

ΑΡ. 1

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ '74



ΣΥΓΧΡΟ
ΝΟΣ
ΚΙΝΗΜΑ
ΤΟΓΡΑ
ΦΟΣ '74

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '74» νο 1 είναι το πρώτο τεύχος ενός ούσιαστικά καινούργιου περιοδικού, που έχει ωστόσο πίσω του μιὰ ιστορία, τὴν ιστορία τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου». Τελευταῖο τεύχος τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» μπορεί νὰ θεωρηθεῖ τὸ τεύχος 27 - 28 τὸ Μάη τοῦ 1973. Ἡ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ τότε εἶχε γίνει πραγματικά προβληματική ἀπὸ μεγάλη ἔλλειψη χρημάτων, ἀποτέλεσμα τῆς ἀπόφασης τῆς ἐταιρείας «Σύγχρονος Κινηματογράφος» νὰ μὴ ἐπαναλάβει τὴν αἴτηση γιὰ χορηγία ἀπ' τὸ ἴδρυμα Φόρντ. Μετὰ ἀπ' τὴν ἀποφασιστικὴ ἐκείνη ἐπιλογή, ἡ ἔκδοση τοῦ ἐπόμενου τεύχους, οἰκονομικὰ ἀνεξάρτητου καὶ μὲ δωρεὰν προσφορά ἐργασίας, εἶχε προγραμματιστεῖ γιὰ τὸ Νοέμβρη τοῦ 1973. Κάτω ἀπ' τὶς πιὸ εὐνοϊκὲς συνθήκες ποῦ ἐπικρατοῦσαν στὴν προπραξικοπηματικὴ ἐκείνη περίοδο τῆς κατ' ἐπίφασιν φιλελευθεροποίησης, τὸ περιοδικὸ ἀποσκοποῦσε νὰ πραγματοποιήσῃ μιὰ στροφὴ στὸ γενικὸ τοῦ προσανατολισμό: νὰ διευρύνει τὸ ἀντικείμενό του καὶ νὰ ἐντείνει τὶς ἀναζητήσεις του στὸ χῶρο τῆς ἑλληνικῆς καὶ ξένης κινηματογραφίας, ἀπορρίπτοντας τὸν ἐκλεκτικισμό τῶν πρώτων του τευχῶν (1 - 16) καθὼς καὶ τὸ θεωρητικισμό τῶν τελευταίων (17 - 28), χωρὶς ὅμως βέβαια νὰ ἀρνεῖται ἢ νὰ παραγνωρίζει τὶς μέχρι τότε θεωρητικὲς του ἀρχές. Μὲ τὸ πραξικόπημα ὅμως τῆς 25ης Νοεμβρίου ἡ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ διακόπηκε παρ' ὅλο ποῦ εἶχε σχεδὸν ἀποπερατωθεῖ ἡ σύνταξί του.

Τώρα στὴ θέση του, ἐκδίδεται ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '74», ἕνα νέο περιοδικὸ μὲ παλιὰ ιστορία. Τὴν ιστορία αὐτὴ δὲν τὴν ἀποκηρύσσουμε: τὴ δεχόμαστε, μὰ τοποθετοῦμαστε σὲ μιὰ ἀπόσταση, κριτικά, ἀπέναντι τῆς. Καὶ τὶ κριτικὴ μπορούμε νὰ τῆς κάνουμε; ἡ καλύτερη κριτικὴ ποῦ μπορεί νὰ γίνει ἀπὸ μέρους μας γιὰ τὸ παρελθόν μας, πέρα ἀπ' τὴ συνειδητοποίηση καὶ τὴ στάθμιση τῶν λαθῶν μας — καὶ σὰ συνέπεια αὐτοῦ τοῦ πράγματος — εἶναι, πιστεύουμε, ἡ νέα μας πραχτική. Μιὰ πραχτικὴ ποῦ δὲν ἔχει ἀκόμα διαμορφωθεῖ. Γι' αὐτὸ καὶ προγραμματικὲς δηλώσεις εἶναι δύσκολο — ἂν ὄχι καὶ ἄσκοπο — νὰ γίνουν. Τὸ μόνο ποῦ μπορεί κανεὶς αὐτὴ τὴ στιγμή νὰ κάνει, εἶναι νὰ χαράξῃ τὶς γενικὲς γραμμὲς μέσα στις ὁποῖες ἔχει διαλέξει νὰ κινηθεῖ, μὲ ὅση περισσότερη συνέπεια θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν οἱ ὑποκειμενικὲς καὶ ἀντικειμενικὲς συνθήκες, καθὼς καὶ νὰ ζητήσει τὴ βοήθεια καὶ τὸ διάλογο ὧτων ἐκείνων ποῦ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸν κινηματογράφο καὶ γιὰ τοῦτο τὸ περιοδικό.

Σάν κύρια γενική μας κατεύθυνση, δυσκολότερη και πιο μακροπρόθεσμη από κάθε άλλη, τοποθετούμε την αναζήτηση και την έρευνα για τὸ σωστὸ δρόμο ποὺ θὰ πρέπει ν' ἀκολουθήσει ἡ καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ τοῦ κινηματογράφου στὸν τόπο μας, τόσο στὸ αἰσθητικὸ ὅσο και στὸ οικονομικὸ, ἰδεολογικὸ καὶ πολιτικὸ ἐπίπεδο. Γιατὶ αὐτὰ τὰ πράγματα εἶναι ἀδιάσπαστα δεμένα μεταξύ τους· μελέτη, ἔρευνα καὶ πρακτικὴ, λοιπόν, γιὰ τὶς μορφές ποὺ παίρνει καθὼς καὶ τὶς μορφές ποὺ πρέπει νὰ πάρει τὸ σύνολο τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς στὴ χώρα μας.

Ὅμως μιὰ κι ἕνας τοπικὸς κινηματογράφος δὲ γίνεται ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ σύνολο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο, μὰ κι ἐπειδὴ τὸ αἰσθητικὸ φαινόμενο, σὰ μιὰ διάσταση τῆς ὑπερδομῆς μιᾶς κοινωνίας, ἀκολουθεῖ ἱστορικὰ ὀρισμένους νόμους, διατηρώντας τὴν ἰδιοτυπία του κατὰ πολιτιστικὲς περιοχές, ἀναγκαῖα γίνεται καὶ μιὰ ἐπιλογή ἀπ' τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου· μιὰ ἐπιλογή ποὺ πρέπει νὰ διευρύνει τοὺς πνευματικὸς ὀρίζοντες μέσα στὸ ἴδιο τὸ πεδίο, ὅπου ἀποφασίζεις νὰ τοποθετήσεις τὴ δικιά σου πρακτικὴ.

Κι ἔτσι πέρα ἀπ' τὴ συστηματικὴ ἐνημέρωση ποὺ ὀφείλει κανεὶς νὰ ἔχει γύρω ἀπ' ὅσα συμβαίνουν στὸν κινηματογράφο, καὶ τὶς τάσεις ποὺ διαμορφώνονται μέσα του, ἀναγκαῖα γίνεται ἐπίσης κι ἡ παρουσίαση τῶν ὀργάνων σκέψης πάνω στὶς διάφορες κινηματογραφικὲς διαδικασίες.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ κείμενα ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὶς τρεῖς αὐτὲς κατευθύνσεις, καθὼς καὶ κείμενα γραμμένα κάτω ἀπὸ ἄλλες συνθήκες καὶ ποὺ δὲν πρόφτασαν νὰ δοῦν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας (π.χ. ἡ κρατικὴ πολιτικὴ στὸν κινηματογράφο, ἡ μικροῦ μήκους ταινία κι ἡ ἰδιοτυπία τῆς) ποὺ μποροῦν νὰ διαβαστοῦν σὰν συμπόματα μιᾶς ἄλλης περιόδου καὶ νὰ συζητηθοῦν παρ' ὅλες τὶς πιθανὰ ἑλλειπτεῖς θέσεις τους· τελικὰ δὲν εἶναι παρὰ προτάσεις.

Κλείνοντας αὐτὸ τὸ σημεῖωμα ἡ σύνταξη θέλει νὰ μὴν παραλείψει νὰ δώσει τὶς εὐχαριστίες τῆς στοὺς ἐκδότες Ἀ. Καργαγιάννη καὶ Δ. Μαυρομάτη, τὶς γραφίστριες Λ. Γιούργου καὶ Ξ. Μπανιά, τὴν Τζ. Κονίδου καὶ τὸν Α. Ζέρβα, ποὺ βοήθησαν στὴν ἔκδοση τοῦ «συγχρόνου κινηματογράφου '74» νο 1, ποὺ τὴν ἐδῶθη γιὰ τὴν τελικὴ του μορφή ἔχει μονάχα ἡ σύνταξη.

| | |
|---|----|
| Ειδήσεις και σχόλια | 3 |
| Ἡ κρατική πολιτική στὸν κινηματογράφο, τοῦ Φώτου Λαμπρινοῦ | 12 |
| «Μέγαρα» τῶν Σ. Μανιάτη καὶ Γ. Τσεμπερό- πουλου, παρουσίαση ἀπὸ τὸν Μ. Δημόπουλο | 22 |
| Φεστιβάλ Βερολίνου, φόρουμ νέου κινηματογρά- φου 1973 - 1974. Κριτική παρουσίαση ἀπὸ τὸν Μ. Δημόπουλο | 24 |
| Ἡ μικροῦ μήκους ταινία καὶ ἡ ἰδιουτυπία της, τῶν Νι Λυγγούρη καὶ Κλ. Μιτσοτάκη | 37 |
| Συνέντευξη μετὰ τὸν Ἐμίλ ντὲ Ἀντόνιο, τῶν Μπ. Ἀϊζενστάιτς καὶ Ζὰν Ναρμπονί | 44 |
| Παρουσίαση τοῦ Γιουσισίγκε Γιουσίντα Αὐτοβιοφιλομογραφία Συνέντευξη σχετικὰ μετὰ τὴν ταινία «Πρα- ξικόπημα» Κριτικὸ σημείωμα γιὰ τὸ «Πραξικόπημα» | 54 |
| Σχετικὰ μετὰ δύο «προοδευτικὲς» ταινίες («Ἡ ἐργατική τάξη πάει στὸν Παράδεισο», «Ἐπίθεση Ματτέι») τοῦ Πασκάλ Κανὲ | 65 |
| Σ. Μ. Ἀϊζενστάιν: Ἡ μὴ - ἀδιάφορη φύση (II) | 75 |
| Συνέντευξη μετὰ τὸν Θ. Ἀγγελόπουλο, τῶν Φρ. Λιάππα καὶ Μ. Δημόπουλου | 86 |
| Βιβλιοκριτικὴ τοῦ Μ. Κούκκιου γιὰ τὴν «Σύγ- χρονη θεωρία τοῦ Κινηματογράφου» (σύν- ταξη Δ. Λεβεντάκου) | 95 |

αρ. τευχ. 1
αυγουστος - Σεπτέμβριος '74

ἰδιοκτησία τῆς εταιρίας «Σύγχρονος
Κινηματογράφος»

Ἐκδότης: Κλ. Μιτσοτάκη, (Ἁγίου Ἰσιδώρου
14 - 16, τηλ. 637.288) διευθυντῆς σύνταξης:
Μ. Δημόπουλος, Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος,
Μ. Κούκκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα,
Τ. Λυκουρέσης, Κλ. Μιτσοτάκη, Μ. Νικο-
λακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης, Ὑπεύθυνος
τυπογραφείου: Α. Καρκαγιάννης. Κεντρικὴ
διάθεση «ΟΛΚΟΣ» Ὑπατίας 5, τηλ. 3224131,

Digitized and archived issues
of "Synchronos Kinimatografos 1969-1973"
by <http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis>

Ἐπειδὴ ἡ ὕλη τοῦ περιοδικοῦ βρισκόταν ἤδη στὸ τυπογραφεῖο τὸν καιρὸ τοῦ φεστιβάλ Θεσ/νίκης, μὲ τὸ θέμα αὐτὸ θ' ἀσχοληθοῦμε στὸ τεῦχος 2, Ὀκτώβριος—Νοέμβριος 74, ἐλπίζοντας πὼς μέχρι τότε θὰ ἔχει ξεπεραστεῖ καὶ ἡ σύγκριση ποὺ ἐπεκράτησε σ' αὐτό.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ & ΣΧΟΛΙΑ

στο 15ο φεστιβαλ Θεσ/νικης
μεγαλου μηκουσ ταινιες

υποβληθηκαν :

«ενας νομοταγης πολιτης»



Παραγωγη: Φίνος Φίλμ, κόστος παραγωγής 1,5 εκατ., 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο: Κώστας Μουρσελάς

Σκηνοθεσία: Έρρικος Θαλασσινός

Φωτογραφία: Νίκος Γαρδέλης

Σκηνικά - Κοστούμια: Μάρκος Ζέρβας

Μουσική: Γιώργος Χατζηνάσιος

Ήθοποιοί: Σωτήρης Μουστάκας,

Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Βαγγέλης Καζάν,

Νόρα Κατσέλη, Λουίζα Ποδηματά.

Πρόκειται για μία κοινωνική σάτιρα ήθων. Η ιστορία τοποθετείται πολύ συγκεκριμένα στο χρόνο και το χώρο μας, δέν έχει όμως επίκαιρικό χαρακτήρα. Το κέντρο θάρους της ταινίας είναι ένας κωμικοτραγικός ήρωας, μέσος αστός, που δεχόμενος διάφορες κοινωνικές πιέσεις οδηγείται στην τρέλλα. Το θέμα ξετυλίγεται μέσα από μία απλή σκηνοθεσία και δλόκληρη ή δουλειά είναι μια προσπάθεια καλλιτέρευσης της ποιότητας του έμπορικου κινηματογράφου.

«η δαιμονισμενη»

Παραγωγη: Τζαίημς Πάρις, κόστος παρ. 1.500.000 χιλ., έγχρωμη 35 μμ.

Σενάριο: Μέλπω Ζαρόκωστα

Σκηνοθεσία: Ντίμησ Δαδήρας

Φωτογραφία: Κώστας Παππαγιαννάκης

Μοντάζ: Πάγος Άγγελόπουλος

Ήθοποιοί: Κάτια Δανδουλάκη, Βασίλης Μητσάκης,

Γ. Χριστοδούλου.

Πρόκειται για ταινίες της έμπορικής παραγωγής, με θέμα κοινωνικό.

«ο γυιος μου ο Στεφανος»

Παραγωγη: Τζαίημς Πάρις, κόστος παρ. 1.500.000 χιλ.χιλ., έγχρωμη 35 μμ.

Σενάριο: Μέλπω Ζαρόκωστα

Σκηνοθεσία: Μάριος Ρεσίλας

Φωτογραφία: Κώστας Παππαγιαννάκης

Μοντάζ: Γ. Τριανταφύλλου

Ήθοποιοί: Κάτια Δανδουλάκη, Χρήστος Πολίτης, Τασώ Καββαδία.

Παραγωγή: Γιώργος Μουγκογιάννης, 35 μμ.
έγχρωμη.

Σενάριο: Γιώργος Μπαλλής

Σκηνοθεσία: Χρήστος Παπαδημούλης

Φωτογραφία - Μοντάζ: Τάκης Βενετσανάκος

Ντεκόρ - Κοστούμια: Παλούλα Χρυσικοπούλου

Μουσική: Γιώργος Τσαγκάρης

Ήθοποιόι: Γιώργος Μπαλλής, Τελέσιλλα Μοϊδίνη,

Δημήτρης Ἀθανασόπουλος, Εύα Κορνάρου,

Τάκης Ράπτης, Βασίλης Κωνσταντῆς.

Πρόκειται για τὴν ἱστορία ἑνὸς ἀνθρώπου ἀποκοι-
μένου, μὲ τὴ δική του θέληση, ἀπὸ τὴν κοινωνική ὀ-
μάδα τοῦ χωριοῦ, σὲ ὅποιο ζεῖ. Χαρίζει ὀλη τὴν ἀφο-
σίωση καὶ τὴν στοργή του σ' ἕνα τραγὶ πὸν κι' αὐτὸ
τοῦ ἀνταποδίδει τὰ ἴδια. Ὁ τρελλὸς δίνει τὸ τραγὶ του
θυσία γιὰ τὴ διατήρηση ἑνὸς πανάρχαιου ἐθίμου τοῦ
χωριοῦ καὶ συμφιλιώνεται ἔτσι μὲ τὴν κοινωνία του γιὰ
νὰ σκοτωθεῖ μετὰ ἀπὸ τὸν ἀγροφύλακα.

«το τραγὶ τοῦ τρελοῦ»



καὶ συναγωνίζονται :

«γαζῶρος - σερρών

Παραγωγή: Σινετίκ, κόστος παραγωγῆς 70 χιλ.,

16 μμ ἀσπρόμαυρο, διάρκεια 1 ὥρα.

Κινηματογράφηση - Μοντάζ: Τάκης Χατζόπουλος -

Β. Ἡλιόπουλος

Ἐπιμ. Ἦχων: Γιώργος Παπαδάκης.

Ἡ ταινία δείχνει σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ

Γαζῶρος Σερρών.



«δι ἀσημαντον ἀφορμῆν»

Παραγωγή: Γ. Παπαλιός, κόστος παρ. 650 χιλ.,

35 μμ μαυρόασπρο.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάσος Ψαρᾶς

Φωτογραφία: Σταῦρος Χασάπης

Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Ἁθοποιόι: Μιχ. Μπογιαρίδης, Στ. Καπάτος,

Ρύρων Τσαμπούλας, Βάνα Φιτσώρη.

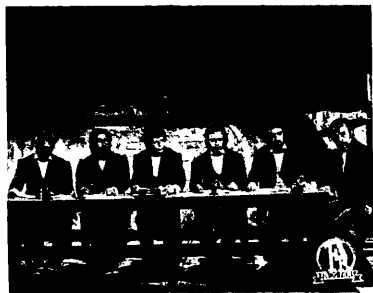
Στὸ τέλος τοῦ ἐμφύλιου, ἕνας ἐξόριστος γυρίζει
στὸν τόπο του, ἕνα καπνοχώρι τῶν Σερρών. Ἐκεῖ προσ-



ροναν σ' ένα συνεταιρισμό για να προβάλλουν τα συμφέροντά τους απέναντι στους καπινεμπόρους. Οι έμποροι κατορθώνουν, εξαγοράζοντας έναν αγρότη, να του πάρουν τα καπνά και σ'αν αποτέλεσμα να διαλύσουν τον συνεταιρισμό. Ο ήρωας σκοτώνει τον πουλημένο αγρότη, και δικάζεται. Το πόρισμα της δίχης, πού είναι ο σκελετός της ταινίας, λέει πώς το έγκλημα έγινε για μηδαμινούς λόγους.

Ούσιαστικό ρόλο στην ταινία παίζουν η εποχή, αρχές της δεκαετίας του 50, και ο χώρος, η Μακεδονία.

«η δικη των δικαστών»



Παραγωγή: Φίνος Φίλμ, κόστος παραγωγής 2,5 εκατ. 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάνος Γλυκοφρύδης

Φωτογραφία: Άρης Σταύρου

Μοντάζ: Πέτρος Λύκας

Κοστούμια - Ντεκόρ: Διονύσης Φωτόπουλος

Ήθοποιοί: Νίκος Κούρκουλος, Χρήστος Τσάγκας,

Νικηφόρος Νανέρης, Σπύρος Καλογήρου,

Γιώργος Παλιός, Ζώρος Τσάπελης και

Χρήστος Καλαβρούζος, Δημ. Μυράτ -

Καποδίστριας - Μάνος Κατράκης - Κολοκοτρώνης

Αναφέρεται στο θέμα των δικαστών Τερτσέτη και Πολυζωίδη που αρνήθηκαν να υπογράψουν τη θανατική καταδίκη του Κολοκοτρώνη. Αφετηρία είναι το τέλος της δίχης του Κολοκοτρώνη και ο εξαναγκασμός των δύο δικαστών να υπογράψουν.

Η ταινία είναι φτιαγμένη δλόκληρη από ντοκουμέντα της εποχής και γραπτά του Τερτσέτη. (Κεντρικό πρόσωπο είναι ο Πολυζωίδης που μέσα από τα γεγονότα γίνεται δραματικός ήρωας).

«η φωνισσα»

Παραγωγή: Σεμέλη Φίλμ, κόστος παραγωγής 3.200.000, 35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο: Κώστας Φέρρης - Δήμος Θέος

Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης

Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης

Μουσική: Σταύρος Λογαρίδης

Σηνικά - Κοστούμια: Τάσος Ζωγράφος

Μοντάζ: Γιάννα Σπυροπούλου

Ήθοποιοί: Μαρία Άλκαίου - Φραγκογιαννού -

Δημήτρης Πουλικάκος - Μούρτος -

Έλενα Ίωάννου - Άμέρσα - Κατερίνα

Καρούσου, Λάζος Τερζάς, Δήμητρα Ζέτα.

Πρόκειται για τή γνωστή νουβέλλα του Άλ. Παπαδιανάτη. Η ταινία μένει πιστή κατά γράμμα στο κείμενο, δίνει όμως μία έντελώς ελεύθερη προσωπική έρμηνεία πάνω σ' αυτό. Για βασικό στόχο του ο σκηνοθέτης έχει μιá περιπλάνηση στο χώρο τής σχιζοφρένειας. Σέ δεύτερο πλάνο ασχολείται με τó κοινωνικό πρόβλημα τής γυναίκας στον Έλληνικό χώρο. Βασικά στοιχεία τής ταινίας είναι ή μουσική τού παίζει πρωτεύοντα ρόλο, και ή κίνηση τής μηχανής πού εΐναι τέτοια ώστε νά δείχνει συνεχώς τόν έαυτό τής.



Παραγωγή: Δήμος Θεός και Γ. Παπαλιός
 Σκηνοθεσία: Δήμος Θεός
 Σενάριο: Δήμος Θεός, Κώστας Σφήκας
 Φωτογραφία: Γ. Πανουσόπουλος
 Μουσική: Στεφ. Βασιλειάδης
 Μοντάζ: Βαγγ. Σερντάρης
 Ήθοποιοί: Τιτίκα Βλαχοπούλου, Άνέστης Βλάχος,
 Έλένη Θεοφίλου, Έλλη Ξανθάκη, Στ. Τονές,
 Κυριάκος Κατζουράκης, Θ. Άγγελόπουλος,
 Η. Βούλγαρης.
 Ταινία 35 μμ άσπρόμαυρη, χρ. 1:30' Κόστος
 παραγωγής 1.000.000.

«κιερίον»



Η ταινία άρχισε νά γυρίζεται τó Δεκέμβριο τού 66 και τέλειωσε τόν Ιούλιο τού 68, σέ παραγωγή άνεξάρτητη και σχεδόν παράνομη, με χρήματα πού μαζεύοντουσαν κατά τή διάρκεια τού γυρίσματος. Φέτος συμπληρώθηκε με χρηματική βοήθεια τού Γ. Παπαλιού. Στην Ελλάδα δέν παίχτηκε ποτέ. Προβολή τής έχει γίνει στό Φεστιβάλ Βενετίας και κόπια τής υπάρχει στό άρχειο τού τρίτου προγράμματος τής Τηλεόρασης τής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας Δυτ. Γερμανίας.

Σημείο εκκίνησης τής ταινίας είναι τó τέλος μιás διαδικασίας, ένας δημοσιογράφος συνειδητοποιεί κάποια στιγμή εϋθύνες πού τόν δεσμεύουν, εϋθύνες πού έχουν προκύψει άπό τήν προσωπική του πορεία κατά τή διάρκεια μιás έρευνας πού έπιχείρησε. Η ταινία ασχολείται με τήν αναπαράσταση τής διαδικασίας πού προηγήθηκε όπως έπιχειρήθηκε άπό τó δημοσιογράφο και άπό τó σκηνοθέτη. Ο Σκηνοθέτης έχει στή διάθεσή του τó φιλμ —είκόνα— τήν όποια δέν φορτίζει με καμμία έρμηνεία, και ó δημοσιογράφος έναν έσωτερικό μονόλογο - ήχο πού δίνει έρμηνείες μέσα άπό τó «μέλλοντα τετελεσμένο» χρόνο. Οι δύο λόγοι βρίσκονται σέ συνεχή αντίστιξη, και τά δύο μαζί κατασκευάζουν τήν αναπαράσταση πού σαν βασικά στοιχεία τής

Έχει, τήν έρευνα πάνω στή φόρμα της —κάθε σκηνή στήνεται μέ μία διαφορετική τεχνική—, καί τήν ανάιρεση τής αστυνομικής της έντριγκας — ό μονόλογος δέν άφίνει κανένα περιθώριο γιά στοιχεία αστυνομικής πλοκής, όπως άναμονή, άγωνία κ.λ.π.

«το μοντελο»



Παραγωγή: Σύγχρονος Κινηματογράφος,
Γ. Παπαλιός, Άννα Σφήκα, κόστος παρ. 500 χιλ.,

35 μμ έγχρωμη διάρκεια 84'.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας

Έπιμέλεια Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Φωτογραφία: Γιώργος Καβάγιας.

Σ' ένα μηχανοστάσιο άορίστου χρόνου καί χώρου άναδύονται από τίς θυρίδες τών μηχανών άπρόσωπες φιγούρες ανθρώπων. Πρώτα άντρικές, μετά γυναικείες, μετά παιδικές καί πάλι άντρικές. Καί ό κύκλος συνεχίζεται.

«τα χρωματα της ιριδος»

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός, κόστος παρ. 2 έκατ.,
35 μμ έγχρωμη.

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος

Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης

Μοντάζ: Τάκης Δαυλόπουλος

Ήθοσοί: Βαγγέλης Καζάν, Νικήτας Τσακίρογλου,

Άλέκος Δελλιγιάννης, Έλενα Κυρανά, Χριστίνα,

Γιώργος Διαλεγμένος, Τάκης Βουλαλάς,

Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Ραφαήλ Ντενόγιας,

Ντόμης καί Κώστας Σφήκας.

Ένα κινηματογραφικό συνεργείο βρίσκεται σέ μία πλάζ γιά νά γυρίσει ένα διαφημιστικό. Περιμένουν τήν άνατολή του ήλιου γιά νά πετύχουν ένα ειδικό έφφέ. Τήν στιγμή άκριθώς πού ό ήλιος άνατέλλει καί άρχίζουν τού γύρισμα, ένας άνθρωπος πού κρατάει μία όμπρέλα έμφανίζεται στήν πλάζ, μπαίνει στό πλάνο καί τούς τού χαλάει. Ό άνθρωπος δέν καταλαβαίνει τί συμβαίνει, τού λένε νά φύγει, αυτός μπαίνει στή θάλασσα καί έξαφανίζεται. Η μηχανή τραβάει συνέχεια, καί τού φιλμ είναι τού μοναδικό ντοκουμέντο τής έξαφάνισης, παρ' όλα αυτά δέν προσφέρει κανένα στοιχείο στήν έρευνα πού άρχίζει από τού συνεργείο καί από τήν άστυνομία στή συνέχεια. Τελικά θέλοντας νά καλύψει τού μυστήριο, ή άστυνομία ζητάει από τού διευθυντή τής διαφημιστικής εταιρίας νά δηλώσει έπίσημα ότι αυτή

ή ιστορία δὲν ἦτανε παρὰ διαφημιστικὸ τρῦκ. Ὁ μουσικὸς δὲν πειθεταί, προσπαθεῖ μόνος του νὰ λύσει τὸ μυστήριον καὶ νὰ παρακινήσει καὶ τοὺς ἄλλους τοῦ συνεργείου νὰ ἐνδιαφερθοῦν. Κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη του ἐπιμονή, ἢ ἄστυνομία ἀποφασίζει νὰ κινήσει πάλι τὴν ὑπόθεσιν, καὶ ἀποφασίζεται μίᾳ ἀναπαράστασιν τῆς ἑξαφάνισις, πανηγυρικῆ, ὅπου ὁ ρόλος τοῦ ἑξαφανισθέντα δίνεται στὸ μουσικόν. Ὁ μουσικὸς μπαίνει κι' αὐτὸς στὴ θάλασσαν καὶ ἑξαφανίζεται.

Στις 23.8.74 συγκεντρώθηκαν στὸν κινηματογράφου STUDIO οἱ ἀνεξάρτητοι κινηματογραφιστὲς γιὰ νὰ συζητήσουν τὰ προβλήματά τους.

Συζητήθηκε γενικὰ τὸ πρόβλημα τοῦ ἐπαγγελματικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ ρόλου ποῦ θὰ μπορούσε νὰ παίξει ἓνα Σωματεῖο ποῦ θὰ τοὺς ἐξέφραζε καθὼς καὶ ἡ ἰδιότυπη θέση τοῦ «ἐπαγγελματία», «ἀνεξάρτητου» κινηματογραφιστῆ (ἐννοίεις ποῦ μένει νὰ καθοριστοῦν ἀκριθέστερα), στὸ σημερινὸ σύστημα παραγωγῆς. Χωρὶς νὰ δοθεῖ ἀπάντησιν συγκεκριμένα σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα, ἀποφασίστηκε ἡ ἱδρυσὴ Σωματείου ποῦ θὰ προσπίζει τὰ ἐπαγγελματικὰ τους συμφέροντα καὶ ποῦ παράλληλα θὰ προωθεῖ καὶ θέσεις πᾶνω σὲ προβλήματα δομῆς καὶ ἰδεολογίας τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἐξελέγη προσωρινῆ ἐπιτροπὴ ποῦ θὰ ἐπεξεργασθεῖ προτάσεις γιὰ τὴ δημιουργία καταστατικοῦ, ἐγκριμένου ἀπὸ τὴν Γενικὴ Συνέλευσιν.

Ἡ ἀθρόα προσέλευσιν τῶν ἐνδιαφερομένων στὴν συγκέντρωσιν ἔδωκε καὶ τὸ μέτρο τῆς μελλοντικῆς δυναμῆς τοῦ Σωματείου. Ὁ ὄγκος τῆς συγκέντρωσιν παράλληλα, ἦταν μίᾳ ἐνδειξιν γιὰ τὴς ἀνακατατάξεις ποῦ ἐπῆλθαν τὰ τελευταῖα χρόνια στὸν χώρον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Μεγάλες διαρθρωτικὲς ἀλλαγές, ξέρουμε ἔχουν γίνε τὴν τελευταία ἑπταετία στὸν χώρον τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐμφάνισιν καὶ κυριαρχία τῆς τηλεδράσιν, ἢ κρίσιν ποῦ ξέσπασε στὸν ἐμπορικὸν κινηματογράφον καὶ ἡ δυναμικὴ παρουσία σειρῶν δλόκληρων ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ ἀρκετῶν ἀνεξάρτητων παραγωγῶν μεγάλου μήκους, διαγράφουν τελείως νέες καταστάσεις στὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφον καὶ τοποθετοῦν αὐτὸν τὸν «νέον», «ἀνεξάρτητον», «μὴ ἐμπορικόν» κινηματογράφον σὲ πρώτη γραμμὴ ἐνδιαφέροντος.

Κρίνομε σκόπιμον νὰ σημειώσουμε τὴς παρακάτω παρτηρήσεις:

Τὰ κινηματογραφικὰ μονοπώλια συμβιδάστηκαν σὲ ὄλα τὰ ἐπίπεδα τῆς κατασκευῆς τῶν προϊόντων τους,

ἱδρυνται νεο σωματειο κινηματογράφου

μέ τις κατευθυντήριες οδηγίες τῆς χούντας. Ἀντίθετα ἡ πλειοψηφία τῶν ταινιῶν τῶν ανεξάρτητων κινηματογραφιστῶν, πέρα ἀπὸ καλλιτεχνικὲς ἀξιολογήσεις, προσπάθησε μέσα στὸν χώρο τῆς κουλτούρας νὰ ἐναρμονιστεῖ ὅσο δινόντουσαν τέτοιες δυνατότητες, μετὴν πορεία τῶν λαϊκῶν ἀγώνων. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο, οἱ ταινίες αὐτὲς ἀποτελέσαν μόνιμο στόχο τῆς χουντικῆς λογοκρισίας. Ὅμως τὰ θεσμικὰ πλαίσια ἦταν καὶ παραμένουν τέτοια ποὺ τοποθετοῦν τίς ταινίες αὐτὲς σὰν περιστασιακὰ φαινόμενα. Λειτουργοῦν στὸ περιθώριο τοῦ Νόμου περὶ κινηματογράφου ποὺ ἐφευρέθηκε, θεσπίστηκε καὶ λειτούργησε γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὰ συμφέροντα τῆς κινηματογραφικῆς ὀλιγαρχίας.

Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων Α.Β.Ε.Ε., 1970 - 1974 Σκοποὶ καὶ δραστηριότητες

Τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1970 ἰδρύθηκε ἀπὸ τὴν ΕΤΒΑ ἡ «Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων Α.Β.Ε.Ε.» μετὰ σκοπὸ τὴν παραγωγή, ἐκμετάλλευση καὶ χρηματοδότηση κινηματογραφικῶν ταινιῶν καθὼς καὶ τὴν παραγωγή τοῦ κλάδου τῆς Κινηματογραφίας ἐν Ἑλλάδι.

Τὸ ἀρχικὸ μετοχικὸ κεφάλαιο τῆς Γ.Κ.Ε. ἦταν 20 ἑκατομ. δρχ. καὶ αὐξήθηκε τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1972 σὲ 40 ἑκατομ. δρχ. ποὺ διαιρέθηκε σὲ 40.000 μετοχὲς ὀνομαστικῆς ἀξίας 1.000 δρχ. ἡ κάθε μία.

Ἡ δραστηριότητα τῆς Γ.Κ.Ε. ἐκάλυψε τοὺς τομεῖς παραγωγῆς ταινιῶν, συμπαραγωγῆς καὶ χρηματοδότησης.

Ἄς δοῦμε λοιπὸν τώρα ποιὲς ταινίες χρηματοδοτήσε, ποιὸς δανειοδότησε καὶ ποιὲς συμπαραγωγὲς ἔκανε ἡ Γ.Κ.Ε. μετὰ ἑλληνες κινηματογραφιστὲς γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὄχι μονάχα τὸ ρόλο τῆς στῆν προώθηση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο λειτουργίας τῆς.

Τὸ 1971 μετὰ τὸν Β. Μιχαϊλίδη καὶ μετὰ ποσοστὸ συμμετοχῆς στῆν παραγωγή κατὰ 60% (δηλαδὴ 1.636.216) παρήγαγε τὴν ταινία «Χαραυγὴ τῆς Νίκης». Εἰσέπραξε ἔκτοτε 170.538 δρχ. καὶ ἔμεινε ἀκάλυπτο ποσὸ κόστους 1.465.678 δρχ.

Τὴν ἴδια χρονιά μετὰ τὸν Τζ. Πάρις καὶ τὴν Φίνος Φίλμ συμπαρήγαγε τὸν «Παπαφλέσσα» ἢ κατὰ τὸ τυπικώτερον «Ἡ μεγάλη στιγμή τοῦ '21» μετὰ ποσοστὸ συμμετοχῆς 50%, δηλαδὴ 4.288.778 δρχ. Εἰσέπραξε 2.368.982, ἀκάλυπτο κόστος 1.919.796.

Καὶ τέλος μετὰ τὸν Κλ. Κονιτσιώτη τὸ «Ζήτημα ζωῆς καὶ θανάτου» γιὰ τὴν συμπαραγωγή τοῦ ὁποῦ ἡ Γ.Κ.Ε. συμμετεῖχε μετὰ 50%, δηλαδὴ 800.000, ἀπὸ τίς ὁποῖ-

ες εισέπραξε 178.465 και έμειναν άκάλυπτες 621.535, αλλά και για την προσθήκη όρισμένων σκηών καθώς και για τó ντουμπλάζ στα άγγλικά πού προγραμματίσθηκαν για τó 1974 ή Γ.Κ.Ε. ανέλαβε τó 100% τών έξόδων, δηλαδή 350.000 και κατέβαλε μέχρι 7.674 150.000.

Πρόκειται επίσης γά συμμετάσχη ή Γ.Κ.Ε. κατά 80% στην ταινία τού Κλ. Κονιτσιώτη «Τό Άγκίστρι».

Μέχρι στιγμής δηλαδή ή Γ.Κ.Ε., από τή μέρα πού ιδρύθηκε, έχει άκάλυπτο ποσό κόστους τó 60% περίπου τών έξόδων της, δηλαδή 4.007.009 δρχ.

Βέβαια στις διαδικασίες έγκρίσεως τών παραπάνω συμπαγωγών και κονδυλίων ύπήρξαν και μέσα στο διοικ. συμβούλιο τής Γ.Κ.Ε. διαφωνίες και αντίρρησης, όπως π.χ. για τόν «Παπαφλέσσα», πού ώστόσο έμειναν χωρίς συνέχεια ύστερα από έπεμβάσεις άνωτέρων...

Ή Γ.Κ.Ε. προχώρησε και σέ δανειοδοτήσεις κινηματογραφιστών μεταξύ τών όποιών ό Γ. Ρούσσος για συμπαγωγή με Ιταλική κινηματογραφική εταιρία, ό Παν. Ρούσσος για τόν ίδιο σκοπό, ό Τζ. Πάρις, ό Άχ. Γρηγορογιάννης, ό Φ. Γεωργίτσος, Άριστ. Γεωργιάδης κ.ά. Συγκεκριμένα ή Γ.Κ.Ε. για τις παραπάνω δανειοδοτήσεις από τó 1971 — 1974 διέθεσε 5.150.000, εισέπραξε 2.084.554 και έμεινε ύπόλοιπο 3.065.446 από τó όποιό ένα μέρος του θά εισπραχθεί στο μέλλον, όταν λήξει ή προθεσμία τής δανειοδότησης. Άλλο όμως μέρος θά έπρεπε νά έχει εισπραχθεί ήδη γιατί ή προθεσμία έληξε. Π.χ. ό Τζ. Πάρις (ΑΡΤ Φίλμ ΕΠΕ) έλαβε τó 1971 δάνειο 1.000.000 για δύο χρόνια και πλήρωσε μόνο 419.554, ενώ χρωστάει ακόμα 580.446.

Παράλληλα ή Γ.Κ.Ε. παρήγαγε ταινίες μικρού μήκους για τήν «Ανάπτυξη τής Έλλ. Βιομηχανίας», τά «Έλληνικά Μάρμαρα», τά «Έλληνικά Λιπάσματα», πού προβλήθηκαν στην έβδομάδα εορτασμού τής Έλληνικής Βιομηχανίας.

Χρηματοδότησε επίσης τήν παράσταση τού θεατρικού έργου «Μαυρόλυκος» με 1.183.311 δρχ. πού παίχθηκε τó 1971 στα πλαίσια τού εορτασμού για τά 150 χρόνια τής Έλληνικής Έπανάστασης, παρόλο πού σάν Γενική Κινηματογραφικών Έπιχειρήσεων δέν είχε κανένα δικαίωμα και από τόν έσωτερικό κανονισμό της νά χρηματοδοτήσει θεατρική παράσταση.

Παραθέσαμε μερικά στοιχεία (πιθανό νά υπάρχουν και πολλά άλλα) τά όποια θεωρούμε ένδεικτικά για τήν αντίληψη πού είχε ή Γ.Κ.Ε. περί «προαγωγής τού κλάδου τής κινηματογραφίας έν Έλλάδι», για τόν τρόπο πού διαχειρίστηκε τó δημόσιο χρήμα και για τούς κινηματογραφιστές πού έξυπνέτησαν τούς στόχους τής Γενικής Κινηματογραφικών Έπιχειρήσεων.

Ο Παντελής Βούλγαρης πιάστηκε από την Ασφάλεια στις 9.2.74 και εξορίστηκε στη Γυάρο στις 20.3.74. Απολύθηκε μαζί με τους τελευταίους εξοριστούς.



Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Πριν από 14 περίπου χρόνια, και συγκεκριμένα στις 19.9.1961, η τότε κυβέρνηση Καραμανλή, ψήφισε το Ν.Δ. 4208)61 «Περί μέτρων διά την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι», ύστερα από εισήγηση των μεγάλων εταιριών εισαγωγής - παραγωγής - εκμετάλλευσης. Το νομοθετικό αυτό διάταγμα άποσκοπούσε να θάλει μιὰ τάξη σ' ένα τομέα που μέχρι τότε έμοιαζε με ξέφραγο άμπέλι και ψηφίστηκε σε μιάν έποχή που, βέβαια, δεν υπήρχε τηλεόραση στην 'Ελλάδα¹.

Στήν πρώτη παράγραφο του άρθρου 1 διαβάζουμε: «Σκοπός του παρόντος είναι ή ανάπτυξις της κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι, ως και ή δημιουργία των αναγκαίων προϋποθέσεων διά την εν 'Ελλάδι παραγωγήν ταινιών υπό άλλοδαπών επιχειρήσεων».

Η προσέλκυση ξένων παραγωγών, με όσο γίνεται πιο εύνοϊκούς όρους, για την εξασφάλιση συναλλάγματος, είτε άμεσα από τα εισαγόμενα κεφάλαια της ξένης εταιρίας παραγωγής, είτε έμμεσα από την τουριστική προβολή της 'Ελλάδας στο έξωτερικό, υπήρξε ένας από τους στόχους του νομοθετήματος². «Όσο για το σκέλος «ανάπτυξη της κινηματογραφίας εν 'Ελλάδι», το νομοθετικό διάταγμα 4208)61 περιφρουρεί και ενισχύει τα συμφέροντα των μεγάλων εταιριών παραγωγής - εισαγωγής - εκμετάλλευσης σε θάρος των τότε πρωτοεμφανιζόμενων ανεξάρτητων μικρών γραφείων, με το πνεύμα που διέπει τις κύριες διατάξεις του αλλά και άλλα μέτρα που εγκαινιάζει:

— την καθιέρωση του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με χρηματικά βραβεία, θεσμός που τελικά σ' όλο το διάστημα της δεκαπενταετίας λειτούργησε σά μέσο προβολής ή ενίσχυσης της έμπορικης παραγωγής»

— τη σύσταση γνωμοδοτικής επιτροπής από 7 κρατικούς υπαλλήλους και 6 αντιπροσώπους των αθουσαρχών - παραγωγών, κλπ.³

— την έπινόηση του θεσμού των «προστατευόμενων» ταινιών, που ώστόσο ποτέ δέ λειτούργησε, τουλάχιστο όσον άφορά τις διατάξεις περί όποχρεωτικής προβολής των ταινιών αυτών στους κινηματογράφους δόκλησης της χώρας.

Έτσι στο στόχο της εξασφάλισης συναλλάγματος αλλά και στη μέθοδο ενίσχυσης του ελληνικού κινηματογράφου, ή κρατική πολιτική αντιμετώπισε τον κινηματογράφο άποκλειστικά σά βιομηχανία από την όποια

(αναγνώση των

Ν. Δ. 4208/61 και 58/73)

1. Τήν επαή έκεινη λέγοντας «ξέφραγο άμπέλι» χαρακτηρίζαν την κατάσταση που είχε διαμορφωθεί στον ελληνικό κινηματογράφο, όταν ή δραστηριότητα παραγωγής ελληνικών ταινιών και εισαγωγής ξένων δέν περιοριζόταν μιὰ κατά κύριο λόγο στις δύο μεγάλες εταιρίες (Φίνος, Δαμασκηνός), αλλά είχε επεκταθεί και σ' ένα σωρό νέες μικρές εταιρίες ή «γραφεία», πράγμα που προφανώς έβλαπτε τα συμφέροντα των δύο μεγάλων και σε μιὰ όρισμένη φάση όδήγησε σε κοινοπραξία Φίνου - Δαμασκηνού.

2. Το Ν.Δ. 4208)61 όηλ. όρίζει την πλήρη φορολογική άπαλλαγή των ξένων ταινιών που παράγονται στην 'Ελλάδα, έφόσον δέν πουλιούνται ή δέν γίνονται άντικείμενα εκμετάλλευσης μέσα στη χώρα, καθώς και την άπαλλαγή επί δέκα χρόνια, από την δημοσίευση του νόμου, του καλλιτεχνικού και τεχνικού προσωπικού που δέν μένει μόνιμα στην 'Ελλάδα από το φόρο εισοδήματος για τις άμοιβές του από την παραγωγή (άρθρ. 21). Έπιτρέπει την έπανεξαγωγή του συναλλάγματος που δέν έχει δαπανηθεί για την παραγωγή, και δέν όποχρεώνει την εί-

σαγωγής συναλλάγματος που προέρχεται από προβολή στο εξωτερικό (άρθρ. 22). Απαλλάσσει από δασμούς τα μηχανήματα και το υλικό που εισάγεται για τη χρήση της ξένης παραγωγής, αν επανεξαχθούν (άρθρ. 23)· και για την εξαγωγή της δεν απαιτεί καταβολή δασμού, ούτε άδεια, αφήνοντας ελεύθερο τον αριθμό για τις κόπιες (άρθρ. 24). Επίσης «οὐδεμία πληροφορία επιτρέπεται να παρασχεθῆ εἰς οἰοδύηποτε ὑπὸ τῶν Ἑλληνικῶν Ἀρχῶν, ἀναφορικῶς πρὸς γενομένης ὑπὸ ἄλλοδαπῶν ἐπιχειρήσεων μὴ ἔδρουσῶν ἐν Ἑλλάδι, δαπάνας διὰ τὴν παραγωγὴν ταινιῶν ἐν τῇ χώρᾳ ἢ πρὸς ἀποκομισθέντα ἐκ τῆς προβολῆς τῶν τοιούτων ταινιῶν ἔσοδα ἢ πρὸς τὸ περιεχόμενον δηλώσεων πρὸς Δημοσίαν Ἀρχὰς γενομένων κατ' ἐφαρμογὴν τοῦ παρόντος, ἐκτὸς ἐὰν τοιαύτη ὑποχρέωσις ἀπορρέει ἐκ τῶν ἐν ἰσχύϊ συμβάσεων ἢ ἐξ ἄλλων διατάξεων», κ.ά. Ἦδη βλέπουμε ὅτι τὰ ἄρθρα διέπονται ἀπὸ ἓνα πνεῦμα τέτοιων διευκολύνσεων, πού καὶ δε, τι θετικὸ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ βρεῖ μέσα τους δὲν θὰ μπορούσε νὰ χεῖ τὴν παραμικρὴ ἀποτελεσματικότητα γιὰ τὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο, ἀπ' τὴν στιγμὴ πού δὲν ὑπῆρχε ἡ κατάλληλη ὑποδομή. Καὶ τὸ 1961, πάλι, τὸ μέτρο πού εἶχε προταθῆ ἐν τῇ Βουλῇ ὥστε νὰ ὑποχρεῶνται οἱ ἀμερικάνικες ἐταιρίες πού εἰσαγάγαν μεγάλο ἀριθμὸ ταινιῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι, νὰ ἐπιστρέφουν μέρος τῶν κερδῶν μὲ τὴ μορφή παραγωγῆς ταινιῶν, ἢ μὲ τὴν ὑποχρεωτικὴ ἀγορὰ ἀπὸ μέρους τους ἑλληνικῶν ταινιῶν σ' ἀναλογία μὲ τὴς εἰσαγόμενες ταινίες, δὲν ἔγινε δεκτὸ ἀπὸ τὴν κυβερνητικὴ πλειοψηφία.

3. Αὐτὴ ἔχει σὰν ἀρμοδιότητα νὰ χαρακτηρίζει τὴς ταινίες μικροῦ καὶ μεγάλου μήκους σὰν ἑλληνικές, ξένες, προστατευόμενες, ἐνισχυόμενες, νὰ ἐπιβάλλει κυρώσεις, νὰ ἐλέγχει τὴν τήρηση διατάξεων, νὰ κρίνει γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ διατάξεων, κ.ά. Κι ἡ εἰσδοξὸς σ' αὐτὴν ἀντιπροσώπων τοῦ ἐμπορικῶ κυκλώματος δὲν ἦταν παρὰ μιά προσπάθεια, νὰ περιβληθῆ ἡ

θ' ἀποκόμιζε τὴν τεράστια φορολογία (- 450/o Φόρος Δημοσίων Θεαμάτων ἐπὶ τῆς τιμῆς τοῦ εἰσιτηρίου). Δὲν ἔδειξε κανένα ἐνδιαφέρον νὰ τὸν ἀντιμετωπίσει σὰν πολιτιστικὸ φαινόμενο μὲ πολλαπλές λειτουργίες καὶ τὸν περιόρισε στὰ στενὰ πλαίσια τῆς διάχυσης τῶν διαφόρων μορφῶν τοῦ «ἑλληνοχριστιανικοῦ πολιτισμοῦ», τῆς ἐπίσημης δηλ. ἰδεολογίας τοῦ κράτους.

μετα δωδεκα χρονια

Ἀπὸ τὸ 1968 ἐμφανίζεται ἐν τῇ Ἑλλάδι ἡ τηλεόραση. Κι ἀμέσως μετὰ ξεσπᾷ ὁ ἀνταγωνισμὸς μὲ τὸν κινηματογράφο, σὲ σημεῖο νὰ προκληθῆ ἡ κρίση τῶν τελευταίων χρόνων κι ἡ κινητοποίηση τῶν εἰσαγωγῶν - παραγωγῶν - αἰθουσάρχων πού τὰ δύο τελευταία χρόνια προχώρησαν σὲ διάφορα διαθέματα μέχρι καὶ ἀπειλές.

Ἀπάντηση ἐν τῇ κινητοποίηση αὐτῇ ὑπῆρξε τὸ Ν. Δ. 58) 73 τὸ ὁποῖο σὲ σύγκριση μὲ τὸ Ν.Δ. 4208) 61 παρουσιάζει τὴς παρακάτω ὁμοιότητες καὶ διαφορές:

— ἐγκρίνει κι ἐπαυξάνει τὰ μέτρα γιὰ τὴν προσέλκυση ξένων παραγωγῶν μὲ τὸν ἴδιο πάντα στόχο: τὴν ἐξασφάλιση συναλλάγματος. Τὸ νέο νομοθέτημα παρέχει ἀκόμα μεγαλύτερες διευκολύνσεις στους ξένους παραγωγούς κατὰ τὰ ἄρθρα 182 καὶ § 3, τὰ ἄρθρα 12, καὶ 14 § 2.

— ξεθάδει τὸ μέτρο τῶν «προστατευόμενων» ταινιῶν μὲ τὴς ἴδιες σχεδὸν διατάξεις τοῦ Ν.Δ. 4208) 61 (βλ. ἄρθρα 2, 3, 4, 5).

— διατηρεῖ τὸν Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων στὰ ἴδια ὄψη (450/o).

— ἐγκαινιάζει δύο μέτρα πού ἐν τῇ οὐσίᾳ δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα παλιὰ. Ἰδρῦει «Λογαριασμὸ Ἀναπτύξεως Κινηματογραφίας» μὲ ἐτήσιο κεφάλαιο 20 ἑκατ. δραχμῆς καὶ θεσπίζει 10 βραβεῖα ἀπὸ 50.000 τὸ καθένα γιὰ τὴς 10 καλύτερες ταινίες μικροῦ μήκους (βλ. ἄρθρ. 3).

— συνεχίζει ν' ἀγνοεῖ τὰ προβλήματα τῶν τεχνικῶν κινηματογράφων.

— ὄχι μόνον δὲν καταργεῖ τὴ γνωμοδοτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ προηγούμενου νομοθετήματος ἀλλὰ ἰδρῦει καὶ δύο νέες, ὅπου πιά δὲν ὑπάρχουν ἀντιπρόσωποι αἰθουσάρχων - παραγωγῶν κλπ. ἀλλὰ πλεονάζουν οἱ «εἰδικοί» (βλ. ἄρθρ. 4) πού ἀρμοδιότητά τους εἶναι ὁ χαρακτηρισμὸς τῶν προστατευόμενῶν καὶ ἐνισχυόμενων, κι ἀκόμα ἄλλες δύο γιὰ τὴν ἀνομοτῆ τῶν θεσπισθέντων 10 βραβείων γιὰ τὴς ταινίες μικροῦ μήκους.

Ἡ διαφορὰ ὅμως κυρίως σ' αὐτὴ τὴ φάση θρίσκειται σὲ γεγονότος διὰ μετὰ ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς τηλεόρασης καὶ τὴν κρίση τοῦ κινηματογράφου, ἓνα τέτοιο νομοθέτημα ἰσοδυναμεῖ μὲ καθολικὴ ἀπόρριψη κάθε αἰτήματος τῶν πρὶν εὐνοουμένων εἰσαγωγῶν - παραγω-

γών - αϊθουσαρχών και με άνοιχτή προώθηση τής τη-
λεόρασης.

έκφραση τής κρατικής πολιτικής με
τό κύρος τών «ειδικών».

η κρίση και τα αιτήματα των εισαγωγέων - παραγωγών αιθου- σαρχων

Άπό τήν εποχή πού τήν μικρή όθόνη κατέκλυσαν
συστηματικά τά σήριαλ και οι παλιές έλληνικές παρα-
γωγές ξεσπάει ή κρίση τού έμπορικού κυκλώματος ει-
σαγωγής - παραγωγής - έκμετάλλευσης.

Γιά μερικούς άπό τούς εισαγωγείς και ειδικά γιά
δους εισάγον αμερικάνικες παραγωγές, ή κρίση αύτή
δπως θά δοϋμε έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα.

Τά εισιτήρια τού κινηματογράφου μειώνονται με
έντονο ρυθμό (δες τόν σχετικό πίνακα). Τήν περίοδο
72 - 73 κατά 30ο) ο σέ σχέση με τήν προηγούμενη περι-
οδο, τά πέντε τελευταία χρόνια 68 - 73 κατά 60ο) ο πε-
ρίπου. Καί τήν περίοδο 73 - 74' στήν Άθήνα - Πειραιά
- Θεσσαλονίκη ενώ στήν πρώτη προβολή αύξάνεται ό
άριθμός εισιτηρίων μαζί όμως με τή δεύτερη προβολή
ό συνολικός άριθμός είναι μικρότερος άπό τού προηγού-
μενου χρόνου. Οι συνδικαλιστικές ενώσεις τών επιχει-
ρηματιών τού κινηματογράφου άρχίζουν κάποιο άγώνα,
άπειλώντας άπεργίες διαρκείας και κλείσιμο τών κι-
νηματογράφων. Προωθούν με διαβήματα τά αίτήματά
τους πού συνοψίζονται στά παρακάτω:

1. Κατάργηση τού Φόρου Δημσίών Θεαμάτων γιά
τίς Έλληνικές ταινίες.

2) Κατάργηση τών ύπέρ τρίτων φόρων στήν τιμή
τού εισιτηρίου.

3) Μείωση τού Φ.Δ.Θ. κατά 50ο) ο γιά τίς ξένες
ταινίες.

4) Έπαναφορά στό όριο ήλικίας τών 14 έτών και
όχι τών 18 γιά τίς άκατάλληλες ταινίες.

5) Άναπροσαρμογή τών προγραμμάτων τής τηλε-
όρασης με τή μείωση τού άριθμού τών σήριαλ, και πα-
ράλληλα μετάθεση τής ώρας άναμετάδοσής τους μέχρι
τίς 6 μ.μ. και όχι σέ ώρα αϊχμής γιά τούς κινηματο-
γράφους.

6) Άναπροσαρμογή τών διατάξεων λογοκρισίας γιά
τίς σκληρές βίας, σέξ, κλπ.

Ζητούν άκόμα τήν ίδρυση Όργανισμó Κινηματο-
γραφίας, άνάλογο μ' αύτούς τού έξωτερικού (UNITA-
LIA, UNIFRANCE FILM κλπ.), έπισημαίνοντας
συγχρόνως, ότι ή άποτυχία τής προσπάθειας γιά τήν
προσέλκυση ξένων παραγωγών, όφείλεται άκριβώς στό
ότι δέν ύπάρχουν διμερείς συμβάσεις πού μόνο ένας ά-
νάλογος όργανισμός θά είναι σέ θέση νά πραγματοποιη-
ήσει. Καί τέλος προειδοποιούν ότι ή δημιουργία άμερι-
κανικού ύποκαταστήματος έκμετάλλευσης θά όξύνει τόν
άνταγωνισμό και φυσικά σέ βάρος τής έλληνικής πα-
ραγωγής.

Βέβαια τά αίτήματα τών εισαγωγέων - παραγωγών
- αϊθουσαρχών έχουν στενά κλαδικό χαρακτήρα και άν-
τιλαμβάνονται δπως βλέπουμε άπ' τόν τρόπο πού άρθρώ-
νονται, τή λύση τής κρίσης είτε πάνω στή βάση τής

| | |
|------|-------------|
| 1963 | 100.460.120 |
| 1964 | 109.469.245 |
| 1965 | 121.137.252 |
| 1966 | 128.335.014 |
| 1967 | 137.074.815 |
| 1968 | 137.391.996 |
| 1969 | 135.288.967 |
| 1970 | 128.599.812 |
| 1971 | 117.953.979 |
| 1972 | 91.623.921 |
| 1973 | 62.247.055 |

διεύρυνσης τῆς ἀγορᾶς, εἴτε τῆς κίνησης τῆς συμπαρωγῆς μέσα σὲ ἐφικτὰ πλαίσια, πράγμα πού ὑποχρεωτικά τοποθετεῖ τίς σχέσεις τους μὲ τὴν τηλεόραση σὲ βάση σχεδὸν ἀμοιβαίου ἀποκλεισμοῦ, καὶ χάνουν τελείως ἀπ' τὰ μάτια τους τὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στὴν δλόότητά του, τὴν πάνω σὲ ὀρθολογιστικές θέσεις ἐπανεξέτασή του.

