

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ • ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ '75 • ΕΚΔΟΣΕΙΣ
-ΟΛΚΟΣ- -ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ- • ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.



ΤΣΑΪΝΑΤΑΟΥΝ

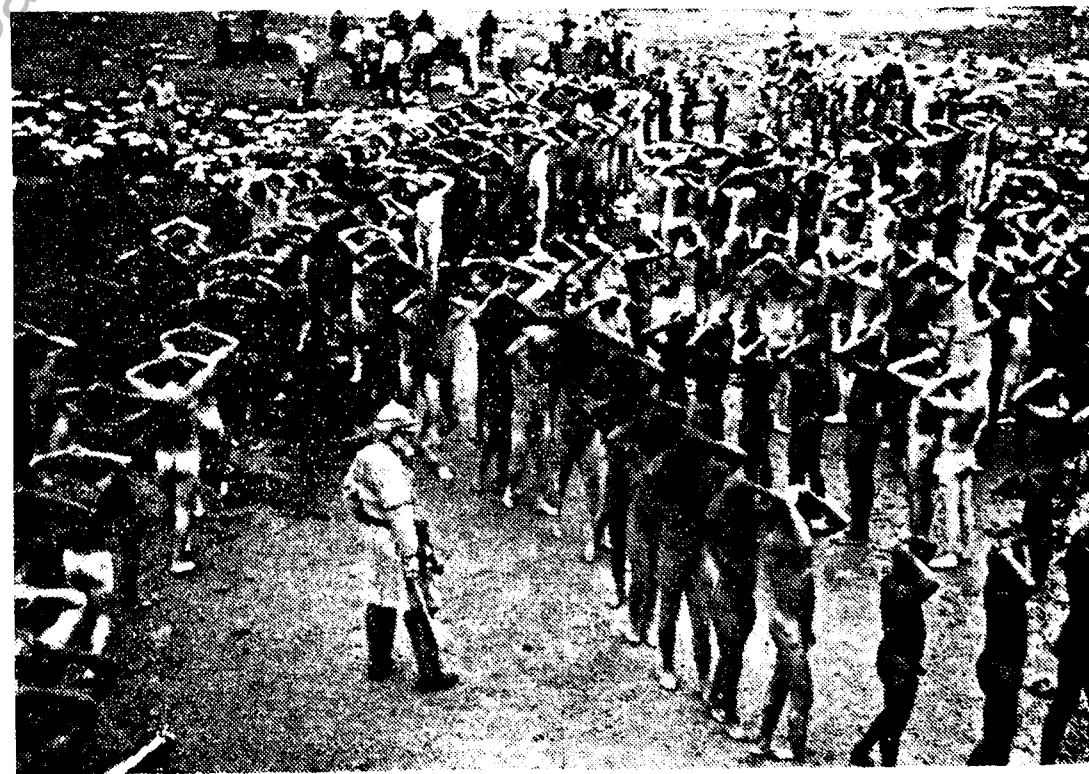
STUDIO

Κύκλος προβολών

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΥΝΕΧΙΖΕΤΑΙ

Σε λίγες μέρες:

Ἡ Ἐξέγερση σὶς φυλακὲς Ἀττικα



Κάθε Κυριακή πρωί στις 11
λειτουργεῖ στὸν κινηματογράφο **ΣΤΟΥΝΤΙΟ**
ἡ **Λέσχη τοῦ Σύγχρονου Κινηματογράφου.**

Εἰσιτήριο δοχ. 15.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Το άρθρο 15 του σχεδίου Συντάγματος που συζητιέται αυτόν τον καιρό στη Βουλή κατοχυρώνει συνταγματικά την προληπτική λογοκρισία στο θέαμα και το ακρόαμα. Πρόκειται για τη μεταφορά του άρθρου 14 του Συντάγματος 1952 που περιλάμβανε και τον τύπο και που συντάχτηκε υπό την επίδραση των γεγονότων του Δεύτερου Αντάρτικου.

Έτσι, λοιπόν, το άρθρο 15 του σημερινού σχεδίου Συντάγματος, πέρα από το ότι μας γυρίζει 20 χρόνια πίσω και σε τελείως διαφορετικές συνθήκες, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση και με τις επαγγελματικές κυβερνήσεις περι «εντάξεως εις την Εύρωπην κ.λπ.», μιά και κανένα από τα Συντάγματα των 9 χωρών της ΕΟΚ δεν περιλαμβάνει ανάλογο άρθρο. Ακόμη, τοποθετεί την Έλληνική Δημοκρατία του 1974, πριν και από την Έλληνική Δημοκρατία του ... 1927 που απαγόρευε την προληπτική λογοκρισία στον κινηματογράφο (Άρθρο 16).

Τα πνευματικά - καλλιτεχνικά σωματεία διαμαρτυρήθηκαν ήδη έντονα και όπως πληροφορούμαστε συγκρότησαν και επιτροπή άγωνα για την κατάργηση του άρθρου αυτού.

Ωστόσο, η διατήρησή του και η υπερψήφισή του από την κυβερνητική πλειοψηφία δεν θα καθορίζει το μέτρο της «ωριμότητας» του ελληνικού λαού, αλλά την «ποιότητα» της Νέας Δημοκρατίας του κ. Καραμανλή.

Η Έταιρεία Σκηνοθετών Κινηματογράφου - Τηλεόρασης ανακοίνωσε πριν από καιρό ότι είχε αλληπάλληλες επαφές με αρμόδιους του υπουργείου Βιομηχανίας όπου ανάμεσα σε άλλα θέματα που άφορουν τον ελληνικό κινηματογράφο, πρότεινε και την ίδρυση Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου, που σαν αυτόνομος οργανισμός θα μπορούσε να εξελιχθεί σε κέντρο μελέτης και προώθησης όλων των προβλημάτων που άφορουν τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Αν σκεφτεί κανείς ότι ο κινηματογράφος σήμερα υπάγεται στις αρμοδιότητες τριών υπουργείων (Βιομηχανίας, Πολιτισμού, Παιδείας), της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών και ανάλογα με τις περιστάσεις και στο ... υπουργείο Έσωτερικών (υπόδιεύθυνση Γενικής Ασφαλείας κ.ά.), ή δημιουργία ενιαίου και αυτόνομου φορέα σε σωστή βάση μπορεί να οδηγήσει στη λύση των άπειρων προβλημάτων που στέκονται εμπόδιο στην ανάπτυξη του κινηματογράφου στην Ελλάδα.

**Άρθρο 15:
Συνταγματική
κατοχύρωση
της λογοκρισίας**

**Εθνικό Κέντρο
Κινηματογράφου**

**Πορνό —
και «ταινίες
χωρίς κοινό»**

Γράφαμε στο περασμένο τεύχος ότι οι ταινίες «ποιότητας» του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, είναι «ταινίες χωρίς κοινό». Σ' αυτό το τεύχος αναδημοσιεύουμε χωρίς σχόλια έναν πολύ εύγλωττο κατάλογο προβολών και εισιτηρίων από το περιοδικό «Θεάματα» (20.1.75).

Ταινία	Ώρες Προβολής	Εισιτήρια
Δίκη των δικαστών	243	87.000
Λεσβιακός Έρωτας	145	54.000
Νομοταγής πολίτης	135	52.000

Άληθινή ήδονη	95	48.000
Αιμιλία ή διεστραμμένη	142	41.000
Σεξομανία	92	39.000
Έρασταί του Όνειρου	94	37.000
Η άμαρτία στο κορμί της	96	30.000
Ήδονη	57	28.000
Έγκλημα στο Καβούρι	100	27.000
Ήδονη για τρεις	47	20.000
Ανώμαλες παραισθήσεις	31	19.000
Παρθενική σάρκα	37	19.000
Βρώμικες κυρίες	26	18.000
Διεστραμμένος πόθος	22	17.000
Όκέυ φίλε	84	17.000
Μέγαλα	54	13.800
Σφάλμα	62	9.900
Γυμνό κορμί για δόλωμα	30	9.000
Κιέριον	24	6.800
Δι' ασημαντον άφορμήν	28	5.100
Μπουζάνκα άλά ελληνικά	12	3.500
Το πέραςμα	14	3.300
Μιά παρθένα για δόλωμα	3	2.700
Μεταμορφώσεις	7	2.400

**Ο τύπος
και η τηλεόραση**

Οι εφημερίδες και τα περιοδικά, σ' όλο το τελευταίο δίμηνο, με άρθρα, μελέτες, καμπάνιες, ρεπορτάζ και συνεντεύξεις αναλύουν τις αδυναμίες (κρατική και κυβερνητική παρέμβαση, ιδιωτικά οικονομικά συμφέροντα, χουντικά κατάλοιπα, γραφειοκρατία, άνειδίκευτο προσωπικό κ.λπ., κ.λπ.) και προτείνουν λύσεις (ανεξαρτητοποίηση και αναδιοργάνωση) για τη βελτίωση της ελληνικής τηλεόρασης.

Κανένας δεν διαφωνεί με την όρθότητα των απόψεων και την αναγκαιότητα των προτεινόμενων λύσεων που, άλλωστε, σε γενικές γραμμές δεν διαφέρουν μεταξύ τους. Εκεί που θα είχε κανείς αντίρρηση είναι η διαφαινόμενη σύμπτωση ως προς τις δυνατότητες επίλυσης όλων των ούσιαστικών προβλημάτων που αντιμετωπίζει ή ελληνική τηλεόραση. Κι αυτό γιατί όλοι φαίνεται πως προσβλέπουν στην «καλή θέληση της κυβερνήσεως» που — «ας ελπίσουμε» — θα δεχτεί την όρθότητα των λύσεων που προτείνονται και θα προχωρήσει στην εφαρμογή τους.

**«Η καλή θέληση
της Κυβέρνησης»**

Ωστόσο η Κυβέρνηση άφησε να διαγραφούν τα περιθώρια της «καλής θελήσεως της» από τις μέχρι τώρα ενέργειες που, όφειλουμε να ομολογήσουμε, δεν αφήνουν περιθώρια για πολλές ελπίδες. Οδήγησε σε παραίτηση τους κκ. Χόρν και Μπακογιάννη μαζί με την ομάδα των συνεργατών τους που, κατά γενική όμολογία, προσπαθήσαν να θέσουν τις βάσεις για μιá ποιοτική βελτίωση και προοδευτική ανεξαρτητοποίηση του ιδρύματος. Διόρισε νέα διεύθυνση ή οποία σε πρόσφατη συνέντευξη τύπου πελαγοδρόμησε ανάμεσα σε ιδέες για νέα προγράμματα και επαγγελίες για ποιότητα, χωρίς την παραμικρή αναφορά σε οργανωτικά θέματα. Στη συνέχεια ή κυβέρνηση δεν έκαμε ούτε μιá ανακοίνωση για τις προθέσεις της απέναντι στην έκθεση Γκρήν, παρόλο που οι προτάσεις του βρετανού ειδικού βρήκαν θετικότερη απήχηση στον τίτλο και παρόλο που ο κ. Γκρήν ήρθε στην Ελλάδα ύστερα από πρόσκληση της ελληνικής κυβέρνησης με σκοπό να μελετήσει τα προβλήματα της τηλεόρασης μας και να εισηγηθεί συγκεκριμένες λύσεις.

Και τέλος, διá στόματος κ. Αβέρωφ ή κυβέρνηση μās πληροφορήσε ότι «ή YENEΔ έχει ύγιή οικονομικά, παρέχει ευχάριστον και χρήσιμον (σε ποιόν;) πρόγραμμα και ως εκ τούτου πάσα σκέψις περί καταργήσεως της πρέπει να αποκλεισθή».

Κι όμως η έκθεση Γκρήν περιέχει μιὰ πρόταση στην οποία — φοβόμαστε — δὲν δόθηκε ἡ ἀνάλογη σημασία. Τὴν ἀντιγράψουμε ὁλόκληρη (οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μας):

«Λόγω τῆς εἰδικῆς φύσεως τῆς Τηλεοράσεως καὶ τῆς Ραδιοφωνίας, καὶ τῆς τεραστίας σημασίας ποὺ ἔχουν γιὰ τὶς δημοκρατικὲς διαδικασίες, τὸ ΕΙΡΤ θὰ χρειασθῆ συμβουλευτικὰ καὶ ἐλεγκτικὰ σώματα διαφορετικὰ ἀπὸ αὐτὰ ποὺ συνηθίζονται σὲ λιγώτερο εὐαίσθητους τομεῖς. Τὰ σώματα αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ καθορισθοῦν ἀπὸ τὸν νέο Νόμο περὶ Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεοράσεως. Προτείνω ὅτι θὰ ἦταν ἐπίσης χρήσιμο ἂν, σὰ βάση γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ νόμου αὐτοῦ, ἡ ἀνεξαρτησία τῆς Ραδιοφωνίας καὶ τῆς Τηλεοράσεως κατοχυρωνόταν μαζί μὲ τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ Τύπου, στὸ καινούργιο Σύνταγμα.

Οἱ προτάσεις μου εἶναι οἱ ἑξῆς:

1. Γιὰ νὰ διατηρηθῆ ἡ Ραδιοφωνία καὶ ἡ Τηλεόραση ἐπαφῆ μὲ τὴν κοινὴ γνώμη καὶ ν' ἀντιδρᾷ μὲ εὐαισθησία πρὸς αὐτήν, προτείνω τὴν ἴδρυση ἑνὸς Συμβουλευτικοῦ Σώματος μὲ εὐρεία ἀντιπροσώπευση τοῦ ἔθνους πολιτικά, κοινωνικά καὶ γεωγραφικά. Τὸ Σῶμα αὐτὸ θὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ 50 μέλη ποὺ θὰ διωρίζονται ἀπὸ ὁμάδες ὅπως οἱ ἀκόλουθες:

Τὰ πολιτικὰ κόμματα ποὺ ἀντιπροσωπεύονται στὴ Βουλὴ (δὲν θὰ πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ ξεπερνοῦν τὸ ἓνα πέμπτο τοῦ συνόλου), ἡ Ἐνωση Δήμων καὶ Κοινοτήτων (ὥστε ν' ἀντιπροσωπεύονται οἱ ἐπτά κύριες γεωγραφικὲς περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος), ἡ Ἐκκλησία, ἡ Ἐνωση Συντακτῶν Ἡμερησίου Τύπου, ἡ Ἐνωση Ἰδιοκτητῶν Ἐφημερίδων, ὁ Δικηγορικὸς Σύλλογος, ἡ Γενικὴ Ὀμοσπονδία Ἐργατῶν Ἑλλάδος, τὸ Τεχνικὸ Ἐπιμελητήριον, ὁ Ἰατρικὸς Σύλλογος, τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν, οἱ Σύλλογοι Λογοτεχνῶν, τὸ Σωματεῖο Συνθετῶν, τὸ Ἐμπορικὸ Ἐπιμελητήριον, τὸ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριον, τὸ Καλλιτεχνικὸ Ἐπιμελητήριον, οἱ Φοιτητικὲς ὀργανώσεις, οἱ Γεωργικὸι Συνεταιρισμοί, τὰ Σωματεῖα Ἐκπαιδευτικῶν, οἱ Γυναικεῖες ὀργανώσεις. (Ὁ κατάλογος αὐτὸς εἶναι ἐνδεικτικὸς).

Τὸ Συμβουλευτικὸ Σῶμα θὰ πρέπει νὰ συνεδριάξῃ ἕξη φορὲς τὸ χρόνο μὲ πρόεδρο ποὺ θὰ ἐκλέγεται ἀπὸ τὶς τάξεις τῶν μελῶν κάθε χρόνο. Ὅλες οἱ πλευρὲς τῆς δραστηριότητος τοῦ ΕΙΡΤ θὰ πρέπει νὰ ἐξετάζονται, ἰδιαίτερα τὸ πρόγραμμα καὶ ἡ διατήρησις τῆς πολιτικῆς ἀντικειμενικότητος καὶ ἀμεροληψίας. (...) Ἡ λύσις αὐτὴ δὲν εἶναι ὁ «διακομματικὸς ἐλεγχος» τῆς ραδιοφωνίας καὶ τηλεοράσεως ποὺ ἀπαιτήθηκε ἀπὸ μερικούς. Τὸ σύστημα τοῦ διακομματικοῦ ἐλέγχου ποὺ ἐφαρμόζεται στὴ Γερμανία δὲν ἔχει ἀποδειχθῆ ἐπιτυχημένο. Τὸ σύστημα ποὺ προτείνω, πάντως, παρέχει στὰ κόμματα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφράσουν — ἐξωκοινοβουλευτικὰ — τὶς ἀπόψεις τους δημόσια, συγχρόνως μὲ ἄλλες κοινωνικὲς ὁμάδες μὲ ἀντιπροσώπους ποῦ, φυσικά, θὰ ἔχουν ὁ καθένας καὶ τὴν προσωπικὴ του πολιτικὴ ἔνταξη.»

Ἡ πρόταση τοῦ κ. Γκρήν δείχνει ποῦ πρέπει νὰ βρίσκεται ἡ «ἐξουσία» τῆς τηλεοράσεως καὶ τῆς ραδιοφωνίας. Στὰ χεῖρα ἐκείνων πρὸς τοὺς ὁποίους ἀπευθύνονται. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια οἱ φορεῖς ποὺ ἐνδεικτικὰ (γιατὶ δὲν εἶναι μόνον αὐτοὶ) ἀναφέρει ὁ κ. Γκρήν, μποροῦν ἂν κινητοποιηθοῦν στὴν ἐπιμέλειαν καὶ ἐπιτήρησιν τῆς αὐτονομίας τῆς τηλεοράσεως καὶ τῆς ραδιοφωνίας. Τὴ σύστασις τοῦ 50μελοῦς Συμβουλευτικοῦ Σώματος ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ ξεκινήσει ὁ προβληματισμὸς γιὰ τὴν ὀργάνωσις τοῦ ἰδρύματος καὶ τὴ βελτίωσις τῶν προγραμμάτων. Γιατὶ κάθε φορέας ἐκφράζοντας τὶς ἀνάγκας τοῦ κλάδου ποῦ ἀντιπροσωπεύει θὰ προτείνει καὶ συγκεκριμένους λύσεις ποὺ θὰ βρίσκονται σὲ ἀμεση συνάφεια μὲ τὰ προβλήματα καὶ τὶς ἀπαιτήσεις αὐτῶν ποὺ ἀντιπροσωπεύει. Μὲ ἄλλα λόγια, δὲν πρέπει νὰ στηρίζουμε τὶς ἐλπίδες μας στὴν «καλὴ θέλησις» τῆς κυβέρνησεως

Ὁ μὴ κρατικὸς
ἐλεγχος

Ἡ κινητοποίηση
τῶν λαϊκῶν φορέων

ἀλλὰ στὶς δυνατὲς κινητοποιήσεις ὄλων ἐκείνων τῶν φορέων ποῦ εἶναι σὲ θέσι νὰ ἐπιβάλουν τὴν ποιοτικὴ βελτίωσις. τῆς ραδιοφωνίας καὶ τῆς τηλεοράσεως, ὥστε νὰ πάψῃ νὰ εἶναι «χρήσιμη» στὴν ἐκάστοτε κυβέρνησις, στὶς Ἐνοπλίες Δυνάμεις, στοὺς ἰδιώτες παραγωγούς τηλεοπτικῶν καὶ ραδιοφωνικῶν προγραμμάτων, σὲ κρατικούς ἢ παρακρατικούς μηχανισμούς, καὶ νὰ ἀπευθύνεται σ' ὁλόκληρο τὸν ἄλλο λαό.

Κινηματογραφικὲς
προβολές
στὸ Γερμανικὸ
Ἰνστιτούτο Γκαίτε

Τὸν Ἰανουάριον προβλήθηκαν στὸ Ἰνστιτούτο Γκαίτε ταινίες ποὺ εἶχαν βραβευτεῖ σὸ φετινὸ Φεστιβάλ τοῦ Μανχάιμ. Ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν ἐγένετο ἀπὸ τὴν κ. Φὲ Βαγιάν, μέλος τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου τοῦ Συνδέσμου Γερμανικῶν Λεσχῶν, ποὺ παραβρέθηκε σὲ ὅλες τὶς προβολές καὶ πῆρε μέρος στὶς συζητήσεις ποὺ ἐπακολούθησαν. Οἱ ταινίες ἦταν, μὲ τὴ σειρά προβολῆς τους:

- 1) Wholly communion (Ἀπόλυτη Κοινωνία) τοῦ Πήτερ Χουάιτχεντ (βλ. παρουσίασις «Σ.Κ. '74», τεύχ. 2-3) — Μεγάλη Βρετανία.
- 2) Μιὰ θέσι στὸν ἥλιο, κινούμενα σκίτσα — Τσεχοσλοβακία.
- 3) Διαμάντια τῆς νύχτας τοῦ Γιάν Νέμεκ — Τσεχοσλοβακία.
- 4) Ὁ Μάγος τοῦ Ταντέους Μακαρτσίνσκι — Πολωνία.
- 5) Ὅταν ὁ λαὸς ξυπνᾷ, ἀνώνυμου σκηνοθέτη — Χιλή.
- 6) Last Grave at Dimbaza (Τελευταῖος τάφος στὸ Ντιμπάτσα) — Μεγάλη Βρετανία/Ν. Ἀφρική.
- 7) Frame up: The imprisonment of Martin Sostre (Ἡ φυλάκιση τοῦ Μάρτιν Σόστρε) ἀπὸ ὁμάδα ἀμερικανῶν κινηματογραφιστῶν — Η.Π.Α.
- 8) The Innerview (Ἡ ἐνδοσκοπήσις) τοῦ Ρίτσαρντ Μπαίμερ — Η.Π.Α.
- 9) The Peasants of the second Fortress (Οἱ χωρικοὶ τοῦ δευτέρου φρουρίου) τοῦ Σινσούκο Ὀγκάουα — Ἰαπωνία.
- 10) Passagen (Περάσματα) τοῦ Φρέντι Μούρερ — Ἑλβετία.
- 11) Die Wollands (Οἱ Βόλλαντες) τῶν Μαριάννε Λύντκε καὶ Ἰνγκο Κράτις — Γερμανία.
- 12) The Dispossessed (Οἱ ἀποδιωγμένοι) τοῦ Τζώρτζ Μπάλλις — Η.Π.Α.

Ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον παρουσίασε ἐπίσης ἡ σειρά «Ὁ ρεαλισμὸς στὸν κλασικὸ γερμανικὸν κινηματογράφον», τοῦ Φεβρουαρίου, ἀποτελούμενη ἀπὸ 6 γερμανικὲς ταινίες τῶν ἐτῶν 1929 - 1932, βωβὲς ἢ ὀμιλοῦσες. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ἦταν καὶ ἡ περιφημὴ ταινία «Kuhle Wampe» (1932), στὴν ὁποία ἐλπίζουμε νὰ ἐπανέλθουμε σὲ ἐπόμενο τεύχος, βασισμένη σὲ σενάριο τοῦ Μπρέχτ, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Ζλάταν Ντουντῶφ καὶ μουσικὴ τοῦ Χάνς Ἄισλερ. Πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία ποὺ φτιάχθηκε πάνω σὲ αὐθεντικὸ ὕλικόν. Ἡ Κούλε Βάμπε ἦταν μιὰ κατασκήνωσις σὲ ἓνα προάστιον τοῦ Βερολίνου, ὅπου κατάφευγαν ἀνεργοὶ ἐργάτες, μὲ τὶς οἰκογένειάς τους, θύματα ἐξώσεων οἱ περισσότεροι. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς προέρχονταν ἀπ' τὸ Βέντιγκ, τὴν «κόκκινη» συνοικία τοῦ Βερολίνου («Rote Wedding»). Ἀρκετὰ σύντομα, βέβαια, ἡ κατασκήνωσις καταργήθηκε ἀπ' τὸ Χίτλερ...

Οἱ ἄλλες ταινίες ἔχουν κι αὐτὲς, οἱ περισσότερες, φόντον τὸ Βερολίνο τῆς ἐποχῆς, καὶ μεταφέρουν τὴν ἀτμόσφαιρά του.

- 1) So ist das Leben ("Ἔτσι εἶν' ἡ ζωὴ) τοῦ Κάρλ Γιούνγκχανς, 1929.
 - 2) Menschen in Deutschland ("Ἀνθρωποὶ στὴ Γερμανία) τοῦ Βίλφριντ Μπάσε, 1932.
 - 3) Berlin - Alexanderplatz (Βερολίνο - Πλατεία Ἀλεξάντερ) τοῦ Φίλ Γιούτσι, 1932.
 - 4) Menschen am Sonntag ("Ἀνθρωποὶ τὴν Κυριακὴ) τοῦ Μπίλλου Οὐάιλντερ (εἶναι ἡ πρώτη του ταινία), 1929.
 - 5) Markt in Berlin (Ἄγορὰ στὸ Βερολίνο) τοῦ Βίλφριντ Μπάσε, 1929.
- Οἱ προβολές αὐτὲς ἐπαναλήφθηκαν μεταξὺ 10-16.2 στὸν κινηματογράφον ΣΤΟΥΝΤΙΟ, ποὺ ὅμως παρουσίασε καὶ 4 ἐπιπλέον ταινίες τῆς ἴδιας σειρᾶς:

1) Mutter Krausens fährt ins Glueck (Ἡ θεία Κράουζε βρίσκει τὴν εὐτυχία) τοῦ Φίλ Γιούτσι, 1929, ὁμιλοῦσα, βασισμένη σὲ διηγήματα τοῦ βερολινέζου συγγραφέα Χάινριχ Τσίλλες.

2) Hunger in Waldenburg (Πείνα στὸ Βάλντενμπουργκ), τοῦ Φίλ Γιούτσι, 1929.

3) Berlin, Symphonie einer Grosstadt (Βερολίνο, συμφωνία μιᾶς μεγαλόπολης) τοῦ Βάλτερ Ρούτμαν, 1927.

4) Polizeibericht: Ueberfall (Ἀστυνομικὸ δελτίο: ἐπίθεση) τοῦ Ἔρνο Νέτσερ, 1928.

Τὸν περασμένο Ἰανουάριο προβλήθηκαν στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο ταινίες τοῦ Ἀλαίν Ζεσουά καὶ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ.

Ἄλαίν Ζεσουά:

1) La vie à l'envers (Ἡ ζωὴ ἀπ' τὴν ἀνάποδη), 1964.

2) Jeu de massacre (Παιγνίδι σφαγῆς), 1967.

Ζὰν Ρενουάρ:

1) Une partie de campagne (Τμήμα τῆς ἐξοχῆς), 1936-1946.

2) Le déjeuner sur l'herbe (Πρόγευμα στὴ χλόη), 1959.

Ἐπίσης προβλήθηκε ἡ ταινία τῆς Ντενίζ Τυάλ Ολιβιέρ Messiaen et les oiseaux (Ἡ Ὀλιβιέ Μεσσιάν καὶ τὰ πουλιά).

Ἀπὸ τῆς 10 ὠς τῆς 31 Ἰανουαρίου παρουσιάστηκαν ταινίες γιὰ παιδιὰ.

Τὸ Φεβρουάριο, στὸ πλαίσιο τῆς σειρᾶς Ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου, ἔγινε ἀφιέρωμα στὸν Ζὰν Γκρεμιγιὸν (1902 - 1959). Μὲ τὴν σειράν προβολῆς τους, οἱ ταινίες ἦταν οἱ ἀκόλουθες:

1) L'étrange Monsieur Victor (Ἡ παράξενος κύριος Βικτόρ), 1938.

2) Remorques (Ρυμούλκες), 1939 - 1941.

3) Le ciel est à vous (Ἡ οὐρανὸς εἶναι δικός σας), 1944.

4) L'amour d'une femme (Ἡ ἐρωτὸς μιᾶς γυναίκας), 1953.

Ἐπαναλήφθηκε ἐπίσης ἡ προβολὴ τῆς ταινίας Ἡ Ὀλιβιέ Μεσσιάν καὶ τὰ πουλιά, καὶ προβλήθηκαν 3 ταινίες στὴν σειρά «κινηματογράφος γιὰ παιδιὰ».

Οἱ κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις ἐκλείσαν μὲ βραδιὰ ἀφιερωμένη στὸ κινούμενο σκίτσο, ποὺ ὀργανώθηκε σὲ συνεργασία μὲ τὸ περιοδικὸ «ΦΙΛΜ».

ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΠΑΝΣΟΒΙΕΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η ΜΕΛΩΔΙΑ ΤΗΣ ΓΕΙΤΟΝΙΑΣ (Γεωργία)

ΑΝΙΤΣΚΑ (Οὐκρανία)

ΑΔΕΛΦΟΙ ΣΑΡΟΓΙΑΝ (Ἀρμενία)

ΤΖΑΜΙΛΙΑ (Κιργκίζια)

ΚΟΚΚΙΝΗ ΑΜΜΟΣ (Οὐζμπεκιστάν)

ΟΛΟΙ ΗΘΕΛΑΝ ΝΑ ΖΗΣΟΥΝ (Λιθουανία)

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΣΟ ΤΩΝ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΩΝ (Ρωσία)

ΑΠΟ ΤΙΣ 10 ΤΟΥ ΜΑΡΤΗ ΣΤΗΝ ΑΛΚΥΟΝΙΑΔΑ

Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διημερία ἐκδοσὴ τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος
Ἄρ. τεύχους 4, Ἰανουάριος-
Φεβρουάριος
Τιμὴ τεύχους δρχ. 50

“Cinéma Contemporain '75”

Edité par la “Société de Cinéma
Contemporain”
No 4, Janvier-Fevrier '75, Prix 50 drs.

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75, Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 3224131

Ἐκδότης: Κλ. Μιτσοτάκη (Ἄγ. Ίσιδώρου 14-16)

Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Τ. Λυκουρέσης, Κλ. Μιτσοτάκη, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Σελιδοποίηση, ἐξώφυλλο: Ξανθίππη Μπιανιά. Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Ἀ. Καρχαγιάννης. Κεντρικὴ Διάρθεση: Ἀθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, τηλ. 3224131, Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Ἐρμού 44, τηλ. 229493.

Κινηματογραφικὲς
προβολὲς στὸ
Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εἰδήσεις καὶ Σχόλια

Κινηματογραφικὲς Ἐκδηλώσεις

Τέχνη, ἱστορία, πολιτικὴ καὶ «ἀντί-
στάση»

Τσαίνατάουν

Παρουσίαση

Κριτικὲς

Σ. Μ. Ἀϊξενστάιν

Ἐπιστολὲς

Ἐξώφυλλο:

	2
Φεστιβάλ περιθωριακοῦ κινηματογράφου: 4ο Φεστιβάλ τοῦ Μοντρεάλ. Παρουσίαση	8
Συνέντευξη τοῦ Δημήτρη Ἐπιδή	11
A. Ἡ περίπτωση τοῦ Ζ	16
B. Τρεῖς ταινίες-ἓνα σύμπτωμα, τοῦ Μπάμπη Κολώνια	22
Μιὰ ταινία τοῦ Ρομάν Πολάνσκυ	30
Ζὰν Ριβέτ, τὸ Ἀφεντικό, τοῦ Μισέλ Δημόπουλου	38
Συνέντευξη μὲ τὸν Ζὰν Ριβέτ	42
Γεωγραφία τοῦ Λαβύρινθου, τοῦ Ἀντριάνο Ἀπρά	51
Τὸ Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας	60
Θεώρημα	64
Φρίτς ὁ Πονηρόγατος	68
Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι	70
Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση (TV)	73
	83

Τσαίνατάουν τοῦ Ρομάν Πολάνσκυ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Το 4ο Διεθνές Φεστιβάλ του Μοντρεάλ

Το 4ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου 16 χλστ., που έγινε στο Μοντρεάλ (23-27 Οκτώβρη 1974), οργανώθηκε και αυτή τη χρονιά από την «Κοινοπραξία των Ανεξάρτητων Κινηματογραφιστών»¹. Κατάφερε, με πολύ κουράγιο, να παρουσιάσει για τέταρτη φορά ένα πολύ ενδιαφέρον πρόγραμμα, παρά τη σχετική έχθροτητα που αντιμετώπισε από μια μερίδα του τοπικού τύπου. Αυτή η μερίδα του τύπου, τοποθετημένη υπέρ του νέου² βιομηχανικού κινηματογράφου, προσπαθεί με κάθε τρόπο να άρνηθει τη δουλειά της Κοινοπραξίας και, φυσικά, τον κινηματογράφο που αυτή αντιπροσωπεύει.

Η «Κοινοπραξία των Ανεξάρτητων Κινηματογραφιστών» γεννήθηκε το 1967 με σκοπό να δημιουργήσει ένα δίκτυο διανομής για ταινίες 16 χλστ. που, παρόλο το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, μπουκοτάρονται από τα επίσημα μονοπώλια διανομής, και συνεχίζουν να έχουν μια μειοψηφία των θεατών για κοινό τους.

Η Κοινοπραξία έχει σήμερα στους καταλόγους της 500 ταινίες μικρού, μεσαίου και μεγάλου μήκους, και τις διανέμει σ' όλοκληρο τον Καναδά, σε σχολεία, κινηματογραφικές λέσχες και πολιτιστικά κέντρα. Στο Μοντρεάλ οι ταινίες αυτές είχαν παρουσιαστεί στις αρχές της δραστηριότητας της Κοινοπραξίας (1968-1970), σε μια δημόσια αίθουσα προβολής που ονομαζόταν «Κέντρο του Άντεργκράουντ Φίλμ». Σήμερα, το έτησιο Φεστιβάλ μαζί με μίαν άλλη αίθουσα (που ξεκίνησε το 1972 με το όνομα «Παράλληλος Κινηματογράφος»), εξασφαλίζουν στο κοινό του Μοντρεάλ την παρουσίαση ταινιών όπως του Σραίτερ,³ του Στράουμπ,⁴ του Νέκες, του Σνόου, του Ρίμπερ, του Ντρίσκιν,⁵ κ.ά. —και είναι, μάλιστα, οι μόνες που έχουν κάμει τη γνωριμία αυτών των σκηνοθετών με το κοινό σ' όλοκληρη τη χώρα.

1. Από τους κύριους δημιουργούς αυτής της Κοινοπραξίας είναι ο Δημήτρης Έιλιδης και ο Κλάντ Σαμπερλάν.

2. Ο κινηματογράφος που εμφανίστηκε στο Κεμπέκ γύρω στο '50 με τους Γκρούλ, Μπράν, Ζυτρά και στη συνέχεια με τους Περώ και Λεφέμπερ, αντικαταστάθηκε και ως ένα βαθμό εξαγοράστηκε από μια βιομηχανία που την εποχή αυτή γνωρίζει περίοδο δόξας χάρις στις κυβερνητικές επενδύσεις και στη συνεργασία του ξένου κεφαλαίου.

Βέβαια οι νέες δυνάμεις οργανώνονται και αναπτύσσονται για να καταπολεμήσουν αυτή την κατάσταση: στο Μοντρεάλ, την άνοιξη κιόλας του 1974, οργανώθηκε μια σημαντική εκδήλωση που με το όνομα Διεθνείς Συναντήσεις για έναν Καινούριο Κινηματογράφο συγκέντρωσε σ' αυτή την πόλη πολλούς κινηματογραφιστές και κριτικούς του στρατευμένου κινηματογράφου ή εκπροσώπους του «Τρίτου Κινηματογράφου», με σκοπό να συζητηθούν τα σοβαρά προβλήματα αυτού του κινηματογράφου, ώστε να προκύψει μια νέα γενική γραμμή στην αντιμετώπισή τους.

3. Ο Βέρνερ Σραίτερ είναι γνωστός σε πολύ μικρό μέρος του ελληνικού κοινού από την προβολή μιας ταινίας του, της *Eika Katara*, στον κύκλο του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου, που οργάνωσε το 1972 το Γερμανικό Ίνστιτούτο Γκαίτε.

4. Οι ταινίες του Ζάν-Μαρί Στράουμπ που είναι γνωστές στην Ελλάδα, από προβολή τους και πάμ από το Ίνστιτούτο Γκαίτε, είναι οι *Nicht Verschoönt* (Ασυμφιλίωτοι), *Kalendar von Anna-Magdalena Bach* (Το ημερολόγιο της Άννα-Μαγνταλένα Μπάχ) και *Othon* (Όθων). Στοιχεία για τον Ζ.Μ. Στράουμπ θα βρει ο αναγνώστης στο 8ο τεύχος του Σύγχρονου Κινηματογράφου σε ανταπόκριση από το Φεστιβάλ των Καννών.

5. Αναφορικά με τον Ντρίσκιν, ο αναγνώστης μπορεί να βρει στοιχεία στην ανταπόκριση από το Φεστιβάλ της Τουλών, στο τεύχος 27-28 του Σύγχρονου Κινηματογράφου.

Οι Ίντριγκες της Σύλβια Κούσκι του Άντολφο Άρριέτα



Οι τελευταίοι Σειρητοποιοί του Ύβ Γιερσίν.



Out I του Ζάκ Ριβέτ.



Το πρόγραμμα του 4ου Φεστιβάλ περιλάμβανε πάνω από 50 ταινίες 12 διαφορετικών χωρών. Αναφέρουμε εδώ ορισμένους τίτλους περιμένοντας —σε πρώτη ευκαιρία— να κάμουμε τη συστηματική κριτική ανάλυση που τους αξίζει. Σε τούτη εδώ την παρουσίαση θεωρούμε πιο πρόσφορο να δημοσιεύσουμε τη συνέντευξη με τον κ. Έπιδη, μέλος της Κοινοπραξίας και διευθυντή του Φεστιβάλ.

Οι ταινίες που προβλήθηκαν φέτος ήταν οι παρακάτω: Τρεις ταινίες του Άντολφο Άρριέτα, προσκεκλημένου του φεστιβάλ: *Le Jouet criminel* (Το έγκληματικό παιχνίδι, 1972), *Le chateau de Pointilly* (Ο Πύργος του Πουαντιγιύ, 1972) και η τελευταία μεγάλου μήκους ταινία του *Les Intrigues de Sylvia Kouski* (Οι Ίντριγκες της Σύλβια Κούσκι, 1973) —τρεις ταινίες πολύ διαφορετικές ή μία από την άλλη, με ένα κοινό ωστόσο χαρακτηριστικό: μίαν άναμφισβήτητα ευφυή αντιμετώπιση όσον αφορά τη γενική σύλληψη αλλά και την κατασκευή.

Η ταινία *The act of seeing with one's own eyes* (Το να βλέπεις με τα μάτια ενός, 1972) του Στάν Μπράκετζ — όπου έχουμε να κάνουμε με μια πραγματική αυτοψία — είναι μία από τις πιο τίμιες και συγκλονιστικές ταινίες που έχουν γίνει τελευταία για το θάνατο, και πηγαίνει καταθειάν στο βάθος του θέματος χωρίς λογοτεχνικές αναφορές.

Η ταινία *Die letzten Heimposamenten* (Οι τελευταίοι σειρητοποιοί, Έλβετία 1973) του Ύβ Γιερσίν είναι μία έρευνα στην περιοχή της Βασιλείας γύρω από τη χειροτεχνική παράδοση των τεχνιτών σειρητιού που τείνει να εκλείψει. Η στέρεη δομή του φιλμ, ο άργος και συναρπαστικός ρυθμός του, το κάνουν ένα από τα κύρια έργα του φεστιβάλ.

Το *Attica* (Άττικα, Η.Π.Α. 1973) της Κλίντα Φάιερστον είναι ένα ντοκιμαντέρο για την εξέγερση στις φυλακές της Άττικα το Σεπτέμβριο του 1971 στη Νέα Υόρκη. Η ταινία παρουσιάζει τις φρικαλεότητες που διαπράχθηκαν όταν οι άρχες ξαναπήραν στα χέρια τους τις φυλακές, και τελειώνει με συνεντεύξεις από φυλακισμένους και φύλακες για τη στάση τους πριν και μετά την εξέγερση.

Από τις ταινίες του Ζάκ Ριβέτ προβλήθηκε η βερσιόν των 255' του *Out One* (Άουτ Ουάν): το *1: Spectre* (1: Φάσμα) που, κατά τη γνώμη μας, είναι από τις πιο σημαντικές ταινίες των τελευταίων χρόνων. Με την πολυπλοκότητα του λόγου της, την επεξεργασία της δομής της και των κρυφών και φανερών σημασιών της, και με την υπερδυναμική παρουσία των ήθοποιών που κινούνται ελεύθερα στο χώρο που προσφέρει η κατασκευή της (μεταβάλλοντας συνεχώς αυτή την κατασκευή), η ταινία έτοπτη θέτει σε άμφισβήτηση τον κινηματογράφο και τους κανόνες του, δείχνοντάς μας, κατά κάποιον τρόπο, ότι το καθετί στο χώρο αυτό είναι σχεδόν ακόμη στο ξεκίνημα.

Το *Merc* (Μέρκ, 1973) του Μάρκ Όμπενχάουζεν είναι μια αξιόλογη ταινία που χρησιμοποιεί την κάμερα σαν δηλωμένο υποκείμενο του βλέμματος και σαν συγκρομημένο όργανο (όπλο) της επικοινωνίας με μια πραγματικότητα που ήδη μεταβάλλεται από αυτό το βλέμμα.

Αυτό που μᾶς δείχνει ἐτούτη ἡ ταινία τῶν 35 χλστ. εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς συνεχοῦς καὶ παρατεταμένης ἔρευνας πάνω στὰ διάφορα ἐπίπεδα μιᾶς τοπικᾶ προσδιορισμένης πραγματικότητας, πού στὴν περίπτωσή μας εἶναι ὁ Μεγάλος Κεντρικὸς Σταθμὸς τῆς Νέας Ὑόρκης· κάθε μιὰ εἰκόνα προξενεῖ τὸ θαυμασμό (μὲ τὸ παραπάνω ἴσως;) γιατί εἶναι διαλεγμένη ἀνάμεσα σὲ πολλές ἀπὸ τίς δυνατότητες πού θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει τὸ ἴδιο ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος.

Ὁ *Yard* (Κῆπος, Καναδὰς 1973) τῶν Ἄντριου Λάγκ καὶ Τζῶν Ὁρένλιχερ εἶναι ἓνα πλάνο-σεκὰνς 8', ὅπου ἓνας ἀνθρωπος ἀνάβει μιὰ περιεργὴ φωτιά μέσα σ' ἓναν χώρο περιφραγμένο ἀπὸ σωληνωτὲς λάμπες «νέον» μπροστὰ σὲ ἓνα τοπίο μὲ δέντρα καὶ ἄλογα. Αὐτὸ τὸ μυστικὸ καὶ γοητευτικὸ φιλμ παρουσιάζεται μέσα στὴν οργανωμένη του ὁμορφιὰ σχεδὸν σὰν ἀντικείμενο τέχνης· παραμένει ὡστόσο ἀνησυχητικὰ ἀφελές.

Ὁ Μόρλεϋ Μάρκσον παρουσίασε τὸ *Tragic diary of Zero the Fool* (Τὸ Τραγικὸ ἡμερολόγιο τοῦ Μηδὲν τοῦ Τρελοῦ, 1969) πού ἂν καὶ καναδικὴ ταινία ἔμενε ἀγνωστὴ στὸ καναδικὸ κοινὸ. Ἡ ταινία αὐτὴ, ἐπιθετικώτατη καὶ μὲ τὸ προσὸν νὰ φτάνει τὴν ἀπελπισία τῆς ὥς τὰ ἄκρα, ἔχει βασικὸ ἐρμηνευτὴ τὸν Τζέραλντ Κόγκαν, ἓναν ἔξοχο ἠθοποιὸ πού αὐτοκτόνησε πρὶν ἀπὸ πέντε χρόνια. Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Μάρκσον γυρίστηκε σὲ 35 χλστ. καὶ τὸ γεγονός αὐτὸ ἐμπόδισε τὴ συμμετοχὴ τῆς στὸ πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

Τὸ φιλμ *Mistapishu* (Μισταπίσου) τοῦ Ἀρτύρ Λαμότ, ἓνα ὑπέροχο ντοκουμέντο γιὰ τὴν κατάσταση τῶν Ἰνδιάνων πού ζοῦν σὲ μιὰ περιοχὴ τοῦ Κεμπέκ, μὲ τὸ ὄνομα τῆς ταινίας, μαζὶ μὲ τὸ πιὸ πρόσφατο φιλμ του *Pakuashipu* (Πακουασίπου) εἶναι μέχρι σήμερον τὰ τελευταῖα κομμάτια μιᾶς ὀλόκληρης σειρᾶς ταινιῶν του, ἀφιερωμένων στὸ λαὸ αὐτὸ πού ζεῖ ἀκόμη ὑπὸ τίς χειρότερες συνθήκες διαβίωσης ἐξαιτίας τῆς ἐκμετάλλευσης πού ὑφίσταται ἀπὸ τίς λευκὲς κυβερνήσεις πού ρυθμίζουν τὴ ζωὴ του μὲ γνώμονα τὴν κυνικὴ ἀδιαφορία. Μιὰ σειρὰ πού πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ διανεμηθεῖ καὶ στὴν Εὐρώπη.

Τὸ *Salvador Allende gossens* (Σαλβαντόρ Ἀλλιέντε: Μαρτυρία) ἓνα 20λεπτο φιλμ τοῦ Μωρίς Μπουλμπουλιάν, γυρισμένο γιὰ λογαριασμὸ τῆς Καναδικῆς Ἐθνικῆς Γραμματείας τοῦ Φιλμ στὴ Χιλή, περιλαμβάνει ἓναν λόγο τοῦ Προέδρου Ἀλλιέντε στοὺς μεταλλωρύχους τῆς Ἀντίνια, ἀπολογισμὸ τῶν ἐνεργειῶν του, πράγμα πού κάνει τὴν ταινία αὐτὴ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα ντοκουμέντα πάνω στὴ Χιλή.

Ὁ Μάσιμο Μινγκρόνε, ἄλλος ἓνας προσκεκλημένος τοῦ Φεστιβάλ, παρουσίασε τὴν ταινία του *Mille Mots* (Χίλιες λέξεις), γυρισμένη στὸ Κεμπέκ τὸ 1973 μὲ βάση τὴν ἀφήγηση τῆς ζωῆς μιᾶς γριᾶς γυναίκας ἀπ' αὐτὰ τὰ μέρη.

Μ.Α.Μ.

Αὐτὲς εἶναι μερικὲς μόνο ἐνδείξεις γιὰ τὸ 4ο Διεθνὲς Φεστιβάλ 16 χλστ. Δίνουμε τώρα τὸ λόγο στὸν κ. Ἐπιπέδη γιὰ νὰ πληροφορηθοῦμε τὴ δουλειὰ καὶ τίς ἐνέργειες αὐτοῦ τοῦ ὀργανισμοῦ, πράγμα ἀπόλυτα χρήσιμο ἂν θέλουμε νὰ δοῦμε ἀνάλογους ὀργανισμοὺς νὰ γεννιοῦνται καὶ στὴν Εὐρώπη.

Μ.Α.Μ.

Συνέντευξη τοῦ Δημήτρη Ἐπιπέδη στὸν Σ.Κ. '75

Ἀρχικὰ θὰ ἴταν ἴσως ἀναγκαῖο, κύριε Ἐπιπέδη, νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν τρόπο πού γεννήθηκε ὁ ὀργανισμὸς σας καὶ σὲ ποιά ἱστορικὴ στιγμή ἀνταποκρινόταν.

Ἡ «Κοινοπραξία τῶν Ἀνεξάρτητων Κινηματογραφιστῶν» ἰδρύθηκε τὸ 1967 μὲ τὴ μορφή ἑνὸς δικτύου διανομῆς τῶν ταινιῶν τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν. Στὴν πραγματικότητα ἦταν μιὰ επέκταση τῆς δουλειᾶς μὲ τὴν ὁποία εἴχαμε καταπιαστῆ πιὸ πρὶν, τῆς διάδοσης δηλαδὴ καὶ παρουσίας τοῦ νέου κινηματογράφου μέσω τοῦ «Κέντρου τοῦ ἀντεργκράουντ Φιλμ», μιᾶς μικρῆς αἴθουσας προβολῆς πού εἴχαμε φτιάξει στὸ Μοντρεάλ.

Κύριος σκοπὸς τῆς Κοινοπραξίας ἦταν νὰ γίνεῖ ἓνα κέντρο διάδοσης, προώθησης καὶ διανομῆς τοῦ νέου καναδικοῦ κινηματογράφου σὲ ἐποχὴ πού ἡ ἀνάπτυξη καὶ συνέχιση αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου βρισκόταν σὲ κίνδυνο, ἀφοῦ τὸ καναδικὸ κράτος μὲ τοὺς καινοὺρους νόμους πού ἔθετε σὲ ἰσχὺ ἐκείνη τὴ στιγμή ἐπαιρνε μέτρα πού ἐξυπηρετοῦσαν τὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς ἐθνικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.

