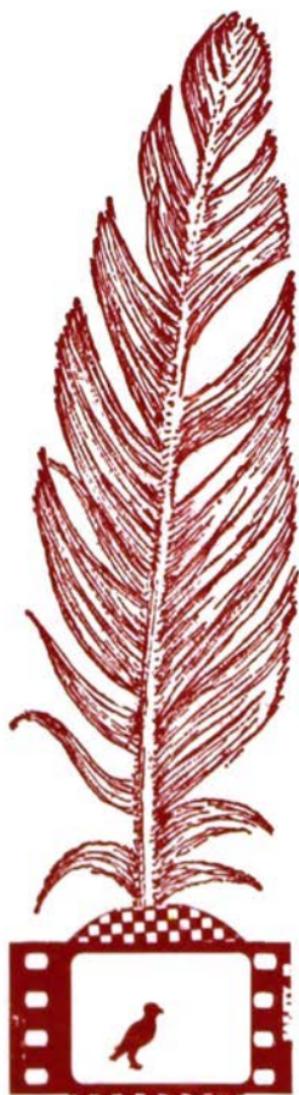


ΦΙΛΜ

21



- ΕΦΗΜΕΡΑ
- Φεστιβάλ
Θεσσαλονίκης
- «Αναπαράσταση»
- Κριτική
- Σημειολογία

**13ème Journées Internationales
du Cinéma d'animation**

**13th International
Animated Film Festival**



ANNECY
ANNECY
ANNECY

JUIN 1981

JUNE 1981



ΚΙΝΟ

Μιά Ίστορία του
Ρωσικού και Σοβιετικού Φίλμ
Jay Leyda

Ή εξέλιξη του Ρωσικού κινηματογράφου
από τὸ 1896 ὡς σήμερα



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ
ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΑ

διεθνές συνέδριο τῆς
ἐλληνικῆς σημειωτικῆς ἐταιρίας



ΩΛΩΣΕΑΣ

ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεωρίας του κινηματογράφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Συνεργάτες τεύχους:

Γ. Αναστασιάδης, Μπ. Ακτσόγλου, Έμ. Ζάχος.



Τιμή τεύχους Δρχ. 100

ΤΕΥΧΟΣ 21 — Έκδοση Δεκέμβριος 1980



έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Αθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ — Τό 9ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου	11
ΜΠ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ — Τό 21ο Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου	16
Γ. ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ — «Αναπαράσταση»	27
Κ. ΑΖΑΝΟΥΜΑ — ΤΑ ΦΙΛΜ: Έργα ή Κείμενα;	64
Ο.Σ. ΤΡΑΒΕΡΣΑ — Η Κινηματογραφική Κριτική	83
ΑΛ. ΖΑΛΚΟΦΣΚΙ — Η γενετική ποιητική του Άϊζενστάιν	97







ΤΟ 9ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Γιά μιá ακόμα φορά φέτος τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έπιθεβαίωσε τήν άποτυχία του και τήν άνυπαρξία λόγου ύπαρξης του. Είναι γνωστό ότι όταν δημιουργήθηκε τό 1972, πίσω από τή πολιτιστική του πρόσοψη, έκρυβε: α) μιá διπλωματική σκοπιμότητα (σύσφιξη διακριτικών σχέσεων, στ' όποιο και έπέτυχε)· και β) ένα χιμαιρικό πόθο νά γίνει ή Θεσσαλονίκη μιá μίνι κινηματογραφική άγορά τών Βαλκανίων πού θά προσέλκυε ξένους παραγωγούς, σκηνοθέτες και διανομείς (στ' όποιο και άπέτυχε). Πόθος πού για μιá άκόμη φορά φάνηκε από τήν είσήγηση του 'Υπουργείου Βιομηχανίας, τ' όποιο προτείνει νά γίνει του χρόνου μιá άγορά μικρού μήκους ταινιών, άπεγνωσμένη προσπάθεια νά δοθεί κύρος σ' ένα Φεστιβάλ· προσπάθεια μάλιστα πού γίνεται μέ τόν πιό άνορθόδοξο τρόπο: άναρωτιόμαστε, άλήθεια σέ τί μπορεί νά χρησιμεύσει μιá άγορά για ένα είδος πού δέν πουλιέται; 'Ιδίως μάλιστα σ' ένα Φεστιβάλ πού ή μικρού μήκους ταινία άποτελεί άπλως τό θεσμικό άλλοθι για τή προβολή τής μεγάλου μήκους (ύπενθιμίζουμε ότι εάν τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι διαγωνισμός μόνο για τίς μικρού μήκους ταινίες, αυτό είναι γιατί άκολούθησε τή ρητή διαταγή τής Διεθνούς 'Όσπονδίας 'Ενώσεων Κινηματογραφικών Παραγωγών). Έτσι και φέτος είδαμε τίς άναπόφευχτες ταινίες τών γραφείων διανομής, πού διαφημίζουν έτσι άριστα μερικές από τίς ταινίες πού προβάλλουν στή φετινή σαιζόν (δέν έχει σημασία εάν μέσα σ' αυτές τίς ταινίες ύπήρχε φέτος τό «*Στάλκερ*» του Ταρκόφσκυ ή «*Οί Δεσποινίδες από τό Βίλκο*» του Βάιντα: αυτό πού είναι άπαράδεχτο είναι ή διαδικασία έπιλογής αυτών τών ταινιών μέ μοναδικό κριτήριο τ' ότι έχουν άγορασθεί κι έχουν χτυπημένους ύπότιτλους). Τό ύπόλοιπο πρόγραμμα τό συμπλήρωσαν 9 ταινίες από τίς σοσιαλιστικές χώρες, ένα επίσης άναπόφευκτο κακό αυτού του Φεστιβάλ, γιατί έχει γίνει συνήθεια νά μās στέλνουν ότι πιό άδιάφορο έχει νά επιδείξει ή έτήσια παραγωγή τους (έξαιρηση μόνο ή «*Κονστάνς*» του Ζανούσσι, πού συνεχίζει τή γνώ-

ριμη προβληματική του σκηνοθέτη), και μερικές ακόμα ταινίες, από τις οποίες ξεχώρισε ή θαυμάσια δουλειά του Μωρίς Ραμπινόβιτς «*Μιά σελίδα αγάπης*» (Βέλγιο), ταινία για την οποία δέν μπορούμε νά γράψουμε τίποτα, πολύ απλά γιατί, εξαιτίας ενός γραφειοκρατικού λάθους, είδαμε μιά άποκυρηγμένη από τό σκηνοθέτη έκδοσή της!

Αυτό πού έχει ένα σχετικό ενδιαφέρον στό Διεθνές Φεστιβάλ είναι βέβαια οί παράλληλες έκδηλώσεις του, πού μερικές φορές, θά πρέπει νά τό όμολογήσουμε, ήταν πολύ πετυχημένες. Δέν μπορούμε όμως νά πούμε και τό ίδιο για τή φετινή χρονιά. Οί όργανωτές του Φεστιβάλ βγήκαν από τόν κόπο νά κουνήσουν έστω και τό παραμικρό τους δαχτυλάκι, αναθέτοντας από τή μιά στή Ταινιοθήκη τής Έλλάδος νά τούς κάνει μιά έπιλογή όρισμένων ταινιών-σταθμών στήν 'Ιστορία του Κινηματογράφου και από τήν άλλη στήν «*Respective du Cinéma Français*» νά τούς διοργανώσει μιά εβδομάδα νέου γαλλικού κινηματογράφου. Και οί δύο όμως έκδηλώσεις απέτυχαν οίκτά: ένα πρόγραμμα σά κι αυτό των «*Μεγάλων στιγμών του παγκόσμιου Κινηματογράφου*» έχει νόημα μόνο και όταν έχει νά μās δείξει ταινίες πού δέν μπορούμε παρά νά τίς δούμε σ' ένα Φεστιβάλ και όχι ν' αποτελεϊται από ταινίες όπως «*Ο πολίτης Καϊν*» ή «*Οί 7 Σαμουράϊ*». Όσο για τήν εβδομάδα του νέου γαλλικού κινηματογράφου, ούτε καθόλου αντιπροσωπευτική ήταν, ούτε είχε νά μās δείξει τίποτα τό ιδιαίτερο, πού νά τή δικαιολογεί. Άς δούμε όμως από πίο κοντά τίς ταινίες πού προβλήθηκαν:

«*Η ανάκριση*» (La question) του Λωρέν Αϊνεμάν, κινείται στα γνωστά πλαίσια του κινηματογράφου-καταγγελία, ενός Γαβρά ή ενός Ύθ Μουασέ. Θέμα της τά βασανιστήρια πού έγιναν κατά τή περίοδο του πολέμου τής Άλγερίας. Πρόκειται βέβαια για ένα θέμα ταμπού, πού για πρώτη φορά πιάνεται δειλά μέσα από ένα φιλελευθεριστικό άριστερό λόγο, μέ όλες τίς διφορούμενες έπιπτώσεις πού μπορεί νά έχει. Θά μπορούσαμε ίσως κάποτε νά γράψουμε τήν ιστορία του πολιτικού κινηματογράφου, όμοια μέ αυτή του κινηματογράφου-πορνό: πρόκειται για ένα κινηματογράφο του ταμπού, του «λέγεται-για-πρώτη-φορά» τής έγγύησης του (ρεαλιστικού) παραπέμποντος (ή ιστορία τής ταινίας έχει γίνει), αλλά και του πουριτανισμού (είναι χαρακτηριστική ή σκηνή του

δταν ὁ ἥρωας διατάζεται νά γδυθεῖ δέν βγάξει τό σλίπ του, σκηνή πού συμπεκνώνει τό πουριτανιστικό καί προσεχτικό λόγο τοῦ φίλμ, τοῦ νά μή ξεπεράσει, νά μείνει μέσα σ' ὀρισμένα προκαθορισμένα ὄρια). Τελικά ἡ ταινία μπορεῖ νά χρησιμεύει σέ κάτι μέσα στήν ἴδια της τή χώρα, αὐτό ὅμως δέν ἔχει νά κάνει μέ τίποτα μέ τόν ἴδιο τό κινηματογράφο. Ἐξω ἀπό τά στενά της ἔθνικά πλαίσια δέν παρουσιάζει κανένα ἀπολύτως ἐνδιαφέρον, ἰδίως μάλιστα δταν τό θέμα της συνοδεύεται ἀπό μιᾶ ἀπρόσωπη, συμβατική σκηνοθεσία.

Στό ἴδιο τοπικό πλαίσιο κινουῦνται καί 3 ἀκόμη ταινίες πού ὁ θεματικός τους χώρος εἶναι ἡ γαλλική ἐπαρχία. Οἱ δύο πρῶτες «*Μάτι τοῦ δάσκαλου*» (L' oeil du maitre) τοῦ Στέφαν Κῦρκ καί ὁ «*Ἐσωτερικός κανονισμός*» (Le reglement intérieur) τοῦ Μισέλ Βιλερμάν ἔχουνε ἀρκετές αἰσθητικές ἀναλογίες (καί οἱ δύο σκηνοθέτες δούλευαν πῶ πρὶν στήν τηλεόραση καί οἱ ταινίες τους ἔχουν πάρει αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα, τοῦ οἰκείου, καθημερινοῦ χρονικογραφήματος). Τό μόνο ἐνδιαφέρον τους ὅμως βρίσκεται στήν ἀδυναμία νά παράγουν μιᾶ μυθοπλασία τοῦ τοπικοῦ, τοῦ οἰκείου, τοῦ καθημερινοῦ, τή μικρὸ φιζιόν (ἡ πρώτη ταινία ἀσχολεῖται μ' ἓνα ἀσήμαντο πολιτικά γεγονός σέ ἓνα ἐπαρχιακό τηλεοπτικό σταθμό, ἐνῶ ἡ δευτέρα μιλά γιά ἓνα ἐξίσου ἀσήμαντο γεγονός πού συνέβη σ' ἓνα ἐπαρχιακό λύκειο — γιά πῶ ἀκρίβεια στήνει ὅλη της τή μυθοπλασία μέ βάση αὐτή τήν ἀσημαντότητα), πού νά μπορεῖ νά προκαλέσει τό ἐνδιαφέρον καί σ' ἓνα μεγαλύτερο μὴ τοπικό (ἢ ἔθνικό) κοινό.

Ἡ τρίτη ταινία ἀντίθετα, τό «*Καί γιατί ὄχι;*» (Pourquoi pas?) τῆς Κολίν Σερρώ, διάλεξε τόν πῶ εὐκόλο καί δοκιμασμένο δρόμο τῆς περιθωριακότητος: οἱ ἥρωες ἀποτελοῦν ἓνα ταυτόχρονα ὀμοφυλόφιλο καί ἑτερόφιλο τρίο, πού περνᾶ διάφορες δοκιμασίες, προσπαθώντας νά στήσει ἓνα κοινόβιο σέ μιᾶ ἐπαρχιακῆ παβιγιόν. Ἀπό τίς πρῶτες κιόλας ὅμως σεκάνας, καταλαβαίνουμε ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἓνα καθαρά ἀνεκδοτολικό ὕφος, πού κινεῖται μάλιστα στά πλαίσια τῆς γαλλικῆς κωμωδίας (ἔχουμε κατά κάποιον τρόπο νά κάνουμε μέ Ἦβ Ρομπέρ τοῦ διανοούμενου!). Ἡ ταινία δέν ξεφεύγει ἀπό τή παγίδα πού πολύ προσεχτικά προσπάθησαν ν' ἀποφύγουν οἱ δύο προηγούμενοι σκηνοθέτες καί ἔτσι πέφτει στή δημαγωγία.

Οι 3 επόμενες ταινίες κινιούνται μέσα σ' ένα διαφορετικό κλίμα αποτελώντας χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού που θά μπορούσαμε νά ονομάσουμε μοντέρνο γαλλικό σινεμά. Κι είναι χαρακτηριστικό τόσο από θετική, όσο και από αρνητική πλευρά, γιατί δείχνουν τή μάλλον απογοητευτική κατάσταση που βρίσκεται αυτός ο κινηματογράφος (έναν κινηματογράφος που παίζεται δλο και λιγώτερο έξω από τή Γαλλία, ενώ ενδιαφέρει ελάχιστα τό μέσο γάλλο θεατή). 'Η «Φελισιτέ» (Felicité) τής Κριστίν Πασκάλ ήταν αναμφίβολα ή καλύτερη ταινία τούτης τής εκδήλωσης. 'Ηθοποιός, συνεργάτης του Μπερτάν Ταβερνιέ, σεναριογράφος, ή Κριστίν Πασκάλ υπογράφει μέ τήν «Φελισιτέ» τήν πρώτη της ταινία, μέσα από τήν όποια προβάλλει δλα της τά τραύματα και φαντάσματα. 'Η ταινία δέ θά ξέφευγε τή μετριότητα (ή προβληματική της είναι αρκετά τετριμένη) εάν δέν διακρίνονταν για μιá σπάνια πλαστικότητα στή σύνθεση των κάδρων (πού θυμίζουν κυρίως Ντελθώ και άλλους σύγχρονους Φλαμανδούς ζωγράφους) κι ένα ελεύθερο τρόπο αφήγησης, που μās ξενίζει σέ μιá εποχή επιστροφής στον γραμμικό αφηγηματικό κινηματογράφο.

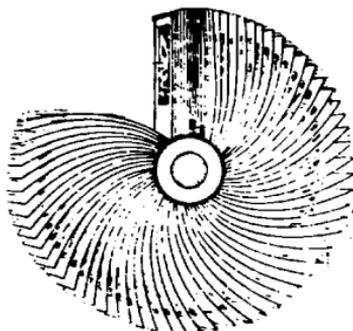
'Η πλαστικότητα των κάδρων είναι δυστυχώς ή μόνη αρετή, τής πολύ φιλόδοξης, αλλά άποτυχημένης ταινίας του Μισέλ Άντριέ «Bastien, Bastienne» που 'χει για θέμα της τό ανέβασμα τής όμώνυμης όπερας του Μότσαρτ από μιá ομάδα δωδεκάχρονων παιδιών, σέ μιá έπαυλη τό 1916, κοντά άκριβώς στό μέτωπο. Καί λέω άποτυχημένης, γιατί τό έργο έχει ενδιαφέρον παρά μόνο και όταν υπάρχει ή μουσική του Μότσαρτ, ένα δηλαδή έξωκινηματογραφικό στοιχείο. 'Ισως όμως μιá άλλη προβολή τής ταινίας, έξω από τή συμπίεση και τήν κούραση του φεστιβάλ, θά μās επέτρεπε νά τήν επανεκτιμήσουμε.

'Η «Αίμέ» (Aimée) του Ζοέλ Φάρζ, ήταν ή ταινία που περιμέναμε νά δοϋμε μέ τή μεγαλύτερη άνυπομονησία κι αυτό γιατί ό σκηνοθέτης της δέν μās είναι καθόλου άγνωστος: πρόκειται για έναν από τους ιδρυτές του περιοδικού «Ca Cinema» του όποιου είχαμε δει στό περσινό φεστιβάλ ένα μικρό δείγμα τής κινηματογραφικής δουλειάς του, μέ τήν ταινία «Ζώρζ Ντεμενύ». Δυστυχώς άνάλογη ήταν και ή απογοήτευση μας. Μέσα από τό φιλόδοξο σενάριο τής ταινίας,

πού μᾶς διηγείται τὴν ἐπιστροφή μιᾶς γυναίκας, πού ἔζησε χρόνια στὴ Κίνα, στὴ Γαλλία τὸ 1934 καὶ τίς σχέσεις της μὲ δύο ἄνδρες, φίλοι τοῦ πατέρα της, πού ὄχι ἐντελῶς τυχαία ὁ ἓνας εἶναι γιατρός καὶ ὁ ἄλλος ψυχαναλυτής, προσπαθεῖται νὰ σκιαγραφηθεῖ ἓνας προβληματισμός πάνω στὴν ἰδέα τοῦ θανάτου τῆς Δύσης (ὁ σκηνοθέτης ξεκινᾷ ἀπὸ μία φράση τοῦ Πῶλ Βαλερύ: «Ἐμεῖς οἱ ἄλλοι πολιτισμοί, ξέρουμε πλέον ὅτι εἴμαστε θνητοί»), δίνοντας ταυτόχρονα ἓνα πολιτικό κλίμα (πάντα μέσα ἀπὸ μία ἀναφορά πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ φιλικό κάδρο καὶ χῶρο) πού νὰ ἔχει διάφορες ἀναλογίες μὲ τὴ σημερινή ἐποχὴ μας. Ἡ «*Αἰμέ*» ὁμως, βρίσκεται δέσμια τῶν λογοτεχνικῶν της καταβολῶν (εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ «*νουθώ-ρομάν*» καὶ παρά τὸ γεγονός ὅτι ὁ σκηνοθέτης εἶναι ἐπιρρασμένος τόσο ἀπὸ τὴ Μαργκερίτ Ντυράς (*Ἰντια Σόνγκ*) ὅσο καὶ τὸν Ἄλαιν Ρεναί (*Μυριέλ*) δύο σκηνοθέτες πού ἐμπνέονται ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν ἴδιο λογοτεχνικό χῶρο, μὰ καταφέρνουν νὰ δώσουν μία ἄλλη κινηματογραφικὴ διάσταση στὰ σενάρια τους), ἡ ταινία μᾶς ἐνοχλεῖ μὲ τὴ ρητορικότητα καὶ τὸ στομφώδες λογοτεχνικό της ὄφος.

Δέ μένει στό θεατὴ πού θέλει νὰ γνωρίσει καλύτερα τὸ σύγχρονο γαλλικὸ κινηματογράφο νὰ ξεχάσει τὸ φεστιβάλ καὶ νὰ μὴ χάσει ἀπὸ τὴ τρέχουσα σαιζὸν τὸ «*Θεῖο ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ*» τοῦ Α. Ρεναί, «*Ὁ σώζων ἑαυτῶ σωθῆτω*» τοῦ Γκοντάρ, «*Οἱ ἀδελφές Μπροντέ*» τοῦ Τεσσινέ καὶ ὄσες ἄλλες ἐνδιαφέρουσες γαλλικὲς ταινίες πρόκειται νὰ παιχτοῦνε.

Μπάμπης Ἀκτσόγλου



ΤΟ 21ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ἡ κυρίαρχη τάση στό φετεινό φεστιβάλ ἦταν ἀναμφίβολα ὁ *λαϊκισμός*, μιά ἔννοια ἀρκετά διφορούμενη, πού συνήθως χαρακτηρίζει κάτι τό ἀρνητικό (ἀντιπαρατιθέμενη στό λαϊκό), μά πού ἔμεῖς τήν χρησιμοποιοῦμε χωρίς καμμία τέτοια ἀρνητική ἢ θετική συμπαραδήλωση (δέ θά πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ὁ ἰταλικός νεορραλισμός ἦταν βασικά ἕνας λαϊκίστικος κινηματογράφος, ὅπως καί πολλές ἄλλες μεγάλες ἔθνικες κινηματογραφικές σχολές πού ἀκολούθησαν τά χνάρια του). Ὁ λαϊκισμός αὐτός ἐμφανίστηκε μέσα ἀπό ποικιλότητες καί μερικές φορές παράδοξες μορφές:

Α) Καί πρὶν ἀπ' ὅλα μέσα ἀπό τό παραδοσιακό λαϊκισμό τοῦ λόγου τῆς ἀριστερᾶς, ἑνός λόγου πού ἡ ἴδια θέλει νά τόν ὀνομάζει «λαϊκό»: «*Ὁ ἄνθρωπος μέ τό γαρύφαλλο*» τοῦ Ν. Τζήμα, μιά ταινία «γιά» τό λαό, «ἀπό» τούς ἀγῶνες τοῦ λαοῦ. Ἡ ταινία φτιάχθηκε ὁμοια μ' ἕνα μαθηματικό ἀξίωμα: ἔχουμε μιά σειρά ἀπό συνισταμένες πού θέλουμε νά δείξουμε (π.χ. ἡ ἀμερικανοκρατία, ἡ τρομοκρατία, ἡ στάση τοῦ Πλαστήρα, ὁ ἡρωϊσμός τῶν ἀριστερῶν, ἡ προδοσία τῆς ἡγεσίας τοῦ Κ.Κ.Ε., ἡ ἀπολογία τοῦ Μπελογιάννη κ.λ.π.) καί πού ἡ ἀπαρίθμηση τους φτιάχνει τό σύνολο ταινία. Εἶναι φυσικό λοιπόν νά ἔχουμε ἕνα κινηματογράφο-ψηφιδωτό, μέ τεμαχισμένη ἀφήγηση, ὅπου κάλλιστα θά μπορούσε νά λείπει τό τάδε ἐπεισόδιο καί νά μπεῖ ἕνα ἄλλο· ἕνα κινηματογράφο τῆς μη-ἐκπληξης, ὅπου αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ ἐκθεση / καταγγελία τῶν πραγμάτων καί ὄχι τό ΠΩΣ αὐτά θά ἐκτεθοῦν· ἕνα κινηματογράφο τῆς ἐφυσήχασης, τῆς σιγουριᾶς μιά καί κινεῖται μέσα στά ὄρια ἑνός αὐτο-ἐπιθεβαιωτικοῦ λόγου: ὅπως καί στήν «*Ανάκριση*» ἔχουμε τήν ψευδαισθητική ἐγγύηση τοῦ ρεαλιστικοῦ παραπέμποντος, τοῦ «αὐτό-ἐχειγίνει», πού ἰσοπεδώνει τά πάντα, δείχνοντας μας τόν Μπελογιάννη νά πεθαίνει γιά τό λαό καί τό κόμμα (ἔστω ἂν αὐτό τόν ἔχει προδώσει σά τόν Ἰούδα) ὁμοια μ' ἕνα ὀσιομάρτυρα (ὅπως παρατηρεῖ ἕνας ἀνώνυμος σχολιαστής στή ταινία), τίς

αμερικανικές υπηρεσίες να σκευωρούν, τόν Παπαδόπουλο να βγάλει ασυνάρτητους λόγους, τόν Πλαστήρα να προσπαθει να σώσει τή δημοκρατία, τούς Τούρκους να εισβάλλουν στή Κύπρο (!). 'Αναρωτιόμαστε, λοιπόν, ποιά ή χρησιμότητα ενός αποδεικτικού λόγου, όταν αυτό πού θέλει να μᾶς αποδείξει είναι ήδη γνωστό; Ἡ μόνη θετική χρησιμότητα τῆς ταινίας βρίσκεται στ' ὅτι τολμᾷ καί σπάει τό χρόνιο απαγορευμένο πού εἶχε ἐπιβάλλει ἡ δεξιά, κραδαίνοντας ἀπειλητικά τό νόμο τῆς «ἀναμόχλευσης τῶν πολιτικῶν παθῶν», μιλώντας γιά μιά περίοδο, πού γιά πρώτη φορά θίγεται ἔτσι ἀναλυτικά στόν κινηματογράφο (μ' ἐξαίρεση τό δειλό πείραμα «Υπόθεση Πόκλ» τοῦ Μάλιαρη καί βέβαια τό «Θίασο» τοῦ Ἀγγελόπουλου). Ὅμως ὁ κινηματογράφος αὐτός καθ' ἑαυτός τί ἔχει ἐδῶ νά κάνει; Εἶπαμε, ἡ ἱστορία τοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου θά γραφεῖ κάποτε σάν τήν ἱστορία σινεμά-προνό: ενός κινηματογράφου τοῦ ἀπογορευμένου, πού αὐτοκαταλώνεται στό ν' ἀποδείξει τήν ρεαλιστική ἀληθοφάνεια του.

«Οἱ Κερῆρες» τοῦ Ν. Βεργίτη. Κι ἐδῶ παρατηροῦμε τήν ἴδια μαθηματική ἀντίληψη τῆς ἀπόδειξης, τόν ἴδιο τεμαχισμό τῆς ἀφήγησης, μόνο πού τό πρὸς ἀπόδειξη στοιχεῖο δέν εἶναι ἡ ἀμερικανοκρατία, μά ἡ ἀλλοτρίωση τῆς σημερινῆς νεολαίας. Ξεκινώντας ἀπό ἕνα μᾶλλον ἐνδιαφέρον εὑρημα (νά δειχθεῖ ἡ προσωπική ζωή, ὄλων τῶν ἀτόμων ενός κινηματογραφικοῦ συνεργείου, ἀνάμεσα σέ δύο γυρίσματα), ἡ ταινία εἶναι ἕνα τεράστιο μωσαϊκό, χωρίς καμμιά ἐνότητα (δπου ἰσχύει ἀκόμα περισσότερο ὁ νόμος, ὅτι ὅποιαδήποτε σκηνή θά μπορούσε νά εἶχε ἀλλαχθεῖ μέ μιά ἄλλη), πού καταλώνεται σέ μιά ἀδιάφορη νατουραλιστική ἀνασύνθεση διαφόρων μορφῶν μικροαστικῆς καθημερινότητας, πού μάταια προσπαθοῦν νά μᾶς περάσουν ἕνα «μήνυμα» (ἔχουμε γιά μιά ἀκόμη φορά νά κάνουμε μέ τό γνωστό «διδασκτικό» κινηματογράφο μιᾶς κάποιας ἀριστερᾶς, δπου ἐδῶ τή θέση τοῦ τσιτάτου, τήν ἔχει ἀντικαταστήσει ἡ κοινοτυπία τοῦ καθημερινοῦ διδασκτικοῦ λόγου τῆς συνδικαλιζομένης ἀριστερᾶς). Ἀρκετά καλή ἡ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία τοῦ Τάσου Ἀλεξάκη, ἐνῶ θά πρέπει νά ἐπισημάνουμε τή σχετική τεχνική ἀρτιότητα τῆς ταινίας, ἰδίως μάλιστα όταν πρόκειται γιά τή πρώτη ταινία τοῦ σκηνοθέτη.

«*Κάπως έτσι*» τοῦ Ἁγ. Δίτσα, ταινία πάνω σ' ἓνα συγκεκριμένο κόσμο τῆς κομματικῆς καὶ μὴ ἀριστερᾶς, καθὼς ἐπίσης καὶ τῆς λαϊκῆς συννοικίας, ἀταξινόμευτη, προβληματική, ὅπου ὁ κλειστός μαθηματικός χαρακτήρας τῶν δύο προηγουμένων ταινιῶν, ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ μιὰ ἀνοιχτὴ (ἀλλὰ πάντα τεμαχισμένη) ἀφήγηση, ὅπου τὸ κάθε τι μπορεῖ νὰ μπεῖ ἢ ἡ κάμερα νὰ ξεχαστεῖ κάπου καὶ νὰ ἐγκαταλείψει τὴ διήγηση (ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ τεράστιο τελευταῖο πλάνο τοῦ ἔργου). Παραμένει ὁμως τὸ πρόβλημα ποιὸ τὸ κινηματογραφικὸ ἐνδιαφέρον αὐτοῦ τοῦ μᾶλλον ἀνιάρου πειράματος;

«*Ἡ τελευταία ἄδεια*» τοῦ Σταύρου Καλάρου (μικροῦ μήκους), μιὰ ταινία γιὰ τὴν ἐπιστροφή ἑνὸς μετανάστη στὸ χωριό του, πού χάνεται μέσα στὴ γνωστὴ ψευδαίσθηση ὅτι σκιαγραφεῖ ἓνα συγκεκριμένο χώρο (τὸ χωριό) καὶ θίγει ἓνα συγκεκριμένο πρόβλημα (τὴ μετανάστευση). Ψευδαίσθηση πού χαρακτηρίζει καὶ μιὰ ἄλλη ταινία μικροῦ μήκους τὰ «*Μανικετόκουμπα*» τοῦ Περικλῆ Χούρσογλου (σὲ σενάριο Παντελῆ Βούλγαρη) ὅπου μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς μετακαιρὸ συνάντησης ἑνὸς πρώην δοσίλογου μ' ἓνα φίλο του Γερμανό ἀναγνωρίζουμε ὀρισμένες σταθερὲς μυθοπλαστικὲς ἀναφορὲς, μιᾶς σχεδὸν ἀδιόρατης ἀντι-ιμπεριαλιστικῆς Ἴντριγκας. Καὶ λέω ψευδαίσθηση, γιατί ἡ ταινία δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ μιὰ νατουραλιστικὴ (καὶ κινηματογραφικὰ ἀδιάφορη) ἀναπαράσταση τῆς μικρο-ἀστικῆς καὶ λαϊκῆς καθημερινότητος (ἢ ἐτοιμασία, ἢ ἐκδρομὴ, τὸ λαϊκὸ κέντρο κ.λ.π.).

— Ἡ ἴδια ψευδαίσθηση χαρακτηρίζει τέλος τὰ «*ΤΥΠΟ-γραφικά*» τοῦ Γιώργου Ψαρέλη, ὅπου μέσα ἀπὸ μιὰ βαρετὴ καὶ καθόλου (κινηματογραφικὰ) εὐρηματικὴ παράθεση τίτλων ἐφημερίδων, ὑποτίθεται ὅτι γίνεται ἀντι-κυβερνητικὴ σάτυρα (ἢ ὅποια δὲ ξεπερνᾷ τὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἀθηναϊκῆς ἐπιθεώρησης). Τὸ σύνολο συμπληρώνει καὶ ὁ ἀναπόφευχτος λαϊκὸς μας ἠθοποιός, Θανάσης Βέγγος, πού ἀθελα του, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ χρησιμεύει σὰ μετωνυμία τοῦ λαοῦ.

— Τέλος τὸ ντοκυμανταῖρ «*Μέ λόγια κ' ἤχους*» τοῦ Θεοδ. Θεοδοσόπουλου, κάλιστα θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ σπουδὴ πάνω στὴν ἀνία τοῦ θριαμβολογικοῦ λόγου τῆς ἀριστερᾶς, πού ἐδῶ βαυκαλίζεται δείχνοντας μας τὰ πολιτιστικὰ τῆς δημιουργήματα, ἀπὸ ἄλλους καλλιτεχνικοὺς χώρους (τὴ

ποίηση του Γιάννη Ρίτσου και τη μουσική του Χρ. Λεοντή), χωρίς όμως να καταφέρει να κρύψει τη κινηματογραφική ανεπάρκεια του εν λόγω έγχειρήματος.

Β) Ή δεύτερη περίπτωση λαϊκισμού, είναι μία σειρά ταινίες που έχουν για θέμα τους ένα λαϊκό χῶρο (οί λούμπεν στην «*Παραγγελιά*», τό ζευγάρι τῶν γερο-νησιωτῶν στό «*Διήμερο*») ἢ ὀρισμένα κοινωνικά προβλήματα, πού ἔχουν νά κάνουν εἰδικά μ' αὐτό τό χῶρο (τό φαινόμενο «λαϊκός» τραγουδιστής στό «*Μιά καθημερινή ἱστορία*»), χωρίς ὁμως νά τίς διεκδικεῖ ἕνας συγκεκριμένος λόγος τῆς ἀριστερᾶς.

Μέ τη «*Παραγγελιά*» τοῦ Π. Τάσσιου μία μερίδα κριτικῶν, ἀλλά καί θεατῶν, εἶδε τήν ὡς ἐκ θαύματος ἐπιστροφή τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σέ μία λαϊκή μυθολογία, πού συνεχίζει τή παράδοση τῆς «*Στέλλας*» τοῦ Κακογιάννη, τοῦ «*Δράκου*» τοῦ Κούνδουρου, τῆς «*Εὐδοκίας*» τοῦ Δαμιανοῦ κ.λ.π. Κι αὐτό εἶναι ἀλήθεια, μέ μία μικρή ὁμως λεπτομέρεια: ὅτι ὁ κοινωνικός χῶρος γιά τόν ὁποῖο μιλά ἡ «*Παραγγελιά*» δέν ἦταν μόνο θέμα τῶν ἐν λόγω ταινιῶν, μά δεκάδων ἄλλων τόσο στή δεκαετία τοῦ '50, ὅσο καί τοῦ '60, ἀρχίζοντας ἀπό τήν «*Ἀγνή τοῦ Λιμανιοῦ*» τοῦ Τζαβέλα, τούς «*Ἀδιστακτοῦς*» τοῦ Κατσουρίδη, τά «*Κόκκινα φανάρια*» τοῦ Γεωργιάδη καί καταλήγοντας (γιατί ὄχι;) στόν «*Ἀλήτη τοῦ λιμανιοῦ*» μέ τόν Νίκο Ξανθόπουλο (γιά νά μή μιλήσουμε γιά τίς δεκάδες κωμωδίες). Ὁ χῶρος τοῦ λούμπεν ἀποτελεῖ μία κοινή ἀναφορά στόν ἑλληνικό κινηματογράφο (ὅπως καί σ' ἄλλους τομεῖς τῆς τέχνης μας, τό ρεμπέτικο τραγούδι γιά παράδειγμα) κι ἔδωσε ἀφορμή νά γίνουν πότε μερικές ἀπό τίς καλύτερες μας ταινίες καί πότε ἀπό τίς χειρότερες. Τί νόημα ὁμως ἔχει σήμερα μία ἐπιστροφή σ' αὐτό τό χῶρο, ὅταν ἀπό καιρό ἔχει πάψει νά ἐμπνέει, αὐτό πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε «λαϊκή μυθολογία» (ἀκριβῶς γιατί σήμερα, γίνεται ὄλο καί πιό προβληματική, ὄλο καί πιό φαντασματική, ἡ ὑπαρξη μιᾶς τέτοιας κουλτούρας καί κατά συνέπεια καί μυθολογίας: ὁ Ν. Κομετζῆς δέν εἶναι κανένας λαϊκός ἥρωας, μά ἕνα πρόσωπο πού ἔγινε ξανά τῆς μόδας ἀπό ἕνα τραγούδι τοῦ Σαβθόπουλου. Θά μπορούσε κάλλιστα νά εἶναι ὁ Βερνάρδος ἢ ὁποιοσδήποτε ἄλλος, πού θά τύχαινε τῆς χάρις ν' ἀσχοληθοῦν μαζί του τά mass-media. Γι' αὐτό πιστεύω ὅτι εἶναι ἀκαιρη ἡ παρομοίωση (καί δικαιολόγηση) τοῦ ἥρωα

της ταινίας, μέ τούς ήρωες τών κλασσικῶν ἀμερικάνικων ἀστυνομικῶν ταινιῶν, γιατί πολύ ἀπλά, οἱ ήρωες αὐτοὶ ἀντανακλοῦν καί μιὰ διαφορετικὴ ἐποχὴ καί μιὰ διαφορετικὴ κοινωνικὴ κατάσταση (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι σήμερα δέν ὑπάρχουν στήν ἀμερικάνικη κινηματογραφικὴ μυθολογία). Γιά νά μήν ἀναφερθῶ στήν ἰδεολογία αὐτῶν τών ταινιῶν πού σπάνια ξέφυγαν ἀπό τό ἐπίπεδο ἑνός ἀναρχο-φασισμού. Καί ἀναρωτιέμαι τί διαφορετικὸ πράγμα προβάλλει ἡ «*Παραγγελιά*», ὅταν ὄχι μόνο δικαιώνει τόν Κοεμτζή, ἀλλά καί τόν χρεῖ λαϊκό ήρωα, πού δέν «ἔσκυψε» στο κατεστημένο (ὅπως γιά παράδειγμα ἔκανε, ὁ πατέρας του, ὁ παλιός ΕΑΜίτης).

Θά μπορούσαμε ὅμως, ἴσως, νά συγχωρούσαμε τή δημιουργία τῆς ταινίας, ἐάν σ' ὄλο αὐτό τό σύνολο δέν ἔρχονταν νά προστεθεῖ καί κάτι ἄλλο: ἡ παρουσία τῆς κ. Γώγου, πού ἀπαγγέλει τά ποιήματά της, δίνοντας μιὰ ψευτο-φιλοσοφικὴ διάσταση στό ἔργο, κόβοντας τή δράση τῆς ταινίας, ὄχι γιά νά μᾶς φέρει σέ κριτικὴ ἀπόσταση ἀπό αὐτήν, ἀλλά γιά νά μᾶς βυθίσει σ' ἕνα γκροτέσκο κόσμο, πού μάταια προσπαθεῖ νά σώσει ἡ δουλειά τοῦ διευθυντῆ φωτογραφίας καί τοῦ Κυρ. Σφέτσα (μουσικῆ). Παρουσία, πού δίνει τελικὰ ἕνα ἀποσπασματικὸ ἀφηγηματικὸ χαρακτήρα στή ταινία, ὅμοια μέ τίς προηγούμενες ταινίες μεγάλου μήκους, πού μιλήσαμε. Γιατί, παρά τίς ἀναμφίβολες σκηνοθετικὲς ἱκανότητες τοῦ Τάσσιου (πού δίνει ἔδῳ τῆ καλύτερη δουλειά του), ἡ «*Παραγγελιά*» δέ ξεφεύγει ἀπό τή μιζέρια ὀλάκερου τοῦ νεώτερου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού εἶναι ἕνας κινηματογράφος πού δέν μπορεῖ νά διηγηθεῖ.

* * *

Ἡ ἴδια ἀφηγηματικὴ ἀποσπασματικὴ χαρακτηριστικὴ καί τῆ ταινία τοῦ Γ. Σταμπουλόπουλου «*Καί ξανά πρὸς τὴ δόξα τραβᾶ*». Ἐδῳ βέβαια, ὑπάρχει καί τό μορφικὸ ἄλλοθι, ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιὰ φανταστικὴ τηλεοπτικὴ ἔρευνα, καί κατὰ συνέπεια ἡ ταινία υἱοθετεῖ ἕνα ἀνάλογο ἀποσπασματικὸ χαρακτήρα. Τό ἐνδιαφέρον τῆς ταινίας, εἶναι ὅσο καί αὐτό τῆς ἑλληνικῆς τηλεόρασης. Ἄνηπόφορη αἰσθητικά, ἀφόρητα βαρετὴ κι αὐτοεπαναλαμβανόμενη, κουβαλᾶ πάνω της, ὄλη τὴ μιζέρια καί τὴ δημιουργία τοῦ κινημα-

τογράφου τής ψευτο-άπομυθοποίησης, προσπαθώντας μάταια νά μᾶς κρύψει, ὅτι ἐάν ὑπάρχει κάτι πού «δουλεύει» σ' αὐτή τή ταινία, πού ἀποτελεῖ πόλο ἔλκυσης, εἶναι ἀκριβῶς ὁ μῦθος Φλωρινιώτης, ἐξαιτίας τοῦ ὁποίου ἔγινε καί ἡ ἐν λόγω ταινία.

* * *

Στή δημαγωγία τῶν παραπάνω ταινιῶν ἔρχεται ν' ἀντιπαρατεθεῖ ἡ ἀπλότητα τής ἀφήγησης, τής μικροῦ μήκους ταινίας τής Δεσ. Καρθέλα «*Διήμερο*» πού ὅπως καί ἡ «*Μαρία Εὐαγγελίου*» τής Λ. Βουδούρη, ἀνήκει σέ μιά ρεαλιστικο-αναπαραστατική κινηματογραφική παράδοση, ὅπου αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι ἀπλῶς ἡ νατουραλιστική (θά λέγαμε ἠθογραφική) ἀναπαράσταση μιᾶς εἰκόνας τοῦ πραγματικοῦ, χωρίς καμμιά ἄλλη προέκταση, παρά μόνο τό βίωμα αὐτῆς τής ἀναπαράστασης (ἐδῶ τό μπανάλ Σαββατοκύριακο ἐνός σέ κρίση ζευγαριοῦ, πού φιλοξενεῖται ἀπό ἓνα περιεργο ζευγάρι γέρων σ' ἓνα νησί).

Πρόκειται γιά ἓνα κιν/φο, πού δείχνει κυριολεκτικά μιά φετιχιστική προσήλωση στό πραγματικό, ἀποτελώντας γιά τό σινεμά-φιξιόν ὅτι τό σινεμά-ντρικέτ γιά τό ντοκυμανταίρ. Γιά νά τόν ἐκτιμήσουμε ὅμως θά πρέπει νά ξεφύγουμε ἀπό τή παγίδα τοῦ ρεαλισμοῦ στήν ὁποία μᾶς βάζει καί νά κρίνουμε ὄχι τήν πιστότητα τής ἀπεικόνισης, μά τό κινηματογραφικό ἐνδιαφέρον τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος. Κριτήριο, πού ἔρχεται ν' ἀπαντήσῃ ἀρνητικά σέ μιά ἄλλη παρόμοια ταινία μικροῦ μήκους, τό «*Μιά καθημερινή ἱστορία*» τής Κλεονίκης Φλέσσα, πού διηγεῖται, μ' ἓνα ἄτεχνο εἶναι ἀλήθεια τρόπο, τό χρονικό μιᾶς ἐκτροπῆς στήν ἐπαρχία.

Γ) Ἡ τρίτη περίπτωση λαϊκισμοῦ εἶναι καί ἡ πιό παράδοξη γιατί ἐμφανίζεται ἐκεῖ πού δέ θά τή περίμενε κανεῖς, δηλαδή στίς πιό προχωρημένες μορφικά ταινίες αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ, στό «*Μελόδραμα;*» τοῦ Ν. Παναγιωτόπουλου καί στό «*Μεγαλέξανδρο*» τοῦ Θ. Ἀγγελόπουλου, (χωρίς νά ξεχνᾶμε τή μεσαίου μήκους ταινία «*Ἡ ματαίωση*» τοῦ Κ. Αὐγέρη).

Στό «*Μελόδραμα;*» τοῦ Ν. Παναγιωτόπουλου, ὁ ἴδιος ὁ τίτλος τής ταινίας μᾶς παραπέμπει σ' ἓνα γνωστό εἶδος τοῦ

«λαϊκού» κινηματογράφου, τίτλος όμως πού ό σκηνοθέτης φροντίζει νά συνοδεύει μ' ένα έρωτηματικό. Θά μπορούσαμε νά κατατάξουμε τό φίλμ του Παναγιωτόπουλου στό μελόδραμα; Ναι, αν μ' αυτό τόν δρο έννοούμε μιά ιστορία, πού κινείται μέσα σ' όρισμένες θεματικές συμβάσεις (καί πού τό «Μελόδραμα;» σέβεται απόλυτα, έστω κι αν ό Παναγιωτόπουλος ισχυρίζεται ότι «τονίζοντας τά στοιχεία του μελοδράματος πιστεύω ότι τά ανατρέπω»). Όχι, αν μέ τόν ίδιο πάντα δρο έννοούμε, όχι μόνο μιά ιστορία, αλλά κι όρισμένες μορφικές συμβάσεις (μέ τίς όποιες δέν έχει τίποτα νά κάνει τό «Μελόδραμα;»). Έχουμε λοιπόν νά κάνουμε μέ μιά ταινία άνατροπή, άποδιάρθρωση, κριτικής του μελοδράματος, όπως πολλοί ύποστηρίζαν; Θά μās επιτρέψουν ν' άμφιβάλουμε: τό «Μελόδραμα;» είναι πολύ άπλά, ή κινηματογράφηση μιάς μελοδραματικής ιστορίας, κάτω από μιά άλλη αισθητική αντίληψη (πράγμα πού καί ό ίδιος ό Παναγιωτόπουλος λέει: «έγώ ήθελα νά φιλμάρω μιά μελοδραματική ιστορία, από μιά άλλη όπτική γωνία») όπου ή ιστορία, ή μυθοπλασία άποτελεί ένα πρόσχημα, γιά νά στηθεί ένας καθαρός κινηματογράφος τής φόρμας (όμοια μέ τόν πειραματικό κινηματογράφο). Έγχείρημα παράλογσ καί άναχρονιστικό ταυτόχρονα: παραλογο, γιατί προσπαθεί παράδοξα νά οίκοδομήσει ένα φορμαλιστικό κινηματογράφο τής μη-μυθοπλασίας (ένα κινηματογράφο όπου ή μυθοπλασία, περιορισμένη στό έλάχιστο άποτελεί άπλως τό φορέα των μορφικών άναζητήσεων κι έκφράσεων) μέσα από ένα κατεξοχή μυθοπλαστικό κινηματογραφικό είδος. Άναχρονιστικό, γιατί όλο καί περισσότερο σήμερα ό σύγχρονος κινηματογράφος έπιστρέφει στη μυθοπλασία, στη λογοτεχνία, άνακαλύπτει ξανά ότι τό σινεμά είναι μιά «άφηγηματική μηχανή». Δέν έχει λοιπόν καί τόση σημασία νά πούμε έάν ή ταινία πέτυχε, μās άρεσε ή όχι. Μπροστά σ' αυτό τό βασίλειο τής φόρμας, ό κριτικός λόγος σιωπά, πολύ άπλά γιατί δέν έχει πιά καμμία λειτουργικότητα. Κι όλοι μας γινόμαστε θεατές, πού μπορεί νά μās ένδιαφέρει ή ταινία, μπορεί καί όχι. Κι έδώ βρίσκεται τό ριψοκίνδυνο του έπιχειρήματος του Παναγιωτόπουλου, πού καί ό ίδιος φαίνεται ν' άναγνωρίζει: «Σ' αυτές τίς ταινίες ή μπάνεις μέσα σ' αυτό τό ταξίδι ή δέν μπάνεις. Τό δέχομαι αυτό τό πράγμα. Δέχομαι ότι μπορείς νά μείνεις έξω, νά μή σ' ένδιαφέρει». Τό

«Μελόδραμα;» ήταν κατά τή γνώμη μου ή πιό δλοκληρωμένη δουλειά τούτου τού φεστιβάλ. Αὐτός δέν είναι ένας λόγος γιά ν' άνησυχούμε γιά τό μέλλον τού έλληνικοῦ κινηματογράφου;

* * *

Μελόδρα είναι και ή ιστορία τής μεσαίου μήκους ταινίας τού Κ. Αὐγέρη, «*Η ματαίωση*» μόνο πού αὐτή είναι έπενδυμένη μ' ένα βισκοντικό μπαροκισμό, πού τή φέρνει πιό κοντά στην Όπερα (ή ταινία αναπόφευκτα μās θυμίζει τήν «*Όπερα*» τού Βελισσαρόπουλου και τόν «*Λίβνο*» τού Γ. Κα' λογιάννη). Παρά όμως τήν άσυνήθη, γιά τέτοιου είδους ταινία, τεχνική άρτιότητα και τό ύψηλό κόστος παραγωγής, ή «*Ματαίωση*» έλάχιστα μās πείθει, έξαιτίας ενός άπαράδεχτου και ψευτο-συμβολικοῦ σεναρίου τού Π. Μάτεση και μίας δραματουργικής σκηνοθετικής κατεύθυνσης πού μās οδηγεί ξανά στό μελόδραμα τού '50, κεί άκριβώς πού δημιουργείται ή ψευδαίσθηση ότι τό άναιρεί.

* * *

Ό λαϊκισμός τέλος στό «*Μεγαλέξανδρο*» τού Θ. Άγγελόπουλου, έμφανίζεται μέσα από τήν ίδια τήν έκλογή τού κεντρικοῦ ήρωα, πού φαίνεται νά ένσαρκώνει μιά σειρά από λαϊκούς ήρωες, από τό Μεγαλέξανδρο τής φυλλάδας και τού Καταραμένου Φιδιοῦ, μέχρι τόν Άη-Γιώργη ή τόν Βελουχιώτη. Τά φαντάσματα τής δεξιάς τών «*Κυνηγών*» έρχονται ν' άντικατασταθοῦν από αὐτά τής άριστερās, σέ μιά ταινία, όπου ό γνωστός Άγγελόπουλικός φορμαλισμός γίνεται μιά παρανοϊκή έμμονή, μιά λατρεία τού κάδρου, τού φιλμαρισματος τού χώρου, άσχετα μέ τό αν αὐτό λειτουργεί ή προσθέτει τίποτα στή ταινία. Πολλοί χαρακτηήρισαν τό «*Μεγαλέξανδρο*» σά τή πιό δλοκληρωμένη δουλειά τού Άγγελόπουλου κι άναμφίβολα έχουν δίκιο. Μόνο πού πιό δλοκληρωμένη δέ σημαίνει άπαραίτητα και καλύτερη. Ό «*Μεγαλέξανδρος*» είναι ή μονοσήμαντη πιό γραμμική και ταυτόχρονα συμβολικά πιό άφελής ταινία τού Άγγελόπουλου, πού οδηγείται κυριολεκτικά σ' ένα εκφραστικό άδιέξοδο, δμοια

μέ τις υπόλοιπες τάσεις του άβαγκαρντίστικου νεώτερου ελληνικού κινηματογράφου. Δέν είναι όμως δυνατό, μέσα από τις λίγες αυτές γραμμές νά εξαντλήσουμε τήν κριτική τής ταινίας, γι' αυτό επιφυλασσόμαστε νά επανέλθουμε σ' ένα άλλο αναλυτικό μας σημείωμα.