Σὲ ἀπάντηση τὸ νομοθέτημα 58) 73 δὲν ἱκανοποιεῖ οὔτε ἓνα ἀπὸ τὰ παραπάνω αἰτήματα, ἀλλὰ παίρνει μερικά ἡμίμετρα, πού τὰ ἐμφανίζει σὰν ἐνίσχυση τοῦ κινηματογράφου «ποιότητας» κι ἀσπείραται νὰ προσδώσει στὴν κρατικὴ πολιτικὴ, σὲ θέματα κινηματογράφου, τὸ χαρακτηριστὴρα τῆς ἐλιπιδοφόρας κι ἀνανεωτικῆς προσπάθειας.

Ἔτσι τὰ συμφέροντα τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματος θίγονται ἀνεπανόρθωτα, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνα τῶν γραφείων εἰσαγωγῆς ἀμερικάνικων παραγωγῶν. Κι αὐτὸ γιατί σύμφωνα μὲ δημοσιευμένα στοιχεῖα στὴν περίοδο 1971-72, στὸ σύνολο τῶν εἰσιτηρίων, οἱ ἀμερικάνικες παραγωγὲς πραγματοποιοῖσαν τὸ 40ο) ο, περίπου, καὶ οἱ ἑλληνικὲς τὸ 30ο) ο, ἐνῶ στὴν περίοδο 1972 - 73 οἱ ἀμερικάνικες πλησίασαν τὸ 50ο) ο κι οἱ ἑλληνικὲς ἔπεσαν στὸ 15ο) ο περίπου.

Τὴ στιγμὴ δηλαδή πού ἡ ἑλληνικὴ παραγωγή θίγεται ἄμεσα, οἱ ἀμερικάνικες παραγωγὲς, χωρὶς ν' αὐξάνουν μὲν τὰ εἰσιτήριά τους σὲ σχέση μὲ προηγούμενες χρονιὲς (1971 - 72: 4,5 ἑκατομμ. εἰσιτήρια, 1972 - 73: 3,5 ἑκατομμ. εἰσιτήρια), αὐξάνουν τὸ ποσοστὸ τους ἐπὶ τῶν εἰσιτηρίων σὲ βάρος τῶν ἄλλων ταινιῶν καὶ τείνουν νὰ μονοπωλήσουν γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὸ κύκλωμα ἐκμετάλλευσης. Γεγονὸς πού δὲν εἶναι ἄσχετο μὲ τὴν ἴδρυση ὑποκαταστήματος στὴν Ἑλλάδα τῶν ἀμερικάνικῶν ἐταιριῶν UNIVERSAL, PARAMOUNT καὶ UNITED ARTISTS, πού θὰ διευθύνεται γιὰ πρώτη φορὰ, κατευθεῖαν ἀπὸ ἀμερικανοὺς ὑπαλλήλους αὐτῶν τῶν ἐταιριῶν καὶ ὄχι ἀπὸ Ἑλληνες ἀντιπροσώπους.

η τηλεοραση

4. Σύμφωνα μ' ἐπίσημη καταγγελία, σὲ συνέντευξη τύπου, τῆς Ἐνωσῆς Διαφημιστικῶν Ἐπιχειρήσεων Ἑλλάδος, τὸ διάστημα ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριο 72 μέχρι τὸν Μάρτιο 73, δαπανήθηκαν γιὰ σφῆνες: 55.300.000 στὴν YENEA καὶ 37.500.000 δρχ. στὸ EIPT. Ἀπ' αὐτὰ ἡ YENEA εἰσέπραξε 14.300.000 δρχ. καὶ τὸ EIPT 13.300.000 δρχ. Τὸ ὑπόλοιπο (42.200.000 γιὰ τὴν πρώτη καὶ 24.200.000 γιὰ τὸ δεύτερο) εἰσ-

τὸ Ν.Δ. 58) 73 ἀρνούμενο νὰ ἱκανοποιήσει τὰ συμφέροντα δλόκληρου τοῦ κλάδου αἰθουσαρχῶν - παραγωγῶν - εἰσαγωγῶν, στὸ μέτρο πού αὐτὰ ἀναποκρίνονται σὲ πραγματικὲς ἀνάγκες ρύθμισης τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς ἀγορᾶς, ρίχνει τὸ βάρος στὴν τηλεόραση, ἐξυπηρετώντας ἔτσι ἔμμεσα τὰ συμφέροντα τῶν ὀλίγων «ἰδιωτῶν - ἐκμεταλλευτῶν», στοὺς ὁποίους εἶχε παραχωρηθεῖ τὸ δικαίωμα νὰ ἐκμεταλλεύονται τὸν χρόνο πού διατίθενται γιὰ διαφημίσεις - σφῆνες στὴν ἀναμετάδοση τῶν σήριαλς, κι οἱ ὁποῖοι (12 περίπου τὸν ἀριθμὸ) μονάχα στὸ διάστημα Ὀκτωβρίου 72 - Μαρτίου 73, εἰσπράξαν 66.400.000 δρχ.¹ Στοιχεῖα γιὰ νὰ κρίνουμε ἂν μιὰ παρόμοια προμοδότηση ἔβριξε κι αὐτὸν ἀκόμι τὸν κρατικὸ προϋπολογισμὸ δυστυχῶς δὲν ἔχομε,

οί παραγωγοί ώστόσο κι οί αιθουσάρχες καταγγέλλουν ότι τό κράτος μέ τό ψηλό ποσοστό του Φ.Δ.Θ. άποκομίζε τόσα χρόνια τεράστια έσοδα (γύρω στά 400.000.000 τό χρόνο), τά όποια δέν θάναί δυνατό ν' άποκομίζε άν δέν ληφθοούν τά κατάλληλα μέτρα για νά σταματήσει ή κρίση 5.

Πάντως μιά τέτοια ρύθμιση των πραγμάτων, τά ήμίμετρα για τόν κινηματογράφο κι ή όλοφάνερη ευνοια για τήν τηλεόραση είναι άπόλυτα κατανοητή, άπ' τή στιγμή μάλιστα πού γνωρίζουμε ότι ή τηλεόραση άποτελεί έναν άπό τούς βασικότερους ιδεολογικούς μηχανισμούς πού έχει τό Κράτος έξοχολήθρου στά χέρια του. Καί πού τό στρατιωτικό καθεστώς χρησιμοποίησε σαν ένα άπό τά καλύτερα όπλα του στή διάρκεια της επταετίας.

Στό άρθρο 8 (εδάφιο 4) του Κεφαλαίου Β' «Περί Έλέγχου κινηματογραφικών ταινιών» του Ν.Δ. 1108) 11.12.1941, «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί έλέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και διβλίων, διατάξεων» (ΦΕΚ Α 48/6.3.1942), διαβάζουμε άνάμεσα σ' άλλα και τά εξής:

«...άποφαίνεται (ή Έπιτροπή Έλέγχου) ύπερ της χορηγήσεως της άδειας ή άπορρίψεώς της ή της άπαγορεύσεως της δημοσίας προβολής αυτής εις ώρισμένας περιφερείας του Κράτους, ή της άφαιρέσεως ώρισμένων σκηνών ή διαλόγων αυτής ή της άλλαγής τίτλου, εάν κατά τήν κρίσιν της ύπάρχουν εν αυτή στοιχεία έπιλήψιμα, δυνάμενα νά επιδράσουν έπιβλαβώς εις τήν νεότητα ή νά επιφέρουν διατάραξιν της δημοσίας τάξεως ή έφ' όσον προπαγανδίζουν άνατρεπτικής θεωρίας ή δυσφημοούν τήν χώραν μας άπό άπόψεως έθνικιστικής και τουριστικής ή εάν καθ' όιονδήποτε τρόπον ύπονομεύουν τάς υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του έλληνικού λαού ή τέλος καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας.

Και παρακάτω στό εδάφιο 8: «...ώσαύτως δικαιούται (ή Έπιτροπή Έλέγχου) όπως μετά τήν κατά τά άνωτέρω συμπλήρωσιν της ταινίας παρακολούθηση δοκιμαστικήν προβολήν ταύτης και έφ' όσον κρίνει ότι αυτή άνεξαρτήτως των προυποθέσεων του εδαφίου 4, στερείται άμα καλλιτεχνικής άξίας και δύναται νά επιδράσει έπιβλαβώς εις τήν αίσθητικήν ανάπτυξιν του λαού, νά άπαγορεύσει τήν δημοσίαν ταύτης προβολήν ή ώρισμένων αυτής σκηνών και νά επιβάλη τήν μεταβολήν ώρισμένων σκηνών. Δύναται επίσης νά ζητήσει τήν άπαγόρευσιν της έξαγωγής της ταινίας εις τό έξωτερικόν κλπ. κλπ...».

Βλέπουμε λοιπόν στόν κατοχικό αυτό νόμο ότι οί λόγοι άπαγόρευσης για τήν χορήγηση άδειας γυρίσματος ή προβολής είναι τόσο άόριστοι πού δίνουν τή δυ-

πράχτηκε άπ' αυτούς τούς «ιδιώτες - έκμεταλλευτές» πού τούς είχε παραχωρηθεί τό δικαίωμα εκμετάλλευσης του χρόνου πού διατέθηκε για σφήνες ανάμεσα στά σήριαλς.

5. Ό ίσχυρισμός αυτός ενισχύεται άπό τά ήδη δημοσιευμένα στοιχεία πού εμφανίζουν τή μείωση του έσόδου του Κρατικού Προϋπολογισμού άπό τή φορολογία δημοσίων θεαμάτων σέ 15ο) ο περίπου, άπό τό 1969 μέχρι τό 1972. Λείπουν ώστόσο τά στοιχεία των φορολογικών έσόδων άπό τήν τηλεόραση για νά μπορέσει κανείς νά βγάλει συγκεκριμένα συμπεράσματα.

η λογοκρισία

νατότητα στην Έπιτροπή Έλέγχου να κόβει οποιαδήποτε ταινία επιτάσσεται «κοινωνικά», χωρίς να κινδυνεύει ή κρίση της και ή απόφασή της να βρεθεί έξω απ' τὸ γράμμα τοῦ νόμου. Κι ακόμη έχει τὸ δικαίωμα ν' ἀνακαλεί τὴ χορηγηθεῖσα ἄδεια και ν' ἀπαγορεύει τὴν προβολή.

Στὸ Ν.Δ. 4208) 61, δὲν ὑπάρχουν διατάξεις γιὰ τὴ χορήγηση ἢ ἀπαγόρευση ἁδείας γυρίσματος ἢ προβολῆς. Μεταφέρονται ἁπλῶς ἀτόφια τὰ ἄρθρα 9 και 13 τοῦ κατοχικοῦ διατάγματος ποῦ ἀναφέρονται στὴ σύνθεση και λειτουργία τῆς Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Έπιτροπῆς Έλέγχου κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Τέλος τὸ Ν.Δ. 58) 73 ἀρκεῖται στὸ ἄρθρο 16 ὅπου «Διὰ Πρωτοδικῶν διαταγμάτων ἐκδιδομένων προτάσει τοῦ Πρωθυπουργοῦ και τοῦ Ὑπουργοῦ Έθνικῆς Οἰκονομίας μετὰ γνώμην τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριῶν, δύναται νὰ ἐκδίδεται Κώδιξ Προληπτικοῦ Έλέγχου Κινηματογραφικῶν και Τηλεοπτικῶν ταινιῶν πρὸς διαφύλαξιν τῆς νεότητος και τῶν ἡθῶν ἐξ ἐπιβλαβῶν ἐπιδράσεων τοῦ Κινηματογράφου».

Έχουμε δηλαδή ἓνα κατοχικὸ διατάγμα γιὰ τὴ λογοκρισία, ποῦ καμμιὰ μετακατοχικὴ κυβέρνηση δὲν τὸ ἔθιξε και ποῦ μπαίνει φραγμὸς σὲ κάθε πολιτικὴ νύξη στὸν κινηματογράφο, δταν αὐτὴ προχωρᾷ πέρα ἀπὸ τὸ «ἐγκώμιο». Καὶ τὰ παραδείγματα εἶναι πολλά. Ἐπι πλεόν, μετὰ τὸ πρόσχημα ὅτι «στεροῦνται καλλιτεχνικῆς ἀξίας» ἢ «δὲν εἶναι καλλιτεχνικῶς ἄρτια» κόβονται ἀπὸ διαφορῆς ἐκδηλώσεις (π.χ. συμμετοχὴ στὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης) ὅσες ταινίες μπορεῖ νὰ ἔχουν ἰδεολογικὰ ἐνοχλητικὸ περιεχόμενο. Τὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια αὐτὴ ἢ αἰτιολόγηση προβλήθηκε ἀκόμη πιὸ ἔντονα και τὰ ἐμπόδια τῆς λογοκρισίας μεγάλωσαν δταν ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἢ ἴδια λογοκρισία ἐγινε πιὸ εὐκαμπτη, ἂν ὄχι ἀτόνισε, γιὰ τὸ πορνογραφικὸ κύμα ποῦ πλημμύρισε και πλημμυρίζει τὴν ἀγορὰ.

Όσο γιὰ τὸ ἄρθρο 16 τοῦ Ν.Δ. 58) 73, εἶναι φανερό ὅτι θεσπίστηκε γιὰ νὰ κωδικοποιήσει ἴσως τῆς σκόρπης και ἀσφαεῖς κατοχικῆς διατάξεις, χωρίς βέβαια νὰ προτίθεται ν' ἀλλάξει τὸ πνεῦμα τους, ἀλλὰ και γιὰ νὰ συμπεριλάβει και τὴν τηλεόραση, γιὰ τὴν ὅποια δὲν εἶχε προβλεφτεῖ τίποτε. Κι ἔτσι ἢ λογοκρισία, ποῦ δὲν περιλαμβάνεται στὰ «Μέτρα διὰ τὴν ἀνάπτυξιν» παραμένει στῆς διατάξεις τῆς ἀσφαφῆς και γενικῆ, σταθερὸ δπλο στὰ χέρια τῆς ἀμετακίνητης μετακατοχικῆς κρατικῆς πολιτικῆς στὸν κινηματογράφο.

οι τεχνικοί του κινηματογράφου

Τὸ Ν.Δ. 4208) 61 ἐξάντλει δλόκληρο τὸ πρόβλημα ἐνὸς ἐιδικοῦ κλάδου ἐργαζομένων, ὅπως οἱ τεχνικοὶ κινηματογράφου σὲ τρεῖς παραγράφους τοῦ ἄρθρου 27, ὅπου καθορίζει τὸ «ἐλάχιστο ὄριο προσωπικοῦ διὰ πᾶσαν ἐπιχείρησιν παραγωγῆς ταινιῶν μεγάλου μήκους» και

τοποθετεί τις σχέσεις τεχνικού - παραγωγού σαν «σχέσεις έργασίας ιδιωτικού δικαίου διά πάσας τὰς ἐντεύθεν συνεπειάς».

Ἄγνοεῖ δηλ., μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὰ ζωτικά προβλήματα τοῦ κλάδου ὅπως:

— οἱ ξεχωριστὲς συλλογικὲς συμβάσεις, τόσο γιὰ τοὺς τεχνικοὺς πού ἐργάζονται μόνιμα (ἀμοιβόμενοι μὲ τὸ μῆνα) σὲ μεγάλες μονάδες βιομηχανικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς (Φίνος Φίλμ κ.ἄ.), ὅσο καὶ γιὰ κείνους πού ἐργάζονται ἐποχιακὰ σὲ ἀνεξάρτητες παραγωγέες. Διαχωρισμὸς ἀπαραίτητος γιὰ νὰ διασφαλιστοῦν τὰ συμφέροντα τοῦ κλάδου στὸ σύνολό του:

— τὸ πρόβλημα τῆς συνταξιοδότησης καὶ περιθάλψης τῶν τεχνικῶν μὲ τὴ δημιουργία δικῶν τους ταμείων συντάξεως καὶ ἀλληλοδοσῆθειας·

— τὸ πρόβλημα τῆς ἀπασχόλησης καὶ ἀμοιβῆς στὶς ξένες παραγωγέες. Τὸ ποσοστὸ συμμετοχῆς Ἑλλήνων τεχνικῶν σὲ ἀλλοδαπὸ συνεργεῖο κλπ., κλπ.

Ἀντίθετα, μὴ θέλοντας νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ ἅλα αὐτὰ τὰ εἰδικὰ προβλήματα τοῦ κλάδου, τὸ νομοθέτημα ἐγκαταλείπει τὶς σχέσεις τεχνικού - παραγωγού στὶς σχέσεις ιδιωτικού δικαίου καὶ παραπέμπει γιὰ λεπτομέρειες σὲ διατάξεις πού ἀφοροῦν παρεμφερεῖς κλάδους κι ἐπαγγέλματα.

Σὰν ἀποτέλεσμα ἡ πολιτικὴ αὐτὴ δόξησῃ, τὰ μεροκάματα τῶν τεχνικῶν σὲ διακυμάνσεις καὶ κυρίως σὲ τέτοια ἀστάθεια πού, ἓνα εἰδικῶν χαρακτηριστῆρα, ἐποχιακὸ κατὰ βάση, ἐπάγγελμα, νὰ μετατρέπεται σὲ ὑποαπασχόληση, μ' ἐκβιασμοὺς καὶ ἐκμετάλλευση ἐκ μέρους τῶν παραγωγῶν σὲ θάρρος τῶν τεχνικῶν κυρίως, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίθετο ὅταν γιὰ τοὺς τεχνικοὺς παρουσιαζόταν κάπου - κάπου ἀνάλογη εὐκαιρία.

Γιὰ παράδειγμα, στὴ διάρκεια τοῦ πρόσκαιρου πυρετοῦ μὲ τὶς ξένες παραγωγέες (περίοδος 1960 - 63) οἱ ψηλότερες ἀμοιβές πού πέτυχαν οἱ τεχνικοὶ ἀπὸ τοὺς ξένους παραγωγούς, ἐπέβαλλαν μιὰ ἀναπροσαρμογὴ καὶ στὰ μεροκάματα τῶν ἑλληνικῶν παραγωγῶν. Ἀμέσως, μετὰ, πού οἱ ξένες παραγωγέες περιορίστηκαν γιὰ νὰ διακοποῦν τελειῶς ἀργότερα, τὰ μεροκάματα τῶν τεχνικῶν πού δὲν στηρίζονταν σὲ δικῆς τους συλλογικὲς συμβάσεις, ἀλλὰ ἐξαρτιόντουσαν ἀπ' τὶς ἀνάγκες καὶ τὴ διάθεση τῶν παραγωγῶν ἢ τὴν ἀνέχεια τῶν τεχνικῶν, καθηλώθησαν κι ἔπεσαν, ἔτσι πού σήμερα, δέκα χρόνια ἀργότερα νὰ εἶναι τὰ ἴδια μὲ κείνα τῆς «χρυσῆς ἐποχῆς» ἢ ἀκόμα χαμηλότερα.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο βλέπουμε τοὺς τεχνικοὺς κινηματογράφου, ἀμέσως μόλις ξεσπᾶ ἡ κρίση, νὰ τρέχουν νὰ καλυφτοῦν κάτω ἀπὸ μιὰ μονιμότερη στέγη, αὐτὴν πού προσφέρει ἡ τηλεόραση, ἢ ν' ἀλλάζουν ἐπάγγελμα, μ' ἀποτέλεσμα ν' ἀπογυμνώνεται, νὰ διαλύεται οὐσιαστικὰ ἓνας κλάδος.

Μιὰ ἀντεργατικὴ καὶ κοντόφθαλμη πολιτικὴ πού

ξεκίνησε με γνώμονα νά μή θίξει τὰ συμφέροντα τῶν παραγωγῶν, γιατί σέ θάρος τους κατά τὸ νομοθέτη θά ἐξασφαλιζόντουσαν οἱ τεχνικοί, καταλήγει νά ζημειῶνε τὰ συμφέροντα καί τῶν δύο κλάδων, στὰ πλαίσια τῆς γενικότερης κρίσης ἀλλά καί τῆς κρατικῆς πολιτικῆς πού θεληματικά τὴν ὑποβοηθεῖ.

Εἶναι ἴσως περιττὸ ν' ἀναφέρουμε ὅτι τὸ Ν.Δ. 58) 73 δὲν ἀναφέρεται οὔτε σέ μιά του παράγραφο στὸ πρόβλημα τῶν τεχνικῶν κινηματογράφου, ἐκτὸς γιὰ τὰ μ ε ι ὡ σ ε ι μὲ τὸ ἄρθρο 14 τὸ ποσοστὸ συμμετοχῆς (ἀπὸ τὰ δύο τρίτα στὸ μισό) τῶν Ἑλλήνων τεχνικῶν στὶς συμπαραγωγές, προκειμένου οἱ τελευταῖες νά χαρακτηριστοῦν ὡς ἑλληνικὴ παραγωγή, (ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικὸ μέτρο γιὰ τὴν ἐξασφάλιση συναλλαγματος), συνεχίζοντας ἔτσι τὴν ἀντίληψη τοῦ παλαιότερου νομοθετήματος καὶ ἐντάσσοντας τὴν ἀντιμετώπιση τῶν τεχνικῶν στὴ γενικὴ πολιτικὴ πριμοδότησης τῆς τηλεόρασης πού διέπει κατ' οὐσίαν τὶς περισσότερες διατάξεις του.

ο λογαριασμοὶ ἀναπτύξεως κινηματογραφίας καὶ οἱ χρηματικὲς ἐπιδοτήσεις

Τὸ ἄρθρο 6 τοῦ Ν.Δ. 4208) 61 μὲ τίτλο «πιστοδοτικῆς παραγωγῆς ταινιῶν» ἀλλὰ καί ἡ ἀπόφαση τῆς Νομισματικῆς Ἐπιτροπῆς περὶ χρηματοδοτήσεως παραγωγῆς κινηματογραφικῶν ταινιῶν (ΦΕΚ Α' 32/22. 2.62), ἐξουσιοδοτοῦσε τὶς Τράπεζες καί τὸν ΟΧΟΑ νά χρηματοδοτοῦν μὲ ποσὸ μέχρι 500) ο τῶν ἐξόδων παραγωγῆς τῆς ἑλληνικῆς ταινίας μὲ ἐπιτόκια καί προμήθεια ἴδια μ' αὐτὰ πού ἰσχύουν καί γιὰ τὰ δάνεια στὴν βιομηχανία.

Τὸ μέτρο ἐπεκτάθηκε μετὰ τὸ 1970 μὲ τὴν ἴδρυση Εἰδικοῦ Λογαριασμοῦ Χρηματοδότησεως κινηματογραφικῶν ταινιῶν στὴν Γενικὴ Κινηματογραφικῶν Ἐπιχειρήσεων τῆς ΕΤΒΑ, ἡ ὁποία καί χρηματοδότησε κατὰ τὴν κρίση τῆς ἐθνικοηρωϊκῆς παραγωγῆς πού εἶχαν πλήρη ἐμπορικὴ ἀποτυχία.

Ἔτσι ἡ παράγραφος 4 τοῦ Ἄρθρου 3 τοῦ Ν.Δ. 58) 73 πού συνιστᾷ παρὰ τῆ Τραπεζῆ Ἑλλάδος εἰδικὸ λογαριασμὸ ἀναπτύξεως κινηματογραφίας προικοδοτούμενο ἐκ τοῦ Δημοσίου Προϋπολογισμοῦ διὰ ἐτησίου ποσοῦ τουλάχιστον 20 ἐκ. δραχμῶν, ἀποτελεῖ «νέο» μέτρο μόνον ὡς πρὸς τὸ πνεῦμα καί τοὺς στόχους τοῦ νέου νομοθετήματος καί ὄχι ὡς πρὸς τὴν νομικὴ κατοχύρωση τοῦ μέτρου μιά πού «ὁ τρόπος διακινήσεως καί διαχειρίσεως τοῦ κατὰ τὰ ἀνωτέρω συνιστωμένου λογαριασμοῦ, τὰ τῆς παροχῆς τῶν δανείων καί πᾶν συναφῆς διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τῆς παρούσης διατάξεως θέμα, καθορίζονται δι' ἀποφάσεων τοῦ Ἰπουργοῦ Ἐθνικῆς Οἰκονομίας δημοσιευομένων διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως (συνέχεια τῆς παραγράφου 4 τοῦ ἄρθρου 3 Σ. Σ.).

Δὲν καθορίζεται, δηλαδή, ἀπὸ τὸν νόμο ὁ τρόπος δι-

ακίνησης του «Λογαριασμού» αλλά από τις αποφάσεις του εκάστοτε Υπουργού Έθνικης Οικονομίας (τίτλος που έπαψε να υπάρχει, άμεσα μετά την ψήφιση του νομοθετήματος γιατί το ίδιο το υπουργείο καταργήθηκε). Και ταυτόχρονα ή ίδρυσή του και ο τρόπος λειτουργίας του εντάσσεται απόλυτα στο γενικό πνεύμα του νέου νόμου που αποδίδει το κοινό δλόκληρης της χώρας στην τηλεόραση, ενώ διατυμπανίζει παράλληλα τη «στροφή προς την ποιότητα» οι δυνάμεις της όποιας κινδυνεύουν να άπορροφηθούν στο ήδη διαφαινόμενο άνανωμένο σύστημα του έμπορικου κινήματογράφου.

Γι' αυτό, πέρα από τον τρόπο διακίνησης του «Λογαριασμού» και την επίδραση που θα έχει στο σύστημα παραγωγής, άς δούμε τά βασικά οικονομικά προβλήματα που άντιμετωπίζει μιá ελληνική ταινία για να άντιληφθούμε και τη δυνατότητα ούσιαστικής προσφοράς που έχει το «νέο μέτρο Άναπτύξεως Κινήματογραφίας».

Η πρώτη ταινία στον κατάλογο τών εισιτηρίων της χρονιάς που ψηφίστηκε ο νόμος, δέν εκάλυψε το κόστος παραγωγής και διανομής της. Όσο για τις τελευταίες στον ίδιο κατάλογο, έφτασαν να μήν εισπράξουν σχεδόν ούτε τά έξοδα που έκαναν για διαφήμιση και κόπιες. Έδω δέν μπορούν να ύπάρξουν συγκεκριμένα στοιχεία, γιατί κανένας παραγωγός δέν τά άποκαλύπτει δημόσια, κανένας, όμως, δέν έπιχειρεί και να τά διαφεύσει.

Πράγμα που σημαίνει ότι ή ελληνική άγορά δέν είναι σε θέση, κάτω από τις δοσμένες συνθήκες (κόστους παραγωγής, έξόδων διανομής, ύψους του Φόρου Δημοσίων Θεαμάτων, αλλά και της μεταβολής του κοινού από την εμφάνιση της τηλεόρασης), να άποδώσει στον παραγωγό το κεφάλαιό του.

Γιά τον Έλληνα παραγωγό, είτε αυτός άνήκει στο καλούμενο έμπορικό κύκλωμα, είτε είναι άνεξάρτητος που χρηματοδοτεί ταινία νέου και άγνωστου σκηνοθέτη, είτε ο ίδιος ο νέος και άγνωστος σκηνοθέτης είναι και παραγωγός της ταινίας, ύπάρχουν, δυό μόνο λύσεις για να καλύψει τά έξοδά του:

1) - τά θραβεία του Φεστιβάλ και οι χρηματικές έπιδοτήσεις από το κράτος.

2) - ή άγορά του έξωτερικού.

Άς άρχίσουμε από την άγορά του έξωτερικού ή όποια (δταν δέν πρόκειται για το γνωστό δρομολόγιο που διανύουν οι διάφορες παραλλαγές πορνογραφικών ταινιών), εκτός από τις άπαιτήσεις που έχει για την καλλιτεχνική άξία της ταινίας, ζητάει και τεχνική έπεξεργασία του φίλμ, σε άνώτερο έπίπεδο, γεγονός που ανεβάξει το κόστος σε τέτοια ύψη ώστε:

— ο παραγωγός του έμπορικου κυκλώματος διαθέτοντας ένα έπιτελείο που χρόνια θητεύει στις κλισαρισμένες βιομηχανικές παραγωγές, να μή μπορεί να καλύψει τις καλλιτεχνικές άπαιτήσεις της ξένης άγοράς

και από την άλλη μεριά,

— ο νέος σκηνοθέτης ή ο ανεξάρτητος παραγωγός που τον χρηματοδοτεί, να μην μπορεί να διαθέσει το ποσό που χρειάζεται μια άρτια τεχνικά παραγωγή.

Έτσι οι γνωστές εταιρίες του έμπορικου κυκλώματος, περιορίζουν στο ελάχιστο το ετήσιο πρόγραμμά τους, βαδίζοντας στις δοκιμασμένες συνταγές και καλούπια, περιορίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο και το κοινό τους. Ένω από την άλλη μεριά οι ανεξάρτητες παραγωγές των νέων σκηνοθετών, μη διαθέτοντας τις δυνατότητες που προσφέρει το σύστημα έμμετάλλευσης του έμπορικού κυκλώματος, αποβλέπουν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για διακρίσεις και χρηματικά βραβεία που πιθανόν να καλύψουν και αυτόν ακόμα τον περιορισμένο προϋπολογισμό τους.

Τώρα, αν θυμηθεί κανείς την περιπέτεια των χρηματικών βραβείων, αντιλαμβάνεται την προχειρότητα με την οποία αντιμετώπισε το στρατοκρατικό καθεστώς την κρίση του έμπορικού κυκλώματος αλλά και το περιεχόμενο της πολλά υποσχόμενης «στροφής προς την ποιότητα» του Ν.Δ. 58) 73.

υστερογραφο

Από την παραπάνω ανάγνωση γίνεται φανερό ότι τα δύο νομοθετήματα δεν διαφέρουν ουσιαστικά μεταξύ τους. Συντάχτηκαν, άλλωστε και προωθήθηκαν από τους ίδιους κρατικούς υπαλλήλους του Υπουργείου Βιομηχανίας που κατέχουν τις άρμόδιες θέσεις μιά είκοσαςετία περίπου.

Το Ν.Δ. 58) 73 που ψήφισε η δικτατορική κυβέρνηση δεν έβριξε ούτε το ιδεολογικό περιεχόμενο του νόμου 4208) 1961, ούτε και την αντιμετώπιση του κινηματογράφου αποκλειστικά σαν μέσου για την εισπραξη φόρων και όχι σαν τομέα επενδύσεων για την ανάπτυξη του πολιτιστικού επιπέδου του ελληνικού λαού.

Ήταν, δηλαδή, και είναι σε τέτοιο βαθμό αντιδραστικό το περιεχόμενο του νομοθετικού διατάγματος 4208) 61 «περί Μέτρων διά την ανάπτυξιν της Κινηματογραφίας εν Ελλάδι», που δεν κατάφερε να ενοχλήσει ούτε μιά δικτατορία.

Έτσι, ή ανάγκη της έπεξεργασίας σχεδίου νόμου που θα αποτελέσει την άφετηρία για μία έντελως νέα κατεύθυνση της κρατικής πολιτικής στον τομέα του Κινηματογράφου, είναι άμεση και έπιταχτική.

Θά πρέπει, ωστόσο, να αποκλεισθούν από έπιχειρήμενες διαδικασίες οι φορείς των συμφερόντων που υπαγόρευσαν την ψήφιση των δύο νομοθετημάτων καθώς και οι «άρμόδιοι» κρατικοί υπάλληλοι που τά προώθησαν. Μιά και ή άρμοδιότητα μιάς παρόμοιας έπεξεργασίας καθώς και ή εισηγήση ανάλογων μέτρων στο Κράτος, άνήκει αποκλειστικά στους Κινηματογραφιστές.

Φώτος Λαμπρινός



Μένει στο στόμα μας μιὰ γεύση θανάτου βλέποντας τις άπέραντες έκτάσεις με τὰ λιόδεντρα μεγαλοπρεπή κι επιβλητικά στην άρχή, ξεθαμένα και ξεριζωμένα μετά, ριγμένα πάνω στη γή που τάθρεψε αιώνες, βλέποντάς τα νά σκεπάζουν τὸ χώμα τῆς Ἄττικῆς σάν θύματα μιᾶς άπροκάλυπτης πιά βίας, βλέποντας τις μπουλντόζες στὸ μακάθριο ἔργο τους, νά καταστρέφουν άγροκτῆματα, κτηνοτροφίες, σοδιές, ἔκμηδενίζοντας τὸ προῖόν τῶσων χρόνων δουλειᾶς, γιὰ νά επιβάλουν πάνω στὰ ἑρείπια πὸν σώριασαν τὸ νόμο τοῦ μανιασμένου κι άλύπητου καπιταλισμοῦ. Ἐπὸ τῆ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη ἑκατοντάδες φιλήσυχoi άγρότες, πὸν μέχρι τότε ταυτίζανε τὰ προβλήματα τους με τις καθημερινές δυσκολίες τῆς καλλιέργειας, βρίσκονται ξαφνικά, χωρίς νά ρωτηθοῦνε, βάνουσα άπαλλοτριωμένοι άπ' τ' άγαθά του, με άντάλλαγμα γελοῖες άποζημιώσεις. Μαθαίνουν λοιπὸν νά γνωρίζουν τὸ ὄνομα τῶν πραγματικῶν τους ἔγθοῶν: Ὁνάσις. Ἄνδροεάδης. ἑλληνικό δημόσιο.

«ΜΕΓΑΡΑ»

Η ταινία του Σάκη Μανιάτη και του Γιώργου Τσεπεροπούλου έχει ένα βασικό προτέρημα: δεν σταματά σε μια εθνολογικό-κοινωνιολογική κι αυστηρά ντοκιμανταρ αντίληψη για το σινεμά - ντοκρέκι, αλλά καταφέρνει να ενοηθεί, μέσα της και την ανάλυση της συνεδαιοποίησης των Μεγαρέων άρχουσών. Και το καταφέρνει βασικά με το να τους δίνει συνέχεια το λόγο και να τους επιτρέπει να μαρτυρούν πρώτα για το πως ζούσαν πριν τους άσπαιρέσει ή θιοκτησία τους και δεύτερα για τις μορφές πάλης που πρόκειται να υιοθετήσουν στον αγώνα τους για την άκυρωση του διατάγματος για την απαλλοτρίωση, ώστε ν' αποκατασταθεί ή θιοκτησία τους.

Το «Μεγάρο» όριζον στην Ελλάδα ένα άποφασιστικό στάδιο αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει πολιτικό σινεμά - ντοκρέκι που χρησιμοποιεί δραστηρία την «καμέρα - μάτο» στην αναίτητος μιας πραγματικότητας που βρίσκεται σε διαρκή μετασχηματισμό. Μια «καμέρα - μάτο» που δεν αρκείται να δεί το όρατο και το άουφανερά βιώνει άπικα και μόνο, αλλά προσπαθεί να αποκλιώσει ο ύπαρχε, κάτω από αυτό, ο κρυβότα, πίσω τους. Την επίθεση του μεγάλου μονοπολικού κεφαλαίου πάνω στην ελληνική κοινωνία, τη βαναυσή δύναμη της έβρουσις καθώς και τις αντιφάσεις της ελληνικής μαζικής άπρωσις που συχνά κλιτρωμένα τους βραεία την ύπστηρηξη της στην άπικη ταξη και δεν συνεδαιοποιεί το πραγματικό ταξικό της συμφέροντα παρά μόνο σε κείρους κείρωση που την άπικόν σινεμά με θανάτο. Η ταινία δείχνει, καθαρά πως τίποτα δεν έχει προσκηνοθετηθεί και πως ή άνάμωστ που κανείς έχει για βραστ το θείο το ντοκρέκι και την θρηναμωστ διασπορών «κομματιών» αλήθειας (Έβρωσις) με το μοντάζ που άνοπαραθέτα τον ένα λόγο ενάντια στον άλλο. Για παράδειγμα μπορούμε να δώσωμε το σπικλαρισμα της διαδήλωσις που θρηναμωστ στα Μεγάρα κι έπου προβάλλουν το λόγο απαλλοτριωμένων άνωμωστών, πάνω τακτικώς αντίκλιωσις ενάντια στη κόνωνσι της άπρωσφαρας — με ξεχνάμε πως ήταν ή πρώτη μαζική διαδήλωσις άπικε το προβόλοπρημα της 11ης Απριλιου και, μετα — διασπορα στρατηγικά συνηματα της διαδήλωσις, «Αύτη ή μή μάς άπικε» («Έτσι το Κεφαλαίο» και, άπικε, ή άπιστημας λόγος του κράτους που περασε στις έσθημερδες. Και, τελειώνοντας ή ταινία με την συμπαρατάσι των άνωμωστών προς τους άνωμωστωμένους φοιτητες σχυρωμένους πίσω άπικε τα κεντρικά του Πρωτογεναίου της Αθηνας παντωνια, την επανωστατικη ένωση φοιτητών — έρωστών — άνωμωστών έναντια στη δικτατορία και τον κεντρικωμένο Γ. αυτό το λόγο ή ταινία μπορεί να χρησιμοποιεί, σαν παραδειγμα για ένα μαχητικό κινηματογραφικό άναμωστ στην Ελλάδα.

Μ. Δημητρίου

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

ΦΟΡΟΥΜ

ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

73 και 74

Επίσημο φεστιβάλ βερολίνου

Για όσους ενδιαφέρονται άμεσα για τόν κινηματογράφο, τὸ Ἐπίσημο Φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου, γι' ἄλλη μιὰ φορὰ φέτος δὲν παρουσίαζε οὐσιαστικά κανένα ἐνδιαφέρον. Μοναχὰ ἡ συμμετοχὴ τῆς ταινίας τοῦ Σατιαζιτ Ραΐν «Μακρυνὸς Κεραυνός», ποὺ πολὺ σωστὰ κέρδισε καὶ τὴ Χρυσὴ Ἄρκτο τῆς Μπερλινάλε 73, ἔδωσε μιὰ αἰσθητὴ ἄνοδο στὸ ἐπίπεδο τοῦ συναγωνισμοῦ, ποὺ ἂν δὲν βελτιώσει τὰ κριτήριά του ὀδηγεῖται μὲ σίγουρο βῆμα στὴν καταστροφή. Χωρὶς μεγάλη αἰσιοδοξία ἀναρωτιόμαστε ποιά λύση - θαῦμα θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει ἓνα νέο αἷμα σὲ μιὰ ἐκδήλωση ποὺ ὄχι μόνον δυσφημίζεται ἀπ' ὄλους τοὺς δημοσιογράφους ἀλλὰ ἀπὸ πάνων κακολογεῖται κι ἀπὸ τοὺς παραγωγούς. Νὰ βγεί τὸ φεστιβάλ ἔξω ἀπὸ τὴ ζώνη ἐπιρροῆς τῶν Κανόνων, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία παραμένει ὁ σοβαρότερος ἀνταγωνιστὴς του, καὶ νὰ εξασφαλίσει, ἂν πιστέψι κανεὶς τίς φήμες ποὺ κυκλοφοροῦσαν, τὴ συμμετοχὴ τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν ποὺ μέχρι τώρα, μ' ἐξαίρεση τὴ Γιουγκοσλαβία, δὲν ἐπαιρναν μέρος: αὐτοὶ μᾶλλον φαίνεται νὰ εἶναι οἱ στόχοι τοῦ Δρος Ἄλφρεντ Μπάουερ, Ἰδρυτοῦ τοῦ Φεστιβάλ. Καὶ γιὰ νὰ μὴν ξεχνᾶμε καὶ τὴν ἱστορία, αὐτὸ τὸ φεστιβάλ ποὺ δταν δημιουργήθηκε, τὴν ἐποχὴ τοῦ ψυχροῦ πολέμου, χρησίμευε γιὰ ἰδεολογικὸ στέγαστρο τοῦ «ἐλεύθερου κόσμου» μπροστὰ στὴν «καμμουνιστικὴ διάβρωση», φτάνει τώρα

νά ζητᾶ τὴ βοήθεια ἐκείνων (παραγωγὲς τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν) ποὺ μέχρι πρὶν ἀποστολὴ του ἦταν νὰ καταπολεμᾷ.

Γιὰ νὰ πειστεῖ κανεὶς γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ σαπίλα ποὺ βασιλεύει στὶς ἀντιλήψεις τῆς Μπερλινάλε, ἀρκεῖ ν' ἀναφερθοῦμε στὸν ἀνεκδιήγητο Σάρολ Φόρντ ποὺ ἰσχυρίζεται σοβαρότατα καὶ μάλιστα στὸ ἡμερολόγιο τοῦ φεστιβάλ ὅτι «ἡ γαλλικὴ συμμετοχὴ στὸ φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου ἐπανορθώνει τὰ σφάλματα ποὺ ἔγιναν στὶς Κάννες κι ὡς ἕνα σημεῖο ξεπλύνει τὴ ντροπὴ τῆς σκανδαλώδους ἐπιλογῆς ποὺ ἔγινε στὴν «Κρουαζέτ». Ἄλλὰ τί βρίσκουμε στὴ γαλλικὴ συμμετοχὴ αὐτὴν τὴ φορὰ; Τοὺς «Κόκινους γάμους» («Les noces rouges») τοῦ Κλωντ Σαμπρόλ, ἕνα ἀστικὸ δράμα ἀκαδημαϊκῆς κατὰσκευῆς ὅπου τὸ πολιτικὸ εἶναι ἀπλὰ τὸ «μπάγκράουντ» μιᾶς περιγραφῆς οὐλτρα-συμβατικῶν παθητικῶν σχέσεων· τὸ «Δὲν ὑπάρχει καπνὸς χωρὶς φωτιὰ» («Il n'y a pas de fumée sans feu») ἕνα ἐκλογικὸ γουέστερν μὲ τὴν ὑπογραφή Καγιὰτ, ἔπου κυριολεκτικὰ δὲν πιστεύει κανεὶς στὰ μάτια του (τόσο χοντροκομμένη εἶναι ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ἐμπορικότητος ποὺ κυριαρχεῖ σ' αὐτὴν τὴν ταινία)· καὶ τέλος μιὰ κωμωδία «ἀλλὰ γαλλικὰ» ποὺ τὸ μόνο ποὺ μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε γι' αὐτὴν εἶναι πῶς θὰ πρέπει νὰ ἐπιλέχτηκε μὲ σκοπὸ νὰ ἀντισταθμίσει τὴν ἄς ποῦμε «θαρότητα» τῶν δύο ἄλλων. Πρόκειται γιὰ τὴν ταινία τοῦ Ἰβ Ρομπέρ «Ὁ φηλὸς ξανθὸς μὲ τὸ μαῦρο παπούτσι» («Le grand blond avec une chaussure noire»). Συμμετοχὴ ποὺ ἀναμφισβήτητα εἶναι ἕνα πεισικύλισμα σὲ σχέση μὲ τίς ταινίες ποὺ πῆγανε στὶς Κάννες.

Ἄλλὰ κι οἱ ἄλλες συμμετοχὲς παρουσίαζαν στὰ μάτια μας ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ «Ἡ ἰδιοκτησία δὲν εἶναι πιὰ κλεψιά» («La proprietà non è più un furto») ἕνα ἀνυπόφορο δημαγωγικὸ καὶ κατεργάρικο φιλμ τοῦ Ἐλιο Πέτρι (Ἰταλία), εἴτε γιὰ τὸ «Ἡ τυφρότητα τῶν Λύκων» («Zärtlichkeit der Wölfe») τοῦ Οὔλι Λόμμελ (Γερμανία) μιὰ πολὺ κίτς ἐπανάδοση τοῦ «Μ», εἴτε τέλος γιὰ τὸ φεβερὸ ἀγγλο-σαξωνικὸ μελὸ τοῦ Νταϊήνιντ Χέμινγκς «Τὸ 14» («The 14»). Ὁμοιογένεια λοιπὸν στὴ μετριοτήτα. Τὸ μόνο ποὺ σῴζεται ἀπὸ τὸ ναυάγιο τοῦ Βερολίνου (ἀφήνοντας βέβαια τελείως ἔξω τὸ φιλμ τοῦ Ραίυ) εἶναι τὸ «Κάθε γυμνότητα θὰ τιμωρεῖται» («Toda nudez sera castigada») τοῦ Ἀρνάλντο Γιαμπόρ (Βραζιλία) ποὺ τινάζει στὸν ἀέρα μὲ ἀρκετὴ μαεστρία μιὰ ὅψη τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς σχετικὰ μὲ τὴν οἰκογένεια καὶ τὰ παραδοσιακὰ τῆς ιδεώδη.

«μακρυνὸς κεραυνός»
τοῦ Σατγιαζιτ Ραίυ

Τὸ μόνο πραγματικὰ σημαντικὸ φιλμ, τὸ «Μακρυνὸς Κεραυνός» («Distant Thunder» «Ashani Sanket») τοῦ Σατγιαζιτ Ραίυ (Ἰνδία) ἰχνογραφεῖ ἕνα ἰδιαίτερα ὀδυνηρὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Βεγγά-

λγης: τὸν τρομερὸ λοιμὸ τοῦ 1943 ποὺ ἀποδεκάτισε τοὺς Ἰνδοὺς κατὰ ἑκατοντάδες χιλιάδες. Ὁ σκηνοθέτης τοῦ «Pather Panchali» καὶ τοῦ «Aparajito» μὲ τὸ τελευταῖο του ἔργο ξανασυνδέει τὴν πρώτη του φλέβα μὲ τὴν παράδοση τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Ταγκὸρ καὶ τοῦ Μπαννερτζί: ὁ Γκάνγκα, νεαρὸς γιατρός, κι ἡ γυναίκα του Ἄνάγκα ἐγκαθίστανται σ' ἕνα φτωχὸ χωριὸ ὅπου οἱ δύο τους εἶναι οἱ μόνοι βραχμάνες. Ἐκεῖ ὁ Γκάνγκα γίνεται ἀπ' ὅλους σεβαστὸς σὰν γιατρός, ἱερέας καὶ δάσκαλος, καὶ στὸ πλάι του ἡ Ἄνάγκα συνδέεται μὲ φίλια μὲ τὶς γειτόνισσες. Σιγὰ σιγὰ ὁμως τὸ ρύζι ἀρχίζει νὰ λείπει χωρὶς νὰ ξέρουν ἀκριβῶς γιὰ ποῖον λόγο, κι ὑποπτεύονται ὅτι μερικὰ ἀεροπλάνα ποὺ ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ πετοῦν πάνω ἀπὸ τὸ χωριό, κάποια σχέση θὰ πρέπει νὰχουν μὲ τὴ συμφορὰ ποὺ μαστιῶζει τὸ χωριό. «Φταίει ὁ πόλεμος» θὰ πεῖ ὁ γέρο-βραχμάνος τοῦ κοντινοῦ χωριοῦ. «Ὁ βασιλιάς μας πολεμᾷ μὲ τοὺς Γερμανοὺς καὶ τοὺς Γαῖπωνέζους, κι ὅλο τὸ ρύζι τὸ στέλνουν στοὺς στρατιῶτες ποὺ πολεμοῦν». Γρήγορα ἡ πείνα σπάει τὴ σειρά τῆς καθημερινῆς ζωῆς καὶ φέρνει ἕνα κλίμα βίας, μίσους, ἀρπαγῆς κι ἀπελπισίας. Τὸ φιλμ τελειώνει μὲ τὸν πρῶτο θάνατο ἀπὸ πείνα.

Ἡ ὁμορφιά τοῦ φιλμ τοῦ Ραῖυ βρίσκεται ἀκριβῶς στὴν οἰκονομία του, στὴν ἀπόριψη τῶν πλεονασμῶν, στὸ μοντερνισμὸ ποὺ συνίσταται στὸ ὅτι δὲν πέφτει στὴν παγίδα οὔτε τῆς εὐκολίας τοῦ ἀναλυτικοῦ νατουραλισμοῦ οὔτε στὴ μελοδραματικοποίηση τῶν καταστάσεων ποὺ ἤδη τὸ θέμα του ἐμπεριέχει. Εἶναι ἕνα φιλμ ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς μιᾶ σιωπηρὰ, χωρὶς ποτὲ νὰ ὑψώνει τὴ φωνή ἐκτὸς ἀπὸ σπάνιες στιγμὲς (ἡ σεκὰνς τῆς ἀρπαγῆς, ἡ σκηνὴ τοῦ διασμοῦ) ποὺ τονίζουν μὲ τὴ βιαιότητα τους μιὰν ἀφήγησιν πάντοτε πολὺ σφιγμένη ποὺ ἔχει σὰν χαρακτηριστικὸ τῆς γραφῆς τῆς τὴν ἀποδραματοποίησης. Ἡ σκηνοθεσία, ἂν καὶ ἀκριβῆς καὶ μετρημένη, ὥστόσο δὲν γίνεται βαρεὰ ἢ ἀκαμπτη ὅπως ἄλλες φορὲς σὲ παλιότερα φιλμ τοῦ Ραῖυ. Διακριτικὰ σημεῖα ὑπάρχουν ἄφθονα. Ἄρχικὰ σὰν βοηθητικὰ, ὅσο ὁμως ἐμπλέκονται μέσα στὴ μυθοπλασία ἀποδεικνύονται στοιχεῖα συστατικὰ τῆς ἀπελπισίας τῶν ἡρώων: τὰ «φτερωτὰ πλοῖα» στὴν ἀρχὴ τῆς συμφορᾶς ποὺ θάρθει νὰ πέσει στὸ χωριό, τὸ ρύζι σὰν κύριο σημαῖον μιᾶς ἐλοένα αὐξανόμενης ἔλλειψης (... ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ἕνα ἀντικείμενο, μιὰ τροφή, ποὺ κερδίζει ἀξία στὸ μέτρο ποὺ σπανίζει, στὸ τέλος ἐξαφανίζεται ἀπὸ τὴ σκηνὴ, θρίσκειται οὐσιαστικὰ ἄλλου, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς (ἀπαρνημένης ἀπὸ τὸν ἥρωα) ἔλλειψης κλείνει τὸ φιλμ μ' ἕνα πτώμα, τὸ πρῶτο μιᾶς μακρῆς μετωνυμικῆς ἀλυσίδας ποὺ στὸ ἐξῆς ἐγγράφει ἡ ἱστορία πέρα ἀπ' τὸ φιλμ: μιὰ προβληματικὴ ἀνάλογη ὑπάρχει ἐπίσης καὶ στὸ κείμενο τοῦ Μιζογκούσι). Παιγνίδια χρυφῶν ὀλεμάτων' πλὴν διάρκειας ὅπου κάθε ὀμιλία περιτελεῖ' τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν ἀρκοῦν γιὰ νὰ δη-



μιουργήσουν μιὰ συγκινησιακή υπερένταση, νὰ θεμελιώσουν μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸν μυθιστορηματικὸ κόσμο πού ζεῖ ὁ ἥρωας καὶ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν γεγονότων πού ἔρχονται νὰ κάμψουν καὶ νὰ θρέψουν τὴν ὑποκειμενικότητά του.

ρετροσπεκτιβες

Ἡ ρετροσπεκτιβὰ πού ὀργανώνεται κάθε χρόνο ἀπὸ τὸ ἐπίσημο φεστιβάλ, φέτος ἦταν ἀφιερωμένη κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος της στὸν Γουίλιαμ Ντίτερλε, γερμανὸ σκηνοθέτη τοῦ Χόλλυγουντ. Μεγάλη ἀποκάλυψη στάθηκε τὸ «Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας» πού γυρίστηκε μὲ τὴ συνεργασία τοῦ Μάξ Ράινχαρτ (μὲ τοὺς Τζέημς Κάγκνεθ, Μίκυ Ρούνεϋ καὶ Ἀνίτα Λουίς). Τὸ ὑπόλοιπο πρόγραμμα περιλάμβανε μερικές μουσικὲς κωμωδίες τῆς περιόδου 1929 - 45, μαζεμένες ὅπως - ὅπως, πού ἀνάμεσά τους «Ὁ μεγάλος Γκάμπο», ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἑμιλοῦντα φιλμ τοῦ Τζέημς Κρούς, κατέχει μιὰ ξεχωριστὴ θέση. Εἶτε πρόκειται γιὰ τὸ παίξιμο τοῦ Ἔριχ φὸν Στρόχαϊμ πού συνέχισα τάλαντεύεται ἀνάμεσα στὴν οὐδετερότητα καὶ τὸ μυστήριο, ὄντας ἄλλοτε τὸ κέντρο καὶ ἄλλοτε ἡ περιφέρεια τῆς παράστασης, εἶτε γιὰ νούμερα μιούζικ - χῶλλ δπου οἱ «γκέρλς» σειοῦνται καὶ λυγοῦνται νευρικὰ μὲ τὸ ρυθμὸ, μὲ χεῖλια τονισμένα καὶ μάτια γουρλωμένα, μὲ φούστες σχιστὲς μέχρι ψηλὰ ἀφήνοντας νὰ φανοῦν μακρυὲς δαντελωτὲς κάλτσες, ἀνάμεσα σὲ «μπόυς» μὲ κολλημένα γυαλιστερά χρυσαφιὰ μαλλιά, ἐγαλμένοι κατευθεῖαν ἀπ' τὸ «Μπρόντγουαίη Μέλλοντ», εἶτε καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ σενάριου, τὸ φιλμ ἀποτελεῖ μιὰ «ἐπίδειξη δύναμης» σὲ κλίμα παράλογο καὶ βίαιο, πιδ κοντὰ στὸν Τόντ Μπράουνινγκ παρὰ στὸν Ἔρνεστ Λιούμπιτς· κι ὅλα αὐτὰ συντελοῦν σὸ νὰ κάγουν τὴν ταινία ἓνα φιλμ - κλειδὶ γι' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ τῆς μετάβασης ἀπὸ τὸν βουδὸ στὸν ἑμιλοῦντα.

φοροῦμ νεου κινηματογράφου 73

Καὶ φέτος πάλι τὸ «Φόροῦμ τοῦ Νέου Κινηματογράφου» ἀποτελέσει τὴ μόνη δικαίωση τῆς παρουσίας μας στὸ Βερολίνο. Πραγματικὰ αὐτὴ ἡ ἐκδήλωση πού δημιουργήθηκε πρὶν 3 χρόνια (καὶ πού γι' αὐτὴν ὁ Σ. Κ. σὲ προηγούμενα τεύχη του διατύπωσε ὀρισμένες ἀπόψεις πού ἐξακολουθοῦν νὰ ἰσχύουν) εἶναι ἡ μόνη πού μπορεῖ νὰ εἰσέει σὲ κάποιον τὴ δυνατότητα νὰ ἐκτιμήσει τίς πραγματικὲς τάσεις καὶ τὰ δῆματα ἐνὸς κινηματογράφου «ἀόρατου» ἄλλοῦ.

Τὸ φιλμ τῆς Κάριν Τέμε «Μεταξὺ νύχτας καὶ μέρας» («Über Nacht», Δυτικὴ Γερμανία) περιγράφει τίς περιπέτειες μιᾶς σειρᾶς περιθωριακῶν προσώπων,

καλλιτεχνῶν καὶ χίππηδων πού προσπαθοῦν νὰ ζήσου» τὸ μικροαστικὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας. Ἡ παρεξήγηση πού προξένησε αὐτὴ ἡ ταινία θρίσκειται ἐδῶ ἀκριβῶς, στὸ ὅτι δηλαδὴ νομίστηκε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ μυθοποίηση αὐτῶν τῶν «ἀπόκληρων», ἐνῶ τὸ φιλμ μᾶς δείχνει μὲ σαφήνεια ἀλλὰ χωρὶς νὰ περνᾷ σὲ μιὰ εὐκόλη, ἀθθαίστετη καὶ δογματικὴ καταγγελία, ὅτι ἡ σχέση τους μὲ τὴν ἐπανάσταση δὲν εἶναι παρὰ φλυαρία, καὶ πῶς τὸ ὄνειρό τους δὲν εἶναι παρὰ αὐταπάτη, ἐφόσον δὲν δίνουν οὔτε στιγμὴ στὸν ἑαυτὸ τους τὰ μέσα γιὰ νὰ τὸ συγκεκριμενοποιήσουν. Σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο τὸ κύριο ἐνδιαφέρον του θρίσκειται στὴ ρήξη, τὴν ἀποσπασματικοποίηση, τὴν ἀποδόμηση τῆς ἀφήγησης, καὶ σὲ γενικὲς γραμμὲς στὴν πραγματικὴ ἀμφισβήτηση τῆς παρξδοσιακῆς δραματοουργίας πού προϋποθέτει μιὰ συνέχεια στὴν ἀφήγηση, μιὰ ἀλυσίδα δράσης, μιὰ ψυχολογικὴ ἀλήθεια: ἀμφισβήτηση πού φέρνει μὲ τὴ σειρά της τὴν ἀνατροπὴ τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ τὸν θεατὴ, ἀφοῦ σὲ καμιά στιγμὴ τῆς ταινίας δὲν μπορεῖ νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ ἡ ἀλλοτριωτικὴ διαδικασία τῆς ταύτισης, ἐνῶ ἀντίθετα ἀφήνεται στὸν θεατὴ ἡ ὑπευθυνότητα νὰ ὀργανώσει καὶ νὰ ἐξηγήσει τὰ δεδομένα πού τοῦ προτείνονται.

