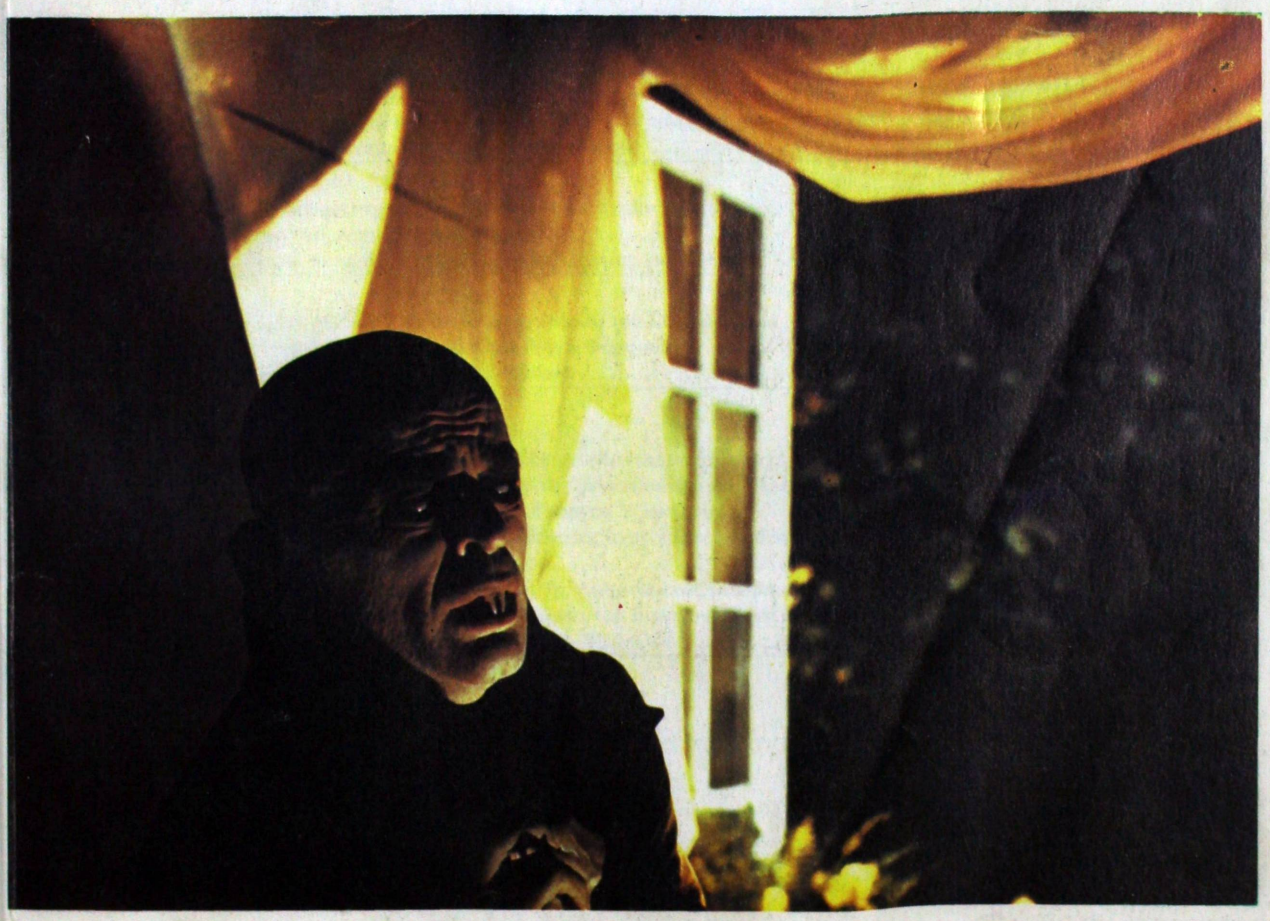
ΟΘΟΝΗ

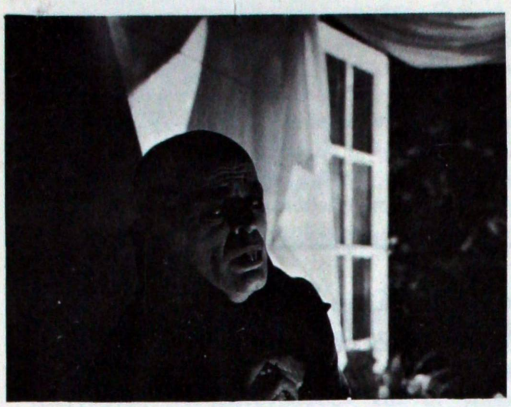
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 4 ΔΡΧ. 100 ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1980

Ο κλασικός κινηματογράφος
Ο φετιχισμός στίς ταινίες τρόμου
Φεστιβάλ (Θεσσαλονίκη, Δράμα, Λάρισα)
Κριτικές
Αποκάλυψη, τώρα



II-000000004610



Ὁ Klaus Kinsky στόν «Nosferatu» τοῦ Hertzog.

Περιοδικό *ΟΘΟΝΗ*, Ἐκδότης *Γιῶργος Κάτος*, Συντακτική ὁμάδα: *Μπάμπης Ἀκτσόγλου, Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς, Λάζαρος Στεργιάδης, Γιῶργος Τζιώτζιος, Νότης Φόρσος*. Σ' αὐτό τό τεῦχος συνεργάστηκε ὁ *Δημήτρης Κολιοδῆμος*. Γραφική Ἐπιμέλεια/Σελιδοποίηση: *Μπέττυ Τζουμαλῆ*, Διόρθωση: *Λέλυ Σταματοπούλου*, Φωτοστοιχειοθεσία/Ἐκτύπωση/Βιβλιοδεσία: *ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ*, Ἁγ. Δημητρίου 190, τηλ. 926068, Θεσσαλονίκη.

Τιμή τεύχους δρχ. 100. Ἀριθμός τεύχους 4. ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1980.

Τό περιοδικο *ΟΘΟΝΗ* ἐκδίδεται τέσσερις φορές τό χρόνο, ἕνα τεῦχος κάθε ἐποχή. Κεντρική διάθεση: *ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ*, Ἐγνατία 73, τηλ. 231.230, Θεσσαλονίκη. Ἀθήνα: Βιβλιοπωλεῖο *ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ*, Μαυρομιχάλη 9 τηλ. 3604793.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΧΟΛΙΑ

Λόγος περί «Προκρουστῶν» καί ἄλλων δεινῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου ..2
Προβλήματα τῶν Ἐπαρχιακῶν Κινηματογραφικῶν Λεσχῶν τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 5
Φεστιβάλ Ἐρασιτεχνικοῦ Κινηματογράφου (Ἀνακοίνωση) 8

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

8ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου: Ἑβδομάδα Γυναικῶν Σκηνοθετῶν, τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου 9
Τό Φεστιβάλ Λάρισας, τοῦ Δημήτρη Κολιοδήμου 15
Τό 2ο Φεστιβάλ Δράμας ἑλληνικῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 18

ΘΕΩΡΙΑ

Στοιχεῖα γιά ἕνα κώδικα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου τοῦ Daniel Dayan 22
Κινηματογραφικά Εἴδη καί τό Φανταστικό τοῦ Νότη Φόρσου 26
Ὁ φετιχισμός στίς ταινίες τρόμου τοῦ Roger Dadoun 29

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

«Ἀποκάλυψη, τώρα» τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 48
«Νοσφεράτου» ἤ πῶς «Μιά συμφωνία τρόμου», ἔγινε «Φάντασμα τῆς Νύχτας» τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 56
«Οὐγκέτσου Μονογκατάρι», τά θαυμαστά ρούχα τῆς μεταφυσικῆς τοῦ Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ 62
«Caro Papa», Μήν πυροβολεῖτε τόν πατέρα τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου 65
Σημείωμα γιά δύο ταινίες ἀπό τήν Κούβα («Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη» — «Μνῆμες Ὑπανάπτυξης») τοῦ Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ 67
«Ἐμφύλιος Λόγος», Ἱστορία ἑνός ἁμαρτήματος ἤ Ἁμαρτία ἑνός ἱστορήματος τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου 69
«Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα», ἡ Κάμερα-στυλέτο τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου 72
«Τό ταξίδι τοῦ μέλιτος», Aller et retour τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου 74

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Ὁ Φανταστικός κινηματογράφος (Δ. Παναγιωτάτος) τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 76

ΣΧΟΛΙΑ

Λόγος περί «Προκρουστῶν» καί ἄλλων δεινῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Κατά τή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κυκλοφόρησε ἕνα κείμενο μέ τόν τίτλο «ΟΙ ΠΡΟΚΡΟΥΣΤΕΣ», ὑπογραμμένο ἀνώνυμα ἀπό κάποιους «Σκηνοθέτες-παραγωγούς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου»[1], πού ἔφερε στό προσκήνιο μιά ἀπό καιρό διαμάχη στούς κόλπους τῆς ἑταιρείας σκηνοθετῶν. Ἡ διαμάχη αὐτή θά συνεχιστεῖ μέ τήν ἄρνηση τῶν σκηνοθετῶν αὐτῶν νά ὑποστηρίξουν τό φεστιβάλ Λάρισας, μέ τή δημοσίευση στόν τύπο («Ἐλευθεροτυπία» 16-10-79) ἑνός κειμένου μέ πιό ἐπεξεργασμένες τίς ἀπόψεις τους, μέ τή μεταφορά τῆς διένεξης στό φεστιβάλ Δράμας καί τέλος μέ τή σύγκληση τῆς ἐτήσιας γενικῆς συνέλευσης στήν ἑταιρεία σκηνοθετῶν, ὅπου οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς ὁμάδας ἡττοῦνται, σ' ἐκλογικό τουλάχιστον ἐπίπεδο. Θά λέγαμε, μάλιστα, ὅτι ἡ ἱστορία αὐτή ἔχει γιά τήν ὥρα λήξει, ὅτι ἔγινε πολύ φασαρία γιά τό τίποτα, ἄν δέν ἔβγαινε ξανά στήν ἐπιφάνεια, μέσα ἀπό ἕνα δημοσίευμα στό «ΑΝΤΙ», σχετικά μέ τό φεστιβάλ Δράμας[2], ὅπου γιά μιά ἀκόμη φορά ἡ διένεξη τοποθετεῖται σάν μιά διαμάχη «σκηνοθετῶν καί κριτικῶν» (δηλαδή ἔτσι ὅπως θέλει νά τήν τοποθετήσει ἡ ἐν λόγω ὁμάδα), ἐνῶ στήν πραγματικότητα ἀφορᾶ μιά ὁλόκληρη ἀντίληψη καί πρακτική ἐκλογή γιά τό τί εἴδους κινηματογράφος πρέπει νά γίνει, ποιά θά πρέπει νά εἶναι ἡ πολιτική τῆς ἑταιρείας σκηνοθετῶν, ἡ στάση της ἀπέναντι στό κράτος κ.λπ. Ἄς δοῦμε, ὅμως, τά κυριότερα σημεῖα τῶν ἀπόψεων πού ἐκφράστηκαν, τόσο μέσα ἀπό τόν τύπο, ὅσο τίς δημόσιες συζητήσεις, ἀπό τήν ὁμάδα αὐτή.

Κατά τή διάρκεια τοῦ '60 ἡ ἑλληνική παραγωγή ταινιῶν μεσουρανεῖ, σέ βάρος τῶν ξένων ταινιῶν, πού ὁ ἀριθμός τους ἦταν πολύ μικρότερος ἀπό τόν σημερινό, δίνοντας ταυτόχρονα τίς δυνατότητες στούς νέους κινηματογραφιστές καί νά βγάλουν τό ψωμί τους (δουλεύοντας σάν βοηθοί ἤ τεχνικοί) καί νά μάθουν τό ἐπάγγελμά τους, μιά καί ἡ παιδεία πού πῆραν στίς σχολές ἦταν τελείως ἀνεπαρκής. Μετά τό 70 ὅμως κι ἔπειτα οἱ νέοι σκηνοθέτες, θύματα τῆς ἴδιας πάντα παιδείας, δέν ἔχουν καμιά τέτοια δυνατότητα, γι' αὐτό πολλοί θά στραφοῦν στίς πειραματικές ταινίες, μέσα ἀπό τίς ὁποῖες κρύβουν τήν κινηματογραφική τους ἄγνοια, εὐνουχίζοντας τό κοινό, πού λόγω ἔλλειψης ἀντίστοιχης παιδείας, δέν εἶναι σέ θέση νά τίς κρίνει, δράττοντας ὅμως ταυτόχρονα τίς δάφνες τῆς κριτικῆς, πού ὑποστηρίζει αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ταινίες (σέ βάρος ἄλλων), παίζοντας ἕναν μεσολαβητικό ρόλο ἀνάμεσα στήν ταινία καί τό κοινό. Σημαντικό ρόλο θά παίξει ἐδῶ τό Ἵδρυμα Φόρντ. Ἐνῶ στά τέλη τοῦ 60 ὁ Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) χαρακτηριζόταν ἀπό *«μιά σχεδόν ἀπόλυτη ἐλευθερία στήν ἔκφραση, καί διέσπασε τά αἰσθητικά μοντέλα σέ χίλια κομμάτια»*, ὅπου κάθε σκηνοθέτης εἶχε *«τό δικό του στύλ, τή δική του ἰδεολογία, τή δική του προβληματική»* (πρόκειται δηλαδή *«γιά ἕναν κινηματογράφο πού κύριο γνώρισμά του ἦταν ἡ ἐλεύθερη διακίνηση ἰδεῶν»*)[3], τό Ἵδρυμα Φόρντ μέ τίς ἐπιχορηγήσεις πού ἔδωσε σ' ὁρισμένους σκηνοθέτες καί στό περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος», προσπάθησε νά κοντρολάρει τό νέο ἑλληνικό κινηματογράφο καί νά τόν προσα-

1) Κατά τή διάρκεια τοῦ φεστιβάλ ὑπέρμαχοι αὐτῆς τῆς ἄποψης ἐμφανίστηκαν οἱ Κ. Φέρρης, Ν. Νικολαΐδης, Ν. Ζερβός, Γ. Πανουσόπουλος κ.ἄ. Σ' αὐτούς θά πρέπει νά προσθέσουμε τ' ὄνομα τοῦ Π. Τάσσιου, πού ἔλειπε ἀπό τό Φεστιβάλ.
2) Τεῦχος 141, 21-12-1979, κείμενο πού ὑπογράφεται μέ τ' ἀρχικά Ρ.Γ. καί πού ἀναφέρεται ἐλάχιστα στό Φεστιβάλ, ἀλλά ἔχει σάν κύριο θέμα τό τί εἰπώθηκε τήν τελευταία μέρα του.
3) Ἀπό τό κείμενο «ΟΙ ΠΡΟΚΡΟΥΣΤΕΣ».

νατολίσει πρός μία κουλτουριάρικη πρωτοπορειακή κατεύθυνση[4], ἡ ὁποία ἔκανε τόν κόσμο νά φύγει ἀπό τίς αἴθουσες καί νά βλέπει μέ δυσπιστία τό ἑλληνικό σινεμά, πρός ὄφελος, βέβαια, τῶν ξένων μονοπωλίων, πού μετά τήν κρίση τοῦ 70 μπῆκαν μαζικά στήν ἑλληνική κινηματογραφική ἀγορά, κατακλύζοντας την βασικά μέ ἀμερικανικές ταινίες. Γιά νά διορθωθεῖ αὐτή ἡ κατάσταση πρέπει οἱ βαλόμενοι κριτικοί νά σταματήσουν νά ὑποστηρίζουν μία καί μόνο κατεύθυνση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, νά γυρισθοῦν ταινίες πού θά φέρουν ξανά τόν κόσμο στίς αἴθουσες, νά περιορισθεῖ ὁ ἀριθμός τῶν ξένων ταινιῶν, νά δημιουργηθεῖ μιά πραγματική κινηματογραφική παιδεία, νά θεσπισθοῦν ἀπό τό κράτος μέτρα προστασίας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου κ.λπ., κ.λπ.

Τά ἐπιχειρήματα τῆς ὁμάδας σχετικά μέ τό πατρονάρισμα ὁρισμένων κριτικῶν ἀπό τά ξένα μονοπώλια καί συμφέροντα, εἶναι ἀρκετά σαθρά. Ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» καί οἱ γύρω ἀπό αὐτόν σκηνοθέτες καί κριτικοί, σέ καμιά φάση του δέν ἦταν σέ θέση νά παίξει ἕναν καθοριστικό ρόλο πάνω στήν πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Κι αὐτό ὄχι μόνο γιατί σάν περιοδικό ἔντυπο εἶχε μιά μικρή σχετικά ἀπήχηση (ὅπως εἶναι φυσικό), ἀλλά καί γιατί ποτέ του δέν ἐπιχείρησε κάτι τέτοιο. Στ' ἄρθρα του γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο, ὑποστήριξε διάφορες τάσεις, ἀπό τό Δαμιανό, Βούλγαρη, Βέγγο μέχρι τό Σφήκα καί τόν Ἀγγελόπουλο (χτυπώντας ταυτόχρονα ταινίες ὅπως ἡ *«Βιο-γραφία»*, *«Βαρθολομαῖος»*, *«2 φεγγάρια τόν Αὔγουστο»* πού ἀνήκουν σ' ἕναν πρωτοποριακό χῶρο ἀναζητήσεων), ἐνῶ λείπουν τελείως θεωρητικά ἄρθρα μέ προτάσεις γιά τό πῶς θά ἔπρεπε νά εἶναι ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος, πού νά δίνουν μιά συγκεκριμένη κατεύθυνση. Μά καί ἡ κινηματογραφική δουλειά τῶν συνεργατῶν του, ποτέ δέν ἦταν ἀπόρεια τῆς θεωρητικῆς κατεύθυνσης τοῦ περιοδικοῦ, ἀλλά ἀποτέλεσμα προσωπικῶν ἐπιλογῶν (Ἀγγελόπουλος, Λυκουρέσης, Μ. Δημόπουλος, Κ. Σφήκας, Τ. Παπαγιαννίδης, κ.λπ.). Βέβαια οἱ βολές ἀφοροῦν κύρια τόν Ἀγγελόπουλο, πού εἶναι ἀλήθεια ἐπηρέασε ἀρκετά πολλούς σκηνοθέτες (ταινίες ὅπως οἱ: *«Μάης τοῦ 36»*, «Happy Day», *«Ἡ διαδικασία»*, *«Ἡ χρυσομαλλούσα»*, *«Ἡ καγκελόπορτα»*, *«Τό πίστωμα»*, *«Τό κρεβάτι»*, *«1950, ἡ κόκκινη σιωπή»*, κ.ἄ., φέρουν τό «ἀγγελοπουλικό» στίγμα, χωρίς αὐτό νά εἶναι πάντα ἀρνητικό), ποτέ ὅμως δέν ἀποτέλεσε μοναδικό ρεῦμα στόν κινηματογράφο, οὔτε ἐμπόδισε ἄλλα νά φανοῦν (ὅπως ὁ ρεαλιστικός κινηματογράφος τύπου «Τό προξενειό τῆς Ἄννας», τό ντοκυμανταίρ, ὁ πειραματικός κινηματογράφος ἤ ἕνα ἄλλο πρωτοποριακό ρεῦμα πού κινεῖται πρός περισσότερο σουρρεαλιστικούς χώρους, ὅπως εἶναι ὁ Παναγιωτόπουλος, Κ. Φέρρης, Ν. Νικολαΐδης, Ν. Ἀλευρᾶς κ.ἄ.)[5].

Ἐάν ὑπάρχει ἕνα πρόβλημα μέ τήν κατεύθυνση τοῦ νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, αὐτό ὄχι μόνο δέ βρίσκεται στό «Σύγχρονο Κινηματογράφο», τούς «κριτικούς-νονούς» (βλέπε Ραφαηλίδη καί Σία), ἤ τόν Ἀγγελόπουλο, ἀλλά στόν ἀντίθετο ἀκριβῶς πόλο. Στό ὅτι δηλ. ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος εἶναι ἕνας κινηματογράφος χωρίς κατεύθυνση, ἀνίκανος νά ὁριοθετήσει μιά δικιά του ἰδιοτυπία καί ἐθνικότητα, ἕνας κινηματογράφος χωρίς μυθολογία, χωρίς καμιά ταυτότητα (κι εἶναι φυσικό ν' ἀπωθεῖ τό κοινό, πού ἔχει ἀνάγκη ἀπό τό ν' «ἀναγνωρίζεται» φαντασματικά πάνω στήν ὀθόνη, πράγμα πού τό εἶχε πετύχει πλέρια ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος τῶν περασμένων δεκαετιῶν, ἐξ οὗ καί ἡ ἐπιτυχία τῶν πρόσφατων ἀναβιώσεών του). Τό πρόβλημα ὅμως αὐτό δέν μπορεῖ νά προσεγγιστεῖ ἐδῶ κι ἴσως ἐπανέλθουμε σ' ἕνα προσεχές σημείωμά μας[6].

Ἄς ἔλθουμε ὅμως στήν οὐσία τοῦ προβλήματος. Πίσω ἀπό τή διαμάχη αὐτή κρύβεται πρίν ἀπ' ὅλα μιά (ρετρό) ἀναπόληση τῆς χαμένης δόξας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τότε πού μπορεῖ νά μήν εἶχε νά δείξει «καλλιτεχνικό» κινηματογράφο, ἀλλά ἦταν μιά κραταιούσα κινηματογραφική βιομηχανία, πού

4) Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι κάτω ἀπό αὐτά τά ἐπίθετα κρύβονται πολύ περισσότερα πράγματα. Ἔτσι στό κείμενο «ΟΙ ΠΡΟΚΡΟΥΣΤΕΣ», πολιτικός κινηματογράφος, ἀποστασιοποιημένος καί ἀντι-εμπορικός γίνονται ἕνα καί τό αὐτό πράγμα: *«Θέλουν* («οἱ πράκτορες» τῆς γραμμῆς Φόρντ) *«πολιτικό» κινηματογράφο (γιά νά καλυφτεῖ αὐτός ὁ χῶρος ὅπως αὐτοί θέλουν), ἀλλά συνάμα «ἀποστασιοποιημένο», στεγνό, «ἀντιεμπορικό», δηλαδή ἀνώδυνο. Κι ἄν αὐτό τό συνδυάσουμε μέ τήν παράλληλη ἐπικράτηση τῶν ἀμερικανικῶν κινηματογραφικῶν μονοπωλείων στήν Ἑλλάδα, βγάζουμε τά συμπεράσματά μας»*. Τά σχόλια περιττεύουν.

5) Ὁ χαρακτηρισμός σάν «πρωτοπορειακῶν», πολλῶν ἀπό τίς ταινίες πού ἀναφέρονται, ἀφορᾶ ἁπλά καί μόνο τά ἐξωτερικά μορφικά τους στοιχεῖα καί δέ σημαίνει ὅτι ὁ γράφων τίς ἀποδέχεται ἀναγκαστικά σάν τέτοιες. Ὅσο γιά τό θέμα τῆς «εὐκολίας» τῶν νέων σκηνοθετῶν νά προστρέχουν σέ ταινίες ἀναζήτησης, ὅπως ὑποστηρίζει ἡ ὁμάδα, δέν ἔχω τίποτα νά πῶ, πέρα ἀπό τό ν' ἀπαριθμήσω μερικές «εὔκολες» τέτοιες ταινίες: «Corpus», *«Περιπλάνηση»*, *«Νύχτες»* κ.λπ. Βέβαια ἀπό τό χῶρο τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου δέν ἔλειψαν οἱ «εὐκολίες» καί ὁ ἐρασιτεχνισμός σ' ἕναν ἴδιο ὅμως βαθμό μέ τίς ὑπόλοιπες τάσεις τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Καί σέ τελική ἀνάλυση γιατί δέ χτυπᾶνε τό «ντοκυμανταίρ», πού γιά πολλούς ἦταν ὄντως μία εὐκολία. Τό πρόβλημα, ὅμως, γιά μιά ἀκόμη φορά εἶναι ἀλλοῦ.

6) Ἡ πρόσφατη ἀποτυχία τῆς ταινίας τοῦ Ν. Νικολαΐδη *«Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα»*, πού εἶχε μιά πλατιά σχετική διανομή σ' Ἀθήνα καί Θεσσαλονίκη, «ἐμπορικό» θέμα καί ἀρκετή διαφήμιση, ἀποδεικνύει γιά μιά ἀκόμη φορά, ὅτι τό πρόβλημα δέ βρίσκεται οὔτε στήν κριτική, οὔτε τόσο στή διανομή (σήμερα οἱ ἑλληνικές ἀνεξάρτητες παραγωγές μποροῦν νά ἔχουν μία καλύτερη διανομή ἀπ' ὅ,τι τήν περασμένη δεκαετία — αὐτό βέβαια δέ σημαίνει ὅτι δέν ὑπάρχει τό παραπάνω πρόβλημα καί ὁ ἔλεγχος τῆς ἀγορᾶς ἀπό 4-5 μεγάλα γραφεῖα) ὅσο στ' ὅτι ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος δέν ἔχει κερδίσει τό κοινό του (ἕνα κοινό πού δέν τό εἶχε ποτέ, ἄρα δέν μπαίνει θέμα ὅτι τό «ἔχασε», ὅπως ὑποστηρίζει ἡ ὁμάδα μας).

ἔδινε ψωμί σ' ὅσους ἤθελαν νά ἐργαστοῦν γι' αὐτήν[7] κι ἄν δέν τούς ἄφηνε νά ἐκφραστοῦν ὅπως ἤθελαν, τουλάχιστον τούς μάθαινε νά... κάνουν κινηματογράφο(!)[8]. Μιά τέτοια ἐποχή ὀνειρεύεται καί γιά τό μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἡ ὁμάδα μας, φανερώνοντας τήν κορπορατίστικη καί ποσοτική ἀντίληψή της, πού δέ νοιάζεται καθόλου γιά τό τί εἴδους κινηματογράφος θά γίνεται, ἀρκεῖ νά γίνεται. Μάλιστα φτάνει μέχρι τοῦ σημείου νά ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ὕπαρξη κραταιᾶς ἐμπορικῆς παραγωγῆς (βλέπε ταινίες γιά ὅλο τό κοινό), εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά νά γίνονται καί ταινίες ἀναζήτησης, σύμφωνα μέ ὁρισμένα ξένα μοντέλα (ἄποψη τοῦ Π. Τάσσιου στή Δράμα, πού πρέπει νά τή δοῦμε μαζί μέ τήν «ἀγανάκτηση» τοῦ Κ. Φέρρη, ὅτι δέν ἐννοεῖται ἕνας κινηματογράφος νά κάνει ὅλο πειραματικό σινεμά καί μόνο 2-3 ἐμπορικές ταινίες !). Γιά μιά ἀκόμη φορά τά ἐπιχειρήματα αὐτά φαίνονται ἀστεῖα, ἄν δοῦμε μόνο ὅτι στή δεκαετία τοῦ 60, οἱ λίγες σημαντικές ταινίες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου *(«Πρόσωπο μέ πρόσωπο», «Μέχρι τό πλοῖο», «Ἀνοιχτή ἐπιστολή»)* πέρα ἐλάχιστων ἐξαιρέσεων (Κακογιάννης, Κούνδουρος), ὄχι μόνο ἔγιναν ἀνεξάρτητα ἀπό τίς διαδικασίες τῆς κύριας παραγωγῆς, ἀλλά ἀποκλείστηκαν τελείως στή συνέχεια στή διανομή τους, ὄχι γιατί ἡ ἀγορά ἐλεγχόταν ἀπό τά ξένα μονοπώλια, ἀλλά γιατί ἐλεγχόταν ἀπό τά ντόπια γραφεῖα ἐκμετάλλευσης πού προωθοῦσαν τή σαβούρα τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς. Τό ἴδιο ὅμως συμβαίνει καί σήμερα. Ἡ ἑλληνική παραγωγή ἔχει μιά πρόσκαιρη ἄνθιση, ἡ ἀγορά γεμίζει ἀπό Βέγγο καί «Φανταρίνες»[9] καί ὄχι μόνο δέ βλέπουμε νά βοηθιέται ὁ νέος ἑλληνικός κινηματογράφος, ἀλλά ἀντίθετα ν' ἀφομοιώνονται ἀπό τούς κυρίαρχους μηχανισμούς, ὅσοι νέοι σκηνοθέτες μπαίνουν στά γρανάζια της (Θωμόπουλος, Μαραγγός, ἐνῶ ἀπ' ὅ,τι φαίνεται ἡ λίστα θά ἐπεκταθεῖ καί μ' ἄλλα ὀνόματα ἀκόμη).

Τό ὄνειρο τῆς ἀναβίωσης τῆς παλιᾶς ἐποχῆς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δέ θά μποροῦσε νά μή συμβαδίσει μέ τή «μονομανιακή» ἰδέα, πού καταδυναστεύει τήν πλειοψηφεία τῶν ἑλλήνων σκηνοθετῶν μετά τή μεταπολίτευση, αὐτή δηλαδή τῆς δημιουργίας ἑνός Ἐθνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου. Ἡ ὁμάδα μας ἔχοντας πλήρη ἐπίγνωση ὅτι σήμερα ὁ ἰδιωτικός τομέας δέν ἀρκεῖ γιά νά φτιαχτεῖ ἡ κατάλληλη ὑποδομή, δέν ἔχει ἄλλη λύση ἀπό τό νά στραφεῖ πρός τό κράτος, ἀπό τό ὁποῖο ζητᾶ (ὄχι ἄδικα βέβαια), νά περιορίσει τόν ἀριθμό τῶν ξένων ταινιῶν, νά φτιάξει ἐκπαιδευτική ὑποδομή, ἀλλά καί νά γίνει παραγωγός, δημιουργώντας ἕνα πραγματικό Ἐθνικό Κέντρο (καί ὄχι αὐτό πού λειτουργεῖ σήμερα). Πῶς ἐννοοῦν ὅμως αὐτό τό Κέντρο δέ μᾶς τό ἔχουν διευκρινίσει (ὑπενθυμίζουμε ὅτι πουθενά στά κείμενά τους δέν πιάνουν αὐτό τό θέμα, ἔχουνε τοποθετηθεῖ ὅμως ἐπανειλημένα προφορικά, κύρια ὁ Κ. Φέρρης). Ἐπειδή ὅμως μάθαμε νά εἴμαστε καχύποπτοι, ὑπενθυμίζουμε ὅτι τά μέλη τῆς ὁμάδας, ἦταν ἀπό τούς θερμότερους ὑποστηρικτές γιά τήν ὕπαρξη κάρτας ἐργασίας σκηνοθετῶν, ὅπου τελικά μόνο μέ τήν ἀπόκτησή της θά μποροῦσε νά βρεῖ κανείς δουλειά (σύμφωνα μέ τά ξένα κορπορατίστικα πρότυπα). Ἐννοεῖται βέβαια ὅτι ἕνα Κέντρο Κινηματογράφου, πέρα ἀπό μιά-δυό δουλειές «ἀναζητήσεων», θά χρηματοδοτεῖ αὐτούς πού θά ἔχουν κάρτα, αὐτούς δηλαδή πού θά εἶναι ἐπαγγελματικα καταξιωμένοι σάν σκηνοθέτες.

Μιά τέτοια κορπορατίστικη ἀντίληψη, πού διακατέχει τή συνολική ὀπτική τῆς ὁμάδας, δέ θά μποροῦσε παρά νά κινήσει τό ἐνδιαφέρον τοῦ κράτους καί τῶν διαφόρων παραγόντων του, προσπαθώντας νά τήν ἐναγκαλιστοῦνε. Ἀνάλογη ὅμως ἦταν καί ἡ ἀνταπόκριση τῆς ὁμάδας, πού, ὄχι μόνο θεωρεῖ ἀνύπαρκτη τήν ὁποιαδήποτε ἀντίθεσή της μέ τό κράτος, ἀλλά ἀνέλαβε καί τό θλιβερό ρόλο τῆς ὑποστήριξης καί προπαγάνδισης τῶν διαφόρων ἐνεργειῶν κι ἐκδηλώσεών του (ὅπως μαρτυρᾶ, τουλάχιστον, ἡ περίπτωση τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης[10]). Μέσα σ' αὐτά ἀκριβῶς τά πλαίσια ἡ ὁμάδα ἤρθε σέ ρήξη μέ τήν κυρίαρχη πολιτική τοῦ Δ.Σ. τῆς ἑταιρείας σκηνοθετῶν, μιά καί ἡ ΕΣΑΚ, ὕστερα ἀπό χρόνια ἀδράνειας, θέλησε μέ μιά ξαφνική της ἐπαναστατική ἔξαρση, νά ἀντιπολιτευθεῖ στήν κυβερνητική πολιτική. Ἔτσι ἐνῶ πέρσυ ὑποστήριζε ὅτι ἦταν ἀδύνατο νά γίνει καί πάλι ἕνα ἀντι-φεστιβάλ, φέτος θέλησε νά σαμποτάρει τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μεταφέροντάς το στή Λάρισα (εἶχε προηγηθεῖ ἡ πρόταση τῆς λέσχης Λάρισας γιά τή δημιουργία αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ, ἐν ἀγνοία βέβαια ὅλων αὐτῶν τῶν κομματικῶν ἐπιβουλεύσεων). Τελικά ἡ ἰδέα ἀπέτυχε, γιατί ὁ πειρασμός τῶν χρηματικῶν βραβείων στή Θεσσαλονίκη εἶναι πάντα μεγάλος. Ἡ

7) Ἔτσι ὁ Κ. Φέρρης γύρισε τό 1965 τό *«Μερικές τό προτιμοῦν χακί»* καί ὁ Π. Τάσσιος τίς ταινίες: *«Φτωχολογιά»*, *«Παράνομοι πόθοι»*, *«Χαμένη εὐτυχία»*, *«Ἀντίζηλοι»* καί *«Πληγωμένα νειάτα»*, (1969).

8) Ὁ Φέρρης ὑπερηφανεύεται ὅτι ἔμαθε νά κάνει σινεμά δουλεύοντας σάν βοηθός σέ πάνω ἀπό 100 ταινίες.

9) Πέρα ἀπό τίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ, ἔχουνε ἤδη παιχτεῖ 10 τέτοιες ταινίες «βρυκόλακες» τοῦ Παλιοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

10) Στό κείμενό τους «ΟΙ ΠΡΟΚΡΟΥΣΤΕΣ» λένε ὅτι ὅσοι χτυποῦν τό Φεστιβάλ, ἐπιχειροῦν νά μειώσουν τήν ἀξία τῶν ταινιῶν, πού συμμετέχουν (ἐννοώντας βέβαια τούς ὑποστηρικτές τοῦ Φεστιβάλ Λάρισας). Στή συνέχεια δέ χαρακτηρίζουν τούς ἀνθρώπους αὐτούς σάν *«τούς πραγματικούς ἐχθρούς τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου»!* Μέσα στήν ἴδια ἀντίληψη πραγμάτων, ἡ εἰρωνική ἀπάντηση τοῦ ντουέτου Τάσσιου-Φέρρη στή Δράμα, στίς ἐπικρίσεις πού τούς ἔγιναν ὅτι δέ στρέφονται καθόλου ἐνάντια στήν κρατική πολιτική, ἦταν ὅτι αὐτό ἀκριβῶς ὑποστηρίζει καί ἡ ΕΣΑΚ (πού κυριαρχεῖ στό Δ.Σ. τῆς ἑταιρείας σκηνοθετῶν).

ὁμάδα μας ὅμως ἀρνήθηκε νά στείλει τίς ταινίες της στή Λάρισα (κανείς δέν μπορεῖ νά τήν κατηγορήσει γι' αὐτό) κατηγορώντας ταυτόχρονα ὅλους τούς προσκείμενους κριτικούς στό ΚΚΕ, ὅτι ἐπίτηδες χτυποῦν τίς ταινίες τους.

Ἔφτασε μάλιστα στό σημεῖο νά ὑπονοήσει ὅτι ὅλοι ὅσοι κριτικάρουν τίς ταινίες της ἤ τίς θέσεις της παίζουν τό παιχνίδι τῆς ΕΣΑΚ, κι ὅτι ὅλοι ὅσοι θέλουν νά ἐναντιωθοῦν σ' αὐτή τήν πολιτική δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι ἀναγκαστικά μαζί τους! Θαυμάσια λογική, πού βρῆκε τήν ἀπόλυτη ἐπικρότησή της σέ συζήτηση στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἀπό τίς κυρίες Κωστούλα Μητροπούλου καί Ρωζίτα Σώκου, μέ τίς ὁποῖες παραδόξως ἡ ὁμάδας μας διατηρεῖ τίς ἄριστες σχέσεις. Γιατί λοιπόν νά μή μιλήσουμε κι ἐμεῖς γιά «πράκτορες» κάποιων, ἄν θέλουμε βέβαια νά μποῦμε στή λογική τους.

Μένει βέβαια ἕνα πρόβλημα, πού ἀναγκαστικά ἔβαλε ἡ διαμάχη αὐτή τῶν «κριτικῶν» καί «σκηνοθετῶν». Ποιές εἶναι αὐτές οἱ διαδικασίες πού κάνουν ἕνα ἄτομο «κριτικό κινηματογράφου», βάζοντάς τον νά κρίνει τίς ταινίες μέ τά προσωπικά ἀποκλειστικά γοῦστα του, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα ἀνάλογα γοῦστα καί στό κοινό πού ἐπηρεάζει, διαδικασία καθαρά εὐνουχιστική καί ἀλλοτροιωτική γιά τό κοινό, πρόβλημα βέβαια πού ἡ ὁμάδα δέν ἔθιξε καί πού δέν μποροῦμε, γιά τήν ὥρα, νά θίξουμε ἀντικειμενικά οὔτε κι ἐμεῖς, γιατί πολύ ἁπλά συμμετέχουμε σ' αὐτές τίς διαδικασίες. Σίγουρα ὁ τελευταῖος λόγος γιά τούς κριτικούς τοῦ κινηματογράφου δέν ἔχει λεχθεῖ. Ἀπό κεῖ ὅμως πού δέν περιμένουμε νά τόν ἀκούσουμε εἶναι ἀπό τούς... «Πιτυοκάμπηδες» τῶν ἑλληνικῶν κριτικῶν (μιά καί ὁ λόγος εἶναι περί τῶν... ἄθλων τοῦ Θησέα)!

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Προβλήματα τῶν ἐπαρχιακῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν

Τόν τελευταῖο καιρό παρατηρεῖται μιά μεγάλη ἐξάπλωση τῶν ἐπαρχιακῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πού ἄν καί συγκροτοῦνται μέσα ἀπό δεκάδες δυσκολίες κι ἐμπόδια, βρίσκουν μιά φοβερή μαζική ἀπήχηση στό ἐπαρχιακό κοινό, μέχρι σημείου ν' ἀπειλοῦν πολλές φορές καί τό ἴδιο τό κύκλωμα (ὅπως συνέβη μέ τή Λάρισα, ὅπου οἱ αἴθουσες προβολῆς καί τά γραφεῖα διανομῆς ἀποφάσισαν νά σαμποτάρουν τή λέσχη). Παρόλη τους ὅμως αὐτή τήν ἀπήχηση καί τή σημαντική δουλειά πού κάνουν οἱ ἐπαρχιακές λέσχες, εἶναι ἀναγκασμένες σήμερα νά κινηθοῦν μέσα σ' ὁρισμένα περιορισμένα πλαίσια, πού ἀναπόφευκτα ὁδηγοῦν σ' ἕνα ἀδιέξοδο. Προτοῦ ἐξετάσουμε αὐτά τά προβλήματα θά ἤθελα νά πῶ δυό λόγια γιά τίς διαδικασίες μέσα ἀπό τίς ὁποῖες φτιάχνονται οἱ περισσότερες ἀπό αὐτές τίς λέσχες, κάνοντάς τες νά πάρουν ἕνα ἴσως διαφορετικό χαρακτήρα ἀπό τίς λέσχες πού ὑπάρχουν στίς 2-3 μεγαλουπόλεις μας.

Ἄν τά πρῶτα χρόνια μετά τή μεταπολίτευση, οἱ κινηματογραφικές λέσχες πού δημιουργήθηκαν, ἔγιναν βασικά ἀπό ὁμάδες κινηματογραφόφιλων ἤ πολιτικούς καί μαζικούς φορεῖς (συλλόγους, παρατάξεις, σχήματα ὅπως ἡ ΠΑΠΟΚ κ.λπ.), οἱ τωρινές λέσχες πού ἱδρύονται στήν ἐπαρχία, γίνονται ἔξω ἀπό πρωτοβουλίες τῶν ἐν λόγω μαζικῶν καί πολιτικῶν φορέων καί μάλιστα ἀπό ἄτομα πού σέ καμιά περίπτωση δέ θά μποροῦσαν νά χαρακτηριστοῦν «κινηματογραφόφιλοι» (σύμφωνα μέ τήν καθιερωμένη ἔννοια τοῦ ὅρου, πού ὁρίζει τούς ἐνημερωμένους καί παθιασμένους μέχρι παθολογικοῦ σημείου γιά τόν κινηματογράφο θεατές — ἕνα φαινόμενο πού κύρια ἀπαντιέται στά μεγάλα ἀστικά κέντρα). Οἱ λέσχες αὐτές, γέννημα ἑνός γενικότερου φαινομένου (τῆς στροφῆς δηλαδή μιᾶς μεγάλης μερίδας κόσμου, ἀπό τίς καθαρά πολιτικο-συνδικαλιστικές καί κομματικές δραστηριότητες, σ' ἄλλους τομεῖς ἀπασχολησης, ὅπου τό πολιτιστικό παίζει ἕναν πρωτεύοντα ρόλο), ἀποτελοῦν ταυτόχρονα μιά ἀπάντηση στίς ἀνάγκες πού δημιουργήθηκαν στήν ἐπαρχία γιά κινηματογραφική κάλυψη κι ἐνημέρωση (καί πού οἱ αἴθουσες προβολῆς δέν μποροῦν νά καλύψουν[1]). Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο δέν μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά ἕνα κοινό πού ἀποτελεῖται ἀπό βέρους κινηματογραφόφιλους, ἀλλά γιά ἕνα κοινό πού ἔρχεται στίς λέσχες γιά νά δεῖ ἕναν ἄλλο κινηματογράφο ἀπό αὐτόν τῶν ὑπόλοιπων αἰθουσῶν (ἤ τῆς τηλεόρασης), παίρνοντας ταυτόχρονα μιά πολύ γενική πληροφό-

1) Ἡ μακρόχρονη τηλεοπτική βασιλεία στήν ἐπαρχία ἔφερε τό κλείσιμο πολλῶν αἰθουσῶν, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες πού ἔμειναν, περιορίστηκαν στά γνωστά σέξ-καράτε προγράμματα ἤ στίς ταινίες πού φέρνουν οἱ μεγάλες ἑταιρεῖες διανομῆς (στίς ὁποῖες σπάνια περιλαμβάνονται οἱ ἐλάχιστες «καλλιτεχνικές» ταινίες πού τά γραφεῖα αὐτά διανέμουν, γιατί κρίνονται ἀντιεμπορικές γιά τήν ἐπαρχία).

ρηση καί παιδεία πάνω στήν προβαλόμενη ταινία ἤ τόν κινηματογράφο γενικότερα.

Ὁ θεατής αὐτός εἶναι γιά τόν κινηματογράφο, ὅ,τι εἶναι γιά τή μουσική ἕνας ἀκροατής τοῦ Τρίτου Προγράμματος. Αὐτό πού τόν ἐνδιαφέρει εἶναι κύρια νά δεῖ, νά καταναλώσει ἕνα θέαμα, ἐνῶ κάθεται ταυτόχρονα ν' ἀκούσει τόσο, ὅσο διαρκεῖ ἡ γοητεία τῆς πληροφορίας. Ἀρνεῖται ὅμως νά συμμετάσχει σ' ὁποιεσδήποτε ἄλλες διαδικασίες πού θά κατακερμάτιζαν αὐτή τή γοητεία, ὅπως εἶναι ἡ συζήτηση μετά τήν προβολή (μετά δηλαδή τήν κατανάλωση) ἤ ἡ θεωρητική προσέγγιση τῆς ταινίας σάν κείμενο, πού ἀναπόφευκτα τήν ἀπογυμνώνει ἀπό τή γοητεία της[2]. Ἀντίθετα ὅμως δέχεται εὐχάριστα ὅλη τήν πληροφόρηση σχετικά μέ τήν ταινία ἤ τό σκηνοθέτη πού προηγεῖται τῆς προβολῆς ἤ βρίσκεται γραμμένη στό πρόγραμμα, ὅμοια μέ τόν ἀκροατή τοῦ ράδιου πού ἀκούει μ' ἐνδιαφέρον τά σχόλια τῆς ἐκφωνήτριας, πρίν τή μετάδοση τῆς συμφωνικῆς συναυλίας, ἀρκεῖ νά μήν ξεπεράσουν ὁρισμένα ὅρια.

Ἡ ἰδιότυπη αὐτή μορφή τοῦ κοινοῦ τῶν ἐπαρχιακῶν λεσχῶν (τό ὁποῖο ἀποτελεῖται ἀπό ἄτομα πού εἶναι «ὑπό διαμόρφωση κινηματογραφόφιλοι»), δημιουργεῖ μιά σειρά προβλήματα πού δέν ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει τόσο πολύ μιά λέσχη τῆς Ἀθήνας ἤ τῆς Θεσσαλονίκης. Ἔτσι γιά παράδειγμα ἡ ἐκλογή ἑνός κινηματογραφοφιλικοῦ προγράμματος, πολλές φορές τό ἀπωθεῖ (π.χ. στή λέσχη Γιαννιτσῶν τό κοινό ἀντέδρασε ἀρνητικά στήν προβολή τοῦ *«Πολίτη Καίην»*, πού χαρακτηρίστηκε ἀρκετά «δύσκολο» ἔργο) ἤ τό κάνει νά νιώθει ἀμήχανα (ὄχι μόνο ὅταν δέν καταλαβαίνει μιά ταινία, ἀλλά καί ὅταν ἐκφράζει ἕνα εἶδος μή «καλλιτεχνικά καταξιωμένο» στή συνείδησή του, ὅπως εἶναι τό γουέστερν, τό θρίλλερ ἤ ἡ ἐπιστημονική φαντασία[3] κ.λπ.).

Ἡ ἀντίθετη πρακτική εἶναι νά διαλέγεται ἕνα πρόγραμμα στά μέτρα τοῦ «μέσου» ἐπιπέδου τοῦ κοινοῦ πού ἀπαρτίζει τή λέσχη, πρακτική πού ὁδηγεῖ ἀναπόφευκτα σέ μιά λογοκριτική διαδικασία. Ἔτσι βλέπουμε νά δείχνεται ἕνας φόβος γιά τίς πρωτοποριακές ταινίες (ἤ αὐτές πού κρίνονται τέτοιες), ἐπειδή παραβιάζουν ἕνα-δυό κανόνες τῆς κυρίαρχης κινηματογραφικῆς σύνταξης, ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει καί μ' αὐτές πού ὁ προβληματισμός τους θεωρεῖται δύσκολος ἤ ἀκαταλαβίστικος (κανένα πρόβλημα ὅμως ὅταν πρόκειται γιά καταξιωμένες περιπτώσεις, τύπου Μπέργκμαν, ἀπό τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης). Ἕνας παρόμοιος φόβος δείχνεται καί γιά τίς πολιτικές ταινίες (μήπως διώξουν τόν κόσμο ἤ «χαρακτηρίσουν» τή λέσχη, φόβος πού ἀλλοῦ εἶναι ὄντως πραγματικός καί ἀλλοῦ λειτουργεῖ τελείως σάν μιά δικαιολογία[4]. Τέλος ἡ στάση αὐτή τοῦ «σεβασμοῦ» τοῦ «μέσου» ἐπιπέδου τοῦ ἐπαρχιακοῦ θεατῆ, μπορεῖ νά φτάσει μέχρι τήν ἀπόρριψη τῶν ἄχρωμων ταινιῶν, τῶν χωρίς δράση, αὐτῶν πού δέν διακρίνονται γιά τήν «καλλιτεχνική τους ἀκτινοβολία»[5] κ.λπ., μ' ἄλλα λόγια ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν νά προσαρμόζεται ἀπόλυτα στίς ἀπαιτήσεις ἑνός ἀλλοτροιωμένου γούστου ἀπό τό ὑπόλοιπο κυρίαρχο σύστημα προώθησης τοῦ κινηματογράφου καί νά μήν διαφοροποιεῖται καθόλου ἀπό τό λεγόμενο ἐμπορικό κύκλωμα[6].

Τό βασικότερο, ὅμως, πρόβλημα πού ἔχουν νά ἀντιμετωπίσουν οἱ λέσχες εἶναι τό ποῦ θά βροῦν ταινίες. Τέσσερις εἶναι κατά τή γνώμη μου οἱ πηγές στίς ὁποῖες μποροῦν νά στραφοῦν.

1) Τά διάφορα ξένα ἰνστιτοῦτα καί προξενεῖα, πού προβάλλουν ταινίες στήν Ἀθήνα καί Θεσσαλονίκη, χωρίς ἑλληνικούς βέβαια ὑπότιτλους. Ὁρισμένα ἀπό αὐτά δανείζουν τίς ταινίες ἤ διατίθενται νά φέρουν ἄλλες, πού νά φτιάχνουν ἕνα ἐνιαῖο ἀφιέρωμα, ὑπάρχει ὅμως τό ἀπροσπέλαστο πρόβλημα τῆς μετάφρασης, πού δέ λύνεται παρά μόνο μέ ταυτόχρονη μετάφραση ἤ μέ μή τυπωμένους ὑπότιτλους (δαπάνη πού μία λέσχη ἀπό μόνη της δέν μπορεῖ σίγουρα νά καλύψει). Ἡ λύση εἶναι νά γίνουν ἐκδηλώσεις ἀπό κοινοῦ μέ ἄλλες λέσχες, πού θά καλύψουν ἔτσι εὔκολα τά διάφορα ἔξοδα ἤ ἀφιερώματα σέ ταινίες πού δέ χρειάζονται ὑπότιτλους (βουβός ἀμερικάνικος, σοβιετικός ἤ γερμανικός κινηματογράφος, καναδέζικα κινούμενα σχέδια καί πειραματικές ταινίες κ.λπ.).

2) Ἡ Ταινιοθήκη Ἑλλάδος. Ἡ πολιτική πού ἀκολουθεῖ ἡ Ταινιοθήκη εἶναι γνωστή σέ ὅλους. Ἐνῶ δέ θέτει κανένα πρόβλημα γιά νά δανείζει ταινίες σέ διάφορους συλλόγους, ἀρνεῖται νά συνεργαστεῖ μέ κινηματογραφικές λέσχες πού δέ γίνονται

2) Τήν διαπίστωση αὐτή, ὅτι ἡ θεώρηση τοῦ *«κινηματογράφου ὡς ἀντικειμένου μελέτης»*, στρέφεται ἐνάντια στήν κινηματογραφοφιλία (μ' ἄλλα λόγια στή φετιχιστική γοητεία καί λατρεία τοῦ κινηματογράφου), κάνει καί ὁ Χρ. Βακαλόπουλος στόν τελευταῖο «Σύγχρονο Κινηματογράφο» (Νο 21-22), γιά νά δικαιολογήσει τήν πρόσφατη «στροφή» τοῦ περιοδικοῦ.

3) Ἔτσι στή Δράμα τό κοινό ἔδειξε πλήρη ἀδιαφορία γιά τίς ταινίες *«Ρίο Μπράβο»*, *«Ψυχώ»*, καί *«Μακάβρια εἰσβολή»*, ὄχι ὅμως καί γιά τά *«Μάτια χωρίς πρόσωπο»* τοῦ Φρανζύ, πού ἡ ποιητική γραφή της, ἔδινε στήν ταινία μιά «καλλιτεχνική» διάσταση, ἀπαραίτητη γιά τή χωρίς ἀντιστάσεις κατανάλωσή της, μέσα στό θεσμοποιημένο σχῆμα τῆς προβολῆς σέ κινηματογραφική λέσχη.

4) Ἀρκετές λέσχες ἐξάλλου πρόβαλαν πολιτικές ταινίες, ὅπως ἡ *«Γῆ»*, *«Ἡ Χιλή μετά τό πραξικόπημα»*, *«Ὁ ἀγώνας»* κ.λπ., χωρίς νά ἔχουν ἰδιαίτερα προβλήματα στή συνέχιση τῶν προβολῶν τους.

5) Τά μέλη πού διαλέγουν τίς ταινίες, συνήθως δέν τίς ἔχουν δεῖ καί ἡ κρίση τους βασίζεται κύρια στά διάφορα δημοσιεύματα τῆς κυρίαρχης καί μή κριτικῆς καί στή μυθολογία, τή φήμη πού ἀφήνει μιά ταινία ἤ ἕνας σκηνοθέτης — μ' ἄλλα λόγια εἶναι ἀναγκασμένοι νά ἐπιλέγουν μόνο τίς «καλλιτεχνικά καταξιωμένες» ταινίες ἀπό τά μαζικά μέσα ἐπικοινωνίας.

6) Τί ἄλλο τουλάχιστον μαρτυρᾶ ἡ ἐκλογή ταινιῶν ὅπως *«Γέλιο χωρίς δελτίο»* τοῦ Σ. Κορμπούτσι, *«Μακάβρια εἰσβολή»* τοῦ Φ. Κάουφμαν, *«Ἡ ἀριστοκρατία τοῦ ἐγκλήματος»* τοῦ Πέκινπα, *«Ὀργισμένα κύματα»* τοῦ Σάφνερ κ.λπ., πού κατά καιρούς παίχτηκαν σέ διάφορες λέσχες;

παραρτήματά της (πράγμα πού σημαίνει ὅτι θά παίζουν τό πρόγραμμα πού τούς ἐπιβάλλει ἡ Ταινιοθήκη). Οἱ δυνατότητες, λοιπόν, συνεργασίας μαζί της εἶναι ἀνύπαρκτες.

3) Οἱ ἑλληνικές ταινίες πού δέν ἔχουν δοθεῖ σέ κανένα γραφεῖο διανομῆς καί διακινοῦνται ἀπό τούς ἴδιους τούς δημιουργούς τους. Τό πρόβλημα πού μπαίνει ἐδῶ εἶναι τό πῶς θά βρεθοῦν αὐτές οἱ ταινίες, (πού γιά πολλές ἀγνοεῖται ἡ ὕπαρξή τους), πρόβλημα πού δέν μπορεῖ νά λυθεῖ παρά μόνο μέ τή δημοσίευση ἑνός καταλόγου μέ τίς ἀντίστοιχες ταινίες καί διευθύνσεις, πού θά εἶναι στή διάθεση τῶν ἐνδιαφερομένων. Ἐδῶ θά πρέπει νά ποῦμε ὅτι οἱ ἐπαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες σπάνια παίζουν ἑλληνικές ταινίες κι ὅταν τό κάνουν συχνά πέφτει ἡ θεαματικότητά τους — ἕνα πρόβλημα βέβαια πού δέν ἀφορᾶ τόσο αὐτές, ὅσο τή μή καταξίωση τοῦ νεώτερου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στή συνείδηση τοῦ κοινοῦ (ἐκτός ἀπό ὁριακές περιπτώσεις τύπου Ἀγγελόπουλου), φαινόμενο πού δέν εἶναι ἐδῶ ἡ θέση του νά τό ἐξετάσουμε.

4) Οἱ ταινίες τῶν γραφείων διανομῆς, ἀπ' ὅπου τελικά προμηθεύονται τίς ταινίες τους οἱ κινηματογραφικές λέσχες. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἐμφανίζεται τό σοβαρότερο πρόβλημα. Οἱ λέσχες ἐξαρτῶνται ἀπόλυτα ἀπό τά γραφεῖα, μ' ἀποτέλεσμα νά μετατρέπονται σ' ἕνα δεύτερο καί περιθωριακό «παράλληλο» κύκλωμα διανομῆς, τῶν λεγόμενων «καλλιτεχνικῶν» ταινιῶν αὐτῶν τῶν γραφείων διανομῆς, πού βρίσκουν ξαφνικά μιά ἰδανική ἀγορά γιά νά πασάρουν τά προϊόντα τους (ἐνῶ ἡ ἔννοια «παράλληλο» κύκλωμα ἔχει μόνο σημασία ὅταν τό κύκλωμα αὐτό εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τό κυρίαρχο κύκλωμα διανομῆς). Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ν' ἀναπαράγονται ἀναγκαστικά οἱ ἴδιες σχέσεις ἀγορᾶς—ζήτησης—ἐξάρτησης, οἱ ὁποῖες ὑπάρχουν καί στό κανονικό ἐμπορικό κύκλωμα. Ὅσο γιά τίς σχέσεις λεσχῶν καί γραφείων διανομῆς ἀπέχουν πολύ ἀπό τό νά κριθοῦν ἀνεκτές. Ἡ πολιτική αὐτῶν τῶν τελευταίων διαφέρει ἀνάλογα μέ τή λέσχη ἤ τήν ταινία. Ἡ τιμή ἐνοικιάσεως μιᾶς ταινίας ὁρίζεται ἀνάλογα μέ τή μαζικότητα τῆς λέσχης (γιά τίς προβολές στό Φεστιβάλ Δράμας ζητήθηκαν τεράστια ποσά σέ σύγκριση μέ τίς κανονικές τιμές τῶν ὑπόλοιπων προβολῶν) καί τή συγκεκριμένη ταινία (ἄν εἶναι παλιά ἤ καινούργια κι ἄν ἔχει ζήτηση ἤ ὄχι). Τά γραφεῖα διανομῆς σπάνια δίνουν καινούργιες ταινίες καί αὐτό τό κάνουν μόνον ὅταν δοῦν ὅτι δέν μποροῦν νά τίς παίξουν κανονικά στίς αἴθουσες προβολῆς. Παράλληλα ποτέ δέ δίνουν πλήρη κατάλογο τῶν παλιῶν ταινιῶν τους, προσπαθώντας νά πασάρουν ἔτσι μιά πιό καινούρια ταινία πού θά νοικιαστεῖ φυσικά ἀκριβότερα. Τέλος ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὅπου ἡ στάση τους ἀπέναντι στή λέσχη εἶναι καθαρά ἐχθρική, ὅταν βλέπουν ὅτι θίγονται γενικότερα συμφέροντά τους (ὅπως ἔγινε μέ τή Λάρισα, ὅπου διάφορα γραφεῖα διανομῆς ἀποφάσισαν ἀπό κοινοῦ νά σταματήσουν νά δίνουν ταινίες στήν ἐκεῖ λέσχη, γιατί ἡ μαζική προσέλευση θεατῶν στίς προβολές της, εἶχε ἀρνητικές ἐπιπτώσεις στήν κίνηση τῶν ἄλλων κινηματογράφων).

Βέβαια ὑπάρχουν καί 3-4 μικρά γραφεῖα διανομῆς, πού ἔχουν ἀποκλειστικά «καλλιτεχνικές» ταινίες καί πού οἱ σχέσεις τους μέ τίς λέσχες εἶναι πολύ καλύτερες. Ἄν καί γενικά ἡ ὕπαρξη αὐτῶν τῶν γραφείων δέ θά μποροῦσε παρά νά εἶναι θετική, ἀφοῦ εἶναι ἡ μοναδική πηγή ἀπ' ὅπου μποροῦμε νά δοῦμε μερικές ἐνδιαφέρουσες ταινίες (τόσο «κλασικές», ὅσο καί καινούργιες), ὑπάρχουν κι ἐδῶ ὁρισμένα προβλήματα. Τά γραφεῖα αὐτά δέν κινοῦνται ἔξω κι ἀνεξάρτητα ἀπό τούς νόμους τῆς ἀγορᾶς, κατά συνέπεια ἡ πολιτική τους καθορίζεται ἀπ' αὐτή τήν τελευταία, μ' ἀποτέλεσμα πολλές φορές ἡ στάση τους νά εἶναι ὅμοια μέ τά ὑπόλοιπα γραφεῖα διανομῆς (ἄρνηση παροχῆς καινούργιων ταινιῶν, ὑψηλό νοίκι γιά ὁρισμένες ταινίες κ.λπ.). Τέλος ἕνα ἀκόμα σοβαρό πρόβλημα εἶναι τά περιορισμένα ὅρια μέσα στά ὁποῖα κινοῦνται οἱ ταινίες αὐτῶν τῶν γραφείων, πού ἐξαιτίας τῶν περιορισμένων οἰκονομικῶν τους δυνατοτήτων, τίς παίρνουν ἀπό 4-5 μόνο χῶρες-πηγές, μ' ἀποτέλεσμα ν' ἀπέχουν πολύ ἀπό τό νά καλύπτουν ἔστω καί μίνιμουμ ἀνάγκες ἐνημέρωσης (τόσο γιά τόν παλιό κινηματογράφο, ὅσο καί γιά τόν καινούργιο), ἐνῶ ταυτόχρονα δίνουν μιά μονομερή κατεύθυνση στίς ἐκδηλώσεις τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν[7].

Κάτω ἀπό τούς παραπάνω περιορισμούς οἱ ἐπαρχιακές κινηματογραφικές λέσχες σήμερα δέν εἶναι σέ θέση νά διαφοροποιήσουν αἰσθητά, οὔτε τό πρόγραμμά τους ἀπό αὐτό τῶν ἄλλων κινηματογράφων τοῦ κυκλώματος, οὔτε τίς διαδικασίες θέασης τῶν ταινιῶν (πού εἶναι σχεδόν ταυτόσημες μέ κεῖνες τῶν ἄλλων αἰθουσῶν: ὁ θεατής ἔρχεται νά καταναλώσει ἕνα θέαμα μέ φτηνότερο εἰσιτήριο καί τήν ἐγγύηση τῆς ποιότητας, ἀδιαφορώντας γιά τίς ὑπόλοιπες διαδικασίες καί κύρια γιά μιά οὐσιαστική ἀνάγνωση αὐτοῦ πού εἶδε, ἐνῶ ἡ ἀναγκαιότητα τῆς παρουσίας του μέσα στήν αἴθουσα αἴρεται αὐτόματα μέ τή λήξη τῆς προβολῆς). Ἡ καλή θέληση τῶν διοργανωτῶν αὐτῶν τῶν λεσχῶν δέ συνοδεύεται καί ἀπό μιά διαφοροποιητική πρακτική καί ὀπτική, πού θά ἔδινε τίς δυνατότητες στή λέσχη νά κάνει μιά οὐσιαστική ἐπέμβαση στό χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς καί πολιτιστικῆς παιδείας καί τῆς κριτικῆς θεώρησης. Ἀντίθετα ὅπως εἴδαμε οἱ περισσότερες

7) Πού ἔχουν νά διαλέξουν ἀνάμεσα στόν κινηματογράφο τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν (κύρια σοβιετικό, ἀνατολικογερμανικό καί κουβανέζικο), στό σκανδιναυικό, σ' ὁρισμένες νεώτερες ξένες περιθωριακές ταινίες καί τά πρῶτα ἔργα γνωστῶν σκηνοθετῶν πού δέν ἔχουν πάντα τόσο ἐνδιαφέρον (Σ' ἀντίθεση βέβαια μέ τά μεγάλα γραφεῖα διανομῆς καί κύρια τό «Δαμασκηνό—Μιχαηλίδη» πού ἔχει τίς δυνατότητες νά διαλέξει ἐπίκαιρες κι ἐμπορικές ταινίες, ὅπως τῶν Βάιντα, Φελλίνι, Κουροσάβα, Ταβιάνι κ.λπ.).

ἀπό αὐτές τίς λέσχες ἀναδιπλώνουν μέχρι ἕνα σημεῖο τό ἐμπορικό κύκλωμα διανομῆς—παρουσίασης—κατανάλωσης, δημιουργώντας ἕνα παράλληλο «καλλιτεχνικό» κύκλωμα (μ' ὅλες τίς θετικές ἀλλά καί ἀρνητικές συμπαραδηλώσεις τοῦ ὅρου), πρός ὄφελος τελικά τῶν γραφείων διανομῆς, πού ξεθάβουν ξεχασμένες ταινίες, ἄλλες πού ἔχουν κρίνει ἀντιεμπορικές γιά τήν ἐπαρχία ἤ ἀκόμη καί ταινίες πού ἐνῶ παίχτηκαν χωρίς ἐπιτυχία στίς κανονικές αἴθουσες, εἶχαν διαφορετική ἀνταπόκριση στήν προβολή τῆς λέσχης.

Πῶς μποροῦν νά λυθοῦν ὅμως αὐτά τά προβλήματα; Μερικά εἶναι σίγουρα ἁπλά. Τό πρόβλημα γιά παράδειγμα τῆς ἐνημέρωσης ποιές ταινίες ὑπάρχουν καί ποῦ μποροῦν νά βρεθοῦν λύνεται μέ τή δημοσίευση ἑνός καταλόγου. Τό πρόβλημα ὅμως τῶν γραφείων διανομῆς εἶναι γιά τήν ὥρα ἀξεπέραστο, ἐκτός κι ἄν ὅλες οἱ λέσχες συντονίσουν ἀπό κοινοῦ τίς προσπάθειές τους γιά νά πετύχουν: α) νά ἀρθεῖ τό στάτους κβό πού ἐπικρατεῖ στήν Ταινιοθήκη Ἑλλάδος, ὥστε ὅλες οἱ κινηματογραφικές λέσχες νά μποροῦν νά παίζουν τίς ταινίες πού διαθέτει ἡ Ταινιοθήκη, ἀκόμη καί αὐτές τῶν εἰδικῶν προγραμμάτων κι ἀφιερωμάτων, ὅπου εἶναι δυνατό.

β) Μέ κοινή συνεργασία μαζί μέ τήν Πανελλήνια Ἕνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου, νά δοῦν τί δυνατότητες ὑπάρχουν, γιά νά ἔλθουν ταινίες ἀπό τό ἐξωτερικό, ἀπό τούς ἀντίστοιχους φορεῖς (ἑνώσεις κινηματογραφικῶν λεσχῶν, κοοπερατίβες ἀνεξάρτητων σκηνοθετῶν, ὑπουργεῖα πολιτισμοῦ, προξενεῖα κ.λπ., κ.λπ.) γιά μή ἐμπορική ἐκμετάλλευση, ἀλλά γιά προβολή ἀποκλειστικά στίς λέσχες (τό οἰκονομικό πρόβλημα καί οἱ ὑπότιτλοι μπορεῖ νά λυθεῖ μέ κοινή συνεργασία πολλῶν ἐνδιαφερομένων λεσχῶν πού θά παίξουν μέ τή σειρά τίς εἰσαγόμενες ταινίες).

Τέλος οἱ κινηματογραφικές λέσχες θά πρέπει νά ἐντείνουν τίς προσπάθειές τους, γιά νά τούς δοθεῖ τυχόν κτίριο τοῦ δημοσίου ἤ σέ συνεργασία μέ ἄλλους πολιτιστικούς φορεῖς ν' ἀγωνιστοῦν γιά τή δημιουργία πολιτιστικῶν κέντρων μ' αἴθουσα προβολῆς καί μηχανήματα (μ' ἀπαραίτητη ὅμως προϋπόθεση νά ἔχουνε πλήρη αὐτονομία στίς ἐκδηλώσεις τους), οὕτως ὥστε νά μήν ἔχουν ν' ἀντιμετωπίζουν συνεχῶς οἰκονομικά προβλήματα καί τίς ὅλο πιό αὐξανόμενες ἀπαιτήσεις καί καπρίτσια τῶν αἰθουσαρχῶν.

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ἀπό τήν ὀργανωτική ἐπιτροπή τοῦ φεστιβάλ 8-Super πήραμε τήν παρακάτω ἀνακοίνωση:

Πέρυσι τό Μάιο ὀργανώσαμε στή Θεσσαλονίκη φεστιβάλ ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ προσπάθεια αὐτή ξεκίνησε ἀπό μέλη τῆς Δ.Ε. τοῦ παραρτήματος τῆς ταινιοθήκης τῆς Ἑλλάδος καί σκοπό εἶχε τήν προβολή τῶν δυνατοτήτων καί τῶν ἐπιτεύξεων τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου στή χώρα μας. Συνολικά δηλώθηκαν 43 ταινίες καί ἡ ἐκδήλωση κράτησε 2 μέρες. Ἀπό τήν ὀργανωτική πλευρά ὁρίστηκαν 2 ἐπιτροπές, μιά κοινοῦ καί μιά ἀπό εἰδικούς τοῦ κινηματογράφου. Δυστυχῶς ὁ περιορισμένος χρόνος δέν ἐπέτρεψε νά γίνουν ὅλες οἱ προγραμματισμένες ἐκδηλώσεις, εἰσηγήσεις σέ τεχνικά καί αἰσθητικά προβλήματα τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ κινηματογράφου.

Φέτος ἤρθαμε σέ ἐπαφή μέ τό Δῆμο γιά νά ὀργανωθεῖ τό φεστιβάλ σέ συνεργασία μ' αὐτόν. Ἔτσι πιστεύουμε ὅτι ἡ ἐκδήλωση θά μπεῖ σέ μιά πιό σωστή βάση, μιά καί ἡ τοπική αὐτοδιοίκηση μπορεῖ νά προσφέρει πολλά.

Γιά φέτος διακηρύσσουμε:

1) πανελλήνιο ἐτήσιο χαρακτήρα τοῦ φεστιβάλ
2) ἐπαφή μέ τούς ὑπεύθυνους φορεῖς 8-Super στήν Ἑλλάδα (ΕΦΕ καί ΕΛΕΚ) καί τή συμμετοχή ἀντιπροσώπων τους στήν ὀργάνωση
3) μή ὕπαρξη, ὅπως καί πέρυσι, προκριματικῆς ἐπιτροπῆς
4) οἱ προβολές νά πλαισιωθοῦν ἀπό παράλληλες ἐκδηλώσεις (ἀναδρομή τοῦ 8-Super στήν Ἑλλάδα, διαλέξεις στά προβλήματα αἰσθητικά, τεχνικά τοῦ 8-Super κ.λπ.)
5) νά μείνει ἡ ἐκδήλωση μακριά ἀπό κάθε πανηγύρι κερδοσκοπικοῦ χαρακτήρα
6) νά ὑπάρξει πνεῦμα συνεργασίας παρά πνεῦμα ἀνταγωνισμοῦ μεταξύ τῶν δημιουργῶν.

Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ

8ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου
Ἑβδομάδα γυναικῶν σκηνοθετῶν

«Μιά γυναίκα σάν τήν Εὔα» (Ὀλλανδία).

Ἕνα Φεστιβάλ πού μέ κάθε τρόπο προσπαθεῖ νά πείσει γιά τό διεθνές κύρος του εἶναι ἑπόμενο νά συντάσσεται στίς ἐκσυγχρονισμένες προδιαγραφές τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς θεματολογίας καί νά μήν παραλείπει τήν ἐνασχόληση μέ «καυτά» προβλήματα τῆς ἐπικαιρότητας.

Τό χρίσμα τῆς προοδευτικότητας καί τῆς διεθνοῦς ἀκτινοβολίας πού ἀντλεῖ ἕνα τέτοιο φεστιβάλ ἁπλά καί μόνο ἀπό τήν ἐπιλογή τῆς παρουσίασης-ἔκθεσης μιᾶς τέτοιας ἑβδομάδας, τοῦ ἐπιτρέπει —μακριά ἀπό κάθε «φαλλοκρατική» πολιτική πού θά ἀντιστρατευόταν τό συγκεκριμένο ἐγχείρημά του— νά ἰσοπεδώνει τό ἤδη ταλαιπωρημένο γυναικεῖο ζήτημα, ἐπιχειρώντας τήν τοποθέτησή του ἀναφορικά μέ τόν κινηματογράφο στήν ταυτότητα τοῦ φύλου τῶν σκηνοθετῶν του: κινηματογράφος ἀπό γυναῖκες = γυναικεῖος κινηματογράφος, ὅπως κινηματογράφος ἀπό προοδευτικούς σκηνοθέτες = προοδευτικός κινηματογράφος κ.ο.κ. Ἔτσι εἶναι τελείως «συμπτωματική» ἡ ἀπουσία ἀπό τήν ἑβδομάδα ταινιῶν λ.χ. τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ, τῆς Ντυρά ἤ καί τῆς Σαντάλ Ἀκκερμάν, ὅπως «συμπτωματική» εἶναι καί ἡ συμμετοχή ταινιῶν ὅπως ἡ *«Κληρονομιά»*, ἡ *«Ἔφηβος»*, ἡ *«Γυναίκα σάν τήν Εὔα»* καί οἱ *«Στιγμές»*, πού θά μποροῦσαν τό ἴδιο εὔκολα νά εἶναι ταινίες τοῦ Βαντίμ, τοῦ Λελούς, τοῦ Σίεμαν ἤ τοῦ Κανελλόπουλου, ἄν καί οἱ περισσότερες μοιάζουν ἀσυναγώνιστες στήν (πρίν ἀπ' ὅλα πολιτική) διαστρέβλωση τῆς θέσης τῆς γυναίκας καί τῶν στόχων τοῦ γυναικείου κινήματος.

Στίς ἑπόμενες σελίδες γίνεται μιά λίγο ὡς πολύ σύντομη μνεία στίς ταινίες αὐτοῦ τοῦ «ἀφιερώματος» πού εὐτύχησε νά περιλαμβάνει καί μιά-δυό σημαντικές ταινίες χάρη, φαντάζομαι, στήν ἔλλειψη προκριματικῆς ἐπιτροπῆς.

«ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΑ»
τῆς Danielle Jaeggi

«La fille de Prague avec un sac très lourd» (1979) Σκην.-Σεν.: Danielle Jaeggi Φωτ.: Nurith Aviv Μουσ.: Willem Brenker Ἠθ.: Michael Bat Adam, Thérèse Liotard, Dominique Guihand, Daniel Mesguish. Διάρκεια 105΄. Γαλλία.

«Τό κορίτσι ἀπό τήν Πράγα» εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἕνα νέο-κατασκοπευτικό φίλμ, ἕνα θρίλερ, στό ὁποῖο ὁ κώδικας δέν εἶναι πιά ἕνα μικροφίλμ, ἀλλά, πίσω ἀπ' τό πρόσχημα τῶν ντοκουμέντων, τό ἴδιο τό ἀνθρώπινο σῶμα, τό σῶμα τῆς ἡρωίδας.

