

# συγχρονος κινηματογραφος '75

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ • ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1975 • ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
«ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» • ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 50 ΔΡΧ.



• Βέσιου • Άιζενστάιν • οδηγός ταινιών  
• Γιοντάρ • Έμμαγιούλλα • Μπιστερύ •

Κινηματογράφος  
**ΕΚΡΑΝ**  
Ταινίες ποιότητας  
ΤΕΡΜΑ ΖΩΩΔ ΠΗΓΗΣ \* Τηλ. 64.61.895

**Συνεχίζοντας**  
την προσπάθειά μας  
για ένα πρόγραμμα συνέπειας  
**οἰς ἀναχθελουμε**  
μερικὲς ἀπὸ τὶς ταινίες  
ποῦ θὰ προβληθοῦν  
τὴν τρέχουσα  
θερινὴ περίοδο...

\* **ΧΙΛΗ** \*  
ΜΕ ΟΠΛΑ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
**ΑΝΤΖΕΛΑ ΝΤΕΪΒΙΣ**  
ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΜΙΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΡΙΑ

**ΒΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΑ**  
ΣΤΗ ΒΡΑΖΙΛΙΑ

**ΟΙ ΚΑΡΑΜΠΙΝΙΕΡΟΙ**

\* **Η ΣΑΡΚΑ** \*  
**ΚΟΤΟΠΟΥΛΟ ΔΥΝΑΜΙΤΗΣ**

**Ο ΔΙΚΕΦΑΛΟΣ ΑΕΤΟΣ**  
\* **ΤΟΥ ΝΑΖΙΣΜΟΥ** \*

\* **ΕΒΔΟΜΗ ΣΦΡΑΓΙΔΑ** \*

\* **ΑΓΡΙΕΣ ΦΡΑΟΥΛΕΣ** \*

**Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ**

\* **ΣΤΙΣ 6 ΤΟΥ ΙΟΥΛΗ** \*

**ΝΑ ΖΗΣΗ ΤΟ ΜΕΞΙΚΟ**

Δέν υπάρχει κανείς πού νά άμφιβάλει ότι σήμερα στήν 'Ελλάδα, ένα περιοδικό μηνιαίο ή διμηνιαίο (όπως τό δικό μας), συναντά σοβαρές οικονομικές δυσκολίες. Καί δέν χρειάζεται νά ύπογραμμίσουμε ότι ή σημερινή δυσμενής οικονομική συγκυρία χτυπά άλύπητα κάθε προοδευτική προσπάθεια ιδεολογικής άυτονομίας και οικονομικής άνεξαρτησίας.

Δέν θά περιμένουμε βέβαια νά βρούμε κάποιο θαυματουργό φάρμακο άπέναντι σέ αυτές τις δυσκολίες. Θεωρούμε, όμως, ούσιαστικό νά πληροφορήσουμε τούς άναγνώστες μας, ότι γιά τήν τακτική έκδοση του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* '75 (του όποιου ή επιβίωση γίνεται όλο και πιά προβληματική, είναι τώρα περισσότερο από κάθε άλλη φορά άναγκαίο νά προτιμήσουν τό σύστημα τής συνδρομής από τήν άγορά τών μεμονωμένων τευχών.

Η δianoμή του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* '75 παρουσιάζει σοβαρές έλλειψεις λόγω του μικρού αριθμού τών συνεργατών σ' αυτό τόν τομέα και κυρίως λόγω έλλειψης μέσων. Τό αποτέλεσμα είναι, ή δianoμή νά περιορίζεται ούσιαστικά στά κεντρικά βιβλιοπωλεία και σέ μερικά περίπτερα τής 'Αθήνας. 'Αλλά, άκόμα κι άναπόφρασίσαμε καλύτε νά αναθέσουμε τή δianoμή στό Πρακτορείο - γιατί είναι τόλυ βαρύ νά τό κάγουμε όλες μόνοι μας - αυτό δέν θά σήμαινε ότι ξεπερνιόνται αυτόματά όλες οι δυσκολίες. Γιατί, όπως είναι γνωστό, τό Πρακτορείο, από τή μία άποψη σημαντικό πωστά κερδάζει γιά τις υπηρεσίες του, ενώ ταυτόχρονα άμελει τή δianoμή εντύπων μέ άμετικά κερφή τίραζ, όπως είναι ό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '75 μέ συνέπεια μία κατανόμη άναποτελεσματική, καθυστέρηση στήν άπόδοση λογαριασμών, κλπ. Γι' αυτό - επαναλαμβάνουμε - συμφέρει οικονομικά, και σέ μάς και στους άναγνώστες μας, τό σύστημα τών συνδρομών: τό τεύχος γίνεται φτηνότερο γιά τόν συνδρομητή ενώ ταυτόχρονα αυτό τό σύστημα εξασφαλίζει, και στόν άναγνώστη και σέ μάς μία τακτική δianoμή πού μακροπρόθεσμα παρέχει μία ύγιη οικονομική βάση γιά τήν έκδοση του περιοδικού.

Θά πρέπει νά προσθέσουμε ότι ό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '75 έχει βάλει σαν στόχο τή μηνιαία έκδοση, πράγμα πού στίς παρούσες συνθήκες δέν είναι ούτε άπλό ούτε εύκολο. 'Από τή μεριά τών άναγνώστών μας άπαιτεί άμεση ύποστήριξη και όχι έφήμερη. Γι' αυτό καλούμε όσους άναγνώστες δέν έχουν γραφτεί άκόμα συνδρομητές, νά τό κάνουν, και τούς ήδη συνδρομητές μας νά διαδόσουν όσο πλατύτερα μπορούν τόν *Σύγχρονο Κινηματογράφο* '75. 'Ελπίζοντας ότι στή συνέχεια θά δημιουργηθούν άλλες μορφές δianoμής, κυρίως στήν έπαρχία όπου τά πράγματα είναι άκόμα πιά δύσκολα, όχι μόνο μέσω των βιβλιοπωλείων αλλά και μέσω τών κινηματογραφικών λεσχών, τών τοπικών συλλόγων τών μορφωτικών κέντρων ή άκόμα μέ τήν κινητοποίηση ιδιωτών τοπικών άντιπροσώπων του περιοδικού.

Καλούμε, λοιπόν, νά έρθουν σέ επαφή μαζί μας τό συντομότερο δυνατό, όλοι όσοι πιστεύουν ότι ή συμβολή του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* '75 στόν τομέα του κινηματογράφου και γενικώτερα στόν τομέα τής καλλιτεχνικής πρακτικής, είναι σημαντική, πιστεύοντας ότι όφείλουν νά ενδιαφερθούν άμεσα και νά μάς βοηθήσουν μέ κάθε τρόπο νά εξασφαλίσουμε μία όλο και μεγαλύτερη κυκλοφορία του περιοδικού.

'Η Σύνταξη

## Μιά συνδρομή στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '75» κοστίζει

Γιά 6 νούμερα : 250 δραχ. ('Εσπτ.) — 12 δολ. ('Εξωτ.)

Γιά 12 νούμερα : 500 δραχ. ('Εσπτ.) — 24 δολ. ('Εξωτ.)

Συνδρομή ύποστήριξης: 400 δραχ. γιά 6 νούμερα 800 δραχ. γιά 12 νούμερα

Διεύθυνση:

περιοδικόν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75»

'Εκδόσεις ΟΛΚΟΣ

'Υπατίας 5, Τ.Τ. 118

Συνδρομή μπορεί νά γίνει και μέ ταχυδρομική έπιταγή

Διαχωρισμένο, για πρώτη φορά, από το φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου, και σε νεκρή, αντικινηματογραφική (για τις συνθήκες που επικρατούν στην Ελλάδα) περίοδο, το 4<sup>ο</sup> Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έδειξε πιά καθαρά όλες τις αδυναμίες ενός θεσμού που δεν μπορεί να πείσει κανέναν για την οποιαδήποτε αναγκαιότητα της ύπαρξής του. Δεν θά είχε πολύ νόημα να καταγράφαμε εδώ όλες τις κωμικο-τραγικές λεπτομέρειες που συνθέτουν την εικόνα του φετεινού φεστιβάλ. Θά έπισημάνουμε μόνο μερικά συμπτώματα που δείχνουν και την έλλειψη διάθεσης των διαφόρων άρμοδιων να δώσουν μιá κάποια ούσιαστική υπόσταση στο θεσμό.

1) Ή κριτική επιτροπή σχηματίστηκε κυριολεκτικά, εκ των ένδοντων και ενώ είχε αρχίσει ήδη το φεστιβάλ. "Όσο για τόν πρόεδρό της, τόν Φράνκ Κάπρα, έφτασε στη Θεσσαλονίκη την τελευταία μέρα μόνο για να δώσει τά βραβεία.

2) Οι άρμόδιοι φέρθηκαν με τρόπο τουλάχιστον απαράδεκτο στους ξένους που με την παρουσία τους τίμησαν τó φεστιβάλ (όπως πολλοί νέοι γάλλοι σκηνοθέτες και ή αντιπροσωπία του αφρικανικού κινηματογράφου) που έφεραν μαζί τους (ταιριών που έν τούτοις είχαν προσκληθεί να συμμετάσχουν στο φεστιβάλ). Αντίθετα, οί οργανωτές περίμεναν με αγωνία τις «βεντέτες που είχαν καλέσει (όπως την Ούρσουλα "Αντρες), βεντέτες που δεν τις χρειάζεται τó φεστιβάλ, ούτε αυτές εκείνο, και φυσικά δεν ήρθαν.

3) Ήταν δύσκολο να προσδιορίσει κανένας, τί ρόλο παίζουν οί διάφοροι «παράγοντες» που δρουν στο παρασκήνιο του φεστιβάλ, και έπομένως να διαπιστώσει ποιοί φέρουν τις ευθύνες της άποτυχίας.

4) Ούσιαστικά, οί οργανωτές άρνήθηκαν κάθε δημόσια ελεύθερη συζήτηση για τά προβλήματα και τó μέλλον του θεσμού. Μερικοί μάλιστα ντόπιοι έφημεριδογράφοι που έχουν δεσμούς με τó φεστιβάλ, άρχισαν έκστρατεια κατά των εκπροσώπων του άθηναϊκού τύπου προσπαθώντας να φορτώσουν στο υποτιθέμενο μίσος, των άθηναίων για την Θεσσαλονίκη όλα τά κακά του Φεστιβάλ.

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, όλοι όσοι βρεθήκαμε σ' αυτό τó θλιβερό πανηγύρι κυριολεκτικά ντρεπόμασταν, νοιώθοντας άκούσιοι συνενοχοί. Φαίνεται όμως ότι είναι μάλλον υπερβολικό να περιμένουμε να νοιώσουν λίγη ντροπή και οί πραγματικά υπεύθυνοι.

Πάντως, ένα πράγμα θεωρούμε σίγουρο: αυτό τó φεστιβάλ δεν είναι δυνατό να έπαναληφθεί. Του χρόνου ή δεν θά υπάρχει τίποτε ή θά υπάρξει ένα άλλο — όποιο κι άν είναι — φεστιβάλ στή θέση του.

...

Τό χειμωνα που μάς πέρασε παρατηρήθηκε μιá ιδιαίτερα έντονη δραστηριότητα στόν τομέα της ίδρυσης και λειτουργίας κινηματογραφικών λεσχών. Πριν όμως εξετάσουμε αυτό τó φαινόμενο είναι σκόπιμο να ριξουμε μιá ματιά στήν προϊστορία του.

Συγκεκριμένα πριν από τó 1967 λειτουργούσαν στην Ελλάδα δύο με γάλα δικτάς κινηματογραφικών λεσχών: η Ταινιοθήκη της Ελλάδας και η Λεσχή Έθνογραφικού Κινηματογράφου. Ή πρώτη συνεργαζόταν με τόν διεθνή οργανισμό ταινιοθήκης χωρίς να είναι επίσημα μέλος του. Ή δεύτερη συνεργαζόταν με την εταιρεία εθνογραφικού κινηματογράφου που είχε ίδρυθεί τó Σεπτέμβριο του

Οί Κινηματογραφικές  
Λέσχες στην Έλλάδα

1961 στη Γαλλία από σκηνοθέτες - ντοκιμαντερίστες. Στην Ελλάδα η Λέσχη Έθνογραφικού Κινηματογράφου οργάνωνε προβολές κάθε Κυριακή πρωί στην Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη, στην Πάτρα, στο Βόλο, στην Τρίπολη, στη Δράμα, στην Καβάλα, στη Μυτιλήνη και τη Λάρισα, με ταινίες που έπαιρνε από τα γραφεία έκμετάλλευσης.

Άς σημειωθεί ότι τα γραφεία έκμετάλλευσης έδιναν τότε κατά παράδοση τις ταινίες τους δωρεάν για προβολές σε λέσχες. Αυτό διευκόλυνε πολύ και την ίδρυση και λειτουργία από το 1964 και μετά και της πρώτης φοιτητικής λέσχης της Φ.Κ.Λ.Α. (Φοιτητική Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών) που έδινε δύο προβολές την εβδομάδα (Κάθε Σάββατο απόγευμα στο άμφιθέατρο του ΕΜΠ και κάθε Κυριακή πρωί στην Ίριδα). Στα έπιτεύγματα της Φ.Κ.Λ.Α. θα πρέπει να αναφέρουμε τη δυνατότητα που έδωσε σε νέους σκηνοθέτες (Βούλγαρη, Σφήκα...) να έρθουν σε έπαφή με ένα εύρύ κοινό. Το 1967 η Λέσχη Έθνογραφικού Κινηματογράφου και η Φ.Κ.Λ.Α. διέκοψαν τη λειτουργία τους. Παρέμεινε η Ταινιοθήκη της Ελλάδας που σήμερα διατηρεί λέσχες, εκτός από την Αθήνα, στον Πειραιά, στη Ρόδο, στην Ξάνθη στο Γιάννενα (σε συνεργασία με τους φοιτητές), στα Χανιά, στην Αίγινα, στη Λευκάδα, στη Λαμία και στα Άσπρα Σπίτια Βοιωτίας. Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η Ταινιοθήκη, παρά την έλλιπη και άσυντόνιστη λειτουργία της, είναι μέχρι σήμερα άκομη, ή μόνη που αναγνωρίζεται από το κράτος και προστατεύεται από το ύπουργείο πολιτισμού.

Τέλος, το 1969 άρχισε τη λειτουργία της και η λέσχη του Σύγχρονου Κινηματογράφου.

#### ΈΗ κατάσταση Σήμερα

Το χρόνο που πέρασε δημιουργήθηκαν νέες αυτόνομες κινηματογραφικές λέσχες, στη Θεσσαλονίκη από το Έργαστήρι Τέχνης στην Κυπριασία, στη Λάρισα, στο Έρράκλειο, στη Λεμεσό, και συνέχισε τις προβολές στην Αθήνα η λέσχη του Σύγχρονου Κινηματογράφου. Τα προβλήματα που συνάντησαν αυτές οι λέσχες είναι πολλά και μπορούμε να τα διακρίνουμε βασικά σε οικονομικά (τα γραφεία έκμετάλλευσης δεν δίνουν πιά δωρεάν ταινίες) και οργανωτικά - λείπει ο κεντρικός φορέας που θα μπορούσε να συντονίσει τον προγραμματισμό και τη λειτουργία τους.

#### ΈΈνα παράλληλο κύκλωμα

ΈΕκείνο όμως που είναι ποιοτικά νέο είναι η ίδρυση λεσχών, στο πλαίσιο πολιτιστικών γραφείων ή πολιτικών οργανώσεων, που μερικές έχουν ήδη λειτουργήσει. Στο Χολαργό, στη Νέα Φιλαδέλφεια, στον Κολωνό, στην Κυψέλη, στην Κοκκινιά, στην Καλλιθέα, στο Φάληρο και άλλες ετοιμάζονται να λειτουργήσουν από το προσεχές φθινόπωρο. Σ' αυτές θα πρέπει να προσθέσουμε και τις λέσχες που λειτουργούν στο πλαίσιο φοιτητικών συλλόγων. Στην Αθήνα λειτουργήσαν τέτοιες λέσχες στο Πολυτεχνείο, την Έιατρική, την ΑΣΟΕΕ και την Πάντειο. Όλες αυτές οι λέσχες αντιμετωπίζουν τα ίδια βασικά προβλήματα (οικονομικά και οργανωτικά), που αναφέραμε παραπάνω. ΈΗ παρουσία τους όμως και κυρίως το σκεπτικό που διέπει τη λειτουργία τους (όπως προκύπτει από σχετικά κείμενα εισηγήσεων - προτάσεων), θέτουν συγκεκριμένα έρωτήματα για το ρόλο της τέχνης γενικά και του κινηματογράφου ειδικότερα, και καλούν σε μια νέα αντιμετώπιση σε όλα του τα στάδια — συλλήψη - διαδικασία παραγωγής - αισθητική αντίληψη - διανομή - κοινωνική λειτουργία...

#### Μιά έμπειρία

Για παράδειγμα, παραθέτουμε έδω τον άπολογισμό της λειτουργίας μιάς τέτοιας φοιτητικής λέσχης στην Αθήνα.

«Το Κ.Τ.Α. είναι μέρος της ομάδας πολιτιστικής ζωής του συλλόγου φοιτητών της ΑΣΟΕΕ.

Στις 29 του Ένάρρη γίνεται στα γραφεία του συλλόγου της ΑΣΟΕΕ η πρώτη συγκέντρωση του Κινηματογραφικού. Είμαστε περί τα 10

άτομα. Ο καθένας κάνει τις προτάσεις για τὸ πῶς θὰ πρέπει νὰ ξεκινήσουμε, μὲ τί μέσα, γιὰ ποιούς στόχους.

Θέληση ὅλων μας ἦταν νὰ παρουσιάσουμε τὸν ἀνεξάρτητο ἑλληνικό κινηματογράφο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ πρῶτα βήματα. Ταυτόχρονα ὁμως γίνεται δεκτὴ ἡ σκέψη ὅτι οἱ προβολές πρέπει νὰ γίνονται μέσα στὴ σχολή, σὰν μέσο γιὰ τὴν προσέγγιση τῆς πλατείας μάζας τῶν φοιτητῶν. Ἔτσι βγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια τὰ πρῶτα τεχνικά προβλήματα, καὶ πρῶτα - πρῶτα τὸ γεγονός ὅτι ἡ σχολὴ δὲν ἔχει ἐιδικὴ αἴθουσα προβολῆς, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνουν προβολές σὲ κοινὰ ἀμφιθέατρα.

Ἔτσι περιοριζόμαστε αὐτόματα σὲ ταινίες 16 μμ. Κάποιοι ἀναλαμβάνει νὰ φέρει μιὰ φιλομορφία τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν 16μμ. Παράλληλα, πολυγραφεῖται καὶ μοιράζεται στοὺς φοιτητές ἡ πρώτη μας διακήρυξη μὲ μιὰ περίληψη τῶν μελλοντικῶν μας στόχων.

Τὸ τμήμα ἀρχίζει νὰ ὀργανώνεται φτιάχνοντας δικὰ του γραφεῖα μὲ τὴν προοπτικὴ ἴδρυσης δανειστικῆς κινηματογραφικῆς βιβλιοθήκης. Τὸ οικονομικὸ πρόβλημα ξεπερνιέται προσωρινὰ ἀπὸ προσωπικὲς εἰσφορές καὶ ἔτσι μπαίνει τὸ θέμα τῶν εἰσιτηρίων. Σκοπὸς μας ἦταν οἱ προβολές νὰ γίνονται δωρεάν, ἐφ' ὅσον ὁμως τὰ έξοδα τῆς ἐνοικίασης μηχανῆς προβολῆς, τῆς ταινίας, καὶ τῆς ἐπισκευῆς τοῦ γραφεῖου εἶναι σημαντικά, ἀποφασίζουμε νὰ βάλουμε εἰσιτήριο 5 δραχ.

Ἡ πρώτη μας προβολὴ γίνεται τὴν Παρασκευὴ 14 τοῦ Φλεβάρη καὶ ἐπαναλαμβάνεται τὴν ἐπομένη μὲ τὸν «Γάζωρο Σερρών» τοῦ Τάκη Χατζόπουλου. 400 περίπου φοιτητές βρίσκονται στὴν πρώτη μας προβολὴ. Προηγουμένως γίνεται μιὰ εἰσήγηση γιὰ τοὺς σκοποὺς τοῦ τμήματος, μοιράζεται πρόγραμμα καὶ τέλος ἀκολουθεῖ μιὰ κατὰποπτικὴ συζήτηση μὲ τὸν σκηνοθέτη. Ἡ πρώτη μας λοιπὸν προβολὴ ἦταν μιὰ ἐπιτυχία λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι ποτὲ στὸ παρελθὸν δὲν εἶχε γίνει παρόμοια κίνηση. Ὁ σκοπὸς τοῦ τμήματος νὰ φέρει σὲ ἐπαφὴ μὲ κινηματογράφου ποιότητας τὸ πλατὺ φοιτητικὸ κοινὸ, νὰ τὸ κάνει νὰ ἐνδιαφερθεῖ καὶ νὰ προβληματιστεῖ πάνω σὲ φλέγοντα κοινωνικά καὶ πολιτικά προβλήματα, ἔχει ἀρχίσει νὰ πραγματοποιεῖται.

Μὲ τὸν καιρὸ ὁμως γεννιῶνται ἐσωτερικὰ προβλήματα λόγω τῆς ἀσυνέπειας ὀρισμένων μελῶν. Ἔτσι γεννιέται ὁ πρῶτος ἀτελής ἐσωτερικὸς κανονισμὸς ποὺ παραμένει στὰ χαρτιά. Παράλληλα ἐτοιμάζεται ἡ δευτέρη προβολὴ μὲ τὴν ταινία «Ἀνθρωποὶ καὶ τόποι ὑπὸ ἐξέλιξιν» τῆς Μ. Γαβαλά καὶ «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογικὴ ἔρευνα στὴν Ἑλλάδα» τοῦ Ν. Ζερβού.

Ἡ προβολὴ ὀρίζεται γιὰ τὶς 28 τοῦ Φλεβάρη καὶ 350 φοιτητές περίπου βρίσκονται στὴν προβολὴ. Γίνεται ἡ καθιερωμένη εἰσήγηση μέλους τῆς ὁμάδας καὶ μοιράζεται πρόγραμμα γραμμένο ἀπὸ δύο μέλη τοῦ τμήματος. Ἡ πρώτη ταινία ἀποδοκιμάζεται, ἐνῶ ἡ προβολὴ τῆς δευτέρας διακόπτεται λόγω τῆς κακῆς ποιότητος τῆς μηχανῆς προβολῆς ποὺ παραμορφώνει ἐντελῶς τὸν ἦχο τῆς ταινίας.

Ἡ ἀδυναμία νὰ ἐξασφαλίσουμε ταινίες ἑλληνικῆς 16μμ. καὶ ἡ τεχνικὴ δυσκολία προβολῆς τους μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀναθεωρήσουμε τὸ πρόγραμμά μας.

Παίρνουμε τὴν ἀπόφαση νὰ παρουσιάσουμε ταινίες ἀπὸ τὴ σειρὰ «Ἡ ἐπανάσταση συνεχίζεται» καὶ ἄλλες ποὺ ἀναφέρονται πάνω σὲ διεθνῆ πολιτικά καὶ κοινωνικά προβλήματα ποὺ ἐλάχιστα παρουσίασε ὁ τύπος ἢ δόθηκαν σκοπίμως διαστρεβλωμένα. Τὸ κινηματογραφικὸ μετὰ ἀπὸ σχετικὴ πρόταση, φτιάχνει δικὸ του ταμπλό ἀνακοινώσεων. Ἐκεῖ ἀναγγέλλουμε τὶς προσεχείς μας προβολές καὶ ἐπιλογὴ ἀπὸ τὶς καλλιτερες ταινίες τῆς ἐβδομάδας.

Στὶς 13 καὶ 14 τοῦ Μάρτη γίνεται ἡ τρίτη προβολὴ μὲ τὰ ντοκυμαντέρ «Ἡ Χιλή μὲ ὅπλα καὶ τραγούδια» Καὶ τὸ «Ὅταν ὁ λαὸς ξηπνᾷ». Τὸ ἐνοικίο τῶν ταινιῶν αὐτῶν εἶναι πολὺ μεγάλο, γύρω στὶς 2500 δραχ. καὶ τὰ συνολικά έξοδα πολὺ μεγάλα. Παρ' ὅλα αὐτὰ μὴνουμε σταθεροὶ στὸ εἰσιτήριο τῶν 5 δραχ. Οἱ προβολές τῶν

ταινιών αυτών παρουσιάζουν μεγάλη έπιτυχία, γύρω στους 900 φοιτητές παρακολουθούν τις δύο αυτές προβολές. Παράλληλα έγκρίνεται νέος έσωτερικός κανονισμός, εκλέγονται δύο συντονιστές και γίνεται καταμερισμός τής δουλειάς. Δημιουργούνται έπιτροπές οικονομικών, έρευνας τής άγοράς με τήν προοπτική άγοράς μηχανής, έπιτροπή για τήν πλήρη φιλομορφία ελληνικών και ξένων ταινιών σέ 16μμ. Έν τώ μεταξύ όλο και νέοι συνάδελφοι πλαισιώνουν τήν ομάδα του κινηματογραφικού.

Ή τέταρτη προβολή γίνεται στις 21 του Μάρτη με τά «Γουρουνίσια Χρόνια» του Έμιλ ντ' Αντόνιο.

Ή άνταπόκριση τών συναδέλφων στις προβολές είναι μεγάλη. Ή ίδρυση του τμήματος και ή παρουσία του μέσα στον φοιτητικό χώρο είναι πιά γενοσής. Τό ότι ξεπεράστηκαν τά προβλήματα λειτουργίας, πού δέν κατόρθωσαν νά ξεπεράσουν τά άλλα τμήματα τής πολιτιστικής ζωής (θεατρικό, μουσικό), και έκανε ούσιαστική τήν παρουσία του με τις συνεχείς, προβολές του, κάνει πιά τό κινηματογραφικό τμήμα, θεσμό.

#### ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΑΣΟΕΕ»

#### Μιά εύτυχής «σύμπτωση»

Κάτι πού δέν θά πρέπει νά περάσει άπαρατήρητο, είναι τό γεγονός ότι πολλές ταινίες και ιδιαίτερα ελληνικές, πού δέν καταφέρνουν νά σταθούν στό έπίσημο κύκλωμα διανομής και νά έπιβληθούν μέσα άπ' αυτό, βρήκαν θερμή υποδοχή και άνταπόκριση στό «περιθωριακό» κύκλωμα τών λεσχών πού περιγράψαμε παραπάνω.

Έπομένως δέν θά ήταν παράτολμο νά συμπληρώσουμε ότι μέσα στον κινηματογραφικό χώρο εκδηλώνεται μία «τάση» νά δημιουργηθεί «περιθωριακή» παραγωγή πού νά άπευθύνεται σ' αυτό τό «περιθωριακό» κύκλωμα Σ' αυτή τήν περίπτωση τό πρόβλημα πού προβάλλει άναπόφευκτα είναι τής άυτόχρηματοδότησης αυτού του περιθωριακού κυκλώματος παραγωγής - διανομής και παράλληλα, τής όσο τό δυνατόν πιό στενής συνεργασίας τών κοινωνικών πολιτιστικών φορέων με τούς ένδιαφερόμενους κινηματογραφιστές.

Και πραγματικά, τά πράγματα προχωρούν προς αυτή τήν κατεύθυνση. Στην Έταρεία Σκηνοθετών έχει παρθεί άπόφαση για παροχή βοήθειας (σέ ανθρώπους, τεχνικές γνώσεις...) προκειμένου νά γίνουν ταινίες πάνω στό προβλήματα (και με τήν προβληματική) κοινωνικών ομάδων. Έξ άλλου, μερικοί φοιτητικοί σύλλογοι — πού είναι σήμερα οί πιό δραστηριοποιημένοι μαζικοί φορείς — προσανατολίζονται προς τήν παραγωγή ταινιών πάνω σέ θέματα πού θά επιλέγουν και θά έπεξεργάζονται οί ίδιοι και ζητούν από τούς σκηνοθέτες βοήθεια και συνεργασία.

#### Τά προβλήματα

Έντοπίσαμε ήδη μερικά βασικά προβλήματα πού άντιμετωπίζουν οί ποικίλες λέσχες πού έχουν δημιουργηθεί. Άς προσθέσουμε έδώ ότι, σέ ένα βαθμό, τά οικονομικά προβλήματα τών λεσχών συμπλέκονται με τά οικονομικά προβλήματα τής παραγωγής (άλλά και τής εισαγωγής, προκειμένου για ξένες ταινίες) τών ταινιών πού καλύπτουν τόν προγραμματισμό τους. Γι' αυτό και θά πρέπει νά συνειδητοποιήσουν όλοι οί ένδιαφερόμενοι ότι έχουν νά άντιμετωπίσουν ένα κοινό πρόβλημα και γι' αυτό νά τό άντιμετωπίσουν άπό κοινού.

Έπιτακτική, λοιπόν, ή άνάγκη για δημιουργία ενιαίου φορέα πού νά συντονίζει όλη τή δραστηριότητα πού άναπτύσσεται σ' αυτό τό περιθωριακό κύκλωμα. Ό φορέας αυτός θά μπορούσε νά άντιμετωπίσει και τά έπί μέρους τεχνικά προβλήματα πού παρουσιάζονται, π.χ. στις περισσότερες έπαρχίες δέν υπάρχουν μηχανές προβολής 16μμ, και έτσι οί εκεί λέσχες στερούνται πολλές σημαντικές ταινίες· αντίθετα στην Άθήνα πολλές φορές συμφέρει περισσότερο νά νοικιάσεις μία φορητή μηχανή 16μμ παρά μία κινηματογραφική αίθουσα, και μερικές λέσχες περιορίζονται στις ταινίες πού υπάρχουν σέ 16μμ.

Παραθέτουμε τόν κατάλογο τών ταινιών πού μέχρι τīs 20-4-75 είχαν κόψει πάνω από 100.000 εισιτήρια στην περιοχή τής 'Αθήνας, τού Πειραιά και τών Περιχώρων. (Τά στοιχεία είναι παρμένα από τó επαγγελματικό περιοδικό «Θεάματα».)

**'Η κίνηση  
τών εισιτηρίων**

Τίτλος ταινίας	Ήμέρες προβολής	Εισιτήρια
1) Ζ	703	453.745
2) Έμμανουέλλα	184	337.485
3) Πεταλούδας	409	238.868
4) Κατάσταση πολιορκίας	605	228.586
5) Τό Μεγάλο φαγοπότι	324	186.165
6) Φράουλες και αίμα	322	147.189
7) 'Ο Θυρωρός τής νύχτας	283	138.768
8) 'Ο άνθρωπος με τó χρυσό πιστόλι	251	129.949
9) Κουρδιστό πορτοκάλι	280	124.462
10) 'Αλέξης Ζορμπάς	289	110.685
11) Ποιός εύθυνεται γιά τήν πορνεία τής 16χρονης Εύας	259	110.164
12) Τό νου σας και σās φάγαμε	318	109.676
13) "Ένα άθωο άμάρτημα	268	105.506
14) "Έγκλημα στο 'Οριάν 'Εσπρες	221	104.630
15) Τζάμπο 747 έν κινδύνω	208	103.817
16) Νανά	246	102.924
17) 'Έξορκιστής	140	102.771

Δέν νομίζουμε ότι ό κατάλογος αυτός χρειάζεται ιδιαίτερα σχόλια. Είναι φανερός ό συνδυασμός «κριτηρίων» πού όδηγησε στην ταμειακή έπιτυχία τών παραπάνω ταινιών:

- α) "Έμμεση (άλλά πάντα αποτελεσματική) προδιαφήμιση από δημοσιεύματα τού άστικού τύπου.
- β) Προηγούμενη απαγόρευση από τή χούντα (αυτό άφορά άμεσα τέσσερεις μόνο ταινίες αλλά επηρέασε και τήν πορεία ταινιών πού τó κοινό δέν έλπιζε ότι θά επιτραπεί ή προβολή τους).
- γ) «Τολμηρές» σκηνές.

Όπωςόποτε, πίσω απ' όλα αυτά κρύβεται, σέ τελευταία άνάλυση, και ή οικονομική ισχύς μερικών μεγάλων γραφείων διανομής πού έλέγχουν τīs περισσότερες αίθουσες και μπορούν να έπιβάλλουν τά εισαγόμενα προϊόντα, έκμεταλλευόμενα κατάλληλα τά τρία δεδομένα πού άναφέραμε παραπάνω. Δέν είναι βέβαια τυχαίο τó γεγονός ότι όκτώ από τīs δεκαεφτά ταινίες πού περιλαμβάνονται σ' αυτές τόν κατάλογο άνήκουν στο ίδιο γραφείο έκμετάλλευσης (Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης). Δεύτερο σέ σειρά «έπιτυχίας» έρχεται τó γραφείο Καραγιάννης - Καρατζόπουλος με τρεις μόνο ταινίες (άλλά στην 1η, 3η, και 4η θέση). Τó εδω παράρτημα τής Cinema International Corporation - United Artists αντιπροσωπεύεται με δυό ταινίες, ή Metro - Fox με μία, ή Σάββας - Φίλμ τó ίδιο, ένw δυό ταινίες «πορνό» (Νανά και Ποιός εύθυνεται γιά τήν πορνεία τής 16χρονης Εύας;) άνήκουν σ' ένα από τά μικρά γραφεία εισαγωγής - έκμετάλλευσης ('Ι. Μητρόπουλος) πού δέν καταφέρνει να έπιβάλλει με τήν ίδια έπιτυχία τīs καλές του ταινίες ('Ο Λένιν στην Πολωνία 10.070 εισιτ., 'Η καρδιά τής μάνας 8.945 εισιτ., Συνοικία Κοράκι 2.066 εισιτ. κτλ.).

Χαρακτηριστικό τής κρίσης πού διέρχεται ή έλληνική παραγωγή είναι τó γεγονός ότι ούτε μία έλληνική ταινία δέν έφτασε φέτος τά 100.000 εισιτήρια. Παρακάμπτοντας όμως τó μεγάλο αυτό πρόβλημα τής κρίσης, άς δούμε λίγο τήν εικόνα πού παρουσίασε ή διανομή τών έλληνικών ταινιών φέτος. Να ό κατάλογος τών δέκα ταινιών πού ήρθαν πρώτες σέ εισπράξεις (τά στοιχεία είναι και πάλι παρμένα από τó «Θεάματα»):

**Οι έλληνικές  
ταινίες**



Τίτλος ταινίας	Ήμέρες προβολής	Εισιτήρια
Ή δίκη τῶν δικαστῶν	300	98.299
"Ένα τάνκς στο κρεβάτι μου	151	78.056
Έρασταί τοῦ ὄνειρου	254	69.597
"Ένας νομοταγῆς πολίτης	222	68.922
Τὰ τραγούδια τῆς φωτιάς	169	65.510
Λεσβιακός έρωτας	162	56.885
Τὸ φίληδοιο κορμί της	149	55.858
Άληθινὴ ἡδονὴ	126	54.708
Σεξομανία	136	47.830
Αἰμιλία ἡ διεστραμμένη	163	46.501

"Αν ἀναρωτιέστε τί ἔγιναν οἱ ταινίες τῶν νέων δημιουργῶν ποὺ χειροκροτήσαμε στὸ τελευταίιο Φεστιβάλ Θεσ/νίκης, θὰ πρέπει νὰ ψάξετε στὸ τέλος τοῦ καταλόγου:

Τίτλος ταινίας	Ήμέρες προβολής	Εισιτήρια
Τὰ χρώματα τῆς "Ιριδος	81	24.282
Μέγαρα	54	13.871
Κιέριον	24	6.887
Δι' ἀσήμαντον ἀφορμὴν	28	5.137
Γάζωρος Σερρών	7	3.381

Τὸ μοναδικὸ συμπέρασμα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση αὐτὴ εἶναι ὅτι τὸ μονοπώλιο τῆς Φίνος-Φίλμ ἐξακολουθεῖ νὰ δεσπάζει ἀκλόνητα στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. (Καὶ οἱ πέντε πρώτες ταινίες τοῦ καταλόγου εἶναι παραγωγές τῆς Φίνος-Φίλμ). Καὶ ἂν τὰ Χρώματα τῆς "Ιριδος κατάφεραν νὰ φτάσουν στὶς 81 μέρες προβολῆς εἶναι ἐπειδὴ τὴ διανομὴ ἀνέλαβε τὸ γραφεῖο ἐκμετάλλευσης Δαμασκηνὸς - Μιχαηλίδης.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ περιβόητη «ἀνεξάρτητη» παραγωγὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει κανένα οὐσιαστικὸ μέλλον ὅσο ἡ διανομὴ παραμένει τόσο αὐστηρὰ ἐξαρτημένη.

...

## Τὰ θερινὰ προγράμματα

Ἡ κατάσταση ποὺ ἐπικρατεῖ καὶ φέτος, ὅπως κάθε χρόνο, στοὺς θερινοὺς ἀθηναϊκοὺς κινηματογράφους προκαλεῖ μιὰ εὐλογία, νομίζουμε, ἀπορία: γιατί οἱ εἰσαγωγεῖς ταινιῶν δὲν ἐπωφελοῦνται ἀπὸ τὴν καλοκαιρινὴν περίοδο γιὰ νὰ παρουσιάσουν ἐκλεκτὲς ἐπαναλήψεις; Τὴ στιγμὴ μάλιστα ποὺ τίς ζηταῖ πολὺ καὶ τὸ κοινὸ, ὅπως ἀπέδειξε ἡ ἐπιτυχία ποὺ σημείωσαν πρόσφατα ἀφιερῶματα στὸν Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ καὶ στὸν "Άλφρεντ Χίτσκοκ, παρὰ τὴν κάπως τυχαία καὶ βιαστικὴ ὀργάνωσή τους. Ἐντίθετα, κυκλοφοροῦν κατὰ κανόνα οἱ πιὸ ἄσχετες ταινίες — ἀπὸ τὰ κατακάθια τῆς διεθνούς παραγωγῆς μέχρι τίς αἰώνιες ἐπιτυχίες ποὺ γυρνᾶνε ἀπὸ αἶθουσα σὲ αἶθουσα. Γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε καθόλου τὴν ἄθλια κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκονται συνήθως οἱ προβαλλόμενες κόπιες, πράγμα ποὺ, ἂν καὶ καταντᾶει σκάνδαλο, δὲν ἐκπλήσσει πιά κανέναν γιὰ τὴ θεωρεῖται φυσικὸ, κάτι ποὺ αὐτονόητα προστίθεται στὸ «φογκλόρ» τῶν θερινῶν προβολῶν.

## Μιὰ καινοτομία

Μιὰ κάποια γιαιριά στὴν τραγικὴ κοινοτοπία τῶν θερινῶν προγραμμάτων ἐπιχειρήθηκε νὰ προσφερθεῖ φέτος μὲ μιὰ καινοτομία: κεντρικὴ ἀθηναϊκὴ αἶθουσα παρουσιάζει κάθε μία-ῦο ἐβδομάδες, σὲ ἀποκλειστικὴ πρώτῃ προβολή, ταινίες λιγότερο ἢ περισσότερο σημαντικές, ποὺ θὰ προβληθοῦν ξανά τὸ φθινόπωρο. Ἡ πρωτοβουλία ὁμως δὲν φαίνεται νὰ ἀποδίδει μέχρι στιγμῆς, λόγω κυρίως τῆς

επίδρασης δυσμενών παραγόντων, τόσο ύποκειμενικών — όπως η συνήθεια του υπαίθριου κινηματογράφου, όπου κάποιος πηγαίνει να κάνει πλάκα τρώγωντας φυστίκια ή μία κάποια δυσπιστία απέναντι στις καινοτομίες, όσο και αντικειμενικών (κακή διαφήμιση, ούσιαστική έλλειψη κινηματογραφικής κριτικής τό καλοκαιρί, ζέστες διακοπές...)

‘Η ταινία με την οποία άρχισε αυτό τό πείραμα ήταν τό ‘Επάγγελμα: ρεπόρτερ του Μικελάντζελο ‘Αντονιόνι, μία από τίς σημαντικότερες ταινίες τής χρονιάς, κατά τή γνώμη μας. ‘Όταν προβλήθηκε στις Κάννες, οί κριτικές ήταν πολύ συγκρατημένες. Οί κριτικοί, σ’ όλη τή διάρκεια τής προβολής ένοιωθαν δυσάρεστα, ένοχλημένοι όπως φαίνεται από τίς αίσθητές άναφορές στις άλλες ταινίες του ίδιου σκηνοθέτη, και άποπροσανατολισμένοι από τό έλεύθερο και προσωπικό στυλ τής ταινίας πού δέν έπιτρέπει να τήν κατατάξεις εύκολα. ‘Η ενόχληση έφερε άμηχανία πού έκδηλώθηκε είτε ως επιφυλακτική σιωπή είτε με σεμνά λακωνικά σχόλια. Γιά μάς είναι ένα έργο πού έρχεται, μετά μάλιστα από τήν ιδεολογική άποτυχία του Chung Kuo (‘Η Κίνα), με κάνει, με μία άπελπισμένη ειλικρίνεια, μία ιδεολογική και φορμαλιστική άναζήτηση πού ό ύποκειμενικός της χαρακτήρας είναι πάντα φανερός χωρίς να βαραίνει.

‘Επάγγελμα: ρεπόρτερ — κατάδυση στο ύποσυνείδητο, άποτυχία μιάς θεώρησης του κόσμου, άνοιγμα σε μία άπειλητική πραγματικότητα: ή ταινία είναι όλα αυτά και πολλά άλλα άκόμη. ‘Αλλά άς περιμένουμε να τήν ξαναδοϋμε τό φθινόπωρο και θά επανέλθουμε.

**‘Επάγγελμα:**  
**ρεπόρτερ**

---

Κιν/φος Τέχνης - «ΛΙΛΑ» - Νάξου 115 - ‘Αγ. Λουκάς - Πατήσια.

Και φέτος τό καλοκαιρί ένα πρόγραμμα γεμᾶτο έκπλήξεις

Σε άποκλειστική επανέκδοση:

Πολάνσκυ: ‘Αποστροφή \* Φερρέρι : Γυναίκα πίθηκος

Γουάιλντερ: Λεωφόρος τής Δύσεως

Κολατόζωφ: ‘Όταν περνούν οί γερανοί \* Τσάπλιν: Σαρλώ και ή Κάμεν

---

Τό περιοδικό **«Screen»** εδίδεται από τή Society for Education in Film and Television και είναι από τά ελάχιστα άγγλόφωνα περιοδικά πού δουλεύουν πάνω στη θεωρία του Κινηματογράφου. Μερικά από τά πιο σημαντικά του άφιερώματα είναι για τούς Ρώσους Φορμαλιστές, τόν Μπρέχτ, τό Νεορεαλισμό, τή Σημειολογία κ.λ.π.

Τό **«Screen»** είναι τριμηνιαίο και διευθύνεται από τό Ben Brewster. ‘Ετήσια Συνδρομή πού περιλαμβάνει τέσσερα τεϋχη του **«Screen»** και του **Screen Education** είναι £ 500, \$ 11.50 ‘Η διεϋθυνση του περιοδικού είναι:

**SCREEN**

63 Old Compton Str.

London W1V 5 PN - England

---

**Σύγχρονος Κινηματογράφος '75**

Διμηνιαία έκδοση της 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. 'Αρ. τεύχους 6, Μάιος - 'Ιούνιος. Τιμή τεύχους 8ρχ. 50. Συνδρομή για έξι τεύχη: έσωτερικού 8ρχ. 250, έξωτερικού 8ολ. 12.

"Cinéma Contemporain '75"  
Éditée par la "Société de Cinéma Contemporain". No 6, Mai - juin '75. Prix 50 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '75». Έκδόσεις ΟΛΚΟΣ, 'Υπατίας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320  
Σύνταξη: Μ. Δημόπουλος, Π. Κοκκινόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Φ. Λαμπρινός, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Τ. Παπαγιαννίδης. Σε αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν ό Πιέρ Μπωντρώ και ό 'Αλκη Λελοούδης. Βοήθησε ή Βέρα Λυκουρέση. 'Υπεύθυνος τυπογραφείου: 'Α. Καραγιάννης. Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. 'Εκτύπωση: Δ. Τοιμαζάτος. Κεντρική διάθεση: 'Αθήνα, ΟΛΚΟΣ, 'Υπατίας 5, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπουλος, 'Ερμού 44, τηλ. 229493.

**Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α**

<b>Ειδήσεις και Σχόλια</b>		2
<b>Κρατική πολιτική</b>	Τό Ιστορικό μιās περιπτώσης «έμμεσης» λογοκρισίας	10
<b>Στρατευμένος κινηματογράφος</b>	Συνέντευξη του Α. Παπαδημητράκη και της Θ. Κίττου	16
	Συνέντευξη της «Ομάδας των 4»	20
<b>Ντζίγκα Βέρτωφ</b>	'Ο 'Ανθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή του Φ. Λαμπρινού	24
	'Ο Ντζίγκα Βέρτωφ για την ταινία του	26
	Σχέδιο σεναρίου (οπτική συμφωνία)	28
<b>Πασκάλ Μπονισσέρ</b>	Σύστημα της 'Απεργίας	32
<b>Νίκος Λυγγούρης</b>	Ζάν-Λύκ Γκοντάς: <i>Οί Καραμπινιέροι</i>	40
<b>Κατριν Μπακές-Κλεμάν</b>	'Εμμανουέλλα και ή χρονική έπιταγή	46
<b>'Η Μάχη της 'Αλγερίας</b>	Συνέντευξη του Τζίλο Ποντεκόρβο	50
<b>Πιέρ Μπωντρώ</b>	Τά παπούτσια του Σάλιβαν	54
<b>Κριτική</b>		70
<b>'Η Γνώμη του Σ.Κ. '75</b>		92
<b>Σ.Μ. 'Αιζενστάιν</b>	'Η μή-αδιάφορη φύση	98
<b>'Εξώφυλλο</b>	'Ο Τζακ Νίκολσον στο 'Επάγγελμα: <i>Ρεπόρτερ</i> του Μ. 'Αντο νιόνι	

# ΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η στάση που κράτησε το κράτος απέναντι στην ταινία του Θ. Αγγελόπουλου *Ο Θίασος* — με τη γνωστή άρνηση να δεχτεί να εκπροσωπήσει ή ταινία αυτή επίσημα την Ελλάδα στο Διεθνές Φεστιβάλ των Καννών — προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και έγινε άφορη για ανακινηθούν πολλά προβλήματα που άφορουν γενικότερα τόν ελληνικό κινηματογράφο και τις σχέσεις του με τους επίσημους κρατικούς φορείς.

Γι' αυτό θεωρούμε σκόπιμο να παραθέσουμε εδώ συγκεντρωμένα όσα έχουν λεχθεί μέχρι τώρα από όλες τις ενδιαφερόμενες μεριές.

...

**Το ιστορικό  
μιάς περίπτωσης  
«έμμεσης»  
λογοκρισίας**

## 24/5-75: Ανακοίνωση της Έταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών

Η Έταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών, που πρώτος σκοπός της είναι η προώθηση του Ελληνικού Κινηματογράφου και η τοποθέτηση του στον Ελληνικό και Διεθνή χώρο, σαν καλλιτεχνικών και βιομηχανικών προϊόντος και έχοντας υπ όψιν της τις ανάγκες δηλώσεις και έποχές της ορισμένων κρατικών φορέων, όπως αυτές διατυπώθηκαν σε επίσημες ανακοινώσεις καθώς και σε ανεπίσημες επαφές των μελών μας, διαπιστώνεται έντονα γιατί απαραιτήτως στην ταινία *«Ο Θίασος»* του Θ. Αγγελόπουλου να εκπροσωπηθεί επίσημα την Ελλάδα στο Διεθνές Φεστιβάλ Καννών, αφού η ταινία αυτή αναγνωρίστηκε και παράχρημα ότι συγκεντρώνει ιδιαίτερους καλλιτεχνικούς στοιχεία, τέτοια που καμιά δικαιολογία για την αποσιώπησή της από το επίσημο Ελληνικό Κράτος να μη στέκεται.

Η Έταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών θεωρεί ότι:

- 1) Η αποσιώπησή της στο πάνω ταινίας διασφέρει και ζημιώνει στο Διεθνή πολιτικό, πολιτιστικό και οικονομικό στίβο τη σημερινή Ελλάδα.
- 2) Τορπιλλίζει τον Ελληνικό Κινηματογράφο τη στιγμή ακριβώς που αρχίζει μια σειρά ταινιών και όχι μόνο με τον *«Θίασο»* να αποχτάει ιδιαιτερία και να διασφέρει την ένταξή του με την πιο ουσιαστική σημασία του όρου, η ομοιογένεια.
- 3) Και αφού αυτή καθ' οριστικό λόγοι χροιά να από τις επαφές της Έταιρίας μας με τους επίσημους κρατικούς φορείς για τα προβλήματα του Ελληνικού Κινηματογράφου.

## 25/5-75: Απάντηση της Γ. Ερασιματείας Τέλου και Πληροφοριών.

Είς τον Έκτο διαπιστώνονται ελλείψεις κατά τον υπογραμμισμένο Προεδρίας Κινηματογράφου, διαιτη ταινία *«Θίασος»* διενεχθή *καταλληλός* διά να εκπροσωπηθεί επίσημος τον Ελληνικό Κινηματογράφο στο Φεστιβάλ των Καννών. Σχετική διαπιστώσει της Έταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών Κινηματογράφου συζητείται ότι η αποσιώπησή της ταινίας διασφέρει και ζημιώνει την Ελλάδα. Σχετικά με το θέμα αυτό ληφεί να τονισθούν τα ακόλουθα:

1) Η ταινία *«Θίασος»* και αδύνατο έλεγχος, έλεγχος και είς την Ελλάδα ημπορεί να προβληθή κανέναν. Όμως, η Ενομοδοτική Επιτροπή Κινηματογράφου της Γενικής Γραμματείας Τέλου και Πληροφοριών εταχθή ομοφωνώς υπέρ της μη επίσημης ανακήρυξής της ταινίας είς το Φεστιβάλ, με το αιτιολογισμό ότι «ζει έντονα» ορισμένων προβλημάτων και μάλιστα με ληφών ανακινηθέν υπέρ των οποίων από ορισμένους πιστοποιεί (την Άννα Αριστεράς).

2. Πέραν τῆς γνωματεύσεως τῆς Ἐπιτροπῆς, ἡ Γενικὴ Γραμματεία διεπίστωσεν ὅτι πράγματι ἡ ταινία αὐτῆ, ἀσχέτως τῆς ἀξίας τῆς ἢ μὴ ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως, ἐπιχειρεῖ νὰ διασῇ ὅλην τὴν μὴ κομμουνιστικὴν παράταξιν, ἐμφανίζουσα αὐτὴν ὡς ἀποτελουμένην ἀπὸ προδότας, καταδότας, τραμπούκους, ἐμμεταλλευτὰς κλπ., χωρὶς νὰ κάμῃ διάκρισιν μεταξὺ δημοκρατικῶν ἢ δικτατορικῶν καθεστώτων, ἀκόμη καὶ τῆς ξένης κατοχῆς. Εἰδικῶς διασύρεται τὸ πρόσωπον τοῦ στρατάρχου Παπάγου.

3. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ἄλλαι χῶραι ἔχουν κατὰ καιροὺς ἐκπροσωπηθῆ ἀπὸ ταινίας μὲ πολιτικὴν τοποθέτησιν ἀντίθετον πρὸς τὴν κυβερνητικὴν δὲν εὐσταθεῖ, διότι εἰς τὴν Ἑλλάδα ὑπάρχουν ἀκόμη νοπαὶ αἱ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸν ἐμφύλιον σπαραγμὸν, καὶ ἀκριβῶς διὰ τὴν ἐξαλειφθῶν αἱ ἀναμνήσεις αὐταὶ καὶ νὰ ἤμποροῦν νὰ προβάλλωνται ἐλευθέρως καὶ δημοκρατικῶς ὅλοι αἱ ἀπόψεις, εἶναι ἀδύνατον νὰ δίδεται ἐπίσημος ὑποστήριξις εἰς ταινίας αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν μονομερῶς τὴν πρόσφατον πραγματικότητα. Διὰ τὴν ἀντιληφθῆ καεῖς αὐτὸ, ἀρκεῖ νὰ φαντασθῆ πῶσος θόρυβος θὰ ἠγείρετο ἀπὸ τοὺς σήμερον διαμαρτυρομένους ἐάν ἐνεκρινετο ἡ ἐπίσημος ἀντιπροσωπευσις τῆς Ἑλλάδος εἰς τὰς Κάννας ἀπὸ ταινίαν μὲ θέμα λ.χ. τὴν σφαγὴν τοῦ Μελιγαλά ἢ τὸν φόνον τοῦ συνταγματάρχου Ψαροῦ.

4. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κανονισμὸς τοῦ Διεθνoῦς Φεστιβάλ ὀρίζει νὰ βραβεύωνται μόνον αἱ ἐπίσημοι συμμετοχαὶ ἀποδεικνύει ἀκριβῶς ὅτι οἱ ὄργανοι τοῦ Φεστιβάλ δὲν κρίνουν σκόπιμον νὰ ἐπεμβαίνουν εἰς τὰ ἑσωτερικὰ τῶν κρατῶν ποῦ συμμετέχουν εἰς αὐτὸ. Μόνον ἐκτάκτως, ὅταν κρίνουν καλλιτεχνικῶς σημαντικὸν τὸ γεγονός, βραβεύουν ταινίας μὴ ἐκπροσωπούσας ἐπισημῶς τὰς χώρας των — ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν περιπτώσιν αὐτὴν, τὸ κάμνουν μὲ ἰδικὴν τὸν εὐθύνην, χωρὶς νὰ ἐκτίθενται αἱ κυβερνήσεις».

**25/5-75:** Ὁ ὑφυπουργὸς Τύπου κ. Λαμπρός μὲ δηλώσεις του σὲ καθημερινὴ πρωινὴ ἐφημερίδα «καλύπτει» τὴν ἀνακοίνωσιν τῆς Γ.Γ.

#### **29/5-75:** Νέα ἀνακοίνωσιν τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν

«Ἡ Ἐταιρία Σκηνοθετῶν μὲ ἀφορμὴ τὴν ἀνακοίνωσιν τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν σχετικὰ μὲ τὴν ἀπαγόρευσιν τῆς ἐπίσημης συμμετοχῆς τῆς ταινίας Ὁ Θίασος στὸ διεθνὲς φεστιβάλ τῶν Καννῶν ποῦ σὺν ἀποτέλεσμα εἶχε νὰ στερηθῆ τὴν Ἑλλάδα ἀπὸ μίαν διεθνή διάκρισιν καὶ ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι ἡ ἀνακοίνωσιν αὐτὴ δημιουργεῖ ἓνα ἐπικίνδυνον προηγουμένον γιὰ τὸ μέλλον τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, κάλεσε σήμερα τοὺς δημοσιογράφους μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφράσῃ τὶς ἀπόψεις τῶν Ἑλλήνων Κινηματογραφιστῶν πάνω στὸ θέμα ποῦ δημιουργήθηκε.

Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ στὴ σημερινὴ συνέντευξιν Τύπου παραβρισκονται ἐκπρόσωποι τοῦ Δ.Σ. τῆς Ἐνωσῆς Τεχνικῶν Ἑλλ. Κιν.φου — Τηλεόρασης, τῆς Ἐνωσῆς Κριτικῶν, καθὼς καὶ τὸ μέλος τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν σκηνοθέτης τῆς ταινίας Ὁ Θίασος Θεόδωρος Ἀγγελόπουλος.

Ἐπίσης ἡ Ἐταιρία Σκηνοθετῶν θὰ ἠθελε νὰ ἐπισημάνει ὅτι οἱ ἀπόψεις αὐτῆς δὲν ἀφοροῦν μόνον στὴ συγκεκριμένη κυβερνητικὴ ἀνακοίνωσιν ἀλλὰ σὲ ὅλο τὸ σύστημα ποῦ κατοχυρῶναι παρόμοιες κυβερνητικῆς ἐνέργειες.

Συγκεκριμένον ἡ Ἐταιρία Σκηνοθετῶν πιστεύει ὅτι τὸ θέμα ποῦ δημιουργήθηκε γύρω ἀπὸ τὴν ταινίαν Ὁ Θίασος ἀποτελεῖ οὐσιαστικὴ ἔκφρασιν τῆς γενικωτέρας κρατικῆς πολιτικῆς στὸν κινηματογράφον ἢ ὁποῖα ἀπὸ τότε ποῦ θεοπίστηρε λειτουργεῖ ἀνασταλτικὰ στὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τόσο στὸ οἰκονομικὸ ὅσο καὶ στὸ πολιτιστικὸ ἐπίπεδο.

Ἡ Ἐταιρία Σκηνοθετῶν θεωρεῖ ἀπαράδεκτον τὸ θεσμικὸ πλαίσιον πάνω στὸ ὁποῖο στηρίζεται ἡ λειτουργία τῶν διαφόρων ἐπιτροπῶν λογοκρισίας τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ἰδιαίτερα στὶς σημερινῆς συνθήκες τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας.

Κι' αὐτὸ γιὰ τὸ νόμος 1108)1942 εἶναι ἔργο ἀρχικὰ τῆς δικτατορίας τοῦ Μεταξᾶ καὶ στὴ συνέχειαν τῶν ἀρχῶν Κατοχῆς.

Πιστεύομε ὅτι ἓνα ἀναρχοιστικὸ καὶ ἀντι-δημοκρατικὸ θεσμικὸ πλαίσιον περιορίζει ἀποφασιστικὰ τὶς δημοκρατικῆς ἐλευθερίας, τὴν πολιτικὴν ἐξέλιξιν καὶ ἐκθῆτες τὴν Ἑλλάδα διεθνῶς.

Ἐποὶ κατοχυρῶνονται ἀντι-δημοκρατικῆς ἐνέργειες κάθε κυβέρνησης καὶ στὴ συγκεκριμένη περιπτώσιν τῆς πρώτης Κοινοβουλευτικῆς Κυβέρνησης μετὰ τὴν ἐπταετία.

Κατὰ συνέπειαν ἡ ἀνακοίνωσιν τῆς Γενικῆς Γραμματείας Τύπου καὶ Πληροφοριῶν ποῦ δόθηκε στὴν δημοσιότητα σὲ ἀπάντησιν τῆς διαμαρτυρίας τῆς Ἐταιρίας Σκηνοθετῶν:

1) Υιοθετεί το αντί - δημοκρατικό θεσμικό πλαίσιο για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω.

2) Καλύπτει την Έπιτροπή της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών που χρησιμοποιήσε μόνο πολιτικά κριτήρια για να κρίνει ένα έργο τέχνης.

Ανάγκαιότερα, καταγγέλλουμε την κυβερνητική ανακοίνωση γιατί:

1) Δεν δεχόμαστε σάν προσφορά και παραχώρηση την άδεια προβολής της ταινίας στην Ελλάδα. Είναι αναφαίρετο δικαίωμα του ελληνικού λαού να δει ένα έργο τέχνης και να το κρίνει.

2) Πιστεύουμε ότι η επίσημη συμμετοχή σέ ένα καλλιτεχνικό φεστιβάλ δεν μπορεί σέ καμμία περίπτωση νά ταυτιστεί με την εκάστοτε κυβερνητική πολιτική.

3) Θεωρούμε την ταινία έργο τέχνης και δέν δεχόμαστε συζήτηση πάνω στό ιδεολογικό περιεχόμενό της. Η ιδεολογία της ταινίας δεσμεύει μόνο τους δημιουργούς της.

4) Τα κριτήρια για την αξιολόγηση μιάς ταινίας πρέπει νά είναι μόνο καλλιτεχνικά, πράγμα πού επιβεβαιώνεται και από τό σκεπτικό του βραβείου της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών πού δόθηκε στόν «Θίασο».

5) Η ανακοίνωση διχάζει τό κοινό και αναξωπυρώνει τά πολιτικά πάθη με τά παραδείγματα πού αναφέρει. Γεγονός πού αποτελεί άμεση επέμβαση στό χώρο της τέχνης σέ βάρος της ελεύθερης και δημοκρατικής της λειτουργίας.

6) Προκαταβάλλει τό κοινό πριν από την προβολή της ταινίας και του άφαιρεί τό δικαίωμα νά την κρίνει άνεπηρέαστα.

7) Δημιουργεί άβέβαιες προοπτικές για την πορεία της ταινίας.

Η Έταιρία Σκηνοθετών έπεξεργάζεται νέο σχέδιο νόμου πού θά ρυθμίζει στό πλαίσιο των σημειώνω δεδομένων και άπαιτήσεων του ελληνικού Κινηματογράφου και της ελληνικής κοινωνίας γενικώτερα τά προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου.

Όσοσσο, μέχρι νά ύποβληθεί, νά γίνει άποδεκτό από τίς αρμόδιες Κρατικές ύπηρεσίες και νά ψηφιστεί από την Βουλή, προτείνω:

— Σάν πρώτο και έπειγον μέτρο την άμεση άντικατάσταση των μελών της Έπιτροπής της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών από εκλεγμένα μέλη των Κινηματογραφικών Ένώσεων πού θά άποφασίζουν και θά είσηγούνται με βάση άποκλειστικά και μόνο καλλιτεχνικά κριτήρια, πάνω σέ κάθε πρόβλημα πού θά προκύψει σέ θέματα άδείας ή άπαγορεύσεως κ.λ.π. κινηματογραφικών ταινιών».

**28/5-75:** Όμάδα βουλευτών (Σ. Παπατολίτης, Ν. Παπαϊωάννου, Θ. Άνδρεάδης, Κ. Γιατράκος, Γ. Άποστολάτος, Ι. Σχολαρίτης, Α. Άγθριανούπολος, Γ. Δαλακούρας) κατέθετε στόν πρόεδρο της Βουλής την παρακάτω ερώτηση:

«Πρός τους άξιότιμους κ.κ. ύπουργών προεδρίας κυβερνήσεως, ύπουργών έθνικής άμύνης, ύπουργών πολιτισμού και έπιστημών, ύπουργών έθνικής παιδείας και θρησκευμάτων».

«Στό διεθνές φεστιβάλ των Κανών βραβεύθηκε η ταινία του Θ. Άγγελόπουλου «Θίασος». Η ταινία αυτή κρίθηκε άκατάλληλη από ώρισμένους αρμόδιους ή εκπροσώπηση επίσημα την Ελλάδα. Το άποτέλεσμα ήταν νά άποδεχτεί η άκατανόητη αντίθεση της έπιβραβεύσεως ενός γνήσιου ελληνικού έργου από διεθνή έπιτροπή άνεγνωρισμένου κύρους, ενώ άπερρίφθη από τίς ελληνικές έπιτροπές. Πρόσφατο δε αντίστοιχο κρούσμα, ή άπόρριψη δίσκου τραγουδιών του συνθέτη Μίμη Πλέσσα από την YENEA, ενώ έχει έγκριση ο ίδιος δίσκος από τό ΕΙΡΤ».

«Καιρός νά πληροφορηθούν οι Έλληνες τί πραγματικά συμβαίνει στην αξιολόγηση έργων Έλλήνων δημιουργών και μάλιστα εκλεγισμένων των θετών. Με κατάλληλη, δοη και πικρία, ο Έλληνικός λαός διαπιστώνει ότι ώρισμένες έπιτροπές λογοκρισίας έξακολουθούν, όχι μόνον ύψιοτάμενες, αλλά και νά λειτουργούν με την παλιά και αντίδημιουργική νοοτροπία. Έπειδη είναι καιρός ή έπιδείξη και σβίσιμος και έμπιστοσύνη τόσοσν προς τους Έλληνες δημιουργούς, όσον και προς τό κριτήριο του Έλληνικού λαού, τό ήθος και την νοημοσύνη του, ερωτώνται οι άξιότιμοι κ.κ. ύπουργοί:

1. Ποιές έπιτροπές λογοκρισίας λειτουργούν στην Ελλάδα και από ποιούς αποτελούνται.

2. Με ποια κριτήρια και από πού θεσπιζόμενα διορίζονται τά μέλη των έπιτροπών αυτών.

3. Ποια τα συγκεκριμένα κριτήρια έγκρίσεως ή άπορρίψεως ώρισμένων έργων των Έλλήνων δημιουργικού πνεύματος και ποιός τά καθορίζει.

4. Ποια τα μέλη της έπιτροπής πού θεωρήσαν την βραβεύσεια ταινία του Θ. Άγγελόπουλου σαν αναξία νά εκπροσώπη την Ελλάδα στό διεθνές φεστιβάλ των Κανών, με ποια κριτήρια την ατέρρησαν και τι προτίθενται νά πράξουν οι κ.κ. ύπουργοι με τους αρμόδιους της έπιτροπής, ιδιαίτερα με τα την βραβεύσει της εν λόγω ταινίας».

5. Ποιός επιβάλλεται να παρεμβαίνει στην περίπτωση που εφαρμόζονται δύο μέτρα και δύο σταθιά από τις επιτροπές λογοκρισίας και γιατί στην περίπτωση των αντιφατικών αποφάσεων για την μουσική του Μίμη Πλέσσα μεταξύ του ΕΙΡΤ και της ΥΕΝΕΔ δεν παρενέβη;

6. Εάν αποπειθούν να διατηρήσουν τις επιτροπές λογοκρισίας, σε ποιούς τομείς;».

### 1/6-75: Ένα γράμμα του παραγωγού της ταινίας Γ. Παπαλιού:

«Σαν παραγωγός της ταινίας *‘Ο θίασος* και μετά την κατάσταση που δημιουργήθηκε από τη βράβειση της στις Κάννες, θα ήθελα να προσθέσω τα παρακάτω:

Είναι γνωστό, ότι η Γνωμοδοτική Έπιτροπή Κινηματογράφου δεν έκρινε την ταινία κατάλληλη να εκπροσωπήσει επίσημα τον ελληνικό κινηματογράφο στο Φεστιβάλ των Καννών. Παρ' όλα αυτά η Διεθνής Ένωσις Κριτικών, αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική της ποιότητα, παραβίασε για πρώτη φορά τον κανονισμό λειτουργίας και βράβευσε την ελληνική αυτή ταινία.

Μπροστά σ' αυτό το απρόβλεπτο γεγονός η Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, με την ανακοίνωσή της, αφού μās διαβεβαιώνει ότι η προβολή της ταινίας στο έσωτερικό είναι ελεύθερη κι' ότι η βράβειση της στο εξωτερικό καθόλου δεν την μειώνει, προσπαθεί να δικαιολογήσει το λόγο άρνησεως τονίζοντας, ανάμεσα στ' άλλα, ότι «για να ήμπορούν να προβάλλονται ελευθέρως και δημοκρατικώς όλα αι απόψεις, είναι αδύνατον να δίδεται επίσημος ύποστηριξις (διάβαζε άδεια εκπροσώπησης) εις ταινίας, αι όποιαι παρουσιάζουν μονομερώς την πρόσφατον πραγματικότητα».