«μεταξὺ νυχτας καὶ μερας»
της Καριν Τεμε



«Ἰσπανία»
του Πητερ Νεστλερ

Ἄπ' ὅλα τὰ φιλμ πού εἶχαν σὰν πηγὴ ἐμπνευσης τὸν Ἰσπανικὸ Ἐμφύλιο, τὸ φιλμ τοῦ Πητερ Νεστλερ «Ἰσπανία» («Spanien», Δυτ. Γερμανία) εἶναι ταυτοχρόνα καὶ τὸ πιὸ δυνατό, καὶ τὸ πιὸ ἐπεξεργασμένο. Ἀπαλλαγμένο τελειῶς ἀπὸ τὰ εὐκόλα συναισθηματικὰ ἐφέ πού ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐμφανιστοῦν σὲ ταινίες ἢ τραγικὴ αὐτὴ περίοδος, τὸ φιλμ τοῦ Νεστλερ κρατᾷ τὴν ἀντίθετη στάση: μιὰ ψυχρότητα ἀπέναντι στὸ ὄλικο του, μιὰν ἀπόσταση πού ὁμως δὲν ἰσοπεδῶνε καθόλου τὴ συναισθηματικὴ ἀντίδραση ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ αἵματηρὸ ἐπεισόδιο. Τὸ φιλμ ἀποτελεῖται κυρίως ἀπὸ συνεντεύξεις διάφορων προοδευτικῶν Σουηδῶν πού εἶχαν πάρει μέρος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὶς διεθνεῖς ταξιαρχίες καὶ ἀναθυμῶνται τίς ἐλπίδες τους καὶ τίς ἀπογοητεύσεις τους, τονισμένο μὲ μεγάλες σεκὰς ἀπὸ τὴ σημερινὴ Ἰσπανία, ἀπὸ πλάνα πόλεων σημαδεμένων ἀπὸ τὸ παρελθόν, μὲ μνημεῖα ἀνέπαφα ἀκόμη, πού θυμίζουν τὸ αἶμα πού χύθηκε, ἐνῶ ἓνα σχόλιο ἐκπληχτικῆς πολιτικῆς διαύγειας δίνει τὴν ἐμφαση στὴ σημερινὴ κατάσταση τῆς κυριαρχούσας πάντοτε ἔντονης καταδίωξης. Δὲν πρέπει ἄλλωστε νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Πητερ Νεστλερ εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ φιλμ «Γιὰ τὴν Ἑλλάδα» («Von griechenland») (28'), γυρισμένου τὸ 1965 ὅπου καταγράφονται οἱ μεγάλοι πολιτικοὶ ἀγῶνες ἀπὸ τὸ 41 - 65 στὴν Ἑλλάδα. Μὴν ἐχοντας δυστυχῶς τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦμε αὐτὸ τὸ φιλμ, οἱ ἴδιοι, παραπέμπουμε στὴν κρίση τοῦ Ζᾶν - Μαρι Στράουμπ πού τὸ θεωρεῖ σὰν ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογο δοκίμιο.

**«Επιστροφή από την Αφρική»
του Αλαιν Ταννέρ**



Το φιλμ «Επιστροφή από την Αφρική» («Retour d'Afrique») του Αλαιν Ταννέρ πλέει μέσα στη γνωστή έλβετική ποιητική ατμόσφαιρα, ένα είδος ποίησης «του γκριζου», που χαρακτηρίζει αυτόν τον κινηματογράφο έδω και μερικά χρόνια. Φαίνεται ότι η παραξενιά κι ο συντηρητισμός αυτής της χώρας δημιούργησε στους σκηνοθέτες της μία κοινή προβληματική, κι ένα κοινό στυλ που τείνει να προσδώσει ομοιογένεια σ' όλη την παραγωγή τους. Στην τρίτη αυτή μεγάλου μήκους ταινία του Ταννέρ, που διηγείται την απόπειρα ενός νεαρού ζευγαριού να ξεφύγει από τη ρουτίνα μέσα σ' έναν τόπο όπου η φαντασία έχει εκλείψει, ξαναβρίσκουμε μία ρητορική πολύ συγκεκριμένη, με τους κανόνες της, τα διακριτικά γνωρίσματά της, το ανακαταμένο με χιούμορ φυσικό της, που μοιάζει να είναι μία καινούργια μορφή μανιερισμού. Το φιλμ αντιπαραθέτει μία ούτοπία, που αποτελεί το κέντρο των επιδιώξεων του ζευγαριού, να φύγει για την Αφρική (τον τόπο όπου όλα είναι δυνατά, όπου μπορούν να τραφούν όλες οι ιδεαλιστικές παρεξηγήσεις) με μία συγκεκριμένη πραγματικότητα, θαμμένη μαύρη, και που δεν προσφέρει καμιά άλλη διέξοδο εκτός από την αφομοίωση μές στο σύστημα, την ένταξη σ' αυτό διαμέσου της δημιουργίας μιας οικογενειακής εστίας, αφού «δεν γίνεται αλλιώς». Οπτική πολύ «πεσσιμιστική» που βλέπει την άμεση και συγκεκριμένη αντιμετώπιση της πραγματικότητας σαν ήττα, και τον αγώνα για τα συγκεκριμένα προβλήματα, από την κατοικία μέχρι την εργασία και τη συζυγική ζωή σαν μία αναγκαία εύθυγράμμιση.

**«ο εποχιακός εργάτης»
του Αλβαρο Μπιτζάρι**



*Άλλο έλβετικό φιλμ στο Φόρουμ ήταν «Ο εποχιακός εργάτης» («Le Saisonnier») του Αλβαρο Μπιτζάρι. Το φιλμ του Μπιτζάρι, γυρισμένο σε όχταρι από Κυριακή σε Κυριακή, αποτελεί μία πικρή διαπίστωση της πραγματικότητας που ζούν οι Ιταλοί μετανάστες στην Έλβετία, κι έχει το καλό να είναι από άφηγηματική άποψη σωστά έπεξεργασμένο χωρίς να πέφτει στην παγίδα του κοινωνικού μελό ή του άπλου ρεπορτάζ σε στυλ τηλεδράσης.

**«στο ονομα του πατρός»
του Μαρκο Μπελλόκιο**

Το φιλμ «Στ' όνομα του Πατρός» («Au nom du père») του Μάρκο Μπελλόκιο (Ιταλία), μιλά απ' τις σίγουρες επιτυχίες των φεστιβάλ παίχτηκε και στο Φόρουμ. Η εντύπωση που μας προξένησε ήταν πολύ καλύτερη από τη φήμη του. Πέρα από τις συγκρούσεις που φέρνουν αντιμετώπους τους άστους μαθητές με τους δπισθοδρομικούς παπάδες σ' ένα καθολικό οικοτροφείο του 1959 (μετωνυμικός χώρος δλόκληρης της ιταλικής κοινωνικής σκηνής), ο Μπελλόκιο μάς προτείνει ένα πολύ συγκεκριμένο λόγο πάνω στις αντιφάσεις που

διασχίζουν την Ιταλική κοινωνία. Σε μία προσπάθειά του να μάς πείσει, εχνογραφεί πολύ χοντρά τις δυνάμεις και την κρίση που διατρέχουν το κολλέγιο. Έκτος από τον κλήρο, αμετακίνητο μέσα στην αντιδραστικότητα του, υπάρχουν οι μαθητές και το προσωπικό που έχουν το έξηξ κοινό μεταξύ τους, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Σέρζ Ντανέ: ανήκουν στην περιοχή του παράλογου, του άσυνείδητου. Οι μαθητές: εκφυλισμένα παιδιά της αστικής τάξης, ψυχοπαθή, διανοητικά καθυστερημένα, αξιολύπητα κατακάθια· το προσωπικό: κάτι σαν σχοληγιασμένο λούμπεν - προλεταριάτο, πρώην κατάδικοι, διεστραμμένοι, ανάπηροι που τους έχουν πάρει στη δουλειά από χριστιανικό καθήκον, κι οι εκκλησιαστικές αρχές τους εκμεταλλεύονται. 'Απ' τή μιὰ μεριά μιὰ αστική τάξη άρρωστημένη, άπ' τήν άλλη ένα προλεταριάτο παθολογικό. Πάνω σ' αυτές τις δύο άσυνείδητες δυνάμεις προσπαθούν να επιδράσουν τρία πρόσωπα με συνείδηση: ο 'Αντζελο, ο φασίστας με μοντέρνο πρόσωπο, αυταρχικός και σίγουρος για τον έαυτό του, ο Φράνκο, ο μαθητής που κυριαρχείται άπί τά καλά του αισθήματα και τή σοσιαλιστική ψυχή του, και ο Σαλθατόρε, ο μόνος συνείδητος εργάτης που βλέπει τή ματαιότητα μιās κοινής δράσης εργαζομένων και μαθητών κι υποτάσσεται στην άποτυχία. Τό σύνολο πλέει μέσα σ' ένα άόριστο κλίμα μισαρέχ και σουρεαλίζον (για παράδειγμα, τó θέατρο που ανεβάζουν οι μαθητές σέ γκρανγκινολική άτμόσφαιρα) όπου συσσωρεύονται όλοι οι γνωστοί από τόν 'Ιταλικό κινηματογράφο άντι-κληρικοί και άντι-οικογενειακοί λογαριασμοί. Κι ενώ ή σχηματοποίηση κι ή καρικατούρα καταλήγουν σέ χοντροκομένα άποτελέσματα, από τήν άλλη μεριά πολύ άμφίροπη μένει ή γοητεία που άσκει ο 'Αντζελο, ο τεχνοκράτης με τις φασιστικές ροπές, πάνω στον Μπελλόκιο. Ενδεικτικό είναι τó τελευταίο πλάνο τής ταινίας όπου συμπεραίνεται χωρίς διφορούμενα ο άναπόφευκτος χαρακτήρας τού φασισμού. Κι αυτός ο ιδεαλιστικός πεσσιμισμός δέν δικαιώνει τελικά τήν άποψη τού Σέρζ Ντανέ, που στην περίπτωση Μπελλόκιο διακρίνει τή θέση ένός επαναστατημένου κι άπογοητευμένου μικροαστού;



«ο παραθερισμός»
του Μαρκο Λετο

'Απ' τήν άλλη μεριά, τó να χαρακτηρίσουμε τόν «Παραθερισμό» («La Villegiatura») σαν πολιτικό φίλμ με τή σκέψη ότι «κάθε φίλμ είναι πολιτικό» δέν άρκει. Τό έρώτημα που πρέπει να μάς άπασχολήσει έδω είναι τó έξηξ: «είναι ένα φίλμ πολιτικό φτιαγμένο με πολιτικό τρόπο;». 'Ας άπαντήσουμε λοιπόν χωρίς υπεκφυγές: κατά τή γνώμη μας δέν είναι παρά ή ιστορία τής ζωής τού σοσιαλιστή Ροσσίνι που έξορίστηκε σ' ένα νησί μαζί με άλλους πολιτικούς κρατούμενους στις αρχές τού 'Ιταλικού φασισμού, και μένει ύποταγμένο σέ μιὰ πνιγηρή ψευδαισθησία, σέ μιὰ ποιητικο-περιγραφική γραφή που στερείται και τó παραμικρό μπρεχτι-



κό πνεύμα. Ἐλπίζοντας νὰ ὑπάρξει ἡ δυνατότητα νὰ προβληθεῖ ἐντὸς ὀλίγου αὐτὸ τὸ φιλμ στὴν Ἑλλάδα, ἐπότε καὶ θὰ τοῦ γίνεи μιὰ πιὸ λεπτομερειακὴ ἀνά-
λυση, ἀρκοῦμαστε νὰ σημειώσουμε μὲ δυὸ λόγια ὅτι
εἶναι ἓνα φιλμ πὸν θρίσκειται περισσότερο στὴν πλευρὰ
τῆς «δραματικῆς» μορφῆς παρὰ τῆς «ἐπικῆς», περισσό-
τερο στὴν πλευρὰ τοῦ ἰδεαλισμοῦ παρὰ τῆς διαλεκτι-
κῆς. Στὸν ἀμετάβλητο χαρακτήρα τοῦ ἥρωα πὸν μοι-
ράζεται τὸν καιρὸ του ἀνάμεσα στὸ οἰκογενειακὸ του
καταφύγιο, τὰ βιβλία του καὶ τὶς ἐκλεκτικὲς συναντή-
σεις του μὲ τὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀστυνομίας τοῦ νησιοῦ,
ἕναν ἀληθινὸ τεχνοκράτη τῆς καταπίεσης μὲ ἀγγελικὸ
χαμόγελο, ἀντιστοιχεῖ ἡ παθητικὴτητα τοῦ θεατῆ πὸν
θρίσκειται «δυσπισμένος στὴ δράση καὶ ὄχι ἀντιμέτωπος
σ' αὐτὴν» (Μπρέχτ). Τὸ φιλμ δὲν καταφέρνει νὰ πα-
ράγει μιὰ συγκεκριμένη ἀνάλυση τῆς συγκεκριμένης
κατάστασης· ὁ Ροσσίνι δὲν σκέφτεται ποτὲ τὴ θέση του
μέσα στὶς κοινωνικὲς διαδικασίες ὅπου συμμετέχει (πα-
ραδείγματος χάρι, οἱ σκηνὲς τῆς ἰδεολογικῆς σύγ-
κρουσης μὲ τοὺς κομμουνιστὲς ἐξόριστους, σκηνὲς πὸν
ἔχουν κάτι τὸ κοινὸ μὲ τὴ δουλειὰ τῶν ἀδελφῶν Τα-
τιάνι, μένοντες τελειῶς ἀπομονωμένες, τονίζουν τὴ μυθο-
πλασία, καὶ ὑποκειμενοποιοῦν τὴν ἀντίφαση χωρὶς νὰ
τὴν ἀφήνουν νὰ ἐκτραπῆ πάνω στὴν ἱστορικὴ σκηνή).
Παραφράζοντας τὸν Μπρέχτ θὰ λέγαμε ὅτι στὸν «Πα-
ραθερισμὸ» ὁ τόνος ἔχει μπεῖ πάνω στὸ συναίσθημα
καὶ τὴ «λύση», καὶ ὄχι πάνω στὶς ἀντικειμενικὲς διαδι-
κασίες καὶ τὴ λογικὴ. Κι αὐτὴ ἡ ἀδυναμία τῆς ται-
νίας νὰ περιγράψει τὶς ἀντικειμενικὲς διαδικασίες, γί-
νεται ἀδυναμία τῆς νὰ παράγει κάποια ἐξέλιξη, τὴν
τελικὴ «συνειδητοποίηση» τοῦ ἥρωα, ἔτσι πὸν ἡ στρά-
τευσὴ του στὸ τέλος (:δραπετεύει μὲ τὴ βοήθεια τῶν
κομμουνιστῶν ἐξοριστῶν γιὰ νὰ πάει νὰ πολεμήσει
στὸν Ἰσπανικὸ ἐμφύλιο) νὰ φέρνει τὴν κηλίδα τοῦ μο-
ραλισμοῦ καὶ τοῦ ὑποκειμενισμοῦ καὶ νὰ μοιάζει πε-
ρισσότερο σὰν καταναγκασμὸς τῆς μυθοπλασίας, παί-
ζοντας κάπως τὸ ρόλο τοῦ χάπυ-ἔντ τῶν κλασικῶν
χολλυγουντιανῶν ταινιῶν, καὶ ὄχι σὰν ἀποτέλεσμα ἐνὸς
συλλογισμοῦ πὸν τὴ γεννᾷ.

«μια μισοτελειωμένη ιστορία»
του Μρίναλ Σεν



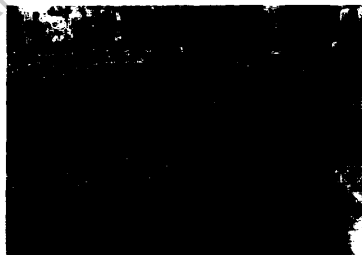
Στὸ Φόρουμ παίχτηκε ἐπίσης καὶ τὸ ἐνδιαφέρον
φιλμ «Μιὰ μισοτελειωμένη ἱστορία» («Ek Adhuri Ka-
hani») τοῦ Μρίναλ Σέν, δημιουργοῦ μιᾶς δεκάδας ται-
νιῶν πὸν θεωρεῖται σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ προχωρημέ-
νους στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο σκηνοθέτες τῆς Ἰνδίας σή-
μερα. Ἡ ἱστορία: 1929, ἕνας νεαρὸς πὸν μόλις πῆ-
ρε τὸ πτυχίό του, μὴ θρίσκοντας δουλειὰ στὴν Καλ-
κούτα, θρέθηκε ὑποχρεωμένος νὰ δεχτεῖ μιὰ θέση τα-
μίας σ' ἓνα μικρὸ ἐργοστάσιο ζάχαρης στὴν ἐπαρχία.
Στὴ διάρκεια μιᾶς ἀπεργίας ἀνακατεύτηκε στὴ σύγ-
κρουση πὸν ἔφερε ἀντιμέτωπος τοὺς ἐργάτες μὲ τὸν
ἰδιοκτήτη τοῦ ἐργοστασίου. Ὑποχρεωμένος νὰ πάρει
θέση, μπαίνει: στὸ πλευρὸ τῆς μπουρζουαζίας. Ὁ ἡ-

ρώας διασχίζει τη μυθοπλασία, χωρίς ούτε στιγμή να συνειδητοποιεί την κοινωνική σύγκρουση που συμβαίνει μπρός στα μάτια του, και θταν φτάνει ή ώρα της έκλογής καταλαμβάνεται από τὸ μεγαλύτερο πανικό. Βασική ἀρετή τῆς ταινίας εἶναι τὸ γεγονός ὅτι δείχνει με διαύγεια τὸν ἀντικειμενικὸ ρόλο τῆς μικροαστικής τάξης μέσα στὴν ἱστορική σύγκρουση.

Καὶ μιὰ μεγάλη ἀπογοήτευση: «Ἡ μεταμόρφωση τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς ἀστυνομίας» («La metamorphose du chef de la Police») τοῦ Ἑλβιο Στότο (Χιλή) πού ὡς ἕνα σημεῖο ἐξηγείται ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὴ προδιάθεση πού εἶχε προηγηθεῖ. Ἡ ἐναρκτήρια σεκάνς ὑποσχόταν πολλὰ: ἕνας νεαρὸς ἀστυνομικὸς ἐκθέτει στὴν τηλεόραση τοὺς κινδύνους πού εἶχε νὰ ὑπερηδῆσει ἡ Λαϊκὴ Ἐνότητα, τὶς συνωμοσίες τῆς δεξιᾶς καὶ τὴν ἱμπεριαλιστικὴ διείσδυση τῶν πολυεθνικῶν ἐταιριῶν τύπου ΙΤΤ. Ἀλλὰ στὴ συνέχεια ἡ ταινία μπερδεύεται μετὰ τὰ ψυχολογικὰ προβλήματα τοῦ προσώπου, πού εἶναι διχασμένο ἀνάμεσα σὲ δυὸ γυναίκες, σὲ δυὸ γραμμές. Τί νὰ κάνει ἀπὸ τὰ δύο; νὰ κάνει σωστὰ τὴ δουλειά του σὰν στρατευμένος, υπεύθυνος ν' ἀγωνίζεται ἐνάντια στὶς συνωμοσίες καὶ τὰ μπουκοτάζ τῆς δεξιᾶς σὲ βάρος τοῦ Ἀλλιέντε, ἢ νὰ πάρει μιὰ στάση προσκείμενη στὶς θέσεις τῶν νεαρῶν μελῶν τῆς ριζοσπαστικῆς ἀριστερᾶς πού ἡ κριτικὴ τους στάση προξενεῖ τὴν ὀργὴ τῶν ἀρχῶν πού αὐτὸς ὑποτίθεται πὼς ἐκπροσωπεῖ. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ σκηνοθεσία αὐτὴ εἶναι πάντα ἐπιφανειακὴ, ἐκπέμπει σ' ἀφθονία, δ,τι πιὸ λαμπερὸ ἔχει νὰ μᾶς προσφέρει ἢ μετὰ τὸν Λελοῦς ρητορικὴ: ἐπιτηδευμένη εἰκόνα τύπου διαφήμισης, ἀνάλογα χρώματα, ζούμι, τηλεοπτικὰ πλάνα, κλπ., κλπ. καὶ μοιάζει νὰ ἐπιθεβαιώνει τὴ φράση τοῦ Σολάνας γιὰ τὴν πολιτιστικὴ ἀποικιοκρατία τῆς Εὐρώπης πάνω στὶς νοτιοαμερικάνικες χῆρες.

«Τὸ ἔτος τῆς γυναίκας» («Year of the woman») τῆς Σάντρα Χόχμαν (Η.Π.Α.) εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγαλειώδεις προσπάθειες πού εἶδαμε φέτος στὸ Φόρουμ. Φαντασία - ντοκιμανταὶρ ἀφιερωμένο στὴ δόξα τῆς γυναίκας, μάρτυρας τῶν πιὸ παράλογων καὶ θελημένα προκλητικῶν φιλοδοξιῶν ἐνὸς τμήματος τοῦ «Κινήματος γιὰ τὴν Ἀπελευθέρωση τῆς Γυναίκας», χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν σκηνοθετίδα του σὰ «σάτιρα δπου οἱ γυναίκες παίζουν τὸν ἀποφασιστικὸ ρόλο τῶν ἰσχυρῶν καὶ οἱ ἄντρες περιορίζονται στὸ ρόλο τοῦ χοροῦ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας». Ὅμως τὸ φιλμ δὲν καταφέρει νὰ φτάσει τὸ στόχο του, γιὰ τὸ λείπει ἡ ὀργάνωση αὐτῆς τῆς φαντασίας πού λοξοδρομίζει πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις. Μποροῦμε πάντως νὰ τὸ δοῦμε σὰν κάποιο παράδοξο δπου παρελαύνουν 1) ὅλα τὰ βασικά ἢ μὴ στελέχη τοῦ «Κινήματος γιὰ τὴν Ἀπε-

«Ἡ μεταμόρφωση τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς ἀστυνομίας» τοῦ Ἑλβιο Στότο



«ἔτος τῆς γυναίκας» τῆς Σαντρα Χοχμαν

λευθέρωση της Γυναίκας» όπως ή Μπέλλα Άμπτζουγκ, ή Μπέττυ Φρίντμαν, ή Φλόρενς Κέννεντυ, ή Ζερμαίν Γκρήρ, ή Σίρλεϋ Μακλέην και ή Γκλόρια Στάνιερ, 2) πολλές προσωπικότητες του Δημοκρατικού Κόμματος (τό φιλμ γυρίστηκε στο συνέδριο αυτού του κόμματος τό 1972) από τον Χιούμπερτ Χάμφρεϋ μέχρι τον Τζώρτζ ΜακΓκόδερν, περνώντας από τον Τζών Λίντσεϋ και τον Έντμοντ Μάσκι, που έκθέτουν μπροστά σε μιὰ άεικίνητη και άσταθή μηχανή με τό χαμόγελο στα χείλη τον λαμπρό ρόλο που καλούνται να παίξουν οι γυναίκες (άν τό Δημοκρατικό Κόμμα βγει στις εκλογές...).

**«OUT I - Φάντασμα»
του Ζακ Ριβέτ**

Μιά άλλη μεγάλη στιγμή του Φόρουμ ήταν τό τελευταίο φιλμ του Ζακ Ριβέτ «OUT I - Φάντασμα» («OUT I - SPECTRE»), (Γαλλία). Η ταινία αυτή που κατά τή γνώμη μας είναι μιὰ από τις τολμηρότερες προσπάθειες ανανέωσης της κινηματογραφικής μορφής, κρίνοντας τήν αντίληψη που διέπει τή δομή της, θάξιζε μιὰ πολύ λεπτομερειακή άνάλυση που, θέβαια, δέν έχουμε τήν πρόθεση να κάνουμε στα πλαίσια αυτού του άρθρου, μις και θάπρεπε νάχουμε δει τήν ταινία περισσότερες φορές συστηματικά και σχολαστικότερα, πράγμα αδύνατο να γίνει στο Βερολίνο (ή αξία πάντως της ταινίας μς παρακινεί να δημοσιεύσουμε στο έπόμενο τεύχος μιὰ συνέντευξη του Ριβέτ που τό ένδιαφέρον της ξεπερνά τό συγκεκριμένο φιλμ για να εισάγει ένα νέο συλλογισμό πάνω στην ιστορία της εξέλιξης των μορφών». Έδω, ακούμαστε να πούμε πως αυτή ή ταινία των 4 ώρων και 15 λεπτών είναι μιὰ σύντομη θερσιόν ένός φιλμ 13 ώρων, χωρίς όμως να γίνεται σύνοψη ή συμπύκνωσή του. Είναι άπλά ένα άλλο φιλμ, τελείως αυτόνομο, που λειτουργεί σ' άλλα κανάλια, που προτείνει άλλους άξονες άνάγνωσης. Μπορούμε να πούμε πως τό «OUT I - Φάντασμα» έχει σαν βάση μιὰ μυθοπλασία που χιτίζεται πάνω σε μιάν άλλη μυθοπλασία, τό «OUT I» (τήν ταινία των 13 ώρων), πράγμα που τείνει να υλοποιήσει τήν άρχή ότι αυτό που φιλμάρουμε δέν είναι τό «άθωο πραγματικό» αλλά κάτι «ήδη φιλμαρισμένο», με τήν έννοια ότι τό άληθινό παραπέμπον της ταινίας δέν είναι ποτέ πραγματικό αλλά φανταστικό (εικόνα - άναπαράσταση, ένα σημαίνον άλλο πραγματος).



**«μερες του 36»
του Θ. Αγγελόπουλου**

«Οί μέρες του 36» του Θόδωρου Άγγελόπουλου που έχουν άνάψει συζητήσεις που δύσκολα σβύνουν ήταν από τις σπάνιες περιπτώσεις που ταινία προκάλεσε τόσο ζωντανές αντιδράσεις και συζητήσεις στο Φόρουμ. Ο τύπος στο σύνολό του εκτίμησε τήν ταινία σαν ένα γεγονός πολύ σημαντικό κι οι 11 κριτικοί από διάφορες χώρες, που άπαρτίζουν τήν επιτροπή άπονομής του βραβείου FIPRESCI (Διεθνής Όμοσπονδία Κινηματογραφικού Τύπου) θεώρησαν αυτήν άντάξια του βραβείου.

Σ' όλες τις αναφορές που κάναμε στα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, πάντοτε υπογραμμίζαμε τον κίνδυνο που ξεπροβάλλει από το γεγονός ότι αυτό το είδος των εκδηλώσεων πολλαπλασιάζεται συνεχώς, χωρίς ωστόσο να συντονίζεται. Δεν είναι τυχαίο το ότι από φεστιβάλ σε φεστιβάλ βλέπει κανείς τις ίδιες ταινίες των ίδιων σκηνοθετών, ενώ την ίδια στιγμή ένας σοβαρός αριθμός προγενέστερων ταινιών παραμένουν άγνωστές τόσο από τους διοργανωτές όσο, φυσικά, κι απ' το κοινό.

Αυτό ισχύει για τις εκδηλώσεις του νέου κινηματογράφου, είτε «μόστρα» λέγονται, είτε «φεστιβάλ», είτε «φόρουμ», «δεκαπενθήμερο» ή «εβδομάδα», και όχι βέβαια για τα «μεγάλα φεστιβάλ», που η έμπορική τους λειτουργία κι οι λόγοι γοήτρου που κυριαρχούν σ' αυτά, δεν τους επιτρέπουν ν' ανακατευθούν με τέτοιους προβληματισμούς. Σάν απόδειξη αυτού που είπαμε παραπάνω για την Έλλειψη συντονισμού των διαφόρων φεστιβάλ «νέου κινηματογράφου», έρχεται το γεγονός ότι τρεις εκδηλώσεις του ίδιου τύπου γίνονται σχεδόν ταυτόχρονα: το «Φόρουμ του Νέου Κινηματογράφου» του Βερολίνου, οι «Μέρες της ταινίας μικρού μήκους» της Γκρενόμπλ, και το «Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου» της Τουλών. Αυτή η φεστιβαλική σκυταλοδρομία, όταν μάλιστα όλες αυτές οι εκδηλώσεις έχουν κοινούς στόχους, μάς φαίνεται τουλάχιστον παράδοξη, μια και το έτησιο ήμερολόγιο των φεστιβάλ δεν είναι και τόσο φορτωμένο, ώστε να κάνει αναγκαία την επανάληψη των εκδηλώσεων. Το πρόβλημα αυτό μπορεί από πρώτη άποψη να φαίνεται άσημαντο, κατά τη γνώμη μας όμως έχει μεγάλη σημασία, γιατί αποτελεί ένα από τα συμπτώματα μιας αυξουσας κι ανεξέλεγκτης πληθωρικότητας που μπορεί να οδηγήσει στη βραχύχρονη αποδυνάμωσή τους.

Αντίθετα από το «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» των Καννών, που ή ίσοπέδωση κι ή ανεπάρκειά του τα τελευταία χρόνια προξενούν λύπηση, το «Φόρουμ του Νέου Κινηματογράφου» του Βερολίνου, τον τέταρτο χρόνο της λειτουργίας του στο περιθώριο του επίσημου Φεστιβάλ, έδωσε δείγματα μιας ποιότητας και δυναμικότητας, που πολλά φεστιβάλ θά ζήλευαν, και πρώτ' απ' όλα ή επίσημη «Μπερλινάλε». Ενδεικτικό είναι ότι ή οργανωτική επιτροπή, με βασικό της παράγοντα τον Ουρλικ Γκρέγκορ, κάνει μια αρκετά ξεκάθαρη δουλειά, αποφεύγοντας τις πολλές φιλοφρονήσεις με τις βεντέτες, και κρατώντας στο πρόγραμμά της συνεπέστατα μια αξιοσημείωτη φροντίδα για σοβαρότητα, ανάλυση, ένγμρωση, αναζήτηση και έρευνα.

Όπως έλεγε και σε μια παλιά συνέντευξή του (Σ. Κ. 27 - 28) ο Ουρλικ Γκρέγκορ, δυο ήταν και φέτος οι κύριοι στόχοι του «Φόρουμ»: α) απ' τη μια μεριά, να δώσει μια σημαντική θέση στον πολιτικό κινηματο-

γράφο, στον κινηματογράφο τής άμεσης έρευνας και δράσης πάνω στή σημερινή φάση τών επαναστατικών αγώνων στον κόσμο, και τον κινηματογράφο τής φιξιών, και β) άπ' τήν άλλη, να γνωρίσει στο κοινό και μιá άλλη μορφή κινηματογράφου, πιδ πειραματική άπό τήν προηγούμενη, πού όταν δέν άρκείται σ' ένα άπλο μορφικό παιχνίδι, έξαντλούμενη στις λεπτεπίλεπτες εύχαριστήσεις ένός παρακμιακού αισθητισμού, μαρτυρά μιá πρωτότυπη άπόπειρα άποδέσμευσης άπό τις κινηματογραφικές πραχτικές πού στηρίζονται στην όμοιογένεια τής άναπαράστασης, όπως μās έχει κληρονομηθεί άπό τó λεγόμενο κλασικό μοντέλο. Όρισμένες άπ' αυτές τις δουλειές, πού πρόθυμα θά όνομάζαμε επαναστατικές, δέν άποσκοπούν τόσο στο να παρουσιάσουν τήν εικόνα τής επανάστασης, αλλά, άπ' τή μιá μεριά, να παραγάγουν, μέσω τής άποδόμησης τής δικής τους πραγματικότητας, τις συνθήκες για ένα μετασχηματισμό τής τρέχουσας κινηματογραφικής πραχτικής, κι άπό τήν άλλη, να ανατρέψουν τις καθιερωμένες σχέσεις ανάμεσα στον «δημιουργό» και τó «έργο» του, ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη του.

Όλοποίηση του πρώτου στόχου του «Φόρουμ» ήταν ό προγραμματισμός ομάδων ταινιών άπό διάφορους έθνικούς κινηματογράφους, και πανοράματα ταινιών με κοινά χαρακτηριστικά, πού έδιναν τήν εύκαιρία στο Βερολινέζικο κοινό να γνωρίσει μιá άγνωστη σ' εκείνο κινηματογραφία. Τό βάρος φέτος (1974) δόθηκε καίρια στους κινηματογράφους τής Ελλάδας και τής Λατινικής Άμερικής, και τó γεγονός αυτό χαιρετίστηκε με πληθωρικά σχόλια και έγκώμια άπ' όλα τά μέσα ένγμέρωσης.

ταινίες απο την ελλαδα

Άπό τήν Ελλάδα παρουσιάστηκαν 4 ταινίες, πού οι δύο τους είναι ήδη γνωστές στο ελληνικό κοινό: «Τό προξενειό τής Άννας» του Παντελή Βούλγαρη, και «Ίωάννης ό Βίαιος» τής Τώνιας Μαρκετάκη. Οι δύο άλλες ταινίες πού πρωτοεμφανίστηκαν στο «Φόρουμ» ήταν τά «Μέγαρα» τών Γιώργου Τσεμπερόπουλου και Σάκη Μανιάτη (για τó όποιο γράφουμε σέ ειδική στήλη σ' αυτό τó τεύχος), και ή «Δοκιμή» του Ζύλ Ντασσέν (παραγ.: Μελίνα Μερκούρη, Η.Π.Α.). Η ταινία αυτή θά κέρδιζε, κατά τή γνώμη μας, άν έμενε στή σιωπή, όχι γιατί τó θέμα της δέν είναι επίκαιρο' κάθε άλλο. Θέμα της είναι ή σφαγή του Πολυτεχνείου και γενικότερα ό ρόλος του Άμερικάνικου Όμπεριαλισμού στην ελληνική πολιτική. Τελικά, ή ταινία προσβάλλει τó κοινό με τή σκηνοθεσία της, πού μπαλαντζάρει μεταξύ μās «άποστασιοποίησης» μπρεχτίζοντος τύπου (ό σκηνοθέτης πού θέλει ν' άναπαραστήσει τά γεγονότα πάνω σέ μιá θεατρική σκηνή) και μιās κλαψιάρικης και λυρικής μεγαλοστομίας, πού οι δημιουργοί της δέν προσπαθούν να τήν συγκρατήσουν, ποντάροντας στις συγχι-

νησιακές έντυπώσεις πού θα προξενήσει. Καμιά σοβαρότητα, καμιά απλότητα δεν υπάρχει σ' αυτή την προσπάθεια, πού συγκεντρώνει όλες τις κοινοτυπίες του μέλου και χρησιμοποιεί τή μουσική του Μίχη Θεοδωράκη με τέτοια άφελεια πού φτάνει κάποτε στα όρια του γελοίου. Οί μόνες δυνατές σκηνές είναι οί σκηνές ντοκιμανταίρ από τά γεγονότα του Νοέμβρη πού μᾶς αποζημιώνουν γιά τήν υπόλοιπη ταινία.

Ἡ λατινο-αμερικανική συμμετοχή ἐπιβεβαίωσε γιά μιά ἀκόμα φορά τόν ρόλο πού μπορεῖ νά παίξει ὁ κινηματογράφος σάν πολιτιστικό μέσο, όταν δέν εἶναι οὔτε οικονομικά ἀλλοτριωμένος, οὔτε ἰδεολογικά ἀποικιοποιημένος, ἀλλ' ἀντίθετα ἐνταγμένος στήν ἀντιιμπεριαλιστική πάλη πού διεξάγουν οί προοδευτικές δυνάμεις σ' αὐτή τή γωνιά τοῦ κόσμου.

Προβλήθηκε ἡ τελευταία ταινία τοῦ Χόρχε Σανχίνες «Ὁ ὕπ' ἀριθμὸν ἓνα ἐχθρὸς» / «EL ENEMIGO PRINCIPALE» (Βολιβία). Ἡ ταινία περιγράφει μιά σύγκρουση ἀνάμεσα σ' ἓναν κτηματία καὶ τοὺς φτωχοὺς «Ἴντιος», γιά νά καταλήξει στὸ συμπέρασμα: δικαιοσύνη στὸ καπιταλιστικὸ καθεστῶς εἶναι ἡ ταξικὴ δικαιοσύνη· γι' αὐτὸ κι εἶναι ἀνάγκη νά ὀργανωθοῦν οἱ ἀγρότες καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀνταρτῶν νά θέσουν σὲ ἰσχὺ τὰ δίκαιά τους, ἔστω καὶ μὲ τὴ βία.

«Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας» / «LA TIERRA PROMETIDA» τοῦ Μιγκέλ Λίττιν (Χιλὴ) παραμένει μιά ὑποδειγματικὴ ταινία στήν προσπάθειά της νά προσεγγίσει μ' ἐπαναστατικὸ τρόπο τὴν ἱστορία ἑνὸς λαοῦ, ἐνὸς ἔθνους, ἐντάσσοντας μέσα της, ὅπως περίπου συμβαίνει καὶ στὶς ταινίες τοῦ Γκλάουμπερ Ρόσα, πολλὰ ἀπ' τὰ στοιχεῖα μᾶς βαθεῖας παραδοσιακῆς λαϊκῆς κουλτούρας, πού ἡ ἀστικὴ τάξη τάχει μετατρέψει βίαια σὲ ἀβλαβὴ κι ὑποβοηθητικὰ στοιχεῖα τῆς κυριαρχίας της.

Σ' αὐτὲς τὶς δυὸ ταινίες (καὶ λιγότερο στὸ «Ἐνάντια στὴ Λογικὴ καὶ Γιά τὴ Δύναμη» / «CONTRA LA RAZON Y POR LA FUERZA» τοῦ Κάρλος Ὅρτις Τεχέδα, ρεπορτάζ ἀπὸ τὴ Χιλὴ λίγο καιρὸ μετὰ τὴν πτώση τοῦ Ἀλιέντε, ὅπως καὶ στὴν «Ἀπαλλοτρίωση» / «L' EXPROPRIACION» τοῦ Χιλιανοῦ Ραούλ Ρουίς, πού ἀντιμετωπίζει πρωτότυπα τὸ πρόβλημα τῆς ἀπαλλοτρίωσης τῆς γῆς τῶν μεγαλοαγιοκτημόνων ἀπὸ τοὺς φτωχοὺς ἀγρότες) ἀποτελοῦν τὴ βάση ἑνὸς γνήσια λαϊκοῦ κινηματογράφου — πού χαράζει ἀναγκαῖα μιά διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀπὸ τὶς δραματουργικὲς μορφές πού εἰσάχτηκαν ἀπὸ τὸ Χόλλυγουντ — ἐνὸς κινηματογράφου πού γεννιέται ἀπὸ τοὺς ἐπαναστατικοὺς ἀγῶνες, καὶ μποροῦν νά θεωρηθοῦν σὰ μιά κερδισμένη μάχη ἐνάντια στὸν ἱμπεριαλισμό.

ταινίες ἀπο τὴ λατινικὴ ἀμερικανική

«Ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας»
τοῦ Μιγκέλ Λίττιν



Μ. Δημόπουλος

Η ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ Η ΙΔΙΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ

ένα οικονομικό παραδοξο

Ἡ ταινία μικροῦ μήκους ἀποτελεῖ γιὰ τὸ ἑλλη-
νικὸ κινηματογραφικὸ σύστημα ἕνα οικονομικὸ πα-
ράδοξο. Εἶναι ἕνα προϊόν πού γιὰ νὰ παραχθεῖ χρειά-
ζεται: τὸ ἀπαραίτητο κεφάλαιο χωρὶς ὅμως ποτὲ (οἱ
ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις δὲν ἀνατρέπουν τὸν συλλογισμὸ)
ν' ἀποφέρει, ὄχι κέρδος, ἀλλ' οὔτε καν τὴν κάλυψη
τοῦ ἐπενδυμένου κεφαλαίου. Γιὰ τὸ οικονομικὸ σύστη-
μα τοῦ κινηματογράφου μιὰ ταινία μικροῦ μήκους ἀ-
ποτελεῖ, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀρχίζει νὰ γυρίζεται, οἰ-
κονομικὴ ἀποτυχία. Ἡ σίγουρη αὐτὴ οικονομικὴ ἀ-
ποτυχία τῆς δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν ἀποτυχία μιᾶς
ταινίας μεγάλου μήκους, γιὰτὶ σ' αὐτὴν τὴν περίπτω-
ση ἔχουμε ταυτόχρονα τὴν οικονομικὴ ἐπιτυχία μιᾶς
ἄλλης μεγάλου μήκους (ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ περιόδους
κρίσης). Αὐτὴ ἢ ἐκ τῶν προτέρων οικονομικὴ ἀπο-
τυχία τῆς ταινίας μικροῦ μήκους ἔχει: τὴν αἰτία τῆς
στὴν παντελὴ ἔλλειψη δικτύου διανομῆς - ἐκμετάλλευ-
σης. Τὸ προϊόν ταινία μικροῦ μήκους δὲν διαθέτει ἀ-
γορά.

Ἔτσι ἔχει ἀπὸ πρώτη ἀποψη τὸ σύστημα. Κι
οἱ πρώτες ἀμέσες ἐπιπτώσεις του: 1. Ἡ παραγωγή
ταινίας μικροῦ μήκους ἀποτελεῖ ἀπέναντι στὸ βιομη-
χανικὸ συγκρότημα τῆς κινηματογραφικῆς παραγω-
γῆς τὸν φτωχὸ (βιοτεχνικὸ) συγγενὴ καὶ 2. Χαρα-
κτηρίζεται μιὰ ὀρθοτική γραμμὴ ἀνάμεσα στὰ προϊόντα
πού ἔχουν τὴ δυνατότητα τοῦ κέρδους καὶ σ' αὐτὰ πού
δὲν τὴν ἔχουν, ἔτσι ὥστε ἡ μικροῦ μήκους ταινία νὰ
θεωρεῖται ἤδη σ' αὐτὸ τὸ στάδιο ὡς ἕνα ξεχωριστὸ
εἶδος.

Εἶπαμε δι' ἔτσι ἔχει τὸ σύστημα ἀπὸ πρώτη ἔ-
ποψη. Ἐνα σύστημα ὅμως ἀρθρωμένον μὲ τέτοιον τρό-
πο δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ. Γιὰ νὰ λειτουργήσῃ
παρόλη τὴν παράδοξη ἀντιορθολογικὴ φύση του πρέ-
πει ταυτόχρονα νὰ παράγῃ καὶ μιὰ ἰδεολογικὴ εικό-
να ὡς ὅλον φαντασιώσεων — ὑποκατάστατον —
ψευδαισθήσεων, ἔτσι πού νὰ δημιουργεῖται ἕνα ψεύτι-
κο εἶδωλο τοῦ ἑαυτοῦ του πού νὰ πείθει ὅσους πρό-
κειται νὰ συμμετάσχουν σ' αὐτὸ νὰ τὸ ἀποδεχτοῦν (κι
ἂν ὄχι: στὴν δλόγητά του) τουλάχιστον στίς βασικῆς
λειτουργίης του.

Είδαμε ότι, από το οικονομικό κιάλας πεδίο, μιὰ τάρφος ἔχει ἀνοίχτει ἀνάμεσα στὸ προϊόν πὺ εἶναι: ἔ κινηματογράφος τῆς μεγάλου μήκους ταινίας καὶ στὸ «κάτι ἄλλο» πὺ εἶναι: ἢ μικροῦ μήκους (πὺ εἶναι: καὶ δὲν εἶναι: κινηματογράφος, μιὰς καὶ φτιάχνεται ἀπὸ σελλυλὸντ ἀλλὰ δὲν διαθέτει: αἰθουσες προβολῆς). Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο στὸ ἰδεολογικὸ πιά πεδίο Κινηματογράφος θεωρεῖται: τὸ προϊόν πὺ εἶναι: δυνατὸ ν' ἀποφέρει κέρδος, ἔτσι πὺ ὑποχρεωτικὰ (συνειδητὰ ἢ ἀσυνειδητὰ) νὰ προσανατολίζονται: πρὸς αὐτὸν οἱ νέοι σκηνοθέτες. Αὐτὸ ἔχει ἴσως ἀπόρροια νὰ δημιουργεῖται γύρω ἀπὸ τὴ μικροῦ μήκους ἢ ἰδεολογία τοῦ «σκαλοπατιοῦ»: ἢ μικροῦ μήκους θεωρεῖται ὡς τὸ μέσο πὺ ὀδηγεῖ στὴ μεγάλου μήκους (ἀφοῦ ψ.σ.ι.κὰ ὡς ἐπαγγελματίας κινηματογραφιστῆς δὲν μπορεῖς νὰ ἔχεις ἄλλο στόχο ἀπ' αὐτὸν, ἀφοῦ αὐτὸς σου δίνει καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴ σου ὑπόσταση). Βέβαια ὑπάρχει πάντα καὶ ὁ ἄλλος δρόμος, ἢ εὐθεία ὁδὸς μέσα στὸ ἐπάγγελμα: δεῦτερος βοηθός, πρῶτος βοηθός, σκηνοθέτης. Ὁ πρῶτος ὅμως δύσβατος δρόμος ὀδηγεῖ περισσότερο, κατὰ τὴν κρατούσα ἀντίληψη, πρὸς τὸν κινηματογράφου «ποιότητας». Ὁ μ ω ς ἢ π ο υ ὀ τ η τ α ἔ χ ε ι ἢ δ η κ α θ ο ρ ι σ τ ε ῖ ἀ π ὸ τ ὸ ν δ ρ ὀ μ ο π ο ὗ ἔ χ ε ι ς δ ι α σ χ ῖ σ ε ι: γ ι ἄ ν ἄ τ ῆ ν φ τ ἄ σ ε ι ς. Κι ἢ μικροῦ μήκους ταινία παίρνει γιὰ τὸν κινηματογραφιστῆ καὶ ἄλλο ἓνα σκοπὸ: νὰ τοῦ δώσει τὸ ὄνομα τοῦ σκηνοθέτη. Θεωρεῖται, καὶ θεωρεῖ ἴσως καὶ ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτὸ του, ὡς Μελλοντικὸς Δημιουργός. Τώρα εἶναι: ἀπλὰ τὸ ὑποκατάστατό του.

μια εκ των υστερων ιδιοτυπια

Ἀντικειμενικὰ λοιπὸν ὁ σκηνοθέτης ὀδηγεῖται: ν' ἀντιμετωπίσει τὴ μικρὴ ταινία του μὲ δρους πὺ ἰσχύουν γιὰ τὴ μεγάλη, δηλαδὴ νὰ φτιάξει τὴ μεγάλου μήκους ταινία, πὺ βέβαια ἔχει ὡς ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ, μέσα στὰ περιθώρια τῆς μικροῦ μήκους (χρονικὰ, οικονομικὰ καὶ νοηματικὰ περιθώρια). Ἔτσι παραγνωρίζει τὴν ἰδιομορφία τοῦ μικροῦ φίλμ, πὺ ἂν ἔ χ τ ὡ ν π ρ ο τ ἔ ρ ω ν δ ἔ ν ὑ π ἄ ρ χ ε ι ἀ ν τ ι κ ε ι μ ε ν ι κ ἄ ἔ ν τ ο ὗ τ ο ι ς ε ἶ ν α ι δ υ ν α τ ὸ ν ἔ χ τ ὡ ν ὕ σ τ ἔ ρ ω ν, ἀπ' αὐτὸν, νὰ καθοριστεῖ, ἂν καὶ ὅταν δηλαδὴ ἔχει ὡς ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ τὸ ἴδιο τὸ μικρὸ φίλμ. Ἐφαρμόζοντας ἔτσι: ἕνα μέτρα καὶ σταθμὰ γιὰ νὰ μελετήσει τὴ φύση τοῦ ἀντικειμενοῦ του, ἀναγκαστικὰ τὸ χάνει ἀπ' τὰ μάτια του καὶ δουλεῖ σ' ἓνα ἄγνωστο χῶρο πὺ μοιραῖα δὲν θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ προσδιορίσει καὶ νὰ θρεῖ τὰ ὄριά του, τὰ μέσα κατάρτησις καὶ ἀξιοποίησις του. Χαρακτηριστικὸν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὸ παράδειγμα τῆς πραχτικῆς τοῦ Ἄλαιν Ρενάι, ὁ ὁποῖος ἐφτιάξε μικρὰ φίλμ ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ διαμετρικὰ ἀντίθετη ὀπτική: δηλαδὴ ἔχοντας ὡς ἀντικειμενικὸ του σκοπὸ νὰ δουλέψει πάνω στὸ μικροῦ μήκους καὶ μόνον πράγμα πὺ τοῦ ἐπέτρεψε νὰ τὸ στοχαστεῖ ὡς πρα-

γματικό κινηματογραφικό είδος, και μέσα απ' αυτή του την αναζήτηση να μᾶς προτείνει μιὰ δλοκληρωμένη αντίληψη πάνω στην ιδιομορφία του. Κι είναι ένδεικτικό διτι για τὴν ταινία του τὸ «Ἄσμα τοῦ στουρενίου», ντοκυμανταίρ πάνω σ' ἓνα βιομηχανικό ὄλι-κό διάρκειας 14 λεπτῶν δούλεψε ἐπὶ 14 μῆνες.

Θεματογραφία

Διαπιστώνει κανεὶς διτι σύμφωνα μ' αὐτὰ πού λέγαμε παραπάνω ὁ τρόπος ἀντιμετώπισης τῆς μικροῦ μήκους σάν ὑποκατάστατου τῆς μεγάλου ἔχει ὀρισμένες συγκεκριμένες συνέπειες. Αὐτές εἶναι: 1) στὸ ἐπίπεδο τῆς θεματογραφίας παρατηροῦμε διτι ἀνάλογα με τὴ διάκριση μεγάλο—μικρὸ εὐνοοῦνται κυρίως 3-α θέματα μποροῦν νὰ θεωρηθῶν «μικρά», ἐνῶ ἀποκλείονται τὰ «μεγάλα». Αὐτὸς ὁ τρόπος σκέψης εἶναι βέβαια ἀπόλυτα λαθεμένος, ἐφ' ὅσον δὲν ὑπάρχουν «μικρά» καὶ «μεγάλα» θέματα: ὅλα τὰ θέματα μποροῦν νὰ εἶναι ἐξίσου μεγάλα κι ἐκείνο πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ σκοπιὰ ἀπ' τὴν ὁποία θὰ τὰ δεῖ κανεὶς. Οἱ ἔννοιες τοῦ «μικροῦ» καὶ τοῦ «μεγάλου» δὲν εἶναι ἰδεολογικά ἀθῶες, ἀλλὰ κρύβουν πίσω τους μιὰ δλόκληρη μεταφυσικὴ αντίληψη. Ἡ αντίληψη αὐτὴ μέσω τῶν δύο ἐνοιῶν μεγάλο καὶ μικρὸ διαμορφώνει μιὰ δλόκληρη ἰ δ ε ο λ ο γ ί α, πού καθορίζει τὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποῖα ἀναγκαστικά θὰ κινηθῶν οἱ σκηνοθέτες χωρὶς νὰ ἀποχτοῦν τὴ συνειδησή της. Τί ἐννοοῦμε μ' αὐτό;

μεγαλο / μικρο

Ἐπιπλέον ὅτι πίσω ἀπ' τὴν διάκριση μικρὸ—μεγάλου ὑπάρχει μιὰ δλόκληρη κουλτούρα σύμφωνα με τὴν ὁποία μεγάλο καὶ σπουδαῖο εἶναι αὐτὸ πού καθορίζεται ἀπὸ «μεγάλους» καὶ «σπουδαίους» ἀνθρώπους πού ὀρίζουν τίς τύχες τῆς ἀνθρωπότητος καὶ ἀνήκουν στὸ χῶρο τῆς Ἱστορίας, τῆς Πολιτικῆς, τῆς Θρησκείας, τῆς Σκέψης, τοῦ Νοῦ, τοῦ Πνεύματος. Οἱ ἀνθρωποὶ αὐτοὶ εἶναι βέβαια ὅσοι τὸ σχολεῖο μᾶς μαθαίνει: σάν Μεγάλους, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη οἱ «ἀσήμαντοι» καὶ «μικροὶ» ἀνθρωποὶ ταυτίζονται με τὸ ταπεινὸ, τὸ συγκεκριμένο, τὸ καθημερινὸ, τὸ «μικρὸ», μ' αὐτὸ γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ καθένας μπορεῖ νὰ μιλήσει. Ἀλλὰ πιδ συγκεκριμένα ἡ διάκριση μικροῦ καὶ μεγάλου καθορίζεται ἀπὸ καθαρὰ κοινωνικὲς ἀντιθέσεις ὅπως ἡ ἀντίθεση: Κυρίαρχος—Κυριαρχούμενος, κάτοχος τῶν μέσων παραγωγῆς—μὴ-κάτοχος κι ἐνταγμένος στὴν παραγωγὴ, Ἡγεμόνας—Λαός, ἄνθρωπος τοῦ Πνεύματος—ἄνθρωπος τῆς δουλειᾶς, Μύστης—λάτρης κλπ. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ θέματα πού ἀφοροῦν τοὺς Μεγάλους εἶναι κι αὐτὰ «μεγάλα» κι ἀνάλογα συμβαίνει καὶ με τὰ «μικρά». Ἦδη ἔχει δημιουργηθεῖ μιὰ θεματογραφία τοῦ «μικροῦ» καὶ τοῦ «μεγάλου», ὅπου «μεγάλα» θέματα εἶναι: ἡ Ἱστορία, ἡ Πολιτικὴ, ἡ Θρησκεία, τὸ Ἔπος κλπ., ἐνῶ «μικρά» τὰ προσωπικὰ προβλήματα, τὰ καθημερινὰ ὄνειρα, ἄγχη, ἐλπίδες, ἔρωτες, κοινο-

νικά προβλήματα στο στυλ μικρής άγγελίας, και γενικά ή καθημερινή πραχτική σ' όλες της τις εκφάνσεις έξω άπ' τόν χώρο τής Ιστορίας. Νομίζουμε ότι αυτή ή διαδικασία άκολουθείται άσυνείδητα για να καταλήξουμε σε μικρά φίλμ με «μικρά» θέματα. Άπό κεί και πέρα όμως μπαίνει σε λειτουργία ή διαδικασία πού σύμφωνα με τόν ήδη δοσμένο άσυνείδητο πρόθο του σκηνοθέτη (να φτιάξει τή μεγάλο μήκος), θά προσπαθήσει να μεταμορφώσει τόν «μικρό» θέμα σε «μεγάλο», πράγμα άπαραίτητο έξάλλου άπ' τή στιγμή πού μόνο τά «μεγάλα» θέματα συνιστούν τήν «Τέχνη». Κι ή άσυνείδητη τάση του σκηνοθέτη προς τόν «μεγάλο», πράγμα άπαραίτητο έξάλλου άπ' τή στροφονήσει τόν πραγματικό του θέμα, τόν «μικρό», πού δέν κάθεται να τόν αναλύσει.

Άν αυτές οι ύποθέσεις πού κάνουμε αποτελούν τόν κανόνα, άναγκαίο είναι να δούμε και τις έξαιρέσεις του. Δηλαδή: τί συμβαίνει όταν ένα «μεγάλο» θέμα είσασχτεί σε μία μικρού μήκος ταινία; Αυτόματα θά λειτουργήσει ή αντίθεση μικρό—μεγάλο, ή δποία άπ' δτι παρατηρούμε μπορεί να έχει δύο αποτελέσματα: α) να δημιουργήσει αίσθηση γελοιοτήτας, πού όφείλεται στο ότι τόν «μεγάλο» στηρίζεται σε σαθρή βάση, και στο ότι ή άνυπαρξία γερού έρείσματος πού θά τόν άναδείξει προκαλεί τήν πτώση του στο κενό. Έτσι συμβαίνει π.χ. στις ταινίες, «Όμνύειν», τόν «Φεγγάρι στα δίχτυα» κλπ. όπου «μεγάλα» θέματα όπως ο Θάνατος, ο Πειρασμός, ο Διχασμός είσάγονται μ' άφορμή μικροπεριστατικά πού δίνονται σε μικροπεριστατικά. Η άπόδοση τής «μεγάλης» πρόθεσης του σκηνοθέτη σε άμικρυνση γεννά τήν αίσθηση του γελοίου.

β) αντίθετα όταν ή σχέση μικρό—μεγάλο καταδειχεται σαν τέτοια, δηλαδή σαν γελοία, παράγει τή σ υ ν ε ι δ η τ ο π ο ί η σ η τής φύσης της και γεννά τόν κωμικό. Άλλά αυτό προϋποθέτει ότι ο σκηνοθέτης έχει ήδη στοχαστεί τόν μικρό φίλμ σαν πραγματικό αντικείμενο καθώς και τή σχέση του με τόν μεγάλο. Σάν παράδειγμα θ' άναφερε κανείς — άν και όχι άπόλυτα πετυχημένο — τις «Σημειώσεις για μία ταινία μεγάλο μήκος». Ο τίτλος ήδη είναι ένδεικτικός τής συνειδητοποίησης τών όρίων του μικρού φίλμ άπ' τόν καλλιτέχνη. Είναι φανερό ότι αυτή ή κατηγορία είναι έξαιρεση τής έξαιρέσης.