* * *

Γιά τις υπόλοιπες ταινίες μεγάλου μήκους επιγραμματικά έχουμε νά πούμε: 'Η «*Ομίχλη κάτω άπ' τόν ήλιο*» του Ν. Λυγγούρη, πού παράδοξα χαρακτηρίσθηκε σάν ταινία αντιμυθοπλασίας, ήταν ή μοναδική ίσως ταινία αυτού του φεστιβάλ, πού έγινε για νά διηγηθει μία ιστορία (για τήν ίδια τήν ήδονή τής αφήγησης). Δυστυχώς ό έρασιστεχνισμός του Λυγγούρη (πού θά πρέπει όμως νά πούμε δι είχε επιφορτισθει μέ τις βαπλή φροντίδα του παραγωγού, σεναριογράφου, σκηνοθέτη, διευθυντή φωτογραφίας, μοντέρ και μουσικής επιμέλειας) και ή κακή ήθοποιία του Π. Ευαγγελίδη (όχι όμως και των άλλων ήθοποιών) τίναξαν στον άέρα τήν ένδιαφέρουσα (τουλάχιστο λογοτεχνικά) αυτή προσπάθεια.

Καμμιά δικαιολογία όμως δέ μπορεί νά υπάρξει για τό Π. Γλυκοφρύδη πού γύρισε τό «*Γυρολόγο*» του, στά τηλεοπτικά πρότυπα του «*Θεάτρου τής Δευτέρας*» θυμίζοντας μας δραματουργικά τόν ελληνικό κινηματογράφο του 60. 'Αναπόφευχτα, κάθε κριτική ανάλυση τής ταινίας, έχει νά κάνει πλέον, όχι μέ τήν ίδια τή ταινία, αλλά μέ τό θεατρικό έργο του Ν. Ζακόπουλου, για τ' όποιο όμολογώ τή πλήρη άναρμοδιότητα μου (άλλά και τήν άδιαφορία μου).

'Ο Φώτης Ψυχράμης (ή F-OTIS) μπορεί νά έχει τήν ψευδαίσθηση ότι έκαμε μία πειραματική ταινία μέ τό «*Πολύτοπο Μυκηνών 1978 — Γιάννης Ξενάκης*». Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα άπλό ντοκυμανταίρ, πού μάταια προσπαθει ν' άποδώσει στό πανί, τό πολυδιάστατο του θεάματος του Ξενάκη (προσπάθεια ούτως ή άλλως έξαρχής καταδικασμένη). Μένει ή καταγραφή αυτής τής έκδήλωσης, για τούς μανιακούς άρχειοφύλακες του πραγματικού, πού άποτελεί και τή μόνη χρησιμότητα αυτής τής ταινίας.

* * *

Τό «*Απεταξάμην*» τῆς Φ. Λιάππα, ἦταν ἀναμφίβολα ἡ καλύτερη ταινία μικροῦ μήκουσ αὐτοῦ τοῦ Φεστιβάλ. Ἐσκηση ὕφους περισσότερο (δπου ἐπισημαίνουμε μιά καταπληκτική φωτογραφία τοῦ Ν. Σμαραγδῆ) παρά ὀλοκληρωμένη ταινία (τό φίλμ πάσχει ἀπό τό ἀνολοκλήρωτο τῶν περισσότερων ταινιῶν μικροῦ μήκουσ), ἐντυπωσιάζει κύρια στό δεύτερο τῆς μέρος, μέ τή δημιουργία μιᾶς καταπληκτικῆς ὑποβλητικῆς (σχεδόν ὄνειρο-σουρρεαλιστικῆς) ἀτμόσφαιρας τρόμου, πού θυμίζει τίς ταινίες τοῦ φανταστικοῦ τοῦ Ζάκ Τουρνέρ, ἀτμόσφαιρα πού ἔρχεται νά τινάζει στόν ἀέρα, ἡ τελική εἰσβολή καί εὐρημα τῆς εἰσόδου τῶν νεαρῶν στό διαμέρισμα.

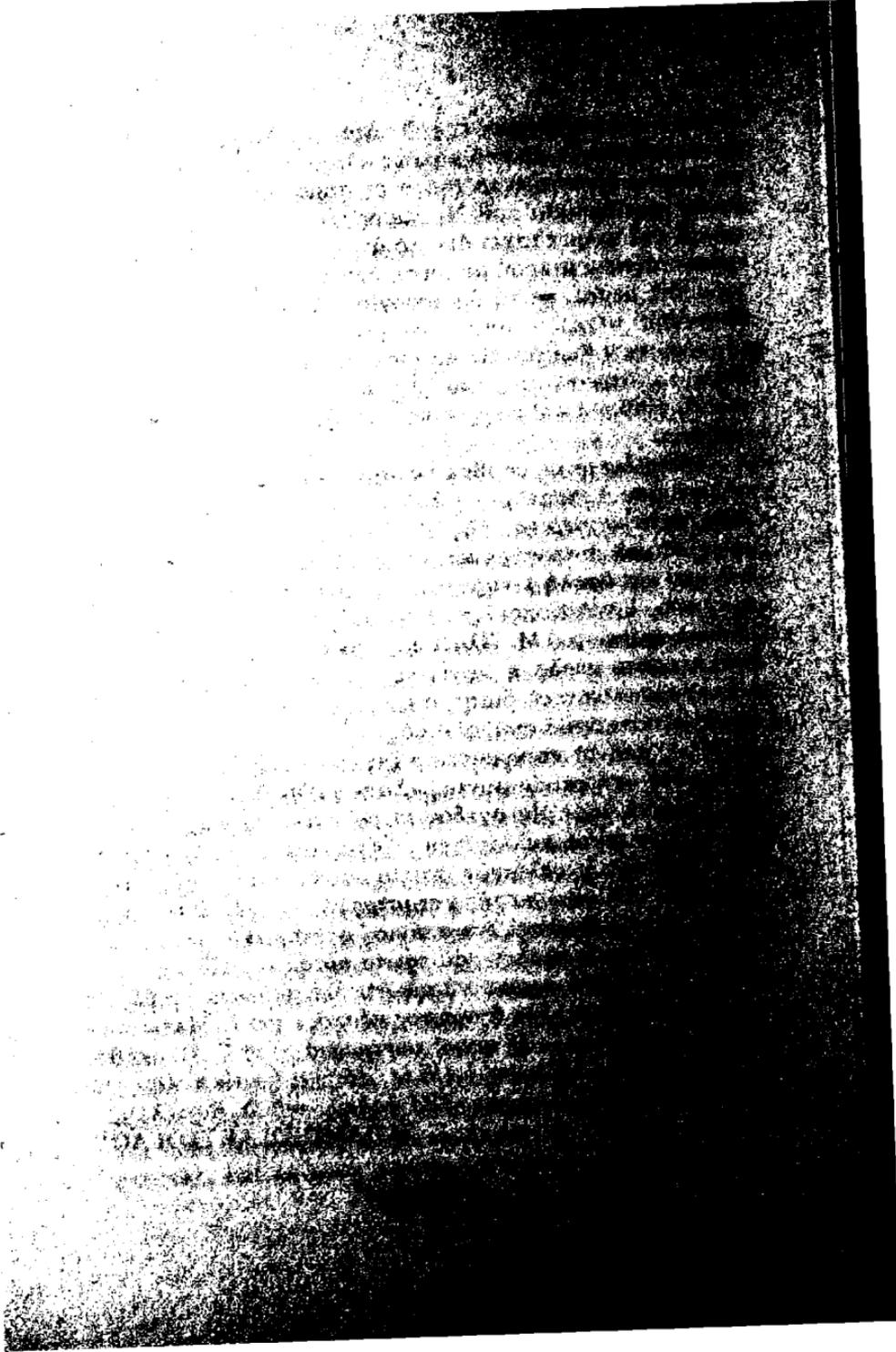
Ἡ ἴδια ὄνειρική ὑποβολή ὑπάρχει καί σέ μία ἄλλη ταινία, πού πέρασε ἀπαρατήρητη ἀπό τό κοινό καί τή κριτική, τό «*Σέ φόντο νυχτερινό*» τῆς Μ. Βιτζέντζου, ἐνώ στοιχεῖα τοῦ φανταστικοῦ συναντᾶμε καί σέ δύο ἄλλες ταινίες: στό ἀνεκδιήγητο καί ἀφελή κινηματογραφικό πρωτόλειο «*Τό πρόσωπο*» τοῦ Γ. Λαζόπουλου καί στό ἐν μέρει ἐνδιαφέρον «*Σάντα-Ιρένε*» τοῦ Μ. Πλαϊτάκη: ἐάν ἐξαίρεσουμε τό ἀρκετά ἀφελή πρῶτο μέρος, ἡ ταινία πέρνει μιά ἐνδιαφέρουσα ὄνειρικοσουρρεαλιστική διάσταση, γιά νά κλείσει ὁμως μ' ἕνα ἀφελή χριστιανικό συμβολισμό.

Τέλος ἀπό τά ντοκυμανταίρ ξεχώρισαν: ἡ δουλειά τοῦ Δ. Ἄρβανίτη στή ταινία-μοντάζ «*Σαντορίνη*» ἀλλά κυρίως στό «*Δ. Κακουλίδης*» μία σχεδόν πειραματική ταινία πάνω στό ἔργο τοῦ γνωστοῦ καλλιτέχνη· «*Ἐνα ντοκυμανταίρ*» τοῦ Ν. Κουτελιδάκη, ἡ καλύτερη ταινία ντοκυμανταίρ αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ: «*Τό στρώμα τῆς καταστροφῆς*» τοῦ Κ. Βρεττάκου, μιά ταινία πού διαθέτει ἕνα σπάνιο λογοτεχνικό (ἀλλά καθόλου φιλολογικό) σχόλιο, γιά ταινία αὐτοῦ τοῦ εἶδους.

Κλείνοντας θά πρέπει νά πῶ ὅτι δέν μπόρεσα νά δῶ τίς ταινίες: «*Σπήλαια, ἕνα ἄγνωστος κόσμος*» τοῦ Γ. Μπελεσιώτη, «*Ἄμπελάκια — Ἡ κοινή συντροφιά*» τοῦ Γ. Πρόκοβα, «*Ἀντιά*» τοῦ Σ. Ἰωάννου, «*Αἶδ ἐς Ἀθήναι ἢ πρίν πόλις*» τοῦ Ν. Γραμματικόπουλου καί «*Στό δρόμο*» τοῦ Φ. Βιανέλλη.

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ





ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

«Αναπαράσταση»

Τό κείμενο αυτό γιά τήν «Αναπαράσταση» γράφτηκε στά τέλη τοῦ 1971, μέ τή συνείδηση πώς τό φίλμ είχε κεφαλαιώδη σημασία γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο, πώς ἀνοίγε κυριολεκτικά μιὰ καινούργια ἐποχή. Ὁ ἄμεσος σκοπός τῆς συγγραφῆς του ἦταν ν' ἀποτελέσει τό πρῶτο μέρος ἑνός βιβλίου, πού τό δεύτερο θά ἦταν τό τεχνικό ντεκουπάς καί οἱ διάλογοι τῆς ταινίας. Ἡ δουλειά αὐτή, εἶχε γίνει ἀπό τή σκηνοθέτη Θέκλα Κίττου μέ πάρα πολλές ὥρες ἐξέταση τῆς κόπιας τῆς ταινίας στή μουβιόλα. Τό ντεκουπάς αὐτό, ἰδιαίτερα λεπτομερές καί ἀναλυτικό (περισσότερο κι ἀπό τό ντεκουπάς τῆς γαλλικῆς AVANT SCENE) «καλοῦσε» μιὰ τό ἴδιο συστηματική καί ἀναλυτική μελέτη. Τό βιβλίο τελικά δέν ἐκδόθηκε γιατί θεωρήθηκε πολύ εἰδικό (τό σενάριο τῆς «Αναπαράστασης» σέ ἀπλή ἀφηγηματική μορφή ἐκδόθηκε φέτος ἀπό τό «Θεμέλιο») κι ἔτσι ἔμεινε ἀνέκδοτη κι ἡ μελέτη. Δημοσιεύεται τώρα ἐδῶ γιά πρώτη φορά, χωρίς νά μεταβάλω τίποτε. Αὐτό σημαίνει, βέβαια, πώς ὁ συντάκτης τῆς ἀγνοεῖ ἐντελῶς τίς κατοπινές ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου τίς «Μέρες τοῦ '36», τό «Θίασο» κ.λπ. πού ὁδήγησαν τό σκηνοθέτη σέ σημαντικό βαθμό καί σέ ἄλλους δρόμους, θέματα καί ἐκφραστικούς τρόπους. Σημαίνει ἐπίσης πώς ἡ μελέτη ὀρίζεται ἱστορικά ἀπό τή στιγμή πού γράφτηκε, τόσο στόν ἑλληνικό κοινωνικό χῶρο, ὅσο καί στίς κινηματογραφικές τῆς ἀναφορές. Κοιταζοντάς την, μέ τό πέρασμα τῶν χρόνων, δέν νομίζω ὅτι καί σήμερα θά ἀλλάξει τήν οὐσία τῆς. Ἡ «Αναπαράσταση», πέρα ἀπό τήν ἱστορική τῆς σημασία, παραμένει στό ἐπίκεδο τῆς καλύτερης καί πιό αὐθεντικῆς δουλειᾶς τοῦ Ἀγγελόπουλου καί μιὰ ἀπό τίς ἀρτιότερες καί σημαντικότερες ἑλληνικές ταινίες.

Α' ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Συνήθως τείνουμε νά εξετάζουμε τά έργα τέχνης σάν νά αναλύουμε ένα πορτοκάλι, πού περιέχει στό έσωτερικό τής σφαίρας του όλα τά άναγκαία στοιχεία γιά τήν πλήρη έννημέρωσή μας. Καί πραγματικά πολλά «παραδοσιακά» έργα τέχνης καί φίλμ έχουν αυτή τή μορφή. 'Αλλά ο 'Αγγελόπουλος, σάν καί άλλους σύγχρονους σκηνοθέτες του διεθνούς κινηματογράφου, «ένθαρρύνει» τούς «σπόρους» τής τέχνης του νά βλαστήσουν, ώστε τό φίλμ άπλώνεται από τό άφηγηματικό κέντρο του σ' ένα άληθινό θύσανο σηματομενων, μέ άποκλίνοντα αλλά συγχρόνως άλληλοσυνδεόμενα νήματα, πού φτάνουν σέ περιοχές άπρόβλεπτα μακρινές. 'Η μελέτη του λοιπόν είναι ιδιαίτερα δύσκολη: άπό τή μιά χάνεσαι στίς άπόμακρες αλλά σημαντικές καταλήξεις κι άπό τήν άλλη έπαναλαμβάνεσαι τακτικά, όταν θελήσεις νά όρίσεις τόν σύνδεσμο τών νημάτων. 'Η σφαιρική σύνθεση τής κριτικής είναι πρακτικά άδύνατη.

Έτσι άπομένουν δύο τρόποι συνδυαστικής άνάλυσης:

α) Διαχωρισμός τών πυκνών έπαλλήλων επίπεδων σηματομενων καί σηματομενων καί εξέτασή τους σέ διαδοχική τάξη, έστω κι αν αυτό σημαίνει κάποια επάνοδο σέ νοήματα πού έχουν ήδη εκτεθει. Τό κέρδος θά είναι ή ίσχυροποίηση τής άνάλυσης μέ τή διασταύρωση-έξακριβωση. β) Ένδιάμεση παρεμβολή «αύθαιρετων» διερευνήσεων ή συγκρίσεων πού έλπίζουμε ότι θά φωτίσουν άκόμη περισσότερο τό θέμα.

Ποιά είναι τά «πρός μελέτην» επίπεδα; 'Ο 'Αγγελόπουλος ξεκινάει από ένα πραγματικό γεγονός. Μεταχειρίζεται άτόφια κομμάτια τής πραγματικότητας καί τά μέσα του «άμεσου κινηματογράφου» (Cinema Direct), όπως καί μεθόδους δοκιμασμένες άπό τή Νεορεαλιστική Σχολή, γιά νά συνθέσει τελικά ένα πρώτο επίπεδο φαινομενολογικού ρεαλισμού. Έξεταστέα έδώ ή μορφολογία του ρεαλισμού αυτού, οί κοινωνικές συνισταμένες, ή τυπολογία τών χαρακτήρων, μαζί μέ όρισμένα άλλα παράπλευρα θέματα.

Όμως ο ρεαλισμός αυτός είναι πλασματικός γιά τόν σκηνοθέτη, γιατί δέν άποτελεί παρά μιά άναπαράσταση καί μάλιστα διπλή. Οί μορφές αυτής τής άναπαράστασης, ή ιδιαιτεπία τής άρχιτεκτονικής, τά ιδιαίτερα μορφικά στοιχεία καί

τό θεατρικό φινάλε, οδηγούν σε αλλοίωση ή και ανατροπή των «κατακτημένων» νοημάτων. Συνέπειες: Άμφισβήτηση των κοινωνικών δομών, τής ίδιας τής καλλιτεχνικής διαδικασίας και θέση ενός γενικότερου γνωσιολογικού προβλήματος.



Ό σύζυγος γυρίζει από τη Γερμανία φθαρμένος σωματικά και ψυχικά κι ανακαλύπτει βαθμιαία μαζί της τήν έρημιά του χωριού.

Β' — ΠΡΩΤΟ ΕΠΙΠΕΔΟ — ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΘΟΔΟΣ

Ἄρχιζοντας ἀπό τό πρῶτο ἐπίπεδο, μοιραῖα θά μιλήσουμε γι' αὐτό «ὑποψιασμένα» ἀπό τήν ἐπίγνωση τῆς χρήσης του γιά τήν ἐξυπηρέτηση τῶν περαιτέρω ἐπιπέδων.

Τό «ἔναυσμα» τῆς ταινίας βρίσκεται στά δικαστικά χρονικά. Σέ κάποιο ὄρεινό χωριό τῆς Ἠπείρου, μιά γυναίκα μέ τόν ἐραστή της σκοτώνουν τόν ἄνδρα της, πού μόλις εἶχε ἐπιστρέψει ἀπό τήν μετανάστευσή του στή Γερμανία, θάβουν τό πτώμα του καί στήνουν, ὅσο πιά ἐπιμελῶς μποροῦν, μιά σκηνοθεσία ἀναχώρησής του. Τό ἔγκλημα ἀπό μίαν ἀποψη παραμένει ἀνεξιχνίαστο: Ποιός ἀπό τούς δύο εἶναι ὁ δολοφόνος;

Ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ τόν τυπικό αὐτό ἀστυνομικό καμβά γιά νά κοιτάξει βαθύτερα: Δυό πλάσματα ἀντιμέτωπα μέ ὀρισμένες καταπιεστικές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, δυό ἄνθρωποι πού πραγματοποιοῦν, μέ τόν ἀπελπισμένο αὐτό τρόπο, τήν προσωπική τους ἐπανάσταση. Τήν ἀντικειμενική ὀπτική τῆς πράξης τους καί πολλούς ἀπό τούς διαλόγους θά τούς προσφέρουν τί πρακτικά τῆς δίκης, οἱ ἀπολογίες τους, τό ἀνακριτικό ὕλικό. Τό πλαίσιο ζωῆς καί τίς κοινωνικές καί οἰκονομικές συντεταγμένες τίς ἀναζητεῖ μέ τήν κινηματογραφική ἔρευνα στό ἡπειρώτικο χωριό καί στην ἐπαρχιακή «πρωτεύουσα», τά Γιάννενα, ἐνῶ τόν ἐνδιαφέρει καί ἡ νοητική ἐπέκταση τοῦ θέματός του σ' ὀλόκληρη τήν Ἑλλάδα.

* * *

Ἄνυδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα μέ ξερούς ἀγκαθωτούς θάμνους κι ἀγριόχορτα, ἄγρια φαράγγια καί κακοτράχαλες πλαγιές, ὅπου φιδοσέρνεται ἀνηφορικά ἢ δημοσιά, λασπερή κάτω ἀπό τά χαμηλά μολυβένια σύννεφα. Οἱ ἄνθρωποι ἀγωνίζονται νά «ξεκλέψουν» τά λιγοστά ἄχαρα χωράφια τους ἀπό τό ἀτέλειωτο βασίλειο τῶν βράχων καί τά σκόρπια γίδια τους ψάχνουν νά βροῦν τή σπάνια τροφή τους. Τά ἀσοβάντιστα, πρωτόγονα σπίτια ἀπό πέτρα, ρημαγμένα τά περισσότερα, φωνάζουν γιά τήν ἐγκατάλειψη τοῦ χωριοῦ. Ἡ γῆ

δέν τρέφει τούς ανθρώπους, τούς διώχνει μετανάστες στη Γερμανία απ' όπου γυρίζουν εξουθενωμένοι, όταν δέν μπορούν πιά άλλο νά δουλέψουν και ξανασυναντοῦν τούς ἔρημους γέρονς πού ἔμειναν πίσω.

«Τυμφαία. Κάτοικοι 1940: 1250, 1965: 85» λέει τό κείμενο τῆς ταινίας.

Καί οἱ «ἀληθينوί» γέροι, σέ ζωντανή ἠχογράφηση: «Τί ἦρθατε νά δεῖτε; Τά χάλια μας, τή φτώχεια καί τό φευγατιό;»

Καί κάποιος ἄλλος: «Οἱ νέοι φεύγουν... Μονάχα ἐμεῖς οἱ γέροι μείναμε. Θά πεθάνουμε... Τά χωριά θά ρημάξουνε. Κι όταν τά χωριά θά ρημάξουν καί στίς πολιτεῖς καλά δέν θά-
ναι!»

Τό συσσωρευμένο αὐτό αὐθεντικό ὕλικό, ὀδήγησε τόν Ἀγγελόπουλο στήν πιά λιτή ρεαλιστική σκηνοθεσία τῶν σκηνῶν μέ τούς ἠθοποιούς. Ἡθοποιούς ἄλλωστε μή ἐπαγγελματίες, χωρίς μακιγιαζ, πού χρησιμοποιήθηκαν τελείως ἀντιδραματικά. Τό γύρισμα, ἐσωτερικά κι ἐξωτερικά, ἔγινε στούς ἀληθινούς χώρους, μέ τόν ἐλάχιστο δυνατό τεχνητό φωτισμό, ὥστε νά διατηρηθοῦν οἱ «περιρρέουσες» συνθήκες, ἀκόμη καί οἱ καιρικές.

Ἡ φωτογραφία, χωρίς καμμιά ὠραιοποίηση καί «γραφική» πλαστικότητα, μᾶς ἐπιτρέπει νά δοῦμε τά οὐσιαστικά σημεῖα τῆς δράσης. Ἀλλά πάνω ἀπ' ὄλα ὁ χώρος κι ὁ χρόνος (στό ἐσωτερικό τῆς σκηνῆς) τείνουν νά μᾶς προσφέρονται ἐνιαῖοι, συνεχεῖς, χάρη σέ πλατεῖα καί μακρόσυρτα πλάνα-σεκάνς. Ἡ πραγματικότητα παρουσιάζεται ἀδιαίρετη, χωρίς ἀνάλυση τῶν προσώπων ἢ τῶν πράξεων, τό γεγονός διατηρεῖ τήν ἀκεραιότητά του σάν φαινόμενο.

Εἶναι φανερό ὅτι βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα συνεπὲ φαινομενολογικό ρεαλισμό, κατά τήν ἰταλική παράδοση, συνθετικό κι ὄχι ἀναλυτικό. Δηλαδή δέν ὑπάρχει «προτέρα» θέση τῆς ταινίας ἀλλά ἔρευνα μιᾶς ἀντικειμενικῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας καί τῶν σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου μέ τό περιβάλλον του.

Ἡ ἐλευθερία τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης καί ὀπτικῆς ὑπηρετεῖ μιά κριτική παρατήρηση τοῦ κόσμου καί γίνεται μέθοδος ἔρευνας: Στήν ἀρχή, ἐξέταση ἑνός συγκεκριμένου χώρου. Ὑστερα, εἰσαγωγή συγκεκριμένων ἀνθρώπων μέσα στό συγκεκριμένο χώρο. Τέλος, κριτικό βλέμμα τοῦ σκη-

νοθέτη, πού συλλαμβάνει τήν ἀλήθεια τῶν σχέσεων ἀνθρώπου-χώρου, σύμφωνα μέ τήν προσωπική ὀπτική του καί συγκεντρώνει τίς ἐπί μέρους ἀλήθειες σ' ἓνα σύνολο ἀληθινό, κριτικό καί ποιητικό. (Τό γεγονός ὅτι τό σύνολο αὐτό ὑπονομεύεται συνειδητά ἀπό τίς «ἀναπαραστάσεις», δέν μᾶς ἀφορᾶ σ' αὐτό τό ἐπίπεδο. Θά τό ἐξετάσουμε ἀργότερα).

* * *



Οἱ φονιάδες ἐραστής στό «Πανδοχεῖο ἢ Νέα Ὑόρκη», στά Γιάννενα, γιά νά φτιάξουν τό ἄλλοθί τους. Αὐθεντικότητα τοῦ χώρου, γενικά πλάνα.

Ἡ στέρεη, πυκνή αὐτή πραγματικότητα, πού βλέπουμε στήν θόνη, δέν αὐτοσχεδιάζεται κινηματογραφικά. Τό νά πιστέψουμε (προεκτείνοντας κάπως ἐπιπόλαια τήν περίφημη ρήση τοῦ Ροσελίνι «Τά πράγματα εἶναι ἐδῶ, γιατί νά τά χειριστοῦμε;») ὅτι ἡ πραγματικότητα περιμένει τόν κινηματογραφιστή κι ὅτι δέν χρειάζεται παρά νά στρέψουμε κατά πάνω της τόν φακό τῆς μηχανῆς, γιά νά τήν καταγράψουμε πάνω στό φίλμ, μᾶς μεταφέρει στόν χῶρο τῆς οὐτοπίας ἢ τῆς αὐτοϊκανοποιημένης μετριότητας.

Ἄλλο ἄγγελόπουλος φτάνει σ' αὐτήν τήν πραγματικότητα μέ τή βοήθεια τῆς ὀξείας εὐαισθησίας καί παρατηρητικότητάς του κι ἀφοῦ ἐμποτίστηκε ἀπό τήν πολύμηνη ἐπαφή του μέ τά πρόσωπα καί τούς χώρους ὅπου γυρίστηκε ἡ ταινία.

Ἀποτελεσματικότητα καί λιτότητα εἶναι τά (σπάνια γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο) ὄπλα του.

Ἡ τέχνη του εἶναι νά μὴ δείχνει ποτέ τά πράγματα καί τίς καταστάσεις ἐπηρεαζόμενος ἀπό ἐξωτερικά δεδομένα, νά τ' ἀφήνει νά παρουσιάζονται μόνα τους. Ἡ τεχνική καί ἡ σκηνοθεσία τείνουν στήν ἀφάνεια, τό «ἐντεχνο» κρύβεται. Ἡ σκέψη τοῦ κινηματογραφιστή δέν φαίνεται νά ἐπεμβαίνει ἀλλοίως παρά γιά νά σθῆσει τά ἴχνη τοῦ περάσματος τῆς.

Αὐτή ἡ ἀπλότητα εἶναι σχεδόν ἀντινομικά παράδοξη, γιατί ἂν ξεπεράσουμε τήν ἐπιφάνεια ἀνακαλύπτουμε μιά φοβερή συσσώρευση ὕλικου. Ἐνῶ καμμιά μπαρόκ παραμόρφωση δέν ἔρχεται νά ἀλλοιώσει τήν κατά μέτωπο τοποθέτησή μας ἀπέναντι στό ὕλικό, ἐνῶ καμμιά εἰκόνα δέν εἶναι ἀπό σκηνοθετική διάθεση, θλιθερή, τραγική, ἐρωτική ἢ κριτική, τελικά ὅλα αὐτά κρύβονται ἐκεῖ μέσα, ἀφανῆ καί συγχρόνως προφανῆ.

Ἄλλο σκηνοθέτης κρατάει μιά στάση σοβαρή καί συγκρατημένη, μέ τόν ἀπαραίτητο σεβασμό, ἀπέναντι σ' ἕνα τόπο πού φέρει μιά ὀλόκληρη ἱστορία, μιά παράδοση αἰώνων. Παράδοση φτώχειας κι ἀξιοπρέπειας, πάνω σέ βράχους λαξευμένους ἀπό τή φύση. Καί μόλις πού τοῦ «ξεφεύγει» κάποιος δέος ἀπέναντι στά μαυροφορεμένα γεροντικά καί μόνο γεροντικά πρόσωπα καί στά ἀνάλογα ρημαγμένα πέτρινα σπιτία. Ναί, τό χωριό πεθαίνει, ἢ παλιά Ἑλλάδα σθῆνει κλαίγοντας μέσ' τή βροχή, κάτω ἀπό γλυκά, μακρινά κουδουνίσματα κατσικιῶν.

Πίσω απ' όλα τ' άλλα συννοούμενα (Connotations) αναδίνεται και μία αυστηρή *έλεγεία*, χωρίς καμμία συναισθηματική σάλτσα. Έλεγεία χάρις και στον βραδύτατο ρυθμό της έρευνας-εισόδου στην αρχή της ταινίας.

Η εισαγωγή αυτή υπαγορεύεται βέβαια «ρεαλιστικά» από την επιστροφή του συζύγου-μετανάστη. Όμως αποτελεί και μία συνειδητή έκλογή του σκηνοθέτη. Ο Άγγελόπουλος είναι ένας ξένος, ένας άνθρωπος της πόλης, και η είσοδος-προσέγγιση-έρευνα σημειώνει σεμνά τη σχετικότητα της γνώσης του. Εύθυσ από την αρχή, άλλωστε, τοποθετείται *έξω* από τις συνειδήσεις των ήρώων του και διατηρεί σταθερά την απ' έξω παρατήρηση. Αποτέλεσμα: πλάνα μεγάλης διάρκειας. Το ίδιο βρίσκεται κι έξω από το πλέγμα των σχέσεών τους. Αποτέλεσμα: πλάνα γενικά, πολλά άργα πανοραμικά, ζούμ κ.λ.π. (Ήδη δηλαδή, στο ρεαλιστικό πρώτο επίπεδο, αρχίζει ή επίδειξη των στενών ορίων της γνώσης, πού θά ένταθει στο επίπεδο των αναπαραστάσεων).

* * *



Ή ίσοπέδωση των έραστών / στό χάνι, στά Γιάννενα. Καμμία χαρά, κανένας άληθινός έρωτικός σπινθήρας, μόνο ένας βουβός πανικός.

Ἐδῶ θ' ἀκουστεῖ ἡ πρώτη ἀντίρρηση: Ἡ μετανάστευση εἶναι ἓνα φαινόμενο πού ὑποχωρεῖ, ἔστω κι ἂν ἡ τελευταία ἀπογραφή τοῦ 1971 δείχνει νά ἐντείνεται ἡ ἀπονέκρωση πολλῶν ἀγροτικῶν περιοχῶν. Κι ὕστερα, τί εὐρύτερη σημασία μπορεῖ νά ἔχει ἓνα μικρό χωριό, ὥστε οἱ ἐμπειρίες καί τὰ συμπεράσματά μας ἀπ' αὐτό ν' ἀποτελοῦν καλλιτεχνικό καί ἠθικό πρότυπο σέ ἐθνική κλίμακα;

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα καί τελικά τό φιλμ ὁλόκληρο εἶναι, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ, κάτι πολύ συγκεκριμένο. Τόν πρωτογενή συμβολισμό, τίς γενικεύσεις, τά «αἰώνια» καί «πανανθρώπινα» στοιχεῖα, δέν τά ἐνσωματώνει, τά ἀποδιώχνει. Ὅλα αὐτά δέν κατορθώνουν ποτέ νά μεταβληθοῦν σέ ἀληθινή, συγκεκριμένη εἰκόνα, στή «συγκεκριμένη ἀλήθεια» τοῦ Μπρέχτ, μένουν ἀχνές φιγούρες πού προσπαθεῖ νά μᾶς τίς ἐπιβάλλει ὁ σκηνοθέτης μέ κινηματογραφικά βητορικά σχήματα. Ἀντίθετα μιά περιορισμένη, εἰδική περίπτωση, ἀλλά πυκνά ἀληθινή, σάν κι αὐτή στήν ὁποία μοιάζει νά ἐμμένει μέ ταπεινότητα ὁ δημιουργός, ἀποκτᾷ μόνη της τή γενικότητα, τήν πιά πλατεῖα σημασία.

Ἔτσι, ἐνῶ αὐτός ὁ μικρόκοσμος τοῦ ἠπειρώτικου χωριοῦ, δειγματολογικά δέν ἀντιπροσωπεύει τή σημερινή Ἑλλάδα, ἐνῶ ἀπό τόν κόσμο τῆς κρατούσας τάξης δέν βλέπουμε παρά ἓναν ἀξιωματικό τῆς χωροφυλακῆς, ἓναν ἀνακριτή μέ τούς βοηθοῦς του καί μιά ομάδα δημοσιογράφων καί φωτορεπόρτερς, ἡ ταινία διευρύνεται ἐσωτερικά, δίνοντας τήν εἰκόνα τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, μέ τήν προβολή τῶν ἀκατάπαυστων ἀντιφάσεων: στό ἐπίπεδο τῶν σκέψεων-νοημάτων, τοῦ λόγου σάν στοιχείου πού ἐκφράζει τήν προσωπικότητα καί τήν ταξική ὑπόσταση τῆς εἰκόνας μέ τά πολλαπλά συννοούμενά της. Οἱ ἀντιφάσεις αὐτές διαμορφώνουν μιά ἐπίπεδη στάθμη, ἓνα εἶδος «ἴσου», πού δυναμοποιεῖται ἀπό τήν ἀνοδική καμπύλη-μεταβολή-ἀνταρσία τῆς ἡρωίδας, μεταβολή τονισμένη ἀκόμη περισσότερο ἀπό τήν ἀντίστοιχη πτωτική καμπύλη παραδοχῆς κι «ἐνσωμάτωσης» τοῦ ἐραστή-ἀγροφύλακα (ὅπως θά τό ἀναλύσουμε πιά κάτω).

Ἡ ἐκκίνηση τοῦ Ἀγγελόπουλου γιά τή μελέτη τοῦ θέματος του εἶναι *ιστορική* καί *ματεριαλιστική*, μέ στόχο ἀντικειμενικά ἠθικό. Ποιά εἶναι ὁμως ἡ τελική σκόπευσή του; Ἡ κοινωνική τοιχογραφία; Θέλει νά συνειδητοποιηθεῖ ἀπό τό

θεατή ή ἐγκατάλειψη καί ή φθορά τοῦ χωριοῦ, πού ἔχει σάν ἀποτέλεσμα καί τή φθορά τῶν κατοίκων του; Ὁλος ὁ πρόλογος ὠθεῖ πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση, μέ τό κόλλημα τοῦ λεωφορείου στίς λάσπες, σέ γενικά πλάνα καί μέ τό σηκάζ «Τυμφαιά κατ. 85» κ.λ.π., ἐπίσης οἱ ἠχογραφήσεις τῶν μεταναστῶν κ.λ.π. Γιά νά συνεχίσει ὁμως πρὸς τήν ἴδια κατεύθυνση θά ἔπρεπε νά ὀρίσει τά πρόσωπά του σέ ἀποκλειστικό συσχετισμό μέ τό πλαίσιο ζωῆς τους, νά τά περιορίσει σέ ὄντοτήτες ἀπλά κοινωνικές καί φυσικές. Κανένας ὁμως τέτοιος αὐστηρός ντετερμινισμός δέν υἱοθετεῖται ἀπό τό δημιουργό.

Ἡ ἀλλοιῶς θά ἔπρεπε νά ἀκολουθήσει τήν «τυπολογία» τοῦ Λούκατς: Ὁ ἥρωας ἀποτελεῖ τυπικό παράδειγμα τῶν ἀνθρώπων τῆς τάξης του πού ζοῦν σ' ἀνάλογες μ' αὐτόν συνθήκες, φυσικές, βιολογικές, οἰκονομικές, κοινωνικές καί ή ζωῆ του εἶναι συνισταμένη τῆς ζωῆς τους.

Ὁμως ή «Ἀναπαράσταση» δέν εἶναι ή προσπάθεια ἀνάλυσης τυπικῶν περιπτώσεων βασανισμένων ἀνθρώπων. Στό κάτω-κάτω χιλιάδες ἄλλες γυναῖκες βρέθηκαν σ' ἀνάλογη μοῖρα μέ τήν Ἑλένη καί δέν σκότωσαν!

Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἀκόμη καί ή Ἑλένη, παρά τό ὁποιοδήποτε μυστήριό της, δέν εἶναι ἄτομο φωτισμένο ἀπό τόν ἥλιο τῆς αἰωνιότητος, πλάσμα μοναχικό, ἄσχετο ἀπό πραγματικές ἀνθρώπινες καί κοινωνικές σχέσεις, ὄντολογικά ἀνεξάρτητο. Φέρει τά «στίγματα» τῆς κοινωνικῆς τάξης της ἀλλά ή προσωπικότητα καί ή συγκεκριμένη δράση της διαμορφώνεται μέ μιά ἀλληλεπίδραση τοῦ «ἐγώ» της καί τῶν ἀντικειμενικῶν δυνάμεων τῆς ζωῆς. Ἡ «ἀλήθεια» της εἶναι διαλεκτικῆς φύσης: ἀποτέλεσμα τῶν μεταβλητῶν σχέσεων ἀνάμεσα στήν ἀλλοτρίωσή της καί στή συνείδησή της σάν ἐλεύθερου ἀνθρώπου.

Καί πάλι θ' ἀκουστεῖ ή ἀντίρρηση.

Ἀφοῦ τό ἐγκλημά της τήν κατατάσσει στίς ἐξαιρέσεις, τί κοινωνική σημασία μπορεῖ νά ἔχει γιά μᾶς; Τήν ἀπάντηση μᾶς τή δίνει ὁ ἴδιος ὁ Λούκατς, ὁ θεωρητικός τοῦ «τύπου» στή λογοτεχνία: Οἱ μεγάλοι δημιουργοί δέν πλάθουν ποτέ τύπους χωρίς νά τοῦς συνδέουν, μέ ὄργανικό κι ἀξεδιάλυτο τρόπο πρὸς τίς ἀντιφάσεις πού ἀποκαλύπτονται τόσο μέσα στοῦς καθοριστικούς παράγοντες ὅσο καί μέσα στό ἄτομο

αυτό καθ' ἑαυτό, όταν εἶναι πλήρως ἀνεπτυγμένο. Γι' αὐτο ἔνώ σχεδιάζουν πρόσωπα μέ ιδιότυπα χαρακτηριστικά πάθη, αὐτά δίνουν τήν ἐντύπωση τύπων κοινωνικά φυσιολογικῶν (Σαίξπηρ, Μπαλζάκ, Σταντάλ, Τόμας Μάν). Κάτω ἀπό τήν προοπτική αὐτή, ἡ καθημερινή ζωή, ὁ κοινός ἄνθρωπος ἐμφανίζονται σάν δυνάμεις ἐξασθενημένες ἀπό τίς ὑποκειμενικές-ἀντικειμενικές ἀντιφάσεις, ἔνώ ὁ «ἐξαιρετικός» ἦρωας κινεῖται ἀπό ἰσχυρά πάθη, μέ πλοῦτο χαρακτηριστικό.

Ἐνώ λοιπόν δέν εἶναι τυπικά ἀντιπροσωπευτική ἡ Ἑλένη μᾶς ἐνδιαφέρει, ἐπειδή γίνεται ὁ ζωντανός δείκτης τῆς ἀλληλεπίδρασης ἐσωτερικοῦ καί ἐξωτερικοῦ κόσμου, τῆς πάλης «ἐγώ» καί κοινωνίας, ἐπειδή ἀναδύεται μόνη τῆς μέσα ἀπό τήν ἀλλοτρίωση γιά ν' ἀποκτήσει πρόσωπο καί «μέγεθος». Ὅμοια σ' αὐτό π.χ. μέ τήν ἡρωίδα τῆς «Κόκκινης Ἑρήμου», τόν φωτογράφο τοῦ «Μπλόου Ἄπ», τόν νεαρό ἀντάρτη τοῦ «Σιωπή καί Κραυγή».



Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς ἐξουσίας καί τῆς «κοινῆς γνώμης». Ὁ γελοῖος ἀνακριτής, ἀνακοινώνει βαρύγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, στοῖς μισοϊκούς δημοσιογράφους. / Ἀνάμεσά τους μέ τό ἀστεῖο καπελάκι ὁ Ἄγγελόπουλος.

Γ' — ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τρία είναι τὰ κύρια πλάσματα πού ἀπασχολοῦν τόν Ἄγγελόπουλο: ὁ σύζυγος, ἡ γυναίκα κι ὁ ἐραστής. Καί τὰ τρία ἀλλοτριωμένα ἀπό τή γνωστή διαδικασία τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας, «ἐπαυξημένη» σέ ἐπίπεδο ἐξουθενωτικῆς πίεσης ἀπό τὰ βιοτικά πλαίσια τοῦ φτωχοῦ, ρημαγμένου χωριοῦ. Χαρακτηριστικές ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, οἱ πραγματικές ἠχογραφήσεις τῶν ὑποψήφιων μεταναστῶν.

Τήν ἀλλοτρίωση αὐτή τήν ἐκφράζει καί μορφολογικά ἡ ταινία, μέ τή συστηματική χρήση γενικῶν ἢ μέσων πλάνων, συχνά μάλιστα γενικῶν σέ πλονζέ. Στό ἐσωτερικό τῆς εἰκόνας οἱ φιγούρες εἶναι συχνά στάσιμες ἢ μετατοπίζονται ἀργά, ἢ παρακολουθοῦνται ἐπί πολλή ὥρα ἀπό τή μηχανή (σέ χρόνο σχεδόν «φυσιολογικό»). Οἱ ἄνθρωποι δηλαδή δέν συσχετίζονται ἀπλά μέ τό περιβάλλον τους, ἀλλά τοποθετοῦνται ἀδρανεῖς μέσα σ' αὐτό, κοιτάζονται ἀπό μακρυνά κι ἀπό ψηλά, ἐξισώνονται σχεδόν μέ τὰ βουβά κι οὐδέτερα ἀντικείμενα.

Ὁ σύζυγος εἶναι τό πιό ἄδειο ἀπό οὐσία πλάσμα. Μετανάστης στή Γερμανία, γυρίζει φθαρμένος σωματικά καί ψυχικά, φάντασμα τοῦ ἑαυτοῦ του, γιά νά ξαναβρεῖ ἄλλα φαντάσματα, πού πνίγηκαν στό τέλμα τῆς ἐπαρχιακῆς μιζέριας. Στήν ἀρχή τῆς ταινίας ὁ σύζυγος ἀνακαλύπτει βαθμιαία τήν ἐρημιά τοῦ χωριοῦ: τόπος πού δέν εἶναι πιά πλαίσιο ζωῆς ἀλλά θανάτου, ὅπου ἡ ἀπουσία τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπό τοὺς ἀπόμακρους ἠχους, μνημες, θαρρεῖς, κάποιας παλιάς χαμένης ζωῆς. Ὅμως ἡ δική του ματιά, ἀντίθετα, εἶναι ματιά πού προσπαθεῖ νά ξαναβρεῖ ἐκεῖ μέσα νήματα ζωῆς, γιά νά στεριώσει καί νά «γεμίσει» πάλι τίς ἄδειες «μπαταρίες» του. Ἀπόπειρα ἀγωνιακή νά ξεφύγει ἀπό τήν ἀκόμα μεγαλύτερη ἀλλοτρίωση πού τοῦ ἐπέβαλε ἡ ξενητεία.

Συνεχιά τῆς, ἡ διστακτική ἔρευνα στό σπιτικό, ἡ δειλή ἐπαφή μέ τό παιδί του πού δέν τόν ἀναγνωρίζει, τό πολύ σύντομο ἀγκάλιασμα τοῦ γυρισμοῦ, ἰδίως ἡ κυκλική, καθαρὰ παρακλητική, ματιά του στό τραπέζι πρός τὰ πρόσωπα πού τόν περιτριγυρίζουν. Χαρακτηριστικά, ἄλλωστε, τὰ πρῶτα λόγια τῆς γυναίκας του εἶναι: «Νά σοῦ βάλω νά φᾶς;» προσφορά γιά «ἀναστύλωση» μέσα ἀπό τήν ὕλη καί συγχρόνως

ύπεκφυγή, γιατί εκείνη δέν είναι έτοιμη νά τοῦ προσφέρει τήν έπικοινωνία στό συναισθηματικό επίπεδο πού εκείνος ζητάει, γιά νά ξανακερδίσει κάτι από τήν ανθρώπινη οὐσία του.

Ἡ ἀπουσία του καί ἡ ζωή στό χωριό ἔχουν ἀλλοτριώσει βέβαια καί τήν Ἑλένη. Ἐκείνη ὁμως ἐπιχείρησε τή δική της «ἀντίσταση», μέ τόν παράνομο δεσμό της, ἄσχετα ἂν αὐτό τή στρίμωξε σέ βαθύτερο ἀδιέξοδο, πού γίνεται πιά ἀπόλυτο μέ τήν ἐπιστροφή. Ἀδιέξοδο γιατί ἡ συναισθηματική πίεση τοῦ ἄντρα της γιά ἐπικοινωνία, πού θά τόν διασώσει ἀπό τήν ἀλλοτρίωση, μπορεῖ νά λειτουργήσει μόνο σάν ἐπικρουστήρας γιά τήν ἔκρηξη τῆς δικῆς της ἐπανάστασης ἀπέναντι στή μοίρα της, μέ τή δολοφονία του. Φυσικά, δέν θά ξεφύγει οὔτε ἔτσι ἡ Ἑλένη, γιατί θ' ἀναλάβει ἡ «ὀργανωμένη» κοινωμία νά τήν ἐξοντώσει!

Οἱ ἐπίμονα, σχεδόν ἐφιαλτικά ἐπαναλαμβανόμενες ἀνακριτικές διαδικασίες τήν συνθλίβουν ἀφόρητα, γιά νά τήν ἰσοπεδώσουν ὡς τό επίπεδο τοῦ ἀντικειμένου. Καί τότε θά ἔλθει ἡ δευτέρη της «ἀντίσταση» πού εἶναι πιά μιᾶ ἀληθινή ἐπανάσταση.

Ἡ ἰσοπέδωση ἔχει ἤδη πραγματοποιηθεῖ πρῖν, στό επίπεδο τοῦ ἔρωτα, τοῦ συναισθηματικοῦ, ὅσο καί τοῦ ἐνστικτώδους. Καμιᾶ χαρά, κανένας ἀληθινός σπινθήρας ἐπικοινωνίας δέν ξεπηδάει ἀπό τίς ἐπαφές τῶν δύο ἔραστων, ἤ ἀπό τή ζωώδη ἐρωτική πράξη στό χάνι. Μόνο ἓνας βουβός πανικός. Ἐκεῖνος ἐνῶ περιδιαβάζει στούς δρόμους στά Γιάννενα, εκείνη ἐνῶ κάθεται σιωπηλά στά σκαλοπάτια (σέ μιᾶ θαυμάσια ὀπτική σύνθεση ὅπου τήν συντρίβουν οἱ διαγώνιοι) ἀποκαλύπτονται στούς ἑαυτούς τους καί στούς ἄλλους μέσα στήν ἐγκατάλειψη, τήν ἀνεπάρκεια, τήν ἀθλιότητα, τό κενό τους.

Μιά σύντομη σκηνή ὑποδηλώνει χαρακτηριστικά καί τήν ἰσοπεδωτική διαδικασία καί τὰ ὑποδόρεια ρεύματα ἀντίστασης, πού θά ἔκραγουν ἀργότερα στή γυναίκα, στά δύο τρίτα τῆς ταινίας: ἐνῶ οἱ ἔρευες ἀρχίζουν νά σφίγγουν τόν κλοιό γύρω της, ἡ Ἑλένη κάνει τήν τελευταία της προσπάθεια ν' ἀποκρύψει τό ἔγκλημα. Σάν ἀγρίμι, παίρνει τὰ ροῦχα τοῦ ἄντρα της, σκαρφαλώνει στά βουνά καί τὰ καίει. Ἐνα ἰλιγγιώδες ζοῦμ πίσω, τήν ἀφήνει, ἐλάχιστη μοναχική φιγοῦρα,

στήν ἄκρη τοῦ φοβεροῦ γκρεμοῦ. Ὅμως ἂν αἰσθανόμαστε τὴν ὥρα ἐκείνη τὴν ἐξουθενωτικὴ καταπίεση τοῦ περιβάλλοντος, δὲν χάνουμε καὶ τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὴ ἡ γυναῖκα «ἔχει τὰ κότσια» νὰ σκαρφαλώσει καὶ νὰ σταθεῖ σὲ κορυφὴ γιὰ «ν' ἀνάψει τὴ φωτιά της».

* * *



Ἡ πρώτη νύξη γιὰ τὴν ἀνταρσία τῆς γυναῖκας καὶ ἡ «ἐπίδειξη» τῆς μεγαλοπρέπειας τῆς μητριαρχίας. Ἡ Ἑλένη καίει τὰ ροῦχα σὲ μιὰ ἄγρια κορυφὴ πού θ' ἀποκαλυφτεῖ μὲ ἰλιγγιώδες Ζοῦμ πίσω.