Τί σημαίνει «μονομερώς» εξηγείται από τη δήλωσι του κ. ύφυπουργού Προεδρίας της Κυβερνήσεως («Καθημερινή» 25.5.75): «άπο την στιγμή που υπάχει η έπιτροπή προσδίδει θέσιν κυβερνητικήν» (στην άδεια εκπροσώπησης). Από το συνδυασμό, λοιπόν, των δύο δηλώσεων συνάγεται μία προειδοποίηση στους παραγωγούς: «Ότι προκειμένοι οι ταινίες τους να εξασφαλίζουν την απαραίτητη κρατική άδεια εκπροσώπησης του ελληνικού κινηματογράφου στα διεθνή φεστιβάλ, που τους άνοίγουν τον δρόμο για τον βασικό οικονομικό τους στόχο, δηλ. την παγκόσμια άγορά, θα πρέπει να έχουν «θέσι κυβερνητική (!) άσχετως της άξίαις τους ή μη από καλλιτεχνικής άπόψεως» ή τουλάχιστον να συνοδεύονται από μιάν άλλην ταινία με κυβερνητική θέσι εκ λόγων δημοκρατικότητας.

Αν και αυτή είναι η επίσημη άποψη, σημαίνει ότι η κυβερνηση συγχέει τις έννοιες «ελληνικός — κρατικός — κυβερνητικός» κι' ότι εν πάση περιπτώσει ώρισμένοι παραγωγοί θα πρέπει να συμμορφωθούν ανάλογα εγκυκαλείποντες έτσι ποιοτικούς στόχους ή να διαφοροποιήσουν την επαγγελματική τους δραστηριότητα».

### 1/6-75: Νέα ανακοίνωση της Γ. Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.

1.— Είς την Γενικήν Γραμματείαν λειτουργούν, βάσει του νόμου 1108 του 1941, τροποποιηθέντος κατ' επανάληψιν και ισχύσαντος επί 20 έτη και πλέον δημοκρατικού βίου, 10 έπιτροπαι έλέγχου δημοσίων θεαμάτων και άκροαμάτων (6 πρωτοβάθμιοι, 1 δευτεροβάθμιος, 1 γνωμοδοτική, 1 θεατρικών έργων και σεναρίων και 1 άσμάτων). Η έπιτροπή άσμάτων δεν λειτουργει παρά μόνον τυπικώς, ή έπιτροπή θεατρικών έργων λειτουργεί μόνον διά τα σενάρια των ταινιών και ή γνωμοδοτική διά την έξαγωγή ταινιών. Όλοι μαζί αι έπιτροπαι άποτελούνται από 90 μέλη (50 τακτικά και 40 αναπληρωματικά), που εναλλάσσονται.

Αυτήν την στιγμήν, εκ των 90 μελών τα 15 είναι σκηνοθέται (περιλαμβάνονται ο Πρόεδρος, ο Γεν. Γραμματέυς και πολλά μέλη του Δ. Συμβουλίου της Ένωσεως Σκηνοθετών), 20 είναι κινηματογραφισται (άμέσως ένδιαφερόμενοι διά την έξκρισιν των ταινιών), 16 είναι εκπαιδευτικοί ή ψυχολόγοι (άπαραίτητοι διά την κρίσιν ταινιών δι' άνηλικούς), 10 είναι συγγραφείς, 5 έπιστήμητες και 24 άνωτεροι υπάλληλοι (διευθύνται — τμηματάρχοι) της Γ.Γ. Τύπου και Πληροφοριών. Τα όνόματα πάντων είναι εις την διάθεσιν των ένδιαφερομένων.

2.— Η δευτεροβάθμια έπιτροπή κρίσεως κινηματογραφικών ταινιών (ή σημαντικώτερη, διότι εις αυτήν προσφεύγουν οι ένδιαφερόμενοι όταν αι ταινίαί άπορρίπτονται από τους 6 πρωτοβαθμίους) άποτελείται από τα έξης μέλη (ώς άνασυνεκροτήθη μετά την πρόσφατον παραίτησιν του προέδρου της κ. Άλ. Λυκουεζίου): 1. Γεώργιος Κουμάντος (ύφηγητής, πρόεδρος). Άναπληρωτής του είναι ο κ. Άν. Πεπονής (δικηγόρος και τέως Γενικός Διευθυντής του Ε.Ι.Ρ.Τ.). Ο Πρόεδρος έχει εν ίσοψηφία 2 ψήφους. 2. Σπυρίδων Σκούρας (κινηματογραφιστής). 3. Εύάγγελος Κάτσικας (δικηγόρος). 4. Δημ. Γιάνος (λογτέχνης). 57. Άντ. Καμπίτσος (Νομ. Σύμβουλος). 6. Άντ. Οικονομίδης (Δημοσιογράφος, διευθυντής επί θητεία της Γ. Γ.Τ.Π.). 7. Γ. Κρίτπας (τμηματάρχης της Γ.Γ.Τ.Π.).

3.— Η Γνωμοδοτική Έπιτροπή Κινηματογραφίας (πού έδωσε άδειαν έξαγωγής τις τόν *Θίασο* άλλα χωρίς έπίσημον προστασίαν) δέν έχει ιδρυθή βάσει τού νόμου 1108, ώς άνιγράφη, άλλα τού νόμου 4208 τού 1961. Μέλη τής Έπιτροπής αὐτῆς ἴσαν, πρό τῆς δικτατορίας, γνωστοί λογοτέχνη καί δημοσιογράφοι (Μ. Πλωσίτης, Άλ. Κατσέλη, Γιάννης Μαρῆς, Γ. Βασιλειάδης κ.λ.π.) καί ἡ κρίσις τῆς δέν περιορίζετο εἰς τήν καλλιτεχνικήν ἐκτίμησιν τῶν ταινιῶν. Διά τήν ταινίαν *Διοσημῶς* (1965) λόγου χάριν, ὁ τότε πρόεδρος τῆς Έπιτροπῆς κ. Γ. Καβουνίδης εἶχε δηλώσει ὅτι «δύναται νά ἀντιπροσωπεύσῃ τήν χώραν ἀξιοπρεπῶς, διότι πραγματεύεται οὐσιασθῆ ἑλληνικά ἔθνικά γεγονότα». Διά τήν ταινίαν *Δανία* — 4,5 *ἔκατ. φίλοι*, τού ἰδίου ἔτους, ἡ Έπιτροπή εἶχε κρίνει ὅτι «τό θέμα τῆς εἶναι ἄσχετον μέ τήν ἐν γένει προβολήν τῆς Ἑλλάδος». Σήμερον μέλη τῆς εἶναι οἱ ἑξῆς: 1. Σταθάτος Ν., δημοσιογράφος καί νομικός. 2. Νικ. Ίωαννίδης, κινηματογραφιστής. 3. Κ. Μελέγγολου, σύμβουλος δημοσίων σχέσεων. 4. Ε. Παπανδρέου, συνταξιούχος. 5. Φ. Μόρφης, ἐπί συμβάσει υπάλληλος τῆς Γ.Γ.Τ.Π.

4.— Ἡ Γενική Γραμματεία Τύπου καί Πληροφοριῶν εἶναι ὑποχρεωμένη, μέρι τῆς συντάξεως τῆς νομοθεσίας διά τόν νέον Ὀργανισμόν τῆς, νά ἐφαρμοζή τούς κειμένους νόμους, πού ἴσχυσαν ἐπὶ ὅλων τῶν δημοκρατικῶν κυβερνησεων. Ἄλλοστε, ὄργανα κρίσεως τῶν ταινιῶν (διά τούς ἐνηλικίους καί διά τά ἄσμενα) ὑπόχουν εἰς ὅλας ἀνεξαιρέτως τάς εὐρωπαϊκάς χώρας. Εἰς ἄλην, ἐπίσης, τήν Εὐρώπην (καί ἰδίως εἰς τάς σοσιαλιστικάς χώρας) χρειάζεται ἔγκρισις διά τήν ἀναγνώσθιν μιάς ταινίας ὡς ἐκπροσωποῦσι τό Κράτος. Εἰς τάς Ἦν. Πολιτείας δέν ὑπάρχουν ἐπιτροπαί, συνεπῶς δέν ὑφίσταται θέμα ἐπίσημου ἐκπροσωπήσεως. Διά τόν *Θίασον* ἄν καί ἐπετρόπή ἡ προβολή του καί ἡ ἔξαγωγή του, ἐκρίθη (ὁμοφώνως) ὅτι παρουσιάζει μονομερῶς τήν πρόσφατον ἱστορίαν, καί ὅτι συνεπῶς δέν ἴτο δυνατό ἐπίσημος προστασία τῆς ταινίας. Ἀντιθέτως, διά τό *Φεστιβάλ Μόσχας* ἐκρίθη ὅτι ἄλλη ἑλληνική ταινία, μέ θέμα τό Πολυτεχνεῖον, ἐπειδή παρουσιάζει τήν ἀντίστασιν ὀλοκλήρου τού λαοῦ κατά τῆς δικτατορίας, ἤμπορεῖ νά ἀντιπροσωπεύσῃ ἐπίσημως τήν Ἑλλάδα.

**6/6-75:** Δημόσια τηλεοπτική συζήτηση μέ συμμετοχή τού Γ.Γ. Τύπου καί Πληροφοριῶν κ. Λάμπρα, τού Θ. Ἀγγελόπουλου, τῶν κυριῶν Ἄννα Σινδοινού, Βιργινία Τσουδεροῦ, Ροζίτα Σώκου καί Σούλα Ἀλεξανδροπούλου καί τῶν Κυριῶν Γρ. Γρηγορίου, Γ. Κουμάντου, Π. Ζάννα καί Σ. Πεπονῆ.

Ἡ κυβερνητική ἀπόφασις δέν βρίζκει ὑποστηρικτές.

• • •

Ὅπως βλέπομε, μέ ἀφορμή τήν ταινία τού Ἀγγελόπουλου, βγήκαν στή φόρα γιά μιά ἀκόμη φορά προβλήματα πού, ἐνώ θά ἔπρεπε νά ἔχουν ἤδη λυθεῖ, χρονίζουν «ἀδικαιολόγητα» (ἄμεση καί ἔμμεση λογοκρισία, σύνθεσις καί λειτουργία ἐπιτροπῶν ἐλέγχου ἡ γνωμοδοτικῶν, γενικό θεσμικό πλαίσιο...). Ὅμως, ἡ κυβερνητική στάσις καί τά ὅσα εἶπε ὁ κ. Λάμπρας στήν τηλεοπτική συζήτηση, μάς διευκολύνουν νά ἐντοπίσομε πού ὀφείλεται αὐτή ἡ «καθυστέρηση». Συγκεκριμένα, ἀποδείχτηκε ἀδιάσειστα ὅτι ἡ παλαιά ἀντίληψη πού ταυτίζει τό Κράτος μέ τό ἐκάστοτε κυβερνῶν κόμμα, ἔξακολουθεῖ νά πρωτανεύει στίς διάφορες κρατικές ἄηρησεις. Ἐτοῖ ὁμως δέν εἶναι δυνατό νά μοῦν τά θεμελίγια γιά μιά ὁμαλή δημοκρατική πορεία τῆς χώρας. Πάνω σ' αὐτό μεγάλῳ εἶναι ἡ εὐθύνη τῆς σημερινῆς κυβέρνησης ἡ ὁποία ὀφείλει, ξεπερνώντας τά ποικίλα πλέγματα τού παρελθόντος, νά κάνει πράξη τίς θεωρητικές διακηρύξεις τῆς.

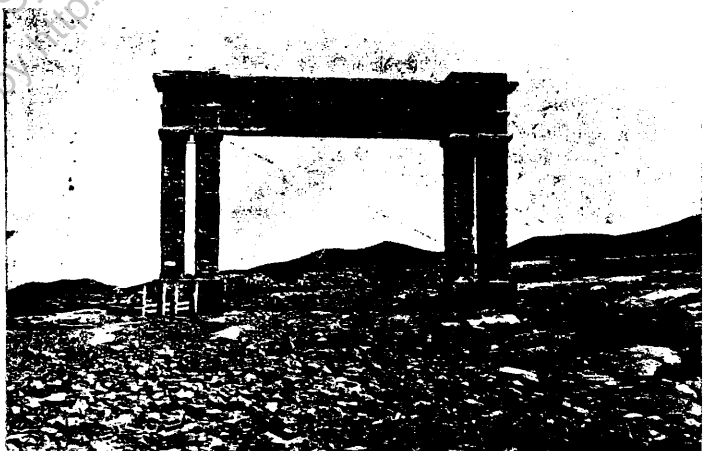
Ἐξήγησε ὁ κ. Λάμπρας ὅτι ἡ κυβέρνηση δέν ὑποστήριξε τήν ἐπίσημη ἐκπροσώπησι τῆς Ἑλλάδος ἀπό τό *Θίασο*, ἐπειδή φοβήθηκε νά μή δυσαρεστήσῃ μιά ὀρισμένη μερίδα τού ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἄν ὁμως ὑπάρχει «μιά μερίδα τού λαοῦ» πού δυσαρεστεῖται ἀπό τή ὑπερχομματική λειτουργία τού Κράτους, τότε αὐτή ἡ «μερίδα» χρειάζεται (τουλάχιστο) μερικά *μαθήματα δημοκρατίας* καί ἡ κυβέρνηση θά ἔπρεπε νά ἀναλάβει τήν ἱστορική εὐθύνη αὐτῶν τῶν «μαθημάτων» ἀντί νά ζητάει ὑποχωρήσεις ἀπό τούς ὀπαδοῦς τῶν δημοκρατικῶν διαδικασιῶν. Σέ μιά δημοκρατία ὅπως αὐτή πού (ὑποτίθεται τουλάχιστον) ὅτι θέλομε νά ἀποδομήσομε, εἶναι ἀπαράδεκτο νά ταυτίζεσαι ἡ ἔννοια Κράτος (ὅπως κ.ε., ἡ ἔννοια Ἐθνος), μέ ὁποιοδήποτε κόμμα ἡ παράταξι.



Δύο αποσπαιρες

## Στρατευμένου Κινηματογράφου

Συνεχίζοντας την προσπάθεια πού είχαμε αρχίσει στο προηγούμενο τεύχος, για μιá πρώτη γνωριμία με τó στρατευμένο κινηματογράφο — περιθωριακό κινηματογράφο, παραθέτουμε τώρα δύο συνεντεύξεις. Η μία είναι από τούς Θέκλα Κίττου και Λάμπρο Παπαδημητράκη για την ταινία - ντοκιμαντέρ πού γυρίζουν στην Κύπρο, και ή άλλη από την «Ομάδα τών Τεσσάρων», δηλ. τó Σπύρο Ζάχο, Θανάση Σκρούμπελο, Κώστα Χρονόπουλο και Γιώργο Χρυσοβιτσιάνο σχετικά με την ταινία τους για τή Μακρόνησο. Οί δύο αυτές ταινίες αποτελούν, στόν ελληνικό χώρο, δυό προσπάθειες πρós τήν κατεύθυνση τού στρατευμένου κινηματογράφου, όσον αφορά τή διαδικασία παραγωγής και διανομής τών ταινιών αυτών, αλλά και όσον αφορά τήν προβληματική τών δημιουργών τους πάνω στο είδος κινηματογράφου πού έπέλεξαν, δηλαδή τó ντοκιμαντέρ.



Ἄπ' ὅσο ξέρουμε ἀρχίσατε νά γυρίζετε τήν ταινία γιά τή Κύπρο τὸ περασμένο φθινόπωρο καί τώρα βρισκόσαστε ἀκόμα στή φάση τοῦ γυρίσματος. Κατ' ἀρχὴν θὰ θέλαμε νά μᾶς πείτε πῶς ξεκινήσατε νά κάνετε αὐτὴ τὴ ταινία καί νά μᾶς δώσετε ὀρισμένες πληροφορίες γύρω ἀπὸ τὴ δουλειά σας.

Βασικά ξεκινήσαμε νά κάνουμε μιὰ ταινία πάνω στή Κύπρο, πού θὰ ἦταν μιὰ καταγραφή τῶν παραγόντων πού συνθέτουν αὐτὸ πού λέμε «κυπριακό». Ἄφορμῇ, τὰ τελευταῖα γεγονότα. Κατεβήκαμε χωρὶς νά ἔχουμε ξεκαθαρίσει πῶς πρέπει νά εἶναι ἓνα τέτοιο ντοκυμαντέρ. Γιά μᾶς ἔμπαινε ἔτσι : Μιά βαθεῖα γνωριμία πρώτα, μὲ τοὺς ἀνθρώπους, τὸ χώρο καί τὴ δράση τους μέσα σ' αὐτόν. Ἡ γνωριμία αὐτὴ θὰ στήριζε ἀπὸ τὴ μιὰ, μιὰ ἐπιχειρηματολογία (πραγμάτωση ἰδεολογίας) ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ καθόριζε τὴ μορφικὴ σύνθεση τῶν παραγόντων μέσα ἀπὸ τοὺς συσχετισμοὺς πού θὰ εἶχαμε ἐπισημάνει. Ἐτσι πρὶν τραβήξουμε τὸ πρῶτο μέτρο φίλμ περάσαμε πολὺ καιρὸ μελετώντας τὰ πράγματα, κάνοντας μιὰ μεγάλη περιοδεία. Σ' αὐτὴ τὴ διαδικασίᾳ μέσα, ὑποστήκαμε κι οἱ ἴδιοι μιὰ ἐξέλιξη, γίναμε θὰ λέγαμε μέρος τῆς διαδικασίας πού ἦταν κυριολεκτικὰ μιὰ ἀποκάλυψη. Παράγοντες πού θεωρούσαμε πρωταρχικοὺς πέρασαν σὲ δευτέρη μοῖρα ἢ γίναν ἀσήμαντοι καί παράγοντες καθοριστικοὶ βγήκαν στὴν ἐπιφάνεια. Ἐνα παράδειγμα: Ὁ καθορισμὸς τῆς ἔννοιας Μακαριακοῦ - Γριβικοῦ γινόταν ὡς τότε μὲ βάση τὸ πολιτικὸ προσκήνιο, ἢ ἔφηννα ἀποκάλυψε πῶς ἡ ταξικὴ καί κοινωνικὴ βάση, πού εἶναι ἀσφαλῶς ἡ οὐσιαστικώτερη, καθόριζε ἀλλοίως τὸ περιεχόμενο τῶν ἔννοιων, κι ἔτσι τὸ περιεχόμενο πού φαίνεται νά εἶναι φασίστας - δημοκρατίας, ἀνατράπηκε.

Παρ' ὅλο πού δὲν εἴσατε ἀκόμα στὸ στάδιο τοῦ μοντᾶζ γιά νά μορφοῦσατε νά ἀπαντήσετε πρὸ συγκεκριμένα, θὰ μπορούσατε νά μᾶς πείτε πῶς ἐπέδρασε πάνω στὴν αἰσθητικὴ τῆς ταινίας αὐτὴ ἡ διαδικασία ἐπαφῆς σας μὲ τὸ χώρο καί τῆς παραπέρα πολιτικῆς σας γνώσης πάνω σ' αὐτόν;

Αὐτὴ τὴ στιγμή πού λείπει τουλάχιστον τὸ ἓνα τρίτο τῆς ταινίας δὲν μπορούμε νά μιλήσουμε γιά μιὰ ὀλοκληρωμένη αἰσθητικὴ ἀντίληψη.



ἀφοῦ μάλιστα δὲν ἔχει σταματήσει αὐτὴ ἡ διαδικασία μέσα στὴν ὁποία ἔχουμε μπεῖ, μᾶς και τὰ πράγματα ἐξελίσσονται συνεχῆ. Θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ ποῦμε ἓνα παράδειγμα γιὰ τὴ σχέση ἐξουσίας καὶ μορφῆς τῆς ταινίας : μέχρι τὸ Γενάρη τοῦ '75 ὁ λαϊκὸς παράγοντας σὰν μαζικὴ παρέμβαση ἀπουσίαζε ἀπὸ τὴ πολιτικὴ σκηνή, ἄρα καὶ ἀπὸ τὴ ταινία. Τὸν συναντᾶμε καὶ τότε εἶναι ἐπέμβαση ἐνὸς ἄλλου στοιχείου ποὺ ἐπηρεάζει τὴ μορφή τῆς ταινίας. Ὅσον ἀφορᾶ αὐτὸ ποῦ θὰ λέγαμε στὴλ δουλειὰς ὑπάρχει ἡ ἐξῆς ἀντίληψη: ὅλα ὅσα βλέπουμε εἶναι τραγικά, ὅμως οἱ ἄνθρωποι δὲν θεωροῦνται θύματα — ἐπομένως ὅσα λένε ἢ κάνουνε δὲν δραματοποιοῦνται — ἀλλὰ πολιτικὲς ὀντότητες ποὺ μετέχουν στὴν ἱστορία καὶ τὴ καθορίζουν. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας χρησιμοποίησαμε : σινεμά ντιρέκτ, ἀλλοῦ ἀναπαράσταση γεγονότων ἀπὸ τοὺς φυσικοὺς ἥρωες, καὶ ἀπλὴ καταγραφή χώρων καὶ δράσης.

*Ὁ βασικὸς ἄξονας τῆς ταινίας εἶναι οἱ συνεντεύξεις ;*

Ὅχι, ἡ σημερινὴ πραγματικότητα δίνεται μὲ συνεντεύξεις ἀλλὰ καὶ μὲ κινηματογραφηθεῖς χώρων ποὺ ἔχουνε σχέση μὲ ἓνα συγκεκριμένο πολιτικὸ γεγονός, ὅπως π.χ. ἡ κατάληψη τοῦ ἐργοστασίου τῆς Κόκα Κόλα. Ἴσως ὑπάρξουν ἀκόμα καὶ ἱστορικὲς ἀναφορὲς μὲ σκηνὲς ἀπὸ παλιὰ ντοκιμαντέρ ἢ μὲ γραπτὰ κείμενα. Ὅσον ἀφορᾶ τὶς συνεντεύξεις ποὺ πήραμε, μᾶς ἐνδιέφερε νὰ ὑπάρχουνε στὴ ταινία καὶ συνεντεύξεις ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν πολιτικὲς ἀπόψεις, ποὺ ἔχουν ζήσει τὰ γεγονότα καὶ συνεντεύξεις γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ζοῦνε αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, τί δουλειὰ κάνουν, ποιά εἶναι ἡ ταξικὴ τους προέλευση, γι' αὐτὸ ἄλλωστε φροντίσαμε νὰ ἐπιλέξουμε τοὺς χώρους ὥστε νάβαι οἱ χώροι δράσης τῶν προσώπων.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸ ὕλικὸ θέλομε νὰ κινηθεῖ ἡ ταινία πάνω σὲ τρεῖς βασικοὺς ἄξονες. Ὁ πρῶτος εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ κατάσταση τῆς Κύπρου ἰδωμένη μέσα ἀπὸ μιὰ ταξικὴ ἀνάλυση τοῦ κοινωνικοῦ προβλήματος ἔτσι ὅπως ἔχει διαμορφωθεῖ τώρα. Αὐτὸ βέβαια σὲ σχέση μὲ τὸ παρελθὸν μὰ καὶ ἡ συγκεκριμένη φάση εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἱστορικῆς διαδικασίας ποὺ ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ τὸ παρελθόν. Ὁ δεύτερος εἶναι ὁ Κυπριακὸς χώρος, καθορισμένος ἀπ' αὐτὴ τὴ διαδικασία καὶ δεμένος μὲ δλόκληρο τὸν Ἑλληνικὸν χώρο, πρᾶμα ποὺ καθιστᾶ τὸ πρόβλημα Ἑλληνικὸ, ἐθνικὸ. Καὶ ὁ τρίτος εἶναι ὄχι ἡ λύση ἀλλὰ τὰ δεδομένα ποὺ ὀδηγοῦν σὲ μιὰ

ἀναγκαστική λύση πού εἶναι αὐτή πού θά δώσει ὁ λαός στη Κύπρο και στήν Ἑλλάδα μέ τή συμμετοχή του, τή μόνη σωστή λύση.

*Ποιά εἶναι ἡ κεντρική πολιτική θέση τῆς ταινίας;*

“Ὅτι ἀπ’ ὄλα αὐτά πού ἔχουν γίνει μέχρι τώρα, δέ βγαίνει τίποτα. Εἶναι ἕνα πρόβλημα — χάος πού τὸ συνθέτουν πολλές ἀντιθέσεις: Ἑθνικές: Ἑλληνες, Τούρκοι, Πολιτικές:δεξιός, ἀριστερός, ἡ Ἑλλάδα και μεῖς, οἱ ξένοι κι ἐμεῖς, θρησκευτικές. Στὸ διπλωματικό ἐπίπεδο θά λύνεται πάντα προσωρινά και πρὸς τὴ μία πλευρά ἀπ’ ὄλες αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις. Ἐμεῖς βλέπουμε, ὅτι μόνο μέ τὴ συμμετοχή του λαοῦ μπορεῖ να λυθεῖ τὸ πρόβλημα. Τὸ λαὸ τὸν ἔχουνε κάνει νὰ πιστεῦει: εἴμαστε λίγοι, εἴμαστε μικροί, και εἴμαστε ἀδύναμοι. Ἡ διεξόδος πού θά πρέπει νὰ βρεῖς πρέπει νάνα ἡ κόκκινη κλωστή πού κρατᾶ συνθεμένα ὄλα τούτα.

*Τί ὄλιγο ἔχετε τραβήξει πού νὰ δικαιῶνε και νὰ δείχνει σάν ἀναγκαία αὐτὴ τὴ πολιτική θέση τῆς ταινίας;*

“Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ κάτι βασικό. Ὁ τουρκοκυπριακὸς πληθυσμὸς εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ καταπιεσμένα κομμάτια τοῦ κυπριακοῦ λαοῦ γιατί καταπιέζεται διπλά: ἀπ’ τὴ τουρκική μὰ και τὴν ἑλληνική κυρίαρχη τάξη. Ἔτσι πᾶνω στὸν τουρκικό λαὸ ἀσκεῖται διπλὴ καταπίεση και ἀπὸ τὴ τουρκική ἀντίδραση και ἀπὸ τὴν ἑλληνική κυρίαρχη τάξη. Μετὰ εἶναι τὸ θρησκευτικό, τὸ φυλετικό, ἡ ἐξουσία τῆς ἐκκλησίας στη Κύπρο... Τελικά αὐτὸ πού βλέπουμε εἶναι πῶς μόνο οἱ λαϊκὲς μᾶζες κρατοῦν τὴ λύση στὰ χέρια τους. Μόνο σ’ ἕνα λαϊκὸ κράτος, πού περνᾶ μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία ὀλοκλήρωσης τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου ὡς ὄλου, μποροῦν νὰ λυθοῦν αὐτὰ τὰ προβλήματα. Ἔτσι ὑπάρχει ἄς ποῦμε σκηνὴ στη ταινία ὄπου Τούρκοι και Ἑλληνες τὰ πίνουν σ’ ἕνα τραπέζι. Τὴ γυρίσαμε μ’ ἕνα στὺλ σινεμά ντιρέκτ, ὄπου ὁ Ἑλληνας λέει στὸν Τούρκο: «Τώρα πού θά φύγεις και θά πᾶς στὸ βορρᾶ θά προσπαθήσω κάποτε νὰ περάσω νὰ ῥθω νὰ σέ βρῶ, νὰ κάτσουμε πάλι νὰ τὰ πιούμε.» Αὐτὸ ὄμως πού δέ λέει ὁ ἕνας στὸν ἄλλο εἶναι νὰ ζήσουμε μαζί, δηλαδή δώξτε πρώτα ὄλους αὐτοὺς πού ἔχετε ἀπὸ πᾶνω σας και μετὰ νὰ ζήσουμε μαζί. Ὅπως ἐπίσης, μες στήν ταινία διαφαίνονται σχέσεις ἀνάμεσα σὲ Τούρκους και Ἑλληνες μέσα στοὺς τόπους δουλειᾶς, στὸ ἐργοστάσιο στὸ χωράφι. Φυσικά ὄλοι αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι εἶχαν περάσει μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ δημοτικοῦ σχολείου πού λέει στοὺς Τούρκους ὅτι οἱ Ἑλληνες εἶναι ἄπιστοι και στοὺς Ἑλληνες πῶς οἱ Τούρκοι εἶναι βάρβαροι, στη πράξη ὄμως δέν ὑπῆρχε τέτοια ἀντίληψη και ζοῦσαν σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀρμονικά.

*Στὰ ἑλληνικά ντοκιμαντέρ πού γίνονται μέ θέμα τὴ Κύπρο ἀποσωποῦνται τελείως οἱ σφαγὲς τῶν Τούρκων πού γίνανε στη δικτατορία τοῦ Σαμφῶν και μετὰ τὸν Σαμφῶν. Αὐτὸ τὸ στοιχείο περνᾶει στη ταινία;*

Βεβαίως περνᾶει και ἀρκετὰ ἔντονα και μέ καταγγελίες. Ἔχουμε μιὰ τουρκοκύπρια ἠλικιωμένη γυναίκα σὲ ἕνα φτωχὸ ψαράδικο χωριὸ πού τῆς πιάσανε στὸ σπῆτι και τὰ τρία τῆς παιδιὰ, τὸ μικρότερο 12 χρονῶν, και τὰ ἄλλα μέχρι 18,20: τοὺς πιάσανε και τοὺς τρεῖς ὄμηρους και δέν τοὺς ἐπίστρέψανε ποτὲ και μέχρι τώρα δέν τῆς ἔχουν πεί ὅτι ἔχουν σωτωθεῖ.

*Κάνετε γυρίσματα στη πράσινη γραμμὴ και στὰ σύνορα, γιατί σύνορα εἶναι πιὰ, ἔχει τί καταστάσεις συναντήσατε και ἀκόμα ἄν πήγατε συνεντεύξεις ἀπὸ στρατιωτικοὺς και χουντικούς και μακιαριστοὺς;*

Βασικά οί περισσότεροι στρατιωτικοί, ὅπως ὁ Πανταζής τοῦ ἐφεδρικοῦ καί ἡγέτης τῆς φρουρᾶς τοῦ Μακάριου, ἀρνήθηκε νά δώσει συνέντευξη. Πάντως ἔχουμε κάποιες συνεντεύξεις ἀπό κατώτερους ἀξιωματικούς, ἔναν δυο τῆς πρᾶσινης γραμμῆς. Δέ μιλάνε ὁμως καθόλου γιά τὰ πολιτικά προβλήματα, παρᾶ ἀπλᾶ γιά τή στρατιωτική τους δουλειά, γιά τὸ φύλαγμα τῆς γραμμῆς καί τὴν ἐνδεχόμενη ἀντιμετώπιση τῶν Τούρκων.

*Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀξιωματικούς ἔχετε μιλήσει  
μέ στρατιῶτες ;*

Ναί καί εἶχαμε καί μερικά ἐπεισόδια. Ὅποτε πήγαμε νά μιλήσουμε μέ στρατιῶτες καί τὸ κατάλαβαν οἱ ἀποπάνω μᾶς ἔδιωξαν, γιὰτι ἀρχίζε ἀμέσως μιὰ ἔντονη πολιτική συζήτηση ἀνάμεσα στοὺς στρατιῶτες σχετικὰ μέ τὸ τί ἔγινε καί τὸ ποῖος φταίει. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο οἱ ἀνώτεροι τῆ σταματοῦσαν ἀμέσως.

*Ἡ ταινία δηλαδὴ δουλεύει σὲ δυο ἐπίπε-  
δα, τὸ ἓνα ποὺ εἶναι ἡ πολιτικὴ σκηνὴ καί  
τὸ ἄλλο ἡ ταξικὴ ἀνάλυση καί ἡ ἱστορικὴ  
ἔρευνα ποὺ φωτίζει τὴ πολιτικὴ σκηνή;*

Ἐκριβῶς, γιὰτι δὲν θέλουμε νά καταγράψουμε ἀπλᾶ τὰ γεγονότα, ἀλλὰ νά ψάξουμε νά βροῦμε τὶς αἰτίες ποὺ ὀδήγησαν σ' αὐτὰ.

*Μέ ποιὺς τρόπους βλέπετε νά φτάνει τὸ  
ντοκυμαντέρ σας, ποὺ εἶναι βασικὰ πολιτι-  
κό, σὲ πιὸ πλατὺ κόσμο στὴ Κύπρο, καί πῶς  
θὰ γίνε αὐτὸς ὁ κόσμος νά συμμετέχει στὴ  
προβληματικὴ τῆς ταινίας;*

Ἐχουμε σκοπὸ νά πάροουμε τὴ ταινία καί νά τὴ γυρίσουμε ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ, ἀπὸ πόλη σὲ πόλη, νά βροῦμε αἰθουσες κι ὅταν δὲν βρισκουμε αἰθουσες, σὲ πλατεῖες. Θὰ τὴ παίζουμε μέ μικρὸ εἰσιτήριο ἢ δωρεάν ὅπου χρειάζεται. Αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἔγινε καί μέ τὴν ὁμάδα Κίνο καί τὴ ταινία τοῦ Πολυτεχνείου.

Ἡ Κίνο εἶναι μιὰ ὁμάδα κινηματογραφιστῶν ποὺ λειτουργώντας παρᾶνο-  
μα στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας ἔχει συγκεντρώσει ἓνα ἀρκετὰ πλούσιο  
ὕλικὸ ἀπ' αὐτὰ τὰ χρόνια καί συνεχίζει νά συγκεντρώνει ὕλικὸ ἀπ' τὶς  
κινητοποιήσεις καί λαϊκὲς ἐκδηλώσεις. Τὴ πρώτη ταινία ποὺ ἔφτιαξε τὴ  
κίνησε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καί μέχρι τώρα τὴν ἔχουν δεῖ γύρω στὶς 140  
χιλιάδες θεατὲς στὴν Ἑλλάδα καί 8 χιλιάδες στὴ Κύπρο. Ὁ Κινηματο-  
γράφος, αὐτὸς ποὺ δὲν γίνεται μέσα ἀπ' τὴν ὀργανωμένη παραγωγή δὲν  
μπορεῖ νά ἔχει ἄλλο κύκλωμα διανομῆς παρὰ αὐτοὺς ποὺ τὸν ἔφτιαξαν.  
Ἔτσι μόνον ἄλλωστε μπορεῖ νά φτάσει καί στὸν χῶρον στὸν ὁποῖο ἀνήκει κι  
ἀπ' τὸν ὁποῖον ἀντλεῖ τὸ ὕλικὸ του.

*Αὐτὸς ὁμως ὁ τρόπος διανομῆς ποὺ διαλέξα-  
τε προϋποθέτει καί ἓναν ἄλλο τρόπο παρα-  
γωγῆς. Ἐχετε λύσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα ἡ ὄχι;*

Κατ' ἀρχὴ ἡ ταινία ποὺ θὰ εἶναι σὲ 16μμ. θὰ ἔχει μικρὸ κόστος, περίπου  
650 χιλιάδες κι αὐτὸ κάνει πιὸ εὐκόλα τὰ πράγματα. Ἄλλωστε ἔχουν ἤδη  
γίνει συζητήσεις καί ἡ παραγωγή δέχθηκε αὐτὸ τὸν τρόπο διανομῆς ποὺ  
θὰ τὸν προωθήσουμε καί μέσα ἀπὸ τοὺς φοιτητικὺς συλλόγους, τὰ  
συνδικάτα καί τοὺς πολιτιστικὺς συλλόγους. Παράλληλα εἶναι πιθανὸν  
νά γίνε μεγέθυνση τῆς ταινίας στὰ 35 μμ καί νά περάσει καί μέσα ἀπὸ τὸ  
ἐμπορικὸ κύκλωμα, θὰ βροῦμε ὁμως τρόπο νά φτάσει καί στὴν ἐπαρχία.

[Τὴν συνέντευξη πήραν ἡ Φρίντα Λιάππα καί Μαρία Νικολακοπούλου τὸν Μάιο  
τοῦ 1975]

Συνέντευξη τῶν  
Σ. Ζάχου  
Θ. Σκρούμπελου  
Κ. Χρονόπουλου  
Γ. Χρυσοβιτσιάνου  
σὸν Σ.Κ. '75

*Κατ' ἀρχὴν δώστε μας μερικές πληροφορίες  
γιὰ τὴν ομάδα, πῶς δημιουργήθηκε, κάτω  
ἀπὸ ποιές ἀνάγκες καὶ πῶς ἐξελίχθηκε.*

Ἡ ομάδα μας λέγεται Ὁμάδα τῶν Τεσσάρων καὶ εἶμαστε ὁ Κώστας Χρονόπουλος, ὁ Γιώργος Χρυσοβιτσιάνος, ὁ Θανάσης Σκρούμπελος καὶ ὁ Σπύρος Ζάχος. Λειτουργοῦμε καὶ οἱ ἴδιοι σὰν συνεργεῖο καὶ ὑπάρχει ἰσοτιμία στὶς ἀποφάσεις καθὼς καὶ συλλογικὴ δουλειὰ στὴν ἐπεξεργασία τοῦ θέματος. Ὁ βασικὸς προβληματισμὸς γιατί εἴμαστε ὁμάδα, ξεκινáει ἀπὸ τὴν κοινὴ ἀντίληψη πού ἔχουμε, ὅτι ἡ μέχρι τώρα δομὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεργεῖου: παραγωγὸς, σεναριογράφος, σκηνοθέτης, τεχνικοί, ἐξυπηρετεῖ μιὰ μορφὴ βιομηχανίας τοῦ κινηματογράφου στὴν ὁποία ἐμεῖς δὲν ἐντασσόμαστε. Δὲν πιστεύουμε στὸ μῦθο τοῦ ἐγκέφαλου ὁ ὁποῖος τὰ κατενθύνει ὅλα, εἴτε εἶναι ὁ σούπερ παραγωγὸς τοῦ Χόλλυγουντ εἴτε ὁ σκηνοθέτης καὶ οἱ ταινίες μας δὲν ἐκφράζουν προσωπικὲς ἀνησυχίες.

*Ἡ ομάδα ἔγινε γιὰ τὴ ταινία ἢ ὑπῆρχε καὶ  
πρὶν ἀπ' αὐτήν;*

Ἡ ταινία γιὰ τὸ Μακρονήσι καὶ τὰ Γιούρα τῆς 1ης περιόδου ἔγινε ἡ αἰτία γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ μιὰ σκέψη πού κάναμε ἤδη ἀπὸ πολὺ καιρὸ, νὰ δουλέψουμε μαζὶ σὰν κινηματογραφικὴ ὁμάδα ἀφοῦ ξέραμε ὅλοι τὴ δουλειὰ καὶ εἴχαμε κοινὲς βασικὲς πολιτικὲς θέσεις. Σκεφτόμασταν ὅτι κάτω ἀπὸ ὀρισμένους πολιτικὲς ἀναγκαιότητες τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου δὲν ἔχει ριχτεῖ ποτὲ φῶς στὴν περίοδο τῆς γερμανικῆς κατοχῆς καὶ τοῦ ἐμφύλιου πολέμου, ὅπου βρῖσκει κανεὶς τὶς αἰτίες πού ὀδήγησαν στὴ σημερινὴ χούντα καὶ πού πάντα χτυπάνε τὸ κίνημα ἐμποδίζοντάς το νὰ ἐξελιχθεῖ. Μὲ αὐτὲς τὶς σκέψεις γυρίσαμε στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν Ἀγγλία καὶ ἡ ἐυκαιρία μᾶς δόθηκε ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο πού ἐνδιαφερόταν πολὺ γιὰ τὸ θέμα τῆς καταπίεσης (βασανιστήρια, φυλακὲς, ἐξορίες). Σκεφτόμασταν νὰ συνεχίσουμε καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ταινία, γιατί μέχρι στιγμῆς ἡ συνεργασία μας εἶναι οσοστὴ.



*Σὰν συνεργεῖο πῶς δουλεύετε, ἔχετε καταργήσει ἐντελῶς τὶς σχέσεις σκηνοθέτης - τεχνικοί;*

“Ἐνα πρόβλημα πὺν μπορεῖ νὰ ἀντιμετωπίσει μιὰ ομάδα εἶναι ἡ συστηματοποίηση τῆς δουλειᾶς. Ἡ ἐνημέρωση μέσα στὴν ομάδα, ἡ ἀνάληψη εὐθυνῶν καὶ ἡ ἐκτέλεση καθηκόντων. Ὅταν πᾶμε στὸ χώρο τοῦ γυρίσματος ἔχουμε συζητήσει καὶ ἀποφασίσει τί χρειαζόμαστε νὰ τραβήξουμε καὶ ποιὸς θὰ ἀναλάβει, ποιὲς εὐθύνες. Ἐπάνω στὸ χώρο τῆς δουλειᾶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐπικρατεῖ ἀναρχία, λειτουργεῖ κανονικὸ κινηματογραφικὸ συνεργεῖο. Μετὰ γίνεται ὁ ἀπολογισμὸς τῆς δουλειᾶς, νὰ βρεθοῦν τὰ ἀδύνατα σημεῖα καὶ νὰ διορθωθοῦν γιὰ νὰ πᾶμε παρακάτω. Σὲ μιὰ δευτέρα ταινία, βέβαια, οἱ εἰδικότητες μποροῦν νὰ ἀλλάξουν, αὐτὸς πὺν ἔκανε τὸν ἠχολήπτη, νὰ κάνει τὸν κάμεραμάν. Ἐπίσης καὶ τὸ θέμα τῶν ἀμοιβῶν δὲν τὸ ἀντιμετωπίζουμε, ὅπως τὸ μάθαμε ἀπὸ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο (Χόλλυγουντ) ὅπου ὁ καθένας πληρώνεται ἀνάλογα μὲ τὴ δουλειὰ πὺν κάνει. Ἐχουμε ὅλοι ἴσο μερίδιο καὶ μὲ αὐτὴν τὴν ἐννοια ἐξαφανίζεται καὶ ἡ ὑλικὴ βάση τῆς ἱεραρχίας.

*Ποιὲς εἶναι οἱ σχέσεις σας μὲ τὸν παραγωγὸ;  
Τί δικαιώματα ἔχει πάνω στὴν ταινία;*

Κατ’ ἀρχὴν δὲν πρόκειται γιὰ παραγωγὸ μὲ τὴν ἐννοια πὺν ξέρουμε, ἀλλὰ γιὰ χρηματοδότη. Ἡ συμφωνία μας ἦταν ἀπὸ τὴν ἀρχή, ὅτι δὲν θὰ ἐπέμβει καθόλου στὸ θέμα. Στὸ οἰκονομικὸ, φτιάξαμε μαζί ἕνα ἰδιωτικὸ συμφωνητικὸ καὶ ἡ παραγωγή θὰ πάρει 10% ἀπὸ τὰ κέρδη ἀφοῦ καλύψει ὡς ἕνα βαθμὸ τὰ ἔξοδά της. Ἡ συμφωνία πὺν θὰ κάνει μὲ τὸν παραγωγὸ ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν ἐπηρεάζει τὸν τρόπο διανομῆς καὶ ἀκόμα τὴ μορφή τῆς ταινίας, ἀν θὰ τὴν φτιάξεις δηλαδὴ ἔτσι πὺν νὰ τραβάει τὸ μάτι, γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ τὴ πουλήσεις παντοῦ. Ὅλα αὐτὰ καθορίζονται ἀπὸ τὸ, ἀν ὁ ἄλλος κάνει ἐπένδυση κεφαλαίου, ὅποτε ἐπεμβαίνει συνέχεια παίρνοντας ὑπόψιν του τὰ δεδομένα τῆς ἀγορᾶς, ἡ χρηματοδοτεῖ ἀπλῶς μιὰ ταινία. Ἡ ταινία μας εἶναι 16μμ ἐγχρωμὴ καὶ θὰ στοιχίσει συνολικὰ γύρω στὶς 500.000 - 600.000 δρχ. Ὁ χρηματοδότης μας καλύπτει μόνο τὰ μισὰ καὶ ἔτσι κινουμάστε καὶ σὲ ἄλλους χώρους, γιὰ νὰ βροῦμε λεφτὰ νὰ τὴ τελειώσουμε.

## *Τι δυσκολίες συναντήσατε στη παραγωγή;*

Σάν καινούργιοι στο χώρο, συναντήσαμε δυσκολίες σχετικά με τα μηχανήματα. Δεν μπορούσαμε να νοικιάσουμε μηχανή από το έμπορικό δίκτυο, γιατί είναι πολύ ακριβές και δεν είχαμε έπαφές και γνωριμίες έξω από αυτό. Έτσι, γυρίσαμε με μια πολύ παλιά Μπόλεξ και είχαμε μια απώλεια πάνω από 10% στο ύλικό. Μια άλλη μεγάλη δυσκολία ήταν η άγρορά του φιλμ. Στην Κόντακ δεν μās δίνανε φιλμ γιατί δεν είχαμε άδεια λήψεως σκηνών, μās είπανε ότι μόνο στις γνωστές μεγάλες εταιρείες πουλούν. Υπάρχει ένας νόμος που λέει ότι δεν μπορείς να πάρεις φιλμ, αν δεν είσαι εταιρεία παραγωγής και δεν έχεις γυρίσει μερικές ταινίες. Δηλαδή, αν δεν έχεις γυρίσει ταινία, δεν μπορείς να αγοράσεις φιλμ, παρά μόνο με πλάγιο τρόπο από διάφορα σχετικά καταστήματα και πιο ακριβά βέβαια.

*Μπορείτε να μās μιλήσετε για τη ταινία, τί στοιχεία θά έχετε, πώς δουλεύετε;*

Έχουμε συνεντεύξεις από ανθρώπους που πέρασαν από το Μακρονήσι και τα Γιούρα που είναι συγχρόνως μαρτυρίες για τα βασανιστήρια και πολιτικά απόψεις, ποιές βλέπουν να είναι οι αιτίες που τους όδηγησαν στην έξορα. Θά έχουμε κινηματογραφημένα ντοκουμέντα εκείνης της περιόδου που να τεκμηριώνουν τα λεκτικά στοιχεία της ταινίας. Τα λεκτικά αυτά στοιχεία είναι από εφημερίδες της εποχής και κείμενα που έχουν γραφτεί πάνω στο θέμα, όπως τα επίσημα κείμενα του ΚΚΕ κλπ. Ακόμα θά γίνεται και μια περιήγηση στους χώρους (Μακρονήσι, Γιούρα).

*Θά υπάρχει σχόλιο;*

Βασικά, υπάρχει σαν ανάγκη όχι μόνο να συναρμολογήσουμε τα πράγματα σε εικόνες, αλλά και να τα εξηγήσουμε, και αυτό θά γίνει μέσα από το σκηιά και μέσα από τις συνεντεύξεις που είναι και αυτές μια θέση πολιτική, που άλλοτε συμφωνεί με τη δική μας, άλλοτε όχι. Θέλουμε να δοūμε τις αντίληψεις που υπήρχαν και εξακολουθούν να υπάρχουν για κείνη την περίοδο. Π.χ. βρήκαμε άνθρωπο που μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας, όταν τους πήρανε στον εθνικό στρατό, είχε την άφελεια να πιστεύει, ότι θά του δώσουνε και τάγμα. Φυσικά τον στείλανε κατ' ευθείαν στο Μακρονήσι. Μετά, έχουμε το φαινόμενο, από τη μια στις πόλεις να είναι νόμιμο το ΚΚΕ και να κυκλοφορεί ο Ριζοσπάστης και στα χωριά από την άλλη να κυριαρχεί η λευκή τρομοκρατία και να χτυπάν τους άριστερους. Από τις συνεντεύξεις και από τις εφημερίδες της εποχής βγαίνουν ολοκάθαρα δύο πράγματα: ή μη αποφασιστικότητα της γραμμής του κόμματος και ή τακτική της άστικής τάξης στην Ελλάδα, που στηρίχτηκε και οικονομικά και σαν κράτος. Βλέπεις δίχη δοσίλογο να παίρνει 7 μήνες φυλάκη και κομμουνιστή, επειδή όπλοφορούσε στη κατοχή, να καταδικάζεται 143 φορές σε θάνατο. Βρήκαμε ντοκουμέντα για μια δίχη του Μποδοσάκη για κάτι κομπίνες με τους γερμανούς όπου τελικά καταδικάστηκε ένας γερμανός σε 7 χρόνια φυλάκη. Νά, που στηρίχτηκε το κεφάλαιο.

*Είχατε προβλήματα στο γύρισμα ή στη σνολογή του ύλικού;*

Δυσκολεντήκαμε πολύ να βρούμε ντοκουμέντα. Πολλοί ιδιώτες έχουν πλοιοιο ύλικό, αλλά δεν το δίνουν. Δεν ξέροουμε αν φοβούνται ή δεν θέλουν, αλλά σου λένε: Αυτό είναι δικό μου, δεν μπορώ να στο δώσω γιατί θά το χρησιμοποιήσω εγώ. Ένας μάλιστα, πήγε και έδωσε δι,τι είχε τραβήξει, στο ύπουργείο, ύλικό από όλη τη γερμανική κατοχή. Ένας άλλος που έχει τραβήξει τον Άρη στα 5 μ. δεν μās δίνει τίποτα, γιατί έ-δίνεται να τά χρησιμοποιήσει. Και έτσι είμαστε αναγκασμένοι να αγοράζουμε από το BBC και να ξοδέσουμε ένα σωρό λεφτά.



Είναι αναγκαίο να γίνει ένα αρχείο. Ούτε φωτογραφικό υλικό δεν μπορείς να βρεις για αυτή την εποχή. Το υπουργείο που έχει τεράστιο υλικό — οι Άγγλοι άφηναν πάντα μία κόπια από τα επίκαιρα που τραβούσαν εδώ — δεν το δίνει. Το υλικό υπάρχει, πρέπει να ταξινομηθεί και να μπορεί ο καθένας να βλέπει και να αγοράζει. Σε όλες τις χώρες του κόσμου έτσι γίνεται.

Ένα άλλο πρόβλημα είναι, ότι ο κόσμος δεν έχει συνηθίσει ακόμα τη κινηματογραφική μηχανή και μαζί με ένα πολιτικό κλίμα που υπάρχει ακόμα, κυρίως στην επαρχία, μάς δυσκόλεψε πολύ στις συνεντεύξεις.

*Πώς θα δουλέψετε πάνω στο υλικό; Έχετε μια συγκεκριμένη αισθητική αντίληψη;*

Δεν είμαστε πειραματιστές. Πιστεύουμε ότι το ντοκιμαντέρ πρέπει να κινείται σε σχέση με το επίπεδο συνείδησης του κοινού του. Θα χρησιμοποιήσουμε μία φόρμα που να την κατανοήσει ο καθένας, γιατί θέλουμε ή ταινία να δουλέψει μαζικά. Θα προσπαθήσουμε μάλιστα να έχει και πολύ ωραίο χρώμα, ωραία κίνηση της κάμερας και στρωτό δέσιμο.

*Δηλαδή σās ενδιαφέρει μόνο να περάσετε ένα μήνυμα.*

Ναί. Δεν μάς απασχολεί το πρόβλημα της νέας έκφρασης και ιδίως στο ντοκιμαντέρ. Το ντοκιμαντέρ πρέπει να ακολουθεί ορισμένους κανόνες. Είναι, ως πούμε, μία μονογραφία μέσα από μία τεχνική που μπορεί να γίνει αντιληπτή από κείνους που δεν θα καταλάβαιναν μία μονογραφία.

*Έχετε σκεφτεί τον τρόπο διανομής της ταινίας;*

Βασικά, θα επιχειρήσουμε τα κυκλώματα που υπάρχουν. Θα κάνουμε και μία κόπια 35μμ για τους κινηματογράφους και θα προσπαθήσουμε να περάσει ή ταινία και από τη τηλεόραση. Δεν θα σταματήσουμε όμως εκεί. Έχουμε συζητήσει και συμφωνήσει ότι, ένας τρόπος για να κινηθεί ή ταινία, αυτή τη στιγμή, σε σχέση με τη πολιτική κατάσταση στην Ελλάδα, και με τη διάθεση του κόσμου να μπει σε ορισμένα σχήματα, είναι μέσα από αυτά τα ίδια τα σχήματα (συνδικάτα, συννοικιακές οργανώσεις, κ.ά μαζικούς φορείς).

*Αυτό σημαίνει, ότι είσατε αποφασισμένοι να δουλέψετε οι ίδιοι και σαν ομάδα διανομής.*

Θα χρησιμοποιήσουμε και τους δύο δρόμους. Το επίσημο κύκλωμα δεν φτάνει. Ταινίες με ενδιαφέρον παίζονται μόνο σε δυο κινηματογράφους και τις βλέπουμε εμείς και εμείς. Αυτό το πράγμα πρέπει να πάψει, να αρχίσει να δουλεύει και ή γειτονιά.

*Η δουλειά σας θα είναι πάντα στο χῶρο του ντοκιμαντέρ;*

Σε αυτή την περίοδο πιστεύουμε ότι το ντοκιμαντέρ είναι αναγκαίο. Έπιβάλλεται σαν πιό άμεσο και επειδή δημιουργεί ερεθίσματα για μία συζήτηση ανάμεσα στο κοινό. Το ντοκιμαντέρ από την ίδια του τη δομή, σαν έρευνα και σαν πληροφόρηση, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν εργαλείο για την κατανόηση των συγκεκριμένων προβλημάτων, αν χρησιμοποιηθεί σωστά πολιτικά.

Την συνέντευξη πήραν ή Φρίντα Λιάππα και ή Μαρία Νικολακοπούλου το Μάιο του 1975.

# Ντζίγκα Βέρτωφ

‘Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή



Ο Ντζίγκα Βέρτωφ  
σε σκίτσο του Α. Γκαλάτζεβα

‘Ο Ντζίγκα Βέρτωφ (Ντένις ‘Αρκάντεβιτς Κάουφμαν, 1896-1954) κατέχει μια από τις πρώτες θέσεις ανάμεσα στους δημιουργούς της ιστορίας του παγκοσμίου κινηματογράφου, κι αυτό γιατί ως δημιουργός - ερευνητής, θεωρητικός και μαχητής, προσθέτει με το έργο του έναν αναντικατάστατο κρίκο στην εξέλιξη της παγκόσμιας κινηματογραφικής γλώσσας.

Ωστόσο, το έργο του Βέρτωφ, δεν μπορεί να εκτιμηθεί έξω από την εποχή του, ούτε και έξω από το περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε. Δεν είναι δυνατό να εντολιστούν με ακριβεία τα στοιχεία εκείνα, από το έργο του Βέρτωφ, που βοήθησαν και πλούτισαν την εξέλιξη της παγκόσμιας κινηματογραφικής γλώσσας, αν δεν αναζητηθούν και δεν μελετηθούν σαν παράγοντας και αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης έπανάστατικής διαδικασίας.

Γιατί, οφ’ αμάρτια περίπτωση δεν είναι το τρέξ, οι κινήσεις της μηχανής, οι φασοί, το μοντάζ και τα άλλα κινηματογραφικά ‘εργαλεία, που χρησιμοποίησε ο Βέρτωφ, τα στοιχεία που από μόνον τους πλούτισαν την κινηματογραφική γλώσσα. ‘Αντίθετα,

είναι τὸ σύνολο τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης τοῦ Βέρτωφ. Οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὴν οὐσία καὶ τὸ ρόλο τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου μέσα στὶς συνθήκες μιᾶς συγκεκριμένης χώρας καὶ μιᾶς συγκεκριμένης ἐποχῆς.

Ἀμέσως μετὰ τὴ σοσιαλιστικὴ Ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη, στὸ νεογέννητο σοβιετικὸ κράτος, δημιουργοῦνται στὸ χῶρο τῆς τέχνης καὶ εἰδικότερα τοῦ κινηματογράφου, ὁμάδες ποὺ δὲν ἔχουν σκοπὸ τους μονάχα νὰ γυρίζουν ταινίες. Οἱ ὁμάδες ποὺ διαμορφώνονται γύρω ἀπὸ τὸν Λέβ Κουλεσώφ, τὸν Ντζίγκα Βέρτωφ, τὸν Ἀϊξενστάιν, τὸν Πουντόβκιν, ἄργότερα τοὺς Τράουμπεργκ καὶ Κόζιντσεφ στὸ Λένινγκραντ, ὅπως καὶ γύρω ἀπὸ τὸν Προτοζάνωφ καὶ τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ παραδοσιακοῦ - ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, δὲν ἀποτελοῦν συσπειρώσεις ποὺ ἐμφανίζονται καὶ λειτουργοῦν ἀνεξάρτητα καὶ ἄσχετα ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οὔτε ἀποτελοῦνται μονάχα ἀπὸ κινηματογραφιστῆς. Συγκαταλέγονται στὰ μέλη τους μαχητικοὶ θεωρητικοὶ τῆς τέχνης, ποιητῆς, λογοτέχνες, ἀρχιτέκτονες ἀκόμη καὶ στελέχη τοῦ κόμματος. Οἱ ὁμάδες αὐτὲς γεννιοῦνται καὶ ἀναπτύσσονται σὲ μιὰ διαδικασίᾳ σύγκρουσης, διαμάχης καὶ ἀλληλεπίδρασης μετὰξὺ τους.

Στὴ σύγκρουση αὐτῇ, οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες δὲν εἶναι οὔτε τὸ μοναδικό, οὔτε τὸ ἰσχυρότερο ὄπλο. Οἱ ὁμάδες αὐτὲς ἐκδίδουν περιοδικὰ, γράφουν ἄρθρα, ὀργανώνουν ἐκστρατείες προπαγάνδας, γυρίζουν καὶ ταινίες.

Εἶναι, ὅμως, αὐτονόητο ὅτι ἡ διαμάχη αὐτὴ δὲν τροφοδοτεῖται ἀπὸ ἀφηρημένες ἀρχὲς καὶ ἀπόψεις. Βρίσκεται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὰ φαινόμενα ποὺ ἐμφανίζει ἡ νεογέννητη σοβιετικὴ κοινωνία. Ἔτσι ποὺ τὸ συνολικὸ ἔργο τῶν ὁμάδων αὐτῶν νὰ ἀποτελεῖ ἀπαραίτητο παράγοντὰ στὴν ἐξέλιξη καὶ ἀνάπτυξη τῆς ἐπαναστατικῆς διαδικασίας ἀλλὰ καὶ νὰ διαμορφώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν ἐπαναστατικῶν φαινομένων.

Πρόκειται, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ τὴ διαδικασίᾳ μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία διαμορφώνονται καὶ λειτουργοῦν τὰ πολιτισμικὰ δεδομένα τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια καὶ γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὸν κινηματογράφο, εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ κατανοήσει κανεὶς φαινόμενα τῆς νεογέννητης σοβιετικῆς ἐξουσίας μέσα ἀπὸ μερικὲς ταινίες ἢ ἄρθρα ἐνὸς μόνο κινηματογραφιστῆ (Βέρτωφ, Ἀϊξενστάιν) ὅπως εἶναι ἀδύνατο νὰ κατανοήσει κανεὶς σὲ ὅλον τὸν κόσμον τὸ ἔργο ἐνὸς κινηματογραφιστῆ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς σύγκρουσης καὶ ἀλληλεπίδρασης μὲ τίς ἄλλες ὁμάδες, ἢ ἔξω ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν φαινομένων ποὺ ἐμφάνιζε ἡ σοσιαλιστικὴ ἐπανάσταση στὰ πρῶτα τῆς βήματα.

Ὅσο πληρέστερα συγκροτεῖ κανεὶς τὴν εἰκόνα αὐτῶν τῶν φαινομένων τόσο πιὸ εὐχερα μπορεῖ νὰ ἀπομονώσῃ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ἀπὸ τὸ θεωρητικὸ καὶ πρακτικὸ ἔργο τῶν σοβιετικῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ ἀνήκουν γιὰ πάντα στὸ παρελθόν, ὅσο καὶ ἐκεῖνα ποὺ ἰσχύουν γιὰ τὸ παρὸν καὶ γιὰ τὸ μέλλον.

\*\*\*

Στὴ βάση αὐτῆς τῆς ἀντίληψης παρουσιάζουμε σήμερον τὰ δύο κείμενα τοῦ Βέρτωφ ὄχι γιὰ νὰ ὀδηγήσουμε στὴ συναγωγή βιαστικῶν συμπερασμάτων, ἀλλὰ σὰν μικρὸ πληροφοριακὸ βοήθημα γιὰ τὴν ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή* ποὺ προβλήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ φέτος τὸ χειμῶνα στὴν Ἀθήνα.



Φωτομοντάζ - ριζόμορφο γιὰ τὴν ταινία. Ο ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή.

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή* ἀπαιτοῦσε περισσότερο ἔνταση ἀπ' ὅ,τι οἱ προηγουμένως ἐργασίες τοῦ «κίνογκλάζ». Γιὰτὶ ἐρευνήσαμε μεγάλον ἀριθμὸν χώρων καὶ ἐπιχειρήσαμε σύνθετα, ὀργανωτικὰ καὶ τεχνικὰ, πειράματα κατὰ τὴν ὥρα τοῦ γυρίσματος. Ξεσηρατικὴ ἔνταση γέννησαν καὶ οἱ πειραματισμοὶ στὸ μοντάζ. Πειράματα στὸ μοντάζ γάναμε ἀσταμάτητα...

Ἡ ταινία *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή* εἶναι εὐθύνομη, ἐγερτικὴ καὶ ἀντιστέκεται ἔντονα στὸ σύνθημά τοῦ σοσθηματος διανομῆς ταινιών: «ὅσο περισσότερο κίσε, τόσο καλύτερα». Αὐτὸ τὸ τίτανταίο στοιχεῖο, δὲν ἐπιτρέπει ὁ εἰς τοῦ δονέψαμε στὴν ταινία, παρὼν τὴν μεγάλη μας κοῦράση, νὰ σκεφτοῦμε τὴν ἀνάταση.

Πρῆτει νὰ ὑποχρεώσουμε τοὺς διανομῆς νὰ ἀπαρθηθοῦν τὸ σύνθημά τους, τοῦλάχιστο γ' αὐτὴν τὴν ταινία. *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή* ἀπαιτεῖ τὸ μάζεμονι τῆς ἐρερετικότητος γιὰ τὴν προβολὴ καὶ παρουσίαση τοῦ.

Στὸ Χάρκοβο μὲ ρόθησαν «Πὸς γίνεται καὶ ἐσεῖς, ὀπαδὸς τὸν παιητικὸν» μεσοτίτων... καὶ ξάσνον *Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή*, ταινία χωρὶς λόγια, χωρὶς μεσοτίτους». Ἀπάντηα: «Ὅχι, δὲν εἶμαι ὀπαδὸς τὸν παιητικὸν μεσοτίτων καὶ γενικὰ δὲν εἶμαι ὀπὲρ τὸν μεσοτίτων — αὐτὸ τὸ ἐπινοήσαν μερικοὶ κριτικοί».

Καὶ πρῶτα, ἀφοῦ ἀλέκλεισι νικητό, πλατό, ἡθοιοιοῦς, λογοτεχνικό σινάριο κ.λ.λ., ἡ ὀμάδα «Κίνογκλάζ» ἔστησε μάχη γιὰ τὸ τελειωτικὸ ἐκκαθάρισμα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, γιὰ τὴν πλήρη διαφοροποίηση τῆς ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ θεάτρον καὶ τῆς λογοτεχνίας. Ἐτοι, στὴν ταινία *Ἐνα ἔκτο τῆς γῆς*, οἱ μεσοτίτοι μοιάζον νὰ ἔχον μπεῖ σὲ ὑποκορῆ καὶ νὰ διαχωρίζοντα στὸ ἀντιοτικτικὰ χιωμένο λέξη-ῶδιό-θημα.

Στὸν *Ἐνδεκατο*, παραιοφῆθησε πολὺν λόγος χώρος γιὰ τοὺς μεσοτίτους τὸν περιφορμὸν τους ροῦς τους ἐγερτικῆς καὶ μὲ τὴ γραμμικὴ μορφή τους) — εἶσι τοὺς οἱ μεσοτίτοις νὰ μπουτὶ ἀκορη καὶ νὰ ἀπαλεῖθῃ χωρὶς νὰ γανει ἡ ταινία ἀπο τὴν ἐπενέργεια τῆς («Κίνοφροντ», 1928, Νο 2).

Αὐτὸ τὸ εἰδικὸ τοῦ βάρος καὶ τὴν πρῶτικὴν τὸν σημασία, ὁ μεσοτίτος, ἀπὸ γάθημα κινηματογραφικὸ ἔργο (καὶ ὁ *Ἐνδεκατος* εἶναι τέτοιο ἔργο), ἔχει τὴν ἰδίαν ἀξία, ὅση ἔχει γιὰ τὸ ἀπόδομα γιὰ τὸ χροσάει, ἀπὸ τὸ

1. Πρόκειται γὰ ρεσῖς καὶ μικρὰ ἄρθρα τὸν ἀναγέρονται στὴν ταινία καὶ τὸν δημοσιευθησαν στὸ περιοδικὸ *Κίνοφροντ*: («Κινηματογραφικὸ Μετοπο») ἡ ἐπινοήσαν ἀδωμοσῆτα στὸ ὄχητο τοῦ Βέρτοφ, ὀλα μὲ τὴν χροσολογικὴ ἐνδειξη: 1928.

2. Τὸν ὄρο «Κίνογκλάζ» («Κινηματογραφικὸ μετο») τὸν σιναντῆκε στὸ ἔργο τοῦ Βέρτοφ, σὲ τῶς διαφορετικῆς περιπτώσεις: Ἐἶναι κατ' ἀρχὴν, ὁ τίτλος τὸν θεωρητικὸν ὀτόχηον τοῦ Βέρτοφ γιὰ τὸν κινηματογραφὸ. Ἐἶναι ὀπίσης, καὶ ὁ τίτλος τῆς ὀμάδας τὸν σιναντῆκεται γυρωαίτο τὸν Βέρτοφ, ἀπὸ τὴν ἀποτελοῦν οἱ «κίνοκοι» (τῶς κινηματογραφικὰ ἰτατε) οἱ ὀποῖοι δουκεσὸν σὲ ὀλα τὰ ἐπιπέδα παραγωγῆς τὸν ταινιών τοῦ «κίνογκλάζ», ἀπὸ τὴν ἐρευνα καὶ παρακολλοθηθὸν τὸν χροσὸν καὶ τὸν ἀντακαμῆμον τοῦ τρωκατεῖν νὰ κινηματογραφῆθοῦν, μετὰ τὸ τελετικὸ μοντάζ.

Ἐἶσοῦς «κίνογκλάζ» μεταφωρεῖται ἡ ταινία τὸν χροσὸν ὁ Βέρτοφ τὸ

1924 με όπερα τον αδελφό του Μιχ. Κάρμαν. Η ταινία αυτή που φέρει τον υπότιτλο "Ζωή στα ξαφνικά — έπίσης απαραίτητο στοιχείο της θεωρίας του Βέρτοφ για τον κινηματογράφο — αποτελεί το πρώτο μέρος από μία σειρά ταινιών με τον ίδιο τίτλο που όμως, τελικά, δεν πραγματοποιήθηκαν.