Άς δούμε όμως και τόν κανόνα: τί θά συμβεί όταν τόν «μικρό» θέμα χρησιμοποιηθεί άπ' τήν ταινία με σκοπό πάντα τήν καταγραφή του «μεγάλου»; Δεδομένου του γεγονότος ότι αυτό θεωρείται μικρό κι άσήμαντο, άρα θά πάρει σημασία μόνο σε σχέση με τόν «μεγάλο», άς δούμε πώς μπορεί να διαμορφωθεί αυτή ή σχέση:

α) Υπάρχουν ταινίες πού ξεκινώντας άπό ένα ταπεινό και καθημερινό θέμα ξαφνικά και δίχως αι-

τιολόγηση τὸ ἀνάγουν σὲ γενικότητες, προσπαθώντας νὰ τὰ «ποῦν ὄλα μαζί», σκοπεύοντας τὸ «μεγάλο». Πάσχουν ἔτσι ἀπὸ νοηματική ὑπερτροφία πού ὀφείλεται στὸ ὅτι δὲν κατανοοῦν πῶς μέσα στὸ εἰδικὸ περιέχεται τὸ γενικὸ (ἀρκεῖ ν' ἀναλυθεῖ σωστά) κι ἀναγκάζονται νὰ χρησιμοποιήσουν τίς πατερίτσες τῆς μηχανιστικῆς γενίκευσης, ὅπως συμβαίνει π.χ. μὲ φιλμ ὅπως τὸ «Κρεβάτι», ἢ «Ταράτσα», ἢ «Ἐκδρομή», κ.ἄ.

β) Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ὑπάρχουν ταινίες πού ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα ἐπίσης ταπεινὸ καὶ «μικρὸ» θέμα ἐπιμένουν στὸ εἰδικὸ, πού ἔντονα χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴν ἄρνηση νὰ τὸ συνδέσῃ μὲ τὸ γενικὸ, ἀπωθώντας ἔτσι τὸ «μεγάλο». Ἡ ἀπουσία τοῦ «μεγάλου» δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνει νὰ νομίσουμε ὅτι τὰ φιλμ δὲν καθορίζονται ἀπ' τὴν ἰδεολογία του; ἀπὸν ἢ παρὸν τὸ «μεγάλο» καθορίζει τὰ πλαίσια τοῦ μικροῦ φιλμ. Ἔτσι ἡ ἀπουσία του ἀναγκαστικὰ θὰ συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ νοηματικὴ ἀτροφία. Βλ. π.χ. τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς μικροῦ μήκους («Ἀναχώρηση», «Μικρὴ περιγραφή τῆς ἐπιστροφῆς του», «Γιὰ λίγες μόνο παραστάσεις».

μορφή

II) Στὸ μορφικὸ ἐπίπεδο τῶν ταινιῶν πού ἐξετάζουμε ἢ θεματογραφικὴ ἀντίθεση τοῦ μικροῦ καὶ τοῦ μεγάλου καθορίζει καὶ τὰ ἔκφραστικά μέσα πού χρησιμοποιοῦν οἱ σκηνοθέτες γιὰ νὰ ποῦν τὰ ὅσα θέλουν νὰ ποῦν. Ἔτσι βασικὰ παρατηροῦμε ὅτι τὸ «μικρὸ» θέμα ἀποδίδεται σχεδὸν πάντα μὲ μιὰ πραγματικὴ περιγραφή, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ φυσικότητα, τὸ ντοκουμέντο, τὸ ἄμεσο, τὸ ἀπλὸ καὶ τὸ φτωχό. Αὐτὸς ὁ ρεαλισμὸς ὀφείλεται βέβαια στὸ γεγονός ὅτι τὸ «μικρὸ» θεωρεῖται ταυτόχρονα καὶ ταπεινὸ, εὐκολα καταγράψιμο, ἀπλὴ ἐντύπωση, τῆς ὁποίας ἡ ἀπλὴ φωτογραφικὴ ἀναπαράσταση εἶναι ἱκανὴ ν' ἀποδώσει τὴν πραγματικότητά της. Στὴν οὐσία του ὁ ρεαλισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι: παρὰ νατουραλισμὸς πού καταλήγει: νὰ συρικνώνει τὸ νόημα τοῦ φιλμ.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τὸ «σπουδαῖο» ἀποδίδεται μὲ μέσο μιὰ ὀλόκληρη ρητορικὴ πού χρησιμοποιεῖ τὴν μεταφορά, τὴν παραβολή, τὴν ἀλληγορία, τὸν συμβολισμό. Τὸ «μεγάλο» σὰν τέτοιο δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ μὲ συγκεκριμένο τρόπο (ἀφοῦ θρίσκειται ἔξω ἀπ' τὸ ὄριο τοῦ καθημερινοῦ): εἶναι ἀσύλληπτο καὶ σκοτεινὸ, δύσκολο νὰ ἐκφραστεῖ, ἀπαιτεῖ τὸν παραλληλισμὸ. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε τοὺς χιλιοχρησιμοποιημένους καὶ κακόγουστους συμβολισμούς τῶσων ταινιῶν μικροῦ μήκους, τὸ ρητορικὸ τους στόμφο καὶ πολλὰς φορὲς τὸ μπερδεμένο τους τρόπο ἀφήγησης.

Ἡ ἀντίθεση λοιπὸν ρεαλισμὸς—συμβολισμὸς πού καθορίζεται ἀπὸ καθαρὰ ἰδεολογικὰ σταθερὰ σκέ-

φτεται τὸν ἑαυτὸ τῆς μὲ λαθεμένο τρόπο μέσα σ' αὐτὰ τὰ φίλμ. Ἐπιτείνει περισσότερο τὴν ἰδεαλιστικὴν ἀντίληψιν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο οὔτε ὁ ρεαλισμὸς εἶναι σωστὸς ρεαλισμὸς οὔτε ὁ συμβολισμὸς σωστὸς συμβολισμὸς στὶς ταινίες μικροῦ μήκους ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε ἔτι ἡ ἀντίθεση πραγματικὸ—σύμβολο ἀνήκει μονάχα στὴ γλῶσσα τῆς μεταφυσικῆς, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ στοχαστεῖ τὴν ἰδέα παρὰ μόνον ἔξω ἀπ' τὸ πράγμα, δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὴν παραγωγὴ τῆς ἰδέας στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πράγματος, σὰν προϊόν τῶν δικῶν του ἰδιότυπων διαδικασιῶν.

Σὰ θέμα, σὰν ἔκφραση, τὸ μικροῦ μήκους φίλμ εἶναι ἀπ' τὰ πρὶν καθορισμένο. Τὸ σύστημα ἔχει τοὺς δικούς του νόμους.

να ξεπεραστει το συστημα

Πολὺ γενικὰ μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε γιὰ τίς ταινίες μικροῦ μήκους, ὅτι ἂν δὲν ἀποτελέσουν γιὰ τὸ σκηνοθέτη τοὺς ἀντικείμενο σκέψης καὶ μελέτης μοιραῖα θὰ ὑπαχθῶν στὴν κατηγορίαν ποὺ ἐξετάζουμε καὶ θ' ἀναπαράγουν τὴν ἰδεαλιστικὴν ἰδεολογίαν τοῦ συστήματος ποὺ ἐκθέσαμε. Ἔτσι ἀκόμη κι ὅταν τὸ «περιεχόμενο» τῆς ταινίας εἶναι «ύλιστικὸ» θὰ ἐπενδυθῆ μέσα στὸν προϋπάρχοντα ἰδεαλισμὸ τοῦ συστήματος καὶ θὰ μετατραπῆ ἀναγκαστικὰ σὲ ἰδεαλιστικὸ, ἀντιδραστικὸ· γιατί κάθε ἰδιαιτέρο περιεχόμενο συνδέεται στενὰ μὲ τὸ γενικότερο οικονομικὸ καὶ ἰδεολογικὸ σύστημα ποὺ μέσα του παράγονται οἱ ταινίες, δὲν μπορεῖ νὰ νοηθῆ ἔξω ἀπ' αὐτὸ μὲ κανένα τρόπο. Τὸ μόνον ποὺ μπορεῖ λοιπὸν ὁ σκηνοθέτης εἶναι νὰ ξεπεράσει τὸ σύστημα. Κι αὐτὸ θὰ συμβεῖ μόνον ὅταν συνειδητοποιήσει μὲ διαυγῆ κι ὕλιστικὸν τρόπο τοὺς καθορισμούς κι ὅταν προσπαθῆσει νὰ τοὺς καταστρέψει.

Βλέπουμε ὅτι οἱ οικονομικοὶ παράγοντες τοῦ συστήματος παραγωγῆς μικροῦ μήκους δημιουργοῦν καὶ τὴν ἰδεολογίαν ποὺ ἀνταποκρίνεται σ' αὐτούς. Καὶ στὴ σημερινὴν φάσιν τοῦ κεφαλαιοκρατικοῦ οικονομικοῦ συστήματος ποὺ καθορίζει τὴν παραγωγὴ μιὰ μονάχα ἰδεολογία θὰ ἀνταποκριθῆ στὴ βάση του: ἡ ἀσιατικὴ ἰδεολογία καθορισμένη καθὼς εἶδαμε ἀπὸ μιὰ σειρά ἰδεαλιστικῆς ἀντιθέσεις στὸ πεδίο τῆς φιλοσοφίας, ποὺ καθορίζονται παραπέρα ἀπὸ τίς βασικῆς κοινωνικῆς ἀντιθέσεις τοῦ σύγχρονου κόσμου.

Ἔτσι ὁ δρόμος γιὰ νὰ ξεφύγει κανεὶς ἀπ' αὐτὲς τίς προϋποθέσεις πρέπει νὰ εἶναι ἡ συστηματικὴ σκέψιν πάνω στὸ σύστημα. Καὶ πῶς εἰδικά: ἡ δ ι α λ ε κ τ ι κ ῆ π οὺ συνδέει τὸ μικρὸ καὶ τὸ μεγάλο, τὸ εἰδικὸ καὶ τὸ γενικὸ, τὸ ἰδιότυπο καὶ τὸ παγκόσμιο. Μόνον αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ ἐπιτρέπει στὴν ταινία νὰ ἐγεί ἔξω ἀπ' τὸ σύστημα. Μόνον τότε δὲν θὰ παράγονται ταινίες μικροῦ μήκους μὲ «ἰδεολογία μεγάλου μήκους», ὅπως θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρίσει κανεὶς τὰ

υπερτροφικά κι άτροφικά προϊόντα αυτής τής κατηγορίας. Όταν ο Άλαιν Ρεναι φτιάχνει μικρού μήκους (²) για την έθνική βιβλιοθήκη τής Γαλλίας (ένα «μικρό» θέμα), ή δ η ά π' τ ή ν ά ρ χ ή του φιλμ και σ' όλη τή διάρκειά του στοχάζεται τή «μικρότητα» του θέματός του από μιá «μεγάλη» σκοπιά, έριζοντας τó γενικό μέσα στο ειδικό. Τότε μόνο κατορθώνει νά εισαγάγει στο φιλμ μιá δλόκληρη φιλοσοφική σκέψη για τó χρόνο, τή μνήμη τής ανθρωπότητας, τó θάνατο αυτής τής μνήμης (ένα «μεγάλο» θέμα). Γιατί οί αντίθεσεις πού διασχίζουν τó φιλμ είναι παγκόσμιες κι άπόλυτες αλλά υπάρχουν μόνο μέσα στο ιδιαίτερο και τó συγκεκριμένο. Πέρα άπ' αυτό δ έ ν ύ π ά ρ χ ο υ ν. Διδάσκει ή διαλεκτική διτ χωρίς τó ιδιαίτερο δέν υπάρχει τó γενικό. Γιατί άν κάθε τί τó ιδιαίτερο αποκλειόταν τί θάμνε άπ' τó γενικό; Μόνον όταν ή διαλεκτική τής άμοιβαίας σχέσης, πού άρθρώνει τó ειδικό και τó γενικό, καθορίσει τή μικρού μήκους, θά εξαλειφτεί ή ψευδοαντίθεση πού τ' αντιπαραθέτει, ή μεταφυσική πού τά χωρίζει κι άποτελεί τή βάση τής άστικής ιδεολογίας. Έτσι, αντίστοιχα άπ' τó Ρεναι, ο Ζάν - Μαρι Στράουμπ μεταχειρίζεται τήν ίδια διαλεκτική, όταν τó «μεγάλο» θέμα βλέπει άπό μιá «μικρή» και «καθημερινή» σκοπιά στην ταινία του (³) για τόν Σαϊνμπεργκ

απουσία αγοράς - φεστιβάλ

Όλο αυτό τó ιδεολογικό σύνολο δέν άρκει για νά καλύψει έντελώς τó άληθινό πρόσωπο του οικονομικού συστήματος. Υπάρχουν μαροές. Οί νέοι σκηνοθέτες είναι δέβια αδύνατο ν' άποροφηθούν στην δλόττητα τους. Και παραμένει τó τεράστιο πρόβλημα τής άπουσίας τής αγοράς. Με τήν παντελή όμως έλλειψή της, με τήν αντικειμενική άπαγόρευση τής μικρού μήκους για τó κοινό, άφου ποτέ σχεδόν δέν φτάνει σ' αυτό, ή μάλλον άν φτάνει σ' ένα κοινό αυτό είναι τó έξαιρετικά περιορισμένο, «ειδικό» κοινό τών λεσχών, αίθουσών τέχνης κλπ., τó σύστημα χρειάζεται νά δώσει μιάν άλλη διέξοδο: τó φεστιβάλ, ένα υποκατάστατο τής αγοράς. Τó φεστιβάλ ταινιών είναι ένα υποκατάστατο πού καλύπτει άπόλυτα με τή φαντασματική του φύση τήν έλλειψη τής αγοράς. Σ' αυτόν τó θεσμό υπάρχουν όλα τά στοιχεία (σε φαντασματική πάντα κατάσταση) πού συνθέτουν ένα μηχανισμό άγοράς: τά προϊόντα, ο συναγωνισμός τους (πού σ' αυτήν τήν περίπτωση, κι αυτό είναι άκόμη πιό επικίνδυνο, διεξάγεται σ' ένα «αισθητικό», ιδεολογικό επίπεδο), τó κέρδος (τό βραβείο). Τó άπωθημένο άπ' όλο τó κινηματογραφικό σύστημα για όλη τήν περίοδο πριόν ζαφνικά άποκτά μιá υπόσταση, πού όντας φαντασματική και πιστεύοντάς την γνήσια καλύπτει τήν πραγματική του φύση.

N. A., K. M.



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΜΙΛ ΝΤΕ ΑΝΤΟΝΙΟ



Ἡ δίκη τοῦ Μακκάρθου, ἡ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ, ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ: τὰ γεγονότα αὐτὰ αποτέλεσαν γιὰ τὸν Ἐμίλ ντέ Ἄντονιο τὸ ὕλικό (καὶ ὄχι τὸ πρόσχημα) τριῶν ὑποδειγματικῶν ταινιῶν: «Θέμα Διαδικασίας» / «POINT OF ORDER», «Προσφυγὴ στὴ Δι-

καιούση» / «RUSH TO JUDGEMENT», και «Γουρουνομία χρόνια» / «IN THE YEAR OF THE PIG»¹.

1. Η συνέντευξη αυτή είναι αποσπάσματα από τη συζήτηση του Έμιλ ντε Άντόνιο με τους Μπερνάρ Άιζενστάϊν και Ζάν Ναρραπανι για λογαριασμό των Καθιέ ντυ Σινεμά. Έχει δημοσιευτεί στο Νο 214 αυτού του περιοδικού.

Συμφωνώ απόλυτα. Όποτε χρειάστηκε να γίνει κάποια θρωμοδουλειά, ο ευκολότερος τρόπος ήταν να θάλει κανείς τους φιλελεύθερους να την κάνουν. Τα μέλη της Έπιτροπής Γουώρρεν, εκτός από δυο εξαιρέσεις, ήταν όλοι φιλελεύθεροι. Οι νέοι δικηγόροι που έκαναν όλη τη δουλειά, εκτός από μια εξαίρεση, ήταν φιλελεύθεροι. Ένας μόνο ήταν της άκρας δεξιάς, και φάνηκε ο μόνος τίμιος. Ήταν ο μόνος που με έπιστολή του έκφραζε την αποδοκιμασία του για την Έκθεση Γουώρρεν² εκείνος έφτιαξε μια λίστα είκοσιπέντε ερωτημάτων, λέγοντας: σ' αυτά τα ερωτήματα δέν άπαντήσαμε. Τελικά ή πολιτική πραγματικότητα έχει ξεστρατίσει, έχει στομώσει γιατί οι Φιλελεύθεροι είναι κάθε στιγμή έτοιμοι να σφίξουν τα χέρια για την έθνική ενότητα, και τó κάνουν, αντί να παραμένουν ριζοσπάστες. Η μεγάλη δικαιολογία του δικαστή Γουώρρεν και της φιλελεύθερης κοινότητας των Η.Π.Α., σχετικά με την Έπιτροπή και την Έκθεση, είναι ή ιδέα που έπινόησαν, ότι δηλ. υπάρχουν δυο είδων αλήθειες: ή άληθινή αλήθεια (ή αλήθεια που είναι αλήθεια) και ή πολιτική αλήθεια, ή αλήθεια για τó έθνικο συμφέρον, για τó καλό του έθνους. Γι' αυτό τó λόγο άλλωστε, άνθρωπους σαν τόν Τσόμσκυ ή σαν έμένα, μάς θεωρούν προδότες στην Άμερική, γιατί έθνικό συμφέρον σημαίνει πώς θάπρεπε να πυκνώσουμε τις τάξεις του πολέμου. Η Άμερική όμως άλλαξε από την έποχή εκείνη που ο Μάρκ Λαίην³ εμφανίζόταν στο Κογκρέσσο, τó 1960 πέρασαν δέκα χρόνια κι ή Άμερική είναι πιά διαφορετική χώρα. Ο πόλεμος καταράκωσε την Άμερική, κι ήταν ο σημαντικότερος πόλεμος που κάναμε ποτέ (μετά από τόν Έμφύλιο πόλεμο, βέβαια, που ήταν άλλο πράγμα). Έπιπλέον ήταν ο μόνος πόλεμος που συνάντησε κάποια σθεναρή αντίδραση.

Καθόλου. Οι περισσότεροι Άμερικάνοι συνεχίζουν να πιστεύουν ότι ο πόλεμος της Κορέας ήταν απόλυτα δικαιολογημένος. Οι περισσότεροι δέχονται την έπισημη έκδοχή, ότι οι Βόρειοι Κορεάτες έπιτέθηκαν και ή Κίνα έκανε επέμβαση. Μάλιστα, αν θέλετε να μάθετε τη διαφορά ριζοσπαστών και φιλελεύθερων, υπάρχει μια διάκριση. Οι ριζοσπάστες κτυπούν και τόν πόλεμο της Κορέας και τόν πόλεμο του Βιετνάμ, ενώ οι φιλελεύθεροι λένε: «Ο πόλεμος του Βιετνάμ είναι πολύ κακός, ο πόλεμος όμως της Κορέας ήταν δικαιολογημένος». Αυτοί κάνουν τη διάκριση ανάμεσα στους δύο πολέμους, ενώ οι ριζοσπάστες άναγουν τά αίτια του πολέμου στον παγκόσμιο πόλεμο.

Θυμάστε τί έλεγε ο Νόαμ Τσόμσκυ²: στην Άμερική, όπως και παντού, οι «φιλελεύθεροι» τελικά ακολουθούν την πιο άμφίβολη πολιτική, απ' τη στιγμή που χρησιμοποιούν διάφορα ιδεαλιστικά, ήθικά επιχειρήματα, για να υποστηρίξουν τόν πόλεμο στο Βιετνάμ, τις πολιτικές δολοφονίες, κλπ., ενώ ή δεξιά έχει τουλάχιστο μια καθαρά πραγματιστική ευσύτητα που έπιτρέπει να την τοποθετήσουμε, να την δρίσουμε και να την πολυμηόσουμε.

2. Στο βιβλίο του «Η Άμερική και οι νέοι μαντρινόι».

3. Ο Λαίην ήταν τó 1967 δικηγόρος του Λη Όσβάλτ, κι έγραψε τó βιβλίο «RUSH OF JUDGEMENT» που αποτέλεσε τó θέμα της ομώνυμης ταινίας του Ντέ Άντόνιο, στην οποία συμμετείχε σαν συνομιλητής και συμπαραγωγός.

Ο πόλεμος της Κορέας δέν συνάντησε αντίδραση;

Στή «Χρονιά του Γουρουγιού» κάνει έντοπωση τὸ γεγονός δι' ἀποσιωπᾶται ἢ τουλάχιστον μειώνεται ὁ ρόλος τοῦ Κέννεντυ στὸν πόλεμο.

Ὁ Κέννεντυ δὲν εἶναι ὁ ὑπεύθυνος τοῦ πολέμου στὸ ξεκίνημά του. Εἶναι ἀπλᾶ μιὰ προσωπικότητα μέσα σὲ μιὰ ἀλυσίδα γεγονότων. Στὸ φιλμ, ὁ ταγματάρχης Κόρσον λέει: «τὸ 1961 εἶναι ἡ χρονιά πού δλα ἄλλαξαν». (Τὸ 1961 πρόεδρος εἶναι ὁ Κέννεντυ). Κατόπιν κάνει ἀπολογισμό τῶν ὄσων συνέβησαν τὸ 1961: ὁ καθηγητὴς Στάλεϋ πήγε στὸ Βιετνάμ γιὰ νὰ ἀναπτύξει αὐτὸ πού οἱ γάλλοι ὀνόμαζαν «ἀγρο-πόλεις», κι ἐμεῖς τὰ λέμε «στρατηγικὰ χωριά», ὁ Κέννεντυ ἔστειλε τὸν Τζόνσον ἐκεῖ κάτω, βλέπουμε στὴν ταινία τὸν Κέννεντυ μαζί με τὸν Τζόνσον, καὶ συνέπεια τῆς ἀποστολῆς τοῦ Τζόνσον γιὰ λογαριασμό τοῦ Κέννεντυ, δέβαια, εἶναι ἡ μεταβολὴ τῆς φύσης τοῦ πολέμου, (κι ἡ ἀμερικάνικη ἀποστολὴ αὐξήθηκε ἀπὸ 400 σύμβουλους σὲ 16.000 ἀνθρώπους)· αὕτῃ εἶναι ἡ συνεισφορά τοῦ Κέννεντυ στὸν πόλεμο. Ἐγώ, ὁ ἴδιος, στὸ θάθος σκέφτομαι πῶς ὁ Κέννεντυ εἶναι πῶς ὑπεύθυνος γιὰ τὸν πόλεμο ἀπ' ὅτι ὁ Τζόνσον. Ἀλλὰ, αὐτὸ εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὸ ἀποτυπώσεις πάνω στὸ φιλμ. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς δυσκολίες πού συναντᾶ κανεὶς δταν δουλεύει μὲ ὀσμμένο ὕλικό: ὁ Κέννεντυ ἦταν πολὺ δεξιότηχνης, ἐνῶ ὁ Τζόνσον δὲν ἦταν, γι' αὐτὸ καὶ δὲν βρίσκουμε τίποτα νὰ ποῦμε γιὰ τὸν Κέννεντυ.

.....

Ἐχετε φτιάξει τρεῖς ταινίες ἀποκλειστικὰ πολιτικῆς: ντοκιμανταρ καὶ ὄχι φιλμ. Πῶς καταλήξατε νὰ διαλέξετε τὸν κινηματογράφο, καὶ ὄχι ἕνα ἄλλο μέσο ἔκφρασης, γιὰ νὰ ἀσχοληθεῖτε μ' αὐτὰ τὰ τρία σημαντικότερα προβλήματα;

Ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ μπερδεμένη. Ἀνέκαθεν ἤμουν πολιτικοποιημένο ἄτομο. Στὰ δεκαεπτὰ μου χρόνια, στὸ Χάρβαρντ, ἤμουν κιάλας ριζοσπάστης. Μετὰ, στὸ στρατό, ἔχασα τὸν ριζοσπαστισμὸ μου σὲ μεγάλο βαθμό, γιὰ τὸ Β' παγκόσμιος πόλεμος ἦταν κάτι τὸ ξεχωριστό, κι ἐγὼ ἔμπαινα ξανά στὸ στρατὸ σὲ συνθήκες παγκοσμίου πολέμου· αὕτῃ τὴν ἐντύπωση ἔχω... δὲν εἶμαι σίγουρος. Ὅταν ἔφτασα στὸν κινηματογράφο, ἀφετηρία μου στάθηκε ἡ ἱστορία τοῦ Μακκάρθου... Ἡ πρώτη εὐκαιρία ἦταν τὸ γεγονός δι' τὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὴ δίκη τοῦ Μακκάρθου ἔμενε ἀνεκμετέλλευτο, μιάς κι ἡ ἀμερικάνικη τηλεόραση τὸ πέταγε ὄλο. Ἦταν πολὺ δύσκολο ν' ἀποθηκευτεῖ. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μαγνητικὴ ταινία δὲν ὑπῆρχε, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά εἶχε κανεὶς στὴ διάθεσή του 188 ὄρες διπλῆ μπάνα νεγκατιφ. Στὴν ἀρχή, ὁ Τάλμποτ⁴ κι ἐγὼ σκεφτήκαμε νὰ κάνουμε μιὰ ταινία, δταν ὄμως τελικὰ ἀρχίζαμε νὰ συζητᾶμε τί θὰ κάνουμε, ἦταν πολὺ ἀμφίβολο ἂν ὑπῆρχε κἀν τὸ ὕλικό· φάξαμε παντοῦ καὶ τελικὰ τὸ βρήκαμε στὸ C.B.S. Θὰ σᾶς πῶ ἕνα περιστατικὸ σχετικὰ με τὸ «Θέμα Διαδικασίας», ἀλλὰ τὸ βρισκω χαρακτηριστικὸ. Πῆγα στὸ C.B.S. καὶ εἶπα: «θὰ θελα ν' ἀγοράσω τὸ ὕλικό». Μ' ἀπάντησαν: «Δὲν τὸ πουλάμε. Θὰ βγάλουμε ξανά στὴ φόρα τίς παλιὲς θρωμῆς; Ἐρχάστε το». Ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή, ἡ ταινία εἶχε πᾶ τελειώσει, δὲν γινόταν κουδέντα. Μετὰ, ἔγινε κἀτι πὺ συμβαίνει συχνὰ μέσα στὴ ζωὴ τῶν ἀμερικάνικων ἑταιριῶν· κι ἐπιμένω πάνω στὴν πολυπλοκότη-

4. Ντάνιελ Τάλμποτ: διευθυντὴς τῆς αἵθουσας τῆς γλῶσσης «Ὁ Νεοορκέζος». Συμπαρωγὸς καὶ συννεκρίστης τῆς ταινίας «Θέμα Διαδικασίας».

τα και τις αποχρώσεις της σημασίας των προσωποποιήτων μέσα στη ζωή των αμερικάνικων εταιριών. Δεν είναι τόσο μονολιθικά, όσο συνήθως πιστεύουν, κι ή αριστερά δεν πρέπει να κάνει το λάθος να πιστεύει πως δεν είναι παρά θουνά μονολιθικής βλακειάς: δεν είναι έτσι. Έγιναν αλλαγές στη C.B.S., και τα έπίκαιρα τὰ ανέλαθε ένα άλλο πρόσωπο. Μὲ φώναξε και μου ξηκανε τὴν πρόταση νὰ μου πουλήσει τὸ φίλμ. Ήταν ένας φιλελεύθερος, κι αὐτὸ πού τὸν ἐνδιέφερε ἦταν τὸ χρῆμα. Ὁ ἄλλος ἦταν συντηρητικός. Μᾶς ἔβαλαν νὰ πληρώσουμε μιὰ προκαταβολή 50.000 δολλαρίων γιὰ τὸ ὕλικό, και τὰ μισὰ ἀπὸ τὶς εἰσπράξεις τῆς ταινίας, ἐφ' ὅρου ζωῆς γιὰ ἔλα τὰ μέσα μετάδοσης. Τους εἶπα: «Εἶναι κλεισιὰ» και μ' ἀπάντησαν: «Τὸ ὕλικὸ τὸ ἔχουμε μονάχα ἐμεῖς. Ἡ τὸ παίρνετε, ἢ τὸ χάνετε».

Ὁ Μακκαρθισμὸς γιὰ μένα προσωπικὰ ἀντιπροσώπευε πολλὰ πράγματα. Ἄλλα γεγονότα μπορεί νὰ ἦταν σημαντικότερα γιὰ τὴν Ἀμερικὴ, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ θέμα μ' ἀγγίζει προσωπικὰ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο, γιατί εἶχε τὶς μεγαλύτερες συνέπειες πάνω στη ζωὴ μου, κι ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς φίλων καταστράφηκαν πέρα γιὰ πέρα ἀπ' αὐτόν. Ἐγὼ δούλευα πάντα ἀνεξάρτητα, κι ἔτσι δὲν φοβόμουνα κανένανε, ἀλλὰ γιὰ πολλοὺς καθηγητὲς ἢ ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου πού γνώριζα, ἢ ζωὴ πού ἔκαναν βγήκε ἀπ' αὐτὴ τὴν ἱστορία καταστραμμένη. Κι ὅλο τὸ κλίμα ἐκεῖνο, τὸ κυνήγι τῆς μάγισσας, ἦταν φοβερὴ ἱστορία. Τώρα, θὰ μου πείτε, γιατί νὰ τὸ κάνω ταινία; Πιστεῦω ἀληθινὰ στὸ κινηματογραφικὸ ντοκουμέντο σὰν μέσο ἀποκάλυψης (αὐτὴ γιὰ μένα εἶναι ἡ λέξις - κλειδί), πού δύσκολα πετυχαίνει μ' ἄλλον τρόπο. Δὲν γίνεται μὲ μιὰ δραματικὴ ταινία, ἢ μ' ἕνα βιβλίο... Αὐτὰ πού θλέπουμε στὸ «Θέμα Διαδικασίας» κανεὶς δὲν μπορούσε νὰ τὰ δειν γινόντανε, κανένα βιβλίο δὲν τὰ περιγράφει, δὲν μπορεί νὰ τὰ περιγράψει. Θέλω νὰ πῶ ὅτι θλέπουμε τὸν Μακκάρθου κυριολεκτικὰ νὰ τρελλαίνεται μπροστὰ στὴν Ἀμερικὴ. Καταλαβαίνουμε ἐνστικτωδῶς τί ἀντιπροσώπευε ὁ Μακκαρθισμὸς, χωρὶς ὅμως νὰ μπορούμε νὰ τὸ δρίσουμε συγκεκριμένα μὲ λόγια... Ὅταν θλέπουμε τὸν Ρόυ Κόν⁵ νὰ μιλᾷ στὸν Μακκάρθου, κάτι καταλαβαίνουμε γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ τους φύση. Κι ἂν π.χ. εἴμαστε προσεχτικοί, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ δικαστὴς Ρουέλτς⁶ δὲν εἶναι κάποιας ἥρωας, ἀλλὰ ἕνας τύπος ὅπως ὅλοι οἱ ἄλλοι. Πολὺ εὐχαριστιέμαι πού οἱ ἀνθρωποι τοῦ Στρατοῦ ἔχουν τόσο ἠλίθια φυσιογνωμία. Μπορεὶ κανεὶς νὰ κάνει πολλὲς τέτοιες ἐμμесες ἀποκαλύψεις γιὰ τὴν ἀμερικάνικη ζωὴ. Ἄν π.χ. πούμε: ὁ τάδε στρατηγός, διοικητικὸ στέλεχος τοῦ Στρατοῦ, ὁ κ. Στῆβενς⁷, ἦταν ἠλίθιοι —πράγμα πού εἶναι ἀλήθεια— δὲν κάνουμε τίποτε, κανέναν δὲν ἐνδιαιφάρεται. Σοῦ λένε, «εἶναι ἀριστερός και τὰ λέει αὐτὰ». Ὅταν ὅμως δεῖξεις σέ πούδ βαθμὸ δειλὸς κι ἀδύναμος ἦταν ὁ γραμματέας τοῦ Στρατοῦ, και πῶς ὁ Μακκάρθου τὸν ἔκανε τ' ἀλατιῦ μπροστὰ στὸν κόσμω, δὲν λὲς ἀπλὰ κάτι τι



5. Ρόυ Κόν: νομικὸς σύμβουλος ἐπιτεφαλῆς τῆς Ἐπιτροπῆς Μακκάρθου (Ἐπιτροπὴ Ἑρεῦνης Ἀντιαμερικάνικων Ἐνεργειῶν) πού ἔβρασε στὴν περίοδο τῆς αἰχμῆς τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου. Ἀνάμεσα στὰ θύματά τῆς ἦταν και πολλοὶ κινηματογραφιστὲς (ἢ περίφημη Ὑπόθεση τῶν Δώδεκα), πού ἔληξε μὲ τὴν ἀναγραφή τῶν ὀνομάτων τῶν δώδεκα στὴ μούρη λίστα τοῦ ἐμπορικοῦ κυκλώματός και τὸν ἀποκλεισμὸ τους ἀπὸ κάθε κινηματογραφικὴ δουλειά.

6. Τζόζεφ Ρουέλτς: εἰδικὸς σύμβουλος τοῦ Ἀμερικάνικου Στρατοῦ (ἐνημερωτικὰ ἀναφέρουμε ὅτι ὁ Ρουέλτς, σὰν ἀπόστρατος, ἔπαιξε τὸν ρόλο τοῦ δικαστῆς στὴν ταινία τοῦ Ρόμπερτ Μινκερ «Ἀνατομία ἐνὸς Ἐγκλήματος»).

7. Ρόμπερτ Στῆβενς: διοικητικὸ στέλεχος τοῦ Στρατοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μακκάρθου.

ἀποκαλύπτεις κάτι, κι αυτή είναι ή ουσία του κινηματογράφου. Είναι κάτι που μπορεί ν' ἀποκαλυφτεί στους ανθρώπους χωρίς νά χρειάζεται ένας άμεσος λόγος. Σκέφτομαι, για παράδειγμα, πώς τὰ περισσότερα προπαγανδιστικά έργα ἀποτυχαίνουν γιατί ἀναπαριστούν ένα άμεσο λόγο, κι ό άμεσος λόγος παίρνει τή μορφή τής ταυτολογίας. "Όταν λέμε «ό πόλεμος τού Βιετνάμ είναι κακός», τί λέμε τελικά; Ναι, έσείς κι έγώ τό ξέρουμε πώς ό πόλεμος τού Βιετνάμ είναι κακός, αλλά δέν λέμε κάτι που νά έχει κάποια σημασία. Ένώ όταν δείχνουμε τόν ταγματάρχη Πάττον που λέει χαμογελαστός στους φαντάρους «είστε μιá καλή παρέα δολοφόνων», έχουμε κιόλας πει έκατό πράγματα. Αυτό μόνο ό κινηματογράφος μπορεί νά τó κάνει, και κανένα άλλο μέσο έκφρασης. Και οι ταινίες που έκανα μετά τó «Θέμα Διαδικασίας» έντάσσονταν μέσα σέ μιá πολιτική διαδικασία — πράγμα που δέν έκανε τó φίλμ για τόν Μακκάρθου. Άκόμα κι ή ταινία που έκανα για τó BBC, τó «THAT'S WHERE THE ACTION IS» (αυτόν τόν άπαίσιό τίτλο τόν έβαλαν οι έγγλέζοι, και μου σηκώνεται ή τρίχα όταν τ' άκούω), που κατά τὰ 95ο) ο είναι ταινία μου, και 5ο) ο είναι άλλαγμαμένο. Πάντως τó πήρα άπόφαση, έστω και κάπως άργά. Δέν θά ξαναδουλέψω ποτέ πιά για λογαριασμό τρίτου.

.....

Τό 1968, στó «ESQUIRE», ό Ρόν Κόν είχε γράψει ένα άρθρο όπου έλεγε ότι ό Μακκάρθου έπεσε μόνο και μόνο επειδή δέν ήταν χρήσιμος στήν κυβέρνηση.



Ναι, είναι βασικό, γιατί όλο του τó άρθρο τó άντλησε άπό τήν ταινία μου χωρίς νά τó λέει κιόλας. Άπλά τήν άντέστρεψε: διαβάζοντας τó άρθρο και άνακαλώντας τó «Θέμα Διαδικασίας» βλέπουμε ότι όλα είναι άντεστραμμένα. Μπορούσε νά χρησιμοποιήσει χιλιάδες άλλα επιχειρήματα κι άποδείξεις για τήν άποψη του, και δέν τά χρησιμοποίησε επειδή δέν ύπήρχαν στήν ταινία μου. Ό Κόν πάντως έχει δίκιο λέγοντας ότι ό Μακκάρθου έπεσε γιατί δέ χρησίμευε πιά στήν κυβέρνηση.

Πρίν κάνω τήν ταινία τού είχα στείλει ένα γράμμα (τού Μακκάρθου) όπου τού έγραφα ότι είμαι πέρα για πέρα έναντίον του, αλλά πώς δέν μπορούσα ταυτόχρονα ν' άνεχτώ τόν τρόπο που ή διακυβέρνηση Κέννεντυ προσπαθούσε νά ρίξει όλα τὰ θάρη πάνω του. Δέν μ' άπάντησε ποτέ, και δέν έιπε κουδέντα για τήν ταινία. Άλλά μετά άπό χρόνια, και όταν δημοσιεύτηκε τó άρθρο, παρουσιαστήκαμε μαζί στήν Τηλεόραση, κι ύστερα ήρθε νά μ' εύχαριστήσει για κείνο τó γράμμα.

Έκείνη ή έμφάνιση ήταν ένα έκπληχτικό παράδειγμα για τόν τρόπο που πλαστογραφεί τὰ πράγματα ή Τηλεόραση ή συζήτηση διευθυνόταν άπό τόν Μάκλεϋ, που έπίσημα είναι συντηρητικός και πρακτικά φασίστας. Κάθε φορά που έθιγα κάποιο πρόβλημα

ή ήθελα να ανακοινώσω κάποιο ντοκουμέντο, έκοβε τη μετάδοση κι έχωνε μιὰ διαφήμιση.

Βέβαια. Μιά μέρα θα πρέπει να γράψω ένα διβλίο για τή χρησιμοποίηση τών ντοκουμέντων. Θα μπορούσα κάλλιστα να προβάλω τον Μακκάρθου, κυρίως αν τόν έδειχνα λιγότερο, ή αν έδινα έμφαση στα πλάνα όπου καγχάζει: ή δείχνει μιὰ ενεργητικότητα.

‘Ο Μακκαρθισμός είναι ο θρίαμβος τής διαφήμισης, ο θρίαμβος τού «να μη λές άπολύτως τίποτα», ο θρίαμβος τής τεχνικής πάνω στο περιεχόμενο. ‘Ο Μακκάρθου δέν έλεγε τίποτα. Αυτό τó τίποτα όμως, τó έλεγε με τελείως δοκιμασμένο τρόπο. ‘Ο Τζόζεφ Γουέλς ήταν ένας δικηγόρος μεγάλης φήμης, ένα τρομερό πρόσωπο, ένας δεξιός Ρεπουμπλικάνος πού ήταν από παλιά Μακκαρθικός μέχρι τή στιγμή πού ο Στρατός κίνησε τή δίκη εναντίον τού Μακκάρθου. ‘Η τεχνική αυτού τού ανθρώπου βρισκόταν πολύ κοντά στις τεχνικές τού Μακκάρθου. Δέν ήταν ένας ήρωας, αλλά ένας πανέξυπνος μαίτρ τακτικής, ένας μεγάλος δικηγόρος και καταπληκτικός ήθοποιός. Στην ταινία, θα μπορούσαμε να δείξουμε πώς έπαναλαμβάνει από καιρού εις καιρό τήν περίφημη φράση: «Δέν έχετε αίσθηση τής αξιοπρεπείας, κύριε», με τόν ίδιο πάντα τόνο σέ βαθμό πού τρέχουν τά δάκρυα άπ’ τά μάτια.

Σ’ όλες σχεδόν τες δουλειές μου υπάρχει αυτή ή διάθεση πού ονομάζω ε ί ρ ω ν ί α. ‘Ενα από τά πράγματα πού με καίγανε σάν ‘Αμερικανό ήταν πού έβλεπα τή γλώσσα τής χώρας μου να εξασθενίζει: ή ‘αμερικάνικη ρητορική έχει εξασθενήσει. ‘Ενα παράδειγμα, πού άφορά μόν τó Βιετνάμ, αλλά είναι πολύ αντιπροσωπευτικό (ήταν άπ’ τά πράγματα πού με ώθησαν να κάνω αυτή τήν ταινία, περισσότερο κι άπ’ τες φρικαλεότητες τού πολέμου) : πάει καιρός πού στις ‘Ηνωμένες Πολιτείες υπήρχε μιὰ πολύ τίμια έκφραση, «ο έλεγχος τών πηγών». Αυτή ή έκφραση σήμαινε ότι ή ‘Αμερικάνικη Κυβέρνηση βοηθούσε τούς κτηματίες, έλεγγε τες πλουτοπαραγωγικές πηγές τής χώρας προστατεύοντας τήν ύπαιθρο από πλημμύρες, κτίζοντας φράγματα, κ.λ.π. Μιλάνε και σήμερα για «έλεγχο πηγών» στο Βιετνάμ, και ξέρετε τί σημαίνει; Σημαίνει πώς ρίχνουνε χημικά, βακτηριολογικά άέρια για να καταστρέφουν τήν παραγωγή. ‘Η ρητορική τής ‘αμερικάνικης ζωής έχει άποκτήσει τή δική της ειρωνία, άφου όλα σχεδόν έχουν πιά τήν αντίθετη σημασία. Μου κάνει έντύπωση τó γεγονός ότι ο Τζώρτζ ‘Οργουελ έγραψε τó 1984 σάν παρωδία τού κομμουνιστικού κόσμου, ένω αυτά πού γράφει έχουν άρχισει να γίνονται στόν λεγόμενο δημοκρατικό κόσμο.

Στες Κάννες είχατε πεί ότι με τó ύλιό πού έχετε θα μπορούσατε να κάνετε μιὰ ταινία ύπέρ τού Μακκάρθου.

‘Ο Ιρλανδικός τού χαρακτήρας... ‘Αναφορικά με τήν ταινία σας, γράφατε: «τις πιό χαλαρές στιγμές, βλέπαμε τες συνεδριάσεις τού δικαστηρίου σάν ένα είδος «ήθικου δράματος» σέ στυλ γουέστερν. Μας συνέβαινε να ταυτίζουμε τή διαβολικότητα τού Μακκάρθου με τόν κομμικό μηδενισμό τού W. C. FIELDS». Πέρα άπ’ αυτές τες αναφορές, ήταν ή πρώτη φορά πού ή Τηλεόραση άναλάμβανε πραγματικά έναν ενεργητικό ρόλο, σκοτώνοντας, στήν ουσία, ένα δημόσιο πρόσωπο...

‘Η αντίληψη τών ρώων κινηματογραφιστών τής δευτέρας περιόδου για τó «ντοκουμέντο» ήταν τούτη εδώ: σέ κάθε ντοκουμέντο μπορούμε να διακρίνουμε δύο ντοκουμέντα: κι ο μηχανισμός τών ταινιών τους έτεινε, με τó παιχνίδι τών πλάνων, να προβάλλει αυτή τή διαίρεση. ‘Η ίδια διαδικασία γίνεται αίσθητή και στήν ταινία σας.

Ἄκουσαμε νὰ καταφέρονται γιὰ τὴ «Χρονιά τοῦ Γουρουιου», λέγοντας ὅτι παρουσιάζει τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ ὡς ἓνα γεγονός — φοβερὸ βέβαια — χωρὶς ὥστόσο νὰ περιγράφει πῶς δημιουργήθηκε αὐτὸς ὁ πόλεμος, αὐτὴ ἡ πολιτικὴ, χωρὶς νὰ ἀναλύει τί οἰκονομικὴ σημασία εἶχε γιὰ τὴν Ἀμερικὴ ἢ πολιτικὴ αὐτή. Μὰ δύο λόγια, ὅτι ἡ ταινία τοποθετεῖ τὴν πολιτικὴν περιστάσεσιν σὲ σχέση μετὰ τὴν ἠθικὴν παρὰ μετὰ τὴν οἰκονομίαν.

Ἐπάρχουν πολλὰ σημεῖα στὴν ἐρώτησιν. Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ δὲν ἦταν οἰκονομικὸς κυρίως πόλεμος. Καὶ οἱ «παλιοὶ μαρξιστὲς» ποὺ θέλουν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ἦταν μόνον οἰκονομικὸς γελιοῦνται ἔχουν μείνει στὸν τρόπο σκέψης τῶν μαρξιστῶν τοῦ '30. Δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ θέμα στὸ Βιετνάμ, γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἐπέμεινα στὴν ταινία, γι' αὐτὸ καὶ τοποθέτησα ἐλεύθερα τοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντας σὲ δεύτερο ἐπίπεδο — ποὺ εἶναι τὸ πραγματικὸ τους ἐπίπεδο. Κι ἐκεῖ ποὺ τοὺς θεωρῶ δικαιολογημένους, τοὺς παρουσιάζω στὸ φιλμ. Π.χ. προκειμένου γιὰ τίς ἀρχὲς τοῦ ἀμερικάνικου ἱμπεριαλισμοῦ — καὶ πάνω σ' αὐτὸ βρῆκα μερικὰ ἐνδιαφέροντα πλάνα τῆς Σέλ Ὁϊλ, τῆς Ἀμερικαν Στήλ Κόμπαν, κ.λ.π. Πάντως ὁ πόλεμος τῶν Η.Π.Α. στὸ Βιετνάμ εἶναι πολὺ πιὸ μπερδεμένος σὲ σχέση μετὰ τὴν γαλλικὴν ἀποικιοκρατίαν. Εἶναι πόλεμος ἰδεολογικοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, ψυχρὸς πόλεμος. Στὴ Νότιο Ἀμερικὴ, πάλι, κάνουμε ἄλλου εἴδους πόλεμο: βασικὰ οἰκονομικό. Δὲν εἶναι ὅλοι οἱ πόλεμοι ἴδιοι, ὅπως δὲν εἶναι ἴδιες κι οἱ οἰκονομίαι, τὰ συστήματα. Μερικοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ ἄρχισε τὸ 1917, κι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀποψη τοῦ μεγαλύτερου ἱστορικοῦ τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου, Ντ. Φ. Φλέμινγκ, στὸ δίτομο βιβλίον τοῦ «THE ORIGINS OF THE COLD WAR».

Ἄν ἔκανα ταινία γιὰ τὴ λατινικὴ Ἀμερικὴ, ποὺ ὅμως δὲν θὰ κάνω, καὶ ἡ τεχνικὴ θὰ ἦταν διαφορετικὴ, καὶ τὸ ὀλικό. Στὴ λατινικὴ Ἀμερικὴ, οἱ Η.Π.Α. δὲν κάνουν ἰδεολογικὸν πόλεμον, παρὰ μόνον ἐναντίον τοῦ Κάστρο, — κι αὐτὸ σὲ περιορισμένη κλίμακα. Ἐκεῖ βασικὸς πόλεμος εἶναι ὁ οἰκονομικός. Ἄν κανεὶς φτιάξει ταινία γιὰ τὴ Γουατεμάλα, θὰ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ φτιάξει ταινία γιὰ τὴν Γιουνάιτεντ Φρουτ Κόμπαν, γιὰ τίς μπανάνες «τσικίτα». Σὲ μιὰ ταινία ὅμως γιὰ τὸ Βιετνάμ, ἡ ἀριστερὰ δὲν θὰπρεπε νὰ κάνει λάθη, ἀπλοποιώντας τὴ φύσιν τοῦ ἐχθροῦ ὡς τὰ ἄκρα.

Τὸ νὰ λέμε πῶς οἱ οἰκονομικοὶ παράγοντες κυριαρχοῦν στὸν πόλεμον τοῦ Βιετνάμ εἶναι ἀπλούστατα λάθος. Ὅπως σὰς ἔλεγα πρίν, ὁ Φλέμινγκ ἰσχυρίζεται στὸ βιβλίον του πῶς ὁ Ψυχρὸς Πόλεμος ἄρχισε τὸ 1917, γιὰ τὴν ἀκρίβεια τὸ '19: ὁ Ψυχρὸς Πόλεμος ἄρχισε ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ οἱ Ἠνωμένες Πολιτεῖες, ἡ Ἀγγλία, ἡ Πολωνία, καὶ ἡ Γερμανία προσπάθησαν νὰ ἐξαπολύσουν μιὰ ἐστρατεία ἐναντία στὴ Σοβιετικὴ Ἐννεση. Δὲν μπορεῖ, δυστυχῶς, κανεὶς νὰ τὰ χωρέσει ὅλα σὲ μιὰ ταινία, ὅπως σ' ἓνα βιβλίον. Δὲν παρέλειψα ὅμως τίποτε ἀπ' αὐτὰ ποὺ μοῦ φαινότουσαν θεμελιακά. Καὶ θεμελιακὸ δὲν βρῆκα τὸν οἰκονομικὸν παράγοντα. Ἀντίθετα θεμελιακὸν ἄρισκω νὰ κυττάξω κανεὶς τὸ Βιετνάμ κάτω ἀπὸ τὴν ὀπτικὴν τοῦ Ψυχροῦ Πολέμου. Γι' αὐτὸν ἄλλωστε τὸ λόγο δέχτηκαν οἱ Ἀμερικανοὶ νὰ κάνουν τὸν πόλεμον, καὶ γι' αὐτὸ καὶ τὸν ἔχα-

σαν. Ἡ αἰτία τοῦ πολέμου ἦταν νὰ ἀναχαιτιστεῖ ὁ κομμουνισμός. Ἔτσι ἀντιλαμβάνονται οἱ Ἀμερικάνοι τὸν πόλεμο, καὶ εἶναι μετὰθεση τοῦ προβλήματος τὸ νὰ παραιμερίζουμε αὐτὸ τὸν λόγο καὶ νὰ λέμε: τὰ αἰτία εἶναι οἰκονομικά. Τί εἶναι τέλος πάντων, αὐτὰ τὰ οἰκονομικά αἰτία; Τὸ λίγο βολφράμιο, τὸ λίγο σίδηρο; Μὰ αὐτὰ ἡ Ἀμερικὴ μπορεῖ νὰ τὰ πάρει καὶ δίχως νὰ κάνει πόλεμο. Ὅσο γιὰ τὶς συνέπειες τοῦ πολέμου στὴν ἀμερικάνικη οἰκονομία, αὐτὲς δείχνονται μέσα στὸ φίλμ. Ὑπερασπίζομαι τὴν ταινία μου, γιατί εἶναι μιὰ καλὴ ταινία ἂν ἐβαζα μέσα ὅλα αὐτὰ τὰ διάφορα θὰ γινόταν κακὴ ταινία. Ὅταν προσπαθεῖς νὰ χῶσεις στὸ κεφάλι τῶν ἀνθρώπων προφανῆ κι αὐτονόητα πράγματα, κάνεις καθαρὰ διδακτικὲς ταινίες πού κανένας, δεξιός, ἀριστερός, ἢ κεντρῶος, δὲν ἔχει ὄρεξη νὰ δεῖ, γιατί εἶναι κακὲς ταινίες.

Αὐτό, ὅπως σὰς ἐξηγήσα, ἤμουν ὑποχρεωμένος νὰ τὸ κάνω γιὰ συγκεκριμένους λόγους.

Θὰ σὰς πῶ μὲ λίγα λόγια πῶς ἔκανα τὴν ταινία μου, καὶ θάναί σαν ν' ἀπαντῶ σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα, σ' αὐτὲς τὶς κατηγορίες.

Γιὰ νὰ κάνω μιὰ τέτοια ταινία, ξεκινῶ ἀπὸ μιὰ διεξοδικὴ ἐρευνα. Αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι διανοούμενες ταινίες, δὲν μπορεῖς νὰ τὶς κάνεις χωρὶς νὰ ἔχεις διαθέσει τὰ κύρια συγγράμματα. Πρὶν ἀσχοληθῶ λοιπὸν μὲ τὸ κινματογραφικὸ μέρος, πέρασα τρεῖς - τέσσερις μῆνες διαβάζοντας καὶ μόνο γαλλικὲς καὶ ἀγγλικὲς ἱστορίες πάνω στὸ Βιετνάμ, ξαναδιαβάζοντας τοὺς «NEW YORK TIMES», καὶ τὸν ἀριστερὸ τύπο, ψάχνοντας ὅτι θρῆσκόταν στὶς βιβλιοθήκες. Μετά, ὅταν πῆγα καλεσμένος στὸ Φεστιβάλ τῆς Λειψίας, στὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία, συνάντησα τὸν διευθυντὴ τῆς ἀνατολικογερμανικῆς ταινιοθήκης, κι ἔτσι εἶδα ὀλόκληρο τὸ ἀρχειο τοῦς. Εἶδα π.χ. τὸ σοβιετικὸ ντοκυμανταίρ τοῦ Ρόμαν Κάρμεν πάνω στὸ Ντιέν Μπιέν Φου, καὶ ἄλλες ταινίες τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης πάνω στὸ Βιετνάμ τῶν τελευταίων τεσσάρων χρόνων. Δὲν θὰ προχωρήσω σὲ λεπτομέρειες, πάντως κατάφερα νὰ συγκεντρώσω μιὰ μεγάλη ποσότητα ὕλικου. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶχα βέβαια ἕναν περιορισμὸ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ὕλικὸ πού ὑπῆρχε.

Μετά ἔκανα μιὰ λίστα τῶν προσώπων πού ἤθελα νὰ δῶ, νὰ κινματογραφήσω, καὶ νὰ πάρω συνεντεύξεις. Βέβαια, λίγο - πολὺ ἤξερα τί ἤθελα νὰ τοὺς ρωτήσω, σὲ ποῖο σημεῖο νὰ σταθῶ. Πάντα ὅμως οἱ συνεντεύξεις ἐξελλίσσονται μὲ μιὰ δικιά τους λογικὴ — καὶ μὲ τὴν συνέντευξή μας, ἄλλωστε, τὸ ἴδιο συμβαίνει. Μέχρις ἐδῶ δὲν εἶχα κάνει τὸ πραγματικὸ γύρισμα. Μονάχα ὁ μοντέρ τοῦ φίλμ εἶχε γράψει τὸν ἦχο, εἶχε τραβήξει κόπιες τοῦ ὕλικου, καὶ τὸ εἶχε κατατάξει μὲ σύστημα. Ὅταν πιά ἄρχισα νὰ κάνω τὶς συνεντεύξεις, τὸ φίλμ ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται στὸ μυαλό μου. Τρά-

Στὴν ταινία σας δὲν καταλογίζουν τὸ ὅτι δὲν προβάλατε τὸν οἰκονομικὸ παράγοντα, ὅχι ἀπὸ διδακτικὴ πλευρὰ, ἀλλὰ τὸ ὅτι τὸν τοποθετήσατε σὲ δεύτερο ἐπίπεδο.

βηξα χιλιόμετρα συνεντεύξεις, και τελικά στο φιλμ μπορεί να ξμειναν μονάχα λίγα μέτρα απ' όλα αυτά. Κατόπιν άρχισα τις μεταγραφές, διάλεξα δ,τι ήθελα, και το φιλμ άρχισε ν' άποκτά μιá βασική δομή. Έβλεπα τότε δτι χρειαζόταν π.χ. μιá σεκάνς από την άποικιοκρατία. Κάτι σύντομο όμως, που ίσα ίσα να την συμβολίζει, γιατί μ' ένδιέφερε περισσότερο ή άμερικάνικη επέμβαση που σήμερα είχε μεγαλύτερη και πιαύτερη σημασία από την γαλλική άποικιοκρατία. Πήρα ξεπίτηδες πρόσωπα που δέν άνήκαν στην άκρα άριστέρα, κι αυτό για τρεις λόγους: πρώτον, γιατί δέν είναι πάντοτε ένδιαφέροντα, δεύτερο, γιατί δέν διαθέτουν πειστικότητα άπέναντι στο λευκό κοινό, και, τρίτο, γιατί έβαλα στην ταινία μου πρόσωπα με το χαρακτηριστικό του «άναγνωρισμένου φιλελεύθερου ειδήμονα», όπως ο Λακουτύρ, ο Ντεβιλιέ, ο Πώλ Μύς, κ.λ.π. Αυτοί γνωρίζουν πραγματικά το θέμα, είχαν άφιερώσει τη ζωή τους σ' αυτό. Έπειτα πήρα τις συνεντεύξεις, χαρτιά, μολύβια, ψαλίδια, κόλλες, κι από χιλιάδες λέξεις μονάρια μερικές εκατοντάδες. Έφτιαχνα τελικά τις σκηνές στο χαρτί. Πέραγα ώρες δλόκληρες, κατόπιν, στη μουθίδα για να διαλέξω δ,τι πιο ένδιαφέρον, αντίστοιχο, ή άποκαλυπτικό ύπηρχε από το ύλικό. Ό,τι θα μπορούσε να έχει τη μεγαλύτερη υποδηλωτική δύναμη, και που θα έντάσσονταν στη γενική ιδέα, όχι θέβαια παρατακτικά (έγινε αυτό και μετά έγινε αυτό κ.λ.π.), γιατί θάταν πολύ άνιαρό. Όλες οι παρεμβάσεις θέβαια έγιναν με δάση την άρχική σύλληψη. Το λέω για να προλάβω την κατηγορία «δέν είσαι αντικειμενικός».

