

συγχρονος κινηματογραφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΜΑΡΤΙΟΣ — ΑΠΡΙΛΙΟΣ '75 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΟΛΚΟΣ» — «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.



Στρατευμένος κινηματογράφος ● Για μιὰ
θεωρία του Έλληνικού Κινηματογράφου
● Βέρνερ Σρέτερ ● 'Αιζενστάιν

“Όπως έχουμε δηλώσει και άλλοτε, ο Σύγχρονος Κινηματογράφος '75 έχει σαν κύριο αντικείμενό του τον ελληνικό κινηματογράφο. Έτσι, συνεχίζοντας τη δουλειά που είχαμε αρχίσει στο διπλό τεύχος αρ. 2-3 και προσπαθώντας πάντα «να καλλιεργήσουμε το έδαφος για μία πολύπλευρη και παραγωγική αντιμετώπιση του Έλληνικού κινηματογράφου», παρουσιάζουμε σε αυτό το τεύχος το άρθρο *‘Η Ελληνικότητα, ένα ιδεολογικό και αισθητικό πρόβλημα του Έλληνικού κινηματογράφου*, που εξετάζει από ένα συγκεκριμένο πρίσμα τα «μοντέλα» που, σε διάφορες παραλλαγές ακολούθησαν μέχρι σήμερα οι ελληνικές ταινίες. Με το άρθρο αυτό, πρόθεσή μας είναι να αρχίσουμε μία συστηματική θεωρητική δουλειά για τη δημιουργία μιας θεωρίας του ελληνικού κινηματογράφου.

Αλλά, ενώ αυτή η προβληματική αναφέρεται βασικά σε αυτό που θα λέγαμε «επίσημη κινηματογραφική παραγωγή», δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι τον τελευταίο καιρό αναπτύσσονται και στη χώρα μας τάσεις προς μία άλλη κατεύθυνση, προς την κατεύθυνση της δημιουργίας ενός «στρατευμένου κινηματογράφου» (για να δανειστούμε τον όρο που χρησιμοποιείται σε άλλες χώρες), ενός κινηματογράφου που έχει «άλλους» στόχους, παράγεται «άλλιως» και διανέμεται «άλλιως». Ήδη, αυτόν τον χειμώνα, λειτούργησε στον Έλλάδα ένα «παράλληλο» (δηλ. έξω από τη επίσημες αίθουσες προβολής) δίκτυο διανομής (φοιτητικές λέσχες, μορφωτικοί σύλλογοι, κλπ), ενώ παράλληλα έντεινονται οι προσπάθειες για τη δημιουργία φορέα που θα αναλάβει την παραγωγή ταινιών αποκλειστικά γι' αυτό το παράλληλο δίκτυο. Γι' αυτό, επωφεληθήκαμε από τη συνάντησή μας με δυο εκπροσώπους της Slon-ISKRA και μεταφέρουμε, μέσα από τη σελίδες του περιοδικού, την εμπειρία μιας από τις πιο παλιές ομάδες στρατευμένου κινηματογράφου στην Ευρώπη.

Δυο λόγια ακόμα για την ύλη αυτού του τεύχους. Το όνομα του Βέρνερ Σρέτερ θα είναι ίσως ολότελα άγνωστο στους περισσότερους αναγνώστες μας. (Από ό,τι ξέρουμε, μόνο μία ταινία του έχει παιχτεί στην Αθήνα: το *‘Αϊκα Κατάπα*, στο Γερμανικό Ίνστιτούτο Γκαϊτε.) Έπειδή όμως ο Σρέτερ είναι σήμερα ένα από τα πιο ξεχωριστά ονόματα της πρωτοπορείας του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, πιστεύουμε ότι έπρεπε να τον «συστήσουμε» στο ελληνικό κοινό.

Ἐνῶ δὲν ἔχει κλείσει ἀκόμα τὸ θέμα ποῦ ἄνοιξε ἡ κυβερνητική πρόταση γιὰ συνταγματική κατοχύρωση τῆς λογοκρισίας στὰ θεάματα καὶ τὰ ἀκροάματα (βλέπε σχετικὸ σχόλιο στὸν Σ.Κ. '75, ἀρ. 4 σελ. 2), γίνεται τὸν τελευταῖο καιρὸ μιὰ ἐντεχνη προσπάθεια νὰ προετοιμαστῆ ἡ «κοινὴ γνώμη» ἔτσι ποῦ νὰ δεχτεῖ μὲ «κατανόηση», ἂν ὄχι καὶ μὲ ἱκανοποίηση, τὴν πιθανὴ ψήφιση ἐνὸς ἀρθροῦ τοῦ συντάγματος καταφανῶς ἀνασταλτικοῦ τῶν ἐλευθεριῶν μας. Ἡ εὐκαιρία δόθηκε μὲ τὴ βαρύγδουπη (γιὰ καθαρὰ ἐμπορικοὺς λόγους) ἐμφάνιση σὲ πολλὰς κεντρικὲς αἴθουσες, μιᾶς ταινίας, ποῦ, χωρὶς τὸν θόρυβο ποῦ τεχνητὰ δημιουργήθηκε γύρω τῆς, θὰ περνοῦσε μᾶλλον ἀπαράτηρητη.

Γιὰ τὸν τεχνητὸ αὐτὸ θόρυβο (καὶ γιὰ τὶς συνέπειες ποῦ μπορεῖ νὰ ἔχει) τεράστια εὐθύνη ἔχει ὁ ἡμερήσιος τύπος, ποῦ ἔσπευσε σχεδὸν «ἐν χορῶ» νὰ διαδηλώσει τὴν «ἀγανάκτησή» του, μὲ χρονογραφήματα, ρεπορτάζ, συνεντεύξεις προσωπικοτήτων, κλπ. μὲ τρόπο ποῦ νὰ μεγαλοποιεῖ ὅσο γίνεται τὸ θέμα καὶ νὰ ἐξάπτει τὴ φαντασία τῶν ἀναγνωστῶν του περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἐξάπτει τὴ φαντασία τῶν θεατῶν ἢ ἐπίμαχη ταινία. Παρακάμπτοντας ἐδῶ τὶς διάφορες φαιδρότητες (ὅπως π.χ. συνεντεύξεις μὲ ἀνθρώπους τῆς τέχνης, τῆς πολιτικῆς καὶ τοῦ πνεύματος ποῦ δὲν εἶχαν δεῖ τὴν ταινία, κ.ά.), θέλουμε μόνον νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι καλλιεργήθηκε, ἔτσι, κάτι σὰν μαζικὴ ψύχωση: ἀνθρώποι ποῦ δὲν εἶχαν σκεφτεῖ ποτὲ νὰ δοῦν ταινία «πορνὸ» τρέχουν νὰ δοῦν *εἰδικά* αὐτὴ τὴν ταινία (καὶ, τὸ χειρότερο, μὲ αἰσθήματα «ἐνοχῆς») ἐνῶ ἄλλοι, σοκαρισμένοι καὶ ἐρεθισμένοι ἀπὸ τὰ ἀσύδοτα δημοσιεύματα, διαβλέπουν ἀνύπαρκτους κινδύνους καὶ εἶναι ἔτοιμοι νὰ δεχθοῦν τὴν κρατικὴ «προστασία».

Καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ κλίμα κόπηκε ἤδη ἓνα σύντομο πλάνο ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ Β. Σιέμαν *Εἶμαι περίεργη*, κόπηκαν μερικὰ πλάνα ἀπὸ τὸ *1001 νύχτες* τοῦ Παζολίνι... Τί θὰ κοπεῖ αὔριο καὶ ἀπὸ ποιὲς ταινίες; Ποιὸς θὰ ἐμποδίσει μεθαῦριο τὸ χέρι τῆς λογοκρισίας νὰ πάει πιὸ βαθειὰ τώρα ποῦ ὀπλίστηκε καὶ πάλι μὲ τὸ περίφημο «ψαλίδι» τῆς;

Ὅμως τὸ πιὸ ἀπροσδόκητο (καὶ ἀπὸ μιὰ ἀποψη τὸ πιὸ λυπηρὸ), εἶναι ὅτι στὸ «χορὸ» ἐκείνων ποῦ «ἀγανακτισμένοι» ἐπικαλοῦνται τὴν προστασία τῆς πολιτείας (δηλαδὴ τὴ λογοκρισία) ἤρθε νὰ προστεθεῖ καὶ μιὰ αἴθουσα «τέχνης». Ἴσως ἐπειδὴ φέτος ἡ μόδα τῶν «πορνῶ» ὑπερκέρασε κάπως τὴν μόδα τῶν «πολιτικῶν» ταινιῶν καὶ τῶν ταινιῶν «τέχνης», ποῦ εἶχαν κάνει τὴν ἐν λόγῳ αἴθουσα, εὐήμεροῦσα οἰκονομικὰ ἐπιχείρηση ἐπὶ ἕξη χρόνια. Ἄν ἡ «Ἀλκυονίδα» θέλει νὰ εἶναι

**Ἡ λογοκρισία
στὸ προσκήνιο**

Ὁ ρόλος τοῦ τύπου

**Ἐνας ἀπροσδόκητος
σύμμαχος**

**Γιὰ τὸ Φεστιβάλ
Θεσσαλονίκης**

**Ἡ ἔνωση Τεχνικῶν
Ἑλληνικοῦ
Κινηματογράφου
καὶ Τηλεόρασης**

πραγματικὰ καὶ ὄχι μόνον νὰ αὐτοαποκαλεῖται «ὑπεύθυνος δημοκρατικὸς καὶ πολιτιστικὸς φορέας», θὰ πρέπει νὰ βάλει σὰν στόχο τῆς τὸ οὐσιαστικὸ ἀνέβασμα τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ λαοῦ μας (ὁπότε καὶ δὲν θὰ ἐπιρεάζεται ὁ ἀριθμὸς τῶν θεατῶν τῶν ταινιῶν τέχνης ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ ὁποιασδήποτε *Ἐμμανουέλας* στὴ διπλανὴ αἴθουσα) καὶ ὄχι νὰ ἐπικαλεῖται τὴν ἐπέμβαση τῶν «ὀργάνων τῆς πολιτείας». Ἐξ ἄλλου θὰ πρέπει νὰ ξέρει καὶ ἡ ἴδια πολὺ καλά ὅτι μιὰ τέτοια «ἐπέμβαση» μπορεῖ νὰ στραφεῖ μεθαῦριο καὶ ἐναντίον τῆς.

Τὸ ἔχουμε τονίσει πολλὰς φορές: οἱ κινηματογραφικὲς ἐκδηλώσεις καὶ δραστηριότητες ποῦ ἀναλαμβάνει τὸ κράτος, πρέπει νὰ λειτουργοῦν μὲ τὴν συνεργασία καὶ τῶν ἰδίων τῶν κινηματογραφιστῶν.

Τὸ κράτος δὲν «ἔδειχνε οὔτε φέτος ὅτι εἶχε τὴ διάθεση νὰ παραδεχτεῖ μιὰ παρόμοια ἀνάγκη, καὶ μᾶλλον θὰ ἐπαναλάμβανε ἓνα Φεστιβάλ Κινηματογράφου ὅμοιο μὲ ὅλα τὰ προηγούμενα.

Ἡ πίεση τῆς Ἑταιρίας Σκηνοθετῶν ἀνάγκασε τὶς ἀρμόδιες ὑπηρεσίες νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ θέμα σοβαρὰ καὶ τὸν ὑπουργὸ Βιομηχανίας κ. Κονοφάγο νὰ συγκαλέσει σύσκεψη μὲ ἐκπροσώπους τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων (παραγωγῶν, σκηνοθετῶν, τεχνικῶν) γιὰ τὴν ἀναδιάρθρωση τοῦ θεσμοῦ τοῦ Φεστιβάλ.

Σὰν ἀποτέλεσμα ἔχουμε τὴν διαφοροποίηση τοῦ Κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ πάνω σὲ πιὸ δημοκρατικὴ βάση. Σ' ὅλες τὶς ἐπιτροπὲς (ὀργανωτικὴ, προκριματικὴ, κριτικὴ), μετέχουν ἐκλεγμένοι ἐκπρόσωποι τῶν κινηματογραφικῶν σωματείων. Ἐπίσης ἔγινε προσπάθεια νὰ μοιραστοῦν τὰ βραβεῖα μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ μειωθεῖ κάπως ὁ ἀνταγωνισμὸς χαρακτῆρας τοῦ Φεστιβάλ.

Τὸ Φεστιβάλ, βέβαια, δὲν πρόκειται νὰ λύσει τὸ πολύμορφο καὶ σύνθετα προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Οὔτε ὁ Κανονισμὸς ποῦ θὰ ἰσχύει ἀπὸ φέτος μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὁ ἰδανικὸς.

Πιστεύουμε ὅμως ὅτι ἔγινε τὸ *πρῶτο βῆμα*. Ἐτσι ποῦ ἂν ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα, πιὸ ἀποτελεσματικά, θὰ ὑπάρχει ἢ ἐλπίδα σύντομα νὰ ἀποφασίζονται γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καὶ ἐκεῖνοι ποῦ τὸν φτιάχνουν, δηλαδὴ οἱ Ἑλληνεὺς Κινηματογραφιστῆς.

Ἡ κρατικὴ πολιτικὴ, ἰδιαίτερα ἀπὸ τότε ποῦ διαμόρφωσε συγκεκριμένο θεσμικὸ πλαίσιο, ἀντιμετώπισε - ἢ τουλάχιστον πίστευε πὼς ἀντιμετωπίζει - τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφον σὰν βιομηχανία.

Οἱ ὑπουργικὲς ἀποφάσεις, οἱ λόγοι σὲ ἐγκαίνια Φεστιβάλ τὰ νομοθετικὰ διατάγματα, μιλοῦσαν γιὰ βιομηχανικὲς μονάδες, γιὰ βιομηχανικὴ παραγωγή κλπ., παραλείποντας πάντοτε μὲ ἐπιμέλεια νὰ ἀναφερθοῦν *σὲ μιὰ ἀπαραίτητη προϋπόθεση* γιὰ τὴν ὑπαρξὴ καὶ ἀνάπτυξη ὁποιασδήποτε βιομηχανίας. Δὲν ἔκαναν ποτὲ λόγο γιὰ εἰδικευμένους καὶ νομικὰ κατοχυρωμέ-

νους εργάτες της περιβόητης βιομηχανίας. Η κρατική πολιτική, βασισμένη σε μια περίεργη νοοτροπία εξυπηρέτησης συμφερόντων κράτους και παραγωγών, φρόντισε όλα αυτά τα χρόνια να μην κατοχυρώσει το επάγγελμα του τεχνικού κινηματογράφου. Φρόντισε με άλλα λόγια να μην υπάρξει κατοχυρωμένη εργατική τάξη στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου βασίζοντας την ανάπτυξη της Κινηματογραφικής βιομηχανίας σε αύθαιρες απλουστεύσεις.

Το θέμα είναι πολύ σοβαρό και θα μās άπασχολήσει σε ειδικό άρθρο. Για την ώρα περιοριζόμαστε να επισημάνουμε την επανασύσταση της ΕΤΕΚΤ, που τώρα πια περιλαμβάνει στους κόλπους της και τους τεχνικούς τηλεόρασης. Η ΕΤΕΚΤ που ξεκίνησε το 1948, ξαναρχίζει τον αγώνα της (που διέκοψε ή αναγκαστική διάλυση της στη διάρκεια της έπταετίας) για την κατοχύρωση του επαγγέλματος του Έλληνα τεχνικού κινηματογράφου - τηλεόρασης. Η κατοχύρωση αυτή, κρίνεται από την ΕΤΕΚΤ σαν βάση από την οποία θα ξεκινήσουν όλοι οι οργανωμένοι αγώνες για την κατασφάλιση των δικαιωμάτων των εργαζομένων αλλά και την γενικότερη ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και της τηλεόρασης.

Στα μέσα του Μάρτη (10-16.3.75) οργανώθηκε στην Αθήνα (και παράλληλα στη Θεσσαλονίκη) μια εβδομάδα πανσοβιετικού κινηματογράφου, με σχετικά πρόσφατες παραγωγές από τη Γεωργία, τη Λιθουανία, την Ουκρανία, την Κιργισία και τη Ρωσία. Η εκδήλωση προεκάλεσε αρχικά αρκετό ενδιαφέρον, αλλά οι ταινίες που προβλήθηκαν μάλλον απογοήτευσαν, ενώ ταυτόχρονα γέννησαν και όρισμένα ερωτήματα.

Για τις περισσότερες απ' αυτές, εκείνο που έχουμε να παρατηρήσουμε είναι ότι αποτελούν έπαρχιώτικα κακέκτυπα δυτικών κινηματογραφικών «μοντέλων». Και διευκρινίζουμε άμέσως ότι τους αποδίδουμε τον χαρακτηρισμό «έπαρχιώτικα», όχι τόσο επειδή τις βρήκαμε λιγώτερο καλά κατασκευασμένες από τα πρότυπά τους, όσο, κυρίως, επειδή το δεσπίζον στοιχείο είναι ή ξενόφερτη, «δανεισμένη», μορφή στην οποία υποτάσσονται όλα τα άλλα (θεματολογία, διαγραφή χαρακτήρων κλπ).

Δεν ξέρουμε βέβαια ποιά θέση έχουν αυτά τα προϊόντα μέσα στο σύνολο της σοβιετικής παραγωγής. Αν όμως αντιπροσωπεύουν υπολογίσιμες τάσεις μέσα στη σύγχρονη κινηματογραφική πραγματικότητα της Ε.Σ.Σ.Δ., τότε βρισκόμαστε μπροστά σε ένα μεγάλο πρόβλημα που κύρια πλευρά του είναι ή ιδεολογική. Γιατί, αν π.χ. το αμερικάνικο μιούζικαλ και το αμερικάνικο γουέστερν, σαν κινηματογραφικά «είδη», δεν κάνουν τίποτ' άλλο από το να αναπαράγουν μια ιδεολογία που ή παραγωγή της βρίσκεται στη βάση (και όχι στο έπικοδομήμα) της αμερικάνικης κοινωνίας, το γεωργιανό μιούζικαλ (Η μελωδία της γειτονιάς, του Γκεόργκυ Σαγκελάρια) και το λιθουανικό «γουέστερν» (Όλοι ήθελαν να ζήσουν του Βαλαούτας Ζαλακιαβίτσους), που είδαμε στα πλαίσια της εβδομάδος τείνουν να παράγουν και να καλλιεργήσουν μια ιδεολογία που δεν προκύπτει από τα δεδομένα των σοβιετικών δημο-

κρατιών και δεν εντάσσεται φυσιολογικά και αναπόφευκτα σ' αυτά.

Το πρόβλημα μάλιστα φαίνεται να έχει μεγαλύτερες διαστάσεις από τη στιγμή που διακρίνουμε τον ίδιο κίνδυνο (δηλαδή, τον κίνδυνο παραγωγής μιας ιδεολογίας άσυμβίβαστης με το σοσιαλιστικό καθεστώς άκωμα και στην πιδ «πρωτότυπη» ταινία της Έβδομάδας, το «μοντερνίζον» Ρομάντζο των έρωτευμένων του Αντρέι Κοντσαλόφσκυ (δυσάρεστη έκπληξη που δεν την περιμέναμε από τον ταλαντούχο δημιουργό του Πρώτου Δασκάλου και του Θείου Βάνια).

και ένα ερωτηματικό

Όπως μās πληροφορήσαν οι σοβιετικοί εκπρόσωποι που ήρθαν στην Αθήνα ειδικά για να παρακολουθήσουν την εκδήλωση, τα 80% των σοβιετικών ταινιών έχουν θέματα παρμένα από τη σύγχρονη πραγματικότητα - όμως από τις ταινίες του προγράμματος μόνο ή ταινία του Κοντσαλόφσκυ αναφέρεται στη «σύγχρονη σοβιετική πραγματικότητα»(:). Η ίδια ταινία, όπως μās είπαν και πάλι τα μέλη της αντιπροσωπίας, δεν βρήκε όμοθυμη ανταπόκριση από το σοβιετικό κοινό (σε σχετική έρευνα που έγινε στη Μόσχα 50% του κοινού τάχθηκε υπέρ της ταινίας, περίπου 30% κατά και οι υπόλοιποι «άνευ γνώμης»). Κάθε τοπικό στούντιο, σύμφωνα πάντα με τις πληροφορίες που μās έδωσε ή αντιπροσωπία, έχει τη δικιά του κινηματογραφική παράδοση - όμως ή Τζαμιλία, ή ταινία με το πιδ έντονο «τοπικό χρώμα» απ' όσες είδαμε στα πλαίσια της εκδήλωσης, μπορεί να γυρίστηκε στα στούντιο της μακρινής Κιργισίας, αλλά ή σκηνοθέτης της Ίρινα Νοπλάβσκαγια είναι βέρα μοσκοβίτσια που καταφέρνει να «παγώνει» το τοπικό χρώμα σε καρτποσταλικό φολκλόρ για διεθνή κατανάλωση.

Αυτές είναι μερικές μόνο από τις παρατηρήσεις που μās κάνουν να βάζουμε τελικά το ερώτημα: τί αντιπροσωπεύουν αυτές οι ταινίες στο σύνολο της σοβιετικής παραγωγής, γιατί προκρίθηκαν για την εκδήλωση αυτές κι όχι άλλες, και, πάνω απ' όλα ποιός τις διάλεξε.

Έβδομάδα
Πανσοβιετικού
Κινηματογράφου

ένα ιδεολογικό
πρόβλημα

Έβδομάδα
Κινηματογράφου
της Α. Δημοκρατίας
της Γερμανίας

Αν ή εβδομάδα Πανσοβιετικού Κινηματογράφου ήταν μια απογοήτευση, ή εβδομάδα κινηματογράφου της Α.Δ. της Γερμανίας (14 - 20 Απρίλη 1975) ήταν μια ευχάριστη έκπληξη. Ελάχιστες ταινίες έχουν φτάσει κατά καιρούς στην Ελλάδα από αυτή τη χώρα και τίποτα δεν μās είχε προετοιμάσει για την γνωριμία με έναν κινηματογράφο πραγματικά μοντέρνο αλλά και ώριμο, πραγματικό λαϊκό, αλλά και στοχαστικό, έναν κινηματογράφο, τέλος, ιδεολογικά καθαρό αλλά και άνήσυχο, μαχητικό.

Βέβαια το πρόγραμμα ήταν αριθμητικά φτωχό (τρεις μόνο ταινίες από τις οποίες οι δύο του ίδιου σκηνοθέτη) αλλά, επειδή δεν πιστεύουμε ότι μια τόσο προχωρημένη κινηματογραφική γραφή μπορεί να επιτευχθεί με άλματα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στη Α.Δ. της Γερμανίας θα υπάρχουν και άλλοι σημαντικοί δημιουργοί με ανάλογα επιτεύγματα στο ενεργητικό τους.

Θα σταθοῦμε, ἐδῶ, μόνο στὴ μεγάλη ἀποκάλυψη τῆς ἐκδήλωσης: τὸ σκηνοθέτη Γκούντερ Ράις τοῦ ὁποῖου εἶδαμε δύο ταινίες: Τὸ *Trotz alledem* (Παρ' ὅλα αὐτά), ἑλληνικὸς τίτλος *Κάρλ Λίμπνεχτ καὶ Ρόζα Λούζεμπουργκ* καὶ τὸ *Wolz, Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten* (Βόλτς, ἡ ζωὴ καὶ ἡ δράση ἑνὸς γερμανοῦ ἀναρχικοῦ). Ἡ πρώτη ἀναφέρεται στὴν ἀποτυχημένη γερμανικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1917 καὶ ἡ δευτέρη στὴν ἀμέσως μετὰ περίοδο. Καὶ στὶς δύο ταινίες ὁ Ράις καταγράφει τὴν ἱστορία μέσα ἀπὸ τὶς πράξεις καὶ τὶς ἀντιδράσεις συγκεκριμένων (καὶ ἱστορικὰ ὑπαρκτῶν) ἀτόμων: στὴν πρώτη παρακολουθεῖ τὸν Λίμπνεχτ (αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ δραματουργικὸς ἄξονας τῆς ταινίας, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὴν ἀποφυλάκισή του καὶ τελειώνει μὲ τὴ δολοφονία του), ἀλλὰ καὶ μιὰ νεαρὴ σπαρτακίστρια, ἕναν προλετάριο ποὺ προδίδει τὴν τάξη

**Γκούντερ Ράις,
ἕνα μεγάλος
δημιουργός**



Παρ' ὅλα αὐτά
(Κάρλ Μίμπνεχτ καὶ Ρόζα Λούζεμπουργκ)
Σκηνοθεσία: Γκούντερ Ράις
Σενάριο: Μίκαελ Τσένο-Χέλ
Παίζουν: Χόρστ Σούλτσε, Λουμίλα Καζάνοβα, Ἀλμπερτ Χέτερλε, Ἐρικα Ντούγκελμαν καὶ Μιχαήλ Οὐλιάνωφ (στὸ ρόλο τοῦ Λένιν)

γεγονὸς ὅτι ἡ ἱστορία τὸν ἔχει ξεπεράσει. Θὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς ἱστορίας ὅπου δὲν ὑπάρχει πιά ρόλος γι' αὐτόν, σεμνὰ καὶ διακριτικά, ὅπως ταιριάζει σ' ἕνα γενναῖο ρομαντικὸ, ἀφήνοντας στὸ συζυγὲς του ἀντίθετο, τὸ Λούντβιχ, τὸν «ἐλεγχο» πάνω στὴ Γυναίκα καὶ πάνω στὴν ἐπανάσταση.

Σταθήκαμε περισσότερο στὸ Βόλτς γιατί, σὲ σχέση μὲ τὸ παρ' ὅλα αὐτά, εἶναι ταινία πολὺ πιὸ σύνθετη, πολὺ πιὸ πυκνὴ σὲ νόημα, πολὺ πιὸ φιλόδοξη στοὺς στόχους τῆς. Μιὰ σπάνια περίπτωση ἰσόρροπης ἐγγραφῆς τῆς διπλῆς σκηνῆς: ἱστορικῆς καὶ σεξουαλικῆς.

Ἄς ἐλπίσουμε, αὐτὲς οἱ δύο ταινίες νὰ «βγοῦν» σὲ κανονικὴ προβολὴ καί, ἀκόμα, ἡ γνωριμία μας μὲ τὸν Γκούντερ Ράις νὰ μὴ σταματήσῃ ἐδῶ.



Βόλτς, ἡ ζωὴ καὶ ἡ δράση ἑνὸς ἀναρχικοῦ
Σκηνοθεσία: Γκούντερ Ράις
Σενάριο: Γκούντερ Ρώκερ
Παίζουν: Ρετζιμάντας Ἄντομαίτις, Χάιντεμαρι Βέντζελ, Στανισλάβ Λιούμπσιν

του, τὸν ἀστὸ πολιτικὸ Ἔμπερτ.. Στὴ δευτέρη παρακολουθεῖ τὸν ἀναρχικὸ ἐπαναστάτη Βόλτς, τὸν ὀργανωμένο κομμουνιστὴ Λούντβιχ καὶ μιὰ μεγαλοαστὴ ποὺ ἐγκαταλείπει τὴν τάξη τῆς (γιὰ τὴν ἐπανάσταση; γιὰ τὸν ἔρωτα;...) Εἶναι λοιπὸν καὶ οἱ δύο ταινίες, ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ἀνθρωποκεντρικὲς. Ὅμως μὲ μιὰ θαυμαστὴ διαλεχτικὴ ἱκανότητα, οἱ ἀντιδράσεις, ἡ ψυχολογία, οἱ σκέψεις καὶ οἱ πράξεις τῶν ἡρώων, ἐγγράφονται στὴν μεγάλη σκηνὴ τῆς ἱστορίας μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔχουμε στὶς δύο αὐτὲς ταινίες δύο τραγωδίες τῆς Ἐπανάστασης.

Αὐτὴ ἡ αἴσθησις τῆς διαλεχτικῆς, αὐτὴ ἡ ἱκανότητα τοῦ Ράις νὰ συνδέει τὸ «εἰδικὸ» μὲ τὸ «γενικὸ», τὸ Ἄτομο μὲ τὴν ἱστορία, μᾶς παραπέμπει κατ' εὐθειαν στὸν κινηματογράφο τῶν ἀδελφῶν Ταβιάνι. Καί, ἂν ἡ ὁμοιότητα τοῦ Παρ' ὅλα αὐτά μὲ τὸν Ἀλλονζανφάν δὲν εἶναι ἄμεσα φανερὴ, ὁ παραλληλισμὸς τοῦ Βόλτς μὲ τὸ Ὁ Σάν Μικέλε εἶχε ἕναν πετεινὸ (βλ. Σ.Κ. 74, ἀρ. 2-3 σελ. 108) εἶναι σχεδὸν ἀναπόφευκτος. Ὁ Βόλτς, ὅπως καὶ ὁ Τζούλιο στὴν ταινία τῶν Ταβιάνι, εἶναι ἕνας συνειδητὸς ἐπαναστάτης ἀλλὰ καὶ ἕνας ἀθεράπευτος ρομαντικὸς. Θὰ μείνει κι αὐτὸς γιὰ πολλὰ χρόνια στὴ φυλακὴ. Καὶ ὅταν βγεῖ δὲν θὰ μπορέσει νὰ ἀποδεχθεῖ τὸ ἀναμφισβήτητο

**Κινηματογράφος
καὶ
«νέο μυθιστόρημα»**

Μέσα στὸ πρῶτο δεκαήμερο τοῦ Ἀπριλῆ ἦρθε στὴν Ἀθήνα ὁ γάλλος λογοτέχνης - πατέρας τοῦ «Νέου μυθιστορήματος» (Nouveau roman) καὶ σκηνοθέτης κινηματογράφου Ἀλαῖν Ρόμπ - Γκριγιέ, γιὰ νὰ παραστῆ σὲ σειρὰ προβολῶν τῶν ταινιῶν του ποὺ ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος.

Στὸ πλαίσιο αὐτῶν τῶν προβολῶν — στὸ «Ἄστυ» καὶ στὴ Μικρὴ Λέσχη — ἐγίνε δημόσια συζήτηση μὲ θέμα «Νέο μυθιστόρημα καὶ νέος κινηματογράφος».

Προβλήθηκαν οἱ ταινίες του: *Trans - Europe Expres* (Τράνς Ἐρόπ ἐξπρές), *L'Immortelle* (Ἡ Ἀθάνατη), *L'homme qui ment* (Ὁ Ἄνθρωπος ποὺ λέει ψέμματα), *L'Edem et après* (Πέρα ἀπὸ τὸν Παράδεισο), *Glissements progressifs du plaisir* (Διαδοχικὰ γλυστρήματα τῆς ἡδονῆς).

Στὴ συνέχεια, οἱ ταινίες Ἡ Ἀθάνατη καὶ Τράνς Ἐρόπ ἐξπρές, καθὼς καὶ τὸ Πέρου στὸ Μαριένμπαντ σὲ σενάριο τοῦ Ρόμπ - Γκριγιέ καὶ σκηνοθεσία τοῦ Ἀλαῖν Ρεναί, προβλήθηκαν στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο σὰ πλαίσια ἐκδήλωσης μὲ τὸ γενικὸ τίτλο «Νέο μυθιστόρημα καὶ κινηματογράφος»

Έκτος από αυτές τις ταινίες του Ρόμπ - Γκριγιέ, προβλήθηκαν και οι ταινίες *Μοντεράτο Καντάμπιλε (Moderato Cantabile)* από το μυθιστόρημα της Μαργκερίτ Ντυρά, ή *Τροποποίηση (La Modification)* του Μισέλ Βορμ από το μυθιστόρημα του Μισέλ Μπυτόρ, *Μυριέλ (Muriel, ou le temps d'un retour)* του Άλαιν Ρεναι σε σενάριο του Ζαν Κερόλ και *Μιά τόσο μεγάλη απουσία (une aussi longue absence)* του Άνρι Κολπί σε σενάριο της Μαργκερίτ Ντυρά και του Ζ. Ζαρλό.

Ένω είχε ήδη αρχίσει η στοιχειοθεσία αυτού του τεύχους, η διένεξη ανάμεσα στους «όπαδούς» και τους «έχθρους» της Έμμανουέλλας, (ή ανάμεσα σε «άπελευθερωμένους» και «πουριτανούς», ή, ανάμεσα σε κείνους που δεν θέλουν και κείνους που θέλουν τη λογοκρισία,.. ή, ακόμα ανάμεσα στο μεγάλο κεφάλαιο - που αντιπροσωπεύει η εταιρεία εισαγωγής της ταινίας, και το μικρό κεφάλαιο - που έσπευσε να το εκφράσει γνωστή «αίθουσα τέχνης»), έφτασε στα δικαστήρια.

Η απόφαση είναι γνωστή: «Υπό τας κρατούσας νυν κοινωνικάς συνθήκας εν Ελλάδι το δικαστήριο κρίνει ότι η ταινία αντίκειται εις το κοινόν αίσθημα και είναι άσεμνος εν τη έννοια του νόμου...»

Δεν θα σχολιάσουμε εδώ την απόφαση του δικαστηρίου. Δικαιούμαστε όμως να κάνουμε μερικές παρατηρήσεις-διαπιστώσεις:

- Η περιβόητη ταινία, στις 12 μέρες προβολής της, έκοψε πάνω από 400.000 εισιτήρια (με αύξημένη τιμή - 60 Δρχ). Έτσι, η εταιρεία εισαγωγής και το Δημόσιο μοιράστηκαν κέρδη μερικῶν εκατομμυρίων.

- Η κάπως ὀψιμη απαγόρευση της ταινίας αποτέλεσε ήθικη δικαίωση ὄσων (ἀπὸ διάφορες μεριές) τὴν ζητοῦσαν.

- Οἱ διαστάσεις πού δόθηκαν στό ὄλο γεγονός, ἐνέχουν τὸν κίνδυνο, νὰ ἐξομοιωθοῦν οἱ ἐνέργειες τῶν προοδευτικῶν ἀνθρώπων πού γιὰ λόγους ἀρχῆς ἀντίκεινται σὲ ὅποιεσδήποτε κρατικές ἐπεμβάσεις σὲ τέτοια θέματα, μὲ τις ἐνέργειες ἀνθρώπων πού κινούνται πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση εὐκαιρικά καὶ γιὰ καθαρὰ συμφεροντολογικούς λόγους.

- Ἐνῶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν ταινία (καὶ ἴσως γιὰ ὅλες τις ἀνάλογες ταινίες) φαινόταν ἤδη νὰ ἐξαντλεῖται, φοβόμαστε μήπως τὸ «σκάνδαλο» πού προκάλεσε ἡ δίκη ἀναζωπύρωσε αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ λειτούργησε σὰν «προδιαφήμιση» γιὰ τὴν προσεχῆ ἐπαναπροβολή τῆς ταινίας πού θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιη ἀφοῦ καὶ ἡ δικαστικὴ ἀπόφαση ἀκόμα δὲν τὴν ἀποκλείει, βάζοντας τὴν ὑποκειμενικὴ προϋπόθεση «ὕπὸ τὰς κρατούσας νυν κοινωνικάς συνθήκας»

- Ἐχομε λοιπὸν ἀρκετοὺς λόγους νὰ πιστεύουμε ὅτι οἱ ἀγῶνες πού ἀναμένεται (καὶ πρέπει) νὰ γίνουν γιὰ τὴ μῆ-θεσμοθέτηση τῶν τέτοιων ἐπεμβάσεων, θὰ ἀνταμειφθοῦν, ἀργὰ ἢ γρήγορα, μὲ τὴ θριαμβευτικὴ ἐπαναπροβολή αὐτῆς τῆς κακῆς (κινηματογραφικὰ) καὶ ἀντιδραστικῆς (ιδεολογικὰ) ταινίας.

Μὲ λίγα λόγια, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι τὸ κράτος πέτυχε, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, νὰ ἔχει «καὶ τὴν πίττα ὀλόκληρη καὶ τὸ σκύλο χορτάτο».

Σύγχρονος Κινηματογράφος '75

Διμηνιαία έκδοση τῆς Ἑταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος Ἄρ. τεύχους 5, Μάρτιος-Ἀπρίλιος. Τιμὴ τεύχους 8ρχ. 50 Συνοδὸρὸμὴ γιὰ ἕξ τεύχη: ἔσωτερικὸ 8ρχ. 250 ἔξωτερικὸ 8ολ. 12.
"Cinéma Contemporain '75"
Editée par la "Société de Cinema Contemporain" No 5, Mars - Avril '75, Prix 50 drs

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75, Ἐκδόσεις ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320
Διεύθυνση Σύνταξης: Μπάμπης Κολώνιας, Τζίνα Κονίδου.
Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Σὲ αὐτὸ τὸ τεύχος συνεργάστηκαν ὁ Λοὺι Σεγκέν, καὶ ὁ Ν. Χιωτάκης. Ὑπεύθυνος τυπογραφείου: Ἄ. Καρκαγιάννης. Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Ἐκτύπωση: Δ. Τουμαζάτος. Κεντρικὴ Διάθεση: Ἀθήνα, ΟΛΚΟΣ, Ὑπατίας 5 τηλ. 32.38.157 - 32.46.320, Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, Ἐρμού 44, τηλ. 229493.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Εἰδήσεις καὶ Σχόλια

Κινηματογραφικὲς Ἐκδηλώσεις

Φεστιβάλ περιθωριακοῦ κινηματογράφου: 3ο Διεθνὲς Φεστιβάλ τῆς Γκρενόμενπλ, τοῦ Ν. Χιωτάκη	2
Τὸ πρῶτο διεθνὲς φεστιβάλ ταινιῶν 8/16 χιλ., τοῦ Λ. Σεγκέν	10
Διάφορα πρόσωπα τοῦ σοῦπερ-8, τοῦ Μ. Δημόπουλου	14
Τὶ φοριέται στὸ Παρίσι, τῆς Κλωντίν Ρομεῶ	18
	20

Γιὰ μιὰ Θεωρία τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου

Ἡ ἑλληνικότητα, ἓνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου τοῦ Μ. Κούκιου	24
--	----

Στρατευμένος Κινηματογράφος

ISKRA ἢ τὰ προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, τοῦ Μ. Δημόπουλου	34
Συνέντευξη τῆς SLON-ISKRA	38

Παρουσίαση

Βέρνερ Σρέτερ. Φιλμοβιογραφία	41
Αὐτοπαρουσίαση	42
Νοῦράζια	43
Κριτικὴ παρουσίαση, τοῦ Ν. Λυγγούρη	46

Σ. Μ. Ἀιζενσταίν

Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση (V)	56
Ντιντερό-Φρόντ-Μπάρετ	67

Βιβλιοκριτικὴ

Τάκη Ἀντανόπουλου: «Κινηματογράφος - ἐπιστήμη - ἰδεολογία», τοῦ Μ. Κούκιου	72
--	----

Ἐπιστολὲς

Συνεργεῖο ἀπὸ τὸ ciné-train τοῦ Μεντβέκιν. (Ἡ φωτογραφία εἶναι ἀπὸ τὴν ταινία <i>Τὸ τρένο πού προχωράει.</i>)	76
--	----

Ἐξώφυλλο

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



Το τρίτο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους έφερε για μιαν ακόμη φορά στην επιφάνεια πολλά καινούρια προβλήματα που απασχολούν τα τελευταία χρόνια τόσο τους σκηνοθέτες όσο και τους παραγωγούς των μικρού μήκους ταινιών.

Προτού αναφερθούμε κάπως διεξοδικά στις επιμέρους εκδηλώσεις του φεστιβάλ, θα θέλαμε να σχηματοποιήσουμε τα ερωτήματα που γεννήθηκαν στους θεατές, όπως διατυπώθηκαν — γραπτά ή προφορικά — στις διάφορες ανοικτές συζητήσεις που γίνονταν μετά τις προβολές, και στα διάφορα φυλλάδια των ειδικών και τεχνικών του κινηματογράφου (προκήρυξη του σωματίου τεχνικών - S.D.T., κ.λ.π.).

Και πρώτα απ' όλα: Είναι δυνατό να υπάρξει ένα φεστιβάλ αφιερωμένο αποκλειστικά σε μικρού μήκους ταινίες; Στο σημείο αυτό πρέπει να ανοίξουμε μια παρένθεση και να αναφέρουμε ότι το φεστιβάλ της Γκρενόμπλ είναι ένα από τα λίγα φεστιβάλ (σε αντίθεση με τα φεστιβάλ του Όμπερχάουζεν και της Λειψίας — που φαίνεται να 'χουν ήδη αντιμετωπίσει το ύπαρξιακό τους πρόβλημα) που δεν κάνει την παραμικρή, έστω και πληροφοριακή, αναφορά σε μεγάλου μήκους ταινίες.

Η παντελής έλλειψη ταινιών μεγαλύτερου μήκους (60 λεπτών) είχε αποτέλεσμα να δώσει το φεστιβάλ στους θεατές του την εντύπωση ενός αγώνα διαδοχής αποσπασμάτων κακής ποιότητας.

Ένα άλλο ερώτημα που χαρακτηριστικά απασχόλησε τις διάφορες «περί το φεστιβάλ» εκδηλώσεις είναι, ίσως δικαιολογημένα, η γενικότερη αμφισβήτηση του κοινού για τις ίδιες τις ταινίες μικρού μήκους. Δηλαδή, ποιός ο λόγος ύπαρξης ταινιών μικρού μήκους, τη στιγμή που η άπλοποίηση και ο πολλαπλασιασμός των οπτικο-ακουστικών μεθόδων (ιδίως στη Δ. Ευρώπη) επιτρέπουν στο σκηνοθέτη που αντιμετωπίζει τη μικρού μήκους ταινία σαν ένα σκαλοπάτι, ένα ντεμπούτο για τη μεγάλη μήκους, να ξεκινήσει απευθείας την καριέρα του από μια μεγαλύτερη σε μήκος ταινία.

Νομίζουμε πως αν αυτά τα ερωτήματα που έθεσε το κοινό στο φεστιβάλ παραμείνουν αναπάντητα, θα οδηγήσουν τη Γκρενόμπλ σε έναν άργο θάνατο.

Σαν απόρροια όλων αυτών των πραγμάτων, για μιαν ακόμη φορά, γενική ήταν η διαπίστωση ότι οι μικρού μήκους ταινίες περνούν μια κρίση ποιότητας που επιδεινώνεται με την πάροδο του χρόνου.

Ίσως η τρίτη έπτερος του φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους ήταν πολύ φιλόδοξη σε σχέση με τις δυνατότητες

Γκρενόμπλ 74

Διεθνές
3ο Φεστιβάλ

Ταινιών μικρού μήκους

Έναντι στη Λογική και για τη Βία του
Κάρλος Όρτιθ Τεχέδα



της οργανωτικής επιτροπής. Η τελευταία δέν έπαψε όμως ούτε στιγμή να δείχνει την «είλικρινη της διάθεση» για την προώθηση όρισμένων παραγωγών του έμπορίου (Pi - production) και της μεγάλης παραγωγής. Η λογοκρισία — που για την κατάργησή της είχε δοθεί πιά παλιά μιαν πραγματική μάχη — άρχισε δειλά δειλά να εμφανίζεται αποκλείοντας από τις κύριες εκδηλώσεις του φεστιβάλ ταινίες καθαρά πολιτικού και επαναστατικού περιεχομένου.

Το φεστιβάλ, παράλληλα με την κεντρική του λειτουργία (3ο διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους — 122 ταινίες) συνοδεύεται από δύο άλλες εξίσου σημαντικές εκδηλώσεις. Την πρώτη διεθνή συνάντηση φοιτητικών ταινιών και το γνωστό «Μαρσέ» («ελεύθερος κινηματογράφος»: ταινίες που ή λογοκρισία είχε απορρίψει, ή είχαν αποκλειστεί από το φεστιβάλ λόγω εκπρόθεσμης άποστολής κ.λπ.).

Οι ταινίες του φεστιβάλ προβάλλονταν αρχικά έξω από την Γκρενόμπλ στη Maison de la Culture και την επομένη ένας κεντρικός κινηματογράφος επαναλάμβανε το ίδιο πρόγραμμα.

Οι ταινίες των φοιτητών προβάλλονταν την ίδια ώρα (πράγμα που δημιουργούσε αρκετά προβλήματα στους θεατές) στη Salle du Conservatoire και σε διάφορες άλλες αίθουσες.

Οι ταινίες του «Μαρσέ» προβάλλονταν συγχρόνως με τα δύο παραπάνω προγράμματα στη μικρή αίθουσα της Maison de la Culture.

Οι μόνες ταινίες που κράτησαν ψηλά το επίπεδό τους, ήταν οι ταινίες των κινούμενων σκίτων που στάθηκαν ή μοναδική απόλαυση των ταλαιπωρημένων θεατών του καλοκαιρινού φεστιβάλ.

Σ' αυτό το σημείο πρέπει όποσδήποτε να σταθούμε στην τόσο διασκεδαστική ταινία του Ιταλού Μπρούνο Μποτζίετο *Self - Service*: Το βράδυ όταν ο άνθρωπος πέφτει για ύπνο μιαν ολόκληρη κοινωνία κουνουπιών αρχίζει να ζει «άνθρωπινα» χρησιμοποιώντας τον σαν ένα κατάστημα αυτοεξυπηρέτησης. Βλέπει κανείς τον πατέρα κουνουπιού και το κουνουπάκι, τον κλέφτη, τις κουνουπιές με το αίμα που τρέφουν την κουνουπιόκογενεια ενώ ο ίδιος ο άνθρωπος είναι ανίκανος να σταματήσει όλη αυτή την κίνηση. Στο τέλος του 11λεπτου αυτού έργου ή αίθουσα ξέσπασε σε θύελλα χειροκροτημάτων.

Πιοτός στην τσεχοσλοβακική παράδοση των κινούμενων σκίτων ο Βάτσλαβ Μπέντριτς περιγράφει με σύντομο αλλά πετυχημένο τρόπο τη σύγκρουση ανθρώπου και μηχανής (ενώ ο άνθρωπος μεταβάλλεται σε μηχανή, ή μηχανή αποκτά δική της προσωπικότητα).

Δέν θα επεκταθούμε στις υπόλοιπες ταινίες κινούμενων σκίτων — αν και αξίζουν τον κόπο — αφού στο σύνολό τους αποτέλεσαν μιαν τραγική μειοψηφία σε σχέση με τις άλλες συμμετοχές στο φεστιβάλ. Αξιόλογες ταινίες ήταν ακόμη ή Πλύση Έγκεφάλου του δλλανδού Ρόναλντ Μπίλμα και ή τσεχοσλοβακική Ζωή.

Πλούσια και ενδιαφέρουσα ήταν ή παραγωγή ταινιών που αναφέρονταν στο χιλιανό πραξικόπημα. Η ταινία του μεξικανού Κάρλος Όρτιθ Τεχέδα *Contra la razón* y

por la fuerza (Έναντια στη λογική και για τη δύναμη) καθώς και ο Χιλιανός Σεπτέμβρης των Μπρούνο Μούελ και Τεό Ρομπιόσέ απέδωσαν με άρκετη διαύγεια τα γεγονότα που για ένα μήνα συγκλόνισαν την ύφήλιο. Συνεντεύξεις με εργάτες και διανοούμενους, με φοιτητές στην παρανομία, με οικογενειάρχες και νοικοκυρές, αλλά και με μεγαλοαστούς σε αντιπαράθεση με τον υπόλοιπο λαό, αποκάλυπταν εύγλωττα τον αντιλαϊκό χαρακτήρα του αμερικανοκίνητου πραξικοπήματος.

Οι παραπάνω ταινίες αποτελούν αναμφισβήτητα δύο αξιολογικά ντοκουμέντα (παρόλες τις τεχνικές ελλείψεις τους και το γενικότερο ύφος τους — ταινίες για τη μικρή οθόνη) στο πλευρό των ταινιών για τα αίματηρά γεγονότα του Πολυτεχνείου και τις σφαγές στο Βιετνάμ. Πρέπει να σταθούμε στη φωτογραφία του Άλεξη Γρίβα (Contra la Razon y por la Fuerza) και στη μουσική του Βίκτορ Γιάρα (τραγουδιστή του λαϊκού μετώπου που με κομμένα τα δάχτυλα από τους στρατιώτες του Πινοσέ τραγούδησε μέσα στο στάδιο του Σαντιάγο, λίγο πριν πεθάνει, τον ύμνο του λαϊκού μετώπου).