Ἡ κάμαρα, παραμένοντας σταθερή στά ἐξωτερικά τῆς ἡρωίδας, ἀνταποκρίνεται σέ κάποιο σταθερό βλέμμα, ἐπομένως σέ μιά μοναδική σκηνή, ἐνῶ οἱ ἐξωτερικοί χῶροι ἀνοίγουν ἕνα ἀπροσδιόριστο ἐκτός πεδίου (ἐνεργητικό, ὅπως δέν μπορεῖ νά εἶναι στά ἀντίστοιχα ἐσωτερικά μετωπικά πλάνα πού ἀντίθετα διασφαλίζουν τή συρρίκνωση, τήν ἠθική συμμετοχή τοῦ θεατῆ). Εἶναι ἕνας τρόπος νά πολλαπλασιαστεῖ ἡ ἐντύπωση τῆς παρακολούθησης, ἀφοῦ ὁ θεατής παύει νά εἶναι προνομιοῦχος στό βλεπτικό ἐπίπεδο καί νιώθει διαρκῶς τήν πιθανότητα ἄλλων ματιῶν νά ὑποκλέπτουν τήν ἀποκλειστικότητά του, ἀπόντα ἀπό τό πλάνο, ἔτσι ὥστε κι ὁ ἴδιος νά τελεῖ ὑπό ἐπιτήρηση. Ἡ σταθερή κάμερα τῆς Jaeggi συνιστᾶ τή γραφή τῆς λογοκρισίας, κλείνοντας τό δρόμο στό πραγματικό τοῦ φανταστικοῦ καί θεμελιώνοντας τήν ἴδια στιγμή τό φανταστικό τοῦ πραγματικοῦ.

Στό ἀριστερίστικο φαντασιακό τῆς ταινίας, ἡ πολιτική εἶναι τό ντεκόρ πού ἔρχεται νά ἐπενδύσει μιά ἐξωτερική μνήμη στό κενό τῆς μή-εἰπ(δ)ωμένης Ἱστορίας. Τά «ἐνθύμια» πού ἡ ἡρωίδα μεταφέρει δέ μᾶς ἀνήκουν, ἔχουν προλάβει τό βλέμμα μας, εἴμαστε μακριά γιά νά γνωρίζουμε αὐτό πού ἡ μηχανή (της) ἔχει καταγράψει. Πρέπει νά πιστέψουμε ὅτι αὐτό πού μᾶς δείχνεται εἶναι τό πραγματικό, ἡ ταινία μᾶς προτείνει μιά αἴτηση πίστης στή σημασία του, ὅμως τήν ἴδια στιγμή ξέρουμε ὅτι ὅλα αὐτά εἶναι μυθοπλαστικῆς τάξης. Σέ ποιό βαθμό εἶναι «ντοκουμέντο», αὐτό πού ἡ ἴδια ἡ κάμερα ἐπιλέγει σ' ἕνα φανταστικό σενάριο νά δείξει σάν τέτοιο;

Μιά τελευταία παρατήρηση: ἄν τό «γυναικεῖο σινεμά» προϋποθέτει τόν εὐνουχισμό ὅλων τῶν ἀρσενικῶν τῆς μυθοπλασίας, γιά νά μετατρέψει τόν ἀκρωτηριασμένο φαλλό σέ κινηματογραφικό ἐργαλεῖο, τότε εἶναι προορισμένο νά κινεῖται στό χῶρο μιᾶς φανταστικῆς σύγκρουσης πού δέν μπορεῖ νά παράγει τίποτα ἄλλο ἀπ' τήν αἰώνια εἰκόνα μιᾶς γυναίκας-εὐνούχου.

«ΟΙ ΠΑΛΙΟΦΙΛΟΙ»
τῆς Joan Tewkesbury

«Old Boy Friends» (1978) Σκην.: Joan Tewkesbury, Σεν.: Paul καί Leonard Schrader Φωτ.: William A. Fraker Μουσ.: David Shire Ἠθ.: Talia Shire, Richard Jordan, John Belushi, Keith Carradine, John Houseman, Buck Henry. Διάρκεια 103΄. Ἀμερική.

Ἡ ἱστορία τῶν *«Παλιόφιλων»* εἶναι μιά παλιά ἱστορία. Εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ ἔρωτα πού ἐπανέρχεται θριαμβευτικά στό ἀμερικάνικο σινεμά, ντυμένος ἐπίσημα τόν κοινωνιολογικό/ψυχαναλυτικό μανδύα[1]. Οἱ δηλωμένες αὐτή τή φορά, αἰτίες παραγωγῆς τέτοιων ταινιῶν συσκοτίζουν τήν ἀληθινή πρακτική τους· πρακτική ἀμνησίας, ἐπιστροφή βιώσιμη ὅσο καί ἡ νεύρωση πού μεταφέρει.

Αὐτό πού συγκροτεῖ τήν ἀναζήτηση τῆς ἡρωίδας, εἶναι ἡ ἐπανάληψη τῆς πορείας της σάν σῶμα μ' ἕνα φαντασιακό. Μ' ἄλλα λόγια, τό πρωταρχικό γεγονός γιά τό ὑποκείμενο τῆς ἀνακάλυψης τοῦ εὐνουχισμοῦ (πού εἶναι ἡ ρίζα κάθε πράξης του) βρίσκεται, ὅπως τό ἀπωθημένο, ἐπανακαλυμμένο ἀπό τήν ἐντύπωσή του: τήν περίσσεια τοῦ ἀναπαραστάσιμου φαλλοῦ: ἡ περίσσεια αὐτή δέν ἀξίζει τίποτα χωρίς τήν ἔλλειψη, ἀλλά τή συνοψίζει: ἡ ἡρωίδα νομίζει ὅτι δέν ἀπομένει τίποτα ἄλλο ἔξω ἀπό τό φαλλό, ἀλλά μπορεῖ νά συνειδητοποιήσει αὐτή τήν ἔλλειψη μονάχα πίσω ἀπ' τόν εὐνουχισμό. Σύμπτωμα ὑστερίας, θανατηφόρα ἕνωση τοῦ εὐνουχισμοῦ καί τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος πού κρύβεται σάν τέτοια πίσω ἀπό τή σωτήρια, συνεκτική, παρούσα ἀναζή-

1. Ἡ ἡρωίδα εἶναι γιατρός-ψυχολόγος, ὁ πρώην σύζυγός της καθηγητής κοινωνιολογίας καί οἱ «παλιόφιλοι» πού παρελαύνουν εἶναι μέ τή σειρά: ἕνας κινηματογραφιστής ἐγκαταλειμμένος ἀπό τή φεμινίστρια γυναίκα του καί μέ τήν εὐθύνη τῆς ἀνατροφῆς τῆς κόρης του, ἕνας ναρκομανής μανιακός τοῦ σέξ, ἕνας νεκρός τοῦ Βιετνάμ κι ὁ ψυχοπαθής ἀδερφός του. Σ' αὐτό τό ψηφιδωτό, κοινωνικό προϊόν (;) μιᾶς φιλελεύθερης, ἀνεξέλεγκτης πολιτιστικῆς ἀνάπτυξης, θά προβάλλει γιά νά προσφέρει τίς ἀπαντήσεις ἡ ἠθική μορφή τοῦ γέρου-ψυχίατρου (γέρου, γιά νά συμβολίζει τά ἰδανικά καί τόν ἁγνό συντηρητισμό τῆς Ἀμερικῆς τοῦ μεσοπόλεμου, καί ψυχίατρου, γιά νά παρέχει τά ἐπιστημονικά ἐχέγγυα μιᾶς διεξόδου πού ἡ ἀμερικάνικη κοινωνία δέν ἔχει παρά νά ἐμπιστευτεῖ στούς εἰδικούς της).

Ἡ Ἄννα Καρίνα στό «Σάν στό σπίτι» τῆς Μ. Mészáros.

τησή της ἀπό τόν ἄντρα (τόν κινηματογραφιστή) καί ἀπό τήν τελική σκηνοθεσία τῆς ὀφειλῆς του νά ἀπαντήσει στόν ἀνύπαρκτο πόθο της.

Αὐτή ἡ σκηνοθεσία μοιάζει νά ἐγγράφεται σάν χρέος τοῦ θεατῆ ἀπέναντι στήν ταινία, ἔτσι ὥστε τό μικροαστικό πραγματικό δέν εἶναι αὐτό πού βλέπουμε, ἀλλά αὐτό μέ τό ὁποῖο ἡ ταινία μᾶς ἀναγκάζει νά παραμένουμε θεατές της, ἑπομένως τό μέσο μέ τό ὁποῖο ἐκείνη μᾶς βλέπει, μᾶς ταξινομεῖ καί μᾶς ἀναπαράγει σάν τέτοιους.

«ΣΑΝ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ»
τῆς Márta Mészáros

«Olyan mint otthon» (1978) Σκην.: Márta Mészáros Σεν.: Jldikó Kórody Φωτ.: Lajos Koltai Μουσ.: Tamás Somló Ἠθ.: Zsuzsa Czinkóczy, Jan Nowicki, Anna Karina. Διάρκεια 108΄. Οὐγγαρία.

Παράδοξα, τό φίλμ τῆς Mészáros δέν εἶναι ταινία τοῦ Wenders· παράδοξα, ἡ Zsursi δέν εἶναι ἡ «*Ἀλίκη στίς πόλεις*»· παράδοξα, τό «*Σάν στό σπίτι*» δέν εἶναι ἕνα «ἀντρικό» φίλμ (ὅπως λ.χ. οἱ ταινίες τῆς Καβάνι ἤ τῆς Βερτμύλλερ). Αὐτό τό παράδοξο (παράδοξο κυρίως ἐξ αἰτίας τῶν ὅρων τῆς παραγωγῆς του) δέν ἀφαιρεῖ (οὔτε προσθέτει) τίποτα ἀπό τήν ἀπόλαυση ἑνός κινηματογράφου πού ἀναμοχλεύει τούς μύθους τῆς κοινωνικῆς σεξουαλικότητας.

Τί συμβαίνει ἀνάμεσα σ' αὐτό τό (ἀν-ισοσκελές) ἐρωτικό τρίγωνο πού ἀποτελοῦν ὁ András, ἡ Anna καί ἡ μικρή Zsursi καί τήν ἴδια στιγμή ἡ Ν. Ὑόρκη, ἡ Βουδαπέστη κι ἕνα χωριό;

«*Ἕνα μικρό κορίτσι εἶναι στήν πραγματικότητα μιά γυναίκα, ἄρα ἕνα ὄν πολύ περισσότερο συνδεμένο μέ τό πραγματικό ἀπ' ὅ,τι τά ἀρσενικά*» (Lacan). Γι' αὐτό, τό παιχνίδι ἀνάμεσα στήν Anna καί τή Zsursi παίζεται μέ τούς ἴδιους ὅρους κι ἀκόμα παραπάνω, ἀφοῦ «*δυό λόγοι μέ τήν ἴδια δομή δέν ἔχουν ἀναγκαστικά τό ἴδιο νόημα*», ἡ Zsursi ἔχει κάποιο προβάδισμα καταφέρνοντας πιό εὔκολα νά παραμείνει σάν ἡ ἀλήθεια τῆς ὄψης της, σάν ἡ ἀκριβής εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ της. Περιέχοντάς τον σάν τέτοιον πού εἶναι, μπορεῖ νά ὑποδυθεῖ τή γυναίκα (στή σκηνή τοῦ μακιγιάζ) καί νά ἀναπαραστήσει ἔτσι τή διατύπωση τοῦ πόθου της, πράγμα ἀδύνατο γιά τήν Anna πού, ἀναγκασμένη νά περιστρέφεται γύρω ἀπό τή φαλλική ἡδονή, ἔχει ἀποκλειστεῖ ἀπ' τήν ἀπόλαυση: «... *ὑπάρχει κάτι συμπληρωματικό πίσω ἀπό τό φαλλό, πού εἶναι ἡ ἀπόλαυση τῆς γυναίκας*» (J. Lacan: «Encore»)· αὐτή ἡ ἀπόλαυση εἶναι προνόμιο τῆς Zsursi, τῆς φυσικότητάς της πού δέν πρόλαβε νά εὐνουχιστεῖ ἀπ' τόν κοινωνικά καθορισμένο ρόλο τῆς Γυναίκας.

Ὁ András εἶναι ἕνα ὑποκείμενο πού δέν ταυτίζεται μέ τή συνείδησή του, μά μόνο μέ τό σῶμα του καί τίς φαντασιακές ταυτίσεις τοῦ τελευταίου πού τό ἐπιτρέπουν νά ἀποφύγει προσωρινά τή σχιζοφρένεια. Ἡ ἐπιθυμία του νά ξανασυναντήσει τό σῶμα του ἐκπληρώνεται μέσα σέ μιά σειρά ὀδυνηρές φαντασιώσεις, στό ἐπίπεδο τῆς γλώσσας καί τῆς ἀδύνατης γραφῆς της [στίς διηγήσεις γιά τήν Ἀμερική, στό βιβλίο πού γράφει γιά τήν ἐμπειρία (αὐτῆς τῆς διήγησης;)], ἐκεῖ ὅπου ἡ ἐπιθυμία τοῦ Ἄλλου εἶναι ἡ ἄλλη ἐπιθυμία: ὁ András ἐπιστρέφει στή χώρα του (= στό σῶμα του) μονάχα ὅταν ἐγκαταλείπεται στήν ἀβυσσαλέα παράδοσή του στήν ἐπιθυμία τῆς Zsursi, στήν ἐπιθυμία αὐτῆς τῆς χώρας πού δέν εἶναι δική του.

Ἡ γλώσσα τοῦ András γίνεται τό ἐργαλεῖο τῆς αἴσθησής του, ὁ συνδετικός κρίκος τῶν διατυπώσεων τῆς ἀλήθειας του καί τό ἀπαγορευμένο γίνεται τό ἴδιο τό σημεῖο του: αὐτό πού λέγεται ἀπό τόν András, δέν εἶναι αὐτό πού ὁ András λέει, γιατί ὁ λόγος του εἶναι ὁ λόγος τῆς ἀπαγόρευσής του. Ἡ Ἀμερική, ἡ ἀστυνομία, ἡ Anna εἶναι ὁ κοινωνικός ἀποκλεισμός τῆς ἄλλης σκηνῆς πού ὁ András δέν μπορεῖ νά ἀναγνωρίσει παρά μόνο μέσα ἀπό τήν ἀναγκαιότητα τοῦ ἀπαγορευμένου, τή σεξουαλικότητα πού ἡ Zsursi ἀνασύρει μέσα ἀπό τήν ἀναπαραστάσιμη πραγματικότητά της: ἡ σκηνή τῆς λίμνης δέν εἶναι ἡ «ἐπιστροφή στή φύση», ἀλλά ἡ φυσική σεξουαλικότητα. Γιά νά θυμηθοῦμε τόν Bataille: *«ἡ παράβαση διαφέρει ἀπό τήν 'ἐπιστροφή στή φύση', γιατί διεγείρει τό ἀπαγορευμένο χωρίς νά τό ἀποσιωπᾶ»*. Ἐδῶ βρίσκεται καί ἡ ἀξία τοῦ φίλμ τῆς Mészáros.

«ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΗ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ»
τῆς Helke Sander

«Die allseitig reduziertie Persönlichkeit – REDUPERS» (1977) Σκην.-Σεν.: Helke Sander Φωτ.: Katia Forbert Ἠθ.: Helke Sander. Διάρκεια 98΄. Δυτ. Γερμανία.

Τράβελινγκς στούς τοίχους τοῦ Βερολίνου, πολιτικά συνθήματα, μνήμη τοῦ χώρου: ἡ πολιτική σέ μέσο πλάνο.

Ἑκατοντάδες μικρά πλάνα: ὁ τόπος, οἱ συνθῆκες βίωσής του, οἱ ἀναδρομικές τους συνέπειες, ἡ ἐργασία σάν ἄμεση, ἀναπαραστάσιμη παραγωγή.

Αὐτή ἡ ἐργασία ἀφορᾶ τίς εἰκόνες (της), ἐξ οὗ κι ὁ ἀναδιπλασιασμός τῆς πρακτικῆς της μέσα ἀπ' τίς εἰκόνες καί τούς ἤχους τοῦ φίλμ: οἱ εἰκόνες ἀναδιπλασιάζονται μακριά ἀπό μιά ἐπιχείρηση τοῦ *βλέμματος τῆς γνώμης* καί τοῦ *ἀποκλεισμοῦ τοῦ ὑποκειμένου* (πού θά συνιστοῦσαν μιά εἰκόνα ἐνοχῆς γιά τό θεατή, ἱκανή νά καταστρέψει τήν εἰκόνα), γιατί ἡ ἡρωίδα δέν παριστάνει πώς ξεχνᾶ τήν παρουσία τῆς κάμερας. Τό νόημα παράγεται στίς χαραμάδες αὐτῶν τῶν πλάνων, στά κενά τοῦ συγκοπτόμενου μοντάζ, στό φανταστικό χῶρο σύνδεσης μιᾶς ἀπούσας κεντρικῆς μυθοπλασίας, ἀποφεύγοντας τό μικροαστικό πραγματικό πού μιά χωρική καί χρονική συνέχεια θά ἐξασφάλιζε, ἐκμεταλλευόμενη τήν ἐφιαλτική καθημερινότητα.

Ἤχοι ἀπό ἀλλοῦ εἰσβάλλουν στό φιλμικό χῶρο, δημιουργώντας μιά διαρκή ἀντίθεση ἀνάμεσα στό βιωμένο κι ἐκεῖνο πού τό ἀμφισβητεῖ μοιάζοντας μέ τό φανταστικό του. Οἱ ραδιοφωνικοί καί τηλεοπτικοί ἠχοι τῆς Λ.Δ.Γ. ἔρχονται νά ἐφεσιβάλλουν τήν ἀλήθεια τῶν εἰκόνων πού βλέπουμε, εἰκόνων πού ἐπιστρέφουν μέ τή σειρά τους γιά νά ἀναλογισθοῦν πάνω στήν ἀλήθεια αὐτῶν τῶν ἤχων. Εἶναι ἡ κάμερα στά χέρια τῆς ἡρωίδας, πού περιπλανιέται πάνω ἀπ' τό τεῖχος ἀναζητώντας τίς ὁμοιότητες πού κρύβονται κι ὄχι τίς διαφορές πού ἐπιδεικνύονται. Τό τεῖχος δέ λειτουργεῖ πιά σάν ἀντιστροφή τῆς κάρτ-ποστάλ, παράδειγμα γιά ἀποφυγή, τουριστικό ἀξιοθέατο, ἀλλά σάν ὀμφάλιος λῶρος ἀνίκανος νά ἀποκοπεῖ ἀπό τό σῶμα πού τόν γέννησε. Οἱ φωτογραφίες τοῦ Βερολίνου καί οἱ εἰκόνες τῆς φωτογράφου του, ἀνασύρουν στήν ἐπιφάνεια αὐτό πού τό Βερολίνο ἔπαψε νά εἶναι: τό πρόσχημα, τό ἰδεολογικό ἄλλοθι τῆς πολιτικῆς πού τό χαρίζει.

Πρίν ἀπ' ὅλα, τό φίλμ τῆς Sander ἀποκαλύπτει τήν καταπιεσμένη προσωπικότητα αὐτῆς τῆς πόλης-σκακιέρας.

«Η ΕΦΗΒΟΣ»
τῆς Jeanne Moreau

«L' Adolescente» (1979) Σκην.:Jeanne Moreau Σεν.: Henrie Jelinek καί Jeanne Moreau Φωτ.: Pierre Gaytard Μουσ.: Philippe Sarde Ἠθ.: Laetitia Chauveau, Simone Signoret, Jacques Weber, Edith Clever, Francis Huster. Διάρκεια 90΄. Γαλλία.

Ἡ περίπτωση τῆς Μορώ δέν εἶναι ἡ πρώτη κάποιου ἠθοποιοῦ πού πέρασε ἀπό τήν ἄλλη μεριά τῆς κάμερας. Ὁ Τζέρρυ Λιούις, ὁ Πώλ Νιούμαν, πρόσφατα ὁ Οὐῶρρεν Μπῆτυ καί κάμποσοι ἀκόμα τό

τόλμησαν, ἀρκετές φορές μέ αὐθεντικότητα, ἀλλά σπάνια μέ ἐπιτυχία. Ἡ Μορώ ἀνήκει στήν κατηγορία ἐκείνων τῶν ἠθοποιῶν πού ἐπιχειροῦν νά ἐπενδύσουν τή δόξα τους σ' ἕνα πεδίο ἄγνωστο, ἀλλά προσοδοφόρο. Γι' αὐτό καί ἡ ἐρώτηση: θά ἦταν ἀρκετό ἄραγε ἄν καταλογίζαμε στή Μορώ, τή μωρία νά μᾶς ταλαιπωρήσει μέ μία ἀνύπαρκτη ἔφηβο;

Πάνω σέ μιά ὀθόνη, τοποθετημένη σάν ἐξωτερικό ἑνός ἱστοῦ, ἑνός ὑφαντοῦ, τό σκιαγράφημα τοῦ κυκλοφοροῦντος ἠθοποιοῦ μέσα σέ μιά καταπράσινη ἐξοχή, ἔρχεται νά συντριβεῖ στίς παρυφές τοῦ κάδρου: δαντέλες, σοσσόνια, κορσέδες, μεταξωτές κορδέλες, φετιχιστικά ὑπόλοιπα μιᾶς ἐποχῆς/κλοιός, περισπασμός, ἀμηχανία, σύγχιση. Ἡ ἐξοχή εἶναι ὁ τόπος τῆς ἐπιβεβαίωσης, τῆς στίξης τοῦ ἀποκλεισμοῦ καί ἡ πολιτική εἶναι τό μοντάζ πού καθορίζει τίς θέσεις τῶν προσώπων καί παρατείνει τήν ἴντριγκα, ἕνα ἐνοχλητικό ἐκτός πεδίου, ἀνίκανο νά διαταράξει τήν κρούστα αὐτῆς τῆς συρρικνωμένης πραγματικότητας.

Ὑπάρχουν τρεῖς σκηνοθεσίες τοῦ εὐνουχισμοῦ στό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς μεταμφιεσμένης μυθοπλασίας πού σκοπεύει στήν ἔκκλειψη τοῦ ὑποκειμένου. Νά πῶς λύνει ἡ καθεμιά τό ἀδιέξοδο τῆς προέλευσής της:

Σκηνή 1η: Ἡ μικρή Μαρί προτιμᾶ νά δαγκώνει τό μῆλο ἀντί νά ἀπαντήσει στήν ἐρώτηση τῆς γιαγιᾶς της ἄν ἀγαπάει κάποιον, ἀπομακρύνει λοιπόν τό Νόμο καί ταυτόχρονα ἀποδέχεται τή λογική του. Ὁ Νόμος, στό βαθμό πού λειτουργεῖ στό ἀσυνείδητο σάν ἕνας Νόμος εὐνουχισμοῦ, μᾶς προσκαλεῖ ν' ἀναγνωρίσουμε στό ὄνομά του τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας. Ὁ Νόμος ἀντιτίθεται στήν ἐπιθυμία, ἀλλά ἡ ἐπιθυμία εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Νόμος, γιατί ὁ Νόμος εἶναι ἀναγκαῖος, ἐξομοιώνοντας τήν εἰκόνα τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐπιθυμίας μέ μία ἀπώλεια καί εἰσάγοντας τήν ἐνοχή ἐκεῖ πού δέν ὑπάρχει.

Σκηνή 2η: Ἡ γιαγιά σταματάει τό ρολόι μέ τό θάνατο τοῦ Ρομαίν. Τό πέρασμα τοῦ χρόνου δέν εἶναι λοιπόν ἡ ἀπάντηση στό πότε, ἀλλά στό ποτέ: νά τό ρετρό, ἡ εἰκόνα τοῦ φιλμικοῦ χρόνου νά μένει καθηλωμένη σ' ἕνα θάνατο. Κομβική σκηνή πού παράγει τό σύστημά της (σύστημα μιᾶς ἐσωτερικῆς-ἐξωτερικῆς τομῆς) πάνω σέ μιά διάσταση μηδέν τῆς διάρκειας, γόρδιο πρόβλημα μιᾶς κινηματογραφικῆς γραφῆς σέ σχέση μέ τό σῶμα της καί τό χρόνο.

Σκηνή 3η καί τελευταία τοῦ φίλμ: Πανοραμίκ τοῦ λεωφορείου πού φεύγει μέ τούς ἄντρες τοῦ χωριοῦ γιά τόν πόλεμο καί ἡ φωνή τῆς Μαρί ψιθυρίζει διά στόματος Μορώ: «Ὁ πόλεμος κηρύχτηκε. Τίποτα δέ θά 'ναι πιά ὅπως πρίν. Ἡ ζωή ἔχασε τή γλύκα της...».

Χρόνια μετά τό θάνατο τοῦ Φρόυντ, ἡ ἴδια ἐπιμονή: ἡ ἐφηβεία νά μοιάζει μέ τή χαμένη ἀθωότητα. Ποιός παριστάνει πώς ξεχνάει τή διέλευση αὐτῆς τῆς ἀθωότητας ἀπό ἕναν πατέρα -ἤδη-νεκρό καί μιά μητέρα -ἤδη- ραμμένη;

«ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΟΥ ΜΗΛΟΥ»
τῆς Vera Chytilová

«Hra o jablko» (1976). Σκην.: Vera Chytilova, σεν.: Vera Chytilova-Kristina Vlachova, φωτ.: Frantisek Vlek, μουσ.: M. Korinek, Ἠθ.: Dagmar Blahova, Jiri Menzel, διάρκεια: 98΄. Τσεχοσλοβακία.

Τό *«Παιχνίδι τοῦ μήλου»* εἶναι ἕνα φίλμ-μπουρλέσκ. Συνδεδεμένες πάντα μέ τό ὑποκείμενο καί ποτέ μέ τό ἀντικείμενο, οἱ κωμικές καταστάσεις, δέν εἶναι ἀναγκασμένες νά ὑπάρχουν μεταμφιεσμένες· ἀποβλέποντας κατευθεῖαν στήν ἀπόλαυση, μποροῦν νά θεωρηθοῦν κοινωνικές λειτουργίες (κι αὐτό πρίν ἀπ' ὅλα γιατί ἀπαιτοῦν τή συμμετοχή κάποιου τρίτου, τοῦ θεατῆ). Τό κωμικό, ἀντικαθιστώντας ἐπί τόπου τήν πιθανότητα μέ τό γεγονός (ἡ περίπτωση ἐγκυμοσύνης τῆς ἡρωίδας), προσφέρει μιά ἄμεση ἀναπαράσταση τῆς ψευδαίσθησης, μιά παλινδρόμηση πού ὁδηγεῖ μέ τοπογραφικούς ὅρους, ἀπό τήν περιοχή τῆς παραγωγῆς σκέψης σ' αὐτήν τῆς αἰσθητικῆς. Οἱ εἰκόνες, περιέχοντας τίς ἀπαγορεύσεις

τους, τίς ἀνάγουν σ' ἕνα σύστημα κωμικῶν ἀντιθέσεων πού δέν εἶναι ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στό νόημα τῶν εἰκόνων, ἀλλά ἀνάμεσα στό νόημα καί στήν ἀπουσία νοήματος στίς εἰκόνες. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἀντίθεση προκύπτει ἐπειδή ἀποδίδεται στήν εἰκόνα ἕνα νόημα πού εἶναι δύσκολο νά τῆς ἀποδοθεῖ, ἐπειδή μπορεῖ νά διατυπώσει ὅ,τι ἔχει νά διατυπώσει, χωρίς νά τό κάνει.

Κινητήρια δύναμη αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ εἶναι ἡ πολλαπλή χρήση τοῦ ἴδιου ὑλικοῦ, λ.χ. τό λάιτ μοτίβ τοῦ τοκετοῦ πού παραπέμπει στήν πορεία τοῦ φίλμ σ' ὅσα μποροῦν νά προηγηθοῦν ἤ νά τόν ἀκολουθήσουν. Ἔτσι, ὁ τοκετός παύει νά εἶναι τό βιολογικό γεγονός τῆς γέννησης καί καθίσταται τό σημεῖο μιᾶς κοινωνικῆς πλεκτάνης. Ἡ εἰκόνα (τό ἀρχικό ὑλικό), ὑποτιθέμενη σάν ἕνα σύνολο διαφορετικῶν σημείων, τεμαχίζεται διαρκῶς ἔτσι ὥστε τό νόημα νά παράγεται ἀπό τά συστατικά (ρηματικά, θά ἔλεγα) στοιχεῖα της, μέ τήν ἐπανακάλυψη αὐτοῦ πού ἔμοιαζε γνωστό καί τήν ἀπόλαυση μιᾶς νέας ἀναγνώρισης.

Πίσω ἀπ' τόν παραλογισμό τῶν ὅσων βλέπουμε (παραλογισμός πού συνιστᾶ μιά δωροδοκία τοῦ θεατῆ), τό «παιχνίδι τοῦ μήλου», εἶναι τό πανάρχαιο παιχνίδι τοῦ ἀπαγορευμένου ἔρωτα, πυροδοτούμενο ἀπό μιά *ζηλο-τυπία* (ἕνα πάθος πού ἐπιδιώκει μέ *ζῆλο* τό *τυπικό* του) κοντινή στό λογοπαίγνιο τοῦ Φρόυντ: amantes-amentes, οἱ ἐραστές εἶναι παράφρονες.

«Στιγμές»

«A woman like Eve» Σκην.-Σεν.: Nouchka Van Brakel Φωτ.: Nurith Aviv Μουσ.: Laurens Van Rooyen 'Ηθ.: Maria Schneider, Monique Van de Ven, Peter Faber. Διάρκεια 104'. 'Ολλανδία.
«Moments» (1979) Σκην.-Σεν.: Michal Bat-Adams, Φωτ.: Yves Lafaye Μουσ.: Huber Rostaing 'Ηθ.: Michal Bat-Adams, Brigitte Catilion, Assi, Dayan. Διάρκεια 92'. 'Ισραήλ-Γαλλία.
«Arven» (1979) Σκην.: Anja Breien Σεν.: Anja Breien, Oddvar Bull Ruhus καί Lasse Glomm Φωτ.: Erling Thurmann-Andersen 'Ηθ.: Espen Skzonberg, Hege Jure. Διάρκεια 99'. Νορβηγία.
«Mourir à tue-tête» (1979) Σκην.: Anne-Claire Poirier Σεν.: Marthe Blackburn καί A.C. Poirier Φωτ.: Michel Brault 'Ηθ.: Julie Vincent, Germain Houde. Διάρκεια 95'. Καναδάς.

«Κραυγή Θανάτου»

Οἱ ταινίες πού συμπλήρωναν τήν «Ἑβδομάδα Γυναικῶν Σκηνοθετῶν» ἦταν ἡ ὁλλανδική *«Μιά γυναίκα σάν τήν Εὔα»*, τῆς Nouchka Van Brakel, χαρακτηριστικό σύμπτωμα γυναικείου φασισμοῦ, λεσβιακό μελό ὅπου εὐκατάστατες νοικοκυρές ἐρωτοτροποῦν μέ χοντρές κι ἀνέμελες λεσβίες καί ἡ γαλλο-ισραηλινή *«Στιγμές»* τῆς Michal Bat Adams, ὅπου ἐπιχειροῦνταν ἡ διεθνοποίηση τοῦ λεσβιακοῦ προβλήματος καί ἡ τουριστική ἀξιοποίησή του μέσα ἀπό ἀνυπόφορα τεχνητή ἐπιμήκυνση τῶν πλάνων πού γελοιοποιοῦσε ἀκόμα περισσότερο τήν προσπάθεια τῶν *«Στιγμῶν»* νά περάσουν στήν αἰωνιότητα. Μέ τίς παραπάνω ταινίες ἴσως ἀσχοληθοῦμε ἐκτενέστερα σέ μιά πιθανή Ἑβδομαδα Λεσβιῶν Σκηνοθετῶν.

Εἴδαμε ἀκόμα τή νορβηγική *«Κληρονομιά»* τῆς Anja Breien, ταινία πού θά ντρέπονταν νά στείλουν σέ Διεθνές Φεστιβάλ (ἔστω καί τῆς Θεσσαλονίκης) ἀκόμα καί οἱ Βίκινγκς καί στήν ὁποία ἡ παραβίαση ἑνός θεσμοῦ τοῦ Οἰκογενειακοῦ Δικαίου συμπαρασύρει τήν κληρονομική διαδοχή καί διαρρυγνύει τή διαθήκη τῆς ἑνότητας τοῦ Δικαίου. Περισσότερο ἀμήχανη ἀπ' ὅλους μπρός στήν κληρονομιά ἡ σκηνοθέτρια, τοποθετεῖ ἐκεῖ πού ὑπάρχει μιά ἠθική παράβαση μιά ἠθική ἀποδοκιμασία.

Τέλος ἡ καναδέζικη *«Κραυγή θανάτου»* τῆς Anne-Claire Poirier ἦταν ἕνα ἐπιεικῶς ἀτυχέστατο ντοκυμανταίρ μυθοπλασίας, ὅπου κατά τήν προσφιλή φεμινιστική(;) μέθοδο, ἡ ταξική πάλη ἀντικαθίσταται ἀπό τήν πάλη τῶν δύο φύλων, πού ἀναδείχνεται σέ κινητήρια δύναμη τῆς Ἱστορίας. Ἐπιπλέον πληροφορούμαστε τήν ἀμετάκλητη καταδίκη τοῦ Φρόυντ γιά τή δήλωσή του: «οἱ γυναῖκες εἶναι μαζοχίστριες καί ἐπιζητοῦν τό βιασμό»!!!

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΛΑΡΙΣΑΣ

Ἄν τό 1979 θά ἔπρεπε νά χαρακτηριστεῖ μέ κάποιο τίτλο, αὐτός ἦταν «φεστιβαλικό». Καί αὐτό γιατί πέρα ἀπό τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πού φημολογεῖται ὅτι «πνέει τά λοίσθια», μιά καί ἡ Δ.Ε.Θ. δείχνει ἀπρόθυμη νά συνεχίσει τή διοργάνωσή του, ἔγιναν δυό ἄλλα φεστιβάλ. Τῆς Δράμας, πού εἶχε γίνει καί πέρσυ μέ διαφοροποιημένη κάπως μορφή καί τῆς Λάρισας, πού ὁμολογουμένα ὑπῆρξε μιά ἔκπληξη. Μιά ἔκπληξη πού δύσκολα θά μποροῦσε νά χαρακτηριστεῖ, μιά πού τά συμπεράσματά μας βγαίνουν ἀπό δύο διαφορετικά σημεῖα. Ἀπό τίς προθέσεις καί τά ἀποτελέσματα. Ἄς δοῦμε ὅμως ἀπό πιό κοντά τά πράγματα.

Τό 1ο φεστιβάλ κινηματογράφου Λάρισας πραγματοποιήθηκε ἀπό τίς 15 μέχρι τίς 21 Ὀκτωβρίου 1979. Ἡ πρόταση γιά τή διοργάνωσή του, πού υἱοθετήθηκε ἀπό τούς μαζικούς φορεῖς τῆς πόλης ὀφείλεται στήν τοπική κινηματογραφική λέσχη. Ὁ δῆμος, μάλιστα, ἀνέλαβε τήν ὑποχρέωση νά συνεχίσει τήν προσπάθεια γιά τήν καθιέρωση του πλέον σάν θεσμοῦ. Οἱ στόχοι τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς, σύμφωνα μέ τό κείμενό της, ἦταν: α) ἡ ἄνοδος τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς πόλης καί τῆς περιοχῆς, β) ἡ προώθηση, ὅσο καλύτερα καί πλατύτερα γίνεται, τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, γ) ἡ ἐπαφή καί ἐπικοινωνία τῶν δημιουργῶν μέ τό πλατύ κοινό καί δ) ἡ προσπάθεια γιά μιά κάποια ἀποκέντρωση.

Ἔτσι ξεκινάει ἡ διοργάνωση τοῦ φεστιβάλ, μέ τούς παρακάτω στόχους σ' ἕναν κανονισμό πού βασικά του στοιχεῖα ἦταν: α) κατάργηση τῆς προκριματικῆς ἐπιτροπῆς, β) ὕπαρξη κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἀποτελουμένης ἀπό ἐκπροσώπους τῶν σωματείων πού σχετίζονται μέ τόν κινηματογράφο, γ) ὕπαρξη τοπικῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς πού θά δώσει τά δικά της βραβεῖα καί δ) ἀπονομή ἰσοτίμων χρυσῶν βραβείων σέ τέσσερις κατηγορίες ταινιῶν μικροῦ καί μεγάλου μήκους (καλύτερη ταινία μέ ὑπόθεση, καλύτερη ταινία ντοκυμανταίρ, καλύτερη ταινία κινούμενων σχεδίων καί καλύτερη πειραματική ταινία), πού δέ θά συνοδεύονται ἀπό κανένα χρηματικό ποσό.

Ἐδῶ λοιπόν ἀρχίζει τό πρῶτο καί οὐσιαστικό πρόβλημα. Γίνεται μιά μαζική πραγματική προσπάθεια ὅσον ἀφορᾶ τό θέμα, ὀργανωμένη ἀπό κάποιο σχετικό φορέα (κινηματογραφική Λέσχη) ἀλλά σέ λάθος βάση. Τόσο οἱ κριτικές ἐπιτροπές, ὅσο καί τά βραβεῖα δέν ἀποτελοῦν παρά «παραλλαγή στό ἴδιο θέμα» τοῦ χρεωκοπημένου πιά θεσμοῦ τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Δόθηκε λοιπόν μιά μεγάλη δημοσιότητα τόσο στόν τύπο ὅσο καί στήν πόλη, κύρια πρίν τή διεξαγωγή του, ἐνῶ ἀπό τά κινηματογραφικά περιοδικά καλέστηκε μόνο τό ΦΙΛΜ, περιοδικό βασικά θεωρητικῶν κατευθύνσεων. Στό φεστιβάλ ἔλαβαν μέρος, διεκδικώντας τά βραβεῖα του, 10 ταινίες μεγάλου μήκους καί τριάντα τρεῖς μικροῦ, τό μεγαλύτερο μέρος τῆς φετινῆς ἀνεξάρτητης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Παρά τίς ἐξαγγελίες τῆς ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς ὅτι «ἡ ἐκδήλωση δέν ἀνταγωνίζεται τά ἄλλα κινηματογραφικά φεστιβάλ» ἀρκετοί σκηνοθέτες δέν ἔστειλαν τίς ταινίες τους, ἐξαιτίας τῆς διένεξης γιά τήν ὁποία κάναμε λόγο σ' ἄλλο ἄρθρο αὐτοῦ τοῦ τεύχους.

Ἄν ὅμως, ἡ ἀπουσία τῶν ταινιῶν αὐτῶν φτώχυνε τήν ὅλη ἐκδήλωση καί ἐμπόδισε τό σχηματισμό μιᾶς σφαιρικῆς ἀντίληψης τοῦ σημερινοῦ ἀνεξάρτητου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἡ ἴδια ἡ ὀργανωτική ἐπιτροπή, μέ τόν κανονισμό πού ἐπέλεξε καί τή μορφή πού ἔδωσε στήν ἐκδήλωση, ἔγινε αἰτία νά μήν πραγματωθεῖ κανένας ἀπό τούς στόχους της. Τά μέλη της δέν εἶδαν ἤ δέ θέλησαν νά δοῦν ὅτι ἕνα διαγωνιστικό φεστιβάλ χορηγεῖ (πλαστά) ἐχέγγυα ποιότητας, μέσα ἀπό τά βραβεῖα καί τίς διακρίσεις του, σέ συγκεκριμένα προϊόντα-ταινίες, τά ὁποῖα ἀξιοποιεῖ μέ βάση τίς τεχνικές τοῦ μάρκετιγκ, γιά νά ἐπιβάλλει ἕνα σκηνοθέτη ἤ μιά ταινία, γιά νά δημιουργήσει κινηματογραφικές σχολές καί εἴδη, μέ δυό λόγια γιά

νά προωθήσει τίς ταινίες καί τήν ἰδεολογία πού παράγει ἡ κριτική ἐπιτροπή του. Θέλησαν «νά συμβάλλουν στήν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῆς Λάρισας καί τῆς περιοχῆς» καί ὅμως, στήν πρεμιέρα, καλοῦν τό κοινό νά μήν ἀντιδρᾶ κατά τή διάρκεια τῆς προβολῆς τῶν ταινιῶν. Θέλησαν «νά προωθήσουν ὅσο γίνεται καλύτερα καί πλατύτερα τόν ἑλληνικό κινηματογράφο», καί ὅμως, διοργανώνουν ἕνα διαγωνιστικό φεστιβάλ ἀντί γιά μιά ἁπλή παρουσίαση τῶν ταινιῶν μέσα στά πλαίσια ἑνός ΠΑΝΟΡΑΜΑΤΟΣ τῆς ἐτήσιας παραγωγῆς. Ἐνέργεια πού καί πολύ πιό τίμια θά ἦταν καί δέ θά «δίχαζε» τούς ἴδιους τούς κινηματογραφιστές. Θέλησαν «νά φέρουν σ' ἐπαφή καί ἐπικοινωνία τούς δημιουργούς μέ τό πλατύ κοινό» καί ὅμως, μετά τίς προβολές δέν ἀκολουθεῖ καμιά ἀπολύτως συζήτηση τοῦ κοινοῦ μέ τούς δημιουργούς. Θέλησαν «νά γίνει μιά κάποια ἀποκέντρωση» καί ὅμως, διοργάνωσαν ἕνα διαγωνιστικό φεστιβάλ ἀντί νά κάνουν τήν πόλη τους χῶρο ΣΥΝΕΛΕΥΣΗΣ ὅπου θά δινόταν ἡ εὐκαιρία στό κοινό καί στούς δημιουργούς ν' ἀνταλλάξουν πληροφορίες καί νά σχολιάσουν ὁ ἕνας τή δουλειά τοῦ ἄλλου. Πίστεψαν ὅτι «τέτοιοι θεσμοί βοηθοῦν τήν πολιτιστική ἀνάπτυξη τοῦ τόπου» καί δέν κατανόησαν ὅτι ἡ κριτική ἐπιτροπή (ὅποια κι ἄν εἶναι, ἀπό ὅποιους καί ἄν ἀπαρτίζεται) ἀποτελεῖ μιά βραδυφλεγή βόμβα.

Τό κοινό (λιγοστό σέ σχέση μέ τόν πληθυσμό τῆς πόλης καί τή διαφήμιση πού ἔγινε στό φεστιβάλ) ἐρχόταν, παρακολουθοῦσε τίς προβολές, χειροκροτοῦσε εὐγενικά καί μέ *εὐπρέπεια* στό τέλος τους καί ἀποχωροῦσε ἥσυχα-ἥσυχα. Δέν προβληματιζόταν καί δέν προβληματίζε· δέν μποροῦσε νά πλησιάσει (θεματικά) πολλές ἀπό τίς ταινίες καί δυσανασχετοῦσε· δέν ἦταν σέ θέση νά τίς προσεγγίσει(μορφικά) καί ἐξοργιζόταν ἤ ἐγκατέλειπε τήν αἴθουσα. Παράλληλα ἡ (ἐλλειπής) κριτική ἐπιτροπή, μέ ἀπόλυτα ἑδραιωμένη τήν ἐξουσία της καί περιφρονώντας τά πάντα (στόχους ὀργανωτικῆς ἐπιτροπῆς, σημερινές τάσεις τοῦ κινηματογράφου, ἐξελίξεις τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας) καί τούς πάντες (ὀργανωτές, σκηνοθέτες, κοινό), χρησιμοποίησε τή δύναμή της γιά τήν προβολή τῶν θέσεων τῆς πλειοψηφείας τῶν μελῶν της καί γιά τήν προώθηση τῶν ἐπίσης ἐπιδιώξεῶν τους, ὅπως φαίνεται ἀπό τή συζήτηση.

Ἡ συζήτηση.

Τό ἀπόγευμα τῆς τελευταίας μέρας —καί μέ μιά περίπου ὥρα καθυστέρησης— ξεκινάει ἡ προγραμματισμένη συζήτηση μέ θέμα «ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος χθές, σήμερα καί αὔριο». Μέσα στήν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου στήνεται τό σκηνικό τῆς ἐξουσίας: οἱ εἰσηγητές πάνω στή σκηνή, τό κοινό κάτω στήν αἴθουσα· αὐτοί κι ἐμεῖς· οἱ γνῶστες καί οἱ ἀγνοοῦντες. Στή σκηνή ἀνεβαίνουν καί παίρνουν τίς θέσεις τους τρία μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Δηλώνουν ὅτι «πρόθεσή μας ἦταν νά βρίσκονταν ἐδῶ μαζί μας καί οἱ ἄλλοι (δύο) συνάδελφοι τῶν ὑπολοίπων σωματείων» (ἐδῶ πιθανῶς νά ὑπονοεῖται κάποια διαφωνία, πού ὅμως δέν ἐκφράστηκε δημόσια, ἀλλά συγκαλύφτηκε καί σκεπάστηκε) καί ἀρχίζουν νά μιλοῦν γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα καί τῶν τριῶν εἰσηγήσεων (διάβαζε διαλέξεων) ἦταν ἡ ἀναφορά σέ θέματα τῆς ἱστορίας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί μιά στυγνή παράθεση χρονολογιῶν καί ἕνας «μυστικοποιημένος» τρόπος ἐξέλιξης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέ βάση τίς τεχνικές ἀνακαλύψεις καί ἐφευρέσεις. Καί ὁ Λιαρόπουλος καί ὁ Δάναλης (περισσότερο ὁ δεύτερος, τεχνικός γάρ) πλέκουν τό ἐγκώμιο τῶν τεχνικῶν καί, χρησιμοποιώντας ἕναν τρόπο καί ἕνα ὕφος ἔντονα πατερναλιστικό, «μαλώνουν» τούς σημερινούς σκηνοθέτες γιά τά θέματα πού διαλέγουν καί τόν τρόπο πού τά δείχνουν. Τίς θέσεις τοῦ ντουέτου ἔρχεται νά συμπληρώσει καί νά «θεωρητικοποιήσει» ὁ τρίτος τῆς παρέας (Γρίβας) λέγοντας ὅτι «ὑπάρχει» ἕνα κοινό σήμερα πού θέλει νά δεῖ κινηματογράφο, πού θέλει νά κοινωνικοποιηθεῖ. Τό κοινό αὐτό, πού ξανάρχεται στίς αἴθουσες, θά ἀποτραβηχτεῖ καί πάλι γιατί δέν μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει μέ μερικές ἑρμητικές ταινίες τοῦ νέου κινηματογράφου. Πιθανῶς τό κοινό νά ξαναγυρίσει στήν —ἔγχρωμη τώρα— τηλεόραση. Θά μποροῦσε, λοιπόν, νά τεθεῖ τό ζήτημα τῆς ἀναγκαιότητας ἑνός ἐθνικοῦ κινηματογράφου, εἴτε αὐτός πηγάζει ἀπό κοινωνικά ἐνδιαφέροντα, εἴτε ἀπό προσωπικές ἀντιλήψεις τῶν ἀνθρώπων πού τόν κάνουν. Καί ὁ Λιαρόπουλος ἀναλαμβάνει νά «ἐξηγήσει» ὅτι «μέ τόν ὅρο ἐθνικό κινηματογράφο ἐννοοῦμε τόν κινηματογράφο ἐκεῖνο πού μπορεῖ νά συγκινήσει τό μέσο Ἕλληνα θεατή πού κατά κύριο λόγο βρίσκεται ἀναγκαστικά μπροστά στίς ξένες ταινίες. Μπορεῖ νά μᾶς συγκινήσει καί νά φτάσουμε σπίτι μας εὐχαριστημένοι καί καλύτεροι ἀπ' ὅ,τι μπήκαμε στόν κινηματογράφο. Οἱ σωστές καλλιτεχνικές ἰδέες, μέ τήν ἔννοια τῆς ἀπαίτησης τοῦ κοινοῦ, εἶναι δυνατόν νά πραγματωθοῦν σήμερα στό ἴδιο ἐπίπεδο τῶν ξένων ταινιῶν. Εἶναι αὐτός πού θά μποροῦσε νά ξαναφέρει τόν κόσμο στίς αἴθουσες». Ἔτσι στό ὄνομα μιᾶς κάποιας λαϊκότητας, θεσπίζονται ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς ὅρια, πλαίσια καί κατευθύνσεις γιά τόν κινηματογράφο. Ἕνα κινηματογράφο πού, αὐθαίρετα, ὀνομάζεται ἐθνικός. Καί ἡ αὐθαιρεσία τοῦ «προεδρείου» συνεχίζεται. Ὅταν ἀναφέρεται ἀπό τό κοινό «ἐθνικός εἶναι ὁλόκληρος ὁ κινηματογράφος πού παράγεται ἀπό Ἕλληνες», ὅτι «δέν ὑπάρχει ἐνιαῖο κοινό» καί ὅτι «κάθε ταινία ἀπευθύνεται σέ μιά μερίδα τοῦ

κοινοῦ καί ἐκεῖνο πού πρέπει νά μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι τό πῶς τό κοινό πού μπορεῖ νά «διαβάσει» καί νά κατανοήσει μιά ταινία, θά μεγαλώσει» ὁ Λιαρόπουλος ἀπαντᾶ ὅτι ἡ παρέμβαση ἦταν σημαντική, ἀλλά, σημαντικότερη ἦταν ἡ παρέμβαση ἑνός ἄλλου ὁμιλητῆ πού συμφώνησε μέ τίς ἀπόψεις τους καί καταλήγει «ἡ σχέση ἀνάμεσα στούς πολλούς καί τούς λίγους δέν εἶναι ἀριθμητική. Τό ἔργο καθιερώνεται μέ τή δημοκρατική ἀρχή τῆς πλειοψηφίας».

Στή συνέχεια ὁ σκηνοθέτης Καρυπίδης μετατόπισε τό θέμα καί ἐπανέφερε τό «πρόβλημα» τῆς προκριματικῆς ἐπιτροπῆς. Κατά τήν -καθόλου ταπεινή- γνώμη του «ἡ λύση πού δόθηκε φέτος δέν προωθεῖ οὔτε αὐτό τό φεστιβάλ, οὔτε τόν ἑλληνικό κινηματογράφο γενικότερα». Ἀντί νά θέσει θέμα κατάργησης καί τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ζητᾶ τήν ἐπαναφορά τῆς προκριματικῆς. (Τόσο τά μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ὅσο καί ὁ σκηνοθέτης Καρυπίδης ἀνήκουν στό Κ.Κ.Ε.).

Ὅταν ὁ σκηνοθέτης Γεωργουλάκης ἔβαλε τό πρόβλημα κάπως ἀλλιῶς, λέγοντας: «ἕνας σκηνοθέτης πιστεύει αὐτό πού κάνει, εἶναι ἡ ἔκφρασή του. Δίνει τό στίγμα του μέσα σ' αὐτό τόν κόσμο. Πιστεύει ὅτι κάτι ἔχει νά πεῖ καί πρέπει νά τό πεῖ. Ἀπευθύνεται σ' ὅλους. Δέ θά τόν ἀκούσουν ὅλοι. Ἂν μπορεῖ νά ἐπικοινωνήσει ἔστω καί μέ λίγους ἔχει ἀποκαταστήσει ἐπικοινωνία. Ἔχει πετύχει αὐτό πού ἤθελε. Ἔκανε μιά ἐπένδυση γιά ἠθική ἱκανοποίηση καί ὄχι γιά οἰκονομική. Αὐτοί πού θέλουν τήν οἰκονομική ἄς ἀγκαλιάσουν τό λαό μέσα ἀπό τόν ψεύτικο τρόπο τους. Οἱ νέοι σκηνοθέτες μπαίνουν στή ζωή τώρα. Δημιουργοῦνται χιλιάδες πράγματα μέσα τους ΤΩΡΑ. Θέλουν νά τά ποῦν ΤΩΡΑ. Αὐτές εἶναι οἱ δυνατότητές τους, αὐτά μποροῦν νά ποῦν», ἡ «συζήτηση» πῆρε τέλος γιά νά ἀκολουθήσει ἡ προβολή τῆς ταινίας τοῦ Κακογιάννη «Στέλλα».

Τά βραβεῖα

Σίγουρα δέ μᾶς ἐνδιαφερουν τά βραβεῖα ἑνός φεστιβάλ. Δέ μᾶς ἐνδιαφέρει ἄν δόθηκαν δίκαια ἤ ἄδικα, ἄν ἀπονεμήθηκαν ὅλα ὅσα προέβλεπε ὁ κανονισμός ἤ μερικά ἀπ' αὐτά. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι τό σκεπτικό πού τά συνόδεσε. «Τό σύνολο τῶν ταινιῶν», λέει ἡ ἐπιτροπή, «δέ φτάνει τά ἐπίπεδα ἐκεῖνα τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς καί τελείωσης πού θά τά ἔκανε ὑποψήφια γιά μιά χωρίς ἐπιφύλαξη βράβευση καί αὐτόματη πρότασή τους σάν ἐθνικῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων, ἄξιων νά συγκεντρώσουν τήν ἀμέριστη συμπαράσταση τῶν θεατῶν». Τά μέλη τῆς ἐπιτροπῆς, χωρίς ἴχνος ταπεινοφροσύνης, θεωροῦν τούς ἑαυτούς τους σοφούς, πού νά μποροῦν νά μιλοῦν στό ὄνομα τοῦ κοινοῦ, νά ὑποτιμοῦν τή νοημοσύνη του καί νά προεξοφλοῦν τή στάση του. Ἀρνοῦνται ὅτι οἱ ταινίες εἶναι ἐθνικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα, σύμφωνα μέ τόν ὁρισμό τους, κατακρίνουν τήν πολύπλευρη ἀναζήτηση (θεματική καί μορφική) καί κατακεραυνώνουν τίς ταινίες στό ὄνομα ὑποκειμενικῶν καί ὁλοφάνερα προκαταλημμένων κριτηρίων. Οἱ ἀναζητήσεις, οἱ ἔρευνες, οἱ προτάσεις καί οἱ τρόποι γραφῆς τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου δέν ἔχουν, γι' αὐτούς, καμιά σημασία. Τά κριτήριά τους εἶναι ἀλλάνθαστα, δέν μπορεῖ νά κάνουν λάθος. Αὐτοί ξέρουν, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι ὄχι. Ἀποκρύβουν ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ καί ὅτι ὁ δημιουργός ἔχει τό δικαίωμα νά ἐπιλέγει μέσα ἀπό τά στοιχεῖα πού τοῦ χρειάζονται, γιά νά ἀρθρώσει τό δικό του ΛΟΓΟ, γιά νά φτιάξει τή δική του ταινία. Βραβεύουν μιά ταινία ἀλλά, ταυτόχρονα, τήν κατακρίνουν γιά «... τήν ἄρνηση τῆς δραματικῆς ἐξέλιξης, πού δυσκολεύει τήν προσέγγιση καί τήν ταύτιση τοῦ θεατῆ»(!).

Αὐτά ὅμως δέν εἶναι σφάλματα τῆς ἐπιτροπῆς. Ξεκίνησε ἀπό τήν Ἀθήνα καί ἀνέβηκε στή Λάρισα μέ σκοπό νά περάσει τίς θέσεις της καί νά προωθήσει τούς στόχους της καί νά τυφλώσει ἕνα κοινό ἀμύητο καί ἀπληροφόρητο. Ἤθελε νά προσανατολίσει καί νά ὁριοθετήσει τόν κινηματογράφο. Εἶχε ἤδη α πριόρι καταδικάσει κάποιες ταινίες καί «δικαιώσει» κάποιες ἄλλες.

Ἡ ὀργανωτική ἐπιτροπή ἑνός ΦΕΣΤΙΒΑΛ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δέν ἔπρεπε νά σκοπεύσει στό μοίρασμα βραβείων καί διακρίσεων, ἀλλά, νά κατευθύνει καί νά προσπαθήσει νά πετύχει τήν ἐπαφή ἀνάμεσα στό ξένο σύστημα (ταινία) καί σέ κάποιον ἄλλο (θεατή). Νά τοῦ δείξει ὅτι ἡ ἄποψή του γιά τόν κόσμο δέν μπορεῖ νά εἶναι μοναδική, οὔτε καί τελεσίδικη, γιατί δέν εἶναι παρά μιά ἑρμηνεία μόνο. Ἂν τό καταφέρει ἡ προσφορά της θά εἶναι μεγάλη. Ἂν ἀποτύχει ἡ προσπάθειά της καί μόνο θά εἶναι ἀρκετή. Ὅλα τ' ἄλλα δέν ἔχουν καμιά ἀξία ἤ κρύβουν πίσω τους ὕποπτες ἐπιδιώξεις.

Δημήτρης ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΤΟ 2ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Ὅταν τήν περασμένη χρονιά ἡ Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν, κι ἐνῶ βρίσκεται σέ διένεξη μέ τό Ὑπουργεῖο γιά τό θέμα τοῦ κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἀνακοινώνει ὅτι ἀδυνατεῖ νά διοργανώσει μόνη της ἕνα δικό της φεστιβάλ (διαγράφοντας μεμιᾶς ὅλη τήν ἱστορία τοῦ Ἀντι-Φεστιβάλ), μία ἐπαρχιακή κινηματογραφική λέσχη παίρνει μία μοναδική πρωτοβουλία, νά διοργανώσει Πανελλήνιο Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους, τό ὁποῖο καί στέφεται μέ ἀπόλυτη ἐπιτυχία. Τό γεγονός αὐτό εἶχε μιά ἰδιαίτερη σημασία, γιατί πέρα ἀπό τήν προώθηση μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης στήν ἐπαρχία, διοργανωμένης μέ δημοκρατικές διαδικασίες, πού ἔδινε τίς δυνατότητες νά παιχτοῦν μιά σειρά ἀπό μικροῦ μήκους ταινίες, πολλές καταδικασμένες ἤδη ἀπό τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης καί μάλιστα μπροστά σ' ἕνα κοινό πού γιά πρώτη φορά θά γνωριζόταν μ' αὐτόν τόν κινηματογράφο, ἡ διοργάνωση κι ἐπιτυχία τοῦ φεστιβάλ ἔδειχνε ὅτι μιά ἐπαρχιακή κινηματογραφική λέσχη μπορεῖ νά βγεῖ ἀπό τό περιοριστικό πλαίσιο τῶν γραφείων διανομῆς[1] καί νά διοργανώσει μιά δική της ἐκδήλωση.

Φέτος τό πείραμα ἐπαναλήφτηκε, μέ τήν υἱοθέτηση καί ἄλλων καινοτομιῶν πού τίς συνοψίζουμε στά ἑξῆς σημεῖα: Τό φεστιβάλ δέν ἔχει προκριματική ἐπιτροπή καί δέχεται καί ταινίες σοῦπερ-8, ἕνα φορμά τό ὁποῖο ἀγνοεῖ τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης καί ἡ Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν. Ἡ κριτική ἐπιτροπή ἀποτελεῖται ἀπό μέλη πού ἔχουν ἄμεση σχέση μέ τόν κινηματογράφο, ὑπάρχουν ὅμως καί βραβεῖα κοινοῦ, πού θεωροῦνται ἀνώτερα ἀπ' αὐτά τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Τέλος κατά τή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ διοργανώνονται συζητήσεις καί διαλέξεις πρίν ἤ μετά τίς προβολές.

Παρά ὅμως τίς ὅλες καλές προθέσεις τό φετεινό φεστιβάλ δέν εἶχε τήν περσινή ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ, οὔτε τήν ἀναμενόμενη ἐπιτυχία. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι φέτος (ὅπως καί τά τελευταῖα 3-4 χρόνια) τό μέσο ἐπίπεδο τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους εἶναι πολύ χαμηλό καί ἡ ἐκλογή αὐτοῦ τοῦ ἀγνοημένου καί παραγνωρισμένου κινηματογράφου δέν προσφέρεται ἰδιαίτερα γιά τή μαζική προσέλκυση τοῦ κοινοῦ. Ἄν συμπεριλάβουμε σ' αὐτό, τόν ἀθέλητο ἀνταγωνισμό πού δημιούργησε τό Φεστιβάλ Λάρισας (ὁρισμένες ταινίες πού προβλήθηκαν ἐκεῖ καί μάλιστα βραβεύτηκαν δέ στάλθηκαν στή Δράμα) καί τόν ἠθελημένο τῶν δύο ἄλλων αἰθουσῶν τῆς πόλης (πού προγραμμάτισαν ἐσκεμμένα δύο ὑπερεμπορικές ἐπιτυχίες, ὅπως εἶναι οἱ *«Φανταρίνες»* καί ἡ *«Γρανίτα ἀπό λεμόνι»*), μποροῦμε νά ἑρμηνεύσουμε ἐν μέρει τό γιατί φέτος δέν ἦλθε ὁ ἀναμενόμενος κόσμος. Ὑπάρχουν ὅμως καί μιά σειρά προβλήματα πού ἐφάπτονται τοῦ ἴδιου τοῦ θεσμοῦ καί τοῦ τρόπου διοργάνωσής του, τά ὁποῖα θά θίξουμε ἀναλυτικώτερα.

Ἔχει γίνει κοινοτυπία νά τονίζεται ὅτι ἕνα Φεστιβάλ διαγωνιστικοῦ χαρακτήρα ἀναπαράγει ἀναπόφευκτα ἕναν ἀνταγωνισμό, πού δέ βοηθάει τό κοινό νά δεῖ ὅτι ὁ ρόλος ὕπαρξής του εἶναι νά δώσει μιά εἰκόνα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί ὄχι νά βραβεύσει τίς «καλύτερες» προσπάθειες. Πιστεύω ὅτι τό Φεστιβάλ Δράμας πρέπει νά καταργήσει τήν κριτική ἐπιτροπή (μπορεῖ ὅμως νά διατηρήσει τά βραβεῖα κοινοῦ γιά ἐθιμοτυπικό χαρακτήρα) καί νά γίνει μία Ἑβδομάδα Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι καί οἱ μεγάλου μήκους ταινίες πού συνοδεύουν τό πρόγραμμα θά πρέπει νά εἶναι ἑλληνικές γιά νά δίνουν μιά συνολική εἰκόνα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἐάν γιά ὁποιουσδήποτε λόγους μιά τέτοια ἐκλογή κριθεῖ «ἀντιεμπορική» γιά τήν ἐπαρχία, τότε μποροῦν νά γίνουν ἀφιερώματα σ' ἐθνικούς κινηματογράφους ἤ σέ μιά σειρά ἄλλων θεματικῶν κύκλων. Ἔτσι θά ἐπιτευχθεῖ μιά ὁμοιογένεια στήν ἐκδήλωση καί δέ θά ὑπάρχει τό φετινό μπέρδεμα, ὅπου μποροῦσες νά δεῖς ἀπό τό *«Ρίο Μπράβο,* μέχρι τή *«Βιο-γραφία»* ἤ τά *«Παντρολογήματα»*, ταινίες πού διαλέχτηκαν μέ μοναδικό σκοπό ν' ἀποτελέσουν ἕναν «κράχτη» γιά τό διαγωνιστικό πρόγραμμα.

Ἕνας ἄλλος λόγος πού δυσκόλεψε τό κοινό στήν παρακολούθηση τοῦ φεστιβάλ ἦταν τό ὑπερφορτωμένο πρόγραμμά του. Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους διαρκοῦσαν συνήθως μιάμιση ὥρα, ἄλλο τόση ἡ μεγάλου μήκους, σύν οἱ συζητήσεις ἤ εἰσηγήσεις

1) Δές τό σχετικό ἄρθρο γιά τίς κινηματογραφικές λέσχες.

πρίν καί μετά τίς προβολές, ἐνῶ μερικές μέρες ὑπῆρξαν καί ξεχωριστές ἀπογευματινές προβολές! Εἶναι φυσικό ὅτι μέσα σέ τέτοιες συνθῆκες κανείς δέν μπορεῖ νά παρακολουθήσει ἄνετα ὅλο τό φεστιβάλ, οὔτε νά γίνουν οὐσιαστικές συζητήσεις. Ἡ λύση εἶναι ἀναπόφευχτα ὁ διαχωρισμός τῶν ἐκδηλώσεων. Μπαίνει ὅμως τό πρόβλημα ποιός θά ἔλθει νά δεῖ ἕνα αὐτόνομο πρόγραμμα ἀπό ταινίες μικροῦ μήκους (πρέπει νά πάρουμε ὑπόψη μας τήν ἰδιομορφία τοῦ ἐπαρχιακοῦ χώρου). Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο προτείνω οἱ ταινίες αὐτές νά παίζονται δωρεάν σ' ἕνα ξεχωριστό πρόγραμμα, πού θά τό ἀκολουθοῦν οἱ διάφορες διαλέξεις καί συζητήσεις, ἐνῶ στή συνέχεια θά παίζεται κανονικά ἡ μεγάλου μήκους ταινία μέ εἰσιτήριο. Πιστεύω ὅτι μ' αὐτόν τόν τρόπο οἱ ταινίες αὐτές θά παρακολουθηθοῦν ἀπό ἕνα μαζικότερο κοινό, πού θά τίς δεῖ καί πιό ἐλεύθερα, μία καί δέ θά αἰσθάνεται ὅτι τόν κορόιδεψαν καί τοῦ πῆραν τά λεφτά του. Κι ἐπειδή τό τελευταῖο αὐτό πρόβλημα μπαίνει συνήθως στίς λεγόμενες πειραματικές ἤ πρωτοποριακές ταινίες, προτείνω ἡ κατηγορία αὐτή τῶν ταινιῶν νά παίζεται σ' ἕνα εἰδικό πρόγραμμα, πού θά ἔρθει νά τό δεῖ ὁ πληροφορημένος θεατής, γιατί πιστεύω ὅτι πρέπει νά κρίνεται μέ διαφορετικά κριτήρια ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄλλες ταινίες (ἤδη ἔχει γίνει ἕνας τέτοιος διαχωρισμός γιά τό σοῦπερ-8).

Ἡ ἀνομοιομορφία πού χαρακτήριζε τό πρόγραμμα τῶν μεγάλου μήκους ταινιῶν, χαρακτήριζε καί τίς εἰσηγήσεις, πού προτάθηκαν ἀπό τούς ἴδιους τούς εἰσηγητές καί ὄχι ἀπό τούς διοργανωτές τῆς λέσχης (ἄρα διαλέχτηκαν μέ βάση ὄχι τό τί θά μποροῦσε νά ἐνδιαφέρει περισσότερο τό συγκεκριμένο κοινό τῆς λέσχης, ἀλλά τό τί εἶχε πιό εὔκαιρο ὁ κάθε ὁμιλητής). Ἔτσι ἡ Γκαίυ Ἀγγελῆ μίλησε γιά τή γυναίκα στόν κινηματογράφο, ὁ Χ. Βακαλόπουλος γιά τήν κινηματογραφοφιλία, ὁ γράφων ἔκανε μιά παρουσίαση τοῦ *«Ρασομόν»* καί ὁ Β. Ραφαηλίδης μίλησε γιά τήν προϊστορία τοῦ κινηματογράφου. Ὅσο γιά τήν ὁμιλία τοῦ Π.Τάσσιου (πού ἔκανε μέ τή βοήθεια τοῦ Κ. Φέρρη) σχετικά μέ τό πρόβλημα τῆς διανομῆς στόν ἑλληνικό κινηματογράφο, δέν ἦταν παρά μιά πρόφαση γιά νά μεταφερθεῖ στή Δράμα ἡ γνωστή διαμάχη μιᾶς μερίδας σκηνοθετῶν ἐναντίον μιᾶς ἄλλης μερίδας καί τῶν κριτικῶν πού δέν ὑπερασπίζονται τίς ταινίες τους[2]. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ συζήτηση αὐτή, πού ἔδωσε γιά πρώτη φορά τήν εὐκαιρία σέ μερικούς ἀπό τούς θιγόμενους κριτικούς ν' ἀπαντήσουν αὐτοπροσώπως (ὄχι πάντα μέ τόν πιό πειστικό τρόπο), ἐξαιτίας ἀκριβῶς τοῦ πολεμικοῦ, κουτσομπολίστικου καί γενικά σκανδαλοθηρικοῦ της χαρακτήρα (ὅταν δέν ἦταν μιά καθαρή θεατρική παράσταση, πού ἀπό πλευρᾶς πληροφοριῶν ἔβριθε ἀπό ἀνακρίβειες), ἀποτέλεσε τό «μεγάλο» γεγονός τοῦ Φεστιβάλ κι ἕναν χαρακτηριστικό δείκτη τοῦ τί θέλει ὁ κόσμος τοῦ φεστιβάλ νά δεῖ καί ν' ἀκούσει (χωρίς νά σημαίνει αὐτό, ὅτι συμμεριζόμαστε αὐτή τους τήν ἄποψη).

Προτοῦ κλείσω θά ἤθελα νά πῶ δυό λόγια γιά τό ρόλο πού ἔπαιξε ἡ κριτική ἐπιτροπή τοῦ φεστιβάλ, στήν ὁποία συμμετεῖχε τήν τελευταία στιγμή καί ὁ γράφων σ' ἀντικατάσταση τοῦ «ἀσθενοῦντος» κ. Ζακόπουλου. Ὅπως ἔχω ἤδη πεῖ, ὁ θεσμός ἑνός διαγωνιστικοῦ φεστιβάλ εἶναι ἀρκετά ἀμφισβητήσιμος, πολύ περισσότερο δέ τῆς ὕπαρξης κριτικῆς ἐπιτροπῆς, πού καλό εἶναι στό μέλλον νά καταργηθεῖ. Μία κριτική ὅμως ἐπιτροπή μπορεῖ κάλλιστα νά διαφοροποιηθεῖ ἀπό τόν κλασικό ρόλο πού τῆς ἀναθέτουν κι ἀντί νά καταναλωθεῖ στή βράβευση τῆς πιό ἄρτιας δουλειᾶς, μέ καθαρά ὑποκειμενικά κριτήρια (ὅπως συνήθως γίνεται), μπορεῖ ἀντί αὐτοῦ (ἤ σέ τελική ἀνάλυση μαζί μ' αὐτό) νά προτείνει ἕναν ἀπολογισμό τῶν ταινιῶν πού προβλήθηκαν, γκρουπάροντας τίς διάφορες τάσεις, ἀναλύοντας τά προβλήματα πού παρουσιάζονται στήν κάθε μιά καί ἐπαινώντας ὅλες τίς ἀξιόλογες προσπάθειες, παρά τίς ὅποιες ἀτέλειές τους.

Τίποτα τέτοιο δέ διέκρινε ὅμως τήν κριτική ἐπιτροπή, πού δέν κατάφερε ν' ἀνταποκριθεῖ στούς στόχους ἑνός διαφοροποιημένου φεστιβάλ, ὅπως τουλάχιστον θεωρητικά εἶναι τό φεστιβάλ Δράμας. Ἀντίθετα ἀναπαρήγαγε πιστά τό κλίμα, τήν αὐθαιρεσία κρίσης καί τόν κομφορμισμό μιᾶς ὁποιασδήποτε κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Ἔτσι μέσα σ' ἕνα κλίμα ἀψιμαχιῶν, καχυποψίας καί τρομοκρατίας (ὅπου μεταφέρθηκε ἡ γνωστή διένεξη τῆς μερίδας σκηνοθετῶν, μέσα στούς κόλπους τῆς ἐπιτροπῆς), διαδικαστικῶν τερτιπιῶν (ἀποκλείστηκε ἀπό τήν κρίση ἡ ταινία τῆς Μαρίας Γαβαλᾶ *«Ἀφήγηση, Περιπέτεια, Γλώσσα καί Σιωπή»*, γι' ἀσήμαντους διαδικαστικούς λόγους, γιά νά χτυπηθεῖ ἀκριβῶς αὐτό τό εἶδος τοῦ κινηματογράφου) καί βιασύνης, ψηφίστηκαν χωρίς συνοδεία κανενός οὐσιαστικοῦ σκεπτικοῦ, ταινίες πού στό μεγαλύτερό τους βαθμό ἦταν ἤδη καταξιωμένες ἀλλοῦ καί πού διακρίνονταν γιά τήν τεχνική ἀρτιότητά τους, ἐνῶ ἀγνοήθηκαν τελείως ἄλλες, πού ἡ προβολή τους πέρασε ἀπαρατήρητη[3], χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἦταν καί καλύτερες, ἁπλῶς θέλω νά δείξω τό κλίμα τῆς ἐπιτροπῆς. Ἡ τελευταία γιά μιά ἀκόμη φορά ἀπέδειξε ὅτι σ' αὐτές τίς διαδικασίες, μιά ταινία βραβεύεται (ἤ ἀποκλείεται ἀπό τή βράβευση), κάτω ἀπό μιά τυχαία συγκυρία ψήφων καί προσωπικῶν γούστων[4] καί ὄχι στή βάση μιᾶς γενικό-

2) Δές τό σχετικό ἄρθρο.

3) Κατά κυριολεξία ἀπαρατήρητη, ἀφοῦ ὁρισμένες ταινίες, μερικά μέλη οὔτε κάν θυμόντουσαν ποιές εἶναι!

4) Ἐδῶ ἰδιαίτερα ἀδικήθηκαν οἱ ταινίες *«Νειλώ»* τοῦ Τ. Μπουλμέτη καί *«Ἐκδρομή στή φύση»* τοῦ Μ. Λυκούδη, πού κάτω ἀπό μιά διαφορετική συγκυρία θά ἀποσποῦσαν τά βραβεῖα καλύτερης ταινίας μέ ὑπόθεση καί τιμητικῆς διάκρισης ἀντίστοιχα (ἡ τοποθέτησή μου αὐτή δέ σημαίνει καί θετική ἀντιμετώπιση τῶν δύο αὐτῶν ταινιῶν).

τερης ὀπτικῆς[5]. Τέλος κατά τή διάρκεια τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων δέν ὑπῆρχε κανένα οὐσιαστικό σκεπτικό πάνω στίς ταινίες πού βραβεύτηκαν, στό γενικό σύνολο τῶν διαγωνιζομένων ταινιῶν καί στά προβλήματα τοῦ Φεστιβάλ Δράμας. Τή δέ εὐθύνη γιά τήν εἰκόνα αὐτή τήν ἔχουν ὅλα τά μέλη τῆς ἐπιτροπῆς, μηδενός ἐξαιρουμένου (οὔτε καί τοῦ γράφοντος).

Γιά τήν ἱστορία μέλη τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς ἦταν οἱ: Γκ. Ἀγγελῆ, Π. Τάσσιος, Α. Κρυωνᾶς (σκηνοθέτες), Μπ. Ἀκτσόγλου, Ἀλ. Δερμετζόγλου (κριτικοί), Ἀ. Κούφαλης (θεατρικός σκηνοθέτης καί κριτικός κινηματογράφου) καί Σπ. Φωκᾶς (ἠθοποιός), ἐνῶ βραβεύτηκαν οἱ ἑξῆς ταινίες: *«Τό παρασκήνιο τοῦ Κώστα»* τοῦ Φ. Κωνσταντινίδη (ά βραβεῖο κοινοῦ), *«Νειλώ»* τοῦ Τ. Μπουλμέτη (β΄ βραβεῖο κοινοῦ, τιμητική διάκριση κριτικῆς ἐπιτροπῆς γιά τή μουσική τοῦ Θ. Παπαδόπουλου καί τή φωτογραφία τοῦ Δ. Βερνίκου), *«Ἀχαρνεῖς»* τοῦ Δ. Ἀρβανίτη (καλύτερη ταινία σοῦπερ-8, βραβεῖο κοινοῦ), *«Μπέττυ»* τοῦ Δ. Σταύρακα (καλύτερη ταινία τοῦ φεστιβάλ, βραβεῖο κριτικῆς ἐπιτροπῆς), *«Μαρία Εὐαγγελίου»* τῆς Λ. Βουδούρη (καλύτερη ταινία μέ ὑπόθεση), *«Περίπατοι»* τοῦ Δ. Στασινοῦ (καλύτερη τιανία κινουμένων σχεδίων), *«Τό ξεκίνημα»* τοῦ Σ. Μπάκλα (καλύτερη ταινία σοῦπερ-8, βραβεῖο κριτικῆς ἐπιτροπῆς), *«Λάκης ὁ Τραβόλτας»* τοῦ Β. Δημητρίου (τιμητική διάκριση) καί *«Ἀπ' τίς ἐννιά»* τοῦ Θ. Γκλαβέρη (τιμητική διάκριση).

ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΣΟΥΠΕΡ-8 ΚΑΙ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

Ἡ προβολή τῶν ταινιῶν «σοῦπερ-8» στό Φεστιβάλ Δράμας ἀπέδειξε πόσο παράλογος εἶναι ὁ ἀποκλεισμός τοῦ φορμά αὐτοῦ τόσο ἀπό τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ὅσο καί ἀπό τήν Ἑταιρεία Σκηνοθετῶν (πού δέ δέχεται σάν μέλη της ὅσους ἔχουν κάνει μόνο τέτοιες ταινίες). Παράλογος γιά δύο βασικά λόγους: Πρίν ἀπ' ὅλα γιά τήν ὑποκρισία τῆς ὑπόθεσης μιά καί ὅταν κάποιος μεγεθύνει τήν ταινία του στά 16mm κάλλιστα μπορεῖ νά τήν παρουσιάσει σάν «ἐπαγγελματική» πλέον δουλειά (παρά τά εὔγλωττα μειονεκτήματα τῆς δεύτερης αὐτῆς κόπιας σέ σχέση μέ τήν πρώτη, ὅσον ἀφορᾶ τήν ποιότητα τῆς εἰκόνας της). Ἔτσι στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εἴδαμε φέτος σέ 16mm τούς *«Ἀχαρνεῖς»* τοῦ Δ. Ἀρβανίτη, ἐνῶ ἡ ἴδια ταινία στό ἀρχικό της «σοῦπερ-8» (πολύ καλύτερη κόπια) διαγωνίστηκε στή Δράμα μαζί μέ τίς ὑπόλοιπες ταινίες αὐτοῦ τοῦ φορμά. Ἐπίσης στή Δράμα διαγωνίστηκαν στίς «κανονικές» ταινίες, ἡ *«Νύχτα»* τοῦ Ν. Γεωργουλάκη καί τό *«Πίσω μου»* τοῦ Α. Ἐμμανουήλ, πού ἔχουν μεγεθυνθεῖ καί αὐτές σέ 16mm (μ' ἔντονα ὅμως τά ἴχνη τοῦ πρωταρχικοῦ φορμά τους).

Ὁ δεύτερος λόγος πού κάνει τελείως παράλογο τόν ἀποκλεισμό εἶναι ὅτι μέ τά σημερινά τεχνικά δεδομένα, τό σοῦπερ-8 ξεπέρασε τό ἐρασιτεχνικό στάδιό του. Ἀπόδειξη τά φίλμ πού προβλήθηκαν στή Δράμα, τῶν ὁποίων τό μέσο τεχνικό ἐπίπεδο ἤτανε πολύ ἀνώτερο, ἀπό τό ἀντίστοιχο ἐπίπεδο τῶν ὑπόλοιπων ταινιῶν σέ 16mm. Ὑπῆρχαν μάλιστα ταινίες ὅπως οἱ *«Ἀχαρνεῖς»* ἤ τό *«Κορίτσι τοῦ σταθμοῦ»* τοῦ Παντελῆ Ρενιέρη, πού κρινόμενες σέ θεματικό καί μόνο ἐπίπεδο δέ διέφεραν σέ τίποτα ἀπό μιά ταινία «κανονικοῦ» φορμά (αὐτό βέβαια δέν τίς προφυλάσσει ἀπό τό νά εἶναι δύο πολύ κακές ταινίες). Ἀντίθετα δέ, ταινίες ὅπως τό *«Μάτι τῆς ἡμέρας»* τοῦ Π. Ζερβουλάκου, *«Μέ τά μάτια τῶν παιδιῶν»* τοῦ Σ. Λαμπρόπουλου ἤ *«Γράμμα ἀπό ἕνα παιδί»* τοῦ Μ. Πιτσαλίδη, πού γυρίστηκαν σέ 16mm δέ διαφέρουν καθόλου ἀπ' αὐτό πού συνήθως ὀνομάζουμε αἰσθητική ἤ θεματική τοῦ «σοῦπερ-8».

Ὑπάρχει ὅμως μιά τέτοια ἰδιαίτερη αἰσθητική καί θεματική; Ἡ ἀπάντηση εἶναι καί ναί καί ὄχι. Ναί, στά πλαίσια πού οἱ οἰκονομικοί περιορισμοί, μά κύρια οἱ τεχνικοί (τό σοῦπερ-8 δέν κατάφερε ἀκόμα νά ξεπεράσει προβλήματα ὅπως τῆς ποιότητας τοῦ ἔγχρωμου φίλμ — σημειώνουμε ὅτι εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά βρεθεῖ ἀσπρόμαυρο φίλμ— τῆς δυνατότητας νά γίνει ἐπεξεργασμένο παράλληλο μοντάζ εἰκόνας καί ἤχου, τῶν περιορισμένων δυνατοτήτων γιά τρυκάζ κ.λπ.) ἐπιβάλλουν ὁρισμένα ὅρια στή θεματική καί τίς ἐκφραστικές δυνατότητες τοῦ σοῦπερ-8. Ὄχι, στά πλαίσια πού τά ὅρια αὐτά ξεπερνιοῦνται ὅλο καί περισσότερο, σέ βάρος ὅμως τοῦ γενικοῦ προϋπολογισμοῦ, πού πολλές φορές δέ διαφέρει σέ τίποτα ἀπ' αὐτόν μιᾶς ταινίας 16mm. (Ὑπενθυμίζουμε ἐδῶ τήν ὕπαρξη τῆς μεγάλου μήκους ταινίας μέ ὑπόθεση τοῦ Δ. Παναγιωτάτου καί D. Levy *«Τό ἐργοστάσιο τοῦ βρυκόλακα»*, πού γυρίστηκε μέ κανονικό σχεδόν συνεργεῖο, τό μοντάζ της κράτησε συνεχεῖς μῆνες, διαθέτει δική της μουσική παρτιτούρα καί μιά ἄκρως ἐπεξεργασμένη μυθοπλασία καί δραματουργία, πού δέν τη διαφοροποιοῦν ἀπό μία «κανονική» ταινία μεγάλου μήκους. Γιά τά ἑλληνικά ὅμως δεδομένα πρόκειται, σίγουρα, γιά ἕνα

5) Θά ἤθελα νά ἐπισημάνω τό παράλογο, στή βάση τοῦ ὁποίου ταινίες ὅπως ἡ *«Νειλώ»* (πού ἀνήκει στό χῶρο τοῦ πειραματικοῦ κινηματογράφου), ὁ *«Περίπατος»* (κινούμενο σχέδιο) καί ἡ *«Μαρία Εὐαγγελίου»* (ταινία μυθοπλασίας μέ τελείως «κλασική» καί λιτή γραφή), διεκδίκησαν μαζί τό βραβεῖο καλύτερης ταίνίας μέ ὑπόθεση, ἐνῶ ἀνήκουν σέ διαφορετικά εἴδη κινηματογράφου κι ἀναπόφευκτα πρέπει νά κρίνονται μέ διαφορετικά κριτήρια. Τό ἴδιο ἰσχύει γιά τά ντοκυμανταίρ γιά τήν περίπτωση τῶν ἐπιστημονικῶν ταινιῶν, πού συνήθως δέν ἔχουν κανένα κινηματογραφικό ἐνδιαφέρον, ἀλλά καθαρά παιδαγωγικό καί θεματικό (ὅπως συνέβη μέ τήν ταινία τοῦ Χρ. Τζημάκα *«Καρκίνος τοῦ πνεύμονος»*).

ὁριακό ἀκόμα παράδειγμα).

Ὅσο γι' αὐτές καθ' ἑαυτές τίς ταινίες πού προβλήθηκαν στό Φεστιβάλ Δράμας συνοπτικά ἔχουμε νά ποῦμε τά ἑξῆς: Ἡ ταινία *«Ξεκίνημα»* τοῦ Σ. Μπάχλα (πού πῆρε τό α΄ βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, μέσα ὅμως σ' ἕνα κλίμα ἀμηχανίας ποιά ἀπό τίς ταινίες σοῦπερ-8 νά βραβεύσει) εἶναι ἕνα χαρακτηριστικό παράδειγμα τῆς (κακῆς δυστυχῶς) παράδοσης πού μᾶς ἄφησε ὁ κινηματογράφος-ἔρευνα μετά τή μεταπολίτευση (εἶδος πού σπανίζει ὅλο καί περισσότερο, θριαμβεύει ὅμως στήν τηλεόραση). Καί λέω κακῆς, γιατί οἱ μέχρι τώρα ἐμπειρίες ἦταν ὅτι ξεκινάω γιά κάπου καί χρησιμοποιῶ τήν κάμερα σάν τό μικρόφωνο τοῦ μαγνητόφωνού μου, καταγράφοντας ὅ,τι νά 'ναι καί ὅπως νά 'ναι, μή ἔχοντας ἐπίγνωση ὅτι ἡ κάμερα τελικά δέν εἶναι βίντεο. Κανένας μορφικός προβληματισμός δέ συνοδεύει συνήθως τό κόλλημα (μοντάζ(;)) τῶν ἤχων καί εἰκόνων, ἐνῶ ἡ πολυλογία καί ἡ ἔλλειψη συγκεκριμένου στόχου καί πλάνου κάνουν τίς ταινίες αὐτές νά εἶναι μιά ἀκατάσχετη φλυαρία, μιᾶς ἀδηφάγου κάμερας, πού καταβροχθίζει κυριολεκτικά τίς «εἰκόνες τοῦ πραγματικοῦ». Τά χαρακτηριστικά αὐτά συναντᾶμε καί στήν ταινία τοῦ Μπάχλα, πού ἀρχίζει μ' ἕνα μυθοπλαστικό κομμάτι (2 γυναῖκες μιλοῦν γιά τά προβλήματα πού βάζει ἕνα φωτορεπορτάζ στήν ἐπαρχία), στή συνέχεια ἀποκτᾶ ντοκυμανταιριστικό χαρακτήρα (ἡ κινηματογραφική ὁμάδα κάνει τό ἐν λόγω ρεπορτάζ, μέσα στό γνωστό κλίμα τῶν στρατευμένων ταινιῶν), γιά νά πάρει ὅμως ξαφνικά καί πάλι ἕνα μυθοπλαστικό χαρακτήρα, μέσω μιᾶς ἀπρόσμενης ἐπίθεσης τοῦ «πραγματικοῦ» (ὁ πρόεδρος ἑνός χωριοῦ ἀπαγορεύει στό συνεργεῖο νά κινηματογραφήσει, ἡ εἰκόνα σταματᾶ καί γίνεται μαύρη, ὁ ἦχος ὅμως, πού καταγράφει παράνομα, συνεχίζεται, ὥσπου ἡ ὁμάδα νά διωχτεῖ καί ἀπό τό χωριό καί ἀπό τό φιλμικό χῶρο). Τό τέλος αὐτό δίνει μιά ἄλλη διάσταση στήν ταινία, κάνοντάς την τελικά νά διακριθεῖ ἀπό τ' ἀντίστοιχα πειράματα.

«Τά 90 λεπτά» τῶν Μ. Κόττου καί Α. Δελῆ εἶναι ἐπίσης μία ταινία-ἔρευνα πάνω στό ποδόσφαιρο, μέ μία ἄρτια ὅμως αἰσθητική, ἔξυπνα εὑρήματα καί ἐλάχιστη φλυαρία, σέ ἀντίθεση μέ τήν ταινία *«Ἀντιχασιώτικα χωριά – τό χτές καί τό σήμερα»* τοῦ Β. Λωρίδα (μεγάλης σχεδόν διάρκειας), ἕνα καρτποσταλικό τερατούργημα μέ ρητορικό ὕφος ἔκθεσης γυμνασίου, πού ἄδειασε κυριολεκτικά τήν αἴθουσα ἀπό τόν κόσμο. Ἀξιόλογη ἐπίσης ἡ προσπάθεια τοῦ Ν. Τζαβολάκη πού χρησιμοποιεῖ τήν τεχνική τῶν κινουμένων σχεδίων (καρτούν) στήν ταινία του *«Κοροϊδεύει ὅλο τόν κόσμο»*, χωρίς ὅμως νά ξεφεύγει ἀπό τό ἐπίπεδο ἑνός ἀρχικοῦ εὑρήματος καί μιᾶς ἀσαφοῦς ἀλληγορίας.

Δύο ἀπό τίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ προβλήθηκαν ἤδη στήν τηλεοπτική ἐκπομπή «Νά ἡ εὐκαιρία»: τό ἀπαράδεκτο ναρκισσιστικό καί παιδαριῶδες κατασκεύασμα *«Τό κορίτσι τοῦ σταθμοῦ»* τοῦ Π. Ρενιέρη, πού μᾶς ἀποδεικνύει ὅτι μετά τήν περίοδο τῶν «οἰκογενειακῶν ταινιῶν» σοῦπερ-8, περνᾶμε τώρα σέ μία ἄλλη «συζυγικο-ερωτικο-φετιχιστικο-ναρκισσιστικοῦ...» (καί πάει λέγοντας) χαρακτήρα (καί εἰς ἀνώτερα!). Σ' ἀντίθεση ἡ ταινία *«Μή»* τοῦ Φ. Ἀναβάλογλου, προσπαθεῖ ν' ἀγγίξει, μ' ἐπιτυχία μέχρι ἕνα σημεῖο, τό θέμα τῆς ἐλευθερίας τοῦ παιδιοῦ μέσα στό φυσικό χῶρο κατά τήν περίοδο τῶν διακοπῶν, σ' ἀντιπαράθεση μέ τόν ἐγκλεισμό του μέσα σ' ἕνα κλειστό καταπιεστικό σύστημα προδιαγραμμένης συμπεριφορᾶς, μέ τήν ἐπιστροφή του στό σχολεῖο.

Ἡ ταινία *«Ἀχαρνεῖς»* τοῦ Δ. Ἀρβανίτη, ἄν καί ἦταν τό πιό φιλόδοξο ἔργο σοῦπερ-8 πού εἴδαμε στό Φεστιβάλ, ἀποτυχαίνει σ' ἕνα διπλό ἐπίπεδο: πρῶτον, στό ν' ἀνεβάσει σκηνικά καί μάλιστα μ' ἕνα συνοπτικό τρόπο, τό ἔργο τοῦ Ἀριστοφάνη καί δεύτερον, στό νά κινηματογραφήσει αὐτό τό σκηνικό ἀνέβασμα μ' ἕνα κάποιο μουσικό ρυθμό καί μοντάζ, πού νά ἔρχεται σ' ἀντιστοιχία μέ τή μουσική τοῦ Σαββόπουλου. Ἀποτέλεσμα, ἡ ταινία μπορεῖ νά παρακολουθηθεῖ ἄνετα καί μέ κλειστά ἀκόμη μάτια!

Σ' ἕνα ἀντίστοιχο σαββοπουλικό κλίμα εἶναι καί ἡ ταινία *«Πίσω μου»* τοῦ Α. Ἐμμανουήλ (πού ἄν καί παίχτηκε στά 16mm, γυρίστηκε ὅπως εἴπαμε σέ σοῦπερ-8), ἡ ὁποία ἐμπνέεται ἀπό ἕνα κείμενο τοῦ Σαββόπουλου. Ἡ ταινία, πού προσπαθεῖ νά περάσει τό κλίμα τῆς ὀπτικῆς τοῦ συνθέτη μέσα σ' ἕνα κινηματογραφικό χῶρο, διακρίνεται γιά τήν εὑρηματικότητά της, καί γιά τό ἐλεύθερο σουρρεαλιστικό μοντάζ της, χωρίς ὅμως νά ξεπερνᾶ τό ἐπίπεδο ἑνός ὑποτυπώδους προβληματισμοῦ, πού τήν κάνει περισσότερο ἕνα παιχνίδι. Ἐγγράφεται πάντως σέ μιά πρόσφατη τάση στό χῶρο τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἡ ὁποία ἐμπνέεται ἀπό τό κλίμα καί τή στιχουργία τοῦ Σαββόπουλου (πού ἐκτός ἀπό τούς *«Ἀχαρνεῖς»* περιλαμβάνει καί τίς ταινίες *«Κοροϊδεύει ὅλο τόν κόσμο»* καί *«Πρόλογος γιά μιά παράσταση τοῦ Καραγκιόζη»* τοῦ Μ. Κάσσου, μιά ταινία κινουμένων σχεδίων μ' ἀρκετές ὁμοιότητες μέ τήν προηγούμενη).

Τέλος ἡ ταινία *«Νύχτα»* τοῦ Ν. Γεωργουλάκη, ἐμπνέεται ὅπως καί ὁ Μανουσάκης, ἀπό τό βραζιλιάνικο «τσίνεμα νουόβο», δέν ξεπερνᾶ ὅμως τήν ἀφελή πολιτική ἀλληγορία, ἐνῶ διακρίνεται γιά τόν ἰδιαίτερα πρωτολειακό της χαρακτήρα. Ἴσως γι' αὐτόν τόν τελευταῖο λόγο, ἡ ταινία (πού διαθέτει μιά ἀξιόλογη μουσική ἐπένδυση) ἔχει ὁρισμένες στιγμές γοητείας καί ποίησης, ἀποτέλεσμα ἀκριβῶς τῆς πρωτόγονης κι ἔσχατης ἀφέλειάς της.

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΘΕΩΡΙΑ

DANIEL DAYAN

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΚΩΔΙΚΑ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Οἱ παράξενες περιπέτειες τοῦ βλέμματος στή χώρα μέ τά λευκά παραλληλόγραμμα

Τό παρακάτω κείμενο, τοῦ ὁποίου δημοσιεύουμε σ' αὐτό τό τεῦχος τό πρῶτο ἀπό τά δύο μέρη, μπορεῖ νά φανεῖ χρήσιμο στόν ἕλληνα ἀναγνώστη πού ἐνδιαφέρεται νά ἐπικοινωνήσει μέ μερικά βασικά στοιχεῖα τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου. Χωρίς νά ἀποτελεῖ κάποιο ἀπό τά «ὁριακά» κείμενα πού σημάδεψαν τήν ἀνάπτυξη τῆς κινηματογραφικῆς θεωρίας, τό ἄρθρο αὐτό πραγματεύεται, ἁπλοποιώντας ὥς ἕνα βαθμό, πολλά τέτοιας λογῆς κείμενα σχετιζόμενα μέ τόν κινηματογράφο ἤ κάποιες «ἐπιστῆμες-ὁδηγούς» του, ὅπως αὐτά τοῦ Oudard ἤ τοῦ Schefer, τίς ἀναλύσεις τοῦ Foucault, τήν ψυχαναλυτική θεωρία τοῦ Lacan κ.ο.κ. Στόν τρόπο αὐτό ἀκριβῶς τῆς «μέ πλάγιο τρόπο» γνωριμίας μέ κείμενα πού ἡ παρουσίασή τους ἀπό μέρους μας θά προσέκρουε στήν κατανόηση τοῦ ἀναγνώστη, ἔγκειται ἡ κύρια ἀξία αὐτοῦ τοῦ κειμένου(1).

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Ἡ σημειολογία ἀσχολεῖται μέ τό φίλμ μέ δυό τρόπους. Ἀπό τή μιά τό μελετᾶ στό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας, δηλαδή ὡς πρός τήν ὀργάνωση τοῦ φιλμικοῦ περιεχομένου. Ἀπό τήν ἄλλη, μελετᾶ τό πρόβλημα τῆς «φιλμικῆς γλώσσας», τό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης (enunciation). Οἱ στρουκτουραλιστές κριτικοί ὅπως ὁ Barthes καί τά «Cahiers» στό ἄρθρο τους «Young Mr. Lincoln»[2] ἔχουν δείξει ὅτι τό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας ὀργανώνεται σέ «εἴδη», μιά μυθική ὀργάνωση μέσα ἀπό τήν ὁποία παράγεται καί ἐκφράζεται ἡ ἰδεολογία. Ἐξίσου σημαντική, ἄν καί λιγότερο μελετημένη, εἶναι ἡ φιλμική διατύπωση, τό σύστημα πού διαπραγματεύεται τήν εἴσοδο τοῦ θεατῆ στό φίλμ — τό σύστημα πού *μιλᾶ* τή μυθοπλασία. Αὐτή ἡ μελέτη ὑποστηρίζει ὅτι τό ἐπίπεδο αὐτό ἀπέχει πολύ ἀπό τό νά εἶναι ἰδεολογικά ἐλεύθερο. Δέ μεταφέρει ἁπλᾶ καί οὐδέτερα τήν ἰδεολογία τοῦ ἐπιπέδου τῆς μυθοπλασίας. Ὅπως θά δοῦμε, εἶναι ἔτσι κατασκευασμένο ὥστε νά καμουφλάρει τήν ἰδεολογική καταγωγή καί φύση τῶν κινηματογραφικῶν προτάσεων. Βασικά, τό σύστημα τῆς διατύπωσης πού ἀναλύεται παρακάτω —τό σύστημα τῆς *συρραφῆς*— λειτουργεῖ σάν ἕνας *κώδικας*. «Μιλᾶ» τούς κώδικες πάνω στούς ὁποίους βασίζεται ἡ μυθοπλασία, εἶναι ὁ ἀπαραίτητος μεσάζων ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί σ' ἐμᾶς. Τό σύστημα τῆς ραφῆς εἶναι στόν κλασικό κινηματογράφο αὐτό πού εἶναι ὁ προφορικός λόγος στή λογοτεχνία. Οἱ γλωσσολογικές μελέτες σταματοῦν ὅταν κάποιος πλησιάζει τό ἐπίπεδο τῆς πρότασης. Μέ τόν ἴδιο τρόπο τό σύστημα πού ἀναλύεται παρακάτω ὁδηγεῖ μόνο ἀπό τό πλάνο μέχρι τήν κινηματογραφική πρόταση-δήλωση. Πέρα ἀπ' αὐτή σταματάει τό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης· ἀρχίζει τό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας.

Ἡ ἔρευνά μας στηρίζεται στή θεωρητική ἐργασία ἑνός συγκεκριμένου χρόνου καί χώρου, πού πρέπει νά προσδιοριστεῖ. Τά πολιτικά γεγονότα τοῦ Μάη τοῦ 1968 μεταμόρφωσαν τίς σκέψεις πάνω στόν κινηματογράφο στή Γαλλία. Μετά ἀπο μιά περίοδο ἰδεαλισμοῦ πού κυριαρχεῖται ἀπό τόν André Bazin, φαινομενολογική περίοδο πού ἐπηρεάζεται ἀπό τούς Cohen-Séat καί Jean Mitry καί μιά στρουκτουραλιστική περίοδο πού ξεκινᾶ μέ τά κείμενα τοῦ Christian Metz, ἀρκετοί φιλμικοί κριτικοί καί θεωρητικοί

1. Τό κείμενο αὐτό (πρωτότυπος τίτλος: The Tutor of Classical Cinema) γράφτηκε σέ συνεργασία μέ τόν Brian Henderson καί δημοσιεύτηκε στό Film Quarterly, φθινόπωρο 1974. Ἀναδημοσιεύτηκε στήν ἀνθολογία Movies and Methods, ed. by Bill Nichols.
2. Ἄρθρο πού δημοσιεύτηκε στό No 223 (1970) τῶν «Cahiers du Cinéma» κι ἀσχολεῖται μέ μιά ἐκτενέστατη ἀνάλυση τῆς δομῆς καί ἰδεολογίας τῆς ταινίας τοῦ John Ford «Ὁ νεαρός κ. Λίνκολν» (1939).

υἱοθέτησαν μιά ἀντιμετώπιση πού συνένωσε τή σημειολογία μέ τό Μαρξισμό. Αὐτή ἡ τάση ἀντιπροσωπεύεται κύρια ἀπό τρεῖς ὁμάδες, πού ἐπηρεάστηκαν σημαντικά ἀπό τή λογοτεχνική ἐπιθεώρηση Tel Quel. Αὐτές εἶναι: ἡ κινηματογραφική κολλεκτίβα Dziga Vertov μέ ἐπικεφαλῆς τούς Jean-Pierre Gorin καί Jean-Luc Godard, τό περιοδικό Cinéthique καί τά νέα, ριζικά μετασχηματισμένα Cahiers du Cinéma.

Μετά ἀπό μιά σχετικά σύντομη περίοδο δισταγμῶν καί πολεμικῆς τά Cahiers ἵδρυσαν ἕνα εἶδος κοινοῦ μετώπου μέ τό Tel Quel καί τό Cinéthique. Τό πρόγραμμά τους, κατά τήν περίοδο 1969-1971, ἦταν νά θέσουν τά θεμέλια τῆς ἐπιστήμης τοῦ κινηματογράφου. Ὅπως ὁρίστηκε ἀπό τόν Ἀλτουσέρ, αὐτό ἀπαιτοῦσε μιά «ἐπιστημολογική τομή» ἀπό προηγούμενες ἰδεολογικές συζητήσεις γύρω ἀπ' αὐτόν. Σύμφωνα μέ τήν ἄποψη πού ἐνστερνίζονται τά Cahiers μετά τό 1968 οἱ ἰδεολογικοί λόγοι περιλάμβαναν στρουκτουραλιστικά συστήματα ἐμπειρικῆς χροιᾶς. Στήν προσπάθειά τους νά ἐπιφέρουν αὐτή τή διάσπαση στό ἐσωτερικό τοῦ λόγου πάνω στόν κινηματογράφο, τά Cahiers συγκέντρωσαν τήν προσοχή τους σέ συγγραφεῖς τῆς δεύτερης στρουκτουραλιστικῆς γενιᾶς (Kristeva, Derrida, Schefer) καί σέ ὅσους ἀπό τήν πρώτη γενιά ἀντιτίθενταν σέ ὁποιαδήποτε ἐμπειρική ἑρμηνεία τοῦ ἔργου τοῦ Lévi-Strauss.

Τό κύριο ἦταν ν' ἀποφύγουν ὁποιαδήποτε ἑρμηνεία μιᾶς δομῆς πού θά τήν ἔκανε νά ἐμφανίζεται σάν τό ἴδιο της τό αἴτιο, ἐλευθερώνοντάς την ἔτσι ἀπό τούς ἐπικαθορισμούς τοῦ ὑποκειμένου καί τῆς ἱστορίας. Ὅπως τό θέτει ὁ Alain Badiou, «ἡ δραστηριότητα τοῦ στρουκτουραλισμοῦ ἑρμηνευόταν πρίν λίγα χρόνια σά μιά κατασκευή ἑνός *εἰδώλου τοῦ ἀντικειμένου*, ὅπου αὐτό τό εἴδωλο δέν ἦταν ἀπό μόνο του τίποτα ἄλλο ἀπό σκέψη πού προστίθενταν στό ἀντικείμενο. Πρόσφατες θεωρητικές δουλειές τόσο στό χῶρο τοῦ Μαρξισμοῦ, ὅσο καί στό χῶρο τῆς ψυχανάλυσης δείχνουν ὅτι μιά τέτοια ἀντίληψη τῆς δομῆς θά πρέπει ν' ἀπορριφτεῖ τελείως. Μιά τέτοια ἀντίληψη ἰσχυρίζεται ὅτι ἀνακαλύπτει μέσα στό πραγματικό μιά γνώση, γιά τήν ὁποία τό πραγματικό δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι τό ἀντικείμενο. Ὑποθετικά, αὐτή ἡ γνώση εἶναι ἤδη ἐκεῖ, ἁπλά περιμένοντας ν' ἀποκαλυφτεῖ» (ἀναφέρεται ἀπό τό Jean Narboni σέ ἕνα ἄρθρο του γιά τό Γιαντσό, Cahiers du Cinéma, No 219).

Μιά τέτοια ἀντίληψη ἀνίκανη νά κατανοήσει τά αἴτια μιᾶς δομῆς —ποιά εἶναι καί πῶς λειτουργεῖ— θεωρεῖ τή δομή σάν αἴτιο τοῦ ἑαυτοῦ της. Τό ἀποτέλεσμα ὑποκαθιστᾶ τό αἴτιο. Τό αἴτιο παραμένει ἄγνωστο ἤ γίνεται μυθικό. (ὁ «θεολογικός» δημιουργός). Ὁ στρουκτουραλισμός τῶν Cahiers ὑποστηρίζει ἀπό τήν ἄλλη, ὅτι αὐτή ὑπάρχει περισσότερο στό ὅλο παρά στό σύνολο τῶν μερῶν της. Ἡ δομή δέν εἶναι μόνο ἕνα ἀποτέλεσμα πού πρέπει νά περιγραφεῖ, ἀλλά ἴχνος μιᾶς δομικῆς *λειτουργίας*. Ὁ στόχος τοῦ κριτικοῦ εἶναι νά ἐντοπίσει τό ἀόρατο μέσο τῆς λειτουργίας αὐτῆς. Ἔτσι τό ὅλο τῆς δομῆς γίνεται τό ἄθροισμα τῶν μερῶν της σύν τήν αἰτία τῆς δομῆς, σύν τή μεταξύ τους σχέση, μέσα ἀπό τήν ὁποία ἡ δομή *δέν* εἶναι ἡ ἐξερεύνηση τῶν λανθανουσῶν σημασιῶν, ἀλλά ἡ ἔρευνα αὐτοῦ πού παράγει ἤ καθορίζει τή δομή.

Μέ δοσμένο τό σχέδιο τῶν Cahiers γιά μιά ἔρευνα τῶν αἰτιῶν, ποιά μέσα ἦταν διαθέσιμα γιά τήν ὑλοποίησή του; Ὅπως τονίζει ὁ Badiou, δυό συστήματα σκέψης προτείνουν μιά δομική σύλληψη τῆς αἰτιότητας. Ὁ Μαρξισμός τοῦ Louis Althousser καί ἡ ψυχανάλυση τοῦ Jacques Lacan. Οἱ θέσεις τοῦ Ἀλτουσέρ ἐπηρέασαν σέ μεγάλο βαθμό τή θεωρητική παραγωγή τῶν Cahiers σ' αὐτή τήν περίοδο. Ἡ ἐπίδρασή του συνέχεια σχολιαζόταν καί ξανακαθορίζονταν, τόσο μέσα στά κείμενα τῶν Cahiers ὅσο καί ἀπό αὐτούς πού τόν σχολίαζαν. Λιγότερο ἀντιληπτή εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς Λακανικῆς ψυχανάλυσης, ἐκείνου τοῦ ἄ λ λ ο υ συστήματος, ἀπ' ὅπου θά μποροῦσε κανείς νά προσμένει ν' ἀναδυθεῖ μιά ἐπιστήμη τοῦ κινηματογράφου, μέ τή μορφή μιᾶς κριτικῆς τοῦ ἐμπειρικοῦ στρουκτουραλισμοῦ. Γιά τό Λακάν ἡ ψυχανάλυση εἶναι ἐπιστήμη.

Ἡ πρώτη λέξη τοῦ Λακάν ἦταν: Καταρχήν ὁ Φρόυντ θεμελίωσε μιά *ἐπιστήμη*. Μιά καινούργια ἐπιστήμη, πού εἶναι ἡ ἐπιστήμη ἑνός νέου ἀντικειμένου: τοῦ ἀσυνείδητου.

Σαφέστατη διακήρυξη. Ἄν ἡ ψυχανάλυση εἶναι ἐπιστήμη ἑνός ἰδιαίτερου ἀντικειμένου, θά εἶναι ἐπιστήμη καί κατά τή δομή: θά διαθέτει δηλαδή μιά θεωρία καί μιά τεχνική (μέθοδο) πού θά ἐπιτρέπουν τή γνώση καί τό μετασχηματισμό τοῦ ἀντικειμένου της σέ μιά εἰδική πρακτική. Σέ κάθε ὁλοκληρωμένη αὐθεντική ἐπιστήμη, ἡ πρακτική δέν εἶναι τό πᾶν, ἀλλά μιά στιγμή θεωρητικά ὑποταγμένη· ἡ στιγμή πού ἡ θεωρία, ἔχοντας γίνει μέθοδος (τεχνική) δημιουργεῖ θεωρητικούς δεσμούς (γνώση) ἤ πρακτική (θεραπεία) μέ τό ἴδιο της τό ἀντικείμενο (τό ἀσυνείδητο). (Althusser, Lenin and Philosophy)[3].

Ὅπως ὁ Claude Lévi-Strauss, ἔτσι καί ὁ Lacan διακρίνει τρία ἐπίπεδα μέσα στήν πραγματικότητα. Τό πρῶτο ἐπίπεδο εἶναι ἡ φύση. Τό τρίτο εἶναι ἡ κουλτούρα. Τό ἐνδιάμεσο ἐπίπεδο εἶναι αὐτό ὅπου ἡ φύση μεταμορφώνεται σέ κουλτούρα. Αὐτό τό συγκεκριμένο ἐπίπεδο δίνει τή δομή του στήν ἀνθρώπινη πραγματικότητα — εἶναι τό ἐπίπεδο τοῦ συμβολικοῦ. Τό συμβολικό ἐπίπεδο, ἤ συμβολική τάξη, συμπεριλαμβάνει τόσο τή γλώσσα ὅσο καί ἄλλα συστήματα πού παράγουν σημασία, ἀλλά κύρια δομεῖται ἀπό τή

3. Βλ. καί ἑλληνική ἔκδοση, Λ. Ἀλτουσέρ, *Θέσεις*, ἐκδ. Θεμέλιο (στό δοκίμιο Φρόυντ καί Λακάν).

γλώσσα.

Ἡ Λακανική ψυχανάλυση εἶναι μιά θεωρία τῆς διυποκειμενικότητας, μέ τήν ἔννοια ὅτι διερευνᾶ τίς σχέσεις μεταξύ «ἐγώ» καί «ἄλλου» ἀνεξάρτητα ἀπό τά ὑποκείμενα πού τελικά καταλαμβάνουν αὐτές τίς θέσεις. Ἡ συμβολική τάξη εἶναι ἕνα πλέγμα σχέσεων. Κάθε «ἐγώ» εἶναι προσδιορίσιμο ἀπό τή θέση του μέσα σ' αὐτό τό πλέγμα. Ἀπό τή στιγμή πού τό «ἐγώ» ἀνήκει στήν κουλτούρα οἱ βασικές του σχέσεις μέ τό ἄλλο ἀναλαμβάνονται ἀπό αὐτό τό πλέγμα. Μ' αὐτόν τόν τρόπο οἱ νόμοι τῆς συμβολικῆς τάξης δίνουν τό σχῆμα τους σέ ἀρχέτυπες φυσικές ὁρμές ἀποτελώντας τό ὄχημα τῶν ἐνορμητικῶν διαδρομῶν μέσα ἀπό τίς ὁποῖες μποροῦν νά ἱκανοποιηθοῦν. Ἡ συμβολική τάξη ἀπό τήν πλευρά της δομεῖται ἀπό τή γλώσσα. Αὐτή ἡ δομική δύναμη τῆς γλώσσας ἐξηγεῖ τή θεραπευτική λειτουργία τοῦ λόγου στήν ψυχανάλυση. Ὁ στόχος τοῦ ψυχαναλυτῆ εἶναι, μέσα ἀπό τό λόγο τοῦ ἀσθενῆ, νά ἀνασυνδέσει τόν ἀσθενή μέ τή συμβολική τάξη, μέσα στήν ὁποία πῆρε τή συγκεκριμένη διανοητική του συγκρότηση.

Ἔτσι γιά τό Λακάν, ἀντίθετα μέ τόν Καρτέσιο, τό ὑποκείμενο *δέν* εἶναι ἡ θεμελιώδης βάση τῆς γνωστικῆς διαδικασίας. Πρῶτα-πρῶτα, εἶναι μιά μόνο ἀπό τίς πολλές ψυχολογικές λειτουργίες. Δεύτερο, δέν εἶναι μιά ἔμφυτη λειτουργία. Ἐμφανίζεται σέ μιά ὁρισμένη στιγμή στήν ἀνάπτυξη τοῦ παιδιοῦ καί πρέπει νά σχηματιστεῖ μ' ἕνα ὁρισμένο τρόπο. Μπορεῖ ἐπίσης ν' ἀλλαχτεῖ, νά σταματήσει νά λειτουργεῖ καί νά ἐξαφανιστεῖ. Βρισκόμενοι στό ἴδιο κέντρο αὐτοῦ πού συλλαμβάνουμε σάν τό ἐγώ μας, αὐτή ἡ λειτουργία εἶναι ἀθέατη καί δυσεξερεύνητη. Γιά νά ἀποφύγει τίς συμπαραδηλώσεις τοῦ ὅρου «ὑποκειμενικότητα», ὁ Λακάν ἀποκαλεῖ αὐτή τή λειτουργία «τό φαντασιακό». Μπορεῖ νά κατανοηθεῖ μέ ἕνα κυριολεκτικό τρόπο — εἶναι τό βασίλειο τῶν εἰκόνων.

Τό φαντασιακό μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ μέσα ἀπό τίς περιστάσεις τῆς γέννησής του ἤ μέσα ἀπό τίς συνέπειες τῆς ἐξαφάνισής του.

Τό φαντασιακό ἐγκαθιδρύεται μέσα ἀπό μιά διαδικασία πού ὁ Λακάν ἀποκαλεῖ τό στάδιο τοῦ καθρέφτη[4]. Αὐτό συμβαίνει ὅταν τό βρέφος εἶναι μεταξύ ἕξι καί δεκαοκτώ μηνῶν καί βρίσκεται σέ μιά ἀντιφατική κατάσταση. Ἀπό τή μιά δέν ἐλέγχει πλήρως τό σῶμα του. Τά διάφορα τμήματα τοῦ νευρικοῦ του συστήματος δέν ἔχουν ἀκόμη συντονιστεῖ. Τό παιδί δέν μπορεῖ νά κουνήσει ἤ νά ἐλέγχει ὅλο του τό σῶμα, ἀλλά μόνο μεμονωμένα ξεχωριστά τμήματα. Ἀπό τήν ἄλλη τό βρέφος προικίζεται ἀπό τίς πρῶτες μέρες μέ μιά πρόωρη ὀπτική ὡριμότητα. Στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ σταδίου τό παιδί ταυτίζεται μέ τήν ὀπτική εἰκόνα τῆς μητέρας ἤ τοῦ προσώπου πού παίζει τό ρόλο τῆς μητέρας. Μετά ἀπό αὐτή τήν ταύτιση τό παιδί ἀντιλαμβάνεται τό σῶμα του σάν ἕνα ἐνοποιημένο ὅλο σέ ἀναλογία μέ τό σῶμα τῆς μητέρας. Ἡ ἰδέα ἑνός ἐνοποιημένου σώματος συνεπῶς εἶναι μιά φαντασίωση πρίν γίνει μιά πραγματικότητα. Εἶναι μιά εἰκόνα πού τό παιδί συλλαμβάνει ἀπό τά ἔξω.

Μετά ἀπό τή φαντασιακή λειτουργία, τά οἰκεῖα μέρη τοῦ σώματος ἑνώνονται ὥστε νά ἀποτελέσουν ἕνα σῶμα. Ἡ ταυτότητα συνεπῶς εἶναι μιά μορφική δομή πού βασικά στηρίζεται σέ μιά ταύτιση. Ἡ ταυτότητα εἶναι ἕνα ἀποτέλεσμα, μέσα σ' ἄλλα, τῆς δομῆς μέσα ἀπό τήν ὁποία σχηματίζονται οἱ εἰκόνες: τό φαντασιακό. Ἔτσι ὁ Λακάν προκαλεῖ μιά ριζοσπαστική ἀπό-ἱεροποίηση τοῦ ὑποκείμενου: τό «ἐγώ», τό «πρῶτο ἑνικό πρόσωπο», τό «ὑποκείμενο» δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό εἰκόνες, ἀνακλάσεις. Τό φαντασιακό σχηματίζει τό ὑποκείμενο μέσα ἀπό ἕνα «κατοπτρικό» ἀποτέλεσμα κοινό στό σχηματισμό ὅλων τῶν εἰκόνων. Ἕνας καθρέφτης σ' ἕναν τοῖχο ὀργανώνει τά διάφορα ἀντικείμενα τοῦ δωματίου σέ μιά ἑνοποιημένη, πεπερασμένη εἰκόνα. Ἔτσι ἐπίσης τό «ὑποκείμενο» δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό μιά ἑνοποιητική ἀντανάκλασή.

Ἡ ἐξαφάνιση τοῦ φαντασιακοῦ καταλήγει στή σχιζοφρένεια. Ἀπό τή μιά ὁ σχιζοφρενής χάνει τήν ἰδέα τοῦ «ἐγώ» του καί πιό γενικά, τήν ἰδέα τοῦ «ἐγώ», τοῦ ἀτόμου. Χάνει καί τήν ἰδέα τῆς ταυτότητάς του καί τήν ἱκανότητα τῆς ταύτισης. Ἀπό τήν ἄλλη, χάνει τήν ἰδέα τῆς ἑνότητας τοῦ σώματός του. Οἱ φαντασιώσεις του καταλαμβάνονται ἀπό τρομακτικά ὁράματα διαμελισμένων σωμάτων, ὅπως στούς πίνακες τοῦ Ἱερώνυμου Μπός. Τελικά, ὁ σχιζοφρενής χάνει τήν κυριαρχία του στή γλώσσα. Ἡ στιγμή τῆς σχιζοφρένειας διαφωτίζει τό ρόλο τῆς γλώσσας στή λειτουργικότητα τοῦ φαντασιακοῦ γενικά. Ἐπειδή αὐτή ἡ σχέση γλώσσα-φαντασιακοῦ εἶναι ὑψηλῆς σημασίας γιά τό θέμα μας, τό ρόλο τοῦ φαντασιακοῦ στόν κινηματογράφο, θά μελετήσουμε αὐτό τό σημεῖο μέ κάποια λεπτομέρεια.

Ὁ ρόλος τοῦ φαντασιακοῦ στή χρήση τῆς γλώσσας ἀντιστοιχεῖ σέ ἕνα τεράστιο νέο τόπο, ὁλοκληρωτικά ἀπόντα ἀπό τήν παραδοσιακή ἑρμηνεία τῆς γλώσσας. Ὁ Σωσσύρ ἁπλά καί μόνο ἀπώθησε ἤ ἀπέφυγε τό πρόβλημα τοῦ ρόλου τοῦ ὑποκειμένου στή χρησιμοποίηση τῆς γλώσσας. Τό ὑποκείμενο ἐξαλείφεται ἀπ' ὅλο τό πεδίο τῆς Σωσσυρικῆς γλωσσολογίας. Αὐτή ἡ ἐξάλειψη κυβερνᾶ τίς φημισμένες ἀντιθέσεις μεταξύ κώδικα καί μηνύματος, παραδείγματος καί συντάγματος, γλώσσας καί λόγου. Σέ κάθε μιά περίπτωση ὁ Σωσσύρ ἀποδίδει γλωσσική ἁρμοδιότητα, σ' ἕναν ἀπό τούς ὅρους καί τήν ἀρνεῖται στόν ἄλλο (ὁ συνταγματικός ὅρος δέν ἐμφανίζεται, ἀλλά

4. J. Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, in Écrits éd. du Seuil, pp93-100· βλ. ἀκόμη ἑλλ. μετάφραση περ. *Πολίτης*, τεῦχος 25.

τοποθετεῖται κάτω ἀπό τά παραδείγματα[5] τῶν συνταγμάτων, δηλ. τή σύνταξη). Μ' αὐτόν τόν τρόπο ὁ Σωσσύρ διακρίνει ἕνα βαθύ ἐπίπεδο γλωσσικῶν δομῶν ἕνα ἐπιφανειακό, ὅπου αὐτές οἱ δομές μ' ἕνα ἐμπειρικό τρόπο ἐκδηλώνονται. Τό ἐπιφανειακό ἐπίπεδο ἀνήκει στό χῶρο τῆς ὑποκειμενικότητας, δηλαδή στήν ψυχολογία. «Τό γλωσσικό σύστημα ἰσοῦται μέ τή γλώσσα μεῖον τό λόγο»[6]. Ὁ λόγος ὅμως ἀντιπροσωπεύει τή χρήση τῆς γλώσσας. Ἡ ὁλότητα πού ὁρίζεται ἀπό τό Σωσσύρ εἶναι ἡ γλώσσα μεῖον ἡ χρήση τῆς γλώσσας. Ἀντίστροφα, ἡ παραδοσιακή ψυχολογία ἀγνοεῖ τή γλώσσα ὁρίζοντας τή σκέψη σάν προηγούμενη αὐτῆς. Παρά ὅμως τόν ἀμοιβαῖο ἀποκλεισμό, ὁ κόσμος τοῦ ὑποκειμένου καί τό στερέωμα τῆ γλώσσας συναντιοῦνται. Τό ὑποκείμενο μιλᾶ, καταλαβαίνει τί τοῦ λένε, διαβάζει κ.λπ.

Γιά νά ὁλοκληρώσουμε, ὁ στρουκτουραλιστικός λόγος πρέπει νά ἐξηγήσει τή σχέση γλώσσας-ὑποκειμένου. (Σημειῶστε τήν ἁρμοδιότητα πού ἔχει τό κριτικό κείμενο τοῦ Badiou πάνω στόν ἐμπειρικό στρουκτουραλισμό τοῦ Σωσσύρ). Ἐδῶ ὁ ὁρισμός τοῦ Λακάν γιά τό ὑποκείμενο σάν μιά φαντασιακή λειτουργία εἶναι χρήσιμος. Ἡ σχιζοφρενική παλινδρόμηση δείχνει ὅτι ἡ γλώσσα δέ μπορεῖ νά λειτουργήσει χωρίς ἕνα ὑποκείμενο, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι τό ὑποκείμενο τῆς παραδοσιακῆς ψυχολογίας· αὐτό πού δείχνει ὁ Λακάν εἶναι ὅτι ἡ γλώσσα δέ μπορεῖ νά λειτουργήσει ἔξω ἀπό τό φαντασιακό. Ὁ σύνδεσμος τοῦ γλωσσικοῦ συστήματος μέ τό φαντασιακό παράγει τήν ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας: τήν ἀναφορική διάσπαση τῆς γλώσσας. Αὐτό πού συλλαμβάνουμε σάν «πραγματικότητα» μπορεῖ νά ὁριστεῖ ὡς τομή δυό λειτουργιῶν, πού ὁποιαδήποτε ἀπό τίς δυό μπορεῖ νά ἀπουσιάζει. Ἐξαιτίας τοῦ ὅτι ἡ γλώσσα εἶναι ἕνα σύστημα διαφορῶν, τό νόημα μιᾶς πρότασης παράγεται ἀρνητικά, δηλαδή μέ τόν ἀποκλεισμό τῶν ἄλλων δυνατοτήτων πού ἐπιτρέπονται μορφικά ἀπό τό σύστημα. Ὁ χῶρος τοῦ φαντασιακοῦ μεταφράζει αὐτήν τήν ἀρνητική σημασία σέ μιά θετική. Ὀργανώνοντας τήν πρόταση σέ ἕνα ὅλο, δίνοντάς της ὅρια, τό ὑποκείμενο τήν ἀναγνωρίζει μέσα σ' ἕνα σῶμα, δίνοντάς της μιά φαντασματική ταυτότητα. Αὐτή ἡ ταυτότητα, πού μπορεῖ ν' ἀποκληθεῖ τό «εἶναι» ἤ τό ἐγώ τῆς πρότασης, εἶναι ἡ σημασία της, μέ τόν ἴδιο τρόπο πού τό «ἐγώ» εἶναι ἡ σημασία τῆς ἑνότητας τοῦ σώματός μου.

Ἡ φαντασιακή λειτουργία δέν περιορίζεται μόνο στή συνταγματική πλευρά τῆς χρήσης τῆς γλώσσας, κατευθύνει ἐπίσης τά παραδείγματα. Ἡ περίφημη παράγραφος τοῦ Μπόρχες, πού παραθέτει ὁ Φουκώ στό «Τά πράγματα καί οἱ λέξεις» ἀπεικονίζει αὐτό τό σημεῖο. Μιά φανταστική κινεζική ἐγκυκλοπαίδεια ταξινόμησε τά ζῶα μ' αὐτό τό σχῆμα: α) ἀνήκοντα στόν αὐτοκράτορα, β) βαλσαμωμένα, γ) ἐξημερωμένα, δ) πειραματόζωα, ε) σειρῆνες, ζ) μυθώδη, η) σκυλιά χωρίς λουρί, θ) συμπεριλαμβανόμενα στήν παρούσα ταξινόμηση. Σύμφωνα μέ τό Φουκώ, ἕνα τέτοιο σχῆμα εἶναι «ἀδύνατο στή σκέψη», ἐπειδή οἱ θέσεις πού βρίσκονται τά πράγματα εἶναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους πού γίνεται ἀδύνατον νά βρεῖς κάποια ἐπιφάνεια πού θά ἀποδεχόταν ὅλα τά πράγματα πού ἀναφέρθηκαν. Εἶναι ἀδύνατον νά βρεῖς ἕνα διάστημα κοινό σ' ὅλα τά ζῶα, ἕνα κοινό ἔδαφος ἀπό κάτω τους. Ὁ κοινός τόπος πού ἐδῶ ἀπουσιάζει εἶναι αὐτό πού κρατᾶ τίς λέξεις καί τά πράγματα. Τά παραδείγματα τῆς γλώσσας καί τῆς κουλτούρας «δένονται» μεταξύ τους χάρη στήν ἀντίληψη ἑνός κοινοῦ χώρου, ἑνός «τόπου» κοινοῦ σέ ὅλα τά στοιχεῖα. Αὐτός ὁ κοινός χῶρος μπορεῖ νά ὁριστεῖ στό ἐπίπεδο τῆς ἱστορίας ἤ τῆς κοινωνίας σάν «ἐπιστήμη» ἤ «ἰδεολογία». Αὐτός ὁ κοινός χῶρος λείπει στό σχιζοφρενή.

Ἔτσι, ἀνακεφαλαιώνοντας, ἡ κατοπτρική, ἑνοποιητική, φαντασιακή λειτουργία ἀποτελεῖ, ἀπό τή μιά τό κατάλληλο σῶμα τοῦ ὑποκειμένου καί ἀπό τήν ἄλλη, τά ὅρια καί τό κοινό ἔδαφος χωρίς τό ὁποῖο τά γλωσσολογικά συντάγματα καί παραδείγματα θά διαλυόταν σέ μιά ἀτέλειωτη θάλασσα διαφορῶν. Χωρίς τό φαντασιακό καί τά ὅρια πού βάζει σέ κάθε πρόταση, οἱ τελευταῖες δέ θά λειτουργοῦσαν σάν καθρέφτες τοῦ παραπέμποντος.

Τό φαντασιακό εἶναι ἕνα οὐσιαστικό συστατικό στή λειτουργία τῆς γλώσσας. Ποιός εἶναι ὁ ρόλος του σέ *ἄλλα* σημειωτικά συστήματα; Τά σημειωτικά συστήματα δέν ἀκολουθοῦν τόν ἴδιο σχεδιασμό. Τό καθένα κάνει μιά συγκεκριμένη χρήση τοῦ φαντασιακοῦ, δηλαδή τό καθένα παρέχει μιά διακριτή λειτουργία στό ὑποκείμενο. Μετακινούμαστε τώρα ἀπό τό ρόλο τοῦ ὑποκειμένου στή γλώσσα, στό ρόλο του στήν κλασική ζωγραφική καί στόν κλασικό κινηματογράφο. Ἐδῶ τά γραπτά τῶν JeanPierre Oudard Jean-Louis Schefer καί ἄλλων θά χρησιμέψουν σάν ὁδηγοί στήν ἐγκαθίδρυση τῶν ἀρχῶν τῆς ἔρευνάς μας.

Συναντᾶμε καταρχήν μιά θεμελιακή διαφορά μεταξύ γλώσσας καί ἄλλων σημειωτικῶν συστημάτων. Μιά φημισμένη σταλινική κρίση ἐγκαθίδρυσε τό θεωρητικό status τῆς γλώσσας. Ἡ γλώσσα δέν εἶναι οὔτε μέρος τῆς ἐπιστήμης, οὔτε μέρος τῆς ἰδεολογίας. Ἀντιπροσωπεύει κάποια τρίτου εἴδους δύναμη, πού φαίνεται νά λειτουργεῖ —μέχρι ἕνα ὅριο— ἐλεύθερη ἀπό ἱστορικές ἐπιρροές. Ἡ λειτουργία τῶν

5. Μέ τή γλωσσολογική ἔννοια τοῦ ὅρου.

6. *γλωσσικό σύστημα* (γαλ. Langue): ἡ βασική γλώσσα, π.χ. τά Ἀγγλικά, τά Γαλλικά, τά Ἰταλικά/*γλώσσα* (γαλ. Langage): ἡ γλώσσα ὡς κώδικας ἐπικοινωνίας π.χ. ἡ γλώσσα τῶν χειρονομιῶν, ἡ γλώσσα τῶν κωφαλάλων. Τή διάζευξη τῶν ὅρων Langue/Langage δέν μπορεῖ νά ἀποδώσει μέ ἀκρίβεια ἡ ἑλληνική γλώσσα, ὅπως ἄλλωστε καί ἡ ἀγγλική.

συνέχεια στη σελ. 66

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ

Παρατηρεῖται συχνότατα σέ συζητήσεις πού ἔχουν σάν θέμα τόν κινηματογράφο ἤ τή λογοτεχνία, νά θεωρεῖται σάν δοσμένη ἡ ὕπαρξη ἑνός κάποιου εἴδους, στό ὁποῖο καί ἐντάσσεται τό ἀντικείμενο τῆς συζήτησης. Ἔτσι, λοιπόν, εἰσβάλλει στήν ἐπαφή μας μέ τίς Τέχνες ἡ ἔννοια τοῦ εἴδους. Πρόκειται γιά μιά ἔννοια παράγωγη τῶν ἀρχῶν τῆς δυτικῆς σκέψης (ὁρισμός, ταυτότητα, ταξινόμηση...), ἡ ὁποία κορυφώνεται στόν καπιταλισμό, ὅπου τό εἶδος, χαρακτηρίζοντας ἕνα προϊόν καί προϊόν τό ἴδιο, εἰσβάλλει ὁρμητικό στό μάρκετιγκ τῆς σύγχρονης ἀγορᾶς προϊόντων.

Τό κύριο πρόβλημα πού μπαίνει στό σαφή καθορισμό τῆς ἔννοιας τοῦ εἴδους, εἶναι ὅτι γιά νά ἀπομονώσεις ἕνα εἶδος, χρειάζεται μερικά κριτήρια ἐπιλογῆς, πού ὅμως λογικά, μπορεῖς νά τά βγάλεις μόνο ἀφοῦ ἀπομονώσεις τό εἶδος. Αὐτό φυσικά ὁδηγεῖ σέ μιά ἀνεπαρκή βάση γιά μιά θεωρία τοῦ εἴδους, μέ γνώμονα τά κοινά χαρακτηριστικά. Ἔτσι λοιπόν τά ὅρια κάθε εἴδους παραμένουν ἀνεξιχνίαστα καί ἀκαθόριστα καί ἡ κριτική θ' ἀσχολεῖται μέ τήν ἀναγνώριση τῶν «τάσεων» μέσα σέ μιά παραδοση εἴδους καί τήν τοποθέτηση τοῦ ὁποιουδήποτε ἔργου σέ σχέση μ' αὐτές.

Ὅροι, λοιπόν, ὅπως μιούζικαλ, γουέστερν, κωμωδία κ.λπ. δέν εἶναι ὁρισμένοι μέ σαφήνεια, ἀλλά ἐμφανίζονται ἀπαραίτητοι, καθώς συχνά ἡ κατανόηση ἑνός ἔργου ἐξαρτᾶται ἀπό τή δυνατότητα τοποθέτησής του σέ κάποια κατηγορία. Μέσα σ' αὐτό ἐντοπίζονται ὁρισμένα χαρακτηριστικά, «τάσεις», πού διατρέχουν καί διακρίνουν ἕνα ὁρισμένο εἶδος. Αὐτά τά κοινά χαρακτηριστικά ὀνομάζουμε συμβάσεις.

Συμβάσεις, λοιπόν, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι τά κληρονομημένα χαρακτηριστικά πού συσσωρεύουν ἔννοιες καί συσχετισμούς χάρη σέ μιά ἐπαναλαμβανόμενη χρήση. Ἔτσι γίνονται οἱ βάσεις τῆς ἐπικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη καί κοινοῦ καί σέ τελική ἀνάλυση μεταξύ τοῦ καλλιτεχνικοῦ κειμένου καί τῶν ἀναγνωστῶν του. Οἱ συμβατικές σχέσεις δέν περιλαμβάνουν μόνο τίς αἰσθητικές ἐπινοήσεις, ἀλλά καί μιά πλατύτερη γκάμα ἀπό κοινές ἐμπειρίες, ὅπως χειρονομίες, γλώσσα, ἀσχολίες, φορέματα κ.λπ. καθώς καί τή σημασία πού ἔχουν αὐτές σέ μιά κουλτούρα. Οἱ συμβάσεις ἀνιχνεύονται πιό εὔκολα στά δημοφιλή ἤ «λαϊκά» εἴδη — τά ὁποῖα καί μᾶς ἐνδιαφέρουν περισσότερο. Ἐδῶ συχνά ἡ συχνή ἐπανάληψη τῶν συμβάσεων ὁδηγεῖ στήν τυποποίηση (κλισέ). Αὐτό βέβαια δέ σημαίνει ὅτι τά εἴδη αὐτά πάσχουν ἀπό ἔλλειψη φαντασίας καί ἀνανέωσης. Ἀντίθετα, θά μποροῦσε ν' ἀναγνωρίσει κανείς μιά μεγάλη γονιμότητα συμβάσεων σ' αὐτά καί κύρια στ' ἀμερικάνικα «λαϊκά» εἴδη.

Τά «λαϊκά» κινηματογραφικά εἴδη εἶναι τόσο στήν ὀνοματολογία τους ὅσο καί στήν ταξινόμησή τους φανερά ἐπηρεασμένα ἀπό τήν κλασική λογοτεχνία. Ὁ ἀφηγηματικός κινηματογράφος εἶναι καί θά εἶναι δέσμιος τῆς λογοτεχνίας, ἀπό τή στιγμή πού ἡ μυθοπλασία του ὑπακούει στούς κανόνες ἀνάπτυξης τῆς λογοτεχνικῆς μυθοπλασίας. Ἀκόμα καί οἱ ὀπτικές συμβάσεις ὑπακούουν στούς κανόνες τῆς μυθοπλασίας.

Σέ τελική ἀνάλυση ἕνα ἀστυνομικό σενάριο κάνει μιά ἀστυνομική ταινία. Οἱ προσπάθειες ἀνατροπῆς τῶν συμβάσεων στά «λαϊκά» κινηματογραφικά εἴδη δέν εἶναικαί λίγες. Ἐλάχιστες ὅμως ἀπ' αὐτές μπόρεσαν νά δημιουργήσουν ρωγμές στή δομή τοῦ εἴδους. Οἱ ὑπόλοιπες δέν κατάφεραν παρά νά τήν πλουτίσουν καί τήν ποικίλουν.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ ἤ καλύτερα τό φανταστικό στόν κινηματογράφο, κάνει τήν ἐμφάνισή του ἀπό πολύ νωρίς. Εἶναι ἤδη καλά ριζωμένο στή λογοτεχνία καί ὁ κινηματογράφος πού θέλγεται μέ τήν ἰδέα τοῦ ὑπερφυσικοῦ καί τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας δέν ἔχει παρά νά τό υἱοθετήσει. Μαζί του ὅμως αὐτό κουβάλησε καί τήν ἀσάφεια τῆς ἑρμηνείας του. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν κάτω ἀπό τήν ὀνομασία φανταστικό νά καλύπτεται μιά μεγάλη γκάμα ἀπό κινηματογραφικές ταινίες, πολλές φορές παράταιρες. Παρ' ὅλα αὐτά δέν ἔχει γίνει σοβαρή προσπάθεια γιά μιά θεωρητική μελέτη καί μιά δομική προσέγγιση σ' αὐτό τό τόσο δημοφιλές εἶδος.

Ὁ Tzvetan Todorov εἶναι γνωστός Γαλλοβούλγαρος στρουκτουραλιστής πού ἀσχολήθηκε μέ τήν

«Τό μωρό τῆς Ρόζμαρυ»

τέχνη. Στό βιβλίο του «Εἰσαγωγή στή λογοτεχνία τοῦ φανταστικοῦ» ἀφοῦ ἐξετάζει τίς ἀντιλήψεις πάνω στά εἴδη καί ἰδιαίτερα τήν ταξινόμηση σέ κατηγορίες τοῦ Northrop Frai (Ἀνατομία τῆς κριτικῆς), προχωρεῖ σέ μιά προσέγγιση τῆς ἔννοιας τοῦ φανταστικοῦ στή λογοτεχνία. Οἱ θέσεις πού παίρνει εἶναι ἐνδιαφέρουσες καί θά σταθοῦν ὁδηγός μας γιά νά καθορίσουμε τό φανταστικό στόν κινηματογράφο. Πρόσφατα κυκλοφόρησε στήν Ἑλλάδα κι ἕνα βιβλίο γιά τό φανταστικό κινηματογράφο, ἀπό τό Δημήτρη Παναγιωτάτο, πού στηρίζεται στό διαχωρισμό τοῦ Todorov. (Δές, κριτική παρουσίαση στό ἴδιο τεῦχος).

Τό φανταστικό εἶναι γιά τόν Todorov ἀποτέλεσμα μιᾶς σχέσης. Μιᾶς σχέσης πού δημιουργεῖται ἀπό τήν ἐπαφή τοῦ ἀναγνώστη μέ τό κείμενο, (ὅταν γράφουμε ἀναγνώστης καί κείμενο ἐννοοῦμε τή σημειολογική σημασία αὐτῶν τῶν ὅρων), τό ὁποῖο ἐνέχει σάν ἀπαραίτητο στοιχεῖο ἕνα ὑπερφυσικό συμβάν. Ὑπερφυσικό ἐδῶ εἶναι αὐτό πού σέ πρώτη ἐπαφή μαζί του δέ βρίσκει λογικά δικαίωση, καθώς δέν ἐμπίπτει στίς καθημερινές ἐμπειρίες μας. Ἔτσι ὑπερφυσικό μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἕνα ἐξωγήινο πράγμα, μιά χωρίς αἰτία ἐξαφάνιση τοῦ πτώματος, ἕνα ἐφιαλτικό ὄνειρο πού ἐκλαμβάνεται σάν πραγματικότητα καί γενικότερα ὁτιδήποτε συμβαίνει χωρίς αἰτία, ἀνατρέποντας τή φυσική ροή. Τό ὑπερφυσικό αὐτό γεγονός προβληματίζει τόν «ἥρωα», πού βρίσκεται σέ μιά σχέση σύγχυσης καί ἀμφιβολίας, καθώς πρέπει καί ὁ ἴδιος νά δώσει μιά ἐξήγηση γιά τή φύση τοῦ γεγονότος.

Ἔτσι λοιπόν, προβάλλουν οἱ προϋποθέσεις πού μποροῦν νά μᾶς δώσουν τά ὅρια τοῦ φανταστικοῦ. 1) Τό φανταστικό δηλώνει τήν ὕπαρξη ἑνός μή ἐξηγήσιμου, ὑπερφυσικοῦ γεγονότος πού προκαλεῖ τήν ἀμφιβολία στό θεατή καί στόν ἥρωα, ἀλλά ἐπίσης καί ἕνα εἶδος ἀνάγνωσης πού δέν εἶναι οὔτε ποιητική, οὔτε ἀλληγορική. Π.χ. στήν πρώτη περίπτωση τό «8:30» τοῦ Fellini καί στή δεύτερη «Ἡ φάρμα τῶν ζώων» τοῦ Bachelor πού βασίζεται στό ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Orwell. 2) Τό κείμενο πρέπει νά ὑποχρεώνει τόν ἀναγνώστη νά θεωρήσει τόν κόσμο τῶν χαρακτήρων σάν κόσμο ζωντανῶν προσώπων. Ἄν ὁ ἀναγνώστης ἀρνηθεῖ μιά τέτοια σχέση μέ τό κείμενο, τότε ὄχι μόνο δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει τό φανταστικό, ἀλλά ἀπορρίπτεται καί ὅλο τό κείμενο. Δηλαδή τό ἄτομο πού θά ἐπιλέξει τό συγκεκριμένο φίλμ, θά τό δεῖ μέ σκοπό νά ἐνδώσει στή γοητεία του. 3) Σημαντικό βοήθημα εἶναι ἡ ἀμφιβολία καί τοῦ ἴδιου τοῦ πρωταγωνιστῆ, καθώς μέσα ἀπό τή διαδικασία τῆς ταύτισης, ὁ ρόλος τοῦ ἀναγνώστη ἀνατίθεται στόν «ἥρωα» τοῦ ἔργου. Ἔτσι λοιπόν τό φανταστικό διαρκεῖ μόνο ὅσο διαρκεῖ καί μιά ὁρισμένη ἀμφιβολία.

Ἕνα καλό παράδειγμα κινηματογράφου τοῦ φανταστικοῦ εἶναι ἡ ταινία τοῦ Polansky «Τό μωρό τῆς Ρόζμαρυ». Στή διάρκεια τῆς ταινίας τόσο ἡ Ρόζμαρυ, ὅσο καί ἐμεῖς, ἀμφιβάλλουμε γιά τήν ὕπαρξη τῶν μαγισσῶν καί τοῦ διαβόλου καθώς ἡ ταινία δέ μᾶς ἐπιτρέπει νά «δοῦμε» τήν ἀλήθεια. Ὑπάρχουν ὑποψίες, ἀμφιβολίες πού καλλιεργοῦνται ἀπό τίς συμπτώσεις, τά συμβάντα, ἀλλά καί τήν ἀντίληψη μιᾶς προϊούσας νεύρωσης τῆς ἡρωίδας. Ἀκόμα καί στό τέλος πού ἡ Ρόζμαρυ ἀποδέχεται τήν ὕπαρξη τοῦ διαβόλου, ἐμεῖς δέ βλέπουμε τίποτα (τά χαρακτηριστικά τοῦ μωροῦ), ἀλλά καί χάρις σέ μιά σειρά ἀπό ὑποκειμενικές λήψεις πού γίνονται ἀρχίζουμε νά ἔχουμε σοβαρές ἀμφιβολίες γιά τή διανοητική της κατάσταση. Ἀντίθετα στόν *«Ἔνοικο»* τοῦ Polansky στό τέλος δέ μᾶς μένει καμιά ἀμφιβολία ὅσο ἀφορᾶ τή διανοητική ἀνισορροπία τοῦ ἥρωα.

«Τό χειρόγραφο τῆς Σαραγόσας»

«Τό φανταστικό ταξίδι»

Ἐάν μέσα στό κείμενο μᾶς δοθεῖ ἀπό τήν ἀρχή ἡ ἐξήγηση τοῦ φαινόμενου ἤ ὁ ἀναγνώστης φτάνει στό συμπέρασμα ἄσχετα μέ τήν πορεία τοῦ ἥρωα στήν πλοκή, τότε ὁδηγούμαστε σέ δυό ἄλλα εἴδη πού ὁρίζουν, ἀνάμεσά τους, τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ. Τό πρῶτο ἀπ' αὐτά εἶναι τό παράδοξο. Στό παράδοξο ὁ ἀναγνώστης ὁδηγεῖται στήν ἀποδοχή μιᾶς λογικῆς ἐξήγησης πού πηγάζει ἀπό τό φανταστικό. Συνήθως σ' αὐτό τό εἶδος κυριαρχεῖ ἡ περιγραφή ὁρισμένων ἀντιδράσεων, εἰδικότερα τοῦ φόβου. Παρατηροῦμε τά συναισθήματα τῶν χαρακτήρων, σέ σχέση μέ τό γεγονός καί ὄχι τό ἴδιο τό ὑλικό γεγονός πού προκαλεῖ τή λογική. (π.χ. ἡ ταινία τοῦ Brian de Palma «Carrie» *(Ξέσπασμα ὀργῆς)* ἤ οἱ ταινίες τῆς σειρᾶς τοῦ Frankestein). Τό παράδοξο, ἐνῶ ἀπό τή μιά του πλευρά εἶναι περιορισμένο ἀπό τό φανταστικό, ἀπό τήν ἄλλη διαλύεται στό γενικό χῶρο τοῦ κινηματογράφου (π.χ. ὁ κινηματογράφος τοῦ τρόμου στήν καθαρή του κατάσταση ἀνήκει στό παράδοξο). Σύμφωνα μέ τόν Freud, ἡ αἴσθηση τοῦ παράδοξου συνδέεται μέ τήν ἐμφάνιση μιᾶς εἰκόνας, πού ἔχει τήν καταβολή της στήν παιδική ἡλικία τοῦ ἀτόμου ἤ τῆς φυλῆς.

Τό δεύτερο εἶδος εἶναι τό θαυμαστό. Ἐδῶ ἡ ἐξήγηση τοῦ γεγονότος βρίσκεται ἔξω ἀπό τίς ἀνθρώπινες ἐμπειρίες καί πραγματικότητα. Π.χ. οἱ ταινίες τοῦ Δράκουλα, μέ τούς Ζόμπι κ.λπ. Γενικά συνδέουμε τό εἶδος τοῦ θαυμαστοῦ μέ τό παραμύθι. Ἀλλά εἶναι γεγονός ὅτι τό παραμύθι εἶναι μόνο μιά ποικιλία τοῦ θαυμαστοῦ καθώς τά ὑπερφυσικά γεγονότα στό παραμύθι δέν προκαλοῦν ἔκπληξη. Τό θαυμαστό δέν τό χαρακτηρίζει μιά στάση ἀπέναντι στά γεγονότα, ἀλλά ἡ ἴδια ἡ φύση αὐτῶν τῶν γεγονότων.

Στό θαυμαστό ἀνήκουν καί οἱ ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Π.χ. τό *«Φανταστικό ταξίδι»* τοῦ R. Fleischer, ὅπου μία ὁμάδα ἐπιστημόνων μπαίνει μ' ἕνα σκάφος, ἀφοῦ ἔχουν σμικρυνθεῖ, στό κυκλοφοριακό σύστημα ἑνός ἀρρώστου γιά νά πετύχουν μιά λεπτή ἐπέμβαση. Ἐδῶ τό ὑπερφυσικό ἐξηγεῖται λογικά, ἀλλά σύμφωνα μέ νόμους πού δέ γνωρίζει ἡ σύγχρονη ἐπιστήμη.

Μεταξύ τῶν δυό αὐτῶν παραπλεύρων εἰδῶν, ὑπάρχουν δυό μεταβατικά ὑποείδη: τό φανταστικό-παράδοξο καί τό φανταστικό-θαυμαστό. Στήν πρώτη περίπτωση τά γεγονότα πού φαίνονται ὑπερφυσικά, βρίσκουν στό τέλος μιά λογική ἐξήγηση, ἀναιρώντας τήν ἀμφιβολία. π.χ. *«Ἡ πτώση τοῦ οἴκου τῶν Ἄσερ»* τοῦ Corman ἤ *«Τό χειρόγραφο τῆς Σαραγόσας»* τοῦ Βόσιεχ Χάς, ἤ ἀκόμα καί ἡ ταινία *Ὁ ἔνοικος»* πού προαναφέραμε). Στή δεύτερη περίπτωση, ἡ ἀμφιβολία ἀναιρεῖται ἀπό τήν παραδοχή τῆς ὕπαρξης τοῦ ὑπερφυσικοῦ (π.χ. *«Τό σπίτι τοῦ μυστηρίου»* πού προβλήθηκε πρόσφατα, σέ σκηνοθεσία Stuart Rosenberg).

Ἄν θέλαμε νά δώσουμε σχηματικά τό φανταστικό καί τά παραπλήσια σ' αὐτό εἴδη, σύμφωνα μέ τίς ἀπόψεις τοῦ Todorov, θά εἴχαμε:

ΠΑΡΑΔΟΞΟ	ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ	ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ	ΘΑΥΜΑΣΤΟ
	ΠΑΡΑΔΟΞΟ	ΘΑΥΜΑΣΤΟ	

Ἡ διπλή αὐτή γραμμή συμβολίζει τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ.