"Ας δοῦμε ὁμῶς, παρενθετικά, ποιοί εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς κοινωνίας πού «ἀποκαθιστοῦν τήν τάξιν» ἢ πού ἐκπροσωποῦν τήν κοινή γνώμη. Πρῶτα ἀπ' ὄλα ἔρχονται ἀπ' ἔξω, μέ τζίπ, μέ φορτηγά, μέ αὐτοκίνητα, εἶναι ξένα πρόσωπα, πού ἀγνοοῦν τίς εἰδικές συνθήκες τοῦ χωριοῦ, τίς ἀνάγκες του καί τίς πληγές του. Ἔρχονται ἀπό τά Γιάννενα, (πόλη χωρίς χαρακτήρα, τό ἴδιο ἀνεξήγητα καί ἀνόητα ἄδεια ἢ γεμάτη μ' ἓνα συγκεχυμένο πλῆθος, στρατοκρατούμενη) ἢ κι ἀπό τή μακρινή, ἀθέατη κι ἀδιάφορη πρωτεύουσα. Ἡ μᾶλλον πού ἐνδιαφέρεται μέ τόν τρόπο της: στέλνει δημοσιογράφους λίγο ἀστείους (ὁ πρῶτος φοράει τυρολέξικο καπελάκι) λίγο κουτσομπολικά ἀδιάκριτους («πολυβολοῦν» μέ φωτογραφικές καί κινηματογραφικές μηχανές τήν ταλαίπωρη γυναίκα) λίγο βιαστικούς, πού ἡ ἔρευνά τους δέν θά προχωρήσει πολύ μακριά. Τό δυσανάλογο πλῆθος τῶν χωροφυλάκων (κωμική μεγαλοπρέπεια γιά ἀσήμαντο «κυνήγι»), τό βλακῶδες ὕφος τοῦ γραμματικοῦ, ἡ παρουσία τῶν «δημοσίων ἔργων» μέ τρεῖς ὄλους κι ὄλους φαντάρους τῶν MOMA, ἔχουν τή σημασία τους.

Ἄλλά τό κορύφωμα τοῦ βάρους γιά τήν ἀρνητική ἐκπροσώπηση τῆς «κοινωνίας», στηρίζεται στούς ὤμους τοῦ ἀνακριτή. Ἀπόλυτα ἀλλοτριωμένος, ἀνδρείκελλο τοῦ συστήματος, ἐκμηδενίζεται καί γελοιοποιεῖται, χωρίς ἰδιαίτερη προσπάθεια τοῦ Ἀγγελόπουλου. Σκηνοθετεῖ διαδοχικές ἀναπαραστάσεις χωρίς οὐσιαστικό λόγο, κάνει συνεχῶς ἐρωτήσεις χωρίς ἀληθινή σημασία, ἐκθέτει βαρῦγδουπα συμπεράσματα-πομφόλυγες, ἀνακοινώνει ἄνετα, σάν κάτι πολύ φυσικό, τά τραγικά ἐπακόλουθα τῆς διάλυσης τῆς οἰκογένειας, «συλλαμβάνεται» ἀπό τό φακό ἐνῶ βγαίνει ἀπό τό ἀποχωρητήριο, πίνει νερό κωμικά, καί τρώει ξύλο ἀπό μιά γυναίκα, καταρρακώνοντας μέ τήν πτοημένη συμπεριφορά του τήν ὡς τότε ἀτσαλάκωτη μεγαλοπρέπειά του.

Ὅμως τό πῖο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο στή χαρακτηρισρολογία τῆς ταινίας εἶναι οἱ δυό ἀντίστροφες καμπύλες ἐξέλιξης: ἀνοδική στή γυναίκα — πτωτική στόν ἔραστή, πρόσωπα πού δροῦν καί ὑπάρχουν σχεδόν συμπληρωματικά.

(Οἱ παρατηρήσεις μας ἀφοροῦν τήν ταινία μέ τόν χρόνο ἐξέλιξής της, ὅπως τόν προσλαμβάνει ἄμεσα ὁ θεατής, ἀγνοώντας τή λογική χρονική διάταξη παρόντος-παρελθόντος. Θά δοῦμε πῖο κάτω γιά ποιό λόγο).

Ὡς τὴν 8η σεκάνς στὰ Γιάννενα (1/3 τῆς ταινίας) ὁ ἔραστής, παρά τὸ γεγονός ὅτι ἐπισκιάζεται ἀπὸ τὴ γυναίκα, παρουσιάζει ἐνεργὸ δράση, συχνὰ ἔχει τὴν πρωτοβουλία, τὸν παρακολουθοῦμε σὲ σκηνές δλόκληρες, ἄσχετα καὶ ἀπὸ τὴν Ἑλένη. Ὑπάρχει δηλαδὴ καὶ ἐνδιαφέρει σὰν πρόσωπο. Σ' ἓνα δεῦτερο μέρος (ὡς τὴν 13η σεκάνς τοῦ καφενεῖου) δρᾷ ἀκόμα, παρακολουθεῖ τίς ἐμφανίσεις τοῦ πρώτου χωροφύλακα, χτυπάει τὴ γυναίκα («Πουτάνα μέ πῆρες στό λαιμό σου!»). Ὅμως εἶναι ἤδη μόνο μορφή «ἀντικειμενική», τὸ πρόσωπο ἔχει σχεδὸν χαθεῖ. Στό τρίτο μέρος, ὡς τὴν 20ή σεκάνς τῆς κατάδοσης, ἔχει οὐσιαστικά «ἐξεατμιστεῖ». Διακρίνεται βουβός νὰ φεύγει στήν ἄσπρη ποταμιά. Στό τελευταῖο μέρος, τὴ μεγάλη σκηνή τῆς κατ' ἀντιπαράστασιν ἐξέτασης ἐπανεμφανίζεται, ἐντελῶς διαλυμένος καὶ ὑποταγμένος στήν Τάξη: «Ὅχι ἐγώ, τ' ὀρκίζομαι, ὄχι ἐγώ...» (Τὸ «θεατρικὸ» φινάλε δὲν ὑπολογίζεται, «ὕπακούει» σὲ ἄλλη δομή).

Ἡ Ἑλένη κινεῖται ἐντελῶς ἀντίστροφα. Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, καταπτοημένη, μεταθέτει ὅλα τὰ βάρη στὸν ἔραστή, μιλάει πολὺ καὶ «πιάνεται» ἀπ' ὅ,τιδήποτε (τῆς ἔθρισε καὶ τὰ θεῖα!) ἢ πανικόβλητη, προσπαθεῖ νὰ ἐξαφανίσει τὸ πῶμα. Ἡ μεγάλη διάρκεια τῶν πλάνων ἀπεικονίζει καὶ τὴν ἀλλοτρίωσή της ἀλλὰ καὶ τὴ φοβισμένη ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμος: Ἀφουγκράζεται ἐντατικά γιὰ πολλή, ὥρα τοὺς ἦχους (ἐκτός εἰκόνας) τοῦ χωριοῦ κι ἔτσι τοὺς παρακολουθοῦμε κι ἐμεῖς.

Ἀργότερα, κι ἐνῶ μέσα της ἀρχίζει μιὰ διεργασία σταθεροποίησης, ἐνεργοποιεῖται γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ «ἄλλοθι». Ἐχει ἀκόμη μεταπτώσεις: Ἀρχίζει ν' ἀποδέχεται τὴ μοναξιά πού τῆς ἐπιβάλλεται (κλεισμένη στό σπίτι, ὅταν ὁ ἀστυνόμος χτυπάει τὴν πόρτα) καὶ ἀντιτάσσει τὴ σιωπὴ καὶ τὴν ἀκίνησία τοῦ ἀλυσσοδεμένου ἀλλὰ ὄχι ὑποταγμένου ἀγριμιοῦ στους δημοσιογράφους-φωτογράφους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁμως, κάνει προσπάθειες ἐπαφῆς μέ τὸν ἔραστή, ἐξαρτᾶται ἀκόμα ἀπὸ τὸν «ἄλλον». Στὴ σεκάνς τοῦ καφενεῖου κορυφώνεται ἡ ἀνάγκη της γιὰ ἐπικοινωνία κι αὐτὴ ἢ σύγκρουση ἀποκρυσταλλώνει γιὰ πρώτη φορά τὴν εὐθύνη της: «Θὰ τὰ πάρω ὅλα ἐπάνω μου!»

Στό τρίτο μέρος ἡ ἀπομόνωσή της εἶναι ἀντάξια τοῦ κυνηγημένου θηρίου. Καίει τὰ ροῦχα στό βουνό, ἀντιμετωπίζει

τόν ἀδελφό («Ἐγώ, κριτή μου δέν βάζω κανένα»). Κατόπιν γιά μιὰ στιγμή ἐνδίδει, στή μάταιη τελευταία ἀπόπειρα ἐπαφῆς μέ τόν ἐραστή. Σκηνή βουθή δύο πλασμάτων πού ἀπέχουν πιά ἔτη φωτός μεταξύ τους! Τέλος, ἐρχεται ἡ μεγάλη τῆς ὥρα: ἀναλαμβάνει, μέ μιὰ «ἐκ βαθέων» κίνηση, ὅλα τά βάρη, πετώντας προκλητικά τό σκοινί.

Ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἐνστιχτώδης ἐκρηξή τῆς καί ὕστερα δύο ἀτέλειωτα πλάνα σιωπηλῆς ἀντιμετώπισης τοῦ ἀνακριτή, βλέμμα μέ βλέμμα, ἐνῶ ἀκούγεται μόνο ἡ βαρεία τῆς ἀνάσα. Εἶναι σάν ἕνας μακρὺς, ἀγωνιώδης τοκετός!

Περνώντας τό κορύφωμα τοῦ πάθους σάν νά γεννιέται μπροστά μας ἕνα νέο ἀνθρώπινο πλάσμα στό χῶρο τῆς συνειδησης. Καί μ' αὐτή τήν πράξη τῆς πετάει πάνω στά μούτρα μας τό ἐγκλημα κι ὅλα τά γύρω τῆς δεινά, «ἀποδίδει» στήν ἀστική κοινωνία τά «κατορθώματά» τῆς. «Τά τοῦ Καίσαρος τῶ Καίσαρι»...

Ἔτσι, μέσα ἀπό τήν ἀφόρητη κατάπτωση, μέσα ἀπό τή σφυρηλάτηση τοῦ πιό φοβεροῦ ἀδιέξοδου καί τῆς ἀπόλυτης μοναξιάς, πλάθεται μιὰ νέα, *ἀντιστραμμένη προσωπικότητα*, ἀντι-ἠθική καί ἀντι-ουμανιστική, πού ξεσκεπάζει τή δυσωδία τοῦ δικαῦ μας ὑποκριτικοῦ οὐμανισμοῦ. Μέσα σέ μιὰ ἐντελῶς ἀλλοτριωμένη κοινωνία, ὅπου οἱ ἱεραρχίες τῶν «ἄξιῶν» εἶναι καθαρὰ προσχήματα γιά τήν ἐκμετάλλευση, ἡ ἀντιστροφή αὐτή ἀποτελεῖ ἴσως τή μόνη φυσική καί ἠθική στάση. Καί τότε συνειδητοποιοῦμε πῶς αὐτό τό κλειστό, ἀνέκφραστο κι ἀδίστακτο πλάσμα, πού δέν εἶχε τίποτε γιά νά μᾶς γίνει συμπαθητικό, εἶναι γιά τόν Ἄγγελόπουλο ἕνα ὄν ἀκέραιο καί συνεπές, πού κατάκτησε «μέ τό σπαθί του» τίς διαστάσεις του σάν πρόσωπο. Γι' αὐτό καί σ' ὄλο τό διάστημα τῆς ταινίας *ἐκείνη* ἀποφάσιζε, ἐκείνη ἐπραττε. Κι εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι καί ἡ κοινωνία μόνη ἐκείνη βλέπει σάν αὐτόβουλο, ὑπεύθυνο ὑποκείμενο. Ὁ γέρος τήν Ἑλένη μόνο κατηγορεῖ («Μιά πρόστυχη γυναίκα ἢ τή σκοτώσεις ἢ σέ σκοτώνει!») κι οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ τήν Ἑλένη μόνο ἐπιχειροῦν νά λυντσάρουν. Κανείς δέν ἀναφέρεται στόν ἀγοφύλακα. Αὐτή εἶναι ὁ ἐπικίνδυνος γιά τήν κοινωνική δομή «ἀντάρτης» πού πρέπει νά ἐξουδετερωθεῖ.

Δ' — ΜΥΘΟΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ

Ἐδῶ ἀκοῦμε πάλι τὴν ἀμφιβολία: Πῶς γίνεται ἔτσι ξαφνικὰ αὐτὴ ἡ μεταβολή-ἀνταρσία; Πῶς μπορεῖ νά κάνει συνειδητὰ μιὰ τέτοια πράξη αὐτὴ ἡ ταπεινὴ, ἀμόρφωτη χωριάτισσα; Ποιὰ «μυστηριώδης» δύναμη τὴν ὤθησε; Πάλι ὁ Λούκατς θὰ μᾶς βοηθήσει ν' ἀπαντήσουμε πειστικότερα, ἀκριθῶς γιατί ἀπὸ «θέση» δέν πιστεῦει στοὺς «ἤρωες» καί σ' ὅποια-δήποτε μυστηριώδη, μεταφυσικὴ δύναμη πίσω ἀπὸ τὶς ἀνθρώπινες πράξεις.

Ἡ προσωπικότητα καθορίζεται ἀπὸ τὶς ἐνδιάθετες τάσεις τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἀναπτύχθηκαν, διαμορφώθηκαν καί προσανατολίστηκαν στὸ πλαίσιο τῶν ἀντικειμενικῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς του. Οἱ πρῶτες, πού ὁ Λούκατς τὶς ὀνομάζει ἀφηρημένες ἢ ὑποκειμενικὲς δυνατότητες, ἐμφανίζονται σάν ἄπειρες σέ ἀριθμὸ. Τελικὰ ὅμως πραγματοποιεῖται ἓνα ἐλάχιστο μέρος τους, οἱ *συγκεκριμένες* ἢ ἀντικειμενικὲς *δυνατότητες*.

Ὅμως ἡ ζωὴ μπορεῖ νά μεταμορφώνει σέ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα ὅλο καί νέες συγκεκριμένες δυνατότητες. Μ' ἄλλα λόγια ὑπάρχουν καταστάσεις ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἀντιμετωπίζει ἓνα πρόβλημα ἐκλογῆς. Οἱ ἐσωτερικὲς περιπέτειες τοῦ δράματος, ἔχουν ἀκριθῶς σάν ἀντικείμενο, νά περιγράψουν τὴν ἀνάδυση, ὡς τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητος, μιᾶς συγκεκριμένης δυνατότητος, πού οἱ περιστάσεις τὴν ἐμπόδισαν ὡς τότε νά ὑλοποιηθεῖ.

Πολλὲς φορές εἶναι τόσο βαθειὰ χωμένη, ὥστε ἡ πορεία τῶν γεγονότων δέν τὴν προβάλλει ποτέ στὴ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπου σάν ἀφηρημένη δυνατότητα. Ἔτσι, ἀκόμη καί μετὰ τὴν ἐκλογὴ καί τὴν ἀπόφαση, ὁ ἄνθρωπος ἀγνοεῖ συχνὰ τὰ ἐλατήρια τῆς συμπεριφορᾶς του καί δέν μπορεῖ νά τὴν δικαιολογήσει στὰ ἴδια του τὰ μάτια. Κι ἀναφέρει ὁ Λούκατς, σάν παράδειγμα, τὴ θυσία τοῦ δαιμονικοῦ ἥρωα τῆς κωμωδίας τοῦ Σῶ. «Ὁ ὄπαδός τοῦ διαβόλου», πού θυσιάζεται «χριστιανικά», χωρὶς νά μπορεῖ νά συνειδητοποιήσει γιατί τὸ κάνει. Αὐτὴ ἡ ἀνεξήγητη διάσπαση, αὐτὴ ἡ περιέργη μεταμόρφωση καταργοῦν καί ἀμέσως συνιστοῦν πάλι, σ' ἓνα ἀνώτερο ἐπίπεδο, τὴν ἐνότητα τοῦ ἀτόμου. Μόνο μέσα (καί χάρη) στὴν ἀπόφαση, πού εἶναι συχνὰ παρορμητικὴ, οἱ δυ-

νατότητες του ανθρώπου διαφοροποιούνται και αντιδιαστέλλονται μεταξύ τους.

Δέν χρειάζεται λοιπόν καμιά «λογική» συνείδηση για ν' αποφασίσει τις δυό καιρίες πράξεις της ή Έλένη: Τήν άρνητική (φόνος) και τή θετική (άνταρσία). Τήν ώθουσαν, μέσα από διαδικασίες σύγχρονες και προγενέστερες, οί συγκεκριμένες άντικειμενικές περιρρέουσες συνθήκες, μαζί μέ άλλες άσυνείδητες δυνάμεις, μυστηριακές όχι όντολογικά, αλλά μόνο από τήν άποψη ότι δέν είναι δυνατόν νά χάρτογραφηθούν άμεσα. Βασικές πάντως ανάμεσά τους οί άταθιστικές τάσεις του φύλου της σέ μιά τυπική έκδήλωση *μητριαρχικής* κατάστασης.

* * *



Πλησιάζει τό τέλος. Ή τελευταία μάταιη άπόπειρα τής Έλένης για έπαφή μέ τόν «ήττημένο» έραστή. Μακριά από ψυχολογισμούς ό σκηνοθέτης εκφράζεται μέ τόν «αύχηρό» χώρο, μέ τίς στάσεις, μέ τήν εικόνα.

Ἡ σύγκρουση ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ γιὰ τὴν ἄσκηση τῆς ἐξουσίας στὰ κοινωνικά κύτταρα εἶναι ἀρχέγονη. Μυθολογία κι Ἐθνολογία συμπίπτουν στὸν καθορισμὸ τῆς πρώτης κοινωνικῆς ὀργάνωσης σὰν μητριαρχικῆς. (Λεκατσᾶς, καὶ παρακάτω). Ἡ Γυναίκα-Μητέρα καὶ τὸ Μητρικὸ Γένος βρίσκονται σὲ ὑπεροχικὴ θέση: Κατέχουν τὴν περιουσία, ἡ γενεαλόγηση εἶναι μητρικὴ, ἡ διαδοχὴ θηλυκογενῆς. Ἡ Μάνα εἶναι ἡ Βασίλισσα, ἡ Μεγάλῃ Θεά, ὁ ἄνδρας δευτερεύουσα-διαβατικὴ μορφή. Μόνον ὅταν ἀπὸ τὴν περίοδο τοῦ κυνηγιοῦ περνοῦμε στὴν περίοδο τῆς κτηνοτροφίας (ἀπὸ τὴν ἀνδρική πλευρά) κι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς οἰκιακῆς βιοτεχνίας καὶ τῆς πρωτόγονης γεωργίας (καρποσυλλογῆς) περνοῦμε στὴν ὀργανωμένη μὲ τεχνικά (ἀνδρικά) ἐφευρήματα βιοτεχνία (ἀγγειοπλαστικὸς τροχὸς) καὶ γεωργία (ἀλέτρι) μεταβάλλεται ἡ παλιὰ σχέση καὶ τὸ οἰκονομικὸ κυρίαρχο τώρα πιά ἀρσενικὸ ἐπιβάλλει τὴ νέα πατριαρχικὴ τάξη. Ἡ γυναίκα, χάνοντας τὴν παραγωγικὴ ἀξία της, χάνει καὶ ὅλα της τὰ προνόμια. Καὶ μόνο, στὸ βάθος τῆς ὑπαρξῆς της, ἐπιθιώνει καταπιεσμένη, ἡ μυθικὴ μνήμη καὶ λαχτάρει τῆς ἀρχαίας ὑπεροχῆς.

Ἐκδηλώσεις-ἐκρήξεις τῶν ὑποσυνειδητῶν αὐτῶν ὀρμῶν παρουσιάζονται συχνά καὶ στὴν ἐποχὴ μας, ἰδίως στὶς ἀγροτικές περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας. Τελετουργικοὶ φόνοι τοῦ πατέρα ἀπὸ τὴ μάνα, ἢ ἀπὸ τὸ γιό, μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴν εὐλογία τῆς μάνας, ἀποτελοῦν τακτικὸ φαινόμενο τῆς εἰδησεογραφίας. Αἰτίες πάντα οἱ ἴδιες: Ἀπιστία στὸ Γένος, μισμὸς μὲ αἰμομιξία, ἀφαίρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων μὲ ἐγκατάλειψη ἢ ἄλλο τρόπο.

Ὁ σύζυγος τῆς Ἑλένης λείπει πέντε χρόνια. Σ' ὄλο αὐτὸ τὸ διάστημα θὰ πρέπει νὰ τὴ φέρει βόλτα μόνη της μὲ τὰ τρία παιδιὰ της. Διοίκηση κι ἐκπροσώπηση τῆς πολυμελοῦς οἰκογένειας, γονικὴ φροντίδα κι ἀγάπη καὶ ἀνω ἀπ' ὅλα βιοσυντηρητικὴ δραστηριότητα. Ὅλα αὐτὰ στὸ χωριὸ δὲν εἶναι μόνον «εὐθύνες» ἀλλὰ καὶ πολὺ ἀπτή, συγκεκριμένη, καθημερινὴ πάλη. Ἡ Ἑλένη ἔχει ἀναλάβει τίς γεωργικὲς ἐργασίες (βλέπε τὰ κρεμμυδάκια πού φυτεύει πάνω στὸν αὐτοσχέδιο τάφο) ἀλλὰ καὶ μιὰ πολὺ «κοινωνικὴ» δουλειά, τὸ καφενεῖο τοῦ χωριοῦ (καὶ ἡ συμπεριφορὰ της στοὺς φαντάρους δείχνει πὼς «ἀνετα» χειρίζεται ἢ ἀντιμετωπίζει ἄνδρες, ἔστω καὶ μεθυσμένους).

Βρίσκεται δηλαδή μόνη και άξια κυρίαρχη στο κέντρο του βιολογικού, συναισθηματικού και οικονομικού-παραγωγικού συστήματος. Ἡ ἀρχαία Μεγάλη Θεά ξυπνάει μέσα της, ξεγράφει τόν άντρα της, από σύζυγο κι αφέντη και «βασίλευει» μέ τό παλιό δικαίωμα της μητριαρχικής της τάξης. Ὁ έραστής της δέν εἶναι νέος αφέντης αλλά, όπως άλλοτε, μορφή περιφερειακή, διαβατάρικη, γι' αυτό και ύποχωρεῖ, σβήνει μέ τόν κατοπινό κατατρεγμό της μοίρας, ενώ ἐκείνη μεγαθύνεται, άτσαλώνει.

Ἡ ἀνάκριση δέν ἐξιχνιάζει τυπικά ποιός ύπῆρξε ἡ κινητήρια δύναμη πίσω από τό ἔγκλημα. Ἀφού παρακολουθήσεις όμως τήν ταινία, μπορεῖς νά ἀμφιβάλλεις;

Ὁ φόνος ἔχει *τελετουργικό χαρακτήρα* (καί τήν τελετουργία αὐτή ἐνισχύει ἡ ταινία ἀπό ἕναν ἄλλο δρόμο, μέ τίς ἐπαναλαμβανόμενες ἀναπαραστάσεις). Ὁ «παλινοστῶν» σύζυγος εἶναι γιά τήν Ἑλένη ἕνα περιττό ἀρσενικό, πού θά διασπάσει τή νέα τάξη τῶν πραγμάτων κι ἐπί πλέον ἀχρηστο παραγωγικά κι ἀδύναμο ν' ἀντισταθεῖ σωματικά καί ἠθικά. Τόν φόνου του, κατά τά μητριαρχικά νόμιμα, δέν τόν αἰσθάνεται σάν μέγα ἁμάρτημα, σάν ἱεροσυλία, γιατί εἶναι φόνος ἔξω ἀπό τό Γένος, ἀπλή ἐξαφάνιση τοῦ ἐνοχλητικοῦ παρείσακτου. («Δέ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε», λέει).

Ἀντίθετα, οἱ ἄλλες γυναῖκες τοῦ χωριοῦ βλέπουν τήν Ἑλένη ὄχι σάν ἀπλό ἔγκληματία αλλά σάν ἱερόσυλο τέρας. Γι' αὐτό ἐπιχειροῦν νά τήν ἐκτελέσουν μέ μία ἀντίστοιχη ὁμαδική τελετουργία. (Δέν θά ἔκαναν ποτέ κάτι τέτοιο, σέ κάποια πού σκότωσε γιά ἄλλη αἰτία). Εἶναι οἱ ἐκπρόσωποι τῆς πατριαρχικής τάξης πού διασαλεύτηκε ἐπικίνδυνα, οἱ ὑποταγμένες στήν ἀνδροκρατία γυναῖκες. "Αν δέν ἀντιδρούσαν ἔτσι (καί μάλιστα μέ ἀληθινή μανία μαινάδων) ἄν υἰοθετούσαν τήν πράξη τῆς Ἑλένης θά ἔπρεπε ἡ νά ἐπαναστατήσουν κι αὐτές ἡ νά συντριβοῦν ψυχολογικά.

Ἡ τελετουργία τῆς μητριαρχίας κορυφώνεται θεματικά στό τελευταῖο πλάνο-σκηνή. Ἡ θεατρικότητα, ἡ αἴσθηση ὅτι ἀθέατα ἐκτελέστηκε ἕνας ἄνθρωπος, οἱ ἀργές κινήσεις τῆς Ἑλένης καί ἡ τελική της προστατευτική στάση μέ τά παιδιά γύρω της, ζωντανεύουν ἀρχαῖες ἱεροτελεστίες: ἀνθρωποθυσίες γονιμικής μαγείας, μπροστά στό ξόανο τῆς Μεγάλης Θεάς, Πύλης τῶν Δύο Κόσμων στόν κύκλο τοῦ Θανάτου

καί τῆς Ζωῆς. (Ἡ σημαντική κινηματογραφική λειτουργία τῆς σκηνῆς αὐτῆς θά μελετηθεῖ πιό κάτω).

Στήν ἀνάλυση αὐτή ἀναγνωρίζει κανεῖς τίς σημαντικές θεματικές ὁμοιότητες ἀνάμεσα στήν «Ἀναπαράσταση» καί στό πρῶτο μέρος τῆς «Ὁρέστειας», τόν «Ἀγαμέμνονα». (Τόν ὅποιο ἀναλύει μέ βάση τή σύγκρουση μητριαρχίας-πατριαρχίας κι ὁ Λεκατσᾶς κι ὁ Τόμσον). Ὁμοιότητες μέ τήν τραγωδία εἶναι εὐκολο ν' ἀναζητηθοῦν κι ἄλλες πολλές: Τό «τέλειον» καί τό «μέγεθος» τῆς πράξης, τό γεγονός ὅτι ὅλα τά πρόσωπα «ἔχουν τό δίκιο τους», ὁ σχολιασμός τῶν ἡρώων ἀπό μέλη τῆς κοινωνίας (χορός), ἡ διεύρυνση καί ἡ «στασιμότητα» τοῦ χρόνου, ἡ ἀπόσταση ἀπό τήν ὁποία ἐξετάζονται τά δρώμενα, ἡ διεξαγωγή τῶν καίριων γεγονότων στά «παρασκήνια» καί ἰδίως ἡ θεατρική τελετουργία τοῦ φινάλε. Παράλληλα, ὅμως διακρίνεται τό ἴδιο εὐκολα καί ἡ καίρια διαφορά: Οἱ χαρακτήρες μπορεῖ νά φαίνονται σάν ἀρχέτυπα ἀλλά ἡ ὑπόστασή τους, ὅπως ἀναλύθηκε, εἶναι ἀντικειμενικά ἱστορικο-κοινωνική. Εἶναι συγκεκριμένα πρόσωπα, στή συγκεκριμένη ἀλληλεπίδρασή τους μέ τό γύρω τους κόσμο. Ἡ ματεριαλιστική ἱστορικότητα κλείνει τήν πόρτα στήν μεταφυσική τῆς τραγωδίας.



Ἡ ὁμολογία καί ἡ συνείδηση ὅτι ὁ φόνος, κατά τά μητριαρχικά νόμιμα, δέν εἶναι ἱεροσυλία, γιατί εἶναι φόνος ἔξω ἀπό τό Γένος: «Δέ φταίει κανένας... ἔτσι... ἔγινε».

Ε' — ΔΥΟ ΠΑΡΕΝΘΕΤΙΚΕΣ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΕΙΣ

Δύο παρενθετικές διερευνήσεις δέν θά εἶναι ἴσως ἄχρηστες.

Ἡ «Ἀναπαράσταση» ἐμφανίζεται, στήν πρώτη ὄψη, σάν μιὰ ἀστυνομική ταινία. Τί εἶναι ἓνα τυπικό ἀστυνομικό φίλμ; Ἕνα μυστήριο, μιὰ ἔρευνα, μιὰ ἀνακάλυψη-ἐκπληξη. Ἡ διαλεύκανση τοῦ μυστηρίου, ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀλήθειας, στό τέλος, ἀποκατασταίνει τήν ἰσορροπία τοῦ κόσμου πού εἶχε διαταραχτεῖ μέ τό ἐγκλημα.

Ἐδῶ ὅμως ἔχουμε μιὰ ἀντιστροφή τῆς ἀστυνομικῆς φόρμας. Στίς πρώτες δύο σεκάνς τίθεται ἓνα μυστήριο (μιὰ δολοφονία) καί μιὰ ἔρευνα γιά τήν ἀνακάλυψη τοῦ ἐνόχου, τά ὁποῖα, στήν τρίτη κιόλας σεκάνς, ἔχουν διευκρινιστεῖ. Ἄλλά ἀκόμη πιό παράξενο εἶναι ὅτι, ἐνῶ συνεχίζεται ἡ ἀστυνομική ἔρευνα, οὔτε ὁ σκηνοθέτης οὔτε κι ὁ θεατής νοιάζονται πιά γιά τήν τελική ἀπάντηση! Τό ἐνδιαφέρον τους ἔχει μεταθεθεῖ σέ μιάν ἄλλη ἔρευνα, πού σκοπεύει κάτι πολύ πιό οὐσιαστικό.

Ἕνα συγκεκριμένο παράδειγμα θά ὑπογραμμίσει τίς διαφορές μέ τό ἀστυνομικό εἶδος. Στό ἀνοιγμα τῆς δευτέρης σεκάνς, νομίζουμε ὅτι μᾶς δείχνουν τό ἐγκλημα: Κάποιος ἄντρας πλησιάζει στό σπίτι (ἡ μηχανή τόν παρακολουθεῖ μέ κάποιο χρώμα ὑποκειμενικότητας), ἡ γυναίκα τόν παραφυλάει ἀπό τό παράθυρο, ἓνας βρόχος τυλίγεται ἐντελῶς ξαφνικά στό λαιμό του, ἐνῶ περνάει τήν ἐσωτερική πόρτα. Τό ἴδιο ξαφνικά μᾶς ἀποκαλύπτεται ὅτι πρόκειται γιά ἀναπαράσταση.

Τό εὔρημα αὐτό θά μπορούσε ν' ἀνήκει στόν Χίτσκοκ, πού συνηθίζει νά προσανατολίζει τόν θεατή σέ κάποιο ἀναμενόμενο ἀποτέλεσμα, ἐντείνοντας συγχρόνως τήν ἀγωνία του (suspense) γιά νά παίξει μέ τό *ψυχολογικό σόκ* τῆς διάψευσης-ἀνατροπῆς, πού θά τό ἐκμεταλλευτεῖ ἄλλωστε καί ἀντίστροφα πιό κάτω, τρομάζοντάς μας ξαφνικά χωρίς προετοιμασία. Ὅμως στόν Ἀγγελόπουλο τό εὔρημα χρησιμοποιεῖται μόνο μιὰ φορά, στήν ἔναρξη τῆς πρώτης ἀναπαράστασης, ἀκριθῶς γιά νά μᾶς ἀποκλείσει δυναμικότερα κάθε ταύτιση, μέ τό σόκ, πού θεμελιώνει διπλά μέσα μας τή συμβατικότητα, τήν πλαστότητα τῆς σκηνῆς. Καί φυσικά, μέ ἀναπαραστάσεις δέν γίνεται suspense!

Κι ακόμη κάτι: Ἡ πρόοδος τῆς ἀστυνομικῆς ταινίας στηρίζεται ἐντονότατα σέ μιὰ ἀξιοπιστία τῆς χρονικῆς διάταξης καί ἐξέλιξης (ἔστω καί ἂν γίνεται μέ ἀναδρομές στό παρελθόν). Ἡ «Ἀναπαράσταση» τείνει πρὸς τὸ ἐπίπεδο καί τὸ ἄχρονο παρόν (ὅπως θά δοῦμε πιό κάτω).

* * *

Παρενθετική διερεύνηση δεύτερη: Μιά σύγκριση μέ τὸν «Σαλθατόρε Τζουλιάνο», φιλμ πού χρησιμοποιεῖ ἐπίσης τὴν ἀναπαράσταση «ἱστορικά», καί τὸ ντοκυμανταιρίστικα ρεαλιστικὸ πλαίσιο.

Στὸ «Τζουλιάνο» ὁ Φραντσέσκο Ρόζι ἀντιπαράθεσε τὶς ἀναπαραστάσεις εἰκόνων δύο χρονικῶν ἐπιπέδων σ' ἓνα ἀδιάκοπο «πηγαινέλα», ἐπιδιώκοντας μιὰ πορεία ἀπὸ τὸ μῦθο τοῦ Τζουλιάνο πρὸς μιὰν ἀλήθεια ὄλο καί πιό συγκεκριμένη, ἢ ὁποία ἀποσαφηνίζεται τελικά παρά τὶς ἔλλειμματικές ἢ ἀντικρουόμενες μαρτυρίες καί τὰ ἀμφίβολα στοιχεῖα. Ἀλλά εἶναι ἓνας μῦθος κοινωνικός (ὁ Τζουλιάνο δέν ἐνδιαφέρει ποτέ σάν πρόσωπο) κι ὁ σκηνοθέτης αἰσθάνεται νά κατέχει τὴ σίγουρη μεθοδολογία, τὴ «θέση» ἀπ' ὅπου ξεδιαλύνει τὸ μυστήριο. Στὴν «Ἀναπαράσταση», ἀντίθετα, ὁ Ἀγγελόπουλος ξεκινάει ἀπὸ γεγονότα ἐντελῶς συγκεκριμένα καί τυπικά ξεδιαλυμένα ἀπὸ τὴν ἀνάκριση, τὴ δίκη καί τὶς ὁμολογίες τῶν ἐνόχων καί ξαναθέτει μέ σωματική πονηριά ἐρωτήματα, στὰ ὁποῖα οἱ ἀπαντήσεις ἔχουν ἤδη «ἐξωτερικά» δοθεῖ ἢ καί δέν ἔχουν αὐτές καθ' ἑαυτές ἐξαιρετική σημασία (π.χ. «ποῖός ἀκριβῶς σκότωσε»).

Μὲ τὴ βοήθεια καί τοῦ κινηματογραφικοῦ χειρισμοῦ του διευρύνει τὴ μελέτη-ἔρευνα *πρῶτα* στὸ πλάτος τοῦ χωριοῦ, *ἔστερα* τῆς ἐπαρχιακῆς πόλης καί *τελικά* τῆς πρωτεύουσας καί τῆς ἀρχουσας τάξης τῆς (δικαστῆς καί δημοσιογράφοι), θέτει τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα τῆς μετανάστευσης, μέ προοπτικές πρὸς τὸ πλέγμα τῶν πλατειῶν κοινωνικοοικονομικῶν αἰτίων τῆς. Βρίσκει δηλαδή μιὰ *ἀλήθεια κοινωνικῆς τάξης* βαθεῖα πίσω ἀπὸ τὸ ἐγκλημα. Ἀλλά δέν σταματáει ἐκεῖ. Καλῶς ἢ κακῶς οὔτε αὐτὴ ἢ ἀλήθεια δέν τοῦ ἀρκεῖ. Τὰ ἐρωτήματα τίθενται ξανά καί ξανά, βουθά, σέ χρόνους μακροῦς, ἀτέλειωτους...

ΣΤ' — ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ —
ΑΦΑΙΡΕΣΗ — ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Περνώντας στη μελέτη των βαθύτερων επιπέδων της ταινίας, θυμόμαστε τη βάση απ' όπου ξεκινήσαμε: 'Ο φαινομενολογικός ρεαλισμός που έστησε μπροστά μας πρόσωπα του δράματος και κοινωνικό περίγυρο, είναι *πλασματικός* αφού αποτελεί απλώς μία δηλωμένη *αναπαράσταση*.

Γιατί όμως αναπαράσταση; 'Ο 'Αγγελόπουλος αναζητεί την *αλήθεια πίσω* από τα αληθινά γεγονότα. 'Αφού είναι αυτός ο άμετακίνητος στόχος της έρευνάς του, πώς μπορεί ν' απεικονίσει κάτι στο οποίο δέν ήταν παρών; 'Αλλά και τότε, αφού θά έκανε την ταινία του εκ των υστέρων, πάλι δέν θά μπορούσε νά ξαναπλάσει την αλήθεια. Μόνο τό ντοκυμανταίρ θά προσέγγιζε την αντικειμενική αλήθεια αλλά και σ' αυτό ακόμα ή ύποκειμενικότητα της έκλογής των πλάνων φέρνει τίς αλλοιώσεις της.

'Η μορφή λοιπόν της αναπαράστασης εκφράζει την *άμφιβολία* (καί την *άμφισβήτηση*) *της γνώμης* του ίδιου του δημιουργού, αλλά και των άλλων κοινωνικών παραγόντων. *Καί* ή δικαιοσύνη, *καί* οί δημοσιογράφοι *καί* οί συγχωριανοί δέν μπορούν νά γνωρίζουν την αλήθεια αφού κι αυτοί δέν αποτελούν παρά άτελη όργανα, τμήματα της «υπό μελέτην» κοινωνίας. Πρόσχημα τεχνικό του σκηνοθέτη για την υιοθέτηση της αναπαραστατικής μορφής, οί αναπαραστάσεις του ανακριτή στο έσωτερικό του έργου.

'Ετσι δημιουργούνται τρία επίπεδα αναπαραστάσεων, (μέ «περαιτέρω» αποχρώσεις) που τά αναφέρω μέ την τάξη πλαστότητάς τους: 1) 'Η αναπαράσταση του ανακριτή, (ας την ονομάσουμε τύπου Α), 2) 'Η αναπαράσταση του 'Αγγελόπουλου (τύπου Β), 3) οί «σύγχρονες» σκηνές ανάκρισης (τύπου Γ), όπου ένσωματώνονται καί οί (πιό αληθινές) λήψεις «άμεσου κινηματογράφου». Κι αυτές πάντως, είναι ως ένα σημείο αναπαράσταση αφού τούς δημοσιογράφους-φωτογράφους τούς «υποδύονται» μέλη του συνεργείου κι ο ίδιος ο 'Αγγελόπουλος. Ρωτούν, όμως αληθινούς χωριάτες...

'Από τίς αναπαραστάσεις αυτές, οί τύπου Α είναι έντελές φανερά πλαστές, δέν χρειάζεται νά πειστεί κανείς. Τίς τύπου Β τίς αποδεχόμαστε σάν πιθανές ανθρώπινες καταστάσεις.

Συμμετέχουμε από κάποια απόσταση. Στίς τύπου Γ ή συμμετοχή μας είναι έντονότερη και ποικίλλει. Τό χαρακτηριστικό τους είναι ότι τό δραματικά πιό έντονο και άληθινό (σύγκρουση Έλένης-άνακριτή) τό αισθανόμαστε νά συμβαδίζει μέ τό ντοκυμανταιρίστικά άληθινό.

Άλλά πέρα άπ' όλα αυτά και ή ίδια ή μορφή τής ταινίας στην προσέγγιση-έρευνα άποτελεί άναπαράσταση τής έρευνας του Άγγελόπουλου πού προηγήθηκε άπό τό γύρισμα.

* * *

Τά πολλαπλά αυτά επίπεδα άναπαράστασης θά κινδύνευαν νά μή λειτουργήσουν άν τό φίλμ δέν ήταν αυστηρότατα άρχιτεκτονημένο, έτσι πού νά ύπηρετεί συγχρόνως ίκανοποιητικά τήν αίσθηση είσαγωγής και κατανόησης του χώρου ζωής άπό τό θεατή, όσο και τήν «άσχετοσύνη» των ξένων (άνακριτής-δημοσιογράφος), τή δραματική πρόοδο των ήρώων όσο και τήν άμφισβήτηση τής γνώσης δημιουργού και θεατή. Η άρχή τής ταινίας λειτουργεί σαν γενική άνωθυμη είσαγωγή (γενικότατα πλάνα, βροχή και λάσπες, ένα λεωφορείο, άκόμη και φωνή σπήκερ) κι ύστερα σιγά-σιγά, νά τό πρόσωπο τής έπιστροφής, κλειστό-πικρό-κουρασμένο και μαζί του, μέ διπλά μάτια, κοιτάζουμε τό χωριό. Αυτή ή γενική «είσαγωγή», άντιστοιχεί μέ τήν γενική «έξαγωγή» των τελικών λογαριασμών, στό θεατρικό φινάλε.

Σκηνές «πλαίσια», οί δυό αυτές «διαφορετικές» άπ' τις άλλες σεκάνας (1η και 23η) κλείνουν άπ' έξω σαν στεφάνι τό έργο. Ύστερα ύπάρχει μία τεχνικότατη τάξη διαδοχής, μέ έντονότατες έναλλαγές άδειων-γεμάτων, μοναξιάς-πλήθους, νύχτας-μέρας. Στο «παρελθόν» βασιλεύει ή βροχή και ή γκριζάδα, στό «παρόν» λαμπρός ήλιος.

Αυτή ή αυστηρή και συγχρόνως παράξενη άρχιτεκτονική συμβάλλει, μαζί μέ πολλές άλλες έκφραστικές ιδιομορφίες, νά μεταβάλλουν κατά βάθος τήν αυστηρά φαινομενολογική-ρεαλιστική μορφή τής Άναπαράστασης» σέ *άφηρημένη*:

α) Μέ τήν είσαγωγή ενός συντελεστή ποιήσης: Πολλές σκηνές περιέχουν πλάνα φορτισμένα είτε μέ ιδιαίτερη, «άχρηστη» όμορφιά, (τράβελινγκ στην ποταμιά, δρόμοι λασπεροί και βουνά χιονισμένα) είτε χωρίς όργανική θέση

(παιδιά στη λίμνη, ή βροχή γενικά σαν σταθερό στοιχείο είναι αυθαίρετη) είτε ακόμη και με υπερρεαλιστικές σχεδόν εικόνες και ήχους (τραγούδι «Μάρκο Μπότσαρη» στο χάνι, ζούμ πίσω στο βουνό).

β) Μέ τη ρυθμική αναγωγή. Όλόκληρες σκηνές παίρνουν όλοτελα απρόβλεπτο χαρακτήρα, με τις παράξενες εικόνες, ακόμη πιο παράξενα μονταρισμένες, συνήθως και με συνοδεία μουσικής. Τά κοντά γεροντάκια που περπατούν στην έρευνα, όλόκληρη ή σεκάνας του πανηγυριού, ιδίως με την εξέλιξη της, όπου τά παιδιά, οί όμπρέλες, τά τρεχαλητά, ή γριά που πάει νά καταγγείλει άφου τσακωθεί με τόν έραστή, ένας άδέσποτος σκύλος, όλα παίζουν μουσικά, μ' ένα χιούμορ συμπάθειας, σαν του Φελλίνι.

γ) Μέ τά πολύ γενικά πλάνα. Σκηνές είσαγωγής, έραστής που φεύγει μετά τό θάψιμο, και ιδίως οί χωροφύλακες που ψάχνουν τό χωριό.

δ) Μέ τη βραδύτητα εξέλιξης των σκηνών τής ανάκρισης και τήν επαναληπτικότητα των έρωτήσεων από τή φωνή του ανακριτή, που είναι τοποθετημένη θεληματικά σε άλλο ρυθμό και τόνο. Ίδιως ή τελική αντιπαράσταση ύπακούει πιά σε μία σοβαρή διαστολή του χρόνου.

ε) Μέ τήν έναλλαγή πλάνων μεγίστης διάρκειας και άστραπιαίων έλλείψεων. Άλλωστε, από όλόκληρη τήν ανάκριση παρακολουθούμε μόνο τίς σκηνές των αναπαραστάσεων.

στ) Μέ τήν έγκατάλειψη του γκρό-πλάν, σ' ένα φίλμ ρεαλιστικό, που άφορά μόνο ανθρώπους. Ό σκηνοθέτης άρπνιέται έτσι τό πιο άμεσα ύλικό, έκφραστικό και γενναιόδωρο καλλιτεχνικό του μέσο. Άλλά κι όταν κάποιος πρόσωπο πλησιάζει τόσο στό φακό, ώστε νά μās προσφέρεται «πρός μελέτην» είναι κλειστό, άνέκφραστο.

ζ) Πάνω άπ' όλα μέ τό φινάλε, άυστηρά ρεαλιστικό (άφου ό χώρος είναι «ένιαϊος» σε χρόνο «μαθηματικό») και συγχρόνως θεατρικό-τελετουργικό.

"Όσο «σκαλίζουμε» την «Αναπαράσταση» τό παραξένι-
σμά μας μεγαλώνει. Είναι ένα φίλμ πάνω στ' άληθινά δεδομέ-
να, πού παρουσιάζεται με μορφή ήθελημένα πλαστή! Είναι
ένα φίλμ φαινομενολογικό πού τείνει στην άφαιρέση. Κι
άκόμη: Παρ' όλο ότι τά γεγονότα αναφέρονται τότε στο πα-
ρελθόν και τότε στο παρόν, μεταβάλλεται κατά την εξέλιξη
του έργου ή γυναίκα σάν πρόσωπο!

Λογικά, βέβαια, ύπάρχει εξήγηση, τηροϋνται οί ρεαλι-
στικοί κανόνες της πιθανοφάνειας: Ή Έλένη κάνει μιά πα-
λινωδία. Πρώτα (α) δηλώνει ιδιωτικά ότι αναλαμβάνει τό βά-
ρος του έγκλήματος (παρελθόν). "Υστερα (β) τό μεταθέτει
στον έραστή (παρόν, πρώτη αναπαράσταση) και τέλος (γ) τό
έπωμίζεται πάλι δημόσια (παρόν, τελική αναπαράσταση).
Άλλά ή δομή του έργου είναι β-α-γ και, με την άφαιρετικό-
τητα-έπιπεδοποίηση της έναλλαγής των σεκάνας και της
σκηνοθεσίας, μοιάζει νά γίνεται με μιά ένιαία πορεία-μετα-
βολή του προσώπου στο παρόν. (Αυτή ή τελική φιλική
αίσθηση του θεατή ότι τό έργο έκτυλίσσεται στο παρόν
ίσχυροποιεί και την χαρακτηρολογική άνάλυση Έλένης-
έραστή πού κάναμε προηγουμένως).

Τελικά, όδηγώντας την άφαιρετικότητα της ταινίας ως
τίς άκραιες της συνέπειες, και όλόκληρος αυτός ό χώρος, τό
πολυεπίπεδο χωριό με τίς θλιβερές ξερολιθιές, τό άγριο φα-
ράγγι, ή λευκή ποταμιά με τά ψηλά δέντρα, πού άγκαλιάζε-
ται επίμονα σε άργόσυρτα γενικά πλάνα, είναι ή όψη, ή άλη-
θινή, του έσωτερικού κόσμου της ήρωϊδας, αυτού του κό-
σμου πού ό Άγγελόπουλος μοιάζει νά άρνεϊται νά μās τόν
δείξει. "Όπως άλλωστε και τό χρόνο όλο, πού είναι τόσο
περίεργα επίπεδος, τόσο άναιρετικός των ίδιων των φλα-
σμπάκ του, μπορεί νά τόν δει κανείς σάν μιά μόνο στιγμή
στο παρόν της ήρωϊδας, στιγμή πού διευρύνεται κι έμβαθύνε-
ται, σε μιά τερατώδη μεγέθυνση διάρκειας, σάν γιγαντογρα-
φία ενός ένσταντανέ. Ένα δέκατο του δευτερολέπτου πού τα-
νύζεται σε εκατό λεπτά. Είναι τό σύμπαν άνάμεσα από δύο
πτερουγίσματα των βλεφάρων, ή άπέραντη άπελπισία της
μοναξιās άνάμεσα σε δύο παλμούς της καρδιάς της.

Z' — ΤΕΛΙΚΟ ΠΛΑΝΟ — Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

Ἡ τελική σκηνή ὑποκρίνεται τήν ἐγκατάλειψη κάθε καλλιτεχνικῆς παρέμβασης καί τήν υἱοθέτηση τῆς ἀπόλυτης ἀντικειμενικότητας. Ἐπιστρέφει στόν κινηματογράφο-μηχανική ἀποτύπωση τῆς πραγματικότητας: «Ὁλοκληρωτικό» πεδίο λήψης τῆς κάμερα (μῆ ἐπέμβαση στό χῶρο) καί ἐνιαῖο-συνεχές πλάνο (μῆ ἐπέμβαση στό χρόνο). Ὅμως ἀπόλυτη ἀντικειμενικότητα ἀπέναντι σέ τί; Ἄφου ἡ κινηματογραφούμενη «πραγματικότητα» δέν εἶναι πρωτογενῆς ἀλλά κι αὐτή μιᾶ ἀναπαράσταση ἀπό τό σκηνοθέτη, ἡ ἀναπαράσταση τύπου Β τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου πού τήν περιμέναμε ἐναγώνια ἀπό τήν ἀρχή, καί μάλιστα ἐπιτακτικά γιατί εἴχαμε παρακολουθήσει κατά καιρούς τρεῖς ἀναπαραστάσεις τύπου Α (τῆς γυναίκας, τοῦ ἄντρα, κατ' ἀντιπαράσταση) ἀλληλοσυγκρουόμενες καί τελικά ἀρνητικές (πέταγμα σκοινοῦ).

Ἔτσι ἡ ἀντικειμενική καταγραφή μιᾶς σκηνοθετημένης σειρᾶς πράξεων σ' ἓνα δεδομένο χῶρο, μᾶς παραπέμπει σέ μιᾶ *θεατρική ἀντίληψη*.