Ωστόσο, είναι απαραίτητο να προσθέσουμε ότι η πολιτογράφηση του όρου με τρεις διαφορετικές σημασίες δεν είναι καθόλου τυχαία. Αποτελεί μιά ένότητα κάτω από ένα τίτλο την οποία ο Βέρτοφ προσπάθησε να προσδώσει σε ολόκληρο το έργο, το δικό του και των συνεργατών του. Στην προκειμένη περίπτωση, ο όρος χρησιμοποιείται πιά κοντά στη σημασία της ομάδας «κινοκλάς» χωρίς να απέχει από τη θεωρητική τοποθέτηση της ίδιας της δουλειάς που η ομάδα επιτελεί.



έργο «Τίμων ο 'Αθηναίος», απόσπασμα που χρησιμοποιεί ο Μάρξ στο «Κεφάλαιο», στο σημείο όπου ανάλυει το χρήμα. Και με την ευκαιρία αυτή, οι μεσοτίτλοι, στη μεγάλη τους πλειοψηφία, είναι ακριβώς τίτлата, τά όποια στη σελιδοποίηση του βιβλίου παίρνουν τη θέση του ίδιου του κειμένου.» («Κινοφρόντ», 1928, Νο 2).

3. Στα ρώσικα, όπως και σε άλλες γλώσσες, ο όρος «παθητικός» δεν σημαίνει ο μη-πνευματικός, αλλά αυτός που είναι γεμάτος πάθος, αυτός που λειτουργεί με πάθος.

4. Η ταινία Το ένα έκτο της γής αντίκει την ονομασία της από την εδαφική έκταση της σοβιετικής Ένωσης που καλύπτει το ένα έκτο της γής. Γυρίστηκε το 1926.

5. 'Ο ένδέκατος είναι ταινία που γυρίστηκε το 1927 για τα δεκάχρονα της Έπανάστασης και σημαίνει: ο ένδέκατος χρόνος μετά τον 'Οκτώβρη του 1917.

6. «Κινοφρόντ» («Κινηματογραφικό Μέτωπο»). Περιοδικό που κυκλοφόρησε το 1928, όπου δημοσιεύθηκαν απόσπασματα που υπάρχουν στο κείμενο.

Έτσι, ή πλήρης άπουσία μεσοτίτλων στην ταινία 'Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, δεν είναι γεγονός άπροσδόκητο, αλλά αποτέλεσμα όλων των προηγούμενων πειραμάτων του «Κινοκλάς».

Η ταινία 'Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή είναι μιά πρακτική, αλλά ταυτόχρονα και θεωρητική θέση που εκτίθεται από την όδηνη. Και έτσι εξηγείται γιατί οι συζητήσεις γύρω από την ταινία στο Χάρκοβο και το Κίεβο εξελίχτηκαν σε ακληρές μάχες με τους εκπρόσωπους διαφόρων τάσεων σ' αυτό που ονομάζεται «τέχνη». Κι είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι ο καυγάς γινόταν ταυτόχρονα σε διάφορα επίπεδα. Άλλοι έλεγαν ότι 'Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή είναι ένα πείραμα όπτικής μουσικής, ένα όπτικο κοντσέρτο. Άλλοι έβλεπαν την ταινία από τη σκοπιά των άνωτερων μαθηματικών στο μοντάζ. Και άλλοι έλεγαν ότι αυτό δεν είναι «ή ζωή όπως έχει», αλλά ή ζωή την όποια αυτοί δεν βλέπουν πουθενά κ.τ.λ., κ.τ.λ...

Ένω ή ταινία είναι μόνον ένα άθροισμα έντοπισμένων γεγονότων πάνω σε φίλμ ή, αν θέλετε, όχι μόνον άθροισμα, αλλά και σύνθεση, «άνωτερα μαθηματικά» με γεγονότα. Κάθε προσθετός ή κάθε πολλαπλασιαστής είναι ένα μεμονωμένο μικρό ντοκουμέντο. Τά ντοκουμέντα ένώθηκαν μεταξύ τους με τέτοιο ύπολογισμό, ώστε στην ταινία να μένουν μόνο εκείνες οι νοητικές συνδέσεις των κομματιών μεταξύ τους που συμπίπτουν με τις όπτικές, και παράλληλα αυτές οι συνδέσεις να μην έχουν ανάγκη μεσοτίτλων· και, τέλος, από μιά τρίτη σκοπιά, το γενικό μίξάζ όλων αυτών των συνδέσεων να αποτελεί ένα άδιάσπαστο όργανικό σύνολο.

Αυτό το δύσκολο πείραμα, το όποιο ή πλειοψηφία των συντρόφων το θεωρεί πετυχημένο, κατ' άρχην μάς βγάξει τελειωτικά από την κηδεμονία του θεάτρου-λογотеχνίας και μάς τοποθετεί πρόσωπο με πρόσωπο με τον κινηματογράφο 100%, και, δεύτερο, αντιπαράθετει άποφασιστικά τη «ζωή όπως είναι» από τη σκοπιά του ελαττωματικού ανθρώπινου ματιού. 1928.

‘Η ταινία ‘Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή είναι ένα πείραμα κινηματογραφικής εκπομπής οπτικών φαινομένων, χωρίς τη βοήθεια μεσοτίτλων (ταινία χωρίς μεσοτίτλους), χωρίς τη βοήθεια σεναρίου (ταινία χωρίς σενάριο), χωρίς τη βοήθεια του θεατρου (ταινία χωρίς ήθοποιους και ντεκόρ).

Αυτή ή νέα πειραματική δουλειά του «Κινογκλάζ» αποβλέπει στη δημιουργία μιάς έντελως παγκόσμιας γλώσσας του κινηματογράφου, στη δημιουργία απόλυτης κινηματογραφικής γραφής, στην πλήρη απαγκίστρωση του κινηματογράφου από τη λογοτεχνία και το θέατρο.

Και από μίαν άλλη πλευρά, ή ταινία ‘Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή, όπως και ‘Ο ενδέκατος, ανοίγουν το δρόμο στο «ραδιογκλάζ» («ραδιοφωνικό μάτι»)<sup>1</sup>, που οι δημιουργοί του «κινογκλάζ» θεωρούν ως νέα και ανώτερη βαθμίδα στην εξέλιξη του απόλυτου κινηματογράφου.

• • •

**ΠΡΩΤΟ:** ‘Αποβιβάζεστε σε μιά μικρή, αλλά εκπληκτική χώρα, όπου δλη ή ζωή και ή συμπεριφορά των ανθρώπων όπως και τὰ φυσικά φαινόμενα ύπακούουν σ’ ένα αυστηρά προκαθορισμένο ωρολογιακό πρόγραμμα.

‘Οποιαδήποτε στιγμή, αν τὸ ἐπιθυμήσετε (μὲ μιά ἀπλή ἐντολή σας), μπορεί νὰ ἀρχίσει νὰ πέφτει βροχή, ή και μπόρα ή ἀνεμοθύελλα.

‘Όταν τὸ θέλησετε — ή θύελλα σταματάει. Αυτόματα στεγνώνουν τὰ νερά στις λακούβες. Στὸν οὐρανὸ λάμπει ὁ ἥλιος. Μπορεί και δυὸ και τρεῖς ἡλιοι.

‘Αν τὸ ἐπιθυμεῖτε — ή μέρα μπορεί νὰ γίνει νύχτα. ‘Ο ἥλιος νὰ γίνει φεγγάρι. Νὰ ἀνάψουν τ’ ἀστέρια: και ἀντί γιὰ καλοκαίρι νὰ γίνει χειμῶνας. Στροβιλίζονται νιφάδες, παγώνει ή λίμνη. Στὰ παράθυρα παγώνουν τὰ τζάμια.

Μπορεῖτε, ἀνάλογα μὲ την ἐπιθυμία σας, νὰ βουλιάξετε, ή νὰ σώσετε ένα καρβιά. Νὰ προκαλέσετε πυρκαγιές ή σεισμούς. Πολέμους ή ἐπαναστάσεις. Σὲ σὰς ὑπακούουν τὰ γέλια και τὰ δάκρυα των ἀνθρώπων. Τὸ πάθος και ή ζήλεια. ‘Η ἀγάπη και τὸ μίσος.

Μὲ αυστηρά προκαθορισμένο ἀπὸ σὰς πρόγραμμα, οἱ ἄνθρωποι δέρονται ή ἀγκαλιάζονται. Παντρεύονται και χωρίζουν. Γεννιούνται και πεθαίνουν. Πεθαίνουν και ζωντανεύουν. Και πάλι πεθαίνουν και πάλι ζωντανεύουν. ‘Η, ἀκόμη, φιλιούνται συνεχώς, ἐνῶ κλείνει τὸ διάφραγμα, μέχρι νὰ τὸς σταματήσῃ ὁ σκηνοθέτης.

Βρισκόμαστε στὸ σπουταίο όπου κάποιος μὲ ένα χωνὶ στὸ ένα χέρι και ένα σεναριο στὸ ἄλλο, κατευθύνει τὴ ζωὴ μιάς πόλης χτισμένης μὲ εἶδη τοῦ φροντιστηρίου.

1. Πρόκειται γιὰ μιά ἐκδοχή σὲ μορφή σεναρίου τοῦ Έκανε ὁ Βέροτω γιὰ τὴν ταινία, μὲ ημερομηνία 19 Μαρτη 1928.

2. Ἀναφέρεται στὴ θεωρία τοῦ Βέροτω περὶ «ραδιοφωνικοῦ ματιοῦ» που ἐπεκτείνει τὴ θεωρία περὶ «κινηματογραφικοῦ ματιοῦ» ἀπὸ τὴν εἰκόνα στὸν ἦχο. Ἀναλυτικότερα γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ ἀναφέρεται στὸ ἄρθρο του «Ἀπὸ τὸ «κινηματογραφικό μάτι» στὸ «ραδιοφωνικό μάτι» που γράφηκε τὸ 1929, ὅπου ἐπισης και σὲ καλύτερες ἐργασίες του, ὅπου χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο «ραδιο-ο-πράφντα» και μὲ ἐκφραστικό μέσο τὸν ἦχο ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν «Κινο-πράφντα» του περιοριζέται στὴν εἰκόνα. Τὸ ἄρθρο «Κινο-πράφντα και Ραδιοπράφντα» δημοσιεύτηκε στὴν «Πράφντα» στις 1ῶ Ιουλ. 1925. Τὴν ἴδια χρονία, στὴν σειρά των ἐπιχωρων μὲ τὸν γενικό τίτλο «Κινοπράφντα», γράζει μιά ταινία τὸν ἦχο ἀνομάζει «Ραδιο-κινοπράφντα». Ἀλλὰ, «Ραδιοφωνική» ή «κινηματογραφική ἡμερησία» — γιὰτὸ ὄρος «Πράφντα» σημαίνει, βέβαια, «ἀληθεια» ἀλλὰ ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ὡν τίτλος ἡμερησίας γιὰ νὰ ἐποδηλώσει και τὸ χαρακτηριστικὸν των «κινηματογραφικῶν» επιχωρων τῆς σειράς αὐτῆς.

**ΔΕΥΤΕΡΟ:** Αυτό πού βλέπετε δὲν εἶναι παλάτι, ἀλλὰ μόνο μιὰ πρόσοψη ἀπὸ βαμμένες σανίδες καὶ κόντρα-πλακέ. Οὔτε πρόκειται γιὰ καρβάβια στὴ θάλασσα, ἀλλὰ γιὰ καρβάβια στὴ μανιέρα.

Ἡ βροχὴ εἶναι ἀπὸ τὸ ντούς. Τὸ χιόνι ἀπὸ πούπουλα. Καὶ τὸ φεγγάρι δὲν εἶναι ἀληθινὸ ἀλλὰ ψεύτικο ντεκόρ.

Καὶ δὲν πρόκειται, φυσικὰ, γιὰ ζωὴ ἀλλὰ γιὰ παιχνίδι. Παιχνίδι μὲ τὸ νερὸ καὶ τὸ χιόνι. Μὲ παλάτια καὶ μὲ λαϊκὲς πολυκατοικίες. Μὲ χωριά καὶ μὲ πόλεις. Μὲ τὴν ἀγάπη καὶ τὸ θάνατο. Μὲ κόμητες καὶ μὲ ληστές. Μὲ ἐφοριακοὺς καὶ μὲ ἐμφύλιο πόλεμο.

Παιχνίδι μὲ τὴν «επανάσταση». Παιχνίδι μὲ τὸ «ἔξωτερικὸ».

Παιχνίδι μὲ τὰ «νέα ἦθη» καὶ μὲ τὴν «οἰκοδόμησιν τοῦ σοσιαλισμοῦ».

**ΤΡΙΤΟ:** Πάνω ἀπ' αὐτὸν τὸν κόσμο τοῦ φροντιστηρίου μὲ τὶς λάμπες ἀπὸ φθόριο καὶ τοὺς ἠλεκτρικοὺς ἥλιους, ψηλὰ στὸν ἀληθινὸ οὐρανὸ, φεγγαβολεῖ πάνω ἀπὸ τὴν ἀληθινὴ ζωὴ, ὁ ἀληθινὸς ἥλιος. Τὸ κινηματογραφικὸ στούντιο μοιάζει μὲ μικροσκοπικὸ νησάκι στὸν τρικυμισμένον ὠκεανὸ τῆς ζωῆς.

**ΤΕΤΑΡΤΟ:** Διασταυρῶνται δρόμοι καὶ τράμ. Κτίρια καὶ λεωφορεῖα. Πόδια καὶ χαμόγελα. Χέρια καὶ στόματα. Ὕμνοι καὶ μάτια.

Γυρίζουν τιμόνια καὶ ρόδες. Καρουσὲλ καὶ χέρια ὀργανοπαίχτη. Χέρια μοδίστρας καὶ ρόδα λοταρίας. Σπιῦνοι καὶ ποιητές. Δικαστὲς καὶ κατηγορούμενοι. Καθοδηγητὲς καὶ καθοδηγούμενοι. Ἀγρότες καὶ ἐργάτες. «Ραμπάκοβτσι»<sup>3</sup> καὶ ξένοι ἀντιπρόσωποι.

Μιά δίνη ἀπὸ ἀγγίγματα, χτυπήματα, ἀγκαλιές, παιχνίδια, ἀτυχήματα, γυμναστική, χοροὺς, φόρους, θεάματα, κλοπές, «εἰσερχόμενα» καὶ «ἔξερχόμενα» μὲ φόντο ὅλες τὶς μορφές τῆς ἀσταμάτητης ἀνθρώπινης δουλειᾶς.

Πῶς νὰ τὰ βγάλει πέρα τὸ συνηθισμένον ἄσπλο μάτι μέσα σ' αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ χάος τῆς ἀδιάκοπης κίνησης;

**ΠΕΜΠΤΟ:** Μικροσῶμος ἄνθρωπος, ὀπλισμένος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή, ἀφίγει πίσω του τὸν ψεύτικο μικρόκοσμον τοῦ στούντιο. Κατευθύνεται πρὸς τὴ ζωὴ. Ἡ ζωὴ τὸν πετάει σὰ ροκανίδι, ἀπὸ τὴν μιὰ ἄκρην στὴν ἄλλη. Μοιάζει μὲ ἐτοιμόρροπην σχεδία στὸν φουρτουνιασμένον ὠκεανόν.

Κι αὐτὸ ἀκρίβως συμβαίνει — τὸν πλημμυρίζει ἡ μανιακὴ κίνηση τῆς πόλης. Σὲ κάθε του βῆμα τὸν ταρακουνάει τὸ βιαστικὸ, ἀσταμάτητο, ἀνθρώπινο πλῆθος.

Ὅπου κι ἂν ἐμφανιστεῖ, οἱ περιέργοι, σὰν ἀδιαπέραστο τεῖχος, περικυκλώνουν τὴ μηχανή, περιεργάζονται τὸ φακὸ, ἀνοίγουν καὶ ψάχνουν τὰ κουτιά. Σὲ κάθε του βῆμα ἀπρόβλεπτα καὶ ἐμπόδια.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ στούντιο, ὅπου ἡ μηχανὴ λήψης μένει σχεδὸν ἀκίνητη, ὅπου ὅλη ἡ «ζωὴ» ὀδηγεῖται, μὲ κάθε πλάνο καὶ κάθε σκηνή, προγραμματισμένα πρὸς τὸ φακὸ, ἐδῶ ἡ ζωὴ δὲν περιμένει καὶ δὲν ὑπακούει στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ σκηνοθέτη. Χιλιάδες, ἑκατομμύρια ἄνθρωποι, κάνουν ὁ καθένας ὅ,τι θέλει.

Ὁ χειμῶνας γίνεται ἀνοιξή. Ἡ ἀνοιξὴ καλοκαίρι. Ὁ κεραυνός, ἡ βροχὴ, ἡ θύελλα, τὸ χιόνι δὲν ὑπακούουν στὶς ἐνδείξεις πού ὀρίζει τὸ σενάριο. Οἱ πυγμαγίες, οἱ γάμοι, οἱ κηδεῖες, οἱ ἐπέτειοι — ὅλ' αὐτὰ γίνονται ἀπὸ μόνα τους καὶ δὲν μποροῦν νὰ γίνουν σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις πού ἔχει τὸ πρόγραμμα γυρίσματος, ὅπως τὸ ἔχει προκατασκευάσει ὁ σεναριογράφος.



Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν κινηματογραφικὴ μηχανή, πρέπει νὰ ἀπαρνηθεῖ τὴ συνηθισμένη του ἀκίνησι. Εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἐπιδείξει μέγιστη παρατηρητικότητα, ταχύτητα καὶ ἐπιδεξιότητα, γιὰ νὰ προλάβει τὰ φαινόμενα πού ἐξαφανίζονται ταχύτατα ἀπὸ μπροστά του.



3. Προέρχεται ἀπὸ τὸ «ραμπότσι φακουτέτ», πού σημαίνει περίπου «ἐργατικὴ σχολή». Πρόκειται γιὰ σχολές μὲ εἰδικὰ ἐντατικὰ μαθήματα πού λειτουργοῦσαν μετὰ τὸ 1920 ὅπου φοιτοῦσαν ὅσοι ἔπρεπε νὰ ἀποκτήσουν εἰδικότητα στὸ συντομότερον δυνατὸ διάστημα. Οἱ ἀπόφοιτοι ἢ οἱ σπουδαστὲς τῆς σχολῆς λέγονταν «ραμπάκοβτσι».

Киев 1 сент. 282.

Чел. с аппаратуры



Аппарат-орудие наводит дуло на город

1.  - аппарат с прицелом, смотрит, как пушка, в холм - город над городом. 

2.  - зрение в'ест. & вводит в кадр, аэриальный вид, хотя муэт дальше 

3. Дуло в'ест. шибет над городом

4. аппарат все время над городом, как "меди. ваяник"

5. человек на ступе, в'ездит по холм, и смотрит вниз. наводит, снимает.  



«Человек с киноаппаратом» (съемочный план)



**ΕΚΤΟ:** Τὰ πρῶτα βήματα τοῦ ἀνθρώπου μετὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ εἶναι ἀποτυχημένα. Ἄλλὰ οἱ ἀποτυχίες δὲν τὸν ἀποκαρδιώνουν. Μαθαίνει μετ' ἐπιμονῆς νὰ μὴ μένει πίσω ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἀποκτίνει πείρα. Προσαρμόζεται στὶς δυσκολίες καὶ περνάει στὴν ἐπίθεση χρησιμοποιοῦντας μιὰ σειρά ἀπὸ εἰδικὰ τεχνάσματα (κρυφὴ μηχανή, ἀναπάντεχο γύρισμα, ἀπόσπαση προσοχῆς κ.τ.λ.).

Προσπαθεῖ νὰ κάνει τὴ δουλειὰ του ἀπαρτήρητος, ἔτσι πού νὰ μὴ ἐμποδίζει καὶ τοὺς ἄλλους νὰ κάνουν τὴ δική τους δουλειὰ.

**ΕΒΔΟΜΟ:** Ὁ ἄνθρωπος μετὴ τὴ μηχανὴ συμβαδίζει μετὴ τὴ ζωὴ. Στὴν τράπεζα καὶ στὴ λέσχη. Στὴν μυραρία καὶ στὸ νοσοκομεῖο. Στὸ συνεταιρισμὸ καὶ στὸ σχολεῖο. Στὴ διαδήλωση καὶ στὴ συνεδρίαση τοῦ πυρήνα. Ὅλα τὰ προλαβαίνει ὁ ἄνθρωπος μετὴν κινηματογραφικὴ μηχανή. Εἶναι παρῶν στὶς στρατιωτικὰς παρελάσεις, στὰ συνέδρια, μπαίνει στὸ σπίτι ἐνὸς ἐργάτη, φυλάει τὸ ταμειντήριον, πάει στὰ ἐξωτερικὰ ἰατρεία καὶ τοὺς σταθμούς, παρακολουθεῖ τὶς ἀποβάθρες καὶ τὰ ἀεροδρόμια, ταξιδεῦει ἀλλάζοντας μέσα σὲ μιὰ βδομάδα τὸ αὐτοκίνητο μετὴ σκεπὴ τοῦ τρένου, τὸ τρένο μετ' ἀεροπλάνου, τὸ ἀεροπλάνο μετ' ἐνζιμάκατο, τὴ βενζιμάκατο μετ' ὑποβρύχιο, τὸ ὑποβρύχιο μετ' ἀποβρομικὸ, τὸ ἀποβρομικὸ μετ' ὑδροπλάνου κ.τ.λ. κ.τ.λ...

**ΟΓΔΟΟ:** Στὴ διαδικασίᾳ τῆς παρατήρησης καὶ τοῦ γυρίσματος ἀποκαλύπτεται σιγά-σιγά τὸ χάος τῆς ζωῆς. Τίποτε δὲν εἶναι τυχαῖο. Ὅλα ὑπακούουν σὲ μιὰ νομοτέλεια καὶ ὅλα ἐξηγοῦνται. Κάθε ἀγορτὴς μετὸ σπορέα, κάθε ἐργάτης μπροστὰ στὴ μηχανή, κάθε «ραμπφάκοβετς» μετὸ βιβλίον του, κάθε μηχανολόγος μετὸ σχέδιόν του, κάθε πιονιερὸς πού βγάξει λόγο — ὅλοι αὐτοὶ κάνουν τὸ ἴδιο μεγάλο καὶ χρήσιμο Ἔργο.

Ὅλα αὐτὰ — καὶ τὸ ξαναχτισμένον ἐργοστάσιον καὶ τὸ τελειοποιημένον ἀπὸ τὸν ἐργάτη μηχανήμα καὶ τὸ νέο καινὸ μαγειρεῖο καὶ τὰ ἔγκαινα τοῦ ἔξιλον παιδικὸν σταθμὸν καὶ ἡ ἐπιτυχία στὶς Ἐξετάσεις καὶ ἡ νέα ἀσφαλτος, ἡ νέα γέφυρα, ἡ ἐπιδιορθωμένη στὴν ὥρα τῆς ἀτομικῆς — ὅλα αὐτὰ ἔχουν τὸ δικὸν τους νόημα, — ὅλα αὐτὰ, εἶναι μικρὰς καὶ μεγάλης νίκης στὴ μάχῃ τοῦ παλιοῦ μετὸ καινούργιον, στὴ μάχῃ τῆς ἐπανάστασης μετὴν ἀντεπανάστασιν, στὴ μάχῃ τῆς κοινοκτημοσύνης μετὴν ἀτομικὴν ἰδιοκτησίαν, τῆς πολιτιστικῆς λέσχης μετὴν μυραρία, τῆς φυσικῆς ἀγωγῆς μετὴν ἐγκατάλειψιν, τῶν ἐξωτερικῶν ἰατρειῶν μετὴν ἀρρώστειας. Ὅλα αὐτὰ εἶναι οἱ κατακτημέναι θέσεις στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀνοιχοδόμησιν τῆς χώρας τῶν Σοβιέτ, στὴ μάχῃ κατὰ τῆς δυσπιστίας, γιὰ τὴ σοσιαλιστικὴν κοινωνίαν.

Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ δίνει τὸ παρὸν στὴ μεγάλην μάχῃ ἀνάμεσα στὸν κόσμον τοῦ κεφάλαιου, τῆς καπηλείας, τῶν βιομηχανῶν, τῶν τραπεζικῶν, καὶ στὸν κόσμον τῶν ἐργατῶν, τῶν ἀγροτῶν καὶ τῶν σκλάβων ἀπὸ τὶς ἀποικίας.

Ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ δίνει τὸ παρὸν στὴν ἀποφασιστικὴν ἀναμέτρωσιν ἀνάμεσα στὴ μοναδικὴν στὸν κόσμον χώραν τῶν Σοβιέτ καὶ σὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπας, τὶς καπιταλιστικὰς χώρας.

**ΟΠΤΙΚΗ ΑΠΟΘΕΩΣΗ:** Ἡ ζωὴ. Τὸ κινηματογραφικὸν στούντιο. Καὶ ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ στὸ στρατόπεδον τοῦ σοσιαλισμοῦ.

\* \* \*

*ὑποσημείωση:* Ἐνα μικρὸν ξεχωριστὸν θέμα — τὸ φιλμ περνάει ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴν μηχανὴν στὰ ἐργαστήρια, στὸ μοντάζ καὶ ἀπὸ κεῖ στὴν ὀθόνη. Αὐτὸ θὰ μονταρισθεῖ στὴν ταινίαν, στὴν ἀρχὴ, στὴ μέσῃ καὶ στὸ τέλος. 1928.

Μετάφραση - ἐπιμέλεια - εἰσαγωγή - σημειώσεις: Φῶτος Λαμπρινός





## του Πασκάλ Μπονιτσέρ

Τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αἰζενστάιν εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ ζεϊμένο του «Πάνω στὸ πρόβλημα μιᾶς ὕλιστικῆς προσπέλασης τῆς μορφῆς». Σύγχρονος Κινηματογράφος 19-20, Ἀποίλης-Ἰούνης 1972.

1. μεταβατικότητα: ἔννοια ποὺ ἐγγράφεται στὸ χάρο τῆς μεταφυσικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ σχέση τέχνης καὶ πραγματικότητας. Οἱ ὁπαδοὶ τῆς «μεταβατικότητας» ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ πραγματικὸ μπορεῖ νὰ ἀποτυπωθεῖ, νὰ «μεταβιβαστεῖ» στὸ ἔργο τέχνης, τὸ ὁποῖο εἶναι ἀπλῶς ὁ καθρέφτης του. Βλ. καὶ Σ.Κ. 27/28, σελ. 65, σημείωση 12. (Σ.τ.Μ).

2. Ταῖνια τοῦ Ζὰν Ρενουάρ, γυρισμένη τὸ 1936, κατὰ παραγγελία τοῦ Γαλλικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος τὴν περίοδο τῆς προεκλογικῆς προπαγάνδας. (Σ.τ.Μ).

3. Ταῖνια τοῦ Σλάταν Ντούντοβ καὶ τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ, γυρισμένη τὸ 1932, μὲ θέμα τὴ ζωὴ μιᾶς κοινότητας ἀνέργων καθὼς καὶ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνες πρὶν τὴν ἄνοδο τοῦ Χίτλερ. Ὁ τίτλος του δὲν μεταφράζεται καὶ ἀπαντᾷ μόνο σὲ βεολινέζικη διάλεκτο. Κυριολεκτικὰ θὰ σήμαινε «ζῶνες κοιλίε». (Σ.τ.Μ).

«...Ἡ Ἀπεργία ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τοῦ Κινογκλάξ. Πρῶτα ἀπ' ὅλα λέμε ὅτι ἡ Ἀπεργία δὲν ἰσχυρίζεται πὼς βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη, καὶ ἐκεῖ βρῖσκεται ἡ δύναμή της». Αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἐδῶ κατευθύνεται ἐναντία στὸ Βέρτοφ, σημαίνει, δίχως ἀμφιβολία, ὅτι ὁ Αἰζενστάιν παίρνει θέση ὑπὲρ τῆς μυθοπλασίας, δηλαδὴ ὑπὲρ τῆς μὴ μεταβατικότητας. Δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ οὔτε τὸ πρόβλημα τῆς ἀντίθεσης Βέρτοφ / Αἰζενστάιν, οὔτε νὰ μάθουμε «ποῖος εἶχε δίκιο» (ἡ ἐρώτηση αὐτὴ θὰ ἦταν ὑποπτη), ἀλλὰ μονάχα τὸ σύστημα αὐτῆς τῆς μυθοπλασίας καὶ αὐτὸ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν Αἰζενστάιν νὰ ἐπιβεβαιώνει τὴ «δύναμή» της.

Αὐτὸ ποὺ ἀρχικὰ χαρακτηρίζει τὴν Ἀπεργία εἶναι τὸ πολὺπλοκο καί, θὰ λέγαμε, μαρσὸ σενάριο της: ὡς ταῖνια προπαγάνδας ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητα τῶν ταῖνιῶν *Ἡ ζωὴ εἶναι δική μας*<sup>2</sup> καὶ *Κοῦλε Βάμπε*<sup>3</sup> καὶ ὅσον ἀφορᾷ αὐτὸ καθεαυτὸ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐγγραφῆς τῆς πολιτικῆς μέσα στὴν ταῖνια, ὁ ἴδιος ὁ Αἰζενστάιν παραδέχτηκε ὅτι ἡ τεχνικὴ του ἔγινε δυνατὸ νὰ ἀναγνωρισθεῖ ὡς ὕλιστικὴ «παρὰ τὴν ἀπουσία τοῦ ὕλικου ποὺ θὰ εἰκόνιζε μὲ ἐξαντλητικὸ τρόπο τὴν τεχνικὴ τῆς παράνομης δράσης τῶν Μπολσεβίκων καὶ τὶς οικονομικῆς προϋποθέσεις τῆς ἀπεργίας, πράγμα ποὺ σίγουρα ἀποτελεῖ σοβαρὸ μειονέκτημα τοῦ περιεχομένου στὸ ἐπίπεδο τοῦ θέματος καὶ τῆς ἰδεολογίας»... Ἡ ἀπεργία μὲ τὴν ὁποία ἔχουμε νὰ κάνουμε ἐδῶ, τοποθετεῖται ἔξω ἀπὸ κάθε ἀκριβὴ ἱστορικὴ ἀναφορὰ, εἶναι δηλαδὴ μιὰ παραδειγματικὴ συμπύκνωση τῶν μεγάλων ἀγῶνων τοῦ προλεταριάτου στὴν προεπαναστατικὴ Ρωσία. Σ' αὐτὴν τὴν παραδειγματικότητα (ὁ τελευταῖος μεσοτίτλος τῆς ταῖνίας ποὺ παρακινεῖ τὸ λαὸ

νά θυμάται, ἐν εἰδει ἐπιτύμβιας ἐπιγραφῆς, μᾶς δίνει ὀρισμένα ὀνόματα πού μποροῦν νά χρησιμοποιήσουν κατ' ἐκλογὴν ὡς ἱστορικές ἀναφορές), σ' αὐτό τὸ κινῆμα τῆς μυθολογίας ἔξω ἀπὸ κάθε καθορισμένη παραπομπή, προστίθεται τὸ γεγονός ὅτι τὰ αἷτια τῆς ἔκρηξης ἢ ὅποια παράγει τὸ ἀφήγημα εἶναι πάρα πολὺ ἰσχνὰ στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο, ὅπως δέχεται καὶ ὁ Ἀϊξενστάιν: «Οἱ ἐργάτες εἶναι δυσσχεσημένοι», ἀναγγέλλει, ἀν θυμάμαι καλά, ὁ πρῶτος μεσότιτλος. Ἐπίσης τὸ καθοριστικὸ γιὰ τὸ σταμάτημα τῆς δουλειᾶς γεγονός, δὲν ἀνήκει σὲ μιὰ λογικὴ τάξη (ἀντίθετα στὸ *Ἡ ζωὴ εἶναι δική μας* ἢ ἀπόλυση τοῦ γερο-Γκουστάβ καὶ ὄλη ἡ ἄλυσίδα τῆς ἐρμηνείας τῆς καπιταλιστικῆς οἰκονομίας πού ἀκολουθεῖ, ἐγγράφει τὴν παρανομία μέσα στὸν κανόνα καί, ἀντίστροφα, σύμφωνα μὲ τὸν μπρεχτικὸ νόμο, τὸν κανόνα ὡς παρανομία: εἶναι ἓνα καθαρὰ τραυματικὸ γεγονός, ὅπως ἐξάλλου συμβαίνει πάντα στὶς μυθολογίες τοῦ Ἀϊξενστάιν (π.χ. στὸ *Θωρηκτὸ Ποτέμκιν*, τὸ σωματικὸ μαρτύριο + τὸ αἶπιο κρῆας, παριστάνει τὴ βίαιη «σωματοποίηση» τῆς λογικῆς καταπίεση-ἐξέγερση). *Ἐνας ἐργάτης πού κατηγορεῖται ἀπὸ τοὺς ἀρχιεργάτες ὅτι διέπραξε κλοπὴ, κρεμᾶται ἀνάμεσα στὶς μηχανές.* Τραυματικὸ γεγονός σημαίνει: μὴ λογικὸ, ἢ καλύτερα: μυθικὸ. Πράγματι, ἀπὸ πολιτικὴ ἄποψη τὸ γεγονός αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά διδακτικὴ ἀξία, στὸ μέτρο πού ἐκφράζει μιὰ παρανομία ἢ ὅποια δὲν ἐγγράφεται μέσα στὸν (οἰκονομικὸ) κανόνα τοῦ καπιταλισμοῦ, ἀλλὰ προέρχεται ἀπλῶς ἀπὸ τὴν ἀπόλυτα τυχαία κακοπιστία ἐνὸς ὑφιστάμενου. Ἀλλὰ ἂν αὐτὸ τὸ γεγονός εἶναι τυχαῖο σὲ σχέση μὲ μιὰ λογικὴ τῆς καπιταλιστικῆς οἰκονομίας, ζυμωβρίζει μέσα στὴν τάξη τοῦ μύθου τὴν ἀναγκαιότητά του, μὲ τὴ μορφή ἐνὸς «φωσικοῦ» ἀνταγωνισμοῦ.

Ἔτσι, ἐξαοχῆς τὸ γεγονός διαλέγεται καὶ τὸ νόημα του διανέμεται τουλάχιστο σὲ δύο ἄξονες: πρῶτα στὸν ἄξονα τῆς δραματικῆς γραμμικότητας, τῆς διήγησης (ἓνας ἐργάτης κρεμᾶται, ἀκολουθεῖ ἀναταραχὴ, οἱ πᾶρτρονες χρησιμοποιοῦν τοὺς προβοκάτορες κλπ). Καί ὕστερα στὸν ἄξονα τοῦ μύθου, ὁ ὁποῖος προβάλλει τὴ σεκάνς σάν σὲ «ταμπλώ», ἐνῶ ταυτόχρονα ὁ χρόνος ἀποπέμπεται μέσα σ' ἓνα εἶδος ἐμβληματικῆς συμπύκνωσης. Αὐτὴ ἡ διάσπαση τοῦ μυθολογικοῦ γεγονότος (πού ἴσως μᾶς κάνει νά καταλάβουμε γιατί ἡ «τέχνη», δηλαδή ἡ μυθολογία εἶναι ἡ δύναμη τῆς ταινίας) καταδείχεται ἀπὸ τὸ μονάζ, πού μὲ τίς ἔξω-διηγηματικές του παραφθώσεις (τίς «ἀτραξιόν») ἐπισχετῆ τὴ μυθικὴ σφραγίδα μὲ τὴ μεταφορικὴ τὸν βία.

Ἐξάλλου, τὸ γεγονός ὅτι ἡ Ἀπεργία θεμελιώνεται σ' ἓνα «μαζικὸ μυθολογικὸ ὕλικό» πού, ὅπως λέει ὁ Ἀϊξενστάιν, ἀντιτίθεται στὸ «ατομικὸ μυθολογικὸ ὕλικό πού ἰδιαίτερον ἀσπικὸ κινηματογράφου» καὶ τὸ γεγονός ὅτι ὁ παραλήτης τῆς ταινίας τυχαίνει νά εἶναι ἑξίσου «μαζικός», αὐτὸ συνεπάγεται ἓνα πρωτοεξθεματισμολογικὸ, τὸ ερμηνεύσιμο τοῦ ὁποῖου εἶναι ἡ ἐργατικὴ τάξη ἀπεικονισμένη ἀπὸ τὴ «μαζικὴ λήψη» τὸν πρωτογενιστὸν τῆς Ἀπεργίας: δὲν εἶναι ἔτσι ἀδιαφορὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ Ἀπεργία εἶναι τὸ ἀφήγημα, ὄχι μιᾶς νίκης τοῦ λαοῦ, ἀλλὰ μιᾶς αιματηρῆς καταπίεξης τῆς ἐξέγερσης. «Τὸ μαζικὸ πνεῦμα, γράφει ὁ Ἀϊξενστάιν, προξενεῖ μιὰν ἐξαιρετικὰ ἐντονὴ οργκνησιακὴ ἐπιρροὴ στὸ κοινό, πράγμα πού, γιὰ τὴν τέχνη γενικά καὶ γιὰ τὴν ἐπαναστατικὴν τέχνη ἀσπικὴ περισσότερο, εἶναι ἀποκατασκευαστικόν». Ἡ





«συγκινησιακή έπιρροή» στὸν Ἄϊζενστάιν συνδέεται πάντα με αὐτὸ τὸ «μαζικὸ πνεῦμα», ποὺ ἀντιτίθεται ἀποφασιστικὰ στὴν έπιρροή τῆς ἀστικῆς μυθολογίας, τῆς συνδεδεμένης με τὴν ἀτομικὴ περιπέτεια, ἡ ὁποία γίνεται δυνατὴ χάρις στὴν ἀπόθνηση τῆς «μάζας» (τοῦ λαοῦ), καὶ ἡ ὁποία εἶναι πάντοτε ἐξ ὀρισμοῦ ἡ έπιρροή τῆς νευρώσεως. Τὸ νὰ ἐγγράψει καὶ νὰ διαλύσει τοὺς ἀτομικοὺς πρωταγωνιστὲς μέσα σ' ἕνα παιχνιδι δυνάμεων ποὺ τοὺς ὑπερβαίνει, αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς ἐργασίας τοῦ Ἄϊζενστάιν. Τοῦτο συνεπάγεται μιὰ ἀποκέντρωση τῆς ἀναπαράστασης τῆς ὁποίας συμπτωματικὰ σημάδια εἶναι ἡ ἐξάρθρωση τοῦ ἀφηγητήματος, ἡ ἑτερογένεια τῶν ἐπεισοδίων του, καὶ τὸ τεμάχιμά του μέσα στὸ μοντάζ· ἀλλὰ πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ τεμάχιμα καὶ διὰ μέσου τῆς ἴδιας τῆς λειτουργίας τοῦ μοντάζ παραγάγει με πανοῦργο τρόπο τὸ μυθικὸ ξαναχτίσιμο.

Εἶπα πιὸ πάνω ὅτι τὸ γεγονός ποὺ κινεῖ τὸ ἀφήγημα τῆς Ἀπεργίας εἶναι ἕνα γεγονός μυθικοῦ τύπου: ἕνας ἐργάτης, κλπ. *κρεμέται*. Αὐτὸ σημαίνει ἀρχικὰ ὅτι, ἔξω ἀπὸ κάθε λογικὴ, ὁ ἀνταγωνισμὸς προλεταριάτου/πάτρωνες εἶναι σηματοδεδειμένος σὰν *συμβολικὰ θανάσιμος*: ἀπὸ δῶ πηγάζει ἡ «συγκινησιακὴ έπιρροή» (ἡ «σοματικοποίηση»), έπιρροή ποὺ δὲν μπορεῖ πιά νὰ ἐξασθενήσει (παρὰ μόνο χάρις σὲ ἀντιπερισπασμὸ ἢ ὑπεκφυγὴ, καὶ με κανέναν τρόπο με βαθμιαία ἐξάλειψη αὐτῆς τῆς θανάσιμης διαφορᾶς).

Στὴν πραγματικότητά ολόκληρη ἡ ταινία ἐπαναλαμβάνει συνεχῶς αὐτὴ τὴ θανάσιμη διαφορὰ, τὴν ποικίλλει καὶ τὴν δξύνει μέχρι τὴν τελικὴ σφαγὴ, μέχρι τὴν κενὴ σκηνή.

Ἡ αἰζενσταϊνικὴ μυθολογία συγκροτεῖται ἀπὸ τὴ συναρμογὴ τραυματικῶν μορφῶν στὰ διαφοροτικὰ ἐπίπεδα τοῦ συτήματός της (εἰκόνα, διήγηση, μοντάζ).

Ὁ ἀνταγωνισμὸς, ἡ θανάσιμη διαφορὰ καταδιλώνεται ὡς ταξικὴ διαφορὰ. Ἀναδιπλασιάζεται λοιπὸν, ἀπὸ τὴ μιὰ σὲ διηγηματικὴ διάσταση κατὰ μῆκος τῆς χρονολογικῆς (διαχρονικῆς) σειρᾶς ποὺ ἀναπτύσσει τὴν πραγματικότητά της σύγκρουσης, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, κάθεται πρὸς αὐτὴ τὴ σειρά, μέσα στὴν ἰδεολογικὴ διάταξη ἡ ὁποία τὴν συστηματοποιεῖ. Καὶ ἡ αἰζενσταϊνικὴ γραφὴ θὰ ἔχει πάντα αὐτὴ τὴ μορφή. Ἡ ἐπανάληψη, ἡ βραδύτητα, τὸ βάρος τῆς τροχιάς τῶν τεμαχισμένων ἀπὸ τὸ μοντάζ μορφῶν, τὰ γκρό πλάνα (μεταφορᾶς ἢ μετωνυμίες) θὰ εἶναι πάντα τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς διάλυσης καὶ μιᾶς ἀναδιανομῆς τοῦ νοήματός τους μέσα σ' ἕνα μὴ γραμμικὸ χῶρο. Ἡ «τέχνη» τοῦ Ἄϊζενστάιν δὲν εἶναι παρὰ ἡ σοβαρὴ παραδοχὴ αὐτῆς τῆς ἰδιοτυπίας τοῦ κινηματογράφου: ὅτι αὐτὸς ἀπεικονίζει ταυτόχρονα με συγχρονικὸ καὶ διαχρονικὸ τρόπο.

Ἡ ἀπεικόνιση αὐτοῦ τοῦ «κάθετου» στοιχείου τῆς θανάσιμης διαφορᾶς (σὲ σχέση με τὴν κοινωνικὴ σύγκρουση) εἶναι κυριολεκτικὴ στὴν Ἀπεργία, ἔχοντας σὰν ἀφετηρία της τὸ καθοριστικὸ γεγονός ὅτι, με ὅλες τίς δυνατὲς σημασίες, τὸ προλεταριάτο ἔχει, σὲ σχέση με τοὺς πάτρωνες, τὸ *κάτω χέρι*. Αὐτὸ τὸ «κάτω» δὲν εἶναι μόνο μιὰ δραματικὴ μορφή (οἱ ἐργάτες ποὺ συνθλίβονται), ἐνισχυμένη ἀπὸ μιὰ ἐμβληματικὴ εἰκόνα (...θύματα τοῦ ἱμπεριαλιστικοῦ ἀετοῦ), ἀλλὰ κυριολεκτικὰ μιὰ *κατοικία*, ἡ ἰδιότυπη κατοχὴ ἑνὸς τόπου (ἢ ἐπιφάνεια), ὁ ὁποῖος εἶναι ριζικὰ ἑτερογενῆς σὲ σχέση με τὸν τόπο ποὺ

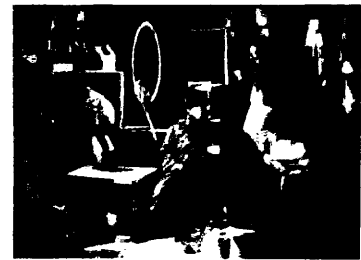


κατάχουν μέσα στο χώρο της μυθολογίας οι πάτρωνες (τά Ίρη). Αυτή η «κατοικία» έχει ένα δομικό ρόλο, τον οποίο θα προσπαθήσω να περιγράψω:

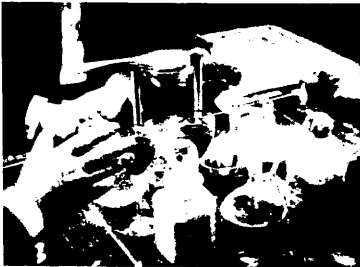
α) διγρηματικά, οι εργατές δεν βρισκονται ποτέ σε άμεση αντιπαράθεση με τους πάτρωνες, αλλά μόνο με τους λακέδες τους (ύποταχτικοί, χαφιέδες, προβοκάτορες, αστυνομικοί...). Το σύστημα της μυθολογίας απαγορεύει την άμεση επικοινωνία των δύο όρων της αντίθεσης (ή «θανάσιμη διαφορά»). Οι περιπέτειες της καταπίεσης (ή πυροκαγιά, το κατάβρογμα των εργατών, ή έφοδος της αστυνομίας κλπ) είναι το αποτέλεσμα μιας «βίαιης αναστολής» της εξέλιξης της διαφοράς με την εκμηδένιση του ενός όρου. Πράγμα που συνεπάγεται ότι οι εργατές, ενόσω αναπαριστούν τον ύποκειμενο (την εργατική τάξη), έχουνται σε επαφή με μία σειρά από ύποκατάστατα των πατρώνων, με μάζες· ή διάσταση της πολιτικής καταπίεσης παίρνει τη θέση της διάστασης της οικονομικής καταπίεσης·

β) εδώ παρεμβάινει το παραπληρωματικό στρατήγημα της μυθολογίας, δηλαδή το εικονιστικό επίπεδο: αυτές οι μάζες πρέπει να απεικονιστούν σαν τέτοιες. Τόσο οι χαφιέδες όσο και οι άλητες (πληρωμένοι προβοκάτορες) είναι από την αρχή μεταμφιεσμένοι: δεν έχουν κανένα έπώνυμο, μόνο ένα όνομα, ένα παρατσούκλι, και άκριβέστερα ένα τοτέμ: ή Κουκουβάγια, ή Μαϊμού, ή Άλεπου κλπ. Είναι το μοντάζ που τους κάνει τοτέμ, είτε με μετωνυμία (ή μαϊμού παίζει αυθαίρετα στο μαγαζί ενός πολλήτη ζώων και εκεί, ανάμεσα στα άλλα, βρίσκεται και μία μαϊμού...), είτε πιο άπτόμα, με μεταφορά (γνώθ πλάνο μιας κουκουβάγιας και πάνω του ή φάτσα του «Κουκουβάγια» που είναι γεμάτη τικ πουλιών). Αυτή η τοτεμικοποίηση δεν έχει τίποτε το εοτετίστικο ή το επιφανειακό, σκοπεύει να παραγάγει την έννοια, ή μάλλον το μυθολόγημα μιας ψωριασμένης και κτηνωδούς υπο-ανθρωπότητας, ή όποια αντιτίθεται στην άπλη ανθρωπότητα των εργατών (βλ. τις οικογενειακές σεκάνς και στην αηδιαστική υπερανθρωπότητα της πολυτέλειας και του ξεγκιού των πατρώνων. Η απάνθρωπια των εχθρών του προλεταριάτου απαιτεί μιάν ισοδυναμία της υπέρ- και της υπο-ανθρωπότητας. Στην πραγματικότητα αυτή η τριπλή μυθολογική διάταξη ωθείται από τον Άϊζενστάιν πολύ πιο μακριά, μέχρι το φανταστικό της ίδιονας: έτσι γίνεται στη σεκάνς όπου εμφανίζεται το «βασιλείο» των αλητών (το παρατσούκλι του άρχηγού των παλιανθρώπων είναι ο «βασιλιάς»: κτηνώδης αντίστροφη της ανώτερης βασιλείας)· το βασιλείο αυτό τοποθετείται στην χροιάξια κάτω από την ετιγένεια της γης, κι αποτελείται από δαιμονικές τρύπες, φιαγμένες με πρώτιστα βαρέλια χωμένα στο έδαφος. Από την άλλη μεριά οι μέτοχοι του έργοστασιου (δηλ. ή υπερμετωική παλιανθρωπότητα) σναβαρίζονται σ' ένα νεκρό με γράντες οσάες και ψηλές έλληγικές κορόνες, σαν ένας παρωμένος Όλερτο. Αυτή η «όπτική» σκηνοθεσία («ή σκηνοθεσία, ή οργάνωση δηλ. του θιαυτή με ένα οργανωμένο έλικο... γίνεται δυνατή όχι μόνο με την έλικη οργάνωση των φιαγριωμένων πια γργοστοιου, αλλά και με την όπτική οργάνωση τους - με τη ληψη- ) συμπληρώνει τη μυθολογική οργάνωση της Άλιργιας. Ώστε:

1) στο προλεταριάτο (η ανθρωπότητα, το εποχιακό) αποδίδεται η ετιγένεια (οι εργατές βρίσκονται σε άλητη έποχη με τη γη, το νερό, τις μήλωνες, την εργασία...)



...οι χαφιέδες... είναι από την αρχή αηδιαστικοί...



... στους πάτρωνες αποδίδονται τὰ κυματίζοντα ἔργη...

2) στους πάτρωνες (ὑπερανθρωπότητα) αποδίδονται τὰ κυματίζοντα ἔργη τῆς ἀποστέρησης, τὰ δίχως ἐπαφή μὲ τὸν κόσμον τῆς ἐπιφάνειας (τῆς ἐργασίας) παρὰ μόνον μέσῳ τοῦ χαρτιοῦ μὲ τὶς διεκδικήσεις, τὸ ὁποῖο αὐτοὶ (οἱ πάτρωνες) κακομεταχειρίζονται («Ὁ ἐξευτελισμὸς τῆς γραφῆς»: ἕνας μέτοχος σκουπίζει τὸ παλοῦτι τοῦ μὲ τὸ χαρτί· αὐτὴ ἡ σκηνὴ διαιρεῖται σὲ πλάνη μὲ διαφοροτικὰ μεγέθη καὶ εἶναι ἕνα παράδειγμα τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἄϊξενσταίν ἀποχωρίζει τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς χειρονομίας ἢ ἐνὸς γεγονότος ἀπ' αὐτὴ τῆ χειρονομία ἢ ἀπὸ τὸ γεγονός, ἀπομακρύνει τὸ ἀπεικονίζον ἀπὸ τὸ ἀπεικονιζόμενον καὶ προκαλεῖ τὴν ἔκρηξη τοῦ ἀπεικονιζόμενου· καὶ αὐτὸ συμβαίνει γιατί ἡ χειρονομία ἢ τὸ γεγονός συγκροτεῖται ἐξαρχῆς μέσα στὴ μεταφορικὴ του διάσταση· ἐδῶ ἔχουμε τὴν τυχαία μεταφορὰ τῆς «περιφρόνησης μὲ τὴν ὁποία οἱ πάτρωνες ἀπαντοῦν στὶς διεκδικήσεις τῆς ἐργατικῆς τάξεως», μεταφορὰ ποῦ θεμελιώνεται πάνω σὲ μιὰ συνεχδοχῆ: χρησιμοποιοῦμε τὸ «χαρτί μὲ τὶς διεκδικήσεις» ἀντὶ γιὰ τὶς «διεκδικήσεις»·

3) στους ρουφιάνους καὶ τοὺς σπιούρους, τέλος (ἡ ὑπο-ανθρωπότητα), αποδίδεται ὁ ὑπόγειος κόσμος, ἡ ἐπιθετικὴ κτηνωδία, τὸ χθόνιο βάθος, ἡ φωτιά (ἡ πυροκαγὰ τῆς βότκας).

Αὐτὴ ἡ συμβολικὴ διάταξη εἶναι πολὺ πιὸ πλούσια σὲ συνέπειες ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται μὲ πρώτη ματιά. Ἄν δὲν συναντᾷ ἀπόλυτα τὴ μυθολογικὴ εἰκόνα τοῦ Μπατάιγ, π.χ. στὸν «Ἠλιακὸ Πρωκτὸ» («Οἱ κομμουνιστὲς ἐργάτες εἶναι γιὰ τοὺς ἀστῶτες τόσο βρώμικοι καὶ ἄσημοι, σὰν τὰ σέξουαλικά καὶ τριχωτὰ ἢ χαμηλὰ μέρη τοῦ σώματος· ἀργὰ ἢ γρήγορα μιὰ αἱματηρὴ ἔκρηξη θὰ προκύψει ἀπ' ὅλ' αὐτὰ, κατὰ τὴ διάρκειά τῆς ὁποίας τὰ ἀσεξουαλικά καὶ εὐγενῆ κεφάλια τῶν ἀστῶν θὰ καρατομηθοῦν»), μοιάζει περιέργως νὰ ταιριάζει μὲ τὴν ἀνάγνωση τοῦ μύθου τοῦ Οἰδίποδα ἀπὸ τὸν Ντελαίξ: «Ὁ Οἰδίποδας εἶναι ἡράκλειος, γιατί καὶ αὐτὸς ἐπίσης, σὰν εἰρηνοστῆς, θέλει νὰ φιάξει ἕνα βασίλειο στὰ μέτρα του, βασίλειο τῆς ἐπιφάνειας καὶ τῆς γῆς. Πίστεψε ὅτι ξόρκισε τὰ τέρατα τῶν βαθῶν καὶ ὅτι οἱ δυνάμεις τοῦ οὐρανοῦ συμμάχησαν μαζί του (...). Ἄλλὰ γιατί ὅλα πάνε τόσο ἄσημα; (...). Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἐπιχείρηση τῆς ἐπιφάνειας (ἡ καλὴ πρόθεση, τὸ βασίλειο τῆς γῆς) δὲν συναντᾷ μόνον ἕναν ἀναμενόμενο ἐχθρὸ ποῦ ἔρχεται ἀπ' τὰ δαυμονιακὰ βάθη, τὰ ὁποία πρέπει νὰ νικηθοῦν, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἕναν ἀπροσδόκητο ἐχθρὸ, τὸν ἐχθρὸ τῶν ὑψῶν, ὁ ὁποῖος ἐν τούτοις καθιστᾷ τὸ ἐγχείρημα δυνατὸ καὶ δὲν μπορεῖ πιά νὰ ἐγγυηθεῖ γι' αὐτὸ» («Λογικὴ τοῦ Νοήματος», σελ. 239).

Φυσικά, στὴν Ἀπεργία ἡ κατάσταση βλέπεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς τετελεσμένης ἐπαναστατικῆς νίκης καὶ ἡ προοπτικὴ βρίσκεται ἀντεστραμμένη ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ θεατῆς «γνωρίζει» τὸν ἐχθρὸ τῶν ὑψῶν· εἶναι ἕνας ἐχθρὸς ἀναμενόμενος καὶ ὄχι ἀπροσδόκητος καὶ ὁ ὁποῖος βάζει σὲ κίνηση τὸν ἀπροσδόκητο ἐχθρὸ τῶν βαθῶν· ὁ οἰδιπόδειος «εὐνοῦχισμός» παρεμβαίνει στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας (ὁ ἀπαγορισμὸς). Ἡ «ἐπιχείρηση τῆς ἐπιφάνειας» (τὸ προλεταριάτο), παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ματωμένη θυσιὰ ἀπλώνεται σὲ ὅλο τὸ χῶρο τῆς μυθοπλασίας μὲ μιὰ ἀνηγκουστῆ βία («ἡ σκηνὴ τῆς σφαγῆς... εἶναι αἱματηρὰ ἐντυπωσιακὴ. Ἄλλωστε σὲ τί ἄλλο χρωστᾷ ἡ Ἀπεργία τὸ πενήνη τοῖς ἐκατὸ τῶν ἐχθρῶν τῆς ἄν ὄχι στὸ γεγονός ὅτι δὲν φροντίζει νὰ καταπραῖνει τὶς ὠμὲς ἐντυπώσεις ποῦ ἀποκομίζει ὁ θεατῆς»), λογοκρίνεται μέσα στὴν ἀλήθεια

της (ή επανάσταση είναι «αίμομικτική» φύσης; σημαίνει την παράβαση των κανόνων, όποια κι αν είναι ή νομιμότητα του παιχνιδιού). Άλλά πώς θά ήταν δυνατό να μη λογοκρινθεί; Θά πρέπει να περιμένουμε τον Άπαρχονισμό' για να δούμε τη λογοκρισία να αίρεται μέσα σε ένα τελείως διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο.

Τελειώνουμε επισημαίνοντας το λανθάνον ιδεολογικό θέμα που έμπεριέχεται επίσης στο μύθο της Άπεργίας: η νίκη της επιφάνειας, ή καρατόμηση της καπιταλιστικής υπερανθρώπιότητας, έχει αντίστοιχό της το ξεκαθάρισμα των χθόνιων βαθών, την εξάλειψη του διαστήματος «ψηλό-χαμηλό», το οποίο αναπαριστάει το καπιταλιστικό σύστημα και το πέρασμα στη μετεπαναστατική κατάσταση της επιφάνειας («Το Παλιό και το Καινούργιο»· το πέρασμα αυτό θα συντελεστεί με τη σταλινική σχεδιοποίηση, χάρη σε μιá διαστροφή του λενινισμού...).

Η άϊξενσταϊνική μυθολογία, αποκεντρωμένη στο επίπεδο της αφήγησης και ξαναχτισμένη μέσα στη μετάθεση της τελευταίας προς το μύθο, παράγεται έτσι σ' ένα χώρο πάντα σπασμένο, διαμελισμένο, σκορπισμένο σε φύλλα: και ό μύθος, τόν όποιο θέλησα εδώ να ξαναχαράξω, είναι ένα από τά «φύλλα» του νοήματος, ή ανέλιξη του όποιου παίρνει σάρκα κι όσα τά μέσα στο μοντάζ και στην άνάγνωση.

Μετάφραση - σημειώσεις: Νίκος Λυγγούρης

Cahiers du Cinéma 226 - 227 Ιαν. Φεβρ. 1971, άφιέρωμα στον Άϊξενστάιν

[Τό κείμενο αυτό άναδημοσιεύεται από τά Cahiers du Cinéma κατά παραχώρηση της σύνταξης την όποία και εύχαριστούμε.]

...

Κλείνοντας αυτήν την άνάλυση της Άπεργίας συμφώνα με ύλιτικές άρχές και με όρους της θεωρίας του άουινείδητου, παραθέτουμε δυό άποσπάσματα που καθιστούν στον άναγνώστη σαφείς τίς άναφορές του συγγραφέα στο Ζ'ωρζ Μπατάϊν («Ο ίμπεριαλιστικός άιτός») και στο Ζάκ Ντεριντά («Ο έξευτελισμός της γραφής»).

1. «Άλλά προτού περάσουμε στην περιγραφή των ήθικόν παρεκτροπών, είναι χρήσιμο ν' άναμειχθούμε εδώ στη γενική και οδισιατική αντίφαση του ψηλού και του χαμηλού, κάτω από τίς πολιτικές της π.χ. μορφές, δηλαδή την αντίθεση του άιτού με τό γεροτεφλοπόντικα (...). Πολιτικά, ό άιτός ταυτίζεται με τόν ίμπεριαλισμό, δηλ. με μιάν έλεύθερη άνάπτυξη της ιδιαίτερης ανταρχικής έξουσίας, ή όποία θριαμβεύει παρόλα τά εμπόδια. Και μεταφυσικά ό άιτός ταυτίζεται με την ιδέα, όταν ή ιδέα, νέα και ήπιθητική, δέν έχει άκόμη φτάσει στο στάδιο της καθαρής άμφίεσης, όταν ή ιδέα δέν είναι άκόμη παρά ή μέχρις έξουσιωσις άνάπτυξη του συζευκόμενου γεγονότος, μεταμφεσμένου σε θεια άναγκαιότητα.

Ο επαναστατικός ιδεαλισμός τείνει να κάνει την επανάσταση έναν άιτό πάνω απ' τούς άιτους, έναν υπεραιτό που μάχεται τόν ανταρcho ίμπεριαλισμό, μιá ιδέα τόσο άχτινοβόλα, όπως ένας ήψοβος ποι άρπάζει πειστικά την έξουσία χάρη σε μιá ούτοπική ψευση. Αυτή ή παρεκτροπή καταλήγει φυσικά στην ήττα της επανάστασις και στην ίκανοποίηση μιáς φανερώς ιδεαλιστικής αναγκής με τη βοήθεια ενός μιλταριστικού φαισμοού. Η καπολιοντια ίστοποιία είναι ή λιγότερο χλερωστική άνάπτυξη της: μιá τυφωμένη ίσάρεια επανάσταση, ό ξεδιάντροπος ίμπεριαλισμός που εκμεταλλεύεται την επαναστατική όρημ.

Έν τούτοις όταν ή επανάσταση, άιτός ό «γεροτεφλοπόντικας» αλωοκνεί την ύπογεια δράση των οικονομικών γεγονότων, σάφια τουνεξ μέσα ό ένα σάπιο κι άποθημικο για τη λεπτή μητή των ούτοπιωτών έδαφος. Ο όριμος «γεροτεφλοπόντικας» είναι

4. Τάνια του Νατζία Όουμα, που δέν έχει παιχτεί στην Ελλάδα. (Σ.τ.Μ.).

Παράρτημα





στο στόμα του Μάρξ μια έκφραση που άντχηει από την ικανοποίηση του επαναστατικού ροκανίσματος των μαζών και πρέπει να συσχετιστεί με την έννοια της γενολογικής ανύψωσης, έτσι όπως αυτή εκφράζεται, στο «Κομμουνιστικό μανιφέστο». Η άφετηρία του Μάρξ δεν έχει καμιά σχέση με τον ουρανό. Χώρο έκλογης του ίμπεριαλιστικού αετού και των χριστιανικών και επαναστατικών ούτοπιών. Τοποθετείται μέσα στα σπλάχνα του εδάφους. Όπως μέσα στα ύλιστικά σπλάχνα των προλετάριων».

(Ζώρς Μπατάιγ: «Ο γεροτυφλοπόντικας και το συνθητικό υπέρ στις λέξεις υπεράνθρωπος και υπερεαλιστής». Tel Quel, άρ. 34, καλοκαίρι 1968).

II. «Η σημασία της γραφής έμπεριέχεται σε μιá ιστορία. Έχει φορέα της μιá κουλτούρα. Η δυτική περιπέτεια μ' όλες της τις μορφές, με τη φιλοσοφία της, τη γνώση της, τη θρησκεία της, την τεχνική της, τις τέχνες της και πρό πάντων τη λογοτεχνία της, δεσμεύεται μέσα στο έρμηνευτικό σύστημα που την φέρνει σ' έπαφή με την ίδια της τη γραφή, με τα όρια και τις λειτουργίες που της παραχωρούνται. Αυτή η αναπαράσταση του γραπτού σημείου, που δεν άποκελείει ούτε τη δημιουργικότητα ούτε την παραγνώριση, δεν είναι μόνο σημαδεμένη από ιστορία και κουλτούρα: όλες οι έννοιες της Δύσης, και ιδίως οι έννοιες της ιστορίας και της κουλτούρας έγγραφονται μέσα στο πέρας της.

Η σκέψη ή όποία αναγγέλλει την υπέρβαση αυτής της αναπαράστασης πρέπει να έχει άφετηρία της την καινούργια έννοια της «διαφοράς». Η καταπίση ή ό εξευτελισμός της γραφής αναπαράστησε τον πόθο να συρικνώσουμε τη διαφορά, να εξαλείψουμε αυτό που διαστρέφει και διαίρει την αρχαϊκότητα της παρουσίας ή της συνείδησης, ή όποια είναι τό άλλο όνομα της καθεαντό παρουσίας μέσα στην όμιλία που αυτοαποκαλείται «ζωντανή».

(Ζάκ Ντερριντά: «Η Γραφή και ή διαφορά», εκδόσεις Seuil, 1967).

N.A.



(Les Carabiniers)  
*Σινιάτο:* Ζ. Λ. Γκοντάρ, Ρ. Ρουζίνι, Ζ. Γκρφό άπ' τó Έργο του Μπ. Τζοσέλο  
*Είσινα:* Ρ. Κουτάο, *Μουσική:* Φ. Άστιν;  
*Μοντάζ:* Ά. Γκαριμό, *Παίζον:* Μ. Μάζ  
 (Όδυσσέας), Ά. Ζηρός (Μιχαήλ-Άγγελος)  
 Ζ. Γκαλέα (Άφροδίτη), Κ. Ριμπέρο (Κλε  
 οπάτρα), Ζεράο Ποναφό (Καραμπινιέρος)  
 Ζ. Μπρασιά (2ος καραμπινιέρος), Ά. Τό  
 ρι (3ος καραμπινιέρος), Μπ. Σοαντε  
 (πώλητης αυτοκινήτων), Ζ. Γκρφό (ο πατε  
 ρας του μορσού), Ζ.Λ. Κομοσίλι (ο καραμ  
 πινιέρος με τή γλαϊνή), Ο. Ζουφρουά (επα  
 ναστάτρια), Κ. Ντυράν (ή κομισιζ-γυναί  
 κα), Β. Φατέζ (επαναστάτης), Ρ. Κοτζάο  
 Π. Ωντρέ (ξενάγος σε αυτοκίνητο) *Παρά  
 γωγή:* Ρόμ-Παρι Φίλμς (Ζ. ντε Μπουρε  
 κάο, Κ. Πόντι), Λέ φίλμ Μαρού. Έτο  
 γνήσιμος: 1963.

## Ζάν-Λυκ Γκοντάρ: Οί Καραμπινιέροι

### του Νίκου Λυγγούρη

Άπό τή στιγμή που ό διαλεκτικός όλισμός γίνεται μέθοδος, λογική και τρόπος αισθητικής παραγωγής, ό κινηματογράφος παύει νά ύπάρχει.

Άλλά ποιός κινηματογράφος;

Ασφαλώς εκείνος που γεννήθηκε μέσα στην ταξική κοινωνία τής καπιταλιστικής εποχής και που αναπαρήγαγε στο διπλό επίπεδο του σημαίνοντος και του σημαίνόμενου τις καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής και τήν άστική ιδεολογία. Αύτός που άναποκριθήκε, άπ' τή γέννησή του, στον πανάρχαιο μεταφυσικό πόθο του άνθρώπου νά αναπαράσθκει τήν κίνηση και νά τοποθετήσει τή μορφή του στο κέντρο του σύμπαντος.

Αύτός που συνέχισε τήν ιδεολογία τής διαφάνειας<sup>1</sup> και τής μεταβατικότητας<sup>1</sup> του θεάτρου και τής κλασικής ζωγραφικής μέσα από νέους κώδικες και μοντέλα.

Ο υλιστικός κινηματογράφος του Ζ.Λ. Γκοντάρ και οι *Καραμπινιέροι* (μία από τις διαγνώστερες και εύφρεστερες ταινίες του) δεν είναι παρά ένα Παίχνιδι, με τή βαθύτερη έννοια του όρου: μία πολυσήμαντη πρακτική που ταξινόμει με άλλους τρόπους τα στοιχεία του κλασικού κινηματογράφου τής καπιταλιστικής κοινωνίας του Χολυγουντ, άρεσει αμέσως νά δούμε. Ότι ήταν εκεί

1. Για τις δυο αυτές έννοιες βλ. Σ.Κ. άγ 27-28, σελ. 65, σημείωση 12.