Κλείνοντας, ἀναφέρουμε τήν ἄποψη τοῦ Todorov γιά τή χρονική σχέση τῶν τριῶν αὐτῶν εἰδῶν: *«Τό θαυμαστό ἀντιστοιχεῖ σ' ἕνα ἄγνωστο φαινόμενο πού δέν ἔχει εἰδωθεῖ, πού ἀναμένεται – συνεπῶς σ' ἕνα μέλλον. Τό παράδοξο, ἀπό τήν ἄλλη, ἀναφέρεται σ' ἕνα ἀνεξήγητο ἀλλά ἤδη γνωστό γεγονός, σέ μιά προηγούμενη ἐμπειρία καί κατά συνέπεια στό παρελθόν. Ὅσο γιά τό ἴδιο τό φανταστικό, ὁ δισταγμός καί ἡ ἀμφιβολία πού τό χαρακτηρίζει δέν μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ παρά στό παρόν».*

Οἱ ἀπόψεις πού ἐκφράστηκαν σ' αὐτό τό κείμενο δέ σημαίνει ὅτι εἶναι οἱ μοναδικές ἤ καί ἀπαραίτητα οἱ σωστότερες. Ὅπως ἀναφέραμε στήν εἰσαγωγική παρουσίαση γιά τίς ταξινομήσεις καί ὁμαδοποιήσεις, δέν ὑπάρχει κάποια ὁλοκληρωμένη θεωρία πάνω στά εἴδη. Πέρα ἀπ' αὐτά τό κινηματογραφικό κείμενο λειτουργεῖ σέ μιά ἀποκλειστική σχέση μέ τόν ἀναγνώστη του. Ἡ ὀνομασία πού θά τοῦ δώσει γιά νά τό χαρακτηρίσει δέν ἀναιρεῖ τήν ἀπόλαυσή του ἤ τήν κριτική του στάση. Ἁπλά τοῦ δίνει τή δυνατότητα μιᾶς συσχέτισης καί μιᾶς σύγκρισης μέ ἄλλες παρόμοιες ταινίες.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Ο ΦΕΤΙΧΙΣΜΟΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ

Roger Dadoun

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ὁ φετιχισμός εἶναι σύμφωνα μέ τό Φρόυντ μία ἀμυντική ἀπάντηση τοῦ ὑποκείμενου ἐνάντια στήν ἀπειλή καί ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ. Τό φετίχ εἶναι ἕνα ὑποκατάστατο τοῦ πέους. Δέν πρόκειται ὅμως γιά ὁποιοδήποτε πέος, μά γιά *«τό γυναικεῖο (μητρικό) φαλλό, πού τό παιδί πίστεψε ὅτι ὑπάρχει καί τώρα δέ θέλει ν' ἀπαρνηθεῖ αὐτή του τήν πίστη»*. Τό παιδί ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ γυναίκα δέν ἔχει πέος, ἀρνεῖται ὅμως νά πιστέψει στήν πραγματικότητα αὐτοῦ πού βλέπει, γιατί ταυτίζει τή γυναίκα μ' ἕναν εὐνουχισμένο ἄνθρωπο. Ἐάν λοιπόν ἡ γυναίκα εἶναι εὐνουχισμένη, ἡ ἀπειλή τοῦ εὐνουχισμοῦ ἐπικρέμεται καί πάνω στόν ἴδιο. Ὁ μικρός πανικοβάλλεται ὅμοια μέ τόν μεγάλο πού φωνάζει *« Ὁ θρόνος καί ἡ Ἐκκλησία κινδυνεύουν»*. Γιά νά προστατευτεῖ τότε τό ὑποκείμενο ἀπό τήν ἀπειλή τοῦ εὐνουχισμοῦ ἀπορρίπτει τήν πραγματικότητα καί ἀρνεῖται νά παραδεχτεῖ τήν ἀπουσία τοῦ φαλλοῦ. Ὁ ψυχολόγος Laforgue χρησιμοποιεῖ τόν ὅρο *«σκοτωμισμό»* γιά νά περιγράψει αὐτή τή διαδικασία (ἀπό τό ἑλληνικό «σκότωμα», πού σημαίνει στήν ὀφθαλμολογία τό χάσμα τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου, δηλαδή ἕνα περιορισμένο τμῆμα τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου, μέσα στό ὁποῖο ὁ ὀφθαλμός δέν μπορεῖ νά δεῖ τίποτα). Ὁ Φρόυντ ὅμως χρησιμοποιεῖ τόν ὅρο «Verleugnung», πού σημαίνει ἀπόρριψη, ἀλλά μέ μία εἰδική σημασία τοῦ ὅρου. Λέει συγκεκριμένα: *«Εἶναι λάθος νά πιστεύουμε ὅτι τό παιδί πού παρατήρησε μιά γυναίκα πώς δέν ἔχει πέος, διατηρεῖ στή συνέχεια αὐτή τήν πίστη, χωρίς νά τήν ἀλλάξει καθόλου. Στήν πραγματικότητα διατηρεῖ μέν αὐτή του τήν πίστη, ἀλλά ταυτόχρονα τήν ἔχει ἐγκαταλείψει κιόλας»*. Μέσα στόν ψυχισμό τοῦ ὑποκείμενου φτιάχνεται ἔτσι ἕνα *συμβιβαστικό στοιχεῖο: « Ἡ γυναίκα ἔχει πέος, ὅμως τό πέος αὐτό δέν εἶναι ὅμοιο μέ τό πρῶτο. Κάτι ἄλλο πῆρε τή θέση του, καθορίστηκε ἄς ποῦμε σάν τό ὑποκατάστατό του»*. Τό ὑποκατάστατο αὐτό εἶναι τό *φετίχ*. «(Ὁ ἀσθενής) *ἀπέρριψε τήν πραγματικότητα, ἔσωσε ὅμως τό πέος του»*. Ὁ φετιχισμός χαρακτηρίζεται ἀπό μιά διαδικασία *διχασμοῦ*, ἀνάμεσα στή φανταστική λειτουργία τοῦ φετίχ (τήν πίστη ὅτι ἡ γυναίκα ἔχει πέος) καί στή σχέση μέ τήν πραγματικότητα (τή διαπίστωση ὅτι ἡ γυναίκα δέν ἔχει). Αὐτή ἀκριβῶς τήν ταυτόχρονη παρουσία τῆς ἄρνησης καί τῆς κατάφασης ἀποδίδει ἡ ἔννοια «Verleugnung» τοῦ Φρόυντ, προτσές πού ἐπιφέρει στό ὑποκείμενο ἕνα διχασμό τοῦ ἐγώ του. Τέλος ὁ Φρόυντ μιλώντας γιά τό φετίχ λέει κατά λέξη ὅτι *«ὁ τρόμος τοῦ εὐνουχισμοῦ ἔκανε νά ἀναγερθεῖ ἕνα οἰκοδόμημα, φτιάχνοντας αὐτό τό ὑποκατάστατο τοῦ φαλλοῦ»*. Τό φετιχιστικό ἀντικείμενο μπορεῖ νά εἶναι εἴτε ἕνα φαλλικό σύμβολο, εἴτε ἕνα ἀντικείμενο τό ὁποῖο βλέπει ὁ φετιχιστής τήν τελευταία στιγμή προτοῦ ἀνακαλύψει ὅτι ἡ γυναίκα δέν ἔχει πέος *(« Ἐάν τό πόδι ἤ τό παπούτσι ἤ ἕνα μέρος τους εἶναι τά κατεξοχήν προτιμούμενα φετίχ, αὐτό τό ὀφείλουν στό ὅτι μέσα στήν περιέργειά του τό παιδί κρυφοκοίταξε ἀπό κάτω τά γεννητικά ὄργανα τῆς γυναίκας»)*. Στή συνέχεια θά δοῦμε τή σημασία ὅλων αὐτῶν τῶν παρατηρήσεων στίς ταινίες τρόμου. Κλείνοντας θά ἤθελα νά δώσω ἕνα συνοπτικό σχῆμα τοῦ φετιχιστικοῦ προτσές γιά νά διευκολύνω τόν ἀναγνώστη: α) Imago τῆς φαλλικῆς μητέρας καί πίστη στήν ὕπαρξη τοῦ πέους στή γυναίκα. β) Ἀνακάλυψη μιᾶς βασικῆς ἔλλειψης (ἡ ἀπουσία πέους). γ) Ἀπειλή τοῦ εὐνουχισμοῦ. δ) Ἀπόρριψη τῆς πραγματικότητας καί διχασμός τοῦ ἐγώ (διατήρηση κι ἐγκατάλειψη ταυτόχρονα τῆς πίστης. ε) Ἀνύψωση ἑνός οἰκοδομήματος-ὑποκατάστατου τοῦ φαλλοῦ (φετίχ). στ) Μετάθεση τῆς σημασίας τοῦ ἀντικειμένου-φετίχ (ἀντικείμενο ἀπατηλό, ψευδαισθητικό καί φαντασματικό). Οἱ παραπομπές στό Φρόυντ εἶναι ἀπό τά ἄρθρα του «Fetischismus» (1927) καί «Die Ichspaltung im Abwehrvorgang» (1938).

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Ο ΦΕΤΙΧΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΦΡΟΫΝΤ

Οἱ ὑποθέσεις πού ἀκολουθοῦν πάνω σ' ὁρισμένες βασικές πλευρές τῶν ταινιῶν τρόμου, ἔχουν γι' ἀφετηρία τους τό σύντομο ἄρθρο τοῦ Φρόυντ «Fetischismus» (Ὁ Φετιχισμός) πού γράφτηκε τό 1967. Στό ἄρθρο του αὐτό ὁ Φρόυντ κάνει μερικές ἁπλές ἀλλά καί δυνατές παρατηρήσεις: *«τό φετίχ εἶναι ἕνα ὑποκατάστατο τοῦ πέους»* καί γιά πιό ἀκρίβεια *«τό φετίχ εἶναι τό ὑποκατάστατο τοῦ γυναικείου (μητρικοῦ) φαλλοῦ, πού τό μικρό παιδί πίστεψε ὅτι ὑπάρχει (...) καί τώρα δέ θέλει ν' ἀπαρνηθεῖ αὐτή του τήν πίστη»*. Ἡ ἀνάγκη τοῦ νά προστρέξει κανείς σ' ἕνα φετίχ συνδέεται στενά μέ τόν εὐνουχισμό: *«ὁ τρόμος τοῦ εὐνουχισμοῦ ἀνέγειρε ἕνα οἰκοδόμημα, φτιάχνοντας αὐτό τό ὑποκατάστατο»*.

Ὁ Φρόυντ ἀρκεῖται σ' αὐτές τίς γενικές παρατηρήσεις καί δέν ἀναπτύσσει καθόλου τήν ἑρμηνεία του. Κάνει ὅμως μερικές φαινομενικά περιθωριακές παρατηρήσεις, πού ἀξίζει νά συγκρατήσουμε. Στό τέλος τοῦ ἄρθρου του, ὁ Φρόυντ γλιστράει ἀπροσδόκητα ἀπό τό πεδίο τῆς ψυχολογίας τοῦ βάθους στήν

Ἡ παρατήρηση τοῦ Φρόυντ μοιάζει μέ σκηνοθετική ὁδηγία, μέ μιά λήψη σέ κόντρ-πλονζέ (ὁ Cristofer Lee στό «Dracula, Prince of Darkness τοῦ T. Fisher, 1965).

ἐθνογραφία, ἐπικαλούμενος μία *«παραλλαγή τοῦ φετιχισμοῦ»*, πού δέν εἶναι ἄλλη ἀπό αὐτό τό *«κινέζικο ἔθιμο, κατά τό ὁποῖο κάμπτεται καί ὑποπλάθεται τό γυναικεῖο πόδι, γιά νά λευτερωθεῖ στή συνέχεια σάν ἕνα φετίχ»*. Ἐάν ὁ Φρόυντ θεωρεῖ τόν παραλληλισμό αὐτό φυσικό καί αὐτονόητο, γιά μᾶς μπαίνουν ὁρισμένα σοβαρά προβλήματα. Ἀνάμεσα στήν ἀτομική σεξουαλική πρακτική τοῦ φετιχιστῆ, ἡ ὁποία βιώνεται μέσα στήν ἀγωνία καί θεωρεῖται διαστροφή, καί σ' ἕνα συλλογικό ἔθιμο, πού ἔχει τή θέση του μέσα σέ μία συγκεκριμένη ἱστορική αἰτιότητα, ὑπάρχει μιά ὁλόκληρη ἀπόσταση, πού χωρίζει δύο τελείως ξεχωριστά καί αὐθεντικά μοντέλα ὀργάνωσης. Ὁ Φρόυντ δέ μᾶς διευκρινίζει καθόλου, μέσα ἀπό ποιούς μετασχηματικούς μηχανισμούς μποροῦμε νά περάσουμε ἀπό τό ἕνα ἐπίπεδο στό ἄλλο ἤ νά θέσουμε γύρω ἀπό τόν ἴδιο ψυχολογικό πυρήνα, δύο διαφορετικούς τύπους ὀργάνωσης, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἡ προσέγγιση πού κάνει περιέχει μόνο ὑπαινιγμούς. Ἀντίθετα δείχνει ὅτι ἀπό πλευρᾶς οὐσίας ἤ γιά νά μιλήσουμε καλύτερα ἀπό *δομικῆς πλευρᾶς*, ὁ φετιχισμός δέν μπορεῖ νά θεωρεῖται ἁπλοϊκά σάν μιά ἰδιαίτερη μορφή ἔκφρασης ἑνός τραυματικοῦ ἤ διεστραμμένου ὑποκειμένου, ἀλλά σάν κάτι πού ἐπεμβαίνει ἔντονα καί στό κοινωνιολογικό καί πολιτιστικό χῶρο.

Ἡ ταινία τρόμου εἶναι ἕνα χαρακτηριστικό παράδειγμα τῆς δουλειᾶς πού κάνει ἡ λεγόμενη *φετιχιστική λειτουργία*, μιά λειτουργία πού ἡ γλώσσα ἔχει ἰδιαίτερα ἐπισημάνει. Ἔτσι ὁ ὅρος «φετιχισμός» σημαίνει: α) μία ὀργάνωση τῆς λίμπιντο, τήν ὁποία περιγράφει ἡ ψυχανάλυση, β) στοιχειώδεις θρησκευτικές μορφές ἤ ἐκδηλώσεις τίς ὁποῖες ἔχει διευκρινίσει λίγο-πολύ ἡ ἀνθρωπολογία καί γ) μία ἑρμηνεία τῆς ἀντίληψης τοῦ προϊόντος ἐργασίας καί τῶν οἰκονομικο-κοινωνικῶν σχέσεων μέσα σέ συγκεκριμένα κοινωνικά συστήματα, ἔτσι ὅπως ἔχει δοθεῖ ἀπό τό μαρξισμό.

Τό ἄρθρο τοῦ Φρόυντ διακρίνεται γιά τό στυλίστικο ὕφος του. Ἡ περιγραφή τοῦ φετιχιστικοῦ φαινομένου γίνεται μέ σαφήνεια καί αὐστηρότητα μέσα σ' αὐτόν τόν ἐπίπεδο, «ἀντικειμενικό» τόνο, πού ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς μεγάλες ἀρετές τοῦ φροϋδικοῦ στύλ. Ταυτόχρονα ὅμως βρίσκονται διασκορπισμένοι μέσα στό κείμενο ὁρισμένοι πολύ δυνατοί ὁρισμοί, πού περιγράφουν ἀκραῖες ψυχικές καταστάσεις καί οἱ ὁποῖοι εἶναι σάν ν' ἀνοίγουν σκοτεινά καί ἰλιγγιώδη βάραθρα μέσα στό κείμενο, γεμίζοντας τήν οὐδέτερη, ρεαλιστική γραφή μέ μία «ἀτμόσφαιρα» κοντινή τοῦ φανταστικοῦ. Ἔτσι ὁ Φρόυντ μιλᾶ γιά τόν *«τρόμο καί φόβο τοῦ εὐνουχισμοῦ»*, ἀναφέρει δύο φορές τή λέξη *φρίκη*, ἐνῶ προστρέχει στό ἄμεσο στύλ γιά νά χαρακτηρίσει τόν *πανικό* (τόν πανικό τοῦ μεγάλου πού φωνάζει *«Κινδυνεύει ὁ θρόνος καί ἡ ἐκκλησία»*). Ἐάν ὁ γενικός τόνος τοῦ κειμένου δικαιολογεῖ μία προσέγγιση μέ τήν ἀτμόσφαιρα τῶν ταινιῶν τρόμου, ὑπάρχει κάπου μία «ρεαλιστική» λεπτομέρεια, πού κάλλιστα θά μποροῦσε νά παρθεῖ γιά σκηνοθετική τεχνική ὁδηγία: *«μέσα στήν περιέργειά του τό παιδί κρυφοκοίταξε τά γεννητικά ὄργανα τῆς γυναίκας ἀπό κάτω»*. Ἀξίζει τόν κόπο νά συγκρίνουμε τήν παρατήρηση αὐτή μέ τό τεχνικό σύστημα τοῦ *κόντρ-πλονζέ* στίς ταινίες τρόμου, ὅπου τά διάφορα βασικά πρόσωπα (ὁ Δράκουλας) ἤ πράγματα (ὁ πύργος) βλέποντας ἀπό τή μηχανή *ἀπό κάτω πρός τά πάνω*. Ἄς θυμηθοῦμε μονάχα τήν *«Ψυχώ»* τοῦ Hitchcock καί τή θέση στήν ὁποία βρίσκεται τό παβιγιόν, μέσα στό ὁποῖο ὁ ψυχωτικός γιός διατηρεῖ, ταυτισμένος μαζί της, τήν ταριχευμένη δολοφονημένη μητέρα του: τό κτίριο ὑψώνεται στήν κορυφή ἑνός δρομίσκου, ἐνῶ τό δωμάτιο τῆς μητέρας βλέπεται πάντα ἀπό κάτω ἀπό τή σκάλα, μέχρι τήν τελική σεκάνς ὅπου ἡ ἀντιστροφή τῆς θέας καί τοῦ κόντρ-πλονζέ ἐπιφέρει τή λύση τοῦ αἰνίγματος.

ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΦΕΤΙΧΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ

Μή μπορώντας νά καταγράψουμε ὅλες τίς ψυχαναλυτικές παρατηρήσεις γύρω ἀπό τό φετιχισμό, θά δώσουμε μία σύντομη περίληψη τῶν περιπτώσεων πού ἀναφέρει ὁ ψυχαναλυτής M. Masud R. Khan, σέ μία μελέτη του σχετικά μέ μία περίπτωση ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφιλίας καί φετιχισμοῦ τῆς ἀκροβυστίας[1]. Στίς διάφορες αἰτιολογήσεις τοῦ φετιχισμοῦ, ὑπογραμμίζει ὁ συγγραφέας, συμπεριλαμβάνουμε ὅλο καί νέα στοιχεῖα:

1) Στό ἄρθρο του «Le fétichisme comme négation du soi», πού κυκλοφόρησε στό No 2 τοῦ «Nouvelle Revue de Psychanalyse» (Φθινόπωρο 1970), ἀπ' ὅπου δημοσιεύεται καί τό παρόν ἄρθρο.

Τό μέγα τρομαχτικό σημεῖο τῆς μετουσίωσης, τό βαμπιρικό φιλί (ὁ Bela Lugosi στόν «Dracula» τοῦ Tod Browning, 1930).

— πρωτογενής προ-οιδιπόδεια σχέση μέ τή μητέρα (μέ τό στῆθος)
— ἐσωτερικά ἀντικείμενα[2] καί πρῶτα στάδια ἀνάπτυξης τοῦ ἐγώ
— μεταβατικά ἀντικείμενα[3] καί πρωτόγονη πνευματική λειτουργία
— ἀγωνία τοῦ ἀποχωρισμοῦ καί φόβος ἐγκατάλειψης
— παθολογική ἀνάπτυξη τοῦ σωματικοῦ ἐγώ καί ἀπειλή τῆς ἀπώλειας τῆς ἀκεραιότητας, πού ὀφείλεται στή διαταραχή τῆς σχέσης μητέρα-παιδί
— πρωτογενεῖς ἀμφι-σεξουαλικές ταυτίσεις μέ τή μητέρα καί πόθος τοῦ νά φέρει ἕνα παιδί
— ὁ τρόμος καί πανικός τῆς αἱμομιξίας
— ὑπεράσπιση κατά τῶν ἀρχαϊκῶν ψυχικῶν ὁρμῶν (affearts) τῆς ἀγωνίας, πού ἀπειλοῦν τή σχέση μέ τήν πραγματικότητα καί πού συνοδεύονται ἀπό τό φόβο μήπως βυθιστοῦμε σέ ψυχωτικές καταστάσεις.

Τά στοιχεῖα αὐτά ἀποτελοῦν μία σειρά ἀπό ἄξονες, πού μποροῦμε κάλλιστα νά βροῦμε τίς ἀντιστοιχίες μέ τά ἀντικείμενα, φόρμες, σύμβολα καί χαρακτηριστικές κινήσεις τῶν ταινιῶν τρόμου. Ἀκόμη καί αὐτή ἡ δομή τῶν ταινιῶν τρόμου μπορεῖ νά διαφωτιστεῖ μέ τίς παραπάνω παρατηρήσεις. Γιά παράδειγμα *ἡ ἀγωνία καί ὁ φόβος τοῦ ἀποχωρισμοῦ καί τῆς ἐγκατάλειψης* ἐπεμβαίνουν συνέχεια μέσα ἀπό σκηνές, ὅπου ὁ φίλος, ὁ σύζυγος ἤ ὁ προστάτης φέρνουν ἔτσι τά πράγματα ὥστε ν' ἀφήσουν μόνη της τήν ἡρωίδα εἴτε στό δωμάτιό της, εἴτε σ' ἕνα ὑπόγειο, εἴτε στό δάσος, μ' ἀποτέλεσμα καί νά γεννηθεῖ στό θεατή ἡ ἀγωνία τ' ἀποχωρισμοῦ καί νά ἐπέμβει τό κακοποιό στοιχεῖο (λυκάνθρωπος, βρυκόλακας, τέρας κ.λπ.), ἐπιτρέποντας ἔτσι τή δραματουργική ἐξέλιξη νά προχωρήσει.

Ἀπό τά στοιχεῖα πού δίνει ὁ Masud R. Khan ἔχει σημασία νά σταθοῦμε σέ δύο οὐσιαστικά χαρακτηριστικά: τήν *ἀρχαϊκή πλευρά τῶν ταυτίσεων* καί τή σχεδόν ἀποκλειστικά *σαδιστική καί ἀμυντική* λειτουργία τῆς σεξουαλικότητας. Τό πεδίο δράσης τῶν ἀρχαϊκῶν ταυτίσεων βρίσκεται πίσω, πιό πρίν ἀπό τή φιγούρα τοῦ πατέρα, ἐκεῖ πού ἀκόμα κυριαρχεῖ ἡ φιγούρα τῆς προ-οιδιπόδειας μητέρας. Μάλιστα στό στάδιο αὐτό μόλις καί μετά βίας μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά «φιγούρα», γιατί ἡ μητέρα σάν χωροχρονική μορφή διαλύεται. Δέν εἶναι πλέον ἐκεῖ, παρούσα καί συγκεκριμένη, ἀλλά σημαδεύει κάτι τό πιό πρίν, μιά προγενέστερη κατάσταση, πού δέν ὀνομάζεται ποτέ, αὐτό πού μπορεῖ νά καταπιεῖ, ν' ἀγκαλιάσει τό καθετί — τό ὠκεανικό πράγμα, σύμφωνα μέ τή φράση τοῦ Λόβεκραφτ, πού μᾶς καλεῖ νά συγχωνευτοῦμε μαζί του, προκαλώντας ἔτσι στό ὑποκείμενο τή φρίκη τῆς ἀμορφίας καί τό φόβο τῆς συγχώνευσης.

Ἐάν ἀληθεύει ὅτι τό ὕψιστο σημεῖο τῆς φετιχιστικῆς πράξης βρίσκεται στήν ἀγωνιώδη ἐκείνη στιγμή τῆς παραισθητικῆς κατάστασης, κατά τήν ὁποία τό καθετί κλονίζεται καί συγχέεται, καί τό ὑποκείμενο γίνεται τό φετιχιστικό ἀντικείμενο, δέ μπορεῖ νά μή δοῦμε τήν ἀναλογία πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν παραπάνω διαδικασία καί στό μέγα τρομαχτικό σημεῖο τῆς μετουσίωσης, κατά τήν ὁποία ὁ βρυκόλακας ἀπορροφᾶ τό θύμα του, καί οἱ δυό τους γίνονται ἕνα (ἕνα εἶδος κοινοκτημονικοῦ πράγματος πού βρίσκεται ἔξω ἀπ' τό χρόνο (ἀθανασία) καί τό χῶρο (πανταχοῦ παρουσία), πού ὁ κινηματογράφος μᾶς βοηθάει νά τό αἰσθανθοῦμε, φωτίζοντας τήν εἰκόνα μ' ἕνα ἐπίμονο κι ἐμφατικό σκοτάδι).

Τό δίκτυο τῶν διαφόρων μορφῶν ἀγωνίας πού καταλαμβάνει τό ὑποκείμενο (εὐνουχισμός, ἐγκατάλειψη, συγχώνευση, ἀπώλεια τῆς ἀκεραιότητας κ.λπ.), ἀναγκάζει τή σεξουαλικότητά του νά περάσει στήν ἐπίθεση. «*Ἕνα οἰκοδόμημα ἀνεγέρθηκε*», ὅπως λέει ὁ Φρόυντ, πού προφυλάσσει τό ὑποκείμενο ἀπό

2) *Ἀντικείμενο* τῶν ὁρμῶν εἶναι «*αὐτό μέ τ' ὁποῖο οἱ ὁρμές θά πετύχουν τό σκοπό τους*» (Φρόυντ). Τό ἀντικείμενο μπορεῖ νά εἶναι *πραγματικό* (π.χ. ἡ τροφή εἶναι τό ἀντικείμενο τῆς στοματικῆς ὁρμῆς) ἤ *φανταστικό* (π.χ. ἡ τροφή μπορεῖ νά λάβει διάφορες φαντασματικές μορφές καί συνδυασμούς). Τό ἀντικείμενο εἶναι *ὁλοκληρωμένο* ὅταν ἀφορᾶ π .χ. ἕνα πρόσωπο, πού ἐκλαμβάνεται σάν ἐρωτικό ἀντικείμενο ἤ *μερικό*, ὅταν οἱ ὁρμές σταθεροποιοῦνται σ' ἕνα σημεῖο τοῦ σώματος (π.χ. τό στῆθος ἤ τό φαλλό κ.λπ.).

3) Σύμφωνα μέ τόν Winnicot *μεταβατικά ἀντικείμενα* καλοῦνται ὁρισμένα ἀντικείμενα ὅπως οἱ δαντέλες, ἄκρες κουβερτῶν, μαντήλια κ.λπ., πού κατά τή διάρκεια τῆς ἡλικίας ἀνάμεσα 4-12 μηνῶν τοῦ παιδιοῦ, χρησιμεύουν γιά μιά φαντασματική μετάβαση ἀπό τό πρῶτο ἐρωτικό ἀντικείμενο (τό μητρικό στῆθος), στή συγκρότηση μιᾶς πραγματικῆς σχέσης μέ ἀντικείμενο. Πρόκειται γιά μιά φάση κατά τήν ὁποία τό παιδί βρίσκεται σέ μιά ἐνδιάμεση ζώνη ἀνάμεσα στό ὑποκειμενικό καί τήν ἀντίληψη τοῦ ἀντικειμενικοῦ καί κατά συνέπεια τά μεταβατικά φαινόμενα ἀντιστοιχοῦν μέ τά πρῶτα στάδια χρήσης τοῦ ἀπατηλοῦ, τοῦ χιμμαιρικοῦ, τοῦ ψευδαισθητικοῦ. Τέλος τό μεταβατικό ἀντικείμενο εἶναι τό πρῶτο πραγματικό ἀντικείμενο πού τό παιδί αἰσθάνεται ὅτι κατέχει.

τήν πτώση του. Ἴσως θά ἔπρεπε νά λέγαμε «φτιάχτηκε ἀπό δῶ κι ἀπό κεῖ», παίρνοντας ὑπόψη μας τή θαυμαστή παρατήρηση τοῦ Masud R. Khan, ὁ ὁποῖος λέει ὅτι τό φετίχ ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα «κολλάζ»[4]. Ἔτσι τό φετίχ συγκροτεῖται ἀπό τούς παρακάτω μηχανισμούς ὑπεράσπισης: ἐνάντια στήν ἀπειλή τῆς ἀπώλειας τῆς ἀκεραιότητας, ἐγείρεται μία ὁλότητα· ἐνάντια στήν πρωτογενή ταύτιση μέ τή μητέρα[5], ἐγείρεται ἕνας φαλλός· ἐνάντια στήν ψυχωτική ἀγωνία τῆς κατάρρευσης[6], ἡ σεξουαλικότητα· ἐνάντια στή χωρο-χρονική ἀποδιοργάνωση, μία ἱεροτελεστία — καί νά πού κατασκευάσαμε πάνω στή θετική κλίση τοῦ φετιχισμοῦ ἕνα σεξουαλικοποιημένο φαλλικό ἀντικείμενο, πού ὅσο ἀπειλεῖται καί φαίνεται εὔθραυστο, τόσο γίνεται συμπαγές κι ἐντυπωσιακό: τόν κόμη Δράκουλα.

«ΞΕΡΩ ΠΟΛΥ ΚΑΛΑ ΟΤΙ..., ΟΜΩΣ ΩΣΤΟΣΟ...»

«(Τό παιδί) διατήρησε αὐτή του τήν πίστη, μά ταυτόχρονα τήν ἐγκατέλειψε», γράφει ὁ Φρόυντ ἀναφερόμενος στήν τύχη πού βρῆκε ὁ φαλλός στόν ψυχισμό τοῦ παιδιοῦ. Ὁ Ο. Mannoni ἀναλύει μέ μία ἰδιαίτερη

Ποιός φοβᾶται ποιόν; (Ὁ Cristofer Lee στόν «Dracula, Prince of Darkness»).

φινέτσα τήν πρόταση αὐτή (πού ἀπό πλευρᾶς δομικῆς λογικῆς μπορεῖ νά ἐκπλήσσει, εἶναι ὅμως κάτι τό τελείως μπανάλ ἀπό πλευρᾶς καθημερινῆς ἐφαρμογῆς), μέσα ἀπό τήν πιό γενική φόρμουλα τῆς ἔκφρασης: *«Ξέρω πολύ καλά ὅτι..., ὅμως ὡστόσο...»* (τίτλος μέ τόν ὁποῖο ἀρχίζει τό τελευταῖο του βιβλίο[7]). Ἡ ἀνάλυσή του διαφωτίζει κατά κάποιο τρόπο τό «γλίστριμα» γιά τ' ὁποῖο μιλήσαμε σχετικά μέ τό ἄρθρο τοῦ Φρόυντ (ἀπό τή φετιχιστική διαστροφή στό κινέζικο ἔθιμο). Ὅπως ὑπογραμμίζει ὁ συγγραφέας, πρόθεσή του δέν εἶναι νά *«διελευκάνει τή φετιχιστική διαστροφή»* ἀλλά νά ἐπιχειρήσει ἕναν προβληματισμό γύρω ἀπό τό φαινόμενο τῆς πίστης, ἔτσι ὅπως ἐμφανίζεται μέσα ἀπό τό μηχανισμό τοῦ Verleugnung, δηλαδή τῆς ἀπόρριψης τῆς πραγματικότητας.

Γιά μιά ἀκόμη φορά ἡ ἐθνογραφία θά δώσει τή βοήθειά της. Ὁ Mannoni ἀναφέρει ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τό βιβλίο τοῦ Don Talayesva «Ὁ ἥλιος Χόπι», στ' ὁποῖο περιγράφεται πώς ὁ Ἰνδιάνος Χόπι ἀνακαλύπτει ὅτι οἱ Κατσίνα (τρομαχτικά ὄντα πού τρῶνε μικρά παιδιά) δέν εἶναι θεοί, ἀλλά μάσκες μέσα ἀπό τίς ὁποῖες κρύβονται οἰκεῖα πρόσωπα μεγάλων καί βασικά ὁ πατέρας του. Ἀντί ὅμως νά κλονιστεῖ ἡ πίστη του στούς Κατσίνα, αὐτή ἰσχυροποιεῖται καί διασφαλίζεται περισσότερο μέσα ἀπό τή διάψευση τῆς πραγματικότητας. Ἡ ἀπομυθοποίηση τροφοδοτεῖ ἔτσι τή μυθοποίηση: *«Ἡ τελετή αὐτή τῆς ἀπομυθοποίησης καί ἡ διάψευση στήν ὁποία ὑποβάλλεται ἡ πίστη πρός τούς Κατσίνα, γίνονται τό θεσμικό θεμέλιο πάνω στ' ὁποῖο θά στηριχθεῖ ἡ καινούργια πίστη πρός τούς Κατσίνα, πού ἀποτελεῖ καί τήν οὐσιαστικότερη πλευρά τῆς θρησκείας τῶν Χόπι».*

Ὁ δρόμος γιά νά ἐπιχειρήσουμε μία ψυχολογική ἤ κοινωνιολογική ἔρευνα τοῦ φαινομένου τῆς πίστης εἶναι ἀνοιχτός καί καταλαβαίνουμε τό πόσο γόνιμο εἶναι ἕνα τέτοιο διάβημα. Ὅσο ἀφορᾶ ὅμως τήν ἐφαρμογή τῶν παραπάνω στό χῶρο τοῦ θεάματος, τ' ἀποτελέσματα εἶναι ἰδιαιτέρως ἱκανοποιητικά. Ξέρουμε πολύ καλά ὅτι «εἶναι θεάτρο ἤ κινηματογράφος», ὅμως ὡστόσο... (Αὐτή ἡ τελευταία φράση δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό τό βίωμα τῆς παρουσίας, τῆς «συμμετοχῆς» τοῦ θεατῆ στό θέαμα).

Τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά τῶν ταινιῶν τρόμου εἶναι ὅτι μᾶς ξαλαφρώνουν ἀπό ἕνα μεγάλο μέρος τῆς πραγματικότητας, ἀπό ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ μηχανισμοῦ τοῦ «ξέρω πολύ καλά ὅτι...» (κατά γενικό κανόνα λειτουργοῦν κάτω ἀπό τό σχῆμα τοῦ «δέν ξέρω πολύ καλά ὅτι...»), ἐπιτρέποντας ἔτσι μιά ἔντονη

4) *«Τό φετίχ φτιάχνεται ἀπό ἕνα «κολλάζ»: περιέχει περίπλοκες ἀρχαϊκές ψυχικές ὁρμές (affekts), ψυχικά προτσές καί ἐσωτερικές σχέσεις μερικῶν ἀντικειμένων, διευθετόντας ἔτσι τά πράγματα, ὥστε νά τά κρατήσει σέ μιά κατάσταση μή-ἐνσωμάτωσης»* M. Masud R. Khan, πάντα στό ἴδιο ἄρθρο.

5) *Ἡ πρωτογενής ταύτιση*, ἀποτελεῖ κατά τό Φρόυντ *«τήν πιό αὐθεντική μορφή ψυχικῆς σύνδεσης μ' ἕνα ἀντικείμενο»* (τή μητέρα), παρατηρεῖται κατά τό στοματικό στάδιο καί συνδέεται στενά μέ τό φάντασμα τῆς *ἐνσωμάτωσης* (ἡδονή τοῦ νά καταβροχθίσουμε ἕνα ἀντικείμενο, νά πάρουμε ὅ,τι καλό ἔχει ἀφοῦ τό καταστρέψουμε κ.λπ.).

6) *«Βλέπουμε στή δυνατότητα τῆς δημιουργίας ἑνός φετίχ, τήν ἐσωτερική δύναμη τοῦ ἐγώ τοῦ βρέφους-παιδιοῦ καί τήν ἱκανότητά του νά διασωθεῖ ἀπό μιά ὁλοκληρωτική κατάρρευση καί ἀπώλεια τῆς ἀκεραιότητας»* M. Masud R. Khan, στό ἴδιο.

7) O. Mannoni: «Clefs pour l' imaginaire ou l' autre scéne» (Κλειδιά γιά τό φανταστικό ἤ ἡ ἄλλη σκηνή), Ἐκδ. Le Seuil, 1969.

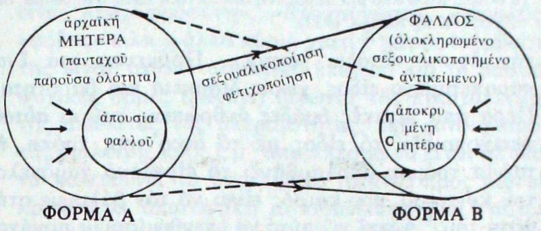
παράσταση φαντασμάτων (εὐνουχισμοῦ, ἀπώλειας τῆς ἀκεραιότητας κ.λπ.)[8], δηλαδή μιά πιό ἔντονη, πιό ζωηρή λειτουργία τοῦ μηχανισμοῦ τοῦ «ὅμως ὡστόσο...». Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο ὁ θεατής ἀντιδρᾶ ἀρνητικά περισσότερο ἐδῶ ἀπό τ' ἄλλα κινηματογραφικά εἴδη (ἀρνεῖται νά συμμετάσχει, προκαλεῖ γέλια, ὑπάρχει συλλογική θέαση καί ὄχι ἀτομική, ἐνῶ αὐτή ἡ τελευταία γίνεται τελείως ἡμι-παράνομα καί περιθωριακά). Σ' ἀντίθεση ὅμως ἐάν ἀποδεχτεῖ τό θέαμα, πολλές φορές παρατηρεῖται μιά μή διαλεκτική θεώρησή του, ὅπου ὁ θεατής, κινούμενος ἀπό τόν ἴδιο τό θεσμό, προσπαθεῖ ν' ἀπορρίψει τά θεσμικά συστατικά στοιχεῖα τοῦ θεάματος καί νά υἱοθετήσει μέ τή φαντασία του μία στάση ὅμοια μ' αὐτή μιᾶς φετιχιστικῆς ἱεροτελεστίας *(«Σ' ὁρισμένες περιπτώσεις αὐτό πού ἔχει οὐσία δέν εἶναι τόσο ἡ κατοχή τοῦ ἀντικειμένου, ὅσο ἡ ἱεροτελεστική χρήση του»* λέει ὁ Ph. Greenacre. Ἀναφέρεται ἀπό τό M. Masud R. Khan).

Ὅπως κάθε φόρμουλα, ἔτσι κι αὐτή τοῦ Mannoni (τό «Ξέρω πολύ καλά ὅτι..., ὅμως ὡστόσο...») περιέχει σέ μία συμπυκνωμένη κι ἐλλειπτική μορφή, μία λογική ἀνάπτυξη πού εἶναι καλό ν' ἀναλύσουμε. Ἡ κύρια ἀρχή στήν περίπτωσή μας εἶναι ἡ ἑξῆς: μιά ἄκρα ἔνταση ἀνάμεσα στό *εἶναι* καί τό *ἔχει* ἐπιφέρει μία ἀντιστροφή τῶν πραγμάτων, πού γίνεται φορέας τῆς φετιχοποίησης. Τό ὑλικό γνώσης τοῦ «Ξέρω πολύ καλά ὅτι...» μετασχηματίζεται ἀπό τήν ἀμφιβολία τοῦ «ὅμως ὡστόσο...» (πού λειτουργεῖ σάν ἕνας λογικός συντελεστής). Ἡ γνώση αὐτή ἀποτελεῖται ἀπό δύο συγκρουόμενα μεταξύ τους ψυχικά στρώματα, πού παρ' ὅλ' αὐτά ὅμως εἶναι συγκολλημένα τό ἕνα μέ τ' ἄλλο: ἕνα ἀρχαϊκό στρῶμα πού θέτει τή μητέρα σάν μία ὁλότητα, σάν τό κατεξοχήν *εἶναι*, καί ἕνα πιό πρόσφατο καί «ρεαλιστικό» στρῶμα, μέσα στ' ὁποῖο θά ἐγγραφεῖ ἡ ἀνακάλυψη ὅτι ἡ μητέρα δέν ἔχει φαλλό, δηλαδή θά γίνει ἡ διαπίστωση μιᾶς βασικῆς ἔλλειψης, πού θά θεμελιώσει τήν πίστη ὅτι ἡ μητέρα εἶναι τό κατ' ἐξοχήν *μή-ἔχων*. Τό ὑποκείμενο, προσπαθώντας νά κρατήσει μία ἰσορροπία σ' αὐτή τή σύνθεση, μέσα στήν ὁποία συνυπάρχουν τό «πλέριο εἶναι» καί τό «τελείως κενό» (τό ἀπόλυτο εἶναι καί τό ἀπόλυτο μή-ἔχων) καί μή μπορώντας νά ἐπιφέρει ἕνα συμβιβασμό στό ἐπίπεδο τῆς γνώσης, δέ βρίσκει ἄλλη λύση ἀπό τό ν' ἀντιστρέψει τή φόρμουλα. Τ' ἀνταγωνιστικά συστατικά στοιχεῖα συνθλίβονται στό βάθος (ἀπωθοῦνται, ἀπορρίπτονται), ἐνῶ ταυτόχρονα ἐγείρεται τό οἰκοδόμημα μιᾶς διαχωριστικῆς γραμμῆς, οἰκοδόμημα καθαρά φαλλικό πού ἐκφράζει μία ὁλότητα. Ἔτσι ἔχουμε τήν παρακάτω νέα φόρμουλα:

Ξέρω πολύ καλά ὅτι = ἀπόλυτο εἶναι / ἀπόλυτο μή - ἔχων →

→ ὅμως ὡστόσο: ..... εἶναι / ..... μή — ἔχων

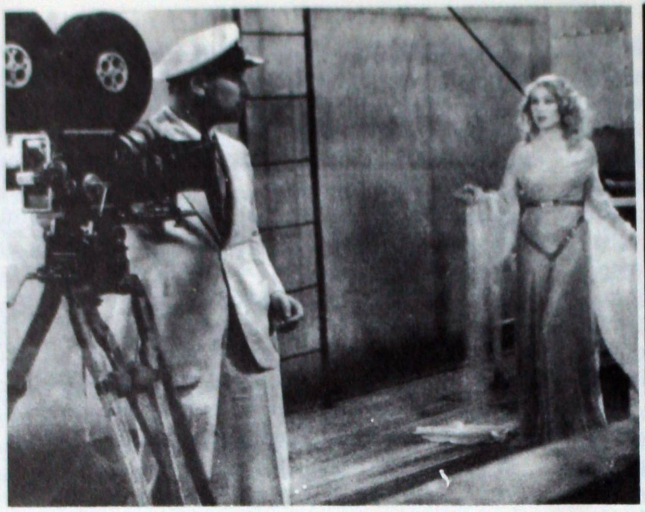
Ἡ διαπίστωση τῆς ἔλλειψης τοῦ φαλλοῦ στήν ὁλότητα-εἶναι τῆς μητέρας «ἀπορρίπτεται» μέ τήν ἀνέγερση τοῦ φαλλοῦ σέ ὁλοκληρωμένο σεξουαλικοποιημένο ἀντικείμενο. Παράλληλα ἡ πανταχοῦ παρούσα μητέρα ἀποκρύβεται καί μεταμορφώνεται σέ ἀπουσία (δές τό σχῆμα). Ἐάν ὅμως ἡ πανταχοῦ παρουσία καί παντοδυναμία τῆς μητέρας βυθίζεται μέσα σ' ἕνα κενό, στό χάσμα πού ἄνοιξε ἡ διαπίστωση τῆς ἔλλειψης ὅτι δέν ἔχει φαλλό, τότε καί τό *φετιχιστικό οἰκοδόμημα* πού ἀνεγείρεται, στηρίζεται ὁλοκληρωτικά πάνω σ' ἕνα βάραθρο: ὁ φαλλός σάν ὁλοκληρωμένο ἀντικείμενο δέν ἀντλεῖ ἐνέργεια ἀπό καμιά ζωντανή καί δημιουργική λίμπιντο, ἀλλά ἀπό τό κενό, τόν ἀέρα, τό μή-εἶναι. Μ' ἄλλα λόγια εἶναι μιά ἐξαπάτηση.



Στίς ταινίες τρόμου ἡ φόρμα Α σκιαγραφεῖ τόν ἱστό τοῦ φαντασματικοῦ φόντου (βασιλεία τῆς ἀρχαϊκῆς μητέρας, ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ καί τῆς συγχώνευσης κ.λπ.), μέσα ἀπό τόν ὁποῖο θ' ἀποκοπεῖ ἡ φόρμα Β, πού εἶναι μία καθαρά συμβολική καί πλαστική μορφή, μία φιγούρα κατασκευασμένη ἀπό ἕνα κολλάζ, μέσα στήν ὁποία μποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε τήν οἰκεία μορφή τοῦ κόμη Δράκουλα.

Ὁ κόμης Δράκουλας, ὄν πού δέν ἀντλεῖ τήν ἐνέργειά του ἀπό τό δικό του αἷμα. Ὅσο γιά τίς ταινίες του δέν ἀπολαμβάνουν τά δικαιώματα τῆς πολιτιστικῆς ἀναγνώρισης. Ἀκριβῶς γιατί ἡ ταινία τρόμου εἶναι ὁ τόπος κυκλοφορίας τοῦ φαντάσματος,

8) Καλοῦμε *φάντασμα* μιά πνευματική εἰκόνα ἤ φανταστική παράσταση, πού εἶναι προϊόν μιᾶς ἐσωτερικῆς συνειδητῆς ἤ μισοσυνειδητῆς δραστηριότητας καί ἡ ὁποία παράσταση εἴτε ἀντιτίθεται στήν πραγματικότητα, εἴτε ξεχωρίζει τελείως ἀπό αὐτήν (π.χ. ἡ ὀνειροπόληση, ἡ καλλιτεχνική δημιουργία κ.λπ.). Τό φάντασμα στή φροϋδική ἑρμηνολογία παίρνει μιά πιό εἰδική σημασία: πρόκειται γιά τή φανταστική ἱκανοποίηση ἑνός ἀσυνείδητου πόθου. Τά φαντάσματα εἶναι γιά τό Φρόυντ *«ἀποκλίσεις ἀπωθημένων ἀναμνήσεων, πού μιά ἀντίσταση ἐμποδίζει νά ἐμφανιστοῦν στή συνείδηση μέ τά πραγματικά χαρακτηριστικά τους, μ' ἀποτέλεσμα νά ἐμφανίζονται μέ διάφορες ἀλλαγές καί παραμορφώσεις, τίς ὁποῖες ἐπιβάλλει ἡ ἀντίσταση τῆς λογοκρισίας».*



Ἡ Fay Wray καθώς «ὑποδύεται» μιά τρομαγμένη ἡρωΐδα καί στή συνέχεια καθώς βιώνει «πραγματικά» αὐτόν τόν τρόμο, δίνοντας μας νά δοῦμε, μέσα ἀπό μιά παράξενη διαλεκτική πάνω στό θέαμα, ὅλο τό «τερατόμορφο», φετιχιστικό οἰκοδόμημα τῆς βιομηχανικῆς κουλτούρας («King Kong», 1933).

τήν ἔχουν πετάξει «ἐκτός». Πρόκειται γιά ἕνα παραπεταμένο εἶδος, χωρίς διάρκεια καί βαρύτητα. Πέρα ἀπό μερικές ὁμάδες ἀνθρώπων, πού κι αὐτοί φετιχοποιοῦν τό εἶδος μέ τό δικό τους τρόπο, ἡ ταινία τρόμου ἀπολαμβάνει τό εἰρωνικό χαμόγελο τοῦ κριτικοῦ, πού καιρός εἶναι νά τόν βάλουμε στή θέση του. Ἀρκεῖ γι' αὐτό νά ὑπενθυμίσουμε μονάχα ὅτι ἡ ταινία τρόμου κάλλιστα θά μποροῦσε νά ὑποκινήσει τή *φροϋδική περιέργεια*, πράγμα πού μαρτυρᾶ τό παρακάτω γράμμα τοῦ Φρόυντ, στ' ὁποῖο λέει ὅτι *«οἱ ἱστορίες μέ τό διάβολο, οἱ λαϊκές βρισιές ἤ τά τραγούδια καί τά ἔθιμα τῶν παραμάνων, εἶναι πράγματα πού ἔχουν σημασία γιά μένα»*[9], ἀνοίγοντας ἕνα δρόμο πού δυστυχῶς οἱ μαθητές του δέν ἐνδιαφέρθηκαν νά συνεχίσουν. Ἡ ταινία τρόμου μέ τή θεματική της γύρω ἀπό τό «διαβολικό», πού κύρια προσφέρεται σ' ἕνα «λαϊκό» κοινό, ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα μέρος τοῦ πεδίου τῆς ψυχαναλυτικῆς ἔρευνας. Τ' ὅτι αὐτό δέ γίνεται, μαρτυρᾶ πολύ ἁπλά τή συγγένεια καί κοινή συνενοχή τῆς ἐπίσημης ψυχανάλυσης καί τῆς ἡγεμονικῆς κουλτούρας τῆς κοινωνίας μας. Μιά κουλτούρα πού πάντα καλλιέργησε τά λεγόμενα «εὐγενή» εἴδη, κρατώντας στά χέρια της ἀπεριόριστες ἐξουσίες (πολιτικές, διοικητικές, πανεπιστημιακός ἔλεγχος, ἐκδοτικός τομέας κ.λπ.) καί πού ὄντας προσηλωμένη στήν τάξη, ἱεραρχία, ἰσορροπία, ἀσφάλεια κ.λπ. καταστέλλει καθετί πού φέρει πάνω του τά σημάδια τῆς ἀπειλῆς, τῆς διαταραχῆς, τοῦ φαντάσματος, τοῦ ἀρχαϊκοῦ. Ὅμοια μέ τούς «διανοητικά ἀσθενεῖς» πού βρίσκονται ἀποδιωγμένοι στήν «περιφέρεια» τῶν πόλεων, τῆς συνείδησης καί τῆς κοινωνίας, ἔτσι καί ἡ ταινία τρόμου ἔχει μιά περιθωριακή ὕπαρξη, ζώντας στό ἡμίφως, ἀφήνοντας στήν ἡγεμονική κουλτούρα τό μονοπώλιο τοῦ φωτός.

Ο «ΚΙΝΓΚ ΚΟΝΓΚ» ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ ΤΟΥ 30

Ταινία τοῦ φανταστικοῦ, μέ τήν πλατιά ἔννοια τοῦ ὅρου, ὁ *«Κίνγκ Κόνγκ»*[10] εἶναι ἕνα χαρακτηριστικό παράδειγμα τοῦ πῶς στίς ταινίες τρόμου ἐπιτυγχάνεται, μέσα στό αὐτό θέαμα, μία σύγκλιση φετιχιστικῶν στοιχείων πού κατά γενικό κανόνα ἀπαντιοῦνται ξεχωριστά. Ἡ πρώτη σεκάνς τῆς ταινίας ἀναφέρεται στήν οἰκονομική κατάσταση τῶν Η.Π.Α. τήν ἐποχή τοῦ μεγάλου οἰκονομικοῦ κράχ: οὐρές πεινασμένων ἀνθρώπων μπροστά ἀπό λαϊκά συσσίτια, καθώς παράλληλα βλέπουμε τήν ἡρωΐδα νά κλέβει ἕνα φροῦτο ἀπό τήν πρόσοψη ἑνός μανάβικου. Κι ἐδῶ ἔχουμε ἕνα ἐξαιρετικά εὔγλωττο πλάνο: γύρω ἀπό τό μικροσκοπικό φροῦτο, τρεῖς ἄνθρωποι (ὁ πωλητής, ἡ κοπέλα καί ἕνας περαστικός πού στή συνέχεια θά δηλώσει ὅτι εἶναι σκηνοθέτης καί θ' ἀγκαζάρει τήν ἡρωΐδα) φιλονικοῦν, συγκρούονται, καταλήγουν κάπου. Οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις καί ἡ μοίρα τους «παίζονται» γύρω ἀπό αὐτό τό κλεμμένο μῆλο, τό ἀκτινοβόλο κέντρο, τό *φετίχ*. Ἔχουμε νά κάνουμε μέ μία σκηνή πού σπρώχνει μέχρι τά ὅρια τῆς καρικατούρας τήν ἔννοια τοῦ φετιχισμοῦ τοῦ ἐμπορεύματος, τοῦ χρήματος καί τοῦ κεφάλαιου, ἔτσι ὅπως τόν περιγράφει ὁ μαρξισμός.

Ἡ σεκάνς αὐτή ἦταν γιά χρόνια ἀπαγορευμένη, κι ἀκόμη καί σήμερα λείπει συχνά ἀπό διάφορες κόπιες, παρ' ὅλο πού ἀποτελεῖ ἕνα ἀπαραίτητο

9) Γράμμα στόν Wilhem Fliess (24 Ἰανουαρίου 1897), πού δημοσιεύεται στό ἔργο «Ἡ γέννηση τῆς ψυχανάλυσης» (Ἐκδ. P.U.F. 1956).

10) Ὁ συγγραφέας ἐννοεῖ βέβαια τήν παλιά ταινία τῶν E.B. Schoedsack καί Merian Cooper (1933) καί ὄχι τό ἀνόητο «ρημέικ» τοῦ John Guilermin.

στοιχεῖο γιά τήν κριτική κατανόηση τοῦ ἔργου. Πράγματι, τό δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου ἀποκτᾶ τήν πλήρη σημασία του, μόνο ἐάν διαφωτιστεῖ μέ βάση μία συνεχῆ ἀναφορά στό φετιχισμό. Πάνω στό πλοῖο πού μεταφέρει τήν ὁμάδα πρός ἕνα μακρινό νησί, ὁ σκηνοθέτης βάζει τήν ἡρωίδα νά παίξει ὁρισμένες σκηνές τοῦ ἔργου, μεταχειρίζοντάς την σάν ἕνα ἀντικείμενο, ἕνα ἐμπόρευμα, ὅπως ἀκριβῶς εἶναι ἐμπόρευμα ὁ φόβος πού αὐτή προσπαθεῖ νά ἐκφράσει, γιατί αὐτό ἀκριβῶς ὁ σκηνοθέτης θά πουλήσει. Ὁ φετιχισμός κατακλύζει τά πάντα, τίς ἀνθρώπινες ὑπάρξεις καί τόν ψυχικό τους κόσμο, καθώς ἕνα νέο ἐμπόρευμα (τά συναισθήματα, οἱ συγκινήσεις, τά φαντάσματα) κατεβαίνει στό οἰκονομικό κύκλωμα.

Ἡ ἀναφορά ὅμως στό φετιχισμό συνεχίζεται καί στό τρίτο μέρος. Ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν παραδοσιακή ἔννοια τοῦ ὅρου, τή θρησκευτική (τήν ὁποία ἐξάλλου ὁ Μάρξ δανείστηκε): μία φυλή πρωτόγονων ἰθαγενῶν λατρεύουν σάν θεό ἕνα τερατόμορφο ζῶο, τόν Κίνγκ Κόνγκ, τό εἴδωλό τους, στόν ὁποῖο προσφέρουν κατά περιόδους μιά νεαρή κοπέλα γιά θυσία. Οἱ δημιουργοί τοῦ ἔργου ἁρπάζονται ἀπό τόν πρωτόγονο θρησκευτικό φετιχισμό γιά ν' ἀπεικονίσουν μ' ἕναν πνευματώδη, ἀλήθεια, τρόπο τήν ἐπανόρθωση τῶν φετιχιστικῶν ἀξιῶν στήν καπιταλιστική κοινωνία: ὁ Κίνγκ Κόνγκ ἀφοῦ μεταφερθεῖ αἰχμάλωτος στή Ν. Ὑόρκη γίνεται ἕνα ὑπερ-ἐμπόρευμα πού γεμίζει τίς τσέπες τῶν ἡρώων μ' ἑκατομμύρια δολάρια. Ἡ σεκάνς τῆς ἐπίδειξης τοῦ Κίνγκ Κόνγκ στό θέατρο, μέσα σέ μιά καταφώτεινη ἀτμόσφαιρα πολυτελείας καί ἡδονῆς κι ἕνα κοινό ἀπαρτιζόμενο ἀπό χαμογελαστούς πλούσιους ἀστούς, ἀποτελεῖ τό ἄκρως ἀντίθετο τῆς πρώτης σεκάνς (πού χαρακτηριζόταν ἀπό τή σκιερότητα καί μιζέρια της), ἐνῶ ταυτόχρονα μᾶς καταδείχνει τή φοβερή ἀποτελεσματικότητα τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας.

Ἐάν οἱ δημιουργοί τοῦ *«Κινγκ Κόνγκ»* κράτησαν μιά διαλεκτική, ἀντιφετιχιστική στάση ἀπέναντι στό φαινόμενο[11], ὁ κινηματογράφος γενικά ἐκπλήρωσε πλέρια αὐτή τή *φετιχιστική λειτουργία* γιά τήν ὁποία μιλήσαμε παραπάνω. Εἶναι τελείως χαρακτηριστικό ὅτι ἀμέσως μετά τή μεγάλη οἰκονομική κρίση τοῦ 1929, ἀκολουθεῖ στήν Ἀμερική ἡ μεγάλη ἐποχή τῶν ταινιῶν τρόμου (*«ὁ Δράκουλας»* γυρίστηκε τό 1930, ὁ *«Φρανκεστάιν»* τό 1931, ἐνῶ τό 1932 ἔχουμε: *«Τό νησί τοῦ Δόκτορα Μορώ»*, *«Ἡ μούμια»*, *«Φρήκς»*, *«Τό κυνήγι τοῦ κόμητα Ζαρώφ»*, *«Λευκοί Ζόμπι»*. Τέλος ὁ *«Κίνγκ Κόνγκ»* γυρίστηκε τό 1933) λές καί μέσα στό προτσές τῆς φετιχοποίησης ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας, καί στήν περίπτωση μας ὁ κινηματογράφος, παίρνει τή θέση τοῦ καταρρέοντος οἰκονομικοῦ συστήματος. Γιά νά γίνει αὐτό χρειάζεται ὄχι μόνο ὁ κινηματογράφος νά μπεῖ μέσα στό σύστημα, ἀλλά βασικά νά μεταχειριστεῖ τούς ἀνθρώπους του (ἠθοποιούς καί σκηνοθέτες) μ' ἕνα φετιχιστικό τρόπο. Ἔτσι παρόλο πού ὁ κινηματογράφος ὑπόκειται ὅσο κανείς ἄλλος, στούς κανόνες, στούς περιορισμούς καί στήν ἰδεολογία τοῦ οἰκονομικοῦ συστήματος, ἐμφανίζεται τελείως ἀπατηλά σάν ἕνας αὐτόνομος κόσμος, πού βρίσκεται ὑπεράνω τῆς πραγματικότητας, ἀφοσιωμένος μονάχα στή δόξα τῆς κατασκευῆς τῶν εἰκόνων. Τό πλατύ κοινό ἀγνοεῖ τή δημιουργική δουλειά πού γίνεται, ἐκτός κι ἄν αὐτή πρόκειται νά θεοποιηθεῖ. Τέλος οἱ ἠθοποιοί «ἀνεγείρονται» σ' ἀστέρες, καθαρές ὀπτασίες δόξας, ἐνῶ παντοῦ ἐπιβάλλεται μιά αὐστηρή καί παγωμένη θεματική, πού θά ἐπαναλαμβάνεται μέ μία τελετουργική διαδικασία.

Ἡ ταινία τρόμου, ἐξαιτίας τῆς βαθιᾶς ἀναλογίας της μέ τήν οἰκονομική κρίση (οἱ πιό συνηθισμένες ἐκφράσεις μέ τίς ὁποῖες περιγράφονται οἱ ἐπιπτώσεις τῆς οἰκονομικῆς κρίσης πάνω στόν ἀμερικανικό λαό εἶναι «παραφροσύνη», «ἀποχαύνωση», «πανικός», «φόβος» κ.λπ.), ἀλλά κύρια γιατί ὁ χῶρος ἐπέμβασής της εἶναι τό φαντασματικό ἐπίπεδο καί οἱ βασικές ψυχικές ὁρμές (affekts) (ἀγωνία τῆς ἐγκατάλειψης, τῆς ἀπώλειας τῆς ἀκεραιότητας, τοῦ εὐνουχισμοῦ, τῆς διάλυσης κ.λπ.), μ' ἀποτέλεσμα νά εἶναι σέ θέση νά κατευθύνει τό ὑποκείμενο (θεατή) πρός μιά πιό κριτική κι ἀπαιτητική αὐτοσυνείδηση, γι' αὐτούς ἀκριβῶς τούς λόγους λοιπόν θά περάσει μέσα ἀπό τό φίλτρο τῆς φετιχοποίησης. Ἔτσι θά δοῦμε νά δημιουργοῦνται διάφορες φανταστικές φιγοῦρες καί ὑποστάσεις, πού «ἀπορρίπτουν» τούς περιορισμούς τῆς ἱστορίας, τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου, ἔχουνε γιά σκοπό τήν καθήλωση τῆς ἀγωνίας καί μπαίνουν ὁλοφάνερα στήν κατηγορία τῶν «ἀνεγειρομένων οἰκοδομημάτων», γιά τά ὁποῖα κάνει λόγο ὁ Φρόυντ (ὁ Φρανκεστάιν, ὁ Δράκουλας, ὁ Κίνγκ Κόνγκ, ἡ Μούμια κ.λπ.).

Στίς ταινίες αὐτές ἡ δράση τῶν ἀνθρώπινων παραγόντων «σκοτωμεῖται»[12]: ἐνῶ στίς μελό ταινίες ἤ τίς περιπέτειες (γενικά ὅ,τι καλοῦμε «ψυχολογικό δράμα») εἶναι συνήθως ἀρκετά γνωστά τά ὀνόματα τῶν ἠθοποιῶν καί σκηνοθετῶν, στίς ταινίες τρόμου παρατηρεῖται μιά περίεργη ἄγνοιά τους. Τά πρόσωπα αὐτῶν τῶν ταινιῶν πῆραν τέτοιες γιγάντιες διαστάσεις, ὥστε, ὅμοια μέ τά πρωτόγονα φετίχ ἤ τό καπιταλιστικό χρυσάφι, ἀπορρόφησαν τόν ἀνθρώπινο πα-

11) Αὐτό μαρτυρᾶ τό πλαισίωμα τοῦ ἔργου ἀπό δύο σεκάνς καθαρά κριτικοῦ χαρακτήρα. Τήν πρώτη τήν ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει. Ἡ τελευταία σεκάνς διακηρύττει ὅτι δέν μπορεῖ κανείς νά μεταχειριστεῖ σάν πράγματα τό Ζῶο, τό φόβο καί τό φάντασμα χωρίς νά τιμωρηθεῖ. Ὁ Κίνγκ Κόνγκ ἀπελευθερώνεται ἀπό τίς ἁλυσίδες του καί χυμᾶ πάνω στήν πόλη-φυλακή, τό ναό τῶν φετίχ. Στό τέλος τοῦ ἔργου δέ θ' ἀφήσει τήν κορυφή τοῦ Empire State Building («τό ἀνεγειρόμενο οἰκοδόμημα», πού λέει ὁ Φρόυντ), παρά ἀφοῦ ὑποκύψει χτυπημένος ἀπό τά πολυβόλα τῶν ἀεροπλάνων. Θλιβερός οἰωνός! (Σ.τ.Σ.).

12) Δές στήν Εἰσαγωγή τή σημασία αὐτῆς τῆς λέξης.

ράγοντα. Σ' ὁρισμένες ταινίες μάλιστα ἀγνοοῦμε τόν τρόπο πού ἔγιναν (π.χ. δέν γνωρίζουν ὅλοι τά τρυκάζ πού χρησιμοποίησε ὁ Willis O. Brien γιά νά ἐμψυχώσει τόν *«Κίνγκ Κόνγκ»*). Στή συνέχεια βέβαια, κι ὕστερα ἀπό τήν ἐπίδραση μιᾶς πιό κριτικῆς θεώρησης, ὁρισμένες φιγοῦρες ἠθοποιῶν ἀποκολλοῦνται ἀπό τά μυθικά πρόσωπα πού ἐνσάρκωναν, ὅπως ἔγινε μέ τόν Μπέλα Λουγκόζι (Δράκουλα) ἤ τόν Μπόρις Καρλώφ (τό τέρας τοῦ Φρανκεστάιν). Πῶς ὅμως μποροῦμε ἀκόμη καί τώρα νά ξεκολήσουμε ἀπό τό Max Schreck, τή μάσκα, τό σῶμα —perinde ac cadaver[13] τοῦ Νοσφεράτου; Σήμερα μέ τήν «ὑποτίμηση» τῶν κινηματογραφικῶν φετίχ, προσπαθεῖται νά ξαναδωθεῖ ἀξία στή δουλειά τοῦ ἠθοποιοῦ, μ' ἀποτέλεσμα νά παρατηροῦμε καί νά ξεχωρίζουμε τόν ἴδιο τόν Κρίστοφερ Λῆ, τήν Μπάρμπαρα Στήλ ἤ τόν Πῆτερ Κάσιγκ μέσα ἀπό τίς φιγοῦρες πού αὐτοί ἐνσαρκώνουν.

Ο ΑΠΟΗΧΟΣ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ

Τά στοιχεῖα, τά ὁποῖα ἐνεργοῦν σ' ἕνα ἀτομικό ἤ ὁμαδικό ἐπίπεδο στίς ταινίες τρόμου, τά συναντᾶμε ἐπίσης νά δροῦν μέσα σέ πανάρχαιες συλλογικές διεργασίες. Γιά μιά ἀκόμη φορά θ' ἀναφερθοῦμε στόν *«Κίνγκ Κόνγκ»*, ταινία πού τό ἐνδιαφέρον της ἀκριβῶς ἔγκειται στή στοιχειώδη ἐθνογραφική ἀναφορά της σέ μιά πρωτόγονη θρησκεία (ἄν καί θά προσπαθήσουμε νά ξεπεράσουμε τό στοιχειῶδες αὐτό ἐπίπεδο), γιά νά ὑπογραμμίσουμε στή συνέχεια ὅτι ὁρισμένες κυρίαρχες μορφές τῶν ταινιῶν τρόμου, ὅπως ὁ Λυκάνθρωπος ἤ ὁ Βρυκόλακας, εἶναι ἐπιβιώσεις καί ὑπολείμματα μιᾶς μακροχρόνιας θρησκευτικῆς διεργασίας, πού ἀνασυντίθονται μ' ἕνα λίγο-πολύ ἑτερόκλιτο τρόπο (ἐξ οὗ καί ἡ ἀναλογία μέ τό χαρακτήρα «κολλάζ» τοῦ φετίχ): ἔτσι βλέπουμε διάφορα χαρακτηριστικά, δανεισμένα ἀπό ποικίλα πολιτιστικά στρώματα, νά μοντάρονται μαζί, σ' ἕνα εἶδος «κολλάζ» (σ' ἕνα εἶδος μυθολογικοῦ patchwork[14]), πού καταλήγουν σέ μία συγκρητιστική μορφή[15] μέ περισσότερη ἤ λιγότερη συνάφεια (στό ἐπίπεδο τοῦ φαντάσματος, τῆς διήγησης ἤ τοῦ θεάματος κ.λπ.), ἡ ὁποία ὅμως πάντα θά καταδηλώνει τίς θρησκευτικές παραδόσεις μέσα ἀπό τήν ὁποία προῆλθε. Ἐάν στή συνέχεια τοῦ ἄρθρου, δίνουμε ἰδιαίτερη σημασία στή φιγούρα τοῦ βρυκόλακα (ἤ πιό εἰδικότερα στή μορφή τοῦ Δράκουλα), εἶναι γιατί πέρα ἀπό τήν ἀφθονία καί ποικιλία τῶν σχετικῶν μέ τό φετιχισμό φαντασμάτων καί συμβόλων, πού οἱ βρυκολακιστικές ταινίες (ἀπό τό *«Νοσφεράτου»* μέχρι *«Τό φιλί τοῦ βρυκόλακα»*) μᾶς προσφέρουν, οἱ ἐν λόγω ταινίες περιέχουν ὁρισμένες ἱστορικο-θρησκευτικές πλευρές, πού πρόσφατα διελευκάνθηκαν ἀπό ἕνα βιβλίο τῆς Mircea Eliade.

Στό βιβλίο αὐτό πού ἔχει τόν τίτλο *«Ἀπό τό Ζάλμοξη στόν Τζέγκις Χάν»*, πού ἀσχολεῖται μέ μιά σειρά *«συγκριτικῶν μελετῶν πάνω στίς θρησκεῖες καί τό φολκλόρ τῆς Δανίας καί τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης»*, ἡ Mircea Eliade, ἀφοῦ διαπιστώνει ὅτι στή ρίζα πολλῶν κύριων ὀνομάτων καί ἱεροτελεστιῶν, βρίσκεται ἡ φιγούρα τοῦ λύκου (ὅλοι ξέρουμε ὅτι ὁ Ρῶμος καί ὁ Ρωμύλος ἦταν παιδιά μιᾶς λύκαινας), ἀνακαλύπτει ὅτι ὑπῆρχε μιά λυκανθρωπικοῦ χαρακτήρα ἱεροτελεστία, πού συνδεόταν μέ τίς ἀδελφότητες πού ἔφτιαχναν οἱ πολεμιστές. Ὁ μυημένος φορᾶ δέρμα λύκου ἤ μία μάσκα μέ τή μορφή αὐτοῦ τοῦ ζώου καί ταυτίζεται μαζί του, μιμούμενος τίς κινήσεις του, τρώγοντας ἀνθρώπινο κρέας καί πίνοντας αἷμα. Ἡ στοιχειώδης αὐτή μορφή θρησκευτικῆς ζωῆς φαίνεται νά εἶναι πολύ ἀρχαϊκή, γιατί βρέθηκαν στό νεολιθικό πολιτισμό τῶν Βίνκα, ἀγαλματίδια λυκόσκυλων καί φιγούρων πού κατά πάσα πιθανότητα ἀναπαριστοῦν χορευτές μέ μάσκες λύκων. Ἄν καί τό «μαγικο-θρησκευτικό σύμπλεγμα τοῦ λύκου» (ὅπως ὀνομάζεται, καί στ' ὁποῖο ἀνήκουν οἱ περιπτώσεις τῆς πίστης στό λυκανθρωπισμό) ἀπαντιέται σέ πολλούς ἰνδο-ευρωπαϊκούς λαούς, εἶναι ἰδιαίτερα ἔντονο στήν περιοχή τῶν Καρπαθίων καί τῆς Τρανσυλβανίας, ὅπου ὁ Bram Stoker τοποθέτησε τή δράση τοῦ «Βρυκόλακα τῶν Καρπαθίων». *«Στά Βαλκάνια καί κύρια στή Ρουμανία εἶναι ἀκόμη ἀρκετά δημοφιλεῖς διάφορες γιορτές κατά τίς ὁποῖες οἱ νεαροί φορᾶνε μάσκες λύκων (...), ἰδίως τίς 12 μέρες ἀνάμεσα στά Χριστούγεννα καί τά Ἐπιφάνεια. Ἀρχικά οἱ τελετές αὐτές συνδέονταν μέ τήν περιοδική ἐπιστροφή τῶν νεκρῶν, καί περιεῖχαν κάθε εἶδος ζωικῆς μάσκας: ἀλόγου, λύκου, κατσίκας, ἀρκούδας κ.λπ.»*. Ἀλλά σ' ἀνάλογες δοξασίες βασίζονται καί οἱ τελετουργίες μύησης τῶν Κβακιούτλ: μέσα στήν καλύβα, ὅπου γίνεται ἡ μύηση, οἱ νεαροί «Χαμάτσα» (δηλαδή τά μέλη τῆς κοινωνίας τῶν καννιβάλων) μεταμορφώνονται σέ λύκους: *«ξέσκιζαν τά πτώματα καί κυριαρχοῦνταν ἀπό μιά λυσσασμένη τρέλα, δαγκάνοντας τούς διπλανούς τους καί καταβροχθίζοντας κομμάτια ὠμοῦ κρέατος»*[16].

Ὅλες αὐτές οἱ παραπάνω τελετουργικές διαδι-

13) perinde ac cadaver: ὅμοια μέ πτῶμα.

14) Ἀγγλικά στό κείμενο. Ἡ λέξη σημαίνει «συρραφή».

15) «Συγκριτισμός» καλεῖται τό φαινόμενο τῆς ἀνάμιξης διαφόρων θρησκειῶν καί τύπων λατρείας.

16) Τό βιβλίο τοῦ Robert Eisler «Man into Wolf, An anthropological interpretation of sadism, masochism and lycanthropy» (Philosophical Library, Νέα Ὑόρκη, 1952) δίνει πλούσια ντοκουμέντα πάνω σ' αὐτά τά θέματα. Κάτω ἀπό τήν ὀπτική μιᾶς ἐξελικτικῆς ἀνθρωπολογίας, ὁ συγγραφέας, θεωρεῖ ὅτι ὁ σαδισμός καί ὁ λυκανθρωπισμός εἶναι ἀρχετυπικά σημάδια πού ἄφησε μέσα στόν ἀνθρώπινο ψυχισμό, τό ταραγμένο πέρασμα ἀπό ἕνα εἰρηνικό, χορτοφάγο καί καρποφάγο στάδιο, σ' ἕνα ἄλλο σαρκοφάγο καί κυνηγετικό. Γιά νά ὑποστηρίξει τίς θέσεις του ὁ Eisler χρησιμοποιεῖ δεκάδες μυθολογικές, ἐθνογραφικές, ἱστορικές, λογοτεχνικές καί ψυχολογικές ἀναφορές (Σ.τ.Σ.).

κασίες ἀνταποκρίνονταν σ' ὁρισμένες ἀνάγκες ζωτικῆς λειτουργίας τῶν κοινωνιῶν τῶν κυνηγῶν ἤ τῶν συστημάτων τοτεμικοῦ τύπου. Κάτω ὅμως ἀπό τήν ἐπίδραση διαφόρων γενικῶν μετασχηματικῶν διαδικασιῶν, πού ἔχουν μείνει σκοτεινοί, καί τήν πίεση ἀνταγωνιστικῶν πολιτιστικῶν συστημάτων (ὅπως ὁ χριστιανισμός πού στή συνέχεια τοῦ ἄρθρου θά δοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ ἕναν ἀνταγωνιστικό παράγοντα τῆς κοινωνίας τῶν βρυκολάκων ἤ τοῦ λυκανθρωπισμοῦ), τά στοιχεῖα αὐτά ἀρχίζουν νά φολκλοροποιοῦνται, μ' ἀποτέλεσμα νά ἐπιζήσουν μόνο ὁρισμένα ἀποσπασματικά καί ξεκομμένα μέρη, πού ἀντιμετωπίζονται σάν «προλήψεις» ἤ γραφικά παράδοξα, ὥσπου νά καταλήξουν στά χέρια τῆς λογοτεχνίας (δές τά βιβλία τοῦ Bram Stoker καί κάθε εἴδους φανταστικές ἱστορίες) καί τοῦ κινηματογράφου. (Στά πλαίσια ὅμως, πού τά στοιχεῖα αὐτά βρίσκουν ἀπήχηση στό ἀσυνείδητό μας, ἀπηχοῦν ἐπίσης καί στά φαντάσματά μας).

Παρακάτω δίνουμε μιά λίστα μέ τέτοια στοιχεῖα πού συναντᾶμε στίς ταινίες τρόμου: τό θέμα τῶν νεκρο-ζώντανων, τῆς περιοδικῆς ἐπιστροφῆς τῶν νεκρῶν, πού γιά τίς ἀνάγκες τῆς διήγησης ἤ γιά νά δοθεῖ ἕνας ὀνειρικο-φαντασματικός ρυθμός, γίνεται νυκτόβια ἐμφάνιση τοῦ βρυκόλακα. Τό θέμα τῆς κατασπάραξης καί καταβρόχθισης τῶν πτωμάτων (ἰδιαίτερα ἐμφανές στή *«Νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν»*, ἄν καί ἡ βρώση τῆς ἀνθρώπινης σάρκας ἐμφανίζεται συνήθως μέσα ἀπό τήν «ἐξαγνισμένη» μορφή τῆς πόσης τοῦ ἀνθρώπινου αἵματος, δηλαδή τοῦ βαμπιρισμοῦ). Τό θέμα τῶν μυστικῶν ἀδελφοτήτων καί τῶν κοινωνιῶν τῶν μυημένων βρίσκει τόν ἀπόηχό του στίς κοινότητες τῶν βρυκολάκων ἤ τῶν ὀπαδῶν τοῦ Σατανᾶ (σάν κι αὐτές πού περιγράφει ἀντίστοιχα ὁ Ρομάν Πολάνσκυ στίς ταινίες του *«Ἡ νύχτα τῶν βρυκολάκων»* καί *«Τό μωρό τῆς Ρόζμαρι»*). Ἡ τελετουργική φορά τῆς μάσκας, πού ἐπέφερε τή μυστικιστική ταύτιση μέ τό ζῶο (τοτεμισμός), γίνεται στήν ὀθόνη, χάρη σέ μιά καθαρά λογοτεχνική ἑρμηνεία (πού ἀποτελεῖ ἕναν ἀπό τούς μεγάλους

Ὁ τοτεμισμός ἐπιζεῖ στήν ὀθόνη μέσα ἀπό τή μεταμόρφωση τῶν ἡρώων σέ ζῶα («The Mephisto Waltz» τοῦ Paul Wendkos, 1971).