Ἐδῶ, ἀντίθετα ἀπό τόν ὀρισμό τοῦ Μπαζέν γιά τόν κινηματογράφο, ἡ ὀθόνη δέν εἶναι «κάς» ἀλλά «πλαίσιο». Ὅ,τι βλέπουμε δέν ἀποτελεῖ ἓνα τμήμα τοῦ κόσμου πού τόν αἰσθανόμαστε νά προεκτείνεται καί νά ζεῖ ἔξω ἀπό τό κάδρο καί πού θά τόν διακρίνουμε ἀργά ἢ γρήγορα μέ τήν ἀλλαγὴ γωνίας λήψης καί γενικότερα μέ τό μοντάζ. Εἶναι ἓνας μικρόκοσμος, ἓνας *ιδανικός «δραματικός τόπος»*, ὁ ὁποῖος θαρρεῖς διαμορφώθηκε ἀπό συγκλίνουσες ἀόρατες δυνάμεις σ' ὄλη τῇ διάρκεια τοῦ ἔργου. Σέ τόσες διαδοχικές ἀνακρίσεις τέθηκε τό ἐρώτημα «πῶς ἐγινε τό ἐγκλημα;» ὥστε «ἀποκρυσταλλώθηκε» αὐτή ἡ σεκάνς-ἀπάντηση πού δέν εἶναι ἀπάντηση. Ὁ χῶρος αὐτός εἶναι λοιπόν ἐνιαῖα ἀντιληπτός, ἄμτητος, σταθερός, κλειστός, *κεντρομόλος* κι ὄχι κεντρόφυγος, (ὅπως συνήθως στόν κινηματογράφο), δηλαδή ἓνας χῶρος θεατρικός, πλασμένος μέ ὕλικά κινηματογραφικά. Τά πρόσωπα μπαίνουν στό χῶρο, δροῦν μπροστά μας καί βγαίνουν ἀπό τό βᾶθος (πεδίου).

Ἡ δράση στή σκηνή αὐτή εἶναι μιᾶ ἐπανάληψη πράξης πού ἔχει ἤδη ἐκτεθεῖ καί ἀναλυθεῖ συστηματικά σ' ὄλο τό ἔργο. Ἀλλά ἐδῶ ἔχουμε μιᾶ συνθετική εἰκόνα, σέ χρόνο

ἀπόλυτο, θεατρικά ἀντιληπτό, χρόνο ἀργόσυρτα καί μεγαλόπρεπα ιερατικό. Μπροστά μας, πίσω ἀπ' τήν κλειστή πόρτα, τελεῖται μιά φριχτή τελετουργία θανάτου, ἐντελῶς γνωστή μας λογικά, καί τόσο πιά ἄγνωστή μας κατά βάθος, ὅπως ὅλα ὅσα ἀφοροῦν τίς ἀκραῖες πράξεις τῶν ἀνθρώπων καί τήν ἀπόφαση τοῦ χαρίσματος ἢ τῆς ἀφαίρεσης τῆς ζωῆς.

Ἡ ἐπανάληψη αὐτή, ἡ ταυτολογία, εἶναι ἓνα βασικό συστατικό κάθε τελετουργίας, γιατί δέν προσφέρει τίποτε νέο στή νόηση, ἢ ὁποία ἀδρανεῖ. Κι ἔτσι οἱ πιστοί συμμετέχουν ἄμεσα, σέ κατάσταση ὄχι μακρινή ἀπό τήν ἔκσταση, γιά ν' ἀποδεχτοῦν τό μῦθο.

Ἐμεῖς ὅμως δέγ μετέχουμε στήν τελετουργία. Τήν κοιτάζουμε ἀπό ἀπόσταση, πολλαπλασιασμένη χάρη στό διάμεσο αὐτό πού εἶναι ἡ κινηματογραφική μηχανή. Κι ἔτσι ἡ δική μας νόηση ἀντίθετα ἀπελευθερώνεται (θά τό ὀλοκληρώσουμε πιά κάτω).



Ἡ Ἑλένη ἀρνεῖται τήν τελευταία ἀναπαράσταση, ἀντιμετωπίζει κατάματα τόν ἀνακριτή, πετάει προκλητικά τό σκοινί. Γεννιέται σάν μιά νέα προσωπικότητα στό χώρο τῆς συνείδησης μέ «μέγεθος», πού «ἀποδίδει» στήν ἄστική κοινωνία τά «κατορθώματά» τῆς.

Η' — ΤΑΚΤΙΚΗ ΚΑΙ ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗ — ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ

"Ας συνοψίσουμε, προσπαθώντας συγχρόνως νά τοποθετήσουμε τόν δημιουργό, μέσα στά πλαίσια τῶν ἀναζητήσεων τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου.

Ἐὸ Ἀγγελόπουλος, ὅπως καί οἱ ἄλλοι μοντέρνοι κινηματογραφιστές, ἀπορρίπτει τό μῦθο τοῦ ἔργου τέχνης σάν ἐντελοῦς καί ἀκέραιου προϊόντος μιᾶς θέλησης πού βάζει σέ τάξη τόν ἄμορφο κόσμο. Ἡ κριτική στάση του ἀπέναντι στό ἴδιο τό ἔργο παίρνει τή μορφή τῆς ἀμφιβολίας κι ὄχι τῆς υπερήφανης ἐπιθεθαίωσης τῆς κυριαρχίας του.

"Ὅμως ἡ ἀμφιβολία του δέν ἀφορᾷ κυρίως τόν κινηματογράφο αὐτόν καθ' ἑαυτόν σάν γλώσσα, οὔτε τήν ἰκανότητά του νά «ἐκφράσει» ἀλλά τή δυνατότητά μας νά ἐρευνήσουμε ἐκ τῶν ὑστέρων ἀποτελεσματικά ἕνα πλέγμα συμβάντων καί τῶν ἀνθρώπων πού τά προκάλεσαν, ἔστω κι ἂν ἔχουμε αὐτούς τοὺς τελευταίους στήν (τυραννική) διάθεσή μας.

Ἡ ἀδυναμία ἀνεύρεσης τῆς ἀλήθειας ἐκτίθεται πρῶτα στό πιό χονδροειδές ἐπίπεδο: Ἡ ἀνάκριση δέν μπορεῖ νά βρεῖ ποιός σκότωσε. "Ὅμως, σιγά-σιγά, σάν κηλίδα λαδιοῦ, ἐπεκτείνεται σ' ὀλόκληρο τό γνωστικό πεδίο, κατά πλάτος καί βάθος. Οὔτε οἱ δημοσιογράφοι, οὔτε οἱ συχωριανοί, οὔτε κἀν τ' ἀδέλφια δέν θά μπορέσουν νά διαπεράσουν τό τεῖχος, νά ἐξηγήσουν τελικά τό ἔγκλημα. Κοινωνιολογικοί περιορισμοί θά τοὺς ἐμποδίσουν ἀλλά ὄχι μόνον αὐτοί. Ἐὸ Ἀγγελόπουλος φαίνεται νά πιστεύει καί σέ μιᾶ τελική ἀπροσδιοριστία. Ἐὸ ἄνθρωπος, ἡ γυναίκα αὐτή, μέ τό πέταγμα τοῦ βρόχου, ἐπισφραγίζεται σάν ὀριστικά ἀνεξιχνίαστος ὡς πρὸς τά κίνητρα τῶν πράξεών του ἀλλά καί τῆς ἀληθινῆς προσωπικότητάς του γενικότερα.

Βέβαια, ἂς μή φανταστοῦμε πάλι ὅτι αὐτή ἡ ἀπροσδιοριστία τοῦ χαρακτήρα τῆς Ἑλένης, ἀποκτᾷ μεταφυσικές διαστάσεις. Δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τό incognito τοῦ Κίρκεγκααρντ πού τίθεται σάν ὀντολογικά ἀδιαπέραστο ἀπό ὅποιαδήποτε ἀνθρώπινη δύναμη. Εἶναι ἀπλῶς ἀδύνατο νά διασαφηνιστεῖ μέσα στά πεπερασμένα μας πλαίσια: Στά πλαίσια μιᾶς τέχνης, τοῦ κινηματογράφου, πού προσπαθεῖ ἐκ τῶν ὑστέρων νά ἐρμηνεύσει ἀνθρώπινες πράξεις, μέ τή βοήθεια

όρισμένων μεθόδων ψυχοκοινωνιολογικών, οι οποίες εφαρμόζονται μέσα σε μία άστική κοινωνία, από ένα άστο δημιουργό, με συνείδηση των ορίων του.

Ἡ ἀδυναμία τῆς γνώσης ἐπεκτείνεται, λοιπόν, μέ συνέπεια καί στόν ἴδιο τόν δημιουργό καί στήν τέχνη του, τόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό οἱ ἀναπαραστάσεις, ἡ ἀποστασιοποίηση, ἡ συμπληρωματική δόμηση παρόντος-παρελθόντος πού ἐπιδεικνύει πιά, ἀπό ἓνα σημεῖο καί πέρα, αὐτήν τήν ἀδυναμιά. Γι' αὐτό καί τό τελικό πλάνο.

Ὅμως πουθενά δέν τίθεται σέ ἀμφιβολία ἡ ἴδια ἡ κινηματογραφική ἔκφραση καί οἱ ἀποκαλυπτικές τῆς δυνατότητες. Ὁ Ἀγγελόπουλος δέν ἀποπειράται, ὅπως π.χ. ὁ Ρόμπ-Γκριγιέ νά παραμονέψει τήν ἴδια του τή γραφή, ν' ἀμφισβητήσει, μέσα στό ἔργο, τήν ἐκλογή του στό ἐπίπεδο τῆς σεκάνς, τοῦ πλάνου ἢ τοῦ ἠθοποιοῦ. Οὔτε ἐπιδιώκει, ὅπως π.χ. ὁ Γκοντάρ, νά ἀποδώσει τήν κίνηση πού γεννάει καί διαμορφώνει τό ἔργο, ἀντί νά τό δομήσει, —«γράφοντας καί μουντζουρώνοντας», διστάζοντας, κερδίζοντας κάθε πλάνο ἐναντίον μιᾶς ἀμφιβολίας (J. Narboni).

Ἀντίθετα, δομεῖ συστηματικά καί τηρεῖ αὐστηρά τήν ἐνότητα τοῦ χωρόχρονου, τά πλάνα του εἶναι γενικά, καί καλύπτουν μέ φακούς μέσης ἐστιακῆς ἀπόστασης ἓνα χῶρὸ πραγματικό, οἱ «ἠθοποιοί» του δέν εἶναι ἠθοποιοί. Ἡ ματιά εἶναι φαινομενολογική, ἐνιαία, ἀπό σταθερή ὀπτική γωνία, σάν νά πιστεῦει ἀκράδαντα στήν πραγματικότητα. Ὁ φακός τείνεται στόν κόσμο καί στά πλάσματά του σάν «ἀγνός καθρέφτης», μοιάζει σάν νά ἐπιδιώκει ν' ἀποσπάσει ἀπό τήν πραγματικότητα καί τά ὄντα τήν ἀλήθεια, πολιορκώντας τα. Αὐτή ἡ στάση κορυφώνεται μέ τήν ἀφόρητη σχεδόν διάρκεια τοῦ φιλικοῦ χρόνου στίς σεκάνς τοῦ βρόχου (παρόν) καί τῆς ὁμολογίας στόν ἀδελφό (παρελθόν) τίς στιγμές ἀκριβῶς ὅπου ὁ δημιουργός καταλήγει καί στή διαπίστωση τῆς τελικῆς ἀπροσδιοριστίας.

Ὅμως, ποιᾶ φαινομενολογία εἶναι αὐτή πού στηρίζεται στήν πλαστότητα τῶν φιλικῶν ἀναπαραστάσεων;

Ἡ ὑπονόμηση λοιπόν ὑπάρχει ἀλλά στό σύνολο τοῦ οἰκοδομήματος. Ὁ Ἀγγελόπουλος χτίζει γερά καί προσεκτικά ὅσο, τό ἴδιο προσεκτικά, καταστρέφει τά θεμέλια, δημιουργώντας ἔτσι μιᾶ νέα, ὑποχθόνια κίνηση. *Κίνηση συμμετοχῆς-*

κίνηση αποτραβήγματος, βαθειά αντιφατικές και γι' αυτό τόσο πιο γόνιμες.

Αίσθανόμαστε πώς ή εικόνα του κόσμου που συνθέτει, άμφισβητείται άορατα, μόλις παρουσιαστεί. Πολύ βαθειά κάτω από την επιφάνεια, συντελούν σ' αυτό οι άενοι νέοι κύκλοι μιās άλλης δομής τής ταινίας, που άποκαλύπτεται τώρα *σπειροειδής*. "Ετσι κάθε πρόοδος τής γνώσης μας για τό έγκλημα και τά έλατήριά του, κάθε προσέγγιση του σκηνοθέτη, συγχρόνως συμπληρώνει και άναιρεί τήν άλήθεια τής άμέσως προηγούμενης. Και τό τελικό πλάνο-σεκάνς, μέ τήν άλλαγή τής μορφικής τονικότητας, λειτουργεί σαν έπιστέγασμα, ύψιστη άμφιβολία και άγνοια αλλά και εκκίνηση μιās άληθινής *διαλεκτικής σύνθεσης*.

"Ετσι, ένώ δέν άπαρνιέται τήν άφηγηματική ύπόσταση του κινηματογράφου του, μοιάζει νά ύλοποιεί τήν φιλοδοξία του «νέου μυθιστορήματος». Χωρίς νά έγκαταλείψει τήν ιδιότητα τής ταυτόχρονης έκφρασης, προτείνει συγχρόνως τήν αναζήτηση ένός νοήματος μέσα άπό τήν άφήγηση και τήν καταστροφή-άπουσία του σέ κάθε συστατικό στοιχείο του.

Νά, όμως που πλησιάσαμε πάλι, χωρίς νά τό καταλάβουμε, τούς στόχους του πρωτοποριακού κινηματογράφου τής εποχής μας. Ή διαφορά είναι μόνο ότι στον Παζολίνι, τόν Ρόσα ή τόν Γκοντάρ, ή καταστροφή-άπουσία του νοήματος επιτελείται τολμηρότερα, άνοιχτά, μέ τό πέρασμα στην τάξη του μύθου, που έξαφανίζει κάθε έπαφή μέ τήν ιστορική πιθανοφάνεια ή τή γεωγραφική συνέχεια.

* * *

Ή απομένει ένα καίριο, τελευταίο έρώτημα. Ποιά είναι ή λειτουργία του θεατή σέ σχέση μέ τήν ταινία;

Σ' έναν άνθρωπο που βαδίζει άνύποπτος περνούν ξαφνικά ένα βρόχο στό λαιμό! Όμως πρόκειται για άπλή αναπαράσταση. Μιά γυναίκα άγωνίζεται νά κρύψει ένα έγκλημα, βασανίζεται άπ' αυτό, μάχεται μέ τόν άνακριτή. Όμως ό φακός τήν παρακολουθεί ούδέτερα, άπό μέση άπόσταση, δέν χρησιμοποιεί ποτέ τό παθητικό γκρό-πλάν. Μετανάστες λένε συνταραχτικές άλήθειες, όμως τήν ώρα εκείνη έμεις παρακολουθούμε μιá ομάδα άπό «άσχετους» ρεπόρτερ νά περιδιαβάζουν

στό χωριό. Μαυροντυμένες οι γυναίκες του χωριού όρμουν να ξεσκίσουν την «άμαρτωλή», όμως ή σκηνοθεσία διατηρεί την «κλινική» ψυχραιμία της. Καί πάνω άπ' όλα ή διήγηση πηδάει, διακόπτεται, συνεχίζει, άδιαφορώντας για την άνάγκη νά δούμε τή συνέχεια τής «ίστορίας».

Βέβαια όσα γίνονται μπροστά μας δέν μäs είναι άδιάφορα, δέν τά βλέπουμε μέ μάτια έντομολόγου. 'Ο άυστηρός ρεαλισμός, καί τά πλάνα-σεκάνς συνθέτουν μεγάλες σκηνές ζωής. 'Η έπίμονη διάρκεια άποκτá μιά ποιητική-έκφραστική σημασία συνείδησης, χρόνων καί άπτών λεπτομερειών ανθρώπινης συμπεριφοράς πού άλλοιώς τίς παίρνουμε σάν δεδομένες, αλλά ξεχνούμε. Συμμετέχουμε, αλλά τελικά αισθανόμαστε μιά άπόσταση. 'Αποστασιοποίηση, λοιπόν, σέ γνήσια μπρεχτική γραμμή.

'Ο Μπρέχτ δέν ήθελε νά πνίγει τό κοινό μέσα σ' ένα συναισθηματικό κουβάρι. Άλλο τόσο δέν ήθελε νά τό άφήνει καί ψυχρό. 'Ο σκοπός τής άποστασιοποίησης ήταν όχι νά σκοτώνει τή συγκίνηση αλλά νά τήν άνανεώνει, δημιουργώντας μιά νέα σχέση άνάμεσα στό θεατή καί τό έργο, πιό έμμεση συναισθηματικά καί πιό άμεση νοητικά.

'Ακολουθώντας τόν Μπρέχτ λοιπόν, κι ό 'Αγγελόπουλος δέν έπιτρέπει τήν τόσο βαθειά συναισθηματική ταύτισή μας, ώστε νά παρασυρθούμε. 'Η συγκινησιακή μας αντίδραση διακόπτεται συνεχώς, μέ σκοπό ν' άμφισβητηθει, νά μεταβληθει, ν' άντικρουσσει. 'Η συνθετότητα αυτή όμως κι ό βαθειά διφορούμενος, στό τέλος, χαρακτήρας του έργου, δέν πρέπει νά θεωρηθει σύγχυση κι άκόμη λιγότερο σκόπιμη συσκότιση. Βγαίνοντας άπό τήν «'Αναπαράσταση» έχουμε μιά αίσθηση καθαρότητας. Οι άμφιβολίες, συγκρούσεις καί άντιφάσεις έχουν όργανωθεί καί προβληθει στό φώς τής συνείδησης.

Σέ πρώτη φάση ή σύγχυση έχει κατασταλάξει σέ συνείδηση τής σύγχυσης. Παράλληλα σχεδόν, οι ποικίλες άναπαραστάσεις, μέ τά κυμαινόμενα έπίπεδα ρεαλιστικής πειθοής, έχουν προκαλέσει τήν όριστική άπομάκρυνση άπό τήν έγκλωβιστική ταύτιση καί τή μονοσήμαντη έρμηνεία.

Τέλος ή περίπλοκη διαδοχή άνάκρισης-έγκλήματος έχει διεγείρει τήν προσοχή του θεατή, για ν' άναπτύξει, νά περιορίσει, νά άρνηθει ή νά μεταμορφώσει τά θραύσματα τής άναπαράστασης πού του προσφέρονται.

Οι δύο τελευταίες αυτές λειτουργίες συνδυαστικά, προκαλούν κατόπιν τήν προσωπική έρευνα του θεατή, ό όποιος, κινδυνεύοντας νά μείνει «άπ' έξω», έξωθείται νά συνθέσει τά μόρια τής αφήγησης κάτω άπό τή σκέπη μιās άόρατης διαλεκτικής.

Ύστερα πιά ή πόρτα πρός τίς δικές του διερευνήσεις καί άπόψεις είναι όρθάνοιχτη. Όπως λέει κι ό Μπρέχτ στό φινάλε του «Άρτουρο Ούι»: «Έσείς, μάθετε νά διακρίνετε, αντί νά παρακολουθείτε κουτά!»

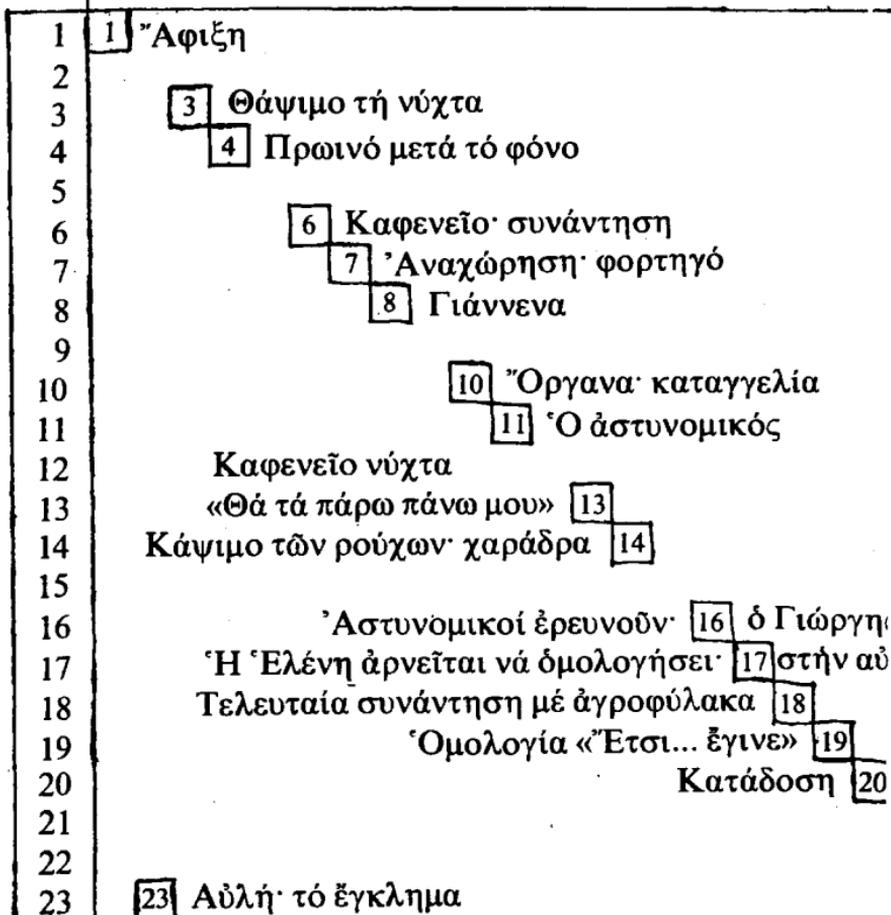
* * *

Καιρός γιά τό συμπέρασμα: «Η Άναπαράσταση» είναι ένα φίλμ πού χαρακτηρίζεται άπό *αύθεντικότητα*, μέ τή μαρξιστική έννοια του όρου: Άντικατοπτρίζει μέ συνθετική πληρότητα τό ιστορικό στάδιο, μέ τό όποιο είναι σύγχρονο. Ένσαρκώνει τήν άμφισβήτηση καί τή σύγχυσή μας καί μās άνοίγει διαλεκτικά δρόμους προσωπικής κρίσης, βυθίζοντας τίς ρίζες του μέσα στή συνείδηση τής Έλλάδας στήν έποχή μας. Δηλαδή έντάσσεται δυναμικά μέσα στό ιστορικό γίνεσθαι, εκφράζοντας τήν όξύτατη κρίση, του μεταβατικού κόσμου μας. Γιά τή φτωχή έλληνική κινηματογραφική παράδοση είναι πιά ένα έργο θεμελιακό, σημείο κάθε μελλοντικής άναφοράς.



Ή άπόπειρα λυντσαρίσματος άπό τίς μαινόμενες γυναίκες του χωριού. Είναι οι ύποταγμένες στήν πατριαρχία πού άν δέχονταν τήν πράξη τής Έλένης θά έπρεπε νά έπαναστατήσουν ή νά συντριβούν.

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Β



Σχέδιο δομής της «Άναπαράστασης»: Στόν κάθετο άξονα οι σεκάς της ταινίας μέ τή συνταγματική τάξη τους, άπως τίς παρακολουθομε, 1-23. Στόν οριζόντιο άξονα ή άληθινή χρονική διάταξη τών σεκάς, μέ τή βασική διαίρεση παρελθόν·

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΥΠΟΥ Γ

Αναπαράσταση· Ἑλένη

Ἀναπαράσταση· ἀγοφύλακας

9 Ἀνακριτής, δημοσιογράφοι· φλάς

12 Δημοσιογράφοι· γέρος· πρόεδρος

15 Ἐρευνα· «ἄμεσος κινηματογράφος»

21 Κατ' ἀντιπαράσταση ἄρνηση

22 Ἀναχώρηση

ρόν» ἀλλά καί μέ τήν ἰδιωτικότητα τῆς 23ης σεκάνς. Ἀριστερά βρίσκονται οἱ ἀναπαραστάσεις τύπου Β καί δεξιά οἱ ἀναπαραστάσεις τύπου Γ, πού ἐμπεριέχουν (στὶς σεκάνς 2 καί 5) τίς πλαστές ἀναπαραστάσεις τύπου Α.

ΚΕΙΖΙ ΑΖΑΝΟΥΜΑ

ΤΑ ΦΙΛΜ

Έργα ἢ κείμενα

1. Σχέσεις ανάμεσα στά πλάνα: 'Ασυνέχεια.

Τά φιλικά κείμενα παρουσιάζουν, σύμφωνα μ' αὐτό πού λέει ὁ Christian Metz διαφορετικά επίπεδα ὑψηλῆς εὐπλατή-
τας.¹ Ἀκόμα κι ἓνα μόνο πλάνο μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν κεί-
μενο.² Ἀλλά ἓνα ἀπομονωμένο πλάνο δέν μπορεῖ νά ναι φιλ-
μικό κείμενο, γιατί δέν εἶναι ἀφ' ἑαυτοῦ παρά ἓνα τεμάχιο
κειμένου πού προϋπάρχει τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητος
τοῦ σκηνοθέτη καί δέν παρουσιάζει χαρακτηριστικές καθαρά κι-
νηματογραφικούς.³ Ἐνα φιλικό κείμενο θάπρεπε νά ἀποτε-
λεῖται ἀπό τήν αὐθαίρετη συσχέτιση ἑνός ἀριθμοῦ πλάνων.
Τό πλάνο εἶναι λοιπόν κείμενο κι ἀκόμα ἓνα εἶδος ἐνότητας
γιά νά γίνει τό φιλικό κείμενο. Ἐν μποροῦμε νά μιλήσουμε
γιά τά φιλικά συστήματα ἢ γιά τήν κινηματογραφική γλώσ-
σα, ὀρισμένοι κώδικες καθαρά κινηματογραφικοί πρέπει νά
προτοστατοῦν στή σύνθεση τῶν πλάνων.

Ὅπως τό παρατήρησε ὁ Roman Jacobson γιά τή λεκτική
γλώσσα⁴ ὑφίσταται μιὰ ἀξανάομενη ἐλευθερία συνδιασμῶν
τῶν γλωσσικῶν ἐνοτήτων ἀπ' τό φώνημα ὡς τή φράση. Τό
πλάνο σίγουρα εἶναι ἡ μικρότερη κινηματογραφική μονάδα.
Ἀλλά δντας τό ἀποτέλεσμα τῆς διαίρεσης τοῦ κόσμου (σάν
κείμενο) ἀπό ἓνα ὑποκείμενο, εἶναι κείμενο. Τό πλάνο εἶναι
μιὰ ἐνότητα, πιό μεγάλη ἀπό τή φράση, τή μέγιστη γλωσσι-
κή ἐνότητα. Ἐν εἶν' ἔτσι δέ θά ὑπῆρχαν πιά καταναγκασμοί
στό συνδιασμό τῶν πλάνων (κι ἂν ὑπάρχουν καταναγκασμοί
δέν εἶναι πιά κινηματογραφικῆς φύσεως). Λοιπόν μήπως τά
φιλικά συστήματα ἢ ἡ κινηματογραφική γλώσσα δέν ὑπάρ-
χουν;

Ἐπάρχουν ἐν τούτοις ἀναρρίθμητα φιλικά κείμενα καί
τά περισσότερα ἀπ' αὐτά ἀποτελοῦνται ἀπό τό συνδιασμό
τῶν πλάνων. Ἀλλά οἱ σχέσεις ανάμεσα στά πλάνα εἶναι τό-

σο διάφορες πού δυσκολεύεται κανείς πολύ νά υποθέσει τήν ὑπαρξη κωδίκων. Γιά νά συλλάβουμε τό χαρακτηριστικό τοῦ φιλικκοῦ κειμένου, θάπρεπε πρώτα νά κατατάξουμε αὐτές τίς σχέσεις χωρίς νά λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τήν ὑπαρξη τῶν κωδίκων. Ἐξυπακούεται ὅτι γιά μιὰ τέτοια ἔρευνα ὀφείλουμε νά ξεκινήσουμε ἀπ' τήν τάδε ἢ τή δεῖνα ταινία. Σύμφωνα μέ τίς ἀρχές πού προτείνει ὁ Christian Metz ἀναλύοντας διάφορες ταινίες ὀνομαστικά ἢ μέ τρόπο πού νά φαίνεται ἡ ταυτότητά τους, ὀφείλουμε πρώτα νά συλλάβουμε τό χαρακτηριστικό τῶν κειμενογραφικῶν φιλικκῶν συστημάτων καί ὕστερα τό χαρακτηριστικό τῶν φιλικκῶν συστημάτων. Τώρα ὁμως θέλουμε νά πάρουμε τόν ἀνάστροφο δρόμο γιά νά σκιαγραφήσουμε τό πρόβλημα. Μιλᾶμε γιά τό βασικό χαρακτήρα τοῦ πλάνου.

Τό πλάνο εἶναι ἓνα τμήμα. Ἀποτέλεσμα τοῦ διαχωρισμοῦ τοῦ κόσμου μέ τό κινηματογραφικό μέσο. Κατ' ἀκολουθίαν, πρέπει νά ὑπάρχει ἀνάμεσα στά πλάνα ἡ σχέση τῆς ἀνακολουθίας. Συμπαρατεθημένο καί βαλμένο σέ σχέση ἀνακολουθίας, τό κάθε πλάνο μπορεῖ νά διατηρεῖ τό χαρακτήρα τοῦ τμήματος καί ἡ ἰδιαίτερη ἀξία του μπορεῖ νά ἐμφανιστεῖ. Ἐάν ὑπῆρχε σχέση ἀκολουθίας, τό πλάνο θά ἔχανε τόν κύριο χαρακτήρα του καί δέ θά μπορούσαμε πιά νά τό λάβουμε ὑπ' ὄψη μας σάν μιὰ διαίρεση τοῦ κόσμου.

Αὐτό πού δίνει τήν ἐνότητα στό πλάνο (σάν μονάδα) εἶναι ἴσως ἡ πράξη κάποιου θέματος πού διαιρεῖ τόν κόσμο. Ἀλλά αὐτή ἡ πράξη ἐκδηλώνεται μόνο ἔμμεσα στήν κινηματογραφική εἰκόνα. Τό ἀποτέλεσμα τῆς πράξης αὐτῆς ὑπάρχει μόνο σέ λανθάνουσα κατάσταση. Παραδείγματος χάρη στό ἔργο τοῦ D.W. Griffith, ἓνα πλάνο ἐκδηλώνεται μέσω τοῦ συνδιασμοῦ του μέ ἄλλα πλάνα, σάν ἓνα ἀπό τά σημεῖα ἄποψης μιᾶς ἀναπαράστασης πού διαφέρει ἀπό τά ἄλλα καί ταυτόχρονα γίνεται καί ἐνότητα. Γενικά ἡ κινηματογραφική εἰκόνα γίνεται συνταγματική ἐνότητα ὅταν τίθεται σέ σχέση ἀνακολουθίας μέ ἄλλες. Ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων σημαίνει ἔτσι τήν ἐκμηδένιση τῆς ἀκολουθίας τοῦ κόσμου (τό γίνεσθαι — ἐνότητα τῶν πλάνων) καί τό σχηματισμό νέων συνχειῶν (ὁ συνδιασμός τῶν ἐνοτήτων). Ἡ ἐκμηδένιση καί ὁ ταυτόχρονος σχηματισμός, ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων εἶναι μιὰ διαλεκτική διαδικασία.

2. Μοντάζ. Ἡ οὐδετεροποίηση τῶν πλάνων

Χωρίς ἀμφιβολία ὁ Αἰζενστάϊν παρατήρησε γιὰ πρώτη φορά τὸ διαλεκτικὸ χαρακτῆρα τοῦ συνδιασμοῦ τῶν πλάνων. Κατὰ τὴ γνώμη του δύο ἀντιπαρατιθέμενα πλάνα παράγουν στὰ σίγουρα μιὰ νέα ἰδέα. Μιὰ σχέση σύγκρουσης ἀναφαίνεται ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο πλάνα πού ἀντιστοιχεῖ στὴ σχέση ἀνάμεσα στὴ «θέση» καὶ στὴν «ἀντίθεση» — καὶ μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ σύγκρουση ἢ σημασία τῶν δύο πλάνων ἐξαφανίζεται, κι ὕστερα συντίθεται σ' ἓνα νόημα ἀνωτέρου ἐπιπέδου («σύνθεση»). Γιὰ τὸν Ἀἰζενστάϊν (τουλάχιστο γιὰ τὸν Ἀἰζενστάϊν μιᾶς κάποιας ἐποχῆς) τὸ μοντάζ ἦτανε διαλεκτικὴ διδασκαλία. Ἡ ἐξαφάνιση τῆς σημασίας (τῆς κυριολεκτικῆς καὶ τῆς παραγόμενης ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα σημασία ἀντίγραφου) καὶ ταυτόχρονα ἢ παραγωγή νέων νοημάτων. Λοιπόν, οἱ κανόνες τοῦ μοντάζ πού καθορίζουν τὸ συνδιασμό τῶν πλάνων εἶναι ἢ δέν εἶναι ἴδιοι μὲ τοὺς κανόνες τοῦ ἴδιου τοῦ μοντάζ; Ἐδῶ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε χοντρικὰ τὴ θεωρία τοῦ μοντάζ.

Ὅπως τὸ ἔδειξε τὸ γνωστὸ πείραμα τοῦ Λέβ Κουλέσωφ⁵ ἓνα πλάνο προσώπου κάποιου μπορεῖ νὰ συνδιαστεῖ μὲ διάφορα πλάνα καὶ παρουσιάζει σὲ κάθε περίπτωση διαφορετικὲς ἐκφράσεις. Τὸ συμπέρασμα ἀπ' αὐτὸ τὸ γεγονὸς εἶναι τὸ παρακάτω. Ἐνα τμῆμα τῆς ταινίας (πλάνο) δέ διαθέτει ἀπὸ μόνο του τὸ εὐδιάκριτο καθορισμένο νόημα — κατὰ τὸν Αἰζενστάϊν αὐτὴ εἶναι ἡ οὐδετερότητα τοῦ πλάνου. Ὁ Κουλέσωφ γράφει ὅτι τὸ πλάνο ὀφείλει νὰ λειτουργεῖ ὅπως τὸ σημά, ὅπως τὸ γράμμα τοῦ ἀλφαβήτου.⁶ Ἐν τούτοις, τὸ πλάνο αὐτὸ τὸ ἀναπαριστᾷ (ἢ μάλλον ἀναπαράγει) πιστὰ τὸ πρόσωπο ἑνὸς ἀνθρώπου καὶ κατ' αὐτὸν τὸν λόγο (καὶ μόνο αὐτόν) ἔχει ἓνα νόημα πολὺ καθορισμένο. Κι αὐτὸ γίνεται ἀκόμα καὶ ὅταν συνδιάζεται μὲ ἄλλα πλάνα.

Γιὰ τὸ Γκριφφιθ (ἢ πιὸ συγκεκριμένα κατὰ τὸ γκριφφιθιανὸ στάδιο τῆς ἱστορίας τῆς ἄρθρωσης τοῦ κινηματογράφου), ἓνα πλάνο χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα σημεῖο ἀπόψεως ἀναπαράστασης γιὰ ἓνα ἀντικείμενο (ἢ γιὰ τὸν κόσμον) καὶ ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων κανονίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀναπαράστασης. Τὸ πλάνο Α, πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ φάση τῆς ἀέναης ἀλλαγῆς σημείου ἀπόψεως, δέ θά μπορούσε νὰ

συνδιαστεί παρά μέ τό πλάνο Β πού χαρακτηρίζεται από τήν ἐπόμενη φάση. Καί τό ἀντικείμενο πού ἀναπαράγεται από τό πλάνο ὀφείλει, ἀπό τή φύση του, νά ἀνήκει στήν καθορισμένη θέση μέσα στόν κόσμο αὐτόν πού εἶναι τό ἀντικείμενο τῆς ἀναπαράστασης, καί δέν ὑπάρχουν δυνατότητες νά ἀνήκει αὐτό τό ἀντικείμενο σέ ἄλλους κόσμους.

Ἐναντιθέτως γιά τόν Κουλέσωφ ἢ γιά τή σοβιετική σχολή, τό πλάνο Α μπορεῖ νά συνδιαστεί μέ τά ἐναλλακτικά πλάνα Β, C, D,... καί σέ ὄλες τίς περιπτώσεις μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ κάποιο εἰδικό νόημα (ἢ ἓνα τμήμα κάποιου κόσμου). Σ' αὐτή τήν περίπτωση τό νά ἀνήκει στόν εἰδικό κόσμο δέν εἶναι τό κυριότερο γνώρισμα τοῦ πλάνου (ἢ τό ἀντικείμενο πού ἀναπαράγεται ἀπ' τό πλάνο). Τό πλάνο εἶναι κατ' αὐτό τόν λόγο οὐδέτερο.

Τό γκριφιθιανό πλάνο εἶναι τό μέρος τοῦ κόσμου τοῦ ἔργου — ἂν τό μέρος μπορεῖ νά καθοριστεῖ ὅπως τό τμήμα πού ἡ φύση του εἶναι προκαθορισμένη ἀπό τό σύνολο στό ὁποῖο ἐντάσσεται. Τό αἰξενσταϊνιανό πλάνο στήνει, μέσα ἀπ' τό συνδιασμό του μέ ἄλλα, τόν κόσμο στό ὁποῖο πρόκειται νά ἀνήκει. Κατ' αὐτό τόν λόγο δέν εἶναι τό μέρος τοῦ κόσμου, ἀλλά ἡ ἐνότητα ἀπ' τήν ὁποία θά συνταχθεῖ ἓνας κόσμος.

Τό ἀπομονωμένο πλάνο, πού δέν τίθεται σέ σχέση μέ ἄλλα πλάνα, ἀποτελεῖ ἓνα ἀντίγραφο (μιᾶ μηχανική ἀναπαραγωγή ἑνός ἀντικειμένου). Καί τό ἀντίγραφο ἀναπαράγει καί τό ἴδιο τό γεγονός ὅτι τό ἀντικείμενο ἀνήκει σ' αὐτό τόν κόσμο. Γιά τή σοβιετική σχολή, ἡ διάρκεια ἑνός πλάνου εἶναι, γενικά, ἄκρως σύντομη καί ἐπομένως εἶναι δύσκολο νά συλλάβει κανεῖς τό χαρακτήρα τοῦ κόσμου στόν ὁποῖο ἀνήκει τό πλάνο (ἢ τό ἀναπαραγόμενο ἀντικείμενο). Εἶναι ἀκριβῶς ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο γράφει ὁ Κουλέσωφ ὅτι τό πλάνο πρέπει νά εἶναι ὄσο πιό σύντομο κι ὄσο ἀπλό γίνεται.⁷ Ἐνάντιθετα τό πλάνο (ἢ μάλλον μιᾶ εἰκόνα) τοῦ Lumière φαίνεται καθαρά σά μέρος ἑνός κόσμου. Ἐν τούτοις ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτά τά δύο δέν εἶναι ποιοτική, ἀλλά μόνο ποσοτική. Τό πλάνο δέν εἶναι οὐδέτερο ἐκ φύσεως. Οὐδετεροποιεῖται, ὅπως λέει ὁ Ἀϊξενστάϊν ἀπό τήν ἀντιπαράθεσή του πρὸς ἄλλα.

Ἐκ τῆν ἀντιπαράθεση πρὸς ἄλλα πλάνα τὸ πλάνο παύει νά ἀνήκει στὸν προϋπάρχοντα κόσμος. Καί ταυτόχρονα οὐδετεροποιεῖται καθὼς παύει νά ἀνήκει σέ οἰονδήποτε κόσμος καί χάνει τῆ σημαίνουσα οὐσία του τῆν καθορισμένη ἀπὸ τὸ περιεχόμενος τοῦ κόσμος αὐτοῦ. Γίνεται ἔτσι ἄδειο, δηλαδὴ καταντᾶει μιά καθαρὴ καί αἰσθητὴ φόρμα. Ἐπὶ τὸ συνδιασμό τῶν οὐδετεροποιημένων κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο πλάνων θά μπορούσε νά σχηματισθεῖ μιά νέα αἰσθητὴ ποιότητα καθολικὴ καί νά λειτουργήσῃ σὰ σημαῖνον σύνολο. Ἐν αὐτὸ ἰσχύει, τὸ πλάνο θά ἔπρεπε νά εἶναι ἡ μορφικὴ ἐνότητα καί ἡ ἐλευθερία συνδιασμοῦ θά λιγότευε. Σ' αὐτὴ τῆν περίπτωσῃ πρέπει νά ὑπάρχουν ὅπως τὸ ὑποστήριζαν μερικοὶ θεωρητικοὶ ὑπὸ τῆν ἐπίδραση τοῦ Ἄϊζενστάϊν, κάποιοι κώδικες καθαρὰ κινηματογραφικοὶ.

Ἄλλὰ μπορεῖ ἄραγε τὸ πλάνο, πού εἶναι ἀπὸ φύσῃ μορφικὴ ἐνότητα; Ὁ Ἄϊζενστάϊν ὁ ἴδιος δέν ἐξετάζει αὐτὸ τὸ πρόβλημα, ἀλλὰ ἡ θεωρία του γιὰ τὸ μοντάζ τῆς σύγκρουσης δέν στέκεται, νομίζουμε, παρά μονάχα μέ τῆν καταφατικὴ ἀπάντησῃ σ' αὐτὴ τῆν ἐρώτησῃ. Ἐν τούτοις τὸ πλάνο δέ μπορεῖ ποτέ νά εἶναι ἡ μορφικὴ μονάδα. Αὐτὸ εἶναι τόσο καταφανές πού δέ χρειάζεται νά τὸ ξανασυζητήσουμε. Ἐν δοῦμε τὸ πλάνο μόνο ἀπὸ τῆν αἰσθητὴ του πλευρά, δέν ἀποτελεῖ παρά τὸ σύμπλεγμα διαφορῶν ποιότητων καί στοιχείων. Ἡ αἰσθητὴ ποιότητα τοῦ πλάνου δέν εἶναι ἡ καθαρὴ ποιότητα πού ἀντιστοιχεῖ στῆν καθαρὴ αἴσθησῃ⁸ ἀλλὰ μιά αἰσθητὴ ποιότητα τοῦ συγκεκριμένου ἀντικείμενου ἢ τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο συμπεκνωμένο σέ αἰσθητὴ ποιότητα.

Ἡ θεωρία αὐτὴ τοῦ μοντάζ κριτικᾶρεται ἀπὸ τὸν Ἄϊζενστάϊν τὸν ἴδιο. Γράφει ἀργότερα ὅτι τὸ πλάνο δέν ἀντιστοιχεῖ στό γράμμα (τοῦ ἀλφαθῆτου) ἀλλὰ στό ἱερογλυφικό.⁹ Πράμα πού σημαίνει ὅτι δέ θεωρεῖ πιά τὸ πλάνο σάν τῆ μορφικὴ μονάδα, ἀλλὰ σάν τῆ σημασιακὴ μονάδα. Οὐδετεροποιημένο καί συμπτυγμένο σέ αἰσθησιακὴ μονάδα, τὸ πλάνο γίνεται ἄραγε στοιχειώδῃ σημασιακὴ μονάδα; Ἐν ὑποθέσουμε ὅτι τὸ πλάνο εἶναι ἡ σημασιακὴ μονάδα, ποιά εἶναι ἡ ἀρχὴ πού καθορίζει τῆ σχέση ἀνάμεσα στό σημαίνον καί στό σημαῖνον; Δέ μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἀρχὴ αὐτὴ ἐδρεῖναι στὸν ὑπάρχοντα κόσμος, γιὰ τὴ σ' αὐτὴ τῆν περίπτωσῃ τὸ πλάνο δέ θά ἦταν παρά ἡ ἀναπαραγωγὴ τῶν

υπαρχόντων σημείων καί δέ θά μπορούσε νά εἶναι ἐνότητα καθαρά κινηματογραφική. Πρίν ἀπ' ὅλα τό πλάνο σάν ἐνότητα, δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἐξαφάνισης τῶν σημασιῶν τῶν ἀναπαραγόμενων σημείων; Θά ἦταν ἐπίσης δυνατό νά ὑποθέσουμε τήν ἐνυπάρχουσα στό πλάνο ἀρχή, γιατί σ' αὐτή τήν περίπτωση τό πλάνο θάπρεπε νά ναι ἐνότητα ἢ σημείο ἐκ φύσεως (ἢ a priori) καί δέ θά μπορούσε νά εἶναι τό ἀντικείμενο τῆς οὐδετεροποίησης ἢ τῆς ἐξαφάνισης. Γιατί νά ὑπάρχει μοντάζ ἐδῶ; Ἡ ἀρχή θά ἔπρεπε νά ἐδρεύει μέσα στόν κόσμο πού σχηματίζεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων.

Ὁ κόσμος αὐτός θάπρεπε νά καθορίζει οὐσιωδῶς τή σημασιολογική σχέση τοῦ πλάνου. Ἀλλά εἶναι ἄραγε δυνατό ὁ κόσμος αὐτοῦ τοῦ εἴδους νά πραγματοποιεῖται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων συμπτυγμένων σέ αἰσθητές ποιότητες; Ἐφόσον ὁ κόσμος αὐτός ὀφείλει νά πραγματοποιεῖται ἀπό τά πλάνα σημασιολογικές ἐνότητες, θά μπορούσαμε νά πούμε δι σημαίνεται ἀπό τά πλάνα. Λοιπόν, στήν περίπτωση αὐτή, εἶναι ἀναγκαῖο νά καθορίζει ὁ κόσμος αὐτός (αὐτός πού σημαίνεται ἀπό τά πλάνα) τή σημασιακή σχέση τῶν πλάνων (αὐτῶν πού σημαίνουν τόν κόσμο). Αὐτό βέβαια εἶναι ἀδύνατο. Τό πλάνο δέν εἶναι οὔτε ἡ μοναδική μονάδα, οὔτε ἡ σημασιακή μονάδα, ἀλλά ἡ ἐνότητα περιεχομένου.¹⁰ Ἐνα ἀπό τά λάθη τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ προέρχεται ἀπό τή λαθεμένη θεώρηση τοῦ χαρακτηριστικοῦ τοῦ πλάνου. Κατά τόν Ἀϊζενστάϊν, τό μοντάζ εἶναι ἡ ἐξαφάνιση καί ἡ παραγωγή τοῦ πλάνου (τό ἀναπαραγόμενο ἀντικείμενο), αὐτό πού παράγεται εἶναι τό καθαρά κινηματογραφικό νόημα (μιά νέα ἰδέα). Ἀλλά αὐτό πού ἐξαφανίζεται πρέπει νά εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα καί στόν κόσμο, κι αὐτό πού παράγεται ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα (σχέση περιεχομένου).

Ἐνα ἀπό τά πιό σοβαρά προβλήματα τῆς θεωρίας τοῦ μοντάζ ἦταν τό νά ἐκφράσει τοὺς συνδιαστικούς κανόνες τῶν πλάνων. — Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἔθεσε τήν ἐρώτηση γιά τήν ὑπαρξη ἢ τή δυνατότητα ὑπαρξης αὐτῶν τῶν κανόνων, τήν ἐκφρασή τους τήν ἀνέλαβαν ἄλλοι θεωρητικοί, κύριως αὐτοί τοῦ 1930.¹¹ Ἀλλά ὅπως τό δείξαμε παραπάνω οἱ συνδιαστικοί κανόνες πού συνέλαβαν αὐτοί οἱ θεωρητικοί, εἶναι στήν

πραγματικότητα αδύνατοι. 'Ο συνδιασμός τῶν πλάνων, εἶναι ἐλεύθερος, αὐτό εἶναι ὀλοφάνερο ἀπό τό χαρακτηριστικό τοῦ πλάνου. 'Αλλά αὐτή ἡ ἐλευθερία εἶναι «ὕπο ἐπιτήρησιν» ὅπως λέει ὁ Ρολάν Μπάρτ.¹²

3. Φιλμικά κείμενα καί ἀντίγραφα τῶν κειμένων

Τά φιλμικά κείμενα, ὅπως ἤδη εἶπαμε, συντάσσονται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων σάν ἐνότητα περιεχομένου καί τό πλάνο γίνεται ἐνότητα ἀπό τήν ἐξαφάνιση τῆς συνέχειας τοῦ κόσμου. 'Εάν ὑπάρχει, ἀνάμεσα στά πλάνα, ἡ σχέση συνέχειας αὐτό πού συντάσσεται δέν εἶναι παρά μιά τμηματική ἀναπαραγωγή τοῦ κόσμου. 'Ας παραθέσουμε γιά παράδειγμα τίς ταινίες τῆς Film d' Art. Σ' αὐτές κάθε πλάνο ἀντιστοιχεῖ, σχεδόν ἐπακριβῶς, στίς θεατρικές σκηνές (ἢ πράξεις) καί κατὰ συνέπεια ὁ συνδιασμός τῶν πλάνων καθορίζεται ἀπό τούς κανόνες τοῦ θεατρικοῦ κόσμου. 'Εδῶ, ἡ συνέχεια τοῦ κόσμου (τοῦ θεατρικοῦ) δέν ἐξαφανίζεται. θά μπορούσαμε, ἐν τούτοις, νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχει ἡ σχέση τῆς ἀσυνέχειας. 'Αλλά δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα τοῦ ντεκουπάς καί τοῦ συνδιασμοῦ μέ τά κινηματογραφικά μέσα. Εἶναι μονάχα ἕνας ἀντικατοπτρισμός τῆς δοκιμῆς τοῦ θεατρικοῦ κόσμου. Στήν κυριολεξία οἱ ταινίες τῆς «Film d' Art» δέν εἶναι τά φιλμικά κείμενα. Δέν εἶναι παρά ἡ ἀναπαραγωγή (ἢ τό ἀντίγραφο) τῶν θεατρικῶν κειμένων. Φιλμικά κείμενα καί ἀναπαραγωγή τῶν ὑπαρχόντων κειμένων μέ τά κινηματογραφικά μέσα, αὐτά τά δυό δέν πρέπει νά τά συγχεύουμε. 'Ετσι ἡ ἐξαφάνιση τῆς συνέχειας τοῦ κόσμου, ὅπου τά πλάνα εἶναι ντεκουπαρισμένα, εἶναι ἡ βασική προϋπόθεση τῆς δημιουργούμενης ἐνότητας τῶν πλάνων καί ταυτόχρονα, εἶναι ἡ βασική προϋπόθεση τοῦ συνδιασμοῦ τῶν πλάνων. 'Εκεῖνος πού θέλει νά φτιάξει ἕνα φιλμικό κείμενο δέν μπορεῖ νά βγεῖ ἀπό τό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ ἐξαγναγκασμοῦ. Πράμα πού δέ σημαίνει ὅτι μπορούμε νά δοῦμε τό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ ἐξαγναγκασμοῦ σάν τόν κανόνα τοῦ συνδιασμοῦ. 'Αλλά, ἂν ὑπάρχει κανόνας πρέπει νά ὑφίσταται σ' αὐτό πλαίσιο.