“Ένα, εδῶ τέμνεται. “Ό,τι ἦταν ἐκεῖ ἐνόητα, γίνεται ἐδῶ πολλαπλότητα. Καί ἡ ἑτερογένεια τῶν ὑλικῶν ἐδῶ παρὰ γει νόημα. ἀντί νὰ τὸ θλωῶνει, ὅπως γίνεται συνήθως.

“Ένα Παιχνίδι μὲ διπλό, ἀμφίλογο καὶ ἀναστρέψιμο σημαίνόμενο: ἡ πολιτικὴ (ὁ πόλεμος) καὶ τὸ σεξουαλικό.

Ἡ ταινία εἶναι μιὰ πολυφωνικὴ παρτιτούρα στὴν ὁποία κάθε στοιχεῖο εἶναι διαφορετικὰ κωδικοποιημένο: ἓνα σύνολο ἀπὸ κώδικες λοιπόν. Διακρίνουμε εὐκόλα: *κώδικες ποὺ παγιωποιήθηκαν ἀπὸ τὸ Χόλυγουντ* (τὸ κάδρο, ἡ θέση τοῦ ἀντικείμενου μέσα στὴν εἰκόνα, ἡ ἀναφορὰ στὶς πολεμικὲς ταινίες καὶ στὶς ταινίες περιπέτειας, ἡ «ὁμορφιὰ» τοῦ ἀναπαριστώμενου ποὺ ὀφείλεται στὸ ἀδιαιρέτο τῆς μορφῆς καὶ ποῦ εἶναι ἡ θετικὴ ἢ ἡ ἀρνητικὴ λατρεία τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος καὶ τῶν περιωχῶν του, τὸ συνεχὲς σασπένς, ἡ πορεία τοῦ ἥρωα μέσα σ’ ἓνα κόσμο ποῦ δὲν τὸν καταλαβαίνει, τὸ σκηνογραφικὸ διάστημα τῆς χολυγουντιανῆς σκηνοθεσίας...): *κώδικες ποὺ ταξινομήθηκαν ἀπὸ τὸν ἐπαναστατικὸ σοβιετικὸ κινηματογράφο* (τὸ «ψεύτικο ρακόρ», καθαρὴ ἀναφορὰ στὸν *Ὁκτώβρη*, ἡ ἔγγραφὴ στὸ ἔργο μὲ μεταφορικὸ τρόπο τῶν παραγωγικῶν (ὑλικῶν καὶ ὑλιστικῶν) δυνάμεων, ἡ ἔγγραφὴ μὲ μετανυμικὸ τρόπο τῆς κινηματογραφικῆς σκηνῆς σὰν σκηνῆς τῆς Ἱστορίας, ἡ συστηματικὴ ἀποκέντρωση τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ, ἡ ἔκρηξη τοῦ ἀφηγήματος μέσα ἀπὸ τὸ μοντάζ, ἡ ἀποσύνθεση κάθε συνέχειας καὶ γραμμικότητος μέσα σ’ ἓνα σύστημα ποῦ φανερώνει τὸ σημαίνον ὑλικό του ὡς νόημα, τέχνασμα, δομὴ καὶ κώδικα...): *κώδικες ποὺ ἐμφανίστηκαν στὴν προηγούμενη πρακτικὴ τοῦ σκηνοθέτη* (ἀναφορὰ σὲ εἰκονιστικὲς πρακτικὲς μὲ διαφορετικὴ καταγωγή — κλασικὴ καὶ μοντέρνα ζωγραφικὴ, διαφημιστικὴ εἰκόνα, δεκλάμα, ἐπιγραφή, τυπογραφικὸ κλισέ... — ἀναφορὰ σὲ φιλικὲς πρακτικὲς, σὲ λογοτεχνικὲς πρακτικὲς, στοὺς ἥρωες τοῦ Ροσελίνι καὶ τοῦ Ντράγιερ, στὸν κόσμο τοῦ Λάνγκ ποῦ ἔχει πρὸ πολλοῦ χάσει τὴν ἀθωότητά του...).

Ἡ ταινία τοῦ Γκοντάρ εἶναι λοιπόν: μιὰ ἀφήγησις + μιὰ κωδικοποιημένη παρτιτούρα + ὁ κινηματογράφος. Τί ἔννοοῦμε; “Ότι σὲ κάθε στιγμῇ ἡ μυθοπλασία ἀποκεντρώνεται, α) μὲ τὸ νὰ ταξινομοῦνται ἀσύτρητὰ τὰ στοιχεῖα τῆς στὸν κώδικα ἀπὸ τὸν ὁποῖο πάρθηκαν καὶ β) μὲ τὸ νὰ ἐπιχειρεῖται, μέσω τῆς πρακτικῆς τοῦ Γκοντάρ, ἡ διάσπαση τοῦ κώδικα: ὁ κινηματογράφος εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποῦ ξεχωρίζει τὸν γλωσσικὸ λόγον ἀπ’ τὸν μουσικὸν λόγον, τὸν μουσικὸν λόγον ἀπὸ τὸν κινησιακὸν λόγον, τὸν κινησιακὸν λόγον ἀπὸ τὸν εἰκονιστικὸν λόγον κ.ο.κ.

Καὶ ὁ κόσμος τοῦ νοήματος ἀναδύεται ἔτσι μέσα στὴ λαμπρὴν του ἑτερογένεια: ὁ κόσμος τοῦ νοήματος, ποῦ εἶναι καὶ κόσμος τῶν ἰδεολογιῶν, στρατηγικῶς τόπος ὅπου συγκροτοῦνται τὰ συμφέροντα δυὸ τάξεων. Ἐδῶ: ὁ ἰμπεριαλισμὸς καὶ τὸ προλεταριάτο. Οἱ *Καραμπινιέροι* δὲν εἶναι μιὰ ταινία γιὰ τὸν πόλεμον καὶ τὴν κτηνωδία του, ὅπως νόμισαν πολλοὶ κριτικοί, ἀλλὰ μιὰ εἰκόνα τῆς κτηνωδίας τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ καὶ τῶν λακέδων του, στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται ἡ βαθμιαία ἀποκτίνωση τῶν ἰδίων τῶν ἐκμεταλλευμένων<sup>3</sup>. Ἄλλ’ ὅλ’ αὐτὰ, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸν πολιτικὸν λόγον καὶ τὴν πολιτικὴν κίνησιν, ἀνάμεσα στὸν ἐρωτικὸν λόγον καὶ τὴν ἐρωτικὴν πρακτικὴν, ἀνάμεσα στὴν σημαίνουσα πρακτικὴν καὶ τὴν ταινία, δὲν θὰ ἦταν παρὰ προσοχήματα γιὰ μιὰ ἀκόμη νευρωτικὴ καὶ ἀντιδρα-

2. Στὴ σκηνὴ ποῦ ἡ ξανθὴ ἐπαναστάτρια ἀπαγγέλλει Λένιν, τὸ ἴδιο ἐπαναλαμβάνεται «ἀνάιτια» καὶ προκαλεῖ ἐνόχληση. Εἶναι ἓνα ἄ-χρηστο πλάνο: ἓνα παραπλήρωμα, ἀπειλὴ γιὰ κάθε ἀναπαραστατικὴ σκηνοθέτησιν.

3. Ἄπ’ αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ ταινία εἶναι μιὰ παραβολὴ πάνω στὸ θέμα τῆς ἰδεολογικῆς ἐξαπάτησης τοῦ προλεταριάτου ἀπὸ τὴν ἀστικὴν τάξιν (ὁ βασιλιάς), τῆς χρησιμοποίησίν τῆς γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς ἐξουσίας (ὁ πόλεμος) καὶ τῆς ἐπαναλαμβανόμενης καταπίεσίν τῆς (ἡ τελικὴ ἐκτέλεσις γιὰ προδοσίαν), ὅπου οἱ *Καραμπινιέροι* εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τοῦ κρατικοῦ καταπιεστικοῦ καὶ ἰδεολογικοῦ μηχανισμοῦ.

στική έγγραφη ένδξ φρενοπολιτικού προβλήματος, αν δέν ύπήκουαν και σέ μιá ύλιστική μέθοδο παραγωγής και έργασίας.<sup>4</sup>

Γιατί από τή στιγμή τού τó μεταφυσικό νόημα μπλοκάρεται, ó κινηματογράφος όχι μόνον έγγραφεί τó πολιτικό μέ πολιτικό τρόπο, άλλα τείνει ήδη και πρòς μιá άλλη πολιτική.<sup>5</sup> Έτσι γίνεται εδώ, όπου ή κίνηση επί τέλους άπελευθέρωνεται από τά συμβατικά τής πλάσιμα, αυτόνομη, σημαίνει σχεδόν τó κάθε τί: τó συσπασμό πρòς τά στό φόβο, τήν επιθετικότητα, τó έγκλημα, τόν πόθο, τήν άνία, τή σπουδή, τó βιασμό, τήν κραυγή, τήν άπαγγελία, τή βία (πού έγγραφόνται συνεχώς, σέ κάθε χώρο και σέ κάθε χρόνο), τó παιχνίδι τής σεξουαλικής, τής πολιτικής και τής αισθητικής βίας. Όλα αναδιπλώνονται, μαζεύνονται στόν εαυτό τους, βγαίνουν μέσα από νέους συνδυασμούς, τó ένα σημαίνει τó άλλο μέσα στό χώρο αυτής τής άτέλειωτης άλυσιας, όπου ή μετωννμία και ή μεταφορά άναλάσσουν τούς ρόλους και τί θέσι τους, αναποδογυρίζοντας κάθε έτοιμη σημασία. Έτσι γίνεται π.χ. στή σκηνή πού οι ήρωες σκοτώνουν τó θυρωρό τής πολυκατοικίας και γράφουν κατόπι στόν τοίχο τά άρχικά τών όνομάτων τους. Η κίνησή τους (άνήσυχη, άνάιτια, παράδοξη) άποδομεύεται από τή λειτουργία τής και παύει νά σημαίνει τήν πράξη<sup>6</sup>. αντίθετα, καταδηλώνει τήν άμηχανία τους πρòς τó σ' αυτό πού ó Γκοντάρ όνομάζει θανμαστά, «τó θέμα από τήν πλευρά τών βασανιστών, μέ τά καθημερινά τους προβλήματα», δηλαδή τήν καθαρά οικονομικο-τεχνική πλευρά τού φασισμού.

Νά, λοιπόν, πώς ή άπελευθέρωση μιás κίνησης (μιás σημαίνουσας μορφής) δέεται μ' ήν ύλιστικό, μαρξιστικό περιεχόμενο: γιατί μόνον ή άπελευθέρωση αυτή είναι ίκανή νά μιás όδηγήσει στήν καρδιά τού μαρξισμού. Βλέπουμε ότι ή άποδόμηση τού συστήματος τής αναπαράστασης είναι ή μόνη πού επιτρέπει τήν είσοδο τού ύλισμού στήν τέχνη<sup>8</sup>. Γιατί ó ύλισμός δέν έγγράφεται παρá μέσα τής, σάν έτερογένεια τών τρόπων ύλικής και σημαίνουσας παραγωγής.

Τó πρόβλημα τής σχέσης ήρωας / μυθοπλασία, γραμμικότητα / άσυνχεία, όμογένεια / έτερογένεια είναι όχι μόνον «αισθητικό», άλλα βαθιά πολιτικό, ταξικό. Και σ' αυτήν τήν ταϊνία όπου ή μορφή παύει πιά νά είναι άλλοθι και ή έγγηση τού περιεχόμενου και όπου τó βάθος κι ή έπιφάνεια δαγκώνουν τó ένα στό άλλο τίς μάσκες τους, τó πολιτικό διπλώνεται συνεχώς μέσα στό σεξουαλικό και αυτό μεταλλάσσεται μέ τή σειρά του σέ πολιτική διεργασία. Η οικονομική (ύλική, τεχνική, μορφική και κανονική) πλευρά τού φασισμού δίνει τή θέση τής στή σεξουαλική πλευρά του: «ó δήμος δείχνει τόν εαυτό του σάν πηγή τού «σαδισμού» και τής «βλάσφημης» βίας. Τó γέλιο πού συνοδεύει τó αίμα τού θύματος, τó φτύσιμο πάνω στό πτώμα, αυτή ή καθαρά υπερβολική και τελετουργική όσια τού σαδισμού» βρísκει εδώ τήν ολοκληρωσή τής μέ ψυχρό και μετρημένο τρόπο. Και άποθέωση τής: ή σκηνή όπου ó ήρωας σκαρφαλώνει στήν όθόνη γιά νά κάνει έρωτα μέ τήν πρωταγωνίστρια, όπου τó πολιτικό και σεξουαλικό έγγράφονται στήν ίδια άλυσια, μέσα σ' ένα μορφικό βουρνεύκλωμα πού τά συρράβει μεθοδικά, κλεινοντας τó ένα μέσα στό άλλο, προεκτείνοντας στό άπειρο τίς αντίφασεις τους, εκεί πού ή αισθητική άπόλυση τά εκπληρώνει και τά δυó προσωρινά μέσα στόν κινηματογράφο.

4. Ένα παράδειγμα φρενοπολιτικού προβλήματος: Στό «Ό Πόλεμος τελείωσε τον Ρενάι, ó ήρωας έγγραφόνται στήν ταϊνία μέ σκοπό νά άποθήσει τήν πολιτική και ή δεύτερη μέ σκοπό νά έξωραίσει άπαράδιστα τó σεξουαλικό στοιχείο. Ό ήρωας, ιδανικός έπαναστάτης και ιδανικός ήρωστής, μοιρασμένος άνάμεσα στόν πόθο και τή δράση (τό παλιό προβληματικό τού μικροιστού), άποτελούσε ένα σαθρό άλλοθι γιά τή δημιουργία μιás φλάνσης φρενοποίησης, ή όποια συγκάλυπτε άσχημα τήν κακή συνείδηση και ένοχή μιás κάποιας παραδοσιακής άριστοράς.

5. βλ. «Ντιντερό - Μαρξέτ - Άϊζενστάϊν» τού Ρ. Μπάρτ, «Σ.Κ. '74», 2-3, σελ. 143.

6. Δηλαδή τή βία, τήν επιθετικότητα και τó φόνο.

7. βλ. Σ.Κ. 11-12, σελ. 21-22, στό «Πρωβολείστε τους καραμτινέρους».

8. Βλέπουμε επίσης, πόσο μακριά από τó μαρξισμό βρísκεται ή πλειοψηφία τών σύγχρονων «πολιτικών» ταϊνιών, οι όποίες κυριαρχούντι από μιá προ-μπερχειτική και προ-γκονταριακή αντίληψη (και δά μπαίναμε στόν περασμό νά λέγαμε άκόμη και, προ-χοληγονταϊνή, στό μέτρο πού τó Χολιγουντ παρήγαγε θανμαστάς ταϊνιες, οι όποίες άποκαρτέθηκαν κατά ποινά από τά πρώτα πρότιμα, και μέχρι σήμερα παραμένουν έκπληκτικά μοντέλα και προοδευτικές) σχετικά μέ τήν άφθμερική τών κωδικών και τής γραφής τους.

9. ...πού περιγράφηκε από τó Ζώρζ Μπαταϊά στόν «Έρωτισμό» ως χωρά μρòστá στό νεκρό πτώμα τού θύματος, και από τó Σάντ ως έξωθηση τού πλουσιού στήν πορνεία του και ως άνυπότη ληστεία τού φτωχού. Οι φρενολόγ: αυτόν τών πρακτικών είναι σαφώς τρομερά άπειλητικές γιά τόν «κανονικό» δήμο, όπως ή καθημερινή πλευρά τού φασισμού δέν γίνεται αποδεκτή από τόν πραγματικό φασίστα.

10. Στή σκηνή τού κινηματογράφου έγγράφεται άκριβώς ή φαντασματική λειτουργία τής εύρωπαικής τέχνης πού βασίζεται στήν άριστοτελική θεωρία τής μίμησης. Ό Γκοντάρ, επιτέλους, νάς δείχνει ότι ή κινηματογραφική εικόνα δέν μπορεί παρα νά περσεί μέσα από τó φάντασμα τού θεατή γιά νά διαβαστεί. Η εικόνα λοιπόν είναι άμεσος έρωτικοσεξουαλικής τάξης και όχι μόνον ή εικόνα μιás γυνής ήθλοισού Κινηματοποί έμμου τó φάντασμα, μπλάρκαει τήν άναγνώση, μάζ βυθίζει στήν αισθητική εύφρονη, που συχνά είναι έκδηλοση τού ναρκισσομού μέ, τών νεφρωσών μας και όλων τών αντιδροματικών ιδεολογιών που βρísκουν σι αυτές στήριγμα και τροφή.



11. Αυτό είναι: α) η πολιτική ανατροπή και πρόκληση και β) η τάση της ταινίας πρὸς τὸ χαμηλό, τὸ ἀπεχθές, τὸ βρώμικο καὶ τὸ σκατολογικό, πού δειχνεται μέσα ἀπὸ τὴν παίζεμο καὶ τὴν πράξη τῶν δύο ἡρώων: ἥρωες χαμηλοί, λούμπεν, ζωῶδες, ἐνστικτώδεις, προικισμένοι μετὰ τὴν ἀηδιστική γοητεία τοῦ μὴ-ἄνθρωπίνου.

12. Γιὰ τοὺς ὄρους αὐτοὺς βλ. Σ.Κ. 17-18, σελ. 57 καὶ 59.

13. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἐξαφανίζεται. Κάτι τέτοιο εἶναι σήμερὰ ἀδύνατο, σὸ μῆτρο πού ἡ κινηματογραφική εἰκόνα εἰσάγει πάντα τὸ φάντασμα τοῦ θεατῆ στο πρόσωπὸς τῆς ἀνάγνωσης τῆς ταινίας, μέσα ἀπὸ τὴς διαδικασίες ἀναγνώρισης / παραγνώρισης, ταύτισης / διαφορᾶς, ἔλξης / ἀπάθησης, οἱ ὁποῖες ρυθμίζουν τὸν τρόπο μετὰ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβάνομαστε τὴν εἰκόνα. Καὶ ἐννοοῦμε τὴν εἰκόνα πού παράγεται μετὰ κανόνες καὶ μηχανές πού ἐφευρέθηκαν κατὰ τὴν Ἀναγέννηση (σκοτεινὸς θάλαμος, προοπτική, κυριαρχία τοῦ δλου στὰ μέρη, κ.λπ.), οἱ ὁποῖες ἔχουν σκοπὸ νὰ μᾶς ἐπιβάλλουν μία «φρυσική» καὶ ἀνθρωποκεντρική ἀντίληψη τοῦ ὁρατοῦ κόσμου.

14. *Moonfleet*, γυρισμένο τὸ 1955.

15. *Anne of the Indies*, 1951. Ἀγνοοῦμε τοὺς ἑλληνικοὺς τίτλους τῶν δύο αὐτῶν ταινιῶν.

Ἔτσι ὁ Γκρόντ ἐγγράφη διαδοχικά τὸ ὑποκείμενο στὴ «φρυσική» του κατάσταση (οἱ ἥρωες) καὶ τὸ ἀντικείμενο στὴ φαντασματική του οὐσία (ἡ πρωταγωνίστρια), δείχνοντάς μας τὴ δική μας θέση τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ χαμένου γιὰ πάντα ἀντικείμενο μας: ἡ ἐρωτική περιοχή τοῦ σώματος, τὸ σημαίνει, ὁ πόθος, ἡ ἀπόλαυση...

Ἔτσι τὸ νόημα γράφεται ὄχι μόνο μέσω τῶν κλισιῶ (τοῦ Χόλμυοντ, τοῦ Ἀϊξενστάιν, τοῦ Λάνγκ...) ἀλλὰ καὶ μέσω αὐτοῦ πού ὑπερβαίνει τὸ κλισιῶ ἢ πού εἶναι τὸ περισεύμα του: ἐνὸς ὑλιστικοῦ καὶ διπλᾶ σκανδαλώδους σημαίνοντου<sup>11</sup> πού εἶναι σὰ νὰ ἐπιπλέει μέσα στὴν ταινία, πού κυκλοφορεῖ μετὰ χίλιες μᾶσκες ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς ὁμίλιας σ' ἐκείνου τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ἤχου, ἀντιχώντας κατόπιν μέσα στὴν κίνηση καὶ στοὺς μεσοτίτλους (σὲ στύλ βωβοῦ), ἐπιστρέφοντας τὸ ἴδιο καὶ διαφορετικό μέσα στὴ φαντασία τοῦ θεατῆ.

Τὸ κεντρικό, λοιπόν, πρόβλημα στὴν ταινία εἶναι πῶς τὸ νόημα — ὁ πόλεμος, τὸ σέξ — γεννιέται ἀπὸ ἀσύνητα στοιχεῖα (ἐτερόκλητα θὰ λέγαμε), τὰ ὁποῖα συνδυάζονται σὲ σύνταγμα<sup>12</sup> μόνο χάρις σὲ μίαν ἐντύπωση συμπαράδωλωσης<sup>12</sup>. Αὐτὸ πού βλέπω εἶναι τὸ ἀντικείμενο, ἡ χειρονομία, ἡ δράση, μιά μορφή ἀποσπασματική, ἀρχικά «χωρὶς νόημα»: ἡ καταδῆλωση<sup>12</sup> στὴ γυμνή, ἀδαμική τῆς κατάσταση, χωρὶς σύμβολα καὶ ὑπονοούμενα. Σ' ἓνα δεύτερο χρόνο ἡ φαντασία μου συνδυάζει τὰ στοιχεῖα, ἀφοῦ ἡ μουσική παίρνει διαρκῶς νέο νόημα, δανεῖζεται τὸ ἔφος τῆς ὁμίλιας συνδέει τὴν ἐκφραστικότητα τῆς μετὰ τὴ σημασία τῆς ὁμίλιας ἢ μετὰ τὴν ἐκφραστικότητα τῶν κινήσεων κ.ο.κ. Κι ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ κίνηση φορτίζεται μετὰ τὴν ποιότητα τοῦ ἤχου ἢ μετὰ τὸ χῶμα τῆς ὁμίλιας μέσα σὲ αἰθησιακοὺς ρυθμοὺς καὶ ἐκστάσεις.

Καὶ τέλος, ὁ λόγος, ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ διαστρέφεται ἀέναα, συνδυάζεται μετὰ τὰ πάντα, μετὰ τὸ λέγειν, μετὰ τὴ σιωπή, μετὰ τὴν κραυγή, μετὰ τὴ μουσική, μετὰ τὸ θόρυβο, μετὰ τὸν ἤχο, συμπίπτει μαζί τους, ἀποφυσικοποιεῖται καὶ ἀποϊεροποιεῖται, γίνεται ἐργαλεῖο παραγωγῆς νέων μορφῶν, στερώντας τὸ θεατῆ ἀπὸ τὴν ἡδονὴ τῆς κυριαρχίας του, ἀπελευθερώνοντας τὸν ὄγκο τῆς σημαίνουσας ὕλης μιὰ γιὰ πάντα.

Ἡ αἰσθητική ἀπόλαυση λοιπόν μπλοκάρεται<sup>13</sup>. Κι αὐτὸ σὲ ὄφελος μιᾶς ἀνακατανομῆς τῶν στοιχείων, μιᾶς ἀδιάκοπης ἀναδημιουργίας τῆς ταινίας, ἡ ὁποία ἀπαγορεύει σὸ νόημα νὰ περατωθεῖ μέσα σ' ἓνα μοναδικὸ σημαίνοντο, ὅπως γίνεται συνήθως στὴν τέχνη, ὅπου νόημα καὶ σημαίνοντο εἶναι τὸ ἓνα ἢ μεταφορὰ τοῦ ἄλλου καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμά του.

Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη οἱ *Καρμαρινέροι* εἶναι μιὰ ἀπὸ τὴς σπάνιες ταινίες πού θέτουν μετὰ τόσο εὐφυῆ τρόπο τὸ πρόβλημα τῆς παραγωγῆς τοῦ νοήματος στὸν κινηματογράφο, ἀνάλογο μετὰ τὸν *Μούνφλετ*<sup>14</sup> τοῦ Φ. Λάνγκ, τοῦ *Ἰβάν* τοῦ Ἀϊξενστάιν, τῆς *Ἄννας - Μαγδαληνῆς* Μπάχ τοῦ Ζ.Μ. Στράουμπ, τῆς *Ἄννας τῶν Ἰνδιῶν*<sup>15</sup> τοῦ Ζὰκ Τουρενῆρ.

Ὁ ἱμπεριαλισμός, ὁ πόλεμος καὶ ὁ δλων τῶν εἰδῶν οἱ ἐξαρτήσεις (πολιτική, σεξουαλική, φυσική, ἠθική, ψυχική...) παράγονται μέσα σ' ἓνα κείμενο πού διαρκῶς ἐκθέτει τὴς ἀτέλειωτες ἀντιφάσεις τους καὶ τὴν ἀναπαραγωγή τους σὸ συνειδητὸ καὶ τὸ ἀσυνείδητο τοῦ ὑποκείμενου, κείμενο πού ἡ ὕφανση του ξεσχίζεται καὶ ξαναράβεται συνεχῶς σὲ νέα ἐπίπεδα συνταγματικῶν σχέσεων,

ἀνακαλώντας στη φαντασία δλη τή σειρά τῶν πιθανῶν βιωσιότητων καί ἀντιφράσεων, ἀνακινώντας τες δυναμικά καί μαθηματικά, μὲ σκοπὸ τὴ δημιουργία σαφῶν, ἰδεολογικῶν ἔννοιῶν. Οἱ ἀντιφράσεις τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος προσφέρονται πρὸς ἀνάγνωση ὄχι ἐν ὀνόματι μιᾶς σημασίας - κλειδιοῦ (ἢ ὁποία ἐπιβάλλει ἐκ τῶν προτέρων ἓνα μοναδικὸ νόημα), ἀλλὰ ἐνὸς παιχνιδιοῦ ποῦ ἀνάγει ὅλα τὰ στοιχεῖα σ' ἓνα ἐπίπεδο κυριολεξίας (πέρα ἀπὸ τὴν ἔκπτωτη μεταφορὰ καί τὴν ἀπομακρυνόμενη μετωνυμία) καί ἐμπαίζει κάθε ἀπόπειρά μας γιὰ ἐνοποίηση, συμβολικοποίηση καί τακτοποίησή τους<sup>16</sup>. Ἡ συμπαραδῆλωση (τὸ συμβολικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀλληγορικὴ πρόθεση, τὸ «μῆνυμα») ἐγγράφεται ἔτσι ὄχι σὰν συμπλήρωμα τῆς καταδῆλωσης (ἢ μορφῆ, τὸ θεώμενο καί τὸ ἀκούμενο), ἀλλὰ ὀ-σχετῆ ἀπ' αὐτήν, σὰν *παρὰπλήρωμά της*: τὸ πολιτικὸ μῆνυμα διαχωρίζεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ φόντο ποῦ τὸ παράγει. Ἔτσι, ὁ ἀπέραντος πλοῦτος τοῦ σημαίνοντος (οἱ μορφές, οἱ μετασηματισμοὶ τους, τὰ περᾶσματα ἀπὸ τὸ ἓνα πράγμα στὸ ἄλλο<sup>17</sup>, ὅλος αὐτὸς ὁ μορφικὸς θησαυρὸς τῆς φιλικῆς πρακτικῆς) μᾶς παραπέμπει συνεχῶς στὸ ἴδιο «μονότονο», παραλλασσόμενο μῆνυμα, μέσα σ' ὅλες τὶς δυνατὲς μορφικὲς του ποικιλίες, σ' αὐτὸ τὸ «φτωχὸ» μῆνυμα ποῦ ἐπιμένει σὰν «σιδιάχτρο» πάνω ἀπὸ τὴν ταινία καί ποῦ εἶναι ἡ Ἐπαναστάση. *Ὅσο πιὸ πλούσια γίνεται ἡ μορφικὴ ἔλλ, τόσο πιὸ ἀπλό καὶ φτωχὸ γίνεται τὸ μῆνυμα*. Αὐτὴ ἡ ἀντίστροφη σχέση μᾶς ὑποδειχνει καί τὸ μέγιστο ὄριο τῆς ἐπαναστατικῆς πρόθεσης, δράσης καί πρακτικῆς τῆς ταινίας. Ὁ Γκοντάρ πέτυχε αὐτὸ ποῦ εἶχαν πετύχει οἱ Ἀϊζενστάιν καί Βέρτοφ, νὰ ἐπαναλαμβάνει ἐπὶ δύο ὥρες τὸ ἐπαναστατικὸ μῆνυμα μέσα ἀπὸ μιὰ συνεχῆ μεταλλαγὴ τῶν σημείων του χωρὶς νὰ χουράζει τὸ θεατῆ· ἀντίθετα, τὸν κρατᾶ σὲ ἐγρήγορη, ἀνησυχία καί ἐνόη.

Ἡ φτώχεια τοῦ σημαίνοντος ποῦ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη τῶν παιχνιδιῶν τοῦ σημαίνοντος εἶναι λοιπὸν ἡ γραφὴ τῆς Ἐπαναστάσεως<sup>18</sup>.

Κι ἂν μορεὶ νὰ γίνῃ κάποια ἀρνητικὴ κριτικὴ στὴν ταινία, αὐτὴ, θὰ πρέπει νὰ τονίσει ὅτι ἡ πολιτικὴ καί τὸ σὲξ ἐγγράφονται μὲσω τῆς χρησιμοποίησε τῶν φαντασματικῶν παραγωγῶν τους (χοληγυοντιανὸ κλισέ, διαφημιστικὴ εἰκόνα, κάρτ - ποστάλ, σινεμά, τοιτάτα) ἐγγράφοντας τες ὡς προϊόντα τους καί ὄχι ἀντίστροφα.

Δηλαδή: ἡ μυθοπλασία φαίνεται νὰ παράγει ὅλους αὐτοὺς τοὺς προϋπάρχοντες κώδικες, προσαρτώντας τους κατὰ κάποιο τρόπο ἄθωα στὴ δομὴ τῆς, ἀντὶ νὰ αὐτοκαταγγέλλεται ἑκάθαρα ὡς προϊόν τους, καί νὰ ἐγγράφει σαφῶς τὴν καπιταλιστικὴ βιομηχανία τῆς εἰκόνας σὰν τὸν πραγματικὸ Κυρίαρχο τῆς (οἰκονομικὸ καί αἰσθητικὸ), πράγμα ποῦ θὰ συμβεῖ μετὰ ἀπὸ τὸ «Γουήκ-Έντ» μὲ ἀλόγιστα συνειδητὸ τρόπο.

Ἔτσι, ἐδῶ, κάποτε - κάποτε, ἡ πολιτικὴ μοιάζει νὰ εἶναι μιὰ ἀπομίμηση τοῦ πραγματικοῦ ἀντικείμενου τῆς σκηνοθεσίας, ἓνα ἐιδωλὸ του. Κι αὐτὸ ἀπαγορεύει στὸν Γκοντάρ νὰ ἐγγράφει τὸ μαρξισμό - λενινισμό σὰν ἐπαναστατικὴ θεωρία μέσα στὸ συνειδητὸ τῆς ταινίας του, ὅπως θὰ κάνει κατόπιν.

Ἐννοοῦμε ἐδῶ, νὰ τὸν ἐγγράφει σὰν πλήρη καί γεφυραὶώδη ἀναφορά.

Πράγμα ποῦ εἶναι, ἴσως, μιὰ ὑπερβολικὰ ἀκαδημαϊκὴ ἀπαιτησιὴ μας, ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ αὐτὸς ἔχει γίνῃ ἡδὴ πρακτικὴ, σωμα, οἶοια, καί τροφὴ τῆς ταινίας του.

16. Ἡ ἔννοια παιχνιδιὸ κατὰγεται ἀπὸ τὴν ψυχχαναλτικὴ θεωρία καί χωρὶς αὐτὴν δὲν θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ ἀναλύσουμε σὲ ὀρθὴ βάση τὴν πρακτικὴ τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Στράουμπ...

Μὲ δύο λόγια, ἡ συλλογιστικὴ τῆς ταινίας δὲν ὑπακούει σὲ καμία Ἀθένεια, σὲ κανένα κυρίαρχο καλλιτέχνη Γκοντάρ. Λειτουργεῖ κατὰ κάποιο τρόπο αὐτόνομα ἀπὸ τὴν πρόθεση τοῦ δημοῦχοῦ, παρῶς τὰ σημεῖα τῆς συμφωνία μὲ ἓνα «τιζαίνο» μηχανισμό, μὲ μιὰ ἀναλτικὴ ἐργασία. Ἀνάλογη μὲ αὐτὴ τῆς ψυχχανάλυσε, καί ὄχι μὲ μιὰ ἐκ τῶν προτέρων γνώση, ὅπως γίνετα π.χ. στὸν Μπρεσσόν. Πρωτῶτα, αὐτὸς γνωρίζει ἤδη ὅτι ἡ τὰδε αἰτία παράγει τὸ τὰδε ἀποτέλεσμα, ὅτι ἡ τὰδε κινηση ἀνταποκρίνετα στὸ τὰδε βλεῖμμα, κτλ.

17. Γιὰ τὸν κλασικὸ κινηματογράφο, ἡ σύνδεση δύο εἰκόμων μετὰς τους (ποὺ διαδέχονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη) εἶναι αὐτόνομη. Ἐῶσον ἐποθεῖται ὅτι εἶναι οἱ δύο λέξεις ποῦ διαδέχονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη. Ὅντας θέματα τῶν γλωσσικῶν συνθησιῶν καί προκαταλήψεων, δὲ βλέπουμε ὅτι οἱ εἰκόνες τεῖνον νὰ λειτουργήσουν ὡς αὐτόνομες μονάδες, μὴ-ἀρθρωσιμες μετὰς τους, παρὰ μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς ἐξοκινιματογραφικοῦ στοιχείου: ἀκριβῶς μιὰς γλωσσικῆς μονάδας (λόγος, ὁμιλία, μεσοτίτλοι, γραφές, μονοκλιτ.). Ἐπισης ἡ ἀρθρωσιμη γίνεται δυνατὴ χάρη στὴν ὑπόσταση καί στὶς εἰκόνες κοινῶν σημαίνοντων στοιχείων (τοῦ πρωταγωνιστοῦ, τοῦ νεκροῦ...). Ὁ κινηματογράφος, λοιπὸν, προσφεύγει σὲ ἄλλους τομῆς γιὰ νὰ ἀρθρωσι τὶς εἰκόνες του. Δηλαδή γιὰ νὰ ὁσοει τὴν ὑπόσταση του. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποῦ βλέπω ὅτι οἱ φιλικὲς μονάδες τεῖνον νὰ λειτουργήσουν αὐτόνομα καί νὰ ἀποσπαστοῦν ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ αἰσθησι. βλέπω καί

στι ο κινηματογράφος χάνεται, πεθαίνει. Καλύτερα: ξεοκίζεται ανάμεσα στα μη-άρθρωσιμα και τα άρθρωσιμα βοηθητικά στοιχεία του. Χρειάζομαι λοιπόν μίαν άφθονία σημαινόμενος (μηνύματος) για να ενώσω τα ετερόκλητα στοιχεία μεταξύ τους, αλλά έτσι χάνω σε πληροφορίες, άφου άναγκάζομαι να βάζω π.χ. μέσα στο πλάνο τόν ίδιο ήθοποιο (ό όποιος είναι και άρθρωτικό στοιχείο) και όχι έναν άλλο, ή πολλούς στόν ίδιο ρόλο. Τα μη-άρθρωσιμα στοιχεία (ή εικόνα κατά κύριο λόγο) σε αντίθεση με τα άρθρωσιμα καταλήγουν να αποτελούν ένα είδος ενέγματος, που ή αδράνεία του παραλύει την ταινία. Όπως με τόσο δξυδέρκεια ο Ζ.Π. Ουντάρ σημείωσε ακριβώς συνειδητοποιώντας την αντίφαση που βρίσκεται στο κέντρο κάθε κινηματογραφικής πρακτικής, παρόξυνε ποιητικά αυτό το ξέσκιμα ανάμεσα στο «πράγμα της εικόνας» (το μη-άρθρωσιμο στοιχείο) και στα πολύτιμα και ευαίσθητα σημεία της (ομιλία, κοινά σημαιοντα, μεσοτίτλοι...), πολύτιμα ακριβώς γιατί επιτυγχάνουν την ενότητα της φιλμικής άλυσίδας. Τοποθετώντας π.χ. σ' ένα καθαρά ζωγραφικό φόντο έναν επαναστατικό λόγο απομάκρυνε συνειδητά το μήνυμα από την αδιαφάνεια της μορφής που το εκθέτει, και που ο κινηματογράφος, συγχέοντάς τα, έξαπατούσε το θεατή, θόλωνε τά ίχνη του, άπωθούσε και την πολιτική και το πρόβλημα της μορφής.

Το κείμενο αυτό του Ουντάρ, ένα από τά κεφαλαιώδη της μοντέρνας μαρξιστικής σκέψης ονομάζεται «Η Ραφή» βρίσκεται δημοσιευμένο στα Cahiers du cinéμα και θά δημοσιευτεί στόν Σ.Κ. '75. Θέτει, στη γενικότητά τους, τά κύρια προβλήματα της κινηματογραφικής δομής, για πρώτη φορά ύλιστικά, στο χώρο της θεωρίας του κινηματογράφου.

18. "Αν ο επαναστατικός κινηματογράφος θέλει να μεταδίδει διαρκώς το επαναστατικό μήνυμα και όχι μιá καθορισμένη στιγμή ή χώρο της ταινίας (όπως γίνεται συνήθως στόν κινηματογράφο, όπου το μήνυμα προσφέρεται στο τέλος ως αποθέωση, αποκάλυψη και «χάπυ-έντ» μεταφυσικού τύπου), όφείλει να καθιστά αυτό το μήνυμα άποδεκτό και λαγαρό σε κάθε στιγμή για το θεατή, δίχως να το μασκαρεύει, αντίθετα, αναλύοντας όλες τις πιθανές εκδοχές του, αναπτύσσοντας τις πολλαπλές πτυχές του, εκθέτοντάς το μέσα σ' όλα τά δυνατά πλαίσια, επανηγγράφοντάς το σ' ένα σύστημα που παίζει με όλους τους συνδυασμούς του. Η ενότητα μέσω της πολλαπλότητας, ή θναυμαστή μονοτονία, αυτή είναι ή ουσία του επαναστατικού κινηματογράφου, και όχι μόνον αυτού. Το πολύτομο έργο του Σάντ κάνει ακριβώς το ίδιο: δημιουργεί μιá άτελεύτητη ενδιαφέρουσα μονοτονία, το μήνυμα της όποιας, επιμένοντας σε όλα τά επίπεδα, παραβαίνει κάθε κανονικότητα, νόμο, τάξη, θρησκευτικότητα και νόημα.



Ἐμμανουέλλα  
καὶ ἡ  
κοινωνικὴ ἐπιταγὴ



τῆς Κατρίν Μπακὲς-Κλεμάν

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

Ἡ τεράστια παγκόσμια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τῆς Ἐμμανουέλλας, πέρα ἀπὸ τὸ ὅτι ἀποτελεῖ θρίαμβο τῶν ὀργανωμένων... δικτύων ἐκμετάλλευσης ταινιῶν καὶ κοινού, ἐπισημαίνει καὶ ἓνα σύνθετο φαινόμενο. Ἐνα φαινόμενο, ποὺ τὸ εὖρος του μοιάζει νὰ ἀντανακλᾷ μιὰ κάποια ἐξέλιξη. Ἐξέλιξη, ποὺ, ὁμως, δὲν σημαίνει, κατ' ἀνάγκην, ἀλλαγὴ τῆς συλλογικῆς νοοτροπίας.

Αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἀναλύεται, ἐδῶ, ἀπὸ τὴν Κατρίν Μπακὲς - Κλεμάν, μέλος τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ μηνιαίου περιοδικοῦ Nouvelle Critique, ὄργανου τοῦ γαλλικοῦ Γ.Γ. καὶ μέλους τῆς Ecole Freudienne τοῦ Παρισιοῦ ποὺ διεθνητῆς της εἶναι ὁ Ζακ Λακάν.

Το κείμενο ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα Le Monde, 12.6.75



Ἐδῶ κι ἓνα χρόνο, ἡ ἀφίσα βρίσκεται διαρκῶς στὴ θέση της. Δύσκολα θὰ ἔπαιρνε κανεὶς γιὰ κινηματογραφικὴ ἐπιγραφή αὐτὴ τὴν εἰδικὴ φωτογραφία πού μοιάζει φωτογραφία ἀπὸ τὸ Playboy ἢ τὸ Lui: πλουμιστὴ καλαμῆνη καρδέλα, σημάδι ἐξωτισμοῦ καὶ λουδοβίγειου στυλ, νεαρὴ γυναίκα, λίγο ἀνδροφρέγνουσα, κολιέ ἀπὸ πέρες στὸ γυμνὸ της στήθος, πόδια σταυρωμένα με ἀθωότητα, σοσόνια μικροῦ διεστραμμένου κοριτοιοῦ. Ὅλα αὐτὰ τὰ κλισέ εἶναι ἡ Ἐμμανουέλλα. Ἀλλά, Ἐμμανουέλλα εἶναι καὶ βιβλία πού τυπώνονται καὶ ξανατυπώνονται ἐδῶ καὶ πολὺ καιρό, εἶναι μιὰ ταινία, ἓνα ἑκατομῦριο ἑξακόσιες χιλιάδες εἰσιτήρια, ἓνα περιοδικό<sup>1</sup>. Εἶναι πιὰ φαινόμενο. Βέβαια, μετὸ νὰ ποῦμε, ὅτι πρόκειται γιὰ ἐμπόριο τοῦ ἔρωτισμοῦ σὲ πολυτελῆ συσκευασία, ἢ μετὸ νὰ ἐντοπίσουμε ὅτι ἡ Ἐμμανουέλλα ἐντάσσεται στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα τῶν πορνογραφικῶν ταινιῶν, μετὸ νὰ ἀναλύσουμε τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ πορνογραφικὸ καὶ στὸ ἔρωτικό, δὲν καταφέρνουμε νὰ πιάσουμε τὸ φαινόμενο σὲ ὅλο του τὸ πλάτος. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού ἡ Ἐμμανουέλλα μετρίεται σὲ χιλιάδες ἀντίτυπα, εἰσιτήρια καὶ ἐκδόσεις, εἰμάστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὴν ἀναλύσουμε πιὸ μεθοδικά.

Ποιό εἶναι λοιπὸν τὸ ἰδεολογικὸ ἐκεῖνο κύκλωμα πού, λανθάνοντας στὴν ἀγορὰ τὸ προϊόν Ἐμμανουέλλα, λὲς καὶ ἦταν ἄρωμα, καταφέρει νὰ προκαλέσει μιὰ τέτοια ζήτησι; Διότι, δολόκληρη ἡ διαφήμιση στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ ἀρκετὰ περίεργη διαδικασία. Συνίσταται στὸ νὰ φέρνει τὴν ἀπαίτησι στὴν ἐπιφάνεια, νὰ τὴ διατυπώνει καθαρὰ, ὅσο ἔντονα καὶ ἂν αὐτὴ ξεπηδαίει, καὶ νὰ προετοιμάζει τὰ μέσα ἐκεῖνα πού θὰ τὴν ἱκανοποιήσουν, ὅταν θὰ ἔχει γίνει πιὰ πραγματικὴ καὶ θὰ ἔχει ἐκδηλωθεῖ πειστικά. Εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἐπιταγή: νὰ δώσουμε τὴν ψευδαίσθησι ὅτι ἀνταποκρινόμαστε σὲ κάποιο αἶτημα πού οἱ ἴδιοι καταφέραμε νὰ δημιουργήσουμε.

Τὸ αἶτημα, βέβαια, αὐτὸ βρισκόταν σὲ λανθάνουσα κατάστασι. Καὶ εἶναι, ἀπλά-ἀπλά, ἡ μετὰφρασι τοῦ συγκεχυμένου συλλογικοῦ πόθου πού ζητοῦσε νὰ βρεῖ σημεῖα νὰ ἐκφραστεῖ. Στὴν περίπτωσι τῆς Ἐμμανουέλλας ὑπήρχαν πολλὰ λανθάνοντα αἰτήματα διάχυτα καὶ ἄλλου τοποθετημένα. Ἡ συγκέντρωσί τους ἦταν ἀρκετὴ, γιὰ νὰ παραγάγει τὴν ἐπίσπευσι τῆς ἰδεολογικῆς διαδικασίας, τὴ μαζικὴ ἐπιτυχία, τὸ ἑκατομῦριο τὰ εἰσιτήρια.

## Τὸ δευτερεύον καὶ τὸ οὐσιαστικὸ

Τὰ ὅσα εἶπαν οἱ διάφοροι κριτικὸι ἀποτελοῦν μαρτυρία γιὰ τὴ διάχυτὴ πραγματικότητι αὐτῶν τῶν αἰτημάτων. Μίλησαν γιὰ ἓναν κόσμο πολυτέλειας, σκηνοθετημένο ἀπὸ ἓνα φωτογράφο τῆς μόδας, μίλησαν γιὰ διακριτικὸ ἔρωτισμό, γιὰ λεία κορμιά, γιὰ τέλεια ντεκόρ. Ὑπάρχει ζήτησι γιὰ τακτοποιημένη ζωὴ, γιὰ ἐπίδειξι κορμιῶν καὶ αὐτὰ τὰ δύο καλεῖται νὰ συνθέσει χοντρικὰ ὁ φωτογράφος τῆς μόδας. Καὶ μαζί, διάφορα ἄλλα δευτερεύοντα στοιχεῖα· μήπως, ὅμως, αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα εἶναι καὶ τὰ οὐσιαστικά;

Ὅλα ἐτοῦτα συμβαίνουν στὸν καλὸ κόσμο. Ἀπὸ τὰς πρώτες κιόλας εἰκόνας, λειτουργεῖ ἓνα ἀποφασιστικὸ σύστημα ἀναφορῶν: ἡ Ἐμμανουέλλα φτιαχνεῖ τὶς βαλιτσές της μέσα σὲ ἓνα πλούσιο διαμέρισμα· ἀπὸ τὰ διαμερίσματα ἐκεῖνα πού ἔχουν γίνει, ὄχι τόσο γιὰ νὰ ζεῖ κανεὶς μέσα σὲ αὐτὰ, ὅσο γιὰ νὰ μᾶς παρουσιάζεται ὅτι κάποιοι ζοῦν ἐκεῖ, ἀπὸ τὰ διαμερίσματα ἐκεῖνα πού ἔχουν γίνει γιὰ νὰ ἐξυπηρετοῦν τὴν ὄνειροπόλησι στὰ περιοδικὰ πού δειχνουν τὴ ζωὴ τῶν ἄλλων, τὴν ἐφευρετικότητά τους καὶ τὴ φαντασία τους, χωρὶς ὅμως ποτὲ νὰ λένε τὴν τιμὴ τους. Ἐτοῖ ἀμέσως-ἀμέσως, ἔχουμε νὰ κάνουμε μετὸν στυλ «design», καὶ ὄχι μετὸν ντεκόρ, βρισκόμαστε στὸ διαμέρισμα τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸ τὸ σημάδι χρειάζεται ἀπὸ τὴν ἀρχή. Γιατί, ἐν συνεχείᾳ, ἡ δράσι ἐξελισσεται στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ κόσμου. Καὶ πρέπει νὰ ξερούμε ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μετὸν ἔχουμε νὰ κάνουμε, μέσα στὰ πλαίσια τῆς πόλης.

1. Στὴ Γαλλία, εἶχε περίπου 2.000.000 εἰσιτήρια σὲ 12 μῆνες, στὴν Ἑλλάδα 337.485 σὲ 12 μῆρες

Οί σκηνές πού ἀκολουθοῦν, στίς πρώτες θέσεις τοῦ ἀεροπλάνου Παρίσι-Μπανγκόκ καθὼς καὶ τὸ σεξουαλικὸ ἡμίφως πού τὶς ντύνει εἶναι καὶ αὐτὲς συναφῆς μετὰ τὴν παραπάνω. Ὅλα προετοιμάζουν τὸν κόσμο τῶν Λευκῶν στὴν Ἀσία, πού ἐκτίθεται στὸ περιθώριό τοῦ σεναρίου. Τερᾶστια ἀποικιοκρατικά σπίτια, ὑπηρετές γιὰ ἀποικιοκράτες, πισίνες γιὰ ἀποικιοκράτες, ἀποικιοκρατικά αὐτοκίνητα πού διασχίζουν τὸ πλῆθος τῶν περιέργων παιδιῶν, σεξουαλικά «boys» τῶν ἀποικιοκρατῶν. Εἶναι καὶ αὐτὰ μιὰ σειρά ἀπὸ σημεῖα πού ὅσο καὶ ἂν ἀνήκουν στὸ δίκτυο τῶν «πρεσβειῶν», δὲν παύουν νὰ ἐπαναλαμβάνουν ὑπόκωφα καὶ ἀποτελεσματικά τὸ ντεκόρ, τὰ κοστούμια καὶ τοὺς ρόλους μιᾶς ὀρισμένης ἀποικιοκρατίας. Καὶ γιὰ τὴν ἀκριβεία, τῆς ἀποικιοκρατίας ἐκείνης πού ἐκδιώχθηκε ἐπιτέλους μόλις τώρα κακῆν-κακῶς ἀπὸ τὴν Ἰνδοκίνα. Ὅλα, λοιπόν, διαδραματίζονται μεταξὺ Λευκῶν· ὄχι πὼς οἱ ἰθαγενεῖς ἀπουσιάζουν, κάθε ἄλλο. Ὅμως οἱ μὴ-Λευκοὶ ἐμφανίζονται μετὰ «λευκὸ» τρόπο: σὰν ὑπηρετές, ἱκανοὶ νὰ φτιάχνουν φαγητὰ καὶ νὰ φροντίζουν τὰ κορμιά (τῶν λευκῶν)· σὰν ἐρωτικά ἀντικείμενα ἱκανὰ νὰ ξεσκίζουν αὐτὰ τὰ κορμιά, κατὰ βούλησιν (τῶν λευκῶν)· σὰν ἡδονοβλεψίσιμα ἢ ἐπιδειξιῖς σὲ μιὰ σχέση ἀφέντη-σκλάβου ἐντελῶς ἠλίθια, ὅπου συμβαίνουν οἱ πασιγνωστές ἀντιστροφές: Ὁ ἔρωτας τῶν κυριῶν εἶναι λυρικός καὶ ποιητικός, τῶν ὑπηρετῶν βουκολικός καὶ χαρούμενος. Μιὰ-δυὸ φορές μονάχα διακρίνουμε τὴν *πραγματικότητα* αὐτοῦ τοῦ ἄλλου κόσμου, ὅπου γυρίστηκε ἡ ταινία. Εἶναι ὅμως μόνο μικρὸς ἀναλαμπές, πού προκαλοῦν ἀνατριχίλα, πού σύντομα ὅμως περνάει. Εἶναι μιὰ ἀπειλὴ πού διαστρεβλώνεται, πού ἔντεχνα ἀποφεύγεται, πού ἐξανεμίζεται· ὁ καλὸς κόσμος φτηνὰ τὴ γλύτωση, ἀλλὰ πάντως τὴ γλύτωση.

## Ἔνα τελετουργικὸ ταρίχευσης

Τίποτα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπηρετήσει καλύτερα αὐτὸ τὸ μήνυμα, ὅσο ἡ φωτογραφία τῆς μόδας. Ἀπὸ καιρὸ ἔχουμε συνηθίσει νὰ βλέπουμε, χωρὶς νὰ κυττάζουμε, αὐτὲς ὅλες τὶς σκηνοθεσίες πού ἀνάγονται στὸ φανταστικό, μὲ μακενὴν νὰ ποζάρουν πλάι σὲ νομάδες καὶ βοσκοὺς πού στέκονται ἀδέξια στὴν ἄκρη τῆς εἰκόνας, περιοριζόμενοι σὲ ντοκουμέντα-οἰστικὰ ἀντικείμενα σὲ σχέση μετὰ τὶς πολλὲς κοπέλλες μετὰ τὴν γεωμετρικὴ, ἢ ἀραβουργικὴ στάση.

Τὸ μακενὴν ἔχει γίνεο τὸ «τέχνασμα» τοῦ ἐξωτισμοῦ· ἡ Ἐμμανουέλλα, γυναίκα-μακενὴν, διπλασιάζει τὴ θελκτικότητα αὐτῆς τῆς παραδοξότητος. Ἐχει πάρει ἀπὸ αὐτὴ κάτι τὸ προσποιητὰ ἀνέκφραστο. Τὰ φορέματα παρελαύνουν συνέχεια, ἔτσι πού τὸ βλέμμα, μπερδεύεται καὶ διχάζεται ἀνάμεσα σὲ μιὰ κοσμικὴ ἐπίδειξη μόδας καὶ μιὰ ἱντριγκα πού — ὅπως ξέρεο πολὺ καλά — ἡ κορύφωσή της συμπίπτει μετὰ τὸ ξεγύμνωμα. Αὐτὴ ἡ γυναίκα-προϊὸν τῆς μόδας πού πλανιέται μέσα στὴν ταινία, τὴν διασχίζει σὺν νὰ εἶναι ἕνας χῶρος πού προσφέρεται νὰ τριγυρίσεις, νὰ τὸν δεῖξεις.

Ὁ σκηνοθέτης — εἶναι ἡ πρώτη του ταινία — εἶναι φωτογράφος. Ἐδῶ, ζωντάνεψο τὶς εἰκόνας πού συνηθίσο νὰ φτιάχνει, εἰκόνας σταθερές, σὺν παγίδες γιὰ τὸ βλέμμα· αὐτὰ τὰ καθαρῶματα, τὰ φλου, τὰ γκρὸ-πλάν, τὰ ἔχουμε ξαναδεῖ. Ἀκόμα, λοιπόν, καὶ ἂν δὲν εἴμαστε ἐξοικειωμένοι μετὰ αὐτὰ τὰ πολῦτιμα καὶ πανάκριβα περιοδικὰ, τὰ ἐξῶφ ἠλλὰ τους, ὅμως μᾶς ἔχουν ἐντυπωθεῖ στὸ ἀσυνείδητο, τὰ ὀπτικά «τίκ», καὶ ἡ ἱστορικὴ τους λειτουργοῦν, καὶ ἡ γνωστὴ ἀφίσα εἶναι ἡ ἀπόδειξη γιὰ ὅλα αὐτὰ. Καὶ, στὸ ἀσυνείδητο, θὰ ἱκανοποιηθεῖ ἕνας πτόθος *σκηνοθεσίας* τῶν ρούχων, τοῦ σώματος, τῆς γυναίκας.

Ὁ Ἄντρέ Μπαζὲν ἔλεγε γιὰ τὴ φωτογραφία ὅτι ἦταν ἕνα τελετουργικὸ ταρίχευσης· ἡ Ἐμμανουέλλα διαιωνίζει σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας μιὰ ἐμφυλωμένη ταρίχευση ἀκαθόριστο καὶ ἀργή, στὸ μέτρο πού συνοδύεται ἀπὸ ἀποικιοκρατικά σημεῖα τῆς παρακμῆς, μὴς πεθαμένης ἱστορικῆς ἐποχῆς. Μέχρι καὶ στὴν ἀναταραχὴ τῶν ὀλοκαυμάτων ἐκείνων πού υπαρχοῦν πάντα μέσα στὸν ἐρωτισμό, ἡ Ἐμμανουέλλα ταριχεύεται: ὁ ἰδρώτας σὲ γκρὸ-πλάν κυλάει κομψά, τὸ σάλιο τρέχει

χαριτωμένα, τὸ μάτι δακρύζει μὲ λυρισμὸ ταυτόχρονα μαζί μὲ τὸ ξέσπασμα τῶν στοιχείων τῆς φύσης.

Ἡ ἀσπῆρία μᾶς ἀποτυπωμένης στιγμῆς σὺν τὰ ἐπεκτείνεται ἀπὸ κάποιον φανταστικὸ λάθος, σὲ μιὰ τυποποιημένη, ζωντανεμένη φωτογραφία. Σὺν κινούμενο ὀρίζουν καὶ οἱ νομικοὶ τὸν κινηματογράφο: «*ἡ φωτογραφία προέρχεται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο, καὶ μιὰ ταινία εἶναι συνολικὰ μιὰ συγκέντρωση φωτογραφιῶν, τῶν ὁποίων ἡ διαδοχὴ στῆν ὁθόνη δίνει τὴν ψευδαίσθηση τῆς κίνησης καὶ τῆς ζωῆς.*»<sup>2</sup>

Αὐτὰ λέει ὁ κώδικας τοῦ 1924. Δὲν εἶναι ὅμως καὶ ἀδύνατον ἡ Ἐμμανουέλλα, στὸν τομέα τῆς, νὰ ἔχει ἀνταποκριθεῖ στῆν φωτογραφικὴ ἐπιθυμία γιὰ τὴν ὁποία μαρτυροῦν, σὲ ἕναν ἐντελῶς ἄλλο τομέα καὶ μὲ ἐντελῶς ἄλλα μέσα καὶ μὲ μιὰ ἀντίστροφη, κριτικὴ σκέψη, ὁ Κριστιάν Μπολτάνσι πού δουλεύει πάνω σὲ οἰκογενειακὲς φωτογραφίες ἢ σὲ ὑπερρεαλιστές. Μιὰ ταινία καμωμένη ἀπὸ ζωντανεμένες φωτογραφίες: ἔνα εἶδος διαστροφῆς καὶ τῶν δύο.

### Ἔνα ἐντελῶς οἰκεῖο σχῆμα

Καὶ ὅλα αὐτὰ ὑφαίνονται μὲ μιὰ συγκεχυμένη φιλοσοφία, μὲ διάσπαρτα φιλοσοφικὰ στοιχεῖα, μὲ βαρετὰ «φιλοσοφήματα». Ὁ Ἄλαιν Κυννὸς ἔχει σὰν ἀποστολὴ, νὰ τὰ ἐκθέσει· σὲ τὸ γέρικο χρυσὸ κεφάλι του, μὲ τὴ μούχλα τοῦ Κλωντὲλ πού ἀποπνέει, βοηθᾷ νὰ συμπαραδηλωθεῖ ὁ ἀποικιοκρατικὸς ἐρωτισμὸς τῆς Ἐμμανουέλλας, μὲ ἕνα ὕφος ἰδιωτικῆς θρησκείας. Στὸ περιοδικὸ πού ἔβγαλε ἡ Ἐμμανουέλλα Ἄρσαν δίνει τίς τελευταῖες διασκευὲς τῆς φιλοσοφίας του: «Ὁ Ἔρωσ εἶναι γιὰ μένα ὁ πολιτιστικὸς ἀνταγωνιστὴς τοῦ θανάτου, ὁ θεὸς τῆς Φύσης. Καὶ πιστεύω ἀκόμα, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὅτι ὁ Ἔρωσ εἶναι γυναίκα, ὅπως καὶ ὅτι ὁ Θάνατος εἶναι ἄντρας. Ἡ γυναίκα εἶναι πνεῦμα ζωῆς. Ὁ ἄντρας — ἐκεῖνος τουλάχιστον πού μᾶς ἔχει παρουσιάσει ὡς τῶρα ἡ ἱστορία — ὑπερέχει πάνω ἀπὸ ὅλα στὸν ἄγωνα, στῆν κυριαρχία, στῆν καταστροφὴ καὶ στῆν ἀπελπισία... Ἡ εὐτυχὴς ἐξέλιξη ἑνὸς πολιτισμοῦ ταυτίζεται μὲ τὴν αὐξάνομενη συμμετοχὴ πού ἔχει ἡ γυναίκα ἰδιοφυῖα μέσα στὸ εἶδος καὶ μέσα στὶς κοινωνίες πού αὐτὸ τὸ εἶδος ὀργανώνει».

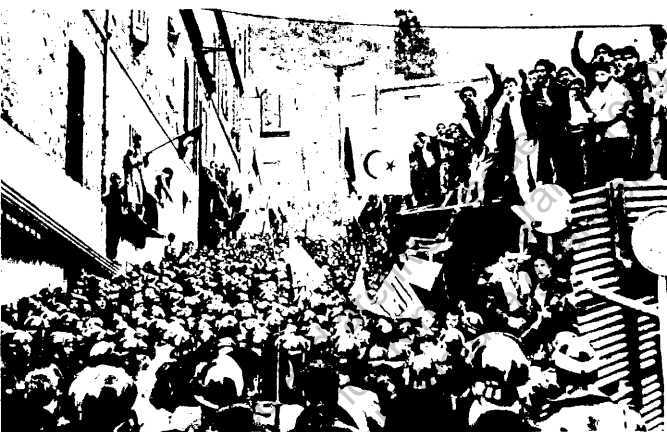
Σχῆμα ἐντελῶς οἰκεῖο, μέσα στὸ ὁποῖο ἡ γυναίκα βρίσκεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ζωῆς, τῆς εἰρήνης, τῆς εὐτυχίας, ἀκόμα καὶ ὅταν καμιά φορὰ τῆς πέφτει ὁ εἰρηνοποιὸς ρόλος, νὰ θάψει τοὺς νεκροὺς ἄντρας τῆς. Ἡ αὐθόρμητὴ αὐτὴ φιλοσοφία διακατέχει ὀλόκληρο τὸ γυναικεῖο τύπο καὶ περιρικλεῖ τὴν ἰδεολογία ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν θὰ βγεῖ ἡ Ἐμμανουέλλα. Στῆν ταινία, στὰ βιβλία ἢ στὸ περιοδικό, ἡ Ἐμμανουέλλα δὲν εἶναι οὔτε θύμα πού θὰ μπορούσε νὰ βρεῖ ἀπόλαυση στῆ γλυκεῖα ὑποταγὴ, οὔτε χειραφετημένη ἀμαζόνα μὲ ἔντονη ἰδιοσυγκρασία. Ὅχι: εἶναι ἕνα κατοικίδιο πού συσσωρεύει ἡδονές· ἐργάζεται μέσα στῆν ποσοτικοποίησι, ἀκόμα καὶ στὶς ἡδονές.

Ἄλλωστε, ὅλα αὐτὰ μένουν μέσα στῆν οἰκογένεια. Ἡ Ἐμμανουέλλα εἶναι παντρεμένη, καὶ παραμένει. Αὐτὲς οἱ σεξουαλικὲς συνδιαλλαγὲς ὀργανώνονται εὐγενικὰ· αὐτοὶ πού μετέχουν σὲ αὐτὲς τίς ἡδονικὲς διακοπὲς σὲ μακρυνὲς χώρες εἶναι εὐγενεῖς. Τί τὸ ἐκπληκτικὸ ὑπάρχει σὲ ἐκεῖνο πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πᾶει νὰ δεῖ χωρὶς κίνδυνου; Εἶναι ὁ φανταστικὸς κόσμος τοῦ Κλάμπ Μεντιτερανέ: ἐξωτοπικὸ, τεχνητὸς παράδεισος, ἀκίνδυνος μικροῦ ἡδονῆς μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἰδεολογίας τῆς οἰκογένειας — τοῦ καλοῦ κόσμου, βέβαια, πού ἔχει σπηθεῖ τόσο καλά, ὥστε νὰ ἀναπαράγεται μαζικά. Τὸ καινούργιο βιβλίο τῆς Ἐμμανουέλλας Ἄρσαν, πού δημοσιεύεται σὲ συνέχειες στὸ περιοδικό τῆς, ὀνομάζεται *Τὰ παιδιά τῆς Ἐμμανουέλλας*.

Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου  
Κλαίρη Μιτσοτάκη

2. Meignen, Dumouret, Code du Cinéma, ἀπὸ τὸν B. Edelman, *Le Droit saisi par la photographie*, Ed. Maspéro.

# Η Μάχη της Άλγερίας



(Η bataille d'Alger)

Ιταλία - Άλγερία, 1965.  
Σκηνοθεσία: Τζιό Ποντεζόβο. Σενάριο του  
Φράνκο Σολίνας. Μορ-  
σίζη: Ένιο Μορτζονι  
και Τζιό Ποντεζόβο  
Παιζόν: Ζαν Μαρτιν  
Γιασέ Σαυνι. Δια-  
ρεία: 125'



Άλγερ, Γενάρης, 1966.  
Πάνο. Φωτογράμια της ε-  
ποχής. Κάτω Στήν Παναία.

“Ένα χρόνο δούλενα γι’ αυτή την ταινία. Θέλαμε να αναπλάσουμε γρήσια τη συνειδητοποίηση του άλγερινικού λαού, τόν άπελευθερωτικό του άγώνα και την έπίσημη γένεση του άλγερινικού κράτους, μετά από μια «υπόγειο» περίοδο. Όμως, αυτό το θέμα δέν ήταν μια «υπόθεση», αλλά ή ίδια ή Ίστορία, καυτή και ζωντανή άκόμη, δεμένη με την πραγματικότητα, όσο τίποτε άλλο. Για όλους αυτούς τους λόγους μάς ήταν άδύνατο να στήσουμε μια «κλασική» σκηνοθεσία, διανοητικά και φυσικά. Γι’ αυτό και, άρχικά, άρνήθηκα το ύπερβολικά φτιαχτό σενάριο πού μάς είχαν υποβάλει οι άλγερινοί. Με τόν Σολίνας, γράψαμε ένα σενάριο πάνω σε γεγονότα ώμά, τραχιά, αίχμηρά — έπιχειρήσαμε να ξαναγράψουμε την Ίστορία...