Ἡ ἀρχή τῆς πραγματικότητας ἐνάντια στά ἔνστικτα τοῦ Θανάτου (ὁ Cristofer Lee καί ὁ Peter Cashing στήν αἰώνια ἀναμέτρησή τους «Dracula A.D. 1972» τοῦ Alan Gibson).

μηχανισμούς καί τεχνάσματα τοῦ ἀσυνείδητου), ἡ δυνατότητα τοῦ ἥρωα ν' ἀλλάζει μορφή καί νά γίνεται στήν πραγματικότητα ζῶο (ὁ γοητευτικός ἥρωας πού μεταμορφώνεται σέ λυκάνθρωπο, ὁ Δράκουλας πού γίνεται σκύλος ἤ νυχτερίδα κ.λπ.). Τό κλίμα τέλος ὁρισμένων ταινιῶν τρόμου προϋπάρχει ἤδη μέσα σέ διάφορα περσικά κείμενα πού ἀναφέρονται σέ ἱστορίες ληστῶν ἤ περιπλανώμενων λωποδυτῶν, πού τρέφονται μέ πτώματα καί τρομοκρατοῦν τούς φτωχούς χωρικούς...

Ἡ μορφή τοῦ Ζάλμοξη, θεότητα τῶν Γαιτό-Δακῶν μᾶς μπάζει σ' ἕνα πιό οἰκεῖο καί παραδοσιακό θρησκευτικό περιβάλλον, τό ὁποῖο ἐπιζεῖ στίς ταινίες τρόμου. Ἔτσι τό παγκόσμιο θέμα τῆς κατάβασης μέσα ἀπό ἀτέλειωτα σκαλιά σέ μιά ὑπόγεια κατοικία (σπήλαιο, ἄντρο κ.λπ.), ὅπου ζοῦνε θεοί, δαίμονες, ψυχές πεθαμένων ἤ κρύβονται θησαυροί, πλούτη καί διάφορα μυστικά, γίνεται στίς ταινίες τρόμου τό ὑπόγειο τοῦ Δράκουλα, ἕνα ἀνατριχιαστικό μέρος, ὅπου κείτονται οἱ βρυκόλακες μαζί μέ τό μυστικό τους. Ἀλλά ὅσον ἀφορᾶ καί τό ἀντίθετο τοπολογικά μέρος, τήν περιοχη τ' οὐρανοῦ, ὑπάρχει κι ἐδῶ μιά ὁλοφάνερη ἀναλογία μέ τό πέταγμα τοῦ βρυκόλακα-νυχτερίδα καί μιά χαρακτηριστική τελετή τῆς λατρείας τοῦ Ζάλμοξη: ὁ ἀγγελιαφόρος πού προβάλλει ἀπ' τόν οὐρανό, διαπερασμένος ἀπό μιά λόγχη (δές τό θέμα τοῦ Ἄβαρη, πού πετᾶ πάνω σ' ἕνα βέλος[17]). Τέλος θά πρέπει νά συγκρίνουμε δύο ἀκόμη οὐσιαστικές ἰδιότητες τοῦ Ζάλμοξη: χαρακτηρίζεται Βασιλεῦς, Κύριος τῶν Ἀνθρώπων, ἐνῶ ἡ ρίζα τοῦ ὀνόματός του, πού προέρχεται ἀπό τή θρακική λέξη «ζαμόλ», σημαίνει Γῆ, παντοδυναμία τῆς γῆς. Ξέρουμε δέ πολύ καλά ὅτι ὁ Δράκουλας εἶναι ὁ Πρίγκηψ τοῦ Σκότους κι ὅτι βρίσκεται στενά συνδεδεμένος μέ τίς δυνάμεις τῆς Γῆς, ἄν δέν πηγάζει ἀπό αὐτές τίς ἴδιες[18].

17) *Ἄβαρης:* Μάγος τῆς ἀρχαιότητας, σκυθικῆς καταγωγῆς, πού συνδέεται μέ τή διάδοση τῆς λατρείας τοῦ Ἀπόλλωνα.
18) Ὅπως θά δοῦμε στή συνέχεια τοῦ ἄρθρου.

Τέλος ὅλες αὐτές οἱ δοξασίες σχετίζονται μέ τίς χαμανιστικές τελετουργίες[19], οἱ ὁποῖες ἐνεργοποιοῦν μιά ὁλόκληρη φαντασματική ἀναφορά γύρω ἀπό τό σῶμα: φαντάσματα ἀποκοπῆς μελῶν, κομματιάσματος, ἀνανέωσης ὀργάνων καί σπλάχνων, μεταμόρφωσης καί ἀλλαγῆς ἐσωτερικῶν ὀργάνων, θανάτου καί νεκρανάστασης, πού βρίσκουν ἕναν πολύ δυνατό ἀπόηχο στίς ταινίες τρόμου. Πρόκειται ὅμως γιά ἕναν ἀπόηχο πού φτάνει ἀρκετά παραμορφωμένος. Πράγματι βλέπουμε νά παρατηρεῖται ἕνας ψυχολογικός ἀποσχισμός (πού ἐν μέρει τόν ἐπιβάλλει ἡ μανιχεϊστική ἰδεολογία τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ, ἐνῶ βρίσκεται σύμφωνος μέ τίς ἀνάγκες μίας στερεοτυπημένης ἱστόρησης), σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο τό σῶμα τοῦ Δράκουλα φορτίζεται μέ καθετί τό *ἀρνητικό* (πρόκειται γιά ἕνα ἄδειο σῶμα, ἕνα πηγάδι, χωρίς πάτο, (ὅμοια μέ τή φιγούρα τῆς ἀκόρεστης μητέρας), γιά μιά ἀπατηλή καί χιμαιρική μορφή, τό ἀδιέξοδο ἤ ἡ ἀποτυχία τῆς χαμανιστικῆς μαγείας), ἐνῶ ὅλο τό *θετικό* συγκεντρώνεται γύρω ἀπό τή μορφή ἑνός σοφοῦ γιατροῦ ἤ καθηγητῆ, πού κατέχει τήν παραδοσιακή γνώση τῶν ἐσωτερικῶν ἐπιστημῶν καί πού καταφέρνει νά νικήσει τό βρυκόλακα.

Κατά κάποιο παράδοξο ὅμως τρόπο ὅλος ὁ ἀγώνας διεξάγεται μέσα σέ φετιχιστικά πλαίσια. Στ' ἀρχαϊκά φετίχ (τόσο τά φαντασματικά ὅσο καί αὐτά πού ἀφοροῦν κοινωνικο-πολιτιστικά καί θρησκευτικά στρώματα), πού ἔχουν συγκροτήσει τή μορφή-κολλάζ τοῦ Δράκουλα, ἀντιπαρατίθενται ἐξίσου φετιχοποιημένες πρόσφατες μορφές, ὅπως ὁ Σταυρός ἤ ὁ Σοφός, (πού ἡ ψυχολογική καί ἰδεολογική λειτουργία του εἶναι νά ἐκφράζει καί νά στεριώνει τίς φετιχιστικές ἀξίες τῆς κυρίαρχης κουλτούρας).

Ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτά τά προεισαγωγικά σχόλια γίνεται φανερό ὅτι εἶναι ἀδύνατη μιά ἁπλή καί γραμμική ἀνάλυση τοῦ φετιχισμοῦ στίς ταινίες τρόμου, γιατί ἀκριβῶς ἐπεμβαίνουν πολυάριθμες πλευρές, παράγοντες καί λειτουργίες, μέ διάφορη καταγωγή μεταξύ τους, πού ἀνήκουν σέ τελείως ξεχωριστά συστήματα καί πού ἀνακινοῦνται ἤ πλάθονται ἀπό διάφορους (συχνά ἀντιτιθέμενους) παράγοντες, δικαιολογώντας ἔτσι ποικίλες προσεγγίσεις καί συνθέσεις. Ἄν καί θά πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ φετιχισμοῦ εἶναι ὀλίγον τι σχηματοποιημένη καί διφορούμενη, ὡστόσο ἔχει ἀποδειχτεῖ ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα ἰδιαίτερα ἱκανό ἑρμηνευτικό ἐργαλεῖο, γιά νά ὀργανωθοῦν καί νά διαφωτιστοῦν ὁρισμένες ἀπό τίς περισσότερο χαρακτηριστικές εἰκόνες καί δομές τῶν ταινιῶν τρόμου (εἰδικότερα ὅμως αὐτῶν πού κινοῦνται γύρω ἀπό τή μορφή τοῦ Δράκουλα καί τή βαμπιρική θεματολογία). Τό φροϋδικό σχῆμα τῆς ἑρμηνείας τοῦ φετιχισμοῦ, τ' ὁποῖο ἔχουμε ἀποσυνθέσει μέ βάσει συγκεκριμένες κατευθύνσεις (ἡ ἀρχαϊκή μητέρα καί ὁ μητρικός φαλλός, τό φαλλικό σεξουαλικοποιημένο ἀντικείμενο, ὁ ἀπόντας φαλλός καί ἡ ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ, οἱ εἰδικοί μηχανισμοί ὑπεράσπισης κ.λπ.), θά μᾶς ἐπιτρέψει νά βροῦμε ἕναν προσανατολισμό μέσα στούς σκοτεινούς δαίδαλους τοῦ βαμπιρικοῦ κόσμου.

ΤΟ IMAGO ΤΗΣ ΚΑΚΙΑΣ ΜΗΤΕΡΑΣ

Αὐτό πού διαποτίζει τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ταινίας τρόμου καί διαβρώνει τήν ἀφηγηματική ἀνέλιξή της εἶναι τό imago *τῆς ἀρχαϊκῆς μητέρας*[20]. Πρόκειται γιά μιά μορφή περισσότερο σύνθετη καί περίπλοκη ἀπ' ὅ,τι ἀρχικά θά μπορούσαμε νά σκεφτοῦμε. Μιά ἀπό τίς πιό οὐσιαστικές πλευρές της, ἔτσι ὅπως δίνονται μέσα ἀπό τή φροϋδική ἀνάλυση τοῦ φετιχισμοῦ, εἶναι ἡ ἐμφάνισή της σάν φαλλική γυναίκα, γυναίκα μέ πέος, μητέρα-φόνισσα/εὐνουχίστρια, πού κατασπαράζει, καί μέσα ἀπό τήν ἀρχέγονη δριμύτητά της καθηλώνει τήν ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ (σέ μεγαλύτερο βαθμό ἀπό τή μορφή τοῦ Πατέρα, μέ τόν ὁποῖο ὁ γιός μπορεῖ νά ἀγωνιστεῖ κατά κάποιο τρόπο σάν ἴσος πρός ἴσο, ἔχοντας ἐπί πλέον τήν ὑποστήριξη τῆς μητρικῆς συνενοχῆς καί ἄλλων δυνάμεων πού βρίσκονται σέ συνεχή ἀνάπτυξη). Ἡ πλευρά αὐτή τοῦ μητρικοῦ imago δίνεται σ' ὁρισμένες ταινίες μ' ἕνα τόσο ἔκδηλο, λεπτομερή καί ρεαλιστικό τρόπο, ὥστε νά ἔχουμε νά κάνουμε περισσότερο μέ τήν ἀνάλυση μιᾶς κλινικῆς περίπτωσης, παρά μέ μιά ἰδιότυπη ἀτμόσφαιρα τρόμου.

Ἡ *«Ψυχώ»* τοῦ Hitchcock, εἶναι ἕνα πολύ χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα. Ἡ φιγούρα τῆς κακιᾶς μητέρας (ὅσο τουλάχιστον ἀκόμα δέν ἔχει κυριέψει τελείως τόν ψυχισμό τοῦ γιοῦ, ὅπως θά γίνει στό τέλος) εἶναι εὐδιάκριτη, τελείως ξεκάθαρη καί φανερή. Τό πιό τρομαχτικό σημεῖο τοῦ ἔργου καί ταυτόχρονα ἡ σκηνή πού ἀποτελεῖ τόν ἀληθινό φαντασματικό καί ψυχικό ἄξονα ὅλης τῆς ἱστορίας, εἶναι ἡ σεκάνς ὅπου ἡ μητέρα γίνεται πανταχοῦ παρούσα καί κατέχει ὅλη τήν ὀθόνη, ἀπό ἄκρη σέ ἄκρη: ἀπό τή μιά, πάνω στήν πολυθρόνα, ὑπάρχει τό πτῶμα τῆς ταριχευμένης μητέρας, ἕνας ζαρωμένος δηλαδή σκελετός, ἡ πραγματική, μά πεθαμένη, μητέρα. Καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἐμφανίζεται ζωντανή, κινούμενη, μά τελείως «ἰρρεαλιστική» καί φαντασματική, ἡ μητέρα πού ὑποδύεται ὁ γιός, τό ἐνεργοποιημένο imago, κραδαίνοντας τό σημάδι τῆς εὐνουχιστικῆς της λειτουργίας: τό μαχαίρι (πρό-

19) *Χαμανισμός:* ἡ τέχνη καί θρησκεία τῶν Χαμάνων, πού ἦταν πολύ διαδεδομένη στήν Κεντρική καί Ἀνατολική Ἀσία.

20) Ἡ λέξη imago σημαίνει κατά τό Γιούνγκ μιά θεμελιακή παράσταση τοῦ ἀσυνειδήτου, πού ἐπιφορτίζεται καί ὀργανώνει τό μοντέλο τῶν πραγματικῶν καί φανταστικῶν σχέσεων μέ τόν πατέρα, τή μητέρα, τόν ἀδερφό, τήν ἀδερφή κ.λπ. Ἡ ἔννοια τοῦ imago ἀνταποκρίνεται σέ μιά διπλή λειτουργία σύνθεσης καί σχηματοποίησης, γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ἀποτελεῖ ἕναν ὀργανωτικό πυρήνα ἀσυνείδητων συμπλεγμάτων.

Ἡ μητέρα βασιλεύει σ' ἕνα βασίλειο ἀπό κοῦκλες («The Psychopath» τοῦ Freddie Francis, 1966).

κειται γιά μιά γελοία μάσκα, πού τήν ἀπαρτίζει μιά ρόμπα καί μιά γυνακεία περούκα).

Ὁ χῶρος εἶναι ἔτσι ὀργανωμένος, ὥστε νά κάνει ὅσο μπορεῖ περισσότερο αἰσθητή τή δομή τοῦ δράματος. Ὑπάρχουν 3 βασικά μέρη, μ' ἀντίστοιχη νοσηρότητα καί πηγή ἔντασης: τό παβιγιόν πού βρίσκεται ψηλά (ὑψηλός τόπος τῆς βασιλείας τῆς μητέρας, πλημμυρισμένος ἀπό ἀγωνία καί τρόμο, οἰκοδόμημα ἀπαγορευμένο νά δρασκελιστεῖ, ἀφιερωμένο στήν καταστροφική παντοδυναμία τῆς μητέρας), τό ξενοδοχεῖο, τόπος περαστικός, μέρος μετάβασης (μετάβαση πραγματική γιά τούς περαστικούς πελάτες, ἀλλά καί τόπος μετάβασης τῶν δύο προσωπικοτήτων τοῦ γιοῦ, ἕνα μέρος ἄδειο, πού ταυτόχρονα ἀδειάζει καί ἀπό τήν παρουσία τοῦ γιοῦ, τόν ὁποῖο ἔχει βαμπιρικά ἀπορροφήσει τό μητρικό παβιγιόν) καί τέλος ὁ ἐξωτερικός κόσμος, τό ἀλλοῦ, μιά ποικιλόμορφη καί δυναμική πραγματικότητα, μέσα στήν ὁποία δέν μπορεῖ πλέον ὁ γιός νά διεισδύσει καί ἡ ὁποία στέλνει τούς διάφορους ἀπεσταλμένους της, ἐκπέμποντας τ' ἀναγκαῖα σημεῖα γιά νά ἐκφραστεῖ τελικά καί ν' ἀναγνωστεῖ ἡ ψύχωση, θριαμβεύοντας πάνω στή ρητορεία τοῦ ψυχισμοῦ.

Ὁ Freddie Francis, ἕνας μεγάλος δημιουργός τῶν ταινιῶν τρόμου, χειρίζεται τό θέμα τοῦ imago τῆς κακιᾶς μητέρας στήν ταινία «The Psychopath», μέσα σ' ἕνα πιό ρεαλιστικό καί καθημερινό πλαίσιο, πράγμα πού τοῦ ἐπιτρέπει νά συνδυάσει τήν ταινία τρόμου μέ τήν ἀστυνομική. Στό ἐν λόγῳ ἔργο, ἡ μητέρα, πού πιστεύουμε ὅτι εἶναι παράλυτη κι ἀκινητοποιημένη σέ μία πολυθρόνα, ἐκδικεῖται αὐτούς πού ἔκαναν κακό στόν πατέρα, σκοτώνοντάς τους, ἀφοῦ πρῶτα στέλνει στά θύματα μιά κούκλα πού τούς παριστᾶ, σάν προειδοποίηση. Ἡ μητέρα βασιλεύει σ' ἕνα βασίλειο ἀπό κοῦκλες, ἀπό εἴδωλα, ἀπό φαντάσματα. Τό κυρίαρχο καί καταδυναστευτικό ὅμως φάντασμα, εἶναι αὐτό τοῦ γιοῦ-κούκλα, τοῦ γιοῦ-εἰδώλου, τοῦ γιοῦ-φετίχ. Ὅπως ὁ ψυχωτικός γιός τῆς «*Ψυχώ*» ὑποδύεται τήν ἐγκληματική μητέρα, ἔτσι καί ἡ μητέρα τοῦ «Psychopath», κάνοντας ὅτι εἶναι παράλυτη, ὑποδύεται τή μοίρα πού ἔχει ἐπιφυλάξει γιά τό γιό της. Αὐτός ὁ τελευταῖος, θύμα ἑνός δυστυχήματος (πού τά αἴτιά του ἀνάγονται, ὕστερα ἀπό μιά περίπλοκη ἀστυνομική ἑρμηνεία, στήν ἴδια τή μητέρα), βρίσκεται κλεισμένος σ' ἕνα κελλί, πάνω σέ μιά πολυθρόνα, ὅπου ἡ μητέρα του τόν «ἑτοιμάζει» καί τόν καλλωπίζει — μιά ἀληθινή κούκλα, πού 'χει γίνει κυριολεκτικά τό φετίχ τῆς μητέρας. Κι ἐδῶ ἐπίσης ὁ χῶρος ὀργανώνεται, ὅπως καί στήν «*Ψυχώ*» σύμφωνα μέ μία φαντασιακή δομή: ἀπό τή μιά πλευρά, σ' ἕνα κελί πού βρίσκεται ψηλά,

ἔχουμε ἀκινητοποιημένο σέ μιά πολυθρόνα, τό γιό φετίχ (πού ἀνεγείρεται, μεταμφιέζεται, ἐνσαρκώνει τόν (κομμένο) μητρικό φαλλό). Καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ μητέρα πού ἐμφανίζεται ἀπειλητικά μ' ἕνα μαχαίρι, καί πού ξαφνικά ἔγινε εὐκίνητη, γεμάτη ζωντάνια (σ' ἀντίθεση μέ τόν συμβολικά πεθαμένο γιό της), ἀπειλώντας νά σκοτώσει τή νεαρή κοπέλα, πού θά μποροῦσε ν' ἁρπάξει τό γιό της ἀπό τήν κυριαρχία της[21].

Η ΑΠΟΚΡΥΦΗ ΜΗΤΕΡΑ

Ἐάν ἐπιμείναμε στίς δυό αὐτές ταινίες ἦταν γιά νά κάνουμε πιό φανερό τό γεγονός, ὅτι σ' ἀντίθεση, οἱ ταινίες τρόμου πού βασίζονται στό βαμπιρικό μύθο χαρακτηρίζονται ἀπό μία ἀξιοπαρατήρητη ἀπόκρυψη τῆς μητρικῆς φιγούρας. Στόν κλασικό *«Δράκουλα»* τοῦ Tod Browning, ἐμφανίζονται δίπλα στό Δράκουλα οἱ τρεῖς κόρες του, δέ γίνεται ὅμως ποτέ λόγος γιά μητέρα. Σέ μιά πιό πρόσφατη ταινία τό *«Φιλί τοῦ Βρυκόλακα»* τοῦ Don Sharp, ὁ κόμης Ράβνο ἔχει μιά κόρη κι ἕνα γιό, δέν ὑπάρχει ὅμως καμιά ἀναφορά γιά τή μητέρα τους. Ὑπάρχει βέβαια

«The Brides of Dracula» τοῦ T. Fisher (1958).

μιά ταινία, ὅπου βλέπουμε μιά μητέρα νά φυλάει ἁλυσοδεμένο τό γιό-βρυκόλακά της μέσα σ' ἕναν πύργο[22]. Ὅταν αὐτός θά ἐλευθερωθεῖ ἀπό μιά ἀπερίσκεπτη νεαρή, τό πρῶτο πράγμα πού θά κάνει εἶναι νά ὁρμήξει στή μητέρα του καί νά τήν κάνει βρυκόλακα, μιά κατά τ' ἄλλα καλοκάγαθη γηραιά κυρία. Στήν παραλλαγή αὐτοῦ τοῦ μύθου, ἔχουμε μία ἀναζήτηση γιά κάτι τό πιό φανταιζί καί γραφικό, πού στήν πραγματικότητα ὅμως κάνει πιό φανερή τή δομική ἀναγκαιότητα τῆς ἀπουσίας τῆς μητέρας[23].

Γιά νά 'μαστε πιό ἀκριβεῖς, ἡ μητέρα δέν εἶναι στήν πραγματικότητα ἀπούσα στίς ἐν λόγῳ ταινίες. Ἡ ἀπουσία της ἤ καλύτερα ἡ μή-παρουσία της, εἶναι ἴσως ὁ μόνος τρόπος νά σημανθεῖ ἕνας πολύ ἀρχαϊκός τύπος παρουσίας, καθώς καί νά δειχτεῖ ἡ διάχυτη, «μαζοειδής» καί καθοριστική δράση καί πίεση ἑνός πολύ ἀρχαϊκοῦ μητρικοῦ imago (ἡ φόρμα Α τοῦ σχήματός μας). Ὄντας φυσικά ἀδύνατο ν' ἀναπαρασταθεῖ μέ μιά συγκεκριμένη μορφή, ἡ ἀποκρυμμένη ἀρχαϊκή μητέρα, αὐτή γίνεται αἰσθητή μέσα ἀπό ἕνα σκηνικό σύστημα συνεχοῦς κλεισίματος τοῦ χώρου, ὁ ὁποῖος γίνεται ὅλο καί πιό μικρός καί κλειστός, ὥσπου νά καταλήξει στό πιό καθαρό καί αὐθεντικό σύμβολο τῆς ἀρχαϊκῆς μητρότητας, *μιά χούφτα γῆς*. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ βασική ἐπιταγή αὐτῆς τῆς ἀρχαϊκῆς μητρότητας ἦταν, νά εἶναι μία μήτρα, δηλαδή ἕνα περικάλυμμα, γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο θά τή δοῦμε νά ἐκφράζεται στίς ταινίες τρόμου μέσα ἀπό τό προοδευτικό τύλιγμα τοῦ χώρου, πού γίνεται ὅλο καί πιό αὐστηρός, στενός καί φορέας μιᾶς φαντασματικῆς ἀγωνίας.

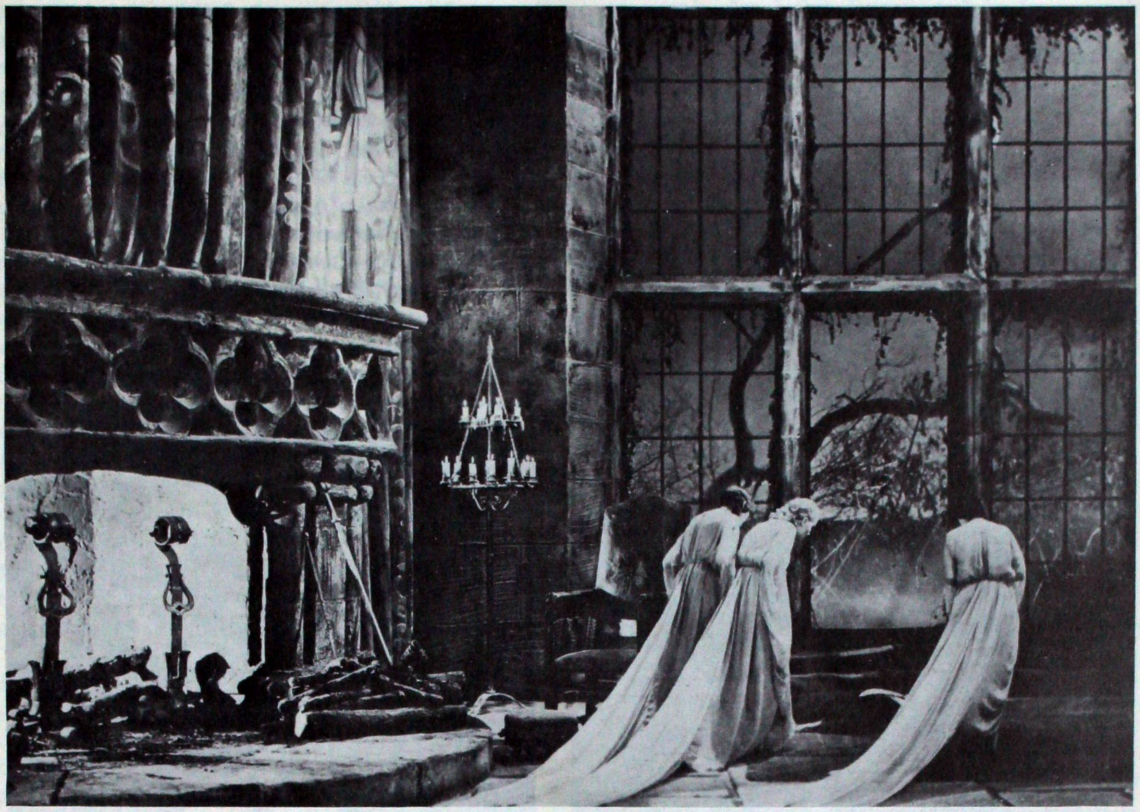
Ὁ σχεδόν ὅμοιος τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀρχίζουν οἱ πρῶτες σεκάνς τῶν ταινιῶν μέ βρυκόλακες, πέρα ἀπό τό ν' ἀποτελεῖ μιά ἁπλή ἐπανάληψη μιᾶς κοινῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς, ὑπογραμμίζει τό γεγονός ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά βασική ψυχολογική σήμανση. Ἕνα ἀόριστο κάλεσμα ὠθεῖ τόν ἥρωα (πού εἶναι μόνος του στό *«Δράκουλα»*, συχνά ὅμως συνοδεύεται ἀπό τήν πολυαγαπημένη σύζυγό του) ν' ἀφήσει τό οἰκογενειακό του περιβάλλον (τό ὁποῖο διευθετεῖ ἡ ἀρχή τῆς πραγματικότητας) καί ν' ἀρχίσει ἕνα σκληρό ταξίδι σέ μιά ἄγνωστη περιοχή, πού τήν περιβάλλει ἕνα ἀπομονωμένο κι ἀπειλητικό τοπίο, ἐνῶ τή διασχίζουν στενοί, ἀπόκρημνοι καί βραχώδεις δρόμοι, πού δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι *«κλείνουν»* πίσω τους. Τό ταξίδι αὐτό δέν εἶναι καθόλου ἄνετο κι ἀκίνδυνο καί κάλλιστα θά μποροῦσε νά εἰδωθεῖ σάν μιά τελείως ἁπλοϊκή καί συνοπτική μορφή τῆς μεγάλης μυθολογικῆς ἀναζήτησης, πού συναντᾶμε στούς μύθους.

Ὁ ἥρωας θά περάσει τήν πρώτη δοκιμασία καταφέρνοντας νά φτάσει σ' ἕνα μικρό χωριό, *κλεισμένο* κι αὐτό στόν ἑαυτό του καί στόν τρόμο πού ἀναδύεται, ἐνῶ οἱ λιγοστοί κάτοικοί του ἔχουνε τό ἴδιο ἐχθρικό καί *κλειστό* πρόσωπο. Ἡ ἐχθρότητα τῶν

21) Ἡ ταινία πού στά γαλλικά τιτλοφορεῖται *«Κοῦκλες ἀπό στάχτη»* γυρίστηκε τό 1966 πάνω σ' ἕνα σενάριο τοῦ Robert Bloch, πού ἔγραψε ἐπίσης καί τό σενάριο τῆς *«Ψυχώ»*.

22) Πρόκειται γιά τήν ταινία τοῦ Terence Fisher «The Brides of Dracula» (ἑλληνικός τίτλος «Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Δράκουλα» καί «Ὁ ἐξορκιστής τοῦ Δράκουλα»).

23) Ὑπάρχει ἀκόμη μιά ταινία ἐξαίρεση, τό *«Δράκουλας, πατέρας καί γιός»* τοῦ E. Molinaro, ὅπου ἡ μητέρα τοῦ νεαροῦ ἥρωα καί γυναίκα τοῦ κόμη Δράκουλα, ἐμφανίζεται σάν κοινή θνητή, μέ τήν ὁποία κάνει αὐτός ἕνα παιδί καί στή συνέχεια τή βαμπιρίζει. Γιά τίς δομικές ἀνάγκες τῆς ἱστορίας ἡ μητέρα θά πεθάνει στό πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου, γιά νά μπορέσει ν' ἀναπτυχτεῖ μιά οἰδιπόδεια σεξουαλική σύγκρουση ἀνάμεσα σέ Πατέρα καί γιό, συγκεντρωμένη γύρω ἀπό τή μορφή μιᾶς νεαρῆς Παριζιάνας, ἀκριβές ὁμοίωμα τῆς μητέρας. Εἶναι κρίμα πού μιά ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες μυθολογικά ταινίες πάνω στόν κύκλο τοῦ κόμη Δράκουλα, εἶχε μιά ὑποτονική σκηνοθεσία ἀπό τόν E. Molinaro, ἐνῶ ἄνοιξε τό δρόμο στίς γελοιότητες τύπου *«Ὁ Δράκουλας στή Νέα Ὑόρκη»* τοῦ Stan Dragoti.



Στόν κλασικό «Dracula» τοῦ Tod Browning ἐμφανίζονται οἱ τρεῖς κόρες του...

ἀνθρώπων καί οἱ βαριές ἀπειλητικές προειδοποιήσεις τους, ἀποτελοῦν τή δεύτερη δοκιμασία πού ὁ ἥρωας εὔκολα θά περάσει. Ἡ τρίτη δοκιμασία καί τρίτος περικαλλυμένος χῶρος, εἶναι τό σκοτεινό, πυκνό, μοναχικό καί *κλειστό* δάσος, ποῦχει ἕνα καί μόνο μονοπάτι, τόν ὀμφάλιο λῶρο πού ὁδηγεῖ στόν πύργο. Ἐδῶ πολλές φορές συμβαίνει κάποιο ἀτύχημα, ὅπως π.χ. σπάει ὁ τροχός τῆς ἅμαξας καί ὁ ἥρωας μένει μόνος, ἀβοήθητος, χαμένος, καθώς τόν περιτυλίγει ἡ σκοτεινή βλάστηση. Ὁ πύργος τοῦ Δράκουλα ἀποτελεῖ ἕνα νέο ὑποβλητικό καί περικαλυμμένο χῶρο, πού εἶναι ὁ κεντρικός τόπος τοῦ κλεισίματος, τό σημεῖο ἐκεῖνο τοῦ ἄξονα, στό ὁποῖο ἡ ὁριζόντια κίνηση τῆς προόδου τῆς δράσης, γίνεται κάθετη κατάβαση. Ἐδῶ σ' αὐτόν τόν κεντρικό τόπο θά μαζευτοῦν, θά ἐξηγηθοῦν μεταξύ τους καί θά συγκρουστοῦν διάφοροι περίπλοκοι καί ἀνταγωνιστικοί ἐπικαθοριστικοί παράγοντες. Ἔχουμε νά κάνουμε λοιπόν μ' ἕνα χῶρο ἀναζητήσεων, συναντήσεων, διαλόγων, ἀνακαλύψεων καί συγκρούσεων, πού εἶναι τόσο ὑπερφορτισμένος κι ἐκρηκτικός, ὥστε πολύ συχνά στό τέλος τῆς ἱστόρησης νά γίνεται θύμα τῶν φλογῶν καί τῆς φωτιᾶς.

Μά στή συνέχεια ἕνα νέο στάδιο στήν πορεία πρός ὅλο καί πιό περικαλυμμένους καί ἀγωνιώδεις χώρους θά προκύψει, ὅταν ὁ ἥρωας θαρραλέα ἤ καλύτερα ἀπό ἄγνοια ἤ ἀφέλεια (πού κάνει τό θεατή νά τρέμει), θά κατέβει μιά πλάγια, ἀραχνιασμένη σκάλα, μέ πόρτες ὁλόγυρα πού τρίζουν, γιά νά βρεθεῖ σ' ἕνα ὑπόγειο. Ὁ χῶρος ἐδῶ μέ τό θολωτό σχῆμα του, τό σκοτάδι καί τήν αἴσθηση τοῦ κλεισίματος πού δίνει, δέ θά μποροῦσε καλύτερα νά συμπαραδηλώσει τή *μήτρα*. Ὅσο γιά τόν ἥρωα θά βρεθεῖ ὄχι μονάχα συμβολικά, ἀλλά καί κυριολεκτικά *κλεισμένος*. Ἀλλά τό συνεχές προτσές τοῦ στενέματος τοῦ χώρου, τῆς συμπύκνωσης καί συγκέντρωσης τῶν συμβολικῶν μορφῶν, θά μᾶς ὁδηγήσει, μαζί μέ τόν ἥρωα, σ' ἕνα νέο περικάλυμμα, μιά νέα φωλιά: τό φέρετρο. Ἡ παράδοση θέλει (καί μαζί της ἡ ἴδια ἡ λογική καί πορεία τοῦ φαντάσματος) στό βάθος τοῦ φέρετρου νά ὑπάρχει λίγο *γενέτειρο χῶμα*, τό γονιμοποιό μητρικό ἔδαφος, πού ὁ βρυκόλακας κουβαλᾶ πάντα μαζί του. Μπορεῖ τό τελευταῖο αὐτό σημάδι νά παραλειφτεῖ καί νά μή λεχτεῖ στό τέλος τῆς πορείας τοῦ συνεχοῦς κλεισίματος τῶν χώρων καί τῶν μορφῶν, θ' ἀποτελεῖ ὅμως πάντα τό ἔσχατο σημεῖο πρός τό ὁποῖο κατευθύνεται ὁ ἥρωας καί στό ὁποῖο λήγει ἡ ἀναζήτησή του.

Τό πέρασμα τῶν διάφορων κλειστῶν χώρων

ἀντιστοιχεῖ μ' ἕνα μετρικό ρυθμό τοῦ «ἀπαγορευμένου/παραβίαση» του, πού ἐντείνεται ὅλο καί περισσότερο, ὅσο ὁ χῶρος καί οἱ πλαστικές μορφές (πύργος, φέρετρο κ.λπ.) γίνονται πιό στενοί πιό συγκεκριμένοι, πιό κλειστοί. Ὁ ρυθμός αὐτός συνοδεύεται ἀπό μιά ἀντίστοιχη ἐναλλαγή, μ' ὀλοφάνερα ἀποτελέσματα στό ἐπίπεδο τῆς ἱστόρησης, μά πού τό κύριο προτέρημά της εἶναι ὅτι κάνει αἰσθητή στό φαντασματικό ἐπίπεδο τή μή-παρουσία, τήν ἀπόκρυψη τῆς μητέρας: πρίν ἀπό τή συνάντηση ἤ ἀνακάλυψη τοῦ κάτι τι τό τρομαχτικό[24], ὑπάρχει κατά γενικό κανόνα ἡ θέαση ἑνός κενοῦ, μιᾶς ἔλλειψης. Ἔτσι στήν ἀρχή τοῦ ἔργου ὁ ἥρωας θά περιπλανιέται σέ μιά ἔρημη περιοχή, τό χωριό θά φανεῖ ἀπό πρώτη ὄψη ἐγκατελειμένο, ἐνῶ στή συνέχεια θά βρεθεῖ μόνος του στό μεγάλο δάσος (ἡ κάμερα πολύ συχνά καθυστερεῖ ἐπίτηδες νά παρουσιάσει τ' ἀπειλητικά ὄντα), μέχρι τή στιγμή πού θά ἐμφανιστεῖ ἡ ἄμαξα-νεκροφόρα, πού ἔστειλε ἤ ὁδηγεῖ ὁ βρυκόλακας. Ὁ πύργος, ἐπίσης, φαίνεται ἐγκαταλειμμένος, ἀργοῦν νά τοῦ ἀνοίξουν, ἡ πόρτα ἀνοίγει πολλές φορές μόνη της, χωρίς νά ὑπάρχει κανείς ἀπό πίσω της, οὔτε μέσα στήν παλιά μπαρόκ μεγάλη σάλα (πού ὁ ἥρωας θά ἐπεξεργαστεῖ μ' ἕνα εὐνόητο ἐνδιαφέρον), μέχρι τή στιγμή βέβαια πού θά ἐμφανιστεῖ στό πάνω μέρος τῶν σκαλοπατιῶν ἤ μέσα ἀπό μιά κρυφή εἴσοδο, ὁ ἴδιος ὁ κόμης Δράκουλας. Ἄδειες θά εἶναι καί οἱ ἀτέλειωτες στιγμές μέσα στό ὑπόγειο, στήν κρύπτη τοῦ βρυκόλακα, ὅπως ἄδειο εἶναι συχνά καί τό ἴδιο τό φέρετρο, μέχρι τή στιγμή ὅπου ἐπιτέλους θά ἐκδηλωθεῖ μιά ἔντονα διάχυτη στό χῶρο παρουσία.

Ἔχουμε κάθε λόγο ν' ἀμφιβάλλουμε ὅτι αὐτό τό τρομαχτικό κενό εἶναι μόνο μία ἁπλή ἀρνητικότητα. Μέσα ἀπό μιά φαντασματική ὀπτική, γίνεται κάτι τό ἐνεργό καί πλούσιο, μιά σιωπή γεμάτη ἀπό καταπνιγμένους ἀπόηχους. Εἴδαμε ἤδη πώς τό κενό αὐτό προαγγέλει τίς μεταγενέστερες ἐμφανίσεις τοῦ Δράκουλα. Ταυτόχρονα διακοσμεῖται μέ λιγότερη ἤ περισσότερη ρητορικότητα, μέ διάφορα τελείως εὐανάγνωστα σημάδια: μυστικές ἤ ἀπειλητικές πόρτες, τριξίματα, σκουριασμένα σίδερα κι ἁλυσίδες, ἀπότομα ἤ σκουληκοφαγωμένα σκαλοπάτια, συνθλιπτικά πέτρινα πλακόστρωτα, σκόνη, ἀκαταστασία κ.λπ. —μιά σειρά στοιχεῖα πού ὅλα τους παραπέμπουν στό imago τῆς κακιᾶς ἀρχαϊκῆς μητέρας. Κακιά γιά τόν ἥρωα βέβαια, καλή ὅμως γιά τό βρυκόλακα, ὁ ὁποῖος βρίσκει σ' αὐτήν καταφύγιο, ἀσφάλεια κι ἐνέργεια. Ἡ ἀμφισημία αὐτή, μαζί μέ τήν ἀπόκρυψη τῆς μητέρας γιά τήν ὁποία μιλήσαμε, μᾶς ὑποβάλλει στήν ἰδέα μιᾶς ἀκόμη περισσότερο ἀρχαϊκῆς μητέρας, ἑνός μητρικοῦ πράγματος πού βρίσκεται πέρα ἀπ' τό καλό καί τό κακό, πέρα ἀπό κάθε ὀργανωμένη μορφή, πέρα ἀπό κάθε συμβάν: πρόκειται γιά μιά ὠκεανική μητέρα, μιά ὁλότητα, μιά «σκοτεινή καί βαθιά μονάδα», πού προκαλεῖ στό ὑποκείμενο τήν ἀγωνία τῆς συγχώνευσης, τῆς διάλυσης-μητέρα πρίν ἀπό τήν ἀνακάλυψη τοῦ οὐσιαστικοῦ χάσματος, τοῦ *«δέν-ἔχει-φαλλό»*, ἡ ὁποία εἶναι ἕνα καθαρό φάντασμα, ἀφοῦ δέν μπορεῖ νά παρουσιαστεῖ σάν πανταχοῦ παρούσα καί παντοδύναμη ὁλότητα, σάν ἕνα ἀπόλυτο εἶναι, παρά μόνο μέσα ἀπό τήν ἴδια τή διαπίστωση (τό ὅτι δέν ἔχει φαλλό) πού τήν καταλύει, ἐνῶ παράλληλα δέ γίνεται ἀντιληπτή παρά χάρης στήν ἀπόκρυψή της (δές τό σχῆμα μας, ὅπου ὁ μεγάλος κύκλος «Πανταχοῦ παρούσα Μητέρα» τῆς φόρμας Α, μετατίθεται καί βυθίζεται μέσα στό μικρό κύκλο «Ἀποκρυμμένη Μητέρα» τῆς φόρμας Β), καί ἡ ἱστόρηση δέν τήν παραδέχεται παρά μόνο σέ μιά καθαρά προγενέστερη μορφή, σ' ἕνα *πρίν* πού ποτέ δέν ὀνομάζεται, οὔτε γίνεται ἀντιληπτό.

Ο ΚΟΜΗΣ ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ

Ἀντίθετα αὐτό πού γίνεται ἀντιληπτό καί ὀνομάζεται, αὐτό πού εἶναι παρόν καί ὑπάρχει, ἡ μορφή πού μοιάζει φαινομενικά σάν ἡ πιό γεμάτη, ἡ πιό στομφώδη, ἡ πιό ἐμφαντική, ἡ πιό δηλωτική, ἡ πιό ἔντονη ἀπ' ὅλες, πάντα ἕτοιμη νά γεμίσει μέ τήν παρουσία της (ὑπερβολικά εἶναι ἀλήθεια) τούς ἄδειους χώρους καί τά κενά κάδρα[25], πάντα βρισκό-

24) Κάτι τί τό τρομαχτικό, πού σέ τελική ἀνάλυση εἶναι αὐτό καθ' ἑαυτό τό τρομαχτικό πράγμα: ὁ φαλλός-φετίχ πού φέρει στό κέντρο του, στό οὐσιαστικό εἶναι του, τό μητρικό χάσμα (Σ.τ.Σ.).
25) Σ' αὐτήν ἐξάλλου ἀνήκουν οἱ μεγάλες ἀφίσες, τά διαφημιστικά πανώ καί οἱ προσόψεις τῶν κινηματογράφων (Σ.τ.Σ.).

μενη στό κατάλληλο σημεῖο γιά νά «ἐπαναφερθεῖ» στή ζωή (σέ μιά ταινία μάλιστα χάρης σ' ἕνα πανοῦργο-θεό ἀλλά καί τό σκηνοθέτη Freddi Francis θά βρεθεῖ στό δρόμο τῆς «πορείας» τοῦ χυμένου αἵματος ἑνός παπά[26]), πού κάθεται πάνω σ' ἕνα θρόνο, ἀπό πάνω ἀπό τόν πύργο, τό χωριό, τήν κοιλάδα, τό σύμπαν ὅλο — ἡ ὑπ' ἀριθμόν ἕνα φετιχιστική μορφή, εἶναι ὁ κόμης Δράκουλας.

Ὁ Δράκουλας, σάν *«ὑποκατάστατο τοῦ μητρικοῦ φαλλοῦ»* (σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Φρόυντ) εἶναι μιά φαλλική μορφή, προσανατολισμένη ὄχι πρός μιά δημιουργική ἐρωτική ἀνάπτυξη (πρός τή γεννετική ἐκπλήρωση), ἀλλά μιά μορφή πού *ὑποδύεται* ἕναν ρόλο, ἐξαρτόμενη τελείως ἀπό τή μητρική φιγούρα (τῆς ὁποίας τό χάσμα φέρει πάνω στό σῶμα του), μιά μορφή πού ἀνεγείρει σ' οἰκοδόμημα, αὐτό ἀπό τό ὁποῖο θέλει ν' ἀμυνθεῖ[27]. Ἡ σεξουαλική ἐνέργεια χρησίμευε γιά τό μετασχηματισμό τῆς μητρικῆς μορφῆς (Φόρμα Α) σ' ἕνα περίπλοκο, παγωμένο προϊόν (τή Φόρμα Β). Μποροῦμε, λοιπόν, νά χαρακτηρίσουμε τή φετιχιστική μορφή τοῦ Δράκουλα, λέγοντας ὅτι εἶναι ἕνα ὁλοκληρωμένο σεξουαλικοποιημένο ἀντικείμενο.

Κι εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐκδηλώνει τόσο πληθωρικά τή σεξουαλική ὑπόστασή του, ὥστε ἡ πιό συνηθισμένη παρεξήγηση εἶναι νά θεωρεῖται ὁ Δράκουλας μιά σχετικά «πλήρης» ἐρωτική μορφή. Ἡ φαλλική ἐπιδειξιομανία τοῦ βρυκόλακα δέν εἶναι παρά μιά ἀκόμη ἐπιβεβαίωση τῆς φετιχιστικῆς φύσης του[28]. Ὁ Δράκουλας περιφέρει τό σῶμα του σάν ἕνα ἐγειρόμενο φαλλό. Αὐτό τουλάχιστο μαρτυρᾶ ἡ συνήθης ἐμφάνισή του, ἡ ἐπιτηδευμένη εὐθύτητά του, ἡ μαύρη, ἄκαμπτη καί μακριά κάπα του, οἱ βίαιες ἐμφανίσεις του ὅμοιες μέ μιά ἀστραπιαία διέγερση κ.λπ. (Γιά νά τονίσει καλύτερα τή φαλλική ἰδιότητά του, ἡ κάμερα συχνά σταματᾶ μπρός στό Δράκουλα, λές καί ποζάρει). Στό *«Νοσφεράτου»*[29], πού 'ναι ἕνα πρότυπο φίλμ τρόμου, ὁ βρυκόλακας εἶναι μέ τή σταθερή ἐμφάνισή του, ἕνας διεγερμένος περιφερόμενος φαλλός (ἕνας «φαλλο-πλανόμενος»). Ἡ ἀκαμψία του εἶναι αὐτή τοῦ πτώματος (αὐτό εἶναι τόσο προφανές) ὅμως ἀφθονοῦν τόσο πολύ τά σημάδια μιᾶς ἐπιθετικῆς σεξουαλικότητας, ὥστε νά δικαιολογεῖται αὐτή ἡ ἐμμονή μας στή φαλλική διάστασή του. Ὁ Νοσφεράτου εἶναι ὁ «Σουβλερός», μ' ὅλες τίς συμβολικές σημασίες τοῦ ὅρου. Σύμφωνα μ' ἕναν πρωτόγονο πνευματικό μηχανισμό, πού δέν μπορεῖ νά διακρίνει τή δομή τῶν διάφορων μεριῶν, ἀπό αὐτή τοῦ ὅλου, ὁ Νοσφεράτου ὁ Σουβλερός εἶναι μιά συρροή ἀπό μυτερά σχήματα (ἔχει σουβλερό πρόσωπο, αὐτιά, ὤμους, γόνατα, πλάτη καί φυσικά νύχια καί δόντια).

Ὁ «φαλλο-πλανόμενος» βρυκόλακας ἔχει ἀπόλυτη ἀνάγκη νά ἐπιδεικνύεται, ὅμοια μ' ἕνα μανεκέν. Τό φάντασμα ὅμως χρειάζεται ὁρισμένα καθηλωτικά

«Nosferatu», ὁ φαλλο-πλανόμενος.

σημεῖα καί ἡ ἱστόρηση δράση. Γι' αὐτό λοιπόν ἡ (φαλλική) δομή τῆς ὁλοκληρωμένης μορφῆς τοῦ Δράκουλα, θά διαχυθεῖ μέσα σ' ἄλλες μορφές, θά συμπυκνωθεῖ ἤ θά μικρογραφηθεῖ μέσα σέ συγκεκρι-

26) Στήν ταινία *«Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπό τόν τάφο του»*, ὅπου ὁ παγωμένος μέσα στά νερά μιᾶς λίμνης κόμης (δές τό φινάλε τῆς ταινίας τοῦ T. Fisher *«Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ Σκότους»*) ζωντανεύει ἀπό τό αἷμα ἑνός παπᾶ, πού γλιστρᾶ καί πέφτει ἀναίσθητος.

27) Ὁ συγγραφέας ἐννοεῖ τό φαλλό, πού ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀπουσίας του, ἀναγκάζει τό ὑποκείμενο νά ἀναγείρει γιά ὑπεράσπιση ἕνα ὁλόκληρο φετιχιστικό οἰκοδόμημα, πού ὅπως ἤδη εἴπαμε ἀποτελεῖ ἕνα ὑποκατάστατο τοῦ φαλλοῦ, ἕνα φαλλικοποιημένο ἀντικείμενο.

28) Δές τήν παρατήρηση πού κάνει ὁ Φρόυντ γιά ἕνα φετιχιστή: *«τό φετίχ του ἦταν μιά θήκη γιά τό ἐφηβαῖο, τήν ὁποία μποροῦσε νά φορᾶ καί σάν σλίπ»*, πού ἔκρυβε τά γεννητικά ὄργανα (καί τή διαφορά ἀνάμεσά τους) καί ἐνεργοποιοῦσε τόν εὐνουχισμό. Παράλληλα ὅμως ἡ θήκη αὐτή περιέκλειε, ἀκινητοποιοῦσε καί πρόβαλε τά γεννητικά ὄργανα (Σ.τ.Σ.).

29) Τήν παλιά βέβαια ταινία τοῦ Murnau καί ὄχι τό ρημέικ τοῦ W. Hertzog.

μένες λεπτομέρειες, μέσα σέ συγκεκριμένα σημεῖα πού θά λειτουργήσουν σάν πυρῆνες τῆς ψυχικῆς ἀποκρυστάλλωσης. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἐπεισέρχονται οἱ στερεοτυπημένες εἰκόνες τῶν ταινιῶν τρόμου: ὁ *πύργος*, φορέας τῆς ἀρχαϊκῆς μητέρας ὅσον ἀφορᾶ τό ἐσωτερικό του, ἐνῶ ἡ ἐξωτερική μορφή του (ἡ ἐγειρόμενη μάζα του, τά βράχια πού τόν περιστοιχίζουν καί οἱ πύργοι του) προαναγγέλλει καί παραπέμπει στό ἐγειρόμενο σῶμα τοῦ βρυκόλακα. Τά περιβόητα *δόντια*, τά ὄργανα μέσα ἀπό τά ὁποῖα ἐπενδύεται ἡ σεξουαλική ἐπιθετικότητα, πού ἐκτός ἀπ' ὅτι ἀποτελοῦν τό προσφιλέστατο σεξουαλικό ὄργανο τοῦ βρυκόλακα, ἔχουν τό ἀσύγκριτο προτέρημα νά μποροῦν νά ξεφυτρώσουν ἀπό τό στόμα μιᾶς γυναίκας (μεταμορφώνοντάς την ἔτσι, μέσα ἀπό μιά ἐκθαμβωτική διαδικασία ἐπιστροφῆς τοῦ ἀπωθημένου, σ' αὐτόν πού ἔδωσε γέννηση στή βαμπιρική μορφή, τή φαλλική γυναίκα, τήν κακιά μητέρα)[30]. Τά συσπασμένα *χέρια* πού καταλήγουν σέ *γαμψά μακριά νύχια*, χαρακτηρίζουν τόσο τό Δράκουλα τοῦ Tod Browning, ὅσο καί τό Νοσφεράτου τοῦ Murnau. Τέλος παίρνοντας κατά γράμμα τίς μεταφορικές ἐκφράσεις «διαπεραστικό βλέμμα», «μάτια πού σέ τρυπᾶνε» κ.λπ., βλέπουμε νά γίνεται μιά ἀποτελεσματική μετάθεση τοῦ φαλλικοῦ σημείου: τό βλέμμα τοῦ Δράκουλα τοῦ Tod Browning ἀκτινοβολεῖ, σάν μιά ἀκτίνα λέιζερ, πού ὑπνωτίζει καί ὑποτάσσει τά θύματά του. Στήν ταινία *«Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπό τόν τάφο του»*, ὁ Freddie Francis προχωρᾶ μέχρι τ' ἄκρα τήν εἰκόνα τῶν ματιῶν πού κοκκινίζουν ἀπό τό αἷμα. Κι ἐφόσον, ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ διέγερση τοῦ φαλλοῦ προκαλεῖται ἀπό ἕνα φούσκωμα τῶν φλεβῶν, τότε μποροῦμε νά μεταφράσουμε τή συρροή αὐτή τοῦ αἵματος στά μάτια τοῦ Δράκουλα, σάν μιά διέγερση. Ὅλο τό σῶμα τοῦ βρυκόλακα καί τά διάφορα ὄργανά του (μάτια, χέρια κ.λπ.) συνοδεύουν τά δόντια κατά τήν ἐκπλήρωση τῆς πιό ἀποφασιστικῆς στιγμῆς: τό δάγκωμα-φιλί. Ἀφοῦ τά δόντια χωθοῦν στό λαιμό τῆς γυναίκας (καμιά φορά τελείως ἐρωτικά) ἤ τοῦ ἄνδρα (πάντα βίαια), ἀφήνουν δυό μικρές τρυπίτσες, ἀπ' τίς ὁποῖες στάζει ἐλάχιστο αἷμα — θαυμαστή συμπυκνωμένη ἔκφραση τῆς φετιχιστικῆς σύνδεσης σεξουαλικότητας/εὐνουχισμοῦ.

Πάνω στό φόντο τῆς ἀρχαϊκῆς μητέρας προσκολλιέται ὁ φαλλός-φετίχ, ἡ μορφή τοῦ Δράκουλα. Ὅμως τό ὑποκατάστατο τοῦ ἐκλείποντος μητρικοῦ φαλλοῦ, τοῦ «δέν-ἔχει-φαλλό», δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι μιά ψευδαίσθηση, μιά ἀπάτη. Σύμφωνα μέ τή διαδικασία τοῦ φαινομένου τῆς πίστης πού περιγράψαμε προηγουμένως, ὁ μητρικός φαλλός εἶναι ἐκεῖ (αὐτό ἀκριβῶς δείξαμε μέχρι τώρα καί αὐτό διακυρήχνουν οἱ πιό θεαματικές πλευρές τῶν ταινιῶν τρόμου), καί δέν εἶναι ἐκεῖ (ἡ αὐθεντικότητα τῆς ταινίας τρόμου βρίσκεται ἐδῶ, στ' ὅτι κάνει αἰσθητή

Ἡ πράξη τοῦ εὐνουχισμοῦ (ὁ Cristofer Lee στό Dracula has risen from the grave, 1968).

τή σύζευξη τοῦ «εἶναι ἐδῶ-δέν εἶναι ἐδῶ»): ὁ Δράκουλας μπαίνει στή σκηνή, εἶναι ἐδῶ, θεατές καί ἥρωες τόν βλέπουν. Σύμφωνα ὅμως μέ τή λογική τοῦ φαντάσματος *δέν πρέπει νά εἶναι ἐδῶ*. Αὐτό ἐξάλλου καταδηλώνει ἡ θαυμαστή περίπτωση τοῦ καθρέφτη: ὁ Δράκουλας εἶναι παρών μέσα στό δωμάτιο, ὄχι ὅμως καί στήν ἄλλη πλευρά του, στό ἄλλο μισό τῆς πραγματικότητας πού ἀντανακλᾶ ὁ καθρέφτης.

Αὐτό τό σχίσιμο, ἡ διαίρεση τῆς πραγματικότητας σέ δύο ὄψεις πού ἡ μιά «ἀρνεῖται» τήν ἄλλη καί πού ἐκδηλώνεται μέ τόν καλύτερο τρόπο μέσα ἀπό τήν ἀπουσία τοῦ εἰδώλου στόν καθρέφτη, παίρνει στίς ταινίες τρόμου διάφορες μορφές: ὁ Δράκουλας δέν ἔχει σκιά, δέν κάνει θόρυβο, πιστεύουμε ὅτι εἶναι στόν τάφο του, δέν εἶναι ὅμως, εἶναι παντοδύναμος, ἔχει μιά ὁλόκληρη χώρα κάτω ἀπό τήν κυριαρχία του, βασιλεύει μέσα σέ μιά πλατιά κοινότητα, εἶναι ἱκανός νά κάνει τά πιό ἀπίστευτα ἀνδραγαθήματα, ἄξια ἑνός Σούπερμαν καί ταυτόχρονα ἡ ἀδυναμία του εἶναι τόσο ἐνδεικτική, ὥστε νά μήν ἔχει παρά μόνο ἕνα ἀνάπηρο καί παραμορφωμένο ὑπηρέτη. Τή νύχτα εἶναι τά πάντα, τήν ἡμέρα τίποτα. Ἐάν τά δόντια τοῦ Δράκουλα εἶναι ἡ τονισμένη κι ἔντονη ἔκφραση τῆς βαμπιρικῆς ἐνέργειας, ἡ ἄλλη ὄψη τους εἶναι τό ἀποτέλεσμά τους: οἱ δύο μικρές τρύπες, ὅπου ἡ ἐνέργεια αὐτή, ἄν καί διπλασιάζεται δημιουργώντας ἕνα νέο βρυκόλακα, χάνεται ταυτόχρονα, μιά καί ὁ βαμπιρικός κύκλος δέν ἔχει τέλος. Ἀλλά ἀκόμη καί αὐτή ἡ τόσο κυρίαρχη πράξη τοῦ δαγκώματος μπορεῖ ν' ἀποδειχτεῖ ἀπατηλή: ἀρκεῖ νά κρατήσουμε γιά λίγη ὥρα μιά φλόγα κοντά στίς 2 πληγές κι αὐτές θά χαθοῦν ἀμέσως. Ὁ βρυκόλακας δέ δάγκασε, τίποτα δέν ἔγινε(!)[31]

Ἄλλος ἕνας διαχωρισμός: ἐξωτερικά ὁ Δράκου-

30) Τά δόντια παίζουν ἕναν ὅλο καί πιό θεαματικό ρόλο στίς πρόσφατες ταινίες τρόμου, κύρια στά ἔργα τοῦ Terence Fisher (Σ.τ.Σ.).

31) Ἔτσι ἀκριβῶς γίνεται στό «The Brides of Dracula» τοῦ Terence Fisher. Σ' ἄλλες ταινίες πάλι, τά θύματα θεραπεύονται ὕστερα ἀπό τήν ἐξόντωση τοῦ βρυκόλακα.

λας εἶναι ἕνας ἄρχοντας φεουδάρχης, πού προκαλεῖ τό φόβο, ἕνας «κύριος τῶν ἀνθρώπων» σάν τό Ζάλμοξη. Ἐσωτερικά ὅμως, ἀπό τή στιγμή πού ἡ θρησκευτική μορφή ἔχει «ἀδειάσει», εἶναι ἕνα τίποτα (σταγόνα αἵματος δέν κυλᾶ στό σῶμα του). Ἀκόμη κι αὐτό τό γοητευτικό περικάλυμμά του, ἡ ὑπέροχη μαυροντυμένη σιλουέττα του, ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι μιά ἀπάτη: ἀρκεῖ νά καρφωθεῖ ἕνα παλούκι μέσα στήν καρδιά του καί ἀμέσως ἀποσυντίθεται καί διαλύεται, γίνεται μιά χούφτα σκόνη πού θά τή σκορπίσει ὁ ἄνεμος *(«Ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων»).*

Ο ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗΣ

Ἡ ἀγωνία τοῦ εὐνουχισμοῦ καί ἡ φαντασματική ἐργασία γύρω ἀπό τό μητρικό φαλλό, ἔφτιαξαν μερικές τρομαχτικές μορφές ἰδιαίτερα ἀδηφάγες, ὅμως αὐτές δέν μποροῦν νά ἔχουν μόνες τους τό ἀπόλυτο μονοπώλιο τῆς ὀθόνης, ἐξαιτίας διαφόρων λόγων πού ἐπεμβαίνουν: ἰδεολογικές πιέσεις, οἰκονομικοί περιορισμοί, ἀφηγηματικές δομές κ.λπ., πού περιπλέκουν ἤ ἁπλοποιοῦν τό παιχνίδι, βασικά ὅμως εὐνοοῦν ὁρισμένες μορφές ἄμυνας. Μέσα στό σύστημα τῶν ταινιῶν τοῦ Δράκουλα ἐπεμβαίνουν μηχανισμοί πού βρίσκουν τήν ἱκανοποίησή τους. Ἡ φετιχοποίηση εἶναι ταυτόχρονα ἕνας ἄξονας ἀνάπτυξης τῆς σεξουαλικότητας, ἐνῶ ἡ κατασκευή τοῦ φετίχ εἰσαγάγει ἕνα σταθερό σημεῖο κι ἐπιβάλλει μιά κάποια τάξη (πάρα πολύ τάξη, κατά πολλούς), μέ τήν ὁποία ἀντιστοιχεῖ ἐν μέρει ὁ ἀφηγηματικός τελετουργικός ρυθμός τῶν ταινιῶν τρόμου (ξετύλιγμα τῶν σεκάνς, κρίσιμα σημεῖα, δυαδικοί ρυθμοί κ.λπ.). Ἄν καί ὁ βαμπιρισμός λειτουργεῖ μέ βάση τίς δυό ἀβύσσους τοῦ σχήματός μας (ἀνυπαρξία φαλλοῦ καί ἀποκρυμμένη μητέρα), καταπίνοντας κάθε ἐνέργεια, ἀφήνει ἐντούτοις νά ὑπάρξει ἕνα ὑπόλειμμα: πρόκειται γιά τούς δεσμούς πού ἐπεκτείνονται ἀπό τό ἕνα βρυκολακιασμένο ὄν στό ἄλλο, τό γεφύρι πού ὀρθώνεται ἀνάμεσα σέ δύο κενά, χάρης στό ὁποῖο μιά κοινότητα, μιά ἀδερφότητα (οἱ «Männerbunde» πού ἀναφέρει ἡ Mircea Eliade) καταφέρνει νά ὑπάρξει, καταργώντας κάθε διάκριση (σεξουαλική, κοινωνική κ.λπ.), γιά νά θριαμβέψει τελικά ὁ μοναδικός Νόμος τοῦ Πόθου. (Ἔτσι γύρω ἀπό τήν κούνια τοῦ παιδιοῦ, πού γεννήθηκε ἀπό τήν ἕνωση τοῦ Σατανᾶ μέ τή Ρόζμαρυ, οἱ ὀπαδοί τοῦ Σατανᾶ διακηρύχνουν μέ λυρισμό τήν ἀλληλεγγύη τους *(«Τό μωρό τῆς Ρόζμαρυ»),* ἐνῶ ὁ ὁμοφυλόφιλος φετιχιστής, πού ἀναφέρει ὁ Masud R. Khan δέν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπό τό ν' ἀλλάζει ἐπιτακτικά παρτεναίρ, σχηματίζοντας ἔτσι ἕνα εἶδος κοινότητας, πού τό κέντρο της εἶναι αὐτός).

Εἶναι φανερό ὅμως, ὅτι ἐφόσον ἡ ἀπειλή προέρχεται ἀπό τόν ἐκλείποντα μητρικό φαλλό, οἱ μηχανισμοί ὑπεράσπισης πού μπαίνουν σ' ἐνέργεια ἀφοροῦν τό σέξ. Ὁ βρυκόλακας, σημαδεμένος ἀπό τό μητρικό «δέν-ἔχει-φαλλό», καί ταυτιζόμενος μέ τήν ἀρχαϊκή μητέρα, ἐξαιτίας τῆς ἀδυναμίας του *νά ἔχει* ἕνα φαλλό, γίνεται ὁ ἴδιος φαλλός. Κατ' αὐτό τόν τρόπο μεταβιβάζει τήν ἔλλειψη τοῦ *ἔχω*, σ' ἕνα χιμμαιρικό *εἶναι.* Ὅσο γιά τήν ἀνικανότητά του, τήν ἀδυναμία του (ἄς θυμηθοῦμε πόσο ἐκτίθεται σέ κάθε εἴδους ἄνανδρες ἐπιθέσεις κατά τή διάρκεια τῆς ἡμέρας στό φέρετρό του), τήν ἀντιστρέφει σέ μιά παρανοϊκή ἐπιθετικότητα, πού τοῦ ἀνοίγει ἕνα πλατύ πεδίο δράσης καί τόν προφυλάσσει ἀπό μιά κατατονική κατάρρευση, ἀπό μιά ἀποσύνθεση καί διάλυση[32].

Ὅμως ἀκριβῶς ὅπως ὁ βρυκόλακας, στρέφεται πάντα πρός τούς ἄλλους, τούς παραμονεύει, τούς ἀναμένει, τούς ποθεῖ, καταφέρνοντας στό τέλος νά κερδίσει (πέρα ἀπό τό κλεμμένο αἷμα) λίγο ἀπό τό εἶναι τους καί νά συγκεντρώσει λίγη «συνεκτικότητα» γιά τήν ἄδεια μορφή του, ἔτσι καί οἱ ἀντίπαλοί

Ὁ Σοφός θά χρησιμοποιήσει ὁρισμένες καβαλιστικές φόρμουλες (ὁ Cristofer Lee στό «The Devil rides out» τοῦ T. Fisher, 1968).

του ἀποκαλύπτουν τίς φετιχιστικές διαδικασίες τῶν ὁποίων εἶναι δέσμιοι. Γιά νά πολεμήσει ἐνάντια στό σατανικό, στό βρυκόλακα, ὁ Σοφός θά ψάξει μέσα σ' ἕνα βιβλίο-φετίχ, ἕνα λοβεκραφτικό Νεκρονόμικον, νά βρεῖ γνωστές συνταγές, μιά παγωμένη γνώση, ὁρισμένες ἱεροτελεστικές καβαλιστικές φόρμουλες, πού θά τίς συνοδεύσει ἡ χρήση κάποιων σταυταρισμένων φετίχ-ἀντικειμένων (ὅπως συμβαίνει στίς ταινίες *«Τό φιλί τοῦ Δράκουλα»* ἤ στήν *« Ἐρωμένη τοῦ Διαβόλου»* τοῦ Terence Fisher).

Δυό εἶναι τά προνομιοῦχα σεξουαλικά ἀντικεί-

32) *Κατατονία:* ψυχικό νόσημα μέ κύρια χαρακτηριστικά τόν ἀρνητισμό (ἀλαλία, ψευδής ληθαργικός ὕπνος, ἄρνηση τροφῆς κ.λπ.), τήν ὑποβολιμότητα (ἠχολαλία, ἠχοπραξία) καί τή στερεοτυπία (ἐκτέλεση τῶν ἴδιων πράξεων, προφορά τῶν ἴδιων φράσεων κ.λπ.).

μενα πού ἐξουδετερώνουν τό βρυκόλακα: τό παλούκι κι ὁ σταυρός. Τό πρῶτο ἅμα καρφωθεῖ στήν καρδιά τοῦ Δράκουλα τόν καταστρέφει τελείως. Πρέπει ὅμως νά εἶναι ἀκινητοποιημένος κι ἀδύναμος μέσα στό φέρετρό του. Κατά γενικό κανόνα αὐτός πού θά τό κάνει εἶναι ὁ Σοφός (αὐτός πού «ξέρει»). Πρόκειται γιά μιά ἀποφασιστική διαδικασία, ὅπου ἡ πραγματικότητα θριαμβεύει πάνω στό ἀπατηλό φαινόμενο: ὁ ἀληθινός φαλλός (τό κάθετο φαλλικό παλούκι) πάνω στό ψεύτικο (ὁ ἀδρανής Δράκουλας, πού κείτεται ὁριζόντια στό φέρετρό του, τή μητρική φωλιά). Ἄν ὅλο τό εἶναι τοῦ βρυκόλακα φώλιαζε μέσα στήν καρδιά του, ὅλο τό ὑπόλοιπο (τό συνολικό σῶμα του) ἦταν μιά μασκαράτα, μιά μεταμφίεση. Ἀλλά κι αὐτή ἡ ἴδια ἡ καρδιά, ἀφοῦ χύσει λίγο αἷμα, μόλις καρφωθεῖ τό παλούκι, ἀποδεικνύεται ὅτι ἦταν ἕνα κενό, μιά πληγή σ' ἕνα χάσμα: εἶναι ὁ ἴδιος ὁ εὐνουχισμός μέ σάρκα καί ὀστᾶ, τό αἷμα καί τό χάσμα, πού ἀφοῦ ἀποσυντεθεῖ τό ὑπόθεμά του, μένει στόν ἥρωα ἤ στό σοφό μιά χούφτα ἀπό στάχτη, πού 'χει γίνει ἕνα μέ τό μητρικό χῶμα μέσα στό φέρετρο (τό ὁποῖο θά μείνει γιά πάντα κλειστό), μαζί μέ τήν αἴσθηση μιᾶς φοβερῆς φρίκης πού πέρασε ἤ ἑνός ἐφιάλτη πού διαλύθηκε.

«Horror of Dracula».

Τό παλούκι ἐνεργεῖ πάνω σ' ἕναν ἤδη νεκρό Δράκουλα. Ὁ σταυρός ἀντίθετα τόν μάχεται κατά πρόσωπο, παίρνοντάς του κάθε ἐνέργεια (τόν διώχνει, τόν καίει ἐάν τόν ἀγγίξει, τόν παλουκώνει). Στό φινάλε τοῦ *«Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπό τόν τάφο του»*, ὁ σταυρός γίνεται παλούκι πού σκοτώνει τό βρυκόλακα. Εὔκολα διακρίνουμε σ' αὐτόν τόν ἀνταγωνισμό τοῦ σταυροῦ καί τοῦ βρυκόλακα, τήν ἐπιβίωση μιᾶς σύγκρουσης ἀνάμεσα σέ ἀρχαϊκές θρησκεῖες συνδεδεμένες μέ τή μορφή τῆς μητέρας, πού διατηροῦν μαγικές καί μυστικιστικές σχέσεις μέ τό ζωικό κόσμο καί τό χριστιανισμό σάν θρησκεία τοῦ Πατέρα καί κύρια τοῦ Γιοῦ (ἐφόσον ὁ Γιός προσχωρεῖ στήν κυριαρχία τῆς πατρικῆς παντοδυναμίας, τῆς σεξουαλικῆς δηλ. παντοδυναμίας τοῦ Πατέρα). Στόν ἀνταγωνισμό του αὐτόν μέ τό Δράκουλα (πού εἶναι μιά φαλλική φετιχιστική μορφή), ὁ σταυρός προδίδει τό δικό του φαλλικό συμβολισμό. Προσπαθώντας νά ξεφύγει ἀπό τά πλαίσια τοῦ θρησκευτικοῦ καί κοινωνικοῦ συστήματος μέσα στά ὁποῖα συνήθως εἶναι, ὑπόκειται ἕνα προτσές φετιχοποίησης, πού ἀποκαλύπτει ταυτόχρονα τό βαθύ φετιχιστικό ὑπόβαθρο τοῦ ἴδιου τοῦ συστήματος. Ἡ ἀξία του δέ βρίσκεται στό ὅτι ἀποτελεῖ τό σύμβολο τοῦ χριστιανισμοῦ. Στήν οὐσία ὁ σταυρός ὑπόκειται σέ μιά ὀπισθοδρομική μετάθεση πρός ἕνα μαγικό στάδιο, ὅπου παίρνει τή θέση του δίπλα σ' ἕνα σύνολο φετιχιστικῶν ἀντικειμένων ὅπως τό παλούκι, τό σκόρδο καί κάθε εἴδους φυλαχτό. Ὁ σταυρός δέν μπορεῖ νά πολεμήσει ἀποτελεσματικά τό βρυκόλακα, παρά μόνο κι ἐφόσον εἶναι στήν ἴδια φύση μ' αὐτόν.

Ἡ μαγική μεταμόρφωση τοῦ σταυροῦ περιγράφεται μέ τόν καλύτερο τρόπο στήν ταινία *«Ἡ κατάρα τοῦ Λυκάνθρωπου»*, τοῦ T. Fisher. Ὁ ἥρωας δέν μπορεῖ ν' ἀγωνιστεῖ ἐνάντια στή θλιβερή μοίρα πού τοῦ ἔλαχε νά μεταμορφώνεται σέ λυκάνθρωπο. Γιά ἕνα διάστημα ὁ ἔρωτας διακόπτει τή μετέλιξη[33], ὅμως στή συνέχεια τά ἐγκληματικά ἔνστικτα κυριαρχοῦν καί πραγματοποιεῖ κυριολεκτικά μιά σφαγή. Ἡ καλοσύνη ἑνός ἱερέα καί ἡ πατρική φιλοστοργία δέ φέρνουν κανένα ἀποτέλεσμα. Ὁ μόνος τρόπος νά δοθεῖ ἕνα τέλος στή δολοφονική τρέλα του εἶναι νά τόν πυροβολήσουν μέ μία ἀργυρή σφαίρα πού ἔγινε ἀπό λιωμένο μέταλλο ἑνός σταυροῦ. Ὁ σταυρός λοιπόν χάνει ὁλοφάνερα τό θρησκευτικό περίβλημά του καί γίνεται ἕνα μαγικό βλῆμα, πού ἡ φαλλική σημασιοδότησή του εἶναι ξεκάθαρη (ἔχουμε τά δύο σπερματικά χαρακτηριστικά τῆς βολῆς-ἐκσπερμάτωσης καί τῆς λευκότητας τοῦ ἀσημιοῦ). Αὐτός δέ πού θά δώσει τή χαριστική βολή εἶναι ὁ ἴδιος ὁ πατέρας (ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἀντεστραμμένη μορφή χριστιανισμοῦ: στή θέση τοῦ θεοποιημένου Γιοῦ, πού θά σταυρωθεῖ γιά ν' ἀναστηθεῖ στή συνέχεια, ἐδῶ ὁ κτηνώδης γιός χτυπιέται πάνω σ' ἕνα καμπαναριό καί ἐξουδετερώνεται τελείως).