Μαρτυρική προβάλλει η μορφή του Σαλβατόρ Άλλιέντε μέσα από την κινηματογραφημένη συνέντευξη του στον Ρεζί Ντεμπραί σε σκηνοθεσία του Μιγκέλ Λίτιν, όταν ο ίδιος ο πρόεδρος αποκαλύπτει ότι μια έπικείμενη δολοφονία του δεν μπορεί να σταματήσει παρά προσωρινά τον αγώνα της εργατικής τάξης για την κατάληψη της εξουσίας στη Χιλή. («Έχουν τη δύναμη και μπορούν να σκλαβώσουν το λαό. Άλλά ούτε με τα όπλα, ούτε με τη δύναμη μπορούν να καταστείλουν την κοινωνική εξέλιξη. Η ιστορία είναι δική μας και την φτιάχνουν οι λαοί» — Σαλβατόρ Άλλιέντε).

Ένα ακόμη καλό ντοκουμανταίρ (που άλλωστε βραβεύτηκε από την κριτική επιτροπή) ήταν το Ημερολόγιο του Ναρίν. Μια ομάδα ρώσων κινηματογραφιστών παρακολουθεί από κοντά την κατασκευή ενός φράγματος, πλέκοντας το έγκώμιο του οδηγού ενός γερανού που παράλληλα με την εργασία του ασχολείται με την ψυχαγωγία των παιδιών του χωριού.

Διάφορες προσπάθειες που έγιναν από την Pi production για ένα ευρωπαϊκό Χόλλυγουντ στο χώρο της ταινίας μικρού μήκους, απορρίφθηκαν, όμοφωνα από την κριτική επιτροπή αλλά και από το κοινό που τις γιουχάισε. Μόνο το *Ce que savait Morgan* (Αυτό που ήξερε ο Μόργκαν), του Λύκ Μπερρώ, μεταφορά στον κινηματογράφο της νουβέλας του Χένρυ Τζαίμς «Ο μαθητής», διασώθηκε από την όλη έμπορική παραγωγή και αποτέλεσε αντικείμενο συζητήσεων κατά τις συναντήσεις κοινού και δημοσιογράφων. Η ταινία *La famille heureuse* (Η Ευτυχισμένη Οικογένεια) του Πατρίς Λεκόντ, παρόλες τις φιλοδοξίες της δεν μπόρεσε να διαφύγει από το πλαίσιο της καθαρά άστικου τύπου κριτικής για μια άστική οικογένεια.

Φτωχή για μιαν ακόμη φορά ή ελληνική παρουσία, σαμποταρίστηκε από μια άλυσίδα άτυχιών που δεν επέτρεψαν την πλατύτερη προβολή της.

Η Απορρόφηση στα 257 του Β. Βαφέα παρά τα προτερήματά της (φωτογραφία - ήθοποιία) δεν μπόρεσε να κινηθεί το παραμικρό ενδιαφέρον. Πιθανόν το Υπογράψτε παρακαλώ του Λάμπρου Παπαδημητράκη να είχε μια καλύτερη τύχη αν παρουσιαζόταν χωρίς τις απόρροιας άνωμαλίες: λόγω της κακής οργάνωσης του φεστι-



Ο χιλιανός Σεπτέμβρης, των Μπρούνο Μούελ και Τεό Ρομπιόσέ

Η Ευτυχισμένη Οικογένεια, του Πατρίς Λεκόντ



Αυτό που ήξερε ο Μόργκαν, του Λύκ Μπερρώ

Απορρόφηση στα 257 του Βασίλη Βαφέα



βάλ, προβλήθηκε μία ώρα νωρίτερα απ' το κανονικό πρόγραμμα (χωρίς θεατές). Όσοσο δεν μπορούμε παρά να εκτιμήσουμε την προσπάθεια του νεαρού σκηνοθέτη που, με λιτότητα και χωρίς πολυλογίες, μάς δίνει ένα κομμάτι από την ελληνική φοιτητική πραγματικότητα κατά τη διάρκεια της χουντικής επταετίας.

Για λογαριασμό της σουηδικής τηλεόρασης ο Έλληνας Μανιός Γιαμαλάκης (άγνωστος μέχρι στιγμής στο ελληνικό κινηματογραφόφιλο κοινό) παρουσίασε τους Μετανάστες και τα Άνασενάκια. Με τους Μετανάστες ο Γιαμαλάκης επιχειρεί — με επιτυχία — μια μαρξική ανάλυση των προβλημάτων μιας μερίδας της εργατικής τάξης (ξένοι εργάτες) στη Δ. Ευρώπη.

Μια από τις εκδηλώσεις του φεστιβάλ — αναμφίβολα ήπιος πετυχημένη — ήταν το αφιέρωμα στον Γιόρις Ίβενς. Η προβολή ορισμένων ταινιών του έδωσε στο φεστιβάλ την πολιτική χροιά που δεν είχε κατορθώσει να πάρει παρόλες τις προβολές που ήθελαν να λέγονται πολιτικές.

Ο Γιόρις Ίβενς χαράζει αδιαμφισβήτητα ένα δρόμο στον κινηματογράφο του μικρού μήκους. Σε συνέντευξη του ο δανικός σκηνοθέτης έδωσε διάφορες απαντήσεις — στους νοσταλγούς, ίσως, των Πουντόβκιν και Άιζενστάιν — γεμάτες αισιοδοξία για το μέλλον του λαϊκού κινηματογράφου στο πλευρό των απελευθερωτικών κινημάτων και του αγώνα των λαών έναντι στον Ίμπεριαλισμό.

Νίκος Χιωτάκης



Ο Γιόρις Ίβενς σε συνέντευξη στο πλαίσιο του Φεστιβάλ

Του Λουί Σεγκέν*

Το φεστιβάλ του Τονόν-Λέ-Μπαίν πέτυχε, την πρώτη αυτή χρονιά της λειτουργίας του, με θαυμαστό τρόπο να προσδιορίσει τους στόχους του: όρισε τον τόπο και το αντικείμενό του. Για τόπο επέλεξε ένα «Πολιτισμικό Κέντρο» (Maison de la Culture) που μετά από μια παράξενη πολιτικο-σημασιολογική εξέλιξη, μετονομάστηκε σε Κέντρο Τεχνών και Ψυχαγωγίας. Κατέχει μια δεσποζουσα θέση, πλάι σε έναν κήπο απ' όπου μπορεί κανείς να βλέπει τη λίμνη. Και εκεί συναγωνίζονται μόνο ταινίες γυρισμένες σε 16 ή σε σούπερ-8 mm. Οί πρώτες προβλήθηκαν σε εξαιρετικές συνθήκες και τίποτε δεν τις ξεχώριζε από τα μεγάθη που προτιμούνται από το Κέντρο Κινηματογραφίας. Οί δεύτερες αντίθετα, δεν κατάφεραν διόλου να ξεφύγουν από ένα τεχνικό γκέτο. Και — αν πιστέψουμε μερικώς από εκείνους που μετείχαν στη συζήτηση που οργανώθηκε, και μάλλον για την ύπαρξη και το μέλλον αυτών των ταινιών — παραμέναν σ' αυτό το περιθώριο της τεχνικής με μίαν ακλόνητη αυταρέσκεια.

Το Φεστιβάλ, για μια ακόμη φορά (όριστικά; το ελπίζουμε χωρίς να το πολυπιστεύουμε) επισήμανε το θάνατο μιας μέτρια ανανεωμένης «πρωτοπορίας», μόλις ικανής να τροφοδοτήσει τη φλυαρία των πανεπιστημίων και το κέρδος των γκαλερί Τέχνης. Το φίλμ του Κριστιάν Πωρέγι, *Allegories* (Άλληγορίες) στάθηκε μια γελοία σχεδόν απόδειξη όλων αυτών. Δεν κατάφερε, ύστερα από πενήντα χρόνια, παρά να βάλει στη γραμμή, το ένα μετά το άλλο, τα ίδια πλανόδια πανηγύρια, τα ίδια τοπία, τις ίδιες έντυπωσεις ταχύτητας, την ίδια διανοητική σύγχυση που κυριαρχούσαν την επάυριο του φουτουρισμού. Τουλάχιστον η παρουσία του είχε το πλεονέκτημα ότι τονίζε την απόστασή του από εκείνους που, έχοντας αντιστρέψει τη διαδικασία της επαναληπτικής του «αποδόμησης», σκέφτονται την έννοια της πρακτικής τους σύμφωνα με τους τρεις άξονες, που άλλωστε συγκλίνουν: της αφήγησης, του συναισθήματος και της πολιτικής.

Η μαρτυρία, που πάνω σ' αυτήν βασιζόταν ως τα τελευταία χρόνια σχεδόν ολοκληρωτικά ή δραστηριότητα του 16 mm, όφειλε να μεταβάλει τα όριά της. Η ταινία *Les Enfants du Gouvernement* (Τα Παιδιά της Κυβέρνησης) του Κλάντ Λεφέβρ, είναι συνέντευξη με νέες κοπέλες, που πλήρωσαν τη δειλία των έραστών τους, την έλλιπη διάδοση των αντιουλληπτικών και τη δυσπιστία στη μέθοδο Κάρμαν, με την πολύ σχετική «ετυχία» της μητρότητας. Αυτό το θέμα, κωμωδία ή μελόδραμα (βλέπουμε μια οίκογένεια όπου οί δύο άδερφές, ή καθεμιά με τη σειρά της, γίνονται μητέρες μπροστά στα έντρομα μάτια του «παπού και της γιαγιάς», αλλά και μια νέα κοπέλα να έξηγει τις δυσκολίες που την ανάγκασαν να εγκαταλείψει το δεύτερο παιδί) αποκαλύπτει ξαφνικά οικονομικά αίτια (ή μητέρα εγκαταλείπει το παιδί της γιατί δεν έχει τα απαραίτητα μέσα να θρέψει δύο μαωρά) και η ταινία έχει το άπροσδόκητο αλλά θεμελιώδες

Το πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ

Ταινιών 8/16 χιλ.

* Ο Λουί Σεγκέν είναι συντάκτης του γαλλικού περιοδικού *Positif* καθώς και κινηματογραφικός κριτικός της φιλολογικής επιθεώρησης *La Quinzaine Littéraire* (Φιλολογικό Δεκαπενθήμερο). Δεν είναι τελείως άγνωστος στο αναγνωστικό κοινό του Σύγχρονου Κινηματογράφου της πρώτης περιόδου: είχαμε συνεργαστεί στη συνέντευξη με τον μαροκινό κινηματογραφιστή Χαμίτ Μπενανί για την ταινία του *Traces* (Σημάδια), στο τεύχος Νο 15. Το ενδιαφέρον του για το περιοδικό μας ήταν πάντα σταθερό και η συνεργασία του μαζί μας, που εγκαινιάζεται σ' αυτό το τεύχος, ελπίζουμε να γίνει τακτική.

Είναι, εξάλλου, και ο σκηνοθέτης της μικρού μήκους ταινίας *Le retour d' Ulysse* (Η επιστροφή του Όδυσσέα) που βραβεύτηκε στο φεστιβάλ του Τονόν-Λέ-Μπαίν. Η ταινία, που αντικείμενό της είναι ο σχετικός πίνακας του Πιντουρίκιο, που βρίσκεται στην Έθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου, είναι μια κριτική και αναλυτική εργασία πάνω στην αναγεννησιακή ζωγραφική σε μια πρώτη φάση, και γενικότερα πάνω στο πρόβλημα της αναπαράστασης με βάση τον Όμηρο (Όδύσεια, 23), τον Ένγκελς (Η Καταγωγή της Οίκογένειας, της Ατομικής Ίδιοκτησίας και του Κράτους), τον Μοντεβέρντι (*Il Ritorno d' Ulisse in Patria*) του Μουρνάου (Νοσφεράτου) και πολλούς ζωγράφους της Αναγέννησης. Φιλολογικά κείμενα, εικονικά ή μουσικά που δεν ενισχύουν το θεματικό περιστατικό του πίνακα ούτε εμβαθύνουν στο ιστορικό του, αλλά αποσυνθέτουν τους μηχανισμούς του, ξεσκεπάζουν την οικονομία του για να την επαναποθετήσουν στο χώρο — της «αναγεννησιακής» σκέψης — του οποίου θα καθοριστούν, εδώ, πέρα για πέρα οί κώδικες. Είναι ένα λαμπρό υπόδειγμα για το τί μπορεί και τί όφειλε να είναι ένα κινηματογραφικό «δοκίμιο». (Μ.Δ.)

προσόν, ως ποῦμε, ότι έξετάζει ξανά και «διά ζώσης» τις κατηγορίες του λαϊκού μύθου. Δυστυχώς όμως δεν πάει παραπέρα: έμμένει στην πολιτική αίτιολόγηση και στέκεται, έτσι, στον άπλο αυθορμητισμό, στη σφοδρή αλλά ήδη τετριμμένη διαμαρτυρία του MLF (Κίνημα Άπελευθέρωσης της Γυναίκας).

Ο Ζαν Μισέλ Καρρέ και ο Άντνμ Σμέντ έκαναν κι αυτοί, αλλά με τελείως διαφορετικό όφελος, το δοκίμιο της άβεβαιότητάς τους. Το *Ghetto experimental* (Πειραματικό Γκέτο) είναι ένα «είδος ρεπορτάζ», έτσι το λένε οί ίδιοι, για να αποφύγουν να ιδωθεί σαν αστυνομική ιστορία με «μπάτσους», σαν ένα κλασικό ρεπορτάζ, που θα ήταν κάτι σαν διερεύνηση, αναζήτηση μιας ένοχής και των αποδείξεών της. Δεν πρέπει, λοιπόν, να εκπλήσσει το ότι η ταινία φαίνεται να υποβάλλει όρισμένες διόδους μόνο, όπου οί δημιουργοί δεν θέλουν να έχουν την παραμικρή ευθύνη: αφήνουν τον «ήθοποιό» να μιλήσει στη θέση τους. Μέσα στο κινηματογραφικό τμήμα του Πανεπιστημίου, φοιτητές αναπτύσσουν ένα άρνητικό μάθημα: έξηγούν τη μέθοδο που χρησιμοποίησαν τα επίκαιρα Γκωμών για να πλαστοποιήσουν το «αντικειμενικό» υλικό που είχαν γυρίσει το Μάη του '68. Στο θεατρικό τμήμα δεν φαίνονται παρά σχεδόν μόνο οί ασκήσεις όπου τελειοποιείται η κίνηση του σώματος. Όσο για τις πολιτικές ομάδες, αυτές οργανώνουν τη δική τους σκηνοθεσία, γι' αυτό και οί μοναρχικοί, οί χριστιανοί, οί κομμουνιστές, οί προτσικιστές, και οί μαοϊκοί, ανακατεύονται μέσα στη μονοχρωμία μιας ίδιας προοπτικής όπου άλωνίζει ο πιο θεαματικός αυθορμητισμός των αναρχικών, μια και αυτοί άρνούνται τη μμητική της συζήτησης. Όμως ο Καρρέ και ο Σμέντ άρνούνται και τον πειρασμό να έπιστρέψουν σε μια κατάσταση άθωότητας: η άνευθυνότητα τους και η δυσπιστία τους είναι άπλως μεθοδικές και προσωρινές, και όλο το ενδιαφέρον του έγχειρήματος είναι να δεί κανείς, όχι τόσο πώς «διευθετούνται» τα «πράγματα» αλλά κυρίως πώς, στην πορεία της σκηνοθεσίας, υποσκάπτουν τη στερεότητα της πολιτικής τους. Μετά από λίγο, το Γκέτο παραπαίει σαν παγόβουνο και αποκαλύπτει τις αντιθέσεις τις οποίες επαναλαμβάνει το σχόλιο μιας δασκάλας εκεί όπου θα «έπρεπε» να υπάρχει η «λύσις» του δράματος. Ο Καρρέ και ο Σμέντ μετρούν τη συσσώρευση του λόγου τους: δείχνουν την πολιτική έν τώ γεννάσθαι¹.

Σ' αυτούς τους διαταγμούς, όσον άφορά τη μέθοδο λ.χ. για τα μέσα και το σκοπό του θεάματος, μπορεί κανείς να αντιπαραθέσει, όσο κι αν καταγράφεται διαφορετικά, τη σχεδόν μανιακή ίσορροπία της ταινίας *Heroes* (Ήρωες, ΗΠΑ). Ο Φρέντερικ Μπέκερ μοντάρσεε τριάντα χρόνια οίκογενειακά φίλμ, είδος που το θεωρεί από «τις πιο καθαρές μορφές του κινηματογράφου». Έξηγει αυτό του το παράδοξο, άποδεικνύοντας ότι πρόκειται για τη μόνη μορφή κινηματογράφου τέλεια κλειστού κυκλώματος, όπου ο ήθοποιός γίνεται θεατής, όπου ο ίδιος για λογαριασμό του παίζει το θέαμα που περιμένει να δεί, και ταυτόχρονα το σκηνοθετεί. Τα σχόλια της οίκογένειας (στην πραγματικότητα πρόκειται για τρεις οίκογένειες, αλλά πολύ κοντινές), γύρω από τα χριστουγεννιάτικα δώρα, τα παιδικά γεύματα, τις διακοπές στη λίμνη, στο βουνό ή στη θάλασσα, τους έπιπικούς άγώνες και τους γάμους, άποφεύγουν με έπιμέλεια τη διάσπαση της προσοχής του θεατή. Η φιλοσοφία αυτή δεν έχει, όπως οί άλλες, ιστορία. Δεν γνωρίζει ούτε κρίση ούτε πόλεμο.

1. Ταινία για τον πειραματικό χαρακτήρα του Πανεπιστημίου της Vincennes στο Παρίσι, και τις ιδεολογικές του έπιπτώσεις. Ειδικό βραβείο της κριτικής έπιτροπής.

Μόλις που βλέπει κανείς εκεί μιὰ στολή ή διακρίνει έναν μαύρο υπάλληλο. Το αποτέλεσμα άρα — έτσι όπως είναι αποκεντρωμένο το φιλμ, ξεριζωμένο από την πρώτη του κατεύθυνση — δεν παράγει εντύπωση χλευασμού αλλά αντίδραση τρόμου. Οί *Heroes* δεν είναι κωμωδία, είναι ταινία φρίκης. Περιγράφει λεπτομερικά, με επαναλήψεις και με αυξανόμενη σαφήνεια (τεχνικά βελτιώνεται χρόνο με το χρόνο), την απειλητική άνοδο της σιωπηλής πλειοψηφίας, την ισοπεδωτική κατάληψη των πάντων από την άσκημια². Το *Every thousand, thousand years* (Κάθε χίλια, χίλια χρόνια, ΗΠΑ) του Ρόμπερτ Άλσχάιμερ³ είναι, με τη σειρά του, κάτι σαν την «ιδανική» αλλά διαστρεμμένη αντίθεση των *Heroes*. Ο μύθος αυτός μιιά νεαρής χωριάτισσας, που την έλκυει ο μεγάλος Πάν, που κάνει μιιά σχεδόν μυητική πορεία και συναντά πρόσωπα που δεν είναι παρὰ ένα σύνολο συμβόλων, από την Τσιγγάνα ως τον Έρημίτη, κι από τον Ραβί ως τη Μητέρα Χήνα, αποτελεί, σε πρώτη φάση, απότιση φόρου τιμής στο μύθο. Αυτή ή Άμερική των δασών, όπου τὰ περισσότερα πρόσωπα φορούν το κοστούμι των πιονιέρων, είναι βέβαια αυτός ο «Κήπος του κόσμου» και ξέρουμε γι' αυτόν, από το βιβλίο του Χένρυ Νας Σμίτ, τί θέση κατέχει στην άμερικανική ιδεολογία. Ο Άλσχάιμερ όμως σαμποτάρει τη λογική της νοσταλγίας, καταργεί καθετί που μπορεί να την κάνει να λειτουργήσει και που είναι της τάξης του χριστιανισμού. Η μυθολογία του είναι αποφασιστικά παγανιστική ως και στη διονυσιακή χρήση του της Όμορφιάς. Αντιπαράθετε στη λάμψη του παρελθόντος της, την απόχρωση του εθίμου και την άμβλύτητα της συνήθειας. Έξου κι αυτά τὰ άστραποβόλα πλάνα, όπου ο Πάν ξεπροβάλλει στην κορφή ενός λόφου που στεφανώνεται από το ούράνιο τόξο, ενώ οι άκτίνες του τόξου μοιάζουν να «χαϊδεύουν» ένα μικρό κόλπο με τις παράλληλες καμπύλες τους. Δεν αποτελούν απλά, έστω και πετυχημένα επεισόδια, αλλά παρεμβάλλονται τέλεια στην άτακτη γεώμετρία της αφήγησης. Αναμφισβήτητη ή μυθική αυτή μετατόπιση ανταποκρίνεται, τουλάχιστον εν μέρει, σ' αυτό το άπειρο Άλλου που είναι ή Ουτοπία, και αυτό το πετυχαίνει τόσο καλύτερα, όσο δεν ξεχνά ούτε στιγμή τους κανόνες και την πρακτική της μυθολογίας της.

Έξ όρισμού ή Ουτοπία είναι έξω από το διάγραμμα· δεν άνήκει στην αύστηρητητα της τοπογραφίας αλλά στο σκάνδαλο του θρύλου· δεν είναι ούτε σχέδιο ούτε προγραμματισμός, είναι θρύλος: είναι αυτό που πρέπει να λεχθεί. Για να φτιάξει ένα πορτραίτο του Τομαζό Καμπανέλλα, ο Τζιάννι Άμέλιο δομεί την ταινία του *Citta del sole* (Πόλη του Ήλιου, Ιταλία) γύρω απ' αυτή τη μετάδοση του θρυλικού. Λεπτομερής όργάνωση, όπου ή σκηνή είναι χωρομετρημένη με επιμέλεια, οι μεταφορές τέλεια ζυγισμένες και οι διασταυρώσεις αλάνθαστα ορθομισμένες. Το «μηχανικό» πάθος του Καμπανέλλα αναπαράγεται άκόμη και στο σύστημα σκοινιών απ' όπου κρέμεται το καταβασανισμένο του σώμα, άκόμη και στο ντυμένο με τούλι παραλληλεπίπεδο όπου κάθονται οι δήμιοι που τον άνακρίνουν. Γιατί ή μηχανική είναι κάτι παραπάνω από μιιά διευθέτηση διαφόρων στοιχείων· είναι άναπαράγωγή και τροχοπέδη ενέργειας. Διαγράφει έναν κύκλο, όπου ή Ουτοπία προκαλεί σκάνδαλο με το «έξω» που προσδιορίζει, με την αφήγηση που μεταδίδει· ή προσβολή ταυτίζεται με τη ρήξη που προκαλεί το σημαίνον. Όταν, στο τέλος, ο μαθητής διαδέχεται το



Ή Πόλη του Ήλιου του Τζιάννι Άμέλιο



Ή Έπιστροφή του Όδυσσέα του Λουί Σεγκέν

δάσκαλο, λίγο ενδιαφέρει αν ή ουσία του λόγου του είναι έντελώς διαφορετική· το άλλο περιεχόμενο κάνει τις ίδιες υπερβάσεις⁴. Ο λόγος του δάσκαλου ώστόσο πρέπει να μείνει ζωντανός. Όταν ο Πέτερ Άμμάν στην ταινία του *Train Rouge* (Κόκκινο Τρένο, Έλβετία) αντιπαράθετε ένα τρένο με Ιταλούς μετανάστες που γυρίζουν στον τόπο τους για να ψηφίσουν Ι.Κ.Κ., σε τρεις παραστάσεις του Γουλιέλμου Τέλλου (άπό τον Σίλλερ, τον Πουτσίνι και τον Σάρτρ), από το θρύλο κρατάει μόνο ένα γκροτέσκο ή, στην καλύτερη περίπτωση, γελοίο πτώμα. Οί άνυπόμονοι εργάτες που περιμένουν να περάσουν τὰ σύνορα για να ξεδιπλώσουν τις κόκκινες σημαίες τους, τραγουδούν τη *Διεθνή*, άποστομώνουν ένα φαιδρό πωλητή του *Μανιφέστο*, έρχονται σ' αντίθεση με τον άπολιθωμένο, πομπώδη και επαναλαμβανόμενο κόσμο μιιά παράστασης που ή καταφεύγει σε ένα θερινό θέατρο ή κλείνεται στην Όπερα της Φλωρεντίας ή καταλήγει σε παρωδία (στο έργο του Σάρτρ ο Γουλιέλμος Τέλλος άστοχει καθώς σκοπεύει το μήλο και σκοτώνει το γιό του). Η ταινία του Πέτερ Άμμάν είναι ταινία κριτική: τεμαχίζει, διακρίνει, επανέρχεται και αντιπαράβάλλει. Ξέρει επίσης να διαλέγει το κοινό του. Άπευθύνεται στους Έλβετους και, μέσα απ' αυτούς, στους δυτικούς έκμεταλλευτές της μετανάστευσης.

Άς ξανάρθουμε ώστόσο στην αντίθεσή μας για να εκτιμήσουμε καλύτερα μιιά όρθότητα που είναι μόνο προσωρινή, περιστασιακή, και να ξεπεράσουμε την «άτυχή» έναλλαγή του πολιτικού και του πολιτισμικού (και λέμε «άτυχη» όπως μιλάμε για «άτυχη» συνείδηση). Το «υπάρχει» που προτείνει ο Ύβ - Άντρέ Ντελυμπάκ, στο *Addio Anna* (Άντίο Άννα, Γαλλία) έχει, από την άποψη αυτή, μεγάλη σημασία. Προσδιορίζει, στον όρίζοντα, τον τόπο όπου μπορεί να αναλυθεί ή αντίφαση άνάμεσα στο «δνειρο» και στην «προλεταριακή επανάσταση». Η κοουλτούρα ξεφεύγει από το θάνατο, τη ζηλότυπη μονοπώληση της άρχουσας τάξης, απ' τη στιγμή που ξεφεύγει από τη φυλακή και γίνεται θέση για καθημερινό άγώνα, όπου συναντιούνται άνετα τὰ κομμάτια μιιά μισοτελειωμένης ταινίας, οι πρωινές πληροφορίες της *Humanité*, ή έτήσια γιορτή της, καθώς και ή έξαφανισμένη φιγούρα της Άννας Μανιάνι. Η φαινομενική περιπλοκότητα της ταινίας, ή δυσκολία της να σε κάμει να άναγνωρίσεις τη διήγηση την όποία ώστόσο προτείνει ύπό το άπλετο φώς της ειλικρίνειας, προέρχεται από τὰ συνεχή γλιστρήματα που πραγματοποιούνται άνάμεσα σ' αυτά τὰ στοιχεία, άπό την πολλαπλότητα των συνδέσεων που οδηγούν απ' το ένα στοιχείο στο άλλο, ένώνοντάς τα και διασχίζοντάς τα: με δυο λόγια, δουλεύοντάς τα. Γιατί εκείνο που παρουσιάζει ή ταινία, εκείνο για το όποιο προσφέρει ταυτόχρονα και τη θεωρία και τη μορφή, σαν εκείνο τον κύβο του Άλμπέρτι που περιστρέφεται ακούραστα, είναι ένας ύλισμος της εύαισθησίας, μιιά άνήσχη αλλά συνειδητή βεβαιότητα των μέσων του, ή παράδοξα ζωντανή διαλεκτική πρακτική του συναισθήματος και του θανάτου.

² Το Φεστιβάλ του Τονόν - Λέ - Μπαίν (πόλη της Γαλλίας στην Άνω Σαβοΐα πάνω στη λίμνη Λεμάν) είναι ένα φεστιβάλ με βραβεία για ταινίες μεγάλου και μικρού μήκους.
³ Η κριτική επιτροπή άπαρτίζοταν από τους: Ζεράρ Γκοντφάιερ - κριτικός Φρέντυ Μπούας - διευθυντής της ταινιοθήκης της Λωζάννης
Ζάν Ντουσέ - κριτικός, κινηματογραφιστής
Ζάν Ντομαρσί - κριτικός
Τζάν Φράνκο Μινγκότσι - κινηματογραφιστής
Τζιμμο Μακμπράντ - κινηματογραφιστής



Το σούπερ-8 δὲν εἶναι πιά τὸ παιχνίδι ἑκατομμυρίων οἰκογενειῶν, πὸν τὸ χρησιμοποιοῦν ἀθῶα σὲ ὅλες τὶς ἐξαιρετικὲς περιστάσεις (ὅπως διακοπὲς στὴ θάλασσα, διακοπὲς στὸ βουνό, γιορτὲς κ.λπ.). Γίνεται ἓνα προϊόν κατανάλωσης πὸν μπορεῖ νὰ αὐτὸ νὰ συναγωνίζεται καὶ νὰ δοκιμάζεται μπροστὰ στὸ κοινὸ ἐνὸς φεστιβάλ, τὸ ὁποῖο ἔχει λόγο γιὰ τὴν ποιότητά του. Μπορεῖ ἀκόμη νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο σεμιναρίων, ὅπως αὐτὸ πὸν ἔγινε μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ φεστιβάλ τοῦ Τονὸν-Λὲ-Μπαίν (στὸ ὁποῖο ἀναφερόμαστε ἄλλοῦ): «Τὸ Σούπερ-8 — καινούργιο ὄργανο πολιτιστικῆς δράσης». Στὸ σεμινάριο ἐξετάστηκαν καταρχὴν οἱ διάφορες χρήσεις τοῦ σούπερ-8, ἀπὸ τὸ παιχνίδι τῶν ἐρασιτεχνῶν κινηματογραφιστῶν ὡς τὶς στρατευμένες ταινίες

Διάφορα πρόσωπα τοῦ σούπερ-8

τῶν πολιτικῶν ομάδων πὸν ἔχουν βρεῖ σ' αὐτὸ τὸ γρήγορο, εὐχρηστο, οἰκονομικὸ καὶ πρακτικὸ μέσο, ἓνα νέο «μικρὸ ὄπλο γιὰ νὰ ἀλλάξουν τὸ κόσμο».

Στὶς Η.Π.Α., γιὰ παράδειγμα, σὲ ὀρισμένα πανεπιστήμια ὅπως τὸ Μ.Ι.Τ. (Massachusetts Institute of Technology) καὶ τὸ Rice University τοῦ Χιούστον κατασκευάζονται καὶ προσαρμόζονται πλήρη συστήματα σούπερ-8 γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν τὴν ἐκπαίδευση, ἢ νὰ συμβάλουν μὲ πρωτότυπες ἐμπειρίες, ὅπως π.χ. οἱ ταινίες πὸν γίνονται στὰ ἰνστιτούτα τὰ εἰδικὰ γιὰ τὴ διδασκαλία ἐπιμόρφωσης τῶν ἀπροσάρμοστων παιδιῶν.

Στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὶς 18 ὡς τὶς 30 Δεκέμβρη 1974, τὸ σούπερ-8 διεκδίκησε τὴ θέση του στὸ Espace Cardin. Πολλοὶ εἶπαν πὸς ἐπιβλήθηκε χάρι στὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴν τόλμη τῶν ὀργανωτῶν του, Ζερὸμ Ντιαμάντ - Μπερζέρ καὶ Ντιμίτρι Νταβιντένκο (ἤδη ὑπεύθυνων γιὰ τὸ μίνι - φεστιβάλ πὸν ὀργανώθηκε τὸν Ἀπρίλη στὸ μικρὸ παρισινὸ σινεμὰ Ράνλαγκ). Ἄλλοι, ὅπως ἡ Κλωντίν Ρομεό, τῆς ὁποίας τὴν ἀποψη δημοσιεύουμε (ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸν Μόντ 28/29 Δεκ. 1974), τὸ ἀντιμετωπίζουν περισσότερο σὰν μιὰ διαστροφή. Ἡ Κλωντίν Ρομεό ἔχει λάβει μέρος σὲ μιὰ ὀμάδα στρατευμένων πὸν ἔφτιαξαν τὴν ταινία *Μοχάμετ Ντιάμπ, πὸς καὶ γιὰτὶ δολοφονεῖται ἓνας ἄλγερινὸς ἐργάτης*. «Ὁ θάνατος τοῦ Μοχάμετ Ντιάμπ εἶναι ἓνα ἐξοργιστικὸ συμβάν» ἐξηγεῖ ἡ ἴδια. «Ἐνας ἄραβας ἔχει περισσότερες πιθανότητες ἀπὸ ἓναν γάλλο ἐργάτη νὰ δολοφονηθεῖ μέσα σὲ ἓνα ἀστυνομικὸ τμήμα. Θελήσαμε νὰ δείξουμε τοὺς μηχανισμοὺς πὸν ὀδήγησαν στὸ θάνατο τοῦ Ντιάμπ, τὴν εὐθύνῃ τῆς ἀστυνομίας, τοῦ νοσοκομείου τῶν Βερσαλλιῶν, πὸν ξεφορτώθηκε τὸ μετανάστη παραδίνοντάς τον στὴν ἀστυνομία. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ μηχανισμοὶ — ἀστυνομία, νοσοκομείο, τύπος, δικαιοσύνη — λειτουργοῦν πλέον ἀμείλικτα ὅταν πρόκειται γιὰ μετανάστη ἐργάτη: ὁ ρατσισμὸς πολλαπλασιάζει τὶς ἐπιπτώσεις τους» Αὐτὴ ἡ ταινία σὲ ἔγχρωμο σούπερ-8 μὲ ἦχο, διαρκεῖ 55'. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μέρη: τὸ πρῶτο ἀσχολεῖται μὲ τὸ θάνατο τοῦ ἄλγερινοῦ ἐργάτη καὶ συγκεντρώνει διάφορες καταθέσεις (ἀπὸ τὴν ἀδελφὴ τοῦ Μοχάμετ Ντιάμπ, τὴ γυναῖκα του, τὴ νοσοκόμα πὸν παρευρισκόταν στὴ σκηνὴ τῆς σύλληψής του). Τὸ δεῦτερο μέρος μιλάει γιὰ τὸν «ἀγῶνα τῶν μεταναστῶν ἐργατῶν». Ἡ Κλωντίν Ρομεό ἐκθέτει ἐδῶ μὲ σαφήνεια τὶς ἀντιφάσεις στὶς ὁποῖες πέφτουν οἱ ἴδιοι οἱ στρατευμένοι κινηματογραφιστὲς πὸν προσπαθοῦν νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν σούπερ-8 μὲ τρόπο εὐρὸ καὶ ταυτόχρονα στρατευμένο. Αὐτὸ τὸ κείμενο ἐλπίζουμε νὰ συμβάλει στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς προβληματικῆς, πὸν τὰ θέματά της δὲν θ' ἀργήσουν νὰ συζητηθοῦν στὴν Ἑλλάδα.

Μ. Δημόπουλος.

Τι «φοριέται» στο παρίσι

της Κλωντίν Ρομεό

Ἡ πρόσφατη ἐκδήλωση Βίντεο στὸ ARC¹ ἤρθε νὰ ἐπιβεβαιώσει αὐτὸ πὸν ὑπονοοῦσαν μερικὰ «κακὰ πνεύματα»², μιλώντας γιὰ τὸ σούπερ-8: αὐτὸ τὸ ἐλαφρὺ ὕλικό, αὐτὸ τὸ εὐχρηστο μέσο, ἔχει πῆσι πιά στὰ χέρια τῶν ἐμπόρων, τῶν αἰθουσαρχῶν καὶ τῶν βιομηχάνων.

Στὴν εἴσοδο τοῦ ARC, τὴν ἡμέρα τῶν ἐγκαινίων, μοίραζαν δωρεάν ἓνα ἀμερικανικὸ περιοδικὸ «στὰ γαλλικά», τὸ «Informations et Documents», ὅπου ἔβρισκε κανεῖς, μεταξὺ ἄλλων, καὶ ἄρθρα γιὰ τὴ δόξα τοῦ στρατοῦ (τοῦ ἀμερικανικοῦ).

Ἐπάρχουν ἐπίσης καὶ ἐνδιαφέρουσες ταινίες — γιατί ὄχι; — ἀκόμη καὶ ταινίες πολιτικές. Αὐτὴ τὴ βδομάδα, σὲ πολλὲς γκαλερί τῆς Ἀριστερῆς Ὀχθῆς³ γίνονται ἐκθέσεις Βίντεο. Τὸ γεγονός αὐτὸ εἶναι ἱκανὸ νὰ αὐξήσει τὴν κυκλοφορία τοῦ Βίντεο στὶς λαϊκὲς γειτονιές; Ἴσως ναί· ἀλλὰ, ὅπως ἄποτε, σὲ τελευταία ἀνάλυση. Στὰ διάφορα φεστιβάλ τοῦ σούπερ-8, μὲ χρονολογικὴ σειρά, τοῦ Ρανλάγκ τὸν Ἀπρίλη, τῆς Γκρενόμπλ, τῆς Λίλ, τῆς Λα Ροσέλ, τοῦ Τονὸν-Λε-Μπαίν τὸ τέλος Ὀκτώβρη, καὶ τώρα τοῦ «Espace Cardin», βρίσκουμε ταινίες «μὴ παραγωγικές», μὴ ἐμπορικές, ὅπως ἡ ταινία πὸν ἔφτιαξαν τὰ παιδιά τοῦ Ἴβρὺ γιὰ τὶς ἐκλογές ἢ μιὰ στρατευμένη ταινία πάνω στὴν ἀπεργία τοῦ ἐργοστασίου «Joint Français».

Ἀλλά, τί σημασία ἔχει, ἂν στὸ Τονὸν-Λε-Μπαίν προβλήθηκαν στὰ γρήγορα μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες ἀφοῦ, γιὰ τυχαίους λόγους, ἡ συζήτηση ἀπὸ πολιτικὴ καὶ αἰσθητικὴ σκοπιὰ γι' αὐτά, ἀπὸ κεί καὶ πέρα ἐμποδίζεται.

Στὸ Τονὸν-Λε-Μπαίν περισσότερο ἐνδιαφέρονταν νὰ μιλήσουν γιὰ τὸ σούπερ-8 (Σεμινάριο μὲ τὸν Λίκκο, τὸν Τζαίημς Μπλου καὶ τὸν Λέννυ Λίπτον⁴) παρὰ νὰ δοῦν τὶς ταινίες. Ἔτσι καθε συζήτηση οὐσίας λογοκρίθηκε ἀνθρόμητα καὶ ἀθῶα.

Ἐγιναν συζητήσεις γύρω ἀπὸ τεχνικὰ θέματα· ἀλλὰ τεχνικὰ μὲ ποιὰ ἔννοια; Μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἰδιομορφίας καὶ τῆς αὐθεντικότητας τοῦ σούπερ-8;

Ὅχι. Μίλησαν γιὰ τοὺς τύπους τῶν μηχανῶν προβολῆς καὶ λήψης, γιὰ τὶς διάφορες μάρκες, γιὰ τὶς τελειοποιήσεις καὶ τοὺς νέους τύπους τῶν διαφόρων ἐργοστασίων, πράγμα εὐλογο βέβαια. Μόνο πού, ἐδῶ, ὁ κατασκευαστὴς παρουσιάζεται σύμμαχος, συμπαθῶν, ἀκόμη καὶ συνένοχος σ' αὐτὸν τὸ κύκλο ὅπου ὅλοι δηλώνουν «ἀριστεροί». Οἱ κατασκευαστὲς ἄλλωστε, στὴν ἐκθεση τῆς «Φωτοκίνα» τὸν Ὀκτώβρη, πρότειναν στὴν πελατεία τους μιὰ μεγάλη σειρά ἀπὸ μηχανὲς σούπερ-8. Ἀπὸ κεί προέρχονταν οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς πὸν πῆραν μέρος στὸ σεμινάριο τοῦ Τονὸν. Οἱ δεσμοὶ τῶν ὀργανωτῶν τοῦ φεστιβάλ μὲ τοὺς κατασκευαστὲς πὸν ἐξέθεταν τὰ προδόντα τους στὴ «Φωτοκίνα» ἢ, πρὶν, στὴν ἐκθεση τοῦ Παρισίου ἦταν σαφεῖς. Ἐξᾶλλου οἱ οἴκοι Ἐρτιέ, Σάνκνο καὶ Κόντακ μετεῖχαν δραστήρια τὸν περασμένο Ἀπρίλη στὸ φεστιβάλ τοῦ Ρανλάγκ.

Στὸ πλαίσιο τοῦ τελευταίου φεστιβάλ Cardin, μιὰ



Μοχάμεντ Ντιάμπ, πῶς καὶ γιατί δολοφονεῖται ἓνας ἀλγερινὸς ἐργάτης

5. Ρίτσαρντ Λίκκο: δημιουργὸς πολλῶν ντοκιμαντᾶρ· τώρα ἐργάζεται στὸ ὄπτικο-ακουστικὸ τμήμα τοῦ M.I.T.

Τζαίημς Μπλου: σκηνοθέτης, εἶναι μαζί μὲ τὸν Τζέρελντ Ὁ Γκαίηντνυ ὑπεύθυνος αὐτῆ τῆ στιγμῆ τοῦ πειραματικοῦ τμήματος Βίντεο τοῦ πανεπιστημίου Μπούφαλο, συνιδρυτῆς τοῦ Media Center τοῦ πανεπιστημίου Rice τοῦ Χιούστον.

Λέννυ Λίπτον: σκηνοθέτης «ἀντεργκράουντ», συγγραφέας μᾶς μελέτης γιὰ τὸ σινεμά 16 χιλστ. μὲ τίτλο «Independent Film Making».

6. Ἄρθρο τοῦ Λουί Μαρκορέλ «Ὁ κόσμος τῶν τεχνῶν καὶ τῶν θεαμάτων» γιὰ τὸ σούπερ-8, στὴν ἐφημερίδα «Λε Μόντ», Ἀπρίλης '74.

7. APIC: Λαϊκὴ Ἐνωση Εἰκόνων καὶ Κινηματογράφου.

8. «Torre Benn»: «Σπάστε τους τὸ κεφάλι»: συλλογικὸ ὄργανο τοῦ F.L.B. (Μέτωπο Ἀπελευθέρωσης τῆς Βρετανίας).

δραστήρια ὁμάδα ἐπιδεικνύει νέα συστήματα. Προτείνει νὰ προμηθεύσει τοὺς ἐρασιτέχνες ἐργαστήρια καὶ αἰθουσὲς προβολῆς. Ἄν οἱ κατασκευαστὲς χρηματοδοτήσουν τέτοιες ὁμάδες, ποιὰ θὰ εἶναι «τὰ περιθώρια τῆς δραστηριότητάς τους»; θὰ εἶναι πελάτες; δὲν θέλουν νὰ τοὺς μεταχειρίζονται ὡς πελάτες· θὰ εἶναι τεχνικοί; δὲν θέλουν νὰ τοὺς μεταχειρίζονται ὡς ἐργάτες.

«Ἀναμνήσεις πὸν μιλοῦν», αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνειρο πὸν μᾶς προτείνει ἡ Κόντακ, κατασκευάζοντας τὸ Ἑκτασάουντ. Σὲ μιὰ διαφήμιση τοῦ μεγάλου παρισίου καταστήματος FNAC, τὸ ἴδιο σλόγκαν ἐπαναλαμβάνεται μὲ ἄλλη μορφή: «Τὸ ἐρασιτεχνικὸ σινεμά παίρνει τὸ λόγο».

Τὸ νὰ μιλήσεις, τὸ νὰ πάρεις τὸ λόγο, τὸ νὰ ἐκφραστεῖς, εἶναι κάτι πὸν ἀπὸ τὸ 1968 ἔχει γίνει ἡ διεκδίκηση-μοτίβο στὸν ἀγῶνα ὄλων — γυναικῶν, μαθητῶν, νέων ἐργατῶν, φοιτητῶν. Ἄν ὅμως ὁ ἐργάτης κατορθώσει μῆσα σὲ λίγους μῆνες — δουλεύοντας ὑπερωρίες καὶ θυσιάζοντας γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ τὶς ἐλεύθερες ὥρες του — νὰ ἐφοδιαστῆ μὲ μιὰ Ἑκτασάουντ, τῆς ὁποίας ἡ τιμὴ φτάνει στὶς 12000 δρχ. περίπου, μήπως ἔτσι «θὰ πάρει τὸ λόγο»; Ὅχι, καὶ ἂν ἀκόμη κατορθώσει νὰ ἀγοράσει καὶ μιὰ μηχανὴ προβολῆς μὲ ἦχο, τῶν 9000 δρχ., ἡ διαφήμιση πὸν τὸν ἔσπρωξε σ' αὐτὲς τὶς θυσίες, μὲ κανένα τρόπο δὲν θὰ τὸν σπρώξει νὰ κινηματογραφήσει τὴν ἀπεργία στὸ ἐργοστάσιο του: ἀντίθετα, θὰ τὸν παρακινήσει μὲ τὸν ἴδιο ἀτομικιστικὸ σκοπὸ, νὰ κινηματογραφήσει τὸ ταξίδι του στὴν Ἰσπανία, τὸ ταξίδι πὸν κατάφερε νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτὸ του μὲ τὶς οἰκονομικὲς μερικῶν χρόνων ἀπὸ τὶς ὑπερωρίες τῆς γυναίκας του. Τί πιὸ λογικὸ; Αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ἡ λογικὴ τοῦ συστήματος.

Νὰ πάρεις τὸ λόγο γιὰ νὰ πῆς, τί; γιὰ νὰ κάνεις νὰ μιλήσουν τὰ προκατασκευασμένα ὄνειρα τῶν ἐργαστηρίων Κόντακ;

Ἄν γιὰ τὸ σούπερ-8 ὑπάρχουν πραγματικὲς δυνατότητες, πρέπει νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὴν ἀποστολὴ πὸν ἔχει προκαθοριστεῖ ἀπ' τοὺς κατασκευαστὲς, τοὺς ὀργανωτῆς τῶν φεστιβάλ, τοὺς γραφειοκράτες κάθε εἶδους (μορφωτικῶν θεμάτων κ.ἄ.) καὶ τοὺς παραγωγούς. Ἄν ὑπάρχουν πραγματικὰ τομεῖς πὸν ἐμφανίζονται ὡς περιχαρῶν ζῶνες, π.χ. τὰ ἀμερικανικὰ πανεπιστήμια ὅπου — καθὼς λέει ὁ Λουί Μαρκορέλ⁵ ἀναφερόμενος στὸ Πανεπιστήμιο Rice τοῦ Χιούστον — «οἱ φοιτητὲς κινηματογραφοῦν ὅπως ἀναπνεύουν», τότε τὸ ἐμπόδιο βρίσκεται ἄλλοῦ ἢ μάλλον θὰ ἐμφανιστεῖ ἀργότερα, στὴν κοινωνία, ὅπου ἐκεῖ κανένας οὕτως ἢ ἄλλως δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπνεύσει, καὶ τὸ σούπερ-8 γίνεται ἓνα ἀπατηλὸ σούπερ «γκάτζετ».

Στὴ Γαλλία τὰ δύο ἐμπόδια εἶναι ἡ ἀγοραστικὴ ἐκμετάλλευση τοῦ ὕλικου, καὶ ἡ ἀδυναμία τῆς ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινὸ. Δύο εἶναι συνήθως οἱ τρόποι μὲ τοὺς ὁποίους μερικὲς ὁμάδες κινηματογραφιστῶν τοῦ σούπερ-8 ξεπερνοῦν αὐτὰ τὰ ἐμπόδια: στὴ μία περίπτωση, αὐτοχρηματοδοτοῦνται οἱ ὁμάδες τῶν «στρατευμένων», ἢ ἀπλῶς, ἀτόμων πὸν «λειτουροῦν» ὑπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια (π.χ. ἐλεύθερος κινηματογράφος, καὶ ὁμάδες ὅπως ὁ «Κινηματογράφος - Πάλη» καὶ ἡ APIC⁷)· στὴν ἄλλη περίπτωση — καὶ ἀκόμη καλύτερα — ἔχουμε τὸ παράδειγμα τῶν κατοίκων μᾶς ἐργατικῆς πολυκατοικίας στὴν Κεμπέρ τῆς Βρετανίας πὸν κινηματογράφησαν τὴ μετατροπὴ ἐνὸς ἀνοιχτοῦ χώρου σὲ πάρκινγκ, ἢ χωρικὸν ὡς ὅταν καὶ αὐτοὺς πὸν ἔφτιαξαν τὴν ταινία «Guern» σὲ συνεργασία μὲ τὴν ὁμάδα Torre Benn⁸.