*Σέ ποιά ντοκουμέντα βασιστήκατε, ποιά τεχνικά μέσα χρησιμοποιήσατε για να πετύχετε αυτή την άπόλυτη «άλήθεια» στην άφήγησή;*

Στηριχτήκαμε σε έναν τεράστιο όγκο ντοκουμέντων τής έποχής εκείνης: φωτογραφίες έφημερίδων, άστυνομικές άναφορές, περιοδικά, κινηματογραφικά επίκαιρα... Βιβλία όπως τά «Άπομνημονεύματα» του Γιοσφ Σααντι (πού ύποδύεται τόν έαυτό του στην ταινία τής όποίας είναι και ό παραγωγός), του Μπιζάρ, του Ντέ Λαρτεγκύ, τó «Οί κολασμένοι τής γής» και τó «Έτος 5 τής άλγερινής επανάστασης» του Φράντς Φανόν... “Όταν ετοιμάστηκε τó σενάριο και έγινε ή έπιλογή τών χώρων τού γυρισματος, έπεξεργάστηκα μια παλαιότερη ιδέα μου πού είχα έπιχειρήσει να εφαρμόσω τó 1960, τó Κάπο αλλά είχα τότε μισοαποτύχει από έλλειψη προετοιμασίας. “Ο Γιογκουοσλάβος όπερατέρ με τόν όποιο είχα συνεργαστεί στο Κάπο, φωτογράφησε εκείνη την τρομερή Ίστορία, τόσο έπιμελημένα πού άναγκάστηκα να κάνω εκείνη τή φωτογραφία ήθελιμένα «άηδιαστική». “Ηθελά μια φωτογραφία λιγότερο «ώραία», μια φωτογραφία πού να έχει κόκκους. Τύπωσα λοιπόν, από τó αρχικό άρνητικό φίλμ, ένα θετικό και από αυτό ένα άλλο άρνητικό, αύξάνοντας έτσι και τó κοντραστό και τούς κόκκους. Με βάση αυτή την έμπειρία έκανα για τή Μάχη μια σειρά δοκιμών. Κατέληξα στο συμπέρασμα ότι έπρεπε να κινηματογραφώ «μαλακά», με άπαλό και διάχυτο φωτισμό ώστε να μπορώ με τή διαδικασία πού άνέφερα παραπάνω να αύξησω τούς κόκκους. Γιατί την Άλγερία την ξέρουμε όλοι από τισ έφημερίδες, τά κινηματογραφικά και τηλεοπτικά επίκαιρα... “Έπρεπε να άνασυστήσουμε αυτή τή «δημοσιογραφική» άτμόσφαιρα. Χρειάζόταν να όρμησει ξαφνικά, βίαια, ή πραγματικότητα πάνω στους θεατές τής ταινίας και να μην τούς άφήσει πιά. Με τή βοήθεια του όπερατέρ Μαρτσέλο Γκάτι, πραγματοποίησα διάφορα «τρικ» πού ένίσχυσαν αυτή την έντύπωση άλήθειας: π.χ. βλέπουμε καμιά φορά στή γωνία του κάδρου, άριστερά ή δεξιά, ένα δυνατό φως, ένα ψευτο-παράσιτο πού «καίει» τó κάδρο. Αυτό δίνει περισσότερη «άρρενωπότητα», περισσότερη επιθετικότητα στή φωτογραφία. Χρησιμοποίησα αυτή τή μέθοδο κυρίως στα έξωτερικά. “Έβαλα μέσα στο κάδρο ένα κομμάτι ούρανό, ή έστειλα με ένα άσημόχαρτο δέσμες φωτός στο φακό, εκεί όπου ύπήρχε μια ζώνη διάχυτου φωτός ή μια ζώνη σκιάς. Δηλαδή, κάτι πού συμβαίνει τυχαία, αλλά είναι χαρακτηριστικό στα κινηματογραφικά ρεπορτάζ...

*Έφαρμόζοντας την κινηματογράφηση σε «στόλ ρεπορτάζ» πού υιοθετήσατε για τή Μάχη τής Άλγερίας, χρησιμοποιήσατε πολύ τούς φακούς μακράς έστίασεως...*

Περισσότερο χρησιμοποιήσαμε τηλεφακούς τών 100 τουλάχιστο χιλιοστών. “Ο τηλεφακός δίνει στο θεατή την έντύπωση ότι βλέπει από μια προνομιακή όπτική γωνία. “Εξάλλου, ή έμφανής χρησιμοποίηση αυτού του φακού τόν κάνει να πιστεύει, ότι οι εικόνες πού βλέπει, έχουν παρθεί εκ του φυσικού. Αυτό ένισχύει άκόμη περισσότερο την αίσθηση ότι παρακολουθεί ένα αυθεντικό συμβάν και όχι μια φτιαχτή Ίστορία. Αυτή ή



Πάνω: 'Ο Γιοσέφ Σαντι σί φωτογραμια τοῦ 1958. Δίπλα: 'Ο ἴδιος στήν ταινία.

συχνή χρήση τῶν τηλεφωκῶν ἔκανε ὄσους παρακολουθοῦσαν τὸ γύρισμα νὰ μὴν καταλαβαίνουν, γιατί οἱ ἠθοποιοὶ μιλοῦσαν σὲ ἀπόσταση πέντε μέτρων ὃ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο καὶ πενήντα μέτρα ἀπὸ τὴν κάμερα. Ἀλλά, πέρα ἀπ' αὐτὴ τὴν «ἔλλογη» χρησιμοποίηση αὐτῶν τῶν φακῶν, ἔχω καὶ μιὰ γενικὴ προδιάθεση γιὰ τοὺς φακοὺς μεγάλης ἐστίασεως μὲ τοὺς ὀπίσθιους εἶμαι πολλὴ ἔξοικειωμένος.

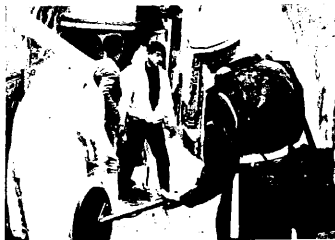
*Πῶς τυχαίνει νὰ ἔχετε τόσο βαθειὰ γνώση  
τῆς φωτογραφικῆς τεχνικῆς;*

Εἶμαι κατὰ κάποιον τρόπο μανιακὸς μὲ τὴ φωτογραφία. Ὅταν ἦμουν 24 χρονῶν δούλευα φωτογραφικὸς ρεπόρτερ τῆς «Paese Sera». Στὴ συνέχειαν, ἔγινα δημοσιογράφος ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἐγκατέλειπα τὴ φωτογραφία. Ἔτσι, ἔκανα συχνὰ πλήρη ρεπορτάζ ὅπου οἱ φωτογραφίες μου συνόδευαν τὸ κείμενο... ἢ ἀντίστροφα. Ἔχω πάντοτε μαζί μου τὴ φωτογραφικὴ μου μηχανὴ γκατάπη, πάντοτε μὲ ἀσπρόμαυρο φιλμ. Ἡ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία εἶναι ἐξαιρετο μέσο προσέγγισης καὶ ἀνάλυσης. Νομίζω ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανένας σκηνοθέτης, χωρὶς νὰ ξέρει φωτογραφία, γιατί τότε βρῖσκεται στὸ ἔλεος τοῦ ὀπερατέφ. Εἶναι ὅπως ἕνας συνθέτης ποῦ ἀφήνει σὲ ἄλλον τὴν ἐνορχήστρωση τῆς μουσικῆς του. Γιὰ νὰ μπορεῖς νὰ δημιουργήσεις, πρέπει πρῶτα νὰ κυριαρχεῖς πάνω στὸ ὕλικό σου. Ἄν τὸ ὕλικό κυριαρχεῖ ἐπάνω σου, τότε τὸ ὕλικό ὑπαγορεύει καὶ τὴ θέλησή του.

*Πῶς καταφέρατε νὰ ἀναδημιουργήσετε τὴν  
ἀτιμώσιμη τῶν διαδηλώσεων, μὲ τίς ὁποῖες  
κλίνει ἡ ταινία;*

Ἀναπαρέστησα πιστὰ αὐτὸ τὸ συμβάν, μὲ βάση τίς φωτογραφίες τοῦ «Paris Match». Τὸ κλίμα εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Ὅλοι πιστεύουν ὅτι οἱ σκηνές τῶν διαδηλώσεων εἶναι ἀπὸ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα. Μόνον οἱ στρατιωτικοὶ δὲν ξεγελιοῦνται πάνω σ' αὐτό: καταλαβαίνουν ὅτι οἱ διαδηλώσεις εἶναι ψευτικὲς ἐπειδὴ τὰ τάνκς δὲν εἶναι γαλλικὰ, ἀλλὰ ρωσικὰ καὶ τοιχοσολοβάκιζα ποῦ πουλήθηκαν στὴν Ἀλγερία μετὰ τὴν ἀνέξαρτησίαν.

*Ἄς μιλήσουμε γιὰ τοὺς στρατιωτικοὺς στὴν  
ταινία σας. Ὁ Ζωρζ Σαντουῦ ἀντιπαραθέτει  
τὸν δικό σας συνταγματάρχη Ματιε, στὸν  
συνταγματάρχη τῶν ἀλεξιπλοιστῶν μιᾶς  
ταινίας τοῦ Αἰγυπτίω Γιοσέφ Σαντι, τὸν  
ὁποῖο καὶ περιγράφει σαν ἕναν «Touquet-  
da παιγμένο ἀπὸ τὸν Φρανκενοσταίν». Ὁ*



Πάνω: Φωτογραφία της εποχής. Δίπλα: Σκηνή από την ταινία.

κόσ σας συνταγματάρχης, τί αντιπροσω-  
πείει;

Διάλεξα γι' αυτόν το ρόλο τόν Ζαν Μαρτέν, σχεδόν συμβολικά, γιατί ό Μαρτέν ήταν εκείνη τήν εποχή άπ' αὐτοῦς πού είχαν ὑπογράψει τό «μανιφέστο τών 121». Ὁ «δικός μου» συνταγματάρχης Ματιέ αντιπροσωπεύει τόν τέλειο ἄνθρωπο τοῦ πολέμου, ἀλλά καί ἓνα ἄτομο πλιασμένο μέ ἀντιθέσεις.

Χρησιμοποιεῖ ἀκράϊα μέσα, καί ὅμως διακρίνουμε σ' αὐτόν μέ κάποια τάση γιά πρόοδο. Δέν εἶναι οὔτε ὁ Μασού, οὔτε ὁ Μπιζάρo, οὔτε κανένas ἄλλος συγκεκριμένος ἀξιωματικός. Εἶναι προϊόν πολλῶν μαζι ἀπ' αὐτούς.

Ποιά εἶναι ἡ γνώμη σας γιά τὰ «ἐμπόδια»  
πού συναντᾷ ἡ διανομή τῆς ταινίας στή  
Γαλλία;

Ὅταν, τό 1966, ἡ ταινία πήρε τό Χρυσό Λιοντάρι στό φεστιβάλ τῆς Βενετίας, ἡ γαλλική ἀντιπροσωπεῖα θεώρησε τόν ἑαυτό της «προσβεβλημένο» καί ἀρνήθηκε νά παρευρεθεῖ στήν προβολή τῆς ταινίας καί στήν ἀνακοίνωση τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς Μόστρα. Τό ἴδιο γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, καί σήμερα. Ἐκεῖνοι πού ἀπαιτοῦν τήν ἀπαγόρευση τῆς ταινίας, χαρακτηρίζοντάς τήν «βρώμικη», καί ἐκτοξεύουν ἐπιθέσεις καί ἀπειλές κατά τῶν ἰδίων τῶν διανομέων, δέν ἔχουν καν δεῖ τήν ταινία.

Ἀντίθετα, οἱ γάλλοι κριτικοί, οἱ ξενητεμένοι, οἱ πρώην ἀλεξιπτωτιστές πού εἶδαν τήν ταινία, δέν νοιώθουν καθόλου «προσβεβλημένοι». Καταλαβαίνουν ὅτι σκοπός μου ἦταν νά περιγράψω μιᾷ ἀπό τίς πιό ἐπώδυνες καί παθιασμένες σελίδες τῆς σύγχρονης ἱστορίας, ἔστω κι ἂν αὐτό μέ ὀδήγησε στό νά πάρω τό μέρος τῶν ἀπελευθερωτικῶν ἀγῶνων ὄλου τοῦ κόσμου. Γιατί, ἂν οἱ ἀδικίες τῶν ἀποικιοκρατῶν ἀφείλονται σέ πολύ σύνθετους λόγους, αὐτό δέν σημαίνει ὅτι τό δίκιο δέν εἶναι μέ τό μέρος τῶν καταπιεσμένων λαῶν.

Ἡ ταινία σας ἔχει ἀπαγορευτεῖ καί σέ ἄλλες  
χώρες;

Ναί. Στήν Ἴσπανία, τήν Πορτογαλία, τόν Ἅγιο-Δομήνικο καί τήν Ἑλλάδα.

Μετάφραση: Κ. Σφήκας — Μπ. Κολώνιας.

(Ἡ συνέντευξη αὐτή δημοσιεύτηκε στό περιοδικό Photo, ἀρ. 36, Σεπτέμβριος 1970, μέ ἐπιμέλεια τοῦ Ὑβ Μπουρντ).

# Τὰ παπούτσια τοῦ Σάλιβαν

τοῦ Πιερ Μπωντρώ

Ἡ μελέτη τοῦ κοστουμιοῦ στὶς ἀναπαραστατικὲς τέχνες δὲν εἶναι τίποτε καινούργιο. Ἀναρίθμητες εἶναι οἱ ἀναλύσεις στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου, οἱ ἀφιερωμένες σὲ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, ὅπως οὐσιώδη εἶναι καὶ τὰ ἐρωτήματα ποὺ γεννᾶ, μέσα στὸ πλαίσιο τῶν μοντέρνων ἐρευνῶν γύρω ἀπὸ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία.

Στὸν κινηματογράφο, ἀντίθετα, ὁ ρόλος τοῦ κοστουμιοῦ γενικά παραγνωρίζεται. Τὰ λιγοστά κείμενα, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τὸ κοστούμι, εἴτε προέρχεται ἀπὸ μιὰ νευρωτικὴ ἀρχειολατρεία (καταναλώσιμη ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο) εἴτε ἀποτελοῦν κραυγὲς φετιχιστικῆς ἡδονῆς κινηματογραφόφιλων ποὺ ἐκστασιάζονται μὲ αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ ἐνδυματολογικὸ ἐξάρτημα ποὺ ντύνει τὸ σῶμα κάποιας Στάρ (ὅπως π.χ. τὸ μακρὸν φόρεμα τῆς Μαίρυλιν Μονρόε ποὺ προσφέρεται θρησκευτικὰ στὰ περιπαθῆ βλέμμακα τῶν ἐπισκεπτῶν τοῦ Μουσείου Κινηματογράφου στὸ Παρίσι).

Ἡ πρωτοτυπία τοῦ κειμένου τοῦ Πιερ Μπωντρώ ἔγκειται στὸ ὅτι ἀνάγει τὸ κοστούμι σὲ τάξη *σημαίνοντος*, τὸ παρουσιάζει σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ βασικότερα στοιχεῖα μέσα στὴν προβληματικὴ τῆς ἀναπαράστασης καὶ σκοπεύει νὰ ἐρευνήσει τοὺς νόμους λειτουργίας του, καταγγέλλοντας τὴν ἀντίληψη τοῦ Μπαζέν γιὰ τὸν κινηματογράφο, σὰν ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς, ἀντίληψη ἰδεαλιστικῆ ποὺ ὀδηγεῖ ἄμεσα στὴν ἐπιβεβαίωση ὅτι «στὸν κινηματογράφο, ντύνεται κανεὶς ὅπως στὴ ζωῆ» (νατουραλιστικὴ ψευδαίσθηση ποὺ γνωρίζουμε τίς ἀντιδραστικὲς τῆς προϋποθέσεις). Ἀρνεῖται, δηλαδή, ὁ Μπαζέν νὰ προσδώσει ἰδιαιτέρη λειτουργικὴ ἀξία στὸ κινηματογραφικὸ κοστούμι, ἐφόσον τὸ θεωρεῖ ἀπλὴ ἀντανάκλαση τῶν ρούχων τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Ἐκεῖνο ποὺ, ἀντίθετα ἰσχυρίζεται ὁ Μπωντρώ εἶναι ὅτι στὸν κινηματογράφο — ὅσο καὶ ἂν αὐτὸ φαίνεται ἰσῶς περιέργο — δὲν φορᾶ κανεὶς κοστούμι γιὰ νὰ ντυθεῖ, καὶ γενικότερα, ὅτι ἡ ἀξία χρήσης τῶν ρούχων ὑποχωρεῖ μπροστὰ στὴ «δηλωμένη» ἀξία. Ἐπίσης μερικὰ ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα ἐπιχειρεῖ νὰ ἀπαντήσει ὁ Πιερ Μπωντρώ εἶναι: μὲ ποῖο τρόπο οἱ ἄνθρωποι ἐπιζητοῦν, μὲ τὰ ρούχα ποὺ φοροῦν, νὰ ἐμφανίζονται διαφορετικοὶ ἀπὸ ὅ,τι εἶναι (κοινωνικὴ λειτουργία) καὶ πῶς τὰ κοστούμια ἐπαναλαμβάνουν πάντα κάτι ἄλλο, καὶ ποῦ αὐτὸ τὸ κάτι ἄλλο εἶναι συνήθως τῆς τάξεως ἢ ἐξέδου.

Στὸ τέρας τῆς ἀνάλυσης ἀντιλαμβάνεται κανεὶς, ὅτι τὸ κοστούμι, τυχαῖο ἢ οὐσιώδες, ἐξάρτημα ἢ σύμπτωμα, ὑπακούει πάντως, στὸν κινηματογράφο, σὲ συγκεκριμένους κωδικοὺς κανόνες, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀναπαράστασης, ὅτι οὐ μὲτέδου ἐνεργεῖα στὴν παραγωγή τοῦ νοήματος καὶ ὅτι καμιά φορὰ εἶναι, ὅπως στὰ *Ταξίδια τοῦ Σάλιβαν* τοῦ Πρέστον Στάρτζες, τὸ ἴδιο τὸ ὕλικό τῆς διαδικασίας σηματοδότησης τῆς ταινίας.

Εὐχαριστοῦμε τὸν Πιερ Μπωντρώ ποὺ παραχώρησε στὸν *Σύγχρονο Κινηματογράφο* '75 τὴν προτεραιότητα δημοσίευσης τοῦ κειμένου του καὶ ποὺ ἐπιμελήθηκε ὁ ἴδιος τὴν παρουσίασή του.

Μ.Δ.

Ἡ Πιερ Μπωντρώ, σκηνοθέτης ταινιῶν μικροῦ μήκους καὶ σκηνογράφος, ἐπέβη συνταξίας στὰ *Cahiers du Cinema* μὲχρι τὸ 1973, ὅποτε καὶ παραιτήθηκε. Μερικὰ ἀπὸ τὰ κυριότερα ἄρθρα του στὰ *Cahiers du Cinema* ἦταν τὰ ἀκόλουθα: Notes sur "Alexandre Newsky" (Σημειώσεις γιὰ τὸν Ἀλεξάνδρο Νέβσκι) C.d.C. 226-227, Ἰαν. - Φεβρ. 1971. Sur le Realisme (Πάνω στο Realisme), C.d.C. 231, Αὐγ.-Σεπτ. 1971. *Figuralité, matériel, excrémentiel* (Εἰκονικὸ, οὐλικό, κοπρόδες), C.d.C. 238-239, Μάιος - Ἰουν. 1972.

Γοῦρα ἐπισημαίνει ἕνα βιβλίο μὲ τίτλο «Questions du Realisme» (Ἡγορήματα τοῦ Realismou), στο ὁποῖο τὸ ἄρθρο ποὺ δημοσιεύουμε «Τὰ Παπούτσια τοῦ Σάλιβαν» ἀποτελεῖ ξεχωριστὸ κεφάλαιο.





«... Τὸ πόδι, τὸ παπούτσι, ἡ κάλτσα, ἡ γυναικεία κάλτσα εἶναι τὰ ἀγαπημένα ἀντικείμενα τοῦ φετιχισμού» (Βιριδιάνα, τοῦ Α. Μπουνιουέλ)

Μαρσώ (Ζυλιέν Καρέτ): (...) Λοιπόν, ἐγὼ πάντα ὀνειρευόμουν νὰ γίνω ὑπηρετὴς.

Ὁ μαρκησίος ντὲ λά Σενέ (Μαρσέλ Νταλιό): Τί ιδέα! Καὶ γιατί;

Μαρσώ: Γιὰ τὸ κοστοῦμι! Εἶναι τὸ ὄνειρό μου, νὰ ἔχω μιὰ στολή!

Λά Σενέ: Ξέρετε, ἐγὼ σκέφτομαι νὰ κάνω μιὰ γιορτὴ, μιὰ μεγάλη γιορτὴ πρὸς τιμὴν τοῦ Ζυριέ (...). Θὰ παίξουμε κωμωδία καὶ θὰ μασκαρευτοῦμε.

Σαρλότ (Ὀντὲ Τυλαζάκ): Ὁραία ιδέα, νὰ μασκαρευτοῦμε!

Σουμασέρ, ὁ ἀγροφύλακας (Γκαστόν Μοντό): μὲ συγχωρεῖς εἶχα ξεχάσει τὴν ἐθιμοτυπία.

Λιζέτ, γυναίκα του, καμαριέρα (Πωλὲτ Ντυμπό): Ἄ, ναί!

Σουμασέρ Ὁραία πελερίνα, ἔ, εἶναι ζεστὴ καὶ ἐγγυημένα ἀδιάβροχη.

Λιζέτ: Ναί, ναί ὅμως αὐτὸ δὲν προσφέρει τίποτα.

.....  
Κορνέι, ὁ ἀρχιμάγειρος (Ἐντυ Ντεμπραί): Ξέρετε νὰ γυαλιζετε μπότες, φίλε μου; Μαρσώ Βέβαια, κύριε Κορνέι, ἐγὼ, ξέρετε, γιὰ κάθε τι πού ἔχει σχέση μὲ τουαλέτα, θεωροῦμαι εἰδικός!

Κορνέι: Ὁραία, λοιπόν, αὔριο τὸ πρωί, θὰ πᾶτε νὰ πάρετε τὶς μπότες ἀπὸ τὶς πόρτες τῶν δωματίων καὶ θὰ τὶς περιποιεθεῖτε.

Μαρσώ: Ὁραία, κύριε Κορνέι. Ἐκεῖ θὰ γευματίσουμε;

Κορνέι: Ναί, φίλε μου.

(Ὁ κἀνόνας τοῦ παιχιδιοῦ τοῦ Ζὰν Ρενουάρ,  
Πλάνα 93, 107, 117 καὶ 217.)

Τὸ ὅλο θέμα ξεκινάει ἀπὸ μιὰ διαπίστωση τόσο ἀπλή, ποῦ ἡ ἀπλότητά της ἀκριβῶς μᾶς ἐκπλήσσει: τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν κινηματογραφικῶν ἔργων εἶναι ντυμένα.

Πάντως τὸ θέμα δὲν εἶναι νὰ ἐκπλαγοῦμε. Παρατηροῦμε, ὅτι δὲν εἶχαμε κἂν προσέξει ὡς τώρα ὅτι τὸ ρούχο στὸν κινηματογράφο εἶναι πανταχοῦ παρόν: καὶ μᾶς φαίνεται τόσο φυσικὸ πού, ἀπὸ ὅσο ξέρω τουλάχιστον, ποτὲ κανεὶς δὲν σκέφτηκε νὰ ἐρευνήσῃ, πολὺ περισσότερο νὰ προσπαθῆσῃ νὰ διατυπώσῃ, ἀπὸ θεωρητικὴ καὶ γενικὴ ἀποψη, τοὺς ἐνδεχόμενους νόμους αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ποῦ εἶναι, παρ' ὅλα αὐτά, οὐσιώδεις στὴ διαμόρφωση τοῦ νοήματος.

*Κατ' ἀρχὴν τὸ ντύσιμο εἶναι πανταχοῦ παρόν: γυμνὸ ὑπάρχει εἴτε σὰν ἐξαιρέση, εἴτε γιὰ νὰ προσδιορίσῃ ἓνα ἰδιαίτερο εἶδος: τὴν πορνογραφία.*

Πραγματικά, ὅλα συμβαίνουν λὲς καὶ τὸ ντύσιμο στὸν κινηματογράφο πρέπει ὅποσδήποτε νὰ εἶναι νατουραλιστικὸ — ἐκτὸς ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ὅπου πρέπει νὰ ἐπιδείξει τὴν ὑπερβολή, τὴν ἐκκεντρικότητα ἢ τὴ φαντασία — λὲς καὶ ὁ κινηματογράφος, ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς, δὲν ἔχει νὰ κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ υἱοθετῇ τὰ ρούχα τῆς πραγματικῆς ζωῆς.

Ὅμως, ξερόνιμε ὅτι δὲν εἶναι τόσο ἀπλό: γιατί στὸν κινηματογράφο ὅλα ἀναπαριστῶνται, γι' αὐτὸ, ἄρα, πρέπει νὰ πάρομε σὰν δεδομένο ὅτι τὸ κοστουίμι ὑπακούει καὶ αὐτὸ, ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα, σὲ κάποιους κωδικούς κανόνες.

*Αὐτὴ ἡ κωδικοποίηση τοῦ κοστουμιοῦ εἶναι πολὺ πιὸ ξεκάθαρη στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου. Βλέπομε, μάλιστα, ὅτι, στὴν ἰταλικὴ κωμωδία λ.χ. τὸ κοστουίμι ἔφτανε μέχρι τὸ σημεῖο ἄκόμα καὶ νὰ καθορίζει τὸ ρόλο (παράδειγμα, ὁ Ἀρλεκίνος). Ἡ κλασικὴ τραγωδία ἐπὶ Λουδοβίκου 14ου χρησιμοποιοῦσε σύνθετα κοστουίμια (τὸ κοστουίμι τῶν εὐγενῶν τοῦ 17ου αἰῶνα, γιὰ παράδειγμα, γινόταν πιὸ «ἀρχαιοπρεπές» μὲ μιὰ πανοπλία ἢ ἓνα κράνος μὲ λοφίον).*

Τὸ ζήτημα, ἐδῶ, δὲν εἶναι νὰ ἀπαιτήσουμε περισσότερο γυμνὸ (αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία), ἀλλά, μιὰ καὶ ξεκινᾶμε ἀπὸ τὸ δεδομένο ὅτι κάθε μ'θοπλασία ὀργανώνεται σύμφωνα μὲ μιὰ οἰκονομία, νὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀναλύσουμε, μὲ ποιὸς τρόπος μπορεῖ καὶ τὸ κοστουίμι νὰ παίξει τὸ ρόλο του σὲ αὐτήν.

## ‘Η άξιοποίηση

Τό κοστούμι είναι ένα πρόσθετο εξάρτημα του σώματος της βεντέτας που εξασφαλίζει τη διατήμησή της, όχι μόνο σαν στόλισμα ή σαν ένδεχόμενη ένδειξη πλούτου, αλλά και μέσα από μια διαδικασία κυκλοφορίας και φετιχιστικής δαπάνης.

*Λέγοντας βεντέτα, έδω, δέν έννοοϋμε μόνο τή Γκρέτα Γκάρμπο ή τή Μάρλεν Ντήτριχ, αλλά και κάθε ήθοποιό/πρόσωπο του έργου που έντάσσεται μέσα σέ ένα κύκλωμα άξιοποίησης, άξιοποίηση που είναι παρασιτική ως προς τήν ίδια τή μυθοπλασία και που παράγει συμπληρώματα: δηλαδή, τό πρόσωπο του έργου δέν είναι μόνο ό έαυτός του, αλλά είναι και ό ήθοποιός που τό «ένσαρκώνει»· και ό ήθοποιός πάλι, δέν είναι μόνο ό έαυτός του, αλλά και τό σύνολο των ρόλων του.*

Σέ αυτή τήν ξέφρενη κυκλοφορία άναπτύσσεται μια πολυεπίπεδη λογική: ‘Η άληθοφάνεια: ή βεντέτα δέν αλλάζει κοστούμι, χωρίς ή άφήγηση νά καλύπτει αυτή τή μεταμόρφωση (και ή μίνιμουμ κάλυψη είναι ή έλλειπτικότητα).

‘Η συσώρευση: οί μεταμορφώσεις αυτές είναι ό δείκτης μυθοπλαστικού πλούτου του προσώπου του έργου, ή ικανότητα δηλαδή του προσώπου νά συγκεντρώνει πολλά ρούχα δίνει άξία στο σώμα που τά φοράει· έδω μπορούμε νά μιλήσουμε ακόμα και για «ύπεραξία», με τήν έννοια ότι τό σώμα άξίζει περισσότερο, γιατί τά οικειοποιείται.

‘Η διαφοροποίηση: τά ρούχα αλλάζουν, τό σώμα όμως παραμένει άναλλοίωτο. Με τήν άλλαγή ρούχων, τό σώμα που τά φοράει εμφανίζεται διαφοροποιημένο από τό κοστούμι του, σαν νά ήταν αυτό που πάντα μένει άναλλοίωτο μέσα από τούς διάφορους τυχαίους μετασχηματισμούς.

*Αυτό τό επίπεδο τής διαφορής σώμα/κοστούμι είναι επίσης και τό επίπεδο τής «άδιαφορίας» του κοστούμιού: γιατί τό κοστούμι, από κεί και πέρα, δέν χαρακτηρίζεται πιά από κάποια άναγκαιότητα. ‘Ο ήθοποιός δέν ντύνεται πιά, αλλά «κοστούμαριζεται» και οί «μεταμορφώσεις» του με τή σχετική τους άνθαιρεσία, μοιάζουν με έπίδειξη μόδας.*

## ‘Η τυποποίηση σαν τυχαίο

Τό κοστούμι, ακόμα και με τή λογική του «στάρ-σύστημα», παίζει πάντα ρόλο δείκτη. Αυτό σημαίνει ότι τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του παραπέμπουν σέ ένα κοινωνικό και έρωτικό κανονισμό, ή ακόμα πιά άπλά σέ ένα μυθοπλαστικό κανόνα του προσώπου του έργου.

*‘Ο μυθοπλαστικός αυτός κανόνας που δημιουργείται από τό ρούχο μπορεί νά καταδειχτεί με τήν όριακή — και πολύ συνήθη — περίπτωση του δευτερεύοντος προσώπου του έργου, που δέν αλλάζει ποτέ ρούχα σέ όλη τή διάρκεια τής ταινίας — άπλά και μόνο γιατί δέν εμφανίζεται πολύ συχνά, και έτσι ή όποιαδήποτε μεταμόρφωσή του θά δυσκόλευε τήν άναγνώρισή του.*



Αυτό το πορτραίτο της Μάργκεν Ντύνναλι, που έγινε διά λογαριασμό του διαφημιστικού γραμμάτιου των σποιντ, είναι από την ανάλυση του Τζον Κομπάι. (Victoria and Albert Museum of London)

Ο Τζόνι Μάκ Κούι στην ταινία *Sullivan's Travels* (*Τα ταξίδια του Σάλλιβαν*), του Πρέστον Στιούαρτ, 1941



Ἡ βεντέτα, ἔχοντας στή διάθεσή της ἓνα ὀλόκληρο θησαυρὸ ἀπὸ κοστούμια τῆς πραγματικῆς ἢ μιᾶς πιθανῆς ζωῆς, ἐκδηλώνει ἔμφανως μιὰ ἐλευθερία ὡς πρὸς τὶς κοινωνικὲς καὶ ἔρωτικὲς δεσμεύσεις, ἐλευθερία πρὸς ἰσοδυναμί με μιὰ ἐπιβεβαίωση τῆς παντοδυναμίας του: ἡ βεντέτα εἶναι «ἰσχυρότερη» ἀπὸ ἐκεῖνο πρὸς τὴν ντύνει με διάφορους χαρακτήρες· γὰρ παράδειγμα, δὲν εἶναι αὐτὴ πρὸς μὴν μπορεῖ νὰ «ντύνεται» διάφορους κοινωνικῶν τύπων, χωρὶς ἢ ἴδια νὰ ἀλλάζει;

Πρέπει νὰ ἀναφέρουμε, ἐδῶ, τὴν ταινία Τὰ ταξίδια τοῦ Σάλλιβαν τοῦ Πρέστον Στάρτζες. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς σκηνοθέτη ἐλαφρῶν κωμωδιῶν τοῦ Χόλλυγουντ, πρὸς θέλοντας ἐπιτέλους νὰ κάνει μιὰ σοβαρὴ ταινία γιὰ τὴν Ἀνθρώπινη Ἀθλιότητα, ἀντιλαμβάνεται ὅτι, ζώντας μέσα στὴν πολυτέλεια καὶ τὶς ἀνέσεις, δὲν γνωρίζει καθόλου τὸ θέμα του. Ἀποφασίζει λοιπὸν νὰ τὸ ἐρευνήσει. Ντύνεται ἀλήτης καὶ παίρνει τοὺς δρόμους. Παρὰ τὴ θέλησή του, ὅμως, μιὰ ὀλόκληρη στρατιά ἀπὸ ὑπηρετῆς του με εἰδικὸ αὐτοκίνητο, τὸν παρακολουθοῦν, γιὰ νὰ τὸν προστατεύουν. Τὸ ταξίδι - ἔρευνα ἀποτυχαίνει.

Ξαναφεύγει, καὶ αὐτὴ τὴ φορά γνωρίζει πραγματικὰ τὴ δυστυχία. Μαλώνει με ἕναν ἀλήτη καὶ πιάνονται στὰ χέρια. Μιὰ ἀτμομηχανὴ λιώνει τὸν ἀλήτη, ἀμέσως μετὰ τὸν καυγὰ. Ὅλοι θεωροῦν τὸν Σάλλιβαν νεκρὸ, γιὰτὶ νομίζουν ὅτι τὸ πτώμα τοῦ ἀλήτη εἶναι τὸ δικό του, ἐνῶ ἐκεῖνος πρὸς ἔχει πάθει προσωρινὰ ἀμνησία, ὁδηγεῖται στὰ κάτεργα γιὰτὶ χτύπησε ἓνα σιδηροδρόμικὸ ὑπάλληλο.

Δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ διηγηθῶμε τὸ τέλος. Ἐκεῖνο πρὸς ἔχει σημασία εἶναι, ὅτι θεώρησαν τὸν Σάλλιβαν νεκρὸ, γιὰτὶ — λίγο πρὶν — στὸ λαϊκὸ ὑπνωτήριό ὅπου βρισκόταν, τοῦ εἶχαν κλέψει τὰ παπούτσια καὶ ἔτσι ἔπρεπε ἀπὸ κει καὶ πέρα νὰ φορεῖ τὰ ἄλλα πρὸς τοῦ ἄφησε στὴ θέσῃ τους ὁ κλέφτης (ὁ κλέφτης, εἶναι, κατὰ σύμπτωση, ὁ ἀλήτης πρὸς τοῦ εἶχε ἐπιτεθεῖ). Ὅμως ἓνας ὑπηρετῆς τοῦ Σάλλιβαν εἶχε βάλει μιὰ κάρτα τοῦ κυρίου του μέσα στὰ τακούνια τῶν παπουτσιῶν του.

Περνώντας, λοιπὸν, ἀπὸ τὴ μεταμφίεση σὲ ἓνα στοιχεῖο τοῦ ντυσιματος κοινωνικὰ ἀνθεντικὸ, ἀλλάζοντας παπούτσια, ὁ Σάλλιβαν χάνει, στὴν κυριολεξία, τὴν ταυτότητά του. Στὰ Ταξίδια τοῦ Σάλλιβαν, λοιπὸν, τὸ κοστούμι ἔχει μιὰ λογικὴ πρὸς, ἐνῶ ἔχει υἱοθετήσει τὶς ἀρχὲς τοῦ «στὰρ-σύστημα» (ἓνας ἥρωας μπορεῖ νὰ ἀλλάζει κοστούμι, ἀλλὰ παραμένει ὁ ἴδιος), τὶς ἀναίρει (ἀπόδειξη ὅτι, μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τῆς ταυτότητάς του, γιὰ τὸ Σάλλιβαν ὅλα ἀρχίζουν νὰ πηγαίνουν ἀσκημα, καὶ ἡ ταινία ἀπὸ μπουφόνικη κωμωδία πρὸς ἦταν στὴν ἀρχή, καταλήγει στὸ δρῶμα).

(\*Ἄς σημειώσουμε ἄλλωστε καὶ ἡ ταινία τοῦ Στάρτζες εἶναι, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, μοναδικὴ μέσα στὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφου).

Γενικά, οι σχέσεις της βεντέτας με την τυποποίηση μέσα από το κοστούμι, φαίνεται να υπάγονται σε ένα διπλό κανόνα:

‘Από τη μία, *στην υπέρβαση* : το πρόσωπο του έργου δεν ανήκει στο κοστούμι του, το κοστούμι είναι μόνο στόλισμα, άφου, όπως και να έχει το πράγμα, υπάρχει μέσα στη βεντέτα κάτι περισσότερο από έργο που υπάρχει στο πρόσωπο του έργου: το είναι-της-βεντέτας (πράγμα που, φυσικά, άντανακλάται στο ίδιο το πρόσωπο του έργου).

‘Από την άλλη, σε εκείνο που θα ονόμαζε κανείς *ύποταγή*: ή ίδια ή βεντέτα, είναι τυποποιημένη στους ρόλους της (παράδειγμα: ή Μάρλεν Ντήτριχ είναι συχνά τραγουδίστρια σε καμπαρέ· ή, ή Γκρέτα Γκάρμπο, γυναίκα που ενώ φαίνεται ψυχρή, είναι κρυμμένο ήφαιστίο) και αυτή ή τυποποίηση έτεκτείνεται σχετικά και στο έπίπεδο του κοστούμιού, με την έφαρμογή δύο νόμων, δηλαδή του νόμου της άληθοφάνειας (το κοστούμι του ρόλου) και του νόμου του συμβιβασμού της άληθοφάνειας με το «στόλισμα» (costumage).

*Σάν «στόλισμα» μπορεί κανείς, έτσι, να ορίσει ή χρήση ορισμένων στοιχείων που συντελούν ιδιαίτερα στην άπόδοση αξίας: φτερά, γούνες, κοσμήματα, κ.λ.π., κλασικός έξολτισμός που συμπυκνώνει τὰ άγαπημένα άντικείμενα του φετιχιμού καθώς και τὰ έξωτερικά σημεία της κοινωνικής αξίας.*

‘Επομένως ή σχέση του ήθοποιού με το κοστούμι είναι ή σχέση της ούσίας με το τυχαίο.

#### **‘Η τυποποίηση σάν αναγκαιότητα**

‘Υπάρχει έπίσης μιá άλλη μορφή τυποποίησης με κάποιο κοστούμι, έντελώς άντίθετη από τη μορφή εκείνη που κυριαρχεί στο στάθ-σύστημα: είναι ή μορφή όπου το κοστούμι, άντι να είναι ένα τυχαίο έξάρτημα, χρησιμοποιεί για να ορίζει το πρόσωπο του έργου κατά τρόπο *ούσιαστικό* (μπορούμε να πούμε ότι άν ή σχέση της βεντέτας με το κοστούμι μπορεί να παραβληθεί με τη λογική πρόταση «ό Σωκράτης είναι καθιεμένος», τότε ή λογική πρόταση που άντιστοιχεί με μιá «ρεαλιστική» ταινία είναι το «ό Σωκράτης είναι άνθρωπος»).

Τό ρούχο είναι, από κεί και πέρα, στá μέτρα του θεατή ένα χαρακτηριστικό, που χάρη σε αυτό, το πρόσωπο του έργου μπορεί να συνδεθεί με μιá τάξη ή μιá ομάδα, γιατί κουβαλάει, άς πούμε, τόν καθορισμό του στήν πλάτη του. ‘Ετσι πρέπει να έννοήσουμε, άλλωστε, τόν όρο τυποποίηση (typage), σε στενή έννοια, σάν συμπύκνωση δηλαδή κάποιων χαρακτηριστικών σημαδιών.

Θά δούμε λοιπόν τούς εργάτες με εργατικά ρούχα, τούς μεγαλοαστούς με μεγαλοαστικά και ούτω καθεξής.

*Νά, γιατί ό όρος ρεαλιστική, που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω, είναι παραπλήσιος: μιá τέτοια περιγραφή ισχύει, έπίσης, και για όλες τις νατουραλιστικές ταινίες.*

‘Όλα αυτά βέβαια μεταμορφώνουν τη σχέση σωμα-κοστούμι: αυτό σημαίνει ότι τὰ έπίπεδα εκείνα που μέσα στο στάθ-σύστημα έχουμε ορίσει σάν έπίπεδα της *συσώρευσης* και της *διαφοροποίησης* ξεαφανίζονται, και, άν υπάρχει κυκλοφορία, θά ρυθμίζεται από τις ανάγκες της άληθοφάνειας.

Με δύο λόγια, εκείνο που ξεαλείφεται στá ρεαλιστικά και νατουραλιστικά κοστούμια είναι τὰ παρωσιακά δίκτυα του φετιχιμού. ‘Όμως ό νατουραλισμός φετιχοποιεί και αυτός άκριβώς την ταυτότητα που όποτιδήποτε ότι υπάρχει άνάμεσα στο πραγματικό και στο άναπαριστώμενο — κάνει το θεατή να πεί: «Αυτό το κοστούμι είναι άληθινό, είναι όπως στη ζωή, είναι ή ίδια ή ζωή»· ό ρεαλισμός, άντίθετα, μάς κάνει να πούμε: «Αυτό το κοστούμι είναι οσωτό, άναπαριστá οσωτά ένα κοστούμι (ή κάτι άλλο) της πραγματικής ζωής».

Νά, γιατί λοιπόν, ὁ ρεαλισμὸς μπορεῖ, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ αὐτὸ γενικὸ του κανόνα, νὰ ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτὸ του μεθόδους ποὺ δὲν χωρᾶνε στὸ νατουραλισμὸ: σχηματοποιήσεις, παραιομορφώσεις, καρικατοῦρες, καταμερισμούς, μετατοπίσεις...

*Κριτικὴ τοῦ κοστομοιοῦ σὰν τυχαίου ἐξαρτήματος*

Ἡ ἀξιοποίηση ποὺ γίνεται μὲ τὸ κοστοῦμι, μέσα στὸ στάρ-σύστημα, ἔχει κατὰ τὸ βασικὰ ἀνέντιμο: αὐτὴ τὴν ὑπερ-ἀξία ποὺ παράγεται ἀπὸ τὴν συσσώρευση, στὴν πραγματικότητά τὴν κλέβουν ἀπὸ τὸ θεατὴ, γιατί του παίζουν ἕνα ἄσχημο ἰδεολογικὸ παιχνίδι, ἐξαναγκάζοντάς τον

1) νὰ τοποθετηθεῖ σὲ μιὰ σχέση ἐπιθυμίας μὲ τὴ βεντέτα (σὰν βεντέτα)·  
2) νὰ πιστέψει ὅτι τὸ ροῦχο δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ σῶμα (ἀφοῦ τὸ σῶμα ὑπερβαίνει τὸ κοστοῦμι).

*Κριτικὴ τοῦ κοστομοιοῦ σὰν οὐσιώδους ἐξαρτήματος: τὸ κοστοῦμι σὰν σύμπτωμα*

Ἡ πραγματικὴ ζωὴ μᾶς ἀναγκάζει νὰ κάνουμε τὴ διαπίστωσιν, ὅτι τὸ ντύσιμο ἐφόσον δὲν καθορίζεται ἄμεσα ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς χρησιμότητάς, δὲν εἶναι μηχανικὰ μιὰ σκέτη στολὴ ποὺ ἐξειδικεύεται σύμφωνα μὲ τὶς τάξεις καὶ τὶς ομάδες καὶ στὴν ὁποία ἀπλῶς προστίθενται κάποιες ἀτομικὲς διαφορῆς. Ἀντίθετα, ὅλα γίνονται, λὲς καὶ κάθε ἄτομο τὸ ὁποῖο ὑφίσταται τὸν καταναγκασμὸ τῶν ἐνδυματολογικῶν κωδίκων (κοινωνικῶν καὶ ἐρωτικῶν) ποὺ ταιριάζουν στὴν τάξιν του ἢ τὴν ομάδα του, χρησιμοποιεῖ τὸ ντύσιμο γιὰ νὰ ἀνεβάσει τὸ ἴδιον του τὸ σῶμα στὴ σκηνή, νὰ τὸ κωδικοποιήσει μέσα σὲ μιὰ ἀναπαράσταση ποὺ κοροϊδεύει τοὺς κώδικες, ἢ ἀντίθετα τονίζει τὸ βᾶσιμο αὐτῶν τῶν κωδίκων:

*Αὐτὸ φαίνεται πολὺ καθαρὰ στὰ ἐπαγγέλματα τὰ λεγόμενα ἐλεύθερα (μουφόνικη, καμὰ φορὰ, ἀναπαράσταση τῆς «σοβαρότητας»).*

Τὸ ἀτομικὸ ντύσιμο λοιπόν δὲν εἶναι καμιά στολὴ προσαρμοσμένη στὰ διάφορα ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, ἀλλὰ προκύπτει ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται ὁ καθένας τὸ σῶμα του, καὶ ἀπὸ τὸ τί θέλει νὰ δεῖξει στοὺς ἄλλους.

Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, πιά, τὸ ντύσιμο δὲν εἶναι ἄμεσο γνῶρισμα, ἀλλὰ *σύμπτωμα*: ἐκδηλώνει, δηλαδή, κατὰ τὴν ἐπιθυμία τοῦ προσώπου, μιὰ ἐπιθυμία, ὅμως, ποὺ κυριαρχεῖ ἀπόλυτα· γιατί, βέβαια, στὸ παιχνίδι εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ χρησιμοποιήσει κώδικες ποὺ εἶναι δυνατότεροι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία του.

Ὁ ρεαλιστικὸς κινηματογράφος μπορεῖ, ἄρα, νὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ χαρακτῆρα τοῦ ντυσίματος· πράγμα ποὺ βοηθεῖ στὴν *περιγραφή* τοῦ προσώπου τοῦ ἔργου· καὶ αὐτὴ ἡ περιγραφή θὰ προσδώσει τότε στὴν ἀτομικότητα τὸ χαρακτῆρα ἰδεολογικοῦ τύπου ὅπου συμπυκνώνονται/διαϊωνίζονται/ἀναπλάθονται οἱ γενικοὶ κώδικες μιᾶς τάξης ἢ ομάδας.

Δὲν ἀπαιτοῦμε, στὴν προκειμένη περίπτωση, περισσότερη ψυχολογία: ἡ παρατήρησις αὐτὴ ἀποσκοπεῖ νὰ δώσει στὸ ρεαλιστικὸ κοστοῦμι ἕνα ρόλο μέσα στὸ σημαῖνον σύνολο, δηλαδή στὴν ταινία, ποὺ δὲν θὰ εἶναι μόνον ὁ ρόλος τοῦ ἀληθοφανοῦς, ἀλλὰ θὰ λειτουργεῖ καὶ σὰν μυθοπλαστικὸ *κίνητρο*.

*Τὰ θετικὰ τοῦ στάρ-σύστημα*

Καὶ τὸ στάρ-σύστημα τοῦ κοστομοιοῦ λέει κατὰ τέτοιο. «Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ σωρὸ ἀπὸ τρελλὰ πράγματα, αὐτὰ τὰ φτερά, αὐτὰ τὰ καπέλλα, αὐτὲς τὶς παράξενες μαρὰκ κατασκευές, ποὺ στήνονται σὰν τὸ ἴδιο σιωπηλὰ σύμβολα, συγκεκριμενοποιεῖται μιὰ διάσταση τῆς θηλυκότητος, ποὺ ὁ Λακάν, χρησιμοποιώντας τὸν ὄρο τῆς Τζόαν Ριβιέρ, ὀρίξει σὰν *μασκαρά*. Ὅμως πρέπει νὰ δοῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ μασκαράτα σκοπεύει νὰ μὴν πεῖ τίποτα. Ἀπολύτως τίποτα. Καὶ γιὰ νὰ παράγει αὐτὸ τὸ τίποτα, ἡ γυναίκα μεταμφέζεται μὲ τὸ ἴδιο τῆς τὸ σῶμα.» (Μισέλ Μοντρελέ, *Ἐρευνες γιὰ τὴ θηλυκότητα* στὸ Critique, ἀρ. 278).

Ὅμως τὸ στάρ-σύστημα — καὶ αὐτὸ εἶναι γνωστὸ — λέει τὴν ἀλήθεια χωρὶς νὰ εἶναι μέσα στὴν ἀλήθεια.

## Μερικά διδακτικά παραδείγματα: 1. Τὰ παπούτσια

Στὴν ταινία *Hangmen also die* (Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν) τοῦ Φρίτς Λάνγκ, βλέπουμε ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ φοβερὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου, τὸν ἐπιθεωρητὴ τῆς ἀστυνομίας, τὸν ναζὶ Γκρύμπερ, στὴ διάρκεια μιᾶς σκάνς, νὰ βγάζει τὰ χοντρά παπούτσια του· ἔτσι βλέπουμε τὶς οἰγὲ τοῦ κάλτσες· πίσω ἀπὸ ἕνα παραβάν μιὰ κατώτερη ὑπάλληλος τῆς ἀστυνομίας περιμένει, προφανῶς, νὰ τὴν πηδήξει. Ἄργότερα, ὁ χυδαῖος Γκρύμπερ, δολοφονεῖται ἀπὸ τοὺς τσέχους παρτιζάνους, ποὺ κρύβουν τὸ πτώμα του μέσα σὲ σωρὸς ἀπὸ κάρβουνα· ἐκεῖ τὸν βρίσκει ἡ Γκεστάπο· ἀπὸ τὸ σωρὸ τὰ κάρβουνα βγαίνουν μόνο τὰ πόδια του — παπούτσια καὶ κάλτσες — ποὺ συμπυκνώνουν ἐκείνη τὴ στιγμή καὶ πολὺ ἐκφραστικὰ τὴν κτηνωδία καὶ τὴν προστυχία τοῦ προσώπου αὐτοῦ στὴν ταινία (καὶ τοῦ πτώματός του ἐπίσης). Τὸ ἴδιο καὶ στὶς Μέρρες τοῦ '36, τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἡ νότα κοκεταρίας ποὺ ἀποτελοῦν οἱ γκέττες τοῦ ἀστυνομικοῦ-δολοφόνου φανερώνει τὸ μισητὸ χαρακτῆρα του.

Ἡ περίπτωση τῶν παπουτσιῶν καὶ τῶν καλτσῶν εἶναι, ὀψοδῆποτε, ἰδιαίτερη:

1. Στὴ πραγματικὴ ζωὴ, δὲν θεωροῦνται πάντα μέρος τοῦ κοστούμιου· εἶναι ἕνας κοινωνικὸς κανόνας ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ σχετικὴ ἀνοχὴ ὅσον ἀφορᾷ τὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα (ποὺ δὲν εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ἑναρμονίζονται αὐστηρὰ μὲ τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ ντυσίματος), ἀλλὰ καὶ ὅσον ἀφορᾷ ἐπίσης τὴν καθαριότητά τους (σκισημένα ἢ λασπωμένα παπούτσια συγχωροῦνται, ἐνῶ ἀντίθετα ἕνα βρώμικο παντελόνι, π.χ., δὲν θεωρεῖται πολὺ εὐπρεπές).

Νὰ γιατί, λοιπόν, τὰ παπούτσια εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ καὶ σύμπλωμα πιὸ ἐνδεικτικὸ: ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν αὐτὸς ποὺ τὰ φορεῖ δὲν τοὺς δίνει καὶ μεγάλη προσοχή, ἢ ἀντίθετα τὰ περιποιεῖται ἰδιαίτερα, τὰ παπούτσια ἀποκαλύπτουν, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, πῶς τὸ ὑποκείμενο ἀντιλαμβάνεται τὸ σῶμα του μέσα ἀπὸ τὰ ζεύγη ψηλὸ/χαμηλὸ, εὐγενές/χυδαῖο (τὸ παπούτσι πατάει στὸ ἔδαφος, σὲ αὐτὸ τὸ χαμηλὸ καὶ ποταμὸ πράγμα).

2. Τὸ πόδι, τὸ παπούτσι, ἡ κάλτσα, ἡ γυναικεία κάλτσα εἶναι τὰ ἀμαρτημένα ἀντικείμενα τοῦ φρεττισμοῦ. Ἴσως, λέει ὁ Φρόντ, γιατί τὸ παιδί παρατηρεῖ τὰ γεννητικὰ ὄργανα, πράγμα ποὺ τὸ κάνει νὰ ἀρνεῖται τὸν εὐνοησιμὸ, δηλαδὴ τὴ μετατόπιση σὲ κάποιον φετιχ, καὶ αὐτὴ ἡ παρατήρηση συχνὰ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ κάτω ἄκρα.

Ἔτσι ἐπιτρέπουν νὰ δημιουργοῦνται στὸν κινηματογράφου κάποια *πρόστιχα* γνωστηρικὰ ποὺ μποροῦν ἐξίσου νὰ λειτουργήσουν ὡς ἐνδείξη, εἴτε γνωριμίας, εἴτε συμπτώματος.

## 2. Σαρλό

Τὸ κοστὺμ τοῦ Σαρλό συνδέει δύο ἀντιθετικὲς κατηγορίες: τὸ φαρδὺ (παντελόνι) καὶ τὸ στενὸ (σακάκι).

Ἡ ἀπλὴ αὐτὴ ἀντίθεση εἶναι, ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται, ὁ χώρος ἐπικαθορισμοῦ μιᾶς ὀλόκληρης σειρᾶς συμπαραδηλώσεων:

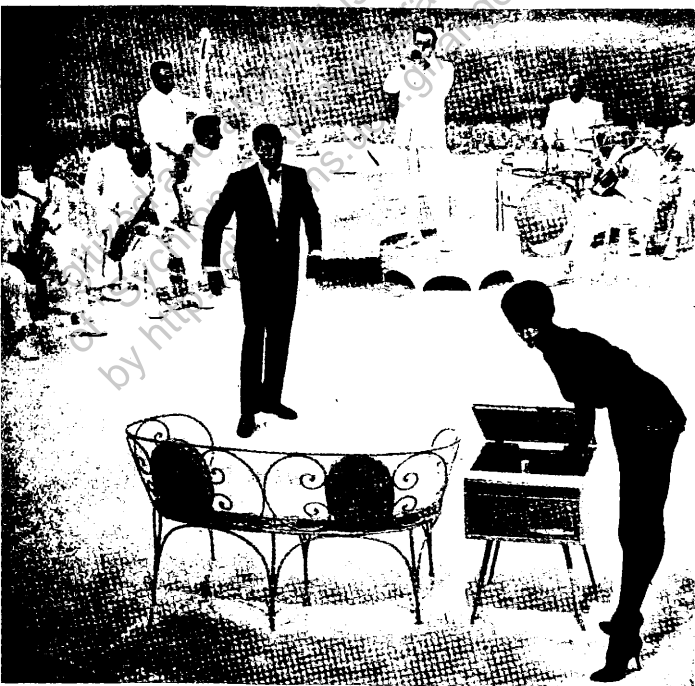
α. Ὑπερβολικὰ φαρδύ, ὑπερβολικὰ στενὸ: αὐτὸ τὸ κοστὺμ ἐμφανίζεται πιανὸ ἀπὸ ὅλα ὡς ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ κανονικὸ. Ἀλλὰ ἀκόμα περισσότερο, συγγενεῖναι τὴν ἀντίθεση καὶ τὴν κάνει *σῶστημα*. Δὲν εἶναι μόνο ὅτι τὸ κοστὺμ τοῦ Σαρλό — ὅπως καὶ τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ τῶν προγόνων του — εἶναι νὰ παγμῆ ὅπως ὅπως, εἶναι ἐπὶ πλέον καὶ ὅτι αὐτὴ ἡ οκανδαλιστικὴ συνπαρῆξη δυο ὑπερβολῶν δίνει στὸ σύνολο τὸ κύρος μιᾶς





«... Τò κοστούμι τοῦ Σαβλὸ συνδέει δύο ἀντιθετικὲς κατηγορίες: τὸ φουρνὶ (παντελόνι) καὶ τὸ στενὸ (σακάκι)...» (Τὰ Φῶτα τῆς Πόλης, City Lights, 1932)

«... Σὲ ἐπίπεδο κοστούμιου, ἡ προσαρμογὴ (κοινωνική, ἐπαγγελματιζή καὶ ἐρωτική), τὸ ἰδανικὸ τέμα δηλαδὴ ἔχει σὰν γνωρισμα τὸ ἐξ αὐμοστώ...» (The Ladies Man τοῦ Τζ. Λιούις, 1961) 1962



ἀπαίρεσης. Ἡ σιλουέτα τοῦ Σαρλό εἶναι τελικά ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀπόκλισης ἀπὸ τοὺς ἐνδυματολογικοὺς κανόνες.

β. Σὲ αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο τίποτα δὲν δηλώνει ἂν ἡ ἀπόκλιση αὐτὴ εἶναι ἐπιθυμητὴ ἢ ἐπιβεβλημένη· τὸ πρῶτο πράγμα πού διακηρύσσει αὐτὸς ὁ συνδυασμὸς εἶναι προφανῶς ἡ ἀδιαφορία τοῦ ἥρωα γιὰ τοὺς κανόνες. Ἐκδηλώνει, ὅμως, ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιθυμία του νὰ φορέσει ἀσικὸ κοστούμι (π.χ. τὸ καπέλο - μελὸν καὶ τὸ μπαστούνι).

γ. Αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ δύο κομμάτια τοῦ ντυσίματος κάνει μιὰ τομὴ στὸ σῶμα τοῦ ἥρωα (πάνω/κάτω, ἐνῶ τὸ μπαστούνι χρησιμοποιεῖται σὰν ὄργανο μετάβασης), ἓνα εἶδος διαχωρισμοῦ ἢ ἀποδιάρθρωσης, πού ὄχι μόνον συντελεῖ σημαντικὰ στὸ νὰ γίνῃ ὁ Σαρλό μυθικὴ φιγούρα, ἀλλὰ ἀκόμα ἀναπαριστᾷ, πάνω στὸ ἴδιο αὐτὸ σῶμα, γεωμετρικὰ σχεδόν, τὸ διχασμένο καὶ δύσκολο χαρακτῆρα τῶν περιπετειῶν του.

Μὲ λίγα λόγια, τὸ κοστούμι τοῦ Σαρλό δὲν ἔχει τίποτα τὸ νατουραλιστικό: ἔτσι καθὼς εἶναι ἀποδιարθρωμένο καὶ ἀντιφατικό, δὲν εἶναι τὸ τυπικὸ κοστούμι τοῦ ἀληθινοῦ ἢ τοῦ περιθωριακοῦ· μετὶ τῆς ἀντιθέσεως του αὐτές, ἐκδηλώνει τὴν ἔνταση ἀνάμεσα στὴν πραγματικὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο θὰ ἐπιθυμοῦσε ὁ ἴδιος νὰ τὸν βλέπουν οἱ ἄλλοι. «Ὅλες μου οἱ ταινίες στηρίζονται στὴν ἰδέα νὰ δημιουργηθῶν κάποια ἐμπόδια πού θὰ μοῦ δώσουν τὴν εὐκαιρία νὰ εἶμαι ἀπελπιστικὰ σοβαρὸς στὴν προσπάθειά μου νὰ φανῶ ἓνας κανονικὸς μικρὸς τζέντλεμαν. Νὰ γιὰ, σὲ ὅσο ἄβολη στάση καὶ ἂν βρισκομαί, τὸ πρῶτο πράγμα πού μὲ ἀπασχολεῖ εἶναι νὰ περιμαζέψω ἀμέσως τὸ μπαστούνι μου, νὰ ξαναβάλω στὴ θέση του τὸ καπελάκι μου καὶ νὰ ἰσιώσω τὴ γραβάτα μου, ἀκόμα καὶ ἂν ἔχω μόλις σπάσει τὸ κεφάλι μου» (Τσάρλι Τσάπλιν).

### 3. Τζέρρυ Λιούις

Ἴσως πεῖ κανεὶς ὅτι τὸ παράδειγμα εἶναι ἀπατηλὸ, γιατί τὸ Σαρλό τὸν βρισκομαί συνδέεται ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, πάντα ἴδιο (ἢ σχεδὸν πάντα), εἶναι μιὰ φιγούρα πού τὸ κοστούμι εἶναι μιὰ οὐσιαστικὴ τῆς συνιστώσα: Ὁ Σαρλό δὲν εἶναι μόνον ὁ ἠθοποιὸς Τσάρλι Τσάπλιν, ἢ ἓνα μουστακάκι, εἶναι ἐπίσης καὶ αὐτὸ τὸ παντελόνι, αὐτὸ τὸ σακάκι, αὐτὸ τὸ καπελάκι, αὐτὸ τὸ μπαστουνάκι.

Νὰ γιατί μορεῖ νὰ μᾶς φανεῖ χρήσιμο τὸ ἀντι-παράδειγμα τοῦ Τζέρρυ Λιούις, αὐτοῦ τοῦ ἄλλου μεγάλου κωμικοῦ - ἠθοποιοῦ - σκηνοθέτη. Τὰ πρόσωπα πού ἔχει παίξει ὁ Λιούις, στίς διάφορες ταινίες, ἔχουν τὸ καθένα διαφορετικὴ κοινωνικὴ θέση, εἶναι περισσότερο καθορισμένα ἀπὸ τίς περιστάσεις, ἄρα καὶ πιὸ διαφοροποιημένα: ὁ Χέρμπεργτ, ὁ Μόρτυ, ὁ Στάνλεϊ, ὁ Τζούλιους, ὁ Ζερὸμ εἶναι ἥρωες πού διακρίνονται ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, ὅσο καὶ ἂν ἔχουν τὸ κοινὸ γνώρισμα ὅτι ὅλοι τους εἶναι ἀφελεῖς πού ἀγνοοῦν τοὺς κανόνες συμπεριφορᾶς τοῦ ὄμιου αὐτοῦ κόσμου καὶ ποῦ προσπαθοῦν μὲ πείσμα νὰ προσαρμοσθῶν σὲ αὐτόν. Σὲ ἐπίπεδο κοστούμιου, ἢ προσαρμογῆς (κοινωνικῆ, ἐπαγγελματικῆ καὶ ἐρωτικῆ), τὸ ἰδιανικὸ τέμμα δηλαδή, ἔχει σὰν γνώρισμα τὸ ἐφαρμοστό. Ἄς δοῦμε, γιὰ παράδειγμα τὸν Μπάντυ Λάβ δταν στολίζεται· οἱ ζακέτες του δὲν ἔχουν κἂν πάντα φόδρα καὶ τὸ ἂν εἶναι κατάλληλες ἢ ὄχι μετρίεται ἀνάλογα μὲ τὸ πόσο εἶναι κολλητὲς στὸ σῶμα· τὰ παντελόνια τοῦ Λιούις, ἂντι νὰ ἀνοίγουν πρὸς τὰ κάτω, ἀκολουθοῦν καὶ ἀγκαλιάζουν τὸ σῆμα τῆς γάμπας — σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν καθηγητὴ Κέλπ πού τείνει πρὸς τὸ φαρδὸν (ἢ τὸ «σωληνωτό»). Τὶ ἐκδηλώνει αὐτὸ τὸ ἐφαρμοστό;

Στὴν πραγματικὴ ζωῆ, εἶναι τὸ ἀντίθετο τῆς ἄνεσης, μὲ τὴν ὁποία συνδέεται συνήθως ἡ ἰδέα τῆς κοινωνικῆς ἰσχύος· τὸ ἐφαρμοστό, ἀντίθετα, πάει νὰ καταδειξῇ κάποιον κύρος τοῦ σώματος. Ἄλλα τὰ κοστούμια τοῦ Τζέρρυ Λιούις μοροῦν νὰ ἐρμηνευθοῦν καὶ σὰν ἐρωτικὴ διεκδίκηση (πού ὁ Μπάντυ Λάβ προσωποποιεῖ τὸ μισητὸ πρότυπο τῆς), δηλαδή καὶ σὰν τὸ σύμπτωμα τῆς ἐπιθυμίας τῶν ἡρώων νὰ γίνων ἐπιθυμητοί.

Τὰ διάφορα πρόσωπα τοῦ Λιούις, γιὰ νὰ ἀφομοιωθοῦν (γιὰ νὰ μποῦν δηλ. νὰ μῆσα στὰ κεκλιώματα τοῦ πόθου) δίνουν ἐγγυήσεις στὸ μυθολογικό τους περιγύρο: τὴν βεβιασμένη προσποίηση τῆς ναρκισσικῆ κομψότητας.



Ἡ Μπάμπαρα Στήλ. σὴν ταινία Ἡ Μάσκα τοῦ Δαίμονα, τοῦ Μάριο Μπάβα

Ὁ Σαρλό τρώει τὸ παπούτσι του σὴν ταινία Ὁ Σαρλό χρυσοθήρας (The Gold rush, 1924)



#### 4. Μιά εικόνα από την ταινία *La Maschera del Demonio* ('*Η μάσκα του Δαίμονα*)

“Ας προσέξουμε αυτή την εικόνα από την ταινία του Μάριο Μπάβα *‘Η Μάσκα του Δαίμονα*. Αναγνωρίζουμε σε αυτήν άμέσως τόν έξοπλισμό μιās ταινίας ορισμένου είδους: ή ήρωίδα (Μπάραμπαρα Στήλ) εμφανίζεται στολισμένη με τὰ κλασικά έξαρτήματα του ρομαντικού προσώπου. Με φόντο, ένα ούρανό φωτωμένο με σύννεφα, πλαισιωμένη από έρειπια, και αξιοποιημένη μέσα από μιὰ θεατρική διάταξη (δλα αυτά «μυρίζουν ντεκόρ»): ή παρθενική λεπτότητα και φρεσκάδα τών μερών του σώματος πού φαίνονται βρισκονται σε διαλεκτική σχέση με τήν έλαφρά άγέροχη έκφραση από τή μιá, και τó άνησυχητικό εκείνο έξάρτημα, τούς δύο μολοσσούς, από τήν άλλη.

*‘Ασφαλώς είναι φωτογραφία παρμένη σε πλατώ: και αυτό φαίνεται από τó σύνθετο και στατικό της χαρακτήρα: μέσα στην ταινία, τó σύντομο αυτό πλάνο (είναι ή πρώτη εμφάνιση τής ήρωίδας) είναι εύρύτερο από ό,τι στη φωτογραφία, και καθώς τραβούν τὰ σκυλιά τó λουρί, τó σώμα τής ήθοποιού λυγίζει έλαφρά πρós τὰ πίσω, σε μιá στάση πού θυμίζει τήν ‘Αρτεμη, τή θεά του κυνηγιού.*

‘Εκείνο όμως πού κυρίως τραβá τήν προσοχή μας είναι ή κάπα πού φοράει.

‘Η κάπα είναι παραδοσιακό άντικείμενο τών ταινιών με βρυκόλακες (τέτοια ταινία είναι *‘Η Μάσκα του Δαίμονα*), όχι μόνο λόγω του κοστουμιού πού καταδηλώνει μιá ιστορική περίοδο (τó 19ο αιώνα, τήν τάξη τών ευγενών), και συμπαραδηλώνει τó ρομαντισμό, αλλά και σάν στοιχείο ιδιαίτερο του είδους: αυτή ή κάπα παραπέμπει και σε όλες τις άλλες κάπες σε όλες τις άλλες φανταστικές ταινίες.