Παράλληλα μέ τό φετιχισμό (ἤ μέσα ἀπό τό φετιχιστικό σύστημα πού ἐξετάσαμε) θά μπορούσαν νά εἰδωθοῦν κι ἄλλες πλευρές τῶν ταινιῶν τρόμου. Ἕνα σημαντικό μέρος θά μποροῦσε ν' ἀφορᾶ τό θέμα τῶν νεκρῶν. Θά ἦταν ἐπίσης καλό νά ἔλθει στό φῶς ἕνα ἰδιαίτερα βαθύ καί δύσκολο νά σημανθεῖ φάντασμα: αὐτό πού ἀφορᾶ τό ἐκλεῖπον μητρικό στῆθος, συνδεδεμένο μέ τόν πόθο τοῦ ἀρσενικοῦ νά φέρει ἕνα παιδί. Ὁρισμένοι τρόποι τοῦ Δράκουλα ὑπονοοῦν μιά τέτοια ἐπιθυμία: κατά τή στιγμή τοῦ

33) Ἄς θυμηθοῦμε ὅτι στό *«Νοσφεράτου»* τοῦ Murnau, τό μόνο πού καταφέρνει νά θριαμβέψει πάνω στό βρυκόλακα εἶναι ὁ ἔρωτας (Σ.τ.Σ.).

δαγκώματος-φιλιοῦ τυλίγει τό θύμα του, λές καί θά τό θηλάσει, ἐνῶ στή συνέχεια τό μεταφέρει μ' ἕνα μητρικό (ἀλλά ταυτόχρονα γαμήλιο) τρόπο, μέσα στά μπράτσα του μέχρι τό ὑπόγειο. Ἡ δυνατότητά του νά κατασπαράζει (τά δόντια του) ἤ ἡ ἀκόρεστη δίψα του (ὁ βρυκόλακας εἶναι ἕνα πηγάδι χωρίς πάτο, ἕνας πύθος τῶν Δαναΐδων) δέν εἶναι μήπως ἡ ἀντιστροφή ἑνός ἀρχέγονου πόθου γιά θηλασμό, γιά πότισμα, ὁ πόθος τοῦ νά εἶσαι ἡ ἀστείρευτη μητέρα;

«Ὅμως ὡστόσο...», ὅλ' αὐτά δέν εἶναι παρά «σινεμά»... Ξέρουμε ὅμως ὅτι τά φαντάσματα ἤ ἐνδιαφέροντα πού χαρακτηρίζουν ἕνα συγκεκριμένο ἄτομο, ἐπεμβαίνουν, γίνονται ἀντιληπτά καί ἐνεργοῦν μέσα στά αἰσθητικά, κοινωνικά, οἰκονομικά καί ἰδεολογικά συστήματα. Αὐτά τά τελευταῖα βέβαια δέν ξεχνοῦν νά ἐπιβάλλουν τούς δικούς τους νόμους. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ φετιχιστική διαστροφή ἀφορᾶ ἁπλά καί μόνο τό φετιχιστή, ὁ ὁποῖος βρίσκεται μέσα στό ἀγωνιῶδες χάος τῆς προσωπικῆς του περίπτωσης, στόν κινηματογράφο οἱ ἐν δυνάμει περικλειόμενες φετιχιστικές διαστροφές τῶν θεατῶν, μπαίνουν κάτω ἀπό τή μέριμνα τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν. Γιά τήν ἀκρίβεια μάλιστα εἶναι οἱ θεσμοί αὐτοί πού ἐπικαλοῦνται τή βοήθεια τῶν διαστροφῶν αὐτῶν, οὕτως ὥστε ἡ ἀγωνία καί τά φαντάσματα νά τροφοδοτοῦν τό προτσές τῆς ἀλλοτροίωσης. Καί γιά ἀντίδοτο ἡ κοινωνία προσφέρει τούς μηχανισμούς τῆς *κάθαρσης*.

Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως ἡ διανομή τῶν φετιχιστικῶν ἀξιῶν σέ διάφορα συστήματα (ἀπό τό φαντασματικό στό οἰκονομικό, ἀπό τό ἀφηγηματικό στό θρησκευτικό ἤ φολκλορικό κ.λπ.), τροφοδοτεῖ τό ὑποκείμενο μ' ἕνα κάποιο παιχνίδι, εἰσάγει διάφορα κενά, προκαλεῖ κινητικότητα καί ἐπιτρέπει, μέσα στήν ἐξέταση τῶν ἀλληλοεπιδράσεων τοῦ φαντάσματος, τῆς μορφῆς καί τῆς ἰδεολογίας, νά γίνει μιά κάποια πολιτική διαπίστωση.

Roger DADOUN
Φθινόπωρο 1970

Μετάφραση-Σημειώσεις: Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ:

— Psycho τοῦ A. Hitchcock (1960).
— King Kong, τῶν E.B. Schoedsack καί Merian C. Cooper (1933)
— Dracula, τοῦ Tod Browning (1930)
— Frankenstein, τοῦ James Whale (1931)
— Island of the lost sowls (Τό νησί τοῦ Δρ. Μορώ) τοῦ Erle Centon (1932)
— The Mummy, τοῦ Karl Freund (1932)
— Freaks (Τέρατα), τοῦ Tod Browning (1932)
— The most dangerous game (Τό κυνήγι τοῦ κόμητα Ζαρώφ), τῶν E.B. Schoedsack καί I. Pitchel (1932).
— White Zombie (Λευκοί Ζόμπι), τοῦ V. Halperin (1932).
— Nosferatu, eine Symphoine des Grauens (Νοσφεράτου, μιά συμφωνία τρόμου), τοῦ Murnau (1922)
— The kiss of Vampire (Τό φιλί τοῦ βρυκόλακα), τοῦ Don Sharp (1962)
— The night of the living dead (Ἡ νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν), τοῦ George A. Romero (1968)
— The fearless Vambire killers (Ἡ νύχτα τῶν βρυκολάκων), τοῦ Roman Polansky (1967)
— Rosemary's Baby, τοῦ R. Polansky (1968)
— The Psychopath, τοῦ Freddie Francis (1966)
— The Brides of Dracula (Ἡ ἐκδίκηση τοῦ Δράκουλα), τοῦ Terence Fisher (1960)
— Dracula, pére et fils (Δράκουλας, πατέρας καί γιός), τοῦ E. Molinaro (1976).
— Love at first Bite (Ὁ Δράκουλας στή Ν. Ὑόρκη) τοῦ Stan Dragoti (1979)
— Dracula has risen from the grave (Ὁ Δράκουλας βγῆκε ἀπό τόν τάφο του), τοῦ F. Francis (1968)
— Dracula, prince of Darkness (Δράκουλας, ὁ ἄρχοντας τοῦ σκότους), τοῦ T. Fisher (1965)
— Horror of Dracula (Ὁ Βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων), τοῦ T. Fisher (1958)
— The Devil rides out ἤ The Devil's Bride (Ἡ ἐρωμένη τοῦ Διαβόλου), τοῦ T. Fisher (1968)
— The Curse of the Werewolf (Ἡ κατάρα τοῦ λυκάνθρωπου), τοῦ T. Fisher (1961)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

«Ἀποκάλυψη τώρα»
τοῦ F.F. Coppola

APOCALYPSE NOW (Ἀμερική 1979). Σκην. Francis F. Coppola, σεν.: F.F. Coppola-John Milius, ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ J. Conrad «Στήν καρδιά τοῦ Σκότους». Σχόλιο τοῦ Michael Herr, φωτ.: Vittorio Storano, μουσ.: Carmine καί Francis Coppola, Ἠθ.: Martin Sheen (Willard), Marlon Brando (Kurtz), Robert Duval (Kilgore), Dennis Hopper (ὁ φωτογράφος), Harrison Ford, Frederic Forest, Sam Bottoms, Albert Hall κ.ἄ.

Ἡ «*Ἀποκάλυψη, τώρα*» εἶναι μιά *μυθική* ταινία, πού ἐξαρχῆς προορίστηκε νά εἶναι κάτι τέτοιο. Μυθική κατά δύο ἔννοιες: εἶναι μιά ταινία πού δομεῖται μέ βάση τό Μύθο (τόν Οἰδιπόδειο, τόν Πατριαρχικό), ὄντας ταυτόχρονα ἕνα ἔργο μέ μιά ὁλόκληρη μυθολογία γύρω του (ἕνας μύθος περιέβαλε τό σκηνοθέτη, τό θέμα τοῦ ἔργου, τίς περιπέτειες τοῦ γυρίσματος, τήν ἀναμονή πότε θά τελειώσει, τό ὑψηλό κόστος, τήν ἐμφάνιση τοῦ Brando κ.λπ.). Παραδόξως ὅμως, τό μόνο πράγμα πού θά μᾶς «ἀποκαλύψει» ἡ ταινία μέ τό τέλος της, εἶναι ἡ ἀδυναμία της νά οἰκοδομήσει (καί στή συνέχεια νά δομήσει) ἕνα μύθο, σ' ἀντίθεση μέ τόν παλιότερο κλασικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο πού ἦταν ἀκριβῶς ἕνα σινεμά τοῦ μύθου. Παράλληλα θά μπορούσαμε νά τή χαρακτηρίσουμε σάν μιά ταινία τοῦ *διφορούμενου*, τῆς ἰδεολογικῆς ἀμφισημίας, πού τό ἐξωτερικό, ἔκδηλο «προοδευτικό» περιεχόμενό της, ἔρχεται νά τό ὑποσκάψει ἕνας ἄλλος λόγος, αὐτός τοῦ κειμένου, πού κουβαλᾶ ὅλη τήν ἀμφιβολία τοῦ παλιοῦ καί νεώτερου ἀμερικάνικου κινηματογράφου, ὅπως καί τῶν προηγουμένων ταινιῶν τοῦ Coppola, ὄντας ταυτόχρονα ἕνας καθρέφτης τῶν ἰδεολογικῶν ἀνησυχιῶν, ἀλλά καί τῶν μυθολογικῶν προτάσεων, πού κάνει ὁρισμένη μερίδα τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας. Ἐπειδή ἡ ἑλληνική κριτική ἀντιμετώπισε τήν ταινία μυωπικά, μένοντας μόνο στό ἐξωτερικό περιεχόμενό της, γράφοντας διθυράμβους, πού ἁπλῶς ἐπεκτείνουν τή μυθολογία γύρω ἀπό τήν ταινία, ἀλλά ἐλάχιστα τή διαφωτίζουν σάν φιλμικό κείμενο, θά δώσουμε στή συνέχεια ἐκτενή ἀποσπάσματα ἀπό ξένες κριτικές (ἀρνητικές καί θετικές), πού διαφωτίζουν ὁρισμένα μέρη τοῦ ἔργου, προσπαθώντας κι ἐμεῖς ταυτόχρονα νά συμβάλλουμε στήν προβληματική τους.

Ο ΑΛΛΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ

Ἡ «*Ἀποκάλυψη, τώρα*» πολύ περισσότερο ἀπό μιά ταινία πάνω στόν πόλεμο, εἶναι μιά ταινία πάνω στό θέμα τοῦ *Ἄλλου*, πού κυριαρχεῖ τόν τελευταῖο καιρό σέ πολυάριθμες ἀμερικανικές κινηματογραφικές μυθοπλασίες:

«*Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος δέ σταματᾶ τόν τελευταῖο καιρό νά γυρνᾶ γύρω ἀπό τό θέμα τῆς παρουσίας τοῦ Ἄλλου μέσα μας: τοῦ Ἄλλου μέ τήν ἔννοια τοῦ* «Ἄλιεν» *(τίτλος τῆς πιό ἐμπορικῆς ταινίας τοῦ καλοκαιριοῦ στίς Η.Π.Α.). Τό*

«ἐμεῖς» γιά μιά ἀκόμη φορά, εἶναι ὁ 'Αμερικάνος πού θεωρεῖ τόν ἑαυτό του τό γενικό ἀντίστοιχο τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους. (...). 'Ιδεολογικά, τό παιχνίδι αὐτῶν τῶν ταινιῶν βρίσκεται στό νά κάνει τούς 'Αμερικανούς, ἀκόμη πιό 'Αμερικανούς, ἐξορκίζοντάς τους ἕνα "Αλλο (κατά κανόνα διαβολικό), πού ἔχει στοιχειώσει μέσα τους («"Αλιεν», «'Ο ἐξορκιστής», «'Ο ἐλαφοκυνηγός», ἀκόμα καί τό «Στενές ἐπαφές τρίτου τύπου»). 'Η καινοτομία αὐτῶν τῶν ταινιῶν (καί ταυτόχρονα ἡ δύναμή τους) βρίσκεται στό ὅτι δέ διστάζουν μπροστά σέ κανένα μέσο (γιά μιά ἀκόμη φορά, στήν τεχνολογία) γιά νά μᾶς δείξουν τό ἄλλο, τόν «ἄλιεν», μέσα μας (...) 'Υπάρχουν διάφορες ἐκδοχές. Στόν «'Ελαφοκυνηγό» ὁ 'Ασιάτης δείχνεται ὑπεύθυνος, γιατί ξύπνησε τό τέρας πού 'ταν ναρκωμένο μέσα μας. Τόν σκοτώνουμε, λοιπόν, κάνοντάς τον νά νιώσει ντροπή γιατί ξύπνησε τό τέρας (γνωστό τραγούδι). Στόν «"Αλιεν» τοῦ Ridley Scott, *εἶναι τό τέρας πού ἀλλάζει μορφές καί πού κατά κυριολεξία πετάχτηκε μέσα ἀπό τό ἀνθρώπινο σῶμα, κυριεύοντας τό διαστημόπλοιο ὅμοια μ' ἕνα καρκίνο, πού οἱ ἀπρόσμενες μεταστάσεις του τρομοκρατοῦνε. Στίς ταινίες τοῦ* W. Friedkin *ἤ τοῦ* Kubrick, *εἶναι τό θέμα τοῦ διαβόλου ἤ τοῦ δισυπόστατου (θέμα πιό λογοτεχνικό, πιό κωδικοποιημένο). "Οσο γιά τήν «'Αποκάλυψη, τώρα» (...), τόσο ὁ ἕνας, ὅσο καί ὁ ἄλλος (ὁ* Willard *καί ὁ* Kurtz) *ἀνήκουν στό ἴδιο εἶδος, στήν ἴδια ράτσα, στήν ἴδια χώρα, ἔχουν τήν ἴδια ἐκπαίδευση (στρατός). "Ομως ὁ ἕνας ἀπ' αὐτούς ἔγινε ἕνα τέρας. "Ενα τέρας μέ τ' ὁποῖο πρέπει νά ταυτιστοῦμε. 'Ο* Coppola *κάνει τήν ἀνάβαση ἑνός ποταμοῦ, πού ὁδηγεῖ ἀπό τόν πολιτισμό στή βαρβαρότητα – ὄχι ὅμως τή βαρβαρότητα τῶν ἄλλων, μά αὐτή ἀπό τήν ὁποία προερχόμαστε, τή βαρβαρότητα ἀπό τήν ὁποία προέρχεται κάθε πολιτισμός, τή βαρβαρότητα τῆς πατριαρχικῆς ὀρδῆς»* (Serge Daney)[1].

Νά ὅμως πού τό θέμα τοῦ «"Αλλου» (θέμα πού θά μποροῦσε νά 'ναι ψυχαναλυτικό ἤ ἠθικολογικό), συνδέεται ἐδῶ μέ μιά γενικότερη προβληματική, πού τή βλέπουμε ἔντονη καί στόν «*'Ελαφοκυνηγό*», τήν προβληματική τῆς ἐθνικῆς ταυτότητας, τῶν ὁρίων. Προβληματική πού τή συνοψίζει ὁ Pascal Bonitser μέ τά ἑξῆς λόγια:

«Τί πρέπει νά κάνουμε στόν ὅμοιό μου, ἀδερφέ μου, ὅταν αὐτός περνᾶ ἀπό τήν ἄλλη πλευρά;» Νά τόν σκοτώσουμε, νά τόν κατανοήσουμε, νά τόν σεβαστοῦμε, νά τόν ἀλλάξουμε ἤ νά γίνουμε σάν κι αὐτόν; Πρόκειται γιά μιά θεματική στήν ὁποία βασίζονται μερικά ἀπό τά μεγαλύτερα ἀμερικάνικα φίλμ, κυρίως γουέστερν («Αἰχμάλωτη τῆς ἐρήμου», «Οἱ δύο καβαλλάρηδες»), *θεματική καθαρά φορντική, ἄρα ἀμερικάνικη. Γιατί τό ἐρώτημα πού περικλείεται μέσα στά προηγούμενα (ὅμοια μέ τόν "Αλιεν πού βρίσκεται μέσα στό θώρακα τοῦ ἀκούσιου φιλοξενούμενού του) εἶναι τό ἑξῆς: τί εἶναι τό νά εἶσαι 'Αμερικάνος;»*[2]

'Ο Willard (M. Sheen), ὅμοια μέ τόν Jonathan τοῦ *«Νοσφεράτου»*, θά ἐπιχειρήσει ἕνα ταξίδι πού θά τόν φέρει στό βασίλειο τῶν νεκρῶν, ὅπου καί θά γνωρίσει τόν "Αλλο του ἑαυτό, τό δισυπόστατό του, τό στρατηγό Kurtz (Marlon Brando), μετωνυμία ταυτόχρονα ὄχι μόνο τοῦ πολέμου (τή μορφή του προαναγγέλει ὁ Robert Duval, πού εἶναι κι αὐτός ἕνα πρόσωπο μέ μυθολογικές προεκτάσεις), ἀλλά καί τῆς ἴδιας τῆς 'Αμερικῆς. Πρόσωπο, πού ὁ ἕνας (ὁ Willard) τό σκοτώνει, γιατί πρέπει νά τελειώνουμε μαζί του, ἀλλά ταυτόχρονα τό σέβεται, τό κατανοεῖ, γίνεται σάν κι αὐτό. Κι ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ὅλο τό διφορούμενο τοῦ ἔργου: ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀναγνωρίζει τό «"Αλλο» (τό μυθικό κακό), γιά νά ὁμολογήσει τή γοητεία του ἀπό αὐτό. Ταυτόχρονα ὅλη αὐτή ἡ διαδικασία ἀναγνώρισης[3] λειτουργεῖ σάν μιά καθαρτήρια ψυχαναλυτική ὁμολογία, ὅπου ὁ «ἄρρωστος» ἀναπαριστᾶ τίς πράξεις του, τίς ἀναγνωρίζει, τίς ὀνομάζει (καί ταυτόχρονα τίς ἑρμηνεύει μέσα ἀπό λίγο-πολύ διαστρεβλωτικούς μηχανισμούς), μόνος τρόπος γιά νά τίς ξεπεράσει καί ν' ἀπολυτρωθεῖ ἀπό αὐτές, κωδικοποιώντας τες σάν πράξεις πού ἀνήκουν σ' ἕνα παρελθόν πού πέρασε[4]. Διαδικασία παρόμοια μ' αὐτήν τῆς ἀριστοτελικῆς *μίμησης*, τῆς *ταύτισης*, πού τήν ἐπακολουθεῖ ἡ *ἐξύψωση* καί *κάθαρση*. Πράγμα πού καί ὁ ἴδιος ὁ Coppola παραδέχεται[5].

1. Serge Daney: Κριτική στήν «*'Αποκάλυψη, τώρα*», Cahiers du Cinéma, No 304 ('Οκτώβ. 1979).
2. Pascal Bonitser, κριτική τῆς ταινίας στό ἴδιο τεῦχος τῶν Cahiers.
3. 'Αρκετά θεωρητική εἶναι ἀλήθεια, γιατί ἡ ταινία στό τελευταῖο μέρος λειτουργεῖ περισσότερο στερεότυπα, παρά ἐπεξεργάζεται δομικά μυθολογικά καί ψυχαναλυτικά σχήματα.
4. 'Ο ἴδιος ὁ Coppola ἤθελε τήν ταινία του σάν ἕνα ψυχεδελικό ταξίδι, ὅμοια μέ τό χαλαρωμένο «ἀσθενή» στό κρεβάτι τοῦ ψυχαναλυτῆ.
5. «*Κατά μία ἔννοια πρόκειται γιά μιά θυσία. "Ηθελα νά δείξω τόν* Kurtz *νά σκοτώνεται, νά πεθαίνει γιά τήν 'Αμερική. "Ηθελα ἡ 'Αμερική νά δεῖ καταπρόσωπα τό πρόσωπο τῆς φρίκης καί νά τό δεχτεῖ σάν τό δικό της πρόσωπο. Μόνο ἔτσι θά μποροῦσε νά προχωρήσει πρός μιά νέα ἐποχή. "Ας εἴμαστε εἰλικρινεῖς. Μιλᾶμε γιά μιά ἐποχή πού πρόκειται νά ἔρθει. Πρέπει νά τήν προετοιμάσουμε ἐξορκίζοντας τό παρελθόν, τό ὁποῖο πρέπει ν' ἀφήσουμε γιά πάντα πίσω μας*». 'Από τή συνέντευξή του στίς Κάννες, πού δημοσιεύτηκε στό «Positif» No 220-221.

Ἡ «*Ἀποκάλυψη, τώρα*» σάν ταινία μίας ἔνοχης συνείδησης, δέ θά μποροῦσε νά ξεφύγει ἀπό τόν κανόνα τῆς κάθαρσης (κύρια ὅταν σ' ἀντίθεση μέ τόν «*Ἐλαφοκυνηγό*» ἤ ἄλλες παρόμοιες ταινίες τῆς λείπει ὁ μανιχεϊσμός, ἡ ἀντιπαράθεση καλοῦ/κακοῦ). Ταινία τῆς ἔνοχης συνείδησης ἀπό τή μιά, εἶναι ταυτόχρονα καί ταινία τῆς ἀθωότητας[6] καί τῆς λήθης. Οἱ στρατιῶτες πού συνοδεύουν τόν Willard στό ταξίδι του εἶναι τά «παιδιά τῆς Ἀμερικῆς», παιδιά ἀθῶα, πού δέν ξέρουν ποῦ πᾶνε καί τί κάνουν (ὅμοια μέ τούς 3 ἥρωες τοῦ «*Ἐλαφοκυνηγοῦ*»), ἀλλά ταυτόχρονα, παιδιά ἄρρωστα, πού χρειάζονται μιά νέα πατρική ὁδήγηση γιά νά θεραπευτοῦνε. Στό τέλος τῆς «*Ἀποκάλυψης, τώρα*» ὁ Willard φεύγει ἀπό τό βασίλειο τοῦ Kurtz κουβαλώντας μαζί του, τόν μόνο ἐπιζῶντα στρατιώτη ἀπό τήν ὁμάδα του: «*Ἤθελα*», λέει ὁ Coppola, «*νά ἐπιζήσει στό τέλος, γιατί εἶχε φτάσει σ' ἕνα στάδιο* πλήρους ἀθωότητας. *Ὕστερα ἀπό τή σκηνή ὅπου ὁ* Willard *σκοτώνει τόν* Kurtz, *ἤθελα νά ὑπάρχει μιά σκηνή, πού νά δείχνει αὐτόν τό στρατιώτη νά κατεβαίνει τά σκαλιά, νά πιάνει τό* Willard ἀπό τό χέρι καί νά τόν συνοδεύει. Ἤθελα ἔτσι νά ἐκφράσω τήν ἰδέα ὅτι κάναμε τά παιδιά μας τρελούς κι ὅτι θά 'πρεπε νά τά (καθ)οδηγήσουμε πίσω γιά νά τά θεραπεύσουμε»[7].

Ἄν ὑπάρχει μιά ἀπάντηση λοιπόν στό τέλος τῆς «*Ἀποκάλυψης, τώρα*» γιά τό τί ἦταν ἕνας Ἀμερικάνος στό Βιετνάμ, αὐτή περνᾶ μέσα ἀπό τό διπλό σχῆμα τῆς ἀθωότητας καί τῆς ἐνοχῆς, γιά ἕνα ἔγκλημα πού ἔκανε νά ξυπνήσουν, οἱ ἐκδικήτριες ἐρινύες δυνάμεις τῆς Φύσης.

ΤΟ ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΚΟ ΟΝΕΙΡΟ

Ἡ «*Ἀποκάλυψη, τώρα*» δέν εἶναι μιά ταινία πού μιλᾶ γιά τά αἴτια καί τήν οὐσία τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ[8]. Ὅπως μάλιστα παρατηρεῖ ὁ S. Daney, λείπει ἀκόμη καί αὐτή ἡ παραδοσιακή προβληματική τῶν ἀντι-πολεμικῶν ταινιῶν, πού βάζουν τούς ἥρωες ν' ἀναρωτιοῦνται τί θέλουν καί κάνουν σ' αὐτόν τόν πόλεμο (κάτι τέτοιο θά ἔδινε μιά ὑπευθυνότητα στούς στρατιῶτες τῆς «*Ἀποκάλυψης, τώρα*», πού δέ θά μποροῦσε νά συμβιβαστεῖ μέ τήν ἀθωότητά τους). Ἀντίθετα ἡ ταινία συγκεντρώνει τήν προσοχή της, πάνω στό γεγονός ὅτι ἐδῶ συντελεῖται ἕνα ἔγκλημα πάνω στή Φύση[9]. Τό Βιετνάμ στήν «*Ἀποκάλυψη, τώρα*», ὅπως καί στόν «*Ἐλαφοκυνηγό*», εἶναι ἕνα πρόσχημα, ἕνας τόπος ἀνιστορικός, πού ἔχει διαλεχτεῖ γιατί μπορεῖ νά συμπαραδηλώσει τό Ἄλλο, τή

6. «*Ἡ πρώτη ἰδέα τοῦ Μάρλον ἦταν νά παίξει τόν Κούρτς μέ τρόπο πού νά δείχνει ὅλη τήν ἔνοχή πού ἔνιωθε ὁ ἥρωας γιά τά ὅσα εἶχαμε κάνει. Τοῦ εἶπα: «Ἄκου, νά δεῖς, Μάρλον, μπορεῖ νά μήν ξέρω τά πάντα γι' αὐτή τήν ταινία, ἀλλά ξέρω ἕνα πράγμα: ἡ ταινία δέν ἔχει νά κάνει μέ τή δική μας ἔνοχή*» (Συνέντευξη τοῦ Coppola στόν Greil Marcus, πού δημοσιεύτηκε στό «ΒΗΜΑ» τῆς 9 Δεκεμβρίου 1979). Τή διακήρυξη αὐτή τοῦ Coppola, θά πρέπει νά τή δοῦμε μ' ἀρκετές ἐπιφυλάξεις, γιατί δέν ἀνταποκρίνεται τελείως μέ τό ἔργο του.
7. Ἀπό τή συνέντευξή του στίς Κάννες.
8. Αὐτό δέν τό προσάπτουμε σάν κατηγορία, ὅπως κάνει ὁ Ch. Zimmer στό ἄρθρο του: «*Ἀποκάλυψη, τώρα*» ἤ ἡ χρεωκοπία τῆς Ἱστορίας», πού δημοσιεύτηκε στό ΑΝΤΙ No 139 (24 Νοεμβρίου 1979), γιατί πρόθεση τοῦ Coppola δέν ἦταν ποτέ νά κάνει μιά πολιτική ταινία πάνω στό Βιετνάμ. Ἁπλῶς τό ἐπισημαίνουμε σάν μιά πραγματικότητα τῆς ταινίας. Πάνω σ' αὐτό τό πρόβλημα ὁ S. Daney λέει: «*Εἶναι μάταιο νά ψάξει κανείς νά βρεῖ στήν* «Ἀποκάλυψη, τώρα», *μιά λήψη θέσης πάνω στήν ἀμερικάνικη συμμετοχή στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. Ὅπως καί ὁ* «Ἐλαφοκυνηγός», *ἔτσι καί ἡ ταινία αὐτή συμμετέχει σέ μία ἐπιχείρηση* πολιτικῆς ἀμνησίας, *μέ τή διαφορά ὅτι ἐνῶ στήν ταινία τοῦ* Cimino, *αὐτό γίνεται μέσα ἀπό μιά ἀντίδραση ἀναδίπλωσης, στήν ταινία τοῦ* Coppola, *ἡ ἱστορική διάσταση βρίσκεται ἐξαρχῆς φιλτραρισμένη μέσα ἀπό ἕνα πέρασμα ἀπό τό φυσικό στό* μεταφυσικό.
9. «Νά γίνει λίθινη ἐποχή», κραυγάζει ὁ στρατηγός Kilgore (R. Duval), ὅταν ἀρχίζουν καί πέφτουν οἱ βόμβες ναπάλμ.

φύση, τό ἐξωτικό καί τό ἀρχέγονο, ρόλο πού στό μυθιστόρημα τοῦ J. Conrand (ἀπ' ὅπου ἐμπνέεται τό σενάριο) ἔπαιζε ἡ 'Αφρική[10].

Γι' αὐτό καί οἱ Βιετναμέζοι ἀπουσιάζουν τελείως[11]. 'Η παρουσία τους θά ἔκανε τήν ταινία τελείως συγκεκριμένη καί πολιτική (ὅπως γίνεται ἀναγκαστικά σ' ὁλόκληρο τό ἐπεισόδιο μέ τό βομβαρδισμό καί κύρια μέ τίς σκηνές πού δείχνει τ' ἀμερικάνικα μεγάφωνα νά καλοῦνε τούς Βιετναμέζους, νά γυρίσουν πίσω στήν ἀγκαλιά τοῦ Νότιου Βιετνάμ ἤ τό χτίσιμο ἑνός χριστιανικοῦ ναοῦ στή ζούγκλα κ.λπ.). Ὅμως στήν *«'Αποκάλυψη, τώρα»*, δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τό διαλεχτικό παιχνίδι δύο πλευρῶν, πού ἡ καθεμιά διεκδικεῖ τή δικιά της νομιμότητα καί ἡρωισμό (ὅπως συμβαίνει στίς κλασικές πολεμικές ταινίες, πού μιλᾶνε καί γιά τίς «δυό μεριές»), ἀλλά γιά τή μία καί μοναδική παρουσία-ὀπτική τοῦ 'Αμερικάνου.

Αὐτό, ὅμως, κάνει τήν ταινία ἀκόμα πιό διφορούμενη[12], μή καταφέρνοντας νά ξεφύγει τήν παγίδα τοῦ ρατσισμοῦ καί τοῦ ὑπεροπτικοῦ ἀποικιοκρατικοῦ λόγου. Ἔτσι, κάθε φορά πού στήν «'Αποκάλυψη, τώρα», οἱ Βιετναμέζοι δείχνονται σάν θύματα καί μέ συμπάθεια, πάντα ἔρχεται κάτι ἄλλο, πού ἄν καί δέν ἀνατρέπει τό προηγούμενο αὐτό συναίσθημα, προσανατολίζει τό θεατή πρός μιά ἄλλη προβληματική, ἰδιαίτερα ὕποπτου χαρακτήρα. Τά παραδείγματα εἶναι ἄφθονα. Ὅταν τό πλοιάριο τοῦ Willard βουλιάζει μιά βάρκα χωρικῶν, χωρίς νά νοιάζεται γι' αὐτούς, τή σκηνή αὐτή ἀκολουθεῖ ἕνας μονόλογος τοῦ ἥρωα, πάνω στή σπουδαιότητα τῆς προσωπικότητας τοῦ Kurtz. Κατά τή διάρκεια τοῦ βομβαρδισμοῦ μέ ναπάλμ καί βαγκνερική μουσική τοῦ βιετναμέζικου χωριοῦ, τίς σκηνές τῆς γενοκτονίας διακόπτουν συνέχεια οἱ σκηνές πού δείχνουν τήν τρέλα, ἀλλά καί τό μεγαλεῖο τοῦ στρατηγοῦ Kilgore (πού ὅσο πιό καρικατουρικός δείχνεται, τόσο πιό πολύ πλάκα σπᾶμε μ' αὐτά πού κάνει). Τέλος ἔπειτα ἀπό τή σκηνή τῆς ἐξόντωσης τῶν χωρικῶν Βιετναμέζων στό πλοιάριο (πού εἶναι ἕνα ἀπό τίς πιό δυνατές τοῦ ἔργου), ἀκολουθεῖ καί πάλι ἕνας μονόλογος τοῦ Willard γιά τή σπουδαιότητα τῆς ἀποστολῆς του (θρίαμβος τῆς ἰδεολογίας τοῦ μισθοφόρου, τοῦ ἐπαγγελματία, πού ὑπάρχει διάχυτη σ' ὅλο τό ἔργο) καί τό παράλογο τοῦ νά εἶσαι ἀνθρωπιστής σ' αὐτόν τόν πόλεμο (σχόλιο πού μᾶς προετοιμάζει γιά τή συνάντηση μέ τόν Kurtz). 'Η ἀσυνείδητη(;) αὐτή ἀντιπαράθεση ἀνάμεσα σέ μάζα (ἰθαγενῶν ἤ στρατιωτῶν) καί ὑψηλῶν προσωπικοτήτων (ἀρχηγῶν, κυριῶν), πού ὑπάρχει διάχυτη στά παραπάνω παραδείγματα, βρίσκει τήν ἀποθέωσή της μέ τό βασίλειο τοῦ Kurtz, ὅπου πραγματώνονται κάθε εἴδους ὑστερικά ἀποικιοκρατικά ὄνειρα[13], ἐνῶ στή γενική αὐτή ἀτμόσφαιρα ἔρχεται νά προστεθεῖ μιά ἀκόμη πιό ὕποπτη καί διφορούμενη νιτσεϊκή προβληματική:

«'Εάν βρεθεῖτε στό κέντρο τῆς 'Αφρικῆς καί σᾶς λατρεύουν σάν θεό οἱ ἰθαγενεῖς ἤ ἐάν εἶστε σάν τόν Cortez στό Μεξικό, ἐλεύθεροι ἀπό τήν κρίση τῶν ἄλλων (ἤ ἀπό τά προσωπικά ἠθικά πιστεύω σας), τότε πῶς θά συμπεριφερθεῖτε; Νά τό δίλημμα πού ἐξετάζει τό μυθιστόρημα τοῦ Conrad *καί ἡ ταινία μου. Μέσα σέ μιά τέτοια κατάσταση ἐμφανίζονται πρωτόγονα ἔνστικτα, πού πρέπει νά κυριαρχήσουμε πάνω τους. Αὐτό πού περισσότερο φρονεῖ ἡ ταινία, εἶναι τό νά μᾶς ὁδηγεῖ ἡ φρόνηση (ὅπως ἐπίσης ἡ δημιουργικότητα καί ἡ καλοσύνη, ὅπως εἶπα προηγουμένως). Τότε μόνο μποροῦμε νά ξανασυνδεθοῦμε μέ τόν ὀμφάλιο λῶρο, πού ὁδηγεῖ ἀπό τόν πρωτόγονο ἄνθρωπο στόν θεϊκό. Πρόκειται γιά τό πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζει ὁ* Nietzche *στό «Τάδε ἔφη Ζαρατούστρα», τό πρόβλημα τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ».* (Coppola). Περισσότερο, ὅμως ἀπό αὐτό τό ἠθικό πρόβλημα, κυριαρχεῖ ἡ γοητεία τοῦ κύριου, τοῦ μαίτρ, τοῦ ἀπόλυτου ἄρχοντα, ἡ γοητεία τῆς ἀπεριόριστης ἐξουσίας καί τῆς ἀποτελεσματικότητας, πού τόσο γοήτευσε τόν Coppola σέ μιά ἀκόμη περισσότερο διφορούμενη ταινία, τό *«Νονό»* (πρῶτο καί δεύτερο μέρος), ὅπου παίζει μέ μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό φασιστικά μυθολογικά ἀρχέτυπα, χωρίς νά κρύβει ποτέ τό θαυμασμό του γι' αὐτά.

10. 'Εξάλλου ἡ ταινία κρατάει τά ρεαλιστικά προσχήματα μόνο στό πρῶτο μέρος. 'Από τή στιγμή πού περνᾶμε στήν Καμπότζη, ὅλα παίρνουν ἕνα συμβολικό χαρακτήρα, καθώς βυθιζόμαστε σ' ἕναν προϊστορικό κόσμο, πού βέβαια δέν ὑπάρχει στήν πραγματικότητα. ('Εξάλλου φαντάζει τόσο ψεύτικος, μιά καί πρόκειται γιά ντεκόρ-στούντιου, ὄχι πολύ πετυχημένα, ὅπου παραδόξως ὁ ἀρχαῖος ναός θυμίζει τή *«Μισαλλοδοξία»* τοῦ Griffith).

11. 'Ο Pascal Bonitser χαρακτηρίζει τούς Βιετκόγκ ζόμπι, ἀναφερόμενος κύρια στή σκηνή ἐκείνη, ὅπου μέσα ἀπό τή ζούγκλα, ἕνας ἀόρατος Βιετκόγκ, τρομοκρατεῖ τούς στρατιῶτες μέ τήν κραυγή του.

12. Διφορούμενο πού διαπιστώνει καί ὁ Max Tessier (πού κατά τ' ἄλλα ἐπαινεῖ τήν ταινία) γράφοντας: *«Οἱ Βιετναμέζοι εἶναι στό ἔργο κομπάρσοι, πού παραμένουν πάντα στό πίσω μέρος τοῦ πεδίου: τούς βλέπουμε εἴτε νά πέφτουν στό ποτάμι ἐξαιτίας ἑνός πλοίου πού περνάει, εἴτε νά ἐξοντώνονται ἀπό τό «βαγκνερικό» βομβαρδισμό, εἴτε νά λατρεύουν σάν θεό τό «βασιλιά»* Kurtz. *Ποτέ τους δέν ἔχουν δικιά τους ζωή καί προσωπικότητα, ἀλλ' ἀποτελοῦν μέρος ἑνός ἐξωτικοῦ τοπίου, μ' ἀποτέλεσμα ἡ ταινία νά παίρνει ἕνα διφορούμενο χαρακτήρα».* ('Από τήν κριτική στήν ταινία πού δημοσιεύτηκε στό «Ecran 79» No 83 (Σεπτ. 79).

13. Τό ἀποικιοκρατικό ὄνειρο βρίσκεται σέ πολλά σενάρια τοῦ σεναριογράφου τῆς *«'Αποκάλυψης, τώρα»*, John Milius (γιά τόν ὁποῖο μιλήσαμε στό προηγούμενο τεῦχος τῆς «ΟΘΟΝΗΣ»). 'Ο ἴδιος τό συνοψίζει ὡς ἑξῆς: *«Τό πιό τρελό μου ὄνειρο εἶναι νά φύγω γιά μιά ξένη γῆ καί κεῖ νά γίνω μύθος, ὅπως συμβαίνει στό «'Ο ἄνθρωπος πού ἤθελε νά γίνει βασιλιάς» ἤ στήν «Καρδιά τοῦ Σκό-*

τους» (...). Ὁ «Δικαστής» τοῦ John Huston *βρίσκεται πολύ κοντά σ' αὐτό πού λέω. Πρόκειται γιά τήν ἴδια ἰδέα ἑνός ἀνθρώπου, πού βρίσκεται μέσα σέ μιά πρωτόγονη κουλτούρα, ὅπου γίνεται μύθος καί θεός. Ὅπως λέγεται στόν* «Πολίτη Καίην»: «*Βασιλεύεσθαι ἐπί τῶν πιθήκων*». (Συνέντευξή του στό «Film Comment» τεῦχος Ἰουλίου-Αὐγούστου 1976).

14. Ἀπό τή σκηνή τῆς ἐπίθεσης μέ τά ἐλικόπτερα καί τή μουσική τοῦ Βάγκνερ, μέχρι τό νυχτερινό σώου μέσα στή ζούγκλα ἤ τήν τελετουργία τοῦ φινάλε, ὅπου τό θέαμα βρίσκει τίς ἀνθρωπολογικές ρίζες του.

15. Ἄς θυμηθοῦμε αὐτά πού γράφει ὁ Serge Daney, μιλώντας γιά μιά ταινία τοῦ J. Marie Straub καί τῆς D. Huillet (πάνω στόν Sönberg), ὅτι ἡ εἰκόνα δέν εἶναι ποτέ οὐδέτερη, δέν εἶναι ποτέ μιά ἁπλή πληροφορία, ἀλλά κάτι πού μᾶς ταυτίζει μέ τό μάτι, μέ τόν (ἐξουσιαστικό) μηχανισμό πού τήν παρήγαγε, παρατήρηση πού παίρνει μιά ἰδιαίτερη ἐπικαιρότητα μέ τήν προβολή τῆς «Ἀποκάλυψης, τώρα» (Δές τό ἄρθρο του «Ἕνας τάφος γιά τό μάτι», Cahiers du Cinéma, No 258-259, 1975, πού μεταφράστηκε στά ἑλληνικά στό βιβλίο-ἀφιέρωμα τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» γιά τόν Jean Marie Straub).

16. Ὁ Bazin ἐξηγεῖ στό ἄρθρο του «Σχόλια γιά τή σειρά: «*Γιατί πολεμᾶμε;*» (πού δημοσιεύτηκε τό 1946 στό :Esprit»), ὅτι ἡ γοητεία τῶν ντοκυμαιντεριστικῶν πολεμικῶν σκηνῶν στόν κινηματογράφο, πέρα ἀπό ἄλλους λόγους (φετιχισμός τοῦ ἀληθινοῦ γεγονότος), ὀφείλεται καί σ' ἕνα φροϋδικό αἴτιο, τό «*σύμπλεγμα τοῦ Νέρωνα*», δηλαδή στήν ἡδονή πού μᾶς προκαλεῖ τό θέαμα τῶν καταστροφῶν (στό ὁποῖο βασίζονται ὅλες οἱ σημερινές ταινίες-καταστροφῆς, ἀλλά καί ἡ

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΙ Η ΓΟΗΤΕΙΑ ΤΟΥ (ἕνα πρόβλημα ἠθικῆς)

«*Ὅταν στό* «Οἱ γυμνοί καί οἱ πεθαμένοι» *βλέπουμε νά καίγεται ἕνα πεδίο μάχης, αὐτό δίνει στό θεατή τήν αἴσθηση μιᾶς ὡραίας εἰκόνας. Ὅταν ὅμως ὁ Willard καί οἱ ἄντρες του, συναντιῶνται στήν* «Ἀποκάλυψη, τώρα» *μέ ἕνα σύνταγμα πού βομβαρδίζει μέ ναπάλμ, ἐδῶ πρίν ἀπ' ὅλα ἔχουμε νά κάνουμε γιά ἕνα θέαμα, πού προσφέρεται γιά τά ἴδια τά πρόσωπα τοῦ ἔργου*» (S. Daney).

Τό θέαμα παίζει ἕναν τέτοιο πρωταρχικό ρόλο στήν ταινία τοῦ Coppola[14] πού θά ἦταν περιττό νά ἐπιμείνουμε στήν ἀνάλυσή του. Τί γίνεται ὅμως ὅταν τό θέαμα αὐτό εἶναι ὁ πόλεμος; Ἕνα παραδοσιακό θέαμα μπορεῖ νά ὑπάρξει εἴτε ἀπό τήν πλευρά τοῦ θεατῆ, εἴτε ἀπό τήν πλευρά τοῦ ἠθοποιοῦ, τοῦ ἐνεργοῦντος προσώπου (ἀπό τήν πλευρά τοῦ βιώματος). Ἀνάμεσα στούς δύο αὐτούς πόλους, ὑπάρχει πάντα ἕνα διάστημα, μιά ἀπόσταση, πού πρέπει ἡ καθεμιά πλευρά νά σεβαστεῖ, γιατί ἀλλιώτικα τό θέαμα σταματᾶ νά λειτουργεῖ (ὅπως γίνεται ἀπό τή στιγμή πού οἱ στρατιῶτες εἰσβάλλουν μέσα στό παραστατικό πεδίο τῆς σκηνῆς, στό νυχτερινό σώου μέσα στή ζούγκλα). Ὁ πόλεμος ὅμως σάν θέαμα ἐγκαθιδρύει ὁρισμένες ἰδιάζουσες σχέσεις. Ἡ μιά πλευρά ὄχι μόνο δέ σέβεται τήν ἄλλη, ἀλλά ἄν ὑπάρχει εἶναι γιατί ἀκριβῶς βάλλει ἐναντίον τῆς ἄλλης. Τά ὅρια σκηνῆς καί σάλας μπερδεύονται καί ὁ κάθε ἠθοποιός-ἐνεργόν πρόσωπο εἶναι ταυτόχρονα καί θεατής τοῦ θεάματος πού ὁ ἴδιος παράγει. Ὁ πόλεμος-θέαμα εἶναι λοιπόν βίωμα καί θέαμα μαζί, πού ὁ καθένας τόἀντιλαμβάνεται διαφορετικά, ἀνάλογα ἀπό τή θέση πού κατέχει: αὐτοῦ πού ἐπιτίθεται ἤ αὐτοῦ πού δέχεται τήν ἐπίθεση. Οὐσιαστικά ὅμως ὁ πόλεμος σάν θέαμα μπορεῖ νά ὑπάρξει μόνο ἀπό τήν πλευρά αὐτοῦ πού βάλλει, αὐτοῦ πού ρίχνει τή βολή, αὐτοῦ δηλαδή πού ἔχει μπροστά του ἕνα πεδίο δράσης καί διατηρεῖ μιά κυρίαρχη σχέση, εἶναι δηλαδή κύριος τοῦ πεδίου καί ταυτόχρονα κύριος τοῦ βλέμματος (ἄς θυμηθοῦμε ὅτι ἕνας ἀπό τούς πρόγονους τῆς κινηματογραφικῆς κάμερας ἦταν τό φωτογραφικό τουφέκι τοῦ Marey).

Μ' ἄλλα λόγια ὁ πόλεμος σάν θέαμα, ἐγκαθιδρύει ὁρισμένες σχέσεις ἐξουσιαστῆ-ἐξουσιαζόμενου, πού ἡ ταινία τοῦ Coppola ἀφήνει πολύ καλά νά δοῦμε μέ τό ἐπεισόδιο γύρω ἀπό τό στρατηγό Cilgore. Ἀλλά ἔτσι ὅπως ἀκριβῶς ἡ τελευταία αὐτή μορφή, παρά τήν καρικατούρα της γοητεύει, ἔτσι γοητεύει καί τό πολεμικό θέαμα, τό ὁποῖο αὐτός παράγει. Ὁ πόλεμος στήν «*Ἀποκάλυψη*,

«Ἀποκάλυψη, τώρα», πού δέ θά μποροῦσε νά εἶχε γίνει, ἄν οἱ ταινίες-καταστροφῆς δέν ἔφερναν ξανά στή μόδα τίς πολεμικές ταινίες).

17. Ὁ John Milius γιά μιά ἀκόμη φορά δέν εἶναι πολύ μακριά. Στήν ἴδια πάντα συνέντευξη μιλώντας γιά τόν πόλεμο, ἀναφέρεται σ' *«αὐτή τήν ἀπίστευτη ἐνόρμηση πρός τήν αὐτοκαταστροφή, ὅμοια σχεδόν μέ μιά* σεξουαλική ἀπόλαυση», παρατήρηση πού μᾶς παραπέμπει στή σεκάνς τῆς «Ἀποκάλυψης, τώρα», ὅπου οἱ στρατιῶτες, μή δεχόμενοι τήν ἐξιδανικευτική λειτουργία τοῦ θεάματος πάνω στίς ὁρμές τους, χύνονται μέσα στό γήπεδο γιά νά ὁρμήξουν στά κώλ-γκέρλς (ἐξάλλου πῶς μπορεῖ νά νοηθεῖ ἕνας πόλεμος, χωρίς τή λεηλασία, τήν ἁρπαγή, τό τρόπαιο, τό βιασμό μιᾶς γυναίκας;)

18. *«Ὅταν ὁ γιός τοῦ Μουσολίνι κοιτοῦσε τίς βόμβες νά σκᾶνε ἀπό τό ἀεροπλάνο του κι ἔβρισκε ὅτι ἦταν ὡραῖες, ὅτι ἔμοιαζαν μέ λουλούδια πού ἀνοίγουνε, τόν κριτικάρανε. Ὅμως θά πρέπει νά ὑπάρχει μιά ὀμορφιά καί γοητεία στόν πόλεμο, ἀλλιώτικα οἱ ἄνθρωποι δέ θά ἐπιθυμοῦσαν πάντα νά τόν κάνουν. Πιστεύω ὅτι τό φίλμ μου εἶναι ἀντιπολεμικό, ἀλλά καί τίμιο, δείχνοντας ποιά ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτοῦ τοῦ πολέμου, ὅτι ἦταν σάν ἕνα ψυχεδελικό «ταξίδι»* (Coppola, ἀπό τή συνέντευξη του στίς Κάννες). Ἄς συγκρίνουμε αὐτό τό λόγο, μέ τίς διακυρήξεις τοῦ σεναριογράφου τῆς ταινίας John Milius (γνωστοῦ γιά τίς ἀκροδεξιές ἰδέες του) πάνω στόν πόλεμο, πού λέει: *«πρόκειται γιά ἕνα γοητευτικό θέαμα. Ὅποιος μελέτησε τήν ἀνθρώπινη ὕπαρξη γοητεύτηκε ἀπό τόν πόλεμο, ἄσχετα ἄν πῆρε μέρος ἤ ὄχι. Ὅπως ἔλεγε ὁ* Patton: *«ὅλες οἱ ὑπόλοιπες πράξεις τοῦ ἀνθρώπου φαίνονται τόσο ἀσήμαντες, ὅταν τίς συγκρίνουμε μέ τόν πόλεμο»*, γιά

τώρα» ἀναπόφευκτα γοητεύει, ὅπως γοητεύει στίς περισσότερες πολεμικές ταινίες. Ὁ κύριος ὅμως λόγος αὐτῆς τῆς γοητείας, βρίσκεται στό ὅτι βλέπουμε πάντα τόν πόλεμο ἀπό τήν πλευρά αὐτοῦ πού ἐπιτίθεται (ἀπό πάνω πρός τά κάτω), δηλαδή ἀπό τήν πλευρά αὐτοῦ πού ἔχει τήν πλήρη ὑπεροχή, τήν πλήρη ἐξουσία[15].

Πῶς νά μή γοητευτοῦμε ἀπ' αὐτές τίς σκηνές τῶν ἑλικοπτέρων, ὅταν βλέπουμε τίς βόμβες νά πέφτουν ἀπό πάνω πρός τά κάτω, ὅμοια μέ τίς πολεμικές ντοκυμανταιρίστικες σκηνές ἀπό τό Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, πού ἡ τηλεόραση δέ σταματᾶ νά δείχνει (καί πού καταγοήτεψαν τούς ὀπαδούς τοῦ ἀπόλυτου ρεαλισμοῦ στόν κινηματογράφο, ὅπως ἦταν ὁ Bazin, ὁ ὁποῖος ὅμως εἶχε τήν πρόνοια νά καθίσει νά σκεφτεῖ πάνω στούς μηχανισμούς αὐτῆς τῆς γοητείας[16]) Πῶς νά μή γοητευτοῦμε ἀπό αὐτές τίς βόμβες πού πέφτουν ἀπό τά ἑλικόπτερα πάνω στή ζούγκλα, ὅμοια μέ πελώριους φαλλούς πού «βιάζουν» τήν παρθένα φύση; (καί πού ἡ φαλλική διάστασή τους θά τονιστεῖ μέχρι καταχρηστικοῦ βαθμοῦ, στή σεκάνς τοῦ νυχτερινοῦ σώου, ὅπου ἀποτελοῦν τά μοναδικά ντεκόρ, μέσα σ' ἕνα χῶρο πού οἱ πολεμιστές ἔχουνε «κατακτήσει»[17]).

«Ὁ πόλεμος», λέει ὁ Max Tessier, *«γίνεται ἕνα σώου, χρησιμοποιώντας κάθε μέσο γιά νά ξαφνιάσει τόν ἀντίπαλο καί νά τόν ἐξοντώσει. Σ' αὐτό ἀκριβῶς τό σημεῖο ἡ ταινία ταυτίζεται μέ τήν ἴδια τήν ἐπιχείρησή της καί μ' αὐτό πού θέλει ν' (ἀπο)δείξει: ἡ πιό ἐντυπωσιακή καί μεγαλειώδης σκηνή αὐτῆς τῆς «φιλμικῆς ὄπερας» εἶναι ἡ περιβόητη σκηνή τῆς ἐπίθεσης μέ τά ἑλικόπτερα (...), σκηνή πού εἶναι τόσο γοητευτική, ὥστε νά βάζει ἀναγκαστικά* ἕνα πρόβλημα ἠθικῆς (...). *Ὁ* Coppola, *κυριολεκτικά καταποντισμένος μέσα στήν ταινία του, ἀπορρίπτει τήν ἰδέα τῆς «ἱστορικῆς ἀπόστασης», γιά νά δώσει μέ τόν πιό βίαιο τρόπο τή γοητεία αὐτή στό θεατή, πού κι αὐτός μέ τή σειρά του γίνεται αἰχμάλωτος τοῦ ἔργου».*

Ὁ Coppola μέ τή σειρά του ἐξηγεῖ ὅτι αὐτή ἡ γοητεία τοῦ πολέμου, πού ὑπάρχει στήν ταινία του, εἶναι μιά διάθεση ρεαλισμοῦ ἀπό τήν πλευρά του, νά δείξει τόν πόλεμο ὅπως ἀκριβῶς ἦταν[18]. Μά ἄν ἤθελε πραγματικά νά κάνει ἕνα ἀντιπολεμικό φίλμ, ὅπως λέει στή συνέντευξή του, θά 'πρεπε νά διάλεγε ἄλλους δρόμους, ὅπως γιά παράδειγμα διάλεξε ὁ Joris Ivens, πού γύρισε τό *«17ο παράλληλο»*, ταινία πάνω στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, πού τό συνεργεῖο του ἔμεινε δυό μῆνες μέσα στά ὑπόγεια χαρακώματα γιά νά τή γυρίσει, μέ μιά ἀντίστροφη ὀπτική ἀπό κάτω πρός τά πάνω (εἰκόνες, βέβαια, πού κι αὐτές περιέχουν τή δικιά τους γοητεία καί δόξα, τή δόξα τοῦ Βιετναμέζικου στρατοῦ). Πρόθεση

ὅμως τοῦ Coppola, τό ξαναλέμε, δέν ἦταν ποτέ νά κάνει μιά ἀγωνιστική ταινία ἐνάντια στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ. Ἄν καταδικάζει κάτι εἶναι περισσότερο τήν καταστροφή τῆς φύσης, τή σήψη τοῦ πολιτισμοῦ καί τοῦ οὐμανισμοῦ, παρά τόν ἴδιο τόν πόλεμο. Ἄν βάζει ἐξαρχῆς κάτι σάν παράλογο δέν εἶναι ὁ πόλεμος ἀλλά ἡ διαταγή ἐξόντωσης τοῦ Kurtz, ὅπως ἐπίσης ἡ ἀνισότητα τῶν δύο πλευρῶν, ἡ ὑψηλή τεχνολογία καί μέσα πού διαθέτουν οἱ Ἀμερικάνοι ἐνάντια στά τιποτένια ὅπλα τῶν Βιετναμέζων, πράγμα πού κάνει τόν πόλεμο ἄδικο κι ἀνήθικο, ὁδηγώντας ἔτσι ἐνορατικούς ἀνθρώπους, ὅπως τόν Kurtz, στήν ἐξέγερση καί στήν ἐπιβολή καί πάλι μιᾶς πολεμικῆς ἠθικῆς. Εἶναι φανερό ὅτι πίσω ἀπ' ὅλ' αὐτά, ὑπάρχει ἕνα εἶδος νοσταλγίας γιά ἕναν «καθαρό» καί ἴσο πόλεμο (ὅπως ἦταν κατά κάποιο τρόπο ὁ Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος καί σέ μεγαλύτερο βαθμό, ὅλοι οἱ προηγούμενοι πόλεμοι), πού θά σέβεται ὁρισμένους ἠθικούς κανόνες, ἀποτελώντας κάτι σάν παιχνίδι, τ' ὁποῖο θά ἐπιτρέπει νά φανοῦν οἱ προσωπικές ἀξίες καί γενναιότητα τοῦ καθένα, πράγμα πού κονιορτοποίησε ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ μέ τή φοβερή τεχνολογία του. Ἕνας ἰδεαλιστικός καί οὐμανιστικός πόλεμος, πού θά σέβεται τήν οἰκολογία, ὑπάρχει ἄραγε πιό ἀποικιοκρατικό ὄνειρο ἀπό αὐτό;[19].

ΑΠΟ ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΣΤΟ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟ

Σ' ὅλο τό πρῶτο μέρος τῆς «Ἀποκάλυψης, τώρα», ὁ πόλεμος βρίσκεται πάντα ἀπό τήν πλευρά τοῦ πολιτισμοῦ: στήν πρώτη σεκάνς τοῦ ἔργου, στ' ὄνειρο-ἐφιάλτη τοῦ Willard, οἱ ἕλικες τῶν ἐλικοπτέρων συνδέονται μέ τόν ἕλικα τοῦ ἀνεμιστήρα πού γυρίζει στό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου. Ὁ ἴδιος ὁ πόλεμος δίνεται μέσα ἀπό μιά διαδρομή, ἀπό μιά μετακίνηση ἀπό τά μέσα (τήν πόλη) πρός τά ἔξω (τή φύση). Ταυτόχρονα, ἡ διαδρομή αὐτή εἶναι καί μιά διείσδυση στοιχείων μιᾶς ἄλλης κουλτούρας[20], διείσδυση πού δέ θέλει νά μαρτυρήσει καμιά ἰμπεριαλιστική πολιτιστική ἐξάπλωση καί ἀλλοτροίωση, ἀλλά τό βιασμό τῆς φύσης (ἄς θυμηθοῦμε γιά μιά ἀκόμη φορά τίς βόμβες-ντεκόρ στό γήπεδο, τό ἀεροπλάνο πού βρίσκεται πεσμένο μέσα στή ζούγκλα, ὅμοιο μέ ὄρθιο φαλλό, ἡ ἐκκλησία πού χτίζεται, φετιχιστικό καθαρά οἰκοδόμημα κ.λπ.). Βιασμό στόν ὁποῖο ἡ φύση ἀπάντᾶ μέ τό δικό της ἐκδικητικό κι εὐνουχιστικό τρόπο[21]: ἔτσι, ὅταν ὁ Willard στήν ἀρχή τοῦ ἔργου, προσπαθεῖ νά βγεῖ ἀπό τή νάρκη του κάνοντας καράτε (ἄθλημα πού παραπέμπει στό σῶμα, στή φύση) θά τραυματίσει τό χέρι του (στή συνέχεια θά δικαιολογηθεῖ στούς ἀνωτέρους του, λέγοντας ὅτι τραυματίστηκε στό ψάρεμα, ὁμολογώντας μέσα ἀπό αὐτήν τή μετάθεση, ὅτι φορέας τοῦ εὐνουχισμοῦ εἶναι ἡ ἴδια ἡ φύση). Πιό κάτω ἡ φύση ἀπαντᾶ πιό «συγκεκριμένα», στέλνοντας τήν τίγρη, πετώντας ἀκόντια καί βέλη, ἐνῶ ἀπό τό στόμα τοῦ Kurtz μαθαίνουμε ὅτι οἱ ἰθαγενεῖς προτίμησαν νά κόψουν τά χέρια τῶν παιδιῶν τους, μή δεχόμενοι τό ἐμβόλιο πού τούς ἔβαλαν οἱ Ἀμερικάνοι στρατιῶτες (δηλαδή οἱ φορεῖς τοῦ πολιτισμοῦ)[22].

Ἀπό τή στιγμή ὅμως πού θά μποῦμε στό βασίλειο τοῦ Kurtz, ἀφήνοντας τό συγκεκριμένο ἱστορικό χῶρο τοῦ Βιετνάμ, μετατοπίζεται ἡ προβληματική τῆς ταινίας. Ὁ πόλεμος παίρνει μιά ἄλλη διάσταση, γίνεται μιά ἱστορία τῆς ἴδια τῆς φύσης, μιά ἱστορία πάντα βέβαια τοῦ πολιτισμοῦ, ἀλλά τοῦ πολιτισμοῦ εἰδομένου σάν τή (φυσική) ἱστορία τοῦ ἀνθρώπινου γένους[23]. Ἔτσι στό τέλος τοῦ ἔργου ἡ (ἀνθρώπινη καί πολεμική) βία τοῦ Willard πού σκοτώνει τόν Kurtz, ἀντιπαρατίθεται μέ τή βία τῆς ἱερῆς τελετῆς τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ βοδιοῦ (ἀναφορά στήν ἀρχαία τελετή τῆς βασιλοκτονίας), καί τό ἔργο γίνεται ὁ τόπος ἑνός περάσματος ἀπό τό φυσικό στό μυθολογικό καί τό κοσμογονικό (τό ἀνθρωπολογικό καί ταυτόχρονα τό μεταφυσικό), ὅπου χάνεται ἡ ἀντίθεση πόλεμος (πολιτισμός)/φύση καί ὁ πόλεμος (βία) ἐγγράφεται σάν ἕνα γενικό φαινόμενο τῆς ἀνθρωπότητας-φύσης. Μέ τόν τρόπο ὅμως αὐτό, ἡ ἐνοχή πού στό πρῶτο μέρος ἀφοροῦσε τόν Ἀμερικάνο (ὅσο τό φίλμ κινιόταν μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο χῶρο), γενικοποιεῖται καί γίνεται ἐνοχή ὁλόκληρου τοῦ

νά καταλάβουμε πόσο ἐπικίνδυνο εἶναι αὐτό τό παιχνίδι μέ τή γοητεία τοῦ πολέμου, ὅπου δέν μπορεῖς παρά νά σταθεῖς στό πλευρό αὐτοῦ πού τόν κάνει, γιά νά τόν δεῖς στή συνέχεια σάν θέαμα.

19. Τήν ἄποψη αὐτή πάνω κάτω ἐκφράζει καί ὁ Roland Lacourbe, ὁ ὁποῖος ἀπαντώντας στό Marcel Martin (πού χαρακτήρισε τήν «*Ἀποκάλυψη, τώρα*», τό «*ἀντίδοτο καί τό ἀντίθετο τοῦ* «*Ἐλαφοκυνηγοῦ*», στό ἄρθρο του «Κατάσταση κριτική, ἀλλά καθόλου σοβαρή», πού δημοσιεύτηκε στό Ecran 79, No 83), λέει: «*Ποῦ ὁ* Marcel Martin βλέπει στήν «Ἀποκάλυψη, τώρα» *τό ἀντίδοτο τοῦ* «*Ἐλαφοκυνηγοῦ*»; *Ἡ ταινία, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι δέν εἶναι μιά ἀδιαφιλονίκητη ἐπιτυχία, δέν ἀποτελεῖ καθόλου μιά ἀμφισβήτηση τῆς ἀμερικάνικης πολιτικῆς στό Βιετνάμ ἀλλά μιά φιλοπολεμική συνηγορία ὑπέρ ἑνός «καθαροῦ» καί ἰδεαλιστικοῦ πολέμου*» (στό ἄρθρο του «Ἡ κριτική ἔδωσε τά ὅπλα της στήν ἀριστερά», πού δημοσιεύτηκε στό Ecran 79, No 85). Δεῖτε ἀκόμη τήν κριτική τοῦ Christian Zimmer πού δημοσιεύτηκε στό «ΑΝΤΙ»

20. Πού δίνεται μέ τήν πόπ-μουσική, τό σέρφινγκ, τήν ἐκκλησία πού χτίζεται μέσα στή ζούγκλα, τή μουσική τοῦ Βάγκνερ, τά κώλ-γκέρλς τοῦ «Πλαίυμπόυ», τήν κασέτα πού ἔστειλε ἡ μητέρα τοῦ νέγρου κ.λπ.

21. Ὅμοια μέ τή φύση τοῦ «*Ἀγκίρε*» τοῦ Hertzog, ταινία μ' ὁλοφάνερες συγγένειες μέ τήν «Ἀποκάλυψη, τώρα», ἀλλά πολύ πιό πετυχημένη κατά τή γνώμη μου, ὅσον ἀφορᾶ τή σκιαγραφία τοῦ ἀπόλυτου ἄρχοντα (Klaus Kinsky).

22. Τό σύμπλεγμα τοῦ εὐνουχισμοῦ εἶναι διάχυτο σ' ὅλη τήν ταινία. Ὁ Willard ἐξαρχῆς μᾶς δίνεται προσδιορισμένος κάτω ἀπό τό σῆμα τοῦ εὐνουχισμοῦ. Ὄχι μόνο τραυματίζει τό

χέρι του, ἀλλά χάνει τήν ταυτότητά του (οἱ δύο στρατιῶτες πού ἔρχονται νά τόν ἀναζητήσουν, φαίνονται σάν νά μήν πιστεύουν στήν ἀρχή ὅτι εἶναι αὐτός). Στή συνέχεια ὑποτάσσεται στήν εὐνουχιστική ἐξουσία τοῦ Kurtz-Πατέρα, πού τοῦ ἐπιβεβαιώνει τήν εὐνουχιστική δύναμή του, ρίχνοντας στά πόδια του τό κομμένο κεφάλι ἑνός ἀπό τούς στρατιῶτες του. Ὁ Willard δέ θά ξεπεράσει τόν εὐνουχισμό του, παρά μόνο ὅταν γίνει ἐνεργό πρόσωπο καί περάσει στή δράση, ἀποκεφαλίζοντας τόν Πατέρα (ἄλλη εὐνουχιστική σκηνή), γιά νά ὁλοκληρωθεῖ ὁ σκηνοθετικός μύθος, ὁ εὐνουχισμός τοῦ Κρόνου ἀπό τό Δία, ὁ θάνατος τοῦ Λάιου ἀπό τόν Οἰδίποδα, ἐπωμίζοντας ἔτσι αὐτός εἴτε τήν πατρική ἐξουσία, εἴτε τό Νόμο καί τό Λόγο τοῦ Πατέρα (ἄς θυμηθοῦμε ὅτι ἡ ταινία ἔχει 3 διαφορετικά φινάλε, πού ὅλα ὅμως λίγο-πολύ γυρνᾶνε γύρω ἀπό τά ἴδια μυθολογικά καί ψυχαναλυτικά μοτίβα).

23. Ὁ John Milius λέει ὅτι τό ἀρχικό σχέδιο τοῦ ἔργου, βάση τοῦ ὁποίου ἔγραψε τό σενάριο, ἦταν τό νά δείξουν τό *«τέρας πού ὑπάρχει μέσα στήν ἀνθρώπινη φύση, καί τόν πόλεμο σάν μιά τελείως φυσική ἐκδήλωση τοῦ ἀνθρώπου»*. Ἡ ταινία τοῦ Coppola μπορεῖ νά μήν κράτησε πολλά ἀπό τήν ἴντριγκα αὐτοῦ τοῦ σενάριου, διατήρησε ἀκέραια ὅμως πολλά στοιχεῖα ἀπό τήν προβληματική του.

ἀνθρώπινου γένους, πού μόνο μέ τή θυσία κάποιου νέου Χριστοῦ θά μπορέσει νά ξεπλυθεῖ. Ὁ Kurtz ἐπομίζεται αὐτόν ἀκριβῶς τό ρόλο τοῦ ἐξιλαστήριου θύματος καί δέχεται νά πεθάνει, ὄχι ὅμως προτοῦ νά ἐξασφαλίσει τή διάδοση τοῦ λόγου του, μέσα ἀπό τόν Ἀπόστολο-γιό του (Willard), πού ἐπιστρέφει στόν κόσμο κουβαλώντας τήν Ἱερή Βίβλο, τό λόγο τοῦ Πατέρα, τό ἡμερολόγιό του.

Ο ΦΤΩΧΟΣ ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ

Ἔτσι, ἄν ὑπάρχει κάτι πού μᾶς «ἀποκαλύπτει» στό τέλος ἡ ταινία εἶναι, ὄχι ἡ φρίκη τοῦ πολέμου, ἀλλά ὅτι ὁ Kurtz ἦταν ἕνας σκηνοθέτης, πού τοῦ ἄρεζε νά παίζει μέ τούς μύθους, σκηνοθετώντας τή δολοφονία (αὐτοκτονία) του, γιά νά ὁλοκληρωθεῖ ὁ μυθικός Οἰδιπόδειος κύκλος. Αὐτό ὅμως πού δέν καταλαβαίνει ὁ Kurtz (καί μαζί του ὁ ἴδιος ὁ Coppola) εἶναι ὅτι κάθε φτιαχτός μύθος ἤ θά ᾽ναι μιά καρικατούρα (ὅπως συμβαίνει στήν *«Ἀθάνατη Ἱστορία»* τοῦ Welles) ἤ ἀργά-γρήγορα θ᾽ ἀποκαλυφτεῖ ὁ ψεύτικος χαρακτήρας, ἡ ἀπάτη του (ὅπως συμβαίνει στόν *«Ἄνθρωπο πού ἤθελε νά γίνει βασιλιάς»* τοῦ John Huston). Ὁ μύθος στήν *«Ἀποκάλυψη, τώρα»*, στερεῖται πειστικότητας, εἶναι φτωχός καί στερεότυπος, δέ βγαίνει μέσα ἀπό δομικές διαδικασίες, ἀλλά ἀπό λογοτεχνικές, ἀνθρωπολογικές καί ψυχαναλυτικές ἀναφορές-δανείσματα, πού δέ δένονται μεταξύ τους, ὥστε νά μπορέσουν νά κλείσουν τήν ταινία μέ τή μεγαλοπρέπεια καί τό μυθικό χαρακτήρα, πού ὁ Coppola ἤθελε νά δώσει. Ὁ Coppola ἀποτυχαίνει, ἐκεῖ ἀκριβῶς πού ἀπέτυχαν καί τόσοι ἄλλοι σκηνοθέτες: στό ν᾽ ἀναπαραστήσει τό ἔργο καί τή φιγούρα τοῦ Κύριου, τοῦ Ἄρχοντα, τοῦ Πατέρα (φιλόδοξο ἐγχείρημα πού ἐλάχιστοι κατάφεραν νά φέρουν σέ πέρας: ὁ Ἀιζενστάιν μέ τόν *«Ἰβάν τόν τρομερό»*, ὁ Welles μέ πολλές του ταινίες, ὁ Hertzog μέ τόν *«Ἀγκίρε»* κ.ἄ.), ἀλλά καί νά δομήσει ἕνα μύθο (ἀδυναμία τό ἐπαναλαμβάνουμε, ὅλου τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου) ἤ νά παράγει μιά «προοδευτική» μυθοπλασία (πρόβλημα πού ἡ κρίση τῆς ἀριστερᾶς ἔκανε ἀκόμη πιό ὀξύτερο). Πάνω σ᾽ αὐτό ὅμως τό τελευταῖο ζήτημα ἴσως ἐπανέλθουμε στό ἑπόμενο τεῦχος μας.

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

«Νοσφεράτου», ἤ πῶς «μιά συμφωνία τρόμου» ἔγινε «φάντασμα τῆς νύχτας»

NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922) Σκην.:F.W. Murnau, σεν.: H. Galeen, φωτ.: Fritz A. Wagner, Ντεκόρ: Albin Grau, Ἠθ.: Max Schreck - Gustav Ἠθ.: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder

Α. Τό 1897 ὁ Ἄγγλος συγγραφέας Μπράμ Στόουκερ δημοσιεύει τό βιβλίο του *«Ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων»*, πού θ' ἀναφέρει στήν ἐπιφάνεια τή βαμπιρική μυθολογία στό χῶρο τοῦ λαϊκοῦ μυθιστορήματος. Ὅπως κάθε μανιχεϊστικός μύθος πού βασίζεται στήν τερατώδικη φύση τοῦ κακοῦ, ἔτσι καί τό βιβλίο τοῦ Στόουκερ βασίζεται σέ μιά πουριτανική καί ρατσιστική ἰδεολογία, ἡ ὁποία δικαιώνει τήν πλήρη ἐξόντωση τοῦ μιασματικοῦ καί ταραχοποιοῦ στοιχείου, ἐξόντωση πού μέ τή σειρά της λειτουργεῖ σάν ἕνα στοιχεῖο κάθαρσης καί κάνει πιό ποθητή τήν ἐπαναφερόμενη τάξη. Τό 1922 ὁ Γερμανός σκηνοθέτης Φρίντριχ Β. Μουρνάου καί σέ μιά ἐποχή πλήρους ἄνθισης τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονιστικοῦ κινηματογράφου, γυρίζει τήν ταινία *«Νοσφεράτου, μιά συμφωνία τρόμου»*, ὕστερα ἀπό μιά ἐλεύθερη διασκευή τοῦ βιβλίου τοῦ Στόουκερ, πού ἄν καί διατηρεῖ πολλά στοιχεῖα ἀπό τή δομή του, ἐγγράφεται μέσα σέ μιά διαφορετική ἐποχή καί προβληματική. Δέ θά σταθοῦμε στήν αἰσθητική σημασία αὐτῆς τῆς ταινίας, πού διακρίνεται γιά τούς πειραματισμούς της στά ἐκφραστικά μέσα (χρήση ἀρνητικῆς πελλικύλ, γρήγορες κινήσεις, συνδυασμός ἐξπρεσσιονιστικῶν σκοτεινῶν ντεκόρ μέ φυσικά ἐξωτερικά γυρίσματα κ.λπ.) καί γιά τό ποιητικό της μοντάζ, πού ξεφεύγει ἀπό τή δυναστεία τῆς κινηματογραφικῆς πρόζας καί γίνεται ἕνας ποιητικός λόγος, βασισμένος σ' ἕναν ὀπτικό μουσικό ρυθμό, πού μεταφράζει τέλεια ὁ ὑπότιτλος τῆς ταινίας «μιά συμφωνία τρόμου», ἀλλά θά προσπαθήσουμε νά ἐπιχειρήσουμε μιά ἀνάλυση τῆς προβληματικῆς τοῦ Μουρνάου, ἔτσι ὅπως ἀντανακλᾶται μέσα ἀπό τήν ταινία.

Ὁ *«Νοσφεράτου»* εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ταξιδιοῦ, μιᾶς διπλῆς πορείας ἀπό τή γερμανική πόλη τοῦ Βίμποργκ στήν Τρανσυλβανία (ὅπου ὁ Τζόναθαν Χοῦττερ θά γνωριστεῖ μέ τό Ἄλλο) καί ἀπό τήν Τρανσυλβανία ξανά στόν πολιτισμένο κόσμο τοῦ Βίμποργκ, πού θά κυριευτεῖ ἀπό τό Κακό, τό μίασμα, τίς ὀρδές (ὁρμές) τοῦ Νοσφεράτου. Παρόλο πού τό ἔργο διαιρεῖται σέ δύο διαφορετικούς κόσμους, αὐτό πού μᾶς κάνει ἐξαρχῆς ἐντύπωση, εἶναι ὅτι ὁ ἕνας κόσμος περιέχει πάντα μέσα του κάποιο στοιχεῖο τοῦ ἄλλου, μ' ἀποτέλεσμα, νά μήν μποροῦμε νά μιλήσουμε, τόσο γιά ἀντίθεση, ὅσο γιά ἀναδίπλωση τοῦ ἴδιου καί τοῦ αὐτοῦ κόσμου σέ δύο πλευρές, τή φανερή καί τήν ἀπωθημένη του, εἰσάγοντάς μας σέ μιά γενικότερη προβληματική τοῦ *δισυπόστατου*[1].