4. Ἔργα καί κείμενα

Ἐπειδή τό πλάνο εἶναι ἡ ἐνότητα περιεχομένου καί ταυτόχρονα ἓνα κείμενο ἓνα τμήμα τοῦ κόσμου (σάν κείμενο), ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα εἶναι σχέση περιεχομένου καί σχέση δια-κειμενική. Ἡ δια-κειμενική σχέση εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα σάν κείμενα. Ἔτσι, ἐπειδή αὐτά τά κείμενα εἶναι τμήματα τοῦ κόσμου σάν κείμενο, ἡ δια-κειμενική σχέση τῶν πλάνων καθορίζεται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα σέ κάθε πλάνο καί στόν κόσμο. Ἡ σχέση περιεχομένου εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα σάν ἐνότητες περιεχομένου. Κι ἐπειδή τό πλάνο εἶναι περικομμένο αὐθαίρετα ἀπό μίαν εἰδική θέση τοῦ κόσμου σάν κείμενο, ἡ σχέση περιεχομένου καθορίζεται ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στίς ἀρχικές θέσεις (τίς θέσεις μέσα στόν κόσμο) τοῦ κάθε πλάνου, δηλαδή ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στό περιεχόμενο τοῦ κόσμου καί σέ κάθε πλάνο. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στά πλάνα καθορίζεται λοιπόν ἀπό τή σχέση ἀνάμεσα στό πλάνο καί στόν κόσμο. Καί ὑπάρχουν δύο βασικοί τύποι σχέσεων ἀνάμεσα στό πλάνο καί στόν κόσμο.

Ὄντας τμήμα τοῦ κόσμου (σάν κείμενο) περικομμένο ἀπό κάποιο εἰδικό σημεῖο ἄποψης, τό πλάνο προέρχεται ἀπό κάποιον εἰδικό τόπο μέσα στόν κόσμο. Ἐπομένως κάθε πλάνο περιβάλλεται ἀπό τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Ὅρισμένα πλάνα μποροῦν νά συνδιαστοῦν ἀνάλογα μέ τήν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου. Ἐν τούτοις αὐτό δέ σημαίνει τήν ἀναπαραγωγή τοῦ κόσμου, γιατί καί σ' αὐτή τήν περίπτωση πρέπει νά ὑπάρχει μιά σχέση ἀσυνέχειας ἀνάμεσα στά πλάνα.

Ἐφόσον ὁ κόσμος εἶναι κείμενο, πλέγμα τῶν κειμένων, κείμενο τῶν κειμένων,¹³ τό περιεχόμενο τοῦ κόσμου εἶναι τό περιεχόμενο τῶν περιεχομένων. Τό παιγνίδι τῆς παραπομπῆς ἀπό σημαῖνον σέ σημαῖνον ἐκτυλίσσεται χωρίς τέλος καί διαπερνᾷ τόν κόσμο ἀπ' ὄλες τίς μεριές καί τόν καλύπτει μέ πλέγματα δικτυοειδή. Ὅλα τά ὄντα καί τά φαινόμενα τοποθετοῦνται στίς διασταυρώσεις αὐτῶν τῶν ἀτελειώτων παιγνιδιῶν. Μ' ἄλλα λόγια ἀνήκουν ταυτόχρονα στά ἀναρρίθμητα περιεχόμενα. Ἀλλά γιά ἓνα ὑποκείμενο πού διατηρεῖ μιά κάποια στάση ἢ κάποια ἄποψη, ἓνα ἀντικείμενο ἢ ἓνα φαινόμενο παρουσιάζεται σάν νά ἀνήκει σέ ἓνα μόνο περιεχόμενο.

Ἡ ἓνα ὑποκείμενο διαλέγει ἐκ τῶν προτέρων ἓνα περιεχόμενο σύμφωνα μέ τή θέση του μέσα στόν κόσμο, καί θεωρεῖ κάθε ἀντικείμενο σάν νά ἀνήκει μόνο σ' αὐτό τό περιεχόμενο. Αὐτό τό περιεχόμενο — ἓνα ἀπό τά περιεχόμενα τοῦ κόσμου πού ἐπιλέχθηκε ἀπό ἓνα ὑποκείμενο — περιβάλλει τά ντεκουπαρισμένα τμήματα (τά πλάνα).

Τό κείμενο πού σχηματίζεται ἀπ' αὐτό τό συνδιασμό τῶν πλάνων δέν ἀντιστοιχεῖ ἄμεσα στόν κόσμο σάν κείμενο, ἀλλά σέ μίαν ὄψη τοῦ κόσμου πού φανερώνεται σ' ἓνα ὑποκείμενο. Πέρα ἀπ' αὐτό, τά πλάνα εἶναι τμήματα πού ἓνα ὑποκείμενο ἐπιλέγει αὐθαίρετα. Τό ὑπόλοιπο τοῦ κειμένου πού δέν ἐπιλέχθηκε ἐκμηδενίζεται. Παρά τό ὅτι ἡ τοποθέτηση τῶν πλάνων ἀκολουθεῖ τή σειρά ἑνός ἀπό τά περιεχόμενα τοῦ κόσμου, δέν ὑπάρχει ἀνάμεσά τους ἡ σχέση τῆς ἀκολουθίας. Συνδιάζοντας τά τμήματα πού περικόπηκαν αὐθαίρετα ἀπό ἓνα κείμενο ἀνάλογα μέ τήν τάξη τοῦ περιεχομένου καί, ταυτόχρονα, ἐξαφανίζοντας τήν συνέχεια του, μπορούμε νά φτιάξουμε ἓνα νέο κείμενο (ἢ περιεχόμενο). Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι αὐτό τό νέο κείμενο εἶναι τό κείμενο συμπυκνωμένο. Αὐτό τό φιλικό κείμενο, ἂν ἐπιμείνουμε στό γεγονός ὅτι συντίθεται ἀπό τά τμήματα ἑνός κειμένου τοῦ κόσμου, εἶναι τμηματικό καί μερικό (ἀπό ἄποψη οὐσίας). Ἄλλά ἂν ἐπιμείνουμε στό γεγονός ὅτι ἀπορρέει ἀπό τή συμπύκνωση κι ὅτι τό περιεχόμενό του εἶναι τελείως καινούργιο, ἀποτελεῖ ἓνα σύνολο (μορφικά).

Αὐτό τό μορφικό σύνολο, φιλικό κείμενο, θά μπορούσε νά λειτουργήσῃ σάν σημαῖνον. Τότε ὅμως ποιό θά ἦταν τό σημαϊνόμενο; Σύμφωνα μ' αὐτά πού ἀναφέρονται παραπάνω, ἀποτελεῖ ἴσως τό νόημα τοῦ κόσμου πού ἐμφανίζεται σέ ἓνα ὑποκείμενο. Ἐδῶ ἓνα πρόβλημα τίθεται. Αὐτό πού δημιουργεῖ τήν ἐνότητα ἢ τή συνολικότητα σ' αὐτό τό φιλικό κείμενο εἶναι τό ὑποκείμενο πού διατηρεῖ μιά σταθερή στάση ἀπέναντι στόν κόσμο, πού τίθεται μέ τή σειρά του σά σύνολο. Ἄν ὅμως ὁ κόσμος ἦταν σύνολο θά ἦταν ἀδύνατο νά τόν τεμαχίσουμε αὐθαίρετα. Ἡ τό νά τεμαχίσουμε αὐθαίρετα τόν κόσμο πού τίθεται σάν σύνολο, σημαίνει ὅτι τόν καταστρέφουμε. Ἐάν ὁ κόσμος καταστρεφόταν, τό φιλικό κείμενο θά ἔχανε κατ' αὐτό τόν τρόπο τή βάση ὑπαρξῆς του. Νομίζουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι οὐσιωδῶς παράθεση καί διαίρε-

ση. "Αρα πρέπει νά ποῦμε δι τὸ φιλικὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ εἶδους εἶναι ἀντιφατικὸ πρὸς τὴν οὐσία τοῦ κινηματογράφου καὶ δι ἐπομένως δὲν εἶναι καθαρὰ κινηματογραφικὸ. Θὰ ἦταν ἀντιφατικὸ τὸ νά τὸ ὀνομάσουμε φιλικὸ κείμενο, ἢ μάλλον θὰ ταίριαζε νά ποῦμε δι δὲν ὑπάρχει.

'Αλλὰ παρ' ὄλα αὐτὰ ὑπάρχει ἦ, γιὰ νά τὸ ποῦμε καλλιτέρα, ὑπῆρξε. Στὶς ἀπαρχές του ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν παρά ἓνα μέσο ἀναπαραγωγῆς. "Υστερα ἐγινε (ἢ θέλησε νά γίνε) τὸ μέσο τῆς ἀναπαράστασης. Καὶ τώρα εἶναι τὸ μέσο τῆς παράθεσης. 'Αντίγραφο, ἔργο καὶ κείμενο εἶναι τρεῖς πρωταρχικοὶ τρόποι τοῦ κινηματογράφου ποῦ ἀντιστοιχοῦν σὲ τρεῖς σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξής του. Αὐτὸ ποῦ ἐξετάζεται ἐδῶ ἀνήκει τυπικὰ στὸ δεῦτερο σταθμὸ καὶ πλησιάζει περισσότερο στὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ ἔργου παρά τοῦ κειμένου. Εἶναι ἀμφίβολο τὸ δι ἡ ταινία συμμορφώνεται πρὸς τὴν οὐσία τοῦ ἔργου ποῦ καθορίζεται ἀπ' τὴ μοντέρνα αἰσθητικὴ. 'Αλλά ὁ δεῦτερος σταθμὸς (ποῦ τὸ χαρακτηριστικὸ του εἶναι ἡ θέληση-γίνεσθαι-ἔργο) ἦταν ὁ ἱστορικὰ ἀπαραίτητος σταθμὸς ἀπ' τὸν ὁποῖο ἔπρεπε νά περάσει ὁ κινηματογράφος. Γι' αὐτὸ τὸν ἐξετάζουμε ἐδῶ. 'Αλλὰ γιὰ νά ἐξετάσουμε λεπτομερῶς αὐτὸ τὸ πρόβλημα γίνεται ἀναγκαῖα μιὰ ἱστορικὴ ἔρευνα.

'Ο ἄλλος τύπος σχέσης, ὅσον ἀφορᾷ τὴ σχέση μέ τὸν κόσμον, εἶναι ἀρνητικὸς, ἐνῶ ἡ πρώτη εἶναι θετικὴ. Κάθε πλάνο συνδιάζεται παραμελόντας τὴν τάξη περιεχομένου τοῦ κόσμου. "Ἡ μάλλον, τὰ πλάνα συνδιάζονται γιὰ νά ἐξαφανίσουν τὸ περιεχόμενον τοῦ κόσμου. 'Ἡ σχέση ἀσυνέχειας ἀνάμεσα στὰ πλάνα γίνεται ἔτσι τέλεια. 'Ἡ σχέση θὰ κανονιζόταν πιὸ δυναμικὰ ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀρχὴ τοῦ δημιουργοῦ καὶ τὸ κείμενο ποῦ θὰ σχηματιζόταν ἔτσι θὰ ἔχανε τὸ χαρακτῆρα του σάν τμῆμα ἢ μέρος (γιατί κάθε πλάνο φαίνεται ἀπὸ τὸ μπάσιμό του στὴ σχέση τῆς ἀσυνέχειας σάν νά μὴν ἀνῆκει πιά στὸν κόσμον). 'Επομένως, ἡ ὁλότητα καὶ ἡ μορφικὴ ἐνότητα αὐτοῦ τοῦ κειμένου γίνονται πιὸ ἐντονες ἀπὸ κείνην τοῦ ἄλλου τύπου τοῦ κειμένου. 'Απ' τὸ γεγονὸς δι ὁ συνδιασμὸς τῶν πλάνων κανονίζεται μόνον ἀπ τὴν ὑποκειμενικὴ ἀρχὴ, μπορούμε ἄραγε νά βγάλουμε τὸ συμπέρασμα δι ὁ χαρακτῆρας τῆς εἶναι αὐθαίρετος; "Ὁχι. Παρ' ὄλο τὸ δι δὲν ὑπάρχει κανέναν ἀρνητικὸν καταναγκασμὸν, ἢ συναρμολόγησιν τῶν

πλάνων είναι άρνητικά προσανατολισμένη άπ' τό περιεχόμενο του κόσμου. Τό νά είναι προσανατολισμένη άπ' κείνο πού έκμηδενίζουμε (ή άρνιόμαστε) δηλαδή άπό τό άντικείμενο τής έκμηδένισης (ή τής άρνησης) είναι ή ούσιώδης στιγμή τής έκμηδένισης (ή τής άρνησης).

Τό περιεχόμενο πού σχηματίζεται άπ' αυτό τό συνδιασμό τών πλάνων, πρέπει νά είναι τελείως καινούργιο. Στην πρώτη περίπτωση, άπό τό συνδιασμό τών πλάνων τό συμπυκνωμένο κείμενο σχηματίζεται. Σ' αυτή τήν περίπτωση, τά πλάνα συμπαρατίθενται χωρίς καμιά θετική σχέση. Θά έπρεπε νά πουμε πώς δέν ύπάρχει περιεχόμενο μέ τή γενική του έννοια. 'Η άλήθεια είναι πώς τό καθολικό και σίγουρο περιεχόμενο δέν ύπάρχει. Μπορεί για όρισμένους θεατές τά πλάνα πού διαδέχονται τό ένα τό άλλο στην όθόνη νά είναι συμπαρατιθέμενα τμήματα χωρίς καμιά σχέση, χωρίς καμιά ένότητα. 'Αλλά μπορεί επίσης τά ίδια πλάνα νά φαίνονται σέ άλλους θεατές σά μιά όλότητα. 'Απ' αυτό μπορούμε νά υποθέσουμε ότι ένα περιεχόμενο φανερώνεται και λειτουργεί για όρισμένα θέματα ή άντιθέτως ότι όρισμένα θέματα κάνουν ένα περιεχόμενο νά φανερώνεται και νά λειτουργεί. 'Εδώ τό περιεχόμενο πρέπει νά έκλαμβάνεται σά μιά πράξη ή σά μιά λειτουργία. Και όταν τό περιεχόμενο λειτουργεί κάποια πλάνα χάνουν τελείως, τή σχέση τους μέ τόν κόσμο. Κάποια πλάνα δέν έχουν ουσία παρά μονάχα μέσα άπ' αυτό τό περιεχόμενο σά λειτουργία.

Στήν πρώτη περίπτωση, ή συναρμολόγηση τών πλάνων κανονίζεται άπ' τή μιά άπό τήν ύποκειμενική άρχή του συγγραφέα κι άπ' τήν άλλη άπ' τήν τάξη περιεχομένου του κόσμου. Στή δεύτερη περίπτωση δέν ύπάρχει τίποτε πού νά είναι έξω άπό τό φιλικό κείμενο και νά κανονίζει τή συναρμολόγηση τών πλάνων. 'Ακόμα και ή ύποκειμενική άρχή δέν κανονίζει ούσιωδώς, γιατί ή πράξη ενός θέματος προσανατολίζεται πρós τήν έξαφάνιση τής άκολουθίας του κόσμου και ό συνδιασμός τών πλάνων δέν είναι τό μέσον έκφρασης του έσωτερικού κόσμου του δημιουργού.

'Η άρχή του συνδιασμού τών πλάνων ύπάρχει μόνο μέσα στό κείμενο (περιεχόμενο) πού συντίθεται άπό τό συνδιασμό τών πλάνων. 'Η άτελείωτη κυκλική κίνηση... τό παιγνίδι.

Αυτό τό παιγνίδι, χωρίς καμιά σχέση μέ ότι ύπάρχει έξω

από τον έαυτό μας, είναι καθαρό παιγνίδι, ελεύθερο παιγνίδι, παιγνίδι άφ' έαυτου. "Ότι είναι πλέγμα μέσα άπ' αυτό τό ελεύθερο παιγνίδι, ότι είναι κείμενο, κανονίζει ένα χώρο πού γίνεται αυτάρκης και κλείνεται. Άφου τό περιεχόμενο αυτού του κειμένου δεν έχει καμία σχέση με τό περιεχόμενο του κόσμου, ό χώρος αυτός δέ γεμίζει από τό νόημα του κόσμου. Στόν κόσμο σάν κείμενο, πού είναι με τή σειρά του πλέγμα μέσα από θεσμικά παιγνίδια ή κώδικες, ό χώρος αυτός είναι άδειος. Ό άδειος χώρος πού γίνεται αυτάρκης και κλείνεται... αυτό τό κείμενο θά μπορούσε νά όνομαστέι αισθητικό κείμενο.¹⁴ Τό νά φτιάξουμε ένα αισθητικό κείμενο, σημαίνει κατά τό Ρολάν Μπάρτ, «νά σταματήσουμε τή σημασία του κόσμου».¹⁵ Άρνηση τής σημασίας μέσα από τή μή σημασία, σταμάτημα των θεσμικών παιγνιδιών μέσα από τό ελεύθερο παιγνίδι...

Παρ' όλ' αυτά τό νά πραγματοποιήσει κανείς αυτό τον άδειο χώρο (τής μή-σημασίας) μέσα στό σημασιολογημένο κόσμο, είναι ένα σχέδιο υπερβολικά δύσκολο. Ό μή-σημασία είναι, κατά τον Ρολάν Μπάρτ, κι αυτή ένα νόημα¹⁶ και τό αισθητικό κείμενο πού μορφοποιείται έτσι μπορεί νά γίνει με τή σειρά του τό αντικείμενο τής διαφορετικής παραπομπής, μπορεί άργά ή γρήγορα νά ένσωματωθεί στά θεσμικά παιγνίδια του κόσμου. Αυτό πού θέλει νά φτιάξει ένα αισθητικό κείμενο πρέπει νά κάνει προσπάθειες για νά ξεπεράσει αυτή τή δυσκολία. Ό συνειδητή έρευνα τής μεθόδου... Γιατί δεν υπάρχει έδώ αυτό πού οδηγεί τό δημιουργό και στό όποιο ό δημιουργός άφιερώνεται. Πρέπει νά βρει μόνος του τή μεθοδό του. Τό νά φτιάξει τό κείμενο είναι ταυτόχρονα ψάξιμο τής μεθόδου. Κι άμα βρεθεί ή μέθοδος, έρχεται ή σειρά τής τεχνικής. Μέθοδος διαίρεσης του κόσμου σε τμήματα τοποθέτηση των τμημάτων αυτών στή σχέση τής ασυνέχειας, αυτή είναι ή θεμελιακή τεχνική του κινηματογράφου.

Τό κείμενο, ό άδειος χώρος πού γίνεται αυτάρκης και κλείνεται, μήπως είναι όμως μονάχα «δ τυφλός τόπος»;¹⁷ Είναι σίγουρο ότι εκεί μέσα δεν υπάρχει νόημα. Γιατί ή σχέση με κάθε τί πού βρίσκεται έξω άπ' αυτόν έχει εκμηδενισθεί, τό κείμενο δεν έχει καθορισμό. Άλλά τό κείμενο, αυτός ό άδειος χώρος, άνοίγεται προς κάτι πού δεν είναι ούτε μέσα

στό θέμα, ούτε μέσα στον κόσμο, ούτε μέσα στο κείμενο. Το κείμενο λειτουργεί, στο σύνολό του σαν σημαίνον προς αυτό τό κάτι. Ένα σύνολο που είναι μορφικά συμπληρωμένο και συγχρόνως έχει μέσα του τό σημαινόμνό του, άποτελεί ένα μικρόκοσμο. Τό έργο. Ένα σύνολο που είναι μορφικά συμπληρωμένο αλλά δέν έχει κανένα σημαινόμνο μέσα στον έαυτό του. Άποτελεί ένα σύνολο καθαρά σημαίνον, τό κείμενο.

5. Φιλμικά κείμενα και κόσμος.

Ό κόσμος είναι κείμενο τών κειμένων, και τό περιεχόμενο του κόσμου είναι περιεχόμενο τών περιεχομένων. Άλλά όταν ό κόσμος τίθεται σαν καθολικός, θάπρεπε νά πούμε δι μέσα στον κόσμο, υπάρχει ένα καθολικό περιεχόμενο και ταυτόχρονα πολλά περιεχόμενα έξαρτόμνα άπ' αυτό. Πρέπει νά υπάρχει ανάμεσα σ' αυτά μιά σχέση ιεραρχική κι αυτή ή σχέση πρέπει νά κανονίζεται από μιάν άρχή. Μέσα στον καθολικό κόσμο όλα τά δντα έχουν τίς ιδιαίτερες θέσεις τους σέ κάποιο καθορισμένο τόπο, μέσα σέ ένα από τά περιεχόμενα. Η λειτουργία τους και ή άξία τους είναι καθορισμένες, ανάλογα μέ τή θέση τους από τή βασική άρχή του κόσμου. Η άρχή δίνει στον κόσμο μιά ολοκληρωτική δομή σταθερή και μοναδική. Αυτή ή άρχή είναι κάτι τό υπέροχο και τό άπόλυτο, και όλα τά σημεία ή τά σύμβολα τείνουν νά τή σημάνουν τελικά. Κατά τόν Jacques Derrida.¹⁸ «Είναι τό τελευταίο σημαινόμνο». Τελευταίο σημαινόμνο είναι τό ίστατο σημείο παραπομπής από σημαίνον σέ σημαίνον. Έδω τό παιγνίδι δέν παίζεται. Τό παιγνίδι είναι όπως λέει ό Νίτσε¹⁹ ή ό Ντεριντά, ή άπουσία του άπόλυτου.

Άνάμεσα σέ δύο συστάσεις σημείου, τό σημαίνον έχει πάντοτε τό ευαίσθητο χαρακτήρα και τό σημαινόμνο τίθεται έδω σαν υπέροχο ή άπόλυτο. Άνάμεσα σ' αυτά τά δύο, υπάρχει όμως μιά άπόσταση άπειρη και άπόλυτη. Για νά πραγματοποιηθεί ή σχέση ανάμεσα στά δύο παρά τήν άπειρη άπόσταση, θά ήταν άπαραίτητη μιά όποιαδήποτε πράξη προερχόμενη από τή μεριά του σημαινόμνου. Τό σημαινόμνο προϋπάρχει του σημαίνοντος, είναι τό μείζον λογικό

λήμμα του. Τό ένα είναι επιλεγμένο ή σχηματισμένο από τ' άλλο. Τό σημαινόμενο έχει, παρά τήν κατά γράμμα σημασία του, ενεργητικό χαρακτήρα. Τό σημαίνον έχει παθητικό χαρακτήρα (φαινομενολογικά τό σημαινόμενο είναι παθητικό και τό σημαίνον ενεργητικό). Για νά δανειστούμε δρους μεσαιωνικών θεολόγων ὁ Θεός ἔφτιαξε μέ: «lumen gratiae» (διά τῆς χάριτος τοῦ φωτός) εὐαίσθητη ὕλη «dei formis» (μέ τῆ μορφή τοῦ θεοῦ) ἢ «deo similis» (ὁμοια μέ τό θεό). Εἶναι τό σημαίνον (signans) τοῦ σημείου καί τό σημαινόμενο (signatum), εἶναι ὁ Θεός (τό τελευταῖο σημαινόμενο, τό ὑπέροχο ὄν). Αὐτό τό εἶδος σημείου, πού οἱ συντελεστές του χωρίζονται ἀπό μιᾶ ἀπειρη ἀπόσταση ἀλλά ταυτόχρονα ἔρχονται σέ σχέση ἀπό κάτι σάν τό «lumen gratiae», θά μπορούσαμε νά τά ὀνομάσουμε σύμβολα. Τό ἔργο τέχνης εἶναι ἓνα σύμβολο, ἓνα ἀπό τά πιό ἀντιπροσωπευτικά.

Ἡ δημιουργία ἐνός ἔργου τέχνης εἶναι μορφοποίηση πού ὀδηγεῖ ἀπό τό «lumen gratiae» ἓνα σημαίνον (dei formis ἢ deo similis). Καλλιτεχνική δημιουργία εἶναι λοιπόν ἀφιέρωση (Hingabe). Ὅταν, προσανατολισμένη ἀπό ἓνα σημαίνον, ἢ συνείδηση φωτίζεται ἀπ' τό «lumen gratiae», καθαρίζεται καί ταυτίζεται μέ τό ὕστατο σημαινόμενο. Αὐτό εἶναι τό κύριο χαρακτηριστικό τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκτίμησης. Σέ ὄλες τίς περιπτώσεις, ἢ παρουσία ὕστατου σημαινόμενου καί ἢ καθολικότητα τοῦ κόσμου εἶναι ἢ ἀναγκαῖα προϋπόθεση τοῦ ἔργου.

Ἐφ' ὅσον ὁ κόσμος διατηρεῖ τήν ἐνότητα εἶναι ἄραγε δυνατό τά ὄντα μέσα ἀπ' τόν κόσμο νά ξεκόβονται καί νά ἐνσωματώνονται στή νέα δομή. Εἶναι δυνατόν οἱ λειτουργίες καί οἱ ἀξίες πού ἔδωσε σ' αὐτά τά ὄντα ἢ ἀρχή τοῦ κόσμου, νά τούς ἀφαιρεθοῦν καί νά δοθεῖ σ' αὐτά ἓνα τελείως νέο νόημα (ἢ μή νόημα). Αὐτό δέ θάταν δυνατό παρά μονάχα ἂν ἡ δομή τοῦ κόσμου καταστρεφόταν ἢ ἂν ἡ ἀρχή τοῦ κόσμου χανόταν. Τό νά κόψουμε αὐθαίρετα τό κόσμο κομματάκια καί νά βάλουμε τά κομμάτια αὐτά σέ σχέση ἀσυνέχειας σημαίνει ὅτι τά ὄντα μέσα στόν κόσμο προέρχονται ἀπό τά ἱεραρχικά περιεχόμενα καί εἶναι ἐλεύθερα ἀπό τίς λειτουργίες τους κι ἀπό τίς ἀξίες τους κι ὅτι ἐπομένως δέν ὑφίσταται ἀξιολογική διαφορά ἀνάμεσά τους. Τό σύστημα ἀξιών ἐκπίπτει τελείως καί νά ἡ ἀπόλυτη σχετικότητα... τί εἰρωνία! Τό φιλοσοφικό

Έργο (ή μάλλον τό κινηματογραφικό Έργο) είναι από άποψη καθαρά θεωρητική, αδύνατο (Ιστορικά είναι Ένας άναγκαίος σταθμός). Τόπος ύπαρξης του κινηματογράφου ύπάρχει μέσα στον κόσμο σαν κείμενο, όπου ή ύπέροχη ή απόλυτη άρχή άπουσιάζει. Γι' αυτό ο αισθητικός Konrad Lange πιστός στη παραδοσιακή αντίληψη της τέχνης, ήθελε νά άποβάλλει τον κινηματογράφο από τό ναό της τέχνης.²⁰ Αυτό πού παράγεται άπ' τον κινηματογράφο, είναι πάντοτε κείμενο.

6. Κώδικας τών φιλικών κειμένων, αντικώδικας

Στά πλαίσια του θεμελιακού έξαναγκασμού δύο τύποι συνδιασμού τών πλάνων εκτέθηκαν. Γι' αυτό έχουμε καί δύο τύπους φιλικών κειμένων. Στην περίπτωση κειμένου του πρώτου τύπου, ή σχέση άνάμεσα στά πλάνα είναι αντίθετη από τό περιεχόμενο του κόσμου. Άντιθέτως στην περίπτωση κειμένου του δεύτερου τύπου, δέν ύφίσταται κανένα έξαναγκασμό. Άλλά όντας τό άποτέλεσμα της έκμηδένισης του περιεχομένου του κόσμου, είναι άρνητικά έξαναγκασμένη από τό περιεχόμενο του κόσμου.

"Όπως τό είπαμε τόσες φορές, ο κόσμος είναι τό κείμενο τών κειμένων. Καί καθένα άπ' αυτά τά κείμενα είναι Ένα πλέγμα από τό παιγνίδι τών σημείων. Παιγνίδι τών σημείων είναι άναμφίβολα τό θεσμοποιημένο καί κωδικοποιημένο παιγνίδι. Τό παιγνίδι αυτό βασίζεται άπ' τή μιά, στό σύστημα τών σημείων μέσ' άπ' τά όποία πραγματοποιείται τό κείμενο, κι άπ' τήν άλλη στό πλέγμα τών κειμένων μέ τά όποία τό κείμενο δημιουργεί σύνθετες σχέσεις (παραπομπές διάφορες διακειμενικές σχέσεις). 'Ο κώδικας του κειμένου είναι ο σύνθετος κώδικας του όποιου όμως τό χαρακτηριστικό δέν είναι άκόμα άρκετά άναλυμένο. Άν ύποθέσουμε τήν ύπαρξη του κώδικα του κόσμου (αυτό δέν είναι δυνατό παραμόνο ιδεωδώς) θά ήταν ιδεώδες σύνολο όλων τών κωδίκων. Οί διακειμενικές σχέσεις δέν έχουν όρια μέσα στά πλαίσια της ιστορίας. Όλα τά κείμενα όλων τών εποχών καί όλων τών κοινωνιών μπορούν νά έλθουν σε άμοιβαίες σχέσεις. Άπό καθαρά θεωρητική άποψη μιά πρακτική κειμένου είναι έξαναγκασμένη άπ' ό,τι έχει κατατεθεί από όλες τίς πρακτικές

κειμένων και σημασιών μέσα απ' όλη τήν ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού. Αυτό τό σύνολο τών καταθέσεων από τό όποιο ή πρακτική του κειμένου είναι περικλεισμένη και προσανατολισμένη, είναι ό κώδικας του κόσμου.

Ό κώδικας αυτός είναι ό κώδικας τών φιλικών κειμένων του πρώτου τύπου, γιατί έδώ κάποια πλάνα είναι συναρμολογημένα ανάλογα μέ τήν τάξη περιεχομένου του κόσμου, και γιατί τό πλάνο είναι πραγματικότητα σημείο ή γιατί ό κόσμος έγινε σημείο.²¹ Όσο για τά φιλικά κείμενα του δευτέρου τύπου, ό συνδιασμός τών πλάνων τους κανονίζεται άρνητικά από τόν κώδικα του κόσμου. Λοιπόν ένας άρνητικός κώδικας;

Άς παραθέσουμε τή σύγχρονη μουσική. Είναι σίγουρο ότι πολλοί σύγχρονοι μουσικοί προσπαθούν νά ξεπεράσουν τό πλαίσιο τών υπάρχουσών μουσικών γλωσσών. Άλλά είναι άδύνατο νά βρεθεί ένα κοινός χαρακτήρας σ' αυτές όλες τίς προσπάθειες. Λένε συνήθως ότι δέν υπάρχει κοινός κανόνας στή σύγχρονη μουσική, ή ότι δέν υπάρχει σύγχρονη μουσική γλώσσα.²² Άλλά όλες αυτές οι προσπάθειες έχουν ένα κοινό καταναγκασμό: Δέν πρέπει νά ανήκουν στίς υπάρχουσες γλώσσες. Άν σκεφτούμε ότι έπειδή υπάρχουν στήν ιστορία τής μουσικής πολύ διαφορετικές γλώσσες, ό καταναγκασμός αυτός δέν πρόκειται ποτέ νά έξασθενήσει. Ό καταναγκασμός αυτός καθορίζει πράγματι τό μορφικό χαρακτηριστικό τής μουσικής μέχρις ένα κάποιο σημείο. Μπορούμε μάλιστα νά πούμε ότι υπάρχει ένας μορφικός τύπος στή σύγχρονη μουσική. Δέ μπορούμε νά αντιμετωπίσουμε αυτό του είδους τόν καταναγκασμό σάν ένα κώδικα ή σάν γλώσσα μέ τήν κοινή σημασία γιατί είναι δύσκολο νά βρεί κανείς σ' αυτόν τόν παγκόσμιο συστηματικό χαρακτήρα. Ό καταναγκασμός από τήν έκμηδένιση του κώδικα ή τής γλώσσας... είναι άντι-κώδικας ή άντι-γλώσσα; Ναι είναι ένα είδος του κώδικα ή τής γλώσσας.

Ένώ ή γλώσσα (γλωσσολογία) είναι μιά «ένότητα άφηρημένη», άποκρυσταλωμένη από τήν πρακτική μιάς μάζας-όμιλούσας μέσα σ' ένα πλαίσιο ιστορικό και κοινωνικό, ό κώδικας (ή γλώσσα) τών φιλικών κειμένων δέν είναι μιά ένότητα. Είναι άντι-κώδικας του κόσμου, ή μάλλον, τό μή-όν του κώδικα γιατί ό κώδικας του κόσμου είναι έκμηδενισμέ-

νος απ' τήν πρακτική του φιλικού κειμένου. Μ' αυτό τό νόημα δέν υπάρχει κώδικας (γλώσσα) κινηματογραφικός. Μιά Γλώσσα (langage) χωρίς γλώσσα (langue)²³..., πράγματι. Ἄλλά δέν πρέπει νά παίρουμε αὐτό τό «χωρίς» γιά ἀπουσία ἢ γιά ἔλλειψη γλώσσας. Είναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἐκμηδένισης, πού προσανατολίζεται ἀπό κείνο πού ἐκμηδενίστηκε. Ὁ κινηματογραφικός κώδικας ἐμφανίζεται κάθε φορά πού τό φιλικό κείμενο πραγματοποιεῖται. Μέσα στόν κινηματογράφο, είναι ἀδύνατο νά διαχωρίσουμε τόν κώδικα (τή γλώσσα) καί τό κείμενο (τό λόγο). Ὁ κινηματογραφικός κώδικας ἐμφανίζεται μόνο μέσ' απ' τά φιλικά κείμενα καί τό φιλικό κείμενο είναι καθαρά κινηματογραφικό ἐφ' ὅσον φανερώνει τόν κινηματογραφικό κώδικα. Γιατί ὅπως τό ἀναφέραμε ἤδη, τό φιλικό (καί κινηματογραφικό κείμενο) είναι τό αἰσθητικό κείμενο, είναι ἀδύνατο νά διαχωρίσουμε τή γλώσσα (τόν κώδικα ἢ τή γλώσσα καί τό κείμενο ἢ τό λόγο) καί τό αἰσθητικό κείμενο (τήν τέχνη). «Τό φίλμ σύνολο δέν μπορεῖ νά είναι γλώσσα ἂν δέν είναι προηγουμένως τέχνη».²⁴ Ἡ φράση αὐτή δέν λέει τά ἴδια μ' αὐτά πού λέμε ἐμεῖς. Ἄλλά τί ἀκριβῶς, θέλει νά πεῖ ὁ Ch. Metz δέ θάταν στό τέλος, τόσο διαφορετικό απ' αὐτό πού θέλουμε νά ποῦμε. Ὁ κινηματογράφος είναι τέχνη στό σημεῖο πού είναι γλώσσα.

Ἄφου τό φιλικό κείμενο καθορίζεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν πλάνων καί ἀφου τό πλάνο είναι ὁ κόσμος πού γίνηκε σῆμα ἢ ἡ ἀναπαραγωγή ἑνός τμήματος τοῦ κόσμου, είναι ἀδιάψευστο τό ὅτι το φιλικό κείμενο ἔχει, στό σύνολό του, τό «habitus» (...) τοῦ κόσμου. Ἄλλά συγχρόνως, ὁ κώδικας πού καθορίζει τό συνδιασμό τῶν πλάνων είναι ἀντι-κώδικας τοῦ κόσμου, είναι τό ἀποτέλεσμα τῆς ἄρνησης τοῦ κώδικα τοῦ κόσμου. Τό φιλικό κείμενο είναι, σ' αὐτή τήν περίσταση, ἀντι-κοσμικό.

Τά αἰσθητικά κείμενα ἔχουν γενικά σάν χαρακτηριστικό τήν ἄρνηση τοῦ κόσμου. Ἄλλά τά περισσότερα απ' αὐτά βασίζονται απ' τή μιᾶ, στά συστήματα τῶν σημάτων μέσ' ἀπό τά ὁποῖα πραγματοποιοῦνται καί ἀπό τούς κώδικες τῶν ὁποίων ὑφίστανται ἐξαναγκασμούς. Κανένα απ' αὐτά δέν ἔχει τό «habitus» τοῦ κόσμου ὅπως τόχει τό φιλικό κείμενο. Ὁ ἀντικώδικας τοῦ κόσμου καί τό «habitus» τοῦ κόσμου,

δηλαδή τό νά είναι άντι-κόσμος, άποτελεί ίσως τό χαρακτη-
ριστικό του φιλικού κειμένου ξεχωρα από τά άλλα αισθητι-
κά κείμενα.

Σημειώσεις

1. Christian Metz, Γλώσσα και Κινηματογράφος, Παρίσι 1971.
2. Σημείωσε τό άρθρο Κέϊζι Άζανούμα, Δομή τής εικόνας και του πλάνου σάν ενότητα, *Σα Έτος 1*, τεύχος 3ο, Παρίσι 1974.
3. Παρ' όλο τό ότι δέν άκολουθούμε άκριβώς τήν όρολογία του Christian Metz ή διάκριση άνάμεσα στον κινηματογράφο και στην ταινία είναι πολύ σημαντική. Πέρα από μερικές διαφορές (π.χ. ή λέξη «κείμενο» χρησιμοποιείται από μās με σημασία λίγο πιο στενή), ή διάκριση αυτή είναι ή άφετηρία τής έρευνάς μας. Τά προβλήματα όρολογίας και μεθοδολογίας πρέπει νά έξετάζονται ξεχωριστά.
4. Roman Jacobson. Δοκίμιο Γενικής Γλωσσολογίας, Παρίσι, 1963.
5. Ό Κουλέσωφ συνδίασε τρία διαφορετικά πλάνα (ζεστή σούπα, πτώμα, γυναίκα ήμίγυμνη), σε ένα και μόνο πλάνο (τό γκρό-πλάν ενός ήθοποιού, του Ίθάν Μοσζούκιν) και πρόβαλε και τά τρία κομμάτια σε θεατές. Άποτέλεσμα. Νόμισαν ότι ό ήθοποιός άλλαζε τήν έκφρασή του κάθε φορά (πείνα, θλίψη, βαριεστημάρα).
6. Άναφέρεται από τον Guido Aristarco-Storia delle Teoriche del Film - Τουρίνο 1951.
7. Όπως αναφέρεται από τον Aristarco.
8. Βλέπε Maurice Merleau-Ponty, Φαινομενολογία τής νόησης. Παρίσι 1945.
9. Σ.Μ. Αϊζενστάϊν. Ό κινηματογράφος τής Τέταρτης Διάστασης (κατά τήν Ιαπωνική άπόδοση σε μετάφραση του Ιρπει Fukuro).
10. Βλέπε Άζανούμα ενθ. άνωτ.
11. Π.χ. Rudolf Arnheim (Film als Kunst, 1932), Raymond Spottiswood (A Grammar of the Film-Analysis of Film Technique, 1935).
12. Roland Barthes: Στοιχεία Σημειολογίας, στό Degté Zéro de l' Ecriture Παρίσι 1964.
13. Σημείωσε Jacques Derrida, Περί γραμματολογίας, Παρίσι 1967.
14. Ή λέξη «αίσθητικό» δέ χρησιμοποιείται έδω με τήν αξιολογική τής έννοια. Θέλουμε νά δείξουμε μ' αυτή τή λέξη κάθε τί πού

δέν έχει καμιά σχέση θετική με τόν πραγματικό κόσμο, κάθε τί πού είναι ελεύθερο άπό συγκεκριμένο ενδιαφέρον (Interesslosigkeit κατά τήν καντιανή έννοια) κάθε τί πού θέλει νά ξεπεράσει τό παγκόσμιο πλαίσιο... Δηλαδή κάθε τί πού βρίσκεται σέ κατάσταση καθαρής άρνητικότητας.

15. R. Barthes. Criticisme et Signification στό «Essais Critiques», Παρίσι 1964.
16. Ένθ' άνωτ.
17. Παράβαλλε: Mikel Dufrenne: 'Η λογοτεχνική κριτική. Δομή και σημασία, στό «Esthetique et Philosophie», Παρίσι 1967.
18. I. Derrida, ένθ. άνωτ.
19. F. Nietzsche, Τάδε έφη Ζααρατούστρα.
20. Σημ. Konrad Lange. Das Kino in Gegenwart und Zukunft, 1920.
22. Σημείωσε Asanuma ένθ. άνωτ.
22. Π.χ. κριτική τής σειραϊκής μουσικής άπ' τόν Léci-Straus στό «Όμό και ψημένο», Παρίσι 1964.
23. Σημ. Ch. Metz Le Cinema Langue ou Langage? στό Essai sur la signification du Cinema, Παρίσι, 1968.
24. Άνωτ.



OSCAR CESAR TRAVERSA

Ἡ κινηματογραφική κριτική.

Μερικά σχόλια

1. Ἡ κριτική τῆς κριτικῆς

Ὅσο ἡ κοινωνική σπουδαιότητα τοῦ κινηματογράφου ἐκδηλωνόταν ἢ σπουδαιότητα τῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς μεγάλωνε ἀναλόγως, ἄν καί μέ κάποια καθυστέρηση. Ἀπόδειξη ὁ ὄλο καί μεγαλύτερος χῶρος πού καταλαμβάνει στόν τύπο, στό ράδιο ἢ στήν τηλεόραση κι ἀκόμα παραπάνω ἡ δημιουργία εἰδικευμένων μέσων γενικῆς κατανάλωσης, χωρίς νά λογαριάσουμε κάποιον τύπο αὐτοαποκαλούμενο τεχνικό πού ἀποτείνεται σ' ἐκείνους πού ἀπό ἐπάγγελμα ἢ ἀπό γοῦστο ἐνσωματώνονται λίγο πολύ στόν κόσμον τοῦ κινηματογράφου.

Ἐνας δεῦτερος ὀρίζοντας διαγράφεται κατά τρόπο διαλειπτικό πίσω ἀπ' αὐτό τό σύνολο· ὁ ὀρίζοντας τῆς κριτικῆς τῆς κριτικῆς. Ἡ δραστηριότητα αὐτή ἔχει σάν ἀντικείμενον τήν κινηματογραφική κριτική καί ὁ ἐκφρασμένος σκοπός της εἶναι νά τήν φέρει στους δικούς της δρόμους.

Ἡ μετακριτική ἐπισήμανε πολλές φορές τήν παρακμή τοῦ ἀντικειμένου της ὅταν δέν πρόβλεψε τήν ἐξαφάνισή του. Σέ ἄλλες περιστάσεις, πῶς ἀνεκτική, προσπάθησε νά ὑπαγορεύσει τίς νόρμες της. Ὁδηγημένη ἀπό ἕνα συναίσθημα (τήν «ἀγάπη τοῦ κινηματογράφου») ἀσχολήθηκε μέ τό νά διακρίνει αὐτούς πού «ἦταν ὑπέρ» κι αὐτούς πού «ἦταν κατά» χωρίς νά ξεχάσει βέβαια κι ἐκείνους πού εἶχαν μιά θέση ἐνδιάμεση.¹ Αὐτό τό «ὑπέρ» κι αὐτό τό «κατά» δέν ἀναφέρονταν στόν κινηματογράφο σάν κινηματογράφο ἀλλά στόν «καλό κινηματογράφο».

Ἡ γνώμη, πολύ κοινή καθῶς φαίνεται, γιά τήν μετακριτική εἶναι ὅτι στό βάθος ἡ κινηματογραφική κριτική εἶναι μιά ἀμεληταία δραστηριότητα, ἴσως καί ἀξιοκαταφρόνητη τουλάχιστον στίς περισσότερες περιπτώσεις.

“Όσο για τούς κριτικούς, αυτοί αναλαμβάνουν τόν αντίλογο. Δέν έχουν ευθύνη για τήν ύπαρξη του ήμερήσιου ή ευδομαδιαίου τύπου πού τούς έχει ανάγκη. Στο βάθος αυτό πού καταφέρει σοβαρό χτύπημα ενάντια στην κριτική είναι ο τύπος. Ένα διαβολικό σύστημα βασισμένο σε σταθερές ώρες και μέρες έκδοσης δέν δημιουργεί τις συνθήκες μιᾶς κατάλληλης σκέψης πάνω στά προϊόντα πού πρέπει νά κριθοῦν. Αὐτοί πού διευθύνουν τά μέσα πληροφόρησης μέ τή σειρά τους, ὑποστηρίζουν: Θά ἦταν χωρίς νόημα νά τοπθετηθοῦν αὐτά τά προϊόντα ἔξω ἀπό τά καθημερινά γεγονότα πού είναι τό κίνητρό τους. Οἱ κριτικοί είναι ἐκεῖνοι πού πρέπει νά διαθέτουν τήν κατάλληλη ὀργάνωση για νά μποροῦν νά ἀνταπεξέλθουν στό ρυθμό. Τελικά ἡ παραγωγή είναι δομημένη κατ’ αὐτό τόν τρόπο, ἄρα αὐτή είναι ἡ ὑπεύθυνος.

Χωρίς καμία ἀμφιβολία θά μπορούσαμε νά συνεχίσουμε ἔτσι ἀφοῦ τό σύστημα παραπομπῆς είναι ἀναδρομικό.

Ἡ κριτική διαδικασία ἔχει ζήτηση ἀπό τή στρατηγική, τήν τακτική καί τή λογιστική, ἄν ἐπιτρέπεται νά καταφυγούμε σέ μιᾶ στρατιωτική μεταφορική ἔκφραση.

Ἡ στρατηγική ζήτηση αὐτοῦ τοῦ εἶδους προέρχεται ἀπό τό χῶρο τῆς αἰσθητικῆς, πού προτείνει μοντέλα κουλτούρας, ἕνα κάποιο «ὀφείλω νά ὑπάρξω» τῶν μορφωτικῶν προϊόντων. Γι’ αὐτόν τόν λόγο ὁ κινηματογράφος πρέπει νά στοχεύει, μέσα ἀπό τό ὑπέροχο τοῦ ἔργου, καθορισμένους σκοπούς πού μποροῦν νά παίρνουν μιᾶ ἀπόχρωση πολιτική ἢ ἠθική καί ν’ ἀνταποκρίνεται ἀκόμα καί σέ ὀρισμένους κανόνες δόμησης τῶν ὀποίων τήν καταγωγή καί τήν τάξη δέν τις ξέρουμε καλά καλά.

Ἡ κριτική ὀφείλει νά ἀνακαλύπτει τις ταινίες πού ἀνταποκρίνονται σ’ αὐτή τήν προσδοκία, νά τις ἐπισημαίνει, νά τις προφυλάσσει. Σά νέος Διογένης προχωράει μέ τό φανάρι της, ὄχι σέ ἀναζήτηση ἐνθῶπου ἀλλά ταινίας.

Ἡ τακτική ζήτηση προέρχεται ἀπ’ αὐτούς πού είναι ἐνταγμένοι στό πλευρό τῆς παραγωγῆς σάν ἐκτελεστές, μεταξὺ τῶν ἄλλων οἱ παραγωγοί καί οἱ τεχνικοί. Καί μέ τήν πράξη της ἡ κριτική μπορεῖ νά καταστρέψει καριέρες. Ὁ κινηματογράφος, σά σύμπαν, τό ξέρουμε καλά, ὑποβάλλεται σέ ἐξέλιξη. Ένα τυχαῖο γεγονός (ἡ διάθεση ἢ ἡ ἀνικανότητα ἐνός κριτικοῦ) μπορεῖ νά διακόψει ἢ νά ἀργήσει αὐτό πού κόστισε προσπάθειες χρόνων.

Ἡ ζήτηση τῆς λογιστικῆς πού νοιάζεται μονάχα γιά τούς πόρους, εἶναι ἡ εἰδικότητα τοῦ παραγωγοῦ. Αὐτός φροντίζει τήν τύχη τῶν ἐπενδύσεων του καί τό τζίρο τῶν ἐπιχειρήσεων του. Σ' αὐτή τήν περίπτωση παρ' ὄλο τό ὅτι δέ μιλάμε συχνά γι' αὐτή ἡ ζήτηση τοῦ παραγωγοῦ καταφέρνει νά ἔχει μεγάλη ἀνταπόκριση ἔστω κι ἂν αὐτή ἐκφράζεται καμιά φορά μέ δισταγμό.

Μπροστά στήν κρίση, παραδείγματος χάριν, εἶναι δύσκολο νά βρεῖ κανεῖς κοινά κριτήρια, ἀλλά οἱ γραμμές θά τείνουν πρός τό νά πυκνώνουν. Ἐάν εἶναι ἡ στρατηγική πού κυβερνάει τόν πόλεμο, θά εἶναι ὑποταγμένη στή λογιστική καί ἡ τακτική δέ θά εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τό ἀποτέλεσμα αὐτῶν πού θά ἔπρεπε νά κάνουμε γιά νά πετύχουμε ἓνα στόχο καί τῶν δυνατοτήτων πού ἔχουμε γιά νά τά κάνουμε.