Συμπαράσταση στις αγωνιζόμενες ομάδες, στους άπεργους, στις έστιες των νεαρών εργατών, σε παράλληλα κυκλώματα, όπου οι προσπάθειες δεν θα αποβλέπουν στο κέρδος, κινηματογράφηση γιορτασμών σε έργοστάσια, συγκεντρώσεων, «κρίσεων» όπου ή έκφραση γίνεται έπειγουσα και άναγκαία. Τέτοιες ταινίες, όπως αυτή που έφτιαξαν οι σπουδαστές μιας τεχνικής σχολής τον Ίούνιο του '73, υπάρχουν και αποτελούν μια δύναμη, χάρη στη πίεση των κινημάτων μέσα στο χώρο της δουλειάς και στον πολιτιστικό χώρο. Αυτές οι ταινίες κυκλοφορούν.

Πώς μπορεί να έξηγήσει κανείς τη συνενοχή των ομάδων του «λαϊκού» κινηματογράφου με τους «διανομείς» τους;

Έπειδή αυτές οι ομάδες είναι οι ίδιες, μπορούν να έναλλάσσονται: Όποιος εδώ είναι κινηματογραφιστής, εκεί είναι άπεργός, ή μέλος έπιτροπής της συνοικίας του, ή άνήκει σε μια ομάδα αγωνιζομένων γυναικών. Η ρίζα είναι ή ίδια. Οι περισσότερες απ' αυτές τις κινηματογραφικές ομάδες δεν φτιάχνονται σαν τέτοιες, α ριόσι, αλλά προκύπτουν από την πολιτική και στρατευμένη δράση. Η ομάδα Τοττε Βερν λ.χ. φτιάχτηκε μέσα στη δράση κι όχι πιδό πριν, φτιάχτηκε πάνω στην άπεργία του έργοστασίου «Joint Francais.» Η πληροφορία για την κατάληψη των έγκαταλειμμένων σπιτιών της όδου Ζακιέ και έν συνεχεία κάπου άλλου έκανε να δημιουργηθεί ή APIC. Άμέσως μόλις έμαθαν για κάποιες λαϊκές κινητοποιήσεις πήραν τη μηχανή τους, για να μπορέσουν να τις έκφράσουν πιδό εύγλωττα, στρεφόμενοι πρδός ένα πραγματικά λαϊκό κοινό, χάρη στην άμεσότητα που δεν υπάρχει στις μπροσούρες και στα τράκτ.

Άλλωστε, ή έκφραση «Film Tract» (ταινία - προκήρυξη) χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο τον Ζαν Λύκ Γκοντάρ.

Ποιό είναι λοιπόν τδ όφελος; Είναι να έπισημάνεις τη δουλειά, να μιλήσεις γι' αυτήν, να δεχτείς κριτική: οι ταινίες αυτές φιλοδοξούν να άποκαταστήσουν πραγματικές έπαφές, μακριά από τον κόσμο της άτομικιστικής μεταιοδοξίας των σκηνοθετών και της άστικής κριτικής. Γιατί είναι συλλογικά έργα, που δεν φέρουν την ύπογραφή ενός δημιουργού, και τα έπιβάλλει — έξω από κάθε ανταγωνισμό — ή ζήτηση ενός όρισμένου κοινού. Η πίεση τα κάνει να άξιολογούνται σαν ιδεολογικά έμπορεύματα. Άντιπροσωπεύουν μια άξία στην άγορά των ιδεών και της ιδεολογικής παραγωγής, στην όποία οι οργανωτές των φεστιβάλ είναι ευαίσθητοι.

Κάθε γκαλερί τέχνης της μόδας δεν μπορεί να κάνει χωρίς έστω και ένα θέμα Βίντεο, όπως και ένα φεστιβάλ σούπερ-8 δεν μπορεί να κάνει χωρίς μερικές πολιτικές ταινίες. Η αντίθεση που λειτουργεί σαν κρυφός κινητήρας της δραστηριότητας μέσα σε όρισμένους πολιτικούς κύκλους, έγκειται στο ότι αυτές οι γκαλερί και αυτά τα φεστιβάλ δεν θέλουν να διακινδυνεύσουν να έμφανιστούν σαν ξεπερασμένα και «άντιδραστικά». Διακηρύσσουν την ευρύτητα του πνεύματος, κάνουν τη λαϊκή ταινία λάβαρο και δίνουν — γιατί όχι άλλωστε — άκόμη και μια έπίφαση «άριστερίστικη», που πολύ περνάει τώρα τελευταία.

Τί θα συνέβαινε, αν όλοι οι σκηνοθέτες ταινιών λαϊκών ή στρατευμένων σε σούπερ-8 αποφάσιζαν να άποσύρουν τις ταινίες απ' όλα εκείνα τα φεστιβάλ, που παραείναι της μόδας;

Μετ. Μαρία Νικολακοπούλου



Για μια Θεωρία του Έλληνικού Κινηματογράφου

Χρόνο με τδ χρόνο πληθαίνουν τα σημάδια που μας κάνουν να πιστεύουμε ότι ό Έλληνικός Κινηματογράφος βρίσκεται σε μεταβατικό στάδιο. Σε αυτήν ακριβώς τη φάση, γίνεται πιδό έπιτακτική ή άνάγκη για μια θεωρία που θα τον βοηθούσε να άποκτήσει περισσότερη άυτογνωσία και να προχωρήσει πιδό άποφασιστικά και πιδό άποτελεσματικά πρδός μια ριζική όσο και ουσιαστική άνανέωση.

Τδ άρθρο που άκολουθεί δεν φιλοδοξεί παρδ να άποτελέσει μια πρώτη προσέγγιση και να δώσει ένα πρδωτο έρέθισμα για τη δημιουργία αυτής της Θεωρίας του Έλληνικού Κινηματογράφου.

Ἡ Ἑλληνικότητα

ἓνα ἰδεολογικὸ
καὶ αἰσθητικὸ
πρόβλημα
τοῦ ἑλληνικοῦ
κινηματογράφου

τοῦ Μανόλη Κούκιου



A. Μερικὲς βασικὲς προτάσεις γιὰ μιὰ θεώρηση τῆς ἑλληνικότητας στὸν κινηματογράφο

Πρόταση 1η: Ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται ἀπὸ τὴ δυνατότητα ποὺ παρέχει στὸ θεατὴ νὰ ἀναγνωρίσει σὲ αὐτὴν τὴν Ἑλλάδα, τοὺς Ἕλληνες, τὶς καταστάσεις καὶ τὰ προβλήματά τους.

Τὸ σύνολο τῶν τρόπων μὲ τοὺς ὁποίους εἶναι δυνατὴ μιὰ τέτοια ἀναγνώριση, βρίσκεται σὲ ἄμεση σχεδὸν συνάρτηση μὲ τὸ σύνολο τῶν τρόπων μὲ τοὺς ὁποίους παράγεται αὐτὸ ποὺ θὰ ὀνομάσουμε *ἐντύπωση ἑλληνικότητας*. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ τὴ δημιουργία, στὸ θεατὴ, τῆς ἐντύπωσης, ὅτι βρίσκεται μπροστὰ σὲ μιὰ εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας.

Θὰ ἐπιχειρήσουμε, ἐδῶ, νὰ ἐξετάσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἑλληνικότητας τῶν ταινιῶν ποὺ παράγονται στὴν Ἑλλάδα, μέσα ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν μελέτη τῶν τρόπων παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας σὲ αὐτὲς τὶς ταινίες. Πρόβλημα, ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμή παρουσιάζεται ὀξύτερο, ἀφοῦ, ὅπως θὰ δείξουμε, ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος βρίσκεται σὲ *σημεῖο καμπῆς* σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζει τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, δηλαδὴ τὴν ἴδια τὴν ἑλληνικότητά του.

Στὴν ἀνάλυσή μας, δὲν θὰ πρέπει νὰ υἱοθετήσουμε τὴν ἐμπειρικὴ κοινωνιολογίζουσα ἀντιμετώπιση ποὺ κυριαρχεῖ στὸν χῶρο αὐτὸ καὶ ποὺ, ξεκινώντας ἀπὸ συγκεκριμένα προφανῆ στοιχεῖα τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας, τὰ παραλληλίζει μὲ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὶς ταινίες, μηχανιστικά, σύμφωνα μὲ τὴ σχέση εἰδώλου - ἀντικειμένου. Μιὰ ταινία π.χ. ποὺ ἀναφέρεται στὴν περίοδο τῆς δικτατορίας τοῦ Μεταξᾶ παράγει μιὰ ἐντύπωση ἑλληνικότητας, ἀλλὰ, πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν «προφάνεια» κρύβεται ἓνα κίνδυνος: νὰ περιοριστεῖ ἡ ἀνάλυση σὲ τέτοιες διαπιστώσεις - ἀναγνωρίσεις καὶ τὸ πολὺ - πολὺ νὰ τὶς συστηματοποιήσει μέσα

ἀπὸ «ἀφαιρετικά» σχήματα ὅπως, ἑλληνικότητα τῶν χώρων, ἑλληνικότητα τῶν ἀνθρώπων, ἑλληνικότητα τῶν καταστάσεων. Μιὰ τέτοια μέθοδος δὲν κάνει οὐσιαστικά τίποτα: δὲν παράγει γνῶση. Καὶ δὲν μελετᾷ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενό μας ποὺ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ «προφάνεια», ἡ αὐθόρμητη ἀναγνώριση καθὼς καὶ ὁ τρόπος παραγωγῆς τῆς.

Τί λοιπὸν ἀναγνωρίζουμε ἄμεσως σὰν «ἑλληνικό»; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀπλή: ἀναγνωρίζουμε ὅ,τι ἡ *ἰδεολογία* μας μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε, κἀνοντάς μας ταυτόχρονα νὰ παραγνωρίσουμε κάτι ἄλλο. Αὐτὴ ἡ ἰδεολογία εἶναι ποὺ ἐπικαθορίζει τὴ θέση μας καὶ τὴ λειτουργία μας μέσα στὶς διαφορὲς ἐκδηλώσεις τῆς κοινωνικῆς πρακτικῆς καὶ ποὺ, ἐπειδὴ προϋπάρχει μέσα μας σὰν τρόπος σκέψης καὶ ἀντιμετώπισης τῶν προβλημάτων μας, εὐθύνεται γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ «προφανοῦς», τοῦ «ἄμεσου» καὶ τοῦ «αὐθόρμητου». Ἄρα:

πρόταση 2η: ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία ποὺ, κάθε φορὰ, ἐλέγχει τὰ μέσα παραγωγῆς τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας.

Ἔτσι, στὴ θέση τῆς συστηματοποίησης ποὺ ὅπως εἴπαμε παραπάνω προτείνει ἡ ἐμπειρικὴ μέθοδος, ἐμεῖς μπορούμε νὰ ἀντιπροτείνουμε μιὰ κατάταξη τῶν εἰδῶν ἑλληνικότητας, ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδεολογία. Μποροῦμε δηλαδὴ νὰ μιλάμε γιὰ ἑλληνικότητα ἀστική, μικροαστική, προλεταριακὴ ἢ καὶ λοῦμπεν - προλεταριακὴ, ἀνάλογα μὲ τὴν τάξη ποὺ ἐκφράζεται μέσα ἀπὸ τὴν ἐκάστοτε ἰδεολογία. Κι ἔχουμε, βέβαια, κάθε λόγο νὰ θέλουμε νὰ βροῦμε, ποιά ἰδεολογία ἐλέγχει τὰ μέσα παραγωγῆς τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας μιᾶς ταινίας.

Ὅμως τὰ πράγματα δὲν εἶναι καὶ τόσο ἀπλά. Ἄν μείνουμε ἐδῶ ὑπάρχει κίνδυνος

νὰ παραγνωρίσουμε δυὸ θέσεις πολὺ βασικὲς γιὰ μιὰ ὑλιστικὴ καὶ διαλεκτικὴ προβληματική. Δηλαδὴ ὅτι:

1) *Υπάρχει, κάθε φορὰ, μιὰ ἰδεολογία κυρίαρχη.* Οἱ ἰδεολογίες, μέσα στὸν κοινωνικὸ χῶρο, δὲν παρατίθενται παθητικὰ ἀλλὰ, σὰν ἐκφράσεις τῶν συνειδήσεων ἀντιτιθεμένων κοινωνικῶν τάξεων, ἀνταγωνίζονται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη καὶ ὁ ἀνταγωνισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση, στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, τῆς πάλης γιὰ τὴν κατοχὴ τῶν μέσων παραγωγῆς. Ἡ τάξη ποὺ κυριαρχεῖ (ποὺ κατέχει δηλαδὴ τὰ μέσα παραγωγῆς) - ἐδῶ: ἡ ἀστικὴ τάξη προσπαθεῖ νὰ στηρίξει τὴν κυριαρχία της καὶ στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, διαδίδοντας καὶ ἐπιβάλλοντας (μὲ τὴν ἐκπαίδευση, τὴν τηλεόραση, τὴν «τέχνη») τὴν εἰκόνα ποὺ αὐτὴ ἔχει γιὰ τὸν κόσμο, εἰκόνα ποὺ, ἔτσι, ἀποκτάει καὶ αὐτὴ χαρακτηριστικὴ κυριαρχικὴ.

2) Σὲ μιὰ ταινία, τὴν ἐντύπωση ἑλληνικότητας δὲν τὴν παράγει ἄμεσα ἡ ἰδεολογία, ἀλλὰ τὸ σημαίνει ὑλικὸ τῆς ταινίας, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ὀνομάζουμε συνολικά, *σημαίνουσα πρακτικὴ* τῆς ταινίας. Ἡ κυρίαρχη ἰδεολογία ἐπιδιώκει — καὶ συνήθως τὸ καταφέρνει — νὰ ἐλέγχει αὐτὴ τὴν πρακτικὴ, ὥστε νὰ ἐξουδετερώνει τὸν κίνδυνο, νὰ μετατραποῦν τὰ μέσα - ἐργαλεῖα παραγωγῆς τοῦ νοήματος σὲ ὄργανα μιᾶς ἄλλης ἰδεολογίας, ποὺ θὰ τὰ χρησιμοποιοῦσε σὰν ὄπλα στὸν ἀγῶνα της ἐναντίον αὐτῆς τὴν κυριαρχία. Ἔτσι, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι:

πρόταση 3η: ἡ ἑλληνικότητα μιᾶς ταινίας καθορίζεται, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἀπὸ τὴν κυρίαρχη σήμερα ἀστικὴ ἰδεολογία ποὺ, ἐλέγχοντας τὴ σημαίνουσα πρακτικὴ τῆς ταινίας, καταφέρνει νὰ ἐλέγχει καὶ τὴν παραγωγὴ τῶν ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας.

Ὅταν μιὰ ἄλλη ἰδεολογία ἐπιζητεῖ νὰ ἐκφραστεῖ, αὐτὸ γίνεται ἀναγκαστικὰ μὲ τοὺς τύπους, τὶς φόρμες, ποὺ ἔχει ἤδη ἐπιβάλλει στὴν ὀποιαδήποτε «γλώσσα» ἡ κυρίαρχη ἀστικὴ ἰδεολογία. Ἔτσι ὅμως ἡ ἐκφραστὴ τῆς ἐλέγχεται καὶ ἡ ἀντίθεση στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, κάθε φορὰ ποὺ πάει νὰ ἐκδηλωθεῖ, λύνεται πάντα πρὸς ὄφελος τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἔτσι π.χ. ἡ παραγωγὴ τῆς ἐντύπωσης

προλεταριακῆς ἑλληνικότητας δὲν ὀδηγεῖ σ' αὐτὸ ποὺ ὁ Ἕλληνας προλετάριος θεατὴς ἀναγνωρίζει σὰν Ἑλλάδα σύμφωνα μὲ τὰ ταξικὰ συμφέροντα, ἀλλ' αὐτὸ ποὺ ἡ ἀστικὴ τάξη σὲ τελευταία ἀνάλυση τοῦ ἐπιβάλλει νὰ θεωρεῖ σὰν τέτοιο, ξεγελώντας τον. Μὲ δεδομένη αὐτὴ τὴν ἰδεολογικὴ κυριαρχία τὰ εἶδη τῆς ἑλληνικότητας, ποὺ διακρίναμε παραπάνω, ἐκφυλίζονται σὲ ἀπλὲς μεταμορφώσεις, αὐτοῦ ποὺ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία θεωρεῖ σὰν «ἑλληνικό». Μεταμορφώσεις ἀπαραίτητες γιὰ νὰ κρύβεται πίσω ἀπ' τὶς ψευτο - διαφορὲς τους ἡ συγκεκριμένη ἰδεολογικὴ τους ταυτότητα. Ὅμοια καὶ ἡ ὀποια ἐξέλιξη τῶν μορφῶν ἑλληνικότητας, κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῆς ὀξυνόμενης ταξικῆς πάλης, ἔχει χαρακτηριστὴ ἀπομίμησης τῆς πραγματικῆς ἐξέλιξης, καὶ οὐσιαστικὰ ἀνανεώνει τὴν ἀστικὴ ἑλληνικότητα.

Μετὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἐμφάνιση μιᾶς ἄλλης ἑλληνικότητας προϋποθέτει δουλειὰ δύσκολη καὶ σύνθετη: *δουλειὰ ἰδεολογικὴ*, ἐφ' ὅσον αὐτὴ ἡ ἄλλη ἑλληνικότητα θὰ πρέπει νὰ ἐκφράζει τὴν ἀντίπαλη τάξη, τὴν ἐργατικὴ τάξη μὲ τὴν ἰδεολογία της, ποὺ σήμερα παραμένει κυριαρχοῦμενη καὶ γιὰ τοῦτο «σκοτεινὴ», «ἀκατανόητη», δυσπρόσιτη. Ἄλλὰ καὶ *δουλειὰ αἰσθητικὴ*, ἀφοῦ ἡ ἐκφραστὴ μιᾶς ἄλλης ἑλληνικότητας ἀπαιτεῖ ἄλλα ἐκφραστικὰ μέσα, ριζικὰ ἀπαλλαγμένα ἀπ' τὴν ἀστικὴ ἰδεολογικὴ κυριαρχία. Ἄπαιτεῖ δηλαδὴ μιὰ (ἀναγκαστικὰ) πολὺπλοκη μετασχηματιστικὴ δουλειὰ πάνω στὸ σημαίνει ὑλικὸ μιᾶς ταινίας.

Πρόγραμμα ποὺ συνοψίζεται σὲ μιὰ:

Πρόταση 4η: ἡ ἐμφάνιση μιᾶς ἄλλης ἑλληνικότητας, ποὺ νὰ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἰδεολογία τῆς ἐργατικῆς τάξης, προϋποθέτει κατάλληλη δουλειὰ πάνω στὴ σημαίνουσα πρακτικὴ τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.

Ἄς ἐξετάσουμε τώρα τοὺς τρόπους παραγωγῆς ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας στὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο κι' ἄς δοῦμε σὲ τι λογῆς ἑλληνικότητα ὀδηγοῦν, δηλαδὴ τί σχέσεις συνάπτουν οἱ πρακτικὲς αὐτὲς μὲ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία.

B. Ἡ ρητορικὴ τῆς ἑλληνικότητας στὸ κλασσικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο.

Τὸ σύνολο τῆς λεγόμενης «ἐμπορικῆς» παραγωγῆς (μὲ ἄλλα λόγια, τὰ προϊόντα τῶν μεγάλων καὶ μεσαίων ἐταιρειῶν παραγωγῆς: Φίνος, Κονιτσιώτης, Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, Τεγόπουλος κ.λ.π.) στηρίζεται στὸ κλασσικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο ποὺ μᾶς κληροδότησε, σὲ τέλεια μορφή, ὁ κλασσικὸς ἀμερικανικὸς κινηματογράφος. Τὴν παραγωγὴ ἐντυπώσεων ἑλληνικότητας στὸ εἶδος

αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου θὰ παρακολουθήσουμε μέσα ἀπὸ τὸ παράδειγμα ποὺ μᾶς προσφέρουν οἱ ταινίες τοῦ Ξανθοπούλου.

Τὸ μοντέλο γιὰ νὰ λειτουργήσει ἀπαιτεῖ ἓναν ἥρωα - δρῶν πρόσωπο — τὸν Ξανθοπούλου, νέο ἐργάτη — καὶ μιὰ ἀναπαραστατικὴ σκηνή, ὅπου (στὴν περικτασὴ μας) ἐγγραφονται τόσο ὁ τόπος τῆς δουλειᾶς τοῦ Ξανθοπούλου (π.χ. τὸ γιαπὶ), ὅσο καὶ τὸ

έδω το Προξενιό της Άννας: μικροαστική έκφραση της αστικής ιδεολογίας που αντιπαλεύει με τον εαυτό της.

(2) Η αντίθεση προς το κλασικό μοντέλο περνάει και στο επίπεδο του σημαίνοντος, χωρίς όμως να επιχειρεί ή ταινία να αντιμετωπίσει κριτικά τους ίδιους τους κώδικές της και την ιδεολογία τους, ώστε μέσα από μια γνήσια διαλεκτική διαδικασία, να τους «ξεπεράσει», κάνοντας έτσι δυνατή την έκφραση καινούργιων ιδεολογημάτων. Στη θέση της ανάλυσης, του φανερώματος των μηχανισμών, βρίσκουμε έλλειψη κατανόησης της σημασίας των κλασικών κωδίκων, που εκδηλώνεται είτε σαν *αγνοία του ρόλου των κωδίκων αυτών*: όποτε έχουμε μια ταινία που θαρρεί πως μπορεί να δουλέψει το σημαίνον υλικό της ελεύθερα, παραβλέποντας τον τρόπο της κατανόησης μιας ταινίας απ' το θεατή, πέφτοντας δηλαδή κυριολεκτικά στο κενό (ένα κενό νοήματος βέβαια), είτε σαν *υποτίμηση της αντίστασής τους*: όταν κυριαρχεί ή αντίληψη ότι αρκεί να εφαρμόσουμε κάποια τεχνική που μάς δίδαξε ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος ή τα σύγχρονα θεωρητικά κείμενα για να «αποδομηθεί» ή αστική αναπαράσταση και να έχουμε έτσι το αληθινό πρόσωπο της ελληνικής

κοινωνίας. Σε κάθε περίπτωση, το κλασικό μοντέλο δρα άνευ όρων, είτε σαν κριτήριο της πλήρους απόρριψης της ταινίας από τον θεατή, είτε σαν όργανο ανάγνωσης της ταινίας, ανεξάρτητα από τις προθέσεις του δημιουργού. Και όσο κι αν δεν μπορούμε να μιλήσουμε εδώ για μια ξεκάθαρη και σταθερά ανιχνεύσιμη ρητορική της ελληνικότητας, ή *αστική ελληνικότητα εξακολουθεί να παράγει τις έντυπώσεις της* έστω και σποραδικά, αλλά καμιά φορά και με έναν πολύ έντονο τρόπο π.χ. με την προβολή ενός έντονα καλαισθητικού *φολκλόρ* (έθιμα, στολές, τοπία σαν της Μάνης κ.λ.π.). Και τούτο γιατί τίποτα δεν παρεμποδίζει μια τέτοια λειτουργία. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι περισσότερες απ' τις πρόσφατες «μοντέρνες» ελληνικές ταινίες.

Το συμπέρασμα από την εξέταση της ελληνικότητας του «μοντέρνου» μας κινηματογράφου είναι πια φανερό: αναπαράγοντας την ιδεολογία και, σε αρκετές περιπτώσεις, και την αισθητική του κλασικού μοντέλου, μέσα από μια ψευδο-αντίθεση σε αυτό, δεν μπορεί να δράσει πάνω στην αστική ελληνικότητα και, επί πλέον, γίνεται κάλυμμα αυτής της ελληνικότητας, καθώς φαίνεται να την αρνείται ενώ στην ουσία τη στηρίζει.

Η μικροαστικότητα της «ατμόσφαιρας» δεν μπορεί να παίξει ρόλο κοινωνικού καθορισμού (Το Προξενιό της Άννας)



Η έγγραφη των κοινωνικών καθορισμών εξουδετερώνει κάθε γραφικότητα (Μέγαρα)

Δ. Για μια καινούργια έννοια της ελληνικότητας - ένα παράδειγμα.

Αν ο κλονισμός του κλασικού μοντέλου — προϊόντος, όπως είπαμε, μιας έντασης της ταξικής πάλης στον καπιταλιστικό κόσμο — αποτέλεσε προϋπόθεση για την ανάπτυξη ενός «μοντερνισμού» (που άλλωστε από καιρό έχει πια ξεθυμάνει, δείχνοντας καθαρό τον ιστορικό του ρόλο, δηλαδή την ανανέωση του κλασικού πρότυπου και τη διαφύλαξη των ιδεολογικών του προϋποθέσεων), δημιούργησε επίσης και τις προϋποθέσεις για μια νέα δουλειά πάνω στο μοντέλο ή πάνω στους «μοντέρνους» επιγόνους του: δουλειά πάνω στους κώδικες και την ιδεολογία τους, με σκοπό όχι μόνο την καταγγελία ενός μηχανισμού, αλλά και το μπλοκάρισμα της λειτουργίας του, την αποστέρωση της κυρίαρχης ιδεολογίας από ένα από τα όπλα της και τη συνακόλουθη χρήση αυτού του όπλου εναντίον της, με τον κατάλληλο μετασχηματισμό του.

Στον ελληνικό κινηματογράφο, και ειδικά

κα στο κομμάτι εκείνο που καταπιάνεται με τα ελληνικά προβλήματα, μια τέτοια δουλειά θα ήταν πάνω απ' όλα *δουλειά πάνω στην ελληνικότητα*, κριτική επέμβαση στον τρόπο παραγωγής των έντυπώσεων ελληνικότητας, σύμφωνα με τους μηχανισμούς που ανιχνεύσαμε προηγουμένως, προσπάθεια για την απόδοση μιας ριζικά Άλλης εικόνας για την Ελλάδα.

Μια τέτοια πρακτική συναντάμε σε πολύ λίγες ελληνικές ταινίες τα τελευταία χρόνια, ωστόσο στο άμεσως προηγούμενο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 15ο στη σειρά, παρατηρήθηκε κάτι πολύ σημαντικό: σε πολλές σχετικώς απ' τις ταινίες που συμμετείχαν σε αυτό (βλ. και Σ.Κ. 75, αρ. 2-3, σελ. 13-81) υπήρχε μια δουλειά σύμφωνη με το σχήμα που περιγράψαμε παραπάνω. Ο αριθμός αυτών των ταινιών σε συνδυασμό με την ύπαρξη κοινών σταθερών σε αυτές, μάς κάνουν να μιλάμε για σημείο καμπής του ελληνικού

κινηματογράφου, για αρχή μίας ευρύτερης απαλλαγής του νέου μας κινηματογράφου από το μοντερνισμό και, ειδικά σε σχέση με το θέμα μας, για μια καινούργια έννοια της ελληνικότητας που αρχίζει να διαγράφεται στις ταινίες αυτές. Έννοια, που καθιστά τον ελληνικό κινηματογράφο (έφ' όσον την αποδεχτεί) αυτόματα ικανό να καταπιαστεί αποτελεσματικά με τα προβλήματα του τόπου μας, παίζοντας ενεργά προοδευτικό ρόλο στην ταξική πάλη που διεξάγεται στην ελληνική κοινωνία.

Για να μην περιοριζόμαστε σε γενικότητες, θα θέλαμε να ξετάσουμε εδώ, σαν παράδειγμα, την ταινία *Δι' άσημαντον άφορμην* με σκοπό να βρούμε, τι λογής έντυπώσεις ελληνικότητας παράγονται απ' αυτήν και με ποιά τρόπο, καθώς και ποιά θέση παίρνει η ελληνικότητα που προτείνει τελικά αυτή η ταινία - παράδειγμα, σε σχέση με την κυρίαρχη ιδεολογία.

Και πρώτα - πρώτα μια διευκρίνιση: δεν είναι το θέμα της ταινίας (το πολύ βασικό πρόβλημα του συνεταιρισμού) που την κάνει αυτό που είναι. Ταινίες πάνω στα προβλήματα των ελλήνων αγροτών έχουμε δει πολλές, όπου όμως, η απόλυτη κυριαρχία του αφηγηματικού μοντέλου άπαγορεύει τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα να έγγραφουν σαν τέτοια και τα μεταμορφώνει σε άτομικά και έρωτικά. Στο παράδειγμά μας, λοιπόν, μάς ενδιαφέρει ο *τρόπος της έγγραφης του «θέματος» αυτού, κι' όχι το ίδιο το θέμα.*

Ένα πολύ ενδιαφέρον γνώρισμα της ταινίας που διαλέξαμε είναι η ύπαρξη ενός σαφούς μύθου, μίας ιστορίας που μάς την αφηγείται η ταινία: συμβαίνει ένα έγκλημα και η δικαιοσύνη αναζητεί τα αίτια.

Άς δούμε λοιπόν ποιά σχέση έχει η «άφήγηση» που επιχειρείται στην ταινία αυτή, με την αφήγηση του κλασικού μοντέλου.

Η ταινία «ξαναχρησιμοποιεί» το μοντέλο για να πλέξει τον αφηγηματικό της ιστό (άναπαράσταση της δίκης για το έγκλημα και παρεμβαλλόμενες αφηγήσεις των μαρτύρων, που μάς μεταφέρουν στην άναπαράσταση της ζωής του χωριού μέσα από την προσπάθεια για δικαστική διερεύνηση του εγκλήματος). Σύμφωνα λοιπόν με το μοντέλο αυτό και με όσα γράψαμε στο Β' μέρος, τείνουν να παραχθούν μια σειρά από έντυπώσεις μίας ελληνικότητας «άμεσης», δηλαδή στην υπηρεσία της κυρίαρχης ιδεολογίας. Άλλα η ταινία δουλεύει ακριβώς πάνω σε αυτές τις έντυπώσεις: στοιχεία που θα συμμετείχαν κανονικά σε μια ρητορική της ελληνικότητας (όπως την όρισαμε στο Β' μέρος), εδώ είτε *άπουσιάζουν έντελως* (φοκλόρ, σκηνές προσωπικής και οικογενειακής ζω-

ής), είτε *υπάρχουν έξουδετερωμένα*, (δρουν δηλαδή όσο το δυνατόν πιο απαλλαγμένα από αυτή τη ρητορικότητα που συνήθως έχουν οι μορφές των αγροτών, το ντυσίματός τους, ή συμπεριφορά τους, οι εικόνες του χωριού, του κάμπου), είτε *άκόμη δρουν αντίθετα* τελικά σε αυτή τη ρητορική (παράδειγμα: η όμιλία των αγροτών, που δεν περιορίζεται, όπως συνήθως, σε μια μίμηση της χωριάτικης προφοράς όπως ο άστος την κοροϊδεύει αλλά καταλήγει να «ένοχλει» στην απόλαυση του φίλου).

Όμως θα ήταν άφέλεια να πιστέψουμε πως μια τέτοια αποδυνάμωση των έντυπώσεων ελληνικότητας θα αποδιάρθρωσε την αστική ελληνικότητα. Υπάρχει σε αυτή την ταινία κάτι σαν *προεργασία*, που σκοπό έχει να προετοιμάσει το έδαφος για την κύρια εργασία, με το να περιορίζει τη δημιουργία «άμεσων» έντυπώσεων ελληνικότητας ως το σημείο σχεδόν που να μένει μόνο το στοιχειώδες: η «άμεσότητα» αυτή, που τείνει να άναπαράγει τα στοιχεία της αστικής ελληνικότητας σε κάθε άναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας, όσοδήποτε «αποδυναμωμένη».

Καθώς η βάση της δουλειάς της ταινίας βρίσκεται στην άναπαράσταση μίας δίκης που — άς θυμηθούμε — ταυτίζεται με τον αφηγηματικό σκελετό του σώματος της ταινίας, κρινουμε άναγκαίο να διακρινουμε εδώ:

(1) *Την πραγματική δίκη*: μια διαδικασία που εντάσσεται στο νομικό έποικοδόμημα, όπου κυριαρχεί η νομική πρακτική της αστικής τάξης. Το δικαστήριο μπορεί, λοιπόν, να θεωρηθεί σαν τόπος όπου συγκρούεται μια πρακτική της κυρίαρχης τάξης (νόμοι, θεσμοί, λόγοι) με μια άποπειρα εμφάνισης μίας πραγματικής της κυριαρχούμενης τάξης, άποπειρα που συντελείται με όργανα που ελέγχονται απ' την κυρίαρχη τάξη και για τούτο άποτυχαίνει. Η δικαστική σύγκρουση, όντας σύγκρουση ταξική, έτσι καθορισμένη, λύνεται πάντα κατά το συμφέρον της αστικής τάξης.

(2) *Τη φανταστική δίκη*, όπως δίνεται από το μοντέλο που ελέγχει η κυρίαρχη ιδεολογία: παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να κρύβεται η ταξική σύγκρουση της πραγματικής δίκης. Η κινηματογραφική αφήγηση της δίκης, λοιπόν, συντελεί στην επέκταση της αστικής κυριαρχίας από το νομικοπολιτικό επίπεδο (πραγματική δίκη) στο ιδεολογικό (άναπαράσταση αυτής της πραγματικότητας).

(3) *Τη δίκη στην ταινία - παράδειγμα*: η ταινία επιχειρεί να έγγραψει τη σκηνή του δικαστηρίου έγγράφοντας ταυτόχρονα και το ταξικό της περιεχόμενο: τη σύγκρουση καπνοπαραγωγών (μικρών αγροτών) με τους



Η καπνοπαραγωγή δεν διακοσμεί την αφήγηση, την καθορίζει

Το καφενείο μεταμορφώνεται σε σκηνή της ταξικής πάλης



καπνεμπόρους (δηλαδή την εμπορομεσιτική αστική τάξη). Πώς όμως αντιμετωπίζεται το κλασικό μοντέλο, που με την αφήγηση μιάς δίκης πάνω σ' ένα φόντο εμποδίζει την έγγραφη αυτή; Λοιπόν, στην ταινία επιχειρείται από τους μάρτυρες - αγρότες ή άρθρωση ενός Άλλου λόγου, που ταξικά καθορίζεται σαν αντίπαλος του λόγου των αστών και που σαν τέτοιος αδυνατεί να έγγραφει στα πλαίσια της αναπαράστασης της δίκης και βγαίνει έξω απ' αυτήν, οδηγώντας μας με μίαν άλλη σκηνή, στη σκηνή του χωριού. Ο Άλλος αυτός λόγος δεν έχει βέβαια το ίδιο (ψευδο)αντικείμενο του «φόνου», όπως ο λόγος των αστών: οι παρεμβολές των σκηνών του χωριού δεν υπακούουν στην δραματική αναγκαιότητα της αναπαράστασης της δίκης, αλλά μετατοπίζουν κάθε φορά το κέντρο προς ένα Άλλο αντικείμενο: τις παραγωγικές δυνάμεις και τις κοινωνικές σχέσεις στο χωριό, αντικείμενο απαγορευμένο για την αστική ιδεολογία της αναπαράστασης (και γι' αυτό δε μπορεί - άμεσα - να αναπαρασταθεί)).

Έτσι ενώ απ' τη μιά έχουμε μιαν αφήγηση πάνω στα αίτια ενός φόνου, από την άλλη, μέσα από την προσπάθεια για την άρθρωση του Άλλου λόγου στη δίκη, η αφήγηση μετατοπίζεται συνέχεια προς το συνεταιρισμό και την ίδρυσή του, σηματοδοτώντας τον κατάλληλο τόπο για την επίλυση του προβλήματος: τον κοινωνικό χώρο του χωριού - τόπο ταξικής σύγκρουσης. Καθώς η δίκη προχωρεί, η αστική νομική πρακτική μένει κουφή στον Άλλο αυτό λόγο των αγροτών, την ίδια στιγμή που το μοντέλο επιχειρεί να ανακτήσει το χαμένο έδαφος, εντάσσοντας τις παρεμβολές στην αφήγηση, σαν «πληροφορίες» χρήσιμες για τη δίκη. Τουτό βέβαια από μιαν άποψη πετυχαίνεται: η ίδρυση του συνεταιρισμού εντάσσεται τελικά στην αφήγηση. Όμως ανάμεσα στην εκάστοτε μετατόπιση προς τον πραγματικό τόπο της σύγκρουσης και στην επομένη απόκρυψή του, υπάρχει μιαν απόσταση που όλο και μεγαλώνει. Το ίδιο γίνεται και στο τέλος: μιαν απόσταση εμφανίζεται ανάμεσα στο (ήδη ολοκληρωμένο σαν «αφήγηση») πολύ σημαντικό πρόβλημα του συνεταιρισμού και στην νομική απόφαση: «δι' ασήμαντον αφορμήν» που επαναφέρει δραστικά το πρόβλημα στο δικαστήριο και το «λύνει».

Απόσταση που καταδηλώνει έτσι την τυφλότητα της αστικής νομικής πρακτικής απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα.

Είναι φανερό ότι αυτή η επέμβαση της ταινίας στους ίδιους τους κώδικες της αφήγησης να φανούν (στιγματίζονται και έλλειπτικά αλλά αποτελεσματικά):

(1) Η αστική ιδεολογική κυριαρχία μέσω της αφήγησης: υπάρχουν δύο λόγοι, που ο

ένας κυριαρχεί πάνω στον άλλο.

(2) Η αστική πολιτική - νομική κυριαρχία μέσω της δίκης: υπάρχουν δύο πολιτικές πρακτικές, που ή μία κυριαρχεί πάνω στην άλλη.

Δηλαδή, μέσα από μιαν δουλειά πάνω στη φανταστική δίκη (βλ. πιο πάνω) αφήγεται να φανεί η πραγματική δίκη. Το συμπέρασμα αυτό είναι για μας το κλειδί, που μας οδηγεί σε μιαν καινούργια έννοια της ελληνικότητας, στηριγμένη σε μιαν Άλλη ανάγνωση της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας.

Η καινούργια αυτή εικόνα δε διαβάζεται πάνω στο κλασικό κείμενο: χάρη στην πρακτική της ταινίας, γίνεται δυνατή μιαν Άλλη ανάγνωση, ανάγνωση που αποκαλύπτει ένα Δεύτερο κείμενο. Αυτό συνθέτουν τα στοιχεία που ή (κλασική) αφήγηση απωθεί στο ντεκόρ ή σε δευτερεύουσες θέσεις όπως:

α) ή καπνοπαραγωγή και το καπνεμπόριο (έγγραφη στο οικονομικό επίπεδο της κύριας αντίθεσης αγρότης / έμπορος),

β) ή πολιτική - συνδικαλιστική πρακτική των αγροτών σε σύγκρουση με την πρακτική των εμπόρων και του επίσημου κράτους (πολιτικό επίπεδο),

γ) ή άτελης ταξική συνειδητότητα των αγροτών, ή αδυναμία τους να συνειδητοποιήσουν τη θέση τους έξω από την κυρίαρχη ιδεολογία (ιδεολογικό επίπεδο).

Αυτά λοιπόν τα στοιχεία μπορούν τώρα να διαβαστούν άλλως: σε σχέση το ένα με το άλλο και σαν, σχετικά ανεξάρτητα αλλά σε αλληλεπίδραση, μέρη ενός όλου, καθώς τουτό καθορίζεται από τα σημαίνοντα ενός δεύτερου κειμένου.

Το κείμενο αυτό κάνει δυνατή μιαν όρθη ερμηνεία τόσο της απόπειρας για την ίδρυση του συνεταιρισμού (μέσα από μιαν συγκεκριμένη ιδεολογία, οι αγρότες αντιλαμβάνονται τα πραγματικά τους οικονομικά συμφέροντα και προχωράνε σε μιαν συγκεκριμένη πολιτική πρακτική), όσο και της απότυχίας (το σπάσιμο του «πιο αδύνατου κρίκου» της αλυσίδας του συνεταιρισμού). Απ' την άλλη μεριά, δεν έχουν θέση εδώ τα δραματικά στοιχεία της αφήγησης, όπως π.χ. το έγκλημα: Η απότυχία είναι γεγονός και χωρίς αυτό.

Μιαν προσεκτική ανάγνωση αυτού του δεύτερου κειμένου αποκαλύπτει τελικά, πίσω από την αφήγηση της ανεύρεσης των αιτίων του εγκλήματος (αστυνομική ταινία), πίσω ακόμη κι από την «αφήγηση» της ιστορίας του συνεταιρισμού (πολιτική ταινία), ένα γενικότερο «θέμα»: την έδραϊωση της πολιτικής κυριαρχίας της ελληνικής δεξιάς στην ύπαιθρο στα πρώτα χρόνια μετά τον εμφύλιο, δηλαδή την ίδια την Ελληνική ιστορία.



Στρατευμένος κινηματογράφος

Τα τελευταία χρόνια, βλέπουμε όλο και συχνότερα να δημιουργούνται (στη Γαλλία κυρίως και στην Αμερική, αλλά και σε άλλα κράτη) ομάδες παραγωγής και διανομής ταινιών που έχουν όλες το κοινό χαρακτηριστικό, να μη βλέπουν τον κινηματογράφο σαν μιαν λίγο-πολύ κερδοφόρα επιχείρηση, αλλά σαν δυνατότητα για πολιτικοκοινωνική επέμβαση. Έτσι, σιγά-σιγά αναπτύσσεται μιαν καινούργια κινηματογραφική πραγματικότητα, παράλληλα με το επίσημο κινηματογραφικό κατεστημένο και ενάντια σε αυτό, τόσο σε ό,τι αφορά τους οικονομικούς νόμους που το διέπουν όσο και στην ιδεολογία που δεσπόζει σε αυτό το κατεστημένο.

Τα δύο κείμενα που ακολουθούν, δηλαδή το άρθρο του Μ. Δημόπουλου και η συνέντευξη δύο εκπροσώπων της γαλλικής ομάδας *Slop*, προσφέρονται σαν μιαν πρώτη γνωριμία με αυτό που ονομάστηκε «στρατευμένος κινηματογράφος», και μιαν πρώτη προσέγγιση στα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει ένας τέτοιος κινηματογράφος.

Ἐκ τῆς σπύρας στὴ φλόγα

I.S.K.R.A. ἢ τὰ προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου

τοῦ Μ. Δημόπουλου

Δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ δώσουμε τὸ ἱστορικό τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, ὅπως ἐμφανίστηκε στὴ Γαλλία μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ Μάη '68, οὔτε βέβαια νὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ συστηματικὴ ἀνάλυσή του στὸ πολιτικό ἐπίπεδο. Τὸ σημειώμα μας εἶναι κυρίως μιὰ καταγραφή σκέψεων μὲ ἀφορμὴ τὰ χαρακτηριστικὰ σημεῖα αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς.

Καὶ πρῶτα πρῶτα θὰ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι, ἂν ὁ στρατευμένος κινηματογράφος γνώρισε μεγάλη ἀνθήση στὴ Γαλλία τὰ τελευταῖα χρόνια, αὐτὸ δὲ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπῆρχε πρῶν. Ἄν κυττάξουμε, γιὰ παράδειγμα, τὴ γαλλικὴ, τὴ γερμανικὴ καὶ τὴν ἀμερικανικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή τῆς δεκαετίας τοῦ '30 (δηλαδὴ σὲ μιὰ περίοδο κρίσης ποὺ θὰ μπορούσε νὰ παραλληλιστεῖ μὲ τὴ σημερινή) θὰ δοῦμε ὅτι μόνο κάποιοι «στρατευμένοι» κινηματογραφιστὲς ἔθιξαν τὸ θέμα τῆς οικονομικῆς κρίσης, ποὺ ἀναστάτωνε τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῶν θεατῶν, γυρίζοντας, γιὰ λογαριασμὸ ἐργατικῶν ὁργανώσεων, σπάνιες πολιτικὲς μαρτυρίες γιὰ τοὺς ἀγῶνες τοῦ προλεταριάτου τὰ μαῦρα ἐκεῖνα χρόνια. (Ὁ Ζὰν Ρενουάρ στὴ Γαλλία μὲ τὴν ταινία «Ἡ ζωὴ μᾶς ἀνήκει» (*La vie est à nous*), ὁ Ἴ.Μ. Ντανιέλ μὲ τὴν περίφημη μικροῦ μήκους ταινία «Ἡ πορεία τῆς πείνας» (*La marche de la faim*), ὁ Ζλάταν Ντούντωφ στὴ Γερμανία κυρίως μὲ τὸ *Κοῦλε Βάμπτε* (*Kuhle Wampe*) σὲ σενάριο Μπρέχτ, καὶ ὁ Γιόρις Ἴβενς στὴν Ὀλλανδία).

Σήμερα, μπροστὰ σὲ μιὰ νέα μεγάλη κρίση τοῦ καπιταλισμοῦ ποὺ ὑποβοηθεῖ, ὅπως τότε, σιωπῆρά, μιὰ ἐπικίνδυνη ἀνοδο τῆς δεξιᾶς (ἢ τῆς ἄκρας δεξιᾶς), μπροστὰ σὲ ἕνα ἰδεολογικὸ κύμα ποὺ παίρνει, στὸν κινηματογράφου, τὴν τρομακτικὴ ὄψη τῆς μεγαλόπρεπης, νοσταλγικῆς ἀναπόλησης (ἢ περιφημίας μὲ τὸ «ρετρο») ἐνὸς κόσμου ποὺ οἱ «προοδευτικὲς» του ταινίες εἶχαν καταλήξει νὰ δείχνουν πάρα πολὺ πιά τὴν ἀντίστροφη ὄψη, τὴν κακὴ πλευρά, μπροστὰ λοιπὸν σὲ ὅλα αὐτὰ, μόνο κάποιοι στρατευμένοι κινηματογραφιστὲς ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἐπιδείνωση τῆς κατάστασης τῶν ἐργατῶν, καταγγέλλουν τὴν ἀνοδο τοῦ ρατσισμοῦ καὶ



Πῶς:

Ἄπ' τὸ 1968 καὶ μετὰ, μερικοὶ κινηματογραφιστὲς, ἐπαγγελματίες ἢ μὴ, διαπιστώνοντας ὅτι ὁ «ἐπίσημος» κινηματογράφος δὲν τοὺς ἐπέτρεπε νὰ κάνουν ταινίες, ποὺ νὰ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἐπιχειροῦν, μέσα στὰ πλαίσια ἐπαγγελματικῶν κοινοπραξιῶν ἢ πολιτικῶν ἐνώσεων, νὰ φτιάχνουν φτηνὲς ταινίες σὲ 16 χιλ., ἢ μὲ σούπερ 8 καὶ βίντεο. Ἡ ὁμάδα «SLON» ἦταν μιὰ ἀπ' τὶς πρῶτες τοῦ εἶδους. Δημιουργήθηκε γύρω ἀπ' τὸν κινηματογραφιστὴ Κρις Μαρκέρ καὶ ἀπόκτησε τὴ φήμη τῆς πιὸ δόκιμης καὶ τῆς πιὸ καλὰ ὁργανωμένης ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ὁμάδες στρατευμένου κινηματογράφου. Κατάφερε μέσα σὲ λίγα χρόνια νὰ ἐπιβληθεῖ σχεδὸν παντοῦ σὲ ὅλο τὸν κόσμον καὶ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν παρουσία της μέσα σὲ ἀγωνιστικούς

χώρους ὁλότετα διαφορετικούς μεταξύ τους. ὅπως οἱ ἀπεργίες στὴ Μπεζανσόν, οἱ ὁδομαχίες τοῦ Μάη '68, οἱ ἀντιιμπεριαλιστικοὶ ἀγῶνες στὴ λατινικὴ Ἄμερική, τὸ πείραμα καὶ ἡ πτώση τοῦ σοσιαλισμοῦ στὴ Χιλή, κ.λπ...

Πρόσφατα εἶδαμε στὴν Ἀθήνα ἀρκετὲς ταινίες ἀπ' αὐτὲς ποὺ διανέμονται ἢ παραγοῦνται ἀπ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα*. Μὲ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία ἀλλὰ καὶ σὰν εἰσαγωγή στὴ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ κάνουμε μερικὲς σκέψεις πάνω σὲ κάτι ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμή παρουσιάζεται σὰν ἐναλλακτικὴ λύση στὴν πνευματικὴ ἡγεμονία τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἄς σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι γιὰ διάφορους λόγους, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους εἶναι καὶ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε κρίση ποσότητας, ἡ Slon ἔγινε ISKRA. Τὰ ἀρχικὰ σημαίνουν Εἰκόνα (image), ἤχος (son), κινηματοσκοπία (kinescope)

καὶ ὁπτικο-ακουστικὴ σκηνοθεσία (réalisation audio-visuel). Ταυτόχρονα ὁμως ISKRA σημαίνει καὶ «σπίθα», στὰ ρωσικά, ὄνομα τῆς ἐφημερίδας ποὺ διεύθυνε ὁ Λένιν.