Ἐάν τό Βίμποργκ εἶναι ὁ χῶρος τοῦ οἰκείου, τοῦ πολιτισμοῦ, τοῦ κοινωνικοῦ, τῆς τάξης, τοῦ φυσικοῦ (τοῦ κανονικοῦ), τοῦ καθάριου, τοῦ φωτός (τῆς μέρας), τοῦ ρασιοναλισμοῦ, τοῦ πραγματικοῦ (καί γενικότερα τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας[2]), σ' ἀντίθεση μέ τό βασίλειο τοῦ Νοσφεράτου, πού εἶναι ὁ χῶρος τοῦ ξένου, τοῦ ἐξωτικοῦ (τοῦ μυθολογικοῦ), τοῦ δαιμονικοῦ, τῆς ἀταξίας (τῶν ὁρμῶν), τῆς παραφύσης (τῆς διαστροφῆς), τοῦ μιάσματος, τοῦ σκοταδιοῦ (τῆς νύχτας), τοῦ ἱρασσιοναλισμοῦ, τοῦ ὀνείρου (καί γενικότερα τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς, δηλαδή τῶν ἐνστίκτων τοῦ Θανάτου), ὁ πρῶτος αὐτός χῶρος ἐμπεριέχει ἐξαρχῆς μέσα του τόν δεύτερο, ὅπως ἐμφανίζεται μέσα ἀπό τή μορφή τοῦ ἀφεντικοῦ τοῦ Τζόναθαν, πού εἶναι ὀπαδός τοῦ Νοσφεράτου, ἐκφράζοντας ἕνα μή ἐκδηλωμένο ἀκόμα δαιμονισμό[3]. Ἀλλά καί τό ταξίδι τοῦ Τζόναθαν βρίσκεται ἐξαρχῆς προσδιορισμένο ἀπό δύο παραλληλισμούς: ἡ πορεία του ἀπό τό Βίμποργκ (τό πραγματικό) στήν Τρανσυλβανία (τό φανταστικό), ἀντιστοιχεῖ μέ μιά παράλληλη πορεία τῆς γυναίκας του Ἕλεν μέσα στόν κόσμο τοῦ ὀνείρου καί τοῦ ἐφιάλτη (γίνεται ξαφνικά ὑπνοβάτης), ἐνῶ ὅλο του τό ταξίδι βρίσκεται κάτω ἀπό τή συνεχή παρακολούθηση τοῦ ζωικοῦ στοιχείου πού σιγά σιγά μετατρέπεται σέ δαιμονιακό, (ἡ ὕαινα, οἱ λύκοι, οἱ μύγες πού τρώει ὁ τρελός

1) Προβληματική πού ὑπάρχει καί σέ ἄλλες ταινίες τοῦ Μουρνάου, ὅπως οἱ «Der Januskopf» (βασισμένη στό μυθιστόρημα τοῦ Στήβενσον «Δρ. Τζέκυλ καί Μρ. Χάυντ»), *«Φάουστ»*, *«Ταρτοῦφος»* κ.λπ., ἀλλά καί πού χαρακτηρίζει ὅλο τό γερμανικό ἐξπρεσσιονιστικό κινηματογράφο (ὁ *«Καλιγκάρι»* εἶναι ἕνας ἀρχίατρος κι ἕνας περιπλανώμενος τσαρλατάνος, ὁ Θάνατος στόν *«Κουρασμένο Θάνατο»* τοῦ Φρίτζ Λάνγκ εἶναι ἕνας ταξιδιώτης πού θέλει ν' ἀγοράσει ἕνα οἰκόπεδο κ.λπ.).

2) Ὅπως αὐτή ἐκφράζεται μέσα ἀπό τόν ἐξιδανικευμένο ἔρωτα τῆς Ἕλεν πρός τόν Τζόναθαν ἤ τήν ἀναγκαιότητα νά φύγει αὐτός ἀπό ἐπαγγελματική ὑποχρέωση καί ν' ἀφήσει τή γυναίκα του.

3) Στή συνέχεια θά τόν ἐκφράσει μέσα ἀπό τήν τρέλα του καί θά κλειστεῖ στό τρελοκομεῖο. Ἐδῶ ἡ ταινία δέν πρωτοτυπεῖ καθόλου καί πιστή σέ μιά παμπάλαιη παράδοση ταυτίζει τήν τρέλα μέ τό δαιμονισμό (Σ' ἀντίθεση μέ τό Χέρτζογκ πού θεωρεῖ τό δαιμονισμό τοῦ Νοσφεράτου μιά τρέλα, ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά νά δοῦμε μέ συμπάθεια τό βρυκόλακα καί νά τόν ἐντάξουμε στά περιθωριακά ἄτομα).

4) Στή μέση ἀκριβῶς τῆς ταινίας ὑπάρχει μιά σεκάνς ἄσχετη μέ τήν ὑπόλοιπη διήγηση, ὅπου ὁ καθηγητής Μπουλβέρ (μακρινός ἀπόηχος τῆς μορφῆς τοῦ Βάν Χέλσιγκ ἀπό τό *«Βρυκόλακα τῶν Καρπαθίων»*) δείχνει στούς μαθητές του δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις βαμπιρισμοῦ ἀπό τό ζωικό καί φυτικό βασίλειο: ἕνα σαρκοφάγο φυτό πού τρώει μιά μύγα κι ἕναν πολύποδα.

5) Μαρσέλ Ὄμ: «Οἱ αἰώνιοι κλέφτες τῆς ἐνέργειας», ἄρθρο στό No 7 τῶν «Cahiers de la Cinémathéque» (1972).

6) Σάρλ Ζαμαί: «Μουρνάου», σειρά «classiques du Cinéma» (Ed. Chiversitaires, 1965).

7) Ὁ Ἔντγκαρ Μορέν στό βιβλίο του «Ὁ ἄνθρωπος καί ὁ Θάνατος στήν Ἱστορία» λέει: *«Οἱ διάφορες δοξασίες γιά τό δισυπόστατο, βασίζονται πάνω στήν αὐθεντική καί θεμελιακή ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπου, πού γνωρίζει τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό»*. Κι ἀλλοῦ: *«Ἡ δισυπόστατη μορφή γιά νά βρεῖ τό βασίλειό της πρέπει νά κάνει ἕνα ταξίδι. Στίς κοινωνίες πού ἐπεκτείνουν τόν κοινωνικό χῶρο τους, βρίσκουμε νά ὑπάρχει μιά δελεαστική σχέση ἀνάμεσα στήν ἰδέα τοῦ ταξιδιοῦ καί τήν ἰδέα τοῦ βασίλειου τῶν νεκρῶν. Τό ἕνα παραπέμπει στό ἄλλο»*. Τό ἄτομο πού θά κάνει αὐτό τό ταξίδι θά συναντηθεῖ *«ὄχι μέ τό ἀντίγραφο τοῦ ζωντανοῦ, μέ ὅ,τι ἐπέζησε τοῦ θανάτου, ἀλλά μέ τό* alter ego *του»*. Ὁ Νόβαλις ἐπίσης ἀναφέρει στήν «Ὠρέλια» μιά γερμανική παράδοση πού λέει ὅτι *«κάθε ἄνθρωπος ἔχει μιά διπλή μορφή, πού ὅταν θά τήν ἀντικρύσει, ὁ θάνατος εἶναι κοντά»*. (Ὅλες οἱ παραπάνω περικοπές ὑπάρχουν στό βιβλίο τοῦ Σ. Ζαμαί γιά τό Μουρνάου πού ἤδη ἀναφέραμε).

8) Τό βιβλίο αὐτό πέρα τοῦ ὅτι ὑπάρχει γιά νά δίνει ἀληθοφάνεια στήν ἱστορία, εἶναι τό μοναδικό στοιχεῖο πού κουβαλᾶ

Κνόκ στό κελί του, τό σαρκοφάγο φυτό, ὁ πολύποδας, τά ποντίκια καί βέβαια ἡ νυχτερίδα). Ἔτσι μέ τόν τρόπο αὐτό ἐπιχειρεῖται νά δειχτεῖ ὅτι οἱ δύο κόσμοι, τό πραγματικό καί τό φανταστικό, ἡ φύση καί ἡ παρα-φύση, συγκαλύπτονται καί χάνουν τά συγκεκριμένα ὁριά τους. Ὅμοια μέ τήν Ἔλεν πού παραπέει ἀνάμεσα σέ δύο κόσμους, ὁ βαμπιρισμός ἐμφανίζεται σάν ἕνα φαινόμενο τῆς φύσης, ἀφοῦ ὑπάρχει στό φυτικό καί ζωικό βασίλειο[4]. Ὁ Μουρνάου, λέει ὁ Μαρσέλ Ὄμ, δείχνει ὅτι *«ἡ ἀνωμαλία εἶναι φυσική, βρίσκεται μέσα στήν ἴδια τήν τάξη τῶν πραγμάτων»*[5], παραπέμποντας *«ἀπό τό φυτό στό βαμπίρ, καί ἀπό τό βαμπίρ στό ζῶο. Μ' αὐτόν τόν τρόπο οἱ ἀναφορικοί ἄξονες πραγματικό/φανταστικό χάνουν κάθε σημασία, γλιστροῦν ὁ ἕνας μέσα στόν ἄλλο καί σ' ὁρισμένες περιπτώσεις συμπίπτουν ἀπόλυτα»* (Σάρλ Ζαμαί[6]).

Τό ταξίδι τοῦ Τζόναθαν σάν ὅλα τά μυθολογικά ταξίδια εἶναι ἕνα συμβολικό ταξίδι πρός τό ἀπαγορευμένο καί τήν ἀποκάλυψη τῆς αὐτογνωσίας (τοῦ ἀπωθημένου ἑαυτοῦ), πού συνδέεται στενά μέ τίς δοξασίες ὅτι τό δισυπόστατο (ὁ ἄλλος ἑαυτός) ἀνήκει στό βασίλειο τῶν νεκρῶν[7]. Ὁ Τζόναθαν παρόλες τίς προειδοποιήσεις τῶν χωρικῶν καί μέ πλήρη αὐτογνωσία ὅτι παραβιάζει ἕναν ἀπαγορευμένο χῶρο μπαίνει στή χώρα τῶν «φαντασμάτων» (μέ τή διπλή σημασία τῆς λέξης). Τό πέρασμά του ἀπό τόν ἕνα κόσμο στόν ἄλλο εἶναι καθαρά τραυματικό: ἡ πελλικύλ γίνεται ἀπό θετική ἀρνητική, ἡ κίνηση γρήγορη (ἔρχεται μιά ἄμαξα σέ ἀξελερέ), τ' ἀντικείμενα ἐμψυχώνονται (πόρτες πού ἀνοίγουν μόνες τους, φέρετρα πού προχωρᾶνε κ.λπ.) καί τό φυσικό καί φωτεινό τοπίο τῆς μέρας, τό διαδέχεται ὁ πέτρινος σκοτεινός κόσμος τοῦ πύργου καί τῆς νύχτας (Ὁ Σάρλ Ζαμαί λέει ὅτι *«ὅλα μοιάζουν σάν νά διασχίζει ἕναν κόσμο ἀντί-ὕλης»*. Ἡ παρατήρηση αὐτή συνηγορεῖ μέ τήν ἄποψη ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ τόν ἴδιο (ἀλλά ἀντίστροφο) πάντα κόσμο).

Ταυτόχρονα ὁ Τζόναθαν χάνει τήν ἀγνότητά του καί βρίσκεται ἀντιμέτωπος μέ τόν κόσμο τῆς ἀποκάλυψης. Ἀποκάλυψης πρίν ἀπ' ὅλα ὅτι ὁ κόμης Ὀρλώκ δέν εἶναι ἕνα φυσιολογικό ὄν, ἀλλά ἕνας βρυκόλακας (ἀποκάλυψη πού γίνεται τόσο μέ βάση τήν ἴδια ἐμπειρία του, ἀφοῦ δέχεται τήν ἐπίθεση τοῦ Νοσφεράτου, ἀλλά καί μ' ἕνα βιβλίο, πού διαβάζει σιγά-σιγά καί πού παίζει ἕναν ἰδιαίτερο λειτουργικό ρόλο[8]. Ἀποκάλυψη πού συμβαδίζει μέ μιά ἄλλη, τή

γνωριμία τοῦ Τζόναθαν μέ τό «διεστραμμένο» κόσμο τῶν σεξουαλικῶν ἐνστίκτων (δέχεται τήν καθαρά ὁμοφυλοφιλική ἐπιθεση τοῦ Νοσφεράτου), πού τοῦ κρούει μέσα του τόν κώδωνα κινδύνου (ἡ ἀρχή τῆς ἡδονῆς ἀπειλεῖ τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, πού συμβολίζει ὁ ἐξιδανικευμένος ἔρωτας τῆς Ἔλεν, ὁ Νοσφεράτου στρέφεται πρός αὐτήν). Τέλος ὑπάρχει καί μιά τρίτη ἀποκάλυψη, πού δέν τήν κάνει ὁ Τζόναθαν, ἀλλά ὁ θεατής-ἀναγνώστης: ἡ παραλληλικότητα ἡ ὁποία συνδέει τίς πράξεις (καί τούς πόθους) τῶν δύο ἡρώων, λές καί πρόκειται γιά τό ἴδιο πρόσωπο.

Εἶναι χαρακτηριστική ἀπό αὐτή τήν πλευρά ἡ σκηνή ὅπου ὁ Νοσφεράτου, πάει γιά δεύτερη φορά νά δαγκάσει τόν Τζόναθαν στό κρεβάτι του, σταματᾶ ὅμως, γιατί τήν ἴδια στιγμή ἡ Ἔλεν, πού βρίσκεται σέ παραληρηματική κατάσταση, σηκώνεται καί τείνει τά χέρια της καλώντας τόν ἄντρα της, κάλεσμα στό ὁποῖο, παράδοξα, θ' ἀπαντήσει ὁ Νοσφεράτου. Τό ὁμοφυλοφιλικό εἰδύλλιο παίρνει τέλος μέ τήν εἰσβολή ἑνός κοινοῦ ἀντικειμένου τοῦ πόθου, πού κάνει τό Νοσφεράτου τό ἀρνητικό ἀντίστροφο τοῦ Τζόναθαν (ἔτσι ἐξηγεῖται καί ἡ γοητεία ἀλλά καί ὁ φόβος πού ἐξασκεῖ πάνω στήν Ἔλεν[9]). Γιά μιά ὅμως ἀκόμη φορά θ' ἀναφερθοῦμε σ' ἕνα σχετικό σχόλιο τοῦ Σάρλ Ζαμαί:

«Ὁ Χοῦτερ (...) θ' ἀνακαλύψει τήν πραγματική φύση τοῦ κόμη Ὀρλώκ, ὅτι γίνεται Νοσφεράτου. Γιά νά γίνει ὅμως αὐτό θά πρέπει νά κατέβει στήν κρύπτη τοῦ πύργου, καί νά κάνει ἔτσι συμβολικά τήν ψυχολογική διαδρομή πού πάει ἀπό τό συνειδητό στό ἀσυνείδητο: ἀφοῦ παραβιάζει τή γέφυρα καί μπαίνει στή χώρα τῆς μνήμης καί τοῦ παρελθόντος (στή χώρα τῶν φαντασμάτων) (...), κατεβαίνει στήν καρδιά τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς σκέψης του (τοῦ πύργου), γιά νά εἰσχωρήσει μέ βεβαιότητα, σπρωγμένος ἀπό μιά προαίσθηση, στό κεντρικό σημεῖο (στήν κρύπτη τοῦ πύργου). Ἐκεῖ ἀφοῦ ἔλθει πρῶτα σ' ἐπαφή μέ τήν ἐμπειρία τῆς ἀποκάλυψης τοῦ δικοῦ του φόβου, θ' ἀποκαλύψει στή συνέχεια ὅτι ὁ κόμης εἶναι ὁ Νοσφεράτου[10]».

Βασισμένος σέ μία παρατήρηση τοῦ Ε. Μορέν, πού λέει ὅτι τό δισυπόστατο εἶναι τό ὑπερ-ἐγώ, πού κατέχει ὅλες τίς δαιμονικές δυνάμεις τοῦ ἐγώ, συμπεριλαμβανομένης τῆς ἐλευθερία καί τῆς προσταγῆς, ὁ συγγραφέας συμπεραίνει ὅτι ἐάν ὁ Τζόναθαν εἶναι φορέας τῆς ἀδυναμίας καί τῆς ἀπαγόρευσης (τό «Αὐτό» στή φροϋδική τοπολογία), ὁ Νοσφεράτου εἶναι τό «ὑπέρ-ἐγώ», ἡ δεύτερη πλευρά τοῦ ἴδιου προσώπου, φορέας τῆς ἐπιθετικότητας, τῆς βίας, τῆς δύναμης καί τῆς ἐλευθερίας.

Στήν κάθοδο του πρός τό Βίμποργκ, ὁ Νοσφεράτου θά κυριεύσει συμβολικά τόν κόσμο στό πέρασμά του, ἀφήνοντας τά ποντίκια νά μεταδώσουν τή χολέρα καί τό θάνατο (ὁ Μουρνάου μένει ἐδῶ πιστός στό πνεῦμα τοῦ Στόουκερ, ὅπου ὁ Δράκουλας χαρακτηρίζεται ἀπό κατακτητικές διαθέσεις). Θά νικηθεῖ ὅμως ἀπό τήν αὐτοθυσία(;) τῆς Ἔλεν, πού θά τοῦ δοθεῖ αὐτόβουλα, ἀφοῦ πρῶτα διάβασε στό βιβλίο-κώδικα, ὅτι τό μόνο πράγμα πού μπορεῖ νά νικήσει τό τέρας εἶναι ἡ ἐλεύθερη συγκατάθεση μιᾶς γυναίκας μέ καθαρή καρδιά, πού θά τόν κρατήσει κοντά της μέχρι τό λάλημα τοῦ πετεινοῦ. Μέσα ὅμως σ' αὐτή τήν «αὐτοθυσία» δέν κρύβεται κάτι ἄλλο, πού ἔχει σχέση μέ τόν πόθο; Ὁ ἔρωτας τῆς Ἔλεν πρός τόν Τζόναθαν, (ἔρως πού συμβολίζει τό «καλό», τό καθαρό καί τόν ἐξιδανικευμένο πόθο, ἄρα τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, δηλ. τά ἔνστιχτα τῆς ζωῆς), ἀντιστρέφεται καί γίνεται σεξουαλικός πόθος γιά τό Νοσφεράτου, (δηλαδή γιά τό «κακό», τό διεστραμμένο, τό σεξουαλικό καί ἐφόσον ὁ ἐρωτισμός τοῦ βρυκόλακα ἀνήκει στήν τάξη τοῦ ἀπαγορευμένου, τοῦ ἀχαλίνωτου τῶν ἐνστίκτων, κυριαρχεῖται ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἡδονῆς, δηλαδή ἀπό τά ἔνστιχτα τοῦ θανάτου[11]). Τό τέλος τοῦ ἔργου, πέρα ἀπό ὁποιαδήποτε ἑρμηνεία χριστιανικῆς αὐτοθυσίας τῆς Ἔλεν πού μπορεῖ νά ἐμπεριέχει, σημαίνει πρῶτα ἀπ' ὅλα τήν ἀπόλυτη παντοδυναμία καί ὑπερίσχυση τοῦ κώδικα (τό ἐρωτικό ζευγάρι πεθαίνει σύμφωνα μέ τόν τρόπο πού περιγράφει τό βιβλίο, κυριολεκτικά ἐξαιτίας τῆς σεξουαλικῆς τους βουλιμίας), δηλ. τῆς τάξης, τῆς κοινωνίας καί τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας, πάνω στά ἔνστιχτα, τόν πόθο καί τήν ἀναρχίζουσα ἐλευθερία. Ἡ «διαφορά» ἄν καί εἶναι

μαζί του ὁ Τζόναθαν ἀπό τόν ἔξω κόσμο καί συμβολίζει τόν κώδικα, τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, τῆς τάξης καί τῆς καταστολῆς τῶν ἐνστίκτων, πού στό τέλος θά νικήσει τό Νοσφεράτου.

9) Τό παράλληλο τῶν δύο ἡρώων τονίζεται ἐπίσης ἀπό τό ὅτι ξεκινοῦν καί φτάνουν ταυτόχρονα στό Βίμποργκ, ὅπου μένουν σέ δύο ἀπέναντι σπίτια. Εἶναι χαρακτηριστικό ἐπίσης ὅτι στό δεύτερο αὐτό μέρος τοῦ ἔργου ὁ Τζόναθαν ἐξαφανίζεται τελείως σχεδόν ἀπό τή μυθοπλασία καί τή θέση του τήν παίρνει τελείως ὁ Νοσφεράτου (σ' ἀντίθεση μέ τό ἔργο τοῦ Χέρτζογκ, πού ἀποτελεῖ συνέχεια τόν κεντρικό ἥρωα).

10) Ὁ Τζόναθαν ἀνακαλύπτει τό Νοσφεράτου νά κοιμᾶται μέσα σ' ἕνα φέρετρο καί μέ βάση τά στοιχεῖα τοῦ βιβλίου καταλαβαίνει ὅτι πρόκειται γιά ἕναν βρυκόλακα.

11) Δές Σ. Φρόυντ: «Ὁ πολιτισμός πηγή δυστυχίας» καί Χ. Μαρκοῦζε: «Ἔρως καί πολιτισμός».

φυσική, πρέπει νά ἐξοντωθεῖ.

12) Παρόμοια ἄποψη ἐκφράζει καί ὁ Δ. Παναγιωτάτος στό βιβλίο του «Ὁ φανταστικός κινηματογράφος» (Ἐκδόσεις 10), ὅπου λέει ὅτι τό ἔργο καταφεύγει *«στή ρομαντική ἀπολύτρωση μέσω τοῦ ἔρωτα καί τῆς γυναίκας. Αὐτή ἡ ἰδεαλιστική συμφιλίωση μέ τόν κόσμο ἐκφράζεται μέσα ἀπό μιά μορφή πού, περίεργα, ὀφείλει περισσότερα στή σκανδιναβική σχολή παρά στό γερμανικό ἐξπρεσσιονισμό»* (ἐννοεῖ τήν πλευρά τῶν φυσικῶν ντεκόρ καί τοπίων τοῦ ἔργου).

NOSFERATU, PHANTOM DER NACHT (1978) Σκην.-σεν.: W. Hertzog, Φωτ.: Jorg Schmidt-Reitwein, Μουσ.: Popol Vuh, Ἠθ.: Klaus Kinski, Bruno Ganz, Isabelle Adjani, Jacques Dufilho, Roland Topor.

Β. Ὁ *«Νοσφεράτου»* τοῦ Μουρνάου, ἀντιμετωπίστηκε πολλά χρόνια ἀργότερα σάν μιά προφητική ταινία, πού προεῖδε μέσω τοῦ Νοσφεράτου καί τῶν ποντικῶν του, τήν ἔλευση τοῦ ναζισμοῦ. Ἡ ἄποψη αὐτή ὀφείλεται βασικά στόν Σ. Κρακάουερ, συγγραφέας ἑνός ἐντυπωσιακοῦ βιβλίου γιά τόν προχιτλερικό γερμανικό κινηματογράφο, πού τιτλοφορεῖται «Ἀπό τόν Καλιγκάρι στό Χίτλερ», τό ὁποῖο ὅμως εἶναι ἀρκετά συζητήσιμο στά συμπεράσματά του. Ὁ Κρακάουερ διαιρεῖ τό γερμανικό κινηματογράφο αὐτῆς τῆς περιόδου, σέ ἔργα πού ἔχουν γιά κεντρική τους φιγούρα μιά μορφή ἑνός τυράννου (ὁ Καλιγκάρι, ὁ Νοσφεράτου, ὁ Μαμποῦζε κ.λπ.) καί σέ ἔργα πού ἔχουν γιά κεντρικό τους θέμα τή μοίρα *(«Ὁ κουρασμένος θάνατος», «Οἱ Νιμπελλοῦνγκεν»* κ.λπ.) καί ἀνάλογα μέ τό πῶς μεταχειρίζονται αὐτά τά θέματα βγάζει συμπεράσματα γιά τό κοινωνικό καί ἰδεολογικό τους ἀντίχτυπο στή γερμανική κοινωνία. Γιά τό *«Νοσφεράτου»* (στόν ὁποῖο ἀφιερώνει ἐλάχιστες γραμμές) λέει χαρακτηριτικά: *«Ὅπως ὁ Ἀττίλας, ἔτσι καί ὁ Νοσφεράτου εἶναι «ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ», καί μόνο ἔτσι μπορεῖ νά ταυτιστεῖ μέ τή χολέρα. Εἶναι ἕνας διψασμένος γιά αἷμα τύραννος, πού βασιλεύει σέ μιά περιοχή ὅπου ὁ μύθος διασταυρώνεται μέ τό παραμύθι (...) Πιό κάτω θά ἐπανέλθουμε σ' αὐτή τήν ἰδέα ὅτι ἕνας μεγάλος ἔρωτας, συμβολισμένος ἀπό τό θρίαμβο τῆς Ἕλεν πάνω στό Νοσφεράτου, μπορεῖ ν' ἀναγκάσει τήν τυραννία νά ὑποχωρήσει».* Κι ὄντως ἐπανέρχεται, τοποθετώντας τό *«Νοσφεράτου»* σέ μιά κατηγορία ταινιῶν πού ἔλεγαν ὅτι ὁ ἄνθρωπος θά πρέπει *«νά ὑπομένει ὅλα τά δεινά τῆς τυραννίας ἤ τοῦ χάους μέσα σ' ἕνα πνεῦμα χριστιανικῆς ἀγάπης (...). Μιά ἐσωτερική μεταμόρφωση μετρᾶ πιό πολύ ἀπό κάθε ἐξωτερική ἀλλαγή τοῦ κόσμου – δικαιώνοντας ἔτσι τήν ἀποστροφή τῶν μεσαίων τάξεων γιά κάθε κοινωνική ἀλλαγή»*[12].

Γ. Ἄν ἐπιμένουμε τόσο στήν ἄποψη αὐτή τοῦ Κρακάουερ, πού δέ θέλουμε ἐδῶ νά κριτικάρουμε, εἶναι γιατί παραδόξως τήν ἐπικαλεῖται ὁ ἴδιος ὁ Βέρνερ Χέρτζογκ, ὄχι μόνο γιά νά ἑρμηνεύσει τό ἔργο τοῦ Μουρνάου, μά καί γιά νά προσδιορίσει τό δικό του. Ἔτσι λέει συγκεκριμένα: *«Ὁ «Νοσφεράτου» τοῦ Μουρνάου (1922) εἶναι ἡ πιό ὁραματιστική ταινία ἀπ' ὅλα τά γερμανικά φίλμ. Πρόκειται γιά μιά ταινία πού προανάγγειλε καί προφήτεψε τόν ἔρχομό τοῦ φασισμοῦ μέσα ἀπό τίς εἰκόνες τῆς εἰσβολῆς στή Γερμανία τοῦ Δράκουλα καί τῶν ποντικιῶν του (φορέων τῆς χολέρας). Ταυτόχρονα ἔδωσε ἕνα κύρος στό γερμανικό κινηματογράφο πού χάθηκε τήν ἐποχή τοῦ Χίτλερ. Γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο ἡ ταινία αὐτή εἶχε γιά μένα μιά ἰδιαίτερη σημασία (...). Οἱ ταινίες μέ βρυκόλακες ἤ ἡ βαμπιρική λογοτεχνία ἄνθισαν πάντα σέ ἐποχές ὅπου μιά κοινωνία σέ κρίση πιέζεται ἀπό ὁρισμένες καταστάσεις (τά χρόνια τοῦ 20 γιά παράδειγμα ἤ σήμερα τοῦ 1978). Στή Γερμανία, ὅπου ἡ τρομοκρατική δράση ἔκανε πιό ἐμφανή καίπαρούσα τήν πολιτική, ζοῦμε κάτω ἀπό συνεχή παρακολούθηση, ἔχοντας πλήρη συνείδηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος (...). Αἰσθάνομαι ὅτι μ' αὐτό τό ἔργο προσέγγισα ἐπιτέλους κάτι τό πολύ γερό καί βαθιά γερμανικό: τήν κληρονομιά τῶν χρόνων τοῦ 20»*[13].

Ἔτσι ὁ Χέρτζογκ θά ξεκινήσει τήν ταινία του μέ μιά συγκεκριμένη ἀναφορά πρός τόν παλιό *«Νοσφεράτου»*, ὅπου προσπαθεῖ νά θέσει τό ἔργο ἐξαρχῆς μέσα σ' ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικό πλαίσιο. Πρόκειται γιά ἕνα μεγάλο πλάνο μέ τίς μούμιες τοῦ Γκουαναχουάτο (νεκροί πού δέν ἔχασαν τό σῶμα του γι' αὐτό καί μποροῦν νά κινηματογραφηθοῦν[14]), οἱ ὁποῖες παραπέμπουν τόσο στό βασίλειο τῶν νεκρῶν (στό Νοσφεράτου σάν κινηματογραφική φιγούρα), ὅσο καί στή ναζιστική γενοκτονία, στά πτώματα τῶν στρατοπέδων συγκέντρωσης (δηλ. παραπέμπουν στό *«Νοσφεράτου»* τοῦ Μουρνάου, σάν μιά μυθική πιά ταινία πού προεῖδε καί κατέγραψε κάτι). Τό λάθος ὅμως τοῦ Χέρτζογκ, αὐτό πού δέ βλέπει, εἶναι ὅτι ἡ ταινία τοῦ Μουρνάου εἶναι ὄχι μόνο ἕνα ἔργο πού ἀνήκει στήν Ἱστορία (στήν κινηματογραφική πρῶτα, μιά καί ἀποτελεῖ ἕνα «κλασικό» τοῦ κινηματογράφου καί στή γενική Ἱστορία κατά δεύτερον, ἐφόσον θέλουμε νά υἱοθετήσουμε τήν ὀπτική πού τό θέλει προφητικό

13) Συνέντευξη τοῦ Β. Χέρτζογκ ἀπό τό Σ. Μιζραχί, δημοσιευμένη στό Νο 228 τοῦ «L' Avant Scéne CINEMA» ὅπου ὑπάρχει τό σενάριο τῆς ταινίας τοῦ Μουρνάου.

14) Δές τή συζήτηση τῶν Ζ. Πετά, Ντ. Παῖνι καί Ζάν Ρόυ («Ἀπό τό Μουρνάου στό Χέρτζογκ) στό ἀφιέρωμα τοῦ «Cinéma 79» γιά τό *«Νοσφεράτου»* τοῦ Χέρτζογκ.

15) Ὅλα τά πλάνα πού καρδράρουν τό Νοσφεράτου στόν πύργο, στό πλοῖο καί ἀρκετά στήν πόλη εἶναι παρόμοια μέ τοῦ Μουρνάου. Μέ μιά μεγάλη ὅμως διαφορά: ὁ Μουρνάου δουλεύοντας τό ἀσπρόμαυρο φίλμ παίζει μέ τίς ἀντιθέσεις ἄσπρου-μαύρου, σκιᾶς-φωτός, ἐνῶ ὁ Χέρτζογκ χρησιμοποιεῖ ἁπλῶς κατευθυνόμενους φωτισμούς μέ σπότ πού δημιουργοῦν ἁπλῶς ἀτμόσφαιρα, χωρίς νά ἔχουν καμιά σημασιοδότηση. Ὁ ἐξπρεσσιονισμός τῆς πρώτης ταινίας ἀντικαταστάθηκε ἀπό τό ρετρό ρομαντισμό τῆς φωτογραφίας, παρόλο πού ὁ Χέρτζογκ (ἕνας ἀπό τούς λίγους κινηματογραφιστές πού δουλεύουν ἀκόμη πλαστικά τό πλάνο) πετυχαίνει ἀρκετές φορές νά δώσει ἐνδιαφέρουσες συνθέσεις (ὁ ἴδιος ἀναφέρεται στήν ἐπιρροή ἀπό τούς Χάνς Μπάλντουγκ, Γκρήν, Γκρύνεβαλντ, Ντύρερ, Μπρύχελ καί Μπός. Θά μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε ἐπίσης τόν Κάσπαρ Φρήντριχ). Στήν ταινία τοῦ Χέρτζογκ, δέν ὑπάρχουν οἱ ἀναφορές στό ζωϊκό καί φυτικό βασίλειο, ὁ Τζόναθαν σ' ἀντίθεση μέ τό πρῶτο ἔργο γυρνᾶ χωρίς μνήμη, μισο-βρυκόλακας καί στό τέλος παίρνει αὐτός τή θέση τοῦ Νοσφεράτου. Οἱ σκηνές ἐπίσης μέ τό δεῖπνο στήν πόλη εἶναι εὑρήματα τοῦ Χέρτζογκ, ὅπως βέβαια καί ὅλοι οἱ οἱ διάλογοι πάνω στό τραγικό τοῦ βρυκόλακα.

ἔργο πάνω στό ναζισμό), μά καί μιά ταινία πού ἀνήκει στή μυθολογία, μιά ταινία πού δουλεύει, ἐπεξεργάζεται τή μυθολογία (τή λαϊκή κατά κύριο λόγο, ἐκφράζοντας ὅμως φόβους καί ἰδεολογίες πού κατά κύριο λόγο ἀνήκουν στά μεσαῖα συντηρητικά στρώματα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μουρνάου), ὄντας ταυτόχρονα φορέας, μήτρα καί δημιουργός μιᾶς νέας (τῆς κινηματογραφικῆς μυθολογίας γιά βρυκόλακες πού τό ἔργο αὐτό θ' ἀποτελέσει ἕνα δομικό πρότυπο).

Ἀντίθετα ἡ ταινία τοῦ Χέρτζογκ (ὅπως ὅλο τό σύγχρονο σινεμά) εἶναι ἕνας κινηματογράφος πού ἀδυνατεῖ ν' ἀναπτύξει μιά ὁποιαδήποτε μυθολογία (πέρα ἀπό μιά ἄθελη καρικατούρα). Ταυτόχρονα ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς ταινίας τοῦ Μουρνάου εἶναι ὅτι ἀποτέλεσε μέν ἕνα «προφητικό» ἔργο, γιά ἕνα ὅμως παρελθόν πού ἔχει περάσει. Μιά ὅμως ὁποιαδήποτε νεώτερη ἔκδοση τοῦ ἔργου, δέν μπορεῖ νά διαθέτει αὐτή τήν ἱστορική ἐπιβεβαίωση (ἐκτός κι ἄν οἱ ἐποχές εἶναι ταυτόσημες, πράγμα ὅμως πού δέ συμβαίνει σήμερα μέ τή Γερμανία). Ἔτσι ἐάν θέλει νά εἶναι μιά ταινία μέ πολιτικό ἀντίκτυπο ἤ «προφητικό» χαρακτήρα δέν ἔχει ἄλλη λύση παρά νά δουλέψει στό ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς ἀλληγορίας, τοῦ πολιτικοῦ παραμυθιοῦ, μ' ἄλλα λόγια τοῦ μύθου, πράγμα πού ὁ Χέρτζογκ δείχνεται ἀνίκανος νά τό κάνει (ἐνῶ μόλις πρόσφατα γύρισε τρεῖς ταινίες πού ἐφάπτονται τοῦ μύθου καί τῆς πολιτικῆς ἀλληγορίας, τόν «*Ἀγκίρε*», «*Καρδιά ἀπό γυαλί*» καί τήν «*Μπαλάντα τοῦ Μπροῦνο*»). Ἔτσι τόν βλέπουμε ν' ἀντιμετωπίζει τήν ταινία τοῦ Μουρνάου μέ μιά φετιχιστική μονομανία, νά τήν κοπιάρει μέχρι τοῦ παθολογικοῦ σημείου νά ὑπάρχουν παρόμοια ἀκριβῶς πλάνα[15], ἀλλά καί νά τήν ἀλλάζει τελείως βάζοντας τή δικιά του προσωπική προβληματική, σέ πεῖσμα κάθε συνοχῆς, χωρίς νά ἔχει κανένα πρόβλημα νά παίξει μέ μιά ἐκ τῶν προτέρων γνώση (οἱ ναζί ὅπως καί ὁ Μουρνάου ἀνήκουν στήν Ἱστορία), πού εἶναι ὅμως ἀνίκανη, τό ἐπαναλαμβάνουμε, νά δημιουργήσει μιά δικιά της μυθολογία.

Κι εἶναι ἀστεῖο αὐτό τό τελευταῖο γιατί ὁ «*Νοσφεράτου*» τοῦ Χέρτζογκ εἶναι μιά ταινία πάνω στή συνέχιση τοῦ μύθου. Ὁ Τζόναθαν ἐάν πάει στά Καρπάθια δέν εἶναι γιά νά γνωριστεῖ μέ κανέναν ἄλλο του ἑαυτό, οὔτε μέ τό ἀπαγορευμένο, ἀλλά μέ τό Μύθο, τή μυθολογία πού φορεῖς της εἶναι οἱ τσιγγάνοι. Πρόκειται ὅμως γιά ἕνα μύθο πού δέν ἔχει τίποτα πάνω του τό τρομακτικό (δέν ὑπάρχει τό φρικιαστικό μεγαλεῖο τῆς Ἀποκάλυψης), ἕνα μύθο σέ πλήρη παρακμή καί πού τό μόνο πού ἐπιθυμεῖ εἶναι νά πεθάνει. Οἱ κατακτητικές του

διαθέσεις μοιάζουν ἀστεῖες, ὁ Νοσφεράτου φαντάζει τόσοκωμικός στά σοκάκια τῆς ἔρημης πόλης μέ τά πελώρια τακούνια του καί τό κυρτό σῶμα του (σ' ἀντίθεση μέ τό στητό φαλλικό χαρακτήρα τοῦ Μάξ Σρέκ στόν πρῶτο *«Νοσφεράτου»*), παρόλο πού ὁ Χέρτζογκ καταφέρνει νά δώσει πολύ πειστικότερα τήν ἀποσύνθεση τῆς πόλης ἀπό τό Μουρνάου (συνδυάζοντάς την βέβαια μέ μιά γενικότερη προβληματική του περί ἀποσύνθεσης τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ). Ὁ Χέρτζογκ ἀπογυμνώνει τό Νοσφεράτου ἀπό κάθε μανιχεϊστική καί δαιμονιακή διάσταση, δέν ἐνσαρκώνει τό κακό, μά τή διαφορά (ὅπως ὅλοι οἱ ἥρωές του), καί ἐξανθρωπίζοντάς τον καί κάνοντάς τον ἕναν τραγικό ἥρωα, περνάει μέσα ἀπό τή μορφή του τό πρόβλημα τοῦ περιθωριακοῦ, τῆς τρέλας, τῆς ἀδυναμίας τῆς ἐπικοινωνίας μέσω τοῦ λεκτικοῦ λόγου (εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Νοσφεράτου ὅπως καί ὁ 'Αγκίρρε μιλᾶ μ' ἕνα μονόλογο πού κάνει πηδήματα, πού ἔρχεται ἐκεῖ πού δέν τόν περιμένεις νά ἔρθει, ἄσχετα μέ τό πλαίσιο καί τούς προηγούμενους διαλόγους. 'Εάν ὅμως αὐτό ἔδινε μιά παρανοϊκή καί θεϊκιά παντοδυναμία καί μεγαλεῖο στόν 'Αγκίρρε, στό Νοσφεράτου μεταφράζεται σάν μιά ἀδυναμία του σέ σχέση μέ τούς ἄλλους, πού πηγάζει ἀπό τήν περιθωριακότητά του, μ' ἀποτέλεσμα νά δημιουργεῖ μιά ἐνόχληση στό θεατή πού περιμένει μιά ἄλλη πιό κωδικοποιημένη συμπεριφορά[16]). Στήν τελευταία σεκάνς ὁ Τζόναθαν, πού μετουσιώνεται σέ Νοσφεράτου, γίνεται ὁ συνεχιστής τοῦ μύθου (ἀφοῦ ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τόν κύκλο τῆς Θείας Κοινωνίας, πού τόν ἐμπόδιζε νά μετακινηθεῖ μέ τή βοήθεια μιᾶς ὑπηρέτριας, πού ὅπως καί οἱ τσιγγάνοι παραπέμπει στό λαϊκό στοιχεῖο) καί φεύγει λέγοντας «ἔχω πολλά νά κάνω», ἐκπέμποντας δηλαδή μιά ἐκκρεμή πολιτική ἀπειλή, πού ἠχεῖ στό κενό, γιατί τίποτα στό ὑπόλοιπο ἔργο δέ μᾶς προδιαθέτει νά λάβουμε τό Νοσφεράτου γιά κάτι τέτοιο (τουλάχιστο σέ πειστικό βαθμό). 'Επιπλέον ὁ Τζόναθαν ἔχει κάτι τό λιγώτερο ἀπό τό Νοσφεράτου. 'Εκεῖνος ἦταν μιά συμπαθητική καί τραγική μορφή, πού ἄν ὑπῆρχε ἦταν γιά τόν πόθο του προς τή Λούση, ἐνῶ ὁ Τζόναθαν εἶναι ἕνα τίποτα, κυριολεκτικά ἕνα ἀληθινό φάντασμα. Κι ἐδῶ δέν μποροῦμε νά μή συμφωνήσουμε μέ τό Σέρζ Ντανέ πού λέει:

«'Εξελίσσοντας ἔστω κι ἐλάχιστο τό μύθο, ὁ Χέρτζογκ ρισκάρει ἕνα ἐπικίνδυνο παιχνίδι. Ὁ μύθος ὅπως εἶναι γνωστό γιά νά ἐνεργήσει πάνω μας πρέπει νά εἶναι διφορούμενος ἤ ἀντικρουόμενος. Ὁ Χέρτζογκ ὅμως χάνει τό παιχνίδι. Κάνοντας τό Νοσφεράτου μιά ὅμοια περίπτωση μέ τόν 'Αγκίρρε ἤ τόν Κάσπαρ Χάουζερ ἤ τόν Μπροῦνο (ἕνα ὄν δηλαδή πού τό μόνο πράγμα πού τόν κρατᾶ στόν κόσμο εἶναι ἕνα νῆμα, τό νῆμα τῆς τρέλας του, τῆς μονομανίας του), ἐντείνοντας τίς βεριστικές λεπτομέρειες, χρησιμοποιώντας κατευθυνόμενους φωτισμούς ἤ δείχνοντας σέ ρελαντί πετάγματα νυχτερίδας, ἀποδεικνύεται πιστός στόν ἑαυτό του, δηλαδή σ' αὐτό πού ξέρει ὅτι ξέρουμε πώς ξέρει νά κάνει (καί τό ὁποῖο κάνει ὅλο καί χειρότερα) (...) Ἡ μεγάλη ὀκνηρία μέ τήν ὁποία ὁ Χέρτζογκ ξανα-διαβάζει, κοπιάρει ἤ παραπέμπει στό Μουρνάου καί στό μύθο τοῦ Δράκουλα, μᾶς βάζει μερικά ἐρωτήματα (...) Κι ἕνα γενικότερο: γιατί ὁ κινηματογράφος δέν παράγει πιά μύθους;»[17]

'Ερώτημα ἀρκετά ἐπίκαιρο ἀλήθεια, πού ἔρχεται νά τό ἐπιβεβαιώσει ἀπό τη μιά ἡ πλήρη ἀδυναμία ἑνός πρόσφατου «μυθικοῦ» ἔργου, νά οἰκοδομήσει ἕναν ὁποιοδήποτε δικό του μύθο (δές τήν κριτική μας γιά τήν *«'Αποκάλυψη τώρα»*) καί ἀπό τήν ἄλλη ἡ πρόσφατη τάση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου τῶν «δημιουργῶν» πού στρέφεται στή σίγουρη πολιτιστική ἀξία τῆς λογοτεχνίας (δές τήν κινηματογράφιση τῶν *«'Αδερφῶν Μπροντέ»* ἀπό τόν Τεσσινέ ἤ τίς μεταφορές στήν ὀθόνη τοῦ *«Ταμπουριοῦ»* καί τοῦ *«Βώυτσεκ»*), τάση πού γιά μιά ἀκόμη φορά προδίδει τό γεγονός ὅτι ἀποτελεῖ ἕναν κινηματογράφο-φάντασμα ἑνός πολιτιστικοῦ καί ἱστορικοῦ παρελθόντος, ὅμοιου μέ τήν ἀλλαγή τοῦ τίτλου τοῦ ἔργου τοῦ Μουρνάου, πού ἀπό *«Νοσφεράτου, μιά συμφωνία τρόμου»* ἔγινε στά χέρια τοῦ Χέρτζογκ, κυριολεκτικά καί μεταφορικά, ἕνα *«Φάντασμα τῆς νύχτας»*[18].

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

16) Ὅπως συμβαίνει μέ τίς σκηνές ὅπου ὁ Νοσφεράτου πάει στό δωμάτιο τῆς Λούση γιά νά μιλήσει μαζί της καί ὄχι γιά νά τή δαγκάσει.

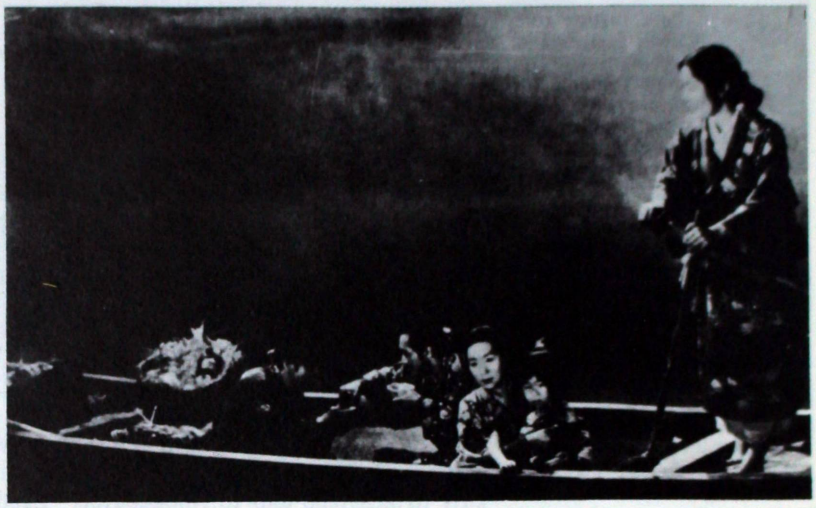
17) Σέρζ Ντανέ, κριτική γιά τήν ταινία στό Νο 298 τῶν «Cahiers du Cinéma» (Μάρτιος 1979).

18) 'Επισημαίνουμε ὅτι ἡ ταινία παίχτηκε στήν 'Ελλάδα στ' ἀγγλικά καί σέ μιά σμικρυμένη κάπως ἔκδοση (τό ταξίδι ἦταν μεγαλύτερο, λείπει τό πλάνο τοῦ μικροῦ τσιγγάνου πού παίζει βιολί πάνω ἀπό τό σῶμα τοῦ ἀναίσθητου Τζόναθαν, οἱ σκηνές μέ τό Ρένφηλντ, τό ἀφεντικό τοῦ Τζόναθαν, μετά τόν ἐρχομό τοῦ Νοσφεράτου κ.λπ.) σέ βάρος τῆς ποιητικῆς διάστασής της, πού ἀποτελεῖ ἴσως τό μοναδικό ἀτού αὐτῆς τῆς δεύτερης ἔκδοσης, μ' ἀποτέλεσμα νά χάνει ἀκόμα περισσότερο.

Τά θαυμαστά ροῦχα τῆς μεταφυσικῆς

Οὐγκέτσου Μονογκατάρι

τοῦ Μιζογκοῦτσι



«χοῦς εἶ καί εἰς χοῦν ἀπελεύσει»

Οὐγκέτσου Μονογκατάρι (Μύθοι τοῦ φεγγαριοῦ κάτω ἀπ' τή βροχή) (1953). *σκην.:* Κένζι Μιζογκούτσι, *σεν.:* Γ. Γιόντα καί Μ. Καβαγκούτσι ἀπό τό βιβλίο τοῦ Οὐέντο 'Ακινάρι, *φωτ.:* Κάζουο Μιγιαγκάβα, *μουσ.:* Φούμιο Χαγιαζάκα, *κάστ:* Μάσι Κόκιο, Μασαγιούκι Μόρι, Κινούγιο Τανάκα, Σάκαε 'Οζάβα, *διάρκεια:* 96'.

Τί ὑψώνεται —καί γιορτάζεται σέ κύκλους ἀλλεπάλληλους— πάνω [καί μέσα] ἀπό τή σημαίνουσα ὕλη τῆς ταινίας;

Τί καί γιατί ἡ μεταφυσική;

Ποιά —ἄραγε— τά μαγικά «ἀναγράμματα» τά «χαραγμένα στήν ἄμμο τῆς σάρκας» τοῦ κειμένου;

Πῶς καί τί ὁ ὑλισμός («φτασμένος στό λαμπρό ὕψος τοῦ σημαίνοντος»);

Α. Η ΠΡΟΘΕΣΗ. ('Αφήνοντας στό πλάι μιά —ἔτσι κι ἀλλιῶς— διαφεύγουσα σφαιρικότητα)· νά ἀνα-παραστήσω μονάχα, ἕνα σπινθήρα τῆς «ἠλεκτρικῆς» ἐπαφῆς μου μέ τό πολλαπλό κείμενο τοῦ Μιζογκούτσι, μέ ἄλλο ὄνομα: *τόν ὑλικό χαρακτήρα «μιᾶς» μεταφυσικῆς.*

Β. ΑΡΧΕΤΥΠΑ (Ο ΤΥΠΟΣ ΤΩΝ ΥΛΩΝ). *Νερό–χῶμα–φωτιά:* 'Αρχέγονες ρίζες τῆς μυθολογικῆς ἤ φιλοσοφικῆς σκέψης πού, μέσα ἀπό μιά κίνηση τυφλωτικῆς λάμψης, περνοῦν ἀπό τό μέρος τῶν ἐγγυήσεων ἀληθοφάνειας, ἀπό τό μέρος ἐντυπώσεων ὑλικότητας (μέσα ἀπό μιά πλατιά καί διαρκῶς ἀντιστρεπτή πολυσημεία) πρός τή «θέση τοῦ βασιλιᾶ» τοῦ φιλμικοῦ κειμένου.

1. ΤΟ ΝΕΡΟ: σωτηρία [φυγή μέ τή βάρκα] — μυστήριο, ἀπειλή [ἄγνωστη βάρκα] — πηγή ζωῆς [ὁ ἄνθρωπος τῆς ἄγνωστης βάρκας ζητάει νερό] — θάνατος [ὁ ἄγνωστος πίνει νερό καί πεθαίνει] — ἔρωτας [λουτρό μέ τήν πριγκίπισσα] — ἐξαγνισμός, κάθαρση [ὁ σαμουράι πού ἐπιστρέφει πετάει τά ὅπλα του στό νερό]...

2. Η ΦΩΤΙΑ: Πηγή ζωῆς-χρήματος [ὁ φοῦρνος πού καίει τόν πηλό] — κίνδυνος [διάρρηξη τοῦ σπιτιοῦ ἀπό τούς ἐπιδρομεῖς μέ ἀναμμένο δαυλό*] — ἑστία, σπιτικό [ἡ φωτιά πού καίει στήν ἐπιστροφή τοῦ Γκενζοῦρο] ...

3. ΤΟ ΧΩΜΑ: χρῆμα [πλάσιμο ἀγγείων] — θάνατος [θάψιμο γυναίκας Γκενζοῦρο] — γυναίκα [ἡ νεκρή -ἕνα μέ τό χῶμα- μιλάει ἀπό τόν τάφο] — δύναμη [ἡ γυναίκα στήν ἀπόπειρα βιασμοῦ φουχτώνει χῶμα καί τό ρίχνει στούς διῶκτες της]...

* 'Ο δαυλός αὐτός εἶναι ἕνα ἀπό τά ξύλα πού στηρίζουν τό σπίτι: σημεῖο-ἔνδειξη μιᾶς σκηνογραφικῆς εὐθραυστότητας, γνώριμου στοιχείου τῆς 'Ιαπωνικῆς ἀντίληψης τῆς ἀναπαράστασης.

4. ΧΩΜΑ—ΓΥΝΑΙΚΑ—ΒΑΖΑ: Στή σκηνοθετική πρακτική τοῦ Μιζογκούτσι μποροῦμε —ἀπό μιά πλευρά— νά διακρίνουμε δυό ἄξονες: ἀπό τό ἕνα μέρος ὁ ἄντρας (στήν περίπτωση τοῦ φίλμ οἱ δυό ἄντρες) κάτοχος τοῦ φαλλοῦ καί τοῦ ἀποκλειστικοῦ «δικαιώματος γιά ὄνειρα», πού συνιστᾶ τήν ὕβρη τῆς «Μιζογκούτσιας τραγωδίας» καί ἀπό τό ἄλλο ἡ ἀδιάρρηκτη ἑνότητα χῶμα-γυναίκα-βάζα (ἡ γυναίκα ἀνήκει στό χῶμα-καταλήγει στό χῶμα, τά βάζα ἀνήκουν στό χῶμα-γεννιοῦνται ἀπό τό χῶμα). Ἄν λοιπόν ἡ γῆ εἶναι τό ὑπέρτατο σημαῖνον πού ἐπικαθορίζει βάζο καί γυναίκα, ἡ φιλμική λειτουργία βάζει τά τελευταῖα μέσα σέ δυό παράγωγες ἁλυσίδες πού διατρέχουν ὅλο τό σῶμα τῆς ταινίας: α) βάζα-χρυσός-πόθος τοῦ χρυσοῦ, β) γυναίκα-φύλο-πόθος τῆς γυναίκας. Χρυσός καί γυναίκα, μέ ἄλλα λόγια ὅλο τό «κοινωνικό», μέσα ἀπό μιά κίνηση φιλοσοφικῆς ἀφαίρεσης καί ὁλοκληρωτικοῦ ρεαλισμοῦ.

Γ. ΤΟ ΠΛΑΣΙΜΟ ΤΟΥ ΠΗΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ. Ἀπόδραση-ἀποτυχία-ἐπιστροφή. Δυό ἄντρες, δυό παράλληλες ἱστορίες, ἐγκαταλείπουν τό χῶρο τῆς ὕπαρξής τους σέ μιά προσπάθεια ἀπόδρασης σ' ἕνα ἄλλο χῶρο — στό χῶρο τοῦ Ἄλλου (τό eros βρίσκεται μέσα στό eteros, ὅπως παρατηρεῖ ἡ Kristeva). Ὁ ἕνας στήν κατεύθυνση τῆς ἀνύπαρκτης πριγκίπισσας (πού ὅμως σημαίνεται μέσα στό φίλμ μέ ρεαλιστικό τρόπο), ὁ ἄλλος πρός τήν κατεύθυνση τοῦ πολέμου. Πρός τό ὄνειρο ὁ ἕνας, πρός τήν ἀγριότητα** ὁ ἄλλος, δηλαδή πρός δύο τόπους ἐξορίας, πρός δύο μορφές ἀπο-κλεισμοῦ. Ἡ ἀπόδραση αὐτή συνιστᾶ τήν ὕβρη τοῦ μύθου, πού ἐδῶ νοεῖται (σέ ἀντίθεση πρός τούς ἀρχαίους Ἕλληνες) ὡς ἀποκοπή ἀπό τή γῆ, ἡ ὁποία ἀναδεικνύεται ἀνέφικτη. Οἱ δυό ἄντρες θά γυρίσουν στό σημεῖο τῆς ἀφετηρίας τους περνώντας ἀπό τούς

** Γιά τό δίπολο ἀγριότητα-πόλεμο ἄς θυμηθοῦμε τό Σάντ: «Σέ κάθε καιρό καί τόπο ὁ ἄνθρωπος ἔβρισκε τήν ἀπόλαυση χύνοντας τό αἷμα τῶν ὁμοίων του καί γιά νά δικαιολογηθεῖ μασκάρευε αὐτό τό πάθος ἄλλοτε μέ τά πέπλα τῆς δικαιοσύνης καί ἄλλοτε μέ τῆς θρησκείας. Μά στό βάθος ὁ σκοπός ἦταν, καί δέν πρέπει νά ἀμφιβάλλουμε γι' αὐτό, ἡ ἐκπληκτική ἀπόλαυση πού ἔνιωθε».

δρόμους τοῦ ἐξαγνισμοῦ ἤ τοῦ θανάτου (θάνατος γυναίκας)***. Ἡ ἐπιστροφή αὐτή προκαλεῖ καί μιά ἀντίστοιχη μεταβολή τοῦ χώρου τοῦ πόθου τῶν δύο ὑποκειμένων. Μεταβολή πού δέν ὁδηγεῖ στήν ἀκύρωσή του, ἀλλά στή μετατόπισή του σ' ἕναν ἄλλο χῶρο. Ἄν ὁ πόθος νοεῖται ὡς ἡ *διαφορά* ἀνάμεσα στή ζήτηση καί τήν ἱκανοποίηση (Lacan), ἡ ριζική μεταβολή τῆς ἐκφορᾶς αὐτῆς τῆς ζήτησης ἔχει γιά ἀποτέλεσμα τήν πλήρη ἀλλαγή τοῦ *τόπου* αὐτῆς τῆς διαφορᾶς.

Δ. ΟΙ ΔΥΟ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ. Πρακτική τοῦ Γκενζοῦρο (τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα) —πρακτική τοῦ Μιζογκούτσι. Ὁ πρῶτος πλάθει χῶμα, ψένει πηλό στή φωτιά γιά νά φτιάξει ἀγγεῖα, πού, πέρα ἀπό μιά ἀξία χρήσης (καί ἀξία ἀνταλλαγῆς, μέ τήν ὁποία ὁ Γκενζοῦρο προσπαθεῖ νά ἐξαγοράσει τό φανταστικό) ἔχουν καί μιά καλλιτεχνική «ὑπεραξία» («Εἶσαι μεγάλος τεχνίτης», θά τοῦ πεῖ ἡ πριγκίπισσα). Ἀνάλογα καί ὁ σκηνοθέτης, πατώντας πάντα γερά στίς πρωτεϊκές δυνάμεις τῆς ὕλης, παράγει ἕνα ἔργο, μετωνυμική ἔκφραση τοῦ ὁποίου εἶναι τά πήλινα ἀγγεῖα τοῦ Γκενζοῦρο, ἕνα ἔργο ὅπου ἡ μεταφυσική δέν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό τόν ἀχνό πού τυλίγει τά ἄμορφα πήλινα κομμάτια πού βγαίνουν ἀπό τό φοῦρνο.

«Οὐγκέτσου Μονογκατάρι» — Τά θαυμαστά *ροῦχα* τῆς μεταφυσικῆς. Ἤ, ἀκόμη περισσότερο, ἡ ἀναζήτηση ἑνός *πρίν*· ἡ ἀναζήτηση τοῦ «ἀρχικοῦ κεφάλαιου, τοῦ φυσικοῦ πλούτου»****, πού βρίσκεται πρίν καί πίσω ἀπό κάθε μεταφυσική καί κάθε μυθολογία (κάθε μεταφυσικός λόγος στηρίζεται πάνω σέ μιά ἐργασία ἀπόσβεσης, ξυσίματος, λείανσης αὐτῆς τῆς πρώτης ὕλης). Στό Μιζογκούτσι μέσα ἀπό τήν ἔκρηξη τῆς περίσσειας (ἀλλά καί τῆς πολυσημείας) τῆς ὕλης γινόμαστε μάρτυρες τῆς *ἀδύνατης* ἀνάδυσης αὐτῶν τῶν «πρώτων εἰκόνων» μέ τήν ὑλική/ἄυλη μορφή (γιά νά ξαναγυρίσουμε σέ μιά προηγούμενη μεταφορά) ἑνός καπνοῦ, μιᾶς ἄχνας.

Στίς παραπάνω γραμμές ἐξετάσαμε τήν ταινία ἀπό τήν πλευρά τῆς σχέσης *μεταφυσική/ὕλη* καί, ὑπαινικτικά, ἀπό τή σκοπιά τῆς σχέσης *«προμεταφυσική» ὕλη/μεταφυσική*. Οἱ σχέσεις αὐτές διαφορίζονται ἀπό τό δυαδισμό *φύση/πολιτισμός* ἤ μέ πιό μερική μορφή, *φύση/τέχνη*, δυαδισμούς παλιότερους ἀπό τόν Πλάτωνα, οἱ ὁποῖοι βρίσκονται ὁλοκληρωτικά στό ἐσωτερικό τῆς μεταφυσικῆς καί οἱ ὁποῖοι, ἐφόσον τό ἀντικείμενό μας εἶναι ἕνα καλλιτεχνικό προϊόν, μιά ταινία, ἀρθρώνονται σέ ἕνα διπλό ἐπίπεδο: φύση/τέχνη (:φύση/τέχνη). Ἡ διαπραγμάτευση τοῦ κειμένου τοῦ Μιζογκούτσι ἀπ' αὐτήν τήν πλευρά εἶναι νομίζουμε, μή παραγωγική.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

*** Δέ θίγουμε ἐδῶ τόν τελείως ἰρρεαλιστικό, γιά τό Δυτικό ὀρθολογισμό, χειρισμό τῆς ἔννοιας τοῦ θανάτου. Θυμίζουμε ἁπλά ὅτι μιά προβληματική πάνω στό θάνατο ἀναπτύσσεται σέ πολλές ταινίες τοῦ ἰαπωνικοῦ κινηματογράφου, π.χ. Ἀγόρι ("Οσιμα). Ἔρως+σφαγή (Γιοσίντα).

****Jacques Derrida «La Mythologie blanche».

Μήν πυροβολεῖτε τόν Πατέρα

Caro Papa

τοῦ Ντίνο Ρίζι

CARO PAPA ('Ιταλία-Γαλλία -Καναδάς, 1979). Σκην.: Dino Risi, σεν.: Bernandino Zapponi, Marco Risi καί D. Risi, φωτ.: Tonino Delli Colli, μουσ.: Manuel de Sica, ἠθ.: Vittorio Gasman (Albino Millozza), Stefano Madia (Marco Millozza), Aurore Clément (Margot), Julien Guiomar (Parrela). Διάρκεια 106'.

Τό Caro Papa ἔρχεται νά ἐπιβεβαιώσει μιά ἐντύπωση, πού ὁλοένα κι ἐνισχυόταν, γιά τό τέλος τῆς ἰταλικῆς κωμωδίας. Ἄγονη θεματολογική ἐπανάληψη, μυρηκασμός τῆς ἐπικαιρότητας, ἐπιθεωρησιακή ἀνεκδοτολογία, εἶναι τά μοτίβα πού κυριαρχοῦν στήν προσπάθεια κάποιων σκηνοθετῶν νά παρατείνουν τήν ἤδη βασανισμένη καριέρα της!

Μποροῦμε νά μιλᾶμε σήμερα γιά ἰταλική κωμωδία; Τό Caro Papa μᾶς ἀπαντάει πώς ὄχι. Μετά τήν παλίρροια τῆς ποπουλίστικης κωμωδίας πού ἀκολούθησε τό νεορρεαλισμό, ἔρχεται ἕνας «οὐμανισμός» ὅλο καί πιό πεσσιμιστικός, τοῦ ὁποίου τό Caro papa ἀποτελεῖ ἕνα πρότυπο. Αὐτό τό «εἶδος» διηγεῖται δράματα, ὅλο καί περισσότερο «προσωπικά», πού ἀντανακλοῦν στιγμιότυπα τῆς ἰταλικῆς κοινωνίας, ἀπομονώνοντας τήν Ἱστορία, σερβίροντάς την σέ ἁπλά «παραδοσιακά» κάδρα.

Ὁ Ρίζι ἀπό τό «Ἄρωμα Γυναίκας» κι ὕστερα ἀποφάσισε νά ἐγκαταλείψει τήν ἐξωτερική ἀντιμετώπιση τῶν ἡρώων του χάρη μιᾶς ἄλλης ἐσωτερικῆς, χειρουργώντας τους σέ μιά θεατρική σκηνή κι ἐκμεταλλευόμενος δραματικά τήν αἱμορραγία τους. Ἀπό παλιά τό ταξίδι ὑπῆρξε ἕνα κομβικό στοιχεῖο γιά τούς ἥρωες τοῦ Ρίζι. Τό Caro papa ἐνισχύει τήν ἐντύπωση τοῦ ταξιδιοῦ ὁδηγώντας τή δραματική ἁλυσίδα σ' ἕνα ἀστυνομικό ψευτο-σασπένς πού στήν πραγματικότητα δέν ἐνδιαφέρει κανένα, μιά πού οἱ θεατές ἀπό πολύ νωρίς γνωρίζουν τή λύση του. Αὐτό τό γεωγραφικό πρόσχημα χρησιμεύει σάν μάσκα στό ταξίδι πού πραγματοποιεῖ ὁ Γκάσμαν στό ἐσωτερικό του. Οἱ μετατοπίσεις στήν Ἐλβετία ἤ στόν Καναδᾶ, πέρα ἀπ' τίς τουριστικές τους λεπτομέρειες, ἔρχονται νά καλύψουν τό μοναδικό πραγματικό ταξίδι τοῦ Γκάσμαν, ἐκεῖνες τίς μυστικές ἐπισκέψεις στό δωμάτιο τοῦ γιοῦ του καί τίς ἡδονοβλεπτικές, παράνομες βυθομετρήσεις στό κόκκινο τετράδιο πού μοιάζει κιόλας χρωματισμένο μέ αἷμα (τό κόκκινο χρῶμα ἐκπληρώνει μιά χαρά τό «συμβολικό» του ρόλο σάν στίγμα τοῦ αἵματος καί τῆς τρομοκρατίας πού συμβαίνει πάντα νά ἀνήκει στήν ἀριστερά).

Ὁ Ρίζι σκηνοθετεῖ ἕνα οἰκογενειακό κύτταρο ὑπό ἔκρηξη, μιά οἰκογένειασύμπτωμα πού χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἀπομόνωση (ἐνισχυμένη ἀπό τή γεωγραφική ἀπομάκρυνση τῶν μελῶν της, ἔτσι ὥστε ἀκόμα καί τό γεγονός τῆς εἰσόδου τοῦ Γκάσμαν στό δωμάτιο τοῦ γιοῦ του μοιάζει μέ τά ταξίδια του γιά νά ξαναβρεῖ τά μέλη τῆς οἰκογένειάς του). Ἀλλά ὁ Ρίζι δέ σταματάει ἐδῶ, σκηνοθετεῖ ὅλο τόν κόσμο: ὁ ὁμοφυλόφιλος πού μοιράζεται τό διαμέρισμα μέ τήν παλιά ἐρωμένη τοῦ γιοῦ τοῦ Γκάσμαν, ἡ κοινότητα τῶν τοξικομανῶν, ἡ ἐνδυματολογική, «νεγκλιζέ» ἀφέλεια τῶν «ἀναρχικῶν», ἡ ἀνία τῆς χριστιανοδημοκρατικῆς χλιδῆς κι ὅ,τι ἄλλο συνιστᾶ τή μικροαστική εἰκόνα τοῦ Ρίζι γιά τήν Ἰταλία, διαλύονται στήν τεράστια κρυστάλλινη σφαίρα πού στριφογυρίζει μέσα στό κλάμπ προφητεύοντας τή λύση πού πρό πολλοῦ ὁ σκηνοθέτης ἔχει ἐκμαιεύσει.

Ὅ,τι ἐπιπλέει εἶναι ἡ τραγική φιγούρα τοῦ πατέρα (πού γιά τό Ρίζι ἀποτελεῖ

1. Ἀναφέρομαι κύρια στα τελευταῖα φίλμ τοῦ Ρίζι, τοῦ Κομεντσίνι καί τοῦ Μονιτσέλλι πού θεωροῦνται οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποί της

τή γνήσια ἐντύπωση τοῦ Ἰταλοῦ: παλιός ἀντιστασιακός, συμπαθητικός φαλλοκράτης, εὔθυμος κανταδόρος, ἀνεξάντλητος κομπιναδόρος) πού κερδίζει τήν ἀγάπη τοῦ γιοῦ του μέ τή θυσία του. Ἀντίθετα στή θέση καί τό ρόλο πού τούς προμήθευσε ἡ μυθοπλασία, πατέρας καί γιός καταλήγουν στό εἰδυλλιακό μελό τῆς ἀναπηρικῆς καρέκλας διανθισμένο μέ τά δάκρυα τῆς μετάνοιάς τους, ξεχνώντας κι αὐτοί κι ὁ θεατής πώς πρόκειται γιά ἕνα μεγαλοεπιχειρηματία κι ἕναν τρομοκράτη. Αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ συνοχή τῆς τραυματισμένης οἰκογένειας, ἡ συγκατάθεση τοῦ θεατῆ, ἡ μεταφορά του στήν ἀναπηρική καρέκλα. Ἀγαπημένε πατέρα ἤ δύστυχε ἰταλικέ κινηματογράφε;

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

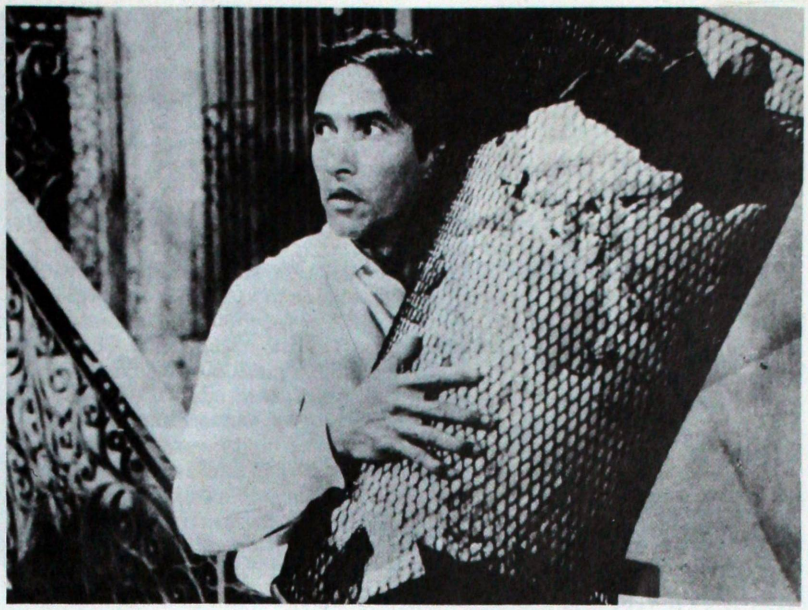
συνέχεια ἀπό τή σελ. 25

σημειωτικῶν συστημάτων ὅπως ἡ ζωγραφική καί ὁ κινηματογράφος ὅμως, φανερώνει καθαρά μιά κατευθείαν ἐξάρτηση ἀπό τήν ἰδεολογία καί τήν ἱστορία. Ὁ κινηματογράφος καί ἡ ζωγραφική εἶναι ἱστορικά προϊόντα τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας. Ἄν ἡ λειτουργία τους ὁρίζει ὁρισμένους ρόλους στό φαντασιακό, θά πρέπει κάποιος νά θεωρήσει αὐτούς τούς ρόλους σάν ἀποτελέσματα ἐπιλογῶν (συνειδητῶν ἤ ἀσυνείδητων) καί ν' ἀναπτύξει τόν καθορισμό τῆς λογικῆς τέτοιων ἐπιλογῶν. Ὁ Οὐντάρ συνεπῶς θέτει ἕνα διπλό ἐρώτημα. Ποιά εἶναι ἡ σημειολογική λειτουργία τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς; Πῶς τήν ἀνάπτυξαν οἱ κλασικοί ζωγράφοι;

Ὁ Οὐντάρ προωθεῖ τίς παρακάτω ἀπαντήσεις. 1) Ἡ κλασική εἰκονική ζωγραφική εἶναι μιά ὁμιλία. Αὐτή ἡ ὁμιλία παράγεται σύμφωνα μέ εἰκονιστικούς κώδικες. Αὐτοί οἱ κώδικες παράγονται ἀπ' εὐθείας ἀπό τήν ἰδεολογία καί συνεπῶς ὑπόκεινται σέ ἱστορικές μεταμορφώσεις. 2) Ἡ ὁμιλία ὁρίζει ἀπό τά πρίν τό ρόλο τοῦ ὑποκειμένου, καί συνεπῶς προκαθορίζει τήν ἀνάγνωση τοῦ πίνακα. Τό φαντασιακό (τό ὑποκείμενο) χρησιμοποιεῖται ἀπό τόν πίνακα γιά νά μασκαρέψει τήν παρουσία τῶν εἰκονιστικῶν κωδίκων. Λειτουργώντας χωρίς νά γίνουν ἀντιληπτοί, οἱ κώδικες ἐνισχύουν τήν ἰδεολογία πού ἐνσωματώνουν ἐνῶ ὁ πίνακας παράγει μιά «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ» (effet-de-réel). Αὐτή ἡ ἀόρατη λειτουργία τῶν εἰκονιστικῶν κωδίκων μπορεῖ νά ὁριστεῖ σάν «φυσικοποίηση»: ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας πού παρήχθηκε πιστοποιεῖ ὅτι οἱ εἰκονιστικοί κώδικες εἶναι «φυσικοί» (ἀντί νά εἶναι ἰδεολογικά προϊόντα). Ἐπιβάλλει σάν «ἀλήθεια» τήν ὀπτική τοῦ κόσμου ὅπως φιλοξενεῖται ἀπό μιά συγκεκριμένη τάξη. 3) Αὐτή ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ φαντασιακοῦ γίνεται δυνατή ἀπό τήν παρουσία ἑνός συστήματος πού ὁ Οὐντάρ ἀποκαλεῖ «ἀναπαράσταση». Αὐτό τό σύστημα περικλείει τόν πίνακα, τό ὑποκείμενο καί τή σχέση τους πάνω στήν ὁποία ἐξασκεῖ ἕναν αὐστηρό ἔλεγχο.

Μετάφραση: Νότης ΦΟΡΣΟΣ

(στό ἑπόμενο τεῦχος τό β' μέρος)



«Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη»

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΥΒΑ

(Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη — Μνῆμες ὑπανάπτυξης)

Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη Muerte de un Burocrata) 1966 σκην.: Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα, *σεν.:* Τ.Γκ. Ἀλέα-Ἀλφρέντο Ντέλ Κουέτο, *μουσ.* Λέο Μποῦβερ, *παίζουν:* Σαλβαντόρ Γούντ, Σύλβια Πλάνας, *διάρκεια:* 89 λεπτά (ἀσπρόμαυρη).