Ἡ πρώτη ἀντίδραση θά εἶναι νά ὑπερασπιστοῦμε ἐνάντια στούς ἀπέξω. Ἐάν ὑπάρχει κάτι τό οὐσιαστικό δικό μας, αὐτό εἶναι ἡ ἀγορά. Ἡ προστασία της εἶναι ὁμαδικό ἔργο. Οἱ στρατηγοί θά δοῦνε τήν ἀπόφαση μέ κακό μάτι. Οἱ ποιοτικές ἀνησυχίες τους τούς ἔχουν πληροφορήσει ὅτι ἡ τέχνη δέν ἔχει σύνορα. Αὐτοί πού ὑποστηρίζουν τήν πολιτική τῆς λογιστικῆς καί τῆς τακτικῆς θά ποῦνε σ' αὐτούς πού νοιάζονται γιά μεγάλους στόχους ὅτι μόνο ἄρκετοί πόροι θά τούς ἐπιτρέψουν νά τούς πετύχουν. «Λοιπόν!» θά ποῦν οἱ στρατηγοί, «ἄς πρωτεύσει ἡ καθιερωμένη ποιότητα, αὐτή θά εἶναι ὁ θεματοφύλακας τῆς ἐμπιστοσύνης μας, καί φυσικά καί τῶν πόρων». Οἱ τακτικοί δέ θά ξέρουν ποῦ νά τοποθετηθοῦν. Κοντά στούς εἰδικούς τῆς λογιστικῆς, τούς δασκάλους τοῦ κλειδιοῦ τοῦ χρηματοκιβωτίου, ἢ κοντά στούς ἄλλους πού διαθέτουν τά κλειδιά τοῦ γούστου καί τῆς ποιότητας.

Ἄκριθῶς πρὶν τή διάσταση θά γυρίσουν ὄλοι τά μάτια κατά τῆ μεριά τοῦ Κράτους: «Ἐνας νόμος! Πιστώσεις! Τελικά τό κράτος γι' αὐτό δέν ὑπάρχει;»

Ἡ κριτική, γρηγορώντας στά ὄπλα, ἐλπίζει μιά λύση παζαρέματος.

Σ' αὐτό τό σημεῖο, οἱ κριτικοί, οἱ στρατηγοί, οἱ τακτικοί, καί οἱ λογιστικοί σέ ὁμοφωνία σκέφτονται τό κοινό. Ἐάν αὐτό διαμοιραζόταν μέ δίκαιο τρόπο γιά νά δεῖ τίς ταινίες πού οἱ «στρατηγοί» ἐπιθυμοῦν κι ἐκεῖνες πού οἱ τακτικοί θεωροῦν σάν τό σπόρο γιά μελλοντικές καλές παραγωγές, τό σύ-

στημα θά λειτουργούσε τέλεια. "Αν αυτό δέ γίνει έτσι, κάποιος θά πρέπει νά είναι υπεύθυνος. Θά ήταν δύσκολο νά μιλήσουμε γιά τό κοινό μέ άρνητικό τρόπο. Μιά συμπεριφορά περιφρονητική άπέναντί του, κυρίως άν αυτή είναι φανερή, δέν έπιτρέπεται στίς μέρες μας.

Ή εϋθύνη, χωρίς άμφιβολία, άνήκει στήν κριτική. Όλοι λοιπόν στρέφονται έναντίον της, ή τουλάχιστο καθέννας κρεμιέται άπό τόν τομέα πού άντιτίθεται πρός τίς στάσεις της. "Άλλοι θά άπαιτήσουν νά έχει μία στάση παιδαγωγική, άλλοι μία στάση λιγώτερο άπλοϊκή, άλλοι νά έχει περισσότερη άνεκτικότητα. Ό καθέννας θά ψάξει τόν άποδιοπομπαίο τράγο του, καί ή ποικιλία θά του έπιτρέψει νά τόν βρει.

Ήπ' δλ' αυτά τίποτε δέν είναι καινούργιο.

Μ' αυτά τά έπιχειρήματα ή κριτική θά μπορούσε νά πάρει άφεση άμαρτιών ή νά ριφθει στό πύρ τό έξώτερον πού δημιουργεί ή καπιταλιστική κοινωνία.

Τά λογίδια σάν κι αυτό πού παραθέσαμε ώς έδω είναι γνωστά άπ' δλους. Κι άκόμα θά μπορούσαν νά έπαναληφθούν μέ άπειρες παραλλαγές (οί γλωσσολόγοι τουλάχιστο θά συμφωνούσαν σ' αυτό) μεταβάλλοντας κάποιες σάλτσες. Περισσότερη περιφρόνηση γιά τόν ένα ή γιά τόν άλλο τομέα, μερικές δόσεις χιούμορ παραπάνω ή λογιότητες παρεκβάσεις.

Άλλά αυτό έδω τό λογίδριο, όπως καί τά όμοιά του τά ύπαρκτά ή τά ύπάρξημα, προσπαθει άπλώς νά έξιχνιάσει ή νά άπορρίψει όσο τό δυνατόν πιό μακριά μας μία όλόκληρη σειρά έρωτήσεων, δρόμων πρόσβασης άν τό θέλουμε, γιά νά μπερδέψει τή φύση τής κινηματογραφικής κριτικής, τής κατάστασης της σέ σχέση μέ τή βιομηχανία, καί σπρώχνοντας πιό μακριά σέ σχέση μέ τό περιέχον της: τή μορφωτική πολιτική καί τήν κυρίως πολιτική. Δέν άρνιόμαστε έδω ότι αυτές οί έρωτήσεις έτέθηκαν ήδη, αλλά αυτό πού άπορρίπτουμε είναι ή σωστότητα τής σειράς μέ τήν όποία έκφράστηκα καί τά διδάγματα πού άπέρευσαν.

"Αν θεώρησαν τήν κινηματογραφική κριτική σάν ένα φορέα πού έχει μία κάποια επίδραση στό κοινό, τό κάναν χωρίς νά περάσουν άπό τήν ποσοτικοποίηση πού ένα τέτοιο συμπέρασμα θά άπαιτούσε. "Αν είπαν ότι είναι δεμένη μέ τήν ιστορία καί μέ τήν πάλη τών τάξεων, τό ύποστήριζαν χωρίς νά

καθορίσουν ποιά είναι ή ένταξή της στά πλαίσια του κοινωνικού σχηματισμού στά όποια παράγεται. Άν τήν θεώρησαν σάν ιδεολογικό φορέα, τδκαναν έκλαμβάνοντας τήν ιδεολογία σάν ένα περατό σύνολο ιδεών και παραστάσεων, και τοποθετώντας άποκλειστικά αυτό τό φαινόμενο στό επίπεδο αυτού πού όνομάζεται περιεχόμενο. Άν διαχώρισαν μιá «καλή» κριτική άπό μιá «κακή» κριτική αυτό έγινε σέ βάρος τής έρώτησης πάνω στή γενική της σημασία, προβάλλοντας άκριθώς μιá ανάγνωση τών περιεχομένων της, χωρίς νά λάβουν ύπ' όψη τή σχέση πού έχουν μεταξύ τους κι αυτή πού μπορούν νά έχουν μ' αυτό πού προτείνεται σάν άντικείμενο.

Σμικρύνοντας τό νόημα μόνο σ' αυτή τή διάσταση, άρνιόμαστε (ή τουλάχιστο σακατεύουμε) τήν κινηματογραφική κριτική σάν ιδιότυπο άντικείμενο, σάν κοινωνικό λόγο, σάν σημαίνουσα επιφάνεια ύποταγμένη σέ περιορισμένες συνθήκες παραγωγής και όργανωμένες μέσα άπό συλλογιστικές έργασίες πού μοιράζεται μέ άλλα κείμενα άνάλογου κοινωνικού ρόλου.

Λαθαίνοντας ύπ' όψη αυτές τίς έλείψεις έκφράζουμε τά παρόντα σχόλια. Ό σκοπός τους είναι νά φτιάξουν ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης τής κινηματογραφικής κριτικής και τελικά, νά δοκιμάσουν ν' διαφοροποιήσουν τήν πρακτική.

2. Οί ταινίες.

Άπό τήν παραγωγή στήν κατανάλωση.

Οί ταινίες γιά νά παράγονται πρέπει και νά καταναλώνονται. Μ' άλλα λόγια χωρίς κυκλοφορία χρήματος, ό κινηματογράφος, έτσι όπως τόν έννοοϋμε δέν ύπάρχει. Αυτός ό περιορισμός καθορίζει τή σημασία τών σχολίων μας. Δέν αναφέρονται σέ ένα κινηματογράφο πού δημιουργείται άπό άλλους τρόπους παραγωγής, είτε είναι αυτοί δημοσίας φύσεως (μέσα άπό κρατικούς όργανισμούς) ή ιδιωτικής στά πλαίσια πολιτικών ή κοινωνικών όργανώσεων πού προσφέρουν πρωτότυπους δρόμους παραγωγής (προσφορές κομματικών όπαδών, άπαλλοτριώσεις κλπ.). Αυτού του είδους οί ταινίες παρουσιάζονται σάν άντικείμενα δημόσιας ύπηρεσίας ή

σάν ὄργανα, ἐνῶ οἱ ἄλλες ἐγγράφονται πλήρως μεταξύ τῶν ἐμπορευμάτων. Καί σάν ἐμπορεύματα ἐπηρρεάζονται ἀπό τούς νόμους τῆς ἀγορᾶς στήν ὁποία παράγονται καί στήν ὁποία κυκλοφοροῦν.

Ἡ ὕπαρξη τῶν ταινιῶν σάν ἐμπορευμάτων εἶναι δυνατή ὄχι μόνο διά μέσου τῆς ἀναπαραγωγῆς ἐνός εἰδικοῦ ἀντικειμένου (ἡ ἴδια ταινία μπορεῖ νά βγεῖ ἑκατοντάδες ἀντίτυπα) ἀλλά ἀκόμα καί διά μέσου τῆς παραγωγῆς σπανιοτήτων (διαφορετικά εἶδη, ἀντικείμενα πού ἀνήκουν στήν ἴδια τάξη ἄν καί ὄχι ὁμοία). Ἡ ἴδια ἡ προϋπόθεση τῆς ὕπαρξης τοῦ κινηματογράφου σάν παραγωγικοῦ κύκλου βασίζεται στήν παραγωγή / κατανάλωση διαφορῶν (ἡ πρέπει νά δεχτοῦμε ὡς ἐδῶ αὐτή τή σημασία τῆς διαφορᾶς, ἔστω κι ἄν ξέρουμε ὅτι πρόκειται γιά μιὰ αὐτόχθονη ἔννοια, ὅπου αὐτοί πού κάνουν χρήση κι αὐτοί πού παράγουν συνπίπτουν στό ὅτι τίς παράγουν καί τίς καταναλίσκουν). Σέ ὀριακή περίπτωση οἱ ταινίες οἱ λεγόμενες τῆς σειρᾶς, γουέστερν ἢ κωμωδίες εἶναι ἐκεῖνες πού ἐξέληξαν τό πιό πολύ τήν προσπάθεια διαφοροποίησης, προσπαθώντας νά διαφοροποιηθοῦν (καί παρουσιάζόμενες σάν διαφορετικές) μέσα ἀπό κανόνες ἄκρως αὐστηροῦς.

Ἡ παραγωγή αὐτῆ διαφορῶν πού χαρακτηρίζει ὄχι μόνο τόν κινηματογράφο, ἀλλά τό σύνολο τῶν σημασιολογῶν ἐμπορευμάτων: τήν τέχνη, τήν πληροφόρηση, τή μόδα, εἶναι κι ἐκεῖνο πού τά διακρίνει ἀπό τά ἄλλα, τουλάχιστο σέ ὄρους συχνότητας.

Ὁ κύκλος παραγωγή / διανομή / κατανάλωση θά πρέπει εἶτε ἔτσι εἶτε ἀλλοιῶς νά σηματοθετεῖ ἀπ' αὐτή τήν ιδιότητα. Ἡ παγίδα τοῦ χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος πάνω στόν κύκλο αὐτό ἰσχύει γιά τά πάντα μέσα στόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων. Τά μήλα ἢ τά σπόρ αὐτοκίνητα ὑπόκεινται καί τά δύο στοὺς ἴδιους νόμους τῆς ἀγορᾶς, ἀλλά τά μέν καί τά δέ παράγουν διαφορετικά ἐπιφαινόμενα ὅσον ἀφορᾶ τή σχέση ἀνάμεσα στοὺς καταναλωτές καί στοὺς παραγωγούς.

Κι αὐτό, ἀπό τήν κοινωνική διάκριση πού τό ἕνα ἢ τό ἄλλο προϊόν ἐπιβάλλει σέ σχέση μέ τή δυνατότητά του νά ἀποκτήσει ὡς καί τίς ἴδιες τίς μεσολαθήσεις μέσα στήν πράξη τῆς ἀγορᾶς. Κάθε μιὰ ἀπ' αὐτές τίς διαπραγματεύσεις προϋποθέτει μιὰ ἐπαφή ἀνάμεσα στό ἀντικείμενο καί σ' αὐ-

τόν πού κάνει χρήση του, αὐτή ἡ ἐπαφή θεμελιώνει μέ τή σειρά της ἕνα χρόνο κι ἕνα χῶρο ιδιαίτερο γιά κάθε ἐμπόρευμα.

Τό σπόρ αὐτοκίνητο ἐκτεθημένο σ' ἕνα χῶρο πού ταιριάζει μέ τή θέση του στήν κοινωνική ἱεραρχία πού χαρακτηρίζεται ἀπό τίς τεχνικές ἐξειδικεύσεις σχετικές μέ δείγματα καί ἐκλεπτισμένες δοκιμές, ἐξειδικεύσεις ἀδιαπέραστες γιά τούς μή - μυημένους, ἀντιτίθεται πρὸς τά μήλα πού ἐκτίθενται σ' ἕναν πάγκο καί βρίσκονται στό ἐπίπεδο τῆς πείρας αὐτοῦ πού κάνει χρήση μήλων. Οἱ ιδιότητές τους μποροῦν νά δοκιμαστοῦν ἄμεσα ἢ νά ἐκμαιευθοῦν ἀπό τό ἐξωτερικό τους, τό μέγεθός τους, τό χρῶμα τους, τό σχῆμα τους. "Ἄλλοτε² ἡ παλιά ἀγορά ἐπέτρεπε ἀκόμα καί τήν κριτική δοκιμή τῆς γεύσης. Μιά ἐλιά ἢ ἕνα κομμάτι τυρί πού προσφερόταν ἀπό τόν πωλητή ἀποτελοῦσε γιά τόν πελάτη ἕνα τελεσίδικο ἐπιχειρήμα.

Ἡ βιομηχανική ἐξέλιξη περιθωριοποίησε αὐτή τή δυνατότητα παρουσίας καί μετατόπισε τήν ἐπαφή πρὸς τόν «ἀναπαραστατικό» κόσμο. Οἱ ἐλιές ἢ τό τυρί δέν εἶναι πιά μιά γεύση συνδεδεμένη μέ τήν πράξη τῆς ἀγορᾶς. Μεταβλήθηκαν σέ ἕνα ὀπτικό* διεγερτικό. Μιά φωτογραφία τοῦ προϊόντος ἢ τῶν ἐφαρμογῶν του μετατόπισε τή γευστική αἴσθηση. Οἱ παρουσιαζόμενες στήν ἐτικέτα ιδιότητες ἀντικαθιστοῦν τό λογίδριο τοῦ πωλητῆ, κι ὁ κόσμος τῆς διαφήμισης θά ἀσχοληθεῖ μέ τό νά γεμίσει τά κενά σέ ὅτι ἀφορᾷ τήν ἐπαφή.

Σέ ὀριακή περίπτωση οἱ οἴκοι πωλήσεων δι' ἀλληλογραφίας χρησιμοποιοῦν ἀποκλειστικά ἀναπαραστατικά μέσα. Οἱ κατάλογοί τους, τόσο κοντινοί μέ τούς καταλόγους τῶν ἐκθέσεων ζωγραφικῆς, μᾶς περιγράφουν (χωρίς τήν ἄδεια τῶν τελευταίων) τίς ιδιότητες τίς πιό ἐξοχες τῶν ἀντικειμένων πού προσφέρονται.

Ἐκείνη τὴν περίπτωσι ἀπ' αὐτὸ τὸν ἀναπαραστατικό κόσμον, ἀντιθέτως τὸν ὁδηγεῖ στὰ ἄκρα.

Ἐκείνη τὴν περίπτωσι, ὁ εἰδικευμένος τύπος, τὸ ράδιο, ἡ τηλεόρασις, ἡ ἀφίσσα τοῦ δρόμου, ἀποτελοῦν ἕνα ἀπέραντο ἀναπαραστατικό κόσμον ἐπαφῆς ἀνάμεσα στήν παραγωγὴ καὶ στήν κατανάλωσι.

Ἐκείνη τὴν περίπτωσι, ἀπομακρυσμένοι ριζικά ἀπὸ τὴν ἄμε-

ση δοκιμή (ή είσοδος στη σκοτεινή αίθουσα προϋποθέτει τήν κατανάλωση) χρειάστηκε από πάντα να κοινοποιείται από τήν αναπαράσταση.

Μ' άλλα λόγια ή ταινία - κείμενο (αυτή πού βλέπουμε στις αίθουσες του κινηματογράφου, οφείλει να υποστεί μιá σειρά από κοινωνικές αναπαραστάσεις, μή φιλικές ταινίες πού παρουσιάζουν τή διαφορά της από τά υπόλοιπα, από τις άλλες παραγωγές του φιλικού κόσμου.

3. Ή θέση τής κριτικής

Ή διαφοροποιημένη, ρευστή, ύπαρξη, αυτού πού ονομάσαμε ταινία μή φιλική τήν κάνει να παίρνει τή μορφή του καλουπιού της. Ή άφισσα είτε βρίσκεται στους δρόμους είτε μέσα στις έφημερίδες έχει κοινές ιδιότητες με τή γενική διαφήμιση. Τό «Παρισκόπ» (ή τά δμοιά του περιοδικά) είδος καταλόγου των θεαμάτων, παρουσιάζει ζώνες διασταύρωσης με καταλόγους άλλων έμπορευμάτων.³ Οί ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές έκπομπές για τόν κινηματογράφο δέν ξεφεύγουν από τό πληροφοριοδοτικό είδος.

Έντούτοις, αυτός ο κόσμος πού αποτελείται από ύλες σημαίνουσες, ξεχωριστές, πού χρησιμοποιούν μερικά ή όλικά διάφορες γλώσσες, δέ μπορεί να ξεφύγει από ένα βασικό καταναγκασμό. Τό να έκθέσει ταυτόχρονα δμοιότητες (έντάξεις σε ένα είδος, σε ομάδες θεματικές, σε στυλ) και διαφορές πού διακρίνουν αυτή τήν ταινία από μιá άλλη.

Ή μή φιλική ταινία οφείλει να παραπέμπει σε μιá «ήδη ιδομένη» ταινία στά μέτρα τής πείρας αυτού πού κάνει χρήση (πραγματικής ή φανταστικής παραγωγής λίγο διαφέρει) πού αναφέρεται στην ίκανοποίηση ενός πόθου, αλλά πού ύποννοει κιόλας τή δυνατή πολλαπλότητα των ίκανοποιήσεων, δείχνοντας τό αντικείμενο σαν ένα και ξεχωριστό, ένα είδος σώματος με πρισματική μορφή, πολλαπλό μέσα στην ένότητά του.

Γι' αυτό θά καταφύγει στο δπλοστάσιο των κοινωνικών ταξινομήσεων πού οργανώνουν τόν κινηματογραφικό κόσμο και πού περιτριγυρίζουν τή μοναδική ιδιότητα τής ταινίας πού και ο ίδιος ο νόμος διασφαλίζει: τόν τίτλο της.

Θεματική και γενετική ένταξη, απόχρωση και στύλ, θά βρουν δρόμο να ξεφύγουν, αν είναι κορεσμένα, μέσα από ένα ανεξάντλητο στόκ χώρων, ήθοποιων και αστέρων.

Κάθε υλικό του κόσμου της μή φιλικής ταινίας θά προσπαθήσει με τον τρόπο της να αναπαραστήσει αυτό τον κατατακτικό κόσμο. Οι ταξινομικές κατηγορίες και οι δικαιώσεις τους θά βρουνε μία θέση στη συλλογιστική επιφάνεια μέσω ειδικευμένων σημειωτών. Μία ταινία του Μπουνουέλ ή ένα γουέστερν δέ θαχουν ανάγκη να σημάνουν στην άφισσα τους με τό λόγο την περιεκτική του ένταξη — αυτό χαρακτηρίζει τό περιοδικό θεαμάτων —, θά υπάρχει ένα στύλ και μία γραφιστική θεματική πού θά παίξουν τό ρόλο της σήμανσης.

Σ' αυτό τό σημείο έπεμβαίνει ή κριτική. Θά παίξει τό ρόλο του όρθολογιστή μέσα στον κόσμο της έπαφής παραγωγή κατανάλωση. Σέ αντίθεση με την κατεστημένη διανομή έστω κι αν δέν είναι δεμένη με σχέσεις έξάρτησης, ένσωματώνεται στην υπόλοιπη πληροφόρηση και στά σχόλια των έφημερίδων και των εβδομαδιαίων φύλων. Έτσι θά χαίρει της ίδιας έκτίμησης «άντικειμενικότητας» ή «ελεύθερης έκφρασης».

Ή συγκατάθεση θεωρεί ότι τό έμπορικό επίπεδο της παραγωγής είναι δεμένο με τό προϊόν από μία σχέση συμφέροντος. Έπομένως ή έκφραση των γνωρισμάτων πού άπορεύουν άπ' αυτή την πηγή θά είναι μόνο θετική. Τά κριτικά επίπεδα αντίθετως θά είναι ό τόπος κρίσης έξισοροπημένος από την άξια.

Οί παραγωγοί τό γνωρίζουν καλά όταν σέβονται και δέχονται αυτή τή φήμη της κριτικής όταν βάζουν στά περιοδικά των θεαμάτων κομμάτια ή όλόκληρα σχόλια με μνεία της προέλευσης και της υπογραφής τους. Μας λένε «Δέν τό λέω έγώ, όλος ό κόσμος τό ξέρει ότι ό λόγος μου είναι έπιρρεασμένος, τό λέει ή κριτική και ή κριτική είναι ελεύθερη».

Οί διαφορετικές αυτές καταστάσεις, του παραγωγού και του κριτικού είναι τό θεμέλιο των δύο τρόπων όμιλίας τους και μοιάζουν να είναι ή πηγή ή ίδια του λιγότερου ή περισσότερου κύρους τους.

Άντίθετα από άλλα έμπορεύματα, ό κινηματογράφος με την έτικέττα κατασκευής του προκαλεί μόνο την έλλειψη έμπιστοσύνης του κοινού για τον κινηματογράφο όπως και για

άλλα θεάματα αυτός που βάζει τη σφραγίδα της ποιότητας δεν είναι ο παραγωγός, αλλά ο κριτικός.

Η άναφορά στον προδόρπιο χαρακτήρα του κριτικού λόγου με τον όποιο προσπαθήσαμε κάποιες φορές να καταλάβουμε τον κινηματογράφο δεν είναι ούτε άρκετός, ούτε συγκεκριμένος. Μιά μεταφορά παίζει το ρόλο ενός διακόπτη που βάζει μπρός ένα πόθο μη ξεϊδικευμένο. Η σχέση άναμεσα στο προδόρπιο και στο γεύμα είναι άξεχώριστη. Όταν τα δύο είναι συνεχόμενα ύπάρχει άναμεταξύ τους μόνο μία σχέση ένεργοποίησης μιάς άίσθησης.

Η μη φιλική ταινία έμπεριέχει αυτή τη διάσταση, αλλά την ξεπερνάει πλατειά. Άν ξυπνάει (ή ένεργοποιεί) ένα πόθο, τό κάνει δείχνοντας τό επίπεδο στο όποιο θά όλοκληρωθεί άργότερα. Κοντολογίς, τοποθετεί.

Μιά σοβαρή άφίσσα που άναγγέλλει μία ταινία και της όποίας τό μόνο κείμενο είναι «Ό Μανσελώτος της Λίμνης» του Ρομπέρ Μπρεσόν, πριν άπό την εικόνα ενός μεσαιωνικού ίπότη κατά τη θανατηφόρα πτώση του, δεν άναφέρεται στο ίδιο πράμα με μία άφίσσα που άναγγέλλει τον «Άνθρωπο με τό χρυσό πιστόλι». Έδώ πριν άπ' τό Τζέιμς Μπόντ με τό πιστόλι στο χέρι ύπάρχει τό σχέδιο ενός μεγάλου χρυσού πιστολιού. Άριστερά του και δεξιά του δύο μισόγυμνες γυναίκες. Πιο πάνω ένας άντρας σέ στάση καράτε κι ένας άλλος που τον άντιμετωπίζει και δέ λογαριάζουμε και μερικές άλλες συμπληρωματικές φιγούρες.

Όλ' αυτά είναι πολύ μακρυσά άπό τούς μεζέδες και τίς έλιές.

Η παρουσία στην πρώτη περίπτωση του άρθρου «του» που είσάγει τό όνομα του δημιουργού και στή δεύτερη περίπτωση ή άποπομπή αυτού του όνόματος σέ μία γωνία της άφίσσας μπορεί νά έξηγηθεί μόνο άπό την κριτική. Αυτά τα δύο συνοπτικά σημάδια, τόσο γραφικής όσο και γλωσσολογικής τάξεως, θά έχουν στο επίπεδο του κριτικού λόγου μία έπιχειρηματολογική δικαίωση. Είναι συντακτικά και συντάσσοντα της κοινωνικής φαντασίας που διακυβεύεται και στις δύο περιπτώσεις.

Και ή μία όπως και ή άλλη θά προετοιμάσουν και θά τελειώσουν έναν κοινωνικό διαχωρισμό. Θα παραπέμψουν, στή μία περίπτωση, στο (προσωπικό) «έργο» που καταναλί-

σκεται χωρίς ντροπή και πού άγγίζει μάλιστα έκείνον πού τό βλέπει μέσα από τίς άναθυμιάσεις τής καλλιέργειας. Στήν άλλη περίπτωση προαναγγέλλει μιά ούσία χοντρικά θρεπτική τής όποίας ό δημιουργός κρύβεται, μέ μικρά γράμματα, στό κάτω δεξιό μέρος τής άφίσσας.

Αυτός πού διατίθεται νά διαλέξει πρέπει νά διασχίσει τά παραπετάσματα τών διαδοχικών παρουσιάσεων, από τό σημαντικό κτητικό τής άφίσσας ώς τίς «ούσίες» και τίς «ύπεροχές» πού άποδίδει σ' αυτό ό κριτικός λόγος.

Έντούτοις μερικές φορές θά πρέπει νά ύποστει τό άόριστο (πού προκαλεί τόσους δισταγμούς): «Αυτό τό έργο δέν κατατάσσεται σέ κανένα είδος».

Τό «σημείο μηδέν τής κριτικής» τό βρίσκουμε μέσα στό διάγραμμα τών άστερίσκων. Οί ταινίες τοποθετημένες σέ στήλες και τά όνόματα τών κριτικών όριζοντίως μέ τή μνεία τής έφημερίδας ή του περιοδικού στό όποιο άνήκει ό καθένας τους, όδηγούν σέ μιά άνάγνωση συγκριτική και συνθετική. Μιά ύπογραφή γιά τους πιό ειδικούς, τό όνομα του έντυπου γιά τους λιγότερο προσεχτικούς, θά έπιτρέψει νά τοποθετηθει κανείς γρήγορα (τό διάγραμμα μέ πολύ νοικοκυρόσύνη σέβεται τό κοινωνικό φάσμα τών έντύπων).

Σ' αυτό τό διάγραμμα τό κάθε τί είναι προκαταρκτική ύπόθεση, όλοκληρωτική ταύτιση μέ τό γούστο του καθενός ή μέ τό γούστο του συνόλου στό όποιο άνήκει ό καθένας. Είναι ένας καθαρός χώρος κύρους.

4. Τό νά κάνουμε τήν κριτική άντικείμενο:

Η κινηματογραφική κριτική ρητορεύει πάνω σ' ένα λόγο, είπαν. Άλλά είναι άναμφίβολα μιά παράδοξη μεταρρητορία. Μοιάζει νά παίρνει μέρος ταυτόχρονα μέσα από ένα συνθετικό της σέ δύο κοινωνικές δραστηριότητες πολύ πλατιές. Στή σύνοψη και στή μετάφραση.

«Σύνοψη» μέ τή σημασία του «άνακεφαλαιώνω συνοπτικά τά κυριότερα σημεία μιάς συζήτησης, ή ενός λόγου.⁴ Μετάφραση μ' ένα νόημα πιό πλατύ από τό περνάω από τή μιά γλώσσα στήν άλλη. Πιό κατάλληλη ίσως θά ήταν ή λέξη «διακωδικοποίηση»: Περνάω από μιά σημαίνουσα ύλη σέ

μιάν άλλη. Αυτές οι δύο πρακτικές δέ βρίσκονται απομονωμένες ή μιά απ' τήν άλλη μέσα στην κινηματογραφική κριτική αλλά σέ σχέση εξάρτησης. Ἡ διακωδικοποίηση ἀπό τή σύνοψη. Ἡ σύνοψη ἐπιχειρεῖται πάνω σέ μία πολυθρόνα σημαίνοντων ὕλικῶν. Ἡ πηγὴ δέν εἶναι ἕνα γραπτὸ κείμενο ὅπως σέ μιά σύνοψη διοικητική ἢ ἐπιστημονική, ἀλλὰ ἕνα πολλαπλὸ κείμενο πού περικλείει ἕνα γλωσσικὸ ὕλικὸ καὶ εἰκόνες, μουσική καὶ ἤχους, δηλαδή ἕνα σύνολο πού συνθέτει τὸ νόημα.

Σύνοψη πού θυμίζει μέ δύναμη μιά κοινότητα πρακτική. Τὴ διήγηση μιᾶς ταινίας. Στὴν κριτικὴ τῶν ἡμερῶν μας αὐτό τὸ «νά διηγεῖται κανεὶς μιά ταινία» μεταμορφώθηκε σέ ἕνα «περὶ τίνος πρόκειται», πιὸ σύντομο, κι ἂν θέλουμε νά παρακολουθήσουμε τὴν ἀναλογία, σέ δύο διαφορετικὲς μορφές σύνοψης: Στὴν «πληροφοριοδοτικὴ σύνοψη» καὶ στὴν «καθοδηγητικὴ σύνοψη».

Ἡ πρώτη «ἢ συμπυκνωμένη ἀλλὰ πιστὴ παραλλαγή τοῦ κειμένου ἢ τοῦ ντοκουμέντου στό ὁποῖο ἀναφέρεται». Ἡ δευτέρη «μιά σύνοψη πού ἔχει γιὰ σκοπὸ νά σημάνει ἢ νά ἀναδείξει τὸ κύριο θέμα ἢ τὰ σπουδαιότερα θέματα τοῦ κειμένου».

Ὅταν πρόκειται γιὰ μιά ταινία μέ δυνατό χαρακτήρα διήγησης, ἢ «διήγηση τῆς ταινίας» ἀπὸ τὴν κριτικὴ εἶναι σεβασμὸς πρὸς τὴ διηγητικὴ γοητεία. Τὸ ἀπρόβλεπτο τοῦ τέλους δέ θά παραβιαστῆ, ἀντιθέτως θά ἐνδυναμωθεῖ: «ἕνα ἀναπάντεχο τέλος δέ θά διαψεύσει τὸ φτιάξιμο καὶ τὴν πρωτοτυπία τῆς ταινίας...» θά μᾶς ποῦνε.

Ἡ «διήγηση τῆς ταινίας» ἢ τὸ «περὶ τίνος πρόκειται» τοῦ κριτικοῦ λόγου, ἕνας χῶρος διαφορῶν, ὀρθώνεται μέ ἕνα ἄλλο συστατικὸ τῆς κριτικῆς, μέ τὸ «πῶς εἶναι φτιαγμένη». Αὐτό τὸ τελευταῖο εἶναι ὁ χῶρος τῆς ἀναγνώρισης τῶν πλεονεκτημάτων, ἐδῶ ἐπιχειροῦνται οἱ συγκρίσεις, τὸ παίγνιδι τῶν ἀξιών. Ἡ ἀξιοθέτηση τῶν ταινιῶν εἶναι δομημένη γύρω ἀπὸ διάφορους ἄξονες πού ἢ ἱστορία τοὺς εἶδε ν' ἀλλάζουν συχνά. Πρὶν, τώρα, ἐδῶ ἢ ἐκεῖ, διαφέρουν στίς ἀποχρώσεις καὶ στίς φιοριτούρες, τείνοντας τελικὰ νά χαράξουν ἕνα συνθετὸν διάγραμμα τοῦ ὁποῖου θά πρέπει νά βροῦμε τὸ ἐξαγόμενο, κι αὐτό θά πρέπει νά ἔχει, ὅπως ξέρομε, ἔνταση κατεύθυνση καὶ σημασία.

Αυτή ή έξατομίκευση πού παράγει ή κριτική δέ θά είναι χωρίς συνέπειες. Θά περάσει από τήν αύστηρή βία του επιθέτου, θά χαρακτηρίσει.

Τό συλλογιστικό ύφάδι τής κριτικής ταξινομεί, δίνει θέσεις, δέν οργανώνει έναν άλλο συλλογιστικό κόσμο όπως τό κάνουν οί επιστημονικές μεταγλώσσες. 'Οργανώνει, μέ τήν πράξη της, έναν κόσμο έμπορευματικών σχέσεων διά μέσου μιᾶς σκοτεινής αναφορικής σχέσης.

Σύνοψη καί άξιοθέτηση άρθρώνονται τελικά μέ ένα τρίτο συνθετικό μέ χαρακτήρα συμπερασματικό. 'Ο στόχος του θά είναι ν' άπαντήσει σέ ένα «γιατί» τής ταινίας. 'Η άπάντηση σ' αυτό τό «γιατί» θ' άνοιξει τόν τομέα τής ύποβολής, τής συβουλης. 'Αν τά δύο πρώτα συνθετικά βασιζονται στό άθαιρετο ενός συστήματος άπροσδιόριστου σέ μιᾶ περιπτωση, άμφίβολων ιδιοτήτων σέ μιάν άλλη, αυτό τό τρίτο θά βασιστεϊ στήν προκαταρκτική ύπόθεση ενός άποτελέσματος: «Εί-ναι διασκεδαστικό», «σᾶς βάζει σέ σκέψεις», «θά μᾶς κάνει νά άνακαθήσουμε στό κάθισμά μας». Τό φιλικό κείμενο θά μεταφερθεϊ σέ μιᾶ λειτουργικότητα: Στήν πρόκληση του γέλιου, στήν πρόκληση τής σκέψης, στήν πρόκληση του φόβου. 'Εκλαμβανόμενο σάν παραγωγός πράξεων ή αίσθήσεων, δηλαδή «χρησιμεύοντας σέ κάτι», θά δικαιώσει τήν επένδυση ή θά μεταθέσει τήν κινητοποίηση όρισμένων υπερακριβών έμμοων ιδεών, ένα άλλο άλλοθι τής επένδυσης.

Κάναμε τό γύρο του κριτικού λόγου γενικά καί του άποδόσαμε ένα είδος «κανονικής» δομής. Είμαστε σίγουροι μονάχα για τό ότι θά μπορεί νά ειπωθεϊ έτσι κι άλλοιώς πώς αυτό πού είπαμε είναι λάθος. Αυτή είναι ή άξίωσή μας.

Μιά τέτοια άκύρωση έπρεπε νά άποδείξει:

1) ότι ό κριτικός λόγος δέν έπεμβαίνει στό έμπορικό κύκλωμα (μ' άλλα λόγια διαλέγει μιᾶ σωστή άρμοδιότητα στον οικονομικό κύκλο),

2) τήν άναρμοδιότητα τής αντιπροσωπευτικής τους θέσης (μέ τήν άνφορά γι' αυτό σέ μιᾶ θεωρία τής αντιπροσωπευσης,

3) ότι τό μοντέλο μέ τρία συνθετικά πού παρουσιάσαμε, δέν είναι γενικό ούτε συμπαγές (γι' αυτό θά πρέπει νά άναφερθομε σέ μιᾶ θεωρία του λόγου),

4) ότι αυτό πού άποκαλομε «άξιοθέτηση» δέν είναι δεμένο

μέ μορφωτικές ταξινομήσεις υπάρχουσες και έξωτερικές από τόν κριτικό λόγο (πράμα γιά τό όποιο θά πρέπει νά καταφύγουμε σέ ένα μοντέλο λειτουργίας τής καλλιέργειας).

"Αν όλ' αὐτά ἦταν δυνατά θά εἶχαμε κάνει ένα μικρό βήμα μπροστά στό νά καταστήσουμε τό λόγο τής κινηματογραφικῆς κριτικῆς ένα ἀντικείμενο δυνατό νά συλληφθεῖ.

Σημειώσεις

1. Pierre Ajame, Οἱ κριτικοί κι ὁ κινηματογράφος, ἐκδ. Flammarion, 1967.
2. Κατάσταση πού ἀναφέρεται ἤδη ἀπό τόν Pierre Fresnault-Deruelle.
3. Traversa, Oscar, Ἔργασία γιά τό δίπλωμα τής Ecole Pratique des Hautes Etudes.
4. Οἱ ἔννοιες οἱ σχετικές μέ τό θέμα τής σύνοψης ἐπεξεργάστηκαν ἀπό τό Georges Vignaux, «Ἡ ἐπιχειρηματολογία καί ἡ σύνοψη» Ἔργασίες τοῦ Κέντρου Ἐρευνῶν Σημειολογίας, Πανεπιστημίου τής Neuchâtel.



ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΖΑΛΚΟΦΣΚΙ

Ἡ γενετική ποιητική τοῦ Ἀϊζεντστάϊν

Ἦρθε ἡ στιγμή ν' ἀρχίσουμε νά κάνουμε συνδέσεις. Ἐνας συλλογισμός πού θά στηριζόταν ταυτόχρονα στά ἔργα τῶν μεγάλων θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου, στίς ἐργασίες τῆς φιλολογίας καί στά κεκτημένα τῆς γλωσσολογίας θά μπορούσε νά καταλήγει σιγά σιγά... στή πραγματοποίηση μέσα στά πλαίσια τοῦ κινηματογραφικοῦ τομέα τοῦ ὠραίου σχεδίου τοῦ Saussure, γιά μιά μελέτη τῶν μηχανισμῶν μέσ' ἀπ' τούς ὁποίους οἱ ἄνθρωποι μεταβιβάζουν ὁ ἕνας στόν ἄλλο ἀνθρώπινες σημασίες μέσα στίς ἀνθρώπινες κοινωνίες.

Christian Metz

1

Ἡ ἐπεξεργασία τῶν γενετικῶν γραμματικῶν, δηλαδή τῶν μοντέλων τοῦ λεκτικοῦ φερσίματος τοῦ λέκτη καί τοῦ δέκτη (1) εἶναι φαινομενικά μιά ἀπ' τίς κύριες ἀρχές τῆς σύγχρονης συγχρονικῆς γλωσσολογίας. Ὄταν πέφτει τό βᾶρος στή σημαντική τοῦ νά κατέχει κανεῖς τή γλώσσα, χαρακτηριστικό τῆς τελευταίας περιόδου, αὐτό ἐπιφέρει τή δημιουργία προτύπων πού γενοῦν κείμενα ἀπό ἕνα δεδομένο νόημα. (2)

Ἡ γλωσσολογία πλησιάζει ἔτσι τή λύση τοῦ προβλήματος πού ἡ μορφοποίησή του ἐνυπάρχει στήν πράξη στίς ἀλήθειες τίς πιό κοινές καί τίς πιό τετριμμένες ὅσον ἀφορᾶ τή γλώσσα: «Ἡ γλώσσα εἶναι ἕνα μέσο νά ἐκφράσει κανεῖς τίς σκέψεις του» κλπ. Ἡ μηχανή πού παράγει ἀπό μιά δεδομένη σημασία ὅλα τά κείμενα πού τήν ἐκφράζουν, θά ἦταν ἕνα μοντέλο γλώσσας ἕνα εἶδος μέσου (μηχανισμοῦ) ἐκφρασης τῆς σκέψης.

Ἡ κυβερνητική ποιητική κι αὐτή δέν μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστεῖ ἀλλοιωτικά ἀπό γενετική. Γι' αὐτό ὅταν ἀποβλέπει σέ μιά ἰκανή ἐπεξηγηματική δύναμη ὀφείλει, στό σημερινό ἐπισημονικό ἐπίπεδο νά δίνει ἕνα μοντέλο γιά τήν καλλιτεχνική δημιουργία σάν τό «νά σκέφτεται κανεῖς μέ εἰκόνες»,

«έκφραση τών σκέψεων καί τών αίσθημάτων», «έκφραση μέσα από τήν άναπαράσταση» κλπ...

Σημειώσαμε ήδη ότι οί θεωρητικές έργασίες του 'Αϊζενστάιν ήταν ένα πρωτότυπο κυβερνητικής ποιητικής καί αυτό μέ τή σημασία τήν πιό σημερινή, δηλαδή τής σημαντικής. «'Η θεώρηση τής τέχνης ενός μέσου έκφρασης τών σκέψεων καί ένίσχυσης τών συγκινήσεων, ένώνεται στήν εξέταση τής ύλης από τήν όποία τό έργο οίκοδομήθηκε από κάτω μέχρι πάνω, μέ τόν τρόπο πού ή ένσάρκωση τών άντικειμένων πού λαμβάνουν μέρος στήν οίκοδόμηση». (3)

'Ο 'Αϊζενστάιν φαίνεται σαν ένας έκπληκτικός σύγχρονος διανοητής πού ψάχνει νά οίκοδομήσει σύμφωνα μέ τή προσωπική του καλλιτεχνική έμπειρία ένα μοντέλο φερσίματος του δημιουργού μιās ταινίας, όπως τό επιχειρεί ό σύγχρονος γλωσσολόγος πού θεμελιώνει ένα μοντέλο τής ικανότητάς του νά μεταφράσει ένα κείμενο από μιá γλώσσα σέ μιάν άλλη. Σίγουρα ή έπιστημονική προσέγγιση του 'Αϊζενστάιν δέν ύπήρξε κυβερνητική παρά μόνο από διαίσθηση. Δέν όριζε για τόν έαυτό του τήν άνάληψη αυτού του έργου μέ ξεκάθαρο τρόπο, καί πολύ περισσότερο γι' αυτό δέν περιέγραψε ρητώς «τόν αυτόματο μηχανισμό πού γενάει τήν ταινία».

"Αν παρακολουθήσουμε τίς αναλογίες μέ τή γλωσσολογία, οί έργασίες του 'Αϊζενστάιν είναι ένα είδος όδηγου του μεταφραστή, γραμμένου από έναν περίφημο μεταφραστή πού έκθέτοντας τήν έμπειρία του θά προσπαθοϋσε νά έξηγήσει τή γενική προσπάθεια τής μετάφρασης καί νά βγάλει απ' αυτήν διαφόρων τύπων μεθόδους καί μέσα πού χρησιμοποιούνται.

"Ως πρός αυτό ή αναλογία μέ τή γλωσσολογία επιτρέπει νά καταλάβουμε ξεκάθαρα αυτό πού λείπει άκριθώς από τήν ποιητική για νά περάσουμε στή δόμηση τών ενεργούντων μοντέλων. 'Ο γλωσσολόγος πού έπεξεργάζεται γενετικές γραμματικές, διαθέτει συνήθως τό λιγότερο δύο τύπους πληροφοριών πάνω στό άντικείμενο πού μελετάει.

α) Κατέχει τή γλώσσα πού περιγράφει, δηλαδή ξέρει νά δομήσει (καί νά καταλαβαίνει) όποιοδήποτε διανόημα σ' αυτή τή γλώσσα. (4)

β) Έχει ιδέα, έστω καί κατά προσέγγιση, τής δομής όρι-

σμένων ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπίπεδα, παραδείγματος χάριν στους ὄρους τῆς παραδοσιακῆς γραμματικῆς σ' αὐτὴ τῇ γλώσσα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ποιητικὴν, ὁ ἐρευνητὴς κατέχει συνήθως «σέ παθητικὴ κατάσταση» τῇ γλώσσα τῆς τέχνης, δηλαδή, μέχρις ἓνα σημεῖο, καταλαβαίνει τὰ ἔργα πού ἀποτείνονται σ' αὐτόν, ἀλλὰ δέν εἶναι σέ θέση οὔτε νά δομήσει ἄλλα ἔργα ὁμοιά τους, οὔτε νά στηριχτεῖ σέ παραδοσιακές ἀναπαραστάσεις ἀρκετά προσδιορισμένες πού θά συνδίαζαν, ἂν μπορούμε νά ποῦμε, τῇ «γραμματικῇ του ἀνάλυσης» σέ κάθε λογοτεχνικό κείμενο. (5)

Οἱ καταγραφές τῶν μαθημάτων σκηνοθεσίας τοῦ Ἀϊζενστάϊν μᾶς τοποθετοῦν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ποιητικὴν, σέ μιὰ θέση σάν ἐκείνη τοῦ γλωσσολόγου, γιατί ἀποτελόντας κατὰ κάποιον τρόπο τό πρακτικὸ τῆς ἐνεργητικῆς χρήσης τῆς γλώσσας τῆς τέχνης, μᾶς δίνουν στό χέρι ὄχι μόνο ἓνα καλλιτεχνικό κείμενο, ἀλλὰ καί πληροφορίες λίγο πολύ πλήρεις γιά τὴ δομὴ καί τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά στοιχεῖα τῆς, χωρίς νά ἀναφερθοῦμε στίς ἄμεσες ἐκφράσεις τῶν κύριων ἀρχῶν τῆς γέννησῆς τῆς.

Θά ἀναφερθοῦμε στά ὑλικά τοῦ βιβλίου τοῦ Β. Νίζνυ (6) πού δείχνουν πῶς ἡ γέννηση μιᾶ ταινίας (μελέτης) περνάει ἀπό ἓναν ἀριθμὸ σταδίων πού μεταφράζουν ἓνα δεδομένο σενάριο σέ σκηνοθεσία, αὐτὴ σέ σειρά πλάνων καί κάθε πλάνο ὕστερα σέ σκηνικές στιγμές πού φιλμάρονται ἀπό κάποιο σημεῖο ἄποψης (τοποθέτησης σέ κάδρο). Μποροῦμε νά δοῦμε ὅτι ἡ γενετικὴ διαδικασία καθορίζεται ἀπό τὴ δρᾶση ὁρισμένων μοναδικῶν ἀρχῶν πού πρέπει νά ἐξάγονται καί νά συνταγοποιοῦνται ἀκολούθως.

Ἀπ' αὐτὰ τὰ ὑλικά θά διαλέξουμε τό πρῶτο στάδιο, τὴ δόμηση τῆς σκηνοθεσίας καί θά προσπαθήσουμε νά ἀναπαραστήσουμε ἀπ' αὐτό τό παράδειγμα, τὴ δομὴ καί τὴ λειτουργία τοῦ αὐτόματου μηχανισμοῦ πού γεννάει τὰ καλλιτεχνικά κείμενα.

Κάνοντας αὐτὸ θά σκοπεύσουμε μερικά εὐλογα συμπεράσματα γιά τὴν ποιητικὴ γενικά, ἔχοντας ταυτόχρονα συνείδηση τοῦ περιορισμένου καί στοιχειώδους χαρακτήρα τοῦ ὑλικοῦ πού μελετᾶμε.

Θά πάρουμε μιὰ δομὴ ἀπό τίς πιὸ ἀπλές. Ἐνα θέμα γεγονότος πού ἡ *ιδεώδης μορφή* του καταλήγει σέ μιὰ στάση λι-

γότερο ή περισσότερο άπλή του δημιουργού άπέναντι στά γεγονότα καί στους ήρωές τους. Ή έκθεση τών γεγονότων γίνεται μέ τρόπο ούδέτερο, χωρίς είρωνεία, κείμενο κατωτέρας ποιότητας κλπ.

Ήπίσης είναι φανερό πώς ή άνάλυση αυτού του παραδείγματος, μακρυνά από να είναι έξαντλητική, παραμένει θεληματικά άπλουστευμένη. Παρ' όλ' αυτά, μπορούμε να ελπίζουμε στό ότι είναι χρήσιμο ν' άρχισει κανείς από δω, αφήνοντας να τόν οδηγήσει ή άναλογία μέ τή γλωσσολογία, όπου ή σημερινή εξέλιξη τών γενετικών καί περιγραφικών γραμματικών άρχισε ακριβώς από άπόπειρες πού συνίσταται στό να εξασφαλίσει κανείς τή γένεση μιās άπλής πρότασης για ένα γραπτό κείμενο.

2

Τό σενάριο πού πρότεινε ό Ήϊζενστάϊν στους φοιτητές καί πού όφειλε να χρησιμέψει σαν βάση για τή σκηνοθεσία ανάγεται χοντρικά στα παρακάτω:

«Οί Γάλλοι προσκαλούν τόν άρχηγό τών νέγων Ντεσαλίν, στρατηγό του σίρατου του Ναπολέοντα, σε δείπνο στό σπίτι ενός ιερέα, για να τόν πιάσουν μέ δόλο. Μαθαίνοντας από τό στόμα μιās γριās νέγρας ύπηρέτριας πώς έτοιμάζεται μιá συνομοσία, ό Ντεσαλίν πέφτει άπ' τό παράθυρο καί φεύγει. Οί Μαύροι έπαναστατούν. Συμπάθεια του δημιουργού καί τών θεατών για τό Ντεσαλίν ενάντια στους Γάλλους». Τό βιβλίο του Νίζνυ περιγράφει τή διαδικασία της μεταβολής αυτού του σεναρίου σε σκηνοθεσία, δηλαδή σε μιá σειρά από κινήσεις, χειρονομίες καί λόγους τών διαφόρων προσώπων.

Για να φωτίσει τό άποτέλεσμα του ποιητικού μηχανισμού πού μäs ενδιαφέρει συγκεντρώσαμε όλες τις σκηνοθετικές λύσεις πού υιοθέτησαν ό Ήϊζενστάϊν καί οί μαθητές του.

Τήν περιγραφή της σκηνοθεσίας πού πετύχαμε τήν παρουσιάζουμε στό Παράρτημα 1 του παρόντος άρθρου. Έτσι έχουμε στή διάθεσή μας όρισμένα δεδομένα για:

- 1) «τό κείμενο εισόδου» (σκηνές)
- 2) «τό κείμενο έξόδου» (περιγραφή της σκηνοθεσίας)
- 3) «τήν γραμματική περιγραφή του κειμένου έξόδου»

(υποδείξεις για τις σχέσεις ανάμεσα στά συνθέτοντα στοιχεία και στη σκηνοθεσία).

4) «τις μεταβολιμαίες ιστορίες» όλων των στοιχείων του κειμένου έξοδου.