Ἄπὸ ἰδεολογικὴ ἀποψη, οἱ ταινίες ποὺ παράγονται καὶ διανέμονται ἀπ' τὴν ISKRA δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα κάποιας ἀσθητικῆς καὶ ὁμογενοῦς πολιτικῆς πλατφόρμας (ἢ ὁμάδα, ὅπως λέγεται καὶ στὴ συνέντευξη, δὲν ἔχει συγκεκριμένο πολιτικὸ πρόγραμμα), ἀλλὰ γίνονται σύμφωνα μὲ ἕνα πολιτικὸ καθορισμὸ ἠθελημένα ἀνοιχτό, ποὺ ὁ προσανατολισμὸς του ἀρχίζει νὰ συγκεκριμενοποιεῖται μέσα στὴν πρακτικὴ. Ἡ ὁμάδα, ποὺ δηλώνει ὅτι συνενώνεται πάνω σὲ μιὰ μίνιμουμ «βάση» ἄκρας-ἀριστερᾶς, εἶναι ἀποφασισμένη νὰ δουλεῖ κατευθεῖαν μὲ τὰ μέλη τῶν ἀριστερῶν πολιτικῶν ὁργανώσεων, χωρὶς τὴ μεσολάβηση τῶν μηχανισμῶν. Ἔτσι, οἱ πρῶ-

τες ταινίες της ομάδας Slon «A bientôt j'espère» (Σύντομα θα τ' ξαναπούμε, ελπίζω) και *Classes de luttas* (Αγωνιστικές τάξεις) έγιναν σε συνεργασία με στρατευμένους κομμουνιστές και συνδικαλιστές της C.G.T.**, ενώ η πρώτη παραγωγή της ISKRA «Scènes de grève en Vendée (Σκηνές άπεργίας στη Βαντέ)» γυρίστηκε με τη βοήθεια μελών της C.F.D.T.***

Όμως από τη μία ταινία στην άλλη, δηλαδή απ' την ταινία του '67 «A bientôt j'espère», πάνω στην άπεργία του εργοστασίου Ροντσιασετά-Μπεζανσόν, μέχρι την ταινία «Scènes de grève en Vendée» πάνω σε μιαν άλλη άπεργία, την άπεργία των πουκαμισούδων του Σεριζέ, στη Βαντέ, βλέπουμε ότι μια όλόκληρη αντίληψη για το στρατευμένο κινηματογράφο μετασχηματίζεται και εξελίσσεται.

Σκηνές άπεργίας στο Βαντέ

Άς πάρουμε για παράδειγμα την ταινία *Σκηνές άπεργίας στη Βαντέ*, όπου εκτός απ' το σημαντικό στοιχείο της πληροφόρησης πάνω στην άπεργία και τα παρεπόμενά της, βλέπουμε πώς, μέσα από μια άπεργία που έγινε σε άγροτική περιοχή και με άφορητή ένα καθαρά συνδικαλιστικό αίτημα (έπανα-πρόσληψη μιας άπολυμένης συνδικαλιστριάς), οι εργάτριες φτάνουν στο σημείο να άμφισβητήσουν την καπιταλιστική αντίληψη για τη μισθωτή εργασία και άκόμα, βλέπουμε, τι διαφοροποιήσεις στη σκέψη και στις σχέσεις συνεπιφέρει αυτή η άμφισβήτηση. Όμως, το καινούργιο που μας φέρνει η ταινία είναι ότι δεν άκολουθεί το βαρύ διδακτικό στυλ ενός όρισμένου στρατευμένου κινηματογράφου. Κάθε άλλο μάλιστα: στο Σεριζέ, οι εργάτριες ενός εργοστασίου έτοιμών ένδυμάτων φτιάχνουν, χωρίς επιστάτες και άφεντικά, πουκάμισα που τ'α πουλάνε μόνες τους (για να δημοσιοποιήσουν άλλα και για να ένισχύσουν οικονομικά το κίνημά τους, κατά το παράδειγμα της άπεργίας στο εργοστάσιο ρολογιών LIP το 1973). Και φτιάχνουν και τραγούδια. Τραγούδια που χρησιμοποιούνται σαν σχολίο στην ταινία και που ταυτόχρονα είναι το κύριο δομικό στοιχείο της. Έτσι η ταινία γίνεται ένα είδος μουσικής κωμωδίας, πράγμα που ανταποκρίνεται θαυμάσια στο πνεύμα του άγωνα, ενώ ταυτόχρονα δείχνει άρκετά καθαρά το βαθμό συνειδητοποίησης των εργατριών. Χωρίς να προχωρήσουμε έδω σε διεξοδική άνάλυση, μπορούμε να πούμε ότι αυτή η μικρή ταινία έχει το προσόν να άποτελεί ένα έγχειρημα άρκετά πρωτότυπο και τολμηρό, που μιλάει μέσα από το ύπνολικό μοντάζ των εικόνων, των τραγουδιών και των συνεντεύξεων χωρίς (όπως φαίνεται) να παραμορφώνει το νόημα του

λόγου που άρθρώνουν αυτές οι «άγριες πουκαμισούδες».

Άσχοληθήκαμε ιδιαίτερα με την ταινία *Σκηνές άπεργίας στο Βαντέ*, επειδή άποτελεί ένα άποφασιστικό βήμα στην εξέλιξη της ομάδας Slon, ενώ ταυτόχρονα καθρεφτίζει την πορεία που άκολουθεί σήμερα μια μεγάλη μερίδα του στρατευμένου κινηματογράφου¹. Μέσα σε αυτή την ταινία διαφαίνεται ο γενικός προσανατολισμός της ISKRA. Η ISKRA, όπως και πολλοί άλλοι στρατευμένοι κινηματογραφιστές, αντιτάχτηκαν στον βαρύ διδακτισμό των ταινιών που χαρακτήριζονται από ένα στυλ «μαυροπίνακα» (όπως έχει όνομαστεί) και όπου ο σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας συχνά και «χαρτόνια» όπως στο βιβλίο κινηματογράφου, δημιουργεί την εντύπωση ότι κάνει μάθημα από καθέδρας. Η ISKRA άλλα και άλλοι, εγκαταλείπουν αυτό το στυλ, επικρίνουν τον άυστηρό ιεραποστασιακό τόνο², άψηφούν το πραγματικό³ και καταλαβαίνουν ότι ο δικός τους κινηματογράφος, που βγαίνει από τους άγώνες, πρέπει να είναι το πεδίο μιας άνάλυσης αυτού του πραγματικού, που δεν είναι «διαφανές», άλλα διασχίζεται από τους ταξικούς άγώνες⁴. Και άκόμα ότι ένας τέτοιος κινηματογράφος πρέπει να προετοιμάζει, με τη σειρά του, την επαναστατική πράξη που δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο άρθρωμένη με μια πρακτική (που ο Ρολάν Μπαρτ την έχει περιγράψει με σαφήνεια: «η επαναστατική πρακτική, σε οποιαδήποτε κλίμακα και αν διαγράφεται, είναι μια πρακτική πολυφωνική, δηλαδή ένας πολύ εύρυσ συγχρωτισμός συμπεριφοράς, λόγων, συμβόλων, πράξεων, προσδιορισμών, δηλαδή μια δραστηριότητα πλουραλιστική»), ενώ με τους μηχανιστικούς, δημαγωγικούς και υπεράριστους τρόπους του στυλ «κάμερα-ντουφέκι»⁵, η επαναστατική πράξη συνδέεται μόνο ψευδαισθητικά.

Έλπίζουμε ότι αυτό το σημείωμα και η συνέντευξη που άκολουθεί μπορούν να δείξουν ότι ο στρατευμένος κινηματογράφος (στη Γαλλία και άλλού) παρ' όλες ανεπαρκείες του και παρ' όλο που άκόμα ψάχνει να βρει το δρόμο του, είναι ο μόνος που έχει συλλάβει τη λανθάνουσα πολιτική άπειλή (μέσα στην κρίση που δεν βαδίζει προς το τέλος της) ο μόνος που επιχειρεί να γράψει τα άπομνημονεύματα του άγωνιζόμενου προλεταριάτου. Και υποδεικνύει ένα δρόμο στους Έλληνες έπαγγελματίες σκηνοθέτες που, αν παραλείψουν να δώσουν μαρτυρίες των θεμελιακών άγώνων που διεξάγουν σήμερα στην Ελλάδα οι εργαζόμενες τάξεις, κινδυνεύουν να χάσουν το τρένο της ιστορίας.

* Συγκεκριμένα πρόκειται για την *Άντζελα Νταϊνίβις* (Angela, Portrait of a revolutionary) της Γιόλαντ Ντέ Λυάτ, το φωτογραφικό μοντάζ 11 Σεπτεμβρίου 1973 του Πρακτορείου Gamma, και την ταινία του χιλιανού Πατρίτσιο Γκούζμαν *Ο Πρώτος Χρόνος*. Για την τελευταία αυτή ταινία, η Slon είχε την επίμελεια της γαλλικής έκδοσης, άλλα πρόσθεσε και ένα πρόλογο.

** C.G.T.: Γενική Συνομοσπονδία Έργατών

*** C.F.D.T.: Γαλλική Έργατική Συνομοσπονδία

1. Άρχικά η στρατευμένη ταινία, θέλοντας να διαφοροποιηθεί ριζικά από τον έμπορικό ή και τον «προοδευτικό» κινηματογράφο, άπωθούσε την εύχαριστηση κι έτσι κατάληγε να έχει άναγκαστικά ένα τόνο άυστηρό, στυφό, στοχαστικό. Δεν δίσταζε, μάλιστα, να διατυμπανίζει ότι ο στρατευμένος κινηματογράφος είναι σοβαρό είδος και η άνία που προκαλεί καμιά φορά είναι το τίμημα που πρέπει να πληρώσει ο θεατής, ο διαβρωμένος απ' τον κινηματογράφο της κατανάλωσης.

2. Ο στρατευμένος κινηματογράφος, επειδή ο ίδιος είναι μια γλώσσα αντι-ιδεολογική, φανταζόταν (περισσότερο άλλοτε, άλλα καμιά φορά και τώρα άκόμα) ότι μιλάει για κάτι άγνό, άξιο-πρές, άθωο. Όμως, το να κυρήσεις την άπληξη της έξουσίας από το προλεταριάτο, δεν άρκει για να δικαιώσει τον θριαμβικό και καθαρά δογματικό χαρακτήρα αυτού του αντι-λόγου, που συνήθως περιορίζεται να πλέει στην επιφάνεια της ιδεολογίας (που θέλει να την άπλουστεύει χωρίς να τη διαταράξει) κι ούτε μπορεί να άνατρέψει τους (συντακτικούς - ρητορικούς - σκηνογραφικούς) νόμους της άναπαράστασης που όργανώνει τη σκηνή αυτού του κινηματογράφου.

3. Αυτό το πεδίο του πραγματικού (που δεν πρέπει να συγχέεται με το «πραγματικό», όπως άρέσκεται να το λέει ο Λακάν και που δεν είναι η ρευστή υποκειμενική πραγματικότητα, άλλα ό,τι μέσα στην πραγματικότητα παρουσιάζεται να έχει ένα χαρακτήρα άναμφίβολης βεβαιότητας για το υποκείμενο: «Iarsus», άγχος, έρωτας, άκόμα και το όνειρο), μέγιστη έγγύηση της άλήθειας, είναι η

έμμομη άναφορά και το άλλοθι αυτού του κινηματογράφου που πιστεύει, λαθεμένα, ότι, έτσι οι στρατευμένες κάμερες ξεφεύγουν από την άστική κουλτούρα. Το κακό καθράρισμα, οι λεκέδες, το τρεμούλιασμα, οι άτέλειες, η έλλειψη συγχρονισμού, άντι να προκαλούν άνατροπή του πραγματικού, λειτουργούν σαν άπλά τεχνάσματα, σαν ένσχυτες της έντύπωσης του πραγματικού, (που το σκοταδιστικό ρόλο της τόν έχει άποκαλύψει η σημειολογία, η θεωρία της άναπαράστασης, η θεωρία των ιδεολογιών, — βλέπε και τ'α κείμενα του Ζ.Π. Ούντάρ, του Πασκάλ Μπονιτσερ και του Νίκου Λυγγούρη στον Σ.Κ.). Κάνουν θόρυβο, θολώνουν τη συνηθισμένη γυαλάδα των έμπορικών ταινιών, κρύβουν το λούστρο, άλλα δεν μεταθέτουν τη γλώσσα τους, δεν τη διασπούν, ενώ παράλληλα άποκλείουν, άπαγορεύουν τη συμβολική.

4. Το ζήτημα δεν είναι να λέμε όρους, ούτε να λέμε πολλά, άλλα να κάνουμε άνάλυση από ταξική σκοπιά. Πολλοί νομίζουν ότι άρκει να «δείξεις», χωρίς να χρειάζεται να κάνεις καμιά άνάλυση. Έτσι σε πολλές ταινίες, «αυτό» που μιλάει είναι ο φόβος αυτού του «συγκεκριμένου» πραγματικού. που συστηματικά «συσσωρεύεται».

5. Για την περιβόητη όσο και λαθεμένη αυτή συσχέτιση «κάμερα-ντουφέκι», που μερικοί έχουν ίσως συμφέρον να τη διατηρούν, παραπέμπω στον Πασκάλ Μπονιτσερ που στα Caliers du Cinéma άρ. 248, Σεπτεμβρίου 1973 (*Καλλιτεχνική πρακτική και ιδεολογική πάλη*) παρατηρεί ότι «είναι μια σύγκριση... άρκετά επικίνδυνη, γιατί άφήνει να έννοηθεί ότι η τέχνη λειτουργεί με τρόπο άμεσο και μηχανιστικό (μισο-στρατιωτική, «ύπεραρίστηρη» αντίληψη για τον «κινηματογράφο-όπλο») και τελικά ότι είναι το ίδιο άπλό να χρησιμοποιήσει μια κάμερα όπως και ένα ντουφέκι. Πράγμα που ισχύει σ' ένα βαθμό αν περιορίσουμε το ρόλο της κάμερα στην καταγραφή εικόνων, δεν ισχύει όμως πια από τη στιγμή που θέλουμε να κάνουμε μια ταινία, ένα έργο που να μπορεί να «άποκαλύπτει» και να κριτικάρει το πραγματικό, αυτό δηλαδή που όνομάζεται (μάλ-λον άσχημα) μια «ένεργητική άντανάκλαση».

Σκηνές άπεργίας στη Βαντέ



Θὰ θέλαμε πρῶτα νὰ μᾶς πείτε, πῶς δημιουργήθηκε ἡ Slon, καθὼς καὶ οἱ ἄλλες ἀντίστοιχες ομάδες.

Ἡ Slon δημιουργήθηκε τὸ 1967. Εἶχε γίνει τότε ἡ ταινία *Μακρὰ ἀπ' τὸ Βιετνάμ* (*Loin de Vietnam*) ἀπὸ μιὰ ομάδα ἀριστερῶν σκηνοθετῶν (Μαρκέρ, Γκοντάρ, Ρενάι, καὶ ἄλλοι) σὲ συνεργασία μὲ τεχνικούς καὶ γενικά ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου ποὺ ὄλοι τους δούλευαν δωρεὰν γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς ταινίας. Ἐγινε τότε συνείδηση ἢ ἀναγκαιότητα νὰ ὑπάρξει ἕνας φορέας παραγωγῆς ταινιῶν ποὺ νὰ μὴν ἔχει σκοπὸ του τὸ κέρδος. Ἔτσι, ἀπὸ τὸν Κρίς Μαρκέρ καὶ μερικούς ἄλλους ἀνθρώπους ποὺ εἶχαν συμμετάσχει στὸ *Μακρὰ ἀπ' τὸ Βιετνάμ*, ἰδρύθηκε ἡ Slon.

Ἡ πρώτη ταινία τῆς Slon εἶναι τὸ *A bientôt, j' espère* (*Σύντομα θὰ τὰ ξαναποῦμε, ἐλπίζω* - 1967). Θέμα τῆς ταινίας αὐτῆς εἶναι μιὰ ἀπεργία ποὺ ἔγινε τὸ Μάρτη τοῦ 1967 στὸ ἐργοστάσιο Ροντιασετὰ τῆς Μπεζανσόν. Ἡ ἀπεργία αὐτὴ εἶχε ἕνα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰτὶ δὲν ἔγινε γιὰ οἰκονομικὲς διεκδικήσεις, ἀλλὰ σὰν διαμαρτυρία γιὰ τὶς συνθήκες ἐργασίας. Συγκεκριμένα, ἀφορμὴ τῆς ἀπεργίας ἦταν οἱ ἐναλλασσόμενες βάρδιες ποὺ ἀνέτρεπαν τὸ ρυθμὸ ζωῆς τῶν ἐργατῶν. Ὅπως ἐξηγοῦν οἱ ἴδιοι οἱ ἐργάτες καὶ οἱ οἰκογενεῖές τους στὶς συνεντεύξεις ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ταινία, τὸ σύστημα αὐτὸ δὲν τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ἔχουν τακτικὲς ὥρες ὕπνου καὶ φαγητοῦ καὶ πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς σπάνια μποροῦσαν νὰ περάσουν λίγες ὥρες μὲ τὶς οἰκογενεῖές τους. Στὶς συνεντεύξεις αὐτές, οἱ ἐργάτες βρίσκουν εὐκαιρία νὰ ἀναφερθοῦν καὶ γενικότερα στὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦν μέσα στὸ ἐργοστάσιο καὶ νὰ διαμαρτυρηθοῦν γιὰ τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ποιότητα δουλειᾶς ποὺ τοὺς ἐπιβάλλει ἡ αὐτοματοποιημένη διαδικασία παραγωγῆς.

Τὸ *A bientôt, j' espère* ἔγινε ἀπὸ μιὰ ομάδα κινηματογραφιστῶν (Μαρκέρ, Μαρέ, Λόν, Ντερουά) οἱ ὁποῖοι τὸ ἔδειξαν μέσα στοὺς ἐργάτες ποὺ πῆραν μέρος καὶ ζήτησαν τὴ γνώμη τους. «Εἶναι πολὺ καλὸ». τοὺς εἶπαν ἐκεῖνοι, «ἀλλὰ ἐμεῖς θὰ τὸ κάναμε ἀλλιῶτικα». Γεννήθηκε ἔτσι ἡ ἰδέα γιὰ μιὰ ταινία στὴν ὁποία οἱ κινηματογραφιστὲς νὰ προσφέρουν τὶς τεχνικὲς γνώσεις τους, τὶς κάμερες, τὴν ἐργαστηριακὴ δουλειά, κ.λπ., ἀλλὰ τὴ γενικὴ καθοδήγηση νὰ τὴν ἔχουν οἱ ἴδιοι οἱ ἐργάτες. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἔγινε ἡ ταινία *Classes de lutte* (*Ἀγωνιστικὲς τάξεις*, 1968). Θέμα τῆς ταινίας, ἡ ἀνάμιξη στὸ συνδικαλισμὸ μιᾶς ἐργάτριας, τῆς Σουζάν ἢ ὁποία τελικὰ καὶ δημιούργησε στὸ ἐργοστάσιο ρολογιῶν Yema, ὅπου



Συνέντευξη
τῆς SLON-ISKRA
στὸν Σ.Κ. '75

* Γιὰ τὴν ἰδρυση
τῆς ομάδας Μεντβέτ-
κιν τῆς Μπεζανσόν,
βλ. καὶ Σ.Κ. ἀρ. 13,
σελ. 40-41.

δούλευε, τὸ συνδικαλιστικὸ τμήμα τῆς C.G.T. Ἡ Σουζάν ἐμφανίζοταν καὶ στὸ *A bientôt, j' espère*, γιὰτὶ ὁ ἄντρας τῆς δουλεύει στὸ ἐργοστάσιο τῆς Ροντιασετὰ. Γενικά τὸ *Classes de lutte* εἶναι, κατὰ κάποιον τρόπο, συνέχεια ἀλλὰ καὶ ἀπάντηση στὸ *A bientôt, j' espère*.

Ἀπὸ τὸ *Classes de lutte* βγήκε ἡ ομάδα Μεντβέτκιν τῆς Μπεζανσόν* ποὺ συνέχισε ἀπὸ τότε νὰ γυρίζει ταινίες μὲ τὴν ἴδια μέθοδο. Τέτοιες ομάδες ἐπιχειρήθηκε νὰ δημιουργηθοῦν καὶ ἄλλοι, ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἴδια ἐπιτυχία. Στὴ Μπεζανσόν πάντως ἡ ομάδα διατηρήθηκε γιὰ πολὺ καιρὸ.

Ἡ ομάδα διάλεξε αὐτὸ τὸ ὄνομα σὰν φόρο τιμῆς στὸ σοβιετικὸ σκηνοθέτη Ἀλεξάντρο Μεντβέτκιν, ποὺ στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '30 γύριζε σὲ ὅλη τὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση μὲ ἕνα τρένο (τὸ περίφημο *Ciné-train*), κάνοντας ταινίες πάνω στὰ προβλήματα τῶν ἐργατῶν καὶ τῶν ἀγροτῶν. Τὶς ταινίες τὶς ἐμφάνιζαν ἐπὶ τόπου μέσα στὸ τρένο ποὺ ἦταν κατάλληλα ἐξοπλισμένο, καὶ τὶς εἰδειχναν στοὺς ἐργάτες καὶ τοὺς ἀγρότες, γιὰ νὰ τοὺς βοηθήσουν νὰ συνειδητοποιήσουν καὶ νὰ λύσουν τὰ προβλήματά τους. Ἡ Slon-ISKRA ἔχει ἀναλάβει τὴ διανομὴ τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο ταινίες μεγάλου μήκους ποὺ ἔχει κάνει ὁ Μεντβέτκιν, Ἡ *Εὐτυχία* (1934), μαζί μὲ ἕνα πρόλογο ὅπου μιλάει ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ *ciné-train*. Ὁ πρόλογος αὐτὸς ἔχει τὸν τίτλο *Le train en marche* (Τὸ τρένο ποὺ προχωράει, 1971).

Τί ἀποτελέσματα ἀπέδωσε αὐτὸ τὸ πείραμα τῆς ομάδας Μεντβέτκιν, νὰ ἀναθέτει δηλαδὴ τὴν πραγμάτωση ταινιῶν σὲ μὴ-κινηματογραφιστὲς;

Βασικά, τὰ ἀποτελέσματα ἦταν θετικὰ καὶ συνεχίσαμε νὰ δουλεύουμε μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο. Ἀλλὰ ὅπως ἦταν φυσικὸ, δημιουργοῦνται πολλὰ προβλήματα. Οἱ ἐργάτες, γιὰ παράδειγμα, μετὰ ἀπὸ τὸ καθημερινὸ ὥραριο στὸ ἐργοστάσιο, ἦταν, βέβαια, ἀρκετὰ ἐξαντλημένοι, ὥστε νὰ τοὺς εἶναι δύσκολο νὰ φέρουν σὲ πέρας μιὰ πρόσθετη δουλειά. Ἀνάλογα προβλήματα δημιουργοῦνται καὶ στὴ συνεργασία μὲ ἄλλες κοινωνικὲς ομάδες, ὅπως σπουδαστὲς τεχνικῶν σχολῶν, κ.λπ. Πάντως τὸ βασικότερο πρόβλημα ποὺ εἶχαμε νὰ ἀντιμετωπίσουμε δὲν ἦταν τῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ τῆς διανομῆς. Ὅταν ἀρχίσαμε αὐτὴ τὴ δουλειὰ δὲν ὑπῆρχε ἡ κατάλληλη ὑποδομὴ γιὰ τὴ διάδοση τέτοιων ταινιῶν. Γι' αὐτὸ ὀδηγηθήκαμε στὸ νὰ δημιουργήσουμε παράλληλα καὶ ἕνα δικό μας φορέα διανομῆς, ἐπίσης μὴ κερδοσκοπικοῦ χαρακτήρα, ποὺ νὰ διοχετεύει τὶς ταινίες τοῦ στρατευμέ-



Ἡ Σουζάν δίνει συνέν-
τευξη στὸ *Classes de lutte*

νου κινηματογράφου σε μορφωτικούς συλλόγους, στους «Οίκους Πολιτισμού» κ.λπ. Έδω και μερικά χρόνια, κάνουμε μια διανομή ταινιών, γαλλικών και ξένων, στο κανονικό κύκλωμα, όπως *Η Ευτυχία* του Μεντβέτκιν που αναφέραμε, ή *Αντζελα Νταίηβις* της Γιολάντ Ντέ Λυάο. *La Premiere Année* (Ο Πρώτος Χρόνος) του Πατρίτσιο Γκούζμαν, *La Bataille des 10 Millions* (Η Μάχη των 10 Έκατομμυρίων) και άλλες, ενώ παράλληλα έχουμε έπεκταθεί και στο Έξωτερικό.

Ποιές είναι οι σχέσεις ανάμεσα στη δικιά σας ομάδα, τη Slon-ISKRA και τις άλλες ανάλογες ομάδες που έχουν δημιουργηθεί και δουλεύουν σε διάφορες πόλεις της Γαλλίας;

Πολύ καλές. Φυσικά δεν υπάρχει ανταγωνισμός, αλλά συνεργασία. Για παράδειγμα, όταν έγινε η περίφημη άπεργία της LIP, πήγε εκεί ένα κλιμάκιο της Slon το οποίο τελικά δεν έκανε ταινία, αλλά βοήθησε τις άλλες ομάδες, που δούλευαν εκεί, στο τεχνικό μέρος της δουλειάς. Τελικά πάνω σε αυτή την άπεργία, υπάρχουν σήμερα τρεις ταινίες, δύο των Films de la Commune και μια προσωπική του Κρίς Μαρκέο. Γενικά η συνεργασία ανάμεσα στις διάφορες ομάδες εκφράζεται με το δανεισμό μηχανημάτων ή εργαστηρίων, ή ακόμα και με την προσφορά κινηματογραφικού υλικού από τη μία ομάδα στην άλλη. Αυτό διευκολύνει πολύ, κυρίως, την παραγωγή ταινιών πάνω σε διεθνή θέματα. Έτσι έγινε, π.χ. η ταινία της Gamma 11 *Σεπτέμβριος 1973*, που είναι ένα μοντάζ φωτογραφιών με θέμα το πραξικόπημα στη Χιλή.

Γίνονται αρκετές ταινίες με διεθνή θέματα;

Ναί. Υπάρχουν ταινίες για τη λατινική Αμερική, *Η Μάχη των 10 Έκατομμυρίων* του Μαρκέο πάνω στην Κούβα, *La sixieme face du Pentagone* (Έκτη Πλευρά του Πενταγώνου), ρεπορτάζ από την μεγάλη πορεία στο Πεντάγωνο τον Οκτώβριο του '67, και άλλες. Έχει γίνει και μια ταινία-ρεπορτάζ από τη δικτατορική Ελλάδα με κεντρικό σημείο τα επεισόδια στην κηδεία του Γ. Παπανδρέου. Τίτλος της ήταν *Ce n'était que le debut* (Δέν ήταν παρά μόνο η αρχή).

Ποιά είναι η σύνθεση της Slon-ISKRA;

Δεν υπάρχει μόνιμη σύνθεση. Στον τομέα της παραγωγής δουλεύουν πολλοί, όλοι όμως περιοδικά, γιατί είναι υποχρεωμένοι να έχουν και κάποια άλλη δουλειά, εφ' όσον δεν είμαστε κερδοσκοπική επιχείρηση. Για τη διανομή των ταινιών μας δεν ζητάμε χρήματα, παρά μόνο όσα χρειάζονται για να καλυφτούν τα έξοδα του υλικού και των ανθρώπων που ασχολούνται με τη διανομή.

Έχει η ομάδα σας συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση που να καθορίζει και την πρακτική της;

Η Slon-ISKRA έχει σαν αρχή να βοηθάει την ευρύτερη διάδοση των γεγονότων που έχουν πολιτικό ενδιαφέρον. Βέβαια, όπως είναι φυσικό, στην παραγωγή εφαρμόζονται πιο αυστηρά κριτήρια από ό,τι στη διανομή. Στη διανομή όμως δεν θεωρεί αναγκαίο να συμφωνούν απόλυτα οι πολιτικές απόψεις που προβάλλει μια ταινία με την ομάδα της ISKRA. Αρκεί να θεωρούμε πολιτικά απαραίτητη την πληροφόρηση γύρω από το γεγονός που πραγματεύεται η ταινία.

[Η συνέντευξη αυτή δόθηκε στα γραφεία του περιοδικού το Γενάρη του 1975 με την ευκαιρία επίσκεψης στην Αθήνα δύο εκπροσώπων της Slon-ISKRA. Την απομαγνητοφώνηση και την απόδοση στα ελληνικά την έκαναν η Κλαίρη Μιτσοτάκη και ο Μπάμπης Κολώνιας.]

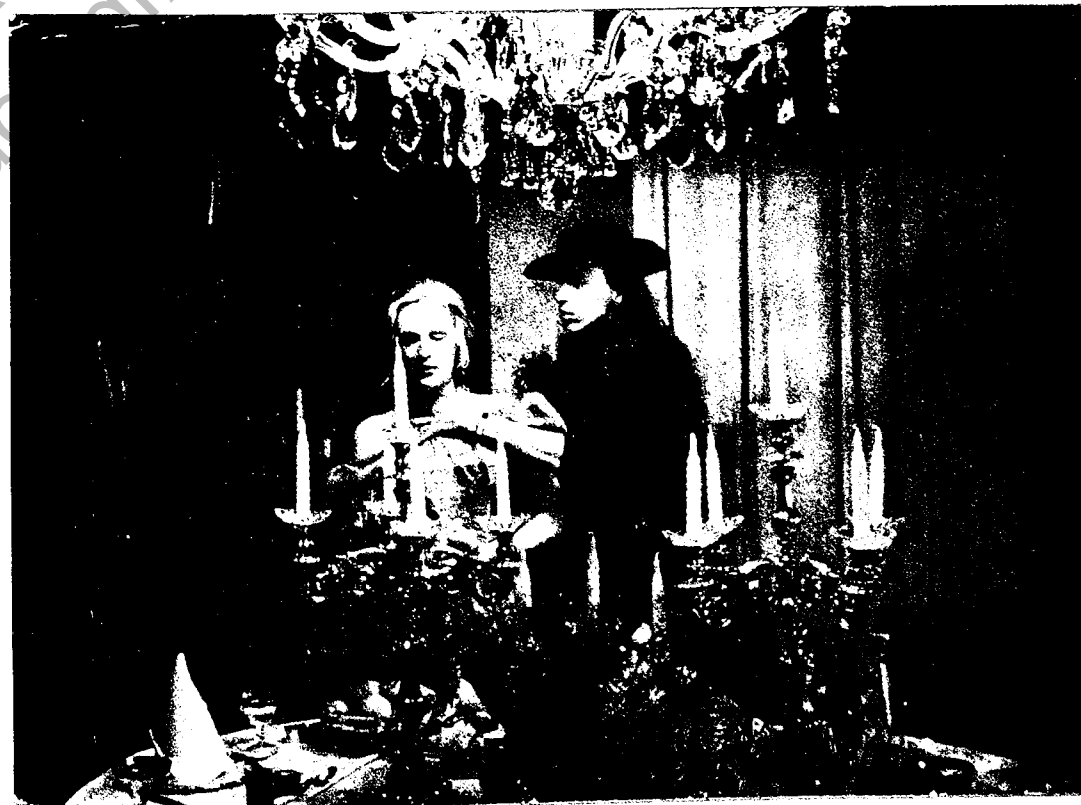


Βέρνερ Σρέτερ

Φιλμοβιογραφία

Γεννήθηκε στο Γκεόργκενταλ του Τύρινγκεν στις 7.4.1945. Δημιουργεί ότι όταν ήταν 13 χρονών μαγεύτηκε από τη φωνή της Κάλλας και της Κατερίνας Βαλέντε κι έτσι... οδηγήθηκε στην τέχνη. Δούλεψε σαν κριτικός σε έπαρσιακές εφημερίδες. Παρακολούθησε τρία Έξάμηνα ψυχολογίας στο Μανχάιμ και έξη βδομάδες κινηματογράφου στην Ακαδημία Τηλεόρασης και Κινηματογράφου στο Μόναχο. Άρχισε να κάνει ταινίες το 1968, γυρίζοντας τον ίδιο χρόνο δεκατρείς ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους σε 8 χιλ. και πέντε σε 16 χιλ. Από το 1968, γύρισε δέκα ταινίες σε 16 χιλ. και μία ταινία 14 λεπτών σε 35 χιλ. Την Άνοιξη του 1974 γύρισε μια ταινία με τίτλο *Αρραβώνες*, εμπνευσμένη από τις νουβέλλες του Κλάιστ «*Αρραβώνες στον Άγιο Δομίνικο*» και «*Σεισμός στη Χιλή*». Το 1974 γυρίζει το *FLOCONS D'OR* (Χρυσές Τολύπες) με την Αντρέα Φερεόλ και τη Μαγκντελένα Μοντετσούμα. Έχει έτοιμο το σενάριο για την ταινία *Die Matrosen dieser Welt oder zwei Herzen erobern ehe Welt* (Οι ναύτες αυτού του κόσμου ή δυο καρδιές κατακτούν το κόσμο) Προθέσεις του: μια εξάωρη ταινία με βάση το *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Βάγκνερ και μια άλλη με βάση τους *Νιμπελούγκεν* (με την Νητήριχ, λέει ο ίδιος) Το 1972 ανέβασε στο θέατρο την *Αιμιλία Γκαλότε* του Λέσινγκ, στο Άμβουργο με την Κριστίν Κάουφμαν και την Μαγδαλένα Μοντετσούμα και το 1973, στο Μπόχουμ *Σαλώμη* του Όσκαρ Ουάιλντ με τους ίδιους ηθοποιούς. Το Νοέμβρη του 1974 ανέβασε, στο Μπόχουμ, τη *Λουκρητία Βοργία* του Βίκτωρ Ουγκώ, παράσταση που, όπως και οι προηγούμενες, σκανδάλισαν το κοινό και έφεραν σε άμχανία τους κριτικούς.

Ο Βέρνερ Σρέτερ και η Κάντι Ντάολινγκ στο γύρισμα της ταινίας Ο Θάνατος της Μαριίας Μαλιμπράν





Αυτοπαρουσίαση

Δεν θά τερματίσω τη καριέρα μου σαν τὸ σκυλί πὸν φοφᾶ στὴ δουλειὰ καὶ τελικὰ καταναλώνεται ἀπὸ ἕναν ἀνόητο μηχανισμό κουλτούρας ἢ μᾶλλον ἀπὸ τὸ ἀλκοόλ, τὸ ὑπερβολικὸ φαί καὶ ἀπὸ τὴ στέρηση πὸν ὀφείλεται σὲ ἀνεκπλήρωτες, ἀπόλυτες, ἐσωτερικὲς καὶ προσωπικὲς ἐρωτικὲς ἀξιώσεις. Ἡ φιλοδοξία νὰ παίζω τὸ παιχνίδι τῆς πρωτοτυπίας καὶ νὰ σκύβω τὸ κεφάλι μπροστὰ στοὺς κανόνες μᾶς σκατοκουλτούρας πὸν τὴν ἀπαρνιέμαι, δὲν εἶναι πρόβλημα μου. Ἀκόμη κι ὅταν μεταφέρω τὸ παρελθὸν αὐτῆς τῆς σκατοκουλτούρας μέσα στὶς ταινίες μου. Δὲν πρόκειται γιὰ καμμία ἐξάρτηση οὔτε γιὰ κανένα θαυμασμό. Τὸ ὑλικὸ αὐτῆς τῆς κουλτούρας εἶναι γιὰ μένα τὸ ὑλικὸ τῶν ἔργων μου.

Τέχνη, Kitsch*, ἀναπαραγωγή - μοῦ εἶναι ἀδιάφορο, πῶς τὸ ὀνομάζει κανεὶς. Κάνω πλάκα μὲ τοὺς ἀνθρώπους πὸν ξεχωρίζουν ποιητικὰ τὴν ἔννοια τῆς τέχνης ἀπὸ τὰ ἄλλα πράγματα. Μεταχειρίζομαι ὑπάρχοντα ἤδη καλλιτεχνικὰ προϊόντα μὲ τὴν ἴδια ἐλευθερία πὸν οἱ ἄλλοι μαγειρεύουν: γιὰτὶ αὐτὰ εἶναι τὸ κοινωνικὸ μου ὑπόβαθρο. Οἱ ταινίες μου εἶναι θέσεις. Ὅπως ἀκριβῶς ἀλλάζουν οἱ ἄνθρωποι, ἀλλάζει καὶ ἡ ταινία μέσω τῶν ἀνθρώπων πὸν τὴ φτιάχνουν καὶ ταυτόχρονα ἀλλάζει καὶ ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος· καὶ μέσω αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς τοῦ κόσμου, ἡ ταινία ἀλλάζει κι αὐτή.

Οἱ ταινίες μου δὲν χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἐκλεκτικισμό. Ἀκριβῶς, τὸ ἀντίθετο. Εἶναι πρωτότυπες, νέες δημιουργίες. Δὲν ἔχουν ἀπολύτως τίποτα κοινὸ μὲ τὸν ἐκλεκτικισμό. Τίποτα δὲν εἶναι κλεμένο. Τὰ πράγματα πὸν χρησιμοποιῶ τὰ ἔχω προηγουμένα κάνει κτῆμα μου καὶ τὰ ἐγγράφω μέσα σὲ ἕνα ἐντελῶς διαφορετικὸ πλαίσιο. Δὲν πρόκειται γιὰ καμμία συσσώρευση πραγμάτων ἐπινοημένων ἀπὸ ἄλλους. Τὰ πράγματα αὐτὰ ὅταν τὰ χρησιμοποιῶ, μοῦ ἀνήκουν.

Ἡ μουσική, στὶς ταινίες μου, ἔχει σκοπὸ νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ περιεχόμενο. Δὲν ὑπάρχει μουσικὸ κομμάτι ὅπου ὅ,τι τραγουδιέται νὰ μὴ συσχετίζεται ἄμεσα μὲ τὴν εἰκόνα. Ἡ μουσική, ἡ φωνητικὴ μουσική, εἶναι ἀνάλογη μὲ τὸ κείμενο πὸν τραγουδιέται. π.χ. στὴν *Μαλιμπράν*, στὴν ἀρχὴ ὁ θεατῆς ἀκούει τὸ ποίημα τοῦ Χάινε ἀπὸ τοὺς Ἄσρα, ὕστερα ἀρχίζει ἡ μουσική, ἡ *Ἀρχαία ραψωδία* τοῦ Γιοχάνες Μπράμς μὲ τὸ κείμενο τοῦ Γκαίτε, τὸ *Ταξίδι στὸ Χάρτς, τὸν χειμῶνα*: εἰκόνα καὶ λέξη καὶ εἰκόνα καὶ λέξη δένονται ἀπόλυτα μεταξύ τους.

Γιὰ μένα ἡ ἀναπαραγωγή τῆς πραγματικότητας εἶναι αὐτόματα φανταστική.

(ἀποσπάσματα ἀπὸ διάφορες συνεντεύξεις του)

Νουράτζια (Neurasia)

Ἀσπρόμαυρη, 1969, διάρκεια 41 λεπτά
Παίζουν: Μ. Νοντεστούμα, Κάρλα Ἀουλάουλου, Στέφεν Ἀνταμτσέφσκι, Ρίτα Μπάουερ.

Μουσική: Ντάγιος Μπέλα. (καὶ ἡ ὀρχήστρα του), Πέρσου Σλέτζ (ἡ ἰδιαίτερη προσευχή μου), Ὀλντ Τάιμς Τζάκ καὶ Χαβάν-Μούζικ

Παραγωγή: Β. Σρέτερ (800 μάρκα)
Γθρίστηκε σὲ 3 νύχτες στὸ Βερολίνο.



Ἡ ἀκολουθία τῶν σκηνῶν τῆς ταινίας, ὅπως τὴν ἔγραψε ὁ Βέρνερ Σρέτερ καὶ τὴν δημοσίευσε τὸ *Filmkritik* τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1970.

* * *

1. Ἡ Κάρλα εἶναι ὀρθὴ πάνω σὲ μιὰ μαύρη ἐξέδρα. Κρατᾷ στὸ χέρι ἕνα ποτήρι μὲ κόκκινο κρασί. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς βρισκονται ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα. Ἡ Ρίτα γονατιστὴ (εἰς τὰς ἐξ αὐτὸς ἀπηγγονίσθη, στὸν τάφο μπῆκε εἰς τὰς ἐπτὰ, κι ἐκείνη ἐν τούτοις εἰς τὰς ὀκτῶ ἐγγέλα κι ἔπινεν οἶνον ἐρυθρόν.)

2. Βρισκόμαστε στὴ δεκαετία τοῦ πενήντα - Ἡ Κάρλα ὀρθὴ πάνω στὴν ἐξέδρα λατρεύεται ἀπὸ τὸ Στήβ, τὴ Μαγκνταλένα καὶ τὴ Ρίτα.

3. Ἡ Μαγκνταλένα, καθισμένη στὴ μαύρη ἐξέδρα κρατᾷ στὸ χέρι τῆς ἀλλόκοτο εἶδωλο. Μὲ γυμνὸ στήθος τὴ προσκυνᾷ ὁ Στήβ. Ἡ Κάρλα τὴ δροσίζει μὲ μιὰ ἰσπανικὴ βεντάλια.

4. Τὸ εἶδωλο ἀπὸ κοντὰ καὶ σὲ μεγένθυση.

5. Ἡ Κλάρα συναντᾷ τὸ Στήβ σὲ ἕνα λειβάδι. Αὐτὸς γυμνὸς καὶ ἐξασθενημένος ἔρπει πρὸς τὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, ὅπου καὶ παραμένει ξαπλωμένος κ' ἀκίνητος.

6. Ἡ Κάρλα αὐτοεξάπτεται κλαίγοντας πάνω ἀπὸ τὸ γυμνὸ κορμὶ τοῦ Στήβ.

7. Ἡ Κάρλα χορεύει μὲ τὴ βεντάλια ἕνα ἰσπανικὸ φαντάγκο, ἐνῶ ὁ Στήβ παίζει κιθάρα.

8. Ἡ Κλάρα ξεψυχᾷ σὰν ἀρχαία ἑταῖρα (ἀλλὰ ἐπιστέφω στὴ ζωῆ, ὦ χαρὰ*) Τὴν κλαίνει ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα.

9. Ὁ Στήβ, ἡ Μαγκνταλένα καὶ ἡ Ρίτα βαδίζουν πρὸς ἕνα ἀγνωστὸ σημεῖο.

10. Μ' ἕνα παλιὸ ἔνδυμα χοροῦ, ἡ Κάρλα μπαινει στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου.

11. Ἡ Μαγκνταλένα στραγγαλίζει τὸ Στήβ.

12. Ἡ Κάρλα κι ὁ Στήβ κάθονται μαζί. Δίπλα τους θρηνεὶ τὸ πεπρωμένο τῆς ἡ Μαγκνταλένα.

13. Ἡ ὄψη τοῦ Στήβ εἶναι ἀγνή καὶ ἄμορφη.

14. Ὁ Στήβ παίζει μουσική. Ἡ Μαγκνταλένα ἀκούει.

15. Ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα εἶναι μαζί.

16. Ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα πολλὴ κοντὰ.

17. Ἡ Κάρλα ἐκτελεῖ μιὰ ἱερατικὴ ὑπηρεσία, ἐνῶ ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα κάνουν ἔρωτα.

18. Μὲ ἔνδυμα χοροῦ, στέκεται ἡ Κάρλα στὴ σκηνή. Ὁ Στήβ ἔρχεται - τὴν ἀγκαλιάζει - γονατίζει μπροστὰ τῆς.

19. Σὲ μιὰ ἰσπανικὴ Χουέργκα: Ἡ Κάρλα χορεύει μὲ τὶς καστανιέτες. Ὁ Στήβ τὴ συνοδεύει μὲ τὴν κιθάρα. Ἡ Ρίτα τὴ θαυμάζει. Ἡ Μαγκνταλένα κάθεται σ' ἕνα τραπέζι καὶ πίνει κονιάκ.

20. Ἡ Ρώμη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν διωγμῶν ἐνάντια στοὺς χριστιανούς: Ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα ταπεινῶνουν βίαια τὴ Κάρλα.

21. Στὴν ἰσπανικὴ Χουέργκα, ἡ Κάρλα χορεύει, ὅπως πρίν.

22. Ἀρχίζει μιὰ νέα φάση τοῦ χοροῦ.

23. Μπροστὰ σ' ἕναν ἄδειο τοῖχο ὁ Στήβ παίζει μὲ τὴν κιθάρα του. Ἐάφνου, ἡ Μαγκνταλένα στέκεται δίπλα του καὶ κινεῖται μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς.

24. Ἡ Μαγκνταλένα κοντὰ.

25. Σὲ μιὰ αἶθουσα κινηματογράφου, συναντιοῦνται ὁ Στήβ καὶ ἡ Μαγκνταλένα.

27. Ο Στήβ τραγουδά το «Hurdy Gurdy Man». Η Μαγκνταλένα ακούει.

28. Η Κάρολα εύλογει την ένωση του Στήβ και της Μαγκνταλένα (Κούρτ Βάιλ-Μπρέχτ).

29. Ο Στήβ, η Κάρολα και η Μαγκνταλένα σκύβουν μπροστά στο είδωλο.

30. Σε μιὰ Ισπανική χουέργκα, η Κάρολα και η Ρίτα χορεύουν ένα βάλς το οποίο είναι αφιερωμένο στη Βιέννη.

31. Σαν φυματική πόρνη, η Κάρολα ξεψυχά στα χέρια των φίλων της.

32. Ο Στήβ και η Μαγκνταλένα λατρεύουν το είδωλο.

33. Επίσης, σαν λεσβία ξεψυχά η Κάρολα μεταξὺ φίλων.

34. Και πάλι ο Στήβ και η Μαγκνταλένα λατρεύουν το είδωλο.

35, 36, 37, 38 Η Κάρολα είναι μόνη. («Και στην ανάγκη και στη συμφορὰ μπορεί νὰ ξερθεῖ ἡ χαρά»)

39. Στολισμένη για μιὰ γιορτή, η Κάρολα περιμένει το Στήβ. Έρχεται.

40 Σε μιὰ τραγική ὄπερα, περιμένει η Κάρολα την εκδίκηση του αγαπημένου της.

41. Η Μαγκνταλένα γεμάτη φρίκη ρίχνεται στο ἔδαφος.

42. Η Κάρολα, με ἔνδυμα χοροῦ, βηματίζει πάνω κάτω.

43. Μέσα ἀπὸ μιὰ σκοτεινὴ πόρτα ἔρχεται ἡ Μαγκνταλένα.

44. Ἐνῶ ἡ Μαγκνταλένα ἀφοσιωμένη στήνει αὐτί, ἡ Κάρολα ἀπαγγέλει ἕνα κείμενο τοῦ Λαμαρτίνου.

45. Λάγνα κείται ἡ Κάρολα ἀνω σ' ἕνα κάδισμα μιᾶς αἰθουσᾶς γιορτῆς.

46. Μιὰ πόρτα: ἔρχεται ἡ μαγκνταλένα.

47, 48, 49, 50, 51. Για πέμπτη φορὰ προσπαθεῖ ἡ Κάρολα νὰ πείσει τὸ Στήβ: «Ἐξαρτάται πάντα ἀπ' τὴν παιδικὴ ἡλικία τῶν ξένων»**

52. Η Κάρολα φοβάται για τὸν ἔρωτα της. Στέκεται μονάχη της, πάνω σὲ μιὰ μεγάλη σκηνή. Η Ρίτα ἔρχεται και τῆς ψυθιρίζει κάτι σχετικὰ στὸ αὐτί, ἀλλὰ εἶναι πιὰ ἀργά.

53. Σε μιὰ σκοτεινὴ πόρτα ἐμφανίζεται ἡ Μαγκνταλένα.

54. Η Ρίτα παρατηρεῖ μιὰ σκηνή στὴν ὁποία ἡ Μαγκνταλένα σκύβει πάνω ἀπ' τὴ γυμνὴ πλάτη τοῦ Στήβ.

55. Ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ὑμνεῖ ἡ Κάρολα τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα.

56. Η Ρίτα βλέπει ὅτι ἡ Μαγκνταλένα φιλάει τὴ γυμνὴ πλάτη τοῦ Στήβ.