Ὁ νέος ἀνεξάρτητος κινηματογράφος παρόλο πού ἀκόμη εἶχε πολὺ περιορισμένο πεδίο δράσης, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐκδηλώνει μιὰ ἀξιοσημείωτη ζωντάνια: ἀρκεῖ νὰ λάβουμε ὑπόψη τὴ δουλειὰ τοῦ Μάικλ Σνόου, τοῦ Τζόυς Γουίλαντ, τοῦ Τζῶν Τσάμπερς καὶ τοῦ Ντέιβιντ Ρίμμερ, πού μόλις τότε ἀρχίζαν νὰ γίνονται γνωστοὶ στὸ ἔξωτερο. Οἱ κινηματογραφιστὲς αὐτοὶ πού κατέληγαν στὸν κινηματογράφο ἔχοντας ἀποκτήσει τὴν ἐμπειρία ἄλλων μέσων ἐπικοινωνίας (ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ, μουσικὴ, κ.λπ.), ἦταν ἱκανοὶ νὰ ἀρχίσουν νὰ διερευνοῦν νέες μορφὲς ἔκφρασης στὸ μέσο ἐπικοινωνίας κινηματογράφου, μὲ ἢ χωρὶς τὴν ὑποστήριξη τοῦ Συμβουλίου Τέχνης τοῦ Καναδά. Οἱ ταινίες τους, μέσα στὶς ὁποῖες πρέπει νὰ ἀναφέρω τὸ *Wavelength* τοῦ Μάικλ Σνόου, ἐπειδὴ δὲν εἴχαν ἄλλα μέσα διάδοσης, ἀποτελοῦσαν μέρος τῶν διαφόρων προγραμμάτων τοῦ νέου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου πού παρουσιάζονταν στὴν Εὐρώπη, ὅπως ἦταν καὶ ἡ κολοσσιαία περιοδεία πού ὀργάνωσε ὁ Ἄνταμς Σίτνεϋ τὸ 1967. Καὶ πραγματικὰ ὅταν διοργάνωσα κι ἐγὼ τὴν πρώτη περιοδεία καναδικοῦ κινηματογράφου στὴν Εὐρώπη, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστὲς αὐτοὺς ἦταν γνωστοὶ σὰν Ἀμερικανοί, κι αὐτὸ εἶναι ἓνα σημεῖο στὸ ὁποῖο οἱ Καναδοὶ δείχνουν μεγάλη εὐαισθησία!

Ποιά ἦταν ἡ θέση τῶν ἀνεξάρτητων κινηματογραφιστῶν ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴ γεννώμενη βιομηχανία;

Βέβαια, στὴν ἀρχὴ δὲν ἦταν ἰδιαιτέρως ἀντίθετοι στὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας γιατί ἐλπίζαν πὼς πρῶτα ἀπ' ὅλα θὰ ἦταν καναδικὴ καὶ θὰ ἀντικατόπτριζε τὴν πραγματικὴ τῆς χώρας καὶ τὴν πολιτιστικὴ τῆς ἀνάπτυξη. Γρήγορα, ὡστόσο, ἔγινε φανερὸ πὼς αὐτὴ ἡ βιομηχανία ἦταν προορισμένη νὰ καταλάβει κάθε διαθέσιμο χῶρο, καὶ νὰ συνθλίψει, σὲ προοπτικὴ, τὰ ἐμπορικὰ συμφέροντα, καὶ τὸ δημιουργικὸ πυρῆνα (πού δὲν ἦταν προετοιμασμένος γιὰ τέτοιο σὸκ) καθὼς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ (πού ἔρεπε πρὸς τὴν ἀδιαφορία).

Καταφέρατε, ωστόσο, να βρείτε μιὰ θέση για τὸν ὀργανισμό σας· ποιές ἦταν οἱ δυσκολίες;

Τὸ ξεκίνημα τῆς δραστηριότητάς μας ἦταν σημαδεμένο μὲ μιὰ έντονότατη πάλη: ἔπρεπε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, νὰ καταπολεμήσουμε τὴν ἀδιαφορία, τὴν ἀγνοια, μὰ καὶ τὴ δυσπιστία.

Ἀρχίσαμε μὲ 4 κόπιες πού μετὰ ἀπὸ μερικὸς μῆνες ἔγιναν 16, κι αὐτὲς τὶς διανέμαμε κυρίως στὰ σχολεῖα, τὰ πανεπιστήμια, τὶς γκαλερί τέχνης, κ.λπ., μὰ αὐτὰ δὲν ἦταν ἀρκετά. Γρήγορα καταλάβαμε πὼς γιὰ νὰ ὑπάρξει ὁ νέος κινηματογράφος, χρειάζοταν νὰ δημιουργήσουμε ἕνα καινούριο κοινὸ, μέσω τῆς ἐνημέρωσης, ἀλλὰ καὶ μέσω μιᾶς «ἀναμόρφωσης». Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς τὸ κοινὸ τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, καὶ τοῦ κινηματογράφου τοῦ λεγόμενου «Τέχνης», ἔχει ἤδη μιὰ παράδοση καὶ μιὰ παιδεία 60 σχεδὸν χρόνων. Ὁ νέος κινηματογράφος ἦταν μιὰ ἀνανέωση, καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἔπρεπε νὰ μὴ σκεφτοῦνται ἕνα κοινὸ πού ἐπρόκειτο νὰ εἶναι ἡ βάση στὴν ὁποία θὰ στηριζόταν. Ἦταν μιὰ δύσκολη δουλειὰ ἀν ὑπολογίσει κανεὶς τὶς προκαταλήψεις πού συναντᾶ, τὴν ἔλλειψη μέσων καὶ ἐμπειρίας σὲ σχέση μὲ τὴ στέρεη δομὴ τοῦ καθιερωμένου κινηματογράφου. Ἐξαρχῆς εἶχα τὴ φιλικὴ συμπαράσταση τῆς ὁμάδας τῆς Νέας Ὑόρκης, τῶν Μπράνκετζ, Τζὰκ Σμίθ, Τζόννας Μέκας, Τζάντ Τζάλκατ, τῶν ἀδελφῶν Κιούτσαρ, τοῦ Μπόμπ Γκόβαν καὶ πολλῶν ἄλλων.

Πότε ἄρχισε νὰ ἀναγνωρίζεται ἡ δουλειὰ σας;

Ἡ δουλειὰ μας ἄρχισε νὰ στεριώνει στὸ Μοντρεάλ τὴν περίοδο 1969/71 τὴν ἴδια ἐποχὴ (ἴσως ἀπὸ σύμπτωση) μὲ τὶς σειρὲς «Σινέ-Μούσα» πού ὀργάνωσα στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ σειρά αὐτὴ μᾶς βοήθησε νὰ καθιερώσουμε τὴν ὑπαρξή μας ὡς πολιτιστικὴ ἐκδήλωση, καὶ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ κινηματογράφου μας ὡς μιὰ νέα, δημιουργικὴ καὶ προοδευτικὴ ἔκφραση πού κανένας πιά δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀγνοήσει παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀπὸ πολλὲς πλευρὲς φανέρωνε μιὰ ἀντίθεση πρὸς τὴν καθιερωμένη κουλτούρα, στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται π.χ. καὶ ὁ κινηματογράφος πού παράγει ἡ Ἐθνικὴ Γραμματεία τοῦ Φίλμ (Office National du Film).

Τὸ 1969 ὀργάνωσα τὴν πρώτη περιοδεία τοῦ ἀνεξάρτητου Καναδικοῦ Κινηματογράφου στὴν Εὐρώπη, τὸ πρῶτο «Μινιφεστιβάλ» πού ἔφερε γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὸν τὸν κινηματογράφο σὲ 27 εὐρωπαϊκὲς πόλεις. Τὴν ἐπόμενη χρονιά, μιὰ δεύτερη περιοδεία συμπεριέλαβε ἄλλες 17 πόλεις. Εἶμαι περήφανος πού πρωτοπαρουσίασα τὴ δουλειὰ λ.χ. τοῦ ἀγνωστοῦ ὡς τότε Ντέιβιντ Ρίμμερ. Ἀκόμη σήμερα συνεχίζουμε νὰ μετέχουμε στὰ φεστιβάλ καὶ νὰ ὀργανώνουμε προγράμματα γιὰ τὶς ταινιοθήκες καὶ ἄλλους εὐρωπαϊκούς ὀργανισμούς. Ὡς τώρα ἔχουμε παρουσιάσει 56 προγράμματα ἀνεξάρτητων καναδικῶν ταινιῶν σὲ 12 χώρες τῆς Εὐρώπης μέσα στὸ σχέδιο τῆς πληροφόρησης καὶ τῆς προώθησης, καθὼς καὶ ρετροσπεκτίβες στὰ Φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο, τοῦ Μανχάιμ, τοῦ Ἐδιμβούργου, τοῦ Σάν Σεμπάστιαν, τοῦ Ὁμπερχάουζεν, τοῦ Ἀμβούργου, τοῦ Μπιλμπάο, τοῦ Βερολίνου, τοῦ Μπορντώ, τῆς Φιλαδέφειας, τῆς Γκρενόμπλ, τοῦ Ρόττερταμ, τῆς Ἀμβέρσας, τῆς Τουλούζ, τῆς Ἀνγκουλέμ καὶ τοῦ Λονδίνου.

Σήμερα ἡ Κοινοπραξία ἀντιπροσωπεύει 200 περίπου σκηνοθέτες καναδοῦς, ἀμερικανούς καὶ εὐρωπαίους καὶ διακινεῖ στὸν Καναδὰ πάνω ἀπὸ 500 ταινίες. Ἐπιπλέον, ὁ «Παράλληλος Κινηματογράφος», αἰθουσα διαρκούς

Πὼς γεννήθηκε ἡ ἰδέα τοῦ Φεστιβάλ;

προγράμματος πού κι αὐτὴ εἶναι ὀργανωμένη ἀπὸ τὴν Κοινοπραξία, παρουσιάζει τακτικὰ τὸ πρόγραμμα τοῦ Νέου Κινηματογράφου στὸ κοινὸ τοῦ Μοντρεάλ.

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ὀργανισμὸς τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου 16 χλστ., τὸ 1971 ἦταν στὴν πραγματικὴ μιὰ πολιτικὴ πράξη μὲ προορισμὸ νὰ κάνει προσιτὴ σὲ ἀντικειμενικὴ ἐκτίμηση τὴν πολιτιστικὴ ἔκφραση πού ἡ ἐλευθερία τῆς ἀποτελοῦσε, στὴν πραγματικὴ ἐπιθετικὴ ἐπιθετικὴ τῆς ἐμπορικῆς κουλτούρας. Ἡ κατάσταση αὐτὴ εἶχε ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὴν καναδικὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία πού, κατὰ μίμηση τοῦ χειρότερου χολλυγουντιανισμοῦ, ἐκμεταλλεύοταν τὸ κοινὸ δίνοντάς του μιὰ ψεύτικη καὶ ἀνεύθυνη παράσταση τῆς ἐθνικῆς ἐμπειρίας, διαμέσου τῶν προϊόντων αὐτῆς τῆς «Βιομηχανίας Ὀνειρῶν» πού προορισμὸς τους ἦταν μιὰ εὐκόλη κατανάλωση γιὰ ἕνα εὐκόλο κέρδος.

Τρέφω ὑποψίες γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δουλειὰ πού παίρνει σάρκα καὶ ὄστα στὰ γραφεῖα τῶν τραπεζῶν· ἀναρωτιέμαι πολὺ πάνω στοὺς λόγους καὶ τοὺς σκοποὺς μιᾶς ταινίας, πού γιὰ νὰ γίνει πρέπει νὰ ἐγκριθεῖ ἀπὸ τοὺς τραπεζίτες καὶ τοὺς χρηματιστὲς, ἢ κι ἀπὸ τὶς ἐπίσημες πολιτιστικὲς ἐπιτροπές, τὰ μονοπώλια τοῦ θεάματος, ἀκόμη καὶ τοὺς κριτικούς τοῦ κινηματογράφου πού, συμβεβλημένοι μ' ὅλα αὐτὰ, παίζουν ἴσως δευτερεύοντα ἀλλὰ ἐξίσου σημαντικὸ ρόλο στὴν προώθηση τῶν φασιστικῶν συμφερόντων τῆς ἐκμετάλλευσης.

Ἄν πρόκειται νὰ ὑπάρξει ἕνας ἐναλλακτικὸς κινηματογράφος, τὸ ἐναλλακτικὸ σύστημα διανομῆς, τὰ μέσα διάδοσης καθὼς καὶ τὰ ἐναλλακτικὰ φεστιβάλ εἶναι ἐξίσου ἀπαραίτητα.

Προσπαθήσατε νὰ δεῖξετε τὶς ταινίες σας στὰ ἐπίσημα Φεστιβάλ;

Ὁχι, οἱ ταινίες μας δὲν προβλήθηκαν ποτὲ στὶς Κάννες, στὴ Βενετία, στὴ Νέα Ὑόρκη ἢ στὸ Βερολίνο· ἀντίθετα προβλήθηκαν στὸ Φόρουμ. Ἐξἄλλου, εἶναι ἄχρηστο νὰ ὑποβάλλουμε αὐτὲς τὶς ταινίες στὶς προκριματικὲς ἐπιτροπὲς αὐτῶν τῶν Φεστιβάλ, ἀφοῦ οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ξέρουν πολὺ καλά τὸ εἶδος τοῦ κινηματογράφου πού θέλουν νὰ πουλήσουν. Βέβαια, τὶς ἀπόψεις αὐτῶν τῶν κυρίων δὲν τὶς συμμερίζεται ἀναγκαστικὰ τὸ κοινὸ τους· στὴν περίπτωσή τοῦ κοινοῦ ἰσχύει τὸ γεγονὸς ὅτι ἐμποδίζεται νὰ γνωρίσει ἕναν ἄλλο κινηματογράφο, ἔστω κι ἂν αὐτὸς ὑπάρχει ἐδῶ καὶ 20 χρόνια.

Μήπως τὸ γεγονὸς τῆς ὑπαρξῆς τοῦ δικοῦ σας φεστιβάλ θὰ σᾶς ἔκανε πὺ εὐκόλο δεκτοὺς στὰ ἐπίσημα φεστιβάλ;

Δὲν θέλω οὔτε κἀν νὰ ἀποπειραθῶ νὰ σᾶς περιγράψω τὴν ἐχθρότητα καὶ τὴν ἀντίθεση μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζεται τὸ δικὸ μας φεστιβάλ: ὅποσδήποτε ἡ καθιέρωση τῆς ἐκδήλωσής μας ἀποτελοῦσε κίνδυνο γιὰ πολλοὺς ἀνθρώπους καὶ κυρίως γιὰ τοὺς ἐπαγγελματικούς κύκλους.

Ἐχουμε κιόλας πίσω μας μιὰ δύσκολη ζωὴ τεσσάρων χρόνων, κι ἀκόμη δὲν γινώμαστε εὐκόλο δεκτοί. Τὸ κοινὸ ὡστόσο ἐκδηλώνει ὀλοένα καὶ περισσότερο τὴν ἐμπιστοσύνη του καί, θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε, τὴν κατανόησή του: τὸ κοινὸ ἔκείνο πού ἦταν, καὶ συνεχίζει νὰ εἶναι, τὸ πιὸ στερημένο, καὶ παράλληλα τὸ ἀντικείμενο τῆς χειρότερης ἐκμετάλλευσης.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, μιὰ φορὰ τὸν χρόνο ὁ

κινηματογράφος γίνεται μιὰ ζωντανή έμπειρία που προσφέρει έρεθίσματα, μιὰ πνευματική περιπέτεια, και τελικά έρευνα. Κάθε χρόνο παρουσιάζονται, συζητούνται και αναλύονται ταινίες με προοδευτική στάση άπέναντι στα κοινωνικά, πολιτιστικά και αισθητικά προβλήματα. Έτσι διατηρούμε ένα παράθυρο άνοιχτό, μέσα άπ' τó όποιο μπορούμε να δούμε έμεις τόν κόσμο, αλλά και ó κόσμος έμάς.

Είναι ένας διάλογος μέσω των ταινιών που δεν άπευθύνεται στα φερέφωνα της καθιερωμένης κουλτούρας αλλά σ' όσους δραματίζονται, στους μάγους, τούς μυστικιστές που κοινωνούν με όπτικά, όπτικο-άκουστικά μέσα, ένα είδος καθολικής αλήθειας. Σκοπός τού φεστιβάλ, λοιπόν, είναι να προσφέρει και μιὰ δυνατότητα έκφρασης σ' αυτές τις γνώμες που όφείλουν να γίνουν προσιτές σε τούτη την κοινωνία που θέλει να λέγεται άνοιχτή, δημοκρατική και φιλελεύθερη.

Τó φεστιβάλ συνεχίζει να παρουσιάζει τή δουλειά των νέων κινηματογραφιστών, αλλά και τή δουλειά των κινηματογραφιστών δηλαδή που έχουν διαλέξει να παραμείνουν έξω άπό τά πνιγμένα περιοριστικά τού έμπορίου· έδω θά 'θέλα να αναφέρω τή δουλειά των Βέρνερ Σραίτερ, Ζάν-Μαρι Στράουμπ, Βέρνερ Χέρτζογκ, Στάν Μπράκεντζ, Βέρνερ Νέκες, Κλάους Βιμπόρνυ, Πέτερ Νέστλερ, Ζάκ Ριβέτ και πολλών άλλων.

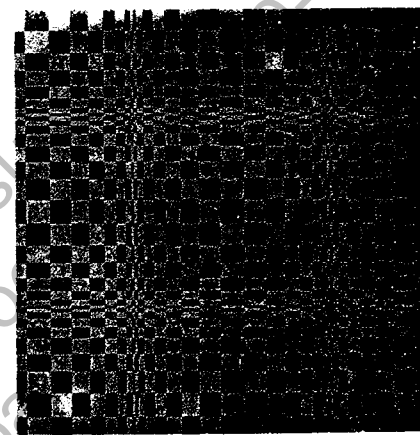
Στή δουλειά μου προσπαθώ βασικά να προκαλέσω μιὰ συμπιλίωση ανάμεσα στις διάφορες ριζοσπαστικές τάσεις, και ιδιαίτερα εκείνες που άνήκουν στην προοδευτική πολιτική πλευρά όσο και εκείνες που άνήκουν στην προοδευτική αισθητική πολιτιστική πλευρά. Υπάρχει ήδη ένας διαχωρισμός επίσημος για τó μέλλον κάθε προσπάθειας που θέλει να πραγματοποιήσει μιὰ ταχύτερη αλλαγή: ó στρατευμένος κινηματογράφος έχει μιὰ τάση να παραμένει μακριά, για λόγους καθαρά πρακτικούς, άπό τó προοδευτικό αισθητικό κίνημα· νομίζω πώς αυτή ή ένóτητα είναι ουσιαστική, αν επιθυμεί κανείς μιὰ νέα μορφή κοινωνίας που δεν θά εξαλείψει μόνο τήν καταπίεση στο οικονομικό και πολιτικό επίπεδο, αλλά θά αναθεωρήσει τις αισθητικές-πολιτιστικές άξίες που δημιούργησαν και επέβαλαν τά αντίδραστικά συστήματα. Είναι ένα ιδανικό ένóτητας άπέναντι στην αντίδραση που βοηθά επίσης να ανανεώσουμε τó κοινό ώστε να αναλάβει υπεύθυνη θέση, διατυπώνοντας δικά του έρωτήματα ικανά να δόσουν ώθηση στα δεδομένα και τις θέσεις που προτείνουν αυτές οι ταινίες.

Σ' ό,τι άφορα έμένα τó φεστιβάλ άποτελεί μιὰ δουλειά «σε πρόοδο» που, όπως πάντοτε, γίνεται με προσπάθειες και σφάλματα: δεν είναι όλες οι ταινίες έξίσου επιτυχημένες, αλλά είναι ίσως μιὰ τακτική σωτήρια, αν θέλουμε να άποφύγουμε τόν άμεσο προσηλυτισμό. Τó φεστιβάλ παραμένει έλαστικό προς κάθε εξέλιξη που άντιπροσωπεύει έναν ύγιη προσανατολισμό με στόχο τήν αλλαγή, τή βελτίωση και τήν έλευθερία· για παράδειγμα, ή ρετροσπεκτίβα που παρουσιάσαμε πέρυσι πάνω στη Λατινική Άμερική έντασσόταν σ' αυτή τή νοοτροπία, καθώς και ή σειρά ταινιών πάνω στο «Γυνακείο

Άπ' όσα αναφέρατε μου φαίνεται ότι πρόκειται για πολλαπλές τάσεις τού νέου κινηματογράφου, και όχι μόνο για δραματιωτές.

Άρα τó φεστιβάλ είναι επίσης ó τόπος όπου παράγεται αυτή ή ένóτητα σε κάποια στιγμή;

IV FESTIVAL INTERNATIONAL CINEMA EN 16 MM
MONTREAL 74



Άπελευθερωτικό Κίνημα», τó 1972, οι ταινίες που άφορούν τά προβλήματα των έθνικών μειονοτήτων στη βόρεια Άμερική, οι ταινίες σχετικά με τις μεταρρυθμίσεις των φυλακών, κ.λπ.

Κάθε χρόνο, στο φεστιβάλ μετέχουν ταινίες άπό 15-18 διαφορετικές χώρες. Προσπαθούμε πάντοτε να παρουσιάσουμε ένα σύνολο άπό ταινίες που παράγονται σε χώρες των οποίων ó κινηματογράφος βρίσκεται υπό ανάπτυξη, και οι όποιες συχνά άντιπροσωπεύουν πολιτισμούς που σε μεγάλο βαθμό δεν τούς κατέχουμε. Τó φεστιβάλ επίσης προσανατολίζεται προς τις όπτικές και δομικές τάσεις, και οι τέτοιου είδους αναπαραστατικές έργασίες βρίσκουν πάντοτε μιὰ θέση στο πρόγραμμά μας. Πέρα άπό τις προβολές (50 ώρες περίπου) έχουμε τις συναντήσεις και τις συζητήσεις. Οι ταινίες είτε προσκαλούνται κατευθείαν, είτε επιλέγονται στο Μοντρεάλ ανάμεσα σε πολλές που υποβάλλονται. Φέτος είδαμε πάνω άπό 400 ταινίες. Η έπιλογή διευκολύνεται και άπό τούς Ξένους άντιπροσώπους στο φεστιβάλ.

Έχουμε σκοπό να εύρύνουμε τούς στόχους τής δουλειάς μέσα στις γενικές κατευθύνσεις που έχουμε ήδη υιοθετήσει. Μιὰ και είναι τó μόνο φεστιβάλ αυτού τού είδους πρέπει να αναλάβει τις ευθύνες του ως τó τέλος χωρίς να σταματά στις δυσκολίες που άνάφερα παραπάνω. Ευχόμαστε φυσικά μιὰ στενότερη συνεργασία τού όργανισμου μας με άλλους συγγενικούς όργανισμούς, μιὰ συνεργασία που θά βοηθήσει τήν άνταλλαγή ιδεών, πληροφοριών, τήν άπό κοινού έρευνα, ώστε να κατορθώσουμε να ξεπεράσουμε τά τεχνητά έμπόδια και τή διάσταση που ύφίσταται ανάμεσά μας.

Δεκέμβρης 1974

... ΤΩΝ ΑΦΑΝΩΝ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

ΑΠΟ ΣΤΙΧΟΥΣ, ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΑΝΑΘΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΟΥ
ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΤΗΣΙΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΟΥ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΥ

Κυκλοφορεί σε πολυτελές λεύκωμα
ΤΙΜΗ 250 ΔΡΑΧΜΕΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΑΝΤΙ"

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

- Μαχητική παρουσία
- Έλεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός



τέχνη ιστορία πολιτική καί «άντίσταση»

του Μπ. Κολώνια

Στην εποχή μας έχει γίνει συνείδηση, τουλάχιστον στο χώρο των προοδευτικών ανθρώπων, πως η σύνδεση της τέχνης με την πολιτική — σύνδεση που άλλοτε φάνταζε σε πολλούς έκτροματική — όχι μόνο είναι θεμιτή αλλά και αναπόφευκτη. Λίγοι είναι πια εκείνοι που δεν συμφωνούν ότι κάθε έργο τέχνης είναι ιδεολογικά φορτισμένο. Και πολύ λιγότεροι μπορούν να άρνηθούν ότι κάθε κοινωνική εκδήλωση έχει συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο, που καθορίζεται σε συνάρτηση με τον τόπο και το χρόνο της εκδήλωσης.

Μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα (καλό ή κακό) έργο τέχνης. Και μια δημόσια κινηματογραφική προβολή είναι μια κοινωνική εκδήλωση. Έπομένως η πολιτική λειτουργία μιας ταινίας καθορίζεται από το ιδεολογικό φορτίο της ίδιας της ταινίας και παράλληλα από την πολιτική συγκυρία στην οποία εγγράφεται το γεγονός της προβολής της.

Έδώ μας ενδιαφέρει να έντοπίσουμε την πολιτική λειτουργία κάποιων ταινιών που παίχτηκαν αυτό το χειμώνα στην Αθήνα και που κοινός χαρακτηριστικό τους είναι ότι άντλούν τα θέματά τους από την πρόσφατη πολιτική ιστορία του τόπου μας. Σύμφωνα με τα παραπάνω πρέπει να εξετάσουμε το ιδεολογικό φορτίο αυτών των ταινιών, να το τοποθετήσουμε στη σημερινή πολιτική μας συγκυρία, και να δούμε πού οδηγεί αυτή η σύγκλιση.

α. 'Η περίπτωση του «Ζ»

1. Παρακάμπουμε εδώ προς το παρόν το μεγάλο πρόβλημα που θέτει η μορφή της ταινίας σε σχέση με το θέμα της, πρόβλημα που για μας έχει άμεση σχέση με το συγκεκριμένο περιεχόμενο της ταινίας, που δεν είναι κάτι που προϋπάρχει, αλλά προκύπτει όταν η ταινία έχει πια τελειώσει και είναι σε πάρα πολλές περιπτώσεις ανεξάρτητο (και ίσως και αντίθετο) από οποιοδήποτε, δηλωμένες ή μη, προθέσεις του δημιουργού της.

Σχετικά με αυτό το πρόβλημα, όπως τίθεται στο Ζ, ελπίζουμε να αναφερθούμε σε επόμενο τεύχος όταν θα ασχοληθούμε σφαιρικά με όλη την τριλογία του Γαβρά (Ζ, Όμολογία, Κατάσταση Πολιορκίας).

Το Ζ του Κώστα Γαβρά ξέφτασε στην Ελλάδα με πολύχρονη καθυστέρηση, συνοδευόμενο από το μύθο της «κατεξοχήν πολιτικής ταινίας» — μύθος που καλλιέργηθηκε από τις αντιδράσεις μας μεγάλης μερίδας της διεθνούς κριτικής και ένισχύθηκε από τη μεγαλειώδη ταμειακή επιτυχία του. Χωρίς να μπορούμε εδώ στο γενικότερο πρόβλημα αναφορικά με την έννοια «πολιτική ταινία», περιοριζόμαστε να αναθεωρήσουμε κάπως τον παραπάνω ορισμό και να πούμε ότι για μας το Ζ δεν είναι παρά «χαρακτηριστική περίπτωση ταινίας με πολιτικό θέμα».¹

Ής δόσουμε ωστόσο ένα «καθαρό» διάγραμμα της ταινίας για να βρούμε το ιδεολογικό περιεχόμενό της:

Βρισκόμαστε σε μια χώρα που δεν κατονομάζεται (μόνο δευτερεύοντα στοιχεία: δυο τραγούδια που ακούγονται, οι φωτογραφίες των βασιλιάδων που μπαίνουν για μια στιγμή στο πλαίσιο, παραπέμπουν συγκεκριμένα στην Ελλάδα). Δεν κατονομάζεται επίσης η ιστορική στιγμή. Αλλά ούτε δίνεται και όποιο στοιχείο για την πολιτική κατάσταση της χώρας (η ταινία δεν μας λέει π.χ. τί αντιπροσωπεύει η κυβέρνηση και τί η αντιπολίτευση, ποιά η θέση της χώρας στα διεθνή πλαίσια, σε τί κατάσταση βρίσκεται το εργατικό-λαϊκό κίνημα, αν υπάρχουν άλλα κοινωνικά ή πολιτικά κινήματα και τί αντιπροσωπεύουν, κ.λ.π.)². Το μόνο που βλέπουμε είναι ότι υπάρχει ένα κίνημα υπέρ της ειρήνης και του άφοπλισμού και ότι αυτό το κίνημα έχει αντιπάλους. Οι όπαδοι του κινήματος και ο ανώνυμος αρχηγός τους (στο Λαμπράκη αναφέρονται όλοι με επίθετα όπως: «ο γιατρός», «ο βουλευτής», κ.ά. αλλά ποτέ με το όνομά του), δείχνονται ανιδιοτελείς ιδεολόγοι, μάλλον άδελσμευτοι πολιτικά. Στο αντίπαλο στρατόπεδο έχουμε, σε πρώτο επίπεδο, ανθρώπους του υπόκοσμου ή του περιθωρίου, ανθρώπους δηλαδή κατεξοχήν «ακοινωνικούς»³. Πίσω από αυτούς υπάρχουν ανώτεροι αξιωματικοί της χωροφυλακής και της αστυνομίας. Άνθρωποι με στολές. Και στολή σημαίνει πόλεμος. Έτσι, καταρχάν, η αντίθεση που προβάλλεται είναι όπαδοι της ειρήνης - όπαδοι του πολέμου.

Οί άνθρωποι με τις στολές θα βάλουν τα όργανά τους να δολοφονήσουν τον αρχηγό του ειρηνοφιλου κινήματος. Από κει και πέρα, το πρόβλημα για την ταινία είναι η άπονημη δικαιοσύνης. Η σύγκρουση μετατίθεται στο επίπεδο του Κράτους: είναι η σύγκρουση ανάμεσα στους κρατικούς λειτουργούς που προσπαθούν να συγκαλύ-

2. Έχουμε να κάνουμε δηλαδή με μια κάποια κοινωνία, με ένα κάποιο Κράτος. Τοποθέτηση που, αν και θέλει να διεκδικεί το χαρακτηρισμό της οικουμενικότητας, δεν φανερώσει τίποτε άλλο από μια μεταφυσική αντίληψη για την κοινωνία και το Κράτος. Γιατί δεν μας δίνεται κάποια γενίκευση που έχει προκύψει με μια μεθοδική αφαιρετική διαδικασία από μια συγκεκριμένη περίπτωση. Αυτό που μας δίνεται είναι ένα γενικό και αφηρημένο σχήμα, μέσα στο οποίο καλούμαστε να αναγνωρίσουμε ότι χωράνε όλα τα συγκεκριμένα συμπτώματα (τόσο αυτά που εγγράφονται στην ταινία όσο κι αυτά που έχει υπόψη του ο θεατής από τις δικές του εμπειρίες). Μια αντίληψη πολύ κοντά σ' αυτό που λέει η γνωστή έκφραση «έτσι είναι ο κόσμος» — έκφραση που χρησιμοποιεί ο μικροαστός για να καλύψει όλα όσα δεν καταλαβαίνει.

3. Αυτή η κατηγορία «περιθωριακών» ανθρώπων, δεν είναι παρά ένα παράγωγο μιας ορισμένης μορφής κοινωνίας. Η παρουσία τους και ο ρόλος τους στην ταινία (σε συνδυασμό και με άλλα «κοινωνικά συμπτώματα» που αναγνωρίζονται μέσα σ' αυτήν) παραπέμπουν συγκεκριμένα σε μια κοινωνική δομή: της σύγκρουσης αστικής κοινωνίας δυτικού τύπου, αλλά αυτό δεν όμολογείται ξεκάθαρα στην ταινία, όπου όλα έπικαλύπτονται από τη μεταφυσική αντίληψη για την κοινωνία, που αναφέραμε στη σημείωση 2.

ψουν τους ενόχους και σπών ανώτερο δικαστικό που προσπαθεί να τους ξεσκεπάσει. Η δικαιοσύνη θα θριαμβεύσει. Ο ανακριτής θα συλλάβει τους ενόχους...

Στα τελευταία δευτερόλεπτα της ταινίας γίνεται ένα ξάνοιγμα: κάποιοι άλλοι άνθρωποι με στολές, αξιωματικοί του στρατού αυτοί, θα επιβάλουν δικτατορία σ' όλη τη χώρα. Αυτό μετατοπίζει και πάλι την αντίθεση: τώρα πια έχουμε αντίθεση ανάμεσα σ' όλο το λαό και σε μια χούντα.

Έχουμε λοιπόν στην αρχή το ζεύγος οπαδοί της ειρήνης - οπαδοί του πολέμου και στο τέλος το ζεύγος λαός - χούντα. Βέβαια, είναι αυτόνομο για τον καθένα ότι το πρώτο ζεύγος μπορεί να μετασηματιστεί στο δεύτερο και ότι σε τελευταία ανάλυση τα δυο ζεύγη είναι ισοδύναμα και εκφράζουν την ίδια βασική αντίθεση. Εκείνο όμως που συστηματικά αποσιωπάται στην ταινία είναι το ποιά είναι αυτή η αντίθεση. Αποσιωπάται δηλαδή έντελως το γεγονός ότι τα δυο αυτά ζεύγη καθρεφτίζουν πολιτικές, ιδεολογικές, και σε τελευταία ανάλυση ταξικές αντιθέσεις που αναπτύσσονται στο πλαίσιο μιας ορισμένης μορφής κοινωνίας. Έτσι τελικά δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση ή (συγκεκριμένη αν και «άπουσα» από την ταινία) κοινωνική δομή που παράγει τις αντιθέσεις αυτές ούτε το οργανωμένο Κράτος που τη στηρίζει. Αυτό φαίνεται περισσότερο καθαρά στο μέρος εκείνο όπου η ταινία παρακολουθεί τις προσπάθειες του ανακριτή για άπονομή δικαιοσύνης, και τελικά θριαμβολογεί για την «επιτυχία» του. Η ιδεολογία της ταινίας ταυτίζεται με την ιδεολογία του ανακριτή. Και η ιδεολογία αυτή χαρακτηρίζεται από το ότι δεν βλέπει στο έγκλημα παρά μόνο «ένα έγκλημα»: τη δολοφονία ενός ανθρώπου. Εκείνο που αρνείται να δει είναι η επίθεση που άρχισε το ένα στρατόπεδο (των οπαδών του πολέμου) ενάντια στο άλλο (των οπαδών της ειρήνης). Εκείνο που αρνείται να παραδεχτεί είναι η ύπαρξη μιας σύγκρουσης γενικότερης που άπαιτεί υπεύθυνη τοποθέτηση και διεύρυνση της έννοιας «δικαιοσύνη», τέτια που επιβάλλει αλλαγή στόχου: στόχος δεν μπορεί να είναι πια η τιμωρία των συγκεκριμένων ενόχων αλλά η τελική νίκη του ειρηνόφιλου κινήματος απέναντι στους έχθρους του.

Η ταύτιση της ταινίας με τον ιδεαλιστή ανώτερο δικαστικό ενός αστικού κράτους (και με τα συνεπαγόμενα ιδεολογικά του όρια), προσδιορίζει το ιδεολογικό στίγμα της ίδιας της ταινίας, που θα μπορούσαμε να το ορίσουμε ούτοπιστικό φιλελεύθερο άστισμό.

Γιατί άστισμός; Έπειδή, όχι μόνο η αστική κοινωνία καθαυτή δεν αμφισβητείται, αλλά επιπλέον οι εκπρόσωποι του Καλού και του Δίκιου είναι ταυτόχρονα και εκπρόσωποι του αστικού Κράτους⁴.

Γιατί φιλελεύθερος; Έπειδή αναγνωρίζεται η ύπαρξη Κακού μέσα στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας και του αστικού Κράτους (στρατοκρατία, εξαγορά συνειδήσεων, μισαλλοδοξία, κ.λ.π.) και απαιτείται η τιμωρία του και η εξάλειψή του.

Γιατί ούτοπιστικός; Έπειδή η εξάλειψη αυτού του Κακού δεν μπορεί να γίνει μέσα στο πλαίσιο του αστικού Κράτους ούτε στη βάση των αστικών ορισμών για τη δικαιοσύνη, την αλήθεια, το Καλό, κ.λ.π.

Ούτοπιστικός φιλελεύθερος άστισμός: μιιά τέτια ιδεο-

4. Θα ήταν ίσως σκόπιμο να προσθέσουμε εδώ και μιιά παρατήρηση για το πώς παρουσιάζεται ο ρόλος του Τύπου. Μέσα στην ταινία, εμφανίζονται δυο δημοσιογράφοι: ο ένας διατηρεί προσωπικές σχέσεις με τα «ακοινωνικά» στρώματα και καλύπτει τους ενόχους, ο άλλος (από επαγγελματική «εθνοειδησία» και με μέσα όχι και απόλυτα «έντιμα») βοηθάει στην ανακάλυψη της αλήθειας. Και οι δυο άνηκουν στον αστικό Τύπο, ο οποίος φαίνεται έτσι να αντικατοπτρίζει «αποτελεσματικά» τις κοινωνικές αντιθέσεις, ενώ ο τύπος της άριστερας φαίνεται να είναι ουσιαστικά «άεργος».

Μετά το έγκλημα. Αξιωματικοί (εδώ με πολιτικά) κινούνται για να καλυφτεί η υπόθεση (Πιέρ Ντύξ, Ζυλιέν Γκνομάρ: ο Στρατηγός κι ο Συνταγματάρχης)



Οι «οπαδοί της Ειρήνης» σε σύσκεψη (Μπερνάρ Φρεσόν, Σαρλ Ντενέρ, Ύβ Μοντάν)





Ἡ σύγκρουση μετατίθεται μέσα στὸν κρατικό μηχανισμό

Πάνω: Ἡ Δικαιοσύνη (Ζ. Α. Τρεντινιάν-ὁ ἀνακριτής)
Κάτω: Ἡ Μισαλλοδοξία (Πιέρ Ντυξ-ὁ στρατηγός)



λογικοπολιτική τοποθέτηση παίζει γενικότερα θετικό ή άρνητικό ρόλο; Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα δὲν εἶναι εὐκόλη. Καὶ πρῶτα - πρῶτα γιατί δὲν ὑπάρχει μίᾳ ἀπάντηση, ἀλλὰ διάφορες ἀπαντήσεις πού ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴν ἐκάστοτε πολιτική συγκυρία στὴν ὁποία ἐρχεται νὰ ἐπενεργήσει μιά τέτια θεώρηση. Γιὰ τὴ συγκεκριμένη περίπτωση τῆς ταινίας τοῦ Γαβρᾶ, ἡ λειτουργία τῆς στὸ ἐξωτερικό καθορίστηκε ἀπὸ διαφορετικούς παράγοντες ἀπ' αὐτοὺς πού καθορίζουν τὴ λειτουργία τῆς στὴν Ἑλλάδα σήμερα. Γι' αὐτὸ θὰ ἐξετάσουμε χωριστὰ τὶς δυὸ περιπτώσεις:

α) Ὁ Γαβρᾶς ἦταν ἔτοιμος νὰ ἀρχίσει τὸ γύρισμα τῆς ταινίας του, ὅταν ἔγινε τὸ πραξικόπημα στὴν Ἑλλάδα. Πρόσθεσε, λοιπόν, τὴν τελευταία στιγμή, τὸ φινάλε πὸ συνδέει τὴν ὑπόθεση Λαμπράκη μὲ τὸ πραξικόπημα. Αὐτὴ ἡ προσθήκη (ἢ μάλλον, τὸ ἱστορικό δεδομένο στὸ ὁποῖο αὐτὴ παραπέμπει), προκάλεσε μιά ἀναστροφή τῆς ιδεολογικο-πολιτικῆς λειτουργίας τῆς ταινίας. Ἐνῶ δηλαδὴ ἡ ἴδια ἡ ταινία ἀποτελεῖ ιδεολογικό ἄλλοθι τοῦ ἀστικοῦ Κράτους⁵, οἱ εἰδήσεις πού φτάνουν ἀπ' τὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ πολιτικό κλίμα πού ἔτσι δημιουργεῖται (καὶ σ' αὐτὸ συντελεῖ πολὺ καὶ ἡ δραστηριοποίηση τῶν Ἑλλήνων αὐτοεξόριστων), βάζουν στὴ συνείδηση τῶν δυτικῶν θεατῶν τὴν ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐπάραχαια καὶ τοῦ δικοῦ τους Κράτους. Ἔτσι ἡ ταινία, χάρις σὲ ἐξωτερικούς ὡς πρὸς αὐτὴν παράγοντες, διαβάζεται πολλές φορές «σωστὰ» (μὲ τὴν ἔννοια πού μπορεῖ, μὲ μιά κατάλληλη καθοδήγηση, νὰ διαβαστεῖ «σωστὰ» καὶ ὠφέλιμα μιά ἐφημερίδα τῆς Δεξιᾶς). Ἡ ταινία λειτουργοῦσε τελικὰ θετικά, ἐρήμην τῆς ιδεολογίας τῆς.

β) Στὴν Ἑλλάδα, σήμερα πού παίζεται ἡ ταινία, μόλις ἔχουμε βγεῖ ἀπὸ τὰ νύχια τῆς δικτατορίας. Μπαίνουν τώρα οἱ βάσεις πάνω στὶς ὁποῖες θὰ διακυβερνηθοῦμε γιὰ πολλὰ ἴσως (καὶ κρίσιμα) χρόνια. Ἡ Δεξιὰ προσπαθεῖ νὰ στήσει ἕνα κράτος στὰ μέτρα τῆς, ἕνα κράτος πὸ δὲν θὰ διαφέρει καὶ πολὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀπὸ ἐκεῖνο πὸ λειτουργοῦσε τὸ 1963 ὅταν δολοφονήθηκε ὁ Λαμπράκης. Σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο, ἡ ιδεολογικο-πολιτικὴ ἐπίδραση τῆς ταινίας εἶναι πολὺλάχιστον ἀμφίρροπη. Γιατὶ ἀπ' τὴ μιά μεριά, βέβαια, θυμίζει τὰ τότε γεγονότα, ἀπ' τὴν ἄλλη ὁμως παρουσιάζει τὶς ἀντιθέσεις, πὸ ἀναπτύσσονται μέσα στὴν ἀστική κοινωνία, νὰ καθρεφτίζονται καὶ μέσα στὸ ἴδιο τὸ κράτος πὸ τὴ στηρίζει, ἀφήνοντας ἔτσι νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τὸ κράτος αὐτὸ μπορεῖ νὰ λύσει μόνο του αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις. «Ἄν εἶχαμε περισσότερους Σαρτζετάκηδες...»: αὐτὴ εἶναι μιά σκέψη πὸ πιστεύουμε ὅτι θὰ ἔρθει στὸ νοῦ πολλῶν θεατῶν τῆς ταινίας, μὲ κίνδυνο νὰ ἀποπροσανατολιστοῦν καί, ἀντὶ νὰ σκέφτονται τὶς δομὲς πὸ στήνονται αὐτὴ τὴ στιγμή, νὰ σκέφτονται τὰ πρόσωπα πὸ θὰ τὶς ἐπανδρώσουν⁶.

Τελικὰ πάντως, ἐκεῖνο πὸ θὰ καθορίσει τὸν πολιτικό ρόλο πὸ θὰ διαδραματίσει ἡ ταινία τοῦ Γαβρᾶ σήμερα, στὴ χώρα μας, θὰ εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παράγοντες ἔξω ἀπ' τὴν ταινία θὰ ἐπιδράσουν στὸ κοινό. Συγκεκριμένα, τὸ Ζ θὰ λειτουργήσει θετικά μόνο ἂν μπορέσουν οἱ προοδευτικὲς δυνάμεις τοῦ τόπου μας νὰ χρησιμοποιήσουν τὴν εὐκαιρία πὸ δίνει ἡ προβολὴ του, γιὰ νὰ θυμίσουν στὸν ἑλληνικό λαὸ (βοηθώντας τον νὰ ἀφομοιώσει τὴν ἱστορικὴ του πείρα) ὅτι εἶναι ἐγγενὲς στὸ ἀστικό Κράτος ἡ ἀδυναμία νὰ μὴ μπορεῖ νὰ κρατηθεῖ σὲ ἀστικοδημοκρατικό πλαίσιο, σὲ περίπτωσι δξυνσης τῶν κοινωνικο-πολιτικῶν ἀντιθέσεων⁷.

5. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ λειτουργία τῆς σκηνῆς πὸ ὁ ἀνακριτής ἐκδίδει τὰ ἐντάλματα γιὰ τὴ σύλληψη τῶν ἀξιωματικῶν. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ ὁ Γαβρᾶς παρουσιάζει τοὺς ἀξιωματικούς σὰν γελῶν ἀνθρωπάκια (προκαλώντας παραλήρημα ἐνθουσιασμοῦ στὸ κοινό).

Ὄταν ὁ Ἀϊξενστάιν ἀντιμετώπιζε μὲ ἀνάλογο τρόπο τοὺς ἀστούς στὸν Ὀκτώβρη, εἶχε μεσολαβήσει μιά σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση, οἱ ἀστοὶ εἶχαν νικηθεῖ καὶ τὸ γέλιο σὲ βάρος τους ἦταν μιά ἀντίδραση ἠγής. Ὄταν ἄρχισε νὰ προβάλλεται ἡ ταινία τοῦ Γαβρᾶ, ἐκεῖνο πὸ εἶχε μεσολαβήσει ἦταν ἡ ἐπιβολὴ μιάς στρατιωτικῆς δικτατορίας.

Εἶναι θεμιτὸ νὰ κάνουμε τὸ κοινὸ νὰ γελᾷ σὲ βάρος αὐτῶν τῶν «γελῶν» ἀξιωματικῶν τῆς ταινίας, τὴ στιγμή πὸ (ἄλλοι ἀλλὰ ὅμοιοι) ἀξιωματικοὶ καταδυναστεύουν τὸν ἑλληνικό λαὸ; Σὲ τελευταία ἀνάλυση δὲν εἶναι παραπλανητικὴ μιά τέτια παρουσίασις: Ἄλλὰ τὸ σενάριο τοῦ Ζ ἦταν ἔτοιμο πρὶν ἀπὸ τὸ πραξικόπημα καὶ ἔκφραζε τὴν ἐφηνυχασμένη συνείδηση τοῦ φιλελεύθερου ἀστοῦ (πὸν διαταράχθηκε μόλις τὰ ξημερώματα τῆς 21ης τοῦ Ἀπριλίου).

6. Ἄς θυμηθοῦμε λίγο τὶς ψευδαισθήσεις πὸ εἶχε δημιουργήσει τὸ σύντομο πέρασμα ἀπὸ τὴν τηλεόραση νέων καὶ προοδευτικῶν ἀνθρώπων...

7. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη θεωροῦμε ὕγιες σύμπτωμα τὴ στάσι πὸν κράτησε ἀπέναντι στὴν ταινία ἡ κριτικὴ τοῦ ἡμερησίου τύπου (τουλάχιστον τῆς προοδευτικῆς μερίδας του), στάσι πὸν δὲν ξεπερνῶσε στὴν ἐννοικότερη περίπτωσι τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀνοχής.

6. Τρεις ταινίες ένα σύμπτωμα

Ἡ ταινία τοῦ Ζύλ Ντασέν *Ἡ Δοκιμὴ* δομεῖται πάνω στὴν κεντρικὴ ἰδέα τῆς ἀναπαράστασης, μέσα σὲ στούντιο, διαφόρων χαρακτηριστικῶν στιγμιοτύπων ἀπὸ τὴ δικτατορικὴ Ἑλλάδα: τρομοκρατία, συλλήψεις, «ἀνακρίσεις», βασανιστήρια καί, πάνω ἀπ' ὅλα, τὸ Πολυτεχνεῖο. Τὴν ἀναπαράσταση διακόπτουν μερικὰ μουσικὰ ἰντερμέδια, ἐνῶ κατὰ διαστήματα ἡ ταινία ἀλλάζει χῶρο καί στυλ, γιὰ νὰ ἀφήσει μερικὲς διεθνεῖς προσωπικότητες νὰ καταγγείλουν ἄμεσα τὴ χούντα, στὴ βάση συγκεκριμένων ντοκουμέντων.



Ἡ ταινία τῆς Λίζ Κουστῶφ *Ρωμοσύνη*, μιὰ μουσικὴ βιογραφία τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, ἔχει βασικὸ ἄξονα μιὰ συναυλία τοῦ Μ.Θ. στὸ παρισινὸ «Μπομπινὸ», ἡ ὁποία διακόπτεται περιοδικὰ ἀπὸ κινηματογραφικὰ ντοκουμέντα ποὺ ἀναφέρονται στὴ ζωὴ τοῦ συνθέτη καθὼς καὶ στὴν πρόσφατη ἑλληνικὴ ἱστορία. Ἐπιπλέον παρεμβάλλεται ἀποσπασματικὰ καὶ μιὰ συνέντευξη μὲ ἕναν τραγουδιστὴ τοῦ Θεοδωράκη.

Ἡ ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου *Τὰ Τραγούδια τῆς Φωτιᾶς* ἔχει ἄξονα δύο συναυλίες ποὺ δόθηκαν στὴν Ἀθήνα τὸ φθινόπωρο τοῦ 1974, ἡ μιὰ στὸ γήπεδο τοῦ Παναθηναϊκοῦ καὶ ἡ ἄλλη στὸ στάδιο Καραϊσκάκη. Οἱ συναυλίες διακόπτονται περιοδικὰ ἀπὸ στιγμιότυπα τῶν δύο ἐκδηλώσεων ποὺ εἶχαν ὀργανωθεῖ γιὰ τὴν πρώτη ἐπέτειο τοῦ Πολυτεχνείου, στις 15 καὶ στις 24 τοῦ περασμένου Νοέμβρη. Ἐπιπλέον στὴν ταινία παρεμβάλλονται μιὰ κινηματογραφικὴ συνέντευξη ἐνὸς ἀγωνιστῆ καὶ ἕνα στιγμιότυπο ἀπὸ τὴν Κύπρο.