Έτσι έφτασα σ' ένα πρώτο μοντάξ, που δέν είχε πραγματική δομή, ήταν όμως ή καρδιά του φιλμ. Προσπάθησα να συναντήσω όρισμένα πρόσωπα, τον Μακναμάρα, στρατηγούς, κ.λ.π. Δέν με δέχτηκαν. Ο Γιουτζίν Στάλευ, ο έμπνευστής της ιδέας του «στρατηγικού χωριοϋ», που είχε κάνει δλόκληρο έγγραφο γι' αυτό το θέμα και το είχε υποβάλει στον Κέννεντυ, μ' άπάντησε μ' ένα πολύ ψυχρό γράμμα, όπως άλλωστε κι ο Μακναμάρα.

Είχα όμως που και που μεγάλη τύχη. Συνάντησα δηλαδή στο δρόμο μου τον λιποτάκτη που έχω βάλει στην ταινία. Τους λιποτάκτες θέβαια δέν τους βρίσκεις εύκολα, κρύβονται.

Πάντως, το ουσιαστικό έρώτημα για μένα είναι: Τί είναι το φιλμ αυτό τελικά; Είναι προπαγάνδα; Είναι «τέχνη»; Είναι φιλμ; Ή δέν είναι; Δέν ξέρω κι έγω ποιά είναι ή σωστή άπάντηση, παρόλο που νοιώ-

θω πως μερικά κομμάτια του μ' άγγίζουν άκόμα, τόσο καιρό μετά που το έχω φτιάξει.

.....



ΕΡΩΤΑΣ
+
ΣΦΑΓΗ

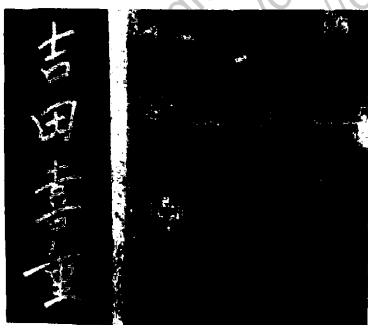


filmstudio 70

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

ΤΟΥ ΓΙΟΣΙΣΙΓΚΕ ΓΙΟΣΙΝΤΑ

αυτοβιοφιλμογραφία
του Γιοσιισιγκε Γιοσιντα



Όταν τέλειωσα τὸ Πανεπιστήμιο τὸ 1955, μπήκα ἀμέσως στὴν ἐταιρία Σοτσίκου σὰν βοηθὸς σκηνοθέτη. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν εἶχα ἀκόμα ἀποφασίσει ἂν τελικὰ θ' ἀσχοληθῶ μὲ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ σὰν φοιτητὴς τῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο εἶχα ἀπογοητευτεῖ ἀπ' αὐτὸ τὸ κλειστὸ περιβάλλον: γι' αὐτὸν τὸ λόγο, δταν τέλειωσα, διάλεξα τὸν κινηματογράφο. Ὅταν ἐγὼ μπήκα στὴ Σοτσίκου, ὁ Ὄσιμα βρισκόταν κιόλας ἐκεῖ ἕνα χρόνο. Γιὰ πέντε περίπου χρόνια, ὁ Ὄσιμα, οἱ ἄλλοι νέοι κι ἐγὼ γράφαμε σενάρια καὶ παράλληλα, ἀλλὰ ἔξω ἀπὸ τὴν ἐταιρία γράφαμε κριτικὲς σ' ἕνα περιοδικό, «Κινηματογραφικὴ Κριτικὴ», ποὺ ἀρχισυντάκτης τῆς ἦταν ὁ Ὄσιμα. Γενικὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὁ γιαιπωνέζικος κινηματογράφος, καὶ κυρίως ὁ κινηματογράφος τῶν μεγάλων ἐταιριῶν, ἦταν βιομηχανικὸς κινηματογράφος, ἕνας κινηματογράφος ἐμπορικὸς ποὺ τὸν πολεμούσαμε ἀσταμάτητα. Γύρω στὸ 1960 ὁ γιαιπωνέζικος κινηματογράφος ἐρέθηκε σὲ κρίση κυρίως ἐξαιτίας τῆς τηλεόρασης, καὶ χάρη σ' αὐτὴ τὴν κρίση ἡ ἐταιρία Σοτσίκου ἀποφάσισε νὰ κάνει ἀρχὴ μὲ νέους σκηνοθέτες. Ὁ πρῶτος ἦταν ὁ Ὄσιμα κι ὁ δεῦτερος ἐγὼ. Ἔτσι λοιπόν,

καθαρά από τύχη, κατάφερα να κάνω την πρώτη μου μεγάλο μήκους ταινία που λέγεται «Καλοί για τίποτα»

Όταν σήμερα (1970) ανατρέχω σ' αυτά τα δέκα χρόνια, σκέφτομαι ότι βασικά για μένα υπήρχαν τρεις εποχές. Την πρώτη έκανα τρία μεγάλο μήκους φιλμ στη σειρά, τά: «Καλοί για τίποτα», «Τό αίμα είναι ξερό» («Le sang est sec») και «Στό τέλος τής γλυκειάς νύχτας» («Au bout de la nuit douce»), όλα στό διάστημα 60 - 61. Και λόγω του ότι είχα κάποια έλευθερία, και τά τρία αυτά έργα είχαν έναν καθαρά πολιτικό χαρακτήρα. Από τότε ή Σοτσίκου άρχισε να μās θεωρεί σαν πολύ επικίνδυνους, και δέν μās άφησε πιά να πραγματοποιήσουμε τά σχέδιά μας. Ο Όσιμα έγκατέλειψε τή Σοτσίκου, κι εγώ πέρασα ένα χρόνο χωρίς να κάνω ταινία. Τώρα που σκέφτομαι τήν εποχή και εκείνη και θέλοντας να προσδιορίσω τόν γαπωνέζικο κινηματογράφο τής εποχής πριν άπ' τή δική μας, τών ταινιών του Κουροσάβα και του Κινοσίτα, θάλεγα πώς ήταν ο κινηματογράφος τών μεταπολεμικών ανθρωπιστικών φιλμ' μ' άλλα λόγια σ' όλες αυτές τις ταινίες, ο άνθρωπος αντιλαμβάνόταν τούς άλλους σαν «άνθρώπους», κι έδειχναν πάντα μιá απεριόριστη έμπιστοσύνη στόν άνθρωπο, ίκανό για όλα. Αυτός ήταν ο γαπωνέζικος «άνθρωπισμός», δηλ. έτσι όπως είχε εισαχθεί άπ' τούς Άμερικάνους. Ώστόσο μέ τόν πόλεμο τής Κορέας γύρω στό 50, οι Γαπωνέζοι άναγκάστηκαν να δούν πώς ή άμερικάνικη δημοκρατία, ή ή άμερικανοφερμένη γαπωνέζικη δημοκρατία δέν ήταν καθόλου δημοκρατία. Από τότε κατάλαβαν πώς υπήρχε άνάγκη να σκέφτονται τά πράγματα βλέποντας τόν άνθρωπο μέσα - στις - συγκεκριμένες καταστάσεις. Και μ' αυτό τόν τρόπο, άπ' τό 56 και μετά, άρχισαν οι Γαπωνέζοι γενικά, κι έμεις ειδικά, ν' ακολουθοϋμε μιá αντι-ανθρωπιστική πολιτική.

Η «δεύτερή μου περίοδος» άρχίζει τό φθινόπωρο του 62, μέ τήν τέταρτη μεγάλο μήκους ταινία μου «Η ιστορία του Άκίτσου» («L' histoire d' Akitsou»). Είναι ή ιστορία του έρωτα ενός άντρα μέ μιá γυναίκα στη διάρκεια τών δεκαεπτά χρόνων μετά τόν πόλεμο. Η έπιτυχία αυτής τής ταινίας μου μου επέτρεψε να γυρίσω τό «Δεκαοχτώ νέοι στό κάλεσμα τής καταιγίδας» («Vingtuit jeunes à l' appel de l' orage»), όπου κινηματογραφοϋσα τούς νέους εργάτες που έκμεταλλεύεται ή κοινωνία κι αυτοί δέν οργανώνονται: ήθελα να δείξω πώς ο ανθρωπισμός δέν έχει τήν παραμικρή σχέση μέ τά προβλήματα τών εργαζόμενων. Η Σοτσίκου άπέσυρε τό φιλμ πάνω στις τέσσερις μέρες. Στην επόμενή μου ταινία, «Δραπέτευση άπ' τήν Ιαπωνία» («Evasion du Japon») ή τελευταία μπωμπίνα θά έδειχνε πώς ένας νέος τρελλαίνεται: ή Σοτσίκου τό άπέσυρε άπ' τις αίθουσες. Τότε κατάλαβα πώς από κεί και πέρα δέν μου ήταν δυνατό να δουλεύω στην Σοτσίκου.





«Έρωτας + Σφαγή» (1967)

«πραξικοπήμα» (1973)



Εφυγα απόκει το 04. Λαρη στη συνέργασια μιὰς ἐφημερίδας κατόρθωσα νὰ γυρίσω ανεξάρτητα ἀπὸ τὴς πέντε «Μεγάλες Ἐταιρίες» τὴν ταινία «Ἡ ἱστορία πὸν γράφτηκε σὸ νερό» («L'histoire écrite sur l'eau»). Τὸ 66 ἴδρυσα τὴ δική μου ανεξάρτητη ἐταιρία παραγωγῆς, τὴν Γκεντζαί Ἔιγκα Σὰ («Ἐταιρία τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου»), καὶ γύρισα τὴς ταινίες «Ἡ λίμνη τῆς γυναίκας» («Le lac de la femme»), «Ἡ καυτὴ φλόγα» («La flamme ardente»), «Ἡ φλόγα κι ἡ γυναίκα» («La flamme et la femme»), «Ἡ νύχτα τοῦ πάγου» («La nuit du verglas»), καὶ «Ἀντίο ἀπ' τὸ καλοκαιριάτικο φῶς» («Adieu de la lumière d'été»), πὸν ὡστόσο τὴ διανομὴ τους τὴν ἀνέλαβαν οἱ πέντε μεγάλες ἐταιρίες. Συγκριτικὰ μὲ τὴς προηγούμενες περιόδους, εἶχα περισσότερη ἐλευθερία νὰ διαλέγω τὰ θέματα τῶν φιλμ μου. Καὶ τότε ἀξόνισα τὴ δουλειά μου πάνω σὸ θέμα τῆς συγκεκριμένης κατάστασης τοῦ ἀνθρώπου ἠέλησα νὰ ἐρμηνεύσω τὸ ἀσυνείδητό του. Ἄρα, τὸ σέξ. Ἔτσι ἐφτιαξα τὸ «Ἐρωτας + Σφαγή», τὸ πρῶτο φιλμ πὸν γύρισα χωρὶς προηγούμενα νὰ ἔχω ἐξασφαλίσει τὴ διανομὴ του καὶ πὸν δὲν τὸ κατόρθωσα ἀκόμη στὴν Ἰαπωνία. Σ' ἀντιστάθμισμα ὁμως εἶχα τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐλευθερία.

Τὸ φιλμ ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ σκέψης τοῦ πολιτικοῦ φιλόσοφου πὸν θεωρεῖται ὡς ὑποκινητὴς τοῦ ἀποτυχημένου πραξικοπήματος πὸν ἔγινε τὸ 1936, πρὶν ἀπὸ τὴ μιλιταριστικὴ κυριαρχία τῆς Ἰαπωνίας.

Ὁ Ἰκι Κίτα, ὁ ἰδεολογικὸς ἐκπρόσωπος τῶν ἀξιοματικῶν πὸν πῆραν μέρος σ' αὐτὸ τὸ περιστατικὸ ἦταν τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ἓνας ἄντρας γύρω στὰ πενήντα, πὸν εἶχε ἀποτραβηχτεῖ ἀπὸ τὰ πολιτικὰ κινήματα. Ἡ σκέψη του ὡστόσο ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι δηκτικὴ.

Χαρακτῆρας γεμάτος ἀντιφάσεις, ὁ Ἰκι Κίτα, συγγραφέας τοῦ «Σχεδίου γιὰ τὴν ἀνασυγκρότηση τῆς Ἰαπωνίας» ἐμφανίζεται ὡς ἓνα εἶδος ἐπαναστάτη πὸν θέλει ταυτόχρονα νὰ διατηρήσει τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία τοῦ Αὐτοκράτορα ἐνῶ θ' ἀλλάξει τὴν κυβέρνηση μὲ τὴ βία.

Περίεργη ἢ ἰδέα του νὰ ὑποχρεώσει τὸν Αὐτοκράτορα ν' ἀναγνωρίσει τὸ πραξικόπημα τοῦ στρατοῦ του. Καταδικάζεται σὲ θάνατο μετὰ τὴν ἀποτυχία τοῦ πραξικοπήματος.

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Τὸ πραξικόπημα γιὰ τ' ὅποιο μιλάω στὴν ταινία μου ἔγινε στὶς 26 Φεβρουαρίου 1936. Πρωτοστατοῦσαν μερικοὶ ἀξιωματικοὶ τοῦ στρατοῦ μετὸς ἀνδρες ποὺ εἶχαν ὑπὸ τὰς διαταγὰς τους (1400 ἄνθρωποι περίπου) καὶ γιὰ μερικὲς μέρες εἶχαν καταλάβει ὀρισμένες συνοικίες τοῦ Τόκιο. Εἶχαν εἰσβάλει στὰ σπίτια διάφορων ὑπουργῶν καὶ εἶχαν σκοτώσει ἕξι σημαντικὲς προσωπικότητες τοῦ πολιτικοῦ κόσμου. Τὸ ἀρχηγεῖο τοῦ στρατοῦ ἐκήρυξε τὴ χώρα σὲ κατάσταση ἀνάγκης. Πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα γεγονός χωρὶς προηγούμενο στὴν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας. Ποτὲ δὲν εἶχε ξαναγίνει πραξικόπημα μέχρι τότε, κι αὐτὲ θὰ ξαναγίνει. Γιὰ τὸν Ἰάπωνα πραγματικὰ δὲν ἦταν νοητὸ νὰ ἐπαναστατήσῃ ὁ στρατὸς ποὺ ἐξαρτιόταν ἄμεσα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα. Καὶ τὸ γεγονός εἶναι σημαντικό στὸ μέτρο ποὺ ἡ ἰδέα τοῦ «πραξικοπήματος» εἶναι μιὰ ἰδέα τελειῶς ξένη γιὰ τὸ μυαλὸ ἐνὸς γιαιπωνέζου. Καὶ μιὰ μικρὴ χιουμοριστικὴ λεπτομέρεια: τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ σημάδεψε ἀκόμα πιὸ πολὺ τὰ πνεύματα, γιατί συνέπεσε νὰ γίνει μέσα σ' ἓνα τριήμερο ποὺ τὸ χιόνι δὲν σταμάταγε νὰ πέφτει, γι' αὐτὸ ἄλλωστε τοῦ ἔδωσαν καὶ τὸ ὄνομα «τὸ πραξικόπημα στὸν πάγο».

Τελικὰ οἱ ἀξιωματικοὶ μετὰ τὶς τρεῖς μέρες πρότιμησαν νὰ παραδοθοῦν, ἐλπίζοντας ὅτι θὰ τοὺς δινόταν ἡ δυνατότητα νὰ ἐκθέσουν τὶς θέσεις μπροστὰ στὸ ἑκτακτὸ στρατοδικεῖο. Δὲν συνέβη ὅμως κάτι τέτοιο, κι ἡ δίκη ἔγινε κεκλεισμένων τῶν θυρῶν. Καταδικάστηκαν σὲ θάνατο, κι ἐκτελέστηκαν ἔπειτα ἀπὸ δυὸ μῆνες, χωρὶς νὰ ἔχουν ἐκθέσει δημόσια τὶς προθέσεις τους, τοὺς σκοποὺς τους. Τὸ ἴδιο συνέβη καὶ μετὰ τὸν Ἰικί Κίτα ποὺ ἂν καὶ δὲν ἦταν στρατιωτικὸς δὲν τοῦ δόθηκε τὸ δικαίωμα νὰ δικαστεῖ δημόσια καὶ ἐκτελέστηκε ἔπειτα ἀπὸ ἀρκετοὺς μῆνες. Γιὰ νὰ τοποθετήσουμε ἱστορικὰ τὴν ἐποχὴ, ἡ ἐκτέλεση τοῦ Ἰικί Κίτα τὸ 1937 γίνεται τὸν καιρὸ τῆς πρώτης εἰσβολῆς τῶν Ἰαπωνικῶν στρατευμάτων στὴν Κίνα. Ἡ συνέχεια εἶναι γνωστὴ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποιὲς ἦταν τελικὰ οἱ φιλοδοξίες καὶ τὰ κίνητρα τοῦ πραξικοπήματος;

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Γιὰ νὰ βροῦμε τὰ αἰτία του πρέπει νὰ γυρίσουμε πολὺ πίσω στὴν ἱστορία. Ὅπως ξέρετε ἐδῶ καὶ ἑκατὸ περίπου χρόνια, μετὰ τὴν ἀνοδο τῆς δυναστείας τῶν Μείτζι, στὸ θρόνο, ἡ Ἰαπωνία μῆκε στὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Γιὰ νὰ περάσῃ λοιπὸν γρήγορα ἡ χώρα ἀπὸ μιὰ φεουδαρχικὴ κατάσταση σὲ μιὰ φάση σύγχρονη, ἐνωμένη, οἱ ἰθύνοντες ἐπινόησαν ἓνα «κόλο»: τὸ καθεστῶς τοῦ αὐτοκράτορα. Μέχρι τότε ὁ αὐτοκράτορας εἶχε βασικὰ θρησκευτικὴ ἀξία, ἦταν τὸ πρωταρχικὸ θρησκευτικὸ σύμβολο τῶν γιαιπωνέζων. Γιὰ τοὺς δυτικούς ὁ θεὸς ὑπάρχει ἐν τῇ ἀποοσίᾳ του, γιὰ τοὺς γιαιπωνέζους ὅμως ὁ Θεὸς ἔχει ἀνθρώπινη μορ-

φή, τὴ μορφή τοῦ αὐτοκράτορα. Τὸ παράδοξο λοιπὸν στὴν Ἰαπωνία εἶναι ὅτι αὐτὸ τὸ δὴ πού πιστεύουν δὲν εἶναι ἀπὸν ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ χαρὰ σὰν ἄνθρωπος. Καὶ αὐτὸ τὸ παράδοξο ἐκμεταλλεῦτηκε ἡ κυβέρνησις τοῦ Μείτζι γιὰ τὴ γρήγορη ἀνοικοδόμησις τῆς Ἰαπωνίας. Τὸ σύνταγμα πού συντάχθηκε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη (εἶναι μοναδικὸ στὸ εἶδος του) προσδιορίζει ὅτι ἡ Ἰαπωνία ἀνήκει στὸν αὐτοκράτορα: ἔτσι τὸ ἀντικείμενο τῆς λατρείας παίρνει ξαφνικὰ τὴ μορφή πού δρίζει ὁ νόμος. Γιατί αὐτὸ; ἀπλουστάτα γιὰ νὰ ἐνοποιηθεῖ ἡ χώρα χωρὶς δυσκολίες. Ἡ κυβέρνησις πού παίρνει τὴν ἐξουσία ἀπαρτίζεται ἀπὸ πολιτικὰ πρόσωπα καὶ μὲ τὴ συνεργασία τοῦ ἀνερχόμενου καπιταλισμοῦ ἀποφασίζουν νὰ καταπολεμήσουν τὸ προϋπάρχον φεουδαρχικὸ σύστημα. Γι' αὐτοὺς περισσότερο ρόλο παίζει νὰ φτάσουν στὸν καπιταλισμὸ πού εἶναι καὶ ὁ ἀντικειμενικὸς τους στόχος, παρὰ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ὁ λαὸς ἀπὸ τὸν βαρὺ φεουδαρχικὸ ζυγὸ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πάλι μερὶς ἡ λατρεία τοῦ αὐτοκράτορα ἀποδείχθηκε γιὰ τὴν κυβέρνησις ἓνα περίφημο ὄπλο μὲ δύο αἰχμὲς καὶ τελικὰ πῆρε τέτοιες διαστάσεις, ὅσο ξεχειλίσει ἡ ἀγανάκτησις τοῦ κόσμου γιὰ τὴν καταστροφικὴ κοινωνικὴ πολιτικὴ πού ἀκολουθοῦσε ἡ κυβέρνησις, πού οἱ ἰθὺνοντες ἄρχισαν ν' ἀνησυχοῦν. Ὁ λαὸς ἔφτασε νὰ πιστεύει ὅτι ὁ αὐτοκράτορας γινώριζε τίς ἐπιθυμίες του, τίς χαρὲς του, τίς ἐλπίδες του, τὰ θάσανά του, τὰ αἰτήματά του, ἀλλὰ πῶς δὲν μπορούσε νὰ κάνει τίποτε γιὰ τὸν ἐμπόδιζε ὁ κύκλος τῶν πολιτικῶν πού παραμελοῦσε συστηματικὰ τὴ λαϊκὴ κραυγὴ. Μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, ἡ Ἰαπωνία, χωρὶς νὰ ἔχει καὶ πολὺ συμμετάσχει σ' αὐτόν, βρέθηκε οἰκονομικὰ καὶ βιομηχανικὰ ἐνισχυμένη, καὶ γινώρισε μιὰ μεγάλη καπιταλιστικὴ ἐξάπλωσις. Αὐτὸ εἶχε σὰ λογικὴ συνέπεια νὰ ἐκτραχυνθοῦν τὰ κοινωνικὰ προβλήματα καὶ ἡ ἀνισότης. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἐμφανίζονται καὶ τὰ πρῶτα σοσιαλιστικὰ κινήματα, τὸ κομμουνιστικὸ κόμμα καθὼς καὶ διάφορες ἀναρχικὲς ὀμάδες ὅπως θὰ μπορούσατε νὰ δεῖτε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ προηγούμενά μου φιλμ «Ἐρωτας+Σφαγὴ». Αὐτοκράτορας τότε ἦταν ὁ Τάισο πού πέθανε τὸ 1926 καὶ μετὰ ἀνέβηκε στὸ θρόνον ὁ σημερινὸς αὐτοκράτορας Σόουα (Χίρο-Χίτο). Μὲ δυὸ λόγια λοιπὸν μερικὸι ἄνθρωποι πίστεψαν πῶς γιὰ νὰ διορθωθεῖ ἡ κατάστασις ἔπρεπε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ μέση τὸ περιβάλλον τοῦ αὐτοκράτορα. Καὶ μέσα σ' αὐτὲς τίς εἰδικὲς περιστάσεις γεννήθηκε στὸ μυαλὸ ὀρισμένων ἀξιωματικῶν ἡ ἰδέα τοῦ πραξικοπήματος.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ὁ ἴδιος ὁ αὐτοκράτορας δὲν ὑπέθαλπε τὸν παθητικὸ του ρόλο γιὰ πολιτικούς λόγους;

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Πρέπει νὰ συνειδητοποιήσουμε πῶς ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ αὐτοκράτορα σὰν θεότητα, εἰκόνα πού ἡ κυβέρνησις ὑποδαύλιζε ἐνεργητικώτατα, λειτουργοῦσε σύμφωνα μὲ μιὰ διπλὴ ἀρχὴ παρουσίας καὶ ἀ-

πούσιες. Ο αυτοκράτορας γεμάτος σύνηση έμενε μέσα στη σιωπή του, δέν άπαντούσε, μονάχα οι πολιτικοί είχαν τό δικαίωμα νά μιλοϋν έξ όνόματός του, νά παίρνουν άποφάσεις γιά λογαριασμό του. Έτσι ό λαός γιά κάθε τι πού έκανε νόμιζε ότι άπολάμβανε σιωπηρά τή συναίνεσή του. Τό ίδιο συνέβαινε και μέ τούς άξιωματικούς πού άποφάσισαν τό πραξικόπημα: ήταν σίγουροι πώς στό δάθος εκπλήρωναν μιá αυτοκρατορική έπιθυμία. Όμως ό αυτοκράτορας αύτή τή φορά άπάντησε, κι ή άπάντησή του ήταν ό θάνατος. Μπροστά στό έκτελεστικό άπόσπασμα καταράστηκαν τήν εικόνα πού κάποτε είχαν λατρέψει. Πρέπει νά προσθέσουμε πώς τό γεγονός ότι ό αυτοκρατορικός θεσμός δέν κατέρευσε μετά τό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο όφείλεται σ' αύτήν ακριβώς τή διπλή δομή πού άναφέραμε παραπάνω, ότι είναι ύπεύθυνος γιά τίς πράξεις του αλλά δέν μπορεί ν' άπαντά. Είναι ύπεύθυνος και ταυτόχρονα δέν είναι.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Η διπλή αύτή δομή παρουσίας και άπουσίας τού αυτοκράτορα κατά τή γνώμη μας έχει έγγραφει μ' άξιοσημείωτο τρόπο μέσ φίλμ, άποϋ άποτελεί τό πρόσωπο στό όποιο όλοι άναφέρονται, μιλοϋν συνέχεια γι' αυτό, ενεργοϋν σέ συσχετισμό μ' αυτό, χωρίς ποτέ όμως νά τό ελέπουμε έκτός άπό τή φωτογραφία του κρεμασμένη στόν τοίχο.

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Άκριβώς. Γιά παράδειγμα όταν ό αυτοκράτορας μετακινιόταν μέ τή συνοδεία του, ό κόσμος όφειλε νά κατεβάξει τό κεφάλι του στό πέρασμά του, νά μήν τόν κοιτά. Ο Ίκι Κίτα ήταν ένας άνθρωπος πού στην εποχή του δέν είχε παραλείψει νά κάνει κριτική σ' αύτήν τή διπλή δομή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποιές ήταν οι πραγματικές ιδεολογικές άρχές τού Ίκι Κίτα, οι επιδράσεις πού είχε δεχτεί. Γιατί στό φίλμ είναι μιá προσωπικότητα άμφίροπη.

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Ο Ίκι Κίτα είχε γεννηθεί τό 1883 και όταν έφτασε είκοσι χρονών ήρθε στό Τόκυο νά σπουδάσει. Αυτό τήν εποχή τού Μείτζι, όπότε άρχιζαν νά κατακλύζουν τήν Ίαπωνία οι δυτικές ιδέες. Έπηρέαστηκε κυρίως άπό μιá μορφή σοσιαλισμού ποτισμένου μέ δαρβινικές άπόψεις γιά τήν εξέλιξη τού είδους. Θεωρούσε αυτές τίς ιδέες πολύ συνεπείς γιά τήν Ίαπωνία: οι ισχυροί κερδίζουν σέ θάρος τών αδυνάτων, κι ό αυτοκράτορας γι' αυτόν άποτελοϋσε τό σύμβολο αύτής τής αντίληψης' άρχηγός μιás μικρής περιοχής πριν δυό χιλιάδες χρόνια πού άνέθηκε στην άνώτατη βαθμίδα τής ιαπωνικής ιεραρχίας. Γιά τόν Ίκι Κίτα δέν ήταν ένα άντικείμενο λατρείας αλλά τό μοντέλο τού ισχυρού άντρα. Όπότε αν έμφανιζόταν κάποιος άλλος, ισχυρότερος, ήταν λογικό νά τόν εκθρονίσει.

ΕΡΩΤΗΣΗ: 'Ο αυτοκρατορας λοιπον για τον 'Ιχι Κίτα ειχε χάσει το μυθικό, θρησκευτικό του φωτιστέφανο, κι ήταν το σύμβολο της δύναμης...

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Της δύναμης που είχε νικήσει όλες τις άλλες. 'Απ' αυτήν την πλευρά ή σκέψη του 'Ιχι Κίτα δεν μπορεί παρά να μάς θυμήσει μιιά πολύ πρωτόγονη φασιστική θεωρία. 'Αλλ' από την άλλη είναι μιιά απόλυτη άρνηση του αυτοκρατορικού αξιώματος σαν ήθικης αξίας. 'Ας ξαναγυρίσουμε στον 'Ιχι Κίτα: το διβλίο του «Σοσιαλισμός σ' άγνή κατάσταση» λίγο άργότερα απαγορεύτηκε με το πρόσχημα της προδοσίας έναντια στον αυτοκράτορα, και ή κυβέρνηση καταδίκασε σε θάνατο πολλούς από τους ήγέτες του σοσιαλιστικού κινήματος. 'Ο 'Οζούγκι, ο άναρχικός του «'Ερωτας+Σφαγή» και ο 'Ιχι Κίτα ήταν στη λίστα των ανθρώπων που έπρεπε να καταδικαστούν σε θάνατο, όχι γιατί ειχαν πραγματικά προδώσει ή έξεγερθεί, αλλά γιατί σκεφτόντουσαν με τέτοιο τρόπο που ήταν σά να προδίδουν τον αυτοκράτορα. Τήν εποχή εκείνη όμως ο 'Οζούγκι βρισκόταν στη φυλακή γι' άλλους λόγους, κι έτσι γλύτωσε τή θανατική καταδίκη. 'Οσο για τον 'Ιχι Κίτα, που ήταν γνωστός για τις φασιστικές απόψεις του, τον φρόντιζαν όρισμένοι άνθρωποι που διέβλεπαν ήδη τή δυνατότητα μιιάς εισβολής στην 'Ασιατική ήπειρο. 'Έτσι κατάφερε να φύγει από τήν 'Ιαπωνία και να πάει στην Κίνα απ' όπου επιστρέφει μετά από πέντε χρόνια μ' ένα διβλίο του με τίτλο «Η ιστορία της Κινέζικης επανάστασης», στην όποια ειχε κι αυτός λάβει ενεργό μέρος. 'Εξάλλο το άγοράκι που βλέπουμε στο φίλμ και νομίζουμε πως είναι παιδί του είναι στην πραγματικότητα παιδί ενός κινέζου επαναστάτη που ο 'Ιχι Κίτα ειχε υιοθετήσει.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στο πραξικόπημα ο λαός δεν ύπρχει πουθενά. 'Ωστόσο ειχε κάποια θεωρητική σημασία για τον 'Ιχι Κίτα έστω και για δημαγωγικούς λόγους, ή άπλά τον άγνοούσε;

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: 'Οποσδήποτε ο λαός δεν παρουσιάζεται στο φίλμ μου, αλλά μπορούμε να πούμε πως το λαό τον αντιπροσωπεύουν οι στρατιώτες, οι στρατιώτες που στο τέλος έγκαταλείπουν τον 'Ιχι Κίτα.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Για σάς, ποιά θέση κατέχει αυτή ή ταινία μέσα στο σύνολο του έργου σας. Νομίζετε ότι ύπάρχει μιιά συνέχεια από το «'Ερωτας+Σφαγή» ως το «Πραξικόπημα» διαμέσου του «'Ηρωικού Καθαρτήριου», του προηγούμενου σας φίλμ;

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Κατά κάποιο τρόπο το «'Ερωτας+Σφαγή», το «'Ηρωικό Καθαρτήριο» και το «Πραξικόπημα» φτιάχνουν μιιά τριλογία. Θαρώ πως έχω δλο-

«'Ερωτας + Σφαγή»

«'Ηρωικό Καθαρτήριο»

«Πραξικόπημα»



να και πιδ πολύ τήν επιθυμία νά περιγράψω τήν εξέλιξη τής ίδιας τής δικής μου συνείδησης. Μιά εξέλιξη που στηρίζεται πάνω στις προσωπικές μου εμπειρίες όσο και πάνω σ' ό,τι μᾶς ἔχει φορτωθεῖ και ὑφιστάμεθα. Μποροῦμε νά τὸ ὀνομάσουμε τριλογία μὲ τήν ἔννοια ὅτι εἶναι ἡ σχέση ἀνάμεσα σὲ μένα και τήν ἱστορικό - κοινωνική εξέλιξη. Μ' ἄλλα λόγια, ἔχω κάποια ἀνησυχία. Ἐνας φόβος μὲ κατέχει ὅταν ἀναρωτιέμαι ποιά ἐπίδραση ἔχει ἡ μπορεῖ νά ἔχει πάνω στὸ συγκεκριμένο ἡ ἰδεολογία ὅπως διαμορφώνεται ἀπὸ ἕνα ἀνθρώπινο ὄν. Στὸ βάθος ἡ δουλειά μου εἶναι νά ἐρευνήσω τήν ἀτομική ἐλευθερία.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Τί ἔχετε νά πείτε γιὰ τὸ μορφικό χαρακτῆρα τῶν φιλμ σας;

ΓΙΟΣΙΝΤΑ: Στὴν γαπωνέζικη αἰσθητική, ὑπάρχει ἡ αὐτοκρατορική αἰσθητική. Γιὰ τὸν Μισίμα λογουχάρη, ὅταν νοιώθουμε μιὰ ὀμορφιά πρέπει νά τὴ νοιώθουμε σὲ συσχετισμὸ μὲ τὸν αὐτοκράτορα, μόνο ἔτσι. Εἰν' ἀλήθεια ὅτι ὁ αὐτοκράτορας συμβολίζει μιὰ δολόκληρη παράδοση γιὰ τὴν Ἰαπωνία. Μὲ μιὰ ἔννοια αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ συνείδηση κυριαρχεῖται κι αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς διπλῆς δομῆς ποὺ ἀνάφερα. Ὁ Μισίμα αὐτοκτονώντας θυσιάστηκε στὴν ὀμορφιά τῆς σιωπῆς ἀπέναντι στὸν αὐτοκράτορα ποὺ ποτὲ δὲν ἀπαντᾷ. Γιὰ μένα ἐκεῖνο ποὺ πρωτεύει εἶναι νά παράγω μιὰ ἀντιαὐτοκρατορική αἰσθητική. Ἔτσι ἀντιλαμβάνομαι τὴ δουλειά μου.

(Τὴν συνέντευξη πήρε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 73 ὁ Μ. Δημιόπουλος).

Γόκκο - φθινόπωρο 1936.

Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἐκεῖ. Στὸν τοῖχο. Περιμένει. Γαπωνέζος, τὸ πρόσωπό του προσφέρεται στὸ θεατὸ νά τὸ διαβάσει σὰ μιὰ μάσκα γυνινῆ, λεία, χωρὶς φτυσιδία (χωρὶς θεατρικότητα). Δὲν εἶναι ζωγραφισμένος· εἶναι γραμμένος, «καμωμένος ἀπὸ δυὸ οὐσίες», θὰ πει ὁ Μπάρτ: «τὸ ἄσπρο τοῦ χαρτιοῦ και τὸ μαῦρο τὸ γραμμένον (μὲ προσορισμὸ τὸ μάτι)». Ἀκίνητος, ἀποδιώχνει κάθε σημαϊνόμενον, κάθε ἐκφραστικότητα δηλαδή, ἀπαθῆς δὲν προσφέρεται στὴ συγκίνηση, στὴν αἴσθηση (οὔτε καν στὴν ἀπάθεια, στὴν ἀνεκφραστικότητα). Σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο δὲν διαβάζεται τίποτα. Χωρὶς νά κρύβεται ἢ νά ματαιώνεται, τὸ νόημα κυριαλεκτικὰ ἀπουσιάζει. Βρισκόμαστε πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ δυτικῆ Ἰθουσιου, ὅλο «ἀποχρώσεις» και «συγκρατημὸ», ποὺ ἔχει σὰν κύρια λειτουργία του νά φανερώσει ὅ,τι θεωρεῖται μυστικὸ (-τὰ συναίσθηματα, -τὴ ψυχὴ ...), αὐτὴν τὴν τόσο θεολογικὴ κλη-

κριτικό σημειώμα

έσωτερικότητα με την εξωτερικότητα, το μέσα με το έξω.

Στο βάθος του πεδίου, ο άλλος μετακινείται άργα, με μια ομπρέλα στο χέρι, λές και θέλει να προστατευτεί από έναν βαρύ κι ομοίμορφο ήλιο που ρίχνει τις άχτινες του σε τούτη την αρχετυπική σκηνή. Σάν κούκλα του «Μπουράκου»*, ο άνθρωπος παίρνει θέση, τοποθετείται. Οί κινήσεις δεν ακούγονται, είναι γρήγορες, κομψές. Βγάζει τελετουργικά τις «σαγιονάρες» του. 1... 2... 3... 4... βασίζεται στον έαυτό του. Τα σημεία αυτά είναι διανοητικά σε σημείο που να εξαγνίζουν το κορμί του από κάθε έκφραστικότητα. Ούτε ένας σύνδεσμος αίτιας και άποτελέσματος έδω. Θά σκοτώσει, ύστερα θά σκοτωθεί κι ο ίδιος· αυτός το ξέρει άλλ' έμεις δέν το ξέρουμε, κι είναι σάν να μήν ξέρει ούτ' αυτός. Ο θάνατος σάν νόημα λείπει απ' αυτό το πρόσωπο, απ' αυτό το κορμί· υπάρχει μονάχα ο τελετουργικός μηχανισμός (τό σημαίνουν σύστημα). Περιπατά, τρέχει, πετά μελωδικά, σάν σε ραλεντί. Τ' όπλο του τελικά φυτεύεται στο στήθος του γέρου με την ομπρέλα, και τότε έκεινού το πρόσωπο, παγωμένο από τή σαστιμάρα, άποσυντίθεται άργα-άργα. Σ' αυτήν τή συγκεκριμένη κίνηση έρχεται να προστεθεί και μιά φωνητική, τό ίδιο κωδικοποιημένη με την πρώτη. Μιά κραυγή διάρκειας, θγαλμένη από τήν φωνή του γέρου, λειτουργεί σάν ξεχείλισμα, σά διάχυση. Κι έπειτα αυτό το έξωτεριεύει· ή φωνή, δέν είναι καθόλου έκτιμο πού θάθελε να έκφράσει ένας δυτικός· νοείται κι αυτή ή ίδια σά σημείο, σάν παράθεση ενός κώδικα πού μ' εύκολία συναντάμε στο θέατρο «Μπουράκου» και στους Σαμουράι του Άκίρα Κουροσάδα. Η φωνή, σάν κίνηση, σάν γραφή· όπως στο μοντέρνο κείμενο, τό έξωτέρισμα τών κωδίκων, τών αναφορών, τών μεμονωμένων παρατηρήσεων, τών ανθολογημένων κινήσεων, πολλαπλασιάζει τή γραμμή πού γράφεται, όχι χάρη σε κάποια μεταφυσική έπίκληση, αλλά μές απ' τό παιχνίδι μιάς συνδυαστικής πού ανοίγεται και καταλαμβάνει ολόκληρο τόν θεατρικό χώρο· έκείνο πού άρχίζει τό ένα, τό τελειώνει τό άλλο, άσταμάτητα. (Ρ. Μπάρι).

Digitized and archived by Synchronos by http://dlib.eio.gr

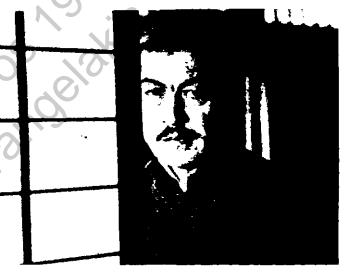
* Γαπωνέζικες μαριονέτες.



Σ' ένα άρθρο του δημοσιευμένο στα «Καγιέ ντό Σινεμά», Νο 224 με τίτλο «Ένα φίλμ +», ο Πασκάλ Μπουτισέρ παρατηρούσε με πολύ δίκιο ότι τό γράμμα (+), πού είχε έγγραφεί και στον ίδιο τόν τίτλο (μιάς απ' τίς προηγούμενες ταινίες του Γιοσίντα («Ερωτας + Σφαγή») σάν σημείο μιάς διεργασίας άνάμεσα στη σεξουαλική και τήν πολιτική βία, εμφανίζονταν ξανά μέσα στο φίλμ κάτω από μιά άπειρία μορφών, ή μάλλον μη-μορφών: «σάν ή ίδια ή δομή τής άπεικόνισης». Στο «Πραξικόπημα», τούτη ή δομή του (+), πού έπιφανειακά μοιάζει ν' άπουσιάζει απ' αυτήν καθαυτήν τήν άφήγηση του φίλμ, μιάς και δέν έχουμε

...για να κάνουμε — όπως συνεαίνε στο « Ερωτάς + Σφαγή» — με δυο έτερογενείς χρονολογικές σειρές — μιιά τοῦ 1923 καί μιιά τοῦ 1969 — πού συνεχῶς διασταυρώνονται, κάνει ὡστόσο ξανά τήν ἐμφάνισή της μέ κάπως διαφορετικὸ τρόπο. Ἐκτός ἀπ' τὸ ὅτι αὐτὴ ἔννοια*, διασπαρμένη σὲ μιάν ἀπειρία μορφῶν, χρησιμομεύει στὸ νὰ ἐκθέσει τὴ λογικὴ τῆς ταϊνίας σὰν κομμάτιασμα, σὰν σχίσισμο τοῦ χώρου τῆς ἀφήγησης, τοῦ πλάνου: (: καί σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο πρέπει νὰ μελετηθεῖ ἡ γρήση τοῦ κάδρου πού κάνει ὁ Γιουσίντα), ἐπιπλέον ἀνεγκαθιδρύει καί μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸ ὀριζόντιο πεδίο καί τὸ κάθετα ἐκμεταλλευμένο, μέ πολὺ σύστημα, ντεκόρ του, τὸ ἐπίμονο ξεκαθάρισμα πού ἔχει σὰ λειτουργία ν' ἀποκεντρώνει συνεχῶς τὸ θέμα, ν' ἀποστασιατικοποιεῖ τὸν χώρο τοῦ πλάνου, νὰ τινάζει στὸν ἀέρα τίς μορφές, ἀπομονώνοντας σὲ μιὰ γωνιά τοῦ πλάνου ἢ πίσω ἀπὸ διάφορα στοιχεῖα τοῦ ντεκόρ (συρτές πόρτες ἢ παραβάν) τὸ κεφάλι ἢ κάποιο μέρος τοῦ σώματος τῶν προσώπων. Στὸ «Πραξικόπημα» τὰ ἔχουμε ὅλα τούτα, ὅπως ἐπίσης ἔχουμε καί τὴ δουλειὰ ἀπάνω στὸ διχασμὸ στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰχι Κίτα, πού ὀρισκεται μοιρασμένος ἀνάμεσα στὴ λατρεία τοῦ Ἀυτοκράτορα («Τέννο»), σὰν ἀπόλυτη ἐξουσία κι ἀνεξάρτητος καί συνολικὴ πολιτιστικὴ ἰδέα, κι ἕναν περιέργο σοσιαλισμὸ (ἄλλο παρόμοιο κἄθυστερημένο παρᾶδειγμα: ὁ Μισίμα, ὁ συγγραφέας πού ἔκανε χαρά-κίρι μετὰ τὴν ἀποτυχημένη ἀπόπειρα ἐξέγερσης τοῦ στρατοῦ στὴν Ἰαπωνία πρὶν τρία χρόνια), χωρὶς νὰ ξεχνᾷ τὴ σχέση ἔλλειψης πού τὸν συνδέει μέ τὸν αὐτοκράτορα, ὁ ὁποῖος καί κατέχει αὐτὴ τὴ θέση τοῦ «κενοῦ κέντρου», σύμφωνα μέ τὰ λόγια τοῦ Μπάρτ ὅταν γράφει: «Ἡ πόλη πού ἀφήνω (Τόκυο) παρουσιάζει αὐτὸ τὸ μοναδικὸ παράδοξο: ἔχει ἕνα κέντρο, ἀλλ' αὐτὸ τὸ κέντρο εἶναι κενό. Ὁλόκληρη ἡ πόλη γυρίζει γύρω ἀπὸ ἕνα μέρος πού εἶναι ἀπαγορευμένο κι ἀλλοιώτικο ταυτόχρονα, μένοντας μασκαρεμένη, καί κατοικημένη ἀπὸ ἕναν αὐτοκράτορα πού ποτὲ κανεὶς δὲν βλέπει, δηλ. ἀπὸ κάποιον πού κυριολεκτικὰ κανεὶς δὲν ξέρει ποῖος εἶναι...». («Ἡ αὐτοκρατορία τῶν σημείων»). Αὐτὸ τὸ κομμάτιασμα πού ἀναπαριστᾶται ξεκάθαρα πιά στὸ τέλος τοῦ φιλμ, ὅταν ὁ Ἰχι Κίτα στὸ σταυρὸ περιμένει τὸ θάνατο νὰ ἔρθει: αὐτὸ τὸ θάνατο πού ἴσως νὰ σημαίνει τὴ σύμπτωση (τὸ ξανακόλλημα τῶν κομματιῶν) τί ἄλλο εἶναι τελικὰ παρὰ μορφὴ-οὐτοπίας, μέ πτὴν ἔννοια ὅτι εἶναι: «ἕνα ἀντικείμενο λόγου, πού δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι δὲν ἔχει παραπέμπον ἀλλὰ εἶναι ἀπὸν παραπέμπον, ὅπως λέει καί τ' ὄνομά της: δὲν εἶναι: τὸ χωρὶς-τόπο, δηλ. ἕ φανταστικὸς τόπος, τὸ μὴ-πραγματικὸ, ἀλλὰ ὁ οὐ-τόπος, ὁ τόπος χωρὶς καθορισμὸ, ἢ μορφὴ τοῦ οὐδέτερου» (Λουὶ Μαρὲν, «Utopiques, jeux d' espaces», Ed. de Minuit. 73).

* Πού πρώτος ἀξιοποίησε ὁ Ζάκ - Ἀλαν Μίλ-
λέρ, μέ τὸ ἄρθρο του «Τὸ ράμα» στὰ «Καγιέ πούρ λ'
ἀναλύς», Νο 1.



ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΔΥΟ «ΠΡΟΟΔΕΥΤΙΚΕΣ» ΤΑΙΝΙΕΣ

του
Πασκαλ Κανε

Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε το φθινόπωρο του 1972 στο No 241 των Καγιέ ντυ Σινεμά. Η δημοσίευσή του στά Έλληνικά έρχεται καθυστερημένη βέβαια, σε σχέση με την προεοή των δύο αυτών ταινιών στην Ελλάδα (1972-73), ωστόσο ή ανάλυση που κάνει, ως ένα σημείο, αφορά γενικότερα το φαινόμενο του εμπορικού πολιτικού κινηματογράφου. λαμβάνουμε σ' αυτό.

«Η Υπόθεση Ματτέι» του Φραντσέσκο Ρόζι, «Η Έργατική τάξη πάει στον παράδεισο» του Έλιο Πέτρι: το ότι τα δυο αυτά «στρατευμένα» φιλμ μοιράστηκαν τον χρυσό φοίνικα στις Κάννες, φεστιβάλ έμπορικό που δεν το κρύβει, παίρνει μιá συγκεκριμένη σημασία: είναι καλό (για τον κινηματογράφο) να μιλάει για προβλήματα πολιτικά και κοινωνικά, έθνικά και σύγχρονα (προπάντων όταν ο λόγος που αναπτύσσεται σ' αυτά είναι τόσο άβλαβής). Έτσι, μ' αυτήν την μαζική και συνολική έκλογη διώχεται ή ιδέα ότι στον κινηματογράφο υπάρχει μιá περιοχή ταμπού, μιá πολιτική λογοκρισία που φανερώνει το θεμελιώδες χάσμα που υπάρχει στο οικοδόμημα ενός κινηματογράφου κατανάλωσης με οικουμενικές προθέσεις. Το ένα («Η έργατική τάξη») μιλάει για την καθημερινή ζωή, για έναν έργατη ανάμεσα σ' άλλους· το άλλο («Η Υπόθεση Ματτέι») μιλά για την ύψηλή πολιτική, τους πολύπλοκους και κρυφούς μηχανισμούς της Έξουσας... Η συμπληρωματικότητά τους είναι ευδιάκριτη: τα δυο τους σχηματίζουν ένα «πλήρη» πίνακα της κοινωνίας «σε κατάσταση κρίσης», μιá δηθεν εξαντλητική εικόνα των πολιτικο-ιδεολογικών συγχρούσεων: στο βάθος πρόκειται για μιá νέα Άνθρωπινη Κωμωδία, ταιριαστή στα σημερινά γούστα. Η μόνη άναγκαία διαφορά είναι ότι οι μάζες έχουν ανέβει στη σκηνή: ως τους δώσουμε λοιπόν μιá θέση στο ντεκόρ.

Αντιλαμβάνεται κανείς την ανακούφιση που νοιώθει ή άστική τάξη στην ιδέα πώς τίποτε πιά ένοχλητι-

κό δεν πρόκειται να συμβεί, και την —ἀργοπορημένη — βιασύνη της να φτιάξει δυο μοντέλα του είδους (πού τὸ ένα νὰ κυλᾶ μὲς στὴν ἀνθρωπιστικὴ φλέβα, τὴ γενναϊώδωρη, πού δὲν φοβάται νὰ μιλήσει γιὰ τὴ συγκεκριμένη πραγματικότητα, καὶ τ' ἄλλο νὰ ἐμφανίζεται σὰν εὐγενὲς θέμα, ἀνάλυση ἐν ψυχρῶ, κριτικὴ ἀποδόμηση χωρὶς παραχωρήσεις). Ὑστερα ἀπὸ τὴν ἀναζητήσεις, νὰ ἐπιτέλους δυο πρότυπα: δὲν πάει πιά ἄλλο μ' αὐτὸ τὸ εἶδος, μᾶς βεβαιώνουν (κι ὑπονοοῦν: δὲν ἀξίζει λοιπὸν ἄλλο τὸν κόπο νὰ ψάχνετε) ¹.

Τὸ ν' ἀναλύσουμε συγχρόνως αὐτὲς τὶς δύο ταινίες δὲν δικαιολογεῖται πραγματικὰ παρὰ στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἰδεολογικῆς κριτικῆς, μᾶς δουλειᾶς πάλιν στὸ σημαϊνόμενο. Διαδικασία πού θὰ ἦταν περιοριστικὴ ἂν δὲν ἐνισχυόταν, πέρα ἀπὸ τὶς ὄσες διαφορὲς στὴ μορφικὴ ἐπεξεργασία, ἀπὸ μιὰν ἔντονη ὁμοιότητα (βασικὴ γιὰ τὴν ἀνάλυσή μας, ἂν καὶ τετμημένη): ἴδια στάση ἀπέναντι στὸ Ὑποκείμενο, ἴδια προβληματικὴ στὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενο, πού πέρα ἀπ' αὐτὴν μόνο, λένε, ἀρχίζει ὁ «μοντερνισμός» ². Ταινίες λοιπὸν συμπτωματικὲς, θάσει τοῦ ἐμπορικοῦ τους προορισμοῦ, πού γι' αὐτὸν τὸ λόγο καὶ μᾶς ἐνδιαφέρουν (π.χ. σὸ φιλμ τοῦ Πέτρι, ὑποταγμένο στὰ κριτήρια τοῦ «μεγάλου κοινού», θέλοντας νὰ φιλμάρει τὴν ἐργατικὴ τάξη ἀντιμετωπίζει ἀπὸ λίγο πιδὸ κοντὰ ἀπ' ὅτι τὸ Χόλλυγουντ, προβλήματα σοβαρότερα ἀπ' ὅτι ἄλλες μορφὲς πολιτικῶν ταινιῶν, ἀφοῦ σ' αὐτὸ ὑπεισέρχεται, πλᾶσι σὲ μιὰ «κλασικὴ» μορφικὴ διάταξη —καὶ στὴν ἰδεολογικὴ της λειτουργία— ἕνας πολιτικὸς λόγος πού ὀρισμένα ἰδεολογήματά του εἶναι τελείως ἀδύνατο νὰ ἐξυπηρετηθοῦν ἀπ' αὐτὴ τὴ διάταξη).

Πῶς λοιπὸν ἀναπαριστᾶνε τὴν κοινωνικὴ σκηνή (τὴ σκηνὴ τῆς ταξικῆς πάλης) ὁ καθαγιασμένος ἀπ' τὴν ἀστικὴ τάξη κινηματογράφος; κι ἔπειτα πῶς νοεῖται σ' αὐτὸν ἡ λειτουργία τοῦ ἥρωα (ἀπ' τὴν ἀποψη ὅτι αὐτὴ καθορίζει τὴ σχέση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ ἔργο, σχέση πού μᾶς καὶ μπορεῖ νὰ μετασχηματιστεῖ κατὰ ριζικὸ τρόπο, θὰ ὀφείλε νὰ εἶναι ὁ πρωταρχικὸς ἀντικειμενικὸς στόχος μιᾶς —ἤδη διαφοροποιημένης— δουλειᾶς τοῦ πραγματικὰ πολιτικοῦ κινηματογράφου) ³.

Η ἐνωτικὴ λειτουργία τῆς κλασικῆς σκηνῆς

Στὴν «Ἐργατικὴ Τάξη» μοιάζει νὰ θρῆσκόμεστε ἐξαρχῆς σὲ μιὰ σκηνὴ διαιρεμένη, μὲ συγχρούσεις, πού δὲν ἀπωθεῖ τὴν πάλη τῶν τάξεων. Τὸ ἐπάγγελμα τοῦ Βολοντέ δὲν εἶναι περιθωριακὸ στοιχεῖο, κι ἐπίσης ὑπάρχουν οἱ παραγωγικὲς σχέσεις πού, ὄντας συγκεκριμένα διωμένες ἀπ' αὐτόν, ἀποτελοῦν τὸ κίνητρο τῆς ἐξέγερσός του (καὶ τοῦ μύθου). Αὐτὴ δὲ ἡ ἐξέγερσή του δὲν ἐκφράζεται πιά μὲ τὸν συνηθισμένο, καθαρὰ ἀτομικὸ τρόπο, ἀπ' τὴ στιγμὴ πού ὑπάρχει ἡ πολιτικὴ



1. Ὡς πρὸς τὴν παρουσία τοῦ Βολοντέ στὶς δύο ταινίες σὲ πολλὴ διαφορετικὸς ῥόλος (ὁ ἐργάτης—ὁ ἡγέτης, ὁ ἐνστικτώδης—ὁ διανοούμενος), αὐτὴ ἰσογυμμίζει τὴν παράσταση, ἕνα τὴ σχετικότητα. Μὰ πίσω ἀπὸ τὴ διάκριση βρίσκεται μιὰ ἴδια ἀνθρώπινη φύση (σταθερότητα, ἀγάπ, ἀγάπη γιὰ τὴ ζωή) ἀπὸν παραπέμπον τὰ δύο πρόσωπα.

2. Λέξη χωρὶς μεγάλῃ σημασία σήμερα πού θὰ ἐνδιέφερε ἡ ἀντικατάστασή της ἀπὸ ἄλλες: δουλειὰ πάλιν στὸ ἀναρραστατικὸ σύστημα κλπ.

3. Νὰ μὴ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἀνιχνεύουμε αὐτὲς τὶς ταινίες σὲ πρότυπα ἢ σὲ ἀποδιοπομπαῖο τράγο ἀπ' τὸ γεγονός τοῦ καθαγιασμοῦ τους στὶς Κάννες: δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ ἕνα σήμασμα, καὶ ἀπισσιώστε αὐτὲς οἱ ταινίες δὲν εἶναι πρότυπα.



παρέμβαση διαφορών ομάδων (συνδικαλιστές, «γκουστ-στες»). Έντούτοις, ή αντίφαση που φέρνει ή Πέτρι στην επιφάνεια, άρκετά γρήγορα μετατίθεται: αντί να μείνει σ' ένα πραγματικά πολιτικό πεδίο ανάλυσης, γλιστρά γρήγορα πρὸς μιάν ανθρωπιστική άπλοποίηση, όπου την «άρνητικότητα» τῶν παραγωγικῶν σχέσεων τή συμπυκνώνει ή μηχανή: ή δουλειά στο έργοστάσιο μουρλαίνει, άρα δέν πρέπει να προζενει έκπληξη τὸ ότι γίνεται κανείς «άριστέρος».

Όμως σ' αὐτήν τήν ταινία, καθώς και σ' δσες τῆς μοιάζουν μπορεί να γίνει μιὰ πολὺ γενική και θεμελιώδης κριτική: μπορεί να έχουμε μιὰ σκηνή σύγκρουσης άπ' όπου να μή βρίσκεται έκτοπισμένη ή συγκεκριμένη έργασία τοῦ έργάτη, άλλ' αὐτὸ θά γίνεται χάρη στην πλήρη αὐτονομία τοῦ έργατικοῦ κόσμου μέσα στη φιλική σκηνή. Όπότε δέν μπορεί κανείς να μιλάει σ' ἀλήθεια για έργατική «τάξη», άπ' τή στιγμή που όλες οι άλλες άπουσιάζουν. Υπάρχουν βέβαια οι έργοδηγοί, ή ένας διευθυντής, και μ' αὐτούς άκριβώς συμβαίνει ή σύγκρουση, χωρίς ωστόσο ποτέ να καθορίζονται κοινωνικά σαν μέλη μιᾶς άλλης τάξης με ανταγωνιζόμενα συμφέροντα: είναι άπλοι έχθροι τῶν εργατῶν, παράσιτά τους. Λοιπόν, θάσει αὐτοῦ, καμιά διαφορά δέν υπάρχει ανάμεσα στη σύγκρουση σ' αὐτὸ τὸ φιλμ και στις συγκρούσεις που άπεικονίζονται στον πιὸ τυποποιημένο χολυγουντιανὸ κινηματογράφο.