57, 58. Ἐρεθισμένη ἀπὸ κάποιον ἄγνωστο ναρκωτικὸ ἡ Κάρολα ὠθεῖ τὸ Στήβ και τὴ Μαγκνταλένα στὸ παράφρονα ρυθμὸ ἑνὸς βάλς.

59. Ο Στήβ, ἡ Μαγκνταλένα και ἡ Κάρολα κάνουν μιὰ πεζοπορία πιασμένοι ἀγκαλιέ.

60. Ἐκτὸς ἑαυτοῦ, ἡ Μαγκνταλένα προσεύχεται μπροστὰ στὸ εἶδωλο, τὸ ὁποῖο ὁ Στήβ και ἡ Ρίτα πέταξαν μπροστὰ στὰ πόδια της.

61. Σαν φετιχίστρια τοῦ πετσιοῦ, ἡ Κάρολα τραγουδάει ἕνα σκληρὸ τραγούδι.

62. Η Κάρολα προσμένει τρέμοντας τὸν ἔραστή της: ἔρχεται.

63. Η Μαγκνταλένα, ἀναστατωμένη ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴ σκιά, ἐπιδίδεται σὲ μιὰ ἀκροβατικὴ καλλιτεχνικὴ ἀσκηση.



64. Η Κάρολα ντυμένη σὰν τὴν Ἄννα Μπολένα τοῦ Ντονιτσέτι προχωρᾷ ἀπὸ τὸ ἡμίφως στὸ φῶς.

65. Η Κάρολα σκεπτικὴ κάνει μερικὰ βήματα μπροστὰ.

66. Η Κάρολα ἀπαγγέλει ἕνα τραγούδι. Η Μαγκνταλένα κι ἡ Ρίτα εἶναι τρυφερές.

67. Η Μαγκνταλένα διευθύνει ἕνα κονσέρτο με τὸ Στήβ και τὴν Κάρολα σύμφωνα με μιὰ μελωδία ποὺ δὲν ἀκούγεται.

68. Η Μαγκνταλένα κινεῖται μέσα σὲ μιὰ γαλήνια ἔκσταση.

69. Τουναντίον ἡ Κάρολα ὑποφέρει κάτω ἀπ' τὸ ρυθμὸ μιᾶς ξένης δύναμης.

70. Η Κάρολα παραγμένη μέχρι παραφροσύνης ἀπὸ τὴν ἀγογορία τοῦ Στήβ. Αὐτὸς τρώει ἕνα κομμάτι ψωμί.

71. Η Κάρολα και ἡ Ρίτα μαγεμένες ἀπὸ τὴν ἐξουσία τοῦ εἰδώλου βαδίζουν ἐναντία στὸ σκοπὸ τους.

72. Ἐνας ξένος δέχεται τὴν ὑπερβολικὴ λατρεία τῆς Μαγκνταλένας και τῆς Ρίτας.

73. Η Κάρολα τραγουδάει ἕνα τραγούδι τοῦ Κούρτ Βάιλ. Η Μαγκνταλένα και ἡ Ρίτα κάνουν ἔρωτα.

74. Τὸ γυμνὸ στήθος τοῦ Στήβ σημαίνει για τὴν Μαγκνταλένα τὸ πᾶν. («Ἡ ζωὴ μου για τὴν κεφαλὴ αὐτοῦ τοῦ νεαροῦ ζητιάνου»)

75. Μὲ ἕνα χορὸ μεγάλης τρυφερότητας ὁ Στήβ και ἡ Ρίτα ἀποδεικνύονται καλοὶ ἔραστες.

76. Ο Στήβ, ἡ Κάρολα και ἡ Μαγκνταλένα θέλουν νὰ πᾶνε και οἱ τρεῖς στὴν κοντινὴ πόλη.

77. Η Κάρολα καταλαμβάνεται ἀπὸ μιὰ μυστηριώδη ὄρμη νὰ χορεύει. Μεταφερμένη ἀπὸ τὸ Στήβ και τὴ Μαγκνταλένα στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, ἀπομένει σὲ μιὰ πόζα, ἡ ὁποία τονίζει περισσότερο τὴν ὁμορφιά της.

78. Η Κάρολα χορεύει πολὺ ἀργὰ σὲ μιὰ συμμετρικὴ προοπτικὴ. Ο Στήβ τὴ συνοδεύει με τὴ κιθάρα.

79. Η Μαγκνταλένα ἀκούει ἕνα τραγούδι ὑψηλῆς ἔντασης για τὴ λατρεία τοῦ εἰδώλου.

80. Μὲ ὅλη της τὴ δύναμη, ἡ Κάρολα προσδίδει ἔκφραση σ' αὐτὸ τὸ τραγούδι χορεύοντας.

81. Σε ἀπόλυτη ἔκσταση ἡ Μαγκνταλένα πέφτει στὸ ἔδαφος μπροστὰ στὸ τρομερὸ εἶδωλο.

82. Η Κάρολα χορεύει. Η Μαγκνταλένα κι ὁ Στήβ τὴν ἀγγίζουν.

83. Μὲ αἰγυπτιακὴ ἡδυπάθεια ὁ Στήβ σταυρώνει τὰ χέρια μπροστὰ στὸ κορμὶ του.

84. Η Κάρολα χορεύει. Ὅταν ἡ Μαγκνταλένα και ὁ Στήβ τὴν ἀγγίζουν παγώνει και παραλύει.

85. Η Κάρολα ἀστράφτοντας ἀπὸ εὐτυχία χαιρετᾷ τὴ Ρίτα ἡ ὁποία τὴν προσμένει.

86. Τὸ παράλυτο κορμὶ τῆς Κάρολας μεταφέρεται ἀπὸ τὸ Στήβ και τὴν Μαγκνταλένα στὸ βάθος τῆς σκηνῆς.

87. Η Μαγκνταλένα χαιδεύει γλυκὰ τὰ μαλλιά τῆς Κάρολας, ἡ ὁποία πέθανε σὰν ἀρχαία χριστιανή.

88. Τὸ κορμὶ τῆς Κάρολας ἀποτίθεται ἀπὸ τὸ Στήβ και τὴν Μαγκνταλένα στὸ ἔδαφος.

89, 90. Ἐνῶ ὁ Στήβ και ἡ Μαγκνταλένα περπατοῦν πίσω της για νὰ τῆς ἀποδώσουν τὶς τελευταῖες τιμές, ἡ Κάρολα ἀναγκάζεται και πάλι ἀπὸ αὐτοὺς νὰ μείνει παράλυτη.

ΤΕΛΟΣ

* Σ.Μ.: ἰταλικά στὸ κείμενο
** Σ. Μ.: ἀγγλικά στὸ κείμενο



«Οι πιο άπλες κινήσεις του σώματός μας είναι, για κείνον που τις μελετά, αινίγματα τόσο δισηπλίτα, όσο και η σκέψη.»
Μαρκήσιος Ντέ Σάντ

Σκοπός αυτού του σημειώματος δεν είναι μόνο η πληροφόρηση του ελληνικού κοινού για έναν σκηνοθέτη¹ τόσο σημαντικό και παρ' όλη αυτά τελείως άγνωστο στον τόπο μας, αλλά και η προτροπή προς τις κάθε λογής αίδουσες τέχνες, λέσχες, Ίνστιτούτα κ.λ.π. να παρουσιάσουν επιτέλους δείγματα της δουλειάς του Γερμανού δημιουργού, που από καιρό αποτελεί μία από τις πιο δυνατές προσωπικότητες στο χώρο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όπως άλλοτε ο Γκοντάρ. Από την άλλη πλευρά, θέλουμε να εκφράσουμε την όρεξή μας και την έκπληξή μας για την ολοκληρωτική άποσιώπηση του ονόματος του Σρέτερ από τον Χάιντς Ράτσακ στη διάλεξη που έδωσε το καλοκαίρι του 1972 στο Ίνστιτούτο Γκαίτε με σκοπό να μας ενημερώσει αντικειμενικά σχετικά με την πορεία του νεότερου γερμα-

νικού κινηματογράφου.² Έλεγε π.χ. ο Ράτσακ: «Όταν μιλάμε για τάσεις, στο σύγχρονο κινηματογράφο, έννοοῦμε φυσικά επιδιώξεις, προθέσεις και όχι κάτι τελειωμένο. Κάτι που συμβαίνει και βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη, δεν μπορούμε να το κρίνουμε σαν συγκεντρωμένο σύνολο.»³ Απέφυγε, έτσι κοινότυπα, να πάρει θέση πάνω στο πρόβλημα του γερμανικού κινηματογράφου, εν όνοματι μιάς δημοσιογραφικής ενημέρωσης (πολύ λειψής άλλωστε) άραδιαζε ονόματα και τάσεις, βάζοντας στο ίδιο σακί σκηνοθέτες σαν τον Στράουμπ, τον Μούρς, τον Λίλιενταλ, τον Φασμπίντερ και τον Σάαφ, με την γνωστή μέθοδο της άστικης εκλεκτικιστικής κριτικής. Συνέχιζε έτσι να τρέφει την τεχνητή κι από καθορισμένα συμφέροντα συντηρούμενη σύγχυση σχετικά με το παρόν και το μέλλον του γερμανικού κινηματογράφου. Είναι βέβαια πολύ εύκολο ν' αναπολούμε νοσταλγικά τη «χρυσή εποχή» του προπολεμικού γερμανικού κινηματογράφου (Λάνγκ, Μουρνάου κλπ..) και ν' άπωθοῦμε στο όνομά της, τη δουλειά του σημερινού κι-

του
Νίκου Λυγγούρη

1. Προσοχή να μη συγχέεται το όνομα του Βέρνερ Σραίτερ με τ' όνομα του Μπαρμπέτ Σραίτερ.

2. Η διάλεξη αυτή με τίτλο *Νέες τάσεις στο σύγχρονο γερμανικό κινηματογράφο* βρίσκεται δημοσιευμένη στο τεύχος 22 του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* (σελ. 8-15).

3. Ο Δρ. Χάιντς Ράτσακ είναι διευθυντής της Ακαδημίας Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Βερολίνου και διευθυντής της ταινιοθήκης της πόλης.

νηματογράφου που πάει κόντρα στις μικροαστικές ελπίδες των περισσότερων ἐστὲν κινηματογράφου και τις φοβίες μας μπροστά στην ανάδυση ενός πραγματικά πολιτικού προοδευτικού κινηματογράφου. Και εύκολο είναι, να υποτασσόμαστε στις απαιτήσεις και τις ιδιοτροπίες των μεγάλων κινηματογραφικών εταιριών και της τηλεόρασης, ή όποια πολύ συχνά, βοηθώντας τους νέους κινηματογραφιστές, αποτελεί ταυτόχρονα και τροχοπέδη στις προσπάθειες που γίνονται μέσα από αυτήν να ξεπεραστούν τα όρια της παραδοσιακής και της άστικης ταινίας.

Η στή κριτική των μεγάλων αντιδραστικών δημοσιογραφικών συγκροτημάτων, που θάβουν, στη κυριολεξία (μ' ελάχιστες εξαιρέσεις) αξιόλογες νέες γερμανικές ταινίες. Με τον Ζάν Μαρι Στράουμπ, τον Βέρνερ Σρέτερ, τον Ρόζα φόν Πρόουνχάιμ, τον Γκύντερ Πετερ Στράσεκ, τον Γκέρχαρντ Τύουρινγκ κ.ά. έχει ήδη εμφανιστεί στη Γερμανία, εδώ και καιρό, το πραγματικό «νέο κύμα» της, που απέχει παρασάγγας από κείνο τὸ ρεύμα τοῦ ψευτομοντερνισμού, (Άλεξάντερ Κλοῦγκε, ὁ Φασμπίντερ, Ράιτς, Σλαϊντορφ, Σαμόνι, Χέρτσογκ κ.λ.π.) Ἐναμφισβήτητα ὁ Στράουμπ και ὁ Σρέτερ ἀποτελοῦν τις πιο προχωρημένες μορφές μιάς πρωτοπορείας, ή όποια πολλά δανείστηκε ἀπό τὸ καλλίτερο μέρος τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου (Γκοντάρ), και ή όποια μάχεται σήμερα ἐναντία, ὄχι μόνο στο περιεχόμενο, ἀλλά και στις μορφές τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου. Και ἄς μὴ γελιομάστε: τὸ Χόλλυγουντ, ὅσο και ἂν τὸ ἀκοῦμε δεξιά και ἀριστερά, δὲν ἔχει πεθάνει· κι οὔτε θὰ πεθάνει φυσικά για πολὺ καιρὸ ἀκόμα, ὅσο και ἂν οἱ κρίσεις τὸ χτυποῦν και ή σαπίλα του ἔχει πιά ἀρχίσει νὰ διαφαίνεται αἰσθητά. Δὲν σκοπεύουμε νὰ ἀσχοληθοῦμε ἐδῶ με αὐτὸ τὸ πρόβλημα, παρὰ μόνο μερικά, ὅπου δηλαδὴ τὸ ἀπαιτεῖ τὸ θέμα μας.

Ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ πάρει μιὰ πολὺ λειψή ἰδέα ἀπὸ τὸ μικρὸ σενάριο τῆς *Νουβράτζια* που δημο-

σιεύουμε ἐδῶ, σχετικά με τοὺς θεματικούς καθορισμοὺς τῆς φιλικῆς πρακτικῆς τοῦ Σρέτερ. Θὰ προσπαθήσουμε παρ' ὄλη αὐτὰ σύντομα νὰ σκιαγραφήσουμε τέτοιους ἄξονες. Ἐτσι στὸ *Γουίλλου Σπρίνγκς* τὰ πρόσωπα κινοῦνται σ' ἓνα μυστικὸ και ἔρημο τόπο τῆς Ἀμερικῆς· κοιτᾶζονται, μιλοῦν ρητορικά, μεταβάλλονται, δροῦν. Κινήσεις, βλέμματα, τραγούδια ἐγγράφουν κάτι που τὸ Χόλλυγουντ ἀπέκρυψε: τὸν ἐρωτισμὸ σὲ ὄλη του τῆ *σωματικῆ* διάσταση: Δὲν ἀγάπησα ποτὲ κανέναν ἐκτὸς ἀπὸ τὸ παιδί που πέθανε μέσα μου, *πρωτοῦ* προλάβει νὰ γεννηθεῖ.», λέει ή Κριστίν στὸν Μίχαελ, και περιγράφοντας τῆ Μαγκνταλένα λέει: «Ἡ ὁμορφιά τοῦ προσώπου τῆς εἶναι ή ὁμορφιά τοῦ πόνου» κλπ, κλπ. Τὴν ἐπιστροφή τῆς Ἰλας στὸν ἀρχαῖο ἀτομικὸ ἔρωτα τιμωρεῖ ή Μαγκνταλένα με τὸ θάνατο τῆς ἀγαπημένης. Συνέπεια: ἐγκαταλείπει τὸν τόπο αὐτὸ σαν ἁγία. Στρέφεται στὴν Κουλτούρα. Μουσικῆ ἀπ' τὸ *Φάουστ* τοῦ Γκουνὼ κλείνει τὸ φιλμ. Στὸν *Βομβαρδιστῆ Πιλότο* οἱ τρεῖς ἡρωίδες (Κάρλα, Μάσα, Μαγκνταλένα) ἔχουν ἀφιερῶσει τῆ ζωὴ τους στὴ λατρεία αὐτοῦ Τέχνης και δὲν προδίδουν αὐτὸ τους τὸ ἐπάγγελμα σὲ πείσμα ὄλων τῶν τρομακτικῶν χτυπημάτων τοῦ πεπρωμένου. Τὰ τρία κορίτσια δὲν ἔχουν τύχη με τοὺς ἄντρες: Ὁ ἀγαπημένος τῆς Κάρλας (ὁ ἴδιος ὁ Σρέτερ), μόλις ἐμφανίζεται, πεθαίνει. Ἡ Μαγκνταλένα εἶναι ἐρωτευμένη με τὸ Χίτλερ και μάλιστα τόσο πολὺ, που ὅταν φτάνει ή εἶδηση τοῦ θανάτου του (ή Ζάρα Λεάντερ τραγουδᾷ τότε τὸ *Μαῦρο Ἄγγελο*) ρίχνεται κατευθεῖαν στὰ νερά, ὅπως συνήθιζε νὰ κάνει ή ἀγαπημένη καλλιτέχνης τοῦ Χίτλερ, Κριστίνα Ζέντερμαουμ· ἀργότερα ἐμφανίζονται ἀμερικάνοι πιλότοι, τῶν ὁποίων ὁ ἔρωτας προκαλεῖ συμφορές και καταστρέφει τῆ καριέρα τῆς Κάρλας. Ὅσο για τῆ Τέχνη που ὑπηρετοῦν τὰ κορίτσια, αὐτὴ εἶναι ή ὁπερέτα. Ὅταν ή ὑπέροχη και μακάρια ἐποχὴ τῆς χιτλερικῆς τέχνης τελειώνει, τὰ κορίτσια ἐξακολουθοῦν τῆ δράση τους στὴν Ἀμερικῆ, ναυαγοῦν ὄμως και γιορτάζουν πίσω στὴ παλιὰ καλὴ Εὐρώπη, σὲ ἓνα κλάμπ ἀμερικανῶν ἀξι-

ωματικῶν: Ἡ Κάρλα τραγουδᾷ Βάγκνερ, ἡ Μαγκνταλένα δείχνει ἓνα χορδὸν με φίδακα καὶ ἡ Κάρλα με ροῦχα ναύτη κελαιδᾷ Λέχαρ. Ἡ ἐγκυμοσύνη τῆς Κάρλας φέρνει συμφορὰ.

Στὸν *Θάνατο τῆς Μαρίας Μαλιμπράν*³ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ φιλμ ἀποτελεῖται ἀπὸ γκρό πλάνα γυναικείων προσώπων μακιγιαρισμένων με τὸν τρόπο τῆς προπολεμικῆς ἐποχῆς· γεμάτα πόνο καὶ ἀγωνία τὰ πρόσωπα δακρῦζουν, μιλοῦν ἀπαγγέλον, ἐκπέμπουν φλογερές, σατανικές, ἀθῶες καὶ γελοῖες ματιές. «Τὰ φαινόμενα περνοῦν. Ἀναζητῶ τοὺς νόμους» τσιτάρει ἡ Κάουφμαν τὸν Λωτρεαμὸν καὶ ξαφνικὰ ὅλα ἀλλάζουν. Γυναικες παίζουσαν μπροστὰ σὲ κατεβασμένες κουρτίνες ἐνὸς ἀδειου θεάτρου, βουβούς, τραγικούς ρόλους· οἱ ἠθοποιοὶ σκορπιζονται μαγικά στὰ θεωρεῖα μᾶς ὅπερας, ἐνῶ εἰκόνες σὲ στυλ κλισέ τεμαχίζουσαν τὸ ὅλο φιλμ καὶ τονίζουν τὴν ἐκπληκτικὴ του ὁμορφιά, αὐτὴ πού μᾶς ὁδηγεῖ στὸ νὰ λέμε: «τόσο ὁμορφο, ἀδύνατο νὰ εἶναι ἀληθινό.» Κατόπιν ἡ Μαγκνταλένα ἀπαιτεῖ ἀπ' τὴ Κριστίνα νὰ τῆς δώσει τὸ μάτι τῆς: Πραγματικὰ τὸ καταπίνει. Ἐνα θαῦμα ξαφνικὰ συμβαίνει κι ἡ Κριστίνα στὴ μέση μᾶς ἀλλόκοτης ἀρχετυπικῆς σκη- νῆς ξαναβρίσκει τὸ φῶς τῆς. Οὐρανοὶ καὶ δειλινὰ κλείνουν τὴ ταινία μπογιατισμένα με μῶβ, κόκκινο καὶ χρυσὰ χρώματα, ἐνῶ ρομαντικές καὶ παθιασμένες μουσικὲς μᾶς ὁδηγοῦν στὴν ἀποθέωση τοῦ κοινού καὶ τοῦ στερεότυπου.

Τὸ ἔργο τοῦ Βέρνερ Σρέτερ ἐγγράφεται στὴ σειρά τῶν «καταραμένων»⁴ τοῦ πολιτισμοῦ μας: Σάντ, Μπατάιγ, Ζενέ, Ἄρτώ, Λωτρεαμὸν. Καὶ γιὰ τὴ κατανόηση τῆς σημασίας του, θάπρεπε, ἴσως, νὰ τὸ δοῦμε σὰν ἓνα ἔργο «ὀρίων», με τὴν ἔννοια πού ἔδωσε στὴ λέξη αὐτὴ ὁ Φίλιπ Σόλλερς: σὰν ἓνα ἀποκλεισμό, ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ, τῶν περιοχῶν πού πάντα ἀποτελέσαν ἓνα *σκάνδαλο* ἢ μιὰ *ὑπέρβαση* τῆς: μυστικισμός, τρέλα, ἐρωτισμός, λογοτεχνία, θάνατος. Καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι στὴ προβληματικὴ τοῦ Σρέτερ πού ἔχει σὰν ὑπόβαθρο τῆς

τὸν ἐρωτισμό, ἐγγράφονται διαδοχικὰ ὅλες αὐτὲς οἱ ἀπαγορευμένες καὶ δυσανάγνωστες γιὰ τὸ πολιτισμὸ μας περιοχές. Ἐξ ὑπαινιχτοῦ με με δυὸ λόγια τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς προβληματικῆς πού ὁ Σόλλερς τόσο ὀρθὰ ἐπεσήμανε, πράγμα πού μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἐπιχειρησοῦμε ἐδῶ ἀπλὰ μιὰ περίληψη τῶν θέσεων του. Ὁ φυσιολογικὸς καὶ ὁ καλλιεργημένος ἄνθρωπος τοῦ πολιτισμοῦ μας ἔμαθε νὰ ἀπομακρύνει, με μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ κίνηση, πραγματικότητες ἐνοχλητικὲς γι' αὐτόν, ὅπως εἶναι ὁ θάνατος, ὁ μυστικισμός, ἡ γραφή, τὸ μήκατοικίδιο ζῶο καὶ ἡ αἰσχύρτητα. Προτίμησε νὰ ἐγκατασταθεῖ σ' ἓνα καθησυχαστικὸ χῶρο, ὅπου πράγματα ὅπως ἡ σκέψη, ἡ ψυχὴ, ὁ νοῦς, ὁ λόγος, ἡ ὁμορφιά, ἡ ἔκφραση κλπ. ἱεροποιήθηκαν καὶ λατρεύθηκαν, με ἀποθέωση τους τὸ ἄτομο καὶ τὸ ἀντικείμενο. Ἱστορικὰ τὸ «ζωῶδες», τὸ «αἰσχύρό», «ἡ θυσία» (ἐνὸς ζώου ἢ ἐνὸς ἀνθρώπου), οἱ παρεκκλίσεις στὸ ἐσωτερικό τῆς θρησκείας καὶ ἡ χρῆση τῆς γλώσσας ὀνομάστηκαν «τρέλα», ἢ «ἐρωτισμός» καὶ ἀποτέλεσαν πραγματικὸς χῶρους - ταμποῦ, τὶς ἄκρες τοῦ πατριαρχικοῦ καὶ λογοκεντρικοῦ πολιτισμοῦ μας. Τὸ πέραςμα, ἀπὸ τὸν ἀσυνεχῆ κόσμο τῶν ἀτόμων καὶ τῶν πραγμάτων, στὸ *συνεχῆ* κόσμο τοῦ θανάτου τῆς βίας καὶ τῆς ἐπανάστασης ἀποκρῦπτει τὸ θεμελιακὸ παιχνίδι τοῦ ἀπαγορευμένου καὶ τῆς παράβασής του. Ἡ ἐποχὴ μας πιστεύει ἀφελῶς ὅτι ἐπιτέλους ὅλα τὰ ἀπαγορευμένα ἔχουν ἀρθεῖ καὶ ὅτι ὁ πόθος κατέβαλε τὸ χῶρο του. Ἡ νεοκαπιταλιστικὴ κοινωνία μέσα ἀπὸ τὴ χρῆση τῶν ναρκωτικῶν, στὴν προσπάθεια «ἐπιστροφῆς στὴ φύση», στὴν ὑλοποίησι ὅλων τῶν ἐπιθυμιῶν μας θαρρεῖ ὅτι ἐπιτέλεστηκε ἡ παράβαση τοῦ ταμποῦ, τοῦ ἱεροῦ καὶ τοῦ κατεστημένου: ἢ «σεξουαλικότητα δὲν εἶναι πιά μυστήριο», ἀκοῦμε συχνά. Ἐγινε λοιπὸν «φυσικὴ»; Ὁχι, βέβαια, γιὰτι κάθε παράβαση, ἀν θέλει νὰ λέγεται τέτοια, ὀφείλει νὰ αἰρεῖ τὸ ἀπαγορευμένο *δίχως νὰ τὸ ἐξαλείφει*: ἀπαγορευμένο δίχως παράβαση εἶναι ψευδο-ἀπαγορευμένο καὶ παράβαση δίχως ἀπαγορευμένο εἶναι ἢ φαντασματικὴ καὶ νευρωτικὴ ψευδο-παράβαση τῶν μοντέρνων

3. Ἀναφέρεται στὴ γαλλίδα μετζο-σοπράνο τοῦ 19ου αἰῶνα, πού πέθανε ἀπὸ τὴν ἐξάντληση πού ὀφειλόταν στὸ ὅτι τὸ κοινὸ ἀπαιτοῦσε συνεχῶς νὰ τραγουδᾷ. Ὁ πατέρας τὴν παρακολουθεῖ ἀπ' τὰ παρασκήνια με ἓνα μαχαίρι, ἀπειλώντας ὅτι ἀν δεῖξει σημεῖα ἀδυναμίας θὰ τὴ σφάζει.

4. Με τὴ μεγάλη διαφορά ὅτι τὸ σημερινὸ ἰδεολογικὸ κλίμα δὲ τὸ ἀπορρίπτει με βίαιο τρόπο (Σάντ) ἀλλὰ ἢ τὸ τυλίγει στὴ λήθη ἢ ἀντίθετα τὸ μυθοποιεῖ μέσα σὲ μιὰ τυφλὴ ἀφομοιωτικὴ κίνηση: αὐτὸ κάνουν οἱ ὑστερικοὶ ὁπαδοὶ τοῦ Σρέτερ σήμερα.

5. Οἱ ταινίες τοῦ Σρέτερ ἔχουν σὰν ἥρωες, τρελοῦς, ἄγιους, καλλιτέχνες, ἐγκληματίες, ἀναρχικούς, αἰμομίκτες, ἐραστὲς, πόρνες, καὶ μεγαλοφυῖες.

καιρῶν, ἢ ὅποια δὲν παύει νὰ εἶναι ἢ ἄλλη ὄψη τοῦ ἀπαγορευμένου, ἢ τυφλὴ τοῦ ἄρνηση. Μία ὑλιστικὴ καὶ ἀνατρεπτικὴ παράβαση ὀφείλει νὰ συνειδητοποιεῖ καὶ νὰ γκρεμίζει τὶς προϋποθέσεις κάθε ἀπαγορευμένου, ἢ τυφλὴ τοῦ ἄρνηση. Μιὰ ὑλιστικὴ καὶ ἀνατρεπτικὴ παράβαση ὀφείλει νὰ συνειδητοποιεῖ καὶ νὰ γκρεμίζει τὶς προϋποθέσεις κάθε ἀπαγορευμένου. Δηλαδή: τὴ *συμβολικὴ λογικὴ* πού διέπει τὴ δομὴ τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ. Τὶς ἐπιστημονικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ρίζες τοῦ δυτικοῦ «ὀρθολογισμοῦ», με μέσο μιὰ ἐπιστήμη πού θὰ στηρίζεται στους «τρελοῦς», τοὺς «ἄγιους», τοὺς «ἐγκληματίες», τοὺς «ἠθοποιοὺς»⁵ κλπ. Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ φτύσουμε με ἀγῆδια τὸ ἀπαγορευμένο ἢ νὰ τὸ βεβηλώσουμε, ὅπως ἀρέσκειται τώρα τελευταῖα νὰ κάνει ἡ ἀστικὴ «πρωτοπορεία» (Φερέρι, Ράσελ, Φελλίνι...) Ἡ ἀστικὴ αἰσχύρτητα δὲν σκανδαλίζει φυσικὰ κανένα: ἱκανοποιεῖ μόνο τὸ ναρκισσομὸ τοῦ μικροαστοῦ θεατῆ, ὁ ὁποῖος ἀποδέχεται ἀμέσως τὴ κοινὰ ἀποδεκτὴ ἡδονὴ τοῦ σκανδάλου. Ἐκεῖνο πού

ἔχει σημασία εἶναι νὰ παραβιαστεῖ ἢ ἀστικὴ ἰδέα τοῦ ἀπαγορευμένου, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀστικὴ ἰδέα τῆς αἰσχύρτητας πού τὸ ἀρνεῖται, με μέσο μιὰ γραφὴ τοῦ σκανδάλου καὶ τοῦ ἀνομολόγητου πού ἀνατρέπει τὶς κάθε λογῆς Αἰτίας πού τὸ ἐγκαθίδρυσαν σὰν τέτοιο: νόμος, μέτρο, δίκη, ταυτότητα, πατρικότητα, ἀλήθεια, εἶναι, Θεός, νόημα, σημασία, γραμματικὴ. Δηλαδή ὁ νόμος τοῦ πόθου, ὁ νόμος τῆς κοινωνίας καὶ ὁ νόμος τῶν λέξεων.

Ὁ Σρέτερ ἐπανεγγράφοντας τὸ μελόδραμα τῆς δυτικῆς τέχνης καὶ μάλιστα στὸ τόπο ὅπου αὐτὸ βρῆκε τὴν ἀποθέωση του, τὴν ὄπερα καὶ τὸ θέατρο, ἐπιχειρεῖ ἴσως τὴ πιὸ φανερὴ ἀπόπειρα γιὰ τὴ δημιουργία ἀκριβῶς μᾶς γραφῆς σκανδαλιστικῆς, αἰσχύρτης, μὴ-ἀφηγηματικῆς, ὑπερβολικῆς καὶ καθαρὰ σωματικῆς. Ἡ ἐγγραφὴ τοῦ μελοδράματος ὑπὸ τὴ μορφὴ εἰκονιστικῶν, ρητορικῶν καὶ μουσικῶν κλισέ σημαίνει ξεκάθαρα ὅτι οἱ ταινίες του δὲν σκοπεύουν νὰ «καταστρέψουν» τὸ μελόδραμα σὰν εἶδος καὶ ἰδεολογία, ἀλλὰ νὰ τὸ μυθοποιήσουν, *ἀν αὐτὸ εἶναι δυνατό.*



(Der Bomberpilot) Ὁ Βομβαρδιστῆς πιλότος ἐγγρωμῆ 72 λεπτά, 1970. Γυρίστηκε σὲ πέντε ἡμέρες στὴ Χάιδελβέργη. Θέμα: Οἱ τραγικὲς συμφορὲς τριῶν τραγουδι-στριῶν πού ἀφιέρωσαν τὴ τέχνη τους στὸ Χίτλερ, στὸν ἔρωτα καὶ στὸ καλὸ τῶν συναθρώπων του. Παιζοῦν: Μ. Μοντετσούμα, Κ. Ἀουλάουλου, Μάσα Ἐλμ, Β. Σραίτερ. Μουσικὴ: Λίστ, Στράους, Βέρντι, Σιμπέλιους, Μότσαρτ, Μπίζε, Ρίξνερ, Βάγκνερ, Λέχαρ, Μπερνστάιν, ἰταλικά καὶ γερμανικά τραγούδια καὶ γερμανικά τραγούδια τῶν Ἴνακας.

‘Ο Φλωμπέρ, λέει ο Μπάρτ, ήθελε να γκρεμίσει το μύθο και γι’ αυτό οικοδόμησε πάνω του έναν άλλο. ‘Ο Σρέτερ απλούστατα δείχνει ότι η δημιουργία ενός δεύτερου τεχνητού μύθου είναι μερικά δυνατή. Κι αυτή ή εν μέρει «άποτυχία» εγγράφει την τραγωδία και την κωμωδία, το γελοίο και το σοβαρό ταυτόχρονα, και στην ίδια περιοχή, έτσι πού να μένουμε απόλυτα άμηχανοί μπροστά στη «πρόθεση» του δημιουργού και να μη ξέρουμε αν πρέπει να γελάσουμε ή να κλάψουμε. Η άρνηση της τάφρου πού χωρίζει, στη κουλτούρα μας, τους δύο όρους κάθε αντίφασης, και ή όποια δεν συγχωνεύει τους δύο όρους σε έναν, συναντιέται μόνο στο χώρο του άσυνειδητου, καθώς σημείωσε ο Φρόυντ. Και ή κυριαρχία του Σρέτερ πάνω στην έγγραφη της άποτυχίας της απόλυτης μυθοποίησης μάς φαίνεται σχεδόν σαν *συνειδητή*. Χάσματα και πτώσεις, σκισίματα και ραψίματα, κενά και συμπαγή, άποστασιοποίηση και ταύτιση, όλα τα σημεία μιάς γραφής φαίνονται να κυριαρχούνται από το σκηνοθέτη: όπως στο «κλασικό» χολλυγουντιανό κινηματογράφο (Λάνγκ, Χίτσκοκ...) ο σκηνοθέτης κυριαρχούσε απόλυτα πάνω στα σημεία του και πανυγηρικά μετέτρεπε το θέμα των ταινιών του άκριβώς στην εικονογράφηση αυτής της κυριαρχίας.

Κι αν αυτό γινόταν πάντα μέσα από τον κώδικα ενός παιχνιδιού, γιατί ή κυριαρχία έμφανιζόταν πάντα μασκαρεμένη σαν ένα παιχνίδι (κάτι το τυχαίο, άρα μιά μη-κυριαρχία) στο Σρέτερ *έπιστρέφει* μνημειακά ο ίδιος κώδικας, ή έννοια του παιχνιδιού, το χόλλυγουντ οί έρωτες, τα λόγια, τα βλέμματα, ή σκηνή. Άλλα αυτή ή έπιστροφή εκείνου πού ο κλασικός κινηματογράφος άπέριψε: το σώμα σαν έρωτική περιοχή, ή εικόνα του κι ο ήχος του, ή κίνησή του στο χώρο, οί δυνατότητες του να γράφει τα ίχνη του μέσα στο φιλικό πεδίο δίχως να το θολώνει και να τα μασκαρεύει. Όπως ένα ιερογλυφικό πού μάς εισάγει στη σκηνή του πόθου και των άντικειμένων του. Η είσοδο ή του σώματος σαν έρωτογενούς πεδίου. παραγωγού

ύλικών και σημασιοδοτικών προϊόντων (δάκρυα, βλέμμα, περιτύωμα, λόγος, σέξ, έρωτικά όργανα, σεξουαλική σημαίνοντα...) είναι σκανδαλώδης και αίσχρη. ‘Ο έρωτισμός φέρνει τη σφραγίδα του περάσματος άπ’ το ζωο στον άνθρωπο και μεταβάλλει τον άνθρωπο σε ένα ζωο πού δεν παραμένει πιά «άπαγορευμένο» μπροστά στο θάνατο και τη σεξουαλική ένωση. Τείνουμε να πιστέψουμε ότι ή έπιστροφή του άπωθημένου στο Σρέτερ εγγράφεται σαν «κυριαρχημένη», και αυτό (σε αντίθεση με σκηνοθέτες όπως ο Μπερτολούτσι κι ο Φερέρι) έπιτρέπει στις ταινίες του μιά γραφή πού δεν ύπακούει στην ύστερία και στο σύμπτωμα, και πού οί έντυπώσεις της δεν εγγράφονται μέσα σε μιά κίνηση μιάς νέας φειχοποίησης⁶. Και άκριβώς έδω, στο ότι ο Σρέτερ περισσότερο από κάθε μοντέρνο κινηματογράφο έπαναγράφει τόσο μαζικά και άποφασιστικά τους κώδικες του Χόλλυγουντ, της όπερας, του θεάτρου, της ποίησης της κλασικής και αρχαίας ρητορικής, της ρομαντικής μουσικής, του καμπαρέ, του «πορνό», του χριστιανικού «μελό» και των κοσμολογικών σεξουαλικών μυθολογιών, δηλαδή όλο εκείνο το προ- φιλικό ύλικό από το όποιο τρέφεται κάθε δημιουργός, του επέτρεψε να πάει πολύ μακριά και να συναντήσει τις ρίζες μιάς μη-έκφραστηκής και μη διαθρωμένης κουλτούρας, ένα πολιτιστικό «έκτός», πού δευτερογενώς μετασχηματίζεται σε ιδεολογικό και πολιτικό «έκτός». Άπό τη μιά άπέφυγε το σκόπελο πάνω στον όποιο προσέκρουσε (και ναυάγησε) ο Γιάντσο, δηλαδή την παραγνώριση του προ-φιλικού ύλικού, και από την άλλη άγγιξε τις προ-λογικές, ύλικές συνθήκες σκέψης και ένα είδος απόλυτου και διαρκούς άθείσμου, πού κατά το Νίτσε είναι μιά μορφή «δεύτερης άθωότητας»: όλα είναι τραγικά άθωα στη φιλική-πρακτική του Σρέτερ. Όπως ή ιδέα του σώματος, αυτού του τόπου του πόθου και του όνειρου, του οργανικού και του συνεχούς. Το σώμα είναι, σε μάς, αυτό πού πάντα είναι «περισσότερο» από μάς, αυτό πού σκοτώνει μέσα μας την ίδια του την άναπαράσταση. Κι ή σάρκα σε σχέση με το κλειστό

και άρμονικό σώμα του ιδεαλισμού άναπαριστάνει μιά άπρόσωπη πληθωρικότητα, την έκφραση μιάς άπειλικής σεξουαλικής έλευθερίας, το μοναδικό παραπέμπον των παραβιάσεων του κλασικού λόγου από μιά σωματική γραφή. Αυτή την άξια έχουν τα δίχως «νόημα» δάκρυα των ήρωίδων, τα στρώματα του μακιγιάζ, τα βλεφαρίσματα, τα τρεμουλιάσματα, τα παγωμένα και φλογερά βλέμματα, ή μιμική και το στιλιζάρισμα του κορμού, ή γυμνότητα και το ρούχο, ο χορός και τα μαρόσουρα φιλιά, οί κωδικοποιημένες άφύσικες κινήσεις, τα άνατιολόγητα χάρδια και οί τελετουργικές στάσεις, τα περάσματα από τη σεμνότητα στους ξεδιάντροπους βιασμούς, οί άσεμενες και προκλητικές έπαφές, οί αίσχρες οικιότητες των προσώπων, αυτό το άκόλαστο παιχνίδι του καρναβαλιστικού στοιχείου πού άποτελούσε πάντα στόχο της έκκλησίας και της «ήθικης». Το ζευγάρι άξιοπρέπεια/αίδώς βιάζεται κυριολεκτικά μέσα σε μιά άναδιπλασιασμένη κίνηση σκισίματος, όπου ή σκέψη παρεμβάινει σαν ίχνος του ίδιου του σκισίματος. Όργανο για αυτή τη γραφή του πόθου είναι το γυναικείο κορμί, μεταμφιεσμένο (οί γυναίκες ύποδύονται συχνά άντρικούς ρόλους) ή μή: φειχ, πόρνη, παρθένα, μητέρα, σύζυγος, έρωμένη, λεσβία, χριστιανή και πάντα

άπαγορευμένη, όριο ενός συστήματος και μιάς γραφής. Και κάτι περισσότερο: έπανεγραφή της γυναικας-μύθου, της στάθ. Η Μαγκνταλένα Μοντετσούμα είναι μιά «πραγματική στάθ» πούχει τη καταγωγή της στη Νητριχ’ και στις ήρωίδες του Σάντ. Παραβιάζοντας το Νόμο κι άντιθέτοντας στον λόγο (discours) μιά διαρκή «έγκληματική» πρακτική, άποδιωργανώνει, με μέσο μιά σεξουαλική δαπάνη, την άρετή και την όμορφιά, άπογυμνώνει το σώμα από τις σημασίες του και το χειρίζεται μέσα στη ριζική του ύλικότητα, το «άνοιγει» το κάνει να άνθίσει, όπως έλεγαν οί αρχαίοι μεξικάνοι. Η άτέλειωτη διαστροφή του λόγου και του νοήματος πραγματοποιεί έτσι συγκεκριμένα, ένα είδος «πνευματικότητας»: την ίδια τη θεωρητική σκέψη: «Η Διαστροφή είναι ή ίδια ή θεωρητική σκέψη, δηλαδή ότι για αυτήν είναι ο λόγος κάθε πρακτικής πραγματοποίησης» (Φ. Σολλέρς: «‘Ο Σάντ μέσα στο κείμενο», στο «Η γραφή και το πείραμα των όρίων»).

Άλλα πλευρά του Σρέτερ: ή συγγένεια ανάμεσα στο «άγιο» και στο «ήδονικό» πού άμφισβητεί τον παραδοσιακό ούμανισμό και έγγραφει την άλλη σκηνή του μυστικισμού, ή όποια φαίνεται νάναι ο τόπος ενός «άμεσου» περάσματος στη θεωρητική και πρακτική

archived issues
Kinimatografos
phs.uoa.gr/angl...

(Willow Springs)
Γουίλλου Σπρίνγκς έγχρωμη, 78 λεπτά, 1972/73. Κάμερα β. Σραίτερ.
Παίζουν: Μ. Μοντετσούμα, Κριστίν Κάουφμαν, Μιχαήλ ‘Ο Ντάνιελ, ‘Τα φόν Χάσπεργκ.
Μουσική: Καμίλ Σαίν-Σάνς, Γκουνώ (Φάουστ)
Δε Άντριους Σίστερς.
Γυρίστηκε στο Γουίλλου Σπρίνγκς και στην έρημο Μογιάβε, κοντά στο Λόζ Άντζελες και είχε αρχικά σαν βάση τη ζωή της Μαίριλιν Μονρόε.
Παραγωγή: Β. Σραίτερ, κατ’ έντολή του Β’ προγράμματος της γερμανικής τηλεόρασης.



γνώση· κι ή ένδειξη μιās θέσης άποχωρισμένης από τη σημαίνουσα διάρθρωση τής γλώσσας μας. Αυτό τó άναλυτικό ξεγύμνωμα τού έρωτισμού και τού μυστικισμού άναποδογυρίζει τις ιδεολογικές προϋποθέσεις, πάνω στις όποιες ή κουλτούρα μας μάς έμαθε να τούς διακρίνουμε: άπαγορευόντάς μας να γελάμε με τó θάνατο, κάνοντας τήν ήδονή άντικείμενο άστειϊσμού. Θεμελιώνει αυτό πού ό Σολλέρς όνομάζει «τραγική γραφή», ουσία τού έργου τού Σρέτερ. Ό έρωτισμός άντιμετωπισμένος σοβαρά και τραγικά⁸ άναπαριστάνει μία άνατροπή. Αύτη τήν άνατροπή άναλαμβάνει ή γραφή, σάν *ύπέρβαση* κάθε κλειστού γλωσσικού συστήματος, σάν διαμελισμός τού κόσμου και κατάφαση τού άνείπωτου, διάθλαση και διασκορπισμός τού έπίσημου, φωτεινή δύναμη τής αισχρότητας. Καμμία εικόνα, κανένα σημείο δέν θεωρείται πιά άνώτερο από τά άλλα, ούτε είναι πόλος ή σκοπός τους: κανένας πιά λόγος ής μεταφυσικής, και κάθε σύστημα μορφικών σχέσεων, κάθε διαδικασία *άνταποκρίνεται σέ μία ύπέρβαση*, ή όποια θανατώνει κάθε λογική και θεμελιώνει τó ποτσές.

Τό φιλικό κείμενο έξωτερικεύει τó σώμα, τά προϊόντα του και τά όργανά του και έγγράφει τó λόγο, όχι ένός άστου πού άπαρνιέται θεαματικά τά ταμπού του, όχι ένός καλλιτέχνη κυρίαρχου μιās «σανδαλιστικής» γραφής, αλλά τó λόγο ένός *αίχρου κυρίαρχου*, ό όποιος άπέχει πολύ από αυτό πού οί άστοι θεωρούν κανονική αισχρότητα. Η πρακτική αύτη μέσα σέ μία κοινωνία, πού δέν πραγματοποιήσε ακόμα τόν οικονομικό και πολιτικό της μετασχηματισμό, άποτελεί ένα ίσχυρότατο άνατρεπτικό όπλο, τó μοναδικό «έκτός» τής ιδεολογίας τής. Γιατί, άνατρέπει διαλεκτικά αύτη τήν ιδεολογία ή όποια σέ γενικές γραμμές τοποθετεί τó υποκείμενο σέ θέση ύπεροχής σέ σχέση με τά σημαίνοντα προϊόντα του (τó σώμα, τά οικονομικά προϊόντα) και γιατί φέρνει αυτό τó υποκείμενο άντιμέτωπο με εκείνο τó πεδίο, πού άποτελεί άντικείμενο παραγνώρισης και άπόρριψης: τήν άστική οικονομία και σεξουαλικότητα. Έπισημαίνουμε έδώ, κλείνον

τας τó εισαγωγικό αυτό σημείωμα, όρισμένες ακόμα σταθερές τού έργου τού Σρέτερ, πού δυστυχώς άπαιτούν χώρο και κυρίως τήν έπαφή τού έλληνα θεατή με αυτό:

1. Μιά όλόκληρη δουλειά πάνω στή σχέση τού ήθοποιού με τόν σκηνοθέτη, ή όποια δείχνει τόν ήθοποιό ξεκάθαρα σάν άντικείμενο πόθου τού δημιουργού και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για τήν έγγραφή τού Σρέτερ σάν *πραγματικού* παραγωγού τής φιλικής άπεικόνισης μέσα στα πλαίσια τής.

2. Μιά τέτοια διάταξη τών μορφών, πού να μάς κάνει να πιστεύουμε (άφελώς), ότι μιιά νέα κυριαρχία έρχεται στό φώς, ή όποια έπαναγράφει τή κυριαρχία τών κλασικών «μαίτρ» πάνω στό ύλικό τους. Η νέα αύτη κυριαρχία πού προαναγγέλθηκε ήδη στόν Γκοντάρ, πάυει πιά να καταγγέλει τó εικονιστικό κλισέ σάν ένα ψευτοδήθεν, τó άναλαμβάνει πλήρως με όλο του τó «σημαντικό» φορτίο κι άντι να τó παρωδεί, τó *ξαναχρησιμοποιεί*. Κι άκριβώς έδώ βρίσκεται τó πρόβλημα πού μάς άπασχολεί σχετικά με τó Σρέτερ: μέσα σέ ποιά προοπτική έγγράφεται αύτη ή χρησιμοποίηση σήμερα, άν όχι σέ εκείνη πού όδηγεϊ στήν ούτοπία τού να πιστέψουμε ότι ένας ού-τοπικός κινηματογράφος είναι σήμερα δυνατός; Παρόμοια με τήν ούτοπία (τή μή-έπιβεβαιωμένη) μιās τυφλής έμπιστοσύνης στήν ψυχαναλυτική θεωρία στις σημερινές ιδεολογικές συνθήκες. Άλλά, άκριβώς αύτά τά όριακά έρωτηματικά μάς δίνουν ήδη τó βάρος τού έργου τού δημιουργού. Άς θέσουμε τó πρόβλημα διαφορετικά: Άν σήμερα ακόμα κάθε μορφή καλλιτεχνικής και σημαίνουσας πρακτικής ύπακούει (δέν μπορεί παρά να ύπακούει) στήν «κυριαρχία» τών σημείων από μέρος τού δημιουργού,⁹ και άν από τήν άλλη πλευρά στό έργο τού Σρέτερ (και τού Στράουμπ και τού Όσιμα...) κάθε σημείο είναι ίσοδύναμο με τά άλλα, δίνοντάς μας τήν έντύπωση ότι τίποτα δέν παρεμβαίνει στή διαδικασία δόμησης τους (άρα ότι δέν ύπάρχει καμμία κυριαρχία), αυτό δέν μπορεί παρά να όφείλεται σέ μία παραγωγική αντίφαση, από τή στιγμή πού οί κώδικες τού παιχνιδιού ύπεισέρχονται όλόκληρωτικά

8. «Κάθε πεπωμένο είναι σοβαρό, ακόμη και τó κωμικό· τραγικό και γοητευτικό», λέει ό δημιουργός σέ μιιά συνέντευξη του. Και να σκεφτεί κανείς ότι οί ταινίες του θεωρήθηκαν παρωδίες!