Σκοπεύουμε χρησιμοποιώντας αυτά τὰ δεδομένα νὰ συνειδητοποιήσουμε τούς γενικούς κανόνες τῆς μεταβολῆς τοῦ κειμένου εισόδου σέ κείμενο έξοδου. Γι' οὐτό τό σκοπό, ἄς ἐξετάσουμε πρῶτα τή λειτουργία τῆς παραγωγῆς ὀρισμένων συνθετικῶν στοιχείων τῆς σκηνοθεσίας:

1. «*Ὁ ἱερέας ἀγγαλιάζει τό Ντεσαλίν, τόν ὀδηγεῖ στή ζώνη 2, πρὸς τούς ἀξιωματικούς πού τόν χαιρετοῦν καί τόν περικυκλώνουν*». *Γιατί αὐτό ἀκριβῶς πρέπει νά συμβεῖ κατ' αὐτό τόν τρόπο;*

«Γιατί πρέπει νά ἔχουμε ταυτόχρονα τήν ἐντύπωση μιᾶς ὑποδοχῆς καί μιᾶς πρώτης ἐπίθεσης — ἐξηγεῖ ὁ Ἀϊζενστάιν. Αὐτό τό ἀγγάλιασμα θά εἶναι ἤδη ἕνας οἰωνός τῆς περικύκλωσης πού θ' ἀκολουθήσει. Ἄλλωστε τό ἀγγάλιασμα εἶναι ἕνα μέσο χαιρετισμοῦ πολύ κοινό στή Λατινική Ἀμερική... Ἀφοῦ τόν φιλήσει ὁ ἱερέας, ὀδηγεῖ τόν Ντεσαλίν μέσα στή μέση τῆς ὀμάδας τῶν ἀξιωματικῶν. Κατά τήν πραγματική σημασία τοῦ θέματος, ὁ ἱερέας ὀδηγεῖ τό Ντεσαλίν στό κέντρο τοῦ κύκλου, ἀλλά φαινομενικά ὀδηγεῖ τό Ντεσαλίν πρὸς τούς ἀξιωματικούς γιά νά τοῦ παρουσιασθοῦν». (63)

2. *Γιατί ὁ ἱερέας εἰδικά παίρνει ἕνα τέτοιο ρόλο;*
«Ἐνας πρωταγωνιστής — ὁ Ντεσαλίν, ἕνας ἄλλος... ἡ ὀμάδα τῶν ἐξιωματικῶν... Καί ἕνα πρόσωπο πού πλησιάζει τούς ἀντιπάλους. Ὁ ἱερέας. Ἀπό τή μιά εἶναι ὁ καλός ποιμὴν τῆς φιλοξενῆς ὑποδοχῆς, ἀπό τήν ἄλλη, ὁ ὀργανωτής τῆς ἐπιχειρήσεως... Καί ἄν σύμφωνα μέ τόν κανθὰ, πρέπει νά ναι αὐτός ἐκεῖνος πού θά παρασύρει τό Ντεσαλίν σ' αὐτή τήν αἶθουσα, πρέπει νά εἶναι αὐτός, πού σύμφωνα μέ τή σκηνοθεσία πρέπει νά παρασύρει τό Ντεσαλίν στόν κύκλο τῶν ἀξιωματικῶν». (35)

3. Μιά μαύρη ὑπρέτρια πλησιάζει τό Ντεσαλίν μέ μία λεκάνη... *Ἡ ὑπρέτρια τόν ἀπωθεῖ (ἐπανηλειμμένως)... Ὁ Ντεσαλίν ἀπομακρύνεται ἀπό τούς Γάλλους. Γιατί ἡ ὑπρέτρια τοῦ φέρνεται κατ' αὐτό τόν τρόπο;*

«Ἡ ὑπρέτρια παίξει τόν ἀντίθετο ρόλο ἀπό κείνον πού παίξει ὁ ἱερέας... Ἀντιπροσωπεύει τίς μάζες τῶν μαύρων πού

κατοικοῦν στό νησί...». (38) «Ἡ δραματική δεοντολογία ἀπαιτεῖ τό νά μὴν εἶναι πιά περικυκλωμένος ὁ Ντεσαλίν τήν ὥρα πού τοῦ γίνεται αὐτή ἡ ἀποκάλυψη...» (50) Ἔτσι ἡ ἀπαίτηση τοῦ ἐσωτερικοῦ θέματος πού πραγματώνεται μέ τήν ὑπέρτρια καί πού συνίσταται στό νά βγεῖ ὁ Ντεσαλίν ἀπ' τόν κλοιό, πραγματοποιεῖται πλήρως στήν πράξη. (72)

4. Ἀπό τί ἀπορρέει ἡ ἀνάγκη περικύκλωσης (καί ὄχι, ἄς ποῦμε, ἐπίθεσης, ἢ δηλητηρίασης κλπ...) Κατά ποιόν λόγο ἀνακατεύεται ἡ ὑπέρτρια πού ἀντιπροσωπεύει τό λαό τοῦ νησιοῦ;

«Ἡ ὑπέρτρια ἀντιπροσωπεύει τίς μάξες τῶν μαύρων τοῦ νησιοῦ. Ἄν τό σκεφτοῦμε ἂν τό θυμηθοῦμε στό τέλος τοῦ ἐπεισοδίου, ἡ δομή τῶν δύο κύκλων ἀπορρέει ἀπό τό ἴδιο τό θέμα. Στήν ἀρχή ὁ Ντεσαλίν εἶναι περικυκλωμένος ἀπ' τοὺς Γάλλους. Ἡ ἐπαφή ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί στό Ντεσαλίν ἀποκαθίσταται ἀπό τόν ἱερέα. Πιό μετά, ὅταν ἡ ὑπέρτρια χρησιμεύει γιά μεσάζων ἀνάμεσα στό λαό καί στό Ντεσαλίν, οἱ Γάλλοι θά βρεθοῦνε περικυκλωμένοι αὐτοῖ ἀπό τοὺς Μαύρους, ἀπό μιὰ ὀλόκληρη ἀποικία... Ἔτσι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σέ ἓνα πρόσωπο καί σέ μιὰ ὁμάδα ἀξιωματικῶν ἐξελλίσσεται σέ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σέ μιὰ ὁμάδα ἀποικιοκρατῶν καί στή μάξα τοῦ λαοῦ...»

Βρίσκουμε, μέσα στό ἴδιο τό ἐπεισόδιο τό στοιχεῖο τῆς «παθητικῆς» δόμησης. «Τό ρεῦμα τῶν γεγονότων φουσκώνει ὡς τήν ἔκρηξη, καί ἀκολούθως παίρνει μιὰ ἀντίθετη κατεύθυνση πλαταίνοντας». (38-39)

5. Ἄς σημειώσουμε τίς παρακάτω λεπτομέρειες πού ἀναφέρονται σέ διάφορες στιγμές τῆς σκηνοθεσίας:

«Ὁ ὑπασπιστής ψηθυρίζει κάτι στόν ἱερέα καί στοὺς ἀξιωματικούς... Ὁ ὑπασπιστής πλησιάζει τό Ντεσαλίν... Ὁ Ντεσαλίν παραδίνει τό σπαθί του... Ὁ ὑπασπιστής τό μεταφέρει πρὸς τήν εἴσοδο Α, περνώντας ἀνάμεσα ἀπ' ὄλους τοὺς ἀξιωματικούς... Ὁ ἀξιωματικός λέει πὼς τό σπαθί δέν πάρθηκε χωρὶς λόγο... Μιμητικοὶ μορφασμοὶ τῆς ὑπέρτριας... Ὁ Ντεσαλίν γυρνᾷ ἀπότομα θυμωμένος».

«Ὁ θεατῆς πρέπει νά εἶναι προειδοποιημένος... πιό πρὶν ἀπ' τό Ντεσαλίν... Ὁ θεατῆς μπορεῖ νά ὑποθέσει ὅτι ὑπάρχει κάποιος κίνδυνος ἤδη ἀπό τό ἐπεισόδιο τῆς ἀναμονῆς τοῦ Ντεσαλίν. Γιὰ νά γίνει αὐτό, πρέπει νά προκαλέσουμε τήν

αίσθηση ότι υπάρχει κάποια συνωμοσία, αλλά αυτή ή αίσθη-
ση... πρέπει να προκληθεί ακόμα μία φορά όταν ο Ντεσαλίν
θά έχει φτάσει: με περισσότερη κυριολεξία, ή αίσθηση αυτή
πρέπει να μεγαλώνει για τό θεατή ώσπου να γίνει άνησυχία.
Νά γιατί άνάμεσα στην ύποδοχή και στην προειδοποίηση
πρέπει να παρεμβάλουμε ένα έπεισόδιο πού θά έδενε τό συν-
αίσθημα του κινδύνου πού μεγαλώνει και να έπανασυνδεθού-
με με τό έσώτερο περιεχόμενο του πρώτου μέρους με μίαν
ένταση πιό σοβαρή. (47)

«Πρέπει μήπως άπ' τήν άρχή να γίνει συνομιλία για τή
σύλληψη του Ντεσαλίν...;

Πρέπει να έκφραστεί αυτή ή πρόθεση και ταυτόχρονα να
μήν είπωθει λέξη γι' αυτήν. Γι' αυτό ψηθυρίζουν οι άξιωμα-
τικοί άναμεταξύ τους όταν ο πληροφοριοδότης τους αναγγέ-
λει τήν έλευσή του. 'Ο θεατής δέν ξέρει ακόμα τίποτα. 'Αλλά
αυτό τό κρυφομίλημα θά δημιουργήσει μίαν αίσθηση άνησυ-
χίας... 'Υστερα... πρέπει να γίνουν ύπαινιγμοί πιό καθαροί
για τή συνωμοσία... και να μήν είπωθούν όλα πριν τήν τελευ-
ταία στιγμή — στην προειδοποίηση της ύπηρετριάς». (52)

«Μπορούν άραγε να άφοπλίσουν τό Ντεσαλίν... 'Ακρι-
θώς... Θά του άποσπάσουν τό όπλο του. Γι' αυτό θά προφα-
σιστούν τήν έθιμοτυπία... 'Υστερα από μιά επίσημη συνάν-
τηση, και, πριν να περάσουν στό τραπέζι, ήθισται να βγάξει
κανείς τό όπλο του... 'Οδηγείστε τήν άπόφασή σας στό ύπι-
στο έπίπεδο όταν ή κατάσταση τό άπαιτεί. Τό να παραδόσει
τό όπλο του συμβάλλει στό να δυναμώσει τό άγχος του θεα-
τή; Κάντε-το. 'Εδώ πρέπει να όδηγηθεί ό θεατής σε μιά κατά-
σταση τέτοια πού να φωνάζει «Σταμάτα, μή τό παραδίνεις!» (65)

«'Αλλά δέ φτάνει τό να του πάρουν τό σπαθί του. Πρέπει
να ύπογραμμισθει αυτή ή πράξη... 'Η πράξη μπορεί να ύπο-
γραμμισθει από τους διαλόγους και τήν ήθοποιία των άξιω-
ματικών. 'Αλλά ποιός θά πλησιάσει τόν Ντεσαλίν για να του
πάρει τό σπαθί του; — 'Ο ύπασπιστής πληροφοριοδότης!
Παρατηρήστε πώς από έναν άριθμό πράξεων έμφανίζεται ένα
καινούργιο πρόσωπο πού δέν ύπήρχε μέσα στό σενάριο. Και
πού θά τό πάει τό σπαθί ό άνθυπασπιστής; ρωτάει ό 'Αϊ-
ζενστάϊν — Στην έξοδο Β... από τόν πιό κοντινό δρόμο!
έπεμβαίνουν οι φοιτητές. — 'Αντιθέτως! στην έξοδο Α! 'από
τόν πιό μακρύ δρόμο! Θά πρέπει τό πέρασμά του να δείξει σ'

δλους τούς άξιωματικούς δι τó δπλο άφαιρέθηκε... (67)
 Ναι, ó Ντεσαλίν θά έχει γυρισμένη τήν πλάτη, αλλά μετά
 τήν προειδοποίηση θά βρεθεί πάλι φάτσα στους θεατές. Άπό
 τή δυσπιστία στήν όργή, τό πέραςμα θά είναι άπότομο, μιá
 δυνατή στιγμή τής σκηνοθεσίας». (72)

β) Γιατί έχει στή σκηνή τόσες έξόδους, και γιατί τό τραπέζι είναι τοποθετημένο διαγωνίως;

«Είναι πιό έκφραστικό τό νά στήσει κανείς πολλές πόρτες για νά óδηγήσει τό Ντεσαλίν στήν ιδέα τοῦ ότι ó κίνδυνος είναι πραγματικός... Μόνο όταν ή άδυναμία τής έξόδου θά φανεί φυσιολογική ξεκάθαρα, τότε ή άδιέξοδη κατάσταση θά σπρώξει τό Ντεσαλίν νά φύγει άπό τό παράθυρο... Τό παράθυρο πρέπει νά είναι τό τελευταίο και τό μόνο μέσο για νά σωθεί. Αυτό τό παράθυρο πρέπει νά στηθεί έτσι πού οί θεατές νά μήν έχουν τή έντύπωση ενός παράθυρου «προεξέχοντος». Άν τό παράθυρο βρίσκεται στό κέντρο, θά πρέπει ή άπόσταση πού θά διανυθεί ως αυτό νά βρίσκεται ανάμεσα στό θεατή και στό βάθος, και ή άπόσταση ή ίδια νά κρύβεται άπό τό μάτι τοῦ θεατή.

Άπ' τήν άλλη μεριά, αν για νά μακρύνουμε τή διαδρομή κάνουμε τό Ντεσαλίν νά τρέξει παράλληλα μέ τή ράμπα, τό παράθυρο θά βρεθεί στόν παράπλευρο τοίχο πράμα πού κι αυτό δέν πρέπει νά γίνει. Είναι όλοφάνερο δι τό τραπέζι πρέπει νά στηθεί διαγωνίως. Είναι ξεκάθαρο ότι τό παράθυρο πρέπει νά βρίσκεται στήν προέκταση τοῦ τραπεζιοῦ... πού χρησιμεύει σαν δεύτερο πάτωμα για τίς κινήσεις τοῦ Ντεσαλίν μετά... τούς έλιγμούς του στό πάτωμα. Είναι άναγκαίο νά δείξουμε τό πώς ó Ντεσαλίν βρίσκεται σιγά σιγά περικυκλωμένος και πώς αυτή ή προοδευτική περικύκλωση αυτή ή άδυναμία νά ξεφύγει τόν σπρώχνει κυριολεκτικά ν' ανέβει πάνω στό τραπέζι...

Άν τό παράθυρο τοποθετηθεί πίσω άπό τό τραπέζι, δέ θά τραβήξει τήν προσοχή τών θεατῶν, και όταν ó Ντεσαλίν θ' άρχίσει νά μετακινείται πάνω στό τραπέζι τό τραπέζι θά γίνει ταυτόχρονα μιá διέξοδος άναπάντεχη και τελειως φυσιολογική γι' αυτόν»... (41-42) «Τό τραπέζι, είναι γι' αυτόν στήν άρχή... ó δρόμος ó πιό έλεύθερος προς τή σκάλα και τήν έξοδο Α... Δέ σκέφτεται άκόμα τό παράθυρο». (74)

«Δέν άφήνουν τό Ντεσαλίν νά περάσει άπό τή σκάλα και

δέν του μένει πιά άλλο από τό νά πέσει άπ' τό παράθυρο».
(76)

7. «Πίσω» — διατάζει ό Ντεσαλίν.

«Σέ άπάντηση τής κίνησης τής ομάδας τών άξιωματικών... ό Ντεσαλίν θά φωνάξει «Πίσω» ή κάτι τό άνάλογο. — Προτείνεται νά φωνάξει «Στόπ!» — Άκριβώς, όχι «Στόπ», αλλά «πίσω» άπαντάει ό Άϊξενστάϊν ή μιάν άλλη διαταγή στρατιωτική αύτου του είδους. Πέρα άπ' τό ότι ό Ντεσαλίν είναι ό ίδιος στρατιωτικός και βρίσκεται μπρός σέ ανθρώπους του ίδιου επαγγέλματος, οί στρατιωτικοί, άς μήν τό ξεχνάμε, δέ γίνεται νά συμμορφωθούν ξαφνικά αυτόματα, σέ τίποτε άλλο από διαταγές...

8. Γιατί ή είσοδος Α έχει σκάλα στρυφογυριστή; Σέ κάποιο είδικό στάδιο τής όργάνωσης τής σκηνοθεσίας, τίθεται τό πρόβλημα νά προχωρήσει ό ύπασπιστής πληροφοριοδότης πρós τούς άξιωματικούς μέσα στή ζώνη I από τή μεριά του τραπεζιού έρχόμενος από τήν είσοδο Α.

Άν ό πληροφοριοδότης έρθει από τήν πόρτα Α, πρέπει, ή νά διασχίσει μιά ομάδα άξιωματικών, πράμα πού είναι καταφανέστατα κακό, ή νά παρακάμψει τήν ομάδα τών άξιωματικών, πράμα πού δέν είναι κι αυτό καθόλου καλό... Πρέπει νά σκεφτούμε πώς θά άποδοθεί ή εμφάνιση του πληροφοριοδότη σ' αυτόν τόν χώρο μέ τρόπο δυνατό και φυσικό. Άς αλλάξουμε τό χαρακτήρα τής εισόδου Α. Άντί για πόρτα, θά βάλλουμε τόν προθάλαμο τής αίθουσας... και μιά σκάλα θά κατεβαίνει παράλληλα πρós τόν τοίχο... όπως μπορείτε νά τό διαπιστώσετε ό σκηνοθέτης όφείλει επίσης νά διαθέτει και ύλικά για άρχιτεκτονικές φόρμες». (53-55)

Δέ δόσαμε εξήγηση καλά για μερικά μόνο συνθετικά τής σκηνοθεσίας. Ό Άϊξενστάϊν προσφέρει άνάλογες δικαιολογίες για όλες τίς λεπτομέρειες πού παρατίθενται στό παράρτημα (Βλέπε τό 7). (3)

Άς προσπαθήσουμε νά ύπογραμμίσουμε όρισμένες γενικές γραμμές στή διαδικασία τής επίτευξης συμπερασμάτων για διάφορες λεπτομέρειες τής σκηνοθεσίας από τά δεδομένα του άρχικού προβλήματος.

Βλέπουμε, πριν άπ' όλα, ή παραγωγή ενός γεγονότος ή ενός συγκεκριμένου αντικειμένου εξελίσσεται σέ πολλά στάδια, έφόσον ό προσδιορισμός τής σκηνοθεσίας γίνεται

πιό συγκεκριμένος, πράμα πού θυμίζει από όρισμένες απόψεις τήν παραγωγή μιᾶς πρότασης από τά άμεσα συνθετικά της. Κατ' αυτό τόν τρόπο οί πράξεις τῆς ύπηρετριας παράγονται κατ' αντίθεση πρός τίς πράξεις τοῦ Ιερέα πού μέ τή σειρά τους προσδιορίζονται από τή θέση του σά μεσάζοντα ανάμεσα στό Ντεσαλίν καί στούς Γάλλους κλπ... (βλ. τά παραδείγματα 1-4).

Αυτό σημαίνει ὅτι ἡ παραγωγή γίνεται κατά επίπεδα. Ἡ έξοδος από τό προηγούμενο επίπεδο χρησιμεύει σάν εἴσοδος γιά τό ἐπόμενο καί, σέ κάθε στάδιο, λαμβάνουν χώρα παρόμοια ἐγχειρήματα (π.χ. ἡ ύπηρετρια ἔρχεται σέ αντίθεση πρός τόν Ιερέα, ἡ περικύκλωση τοῦ Ντεσαλίν ἔρχεται σέ αντίθεση μέ τήν περικύκλωση τῶν Γάλλων κλπ.)

Ἐπίσης μπορούμε νά παρατηρήσουμε ὅτι κάθε στάδιο τῆς παραγωγῆς, δηλαδή τῆς δημιουργίας τοῦ κάθε καινούργιου στοιχείου τῆς δόμησης, συντίθεται, κατά κάποιον τρόπο, ἀπό δύο στοιχειώδεις ἐπιχειρήσεις:

1) Ἀπό τή μορφοποίηση ὀρισμένων ἀπαιτήσεων, βασισμένων στό προηγούμενο επίπεδο παραγωγῆς.

2) Ἀπό τήν ἀναζήτηση (7) ἐνός ἀντικειμένου «πραγματικού» (προσώπου, πράγματος, πράξης, προτερήματος) πού νά ἀνταποκρίνονται σ' αὐτές τίς ἀπαιτήσεις.

Στήν ἀρχή προβάλλεται ἕνας σκοπός. Ὅφείλουμε νά ἔχουμε ταυτόχρονα τήν ἐντύπωση μιᾶς ὑποδοχῆς καί μιᾶς πρώτης «ἐπίθεσης» (παράδειγμα 1) «Ἡ δραματική σκοπιμότητα ἀπαιτεῖ νά κάνουμε τό Ντεσαλίν νά βγεῖ ἀπ' τόν κύκλο» (παράδειγμα*3). «Ὁ θεατής πρέπει νά προειδοποιηθεῖ πρὶν ἀπό τό Ντεσαλίν». «Αὐτό τό συναίσθημα πρέπει νά μεγαλῶνει μέχρι νά γίνει ἀνησυχία». «Πρέπει... νά ἐπαναφερθεῖ τό περιεχόμενο τοῦ πρώτου περάσματος μέ μεγαλύτερη ἔνταση». «Ὑστερα πρέπει νά ὀδηγηθεῖ ὁ θεατής σέ μιά τέτοια κατάσταση πού νά φωνάξει: «Στόπ!» Ἄλλά δέ φτάνει τό νά τοῦ πάρουν τό σπαθί του, πρέπει αὐτή ἡ πράξη νά ὑπογραμμισθεῖ» (παράδειγμα 5). «Εἶναι περισσότερο ἐκφραστικό τό νά στήσουμε πολλές πόρτες γιά νά ὀδηγήσουμε σιγά σιγά τό Ντεσαλίν στήν ἰδέα ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι πραγματικός (παράδειγμα 6). «Πρέπει νά θυμηθοῦμε νά παρουσιάσουμε τήν ἐμφάνιση τοῦ πληροφοριοδότη σ' αὐτό τόν χώρο, δυνατή καί φυσική» (παράδειγμα 8).

Τό νά μορφοποιήσουμε απαιτήσεις ενός αντικειμένου ἢ ενός ἐπεισοδίου πρὸς ἐπιλογήν, σημαίνει ἤδη ὅτι τό δημιουργήσαμε, ἀλλά μόνο στό ἀφηρημένο ἐπίπεδο, στό ἐπίπεδο ἄς ποῦμε τῶν κατάλληλων χαρακτήρων τῶν αντικειμένων, γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἕναν ὄρο γλωσσολογίας, ἢ τῆς *λειτουργικότητας* γιά νά ἐκφραστοῦμε στή γλώσσα τῆς μορφικῆς «ποιητικῆς». (8) Ἡ μορφοποίηση τῶν απαιτήσεων ἀκολουθεῖται ἀπό τήν ἐπιλογή ἢ τήν ἀνακάλυψη ενός συγκεκριμένου γεγονότος πού θά ἀναλογοῦσε στή δεδομένη κατάσταση καί πού θά ἐνσάρκωνε τίς ἀνάλογες λειτουργικότητες. Στό πρῶτο παράδειγμα ἕνα τέτοιο φαινόμενο ἀποτελεῖ ἡ θέση μεσάζοντος τοῦ ἱερέα. Στήν τρίτη τό ἀποτελοῦν οἱ χειρονομίες μέ τόν κουβά τῆς ὑπηρέτριας. Στήν πέμπτη, ἡ ἀγγελία τοῦ πληροφοριοδότη, τό κρυφομιλητό τῶν ἀξιωματικῶν, ἡ ἀφαίρεση τοῦ ὄπλου, οἱ παρατηρήσεις τῶν ἀξιωματικῶν. Στήν ἕκτη ὁ Ντεσαλίν πού παραδέρνει ἀνάμεσα στίς διάφορες πόρτες, στήν ὄγδοη ἡ γυριστή σκάλα τῆς εἰσόδου Α.

Αὐτό τό δεύτερο βῆμα (ἡ ἀναζήτηση ενός συγκεκριμένου γεγονότος) παρουσιάζει μιὰ μορφική ἀναλογία μέ τήν «ἐργασία τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ καλλιτέχνη». Οἱ ἐπακριβεῖς ὑποδείξεις τοῦ Ἀϊζενστάιν γιά τήν ἀναγκαιότητα νά κρατήσουμε παρόν στή μνήμη μας ἕνα πολὺμορφο συγκεκριμένο ὑλικό («Ἄλλωστε ὁ ἐναγγαλισμός εἶναι ἕνα πολὺ κοινό μέσο χαιρετισμοῦ στή Λατινική Ἀμερική» — παράδειγμα 1: «πρὶν νά καθῆσει κανεῖς στό τραπέζι ἠθισταί νά βγάξει τό σπαθί του» — παράδειγμα 5. «Οἱ στρατιωτικοί ἄς μὴν τό ξεχνᾶμε, δέν ὑπακούουν αὐτομάτως σέ τίποτε ἄλλο ἀπό διαταγή». — Παράδειγμα 7. «Ὁ σκηνοθέτης ὀφείλει ἀκόμα νά διαθέτει σέ παρακαταθήκη ὑλικό γιά ἀρχιτεκτονικές φόρμες». — Παράδειγμα 8. Φωτίζεται ἕνα παράδειγμα σημαντικό τῆς λειτουργίας αὐτῆς τῆς φαντασίας, πού δέν εἶναι πάντα τόσο εὐνόητη: *Τά συνθετικά τοῦ κειμένου πού γεννιέται ἀπορρέουν ἀπό τή μνήμη, ἀνάλογα μέ απαιτήσεις ἐκφρασμένες ἀπό πρὶν, δηλαδή ἀνάλογα μέ λειτουργίες.* Αὐτό σημαίνει ὅτι ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά ὄργανα τοῦ ποιητικοῦ μηχανισμοῦ εἶναι ἕνα «λεξικό τῆς πραγματικότητας».

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα ἀπό πιό κοντά τήν πρώτη φάση τῆς γένεσης τοῦ κάθε γεγονότος. Τῆ μορφοποίηση τῶν λειτουργιῶν του, δηλαδή τῶν απαιτήσεων πού πρέπει νά ἱκανοποιή-

σει. Δεδομένου ότι η γένεση γίνεται με τέτοιο τρόπο πού η έξοδος από τό ένα στάδιο νά είναι ή είσοδος στό επόμενο, είναι φυσικό τό γεγονός πού έπαιξε σ' ένα στάδιο τό ρόλο του «συγκεκριμένου αντικειμένου» βγαλμένου από τό «λεξικό της πραγματικότητας», νά έξωθει στό επόμενο στάδιο πρός τήν επιλογή συγκεκριμένων αντικειμένων υστερογενών, δηλαδή παίζει τό ρόλο μιās λειτουργίας. "Ετσι ή ανάμιξη της «υποδοχής» του καλεσμένου» μέ τήν «άπόπειρα σύλληψής του» πραγματοποιείται από τήν «περικύκλωση». 'Η παθητική φόρμουλα της αντιθέτει μιάν άλλη «περικύκλωση». Στή μέση της απόστασης ανάμεσα στους Γάλλους και στό Ντεσαλίν προσδιορίζεται «ό ρόλος του ιερέα στην υπόθεση της περικύκλωσης» και σ' αυτόν τό ρόλο αντιτίθεται μιά άλλη «περικύκλωση». Στή μέση της απόστασης ανάμεσα στους Γάλλους και στό Ντεσταλίν προσδιορίζεται «ό ρόλος του ιερέα στην υπόθεση της περικύκλωσης» και σ' αυτόν τό ρόλο αντιτίθεται «ό ρόλος της υπηρέτριας». 'Η «υποδοχή» συγκεκριμενοποιείται σέ μιá «άναμνηση», σέ μιá «συνάντηση» κλπ. 'Η ανάμιξη της «περικύκλωσης» και της «συνάντησης» του Ντεσαλίν καταλήγει στό ότι «όδηγείται μέσα στον κύκλο των άξιωματικών. 'Η ανάμιξη της περικύκλωσης «μέ κάποιον χαιρετισμό» παράγει τό «άγγάλιασμα» κλπ...

"Ετσι πετυχαίνουμε μορφοποιήσεις των λειτουργιών άρχινώντας από τά αντικείμενα του προηγούμενου επιπέδου (πιό άφηρημένου) μέ τή βοήθεια κάποιων έγχειρημάτων κοινών στα διάφορα στάδια της γένεσης. Πράμα πού τό παρατηρούμε άνετα συγκρίνοντας τίς μεταβλητικές ιστορίες (πού παρατίθενται παραπάνω) των διαφόρων συνθετικών της σκηνοθεσίας. "Ας προσπαθήσουμε νά ξεκαθαρίσουμε και νά έκφράσουμε τά πιό γενικά έγχειρήματα και τί άπαιτήσεις πού προβάλλουν στην όργάνωση του «λεξικού της πραγματικότητας».

Αύξηση (ή έντατικοποίηση):

«Τό γεγονός της παράδοσης του όπλου συμβάλλει στό δυνάμωμα του άγχους; Κάντε το... 'Αλλά δέ φτάνει τό νά του αφαιρεθεί τό σπαθί. Πρέπει νά υπογραμμιστεί αυτή ή πράξη» (Παράδειγμα 5). «ή διαδρομή ή ίδια θάπρεπε νά κρύβεται άπ'

τό θεατή... γιά νά μεγαλώσει ή διαδρομή...» (παράδειγμα 6).

Έπανάληψη: «είναι πιό έκφραστικό τό νά διαρυθμίσει κανείς πολλές πόρτες γιά νά όδηγήσει τό Ντεσαλίν σιγά σιγά πρός τήν Ιδέα...» (παράδειγμα 6). Συνήθως ή επανάληψη συνοδεύεται άπό αύξηση. Έτσι σ' αυτό τό ίδιο παράδειγμα χωράει μιá καθαρή επανάληψη σέ διτ άφορά μόνο τίς πόρτες ένώ οί βόλτες τοϋ Ντεσαλίν είκονογραφοϋν ένα μεγάλωμα. Η επανάληψη γενικά γειτονεύει μέ τήν αύξηση. Η αύξηση είναι ή μεγέθυνση τών διαστάσεων τής άκουστικής τής διάρκειας κλπ... Όσο γιά τήν επανάληψη μπορούμε νά τή θεωρήσουμε σάν μιá μεγέθυνση τοϋ άριθμοϋ.

ΜΕΓΑΛΩΜΑ (Η ΕΝΤΑΤΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ): «Πρέπει νά παρεμβάλουμε ένα έπεισόδιο πού θά έδινε τό συναισθημα ότι ό κίνδυνος μεγαλώνει, δηλαδή νά ξαναπάρουμε τό έσωτερικό περιεχόμενο τοϋ πρώτου μέρους μέ πιό μεγάλη ένταση: "Υστερα πρέπει νά κάνουμε πιό καθαρές άναφορές και νά μήν τά ποϋμε όλα πριν τό τελευταίο λεπτό στήν προειδοποίηση τής ύπηρετριας» (παράδειγμα 5). «Τό τραπέζι χρησιμεύει γιά δεϋτερο πάτωμα στους έλιγμούς τοϋ Ντεσαλίν μετά τίς μανούβρες του στό πάτωμα» — δηλαδή κάνει τίς ίδιες κινήσεις αλλά σ' ένα επίπεδο πιό ψηλό (παράδειγμα 6). Συγκρίνεται επίσης τό κρεσέντο στήν άφαίρεση τοϋ σπαθιοϋ άπό τούς άξιωματικούς (Βλέπε τήν περιγραφή τής σκηνοθεσίας στό παράρτημα 1). Κοντράστ (ή αντίθεση) τής ύπηρετριας πρός τόν Ιερέα, τής μιās περικύκλωσης πρός τήν άλλη, τής συγκρατημένης συμπεριφοράς πρός τήν όργή (παράδειγμα 5) τής εισόδου τοϋ νέγρου μέ τό δαυλό άπό τό παράθυρο πρός τή φυγή τοϋ Ντεσαλίν πρός τό παράθυρο (Βλέπε τό τέλος τής σκηνοθεσίας).

Φαίνεται ότι οί επιχειρήσεις πού άναφέρθηκαν γιά ν' άποκτήσουν τόν έκφραστικό τους χαρακτήρα όφείλουν νά εφαρμόζονται σωστά στά στοιχεία πού είναι τά πιό άμεσα δεμένα μέ τήν έκφραση τοϋ θέματος ή τών κύριων παράγων του («περικύκλωση», «άνησυχία», «φυγή» κλπ.). Από τήν άποψη τοϋ «λεξικοϋ τής πραγματικότητας» ή *μεγέθυνση* άπαιτεί νά συμφωνήσουμε γιά κάθε πράξη ή άντικείμενο εκείνες τίς άπόψεις του μέσα άπό τίς όποιες μπορεί νά εύρυνθεί και τήν εμφάνισή του μετά άπ' αυτό τό έγχείρημα. Τό *κοντράστ* μέ τή σειρά του, άπαιτεί νά ύποδειχθοϋν τά διάφο-

ρα «άντόνυμα» τοῦ κάθε γεγονότος. Π.χ. γιά τήν περικύκλωση «[τό Α περικυκλώνει τό Β]»(1) Τό Β βγαίνει ἀπό τόν κύκλο 2 Τό Β δέν ἀφήνεται νά κυκλωθεῖ 3 τό Β τό ἴδιο κυκλώνει τό Α κλπ...

“Ὅσο γιά τήν ἐπανάληψη, τό «λεξικό τῆς πραγματικότητας» ὀφείλει νά διαθέτει πολλές παραλλαγές τοῦ γεγονότος τῆς ψυχῆς πού θά μπορούσε κανείς νά τίς χρησιμοποιήσει γιά τήν ἐπανάληψη: Π.χ. «μιά κανονική πόρτα», «μιά πόρτα μέ σκάλα» κλπ. (σημείωσε κατωτέρω τό ἐγγεῖρημα τῆς συγκεκριμενοποίησης).

ΠΑΘΗΤΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ = Πέρασμα ἀπό μιά εἰδική πράξη στήν ἀντίθετη καί διευρυμένη πράξη, δηλαδή στή *συγχώνευση* πολλῶν ἀντιθέσεων μέ *μεγένθυση*: κι ἔτσι τό πέρασμα τῆς περικύκλωσης «ένός Μαύρου ἀπό τούς Λευκοὺς στήν περικύκλωση ὄλων τῶν λευκῶν» ἀπό μιά ὀρδή Μαύρων (παράδειγμα 4). Φαίνεται ὅτι ἡ δυνατότητα ἐφαρμογῆς αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης καθορίζεται ἀπ’ τό χαρακτήρα αὐτῶν τῶν γεγονότων καί ἀπό τήν ἰδεολογική τους ἐπεξήγηση (βλέπε τίς παρατηρήσεις τοῦ Αἰζενστάϊν στό παράδειγμα 4).

ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝΟΠΟΙΗΣΗ. Ἡ ὑποδοχή *συγκεκριμενοποιεῖται* σέ ἀναμονή, σέ συνάντηση, σέ παρουσίαση, σέ ὑποδοχή, σέ πρόσκληση γιά γεῦμα· τό ἴδιο γίνεται καί μέ τή συγκεκριμενοποίηση ἑνός συνθετικοῦ καθαρά ἰδεοτεχνικοῦ, ὅπως εἶναι ἡ ἀνησυχία τοῦ θεατῆ γιά τήν τύχη τοῦ Ντεσαλίν. Ὁ Ἄιζενστάϊν δέν ἐξηγεῖ ἀπό πού προέρχεται αὐτή ἡ ἀνησυχία. Αὐτό πρέπει νά τοῦ φαίνεται εὐνόητο. Δέ μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι προέρχεται ἀπό τό συνδιασμό τῶν «συμπαθειῶν τοῦ θεατῆ γιά τό Ντεσαλίν» (βλέπε τά δεδομένα τῆς ἀρχῆς) καί τῆς «περικύκλωσης του». Ἀπό τήν ἀνάγκη νά προκαλέσει τήν ἀνησυχία στό θεατή, ὁ Ἄιζενστάϊν βγάζει τό παρακάτω συμπέρασμα:

«Πρέπει ὁ θεατῆς νά εἶναι πληροφορημένος πρὶν ἀπό τό Ντεσαλίν... Πρέπει νά ἐκφραστεῖ αὐτή ἡ πρόθεση καί ταυτόχρονα νά μὴν εἰπωθεῖ λέξη γι’ αὐτήν... Αὐτό θά δημιουργήσει μίαν ἐντύπωση ἀνησυχίας». Αὐτό τό προχῶρημα τῆς σκέψης σημαίνει προφανῶς ὅτι σ’ αὐτό ἐνυπάρχει ξεκάθαρα ἡ «συγκεκριμενοποίηση τῆς ἀνησυχίας» πράγμα πού προϋποθέτει ὅτι τό λεξικό πρέπει νά διαθέτει αὐτή τήν ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στή «ἀνησυχία (τοῦ θεατῆ γιά τόν ἥρωα) καί

στό χαρακτήρα της γνώσης τῶν γεγονότων πού ἔχουν.

Μ' ἄλλα λόγια, τό λεξικό πρέπει νά περιέχει ἄρθρα σάν τά παρακάτω; — ἀνησυχία (τοῦ Α γιά τόν Β): ὁ Α ὑποψιάζεται ὅτι ὁ Β βρίσκεται σέ κίνδυνο ὁ Β δέν ὑποψιάζεται τίποτε. (9)

Ἐναμφισβήτητα, ἡ *συγκεκριμενοποίηση* τῆς ἀνησυχίας μπορεῖ ν' ἀκολουθήσει ἄλλους δρόμους καί τό ἰδεῶδες λεξικό θάπρεπε νά τούς περιέχει ὅλους.

Ἄς σημειώσουμε ὅτι ἡ ἐπιχείρηση *συγκεκριμενοποίηση* ἐφαρμόζεται ἐπί ἴσοις ὄροις στά στοιχεῖα τῶν γεγονότων καί στά τοῦ ἰдео-συναισθηματικοῦ ἐπιπέδου. Ἀντικείμενό της εἶναι τό νά μεταφράσει μιᾶ προσπάθεια (= μιᾶ ἀφηρημένη λειτουργία) σέ μιᾶ μορφή πιά χειροπιαστή καί αὐτονόητη. Τό ὅτι ὁ Ἀἴζενστάιν ὑποδείχνει γιά τά στοιχεῖα αὐτά (σάν τήν «ἀνησυχία») ἐγχειρήματα γένεσης ἀπόλυτα συγκεκριμένα, ὅμοια μ' ἐκεῖνα πού ἐφαρμόζονται στά στοιχεῖα γεγονότων, εἶναι χωρίς ἀμφιβολία μιᾶ ἀπό τίς πιά μεγάλες του ἀνακαλύψεις.

Ὅσον ἀφορᾷ τήν περικύκλωση, εἶναι ἓνα εἶδος ἰδέας πιά στοιχειώδους ἐπιπέδου — σέ μιᾶ κάποια στιγμή τῆς ὑποδοχῆς «παίζει τό ρόλο μιᾶς ἐπιφανειακῆς ἐξωτερικῆς πράξης». Ἐξ ἄλλου διανοούμαστε ἓνα ἄλλο κείμενο ὅπου ἀντιθέτως «ἡ περικύκλωση» θά ἦταν «ἐξωτερική» καί ἡ «ὑποδοχή» «ἐσωτερική».

Βλέπουμε λοιπόν ἀπ' αὐτό τό σημεῖο τή βασιμότητα τῆς οὐσιωδῶς μοναδικῆς μεταχείρισης τῶν ἰδεοτεχνικῶν στοιχείων καί τῶν στοιχείων τῶν γεγονότων.

Καί τά δύο ἐξαρτῶνται ἀπό τή *συγκεκριμενοποίηση* καί γι' αὐτό πρέπει νά περιγράφονται μέσα στό λεξικό μ' ἓναν τρόπο ὁμοιογενῆ.

Ἄλλά ἄς ξαναγυρίσουμε στά ἐγχειρήματα γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου. Ἐνα ἀπό τά κυριότερα εἶναι ὁ συνδιασμός, δηλαδή ἓνα ἐγχειρήμα πού ἀντικαθιστᾷ δύο ξεχωριστᾷ ἀντικείμενα (ἢ χωρίς σχέση ἀναμεταξύ τους) μέ ἓνα καί μόνο ἀντικείμενο ὀλοκληρωτικό (ἢ μέ μιᾶ κατάσταση μέ συνοχή). Ὁ κύριος σκοπός αὐτῆς τῆς μεθόδου εἶναι νά προσεγγίσει τήν ἐκθεση τῶν δεδομένων γεγονότων πρὸς τήν ἐκφραση τῶν δεδομένων ἰδεῶν, καθὼς καί τό νά πετύχει τήν

ένότητα του κειμένου και την οικονομία της καλλιτεχνικής έκφραστικότητας. (10)

ΣΥΝΔΙΑΣΜΟΣ (μέ τις παραλλαγές του, **ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ** και **ΣΥΜΦΩΝΙΑ**):

Ἐναφερθήκαμε ἤδη στά παραδείγματα 1-4. «Ἄλλά ποιός θά πλησιάσει τό Ντεσαλίν γιά νά τοῦ πάρει τό σπαθί του: Ὁ ὑπασπιστής πληροφοριοδότης!... ἀπό κάποιον ἀριθμό λειτουργιῶν ἀναπηδᾷ ἓνα καινούργιο πρόσωπο» (παράδειγμα 5). Τό τραπέζι, συνδιάζει δύο λειτουργίες οὐσιώδεις ἐδῶ. Στήν ἀρχή εἶναι δρόμος γιά τήν πόρτα Α, μετά εἶναι ἐξοδος ἀναπάντευχη πρὸς τό παράθυρο. Ἡ διαγώνια θέση τοῦ τραπεζιοῦ εἶναι ὁ *συνδιασμός* μιᾶς καλῆς ὁρατότητας τῆς διαδρομῆς μέ ἄλλες συνθηκῆς (βλέπε τό παράδειγμα 6). Ἡ διαταγή «Πίσω» εἶναι ὁ *συνδιασμός* τοῦ ἐπιφωνήματος τοῦ Ντεσαλίν σά στρατιωτικοῦ καί τῶν ἐπιφωνημάτων τῶν Γάλλων (παράδειγμα 7). Ἡ εἰσοδός μέ διάδρομο καί σκάλα εἶναι ὁ *συνδιασμός* τῶν συνθηκῶν πού ἐξασφαλίζουν τό πλησίασμα ἀπό τήν πόρτα Α καί ταυτόχρονα ἀπό τή μεριά τοῦ τραπεζιοῦ (παράδειγμα 8).

Ὁ *συνδιασμός* ἀποτελεῖ μιᾶ ἀπό τίς κύριες ἀρχές τῆς γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου. (11) Ἔχει σάν ἀντικείμενο τήν ἐπιβολή στό θεατή αὐτόματα καί χωρίς δυνατή διαμαρτυρία τῆς ἠθελημένης θεματικῆς προσπάθειας πού παρουσιάζεται ὑπό τή μορφή ἑνός ἀντικειμένου πανέτοιμου καί καταφανοῦς (βλέπε τόν Ἄιζενστάιν πού χρησιμοποιεῖ πολὺ συχνά τίς λέξεις «φυσικότητα» «αὐτόματη» «πολύ κοινή» πού τή βρίσκουμε μέσα στό ἴδιο ἐπεισόδιο» κλπ... Ὅταν πρόκειται γιά πραγματοποίηση αὐτοῦ πού «πρέπει» αὐτοῦ πού εἶναι «πιό ἐκφραστικό», αὐτοῦ πού «ὀφείλουμε» κλπ... (Βλέπε τά παραδείγματα 1,4,6,7,8).

Ὁ *συνδιασμός* μπορεῖ νά ἐκδηλωθεῖ ἢ ἀπό τή συγχώνευση δύο ἀντικειμένων σέ ἓνα νέο ἀντικείμενο τοποθετημένο ἄν μποροῦμε νά ποῦμε στή διατομή τους. Ὅπως π.χ. ἡ γένεση τῆς πόρτας μέ σκάλα, ἀποτέλεσμα (1) τῆς συγχώνευσης τῆς εἰσόδου Α καί Β (2) τῆς ἀπαίτησης ἑνός πλησιάσματος πρὸς τό τραπέζι ξεκινώντας ἀπό ἓνα δεδομένο σημεῖο, ἢ ἡ «περικύκλωση» πού συσσωρεύει (1) τήν «ἐπίθεση» καί (2) τήν «ὑποδοχή τοῦ καλεσμένου». Ὁ *συνδιασμός* μπορεῖ ἐπίσης νά πάρει τή μορφή τῆς πρόσθεσης σέ ἓνα ἀντικείμενο τοῦ

περιβάλλοντος (συμφωνία). Π.χ. μ' αυτό τό έγχείρημα προσθέτουμε στά καθήκοντα πού έκτελεϊ ήδη ό Ιερέας τό νά παρασύρει τό Ντεσαλίν μέσα στόν κύκλο του Ιερέα. Ή τό έγχείρημα του άφοπλισμού του Ντεσαλίν στίς πράξεις του ύπασπιστή και τή μορφή τής στρατιωτικής διαταγής στό επίφώνημα του Ντεσαλίν.

Πώς διεξάγεται ή έρευνα ενός άντικειμένου ή ενός γεγονότος πού συγκεντρώνει τίς άπαιτούμενες λειτουργίες, σ' αυτή τήν περίπτωση π.χ. τής «ύποδοχής» και τής «περικύκλωσης»; Γι' αυτό πρέπει άπ' τή μιά νά ξεδιαλέξουμε όλες τίς δυνατές έκδηλώσεις τής «ύποδοχής» («σφύξιμο των χειρών» «χαιρετισμός», «χειροφίλημα» κλπ.) κι άπ' τήν άλλη όλους τους δυνατούς τρόπους «περικύκλωσης» δηλαδή τίς καταστάσεις πού περιλαμβάνουν κατάλληλα στοιχεία, όπως π.χ. ή ζωγραφιά ενός κύκλου πού κλείνει. Έτσι πετυχαίνουμε τήν ύποδοχή μέ τό άγκάλιασμα, καθώς τά χέρια του Ιερέα κυκλώνουν τους ώμους του Ντεσαλίν. Τό έπεισόδιο τής «άφαίρεσης του σπαθιού» πετυχαίνεται μέ τόν ίδιο τρόπο. Διαλέγουμε όλες τίς ένδείξεις τής «άφαίρεσης του όπλου» για νά διαλέξουμε αυτήν πού όμοφωνεί καλλίτερα μέ τήν κατάσταση τής «ύποδοχής». «Μετά από μιά έπίσημη συνάντηση και πριν νά περάσουν οι καλεσμένοι στό τραπέζι, άρμόζει νά έγκυβώσουν τό όπλο τους» (παράδειγμα 5).

Όπως βλέπουμε ή άναζήτηση μέσω του λεξικού, του άντικειμένου πού πραγματοποιεί τό συνδιασμό δύο άρχικών άντικειμένων, γίνεται σε δύο στάδια: 1) καθένα από τά άρχικά γεγονότα (άνωτέρου έπιπέδου) συγκεκριμενοποιείται σε πολλές παραλλαγές (γεγονός έπιπέδου πιο όμόφωνο, κατώτερο) 2) βρίσκουμε τή λογική διατομή τους.

Έτσι, οι άπαιτήσεις πού επιβάλλει ό συνδιασμός στη δομή του «λεξικού τής πραγματικότητας» είναι οι ίδιες μ' αυτές πού άπορρέουν από τή συγκεκριμενοποίηση. Όλες οι συγκεκριμένες μορφές ενός άφηρημένου γεγονότος πρέπει νά είναι έγγεγραμμένες. Θα είναι σημειωμένες έπίσης όλες οι συνώνυμες παραλλαγές ενός γεγονότος, σ' ένα και μόνο έπίπεδο άφαίρεσης (π.χ. «πόρτες», «πόρτα μέ διάδρομο» κλπ.) για νά επιτρέψουν άν παρουσιαστεί άνάγκη τή μεταμόρφωση ενός γεγονότος ήδη έπιλεγμένου (π.χ. μιάς «πόρτας»).

Τέλος τό ἀναζητούμενο γεγονός δέν πρέπει ἀναγκαστικά νά βρίσκεται πανέτοιμο μέσα στό λεξικό. Δηλαδή όταν μέ τό *συνδιασμό* τῆς «περικύκλωσης» καί τῆς «ὑποδοχῆς» καί μέ τήν ἐνδιάμεση κατάσταση τοῦ «ιερέα μεταξύ Ντεσαλίν καί Γάλλων» προσδιορίζεται ὁ ρόλος τοῦ ιερέα, πού συνίσταται στό νά παρασύρει τό Ντεσαλίν στή μέση τοῦ κύκλου τῶν Γάλλων ἀξιοματικῶν, ἀποχτᾶ μίαν ἄλλη καινούργια ιδιότητα. Εἶναι ξεκάθαρο τό ὅτι γιά νά γίνει αὐτό πέρα ἀπό ἕνα λεξικό πρέπει νά διαθέτει κανεῖς καί κανόνες πού νά ἐπιτρέπουν τό νά ἀποδίδει στά ἀντικείμενα τήν τάδε ἢ τή δεῖνα καινούργια ιδιότητα.

Θά ὑποδείξουμε σά συμπέρασμα τό ἐγχείρημα τῆς *ἀπότομης στροφῆς* τῆς πράξης: «εἶναι ἀπαραίτητο νά δείξουμε πῶς ὁ Ντεσαλίν περικυκλώνεται σιγά σιγά καί πῶς αὐτός ὁ προοδευτικά συσφυγγόμενος κλειός, ἀκόμα κι αὐτή ἡ ἀδυναμία νά φύγει τόν ρίχνουν κυριολεχτικά πάνω στό τραπέζι» καί ὕστερα τόν ρίχνουν ἀπό τό παράθυρο (βλέπε παράδειγμα 6).