Έτσι, τὸ να «έκλαϊκούμε τις ταξικές συγκρούσεις» δέν συνίσταται στο να θάζουμε τους έργάτες στη θέση τῶν «καλῶν» μέσα σε μιὰ παραδοσιακή άφηγηματική δομή: κάθε άλλο. Η κλασική διαδικασία που ακολουθιέται κι έδῶ, και που συνίσταται στο να φτιάχνει άπ' τὸν κόσμο που εξετάζει (περιβάλλον, έπαγγελματική δραστηριότητα, κλπ.) ὄχι ένα —πρὸς άρθρωση— μέρος ενός όλου, αλλά αὐτὸ τὸ ίδιο τὸ ὄλο, άποκαλύπτει τήν άνικανότητά της ν' αναπαραστήσει πραγματικά τήν πάλη τῶν τάξεων, όπως και κάθε διαλεκτική σύγκρουση. Τὸ ζήτημα στον χολυγουντιανὸ κινηματογράφο είναι πάντοτε να βυθιστεί ὁ θεατῆς σ' έναν άγνωστο κόσμο, που διέπεται από δικούς του νόμους, κι έτσι να νοιώσει τήν ήδονή τῆς διαφοράς του. Τέτοιες διαφορές εξάλλου μπορούν να κατασκευάζονται έπ' άπειρον, άφου περικλείνονται σε καθένα άπ' τους μικρούς κόσμους που μπορούμε να φανταστοῦμε άπ' τή στιγμή που τὸν καθιστοῦμε αὐτόνομο. Ο Χώκς και ὁ Στέρνμπεργκ έσπρωξαν πολὺ μακριά αὐτήν τήν άρχή τῆς αὐτάρκειας τοῦ τόπου, όπου καμιά διαλεκτική ανάμεσα στο έντὸς και τὸ έκτὸς δέν εγκαθίσταται ποτέ. Δέν χρειάζεται παρά ν' άρπαχτοῦμε από τή φαντασίωση, να τῆς βρούμε έναν ρευστὸ και βολικό χώρο για να κυκλοφορήσει, ὅποτε στην περίπτωση αὐτή κάθε έξωτερικὸς περιορισμὸς θά μᾶς κάνει να σκοντάψουμε, ν' άποκοποῦμε, θά κάνει τή γοητεία να σπάσει⁴.

Αλλά ὁ έξωτισμὸς τῆς διαφοράς δέν βρίσκεται ἐ-

4. "Ας δώσουμε κι άλλα παραδείγματα όπου τὸ θέμα τῆς ταινίας καθιστᾶ ιδιαίτερα φανερό τὸ σχῆμα για τὸ ὁποῖο μιλάμε: ὁ κόσμος τοῦ τύπου («Park Row» τοῦ Φοῦνλεφ), τῆς πολιτικῆς («Θόλλα στην Ούάσιγκτον»), τῆς θρησκείας («Ο καθινάλιος», και τὰ δύο τοῦ Πορμίνγκερ, μί θα μοιροῦσαμε να προσθίσουμε κι άλλα), τῶν λιμενεργατῶν («Τὸ λιμάνι τῆς Αγωνίας» τοῦ Καζάν) κλπ.

και παρά για να καλύψει την ευρύτερη ομοιότητα μέσα στην οποία υπάρχει ή διαφορά. Το «περιβάλλον» είναι ένα «έκτος», πού όμως αυτό άλλο «έκτος» δεν έχει (και τὸ παραδέχεται ἀμέσως). Έτσι ὅλη ἡ κοινωνία πρέπει νὰ διαβαστεῖ μέσα ἀπ' αὐτὸ (ἄρα κι ὁ χαρακτήρας ἑνὸς μοντέλου σὲ σμίκρυνση, ὅπως κι ἡ ἀνάλυση μιᾶς εἰδικῆς ἀντίφρασης τῆς κοινωνίας πού ὥρες ὥρες πιστεύει ὅτι παράγει, σὲ τελευταία ἀνάλυση δὲν εἶναι παρά τὰ προσχήματα πίσω ἀπ' τὰ ὅποια πρέπει νὰ δοῦμε κάτι ἄλλο, σύμφωνα μὲ τὴ μεταφυσικὴ ἀντίληψη πού διέπει τὴν ἀναπαράσταση): τὸ μεγάλο θέατρο τῆς ζωῆς, τὴ μάχη τῆς ἀλήθειας καὶ τοῦ ψεύδους... Έτσι ἡ σχέση τοῦ μέρους μὲ τὸ ὅλο, ὑπακούοντας σὲ μιὰ ἐκφραστικὴ αἰτιότητα, δείχνει μιὰν ἀσυμφωνία: μπορεῖ κανεὶς νὰ δουλέψει καὶ μὲ περισσότερες λεπτομέρειες, ποτὲ ὅμως δὲν θὰ ἐπηρεαστεῖ τὸ γενικότερο νόημα. Ὁ ἀμόρφωτος τυπογράφος τοῦ «Park Row» ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸν ρισκοκίνδυνο πιλότο τοῦ «Μόνον οἱ ἄγγελοι ἔχουν φτερά»: ἴδιος ὁ ἀγώνας καὶ γιὰ τοὺς δύο, ἀγώνας ἄλλωστε πού ποτὲ δὲν ὀνομάζεται. Κάθε εἶδους ἀναγωνισμὸς μπορεῖ νὰ γερᾷ τὴ σκηνή: κανεὶς δὲν θὰ καταφέρει: νὰ τὴ διαιρέσει⁵.



Σ' ἕναν κόσμο πού σχεδὸν ἀποκλειστικὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐργάτες, ὁ ἐργάτης Βολοντέ χάνει προφάση τὸν κοινωνικὸ του καθορισμὸ, τὴν ὀρισμένη του θέση μέσα στὴν κοινωνία. Δὲν εἶναι παρά ἕνας ἄνθρωπος ἀντιμέτωπος μὲ τὴ «μοῖρα» του (κι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή μας διαλέχτηκε νὰ εἶναι περισσότερο δυσάρεστη παρά τρυφερή). Έτσι τὸ νὰ ἐπιλέγουμε στὴν ἀφήγησή μας μιὰ κατὰ μῆκος τομὴ τῆς κοινωνίας (δηλ. τὴ θεώρηση μιᾶς τάξης) κι ὄχι τὴν κάθετη, μᾶς στερεῖ κάθε δυνατότητα συγκεκριμένης ἀνάλυσης. Καὶ τότε ἀπλᾶ μιμούμαστε τὴν ἀνάλυση, ὄχι βέβαια λειτουργώντας σὲ συνάρτηση μὲ μιὰ πολιτικὴ ἐπιταγὴ (συγκεκριμένη ἀνάλυση μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης) ἀλλὰ μὲ μιὰν ἐμπορικὴ (νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ψευδαίσθηση ὅτι μιλάμε γιὰ τὴν ἐποχὴ μας, ὅτι ἀνανεώνουμε τὰ θεμάτᾳ της...). Έτσι π.χ. ὅταν τὸ θράδυ ὁ Βολοντέ δὲν κάνει ἔρωτα μὲ τὴ γυναίκα του, δὲν φταίει μόνο τ' ὅτι εἶναι κουρασμένος, ὅπως θὰ πιστεύαμε στὴν ἀρχὴ, ἀλλὰ μάλλον τ' ὅτι αὐτὴ δὲν τὸ διεγείρει πιά: καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ στηριχτοῦμε στὴν ἱεροποιημένη σεξουαλικὴ δύναμη τοῦ ἥρωα γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς συγκεκριμένης ἀνάλυσης.

Μιμούμενη λοιπὸν μιὰν πραγματικὴ ἀνάλυση τῆς ἐργατικῆς τάξης, ἡ ταινία δὲν χρησιμοποιεῖ παρά μόνο τὰ ἥδη χρησιμοποιούμενα σ' αὐτὴν τὴν ἀνάλυση στοιχεία, καὶ μάλιστα μ' ἕναν τρόπο τελειῶς ἐμβληματικό. Συναντᾶμε συνέχεια δίπλα στοὺς ἐργοδογούς, χρονόμετρα... «τὸ συνδικάτο» καὶ «τοὺς γνωσίστες». Παίζοντας μὲ τὸ ἥδη γνωστὸ αὐτῶν τῶν θεμάτων ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ θεατῆ, ἔτσι ὥστε ν' ἀποφύγει νὰ δικαιολογήσει μ' ἐμβριθεῖα τὴν ταχτικὴ του πάνω στὸ θέμα τῶν συγκρούσεων πού ξεσποῦν στὸ ἐργοστάσιο, ἡ ται-

5. Ὅμως μιὰ ταινία τοῦ Γιόζεφ φὸν Στέινμπεργκ, «Ἡ σάγκα τοῦ Ἀνατανᾶ», ἡ τελευταία του, θὰ μορφοῦσε νὰ πάει ἀκριβῶς τὴν ἔννοια μιᾶς ἐπιανεξέτασης τῆς σχέσης τοῦ κλειστοῦ χώρου πρὸς τὸ πολιτικὸ καὶ ἱστορικὸ ἐξωτερικὸ του. Ὁ προ-φιλικὸς χώρος (τὸ νησί) ἀπολαμβάνει μιὰ σχετικὴ ἀυτονομία ὡς πρὸς τὸ καρακίμπον του (ἡ Ἰαπωνία στὸ τέλος τοῦ πολέμου) ὅλ. λειτουργεῖ ἀκριβῶς σύμφωνα μὲ μιὰν ἐσωτερικὴ λογικὴ (σὴν μοντέλο σὲ σμίκρυνση), χωρὶς ὅμως νὰ μπορεῖ ποτὲ κανεὶς νὰ πάει τὸ μέρος γιὰ τὸ ὅλο, ἀφοῦ ἡ πολιτικὴ θέση τοῦ ἐξωτερικοῦ χώρου ἐρίσκειτα κτῆ κλεισμένη στὴν ταῖνια, ὄχι σὴν ἐγγύση, φῶτο, ἀλλὰ σὴν δογματὰ ἔλλειψη (σὲ θέση ἐσωτερικῆς ἐξωτερικότητας).



* Τὸ στοιχείο αὐτὸ ποὺ ἀναφέρει ὁ συγγραφέας τοῦ ἀρθροῦ δὲν ἀληθεύει. Ὁ Ἐλίο Πέτρι ἔχει ἀποχωρήσει πρὸ πολλοῦ καὶ ὁ Ρόζι δὲν ὑπῆρξε ποτέ.

νία ἀρκείται νὰ ξαναορίσει σκηνικά αὐτὸ «γνώστο» (οἱ συνδικαλιστὲς θρῖσκονται ἀνάμεσα στοὺς ἐργάτες στὶς συγκεντρώσεις, ἐνῶ οἱ «γκωσίστες» στὸ πλάι) μὲ μερικoὺς διακριτικoὺς ὑπαινιγμοὺς μὲ πολὺ εὐνοϊκὸ γιὰ τὸ συνδικάτο νόημα. Καὶ πραγματικὰ χάρη στὸ συνδικάτο θὰ ξαναβρεῖ στὸ τέλος τὴ θέση του μέσα στὸ ἐργοστάσιο, μετὰ ἀπὸ μιὰ χιπποειδῆ περιπλάνησῃ ὁ ἐργάτης. Σημειώστε τὴ διαφορά συμπεριφορᾶς ἀνάμεσα σὲ συνδικάτο καὶ γκωσίστες — φανερά ὑπερτονισμένη: ὅταν ἔρχονται ν' ἀναγγεῖλουν στὸν Βολοντέ τὴν ἐπαναπρόσληψή του, οἱ συνδικαλιστὲς ἐμφανίζονται σίτι του μὲ ἀστυχό-τρόπο καὶ χωρὶς νὰ κάνουν φασαρία — κάθονται — τσουγκρίζουν... Λίγο πρὶν οἱ «γκωσίστες» τῶχαν κάνει ἀνω-κάτω, ἀναγκάζοντας τὴ γυναίκα του νὰ φύγει. Κι οἱ «γκωσίστες» ἄλλωστε, ἀπλοποιημένοι στὸ ἔπακρο (ἢ τακτικὴ τους συνίσταται στὸ «νὰ κάνουν τὶς ἀντιφάσεις νὰ ἐκτραγοῦν»), δὲν θρῖσκονται ἐκεῖ παρὰ γιὰ νὰ κάνουν νόημα στὸν θεατῆ, γιὰ νὰ κρατήσουν τὸ ρόλο μιᾶς τρίτης δύναμης (καὶ τ' ὅτι δὲν μπορεῖ πιά αὐτὴ σήμερα νὰ κρυφτεῖ, ἀκόμα καὶ γιὰ ἕναν κινηματογραφιστῆ — μέλος τοῦ ΚΚΚΙ* — εἶναι συμπτωματικῆς τάξης). Τὸ ἴδιο οἱ ὁ μαρξισμὸς, ποῦ ποτὲ δὲν ὀνομάζεται, ὀφείλει νὰ θρῖσκειται στὸ ραντεβὸ μαζὶ τους: πρόκειται γιὰ τὴν προσεγγιζόμενη καὶ ἀστεία ὁμοιότητα τοῦ ἐπικεφαλῆς γκωσίστα μὲ τὸν Μάρξ. Ἄπὼν σὰν θεωρία, ὁ μαρξισμὸς ἐπανεμφανίζεται πρὸς φολκλόρ: ἡ μαρξιστὴ γενειάδα, τὸ στρογγυλὸ πρόσωπο, τὸ κασκότο τοῦ Λένιν⁶.

Καὶ τὴ θέση τοῦ πολιτικοῦ λόγου, ἀφοῦ αὐτὸς εἶναι τελειῶς ἀδιανόητος, ἔρχεται νὰ πάρει ἢ συμπαραδῆλωση, ἢ μόνη θεμιτὴ θέση τοῦ δημιουργοῦ μέσα στὴν ἀστικὴ ἀναπαράστασις: γιὰτὶ ἡ πλειονότητα τῶν ἔργων τέχνης ποῦ περνοῦνε τὸν καιρὸ τους ἀναπαράγοντας καὶ ξαναορίζοντας τὶς ἀστικὲς ἀξίες, κρίνεται μιὰ γιὰ πάντα ἀνίκανη νὰ ἐνστερνιστεῖ ἕνα λόγο ποῦ χωρὶς νὰ φαντάζεται τὸν ἑαυτὸ του γιὰ Λόγο τῆς Ἀλήθειας, θάταν τελειῶς πολιτικός. Ξαναορίζουν τὸ ἦδη ἔκει, ἦδη-γνωστὸ, ἦδη-γγραμμένο, μὰ πάνω ἀπ' ὅλα δὲν παράγουν τίποτα: ὁ θεατῆς παραμένει παθητικός.

«Ἡ Ὑπόθεσις Ματτέι» μὲ τὴ σειρά της δὲν δανείζεται ἀπὸ τὸ Χόλλυγουντ αὐτὸ τὸ τόσο πρωταρχικὸ κομμάτιασμα τῆς κοινωνικῆς σκηνῆς, ἀλλ' ἀναπαράγει τὸν τύπο τῆς μονο-λογικῆς ἀντιμετώπισης τῶν πραγμάτων ποῦ αὐτὸ ἔχει θεσπίσει: τὴ μονομαχία. Ἄπ' τὴ μιὰ μεριά ὁ Ματτέι, φορέας τῶν συμπερόντων τῆς Ἰταλίας, κι ἀπέναντί του μιὰ μόνον ἀντίθεσις, μιὰ φούχτα δισεκατομμυριούχων, τὸ «Καρτέλ». Στὸ μεταξὺ τους διάστημα, τίποτα. Μιᾶς κι ὁ Ματτέι διάκειται ἐχθρικά πρὸς τὰ ἰδιωτικὰ μονοπώλια, σὰν ὑπερασπιστῆς ἐνῶς κρατικοῦ καπιταλισμοῦ, πρόκειται γιὰ τὸ κοινὸ συμφέρον τοῦ ἰταλικοῦ λαοῦ, ἄρα γιὰ ὁμοιογένεια τῆς κοινωνικῆς σκηνῆς, πέρα ἀπὸ τὶς πολιτικὲς ἀποκλίσεις. Ἐδῶ, τὸ οἰκονομικὸ σὰν ἐγγύησις, αὐτὸ τὸ σύμ-

6. Ὅμως γενικά ἡ ταῖνια δείχνεται φρόνιμη, ἰσως καὶ διελή σχετικὰ μ' αὐτούς: ὁραγε, εἶναι ἀπλὰ χίτωνες ἢ ἀστεία ἀνθρώποις ποῦ ὄχθαμε κατὰ νὰ λάρομε ἀπ' τὴ δασιναλία τους;

βολο πίστεως του ρεβιζιονισμού μεταφράζεται στην ά-
 διαφορία που δείχνει ο Ματτέι απέναντι στα κόμματα
 (δίνει λεφτά σε σοσιαλδημοκράτες, κομμουνιστές, δεν
 παραλείπει το εμπόριο με την ΕΣΣΔ χωρίς να παύει
 να κάνει εκδουλεύσεις στους φασίστες) και με την ά-
 πουσία πραγματικών πολιτικών συνομιλητών στην Ι-
 ταλία (πέρα απ' τον ύπουρο που ο Ματτέι προσβάλ-
 λει κανένας άλλος πολιτικός δεν εμφανίζεται στην ται-
 νία). Οι πραγματικοί του συνομιλητές είναι ο λαός ή
 οι μεσάζοντές του (δημοσιογράφοι) απ' τη μιά μεριά,
 και τὰ ξένα οικονομικά συγκροτήματα από την άλλη.
 Έντούτοις ούτε μιά αντίφαση δεν ανακύπτει απ' αυ-
 τές τις σχέσεις: ή συμπεριφορά του προς το κοινό και
 τους δημοσιογράφους είναι συμπεριφορά μαγνητιστή
 κι όσο για τη μόνη και πάλι σκηνή που τον βάζει αντι-
 μέτωπο με τὰ μέλη του Καρτέλ (στο ξενοδοχείο του
 Μόντε Κάρλο), οι πολύ χολλουμπιανές σκηηνικές έν-
 τυπώσεις που παράγονται σ' αυτήν σκοπόν έχουν να μάς
 κάνουν να ξεχάσουμε ότι τόση ώρα δεν μαθαίνουμε
 απολύτως τίποτε για την στρατηγική του Ματτέι, χω-
 ρίς να τον τοποθετούν σε κάποια απόσταση. Έτσι, ή
 σκηνή του «Ματτέι», που διασχίζεται από πολλά πε-
 δία αντιφατικών δυνάμεων, — όλες υποταγμένες στην
 πρωτοκαθεδρία του οικονομικού — δεν αφήνει καμιά
 θέση για τις παραγωγικές δυνάμεις: οι μέθοδοι που
 χρησιμοποιεί ο Ματτέι, «κανονικές» για το καπιταλι-
 στικό πεδίο (νόμος του κέρδους, ανταγωνιστικότητα,
 αποδοτικότητα) ποτέ δεν εξετάζονται από μιάν άλλη
 σκοπιά: σαν να μη χρειάζεται να μετασχηματίσουμε
 έπισης και τις παραγωγικές σχέσεις. Και κανείς δεν
 μπορεί να ισχυριστεί ότι το θέμα στην ουσία του δεν
 βρίσκεται εκεί πέρα: ο Ματτέι μιλά σωστά (π.χ. στο
 πλεούμενο νησί) για όρισμένα «προβλήματα» με τους
 έργατες της ENI, όμως ή ταινία φυλάγεται πολύ απ'
 τὸ να πάρει μιά κάπως διαφοροποιημένη θέση.



Τὸ ίδιο ἀμφίβολος είναι και οι σχέσεις του Ματτέι
 με τις υπανάπτυκτες χώρες — παραγωγούς πετρελαιο-
 υ: εκεί καμιά αντίφαση δεν σημειώνεται ανάμεσα
 στα Ιταλικά συμφέροντα και στα συμφέροντα εκείνων
 των χωρών. Μοιάζει να πιστεύεται ότι από τη στιγμή
 που ή πολιτική του Ματτέι αντιτίθεται στα μεγάλα
 καπιταλιστικά καρτέλ που εκμεταλλεύονται τὸ ξένο
 πετρέλαιο, αυτός αυτόματα τοποθετείται από την άλλη
 πλευρά, κάνοντας κοινό μέτωπο με τις φτωχές χώρες.
 Πράγμα που κάνει την αντίθεσή του με τὰ Καρτέλ
 καθαρά ένδο-καπιταλιστική: μιά αντίφαση που όπως
 και νάχει τὸ πράγμα θά λυθεί σε βάρος των υποταγμέ-
 νων στὸν ἱμπεριαλισμὸ χωρῶν. Ὁ Μπρέχτ είχε ἤδη
 παρατηρήσει αυτό τὸ πρόβλημα της σχετικότητας των
 συμφερόντων, όταν λείπουν τὰ γενικά πολιτικά κρι-
 τήρια που καθορίζουν τὰ συμφέροντα αυτά: «ὁ ἄγρο-
 τής δεν μπορεί πιά ν' ἀποκτήσει μιάν ἐλευθερία που
 θά μεταφραζότανε σε σκλαβιά των ἔργατων, ὁ ὑπάλλη-
 λος μιάν ἄνοδο των συνθηχῶν τῆς ζωῆς του που θά



μεταφραζότανε σέ πτώση τών συνθηκών ζωής τών εργατών... Κι ὁ γερμανικός λαὸς στὸ σύνολό του δὲν μπορεῖ πιά, ποτὲ πιά δὲν θὰ μπορέσει ν' ἀποκτήσει μιὰν ἐλευθερία πού θὰ μεταφραζότανε μὲ τὴν ἐλευθερία του νὰ καταπιέξει τοὺς ἄλλους λαοὺς («Γραφτὰ πάνω στὴν πολιτικὴ καὶ τὴν Κοινωνία»).

Ἡ ἀσάφεια τοῦ «Ἰπόθεση Ματτέι» εὐνοεῖται λοιπὸν ἀπὸ τὸν δημιουργὸ πού, ἂν καὶ μπαίνει στὴ σκηνή, δὲν παίρνει ποτὲ πραγματικὴ θέση (βλῶς ἄλλωστε κι ὁ Πέτρι). Ὅποτε δὲν βλέπουμε πῶς ὁ ἥρωας κι ὁ λόγος του θὰ μπορούσαν νὰ μετατοπιστοῦν ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, καὶ πῶς δὲν θὰ ξαναπέφταμε σὲ μιὰ προ-μπρεχτική καὶ χολλυγουντιανὴ ἀντίληψη τοῦ προσώπου.

Δρων προσωπο και θετικος ηρωας

Ἄν «Ἡ Ἐργατικὴ τάξη πάει στὸν παράδεισο» παραπέμπει βασικά (ἂν ἐξαιρεθεῖ ἡ προλεταριακὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα) σὲ μιὰ κλασικὴ σύλληψη τῆς φιλικῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς (κι ὁ ὄρος αὐτὸς ἐδῶ ἀναφέρεται στὶς σταθερὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου, πού μόνο ὀρισμένους τοὺς ἔχουν ἀντιμετωπιστεῖ θεωρητικὰ μέχρι τώρα κι ἡ χρῆση τους — ἔστω κι ἀτελής — εἶναι σήμερα ἀπαραίτητη, ἀφοῦ τὸ σημερινὸ σινεμὰ στὴν πλειονότητά του ἀναπαράγει μαζικά καὶ χωρὶς ἐξέταση τοὺς κύριους χολλυγουντιανούς κώδικες), στὴν «Ἰπόθεση Ματτέι» ἀντίθετα ὑπεισέρχονται κι ἄλλοι πῶ νεώτεροι κώδικες. Ἔχουμε συνηθίσει νὰ μιλάμε γι' αὐτοὺς μὲ τὸν ὄρο «μοντερνισμός», ἔννοια πού ἐλάχιστα ἔχει διαμορφωθεῖ μέχρι τώρα, καὶ πού βασικά ἀφορᾷ ἓνα ὀρισμένο κομμάτι τοῦ πρόσφατου εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου, τὸ ὅποιο ἔχοντας βρεθεῖ ἀντιμέτωπο μὲ τὴν αὐξανόμενη μὰ ἀνομολόγητη πίεση τῆς ταξικῆς πάλης, δηλ. μὲ μιὰ ἰδεολογικὴ ἀπαίτηση πού προσπαθεῖ νὰ τῆς κρύψει τὴν πραγματικὴ ἔννοια καὶ σημασία της, ἐπιχειρεῖ νὰ προγραμματίσει μιὰ πιστευτὴ κοινωνικὴ ἀντίφαση, ἔτσι πού δηλαδή νὰ μὴν ἐπιφορτίζονται μ' αὐτὴν οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες πού γι' αὐτοὺς εἶναι ἐξαρχῆς ἀδύνατο νὰ ἐγγράψουν μιὰ πραγματικὴ ἀντίφαση (κι αὐτοὶ εἶναι οἱ κλασικοὶ κώδικες). Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀπομίμηση τῆς ἀντίφασης ἐρχεται στὸ φῶς σ' ἓναν μοντερνίζοντα κινηματογράφο.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τοποθετεῖται καὶ ἡ λειτουργία τοῦ ἥρωα πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσει: στὴν ταινία τοῦ Ρόζι, ὁ Ματτέι εἶναι μιὰ πραγματικὴ προσωπικότητα, κι ὄχι κατὰ παραγγελία: ἡ δράση κι οἱ ἀντίπαλοί του εἶναι πολιτικοί, κι οἱ συγκρούσεις δὲν συμβαίνουν ποτὲ πάνω σὲ π.χ. σεξουαλικὴ σκηνή. Ἐντούτοις αὐτὸ τὸ σύστημα εἶναι προορισμένο νὰ λειτουργήσῃ σὰν ἐγγύηση μὲ σκοπὸ νὰ μιμηθεῖ μιὰ πραγματικὰ διαλεκτικὴ ἐγ-

γραφή του προσώπου και, κατά συνέπεια, μιὰς σκηνης διαιρεμένης και μιὰς κριτικής άποψης. Άλλά, προηγούνται δυό έρωτήσεις: τί είναι αυτό που κάνει τον Ματτέι ήρωα σε σχέση με τόν θεατή; και πώς αυτή ή τοποθέτηση μιὰς άδηγει σε μιάν κωδικοποιημένη σχέση με ήδη καθορισμένες ιδεολογικές συνέπειες;

Τό πιό χτυπητό πράγμα είναι άναμφίβολα τό ποσό ενέργειας που δαπανά ο Ματτέι (συγκριτικά με τή σχετική άδράνεια των πολιτικών). Αυτό μεταφράζεται σε μιάν άκατάπαυστη κατανάλωση προσώπων και τόπων, που καταναλίσκονται παθητικά από τή μηχανή-Ματτέι και γρήγορα βγαίνουν εκτός χρήσεως. Βέβαια θέλουν να μιὰς κάνουν να πιστέψουμε πώς διατηρούν μιὰ κάποια ανεξαρτησία πνεύματος σε σχέση με τόν Ματτέι: ή ταινία πάνω σ' αυτό προκαλεί όρισμένα άναμφίβολα έρωτήματα χωρίς όμως να παίρνει θέση (ή υπόθεση των κώλ - γκέρλς μ' ένα έκατομμύριο, ή μεγαλομανία, ή κυνισμός στις υποθέσεις, ή σκληρότητα). Όμως έδώ τό θέμα είναι λιγότερο τό να κάνουμε διαλεκτικό τόν ήρωα και περισσότερο τό να εισάγουμε μιὰ τελεολογία στη συμπεριφορά του: έπειδή βλέπει μακρύτερα, πέρα, γι' αυτό του επιτρέπουν πράγματα που αντίκεινται στη «δόξα», τήν κοινή γνώμη και που για όποιον άλλο θάτανε άνυπόφορα. Αύτή ή υπερβολική διορατικότητα δεν είναι άθώα. Τό να βλέπεις πέρα σημαίνει να ύπακούς σε μιὰ διαφορετική ά τάξη άρχων, σε μιάν άλλη ίεραρχία. Αύτή π.χ. θά είναι ή πρωτοκαθεδρία του οικονομικού ως προς κάθε άλλο επίπεδο: τό οικονομικό είναι πράγματι ο «σε τελευταία άνάλυση» καθορισμός του καπιταλιστικού συστήματος, αλλά στο φίλμ —θέση που άναγνωρίζεται κρυφά— παίρνεται σαν να κυριαρχεί μέσα στο σύστημα λόγω τής αποτελεσματικότητάς του (που ποτέ δεν έξετάζεται από πολιτική άποψη). Και μιὰ άλλη προσπάθεια του Ρόζι να θέσει σ' άπόσταση τόν Ματτέι γιά να περιορίσει τήν πανταχού παρουσία του και μέσα στη σκηνή και σε σχέση με τόν θεατή: ή ίδια ή «Υπόθεση» παίρνεται σαν θέμα έτσι που ο πρωταγωνιστής υποχρεώνεται να μετατοπιστεί από τό κέντρο. Η έρευνα που ακολουθούμε δεν σταματά να λέει: «συνέθη όντως αυτό;», «δεν είναι δια πολύ πιό μπερδεμένα:» χωρίς όμως αυτό να τροποποιεί τήν θεσπιστική δύναμη των πλάνων που άπεικονίζουν τόν Ματτέι. Η πολλαπλότητα των μαρτυριών, τό σκόρπισμα των αποδείξεων, ή έλλειψη συντονισμού, όλ' αυτά προκαλούν μιὰ ψεύτικη συμμετοχή του θεατή, τόν βάζουν σε θέση έρευνας, λές και θά μπορούσε να χρησιμοποιήσει αντικειμενικά και χωρίς μέθοδο τά χαρτιά που του δίνουν, να πιστέψει στην ούδετερότητά τους, σαν να άρχουσε τό να μήν καταλήξει κάπου γιά ν' αλλάξει τόν τρόπο που δέχεται μιὰ ταινία.

Αυτό που χαρακτηρίζει κυρίως τή θέση του Ματτέι είναι ή ενεργητικότητά του: τό γεγονός ότι δρ ά μέσα σ' ένα άμορφο περιβάλλον και τό μετασχηματί-





7. Πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτός ο υπερβολικός ή θικός κώδικας βρίσκεται σήμερα κοντά στο ν' αποκτήσει μια κάποια δημοσιότητα (ή επιτυχία των έπαινετόσεων σε стил χολλυγουντιανής ιστορίας, δεν έχει άλλη αιλία), ίσως ή κοσμιότητα της επιφάνειάς της και να περάσει μάλλον σαν χωρισμένη άσκηση του ιδεολογισμού παρά σαν εξαναγκασμός του μηχανισμού. Θέση βασική σύμφωνα με μιὰ έννοια: ο καλός κώδικας Χέιζ, σήμερα αναρχοιστικός, διώχτηκε απ' την άδωση των νέων χολλυγουντιανών ηρώωντων, (που κι αυτά είναι συμπτώματα μιὰς άλλης εξέλιξης), όμως αυτά τα τελευταία δεν είναι καθόλου λιγότερο σεβαστά απ' τοις ίδιους τοις «βασικούς» εξαναγκασμούς. Η χάση, ή σπιντομία (και ό έρωτισμός) θα δρακόντιονταν λοιπόν απ' την πλευρά των ταϊνιών που δεν θα μιμνόντουσαν έτσι γελόια την παράδοση.

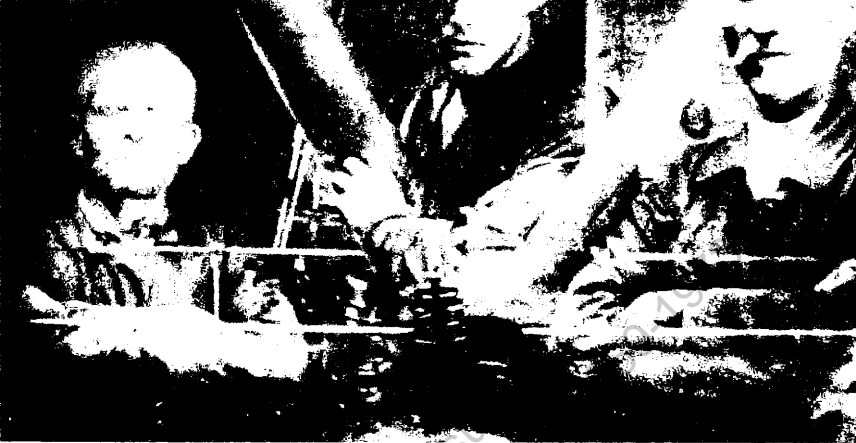
Κι αυτο χωρίς να γίνεται ή συνηθισμένη χολλυγουντιανή μετάθεση στην έρωτική υπόσταση του προσώπου. Κι επιπλέον χωρίς να υπάρχει αυτός ό ήθικός παραδειγματισμός —έπίσης κλασική έννοια, είτε θετικά την παίρνουμε είτε άρνητικά'— με τόν έπαιτο ό πρώτος τυχών κλασικός κινηματογραφιστής, φτάνει νάχει μιὰ μικρή διαστροφή, δεν παραλείπει να παίξει, χωρίς έτσι βέβαια να γίνεται ή παραμικρή έπανάσταση. Μ' αυτόν λοιπόν τόν τρόπο, κατανέμοντας έτσι μονόπλευρα τή δράση υπέρ του Ματτέι, ή ταινία ξαναχρησιμοποιεί δι.τι ήταν για τόν θεατή του τό κύριο στοιχείο τής θετικότητας του κλασικού ήρωα. Γιατί ή ενεργητικότητα του προσώπου, προκαλώντας μιὰ συμμετρική παθητικότητα στον θεατή, έκμηδενίζει τήν θέση του τελευταίου, τόν οδηγεί στο να τήν αποδεχτεί, άφου τελικά δεν του προσφέρεται καμιὰ άλλη έκλογή. Η περιφημη θεματολογία τής άποτυχίας στο χολλυγουντιανό κινηματογράφο δεν είχε άλλο νόημα παρά: να διαχωριστεί μέσα στον ήρωα τό άπλό άποτέλεσμα τής δράσης από τή θέληση για δράση. Μιὰ λειτουργία κατ' έξοχήν ιδεολογική (τής κυριαρχούσας ιδεολογίας), έφ' όσον αυτή άκριβώς προξενεί στον θεατή ένα κοίταγμα άναγκαστικά χωρίς επιφύλαξη. Και πού επιπλέον κάνει αδύνατη κάθε πραγματική διαίρεση του ήρωα (γι' αυτό και ή άνηθικότητα, αν και είναι ψεύτικη, έχει τόσο μεγάλη επιτυχία). Άφου είναι αναγκασμένος να δρᾷ, δεν είναι δυνατό να βρεθεί κάπου παραλυμένος, δέσμιος των άντιτιθέμενων συμφερόντων, ή σ' αντίφαση με τόν έαυτό του (όπως π.χ. ό Άφέντης Πούντιλα στο έργο του Μπρέχτ). Μά μιὰ κριτική τής κοινωνίας στην τωρινή φάση τής άστικής ήγεμονίας πρέπει πρωταρχικά να στηρίζεται πάνω στο θάλισμο σε λειτουργία μιὰς αντίφασης. Στόν Μπρέχτ και ως ένα βαθμό σε κινηματογραφιστές όπως ό Μιζογκούσι ή ό Ρενουάρ, αυτό έφτασε να σημαίνει τήν εγκατάλειψη αυτής τής άρχής του δρώντος ήρωα. Ένα παράδειγμα: στόν «Κανόνα του παιχιδιού» ή άρχή τής ενεργητικότητας κατανέμεται σ' όλα τα πρόσωπα, όλα χωρισμένα από άντιτιθέμενα συμφέροντα πού τά διαιρούσαν και καθένα του τό ίδιο και τό ένα με τό άλλο, πράγμα πού έδινε στή συμπεριφορά τους ένα ρέοντα χαρακτήρα. Ο Ντάλιο, ό μαρκήσιος - «μέτοικος» δεν είναι αυτός πού δρᾷ, αλλά αυτός πού σχίζεται από κάθε δράση, πράγμα πού δεν τόν έμποδίζει να διαλέγει τήν τελευταία στιγμή τά ταξικά του συμφέροντα έναντι των «συναίσθημάτων» του (γεμάτος θλίψη, διώχεται τόν Καρέτ, τόν κυνηγό - ύπρηρέτ του). Η διαλεκτική σύγκρουση παράγει λοιπόν έδώ έναν κριτικό ρεαλισμό, βασικά άρνητικό πρὸς τήν άστική κοινωνία. Κι οι πράξεις των προσώπων παραπέμπουν, σε τελευταία ανάλυση, στην κοινωνική αντίφαση.

Τό πιο έπίγειο πού δημιουργεί αυτό τό ζήτημα σήμερα είναι τό παρακάτω: μπορούμε ακόμα σήμερα ν' άρχούμαστε στους άρνητικούς ήρωες, τοις διαιρεμέ-

ρους, απλά μέσα για την αποκάλυψη των ταξικών αντιφάσεων; Πώς να σκεφτούμε τον θετικό ήρωα από πολιτική άποψη, δηλ. σ' ενεργό αντίθεση με την αστική τάξη; Και τότε, πώς θ' αποφύγουμε ν' αντιληφτούμε αυτόματα αυτό το πρόσωπο σάν «ήρωα που άσχολείται με την πολιτική (έφσον δρᾶ) κι έτσι να ξαναπέσουμε στην κλασική έποικοδομητική ύποδειγματολογία; Έτσι ὁ ήρωας τῆς ταινίας τοῦ Πιέρι είναι προλετάριος, πράγμα που διαφέρει ἀπ' τῆ συνήθισμένη ἀπροσδιοριστία τοῦ ήρωα. Ὅμως αὐτῆ ἡ ἐξαίρεση δὲν παράγει μόνη τῆς οὔτε (ἀρνητικά) μιὰ κριτικὴ διαίρεση τῆς σκηνῆς, οὔτε (θετικά) μιὰ πραγματικὴ εἰκόνα τῆς σύγκρουσης. Κι αὐτὸ γιατί ἡ σκηνή (βλ. πιδὸ πάνω) συλλαμβάνεται με μεταφυσικὸ τρόπο κι αὐτόνομα σάν ἡ ἴδια τῆς ἡ αἰτία, καὶ συγχρόνως γιατί ὁ Βολοντέ γίνεται ἀποδεκτὸς ἀπ' τὸ θεατῆ σάν δρῶν πρόσωπο, μέσα στῆ συνέχεια τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, π ρ ο τ ο ὕ ὑπάρξει σάν θετικὸς ήρωας (πολιτικά) τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ἡ αστικὴ ἰδεολογία βρίσκεται πάνω στῆν ὀθόνη καὶ μέσα στῆν αἴθουσα. Μὲ ἄλλα λόγια, τὸ λάθος τοῦ μοντερνίζοντος κινηματογράφου εἶναι ὅτι πιστεύει πὼς μερικὰ ἰδεολογήματα δύσκολα ἀποδεχτὰ ἀπ' τὴν αστικὴν τάξη μποροῦν νὰ κάνουν τίς ταινίες αὐτὲς νὰ περάσουν στὸ ἄλλο στρατόπεδο, ἐνῶ στῆν πραγματικότητα, ἡ μάχη που διεξάγεται πάνω σὲ μιὰ σκηνή ἤδη σηματοδεδειμένη, ἦδη στημένη, εἶναι χαμένη πρὸ πολλοῦ.

Σήμερα που ὁ κινηματογράφος εἶναι θεσιοποιημένο θέαμα, που ὁ θεατῆς (γάλλος καὶ κανονικὸς καταναλωτῆς για ν' ἀπλοποιήσουμε) γνωρίζει ἀπὸ πρὶν ποιά θὰ εἶναι ἡ διανοητικὴ στάση του κατὰ τῆ διάρκεια τῆς προβολῆς, κάθε ταινία που βάζει τὸν θεατῆ σὲ «κλασικὴ» θέση ἀντιμετωπίζει, παράλληλα με τὸ ὅτι εἶναι ἀντικείμενο ἀποκρυπτογράφησης, μιὰ συστηματικὴ μὴ ἀνάγνωση, «πολιτιστικὴ», που παράγει τίς ἐντυπώσεις τῆς ἀνάγνωσης πάνω σὲ μιὰ κωδικοποιημένη σκηνή, που ἐμποδίζει τὴν ἀναφορά τῆς σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἱστορικὴ πραγματικότητα. Συγχρόνως με κάθε ἀποκρυπτογράφηση, αὐτὲς οἱ ταινίες βάζουν τὸ θεατῆ σὲ μιὰ θέση ἀνάγνωσης που οἱ ἰδεολογικὲς τῆς συνέπειες ἔχουν ἤδη προγραμματιστεῖ ἐδῶ καὶ μερικὲς δεκαετίες ἀπὸ τὸν κλασικὸν κινηματογράφον τῆς ἀντανάκλασης. Αὐτὸ βέβαια δὲν ἀφορᾶ ἕνα κινεζικὸν φιλμ που, λόγω τοῦ εἰδικοῦ του παραλήπτου κι ἀφοῦ ἡ προλεταριακὴ ἰδεολογία κυριαρχεῖ στῆν Κίνα, μπορεῖ νὰ παράγει ἕνα θετικὸν ήρωα που νὰ μὴν ἐξαφανίζεται ἡ πολιτικὴ του ἐγγραφή. Πράγμα που δὲν σημαίνει ὅτι αὐτὸς ὁ ήρωας θάναὶ ἀπαλλαγμένος ἀπὸ κάθε ἀντίφαση, οὔτε ὅτι ἕνας θετικὸς ήρωας τῆς κυριαρχούμενης ἰδεολογίας εἶναι ἀδιανόητος στῆ Δύση — ὑπὸ τὸν ὄρον νὰ γίνεῖ ἀντιληπτὴ ἀπ' τὴν ἀρχὴ αὐτῆ ἡ σχέση κυριαρχίας.

Μετ. Μανῶλη Κούκκιου



Σ. Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ

Η ΜΗ - ΑΔΙΑΦΟΡΗ ΦΥΣΗ (ΙΙ)

Στο βιβλίο για τη σκηνοθεσία που γράφω εδώ και πολλά χρόνια (' και ') πρέπει ανάμεσα σε διάφορα άλλα πράγματα να σημειώσω κι ένα περίεργο γεγονός. Νά πω: ότι η γενική διαλεκτική θέση της ένότητας των αντιθέτων βρίσκει την εφαρμογή της στο πεδίο της σύνθεσης.

Κι εκδηλώνεται με τον εξής τρόπο: όποιοι κι αν είναι οι όροι μιας σύνθεσης, τόσο ή άμεση όσο κι ή άμεσα αντίθετη λύση αποδεικνύονται: εξίσου όρθες και ισχυρές κι ή μία κι ή άλλη.

Αυτό το φαινόμενο το παρατηρούμε επίσης και στον θησαυρό των έκφραστικών εκδηλώσεων του ανθρώπου — τη φύση.

"Όταν για παράδειγμα ο άνθρωπος νοιώσει ένα

- 1) Το άρθρο αυτό γράφτηκε το 1940 και δημοσιεύτηκε στο Νο 6 του περιοδικού «Ισχοιστικό Κίνος», 1940. Μερικά σημεία του ξανακυριεύτηκαν το 45 - 46. Περιλαμβάνεται στον τρίτο τόμο της «Εκλογής Έργων» του Σ.Μ.Α. που άριθμεί ξη τόμους. Η μετάφραση έγινε από τή γαλική, από τό κείμενο των Cahiers de Cinema τευχός 213 και 214 όπως και τό πρώτο του μέρους που δημοσιεύτηκε στο Νο 27 - 28 του Σ.Κ.
- 2) «Σκηνοθεσία», μελέτη του Σ.Μ.Α. που άρχισα νά γράφεται τό 1934. Ό σχεδόν τελειωμένος πρώτος τόμος δημοσιεύτηκε στον τέταρτο τόμο της «Εκλογής».

αίσθημα φόβου, δὲν τρέπεται μονάχα σὲ φυγή μπροστά σ' ἐκεῖνο πού τὸν τρομάζει· τὸ ἴδιο συχνά, λὲς καὶ μαγεύτηκε, ἔλκεται, πλησιάζει τὸ ἀντικείμενο τοῦ φόβου του.

Ἔτσι π.χ. μᾶς τραβᾷ τὸ χεῖλος τοῦ γκρεμοῦ· ἔτσι καὶ ὁ ἐγκληματίας ἔλκεται ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, ἐνῶ θάπρεπε κανονικά νὰ τὸν ἀποφεύγει κλπ.

Ὅσο γιὰ τὴ σύνθεση, πού ἀντλεῖ τὴν ἐμπειρία της ἀπὸ τὸ ὕλικό της πραγματικότητας, καὶ σ' αὐτὴν μπορούμε ἀμέσως ν' ἀνακαλύψουμε αὐτὲς τὶς ιδιότητες, ἔστω καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν πιὸ κοινότυπων παραδειγμάτων.

Ἄν λογουχάρη κρίνουμε ὅτι ἓνα σημεῖο κάποιου ρόλου πρέπει ν' ἀποδοθεῖ μὲ φρενιτικὲς κραυγές, μπορούμε μὲ τὴν ἴδια θεβαιότητα ν' ἀποδειξοῦμε ὅτι σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἓνας μόλις ἀκουστός ψίθυρος θὰ ἐπενεργήσει μὲ τὴν ἴδια δύναμη. Ἄν ἡ ὄργη ἐκφράζεται μὲ τὸ μᾶξιμουμ τῶν κινήσεων, ἢ ἀπόλυτη, πετρωμένη ἀκίνησις θὰ παράγει τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα.

Ἄν ὁ Λήρ εἶναι ἐντυπωσιακὸς μέσα στὴν καταιγίδα πού περιβάλλει τὴν τρέλλα του, ἢ ἐκ διαμέτρου ἀντίθετη λύση δὲν θὰ ἔχει λιγότερη ἀποτελεσματικότητα — ἢ τρέλλα μέσα στὴν τέλεια γαλήνη τῆς «ἀδιάφορης φύσης».

Συνήθως τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο ἀντίθετα θεωρεῖται ὅτι ἔχει τὴ «σιωτότερη σχέση» καὶ συνηθίζεται περισσότερο. Τὸ δεῦτερο ἐπενεργεῖ μὲ πιὸ ἀπρόσμενο τρόπο καὶ πιὸ ἔντονα, φέρνοντας τὴ φρεσκάδα τοῦ ἀσυνήθιστου. Δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸ θαυμαστὸ ἀποτέλεσμα τῆς συγκεκομένης μουσικῆς τῆς Νέγρικης τζάζ, ὅπου ἡ ἀρχὴ τοῦ τονισμοῦ στὸν πρῶτο χρόνον τοῦ μέτρου, πού εἶναι κοινὴ σ' ὀλόκληρη τὴ μουσικὴ, χρησιμοποιεῖται ἀντίστροφα ἀπ' ὅ,τι ἔχει συνηθίσει τὸ εὐρωπαϊκὸ αὐτί.

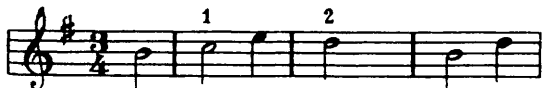
Ὁ Πῶλ Γουάιτμαν, ὁ «βασιλιάς τῆς τζάζ», ἔγραφε στὴν αὐτοβιογραφία του (3) :

«... Ἡ τζάζ εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ μιλάμε γιὰ παλιὰ πράγματα μὲ καινούργιο τρόπο, ἔτσι πού νὰ φαῖνται καινούργια...»

«... Ὁ πρῶτος χρόνος τοῦ μέτρου πού στίς κανονικὲς συνθέσεις τονίζεται, ἐδῶ ἔχει μετατοπιστεῖ, καὶ τονίζεται ὁ δεύτερος, ὁ τρίτος, ὁ τέτατος.

«Εἰν' εἴκολο νὰ δώσουμε ἓνα παράδειγμα χρησιμοποιώντας ὁποιοδήποτε γνωστὸ κομμάτι μουσικῆς. Ἄς πάρουμε τὸ «Home Sweet Home».

Ἡ ἀρχικὴ του μορφή εἶναι :



3) «Τζάζ» τοῦ Πῶλ Γουάιτμαν, Νέα Ἱόρκη, 1926, σ. 119 (σμ. τοῦ Σ.Μ.Α.).

Τώρα ας κάνουμε τζάζ αυτό το κομμάτι.
... Φόξ - τρότ τζάζ :



Κλπ).

Έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι κατόπιν —εταν ή τζάζ και το φόξ - τρότ έγιναν και τα δυο συνηθισμένες μορφές, παρουσιάστηκαν αντίστροφες περιπτώσεις «αποτζαζιστικοποίησης» των μελωδιών. Αυτό συνέβη με το περίφημο φιλμ *Going my Way* (*), με τον Μπίνγκ Κρόσμπυ στον κύριο ρόλο του ιεροκήρυκα (βραβείο Όσκαρ, 1944).

«Η άμαρτολή» παίζει στον ιεροκήρυκα ένα φόξ - τρότ γεμάτο πειρασμό. Ο ιεροκήρυκας απελπίζεται με την ιδέα ότι μια τόσο ωραία μελωδία παίρνει τόσο άναξια μορφή ενώ στην ουσία της είναι προσευχή. Κάθεται στο όργανο και μετατρέπει το φόξ σ' εκκλησιαστικό λάιτ - μοτίβ ολόκληρου του φιλμ. Το πιο ενδιαφέρον δε απ' όλα είναι ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση το «γύρισμα» της μορφής έχει υπαγορευτεί, έχει ξεκάθαρα καθοριστεί, από μια άπτη: $\xi \theta \epsilon \sigma \lambda \sigma \gamma \iota \kappa \eta \xi \pi \iota \tau \alpha \gamma \eta$ —τη γεμάτη θρησκευτική, $\pi \rho \omicron \kappa \alpha \tau \acute{\alpha} \lambda \eta \psi \eta$ φύση ολόκληρου του φιλμ.

Επίσης ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι το «γύρισμα» γίνεται με τον τελειώς συνειδητό σκοπό να «παθητικοποιήσει» —πολύ έξυπνο και πολύ πετυχημένο, πρέπει να ομολογήσουμε!

Όσον αφορά την ίδια τη τζάζ, αυτή πολύ γρήγορα έγινε δημοφιλής συχνά ωστόσο ή εμφύτευση ενός τόσο ασυνήθιστου αντίθετου είναι πολύ περίπλοκη υπόθεση.

Δεν έχουμε παρά να θυμηθούμε πόσο δηχτικές ήταν π.χ. οι επιθέσεις του Δουμά πατρός ενάντια στο Γαλλικό θέατρο, άκριτως επειδή σ' αυτό δεν μπορούσε με κανένα τρόπο να εισχωρήσει ή «Ποίηση της ακινησίας».

Ο ίδιος πάλι (Δουμάς πατήρ) αναφέρει ένα από τα πιο εύγλωττα παραδείγματα για την αποτελεσματικότητα που έχει τόσο ή άμεση λύση όσο και ή αντίθετή της στη σύνθεση του παιξίματος ενός ήθοποιου. Αυτό το παράδειγμα υπάρχει στις περίφημες «Θεατρικές και Λογοτεχνικές Αναμνήσεις» του.

Το καινούργιο έργο του Δουμά «Αντον» επρόκειτο να ερμηνευθεί από την περίφημη Μαντεμουαζέλ Μάρς. Ο Δουμάς δεν κατάφερε να συνεννοηθεί ούτε



31) Άγλικά στο κείμενο. Φιλμ του Μακάρεϊ.

μέ κείνη ούτε με τὸ θέατρο, πού δὲν μπορούσε νὰ καταλάβει τὸ ἔργο του, καὶ στὴ μέση τῶν δοκιμῶν τὸ ἀπέσυρε.

Τὸ ἔδωσε σ' ἓνα ἄλλο θέατρο ὅπου τὸν ρόλο τῆς Ἄντλ θὰ τὸν ἐπαίξει μιά ἄλλη διασημότης — ἡ νεαρή τότε δεσποινὶς Ντορβάλ.

«... Ἐκείνη ἔπαιζε τὸ ρόλο με τὸν πιὸ ἐξυπνο τρόπο.

«Ἐνα σημεῖο μόνο τὴν ταλαιπωροῦσε καὶ δὲν κατάφερε νὰ τὸ τοποθετήσῃ σωστά.

«Πάω χαμένη!» ἔπρεπε νὰ φωνάξῃ ὅταν θὰ μάθαινε ὅτι ὁ ἄντρας τῆς ἐρχόταν καὶ θὰ τὴν ἐβρισκε νὰ τὸν προδίνει με τὸν Ἄντον.

«Δὲν κατάφερε με τίποτα νὰ πεῖ αὐτὴν τὴ φράση... Κι' ὅμως ἀντιλαμβανόταν καλὰ ὅτι ἂν αὐτὰ τὰ λόγια τὰ ἔλεγε με τὸν σωστὸ τόνο θὰ δημιουργοῦσαν πολὺ ζωντανὴ ἐντύπωση. Σαφνικὰ τῆς ἦρθε κάτι σὰν ἐπιφοίτηση.

« — Εἰν' ἐκεῖ ὁ συγγραφέας μου; ρώτησε πησιάζοντας τὴ ράμπα γιὰ νὰ κοιτάξῃ στὴν ὁρχήστρα.

— Ναί... τί συμβαίνει; τῆς ἀπαντῶ.

— Πῶς ἔλεγε ἡ δεσποινὶς Μάρις τὰ λόγια αὐτὰ «Πάω χαμένη»;

— Καθόταν καὶ μ' αὐτὰ τὰ λόγια ἀπότομα πετιόταν ὄρθια.

— Καλὰ, ἔκανε ἡ δεσποινὶς Ντορβάλ καὶ γύρισε στὴ θέση τῆς. Ἐγὼ θὰ εἶμαι ὄρθια καὶ θὰ καθίσω τὴν ὥρα πού εἶναι τὰ πῶ.

«Μέσα στὴ μέθη τῆς ἐπιτυχίας τῆς παρτεναίρου του, ὁ πρωταγωνιστὴς Μποκάς ξέχασε νὰ μετακινήσῃ τὴν πολυθρόνα ὅπως ὑπόδειχνε ἡ σκηνοθεσία. Ἄλλὰ ἡ Ντορβάλ μὲς στὴν ἐξαπὴ τῆς δὲν τὸ πῆρε εἰδήση.

«Κι' ἀντὶ νὰ πέσει πάνω στὰ μαξιλάρια, ἔπεσε πάνω στὸ μπράτσο τῆς πολυθρόνας, ἀλλὰ βγάζοντας μιά φιλή κραυγὴ ἀπελπισίας ὅπου ἤχοῦσε τόσο ἔντονα ἡ λύπη μιᾶς πληγωμένης, σπαραγμένης, καρδιάς πού ὀλόκληρη ἡ αἴθουσα σηκώθηκε ὄρθια».

Ἡ «ἀντίθετη» λύση ἀποδείχτηκε τὸ ἴδιο ἰσχυρὴ με τὴν «ἄμεση».

Βέβαια, ἡ καθαρὰ μηχανικὴ κατασκευὴ τοῦ ἀντίθετου ἔταν δὲν γθαίνει ἀπὸ τὴν πραγματικὴ κατανόηση αὐτοῦ τοῦ ἀντίθετου στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς φαινομένου — ἡ γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἂν δὲν γθαίνει ἀπὸ τὴν πιθανὴ ἀντίφαση στὴ στάση μας ἀπέναντι στὸ φαινόμενο — δὲν εἶναι καθόλου πειστικὴ.

Θὰ μένει ἓνα ἐπιφανειακὸ παιγνίδι ἀντιθέτων σὲ σχέση με τὸ γενικὰ ἀποδεκτὸ καὶ δὲν θὰ πετυχαίνει νὰ ἐνσαρκώσῃ τὸ μοναδικὸ θέμα ἀναπαριστάνοντάς το με τὴ λιγότερο συνηθισμένη μορφή τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὰ δύο ἐξίσου πιθανὰ καὶ δικαιολογημένα ἀντίθετα.

Γιατὶ ἡ κατασκευὴ «βάσει τοῦ ἀντίθετου» πού ἔκανε ἡ δεσποινὶς Ντορβάλ μπορεῖ με τὴν πρώτη ματιὰ

νά φαίνεται απλά μορφική, αλλά μονάχα φαινομενικά είναι τέτοια. Και πραγματικά, με βάση το μικρό αυτό απομονωμένο παράδειγμα των δύο διαφορετικών τρόπων με τους οποίους μπορούμε να επεξεργαστούμε την ίδια κίνηση θα μπορούσαμε ν' αποκαλύψουμε δλόκληρη την πάλη των αντιθέσεων που διεξαγόταν ανάμεσα στα δύο στυλ σκηνηκού παιξίματος, την πάλη των οπαδών του κλασικισμού με το ρομαντισμό που ήρθε να τον σαρώσει, μια πάλη που αντανακλούσε τις σύνθετες κοινωνικές διαδικασίες των άρχων του 19ου αιώνα.

Στο παράδειγμά μας η αντίνομία των λύσεων δέν είναι παρά η αντανάκλαση τής αντίνομίας των παραδόσεων — ατύης που έπαιρνε μαζί της φεύγοντας απ' το ιστορικό προσκήνιο η «κλασική» ήθοποιός Μάρς, κι εκείνης που έφερνε η «ρομαντική» ήθοποιός Ντορβάλ.