9. Ό Σρέτερ δήλωσε πολλές φορές ότι δέν καταλαβαίνει ό ίδιος τó νόημα τών ταινιών του. Άσυνείδητα πλησιάζει έτι τó πρόβλημα τής «γνώσης» τού φιλικού άπ' τόν δημιουργό του, όπως στό κλασικό κινηματογράφο, όπου ό δημιουργός δέν ήξερε όλα όσα έλεγε (άλλά τó νόμιζε). Άντίστροφα έδώ ό δημιουργός νομίζει ότι δέν ξέρει τίποτα άπ' όσα λέει, αλλά αύτη ή πεποίθηση του κρύβει άδέξια τήν γνώση αύτης τής «άγνοιας». Τό ζήτημα είναι βέβαια γενικότερο και καθολικότερο: ούτως ή άλλως ό δημιουργός δέν μπορεί να γνωρίζει τά πάντα για τή ταινία του στό πεδίο τής άρθρωσης και τής έπαναγραφής τών σημειόντων, αλλά κάλλιστα στό επίπεδο τού νοήματος.

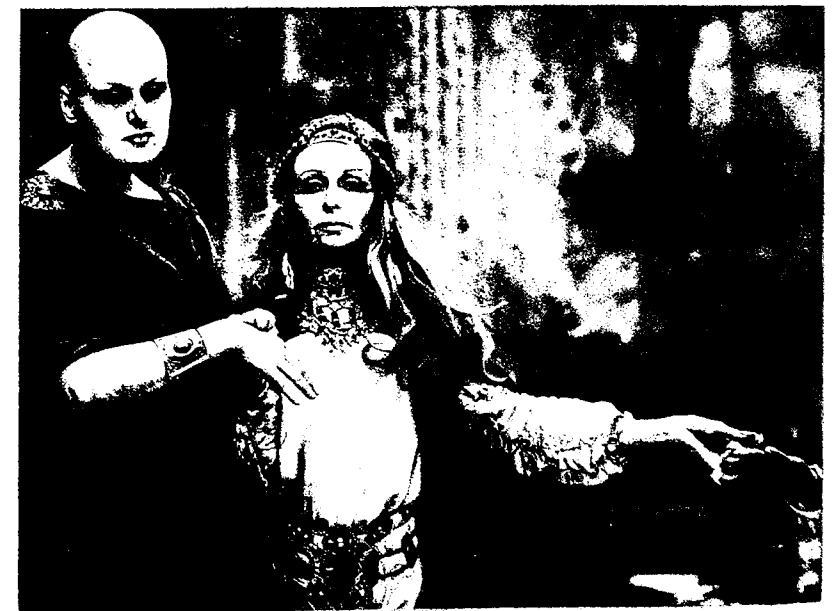
10. «Σχετικά με τή Τελετή» (βλ. Σ.Κ. άρ. 27/28, σελ. 27 - 35).

11. βλ. Πασκάλ Μπονιτσέρ «Σχετικά με τή Τελετή».

στή φιλική πρακτική, μασκαρευόντας ίσως έτσι τó γεγονός τής «μη κυριαρχμένης κυριαρχίας», όπως θά όνόμαζε κανείς τó είδος τής μορφοπλαστικής τής καινούργιας κινηματογραφικής γενιάς: κάθε κυριαρχία δέν μπορεί παρά να προχωρεί *μασκαρεμένη* κάτω από τή μορφή τού παιχνιδιού (όπως στό Λάνγκ και τó Χίτσκοκ...), τó ξέρουμε. Και άκριβώς τέτοιες αναλογίες (;) με τή πρακτική τής «κλασικής» έποχής τού κινηματογράφου μάς κάνουν πολλές φορές (ίσως άδικα) να θεωρούμε τó μοντέρνο κινηματογράφο σάν ένα νέο είδος άδιεξόδου. Άλλά, αύτά δέν μπορεί παρά να είναι εικασίες (πού ίσως να κρύβουν ένα καινούργιο άκαδημαϊσμό από μέρος μας), μιιά πού τά έρωτηματικά μας και οί άπορίες μας άνανακλούν σαφώς τήν άναπόφευκτη «σύγχυση» μέσα στήν όποια βρισκόμαστε σχετικά με καλλιτεχνικά προϊόντα σύγχρονα με μάς. Με προϊόντα πού ίσως άπαιτούν άνάλογους μετασχηματισμούς στις θεωρίες (μαρξιστικές, ψυχαναλυτικές...), με τις όποιες τά κρίνουμε, μιιά πού πολλές φορές τά ίδια φέρνουν μέσα τους τούς πυρήνες νέων θεωρητικών πρακτικών.

3. Μιά συστηματική δουλειά πάνω στή σκηνή (θεατρική / κινηματογραφική), τόσο προχωρημένη, πού θαρρούμε ότι δέν συναντιέται

εύκολα στό μοντέρνο κινηματογράφο. Ίσως, στό Στράουμπ. Η έπιστροφή τής θεατρικής σκηνης, μεταφορικά, (χώροι συμβολικοί πού περικλείονται από όρατες γραμμές και έμπόδια), αλλά κυρίως μετωνυμικά ή κυριολεκτικά (ή δράση έκτυλίσσεται σέ θέατρα και όπερες) τί άλλο σημαίνει παρά ότι ή σκηνοθεσία περνάει κρίση στις μέρες μας και ότι τó θέατρο είναι για τούς δημιουργούς μιιά πιθανότητα άναγέννησης τών μορφών (όπως τó τονίζει ό Π. Μπονιτσέρ¹⁰). Ό Σρέτερ άντιστρέφει τούς όρους τού θεάματος· έτσι π.χ. στή *Σαλώμη* ή ήρωίδα βρίσκεται στά *σκαλοπάτια* τής θεατρικής σκηνης, ενώ ή κάμερα είναι στήμενη εκεί πού άλλοτε βρισκόταν ό ήθοποιός: στή σκηνή. Στήν *Μαλιμπράν* ή ήρωίδα παίζει *μπροστά* από τις κατεβασμένες κουρτίνες και όχι μέσα στή σκηνή, ενώ άλλοι ήρωες τοποθετούνται στις θέσεις τών θεατών. Μά αυτές οί άντιστροφές δέν γίνονται με τόν εύκολο και, μακάρια άθώο, έντυπωσιασμό, (βλ. τó Άντεργκράουντ), αλλά με έπαναληπτικό, διακοπτόμενο, άποσπασματικό και σοφά μετρημένο τρόπο, παράγοντας μιάν έντύπωση βαθμιαίας και συνεχώς έντεινόμενη ρήξης τού θεατρικού κώδικα, ένός ύπολογισμένου διασκορπισμού τών σταθερών του και μιās έπίμονης παραβίασης τών



(*Salome*) Σαλώμη έγχρωμη, 81 λεπτά, 1971, γυρίστηκε στό Μπασιμπέκ τού Λιβάνου σέ 21 μέρες με βάση τó έργο του Όσκαρ Ουάιλντ. Παίζουν: Μάσα Έλμ (Σαλώμη), Μ. Μοντετσόμα (Ηρώδης), Έλεν Ουιλάουφ (Ηρώδιδας). Μουσική: Στράους, Βάγκνερ κ.ά. Παραγωγή: IFAGE κατ' έντολή τού Β' προγράμματος τής γερμανικής τηλεόρασης (180.000 μάρκα).

ίπαγορευμένων του. Τὰ παρασκήνια και τὰ θεωρεία δέν παίρνουν λογισμὸν τῆ θέσης σκηνης, ἀλλὰ ἐγγράφονται σάν *παραπληρώματα* τῆς, τόποι πού τὴν ἐνοχοποιοῦν, τὴν κωδικοποιοῦν σὲ ἀφόρητα ἐνοχλητικὸ βαθμὸ, ὥσπου νὰ τὴν ὀδηγήσουν στὴν ἀργὴ τῆς ἐκ-πτώσεως.

4. Μιά δουλειά πάνω στο *μουσικό κείμενο*, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ ἴσως τὸν ἄξονα ἀναφορᾶς τοῦ φιλμ: ἓνα ἀσυνείδητο μηχανισμό πού παράγει τὶς εἰκονιστικὲς μορφές. Ἡ ἐπιανεγραφή τῆς ἰταλικῆς ὀπερας χρησιμεύει σάν ὄπλο γιὰ τὴν ἀποδόμηση τοῦ συστήματος τῆς ἀφήγησης και γιὰ ταυτόχρονη ἀπελευθέρωση ἐνὸς μορφικοῦ θησαυροῦ πού τὸ σύστημα περιόριζε. Ἐπὶ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ὀπερα ὑπερμυθοποιεῖ καθαρὰ τὸ ρόλο τοῦ Σρέτερ, τοῦ μύθου του (ὁ καλλιτέχνης) και τῆς παράνοιάς του (ὁ ἠθοποιός). Καὶ θὰ θέλαμε πολὺ νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ ἐγγραφή αὐτὴ δέν σημαίνει κάποια *πρόθεση* τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀναγνωριστῆ σάν τέτοιος (σάν καλλιτέχνης, σάν κυρίαρχος), και νὰ δείξει μεταφορικά τὴ τοποθέτηση του μέσα στὴν ἱστορική σκηνή· ἀλλὰ ὅτι δείχνει τὴ διαλεκτική ἀλληλεξάρτηση τοῦ μύθου και τῆς παράνοιας μὲ τέτοιο τρόπο, πού ἡ θέση τοῦ ἠθοποιοῦ νὰ καταρρακῶνει τὸ μῦθο τοῦ δημιουργοῦ και νὰ παράγει στὴ θέση του ἓνα εἶδος «μυθικοῦ» και ἀπειροῦ κειμένου χωρὶς ἀρχὴ και τέλος, μέσα στο ὁποῖο ὁ δημιουργὸς εἶναι ἓνα ὑλικὸ προϊόν, ὅπως και τὸ ἔργο του. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀποφυγὴ τοῦ καλλιτέχνη, νὰ καθορίσει σκηνακὰ τὴ θέση του δέν μπορεῖ παρὰ νὰ ὀδηγήσει σὲ μιὰ *δευτερογενῆ* πολιτική τέχνη (Ἄρθρῳ) και ὄχι σὲ μιὰ ἄμεση κοινωνική ἀνάλυση (Μπρέχτ, Στράουμπ).

5. Μιά δουλειά πάνω στο *Ἄνομα* (τοῦ ἠθοποιοῦ, τῆς ταινίας...), τὸ ὁποῖο δέν ἔχει ἀναγνωρισμὸ παραπέμπων: *Ἄργιλα*, *Νούράζια*, *Ἄϊκα Κατάπα*, *Ἄνγκλια*, *Ἄουλάουλου* κλπ εἶναι ἀπλᾶ σημαίνοντα πού «κάτι μᾶς θυμίζου», δηλ. πού τὸ σημασιόμεινον τους χάνεται διαρκῶς. Πολλὲς ἀνοησίες εἰπώθηκαν, γιὰ τὸ τί σημαίνει π.χ. *Ἄϊκα Κατάπα*. Εἶπαν μερικοί, ὅτι εἶναι ὄρακιό ἐλληνικό ὄνομα, ἄλλοι τούρκικο, και πᾶει λέγοντας. Ὁ ἴδιος ὁ δημιουργὸς

δέν γνωρίζει. Γιατί φυσικά αὐτὴ ἡ τάση πρὸς τὸ μασκάρωμα τοῦ ὀνόματος δέν εἶναι ἡ ἀπαρχὴ μιᾶς νέας μυθολογίας (προσωπικῆς ἢ ὀποιας ἄλλης), ἀλλὰ ἔχει μιὰ πολὺ συγκεκριμένη λειτουργία: Ἐπὶ τῆς μιᾶς καταστρέφει τὸ ὄνομα, σάν αἰτία τῆς ὑπαρξῆς τοῦ προσώπου και τῆς ταινίας, και ἀπὸ τὴν ἄλλη δέν τὸ τοποθετεῖ μέσα σὲ μιὰ διάσταση συλλογικοῦ ἀσυνείδητου, ὅπου ἡ «ταινία χωρὶς ὄνομα» θάταν ἀντανάκλαση κάποιου ψυχικοῦ ἀρχέτυπου· ἀντίθετα, τὰ ὀνόματα αὐτὰ εἶναι «προσωπικά» βιώματα τοῦ ὑποκειμένου τῆς ταινίας (τοῦ σκηνοθέτη) και ἐγγράφουν ἀκωδικοποιητὲς μορφές, κιναισθησιακοὺς ρυθμοὺς) πού παράγονται ἀπὸ ἀσυνείδητες παρορμήσεις και πού σάν ἰδεολογικὲς ἀναφωνήσεις ἀνήκουν στο διάστημα μιᾶς «σαρκικῆς» ὑλικῆς γραφῆς. Γραφῆς πού διασχίζει τὴν ταινία κάθετα και ὀριζόντια, ξεσκίζοντας τὶς μορφικὲς τῆς μήτρες και φέρνοντας στο φῶς τὸ σκοτεινὸ, πρωτεϊκὸ και θολὸ στοιχείο, ἀπ' τὸ ὁποῖο πηγάζει κάθε σημαση. «Μέσα στὴν ἱστορία, ὅπως μέσα στὴ φύση, ἡ σαπίλα εἶναι τὸ ἐργαστήρι τῆς ζωῆς. (Μάρξ)».

6. Μιά δουλειά πάνω στὶς κινήσεις τῶν σωμάτων, ἡ ὁποία σχετίζεται βέβαια μὲ τὴν «αἰσχροτήτα» μέσα στὴν ὁποία τὸ κορμὶ παίρνει τὴν ἄξια του και τὴ σημασία του. Ἐδῶ ἀρκοῦμαστε μόνο στο νὰ σημειώσουμε ὅτι οἱ ἀπόλυτα μη-ἐκφραστικὲς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν (ἀλλὰ και ἡ μονότονη, ἀργὴ προφορὰ τοῦ λόγου, ἡ οὐδετεροποίηση τῆς φωνῆς) μᾶς παραπέμπουν σὲ πρακτικὲς πού ἀναπτύχθηκαν ἔξω ἀπ' τὰ πλαίσια τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ: γαπωνέζικη κουλτούρα μεξικάνικη τέχνη κλπ. Ὁ ὑποβιβασμὸς τοῦ κορμοῦ (πού πάντα σάν ἱερὸ ἐκλαμβανόταν και ἐκλαμβάνεται) και ὁ ἐκθρονισμὸς του ἀποτελεῖ τὴν προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνάδυση τοῦ θεάτρου τῆς Κίνησης, τὸ ὁποῖο ἐναντιώνεται στο θεάτρο τοῦ Λόγου. Τὸ Θέατρο αὐτὸ κόβει τοὺς δεσμοὺς του μὲ τὸ σκηνογραφικὸ σύστημα τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς και τὸ βιτρούβιανὸ διάστημα και γίνεται ἓνας πᾶν-κλειστὸς τόπος, σὸν ὁποῖο τὰ πάντα γράφονται, ὅπως γράμματα πᾶν σὲ ἓνα χαρτί: κινήσεις, κορμιά,

βλέμματα, λόγια. Δέν εἶναι ἀνάγκη φυσικά νὰ ὑποστασιοποιήσουμε ἐδῶ μιὰ ἰδεολογία τῆς «γραφῆς», λέγοντας ὅτι ὁ κινηματογράφος «πρέπει νὰ γίνει μιὰ γραφῆ» και ἄλλες τέτοιες ἰδεαλιστικὲς προτάσεις, τὴ στιγμή πού οἱ παλιὲς μεγάλες ταινίες (Λάνγκ, Ἄϊξενστάιν, Φόρντ...) παρήγαγαν ἴσως τὴ μόνη πραγματικὴ γραφῆ πού ὀλοκληρώθηκε ἀπόλυτα στον κινηματογράφο, ὄντας ἡ μόνη δυνατὴ. Τὸ νὰ ἀπαιτοῦμε ἀπὸ τὸν κινηματογράφο νὰ γίνει μιὰ «γραφῆ» ὅπως π.χ. ἔκανε ὁ Ρομπέρτ Μπρεσσόν στα κακὰ θεωρητικά του κείμενα (ἀλλὰ και ἄλλοι ὅπως ὁ Ἄστρὺκ...), σημαίνει ἤδη ὅτι ὁ κινηματογράφος «δέν εἶναι γραφῆ», και μᾶς ὀδηγεῖ στὴν ἀντιδραστικὴ θεωρία τοῦ «δημιουργοῦ» πού μπορεῖ νὰ «γράφει» μὲ τὴ κάμερα του σύμφωνα μὲ τὰ κέφια του.

Ἀντίθετα, τὸ πρόβλημα τῆς «γραφικῆς» πρακτικῆς στὶς ταινίες μᾶς ἐνδιαφέρει, στο μέτρο πού αὐτὴ «ἡ γραφῆ» εἶναι ἀπρόσωπη: σειρὰ και ἀλυσίδα ἀπὸ σημαίνοντα πού ὑπακούει σὲ μιὰ ἰδιούτυπη λογικὴ και πού σχετίζεται ἄμεσα μὲ αὐτὸ πού ὀνομάζουμε «σεξουαλικότητα» και «συμβολικό». Ἡ γραφῆ αὐτὴ εἶναι ἡ ἴδια ἡ παρουσία τῆς Ὑλῆς (ἱστορικῆς, ἀσυνείδητης, σαρκικῆς) μέσα σὲ μιὰ καλλιτεχνική πρακτική. Ἐχει ἀνατρεπτικὲς και παραγωγικὲς δυνατότητες,

ἐπεξεργάζεται τὶς μορφές μέσα στὶς ἀντιφάσεις πού τὶς καθορίζουν και κυρίως *ὑπερβαίνει* «τοὺς νόμους τοὺς ὀποίους μιὰ κοινωνία μιὰ ἰδεολογία και μιὰ φιλοσοφία δημιουργοῦν, μὲ σκοπὸ νὰ βρεθοῦν σὲ ὀμόνοια μὲ τὸν ἴδιο τους τὸν ἑαυτὸ, μέσα σὲ μιὰ ἄρμονικὴ κίνησι ἱστορικῆς διαύγειας». (Ρολάν Μπάρτ).

Ὁ Βέρνερ Σρέτερ μᾶς καλεῖ νὰ ἀνακαλύψουμε τὰ «μυστικά» αὐτῆς τῆς γραφῆς και νὰ ἀπολαύσουμε τὴν ἀναμφισβήτητη «μαγεία» ἐνὸς κινηματογράφου τῆς ὑπερβολῆς και τοῦ ἀνείπωτου. και βάζουμε τὴ λέξη μαγεία σὲ εἰσαγωγικά γιὰ νὰ τονίσουμε τὸ χαρακτήρα τῆς τοῦ ἀπρόσιτου και τοῦ μάταιου. Γιὰ νὰ δεῖξουμε τὸ οὐτοπικὸ και σεληνιακὸ στοιχείο ἐνὸς κινηματογράφου χωρὶς ἀρχὴ και χωρὶς τέλος, πού σχηματίζεται «δίχως τὴ παρέμβαση τῶν θεῶν», ὅπως ἔγραψε ὁ Λουκρήτιος.

Καί, πού φαίνεται νὰ ὀλοποιεῖ τὴ ρῆση τοῦ Λωτρεαμόν: «Δέν μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὴν ὀμορφιά τῆς ζωῆς παρὰ μόνο μὲ τὴν ὀμορφιά τοῦ θανάτου. Δέν μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὴν ὀμορφιά τοῦ θανάτου παρὰ μόνο μὲ τὴν ὀμορφιά τῆς ζωῆς».

Νίκος Λυγγούρης
Μόναχο 10.12.74



(Der Tod der Maria Malibran) Ὁ Θάνατος τῆς Μαρίας Μάλμπραν ἔγχρωμη, 104 λεπτά, 1971, γυρίστηκε στὴ Βιέννη, Μόναχο, Σβέτσιγκεν σὲ 35 μέρες, παίζουσι Μ. Μοντετσούμα, Κριστὶν Κάουφμαν, Μανουέλα Ριβὰ κ.ἄ., Μουσική: Μάμς, Μότσαρτ, Μπελίνι κ.ἄ. Παραγωγή: ὀΒ. Στραίτερ κατ' ἐντολή τοῦ Β' προγράμματος τῆς γερμανικῆς τηλεόρασης.

Σ. Μ. 'Αιζενστάιν 'Η μὴ ἀδιάφορη φύση

V

Σ.Μ. 'Αιζενστάιν: 'Αλέξανδρος Νιέφσκι



Τὸ μουσικὸ τοπεῖο (συνέχεια) Τὸ νέο στάδιο τοῦ ἀντιστικτικοῦ μοντάζ

Αὐτὸ ἦταν τὸ πρόσφατο παρελθὸν τοῦ μοντάζ — σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ μορφή, τὶς τάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις¹.

Πιστεύω ὅτι αὐτὸ πού διακρίνει τὸ νέο στάδιο, εἶναι ὅτι γεννιέται κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση μιᾶς ὀπτικοακουστικῆς ὁμογένειας τῆς πολυφωνικῆς ἀρμονίας τοῦ μοντάζ².

Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς νέας «ἀρμονικῆς» ἀντίστιξης — χωρὶς παραδοξότητες καὶ ὑπερβολές — νομίζω ὅτι ἀντανაკλᾷ πιστώτερα ἀπ' ὅτιδήποτε ἄλλο τὴ δραστηριότητα ἐνὸς ἀτόμου μέσα σὲ ἕνα σύνολο, ὅταν οἱ διάφορες ἐνότητες πού συνθέτουν μιὰ κοινωνία ἀναλαβαίνουν ὅλες μαζὶ ἕνα κοινωνικὸ ἔργο, ὅταν ἡ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐνότητες ἔχει συνείδηση τοῦ δικοῦ της δρόμου στὸ πλαίσιο μιᾶς κοινῆς ἀπόφασης γιὰ ἕνα κοινὸ πρόβλημα, ὅταν ὅλοι αὐτοὶ οἱ δρόμοι διασταυρῶνται καὶ συνδυάζονται, κι ὅμως τὸ σύνολο προοδεύει καὶ προχωρᾷ πρὸς τὴν πραγματώση τοῦ καθορισμένου στόχου.

Ἀπὸ πού τὶς ἔχω αὐτὲς τὶς ζωντανές, τὶς χειροπιαστές ἐντυπώσεις; Ποῦ καὶ πότε μπόρεσα νὰ παρατηρήσω μὲ τὰ ἴδια μου τὰ μάτια κινήσεις πού νὰ συνθέτουν ἕνα τέτοιο ὄραμα; Ποῦ καὶ πότε πρωτόνοιωσα αὐτὴ τὴ γλυκεῖα μέθη πού ἔμελλε νὰ μὲ μπολιάσει γιὰ πάντα μὲ τὴ μανία τῆς ἀντίστιξης καὶ μὲ τὸ πάθος γιὰ τὸν Μπάχ;

Δὲν ἦταν στὸ ποδόσφαιρο. Σίγουρα αὐτὸ τὸ παιχνίδι εἶναι τόσο συναρπαστικὸ ἀκριβῶς ἐπειδὴ σ' αὐτὸ ὑλοποιεῖται ἀπόλυτα καὶ δυναμικὰ ἡ ἰδέα τῆς συμμετοχῆς σ' ἕνα κοινὸ ἀγώνα, ἐπειδὴ σ' αὐτὸ ἡ συνεργασία ἀπαιτεῖ νὰ περνάει ἡ ἀτομικὴ πρωτοβουλία — μαζὶ μὲ τὴ μπάλλα — ἀπὸ τὸν ἕνα στὸν ἄλλο ἀπὸ τοὺς μέτοχους τῆς κοινῆς ὑπόθεσης.

Ὅμως, παρ' ὅλα αὐτὰ, ἡ κλίση μου στὴν ἀντίστιξη δὲν γεννήθηκε ἀπ' τὶς ζωηρὲς ἐντυπώσεις τοῦ ποδόσφαιρου, ὅπως ἀποδεικνύουν καὶ οἱ ταινίες μου πού δὲν σημαδεύονται σχεδὸν ποτὲ ἀπὸ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ *δύο δυνάμεις πού παλεύουν μὲ ἰσοδύναμα ὅπλα*.

Σχεδὸν πάντα στὶς ταινίες μου ὑπάρχει μιὰ ἐνότητα πού τὴν ἐνισχύουν τὰ χτυπήματα μιᾶς ἐξωτερικῆς ἐπίθεσης — τὰ βήματα τῶν στρατιωτῶν στὰ σκαλοπάτια τῆς Ὀδησοῦ, ἡ «προβολή» τῶν τευτόνων ἵπποτων ἢ τὰ στίφη τῶν βογιάρων πού ρίχνονται στὸν ἀγώνα ἐναντία στὸ ἔργο τοῦ Ἴβαν τοῦ Τρομεροῦ.

Δηλαδή — δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τὴν πάλη *δύο δυνάμεων* ὅσο γιὰ τὴ σύγκρουση ἀντιθέσεων μέσα σ' ἕνα καὶ μόνο θέμα.

Δηλαδή — δὲν πρόκειται τόσο γιὰ Μπετόβεν ὅσο γιὰ Μπάχ.

Ὅπωςδήποτε, φαίνεται καθαρὰ ὅτι αὐτὸ πού μὲ ἐνθουσίασε δὲν ἦταν τὸ ὄραμα μιᾶς σύγκρουσης ἀνάμεσα σὲ *δύο ἀρμονικὰ σύνολα* πού τὸ ἕνα ἐπιτίθεται στὸ ἄλλο, ἀλλὰ μάλλον ἡ συνεκτικότητα ἐνὸς καὶ μόνο συνόλου πού ἐνοποιεῖται μέσα ἀπὸ τὴν πραγματώση ἐνὸς κοινοδημιουργικοῦ ἔργου.

1. Βλ. Σ. Κ. '75, ἀρ. 4, σελ. 73-82.

2. Μήπως πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ὁμαλὴ ἐξέλιξη πού παρουσιάστηκε στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, ὅταν ἡ ἀρμονικὴ γραφὴ ἦρθε νὰ ἀντικαταστήσει τὶς ἀρχές τῆς πολυφωνικῆς (σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.).

Νά πῶς ἔγινε.
Καί ἡ ἐντύπωση μοῦ ἔχει μείνει ζωντανή σά νάταν σήμερα.

Ὁ σταθμὸς Ἴζόρα...
Ὁ Νέβα ποταμὸς...
Τὸ '17...
Στρατιωτικὴ σχολὴ μηχανικοῦ.
Τὸ στρατόπεδο.
Ἀσκήσεις.
Οἱ σχεδίες!

Σὰ νάταν σήμερα θυμᾶμαι τὴ ζέστη.
Τὸν καθαρὸ καιρὸ.
Τὴν ἀμμουδερὴ ὄχθη τοῦ Νέβα.
Τὴ μυρμηγγιὰ τῶν νεοσύλλεκτων!
Κινεῖνται σὲ καθορισμένες τροχιές.
Μὲ μελετημένες κινήσεις, μὲ ὑπολογισμένες ἐνέργειες, φτιάχνουν τὴ γέφυρα πὸν μεγαλώνει κανονικά, πὸν πασχίζει ἄπληστα νὰ διασχίσει τὸ ποτάμι.

Βρίσκομαι κάπου ἐκεῖ στὴ μέση τῆς μυρμηγγιάς.
Πάνω στοὺς ὤμους-τετράγωνα δερμάτινα ἔδρανα.
Πάνω στὰ τετράγωνα ἔδρανα στηρίζονται οἱ ἄκριες ἅπ' τὸ κατὰστρομα τῆς γέφυρας.

Καί μέσα στὴν τέλεια μηχανὴ πὸν συνδέτουν αὐτὲς οἱ σιλουέτες πὸν πηγαινοέρχονται, αὐτὲς οἱ σχεδίες πὸν φτάνουν, αὐτὰ τὰ βαρεῖα μαδέρια πὸν περνᾶνε ἀπὸ σχεδία σὲ σχεδία, ἢ αὐτὸ τὸ λεπτὸ παραπέτο ἀπὸ παλαμᾶ-ρια -

εἶναι ὠραία καὶ εὐχάριστα νὰ τρέχεις σὰν «ἀεικίνητο» ἀπὸ τὴν ὄχθη πὸν ἀπομακρύνεται πρὸς τὴν ἄκρη τῆς γέφυρας πὸν πάει ὄλο καὶ πιὸ πέρα!

Ὁ αὐστηρὰ ὑπολογισμένος γιὰ τὴν κατασκευὴ τῆς γέφυρας χρόνος, ἀποσυντίθεται στὰ δευτερολέπτα πὸν διασκοῦν οἱ μεμονωμένες ἐργασίες, ἀργές ἢ γρήγορες, συνδυασμένες ἢ διαχωρισμένες,

καὶ θάλεγε κανένας ὅτι ὁ ρυθμὸς τῆς πορείας αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν στὸ χρόνο, χαράσσεται στὸ χῶρο ἀπὸ τὰ ἴχνη πὸν ἀφήνουν οἱ μετακινήσεις πὸν συνδέονται μ' αὐτές.

Οἱ μεμονωμένες ἐργασίες χάνονται μέσα σ' ἓνα καὶ μόνο κοινὸ ἔργο, καὶ τὸ ὄλο δίνει μιὰ ἐκπληκτικὴ αἰσθησιὴ ἀντιστικτικῆς ἐνορχήστρωσης τῆς διαδικασίας συλλογικῆς οἰκοδόμησις καὶ δημιουργίας.

Καί ἡ γέφυρα μεγαλώνει, μεγαλώνει.
Δρασκελίζει ἄπληστα τὸ ποτάμι.
Τεντώνεται πρὸς τὴν ἀπέναντι ὄχθη.
Οἱ ἄνθρωποι πηγαινοέρχονται.
Πηγαινοέρχονται οἱ σχεδίες.
Ἦχουν οἱ διαταγές.
Τρέχει ὁ δείκτης τῶν δευτερολέπτων.
Τί ὄμορφα, πὸν εἶναι!

*Ὅχι, δὲν ἦταν οἱ ὑποδειγματικὲς κλασικὲς σκηνοθεσί-ες, δὲν ἦταν οἱ ἀναλύσεις ἀξιόλογων παραστάσεων, δὲν ἦταν ἡ συνθετικὴ μιὰς ὀρχηστρικῆς παρτιτούρας οὔτε οἱ πολύπλοκες κινήσεις ἐνὸς μπαλλέτου, δὲν ἦταν ἀκόμα οὔτε ἓνας ποδοσφαιρικὸς ἀγώνας πὸν μ' ἔκανε νὰ νοιώσω γιὰ πρώτη φορὰ αὐτὴ τὴ γλυκεῖα μέθη: ἦταν ἡ ὁμορφιὰ τῶν σωμάτων πὸν μὲ κινήσεις ποικιλόρυθμες ζωγράφιζαν πάνω στὸ χῶρο, ἦταν τὸ παιχνίδι τῶν διατεμνόμενων τροχιῶν, ἦταν ἡ δυναμικὴ, ἡ ἀδιάκοπα μεταβαλλόμενη, μορφή τῆς σύνθεσης αὐτῶν τῶν περιελί-ξεων — πὸν συνέκλιναν σὲ στιγμιαία ἰδιότυπα σχέδια γιὰ

Θωρηκτὸ Ποτέμκιν: ἡ κηδεῖα τοῦ Βακού-λιντσουκ



Θωρηκτὸ Ποτέμκιν: ἡ κηδεῖα τοῦ Βακού-λιντσουκ



νὰ διασκορπιστοῦν καὶ πάλι σὲ χωριστὲς καὶ ἀσύνδετες ὁμάδες.

Μιὰ γέφυρα ἀπὸ σχεδίες πὸν δρασκελίζει τὸν πλατὺ Νέβα ἀκουμπώντας στὶς ἀμμουδερές ὄχθες του, μ' ἔκανε νὰ ἀνακαλύψω γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ γοητευτικὴ κλίση πὸν δὲν ἔμελλε νὰ μ' ἐγκαταλείψει ποτὲ πιά!

Ἐκεῖ, μοῦ φανερώθηκε σὲ ἀρχέγονη μορφή αὐτὸ πὸν ἔμελλε νὰ γεννήσει τὸ πάθος μου γιὰ τὴ σκηνοθεσία.

Στὸ θέατρο, ἡ σκηνοθεσία ἦταν πάντα καὶ εἶναι ἀκόμα σήμερα τὸ ἐκφραστικὸ μέσο πὸν προτιμῶ. Ὅμως ἡ σκηνοθεσία εἶναι τὸ πρῶτο, τὸ πιὸ ἀπτό παραδείγμα χῶρο-χρονικῆς ἀντίστιξης. Ὅλες οἱ ἀρχές τοῦ ὀπτικο-ἀκουστικοῦ μοντάζ εἶναι μιὰ σύνθετη ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, πὸν καὶ αὐτὴ ἔπαιξε μὲ τὸν χῶρο, τὸ χρόνο καὶ τὸν ἦχο. Τὴν χειρονομία τὴν ἀντικατέστησε τὸ πλάνο, τὸν τονισμὸ ὁ ἦχος καὶ ἡ μουσικὴ.

Γενικὰ ἡ γοητεία τῆς ἀντιστικτικῆς γραφῆς βρίσκεται στὸ ὅτι ἡ δομὴ τῆς ἔχει μορφή πὸν ἀντανακλᾷ, καὶ μᾶς κάνει νὰ ξαναζοῦμε, τὸ πιὸ ὑπέροχο στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς σκέψης. Δηλαδή, τὸ στάδιο ἐκεῖνο ὅπου ἔχει ξεπερα-στεῖ πιά ἡ ἐποχὴ τῆς μὴ διαφοροποίησης τῆς συνείδησης. Τὸ στάδιο ὅπου ἔχει ἀποκτηθῆ ἡ δυνατότητα ὀριστικῆς διαφοροποίησης, ἡ δυνατότητα νὰ ἀπομονώνεται κάθε ἰδιαίτερο φαινόμενο καθ' ἑαυτό.

Τὸ ἀντιστικτικὸ μοντάζ, σὰν μορφή, φαίνεται νὰ ἀπληγεῖ αὐτὸ τὸ μαγικὸ στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς συνείδη-σης, ὅπου ἀφοῦ ἔχουν πιά ξεπεραστεῖ νικηφόρα τὰ δύο προηγουμένα στάδια, τὸ σύμπαν, πὸν τὸ εἶχε ἀποδιαρ-θρώσει ἢ ἀνάλυση ξαναγίνεται ἓνα ὄλο, ζωντανεῖ ξαναποκτώντας ὄλους τοὺς δεσμοὺς καὶ τὶς ἀμοιβαίες σχέσεις τῶν μεμονωμένων μερῶν του καὶ προσφέρει στὴ συνείδηση τὴν πλήρη εἰκόνα ἐνὸς κόσμου πὸν μπορεῖ πιά νὰ γίνε κατανοητὸς συνθετικῶς.

*Ὅπως σὲ ἓνα ὄριμο ἄντρα διατηρεῖται ζωντανή, μὲ μιὰ ἰδιαίτερη θέρμη καὶ συγκίνηση, ἡ ἀνάμνηση τῶν πρώτων «ἀνακαλύψεων» πὸν σημάδεψαν ὄλη τὴ ζωὴ του, ἡ πρώτη νίκη πάνω στὸ ἔντυπο (μπορῶ νὰ διαβάσω!), τὸ πρῶτο συναισθηματικὸ ξύπνημα (μπορῶ νὰ ἀγαπῶ!), οἱ πρώτες φιλοσοφικὲς ἐννοιες πὸν τὸν βοήθησαν νὰ κατα-νοήσει τὸν κόσμο σὰν σύστημα (μπορῶ νὰ γνωρίζω!) — ἔτσι καὶ στὴν τέχνη μᾶς συγκινεῖ πάντα ἐκεῖνες οἱ δομές πὸν τὰ ἰδιαίτερά τους στοιχεῖα θυμίζουν τὰ χαρακτηρι-στικὰ πὸν εἶχαν οἱ διάφοροι σταθμοὶ ἐξέλιξης τῆς συνεί-δησῆς μας.

*Ἔτσι καὶ ἀλλιῶς, μέσα στὸ ἀπτό σύστημα τῆς ἀντιστι-κτικῆς ἀρχῆς διατηρεῖται ὀλοζώντανη ἡ αἰσθησιὴ ἐκείνου τοῦ σταδίου τῆς συνείδησης (εἴτε τῶν λαῶν πὸν φτάνουν σὲ κάποιο ἐπίπεδο ἐξέλιξης, εἴτε τοῦ παιδιοῦ πὸν ἡ ἀνάπτυξή του περνᾶ ἀπ' τὰ ἴδια αὐτὰ στάδια), ὅπου ἡ συνείδηση ἀποκαθιστᾷ γιὰ πρώτη φορὰ τὶς συσχετίσεις ἀνάμεσα στὰ μεμονωμένα φαινόμενα τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἐνῶ ταυτόχρονα νιώθει τὴν πραγματικότητά σὰν ἓνα μέγα, ἐνιαῖο, ὄλο.

Χωρὶς καμιά ἀμφιβολία, σὲ αὐτὸ βρίσκεται ἡ ἐξήγηση τῆς ἔλξης πὸν ἀσκοῦν ἡ πολυφωνία καὶ ἡ ἀντίστιξη καθὼς καὶ ἡ ἐξήγηση τῆς ἔντασης καὶ τῆς ἰδιαιτερότητας πὸν παρουσιάζουν καὶ οἱ δύο τὴν ἐποχὴ τῆς νιότης. Τῆς κάθε νιότης.

Νιότη κοινωνικῆς ἢ ταξικῆς διάπλασης — τότε ἡ πολυφωνία καὶ ἡ ἀντίστιξη ἀποτελοῦν τὴ βάση τοῦ στῦλ μᾶς δεδομένης ἐποχῆς.

Νιότη ενός είδους τέχνης — και τότε ή πολυφωνία και ή αντίστιξη σφραγίζουν τη διαμόρφωση των θεμελιωδών θέσεων που θα καθορίσουν τη μεθοδολογία αυτής της τέχνης για το μέλλον.

Νιότη του καλλιτέχνη — και τότε αυτό ενσωματώνεται στη μανιέρα και στο ύφος της γραφής του και δεσπόζει σε όλο το έργο του.

Την εποχή της γέννησης του *Ποτέμκιν*, οι τρεις νεότερες είχαν συμπέσει. Το νέο (έπτάχρονο) σοβιετικό καθεστώς. Η νέα (τριαντάχρονη) κινηματογραφική τέχνη που αναζητούσε πυρετικά να βρει τις αρχές που θα μπορούσαν να την δώσουν. Ο νέος (είκοσι επτά χρονών) καλλιτέχνης που μετά απ' το σύντομο φτερούγισμα μιάς πενταετίας άδραχνε για πρώτη φορά ένα μεγάλο θέμα. Και αυτή ή τριπλή σύμπτωση ήταν επόμενο να καθορίσει τη δομή του *Ποτέμκιν* σαν κατ' έξοχην αντιστικτική.

Όταν όμως πρόκειται για κινηματογράφο (και μάλιστα για βουβό) μόνο με το μοντάζ μπορούμε να πετύχουμε την αντίστιξη και την πολυφωνία. Κι έτσι λοιπόν το *Ποτέμκιν* δεν μπορούσε να μη γίνει ο σημαιοφόρος του αντιστικτικού μοντάζ στα πλαίσια του καλλιτεχνικού κινηματογράφου.

Αν ή φόρμα του μοντάζ πάλλει από ζωντάνια στο στήθος της τέχνης, είναι σημάδι ζωτικής ενέργειας. Στον πρόλογο της αγγλικής έκδοσης του βιβλίου μου «Film sense» που εκδόθηκε στην Αγγλία το 1943, αφού είχε κυκλοφορήσει πρώτα το 1942 στην Αμερική, μίλησα γι' αυτό. Έπειδή ο πρόλογος δεν κατορθώθηκε να συμπεριληφτεί στο βιβλίο λόγω του αποκλεισμού, θα δώσω εδώ ένα απόσπασμα:

«Μας είναι αδύνατο να προβλέψουμε, τί δρόμους θα ακολουθήσει ή τέχνη της ανθρωπότητας που θα αναστηθεί από τη λάσπη και από το θάνατο αυτών των χρόνων, έξαγνισμένη από τον άμαρानτο ήρωϊσμό των καλύτερων παιδιών της — που αγωνίζονται ενάντια στο φασιστικό έρεβος.

Το τέλος του πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου έφερε μαζί με τη νέα κοινωνική εποχή, μιá νέα άνθηση, μιá ανήκουστη ανάπτυξη της κουλτούρας. Κι ακόμα, έφερε την κουλτούρα της πιο προοδευτικής τέχνης, δηλαδή τον κινηματογράφο. Στην παγκόσμια ιστορία της τέχνης, ή περίοδος ανάμεσα στους δύο παγκόσμιους πολέμους, είναι αναμφίβολα ή εποχή όπου θριαμβεύει ο κινηματογράφος.

Την ίδια αυτή περίοδο, οι άλλες τέχνες προχωρούσαν ταχύτατα προς την αποσύνθεση και τη διάσπαση.

Έξπρεσιονισμός. Σουπρεματισμός. Ντανταϊσμός. Σουρεαλισμός.

Αποσύνθεση της φόρμας, της εικόνας, της σκέψης. Ξέφρενη επιστροφή προς τα πίσω, προς τον πρωτογονισμό.

Θαρρείς και οι έσοχτες κατακτήσεις δεν έρχονται παρὰ για να στομάσουν ένα ήδη κλειστό στόμιο, να κλείσουν ένα κύκλο ήδη φαύλο ξανασιμώντας με τα πρώτα βήματα της τέχνης και της κουλτούρας.

Σαν φίδι, στο γνωστό έμβλημα που δαγκώνει θανάσιμα την ουρά του.

Καμιά εποχή στην ιστορία της τέχνης δεν γνώρισε παρόμοιο αδιέξοδο...

Αφού έφτασε στα ψηλότερα σημεία της ανάπτυξης της, ή τέχνη διαλύεται άκαριαία, γυρνώντας στο σημείο μηδέν. Μόνο ο κινηματογράφος, στα καλύτερα του δείγματα, μπόρεσε να αντισταθεί σε αυτή τη θύελλα της αποσύνθεσης. Σαν πιο νέα απ' όλες τις άλλες τέχνες, ο κινηματογράφος αρχίζει εκεί όπου οι άλλες, μέσα απ' την αποσύνθεσή τους, αφανίζονται.

Η τέχνη είναι ο πιο ευαίσθητος σειсмоγράφος. Το τραγικό αδιέξοδο, όπου βρισκόταν τα τελευταία χρόνια ήταν καθαρά ή αντανάκλαση της έντασης ενός κόσμου που σπαράζεται απ' τις αντιθέσεις του. Αντιθέσεις που τον οδήγησαν σε αυτήν την χωρίς προηγούμενο παγκόσμια σφαγή. καμιά συνείδηση δεν είναι ικανή να αποδώσει με πληρότητα, ούτε την παραδοξότητα των δσων συμβαίνον, ούτε τις διαστάσεις των δσων ξγιναν ήδη, ούτε την προοπτική των δσων μέλλεται να υποφέρει ακόμα ο κόσμος. Αυτό που ξέρουμε με σιγουριά είναι, ότι μπροστά μας έχουμε τη νίκη πάνω στο έρεβος. Μπροστά μας έχουμε -το φώς. Δεν έχουμε όμως ακόμα έξοικειωθεί με τις αχτίδες, δεν μπορούμε να διακρίνουμε τη νέα ζωή μέσα απ' αυτές τις αχτίνες και ούτε να βαδίσουμε πάνω στους νέους δρόμους που φωτίζουν. Προβλέπουμε, προαισθανόμαστε, αγέλλουμε το φώς. Όμως αυτό μόλις τώρα πάει να γεννηθεί μέσα σε αυτή την άληθινά αποκαλυπτική παράφροσύνη που πυρπολεί το σύμπαν. Η ανθρωπότητα προσβλέπει σε αυτό το φώς του μέλλοντος το νέο, το άγνωστο...

Δεν θα χυδαιοποιήσουμε το πρόσωπο αυτού του μέλλοντος με βιαστικές εικασίες, μειώνοντας το μεγαλείο του που γεννιέται από το αίμα εκατομμυρίων ανθρώπων. Δεν θα μορφάσουμε, βιάζοντας τον έαυτό μας να μιμηθεί τα χαρακτηριστικά αυτού του μελλοντικού προσώπου.

Ας θυμόμαστε αυτό μόνο: οι ύμνοι της νέας τέχνης, που δεν την έχουμε ακόμα δει, της τέχνης που θάρθει μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο θάνατο το καθρέφτισμα του νέου προσώπου της Ανθρωπότητας, που δεν το έχουμε ακόμα δει, της Ανθρωπότητας που θα σηκωθεί θριαμβεύτρια, έχοντας νικήσει το τέρας του φασισμού.

Και όπως το πρόσωπο του μέλλοντος δεν μπορούμε να το συλλάβουμε με εικασίες, έτσι και ή μελλοντική εικόνα της ανανεωμένης τέχνης διαφεύγει από κάθε ύπολογισμό, κάθε διανοητική σύλληψη που θα μπορούσαμε να αποτολήσουμε. Για μās απομένουν τρία πράγματα: να περιμένουμε, να επισπεύδουμε, να είμαστε έτοιμοι.

Να περιμένουμε τη νέα εποχή.

Να επισπεύδουμε τον έρχομό της, δίνοντας όλες μας τις δυνάμεις, όλα μας τη ζωή, αποδεχόμενοι κάθε θυσία.

Και να είμαστε έτοιμοι όπλισμένοι με την πείρα του παρελθόντος, έτοιμοι να φανούμε άξιοι, να δεχτούμε και να προωθήσουμε ό,τι μās φέρνει αυτό το θαυμαστό μέλλον.

Υπάρχει κάτι το μεθυστικό σε αυτή την προσμονή της επικείμενης γονιμοποίησης της τέχνης από μιá καινούργια σελίδα της ζωής. Με συναίσθηση της άκνησας της, ή τέχνη προσμένει τη στιγμή αυτής της γονιμοποίησης. Όπως οι νεαρές παρθένες προσμένουν ακίνητες τη στιγμή όπου θα παραδοθούν στον έρωτα του άγνωστου νυμφίου. Όπως ή γη απλώνεται ακίνητη προσμένοντας να γονιμοποιηθούν τα άνοιξιάτικα βλαστάρια της. Υπάρχει κάτι το μεθυστικό, όχι μόνο μέσα στη συνείδηση της πνευματικής της έλευθέριας, αλλά και στην επίγνωση

3. Σουπρεματισμός — γαλλική όνομασία του ρωσικού κινήματος που στη δεκαετία του '20 συγκέντρωνε όλους τους μη εικονιστές ζωγράφους γύρω από τον Καζιμίχ Μάλεβιτς (1878-1935).

του ιστορικού τέλους ενός συγκεκριμένου στάδιου της ζωής της, πριν το νέο πέταγμα σ'αξ εξαγνίσει για το νέο στάδιο της τέχνης. Σε στιγμές σαν αυτή νιώθουμε την ίδια την ιστορική κίνηση του κόσμου. "Ας μένουν καθαροί και ξάστεροι οι λύχνοι μέσα στα χέρια μας. Στα χέρια εκείνων που προσμένουν το φως, ως είναι έτοιμοι για τη στιγμή εκείνη που θ'άναυ αναγκαίο ή τέχνη μας να εκφράσει το νέο λόγο της ζωής. Να κάνουμε τον άπολογισμό του παρελθόντος προς όφελος αυτού που μέλλει να έρθει — να ένα από τα καθήκοντά μας εδώ στο μέτωπο της κινηματογραφικής μας τέχνης. Και μελετώντας το διάγραμμα με τις ανόδους και τις πτώσεις στις μέθοδες του μοντάζ, σε όλη την ιστορία της τέχνης, άποκτάμε την πεποίθηση ότι σε εποχές κοινωνικής σταθεροποίησης, όταν ή τέχνη πάνω απ' όλα πασχίζει να καθρεφτίσει την πραγματικότητα, ή μέθοδος και ή γραφή του μοντάζ δεν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Ένω αντίθετα, στις περιόδους που υπάρχει λαϊκή συμμετοχή στο γκρέμισμα, στην οικοδόμηση και την αναδιάρθρωση της πραγματικότητας, σε περιόδους δραστηριότητας αναδιάρθρωσης της ζωής, το μοντάζ άποκτά άνάμεσα στις άλλες μέθοδες της τέχνης μιá αδιάκοπα αυξανόμενη σπουδαιότητα..."