Μέσα στό σημαντικό ἀριθμό ταινιῶν πού μᾶς ἔρχονται ἀπό τίς Ἀνατολικές χῶρες φορτωμένες μέ τά διαπιστευτήρια τῆς «ταινίας κριτικῆς τοῦ συστήματος», πράγμα συχνά βοηθητικό στήν ἐμπορική καριέρα τους (περίπτωση *Πρίμ*), δυό σχετικά παλιές ταινίες ἀπό τήν Κούβα, πού παίχτηκαν μᾶλλον πρόσφατα, ἔρχονται νά καταλάβουν μιά θέση ἐντυπωσιακή καί ἀπρόσμενη. Ποιό εἶναι τό καινούργιο πού φέρνουν αὐτές οἱ δύο ταινίες στόν εὐρύτερο χῶρο τῶν καλουμένων φίλμ κριτικῆς τοῦ συστήματος τῶν χωρῶν τοῦ «ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ», χῶρο ἀρκετά μεγάλο καί ἑτερογενή, ἄν κρίνει κανείς ἀπό συντεταγμένες τοῦ εἴδους τοῦ *Πρίμ*, τοῦ *Ζητῶ τό Λόγο*, τῆς *Φυλλοροῆς* ἤ τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο;*

Ὁ τίτλος ἤδη τῆς πρώτης ταινίας μᾶς ὁδηγεῖ κατευθείαν σ' ἕνα πανίσχυρο παραπέμπον *(γραφειοκρατία)*, χρησιμοποιημένο σέ μεγάλο βαθμό (καί σέ μιά κλίμακα πού κυμαίνεται ἀπό τήν καταδήλωση μέχρι τό ξόρκι ἤ τή μάσκα) ἀπό προηγούμενες φιλμικές (καί ὄχι μόνο τέτοιες) πρακτικές. Ἡ χρήση της ὅμως ἐδῶ ὑπαγορεύεται ἀπό μιά ἄλλη λογική καί στοιχειοθετεῖ μιά ἄλλη ἀντιμετώπιση, πράγμα πού ἐπισημαίνεται ἀπό τήν ἀρχή μέ τά πολύ ἔξυπνα ζενερίκ τῆς ταινίας. Θυμίζουμε ὅτι οἱ τίτλοι τοῦ φίλμ «ρίχνονται» ἀπό μιά γραφομηχανή παρούσα μέσα στό πλάνο. Μ' αὐτόν τόν τρόπο δηλώνονται μιά καί καλή τά ὅρια μιᾶς ταινίας «κριτικῆς τῆς γραφειοκρατίας» καθώς καί ὁ τόπος ἀπό τόν ὁποῖο πηγάζει αὐτή ἡ ταινία. Ἔχοντας ἤδη δηλώσει τόν *τόπο* καί τά *ὅριά* της, μᾶς πληροφορεῖ, στή συνέχεια τῶν τίτλων, καί γιά τόν *τρόπο* της, μέ μιά μακριά ἀφιέρωση (χτυπημένη πάντα στά πλῆκτρα τῆς γραφομηχανῆς) σέ μιά σειρά ἀπό πρόσωπα τοῦ κινηματογράφου (ἀπό τό Μάκ Σέννετ μέχρι τή Μαίρυλιν Μονρόε) πού, ὅπως θά διαπιστώσουμε στό ξετύλιγμα τῆς ταινίας, ἀποτελοῦν

«Μνῆμες ὑπανάπτυξης»

ἰσάριθμους «τρόπους» πού τό φίλμ θά τούς υἱοθετήσει ὅλους, χωρίς νά νοιάζεται γιά τήν παραγωγή ἐντυπώσεων σοβαρότητας (πράγμα στό ὁποῖο τόσο μᾶς ἔχουν συνηθίσει οἱ ἐξ Ἀνατολῶν ταινίες), ἀλλά καί δείχνοντας μιά τέλεια γνώση ὅλου αὐτοῦ τοῦ «δια-κειμένου» (μιά ὁλόκληρη κινηματογραφική προϊστορία). Ἔτσι, δηλώνοντας τήν καταγωγή τῶν εἰκόνων της καί ὀργανώνοντας τό σύνολό της σ' αὐτή τή βάση, ἡ ταινία κατορθώνει μιά πολύ σημαντική μετατόπιση: τή μετατόπιση ἀπό τήν *αἰτία τῆς μυθοπλασίας* στήν *αἰτία τῆς εἰκόνας*· ἀπό κεῖ καί πέρα τά μάτια μποροῦν νά μείνουν ἀνοιχτά, νά δοῦν καί νά χαροῦν τήν ταινία.

Ἡ τόλμη τοῦ ἄλλου φίλμ (πού μᾶλλον δύσκολα θά ἐντασσόταν στό «εἶδος» πού ἀναφέραμε στήν ἀρχή), ἔγκειται στό ὅτι βασίζεται ὅλο πάνω σ' ἕνα βλέμμα, τό βλέμμα ἑνός ἀστοῦ πού ἔμεινε στήν Κούβα μετά τήν ἐπανάσταση, ἤ, ἀκριβέστερα, στή σκηνοθεσία ἑνός τέτοιου βλέμματος, (ἀφοῦ δέν μπορεῖ νά εἶναι τό βλέμμα τοῦ σκηνοθέτη). Πιό ὥριμη καί πιό φιλόδοξη αὐτή ἡ ταινία, ἐνσωματώνοντας πρακτικές πού ἁπλώνονται ἀπό τό ντοκυμανταίρ μέχρι τή γαλλική νουβέλ-βάγκ, χρωστάει τήν ἰδιαίτερη διεισδυτικότητά της σ' αὐτό τό ἐκκεντρωμένο, πλάγιο, ἀνεπίσημο, σχεδόν παράνομο βλέμμα καί ὀργανώνεται πάνω σέ μιά σειρά σχέσεων μέ δεσπόζουσες τίς σχέσεις ὑποκείμενο/ἀντικείμενο τῆς Ἱστορίας καί κυρίως παρελθόν/παρόν, τά ὁποῖα διαπλέκονται ἤ καί συνυπάρχουν (βλ. σκηνή στό μουσεῖο τοῦ Χέμινγουαίη).

Ἄν ὁ κινηματογράφος τοῦ «τρίτου κόσμου» —στό πλάτος τοῦ ὁποίου κατατάσσουν τίς κουβανέζικες ταινίες— ἔχει σάν κεντρικό ἄξονα τήν «ἐπανάσταση πού θά γίνει», τά δύο αὐτά φίλμ στρέφονται στήν ἀπόσταση τοῦ περιθώριου τή στιγμή πού ἡ προβληματική τους προϋποθέτει τήν ἐπανάσταση· ἄν ὅμως δοῦμε αὐτόν τόν «τρίτο κινηματογράφο» σάν ἕνα σύνολο πρακτικῶν μέ κεντρικό στόχο αὐτό πού οἱ Σολάνας-Γκεττίνο ὀνομάζουν μέ μιά λέξη: *ἀποαποικοποίηση τῆς κουλτούρας**, τά παραπάνω φίλμ καταθέτουν ἕνα ἔργο ἀρκετά σημαντικό πρός τήν κατεύθυνση αὐτῆς τῆς ὑπόθεσης.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Μνῆμες ὑπανάπτυξης (Memorias del Subdesarollo) 1968 *σκην.* Τόμας Γκουτιέρες Ἀλέα, *σεν.* Τ. Γκ. Ἀλέα βασισμένο στό μυθιστόρημα τοῦ Ἐντμοῦντο Ντενόες, *μουσ.* Λέο Μπροῦβερ, *φωτ.* Ράμον Σουάρεζ, *μοντάζ:* Νέλσον Ροντρίγκεζ, *παίζουν:* Σέρτζιο Κοριέρι, Ντέιζυ Γκρανάντος, Ἐζκίντα Νούνιεζ *διάρκεια:* 104 λεπτά (ἀσπρόμαυρη).

*Fernando Solanas and Octario Gettino, Towards a Third cinema, στό περ. Afterimage, No 3 (1971).

Ἐμφύλιος Λόγος

Ἱστορία ἑνός ἁμαρτήματος ἤ Ἁμαρτία ἑνός ἱστορήματος;

τοῦ Δ. Λεβεντάκου

«ξεκινώντας ἀπ' τόν ὠκεανό τῆς λήθης ὅπου
ἐπιπλέουν μερικά κουρέλια τῆς μνήμης»
J. Narboni

ΕΜΦΥΛΙΟΣ ΛΟΓΟΣ (1969). Σκην.-σεν.: Διαμαντῆς Λεβεντάκος, φωτ.: Θόδωρος Μάργκας-Ν. Σμαραγδῆς, μουσ.: Γιῶργος Κουρουπός. Διάρκεια 86'.

Ὅποιος δέ θέλει νά μιλάει γιά τήν Ἱστορία σάμπως κι ἡ σημασία της νά 'ναι αὐτονόητη (σάμπως νά μιλάει τήν Ἱστορία) πρέπει πρῶτα νά θέσει τό ἐρώτημα: τί ὀνομάζουμε Ἱστορία;[1]

Λοιπόν, αὐτό πού ὀνομάζουμε Ἱστορία δέν εἶναι τῆς τάξης τῆς ἀφήγησης. Ὅλα ἀρχίζουν μέ τήν ἀνακάλυψη τῆς βιογραφίας ἁγίων, ἕνα συναξάρι πού διαθέτει ἀξιοθέατα ἀντικείμενα μέσα σ' ἕνα πλαίσιο ὅπου πρέπει νά τά διαβάσουμε. Εἶναι τό φαντασιακό τό ὁποῖο ἔχουμε ἀνάγκη ὥστε τό *τότε* νά ἐπιβεβαιώνει τό *τώρα*. Στόν «Ἐμφύλιο Λόγο» ἕνα βέβαιο νόημα ἐπιβάλλεται μέσα ἀπό μιά ταυτολογική[2] ὀργάνωση πού δέν ἀναφέρεται σέ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τό παρόν. Ὅταν δεχόμαστε τό κείμενο, μιά ἐργασία ἔχει ἤδη ἐπιτελεστεῖ: ἔχει διαγράψει τήν ἑτερογένεια καί τούς κινδύνους της, γιά νά λησμονήσει τό παρελθόν. Πρόκειται γιά μιά κομματική λογική πού διηγεῖται τό χθές της, πρόκειται γιά ἀποσπάσματα σφηνωμένα μέσα σ' ἕνα ἀποσυναρμολογημένο παρόν πού συρρικνώνει τίς εἰκόνες του σέ παρελάσεις.

Αὐτά τά σημεῖα, διευθετημένα στό συναξάρι τους, παραμένουν, ὡστόσο εὐερέθιστα σέ μιά ἄλλη ἀνάλυση. Τότε ἀρχίζει ἄλλη Ἱστορία: ἡ ἑτερονομία (=αὐτό συνέβη) ἐγκαθιδρύεται μέσα στήν ὁμογενοποίηση τῆς γλώσσας (=αὐτό εἰπώθηκε, αὐτό διαβάστηκε) καί παράγει τήν *ἱστορικότητα* μέσα ἀπό τά στοιχεῖα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Γιά νά μιλήσουμε ἀκριβέστερα, πρόκειται γιά τήν κατασκευή τῆς Ἱστορίας.

Ἡ λέξη Ἱστορία κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα σέ δύο πόλους: τήν Ἱστορία πού εἶναι ἀφηγημένη καί αὐτή πού εἶναι γεγονός, τό διάστημα μιᾶς ἐργασίας καί μιᾶς μεταβολῆς. Ἐκκινώντας μιά ἱστορική ὀπτική ἀπό τό πρῶτο νόημα καί καταλήγοντας στό δεύτερο (διαδικασία, πού εἶναι ἀναγκασμένη, ἄλλωστε, νά ὑποστ(εῖ)ηρίξει) ἀνοίγει τίς χαραμάδες γιά κάποιο πράγμα πού ἔφτασε ἀπό ἀλλοῦ καί διαφορετικά, *παράγει* λοιπόν τήν Ἱστορία. Μέσα στά κομμάτια πού ὀργανώνουν τό φαντασιακό τῆς κοινωνίας της, ἡ ἱστορικότητα ἐπιχειρεῖ κάποιες μετατοπίσεις, προσθέτει ἄλλα κομμάτια, θεμελιώνει παρεκκλίσεις καί συγκρίσεις, διακρίνει ἴχνη, ἐπιστρέφει σέ μιά διασκορπισμένη κατασκευή: *Δημιουργεῖ ἀπουσίες* ἀντί νά παραδεχτεῖ πώς εἶναι τό ἀντικείμενό της πού ἀπουσιάζει. Μ' αὐτά τά ἐργαλεῖα φτιάχνει ἕνα παρελθόν πού τό ἀναρροφᾶ στό ἐπίπεδο τοῦ λόγου. Ἡ ἐργασία της εἶναι λοιπόν *ἐπίσης* ἕνα γεγονός, γιατί δέ θέλει νά ἐπαναλαμβάνει, ἀλλά νά μετατρέπει τήν Ἱστορία. Τούτη ἡ πρόθεση δέν ἀρκεῖ, ὅμως, γιά νά ἐπιφέρει μιά τομή, γιατί τό ἀντικείμενο πού πέρασε περικλείεται ἀνάμεσα στά ντοκουμέντα πού σχεδιάζουν αὐτό τό ἀντικείμενο. Νά 'μαστε λοιπόν μπροστά σέ μιά ἐργασία παραμόρφωσης, μιά ἐπανάληψη, μιά ἰδεολογική ἀνακατασκευή. Ἀποσπάσματα-ἐνθύμια, τραπεζο-

1. Βλέπε τήν εἰσαγωγή τοῦ Michel de Certeau στό Ça 10/11 (Cinéma & Histoire).
2. Τίποτα δέ θά μποροῦσε νά μᾶς πείσει εὐκολότερα γιά τήν ταυτοσημία τοῦ πολιτικοῦ λόγου ἀριστερᾶς καί δεξιᾶς ὅσο ἡ ταινία τοῦ Λεβεντάκου.

3. «Le discours de l' Histoire».

μάντιλα τῆς ἐπιθυμίας, σώματα πού σείονται ἀπό ἀνυπόφορους κλυδωνισμούς, ἐγκοπές κι ἐλάσματα πού ἐπεξεργάζονται τήν ἐνσλλαγή καί κρύβουν τήν ἀδυναμία τῆς διατύπωσης. Ἐντυπώσεις μεταμόρφωσης πού βρίσκουν μέσα στίς φωνές καί τή μουσική, τήν πηγή τῆς δύναμής τους κιἐνισχύουν —ἐπιστρέφοντας— αὐτό πού ἡ εἰκόνα μεταφέρει. Εἶναι ὅ,τι ὁ R. Barthes ὀνομάζει «ἀναφορική χίμαιρα»[3]. Τό πρόβλημα δέν ὑπάρχει πιά ἄν καδραριστεῖ, ἔχει ἀποστειρωθεῖ ἀπό τή σημασία του μέσα ἀπό τήν «τηλεοπτική» λειτουργία τῆς πληροφόρησης, πού στήν ἰσοπέδωση τῆς εἰκόνας τυλίγει τό γεγονός στή λήθη τοῦ *ἤδη* συμβάντος, τό κοινοποιεῖ, ἑπομένως, στήν οὐσία, τό ἀπο-κοινωνικοποιεῖ, ἀφοῦ ἀπό κεῖ καί πέρα ἡ λύση του ὑπερβαίνει τήν ἀτομική εὐθύνη καί ἀνάγεται σέ μιά φαντασματική συλλογική συνείδηση.

Ἡ ἀφετηρία τοῦ συλλογισμοῦ μας εἶναι: ποιά εἶναι ἡ ἀναφορά πού ἕνας λόγος, ἕνας μύθος, ἕνα φίλμ μπορεῖ νά διατηρήσει μέ τό κεντρικό πρόβλημα τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στή λαϊκή μνήμη καί τίς πολιτικές ἐπιλογές; Πῶς μπορεῖ ἡ νωθρή ἀνάμνηση τοῦ ἐμφύλιου πολέμου καί τῆς πάλης τῶν τάξεων σ' ἐκείνη τήν ἱστορική περίοδο, νά βρεῖ μιά γλώσσα σήμερα; Πρέπει νά καθορίσουμε μιά πολιτική σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτή τή συλλογική μνήμη καί τίς καταβολές της. Ὑπάρχουν δύο τύποι σχέσεων· ἤ καλύτερα, ὑπάρχει ἡ νοσταλγία κι ἀπ' τήν ἄλλη μιά χειρουργική τομή πού ἐνισχύεται ἀπό τόν τρόπο πού κανείς σκέφτεται ἱστορικά τό παρόν καί πολιτικά τό παρελθόν.

Ὁ «Ἐμφύλιος Λόγος» ἀπαιτεῖ μιά ταύτιση ἀνάμεσα στό πραγματικό καί σ' αὐτό πού περιέχει φιλμαρισμένο· εἶναι μιά βολονταρίστικη θέση πού καταλήγει στόν ἀποκλεισμό τοῦ θεατῆ καί περιορίζει τή λαϊκή μνήμη στήν

ἐθνογραφική της ἐπιφάνεια. Πρόκειται γιά μιά σύνθλιψη τῆς θέσης τοῦ θεατῆ. Πρέπει νά σκεφτοῦμε τή θέση αὐτοῦ τοῦ θεατῆ στό ἐπίπεδο τῆς πυκνότητας πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν ἀναφορά καί τό λόγο. Γιά νά ἀκριβολογήσουμε, ἕνα φίλμ ἀρχίζει νά γίνεται *ἱστορικό* ἀπό τή στιγμή πού ἀποκαλύπτει (κι ἑρμηνεύει) τίς διαφορές ἀνάμεσα στίς θέσεις τοῦ παραγωγοῦ, τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ θεατῆ... Εἶναι ἱστορικός ὁ λόγος πού διακηρύσσει τίς συγκρούσεις αὐτῶν τῶν θέσεων καί πού μπορεῖ ἑπομένως νά ἀρθρώσει τούς συνδέσμους τῆς βίας τους, πού μπορεῖ ν' ἀποτελέσει τό προ-κείμενο τῆς θεραπείας τῶν κινηματογραφικῶν μυθοπλασιῶν. Τό ἱστορικό φίλμ μπορεῖ νά εἶναι ἁπλᾶ μιά ἐπιστροφή, ἕνα τέντωμα τῶν δομῶν τῆς μυθοπλασίας κι ὕστερα μιά ἐπαναφορά σ' ὅ,τι θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε «ἀδρανή μνήμη». Αὐτό πού μπορεῖ νά εἰσαγάγει ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι ἡ δραστηριοποίηση τῆς μνήμης, ἀλλά ἡ ἀναγωγή τοῦ θεατῆ σέ μιά θέση *σύγκρουσης*, ἡ λήθη τοῦ διαχωρισμοῦ παρελθόν/παρόν.

Κι ἀκόμα: μέσα σ' ἕνα φίλμ, ποιό ρόλο παίζει ἡ ἀναδρομή στά ντοκουμέντα; Αὐτή ἡ ἐρώτηση ἀναφέρεται πρίν ἀπ' ὅλα στή σχέση ἀνάμεσα στήν παραγωγή τοῦ ντοκουμέντου καί στήν ἐπιστροφή του, τό τσιτάτο. Στό φίλμ κυριαρχεῖ ἀναμφισβήτητα (καί πρόκειται γιά σύμπτωμα) ἡ λατρεία τοῦ ντοκουμέντου. Ἀλλά κανένα ντοκουμέντο δέν ἀποτελεῖ τήν ἀκατέργαστη ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας. Κάθε ντοκουμέντο ἔχει ἤδη ὑποστεῖ μιά βέβαιη μεσολάβηση γιά νά φτάσει σέ μᾶς σάν τέτοιο. Ντοκουμέντα ἤ σκηνοθεσία αὐτῶν τῶν ντοκουμέντων, τσιτάτα ἤ ἐντυπώσεις πραγματικοῦ, ἀληθοφανής ἀναπαράσταση: πῶς ὅμως θά τεθεῖ σέ λειτουργία ἕνας ἀριθμός ἀπό ντοκουμέντα καί τσιτάτα, ἀναγνωρίσιμα ἤ ὄχι, σαφῆ ἤ ἀόριστα; Εἶναι ἡ σκηνή τῆς ὁμιλίας πού ἐπεξεργάζεται αὐτό τό πρόβλημα ξαναγυρνώντας στό Michelet: τό ντοκουμέντο «μιλᾶ» κι ἀκόμα παραπέρα, εἶναι ὁ λαός πού «μιλᾶ» μέσα ἀπ' τό λόγο πού ἀναφέρεται σ' αὐτόν. Τί ἔχουμε δεῖ λοιπόν; Ἕνα φίλμ ἤ μιά σειρά ἀπό φαντάσματα πού διέρχονται ἀπ' τά πτώματά τους, σταθερά πλάνα, ἀκίνητες εἰκόνες, παγωμένες φωτογραφίες σωμάτων πού ἐπανέρχονται στήν πρόσοψη τοῦ περιθώριου; εἶναι ἤ ὄχι νεκρά; γιατί τό σπηκάζ ἀπαρνιέται αὐτό πού ἔχει πάρει θέση στήν ὀθόνη; Ἐντυπώσεις μυθοπλασίας πού παράγονται ἀπό μιά σειρά συνδυασμένων σημαινόντων: φωνή, ἀποσπάσματα λόγων, «ἱστορικές» ὁμιλίες... *ἡ μυθοπλασία τῆς Ἱστορίας.*

Ἀλλά ὑπάρχει ἐπίσης αὐτό πού ἡ Ἱστορία φιλμαρισμένη μοιάζει νά τονίζει μέ τή μεγαλύτερη πειστικότητα. Ὑπάρχουν λίγα τέτοια φίλμ κι ὁ μικρός ἀριθμός τους ἀναδείχνει ἀναγκαῖα ὅ,τι λείπει (J.L. Comolli). Αὐτή ἡ ὁριοθέτηση ἀπό τά φίλμ πού δέν ἔγιναν ἤ ἀπουσιάζουν, ὑπογραμμίζει τήν ἔλλειψη αὐτῶν τῶν «ὄχι-φίλμ». Ἔτσι, μέσα στή σπανιότητα αὐτοῦ πού ἔχει φιλμαριστεῖ, ὑπάρχει ἡ πληγή τῆς ἀπουσίας αὐτοῦ πού δέν ἔχει φιλμαριστεῖ. Ἕνα σημερινό φίλμ ἐπιστρέφει ἰδανικά σέ ὅλα τά ἄλλα ὑπάρχοντα φίλμ. Ἕνα φίλμ τοῦ τότε περιέχει ὅλα τά φίλμ πού δέ θά γίνουν ποτέ. Ἀναδιπλασιάζοντας τήν ἐντύπωση τῆς ἱστορικότητας, ἡ ἀπαίτηση τῆς ἀπώλειας: εἶναι ὅλο τό ἀπουσιάζον παρελθόν πού πρέπει νά φιλμαριστεῖ καί πού λείπει ἀκόμα μιά φορά στό φιλμαρισμένο παρελθόν.

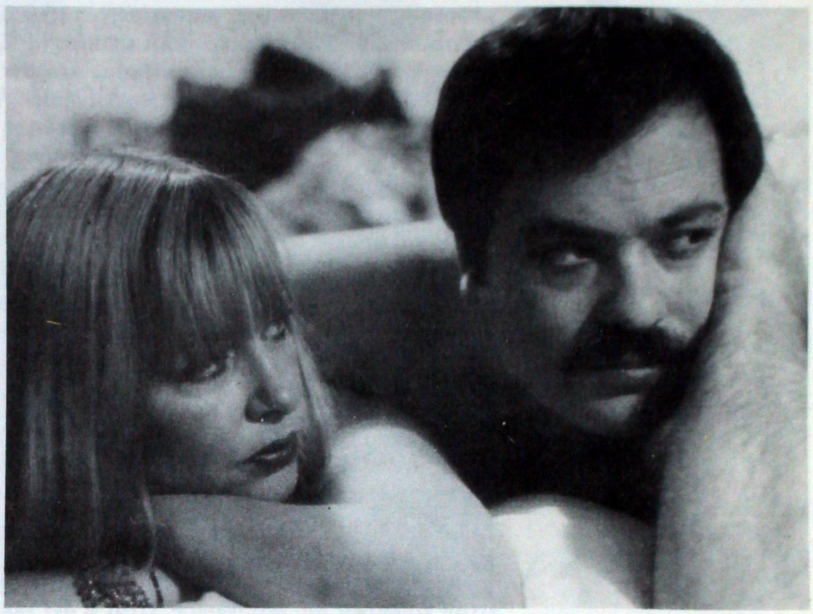
Κινηματογραφική ἀνάγνωση τῆς Ἱστορίας; Ἱστορική ἀνάγνωση τοῦ φίλμ; Τίποτα ἀπό τά δύο. Ἐκεῖ δέν πρόκειται γιά κινηματογράφο κι ἐδῶ δέν πρόκειται γιά Ἱστορία. Γιατί νά κρύψουμε πώς ἔτσι κι ἀλλιῶς ἡ διαφορά εἶναι πολιτική κι αὐτό δέ χρίζει τήν (ὅποια) ἀνάγνωση, ἀλλά ἁπλά τήν ἐπενδύει...; (μέ τί; μ' ἕνα λόγο πού δέν αὐτοτιτλοφορεῖται «ἐμφύλιος» μιά πού δέν μπορεῖ νά εἶναι τέτοιος).

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Ἡ κάμερα στυλέτο

«Τά κουρέλια τραγουδᾶνε ἀκόμα»

τοῦ Ν. Νικολαΐδη



ΤΑ ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ (1969). Σκην.-σεν.: Ν. Νικολαΐδης, φωτ.: Στ. Χασάπης, Ἠθ.: Ἄλκης Παναγιωτίδης, Χρ. Βαλαβανίδης, Ρίτα Μπενσουσάν, Κ. Τζούμας. Διάρκεια 125΄.

Πρέπει πρίν ἀπ' ὅλα νά ποῦμε ὅτι τό φίλμ τοῦ Νικολαΐδη διαγράφει τήν ὑπέρβαση ἑνός κινηματογράφου, τήν ἔξοδο, ἀλλά καί τά ὅριά του. Τήν ἴδια στιγμή χαράζει τόν ἀρνητικό πόλο ἑνός μαγνήτη πού ἐπιστρατεύοντας ὅλα τά μοντερνίζοντα σημεῖα κάποιου σινεμά (θά λέγαμε αὐτοῦ τοῦ Μπερτράν Μπλιέ), ἀνάγει τό ἄσπρο πανί τῆς ὀθόνης σέ νεκρικό σεντόνι γιά ὅ,τι θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε πολιτικό βλέμμα μέσα στό παιχνίδι τῆς ἰδεολογίας. Ἀρνητικός πόλος, ἀντιδιαστολή, πολιτική πρόκληση σ' ἕναν ἄλλο κινηματογράφο πού ἡ καταγωγή του, τό πεδίο του καί ἡ ἀνάγνωσή του δέν μποροῦν παρά νά εἶναι παραγωγικά, αὐτόν τοῦ Ἀγγελόπουλου. Ἔχουμε νά κάνουμε λοιπόν μέ μιά, θεσμοθετημένη πιά μετά τό τελευταῖο φεστιβάλ, ἀντίθεση, πού ποδηγετεῖ τόν ἑλληνικό κινηματογράφο σέρνοντάς τον σέ μιά δεύτερη οἰκονομική ἄνοιξη, ἀλλά καί στόν ὁριστικό ἀφανισμό του, στήν ἀπώλεια κάθε ἐθνικῆς ἰδιομορφίας του.

Θά μπορούσαμε ἀκόμα νά ποῦμε ὅτι τό φίλμ ἀποτελεῖ μιά μυθοπλαστική ἀντιγραφή τῶν «Ἐντιμώτατων φίλων» τοῦ Μονιτσέλλι, ἀκόμα —καί κύρια— στό σημεῖο τῆς ἀπόλυτης συρρίκνωσης τοῦ θεατῆ στίς σκηνές τοῦ θανάτου τῶν ἀληθινῶν πρωταγωνιστῶν. Ὄντας τό φίλμ μιά ἀδιάκοπη σειρά ἀπό φάρσες, ὅταν τά κύρια πρόσωπα πεθαίνουν δέν μποροῦμε νά βασιστοῦμε οὔτε στήν ἀσφάλεια πού μᾶς παρέχει τό σενάριο (ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει μέ τό θάνατο τοῦ Νουαρέ στό φίλμ τοῦ Μονιτσέλλι). Τό φίλμ μᾶς ζητάει νά τό πιστέψουμε χωρίς νά ξεχνᾶμε ποτέ πώς πρόκειται γιά σινεμά. Αὐτή ἡ διχοτόμηση τοῦ θεατῆ πέρα ἀπό τό νά εἶναι παραγωγική, νά τροχοπεδεῖ τή μηχανή τοῦ θανάτου, νά ζητᾶ ἀπό τό θεατή νά ἀναλογιστεῖ τή θέση του, βιώνεται δίχως ἀπώλειες, σάν ἀπόλαυση τοῦ θεάματος, σάν ἀναισθητικό εὐφορίας. Σ' αὐτό τό ἐπίπεδο τά «Κουρέλια» μᾶς θυμίζουν τό μπουρλέσκ: γελᾶμε μέ τό θάνατο («ἄκου πτῶμα νά

μαθαίνεις»), μέ τήν ἰδέα μιᾶς σειρᾶς συστηματικῶν θανάτων, μέ τήν ἐκλογίκευσή του: τό ἀντανακλαστικό τῆς ἄμυνας ἀπέναντι στά εὐδιάκριτα φαντάσματα τοῦ θανάτου, ἀπέναντι στήν αὐτοκτονική διάθεση τῶν ἡρώων.

Τό φίλμ ἐπικαλεῖται ἕνα καί μοναδικό σημεῖο, τό σημεῖο τοῦ θανάτου, για νά περισώσει μία καί μοναδική σημασία, αὐτήν τῆς ἀνάμνησης. Τό βασικό προνόμιο πού χορηγεῖ ὁ θάνατος εἶναι νά μήν μπορεῖς νά πεθάνεις ξανά. Μέσα ἀπ' αὐτή τή σοφιστεία τό φίλμ προσπαθεῖ νά συντηρήσει τή μούμια μιᾶς γενιᾶς πού δέν ὑπῆρξε σάν τέτοια. Σκοτώνοντάς την, ἐξαλείφοντας τά πραγματικά της ἴχνη, μπορεῖ νά οἰκοδομήσει μιά (αὐτ)ἀπάτη, μιά ἀμνησία μεταμφιεσμένη σέ νοσταλγία. Σκοτώνοντας τό *μάθημα* τῆς Ἱστορίας, ξεχνᾶμε τήν πραγματικότητά της.

Μέσα στή σχέση μυθοπλασία/πραγματικό, ὁ θάνατος ἀναγγέλοντας τό μυθοπλαστικό στήν ὁριστική του μορφή, τό *τέλος*, τό ἐπιβεβαιώνει, τό καθιστᾶ πραγματικό δίνοντάς του μιά συρ-ρεαλιστική ἀξία.

Ὁ θάνατος παρουσιάζεται ἰδιαίτερα πρακτικός γιά τό σκηνοθέτη-σεναρίστα τῶν «Κουρελιῶν», μιά πού ἡ ἴδια ἡ λέξη (κι ἀκόμα περισσότερο ἡ εἰκόνα της μέ τήν ὁποία ἀρχίζει καί τελειώνει τό φίλμ) σχεδιάζει μεταφορικά τό *τέλος*, ἐπιτρέποντάς του νά χρησιμοποιεῖ τό θάνατο σάν σημεῖο τοῦ μπλοκαρίσματος μιᾶς μυθοπλασίας, θάνατο πού θέτει τέλος σέ ἕνα ἀδιέξοδο πού ἐδῶ δέν εἶναι ἁπλά τό ἀδιέξοδο μιᾶς μυθοπλασίας, ἀλλά κι αὐτῆς τῆς λογικῆς της (ὅ,τι προηγήθηκε, ὅ,τι τήν ἐπέλεξε, ὅ,τι τήν παρήγαγε). Ἔτσι τό τέλος τοῦ φίλμ εἶναι ἡ «φυσική» θέση τοῦ θανάτου κι ὁ θάνατος ἡ «φυσική» θέση τοῦ τέλους: ὁ θάνατος μέσα στό θέαμα, ὁ θάνατος σάν θέαμα.

Δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε ἐξάλλου πώς ὁ θάνατος ἔχει πάντα μιά σημασία, ἕνα «νόημα», μιά ἀξία (πρόκειται γιά μιά πρόληψη τοῦ θεατῆ), μεταφέρει κάτι τό σοβαρό. Δέν πρόκειται πιά γιά *πίστη* στό θεώμενο, ἀλλά γιά τήν ἀντανάκλασή του, τήν ἀπήχησή του. Ὁ θάνατος εἶναι πάντα ἀποδοτικός, καθιστᾶ τή πιό ἀνόητη ταινία «σοβαρή», «φιλοσοφική», «πολιτική»... Ὁ θάνατος τῶν «κουρελιῶν» τούς ἐπιστρέφει ἀναδρομικά μιά σημασία, τή σημασία τοῦ «δράματός» τους, πού κανείς (οὔτε κι οἱ ἴδιοι) δέν ἔδειχνε νά παίρνει τοῖς μετρητοῖς. Ὁ θάνατος ἀκυρώνει τά πάντα. Τό «κάθαρμα», ὄντας νεκρό, ξαναγίνεται «ἄνθρωπος»· ὁ θάνατος, ὅποιον κι ἄν ἀφορᾶ, ἀπαιτεῖ σεβασμό. Ἐπιπλέον, ὁ θάνατος εἶναι τό ὅριο τῆς βίας καί τήν ἴδια στιγμή ἡ ἀποστείρωσή της. Στό βαθμό πού τά «κουρέλια» μας παύουν βιολογικά νά τραγουδᾶνε ἀποκτοῦν τήν ἄφεση τῆς βίας πού προκάλεσαν: οἱ νεκροί δεδικαίωνται.

Θά μπορούσαμε ἀκόμα νά ἀναρωτηθοῦμε γιά τό ρόλο τοῦ χρήματος ἤ τοῦ σέξ: πῶς ἐμφανίζεται μέσα στό φίλμ ὁ ρόλος τοῦ χρήματος; Ἀπό ποῦ ἔρχεται τό χρῆμα τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα; Πῶς τρέφονται τά κουρέλια; Γιατί τό χρῆμα ἐμφανίζεται μόνο μέσα σέ συγκεκριμένους κώδικες («συμπτωματικά», αὐτούς τῆς κατανάλωσης) χωρίς νά δηλώνει τήν καταγωγή του; Γιατί, ἀπ' τήν ἄλλη, οἱ χαρτονένιες μάσκες τοῦ «ἰδανικοῦ ἔρωτα» (πού πρυτάνευαν τόν ΠΕΚ) ἀντικαθίστανται συστηματικά ἀπό ἕναν ἐρωτισμό πού δέν ἀπαντάει σέ καμιά ζήτηση; Αὐτός ὁ ὑπερθεματισμός ἀθωώνει τίς παραλείψεις, τίς μεταμφιέσεις, τίς παραμορφώσεις πού κατευθύνουν τόν κινηματογράφο τῆς κατανάλωσης;

Ὅπως στήν εἴσοδο τῶν κοιμητηρίων εἴμαστε ὑποχρεωμένοι ν' ἀφήσουμε τή φωτογραφική μηχανή ἤ τήν κάμερα, ἔτσι κι ὅταν πρόκειται γιά θάνατο (ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι μέ τό σέξ), λογοκρίνουμε τό βέμμα κι ὄχι τήν εἰκόνα. Κι ἐπειδή τό πολιτικό βλέμμα δέν εἶναι ἁπλά ἕνα σημεῖο ἀλλά ὅ,τι δίνει νόημα στά σημεῖα, καταδικάζεται ἀμετάκλητα στήν προοπτική πού ἐπεξεργάζεται ὁ συντεχνιακός κινηματογράφος τοῦ «περιθώριου».

Γιῶργος ΤΖΩΤΖΙΟΣ

Aller et retour

«Τό ταξίδι τοῦ Μέλιτος»

τοῦ Γ. Πανουσόπουλου

ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ (1969). Σκην.-σεν.: Γ. Πανουσόπουλος, φωτ.: Ἀντρέας Μπελλῆς, μουσ.: Μ. Χατζιδάκις, Ἠθ.: Στ. Ξενίδης (Λέων), Μπέττυ Λιβανοῦ (Βεατρίκη), Ἀλέκα Παΐζη (Ζαχαρούλα), Γκ. Μαυροπούλου, Κούλης Στολίγκας, Π. Χριστοφορίδης, Μαρίκα Νέζερ, κ.ἄ. Διάρκεια 112΄.

Μοιάζει νά μή συμβαίνει τίποτα σ' αὐτό τό ταξίδι. Εἰκόνες ἄδειες ἀπό νόημα συσσωρεύονται στούς πρόποδες τοῦ Μοναδικοῦ νοήματος τῆς ταινίας, ἀποκλειστικοῦ καί ἀποκλείοντος σημαινόμενου: τό φανταστικό μιᾶς σφετερισμένης πραγματικότητας, ἡ μικροαστική ἰδεολογία σάν θανατηφόρο σύμπτωμα. Ἄν ἡ ταινία τοῦ Πανουσόπουλου εἶναι ρετρό, αὐτό συμβαίνει, πρίν ἀπ' ὅλα, γιατί ἡ ἐξαφάνιση τῆς γυναίκας σημαδεύει τήν ἐξαφάνιση τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμικοῦ χρόνου (εἶναι ἡ στιγμή πού ὁθάνατος καθορίζεται σάν μοναδική διέξοδος τοῦ πραγματικοῦ). Ἀμέσως μετά τή σκηνή τῆς θάλασσας, ὁ κ. Λέων (σέ φοντύ, γιά νά διατηρηθεῖ ἡἑνότητα τοῦ ὑποκειμένου) ἐπιστρέφει στήν πανσιόν καί κεντροθετεῖται σάν ὁ ὕπατος ἁρμοστής τῆς μυθοπλασίας: μέ μιά ἀντιστροφή τῆς ὑποκειμενικῆς κάμερας (πού δέ βλέπει, ἀλλά βλέπεται), ὅλα τά πρόσωπα κοιτάζουν τόν κ. Λέοντα πού ὅμως βρίσκεται ἐκτός πεδίου, ὑποκείμενο τῆς ἀφήγησης καί ἀντικείμενο τῆς θέασης. Ὁ κ. Λέων ξυρίζει τό μουστάκι του ἀνατρέχοντας σέ παλιές φωτογραφίες καί σφραγίζει τή φιλμική ἁλυσίδα μέ τήν ὀσμή τοῦ θανάτου (του). Θάνατος συμβολικός ἤ πραγματικός, ἡ τελική γιορτή, πένθος τοῦ χαμένου φιλμικοῦ χρόνου, νοσταλγία τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος.

(Ὅμως ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά ἐπιβιώσει πρίν τό ταξίδι καταστεῖ ἐπικίνδυνο).

Ὕστερα ὁ κ. Λέων (καί πάλι σέ φοντύ) ἀπομακρύνεται ἀπό τό ξενοδοχεῖο γιά νά συναντήσει τή γυναίκα του καί ἡ ταινία νά κλείσει ὅπως ἄρχισε. Ὑπάρχει λοιπόν μιά παράγραφος, κλεισμένη σέ ἀγκύλες, ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δυό φοντύ πού ἀντιπροσωπεύει μιά ἐπικίνδυνη ἐκκρεμότητα πού θά λυθεῖ βίαια μέ τήν ἐπαναφορά, τήν ἀποκατάσταση τῶν πραγμάτων στήν τάξη τοῦ φιλμικοῦ Νόμου, τήν τάξη τῶν σημασιῶν.

Ἄν ἕνα ταξίδι συνιστᾶ μιά σεξουαλική δαπάνη καταστρέφοντας τόν κανονισμό τοῦ σώματος καί δείχνοντάς το σάν ἕνα γεγονός καθεαυτό, στό Ταξίδι τοῦ Μέλιτος, ἡ ναρκισσιστική πολιορκία τοῦ θεατῆ (νά βλέπει ἐπιτέλους τό δικό του σῶμα καί νά τό ποθεῖ) λύνεται στή βάση μιᾶς συνενοχῆς: ἡ Βεατρίκη, λαθρεπιβάτης τῆς μυθοπλασίας, βρίσκεται ἐκεῖ γιά νά συμπληρώνει *ἐκείνη* τά κενά. Τό βλέμμα τοῦ κ. Λέοντα καί τό σῶμα τῆς Βεατρίκης εἶναι τά σημεῖα σύμπτωσης μιᾶς σεξουαλικότητας πού κρύβεται, στερεῖται, ἀπαγορεύεται στούς ἄλλους: μόνο αὐτοί οἱ δυό ἔχουν τήν ἱκανότητα νά βλέπουν καί νά λένε ὅσα παραμένουν ἄγνωστα στούς ὑπόλοιπους, βλέμμα καί λόγος πού μασκαρεύουν τό ἀληθινό σεξουαλικό παιχνίδι στήν ἡδονοβλεπτική, καταναλώσιμη συγκατάθεση τοῦ θεατῆ, πού δέ βλέπει πιά αὐτό πού ψάχνει, ἀλλά αὐτό πού τοῦ δείχνουνε. Ὑπάρχει ἕνα ἀντικείμενο πού ξεχωρίζει σάν τό πιό ὄμορφο, τό πιό πολύτιμο καί πού συνοψίζει (καταστρέφοντας) ὅλα τά ἄλλα: τό σῶμα τῆς Βεατρίκης, δεμένο σέ μιά ἀναπαράσταση, αὐτή τοῦ σώματος σάν *κεφάλαιο* καί σάν *φετίχ*. Ἡ ἐπανανακάλυψη τοῦ σώματος ἀπό τό θεατή, εἶναι αὐτή τοῦ σώματος-ἀντικειμένου. Δέν εἶναι λοιπόν ἡ ἀτομική δομή τῆς ἀπόλαυσης πού

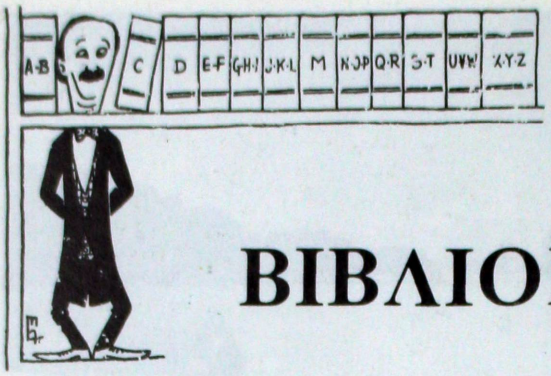
εἶναι προσδιορισμένη, ἀλλά ἐκείνη τῆς ἀνταλλαγῆς, τῆς κατανομῆς, τῆς διάταξης τῶν σημείων καί τῆς ὁλοκλήρωσης τῆς ὁμάδας, ὁ ἀποκλεισμός τῆς ἀπόλαυσης μέσα στήν τάξη τῶν σημασιῶν.

Τῶν σημασιῶν;

Στήν πραγματικότητα δέν πρόκειται κἄν γιά σημασίες, ἀλλά γιά Kitsch, εἴδωλα, ἀντίγραφα, στερεότυπα. Φτώχεια τῆς πραγματικῆς σημασίας καί περίσσεια τῶν σημείων, τῶν ἀλληγορικῶν ἀναφορῶν, ἔξαρση τῆς λεπτομέρειας καί κορεσμός τῆς λεπτομέρειας, ἐκτυφλωτικός ἀντικατοπτρισμός τῆς προφάνειας.

Τό Ταξίδι τοῦ Μέλιτος μοιάζει μέ τό μακιγιάζ: ἀντικαθιστᾶ συστηματικά τίς πραγματικές (ἀλλά δυσανάλογες) σχέσεις μ' ἕνα σύμπλεγμα ἀπό ἀφηρημένα σημεῖα, ἐκκινώντας ἀπό τήν τεχνική τοῦ σινεμά (ὁ Πανουσόπουλος εἶναι ἕνας «καλός μακιγιέρ») καί ἀπό ἕναν κώδικα ἐπιβεβλημένων σημασιῶν (τόν κώδικα τῆς ὀμορφιᾶς). Κι ὅπως ἡ ἀντίδραση στό μακιγιάζ εἶναι κι ἡ προϋπόθεσή του, δέν ἔχεις νά πεῖς γιά τήν ταινία παρά πώς εἶναι ὄμορφη... Ἐκτός κι ἄν προτιμᾶς τά ταξίδια χωρίς ἐπιστροφή.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ



ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

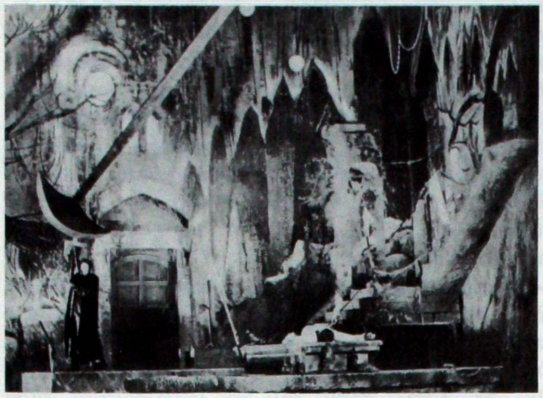
Ὁ φανταστικός κινηματογράφος

Ἀπό τίς «Ἐκδόσεις 10» κυκλοφόρησε πρόσφατα τό βιβλίο τοῦ Δημ. Παναγιωτάτου *«Ὁ φανταστικός κινηματογράφος»*, ἕνα ἔργο μέ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, τόσο γιά τό θέμα του, ὅσο καί γιά τή μεθοδολογία του (διαίρεση τοῦ βιβλίου σέ μιά σύντομη θεωρητική προσέγγιση, σέ δύο λεξικά ταινιῶν καί κινηματογραφιστῶν καί σ' ἕνα εὑρετήριο ταινιῶν). Ἄν καί τό βιβλίο ἔχει γιά πρότυπό του, παρόμοιες ξένες ἀναλύσεις κι ἐκδόσεις πάνω στά κινηματογραφικά εἴδη, ἀποτελεῖ μιά τελείως πρωτότυπη ἐργασία, ἀποτέλεσμα μιᾶς σχετικά μακρόχρονης θεωρητικῆς ἐργασίας καί προβληματισμοῦ τοῦ συγγραφέα, πάνω στό φανταστικό κινηματογράφο, προβληματισμός πού συνοδεύτηκε καί μέ τήν πραγματοποίηση μιᾶς ταινίας τοῦ φανταστικοῦ[1]. Ὁ Δ.Π. ἀπό τούς διάφορους τρόπους προσέγγισης τοῦ φανταστικοῦ (στρουκτουλαριστικό, ψυχαναλυτικό, θεματολογικό κ.λπ.) κύρια ἐπιμένει σέ μιά κοινωνιολογική ἔρευνα αὐτοῦ τοῦ εἴδους (ἔρευνα πού ἀναπόφευκτα περνάει μέσα ἀπό τή θεματολογική καί ἰδεολογική διερεύνηση τοῦ φανταστικοῦ καί τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας πού ἀντανακλᾶ), μεταφέροντας τό «ἐγχείρημα-Cracauer» καί σ' αὐτόν τό χῶρο τοῦ κινηματογράφου[2]. Μιά τέτοια ὅμως προσπάθεια περικλείει πάντοτε διάφορους κινδύνους, ὅπως εἶναι ἡ σχηματοποίηση τῶν φαινομένων, οἱ αὐθαίρετες ἀναλογίες καί ἡ ἐκτίμηση τῶν ταινιῶν μέ βάση τόν κοινωνικό τους χαρακτήρα (σέ βάρος ἄλλων παραγόντων: αἰσθητικῶν, ψυχαναλυτικῶν, καθαρά μορφολογικῶν κ.λπ.). Ὁ Δ.Π. δέν ξεφεύγει πάντα ἀπό τήν παραπάνω παγίδα. Τό γνωρίζει ἐξάλλου καί ὁ ἴδιος, ὅτι τό βιβλίο του ἔχει μιά μονομερή κατεύθυνση. Ἔτσι προειδοποιεῖ τόν ἀναγνώστη στήν ἀρχή ὅτι: *«Τό βιβλίο αὐτό δέν ἐνδιαφέρεται πρωταρχικά νά ἀξιολογήσει τό φανταστικό κινηματογράφο ἀλλά, κυρίως, νά τόν ἀναλύσει (...). Βασικό κριτήριο τοῦ βιβλίου, ἡ ἀνάλυση τῆς συγκυρίας. Κάθε πράξη τοποθετεῖται μέσα στό χρόνο».* Ἀλλά ἀκόμη κι ὅταν τό βιβλίο φτάνει σέ πολύ συζητήσιμα συμπεράσματα γιά τή σχέση τοῦ φανταστικοῦ μέ τήν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του (δεῖτε τίς ἀναλύσεις γιά τά «Ἐπικίνδυνα παιδιά» σελ. 34, τίς κριτικές γιά τό *«Βρυκόλακα τῶν Καρπαθίων»*, τήν *«Ὀδύσσεια τοῦ Διαστήματος»* σελ. 66 κ.λπ.), κρατᾶ τό ἐνδιαφέρον του, γι' αὐτές καθεαυτές τίς ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα (πού ἴσως μιά πιό ἐκτενέστατη ἀνάπτυξή τους, θά μᾶς ἐπέτρεπε νά προσεγγίζαμε καλύτερα τίς ἄφετηρίες ἀπ' ὅπου αὐτός ξεκινᾶ. Οἱ ἐκδοτικές ὅμως ἀνάγκες, συμπυκνώσανε πολύ τό βιβλίο, μ' ἀποτέλεσμα νά εἶναι ἀναγκασμένος ὁ συγγραφέας του νά γράφει πολύ σχηματικά, σέ βάρος τῆς κατανόησης τῶν προτάσεων πού κάνει).

Ὁ Δ.Π. διαιρεῖ τό φανταστικό κινηματογράφο σέ τρία εἴδη: τό φανταστικό, τό θαυμαστό καί τήν ἐπιστημονική φαντασία, λέγοντας ὅτι ἡ διάκριση αὐτή περιέχεται στό βιβλίο τοῦ Todorov *«Εἰσαγωγή στή λογοτεχνία τοῦ φανταστικοῦ»*. Τό βιβλίο ὅμως τοῦ Todorov ἔχει γίνει ἀντικείμενο πολλῶν κριτικῶν, γιά τίς μεθόδους ταξινόμησής του, γιατί βλέπει σάν λογοτεχνία τοῦ φανταστικοῦ, ἕνα μόνο μέρος αὐτῆς τῆς λογοτεχνίας (πού τόν διευκολύνει νά βγάλει καί τά συμπεράσματά του). Τό ἴδιο κάνει καί ὁ Δ.Π., βγάζοντας ἀπό τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, ταινίες ἤ καί εἴδη πού διακρίνονται ἐξ ὁλοκλήρου γιά τά

1. Ὁ Δ.Π. ἐξέδωσε τό 1971 2 τεύχη τοῦ περιοδικοῦ «ΦΑΣΜΑ», πού εἶχε γιά θέμα του τό φανταστικό στήν τέχνη, ἐνῶ στή συνέχεια ἦταν ὑπεύθυνος τοῦ εἰδικοῦ τεύχους τοῦ «Κούρου»: «Ἡ φρίκη στό σινεμά». Τό 1976 θά γυρίσει σέ σοῦπερ-8 στή Γαλλία καί σέ συνεργασία μέ τόν Denis Levy, μιά μεγάλου μήκους ταινία: *«Ὁ πατρῶνος βρυκόλακας»* ἤ *«Τό ἐργοστάσιο τοῦ βρυκόλακα»*, πού ἀποτελεῖ μιά ἐνδιαφέρουσα προσπάθεια μεταφορᾶς τοῦ βαμπιρικοῦ μύθου, σ' ἕνα σημερινό σύγχρονο πολιτικό πλαίσιο.

2. Ἀναφέρομαι στό πολύκροτο βιβλίο τοῦ S. Cracauer «Ἀπό τόν Caligari στόν Hitler», πού ἀναλύει μ' ἕνα θαυμαστό (ἀλλά πολύ συζητήσιμο τρόπο) τόν γερμανικό κινηματογράφο, ἀπό τήν ἐποχή τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ μέχρι τήν ἄνοδο τοῦ Hitler. Τό βιβλίο ἀποτελεῖ πρότυπο κοινωνιολογικῆς ἔρευνας στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου.



«The puit and the pendulum» (Τό πηγάδι καί τό ἐκκρεμές) τοῦ Roger Corman.

φανταστικά τους στοιχεῖα. Τά εἴδη αὐτά εἶναι: ὁ *σουρρεαλιστικός* κινηματογράφος (κύρια οἱ ταινίες πού παίζουν μέ τή σχέση πραγματικό/μή πραγματικό (ὄνειρο), ὅπως: *«Ἡ Ἰουλιέτα τῶν πνευμάτων»*, «Providence»)[3], οἱ *φιλοσοφικές παραβολές* πού ἔχουν νά κάνουν μέ τή μυθολογία καί τό χῶρο τοῦ θαυμαστοῦ *(«Φάουστ», Ἡ 7η Σφραγίδα», «Ὀρφέας»)* τό *μπουρλέσκ* καί τά *κινούμενα σκίτσα* πού κινοῦνται σ' ἕνα τελείως ἐξωπραγματικό καί σουρρεαλιστικό χῶρο («Hellzapopin», οἱ ταινίες τῶν «Monty Python», τά κινούμενα σχέδια τῆς σειρᾶς «Betty Boop» κ.λπ.), ἐνῶ ἔκπληξη μᾶς κάνει ὅτι ὁ συγγραφέας δέν ἀναφέρεται καθόλου στίς ταινίες *σέξ* καί *πορνό* τοῦ φανταστικοῦ («The Devil in Mrs Jones», «Le sexe qui parle»), οὔτε κάν στό εὑρετήριο τῶν ταινιῶν του[4].

Ἄς ἀφήσουμε ὅμως τό (ἄλυτο, γιά τήν ὥρα) πρόβλημα τῆς ταξινόμησης τῶν εἰδῶν[5] κι ἄς δοῦμε τό κύριο μέρος τοῦ βιβλίου. Στό κεφ. 2 ὁ Δ.Π. ἀσχολεῖται ἀρκετά ἀναλυτικά μέ τό φανταστικό κινηματογράφο σάν συγκεκριμένο εἶδος, ἀναλύοντας τή δομή του καί τά διπολικά ζεύγη τῶν ἀντιθέτων πού χαρακτηρίζουν αὐτόν τόν κινηματογράφο: ἀντίθεση ὀρθολογικοῦ/ἀνορθολογικοῦ, ἐπιστήμης/θρησκείας, γνώσης/πίστης, λογικῆς/ἠθικῆς, καλοῦ/κακοῦ, κυρίαρχου/ἀπωθημένου, (ἐνῶ στό εἶδος πού ὁ Δ.Π. ὀνομάζει «θεσμοποιημένο φανταστικό» ἐμφανίζεται καί ἡ ἀντίθεση φύση/παρά φύση). Ἀσφαλῶς πρόκειται γιά τό πιό ἐνδιαφέρον σημεῖο αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, πού στό ἀμέσως ἑπόμενο κεφάλαιο, ἐπιχειρεῖ κάτι πιό φιλόδοξο: νά κάνει μιά συνοπτική σκιαγράφηση τῆς κοινωνιολογίας τοῦ φανταστικοῦ. Ὁ Δ.Π. ὑποστηρίζει ὅτι *«τό φανταστικό ἐμφανίζεται πάντα σέ περιόδους σοβαρῶν οἰκονομικῶν καί ἰδεολογικῶν κρίσεων»*, ὅπου *«τό φανταστικό ἐπανεγγράφει τήν κρίση τῆς ἐποχῆς του σ' ἕνα μυθολογικό ἐπίπεδο μέ ἠθικολογικό χαρακτήρα, κάνοντάς την νά εἶναι καί, ταυτόχρονα, νά μήν εἶναι ἀναγνωρίσημη»*. Ταυτόχρονα διευκρινίζει ὅτι οἱ τρεῖς μεγάλοι περίοδοι ἄνθισης τοῦ φανταστικοῦ (ἐξπρεσιονισμός, «χρυσή ἐποχή» τοῦ ἀμερικάνικου φανταστικοῦ καί τό ἀγγλικό «γοτθικό» φανταστικό στά τέλη τοῦ '50), ἦταν *«περίοδοι κρίσεων, πού ὀφείλονται σέ μετασχηματισμούς τοῦ καπιταλισμοῦ ἀπό φιλελεύθερο σέ μονοπωλιακό»*.

Δυστυχῶς ἡ συνοπτικότητα μέ τήν ὁποία γράφονται τά παραπάνω, ἀφαιρεῖ ἕνα βάθος ἀνάλυσης, πού πολλές φορές κάνει καθόλου πειστικά τά ἐπιχειρήματα τοῦ Δ.Π. Κύρια ἀναφέρομαι σ' ὅ,τι γράφεται γιά τό πρόσφατο φανταστικό, πού ὁ Δ.Π. χαρακτηρίζει «φανταστικό τῆς παρακμῆς», ὅπου κυριαρχεῖ μιά μηχανιστική κοινωνιολογία τοῦ τύπου: *«αὐτή ἡ ἀτέλειωτη σειρά ἐπικίνδυνων παιδιῶν («Ὁ ἄλλος», «Ὁ ἐξορκιστής», «Ἡ προφητεία», «Τό τέρας», «Ἔκρηξη Ὀργῆς»), δέν εἶναι ἡ ἀνανάκλαση τοῦ φόβου τοῦ κυρίαρχου συστήματος ἀπέναντι σέ μιά νεολαία πού ἀδυνατεῖ νά ἐλέγξει (καί πού μπορεῖ, σάν ἐκείνη τοῦ 68, νά στραφεῖ κάθε στιγμή ἐναντίον του)»;* Στό παραπάνω ἀπόσπασμα φαίνονται ὅλοι οἱ κίνδυνοι μιᾶς μόνο κοινωνιολογικῆς ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογράφου, ὅπου προσπαθεῖται μέ κάθε τρόπο (καί μέσα ἀπό ταινίες πού οὐσιαστικά διαφέρουν μεταξύ τους) νά βρεθοῦν ἀναλογίες, πού νά ὑπακούουν σ' ἕνα ἀπό τά πρίν προσχεδιασμένο σχῆμα. Οἱ ταινίες τοῦ φανταστικοῦ, ὅπως κάθε ἄλλου εἴδους, ὄχι μόνο δέν εἶναι τόσο σχηματοποιημένες, ἀλλά ἔχουν ποικίλες ἰδεολογικές καί θεματολογικές διαφορές μεταξύ τους, ἀκόμη κι ὅταν οἱ θεματολογικές τους συγγένειες εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό προφανεῖς (παράδειγμα, μιά προσεκτικότερη ἀνάλυση τῶν ταινιῶν καταστροφῆς θά δώσει τό λιγότερο 3-4 διαφορετικές ἰδεολογικές τάσεις, π' ἀντανακλοῦν εἴτε συγκεκριμένα κοινωνικά στρώματα ἤ καθαρά θεματικές κι αἰσθητικές ἐπιλογές[6]).

Τό κεφ. 4 ὅπου ἀφιερώνεται μόλις μιάμισι σελίδα στό θαυμαστό εἶναι ἀπογοητευτικό. Εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι ὁ συγγραφέας, ἐνῶ ἔχει νά κάμει συγκεκριμένες προτάσεις καί ἀναλύσεις γιά τά δυό ἄλλα εἴδη, προσπερνᾶ ἀμήχανα τό θαυμαστό, λέγοντας ἐπιπλέον ὅτι τό κοινωνιολογικό του ἐνδιαφέρον εἶναι ἐλάχιστο *(«Μπορεῖ κανείς νά ἰσχυριστεῖ πώς τό θαυμαστό δέν ἀντανακλᾶ τίποτα συγκεκριμένο, ἐκτός βέβαια, ἀπό μιά γενική διάθεση φυγῆς)*. Συμπέρασμα

3. Ὁ Δ.Π. ἀναφέρει στό «Εὑρετήριο ταινιῶν» τό *«Πέρσι στό Μαριένμπαντ»* σάν ταινία φανταστικοῦ κι ἐπιστημονικῆς φαντασίας, χαρακτηριστικό παράδειγμα τῆς ἀδυναμίας του νά δεῖ τό φανταστικό κινηματογράφο, ἔξω ἀπό τά ὅρια πού ἔχει ὁρίσει.

4. Ἔκπληξη γιατί ἡ προηγούμενη ἐργασία τοῦ συγγραφέα εἶχε γιά θέμα, αὐτόν ἀκριβῶς τόν κινηματογράφο (Δεῖτε τό βιβλίο του: *«Οἱ ταινίες πορνό: ἕνας ἀκόμη μηχανισμός καταπίεσης»*).

5. Ὁ ἀναγνώστης δέν ἔχει παρά νά διαβάσει τό ἄρθρο τοῦ Ν. Φόρσου, πάνω σ' αὐτό τό θέμα, γιά νά καταλάβει, πόσο διαμετρικά ἀντίθετες ἀπόψεις ὑπάρχουν.

6. Τό συμπέρασμά μου αὐτό, ἔρχεται σ' ἀντίθεση, μ' ἕνα προηγούμενο ἄρθρο μου γιά τίς ταινίες καταστροφῆς, πού δημοσιεύτηκε στά Νο 1 καί 2 τοῦ «Προοδευτικοῦ Κινηματογράφου», καί τό ὁποῖο ἔκανε ἀκριβῶς τά παραπάνω λάθη σχηματοποίησης, πού ἀναφέρω.

τελείως αὐθαίρετο βέβαια, πού εὔκολα ἀποδεικνύει κανείς τ' ἀντίθετο, ἄν γιά παράδειγμα συγκρίνει μιά ταινία θαυμαστοῦ τοῦ «σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ» *(Σάτκο)* μέ μιά ἀντίστοιχη τῆς ἀμερικάνικης μυθολογίας *(Ὁ μάγος τοῦ Ὄζ)*. Ἐπιπλέον ὁ Δ.Π. βλέπει τό θαυμαστό τελείως περιορισμένα, ἀποκλείοντας ἀπό τό χῶρο αὐτό, ὅλη τή σειρά τῶν φιλοσοφικῶν παραβολῶν, πού χρησιμοποιοῦν φανταστικά στοιχεῖα καί πού ἡ ὕπαρξή τους δίνεται ἐξαρχῆς σάν κάτι τό δεδομένο καί τό μή ἀμφισβητήσιμο. Ἄν λάβουμε ἀκόμα ὑπόψη μας ὅτι στό εἶδος αὐτό, ἀνήκει κι ὅλη ἡ σειρά τῶν λαϊκῶν ἐπῶν (πού μεταφέρθηκαν στόν κινηματογράφο, ὅπως οἱ «Nibellungen») κι ὅτι ἀκόμα τό θαυμαστό διαθέτει μιά πλούσια λογοτεχνική παράδοση, πού ὁ κινηματογράφος πολλές φορές ἀξιοποίησε δημιουργικά *(«Ὄνειρο θερινῆς νυχτός»*, *«Ὁ μαγικός αὐλός»* τοῦ J. Demy), καταλήγουμε στό συμπέρασμα ὅτι, ἀπό τά τρία εἴδη τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, πού ἐξετάζει ὁ Δ.Π., τό θαυμαστό ἔδωσε τά πιό ἐνδιαφέροντα θεματικά, αἰσθητικά καί ἰδεολογικά ἔργα[7].

Σάν ὑπάρχει στό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ, ἕνας ἰδιαίτερα εὐδόκιμος χῶρος γιά κοινωνιολογικές παρατηρήσεις, αὐτός εἶναι σίγουρα ὁ χῶρος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ὁ Δ.Π. ἀφοῦ δώσει ἕνα χαρακτηρισμό σ' αὐτό τό εἶδος *(«ὅλα τά φανταστικά στοιχεῖα (...) προτείνονται σάν ἀποτελέσματα μιᾶς ὑποθετικῆς ἐξέλιξης τῆς ἐπιστήμης»)* κι ἀναλύσει τή δομή του (πού δέ διαφέρει ἀπό τή δομή τῶν ταινιῶν τρόμου, ἄν καί ὑπάρχουν διάφορες κατηγορίες, τίς ὁποῖες δίνει ὁ συγγραφέας μέσα ἀπό πίνακες), περνᾶ σέ μιά πιό κοινωνιολογική ἀνάλυση, ὅπου ὑποστηρίζει ὅτι: ἡ ἐπιστημονική φαντασία παρουσιάζει πάντα μιά ἀρνητική ἀνθρώπινη φύση καί μιά παντοδύναμη ἐπιστήμη. Ἡ κυρίαρχη ἀντίφαση ἐδῶ εἶναι, ἡ ἀντίφαση ἐπιστήμη/ἀνθρωπισμός καί γενικότερα ἡ ἀντίφαση ἐπιστήμη/φύση, (μέσα ἀπό τήν ὁποία ἀντανακλᾶται τελικά μιά κυρίαρχη ἀντίληψη γιά τήν ἐπιστήμη (ἡ ὁποία πολλές φορές κριτικάρεται ἀνεδαφικά ἤ ὀπισθοδρομικά). Δυστυχῶς ὁ περιορισμένος χῶρος, δέν ἀφήνει τόν Δ.Π. νά μιλήσει διεξωδικότερα γιά τίς διάφορες τάσεις σ' αὐτό τό εἶδος, πού ἕνας πίνακας στή σελ. 52 δείχνει, ὅτι ὄντως εἶχε νά πεῖ πολλά κι ἐνδιαφέροντα. Ἐλπίζουμε ὅτι σύντομα θά μπορέσει νά ἐπανέλθει σέ μιά πιό διεξοδικότερη ἀνάλυση.

Τό 2ο μέρος τοῦ βιβλίου ἀποτελεῖται βασικά ἀπό ἕνα λεξικό ταινιῶν. Σ' ἀντίθεση μέ τό προηγούμενο μέρος ἐδῶ ἡ συνοπτικότητα ἀποδεικνύεται ἄκρα λειτουργική καί ὁ Δ.Π. καταφέρνει μέσα σέ λίγες γραμμές νά δώσει τή θεματική τοῦ ἔργου, τήν παράδοση μέσα στήν ὁποία ἐγγράφεται καί τήν κοινωνική πραγματικότητα πού ἀντανακλᾶ. Κύρια αὐτό πού τόν ἐνδιαφέρει εἶναι πάντα ὁ προσδιορισμός *«τῆς σχέσης φανταστικοῦ κινηματογράφου καί πραγματικότητας»*, γι' αὐτό λείπουν οἱ ἀναφορές σ' ἄλλες πτυχές τῶν ταινιῶν, ἄν καί συχνά ἀναφέρονται οἱ αἰσθητικές ἀξίες ὁρισμένων ταινιῶν, ἀνεξάρτητα ἀπό τήν ἀρνητική (γιά τό συγγραφέα) ἰδεολογία τους. Βέβαια ὁ καθένας ἔχει τίς ἀντιρρήσεις του γιατί διαλέχτηκαν ὁρισμένες ταινίες (π.χ. οἱ *«3 δαίμονες τοῦ τρόμου»*, *«Ἡ κόμπρα»*, *«Ὁ λόφος τῶν κρεμασμένων»)* καί ξεχάσθηκαν ἄλλες *(«Ἡ νύχτα τοῦ κυνηγοῦ»*, *«Μάντεψε ποιόν θά σκοτώσουν ἀπόψε»*, «Le Horla», ὅλες οἱ ταινίες τοῦ θαυμαστοῦ πού ἀναφέραμε προηγουμένως κ.λπ.), ὅμως μιά ἐπιλογή γίνεται πάντα μέ προσωπικά κριτήρια πού δέν μποροῦν νά ἱκανοποιήσουν ὅλους (ἄν δέν ἱκανοποιοῦνε παρά μόνο αὐτόν πού τήν κάνει). Ὁ Δ.Π. προσπάθησε κύρια νά δώσει μερικές ἀπό τίς πιό ἀριστουργηματικές ταινίες τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου, συνοδευόμενες ἀπό ἄλλες, πού τό ἐνδιαφέρον τους βρίσκεται στό ὅτι εἶναι ἀντιπροσωπευτικά δείγματα ρευμάτων (π.χ. *«Ὁ ἐξορκιστής»*) ἤ ἐκφράζουν μιά ἰδιαίτερη προσωπική προβληματική. Ἐδῶ ἐνδιαφέρον ἔχουν οἱ ἀναλύσεις πού κάνει πάνω στό ἔργο σκηνοθετῶν ὅπως οἱ T. Fisher, J. Tourneur ἤ Tod Browning, πού ἄν καί ἔχουν ἀναγνωριστεῖ πιά ἀπό τήν «ἐπίσημη» κριτική, σπανίζουν οἱ ἀναλύσεις τῆς ἰδιαίτερης προβληματικῆς τους (ἀναλύσεις πού συνεχίζουν τήν παράδοση τῆς θεωρίας τῶν δημιουργῶν). Τά ἴδια πράγματα μποροῦμε νά ποῦμε γιά ταινίες ὅπως *«Τό φάντασμα τοῦ Παραδείσου»*, *«Ὁ ἡδονοβλεψίας»*, *«Ἡ κατάρα τῆς μύγας»*, πού ἀγνοήθηκαν ἤ παρεξηγήθηκαν στήν ἐποχή τους καί πού ὁ Δ.Π. ἀναλύει μ' ἕνα ἰδιαίτερα δημιουργικό τρόπο.

Τό ὅλο ἐγχείρημα προσπαθεῖται νά ὁλοκληρωθεῖ, μέσα ἀπό τό λεξικό τῶν σκηνοθετῶν, ὁ ἐλάχιστος ὅμως χῶρος γιά μιά ἀκόμη φορά, δέν ἀφήνει περιθώρια ἀναλύσεων, οὔτε κάν τήν παράθεση ὁλόκληρης τῆς φιλμογραφίας (ἤ τουλάχιστον ὅλων τῶν ταινιῶν τοῦ φανταστικοῦ). Τέλος τό βιβλίο συμπληρώνεται μ' ἕνα πολύ χρήσιμο κατάλογο 600 περίπου ταινιῶν, πού βασικά παίχτηκαν στήν Ἑλλάδα. Θά προτιμούσαμε μονάχα νά γινόταν μέ βάση τόν αὐθεντικό ξένο τίτλο τους (καί σέ παρένθεση ὁ ἑλληνικός), γιατί εἰλικρινά χρειάζεται πολύ φαντασία νά καταλάβουμε ποιά ταινία ὑπονοεῖ ὁ ἑλληνικός τίτλος (ἐνῶ ἀρκετές ταινίες παίχτηκαν στήν τηλεόραση ἤ ἀναφέρονται σέ ἄλλα βιβλία τοῦ κινηματογράφου μέ τήν ἀκριβή μετάφραση τοῦ ξένου τίτλου τους).

7. Ἀναφέρω μερικά ἀκόμη παραδείγματα, γιά ὅποιο διατηρεῖ τίς ἀμφιβολίες του: «Liliom» τοῦ Fritz Lang, *«Ἱστορίες τῆς κινουμένης σελήνης»* τοῦ Μιζογκοῦτσι *«Ὁ πρίγκιπας Μπαγιάγια»* τοῦ Trnka, *«Ὁ βαρῶνος ντέ Κράκ»* τοῦ Zeman, σύν οἱ ταινίες πού ἤδη ἀναφέραμε.

Ἡ γενικά αὐστηρή στάση μου ἀπέναντι στό βιβλίο, ἄς μή δημιουργήσει καμιά παρεξήγηση. Δέ θέλει ν' ἀμφισβητήσει τήν ἀξία του, ἁπλῶς πρόκειται γιά μιά λίγο διαφορετική ἐκτίμηση καί προσέγγιση αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου. Ὁ *«Φανταστικός Κινηματογράφος»* τοῦ Δ.Π. εἶναι ἀναμφισβήτητα ἕνα ἀπό τά πιό ἀξιόλογα κι ἐνδιαφέροντα βιβλία, στό χῶρο τῶν ἑλληνικῶν κινηματογραφικῶν ἐκδόσεων κι ἐλπίζουμε ὅτι σύντομα θά δοῦμε παρόμοιες μελέτες καί γιά ἄλλα «παρεξηγημένα» κινηματογραφικά εἴδη (οἱ ἀστυνομικές ταινίες, τό γουέστερν-σπαγγέτι, τό μελόδραμα κ.λπ.).

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

«Δέν ὑπάρχει ἀκόμα ἱστορία τοῦ κιν/φου. Οἱ ἱστορίες πού ἔχουν γραφτεῖ ὥς τώρα δέν ἔχουν μέσα τους οὔτε ἱστορία οὔτε κιν/φο... Ἡ ἐπιστημονική ἱστορία τοῦ κιν/φου δέν εἶναι ἡ ἀνακάλυψη, ἡ δημιουργία ἤ ἔστω ἡ ἀναδημιουργία ἑνός παρελθόντος...». Τό κείμενο αὐτό τοῦ Ζ.Λ. Κομολλί μετέφερα σέ μιά ἐργασία μου πάνω στόν κιν/φο πρίν πολλά χρόνια. Ταυτόχρονα, τότε, πρόσθετα καί μιά εὐχή: νά 'χουμε, σύντομα, κείμενα πού νά βάζουν τίς βάσεις γιά μιά τέτοια ἱστορία. Τό βιβλίο τοῦ Δ. Παναγιωτάτου «**Ὁ φανταστικός κινηματογράφος**» εἶναι τό πιό σημαντικό πού ἔχουμε στά χέρια μας σ' αὐτή τήν κατεύθυνση. Μποροῦμε, χωρίς ὑπερβολή, νά ποῦμε ὅτι μ' αὐτό ἡ θεωρητική ἔρευνα στό χῶρο τοῦ κιν/φου στή χώρα μας περνᾶ ἀπό τή νηπιακή στήν ὥριμη ἡλικία της.

Τάκης Ἀντωνόπουλος
(περιοδικό ΑΝΤΙ, τεῦχος 148)

ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ

Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

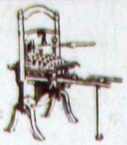
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΕΚΑ
Ναυαρίνου 11 — Ἀθήνα

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ - 1

Ἀφιέρωμα
στόν Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ - 2

Ποίηση/Θέατρο
Γιάννης Ρίτσος



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ **Ν. ΑΥΓΕΛΗΣ**

DESCARTES

Κανόνες γιά τήν καθοδήγηση τοῦ πνεύματος
Β΄ ἔκδοση, 176 σελίδες.
Μέ τό λατινικό κείμενο
Μετάφραση-Σχόλια: **Γιώργου Δαρδιώτη**
Πρόλογος-Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

LEIBNIZ

Μεταφυσική Πραγματεία
188 σελίδες
Μέ τό γαλλικό κείμενο
Εἰσαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια: **Παύλου Καϊμάκη**

CARNAP

Φιλοσοφία καί Λογική Σύνταξη
136 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

Θεμελιώδεις ἔννοιες τῆς σύγχρονης φιλοσοφίας καί ἐπιστημολογίας
168 σελίδες

SCHLICK

Εἰσαγωγή στή φιλοσοφική σκέψη
264 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ.**

ΠΛΑΤΩΝ

Φίληβος
Ἡ μεταφυσική τοῦ μείγματος τῆς Ἥβης - Ἡδονῆς καί τοῦ Νοεῖν
Μέ τό ἀρχαῖο κείμενο
Εἰσαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια:
Νικολάου - Ἰωάννου Σ. Μπούσουλα