Ἀπὸ τὴν σὲ πρῶτο ἐπίπεδο περιγραφή τῶν τριῶν αὐτῶν ταινιῶν ποὺ κάναμε παραπάνω, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ «ὕλικό» τους συντίθεται βασικὰ ἀπὸ: α) ντοκουμέντα, β) μουσικὴ, γ) καταγγελίες, δ) ἀναπαράστασεις. Διερευνώντας τὸ πῶς στέκονται οἱ ταινίες ἀπέναντι σ' αὐτὸ τὸ ὕλικό, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐντοπίσουμε τὴ σάση τους ἀπέναντι στὴν ἱστορία καὶ τὴν πολιτικὴ καὶ παράλληλα τὴ σχέση ποὺ καλλιεργοῦν ἀνάμεσα στὴν τέχνη καὶ τὴν πολιτικὴ ἔτσι ποὺ νὰ μπορέσουμε τελικὰ νὰ προσδιορίσουμε καὶ τὴν πολιτικὴ τους λειτουργία στὴν Ἑλλάδα σήμερα.

α) Χρήση τῶν ντοκουμέντων

Στὴ *Ρωμοσύνη* τὰ παρεμβαλλόμενα ντοκουμέντα ἀναφέρονται βασικὰ στὴν περίοδο τοῦ πολέμου, τῆς κατοχῆς, τοῦ ἐμφύλιου καί, πρὸ πρόσφατα, στὴ Μακρόνησο, στὰ Ἰουλιανὰ κ.λ.π. Ὀπτικά, τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ διατηροῦν τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητά τους. Τὸ περιεχόμενό τους ὅμως ἀναιρεῖται καὶ διαστρεβλώνεται ἀπὸ τὸ σχόλιο ποὺ συνοδεύει τὴν ταινία⁸, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δίνεται τελικὰ μιὰ ἄποψη γιὰ τὴν πρόσφατη ἱστορία μας ποὺ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ ἐκφράζει τὴν πραγματικότητα.

Στὴν ταινία τοῦ Ντασέν ἡ χρῆση κινηματογραφικῶν ντοκουμέντων εἶναι πολὺ περιορισμένη. Ὑπάρχουν μόνο δυὸ-τρὶα πλάνα ἀπὸ τὶς μέρες τοῦ Πολυτεχνείου, ἀρκετὰ σύντομα ὥστε νὰ μὴν προφταίνουν νὰ λειτουργήσουν αὐτοδύναμα. Ὁ ρόλος τους περιορίζεται στὸ νὰ δανείζουν τὸ κύρος τους στὴν ὑπόλοιπη ταινία καὶ νὰ «στηρίζουν» ἔμμεσα τὴν ἐκθεση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος, ὅπως τὴν ἐπιχειρεῖ ἡ ταινία μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου δὲν χρησιμοποιεῖται καθόλου προϋπάρχον κινηματογραφικὸ ὕλικό. Πρέπει ὅμως νὰ δοῦμε, μήπως ἡ κινηματογράφηση τεσσάρων λαϊκῶν ἐκδηλώσεων (δύο διαδηλώσεων καὶ δύο λαϊκῶν συναυλιῶν) στὴν Ἀθήνα, καὶ μιὰς πάνδημης κηδείας στὴ Λευκωσία, ἐπέχουν θέση κινηματογραφικοῦ ντοκουμέντου.

Ἡ κινηματογράφηση τῶν δύο συναυλιῶν χαρακτηρίζεται βασικὰ ἀπὸ τὴ θέση καὶ τὴν ὀπτικὴ τῆς κάμερας: δίπλα στὴν ἐξέδρα τῶν καλλιτεχνῶν καὶ βασικὰ στραμμένη πρὸς αὐτήν. Ὁ Ν. Κούνδουρος, ἐπιλέγοντας αὐτὴ τὴν προνομιακὴ ὀπτικὴ, ἀπέκλεισε ἐξαρχῆς κάθε δυνατότητα νὰ δώσει ἕνα ρεπορτάζ γιὰ τὶς δύο αὐτὲς ἐκδηλώσεις, ἐκδηλώσεις πραγματικὰ λαϊκὲς ποὺ εἶχαν δύο πόλους τουλάχιστον ἰσότιμους: τὴν ἐξέδρα καὶ τὶς κερκίδες. Ἀντὶ γιὰ μιὰ λαϊκὴ καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ δυναμικὴ ἐκδήλωση, βλέπουμε ἕνα μεγάλο «θέαμα» μὲ καλλιτέχνες ποὺ τραγουδᾶνε, συνθέτες ποὺ διευθύνουν, ὀπερατέρη ποὺ κινηματογραφοῦν καὶ κοινὸ ποὺ χειροκροτᾶει μὲ ἐνθουσιασμό. (Βέβαια τὸ «κοινὸ» φωνάζει πότε-πότε «Δόστε τὴ χούντα στὸ λαό», ἀλλὰ ἡ κάμερα τοῦ ρίχνει μιὰ μάλλον φευγαλέα ματιὰ καὶ βιάζεται νὰ στραφεῖ καὶ πάλι στὴν ἐξέδρα γιὰ νὰ μᾶς δείξει τοὺς καλλιτέχνες νὰ περιμένουν νὰ σταματήσουν «τὰ πλήθη» γιὰ νὰ συνεχίσουν τὸ τραγούδι.) Ἡ ὅλη εἰκόνα ἀπομακρύνεται πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸ ντοκουμέντο καὶ λόγω τῆς ὑπερβολικῆς χρήσης τοῦ εὐρυγώνιου φακοῦ.

Γιὰ τὶς διαδηλώσεις ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε τὰ ἑξῆς: α) Δὲν δίνεται καμιά πληροφορία. Κάποιος ποὺ δὲν εἶχε μετᾶσχει, εἶναι ἀδύνατο νὰ μάθει, μέσα ἀπ' αὐτὰ ποὺ βλέπει στὴν ταινία, τί ἔγινε σ' αὐτὲς τὶς διαδηλώσεις, πόσο κόσμο εἶχαν, ποιὲς ὀργανώσεις μετεῖχαν⁹, τί συνθήματα κυριάρχησαν, κ.λ.π. β) Ἡ κάμερα δὲν βρίσκεται ποτὲ μέσα στὴ διαδήλωση. Εἴτε τὴ διασχίζει βιαστικὰ σὰ νὰ βρεθῆκε τυχαῖα στὸ δρόμο τῆς (ὁπότε ἔχουμε κοντινὰ πλάνα «γεμάτα» ἀπὸ κόσμο καὶ πανῶ, ἀλλὰ φευγαλέα), εἴτε ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὴν ὀπισθοχωρώντας (ὁπότε ἔχουμε πολὺ μακρινὰ πλάνα, μὲ ἔρημο τὸ μπροστινὸ πεδίο καὶ «κάτι» νὰ γίνεταί στὸ βάθος). Τέλος ὁ παρα-

8. Χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸ '44 τὸ σχόλιο μᾶς πληροφορεῖ ὅτι «οἱ Ἀγγλοὶ ἀφοῦ ἀπώθησαν τοὺς Γερμανοὺς ἔφυγαν ἀφήνοντας τοὺς Ἕλληνες νὰ λύσουν τὶς διαφορὲς τους...»

9. Στὴ διαδήλωση τῆς 15ης τοῦ Νοέμβρη βλέπουμε μόνο πανῶ τοῦ Ε.Κ.Κ.Ε. καὶ στὴ δευτέρη τῆς 24ης τοῦ Νοέμβρη σχεδὸν ἀποκλειστικὰ τῆς Κ.Ν.Ε. Καὶ ὅμως ἔχουμε ὅτι στὴ δευτέρη ὑπῆρχαν πανῶ ἀκόμη καὶ τῆς Νέας Δημοκρατίας καὶ αὐτὴ ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στις δύο ἐκδηλώσεις.

μορφωτικός ευρυνγόνιος φακός επεμβαίνει και εδώ απο-φασιστικά, αναιρώντας τελικά και την πιθανή ακόμη «ψευδαίσθηση πραγματικότητας».

Τελικά μόνο το επίπεδο της κηδείας του κύριου αγωνιστή Δ. Λοΐζου μπορεί να διεκδικήσει το χαρακτηρισμό του κινηματογραφικού ντοκουμέντου (ίσως επειδή εδώ ο σκηνοθέτης επεμβαίνει σχετικά λιγότερο στο κινηματογραφούμενο αντικείμενο).

Γενικά, τα γεγονότα από τα οποία άντλει το «ύλικό» του ο Κούνδουρος δίνονται και παραμορφωμένα και χωρίς την ιστορική τους διάσταση (την οποία βέβαια δεν μπορούν να υποκαταστήσουν οι χρονολογίες, που είναι η μόνη συγκεκριμένη πληροφορία που δίνει η ταινία γι' αυτά).

β) 'Η μουσική

Η Κουστώφ κινηματογραφεί τη συναυλία του Θεοδωράκη στο «Μπομπινόν» από ένα ξεκάθαρο και δηλωμένο πρίσμα: ανάδειξη της μουσικής και προβολή της μορφής του συνθέτη. Ήξελλοι ή ταινία έχει συγκεκριμένο αντικείμενο τον καλλιτέχνη Μίκη Θεοδωράκη, και ανιχνεύει την ιστορία μας για να βρει τις ρίζες της εμπνευσής του και να εδραιώσει την επικρατούσα άποψη ότι ο Θεοδωράκης είναι από τους κατεξοχήν λαϊκούς και στρατευμένους δημιουργούς. Κάνει όμως το λάθος να παίρνει από την αρχή δεδομένο αυτό που θέλει να αποδείξει, με αποτέλεσμα η ταινία να μην είναι παρά μια ταυτολογία. "Η μάλλον, αν αποδεικνύει κάτι είναι το αντίθετο απ' αυτό που ύπηρχε στις δηλωμένες προθέσεις. Γιατί μέσα από την αναδρομή στην ιστορία του συνθέτη και της χώρας του, δεν καταφέρει να του αποδώσει μια συγκεκριμένη πολιτική στρατεύση (οι αιτιάσεις που προβάλλονται για την εισοδό του και την έξοδό του από το Κόμμα δεν προσδιορίζουν τίποτε περισσότερο από έναν άοριστο ανθρωπισμό-πατριωτισμό-αντιχουντισμό, που όμως δεν χρειαζόταν ολόκληρη ιστορική αναδρομή για να αποδειχτεί), ενώ, παράλληλα, για τη λαϊκότητά του δεν προσφέρει άλλο έπιχειρημα από το ότι στις διάφορες ιστορικές φάσεις ο Θεοδωράκης έδινε καλλιτεχνική έκφραση στα διάφορα προσωπικά του βιώματα, τα οποία βέβαια ήταν πάντοτε σε άμεση εξάρτηση με τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα. Άλλα αυτό συμβαίνει με κάθε πραγματικό καλλιτέχνη ανεξάρτητη από τη συνείδηση που έχει ο ίδιος. Με λίγα λόγια η ταινία ξεκινάει με το δεδομένο ότι ο Θεοδωράκης είναι λαϊκός και στρατευμένος καλλιτέχνης για να αποδείξει τελικά ότι είναι... αλλά και μόνο καλλιτέχνης. Με την επέμβασή της καταφέρει δηλαδή μάλλον να αποπολιτικοποιήσει το συνθέτη και τη μουσική του¹⁰.

Η μουσική βρίσκεται στην καρδιά (και στον τίτλο άλλωστε) της ταινίας του Ν. Κούνδουρου. Ο κυρίαρχος χώρος της ταινίας είναι η εξέδρα, από την οποία δημοφιλείς καλλιτέχνες μας τραγουδάνε. Μέσα όμως στην ίδια ταινία υπάρχει και ο ανώνυμος λαός. Ο λαός που ξεχύνεται στους δρόμους για να διεκδικήσει το δικαίωμα να γράφει ο ίδιος την ιστορία του. "Ανάμεσα σ' αυτούς τους δυο πόλους ή «κίνηση» που διακρίνουμε στην ταινία είναι ότι ο λαός (ακόμη κι όταν βρίσκεται «στούς δρόμους») κατευθύνεται προς το «σταθερό σημείο», την



Τα Τραγούδια της Φωτιάς: Στ. Ξαρχάκος - Μ. Μερκούρη



Άπο το τελετουργικό φινάλε της Δοκιμής. Η Μ. Μερκούρη κορυφαία του Χορού.

Άπο συναυλία του Μ. Θεοδωράκη. Στο μικρόφωνο ο Πέτρος Πανδής που με τη συνέντευξή του στην ταινία της Λιζ Κουστώφ υποβοηθεί το έργο του πολιτικού «άποχρωματισμού» της μουσικής του συνθέτη.



Γιάννης Μαρκόπουλος. Η μουσική του (κι ο ίδιος) συμμετέχει στη Δοκιμή και στα Τραγούδια της Φωτιάς.



12. Αυτή ή διάκριση έχει και μια άλλη επίπτωση: η μουσική του Θεοδωράκη δεν «ευθύνεται» για τις εξελίξεις, ενώ η μουσική του Μαρκόπουλου «μετέχει» και στις ευθύνες. Χαρακτηριστικά βλέπουμε ότι την ώρα που τα τάνγκ καταβαίνουν προς το Πολυτεχνείο οι φοιτητές αδιαφορούν για τις ειδήσεις και δεν τις παίρνουν στα σοβαρά, όντας 'άπασχολημένοι με το να γλεντάνε με ένα σατιρικό τραγουδάκι του «Γιάννη». (Λέτε να αποτελεί αυτή ή σκηνη έμμεση κριτική για το ρόλο των διάφορων «άντιστασιακών» μουσικών που σε τελευταία ανάλυση αποσπούσαν σημαντική μερίδα της νεολαίας μας από την υπεύθυνη πολιτική ένασχιση προσφέροντας άφθονη πολιτική έκτόνωση; Σ' αυτή την περίπτωση πρέπει να διευκρινίσουμε ότι το Πολυτεχνείο δεν ήταν μουσική, και ότι αυτή ή εξέγερση έγινε δυνατή επειδή ακριβώς κάποιοι νέοι κατάλαβαν ότι είναι προτιμότερο, αντί να έκτονώνονται, να δράσουν πολιτικά.)

11. Χαρακτηριστική θεωρούμε την αρχή της ταινίας: Βλέπουμε ένα στιγμιότυπο από την πορεία της 15ης του Νοέμβρη. Η πορεία πήγαινε στο Σκοπετήριο της Κασσαριανής για το μνημόσυνο των ήρωικών νεκρών του Πολυτεχνείου — ή ταινία προτιμά να μάς μεταφέρει στο γήπεδο του Παναθηναϊκού.

εξέδρα, γίνεται «κοινό» — δικαίωση μιās Τέχνης δοσμένης από την αρχή και μιὰ για πάντα¹¹ — ενώ ή «κίνηση» που θὰ περιμέναμε να διαπιστώσουμε θὰ ήταν μιὰ προσπάθεια της Τέχνης (της Τέχνης που θέλει να είναι λαϊκή, πολιτική, στρατευμένη) να κατέβει από την εξέδρα της για να βγει στους δρόμους να έμπνεύσει και να έμπνευστεί.

Στην ταινία του Ντασέν ή μουσική παίζει βασικό ρόλο, αλλά όχι ενιαίο. Καταρχήν γίνεται μιὰ αισθητή διάκριση ανάμεσα στη μουσική του Θεοδωράκη κι αυτή του Μαρκόπουλου.

Η μουσική του Θεοδωράκη δεν μετέχει άμεσα στην αναπαράσταση. Αρχικά δίνεται αυτόνομα και μάλλον παρενθετικά, και ή λειτουργία της σε σχέση με τα αναπαριστώμενα είναι διπλή: δημιουργεί και συντηρεί τη συγκινησιακή ατμόσφαιρα μέσα στην οποία έρχονται να έγγραφουν οι πληροφορίες, και συνδέει συνειρμικά τα ταρινα γεγονότα στα οποία αναφέρεται ή ταινία με άλλες ιστορικές στιγμές με τις οποίες είναι συνδεμένη ή μουσική του Θεοδωράκη. Προς το τέλος της ταινίας το τραγούδι του Θεοδωράκη και το αντικείμενο της αναπαράστασης συναντώνται σε ένα είδος θεατρικού-τελετουργικού θεάματος.

Τα δυο τραγούδια του Μαρκόπουλου εντάσσονται μέσα στην αναπαράσταση των γεγονότων του Πολυτεχνείου. Είναι και τα δυο τραγούδια χαρακτηριστικά έλαφρα και σατιρικά. Γραμμένα στα χρόνια της δικτατορίας και βασικά όχι πολύ γνωστά, δεν προκαλούν συνειρμούς και λειτουργούν μονοσήμαντα σαν ένα ακόμη στοιχείο του γεγονότος όπως αυτό δίνεται μέσα από την αναπαράσταση.

Το πρώτο πράγμα που βλέπουμε σ' αυτόν τον τρόπο αντιμετώπισης των δυο συνθετών, είναι ή μεταγραφή στο φιλμικό πλαίσιο του άπλου γεγονότος ότι ο Θεοδωράκης βρισκόταν έξω από την Ελλάδα τη δεδομένη ιστορική περίοδο ενώ ο Μαρκόπουλος βρισκόταν μέσα. Σε ένα άλλο επίπεδο μπορούμε να διαβάσουμε την άποψη ότι ο Θεοδωράκης έχει έκφρασει μιὰ για πάντα τους «καημούς της Ρωμοσύνης» έτσι που όλα δια τραβάει ο τόπος μας να βρισκουν την έκφρασή τους μέσα στην ήδη προϋπάρχουσα δουλειά του συνθέτη, ενώ ο Μαρκόπουλος εκφράζει την άμεση και λίγο-πολύ πρωτογενή αντίδραση του λαού μας απέναντι στα τρέχοντα γεγονότα. Στόν πρώτο άναγνωρίζεται ή «αιωνιότητα» — στο δεύτερο ή «έπικαιρότητα»¹².

Έκείνο όμως που πρέπει να έπισημάνουμε είναι ότι ή μουσική, όποτε παρεμβαίνει, κυριαρχεί απόλυτα και ή ταινία παίρνει τη μορφή ενός καθαρά μουσικού θεάματος: Οι «πρόβες» που κάνει ο Θεοδωράκης με τη χορωδία είναι σαν μιὰ συναυλία, με κοινό (κατευθείαν) το κοινό του κινηματογράφου. Τα μέρη του Μαρκόπουλου, με τον ίδιο το συνθέτη τριγυρισμένο από χορωδία και μπαλέτο, είναι γυρισμένα πάνω στα πρότυπα του παραδοσιακού άμερικάνικου μούζικαλ. "Όσο για το τελετουργικό-θεατρικό φινάλε μοιάζει απόσπασμα δραματικής λαϊκής όπερας. Με λίγα λόγια, ή μουσική μπορεί να μην έχει μιὰ μόνη και ενιαία λειτουργία, διατηρεί όμως πάντα μιὰ κυρίαρχη άυτονομία: μέσα στο ρευστό σύνολο της ταινίας, ή μουσική είναι το μόνο σταθερό, γνώριμο, «σημείο άναφοράς».

γ) Οί καταγγελίες

Οί καταγγελίες καταλαμβάνουν ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ταινίας του Ντασέν. Σάν «φορείς» χρησιμοποιούνται προσωπικότητες διεθνούς κύρους και ακτινοβολίας. Είναι βέβαια αναμφισβήτητο ότι οι καταγγελίες έχουν μια ιδιαίτερη δύναμη όταν τις απαγγέλλουν τα ίδια τα θύματα. Πρέπει όμως να ομολογήσουμε ότι η μέθοδος που ακολουθεί ο Ντασέν έχει μια άλλη δική της αποτελεσματικότητα: η παρουσία και μόνο διεθνών προσωπικοτήτων όπως ο Άρθουρ Μίλλερ, η Λίλιαν Χέλμαν, ο Μαξιμίλιαν Σελ κ.ά., δημιουργεί μιαν άλλη αμεσότητα στην επικοινωνία με το διεθνές κοινό (για το οποίο, ως μὴν τὸ ξεχνάμε, έγινε ἡ ταινία): Μὲ τὴν παρουσία τους εἶναι σὰν νὰ λένε στὸ θεατὴ: «Κι ἐγὼ δὲν μετέχω ἄμεσα, προσωπικά, σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ παίρνω θέση· κάμε καὶ σὺ τὸ ἴδιο». Πιστεύουμε, δηλαδή, ὅτι τὸ μέρος αὐτὸ τῆς ταινίας θὰ ἦταν πολιτικὰ ἀποτελεσματικὸ, ἂν εἶχε προβληθεῖ ἡ ταινία στὸ ἐξωτερικὸ πρὶν ἀπὸ τὴν πτώση τῆς χούντας. Σήμερα βέβαια στὴν Ἑλλάδα εἶναι μᾶλλον ἀδιάφορο.



Ἀπὸ τὴ Δοκιμὴ. Ἡ Μ. Μερκούρη καὶ ὁ Μ. Θεοδωράκης ἀπευθύνονται στὸ κοινὸ καὶ καταγγέλλουν.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου ὑπάρχει μιὰ σκηνοθετοῦ ὁ ἀγωνιστὴς Ρεκλείτης ἀφηγεῖται τὴ σύλληψή του, τὴν «ἀνάκρισή» του, τὰ βασανιστήριά του καὶ καταγγέλλει ἐπάνω του τοὺς βασανιστὲς του. Ἔχουμε βασικά κινηματογράφο-ντιρέκτ, ἀλλά... τὰ cut δηλώνονται μὲ τὴν κλακέτα ποὺ ἀφήνεται μέσα στὸ πλάνο. Ἡ παρεμβολὴ τῆς κλακέτας σὲ μιὰ συνηθισμένη ταινία μὲ ἱστορία ἔχει μιὰ συγκεκριμένη λειτουργία: σπάει τὴν ψυχολογικὴ ταύτιση τοῦ θεατῆ, τοῦ θυμίζει ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπει δὲν εἶναι ἡ «πραγματικότητα», ἀλλὰ «κινηματογράφος». Ἐναρωτιέται κανεὶς τί ἐπιδιώκει ἡ παρεμβολὴ τῆς κλακέτας ἐδῶ: νὰ σπάσει τὴν ἀμεσότητα; νὰ «δηλώσει» ὅτι ὁ σ. Ρεκλείτης σκηνοθετεῖται; νὰ μᾶς κάμει νὰ ἀμφισβητήσουμε τὴ γνησιότητά του; Βέβαια παρὸς αὐτὰ ἡ ἀφήγηση τοῦ σ. Ρεκλείτη δὲν χάνει οὔτε τὴν ἀμεσότητα οὔτε τὴ γνησιότητά της. Μόνον ποὺ ἡ κλακέτα θυμίζει (καὶ ἐκείνη τὴ στιγμή) στὸ θεατὴ ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπει ἐντάσσεται σὲ μιὰ φιλικὴ κατασκευὴ ποὺ ἔχει τὴ δική της ὑλικὴ ὄντοτητα.

Μία ἀκόμη καταγγελία ἐπιχειρεῖται νὰ ἀρθρωθεῖ στὴν ταινία τοῦ Νίκου Κούνδουρου: τὸ ἐπεισόδιο τῆς Κύπρου ἀρχίζει μὲ ἕνα πανὸ ποὺ γράφει «Δολοφονήθηκε ἀπὸ τὴ CIA» καὶ κλείνει μὲ μιὰ συνέντευξη μὲ τὴ χήρα τοῦ δολοφονημένου Δ. Λοῦζου ποὺ λέει ὅτι ξέρει τοὺς δολοφόνους. Δὲν τοὺς κατονομάζει ὅμως καὶ τελικὰ αὐτὸ ποὺ μένει ἀπὸ ὅλη τὴ σκηνὴ εἶναι ἡ ὑπόνοια «καταγγελίας» ὅτι καὶ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Δώρου Λοῦζου ὑπεύθυνη εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ CIA. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι καταγγελία ἀλλὰ κοινοτοπία.

δ) Ἀναπαραστάσεις

Στὴ Δοκιμὴ ὑπάρχει βασικά ἡ ἀναπαραστάση τῶν γεγονότων τοῦ Πολυτεχνείου. Εἶναι μᾶλλον περιττὸ νὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ ὅτι τὰ ὅσα δείχνονται στὴν ταινία δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα ἐκείνων τῶν ἡμερῶν. Μία ἱστορικὴ πράξη συγκλονιστικὴ στὴ μαχητικότητα καὶ τὴν ἀποφασιστικότητά της μετασηματίζεται,



Ἁ Ρεκλείτης στὰ Τραγούδια τῆς Φωτιάς: καταγγέλλει καὶ ἀναπαραστάση

στὴν ταινία, σὲ ἕνα μεγάλο λαϊκὸ πανηγύρι, μᾶλλον ἀνέμελο καὶ παιδαριῶδες.

Ὅσο γιὰ τὰ παράπλευρα ἐπεισόδια ποὺ ἀποτελοῦν ἀναπαραστάσεις συλλήψεων, ἀνακρίσεων, βασανιστηρίων, κ.λ.π. στηρίζουν τὴ λειτουργία τους βασικά στὴ συγκινησιακὴ φόρτιση.

Στὴν ταινία τοῦ Κούνδουρου καὶ στὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ρεκλείτη, παράλληλα μὲ τὴν ἀφήγηση βλέπουμε μιὰ ἀναπαραστάση βασανιστηρίων πάνω σὲ μιὰ κούκλα. Ἀναπαραστάση ἀρκετὰ μεθοδικὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ.

Τέχνη - Ἱστορία - Πολιτικὴ

Καὶ οἱ τρεῖς ταινίες ἀναφέρονται σὲ συγκεκριμένα ἱστορικὰ γεγονότα καὶ σὲ συγκεκριμένες πολιτικὲς καταστάσεις. Ἀλλὰ, ὅπως προκύπτει ἀπὸ ὅσα ἐκθέσαμε παραπάνω, ἡ ἱστορία καὶ ἡ πολιτικὴ διοχετεύονται, βασικά, ὄχι ἄμεσα σὰν τέτιες, ἀλλὰ, κυρίως, μέσα ἀπὸ τὴ μουσικὴ — μέσα ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη μουσικὴ ποὺ στὴν περίπτωση τῆς κάθε ταινίας παρουσιάζεται σὰν ἡ καλλιτεχνικὰ μετουσιωμένη ἔκφραση τῆς ἱστορίας καὶ τῆς πολιτικῆς. Δὲν ἐνδιαφέρει νὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ τὴ σχέση τῆς χρησιμοποιούμενης μουσικῆς μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὴν πολιτικὴ. Τὸ πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίζουμε εἶναι νὰ δοῦμε τί σημαίνει τὸ νὰ ἀντιμετωπίζεις μιὰ ἄμεση, ζωντανή, ἱστορικο-πολιτικὴ πραγματικότητα, ὄχι ἄμεσα καὶ μὲ τοὺς ὄρους ποὺ αὐτὴ ἐκδηλώνεται, ἀλλὰ δευτερογενῶς μέσα ἀπὸ μιὰ προϋπάρχουσα ἤδη καλλιτεχνικὴ μεταγραφὴ της.¹³

Ἡ τέτια προτεραιότητα τῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν πολιτικὴ ἰσοδυναμεῖ γιὰ μᾶς σχεδὸν μὲ ἀποπολιτικοποίηση τῆς πολιτικῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἡ μετουσιωμένη ἔκφραση μιᾶς πραγματικότητας καλεῖται νὰ δεσπόσει σ' αὐτὴ τὴν ἴδια πραγματικότητα, ὁ δρόμος γιὰ τὴ μεταφυσικὴ εἶναι ἀνοιχτός.

Στὴν περίπτωση τῆς ταινίας τοῦ Ντασέν εἶναι φανερὸ ὅτι αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ λάθος παρεσέφρυνε λόγω τῶν ἰδιόρρυθμων συνθηκῶν στὶς ὁποῖες γυρίστηκε. Στὴν περίπτωση ὅμως τοῦ Κούνδουρου μᾶλλον δὲν πρέπει νὰ μιλάμε γιὰ «λάθος». Στὴν ταινία του τόσο ἡ ἱστορία καὶ ἡ πολιτικὴ ὅσο καὶ ἡ προϋπάρχουσα τέχνη (τὰ τραγούδια, ποὺ κυριαρχοῦν στὴν ταινία) φαίνεται νὰ μὴν εἶναι γιὰ τὸν Κούνδουρο παρὰ ἀφορμὴ γιὰ νὰ κάμει ὁ ἴδιος Τέχνη, νὰ κάμει «κινηματογράφος», πράγμα ποὺ μᾶς κάνει νὰ σκεφτόμαστε ὅτι ἡ προτεραιότητα τῆς Τέχνης εἶναι θέση τοῦ σκηνοθέτη¹⁴.

Ἡ πολιτικὴ σημασία

Γιὰ τὴ Ρωμοσύνη τῆς Λιζ Κουστῶφ δὲν χρειάζεται νὰ προσθέσουμε τίποτε σὲ ὅσα ἔχουμε πεῖ. Ἡ διαστρεβλωμένη εἰκόνα τῆς πρόσφατης ἱστορίας μας, καὶ μάλιστα ὅταν δίνεται σὲ συσχέτισμό μὲ τὴν ἱστορία ἑνὸς συνθέτη ποὺ καὶ δημοφιλὴς εἶναι καὶ γνωστὸς σὰν ἀριστερός, εἶναι ὀπωσδήποτε πολιτικὰ ἐπικίνδυνη¹⁵.

Ἡ Δοκιμὴ τοῦ Ζὺλ Ντασέν εἶναι μιὰ ταινία ἄνιση. Πολιτικὰ ὅμως τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἀντισταθμίσει τὸν ἀρνητικὸ παράγοντα ποὺ ἀποτελεῖ ἡ διαστρεβλωτικὴ εἰκόνα ποὺ δίνει γιὰ τὴ λαϊκὴ ἐξέγερση τοῦ Πολυτεχνείου.

13. Εἶναι σαφές ὅτι δὲν ἀναφερόμαστε ἐδῶ στὴν ταινία Ρωμοσύνη γιατί: α) αὐτὴ ἡ ταινία ἔχει καὶ ἀφορμὴ καὶ ἐρέθισμα τὸν Θεοδωράκη καὶ τὴ μουσικὴ του, β) ἡ ἱστορικὴ περίοδος στὴν ὁποία κάνει ἀναφορὲς δὲν εἶναι βασικά ἡ σύγχρονή της καὶ γ) ἡ Λιζ Κουστῶφ καὶ οἱ συνεργάτες της δὲν ἔχουν καμιά ἄμεση σχέση μὲ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἱστορία της.

14. Καὶ θὰ ἔπρεπε ἴσως ἐδῶ νὰ προσθέσουμε ὅτι ὁ Νίκος Κούνδουρος κάνει καὶ ἕνα στοιχειῶδες λάθος ταυτίζοντας τὴν «κινηματογραφικὴ τέχνη» μὲ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ. Ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ τέτια παρεξήγηση δὲν εἶναι δύσκολο νὰ φτάσει κανεὶς στὸ σημεῖο ποὺ ἔφτασε ὁ Νίκος Κούνδουρος μ' αὐτὴ τὴν ταινία ὅπου, ἀντὶ νὰ χρησιμοποιήσει τὶς τεχνικὲς του δυνατότητες γιὰ νὰ προβάλει καλύτερα τὸ ὑλικὸ του, χρησιμοποιεῖ αὐτὸ τὸ ὑλικὸ (στὶς συναυλίες, τὶς διαδηλώσεις, κλπ) γιὰ νὰ μᾶς ἐπιδείξει τὶς δυνατότητες τοῦ εὐρυγώνιου φακοῦ.

15. Μιλάμε πάντα μὲ βάση τὸ ἑλληνικὸ σχολίο.



Πάνω: *Ανάκριση και βασανιστήρια*: αναπαράσταση στην ταινία *Δοκιμή*
 Κάτω: *Αναπαράσταση βασανιστηρίων* στα *Τραγούδια της φωτιάς*



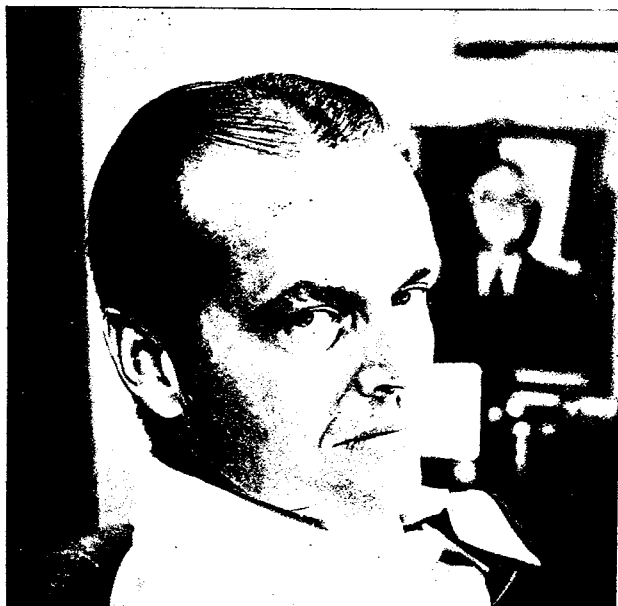
Τα *Τραγούδια της Φωτιάς* του Νίκου Κούνδουρου, είναι η μόνη από τις τρεις αυτές ταινίες που γυρίστηκε στην Ελλάδα, και μετά την πτώση της χούντας, και αυτό της δίνει ιδιαίτερη σημασία. Γι' αυτό θα ασχοληθούμε περισσότερο μαζί της.

Όλοι ξέρουμε τις συνθήκες στις οποίες βρίσκεται σήμερα η χώρα μας, τα καυτά έσωτερικά και έξωτερικά προβλήματα που αντιμετωπίζει. Ξέρουμε επίσης τα προβλήματα που εκδηλώνονται στο χώρο της *Αριστεράς* και τη συνακόλουθη «άδυναμία» του προοδευτικού κινήματος. Σ' αυτές τις συνθήκες εμφανίζεται μια ταινία που συλλέγει εκδηλώσεις-συμπτώματα της σημερινής ελληνικής κατάστασης για να συνθέσει μ' αυτά ένα πολύχρωμο θέαμα. Βέβαια η ταινία του Κούνδουρου δεν διαστρεβλώνει, μόνο «παραμορφώνει» — δεν λείπει ψέματα, μόνο αποκορύπτει αλήθειες. Είναι όμως λίγο αυτό, σήμερα που όλοι ψάχνουμε να βρούμε τα νήματα που θα μας βγάλουν σε κάποιον άκρη; Είναι λίγο να ενισχύεις τη σύγχυση τη στιγμή που αυτό που απαιτείται είναι ο υπεύθυνος προβληματισμός; Το να αναμασάμε σήμερα καταγγελίες για τα βασανιστήρια της χούντας δεν είναι πολιτική, είναι σχεδόν τυμβωρυχία. Με το να καταγγέλλουμε τη CIA δεν αντιμετωπίζουμε τα σημερινά δεινά, τα ξερακίζουμε. Οί «καταγγελίες» που περιέχονται στην ταινία του Νίκου Κούνδουρου δεν αποτελούν παρά άλλοθι για μια ταινία βασικά «άπολιτική» και καταναλώσιμη (και αυτό ισχύει εξ' αντικειμένου και για την προβολή της *Δοκιμής* σήμερα). Άλλα το να κάνεις (ή να προβάλλεις) σήμερα «άπολιτικές», καταναλώσιμες ταινίες πάνω σε κατεξοχήν πολιτικά θέματα είναι από μόνο του μια πολιτική πράξη με συγκεκριμένα απόχρωση.

Υ.Γ.1 Για τις ταινίες με τις οποίες ασχοληθήκαμε εδώ, ειπώθηκε ότι βλέπουν τον αγώνα του ελληνικού λαού ενάντια στη χούντα σαν αγώνα για το «δικαίωμα να τραγουδάμε λεύτερα». Αν αυτό ίσχυε μόνο στη συμβολική του διάσταση δεν θα είχαμε καμία αντίρρηση. Όταν όμως τείνει να πάρει — όπως διαπιστώνουμε — διαστάσεις κυριαρχικές, έτσι που να σκιάζει όχι μόνο το πραγματικό περιεχόμενο του αντιχουντικού αγώνα αλλά (πράγμα πολύ χειρότερο) και τη φύση των σημερινών προβλημάτων, τότε βρισκόμαστε απέναντι σε επικίνδυνο σύμπτωμα.

Υ.Γ. 2 Στο τελευταίο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης¹⁶ παρουσιάστηκαν ορισμένες πολύ αξιόλογες και γνήσια πολιτικές ταινίες. Και όταν λέμε «γνήσια πολιτικές» εννοούμε ότι αντιμετωπίζουν συγκεκριμένες καταστάσεις, ψάχνουν με μεγάλη επιμονή να εντοπίσουν τη βάση των προβλημάτων που εκδηλώνονται, μεθοδεύουν την έρευνα και την προβληματική τους έτσι ώστε ανοίγουν γόνιμο διάλογο με το θεατή πάνω σε κοινά προβλήματα. Οί περισσότερες απ' αυτές τις ταινίες πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες, σε περιφερειακές «είδικες» αίθουσες και χωρίς προδιαφήμιση. Η έγχρωμη «υπερπαραγωγή» του Νίκου Κούνδουρου βγήκε μέσα από το δίκτυο της Φίνος Φιλμ σε πολλές κεντρικές αίθουσες και μετά από έντονη διαφημιστική εκστρατεία. Έχουμε μπροστά μας την πρώτη εκδήλωση ενός νέου «κατεστημένου»;

16. *Ας σημειώσουμε ότι στην κριτική επιτροπή του Ελληνικού Φεστιβάλ μετείχε ο Νίκος Κούνδουρος, ενώ πρόεδρος της κριτικής επιτροπής του Διεθνούς Φεστιβάλ (που άρχισε πανηγυρικά με την ταινία του Γαβρά *Κατάσταση Πολιορκίας*) ήταν ο Ζύλ Ντασέν.



Μία ταινία του Ρομάν Πολάνσκι

Τσαίνατάουν

Μιά από τις πιο αξιοσημείωτες εικόνες στο *Τσαίνατάουν* του Ρομάν Πολάνσκι, είναι το πρόσωπο του Τζακ Νίκολσον, μ' αυτόν τον περιέργο συγκερασμό του παιδικού και του οργανωμένου. Τα φωτεινά μάτια, το παιδικό ένθουσιώδες χαμόγελο εξισορροπούν με τα μαλλιά του, που ανεμίζουν προς τα πίσω σε μικρές εύθραυστες τούφες, λιγοστά, τονισμένα από τη γυαλάδα της μπριγιαντίνης. Το έφηβικό πρόσωπο κάτω απ' αυτά τα μαλλιά, είναι το άτου του Νίκολσον. Του επιτρέπει να κάνει πράγματα, που αν τα έκανε ένας πιο σκληρός ήθοποιος, όπως ο Κλήντ Ήσγουντ, θα τον πετροβολούσαν. Άλλα στο *Τσαίνατάουν* η άθωότητα δεν μπορεί να διαρκέσει πολύ. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, μεταμφιεσμένος σ' ένα είδος Γουίλμντ Κούσκι, εμφανίζεται για να κόψει ένα κομμάτι από τη μύτη του Νίκολσον και μετά να τον προειδοποιήσει: «Την επόμενη φορά θα τη χάσεις ολόκληρη, θα την κόψω και θα ταίσω μ' αυτή τη χρυσόφαρά μου». Από κει και πέρα, ένας ελαφρά στραβός επίδειμος πάνω στην πληγή, θυμίζει συνεχώς το αδύναμο του ανθρώπου και την κακία του κόσμου.

Το *Τσαίνατάουν* είναι η εισβολή του Πολάνσκι και του Νίκολσον στον κόσμο της νύχτας, όπου κάποτε βασίλευε ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ. Αυτό το επικίνδυνο, χωρίς ήθικη κομμάτι της Νότιας Καλιφόρνιας που χαρτογράφησαν ο Ντάσιλ Χάμμετ και ο Ράνμοντ Τσάντλερ, είναι το πεδίο της μάχης του κυνικού νεοφερμένου και των ένοχων πλουσίων — και σωστά: σε πολλά σημεία ο Νίκολσον είναι ο νέος Μπόγκαρτ. Όπως κι εκείνος είναι ο αγαπημένος ήθοποιος της διανόησης. Είναι ο ήθοποιος που πάντα καταφέρνει να φαίνεται έξυπνότερος απ' όλους τον τριγυρίζουν, εκτοξεύοντας ταυτόχρονα σατα-

του Μάικ Γουίλμνικτον

Παραγωγή: Η.Π.Α., 1974

Σενάριο: Ρόμπερτ Τόουν

Σκηνοθεσία: Ρομάν Πολάνσκι

Φωτογραφία: Τζών Άλντζο

Μουσική: Τζέρεμ Γκόντσομτ

Παίζουν: Τζακ Νίκολσον, Φαίη Ντανα-

γουαίη, Τζών Χιούστον, Πέρρυ Λοπέζ,

Ντάρελ Ζβέρλινγκ, Ντιάνα

Λάντ, Ρομάν Πολάνσκι.

Διάρκεια: 132'

νικά άστειάκια στο θεατή. Καυστικός, κυνικός, προκαλεί την πιο απόκρυφη γοητεία, διατηρώντας ταυτόχρονα άρκετο ρομαντισμό και ιδεαλισμό για να κρατήσει τη συμπάθειά του. Βέβαια ο Νίκολσον δεν θυμίζει φυσιογνωμικά τον Μπόγκαρτ· ή κινηματογραφική του προσωπικότητα πλησιάζει περισσότερο στον Κόγκνεν, αλλά έχει την τεχνική του Μπόγκαρτ, και υπάρχουν άρκετες σκηνές στο *Τσαίνατάουν*, όπου ο απόηχος είναι ακαταμάχητος: στιγμές όπου ο Νίκολσον θα περάσει τρέχοντας άρκετες γραμμές του διάλογου, κρατώντας όμως τα μάτια του καρφωμένα έρευνητικά στον άκροατή του, ακριβώς όπως έκανε ο Μπόγκαρτ. Ο Μπόγκαρτ, ο κακός σε πιο «ρεαλιστικές» ταινίες, έγινε ο ήρωας στο μακάβριο φανταστικό κόσμο του φίλμ-νουάρ της δεκαετίας του '40, γιατί η κακία του έγινε αξία. Ήταν η συμπεκνωμένη μορφή του ανθρώπου που ξανοίγει δρόμο μέσα από άπαστράπτουσες άηδίες. Κι όσο πιο καλός ήταν. Έτσι και στο *Τσαίνατάουν*, ο νευρικός κυνισμός του Νίκολσον δεν είναι όπως στο *Capital Knowledge* (Η γνωριμία της σάρκας, του Μάικ Νίκολς) δείγμα του άπροσάρμοστου· είναι άμυνα σε αξίες που διαφθαρέμενες άκόμη, σ' έναν κυνισμό που άπόλυτο.

«Μ' άρέσουν τα κλισέ», είπε πρόσφατα ο Πολάνσκι «είναι έξαιρετικά χρήσιμα, οι μεγάλοι καλλιτέχνες πάντα τα χρησιμοποιούν, εγώ άπλώς προσπαθώ να τα φέρω στην εποχή μας, να τους δώσω μορφή που να τα κάνει άποδεκτά». Ίσως για να εξηγήσει αυτό άποκάλεσε το *Τσαίνατάουν* «η ταινία μου για πλατύ κοινό». Μπορεί το *Τσαίνατάουν* να μην είναι μια τεράστια έπιτυχία της τάξεως του *Πρωτόρη* και του *Νονού* (κέρδισε πάνω άπό 5 εκατ. δολάρια στις πρώτες 10 έβδομάδες κυκλοφορίας) αλλά είναι ταινία που άπωσδήποτε προορίζεται για μεγάλη κυκλοφορία, ταινία που πιστεύει ότι οι δημοφιλείς παραδόσεις μπορούν να έχουν ήθικη και αισθητική αξία. Παίρνοντας αυτή τη θέση ο Πολάνσκι, άπομακρύνεται από μερικούς από τους καλύτερους σκηνοθέτες της γενιάς του: από τον Γκοντάρ για τον όποιο «η τρέλα του κινηματογράφου» είναι πια άστικη σύγχυση, από τον Μπερτολούτσι, που στο *Τελευταίο ταγκό* παρουσίασε το σπηθισμένο συνεχιστή των δημοφιλών παραδόσεων Ζάν-Πιέρ Λεώ σαν ένα στυλιζαρισμένο κρεμανταλά, από τον Άλτμαν και τον Κόπολλα που χρησιμοποιούν τα παλιά είδη, στο *Τελευταίο Άντιο* και στο *Νομό*, μόνο και μόνο για να τα φέρουν σε σύγκρουση με τη νέα πραγματικότητα. Ο Πολάνσκι δεν έχει τέτοιες βλέψεις· αντί να προσπαθεί να κάνει το είδος να εκραγεί από μέσα, όπως ο Άλτμαν, προσπαθεί μαζί με το σεναριογράφο Ρόμπερτ Τόουν να φτιάξει ένα «τέλειο μοντέλο», μία «ιδανική» ντετεκτιβιστική ταινία. «Αν το *Τελευταίο Άντιο* δείξει τον ιδιωτικό ντέτεκτιβ σαν άναχρονισμό και τις αξίες του παράλογες, ο Πολάνσκι αντίθετα ξαναδημιουργεί τον κόσμο που έφτιαξε αυτές τις αξίες. Έτσι ενώ ο έβραϊός Μάλροου του Έλιοτ Γκούλντ (στο *Τελευταίο Άντιο*) ήταν σαν ψάρι έξω από το νερό, ο Τζ. Τζ. Γκίττες του Νίκολσον κολυμπά στα ίδια νερά με όλους έμας.

Προκαλεί έκπληξη ότι τόσο διαφορετικοί σκηνοθέτες, όπως ο Πολάνσκι και ο Άλτμαν, καταπαύστηκαν με το ίδιο είδος — και προκαλεί ίσως μεγαλύτερη άκόμη έκπληξη ότι ο Μπερτολούτσι μιλά με ένθουσιασμό για το γύρισμα του *Red Harvest* (Ο κόκκινος θερισμός του

1. Στο περιοδικό *Movietone News*, στο τεύχος του *Τουλίου*, ο Ρίτσαρντ Τζαίημσον έχει έναν έξαντλητικό κατάλογο από όλες τις «κινέζικες» αναφορές στην ταινία. Άν και δεν βλέπουμε την πραγματική *Τσαίνατάουν* (κινέζικη συνοικία) παρά μόνο στην κορύφωση της ταινίας, υπάρχει συνέχεια σαν πειστική παρουσία (όπως η Ρεβέκα στην δμώνυμη ταινία του Χίτσκοκ). Ο Ρόμπερτ Τόουν λέει ότι το σενάριο άρχισε απ' αυτή τη λέξη, *Τσαίνατάουν*, και την ιδέα μιας γυναίκας που θα ένοσμάτωνε μια άίσθηση μυστηρίου και κινδύνου.

Οι κοινωνικές συμπαράδηλώσεις είναι σημαντικές. Όλοι οι ήπηρετες στην ταινία είναι Κινέζοι και υποθέτουμε ότι μένουν στην κινέζικη συνοικία, τόπο όπου βασιλεύει η άναρχία και η διαφθαρεμένη άστυνομία παραβλέπει τα πάντα. Η *Τσαίνατάουν* μας φαίνεται έξωτική, στην πραγματικότητα είναι ένα γκέτο. Ένας σκηνοθέτης, όπως ο Πολάνσκι, που ενδιαφέρεται τόσο για το δράμα των ταξικών δομών και όριων, (στο *Fat and the Lean* — ο Χοντρός και ο Άδύνατος, στο *Μαχαίρι στο νερό* — *Knife in the water*, στο *Νύχτα των δολοφόνων* — *Cul-de-sac*), δεν μπορεί να το έχει βάλει αυτό στην ταινία του χωρίς να έχει σημασία.

συγγραφέα Χάμμετ, με τον Νικόλσον). Ίσως το κοινό τους σημείο να είναι ο κοινός θαυμασμός τους για τον Χιούστον (ο Χιούστον είναι ο αγαπημένος Αμερικανός σκηνοθέτης του Άλτιμαν, και ο Πολάνσκυ, σαν φόρο τιμής, του έδωσε το ρόλο του διαβολικού Πατριάρχη Νώε Κρός στο Τσάινατάουν), αλλά υποψιάζομαι πως στον καθένα άρεσει διαφορετική πλευρά του Χιούστον. Και πραγματικά οι αναφορές τους σ' αυτόν δεν θα μπορούσαν να είναι πιο διαφορετικές. Το Τελευταίο Αντίο είναι πρόχειρα φτιαγμένο, δεσμευτικά και σχεδόν τυχαία παραγωγικό. Σκηνοθέτης και ήθοιοι άρπάζονται από έκκεντριμους και άτυχηματα για να απαλλαγούν από τις συμβάσεις. Στο Τσάινατάουν υπάρχει μία υπερβολική σχεδόν ελλέπτυνση. Είναι μιὰ δμορφη ταινία που πλησιάζει την αποστείρωση. Ωστόσο, ακολουθώντας αυστηρά τις συμβάσεις, μέχρι τέλους, αποκαλύπτει κάτι πιο φοβερό και πιο σκοτεινό από τις προηγούμενες ταινίες του είδους. Η αποκορύφωση στο Τελευταίο Αντίο αντιστοιχεί με την πιραντελική φράση «Στο κάτω κάτω είναι μόνο μιὰ ταινία». Στο Τσάινατάουν η αποκορύφωση είναι δυναμίτης· ανοίγει ένα χάσμα κάτω από τα πόδια μας και μās δίνει μιὰ στιγμή τόσο δυνατή όσο κι εκείνες οι τρομακτικές τελευταίες σελίδες από το Γεράκι της Μάλτας (που δεν παρουσιάστηκαν εξίσου δυνατά στην ταινία), όταν η ήθική του Σάμ Σπέντ αποκαλύπτεται ότι είναι ένα απ' τα πιο δαιμονικά στοιχεία ενός εφιαλτικού κόσμου.