Στίς πρῶτες παραλλαγές τῆς σκηνοθεσίας «ὁ Ντεσαλίν ξέφευγε ἀπό τήν περικύκλωση σκαραφαλώνοντας σέ ἕνα μεγάλο μηχανικό ἐξαεριστήρα πού τόν ἔκανε νά πετάξει κατ' εὐθείαν πρὸς τό παράθυρο». (113) Στήν τελική παραλλαγή, οἱ λειτουργίες αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ στήν κυριολεξία μεταδίδονται σ' ἕνα μηχανισμό πιο ἀφηρημένου ἐπιπέδου τό μηχανισμό τῆς συμπεριφορᾶς τῶν προσώπων.

Τό ἐγχείρημα τῆς *ἀπότομης στροφῆς* χρησιμοποιεῖται συνήθως στίς κορυφαῖες στιγμές (κυρίως σέ μιά νουβέλλα) γιά νά φτάσουμε σέ μιά *φυσική* καί *ἀναπάντεχη* λύση (βλέπε τοὺς ὄρους αὐτοὺς τοῦ Ἀϊζενστάιν στό παράδειγμα 6 καί ἄλλο).

Τά ἐγχειρήματα πού συγκρατήσαμε δέν εἶναι σίγουρα, ἄλλο ἀπό ἕνα μικρό μέρος τοῦ συστήματος τῶν *μεθοδευμάτων ἐκφραστικότητας* (ME), ἀνεξάρτητα ἀπό τό θέμα καί ἀπό τό ὕλικό, τοῦ συστήματος πού ἡ ἐπεξεργασία του ἀπασχολοῦσε τόν Ἀϊζενστάιν. Δεχόμαστε ὅτι ἡ παρουσίασή μας δέν εἶναι τελειωτική. Οὔτε κἄν τοὺς ἐπιφυλάξαμε μιά κατάταξη ἢ μιά ἱεραρχική ὀργάνωση. Ἔτσι, ἀρμόζει νά θεωρήσουμε ὀρισμένα ἐγχειρήματα σάν «γραμματικά» (δηλαδή ἀναγκαστικά) γιά κάθε λογοτεχνικό κείμενο ἢ γιά ἕνα εἰδικό εἶδος κειμένων. Π.χ. στίς νουβέλλες ἡ *ἀπότομη στροφή* εἶναι ἀπαραίτητη.

Γενικά ή επιλογή των Μ.Ε. προσδιορίζεται από τό θέμα πρὸς ἀνάπτυξη (δηλαδή ἀπὸ τὴν ἰδέα καὶ ἀπὸ τό ὑλικό). Γι' αὐτούς τοὺς λόγους τὰ ἐγχειρήματα πού προτάθηκαν πρέπει νά θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν μιά σημασία μάλλον εὐρηματική.

Ἐν τούτοις γιά νά εἰκονογραφήσουμε τὴν ἰδέα τῆς γένεσης ἑνός καλλιτεχνικοῦ κειμένου ἀπὸ ἕνα ἀρχικά δεδομένο θέμα, θεωρήσαμε καλὸ νά περιγράψουμε τὴν «ἱστορία» τῆς παραγωγῆς ὀρισμένων στοιχείων τῆς σκηνοθεσίας μας, ὑποδεικνύοντας τὰ ἐγχειρήματα πού τίς γενοῦν (βλέπε τό παράρτημα II). Τό πέρασμα ἀπ' τό ἀρχικό θέμα στήν πραγματική σκηνοθεσία γίνεται σέ πολλαπλά ἐγχειρήματα: κάθε ἐγχείρημα σημειώνει ἕνα καὶ μόνο βῆμα πρὸς τό τελικό κείμενο. Ὅλα αὐτά τὰ προσωρινά ἀποτελέσματα κι ἀκόμα καὶ ἡ μορφοποίηση τοῦ θέματος, μποροῦν νά θεωρηθοῦν σάν ἀναπαραστάσεις σέ βάθος (μὴ τελικές) τοῦ τελικοῦ κειμένου. Θά συγκρατήσουμε τό ὅτι ὅλα αὐτά τὰ προσωρινά ἀποτελέσματα ἐπιτεύχθηκαν μέ τὴν ἐφαρμογή τῶν ἰδίων ἐγχειρημάτων. (4)

Τέτοια εἶναι τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς λειτουργίας τοῦ γενετικοῦ μηχανισμοῦ καὶ μᾶς ἐνδιαφέρει. Καθὼς μποροῦμε νά τό διαπιστώσουμε παραδοσιακές ἐννοιες ὅπως ὁ «μῦθος» («αὐτό πού συνέβη») ἢ «ἰδέα» (ἢ στάση τοῦ συγγραφέα καὶ τὰ συναισθήματα τῶν θεατῶν) καὶ ἢ «σύνθεση» (ἐγχειρήματα ἢ μεθοδεύματα ἐκφραστικότητας) καθὼς καὶ «ἡ γνώση τῆς ζωῆς» καὶ ἢ «δημιουργική φαντασία» (λεξικό τῆς πραγματικότητας) ξαναεπεξηγήθηκαν. Ἄς σημειώσουμε ὅτι ὅσον ἀφορᾷ τό μῦθο καὶ τὴν ἰδέα, τὰ κατατάξαμε στά χαρακτηριστικά τοῦ κειμένου εἰσόδου, ἀφήνοντας τίς δύο ἄλλες κατηγορίες (μεθοδεύματα ἐκφραστικότητας καὶ γνώση τῆς πραγματικότητας) ὑπ' εὐθύνη τῆς «ποιητικῆς μηχανῆς».

Πρέπει νά πούμε ὅτι γιά νά γίνει ἀκόμα πιό ξεκάθαρη ἡ ἀναλογία μέ τό γενετικό μοντέλο ἀπλοποιήσαμε θεληματικά καὶ μεγαλοποιήσαμε τὴν εἰκόνα. Θελήσαμε νά παρουσιάσουμε τὴν ὑπόθεση μέ τρόπο πού νά παρουσιάζεται στήν εἴσοδο σάν μιά θεματική ὑποχρέωση καὶ ἕνα ὑλικό ἢ ἡδη ἐκφρασμένα (πού ἐμπεριέχουν τὴν πρὸς ἐκφραση ἰδέα καὶ τὰ πρὸς διήγηση γεγονότα) καὶ σάν νά γεννιέται ἀπ' αὐτά, ἢ ποιητική δομή. Δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἰδέα τοῦ Ἀἰξενστάιν. Ὁ μῦθος καὶ ἡ ἰδεοτεχνική στάση δέν εἶναι εὐκρινῶς ξεχωρισμένα. Τὰ γε-

γονότα, από τήν ἀρχή, δίνονται πολύ πιά λεπτομερώς ἀπ' ὅτι τό φανταστήκαμε. Ἀντίθετα, ἡ στάση δέν εἶναι ἐκφρασμένη. Ἀπ' τή μιά θεωρεῖται αὐτονόητη κι ἀπ' τήν ἄλλη «ἀπορρέει» ἀπό τήν πλοκή.

Φαίνεται ἔτσι, ἀπό τό παράδειγμα 4, ὅτι τά δεδομένα γεγονότα ἀντιπαράβλλονται ἀπό τόν καλλιτέχνη σέ ὀρισμένα δεδομένα πιά γενικά (πού ὀφείλουν νά ὑπάρχουν μέσα στό λεξικό τῆς πραγματικότητας) καί σέ συνέχεια ἐκφράζεται ἡ ἰδέα τοῦ ὅτι ὑπάρχει σύγκρουση ἀνάμεσα στό λαό καί στούς καταπιεστές. Αὐτή ἡ ἰδέα, μέ τή σειρά της, ἐπιφέρει τήν ἐπιλογή τῆς μορφῆς τῆς *παθητικῆς ἐξέλιξης* σάν μηχανεῦμα πού ταιριάζει καλλιτέρα στήν ἐνσάρκωσή της.

Αὐτό σημαίνει ὅτι ὁ Ἀἰζενστάϊν ἀσχολήθηκε ὄχι μέ *καθαρή σύνθεση* τῆς σκηνοθεσίας ἀπό δεδομένα εἰσόδου τελείως ἔτοιμα, ἀλλά μάλλον μέ «μετάφραση» ἑνός εἰδικοῦ θέματος (δηλαδή ἑνός κειμένου ἤδη καλλιτεχνικοῦ πού ἀνήκει σέ ἄλλο εἶδος, στήν πρόζα). Γιά νά τό κάνει αὐτό χρειάστηκε νά βγάλει ἀπ' αὐτό τά ἀρχικά δεδομένα τῆς σύνθεσης. Δηλαδή πρῶτ' ἀπ' ὅλα «προανάλυσε» καί μετά «ἔκανε τή σύνθεση». Τό ζήτημα τῆς μορφῆς καί τοῦ χαρακτήρα τῶν πρῶτων δεδομένων εἰσόδου γιά τή γένεση ἑνός κειμένου εἶναι ἀπό τά πιά δύσκολα. Στή γλωσσολογία π.χ. δέν ἔχει ἐπιλυθεῖ (12) καί, καθῶς φαίνεται, δέ θά μπορέσει οὔτε στή γλωσσολογία, οὔτε στήν ποιητική, νά ἐπιλυθεῖ ἔξω ἀπό τήν πρακτική δουλειά τῆς δημιουργίας πολυάριθμων γενετικῶν μοντέλων. Ἄς ἐπιμείνουμε ἀπλῶς στή χρησιμότητα καί στήν κυβερνητική μορφή τῆς ἔννοιας «μῦθος» (δηλαδή τοῦ λογοτεχνικοῦ θέματος μείον τήν καλλιτεχνικότητα τοῦ Σκλόφσκι, πού εἰσήγαγε στήν ποιητική ὁ Β. Σκλόφσκι καί οἱ σύντροφοι του τῆς ΟΡΟΙΑΖ). Ἡ «πρακτική σειρά» ἀντιτέθηκε καθαρά στήν «ποιητική», ἀκριβῶς σάν μιά πρώτη ὕλη πού δέν ἦταν ἀκόμα κατεργασμένη ἀπό τήν τέχνη, δηλαδή μιλώντας ἀπ' τήν πλευρά τῆς κυβερνητικῆς σάν ἕνα *κείμενο εἰσόδου*.

Ἐνα ἀπό τά πιά δύσκολα προβλήματα εἶναι τό νά ξεδιαλύνουμε τό ἰδεοτεχνικό μέρος τοῦ γεγονότος. Ὅπως τό δείχνει τό παράδειγμα τοῦ Ἀἰζενστάϊν, τό θέμα εἶναι ἀπό τήν ἀρχή, διῦλισμένο μέσα στά γεγονότα. Γενικά εἶναι τελείως λογικό

τό νά σκευτοῦμε ὅτι ἔτσι συμβαίνει ἡ ἐκκόλαψη μιᾶς δημιουργικῆς ἰδέας στόν καλλιτέχνη.

Ἀπό τήν ἄποψη τῆς γενετικῆς ποιητικῆς, αὐτό θά σημαίνει ὅτι ὁ ποιητικός μηχανισμός ὀφείλει νά περιλαμβάνει ἓνα μηχανήμα πού νά κάνει τίς ἰδέες νά ξεπηδοῦν ἀπό τά γεγονότα δηλαδή πού «νά δίνει ἓνα νόημα δημιουργικό» στήν ξερή πληροφόρηση πού ἀφορᾷ τά γεγονότα. Ἡ ἰδέα καί ἡ καλλιτεχνική δόμηση δημιουργοῦνται ὑποτίθεται ἀπό μιᾶ αὐτόματη μηχανή, σημείωσε τό παράδειγμα 4 καί τίς παρατηρήσεις τοῦ Ἀϊζενστάϊν πάνω σ' αὐτό. Μποροῦμε, ἀντίθετα, νά φανταστοῦμε ἓνα μηχανήμα στήν εἴσοδο τοῦ ὁποίου θά ἔφταναν μόνο ἰδεοτεχνικές θέσεις καί πού θά διάλεγε μέ τή βοήθεια ἑνός εἰδικοῦ λεξικοῦ (πού δέ θά διαφέρει καθόλου ἀπό κείνο πού ἐξετάσαμε) τόν κανβά τῶν γεγονότων γιά τήν ἐνσάρκωση αὐτῶν τῶν ἰδεῶν.

Πέρα ἀπ' αὐτά μποροῦμε νά συλλάβουμε μιᾶ μηχανή πού θά μιμόταν μιᾶ δημιουργία ἄλλου τύπου, ὑποθέτοντας τήν ὑπαρξη ἑνός δημιουργοῦ μέ σταθερή θεώρηση τοῦ κόσμου ἢ μέ προτίμηση ὀρισμένων ἰδεῶν πού θά ἔψαχνε ἀκριθῶς νά τίς πραγματοποιήσει, αὐτές ἀποκλειστικά, μέσα ἀπό τά γεγονότα πού ἐμπίπτουν στίς δυνατότητές του. Στήν εἴσοδο ὑπάρχουν μόνο γεγονότα ἐνῶ ἡ ἰδέα εἶναι «πανέτοιμη» μέσα στή μηχανή. Τέλος μποροῦμε νά συλλάβουμε ἓνα σύστημα πού νά ἀποθηκεύει στή μνήμη του καί νά ξέρει νά ἐπεξεργαστεῖ κάθε εἶδους δυνατές ἰδέες καί πού διαλέγοντας (ἢ οἰκοδομώντας ἀπό ἄλλο του) διάφορες σειρές γεγονότων, προσπαθεῖ νά τίς ἐπεξεργαστεῖ μέ τή βοήθεια ἐκφραστικῶν μηχανευμάτων μέχρι νά πετύχει μιᾶ καλλιτεχνική δόμηση πού νά ἐνσαρκώνει μιᾶ ὁποιαδήποτε ἰδέα.

Ἀνάμεσα σέ ὅλες αὐτές τίς δυνατότητες διαλέξαμε αὐτήν πού ἦταν κατά τή γνώμη μας ἡ πιό ἀπλή καί ἡ πιό φυσική. Ἀπλή γιατί ὁ στόχος μας ἦταν νά βγάλουμε ἀπ' τό ὑλικό τοῦ Ἀϊζενστάϊν ἓνα μηχανισμό πού νά λειτουργεῖ λίγο πολύ μέ ἀκρίβεια (καί ἦταν πιό ἀπλό νά θεωρήσουμε τά γεγονότα καί τήν ἰδέα σάν ρητά δεδομένα. Φυσική γιατί αὐτό ἀντιστοιχεῖ στήν αἰζενσταϊνική σύλληψη τῆς τέχνης σάν μέσου «ἐκφρασης τῶν σκέψεων καί ἐντατικοποίησης τῶν συγκινήσεων» μέσω τῆς συνάθροισης τῶν «ἀκατέργαστων» πεπραγμένων σέ μιᾶ καλλιτεχνική δομή σύμφωνα μέ μιᾶ ἰδεοτεχνική στάση.

Γιά τό έπεισόδιο πού έξετάσαμε θά μπορούσαμε νά δείξουμε όλόκληρη τή διαδικασία τής γεννεσής του από τήν είσοδο ώς τήν έξοδο, μέ τή βοήθεια πραγματοποιημένων έγχειρημάτων.

Άλλά ένα ζήτημα βάθους ξεπηδάει από τίς πρώτες ήδη απόπειρες γενικοποίησης αυτής τής διαδικασίας, δηλαδή τό μέ ποιά δεδομένα, σέ ποιό στάδιο γιά πόσες φορές, σέ ποιά σειρά κλπ, είναι εφαρμόσιμο τό καθένα άπ' αυτά τά έγχειρήματα. Αυτό δέ μπορεί νά καθοριστεί άν δέν αναλάβουμε σοβαρά τήν έργασία τής περιγραφής πολυάριθμων έργων ανάλογης δομής και πριν άπ' όλα άπλών.

Στόν καιρό μας ή γενετική ποιητική βρίσκεται στό στάδιο του ψελίσματος. Και άκριθώς γι' αυτό επιτρέπουμε στόν έαυτό μας τούς πρωτόγονους συλλογισμούς πού έκτέθηκαν παραπάνω σχετικά μέ τή γέννεση ενός ποιητικού κειμένου. Είναι πρωτόγονοι γιά τρεις λόγους:

1. Ό τύπος τής καλλιτεχνικής δομής πού διαλέχτηκε είναι άπλουστευμένος.
2. Η γενετική ποιητική δέν έξετάζεται στό σύνολό της. Μόνο μερικές διαδοχικές φράσεις διαλέχτηκαν από τά παράγωγα όρισμένων συνθετικών μιās άποψης ενός επεισοδίου.
3. Υίοθητήσαμε τήν άποψη σέ σχέση μέ τήν όποία τό έργο τέχνης οίκοδομείται σύμφωνα μέ προκαθορισμένες άρχές και μέ τή βοήθεια έτοιμων μέσων έφεδρείας χωρίς νά ληφθεί ύπ' όψη ό έμπλουτισμός τής τέχνης μέσα στή διαδικασία τής δημιουργίας.

Άλλά ακόμα και μέ όλες αυτές τίς άπλοποιήσεις ή γενετική ποιητική βρίσκεται ακόμα σήμερα μακριά από τήν τυποποίηση. Κι αυτό, πριν άπ' όλα λόγω των τεράστιων διαστάσεων του «λεξικού τής πραγματικότητας» του όποιου προσπαθήσαμε νά σκιαγραφήσουμε τά χαρακτηριστικά. Άκόμα, ούτε στόν τομέα τής γλωσσολογίας, δέν ύπάρχει αυτόματο λεξικό πού νά εξασφαλίζει τή γνώση του νοήματος των λέξεων. (13)

Ίσως σέ μιά μικρότερη κλίμακα νά μπορούσαμε νά αναλάβουμε τήν έπεξεργασία ενός λεξικού γιά τήν ποιητική. Έν τούτοις αυτό δέν είναι τό κυριότερο. Μπορούμε νά έλπίζουμε ότι τά καθορισμένα όρια τής γενετικής ποιητικής έχουν κάποια θεωρητική άξια. Είναι φανερό τό ότι ή ποιητική τείνον-

τας πρό τήν σύνταξη ενός πλήρους προτύπου καλλιτεχνικής δημιουργίας όφείλει ταυτόχρονα νά αναλύει τό έργο τέχνης δηλαδή νά τό αποσυνθέτει σέ στοιχεΐα. Μιά τέτοια αποσύνθεση παρ' όλ' αυτά δέ θά ήταν έγκυρη χωρίς τήν προπόθεση νά ξεκαθαρίσει όρισμένα στοιχεΐα επιτρέποντας έτσι μία περαιτέρω σύνθεση του δεδομένου έργου σύμφωνα μέ κάποιους γενικούς κανόνες. Αυτό ειδικά σκοπεύει ή ίδια ή άρχή τής γενετικότητας καθώς και τά έγχειρήματα τά χαρακτηριστικά του «ποιητικού μηχανισμού» πού προσπαθήσαμε νά καταστήσουμε έμφανη.

Παράρτημα I

Περιγραφή τής σκηνοθεσίας πού πετύχαμε

Χρόνος και τόπος: Τό βράδυ, μία αίθουσα. Τό τραπέζι είναι σκεπασμένο μ' ένα τραπεζομάντηλο και στολισμένο μέ καντηλιέρια. 'Επί σκηνής άξιωματικοί. Στή ζώνη I μία ομάδα άξιωματικών, στό κέντρο ένα κληρικός μέ πορφυρό ράσο. Μπαίνει από τήν είσοδο A ένας ύπασπιστής, σταματάει κοντά στό τραπέζι, ψυθυρίζει κάτι στόν ιερέα και στους άξιωματικούς. Αυτοί μιλάνε ψιθυριστά άναμεταξύ τους, ύστερα περνάνε στή ζώνη 2 μαζί μέ τόν ιερέα κι ένα μέρος άπ' αυτούς μένει κοντά στόν άριστερό τοίχο. Στήν είσοδο A άναγγέλουν: «'Ο Στρατηγός Ντεσαλίν!» Μπαίνουν τρεις άξιωματικοί τής άκολουθίας, ό Ντεσαλίν κι άκόμα τρεις άλλοι. Οί τρεις τελευταίοι σταματάνε, ό Ντεσαλίν προχωράει, οί πρώτοι πάνε νά συναντήσουν τούς άξιωματικούς πού στάθηκαν στή ζώνη I. 'Ο Ντεσαλίν πάει ως τή γωνιά του τραπεζιού και σταματάει. Πίσω του ό ύπασπιστής προχωράει και σταματάει κι αυτός. 'Ο ιερέας προχωράει έρχόμενος από τή ζώνη II, τείνει τό χέρι στό Ντεσαλίν για νά του τό φιλήσει, τόν άγγαλιάζει ενώ αυτός δέν τόν κοιτάει κατά πρόσωπο. 'Ο ιερέας όδηγεί τό Ντεσαλίν προς τούς άξιωματικούς στή ζώνη II τούς παρουσιάζει. Τόν χαιρετάνε. 'Ο Ντεσαλίν δέν τούς κοιτάει κατά πρόσωπο, ύστερα τοποθετούνται γύρω του. "Ενας άπ' τούς άξιωματικούς τής άκολουθίας έρχόμενος από τή ζώνη I στή ζώνη II πλησιάζει. "Ενας άπ' αυτούς κάνει ένα σήμα.

Ὁ ὑπασπιστής πλησιάζει τὸ Ντεσαλίν, θέλει νὰ τοῦ πάρει τὸ ὄπλο του. Ὁ Ντεσαλίν δὲν τὸ δίνει. Ὁ ἱερέας λέει διὰ τὸ ἀπαιτεῖ ἡ ἐθιμοτυπία καὶ νὰ πού ὁ ὑπασπιστής θά τὸ πάρει. Ὁ Ντεσαλίν χωρὶς νὰ τὸν κοιτάξει στὰ μάτια, τείνει τὸ σπαθὶ του. Ὁ ὑπασπιστής τὸ κουβαλάει περνώντας ἀνάμεσα ἀπ' ὄλους τοὺς ἀξιωματικούς πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς εἰσοδοῦ Α. Ἐνας ἀπ' τοὺς ἀξιωματικούς τῆς ἀκολουθίας παρακολουθώντας τὸ σπαθὶ μὲ τὰ μάτια ἔρχεται ἀπὸ τὴ ζώνη II καὶ πλησιάζει τοὺς ἀξιωματικούς τῆς ζώνης I. Ρωτᾶει γιατί ὁ Ντεσαλίν φέρεται τόσο παράξενα. Ὁ ἄλλος τοῦ ἀπαντᾷ διὰ τὸ Ντεσαλίν πῆρε ὄρκο νὰ μὴν κοιτάξει ποτέ τοὺς ἀποικιοκράτες κατάφατσα. Ὁ τρίτος λέει διὰ τὸ ὑπάρχουν λόγοι νὰ τὸν ὑποπτεῖται κανεὶς. Τὸ σπαθὶ δὲν τοῦ τὸ πῆραν χωρὶς αἰτία. Μιὰ μαῦρη ὑπηρετρία ἐμφανίζεται στὴν εἰσοδο Β, σταματᾶει, ὁ ἱερέας τῆς κάνει σῆμα, παρακάμπει τὴν ομάδα τῶν ἀξιωματικῶν ἀπὸ μπροστά καὶ πλησιάζει τὸ Ντεσαλίν μὲ τὴ λεκάνη της, φλυαρόντας μὲ τὸν ἱερέα καὶ τοὺς ἀξιωματικούς. Χωρὶς νὰ κοιτάξει ὁ Ντεσαλίν τείνει τὸ χέρι ἀλλὰ δὲ βρῖσκει τὴ λεκάνη. Ἡ ὑπηρετρία παραμερίζει (πολλές φορές), ὁ Ντεσαλίν κοιτᾶει τὴν ὑπηρετρία. Ἐκείνη στρέφεται καὶ ἐπαναλαμβάνει τὴν κίνησή της. Ὁ Ντεσαλίν ἀπομακρύνεται ἀπ' τοὺς Γάλλους, βρῖσκεται ὀρθίος μὲ τὴν πλάτη στὴ ράμπα. Μιμικὲς γκριμάτσες τῆς ὑπηρετρίας. Ὁ Ντεσαλίν γυρίζει ἀπότομα μὲ τὸ πρόσωπο ὀργισμένο. Ὁ Ντεσαλίν πάει πρὸς τὴν εἰσοδο Β. Τρεῖς ἀξιωματικοὶ ἀπ' τοὺς πέντε πού βρῖσκονται κοντὰ στοῦ τραπέζι τοῦ φράζουν τὸ πέρασμα. Ὁ Ντεσαλίν πάει βολτάροντας πρὸς τὴν εἰσοδο Γ καὶ τρεῖς ἀξιωματικοὶ προχωροῦν νὰ τὸν συναντήσουν ἀποτείνοντάς του τὸ λόγο. Οἱ ἄλλοι τὸν παρακολουθοῦν. Ὁ Ντεσαλίν προχωράει εὐθεία πρὸς τὸ τραπέζι ἀρχίζει μιὰ συζήτηση μὲ τὸν ἱερέα καὶ τοὺς ἀξιωματικούς. Ἐνας ἀξιωματικὸς πλησιάζει πρὸς τοὺς δύο ἀξιωματικούς κοντὰ στοῦ τραπέζι κι αὐτοὶ φράζουν τὸ δρόμο στοῦ Ντεσαλίν. Ὁ Ντεσαλίν πάει ἴσια πρὸς τὴν εἰσοδο Α. Τρεῖς ἀξιωματικοὶ τοῦ κόβουν τὸ δρόμο. Ὁ Ντεσαλίν πηδάει πάνω στοῦ τραπέζι κι ἀρπάζει ἓνα καντηλέρι. Ὁ ἱερέας προχωράει πρὸς τὸ μέρος τοῦ ἐπικεφαλῆς τῶν ἀξιωματικῶν τῆς ζώνης II. «Πίσω» διατάζει ὁ Ντεσαλίν. Οἱ ἀξιωματικοὶ ὀπισθοχωροῦν, ὁ ἱερέας ὄχι. Ὁ Ντεσαλίν ἐπιτίθεται, ἀνοίγει πέρασμα μὲ τὸ καντηλέρι. Ὁ ἱερέας ὀρμάει καὶ περ-

νάει μέσα από την ομάδα των αξιωματικών. Οί αξιωματικοί της ζώνης I καταφθάνουν. Την ίδια στιγμή που ο Ιερέας οπισθοχωρεί, ο Ντεσαλίν σήκωσε τό τραπεζομάντηλο για νά προστατευτεί από τή ζώνη II, άνοίγει πέραςμα αυτή τή φορά επιτιθέμενος έναντια στους αξιωματικούς της ζώνης I μέ τό καντηλέρι. Σταματάνε κι ο Ντεσαλίν τρέχει προς τή σκάλα Α, πηδάει πάνω σέ μιά καρέκλα, οί αξιωματικοί στήν πόρτα άρπάζουν τό σπαθί, οί στρατιώτες εμφανίζονται και προχωρούν προς τό Ντεσαλίν. 'Ο Ντεσαλίν σηκώνει τό καντηλέρι και τό πετάει άπότομα πάνω στό τραπέζι. Τά πάντα γίνονται κομμάτια κι ο Ντεσαλίν πηδάει άπ' τό παράθυρο (παρλλαγή: ο ύπασπιστής φράζει τό παράθυρο, μά ο Ντεσαλίν τόν άρπάζει και τόν πετάει πάνω στους αξιωματικούς). Παύση, ταραχή. Φωνές έρχόμενες άπ' έξω: «Στά όπλα!» Στο παράθυρο ένα νέγρος μ' ένα δαυλί. Σέ όλες τίς πόρτες νέγροι μέ δαυλους. 'Ο νέγρος μέ τό δαυλί άνεβασμένος στό τραπέζι πλησιάζει τους αξιωματικούς.

Παράρτημα II

Γένεση της σκηνοθεσίας από τό θέμα

Τό κομμάτι της παραγωγικής διαδικασίας που άκολουθει δέν άντιστοιχεί άκριθώς στά κείμενα του 'Αϊζενστάιν που παραθέσαμε στίς παραγράφους 2 του άρθρου μας και στά γενετικά έγχειρήματα (μηχανεύματα έκφραστικότητας) που μορφοποιούνται και άπαρριθμούνται στήν παράγραφο 3. Αυτή ή παραγωγική διαδικασία κατευθύνεται από τό σύνολο των έγχειρημάτων λίγο διαφορετικών άπ' αυτήν που μορφοποιήθηκε στίς παραγράφους (15)-(18) έργασίες έμπνευσμένες από τίς έρευνες του 'Αϊζενστάιν και των όποιων παρουσιάζονται σάν σύγχρονες άναπτύξεις. Συγκεκριμένα στό παράγωγο κομμάτι μας, χρησιμοποιούνται δύο καινούργια έγχειρήματα (σε σχέση μέ τόν κατάλογο της παραγράφου 3):

Προαίσθηση, που κάνει ένα πεπραγμένο Χ νά προλαμβάνεται από μιά έκδήλωσή του πιο «άδύνατη» (ένα πρόΧ).

'Οπισθοχώρηση, που κάνει ένα πεπραγμένο Χ νά προλαμβάνεται από τό αντίθετό του (ένα άντίΧ).

Ἡ παραγωγική διαδικασία ἀρθρώνεται μέ τόν ἐξῆς τρόπο. Πρῶτον μορφοποιεῖται τό ἀρχικό θέμα ὑπ' ἀριθμόν μηδέν (0). Αὐτό τό μορφότυπο — ὅπως ἀκολούθως τά μορφότυπα (I), (ἤ τό (II), τό (III)... τό (N)) πού ἐμπεριέχει τό ἀποτέλεσμα τα αὐτῶν τῶν ἐγχειρημάτων. Ἐνα μορφότυπο συνίσταται σέ ὀρισμένα συνθετικά (πεπραγμένα, ἀντικείμενα κλπ.) καί σέ σχέσεις ἀνάμεσα σ' αὐτά (σχέσεις κοντράστ, σχέσεις ταυτότητας ἢ ἀνάπτυξης σύμφωνα μέ ὀρισμένα χαρακτηριστικά) ξεκάθαρα ἐκφρασμένες. Θά σημειώσουμε διτὴ κάθε μορφότυπο (N) δέν περιέχει μόνο τά συνθετικά πού ὑπέστησαν — στή διάρκεια τῆς Νιοστῆς προσέγγισης — μιά μεταμόρφωση. Αὐτά πού δέν ἀλλάξαν ξεχνιόνται. Ἐπακολουθεῖ τό διτὴ κάθε μορφότυπο δέν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά σέ βάθος ἀναπαράσταση μερική τῆς σκηνοθεσίας (καί μιά μερική συγκεκριμενοποίηση τοῦ θέματος).

(0) *Θέμα: (1) παθητικό ἐπεισόδιο (2) Οἱ Γάλλοι ἀποικιοκράτες (συντετμημένο Γ) προσπαθοῦν χωρὶς ἐπιτυχία νά συλλάβουν τό Ντεσαλίν (N) τόν ἀρχηγό τῶν καταπιεζομένων.*

Ἡ προσέγγιση τῆς σκηνοθεσίας σέ σκηνές πραγματικές (βλέπε τό παράρτημα 1). Τό στοιχεῖο 0.1 συγκεκριμενοποιεῖται σέ παθητική ἀνάπτυξη τῆς ὁποίας τό 1ο βῆμα (ἐγχείρημα ὀπισθοχώρηση καί μεγέθυνση) ἐφαρμόζεται στό στοιχεῖο 2. Ἀποτέλεσμα:

(1) (1) *σὴν ἀρχή — ἀντιX. Μιά ὁμάδα λευκοί, Γ, προσπαθεῖ νά συλλάβει ἓνα μαύρο, N, (1.1) τό κάνουν μέ ἀνέντιμο τρόπο.*

(2) *στό τέλος — X (μεγεθυμένο) Ὁ N. ἀποδρᾶ καί ἐπὶ κεφαλῆς ἑνός ὀλόκληρου μαύρου πληθυσμοῦ, μέ ἓναν ἐντιμο ἀγῶνα συλλαμβάνει τοὺς Γ.*

(3) *Ἐπάρχει σχέση κοντράστ ἀνάμεσα στό 1 καί στό 2 ἀνάλογα μέ τά χαρακτηριστικά τοῦ «ἐνεργητικοῦ» / παθητικοῦ (ποιός συλλαμβάνει ποιόν) καί τῆς «ἐντιμότητας». Προστίθεται κοντράστ καί μεγέθυνση τῶν «διαστάσεων», καθὼς καί ταυτότητα ὡς πρὸς τὴν «ποσοτική συσχέτιση τῶν δυνάμεων (καί στίς δύο περιπτώσεις ἓνας μεγαλύτερος ἀριθμός ἀντιτίθεται σέ ἓνα μικρότερο)» καί ἡ φυλετική συσχέτιση («λευκοί ἐναντίον μαύρων»)*

IIη προσέγγιση. Έφαρμογή του βήματος 2 τής παθητικής *ανάπτυξης* (δηλαδή του έγχειρήματος *προαίσθηση*) προς τό στοιχείο 1.1 *άντιX*. Συγκεκριμενοποίηση του στοιχείου 1.1.1. «άνεντιμότητα» καταλήγοντας στό II.3 (βλέπε κατωτέρω) αποτέλεσμα:

(II) (1) *στήν αρχή 'ΑντιX, συμπεριλαμβανόμενο:*

(1.1) *στήν αρχή προ-άντιX ύπονοούμενα σήματα για τό ότι οί Γ. αρχίζουν τή σύλληψη του Ν μέ άνέντιμο τρόπο.*

(1.2) *ύστερα τό κυρίως 'ΑντιX. Οί Γ. προσπαθούν φανερά νά συλλάβουν τό Ν. μέ τρόπο άνέντιμο.*

(1.3) *μεγέθυνση ανάμεσα στό 1.1 και στό 1.2 τών «διαστάσεων και τής «εϋκρίνειας».*

(2)...

(3) *δολίως, δηλαδή:*

(3.1) *έπιφανειακότητα καλή (άντιZ)*

(3.2) *πραγματικότητα κακή (Z)*

(3.3) *κοντράστ ανάμεσα στά (3.1,2) του τύπου «καλό-κακό».*

(3.4) *μελλοντικός συνδιασμός (βλέπε τήν Vη προσέγγιση) τών στοιχείων (3.1,2).*

IIIη προσέγγιση. Τό στοιχείο «σύλληψη» συγκεκριμενοποιείται από τό στοιχείο «περικύκλωση». Ταυτόχρονα τό ΠροΑντιX συνδιάζεται μέ τό «δολίως...» (πράμα πού καταλήγει στην «περικύκλωση υπό τό κάλυμμα τής ύποδοχής του προσκεκλημένου», βλέπε III.1.1.). Χάρις σ' αυτό τό *συνδιασμό* ή *μεγέθυνση* τής «εϋκρίνειας» (βλέπει II.1.3) οδηγείται ως τήν *όπισθοχώρηση*. Τό πέρασμα στην «άνοιχτή επίθεση» θ' αρχίσει τώρα από μιά τελείως αντίθετη κατάσταση — «φιλοξενεία» (και όχι άπλώς «καλυμένη επίθεση»). Πέρα άπ' αυτό βρίσκεται έτσι οργανωμένη μιά άδιάκοπη ακολουθία *μεγέθυνση* τών «διαστάσεων» τών γεγονότων, πού εισάγεται από τό ΠροΑντιX (βλέπε III.1.1) συνεχίζεται από τό 'ΑντιX (III.1.2) και τελειώνει στό X (III.2). Άς σημειώσουμε ότι τό στοιχείο «άπροκάλυπτα» (του II.1.2) συγκεκριμενοποιείται μέ τό «ξεσπάθωμα» (III.1.2). Άλλα στοιχεία έρχονται νά *άρμονιστούν* μέ τό «ξεσπάθωμα» και τήν «περικύκλωση». Άποτέλεσμα:

(III) (1) *στήν αρχή 'ΑντιX, συμπεριλαμβανόμενο.*

ἀγώνα (ἔνοπλου)» καί «μέσο σύλληψης (κύκλωση)».

IVη προσέγγιση. Τό ἀποτέλεσμα πού πετύχαμε μέ τή βοήθεια τοῦ βήματος 2 τῆς παθητικῆς ἀνάπτυξης (βλέπε IIη προσέγγιση) προεκτείνεται καί πιά πέρα. Τό ΠροΑντιX γίνεται πολλαπλό χάρη στή διάσπαση τῆς καθεμιάς ἀπό τίς δύο μορφές τῆς κατάστασης. III.1.1. «ὑποδοχή-κύκλωση» σέ πολλά στάδια (βλέπε τό ἀποτέλεσμα IV.1). Αὐτές οἱ δύο διασπάσεις ἀρμονίζονται μέ τάση τό μελλοντικό συνδιασμό τῆς «ἐπιφάνειας» καί τῆς «πραγματικότητας» (γιά τό ἀποτέλεσμα βλέπε τό (V) παρακάτω). Ἐπίσης, τό βῆμα 3 τῆς παθητικῆς ἀνάπτυξης πραγματοποιεῖται: Τό ἌντιX βρίσκεται ἀρμονισμένο μέ τό X τοῦ ὁποῦ γίνεται τό αἶτιο (βλέπε στά IV.2 τό στοιχεῖο «κύκλωση μέ τέτοιο τρόπο πού νά ὀδηγηθεῖ σέ μιά ἀναπάντεχη ἔξοδο»). Ἄποτέλεσμα:

(1.1) στήν ἀρχή ΠροΑντιX:

(1.1.1) ἐπιφανειακότητα (ἌντιZ) Οἱ Γ. ὀργανώνουν μιά δεξίωση πρὸς τιμὴν τοῦ N.

(1.1.2) πραγματικότητα καλυμμένη (Z). Οἱ Γ. ἀρχίζουν νά περικυκλώνουν τό N, τόν σπρώχνουν πρὸς μιά ἀναπάντεχη ἔξοδο.

(1.1.3.4) Κοντράστ καί μελλοντικός συνδιασμός (ὅπως στό II.3.3.4)

1.2. ὕστερα τό κυρίως ἀντιX. Οἱ Γ. ὀπλισμένοι προσπαθοῦν νά κυκλώσουν τό N. γιά νά τόν συλλάβουν.

1.3. ποσοτική αὐξηση ἀνάμεσα στά (1.1.2) ὅπως καί στά II.1.3.

2. Στό τέλος — X: Ὁ N. διαφεύγει καί ἐπὶ κεφαλῆς ὀλόκληρου τοῦ πληθυσμοῦ τῶν μαύρων, μέ ἓνα ἔντιμο ἀγώνα κυκλώνει τοὺς Γ. καί τοὺς συλλαμβάνει.

3. Ὑπάρχουν κοντράστ, ποσοτικὲς αὐξήσεις καί ταυτότητες ἀνάμεσα στά (1,2) ἴδιες μ' αὐτῆς τῶν 1.3. Ἐπίσης μιά σχέση ταυτότητας ἀνάλογη μέ τὰ χαρακτηριστικά «εἶδος

(IV) στήν ἀρχή μαζί μέ τό ἌντιX:

(1) στήν ἀρχή τό ΠροΑντιX, περιλαμβάνει:

(1.1.) φαινομενικότητα (ΑντιZ): (1.1.1.) οἱ νοικοκυραῖοι τοῦ σπιτιοῦ οἱ Γ., περιμένουν τόν προσκεκλημένο — N (1.1.2). Οἱ Γ. χαιρετοῦν τό N. (1.1.3) Οἱ Γ. καλοῦν τό N. νά καθίσει στό τραπέζι.

(1.1.4) Οἱ Γ. συζητοῦν μέ τό N. (1.1.5) ποσοτικὴ αὐξηση

τῶν «διαστάσεων» τοῦ (1.1.1) στό (1.1.4), στά διαδοχικά στάδια μιᾶς διαδικασίας.

(1.2) *συγκαλημμένη πραγματικότητα (Z):* (1.2.1) Οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελλοντικῆς κύκλωσης τοῦ N. (1.2.2) Οἱ Γ. ἀρχίζουν νά κυκλώνουν τό N. (1.2.3) Οἱ Γ. ἀφοπλίζουν τό N. (1.2.4) Ὁ N. προσπαθεῖ νά ἐπελευθερωθεῖ (14). Οἱ Γ. συσφίγγουν τήν κύκλωση. (1.2.5) αὐξηση τῶν «διαστάσεων» καί τῆς «δηλωτικότητας» ἀνάμεσα στά (1.2.1,4).

(1.3) *σχέσεις κοντράστ καί μελλοντικοῦ συνδιασμοῦ τῶν (1.1,2) ἴδιες μ' αὐτές πού ὑπάρχουν στά II.3.3,4.*

2. Ὑστερα τό κυρίως ἘντιΧ. Οἱ Γ. ξεσπαθώνουν, προσπαθοῦν νά κυκλώσουν τό N., τόν ὁδηγοῦν πρὸς μιάν ἀναπάντεχη ἔξοδο.

(3) *σχέσεις ἀνάμεσα στά (1,2) οἱ ἴδιες πού ὑπάρχουν καί στά 2.1.3.*

Vη προσέγγιση. Στά πλαίσια τοῦ ΠροἘντιΧ πραγματοποιεῖται ὁ συνδιασμός ἀνάμεσα στά στάδια τοῦ Z καί τοῦ ἘντιZ (δηλαδή ἀνάμεσα στήν «ἐπιφάνεια» καί στήν πραγματικότητα, βλέπε IV.1.1,2) πού ἀναγγέλεται ἀπό τό II.3.4 Ἐποτέλεσμα:

(V) *στήν ἀρχή μιά συνέχεια τῶν ΠροἘντιΧ (1) περιμένοντας τήν ἔλευση τοῦ N. Οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελλοντικῆς περικύκλωσης (2) Οἱ Γ. χαιρετοῦν τό N. κυκλώνοντας τον (= περικύκλωση) (3) Οἱ Γ. καλοῦν τόν N. στό τραπέζι πρᾶμα πού τόν κάνει νά ἐγκαταλείψει τό ὄπλο του (4). Ὁ N. προσπαθεῖ νά φτάσει σέ κάποια ἄξοδο. Οἱ Γ. τόν ἐμποδίζουν πιάνοντάς του συζήτηση (5). Σχέσεις ἀνάμεσα στά (1,4) ἴδιες μ' αὐτές τῶν IV.1.2.5.*

Vη προσέγγιση. Συνεχίζει ἡ ἐνίσχυση τῆς μεγένθυσης πού ἄρχισε ἀπό τήν ἀλυσίδα τῶν ΠροἘντιΧ (βλέπε τήν IVη προσέγγιση) μέ τή βοήθεια νέων ὑπονοιῶν πού ἀναγγέλουν τό V.2 (βλέπε τό ἀγγάλισμα στό VI.22 πού ἀναγγέλει τήν «περικύκλωση» καί τό V.4 (βλέπε τόν N. πού παραδέρνει ἀνάμεσα στίς πόρτες» στά VI.4.1.3. Σέ ἐναρμόνηση μέ τίς «πόρτες» συγκεκριμενοποιεῖται ἡ «ἀναπάντεχη ἔξοδος» (τοῦ IV.2) βλέπε τή «διαδρομή τραπέζι-παράθυρο» στό VI.5. Τέλος τό X! (βλέπε III.2) ἀρμονίζεται μέ τό κυρίως ἘντιΧ (δη-

λαδή μέ τή «διαδρομή τραπέζι-παράθυρο») καταλήγοντας στό VI.7. Ἀποτέλεσμα:

(VI) *Στά πλαίσια τοῦ ΠροΑντιΧ ὑπάρχει ἀνάμεσα στά ἄλλα:*

(2) (2.1) Ὁ οἰκοδεσπότης χαιρετάει τόν Ν ἀγγαλιάζοντας τον (= περικυκλώνοντας τον μέ τά χέρια) (2.2). Ὁ οἰκοδεσπότης παρασύρει τόν Ν μέσα στόν κύκλο τῶν Γ. (2.3) *μεγένθυση ἀνάμεσα στά (2.1,2) ὡς πρός τίς «διαστάσεις».*

(4) (4.1) Ὁ Ν. χωρίς νά τό δείχνει διευθύνεται πρός μά πόρτα. Οἱ Γ. τόν ἐμποδίζουν ἀρχίζοντας μαζί του μά ἀνόδνη συζήτηση. (4.2) Ὁ Ν. πάει πρός τή 2η πόρτα μέ τρόπο πιό ἀπρόκλητο. Οἱ Γ. τοῦ φράζουν τό πέρασμα ἐπιβάλλοντας μά συζήτηση (4.3). Ὁ Ν. προσπαθεῖ ἀνοιχτά νά φτάσει στήν 3η πόρτα. Οἱ Γ. τραβᾶνε τά σπαθιά τους στά φανερά (4.4) *μεγένθυση τῶν «διαστάσεων» καί τῆς «εὐκρίνειας» ἀνάμεσα ἀτά (4.1-4). Ὑστερα:*

(5) Τό κυρίως ἈντιΧ ὑποχρεωμένο ἀπό τοῦς ὀπλισμένους Γ., ὁ Ν. πηδαίει στό τραπέζι καί τρέχει πρός τό παράθυρο.

(6) *Σχέσεις ἀνάμεσα στά (4.5) οἱ ἴδιες πού ὑπάρχουν καί στά II.1.3 Σάν προσαύξηση, ταυτότητα ὡς πρός τά στοιχεῖα «τρῦπα στόν τοῖχο (οἱ πόρτες, ἓνα παράθυρο)».*

(7) *Στό τέλος Χ! Ὁ Ν. ὀπλισμένος ἐπικεφαλῆς τῶν ἐπαναστατημένων μαύρων, περικυκλώνει τοῦς Γ. μέσα στό σπίτι. Φανερώνεται στό παράθυρο καί τρέχει μέσα στήν κάμαρα, ἐπάνω στό τραπέζι.*

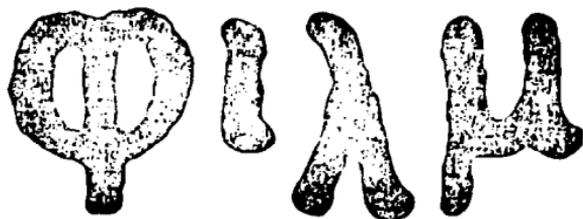
Συγκεντρώνοντας τίς λεπτομέρειες πού μαζεύτηκαν σέ 6 συσσωρεύσεις θά ἔχουμε τό παρακάτω σκιαγράφημα τῆς σκηνοθεσίας.

(VII) *Μιά ομάδα ἀπό Γ. λευκοῦς ἀποικιοκράτες, οργανώνει μά δεξίωση πρό τιμῆν τοῦ Ν. τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν καταπιεζόμενων νέγρων. Περιμένοντας τήν ἔλεση τοῦ Ν. οἱ Γ. συζητοῦν τίς λεπτομέρειες τῆς μελλοντικῆς περικύκλωσης τοῦ Ν. Ὁ οἰκοδεσπότης ἀγγαλιάζει τό Ν. μόλις αὐτός ἔρχεται, τόν παρασέρνει μέσα στόν κύκλο τῶν Γ. Ὁ Ν. καλεῖται νά καθίσει στό τραπέζι καί νά ἐγκαταλείψει τό ὄπλο του. Ὁ Ν. προσπαθεῖ νά πλησιάσει τήν 1η πόρτα. Οἱ Γ. τοῦ φράσουν τό δρόμο ἀρχίζοντας μαζί του μά ἀνώδνη συζήτηση. Ὁ Ν. διευθύνεται μέ τρόπο πιό ἀπροκάληπτο πρός 2η πόρτα. Οἱ*

Γ. τοῦ φράζον τὸ δρόμο ἐπιβάλλοντάς του μὰ συζήτηση. Ὁ Ν. προσπαθεῖ τελείως ἀπροκάλυπτα νά φτιάσει στήν 3η πόρτα. Οἱ Γ. τὸν σταματοῦν τραβώντας τὰ σπαθιά τους. Ὁ Ν. ὑποχρεώνεται νά πηδήσει πάνω στό τραπέζι καί νά τρέξει πρὸς τὸ παράθυρο. Παύση. Ὁ Ν. ὄπλισμένος ἐπικεφαλῆς τῶν ἐξεγερμένων νέγων φαίνεται στό παράθυρο καί τρέχει μέσα στήν κάμαρα πηδώντας στό τραπέζι.

Τό κείμενο αὐτό εἶναι ἀκόμα μακριά ἀπό τήν τελική σκηνοθεσία (βλέπε τὸ παράρτημα I) ἀλλά φαινομενικά μπορούμε νά σταματήσουμε τὸ γενετικό ἐγχείρημα πού ἀναλάβαμε μόνο μέ σκοπὸ εἰκονογράφησης. (15).





Περιοδική έκδοση ανάλυσης & θεώρησης του κινηματογράφου

Προηγούμενα τεύχη

1. 'Ο Κινηματογράφος σήμερα
2. 'Ο Κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου
3. Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος και Σημειολογία
5. Σύγχρονη Σημειολογία και Φιλμολογία
6. Ρώσικος Κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος
9. Οι Πρωτοπορίες
10. Κινηματογράφος: Τέχνη, 'Εμπόριο, Γλώσσα
11. 'Ελληνικός Κινηματογράφος - Cinema Novo
12. Θέατρο - Κινηματογράφος
13. Κινηματογράφος - Ψυχανάλυση
14. Cinema Novo
15. 'Επισκόπηση τής 'Ελληνικής Κινηματογραφίας
16. Μοντέρνα Τέχνη - 'Οκτωβριανή επανάσταση & Κιν/γράφος
17. Γυναίκες και Κινηματογράφος
18. Κινηματογράφος / Μουσική
19. Νέος 'Ελληνικός Κινηματογράφος '79
20. Πειραματικός Κινηματογράφος.

◆ BIBΛΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

- ◆ 1. ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Κινηματογράφος - 'Επιστήμη - 'Ιδεολογία
- ◆ 2. ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΙΛΕΪΑΔΗ
Τά Κινούμενα Σχέδια
- ◆ 3. ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους
- ◆ 4. ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΑΓΙΑ
'Η Τέχνη του όπερατέρ
- ◆ 5. ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ
Οι ταινίες πορνό - Ένας άκομα μηχανισμός καταπίεσης
- ◆ 6. ΘΑΝΑΣΗ ΡΕΝΤΖΗ
Οι πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο

ΦΙΛΜ