Αυτά γράφτηκαν τον Οκτώβρη 1942 στη μακρυνή "Άλμα-Άτα.

Σήμερα που τα αντιγράφω, πίσω απ' τα παράθυρά μου θριαμβεύει χαρούμενα ή μεγάλος μάης του 1945, φωτισμένος απ' τις ακτίνες της τελικής νίκης.

Η πρόβλεψη για νέες μορφές του μοντάζ, για νέους σταθμούς στην εξέλιξη των αρχών του, γίνεται ήδη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Και βλέπουμε να γεννιέται και να μάς πλησιάζει ή νέος σταθμός του οργανικού όπτικο-άκουστικού μοντάζ. Άκοϋμε τα βήματα, το σφυγμό της νέα μορφής του μοντάζ. Την άγγίζουμε σε μερικά δείγματα, γεννημένα στα χρόνια του πολέμου. Διακρίνουμε σε αυτήν νέα χαρακτηριστικά. Και το νέο δεν είναι πιά το προπολεμικό αδιέξοδο μιáς άπονεκρωμένης μορφής του μοντάζ, ούτε ή πανάκεια των περασμένων παραδόσεων, του βουβού κινηματογράφου το «άπογυμνωμένο» ή το «τυχαίο» μοντάζ που τεχνητά μεταφύτηκε στον ήχητικό κινηματογράφο. Οι δυο-τρεις άπόπειρες που έγιναν στο διάστημα του πολέμου προς αυτή την κατεύθυνση άποπνέουν μιá άποκρουστική μούχλα πολυκαιρισμένη και «ντεμοντέ».

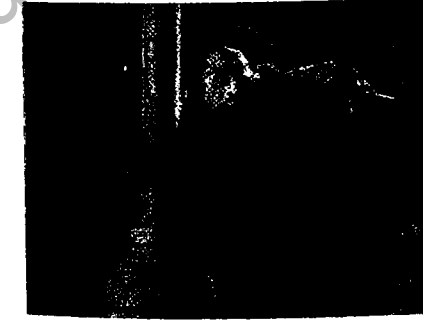
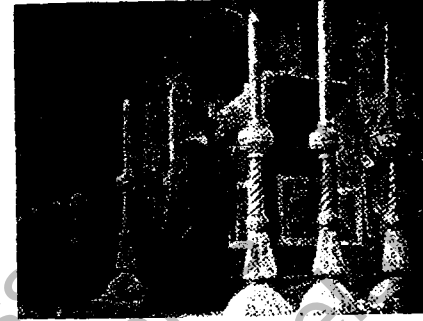
Υπάρχει μιá αίσθηση επείγουσας ανάγκης: το στάδιο του «άπογυμνωμένου» μοντάζ πέρασε, έχει γίνει πιά ιστορία. Αυτό όμως δε σημαίνει καθόλου άπόρριψη της μεθόδου, περιφρόνηση, έπιστροφή στον πρωτογωνισμό της πριν το μοντάζ περιόδου του κινηματογράφου. Και σε ό,τι άφορά το ιδιαίτερο στυλιστικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου, το καθοριστικό του νεϋρο, το μοντάζ, παρατηρούμε ότι υπάρχει τουλάχιστον μιá ταινία που έγινε στη χώρα μας στη διάρκεια του πολέμου, όπου μπορούμε να ανακαλύψουμε στην αντίστιξη του μοντάζ, μιá τάση για πιό πυκνή σύνθεση.

Αυτό άποτελεί θετικό βήμα στην εξέλιξη της αισθητικής του μοντάζ. Και αν μερικοί δεν καταφέρουν να ξεχωρίσουν τη χυδαία όπισθοδρομία απ' αυτές τις «λεγόμενες έπιστροφές», μορφές με τις όποιες τα εκφραστικά μέσα προωθούνται προς νέα στάδια της εξέλιξης — σ'αξ όρκίζομαι ότι το σφάλμα είναι των «παρατηρητών» και όχι των ίδιων των ταινιών!



Ίβαν ή Τρομερός: ή κηδεία της τσαρίνας

4. Ύπαινιγμός για τη «σπειροειδή άνέλιξη», όπου το σημείο καμπής φαίνεται να είναι στην ίδια παλιή θέση, αλλά βρισκείται σε άνώτερο επίπεδο.



Ίβαν ή Τρομερός: ή κηδεία της τσαρίνας

5. Άγγλικά και γερμανικά στο κείμενο.

6. Άγγλικά στο κείμενο.

Η ταινία στην όποία αναφέρομαι είναι, βέβαια, ή *Ίβαν ή Τρομερός*, που με την άντιστικτική μέθοδο γραφής του μοντάζ συνεχίζει τις παραδόσεις του *Ποτέμκιν*, αλλά ξεχωρίζει κιόλας απ' αυτό, ενώ ταυτόχρονα με την όπτικο-άκουστική δομή του άποτελεί ένα βήμα μπροστά, ακόμα και σε σχέση με τον *Άλέξανδρο Νιέφσκι*.

"Αν το κροτάλισμα των όπλων στη σκηνή της επίθεσης των ίπποτων στο *Νιέφσκι* προέρχεται απ' ευθείας απ' το τύμπανο του βηματισμού των στρατιωτών στα σκαλοπάτια της *Όδησσοϋ*, όπως σημαντικό μέρος των έπιτευγμάτων της όπτικο-άκουστικής μεθοδολογίας στον *Ίβαν*, δεν άκολουθεί τόσο τους τρόπους του *Νιέφσκι*, αλλά είναι μάλλον ύλοποίηση πραγμάτων που ύπήρχαν άμυδρά στο *Ποτέμκιν*. Και με τη χρήση του ήχου οδηγεί την άρχή του μοντάζ στην τελείωσή της.

Και μιλάω για αυτήν άκριβώς τη σεκάς του *Ποτέμκιν* που, ενώ δεν ύπήρχε ακόμα ήχος στον κινηματογράφο, δούλευε με κρυμένο ήχο, με τη μουσική του τοπίου, δηλαδή για τη σκηνή που είχαμε μελετήσει στο προηγούμενο άρθρο. Τη σκηνή της όμίχλης την είχαμε βρει σαν ύπόδειγμα μιáς άντιστικτικής δομής «δεμένης» και όχι «άπογυμνωμένης», σε αντίθεση προς το «άπογυμνωμένο νεϋρο» του μοντάζ στις άλλες «σκηνές-σόκ» της ταινίας.

Η δομή του μοντάζ σε αυτές τις «σκηνές-σόκ» — άμεση και σαφής — γέννησε άμέσως τη μόδα που λέγεται *russian cutting* (ρωσικό κόψιμο) ή *russischer schnitt*⁵. "Αν πιστέψουμε αυτό που λένε στο βιβλίο τους «*The Film answers back*» (Η ταινία άπαντά) οι Ε.Β. και Μ.Μ. Ρόμπσον (Λονδίνο, 1939) «καμιá ταινία σε όλη την ιστορία του κινηματογράφου δεν είχε τόσο μεγάλη έπίδραση επάνω στην κινηματογραφική τέχνη όσο το *Ποτέμκιν*... ή έπίδραση αυτή γινόταν κυρίως αισθητή άπό το μοντάζ των «σκηνών-σόκ» (λ.χ. «τά σκαλοπάτια της *Όδησσοϋ*»)».

Και είναι άλλωστε ευνόητο: ή τρόπος που έχει γίνει το μοντάζ στα πόδια των στρατιωτών έφερε στοιχειά γόνιμα για τις μεθόδους του μοντάζ του βουβού κινηματογράφου.

Ένω ή άντίληψη που διέπει τις σκηνές της «κηδείας του Βακούλιντσου» και της «όμίχλης στην *Όδησσοϋ*» έμελλε να έπηρεάσει λιγότερο τη μεθοδολογία του βουβού μοντάζ, αλλά και να ολοκληρωθεί στη μεθοδολογία του βουβού μοντάζ, αλλά και να ολοκληρωθεί άπόλυτα στο όπτικοακουστικό μοντάζ. Γι' αυτό επιβάλλεται να συμπληρωθεί ή μελέτη των προβλημάτων του μουσικού τοπίου και της πλαστικής αντίστιξης με μιá σύντομη περιγραφή: πώς έγινε, και μετά άπό είκοσι χρόνια και άφου είχαν προστεθεί οι δυνατότητες του ήχου και της μουσικής, αυτές οι ίδιες μονταζικές άρχές, σε μιá νέα ποιότητα, συνεχίζουν στον *Ίβαν τον Τρομερό* την παράδοση που άρχισε το πολυφωνικό μοντάζ του *Θωρηκτοϋ Ποτέμκιν*; Άπό αυτή τη σκοπιά, ή σύνθεση του μοντάζ *Ίβαν* συναντά άπροσδόκητα το ζωγραφικό τρόπο διαγραφής της ψυχολογίας των ήρώων στο θέατρο, στα έργα του ...Τσέχωφ.

Η λεπτή και έξαιρετικά μουσική έπεξεργασία των *συγκινησιακών άποχρώσεων* της δράσης στα έργα του Τσέχωφ, δημιουργούσε την έντύπωση, ότι άπό αυτό που ύπήρχε στη σκηνή έλειπε ή *θεατρική άρχή*. Οι γραμμές των άποχρώσεων σχηματίζουν ένα τόσο όμογενές πλέγμα που άπό κεί και πέρα έμοιαζε να εξαφανίζεται ή *άπτη άποτελεσματικότητα του θεάτρου*. Και, σαν διαμαρτυρία

σὲ αὐτό, ἀντιπαράθεσαν στὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ, ἕνα θέατρο ὅπου ἡ θεατρικότητα ἦταν ἰδιαίτερα ὑπογραμμισμένη. Ἡ ἐπιστροφή στὴν τεχνικὴ καὶ στὴν παράδοση τῆς θεατρικῆς μάσκας ἦταν σὰν ἕνα πῆδημα πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὴ χειροποιαστὴ καὶ «ἀπογυμνωμένη» ἀντίστιξη, τὴν αἰσθητὴ στὸ «χοντρὸ» παιχνίδι τῶν δραματολογικῶν νημάτων καθὼς καὶ τῶν νημάτων ποὺ κινοῦν τὰ μεμονωμένα πρόσωπα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὁμογενῆ πολυφωνία τῶν ἀποχρώσεων τῶν τσεχωφικῶν ἡρώων.

Εἶναι διασκεδαστικὸ νὰ βλέπουμε ὅτι κάτι παρόμοιο γίνεται σήμερα μὲ τὸ ἀναπάντεχο στυλ τῆς γραφῆς τοῦ μοντὰζ στὸν *Ἰβάν τὸν Τρομερό*. Στὸν *Ἰβάν*, μετὰ τὸ στάδιο τοῦ «πληθροῦ μοντὰζ», μετὰ τὴν «ἀπογυμνωμένη» μορφὴ του, τὸ μοντὰζ παίρνει τὴ μορφὴ τῆς ὁμογενούς πολυφωνίας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Καὶ τὸ ἐκπληκτικὸ εἶναι ὅτι: ὅπως στὴν ἐποχὴ τοῦ Τσέχωφ φώναζαν ὅτι τὸ θέατρό του δὲν εἶναι θέατρο, ἔτσι καὶ σήμερα βρίσκονται μερικοὶ ποὺ φωνάζουν ὅτι τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ* δὲν εἶναι μοντὰζ(!) καὶ ὅτι ἡ ἴδια ἡ ταινία δὲν εἶναι ...κινηματογράφος.

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε ὅτι, τελικά, τὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ ἀποκαλύφθηκε ὅτι εἶναι καὶ θὰ μείνει θέατρο.

Ὅσο γιὰ μᾶς, μὲ τὴν ἴδια σιγουριά, διαβεβαιώνουμε πὼς παρ' ὅλα αὐτὰ τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ* εἶναι μοντὰζ — σὲ μιὰ νέα φάση τῆς ἐξέλιξής του βέβαια. Γι' αὐτὸ καὶ εἶναι ἀναγκαῖα μιὰ ἀνάλυση αὐτοῦ ποὺ πραγματοποιήθηκε στὸν *Ἰβάν* — ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα ἐκείνου ποὺ εἶχε πραγματοποιήσει στὴν ἐποχὴ του τὸ *Ποτέμιν*.

Γιὰ μένα, ποὺ ἔρχομαι ἀπὸ ἕνα θέατρο ὑπερθεατρικῶ, (ἀριστερὸ ἀπ' τὴν ἐξτρεμιστικὴν του πτέρυγα), τὸ τσίρκος⁷, εἶναι φυσικὸ νὰ διασκεδάσω πολὺ ὅταν ἀκούω νὰ στρέφουν ἐνάντια στὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβάν* τὶς ἴδιες κατηγορίες ποὺ ἐξαπόλυαν ἐνάντια στὴν ἀπουσία «θεατρικότητας» στὸ θέατρο τοῦ Τσέχωφ. Ἄκουσα μάλιστα νὰ διακηρῆσσουν ὅτι τὸ μοντὰζ τοῦ *Ἰβάν* διαγράφει ὅ,τι ἔχω κάνει ὡς τώρα γιὰ νὰ ἐδραιώσω τὴ μέθοδο τοῦ μοντὰζ γενικά(!), τὴ στιγμή ποὺ ὅ,τι ἔγινε στὸν *Ἰβάν* πηγάζει κατευθεῖαν ἀπ' τὸ *Ποτέμιν*.

Ὅπως καὶ νᾶναι, εἶναι φανερό ὅτι χρειάζονται ἐξηγήσεις! Μὲ αὐτὸ ἀκριβῶς πρόκειται νὰ ἀσχοληθοῦμε.

Γι' αὐτὸ πρῶτα ἀπ' ὅλα — σὲ ἐπίπεδο καθαρὰ ἀκαδημαϊκὸ — ἄς θυμηθοῦμε ἀπὸ τί ἐξαρτιέται ἡ μᾶλλον σὲ ποῖο ψυχολογικὸ φαινόμενο βασίζεται ἡ δυνατότητα γιὰ ἰσοδύναμη συγκέντρωση τῶν ὀπτικο-ακουστικῶν στοιχείων, τῶν στοιχείων τῆς ὀπτικο-ακουστικῆς πολυφωνίας.

Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι, βέβαια, ἡ *συναίσθηση* — δηλαδὴ ἡ ἰκανότητα νὰ *συνδέονται* σὲ ἕνα σύνολο, οἱ *διάφορες συγκινησιακὲς αἰσθήσεις ποὺ φέρνουν, ἀπὸ διάφορες σφαῖρες, τὰ διάφορα αἰσθητήρια ὄργανα...* Ἡ ὀπτικο-ακουστικὴ πολυφωνικότητα μιᾶς γραφῆς ποὺ γίνεται ὄλο καὶ πιὸ ὁμογενῆς, δὲν εἶναι δυνατὴ παρὰ μόνο μὲ τὴν πιὸ δραστικὴ «συναίσθητοποίηση» τῶν διαχωρισμένων περιοχῶν τῆς ἡχητικῆς καὶ τῆς ὀπτικῆς ἐκδραστικῆς.

Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, δὲν εἶναι μόνο νὰ μελετήσουμε αὐτὸ ποὺ ἔγινε σ' αὐτὸν τὸν τομέα στὸν *Ἰβάν τὸν Τρομερό*, ἀλλὰ κυρίως νὰ δοῦμε ἀναδρομικά, πὼς αὐτὸ ποὺ ἔγινε στὸν *Ἰβάν* ἀναπτύχθηκε σύμφωνα μὲ τὴ μέθοδο τοῦ *Ποτέμιν*.

7. Μὲ τὴν παρόρμηση τοῦ σκηνοθέτη Βζέβολοντ Μέγιερχολντ, οἱ μάσκες τῆς Κομέντια Ντέλ Ἄρτε εἶχαν πλημμυρίσει τὰ ρώσικα θέατρα. Στὸ ξεκίνημά του ὁ Σ.Μ.Α., σὲ συνεργασία μὲ τὸ νεαρὸ Σεργκέι Γιούτμεβιτς, ἔφτιαξε μιὰ σειρὰ ἀπὸ μοντέρνες μάσκες, κυρίως γιὰ τὸ «Νάστε καλοὶ μὲ τὰ ἄλογα» ποὺ ἀνέβηκε στὸ θέατρο-ἐργαστήρι τοῦ Foregger (1921-1922).

8. Ὁ Σ.Μ.Α. ἀναφέρεται στὴ σκηνοθεσία στὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ὁστρόφσκι «Καὶ ὁ φρόνιμος χρειάζεται τὴν ἀπλότητα», ποὺ ἀνέβασε σὰν θέαμα τσίρκου μὲ ἡθοιοποῦς-ἀκροβάτες, βάζοντας κι ἕνα κινηματογραφικὸ ἰντερμέδιο 120 μέτρων, «Τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Γκλουμῶφ», πρῶτὴ ταινία ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Σ.Μ.Α.

Γι' αὐτὸ εἶναι φυσικὸ νὰ διαλέξουμε γι' αὐτὴ τὴν ἀνάλυση σκηνὲς ποὺ ἔχουν οὐσιαστικὴ ὁμοιότητα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ γύρω ἀπὸ ἕνα πτώμα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ θρηνοῦν ἕνα θῦμα ποὺ ἔπεσε στὸν ἀγῶνα γιὰ μιὰ ἰδέα.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ τὸ πένθος.

Κι ἐδῶ κι ἐκεῖ τὸ πένθος ξεσπᾶ σὲ ὀργή.

Καὶ πάει λέγοντας...

Ἐκεῖ ἕνας σκοτωμένος:

Ὁ ναύτης

Ἐδῶ μιὰ δηλητηριασμένη:

Ἡ τσαρίνα

Ἐκεῖ ἕνα κοινωνικὸ σύνολο θρηνεῖ τὸν ἀγωνιστὴ ποὺ ἔπεσε γιὰ τὴν κοινὴ ὑπόθεση.

Ἐδῶ ἕνα ἄτομο ὑποφέρει πάνω ἀπὸ τὸ πτώμα ἐκείνης ποὺ τὸν στηρίζε στὸν ἀγῶνα του.

Στὴν πρώτη περίπτωση, τὸ θέμα τοῦ πένθους ἀναπτύσσεται μὲ βάση τὶς *διαφορετικὲς πράξεις μεμονωμένων προσώπων* μέσα στὸ πλῆθος, στὴ μάζα.

Στὴν πολυφωνία τοῦ κοινοῦ πόνου συμμετέχουν: καὶ οἱ τυφλοὶ τραγουδιστές, καὶ οἱ γυναῖκες ποὺ κλαῖνε, καὶ οἱ ὀμάδες ἀπὸ δύο-τρία τέσσερα ἢ πέντε πρόσωπα: πρόσωπα θλιμένα, ὀργισμένα ἢ ἀδιάφορα (γιὰ νὰ τονιστοῦν ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τῶν ἄλλων προσώπων) πρόσωπα νέα καὶ γέρικα, πρόσωπα ἐργατῶν καὶ διανοοῦμένων, γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν.

Στὴ δευτέρῃ περίπτωση — στὸν *Ἰβάν* τὸ θέμα πένθους συγκεντρώνεται σὲ ἕνα μόνο ἄνθρωπο (καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι αὐτὸς προσωποποιεῖ τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία μὲ μιὰ ἀπέραντη καὶ πολυάνθρωπη χώρα!) Καὶ ἐδῶ ὁμως ἡ πολυφωνία τῶν θρήνων καὶ τῶν ὀδυρῶν: Πότε τὰ βογγητὰ τοῦ τσάρου, πότε ἕνας ψίθυρος ἢ ὁ χτύπος τοῦ σταυροῦ ποὺ πέφτει μαζὶ μὲ τὸν Τσάρο καθὼς σωριάζεται στα πόδια ἐνὸς κηριπηγίου ἢ ἡ λευκὴ κηλίδα τοῦ προσώπου του, ποὺ τὸ μισὸ εἶναι στὴ σκιὰ, ἢ τὸ κεφάλι του στραμμένο πρὸς τὰ πίσω καὶ πρὸς τὰ πάνω, ἢ τὸ πρόσωπο ποὺ ἀναδύεται πίσω ἀπὸ τὸ σκαλισμένο σὲ κορμὸ δέντρου φέρετρο, πρόσωπο μὲ μάτια τρελοῦ ποὺ ψιθυρίζει σχεδὸν χωρὶς νὰ ἀκούγεται «ἔχω δίκιο;».

Σὲ αὐτὴ τὴ συγκεκριμένη περίπτωση ὅλη ἡ πλυμορφία τῶν φωνῶν παίζεται ἀπὸ ἕνα καὶ μοναδικὸ πρόσωπο, ἕνα καὶ μόνο πρωταγωνιστὴ: Πότε γονατιστό, πότε σωριασμένο μπροῦμητα, πότε γυροφέρνοντας ἀργὰ τὸ λείψανο, πότε ἀναποδογυρίζοντας σὲ μιὰ ἔκρηξη μανίας τὶς βαριεὲς λαμπάδες καὶ ξεσκίζοντας τὴν ὑποβλητικὴ σιγὴ τοῦ ναοῦ μὲ τὴν ἀγρία κραυγὴ: «Λὲς ψέματα! Ὁ τσάρος τῆς Μόσχας δὲν συντρίφτηκε ἀκόμα! Ὁ τσάρος τῆς Μόσχας εἶναι οἱ διαφορετικὲς θέσεις ἐνὸς καὶ μόνο τσάρου, σὲ διαφορετικὰ σημεία σὲ σχέση μὲ τὸ φέρετρο καὶ σὲ διαφορετικὲς στάσεις, δίνοντας *χωρὶς περάσματα ἀπ' τὴ μιὰ θέση στὴν ἄλλη*, δηλαδὴ σχεδὸν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ θὰ παρουσιάζαμε μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεμονωμένα καὶ αὐτόνομα πρόσωπα, ποὺ θὰ διάλεγε ἡ κάμερα, ὅχι μὲ γνώμονα τὴ φυσικὴ συνύπαρξή τους στὸ χώρο, ἀλλὰ μὲ γνώμονα τὴ *διαβάθμιση μιᾶς ἐνιαίας αὐξανόμενης συγκίνησης*.

Ἔτσι ἀποδίδεται ἡ αὐξανόμενη θλίψη μὲ διαδοχικὰ γκρό-πλὰν διαφορετικῶν προσώπων ποὺ παρελαύνουν μπροστὰ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Βακούλιντσουκ.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μετὰ τὴν διαδοχὴ τῶν πλάνων ἐνὸς καὶ μόνου Ἰβάν πού ἀκολουθεῖ τὸ ρυθμὸ τοῦ αὐξανόμενου πάθους πού ὑποδηλώνει τὴν στάση.

Ἡ σιλουέτα τοῦ Ἰβάν ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ τὴν λογικὴν συνέχεια τῶν στάσεων: ἀρχίζει γονατίζοντας στὰ πόδια τοῦ λείψανου (στὴν ἀρχὴ τοῦ ἐπεισοδίου τὸν βλέπουμε, ἀπὸ πάνω, νὰ γονατίζει), πέφτει μπρούμυτα μετὰ τὰ λόγια: «Μήπως εἶναι θεῖα τιμωρία;» - φτάνει νὰ εἶναι ὄρθιος καὶ ἀπόλυτα τεντωμένος πρὸς τὰ πάνω μετὰ τὸ κεφάλι ὅσο γίνεται πρὸς τὰ πίσω (μετὰ τὴν ἀναγγελίαν τῆς προδοσίας τοῦ Κούρμπσκι, μετὰ τὰ λόγια τοῦ Ποιμένα: «Ἡ καρδιά μου συνετριβή ὑπὸ τῶν ὕβρεων καὶ αἱ δυνάμεις μου μετὰ ἐγκατέλιπον»).

Ὅπως βλέπουμε, ἐδῶ ἡ πολυφωνία συντελεῖται μετὰ τις ἀλλαγές καὶ τις ἐξελίξεις τῶν διαφόρων στάσεων ἐνὸς καὶ μόνου προσώπου. Ὅχι ὁμως, μόνο μ' αὐτές. Σὲ αὐτὴ τὴν πολυφωνία ἔρχονται νὰ συμμετάσχουν καὶ τὰ ποικίλα ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς ἴδιας τῆς σιλουέτας. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ παρουσιάζονται ὡς αὐτόνομα καὶ ἀνεξάρτητα καὶ μετὰ τὴν δική τους πρωτοβουλία συντίθενται, μέσα ἀπὸ διαδοχικὲς πράξεις, σὲ μιὰ νέα ἐνότητα — μιὰ ἐνότητα κατ' ἐξοχὴν συγκινησιακὴ καὶ πολὺ διαφοροτικὴ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀμορφη τὴν ὁποία συνθέτουν στὸ καθαρὰ φυσικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ ἀντίληψη, σύμφωνα μετὰ τὴν ὁποία μιὰ μορφή θεωρεῖται στὸ σύνολό της ὡς ἓνα εἶδος ὁρχήστρας μετὰ τὰ ἀνεξάρτητα μέρη της πού τὴν συνθέτουν, δὲν εἶναι ἀσχετὴ μετὰ τὸ ὄραμά μας· ἂν αὐτὸ μπορεῖ νὰ φαίνεται κάπως ἀπροσδόκητο στὸ πλαστικὸ καὶ δραματικὸ ἐπίπεδο, ἀντίθετα στὸ ἐπίπεδο τῆς λεκτικῆς εἰκόνας ἔχουμε συνηθίσει ὅλοι τις ἐκφράσεις: «μὴ γνῶτω ἢ δεξιὰ τί ποιεῖ ἢ ἀριστερὰ», «κνττάζει τὸ μπακάλη καὶ πληρώνει τὸ μανάβη» ἢ «ὁ ἀνθρώπος τρέχει τόσο γρήγορα πού ἡ σκιά του δυσκολεύεται νὰ τὸν προφτάσει» (ὅπως λέγεται στὴν Ἄνατολή).

Πάντως, ἡ δυνατότητα γιὰ μιὰ τέτοια πλαστικὴ καὶ εὐέλικτη δομὴ ὑπόκειται στὴν ἀρχὴ τῆς ἐνιαίας σύνθεσης πού διαπερνᾷ τις δομὲς ὄλων τῶν ξεχωριστῶν στοιχείων πού σχηματίζουν μιὰ τόσο σύνθετη πολυφωνία.

Γιὰ νὰ βρισκονται σὲ «συνήχηση» ἢ δρᾶση καὶ τὸ πλάνο πού θὰ τὴν ἀποδώσει, πρέπει ἡ σύνθεση τῆς δράσης στὸ χῶρο νὰ σχηματίζεται μετὰ τὰ ἴδια στοιχεῖα, μετὰ τὰ ὁποία θὰ δομηθεῖ τὸ «πλανάρισμα» αὐτῆς τῆς δράσης μέσα στὸ ὀρθογώνιο τοῦ κάδρου.

Γιὰ νὰ ἔχουμε συντονισμό τῆς δράσης μετὰ τὰ λόγια πού προφέρονται, πρέπει τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνοθεσίας νὰ σημαδεύονται ἀπὸ τὸν ἴδιο χορὸν «ἐλεύθερο στίχο» — ἂν τὸ κείμενο ἔχει γραφτεῖ σὲ ἐλεύθερο στίχο⁹.

Γιὰ νὰ ὑπάρχει συνήχηση ἀνάμεσα στὴ μουσικὴ (ἢ τὰ χορικά) καὶ τὸ γύρω περιβάλλον, ἡ τονικότητὰ τῶν φωτισμῶν πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται στὴ χροιά, στὴ μελωδία καὶ στὸ ρυθμὸ τοῦ ἠχητικοῦ στοιχείου πού διαχέεται στὸ χῶρο τῆς ὀθόνης. Καὶ κυρίως, ὅλα τὰ στοιχεῖα, ἀπὸ τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ μέχρι τις κινήσεις τῶν πτυχῶν τοῦ κοστουμιοῦ του, πρέπει νὰ ἀπηχοῦν ὁμοίομορφα μιὰ καὶ μόνη συγκίνηση, μιὰ συγκίνηση πού καθορίζει ὅλα τὰ ἄλλα καὶ ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς πολυφωνίας μιᾶς πολυεπίπεδης σύνθεσης.

(συνεχίζεται)

Μετ. Κώστας Σφήκας

9. Ὅπως τὸ σενάριο τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ. Στὴ συνέχεια τοῦ ἀρθροῦ ὁ Σ.Μ.Α. ἀναπτύσσει μετὰ λεπτομέρειες καὶ σὲ μᾶκρος αὐτὸ τὸ θέμα, ἐξηγώντας τὴν ἰδιόμορφη δομὴ τοῦ ἔργου.

ἢ
Πῶς ἓνα μεταφραστικὸ λάθος ἀποκρύβει τὸ ρόλο τοῦ «μερικοῦ ἀντικειμένου» στὶς σύγχρονες πρωτοπορεῖες.

«Δὲν ὑπάρχει ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ δίχως ἐπαναστατικὴ θεωρία» ἔλεγε ὁ Λένιν. Αὐτὸ δὲν ἰσχύει μόνο στὸ χῶρο τῆς πολιτικῆς, ἀλλὰ καὶ στὸ χῶρο τῶν καλλιτεχνικῶν πρακτικῶν, τοῦ κινηματογράφου στὴν περίπτωσή μας.

Πιστεύουμε ὅτι σήμερα ὁποιαδήποτε ἰδεολογικὴ ἐπιχείρηση πού δὲν παρουσιάζεται κάτω ἀπὸ μιὰ προχωρημένη θεωρητικὴ μορφή καὶ πού ἀρκεῖται νὰ ἀναπαράγει μετὰ ἐκλεκτικιστικὸ καὶ ἐμπειρικὸ τρόπο ἀτομικὲς δραστηριότητες, ὄχι μόνο εἶναι πολιτικὰ ἀδύναμη ἀλλὰ καὶ ἀντεπαναστατικὴ. Στὸ μέτρο αὐτὸ λοιπόν, τῆς κατασκευῆς μιᾶς ὑλιστικῆς καὶ διαλεκτικῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ τοποθετήσουμε στὸ πραγματικὸ τους ἔδαφος τις προόδους, τὰ λάθη καὶ τις προοπτικὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ καὶ νὰ διαλύσουμε τις συγχύσεις καὶ τὰ σκοτάδια πού βαραίνουν πάνω του, ὀφείλουμε νὰ καθορίσουμε τὸ δικό μας χῶρο, καθὼς καὶ τὰ μέσα μιᾶς τέτοιας ἐργασίας. Δὲν ὀφελοῦν οἱ μυστικοπάθειες καὶ οἱ χαμαιλεοντισμοί. Ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ πρέπει νὰ καθορίζει αὐστηρὰ, ἂν θέλει νὰ ἔχει πολιτικὰ καὶ ἰδεολογικὰ παραγωγικὴ, τὸ ἔδαφος τῆς δικῆς τῆς δράσης καὶ διατύπωσης. Αὐτὸ εἶναι βέβαια μιὰ πρωταρχικὴ μαρξικὴ θέση. Ὅπως καὶ ἡ προοδευτικὴ ταινία, τὸ ἴδιο καὶ ἡ προοδευτικὴ κριτικὴ ὀφείλει νὰ ἀπαντήσει στὸ σημαντικό ἐρώτημα: Ποιὸς λέει τί, πού καὶ πῶς;

Ἄν ἀφήσουμε στὸ σκοτάδι τὴν ἐρώτηση καὶ τὴν ἀπάντηση αὐτὴ, δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ πέσουμε στὴν παγίδα τῆς ἀστικῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας. Αὐτῆς πού ἀναπαράγεται μαζικὰ μέσω τοῦ τύπου καὶ πού καταδικάζει ἢ ἐξυμνεῖ ταινίες σύμφωνα πάντα μετὰ τὰ γούστα καὶ τις θλιβερὲς φαντασιώσεις τοῦ ἐκάστοτε κριτικοῦ.

Ἄς ποῦμε πολὺ γρήγορα ὅτι γιὰ μᾶς δὲν νοεῖται σήμερα πρωτοπορία στὸ χῶρο τῆς πρακτικῆς (παραγωγῆς - διανομῆς - ἐκμετάλλευσης τῶν ταινιῶν - μετὰ τὸν ὄρο «παραγωγῆς» ἐννοοῦμε τὸ πολύπλοκο προτσές τῆς αἰσθητικῆς, ἰδεολογικῆς, σημαίνουσας καὶ οἰκονομικῆς κατασκευῆς τῆς ταινίας) ὅσο καὶ σ' ἐκεῖνο τῆς θεωρίας (κριτικῆς, ἀνάλυσης, ἱεράρχησης τῶν φιλικῶν πρακτικῶν)

ή οποία να μην περνά μέσα από τις αναλύσεις του ιστορικού και του διαλεκτικού υλισμού απ' τη μιά, και της θεωρίας του άσυνειδήτου απ' την άλλη, όπως αυτή εγγράφεται και μετασχηματίζεται στο πλαίσιο του μαρξισμού.

Αλλά σε ένα περιοδικό ή θεωρία δεν υπάρχει παρά διατυπωμένη μέσα σε κείμενα. Τέτια κείμενα (έννοούμε τα αυστηρά θεωρητικά — ωστόσο ούτως ή άλλως ή θεωρία υπάρχει παντού, ακόμη και στο πιο μικρό περιστασιακό σημείωμα) βοηθούν τον αναγνώστη να ξεπεράσει τον έμπειρισμό με τον οποίο τον τρέφει ή άστική ιδεολογία και να αντιμετωπίσει πραγματικά υπεύθυνα και κριτικά τα προϊόντα που πλασάρεται ή άγορά και που έγκωμιάζουν ή κατακεραυνώνουν οι φυλλάδες, οι ένταγμένες στα γνωστά συμφέροντα και στις γνωστές ιδεολογίες.

Το άρθρο του Ρολάν Μπάρτ «Ντιντερό - Μπρέχτ - Αϊζενστάιν» που δημοσιεύτηκε στο τεύχος 2/3 του Σ.Κ. '74 άποτελεί σήμερα ένα από τα πιο εύφυη, σαφή και χαρακτηριστικά κείμενα της σύγχρονης υλιστικής σκέψης, ή οποία εγγράφοντας τη θεωρία του άσυνειδήτου

στο μαρξισμό - λενινισμό ξεπέρασε πια τις άδυναμίες της παραδοσιακής μηχανιστικής «μαρξικής» άισθητικής. Ξεκαθρώνοντας άποφασιστικά την υλική λειτουργία του δυτικού ιδεαλισμού¹ και τη θεωρία της γλώσσας² που πρόκυψε στο πλαίσιο του. Γι' αυτό ο αναγνώστης έχει πάρα πολλά να ώφεληθεί από αυτό το κείμενο, ένα σημείο του όποιο θέλω να ξεκαθαρίσουμε εδώ. Γιατί; Γιατί ένα μικρό μεταφραστικό λάθος άλλοίωσε μια σημασία - κλειδί για την όρθή του κατανόηση και γιατί αυτή ή έννοια άποτελεί άντικείμενο προχωρημένων πολιτικά κινηματογραφικών (άλλα και άλλων καλλιτεχνικών — ζωγραφικών, λογοτεχνικών, θεατρικών ...) πρακτικών. Και άκόμη γιατί ό έλληνας αναγνώστης όφείλει κάποτε να πληροφορηθεί όρθά τί σημαίνει θεωρία του άσυνειδήτου, που μονάχα καρικατούρες της γνωρίζει απ' τις λανθασμένες μεταφράσεις και την άστική κουλτούρα που έχει συμφέρον να την άπωθήσει.

Ο Μπάρτ είναι λοιπόν ένα χρήσιμο όπλο στον άγώνα του περιοδικού αυτού ή άλλου κινήματος κινηματογράφου. Πρέπει να τον καταστήσουμε διαυγή. Κάθε σύγχυση έξυπηρετεί μόνο το άλλο στρατόπεδο.

[Πριν προχωρήσουμε άς ύποδείξουμε όρισμένα κείμενα (που υπάρχουν στον Σ.Κ.) που εγγράφονται στον ίδιο ιδεολογικό χώρο, κείμενα άπαραίτητα, και για την κατανόηση του Μπάρτ, και για την κατανόηση του τί είναι κινηματογράφος σήμερα, πολιτικός κινηματογράφος άνάλυσης, κινηματογράφος της ιστορίας και του άσυνειδήτου: «Κινηματογράφος - Ίδεολογία - Κριτική», Σ.Κ. άρ. 13 και 14 (των Κομολλι - Ναρμπονι), «Κοιτάζοντας σε γκρό πλάν», Σ.Κ. άρ. 17 - 18 (του Σ.Μ. Αϊζενστάιν), «Πάνω στο πρόβλημα μιας υλιστικής προσπέλασης της μορφής», Σ.Κ. άρ. 19 - 20 (του Σ.Μ. Αϊζενστάιν), «Κείμενα και Μανιφέστα» του Τ. Βερτόφ, Σ.Κ. άρ. 19-20, «Κινηματογράφος - Θέατρο - Ίδεολογία - Γραφή», Σ.Κ. άρ. 27-28 (του Π. Μπλοντισέρ), «Ένας έλαττωματικός λόγος», Σ.Κ. άρ. 27-28*, «Η μη - άδιάφορη φύση», Σ.Κ. 27-28, Σ.Κ. '74 1 και 2/3**, «Σχετικά με δύο "προοδευτικές" ταινίες», Σ.Κ. '74 άρ. 1 (του Π. Κανέ).]

1. Της δουλοκτητικής, της φεουδαρχικής και της άστικής έποχής.

2. Η γλώσσα δεν είναι αυτό που ή παλαιά άισθητική όνόμαζε μορφή. Δεν είναι κάποιο ούδέτερο και όργανικό όχημα. Δεν είναι άκόμη μονάχα ή φυσική γλώσσα με τη διπλή διάφραση της (που μαζί της άσχολούνται οι γλωσσολόγοι). Είναι ή τεχνητή και μυθική κατασκευή που προσφέρεται στο σημειολογικό όρισμό του Κειμένου, καθώς λέει ο Μπάρτ στην εισαγωγή του «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα». Η γλώσσα είναι μορφή και περιεχόμενο, είναι ιδεολογία: «δεν υπάρχει σήμερα καμία γλωσσική περιοχή έξω απ' την άστική ιδεολογία: ή γλώσσα μας έρχεται απ' αυτήν, έπιστρέφει σ' αυτήν, μένει φυλακισμένη μέσα της» (Μπάρτ, στο ίδιο).

* (του Ζ.Ι. Ούνταρ).

** (του Σ.Μ. Αϊζενστάιν).

3. Όσο για τα τρία κείμενα του Κρ. Μέρς στα τεύχη 17-18, 21 και 23, αυτά χρειάζονται μια άλλου είδους αντιμετώπιση, στο μέτρο που μια γόνιμη κριτική τους τά καθιστά χρήσιμα, ενώ μια τυφλή χρησιμοποίησή τους δεν προσφέρει και πολλά στον κινηματογράφο.

* * *

Το λάθος για το όποιο μιλάμε πιο πάνω βρίσκεται στη σελίδα 143 του Σ.Κ. '74, άρ. 2/3. Κι έχει να κάνει μ' αυτό που ο Μπάρτ άποκαλεί «διαλεκτική του πόθου» στον Ντιντερό. Ο τελευταίος είδαμε ότι συγκρίνει τη σύνθεση του ζωγραφικού πίνακα με το σύνολο των μελών ενός σώματος και άπορρίπτει σαφώς τον κατακεραματισμό και το διασκορπισμό των μελών αυτών, εν όνοματι της όλότητας και της ενότητας της μορφής. Άς τονίσουμε εδώ ότι ο όρος «μορφή» άποδίδει όρθά τον αντίστοιχο γαλλικό «figure» (φιγούρα, μορφή, σχήμα, όψη) κι όχι το «forme» («φόρμα» θά λέγαμε, για να δείξουμε την άισθητική σημασία του όρου). Δηλαδή έννοει καθαρά τη μορφή του σώματος, το ίδιο το σώμα, που «είσάγεται καθαρά στην ιδέα πίνακα», όπως διαπιστώνει ο Μπάρτ. Κι από δω και ύστερα άρχίζει το πρόβλημα που μας άπασχολεί. Η μορφή - σώμα δεν πρέπει να τεμαχιστεί, γιατί, λέει ο Μπάρτ, δέχεται όλο το φετιχιστικό φορτίο και γίνεται το ύστατο ύποκατάστατο του νοήματος. Μ' άλλα λόγια, νόημα υπάρχει μόνο στο ένιοιο και άθικτο σώμα, στο όλόκληρο, άτμητο σώμα. Πρέπει να αναπαρστήσεις την όλότητα ώστε ο θεατής να καταλάβει το νόημα της σύνθεσης. Άλλά ή έννοια «σώμα» δεν είναι ένα τυχαίο παράδειγμα του Ντιντερό. Πρέπει να δούμε για ποιο σώμα πρόκειται, μια που πρέπει να παίρνουμε τις μεταφορές κατά γράμμα, όπως δείχνει ή ψυχανάλυση. Για τον Μπάρτ πρόκειται σαφώς για το σώμα σαν υλική περιοχή της έρωτικής ενέργειας, σαν τόπος της άπόλαυσης και του πόθου, σαν μονάδα που καθορίζει τη διαδικασία σύμφωνα με την όποία το άνθρωπινο δν άναγνωρίζει τον έαυτό του σαν καθρέφτισμα των άλλων όντων. Συνειδητοποιώ την ύπαρξή μου (του σώματός μου, των κινήσεών του, των προϊόντων του ...) όταν κοιτάξω τον άλλο κι όταν εκείνος με κοιτάξει. Δίχως το σώμα του άλλοι δεν μπορώ να καθορίσω τη δική μου υλική μορφή και ποιά είναι ή εικόνα (Imago είναι ένας απ' τους πολυτιμότερους όρους της θεωρίας του άσυνειδήτου) πάνω στην όποία πέφτουν τα μάτια μου όταν έρχομαι στο φως απ' το σκοτεινό και υγρό στοιχείο του μητρικού σώματος; Φυσικά ή μητέρα. Η διαδικασία σχηματισμού του κοινωνικού έγώ μου τίθεται σε λειτουργία έχοντας άξονα άναφοράς της το σώμα της μητέρας.

4. Τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα: ο Ζαν Λακάν δείχνει ότι πριν απ' την ταύτισή του με την Εικόνα του άλλοι, το άνθρωπινο δν διέρχεται από το «στάδιο του καθρέφτη» το όποιο σχηματίζει το προ-κοινωνικό έγώ. Το βρέφος άποκτά ένα έγώ, που σχηματίζεται σε σχέση με τη δική του εικόνα: το βρέφος άναγνωρίζει την εικόνα του άν τη δει σε καθρέφτη, κι ή πρωταρχική αυτή ταύτιση μετασχηματίζει το ύποκείμενο, άκριβώς με το να το μορφοποιεί σύμφωνα με το φασματικό του είδωλο. Η άτελής αυτή εικόνα (που έχει πολλά χαρακτηριστικά του έμβρύου) παράγει μέσα στο φάντασμα το κατακεραματισμένο σώμα (που ο Μπάρτ τόσο έξοχα έδειξε στους πίνακές του), το σώμα των σχιζοφρενικών συμπτωμάτων, είναι άκόμη ή πηγή του πρωτογενούς ναρκισσισμού, της παρανοϊκής άλλωτρώσης και της δημιουργίας της διάστασης του Φανταστικού.

Εδώ άκριβώς βρίσκεται το πρόβλημά μας, γιατί εδώ το άνθρωπινο δν συνδέει το φασματικό του προ-κοινωνικό έγώ με τον κόσμο των ανθρώπων, δηλαδή μπαίνει στον κόσμο της πρωταρχικής άγάπης και της ζήλειας, άναγνωρίζοντας συνειδητά τον έαυτό του. Η άυτοσυνείδηση αυτή παράγεται σύμφωνα με τη διαλεκτική της μνήμης και της μη - άναγνώρισης, ή όποία άντιπαράθετε το σώμα της μητέρας στην έξέλιξη του παιδιού. Δηλαδή: κοιτάζω τον άλλο (τη μητέρα) ό όποιος είναι ταυτόχρονα και το πρώτο άντικείμενο της ίκανοποίησης (κι άργότερα γίνεται άντικείμενο άπρόσιτο). Τον άντιλαμβάνομαι, τον άναγνωρίζω. Άλλά δύο λειτουργίες συμβαίνουν εδώ: απ' τη μιά βλέπω ότι ο άλλος είναι εν μέρει άγνωστος, έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, προσωπικά, δεν μου μοιάζει λοιπόν. Απ' την άλλη υπάρχουν εικόνες στο σώμα του που είναι και δικές μου: ή κίνηση των χεριών του μου θυμίζει όρισμένες όπτικές

έντυπώσεις τελείως ανάλογες με έντυπώσεις που προέχονται απ' το δικό μου σώμα. Οί φωνές του μου θυμίζουν τη δική μου φωνή και ταυτόχρονα την εμπειρία μου του πόνου.

Έτσι το σύνολο του σώματος του άλλου διαιρείται σε δύο μέρη: το ένα παρουσιάζεται σαν μιὰ σταθερή δομή (τὰ ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του άλλου), αναδιπλωμένη στον έαυτό της. Ο Σίγκμουντ Φρόυντ την ονόμασε «Πράγμα» (Ding). Το άλλο μέρος με αφήνει να το αναγνωρίσω χάρη σε μιὰ μνημονική εργασία: αναγνωρίζω έτσι τις κινήσεις του δικού μου σώματος. Άρα από τον άλλο καταλαβαίνω ένα μόνο μέρος, το άλλο μου είναι ξένο και σκοτεινό. Ταυτίζομαι εν μέρει μαζί του, και εν μέρει είμαι διαφορετικός απ' αυτόν. Αυτό το όριο ανάμεσα στην ταύτιση και τη διαφορά, αυτό το φράγμα με διαιρεί αναγκαστικά έμένα τον ίδιο, εφόσον από τον πλησίον μου δέχομαι τις λεκτικές εικόνες ή τις λέξεις με τις οποίες καταλαβαίνω τον έαυτό μου. Έγώ που μιλά είμαι λοιπόν ένας άλλος: αυτός με το μέρος του οποίου ταυτίστηκα. Ο Ζάκ Λακάν υποδεικνύει ότι πρέπει να γράψω: ένας (δ) άλλος, για να υπογραμμίσω ότι το αντικείμενο με το οποίο ταυτίζομαι δεν είναι ένα συνηθισμένο αντικείμενο (με την έννοια του αντικειμένου που ισοδυναμεί μ' ένα άλλο), αλλά ένα ιδιόρρυθμο αντικείμενο, που αυτός αποκάλυψε «μικρό αντικείμενο α». Η πριν απ' αυτόν ψυχανάλυση το ονόμαζε «μερικό αντικείμενο» (Κ. Άμπραμ). Ποιό είναι αυτό (σε αντίθεση με το Πράγμα);

Είναι, βασικά, πράγματι ένα μικρό αντικείμενο του σώματός μου και του σώματος του άλλου: το στήθος, το σκύβαλο, ο φαλλός, το πέος, το αιδούο.⁵ Το «μικρό αντικείμενο α» αποτελεί αντικείμενο μιὰς ολόκληρης θεωρίας του πόθου, που φυσικά εδώ δεν μπορεί να αναπτυχθεί. Άς πούμε μόνο ότι η παραγωγή του μέσα στο σύστημα των ψυχαναλυτικών έννοιων επέτρεψε να το δοῦμε σαν ρυθμιστή του πόθου στον άνθρωπο, σαν την Αίτια του πόθου, μοχλό της μετωνυμικής δομής της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο πόθος μου είναι τελικά πόθος για το «μερικό αντικείμενο», μιὰ που αναγκαστικά το Πράγμα είναι απόν και δεν μπορεί να κατονομαστεί: μέσα μου εγκαθιδρύεται ή έλλειψη. Το «μερικό αντικείμενο» είναι περιγράψιμο, κλεισμένο στη γλώσσα, μιλάει μέσα μου: είναι ένα σημαίνον. Το Πράγμα είναι ρήξη απ' το Καλό (το Καλό αυτό είναι σαφώς ή ήδονή της μητρικής αγκαλιᾶς), αυτό που ανανεώνει συνεχώς τον πόθο και την αναζήτησή μου. Η απαγορευμένη Μητέρα μου δείχνει ότι δεν υπάρχει Καλό.

Έκείνο που κυριαρχεί είναι λοιπόν η διαιρέση του υποκειμένου στο γνωστό και στο άγνωστο, στο «σημαντικό» και το «μη - σημαντικό»: ή γλώσσα είναι που διαιρεί και διασπᾶ.