Το Τσάινατάουν έχει πολλά θετικά στοιχεία: τη σκηνοθεσία του Πολάνσκυ, την ήθοποιία, τη θαυμασία κινηματογράφηση του Τζών Άλόνζο, ένα έξυπνο μουσικό θέμα εποχής του Τζών Γκόλντσμιθ και τους διαλόγους του Τόουν². αλλά αυτό που μου άρεσει περισσότερο είναι η ισορροπία της (ή ισορροπία είναι μιὰ ικανότητα που και ο Πολάνσκυ και ο Νικόλσον έχουν σε μεγάλο βαθμό). Μιὰ ισορροπία που διατηρείται ακόμη κι όταν τα πράγματα βρίσκονται στο πιο άγριο στάδιο. Ίσως η λέξη ισορροπία ήχει περίεργα για μιὰ ταινία με τόσους φόνους και άκρωτηριασμούς, φυσικούς και ψυχικούς, μιὰ ταινία με τέτια δλοκληρωτική διαφθορά σαν λύση. Άλλα τα καλύτερα άσπεία είναι πάντα τα πιο όδυνηρά. Όπως είπε ο Μπέρναρντ Σάυ: «άν' θέλεις να πείς στους ανθρώπους την αλήθεια καλύτερα να τους κάνεις να γελάσουν, άλλιώς θα σέ σκοτώσουν». Ο Πολάνσκυ έχει μόνος του τονίσει τις προφανείς αναλογίες ανάμεσα στα έγκλήματα του Τσάινατάουν και τη δημόσια ζωή της σύγχρονης Αμερικής (δίνοντας άφορμή σε κάποιο σχολιαστή να αποκαλέσει την ταινία Γουάτεργχεϊτ με δικό της νερό — water). Ο Τόουν όταν έγραφε την πλοκή της ταινίας, δανειζόταν στοιχεία από την πραγματική ζωή και όποιοσδήποτε παρακολουθεί την τοπική διοίκηση της περιοχής του θα έχει πιθανότατα παρατηρήσει παρόμοιες καταστάσεις — άνωτερους δημόσιους υπάλληλους άπατεώνες, άστυνομικούς διαφθαρμένους, κ.τ.τ. Το περιεργο θα ήταν μιὰ διοίκηση πόλης που δεν θα είχε κανένα τέτιο στοιχείο. Το Τσάινατάουν παρουσιάζει μιὰ περίπτωση που η κατάσταση είναι πια άπωθητική μὰ όχι άσυνήθιστη. Ωστόσο, η δικτυκότητα της ταινίας, η τελική συναισθηματική καυστικότητα της, προέρχεται από το ρομαντισμό της, από τον τρόπο που συνδέει τα στοιχεία της πλοκής, φτιάχνοντας μιὰ σχέση αίτιου και αίτιατου



Πολλά είναι τα στοιχεία που επιτρέπουν μιὰ ψυχαναλυτική ανάγνωση του Τσάινατάουν. Η άκρωτηριασμένη μήτη του Νικόλσον (κλασικό φαλλικό σύμβολο) παραπέμπει στον ψυχολογικό εύνουχισμό του Τζέημ Γκίττες. Στην παραπάνω φωτογραφία από την ταινία βλέπουμε να αντιπαρβάλλεται στην άκρωτηριασμένη μήτη του Γκίττες, το έπιβλητικό πούρο του Νώε Κρός.

2. Το προηγούμενο σενάριο του Ρόμπερτ Τόουν για τον Νικόλσον — Το τελευταίο άπόσπασμα (The last detail) του Χάλ Άσμπυ — έχει χτυπητή αντίθεση με το Τσάινατάουν. Και στα δύο ο Νικόλσον παίζει ένα «λαθιμένο» επαναστάτη, έναν φαναχτερό, άναρπετικό χαρακτήρα που καταλήγει όμως να μείνει πιστός στο «σύστημα» και να οδηγήσει το έρπιο στη σφαγή. Και οι δύο ταινίες τελειώνουν με την ίδια έντονη εικόνα: ο Νικόλσον και οι σύντροφοί του άπομακρύνονται από το ναυάγιο. Κανένas δεν άμφιβάλλει πως το Τσάινατάουν είναι ταινία του Πολάνσκυ, αλλά όποιοσδήποτε η προσωπικότητα και του Τόουν και του Νικόλσον επέδρασαν σημαντικά. Ο Πολάνσκυ ό ίδιος στηρίχτηκε «στο μεγάλο ταλέντο του Τόουν για τους διαλόγους».



ανάμεσα στην προσωπική άγωνία και στο δημόσιο σκάνδαλο και πηγαίνοντάς μας από τις συναισθηματικές άποτυχίες του Τζ. Τζ. Γκίττες στις κοινωνικές άποτυχίες του.

Άς ξεκινήσουμε απ' την πιο περιεργη, καθώς φαίνεται, πλευρά της πλοκής: Η άνάμειξη του θέματος της δεξαμενής του νερού με την αίμομικτική καταδίωξη της έγγονης από τον Κρός. Φαινομενικά ξεχωριστά θέματα, μπλέκονται σε μιὰ αξιοθαύμαστη ποικιλία έπιπέδων. Όταν ο Κρός προσλαμβάνει τον Γκίττες ποιός είναι ο βασικός σκοπός του; Να ξεφτυλίσει τον γαμπρό του Μάλρεϋ ή να ξαναβρεί την έγγονή του; Ο Μάλρεϋ δολοφονείται για να μην αποκαλύψει την ύπόθεση της δεξαμενής ή επειδή άρνεϊται να αποκαλύψει πού βρίσκεται η κοπέλα; Ο Κρός ένοχοποιεί την κόρη του Έβελυν για φόνο, επειδή αυτή και ο Γκίττες έχουν άνακαλύψει την άπάτη του ή για να την άναγκάσει να αποκαλύψει πού είναι η κόρη της; Νομίζω πως σ' όλες τις περιπτώσεις η άπάντηση είναι και τα δύο. Το ιδιωτικό και το δημόσιο έγκλημα είναι άδιαχώριστα. Είμαστε συνηθισμένοι σε ψυχαναλυτικές έρμηνείες τών μεγάλων έγκλημάτων (το σεξουαλικό πρόβλημα του Χίτλερ) όμως εδώ το αίτιο και το αίτιατο μπλέκονται, οι έπιχειρήσεις — άπάτες του Κρός και η σεξουαλική του διαστροφή ταυτίζονται. Το συμβολικό και το συγκεκριμένο έπίπεδο της δράσης γίνονται ένα. Το νερό της δεξαμενής που τη μέρα φαίνεται όλο και να στερεύει ενώ τη νύχτα ξεχύνεται όρημτικά με υπόκαφα ξεσπάσματα, παραπέμπει στους σκοτεινούς πόθους του Κρός. Η ξηρασία, η ζέστη που παραλύει τα πάντα στο Λος Άντζελες που έχει χτυπηθεί από την έλλειψη νερού, θυμίζει την έρημιά στην όποία έχει οδηγήσει ο Κρός την κόρη του.

Το δυνατό σημείο του Πολάνσκυ ήταν πάντα η ικανότητα του να εκφράζει ιδέες και πνευματικές καταστάσεις τελείως άφηρημένες με εικόνες. Το νερό είναι ένα από τα κύρια σύμβολά του και εδώ το έκμεταλλεύεται πλήρως. Το ψυγείο ενός αυτοκινήτου βράζει άμέσως πριν από μιὰ τυπική έκρηξη θυμού του Νικόλσον. Ένας ψυκτήρας νερού εμφανίζεται διακριτικά στο άριστο μέρος της όθόνης (ένώ η Έβελυν — Φαίη Νταναγουαίη — άθέατη για τον Γκίττες — Τζακ Νικόλσον — είναι στο δεξί) κατά τη διάρκεια της περιφημής σκηνής του άσπείου για τον κινέζικο έρωτα. Δύο σκηνές στο ντους έρχονται πριν και μετά από την προδοσία της Έβελυν από τον Γκίττες και ο συνεχής ήχος της βρύσης που στάζει συνοδεύει την άνακάλυψη του πτώματος της ψεύτικης κυρίας Μάλρεϋ (Ντιάνα Λάντ) από τον Γκίττες. Η έννοια του λάιτ μοτιβ της ταινίας αποκρυσταλλώνεται στους δύο πρώτους θανάτους — και οι δύο από πνιγμό. Το νερό, όπως και οι σεξουαλικές έπιθυμίες του Κρός, μπορεί να άντιπροσωπεύει τη δημιουργία ή την καταστροφή, την τάση για ζωή ή την τάση για θάνατο. Όταν ο Γκίττες παρουσιάζει καθαρά στον Κρός την ένοχή του, ο γέρος προχωρεί προς την πισίνα όπου έπνιξε τον Μάλρεϋ και παρατηρεί ύπεροπτικά και έλλειπτικά: «Εδώ είναι που άρχιζει η ζωή... σε πισίνες και δεξαμενές». Λέει στον Γκίττες πως το Λος Άντζελες δημιουργήθηκε όταν αυτός και ο Μάλρεϋ έριξαν νερό στην άμμο της έρήμου και «το άφησαν να διαβρώσει τα πάντα μέχρι το νερό βράχο».



Ἡ ἀπάτη πού κάνει γιὰ νὰ κερδίσει τὴ γῆ, ὁ πόθος του γιὰ τὴν κοπέλα, ἀκόμη καὶ ἡ γέννηση τοῦ Λὸς Ἄντζελες, ὅλα εἶναι μπερδεμένα στὸ μυαλό του, διπλωμένα σ' αὐτὴν τὴν παγωμένη μεταφορὰ του: αὐτὸς καὶ ὁ Μάλρεϋ ἦταν πατέρες τοῦ Λὸς Ἄντζελες, ἀλλὰ αὐτός, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Μάλρεϋ, ἤθελε νὰ κρατήσει τὰ ἀρδευτικά ἔργα (ὅπως καὶ τὶς κόρες του) στὴν «οἰκογένεια». Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ παραμικρὴ ἀλλαγὴ στὸν τόνο του ὅταν ἀπαντᾷ στὴν ἐρώτηση τοῦ Γκίττες, τί σκοπεύει νὰ ἀγοράσει μὲ τὰ κέρδη του ἀπ' τὰ ἐγγλήματα. «Τὸ μέλλον, Γκίττες» φωνάζει «τὸ μέλλον! λοιπὸν ποῦ εἶναι ἡ κοπέλα;».

Ὁ Κρός εἶναι ὁ βασικὸς κινητήριος ἄξονας τῆς ταινίας (ἴσως ὁ πραγματικὸς τῆς «ἥρωας»), ἀλλὰ ὁ Γκίττες παραμένει τὸ κέντρο τῆς συνείδησής της, καὶ ἡ ἠδονοβλεψία του εἶναι ἡ βάση τοῦ δράματος: ποτὲ δὲν βγαίνουμε ἀπὸ τὸ ὀπτικὸ πεδίο του. Ὁ Πολάνσκυ λέει ὅτι ἄλλαξε τὸ σενάριο: «Τὸ ἄλλαξα καὶ τὸ ἔκανα ὅλο ὑποκειμενικὸ». Ἐνα ὑποκειμενικὸ ὕψος ταιριάζει καλύτερα στὸ εἶδος, καὶ πραγματικά, ὁ Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ δοκίμασε μιὰ τεχνικὴ «πρώτου προσώπου» στὴ διασκευὴ του ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τσάντλερ *The lady in the lake*, ἀλλὰ στὴ τεχνικὴ του πῆρε τὸ πρῶτο πρόσωπο κατὰ λέξη, ἔδωσε — μεταφορικά — τὴ μηχανὴ στὸ κεφάλι τοῦ Μάρλοου. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Πολάνσκυ εἶναι περισσότερο κλασικὴ: ἀκολουθεῖ τὴ μέθοδο τῆς ταινίας *Δεσμῶτες τοῦ Ἰλίγγου* (*Vertigo*). Εἴτε ἡ μηχανὴ ἀκολουθεῖ τὸν Γκίττες ὅταν μπαίνει σ' ἕνα δωμάτιο, εἴτε πλάνο τοῦ Γκίττες ἐναλλάσσονται μὲ πλάνο ἀπ' αὐτὰ πού βλέπει. Στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ *Τσάινάτουν* ἡ μηχανὴ εἶναι κατευθειαν στὸ ὕψος τοῦ ματιοῦ καὶ τὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν παρουσιάζονται σὲ τεράστια γκρὸ-πλάνο. Ὁ Πολάνσκυ ἐγκαταλείπει αὐτὴ τὴν κατασκευὴ μόνον σὲ περιπτώσεις πού τις ἔχει προσεκτικὰ διαλέξει: σὲ μιὰ σκηναὶ δράσης πού πρέπει νὰ δεῖχται ἀπὸ ἀπόσταση ἢ σὲ μιὰ συζήτηση μεγάλῃς διάρκειας σὲ μονοπλάνο τοῦ Γκίττες μὲ κάποιον ἄλλον. Ὅταν ὁ Πολάνσκυ παρουσιάζει τὴν ἀποψη κάποιου ἄλλου χαρακτήρα, εἶναι συνήθως σ' αὐτὲς τις ἔντονες στιγμὲς πού ἡ προσωπικότητά τοῦ Γκίττες μπλέκεται γιὰ λίγο μ' αὐτὴν τοῦ ἄλλου χαρακτήρα: μὲ τὸν Μάλρεϋ σὲ μιὰ σουρεαλιστικὴ παραλία τοῦ Εἰρηνικοῦ, μὲ τὴν Ἐβελν ὅταν αὐτὴ παραδέχεται τὴν αἰμομξία ἢ μὲ τὸν Σγουρομάλλν, ἕναν πελάτη, καθὼς ὁ τελευταῖος κοιτάζει ἐνοχλημένος τὶς φωτογραφίες ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ ἐπαφὴ τῆς γυναίκας του μὲ κάποιον ἄλλον ἄντρα.

Τὰ σύντομα πλάνο αὐτῶν τῶν φωτογραφιῶν, πού εἶναι καὶ τὸ πρῶτο πράγμα πού βλέπουμε στὴν ταινία, καθιερώνουν τὸ ὅλο μοτίβο τῆς ἠδονοβλεψίας. Ἡ ἠδονοβλεψία καὶ ἡ ἀνάμνηση ἔλξη της εἶναι πρωταρχικὸ στοιχεῖο γιὰ κάθε ντετεκτιβιστικὴ ταινία³, ἀλλὰ στὸ *Τσάινάτουν* εἶναι μοναδικὸ γιὰ τὴ διπλὴ στάση πού παίρνει ἀπέναντί της. Ἡ δουλειὰ τοῦ Γκίττες εἶναι ἄχαρη. Παρακολουθεῖ συζύγους, εἶναι ὁ τρόμος τῶν ντουλαπιῶν πού κρύβουν σκελετούς. Ἰσως σὰν ἀντίδραση γιὰ τὴν ἄχαρη δουλειὰ του ἔχει μιὰ ἐπιτηδευμένη ἐμφάνιση: περιποιημένα ρούχα, τεράστιο γομφεῖο μὲ μπάρο, νομικὰ βιβλία, μιὰ φωτογραφία τοῦ Ρούσβελτ πάνω ἀπὸ τὸ γραφεῖο του καὶ φωτογραφίες μὲ αὐτόγραφα γνωστῶν στάρ-πελατῶν του στὸν τοίχο. Οἱ ἀπόψεις του ὡστόσο εἶναι περιορισμένες καὶ ἀφελιμιστικές. Τὸ μόνον πράγμα πού δείχνει νὰ τὸν ἐνδιαφέρει νὰ διαβάσει εἶναι τὰ νέα τοῦ ἵπποδρόμου.

Ὁ Γκίττες παρουσιάζεται στὴν ἴδια πνευματικὴ κατά-



σταση μὲ τὸν Σάλερ Ἀξναβούρ στὸ *Πυροβολήστε τὸν πιανίστα* (*Tirez sur le pianiste* τοῦ Φρ. Τρουφῶ)⁴. Ὁ Γκίττες, ὅταν ἦταν ἀστυφύλακας στὴν κινεζικὴ συνοικία, προσπάθησε νὰ προστατεύσει μιὰ κοπέλα καὶ «κατέληξε νὰ καταφέρει ἀναπόφευκτα τὸ ἀντίθετο». Ἡ αἰσθαντικὴ ικανότητά του τὸν ὀδήγησε στὴν τραγωδία: ἔτσι ἀπλῶς «καταστράφηκε» (ξανά σ' αὐτὸ μᾶς θυμίζει τὸν Μπόγκαρτ). Αὐτὸ πού τραβᾷ τὸν Γκίττες στὴν ὑπόθεση περισσότερο κι ἀπ' τὴν κομμένη μύτη του εἶναι τὰ αἰσθήματα πού τοῦ ξυπνοῦν ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Μάλρεϋ. Αὐτὰ δὲν ἀναφέρονται ποτὲ συγκεκριμένα ἀλλὰ νομίζω πὼς μποροῦμε νὰ τὰ αἰσθανθοῦμε ἄρκετα δυνατὰ στὴν περιέργα ὁμορφὴ σεκάνς πού ὁ λεπτεπίλεπτος Μάλρεϋ περιμένει ὑπομονετικὰ στὴ σκοτεινὴ παραλία τὴν ἀπόδειξη τῆς τελευταίας προδοσίας τοῦ Κρός ἐνῶ ὁ Γκίττες εἶναι καθισμένος ἀναπαυτικὰ κάπου ψηλά. Τὸ νερὸ πού βρέχει τὸν Γκίττες ἐδῶ, μεγθύνεται καὶ γίνεται κατακλυσμὸς πού ξεχύνεται δυνατὰ σ' ἕνα ἀποξηραντικὸ κανάλι σὲ μιὰ σκηναὶ λίγο ἀργότερα, καὶ τὸ συναίσθημα τοῦ ξυπνήματος εἶναι ἀκόμη πιὸ ἔντονο στὶς σκηναὶ μὲ τὴν κυρία Μάλρεϋ. Ἡ παρουσία τῆς Φαίη Νταναγουαίη εἶναι σκέτος ἠλεκτρισμὸς.

Ἡ Φαίη Νταναγουαίη, σὰν τὴ Ναταλί Γούντ, ἔχει μιὰ ἀτμόσφαιρα νευρικοῦ ἐρωτισμοῦ στὶς κινήσεις καὶ τὶς ἐκφράσεις της, πού ἀπωθεῖ ἀκόμη καὶ στὴ στιγμὴ πού ἐλκύει. Ἡ Ἐβελν Μάλρεϋ — μὲ τὴ γυάλινη, εὐθραυστὴ ὁμορφιά της — εἶναι τὸ *sine qua non* τῆς γυναίκας τοῦ μυστηρίου. Ὅ,τι κι ἂν κάνει εἶναι διαφοροῦμένο, καὶ βλέποντάς την μέσα ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ Γκίττες (ὁ Γκίττες μοιάζει τόσο ἐνοχλημένος καὶ ἀπορημένος ὅσο καὶ ἐρεθισμένος) αἰσθανόμαστε ὅτι μπορεῖ νὰ εἶναι ὅτιδήποτε: παθολογικὴ ψεύτρα, νυμφομανῆς, ἀκόμη καὶ δολοφόνος. Ὑπάρχει κάτι ἀρρωστημένο στὴ μορφὴ της: νομίζεις πὼς οἱ ὁσμές τοῦ σώματός της ἀναμειγνύονται μὲ τὴ μυρωδιὰ τοῦ αἵματος. Τὰ μάτια της εἶναι χαμένα σὰν σὲ στοχασμὸ. Οἱ γλουτοὶ της ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ θέση τους κινούνται περιέργα. Ὁ λαϊμὸς της κινεῖται σὰν νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀκολουθήσει ὑπνωτισμένος τὶς κινήσεις τοῦ συνοδοῦ της. Ὅπως ἔκανε καὶ στὴ Μπόννι, ἡ Νταναγουαίη προβάλλει ἕνα μείγμα ὑπερφίαλου καὶ παθητικῶ, καὶ ὅταν ὁ Γκίττες τὴ συναντᾷ στὴν ἑπαυλὴ τῶν Μάλρεϋ εἶχα τὴν ἐντύπωση (καὶ τὸ συναίσθημα ὅτι καὶ ὁ Γκίττες εἶχε τὴν ἴδια ἐντύπωση) ὅτι δὲν εἶχε γυρίσει ἀπὸ τὴν ἵππασια ἀλλὰ ἀπὸ ἐρωτικὸ κρεβάτι. Εἶναι ἰδρωμένη, νευρική, καὶ μὲ ἀγωνία ἐλπίζει ὅτι θὰ τῆς τηλεφωνήσει τὴν ἐπόμενη φορὰ πρὶν ἔρθει. Ἰσως ἡ τάση της νὰ φαίνεται παιχνιδιάρα προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι ξέρει γιὰ τὸ φόνο τοῦ Μάλρεϋ ἢ ἴσως νὰ εἶναι μιὰ διπλὴ ἔννοια. Ὅπως καὶ στὸ *Big sleep* δὲν ἔχει μεγάλη σημασία. Τὸ σὲξ καὶ ὁ θάνατος εἶναι οἱ παγκόσμιες σταθερὲς στὸν κόσμο τῶν ιδιωτικῶν ντετέκτιβ, καὶ ἡ Ἐβελν εἶναι ἡσυχὴ καὶ εἰρηρικὴ μόνον ὅταν εἶναι γυμνὴ στὸ κρεβάτι.

Τὸ *Τσάινάτουν* φέρνει στὸ προσκήνιο τὸ πρόβλημα τοῦ ἀρχέγονου μισογυνισμοῦ στὸ ντετεκτιβικὸ εἶδος, (αὐτὴ ἡ εἰδικὴ σχέση ἀγάπης - μίσους ἀνάμεσα στὸν γκάγκστερ καὶ τὴν πλούσια πόρνη), καὶ τὸ γυρίζει πίσω καταστρεφτικὰ στὸ πρόσωπο τοῦ Γκίττες. Εἶναι ὁ μέραι αὐτοκτονίας ἰδεαλισμὸς τῶν Μάλρεϋ πού, κατὰ πάσα πιθανότητα, τραβᾷ τὸν πραγματιστὴ Γκίττες, καὶ τὸ ἐλάττωμα τῆς Ἐβελν πού τὸν κάνει νὰ θέλει νὰ κοιμηθεῖ

4. Ὁ καθένας μας θὰ πρόσεξε τὰ παράλληλα στοιχεῖα τοῦ *Τσάινάτουν* μὲ τὸ Γεράκι τῆς Μάτας καὶ τὸ *Big Sleep*. Τὸ *Τσάινάτουν* βαδίζει παράλληλα καὶ μὲ ἄλλες ταινίες, ἂν καὶ ὄχι τόσο φανερά ὅσο μὲ τὶς προηγούμενες. Τέτοιες εἶναι τὸ *Πυροβολήστε τὸν Πιανίστα*, οἱ *Δεσμῶτες* τοῦ Ἰλίγγου καὶ μερικὲς ταινίες τοῦ Ὁρσον Γουέλλες. Ὑποψιάζομαι ὅτι συνειδητὰ ἢ ὄχι τὸ *Πυροβολήστε τὸν Πιανίστα* εἶχε ἰσχυρὲς ἐπιρροὲς στὸ σενάριον τοῦ Τόουν. Ὑπάρχουν ἀκόμη μερικὲς ἀναφορὲς στὸ Μπόννι καὶ Κλάιντ, πού μοιάζουν νὰ ἀποτελοῦν ἀπότιση φόρου τιμῆς στὸν κοινὸ φίλο τοῦ Πολάνσκυ καὶ τοῦ Τόουν, Γουόρεν Μπίττν. Ὅταν ὁ Νικόλασον βγαίνει ἀπὸ τὸ καταστραμμένο αὐτοκίνητο γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει τοὺς κτηματίες λείπει ὁ ἀριστερὸς φακὸς ἀπὸ τὰ σκουῖρα γυαλιά του, ἀκριβῶς ὅπως καὶ στὸν Μπίττν, στὴ θρυλικὴ τελικὴ σκηναὶ τοῦ θανάτου.

3. Στὰ ἀγγλικά ὁ ἰδιωτικὸς ντετέκτιβ λέγεται *private eye* (=ἰδιωτικὸ μάτι). Σ.τ.Μ.



μαζί της. Ωστόσο σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, πιστός στον τύπο του «σκληρού μάγκα», έχει την τάση να κοροϊδεύει τα αισθήματά του και την ανάμειξή του μ' αυτήν. Όταν συναντά την Έβελυν στις όμορφές της σ' ένα μπάρ, ακούγεται στο βάθος μια από τις πιο συναισθηματικές έρωτικές μπαλάντες, το «The way you look tonight» (Τι ώραία που είσαι απόψε)· αργότερα θα τραγουδήσει ο ίδιος αυτόν το σκοπό, με σαρκαστική κενότητα, για να ενοχλήσει μία χοντρή γραμματέα. Και τελικά ο Γκίττες είναι αυτός που θα καταστρέψει την Έβελυν — ο Κρὸς δὲν ενδιαφέρεται για την τύχη της, γιατί γι' αυτόν «είναι χαμένη από καιρό». Ο Γκίττες προοδίζει την εμπιστοσύνη της, τη χτυπάει, αποκαλύπτει τὰ μυστικά της, την απειλεί με την αστυνομία, οδηγεί τον Κρὸς σ' αυτήν και τελικά — με θανάσιμη ειρωνεία — φέρνει τὸν αστυνομικό Λόουτς, που σὲ λίγο θὰ τὴν σκοτώσει. Ἡ φαινομενική ἀσημαντότητα τοῦ Λόουτς κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ταινίας (κυρίως εἶναι στόχος γιὰ τὰ πειράγματα τοῦ Γκίττες) δίνει σὸ κορύφωμα τῆς ταινίας ἕνα αἶσθημα τυχαίου και τελείως ἀπροβλέπτου κινδύνου, χωρίς ὅμως νὰ παύει νὰ ὑπάρχει τὸ αἶσθημα τῆς μοιρολατρίας. Ἡ λογική, ὅπως και σὸν Κύριο Ἀρκάντιν τοῦ Γουέλλες, εἶναι ἡ λογική τοῦ χαρακτήρα.

Τὸ Τσάινατάουν εἶναι βασικά ἕνας θρήνος. Θρηνεῖ τὸ θάνατο ἑνὸς ἥρωα: τοῦ συμβολικοῦ ἥρωα που σὸ τέλος στέκεται ἀπογυμνωμένος ἀπὸ τὰ ἀμυντικά του συστήματα και παρουσιάζεται σὰν ἕνας ἄνθρωπος που ἔχει παραλύσει και νικηθεῖ ἀπὸ τὸ σύστημα: Ὁ Τζέηκ Γκίττες εἶναι ἕνας ντέντεκτιβ «δευτέρας ἐπιλογῆς», ἡ Έβελυν μὴ καταδικασμένη νευρωτική που δὲν θὰ μπορούσε νὰ σώσει τὸν ἑαυτό της. Ωστόσο, ἡ ἀποκάλυψη δὲν τοὺς μειώνει. Διατηροῦν ἀκόμη — ἐξαιτίας ἴσως τῆς συμπάθειας που μᾶς ἔχουν προκαλέσει, ἴσως ἀπὸ ἐξαιτίας τῆς εἰκονογραφίας που συνηγορεῖ ὑπὲρ αὐτοῦ τοῦ εἶδους — μὴ φυσιογνωμία που τοὺς προσδίδει κάτι περισσότερο ἀπὸ πάθος. Ἡ ἔντονα ὑποκειμενική τεχνική τοῦ Πολάνσκι πετυχαίνει νὰ μᾶς κάνει ἕνα με τὸν Γκίττες, νὰ μεγεθύνει τὴν πονηρία, τὸ χιούμορ και τὸν πόνο του. Ἀκόμη κι ὅταν, σὸ τέλος, ἡ μηχανὴ ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτὸν με γερὰνὸ και τὸν καρφώνει σ' ἕνα τοπίο γεμάτο ἄχρηστα πράγματα αὐτὸς παραμένει μαζί μας. Αὐτοὶ που ἀντιπαθοῦν τὸν Πολάνσκι, συχνὰ ἀναφέρουν τὴ σκληρότητά του. Ὁ Ρόμπιν Γουντ τὸν τοποθετεῖ μαζί με ἄλλους σκηνοθέτες που τοὺς βλέπει σὰν ἐντυπωσιακοὺς ἀλλὰ ἀπάνθρωπους «που μαζοχιστικά ἀσχολοῦνται με τὸν πόνο», κλειδωμένοι σ' ἕναν ἰδιωτικὸ κόσμο. Σίγουρα ὁ ὀρισμὸς τοῦ ἀνθρωπισμοῦ που δίνει ὁ Γουντ εἶναι πολὺ περιορισμένος· ἕνας ἀπάνθρωπος σκηνοθέτης, ἕνας σκηνοθέτης χωρίς καμία θετική ἀξία, δὲν θὰ εἶχε ἀντιδράσει στὴ μοίρα τοῦ Τζέηκ και τῆς Έβελυν ὅπως ὁ Πολάνσκι μᾶς κάνει νὰ ἀντιδράσουμε. Δὲν θὰ εἶχε καταγγείλει τὴ δική του ἀπόσταση με τέτια δύναμη. Στὴν τελευταία σκηνὴ θὰ μπορούσαμε νὰ περιμένουμε μὴ διαφορετικὴ εἰκόνα: μὴ βροχὴ φίλμ-νουὰρ νὰ σχηματίζει ποτάμια στους δρόμους. Ἀντίθετα οἱ δρόμοι μοιάζουν μαῦροι και γυμνοί. Ὁ Πολάνσκι δὲν προσφέρει μὴ νοσταλγική κατάφαση, ἑνὸς ἀπλοῦ οἴκτου. Με τὴν ἀκρίβεια και τὸ χιούμορ του μᾶς οδηγεῖ σὲ ἕνα ραντεβού με τὴν ἐνοχὴ και τὴν ἀπελπισία.



Τὸ Ἄφεντικό

τοῦ Μ. Δημόπουλου

Ἐπὶ ὅλους τοὺς σκηνοθέτες τῆς «νουβέλ - βάγκ», ὁ Ζακ Ριβέτ εἶναι ὁ πιὸ παραγνωρισμένος ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας του. Εἶναι ἐπίσης ἐκεῖνος πού ἔχει γυρίσει τὶς λιγότερες ταινίες : 5 μεγάλου μήκους (συχνὰ πολὺ μεγάλο) σὲ διάστημα σχεδὸν δεκαπέντε χρόνων.

Ὁ Ριβέτ, ὅπως κι ὁ Γκοντάρ (ἀλλὰ ἀπὸ διαφορετικούς δρόμους), δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ καινοτομεῖ. Οἱ καινοτομίες του δὲν ἀφοροῦν μόνον τὸ ἐπίπεδο τῆς θεματικῆς ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας: ἀπὸ τὸ *Παρίσι μᾶς ἀνήκει* (*Paris nous appartient*) ὅλες οἱ ταινίες του βασίζονται σὲ μιὰ πολὺ συγκεκριμένη ἰδέα πού γρήγορα ἀνάγεται σὲ ἰδεολογία, στὴν ἰδέα τῆς συνωμοσίας, τῆς καταδίωξης, τῆς «μυστικῆς ἐταιρείας» ὡς φαντασματικὸ κατάλοιπο ἢ καὶ πολιτιστικὴ ἀναφορά.

Τὸ θέμα όμως αὐτό, μὲ τις λαυγκιανὲς ἀπηχῆσεις του, ὄχι μόνο δὲν ἀποτελεῖ τὴ μόνη πηγὴ τῆς μυθοπλασίας, ἀλλὰ εἶναι μέρος ἑνὸς παιχνιδιοῦ (μῆς πλατύτερης μυθοπλασίας) στὸ ὁποῖο ἀνακατεῦνται, ἀρθρώνονται μεταξύ τους, εἰσχωροῦν τὸ ἓνα στὸ ἄλλο (σὰν τὰ κουτιά πού χώνονται τὸ ἓνα στὸ ἄλλο) μὲ σειρὰ στοιχείων ὀλοφάνερα ἀσυμβίβαστων μεταξύ τους: τὸ θέατρο, ἡ καθημερινὴ ζωὴ, ἡ κλασικὴ δραματοποιία, ἡ κλινικὴ ἀνάλυση, ἡ ἔντονη ἀναφορὰ σὲ μιὰ ὀρισμένη λογοτεχνία τοῦ φανταστικοῦ (Λιούις Κάρολ, Χένρυ Τζέιμς ...), στοιχεῖα πού οἰκοδομοῦν τὸ λαβύρινθο μιᾶς διήγησης, τὴν τελειοποιημένη ὕφανση ἑνὸς φιλικοῦ συνόλου, πού ὁ Ἀντριάνο Ἀπρὰ ἀποκρυπτογραφεῖ καὶ ἀναλύει παρακάτω (βλ. Γεωγραφία τοῦ Λαβυρίνθου).

Ἡ καινοτομία δὲν συνίσταται μόνο στὸ ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα (μὰ καὶ ἄλλα), ὅλα αὐτὰ τὰ «ἐπίπεδα τῆς διήγησης» εἰσχωροῦν σὲ μιὰ μυθοπλασία πού ἀρνεῖται τὴν πλοκὴ σὰν δραματικὸ κατασκευάσμα, ἢ τὴν ἴντριγκα σὰν κίνητρο κάποιου ἀστυνομικοῦ αἰνίγματος· συνίσταται κυρίως στὴν πράξη πού κατευθύνει τὴν ἐπεξεργασία ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων τῆς μυθοπλασίας, ἢ μάλλον τὴν ἀπουσία πού διέπει τὴ λειτουργία της.

Ἐξηγούμεστε: ἂν οἱ ταινίες τοῦ Ριβὲτ μᾶς μιλοῦν, αὐτὸ γίνεται λιγότερο διαμέσου τῆς ἀστικῆς τελετουργίας τῆς ἔκφρασης τοῦ ἠθοποιοῦ, κι ἐκεῖνου πού θέλει νὰ πει, αὐτῆς τῆς ὀλοποιητικῆς καὶ κεφαλαιοκρατικῆς Bedeutung (τὸ «θέλω νὰ πῶ»), καὶ περισσότερο μὲ βάση μιὰ ἀπουσία (πού ὁ Ριβὲτ δηλώνει μὲ τὸν ὄρο «μὴ πατρότητα»): τὰ στοιχεῖα ἔχουν τὸ καθένα τὴ θέση του μέσα στὴν ταινία κι ἔμεις τὰ ἀφήνουμε νὰ μιλήσουν αὐτὰ τὰ ἴδια, νὰ συγκεντρωθοῦν, νὰ ἀλληλοσυγκρουστοῦν μέσα στὸ παραγωγικὸ πεδίο μιᾶς διακειμενικότητας¹. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πει πὼς ὁ δημιουργὸς ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ ἔργο του (βλ. τὴ συνέντευξη παρακάτω).

Αὐτὴ ἡ ἀπουσία, αὐτὴ ἡ ἀρνηση ἑνὸς λόγου ἀυθεντίας, χωρὶς βέβαια αὐτὸ νὰ σημαίνει μὲ κανέναν τρόπο πὼς εἶναι συνώνυμο τῆς τεμπελιάς, ἀλλὰ μιὰ προσποιητὴ καὶ ὑπολογισμένη παθητικὴ στάση, τὸ ἀντίστοιχο ἐκείνου τοῦ «ὑπνους» γιὰ τὸν ὁποῖο μιλᾷ ὁ Μωρίς Μπλανσώ², ἔχει τὶς ἐπιπτώσεις τῆς στῆ διάρκειά των ταινιῶν, διάρκειά πού προφανῶς ἀποκτᾷ ἄλλο νόημα ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ ἀπαιτούμενου γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ κάποιον προμελετημένο νόημα χρόνου. Γιατὶ ἡ διάρκεια αὐτὴ εἶναι ποιοτικὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ ρυθμισμένη, κωδικοποιημένη διάρκειά των ἄλλων ταινιῶν, καὶ ἔχει νὰ περιλάβει τὸ τυχαῖο, τὸ ἀπρόοπτο, τὸ ἀπρόσμενο: «στὶς ταινίες μου» λέει ὁ Ριβὲτ, «τὸ τυχαῖο κατέχει κύρια θέση: τὸ προκαλῶ, τὸ ἐλπίζω, τὸ περιμένω» ... ἡ διάρκεια μου ἐπιτρέπει νὰ διατηρήσω ἓνα «παραπλήρωμα μυθοπλασίας»³. Μ' ἄλλα λόγια ἀφήνουμε τὴν ται-



1. Τὸ πρόβλημα τοῦ *intertexte* δὲν περιορίζεται βέβαια σ' ἓνα πρόβλημα πηγῶν ἢ ἐπιτροπῶν· εἶναι τὸ γενικὸ πεδίο ἀνόνομων διατυπώσεων, πού σπάνια ἐντοπίζεται ἢ προέλευσή τους, καὶ ἀσυνείδητων αὐτοματικῶν παραθέσεων πού μᾶς δίνονται χωρὶς εἰσαγωγικά (Ρολάν Μπαρτ).

2. Ἡ ἀριστοτεχνία προϋποθέτει αὐτὸν τὸν ὕπνο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ δημιουργὸς κατευθύνει καὶ ἀποκοιμίζει τὴ δύναμη πού τὸν τραβᾷ. Δὲν εἶναι δημιουργός, καὶ ἱκανός, μὲ τὴν ἱκανότητα ἐξέγνῃ πού ἀφήνει τὸ ἔργο της: στὸν κόσμο, τὰ πάντα πού γίνονται ἐξ ἑαυτῶν ἐπὶ τὴν ἀδυστηριότητα του καὶ τὸ κέντρο ἀπ' ὅπου ἀκτινοβολεῖ ὁ παραπαραγωγικὸς μῦθος, τὸ διῆλιμμα, τὸ πυκνὸ στρώμα ἑνὸς ὕπνου: ἡ διαύγειά του εἶναι φτιαγμένη ἀπ' αὐτὸν τὸν ὕπνο.

3. Συνέντευξη μὲ τὸν Μαρτὲν Ἐβὲν στὸν Monde τῆς 19.9.74.



Ἀπὸ τὸ *Out 1*



Πλήρης φιλομοιογραφία, μέχρι τὸ 1968, ὑπάρχει στὴν ἔκδοση τῆς «Ἐταιρίας Σύγχρονος Κινηματογράφου» σὲ συνεργασία μὲ τὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, μὲ τὸν τίτλο «τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου».

νία νὰ ἐκτυλίσσεται· δὲν παρενοχλοῦμε τὸ λόγο της, δὲν παρεμβαίνουμε στὸν τρόπο λειτουργίας της.

Καινοτομία στὸ ἐπίπεδο τῆς διάρκειας ἀλλὰ ἐξίσου, κατὰ συνέπεια, καὶ στὸ ἐπίπεδο τῶν μεθόδων γυρίσματος, στὸ μέτρο πού ὁ Ζὰκ Ριβὲτ ἀπὸ τὸν *Τρελό Ἐρωτά (L' Amour Fou)* ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ θέση ὅτι τὸ γύρισμα δὲν εἶναι ἢ καταγραφή κάποιου παγιωμένου προϋπάρχοντος σενάριου, ἢ εἰκονογράφηση ἀπλῶς κάποιου καθορισμένου σχεδίου ἀλλὰ τὸ πλέξιμο ἑνὸς καμβᾶ: οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοσχεδιάζουν καὶ οἱ σχέσεις τοῦ σκηνοθέτη μ' αὐτοὺς εἶναι σχέσεις «μὴ παρέμβασης», ἀπουσίας, δραστηκῆς παθητικότητας. (Ὁ Ρενουάρ, πού ὁ Ριβὲτ εἶχε δουλέψει βοηθός του, συνήθιζε νὰ λέει: «πρέπει νὰ κάμεις τὸν κοιμισμένο».)

Πάντοτε ἐν ἀναμονῇ τῆς νέας κινηματογραφικῆς φόρμας, περιέργος γιὰ τὰ παραμικρὰ ριγὴ πού διατρέχουν τὴν ἔρευνα καὶ ἐπιταχύνουν τὸ λογισμό, ἔτοιμος κάθε στιγμή νὰ ἀναθεωρήσει τὶς παλιές του γνώσεις στὸ φῶς τῶν νέων ἐπιτεύξεων, ὁ Ζὰκ Ριβὲτ παραμένει ἀναμφίβολα, μετὰ τὴ σιωπὴ τοῦ Ζὰν-Λὺκ Γκοντάρ, ἓνας ἀπὸ τοὺς λίγους γάλλους κινηματογραφιστὲς πού πλουτίζουν σήμερα τὴν πρακτικὴ τους μὲ τὴν ἔντονη θεωρητικὴ σκέψη πού τὰ τελευταῖα τώρα χρόνια χαρακτηρίζει τὸ πεδίο τῆς φιλικῆς ἀνάλυσης καὶ γενικότερα τῆς ἀνάλυσης τῶν μυθοπλασιῶν.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι μοντέρνος. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια καὶ μᾶς ἐνδιαφέρει. Μὲ τὸν Ριβὲτ βγαίνουμε ἀπὸ τὰ πεπατημένα μονοπάτια καὶ διαβαίνουμε καινούρια, γεμάτα παγίδες καὶ δυσκολίες (προσοχὴ τὰ στραβοπατήματα!). Πορεία ριψοκίνδυνη, σίγουρα, μὰ τόσο ἐνδιαφέρουσα, πού δὲν ἀποφεύγει νὰ ἐπισύρει τὴ δυσπιστία τῶν παραγωγῶν καὶ τὸ φόβο τῶν ἐκμεταλλευτῶν πού ἢ — ἀληθινῆ, αὐτὴ τὴ φορὰ — τεμπελιά τους ὀδηγούμενη ἀπὸ τὶς ἐπιταγὲς ἑνὸς οἰκονομικοῦ συστήματος πού οἱ ἴδιοι διακωλύουν, τοὺς κάνει κύριους τροφοδότες ἑνὸς ρουτινιέρικου θεάματος πού τὸ κοινὸ ὅσο γρήγορα τὸ βλέπει, κι ὅσο γρήγορα τὸ χωνεύει, ἄλλο τόσο γρήγορα τὸ ξεχνᾷ. Καί, τελικά, τὸ νὰ μιλᾷ κανεὶς γιὰ ἓνα φιλομοιογρῶν πού οἱ ταινίες του παίζονται στὴν Ἑλλάδα ἐλάχιστα ἢ καθόλου (μόνο ἡ *Καλόγρια* ἔχει παιχτεῖ στὸ ἐμπόριο) καταλήγει μιὰ ἄχαρη δουλειὰ πού κινδυνεύει νὰ καταλήξει σὲ ἓνα ἀπλὸ ἐγκώμιο. Ἡ σκέψη μας ὡστόσο δὲν εἶναι νὰ μιλήσουμε ἀπλᾶ γι' αὐτὸν ἀλλὰ νὰ ἐπιδιώξουμε νὰ ἰδωθοῦν αὐτὲς οἱ ταινίες, γιὰ νὰ χτυπήσουμε καὶ τὴν περιφημὴ ἐμπορικὴ λογοκρισία πού ἢ χρηματιστικὴ τῆς λογικῆς συνοδεύεται μόνιμα ἀπὸ μιὰ προκατελημμένη ἰδέα γιὰ τὰ γούστα τοῦ κοινοῦ.

Σταματᾶμε λοιπὸν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἐλπίζοντας πὼς θὰ μπορέσουμε νὰ δρέψουμε καρπὸς γύρω στὸ μῆνα Μάη αὐτοῦ τοῦ χρόνου.

Μ. Δημόπουλος

Συνέντευξη του Ζακ Ριβέτ



στούς
Μπερνάρ Άιζενστάιτς
Ζαν-Άντρέ Φιεσκι
Έντουάρντο ντέ Γκρεγκόριο

Άποσπάσματα από συνέντευξη
δημοσιευμένη
στη Nouvelle Critique, αρ. 63

ΕΙΣΑΓΩΓΗ του Ζαν-Άντρέ Φιεσκι

Ο Ζακ Ριβέτ είναι ο σκηνοθέτης τεσσάρων ταινιών (ή πέντε, αν υπολογίσουμε την τελευταία διπλή): Το Παρίσι μās ανήκει (*Paris nous appartient*), Η καλόγρια (*La Religieuse*), Τρελός Έρωτας (*L'Amour fou*), και *Out/Spectre* (Άουτ/Φάσμα). Οί δύο πρώτες είναι πιο κοντά στον κλασικό κινηματογράφο: κυριαρχία μιάς δραματουργίας που προϋπάρχει του γυρίσματος, γραπτός διάλογος, κανονικό ντεκουπάζ, κ.λπ. Στις επόμενες αλλάζει ριζικά ή λειτουργία του παραδοσιακού σκηνοθέτη: το σενάριο δεν είναι πιά πρόγραμμα που πρέπει να εκτελεστεί, παρτιτούρα που πρέπει να μεταγραφεί, αλλά κάποιο πλατύ μυθολογικό υπόβαθρο — άλλοτε ελαστικό και άλλοτε αυστηρό — που σκοπός του είναι να προσανατολίζει τον αυτοσχεδιασμό (ήθοποιών, τεχνικών), να τον υποτάσσει σε «καθορισμένα κανάλια» ή να τον αφήνει ελεύθερο σε παρεκκλίσεις που δεν βρίσκουν το μέτρο τους και την κατανομή τους, παρά στο τελικό μοντάζ, σε ένα τελικό παιχνίδι ανάμεσα στη λογική του κινηματογραφημένου υλικού (των δυνατοτήτων και των αντιστάσεων του) και τις απαιτήσεις μιάς λογικής, κριτικής οργάνωσής του· κριτικής με διπλή λειτουργία: αναφορικά με το κινηματογραφημένο υλικό (συγκεκριμένο) και αναφορικά με το (άφηρημένο) σχήμα το οποίο θέτει σε κίνηση. Αυτή ή αντίληψη, ώθημένη στα άκρα, έδωσε με το *Out-One*, ταινία-ποταμό (*film-fleuve*), μία από τις μεγαλύτερης διάρκειας ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου: 13 ώρες. Ήξαιτίας των σημερινών συνθηκών διανομής (και επίσης, κατανάλωσης της κουλτούρας — ξέρουμε σήμερα τί σημαίνει τηλεό-

ραση...) το κοινό δεν έχει δει την ταινία αυτή — εκτός από μια πολύ καρποφόρα εμπειρία που είχε στο Πολιτισμικό Κέντρο (*Maison de la culture*) στη Χάβρη. Το *Out* είναι διπλή ταινία. Έχει μια σύντομη έκδοση, διάρκειας 4 ωρών, που δεν είναι ή συμπύκνωση της έκδοχής μακράς διάρκειας (όπως ήταν ή περίπτωση της σύντομης έκδοχής στον Τρελό Έρωτα, που την απαρνήθηκε ο σκηνοθέτης), αλλά πραγματικά ή «επανατοποθέτηση» των αρχικών δεδομένων βαθιά μεταλλαγμένων: μια άλλη ταινία — σπασμένος καθρέφτης της πρώτης — που τη δια φωτίζει, συσκοτίζει, αμφισβητεί, προτείνοντας άλλους δρόμους ή άξονες ανάγνωσης σε κείνον που είδε και τις δύο, αλλά που μπορεί επίσης και να λειτουργήσει τελείως αυτόνομα. Ένα τέτιο παράδειγμα, τόσο συστηματικό (δύο διαφορετικών ταινιών που προέρχονται από το ίδιο αρχικό υλικό) είναι, απ' όσο ξέρουμε, μοναδικό.

Η συνέντευξη που ακολουθεί δικαιώνεται από το ενδιαφέρον που παρουσιάζει ή πορεία του ίδιου του Ριβέτ, αφού οι αναγνώστες δεν θά 'χουν δει ούτε το *Out* (13 ώρες), ούτε το *Spectre* (4 ώρες). Άλλά μέσα απ' αυτές τις δύο ταινίες, αναγκαστικά απούσες για την ώρα, που είναι αντικείμενα συγκεκριμένης αναφοράς στη συνέντευξη, σχεδιάζεται μια ολόκληρη προβληματική, πολύ σημαντική — και ο Ριβέτ είναι ένας απ' αυτούς που την έχουν πιά πολύ προχωρήσει, θεωρητικά όσο και πρακτικά.

Η ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Είναι ένα είδος απροσδόκητης — ευχάριστα απροσδόκητης — σύνθεσης αντιφατικών πραγμάτων, τα οποία δούλευα στη σκέψη μου από καιρό.