Γιατί, μπορούμε νά πούμε ότι σε ταινίες πού άνήκουν σε κάποιο είδος, τó κοστύμι παίρνει ρόλο χαρακτηριστικού: άνήκει στο θεματικό μηχανισμό πού όρίζει τó είδος: Οί βρυκόλακες είναι ντυμένοι βρυκόλακες, οί καουμπόηδες καουμπόηδες, οί γκάγκστερς γκάγκστερς, και τὰ λοιπά. Είναι κατά κάποιο τρόπο ένα θέμα στην κατώτερή του βαθμίδα: από κάποιο έξωτερικό σημάδι, ότι τó πρόσωπο του έργου άνήκει σε ένα δίκτυο ένδεχόμενων μυθοπλασιών (ή στολή κάνει τόν καουμπόη), μπορεί νά γίνει ένα δλόκληρο θέμα όταν, για παράδειγμα, τó πρόσωπο του έργου κρύβει τήν ταυτότητά του (ή μεταμφίηση είναι κλασικό έπεισόδιο σε περιπετειώδεις ταινίες) ή όταν, όπως έδώ τώρα, περιπλέκει τὰ άγνωστοιτικά σημεία: ή κάπα, αυτό τó σκοτεινό γνώρισμα τών βρυκολάκων, άνήκει έδώ σε μιá κοπέλλα άγνή και γλυκειά (άν και περήφανη αλλά και κάπως άγρια), και πού μοιάζει σε όλα της τὰ χαρακτηριστικά με μιá προγόνη της (πού έχουμε λίγο πριν στην ταινία), πού, εκείνη, ήταν τέρας (θά ξαναγεννηθεί — σίγουρα — για νά εκμεταλλευτεί αυτή τήν όμοιότητα για χάρη του κακού). ‘Ετσι ή κάπα αυτή μäs προκαλεί άμέσως τήν άνησυχία: αυτή ή κοπέλλα πού εμφανίζεται για πρώτη φορά στον πρωταγωνιστή (σε *contre-champs*) είναι άραγε καλή ή κακή, είναι ανθρώπινη ύπαρξη ντυμένη με ένα άπλο ρομαντικό έξάρτημα ή μήπως είναι βρυκόλακας και φοράει τó κοστύμι του ρόλου της;

(Πάντως, ένα από τὰ καλά τής ταινίας του Μπάβα είναι ότι άργει νά διαλύσει αυτή τήν άμφιβολία.)

*‘Ας σχολιάσουμε τώρα τó φόρεμα πού φοράει μέσα από τήν κάπα (τó φόρεμα καταδηλώνει τήν απλότητα, μιá απλότητα αντίθετη από τή μαύρη μεγαλοπρέπεια τής κάπας) και τó μανίκι πού άφήνοντας νά φαίνεται ένα μέρος από τó τεντωμένο της μπράτσο, δημιουργεί άμφιβολία για τó σώμα, πού κρύβει ή*

κάπα, αν είναι εϋθραυστο ή άποστεωμένο (εϋθραυστες είναι οι τρυφερές και αδύναμες ήρωίδες, άποστεωμένοι οι ζωντανοί νεκροί — δεν έχουμε δει ποτέ Δράκουλα χοντρό).

Άλλά μιὰ και μιλάμε για ταινίες με βρυκόλακες, σημειώνουμε κυρίως πόσο μεγάλη σημασία παίρνει το κοστούμι σαν κρύπτη του σώματος. Μία από τις φαντασματικές ρίζες του βαμπιρισμού, είναι βέβαια ή μυθολογική εκ νέου δραστηριοποίηση του σαδιστικού - στοματικού σταδίου (του κανιβαλικού). Έκείνου του σταδίου όπου το παιδί, με τὰ πρώτα του δόντια, δαγκώνει το στήθος της μητέρας — κίνηση διαφορούμενη που εκφράζει ιδιοποίηση και άρνηση, συνένωση του σεξουαλικού ένστικτου (Libido) και της επιθετικότητας. Το δάγκωμα του βρυκόλακα είναι, στην κυριολεξία, μιὰ μετάθεση (στις εικόνες του σώματος) αυτού του δαγκώματος στο στήθος. Έπίσης τὸ νὰ δειχνει κανείς γυμνά θύματα, (ὅπως στις ταινίες του Ζάν Ρολλέν), κατὰ τὴ γνώμη μου, δημιουργεί παρερμηνείες: γιατί αυτό τείνει νὰ ἀφήσει ἀδικαίωτο και τραυματισμένο τὸ λιμπιντοτικό ενδιαφέρον του θεατῆ για τὸ δάγκωμα. Μὲ λίγα λόγια, τὸ ντύσιμο, στις ταινίες με βρυκόλακες, έχει ἐπιπλέον τὸ ρόλο, σὰν μάσκα του σώματος, νὰ ἐρωτικοποιεί τὸ λαϊμό.

## Παραδείγματα

Όλα αυτά τὰ παραδείγματα μᾶς ὀδηγοῦν στὰ παρακάτω συμπεράσματα:

Οἱ ἐνδυματολογικοὶ κώδικες στὸν κινηματογράφο είναι φανερά μὴ - ἰδιαίτεροι, στὸ μέτρο πὸν μπορεί κανείς νὰ ἐφαρμόσει και σὲ αὐτοὺς τὶς ἴδιες κατηγορίες ἀνάλυσης (κριτική ταινιών) και μορφοποίησης (γύρισμα ταινιών) πὸν ἐφαρμόζει στὴν πραγματική ζωή: καινούργιο/μεταχειρισμένο, λιτὸ/φανταχτερό, πολύχρωμο/μονόχρωμο, μοντέρνο/ντεμοντέ, ἁρμονικό/μὴ ἁρμονικό, διακριτικό/ἐπιδεικτικό, σεξουαλικό/μὴ σεξουαλικό, ἄπλο/ἐπιτηδευμένο, κλπ.

Μποροῦμε ὅμως παρόλα αὐτὰ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ μυθοπλασία και ἡ ἀφήγηση ἄσκουῦν πᾶνω σὲ αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις μιὰ λεπτὴ δουλειὰ μετασχηματισμοῦ, συχνὰ ἀδιόρατη - τὸ χρώμα του ντυσίματος λόγω χάρη μπαίνει ἀπὸ τὴν πρώτη σκοπιά καταρχὴν μέσα στὸ σύστημα του χρώματος τῆς ταινίας. Ἀποτελεῖ και τὸ ὑπόβαθρο καταδηλώσεων και συμπαράδηλώσεων πὸν είναι καθαρὰ ἀφηγηματικές και γι' αὐτὸ τὸ λόγο προσφέρονται για τυπολογίες. Δὲν πρόκειται νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐδὼ καμιά συστηματική περιγραφή, θὰ προτείνουμε μόνο μιὰ ἐμπειρική λίστα ἀντιθετικῶν ὄρων πὸν νομίζουμε ὅτι καθορίζουν τὴ λειτουργία και τὴ θέση του κοστούμι στὸν κινηματογράφο — πέρα ἀπὸ ἐκείνους στοὺς ὁποίους ἀναφερθήκαμε παραπάνω (ἐξάρτημα/σύμπτωμα, ἄξιοποιόν/μὴ-ἄξιοποιόν):

### 1. Ἀνήκον στὸ εἶδος/μὴ-ἀνήκον στὸ εἶδος

Ἡ Μάσκα του Δαίμονα μᾶς ἔδειξε ὅτι ἓνα κοστούμι μπορεί νὰ ἀποδοθεῖ σὰν χαρακτηριστικό του εἶδους, και νὰ δημιουργήσει σύστημα (μηχανισμό) μαζί με ἄλλα χαρακτηριστικά.

Ὁ προσδιορισμὸς του μὴ-ἀνήκοντος στὸ εἶδος δημιουργεῖ περισσότερα προβλήματα: γιατί, πὼς μπορεί κανείς νὰ ὀρίσει τὸ εἶδος; ἀπὸ τὴ θεματολογία (ὁπότε θὰ βροῦμε μόνο «ἀναγνωρισμένα» εἶδη, ὅπως φανταστική ταινία, ταινίας ἐπιστημονικής φαντασίας, γουέστερν κ.λπ.), ἢ

ἀπὸ τὶς ἐντυπώσεις (ὁπότε θὰ μπορούσαμε νὰ κατατάξουμε τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸ νατουραλισμὸ σὰν εἶδη): Μπορούμε νὰ πούμε ὅτι μιὰ ταινία, πού δὲν ἀνήκει σὲ κάποιο ἀναγνωρισμένο εἶδος, ἀνήκει σὲ ἓνα ἄλλο εἶδος τοῦ ὁποῖου καὶ ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ ἐκπρόσωπο;

Θὰ μπορούσαμε νὰ ὀρίσουμε ἀρνητικὰ καὶ ἐμπειρικὰ τὸ μὴ-ἀνήκον σὲ εἶδος κοστούμι, σὰν τὸ κοστούμι ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀπουσιάζει μιὰ ἐπενέργεια χαρακτηριστικῆ τοῦ εἴδους, ἢ ἐπανάληψη.

Τὸ εἶδος εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο ἓνας χώρος πού συντίθεται ἀπὸ ἀναφορές. Ἡ ἐπανάληψη, ἀπὸ ταινία σὲ ταινία, θεμάτων καὶ ἐντυπώσεων, γεννᾷ (καί/ ἢ ὑφίσταται) τὴν (ἀπο)μορφοποίηση κάποιων κανόνων ἀληθοφάνειας. Οἱ ἐντυπώσεις πραγματικότητος διαλύονται γιὰ χάρη κάποιας «ἐντύπωσης κειμένου», καὶ τὸ «ὑπερπραγματικὸ» γιὰ χάρη κάποιας «ὑπερφαντασίωσης».

## 2. Διασταύρωση εἰδῶν.

Ἄξιζι νὰ ἐξετάσουμε μιὰ εἰδικὴ περίπτωση: ὅταν ἓνα κοστούμι ἀπὸ ἓνα εἶδος μεταφέρεται σὲ ἓνα ἄλλο.

Ἔχουμε δύο παραδείγματα: Ἄπὸ τὴ μιὰ οἱ γκέττες, πού ἀναφέρουμε πρὸ πάνω, στὴν ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου *Μέρες τοῦ '36*. Ἐκεῖ ὁ ἀτυνομικός εἶναι ντυμένος σὰν γκάγκστερ σὲ στὴλ ἀμερικάνικης ταινίας καὶ ἐπειδὴ εἶναι ὁ μόνος ἔτσι ντυμένος, στὴν ταινία, παρόλο πού ἱστορικὰ δὲν εἶναι μὴ ἀληθοφανές (ἀφού μπορούσαν νὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι ντυμένοι ἔτσι τὸ '30), αὐτὸ του τὸ ντύσιμο δημιουργεῖ σκάνδαλο, μῆσα στὴν ταινία, καὶ ὀρίζει τὸ πρόσωπο αὐτὸ σὰν κτηνῶν, μὲ μιὰ ἀπλὴ παραπομπὴ καὶ μόνο σὲ ἓνα κινηματογραφικὸ εἶδος.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὸ *Les Camisards* τοῦ Ρενὲ Ἄλλιο ἀντιπαράθινται, χοντρικὰ, δύο ὁμάδες: γάλλοι εὐγενεῖς καὶ ἀξιωματικοὶ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰῶνα, ἀπὸ τὴ μιὰ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη καταπιεσμένοι καὶ ἐπαναστατημένοι χωριάτες. Ὅλων τὰ κοστούμια εἶναι βασισμένα πάνω σὲ ἱστορικὰ μοντέλα. Ὅμως, ἐνῶ τὰ ρούχα τῶν χωρικῶν παραπέμπουν στοὺς «ρεαλιστές» γάλλους ζωγράφους (Λὲ Ναίιν, Καλλὸ ...), τὰ ρούχα τῶν καταπιεστῶν, ἀντίθετα, εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ κλασικὸ θέατρο. Ἀπὸ αὐτὸ παράγονται δύο ἐντυπώσεις:

α. μιὰ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν προσποίηση τοῦ εὐγενοῦς ντυσίματος καὶ στὴν «φυσικότητα» τοῦ λαϊκοῦ ντυσίματος (μὲ ὑπαινιγμούς, εἶναι ἀλήθεια, γιὰ τὴν χίπικη ἀτμηλησία — στοιχεῖο ἰδεολογικῆς ἀναγνώρισης).

Τὸ σμίξιμο αὐτὸ ἀναπαράγει καὶ ἐκδηλώνει, μὲ τὴ μορφὴ τῆς ἀντίθεσης τεχνητὸ/αὐθόρμητο, τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὶς κοινωνικὲς τάξεις πού παρουσιάζονται στὴ σκηνή.

β. ἐπικουρικὰ, τὸ ὅτι τὰ κοστούμια τῶν εὐγενῶν πάρθηκαν ἀπὸ τὸ κλασικὸ θέατρο τὸ ὀρίζει σὰν τὸ θέατρο τῶν καταπιεστῶν: ὀρίστε, μᾶς λέει ἡ ταινία, οἱ πραγματικὲς κοινωνικὲς καταστάσεις ὅπου ζούσαν οἱ ἄνθρωποι πού καθρεφτίζονται μὲ μορφὴ ἐξιδανικευμένη στὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Μολιέρου.

Τὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικά: γιὰτί, οἱ ταινίες αὐτές, ὄχι μόνο δὲν προσπαθοῦν νὰ πείσουν ὅτι τὰ κοστούμια τους εἶναι ἀντιγραφές τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ δειχνουν καθαρὰ ὅτι πηγάζουν ἀπὸ πολιτιστικούς (θεατρικούς καὶ κινηματογραφικούς) κώδικες.

Θὰ ἔπρεπε νὰ ἐμβαθύνουμε σὲ αὐτὴ τὴν κατηγορία τοῦ δια-κωδικοῦ πολὺ περισσότερο σοβαρὰ ἀπὸ ὅ,τι κάνομε ἐδῶ. Ἄς παρατηρήσουμε τοιλάχιστον ὅτι δὲν εἶναι βεβήαια ἀδιάφορο τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ταινίες πού ἀναφέραμε ἀνήκουν, μὲ διαφωρικὸ τρόπο ἢ καθεμίᾳ, στὴν «κληρονομιά τοῦ

Μπρέχτ». Η δουλειά αυτή πάνω στο κοστούμι, στόν αντίποδα του νατουραλισμού συνεπάγεται, ανάμεσα στα άλλα, και ένσωμάτωση της ρήξης, της ασυνέχειας και της έτερογένειας.

### 3. Χρήσιμο / συμβατικό

Μπορούμε να κατατάξουμε τα ρούχα της καθημερινής ζωής σε δύο μεγάλες ομάδες: στα ρούχα που χρησιμεύουν άμεσα σε κάποιο έπάγγελμα (όπως π.χ. ή μπλούζα του φούρναρη, ή ποδιά του χασάπη κ.λπ), ρούχα που ή ειδική τους χρήση ξεχωρίζει άμεσα και σε ρούχα που, αντίθετα, πέρα από τόν συμπτωματικό ρόλο τους να ντύνουν (αυτά που φοράει κανείς για να μην είναι γυμνός, για να προστατευτεί από τó κρύο, τή ζέστη και τή βροχή) δέν συνδυάζουν παρά τήν έγνοια τής εμφάνισης (γραβάτα είναι, εδώ, τó πιό χτυπητό παράδειγμα): σε αυτή τήν περίπτωση ή χρησιμότητα παραχωρεί τή θέση τής στή δημόσια επίδειξη προσορμογής στους κοινωνικούς κανόνες του ντυσίματος.

Αυτοί οι κοινωνικοί κανόνες, άλλωστε, είναι και πολύ περίπλοκοι: άν, βέβαια, τó χρήσιμο συμπίπτει σε χοντρές γραμμές με τó λαϊκό, τότε πρέπει να παρατηρήσουμε τά ακόλουθα:

α. Τó «σίκ» έγκειται, ακριβώς, στο να προσποιείται κανείς, μέσα σε μιá σύμβαση, τήν άπουσία τής σύμβασης.

β. Μέχρι τó 13ο αιώνα τó κοστούμι φαίνεται να εκπροσωπεί καθαρά τες κοινωνικές τάξεις και μέσα από αυτό να γίνεται ή διεκδίκηση τους· σήμερα, αντίθετα, τó ντύσιμο φαίνεται να «άπωθει» τήν πάλη των τάξεων: όλοι οι μεγαλοκαπιταλιστες, τά μικροαφεντικά, τά στελέχη, φορούν σακάκι. Είναι αλήθεια όμως ότι οι διαφορές ξαναβγαίνουν στήν ποιότητα (σχέδιο, ράψιμο ύφασμα, συντήρηση), αλλά και στήν ποικιλία (τό νεαρό στέλεχος προτιμάει τó σπόρ κοστούμι, έστω και μεταποιημένο, έξωτεροκό γνώρισμα του δυναμισμοú του και του αριβίστικου και δουλικού ένθουσιασμοú του).

Ο κινηματογράφος, λοιπόν, χρησιμοποιεί αυτό τó διαχωρισμό του ντυσίματος για να τόν ανατρέψει: έτσι, κάθε τι που είναι συμβατικό γίνεται χρήσιμο για τή μυθοπλασία (σάν γνώρισμα ή σάν σύμπτωμα), και κάθε τι που είναι χρήσιμο μπορεί γίνει συμβατικό (σάν γνώρισμα έξωτικό, σάν κουρέλι, σάν χαρακτηριστικό του είδους).

### 4. Η αναπαράσταση του σώματος

Όπως είδαμε στόν Τσάπλιν και στό Λιούις τó κοστούμι σημαίνει τó σώμα ή τή σχέση του ήρωα με τó σώμα του· θά έπρεπε, άκόμα, να θεωρήσουμε κύριες, παρόλο που δέν άνήκουν ιδιαίτερα στόν κινηματογράφο, τες παρακάτω κατηγορίες:

άνετο/στενό

φαρδύ/έφαρμοστό

συνεχές/άσυνεχές (κατά στάδια, κατάτμηση του σώματος)

κλειστό/γυμνό (προνομιούχες κατηγορίες τής έρωτικοποίησης)

παλιό/έπικάιρο/σύγχρονο

Αυτές οι τόσο σημαντικές κατηγορίες όμως άπαιτούν μόνες τους ή καθεμιá μεγάλη ανάπτυξη.

Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου

«... είμαι ένας απέλιτισμένος εθνολόγος. Αν μπορώ να κάνω ένα λογοτεχνικό παραλληλισμό, ανήκω στο είδος του Φώκνερ, Πριγκιπάρι. Δεν μπορώ να μην αισθάνομαι, αλλά προσπαθώ να αποφεύγω τη συγκίνηση, να κρατάω την απόσταση που απαιτείται για μιά όσο γίνεται πιο αντικειμενική κατανόηση των πραγμάτων.»

Ντινές 'Αρκάν



**Καταραμένα χρήματα**

(La maudite galette)

Πρωταγωνιστές: Cinq, Σκηνοθέτης: Ντινές 'Αρκάν, Σενάριο: Ζακ Μπερνάρ, Ντινές 'Αρκάν, Ηθοποιοί: Λοί Γζαυίτε, Μισέλ Σαβουρνύ.

Η κοινότητα της γαλλόφωνης εθνότητας του Καναδά, διαμορφώνεται γάτο από μιά διπλή επίδραση: από τη μιά επιβιώνει πάντα ή γαλλική παράδοση, μέσα από την κοινή γλώσσα *αλλά* και γάση σε ένα λανθάνοντα σοβινισμό, ένα από την *άλλη* εντινεται ονέζεια ή διείδρωσι αμοιζάντων πολιτισμικών στοιχείων. Αυτή ή τελευταία δεν είναι βέβαια πιθα άντα νόλλιση στο πολιτισμικό της γενοποίησης διείδρωσι των Η.Π.Α., που πιτει να *αλλοιώσει* τη γ υιοίηση του Καναδά σε όλα τα επίπεδα και οι *ολες* τις εζδηλώσεις του. Σ αυτή την *αλλοίωση* είναι ποτε εναισθητοί οι προσδεστικοί γαλλοκαναδοί διανοούμενοι και αναγισοι τους πολλοι νέοι σκηνοθέτες, του Κιρλιζ (που *αλλοίωσι* είναι στην εζδηλώση τους προσδεστικοί - και ή *χαλαρότητα* της λογοζωίας τους επιτρέπει να το δηλώσει).

Μεσα στη δορυκτα πολιτων αλο οςτους (Ντινές 'Αρκάν, Ζακ Κισο,

Ζακ Περόφ...) μπορούμε να διαβάσουμε ένα κοινό χαρακτηριστικό τους: μιά *αγάπη-αποστοργή* για τον αμοιζανοποιημένο Καναδά που βλέπουν να στήνεται μέσα με τη μέσα προσοτά στα μάτια τους. Αν αυτό οδήγησε τον Περόφ να γάσει έναν κινηματογράφο υτοζυμαντεροίτιζο μέσα στον οποίο επιβιώνει το «γνήσιο» πρόσωπο του Καναδά (Voitures d'eau...) και τον Ζιλ Κιούλ να *επιζητήσει* μιά *απεγνωσμένη* και *αυτοδουραστική* «έπιτοργή ή στη γ ρση» (Οι *αρωστικοί*, Η *αληθινή γ ρση* της Μπεργαντέ), στο Ντινές 'Αρκάν αυτή ή *αγάπη-αποστοργή* βρίζεται στο ζέντρο και των δυο ταινιών του που έζουμε δει στην Αθήνα, ποε και οι δυο αναπτεισσόντα γρωφ απο το θέμα της διαμόρφωσης του ανθρώπινου χαρακτήρα κάτω απο την επίδραση ενός συγκεκριμένου συστήματος. Μιάς διαμόρφωσης που ο 'Αρκάν την *επιτρέπει* σαν *παραμόρφωση* της ανθρώπινης γ ρσης: *απαιθροποίηση*



Στὴ βάση αὐτῆς τῆς διαμόρφωσης βρίσκεται τὸ χορῆμα, ἡ ὄρεξη γὰρ πλουτισμό, ἡ ταύτιση τοῦ «καλῶς ζεῖν» μετὸ «πολλὰ κατέχειν», ἡ ἄλογη ὑποκατάσταση τῆς ἐπιθυμίας γιὰ «ἀτομικὴ εὐτυχία» μετὴν ἐπιθυμία γιὰ «ἀτομικὴ ἰδιοκτησία».

...

Στὰ *Καταραμένα χορήματα*, οἱ ἥρωες εἶναι ἓνα ζευγάρι μικροαστῶν, ὁ ὑπάλληλός τους καὶ δυὸ ἀγορῶσχοι φίλοι τους. Ὅλοι μοιροζώνονται τὴν ἴδια ἄθλια ζωὴ ἀλλὰ ὅταν βρεθῆι ἀνάμεσά τους ὁ πλούσιος θεῖος ποῦ ὅλοι θὰ θελήσουν νὰ ληστεύουν, δὲν θὰ μπορέσουν νὰ μοιραστοῦν τὰ χορήματα: ἀλληλοσκοτώνονται σὲ ἓνα παράλογο κινήγι ἀτομικοῦ πλουτισμοῦ.

Στὸ *Ρεζάν Παντοβανί*, οἱ ἥρωες εἶναι μεγαλοαστοὶ (ἓνας μεγαλοεπιχειρηματίας, ἓνας ὑπουργός, ὁ δῆμαρχος...). Ἐδῶ, ὁ πλούτος εἶναι δεδομένος καὶ ἡ ληστεία θεσμοποιημένη: ρυθμίζεται ἀπὸ κανόνες καὶ νόμους, γραφοὺς καὶ ἄγραφους (μῆπως δὲ λήστεψαν ὅλοι τους «νόμιμα» τὸ δημόσιον μὲ τὴν κατασκευή τοῦ δρόμου ποῦ θὰ ἐγκαινιάσουν αὐριο σὲ μιὰ σεμνὴ τελετῇ). Ἐπομένως, δὲν χρειάζεται νὰ ἀλληλοσπαραχτοῦν. Μόνον ποῦ οἱ κανόνες πρέπει νὰ τηροῦνται. Ἡ *Ρεζάν* ἔσπασε τὸ «τυπικὸ» τοῦ κύκλου τῆς. Γι' αὐτὸ εἶναι ἔνοχη. Γι' αὐτὸ τὴ σκοτώνουν καὶ τὴ θάβουν στὴν ἄσφαλλον τοῦ δρόμου.

Ἄν ὁ Ἄρκαν στὴν πρώτη ταινία καταγγέλλει τὴ διαφθορὰ τῶν ἀτομικῶν συνειδήσεων ἀπὸ τὴν «ἰδεολογία» τοῦ καπιταλισμοῦ, στὴ δεύτερη καταγγέλλει τὴ διαφθορὰ σὰν θεσιὸν στὰ καπιταλιστικὰ κράτη. Ἄλλὰ τὸ θέμα τῆς πρώτης ταινίας μπαίνει καὶ ἐδῶ, ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα (ἀπὸ τὴν «πόρτα ὑψηροῦς» — στὴν κυριολεξία). Ὅταν ὁ φακὸς κατεβαίνει ἀπὸ τὸ πάνω πάτωμα ὅπου εἶναι μαζεμένοι οἱ καλεσμένοι τοῦ Παντοβανί, στὸ κάτω πάτωμα ὅπου βρίσκεται τὸ υπηρετικὸ προσωπικόν, τονίζονται ταυτόχρονα δυὸ στοιχεῖα: ἡ ταξικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ ἡ ἰδεολογικὴ ταύτιση ἀπὸ τὴν ἄλλη (ἡ συμπεριφορὰ τῶν ὑψηρῶν εἶναι δια-

φορετικὴ ἀπὸ τῶν ἀφεντικῶν τους ἀλλὰ ἔχει τὸ ἴδιο περιεχόμενο — οἱ ὑψηρέτες ἐκστασιαζοῦντο ὅπως καὶ τὰ ἀφεντικὰ τους στὸ ἄκουσμα τῆς ἄριας ἀλλὰ τὴν ἀκοῖν ὄρθιοι στὸ διάδρομον καὶ ὄχι ξαπλωμένοι στὶς ἀναπαυτικὰ πολυθρόνες...). Ἄλλωστε αὐτοὶ οἱ ὑψηρέτες εἶναι καὶ «μπράβοι» τῶν ἀφεντικῶν τους. Ἐκτελοῦν ἐν ψυχρῷ τὶς ἐγκληματικὰς ἀποφάσεις ποῦ παίρνουν ἐν ψυχρῷ τὰ ἀφεντικὰ.

Στὸ *Ρεζάν Παντοβανί* μπαίνει καὶ ἓνας ἄλλος κόσμος: μιὰ ομάδα ἀκτιβιστῶν ἐτοιμάζεται νὰ δράσει στὰ ἐγκαινία τοῦ δρόμου καὶ βλέπουμε μιὰ ἄγρια ἐπιδρομὴ τῆς ἀστυνομίας στὸ κρουσφίγητό τους. Ὁ Ἄρκαν ἀντιμετωπίζει με συμπάθεια αὐτὴ τὴν ομάδα. Με συμπάθεια ἀλλὰ χωρὶς συμμετοχὴ, χωρὶς πίστη. Με τὸν ὑπόλοιπον κόσμον τῆς ταινίας εἶναι ποῦ ἔχει συμμετοχὴ. Σ' αὐτὸν βλέπει τὸ σημερινὸν παραμορφωμένον πρόσωπον τοῦ Κανναδά. Ἀπέναντι σ' αὐτὸν ἐκδηλώνεται τὸ μίγμα ἀγάπης-ἀποτροφῆς γιὰ τὸ ὅποιο μιλήσαμε στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ ὅποιο γεννάει τὸ ἰδιορρυθμικὸ «παγωμένον» στυλ τῆς ταινίας. Ἡ ἀγάπη-ἀποτροφὴ στρέφεται περισσότερον ἀκόμα πρὸς τὴν ἴδια τὴ *Ρεζάν* καὶ καθρεφτίζεται ἔντονα στὶς δυὸ βασικὰς σκηνές τῆς (ποῦ εἶναι καὶ ἀπὸ τὶς πιὸ θαυμαστὰς σκηνές τῆς ταινίας): ὅταν ἡ *Ρεζάν* εἶναι στὸν κῆπο μετὸν ἀπεσταλμένον τοῦ Παντοβανί καὶ παζαρεύει μαζί του τὴν ἐπανεκτίμησιν τῆς στὸν «κύκλον», με ὄρους ἀκριβῶς τοῦ κύκλου, ὁ Ἄρκαν τὴν ἀφήνει νὰ παίξει δραματικὰ καὶ γνήσια τὸ ρόλον τῆς. Δὲν ἐπεμβαίνει κριτικὰ ἐπάνω τῆς. Ὅμως, δὲν ἀφήνει τὸ φακὸν νὰ τὴν παρακολουθεῖ στοὺς νευρικοὺς βηματισμούς τῆς, με ἀποτέλεσμα ἡ *Ρεζάν* νὰ βρισκεται πότε μέσα καὶ πότε ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο (ἐνῶ ὁ Ντεζολνιέ, τὸ μὴ-δραματικὸν πρόσωπον τῆς σκηνῆς ἔχει συνέχεια τῆ θέσῃ του μέσα στὸ κάδρο). Ἀντίθετα, ὅταν πρὸς τὸ τέλος τῆς ταινίας, ἡ *Ρεζάν* ἔχει καταλάβει ὅτι θὰ τὴ σκοτώσουν καὶ ὀπισθοχωρεῖ παραμιλώντας, ὁ Ἄρκαν δὲν τὴν ἀφήνει νὰ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸ θεατῆ, ἀλλὰ βάζει τὸ φακὸν νὰ τὴν ἀκολουθεῖ στὴν ὑποχώρησίν τῆς, ἀναιρώντας τὸ δραματικὸν τῆς ἐφέφῃ χωρὶς νὰ τὸ πλαστογραφεῖ.

Οπισθοποτε, οι ικανότητες του Ντενίς Άρκάν είχαν εκδηλωθεί ήδη στα *Καταμαμένα χέρια*. Άρκαι νά θυμηθούμε το λεπτό και εύρηματικό παιχνίδι της ανάιφσης του περιεχόμενου των πλάνων ή το μεγάλο πλάνο σεκάνς στην αρχή τής ταινίας όπου, με ακίνητη τή μηχανή, μάς δίνονται με πληρότητα και σαφήνεια όλες οι πληροφορίες για τέσσερα κεντρικά πρόσωπα και τις σχέσεις ανάμεσά τους. Ή, ακόμα, τήν αλυσμόνητη διαδρομή το βράδυ με αυτοκίνητο μέσα από το κοιμισμένο χωριό πρὸς το σπίτι του θείου Άρθούρου. Δέν ύπάρχει όμως αμφιβολία ότι το προσωπικό του στυλ ολοκληρώνεται πιά στο *Ρεζάν Παντοβανί*. Ένα στυλ που παράγεται μέσα από μιὰ συνειδητή ἐπιλογή στιγμών, αποσπασμάτων μιὰς πραγματικότητας και τή δημιουργική σύνθεσή τους σέ μιὰ ἄλλη (φιλική) πραγματικότητα που ἡ σχέση τής με τήν αρχική δέν είναι γραμμική. Έτσι, μιλώντας για το *Ρεζάν Παντοβανί*, δέν θά ήταν ἴσως πολύ τολμηρό νά το χαρακτηρίσουμε ντοκυμανταίρ πάνω στην ἀνθρώπινη συμπεριφορά. Ο Άρκάν δουλεύει ἐδώ με χειρονομίες, βλέμματα, αποχρώσεις φωνῶν... στοιχεία ἀπό τά ὁποία συντίθεται ἡ ὄλη καθημερινή συμπεριφορά ἀνθρώπων ἐνός χώρου που γνωρίζει. (Ο ἴδιος παραδέχεται ότι διάλεξε το σκηνοθέτη Ζαν-Πιέρ Λεφέμπρ για τὸ ρόλο του γραμματέα του ὑπουργοῦ, ἐπειδή «ὄλοι ἡμεῖς εἴμαστε σάν τοὺς ἡρώες

αὐτῆς τῆς ταινίας, ἔστω ἰν δέν εἴμαστε τόσο μεγάλη καθάρματα».) Βλέποντας ἔτσι τήν ταινία, μπορούμε νά δεχτοῦμε τὸν χαρακτηρισμό που ἔδωσε ὁ ἴδιος για τὸν ἑαυτό του — «ἐθνολόγος» — σάν ὄχι και τόσο ὑπεβολικό. Ὅσο για τὸ «ἀπελπισμένος», αὐτὸ σίγουρα προέρχεται ἀπὸ τήν (ὀμολογημένη) ἀπώλεια τῆς πίστης του στὸν ἐφαρμοσμένο μαρξισμό — πράγμα που ἔτισης ἀντανακλάται στὸ *Ρεζάν Παντοβανί* με τήν παθητικὴ ἀποδοχὴ τῆς παντοδυναμίας τῆς ἄρχουσας τάξης.

Μπάμπης Κολώνιας

Υ.Γ. Φέτος παίχτηκε στὴν Ἀθήνα μιὰ ἀκόμα γαλλοκαναδέζικη ταινία: τὸ *Καμουράσκα* τοῦ Κλωντ Ζυτρά, μεταφορὰ στὸν κινηματογράφο ἐνός μυστοροήματος που διαδραματίζεται στὸν παλιὸ Καναδά τῶν μεγαλοτσιφλικῶδων και τῆς ἀνερχόμενης (με τὶς πλάτες τῶν Η.Π.Α. πάντα) αστικής τάξης. Δυστυχῶς, ὁ Ζυτρά δέν δίνει με τήν ταινία του πρὸς μιὰ ἀφήγηση τῆς (αισθηματικῆς κυρίως) ζωῆς τῆς ἡρωίδας, ἀφήγηση που, παρὰ τὴν παρουσία καλῶν ἠθοποιῶν, δέν καταφέρει νά μὴ γίνει τελικά ἀφόρητα πληκτικὴ. Παρᾶλληλα, ἡ θανατοῖσα δουλειά που ἔχει γίνει πάνω στὰ γτεκόρ, τὰ κοστοῖμα και (κυρίως) στὸ φωτισμό, δέν ἀναδεικνύεται, και ἡ λειτουργία ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων περιορίζεται στὴ παραγωγή ἐνός λεπτοῦ νοσταλγικοῦ «ἀρώματος» ἐποχῆς.



**Ρεζάν Παντοβανί**  
(Rejeanne Padovani)

Παράφραση — Στακ-Μοντρεάλ (1972) Σκηνοθεσία — Ντενίς Άρκαι, Σενάριο: Ζακ Μτενοία, Ντ. Άρκαι, Πιερ Ζαν Λεφέμπρ (Ρεζάν), Ζαν Λοζάνες (Βενουά Παντοβανί), Ροζέ Χαμπτελ (Ντεζοζιέ), Ζαν-Πιέρ Λεφέμπρ (Γραμματέας), Πιέρ Φιγού (Ντομινίκ), Φρανσουά Κοζι (Έζαυ)

# Βίβλιες και μιά νύχτες

(Il fiore delli mille e una notti)

Σενάριο, σκηνοθεσία:

Πιέρ-Πάολο Παζολίνι.

Φωτογραφία: Γκιουζέπε

Φουζολίνι, Μουσαϊκή: Έ-

νριο Μορικόνε. Κοστού-

μια: Ντανίλο Ντονάτι.

Παίζουν: Νινέτο Νταβό-

λι, Φράνκο Τσίτι, Ίνές

Πελεγρίνι, Τέσσα Μπουσέ.

Διάρκεια: 130'



Το τρίτο μέρος της τριλογίας του Παζολίνι είναι σχεδιασμένο πάνω στο μοτίβο της «περιπλάνησης»: τόσο στο επίπεδο της κεντρικής Ιστορίας όσο και σε κείνο των πολιτιστικών στοιχείων που διατρέχουν την ταινία: στοιχεία αφρικανικά, αραβικά, χριστιανικά. Στην περιπλάνηση του νεαρού Νουρεντίν (κεντρική ιστορία για την άνευρη της γυναίκας που τον μύησε στον έρωτα) παρεμβάλλονται μιά σειρά από άλλες ιστορίες που λειτουργούν στο επίπεδο του μύθου ή σαν απλούστερη παράθεση πολιτιστικών στοιχείων. Οι παρεμβολές αυτές γίνονται δυο φορές: την πρώτη από την ίδια τη Τζουμουρούντ στο πλαίσιο της έρωτικής μύησης του Νουρεντίν και τη δεύτερη ενώ πλησιάζει να τελειώσει η περιπλάνηση στην κεντρική ιστορία της ταινίας — όποτε και οι «ιστορίες» κλείνουν τον «άλλο» κύκλο.

Η κεντρική ιστορία της ταινίας (ιστορία του Νουρεντίν και της Τζουμουρούντ) είναι ένα παραμύθι. Όχι επειδή υπάρχουν σ' αυτήν γεγονότα που δε θα μπορούσαν να εξηγηθούν με την κοινή λογική: με την εξαίρεση της συνάντησης του Νουρεντίν μ' ένα lionτάρι (μοτίβο που δηλώνει ξεκάθαρα ότι βρισκόμαστε στο χώρο του παραμυθιού και της μυθικής «διάσωσης»<sup>1)</sup>) που τον οδηγεί στην πόλη όπου βρίσκεται η Έξουσία κάτω από την άμφιση του άντρα - βασιλιά, δηλ ή

ιστορία λειτουργεί στο χώρο της πιθανοφάνειας. Το στοιχείο του παραμυθιού βρίσκεται όμως στην υπόθεση της δυνατότητας μιας μητριαρχικής «ανάδυσης», στοιχείο που δεσπόζει χωρίς ανάιρεση (μέσα στη συγκεκριμένη ιστορία) και οδηγεί στη «διάσωση» του ήρωα — στοιχείο υποθετικό/ ανιστορικό.

## Οί Μητέρες

Η ιδέα μιας μητριαρχικής επέμβασης διατρέχει όλη την ταινία του Παζολίνι: Η Τζουμουρούντ ξεγελάει τον αφέντη που την έχει φυλακίσει κλέβοντάς την από το Νουρεντίν. Στο κρυσφύγετο των ληστών όπου οδηγείται στη συνέχεια, «κοιμίζει μητρικά τον πατριάρχη τους και το σκάει. Ντυμένη αντρικά, φτάνει στην Πόλη - Βασίλειο και οικειοποιείται με πλάγιο τρόπο (μεταμφίση) τη θέση του άρχοντα (εισβολή της Μητέρας) κάτω από την άμφιση του Πατέρα/ σημαίνουν μάσκας και ύφαρπαγής της Έξουσίας με τέχνασμα). Οικειοποίηση επισφαλής που βασίζεται στη διαφύλαξη του μυστικού από τις γυναίκες. Οί Γυναίκες βοηθούν στην ολοκλήρωση του σχεδίου που επιβάλλει ή «περιπέτεια»: την ένωση της Τζουμουρούντ (Βασιλιά - Βασίλισσας) με τον Νουρεντίν. Τρεις φορές<sup>2)</sup>, στοιχεία μητριαρχικά θα κρατήσουν το Νουρεντίν σε σταθερή πορεία προς αυτό το σκοπό εξορκίζοντας τον κίνδυνο που συνεπάγεται ή «περιπλάνησή» του.

1. Το lionτάρι — σύμβολο πατριαρχικό — εδώ θα πρέπει να αντιμετωπιστεί διαφορετικά. Παραμερίζοντας τον πρώτο συμβολισμό, θα πρέπει να το δούμε ως ζωικό στοιχείο στη γραμμική μιάς «παραμυθένιας» ιστορίας που διέπεται από την ήδονιστική άρχη.

2. α) Η γυναίκα που θα μάθει του Νουρεντίν από την αγορά και θα του αποκαλύψει τον τρόπο να ξευθερώσει την Τζουμουρούντ,

β) οι τρεις γυναίκες που θα τον τραβήξουν στον πύργο μέσα σε ένα καλάθι και

γ) οι τρεις αδελφές που θα διασκεδάσουν μαζί του και θα διαβάσουν τον δεύτερο κύκλο ιστοριών.

— συναντήσεις τονισμένες όλες στην ελευθερία από επιβολές έρωτική συναλλαγής.

Παράλληλα, στην ταινία έπισημαίνεται μιὰ ἀνεπάρκεια, ἀναφορικά με τὸ πρόσωπο ἄντρας - ἐξουσία<sup>1</sup>. Ἀπειλητικές δυνάμεις στὴν ὑποθετική μητριαρχική «ἀνάδυσση»: ὁ Ληστής (στοιχείο ἀκμαῖο λοῦμπεν - προλεταριακὸ) καὶ ὁ χριστιανὸς μισθοφόρος Μπαρσοῦμ (ἀναφορά στὴ διείσδυση τῶν δυτικῶν πολιτιστικῶν στοιχείων). Τὰ δύο αὐτὰ στοιχεία / πρόσωπα ἀπειλοῦν τὴν «ἀπελευθέρωση» τῆς Τζουμουρουὶν καὶ τὴ δυνατότητα νὰ ὀρίξει τὸν ἑαυτὸ της. Τιμωρώντας τους μετὸ σταυρικὸ θάνατο ὡστόσο, ἀρχίζει νὰ διαγράφει τὸ τρίγωνο τῆς Σταύρωσης (σημαῖνον χριστιανισμοῦ), ὅπου ἡ κεντρικὴ θέση του ἐπιζητεῖ τὸν Ἀθῶο.

### Τὸ σύστημα τῶν ἱστοριῶν

Ἡ δευτέρα «περιπλάνηση», διατρέχει παράλληλα τὸν κεντρικὸ κορμὸ τῆς ἀφήγησης, μέσα ἀπὸ τὸ σύστημα τῶν «ἱστοριῶν» ποὺ παρεμβάλλονται στὴν περιπλάνηση τοῦ Νουρεντίν. Ἡ πρώτη παρεμβολὴ γίνεται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Τζουμουρουὶν καὶ περιλαμβάνει στοιχεῖα ἀφρικανικά - ἀραβικά. Εἶναι οἱ ἱστορίες τοῦ ἀραβικοῦ καραβανιοῦ καὶ οἱ «συναντήσεις» του μετὰ ἀφρικανικά «πρόσωπα». Τὸ σύστημα τῶν ἱστοριῶν ἀρχίζει μετὰ τὴν εἰκόνα μιᾶς «γεμνῆς φυσικῆς ὁμορφιάς». Εἶναι ἡ ἴδια «φυσικὴ γυμνότητα» στὸ σμίξιμο τοῦ Μπεραμὲ καὶ τῆς Τζιάντα, σμίξιμο ἀπὸ τὸ ὁποῖο λείπει ὁ Λόγος ἢ κατέχει τὴν ὑποτιποδέστερη θέση. Ἀντίθετα ὁ Λόγος ὑποκαθιστᾷ τὴν ἀνικανότητα καὶ τὴ νοσταλγία γιὰ τὴ Φύση, στὸ γερασμένο ζευγάρι τῶν ἀφεντικῶν τοῦ ἀραβικοῦ καραβανιοῦ ποὺ παρατηροῦν τὴν ἐρωτικὴ πρᾶξη τῶν νέων. Ἀξιοποίηση τοῦ ἐντεχνίου τοῦ Λόγου στὸ πρόσωπο τοῦ Ποιητῆ καὶ στὴ συνάντησή του μετὰ τοὺς τρεῖς ἀφρικανικοὺς. Συγχρόνως ἐκφορτίζεται καὶ ἡ νοσταλγία τοῦ Παζόλινι - Ποιητῆ γιὰ τὴν ὀλοπέλα φυσικὴ προσέγγιση ποὺ οὗτοι συνιέναι θὰ ἐπικαλεσθεῖ ἀπὸ ἀλλεπάλληλα πολιτιστικὰ στρώματα. Ἦδη ἡ πρωτογενὴς «ἀφρικανικὴ κληρονομιά» πολιορκεῖται ἀπὸ μιὰ προηγμένη παράδοση ποὺ γερθεῖν τὴν ἔκφραση στὸ Λόγο καὶ οὖν ἐντεχνίαν ἀνάδουση «αἰσθημάτων».

### Στοιχεῖα πρὸ καὶ μετὰ-χριστιανικά

Στὴ δευτέρα παρεμβολὴ ἱστοριῶν, ὁ Λόγος καθορίζεται πάνω στὸ Χριστιανισμὸ καὶ τὴν «παραίτηση», ποὺ μετὰ τὴ σειρά τῆς ἐπιβάλλεται ὡς ὅτι σὺν κυριαρχία Λόγου. Πρόκειται γιὰ ἱστορίες ἀλληλοκαθοριζόμενες, τόσο στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθολογίας ὅσο καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς ὀλοκλήρωσης ἐνὸς νοήματος. Στὴν ἀρχὴ τους βρίσκεται μιὰ παραίτηση «ἀκατανόητη» - στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθολογίας ἢ μαύρη βασίλισσα Ντουνιά ἐκφράζει μιὰ καθλωτικὴ κατάσταση. Ἡ συνέχεια τῆς βρίσκεται στὸ πρόσωπο τῆς Μπουντούρ, στὴν ἱστορία τοῦ Ἀτσιὺ καὶ τῆς Ἀτσιόσας ποὺ περιέχεται στὴν πρώτη. Ὁ Ἀτσιὺ δέχεται στὴ μαγικὴ ἄλυσίδα ὅταν συναντᾷ τὴ Μπουντούρ· ἡ Ἀτσιόσα μεταφράζει σὲ Λόγο τὰ ἀκατανόητα βουβὰ νοήματα ποὺ κάνει ἡ Μπουντούρ στὸν Ἀτσιὺ καὶ ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν τὴν ἐρωτικὴ ἔνωση τους. Ἐνας ἐρμηνευτικὸς ἐρωτικὸς διάλογος ἀποκαθίσταται ἀνάμεσα στὴ Μπουντούρ (πρόσωπο ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὰ ἀπροσδιόριστα ὄνειρα - νοήματα/αἰνίγματα ποὺ πρέσει νὰ λυθοῦν) καὶ στὴν Ἀτσιόσα (ἐντονη ἢ χριστιανικὴ παράδοση - χρησιμοποίηση τοῦ Λόγου καὶ τῆς ἐρμηνείας τοῦ νοήματος μ' αὐτὸν), ποὺ πεθαίνει / «παραίτεται» ὅταν ἐπιταγχάνεται ἡ ἔνωση τοῦ Ἀτσιὺ καὶ τῆς Μπουντούρ.

Ἄν στὸ πρῶτο σύστημα ἱστοριῶν ὑπῆρχε ἡ ἀντιπαράθεση ἀμεταμφίεστη Φύση/Λόγος ἡδονιστικὸς, στὸ δεύτερο σύστημα εἶναι τραυματικὴ Φύση/Λόγος παραίτησης· καὶ ἡ σύγκρουση μέσα ἀπὸ τὴν ἔκφρασή της στὴν ἐρωτικὴ ἄλυσίδα, εἶναι ἡ σύγκρουση δυῶν πολιτιστικῶν κωδικῶν στὸ ἱστορικὸ τους ξεδίπλωμα. Μέσω τῆς Μπουντούρ, ὁ Ἀτσιὺ περνᾷ στὴν «ὑπηρεσία» μιᾶς ὀρισμένης κοινότητας (γάμος καὶ τεκνοποίηση). Ἄλλὰ ἡ ἱστορία τῆς πορείας τῶν πολιτιστικῶν κωδικῶν συνεχίζεται μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴ Μπουντούρ, τὴ συνέχεια τοῦ Λόγου καὶ τὸν εἰδουχισμό. Ὁ «διάλογος» ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα / φωνεῖς (Μπουντούρ - Ἀτσιόσα) λειτουργεῖ ὡς τομὴ προσέγγισης καὶ ἀλληλοκαθορισμοῦ. Ὁ χριστιανικὸς Λόγος ἐπιβάλλεται μέσα ἀπὸ τὴν

3. Ἐξεντελιωμὸς τῶν ἑποφητικῶν ἀγοραστῶν τῆς Τζουμουρουὶν — ὑποκατάσταση τῆς σεξουαλικῆς κυριαρχίας μετὰ τὴν τιμωρία μετὰ τὴν ἀπαγχί της — ἔπνος - θάνατος τοῦ πατριάρχη τῶν ληστών. ἄπουνα βασίλια στὴν Πόλη - Βασιλεία.

παραίτηση / θάνατο της δευτέρας, με την όδυνηρή ευνουχιστική «ἀποκάλυψη» του Ἄτσιζ. Ὁ χώρος καθορίζεται ὡς κυριαρχία τοῦ χριστιανικοῦ Λόγου καὶ ἀπὸ ἄλλα σύμβολα. Τὸ πρόσωπο τῆς μητέρας - Παρθένου, τὰ ἀπλωμένα σὲ σχῆμα σταυροῦ ρούχα ποῦ πάνω τους σφραγίζεται ὁ Ἄτσιζ. Τὸ σταυρικό τρίγωνο (Λησιτῆς, χριστιανὸς μισοθόφρος) ὁλοκληρώνεται μετὸν Ἄθωο στὴν κεντρικὴ θέση.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ πορεία τῆς ταινίας στοὺς πολιτιστικούς κώδικες σταματᾷ μετὴν ἐδραίωση τοῦ χριστιανικοῦ λόγου, ὡς Λόγου παραίτησης / ευνουχισμοῦ πάνω στοὺς σεξουαλικούς κώδικες. Συγχρόνως καὶ τὰ ὄρια τοῦ καὶ τῆ δημιουργία ἐνὸς ἄλλου σχήματος στασιμότητας. Ἡ «μαγικὴ» ἱστορία συνεχίζεται μετὸ πέρασμα τῆς περγαμνῆς τῆς Ντουνιά ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ευνουχισμένου φορέα τοῦ Λόγου τῆς Παραίτησης στὰ χέρια ἐνὸς ἄλλου. Τὰ δεδομένα (ἱστορίες τῆς Ντουνιά, τοῦ Ἄτσιζ, τῶν δυὸ τεχνιτῶν) συγκεντρώνονται. Τὸ ψηφιδωτὸ σχηματίζεται καὶ ἡ Ἱστορία μπορεῖ νὰ «διαβαστεῖ». Ὁ κύκλος τῶν προσώπων κλείνει, τὸ μαῦρο (Ντουνιά, Μπουντοῦ) θὰ συναντηθεῖ μετὸ λευκὸ (Ἄτσισα, Ἄτσιζ, Τάτζυ), τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο πρόσωπο θὰ «ἐνωθοῦν».



4. Τὸ κομμάτι αὐτὸ — ποῦ εἶχε ἀφαιρεθεῖ στὴν κόπια τῆς ταινίας ποῦ εἶδαμε ἐδῶ — παρεμβάλλεται στὴν ἱστορία τοῦ δευτέρου τεχνιτῆ ἀπὸ τὸ σημεῖο ποῦ ναυαγεῖ στὸ δεύτερο νησί μέχρι ποῦ τὸν βροῖσκει τὸ πλοῖο τοῦ πατέρα του. Ἀναφέρεται στὴ συνάντησή του μετὴν ἕνα ἀγόρι σὲ μιὰ κρύπτη, τὴ σύντομη «συμβίωση» τους καὶ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ νέου σύμφωνο μετὴν μιὰ «προφητεία». Ὁ θάνατος, παρ' ὅλο ποῦ στὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα δείχνεται ὡς «πραγματικός», ἐντάσσεται φυσικά στὸ σεξουαλικὸ συμβολισμό.

#### *Οἱ ἱστορίες τῶν τεχνιτῶν / Ἡ Κρύπτη*

Οἱ ἱστορίες τῶν δυὸ τεχνιτῶν, ποῦ παρεμβάλλονται στὸν προηγούμενο κύκλο, εἶναι ἀφηγησικές μετὴν κοινὰ χαρακτηριστικά· στὴν οὐσία ἡ μιὰ ἐγγράφει τὴν ἄλλη, μιὰ διπλοεγγραφή τοῦ ἴδιου πράγματος. Παρουσιάζουν τὴν τυπικὴ θεματικὴ ἀνάπτυξη τῶν ἱστοριῶν μύησης:



τὸ ταξίδι, τὴ συνάντηση μετὴν μιὰ κατάσταση πραγμάτων, τὴ συνειδητοποίησή τους. Στὴν πρώτη ἕνας ξένος ποῦ ἔχει ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντά του, συναντᾷ μέσα σὲ μιὰ ὑπόγεια κρύπτη μιὰ γυναίκα ποῦ ἔχει μέσα τῆς τὸ «δαίμονα». Στὴν προσπάθειά να τὴν πάρει ἀπὸ τὴν κυριαρχία τοῦ γίνεται ἀφορμὴ τοῦ θανάτου τῆς καὶ ὁ ἴδιος ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ «δαίμονα» ποῦ τοῦ ἀποκαλύπτει τὴ ζωώδη φύση του. Στὴ δεύτερη, ἕνας νέος ποῦ ἔχει βρεθεῖ ναυαγὸς σὲ ἕνα νησί γίνεται ὁ φορέας τοῦ «θανάτου» ἐνὸς παιδιοῦ ποῦ τὸ ἔχουν πᾶει οἱ δικοὶ του σὲ μιὰ κρύπτη γιὰ νὰ τὸ προφυλάξουν.<sup>4</sup> Καὶ στὶς δυὸ ἱστορίες ὑπάρχει αὐτὸ ποῦ οἱ ὅπαδοι τῆς μεταφυσικῆς ὀνομάζουν συνάντηση μετὸ «πεπορωμένο». Μόνον ποῦ στὸν Παζολίνι τὸ πεπορωμένο αὐτὸ ἐγγράφεται στὴν ἀλυσίδα τοῦ σεξουαλικοῦ κώδικα (ἐτεροσεξουαλικὸν στὴν πρώτη, ὁμοσεξουαλικὸν στὴν δεύτερη ἱστορία), ξεφεύγοντας κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τὸ σκοπέλο τῆς μεταφυσικῆς «ἀνάγνωσης». Αὐτὸ ὅμως δὲ σημαίνει ὅτι ἐξουδετερώνεται αὐτόματα καὶ ὁ κίνδυνος νὰ πέσει κανεὶς στὴ «μεταφυσικὴ τοῦ σέξ». Στὶς ἱστορίες τῶν τεχνιτῶν, ἡ φαλλλικὴ ἐπιθετικότητα ἐκφέρεται διπλᾶ στὴν εἰκόνα (φαλλὸς καὶ μαχαίρι).

Συγχρόνως εἶναι ἱστορίες ποῦ συμβαίνουν μέσα σὲ κρύπτες / τόποι φύλαξης ἐνὸς «μυστικοῦ». Οἱ ξένοι εἰσάγονται σ' αὐτὸν τὸ χώρο ἀπογυμνωμένοι — στὴν κυριολεξία ἢ μεταφορικὰ — καὶ δέχονται μιὰ κατάσταση ποῦ ἀποκαλύπτει τίς μυθικὲς διαστάσεις τῆς «κρύπτης». Ἡ ὄλη εἰσβολὴ προβάλλει κάποιο «φύλακα» — στὴν πρώτη περίπτωση ὁ δαίμονας, στὴν δεύτερη ὁ πατέ-

ρας του άγοριού — τονίζοντας έτσι το θέμα της «ιδιοκτησίας». Η κρύπτη λοιπόν προτείνεται να διαβαστεί, μέσα από το θεματικό μοτίβο της μύησης, ως χώρος όπου αναπαράγεται η ιδεολογία, αναφορά άπληστη διπλή σκηνή (πολιτική - σεξουαλική).

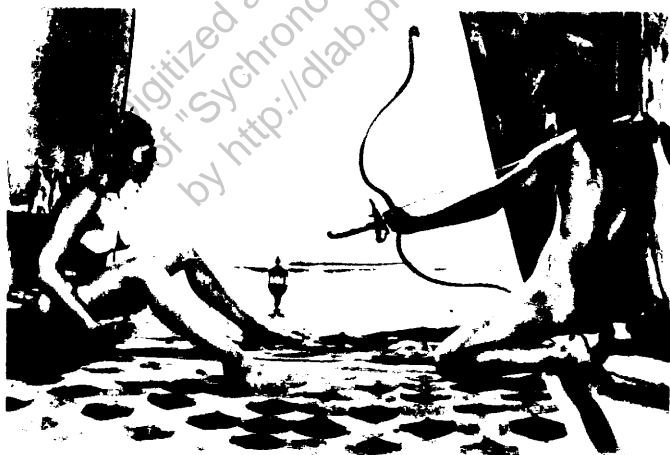
### Ήδονιστική άρχη και Ίστορία

Τόν κεντρικό κορμό της ταινίας φαίνεται να διαπερνάει μιá μεγάλη παράλειψη: τó πρόσωπο του Πατέρα. Η μύηση του Νουρεντίν γίνεται σε έναν τεράστιο κήπο των Μητέρων, όπου ο βασιλιάς είναι Βασίλισσα. Τα σημαίνοντα δηλαδή της πατριαρχικής εξουσίας παραμένουν αλλά μόνο σαν μάσκα. Οί Πατέρες βροίζονται άλλου, πέρα από την ήδονιστική άρχη που επιτρέπει τó φιλικό αίσιο τέλος. Οί κίνδυνοι παραμονεύουν στο «σύστημα των Ιστοριών», στην άλυσιδα των πολιτιστικών κωδίκων. Ο Νουρεντίν αποδίδεται στις Μητέρες άφου ήδη έχει εύνουχιστεί. Ο Αταίζ, άφου οί δυο τεχνίτες έχουν περάσει από την «κρύπτη», Αταίζ, τεχνίτες/ή άλλη διάσταση του Νουρεντίν που πραγματώνεται μέσα στην Ίστορία και στο Άσυνείδητο.

Η Ίστορία δέν είναι άποΐσα από τόν κεντρικό κορμό της ταινίας. Είναι ή διεύδυση του ξένου

πολιτιστικού στοιχείου, που εκφράζεται βασικά με την παρουσία του χριστιανού μισθοφόρου Μπαρσούμ. Με τó πρόσωπο αυτό — που άπωθείτα συστηματικά από την άλυσιδα του Πόθου — μπαίνει σε κίνηση ή «περιπέτεια» (περιπέτεια των πολιτιστικών κωδίκων, των κωδίκων του σέξ), από τη στιγμή που τó κέντημα της Τζουμουρούντ (κέντημα/σημαίνον και μιás πολιτιστικής κληρονομιάς) περάσει στα χέρια του μέσα από τά χέρια του άπραγου Νουρεντίν — σκηνή που άναδίνει την αίσθηση ενός επικείμενου βιασμού, την άπόδοση του αντίκειμένου στους νόμους της Ίστορίας. Ένω ή μουσική που εισβάλλει — χαρακτηριστικά ξένο στοιχείο στο περιβάλλον της εικόνας — είναι μιá έποπτεία δυτικής κουλτούρας, στην όποία άνήκει και μέσα από την όποία εκφράζεται ó σκηνοθέτης. Ένας λεπτότατος συσχετισμός με τόν χριστιανικό κώδικα ύπάρχει τέλος σε μιá σκηνή που κυριαρχείται από τόν ήδονιστικό Λόγο: στη σκηνή που οί τρεις γυναίκες «πειποιοΐνται» τó σΐμα του Νουρεντίν και που, εικονιστικά, άνακαλεί τις Μυροφόρες της χριστιανικής παράδοσης.

\* Άλκης Λελοΐδης



## Σάρκα

(Flesh)

Παραγωγή: Άντυ Γουόργολ. Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Πάολ Μορισσέν. Παιζουν: Τζο Νταλεσσάντρο, Τζέραλντιν Σμιθ, Τζων Κρίστιαν, Μωρίς Μπραντέλ, Τζέρι Μίλερ, Κάντυ Ντάολινγκ, Τζάκι Κέρτις, Λούις Γουάιλτον, Πάττυ ντ' Άρμπανβίλ.

Α'. Άν ξεπεράσουμε τὸ σὸκ πὸν προκαλεῖ ἡ (ἔντονη) παρουσία μέσα στὴν ταινία διάφορων ἀνοικειων στοιχείων, ὅπως τὸ ἐπάγγελμα πὸν ἔξασκεῖ ὁ ἥρωας (πορνεία), ἡ φύση τῶν ἔκτακτων ἀναγκῶν στὶς ὁποῖες καλεῖται νὰ ἀνταποκριθεῖ (ἔκτρωση τῆς ἐρωμένης τῆς συζύγου του), κλπ., εὐκόλα διαπιστώνουμε ὅτι στὴ *Σάρκα* δεσπάζουν τρεῖς παράγοντες: 1) ἡ οἰκογένεια, 2) ἡ πιάτσα καὶ 3) ἡ ρουτίνα, ὁ φαῦλος κύκλος τῆς καθημερινότητος.

1) Ἡ οἰκογένεια. Ὁ ἥρωας εἶναι παντρεμένος καὶ ἔχει ἓνα παιδί. Μαζί τους βρίσκεται μόνο λίγη ὥρα τὸ πρωὶ πρὶν φύγει γιὰ τὴ δουλειά του καὶ λίγη ὥρα τὸ βράδυ πρὶν κοιμηθεῖ ἔξαντλημένος. Ὅλο τὸ ὑπόλοιπο εἰκοσιτετράωρο, ἡ οἰκογένεια δὲν ἀντιπροσπεύει γι' αὐτὸν παρὰ μόνο μιά σειρά ἀπὸ ὑποχρεώσεις.

2) Ἡ πιάτσα. Εἶναι ὁ καθοριστικός χῶρος στὸν ὁποῖο κινεῖται ὁ ἥρωας. Χῶρος ὅπου βασιλεύει ἡ «ἐλεύθερη» συναλλαγή — καὶ αὐτὸς δὲν ἔχει νὰ ἀνταλλάξει (νὰ «πουλήσει») τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸν ἑαυτό του.

3) Ἡ ρουτίνα. Μέσα σὲ ἓνα εἰκοσιτετράωρο βλέπουμε τὸν ἥρωα νὰ «συναλλάσσεται» μὲ διάφορους πελάτες - ἐργοδότες. Ἡ μορφή πὸν παίρνει ἡ συναλλαγή ποικίλλει κάθε φορὰ, ὅμως τὸ ἀντικειμενὸ τῆς, τὸ περιεχόμενὸ τῆς, εἶναι πάντα τὸ ἴδιο. Ὅπως ἴδια παραμένει καὶ ἡ μὴ-«συμμετοχή» τοῦ ἥρωα στὴ δουλειά του.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἐνῶ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας (τὸ πρωὶ) ἀκοῦμε τὴ γυναῖκα του νὰ τοῦ λέει ὅτι σήμερα *εἰδικὰ* πρέπει νὰ δουλέψει ἐντατικά γιὰτὶ ὑπάρχει μιά ἔκτακτη ἀνάγκη, σὸ τέλος τῆς ταινίας (τὸ βράδυ) τὴν ἀκοῦμε νὰ λέει ὅτι, ἂν καὶ ἐκείνη ἡ συγκεκριμένη ἀνάγκη δὲν ὑπάρχει πιὰ, θὰ πρέπει νὰ δουλέψει *καὶ αἴθρια* ἐντατικά γιὰτὶ ὑπάρχουν τόσες ἄλλες (ἔκτακτες) ἀνάγκες. Δὲν μποροῦμε λοιπὸν εὐκόλα νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ ταινία δὲν περιγράφει ἄπλα καὶ μόνο ἓνα εἰκοσιτετράωρο τοῦ ἥρωα, ἀλλὰ καταγράφει ὅλη τὴ ζωὴ του μέσα ἀπὸ βασικὲς συνιστώσες πὸν τὴν καθορίζουν.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις προσδιορίζουν τὴν κοινωνικο-οἰ-



νομικὴ διάσταση τῆς ταινίας: ἡ *Σάρκα* ἀναφέρεται ἑκατάκτα σὲ μιά συγκεκριμένη κοινωνικὴ δομὴ: τῆς προηγμένης ἀστικῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας. Καὶ δὲν τὴν ἀντιμετωπίζει μέσα ἀπὸ περιθωριακὰ συμπτώματά της (ὅπως ἐπιλόλαια ἔσπευσαν πολλοὶ νὰ παρατηρήσουν), ἀφοῦ ὅπως εἶδαμε δομεῖται γύρω ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ (γενεσιουργὸ) στοιχεῖο αὐτῆς τῆς κοινωνίας: τὴν ἐλεύθερη συναλλαγὴ στὴν πιάτσα. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐνῶ μέσα στὴν ταινία ἐγγράφονται θεμελιώδεις οἰκονομικοὶ νόμοι, ἡ ταινία δὲν ἐπιδιώκει τὴν ἀνάλυσή τους (πράγμα πὸν ὀδήγησε μερικὸς νὰ τὴ χαρακτηρίσουν ἀκόμη καὶ ἀντιδραστικὴ). Κάνει ὅμως ἀποφασιστικὰ βήματα σὲ μὴν ἄλλη κατεύθυνση (πράγμα πὸν μᾶς κάνει νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι εἶναι μιά ταινία ριζοσπαστικὴ, ἂν ὄχι καὶ ἐπαναστατικὴ): μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀντικρίσουμε μιά κατάσταση χωρὶς τοὺς παραμορφωτικούς (τὶς περισσότερες φορὲς) φακούς τῆς τρέχουσας ἠθικῆς, τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς πὸν ὄλοι μᾶς λίγο-πολὺ τὴ βιώνουμε χωρὶς νὰ τὸ συνειδητοποιοῦμε. Δείχνοντάς μας αὐτὸν τὸν ἀπὸκλήρο πὸν δὲν ἔχει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ σῶμα του, τὴ σάρκα του — καὶ πὸν ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὸν προλετάριο, πὸν δὲν ἔχει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐργατικὴ του δύναμη· δείχνοντάς μας τὴν καθημερινὴ του ἐκπόρνευση — ἀπεικό-



νιση σὲ ἓνα ἄλλο επίπεδο τῆς καθημερινῆς ἀλλοτρίωσης μέσα στὴν ἐργασία (γενικό σύμπτωμα τῆς καπιταλιστικῆς διαδικασίας παραγωγῆς)· δείχνοντάς μας τὸ πέος ἐνὸς ἀνθρώπου ποῦ παράγει ἡδονὴ γιὰ ἄλλους — ὅπως τὰ χέρια τοῦ ἐργάτη παράγουν ἀγαθὰ γιὰ ἄλλους — ἢ ταινία μᾶς καλεῖ νὰ ἀρνηθοῦμε τὴν ψεύτικη, πλαστικὴ, ἰδεολογικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ ἀγαθὰ καὶ τὴν ἡδονὴ καὶ νὰ ἀντιταχθοῦμε στὴν ὑποκλοπὴ τῆς ἡδονῆς ἀπὸ τοὺς λίγους κατέχοντες ὅπως ἀντιπασοῦμαστε καὶ στὴν ὑποκλοπὴ τῶν ἀγαθῶν. (Καρὸς εἶναι νὰ πάψουμε νὰ ντροπιάσουμε γιὰ τὴ Σάρκα — καὶ τὴ σάρκα μᾶς. Πονηριανὸς ἐπαναστάτης, δὲν εἶναι ἐπαναστάτης).