Αυτή τη διαιρέση αποκρύπτει ο Ντιντερό, ζητώντας το άμνητο σώμα· προικίζει με αξία και νόημα το «άκατονόμαστο». Άρα το νόημα αυτό είναι φετίχ, πέπλο, μάσκα: ή όλική, ιδανική Μορφή σημαίνει μονάχα μιὰ ιδεαλιστική αντιμετώπιση της Ύλης. Εκείνο που παράγει νόημα είναι ακριβώς ή διαιρέση, ή διάχυση, ή αποσύνθεση της σύνθεσης, λέει ο Μπάρτ.

Και τὰ «έπιμέρους» όργανα της μορφής δεν είναι παρά ή λαθεμένη μετάφραση των «μερικών οργάνων», αυτών που παράγουν νόημα και που καμιά σύγχρονη πρωτοπορία δεν μπορεί να τὰ άγνοήσει, στο μέτρο που σήμερα ή πραγματικά μοντέρνος κινηματογράφος δεν

Πρόβλ: αποδιάβαση
μετ' άρρω (διαφορ)
Μετ' αλι παιδογραφία
φωτίζω διαίρη του 19ου
1-ω - 2-ω (αί-
νω)

5. Άλλά και ή πρωκτός, τὰ χείλη, τὰ δόντια, τὸ αὐτί, τὸ περίττωμα, ή φωνή, τὸ βλέμμα, τὰ οὖρα, τὸ φόνημα, όπως έδειξε ὁ Λακάν.

6. Όπως αυτό είναι τὸ δειρό μου, ή νοσταλγία μου, τὸ χαμένο αντικείμενο που αναπαριστᾶν τὰ όρια της προσδοκίας μου.

7. «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα», κεφάλαιο «Η λογοκρισία, ή εφεύρεση», σελ. 130.

φетиχοποιεί τὸ νόημα, ἀλλὰ τὸ παράγει μέσα ἀπὸ διαδικασίες διάσπασης, σχισίματος, ἀποσπασματοποίησης, ἀσυνέχειας, ἀποδιάρθρωσης. Κι ὁ θεατής; Ποιά είναι ή θέση του; Συνηθισμένοι στὸ φетиχισμό τὸ νόημα και στὶς μεταφυσικές ἀντιλήψεις περὶ ὁμογένειας και ἐνότητας, δὲν μπορούμε νὰ «καταλάβουμε» τὴν ἑτερογένεια τῆς «Γκουέρινκα», τὸ «Ίγκιτουρ» τοῦ Μαλλαρμέ, τὴ χασματική ἀφήγηση τοῦ Γκοντάρ.

Ἀποδιάρθρωση δὲν σημαίνει νὰ «καταστρέψουμε τὴν ἀφήγηση», νὰ «γκρεμίσουμε τὰ μοντέλα» κ.λπ., κ.λπ. Αὐτὰ είναι μοντερνίζουσες φλυαρίες, ἀναμασήματα ἀπὸ δεύτερο χέρι, κακοχωνεμένες θεωρίες.

Ἀντίθετα σημαίνει νὰ ἀνακαλύψουμε τὸ «κρυφὸ» σημεῖο αὐτῆς τῆς ἀφήγησης, τὴν ὕλική της πηγή, τὶς πραγματικές προϋποθέσεις τῆς διατύπωσής της. Νὰ θέσουμε σὲ ἐνέργεια παραμερισμένους μηχανισμούς, νὰ ἐπανεγγράψουμε ὕλιστικά τὶς διαδικασίες τῶν κλασικῶν μοντέλων, νὰ ἐνεργοποιήσουμε ὅ,τι ή δυτική κουλτούρα ἀπόησε χωρὶς ἐπιτυχία, ὅ,τι κοιμάται λησμονημένο στους περιφρονημένους χώρους της.

Ἀποδιάρθρωση σημαίνει νὰ χτυπήσουμε τὴ μεταφυσική κατηγορία τῆς ἐκφραστικότητας μεθοδικά και συστηματικά, νὰ διαχωρήσουμε ὅ,τι δόθηκε σαν ἐνιαῖο, νὰ τεμαχίσουμε ἀναλυτικά τὸ μῦθο, τὴν ἱεραρχία, τὸ θεῖο, τὸ σύμβολο, τὴν ταυτότητα, τὸν πίνακα, τὸ σημεῖο, πρὸς ὄφελος τῆς γραφῆς, τῆς παραγωγῆς, τῆς διαλεκτικῆς, τοῦ ἄπειρου, τοῦ ὕλισμου, τοῦ σημαίνοντος.

Μόνο μ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση μπορούμε νὰ ἐκφράσουμε στον κινηματογράφο τὴν ἀλήθεια τῶν σχέσεων παραγωγῆς και τοῦ ἀσυνειδήτου, τὴν πραγματικότητα τοῦ μετασχηματισμοῦ τους.

Εἴτε μιμηθοῦμε τὸ μοντέλο, εἴτε τὸ ἀρνηθοῦμε, τὸ πρᾶγμα δὲν διαφέρει ποιοτικά: «Ἡ πιὸ βαθιὰ ἀνατροπὴ (...) δὲν συνίσταται ἀναγκαστικά στὸ νὰ παῖμε αὐτὸ που σοκάρει τὴν κοινὴ γνώμη, τὴν ἠθική, τὸ νόμο, τὴν ἀσυνουμία, ἀλλὰ νὰ εφεύρουμε ἕναν παράδοξο λόγο (...): ή εφεύρεση (κι ὄχι ή πρόκληση) είναι ἐπαναστατική πράξη: και δὲν μπορεί νὰ δλοκληρωθεῖ παρὰ μὲ τὸ θεμελίωμα μιᾶς νέας γλώσσας» (Ρ. Μπάρτ).

Αὐτὸ σημαίνει λοιπόν τὸ «περιδιάβασμα τῶν «μερικών οργάνων» τῆς μορφῆς» και τὸ «μπλοκάρισμα τοῦ μεταφυσικοῦ νοήματος τοῦ ἔργου» (εἴτε «ἀριστεροῦ», εἴτε «δεξιῦ»), περιδιάβασμα που είναι κι ή πορεία τῆς σημερινῆς πρωτοπορίας.

Τὸ «σῶμα», ή «σύνθεση»: φетиχισμός, ιδεαλισμός. Ἡ «Ὁμορφιά». Ἀπ' τὴ στιγμή που διασχίζω τὰ ὄνειρα που μου ἐπιβάλλουν τὸν ἄλλο σαν ὁμοῖό μου, τὸ σῶμα νου τεμαχίζεται. Κι ἀπὸ δῶ και πέρα μόνον ὁ μαρκήσιος ντε Σάντ θὰ μου δείξει τὸ «τυφλὸ σημεῖο» τῆς σκέψης τοῦ Ντιντερό: «Δανείστε μου τὸ μέρος τοῦ σώματός σας που για μιὰ στιγμή μπορεί νὰ με ἱκανοποιήσει, και ἀπολαῦστε, ἀν αὐτὸ σᾶς εὐχαριστεί, τὸ μέρος τοῦ δικού μου σώματος που μπορεί νὰ σᾶς ἀρέσει» («Γάλλοι, ἀκόμη μιὰ προσπάθεια», στή «Φιλοσοφία στὸ μπουντουάρ»).

Φίλμο-γράφος



Τάκη 'Αντωνόπουλου: «Κινηματογράφος επιστήμη ιδεολογία»

έκδ. 'Αντίλογος, 'Αθήνα 1972

1. Το πλαίσιο: μία επιστήμη για τον κινηματογράφο

Πολλές φορές έχουμε μιλήσει ή γράψει για μία «επιστημονική αντιμετώπιση» ή «επιστημονική θεωρία» του κινηματογράφου. Τι έννοια είναι αλήθεια; Γιατί ενδιαφερόμαστε να αποκτήσει ο κινηματογράφος τέτλια αντιμετώπιση; Μήπως πέφτουμε κι εμείς στην παγίδα της άστικης ιδεολογίας, που ιεροποιεί τον όρο «επιστήμη», τονίζοντας υπερβολικά τη σημασία του, για να κρύψει έτσι, πίσω απ' αυτήν την ιεροποίηση, τη δική της υπόσταση; Γιατί — έδώ πρέπει να το πούμε — η άστικη ιδεολογία φοβάται τη συνεπή επιστημονική προσέγγιση ενός αντικειμένου κι ο φόβος της δεν είναι παράλογος: οι επιστήμες όσο κι αν έχουν τραφεί και ύμνηθεί από την άστικη κοινωνία, δεν είναι άστικες: ή γέννησή τους ισοδυναμεί ακριβώς με μία τομή, με την αποκοπή τους από το χώρο των ιδεολογιών, από την προ-ιστορία τους. Πρώτη εκδήλωση αυτής της τομής είναι η διαμόρφωση ενός καινούριου αντικειμένου, ριζικά διάφορου απ' αυτό που η ιδεολογία «έβλεπε» πριν. Στη συνέχεια θα παραχθούν γνώσεις δσον άφορά τó καινούριο αντικείμενο, που θα βρεθούν σέ αντίθεση με όσα πρόσβευε ή ιδεολογία και θα λύσουν ριζικά τά — διαφορετικά τοποθετημένα — προβλήματά της. Αυτήν λοιπόν την τομή φοβάται ή άστικη ιδεολογία: δεν θέλει να χυθεί φώς στά σκοτάδια της, ώστε να συνεχίσει να ρυθμίζει τη θέση και τó ρόλο των ανθρώπων στην παραγωγική διαδικασία. Και αντίδρα, φτιάχνοντας άπομιμήσεις επιστημών, που άγνωώντας την τομή παράγουν γνώσεις γύρω από αντικείμενα που έξακολουθεί να τούς

προμηθεύει αυτή, ρυθμίζοντας έτσι και τις ψευτο-γνώσεις τους. Πρόχειρα παραδείγματα: ή ψυχολογία, ή κοινωνιολογία. Άρα: αν, μιλώντας για «επιστημονική» αντιμετώπιση του κινηματογράφου, δεν θέλουμε να παίξουμε τó παιχνίδι της άστικης ιδεολογίας, πρέπει να έχουμε πάντοτε υπόψη μας αυτήν άκριβώς την τομή: αυτήν να άναζητούμε στά κείμενα των άλλων, γι' αυτήν να δουλεύουμε στά δικά μας. Πώς όμως θα βοηθηθούμε σέ μία τέτλια δουλειά, που δεν φαίνεται ούτε πολύ σαφής ούτε συγκεκριμένη; Έχουμε ήδη μερικά δεδομένα: Καταρχήν βρισκόμαστε, γενικά, στό χώρο του στοχασμού πάνω στίς διάφορες κοινωνικές διαδικασίες, άφου σήμερα είναι πιά παραδεκτό πώς κοινωνική διαδικασία είναι και ή «τέχνη» του κινηματογράφου. Ύστερα, γνωρίζουμε ήδη μία μεγάλη τομή στό χώρο αυτό, που τις μεγάλες πολιτικές και ιδεολογικές συνειδήσεις της βιώνουμε σήμερα και θα βιώνουμε για καιρό: την τομή του 19ου αιώνα, με τόν Μαρξ και τόν Ένγκελς. Μία εκδήλωση αυτής της τομής είναι ή άποκοπή από την άστικη ιδεολογία-φιλοσοφία-πολιτική οικονομία, και ή εμφάνιση της πρώτης καθαρά επιστημονικής αντιμετώπισης των κοινωνικών διαδικασιών: της επιστήμης του ιστορικού υλισμού και, άξχωριστά, της φιλοσοφίας της, του διαλεκτικού υλισμού. Τέλος, από τη μέχρι τώρα έμπειρία από τις θεωρητικές άναζητήσεις στό χώρο αυτό έχουμε βεβαιωθεί πώς κάθε καινούρια τομή σ' εκείνη την πρώτη πρέπει να άναφέρεται και τó έργο εκείνης πρέπει να επαναλαμβάνει. Τούτο για μās,

έδώ, σημαίνει πώς τά δύο πολύτιμα θεωρητικά έργα, που λέγονται ιστορικός και διαλεκτικός υλισμός, πρέπει να γίνουν τά όπλα μας στην ιδεολογική πάλη για μία επιστημονική αντιμετώπιση του κινηματογράφου.

Πιό συγκεκριμένα άκόμη: στό χώρο του στοχασμού πάνω στόν κινηματογράφο, υπάρχουν ήδη πάρα πολλά πράγματα, που κατά βάση γυρνάνε γύρω απ' τούς δύο άξονες: «αίσθητική» και «κριτική». Στην κληρονομία αυτή, τά τελευταία χρόνια, ήρθαν να προστεθούν κά διάφορες θεωρίες, που, βιαστικά, παίρνουν την αίγλη του «επιστημονικού» με την υπόσχεση να λύσουν κάθε πρόβλημα. Παράδειγμα: ή σημειολογία. Σύμφωνα με όσα είπαμε, πρέπει, πριν από ότιδήποτε άλλο, όλα τούτα να άποτελέσουν τó αντικείμενο μιάς ιστορικού υλιστικής και διαλεκτικής κριτικής. Έτσι μόνο θα ξεκινήσει ή διαδικασία της άποκοπής μιάς «επιστήμης του κινηματογράφου» (αν πατέ ύ πάρξει κάτι τέτλιο άκριβώς) από τις διάφορες ιδεολογίες του κινηματογράφου. Έτσι μόνο θα μπορέσουν και οι διάφορες πραγματικά χρήσιμες θεωρίες (και τέτλια θεωρούμε τη σημειολογία), μέσα από τόν κριτικό μετασχηματισμό τους, να δόσουν ουσιαστικά άποτελέσματα. Και δεν είναι παράξενο που μία τέτλια κατεύθυνση διακρίνουμε και στή δουλειά πολλών αξιόλογων υλιστών-μελετητών της «τέχνης» (Παράδειγμα: ό Μπέρτολτ Μπρέχτ). Άφου μία τέτλια δουλειά προκύπτει αν άναγκαία συνέπεια, βάσει των μέχρι τώρα γνώσεών μας, από τη μελέτη της ιστορίας των επιστημών.

2. Το βιβλίο του 'Αντωνόπουλου: τί είναι κινηματογράφος;

Ή δουλειά του 'Αντωνόπουλου είναι, στόν κύριο χαρακτήρα της, μία προσπάθεια υλιστικής αντιμετώπισης του κινηματογράφου. Δηλαδή είναι βασικά μία άρνηση του ιδεαλιστικού τρόπου να έξηγούμαι τά πράγματα έξκινώντας από «ουσίες» ή «άρχες», άρα να τά βλέπουμε, σέ τελευταία άνάλυση, να άντανακλούν την κυρίαρχη ιδεολογία, άφου προηγουμένως άντιστρέψουμε την πραγματικότητα. Τέτλια π.χ. είναι μία αντιμετώπιση που βασίζεται στό «ώραίο» σαν «ουσία» της «τέχνης», ενώ τó βασικό πρόβλημα είναι, αντίστροφα, να μελετήσουμε πώς παράγεται αυτό τó «ώραίο», τί θεωρεί δηλαδή «ώραίο» ή κυρίαρχη ιδεολογία και σέ ποιά άκριβώς σχέση βρίσκεται με την «τέχνη». Άλλά, άς δούμε σέ ποιά σημεία στέκεται ό 'Αντωνόπουλος.

Πρώτα στην τεχνική. Άπέναντι στην άποψη πώς «ό κινηματογράφος μέσα από την κάμερα άποτυπώνει την πραγματικότητα» τó βιβλίο οδηγεί τόν άναγνώστη στην άποψη πώς «ό κινηματογράφος βάσει των γνωστών, καθορισμένων ιδιοτήτων της κάμερας και μέσα από μία καθορισμένη χρήση της άποτυπώνει μία πραγματικότητα έτσι όπως τη βλέπει ή άστικη ιδεολογία». Τά βήματα που οδηγούν στή δεύτερη αυτή άποψη περνάνε πρώτα από μία επανεξέταση της προοπτικής, των κανόνων στούς όποιους αυτή στηρίζεται και της ιδεολογίας που στηρίζει τούς κανόνες της. Δεύτερο βήμα είναι ή κατάδειξη του περάσματος της προοπτικής (και της ιδεολογίας της) σαν τρόπου άπεικόνισης της πραγματικότητας από την άναγνωσιακή άρχιτεκτονική και τó θέατρο στην κλασική ζωγραφική και τέλος στόν κινηματογράφο, βάσει των ιδιοτήτων των φακών της κάμερας. Όπότε, παύει πιά να παρουσιάζεται ό χώρος της κινηματογραφικής τεχνικής σαν «ουδέτερος» ιδεολογικά, σαν χώρος «καθάρων χειρισμών», άφου, όσο κι αν δεν συνειδητοποιείται αυτό, μέσα από την τεχνική οδηγούμαστε στην άναπαγωγή του άστικού τρόπου «θέασης τού κόσμου». Κι έτσι πού θα θέλαμε να δούμε την (καθαρή) «πραγματικότητα» άναγκαζόμαστε τώρα να άναγνωρίσουμε την εικόνα

που διατηρεί γι' αυτήν ή άστικη ιδεολογία.

Αυτά βέβαια δεν συμβαίνουν μόνο σχετικά με τη μονοοπτική προοπτική της κάμερας. Όλόκληρη ή χρήση που της γίνεται, οι κινήσεις της, τά άλλα στοιχεία της ταινίας: τó χρώμα, ό ήχος, με λίγα λόγια όλόκληρο τó σύστημα της κινηματογραφικής άναπαράστασης είναι στηριγμένο σέ κώδικες άπεικόνισης, σέ κανόνες, συνταγές που μ' αυτές κατασκευάζεται μία φανταστική εικόνα της πραγματικότητας ή όποια και προτείνεται στή θέση του «πραγματικού», σαν «έντύπωση του πραγματικού». Ίδιαίτερη θέση στό σύστημα αυτό των κωδίκων κατέχουν οι άφηγηματικοί κώδικες, οι οδηγίες δηλαδή για την κατασκευή μύθων, ιστοριών, σύμφωνα με μία τεχνική, που με τόν κλασικό κινηματογράφο άναπτύχθηκε στό έπακρο.

Οι περισσότεροι αισθητικοί, θεμελιώνοντας τις άπόψεις τους σέ ψευδαισθήσεις και άποδεχόμενοι παράλληλα και την άστικη ιδεολογία της άναπαράστασης, φτάνουν να παραγνωρίζουν άκριβώς τόν ιδεολογικό ρόλο των κωδίκων και να ξεγελιούνται από την «έντύπωση του πραγματικού». Σωστά λοιπόν και ή εξέταση του πλάνου, του βάθους όπτικού πεδίου, του γκροπλάν, του ρακό, του μοντάζ γίνεται στό βιβλίο του 'Αντωνόπουλου παράλληλα με την άνάγνωση των κειμένων της κινηματογραφικής αισθητικής: Μιτρώ, Μπαζέν (μεταφυσική, ύποκειμενικός ιδεαλισμός), Λεμπέλ (άπλοικός μηχανικισμός), Μέτς (άντικειμενικός ιδεαλισμός). Σωστά αντίτιθεται σ' αυτούς ή υλιστική προβληματική που επιχειρούν να στήσουν ό 'Αϊζενστάιν, ό Βερτώφ, ό Μπρέχτ. Διαγράφεται μάλιστα και μία προσπάθεια υλιστικής άνάγνωσης αυτών των τελευταίων.

Μία τέτλια προσέγγιση δεν μπορεί παρά να φέρει τελικά στό φώς την κρυμμένη υλικότητα της ταινίας ή κίνηση π.χ. άποκτά πάλι τόν πραγματικό της χαρακτήρα: όρισμένα καρρέ άνά δευτερόλεπτο κι όχι ή όποιαδήποτε κίνηση στην άπεικονιζόμενη σκηνή. Και τούτο πάει να γίνει σ' όλόκληρο τó πεδίο του κινηματογράφου. Ένα καινού-

ριο αντικείμενο-κινηματογράφος, μία καινούρια άπάντηση στό έρώτημα «τί είναι κινηματογράφος;» άρχίζει να διακρίνεται. Κι όπως είναι φυσικό, χρειάζεται και μία άλλη, διαφορετική ιστορία του καινούριου αυτού κινηματογράφου (πρόβλημα που άπλά σημειώνεται). Άκόμη, στό πεδίο της μελέτης που άνοίγεται έτσι μπορούν να πάρουν νέα μορφή οι σχέσεις του κινηματογράφου με τις άλλες «τέχνες», μέσα από τη συσχέτιση των άναπαραστατικών - άφηγηματικών τους συστημάτων: κι έδώ τó βιβλίο έχει γόνιμες παρατηρήσεις.

Όμως ό συνεπής υλισμός πρέπει άπαραίτητα σήμερα να είναι ιστορικός και διαλεκτικός. Και άγγίζοντας τó πρόβλημα των μεθόδων της κριτικής των κινηματογραφικών ιδεολογιών, που πραγματοποιείται στό βιβλίο, άγγίζουμε και μία απ' τις πιό σοβαρές του άδυναμίες: ό ιστορικός του υλισμός είναι συχνά άπλοικός — δηλώνεται άπλά ή ύπαρξη «ιδεολογικών και οικονομικών» παραγόντων, χωρίς να δείχνεται κανένας μηχανισμός. Άλλωστε τó οικονομικό επίπεδο — τó καθοριστικό «σέ τελευταία άνάλυση» στην περίπτωση μας — άπουσιάζει έντελώς από τó βιβλίο, όμοια και τó πολιτικό - νομικό - θεσμικό. Μονάχα οι ιδεολογικές συνιστώσες αναλύονται μερικές φορές. Ή διαλεκτική κι αυτή άπουσιάζει από τη θεώρηση που επιχειρείται: τó βιβλίο δεν έχει συνειδηση τού χώρου στόν όποιο δουλεύει και των ειδικών προβλημάτων της δουλειάς που έχει να κάνει (δές τó «πλαίσιο που δόσαμε στό πρώτο μέρος του κειμένου»). Περιορίζεται σέ μία γενική υλιστική στάση, μία άρνηση του ιδεαλισμού. Τό άμεσο άποτέλεσμα είναι ή κριτική να παραμένει συχνά στό έδαφος των αντίπαλων της, σαν έλεγχός τους, και να μη μπορεί να δράσει πάνω τους, από έναν άλλο χώρο (αυτόν που θα της παρείχε ό ιστορικός και διαλεκτικός υλισμός), παράγοντας έτσι τó καινούριο αντικείμενο μελέτης - άπάντηση στό έρώτημα «τί είναι κινηματογράφος;». Όλα τούτα είναι αισθητά και στην κριτική που επιχειρεί της σημειολογίας — θέμα που, λόγω της σημασίας του, μάς άπασχολεί ιδιαίτερα στή συνέχεια.

3. 'Η κινηματογραφική σημειολογία: αναζητώντας ένα αντικείμενο

Είναι αλήθεια πως η εφαρμογή της σημειολογίας στη μελέτη του κινηματογράφου αποδείχθηκε αρκετά γόνιμη: μάς το δείχνουν, για παράδειγμα, τα κείμενα του σημειολόγου Κριστιάν Μέτς. Όμως, πίσω από την εικόνα μιας τεχνικής αποτελεσματικότητας, ή σημειολογία κρύβει πολλά και σοβαρά προβλήματα. Πάνω απ' όλα: το πρόβλημα του αντικειμένου της, το κατεξοχήν πρόβλημα μιας νέας θεωρίας: τί είναι ο κινηματογράφος για τη σημειολογία; Κι είναι αυτό το σοβαρό, γιατί η ανάγκη της τομής μιας νέας επιστήμης, με το ιδεολογικό της υπόστρωμα, αναφέρεται ακριβώς στη διαμόρφωση ενός αντικειμένου, απαλλαγμένου από τα ψευδο-προβλήματα της ιδεολογίας, για να μπορέσει μετά να παραχθεί γνώση γύρω απ' αυτό, στο πλαίσιο της διαμόρφωσης του άναπτυσσεται. Πέφτοντας λοιπόν στην παγίδα της άστικης ιδεολογίας, ή σημειολογία παρουσιάζεται σαν μια επιστήμη που παράγει γνώσεις γύρω από ένα μη-διαμορφωμένο αντικείμενο, και στη φράση αυτή βρίσκουμε συγκεντρωμένα όλα τα προσόντα και τα ελαττώματά της.

"Ας ρωτήσουμε λοιπόν τη σημειολογία του κινηματογράφου: «για ποιο πράγμα μάς μιλάς; τίνας πράγματος μελετάς τις ιδιότητες;» 'Ο Άντωνόπουλος διαπιστώνει πως όταν ο Μέτς καταπιάνεται με τη μελέτη του κινηματογράφου μελετά σχεδόν πάντα (τουλάχιστον στο πρώτο του βιβλίο) τον άφηγηματικό κινηματογράφο: ταυτίζει δηλαδή τους άφηγηματικούς κώδικες με το σύνολο των κωδικών της ταινίας και την ίδια την ταινία με την άφήγηση. Πίσω λοιπόν απ' το υποτιθέμενο «καθαρό» επιστημονικά αντικείμενο ανακαλύπτουμε την άποψη της κυρίαρχης ιδεολογίας για τον κινηματογράφο. 'Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ μορφή θεωρείται 'Η μορφή. 'Επομένως ή μελέτη έχει ένα αντικείμενο, που δεν ελέγχεται από τη μεθοδολογία της: δεν γεννιέται στο πλαίσιο της, δεν καθορίζεται από τη θεωρία της, δεν αναπαράγεται συνειδητά κάθε φορά για να μελετηθεί. 'Υπάρχει επειδή δίνεται απ' έξω, έτοιμο, καθορίζεται από έξω-σημειολογικές άρχες: από τις άρχες της άστικης ιδεολογίας του κινηματογράφου, ή

οποία βλέπει τον κινηματογράφο σαν μηχανή, που φτιάχνει ιστορίες. "Έτσι όμως ελέγχεται ολόκληρη ή σημειολογική άπαιτηση: όταν ο Μέτς «βρίσκει» τις ιδιότητες του κινηματογράφου, ποτέ δεν μπορούμε να πούμε (άνεξέταστα) αν πρόκειται για πραγματικές γνώσεις ή άπλές άνακλάσεις ιδεολογικών άποψεων, που μάς δίνονται σαν γνώσεις.

Ξεκινώντας από τέτοιες βάσεις πρέπει να εξετάσουμε ξανά όλη τη γνώση που παράγεται στο πλαίσιο της σημειολογίας και, πάνω απ' όλα, πρέπει να άσχοληθούμε με το πρόβλημα του αντικειμένου της. 'Εδώ μπορούν να παίξουν ρόλο ό ιστορικός και διαλεκτικός ύλισμός, σύμφωνα μ' όσα λέγαμε πριν, δρώντας πάνω στην ιδεολογία του κινηματογράφου, που βρήκαμε στα θεμέλια της κινηματογραφικής σημειολογίας και παράγοντας έτσι το αντικείμενο που λείπει. Δίχως αυτό, ή σημειολογική μέθοδος είναι άχρηστη και μάλιστα επικίνδυνη για τη μελέτη του κινηματογράφου: παίζει άνάμεσα στην επιστήμη και την ιδεολογία, παίζει με μία τομή που ποτέ δεν θα πραγματοποιήσει μόνη της. Σ' αυτό το σημείο και παρά την πολλή και κριτική δουλειά πάνω στα κείμενα του Μέτς, ή προσπάθεια του Άντωνόπουλου παραμένει στα όρια που διαγράψαμε πριν. (βλ. σημείωση). Αυτό φαίνεται και από τη χρήση, που κάνει στο βιβλίο του, της κριτικής και μετασημασιολογικής δουλειάς του Ζάκ Ντερριντά.

'Ο Ντερριντά, εξετάζοντας τις φιλοσοφικές προϋποθέσεις, τις βάσεις της προβληματικής, που προϋποθέτει ή σημειολογία, καταλήγει στο συμπέρασμα πως ή σημειολογική σκέψη έντάσσεται στο σύστημα της Μεταφυσικής του Λόγου, σύστημα που κυριαρχεί στο λεγόμενο «δυτικό πολιτισμό», χαρακτηρίζοντάς τον. 'Η φιλοσοφική κριτική που άπαιτεί άνακαλύπτει, πίσω από τη λατρεία της δυτικής σκέψης για το Λόγο, ένα μεγάλο άπωθμένο: τη Γραφή και το Κείμενο, που άπαιτεί δημιουργεί. 'Η δυτική φιλοσοφία βρίσκειται λοιπόν θεμελιωμένη πάνω σ' άπτην την άρνηση της Γραφής, στην παραγνώριση των ιδιοτήτων του Κειμένου. Τα διάφορα συ-

στήματα του Λόγου έχουν άποστολή να συγκαλύψουν την πρωταρχικότητα της Γραφής, τη θεμελιώδη ετερογένεια της σημαίνουσας ύλης του Κειμένου, μέσα από τον υπερονισμό της Όμιλλας και τη σφαιρική όμοιογένεια του 'Εργου, του Βιβλίου. Μιά «Γραμματολογία» όπως την έννοει ό Ντερριντά, που να θεωρεί αντικείμενο αυτό ακριβώς που άπαιτείται να συγκαλυφθεί, άνοιγει νέα πεδία και για έπιλυση του προβλήματος, που μάς ενδιαφέρει εδώ.

Κατεξοχήν μετασημασιολογική στο χώρο της σημειολογίας είναι ή δουλειά της Τζούλια Κρίστεβα (την τονίζουμε, επειδή το βιβλίο της άγνωστ): μέσα από μία ύλιστική και διαλεκτική άντιμέτωπιση, ή γλωσσολογία και ή γενική επιστήμη των σημείων οδηγούν στην κατασκευή μιας γενικής θεωρίας των τρόπων σήμανσης, στη μελέτη των σημειωσών πρακτικών (έννοια κλειδί) και πίσω από την έπιφάνεια του φαινομένου κειμένου, του φαινοκείμενου, στους μηχανισμούς που το παράγουν, στο γενο-κείμενο. Μάς δίνει τα μέσα για την προσέγγιση ιδιόμορφων πρακτικών, σαν κι άπτη του κινηματογράφου, όπλίζοντάς μας μ' ένα σωρό νέα έργα-λέια-έννοιες. Το σπουδαιότερο: το θεωρητικό αυτό όπλοστάσιο βρίσκει ή εφαρμογή σε μία σειρά από κείμενα, λογοτεχνίας ως έπί το πλείστον (ποίηση, μυθιστόρημα), γεννώντας σειρά από υποδειγματικές αναλύσεις. Καί, πάνω απ' όλα, για το θέμα που εξετάζουμε εδώ, το ενδιαφέρον είναι πως στη δουλειά της Κρίστεβα μπορούμε να έντοπισουμε το σχηματισμό ενός νέου αντικειμένου και μιας νέας επιστήμης, πράγματα μάλιστα που γίνονται εκεί συνειδητά.

Πολύ σημαντική είναι και ή δουλειά του Ζάκ Λακάν, που εργάζεται βέβαια στο χώρο της ψυχανάλυσης, όμως κάνει χρήση της σημειολογικής μεθόδου. Το άποτέλεσμα της συνάντησης ψυχανάλυσης-σημειολογίας είναι μία σειρά άμοιβαίων μετασημασιολογιών. Ειδικά ή σημειολογία «παραβιάζεται» από την ψυχανάλυση, άφήνοντας να φανεί ή πρωταρχικότητα του σημαίνοντος σε σχέση με το ύποκείμενο: το σημαίνον δρᾶ πάνω στον άνθρωπο

και τον διαμορφώνει σε ύποκείμενο, σ' αυτό που λέμε «λογικό (σωστότερα: συμβολικό) ζώο». 'Η συμβολή του Λακάν στο πρόβλημά μας είναι ακριβώς μία θεωρία του σημαίνοντος και του ύποκειμένου, μία θεωρία που δίνει στα αντικείμενά της ένα νέο περιεχόμενο καθώς τα συλλαμβάνει με έναν νέο (σύμφωνο προς το πνεύμα του Φρόυντ) τρόπο. 'Η άναφορά μας στη δου-

λειά του Λακάν έπιβάλλεται κι από το γεγονός ότι τη μόνη φορά που χρησιμοποιείται στο βιβλίο του Άντωνόπουλου ή ψυχανάλυση, τούτο γίνεται λανθασμένα, δηλαδή ψυχολογικά: σύμφωνα με την άρχή της ψυχολογίας και μ' ένα ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο εξετάζεται ή συμπεριφορά ενός δεδομένου ύποκειμένου —του θεατή— άπέναντι σε συγκεκριμένες έπιδράσεις — στην

έμπειρία της προβολής μιας ταινίας. (σελ. 148-154). Άντίθετα, ένα από τα διδάγματα της ψυχανάλυσης είναι το να άντιμετωπίζουμε με άμφιβολία τον ίδιο το χώρο, όπου έδραυεί αυτό που λέμε «ύποκείμενο». Μ' άλλα λόγια να ρωτάμε — στην περίπτωση μας: «τί πάει να πεί να 'σαι θεατής;», «τί είναι ό θεατής;», «πως γίνεσαι θεατής;».

4. 'Η σημειολογία στην 'Ελλάδα ή «τί μάς ενδιαφέρουν όλα τούτα;»

"Αν στον τόπο μας δεν άνθει ή γλωσσολογία και ή σημειολογία, αν δεν περιλαμβάνονται στην άκαδημαϊκή μας παιδεία, αν δεν έχουμε έμεις σημειολόγους ειδικομένους σε διάφορους τομείς, δεν σημαίνει πως το θέμα πρέπει να μείνει ξένο για μάς. Άλλωστε, είτε το θέλουμε είτε όχι, ήδη δεν έχει μείνει ξένο: σαν όνομα, σαν τίτλος, σαν σκόρπιο όρο και έννοιες, σαν γενική τοποθέτηση, ή σημειολογία τα τελευταία χρόνια έκανε την εμφάνισή της στα έλληνικά κείμενα (κριτικές, δοκίμια) πάνω στο κινηματογράφο και γενικά την «τέχνη». 'Επίσης έχουν μεταφραστεί μερικά βιβλία και άρθρα, και έχουν μάλιστα τυπω-

θεί ειδικές μελέτες πάνω σ' αυτό το θέμα. Όλα αυτά άποτελούν σήμερα μία πραγματικότητα. Σε συμφωνία μάλιστα με τη γνωστή σχέση της χώρας μας με τα μεγάλα κέντρα της Δύσης, τόσο στο οικονομικό και πολιτικό έπίπεδο («έξαρτηση», «πρόσδεση»), όσο και στο ιδεολογικο-πολιτισμικό (πολιτισμική «συγγένεια» και καθορισμένη μετακίνηση ιδεών άνάμεσα σ' εκείνα τα κέντρα και σ' έμάς).

'Ακριβώς λοιπόν άπέναντι σ' άπτην την πραγματικότητα παίρνουν θέση και τα όσα γράφουμε εδώ. Δηλαδή:

1) Χρειαζόμαστε πάντα μία σωστή άντιμέτωπιση του κινηματογράφου

και ή σημειολογία μπορεί, με κατάλληλο χειρισμό, να βοηθήσει σ' αυτό.

2) Έχουμε ήδη δεχτεί στο χώρο του κινηματογράφου μία έπίδραση, που πρέπει άπαραίτητα να ξεκαθαρίσουμε και να διορθώσουμε, μέσα από την κατάλληλη κριτική.

Γ' αυτό και, σύμφωνα μ' όσα προηγήθηκαν, πιστεύουμε ότι το βιβλίο του Άντωνόπουλου μπορεί να παίξει χρήσιμο ρόλο, σε σχέση με τα δύο αυτά σημεία, στο σημαντικό έλληνικό πλαίσιο της κινηματογραφικής σκέψης.

Μανόλης Κούκιος

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

"Αν το βιβλίο του Άντωνόπουλου τοποθετεί το θέμα καταρχήν σωστά, αλλά όμως δεν προχωρεί ουσιαστικά πιά πέρα (παρόλο που φαίνεται πως θα το 'θελε), το βιβλίο του Πήτερ Γουόλλεν: «'Η σημειολογία του κινηματογράφου», Κάλβος, Άθήνα 1973, άγνωστώς μιά

τέτια προβληματική, πέφτοντας σε όλες τις παγίδες της άστικης ιδεολογίας και άισθητικής, μη μπορώντας ούτε καν να μάς ένημερώσει, πληροφορώντας μας σωστά για τη νέα μέθοδο. (Κι αυτά στο τρίτο του μέρος, που αναφέρεται στην κινηματογραφική σημειολογία. Τ' άλλα δύο περιέχουν πρώτα μίαν άπάραδεκτη τοποθέτηση του Άιζενστάιν,

Κάθε Κυριακή πρωί στις 11
Στόν κινηματογράφο ΣΤΟΥΝΤΙΟ
'Η Λέσχη του Σύγχρονου Κινηματογράφου
Παρουσιάζει το ΜΟΝΤΕΛΟ του Κ. Σφήκα.

Εισιτήριο δρχ. 15

“Ένα γράμμα

Δημοσιεύουμε τὸ παρακάτω γράμμα τοῦ Νίκου Ἀλευρά καί, ἀντί ἄλλου σχολίου, παραπέμπουμε στὴν κριτική τῆς ταινίας του πού δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος μας 2-3, σελ. 84.

Ἡ Σύνταξη

ΚΟΡΥΔΑΛΛΟΣ - 22/3/75

Αγαπητέ «Σύγχρονο Κινηματογράφο» στέλνω αὐτὸ τὸ γράμμα, γιὰ νὰ μὴν ἀφήσω τουλάχιστο ἀπὸ τὸ μέρος μου νὰ συνεχίζεται ἡ δημιουργία «σύγχρονης σύγχλισης»-γιὰ τὰ προβλήματα τοῦ κινηματογράφου μας-καὶ εἰδικότερα γιὰ τὸ κείμενο πού γράφτηκε (υποτίθεται κριτική) γιὰ τὴν ταινία μου «Ο ΠΑΠΠΟΥΣ ΜΟΥ». Στὸ τεῦχος 2-3 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 74) γράφτηκε μιά στήλη 15 γραμμὲς γιὰ τὴν ταινία μου, ἀντίγραφο ἀπὸ τὰ πληροφοριακὰ κείμενα πού εἶχα μοιράσει. Ἡ παρατήρηση πού γίνεται-πάνω στὶς πληροφορίες πού εἶχα δώσει ἐγὼ-εἶναι: «Ἡ φωνή, ὅμως τοῦ σκηνοθέτη (εκτός πλάνου) πού κατευθύνει, ἀνατρέκει, ἢ ἀπαιτεῖ ἀπ' τὸν ἀφηγητὴ-ἀντικείμενο νὰ προσαρμόσει τὴν ἀφήγησή του σὲ ὀρισμένα πλαίσια, ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἐπέμβαση τοῦ σκηνοθέτη». Αὐτὸ κατ' ἀρχάς εἶναι ψέμα-γιὰτὶ αὐτὸ πού συνέβει στὸ γύρισμα-καὶ πού κερνάει στὴν ταινία-ὅτι δηλ. δὲν ὑπῆρχε καμιά προετοιμασία-στὶς ἐρωτήσεις κ.λ.π., φαίνεται γιὰτὶ ὑπάρχει ἀμεσὴ ἀλληλεξάρτηση-ἀλληλεπίδραση τοῦ παππού κι ἐμένα-καὶ μπορῶ νὰ πῶ τελικὰ ὅτι αὐτὸς πού κατεύθυνε ὅλη τὴν ὑπόθεση (τοῦ γυρίσματος)-καὶ κυρίως ἐμένα, εἶναι ὁ παππούς μου. Καὶ δεύτερο, σ' αὐτὸ πού ὑπάρχει μεγάλη σύγχλιση, στὸ πρόβλημα (κινηματογράφος καὶ πραγματικότητα) ὅτι ἡ ταινία (διὰ μέσου τῆς φωνῆς μου) ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἐπέμβαση τοῦ σκηνοθέτη»-λες καὶ ἔχουμε ἄγνοια τοῦ τί εἶναι καὶ τί κάνει ὁ κινηματογράφος-τὸ κάρσο κ.λ.π. Καὶ θάθελα νὰ ρωτήσω, τὸ ὅτι ἐγὼ μιλῶ ΟΡΦ στὴν ταινία (τὰ ἄφησα ἀπὸ ἐνῶ θὰ μπορούσα νὰ τὰ ἔχω κῆφει). ἔχει σχέση: 1) με τὴν πραγματικότητα τοῦ παππού, 2) με τὴν κινηματογραφικὴ πραγματικότητα τῆς ταινίας, ἢ 3) με τὴν πραγματικότητα γενικότερα πού περιλαμβάνει ὅλα τ' ἄλλα; Μήπως δὲν ἐντάσσομαι στὴν πραγματικότητα καὶ δὲν τὸ ξέρω, κύριε Παπαγιαννίδης; Ὅλα αὐτὰ πού γράφτηκαν στὸ περιοδικὸ καὶ πού γράφονται τώρα εἶναι φιλολογίες. Καὶ 100 σελίδες νὰ γραφῶντουσαν δὲν ἔχουν κανένα νόημα γιὰ τὴν ταινία (γιὰτὶ αὐτὴ εἶναι ζελατίνα καὶ λειτουργεῖ ἀλλοίως)-ἐνῶ γιὰ τὸ περιοδικὸ ἔχει νόημα τὸ κάθε τί, γιὰτὶ γερμίζουν οἱ σελίδες. Αὐτὸ ὅμως πού με παραξενεύει εἶναι ἡ ἀποσιώπηση καὶ ἡ διαστρέβλωση ὀρισμένων πραγμάτων σὲ σχέση με ὀρισμένες ταινίες-καὶ ἡ ἐξύψωση χωρὶς νόημα, ὀρισμένων ἄλλων ταινιών.

Πάνω στα οὐσιαστικὰ προβλήματα τῆς ταινίας μου, ὅπως: 1) ταινία-κινηματογράφος-πραγματικότητα, 2) ταινία-βιβλίο-περιεχόμενα (σελίδες-χρόνος), 3) σπινάκας-αγοραστικὴ τιμὴ, 5) φόρμα κ.λ.π., δὲν γράφτηκε ἀπολύτως τίποτα, πού στὸ κάτω-κάτω (γαμῶ τὸ κερατὸ μου) ἡ ταινία ἔχει σπᾶσει τὸ συντηρητισμὸ ὅλων των μικροῦ μήκους ταινιών πού φτιάχτηκαν τὰ τελευταία χρόνια στὴν Ελλάδα.

Αὐτὰ τὰ γράφω γιὰτὶ βλέπω ὅτι συνεχίζεται ἡ παλιὰ ἱστορία, νὰ γραφτεῖ «ὅτι μας κατέβει-καὶ ὅπως θέλουμε», γιὰ νὰ γερμίζουν οἱ σελίδες κ.λ.π., καὶ ἐπειδὴ ὅλο τὸ στυλ τοῦ περιοδικοῦ ἔχει πάρει τὴ μορφή «σπινάκας-νευξέων» δηλ. φωτορομάντζα σκηνοθετῶν διανοουμένων πού θὰ συνεχίζονται καὶ στὸ ἐπόμενο (χωρὶς κανένα νόημα-ἀφ' οὐκ οὐδέποτε, δὲν ξέρω ἂν τὸ καταλάβετε, δὲν βγαίνει τίποτα)-καὶ δὲν καταλαβαίνω γιὰτὶ ἡ διαστρέβλωση νὰ γίνεται με τὸ γάντι καὶ ὄχι ὅπως στὸν ἀστικὸ τύπο πού εἶναι φανερὴ, ἐνῶ ἐδῶ τὸ περιοδικὸ εἶναι «κουλτούρας» γιὰ νὰ μορῶνεται ὁ λαός.

Πιστεύω νὰ εἶναι γενικὰ κατανοητὸς. Ἐυχαριστῶ γιὰ τὴ φιλοξενία

ΝΙΚΟΣ ΑΛΕΥΡΑΣ

Παρακαλῶ ὅπως κατὰ τὸ νόμο τῆς δημοσιογραφικῆς δεοντολογίας, τὸ κείμενο δημοσιευτεῖ ὁλόκληρο καὶ ἀναλόγως.

Τὸ κείμενο τοῦ Μάικ Γουίλμινγκτον γιὰ τὸ Τσίνατάουν, πού δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 4 τοῦ περιοδικοῦ, εἶναι ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸ ἀμερικανικὸ περιοδικὸ The velvet Light Trap, ἀρ. 13, σελ. 13-16

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΙΑΝ

Ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις τοῦ περιοδικοῦ **ἀντί**

Μαοῦ 2.

18 ANTI ΚΕΙΜΕΝΑ

ἢ ὑπερ διυλαυτορείας λόγος

THE LONDON INTERNATIONAL FILM SCHOOL

Ἡ London International Film School χαιρετίζει τοὺς Ἕλληνες φίλους τῆς πον φοίτησαν στὴν London Film School.

καὶ ὅλους ὅσους ἐπιθυμοῦν νὰ συμμετάσχουν σὲ μιά ἐπαγγελματικὸ ἐπιπέδου ἐκπαίδευση στὴν σκηνοθεσία, μοντάζ, φωτογραφία, φωτισμὸ, ηχοληψία καὶ διεύθυνση παραγωγῆς ταινιών.

Οἱ σπουδὲς κρατᾶν δυὸ χρόνια. Οἱ μαθητὲς μποροῦν ν' ἀρχίσουν σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα τρία τμήματα:

1975 Καλοκαίρι : 5 Μαΐου ὡς 17 Ἰουλίου

Φθινόπωρο: 22 Σεπτεμβρίου ὡς 9 Δεκεμβρίου

1976 Ἀνοιξη : 12 Ἰανουαρίου ὡς 9 Ἀπριλίου

Τὸ Ἀπολυτήριο Γυμνασίου εἶναι ἡ βάση γιὰ νὰ γίνει κανεὶς κατ' ἀρχάς δεκτός. Γιά περισσότερες πληροφορίες γράψτε:

Administrator

London International Film School Ltd.

24 Shelton St., London, WC 2

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΜΑΡΙΟΥ ΝΙΚΟΛΙΝΑΚΟΥ

ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ (1967-1974)

Ο Μ. Νικολινάκος, καθηγητής στο Έλεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, επιχειρεί, με το Βιβλίο του αυτό μίαν ιστορική και πολιτική ανάλυση της δράσης των πολιτικών κομμάτων και των αντιστασιακών οργανώσεων κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Θέτει καιρία προβλήματα: Κάτω από ποιές συνθήκες διαμορφώνονται και δροϋν οι στρατοκρατικές-φασιστικές ομάδες και αν το φαινόμενο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητο από τη μορφή και το χαρακτήρα που πήρε στη χώρα μας το καπιταλιστικό κράτος. Γιατί ή Δεξιά εξακολουθεί, και μετά την αλλαγή, να διατηρεί την πολιτική πρωτοβουλία. Αν ή Αντίσταση και ή Αντιπολίτευση στη δικτατορία διαμόρφωσε δυνάμεις ικανές να επιδιώξουν βαθύτερη και ουσιαστικότερη αλλαγή.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

ΑΘΗΝΑ: ΥΠΑΤΙΑΣ 5 ΤΗΛ. 32.24.131
ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: ΕΡΜΟΥ 44 ΤΗΛ. 22.94.93



ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΚΙΝ/ΓΡΑΦΟΥ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ

ΟΔΟΣ Γ' ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 58 ΑΘΗΝΑΙ 103 ΤΗΛ. 812.388

Έκδοση «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων»

ΟΙΚΙΣΜΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Έπιμέλεια Ορέστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver

Architecture in Greece Press

shelter in greece

Edited by Orestis B. Doumanis and Paul Oliver





ΣΤΡΟΦΗ

Νέες προσφορές
Λειτουργεί

- Νέο πλήρες παράρτημα ΔΙΣΚΟΥ
- Ξεχωριστό Γαλλικό βιβλιοπωλείο πολιτικών και κοινωνικών έπιστημών
- ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΞΕΝΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ
Πολιτικής
Κουλτούρας
Κοιν. Έπιστημών.

ΣΤΡΟΦΗ

- ΟΛΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
- Χώρος μελέτης και ενημέρωσης
- Έκπτώσεις στους φοιτητές.

ΣΤΡΟΦΗ

- Έκθέσεις βιβλίων
- Χαρακτικής
- Πολλαπλών

ΣΤΡΟΦΗ - Κολοκοτρώνη 3 (Στοά) Άθήνα 125
Τηλ. 322.9122

G. 0.71