Άπό παλιά είχα την επιθυμία — που τονίστηκε κατά το γύρισμα της *Καλόγριας* — να γυρίσω μία ταινία, που αντί να είναι «άξονισμένη» σε ένα κεντρικό πρόσωπο-συνείδηση που ανακλά ό,τι συμβαίνει στην πράξη, να άξονίζεται σε μια συλλογικότητα, σε κάποια ομάδα με μορφή που άκόμη δεν είχα προσδιορίσει. Κάτι που ήξερα σίγουρα ήταν ότι αυτό θά γινόταν σε μια μικρή επαρχιακή πόλη κι όχι στο Παρίσι.

Ήταν ή ιδέα — κάπως υπερβολικά θεωρητική — μιάς ομάδας από νέους και νέες που θά πέρανε 3-6 μήνες ή έναν χρόνο μαζί και θά γίνονταν μεταλλαγές στο έσωτερό της, ώστε στο τέλος της ταινίας να υπάρχουν διαφορετικά πρόσωπα απ' ό,τι στην αρχή — οί σχέσεις τους να έχουν διαφοροποιηθεί ολότελα, ή ίδια ή ομάδα να 'χει αλλάξει. Τελικά ή ιδέα αυτή έπεσε στο κενό· δεν βρήκα τον τρόπο να την υλοποιήσω.

Μία δεύτερη ιδέα αντιφατική με την πρώτη, ήρθε πιά άργά, ίσως από σκέψεις πάνω στις ταινίες *Méditerranée* (*Μεσόγειος*)¹, *Quelque chose d'autre* (*Κάτι άλλο*)² ή άλλες ταινίες φτιαγμένες με την αρχή των παράλληλων διηγήσεων. Ήθελα να κάνω μια ταινία συνθεμένη όχι από δύο, αλλά από πολλές διασταυρωνόμενες ταινίες, σειρές... Είχα μείνει κατάπληκτος — αν και δεν είναι καλή ταινία ή ίσως, δεν ξέρω, ήξαιτίας αυτού — από τη *Συζυγική ζωή*

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

(La Vie conjugale)³ του Καγιάτ. "Ό,τι με ξάφνιασε ήταν το ότι βλέποντας την πρώτη ταινία την έβρισκα πολύ κακή, βλέποντας όμως τη δεύτερη άρχιζεις να ενδιαφέρεσαι και κυρίως είχες την επιθυμία να ξαναδείς την πρώτη. Θά 'θελα λοιπόν να κάνω μια σειρά ταινιών που ή μία να παραπέμπει στην άλλη.

"Έτσι λοιπόν ξεκίνησα μ' όλες αυτές τις ιδέες, και άρχισε το γύρισμα με σκοπό να κινηματογραφηθεί ένα υλικό πάνω σε ξεχωριστά πρόσωπα, τέσσερα διαφορετικά νήματα, χωρίς να ξέρω —ήμουν υποχρεωμένος να ξέρω, αλλά είχα αποφύγει να θέσω στον εαυτό μου το ερώτημα —πώς θα μοντάριζα όλο αυτό το υλικό. Ίσως στην αρχή θα μπορούσε να μονταριστεί σαν σειρά από ανεξάρτητες ταινίες, που παραπέμπουν ή μία στην άλλη, για να ξαναπαράρουμε την αρχή της Συζυγικής ζωής, αλλά στη θέση των δύο ταινιών, που ήταν οι δύο όψεις μιας και μόνης ιστορίας, θα υπήρχαν το λιγότερο τρεις ταινίες που θα 'πρεπε να έχουν σχέσεις θετικού-αρνητικού, θέσης-αντίθεσης... Δεν ήταν όμως ένα σαφές, αρχιτεκτονημένο σχέδιο· αντίθετα ήταν ένα είδος μείγματος παλιών βασικά επιθυμιών που είχαν έτσι ζυμωθεί κι είχαν γίνει ένα.

Μόλις οκτώ μέρες πριν από το γύρισμα έπρεπε πάση θυσία να βρεθεί ένα σύστημα γραφής. Έγινε συναγεμώσις για να μην πάν χαμένες οι έξι εβδομάδες που προβλεπόνταν στον προϋπολογισμό του έργου: έπρεπε να υπάρξει κάποιο σχέδιο γυρίσματος. Πέρασα δυο μέρες στο σπίτι της Σουζάν Σιφιάν⁴, που ένα δλόκληρο απόγευμα με ρωτούσε: πές μου όλα όσα ξέρεις. Έτσι της είπα συνοπτικά όλα όσα ήξερα, τα πρόσωπα, θυμήθηκα ό,τι είχε πει κάθε ήθοποιός, ό,τι ήθελε να κάμει, ό,τι είχαμε συζητήσει⁵.

Η Σουζάν σημείωσε όλο αυτό το υλικό σε 30-40 σελίδες και μετά κοιταχτήκαμε και είπαμε: τί θα κάνουμε μ' ό' αυτά; Δοκιμάσαμε να πάρουμε τα πρόσωπα ένα-ένα, άλλ' αυτό δεν έδωσε τίποτε, και, ξαφνικά, είχε τη μεγάλη ιδέα: να φτιάξουμε μια ψεύτικη χρονολογία, αφού μια ιστορία συμβαίνει ούτως ή άλλως μέσα στο χρόνο, να προσδιορίσουμε έναν ορισμένο αριθμό εβδομάδων και ημερών αυθαίρετα, πάνω σ' έναν άξονα· και στον κάθετό του να βάλουμε τα όνόματα των προσώπων. 'Απ' τη στιγμή εκείνη —περιέργως— το είδος αυτό του πλέγματος επέδρασε πολύ στην ταινία.

Ο μεγάλος πειρασμός δεν ήταν βέβαια να ξανατλήσουμε όλους τους συνδυασμούς, αλλά, από τη στιγμή που βλέπαμε πάνω στο χαρτί ότι π.χ. ο Κολέν συναντούσε κάποιον, λέγαμε: για κοίτα γιατί να μη συναντήσει και κάποιον άλλο; Η ιδέα ήταν συνεχώς πώς να κάνουμε να συναντηθεί αυτό το πρόσωπο μ' εκείνο, ο Κολέν με τον Τομάς, αυτός ο ήθοποιός με κείνο τον ήθοποιό, ο Ζάν-Πιέρ-Λεώ με τον Μισέλ Λονσντάλ κ.ο.κ. Ήταν κρίμα που δεν είχαμε ταυτόχρονα εκείνον ή τον άλλο ήθοποιό, να τους βάζαμε τον έναν απέναντι στον άλλο τουλάχιστον 20' για να δούμε αν συνέβαινε κάτι ανάμεσά τους. Έπειτα πολύ γρήγορα έγινε παιχνίδι, κάτι σαν το σταυρόλεξο.

Ενώ ο Τρελός Έρωτας βασιζόταν σε δύο πρόσωπα —κυρίως στον Ζάν-Πιέρ Καλφόν— με μια πολύ ομοιογενή ομάδα (την ομάδα Μάρκ⁶ της εποχής), αντίθετα στην ταινία αυτή ήθελα να κάνω μια διανομή —με τη θεατρική έννοια της λέξης— περισσότερο ετερόκλητη· να παίζω πάνω στην ετερογένεια, που κατά την γνώμη μου είναι πολύ λιγότερο προφανής απ' όσο υπολόγιζα άρχικά.

Και όταν φτάνετε στο τέλος της ταινίας, τί σχέση είχε αυτό με τις αρχικές σας ιδέες;

Στο μυαλό μας, το διάγραμμα ήταν της τάξεως του πιθανού· ήταν ή πραγμάτωση μιας ταινίας που θα μπορούσε να είναι ακόμη μακρύτερη, να συνεχίζεται — όπου δέναμε τα νήματα μιας εξελισσόμενης πλοκής έφταναν αργότερα άλλα πρόσωπα... Είχαμε έναν κατάλογο όλων των ήθοποιών που ενδεχομένως θα ενδιαφέρονταν να μετάσχουν σ' ένα τέτοιο έργο. Το τέλος δεν είχε προσδιοριστεί· είχα ζητήσει από τη Σουζάν να κάμει το σχέδιο εργασίας με τρόπο που να μην είμαστε δέσμοι του πλέγματος για ό,τι αφορούσε το τέλος, τις τελευταίες μέρες του γυρίσματος, ό,τι γενικά σχετιζόταν με την τελευταία εβδομάδα του χρονολογικού μας πίνακα, ώστε να μπορούμε να κάνουμε αλλαγές σε σχέση με ό,τι είχε συμβεί κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου γυρίσματος. Τελικά όλοι συμφωνήσαμε, άντι ν' αφήσουμε την ιστορία μετέωρη, να την κάνουμε να φαίνεται ότι τελειώνει, τελικά να είναι μια ταινία σχετικά κλειστή. Παραδέχτηκα ότι δεν είχα τη διάθεση να γυρίσω την υπόλοιπη ταινία μισό ή ένα χρόνο αργότερα, και έτσι γύρισα το τέλος μ' αυτή την προϋπόθεση, ενώ όταν το προετοιμάζαμε βρισκόμασταν στην αντίπερα όχθη, δηλαδή να το συνεχίσουμε. Αυτό είναι ένα πρώτο πράγμα που συνέβη.

Κάτι άλλο είναι ότι, όταν άρχισαμε το μοντάζ με τη Νικόλ Λουμπσόνσκυ και βρεθήκαμε μπροστά σ' όλες αυτές τις rushes⁷, κάναμε μια επιλογή άκολουθώντας μια περιληπτική χρονολογία. Δεν ήξερα ακόμη αν θα μοντάριζα άκολουθώντας την αρχή των διαφορετικών ταινιών, αλλά δουλεύοντας άρχισαμε σύντομα να θέλουμε τη μια σκηνή να έρχεται μετά την άλλη. Παραδεχτήκαμε πως αυτό δεν μπορούσε να μονταριστεί με οποιαδήποτε σειρά: π.χ. αν βάζαμε τις σκηνές της Ζυλιέτ Μπερτό τη μια πίσω απ' την άλλη, τις σκηνές του Ζάν-Πιέρ-Λεώ ή του Λονσντάλ τη μια πίσω απ' την άλλη —έλλωστε ποτέ δεν το κάναμε— ήταν πιθανό να χρειάζοταν να κομματιάζονται οι μέρη από τις δύο, και ωστόσο να υπήρχε μια άλλη συνέχεια μέσα στη διασταύρωση των νημάτων, που όφειλαμε να άκολουθήσουμε ή να βρούμε.

Σε τί διαφέρει ή μέθοδος που άκολουθήθηκε από τις παραδοσιακές και ακόμη κυρίαρχες, στον κινηματογράφο, αντίληψεις; Πολλές έννοιες λίγο-πολύ καθιερωμένες, εδώ μεταπορίζονται με τρόπο άρκετά ριζικό: αυτή του «σκηνοθέτη», του «σεναρίου», του «έρμηνευτή» κ.λπ. Με ποιόν τρόπο;

Άλλοτε, στη λεγόμενη κλασική παράδοση του κινηματογράφου, ή προετοιμασία μιας ταινίας συνίστατο στο να βρεις μια καλή ιστορία, να την αναπτύξεις, να κάμεις τους διαλόγους, ακόμη να ψάξεις τους ήθοποιούς που ανταποκρίνονταν στα πρόσωπα, μετά να τους σκηνοθετήσεις κ.λπ. Είναι κάτι που ήδη έχω κάμει δύο φορές, με την ταινία Το Παρίσι μās άνήκει και την Καλόγρια· αυτή ή μέθοδος δεν μου φαίνεται ικανοποιητική λόγω της τρομερής άνίας που περιέχει. Αυτό που επιχείρησα έκτοτε —άκολουθώντας τον Ρούς, τον Γκοντάρ και άλλους— είναι κυρίως να δοκιμάσω να βρω, μόνος ή με άλλους (ξεκινώ πάντα με την επιθυμία να γυρίσω μ' αυτόν ή εκείνον τον ήθοποιό), μια γενεσιουργό αρχή ή οποία στη συνέχεια θα αναπτύσσεται περίπου ανεξάρτητα (υπογραμμίζω το περίπου), με αυτόνομο τρόπο, και θα γεννάει μια φιλική παραγωγή μέσα στην οποία θα μπορεί κανείς μετά να ντεκουπάρι ή να μοντάρει, μια ταινία προορισμένη να προβληθεί σε οποιοδήποτε κοινό.

Στο σημείο αυτό υπάρχουν πολλοί μύθοι που θα 'πρεπε να ξεπεραστούν και να ξεταστούν ό ένας μετά τον άλλο.

Ένα πρώτο θέμα στο οποίο πολύ συχνά σκοντάφτει κανείς και για το οποίο υπάρχει μια τεράστια σύγχυση,

Από το Τρελός Έρωτας



Το Παρίσι μās Άνήκει



είναι ο μύθος αυτού που ονομάζουμε «κινηματογράφος ντιρέκτ», αυτό που έχει επίσης ονομαστεί, εξαιτίας μιας ακόμη μεγαλύτερης πλάνης, «κινηματογράφος-αλήθεια». Πιστεύω πως δεν αξίζει τον κόπο να παραπέμψουμε σε δίκη για άλλη μια φορά τον «κινηματογράφο-αλήθεια»· είναι μία λέξη, ένας τύπος, που δόθηκε με τρόπο όλωσδιόλου πλανητικό, γιατί ακόμη και οι ταινίες για τις οποίες τον ανακάλυψαν βρίσκονταν μακριά απ' το να αντιστοιχούν σ' αυτό που ήθελε να αφήσει να εννοηθεί η ετικέτα. Δεν αξίζει τον κόπο να το αναπτύξω· ως κρατήσουμε καλύτερα την ετικέτα κινηματογράφος-ντιρέκτ: είναι πιο διφορούμενη, πιο ευέλικτη. Σήμερα ξέρουμε πολύ καλά — αν δεν το ξέραμε κι απ' την αρχή — πως ο κινηματογράφος - ντιρέκτ (που δεν σημαίνει κινηματογράφος-απάτη) δεν έχει καμία σχέση με την ιδέα της αλήθειας ή του ψέματος. Είναι μια τεχνική, όχι σαν οποιαδήποτε άλλη, αλλά έντοτα μια τεχνική, που παράγει τεχνήματα (artificiel) με μεθόδους διαφορετικές από εκείνες της παραδοσιακής σκηνοθεσίας — που ωστόσο κι αυτής ίδια είναι η λειτουργία. Μόνο που αυτά δεν έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά μ' εκείνα του υπόλοιπου κινηματογράφου. Όμως δεν υπάρχει καμία ανωότητα ή διαφάνεια ή αυθόρμητο που συνδέεται με το ντιρέκτ.

Μα φυσικά, γιατί ο κινηματογράφος-ντιρέκτ γίνεται συναρπαστικός απ' αυτή τη στιγμή. Από τη στιγμή δηλαδή, που κανείς ξέρει πως είναι δημιουργός τεχνημάτων (και όχι ψευμάτων, για άλλη μια φορά). Αλλά που, σχετικά με την παραδοσιακή μέθοδο, βρίσκεται σε αμεσότερη σχέση ακόμη και με το ίδιο το τέχνημα, που είναι το γύρισμα, ή σκηνοθεσία...

Λέγοντας αυτά, αναμφίβολα σχηματοποιώ τα πράγματα. Πιθανόν η τομή ανάμεσα στον κινηματογράφο-ντιρέκτ και στον κινηματογράφο-σκηνοθεσία είναι μια πλαστική τομή, όπως ήταν ο παλιός διαχωρισμός των Λυμπερ-Μελιές. Μπορούμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε με τα δύο άκρα μιας αλυσίδας, αλλά δεν υπάρχει τομή: περνάμε απ' το ένα στο άλλο μέσα από ολοκληρη σειρά μεταθέσεων, προσαρμογών στις περιστάσεις, εκπλήξεων...

Άλλωστε στις δύο τελευταίες ταινίες ποτέ δεν χρησιμοποίησα μία και μόνη μέθοδο. Αντίθετα θά μ' ενδιέφερε να προσανατολιστώ, πάντα βρισκόμενος στο έσωτερικό της μεθόδου ντιρέκτ, στο να τη χρησιμοποιήσω με τον λιγότερο «καθαρό» τρόπο. Γιατί τελικά, για μένα, ο κινηματογράφος-ντιρέκτ παραμένει πολύ κοντά στη σκηνοθεσία: πάντα λειτούργησα με ήθοποιους, ξεκινώντας από ένα σενάριο-καμβά περισσότερο ή λιγότερο συγκεκριμένο, με μια συνηθισμένη ομάδα τεχνικών: δηλαδή κάθε άλλο παρά συνθήκες του «πρωτόγονου» ντιρέκτ όπως συνέβη με τον Περγώ⁸ ή τον Ρουζ όταν γύριζε *Το Κυνήγι του Λιονταριού με Τόξο* (*La Chasse au lion à l'arc*).

Ναι.

Ο μύθος γι' αυτού του είδους τον κινηματογράφο είναι ή συλλογική δημιουργία που γίνεται αυθόρμητα, μέσα στη χαρά, και όλοι «μετέχουν». Πιστεύω πως αυτό δεν είναι

Παραταύτα χρησιμοποιείτε αυτή τη μέθοδο. Γιατί;

Δεν υπάρχει εδώ μία τάση για ανανέωση της μυθοπλασίας μέσα από μια μετάθεση υπευθυνότητων από σās προς τους ήθοποιούς;

Όσοσο ή δυνατότητα παρέμβασης παραμένει...

Πως μπορεί κανείς να διευκρινήσει την ιδιαίτερη μορφή αφηγηματικότητας που σās ενδιαφέρει εδώ; Πιο γενικά: σε τι μετέχει ή ταινία αυτή, μαζί με άλλες (και ποιές, κατά τη γνώμη σας) σε μια αρκετά γενικευμένη απόπειρα — έστω και περιορισμένη — ανανέωσης της μυθοπλασίας, και πιο πέρα του κινηματογραφικού θεάματος στο σύνολό του;

αλήθεια. Αντίθετα είναι κάτι που πραγματοποιείται σε σχετικά τεταμένη ατμόσφαιρα: κανένας δεν ξέρει που βρίσκεται, όλοι είναι χαμένοι, όλα βρίσκονται μέσα στην ομίχλη, κανένας δεν ξέρει τί ακριβώς συμβαίνει. Νομίζω ότι η μόνη δυνατή στάση σε ανάλογες περιπτώσεις — και αυτό προσπάθησα να κάμω, όχι χωρίς δυσκολίες — είναι να τοποθετείσαι σε μια όπτική πέρα απ' το καλό και το κακό. Πρέπει σχεδόν να αρνείσαι να κρίνεις, τη στιγμή του γυρίσματος, αυτό που γυρίζεις. Υπάρχουν στιγμές που σου 'ρχεται ν' αφήσεις τα πάντα να περάσουν όπως είναι, άλλοτε σκοντάφτεις σε μια λεπτομέρεια: πρέπει να γίνει έτσι, πρέπει τώρα αυτός ο τύπος να πεί αυτή την κουβέντα.

Αυτό που μ' ενδιέφερε, ήταν να ξαναβρω έναν κινηματογράφο όπου η αφηγηματικότητα δεν θά 'ταν αναγκαστικά ή κινητήρια δύναμη. Δεν λέω ότι θά 'ταν τελείως περιορισμένη· πιστεύω πως αυτό είναι αδύνατο, γιατί αν τη βγάλεις από την πόρτα αυτή ξαναπαίνοι απ' το παράθυρο. Πράγμα που σημαίνει πως όνειρεύομαι έναν κινηματογράφο όπου η αφηγηματικότητα δεν θά είχε καθοριστική θέση, όπου οι κυρίαρχες αξίες στο πανί θά ήταν αξίες βασικά θεαματικές, με την καθαρή έννοια της λέξης. Γι' αυτό όταν λέω πως θά 'θελα ή ταινία έτοιμη να προβληθεί στη μεγάλη οθόνη, δεν είναι καθόλου έπειδη διηγείται κάποια ιστορία όπως μια ταινία του Χίτσκοκ όπου το κοινό συναρπάζεται από την πλοκή: είναι μια επιθυμία καθαρά πλαστική που συνδέεται με μια όρισμένη κατάσταση της εικόνας και του ήχου.

Αλλά ως μιλήσουμε γενικά για τον κινηματογράφο που με ενδιαφέρει και από τον όποιο, αυτή τη στιγμή, υπάρχουν τα καλύτερα παραδείγματα: ταινίες που επιβάλλονται στο θεατή μ' ένα είδος κυριαρχίας των πλαστικών και ήχητικών «γεγονότων» και που απαιτούν μεγάλη οθόνη για να λειτουργήσουν... Τελικά όλες οι ταινίες που με έχουν αγγίξει τον τελευταίο καιρό, είναι ταινίες όπου λειτουργεί διαφορετότροπα αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε μη-αφηγηματικό θέαμα: Φελλίνι, Γιάντσο, ή *Σαλώμη* του Βέρονερ Σραϊτερ... Και για μένα είναι πολύ σημαντικό, ακόμη και στις ταινίες στις οποίες δεν είναι τόσο προφανές αυτό το γεγονός του «θεαματικού», όπως στον *Όθωνα*⁹ ή στο *Le moindre geste* (*Η ελάχιστη χειρονομία*)¹⁰ ή προφανώς στον Τατί. Είναι ταινίες που τις επιβάλλει όπτικά ή μνημειακότητα: χρησιμοποιώ τη λέξη αυτή έωστού βρω άλλη. Αυτό που θέλω να πω μ' αυτήν, είναι ή βαρύτητα (δύναμη) αυτού που υπάρχει στην οθόνη, που βρίσκεται εκεί σαν να 'ταν άγαλμα, αρχιτεκτονική, τεράστιο τέρας. Και αυτή ή βαρύτητα είναι ίσως ό,τι ο Μπάρτ ονόμασε βάρος του σημαίνοντος, αλλά δεν θά 'βαζα το χέρι μου στη φωτιά...

Υπάρχουν ταινίες που τείνουν προς το τελετουργικό, το δρατόριο, το θέατρο, το μαγικό, όχι με τη μυστικιστική αλλά με την έννοια της ιερότητας της λέξης, προς τη λειτουργία: «Η τεχνική και ή τελετουργία», (*La technique et le rite*), όπως λέει ο Γιάντσο, είναι μια καλή διευκρίνηση.

Θά 'πρεπε να προσπαθήσουμε να δούμε αυτό που περιέχουν αυτές οι λέξεις: τελετή ή τελετουργία ή μνημειακότητα. Θά ξαναβρίσκαμε καταρχήν αναμφίβολα αυτό που υποδεικνύουν ο Μπάρτ ή ο Ρικαρτου έδω και πολλά χρόνια: στις ταινίες, όπως και στα κείμενα, και στις

Από το *Out I*



θεατρικές παραστάσεις τονίζουν τα στοιχεία όπου αναπαρίσταται το θέαμα καθεαυτό ή η μυθοπλασία.

Αλλά αυτό δεν αρκεί υπολογίζοντας τη βία, την έρωτική δύναμη, που προσπαθώ να εκφράσω όταν μιλώ για μνημειακότητα και που ξανασκέφτομαι σε σχέση με μερικές απ' αυτές τις ταινίες.

Ο θεατής του *Out* βρίσκεται αντιμέτωπος σε έναν πολύ ιδιαίτερο μηχανισμό: τί θέτει σε κίνηση αυτός;

Μια ταινία παρουσιάζεται πάντα με κλειστή μορφή: όρισμένες μπομπίνες που προβάλλονται με όρισμένη σειρά, μια αρχή, ένα τέλος. Στο έσωτερο αυτό του κύκλου μπορούν να παραχθούν όλα τα φαινόμενα της κυκλοφορίας των έννοιων, των λειτουργιών, των μορφών και παράλληλα είναι πιθανό αυτά τα φαινόμενα να μην είναι τελειωμένα, καθορισμένα μια για πάντα. Δεν προκειται εδώ για ένα κατασκευάσμα φτιαγμένο απ' έξω αλλά —για να ξαναγυρίσω σ' αυτό που έλεγα στην αρχή— πρόκειται για κάτι που έχει «γεννηθεί», που μοιάζει να συμπεριφέρεται βιολογικά. Δεν πρόκειται για μια ταινία ή ένα έργο που εξαντλεί τη συνοχή του, που ξανακλείνεται στον εαυτό του· πρέπει να συνεχίζει να ενεργεί και να δημιουργεί άλλες έννοιες (παίρνοντας τη λέξη σε όλο της το εύρος, όχι αποκλειστικά των σημειωμένων).

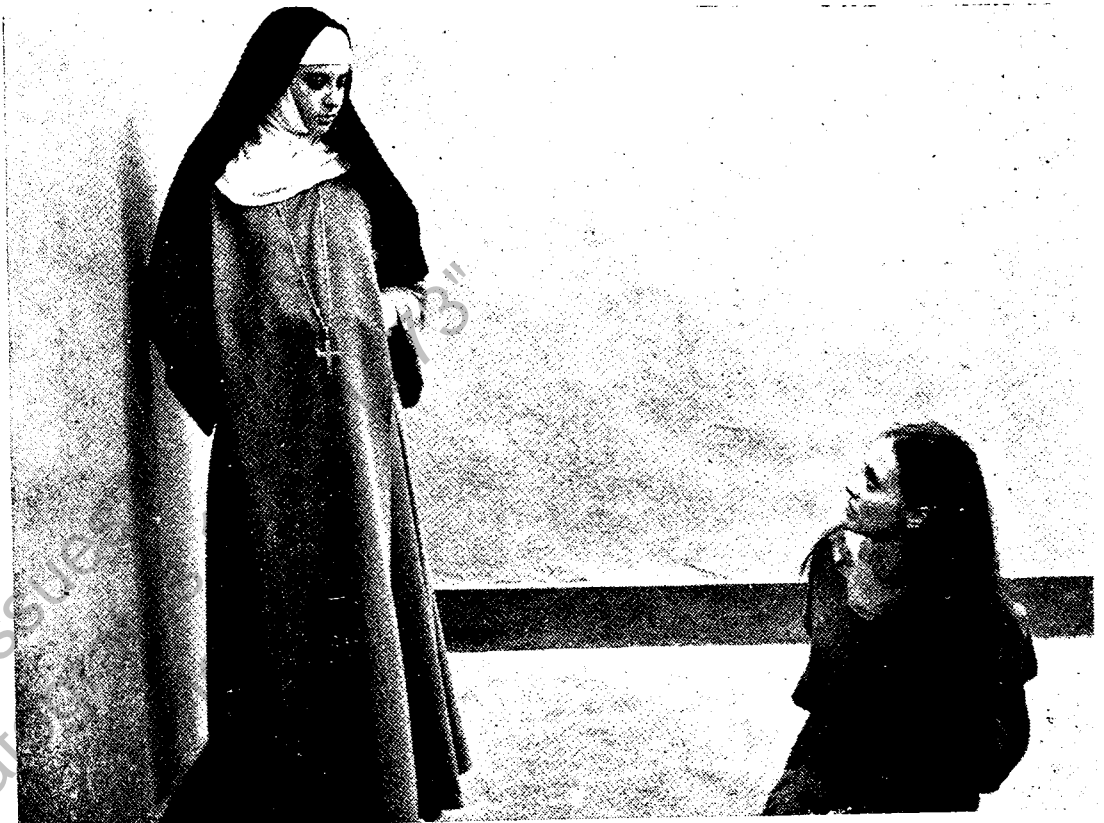
Εδώ ξαναγυρίζουμε στον όρισμό του Μπάρτ. (Αναφέρω πολύ τον Μπάρτ, αλλά βρίσκω πώς μιλάει πιο καθαρά, προς το παρόν, για τέττα προβλήματα). Λέει λοιπόν: υπάρχει κείμενο από τη στιγμή που μπορεί να πει κανείς: αυτό κυκλοφορεί.

Αυτή η δυνατότητα, για τον κινηματογράφο, είναι προφανές για μένα ότι τοποθετείται στην εμφάνιση αυτής της μνημειακότητας, για την οποία λίγο πιο πριν μιλούσα. Δηλαδή η ταινία παρουσιάζει στην οθόνη όρισμένο αριθμό γεγονότων, αντικειμένων, προσώπων —έντος εισαγωγικών—, που άλλοτε είναι γυρισμένα προς τον εαυτό τους, κλεισμένα στον εαυτό τους, ακριβώς όπως μπορεί να είναι ένα άγαλμα, και παρουσιάζονται με μια ταυτότητα χωρίς να την απορρίπτουν άμέσως, και άλλοτε πάλι αποκαθίσταται μεταξύ τους μια παλινδρομική κίνηση ήχους...

Υπάρχει σχέση ανάμεσα σ' αυτά τα στοιχεία (που προαναφέρθηκαν) και στο γεγονός ότι, σ' αυτές τις ταινίες, λείπει ένα κεντρικό πρόσωπο, ένας πρωταγωνιστής;

Ναί, σχεδόν πάντα πρόκειται για ομάδες, και επιπλέον αυτό στηρίζεται στην ιδέα της τελετής, της τελετουργίας. Στην τελετουργία, ακόμη κι αν υπάρχει άτομο, δεν είναι παρά ο ιερέας, κάποιος που δεν είναι παρά ο εκλεγμένος, ο αντιπρόσωπος μιας κάποιας κοινότητας. Άλλα παρόλα αυτά δεν πιστεύω πως αυτή η κατεύθυνση του κινηματογράφου αποκλείει τελείως τη δυνατότητα του κεντρικού πρωταγωνιστή. Π.χ. βάζω στην ίδια κατηγορία τον *Όθωνα* του Στράουμπ (αν και είναι έργο που, περισσότερο από άλλα του Κορνέιγ, παίζει πάνω στην αδυναμία να πει ποιος είναι «ο» ήρωας· δεν υπάρχει «ο» φορέας του λόγου, της αλήθειας στον *Όθωνα*, αυτός πραγματικά κυκλοφορεί, δεν είναι ούτε ο Σιντ ούτε ο Πολυεύκτης). Ένα άλλο παράδειγμα που επίσης περιλαμβάνεται στον κινηματογράφο της μνημειακότητας είναι η ταινία *Le moindre geste* των Ντελνι και Ντανιέλ. Πάνω στην οθόνη υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, παρών κατά τα 9 10 του φιλμ, αλλά είναι κάποιος με τον οποίο η ταύτιση είναι ριζικά αποκλεισμένη, ενόσω αυτός ορίζεται κλινικά σαν μια βαθιά ασθενική ύπαρξη, και στην οθόνη υπάρχει μόνο σαν καθαρά φυσική παρουσία· παράλληλα, ή μηχανική μάλιστα μοιάζει όμιλία ξεκολλημένη από τη

Από το *Out I*



Απ' την Καλόγρια

Από το Ταξίδι Ερωτας



Σημειώσεις

1. Ταινία μέσης διάρκειας του Ζαν-Ντανιέλ Πολέ, κείμενο του Φίλιπ Σολέρος. Μία σειρά εικόνες κινηματογραφημένες σε πολλές χώρες της Μεσογείου (σικιλικός κήπος, ελληνικός ναός, ψαράς, κοπέλα σε χειρουργικό κρεβάτι, κ.λπ.) που όλες ξαναεμφανίζονται στη διάρκεια της ταινίας, με διαφορετική σειρά κάθε φορά, με διαφορετικές διάρκειες, αποτελώντας ένα είδος μυθικής αφήγησης όπου κάθε εικόνα έχει λίγο τη λειτουργία ενός ιδεογράμματος. Ή σειρά των πλάνων δεν προϋπήρχε του γυρίσματος, αλλά στήθηκε μέσα από πετυχημένες δοκιμές, στο μοντάζ.

2. Τεσχοσλοβακική ταινία της Βέρα Χυτίλ-βα, δομημένη με δύο παράλληλες αφηγήσεις (τη μία από μία γυμναστήρια που άσκείται για κάποιο διαγωνισμό, την άλλη από μία παντρεμένη γυναίκα). Αυτές οι δύο αφηγήσεις δεν συναντώνται ποτέ, αλλά άρθρώνονται μεταξύ τους με ένα πολύ περίπλοκο μορφικό παιχνίδι αντιθέσεων και προσεγγίσεων όλων των ειδών (από την πλευρά των ήλων, των χειρονομιών, του ρυθμού, κ.λπ.).

3. Πρόκειται για δύο ταινίες του Άντρέ Καγιάρ, που βγήκαν ταυτόχρονα στις δίδες, και διηγούνται και οι δύο την ιστορία ενός ζευγαριού, ή μία απ' την πλευρά της γυναίκας, ή άλλη απ' την πλευρά του άντρα.

4. Συνεργάτισα του Τρυφώ και του Γκοντάρ (σάν σκριπτ, βοηθός, παραγωγός), που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην προετοιμασία και το γύρισμα του *Out*.

5. Οι ήθοιοι είχαν πολύ μεγάλο περιθώριο για προσωπικές επεμβάσεις στην έκλογη των προσώπων και της ανάπτυξής τους.

6. Θεατρική ομάδα, που έχει κυρίως ανεβάζει τα *Les Baignasses* και *Les Idoles*, με πείρα στις τεχνικές του αυτοσχεδιασμού και του ψυχοδράματος, και που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τους Μπύλ Όζιέ, Πιέρ Κλεμαντί, Ζαν-Πιέρ Καλφόν.

7. Άνεπεξέργαστο υλικό του γυρίσματος, πριν από το μοντάρισμα.

8. Κινηματογραφιστής απ' το Κεμπέκ (*Pour la suite du monde, La Règne du jour, Les voitures d'eau*), που δουλεύει πάνω στην αντιπαράθεση πραγματικών προσώπων και λίγο-πολύ αυθαίρετων καταστάσεων. Οι πηγαίες μυθολογίες που ξεχύνονται από και στη συνέχεια, είναι το αποτέλεσμα μιας τεράστιας εργασίας μοντάζ (διαλογή, επιλογή, επαναδιαχωρισμός) από ένα υπέρογο ανεπεξέργαστο υλικό.

9. Ταινία του Στράουμπ απ' τον Κορνέιγ.

10. Ταινία των Ντανιέλ και Ντελνίβ.

φυσική παρουσία, αποκεντρη, (είναι τμήματα μαγνητοταινίας που πάρθηκαν ανεξάρτητα απ' το γύρισμα και επομένως δεν είναι συγχρονισμένα)· και επιπλέον αυτός καθ'αυτὸς ὁ λόγος εἶναι κυριολεκτικὰ ἀποπλανημένος. Μιὰ ἄλλη ταινία πού θά ἔβαζα, ἴσως καταχρηστικά, στήν ἴδια κατηγορία εἶναι τὸ *Τράφικ* τοῦ Τατί. Στὸ *Τράφικ* ὑπάρχει ἕνας πρωταγωνιστής, εἶναι ὁ Ὑλῶ, ἀλλὰ ταυτόχρονα εἶναι προφανές ὅτι ἡ ἐξέλιξη, πού ἤδη εἶχε ἀρχίσει μὲ τὶς *Διακοπές τοῦ κυρίου Ὑλῶ*, ἔχει ἐνταθεῖ ἔτσι ὥστε αὐτὸ τὸ πρόσωπο νὰ μὴ εἶναι πλέον τὸ συνδετικὸ στοιχεῖο, ἔχει παρασυρθεῖ ἀπ' τὴ μυθοπλασία σχεδὸν ὅπως ὁ Φελλίνι ξαναβρίσκεται παρασυρμένος μέσα ἀπὸ τὴ *Ρόμα*. Βλέπουμε τὸν Ὑλῶ νὰ περνᾶει κάπου-κάπου στὸ βάθος τῆς ταινίας του, ὅπως ὁ Φελλίνι ξαναπερνᾶει αἰφνίδια, περιπλανώμενος στὴ *Ρόμα* του. Λοιπὸν, ἀπὸ πού ἀπορρέουν ὅλα αὐτά; Δὲν ξέρω. Καὶ κάτι πού μ' ἐνδιαφέρει τώρα, εἶναι νὰ ξανακάνω μιὰ ταινία ὅπου θά ὑπάρχει ἕνα δυνατὸ κεντρικὸ πρόσωπο, ὀλοκληρωτικὰ παρόν, δοσμένο σάν τὸ συνδετικὸ στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας καὶ νὰ δῶ τί θά συμβεῖ στὸ ἐσωτερικὸ αὐτῆς τῆς ἀντίφρασης.

Στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς κινηματογράφου τοῦ «σημαίνοντος» (significance), γιὰ νὰ ξαναπάρουμε αὐτὸ τὸ νεολογισμό, βρισκω πὼς θά 'ταν ἴσως κρίμα νὰ ἐγκαταλειφθεῖ τελείως αὐτὸ πὺ ἦταν πράγματι συγκλονιστικὸ στὸν παραδοσιακὸν κινηματογράφον, δηλαδὴ ἀκριβῶς: τὸ παιχνίδι τοῦ πρωταγωνιστῆ, τοῦ λεγόμενου κεντρικοῦ προσώπου, τὸ παιχνίδι τῶν Χίτσκοκ-Λάνγκ τῆς κεντρικῆς ψευδοῦς συνειδήσεως καὶ ὅλα αὐτὰ πού θά ἐπέτρεπε αὐτό. Ἄλλὰ ἴσως νὰ 'ναι ἀσυμβίβαστα· αὐτὸ παραμένει σάν ἐρώτημα.

Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὴ ἡ ἀπόλαυση ἦ, γιατί ὄχι, αὐτὴ ἡ ἡδὼνη τοῦ θεατῆ δὲν τοποθετεῖται στὴν εὐφορία, μπορεῖ νὰ ἐρθεῖ μὲ τὴν ἔννοια ὅς μὴν ποῦμε τῆς ἐργασίας — πού εἶναι μεγάλη λέξη τῆς ὁποίας ἔχει γίνει κατάχρηση (καὶ δὲν πρέπει νὰ συγχέουμε τὴν ἐργασία τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ σημαίνοντος μὲ τὰ ἄλλα εἶδη ἐργασίας) — ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἀπόλαυση περνᾶ ἀκριβῶς ἀπὸ ὀρισμένα ἐπίπεδα, ὀρισμένα στάδια, πού κάλλιστα μποροῦν νὰ εἶναι ἡ προσοχή, ἡ ἀμχανία, ἡ ἐνόχληση, ἀκόμη καὶ ἡ πλήξη... Γιὰ μένα, οἱ δυνατότερες ἀπολαύσεις στὸν κινηματογράφον τοποθετοῦνται — καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι πού ὅλο καὶ περισσότερο μ' ἐνδιαφέρει, καὶ δὲν ξέρω ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ συσχετίσει μὲ τὸν κινηματογράφον τοῦ σημαίνοντος, τῆς μνημειακότητος, γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε — στὸν τρόπο καὶ στὸ ἄγχος. Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ἔχω ξαναπαθιαστῆ μὲ τὸν κινηματογράφον τοῦ τρόμου. Καὶ στὸ *Out* αὐτὸ εἶναι κάτι πού καθόλου δὲν εἶχα προβλέψει ἀπὸ τὴν ἀρχή· τότε πιστεύαμε ὅτι θά γινόταν παιχνιδιάρικο, κριτικάρουμε μὲ τοὺς ἠθοιοὺς τὴν πλευρὰ τῆς ἀγωνίας, τοῦ ψυχοδράματος, τὴν ἀκόμη καὶ ψυχρικὴ πλευρὰ τοῦ Τρελοῦ Ἐρωτα λέγοντας: βεβαίως ἐδῶ δὲν θά ὑπάρξει τέτιο πράγμα: θά εἶναι καθαρὸ παιχνίδι μὲ τὴ μυθοπλασία τῆς ἐπιφυλλίδας, θά εἶναι εὐχάριστο· καὶ μετὰ ἡ ταινία (περισσότερο ἀπ' ὅτι τὸ γύρισμα) πολλὴ γρήγορα ἔγινε ἀρκετὰ ἀγχώδης... Λοιπὸν, ἀκόμη καὶ σ' αὐτὴν τὴν ταινία, ὅπου καθόλου δὲν εἶχε προβλεφθεῖ, τὸ ἄγχος ξανάρθε, σὲ τέτιο βαθμὸ ὥστε οἱ ἄνθρωποι πού ἔκαναν τὸ μοντάζ μοῦ εἶπαν: «Τώρα θά 'πρεπε νὰ κάνετε μιὰ πραγματικὴ ταινία τρόμου...» — Ἄλλὰ ἐλπίζοντας ἴσως πὼς ἐκεῖνη θά γινόταν «ἀστεία» στὸ μοντάρισμα...
Μετάφραση: Ἄντουανέττα Ἀγγελίδου

Γεωγραφία τοῦ Λαδύρινδου

τοῦ Ἄντριάνο Ἄππρά

Στὴν ταινία *Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνήκει* (*Paris nous appartient*) παρουσιάζεται καὶ δικαιώνεται ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα θέματα τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ριβέτ: ἡ γοητεία τῆς πλοκῆς, ἢ τῆς Ἴντριγκας. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸν κινηματογράφον τοῦ Φρίτς Λάνγκ, στὸν ὁποῖο ἐδῶ γίνεται ἄμεση ἀναφορά (βλ. τὴ σεκὰνς ἀπὸ τὴ *Μητρόπολη* πού προβάλλουν στὸ σπίτι τοῦ Ζῶρξ), ὁ Ριβέτ ζητᾶ νὰ συνθέσει δύο κώδικες: τὸν κώδικα τοῦ ἀμερικανικοῦ ἀστυνομικοῦ κινηματογράφου καὶ τὸν κώδικα τοῦ νεορεαλισμοῦ. Ἡ νεορεαλιστικὴ κληρονομιά τῆς νουβέλ-βάγκ εἶναι, φυσικὰ, τελείως εἰδική: θά μπορούσε νὰ ὀδηγεῖ σὲ ἕναν μόνον δημιουργό, τὸν Ροσελλίνι, ἂν δὲν παρουσιαζόταν κι ἕνα ἄλλο δεδομένο πού οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ συνήθιζαν νὰ ἀποδέχονται συνοψίζοντάς το στὴ γενικὴ διατύπωση: νὰ μιλάμε μόνον γιὰ πράγματα πού ξέρουμε. Ἐτσι δικαιολογεῖται καὶ τὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο τοποθετοῦνται τὰ πρῶτα ἔργα τῆς νουβέλ-βάγκ, οἱ καταστάσεις καὶ τὰ πρόσωπα τῆς καθημερινότητος (στὸ ἐσωτερικὸ, φυσικὰ, ἐνὸς «μικροῦ κόσμου», τῶν ἀστῶν διανοουμένων πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν περιθωριακότητά τους καὶ τὴν ἀνησυχία τους μπροστὰ σὲ μιὰ κοινωνία πού περισσότερο τὴν ἀρνοῦνται ἀπ' ὅ,τι τὴν πολεμᾶνε). Καὶ ὁ Γκοντάρ ἐπίσης πάντρεψε τὸν Χῶκς, τὸν Κοκτώ καὶ τὸ «σινεμά - βεριτέ» στὴν ταινία του *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα*. Ἄλλὰ στὸν Ριβέτ ἡ διεργασία αὐτὴ εἶναι λιγότερο «κινηματογραφικὴ»: ἔχει, κατὰ κάποιον τρόπο, μιὰ μεγαλύτερη φιλοδοξία: νὰ ἐπαρθεῖται τὴν εἰσοδοχὴ ἐνὸς ἀφηρημένου θέματος (τῆς Ἴντριγκας δηλαδὴ καὶ τῆς παρόνοιας τοῦ τῆ συνοδεύει καὶ τὴν παράγει) σὲ μιὰ ἀληθοφανῆ βάση: οἱ φοιτητές, τὰ σαλόνια, μιὰ νεολαία στὴ νοσταλγικὴ καὶ ἤδη ταγμένη στὸ ἀδιέξοδο ἀναζήτηση ἐνὸς χαμένου ἠρωισμοῦ, ἰδωμένη σάν νεολαία καὶ τίποτε ἄλλο, μὲ τὰ



ερωτικά της δράματα της κλασικής μνήμης.

Το Παρίσι μās ἀνήκει; Ἡ μήπως εἶναι, ἀντίθετα, μιὰ πόλη μὲ δύο πρόσωπα; Μιὰ παγίδα πού μās κατατρῶει, μέσα στὴν καθημερινή μας ζωή, ἕνας λαβύρινθος ἀπ' ὅπου μονάχα ἡ αὐταπάτη τῆς νιότης μās κρατᾶ μακριά; Ἡ Ἄνν δέχεται μιὰ ἐμπειρία, πού πρῶτα ἀπ' ὅλα εἶναι ἐμπειρία ὠριμότητας: μιὰ αἰσθηματικὴ ἀγωγή, τῆς ὁποίας ὅμως ἡ κλασικὴ πορεία ἐμποδίζεται ἀπὸ ὅ,τι, στὰ μάτια τοῦ Ριβέτ, ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς ὠριμότητας: νὰ βγεις ἀπ' τὸ ὄνειρο τῆς νιότης γιὰ νὰ μπεις μὲ τὰ μάτια ἀνοιχτὰ στὸ πιὸ ἀπτό καὶ χωρὶς αὐταπάτες ὄνειρο τῆς ὠριμῆς ἡλικίας. Ἡ ὠριμὴ αὐτὴ κοινωνία δὲν ἔχει τί νὰ κάνει τὸν ἀφελῆ ἔρωτα τῆς Ἄνν, ἢ τὴν καλλιτεχνικὴ καθαρότητα τοῦ Ζεράρ. Δὲν ἔχει τί νὰ κάνει οὔτε μὲ τὰ βάσανα τῆς Τέρρου καὶ τοῦ Φιλίπ. Κινεῖται ἄνετα μόνο σ' ἕναν κόσμον κατοικημένο ἀπὸ ὑπάρξεις δίχως ἰδανικά, σὰν τὸν Πιέρ, τὸν Ζώρζ, τὸν Μπουαλώ. Τὸ θῦμα πού θυσιάζεται δὲν εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ ἐξευμενίσει τὴν ὀργὴ τῶν θεῶν, καὶ τὸ πρῶτο θὰ τὸ ἀκολουθήσουν κι ἄλλα θῦματα. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς δὲν βρισκόμαστε πιά σὲ ἕναν κλασικὸν κόσμον πού διέπεται ἀπὸ ἀκριβεῖς νόμους, ἀλλὰ στὸν διφορούμενον καὶ χαοτικὸν κόσμον τῶν μοντέρνων καιρῶν πού τρέφεται μὲ θῦματα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἀναπαραχθεῖ.

Ὁ ἀληθοφανὴς μικρόκοσμος τοῦ Παρισιοῦ τοῦ Ριβέτ καὶ τῶν συντρόφων του δὲν βρῖσκει ἀντιστοιχία στὴν ἴντριγκα τοῦ Λάνγκ. Ὁ κόσμος τοῦ Λάνγκ δὲν αἰωρεῖται σὰν φάντασμα γεμάτο προαισθήσεις: ἀντιθέτως, εἶναι ἀπόλυτα προσγειωμένος, εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη, ἡ ἐκφυλισμένη ὄψη μοντέλων ἀπὸ τὰ πιὸ δυναμικά (καὶ τρομακτικά: ἡ κοινωνικὴ μηχανὴ τοῦ *Beyond a Reasonable Doubt*, ὅπου ὁ Λάνγκ μās παρουσιάζει μιὰν ἀδυσώπητη εἰκόνα τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας, εἶναι πολὺ πιὸ σοβαρὴ καὶ πιὸ συγκεκριμένα δεμένη μὲ τὴν ἀμερικανικὴν κοινωνία).

Ἡ Ἄνν πιστεῦε πῶς παίζει, καὶ τελικὰ βρῖσκεται μπλεγμένη μὲ σοβαρὰ πράγματα. Γρήγορα ὅμως θὰ καταλάβει τὴν κενότητα τῆς αὐταπάτης τῆς, καὶ τὴν κενότητα αὐτῶν τῶν φαντασμάτων. Πίσω ἀπὸ τὸ θάνατον τοῦ ἰσπανοῦ συντρόφου Χουάν ἢ τοῦ Ζεράρ δὲν κρύβεται τίποτε τὸ συγκεκριμένο, πέρα ἀπ' αὐτὲς τὶς σκηνοθετημένες τελικὰ αὐταπάτες, πέρα ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς ἀπελπισίας μας. Ἡ ταινία μοιάζει νὰ μās διηγεῖται τὴν προσπάθεια μερικῶν ἡρώων νὰ δόσουν μορφὴ στὰ φαντάσματά τους καὶ νὰ τὰ ἀναγάγουν σὲ κοινωνικά, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴ μοναξιά τους καὶ νὰ νιώσουν μέλη μιᾶς ομάδας, ἀν' ὅχι μιᾶς κοινότητος, καὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ δόσουν νόημα στὶς ἀνίσχυρες σπασμαδικὲς κινήσεις τους — ἔστω κι ἀν' αὐτὴ ἡ ομάδα προκαλεῖ φόβον, ἔστω κι ἀν' μέσα τῆς κλείνει τὸ θάνατον. Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας *Τὸ Παρίσι μās ἀνήκει* οὔτε τὴ *Μητρόπολη* οὔτε τὴ *Γκουέρινκα* (πού διακρίνει κανεὶς στὸ σπῆτι τῆς Τέρρου) σὰν δύο εἰκόνες, τῆς ἀντίδρασης καὶ τῆς ἐπανάστασης, θὰ μπορέσουν νὰ φτάσουν.

Αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι ἕνας θεατρικὸς κόσμος πού ἔχει χάσει τὸν κλασικισμό του, τὴ δυνατότητα τῆς ἀρμονίας του. Ὁ Ζεράρ τὸ ἐξηγεῖ στὴν Ἄνν: μόνο ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ κινήσει μὲ εἰρμὸ τὰ νήματα μιᾶς χαοτικῆς κατάστασης, ἡ μουσικὴ πού μαγνητοφώνησε ὁ Χουάν γιὰ τὴ σκηνοθεσία τοῦ *Περικλῆ*, καὶ ἡ ταινία χάθηκε· καὶ

Τὸ Παρίσι μās Ἀνήκει



Ἄπ' τὴν Καλόγρια



ὅταν θὰ τὴν ἀκούσουμε (στὸ σπῆτι τῆς Τέρρου) δὲν θὰ ἔχει πιά ἐκείνη τὴν πολιτικὴν γοητεία, ἐκείνη τὴν ἠχώ ἀπὸ τὸν πόλεμον τῆς Ἰσπανίας καὶ τὴν Ἀντίσταση, πού μποροῦσαμε νὰ ὑποψιαστοῦμε στὴν ἀρχή.

Ὡστόσο, ὅπως ἔλεγα παραπάνω, σ' αὐτὴ τὴν ταινία παρουσιάζονται καὶ δικαιώνονται τὰ ἀγαπητὰ θέματα τοῦ Ριβέτ. Γιατὶ ἐδῶ πραγματικά οἱ νεκροὶ ἔχουν ἕνα σῶμα: ἡ παράνοια δηλώνεται ξεκάθαρα, ἡ πλοκὴ λύνεται. Ἡ Ἄνν (ἀντίθετα, λογουχάρη, ἀπὸ τὸν Κολέν στὸ *Out - 1*) συνεχίζει τὴν ἔρευνά της γιὰ συγκεκριμένους, ψυχολογικὰ δικαιολογημένους, λόγους: τὸν ἔρωτά της γιὰ τὸν Ζεράρ, καὶ τὴν ἀποκάλυψη πού τῆς κάνει ὁ Φιλίπ, μεθυσμένος, μιὰ νύχτα. Ὁ Χουάν εἶναι κάποιος πού ἔχει ὄνομα, φίλιες, συγκεκριμένα ἴχνη.

Καὶ σκηνὲς σὰν ἐκείνη μὲ τὸ πῶμα τοῦ Ζεράρ, ἢ τὸ φλὰς-μπὰκ (πού ἀποδίδεται στὴν Ἄνν, καὶ δὲν εἶναι παρὰ πρῶτον σημάδι ὅπου «πιάνεται» ὁ μηχανισμὸς τῆς ἴντριγκας) ὅπου βλέπουμε τὴν Τέρρου νὰ πυροβολεῖ τὸν Πιέρ, αὐτὲς οἱ σκηνὲς δὲν ἔχουν σὲ τελευταία ἀνάλυση ἄλλη λειτουργία ἀπὸ τὸ νὰ λύσουν τὸ μυστήριον, νὰ ὀδηγήσουν σὲ μιὰ κατάληξη, νὰ ἀνεβάσουν τὸν τρόπο καὶ τὸ ἄγχος σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίπεδον, πιὸ ἀνεπαίσθητον, λιγότερον ἀπτό, μὰ ὅχι καὶ λιγότερον συγκεκριμένα κινηματογραφικό. Στὰ τελευταία πλάνα τῆς ἐξοχῆς, τὸ νόημα εἶναι διάχυτον, χωρὶς ψευτιὰ πιά: ἡ νοσταλγία, θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς, γιὰ τὴν πραγματικότητα (ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀντιτίθεται στὸ θέατρο) πολὺ περισσότερον ἀπ' ὅ,τι γιὰ τὴ φύση.

Τελικὰ, ἀπὸ τὸ λαβύρινθον τῆς ταινίας *Τὸ Παρίσι μās ἀνήκει* ξεφεύγει κανεὶς: ἕνα κατάλοιπον ψυχολογισμοῦ (πού ἐκδηλώνεται κυρίως στὸ πρόσωπον τῆς Ἄνν), ἕνα πειστικὸν ὑπόβαθρον πίσω ἀπὸ κάθε κατάσταση, δίνουν στὴν ταινία οἰκειότητα καὶ κάνουν τὴν πλοκὴ ἀληθοφανή (καὶ τελικὰ δὲν ξέρω ποιά περίσταση ἦρθε, λίγο μετὰ τὴν ταινία, νὰ δικαιώσῃ στὴν γαλλικὴν πολιτικὴν πραγματικότητα τὸ «μῦθον» τοῦ φίλμ). Ὁ Ριβέτ σ' αὐτὴν τὴν ταινία δὲν ἔχει ἀκόμη κατακτήσει δύο ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου του: τὸν κατακερματισμὸ τῶν προσώπων καὶ τὴ μαθηματικὴν δομὴν τῆς πλοκῆς πού θὰ χαρακτηρίζουν, ἀντίθετα, δέκα χρόνια ἀργότερον τὸ ρημέγκ στὶς ταινίες *Τὸ Παρίσι μās ἀνήκει*, *Out 1*.

Ἡ *Καλόγρια* (*La Religieuse*) θὰ μποροῦσε νὰ μās δόσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐμμένει ἀκόμη περισσότερον στὴν ἔννοια τοῦ κεντρικοῦ «προσώπου» μὲ πολὺ δυνατόν ψυχολογικὸν χαρακτήρα. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ταινία ἡ τοποθέτηση τοῦ προσώπου σὲ κεντρικὴν θέσιν βρῖσκεται σ' ἀντιπαράθεση μὲ τὸ κομμάτιασμα ἐνὸς κόσμου, τοῦ κόσμου τῆς ἐξουσίας: ἀντιπαράθεση ἀπ' ὅπου τὸ πρόσωπον αὐτὸ βγαίνει νικημένο. Ἡ Σουζάν ἀντιπροστάσει μιὰ πρωτόγονη, πρωτογενὴ συνείδηση τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς βίας σὲ μιὰ κοινωνία πού τὴν ἀποδιώχνει μὰ ταυτόχρονα τὴν κρατᾶ δέσμη. Τὰ δύο μοναστήρια μὲ τὰ κελιά τους, τὰ παρεκκλήσια καὶ τὶς αὐλές, ἔχουν κινηματογραφηθεῖ σὰν λαβύρινθοι (δὲν ἔχει σημασία ἀν' εἶναι φυλακὲς ἢ πύργοι ἐλευθεριότητος) καὶ ἡ Ἄννα Καρίνα σὰν παγιδευμένη μύγα πού προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νὰ ξεφύγῃ (πρόκειται γι' αὐτὴ τὴν ἀπελπισία, τὴ φυσικὴν σχέση ἐνὸς σώματος μὲ τοὺς τοίχους, πού στὸν Ριβέτ κατέχει προνομιοῦχον θέσιν). Στὸ τέλος ἡ Σουζάν, μέσα σ' αὐτὸν τὸ λαβύρινθον πού ποτὲ δὲν δέχτηκε τοὺς

νόμοις του. ούτε άνεχτήκη τή γοητεία του (άντίθετα από τήν Άνν, ή τόν Κολέν) έξεγείρεται· ώστόσο πηδά τόν τοίχο μόνο και μόνο για νά πέσει σ' ένα «Έξω» πού είναι ή άλλη όψη του «μέσα». Μέσα σ' ένα παιχνίδι καθρεπτών και μασκών, μέσα στο θρίαμβο τής θεατρικότητας (βλ. τήν τελική σεκάνς τής γιορτής) ή Σουζάν σφραγίζει με τήν αυτοκτονία τής τήν άδυναμία του ήθικου άνθρώπου νά επιζήσει. Έπιπλέον σ' ατήν τήν ταινία τό ιστορικό πλαίσιο επιτρέπει νά δόσεις όνομα και πρόσωπο στήν έξουσία, πού ή ανάλυσή της έδώ γίνεται πέρα από τή μεταφυσική, και δέν νοείται σάν άφηρημένος κόσμος (ή, όχι μόνο) άλλα μέσα στους ιστορικούς του καθορισμούς, πολιτικούς και οικονομικούς. Στήν ταινία ατή, όπου ή άπαλότητα του πλάνου-σεκάνς, άλλα Μιζογκούσι, είναι διορθωμένη — κριτικαρισμένη — από τή χρήση του ήχου και του μοντάζ (του κάτ), άλλα Στράουμπ, ό Ριβέτ πετυχαίνει περισσότερο απ' ό,τι στις άλλες ταινίες του νά δώξει τή γοητεία του λαβύρινθου και τήν έλξη για τó κενό πού τόν διακατέχει, χωρίς νά άρνεϊται ούτε τή μιά ούτε τήν άλλη. Ό Ριβέτ έδώ στέκεται άντιμέτωπος — και σέ μικρή άπόσταση — με τήν έλη του κινηματογράφου, στήν όποία δίνει τó ρόλο του μετασχηματιστή, σέ φυσικούς όρους τής μεταφυσικής τής Ίδέας πού δεσπόζει στις άλλες του ταινίες.

Τό θέατρο και τó σάμα άντιμετωπίζονται ακόμη πιό άμεσα στόν Τρελό Έρωτα (*L' Amour fou*). Στό Παρίσι μās άνήκει τήν παρουσία του θεάτρου δέν τήν αναπαρίστανε τόσο τó άνέβασμα του Περικλή, όσο ή παρανοϊκή έμμονή στήν πλοκή πού γεννά και κινεί τά πρόσωπα και τήν ιστορία τους. Άλλά, απ' τήν άλλη μεριά, οί ήθοποιοί δίνουν τήν έντύπωση ότι διευθύνονται σκηνοθετικά για νά μοιάσουν περισσότερο στά δοκιμογραφικά μοντέλα πού άποτελοϋν τόν ειδικό χαρακτήρα του *Viaggio in Italia* ή του *Beyond a Reasonable Doubt*. Στήν Καλόγρια (πού έγγράφεται στήν κριτική συνείδηση τής φιλικής μυθοπλασίας, κι όπου τά τρία πρώτα κτυπήματα πού τήν ανοίγουν παίζουν περισσότερο ρόλο άποκάλυψης παρά κλείνουν με πονηρή αυταρέσκεια τó μάτι στόν ένημερωμένο θεατή) ή έντονη παρουσία του σώματος — σάν δουλειά πάνω στόν ήθοποιο — δέν έπαψε ακόμη νά έξομοιώνεται με τά κλασικά μοντέλα (και όπως έλεγε ό ίδιος ό Ριβέτ σάν κριτικός, με τήν *ύλική ύπόσταση* των ήρώων του Χώκς, και γενικά του Χόλλυγουντ, όπου «τά βήματα του ήρωα χαράζουν τó μονοπάτι τής μοίρας του» — βλ. τó άρθρο του «Ίδιοφυία του Χόουαρντ Χώκς» στά Cahiers du cinéma, άριθμ. 23).

Με τόν Τρελό Έρωτα περνάμε άναντίρροπα στό «νέο κινηματογράφο» και τή νέα κριτική συνείδησή του. Τό στοιχείο πού χρησιμοποιεί σάν άφετηρία ό Ριβέτ, και τó φτάνει ως τά άκρα του, είναι τó στοιχείο του σινεμάντιρεκτ: άν μπορούμε νά κάνουμε κάποιον συσχετισμό αυτός δέν είναι με άμερικανούς φιλομουρογούς σάν τόν Τζών Κασσαβέτη (τό *Faces* λογουχάρη, πού έντούτους είναι μεταγενέστερο) κι όχι με τόν Ρούς (αυτό ισχύει στήν περίπτωση του Γιοντάο). Θέλω νά πώ πώς δέν πρόκειται τόσο για τήν εισδοχή τής αλήθειας στή μυθοπλασία, ή τή διαδικασία μετασχηματισμού τής μιάς στήν άλλη, όσο, πιά άλλά, για τήν προσπάθεια νά βγει από τó θέατρο και τó παιχνίδι τής θεατρικής μάσκας για νά φτάσει σέ μιάν αναπαράσταση τής «ζωής», όποτε ή τεχνική του σινεμάντιρεκτ βοηθά νά συγκεντρώσει κανείς, σχεδόν δασκαλί-

Άπό τó Τρελό Έρωτα



στικά, όλες τις συνιστώσες της.

Τό κλασικό μοντέλο ενός τέτιου κινηματογράφου είναι ό Ρενουάρ. Ταινίες όπως ή *Chienne* (Σκύλα) ή ή *Madame Bovary* σήμερα μοιάζουν ντοκουμέντα τής αστικής ή μικροαστικής συμπεριφοράς με τους κοινωνικο-οικονομικούς της καθορισμούς, σάν ντοκουμέντα δηλαδή πάνω στήν ιστορία πού καθορίζει τήν ιδιωτική ζωή των προσώπων μέσα σέ ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Ό Ρενουάρ χρησιμοποιεί τόν κινηματογράφο (π.χ. τήν αφήγηση) για κοινωνικούς σκοπούς. Στόν Ριβέτ, αντίθετα, ό κινηματογράφος κινδυνεύει πάντοτε νά άναδυθεί σέ πρώτο πλάνο, νά γοητεύσει, νά τυφλώσει. Η άσυνήθιστη διάρκεια τής ταινίας μās επιτρέπει νά ξεφύγουμε από τους καθορισμούς τής αφήγησης. Θά έλεγε μάλιστα κανείς (πράγμα τελείως άσυνήθιστο) πώς τó στοιχείο πού προβάλλει στήν ταινία είναι ή συμπεριφορά, και μόνο στό βάθος μπορούμε νά διακρίνουμε μιά ιστορία πού λειτουργεί άόριστα σάν βάση γι' αυτό τó πρώτο ντοκουμένταιο (ένώ ως επί τó πλείστον παρακολουθούμε ιστορίες όπου εισδύει ή συμπεριφορά). Τοϋτο τó γεγονός έχει άρκετή σημασία. Η ταινία του Ριβέτ (όπως και άλλων συναδέλφων του, π.χ. τó *Faces* του Τζών Κασσαβέτη, τó *Portrait of Jason* τής Σίρλεϋ Κλάρκ, τó *Blue Movie* του Άντυ Γουόρχολ, όπως και τó *La maman et la putain* του Ζάν Έσταζ) φιλοδοξεί νά θέσει τις βάσεις ενός ανθρωπολογικού κινηματογράφου, όπου ό θεατής νά μήν τοποθετείται άπέναντι σ' ένα θέαμα για νά περάσει τήν ώρα του, άλλα άπέναντι σ' ένα δοκίμιο από τó όποιο θά άντλήσει μιά γνώση: τή γνώση, πού μόνο τó καινούριο μέσο επικοινωνίας μπορεί νά μās δώσει, τής συμπεριφοράς του άνθρώπου και ιδίως του άνθρώπου στήν ιδιωτική του ζωή.

Ός τώρα έχουμε γνωρίσει τήν ιδιωτική ζωή του άνθρώπου μονάχα έξετάζοντας τόν έαυτό μας ή τά πρόσωπα πού βρίσκονται κοντά μας. Τους άλλους τους βλέπουμε πάντοτε και μόνο, άναγκαστικά, σέ δημόσιες καταστάσεις: γνωρίζουμε τόν άνθρωπο των δρόμων, τόν συναντάμε στά κέντρα, τά γραφεία, τά εργοστάσια. Τί κάνει όμως στό σπίτι του, μόνος του, δέν γνωρίζουμε παρά έλάχιστα πράγματα, ή τίποτε. Μία από τις μεγάλες «άποκαλύψεις» του κινηματογράφου σάθηκε άκριβώς ατή ή ματιά πού έριξε στήν ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Όσοόσο ό κινηματογράφος τó έκανε με τέτιες έπιφυλάξεις και φραγμούς πού έφτασε σέ ένα άλλο τύφλωμα: τó Χόλλυγουντ και οί έρωτικές του ιστορίες είναι ένα πολιτιστικό μοντέλο τής ιδιωτικής συμπεριφοράς πού περνά μέσα από τους ήδη ξεπερασμένους ένμέρει κώδικες του ήρωα, τής όμορφιάς, άν όχι άναγκαστικά στήν έξαιρητική κατάσταση. Ό Ροσελλίνι όμως ήδη διδάσκει κάτι τó διαφορετικό όταν κινηματογραφεί τήν Άννα Μανιάνι και τόν Φραντζέσκο Γκραντζακέ στά σκαλιά του σπιτιού τους στή Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη, ή τήν Ίνγκριντ Μπέργκμαν στό *Europa 51*, στό *Viaggio in Italia*, με κυρίως στό *Siamo Donne*. Ό λόγος είναι ότι ή ιδιωτική ζωή δέν άποτελεί πιά μιά ζώνη τόσο ξεχώρη από τή δημόσια ζωή ώστε νά άπαιτούνται τόσες έπιφυλάξεις για νά τήν πλησιάσεις. Η «αλήθεια» της δέν τυφλώνει πιά όποιον, σάν τόν Ροσελλίνι, ζει τή σύγχρονη ζωή σέ βάθος και άνταλαμβάνεται τους σημερινούς μετασχηματισμούς σέ σχέση με τήν περασμένη εποχή.

Η άντίθεση δημόσιο-ιδιωτικό γίνεται όλοένα λιγότε-

Άπ' τήν Καλόγρια



ρο ξεκάθαρα · τὸ ἴδιο τὸ σπίτι, τὰ μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας τὸ κάνουν δρόμο, καὶ τὸ τεχνολογικὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου γίνεται ὀλοένα λιγότερο «ἡδονοβλεψίας» κι ὀλοένα περισσότερο μιὰ προέκταση τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἀκριβῶς μᾶς διδάσκει τὸ *Siamo Donne*. Αὐτὸ, φυσικά, δὲν συνεπάγεται ὅτι ἡ κινηματογράφηση εἶναι μιὰ ἀθῶα χειρονομία · ὑπόκειται σὲ κανόνες καὶ συνεπῶς στὴ σκηνοθέτηση μιᾶς μυθοπλασίας (μὲ δυὸ λόγια, δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν Τζαβαττίνι). Ὅμως αὐτοὶ οἱ κανόνες δὲν κρύβονται: ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ξεκάθαρα τὸ μέσο μιᾶς γνωστικῆς διαδικασίας · εἶναι ἤδη ἓνας τηλεοπτικὸς ἠθοποιός.



Ὁ Τρελὸς Ἐρωτὰς μοιάζει νὰ κνηγᾷ τὸν ἴσκιό του καὶ νὰ ξαναβρίσκει στὸ τέλος ἐκείνη τὴ γοητεία τοῦ θεάματος, ἢ τουλάχιστον τῆς σκηνῆς, πού φαινόταν πὼς εἶχε ἀπαρνηθεῖ. Τὸ ζήτημα εἶναι ὅτι ἡ συμπεριφορὰ πού κινηματογραφεῖ ὁ Ριβὲτ στερεοῦται ταξικῶν καθορισμῶν · κι ὄχι μόνο αὐτὸ, ἀλλὰ θεμελιώνεται σ' ἓναν διαχωρισμὸ τυπικά ἀστικὸ μεταξὺ δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ (μεταξὺ θεατρικῆς καὶ οἰκογενειακῆς σκηνῆς), διαχωρισμὸ πού ἀποτυπώνεται σὰν τέτιος, πού γίνεται ἀντικειμενὸ παρατήρησης μέχρι γοητείας καὶ ποτὲ δὲν λύνεται. Ὅχι ἐπειδὴ ἓνας τέτιος διαχωρισμὸς ἀντιστέκεται: ἡ ταινία εἶναι πράγματι ἡ ἱστορία μιᾶς διάλυσης, ἡ ἱστορία μιᾶς ἀδύνατης ἁρμονίας, ἢ ἤδη προορισμένη ν' ἀποτύχει προσπάθεια νὰ διατηρήσει χωρισμένα — νὰ τὰ κινηματογραφήσει σὰν ξεχωριστὲς σκηνές — τὸ θέατρο καὶ τὴ ζωὴ. Τελικὰ θέατρο καὶ ζωὴ εἰσχωροῦν τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, καὶ μηδενίζονται καὶ τὰ δυὸ. Φαίνεται ὅμως πὼς ἡ εὐχαρίστηση τοῦ γυρίσματος βρισκόταν ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ ἔπος τῆς καταστροφῆς. Ἡ ἐναλλαγὴ τῶν δύο σκηνῶν παράγει μιὰ εἰδικὴ κατάσταση γοητείας. Κλεισμένοι στὸ διαμέρισμα ἢ στὸ παλκοσένικο, οὔτε ἡ ομάδα, οὔτε τὸ ἄτομο μποροῦν νὰ ξεφύγουν, σὰν δηλητηριασμένα ποντίκια, ἀπὸ τὸν ἀργὸ θάνατο πού φαίνεται νὰ παρατηρεῖ ὁ Ριβὲτ μὲ ἀνθρωπολογικὴ ἀκριβεία κι αὐστηρότητα, μὲ μιὰ περιέργη ἀπόλαυση. Μὲ λίγα λόγια, ἐκεῖνο πού τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο ἀπὸ καθεστὶ ἄλλο εἶναι τὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου, κι αὐτὸ τὸ γοητευμένο βλέμμα μένει σ' ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κινηματογραφημένη πραγματικότητα, δὲν τοῖμὰ ποτὲ νὰ τὴν ἀναλύσει, νὰ τὴν κομματιάσει, νὰ τὴν ξανασυνθέσει.

Ἄν ἡ ἀρετὴ τοῦ Ριβὲτ βρίσκεται ἐδῶ στὸ ὅτι ἀνακαλύπτει τὴν ἰδιωτικὴ σκηνὴ ἔξω ἀπὸ τὸ θέαμα, τὸ ὄριό του βρίσκεται στὸ ὅτι μένει γοητευμένος ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνακάλυψη καὶ, συνεπῶς, βλέπει αὐτὴ τὴν ἰδιωτικὴ συμπεριφορὰ ἀφηρημένα, παρόλο πού τὴν κινηματογραφεῖ «ντοκουμανταιρίστικα».

Ὁ Ρενουὰρ εἶναι ἓνας μεγάλος ντοκουμανταριστὰς. Ὁ Ροσελλίνι ἓνας μεγάλος ἱστορικός. Ὁ Ριβὲτ, χωρὶς ἀμφιβολία, κινηματογραφεῖ μιὰ πραγματικότητά πὺ «μοντέρνα», πὺ κοντὰ στὶς δικές μας καθημερινές ἀνησυχίες, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ ὀπτικὴ γωνία λιγότερο σφαιρική, μιὰ γωνία πού σὲ ἐμπλέκει μέσα τῆς, πὺ παγιδευτικὴ γιὰ τὰ πράγματα πού κινηματογραφεῖ. Τοῦ λείπει μιὰ ἠθικὴ ὀπτικὴ γωνία, μιὰ ἐπιλογή. Κι αὐτὸ, ὄχι ἀναγκαῖα ἀπὸ ἀνικανότητα, μὰ γιατί αὐτὴ ἡ ἐπιλογή ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ λαβύρινθο τῶν μοντέρνων καιρῶν πού κινηματογραφεῖ. Ἄν ἡ Καλόγρια ἀποτελεῖ, μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, ἐξάιρεση (ἢ Σουζάν «βγαίνει» ἀπὸ τὸ λαβύρινθο μὲ μιὰ ἠθικὴ χειρονομία), πρόκειται γιὰ ἐξάιρεση στὸ πλαίσιο τοῦ κλασικισμοῦ: ἡ ὀμορφιά τῆς ταινίας ἀπορροεῖ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ριβὲτ ἀπαρνιέται τὸ χάος τῶν μοντέρνων καιρῶν.

Ἄπὸ τὸ *Out I*



Τὸ *Out 1: Spectre* (δὲν ἔχω δεῖ τὴ βερσιὸν τῶν 12 ὥρῶν καὶ 40', πού σίγουρα θὰ ἔκανε πολὺ πὺ πολυσύνθετα αὐτὰ πού ἀναπτύσσω) τοποθετεῖ τὸ λαβύρινθο στὸ κέντρο τῆς ταινίας. Ἄλλὰ τὸ κέντρο αὐτὸ δρᾷ μὲ τὴν ἀπουσία του. Ὁ Κολὲν (ὁ Ζάν-Πιερ Λεῶ) καὶ ἡ Φρεντερικ (Ζυλιὲτ Μπερτώ) εἶναι οἱ νέοι, δηλαδὴ οἱ περιθωριακοί, ὅπως ἡ Ἄνν καὶ ἡ Σουζάν: Ζοῦν μόνοι τους καὶ ὑφίστανται τὴν πόλη, δηλαδὴ αὐτὸ τὸ συνονθύλευμα τῆς ζωῆς, τὴν ὀμάδα. Ἄλλὰ ἡ ἀνησυχία τους, ἡ νοσταλγία τους γιὰ τὴν τάξη, δηλαδὴ γιὰ τὴν ἔνταξή τους σὲ μιὰ ὀμάδα, σὲ μιὰ κοινωνικὴ διάσπαση, ὅποια κι ἂν εἶναι, τοὺς κάνει νὰ δροῦν γιὰ νὰ τὴν ἐπιτύχουν. Θέλουν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸν χωρὶς νόημα λαβύρινθο τῆς μοναξιάς τους καὶ στὸ τέλος φτάνουν νὰ πέσουν οἱ ἴδιοι μέσα στὸ λαβύρινθο τῆς ὀμάδας. Τὸ Παρίσι τελικὰ καταλήγει νὰ τοὺς ἀνήκει, μὰ αὐτὸ τὸ Παρίσι δὲν εἶναι παρὰ ἓνας μηχανισμὸς τῆς μυθοπλασίας πού τοὺς ἀπομακρύνει ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ μιὰ γνώση τῆς πραγματικότητας.

Σὲ σχέση μὲ τὴν ταινία *Τὸ Παρίσι μᾶς ἀνήκει*, σ' αὐτὴν τὴν ταινία ὁ Ριβὲτ κάνει ἓνα βασικὸ βῆμα μπροστά: ἀρνεῖται τὸ νεορεαλισμὸ ἐκείνης τῆς ταινίας καὶ τὸν ἐντάσσει στὴν τεχνικὴ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ. Ἡ μυθοπλασία, οἱ μηχανισμοὶ τῆς ἀφήγησης γίνονται ἡ μόνη γραμμὴ πού συντονίζει καὶ δίνει «νόημα» στὶς διάφορες ἐνότητες τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ: μόνο πού αὐτὴ ἡ γραμμὴ εἶναι διακεκομμένη: δὲν εἶναι κἂν γραμμὴ, ἀλλὰ μιὰ ἐλικοειδῆς καμπύλη μὲ σπείρες πού πληθαίνει πρὸς ἓνα πλασματικὸ κέντρο, πάντοτε ὄρατο, πού μετακινεῖται πρὸς τὰ μπρὸς (ὁ Ἴγκορ, ὅπως ὁ Χουάν στὸ *Παρίσι μᾶς ἀνήκει*). Δὲν ὑπάρχει πιά χώρος γιὰ ψυχολογίες, δὲν ὑπάρχει πιά ἓνας ἥρωας μὲ σάρκα καὶ ὀστά (ὅπως ἡ Ἄνν) πού μὲ τὴ συνέχειά του νὰ ἐξασφαλίζει τὴν τάξη. Ὑπάρχουν μόνο οἱ ἠθοποιοὶ καὶ ἡ δουλειὰ πού κάνουν στὸ κορμὶ τους καὶ τὴ φωνὴ τους. Καὶ μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια οἱ σκηνές τοῦ θεάτρου δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ παρουσιάζουν μιὰ δουλειὰ πού στὴν ταινία εἶναι σταθερή.

Οἱ ἠθοποιοὶ στὸ *Out-1* δὲν ἐρμηνεύουν ἓνα συγκεκρι-

μένο και όριστικό κείμενο· κάνουν πρόβες, και ό Ριβέτ έπιφυλάσσεται να μπολιάσει με τούτη την «αλήθεια», με τόν μοντάζ, έναν παρανοϊκό λαβύρινθο, πού αυτοί είναι θύματά του πριν άκόμη γίνουν πρωταγωνιστές του. Ό Κολέν παίρνει ένα μυστηριώδες μήνυμα, και στήν προσπάθειά του να τόν άποκρυπτογραφήσει ανακαλύπτει τήν ύπαρξη μιας συνωμοσίας πού κατευθύνεται και έναντίον εκείνου τού ίδιου· είναι όμως επίσης αλήθεια πώς αυτή ή συνωμοσία δέν υπάρχει έωσότου τή βάλει αυτός σε κίνηση με τήν έρευνά του, όποτε θά ανακαλυφτεί πώς κι ό ίδιος, όσο κι άλλοι, παίρνει μέρος στη συνωμοσία, και πώς αυτή ή συνωμοσία (πού δέν έχει στόχους) είναι άπλά αυτό πού συνιστά τήν άφηγούμενη ιστορία, αυτό πού επιτρέπει στον Ριβέτ να φτιάξει μια ταινία. Η συνωμοσία είναι εκείνο πού κατασκευάζουν οι θεατές συσχετίζοντας τά διάφορα θέματα αυτού τού μωσαϊκού· και ή παράνοια τού Κολέν δέν είναι διαφορετική από εκείνη τού θεατή πού, έθισμένος στη τάξη τής άφήγησης, βρίσκεται σε μια αίθουσα για περισσότερο από 4 ώρες, άδυνατώντας να προσανατολιστεί κι άναγκασμένος να έφεύρει μια πλοκή ανάμεσα στις πολλές πού θά μπορούσε να κατασκευάσει. Κι αυτό γιατί ή αίθουσα και ή όθόνη είναι άκόμη οι χώροι μιας τελετουργίας όπου συρρέουν οι αντίθεσεις και τά άγχη πού δέν έχουν βρει τή λύση τους έξω από τήν αίθουσα και έξω από τήν όθόνη. Τελικά συνεχίζει να λειτουργεί ό γοητευτικός κι έκτυφλωτικός καθρέφτης.

Όφειλω ώστόσο να πώ ότι τόν βήμα πρós τά μπροστά πού κάνει ό Ριβέτ είναι γεμάτο διδάγματα. Αν ή ταινία αυτή δέν άποτελεί έναλλακτική λύση για τόν «θέαμα», ώστόσο αυτό τόν «θέαμα» τόν εισάγει σε όριστική κρίση. Είναι, κατά κάποιον τρόπο, είδος συμπύκνωσης και επίδειξης όλων τών άναζητήσεων πού από τόν Γκοντάρ ως τόν Όσιμα έχουν επενεργήσει στο σύγχρονο κινηματογράφο για να καταστρέψουν τήν άγαθή συνείδηση τής μυθοπλασίας και τής άφήγησης. Γίνεται διαρκώς αντίληπτη στούς ήθοποιούς ή προσπάθειά τους να μπουν σε μια μυθοπλασία πού δέν τούς άνήκει· αυτό όμως δέν τόν κάνουν με τόν τρόπο πού θά τόν έκανε ένας μπρεχτικός ήθοποιός, διαφεντεύοντας τή μυθοπλασία· νιώθουν αντίθετα φόβο και γοητεία. Είναι τά θύματα τών μοντέρνων καιρών, πού τόσο λίγο άρεσαν στον Ροσελλίνι, τυφλά πουλιά πού γλεντούν τή ζωτικότητα τους τή στιγμή άκριβώς πού έχουν χάσει κάθε δυνατότητα προσανατολισμού.

Αυτή ή άπουσία προσανατολισμού, και αυτή ή παρουσία τής σύγχυσης, είναι πολιτικές. Τόν φίλμ κάνει μόνιμες άναφορές στην πολιτική, αλλά με μεταφορικό τρόπο: ή πολιτική είναι ή τάξη μέσα στην «πόλιν», και τόν φάσμα αυτής τής τάξης είναι ό φασισμός. Άλλά ένας φασισμός (πολύ πιδ άμεσος από ό,τι στο Παρίσι μας άνήκει) πού ξεγλιστρά, μυστηριώδης, μεταφυσικός (διαφορετικός από τόν φασισμό τών ταινιών τού Ρόμπερτ Κράμερ, με τόν όποίο ό Ριβέτ έχει πολλά κοινά). Είναι όλοφάνερο πώς δέν είναι πιά δυνατό να αντιπαραθέτει κανείς τόν καλό στο κακό, όπως μπορούσε άκόμη να κάνει τήν όνειρώδη έποχή τής νουβέλ-βάγκ, όταν ό πόλεμος τής Ίσπανίας έρχόταν να αντιπαραταχθεί στη Μητρόπολη. Άλλ' αυτή ή άρνηση να κλειστείς στο όνειρο τής πολιτικής δέν είναι άρκετή για ένα βήμα πρós τά μπρός. Όταν τελικά



μπαινουμε στο μυστηριώδες δωμάτιο τής παραθαλάσσιας βίλας, όπου φαίνεται να κρύβεται, σαν σε διήγημα τού Μπόρχες, τόν κέντρο, δέν βλέπουμε παρά μια στοά από καθρέφτες: πού ίσως δέν μας γοητεύει πιά όπως σε μια ταινία τού Χίτσκοκ, ούτε βέβαια μας βοηθά να προσανατολιστούμε. Είναι όλοφάνερο πώς ό προσανατολισμός, ή έπιλογή, ή δράση δέν εξαρτώνται πιά από ένα κέντρο, πώς ό κόσμος όπου ζούμε ξεγγείται μονάχα με μια άποκεντρωτική λογική: αλλά μόνον μια νοσταλγική συνείδηση βλέπει σ' αυτή τήν άποκέντρωση έναν λαβύρινθο δίχως άκρη.

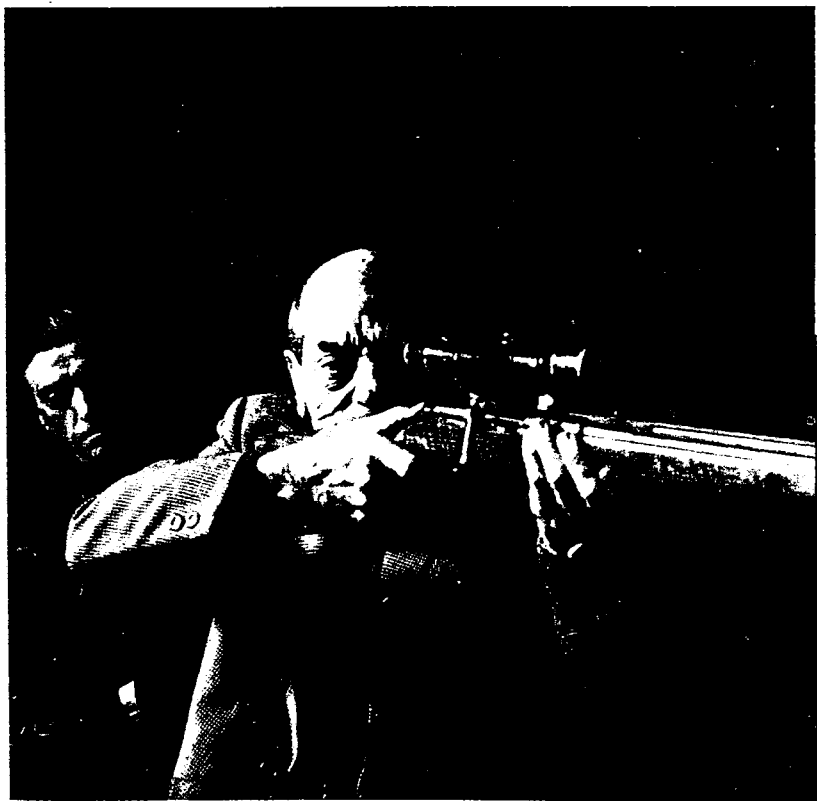
Στόν κινηματογράφο ώστόσο τού Ριβέτ υπάρχει ένας τουλάχιστον προσανατολισμός, κι αυτός είναι τά διδάγματα τού ίδιου τού κινηματογράφου. Τόν κείμενό του για τόν μοντάζ (ήδη ριβετιανόν στη δομή του) είναι κατά κάποιον τρόπο τόν θεωρητικό κλειδί τών τελευταίων του ταινιών, παρόλο πού πιστεύω πώς αυτό τόν κείμενο διαβάζεται σε συσχέτισμό με τήν άρκετά διαθροωμένη και παραγωγική μεταφυσική τών κειμένων του για τόν Ροσελλίνι και τόν Λάνγκ. Με τούτο τόν κείμενο και τίς ταινίες πού άπορρέουν απ' αυτό, καταφέρνουμε να προσανατολιστούμε άρκετά καλά σ' αυτόν τόν έσωστρεφή κόσμο, πού λειτουργεί συχνά μεταφορικά σε σχέση με τόν άλλο κόσμο, τόν κόσμο τού κινηματογράφου (ιδιαιτέρα με τόν λεγόμενο «νέο κινηματογράφο»). Σε τούτον οι κώδικες, πολύ πιδ σύνθετοι βέβαια, βρίσκουν κάποιο νόημα και τελικά κάποιο ιδεολογικό σήμα. Και στο μέτρο πού τόν Out-1 θέλει να είναι μια ταινία πού να λειτουργεί άποκλειστικά στο έσωτερικό τού κινηματογραφικού κώδικα, είναι μια θετική ταινία. Τής λείπει τόν διαφορούμενο τού Τρελού Έρωτα, ή έκτυφλωτική του «αλήθεια». Αν ή Κλαίρ και ό Σεμπάστιαν, στον Τρελό Έρωτα, ζούν για λογαριασμό μας ένα δράμα στο όποιο όλοι μας, λίγο ως πολύ, μπορούμε να άναγνωρίσουμε τόν εαυτό μας (ένα δράμα πού ό Ριβέτ προσπαθεί να κριτικάρει αντιπαραθέτοντάς τόν «άνοικτά» στο κλασικό δράμα τού Ρακίνα), ό Κολέν κι ή Φρεντερίκ, ή Σοφι ή ό Τομάς ή ή Έμιλι πραγματοποιούν άποκλειστικά και μόνον μια έρμηνεία σε συνάρτηση με μια κινηματογραφική διήγηση, και σ' αυτήν τήν έρμηνεία έξαντλούν τήν παρουσίαση τού σώματός τους. Τίποτε δέν «υπάρχει» έξω από τήν ταινία. Αν ή ταινία δέν τοποθετείται στη βάση ενός έσωστρεφούς κόσμου, αλλά στη βάση μιας παρουσίας εκείνου τού έσωστρεφούς κόσμου πού είναι ό κινηματογράφος, όλα ξεγγούνται. Και ό Ριβέτ συμφωνεί πώς «τό πιδ σημαντικό από πολιτική άποψη είναι ή στάση πού τηρεί ό φιμουργός άναφορικά με όλα τά αισθητικά — τά λεγόμενα αισθητικά — κριτήρια πού στηρίζουν τήν τέχνη γενικά, και τήν — μέσα σε τριπλά εισαγωγικά — «κινηματογραφική έκφραση» ειδικότερα. Τότε ή ταινία φαίνεται ξεκάθαρη, κάθε παράνοια διαλύεται, και είμαστε έτοιμοι να κάνουμε άλλες ταινίες». (Τί ταινίες, δέν ξερω, μια και δέν έχω δει τόν *Céline et Julie vont en bateau*).

Μετάφρ. Φρύνη Κυργιάννη

[Τόν άρθρο αυτό έχει πρωτοδημοσιευτεί στο φυλλάδιο πού άφιέρωσε τόν Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου τού Πέζαρο, τόν 1974, στον κινηματογράφο τού Ζακ Ριβέτ.]

KP
TI
KH

Σκηνοθεσία: Λουί Μπουνουέλ
Σενάριο: Λουί Μπουνουέλ, Ζάν-Κλώντ Καριέρ
Παίζουν: Μόνικα Βίτι, Ζάν-Κλώντ Μπριαλύ, Μισέλ Πικολί,
Ζυλιέν Μπερτώ.



Το Φάντασμα της Έλευθερίας

Le Fantôme de la Liberté

Αν οι ταινίες του Λουί Μπουνουέλ φτιάχνονται και διανέμονται σύμφωνα με όλους τους κανόνες του καπιταλιστικού συστήματος, αν έγγραφεται σε αυτές ή άστική συμπεριφορά και μάλιστα με εκπληκτική ακρίβεια και σύμφωνα με πολλές από τις απαιτήσεις του συστήματος: γνωστοί ήθοιοι, χρήση κλισε σε όλα τα επίπεδα της ταινίας (ντεκόρ, θέμα, χαρακτήρες), δεν πρέπει να συμπεράνουμε πως οι ταινίες αυτές αποδέχονται και την άστική αισθητική και ιδεολογία, και εργάζονται για την αναπαραγωγή τους. Αντίθετα: μέσα

από μια συστηματική — υποδειγματική για το είδος αυτό του κινηματογράφου — δουλειά πάνω στα σημαίνοντα υλικά της ταινίας, καταδειχεται ο βαθμός ακριβώς της υποταγής των μηχανισμών, που μ' αυτούς οι ταινίες παράγουν τα νοήματά τους, στην άστική ιδεολογία: μ' άλλα λόγια, η ταινία συνειδητοποιεί τον έαυτό της και το ρόλο της. Άνοιγονται έτσι οι δρόμοι για τη σωστότερη αντιμετώπιση και για τον τελικό μετασχηματισμό των μηχανισμών της ταινίας, προς όφελος μιας άλλης ιδεολογίας, για έναν άλλο κινηματο-

γράφο.

Τις βασικές αυτές θέσεις-προϊόντα μιας υλιστικής και διαλεκτικής ανάγνωσης της μέχρι τώρα δουλειάς του Μπουνουέλ ξερχεται να επαληθεύσει ή νέα του ταινία. Το Φάντασμα της Έλευθερίας είναι, πριν από οτιδήποτε άλλο, συστηματοποίηση και κωδικοποίηση αυτής ακριβώς της κριτικής δουλειάς που υπαινιχθήκαμε πριν. Βρίσκουμε εδώ συγκεντρωμένα και καταγραμμένα — με τρόπο θελημένα άσυνεχη μέσα από τη φόρμα της «σπονδυλωτής» ταινίας — απ' τη μια μεριά τα τυπικά «δραματικά» στίγμοτυπα της καθημερινής ζωής, έτσι όπως μας έχει συνηθίσει να τα βλέπουμε ή άστική ιδεολογία, κι απ' την άλλη τα τεχνάσματα, τις μεθόδους-εργαλεία της δουλειάς του Μπουνουέλ πάνω στην ιδεολογία αυτή και την αισθητική της. Ταινία λοιπόν πάνω στη ζωή του άστού, την αναπαράστασή της, την ιδεολογία της, αλλά και ταινία πάνω στην άνατροπή της ιδεολογίας αυτής, το Φάντασμα της Έλευθερίας μας δίνει την ευκαιρία να σκύψουμε πάνω στο μικροσκόπιο που μας προσφέρει εκεί ο Μπουνουέλ και να μελετήσουμε, μαζί με την ταινία, τα έντομολογικά του παρασκευάσματα.

Ένα άρκετα διαφωτιστικό δείγμα της δουλειάς του Μπουνουέλ έχουμε στο έπεισόδιο εκείνο, όπου ένας άγνωστος δίνει σε ένα κοριτσάκι μερικές φωτογραφίες που τελικά ανακαλύπτουν οι γονείς του. Κι ενώ όλα δείχνουν πως πρόκειται για «άσμενες» εικόνες, κι ενώ η σκηνή είναι κινηματογραφημένη με την «άσθηρότητα» που ταιριάζει στο «σοβαρό», ήθικό της θέμα, ξαφνικά ή κάμερα μας αποκαλύπτει πως πρόκειται για κοινότητες κάρτ-ποστάλ. Δεύτερη έκπληξη: οι ήθοιοι δεν φαίνεται να το πρόσεξαν, αφού εξακολουθούσαν να είχαν μπροστά τους «άσμενες» εικόνες, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να... διεγερθούσαν έρωτικά! Άς σταματήσουμε εδώ. Νά τί έχουμε:

1. Μέσα σε μια παραδοσιακή κινηματογραφική αφήγηση είσχωρεί ένα ξένο, άταίριαστο στοιχείο στη θέση ενός άλλου ταιριαστού: οι κάρτ-ποστάλ.
2. Ενώ ο θεατής το αντιλαμβάνεται, ή ίδια ή αφήγηση προχωρεί

σάν το καινούριο στοιχείο να παίζει ακριβώς τον ίδιο ρόλο με το παλιό, να λειτουργεί δηλαδή για την αφήγηση σαν τέλει υποκατάστατο.

3. Όμως, μετά το πρώτο ξάφνιασμα, ο θεατής δεν μπορεί πια να συνεχίσει να παίζει το ρόλο που του επιβάλλει ή συνεχιζόμενη ιστορία: ή μαγεία του θεάματος έχει υποστεί ένα ρήγμα, και όταν αυτό ξανακλείνει, ο θεατής δεν είναι πια ο ίδιος: έχει κερδίσει, σε σχέση με το θέμα που παρακολουθεί, απόσταση.

Και νά τί κερδήθηκε απ' αυτήν την «άποστασιοποίηση» του παραδοσιακού θεατή: ο θεατής αναγκάζεται να αναγνωρίσει ότι αυτό που βλέπει δεν είναι κάποια μορφή «πραγματικότητα», αλλά ένα θέαμα φτιαγμένο σύμφωνα με έναν (φιλμικό) κώδικα, που απαιτεί τα κατάλληλα σημαίνοντα στοιχεία και στις κατάλληλες θέσεις για να παραγάγει τα νοήματά του. Αυτό το στιγμιαίο ξεσκέπασμα της λειτουργίας του φιλμικού κώδικα εκδηλώνεται σαν γέλιο του θεατή: το κωμικό μεταφέρεται από το επίπεδο της ιστορίας (όπου βρίσκεται συνήθως) σε αυτό του αφηγηματικού κώδικα.

Συνεχίζουμε: την ίδια στιγμή που ο θεατής συνειδητοποιεί την ύπαρξη ενός αφηγηματικού φιλμικού κώδικα, τη στιγμή εκείνη συνειδητοποιεί και την ύπαρξη ενός άλλου, έξω-φιλμικού κώδικα, ενός ήθικού κανόνα: αυτού που μας απαγορεύει τα άσμενα θέαματα. Κι όμοια, θα γελάσει και μ' αυτήν την αποκάλυψη. Υπάρχει ήδη, από τουτό το επίπεδο της ανάλυσης, μια ανάλαφρη είρωνεία για τις απαγορεύσεις της άστικής ήθικης καθώς διαβάζουμε καθαρά στην ταινία πως πρόκειται για μερικές λεπτομέρειες μέσα σε μια φωτογραφία, που καθορίζουν αν είναι καλό ή κακό το να την κοιτάμε.

Το κορύφωμα του μπουνουελικού παιχνιδιού βρίσκεται στη συσχέτιση των δύο αυτών ανακαλύψεων του θεατή, που μόλις διακρίναμε. Δηλαδή, αν υπάρχει ένας ήθικος κανόνας που μας απαγορεύει τα άσμενα θέαματα, π.χ. στην κινηματογράφο, τότε ή αντικατάσταση μόνο για τα μάτια του θεατή των φωτογραφιών με κάρτ-ποστάλ

υπακούει ακριβώς σ' αυτόν τον κανόνα. Κι όλα αυτά τη στιγμή που ό θεατής, σύμφωνα με το παιχνίδι με τις φορτισμένες από πόθο ματιές, που στηρίζει την αφηγηματική λειτουργία στον κλασικό κινηματογράφο, ποθεί να δει τις φωτογραφίες. Βλέπουμε πόσο πληθαίνουν τα καινούρια νοήματα, αυτά που πάνε να γεννηθούν ξεκινώντας από μια «λεπτομέρεια», αυτά τα επι-πλέον από την αφήγηση, που εκθέτουν την ίδια τη λειτουργία της και φτάνουν ως το σαρκασμό της. Είναι φανερό από τις τελευταίες μας παρατηρήσεις: πρώτα-πρώτα ή υποταγή — που ξεπροβάλλει σαν καρικατούρα στα μάτια μας — του αφηγηματικού κώδικα σε μια ήθικη, δηλαδή ιδεολογική άρχη, που έχει όλη τη δύναμη να λογοκρίνει την αφήγηση, ή καλύτερα, που έχει ήδη εξασκήσει τη δύναμή της φτιάχνοντας τον αφηγηματικό κώδικα τέτιο που είναι: κώδικας ενός συνεχώς λογοκρινόμενου βλέμματος. Κι ύστερα, αυτή ή φορτισμένη από πόθο ματιά, που πέφτει στο κενό, που συναντά μέσα στην απογοήτευσή της την πραγματικότητα: χάρη σ' αυτόν τον πόθο της να «δει» στηρίζει όλόκληρη τη λειτουργία του αναπαραστατικού συστήματος στον κινηματογράφο. Άν τελικά πάνω σ' αυτόν τον πόθο θεωρήσουμε ότι εξασκείται ή απαγορευτική ήθικη επίδραση ενός ιδεολογικού παράγοντα, όπως μόλις είδαμε, έχουμε άμεσως όλόκληρο το μηχανισμό του κλασικού κινηματογράφου.