Β'. Υπάρχει μιὰ πολὺ διαδεδομένη παρεξήγηση γύρω ἀπὸ τὶς ταινίες τῆς «παρέας» τοῦ Άντε Γουόρφορντ: λέγεται συχνά ὅτι εἶναι (ἢ θέλουν νὰ εἶναι, ἢ θέλουν νὰ φαντοῦν ὅτι εἶναι...) ντοκιμανταίρ. Καὶ φυσικά σὰν ντοκιμανταίρ ἐξοικια μπορεῖ κανένας νὰ τὶς ἀπορρίψει. Στὴν πραγματικότητά ὅμως αὐτῆς οἱ ταινίες δὲν ἔχουν καμιά ομοιότητα μὲ ντοκιμανταίρ, οὔτε μὲ τὴν ψευδοντοκιμαντεριστικὴ μηχανοτροπία ἐνὸς οριαμένου κινηματογράφου: ἀμφισβητοῦν κυνικισμὸν (Ὁ κυνισμὸς τοῦ

μεσονυκτίου, Ζάρια, πόκερ καὶ κάτι ἄλλο...) Τὸ κοινό χαρακτηριστικό μ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο εἶναι μόνον ἡ χρησιμοποίησι φουζικῶν χώρων. Ἐνῶ ἡ βασικὴ διαφορὰ τοὺς βροῖζεται στὴ χρῆσι τῶν ἡθοποιῶν καὶ στὸν τρόπο ποῦ αὐτοὶ ἐντάσσονται μέσα στὸς φουζικοὺς χώρους. Οἱ ἡθοποιοὶ στὶς ταινίες τοῦ «ἐργαστηρίου Γουόρφορντ», παίζουν τοὺς ρόλους τους ὄχι σύμφωνα μὲ πρότυπα, ἀλλὰ ὅπως τοὺς καταλαβαίνουν καὶ τοὺς πιστεύουν, παίζουν δηλαδὴ ἐμπνηντικά. Δὲν σηκώνει ἐδῶ νὰ ποῦμε ὅτι κάποιος παίζει τὸ ρόλο του καλὰ ἢ ἄσχημα, ἀλλὰ μόνον ἐν ἡ ἀποψὶ του γιὰ τὸν «τύπο» ποῦ ἐμπνηνεῖ εἶναι σωστὴ ἢ λαθεμένη. Ὁ Τζὸ Νταλεσάντρο (γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στὴ Σάρκα) δὲν προσπαθεῖ νὰ μᾶς δημιουργήσει τὴν ψευδαίσθησι ὅτι βλέπομε σ' αὐτὸν πραγματικὴ ἀρσενικὴ πόρνη, ἐπιδιώκει μόνον νὰ μᾶς μιλήσει, νὰ μᾶς μεταβιβάσει τὴν ἀποψὶ του γιὰ τὶς ἀρσενικὲς πόρνες\*. Τελικά ἀνάμεσα στὸς «φουζικοὺς χώρους» καὶ τὸ θεατὴ, ὁ ἡθοποιὸς ἔχει τὸ ρόλο τοῦ ἐνδιαιμένου, τοῦ «Ξενιστοῦ», τοῦ ἐμπνηντιῆ.

Ἄν σὲ οὐα εἴπαμε παραπάνω γιὰ τὴ χρῆσι τῶν ἡθοποιῶν, ἀναγνωρίζομα ὀρισμένους γνωστὸς (θεωρητικὰ τοιαύτα) μεθόδους «αποστασιοποίησης», δὲν θὰ τοῦ-

\*Πῶς χαρακτηριστικό εἶναι τὸ παράδειγμα τοῦ Χόλε Γουέντλιν στὴ δευτέρῃ ταινία τῆς τριλογίας τοῦ Μορριερ τοῦ *Trash* (Σκουπίδια). Ἐκεῖ ὁ Γουέντλιν, ποῦ εἶναι ὁ πορνογράφος, παίζει τὸ ρόλο μᾶς γυναικας ποῦ, γιὰ νὰ ποῦε κατὶο ἐπιδομα, παρουσιάζει τὴν ἐγκυνο. Δηλαδή ὁ Γουέντλιν παρουσιάζει τὴ γυναικα τοῦ παρθενοῦ τὴν ἐγκυνο. Το ἀποτέλεσμα εἶναι ἐκπληκτικό. Το φέμα ἢ ἀνατιφασίωσι, καταγγέλλεται διὰ δόξα, ἀπὸ ἀφηνόνας δυνατότητα γιὰ καμιά ψευδαίσθησι τοῦ πιστοῦτος.



πει να παραβλέψουμε και το γεγονός ότι σ' αυτό άκριβώς σκοπεύουν και οι (θελημένες) τεχνικές «ατέλειες» της ταινίας: τὰ σημάδια τῆς ἐργαστηριακῆς ἐπεξεργασίας δὲν ἀποκρύπτονται, τονίζοντας ἔτσι συνέχεια τῆ συγκεκριμένη ὕλική ὑπόσταση τῆς ταινίας καὶ ἐμποδίζοντας τῆ δημιουργία ψευδαίσθησης μιᾶς ὁμαλῆς συνεχοῦς πραγματικότητας ἄλλης ἀπὸ τὴν ὕλική πραγματικότητα τοῦ φιλμ πάνω στο ὁποῖο ἔχουν ἀποτυπωθεῖ ἴχνη φωτὸς καὶ σκιάς.

Μπάμπης Κολώνιας

Υ.Γ. Θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ γνώμη μας γιὰ τὴ *Σάρκα* δὲν καλύπτει ἀπόλυτα καὶ τὶς ἄλλες δύο ταινίες τῆς τριλογίας τῶν Γουὼρχολ-Μορισέυ, *Trash* (*Σκουπίδια*) καὶ *Heat* (*Κάψα*). Ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὁρισμένα ἐπὶ μέρους θετικά στοιχεῖα ποῦ ἔχουν διατηρηθεῖ καὶ στις ἐπόμενες ταινίες, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ πορεία τοῦ Μορισέυ εἶναι πορεία πρὸς τὰ πίσω, πρὸς ἕναν πιὸ παραδοσιακὸ (ἀμερικάνικο) κινηματογράφο καὶ ταυτόχρονα πρὸς μιὰ πιὸ παραδοσιακὴ ἠθική. Ἦδη τὸ *Trash* εἶναι μιὰ ταινία ἐξοργιστικὰ πουριτανική.

## Ὁ Κολασμένος καλόγερος

(Le Moine)

Γαλλία - Ἰταλία - Γερμανία. Σκηνοθεσία: Ἄδωνις Κύρου, Σενάριο: Λουὶ Μπουνιουέλ καὶ Ζάν - Κλώντ Καριέρ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Μ. Λιούις, Μουσική: Ἦνιο Μορικόνε Παιζούν: Φράνκο Νέρο, Ναταλί Ντελόν, Νικόλ Γουίλιαμσον, Ἐλιζαμπὲτ Βίνερ, Νάντια Τίλλερ.

Μεσαιῶνας: ὁ ἄγριος καὶ εἰδωλολακός, ὁ ἔκφυλος καὶ πουριτανικός, ὁ θρησκώληπτος καὶ δεισιδαίμων. Μεσαιῶνας: ἡ κορφώση τῆς σύγκρουσης (ἄρα καὶ τῆς συνύπαρξης) τοῦ Καλοῦ μὲ τὸ Κακό, τοῦ Θεοῦ μὲ τὸ Διάβολο. Ἔτσι τὸν εἶδαν ὅλοι σχεδὸν ὅσοι ἀσχολήθηκαν μαζί του — ἰδιαίτερα μέσα στὴν τέχνη. Ἀγχάλιασαν αὐτὲς τὶς «γοητευτικὲς» (καὶ τόσο ἐκμεταλλεύσιμες δραματικά) ἀντιθέσεις καὶ ἔπεσαν στὴν παγίδα ποῦ κρύβουν τὰ μανιφέιστικά σχήματα (ἢ, στὴν καλύτερη περίπτωση, ἀπέφυγαν τὸ μανιχειομ, ἔξαφανίζοντας ὅμως ταυτόχρονα καὶ ὄλες τὶς ἀντιθέσεις, μέσα σὲ ἕναν λίγο - πολὺ «ἔξωτικό» περιγυρο).

Στὸν *Καλόγερο*, ὄλες οἱ ἀντιθέσεις ποῦ ἀναφέραμε παραπάνω, σχηματοποιοῦνται ἀρχικά στὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ δύο χώρους: τὸ μοναστήρι καὶ τὸν πύργο.

Τὸ μοναστήρι: εἰρηνικό, φωτεινὸ, χλοερὸ, ἀπλωμένο.

Ὁ πύργος: ἐφιαλτικός, σκοτεινὸς, σκαλωμένος σὲ γυμνοὺς βράχους, ἐρμητικὰ κλειστός.

Τὸ «καλὸ» καὶ τὸ «κακό» — τὸ «θεῖο» καὶ τὸ «δαίμονικό» — ἡ «θεία ἐξουσία» καὶ ἡ «κοσμικὴ ἐξουσία».

Ἀνάμεσά τους εἶναι τὸ χωριὸ μὲ τὶς ἀνθρώπινες διαστάσεις του. Τὸ χωριὸ ποῦ ἀναγνωρίζει, σέβεται καὶ φοβάται δύο Κυριοὺς: τὸ Θεὸ καὶ τὸ Δούκα. Σ' αὐτοὺς στηρίζει τὶς ἐλπίδες του. Σὲ ἕναν ἀπ'

αὐτοὺς τοὺς δύο ἀφέντες θὰ πρέπει νὰ βροῦν καταφύγιο καὶ τὰ φτωχὰ κορίτσια τοῦ χωριοῦ (τὰ πιὸ ἀδύναμα καὶ ἀνυπεράσιστα πλάσματα τῆς κοινωνίας ποῦ μᾶς δείχνει ἡ ταινία): γιὰ νὰ μὴν πεθάνουν ἀπὸ τὴν πείνα, οἱ γονεῖς τους δὲν βλέπουν ἄλλη λύση ἀπὸ τὸ νὰ τὰ βάλουν σὲ μοναστήρι ἢ νὰ τὰ ἀφήσουν στὴ «στοργικὴ» φροντίδα τοῦ Δούκα.

Τὸ σκηνικό εἶναι στήμενο, ἔτοιμο νὰ φιλοξενήσει τὴν παραδοσιακὴ σύγκρουση Καλοῦ-Κακοῦ. Ὁμως ὁ Μπουνιουέλ καὶ ὁ Καριέρ ὁ ἔστησαν ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸ ἀναιρέσουν. Μὲ θαυμαστὴ μεθοδικότητα ἀποκαθιστοῦν τὶς συνδέσεις ποῦ ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ εἰκόνα: Οἱ δύο χώροι ἐπικοινωνοῦν μέσα ἀπὸ σκοτεινές, κρυμμένες, στοές. Μιὰ γυναίκα μὲ ἀπειρες μεταμορφώσεις κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα στὸ μοναστήρι καὶ τὸν πύργο, συνδέοντας τὸν καλόγερο μὲ τὸ Δούκα — μιὰ γυναίκα: Ἄγγελος τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ, ἄγγελος ἔρωτα καὶ θανάτου.

Σιγά-σιγά ἡ «τοπολογία» τῆς ταινίας ἀλλάζει. Δὲν ξεχωρίζουμε πιὰ εὐκόλα τὶς ὑπάθριες στοές τοῦ μοναστηριοῦ ἀπὸ τὰ ὑπόγεια κελάρια τοῦ πύργου. Ὁ φωτισμὸς γίνεται ὄλο καὶ πιὸ ὁμοίμορφος. Ἡ δράση μεταφέρεται ἀπὸ τὸ μοναστήρι στὸν πύργο καὶ ἀντίστροφα, σχεδόν, χωρὶς πρόσχημα. Οἱ δύο χώροι ποῦ ἀντιπαρτίθενται δὲν

είναι τώρα μοναστήρι και πύργος, αλλά από τη μιὰ τὸ χωριὸ καὶ ἀπὸ τῶν ἄλλῃ ὁ, ἐνοποιημένος πιά, χώρος τῆς ἐξουσίας, μιᾶς ἀπόλυτης Ἐξουσίας ποὺ στηρίζεται στὴν οικονομική, κοινωνική καὶ διοικητική (πολιτική) δύναμη.

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ (ἐπὶ τέλους καθαρὰ ἰδωμένο) «σκηνικὸ» τοῦ Μεσαίωνα, ὁ ρόλος τῶν φτωχῶν κοριτσιῶν τοῦ χωριοῦ εἶναι προδιαγεγραμμένος: προσορίζονται γιὰ νὰ κορέσουν τὶς στοιχειώδεις ἀνάγκες βιολογικῆς ἐπιβίωσης τῶν φερόντων τῆς ἐπίγειας ἐξουσίας: τὸ χωριὸ τρέφει (στὴν κυριολεξία) τὸν ἀφέντη του. Καὶ ἡ πόρτα τοῦ μοναστηριοῦ δὲν εἶναι πόρτα σωτηρίας ἀλλὰ ἡ πίσω πόρτα τοῦ πύργου.

Εἶναι κρίμα, τελικά, ποὺ δὲν ἔκανε τὴν ταινία ὁ ἴδιος ὁ Μπουνιουέλ. Βέβαια ὁ Ἄδωνις Κύρου δὲν πρόδωσε τὸ σενάριο, σίγουρα ὅμως δὲν κατάφερε καὶ νὰ τὸ ἀναδείξει. Πέτυχε σὲ ἕνα βαθμὸ στὸ στήσιμο τῶν χώρων καὶ (κάπως λιγότερο) στὴν ἀξιοποίησή τους, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἡ ἀποτυχία εἶναι ἀπόλυτη στὴν

ἐπιλογή καὶ τὴν καθοδήγηση τῶν ἠθοποιῶν. Ἐκεῖνο, ὅμως, ποὺ λείπει πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι αὐτὴ ἡ λεπτὴ αἴσθηση χιοῦμορ ποὺ διαπνέει τὸν μπουνιουελικό κινηματογράφο καὶ ποὺ ἐπιτρέπει στὸν ἰδιόρρυθμο σουρεαλισμὸ του νὰ λειτουργεῖ χωρὶς νὰ φαίνεται ποτὲ αὐθαίρετος ἢ «ἀστεῖος». Γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ λειτουργήσουν σωστά καὶ ἐλεγγόμενα τὰ μῆ-ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῆς μπουνιουελικῆς σύλληψης, πρέπει νὰ ἔχει ἀποκατασταθεῖ μιὰ καθαρὰ φιλικὴ πραγματικότητα — πράγμα ποὺ δὲν πετυχαίνεται στὴν ταινία τοῦ Κύρου. Ἀντίθετα, ὁ Κύρου ἔπρεπε σὲ πολλές παγίδες — ἀπὸ τὴν «ἀνεκδοτολογικὴ» αὐθαρεσία μέχρι τὸ γκράν γιουιόλ. Τελικά, ἡ σχέση του μὲ τὸ ὑλικὸ του ἔμεινε ἐξωτερικὴ. Σχεδὸν ἀρνήθηκε νὰ ἀναμετρηθεῖ μὲ τὸ θέμα του. Ἀλλὰ τὰ μεγάλα θέματα δὲν ἀρκεῖ γιὰ τὰ ἀγγίζει κανένας μὲ ἀγάπη, πρέπει καὶ νὰ μπορεῖ νὰ τὰ γραπώσει μὲ δύναμη γιὰ νὰ τὰ δαμάσει.

Μπάμπης Κολώνιας

Ἄν στὴν Εὐρώπῃ ἡ μόδα «ρετρό» εἶναι στενὰ συνυφασμένη μὲ ὀρισμένα συμπτώματα φασιστικοποίησης (συμπτώματα ποὺ ἐκδηλώνονται κυρίως στὰ μικροαστικά στρώματα καὶ φυσικὰ καὶ στὴν «πρωτοπορία» τους, δηλαδὴ στοὺς μικροαστοὺς διανοούμενους — ἔτσι καὶ ἂν μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς θεωροῦνται «ἀριστεροί»), στὴν Ἀμερικὴ ὅπου ὁ φασισμὸς δὲν ἦταν ποτὲ πολὺ μακριά, ἡ μόδα «ρετρό» εἶναι περισσότερο μιὰ μόδα σὺν ὅλες τὶς ἄλλες. Στὸν ἀμερικανικὸν κινηματογράφου ἐκδηλώνεται βασικὰ μὲ ταινίες σὺν τὸν Ἰπέρχο Γκάτσμπυ ἢ τὸ Ἐγκλημα στὸ Ὄριαν Ἐξπρέζ (*Murder on the Orient Express*, τοῦ Σίντνεϋ Λιούμπετ), μεταφορῶς μυθιστορημάτων «ἐποχῆς», ποὺ ἐπιτρέπουν μιὰ φανταστικὴ ἐπίδειξη κοστούμιων - ρετρό, ντεκόρ - ρετρό, ἀσημικῶν - ρετρό... (στὸ Ὄριαν Ἐξπρέζ μπορούμε νὰ μιλάμε ἀκόμη καὶ γιὰ ἠθοποιούς - ρετρό).

Ὁ Ἰγάτσμπυ ἀποτελεῖ δια-

σκεψὴ ἑνὸς μυθιστορηματοῦ τοῦ Σκῶτ Φιτζέραλντ. Τὸ σενάριο ἔγραψε ὁ Φράνσις Φόρντ Κόπολα, ἱκανότατος σὸ νὰ ἀναπαράγει τὴ συνταγὴ ποὺ ὁ ἴδιος λανσάρησε μὲ τὸ Νονό του, χωρὶς νὰ νιώθει καὶ πολλὰς τύψεις γιὰ ὁποιοδήποτε Φιτζέραλντ. Ἔτσι, στὴ θεάμ μιᾶς κριτικῆς περιγραφῆς τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας σὲ μιὰ συγκεκριμένη περίοδο, βρισκόμαστε μιὰ γλυκερὴ νοσταλγικὴ ἀναπόληση τῆν ὅποια ὑπηρετεῖ βαρεισητημένα ἢ ἀχρωμιν σκηνοθεσία τοῦ Τζῶκ Κλέντον. Ὁ ἴδιος ὁ κεντρικὸς ἥρωας, ἀντὶ νὰ διερευνηθεῖ, ντύνεται μὲ ἕνα πέπλο μυστηριακῆς χοητείας καὶ προσφέρεται σὺν de facto καταξιομένος σὸ θάνατ. Ὁ λανθάνων φασισμὸς τῆς ταινίας εἶναι αἰσθητὸς — κυρίως μέσῃ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ ἥρωα. Εὐτυχῶς, ὅμως, τελικά «πνίγεται» μέσα σὸ βαρυφορτωμένο καὶ ἀφόρητα πληθτικὸ «θέμα».

Μπάμπης Κολώνιας

## Ὁ Ἰπέρχο Γκάτσμπυ

(The Great Gatsby)  
Σκηνοθεσία: Τζῶκ Κλέντον  
Σενάριο Φο. Φ. Κόπολα ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Τζ. Σκῶτ Φιτζέραλντ.  
Σκηνικά: κοστούμια Ντένν Βαζιλιώτη, Παιζοὶν: Ρόμπερτ Ρεντφορντ, Μια Φαρούκ.

Σκηνοθεσία: Μπίλυ Γουάιλντερ. Σενάριο: Μπίλυ Γουάιλντερ, Ι. Ντάιμον από το θεατρικό έργο των Χέχτ και Μάκ Άρθουρ. Φωτογραφία: Τζόρνταν Κρόνγουεϊ. Μουσική: Μπίλυ Μαϊή. Παίζοντ: Τζάκ Λέμον. Γουόλτερ Ματάου. Κάρολ Μπέονετ. Διάρκεια: 105'.



Ο Ουάιλντερ παραμένει ο κορυφαίος κυνικός του κινηματογράφου. Στις ταινίες του, άψογες «βιεννέζικες» χορογραφίες, κυριαρχεί ένας κόσμος αθεράπευτα πεζός, όπου ιδεολογίες και ηθικοί φραγμοί συνθλίβονται από το άγχος της προσωπικής επιβίωσης.

Στην *Πρώτη Σελίδα*, παλιός δημοσιογράφος ο ίδιος, ξαναβρίσκει τη θολή ατμόσφαιρα των εφημερίδων του '30, μέσα από το θεατρικό και ξανακινηματογραφημένο έργο των Μπέν Χέχτ και Τσαρλς Μάκ Άρθουρ (έλ. τίτλος *Το θέμα της ημέρας*), κλιμακώνοντας τη ματιά του από το κοινωνικό σύνολο στους χαρακτήρες - φορείς. Από τη μιὰ μεριά η ιδεολογία του τύπου και των οργάνων του, ή πουλημένη εξουσία, πολιτικοί και αστυνομικοί, ο «κόκκινος» αναρχισμός, από την άλλη τα ατομικά πορτραίτα των βρώμικων δημοσιογράφων, του άδισταχτου αφεντικού, του σερίφη, του άγνου επαναστάτη και

της έρωτευμένης πόρνης, αναφορές που οδηγούν σε ένα σύγχρονο πλέγμα εκμεταλλευτών και θυμάτων, καλύπτοντας κωμικοτραγικά το χώρο από τη φανατισμένη δεξιά έως τον ρομαντικό αναρχισμό.

Τα νήματα που οδηγούν στα σημερινά πολιτικά σκάνδαλα και στην αργιβίστικη τοποθέτηση του τύπου απέναντί τους κινούνται, για μιὰ ακόμη φορά, από το δίδυμο Τζάκ Λέμον - Ουώλτερ Ματτάου, δυο ήθοποιους που ερμηνεύουν πάντα τη διπλή προσωπικότητα του ίδιου του Ουάιλντερ. Η τρυφερότητα και επαγγελματική ευσυνειδησία του ενός και ο μακιαβελικός κυνισμός του άλλου, πατούν με σιγουριά στην κόψη του μαχαιριού, μιὰ ισορροπία χαρακτηρισών άψογα ρυθμισμένη.

Ο «κλασικός» κινηματογράφος του Ουάιλντερ, αστείρευτος και φρέσκος όσο ποτέ, κερδίζει τον ανεπιφύλακτο θαυμασμό μας.

Τ. Λυκουρέσης



**Τί;**  
(Che?)

Σκηνοθεσία: Ρουάν Πολάνσκυ, Σεντίνο Ζιου Μπράζ - Ρ. Πολάνσκυ. Φωτογραφία: Μαρτινίλο Γιάτσι - Γκιουλιεπι Ρουτζόλι. Παίζον Σύντε Ρόμ, Μαριτζελο Μαστρογιάννι (ΆλιΞ), Χιού Γζοίφφιβ (Νουπλάστ), Ρ. Πολάνσκυ (Μοσζίτο).

Ο κύριος Νόμπλαστ παύει σε κάποια στιγμή, να ενδιαφέρεται για αντιζείμενα τέχνης, και το ενδιαφέρον του στρέφεται στη ζωντανή πραγματικότητα. Η στροφή του συμπύλιει με την εισβολή στο φρούσιο-βίλα του της Σύντε Ρόμ, που υποδέεται μία άφελη προσωπικότητα. Η βίλα δεν είναι μόνο το μέρος όπου κατοικεί ο Νόμπλαστ, είναι συγχρόνως και μία περιοχή ή όποια έχει σηματοδοτηθεί από τον Πολάνσκυ. Αυτό σημαίνει ότι οι κανόνες της κοινωνικής συμπεριφοράς, με το πρόσημα μιάς φανταστικής ή βιακής ιστορίας, θα αποκαλύψουν ένα σκηθετικό φριχαστικό πλέγμα Φριχαστικό, γιατί υπάρχουν καταβολές υψωμένες μακριά, στην αόλη της Ιστορίας, και που καλύπτονται / αποκαλύπτονται από ένα σημερινό πολιτιστικό επίπεδο. Με λίγα λόγια, ο Πολάνσκυ ανατρέπει την πραγματικότητα, επενδύοντας την σε μία εξοφραμιστική κατάσταση (βερζοκισμός, μάγιο) ή σε μία άλλη «νόημαλης» συμπεριφοράς (Αποστροφή, Νεζία των δικολογών) ή απανθρώπινης βίας μιάς «παρωχημένης» ιστορίας περίοδου (Μαζβέθ) για να μιάς αποκαλύψει τις αντιστοιχίες με το σήμερα, τις επιβιώσεις παρωχημένων στοιχείων συμπεριφοράς και δομών προσωπικότητας που εστιάζεται προς τζόνι εξοφραμιστική.

Αυτή είναι η σκηθεσία «άντροπη» της μεθόδου Πολάνσκυ. Στο *Τί;* η άντροπη γίνεται πάνω στη μέθοδο της προηγούμενης και έχει στόχο της, όχι το θεατή γενικά όπως γινόταν ως τότε, αλλά το θεατή του Πολάνσκυ συγκεκριμένα. Ο θεατής εισάγεται σε ένα θέμα που έχει την υπογραφή του Πολάνσκυ και περιμένει να λειτουργήσει με το γνωστό σύστημα, την αποκάλυψη του φριχαστικού μιάς συμπεριφοράς. Ο Πολάνσκυ όμως άρνείται: αυτή τη φορά όλα είναι ανάλαφρα, μοιάζει να λέει. Οι μάγιο καταγάνουν (το ζευγάρι των αμερικανών) αλλά δε γίνεται τίποτα — μόνο που βγάζουν την ηρώδα από το δωμάτιο της. Η Σύντε ανοίγει την πόρτα μιάς ντουλάπας (όπως η Ρόζμαρ, όταν περνάει στον κοσμο των μάγων) — μία πρόκειται για μία απόθηκη γαμάτη σκουπίδια που σωριάζονται στο πάτωμα. Η Σύντε την ανοίγει ξανά και βροίσει ένα μαζιόρα — αλλά το μεταξοζιζεται για να ξυσει τη πλοιά που έχει λερωσει το ποδι της. Επισκεπεται τον «πύργο» (πρέπει να υπάρχει ένας πύργος εδώ, λέει) αλλά αντι για τους παλαιονικούς βερζοκισμούς σενανται τον ΆλιΞ, ένα παρωχημένο λατινο έρωτη και προσώπο με ομομοζοζοτιστές σενηθιες. Οι δεο τοποι με την εμφάνιση του γκαζοτιου (Νεζία των δικολογ-



νων) υπάρχουν, αλλά περιφέρονται άμηχανοί σά σπιτικά σκυλιά και κάποια στιγμή κυνηγούν τη Σύντνε (γιατί τ'όβαλε στα πόδια πρώτη). Η σκηνή του κυνηγητού επαναλαμβάνεται στο φινάλε (όπως στη *Νύχτα των Βουκολάκων*), αλλά αυτή τη φορά κυνηγούν κάποιοι άνασταλαστικά, γιατί τόν είδαν νά τρέχει και άλλους νά τόν κυνηγούν. Τέλος, στην άσχημη ταινίας, ή Σύντνε «έξω» από τη βίλα αντιμετωπίζει τόν κίνδυνο ενός πολλαπλού βιασμού (σε στυλ *Μάκβεθ*), μά ή σκηνή — και ή άπόπειρα — ξεφτάει δημιουργώντας ένα έντονα κωμικό έπεισόδιο. Ανατροπή της μεθόδου ανατροπής και άποδιοργάνωση συστηματική των μηχανικών άνακλαστικών του πολανσικου θέατη. Πού περιμένει να πέσει ή «μάσκα», νά «άποκαλυφτεί» ή πραγματικότητα. Μά ή μόνη άποκάλυψη πού τού γίνεται είναι εκείνη στο φινάλε, όταν ή Σύντνε φωνάζει πώς πρέπει νά φύγει γά νά τελειώσει ή ταινία. Ύπενθύμιση της «κατασκευής», αλλά και τερματισμός της ταινίας πού δέ, θά μπορούσε νά τελειώσει διαφορετικά, παρά με αυτόν τόν άπότομο τρόπο.

Η ταινία είναι μιá επανάληψη συναντήσεων και καταστάσεων πού, από ένα σημείο και πέρα,

δημιουργεί τήν έντύπωση τού σταματημένου χρόνου, όπου τó σήμερα είναι τó χτες και τó αύριο κάτι παρόμοιο. Η Σύντνε — και μαζί της ó θεατής — έχει αυτή τήν έντύπωση, αλλά συνάμα και γοητεύεται. Τί συντηρεί αυτή ή γοητεία; Μά φυσικά τή «ζωή» σ' αυτή τή βίλα πού είναι γεμάτη πίνακες διάσημων ζωγράφων, καταστάσεις «όνειρικές» και μιá «συνύπαρξη» διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων. Ύπάρχει ó πατριάρχης Νόμπλαρτ, ó προαγωγός Άλεξ πού είναι ένα είδος δεύτερου κυρίου, οί καλεσμένοι. Σε ένα διαμέρισμα «γιά νέους» υπάρχουν ένας σεξομανής, ένας «άδιάφορος» και ó Μοσάιτο, πού έποφθαλιμά τή θέση τού Άλεξ. Η Σύντνε μορσεί νά ένταχτεί και εκείνη στή συνύπαρξη. Φυσικά θά περάσει από διάφορες έμπειρίες και μιá από αυτές θά είναι νά άναποδώσει τή «φιλοξενία» με καλή θέληση έξυπηρέτησης. Η «όνειρική» κατάσταση πού επικρατεί μέσα στήν περιοχή της βίλας, μετονομάζει τά πράγματα πρós όφελός της. Η Σύντνε άποφεύγει τó βιασμό «έξω», γιατί εκεί έχει αυτό τó όνομα· στή βίλα τήν βιάζει δυό φορές ó Άλεξ, γιατί εδώ αυτό είναι μιá «χαριτωμένη παραξενιά». Ο σαδομαζοχισμός τού Άλεξ άποβαίνει και στίς δυό περι-

πτώσεις πρὸς ὄφελός του. Εἴτε αὐτὸς κρατάει τὸ μαστίγιό εἴτε ἡ Σύντην, ἡ δειντέρα εἶναι πού τὴν πληρώνει. Ὁ σαρκασμὸς τοῦ Πολάνσκυ γιὰ τὴν αὐταπάτη τῆς ἔρωτικῆς ἰσότητος ἐρήμην τῆς κοινωνικῆς — ἀντίληψη εὐρύτατα διαδεδομένη στὰ μεσοία στρώματα καὶ ἔντεχνα συντηρούμενη ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη — ἀφήνεται ἀπεριοριστος σὲ αὐτὴ τὴ σκηνή.

Σὲ ἓναν ὀλότελα πιθανὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ *Τί*; σὰν ταινίας γοητευτικά παράξενη, θὰ προτεινάμε στὴ θέση τοῦ «παράξενου» ὅλες τὶς κοινωνικὲς τῆς ἀναφορῆς. Ὅσο γιὰ τὴ γοητεία τῆς, εἶναι ἡ δεξιότεχνια τοῦ Πολάνσκυ, ἡ ἱκανότητα τοῦ συνσενarioγράφου του Ζεράρ Μπράχ καὶ ἡ ἔξοχη φωτογράφιση. Ἰδιαίτερα ἡ φωτογραφία, ὀρισμένους φορὲς (νυχτερινὰ καὶ κάποια ἐσωτερικά), λειτουργεῖ σὰν ἓνα ἐπιπλέον ἔργο τέχνης. Οἱ ἀναφορῆς στὴν τέχνη εἶναι ἓνα ἀκόμη ἐπιτέδιο τοῦ *Τί*; Τὸ ὄνομα τοῦ Νόμπλαρτ, οἱ πίνακες πού ἔχουν σωρευθεῖ στὴ βίλλα, ἡ χρῆση τῆς μουσικῆς, ἡ ἴδια ἡ ταινία σὰν ἔργο «κάποιας» τέχνης. Συγχρόνως ὁ χρόνος πού ἔχει ἀκίνητοποιηθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη τῶν καταστάσεων. Πρόκειται γιὰ μιὰ «γοητεία» πού δὲν ὀδηγεῖ πονθενὰ καὶ πού σὸ πλαισίό της βρῆκαν καταφύγιο κάποι παράοια. Ἡ γοητεία ἐπεκτείνεται καὶ σ' αὐτὰ, σὺς καθημερινές τους πράξεις, στὴ φιλοσοφικὴ τους κάλυψη. Ἡ ἀναμιασμένη φράση τους ὅτι ὁ χρόνος δὲν εἶναι ποτὲ ὁ ἴδιος, ὅτι «δὲν κολυμπᾷ ποτὲ σὸ ἴδιο ποτάμι», στὴν περίπτωση τους εἶναι μιὰ δαιμονικὴ κάλυψη γιὰ νὰ κρύβουν τὴν ὁσιότητά τους, τὸν ἐπιζήμιον βιολογικὸ θάνατο τῆς τάξης τους καὶ τῆς ἰδεολογίας τους.

Καὶ ἰδὼ μνοδοῦμε νὰ ποῦμε, ποῖο εἶναι τὸ «δαινομικὸ» στοιχεῖο σ' αὐτὴ τὴν ταινία τοῦ Πολάνσκυ, γιὰ ὅσους δὲν τὸ ἔχουν καταλάβει ἤδη. Εἶναι ἡ «γοητεία» — τῆς τέχνης, ἡ μίας ἰδεολογίας — γιὰ πολλούς. Ὁ Πολάνσκυ δὲν τὴ διαγράφει. Τὴ θεωρεῖ — καὶ σωστά — σὰν κατ' ἐπιπέδον ἀκόμη -- ἀποδείξη ἡ κανονικὴ τῆς ταινίας του νὰ μᾶς γοητευεῖ. Το «ἔξωπραγματικὸ» ἔπαυσε καὶ αὐτό. Εἶναι ἡ ἐντελὴσ τὸν στυματισμένον χρόνον.

ἀναφορὰ στὴν ἰδεολογία τῆς «αἰώνιας τάξης πραγμάτων».

Τὸ *Τί*; δὲν εἶναι τόσο «ἀνάλαφρο» ὅσο φαίνεται. Ἀντίθετα, εἶναι μιὰ πολὺ στέρεη κατασκευὴ, πού «παίζει» μὲ τὸν ἐφηρσασμὸ τοῦ θεατῆ. Ὁ ὅποιος αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν ἡρωίδα πού ἡ γυρητὴ «ἀνοησία» τῆς ἀνήκει σὲ «γοητευτικὴ» διάσταση τοῦ ἔργου. Ἀλλωστε καὶ ὁ Νόμπλαρτ τὴν καλεῖ σὸ δωμάτιό του καὶ αὐτὸς ὁ συλλέκτης ἔργων τέχνης παθιάζεται μπροστὰ τῆς. Σὲ μιὰ σκηνὴ σπαρταριστῆ, μὲ βιβλικές ἀναφορές, ὁ πατριάρχης Νόμπλαρτ «ἀναγνωρίζει» τὸν «ἀναμενόμενον» καὶ πεθαίνει ψέλοντας τὸ ἀλληλουϊὰ, ἐνῶ ἡ Σύντην γυμνώνει τμηματικά τὸ κορμὶ τῆς.

Ὁ Πολάνσκυ προτάσσει διάφορους κώδικες «ἀνάγνωσης», ἐκθέτοντας συγχρόνως τὴ δυνατότητα χρησιμοποίησῆς τους κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μὴν ἀποκαλύπτουν τίποτα — τὸ βαθμὸ συνένοχης τους. Τὸ ἡμερολόγιο τῆς Σύντην (ἡ γραφῆ), πού ὑποτίθεται πὼς καταγράφει τὰ γεγονότα, προδίνει τὴν ἀνεπάρκεια τῆς «ἀλήθειας» του σὲ σχέση μὲ ὅ,τι μᾶς δεῖχναι ἡ εἰκόνα. Τὰ γεγονότα, πού καταγράφονται σὰν «παράλογο» καὶ «γοητευτικά» μὲ τὴ συνενοχὴ τῆς τέχνης, εἶναι ἐπίσης ἓνα αἰνίγμα σὸ βαθμὸ πού ἐπιζητοῦν ἓναν ἄλλο κώδικα γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦν. Πού βρισκεται αὐτός; Μὰ φρονικά ἔξω ἀπὸ τοὺς κώδικες πού διατηροῦν τὴ «μαγεία» καὶ τὸ «παράλογο» καὶ μετονομάζον τὰ πράγματα. Ὁ «ἄλλος» κώδικας ἀρχίζει νὰ σχηματίζεται ὅταν ὁ βιασμός τῆς Σύντην ἀπὸ τὸν Ἄλεξ γίνει νοητὸς σὰν βιασμός καὶ μάλιστα στὴν ταξικὴ του διάσταση — ὅταν τὸ ἴδιο γίνει καὶ στὴν ἔλξη πού νοουθεῖ ὁ Νόμπλαρτ γιὰ τὴ Σύντην (πού ὅταν τὴν πρωτοβλέπει τὴν ἀποκαλεῖ γουρουνάκι, δίνοντας τὴν εὐκαμρία σὸν Πολάνσκυ γιὰ ἓνα ὀπτικὸ παίγνιδι σὸ φινάλε). Ὁ «ἄλλος» κώδικας βρισκεται παρὸν σὲ ὅλη τὴν ταινία, χωρὶς διακοπὴ, σὰν συνεχῆς βιασμός (ὁ Τονε καὶ ὁ «μολοξενουμένος» του), μέσα ἀπὸ τὴν παρωδία τοῦ κωδικα τῶν δῆθεν τολμηρῶν πορνογραφικῶν ταινιῶν.

Ἄλλης Λελοῦδης

1918-1933. Σκηνοθεσία:  
Λούις Μπέκερ



Τὰ γερμανικά επίκαιρα τῆς ἐποχῆς τοῦ 1918-1933 ἀφηγοῦνται τὴν ἀνοδο τοῦ Ναζισμού στὴν ἐξουσία. Πρόκειται γιὰ μιὰ περίοδο μεστή ἀπὸ γεγονότα τόσο στὴ Γερμανία, ὅσο καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸν κόσμο. Κρίση ἐξουσίας μαστίζει ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ μπροστὰ στὸν κίνδυνο τῆς σοβιετικῆς ἐπιρροῆς καὶ τῆς ἐξάπλωσης τοῦ κομμουνιστικοῦ κινήματος, τὰ δυτικο-εὐρωπαϊκά μονοπώλια, τὸ μεγάλο χρηματιστικὸ κεφάλαιο καὶ οἱ στρατοκράτες, ἀποφασίζουν νὰ ἐνισχύσουν μὲ ὅλες τὸς τὶς δυνάμεις τὰ φασιστικά - ναζιστικά κινήματα σὰν μοναδικὸ μέσο γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῆς κρίσης τοῦ καπιταλισμοῦ, σὰν διάδοχη κατάσταση στὴν ἐξουσία τῆς χρεοκοπημένης σοσιαλδημοκρατίας.

Ὁ Λούις Μπέκερ περιορίζεται στὰ γεγονότα ποὺ ἀποτύπωσαν οἱ κινηματογραφιστὲς τῆς ἐποχῆς, μὲ στόχο τὴ διασκέδαση καὶ τὸ ἀποκοίμισμα τοῦ θεατῆ καὶ ὄχι, φυσικ-

κά, τὴν πλήρη ἐνημέρωση καὶ συνειδητοποίησή του. Ἔτσι περιορίζει τὸ θέμα του στὴν ἀφήγηση τῶν καθημερινῶν γεγονότων, στὰ πρῶτα δειλὰ βήματα τοῦ Χίτλερ καὶ στὰ ἄλλαματα τοῦ Ναζιστικοῦ κόμματος πρὸς τὴν ἐξουσία.

Ὁ Μπέκερ προτίμησε νὰ μὴν ἐπέμβει στὸ ὕλικό του. Ἄφησε τὰ γεγονότα νὰ μιλήσουν μὸνα τους. Δείχνοντας τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῆς Γερμανίας ἀπὸ τὸ 1918 μέχρι τὸ 1933, προσπαθεῖ νὰ ὀδηγήσει τὴ σκέψη τοῦ θεατῆ στὰ σημερινὰ καθημερινὰ γεγονότα ποὺ τὸ ἴδιο ἀνεπαίσθητα ὅπως τὴν περίοδο 1918-1933, μποροῦν νὰ γεννήσουν ἕνα ἀνάλογο κίνημα μὲ κείνο τοῦ γερμανικοῦ ναζισμού ποὺ νὰ ἀντιστοιχεῖ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, ὅπως διαμορφώνονται σήμερα, ἔτσι ὅπως ἀντιστοιχοῦσε ὁ ναζισμὸς στὶς ἀνάγκες τοῦ καπιταλισμοῦ τῆς ἐποχῆς μετὰ τὸν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Φ. Λαμπρινός

Αν θεωρήσουμε την ταινία της Σίρλεϊ Κλάρκ μία ταινία με θέμα τὰ ναρκωτικά (ή ακόμη χειρότερα: ένα ντοκιμανταίρ για τόν κόσμο τών ναρκωτικομανών) τότε έχουμε νά κάνουμε με ένα σχεδόν αδιάφορο έργο που δέν θά μπορούσε νά καταλάβει κανείς γιατί πρέπει νά μᾶς άπασχολεϊ ακόμη σήμερα, δεκαπέντε ολόκληρα χρόνια από τότε που γυρίστηκε. "Αν όμως μπορούσαμε νά δοῦμε τόν Προμηθευτή όπως πραγματικά είναι: μία ταινία για τόν κινηματογράφο, για τή σχέση κινηματογράφος - θέατρο, για τή σχέση θεατής - θέαμα, τότε καταλαβαίνουμε ότι έχουμε μπροστά μας ένα πολύτιμο κινηματογραφικό δοκίμιο.

## Ο Προμηθευτής (The connection)

Σκηνοθεσία: Σίρλεϊ Κλάρκ. Σενάριο: Σ. Γιάκ Γκλέμπιτς. Παιζόν: το Λίβινγκ Θιάτρο.



Στή βάση της ταινίας υπάρχει τὸ όμοιονμο θεατρικό έργο τοῦ Τζάκ Γκλέμπιτς, έργο άφορα δομημένο που παίζεται από τους έκπαιδευμένους ήθοποιούς τοῦ Λίβινγκ Θιάτρου σὲ στάλ γάπενινγκ. Τὸ έργο τοῦ Γκλέμπιτς περιγράφει δύο ώρες από τή ζωή σὲ ένα σπίτι ναρκωτικομανών. Μέσα σ' αυτές τις δύο ώρες οί ναρκωτικομανείς περιμένουν τόν Προμηθευτή τους (πού έρχεται πρὸς τὸ τέλος τοῦ δίωρου) ἐνὸς παραλληλίου, ένα κινηματογραφικό σενάριο προσπαθεϊ νά γυρίσει μία ταινία-ντοκιμανέτο από τή ζωή αὐτῶν τῶν ανθρώπων (με

εὔεται ὅλο καί περισσότερο ἀπὸ μία ἐνοχλητική ἀμφιβολία πὸς μπορεί νά γίνει κα δύσφορία. Δέν ξέρει πὼς νά τοποθετηθεϊ ἀπέναντι σ' αὐτὸ που βλέπει: είναι κινηματογράφος - ἀλήθεια ἢ ἀναπαράσταση; Ἡ Κλάρκ ἐπιμονα, οιαστικά σχεδόν, συντηρεϊ μέχρι τὸ τέλος τήν ψευδαίσθηση τῆς ἀλήθειας: ἡ δραματογραφική εξέλιξη (ρυθμισμένες ἐναλλαγές νεκρῶν χρόνων καὶ δραματικῶν κορυφώσεων, κανονικά μοιραζὰ ἰντερμετζα με τήν οργάνωση τοῦ βρισκεται «εἰς ολιγής» ἐνταμένη στή δράση, προετοιμασία τοῦ φινάλε). Γίνεται συνε-



χεια να αναίρεσει την ψευδαίσθηση και να καταγγείλει την αναπαράσταση. Όμως, ο θεατής δεν είναι ποτέ σίγουρος (τουλάχιστον όμη - «ειδικός» θεατής, που δεν έχει τη δυνατότητα να ανακαλύψει τα τεχνάσματα με τα όποια η Κλάρκ παίζει το παιχνίδι της).

Για ένα πράγμα είναι σίγουρος: ότι δεν έχει την άνετη πλεονεκτική θέση που έχει απέναντι στις περισσότερες ταινίες, τη θέση του καταναλωτή - θεατή — αφού εδώ δεν μπορεί να είναι σίγουρος ότι πρόκειται για αναπαράσταση, για θέαμα· αλλά ούτε την προνομιακή θέση που η Κλάρκ τον άφησε να πάρει στην αρχή της ταινίας της, τη

θέση του ήδονοβλεψία - θεατή — αφού πια δεν είναι σίγουρος ότι πρόκειται για κινηματογράφο - αλήθεια.

Και αυτό είναι το πιο πολύτιμο συμπέρασμα στο οποίο μας οδηγεί το πείραμα που κάνει η Σ. Κλάρκ με το θεατή: ότι δηλαδή, ο θεατής θέλει να παίζουν γι' αυτόν ή να μην παίζουν καθόλου, δεν ανέχεται όμως να παίζουν μαζί του. Και αν ο θεατής δεν μπορεί να είναι παρά μόνο η καταναλωτής ή ήδονοβλεψίας, τότε εκείνο που μπαίνει σε άμφισβήτηση είναι η ίδια η ήθικη του κινηματογράφου.

Μπάμπης Κολώνιας

## Οί Δαιμονισμένες

(The Devils)

Μεγάλη Βρετανία, 1971.  
Σκηνοθεσία: Κέν Ράσελ.  
Σενάριο: Κέν Ράσελ, από το μυθιστόρημα «Οί δαίμονες του Λουντέν» του Άλντους Χάξλεϊ και το θεατρικό έργο «Οί δαίμονες» του Τζων Χουάιτινγκ. *Ντεκόρ:* Μπόμπ Κάρτράιτ. *Παίζουν:* Όλιβερ Ρήντ, Βανέσα Ρένγκραϊθ, Ντάνιελ Σάτον, Μάρσεϊ Μέλβιν. *Διάρκεια:* 111'



Για μία ακόμη φορά η ιστορία των «δαιμονισμένων» καλογοριών του Λουντέν. Ο Ράσελ εικονογραφεί την εποχή του 17ου αιώνα με έντονα σουρρεαλιστικά στοιχεία, σε όλα τα επίπεδα κατασκευής, σενάριο, έρμηνεία, χώρους, κοστούμια, φωτισμούς. Στήνει έτσι από την αρχή μια προσωπική παράσταση, σε στυλ πόντ δρεας, όπου ετερόκλητα υλικά, ξμψυχα και άψυχα, συνθέτουν την παρανοϊκή ατμόσφαιρα του Λουντέν.

Το διπλό ταμπλό μας ελεγχόμενης υστερίας και της πολιτικής της σκοπιμότητας, υπερτονισμένο μπαρόκ, είναι για τον Ράσελ το

κλειδί της σκευωρίας που οδήγησε, μέσα από την σεξουαλική καταπίεση των Καλογοριών, τον πολιτικό - ιερέα Γκραντιέ στην πυρά και την πόλη στα χέρια του Ρισελιέ.

Το ιστορικό γεγονός, μυθολογικό σχεδόν σαν εικόνα μέσα από εικαστικά και πληθωρικά εφφέ, διατηρεί συνεχώς την επαφή του με το ρεαλισμό της Ίντριγκας που κρύβεται από πίσω και αυτή η διπλή έγγραφη του μηχανισμού και του στόχου του, κάτω από την «όπτική» πίεση του Ράσελ, καθορίζει το ενδιαφέρον της ταινίας.

Τ. Λυκουρέσης

Ὁ Ζάν-Πὸλ Σάρτρ ἔχει πει ὅτι «στὸ θέατρο τὸ δράμα ξεκινᾶει ἀπὸ τὸν ἠθοποιό, ἐνῶ στὸν κινηματογράφο πηγαινέει ἀπὸ τὸ ντεκόρ στὸν ἄνθρωπο». Ὁ Ἄντρέ Μπαζέν νύθετώντας αὐτὴ τὴν παρατήρηση χαρακτηρίζει τὸ χῶρο τῆς θεατρικῆς σκηνῆς ὡς κεντροκόλο καὶ τὸ χῶρο τῆς ὀδῆνης ὡς φυγόκεντρο. Στὴ συνέχεια, ξεκαθαρίζοντας τὴν ἔννοια τοῦ δραματικοῦ χῶρου, ἔννοια ἰδιαίτερα θεατρικῆ, παρατηρεῖ ὅτι «δὲν θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει θέατρο χωρὶς ἀρχιτεκτονική... τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν οὐσία του δὲν μπορεῖ νὰ συγχέεται μὲ τὴ φύση, γιατί κινδυνεύει νὰ διαλυθεῖ μέσα τῆς καὶ νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει... ἔχει ἀνάγκη νὰ ἀντιτίθεται στὸν ὑπόλοιπο κόσμο ὅπως ἀντιτίθεται τὸ παιχνίδι στὴν πραγματικότητα, ἢ συνοχοῦν στὴν ἀδιαφορία, ἢ ἱεροτελεστία στὴ χυδαιότητα τοῦ χρήσιμου. Τὸ κοστούμι, ἡ μάσκα ἢ τὸ μακιγιάζ, τὸ στυλ τῆς γλώσσας, ἡ ράμπα, συντελοῦν λίγο ἢ πολὺ σ' αὐτὴ τὴ διάκριση, ἀλλὰ τὸ πιὸ προφανές σημάδι τῆς εἶναι ἡ σκηνή»\*. Καὶ στὸ ἴδιο κείμενό του, ὁ γάλλος θεωρητικὸς παρατηρεῖ ἀκόμη ὅτι, ἀντίθετα, στὸν κινηματογράφο «ἡ ψευδαἰσθησις δὲν στηρίζεται... σὲ συμβάσεις, σιωπηρὰ παραδεκτὲς ἀπὸ τὸ κοινό, ἀλλὰ ἀντίθετα στὸν ἀναφαίρετο ρεαλισμὸ αὐτοῦ ποῦ δείχνεται», γιὰ νὰ καταλήξει ὅτι «γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα, ἢ ταῖνια εἶναι τὸ Σόμπαν, ὁ Κόσμος, ἢ, ἂν θέλετε, ἡ Φύση». Εἶναι, λοιπόν, πολὺ εὐκόλο νὰ καταποντιστεῖ ὀλοκληρωτικὰ ἕνα θεατρικὸ ἔργο μεταφερόμενο στὴν ὀδὸν (καὶ πολὺ περισσότερο ἂν πρόκειται γιὰ τραγωδία, ὅπου ἡ κυριαρχία τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ λόγου εἶναι ἀκόμη πιὸ ἀπόλυτη). Ἡ μὴ ἑλίπδα γιὰ νὰ ἐπιβιώσει, εἶναι νὰ μεταφερθοῦν στὴν ὀδὸν, ἐκτός ἀπὸ τὸ κείμενο, καὶ οἱ συμβάσεις ποῦ ἰσχύουν στὸ θέατρο. Καὶ φυσικὰ, πάνω ἀπ' ὅλα ἡ πρωταρχικὴ σίμβαση τῆς θεατρικῆς σκηνῆς: ἕνας χῶρος ἀυτόνομος ποῦ νὰ μὴν ἐπεκτείνεται ἄπειρα. Βασικὸ ρόλο σ' αὐτὸ παίξει βέβαια τὸ ντεκόρ — ποῦ τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ εἶναι καὶ φυσικό: *ἡ χρήση του εἶναι ποῦ θὰ καθορίσει ἂν θὰ διασημαιοποιεῖ, ἢ ὄχι, μέσα ἀπ' αὐτό, ἡ θεατρικὴ σίμβαση*. (Ὅμοις σχεδὸν οἱ ταῖνες τοῦ Μιχάελ Γιάντσο

## Τρωάδες

(The Trojan women)

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Καζογιάννης. Σενάριο: Μ. Καζογιάννης ἀπο τὴν τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη *Μοναχὴ*: Μίλης Θεοδοσιολάκης. Παιζοὶ: Κεῖθον Χέμποτον, Ζανβιέβ Μαρζόλντ, Βανίσα Ρέντγκραϊβ, Εἰσήνη Παππά, Πάτρικ Μάγκελ.

εἶναι γυρισμένες σὲ φυσικοῦς ὑπαίθριους χώρους ποῦ ὅμοις λειτουργοῦν σὰ θεατρικὴ σκηνή, μὲ ὅλες τὶς συμβάσεις τῆς: π.χ. ὅταν ἕνα πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὸ πλάνο ποῦ Γιάντσο, παύει νὰ ὑπάρχει γιὰ τὸ θεατὴ, ὁ θεατῆς δὲν τὸ φαντάζεται νὰ συνεχίσει τὴ δράση του κάπου ἄλλου — ὅπως ἀκριβῶς στὸ θέατρο, ἢ πραγματικότητα τῆς δράσης περιορίζεται στὴ σκηνή χωρὶς καμιά προέκταση.) Ἄν δὲν καταφέρουμε νὰ ἐγγράψουμε στὴν ὀδὸν τὴ θεατρικὴ σκηνή (δηλαδή: τὸ ἄθροισμα τῶν συμβάσεων ποῦ τὴ συνιστοῦν), τότε ἡ ὀδὸν παραγεῖ μιὰ ψευδαἰσθησις ρεαλισμοῦ ὅπως εἶναι ἡ «φυσικὴ» τῆς τάσης («παράθυρο στὸν κόσμο»), ἀναπτύσσονται οἱ φυγόκεντρος δυνάμεις τῆς, ὁ ἠθοποιὸς (πηγὴ τοῦ θεατρικοῦ δράματος) ἐκμηδενίζεται χάνοντας τὴν κεντρικὴ του θέση καὶ ὁ λόγος (φορέας τοῦ θεατρικοῦ δράματος) διαχέεται.

Ὁ Μιχάλης Καζογιάννης μεταφέροντας στὴν ὀδὸν τὶς «Τρωάδες» τοῦ Εὐριπίδη (καὶ ἐνῶ ἔχουν περάσει εἰκοσὶ χρόνια ἀπὸ τότε ποῦ ὁ Μπαζέν ἔκανε αὐτὲς τὶς θεμελιώδεις παρατηρήσεις) ἔδειξε νὰ ἀγνοεῖ καὶ τὴν οὐσία τοῦ θεάτρου καὶ τὴ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου. Ἔστησε μιὰ σειρὰ ἀπὸ θεατρογενεῖς σκηνές ἐφαρμοζόμενες πάνω τους ἕνα ἀμύχανο, δὴθεν «κινηματογραφικό», ντεκουπάζ, ἐνῶ παράλληλα ἔκανε ὅτι μπορούσε γιὰ νὰ διασπᾶσει τὴν ἐνότητα τοῦ χῶρου δράσης. (Χαρακτηριστικὰ τοῦ λαθεμένου δρομοῦ εἶναι τὸ σύντομο πλάνο τῆς Ἄνδρομάχης στὸ καρφί ἢ τὸ πλάνο τῆς «πίπωσης» ἀπὸ τὰ βράχια ὅταν ἀναγγέλλεται ἡ ἀπόφωση γιὰ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ).

Ἡ ἀποτυχία εἶναι τόσο ὀλοκληρωτικὴ ποῦ δὲν μᾶς ἀφήνει περιθώρια νὰ κρίνουμε ὅποιαδήποτε ἐπι μέρους στοιχεῖα, ἀφοῦ σὲ μιὰ τέτοια ἀσθαιρετὴ κατωσκευή, μοῦρνια ὅλα εἶναι τεχναῖα καὶ ἀντικαταστάσιμα.

Μιλτιάδης Κολώνιας

\* Ὅλα τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ἄντρέ Μπαζέν ποῦ ἀναφέρονται ἐδῶ εἶναι ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ *Θεάτρο καὶ κινηματογράφος*, βλ. Σ. Κ. ἀρ. 23 καὶ 24-26.

Όπως ο *Οχτώβρης* του Αιζενστάιν και το *Τέλος της "Αγίας Πετρούπολης* του Πουντόβκιν έγιναν για τα δεκάχρονα της Έπανάστασης, έτσι και ο *Λένιν τόν 'Οχτώβρη*, έγινε για να γιορταστούν τα είκοσάχρονα από το 1917.

"Όμως είμαστε πια στο 1937 και τα πράγματα στον σοβιετικό κινηματογράφο, όπως και σε όλοκληρη τη Σοβιετική Ένωση, έχουν αλλάξει.

Γιατί, άσχετα με τις όποιες δυνατές εκτιμήσεις για τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος μπορεί να διαπραγματευθεί το θέμα της επανάστασης και του ήγέτη της, είναι γεγονός ότι στα χρόνια 1935-1940, ο σοβιετικός κινηματογράφος δεν έχει να επιδείξει ούτε μια ταινία όπου ο πρωταγωνιστικός ρόλος να ανήκει στον σοβιετικό λαό, όπως οι δυο ταινίες που αναφέραμε στην αρχή και ένα σωρό άλλες της πρώτης δεκαετίας μετά την επανάσταση. Μ' αυτήν

την εννοία, οι ταινίες του Ρομμ τόν Λένιν, εντάσσονται αντικειμενικά στην σταλινική περίοδο της «προσωπολατρίας» (όπως άλλωστε και ο *Άλέξανδρος Νιέφσκυ* του *'Αιζενστάιν*). Παρ' όλα αυτά, ο Ρομμ προσπάθησε να δώσει μέσα στις συνθήκες εκείνης της περιόδου και έχοντας για αντικείμενό του το πρόσωπο του ίδιου του Λένιν, έναν καθαρά αντιπροσωπολατρικό χαρακτήρα στην ταινία σκοπεύοντας σωστά σ' εκείνα τα χαρακτηριστικά του άρχηγού που τον διαμορφώνουν ως λαϊκή ήγετική φυσιογνωμία και όχι έναν έξιδανικευμένο ήγέτη έξω και πάνω από το λαό (αντίληψη που κυριάρχησε στις κατοπινές ταινίες, κυρίως του Τσιαουρέλλι, με πρωταγωνιστή τόν Στάλιν — *Ο όρκος* κλπ.). Από την άποψη αυτή, η ταινία του Ρομμ αποτελεί ένα επίτευγμα του σοβιετικού κινηματογράφου που μέχρι σήμερα κατακτά και ένθυσιαίζει το κοινό της.

Φ. Λαμπρινός



Οι άρετες της προηγούμενης ταινίας του Ρομμ για τις όποιες μιλήσαμε παραπάνω, στο *Λένιν τόν 1918* περιορίζονται στο ελάχιστο, σχεδόν εξαφανίζονται.

"Αν στο *Λένιν τόν 'Οχτώβρη* τα γεγονότα του 1917 κοιτάζονται σε μερικά σημεία διακριτικά μέσα από το πρίσμα της κατάστασης που έχει διαμορφωθεί το 1937, στο *Λένιν τόν 1918* τα γεγονότα του 1918 και η διαμάχη του Λένιν με τους Σοσιαλ-Εσέρους χρησιμοποιούνται σαν άλλοθι και άπολογία της σταλινικής έκστρατείας κατά των μελών και στελεχών του κόμματος που το 1938 βρίσκεται στο αποκορύφωμά της. Άρκει να θυμηθούμε

τη θαυμάσια ταινία του Γιούλι Καράβικ *Στις 6 του 'Ιούλη* που προβλήθηκε το χειμώνα στην Αθήνα και χειρίζεται το ίδιο θέμα με το *Λένιν τόν 1918* για να αντιληφθούμε την ουσιώδη διαφορά.

Παράλληλα, οι ανώνυμοι ήρωες που στον *Λένιν τόν 'Οχτώβρη* τοποθετήθηκαν στο ίδιο επίπεδο με τον «άρχηγό», εδώ περνούν σε δεύτερο πλάνο και τη θέση τους καταλαμβάνουν γνωστά ονόματα της κομματικής ιεραρχίας (Ντζερτίσκυ, Σβεργιλόφ, Βοροσίλωφ, όπως και ο Στάλιν που όμως οι σκηνές στις όποιες εμφανίζεται στην ταινία έχουν τώρα πια κοπεϊ).

Φ. Λαμπρινός

Η γνώση ταινία του σοβιετικού σκηνοθέτη που προβλήθηκε για πρώτη φορά τὸ 1966, γὰ νὰ ξαναπροβληθεῖ ἀρκετὲς φορὲς ἀπὸ τότε, πάντα ὅμως ἐλαφρὰ πεσοκομμένη, δὲν ἀφηγεῖται τὴ γέννηση, τὴν πορεία καὶ τὴν ἤττα τοῦ γερμανικοῦ φασισμού. Ἡ φωνὴ τοῦ Μιχαήλ Ρόμμ — ποῦ συνδέει τὰ 17 κεφάλαια τῆς ταινίας — ἐξηγεῖ, σχολιάζει καὶ συγχρόνως συζητᾷ μετ' ὀφθαλμῶν τὸ φαινόμενο φασισμός. Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ ταινία ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος φαινομενολογίας τοῦ φασισμού ἀπὸ τὴν πλευρὰ κυρίως τῆς μαζικῆς ὑποταγῆς τοῦ γερμανικοῦ λαοῦ στὸ χιτλερισμὸ, τὶς αἰτίες καὶ τὶς ἐπιπτώ-

σεις αὐτοῦ ἀκριβῶς τὸν φαινόμενον. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ ταινία δὲν κάνει μιὰ ἱστορικὴ ἀναδρομὴ οὔτε εἶναι μιὰ κοινωνικο-πολιτικὴ μελέτη τοῦ φαινομένου. Κάνει, ὅμως, μιὰ λεπτομερῆ ἀνάλυση, τῶν ἰδιοτήτων τοῦ μέσου Γερμανοῦ πάνω στὶς ὁποῖες ἔπαιξε τὸ παιχνίδι του, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ὁ Χιτλερισμός. Ὁ Ρόμμ προσπαθεῖ νὰ ἐντοπίσει καὶ νὰ διερευνήσει τὰ στοιχεῖα καὶ τὶς ἰδιότητες ἐκεῖνες ποῦ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «δὲν παρατηρήθηκαν ἀποκλειστικὰ στὴ Γερμανία τοῦ Χίτλερ, οὔτε μονάχα στὰ χρόνια τοῦ 1930 ἢ τοῦ 1940».

Φ. Λαμπρινός.

## Ὁ συνηθισμένος φασισμός.

1965. Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Ρόμμ



## Ὁ Καθηγητὴς Ἀντίβας

1956. Σκηνοθεσία: Ζολταν Φάμπρι. Παίζον: Τόνι Σαίμπο.

Ἡ ταινία τοῦ Φάμπρι γερῶτα-γεῖ στη Βουλγαρία, λίγες βδομαδὲς πρὶν ἀπὸ τὰ γεγονότα τοῦ Ὀκτωβρίου 1956 ποῦ ὄδηγησαν στὴν ἀντιπαραταξίωση καὶ στὴν εἴσοδο τῶν σοβιετικῶν τάνκς. Ἡ δράση τῆς οἰκίας τοποθετεῖται 25 χρόνια πρὶν, στὴν πρώτη περίοδο τῆς φασιστικῆς δικτατορίας τοῦ Χόστε-

ρ. Ὁ Φάμπρι, ὠστόσο, εἶναι κατηρησιαστικὸς ὅταν λέει ὅτι «μὲ βάση τὴ νομφάλλα τοῦ Φερεντς Μοσρ ποῦ τοποθετεῖται στὴν ἐποχὴ τοῦ Χόστε, θέλησα νὰ μιλήσω γιὰ γεγονότα σημερινά».

Καὶ «σημερινά» προβλήματα σημαίνει τὴν δικτατορικὴ ἐγασμοσύνη

του σοσιαλισμού όπως την επιχειροῦσε τὸ καθεστῶς τοῦ σταλινικοῦ Ράκοζυ στὴ μεταπολεμικὴ λαϊκὴ δημοκρατία τῆς Οὐγγαρίας. Ὅπως ἐπίσης καὶ τὸν τρόπο ἀντίδρασης ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴν πρακτικὴ ἀπὸ τῆ μεριά τῶν Οὐγγρων διανοουμένων καὶ τοῦ οὐγγρικοῦ λαοῦ γενικότερα.

Ὁ Φάμπρι, ὅταν γύριζε τὴν ταινία τὸ καλοκαίρι τοῦ 1956, ἔβλεπε πολὺ καθαρὰ τὴ μύθορα πού θὰ ἐπακολουθοῦσε σὲ λίγες βδομάδες. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀναφορὰ του στοῦ καθεστῶς τοῦ Χόρτυ δὲν γίνεται γιὰ νὰ κάνει τίς ἀντιδραστικὲς συγκρίσεις καὶ ἀπλοστεύσεις τοῦ δυτικοῦ ἀστικοῦ τύπου καὶ τῶν ἀστῶν ιδεολόγων ἀνάμεσα στοῦ φασισμοῦ καὶ τοῦ σταλινισμοῦ πού ἔχουν ἀφετηρία τὴν ιδεολογία τοῦ ἀντικομμουνισμοῦ. Εἶναι γιὰ νὰ κριτικάρει μὲ τὴ μεγαλύτερη αὐστηρότητα τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν οὐγγρων διανοουμένων τόσο τοῦ ἐθνικιστικοῦ - φασιστικοῦ καθεστώτος τοῦ Χόρτυ ὅσο καὶ τοῦ δογματικοῦ τρόπου ἐφαρμογῆς τοῦ σοσιαλισμοῦ ἀπὸ τὸν Ράκοζυ.

Εἶναι δηλ. μιὰ κριτικὴ πού ἀναφέρεται στοῦ ιδεολογικὸ ὄπλοστάσιο κάθε κριτικῆς ἀπέναντι σὲ κάθε καθεστῶς. Γι' αὐτὸ καὶ παρουσιάζει τὸν «καθηγητὴ» του ὁπαδὸ τῆς «ἀπόλυτης ἀλήθειας» πού ἔχει

τίς ρίζες τῆς σὲ «ιδανικὲς» κοινωνίες ὅπως αὐτὴ τῆς μυθοποιημένης Ἀρχαίας Ἑλλάδας. Μὲ ὅπλο αὐτὴ τὴν «ἀπόλυτη ἀλήθεια» ὁ κύριος καθηγητὴς προσπαθεῖ νὰ καθησυχάσει τὴ συνείδησή του. Ἀντιπαρατάσσει ὅτ φασισμοῦ τὴν ἠθικὴ τοῦ «νὰ μὴ λέμε ποτὲ ψέμματα, οὔτε γιὰ ἀστείο». Ἔτσι ὅταν φτάνει ἡ ὥρα τῆς κρίσης, ὁ «κύριος καθηγητὴς» μὴ διαθέτοντας ἄλλα ιδεολογικὰ ὄπλα θὰ ἀπαρηγηθεῖ τὴν «ἀπόλυτη ἀλήθεια» του γιὰ νὰ σώσει τὴ ζωὴ του. Ἔτσι, ἀντὶ νὰ δολοφονηθεῖ, στὴν περίπτωσή πού θὰ ἀρνιόταν τὸ συμβιβασμό, χάνει τὴ ζωὴ του ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πλῆθος πού μετὰ τὸ συμβιβασμό του τὸν ἀνακηρύσσει ἥρωα καὶ τὸν ἀποθεώνει. Ὁ κύριος καθηγητὴς, πού φοβάται τὴν ἀποθῆναι τόσο ὅσο καὶ τὸ λυντσαόρισμα, ὀπισθοχωρεῖ καὶ γκρεμίζεται στοῦ πέτρινο βάραθρο ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τὴν ἀνικανότητά του νὰ ἐπιζήσει κάτω ἀπὸ ὅποιονδήποτε συνθήκες.

Ὁ Φάμπρι μὲ τὸν *Καθηγητὴ Ἀνίβα* προβάλλει τὴν βαθιὰ πίστη του στὴν μαρξιστικὴ - λενινιστικὴ ιδεολογία καὶ μοιάζει νὰ προτρέπει τοὺς διανοούμενους τῆς πατρίδας του νὰ ἀντλήσουν ἀπ' αὐτὴν ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ καθεστώτος Ράκοζυ στὴν Οὐγγαρία τοῦ 1956.

Φ. Λαμπρινὸς

## Τὸ ἡμέρωμα τῆς φωτιάς

1973. Σκηνοθεσία: Ντάνιελ Χραμπροβίτσκι  
Παίζουν: Κύριλ Λάβρωφ, Ἰννοκέντι Σμοκουνόφσκι.