Είν' εύκολο να θρούμε με μαθηματική ακρίβεια μια τρίτη λύση που άπροσδόκητα θα είναι ταυτόχρονα το αντίθετο και των δύο προηγούμενων λύσεων.

Νά παίξουμε αυτήν τή σκηνή χωρίς ν' ακολουθούμε καμιά κίνηση (πρός τα πάνω ή προς τα κάτω, δέν έχει σημασία) αλλά συγκρατώντας τήν κίνηση, ή ακόμα χωρίς άλλο μέσο εκτός από τον τόνο τής φωνής.

Άλλά και σ' αυτήν τήν περίπτωση, κάτω απ' αυτήν τήν «αριθμητική» ύπάρχει μια συνθετότατη κοινωνική διαδικασία, που αντανακλάται σ' αυτό το στυλ παιξίματος' σ' αυτό ακριβώς αναφερόντουσαν στα γράμματα τους οι πρώτοι προπαγανδιστές του νέου τούτου θεάτρου.

«... πρέπει να εκφράσουμε τον πόνο όπως εκφράζεται στη ζωή, όχι δηλαδή με τα πόδια και τή χέρια, αλλά με τον τόνο, με τή βλέμα' όχι με χειρονομίες αλλά με τή χάρη...» (Από τήν άλληλογραφία του Α. Τσέχωφ με τήν Όλγα Κνίππερ (5)).

5) Γράμμα απ' τή Γαλλία. 'Η Όλγα Κνίππερ ήταν ήθοποιός του Θεάτρου Τέχνης και γυναίκα του Τσέχωφ.

Ίσως να σάς εκπλήξει το γεγονός ότι όλα δσα σήμερα αντιπροσωπεύουν για μās μερικές από τις πιθανές παραλλαγές σ' ορισμένες μεμονωμένες σκηνηκές λύσεις, παλιά αποτελούσαν τον ίδιο τον τύπο των τυπικών λύσεων που μόνο αυτές ήταν δυνατές από τυλιστική άποψη. Λύσεις στις οποίες οι καλλιτέχνες ξεφταναν μετά από πολύπλοκους αγώνες που πάντα συνοδεύουν τήν άφομοίωση μιάς καινούργιας καλλιτεχνικής ιδεολογίας.

Κι όμως αυτό δέν πρέπει να μās εκπλήσσει.

Έχουμε κληρονομήσει όλο το άπίστευτο άπόθεμα του παρελθόντος τής ανθρώπινης κουλτούρας.

Η τέχνη μας, μες στις άποχρώσεις της, τις στυλιστικές ιδιοτυπίες της, τή είδη της, ή απλά στα μεμονωμένα χαρακτηριστικά της δέχεται κάθε τι που στο προσυνθετικό στάδιο τής ιστορίας των τεχνών άποτελούσε μοντέλο για έποχές, για στυλ, για φάσεις δλό-

κληρες τής καλλιτεχνικής ιδεολογίας.

Κι δσες κατακτήσεις είχε πραγματοποιήσει παλιά ή τέχνη στις πρωτοπορίες για την αλλαγή των στύλ, σήμερα έχει γίνει ένα μέσο για να πλουτίσουμε τις παραλλαγές και τις αποχρώσεις στο έσωτερικό του μοναδικού μας στύλ, τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού' γιατί πέρα απ' τὸ καινούργιο και τὸ ἀνείδωτο πού κουβαλά μέσα του, μπορεί, μές στην πολυμορφία των έργων του, να πλουτίζεται μ' οποιαδήποτε απόχρωση ἐκείνου πού παλιά ήταν τὸ μοναδικό, τὸ μόνο δυνατό, τὸ ἀποκλειστικό χρώμα.

Ὡστόσο οἱ προϋποθέσεις πού καθορίζουν ἐσωτερικά τὴν ἐπιλογή τής μιάς ἢ τής ἄλλης ἀπόχρωσης, τής μιάς ἢ τής ἄλλης ἀντίθεσης κρατοῦν ἀκόμα σήμερα τὴ δύναμή τους. Τὸ ἴδιο ἰσχύει και για τὴν ἀντικατάσταση τοῦ ἐνὸς ἀντίθετου μὲ τὸ ἄλλο. Ἐτσι τὸ παράδειγμα τής δεσποινίδας Μάρς και τής δεσποινίδας Ντορβάλ παραμένει ἀποδεικτικό —και ὄχι μόνο στο πλαίσιο τής ἱστορικής προόδου ἢ τής αλλαγῆς των στύλ.

Θά μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε πάμπολλες παρόμοιες περιπτώσεις. Δέν χρειάζεται ἄλλωστε νὰ φάσουμε μακρὰ γι' ἀνάλογα παραδείγματα. Τὸ χαρακτηριστικότερο, πού θάχει κι ἀρκετὴ ἀπήχηση, μπορεί κάλλιστα νὰ προσέρχεται ἀπ' τὴ δική μας σοβιετικὴ ὀθόνη. Ἀναφέρομαι στὶς στυλιστικὲς ἰδιότητες τής «Ἀπεργίας» και, πάντοτε, στο «Θωρηκτό».

Θυμᾶμαι σὺν νάταν χτές τὴ στιγμή πού γεννήθηκε ἡ στυλιστικὴ ἰδέα τοῦ κύκλου «Πρὸς τὴ δικτατορία»⁶⁾, ἀπ' ὅπου μονάχα τὸ πρῶτο φιλμ γυρίστηκε. Θυμᾶμαι ἀκόμα και τὸν τόπο τής συζήτησης.

Ἦταν ἡ καμπὴ πού σχημάτιζε ὁ τοίχος τοῦ Μοναστηρίου τοῦ Πάθους, πού σήμερα ἔχει πέσει⁷⁾. Τράβαγε πρὸς τὴν κατεύθυνση πού ὀδηγοῦσε στὸν ἄλλοτε περίφημο «Κινηματογράφο τής Μικρῆς Ντιμίτροφκα, 6», πού φημιζόταν για τὶς θαυμάσιες «παρουσιάσεις» ταινιῶν ἀμερικανικῆς παραγωγῆς. Ἐκεῖ εἶχαν προβληθεῖ «ὁ Ρομπέν τῶν Δασῶν», «ὁ Κλέφτης τῆς Βαγδάτης», «ἡ Γκριζα σιά», «τὸ Σπίτι τοῦ μίσους»⁸⁾.

Πῶς νὰ κυριαρχήσει πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς ταξικούς «γίγαντες» τής Ἀμερικῆς ἢ δικιά μας κινηματογραφία πού μόλις τότε ἔκανε τὰ πρῶτα δειλά της βήματα;

Πῶς ν' ἀναγκάσουμε ν' ἀκούσουν τὴ φωνὴ τοῦ νέου μας κινηματογράφου μέσα στὸν χαοτικὸ πάταγο τής ἀμερικανο-ευρωπαϊκῆς παραγωγῆς πού εἶχε στὰ χέρια της ὄλη τὴ μαστοριά και τὶς πονηριές τής δουλειᾶς και τής κατασκευῆς; Πῶς νὰ βρούμε τὶς συναρπαστικὲς ὑποθέσεις πού νὰ ξεπερνοῦν τὶς ἀμερικάνικες;

Πῶς νὰ βρεθοῦν τὰ γηγενῆ «ἀστέρια» μας πού ἢ ἀκτινοβολία τους νὰ καλύπτει ἀμερικάνικους κι εὐρωπαϊκούς «ἀστερισμούς»;

6) Ὁ κύκλος αὐτός, ἀφιερῶμενος στο ἐπαναστατικὸ κίνημα τής ὠσέκης ἐργατικῆς τάξης, θά ἦταν ἓνα σήριαλ ἀπὸ 8 ἐπεισόδια: 1) Τὸ πέρασμα τής παράνομης λογοτεχνίας στὰ σύνορα, 2) Παράνομο τυπογραφεῖο, 3) Δουλειὰ μές στὶς μάξες, 4) Διαδηλώσεις τής Προτομαγιάς, 5) Ἡ Ἀπεργία, 6) Διώξεις και συλλήψεις, 7) Φυλακὲς κι ἐξορία, 8) Ἀποδόσεις. Ὁ Σ.Μ.Α. ἄρχισε ἀπὸ τὴν «Ἀπεργία» γιατί ἦταν τὸ πῶς δυναμικὸ και φιλμ κατ' ἐξοχίαν για τὶς μάξες.

7) Τὸ μοναστήρι Στρόστινοϊ ὁρισκόταν στο κέντρο τῆς Μόσχας.

8) Ἀμερικάνικα σήριαλ τῶν Ε. Τρόνον (1917) και Ντ. Σέντς (1918).

Πού νά βροῦμε τὸν ἥρωα πού μὲ τὴν προσωπικότητά του θά σάρωνε τοὺς κορυφαίους τοῦ ἀστικῆς κινηματογράφου;

Τὸ πρόβλημα δὲν ἦταν νά γίνει ἀπλᾶ ἓνα καλὸ φίλμ. Ἀκόμα καί σ' αὐτὸν τὸν τομέα —τὸν τομέα τῆς κουλτούρας— τὸ πρόβλημα ἦταν νά καταφέρουμε ἓνα χτύπημα στὴν ἀστική τάξη, νά τῆς ἀντιπαραταχτοῦμε καί μὲ τὴν κουλτούρα, καί μὲ τὴν τέχνη. Νά τὴν υποχρεώσουμε ν' ἀκούσει καί νά σεβαστεῖ αὐτὰ πού ἐρχόντουσαν ἀπὸ τὴ νέα χώρα τῶν Σοβιετ —τὴν αἰνιγματική κι ἀγνωστή αὐτὴ χώρα γιὰ τὴν Εὐρώπη καί τὴν Ἀμερικὴ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη.

Ἡ ὁρμὴ τῶν 26 χρόνων μου τᾶκανε δλα αὐτὰ τότε ἓνα εἶδος προμηθεϊκοῦ κατορθώματος.

Ἔτσι, ἡ λύση γεννιόταν σιγὰ σιγὰ κι ἐπιβαλλόταν μὲ σχεδὸν μαθηματικὴ ἀκρίβεια.

Μιὰ ὑπόθεση πιδ συναρπαστικὴ ἀπ' τὶς ἀμερικάνικες.

Τί θά γινόταν ἀν ἀπορίπταμε ξαφνικὰ δλα γενικὰ τὰ πρόσωπα; Τοὺς «ἀστέρες» πού θά ξεπερνοῦσαν ἀμερικανοὺς κι εὐρωπαίους;

Ἄν φτιάχναμε κάτι ἀνήκουστο γιὰ τὴν ἐποχὴ —ἓνα φίλμ χωρὶς ἀστέρες;

Μιὰ προσωπικότητα πιδ σπουδαία ἀπ' τὴν προσωπικότητα τοῦ ἀγιασμένου κινηματογραφικοῦ ἥρωα.

Ἄν ἀπαρνούμασαν γενικὰ τὴ μεμονωμένη προσωπικότητα καί στηριζόμασαν σὲ τελείως ἄλλο πρᾶγμα;

Γιατί νά μὴν τὰ κάνουμε δλα ἀπ' τὴν ἀνάποδη; Νά καταργήσουμε τὴ συνηθισμένη ὑπόθεση, νά ἐξαφανίσουμε τ' «ἀστέρια», καί στὸ κέντρο τοῦ δράματος, σάν κύριο «δραματικὸ πρόσωπο» νά βάλομε τὴ μάζα, τὴν ἴδια μάζα πού εἶχε ἐπικρατήσει νά χρησιμοποιοῦν σάν βάθος τὰ άτομα - ἠθοποιοί.

Ἔτσι λοιπὸν μὲ τὴν ἀντίθετη, τυπικὴ σχεδὸν, πορεία μιᾶς λύσης «μὲ βάση τὸ ἀντίθετο» διαμορφώθηκαν οἱ στυλιστικὲς ἰδιοτυπίες τοῦ κινηματογράφου μας πού θά γινότουσαν γιὰ πολλὰ χρόνια τὸ σημάδι τῆς πρωτοτυπίας του.

Θάταν ἐβέβαια ἀφέλεια νά νομίσουμε πὼς μιὰ παρόμοια ἀπλὴ «μαθηματικὴ σκέψη» θά θρῖσκόταν ἀρκετὴ γιὰ νά φέρει στὴ ζωὴ ἕτι ὑπῆρξε χαρακτηριστικὸ καί τέλειος ἐκφραστής τοῦ καιροῦ του.

Ἀπελευθέρωση τῆς συνείδησης ἀπὸ μιὰ δλόκληρη σειρά παραστάσεων πού συνδέόντουσαν μὲ τὶς ἀστικές δομές. Ἕνας καινούργιος κόσμος πού ἀνακαλύφθηκε μὲ τὴ νικητήρια εἴσοδο μιᾶς νέας τάξης στὴν ἀρένα τῆς ἱστορίας. Ὁ νικηφόρος Ὀχτώβρης, ἡ κινητήρια προέλαση τοῦ προλεταριάτου. Νά ποιῆς ἦταν οἱ προϋποθέσεις γιὰ νά μπορέσουν νά γίνουν νοητὲς οἱ δυνατότητες ἐνὸς καινούργιου λόγου στὴν κουλτούρα καί στὴν τέχνη.

Καί καθὼς εἶναι ἀντίνομες, ἀποκλείοντας ἡ μιά



τήν άλλη, οι ιδεολογίες των δύο αυτών τάξεων — μοια δέν θά μπορούσαν νά μὴν εἶναι ἀντίνομες καὶ οἱ στυλιστικὲς ιδιοτυπίες τῆς τέχνης κάθε ἀπ' τὴς δύο τάξεις τῆ στιγμῆ τῆς πρὸ ἔντονης σύγκρουσής τους.

Εἶναι ἀδύνατο νά φέρεις στὸ φῶς καὶ νά καταδείξεις γιὰ τὴς ἀντιτιθέμενες λύσεις βαθύτερες ἔσωτερικὲς ρίζες ἀπὸ τοῦτες πού φαινομενικὰ μοιάζουν ἀπλὰ «μορφικές».

Ὡστόσο αὐτὰ τὰ φαινόμενα εἶναι πολὺ πρὸ ἐξαπλωμένα ἀπ' ὅ,τι φαίνεται σ' ἀνθρώπους πού ἀρέσκονται νά φτιάχνουν φανταστικὲς εἰκόνες γιὰ τὸ πῶς πρέπει νά δημιουργοῦνται τὰ ἔργα τέχνης —ἀντὶ νά βλέπουν πῶς γεννιοῦνται στὴν πραγματικότητα.

Πολλοὶ συγγραφεῖς, ἀλήθεια, ζητοῦν ἔτσι νά ἐκθέσουν τὸ ἱστορικὸ τῆς δημιουργίας ὀρισμένων ἔργων προσαρμόζοντάς τα σὲ δὲν ξέρω καὶ ἐγὼ ποιούς κανόνες.

Πολὺ λίγα εἶναι τὰ γραφτὰ πού ἀφηγοῦνται μὲ εὐλικρίνεια καὶ εὐθύτητα τῆ γένεση καὶ τὴν πραγματοποίηση κάποιοῦ ἔργου.

Οἱ ἀνεκδοτικὲς λεπτομέρειες, τὰ ἀπόβλεφα καὶ τὰ τυχαῖα δὲν καταργοῦν καθόλου τοὺς γνωστότατους σ' ὄλους νόμους τῆς ὀργανικῆς συνέχειας πού παίζουν τὸ ρόλο τους στὴ γένεση ἐνὸς ἔργου.

Ἄλλ' αὐτὲς οἱ ἀληθινὲς λεπτομέρειες μᾶς διογραφίαν τῆς δημιουργίας μᾶς δίδουν μιὰ ζωντανή καὶ χειροπιαστὴ ἐντύπωση τῆς διαδικασίας τῆς δημιουργίας καὶ ὄχι ἓνα ἀφηρημένο σχῆμα πού δὲν ἔχει καμιὰ ἀπολύτως σχέση μὲ μιὰ διαδικασία τόσο γεμάτη καὶ πλούσια ὅσο ἡ δημιουργία.

Νά καὶ ἓνα ἄλλο παράδειγμα, μιὰ σελίδα ἀπὸ αὐτὴς ἡ ζωγραφία δημιουργίας γραμμένη μὲ τόση εὐθύτητα πού πλησιάζει αὐτὸ πού εἶπαμε παραπάνω:

«Τὴν ἴδια πάλι ἐποχὴ εἶχα ἀνεβάσει τὴν «Τιμὴ τῆς ζωῆς» στὴ Μόσχα σὲ τιμητικὴ παράσταση γιὰ τὸν Λένσκυ (9) καὶ στὴν Πετροῦπολη σὲ τιμητικὴ γιὰ τὴν Σάβινα (10). Μερικὲς ἐνδείξεις ἐπιτυχίας εἶχαν ἀρχίσει νά ἀναφαίνονται ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας πράξη καὶ τελικὰ ἡ παράσταση τέλειωσε μέσα σ' ἐπευφημίες.

«... Ἡ Τιμὴ τῆς ζωῆς, τὸ πρόβλημα τῆς αὐτοκτονίας, μῦς διπλῆς αὐτοκτονίας — θάταν πολὺ φυσικὸ νά ὑποθέσουμε πῶς ὁ συγγραφέας καίγοταν ἀπὸ ἓνα τόσο σημαντικὸ ἠθικὸ πρόβλημα, πῶς εἶχε ποτιστεῖ ἀπὸ τὸ φαινόμενο τῆς ἐπιδημικῆς αὐτοκτονίας (11), κλπ., κλπ., κλπ. Στὴν πραγματικότητα δὲν συνέβαινε καθόλου αὐτό. Ὁ συγγραφέας πέραγε τὸ καλοκαίρι του στὸ ἐξοχικὸ του σπίτι καὶ τοῦ εἶχε μετὴν ἡ ἰδέα νά γράφει ὅποσδήποτε ἓνα ἔργο. Σκέψεις τελείως ποαητικῆς τιῆς τὸ δημιουργοῦσαν αὐτὴν τὴν ἀνάγκη. Τί ἔργο, ἰδέα δὲν εἶχε. Ἐπρεπε νά ψύξει καὶ γιὰ τὸ θέμα... Ἐτσι λοιπόν, μιὰ ὥραία

9) Ὁ Ἄλεξανδρος Λένσκυ (1847 - 1908) ἦταν περίφημος ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης τοῦ Μικροῦ Θεάτρου τῆς Μόσχας.

10) Ἡ Μαρία Σάβινα (1854 - 1915) ἦταν γεννιὰ τὸν Θεάτρου Ἀλεξανδρινικοῦ τῆς Πετροῦπολης.

11) Μετὰ τὴς διώξεις πού ἀκολοῦθησαν τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1905 κεραιώσατο τὸ φαινόμενο νὰ πολλαπλασιασθῶναι τὰ κλάμα, ὡπως τὸ διάσημο «Τὰ Φυτίλα», ὅπου ὁ ἠρωτισμὸς καὶ τὰ ναρκωτικὰ συνοδεύοντοσαν ἀπὸ ἐγκραϊαὶς νοσηρὲς καταστάσεις. Ἡ ἀστυνομία μυστικὰ ἐκθάραινε αὐτὴς τὴς ἐκδηλώσεις ψυχικῆς κατάπτωσης. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ἴσχυε μιὰ τρομακτικὴ τῆσ αὐτοκτονίας, κριφὸς ἀνάμεσα στοὺς νέους.

μέρα λεί : συνήθως τὰ σύγχρονα δράματα τελειώνουν με μιὰ αυτοκτονία, τὴ θά γινόταν ἂν ἐγὼ ἄ ρ χ ι ζ α με μιὰ αυτοκτονία ; Τὸ ἔργο ν' ἀρχίζει με μιὰν αυτοκτονία - δὲν εἶν' ἐνδιαφέρον ;

«Στὴ συνέχεια ὁ συγγραφέας ὄρισε κι ἄλλον ἕνα στόχο : οἱ δραματοποιοὶ γράφουν πάντοτε ἔτσι ὥστε ἡ τρίτη πράξη νὰ εἶναι ἡ πιὸ συναρπαστικὴ, νὰ κάνει τὴν μεγαλύτερη ἐντύπωση. . . μιὰ μεγάλη σκηρὴ συνόλου. Τὴ θά γινόταν ἂν ἐγὼ ἐπιχειροῦσα νὰ χτίσω τὴν πιὸ κύρια στιγμή πάνω σ' ἕνα τνονετό ; Ναι, ὀλόκληρη πράξη νὰ παίζεται αποκλειστικά, ἄς ποῦμε, ἀπὸ τὸν Λένσκυ καὶ τὴ Γιερμόλαβα (12) καὶ τὸ ἐνδιαφέρον νὰ μὴν κάμπτεται οὔτε στιγμή. . .

«Κι ὅταν ἀκόμα ἡ ὑπόθεση εἶχε πιὰ κάνει τὴν ἐμφάνισή της, ἡ αυτοκτονία συνέχιζε νὰ εἶναι τὸ νῆμα ποὺ ἔβαζε σὲ κίνηση τὶς δραματικὲς καταστάσεις. Θυμᾶμαι πὼς δύο πράξεις εἶχαν κιόλας σκελετωθεῖ χωρὶς ὁ συγγραφέας νὰ ἔχει μπεῖ στὸν κόπο ν' ἀναρωτηθεῖ πάνω στὴν ἠθικὴ φύση τῆς «τιμῆς τῆς ζωῆς». Κι ἀπὸ συνέχισε ἕως δτον τὸ πρόβλημα ν' ἀναδυθεῖ ἀφραυτοῦ, ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὶς σκηρὲς, τὶς παρατηρήσεις - ὅπως σηκώνεται ἡ καταχνιά πάνω ἀπ' τοὺς βάλτους, τὰ χορτάρια καὶ τὰ χαμόκλαδα. . .

«Τὸ βραβεῖο Γκριμπογιέντοφ (13) γιὰ τὸ καλύτερο ἔργο τῆς περιόδου - ἀπονεμήθηκε στὴν «Τιμὴ τῆς ζωῆς». . . (Βλ. στὸ βιβλίο τοῦ Νεμιρόβιτς Ντάντσενκο «Γιὰ τὰ περασμένα») (14).

Τελειώνοντας θᾶθελα ν' ἀναφέρω ἀκόμα ἕνα παράδειγμα κατασκευῆς με βάση τὸ ἀντίθετο σὰν ἀποκλειστικὸ μέσο πρωτοτυπίας. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἔκφραση ποὺ θᾶξιζε τὸν κόπο νὰ τὴν δάλουμε σὲ κυκλοφορία. Τὴν ἔκφραση «ἀντίστροφος κοινὸς τόπος».

«...Μιὰ μέρα ἡ συζήτηση ἦρθε στὸν Ντοστογιέφσκι. "Ὅπως ξέρουμε ὁ Ντοστογιέφσκι στὸν Τουρκιένεφ δὲν ἄρρεσε καθόλου. Ἀπ' ὅτι θυμᾶμαι ἔλεγε: — Ξέρετε τί εἶναι ὁ κοινὸς τόπος ἀνάποδα ; Σὰν κάποιος εἶναι ἐρωτωμένος, ἡ καρδιά του χτυπά, σὰν εἶναι θυμωμένος, κοκκινίζει. Αὐτὰ εἶναι κοινοὶ τόποι. Στὸν Ντοστογιέφσκι δλα γίνονται ἀνάποδα. Π.χ. κάποιος συναντᾷ ἕνα λιοντάρι. Τί θά κάνει ; Φυσικὰ θά χλωμᾶσει καὶ θά τὸ βάλει στὰ πόδια ἢ θά κρυφτεῖ. Σὲ κάθε ἀπλὸ ἀφήγημα, στὸν Ἰούλιο Βέρον γιὰ παράδειγμα, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θά ἀφηγηθοῦν τὸ περιστατικὸ. Ὁ Ντοστογιέφσκι ὁμως θά τὸ παρουσιάζει ἀνάποδα. Ὁ ἄνθρωπος κοκκινίζει καὶ μένει κερρωμένος ἐκεῖ ποὺ ἦταν. Αὐτὸς εἶναι ὁ κοινὸς τόπος ἀνάποδα. "Ἐνα φτηρὸ μέσο γιὰ νὰ πρωτοτυπεί ὁ συγγραφέας» (Σ. Τολστόϊ, ὁ Τουρκιένεφ στὴ Γιάνναγια Πολιάνα, «Ἡ φωνὴ τῶν περασμένων»).

12) Ἡ Μαρία Γιερμόλαβα (1853 - 1928) ἦταν ἡ μεγάλη ἄρστας τῆς Μόσχας καὶ πρώτη αὐτὴ τιμήθηκε με τὸν τίτλο τοῦ Καλλιτέχνη τοῦ Λαοῦ τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης.

13) Ὁ Ἀλέξανδρος Γκριμπογιέντοφ (1795 - 1829) ἦταν ὁ συγγραφέας τῆς ἀθάνατης κωμωδίας σ' ἐλεύθερο στίχο «Κακοτυχία ἀπ' τὴν πολλὴ τὴ γνώση».

14) Ὁ Βλαντίμιρ Νεμιρόβιτς - Ντάντσενκο (1858 - 1943), ἄρστας καὶ σκηνοθέτης εἶχε ἰδρύσει τὸ 1898 με τὸν Στανισλάσκυ τὸ Θέατρο Τίχνης τῆς Μόσχας. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Στανισλάσκυ ἀνέλαβε αὐτὸς τὴ διεύθυνση.



Δέν θά μπόω στόν κόπο ν' άμφοσθητήσω τόν Τουρ-
γκένιερ ή νά συμφωνήσω μαζί του. Ξέρω όμως ότι
στόν κινηματογράφο συχνά καταφεύγουν σ' αυτήν τή
μέθοδο μέ σκοπό ν' άποκτήσουν τή φήμη του πρωτό-
τυπου. Έτσι για παράδειγμα τό «μυστήριο» τής Μάρ-
λεν Νήτηριχ, ό Στέρνμπεργκ τό είχε στηρίξει κατά
τό μεγαλύτερό του μέρος πάνω σ' αυτήν άκρίβως τήν
άρχή του «άντίστροφου κοινού τόπου». Σέ ταινίες όπως
τό «Μορόκκο» λογουχάρη, όλη ή αινιγματική πλευρά
τής προσωπικότητάς της άπορεί από μιá πολú ά-
πλοική μέθοδο —προφέρει όλες τις καταφατικές άπαν-
τήσεις της μέ... έρωτηματικό τόνο. «Φάγατε μήπως;»
—ή ή άπάντησή είναι ένα άργόσυρτο «Ναι-αι...» μ' έ-
να έρωτηματικό στήν άκρη. Κι άμέσως τό κοινό φαν-
τάζεται δέν ξέρω και γώ ποιους μυστηριώδεις δεσμούς
και μιá σειρά αινιγματικά κίνητρα. Ένώ είμαστε ά-
πλουστάτα μπροστά σ' ένα «κοινό τόπο άνάποδα».

Όστόσο, πέρα άπ' αυτά τά παραδείγματα, έχουμε
δει πάμπολλες περιπτώσεις πού ή «άντίθετη λύση» χρη-
σιμοποιόταν μέ τρόπο τελείως μηχανικό, χωρίς δηλ.
καμιá άπολύτως **έσωτερική άναγκαιότητα** ή ιστορι-
κή δικαίωση μιáς τέτοιας άναθεώρησης, άλλ' άπο-
κλειστικά, **θέλουμε δέ θέλουμε** «ένάντια στήν παρά-
δοση».

Έτσι ή μνήμη μας σάν παλιών άνθρώπων του
θεάτρου, πλάι στα λαμπρά παραδείγματα μιας γόνι-
μης άναθεώρησης τής παράδοσης πού καμιá φορά πε-
τύχαινε νά ξαναστήσει στα πόδια τους πολλά δείγματα
μουχλιασμένης ρουτίνας, συγκρατεί άκόμα τήν **ανά-
μνηση περιπτώσεων** τέτοιου είδους **αδικαιολόγητου** παι-
γνιδιού μέ τά άντίθετα πού δέν στηριζόταν σε τίποτε,
αυθαίρετου, κι έτοιμου νά μεταμορφώσει, χωρίς νά
συνρέχει κανένας λόγος, τόν παραδοσιακό γέρο - "Ο-
σιπ (15) σε νεαρούλη, τό **βιαστικό ξεπούλημα** του Μπόμ-
πτσινσκι και του Ντόμπτσινσκι (16) σε πολύπλοκες άρ-
γές περικοπές, και τις «πάσες» του διαλόγου στόν **χο-
ρό** τής «Κακοτυχιάς άπ' τήν πολλή τή γνώση» σε **ρε-
πλικές** πού κυλάνε άπ' τή μιάν άκρη στήν άλλη του
τεράστιου τραπέζιου πού καταλαμβάνει όλο τό πλάτος
τής ράμπας —όλόκληρο τό πλάτος μιáς σκηνης πού
χάσκει.

Ένώ μιá τέτοια σκηνοθέτηση για τό δείπνο στο
σπίτι του Φαμούσωφ, μέ προφανή πηγή έμπνευσης
τους συνειρμούς πού γεννά ό «Μυστικός Δείπνος» του
Ντά Βίντσι, είχε άπ' έτι φαίνεται κάποια αιτιότητα.
Γιατί έχει όπως κι 'έδω μιá άπρόσμενη είδηση
διατρέχει τό τραπέζι άπ' τή μιάν άκρη ως τήν άλλη
—μιá είδηση πού βυθίζει στήν άνησυχία τή συγ-
κέντρωση των φίλων πού είχαν ήσυχια μαζευτεί γύρω
άπό ένα δείπνο.

μετ. Κλ. Μιτσοτάκη

15) Πρόσωπα του «Έπιθεωρητή» τού Γκόγκολ.

16) Άναφορά στις θεατρικές παραστάσεις του «Έπιθεωρη-
τή» και τού «Κακοτυχιά άπ' τήν πολλή τή γνώση» πού
είχαν άνεβαστεί άπό τόν παλιό δάσκαλο τού είδους Βι-
δαλόν Μένιερχολντ τό 1926 και 28. Ο Μένιερχολντ,
Ιδιοψής άνευοστής, πραγματικός πατέρας τού σύγχρο-
νου θεάτρου καθιερώθηκε για άκρίβο φορμαλισμό και
πέθανε τό 1941, δύο χρόνια μετά άπό τή σύλληψή του
σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Κάθε μνεία τού άνιμα-
τός του είχε άπαγορευτεί και δέν είναι τυχαίο πού δέ
μέ έσωτερική δικαίωση τής σκηνης τού δείπνου. Όσο
για τόν «Έπιθεωρητή», αυτό παραμένει τό πιο άμφοση-
τημένο και ταυτόχρονα τό πιο θαυμασμένο έργο τού
Μένιερχολντ.



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΘΟΔΩΡΟ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟ

Χωρίς να θέλουμε να παραστήσουμε τους προφήτες, μπορεί από τώρα κιόλας να διαβλέψουμε με σιγουριά πώς ή ταινία του Θ. Άγγελόπουλου «Ο Θίασος» θ' αποτελέσει πραγματικό κινηματογραφικό γεγονός μέσα στην ελληνική παραγωγή. Από λίγα κομμάτια που μπορέσαμε να δούμε από ένα έργο που πρόκειται να γίνει, κι από λίγα γυρίσματα που παρακολουθήσαμε τον χειμώνα, αυτή η διαπίστωση επιβάλλεται γενικά, έστω κι αν την παρούσα στιγμή, μπορεί να ενοχλήσει

δρισμένα πνεύματα. Θα μᾶς ξαναδοθεῖ ὅμως εὐκαιρία νὰ μιλήσουμε πιδ διεξοδικά. Πρὸς τὸ παρὸν ἀρκοῦμα-
στε σὲ δυὸ παρατηρήσεις:

α. Πρῶτον, ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ἐξαφάνι-
ση τοῦ «σενάριου» σὰν ἓνα δεδομένο, σὰν ἓνα πρό - σχη-
μα ἀπ' ὅπου θ' ἀντλοῦσε τὴν ἀρχὴν τοῦ φιλμ, καὶ κατὰ
συνέπεια καὶ τῆς σκηνοθεσίας μὲ τὴ λειτουργία τῆς εἰ-
κονογράφησης, τῆς πραγματοποίησης, τοῦ φανερώματος
ἐνὸς προϋπάρχοντος καὶ προ - καθορισμένου σχεδίου.
Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ διάταξη τοῦ ὀλικοῦ τέτοια
ποῦ κείμενο καὶ φιλμ ἔχουν μεταξύ τους μιὰ σχέση ἀ-
μοιβαίου μετασχηματισμοῦ, χωρὶς κανεὶς νὰ μπορεῖ ν'
ἀποδώσει στὸ ἓνα ἀπ' τὰ δυὸ τὴν ιδιότητα τοῦ σταθε-
ροῦ αἰτίου.

β. Λογικὴ συνέπεια τοῦ α.: ἡ ταινία παράγει τὴ
σημσιολογικὴ τῆς διαφοροποίηση μῆσα ἀπὸ μιὰ διαδι-
κασία ποῦ τοποθετεῖ διαλεκτικὰ ἀντιμέτωπα μιὰ σει-
ρὰ πολιτικὰ κείμενα ποῦ διατυπώνουν ἀντιφατικὰ πρᾶ-
γματα καὶ τὰ πρόσωπα — ἓνα πολυάριθμο καὶ πολὺ
διαφορετικὸ μεταξύ του φωνητικὸ σύνολο — εἶναι, κα-
τὰ κάποιον τρόπο, οἱ κύριοι μὰ ἀνώνυμοι φορεῖς αὐτῶν
τῶν κειμένων. Κείμενα πολὺ διαφορετικὰ (ιστορικά,
μουσικὰ, ἐπαναστατικὰ τραγούδια, θέατρο, μῦθος, θρύ-
λοι) ποῦ πρέπει ν' ἀκουστοῦν καὶ νὰ παίξουν τὸ ρόλο
τους μῆσα σ' ἓναν οἰκοδομημένο μᾶ, γιὰ πολὺ, ἀπωθη-
μένο χῶρο: τὴν ΙΣΤΟΡΙΑ.

Πότε ἀποφάσεις νὰ κάνεις τὸν «Θι-
ασο» καὶ πῶς ἐπέδρασαν σ' αὐτὴ σου τὴν
ἀπόφαση οἱ διάφορες πολιτικὲς ἐξελίξεις;

Ἡ ταινία ξεκίνησε νὰ γίνεῖ στὴν περίοδο Μαρ-
κεζίνη, σ' ἐκεῖνη τὴν ἀπόπειρα «ἀνοίγματος», λίγο πρὶν
ἀπ' τὸ Πολυτεχνεῖο. Ὅπωςδήποτε, μιᾶς κι ἡ ταινία κά-
λυπτε τὴν περίοδο 39 - 52, κι ἀναφερόταν σὲ ἱστορικὰ
γεγονότα - ταμποῦ, δύσκολα θὰ πέραναε ἀπὸ τὴ Παπα-
δοπουλικὴ λογοκρισία. Ὅσο ἀποφασίσαμε νὰ τὴν κά-
νουμε τότε ἐπιχειρώντας νὰ ἐξαντλήσουμε κάθε δυνατὸ
περιθώριο. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα ὅμως συνέβηκαν
τὰ γεγονότα τοῦ Πολυτεχνείου καὶ τὸ πραξικόπημα τοῦ
Ἰωαννίδη. Ἀπὸ κεῖ κι ἔπειτα ἔμπαινε τὸ ἐρώτημα:
θὰ κάνουμε μιὰ ταινία ποῦ δὲν θὰ παιζόταν στὴν Ἑλ-
λάδα; Καὶ τί πολιτικὴ χρησιμότητα θὰ μπορούσε νὰ ἔ-
χει κάτι τέτοιο; Ὅταν τὸ ἐρώτημα αὐτὸ τέθηκε καὶ
στὸν παραγωγό, συμφώνησε κι αὐτὸς ὅτι ἔστω καὶ ἀπα-
γορευμένη ἡ ταινία θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσει πολι-
τικὰ, ἀκόμα κι ἐξαιτίας τοῦ ἴδιου τοῦ γεγονότος τῆς ἀ-
παγόρευσῆς τῆς, μὰ κι ἀπ' τ' ὅτι θὰ παιζόταν στὸ ἐ-
ξωτερικὸ καὶ θάχε κάποια ἀπήχηση. Ἔτσι μῆσα στὴν
περίοδο τρομοκρατίας τοῦ Γενάρη - Φλεβάρη ἀποφασί-
στηκε νὰ γίνεῖ ἡ ταινία, — καὶ τελικὰ, ξέρετε, κατεχό-
μασταν ἀπὸ ἓνα αἶσθημα σχεδὸν πλήρους περιφρόνησης

ἀπέναντι στην έννοια τής λογοκρισίας, λές και θά κά-
ναμε μιὰ ελεύθερη ταινία.

Ἡ ἀρχική μου ιδέα ήταν ένας θίασος πού γυρίζει
στήν επαρχία ἕνα ταξίδι μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο
καὶ στήν ἑλληνική ἱστορία μέσα ἀπ' τὸν θίασο πού γυρ-
νά και παίζει θέατρο. Ἀπὸ κει και πέρα ἤρθαν κι ἄλ-
λα στοιχεῖα νὰ δέσουν αὐτὴ τὴ χοντρική ιδέα: Π.χ. ἡ
σύνθεσις τῆς πάνω στὶς σχέσεις τῶν προσώπων τοῦ Ἄ-
τρειδικοῦ μύθου. Βρέθηκε μιὰ δοσμένη ἱντριγκα —πα-
τέρας, γιός, κόρες, ἐραστής, ...ἡ ἐξουσία,... τὰ παιδι-
τους... οἱ φόνοι— πού λειτουργεῖ και ὡς μύθος, μὰ κα-
ὡς χειροπιαστὴ ἱστορία. Ἔτσι ξέφευγα τὴν κατασκευὴ
προκειμένου γιὰ μιὰ τόσο πυκνὴ και φορτισμένη ἱστο-
ρική περίοδο ὅπως τὸ 39 - 52, κι ἀφοῦ ήταν ἐξ ἀρχῆς
γιὰ μένα δεδομένο ὅτι δὲν ἔφτιαχνα ἕνα ἐγγεῖριδιο ἱ-
στορίας, ὅτι δὲν θά δούλευα πάνω στὴ βάση ὅτι κάνω ἱ-
στορία. Ὁ Ἄτρειδικὸς μύθος μὲ βοήθησε νὰ πάρω τὸν
θίασο ὡς κῦτταρο, και ἀπὸ μέσα του νὰ δῶ ὅλη αὐτὴ
τὴν περίοδο.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πάλι μεριά, ἔχοντας κάνει τίς «Μέ-
ρες τοῦ '36», προάγγελο μιᾶς δικτατορίας, μιᾶς ὁμολο-
γημένης δικτατορίας, ἔβλεπα τὸν «Θίασο» ὡς ἕνα εἶ-
δος συνέχειας ὅπου ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ δικτατορία πού
ἔλεγε τ' ὄνομά της, θά ἔφτανε μέχρι τὸ 1952 — και τὸ
52 γιὰ μένα, μὲ τίς τελευταῖες ἐκτελέσεις, εἶναι τὸ τέ-
λος τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, ὁ θρίαμβος τῆς Δεξιᾶς, τοῦ
Παπάγου — δηλ. θά περνοῦσα ἀπὸ τὴν ὁμολογημένη
δικτατορία ἐνὸς Στρατηγοῦ στὴ μὴ - ὁμολογημένη δι-
κτατορία ἐνὸς Στρατάρχη, πού ὄλοι σχεδὸν οἱ Ἕλλη-
νες, μετὰ ἀπὸ κείνην τὴν κοσμογονία, ἀναγκάστηκαν νὰ
δεχτοῦν ὡς ἐλευθερωτὴ.

Ἀντιμετώπιζα κυρίως δύο προβλήματα: πρῶτο, τίς
δυσκολίες στὴ δόμησι ἐνὸς τεράστιου ὄλικοῦ και, δεύ-
τερο, πῶς ν' ἀποφύγω τίς συμβατικές εἰκόνας πού ἔχουν
περάσει μέσα ἀπὸ ταινίες κι ἀφηγήσεις: ... πείνα... θανα-
τικό... διώξεις... Γι' αὐτὸ κι ἡ ταινία ξεκινᾷ και πατᾷ
πάνω στὸ 52, πάνω στὴν προεκλογικὴ ἐκστρατεία τοῦ
Παπάγου. Βασικά μ' ἐνδιέφερε ἡ «γενιά τῆς Ἀντίστα-
σης», δηλ. οἱ ἄνθρωποι πού ήταν ἀντίθετοι στὴ δικτα-
τορία τοῦ Μεταξά, ἔκαναν τὸν πόλεμο τοῦ 40, μπήκαν
στὸ ΕΑΜ, ἀνέβηκαν στὸ βουνό, κι ὄλοι ἐκεῖνοι πού νέοι
κι ἀνυποψίαστοι τὸ 39, ἀναγκάστηκαν ἀπὸ τὰ γεγονό-
τα νὰ πάρουν θέση και νὰ φτιάξουν ὄλοι τελικά τὴν «γε-
νιά τῆς Ἀντίστασης» πού εἴπαμε παραπάνω, ἀπὸ τὴ
μεριά τῆς Ἀριστερᾶς φυσικά.

Ἡ «γενιά τῆς Ἀντίστασης» συμπυκνώνεται τελικά
στὴν ταινία σὲ τρεῖς περιπτώσεις, τρία πρόσωπα: ὁ ὄρ-
γανωμένος ἀριστερὸς τοῦ 39, κι οἱ δύο νεότεροι μὰ ὑπο-
φιασμένοι, πού μπαίνουν ὄλοι στὴν Ἀντίσταση, ἀνεβαί-

Τί ήταν αὐτὸ πού στάθηκε ἀφετηρία
πὺ γιὰ νὰ φτιάξεις αὐτὴ τὴν ταινία;



νουν στο βουνό, κάνουν το δεύτερο αντίρτικο, πιάνουνται. Ο Ένας πάει σε Ξερονήσι και βγαίνει με δήλωση το 50. Ο Άλλος εκτελείται το 51 γιατί δεν παράδωσε τα όπλα. Κι ο τρίτος, έχοντας κι αυτός συλληφτεί, αρρωσταίνει και θγαίνει απ' τη φυλακή μ' αυτό που σήμερα θα λέγαμε «άνηκεστον» και μένει μ' αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε «τραύμα της επανάστασης». Αυτό έχει μείνει στο 44 και κάνει μια συνεχή μετάθεση του 44 προς τα μπροστά, μια άτελειωτη προβολή «ου 44 προς το μέλλον. Κι δλόκληρη ή ταινία είναι φορτισμένη μ' αυτό που θα λέγαμε «τραύμα της επανάστασης», και που το κουβαλάνε όλα τα πρόσωπα του έργου, είτε έχουν κάνει δήλωση είτε δεν έχουν κάνει, είτε εκτελούνται, είτε τρελλαινούνται.

Λές πώς χρησιμοποίησες το μύθο των Άτρείδων για ν' αποφύγεις την κατασκευή. Δεν σκέφτεσαι μήπως ο μύθος αυτός αντιπροσωπεύει κάτι το άρχεγονο, κάτι το πολύ βαθεία ριζωμένο μέσα στην κουλτούρα, τον πολιτισμό, και τελικά λειτουργήσει αντίστροφα: Μήπως επιβαρύνει υπερβολικά την ταινία αποκτώντας ένα μοιρολατρικό, υπερβατικό χαρακτήρα κι έτσι άποβει σε βάρος της ταινίας; Γιατί, μπορεί έσύ να θέλεις να ιστοριοκοποιήσεις τον μύθο εντάσσοντάς τον στην ταινία σαν σχήμα, παίρνοντάς τον σαν μοντέλο, κι ώστόσο ο μύθος να λειτουργεί διαφορετικά. Έπειτα δεν πιστεύεις ότι ή ύπαρξη του μύθου μπορεί να δώσει σ' όρισμένους την ευκαιρία να μιλήσουν για «καινούργια έρμηνεία» του μύθου;

Ο Όρέστης είναι αυτός που δεν κατεβαίνει από το βουνό;

Πρώτ' απ' όλα ο μύθος στην ταινία δεν είναι παραφορτωμένος. Όνόματα δεν υπάρχουν. Δεν υπάρχει Άγαμέμνωνος, Ηλέκτρα, Πυλάδης... κλπ. Ούτε καν Νίκος, Παύλος. Μόνο το όνομα Όρέστης ακούγεται. Για μένα ο Όρέστης αντιπροσωπεύει μια ιδέα περισσότερο παρά ένα πρόσωπο. Άποτελεί την ιδέα της επανάστασης προς την οποία τείνουν όλα τα πρόσωπα. Πολλά από τα πρόσωπα της ταινίας έχουν μια σχεδόν έρωτική σχέση μ' εκείνον, που βασικά είναι ο έρωτας με την ιδέα της επανάστασης. Ο Όρέστης είναι το μόνο πρόσωπο που παραμένει άκέραιο, που κρατά με συνέπεια ένα σκοπό και πεθαίνει γι' αυτόν.

Ναι, είναι αυτός που σκοτώνει τη μάνα του και τον έραστή της πάνω στη σκηνή την ώρα που παίξουν Γκόλφω, είναι αυτός που άργότερα δεν παραδίνει τα όπλα, πολεμά στο δεύτερο αντίρτικο, πιάνεται κι εκτελείται στη φυλακή.

Όπως έλεγα, ο μύθος δεν φορτώνει την ταινία, λειτουργεί σαν στοιχείο που βρίσκεται στη ρίζα της καταγωγής μας.

Υπάρχουν στην ταινία και δύο άφηγήσεις που δεν έχουν καμιά σχέση με τον χρόνο που καλύπτει ή ταινία: ή άφήγηση για την καταστροφή του 22 και ή άφήγηση για τη Μάχη της Γραβιάς που είναι μάλλον μια άνάγνωση που κάνει ένα μικρό παιδί από το άναγνωστικό του Δημοτικού. Έχω κάνει δηλαδή μια προσάθεια ν' άκουμπήσω, ότι είναι πιδ κοντά στη ρίζα της καταγωγής μας. Βέβαια κάτι τέτοιο δεν καλύπτεται από την ταινία. Λειτουργεί πάντως σαν υπόβαθρο, σαν ένα μυστικό ρεύμα που δουλεύει ύπόγεια μέσα της. Έτσι περίπου δουλεύει κι ο μύθος, από κάτω, ύπόγεια, κι όχι στην επιφάνεια σαν μύθος που φορτώνει την ταινία.

Τὰ κείμενα αὐτὰ εἶναι βασικά τρεῖς ἀφηγη-
σεις ἀπὸ τρία πρόσωπα τῆς ταινίας, πού κάποια στιγμή
θγαίνουν ἀπ' τὸ μῦθο, ἔρχονται μπροστὰ στὴ μηχανή
καὶ ἀφηγοῦνται, ὅπως τὸ κάνουν πολλὰ πρόσωπα στὸ
θέατρο τοῦ Μπρέχτ. Εἶναι λοιπὸν τρία κείμενα πού χω-
ρίζουν τὴν ταινία στὰ τρία. Ἐνα πρῶτο κείμενο (γιὰ
τὸ 22) πού δὲν συμμετέχει καθόλου στὸ μῦθο, στὴν πο-
ρεία τῆς ταινίας. Ἐνα δεύτερο κείμενο γιὰ τὸν Δεκέμ-
βρη πού εἶναι καὶ μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ μῦθο, βλέπουμε
δηλαδή τὸν Δεκέμβρη σὰν εἰκόνα κι αὐτὸ συνοδεύεται
ἀπὸ ἕναν τοκυμανταῖρ λόγου. Κι ἕνα τρίτο κείμενο, τέ-
λος, γιὰ τὸ Μακρονήσι πού εἶναι ἐνταγμένο στὸ μῦθο,
γιατὶ τὸ πρόσωπο πού τὸ λέει ἔχει μόλις βγεῖ ἀπὸ τὴν
ἐξορία. Αὐτὰ εἶναι τὰ τρία κείμενα πού σὰς ἔλεγα. Ἀπ'
τὴν ἄλλη ὁμως μεριὰ λέγεται τὸ κείμενο τῆς συμφω-
νίας τῆς Βάρκιζας, τὸ κείμενο τοῦ ἀναγνωστικοῦ πού
ἀνάφερα πρῖν, κι ἀκόμα τὰ τραγούδια πού δὲν παίζουν
συνοδευτικὸ ρόλο ἀλλὰ ἀφηγοῦνται καὶ λειτουργοῦν σὰν
κείμενα.

Ναί, καὶ ταυτόχρονα αὐτὰ τὰ τρία βασικά
κείμενα κάνουν κι ἕνα εἶδος διαχρονικοῦ περάσματος:
τὸ κείμενο τοῦ '22 λέγεται τὸ '40, ἀφορᾷ τὸ '22 καὶ
λέγεται μπροστὰ στὴ μηχανή, δηλαδή τὸ '74. Τὸ ἴδιο
καὶ τὰ ἄλλα κείμενα κάνουν ἕνα τριπλὸ διαχρονικὸ πέ-
ρασμα.

Τὰ κίνητρα τῶν προσώπων εἶναι διαφορετι-
κά, οἱ ἰδέες πού τὰ κινοῦν εἶναι ἰδέες ἐνὸς ἄλλου ἱστο-
ρικοῦ χώρου. Εἶναι ἡ ἱστορία πού ἐπιμεδαίνει στὰ πρό-
σωπα καὶ τὰ ἀλλοιώνει, τὰ μεταλλάζει. Ὑπάρχουν ἀντι-
φάσεις μέσα στὰ πρόσωπα ἀλλὰ δὲν φτάνουν σ' ἕνα ἐπί-
πεδο ψυχολογίας, οἱ πράξεις τους δὲν ἐρμηνεύονται μέ-
σα ἀπὸ ἕνα ψυχολογισμὸ. Κρατᾷ τὰ πρόσωπα λίγο
σηματικά, σὰν σημεῖα, ἀν θέλεις, κι αὐτὸ μὲ βοθηθεῖ
νὰ καθορίσω περισσότερο τὰ ἱστορικά πλαίσια μέσα στὰ
οποῖα κινοῦνται. Ὁ Αἰγισθος π.χ. ἀντιπροσωπεύει στὴν
ταινία τὸν ὁπαδὸ τῆς 4ης Αὐγούστου πού μετὰ περνᾷ
σὲ μιὰ ψευτοσυνεργασία μὲ τοὺς Γερμανοὺς καὶ λειτουρ-
γεῖ μέσα του καὶ ἡ ἔννοια ἐξουσία, μὲ τὴν ἔννοια δι-
παίρνει τὸ θῆσος στὰ χέρια του μετὰ τὸ θάνατο τοῦ
Ἀγαμέμνονα. Ἄν ἐπιχειροῦσα νὰ τοῦ βρῶ τὰ κίνη-
τρα τῆς πράξης θὰ ἔκανα ἕνα ψυχολογικὸ ἔργο πάνω
στὶς αἰτίες πού ἔκαναν τὸν Αἰγισθο νὰ εἶναι ἔτσι, πρά-
γμα πού δὲν μ' ἐνδιαφέρει.

Ἀκρεθῶς, καὶ δὲν μ' ἐνδιαφέρουν σὰν χαρα-
κτῆρες, μ' ἐνδιαφέρουν σὰν φορεῖς. Ἔτσι ὅπως θὰ τὸ
ἀντιμετώπιζε, ἄς ποῦμε, ἕνα ἐπικὸ ἔργο ἀν κάναμε

Ἐδὼ δημιουργεῖται ἕνα πολὺ ἐνδια-
φέρον ἐρώτημα σχετικὰ μὲ τὸ σενάριο. Δη-
λαδή τὸ σενάριο δὲν εἶναι ἕνα «τέχνασμα»,
ἀλλὰ ἡ διασταύρωση, ἡ ὀργάνωση ὀρισμένων
ἱστορικών, ἰδεολογικῶν κειμένων, πού προῦ-
πάρχουν;

Μ' ἄλλα λόγια ἔχουμε ἀπὸ τὴ μιὰ με-
ριὰ τὸ ἀρχικὸ μυθικὸ κείμενο πού λειτουργεῖ
σὰν ἀφηγηματικὴ ὑπόδομή μέσα στὴν ταινία
παρᾶπέμποντας στὴν ἀντίθεση μῦθου-ἱστορί-
ας κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ὀρισμένα ἱστορικά κεί-
μενα, ὅπως τὸ κείμενο γιὰ τὸ 22, τὸ Δεκέμ-
βρη, τὴ Μακρόνησο;

Δὲν πιστεύεις δι- ὑπάρχει μιὰ ἀντι-
φάση ἀνάμεσα στὰ κύρια πρόσωπα τῆς ται-
νίας (Ἡλέκτρα, Ὀρέστης, Ἀγαμέμνωνας, Αἰ-
γισθος, Κλυταιμνήστρα), πού ἐντάσσονται στὸ
μοντέλο τοῦ τραγικοῦ μῦθου, καὶ εἶναι προ-
καθορισμένα ν' ἀναπαράγουν τίς τυπικὲς σχέ-
σεις τοῦ μοντέλου, καὶ στὴν προσπάθειά σου
νὰ τὰ ἱστοριοποιήσεις ἐντάσσοντάς τα σ' ἕνα
δοσμένο ἱστορικὸ πλαίσιο. Μ' ἄλλα λόγια δὲν
πιστεύεις πὺς αὐτὲς οἱ τυπικὲς σχέσεις α) θὰ
ἐπηρέασουν τὴν ἱστοριοπολιτικὴ σου ἀνά-
λυση καὶ β) θὰ σὲ ὀδηγήσουν σὲ μιὰ σχηματι-
κότητα τῶν προσώπων;

Τὰ πρόσωπα τελικὰ εἶναι φορεῖς
ἱστορίας;

μιὰ ἀντιστοιχία μὲ τὸ ἐπικό θέατρο τοῦ Μπρέχτ ὅπου δὲν ὑπάρχουν ψυχολογικὲς ἐρμηγείες.

Ἔνα ἄλλο ἐρώτημα τώρα. Πῶς δούλεψες τὸ σενάριο, πῶς ὀργάνωσες τὴ δουλειά σου στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας;



Προσπάθησα κατ' ἀρχὴν νὰ χρησιμοποιήσω σὰν πλατόφωρμα τὸ 1952 καὶ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ '52 νὰ κάνω ἐπιστροφὲς πρὸς τὰ πίσω, ἐπιστροφὲς ὅμως πού δὲ γίνονται μὲ τὴν ἔγνοια τοῦ κλασσικοῦ φλάς μπάκ, δὲν εἶναι μνήμη ἐνὸς συγκεκριμένου προσώπου, εἶναι συλλογικὴ μνήμη, πράγμα πού μοῦ ἔδινε συνεχῶς τὴ δυνατότητα ν' ἀντιπαρθέτω τὸ 52 μὲ τὸ συγκεκριμένο ἱστορικὸ γεγονός πού ἀναφερόταν στὸ παρελθόν. Ἡ ταινία ἀρχίζει τὸ 52 καὶ τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας εἶναι τὸ 39, γίνεται δηλαδή μιὰ περίεργη κάθοδος. Στὸ τελευταῖο πλάνο βλέπουμε ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ θιάσου, πού ἄλλα εἶναι σκοτωμένα, ἄλλα ἐκτελεσμένα, ἄλλα ἔχουν γεράσει, σκορπίσει, ἢ ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὴ φυλακή, κι ὅλα μαζὶ ἔρχονται, σταματᾶνε μπροστὰ στὸ φακὸ κι ἀκούγεται ἀπὸ τὸν ἀφηγητὴ ἔνα μικρὸ σχόλιο πού ὑπάρχει καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας: «Φθινόπωρο τοῦ 52 (ἐνῶ εἶναι 39) φτάσαμε στὸ Αἴγιο. Εἴμαστε κουρασμένοι, εἴχαμε δύο μέρες νὰ κοιμηθοῦμε». Αὐτὰ τὰ πρόσωπα ἔρχονται μὲ μιὰ κάποια ἐλπίδα, ἔρχονται ἀνοιχτὰ σ' ὀτιδήποτε, ἀλλὰ ἐμεῖς ξέρομε τί συνέβηκε μετὰ, τί ἀπέγιναν τὰ πρόσωπα. Εἶναι, δηλαδή, σὰν μιὰ τεράστια οἰκογενειακὴ φωτογραφία φορτωμένη μὲ τὸ μέλλον πού ὅμως ἐμεῖς ξέρομε καὶ τὸ ὅποιο ἀντιπαράκειται σ' αὐτὴ τὴ φωτογραφία. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχικὴ δομὴ πού μοῦ ἔδινε μιὰ δυνατότητα ἐπιλογῆς ἀπέναντι στὰ ἱστορικὰ γεγονότα, πράγμα πού δὲ θὰ μοῦ ἐπέτρεπε μιὰ γραμμικὴ ἀφήγηση.