Έδω θεωρούμε αναγκαία μια εξήγηση, για να απαντήσουμε στην πιθανή ερώτηση: «πώς μπορούμε να βγάλουμε τόσο πολλές και τόσο σημαντικές σκέψεις σαν κι αυτές που προηγήθηκαν από μια λεπτομέρεια;». Ίσχυρίζομαστε λοιπόν πως ναι, πρόκειται για μια λεπτομέρεια· όμως, σύμφωνα με τη μπουνιουελική πρακτική, πρόκειται επίσης για μια διαταραχή στην αφηγηματική λειτουργία, για μια άνομοιογένεια μέσα στην ομοιογενή ροή της αφήγησης, για ένα στιγμιαίο κενό έννοιας. Αυτή λοιπόν ή έννοιολογική τρύπα δρα καταλυτικά στα σημαίνοντα που την πλησιάζουν: τὰ άπελευθερώνει από τη μονοσήμαντη παρουσία τους μέσα στην αφήγηση, τὰ άναζωογονεί

ξαναδίνοντάς τους την ικανότητα να άλληλοσχετίζονται, πλέκοντας άπειρες σχέσεις και γεννώντας άπειρα νέα νοήματα. Αυτά ακριβώς τὰ νοήματα άρχισαμε να διαβάζουμε προηγουμένως και να τὰ διατυπώνουμε σαν σκέψεις του θεατή. Δέν πρόκειται έπομένως για «δικές μας» σκέψεις.

Μπορούμε τώρα να διαβάσουμε εύκολότερα τὸ Φάντασμα τῆς Έλευθερίας: άρκει σε κάθε «έπεισόδιο» να συνειδητοποιήσουμε πρώτα τὴ δουλειά τῆς άστικῆς αναπαράστασης καθὼς και τῶν άστικῶν κοινωνιῶν συμβάσεων, όπου κάθε «έπεισόδιο» μᾶς παραπέμπει, κι ύστερα να άναζητήσουμε τὸ έννοιολογικὸ χάσμα, που προκαλεῖ κάπου μέσα σ' αυτό ή δουλειά του Μπουνιουέλ και τὸν άποκαλυπτικὸ και διαβρωτικὸ του ρόλο μέσα στη λειτουργία τῆς ταινίας. Άναφέρουμε ένδεικτικὰ τέττα έννοιολογικὰ χάσματα: τὸ χαστούκι σαν άπάντηση στην εὐγενική και διακριτική συμπεριφορά του γιατροῦ, ή σκηνή του σαδο-μαζοχιστικῶν μαστιγώματος σαν κατάληξη μᾶς άθώας πρόσκλησης «για ποτό», ή άναζήτηση ενός μικροῦ κοριτσιοῦ που ποτε δέν έχει χαθεῖ, ή συνάντηση δύο άξιωματοῦχων τῆς άσττυνομίας που συνυπάρχουν στην ίδια ακριβῶς θέση, έχοντας τὸ ίδιο γραφεῖο, κ.λπ. Μια όλόκληρη σειρά από μπουνιουελικά τεχνάσματα, που τὴν ίδια στιγμή που μᾶς κάνουν να ρωτᾶμε: «μὰ τί θέλει να πει ἔδω πάλι;», τὴν ίδια εκείνη στιγμή τὸ μυαλό μας πάει να μπει σε κίνηση, ὄχι όμως για να άπαντήσει, αφού άπάντηση δέν υπάρχει: οἱ ταινίες του Μπουνιουέλ ποτε δέν «θέλουν να ποῦν» κάτι — τὸ έχουν ἤδη «πει», βρίσκεται χαραγμένο, γραμμένο πάνω τους. Τὸ μυαλό μας λοιπόν μπαίνει σε κίνηση ξεφεύγοντας απ' τὴν αφηγούμενη ιστορία, ή καλύτερα: δουλεύοντας πάνω σ' αὐτήν, πάνω στους νόμους που τὴ διέπουν και τὴν ιδεολογία τους και πέρα απ' αὐτήν, σε μια καυστική κοινωνική κριτική. Κριτική που τέμνει τὴ γυαλιστερὴ επιφάνεια τῶν άστικῶν κοινωνικῶν θεσμῶν ζητώντας, κάτω απ' αὐτούς, τὴς κρυμμένες πραγματικὲς σχέσεις τῶν άστών: σχέσεις με τὸ σῶμα τους και τὴς βιολογικὲς του λειτουργίες, σχέσεις με τὰ παι-

διά τους και τοὺς άλλους, με τον ἔρωτα και τὸ θάνατο. Σχέσεις βασισμένες στην ὑπόσχεση μᾶς έλευθερίας (τῆς άστικῆς, όπως τὴν ὑποσχέθηκαν στους περασμένους αἰῶνες), που άποδεικνύεται τώρα άνέφικτη, φάντασμα. Κοινωνική κριτική όμως, πριν απ' όλα, βασισμένη πάνω στην κριτική στάση του Μπουνιουέλ απέναντι στα σημαίνοντα ὕλικά τῆς ταινίας του, στην τάση του να προκαλεῖ χάσματα στην παραδοσιακή τους χρήση.

Παρακολουθώντας τὴν ταινία εύκολα διαπιστώνουμε τὰ διάφορα εἶδη τῶν χασμάτων αὐτῶν: χάσματα του «άστειου» τύπου, σαν κι αὐτὸ με τὴς φωτογραφίες, χάσματα του ὄνειρου, χάσματα λόγω κάποιου «μπερδέματος τῆς γλώσσας», μᾶς αντιστροφῆς, μᾶς παράλειψης. Άναγνωρίζουμε δηλαδή τοὺς δρόμους εκείνους που άκολουθήσε ὁ Φρόνντ στην πορεία του πρὸς τὸ άσυνειδητο του άστού: πορεία για να διαβάσει τὸ λόγο του νευρωτικοῦ, να διαβάσει μέσα σ' αὐτὸν τὴ νεύρωση και να τὸν ψυχανάλυσει. Δέν είναι ἄσχετο που από παρόμοιους δρόμους ή δουλειά του Μπουνιουέλ κάνει άναγνώσιμο τὸ

κείμενο τῆς άστικῆς αναπαράστασης, φέρνοντας στο φῶς τοὺς μηχανισμούς του, ψυχαναλύοντάς το. Έτσι ἐξηγεῖται για μᾶς κι ή συχνή προσφυγή σε ένα ψυχαναλυτικὸ λεξιλόγιο, όταν προσεγγίζουμε μᾶ ταινία του Μπουνιουέλ: ή ίδια ή ταινία τὸ επιβάλλει με τὴ δουλειά της.

Όπως ἴσως έγινε φανερό απ' ὅσα προηγήθηκαν, ή μπουνιουελική πρακτική κυριολεκτικὰ παράγει θεωρία για τὸν άστικὸ κινηματογράφο. Άρκει δηλαδή να τὴ διαβάσουμε σωστά, ὥστε γράφοντας τὴν άνάγνωσή μας, και ειδικὰ τὸ κομμάτι που άναφέρεται στην άποκάλυψη τῶν μηχανισμῶν τῆς ταινίας, να ἔχουμε μᾶ σειρά σωστῶν θεωρητικῶν προτάσεων. Βλέπουμε ἔδω πολὺ καθαρά τὸ ρόλο που παίζουν παρόμοιες ταινίες στην προσπάθεια για τὴν οἰκοδόμηση μᾶς ὕλιστικῆς θεωρίας του κινηματογράφου και καταλαβαίνουμε πολὺ καλά γιατί οἱ ταινίες του Μπουνιουέλ είναι πολῦτιμες για μᾶς, που δουλεύουμε στο πλαίσιο μᾶς τέττιας προσπάθειας.

Μανόλης Κούκιος



Σκηνοθεσία — Σενάριο: Πιέρ-Πάολο Παζολίνι

Παίζουν: Τέρενς Στάμπ, Σιλβάνα Μαγκάνο, Μάσιμο Τζιρότι, Άνν Βιαζένσου, Λάουρα Μπέττι, Άντρές-Ζοζέ Κρούς.



Θεώρημα (theorem)

που θα 'ρθεί έξω απ' αυτή. Αυτό το κάτι αντιπροσωπεύεται στην ταινία από τον Ξένο που ξεχεται απρόσμενα να μείνει μαζί με μια αξιοπρεπή αστική οικογένεια που απαρτίζεται απ' τον ώριμο βιομήχανο, τη γοητευτική γυναίκα του, τη χαριτωμένη κόρη, τον ευαίσθητο γιό και την υπηρέτρια. Ο Ξένος ανταποκρίνεται στον Πόθο που ξυπνά ή παρουσία του σ' όλα τα μέλη της οικογένειας. Και μετά φεύγει, το ίδιο απρόσμενα όπως είχε 'ρθει. Άλλα κανένας δεν μπορεί πια να είναι όπως ήταν πριν. Το πέρασμα του Ξένου έφερε στην επιφάνεια αυτό που ο καθένας τους έφερε μέσα του, καλά κρυμμένο ως τότε (κι απ' τον ίδιο τον εαυτό του): αίσθημα μοναξιάς και ανικανότητας (ο πατέρας, που αφήνει το έργοστασίό του στους εργάτες και φεύγει στην ξρημο), ανικανοποίητο σεξουαλικό ένστικτο (ή μητέρα, που ψάχνει να ξαναβρεί τον Ξένο σε κάθε περαστικό νεαρό), αδιαφορία για ζωή (ή κόρη, που πέφτει σε μια ύστερική

Το Θεώρημα ξεχεται στην Ελλάδα με αρκετά χρόνια καθυστέρηση. Στο μεταξύ, απ' τη μιά ο δημιουργός του, ο Παζολίνι, έχει ακολουθήσει ένα δρόμο πολύ διαφορετικό απ' αυτόν που προϋδέαζε αυτή η ταινία, ενώ απ' την άλλη τόσο η θεματογραφία όσο και η αισθητική του παγκόσμιου κινηματογράφου έχουν διευρυνθεί αρκετά ώστε η ταινία αυτή να μη φαντάζει μοναδική και απόλυτα πρωτότυπη σε σύλληψη και εκτέλεση. Αυτά τα δυο δεδομένα μας επιτρέπουν μιά πιο ψύχραιμη αντιμετώπιση της ταινίας σε σχέση με την υποδοχή που της έγινε όταν πρωτοπαρουσιάστηκε.

Το Θεώρημα είναι καταρχήν ή καταθλιπτική εικόνα της παρακμασμένης, αυτοέγκλειστης, ευνουχισμένης αστικής τάξης. Μιάς τάξης που, καθώς αδυνατεί να βρει στους κόλπους της το δυναμικό στοιχείο που θα της διασφάλιζε την επιβίωση, περιμένει την πλήρωση και τη σωτηρία από «κάτι»

νάρκη και καταλήγει στο ψυχιατρείο), ματαιοδοξία πίσω απ' την καλλιτεχνική δημιουργία (ο γιός, που μέσα από έναν παροξυσμό ασυνάρτητης ζωγραφικής οδηγείται στη μονοχρωματική επιφάνεια), το θρησκευτικό συναίσθημα (ή υπηρέτρια, που κάνει θαύματα, ανίπταται στους ουρανούς και στο τέλος θάβεται ζωντανή, μόνη της).

Παρατήρηση 1η. Ο Ξένος δεν κάνει τίποτε για να επιβάλει την παρουσία του στην «οικογένεια» που περιγράψαμε παραπάνω. Γίνεται αυτόματα αποδεκτός από όλους. Αυτό βέβαια δεν μπορεί να σημαίνει παρά ότι ενσαρκώνει αξίες που έχει παράγει ή αστική τάξη, είναι ένα ιδεατό είδωλο στο οποίο η αστική τάξη μπορεί και θέλει να προβάλει τον εαυτό της. Τα κριτήρια με τα οποία η αστική τάξη δημιουργεί τις υπέρτατες αξίες της είναι κριτήρια κατεξοχήν άπολιτικά, άκοινωνικά, ανιστορικά. Μ' αυτή την έννοια ο Ξένος ξεχεται από το «πουθενά» και το «παντού», από το «ποτέ» και το «πάντα», από το χώρο της υπέρβασης, του μεταφυσικού απόλυτου. Ένός απόλυτου που είναι προίον και κτήμα του αστικού ιδεαλισμού.

Παρατήρηση 2η. Η ταινία στήνεται σε βάση καθαρά θρησκευτική. Ο Ξένος έχει όλα τα χαρακτηριστικά του μεσσία, που ξεχεται να δώσει τη λύτρωση σε ανθρώπους που (χωρίς να το ξέρουν) τον προσμένουν. Όλα τα χαρακτηριστικά, εκτός από ένα: το λόγο. Αυτό σημαίνει ότι η θρησκεία που επαγγέλλεται ο Παζολίνι διαφέρει από τις άλλες θρησκείες (και βασικά από το χριστιανισμό) στο ότι δεν διακηρύσσει συγκεκριμένες αρχές, δεν εφαρμόζει κριτήρια και μέτρα στον άνθρωπο. Δεν κάνει διάκριση ανάμεσα σε καλό και κακό. Ο μεσσίας του είναι χωρίς αντίπαλο, ένας θεός χωρίς διάβολο: ή, θεός και διάβολος αρμονικά ενωμένοι στο ίδιο πρόσωπο. Η κατάργηση αυτού του μανιχεισμού πρέπει να έχει τις ρίζες της στο μαρξισμό του Παζολίνι: ο Παζολίνι δραματίζεται έναν κόσμο ιδανικό, όπου θα μπορούσαν να χωρέσουν όλα και όλοι, έναν κόσμο απελευθερωμένων ανθρώπων, με διαφορές αλλά όχι αντιθέσεις. Όσο το δράμα αυτό δεν το προβάλλει

στην ιστορική προοπτική: θέλει να υλοποιηθεί τώρα και εδώ, από τη μιά στιγμή στην άλλη, αποκαλυπτικά: αντιμετώπιση χαρακτηριστικά χριστιανική.

Ο Παζολίνι μοιάζει να επιδιώκει να συνθέσει το χριστιανισμό του με το μαρξισμό του. Χωρίς να παρέμβουμε εδώ στο μεγάλο αυτό πρόβλημα του αν είναι καταρχήν δυνατή μιά ανάλογη σύνθεση, θα παρατηρήσουμε μόνο ότι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ή άποτυχία της προσπάθειας είναι μοιραία από τη στιγμή που επιχειρείται με δρους του άστικού έποικοδομήματος (ο μεσσίας, όπως είπαμε στην Παρατήρηση 1, είναι «είδωλο» της άστικής τάξης), αφού ο ρόλος αυτού του έποικοδομήματος είναι ακριβώς να μη μās επιτρέψει ούτε να διανοηθούμε τη δυνατότητα ύπαρξης μιάς διαφορετικής — άταξικής — κοινωνίας, μιάς κοινωνίας που θα συντίθεται από συσσιαστικά ελεύθερες μονάδες-άνθρώπους.

Παρατήρηση 3η. Η σκιαγράφιση των δρώντων προσώπων της ταινίας (εκτός δηλαδή του μεσσία) και ή έρμηνεία των αντιδράσεων και των πράξεών τους, γίνεται στη βάση μιάς πολύ άπλοϊκής και σχηματικής αντίληψης για τη φροϋδική ψυχαναλυτική θεωρία. Μόνα και αυτόδύναμα φαίνονται να έπενεργούν ή λίμπιντο και το ντεστρουκτο (ή τάση για ζωή και ή τάση για αυτοκαταστροφή). Και δεν γίνεται καν προσπάθεια να αναπτυχθεί οποιαδήποτε διαλεκτική σχέση ανάμεσά τους: ή σύνδεσή τους είναι γραμμική: οί ήρωες, αγκαλιάζοντας τον Ξένο, αγκαλιάζουν ταυτόχρονα τον έρωτα και το θάνατο.

Παρατήρηση 4η. Η υπηρέτρια, το μόνο πρόσωπο της ταινίας που δεν προέρχεται από την αστική τάξη, αλλά από τη μιά ταυτίζεται κι απ' την άλλη διαφοροποιείται απ' αυτήν. Την ταύτιση την διαπιστώνουμε αρχικά στο ότι οί ψυχολογικές της αντιδράσεις είναι ανάλογες με των άφεντικών της (: χρήση της ψυχανάλυσης όχι μόνο άπλοϊκή αλλά και ίσοπεδωτική). Τη διαφοροποίησή της τη διαπιστώνουμε βασικά στον τρόπο με τον οποίο έξωτερικεύει την ψυχολογία της. Και θα σταθούμε σε δυο καιρία σημεία της ταινίας:

α) όταν ξυπνά ο Πόθος τους για τον Ξένο, όλοι οι άλλοι «σκηνοθετούν», ό καθένας με τον τρόπο του, τις συνθήκες που θά εξασφαλίσουν την εκπλήρωση αυτού του Πόθου. Πιστεύουν δηλαδή ότι έχουν δικαίωμα στην ήδονή (ή, σ' ένα άλλο επίπεδο: ή ιδιοκτησία πάνω στα πράγματα σημαίνει και δικαίωμα χρήσης των ανθρώπων).

Η ύπνερτρια, όταν ξυπνήσει μέσα της ο Πόθος, αντιδρά με μιá απόπειρα αυτοκτονίας. Δηλαδή, είναι ή μόνη που δεν πιστεύει ότι έχει δικαίωμα στην ήδονή. Είναι έτοιμη να πάει κατευθείαν στον θάνατο. Δεν διεκδικεί τίποτε.

β) Όταν ο Ξένος αναγγέλει ότι θά φύγει, όλοι συνειδητοποιούν την αλλαγή τους και την εξομολογούνται καθώς τον αποχαιρετούν.

Η ύπνερτρια είναι ή μόνη που δεν εξομολογείται. Κι όμως από τη συμπεριφορά και τις πράξεις της, από κεί κι έπειτα, βλέπουμε ότι και κείνη δεν μπορεί πιά να είναι όπως πριν, και τó ξέρει. Η διαφορά της δηλαδή βρίσκεται στο ότι δεν κατέχει τη «γλώσσα» των άλλων για να έκφράσει τον έαυτό της (ή έχει μιá «μυστική» γλώσσα επικοινωνίας με τον Ξένο-Μεσσία;).

Τελικά ή ύπνερτρια βιώνει τον έαυτό της με τους όρους της άστικης τάξης: δέχεται τη θέση που της αποδίδουν, δεν διεκδικεί κανένα δικαίωμα πέρα απ' αυτά που της παραχωρούνται, αποδέχεται σάν δικό της μεσσία τó «είδωλο» της άστικης τάξης. Άπέναντι στην άστική τάξη δεν αποτελεί κάτι «Άλλο» αλλά ένα «έξάρτημα», αίσθητά υποδεέστερο και καταδικασμένο να ακολουθήσει τη μοίρα των άφεντικών της. Έτσι, για τον Παζολίνι, άποσύνθεση της άστικης τάξης σημαίνει άποσύνθεση όλης της άστικης κοινωνίας (άντίληψη αντιδιαλεκτική και αντιμαρξική, άφου ξέρουμε ότι ή άστική κοινωνία έμπεριέχει την τάξη εκείνη που πάνω στο σώμα της άστικης τάξης θά οικοδομήσει τη διάδοχη κοινωνία). Έκτός αν πρέπει να περιμένουμε την «ανάσταση» της ύπνερτριας. Άλλά αυτή ή άπόλυτα άλλοτριωμένη ύπνερτρια, σάν νέος Μεσσίας δέ θά μπορούσε να φέρει τίποτε άλλο πέρα από μιá αναπαραγωγή της προϋπάρχουσας κατάστασης.

Παρατήρηση 5η. Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε όρισμένους ρεαλιστικούς χώρους (τό έργοστάσιο, δρόμους). Γρήγορα όμως αυτοί παραμερίζονται και ό κλειστός χώρος της «οικογένειας» πλασάρεται σάν να βρίσκεται εκεί ή ουσία κάποιου πράγματος που ως προς αυτό όλα τ' άλλα δεν αποτελούν παρά δευτερογενή συμπτώματά του. Και όταν, στο δεύτερο πιά μέρος της ταινίας, ξαναβλέπουμε ρεαλιστικούς χώρους (τό χωριό, ό σταθμός του Μιλάνου, δρόμοι), οι χώροι αυτοί λειτουργούν έντελώς αντι-ρεαλιστικά και περιθωριακά ως προς τον κεντρικό πυρήνα της ταινίας: την «οικογένεια». "Αν αυτός ό πυρήνας ήταν συνεκτικός, όλα τά άλλα στοιχεία θά έβρισκαν τη θέση τους ως προς αυτόν και τελικά θά είχαμε μιá εικόνα ίσορροπημένη, σταθερή και άναλλοίωτη, μιá εικόνα της άστικης κοινωνίας όπως θέλει να τη βλέπει (και να την παρουσιάζει) ή άστική ιδεολογία. Ό Παζολίνι σίγουρα δεν είναι (συνειδητά τουλάχιστον) άπολογητής της άστικης κοινωνίας. Ξέρει (και τó δείχνει θαυμάσια στο *Θεώρημα*) ότι ό πυρήνας οικογένεια δεν είναι συνεκτικός (στην ταινία δεν λειτουργούν καθόλου οι σχέσεις ανάμεσα στα διάφορα πρόσωπα, αλλά μόνο ή σχέση του καθένα χωριστά με τον Ξένο: έχουμε ουσιαστικά να κάνουμε με τη στάση του «άνθρώπου» — ιδωμένου σέ πέντε διαφορετικές εκφάνσεις της κοινωνικής του υπόστασης — άπέναντι σέ μιá «θεία» άποκάλυψη). Με τó να χρησιμοποιεί όμως την οικογένεια σάν δομικό πυρήνα για την κατασκευή της ταινίας του, έστω κι αν τη δείχνει σέ άποσύνθεση (κλονίζοντας έτσι όπωσδήποτε ένα από τά στοιχεία του άστισμού), συντηρεί και αναπαράγει τη βάση στην όποία ή άστική κοινωνία σκέφτεται τον έαυτό της. Άποδεικνύεται δηλαδή ένα «κακό παιδί» της άστικης τάξης και τίποτε περιοσότερο. Τελικά, όχι μόνο δεν ξεετάζεται ή ύπαρξη της άστικης κοινωνίας και των δομών που τη στηρίζουν (πράγμα που άλλωστε ίσως να μην ύπνερχε ούτε σάν πρόθεση), αλλά και επιβεβαιώνεται ή παραδοχή μας ύπερβατικής και αιώνιας ούσίας των κοινωνικών δομών (άρα

και της κάθε κοινωνίας).

Παρατήρηση 6η. Η έρημος είναι ένα σταθερό μοτίβο μέσα στην ταινία, που τελικά όμως λειτουργεί ίσοπεδωτικά και καταφέρει να άναιρέσει και τó τελευταίο «άλλοθι» ύλιστικότητας που θά μπορούσε ίσως να διεκδικήσει ή ταινία με την (έστω και κακή) χρήση της ψυχανάλυσης. Γιατί ή συμβολική χρήση της εικόνας της έρημου ξεπερνά τά όρια της άπλης ψυχολογικής σήμανσης και κλείνει μέσα της όλο τον κόσμο της ταινίας. Η έρημος είναι ό χώρος της ταινίας. (Και στις εικόνες του έρημου έργοστάσιου που άφησε ό βιομήχανος στους εργάτες του, δεν μπορούμε να μη διαβάσουμε απ' τη μιá τον άκρατο πεσιμισμό του μαρξιστή Παζολίνι κι απ' την άλλη τον άκρατο έγωισμό του άστού Παζολίνι: ό,τι και να λείε ό πρώτος, ό δεύτερος δεν μπορεί να πιστέψει σέ ένα έργοστάσιο χωρίς έργοστασιάρχη...)

Παρατήρηση 7η και τελευταία. Η ταινία άποκαθιστά την επικοινωνία με τó θεατή σχεδόν άποκλειστικά μέσα από την εικόνα. Ό διάλογος είναι ουσιαστικά άνυπαρκτος ένω ή μουσική παίζει έναν μονοσήμαντο ρόλο: καλλιεργεί και συντηρεί τó «κλίμα» της ταινίας, κλίμα που παραπέμπει σέ μυστική τελετουργία, σέ θρησκευτικό μυστήριο.

Οί κώδικες λοιπόν που χρησι-

μοποιεί ό Παζολίνι για να άρθρώσει τά «διανοήματα» της ταινίας είναι έγγεγραμμένοι στην εικόνα. Και απ' αυτούς κυρίαρχος είναι ό κώδικας του σέξ (που είναι άλλωστε και ό μόνος κώδικας επικοινωνίας των ήρώων της ταινίας με τον Ξένο). Έτσι, τó σέξ άποκτά μοίρα μιá άυθυπαξία άπέναντι στα θέματα που, όπως διαπισώσαμε στις προηγούμενες παρατηρήσεις, αναπτύσσονται (σέ διαφορετικό βαθμό τó καθένα) μέσα στην ταινία. Κι όπως δεν ύπάρχει κανένας «λόγος» πάνω στο σέξ καθ'αυτό, τó σέξ γίνεται θέμα της ταινίας και μάλιστα κυρίαρχο που αναπτύσσεται ανεξέλεγκτα. Ό τρόπος με τον όποιο εισβάλλει και λειτουργεί τó σέξ στην ταινία, κρύβει και άποκαλύπτει ταυτόχρονα ένα άδιέξοδο, μιá αντίφαση που δεν λύνεται εύκολα (ιδιαίτερα όταν δεν «όμολογείται»): στο *Θεώρημα* ή «έπιθυμία» δίνεται έτσι που να προκαλεί την «άναστολή», ή «πρόκληση» έτσι που να γεννά τη «σεμνοτυφία»: πίσω απ' την όθόνη βρίσκεται ένας εύνουχος που εύνουχίζει*. Δεν χρειάζεται ίσως να ψάξουμε πολύ προς αυτή την κατεύθυνση για να διακρίνουμε τó «άνομολόγητο», τó «μυστικό» στοιχείο της ταινίας που σέ τελευταία άνάλυση την καθορίζει σέ πολν μεγάλο βαθμό: πρόκειται για την *όμοφυλοφιλία* την όποία προσπαθεί ό Παζολίνι στο *Θεώρημα* να



δικαιώσει αισθητικά. Η ταινία του διεκδικεί απεγνωσμένα μια αισθητική ήθικη απέναντι στην κοινωνική και τη χριστιανική ήθικη. Μια καταπιεσμένη μειοψηφία απαιτεί τη «νομομοποίησή» της. Άλλα σίγουρα αυτός δεν είναι ο πιο αποτελεσματικός τρόπος...

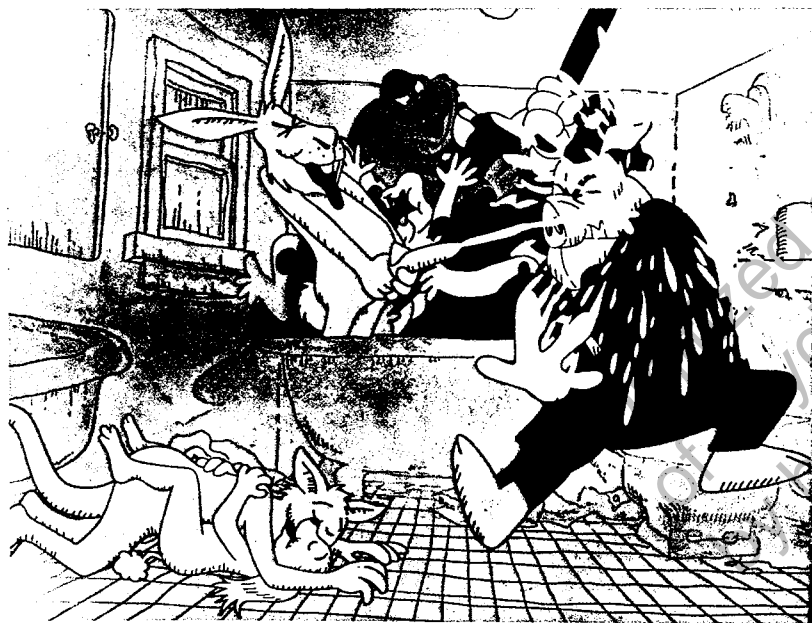
Ευτυχώς (και για τον ίδιο και για μας) ο Παζολίνι φαίνεται ότι έχει απαλλαγεί πια από τα κόμπλεξ και τα ψυχολογικά προβλήματα που του προκαλούσε η «άδυναμία» του αυτή. Τον σκοτεινό κόσμο του Θεωρήματος τον διαδέχτηκε ο φω-

τεινός, παιχνιδιάρικος κόσμος του Βοκάκιου και του Σώστερ.

Μπάμπης Κολώνιας

*Και η φетиχοποίηση των άντρικών ρούχων που γίνεται στην ταινία δεν είναι για μας παρά η εικονογράφηση αυτού του κρυμμένου αδιέξοδου που οδηγεί στον ευνουχισμό (ο Πόθος στη μητέρα ξυπνά όταν βλέπει τα ριγμένα στο πάτωμα ρούχα του Ξένου — μόλις έχει κάνει έρωτα κι όμως κοιτάζει με φανερή απογοήτευση τα ριγμένα στο πάτωμα ρούχα του άγνωστου έρασή της, κλπ.). Ο φαλλός είναι το σταθερό σημείο αναφοράς της ταινίας, αλλά μένει έξω απ' αυτή. Εκείνο που μέσα στην ταινία λειτουργεί, είναι η απουσία του φαλλού.

Παραγωγή: Στήβ Κράντζ
Σενάριο, σκηνοθεσία: Ράλφ Μπάκι
Διάρκεια: 78'



Φρίτς
ό Πονηρόγατος

(Fritz the Cat)

Η ταινία Φρίτς ο Πονηρόγατος (όπως και τό, άγνωστο στο ελληνικό κοινό, κόμικ από το οποίο προέρχεται) έγγράφεται στο πλαίσιο μιας ειδικά αμερικανικής κουλτού-

ρας. Γι' αυτό μεταφέρουμε εδώ το κείμενο ενός αμερικανού κριτικού, με το οποίο βασικά συμφωνούμε και στο οποίο, απ' τη μεριά μας, δεν θα μπορούσαμε πρὸς το παρόν να προσθέσουμε τίποτε.

Ο Φρίτς ο Γάτος δεν ήταν ποτέ από τους πιο λαμπρούς ήρωες του Ρόμπερτ Κράμπ. Άν τον βάλουμε δίπλα στον Έιντζελ Φούντ Μάκ Σπαιντ ή τον Μίστερ Νάτσιουραλ, μοιάζει να 'ναι από άλλο ανέκδοτο. Ο Φρίτς της ταινίας είναι αρκετά κοντά στο πρωτότυπο, αν και οι περιπέτειες στις οποίες βρίσκεται μπλεγμένος είναι περισσότερο εύρηματα του Μπάκι. Είναι γεγονός ότι η συμμετοχή του Κράμπ στην ταινία είναι πολύ μικρή και είναι πολύ γνωστή ή δυσάρεσκηά του απέναντί της: στο κόμικ του Κράμπ βασίζονται μόνο οι σκηνές της αρχής, και από εκεί και πέρα η συμμετοχή του Κράμπ περιορίζεται σε μερικές καινούριες παράξενες φιογούρες και σε αποσπάσματα από την υπόθεση. Ο Μπάκι έμεινε πιστός στον ήρωα, δεν απέδωσε όμως εκείνο που αυτός αντιπροσωπεύει. Η ευελιξία, βασικό χαρακτηριστικό του Φρίτς, γίνεται τελικά στην ταινία, προκάλυμμα για μια γενική ρευστότητα και θολούρα — πράγμα που όπωςδήποτε δεν ισχύει για το κόμικ του Κράμπ. Η ταινία μοιάζει να απευθύνεται σε κοινό που δεν ξέρει καθόλου τον Κράμπ και, αν κρίνουμε απ' το ότι στη δημοσιογραφική προβολή μεσόκοποι κριτικοί ξεκαρδίζονταν στα γέλια με χυδαίότητες, τότε φαίνεται πώς ο Μπάκι έχει πετύχει σ' αυτό.

Ο Μπάκι έχει πει για τον Φρίτς ότι είναι «ψευτο-φοιτητής, ψευτο-απόκληρος, ψευτο-ποιητής, ψευτο-φιλελεύθερος, ψευτο-φίλος των νέγων, ψευτο-ρομαντικός, ψευτο-επαναστάτης ακόμη και ψευτο-εραστής». Οι σκανταλιές του τον οδηγούν σε πάργυ αποκλήρων, στα γκέτο του Χάρλεμ, σε Άγγελους της Κολάσεως, και σε αναρχικούς τύπου Μάνσον, ενώ τον κυνηγάνε πάντα ανίκανοι αστυνομικοί. Η δομή της ταινίας είναι τόσο επεισοδιακή, που μπορούμε άνετα να την αντιμετωπίσουμε σαν μια σειρά από δεκάλεπτα φιλάκια.

Το καλύτερο επεισόδιο είναι αυτό που βρίσκεται πιο κοντά στο κόμικ του Κράμπ (το όργιο στο μπάνιο). Τα άλλα είναι παρατραβηγμένα, και ως προς την ιδέα και ως προς τα γκάγκ. Σκηνές σαν εκείνη όπου ο Φρίτς καταφεύγει

στη Συναγωγή ή εκείνη όπου ο Φρίτς βρίσκεται στα χέρια της χοντρής νέγρας σε ένα σκουπιδότοπο του Χάρλεμ, διαρκούν υπερβολικά δίχως να υπάρχουν εύρηματα ή αρκετές λεπτομέρειες για να τις στηρίξουν. Το χιούμορ ξεπέφτει στο καλαμπούρι όποτε ανακατεύονται τα γουρούνια-αστυνομικοί που δίνονται περισσότερο καρικατουριστικά απ' όλους τους υπόλοιπους «ήρωες».

Γενικά, αυτή η περιήγηση στην Άλλη Άμερική που κάνει ο Μπάκι, δεν έχει ούτε χιούμορ ούτε διεισδυτικότητα: συνήθως είναι μόνο χοντρό καλαμπούρι.

Ο Μπάκι εργαζόταν στην τηλεόραση, αλλά εδώ, με καλύτερη χρηματοδότηση, έβγαλε κάτι που τουλάχιστον φαίνεται εντάξει. Η κινηματογράφηση έγινε με multiplane κάμερα κι έτσι δεν έχουμε επίπεδο και ακίνητο φόντο, και στην εικόνα υπάρχει αρκετό βάθος. Όσο για τη γνωστή μας ήδη προσπάθεια του Μπάκι για ρεαλισμό (χρησιμοποίηση φωτογραφιών σαν βάση για το φόντο· χρησιμοποίηση πραγματικών ήχογραφημένων διαλόγων σαν βάση για το διάλογο της ταινίας) είναι όπωςδήποτε κάτι ξεχωριστό. Άλλά, όπως συμβαίνει με τους περισσότερους σκηνοθέτες που κάνουν ταινίες με κινούμενα σκίτσα έξω από τα πλούσια στούντιο του Ντίσνεϋ, ο Μπάκι υποχρεώνεται να ξεζουμίσει μερικά από αυτά τα «ειδικά» έμφε για να καλύψει την κανονική διάρκεια προβολής. Η ταινία φθίνει συνέχεια, και στη σκηνή με τα γενικά πλάνα του Χάρλεμ μάλιστα, νομίζεις ότι έχει τελειώσει.

Πάντως, όσο κι αν αυτή η συγκεκριμένη ταινία δεν μας ικανοποιεί, έγινε ένα άνοιγμα και ίσως ο Μπάκι μπορέσει τώρα, με λίγη περισσότερη πίεση, να κάνει πιο ολοκληρωμένες ταινίες. Αυτοί που κάνουν ταινίες με κινούμενα σκίτσα στην Άμερική, δεν έχουν καταλάβει καλά-καλά τις δυνατότητες που παρέχει το είδος. Άλλά ο Φρίτς ο Πονηρόγατος είναι ένα βήμα — ένα μικρό έστω βήμα — πρὸς τη σωστή κατεύθυνση.

Dave Hucker

(Cinema Rising, αριθμ. 3, Αύγουστος 1972)

Σκηνοθεσία: Μάρκο Φερρέρι
Σενάριο: Μάρκο Φερρέρι και Ραφαέλ Άσζονα
Παίζουν: Μαρτσέλο Μαστρογιάννι, Ούγκο Ιονιάτσι, Μισέλ Πικολί, Φίλιπ Νουαρέ, Αντρεά Φερεόλ.



Το Μεγάλο Φαγοπότι
(La grande Bouffe)

Νά μιὰ ταινία πού θά μπορούσε νά εἶναι μοντέρνα, ἂν τὸ θέμα τῆς καὶ οἱ μορφικοί τῆς καθορισμοὶ μᾶς παρέπεμπαν σὲ μιὰ ἀνάλυση τῶν πραγματικῶν πολιτικῶν καὶ ιδεολογικῶν καθορισμῶν τῆς νεο-καπιταλιστικῆς κοινωνίας καὶ τῶν ἰδιαίτερων σχηματισμῶν τῆς.

Καὶ λέμε «θὰ μπορούσε» γιατί στὴν ταινία τοῦ Φερρέρι παρατηροῦμε μιὰ διπλὴ προσπάθεια:

α) τὴν ἐγγραφή ἑνὸς «αἰσχροῦ» καὶ νέου γιὰ τὸν κινηματογράφο ὕλικου: ἡ τροφή ὡς περίσσεια καὶ περιττώμα, τὸ σεξουαλικὸ ὡς ἀντικείμενο ψυχαναλυτικῆς γνώσης, ὁ θάνατος τοῦ ὑποκειμένου κ.λπ.

β) τὴν ἐγγραφή αὐτοῦ τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀστικῆς τάξης, ἀντιπροσωπευμένης ἀπ' τοὺς Μαστρογιάννι, Πικκολί, Νουαρέ καὶ Τονιάτσι.

Τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο τῆς ταινίας εἶναι λοιπὸν αὐτὸ πού ὁ κινηματογράφος μᾶς ἀπέκρυπτε ἀπὸ τὴ γέννησή του, αὐτὴ ἡ περιο-

χή-ταμποῦ τοῦ «χαμηλοῦ» καὶ τοῦ «βρώμικου» πού μόνο στὴν πορνογραφία καὶ στὶς καρναβαλιστικὲς γιορτὲς μπορούσε νά φανερωθεῖ. Τὸ περιττώμα, ὁ ἔμετός, ἡ σαπίλα, τὰ ρεψίματα καὶ ὅλα τὰ ὕλικά προϊόντα τοῦ σώματος, ὡς ἐρωτογενοῦς καὶ ὕλικῆς περιοχῆς, θεωροῦνται ἀκόμη καὶ σήμερα ἀπὸ τὴν κοινωνία μᾶς «ἄσχημα» πράγματα, πράγματα πού δὲν πρέπει νά λέγονται καὶ νά γράφονται. Καὶ ὅταν τὸ τελευταῖο γίνεται, ἀπαιτεῖ καὶ «ιδιότυπους» κώδικες: τὸ κλειστὸ δωμάτιο, τὴν ἄσημνη ἀτμόσφαιρα, τὸ γέλιο, καὶ τὸ σόκιν ἀνέκδοτο. Ἡ κοινωνία μᾶς δὲν ἄφησε καμία περιοχὴ ἀταξινόμητη. Χωρισμένη ἢ ἴδια ἀπὸ τοὺς ταξικούς ἀγῶνες, χώρισε γιὰ πάντα τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, τὸ δημοφιλὲ καὶ τὸ ἄσχημο. Δὲν μπορείς νά μιλήσεις γιὰ τὸ περιττώμα: ἀλλὰ γιὰ τὰ δάκρυα μάλιστα! Τὸ κεφάλι καὶ τὰ μάτια εἶναι εὐγενικὲς περιοχὲς, ὄχι ὅμως τὸ «μεγάλου δάχτυλο τοῦ ποδιοῦ»,

ὅπως ὁ Ζῶρξ Μπατάιγ τόσο ἐξοχὰ ἐγραψε, ἀνατρέποντας τὴν τάξη τοῦ πάνω καὶ τοῦ κάτω, τοῦ καθαροῦ καὶ τοῦ βρώμικου.

Ὁ κινηματογράφος ἀπάθησε, ἀπὸ τὴ γέννησή του, πράγματα ἐνοχλητικά: τὴν ταξικὴ πάλι καὶ τὸ σεξουαλικό. Ταμποῦ πού, ἂν ἐγγραφοῦν στοὺς πραγματικούς καὶ συμβολικούς τοὺς καθορισμούς, ἀπειλοῦν τὴν ὑπαρξή του.

Νά λοιπὸν πού εὐκολὰ θὰ μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι σήμερα τὸ ἀπωθημένο ἐπιστρέφει σὲ σκηνοθέτες «τολμηροὺς» καὶ «πρωτοποριακούς» ὅπως ὁ Φερρέρι, ὁ Γιοντορόφσκυ κ.ἄ. Ἐξάλλου, δὲν εἶδαμε ἤδη τὴν ἐπιστροφή τοῦ πολιτικοῦ ἀπωθημένου σὲ σκηνοθέτες ὅπως οἱ Ρόζι, Πέτρι, Γαβράς, Καγιὰτ, κ.ἄ.; Τὸ πρόβλημα γιὰ τὴν ἀστικὴ τάξη εἶναι βέβαια, ὅπως ὀρθὰ τόνισε ὁ Πασκάλ Κανέ, νά παραμορφώσῃ σήμερα τὴν ταξικὴ πραγματικότητα, ἀναγνωρίζοντας ὅμως τὴν παρουσία τῶν μαζῶν καὶ δίνοντάς τους μιὰ θέση στὸ ντεκόρ («Σχετικὰ μὲ δυὸ "προοδευτικὲς" ταινίες», Σ.Κ.'74, ἀριθμ. 1, σελ. 65).

Ὁ Φερρέρι, ἀπὸ τὴ μεριά του, ἀναγνωρίζοντας τὸ σεξουαλικὸ ὡς πραγματικότητα, ἀναπόφευκτη σήμερα ἀκόμη καὶ γιὰ τὶς πύουριτανικὲς ιδεολογίες, δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ νά τοποθετεῖ μέσα στὸ ντεκόρ τὸ περιττώμα καὶ τὸ «αἰσχρό». Ναι, ἀλλὰ στὸ ντεκόρ, καὶ ὄχι πάνω στὴ διαιρεμένη ἀπ' τὴν πάλι τῶν τάξεων σκηνή. Ὅχι πάνω στὴ συμβολικὴ, ἑτερογενὴ, μὴ ἀφηγηματικὴ, ἀσυνεχὴ σκηνὴ τῆς θεωρίας τοῦ ἀσυνειδήτου. Αὐτὴ ἡ διπλὴ σκηνὴ (πολιτικὴ-σεξουαλικὴ) ὑπάρχει στὸν Γκοντάρ, τὸν Στροάουμπ, τὸν Ὄσιμα, τὸν Σραίτερ, τὸν Ρόσα, τοὺς Ταβιάνι, τὸν Ριβέτ, τὸν Μπένε... Εἶναι σκηνὴ πού ἀνατρέπει τοὺς χολυγουντιανούς κώδικες καὶ τὶς ιδεολογίες πού τοὺς ἐνέγραφαν. Καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ περιττώμα καὶ τὴν αἰσχρότητα ὡς σημαίνοντα, τὰ ὁποῖα ὑπερβαίνουν τὶς κυρίαρχες ιδεολογίες σχετικὰ μὲ τὴ σεξουαλικότητα.

Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου, ὅταν δὲν καθορίζεται ἀπὸ ταξικὰ κριτήρια, παραμένει ἀνεκδοτολογικὴ καὶ τοποθετεῖται μέσα στὶς νευρώσεις τῶν μοντέρνων καιρῶν. Ἐξυπηρετεῖ τὴν ἀστικὴ τέχνη καὶ τὴν τάξη πού ἐκμεταλλεύεται τὶς

ἄλλες. Ἡ ἀστικὴ τάξη δημιουργεῖ μοντέλα τοῦ «πολιτικοῦ» κινηματογράφου κατάλληλα στὰ μέτρα τῆς καὶ μᾶς λείπει: νά λοιπὸν, μὴ διαμαρτύρεστε, μπορείτε ἀκόμη καὶ τὴν πάλι τῶν τάξεων νά δεῖτε στὴν ὀθόνη μὲ σχετικὰ φτηνὸ εἰσιτήριο. Μὴ διαμαρτύρεστε, δὲν ὑπάρχουν πιά σεξουαλικὰ ταμποῦ, ὅλα ἐπιτρέπονται.

Εἶδαμε ἔτσι ὅλα αὐτὰ τὰ σεξουαλικὰ ἀντικείμενα στὸν Παζολίνι (συμβολικὰ καὶ πραγματικὰ), στὸ ἰταλικὸ γουέστερν ἐπίσης (μὲ ἐξαιρέση τὸν Λεόνε καὶ μερικούς ἄλλους), στὸν κυρίαρχο ἰταλικὸ κινηματογράφο, στὸ *Τελευταῖο Ταγκό...* Μορφὲς μᾶς γενικευμένης ὑστερίας μὲ ἀντιδραστικὰ ἀποτελέσματα. Τὸ ταμποῦ ὄχι μόνο δὲν αἰρεται, ἀλλὰ ἐνισχύεται.

Πρέπει λοιπὸν σήμερα νά κάνουμε μιὰ αὐστηρότατη διάκριση ἀνάμεσα στὶς ταινίες πού τοποθετοῦν στὸ κέντρο τοὺς τὴν ὕλιστικὴ ἔννοια τῆς «διπλῆς-σκηνῆς», καὶ ἐγγράφουν τὸ περιττώμα καὶ τὸ σεξουαλικὸ ὡς προϊόντα ἐνὸς ὕλισμου (λιγότερο ἢ περισσότερο ἱστορικοῦ καὶ διαλεκτικοῦ) καὶ σ' ἐκείνες πού ἀναπαράγουν μᾶζικὰ τοὺς κλασσικούς κώδικες καὶ τὴν ἀντιδραστικὴν ἰδεολογία τῆς καπιταλιστικῆς τάξης, παρόλο τὸ «ἀνατρεπτικὸ» ὕλικό τῶν θεμάτων τους. Σὲ μιὰ ταινία ὅπως τὸ *Μεγάλο Φαγοπότι* πού κατὰ κάποιον τρόπο ἀντιστρατεύεται τοὺς κλασσικούς κώδικες δὲν θὰ ἔπρεπε ἐντούτοις νά δοῦμε τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἓνα εἶδος ἀπεγνωσμένου «μοντερνισμού» (ἀρκετὰ κυρίαρχο, σήμερα, ἀνάμεσα στοὺς εὐρωπαϊκούς διανοούμενους) πού ἀνανακλᾷ παθητικὰ τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικῆς κοσμοαντίληψης. Κι ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὁ Φερρέρι ἐγγράφει στὴν ταινία μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ ἀντικείμενα μὲ παραπέμποντα λογοκριμένα ὡς τὰ σήμερα, ἀντικείμενα πού παρουσιάζουν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν πολλαπλὸ ρόλο πού μπορούν νά παίξουν μέσα σὲ πραγματικὰ ἀνατρεπτικὲς ταινίες (καὶ γιὰ τὴ σημασία τους μέσα στὸ χώρο μᾶς θεωρίας τοῦ σώματος καὶ τοῦ σημαίνοντος), ὀφείλομε νά κάνουμε τὴ διάκριση λχ. ἀνάμεσα στὸ *Μεγάλο Φαγοπότι*, ταινία δίχως ἐργασία πάνω στὸ φετιχισμό τῶν προϊόντων τῆς, ταινία πού πνίγεται μέσα σ' ἓνα εἶδος ἡδονικοῦ αὐτοθουμισμοῦ, καὶ ἀνάμεσα σὲ μιὰ ται-

1. Στὶς ταινίες τοῦ Βισκόντι *Θάνατος στὴ Βενετία* καὶ *Λυκόφως τῶν Θεῶν* μιὰ παρόμοια παρακμὴ ἐπέτρεπε ὡστόσο τὸ σκηνοθέτη νά ἐγγράφει μὲ ἰδιοφυῆ τρόπο τὴν πολιτιστικὴ λογοκρισία τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπ' τὴ μεριά τῆς ἀστικῆς τάξης, καθὼς καὶ τὴν ὕλιστικὴ ἐπινεγγραφή τῆς, ἡ ὁποία ἀποθεῖται ἀπ' τὴν τάξη αὐτή. Κίνηση διπλή, ἀντιφατικὴ καὶ ταυτόχρονα παραγωγική, πού ἀγνοήθηκε ἀπ' τὴν κριτικὴ, καὶ ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ πολλὲς παρερμηνείες.

νία όπως *Η Χρυσή Έποχή* του Μπουγιουέλ, που επιτελεί παραγωγική εργασία πάνω στα σημεία της, εγγράφοντάς τα στο εσωτερικό ενός συμβολικού κώδικα και μιάς πρακτικής του παιχνιδιού.

Δεν αρκεί σήμερα να δείχνουμε το άπωθημένο με σκοπό το θαυμασμό και τα ναρκισσιδικά ρίγη του θεατή μέσα στην σκοτεινή αίθουσα. Το βούτυρο του *Ταγκό*, το περιττώμα, το σπέρμα, ο έμετός κι η λάσπη δεν έχουν μιά ξμφυτη μαγική ανατρεπτική ουσία, ούτε ποιητικές ιδιότητες, αν δεν εγγραφούν σε μιά καθορισμένη προοπτική. "Όπως κι ή πάλι των τάξεων, έγιναν ήδη κι αυτά καταναλωτικά αντικείμενα. 'Ο Φρόνυτ διδάξε ότι ή επιστροφή του άπωθημένου παίρνει τή μορφή μιάς ψυχοσωματικής διαταραχής: ύστερία, παραλήρημα, κ.ο.κ. Τά συμπτώματα αυτά μιά προσφέρονται μέσα στο πλούσιο ύλικό τους σαν γραφές προς ανάγνωση. Στόν Φερρέρι διαβάζουμε εύκολότατα τή θάνατο του ύποκειμένου, τά αντικείμενα και τίζ αίτίες του τόθιου του («μικρά αντικείμενα») λέει ή Λακάν: στήθος, γεννητικά όργανα, τροφή...), τόν ευνουχισμό, τήν άπώθηση, τήν άπάρνηση. Τό λάθος του μοντερίζοντος κινηματογράφου σ' αυτή τήν περίπτωση είναι ότι τά πράγματα αυτά δεν γίνονται ποτέ φιλική δομή, αλλά μένουν στην επιφάνεια χωρίς έπεξεργασία, στοχασμό και μετασχηματισμό. 'Ο

Φερρέρι θυμίζει τή βρέφος που παίζει με τά κόπρανά του κι ήδονίζεται μ' αυτό. 'Ο Σέρτζιο Λεόνε παίζει επίσης με τά ίδια αντικείμενα, αντιστρέφοντας όμως με διπλό τρόπο τήν ιεραρχία του ύψηλου και του χαμηλού, δείχνοντάς μας ότι τή περίττωμα και ή λάσπη μπορούν να λειτουργήσουν και σαν άπόκρυψη τής ταξικής πραγματικότητας (όπως γίνεται στο *Φαγοπότι*). Τό θέμα μας όμως είναι τεράστιο και πολύπλοκο. Εύκολα κανείς πέφτει σε παγίδες κι εύκολα άγνοεί που βρίσκεται ή πραγματικά ανατρεπτικός και άσεβής κινηματογράφος.

'Ο φιλόσοφος και συγγραφέας Ζώρζ Μπατάιγ, ένας άπ' τούς σπάνιους άληθινούς ύλιστές, μιάς έδωσε τή κλειδί για τή μέτρο και τήν ποιότητα αυτής τής ανατροπής, που κομματιάζει κάθε επίσημη ιδεολογία. Νά τί σημαίνει ανατρεπτική αξία του χαμηλού: «Οί κομμουνιστές εργάτες είναι για τούς άστους άσχημοι και βρώμικοι όπως τά τριχωτά, σεξουαλικά και χαμηλά μέρη του σώματος. 'Αργά ή γρήγορα μιά αίματηρή έκρηξη θά προκύψει άπ' όλα αυτά, στή διάρκεια τής οποίας τά άσεξουαλικά και εύγενή κεφάλια τών άστών θά καρατομηθούν». 'Αλλά θά επανέλθουμε στα ίδια θέματα, τά τόσο σημαντικά για τόν κινηματογράφο και τήν ύλιστική θεωρία τών ιδεολογιών σήμερα.

Νίκος Λυγγούρης

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν

'Η μή - άδιάφορη φύση

IV

2. 'Η φράση αυτή άνήκει στο γραπτό του «'Ο ήλιακός πρωκτός», που μαζί με άλλα άφηγήματα («'Η ιστορία του Ματιού», «Μαντάμ 'Ερβάντα», «'Ο Ερωτισμός», «'Η εσωτερική έμπειρία», κ.λπ.) μιάς έδειξε τήν δρόμο για μιά ύλιστική θεωρία που έγγραφει τή σεξουαλική στον ιστορικό ύλισμό. Δυστυχώς, άπ' όσο ξέρουμε, είναι στην Ελλάδα άμετάφραστος.



Τό μουσικό τοπίο

Στό προηγούμενο άρθρο¹ είχαμε μελετήσει λεπτομερειακά τις περισσότερες περιπτώσεις όπου τὰ στοιχία τῆς παθητικῆς σύνθεσης τοῦ Ποτέμκιν είχαν «ξεπεράσει τὸν ἑαυτό τους»².

Ἐπὶ ἄκόμα ἓνας τομέας «αὐτοξεπεράσματος» στοῦ δρόμο πού χάραξε τὸ Ποτέμκιν, καὶ πού συχνὰ ἔγινε μόδα, ὄχι ὅμως πάντα μέθοδος.

Πρόκειται γιὰ τὴ φάση ὅπου ἡ εἰκόνα ἐκβάλλει στὸ χώρο τῆς μουσικῆς.

Πρόκειται γιὰ κείνη τὴν ἐσωτερικὴ «πλαστικὴ μουσικὴ» πού, στὴν ἐποχὴ τοῦ βωβού, μὲ τὴ σύνθεσή της ἐπιφοριζόταν ἢ ἴδια ἢ πλαστικὴ σύνθεση τῆς ταινίας. Ἡ διαδικασία αὐτὴ ἔπεφτε συνήθως στὸ τοπίο. Αὐτὸ τὸ συγκινησιακὸ τοπίο πού στὴν ταινία λειτουργεῖ μουσικά, εἶναι ὅ,τι ἀκριβῶς ὀνομάζω «μὴ ἀδιάφορη φύση».

Οἱ σελίδες αὐτὲς εἶναι ἀφιερωμένες στὴ μελέτη αὐτοῦ τοῦ φαινομένου καὶ στὶς διάφορες φάσεις τῆς ἐξέλιξής του. Ἐνα τέτιο θέμα εἶναι φυσικὸ νὰ θίγει τὸν «πλαστικὸ ἦχο» στὰ γενικά του προβλήματα καὶ τὴν ἐξέλιξή του ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του ὡς τὴ φάση τοῦ ἠχητικοῦ καὶ τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ κινηματογράφου, καὶ νὰ καταλήγει, συνεπῶς, σὲ ἐκτιμήσεις σχετικὰ μὲ τὶς μεταβολὲς πού ἔλαβαν χώρα στὴν περιοχὴ τῆς θεωρίας καὶ τῆς πρακτικῆς τοῦ μοντάζ στὴ νέα αὐτὴ φάση — εἰκοσι χρόνια ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού προσδιορίστηκαν μὲ τὸ Ποτέμκιν.

Ὁ βωβὸς κινηματογράφος λοιπὸν ἔγραφε μόνος του τὴ μουσικὴ του. Μουσικὴ πλαστικὴ. Ἦταν ἓνας τρόπος νὰ «βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτό του», νὰ περάσει σὲ μιὰν ἄλλη διάσταση. Ἡ πλαστικὴ τοῦ βωβού κινηματογράφου ἔπρεπε, ἐπιπλέον, νὰ ἦχει. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι ἡ μουσικὴ ἐξέλιξη μιὰς σκηνῆς ἦταν ἔργο τῆς δομῆς καὶ τοῦ μοντάζ τῶν εἰκόνων. Τὰ κομμάτια τοῦ μοντάζ δὲν συνθέταν μόνο τὴν ἀφήγησι τῆς σκηνῆς, συνθέταν καὶ τὴ μουσικὴ τῆς.

Ὅπως ἓνα βωβὸ πρόσωπο στὴν ὀθόνη «μιλοῦσε», ἔτσι καὶ ἡ εἰκόνα «ἤχοῦσε». Τὶς περισσότερες φορὲς, τὸν «ἠχητικὸ» ὀλο τὸν ἐπωμιζόταν τὸ τοπίο. Γιατὶ τὸ τοπίο εἶναι τὸ πιὸ ἐλεύθερο στοιχεῖο τῆς ταινίας, τὸ λιγότερο φορτωμένο μὲ ἀφηγηματικὰ καθήκοντα καὶ τὸ πιὸ εὐπλαστο προκειμένου νὰ μεταδώσει συγκινήσεις, συναισθήματα, ψυχικὲς καταστάσεις³.

Ἐννιέται ὅμως τὸ ερώτημα: «Ἐπιτέλους... εἶναι ἀπαραίτητη ἡ μουσικὴ; Γιατὶ νὰ γίνετα ἔδῳ λόγος γιὰ τὴ μουσικὴ σὰν κάτι ἀ γιόφι ἀπαραίτητο, κάτι αὐτονόητο σὲ μιὰ ταινία; Ἐπὶ πῶς ἡ ἀπάντησι ἔρχετα μόνη τῆς. Ἐδῶ δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴν «ἐνίσχυσι» τῆς ἀποτελεσματικότητος (ἂν καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυσι μὴ ὡς ἓνα

1. Γράφτηκε τὴν ἀνοιξη - καλοκαίρι τοῦ 1945. Σημαντικὰ ἀποσπάσματα ἔχουν δημοσιευτεῖ στὴν ἐπιθεώρησι Ἰσοῦσμπο Κίνο Νο 11, 1962. Γιὰ ἐπιγραφή, τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ βιβλίου ἔχει τὸ περίφημο τετράστιχο τοῦ Πούσκιν, ὅπου ὁ ποιητὴς εὐχεται στὴν πόρτα μπρὸς τοῦ τάφου του «τὰ νιάτα νὰ χαίρονται» καὶ «ἡ ἀδιάφορη φύσι ν' ἀκτινοβολεῖ αἰῶνια ὁμορφιά».

2. «Ἀπ' τὴ δομὴ τῶν πραγμάτων» καὶ «ἀκόμη μιὰ φορὰ ἀπὸ τὴ δομὴ τῶν πραγμάτων» (βλ. Σ.Κ. '74 Νο 1 καὶ 2/3).

3. Βλ. Ἀμιέλ: «Ἐνα ὁποιοδήποτε τοπίο εἶναι μιὰ ψυχικὴ κατάσταση».

βαθμὸ περι αὐτοῦ πρόκειται: νὰ προστεθεῖ μὲ τὴ βοήθειά ἐνὸς συγκινησιακοῦ πλαισίου ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ ἄλλα μέσα).

Στὴν περίπτωσι μας, οἱ σχέσεις εἰκόνας - μουσικῆς θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν μὲ τὶς ἴδιες ἀκριβῶς λέξεις πού βρίσκει ὁ Βάγκνερ γιὰ νὰ κάμει τὴ διάκρισι ἀνάμεσα στὴν ὀμιλουμένη καὶ τὴν τονικὴ γλώσσα.

«Ἡ τονικὴ γλώσσα, τὸ πιὸ καθαρὸ ὄργανο τοῦ συναισθήματος, ἐκφράζει μὲ ἀκριβεία καὶ μοναδικὸ τρόπο ὅ,τι δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσει ἢ ὀμιλουμένη γλώσσα, δηλ. τὸ μὴ ἐκφραστόν...» (Βάγκνερ: «Ἡ Ὀπερα καὶ τὸ Δράμα», IV).

Αὐτὰ περίπου, ἓνας ἄλλος συνθέτης, ὁ Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ⁴, γράφει στὴ συλλογὴ του «Der Blau Reiter» (Ὁ Γαλάζιος Ἰππότης) ἀναφορικὰ μὲ τὰ τραγούδια τοῦ Σούμπερτ:

«Θαρροῦσα πῶς δίχως νὰ ξέρω τὰ λόγια τοῦ ποιηματος, μ' αὐτὸ τὸ μέσο συνελάμβανα τὸ ἀληθινὸ τους νόημα, βαθύτερα ἴσως ἀπ' ὅ,τι ἂν εἶχα μείνει στὴν καθαρὰ λεκτικὴ ἐπιφάνεια τῆς σκέψης...»

Παρόμοια ἐκφράζεται καὶ ὁ Σαίν-Σάνς (στὸ «Portraits et Souvenirs» — «Πορτρέτα καὶ Ἀναμνήσεις»):

«... Ἡ μουσικὴ ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου τελειώνει ὁ λόγος, λέει αὐτὸ πού δὲν μπορεῖ νὰ λεχθεῖ, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀνακαλύψουμε μέσα μας βάρη πού δὲν τὰ εἶχαμε ὑποψιαστεῖ καν· μπορεῖ νὰ ἀποδόσει συγκινήσεις καὶ «ψυχικὲς καταστάσεις» πού δὲν ἀποδίδονται μὲ καμία λέξη. Καὶ — ἂς σημειώσουμε παρεμπιπτόντως — ἔτσι ἐξηγείτα γιὰ ποιὸ λόγο ἡ δραματικὴ μουσικὴ χρησιμοποιεῖ συνήθως τὰ μετριοτέρα ἂν ὄχι τὰ χειρότερα κείμενα: ἐπειδὴ κάποια στιγμή, λόγος γίνεται ἢ μουσικὴ· αὐτὴ ἐκφράζει τὰ πάντα· τὸ κείμενο γίνεται κάτι δευτερεῖον, σχεδὸν ἄχρηστο...»

Καὶ καθὼς εἶπαμε πιὸ πάνω, τὸ στοιχεῖο πού βρίσκεται πλησιέστερα στὴ μουσικὴ σὰν μέσο προσέγγισις τοῦ καθαρὰ συγκινησιακοῦ, εἶναι τὸ τοπίο. Καὶ στὴ βωβὴ ταινία τὸ τοπίο ἀναλάμβανε νὰ δώσει τὴν συγκινησιακὴ πλήρωσι πού μόνο ἡ μουσικὴ εἶναι σὲ θέση νὰ ἐκφράσει ὀλοκληρωτικά.

Αὐτὸ τὸ πετύχαιναν παρεμβάλλοντας στὸ μίτο τῆς ταινίας «σεκὰς τοπίων» πού εἶχαν τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἀποτέλεσμα μὲ κείνο πού πετύχαιναν, μὲ λακωνικότερη μορφή, οἱ ἐνδιάμεσα τυπωμένοι τίτλοι πού παρεμβάλαν ἓνα κείμενο τὸ ὁποῖο ὑποτίθετα πῶς πρόφεραν χεῖλη πού σάλευαν σὲ γκρό-πλάν.

Ἦταν μιὰ ἀπόπειρα νὰ παραλληλιστεῖ ἡ διαδοχὴ τῶν ὀπων μουσικῶν «περασμάτων» — διαδοχὴ ἀναπόφρευκτη γιὰ τὸ βωβὸ — μὲ τὴ χρονικὴ τῆς σύμπτωσι μὲ τὰ ἄλλα μέρη τῆς ταινίας.

Αὐτὸ τὸ πετύχαιναν συνήθως μὲ «πρελούντια» τοπιμουσικῆς πού τὰ ρυθμικά τους στοιχία, ἀφοῦ πρῶτα δημιουργοῦσαν ἀτμόσφαιρα καὶ τὴν ἐπιθυμητὴ συγκινησιακὴ κατάστασι, γλιστροῦσαν στὴν παραπέρα ἀνάπτυξι ἐκείνης τῆς σκηνῆς πού ἀπ' αὐτὸ καθεαυτὸ τὸ θέμα τῆς εἶχε τὴν ἴδια ἠχητικὴ τονικότητα: αὐτὴ τὴν τονικότητα, στὴν καθαρὴ τῆς μορφή, ἀνέπτυσε ἢ εἰσαγωγῆ ἔτσι ὥστε σ' ὄλο τὸ μᾶκρος τῆς σκηνῆς πού ἦταν χτισμένη πάνω στὴν ἴδια ρυθμικὴ καὶ ὀπτικὰ μελωδικὴ δομὴ, αὐτὴ ἡ ἐνδόμυχη μουσικὴ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἦχει στὸ κόσμο τῶν συναισθημάτων τοῦ θεατῆ.

Σὲ τοῦτο τὸν τομέα παρόλο πού στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς

4. Ἄρνολντ Σαίνμπεργκ (1874-1951), αὐστριακὸς συνθέτης, θεωρητικὸς καὶ παιδαγωγός, δημιουργὸς τῆς ἀτονικῆς μουσικῆς.

πρώτες ταινίες που είχαν να λύσουν πλαστικά, μουσικά προβλήματα, έλαχε στο Ποτέμκιν να προσφέρει ένα από τα πιο επεξεργασμένα και τελειωμένα δείγματα μουσικού τοπίου.

Στή συνέχεια βέβαια έχουμε δει πολλές καταχρήσεις πάνω σ' αυτό, στους δασκάλους της γαλλικής «άβανγκάρντ» («πρωτοπορίας»), στα έργα του Μάν Ραίυ ή του Καβαλκάντι που παραλείποντας το συγκεκριμένο συγκινησιακό προσανατολισμό από τις τοπιογραφικές τους συμφωνίες, εκμηδένισαν αναπόφευκτα την ορθά καθορισμένη αποτελεσματικότητά τους, διαλύοντάς τη μέσα σέ ένα ιμπρεσιονιστικό παιχνίδι άοριστων και χωρίς αντίκείμενο συγκινήσεων⁵.

Έντελως διαφορετική ήταν η τύχη του τοπίου στη σοβιετική κινηματογραφία.

Αν το Ποτέμκιν προηγήθηκε κάπως των άλλων ταινιών, όσον αφορά τη μέθοδο της οργανικής παρεμβολής του συγκινησιακού τοπίου, είναι φανερό πως δεν εκπροσωπούσε παρά μια γενική τάση που γύρω στο 1925 χαρακτήριζε όλους τους πρωτεργάτες της κινηματογραφίας μας.

Ο δπερατέρ Γκολοβνιά⁶ σ' ένα άρθρο του (Σοβιετσκογιε Ίσκούστρο, αριθμ. 6, 12 Δεκ. 1944 υπογραμμίζει:

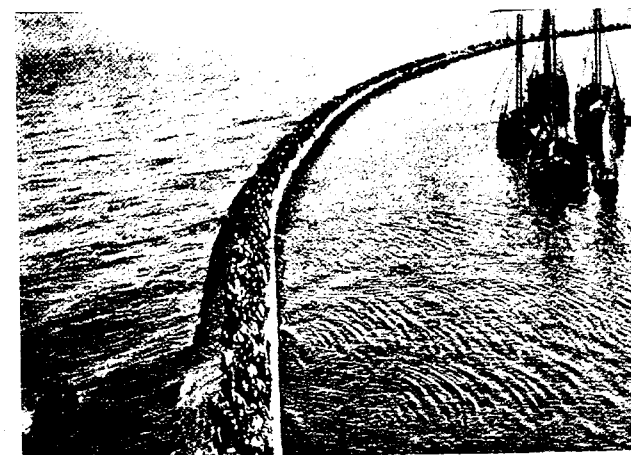
«... Την περίοδο 1925-1926 είχαν παρουσιαστεί σχεδόν ταυτόχρονα τρεις ταινίες: Το Θωρηκτό Ποτέμκιν, Η Μάνα και Το Παλτό.⁷ Στις ταινίες αυτές το τοπίο παρουσιάζεται σε μια έντελως νέα ποιότητα. Περιέχεται στη δραματική δομή της ταινίας σαν έκφραστικό στοιχείο, ενώ η ζωγραφική φόρμα του τοπίου έχει μεταβληθεί σε κατεξοχήν κινηματογραφική. Στο Ποτέμκιν, σαν εισαγωγή πριν από τη σκηνή της κορύφωσης, το «Μοιρολόι πάνω στο λείψανο του Βακούλνιτσουκ» είχαν μονταριστεί οι ξακουστές «ομίχλες» — σειρά εικόνων, όπου μέσ' από την άργόσυρτη κίνηση της ομίχλης που αιώρεται πάνω στα νερά, τις μαύρες σιλουέτες των καραβιών που προβάλλουν απ' το πούσι, υποβαλόταν ή σιωπή και η θλίψη, ενώ στα πλάνα όπου οι ήλιαχτίδες αρχίζουν να διαπερνούν την ομίχλη, γεννιέται ένα συναίσθημα προσδοκίας κι ελπίδας.

» Στη Μάνα, το επεισόδιο του φόνου σε ένα πανδοχείο κατέληγε στη σκηνή όπου τα φυλλάματα μιας σειράς από κλαίουσες ίτιες άσημώνει με το φώς του ό γλυκός άυγινός ήλιος. Το τοπίο δίνει έτσι, μια συγκινησιακή χαλάρωση στη λήξη μιας τραγικής σκηνής.

» Και «άνοιξιάτικα κάδρα» διακόπταν τη σκηνή της φυλακής. Το στραφάλισμα από τους ήλιόλουστους άνοιξιάτικους χείμαρρους και τ' άνάλαφρα σύννεφα ψηλά στον ούρανό συγκρούσαν με την βαριά σκιά της φυλακής, και ή αντίθεση αυτή επέτρεπε να δοθεί πληρέστερη έκφραση της ψυχικής κατάστασης του ήρωα.

» Στο Παλτό, ή Πετρούπολη του Γκόγκολ ύψώνεται μπροστά μας. Το τοπίο σ' αυτό το έργο δεν παρεμβάλλεται με τη μορφή μεμονωμένων σκηνών, όχι: όλη ή δράση της ταινίας εκτυλίσσεται στο φόντο του τοπίου· όμως πρόκειται για σκηνικό άυθεντικό που χαρακτήριζε την εποχή με ρωμαλεότητα και προσδιόριζε το ύφος, το στυλ όλόκληρης της ταινίας...».

Αυτόνομη είναι βέβαια πως ή συγκίνηση δεν γεννιέται άποκλειστικά και μόνο από τοπία μουσικά οργανωμέ-



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

5. Ο Σ.Μ.Α. ύπονοεί το έργο του Μάν Ραίυ "Άστρο της Θάλασσας (1927) και κατά πάσα πιθανότητα το φίλμ του Καβαλκάντι Τίποτ' άλλο από ώρες (1926).
6. Ο Άνατόλυ Γκολοβνιά (γεννήθηκε το 1900) είναι ένας από τους ιδρυτές της σοβιετικής σχολής δπερατέρ. Δούλεψε με τον Βοεβαλόντ Πουντόβκιν στα έργα Μάνα, Το τέλος της Άγιας Πετρούπολης, Ο άπόγονος του Τζεγκίς Χάν (Θύελλα στην Άσία), Ο Λιποτάχτης κ.ά. Σήμερα είναι καθηγητής του V.G.I.K. (Πανσοβιετικό Κρατικό Ίνστιτούτο Κινηματογράφου).
7. Το Παλτό είναι ταινία των Γκριγκόρι Κόζιντσεφ και Λεονίντ Τράουμπεργκ (δπερατέρ ό Ά. Μοσκβίν), βασισμένο στο έργο του Γκόγκολ.

να, αλλά έξιςου συχνά από την ίδια την ύλη του τοπίου.

Δέν μιλά για τὰ γκρεμισμένα σπίτια και τὰ καπνισμένα έρείπια που τόσο έντυπωσιάζουν στα κινηματογραφικά έπίκαιρα όσο και στις λιθογραφίες του Ντωμιέ (πρόπαντων στη σειρά που αναφέρεται στο γαλλοπρωσικό πόλεμο) — οποιοδήποτε όμως «ξρημο» τοπίο, από γυμνή γή κι ένα μοναχικό και ζαρωμένο δέντρο θά 'χει πάντοτε όλες τις πιθανότητες να προκαλεί, απ' την ίδια την παρουσία του κι από τὰ ίδια τὰ συστατικά του αντικείμενα, μια ψυχική κατάσταση σκυθρωπή και σκοτεινά συνισθήματα.

Θέμα της μελέτης μας όμως είναι πριν απ' όλα το μουσικό τοπίο. 'Επιλέγουμε λοιπόν για αντικείμενο ανάληψης τη σκηνή της αύγης στο λιμάνι της 'Οδησσοῦ...

«Η Σουίτα της ομίχλης»... είναι ένα είδος «μεταξωγραφικής» που τείνει προς μια κάποια «προμουσική». «Η μουσική των ματιών» αντίζει μέσα σ' όλο τον πλούτο της στη ζωγραφική της 'Απω 'Ανατολής, της Κίνας και της 'Ιαπωνίας⁹. Και με μια ιδιαίτερη άφθονία στην τοπιογραφία.

Στις πηγές του είδους φυσικά, κι εκεί όπου έφτασε στο απόγειο της τελειότητας έχει σημασία να ανάκαλύψουμε τὰ κύρια χαρακτηριστικά του μουσικού τοπίου. Γιατί ακριβώς εκεί, στην πρώιμη νεότη της, άντηχει σαν ήχω ή πρώτη φάση, ή γέννηση ενός παρόμοιου φαινόμενου — στα πρώτα βήματα της διαμόρφωσης της κινηματογραφίας σέ τέχνη ανεξάρτητη.

'Όπως είπαμε: οί «σουίτες τοπίων» που μ' αυτές οί Κινέζοι κάνουν ζωγραφική, είναι πολύ κοντά λόγω μεθόδου στη συμφωνία που δομείται από τη διαδοχή μιας ολόκληρης σειράς από εικόνες τοπίου που χρησιμοποιούσε ο βωβός κινηματογράφος όταν δημιουργούσε τη «μουσική του».

Δέν πρέπει να ξεχνάμε πως μια μεμονωμένη εικόνα τοπίου, «κολλημένη» στο μέσο της δράσης σαν γραμματόσημο, δέν προκαλεί ποτέ ένα όμοιο αποτέλεσμα, και λειτουργεί μονάχα αυστηρά στο πλαίσιο της γεωγραφικής πληροφορίας. (Μια τέτια «πληροφορία» είναι σχεδόν πάντα ο κλήρος που πέφτει σ' ένα μεμονωμένο κάρτο, πολύ συχνά επίσης ή πρώτη από τις εικόνες μιας σειράς διαδοχικών λήψεων αναλαμβάνει το ρόλο τουτο. Αυτό δέν ισχύει βέβαια για μια εικόνα του τύπου «Το κύμα που σκάει» στην αρχή του Ποτέμκιν.)

'Όσον άφορά την μετέπειτα εξέλιξη των στοιχείων που ανακαλύφθηκαν στις «ομίχλες της 'Οδησσοῦ», φτάνουμε πολύ πιο πέρα από τὰ όρια του βωβού κινηματογράφου.

Οί όπτικοακουστικές λύσεις του 'Αλέξανδρου Νιέφσκι (ή αύγή πριν απ' τη μάχη στους πάγους), και σέ μεγαλύτερο βαθμό οί μεμονωμένες σκηνές στον 'Ιβάν τον Τρομερό προεκτείνουν με το ίδιο πνεύμα την παράδοση αυτή.

'Απ' αυτήν ακριβώς τη μέθοδο ξεπήδησε ο άμεσος μουσικός μετασχηματισμός στα άκλόουθα στάδια της εξέλιξης της ταινίας και διατηρήθηκε ή μοναδική παράδοση στη μεθοδολογία της εργασίας — από τον βωβό στον ήχητικό κι από κεί στον όπτικοακουστικό κινηματογράφο.

Νομίζω πως ο χωρισμός αυτός της κινηματογραφίας σέ τρία στάδια είναι αιτιολογημένος.

'Ηχητικό έννοω τον κινηματογράφο της μη όργανικής «συμπαρουσίας» ήχου και εικόνας: θεωρητικά τέλιος

8. Σχετικά με την κινεζική ζωγραφική ο Σ.Μ.Α. παρατηρεί πιο πέρα: «άξιζει να σημειωθεί ότι τα τοπία που ήχουν πιο πολύ είναι εκείνα όπου παρουσιάζονται ομίχλες».

9. «Μουσική των ματιών» — όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον μεγάλο σκηνογράφο Πιέτρο Γκονζάγκο (σημείωση του Σ.Μ.Α.).

— Πιέτρο Γκονζάγκο (1751-1831) διάσημος άρχιτέκτονας και σκηνογράφος θεάτρου. 'Ιταλός, έργάστηκε κυρίως στη Ρωσία.



10. 'Ο Σ.Μ.Α. άλλου καθορίζει: «(στη σκηνή αυτή) το όπλοστάσιο των τεχνικών μέσωσιν περνά στα έπιδέξια χέρια του όπερατέρ Τισοέ: στο φυσικό τουί της ομίχλης του λιμανιού, προσθέτουν τοίλια και δικτιωτά που τὰ τοποθετούν μπροστά στο φακό ώστε να βάλει το φλοῦ του φόνου που δένει με το φλοῦ το όποιο σχηματίζεται στα κρásaπεδα της εικόνας με ειδικούς φακούς (soft-focus).

ήταν ο ήχητικός κινηματογράφος στις άρχές του, αλλά στην πράξη — δυστυχώς! — τέτιες είναι άκόμη πολλές σύγχρονες ταινίες. Αυτά τὰ έργα χαρακτηρίζονται από την ύπεροχή του ήχου, ούσιαστικά του λόγου. Σ' ό,τι άφορά το έπόμενο στάδιο του όπτικοακουστικού κινηματογράφου θά είναι ή κινηματογραφία της συγχώνευσης ήχου και εικόνας, σαν στοιχία που τὰ θεωρούμε συμμετρικά και ίσα, προορισμένα να δομήσουν ολόκληρη την ταινία. Πριν πλησιάσουμε όμως το «εικονιστικό» παρελθόν και το όπτικοακουστικό μέλλον των «ομίχλων της 'Οδησσοῦ», άς αναπτύξουμε γρήγορα πως και σέ τί βασίστηκε το παιχνίδι τους. Ούσιαστικά, ή σύνθεση βασίστηκε σέ τρία στοιχία: α) στις ομίχλες, β) στο νερό, γ) στις σιλουέτες των αντικειμένων (γερανοί στο λιμάνι, άγκυροβολημένα καράβια κ.λ.π.).

'Αξιζει να σημειώσουμε πως όλα αυτά τὰ συστατικά άνήκουν στο σύστημα των «τεσσάρων στοιχείων» της φύσης, που ή χρήση τους στη δόμηση των εικόνων είχε ύπερεξαρθεί από την 'Ελισσαβετιανή έποχή και το Σαιξπηρικό θέατρο: ο άέρας, το νερό, ή γή, ή φωτιά.

Σ' αυτή την εισαγωγή της σκηνής του πένθους, το τέταρτο στοιχείο, το στοιχείο φωτιά, για την ώρα άπουσιάζει. Τίποτε το παράλογο: έδώ, μέχρι στιγμής, ύπάρχει ο θάνατος, το πέθνος, το παθητικό στοιχείο.

Το στοιχείο φωτιά θά εισβάλει άργότερα, — σαν φλόγα της συγκέντρωσης διαμαρτυρίας στην όποία θά μεταμορφωθεί ή πένθιμη άγρυπνία γύρω από τον Βακούλιντσουκ.

'Από εικόνα σέ εικόνα, το καθένα απ' αυτά τὰ τρία στοιχία — διαφορετικά και με το δικό του καθένα τρόπο — τείνει να συνδυαστεί με τ' άλλα.

Νά μια εικόνα κατακτημένη ολοκληρωτικά από τη γκριζα ομίχλη.

Μόλις διακρίνονται, σαν σκεπασμένες από διάφανα πένθιμα πέπλα, οί άχνές σιλουέτες των καταρτιών¹⁰.

Νά ή καθαρή, ή άσημωμένη εικόνα της άρτυδωτης επιφάνειας των νερών, και δέν άργεί να έμφανιστεί στον όρίζοντα το μοτίβο των καραβιών.

Νά ή μαύρη μάζα της σημαδούρας, που σαν βαριά «γήινη» συγχορδία, μπαίνει μέσα στο στοιχείο νερό, και ταλαντεύεται ρυθμικά πάνω στα άσημένα νερά. Τώρα βρισκόμαστε άντικρῶ στους μαύρους όγκους, στα σκαριά των καραβιών που έρχονται να κυριέψουν ολόκληρη την όθόνη, διαβαίνοντας άργα μπρος από την κάμερα.

'Η συγχορδία των μελωδικών μοτίβων ξετυλίγεται από τις ανάλαφρες ομίχλες, τὰ ακαθόριστα σχήματα των αντικειμένων — μέσα από μια μολυβιά ύδάτινη έπιφάνεια και τὰ γκριζα πανιά — προς το μαύρο βελουτέ του σκαριού των καραβιών, προς τη «γή» της αποβάθρας.

Οί ξεκάθαρες γραμμές των στοιχείων συμπλέκονται με δυναμικό τρόπο και καταλήγουν σέ μια τελική στατική συμφωνία.

Μέσω στην άκίνητη εικόνα όπου το γκριζο πανι έχει γίνει μια τέντα, μπλέκονται οί μαύρες πλώρες των καραβιών — πένθιμα κρέπια, το νερό — τὰ δάκρυα των γυναικών με τὰ σκυφτά κεφάλια, ή ομίχλη — οί άπαλές γραμμές μιας «άνετάριστης» λήψης, και γή έδώ γίνεται το πτώμα που κείται στην προκυμαία.

Τώρα μπαίνει — μόλις που άκούγεται — το μοτίβο της φωτιάς.

Πετάγεται σαν φλόγα τρεμάμενη από το λιανοκέρι που κρατά το χέρι του Βακούλιντσουκ για να γίνει

χωρά «εις βοήθειαν του Χειμερινού Ἀνακτόρου» ἡ κωμική πομπή τῶν γέρον με ἐπικεφαλῆς τὸ δήμαρχο τῆς πόλης, Σρέιντερ).

Καὶ ἂν με βάση τὴν ἴδια ἀρχὴ ἀναλύσῃ τὸ Παλιὸ καὶ τὸ Καινούργιο¹⁴ θὰ βλέπαμε πῶς ἐδῶ ἡ δομὴ ξεπερνᾷ σὲ πλάτος τὰ ὄρια μιᾶς λυρικής μανιέρας στὸ χειρισμὸ τοῦ «τριγώνου» — πολλὲς φορὲς, σὲ εἰκόνες γενίκευσης ἀποδεικνύει ἕναν ἐρωτισμὸ γυμνὸ ὡς τὸ κόκαλο, ἀντάξιο σὲ «προσωπικὸ ἐπίπεδο» με σελίδες τῆς Γῆς τοῦ Ζολᾶ καὶ ἀκόμη με τὶς Ἐπικίνδυνες Σχέσεις!

Αὐτὸ ποὺ σήμερα με συναρπάζει, εἶναι νὰ βλέπω τὸ πῶς μπρὸς στὰ μάτια μας διαμορφώνεται ἡ φάση τῆς ἐνότητας καὶ τῆς ἁρμονίας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Δὲν ξέρω τί συμβαίνει στὸ χῶρο τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἀλλὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ μοντάζ, με τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, φαίνεται πῶς βρισκόμαστε στὸ κατώφλι τῆς τρίτης φάσης τῆς ἱστορίας τῆς ἐξέλιξής του.

Πρώτη φάση αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης στάθηκε τὸ ἄμορφο, τὸ μὴ διαφοροποιημένο στάδιο τοῦ «προϊστορικοῦ» μοντάζ: ἡ κινηματογραφία τῆς μιᾶς ὀπτικής γωνίας. (Φάση ποὺ ἐπαναλάμβανε καὶ ἐπαναλαμβάνει ἀκόμη στὶς μέρες μας καὶ σ' ὅλο τὸ «μεγαλεῖο» τῆς τὸ πρῶτο στάδιο τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου!)

Ἀκολούθησε ἡ φάση τῆς ἀδιάκοπα ἐντεινόμενης τάσης γιὰ ἀποσύνδεση τῶν μεμονωμένων στοιχείων ποὺ μετὰ, με τὸ μοντάζ, τὰ ἔκαναν νὰ συγκροτοῦνται (κατὰ τὸ κέλευσμα τοῦ Ἀνατόλ Φράνς: «κάνετε τὰ ἀντίθετα νὰ συγκροτοῦν!»).

Ἀκολουθώντας τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἠχητικοῦ κινηματογράφου αὐτὸ βρῆκε ἀκόμη τὴν ἀπήχισή του στὴ «Διακήρυξη» μας τοῦ 1928¹⁵ ὅπου ἀπαιτούσαμε — δρόμος ποὺ ὀδηγοῦσε στὴ μελλοντικὴ ἀντίστιξη — τὴ βίαη διάσταση καὶ ἀντίθεση εἰκόνας καὶ ἤχου.

Σ' αὐτὴ τὴ φάση τοῦ βωβοῦ, μόλις πρὶν ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἤχου, ἡ συνεπὴς ἐφαρμογὴ τῆς ἀρχῆς τοῦ «μεμονωμένου» ὀδηγοῦσε τὴ γραφὴ τοῦ μοντάζ σὲ ἀληθινὸς παροξυσμὸς: στὴν ἀντιπαράθεση κομματιῶν ἀσχετῶν μεταξὺ τῶν ποὺ με τὴν ἐπαλληλία τους δημιουργοῦσαν τὴν ψευδαἰσθησὴ μιᾶς δράσης ἢ κίνησης με ἀκολουθία. Σχετικὰ παραδείγματα ἀφθονοῦν στὸν Ὀχτώβρη (1927), ἀλλὰ ἡ πρώτη τέττα ἐμπειρία ἀνήκει ὀπωσδήποτε στὸ Ποτέμιν (1925) — πρόκειται πάντοτε γιὰ τὰ βρυχώμενα λιοντάρια στὶς σκάλες τοῦ μεγάρου Βοροντόφ τῆς Ἀλούπκα¹⁶. Ἐδῶ τρεῖς διαφορετικὲς φάσεις κίνησης, ποὺ τὶς ἀναπαράσταναν τρία διαφορετικὰ μαρμάρινα ἀγάλματα λιονταριῶν, εἶχαν συνδεθεῖ, δημιουργώντας τὴν ψευδαἰσθησὴ ἑνὸς μοναδικοῦ λιονταριοῦ ποὺ ὀρθώνεται.

Τὴν ἴδια ἐκείνη ἐποχὴ, ἀρκετὰ χρόνια πρὶν, ὄνειρευόμουν νὰ σκηνοθετήσω τὶς περιπέτειες τοῦ Ρομπέρ Μακαίρ χρησιμοποιώντας τὶς ἑκατὸ καὶ μία πόζες ἀπὸ τοὺς ἑκατὸ καὶ ἕνα πίνακες — τὶς διαδοχικὲς κινησιολογικὲς φάσεις τοῦ ἀθάνατου γάλλου ἠθοποιοῦ Φραντρεϊκ Λεμαίτρ. Ὑποδυόταν τὸν Μακαίρ στὸ πασίγνωστο Πανδοχεῖο τῶν Ἀντρέτ (L' Auberge des Adrets) καὶ τὰ ἀμίμητα χαρακτηριστικὰ τῆς ἐρμηνείας του ἔχουν ἀποδοθεῖ με τὶς ἑκατὸν μία λιθογραφίες τοῦ Ὀνορέ Ντωμιέ, ἐπὶ σειρὰ Οἱ ἑκατὸν ἕνας Ρομπέρ Μακαίρ (Les cent et un Robert Macaire) (1835).

(συνεχίζεται)
μετάφρ. Κώστας Σφήκας



14. Ἡ Γενικὴ Γραμμὴ.

15. «Ποῦ ὑπογράψαμε μαζί με τὸν Πουντόβνιν καὶ τὸν Ἀλεξαντρόφ» (Σημείωση τοῦ Σ.Μ.Α.). Πρόκειται γιὰ τὸ ἱστορικὸ «Μανιφέστο» («Τὸ Μέλλον τοῦ ἠχητικοῦ Κινηματογράφου»).

16. Θέρετρο στὴ νότια ἀκτὴ τῆς Κριμαίας.

Μιὰ ἐπιστολὴ

Ἡ συνεργάτις τῆς ταινίας Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα, Μάγδα Νικολαΐδου μᾶς ἔστειλε τὴν παρακάτω ἐπιστολὴ:

Κολωνία, 28.1.75

Ἀγαπητὴ «Σύγχρονη Κινηματογράφος»
(καὶ συνεργάτη Τ.Π.)

Στὸ δεύτερο τεῦχος σας διάβασα τὴν κριτικὴ γιὰ τὴν ταινία «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴ σημερινὴ Ἑλλάδα», στὴν ὁποία δούλεψα μαζί με τὸ σκηνοθέτη Νίκο Ζερβό. Αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ πρώτη μου ἄμεση ἐπαφὴ με τὸν κινηματογράφο στὴν Ἑλλάδα, μιὰ καὶ μέχρι τώρα σπούδαζα κοινωνιολογία στὴ Γερμανία.

Προσωπικὰ δὲν εἶχα καμία πρόθεση νὰ λάβω μέρος στοὺς διαξιφισμοὺς μεταξὺ τῶν κλικῶν τῶν διαφόρων διανοουμένων τῆς ἐποχῆς, ὁμολογῶ ὅμως ὅτι στενοχωριέμαι βλέποντας αὐτὴ τὴν κατάσταση, μιὰ καὶ ἀνῆκα κι ἐγὼ στὴν Ἑλληνικὴ νεολαία ποὺ στρέφει τὶς ἐλπίδες τῆς στοὺς ἀνθρώπους «τῶν γραμμάτων καὶ τῆς τέχνης» γιὰ κάτι πραγματικὰ καλύτερο.

Ὅλα αὐτὰ, πρὶν μῶ στὸ θέμα, ἀπλῶς γιὰ νὰ τονίσω τὴν μὴ πρόθεσή μου γιὰ ἐπίθεση. Ὅμως τὸ ἀρκετὰ προκατειλημμένο καὶ κάπως κακεντρεχὲς ὕφος τοῦ συνεργάτη Τ.Π. (τὸ ὁποῖο πράγματι με ἔκανε νὰ ἀπορήσω) με ἀνάγκασε νὰ ἀπαντήσω.

Συμβαίνει τὸ θεματικὸ μέρος τῆς ταινίας — στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται καὶ ὁ συνεργάτης σας — νὰ εἶναι κυρίως δική μου εὐθύνη. Συμβαίνει ἐπίσης ὁ συνεργάτης Τ.Π. νὰ εἶναι τὸ δεύτερο πρόσωπο (μετὰ τὴν Κα Ἑλένη Χαλκούση/δὲς Ἀπογευματινὴ 4.10.74) ποὺ νὰ μὴν πῆρε εἶδηση τί θέλει νὰ πεῖ ἡ ταινία.

Νομίζω ὅτι δεῖξαμε ἀρκετὰ καθαρά:

1) τὴν ἀντικειμενικὴν κατάσταση τῆς Ἑλληνίδας ἐργάτριας

2) τὴν ἀδυναμία τῆς ἐπιστήμης νὰ προσφέρει ριζικὴ βοήθεια, στὴ δεδομένη χρονικὴ στιγμή, καὶ στὸ δεδομένο κοινωνικὸ σύστημα. Ἐλέχθη καθαρά ὅτι ὁ ρόλος τῆς ἐπιστήμης - κοινωνιολογίας στὴν πράξη συνίσταται κυρίως στὸ νὰ ἐξυπηρετεῖ ἔτσι τὸ σύστημα, ὥστε νὰ προσαρμόσει τὸν ἄνθρωπο μέσα σ' αὐτό.

Ὅλα αὐτὰ δὲ τέθηκαν καθαρά στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας σὰν προβληματικὴ καὶ στὸ τέλος σὰν ἀνοιχτὸ συμπέρασμα.

Μήπως ὁ συνεργάτης σας δὲν εἶδε ὀλόκληρη τὴν ταινία;

Ἡ μήπως εἶναι οἱ προκαταλήψεις του ἰσχυρότερες ἀπὸ τὶς αἰσθησεις του;

Γιατὶ ὅλη του ἡ κριτικὴ πρέπει νὰ στηρίζεται σὲ προκατάληψη, γιὰ νὰ καταλήξει στὸ ὅτι θελήσαμε νὰ «καταξιώσουμε τὴν κατεστημένη κοινωνιολογικὴ μέθοδο» τῆς ὁποίας τὸ ρόλο ὀλοφάνερα ξεσκεπάσαμε.

Ἄλλὰ ὀλόκληρη ἡ «διαλεκτικὴ μέθοδος» τοῦ συνεργάτη Τ.Π. σκοπὸ εἶχε νὰ ἀποδείξει τὴν ἀνικανότητά μας νὰ κάνουμε ταινία — ὅπως ὁ ἴδιος λέει — πρᾶγμα ποὺ μποροῦσε νὰ πεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ χωρὶς νὰ ταλαιπωρηθεῖ με ἐπιχειρήματα ἀστήριχτα καὶ παράλογα, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου τὸν γελοιοποιοῦν, γιὰτὶ μόνο τὴν κακεντρεχὲα καὶ τὴν προκατάληψή του ἀποδεικνύουν.

Δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ πουλήσω οὔτε εἰρωνία, οὔτε πνεῦμα. Ἄπλῶς θλίβομαι βαθειὰ γιὰ τὴν τακτικὴ (καὶ τὸ περιεχόμενο;) τῶν ἀντιπροσώπων τῶν «προοδευτικῶν» καὶ τῶν «πρωτοπόρων» τῆς τέχνης.

Ἐλπίζω νὰ δημοσιεύσετε
τὸ γράμμα μου.

Εὐχαριστῶ
Μάγδα Νικολαΐδου
Φοιτήτρια

Ἡ συνεργάτις μας Τάκης Παπαγιαννίδης ἀπαντᾷ:

1. Ή ὄχι εὐνοϊκὴ ἄποψη πάνω σὲ μιὰ ταινία «νέων κινηματογραφιστῶν», σημαίνει, γιὰ τὴ νεαρὴ κοινωνιολόγο, ὅπωςδήποτε προκατάληψη καὶ κακεντρέχεια, ποὺ ἐκπέμπεται ἀπὸ μιὰ «κλίμα διανοουμένων», ποὺ γυρεύουν τὴ δικαίωση μέσα ἀπὸ διάφορους διαξιφισμούς! Ἡ θέση αὐτὴ φανερώνει ἕναν παθολογικὸ δεσμὸ δημιουργοῦ-ἔργου ποὺ ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὸν πρῶτο τὴ δυνατότητα ἀντικειμενικῆς ἄποψης πάνω στὸ ἔργο του. Σημαίνει ἀκόμη καὶ τὴν περίεργη ἀντίληψη ὅτι κάθε ταινία «νέου» πρέπει νὰ εἶναι α ῤιογι ἀποδεκτὴ μιὰ καὶ βασίζεται σὲ τίμιες προθέσεις.

2. Γιὰ τὴ Μάγδα Νικολαΐδου τὸ νὰ «δηλώσεις» ὅτι ἡ κοινωνιολογία δὲν μπορεῖ νὰ προσφέρει οὐσιαστικὴ βοήθεια στὸ δοσμένο πρόβλημα, δείχνει αὐτόματα «τὴν ἀντικειμενικὴ κατάσταση τῆς ἑλληνίδας ἐργάτριας». Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο φυσικά. ἂν ὑπάρχει σὲ κάποια ταινία μιὰ φωνὴ «Ζήτη ἡ ἐπανάσταση» ἔχεις μιὰ «ἐπαναστατικὴ» ταινία. Σάστρη λογικὴ!

Ὅμως ἡ δομὴ τῆς ταινίας δὲν παρεκκλίνει ἀπὸ τὶς 3 ἐνότητες:

- α) Συνεντεύξεις μὲ τοὺς ἀστοὺς κοινωνιολόγους.
- β) Συνεντεύξεις μὲ τοὺς προϊσταμένους τῶν ἐργοστασίων.
- γ) Συνεντεύξεις μὲ ἐργάτριες ποὺ ἀποκαλύπτουν μιὰ μικροαστικὴ ἀντίληψη.

Παραβλέπονται τελείως ἢ ἀναφέρονται ἑλλιπῶς:

- α) Ἡ σχέση τῶν προβλημάτων τῆς ἑλληνίδας ἐργάτριας μὲ τὰ γενικότερα προβλήματα τοῦ προλεταριάτου καὶ ἡ μειονεκτικὴ θέση τῆς.
- β) Ἡ ἰδιομορφία τῆς ἐργάτριας σὰν ζωτικῶ ἰστοιχείου τοῦ ἑλληνικοῦ προλεταριάτου (μητρότητα, ἀναλφαβητισμὸς, φτηνὴ ἐργατικὴ δύναμη, φύση ἐργασίας, ἀποπροσανατολισμὸς, ἀπολιτικότητα κ.λπ.).
- γ) Οἱ μαρξικὲς-λενινικὲς ἀρχές γιὰ τὴ λύση τοῦ γυναικείου προβλήματος ποὺ συγκροτοῦνται μὲ τὶς θέσεις τῶν φιλμαρισμένων ἀστῶν κοινωνιολόγων.

δ) Ἡ ἔρευνα τοῦ προβλήματος μέσα ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη πρωτοπορία τοῦ ἑλληνικοῦ προλεταριάτου καὶ οἱ ἀγῶνες γιὰ τὴ διασφάλιση καὶ προαγωγή τῶν αἰτημάτων του (συνδικαλιστικῶν, ἠθικῶν, πολιτιστικῶν κ.λπ.).

ε) Ὁ ταξικὸς χαρακτήρας τοῦ προβλήματος καὶ οἱ ἰδιομορφίες του.

3. Γίνεται φανερὸ πὼς μόνο ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δύο ἀντίθετων ἀντιλήψεων θὰ ἐκπλήρωνε τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ προβλήματος, ποὺ ἐμφανίζεται σὰν πόθος τῆς Μ.Ν. στὸ γράμμα τῆς, κι ὄχι στὴν ταινία. Ἡ παραγνώριση τοῦ ὁλοῦ τῆς ὀργανωμένης πρωτοπορίας στὴν προώθηση τῶν προβλημάτων τῆς γυναίκας δίνει στὴν ταινία πεσιμιστικὸ χαρακτήρα ποὺ μόνο τὰ συμφέροντα τῆς κυρίαρχης τάξης ἐξυπηρετεῖ.

4. Τελειώνοντας θέλω νὰ φανερώσω τὴν ἀπορία μου, διότι πούθενά καὶ ποτὲ δὲν δηλώθηκε ὅτι οἱ δύο ὑπεύθυνοι «εἶναι ἀνίκανοι νὰ κάμουν ταινία».

Ἀθήνα 18.2.1975
Τάκης Παπαγιαννίδης

POSITIF

Γαλλικὸ κινηματογραφικὸ περιοδικὸ
Διεύθυνση:
Editions Opta
39, Rue d' Amsterdam
75008 Paris, France
Συνδρομὴ γιὰ 12 νούμερα:
93 γαλ. φράγκα