Μὲ ποῖο τρόπο ἐπέλεξες τὰ γεγονότα καὶ πῶς περνᾶνε στὴν ταινία;

Ἦ υπάρχουν ὀρισμένες ἡμερομηνίες, ὀρισμένα γεγονότα πού εἶναι πολὺ δυνατὰ καὶ βγαίνουν μὲ τὴν πρώτη ματιὰ στὴν ἐπιφάνεια. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ 39, τὸ πρῶτο γεγονός πού συναντᾶμε μπροστὰ μας εἶναι ἡ κήρυξη τοῦ πολέμου. Αὐτὸ εἶναι ἔνα γενικὸ στοιχεῖο καὶ δίνεται ἐπίσης γενικὰ μὲ μιὰ καθολικὴ συμμετοχὴ τοῦ θιάσου καὶ τοῦ λαοῦ σ' ἔνα πανηγύρι. Δεύτερο εἶναι τὸ μπάσιμο τῶν Γερμανῶν πού δίνεται μὲ τὴν παράδοσή μιᾶς μικρῆς ἑλληνικῆς φρουρᾶς στοὺς Γερμανούς. Τρίτο εἶναι ἡ ἀπελευθέρωση πού δίνεται ἐπίσης μὲ μιὰ λαϊκὴ ἔκρηξη, τέταρτο ὁ Δεκέμβρης καὶ ἡ παράδοση τῶν ὄπλων, ὁ ἐμφύλιος μετὰ, καὶ οἱ ἐκλογές τοῦ '52. Ἐπὶ κεῖ καὶ ἔπειτα διάλεξα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού ἐβγαλαν στὴν ἐπιφάνεια τὸ εἰδικότερο λαϊκὸ χαρακτηριστικὸ. Ἔτσι δὲν βλέπω τὸ Δεκέμβρη μέσα ἀπὸ τίς ἀποφάσεις τῆς ἡγεσίας ἢ ἀπὸ τὰ γιατί πού τὸν προσδιορίζουν ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἀπήχηση, ἀπὸ τὴ διάσταση πού πῆρε μέσα στὸν κόσμο. Γιὰ τὸ λαὸ ὁ Δεκέμβρης ἦταν μιὰ λαϊκὴ ἐπανάσταση πού δὲν ὀλοκληρώθηκε, δὲν τελείωσε. Γιατί; Ἦ υπάρχουν ἄλλα γεγονότα πού προσ-

διορίζουν τὸ γιατί, δὲν τὰ βάζω μέσα, δὲν βάζω στὴν ταινία τὸ γιατί ὁ ΕΛΑΣ δὲν μπήκε στὴν Ἀθήνα, οὐτε αὐτὰ πού ξέρομε μετὰ σὰν ἱστορικὸ φόντο τῆς ἐποχῆς. Τὰ γεγονότα εἶναι πάντα ἰδωμένα ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ λαϊκοῦ στοιχείου καὶ περνᾶνε μέσα ἀπ' αὐτό, ἔτσι πού ἡ ταινία γίνεται περισσότερο ἐπική κι ὄχι μιὰ ταινία κριτικῆς ἱστορικῆς ἀνάλυσης.

Γιὰ μένα τὸ σεξουαλικὸ ἀντιπροσωπεύει τὸ προσωπικὸ στοιχείο. Δηλαδή ἡ σχέση Αἰγισθοῦ καὶ Κλυταίμνηστρας καὶ ὁ τρόπος πού λειτουργεῖ πάνω στὴν Ἠλέκτρα, ξεκινᾶ ἀπὸ τὸ προσωπικὸ. Αὐτὸ ἔμως, ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ μετὰ, παύει νὰ εἶναι προσωπικὸ γιατί ὁ Αἰγισθος δὲν εἶναι ἀπλὰ ὁ ἑραστής τῆς μάνας τῆς, εἶναι ταυτόχρονα καὶ χαφιές, ἐπομένως γίνεται πολιτικὸ τὸ ἐπίπεδο. Ἡ δολοφονία τοῦ ἄλλωστε πάνω στὴ σκηνή δὲ γίνεται ἐπειδὴ ἦταν ἑραστής τῆς Κλυταίμνηστρας ἢ ἐπειδὴ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε σκοτώσει τὸν Ἀγαμέμνονα, ἀλλὰ ἐπειδὴ πρόδωσε τὸν Ἀγαμέμνονα καὶ τὸ γιό του τοὺς Γερμανούς — εἶναι δηλαδή καθαρὰ πολιτικὸ τὸ ἐπίπεδο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸ βιασμὸ τῆς Ἠλέκτρας. Ἕνας βιασμὸς ἔχει ἕνα κεντρικὸ σεξουαλικὸ στοιχείο, ἐπειδὴ ἔμως γίνεται ἀπὸ χίτες καὶ εἶναι βιασμὸς - ἀνάκριση παίρνει μιὰ πολιτικὴ σημασία. Στὴν ταινία ὑπάρχει ἐπίσης ἡ ἔννοια τῆς πορνείας. Ἡ Χρυσόθεμη γίνεται πρῶτα πόρνη καὶ μετὰ παντρεύεται ἕναν Ἀμερικανὸ λοχία. Ὁ γάμος τῆς μὲ τὸν Ἀμερικανὸ δὲν εἶναι ἀπλὰ ἡ λύση ἐνὸς προβλήματος ἀλλὰ εἶναι καὶ τὸ ξεπούλημα ὀρισμένων πραγμάτων. Τὸ σεξουαλικὸ, δηλαδή, ἀνάγεται πάντα σ' ἕνα πολιτικὸ - ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ λειτουργία τῆς Γκόλφως στὴν ταινία μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πολλαπλή. Εἶναι ἡ δουλειὰ τοῦ θιάσου, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καθημερινοῦ ψωμοῦ· εἶναι ἡ τέχνη: παίζουν θέατρο· καὶ ἐπὶ πλέον εἶναι ἕνα κείμενο, ὅπως ὁ μῦθος τῶν Ἀτρειδῶν. Σὰν κείμενο ἔμως βιάζεται, δὲν παίζεται ὀλόκληρο, συνεχῶς διακόπτεται ἢ ἀποκτᾶ ἄλλες σημασίες μὲ τὴν παρέμβαση τῆς ἱστορίας. Π.χ. μιὰ φράση ἀπ' τὴ Γκόλφω: «Μὴ λάχει καὶ μᾶς βλέπουνε;» παύει πιά ν' ἀνήκει βασικά στὸ κείμενο τῆς Γκόλφως. Γίνεται ἕνα ἐρωτηματικὸ, γιὰ τὴν ἴδια τὴν τύχη τῶν προσώπων τῆς ταινίας.

Ναι, βέβαια, ἡ Γκόλφω εἶναι μιὰ σύμβαση, ἕνα εἶδος προσαρμογῆς στὸν ἑλληνικὸ χώρο τοῦ μῦθοῦ τοῦ Ρωμαίου καὶ τῆς Ἰουλιέττας. Ὅσο γιὰ τὴν ἰδεο-

Ἄπ' ὅ,τι μπόρεσα νὰ δῶ στὸ γύρισμα, κι ἀπ' ὅ,τι διάβασα στὸ σενάριο, τὸ σεξουαλικὸ στὴν ταινία κατέχει προνομιακὴ θέση, πράγμα πού δὲν συνέβαινε στὶς προηγούμενες σου ταινίες, τουλάχιστον τόσο χτυπητὰ. Πῶς σκέφτεσαι μέσα στὴν ταινία σου τὴν σχέση τοῦ σεξουαλικοῦ μὲ τὸ πολιτικὸ; Π.χ. ἀναγκάζεσαι νὰ τοποθετήσεις σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή, σεξουαλικὴ αὐτὴ τὴ φορά, ὀρισμένες ἀπὸ τὶς συγκρούσεις πού σὲ ἄλλα σημεῖα ἀντιμετωπίζεις εἴτε ἀπὸ πολιτικὴ, εἴτε ἀπὸ ὀικονομικὴ ἄποψη;

Στὴν ταινία σου ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη διάσταση, ἡ θεατρικὴ. Θὰ ἤθελες νὰ μᾶς πεῖς, τί ἀντιπροσωπεύει στὴν ταινία ἡ παράσταση τῆς Γκόλφως;

Φαίνεται ὅτι ἡ Γκόλφω εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο στὸ ρεπερτόριο τοῦ θιάσου, τὸ μοναδικὸ τους ἔργο πού τὸ παίζουν ἀπὸ πόλη σὲ χωριό. Ἄν δεχτοῦμε ὅτι ἡ Γκόλφω λει-

τουργεί σαν ένα κλασικό σχήμα, που από πλειτική άποψη καμουφλάρει τις βασικές ταξικές αντιθέσεις, μεταθέτοντάς τες στο έρωτικό πεδίο, δέν πιστεύεις ότι η Γκόλφω παίζει τελικά ρόλο ιδεολογικής πλαστοποίησης στις μάζες; Δέ βρίσκεις ότι η ιδεολογική αυτή εξαπάτηση έρχεται σε αντίθεση και με τó πιστεύω όρισμένων μελών του θιάσου;

Αυτά όσον άφορά τó πολιτικό - ιδεολογικό μέρος τής Γκόλφως. Τώρα, όσον άφορά τó πρόβλημα τής αναπαράστασης, δηλαδή γενικώτερα ή σχέση θέατρο - κινηματογράφος. Η θεατρική «σκηνή», που έγγράφεται μέσα στο φίλμ σαν παρέμβαση του θεατρικού κώδικα, έρχεται να άμφισβητήσει αυτή τήν «έντύπωση του πραγματικού», τήν κληρονομημένη άπ' τόν κλασικό κινηματογράφο. Σε χοντρές γραμμές, ή έννοια τής «διπλής σκηνής», που προβληματίζει πολλούς μοντέρνους κινηματογραφιστές, όπως ό Όσιμα, ό Στράουμπ κλπ., φαίνεται να υπάρχει έντονα μέσ' τήν ταινία σου, έτσι δέν είναι;

Σεκίνησες με μία καθορισμένη αισθητική άρχή στο φτιάξιμο τής ταινίας;

λογική πλαστοποίηση που λές, γίνεται έντελώς άσυνείδητα; οι ήθοποιοί, παίζοντας τή Γκόλφω, προσπαθούν να βγάλουν τó ψυμί τους, με κάτι που έχει πέραση στο κοινό όπου άπευθύνονται.

Τó πρόβλημα αυτό πάνω στην έννοια του θεάτρου υπάρχει και με άπασχόλησε πολύ. Ό ήθοποιός ύποδύεται τó ρόλο του ήθοποιού, μάσκα, μακιγιάζ, άλλαγές ρούχων, είναι στοιχεία πολύ σημαντικά γι' αυτή τήν προοπτική. Άς πάρουμε ένα παράδειγμα άλλαγής

ρούχων, π.χ. όταν ό Έγγλέζος παίρνει τó φέσι του ήθοποιού και τó φοράει διγοντάς του τó καπέλλο του, ύπάρχει μία ένταξή του μέσα στην ίδια τή «Γκόλφω» και όταν οι Έγγλέζοι παίζουνε μπροστά στο πρόχειρο σκηνικό και τραγουδάνε τó Τιππεραίρου, οι πραγματικοί ήθοποιοί του θιάσου γίνονται πιά θεατές. Στη θέση που ήταν πεσμένη πριν ή Γκόλφω νεκρή, πέφτει ένας Έγγλέζος νεκρός χτυπημένος από σφαίρα, κι είναι σά να παίζει, αυτός πιά, τó ρόλο τής Γκόλφως. Υπάρχουν συνεχείς άναδιπλώσεις μέσα στην ταινία, αυτό θέλω να πώ. Η «Γκόλφω» δέν αφήνεται έλεύθερη: κι όταν άκόμη παίζεται, παίζεται μ' ένα άλλο τρόπο, γιατί έπειμαίνουν συνεχώς στοιχεία άπ' τήν πολιτική κατάσταση.

Σ' αντίθεση μ' αυτούς που νομίζουν ότι ξεκινάω από ένα διάγραμμα έντελώς καθορισμένο πριν από τó γύρισμα, έχω να πώ ότι αυτοσχεδιάζω άρκετά. Υπάρχει ακόμα μία αισθητική που βγαίνει από μένα τόν ίδιο και δέν τήν καθορίζω λογικά, δηλαδή «πρέπει να κάνω αυτό γι' αυτό τó λόγο».

Βασικά ή ταινία είναι συνθεμένη πάνω στην έννοια του πλάνου - σεκάνς, μεγάλα πλάνα με πολλαπλές δράσεις άνάμεσα, και στατικά πλάνα, τά πλάνα τών άφηγησών. Έπειδή μ' ένδιέφερε να ύπάρχει μία άισθηση ροής σ' όλη τήν ταινία, που πολλές φορές να μήν είναι άμεσα όρατή, ή μηχανή είτανε πάνω στο τράβελλινγκ έκτός από τά κομμάτια που αυτό άντικειμενικά δέν μπορούσε να γίνει. Τó θέατρο τó σκέφτηκα άντιμετωπισμένο μετωπικά, δηλαδή με τή μηχανή άκίνητη άπέναντι στη σκηνή του θεάτρου, κι έτσι άντικειμετώπισα και τις τρεις άφηγήσεις.

Άν άριθμούσαμε μία - μία τις βασικές αισθητικές άρχές τής ταινίας, αυτές είναι όσον άφορά τó ντεκουπάζ: συνεχή τράβελλινγκ, κομμένα από μεγάλα στατικά πλάνα που είτε είναι θέατρο, είτε είναι άφηγήσεις. Άπό τήν άλλη μεριά όλη ή ταινία δουλεύεται πάνω

στην έννοια του πλάνου - σεκάνς, δηλαδή δέ γίνονταν ποτέ δύο πλάνα εκεί που μπορούσε να γίνει ένα.

Βέβαια, κάθε πλάνο σημαίνει πολλά πράγματα μαζί. Γίνεται, αν θέλεις, ένα είδος μοντάζ μέσα στο πλάνο.

Έτσι πιστεύω. Νομίζω πώς το μοντάζ σε παρασύρει όπου θέλει — και φυσικά δεν αναφέρομαι στο ιδεολογικό μοντάζ του Άϊζενστάιν — ενώ το πλάνο - σεκάνς σου αφήνει περισσότερη έλευθερία, απαιτεί ένα θεατή περισσότερο ενεργητικό. Από την άλλη μεριά πιστεύω ότι υπάρχει ένα πρόσθετο διαλεκτικό στοιχείο στο πλάνο - σεκάνς, που δεν υπάρχει στο μοντάζ: ή έννοια του κενού κάρου.

Για μένα ή ένότητα χώρου και χρόνου, πέρα από το γεγονός ότι είναι μία φυσική μου κατάσταση, είναι πολύ σημαντική από την έξης άποψη: δεν βιάζω τον έσωτερικό ρυθμό της ταινίας με το μοντάζ. Έπιπλέον αλλάζοντας πλάνο και δείχνοντας κάτι άλλο είναι σά να λέω δείτε κι αυτό, δείτε κι αυτό, ενώ κρατώντας το ίδιο πλάνο αφήνω μία μεγαλύτερη δρατότητα στο θεατή, τον αφήνω να επιλέξει και να συνθέσει ο ίδιος μέσα στο πλάνο τα πιο δυνατά του στοιχεία. Ταυτόχρονα ή διαλεκτική σύνθεση των διαφόρων στοιχείων είναι πολύ πιο σημαντική μιάς και τα στοιχεία ένυπάρχουν την ίδια στιγμή: δεν τ' απομονώνεις για να τα ξαναδώσεις.

Άρχικά δυσκολίες καιρού. Ξεκινώντας αυτή την ταινία προσπάθησα να γυριστεί όλη με συννεφιά. Μου ήταν δύσκολο να φανταστώ κατοχή με ήλιο. Ο ήλιος όμως στην Ελλάδα μπαίνει - βγαίνει όποτε θέλει, χειμώνα - καλοκαίρι. Αυτό ήταν ή μεγαλύτερη ταλαιπωρία. Άπ' την άλλη μεριά ήταν ή σχέση των ρακόρ. Υπήρχε, π.χ., μία σκηνή που ή αρχή της ήταν έδω και ή συνέχειά της στην Άμφισσα κι έπρεπε να βρεθούν οι σχέσεις ρακόρ ανάμεσα στους δύο χώρους. Κι ακόμα άλλα προβλήματα πρακτικά που είχαν σχέση με το κόστος παραγωγής. Για να καλύψει ή παραγωγή τις ένδυματολογικές και χρωματικές ανάγκες, τους χώρους και τους ανθρώπους της ταινίας θα έπρεπε να έχει έναν προϋπολογισμό 10 εκατ. Έκτος απ' όλα αυτά υπήρχε και ο φόβος μας που γυρίζαμε μία τέτοια ταινία μέσα στις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν σε κείνη την περίοδο.

(Η συνέντευξη έγινε τον Αύγουστο του 1974 από τους Μ. Δημόπουλο και Φ. Λιάππα).

Το πλάνο - σεκάνς λειτουργεί συνθετικά;

Και σε τί σε βοηθάει να κάνεις πλάνα - σεκάνς αντί να μοντάρεις την ταινία σου;

Μέσα στο πλάνο - σεκάνς δηλαδή ένυπάρχει ή έννοια του μοντάζ με τη μόνη διαφορά πώς βάζοντας όλα τα στοιχεία μέσα στο ίδιο πλάνο ενεργοποιείς πιο πολύ και το πλάνο και τη στάση του θεατή απέναντι σ' αυτό.

Θάβελος να μας πεις τελειώνοντας, ποιές δυσκολίες συναντήσατε στο γύρισμα;



BIBΛIOKΡΙΤΙΚΗ

για το βιβλίο «Συγχρονη θεωρία του κινηματογράφου»
συνταξή του Δ. Λεβεντακού

Αυτό που επιδιώκουμε στο κείμενο που ακολουθεί είναι μιὰ κριτική ανάγνωση του βιβλίου «Συγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου», αντιμετωπίζοντάς το σάν σύνολο: πραγματικά, υπάρχει πλήρης ενότητα ανάμεσα στην έκτενη εισαγωγή του βιβλίου και στον τρόπο επίλογής και κατανομής τῶν κειμένων πού τὸ ἀποτελοῦν. Ἡ ἐνότητα αὐτὴ ἀντιστοιχεῖ βέβαια σέ μιὰ και τὴν αὐτὴ προβληματικὴ τοῦ (σύγχρονου) κινηματογράφου, πού διαπερνᾷ τόσο τὴν εισαγωγή, ὅσο και τὸ μηχανισμό κατασκευῆς τοῦ ὑπόλοιπου βιβλίου. Πρέπει ἰδιαίτερα νὰ τονιστεῖ ὅτι σ' αὐτὸ τὸ σύνολο ὑποτάσσονται τελικὰ και τὰ ἐπιλεγμένα κείμενα — ὅσα δηλαδὴ θὰ μπορούσαν, ἂν θεωρηθοῦν μεμονωμένα, νὰ τοῦ ἀντιτεθοῦν — ἀφοῦ διαβάζονται και καταλαβαίνονται ἀπ' τὸν ἀναγνώστη σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴ συνολικὴ προβληματικὴ, πού τὰ εἰσάγει και τὰ ὀργανώνει σέ βιβλίο. Δηλαδὴ τὸ βιβλίο — συνεπὲς μ' ἓνα μέρος ἀπ' τὶς προθέσεις του — προτείνει κι ἐφαρμόζει ἓναν ὀρισμένο τρόπο σκέψης πάνω στὸν κινηματογράφο. Ἐπειδὴ λοιπὸν διαφωνοῦμε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, γιὰ λόγους πού ἐξηγοῦνται παρακάτω, κι ἀκόμα ἐπειδὴ εἶναι περιορισμένος ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐλληνικῶν ἐκδόσεων γιὰ τὸν κινηματογράφο ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, κι ἀπ' τὴν ἄλλη εἶναι σοβαρὰ τὰ θέματα πού ἀγγίζουν οἱ προθέσεις τοῦ βιβλίου αὐτοῦ, θέματα πού δὲν ἔβρισκον ἐκεῖ τὴν ἀντιμετώπιση πού τοὺς χρειάζεταιται, γι' αὐτὸ και γράφουμε ἐδῶ γι' αὐτό.

Τὸ πρῶτο ἀπ' τὰ βασικὰ γνωρίσματα αὐτοῦ τοῦ τρόπου σκέψης πού ἀντιμετωπίζουμε μέσα στὸ βιβλίο εἶναι τὸ ὅτι ἐβρίσκουμε ἐκεῖ κομμάτια ἀπὸ διὰ-
τασεις τοῦ καιροῦ μας

φορες πραχτικες (δρους, ένότητες σκέψων, κείμενα), άποσπασμένα άπ' την ιδιαίτερή τους θέση, και πού, προφανώς, μ' αυτά επιχειρείται ή κατασκευή της «Σύγχρονης Προβληματικής του Κινηματογράφου», όπως την ονομάζει ή εισαγωγή. Τά όνόματα των πραχτικών αυτών: Θεωρία Πληροφοριών, Σημειολογία, Στρουκτουραλισμός, Ιστορικός και Διαλεκτικός Έγλισμός, Κοινωνικές Επιστήμες (Κοινωνιολογία, Ψυχολογία), Ψυχανάλυση, διάφορες Φιλοσοφικές (π.χ. Μαρκούζε) και Αισθητικές Θεωρίες. Μιά πρόχειρη ματιά στον κατάλογο μās άποκαλύπτει την έκδηλη προσπάθεια να μη λείψει καμμιά άπ' τις τάσεις «του καιρού μας» στο χώρο της «μελέτης των προβλημάτων του. Λοιπόν πώς αυτές συνυπάρχουν μέσα στο βιβλίο; ποιά λογική διέπει τή συνένωσή τους και πού είναι τό τελικό της προϊόν; τί παράγεται έτσι στο χώρο της σκέψης πάνω στον κινηματογράφο;

Τό δεύτερο γνώρισμα πού έπισημαίνουμε είναι ότι ή συνένωση αυτή γίνεται μ' ένα μηχανικό τρόπο: 1) σαν παράθεση ή πρώτα, όπου ή μία άποψη, γνώμη, ιδεολογικό ρεύμα ή κομμάτι από θεωρία άκολουθεί άλλα τήν άλλη μέσα στη συνέχεια του βιβλίου. Αυτό κυρίως συμβαίνει με τά επιλεγμένα κείμενα, όπου π.χ. ή ύλιστική αντιμετώπιση του Ζ.Α. Γκοντάρ της έννοιας του πολιτικού φίλμ άκολουθεί έτσι άπλα τήν ιδεαλιστική — άφέλη — άποψη των Ραβράν - Σεμπράν. 2) Σάν άντιπαράθεση ή έπειτα, όπου βρίσκονται όρισμένα κοινά στοιχεία ανάμεσα στα κομμάτια αυτά, όπότε αυτά όφείλουν να «δέσουν» μεταξύ τους σ' ένα ευρύτερο σύνολο. Αυτό κυρίως συμβαίνει στην εισαγωγή, π.χ. στην προσπάθεια έννοποίησης στοιχείων της Θεωρίας Πληροφοριών, πού σαφώς δέν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τή μελέτη του κινηματογράφου (δές τή σημείωση), μ' αυτά της Σημειολογίας, πού, κάτω άπ' τήν προϋπόθεση ένός έφικτου σήμερα μετασχηματισμού της, μπορεί να βοηθεί τήν άνάλυση μιάς ταινίας.

3) Σάν σύνοψη ή τέλος, λέξη πού χαρακτηρίζει τό πνεύμα δλόκληρου του βιβλίου, και πού τή βρίσκουμε κάμποσες φορές στην εισαγωγή. Σκοπός της σύνθεσης είναι έδώ να άρει τις τυχόν αντιθέσεις πού δέν σήστηκαν ήδη άπ' τήν ύπόλοιπη αντιμετώπιση, ή τυχόν ψευδο-αντιθέσεις πού προτεινόνταν στη θέση άλλων, πραγματικών. Έτσι π.χ., ή ριζική αντίθεση στο πεδίο της ψυχανάλυσης ανάμεσα στη δουλειά του Ζάκ Λακάν πάνω σε μιά (για πρώτη φορά) σωστή άνάγνωση των κειμένων του Φρόυντ, πού έπιτρέπει τήν οικοδόμηση μās ύλιστικής θεωρίας πού σημαίνοντος, πού μπορεί πολύ να βοηθήσει τήν άνάλυση των φίλμ, και σε μιά μεταφορική, πού άπλως δανείζεται (και κρύβεται από) ένα ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο, έγγράφεται σ' ένα σημείο της εισαγωγής (σ. 39) σαν αντίθεση Λακάν - Γιούγκ, για να έξουδετερωθεί όμως άμέσως

παράθεση - αντιπαράθεση - συνθεση

Σημείωση: Κάθε άναφορά στη «Θεωρία Πληροφοριών» παραπέμπει σ' ένα συγκεκριμένο χώρο μιά συγκεκριμένη θέση μέσα σ' αυτόν: άρχικά έχουμε μιά σειρά από τεχνικές άναπτύξεις στο χώρο του έλέγχου, πού έγιναν από μηχανικούς στα χρόνια του τελευταίου πολέμου. Όπως άναμένεται, γύρω άπ' αυτές τις τεχνικές έλέγχου ξεπήδησαν κάποιες θεωρητικές συστηματοποιήσεις, πρώτα από τήν ίδια τήν άναγκαιότητα της τεχνικής (πρόκειται για τις ψευδο-θεωρίες πού διευκολύνουν τήν άποτελεσματικότητα των τεχνικών) και έπειτα ανεξάρτητα, σάν Κυβερνητική Θεωρία Πληροφοριών κ.λ.π. Αυτές οι τελευταίες όθηκαν στη Μαθηματική πολλές άπ' τις έννοιες και τις μεθόδους τους, χωρίς έδω να άνωματωθούν μ' αυτά, εκτός από μιά Μαθηματική Θεωρία Πληροφοριών. (Οι έπιστημολογικές όμάδες αυτές φέρουν έμφανη σκεδόν άνεπιφάστες). Έκεί πού τα κειμενογραφικά μοντέλα της τεχνικής όράσης τους μηχανικών προσφέρονται πολύ για υιοθέτηση ή έφαρμογή, είναι στο χώρο των «Κοινωνικών Επιστημών» (όπως αυτοκαλούνται). Κι αυτό γιατί ό χώρος αυτός πάσει από μιά έπιτεφρία ως προς τά μοντέλα και γενικά τις μεθόδους προσέγγισης των άντικειμένων του (πού δέν τάζει σαφώς όμοια, έχοντας ύποτιμωθή θεωρητική ή ανάπτυξη σ' σχέση με τή μεθόδολογική του ύπερτοφία). Παράομοια, ή άνάλυση της ταινίας δέχεται κάθε λογής μεθόδο πού δόδατε τήν ταινία σε άντιπαράθεση με κάποιο μοντέλο. Αυτό έδω θαφηνε άπ' ένω τά δασκαλικά προβλήματα: τί είναι μιά ταινία; τί κάποιο άντικει; τί καθορισμός δέχεται; Μά άνόμοια σ' όταν έχουμε άνατήσει σ' αυτά με μιά ύλιστική και διαλεκτική θεωρία του κινηματογράφου, και τότε πάλι δέν μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τά μοντέλα της Θεωρίας Πληροφοριών, άφού χρησιμοποιώντας τα δεχόμαστε ανσχύρους και τις θεωρητικές προϋποθέσεις αυτές της χρήσης. Π.χ. τήν προτασχετικότητα του μηνιαμένου ως προς τώ κώδικα, πού άκόμα; θά τό όδηγήσει ως τώ καραλήτη; θέση καθαρά ιδεαλιστική. Η δλόκληση τή μεταφορική της ελκυστικότητας του δημογυού - άποστολή μηνιαμένου με τό θεατή - παραλήτη μηνιαμένου. Και τά δύο μας παραδείγματα είναι φανερό πως έμπολίζουν, άν δεχτόμε τις θέσεις αυτές, τήν κατανοήση τού όλου του σημαίνοντος και της παραγωγής τού νοήματος.

ἀπὸ τὸν τρόπο αὐτῆς τῆς ἐγγραφῆς: ὁ Λακὰν παρουσιάζεται ἀπ' τὸ κείμενο ὡς ἕνα ἀπλὸ συνεχιστῆς, κατὰ συνέπεια οἱ ἀπόψεις του ἀνήκουν σ' ἕνα χῶρο ὁμογενή μ' αὐτὲς τοῦ Γιούγκ. Μὰ κι ἡ ἐκλογή τοῦ κειμένου τῆς Λ. Φρένκελ ἔρχεται νὰ συμπληρώσει αὐτὴν τὴν ἐξαφάνιση τῆς οὐσιαστικώτερης προσφορᾶς τῆς ψυχανάλυσης, πού μόλις εἶδαμε στὴ «σύνθεση» τοῦ Λακὰν μὲ τὸ Γιούγκ. Στὴ θέση μιᾶς ἐρμηνείας τοῦ ρόλου καὶ τῆς σημασίας τῆς ψυχανάλυσης γιὰ μιὰ «σύγχρονη θεωρία κινηματογράφου» μᾶς δίνεται κάτι, πού μόνο τὴ σύγχυση μπορεῖ νὰ προκαλέσει. Ἕνα ἄλλο παράδειγμα τώρα: πολλές φορές ἡ εἰσαγωγή θέτει ὀρισμένες διακρίσεις γιὰ νὰ σκεφεῖ μ' αὐτὲς τὸ ἀντικείμενό της, π.χ. ὑποκειμενικὸ/ἀντικειμενικὸ, ἐπικοινωνια/ἐκφραση, διαπίστωση/ἐρμηνεία. Πρόκειται, κατὰ βάση, γιὰ ψευδο-αντιθέσεις πού ἔχουν παραχθεῖ στὰ πλαίσια τῆς ἰδεαλιστικῆς γνωσιολογίας καὶ αἰσθητικῆς, καὶ πού μερικὲς φορές «κρύβουν» πραγματικὰ προβλήματα μεταμφιέζοντάς τα ὅμως σὲ ἄλλα, φανταστικά. Βέβαια, μιὰ δουλειὰ πού θὰ ἐπιχειροῦσε τὴ διερεύνηση αὐτῶν τῶν διακρίσεων δὲν ἐπιχειρεῖται τὸ βιβλίον. Ἀντίθετα, ἡ εἰσαγωγή ἀγωνίζεται νὰ «συνθέσει» τὰ «ποσοστὰ ἀλήθειας» κάθε σκέλους τῆς διάκρισης, πιστῆ στὴν ὑπόσχεσή της γιὰ μιὰ «συνθετικὴ θεώρηση» (πρόλογος). Δηλαδή ὁ ἴδιος μηχανισμὸς πού λειτουργεῖ γιὰ τὴν κατασκευή τῶν μεγάλων ἐνοτήτων τοῦ βιβλίου, ἐκδηλώνεται καὶ σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, τῆς ἐπεξεργασίας τῶν ὄρων τῆς σκέψης του.

ἐκλεκτικισμός - ἰδεαλισμός

Ἡ ὅλη αὐτὴ ἡ μηχανικὴ τοῦ κομματίαςματος καὶ τῆς ἐπανασυγκόλλησης στηρίζεται σὲ μιὰ βασικὴ προϋπόθεση, πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ τρίτο κύριο γνῶρισμα τῆς προβληματικῆς τοῦ βιβλίου: τὴν παραδοχὴ τῆς ὁμοιογένειας τοῦ ἰδεολογικοῦ χώρου καὶ μαζὶ τῆς αὐτάρκειας καὶ αὐτοτέλειάς του ὡς πρὸς τὴν ἐξήγησή τῶν φαινομένων πού συμβαίνουν σ' αὐτόν. Μόνο τότε ἐπιτρέπεται τὸ αὐθαίρετο κομματίαςμα, τὸ διάλεγμα τῶν κομματιῶν σύμφωνα μὲ μιὰ σκοπιμότητα «σύνθεσης», τέλος ἡ «σύνθεσή» τους κι ἡ παραγωγή μιᾶς προβληματικῆς πού θὰ «ἐξηγεῖ» τὸ πρόβλημα. Λοιπὸν τὰ τρία αὐτὰ γνωρίσματα τῆς δουλειᾶς πού γίνεται στὸ βιβλίον συνιστοῦν τὸν πυρῆνα ἑνός, ἤδη γνωστοῦ, συγκεκριμένου τρόπου σκέψης: τοῦ ἐκλεκτικισμοῦ, δηλαδή εἶναι ἐκλεκτικιστικὰ γραμμένη ἡ εἰσαγωγή κι ἐκλεκτικιστικὰ διαβαζόμενα, διαλεγμένα καὶ συνταγμένα τὰ κείμενα πού τὸ ἀποτελοῦν. Ἐδῶ ἐντοπίζεται κι ἡ βασικὴ μας διαφωνία. Ἀρνόμαστε τὸν ἐκλεκτικισμὸ καὶ τὰ συγκεκριμένα του προϊόντα, τὰ ἀσυνεπῆ του συστήματα, καὶ τοῦτο γιατί, πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο χαρακτηρισμὸ, καὶ παρὰ τὰ «ὀλιστικὰ στοιχεῖα» πού δυνατόν νὰ «ἐνσωματώνει», πρόκειται γιὰ μιὰ ἰδεαλιστικὴ τακτικὴ στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, πού ἔχει ὡς ἀποστολὴ

νά κρύβει: 1) τή θεμελιακή άνομοιογένεια του χώρου αυτού, τή διαμάχη τής κυριαρχούσας με τήν κυριαρχούμενη ιδεολογία, του ύλισμου με τον ιδεαλισμό. Γιατί τά «στοιχεία» καθορίζονται σάν ύλιστικά ή ιδεαλιστικά άπ' τήν προβληματική όπου άνήκουν, κι όχι άπ' τήν όπου «πηγή» τους; 2) τή σχέση τής ιδεολογίας με τά άλλα επίπεδα που διακρίνει ο ιστορικός ύλισμός: τό οικονομικό και τό πολιτικό, άφου σύμφωνα με τό τρίτο γνώρισμα του εκλεκτικισμού ή εξήγηση ενός ιδεολογικού φαινομένου βρίσκειται μέσα στην ίδια τήν ιδεολογία.

Έτσι στην εισαγωγή, δίπλα στη μεταφυσική των αισθητικών άπόψεων περί «έργου τέχνης», «καλλιτεχνικής αλήθειας», «δημιουργίας», «προαγωγής του πολιτισμού», «αληθινότητας» (!) κι «επικοινωνικότητας» (!), στη θετικιστική πίστη σε μιάν «έπιστημονοποίηση τής Αισθητικής», σε μιá άφελη «εξήγηση» του τί είναι ή «ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας» στο σινεμά, βρίσκουμε «στοιχεία» παρμένα άπ' τον ιστορικό και διαλεκτικό ύλισμό (πολύ λίγα άλλωστε: «οικονομία», «ιδεολογία»), κι όλα μαζί «ένοποιημένα» στα πλαίσια μιás προβληματικής του κινηματογράφου, που, όπως δημολογείται, πρέπει να προσφέρει στον άναγνώστη τήν άνεση των «εναλλακτικών άπαντήσεων» και τής «δυνατότητας έπιλογής». Πρόκειται βέβαια για μιá προσπάθεια που κρύβοντας τό πραγματικό τής αντικείμενο «μελετάει» κάποιο άλλο, φανταστικό, κι αυτό, σύμφωνα μ' αυτά που λέγαμε γενικά για τον εκλεκτικισμό, άφου ο ιστορικός κι ο διαλεκτικός ύλισμός μς μαθαίνουν ότι πρέπει να ψάχνουμε για τήν κύρια πλευρά κάθε φαινομένου, τήν κυριαρχούσα, τό βασικό κρίκο τής άλυσίδας, άφήνοντας κατά μέρος τις ψευτο-συνθέσεις. Παραδείγματα φανταστικών κατασκευασμάτων τής εισαγωγής: ή μαρκουζική έλπίδα ή στηριγμένη στην τεχνολογία, ή άναζήτηση μιás «έπαναστατικής μυθολογίας», «ή προαγωγή του πολιτισμού» μέσω μιás «κοινωνικοποίησης τής σημειακής εικόνας τής πραγματικότητας» (!)

Άς δούμε τώρα και τό υπόλοιπο βιβλίο στο φως των δσων έχουμε ήδη γράψει. Πρώτα - πρώτα ή διακρίση τριών ένοτήτων στα κείμενα: «αισθητική», «ιδεολογία», «άνθρωπιστικές έπιστήμες», άντανακλά τή σύγχυση τής εισαγωγής: οι αισθητικές ιδεολογίες αντιμετωπίζονται δηλαδή σάν ανεξάρτητες άπ' τήν ιδεολογία, τό ίδιο κι οι αυτοαποκαλούμενες «έπιστήμες του ανθρώπου» που, όπως άποδεικνύει ή σχετική κριτική τους, βρίσκονται στρατευμένες στην υπηρέσία τής αστικής ιδεολογίας (Κοινωνιολογία, Ψυχολογία). Δηλαδή ο χωρισμός αυτός των ένοτήτων, μεταβάλλοντας τά δμοια σε ψευτο-διάφορα, συντελεί κι αυτός με τή σειρά του στο κρύψιμο τής σχέσης του κινηματογράφου με τήν ιδεολογία. Έπειτα ή έπιλογή των κειμένων: ιδεαλιστικά άσήμαντα ή κακά κείμενα (π.χ. Άδ.

αισθητική - ιδεολογία - ανθρωπιστικές επιστήμες

Κύρου, Κρακάουερ, Παζολίνι παρ' ὅλο τις «σημειολογικές» του φιλοδοξίες) δίνονται ἐπειδὴ ἀντιπροσωπεύουν μιὰν «ἀποψη» πάνω στὴν αἰσθητικὴ τοῦ κινηματογράφου ἐνῶ, καὶ ἰδίως ἔτσι ἀσχολίαστα ποὺ ἐμφανίζονται, ὄχι μόνο δὲν ἔχουν καμμιά θέση παρὰ προκαλοῦν περισσότερη σύγχυση. Ἡ (ἐπίσης ἰδεαλιστικὴ) ἀποψη τοῦ Ἀστρὺκ γιὰ τὴν «κάμερα - στυλ» (ποῦ θὰ γράφει ὅ,τι κι ὅπως θέλουμε) εἶναι ἐπίσης ἀχρηστὴ κι ἐπικίνδυνη, ἀν δὲν τοποθετηθεῖ κατάλληλα στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Τὸ κείμενο τοῦ Μπαζέν (μεταφρασμένο ἀσχημα, ἀπ' τ' ἀγγλικά — ὑπάρχει σὲ καλὴ μετάφραση: Σ.Κ. 19-20), ὅπως κι ὅλα του τὰ γραφτά, μόνο ἔχοντας πάντα μπροστά στὰ μάτια μας τὶς μεταφυσικὲς προϋποθέσεις τῆς δουλειᾶς του, μπορούμε νὰ τὰ διαβάσουμε, νὰ τὰ καταλαβαῖνουμε καὶ νὰ τὰ χρησιμοποιοῦμε. Ὅμως κάτι τέτοιο εἶναι ἀδιανόητο γιὰ τὸν ἐκλεκτικισμό. Πάρομοια ξεκάρφωτο δίνεται κι ἓνα δείγμα τῆς σημαντικῆς δουλειᾶς τοῦ Κ. Μὲτς στὸ χώρο τῆς Σημειολογίας τοῦ Κινηματογράφου, δηλαδὴ «ἀπαλλαγμένο» ἀπ' τοὺς ἰδεολογικοὺς του καθορισμοὺς (π.χ. στὸ θέμα τοῦ φορμαλισμοῦ στὴ δουλειὰ τοῦ Μὲτς) καὶ ἀπ' τὴν τοποθέτησή του μέσα στὴν πορεία τοῦ συγγραφέα του. Ἐπίσης, τὸ κείμενο τοῦ Ζ.Α. Κομολλί, ποῦ ἀνήκει στὴν περίοδο πρὶν ἀπ' τὴ μεταστροφή τῶν Cahiers du Cinéma πρὸς ἓνα ὑλιστικὸ καὶ διαλεκτικὸ κινηματογράφο (πράγματα ποὺ βέβαια δὲν χρειάζεται νὰ εἰπωθοῦν, ἀφοῦ μιὰ «ἀποψη» διατηρεῖ γιὰ πάντα τὴ σημασία της...: νὰ μιὰ ἀπ' τὶς συνέπειες τῆς ἐκλεκτικιστικῆς παραδοχῆς τῆς αὐτοτέλειας τοῦ ἰδεολογικοῦ χώρου), ἀκολουθεῖ (μετὰ ἀπὸ 70 σελίδες βέβαια, μήπως ὁμως αὐτὲς παράγουν κάποια ἀνομοιογένεια, ποῦ θὰ λειτουργοῦσε ὡς ἐσωτερικὴ κριτικὴ θάσει ἐνὸς ἀλληλοσχετισμοῦ τῶν κειμένων;) τὸ σημαντικό κείμενο τῶν Κομολλί - Ναρμπονί, ποῦ σημαδεύει μιὰν ἀλλαγὴ στὴ στάση τῆς κριτικῆς τοῦ κινηματογράφου, στὰ πλαίσια τῆς μεταστροφῆς αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ (εἶναι μεταφρασμένο ἀπ' τ' ἀγγλικά, χωρὶς σημειώσεις, ὄχι ὀλόκληρο καὶ χωρὶς νὰ δηλώνονται αὐτὰ τὰ δύο τελευταῖα). Φαίνεται ἐδῶ ξεκάθαρα αὐτὸ ποῦ λέγαμε γιὰ τὸν ἐκλεκτικισμό: Θέλει νὰ ἐξουδετερώσει τὴν ἀνομοιογένεια, τὸ ριζικὰ Ἄλλο κείμενο καὶ περνάει ὡς ἴδιο. Ὅμοια ἐξουδετερώνεται κι ἡ ὑλιστικὴ προβληματικὴ τοῦ Ζ. Λεμπλάν. Πρέπει νὰ περιμένουμε ἀπ' τὰ λίγα κείμενα ποῦ τὸ μπορούν (Ζ.Α. Γκοντάρ, Ζ. Λεμπλάν, Κομολλί - Ναρμπονί) ν' ἀνοίξουν ἓνα ρήγμα στὸ βιβλίο γιὰ νὰ σπρῶξουν τὸν ἀναγνώστη σὲ μιὰ σωστὴ ἀνάγνωσή του. Ὅμως αὐτὸ κατατάει νᾶναι μιὰ εὐχή, κι ἡ κριτικὴ μας δὲν ἔχει καμμιά σχέση μ' εὐχές: ἀλλιώτικα, δὲν θὰ εἶχε λόγος ὑπαρξῆς.

Ὅπως εἶναι φανερό, γιὰ ὄσους ἔχουν ὑπ' ὄψη τους τὴν κριτικὴ τοῦ ἴδιου βιβλίου ἀπ' τὸν Π.Α. Ζάννα στὴ «Συνέχεια» 3, διαφωνοῦμε μὲ τὴν κριτικὴ αὐτή. Ὅχι βέβαια ἐπειδὴ «ἀδιαφοροῦμε» γιὰ τὶς παρατηρή-

σεις του πάνω στη μετάφραση και στην επιμέλεια των κειμένων, αλλά γιατί η κριτική του αφήνει κατά μέρος το ουσιαστικότερο θέμα που θέτει το βιβλίο (αφού δέχεται τις απόψεις του, ομολογημένα, πρώτα): τον έλεγχο του τρόπου σκέψης που μας προτείνει πάνω στον κινηματογράφο, την κριτική του εκλεκτικισμού, αφού για τέτοιο πράγμα πρόκειται. Για μας το θέμα γίνεται ακόμα πιο σημαντικό απ' το γεγονός ότι ένας εκλεκτικισμός είναι επίσης παρών και σ' άλλες κινήσεις, που θέλουν τον εαυτό τους «προσδευτικό», μέσα στον ελληνικό ιδεολογικό χώρο, π.χ. εκδοτικών οίκων. Όποτε την κριτική μας δεν τη νοούμε σαν παρουσίαση του κρινόμενου ή σαν απλό σχόλιο πάνω στη δουλειά του, αλλά σαν ένα όπλο μέσα στον ιδεολογικό χώρο, όπλο που λειτουργεί αποκαλύπτοντας και κρίνοντας τους μηχανισμούς που δρουν στο χώρο αυτό.

Μ. Κούγκιος

«Η σημειολογία του κινηματογράφου», του Πήτερ Γουώλλεν σε μετάφραση Π. Πολυκάρπου. Έκδόσεις βιβλία για τον κινηματογράφο
«Κάλβος» (40 δρχ.).

«Η σύγχρονη σκέψη. Η άπατη της λογοτεχνίας και ο θαυμάσιος 0 της γραφής», του Γιώργου Διζικιρίκη. Έκδόσεις «Γραμμή» (120 δρχ.).

«Κινηματογράφος, Έπιστήμη, Ίδεολογία», του Τάκη Αντωνόπουλου. Έκδόσεις «Αντίλογος» (100 δρχ.).
«Μύθος, Κινηματογράφος, Σημειολογία. Κρίση της Αισθητικής», του Σωτήρη Δημητρίου. Έκδόσεις «Άλμα» (250 δρχ.).

Έκδόσεις «Κάμερα - Στυλό».

«Ίγκιμαρ Μπέρογκμαν», σε μετάφραση Λ. Θεοδωράκου, Κ. Κόρκα, Δ. Παναγιωτάτου (80 δρχ.).

«Χιροσίμα αγάπη μου», σε μετάφραση Λ. Θεοδωράκου, Δ. Παναγιωτάτου, Μ. Σγουρδαίου.

Περιοδικά:

«Φίλμ 1», ο κινηματογράφος σήμερα.

«Φίλμ 2», ο κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου.

Πληροφορούμε το άναγνωστικό μας κοινό ότι τα άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «Φίλμ» με τους τίτλους «Ποιός λογοκρίνει ποιόν» και «Σχετικά με τον πολιτικό κινηματογράφο», είχαν παραχωρηθεί σ' αυτό από το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος». Πιστεύουμε ότι η ανάκοίνωση αυτή θάπρεπε να έχει γίνει από το ίδιο το περιοδικό «Φίλμ».



ΣΤΡΟΦΗ

βιβλία•έλληνικά άγγλικά γαλλικά•έκθέσεις

- Μεθοδική και κατά κλάδους κατάταξη τών βιβλίων (έλληνικών και ξένων)
- Όλοκληρωμένη παρουσίαση τών πνευματικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων
- Τομεις άφιερωμένοι στην Ψυχολογία, Παιδαγωγική και Έκπαίδευση.
- Στην Κοινωνιολογία, την Πολιτική σκέψη και πρακτική.
- Στη Γλωσσολογία και τὰ σημερινά Φιλοσοφικά ρεύματα.
- Στο θέατρο και τόν Κινηματογράφο.
- Στην Άρχιτεκτονική, την Πολεοδομία και τή σύγχρονη προβληματική τους.
- Στην Τέχνη.
- Γωνιά άφιερωμένη στο παιδικό βιβλίο, ειδικά διευθετημένη για τούς μικρούς άναγνώστες.
- Ξένα θεωρητικά περιοδικά για πρώτη φορά στην Έλλάδα, με σκοπό τήν άμεση και έγκαιρη ενημέρωση του κοινού σ' όλους τούς τομεις τής έρευνας στο χώρο τών κοινωνικών έπιστημών και τής τέχνης.

• ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΒΙΒΛΙΩΝ•ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ
• ΠΟΛΛΑΠΛΩΝ

ΣΤΡΟΦΗ: Χώρος μελέτης και ενημέρωσης.
χώρος διαλόγου. έκπτώσεις στους Φοιτητές
ΣΤΡΟΦΗ - Κολοκοτρώνη 3 (Στοά) Άθήνα 125
Τηλ. 322.9122

Digitized and archived issues
of "Synchronos Kinimatografos 1969-1973"
by <http://dlib.phs.uoa.gr/angelakis>

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΡΑΠΠΑ

«Προβλήματα τοῡ καιρού̄ μας»

Τυπώνονται:

- ΣΑΡΛ ΜΠΕΤΕΛΕΜ: Προβλήματα ιδιοκτησίας στο̄ σοσιαλισμό
(οικονομικός λογισμός και μορφές ιδιοκτησίας)
- ΚΛΩΝΤ ΛΕΒΙ-ΣΤΡΩΣ: Ό̄ τοτεμισμός̄ σήμερα
- ΑΝΡΙ ΛΕΦΕΒΡ: Ή̄ καθημερινή̄ ζωή̄ στο̄ σύγχρονο̄ κόσμο

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Τυπώνονται:

Ποίηση - Πεζογραφία

- ΚΩΣΤΑ ΒΑΡΝΑΛΗ: «Ἡ ἀληθινὴ ἀπολογία τοῦ Σωκράτη»
(νέα ἔκδοση μὲ εἰκονογράφηση Γιάννη Ρίτσου)
- ΓΙΑΝΝΗ ΡΙΤΣΟΥ: Ὁ πέτρινος χρόνος (Μακρονησιώτικα, ποιήματα)
Χάρτινα (ποιήματα)
Κωδωνοστάσιο (ποιήματα)
Ὁ τοῖχος μέσα στὸν καθρέφτη (ποιήματα)
Μελετήματα (Μαγιακόφσκυ, Χικμέτ, Ἐρεμπουργκ,
Ἐλυάρ κ.λ.π.)
Καπνισμένο τσουκάλι (ποιήματα)
- ΘΑΝΑΣΗ ΒΑΛΤΙΝΟΥ: Συναξάρι Ἀντρέα Κορδοπάτη - τόμος 2ος
- ΜΑΡΩΣ ΔΟΥΚΑ: Ἡ πηγὰδα (Διηγήματα)
- ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ: Τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Ζ

Θέατρο

- ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΡΣΕΛΑ: Ἐκεῖνος καί... ἐκεῖνος (τόμος 2ος)
᾿Ω! τί κόσμος μπαμπᾶ!
- ΓΙΩΡΓΗ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗ: Ὀλονυχτία, Τὸ τέλος, Σχόλη...
- ΓΙΩΡΓΗ ΜΑΝΙΩΤΗ: Παθήματα

Μελέτες - Ἱστορικά

- Α. ΝΑΖΙΟΥΤΖΙΚ: Πεδίο καὶ ἀνταγωνισμὸς
- ΣΙΚΚΟ ΜΑΝΣΧΟΛΤ: Ἡ κρίση
- «ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΚΤΕΛΕΣΜΕΝΩΝ»: Γράμματα τῶν ἐκτελεσμένων τῆς
γερμανικῆς Κατοχῆς

ΜΟΛΙΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 74»

ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΠΑΠΑΛΙΟΣ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ:

«Δι' άσήμαντον άφορμήν» τοῦ Τάσου Ψαρρά

«Κιέριον» τοῦ Δήμου Θεού

«Τὰ χρώματα τῆς ἱριδος» τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου

«Τὸ μοντέλο» τοῦ Κώστα Σφήκα

«Θίασος» τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 229-493

κυκλοφορούν:

- ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ: Μουσική για τις μάζες
ΡΟΖΕ ΓΚΑΡΩΝΤΥ: 'Η άλλη λύση
Κάρλ Μάρξ
ΒΙΛΧΕΛΜ ΡΑΪΧ: 'Η σεξουαλική 'Επανάσταση
ΜΑΡΚ ΟΡΕΖΟΝ: Τύχη και ζωή
ΚΩΣΤΗ ΜΟΣΚΩΦ: 'Η κοινωνική και πολιτική συνείδηση στη
νεώτερη 'Ελλάδα.
ΜΑΝΩΛΗ ΓΙΑΛΟΥΡΑΚΗ: Στην 'Αλεξάνδρεια του Καβάφη
ΡΑΪΤ ΜΙΛΣ: 'Η κοινωνιολογική φαντασία
ΒΑΣΙΛΗ ΝΕΦΕΛΟΥΔΗ: ΑΧΤΙΝΑ Θ'
ΓΙΑΝΝΗ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ: Μικροαστικά
'Ο καθρέφτης και άλλες πρόζες
Κείμενα Μακρουγιάννη
(έπιλογή ΡΕΑΣ ΓΑΛΑΝΑΚΗ)
ΦΡΗΝΤΡΙΧ ΝΤΥΡΕΝΜΑΤΤ: 'Ελληνας ζητάει 'Ελληνίδα
ΚΩΝ/ΝΟΥ ΤΣΟΥΚΑΛΑ: 'Η 'Ελληνική Τραγωδία (άπό την άπελευ-
θέρωση ώς τούς συνταγματάρχες.)

Τυπώνονται:

- ΚΕΝΝΕΘ ΚΛΑΡΚ: Πολιτισμός
Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΟΥ: 'Η 'Ελλάδα που φεύγει
ΡΟΖΑΚ: Τά σύγχρονα προβλήματα της νεολαίας
ΡΕΝΑΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΙ: Κατάσταση πολιορκίας (ποιήματα)
ΚΑΡΛ ΜΑΡΞ - ΦΡ. ΕΝΓΚΕΛΣ: 'Αλληλογραφία (4 τόμοι)
ΝΙΚΟΥ ΠΟΥΛΑΤΖΑ: Δικτατορία και φασισμός
ΒΕΡΝΑΝ: 'Ηθος και σκέψη στην 'Αρχαία 'Ελλάδα
ΑΝΑΣΤΟΥ ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΥ: Καταδικασμένοι σέ θάνατο

Οί κινηματογράφοι

ΣΤΟΥΝΤΙΟ, ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ καὶ ΦΑΡΓΚΑΝΗ (Θεσ/νίκη)
Προβάλλουν φέτος κατ' ἀποκλειστικότητα τὶς ταινίες τῶν:

ΕΜΙΛ ΝΤΕ ΑΝΤΟΝΙΟ:

«Τὰ γουρουνίσια χρόνια»

«Μιλχάουζ Νίξον, μιὰ λευκὴ κωμωδία»

ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ:

«Ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι πουλί»

ΦΡΕΝΤΕΡΙΚ ΡΟΣΣΙΦ:

«Τὸ γκέιτο τῆς Βαρσοβίας»

ΕΡΝΙ ΠΙΝΤΟΦ:

«Τὸ κοτόπουλο δυναμίτης»

ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΤΣΙΚ:

«Γκότο, τὸ νησί τοῦ ἔρωτα»

ΑΡΙΑΝΑ ΜΟΥΣΚΙΝ καὶ

τὸ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ:

1789

ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΖΑΧΑΡΙΕΦ:

«Ἡ ἀπογραφή τῶν λαγῶν»

ΜΠΙΑ ΝΤΑΓΚΛΑΣ:

«Ἡ παιδική μου ἡλικία»

ΖΑΝ ΡΟΥΣ:

«Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τόξο»

ΖΑΝ ΡΕΝΟΥΑΡ:

«Ἐκδρομὴ στὴν ἐξοχή»

ΣΒΟΝΙΜΙΡ ΜΠΕΡΚΟΒΙΤΣ:

«Ρόντο»

ΜΠΑΤΟ ΤΣΕΝΚΙΤΣ:

«Σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν σταχανοφιστῶν ἐργατῶν»

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ:

«Ὁ μικρὸς στρατιώτης»

«Οἱ καραμπινιέροι»

ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ:

«Οἱ γυναικοῦλες»

ΛΟΥΙΣ ΜΠΕΚΕΡ:

«Ὁ δικέφαλος ἀέτος τοῦ ναζισμοῦ»

ΛΑΙΝΕΛ ΡΑΓΚΟΣΙΝ:

«Ξαναγύρισε Ἀφρική»

ΣΙΡΛΕΥ ΚΛΑΡΚ:

«Ὁ προμηθευτὴς»

ΧΕΡΜΠΕΡΤ ΜΠΙΜΠΕΡΜΑΝ:

«Τὸ ἀλάτι τῆς γῆς»

ντοκουμανταὶρ ἀπὸ τὴν Ὁλλανδία

ταινίες κινουμένων σχεδίων τῆς σχολῆς τοῦ Ζάγκρεμπ

μικρὲς ταινίες μεγάλων σκηνοθετῶν

Τὸ πρόγραμμα τῆς Ἴλκυονίδας: ταινίες μὲ μηνύματα
στοὺς κινηματογράφους ΑΔΚΥΟΝΙΣ & ΑΛΕΞ

Κύκλος Σοβιετικῶν ταινιῶν:

ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ: «Τὸ λειβάδι τοῦ μπεζίν»
«Ὁχτώβρης»
«Ἡ γενικὴ γραμμὴ»
«Ἴβάν ὁ Τρομερὸς»

ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ: «Ἡ μάνα»
«Θύελλα στὴν Ἀσία»
«Ὁ Θέρος»
«Σουβόρωφ»

ΝΤΟΒΖΕΝΚΟ: Πετροσπεκτίβα

Κύκλος Οὐγγρικῶν ταινιῶν:

ΖΟΛΤΑΝ ΦΑΜΠΡΙ: «Ὁ καθηγητὴς Ἀννίβας»
ΜΙΚΛΟΣ ΓΙΑΝΤΣΟ: «Ὁ δρόμος γιὰ τὸ σπίτι μου»
«Καντάτα»
ΚΑΡΟΛΥ ΜΑΚ: «Ἀγάπη»

Κύκλος πολωνικῶν ταινιῶν

Κύκλος канаδέζικων ταινιῶν

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΟΥΜΑΝΗ

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΟΛΚΟΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Νο 1 - 8

ΘΕΜΑΤΑ ΧΩΡΟΥ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Νο 1 - 5

ΟΙΚΙΣΜΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