Ἡ ταινία «βιογραφεῖ» τὸν μεγάλο σοβιετικὸ ἐπιστήμονα Κορναλιῶφ πού ἦταν ἀπὸ τοὺς ὑπεύθυνους τοῦ κέντρου διαστημικῶν πτήσεων (Μπαϊκάνοφ) καὶ πέθανε τὸ 1970.

Τὸ ὄνομα του ἔγινε γνωστὸ δημόσια μετὰ τὸ θάνατό του καὶ τοῦ ἀποδόθηκε ὁ τίτλος τοῦ «ἥρωα τῆς Σοβιετικῆς Ἐνωσης».

Ὅστόσο ὁ Χραμπροβίτσκι παίρνει τὴν ἱστορία ἐνὸς ἐπιστήμονα καὶ τὴν μετατρέπει σὲ μῦθο-σύμβολο, - σύμβολο, σὲ βαθμὸ πού νὰ τονίζει σ' αὐτὸν τὸ μῦθο τὸ ρόλο τοῦ ἀποφασιστικοῦ ἀν ὄχι ἀποκλειστικοῦ παράγοντα τῆς ἐξέλιξης τῆς ἱστορίας.

Ἡ ἀπόπειρα εἶναι ὀλοφάνερα

ἀντιδραστικὴ καὶ ἀντι-ἐπιστημονικὴ, πολὺ δὲ περισσότερο ὅταν πρόκειται γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας μιᾶς σοσιαλιστικῆς χώρας, τῆς ὁποίας ὁ κλασικὸς κινηματογράφος μᾶς ἔχει διδάξει ὅτι ἡ ἐπανάσταση καὶ ἡ οἰκοδόμησις τοῦ σοσιαλισμοῦ δὲν εἶναι ἔργο ἐνὸς ἀνθρώπου ἀλλὰ δουλειὰ ἐνὸς ὄλοκληρου λαοῦ.

Ἡ ταινία, στὴν Ἑλλάδα, προβάλλεται κατὰ μιὰ περίπου ὥρα συντομευμένη (κομμένη), ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μετριάξει τὴν ἀλγεινὴ ἐντύπωση πού κάνει τόσο στοῦ ιδεολογικὸ ὅσο καὶ στοῦ κινηματογραφικὸ ἐπίπεδο.

Φ. Λαμπρινὸς

## Ἡ Γνώμη τοῦ Σ.Κ. '75

Αὐτὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Σ.Κ. '75 εἶναι στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀμερομήνο στῆ χρονιὰ πρὸ πέρασε. Βέβαια δὲν ἦν ἴσταν πρακτικὰ δυνατὴ μὴ μεθοδικῶς ἀνάλυσις ἀντιπαραβολῆς ὅλων τῶν ταπεινῶν πρὸ παλαιῶν. Ἐπιδικοντάς ὅμως μὴ ὅσα γίνεται πρὸ σφαιρικῆς κλίμακῃ τῆς περιόδου, παραθέτουμε ἔδω τῆ γνώμη μὲν τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ ἕκαστὸ περίπλοκον ταπεινὸν πρὸ εἶδος αὐτὸ τὸ χειμῶνα. Στὸν κατάλογο αὐτὸ δὲν συμπεριλάβαμε ὀρισμένους κλασσικὲς ταπεινὲς πρὸ τῆς διγλωσσίας, ὡς ἀναγνωρισμένα ἄριστοτεχνήματα. Οἱ ταπεινὲς αὐτῆς εἶναι: Ὁ ἀνθρώπος μετ' τὴν κινήματολογικῆ μηχανῆ τοῦ Νιζζγκα Βέρτωφ, ἡ Ἀπειρία, ὁ Ὀρκοβόρος, τὸ Φωρητὸ Πορτμάν και ὁ Ἰβάν ὁ Τραυμάς τοῦ Σ.Μ., Αἰξενστάιν, τὸ Τέλος τῆς Ἁγίας Πετρούπολης τοῦ Πουντόβκα, ἡ Γῆ και τὸ Ὁπίσπασμα τοῦ Νοβόβινκο, ὁ Τσαρτρίτς τῶν Βασιλικῶν και τὸ Ἀνθρωπίνον Κτήνος τοῦ Ζάν Ρενουά.

Γιὰ αὐτῆς τῆς ταπεινῆς ἐκείνου πρὸ πιστοποιήσεως ἔτι χρειάζεται, εἶναι ἀκριβὲς μὴ ἀναλυτικῶς ἀντιμετώπιση πρὸ μὴ τῶρα ἀρχίζει νὰ γίνεται (σὲ παγκόσμιον ἐπίπεδο δὲν ἔχον τίτλους δουλῆς εἶναι τὸ κείμενον τοῦ Π. Μλονιτσέφ γιὰ τὴν Ἀπειρία πρὸ δημοσιεύσεως σ' αὐτὸ τὸ τεύχος).

Εἶδος ταπεινῆς	Σχεφίτησις	Μ. Δημο- πολιός	Μ. Κόκο- νιός	Ι. Κοϊσάκ	Φ. Χαράφι- νοός	Φ. Βασπα	Ι. Λυκοῦ	Μ. Νισκόλα	Ι. Πασα- γεῖσις	Μ. Νισκόλα	Ι. Πασα- γεῖσις	Μ. Νισκόλα	Ι. Πασα- γεῖσις
Ἁγίος Πάανθις (Plante Sauvage)	Ρ. Αἰλιὸν	X	X	—	—	—	XX	X	X	X	X	X	X
Ὁ Ἀνθρώπος δὲν εἶναι πονεῖ	Ντ. Μικαβέγιεφ	XX	●	—	XX	—	XX	X	XX	X	XX	X	XX
Ὁ Ἀνθρώπος τοῦ Ἰταίνου	Α. Μονκ	XX	—	—	XX	—	—	0	—	—	—	—	X
Ἀλέξης Ζορμπάς (Zorba the Greek)	Μ. Κοκογιάννης	●	●	●	●	●	0	0	●	●	●	●	●
Ἀμαρκορντ - Θυμάκι (Amarcord)	Φ. Φελλίνι	XX	X	XX	X	X	X	X	—	—	—	—	0
Ὁ Ἀνθρώπος μετ' τὸ χρυσοπαστόλι (The Man with the golden gun)	Γκ. Χάμλτον	—	0	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—
Ἀναμνήσις ἀπὸ τὸ Μίλλον (Chariot of the Gods)	—	●	●	●	●	●	—	—	—	—	—	—	—
Ἀδελφὸν 31 (Adelben 31)	Μαρό Βινρειστεργκ	X	X	X	X	X	—	X	—	X	—	—	—
Ἀγγελία Νταβλις (Angela, Portrait of a revolutionary)	Γιολιάντ Ντε Λιούφ	0	0	0	0	0	—	—	—	—	—	—	X
Ὁ ἀσπνόμενος (Un filic)	Ζάν-Πιέτρ Μελίλι	●	X	—	—	—	—	—	—	●	—	—	—
Ἀπτείας '74	Μ. Κοκογιάννης	—	X	X	X	—	—	—	—	—	—	●	—
Ὁ ἀληθινὸς φασισμός	Μ Ρομ	X	X	X	—	XXX	X	XX	X	XX	X	XX	XXX
Ὁ Ἀνθρώπος δίχως Πρόσωπον (L' Homme sans visage)	Ζ. Φορνζίν	—	XX	—	—	XXX	—	—	—	—	—	—	●
Βισαβός στην πρώτη αὐλίδι (Shabbt il mostro in prima pagina)	Μ Μπιλιόλιο	0	X	—	X	X	—	—	—	—	—	—	XX
													0
													XX
													XX
													XX

Πολὺ καλὸ XXX - ἐνδιαφέρον XX - βλλέεται με ἐπιφύλαξιν X — ἀδιάφορο 0 — κακὸ ●

by http://www.phs.uoa.gr/angelakis

1969-1973

Βρόμικη Πόλη (Fat City)					XX	—	XX	—	XX	0	—
Βασανιστήρια στη Βασιλεία (Report on Torture)				—	XX	X	—	—	X	—	X
Γάμος Σεφών				X	XX	XX	X	XX	X	XX	XX
Γουρουνιά Χρόνια (The year of the Pig)				XX	—	—	XX	XX	XX	XX	XX
Οι Δαιμονισμένες (The Devils)				●	0	—	—	—	XX	—	—
Ή Δίκη τών Δικαστών				—	0	—	0	●	0	●	0
Δι' άσημιντον Άφορμήν				X	XX	X	X	XX	X	XX	X
Ή Δοκιμή (The Rehearsal)				●	●	—	—	—	—	●	—
Διεφθαρμένη Δημοκρατία (Le fièvre monte à El Pao)				XX	XX	XX	—	—	—	—	—
11 υπέροχα Καθάρματα (The Mean Machine)				—	XX	XX	—	XX	XX	XX	—
"Ενα όμοιο κορίτσι σάν και μένα (Une belle fille comme moi)				X	0	—	—	—	X	—	—
Ή Έπιμνημόρτια (Le Verdict)				●	●	—	—	—	—	—	—
Τό Έξπρεσς του Σούγκαρλαντ (The Sugarland Express)				X	—	—	—	—	0	—	—
Ό έπέλεσπής πής νόχτας (Death wish)				●	●	—	—	—	—	—	—
Είμαι περίεργη (κίτρινη) (I'm curious - yellow)				0	X	—	●	X	—	—	—
"Ενας υπέροχος κατάσκοπος (Le Magnifique)				●	0	—	—	—	—	—	—
Έπιγέφρηση ώρα μηδέν (Nada)				●	0	0	—	—	0	—	0
Ό Έξοριστής (The Exorcist)				●	●	—	—	—	—	—	—
Έιμανουέλλα (Emmanuelle)				●	●	—	●	●	—	—	—

Τίτλος ταινίας	Σκηνοθέτης	Μ. Δημό- πουλος	Μ. Κολού- νας	Τ. Κανίδου- Φ. Λαμπρι- φάνης	Φ. Λιάπτα	Τ. Λικου- γιάννης	Μ. Νικολά- καπούδης	Τ. Παπα- γιαννίδης
Εξέγερση στις Φινλανδίες (Αίτιμα)	Σ. Φιάσερτσόν	XX	X	—	X	X	—	—
Τράκλημα στο Όριεντ-Εξπρές (Murder on the Orient-Express)	Σ. Λιούιτ	●	●	—	—	—	●	—
Επαγγελματίας Επαγγελματίας (Profession: reporter)	Μ. Ανταξόνι	XXX	XXX	—	XXX	XX	—	—
-L-	Κ. Γαβράς	0	●	●	X	0	—	0
Ζαρντόζ (Zardoz)	Τζέρον Μπούρμαν	—	—	—	0	●	—	—
Ζαρού, Πόκερ και κάτι άλλο (California Split)	Ρ. Άλφραν	0	X	—	—	XX	●	—
Θεοήρμα (Teorema)	Π. Π. Παζολίνι	0	X	XX	●	—	0	●
Ό Θυφάρος της νύχτας (Il Portiere di Notte)	Λ. Καβόνι	●	●	●	0	—	—	●
Θάλασσα τους Κοιτώνους (Vogliamo i Colonnelli)	Μ. Μονταέλι	X	—	—	—	●	—	—
Κιότιων	Δ. Θέος	X	X	X	—	XX	X	XX
Καραμπινέροι (Les Carabiniers)	Ζ. Λ. Γκοντάρ	XXX	XXX	XXX	—	XXX	XXX	XXX
Οι Κινέζοι στο Παρίσι (Les Chinois à Paris)	Ζαν Γιάν	●	●	—	—	—	—	—
Κουφιστό Πορτοκάλι (Clockwork Orange)	Σ. Κλουμπάριχ	●	X	X	—	—	0	X
Τη καρδιά της μάνας	Μ. Ντροσκόι	XXX	XXX	—	—	—	—	—
Καταραμένα Χάρματα (La maudite Galette)	Ντ. Άρβαν	X	X	—	—	—	X	●
Κατάσταση Πολιορκίας (Etat de Siege)	Κ. Γαβράς	X	X	0	X	0	X	0
Καμουράκια (Kamourakia)	Κλωντ Ζενιτά	0	0	—	—	—	●	—
Ό Λένιν τόν Όκτωβή	Μ. Ρόμ	X	—	—	XX	—	XX	—
Ό Άρβιν τό 1918	Μ. Ρόμ	—	—	—	X	—	—	X

Εξέγερση στις Φινλανδίες (Αίτιμα)

Τράκλημα στο Όριεντ-Εξπρές  
(Murder on the Orient-Express)

Επαγγελματίας Επαγγελματίας  
(Profession: reporter)

-L-

Ζαρντόζ  
(Zardoz)

Ζαρού, Πόκερ και κάτι άλλο  
(California Split)

Θεοήρμα  
(Teorema)

Ό Θυφάρος της νύχτας  
(Il Portiere di Notte)

Θάλασσα τους Κοιτώνους  
(Vogliamo i Colonnelli)

Κιότιων

Καραμπινέροι  
(Les Carabiniers)

Οι Κινέζοι στο Παρίσι  
(Les Chinois à Paris)

Κουφιστό Πορτοκάλι  
(Clockwork Orange)

Τη καρδιά της μάνας

Καταραμένα Χάρματα  
(La maudite Galette)

Κατάσταση Πολιορκίας  
(Etat de Siege)

Καμουράκια  
(Kamourakia)

Ό Λένιν τόν Όκτωβή

Ό Άρβιν τό 1918



Ό Άλένη στην Πολωνία	XX	XX	—	XX	—	X	—	—
Τό λλοασαμένο παρόβατο (Le pauvre étang)	—	●	—	—	—	●	—	—
Μέγαρα	XX	X	XX	X	XX	X	XX	XX
Τό Μεγάλο Φαγονόσι (La Grande Bouffe)	XXX	XXX	XXX	X	XXX	XX	XX	●
Ή Μάχη τής Άλγερίας (La Bataille d' Alger)	X	X	XX	XX	X	XX	XX	—
Οί Μετανάστες (The Emigrants)	0	—	—	—	—	0	—	—
Μιά φορά στο Χόλλυγουντ (That's Entertainment)	X	XX	XX	XX	—	XX	X	X
Τό Μοντέλο	X	X	X	—	XX	X	X	X
Μίλαρέ μου για Έρωτα (Lo faro da Padre)	—	XX	—	—	—	—	—	—
Μπορσαλίνο και Σίτα (Borsalino et Co)	—	●	—	—	0	—	—	—
Μπαρέτανξ ό στόχος τού έκβραστή (Juggernaut)	●	●	—	—	—	—	—	—
Ή Μάνα	XXX	XXX	XX	X	XX	—	XXX	—
Μακριά άπ' τό Βιετνάμ (Loin de Vietnam)	X	X	—	X	X	—	—	—
Μνήμη	●	0	—	X	—	—	—	—
Μπάττες, απατόνια και καυτές σέλλες (Blazing Saddles)	X	—	—	—	0	0	●	—
Όταν ξυρνάται ό λαός (When the people awake)	X	XX	X	—	—	X	X	XXX
Ή Πρώτη Σελίδα (The Front Page)	XX	XX	—	XX	XX	XXX	XXX	XX
Ό Πρώτος Χρόνος τού Άλλιέντε (La Premiere Année)	0	X	X	—	—	—	—	—
Ό Παταλούδες (Papillon)	●	●	—	—	—	—	—	—

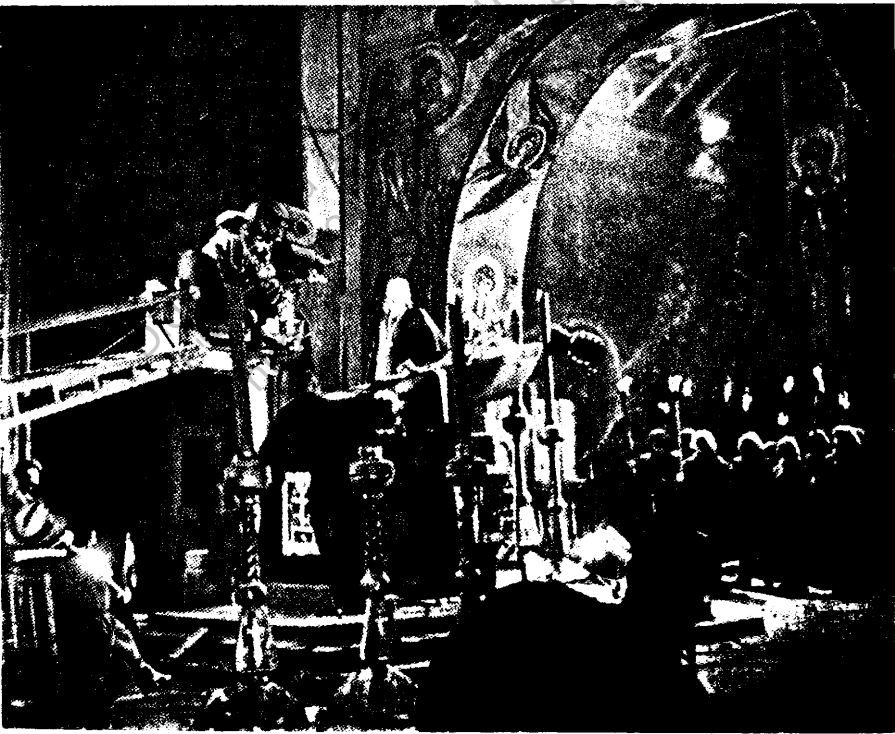
Τίτλος ταινίας	Σκηνοθέτης	Μ. Δημό- πουλος	Μ. Κολο- νας	Τ. Κονίδου Φ. Λαμπρι-Φ. νός	Τ. Λυκο- θέσης	Μ. Νικόλα-Τ. Παπα- κοπούλου	Μ. Νικόλα-Τ. Παπα- κοπούλου	γυμνάσιος
Ό Προσθητός (The Connection)	Σ. Κλάρα	XX	XX	XX	—	XX	XX	XX
Ή Πιστη της Μόνας	Μ. Ντονακό	XX	XX	X	—	—	—	—
Τό Παχνόδι της Νύχτας	Μ. Ζίττεράνγκ	0	—	X	—	—	—	—
Ό Πήγανος της Κολάσεως (The Towering Inferno)	Τζ. Γκιάλεριαν	0	0	—	●	—	—	—
Ριζάν Παντοβάνι (Rejeanne Randonavi)	Μτ. Άρκάν	XX	XX	XX	XX	XX	0	XX
Οι φίλες του τόπου μας	Ν. Μιάτσας	●	●	●	—	—	—	●
Ρεβόλβερ (Revolver)	Σ. Σολιάια	—	—	—	—	X	●	—
Ρίτσα Λουξέμποουργκ και Κάου Άιμπενχτ (Trotz alledem)	Γκ. Ράις	●	X	—	—	●	0	XX
Σάρκο (Flesh)	Π. Μορισέν	X	XX	XX	—	XX	—	●
Ή συνομιλία (The Conversation)	Φ. Φ. Κόπολα	XX	X	XX	—	XX	—	0
Στις 6 του Ίουλιη	Γ. Καράσιπ	—	XXX	—	XXX	—	—	XX
Σκοτωμένο Περιστέρι στην όδο Μπετόβεν (Dead Pigeon on Beethoven Str.)	Σ. Φούλερ	XX	—	—	—	X	—	—
Σέρπικο (Serpico)	Σ. Λουσίμτ	0	0	0	—	●	—	●
Σέ φυσικό Μήγεθος (Grandeur Nature)	Α. Μπερλάνγκερα	0	X	—	—	—	—	—
Σεισμός (Earthquake)	Μάικρ Ρομπτον	0	0	—	—	—	—	—
Σίντρεφρα άντιο	Μ. Γιάντσο	X	—	—	—	X	X	X
Τι; (Che?)	Ρ. Πολάνσκι	XX	XX	XX	X	—	XX	—
Τέλεντάιο Άπόσπασμα (The Last Detail)	Χ. Άσμπι	0	0	—	—	—	X	—
Τραγούδια της Φουτιάς	Ν. Κονίδουρας	●	0	—	—	—	—	●

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

Τρέμα 747 εν κινδύνω (Airport '75)	—	X	—	—	—	—	—	—	—
Τρωάδες (The Trojan Women)	●	●	—	—	—	—	—	●	—
Τσέ, ό Μεγάλος Ήκανασάτης	●	—	—	●	—	—	—	—	—
Τό Τσινέλ νής Έλευθερίας	●	●	—	●	—	—	—	—	●
Οί Τρεξ Σωματοφύλακες (The Three Musketeers)	0	—	—	—	—	—	—	XX	X
Τσάντατων (Chinatown)	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX
Υπέροχος Γκάτσμπυ (The Great Gatsby)	●	●	—	—	—	—	—	0	0
Ό Ύπναρδες (Sleeper)	●	●	—	—	—	—	—	—	—
Τό Φάντασμα νής Έλευθερίας (Le Fantome de la Liberté)	XXX	XXX	XXX	—	—	—	XXX	XXX	XXX
Φρίτς ό Πονηρόγατος (Fritz the Cat)	●	X	—	—	—	X	X	—	—
Φρούλες και Άλιμα (The Strawberry Statement)	●	●	0	0	—	—	0	—	0
Φέρετ μου τó κεφάλι τού Άλφρέντο Γκαρσία (Bring me the Head of Alfredo Garcia)	●	—	—	—	—	—	X	—	—
Φιντέλ (Fidel)	X	X	—	XX	—	XX	X	X	X
Χίλιες και Μία Νύχτες (Il fiore deli mille et una notti)	●	X	XX	X	—	—	0	XX	—
Ό Χορός τών Διεσθεριμένων (Les Valseuses)	●	●	—	—	—	—	—	●	●
Τά Χρώματα νής Ίριδος	●	●	●	0	—	—	0	●	0
Ή Χιλιά με Όπλα και Τραγοúδια	—	0	X	—	—	—	X	—	X
Ή Χιλιά μετά τó Παξέγκλημα (Ich war, ich bin, ich werde sein)	—	XX	X	—	—	—	X	—	X
Χαϊνόφσκι - Σάουμαν	—	—	—	—	—	—	—	—	—

ies 1969-1973"

Ένας Τουρκός Φοιτητής από το γυμνάσιο



## Τὸ μουσικὸ τοπίο (συνέχεια καὶ τέλος)

Κύριο θέμα, ἡ ἀπελπισία τοῦ Ἰβάν.<sup>1,2</sup>

Ὁ Ἰβάν, ὅσο κι ἂν ὑπῆρξε προοδευτικὸς γιὰ τὸν αἰῶνα του, τὸν 16<sup>ο</sup>, δηλαδὴ ἕνας ἄνθρωπος στραμμένος πρὸς τὸ μέλλον, δὲν παύει νὰ εἶναι προσκολλημένος στὴν ἐποχὴ του — σὲ δοξασίες, προλήψεις καὶ δισηϊδαϊμονίες ποὺ συνδέονται μὲ τὸν θρησκευτικὸ φανατισμὸ τοῦ καιροῦ του. Ἔχει τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ρωσικοῦ Μεσαίωνα ποὺ βρίσκεται στὸ δρόμο γιὰ τὴν Ἀναγέννηση.

Ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτί ἡ ἀπελπισία τοῦ Ἰβάν γεννᾷ ἀμφιβολίες — καὶ τὸ θέμα τῆς ἀπελπισίας μετασχηματίζεται σὲ θέμα τῆς ἀμφιβολίας: «Ἔχω δίκιο; Κάνω αὐτὸ ποὺ πρέπει; Μήπως εἶναι θεῖα τιμωρία;»

Πάνω σ' αὐτὸ τὸ οὐσιαστικὸ θέμα πλέκεται ἡ ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ τοῦ Δαβὶδ ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ποιμένα καθὼς καὶ ἡ ἀνάγνωση ἀπὸ τὸν Μαλιούτα τῶν ἀναφορῶν ποὺ καταγγέλλουν ὅτι οἱ Μπογιάροι, κάνοντας κατάχρηση τοῦ «δικαιώματος ἀποχώρησης»<sup>3</sup>, ἀφήνουν τὰ σύνορα τοῦ μοσκοβίτικου κράτους καὶ ἔρχονται νὰ συνταχθοῦν στὸ πλευρὸ τῶν ξένων ἐχθρῶν τοῦ τσάρου Ἰβάν.

Αὐτὲς οἱ δύο ἀναγνώσεις γίνονται ἕνα εἶδος ἀντιφωνικοῦ ψαλμοῦ, σὲ δύο φωνές. Σὰν *τόνος καὶ ρυθμὸς*, μοιάζουν. Σὰν *κείμενο*, προεκτείνουν κατὰ κάποιο τρόπο ἢ μὰ τὴν ἄλλη.

Τὰ λόγια τῶν ἀναφορῶν ἀποκαλύπτουν τὸ συγκεκριμένο νόημα τῶν λόγων τοῦ ψαλμοῦ. Τὰ λόγια τοῦ ψαλμοῦ σχολιάζουν συγκινησιακὰ τὸ νόημα τῶν ἀναφορῶν.

Ὅμως, παρὰ τὴ φαινομενικὴ ὁμοιότητα τοῦ τόνου, τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ τρόπου ἀνάγνωσης, ἡ δραματικὴ *τάση* αὐτῶν τῶν δύο ἀναγνώσεων εἶναι *διαμετρικὰ ἀντίθετη!*

Καὶ δὲν εἶναι τυχαίον ποὺ τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο κείμενα διαβάζεται ἀπὸ τὸν χειρότερον ἐχθρὸν τοῦ Ἰβάν, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὸν πιὸ ἀφοσιωμένο του φίλον «τὸ πιστὸ του σκυλί».

1. Βλ. Σ.Κ. 75 ἀρ. 5. Ἐδῶ ὁ Σ.Μ.Α. συνεχίζει τὴν ἀνάλυση τῆς σκηνῆς «ὁ Ἰβάν πλάι στὸ φέρετρο τῆς Ἀναστασίας» ἀπὸ τὸν Ἰβάν τὸν Τρομερὸ (μέρος πρῶτον).

2. Στὰ δεκάξη του χρόνια ὁ Ἰβάν διάλεξε καὶ παντρεύτηκε τὴν Ἀναστασία. Ὁ γάμος τους ὑπῆρξε ἀπόλυτα εὐτυχισμένος, ἀλλὰ οἱ μπογιάροι δὲν τῆς συγχωροῦσαν τὴ λαϊκὴ τῆς καταγωγὴ καὶ τὴν ἀποκαλοῦσαν «ἡ δούλα». Ὁ θάνατος τῆς Ἀναστασίας σημάδεψε μιὰ ἀποφασιστικὴ καμτὴ στὴ ζωὴ καὶ τὸ χαρακτῆρα τοῦ τσάρου.

3. Δικαίωμα τῶν μπογιάρων νὰ ἐγκαταλείπουν τὴν αὐλὴ τοῦ μεγάλου Δούκα καὶ νὰ ἀπουδούνταν στὰ φέουδά τους.

Αὐτὴ ἡ πάλῃ ἀνάμεσα σὲ δύο ἀναγνώσεις ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ἐσωτερικῆς πάλῃς «γιά μιὰ ψυχὴ».

Ὅπως στὴ λαϊκὴ εἰκονογραφία ἢ στὶς μεσαιωνικὲς μινιατούρες, ἔτσι καὶ ἐδῶ, δύο ἀρχές — ἡ θετικὴ καὶ ἡ ἀρνητικὴ — παλεῖουν γιὰ μιὰν ἀνθρώπινη ψυχὴ.

Σὲ ἀντίθεση ὁμως μὲ τὴν παράδοση, δὲν μάχονται γιὰ τὴν ψυχὴ τῆς νεκρῆς ἀλλὰ γιὰ τὴν ψυχὴ ἐκείνου ποὺ τὴν κλαίει — γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ ζωντανοῦ, γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ τσάρου.

Ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρχές, ἡ μιὰ ἀνάγνωση, παρασύρει τὴν ψυχὴ τοῦ τσάρου πρὸς τὴν ἀπελπισία, τὸ σκοτάδι καὶ τὸ χαμό. Ἡ ἄλλη, πρὸς τὴ δράση καὶ τὴ ζωὴ.

Ἡ μιὰ ἀνάγνωση ἔχει σκοπὸ νὰ τσακίσει ὀριστικὰ τὴ θέληση τοῦ τσάρου, νὰ καταβάλει, νὰ ἐκμηδενίσει τὸν τσάρο, νὰ τὸν μεταβάλλει σὲ ἄβουλο καὶ ὑπάκουο ὄργανο στὰ χέρια τῆς κλίμας τῶν μογιάρων. Εἶναι ἡ ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ ποὺ πνίγεται ἀπὸ ἀπελπισία:

Ἐν κραυγαῖς ἠγαλώθην  
Ξηραθέντος τοῦ λάρυγγός μου  
Οἱ ὀφθαλμοί μου ἠφανίσθησαν...<sup>4</sup>

Ἡ ἄλλη ἀνάγνωση πασχίζει νὰ ἀφυπνίσει τὴν ἐνεργητικότητα τοῦ Ἰβάν, νὰ τὸν κάνει νὰ πετάξει τὰ δεσμὰ τῆς ἀμφιβολίας καὶ τὸ βῆρος τῆς ἀπελπισίας, νὰ τὸν ἀναγκάσει νὰ ξαναρχίσει τὸ ἔργο του μὲ περισσότερὴ ἐνεργητικότητα, νὰ συνεχίσει τὸν ἀγῶνα του, δεκαπλασιάζοντας τὶς δυνάμεις του.

Ὁ τόνος τῶν ἀναγνώσεων ἀνεβαίνει.

Αὐθάνει ἡ ἀγωνία γιὰ τὰ νέα ποὺ ἀναγγέλλονται.

Μεγαλώνει ἡ συναισθηματικὴ ἀπελπισία ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ ψαλτηρίου.

Καὶ νά! τὴ χαριστικὴ βολή, ποὺ φέρνει τὴν τελικὴ κατάρρευση τῆς θέλησης, τὴν δίνει ἀκριβῶς ἐκεῖνος ποὺ τὰ λόγια του ἔπρεπε νὰ ἀφυπνίσουν τὶς δυνάμεις τοῦ τσάρου.

Ὁ Μαλιούτα ἀνακοινώνει τὴν προδοσίαν τοῦ Κούεμσκυ.<sup>5</sup>

Ὁ Ἰβάν τοῦ ἀπατᾷ βογγώντας, σὰ νὰ τὸν ξριξαν κάτω καὶ νὰ τὸν σκοτώσουν.

Τὸ κεφάλι του πέφτει πίσω, ὁ σβέρκος του ἀκουμπᾷ στὴν ἄκρη τοῦ φέρετρου.

Αἰχμηρὰ ἤχει κάτω ἀπὸ τοὺς θόλους τὸ τελευταῖο ἐδάφιο τοῦ ψαλμοῦ, ἀκολουθοῦμενο ἀπὸ τὸν ἕμνο «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον».

Τελειώνει. Τελεία καὶ παύλα.

Κορυφωση.

Ἄλλὰ, ὅπως γίνεται πολὺ συχνά, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῆς κορυφωσης — τὴν πιὸ ἐκστατικὴ στιγμὴ τῆς δραματοποιητικῆς δομῆς — παραγάγει μιὰ ρήξη, μιὰ στροφὴ πρὸς τὸ ἀντίθετο.<sup>6</sup>

Κι ἂν ἡ ἀνακοίνωσις τοῦ Μαλιούτα τσακίξει τὸν τσάρο,

μ' ἓνα ἀντίθετο σόκ,

τὸν ξαναφέρει στὸν ἀγῶνα

ἢ φωνὴ ἐκείνου ποὺ ὅλες του οἱ προσπάθειες ἀποσκοποῦσαν ἀκριβῶς στὸ νὰ ἐκμηδενίσουν τὶς δυνάμεις τοῦ τσάρου.

Ἐψώνοντας τὴ φωνὴ, ὁ Ποιμένας ἀψήνει νὰ ξεχρυσθῶν λόγια κατηγορίας:

Ὅνειδος συντρίβει μου τὴν καρδίαν, ἡσθένων.

τὴν ἐροπλαχνίαν ἀνεμένον, ἀλλ' εἰς μάτην.

4. Ψαλμὸς 69, ἐδάφιο 4.

5. Ὁ Ἄντριε Κουμψκου, ὁ πιὸ στενός φίλος καὶ συμβουλὸς τοῦ Ἰβάν, πρὸδοσε τὸν τσάρο καὶ ἐφυγε στὴ Λιθουανία τὸ 1564. Ἐγράφη στὸν Ἰβάν γράμματι γεμάτα χολή, ὅπου ὑποστηριξε τὴν ἀποψη ἐπὲρ τῆς ἐξουσίας τῶν μογιάρων.

6. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε τὸ ἄρθρο «Περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων» (σημ. τοῦ Σ.Μ.Α.). Ἐὸ ἄρθρο βραβεύεται δημοσιευμένο στὸ Σ.Κ. ἀρ. 27-28, σελ. 44-48.

ἀνεξήτουν τούς παρηγορούντας με και δὲν τούς ἀνεῦ-  
ρον...

“Ὅμως αὐτὸ εἶναι ἡ σταγόνα πὺδ κάνει νὰ ξεχειλίσει  
τὸ ποτήρι τῆς παραίτησης καὶ τῆς δόξης.

Σὰ θεριὸ λαβωμένο, ὁ Ἰβάν ἀπαντᾷ μουγγρίζοντας:  
«Λές ψέματα!» κ.τ.λ.

Ἦθελαι ἐδῶ ἀπλῶς νὰ θυμίσω τῇ συγκινησιακῇ ἀνά-  
πτυξῇ τῆς σκηνῆς. Μένει νὰ προσθέσω ὅτι μέσα σ’ αὐτὴν  
τὴν ἀνάπτυξῃ, κατὰ διαστήματα, παρεμβάλλεται ρυθμικὰ  
τὸ λευκὸ πρόσωπο τῆς Ἀναστασίας στὸ φέρετρό της,  
ὅτι ὁ ἀπόμακρος χορὸς ψάλλει τὸ «Ἀιώνια ἡ μνήμη»  
καὶ μετὰ τὸ «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον».

καὶ ὅτι ἡ σκηνὴ ἀρχίζει μὲ μιὰ μακροῦσθη κίνηση ἀπὸ  
τὸ προσκέφαλο τοῦ φέρετρου καὶ τὸ λευκὸ πρόσωπο τῆς  
νεκρῆς τσαρίνας μέχρι τὰ πόδια τῶν βαριῶν κηροπήγιων  
πὺδ τὰ ἀγκαλιάζει μέσα στὴν ἀπελπισία του ὁ τσάρος  
Ἰβάν...

Γιὰ νὰ ἔχουμε πλήρη εἰκόνα θὰ πρέπει νὰ προσθέσω-  
με ἀκόμη ὅτι οἱ ἰδιαίτερες γραμμὲς στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ  
γενικοῦ θέματος, στηρίζονται στὴ μεσολάβηση μιᾶς σει-  
ρᾶς προσώπων πὺδ συμμετέχουν στὸ κοινὸ παιχνίδι.

Ἡ γραμμὴ τοῦ θανάτου καὶ τῆς παράλυσης τῆς  
θέλησης μπαίνει σ’ ἐνέργεια μὲ τὴν ἀκίνητη μορφή τῆς  
νεκρῆς Ἀναστασίας, συνεχίζεται μέσα στὰ ἀπολιθωμένα,  
ἀσάλευτα πλάνα τοῦ Ἰβάν, ἀναπτύσσεται μέσα στὸ θέμα  
τῆς ἀνάγνωσης τοῦ Ποιμένα («Ὁ χρυσαεὶς ἡγαλῶν»,  
«ξηραθέντος τοῦ λάρυνγός μου», «οἱ ὀφθαλμοὶ μου  
ἠφανίσθησαν») καὶ συμπληρώνεται μὲ τὶς εἰκόνας ἐκείνης  
πὺδ εἶναι ὁ φορέας τοῦ θέματος τοῦ θανάτου — τῆς  
φαρμακεύτριας Σταρίτσκαγια.

Ἡ γραμμὴ τῆς κατάφασης στὴ ζωὴ — ἡ γραμμὴ τοῦ  
Μαλιούτα — ξαναβρίσκεται στους Μπασμάνωφ (πατέ-  
ρα καὶ γιό), τὸ φλογερὸ πάθος τοῦ λόγου τοῦ γερο-  
Μπασμάνωφ μεταφέρεται στὸ «δυὸ Ρώμες ἔπασαν ἡ τρίτη  
μένει ὀρθή!» στὴ λάμψη ἀπὸ τὶς πραγματικὲς φλόγες τῶν  
πυρσῶν.

Εἶναι ἡ στιγμή τῆς «υποχώρησης» τοῦ θέματος τοῦ  
θανάτου, μὲ ὕστατο ὄριο τὸ χαμόγελο ἐπιδοκιμασίας πὺδ  
ὁ Ἰβάν νομίζει ὅτι διακρίνει στὸ πρόσωπο τῆς νεκρῆς  
τσαρίνας «λές καὶ ξαναζωντάνευσ» μέσα στὸ φέρετρό της  
(«Ἡ μορφή τῆς Ἀναστασίας μοιάζει νὰ ἀκτινοβολεῖ  
ἐπιδοκιμασία»)<sup>10</sup>, τὴ στιγμή πὺδ, ἔχοντας ξεπεράσει τὶς  
ἀμφιβολίες του, ὁ Ἰβάν ξαναπαίρνει τὸ δρόμο τῆς πάλης  
καὶ τῆς ζωῆς.

Δυστυχῶς, ἕνας κακὸς ὑπολογισμὸς στὸ ρυθμὸ μερι-  
κῶν εἰκόνων (χρονικότητα) καὶ μιὰ ἔντονη ὕλικότητα στὶς  
λήξεις τοῦ χαμογέλου (στοιχείο πλαστὸ) κατὰστρεψαν τὴ  
συγκινησιακὴ ἐντύπωση αὐτῆς τῆς λεπτομέρειας (πὺδ τὴν  
ἐκοψα ἀργότερα, ὅταν ἡ ταινία εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ  
προβάλλεται).

Τὸ λάθος ἦταν τὸ παρακάτω: ἐνῶ τὸ εἶχα συλλάβει σὰ  
φευγαλέα ὄπτασια, τὸ χαμόγελο στὴν πράξη διαρκοῦσε  
ἀρκετὰ πολὺ ὥστε γινόταν κατανοητὸ καὶ κατὰ συνέπεια  
προκαλοῦσε εἴτε τὴν ἐκπλήξη εἴτε τὸ γέλιο εἴτε τὴν  
ἐνόληση (ἀνάλογα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ θεατῆ).

Πόσο γίνεται ἀποφασιστικὸ σὲ τέτοιες περιπτώσεις  
ἕνα κλάσμα δευτερολέπτου, τὸ ἐνοιῶσα κι ἐγὼ μιὰ φορά  
σὲ μιὰ προβολῇ τοῦ Ποτέμκιν — πάντα αὐτὸ!

Ἦταν στὸ Λονδίνο. Τὸ 1929, ὁ συνθέτης μας Ἐν-  
τμοντ Μάιξερ — σήμερα ἔχει πεθάνει — διεύθυνε ὁ  
ἴδιος τὴν ὀρχήστρα πὺδ ἔπαιζε τὴ μουσικὴ πὺδ εἶχε



7. Ψαλμὸς 69, ἐδάφιο 21.

8. Ὕμνος τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας τῆς  
ρθοικῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

9. Τρεῖς Ρώμες: ἡ Ρώμη τοῦ Καίσαρα, τὸ  
Βυζάντιο καὶ ἡ Μόσχα.

10. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ σενάριο τοῦ Ἰβάν  
τοῦ Τρομεροῦ.

γράφει για να συνοδεύει την ταινία.

Με δική του πρωτοβουλία — προς όφελος τῆς μουσικῆς του — συνεννοήθηκε με τὸ μηχανικὸ προβολῆς γιὰ ἕνα ἐλάχιστο *ραλαντί στοῦ τέμπο τῆς προβολῆς*, πράγμα πού στάθηκε μοιραῖο γιὰ ἕνα ὀρισμένο σημεῖο τῆς ταινίας: τὰ μαρμάρια λιοντάρια πού σηκώνονται.

Αὐτὴ ἡ «γλυπτικὴ μεταφορὰ» περνοῦσε συνήθως τόσο γρήγορα καὶ τόσο ἀπροσδόκητα ὥστε οἱ ἀναλυτικὲς ἰκανότητες τοῦ θεατῆ δὲν προλάβαιναν νὰ ἐπέμβουν, τὰ λιοντάρια πού σηκώνονται περνοῦσαν στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ ὡς σχῆμα λόγου, μιὰ φραστικὴ εἰκόνα ὅπως «κλάπανε καὶ οἱ πέτρες». Συγκρατώντας τὴν προσοχὴ ἐπάνω τους, ἔστω καὶ γιὰ ἕνα δευτερόλεπτο, ὁ ἀνθρωπητικὸς τοῦ ὀπτικοῦ σὸκ ἔγινε *κατανόηση τῆς μεθόδου, ἀποκάλυψη τοῦ τρύκ*. Σ' αὐτό, τὸ κοινὸ ἀπάντησε ἀμέσως καὶ πολὺ φυσιολογικά, με γέλια, ἀντίδραση ἀναπόφευκτη κάθε φορὰ πού «τὸ κόλπο δὲν πιάνει»...

Ἄπ' ὅ,τι θυμᾶμαι εἶναι ἡ μοναδικὴ φορὰ πού αὐτὸ τὸ κομμάτι προκάλεσε τὸ γέλιο καὶ τὸ σφάλμα ἔγκειται στοῦ βιασμό τῆς διάρκειας γιὰ μερικὰ κλάσματα δευτερολέπτου...

Μέσα στὴ σεκάνς τοῦ Ἰβάν, πού ἀναφέραμε παραπάνω, ἕνα μέρος πού τὸ εἶχα συλλάβει σωστὰ καὶ τὸ εἶχα σημειώσει στοῦ σενάριο λεπτομερειακὰ «βγῆκε τζίφος» ἔξ αἰτίας ἐνὸς λάθους στὴ σύνθεση τῆς ἰδίας τῆς ταινίας!

Ἐπιτρέψαμε στὸν ἑαυτὸ μας τὴν πολυτέλεια νὰ ἀφηγηθοῦμε τὴ σκηνὴ τοῦ Ἰβάν πλάι στοῦ φέρετρο κάπως συγκινησιακὰ χρωματισμένη.

Ἄς προσπαθῆσουμε τώρα νὰ τὴν ἀποδιαρθρώσουμε σύμφωνα με τὰ διάφορα μέσα δράσης με τὰ ὁποῖα — σὰ με φωνῆς ἢ με μουσικὰ ὄργανα — λειτουργεῖ ἡ πολυφωνικὴ δομὴ αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

Ἄς δοῦμε ποῖα εἶναι αὐτὰ τὰ «ὄργανα δράσης» πού ἐναλλασσόμενα, συγκλίνοντα ἢ διαχωριζόμενα μετατρέπουν τὸ θέμα σὲ ἀληθινὴ συγκίνηση τοῦ κοινοῦ.

Ἡ αἰτία τῆς ἀπελπισίας (ἀντικείμενο τῆς ἀπελπισίας) — Ἡ Ἄναστασία νεκρὴ μέσα στοῦ φέρετρό της.

Ὁ φορέας τῆς ἀπελπισίας (ὑποκείμενο τῆς ἀπελπισίας) — Ὁ τσάρκος Ἰβάν.

Μέσα δράσης:

#### A'. ΤΟ ΠΑΙΞΙΜΟ ΤΟΥ ΙΒΑΝ

Γίνεται σὲ τρία ἐπίπεδα:

1. Παίζει ὁ ἴδιος (συναισθήματα, συμπεριφορὰ καὶ πράξεις τοῦ Ἰβάν).
2. Παίζουν στὴ θέση του: τὸ καθράρισμα, ὁ φωτισμός, οἱ παρτεναίρ.
3. Παίζουν γιὰ κείνον: ὅσα στοιχεῖα συνθέτουν τὴν ὅλη σκηνή.

#### B'. Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΙΒΑΝ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

1. *Ὀπτικὴ*:

Στατικὴ (διακοπτόμενη).

Κίνηση παντομίμας

Ἡ σιλουέττα σὲ λεπτομέρειες (κινήσεις, μιμικὴ).

2. *Ἡχητικὴ*.

Ἡ φωνὴ του off

Φωνὴ καὶ εἰκόνα μαζί.

Γ'. Η ΜΟΥΣΙΚΗ.

Τὸ τραγοῦδι τοῦ χοροῦ σὰ μουσικὴ λύση τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας καὶ τοῦ πένθους τοῦ Ἰβάν. σὲ συνέχεια τῆς γραμμῆς τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας στὸν ἤχο.

Ἡ γραμμὴ αὐτὴ διασχίζει, χωρὶς διακοπὴ, ὅλο τὸ





επεισόδιο, ως τη φροσύνη που απευθύνει ο Ίβαν στους Μπασμάνοφ και Μαλιούτα: «Είμαστε πολύ λίγοι!»

Ταυτόχρονα, η γραμμή αυτή τότε προβάλλεται, τότε παραχωρεί τη θέση της στην αντίφωνική ανάγνωση ή στη φωνή του Ίβαν.

Ό χορός δρά σέ δύο επίπεδα:

1. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ κείμενο (μουσική δομή).
  2. Σὰν κείμενο (νοηματικὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου).
- Δ'. ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΙΣ ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ ΣΥΝΙΣΤΩΣΕΣ

1. Ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ καὶ σέ ἀντίθεση:

2. Ἀνάγνωση ἀναφορῶν.

Ἀνάγνωση τοῦ ψαλμοῦ:

Σὰν περιεχόμενο κειμένου (ἐπικρατεῖ τὸ στοιχείο τοῦ νοήματος).

Σὰ μουσική (ἐπικρατεῖ τὸ στοιχείο τῆς ἀπαγγελλομένης μελωδίας).

Τὰ δύο στοιχεῖα μαζί.

Ἀπαγγέλλονται μὲ φωνὴ off.

Εἰκόνα τοῦ Ποιμένα.

Οἱ δύο μαζί.

Ἀνάγνωση τῶν ἀναφορῶν:

Ὁ Μαλιούτα: τὸ κείμενο.

Ὁ Μαλιούτα σὰν εἰκόνα.

Φωνὴ καὶ κείμενο τοῦ Μαλιούτα (off).

Ε'. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΘΑΡΑ ΕΙΚΟΝΙΚΑ

1. Τὸ ἔσωτερικὸ τῆς μητροπόλης (οἱ ἄνθρωποι, τὸ φέρετρο, τὰ κεριά — μόνο σὰν ἐξαορτήματα τῆς μητροπόλης· ἡ κύρια «σύνθεση» τραγουδιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μητρόπολη).

2. Τὰ πρόσωπα σὰ σύνολο:

Συνθεμένα μὲ τὴ μητρόπολη («μὲ τὸ ἀκομπανιαμένο τῆς μητροπόλης»).

Σὲ ομάδες χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ μητρόπολη.

3. Τὰ πρόσωπα σὲ ἐπὶ μέρους ομάδες (σὲ «συγχορδίες»).

Ποιμένας, Ίβαν, Ἀναστασία στὸ φέρετρο, Μαλιούτα.

Ποιμένας καὶ Ίβαν.

Ίβαν καὶ Μαλιούτα.

Ἀναστασία καὶ Ίβαν.

Ίβαν καὶ Ἀναστασία.

Ἡ σειρά τῶν ὀνομάτων ἀνταποκρίνεται στὴ διάταξη τῶν προσώπων σὲ σχέση μετὰ τὸ βάθος τοῦ πεδίου: αὐτὸς πού κατέχει τὴν πρώτη θέση δεσπόζει στὴ σκηνὴ πλαστικά ἢ δραματικά, δηλαδὴ συγκεντρώνοντας τὴν προσοχή εἴτε μὲ μέσα πλαστικά εἴτε μὲ τὸ σκηνικὸ παιχνίδι.

Γιὰ παράδειγμα τῆς πρώτης περίπτωσης, μπορούμε νὰ ἀναφέρουμε τὴ δυναμικὰ μεγεθυμένη — σὲ «γκρὸ πλάν» — εἰκόνα ἐνὸς πρωταγωνιστῆ (παράδειγμα τὸ γκρὸ πλάν τοῦ Ποιμένα μὲ τὸν Ίβαν σωριασμένο στὸ βάθος).

Γιὰ παράδειγμα τῆς δευτέρας, ἀναφέρουμε τὴ συμπεριφορὰ τοῦ Ίβαν ὅταν, ἐνῶ εἶναι στὸ ἴδιο πλάνο καὶ σὲ ἀνάλογες διαστάσεις μετὰ τὸ Μαλιούτα, ὁ τσάρος συγκεντρώνει ὅλη τὴν προσοχή στὸ πρόσωπό του.

4. Γκρὸ πλάν μεμονωμένων προσώπων. (Χωρὶς τὸ πλαστικὸ «ἀκομπανιαμένο» τοῦ σκηνικοῦ φόντου τῆς μητροπόλης καὶ χωρὶς τὴ «συγχορδία τοῦ χώρου» σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ἄλλα πρόσωπα.)

Ίβαν	Μαλιούτα
Ἀναστασία	Μπασμάνοφ
Ποιμένας	Σταρίτσαγια



Όταν έχουμε «τὸ πρόσωπο τῆς Ἀναστασίας με φόντο τῆ μητρόπολη» ἢ «τὸ γκρουπ Ἰβάν-Μάλιουτα στὸ φόντο με τὸ πρόσωπο τοῦ Ποιμένα σὲ πρώτο πλάνο», αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ *πλαστικά* καὶ *χωρικά* ἀκριβῶς σ' αὐτὸ πού παρατηρήσαμε ὅταν ἀναλύαμε τὶς σκηνές τῆς ὁμίχλης στὸ *Ποιμνίν*<sup>11</sup>. Καὶ ἐκεῖ, πότε πρόβαλλε σὲ πρώτο πλάνο μιὰ σηματοδότηρα ἢ ἕνα κατάρτι ἐνῶ ἡ ὁμίχλη ὑποχωροῦσε στὸ βάθος τοῦ πεδίου, πότε ὅλο τὸ πεδίο γέμιζε ἀπὸ τὸ «γκρὸ πλάν» τοῦ γεροῦ ἐνῶ οἱ λεπτομέρειες τοῦ λιμανιοῦ πλασιῶναν ἀπλὰ καὶ μόνο αὐτὸ τὸ τεράστιο πλάνο τοῦ νεροῦ, καὶ οἴτω καθ' ἑξῆς...

Ὅπως εἶπαμε, σὲ ὅλη τῆ διάρκεια τῆς σκηνῆς ἀκούγεται ἀδιάκοπα ἡ ψαλμωδία τοῦ χοροῦ («Αἰωνία ἡ μνήμη» καὶ «Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον»). Αὐτὴ ἡ ψαλμωδία πότε προωθεῖται σὲ πρώτο πλάνο πότε ὑποχωρεῖ παραχωρῶντας τὴ θέση στὰ λόγια τοῦ Ἰβάν ἢ τῶν δυὸ ἀναγνωστῶν καὶ πότε, τέλος, ξεσπῶντας σὲ μουγκρητὸ, συγγέεται μετὰ τῆ φωνῆ τοῦ Ἰβάν: «Λὲς ψέματα!»

Ἰδιο ἀκριβῶς ρόλο *πλαστικῶν χοροῦ* παίζει στὴν ὀπτική σύνθεση ἡ ἴδια ἡ μητρόπολη.

Οἱ θόλοι τῆς μοιάζουν με βροντῆς γρηγοριανοῦ μέλους πού ἔχουν ἀπολιθωθεῖ σὲ πέτρινα τόξα.

Αὐτὸ τὸ εἰκαστικὸ ὄργανο πού εἶναι τὸ γενικὸ σκηνηκὸ φόντο, ἦχει ὄχι μόνο μέσα ἀπὸ τὸ καθράρισμα ἀλλὰ *πρωταρχικά μέσα ἀπὸ τὴ μελωδικὴ του τονικότητα* — μέσα ἀπὸ τὸ φωτισμὸ ἢ ἀκριβέστερα μέσα ἀπὸ τὴ σιὰ.

Καί, κάποτε, κυριαρχεῖ ὀλοκληρωτικά στὴ σκηνή (ὅπως στὰ πλάνα τῆς ἀρχῆς καὶ στὰ πλάνα τοῦ τέλους, ὅταν εἰσβάλλουν μέσα στὴ μητρόπολη οἱ ἄνθρωποι με τοὺς πυρσοῦς).

Στὰ ἐπιδέξια χέρια τοῦ Ἀντρέι Μοσχβίν<sup>12</sup> ἡ συνεχῆς γραμμὴ «διάβρωσης τοῦ σκότους» κάνει τὴ μητρόπολη νὰ διαγραφεῖ τὴν ἴδια γκάμα τονικῶν παραλλαγῶν καὶ φωτιστικῶν ἀποχρώσεων μετὰ τὴν ἠχητικὴ γκάμα τοῦ ἐπικιθῆδου χοροῦ κάτω ἀπὸ τοὺς πέτρινους θόλους.

Ἡ γραμμὴ αὐτὴ βαθμιαίῳ «ζωντανέματος» τῆς μητρόπολης μετὰ τὴ φωτιστικὴ τονικότητα, μετὰ ἄλλα λόγια ἢ προώθηση τῆς ἴδιας τῆς μητρόπολης — σὲ «συντονισμό» μετὰ τὴ σκηνή — ἀπὸ τὴ σκότη τοῦ θανάτου στὸ φλογερὸ δυναμισμό τῆς ζωῆς, περνᾷ ἀπὸ μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀόσιθρα καθορισμένων φωτιστικῶν φάσεων.

Αὐτὲς οἱ φάσεις εἶναι τόσο ἀκριβεῖς ὅσο καὶ οἱ λεκτικοὶ προσδιορισμοὶ πού μποροῦν νὰ ἀποδώσουν αὐτὲς τὶς διαδοχικὲς φωτιστικὲς «συνθήκες» τῆς μητρόπολης ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπεισόδιο στὸ ἄλλο.

1. Σκότη τῆς μητρόπολης.
2. Ἡ μητρόπολη *συσκοτιομένη*.
3. Ἄνθρωποι *μέσα στὴ σκοτεινὴ μητρόπολη*.
4. Ἡ μητρόπολη πού *ζωντανεῖ* *μέσα* *στὸ* *φῶς* (φλόγες).

Αὐτοὶ οἱ σχεδὸν ὅμοιοι λεκτικοὶ προσδιορισμοὶ ἐκφράζουν στὴν πραγματικότητα μιὰ τεράστια φωτιστικὴ διαφορά.

Αὐτὸ μού φαίνεται τόσο προφανές πού διατάξω νὰ *ἀναμνησκῶ* καὶ νὰ σχολιάσω τὴ φανερὴ διαφορά πού ἔπαρξε ἀνάμεσα στὴ «συσκοτιομένη μητρόπολη» καὶ τὰ «σκότη τῆς μητρόπολης».

Στὴ μιὰ περιπέτεια ἡ *σκοτὴ* εἶναι αὐτὰ πού πρέπει νὰ «ζῶνουν» πάνω ἀπὸ ὅλα, ἐνῶ στὴν ἄλλη ἡ *μητρόπολη* εἶναι ἑκατὴ σου κατ' ἀρχὴν ἦκει καὶ ξεχωρίζεται ἐπὶ ἀπὸ τὶς *αἰετὲς* «φωτιστικὲς καταστάσεις» τῆς — μητρόπολης φω-



11. βλ. Σ.Κ. 75, σσ. 4.

12. Ὁ Ἀντρέι Μοσχβίν (1901 - 1960), ὁ «μεγιστὸς τῆς φωτοσχεματοῦ», ἀρχιστὴν καριέρας του ὡς σκηνοθέτης μετὰ τὸν Γκερζέκοφ Κοζίντσοφ καὶ τὸν Λεονίδη Γράσιμκοφ (ταῖνες: *Η ἄρδα τοῦ διαβόλου*, *Τὸ Πιάτο*, *S.V.D.*, *Ἡ Νέα Βαβέλωνα*, Μόσχος, ἡ τραγωδία τοῦ Μαξίμ), Γερσοῦ σκηνοτῆ τοῦ *Αἰ Κιζετή* καὶ Κοζίντσοφ, τὴν πρώτη αὐτὸ τὶς *Ἰστορίες γὰρ τὸ* *Αἰ* *αὐτὸ* *Σταγκὴ* *Γιορτικὴ* *βίβη*, τὴν *Κριτικὴ* *τὸ* *σκηνοτῆ* *τὸ* *Γιορτικὴ* *Καίρι*, καὶ *Στὸν Ἰβάν τὸν Τρομερὸ* ὁ Μοσχβίν γερσοῦ *τα* *ἀσπέρια*, ἐνῶ ὁ *Εὐτοπίω* *Γιορ* *εἶχε* *ἀναμνησκῶ* *τα* *ἐξωτερικὰ*.

τεινή, μητρόπολη βυθισμένη στο ήμιφως. ἢ μητρόπολη πλημμυρισμένη ἀπὸ ἡλιαχτίδες.

“Ὅποιος δὲν διακρίνει τὶς ἀποχρώσεις αὐτῶν τῶν λέξεων, ὅποιος δὲν καταλαβαίνει γιατί, ἄς ποῦμε, ὁ Σελβίνσκυ λέει κάπου γιὰ ἕναν ποταμὸ ὅτι «λάμπει, σπιθίζει καὶ στίλβει...»<sup>13</sup> ἔχοντας κάθε φορὰ ὑπ’ ὄψη του αὐτόνομες «ἀποχρώσεις» τῆς λάμπης, ὅποιος δὲν ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ βλέπει χειροπιαστὰ σὲ εἰκόνας τὰ πραγματικά φαινόμενα ποὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ λεκτικὲς ἀποχρώσεις...

...αὐτὸς δὲν ὠφελεῖ νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν ἀφομοίωση τῶν φαινομένων καὶ τῶν δομῶν τοῦ ὀπτικοακουστικοῦ τομέα. Τὸ καλύτερο ποὺ ἔχει νὰ κάνει εἶναι νὰ περιοριστεῖ, σὰν τὸν ἀνίκανο κύριο Λεπὶκ στὸ Πουάλ ντὲ Καρότ τοῦ Ζὺλ Ρενάρ, στὴν ἀμμηγνία καὶ νὰ παρατήσῃ κάθε «μάταιη ἔγνοια» γιὰ τὰ ὀπτικοακουστικά ζητήματα.<sup>14</sup>

“Ἄν παρεκτράπηκα παραπάνω, εἶναι ἐπειδὴ, δυστυχῶς, ἀνάμεσα σ’ ἐκείνους ποὺ εἶδαν τὸν Ἰβάν τὸν Τρομερὸ ὑπῆρχαν πολλοὶ κύριοι Λεπὶκ ποῦ, διαπιστώνοντας τὴν ἀπουσία ὁρισμένων συνήθων στοιχείων, δὲν μπόρεσαν νὰ ἀντιληφθοῦν κἀν ὅτι ἡ ταινία ἔχει δομηθεῖ πάνω σὲ ἀρχὲς ὁλότελα διαφορετικῆς. Καὶ οἱ περισσότερες ἀντιδράσεις τοὺς εἶχαν, γιὰ μένα, τὸν ἴδιο τόνο ἐκπληξης μὲ τοῦ μπαμπὰ στὸ Πουάλ ντὲ Καρότ ποῦ «ἡ διάταξη τῶν ἀρῶδων καὶ τὰ πολλὰ κεφάλαια τὸν εἶχαν σασιτοῖσι ὀλοκληρωτικά».

“Ἔτσι κι αὐτοὶ δὲν διέκριναν ὅτι ἡ ταινία εἶχε γυριστῆ καὶ μονταριστῆ, σὲ στίχους!

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι, σὲ ὁρισμένα μέρη, τὴν ταινία δὲν ἀρκεῖ νὰ τὴν δοῦμε καὶ νὰ τὴν ἀκούσουμε ἀλλὰ πρέπει καὶ νὰ τὴν ψάξουμε καὶ νὰ στήσουμε προσεκτικὸ αὐτή.

Νὰ λοιπὸν ποιὰ εἶναι ἡ πολυφωνικὴ σύνθεση, ἡ ὑφασμένη ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ κατὰγονται ἀπὸ διαφορετικὲς σφαῖρες, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται μέσα σ’ ἕνα ἐπεισόδιο τῆς ταινίας.

Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ δὲν ἔχει παρθεῖ στὴν τύχη, ἀφοῦ, ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις, εἶναι «ἐπεισόδιο κλειδί». Κι αὐτό, ὄχι μόνον ὡς πρὸς τὴ μέθοδο δόμησης, ἀλλὰ, καὶ πρῶτα ἀπ’ ὅλα, ἀπὸ τὴ δραματουργικὴ του θέση.

Εἶναι τὸ ἀποφασιστικὸ ἐπεισόδιο.

“Ἐκεῖ ἦχουν γιὰ δευτέρη φορὰ τὰ λόγια τοῦ Ἰβάν: «Δυὸ Ρῶμες ἔπασαν, ἡ τρίτη στέκει ἀκόμη!». — Αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν πρόκειται γιὰ ἀπλὸ πρόγραμμα δράσης ὅπως στὴ στέψη, αὐτὴ τὴ φορὰ τὰ λόγια ἦχουν σὰν πολεμικὴ κραυγὴ («Ἐμπρὸς στὸ μεγάλο, ἀκατανίκητο ἔργο!»), σὰν κάλεσμα στὴ μάχη.

“Ἀνάμεσα σ’ αὐτὲς τὶς δυὸ διακηρύξεις, κυλᾶ ὅλη ἡ πρῶτη περίοδος τῆς βασιλείας τοῦ Ἰβάν, ὅπως ἀνάμεσα στὰ τελικὰ λόγια τοῦ πρώτου μέρους τῆς ταινίας: «Ἐν ὀνόματι τοῦ Μεγάλου Ρωσικοῦ Βασιλεῖου!» καὶ σ’ αὐτὰ τὰ ἴδια λόγια, προφερόμενα στὸ τέλος τοῦ δευτέρου μέρους, κυλᾶ τὸ δεύτερο στάδιο τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἀγῶνα τοῦ τσάρου Ἰβάν.

Τὸ ἐπεισόδιο πλάι στὸ φέρετρο σημαδεύει τὴν ἀρχὴ τοῦ δευτέρου μέρους αὐτοῦ τοῦ «τρίπτυχου» τοῦ ἀφιερωμένου στὸν πρῶτο Ρῶσο τσάρο.<sup>15</sup>

“Ὅσον ἀφορὰ τὴ μέθοδο, ἔχω πρὶ πολλὰς φορὰς ὅτι σὲ κάθε ταινία τὸ μορφικὰ χαρακτηριστικὸ καὶ τὸ μορφικὰ καινούργιο πρέπει νὰ ἀποκαλυφτῆ μέσα ἀπ’ αὐτὲς τὶς κύριες σκηνές, τὶς σκηνές ἀρμούς («Τὰ σκαλοπάτια τῆς

13. Ἰλία Σελβίνσκη (γεννήθηκε τὸ 1899), σοβιετικὸς ποιητὴς καὶ συγγραφέας. Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὸ «Ἡμερολόγιο ἐνὸς συγγραφέα». Στὰ ρωσικά οἱ τρεῖς αὐτὲς λέξεις ἔχουν τὴν ἴδια εἰς.

14. Ὁ Σ.Μ.Α. ἀναφέρεται στὴ συνέχεια στὸ γράμμα ὅπου ὁ κ. Λεπὶκ ἐκφράζει τὴν ἐκπληξὴ του ποὺ δὲν κατάλαβε τίποτε ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ γιου του καὶ στὴ σύντομη ἀπάντηση τοῦ Πουάλ ντὲ Καρότ: «Μπαμπὰ, δὲν πρόσεξες ὅτι τὸ γράμμα μου ἦταν σὲ στίχους».

15. Τὸ 1547, ὁ Ἰβάν, μέγας δούκας ὅλης τῆς Ρωσίας, στέφθηκε τσάρος, καὶ ὑπέρτατος ἀρχὼν ἐκμηδενίζοντας τὴν ἐξουσία τῶν μογιαγκῶν καὶ τῶν πριγκίπων, ἐξουσία κυριαρχοῦ μέχρι τότε, ποὺ ἀποτελοῦσε σοβαρὸ ἔμπόδιο στὴν ἐνοποίηση τῆς χώρας.

Конец I серии.



23/1/42

.. и оказалась  
страшной  
кляузой..

Ὀδυσσοῦ» καὶ ἡ «ὀμίχλη» στὸ *Ποτέμιν*, «ποῦ πρέπει νὰ βροῖσεται ὁ ἀρχηγός» στὸ *Τσαπάγιφ*<sup>16</sup>, «ἔρκος πάνω στὸ φέρετρο τῆς Ἀναστασίας» στὸν *Ἰβάν*).

Οἱ ἰδιορρυθμίες τῆς σύνθεσης αὐτῶν τῶν σκηνῶν παρομοιάζουν συνήθως συμπτυκνωμένα τὰ χαρακτηριστικά καὶ τῆς στυλιστικῆς ἰδιομορφίας τῆς ταινίας στὸ σύνολό τῆς.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ ἐδῶ.

Ἡ πολυφωνικὴ γραφή, οἱ κανόνες τῆς φούγκας καὶ τῆς ἀντίστιξης ποῦ κατάγονται ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς σύνθεσης τοῦ Ποτέμιν, φτάνουν στὸ μέγιστο τῆς δραματικότητος στὸ ἐπεισόδιο «πλάι στὸ φέρετρο». Ἀλλὰ δὲν χαρακτηρίζουν μόνο τὴ σύνθεση μεμονωμένων σκηνῶν τοῦ ἔργου, καθορίζουν ὅλη τὴ *βασικὴ στυλιστικὴ* τοῦ *Ἰβάν* στὸ σύνολό του.

Καὶ εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικό νὰ σημειώσουμε τὸ παρακάτω: ἡ *ὀπτικοακουστικὴ λύση τῆς ταινίας συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ ταινία ἔχει συλληφθεῖ δραματουργικὰ καὶ θεματικὰ* («...τὸ πῶς θὰ συλλάβεις τὴν ταινία, νὰ ποῖο εἶναι τὸ οὐσιαστικό», μποροῦμε νὰ ποῦμε παραφράζοντας τὸν Σερόφ.)<sup>17</sup>

Μέσα σ' ἓνα ἐπεισόδιο παρμένο μεμονωμένα — τὴ σκηνὴ πλάι στὸ φέρετρο — εἶδαμε πῶς εἶχε «συλληφθεῖ» τὸ μεμονωμένο θέμα — ἡ «ἀπελπισία» — καὶ πῶς εἶχε «μοιρασθεῖ» σὲ διάφορες παρτιτούρες καὶ φωνές.

Βλέπουμε πῶς τὸ θέμα ἐξελίσσεται μέσα στὸν βασικό του φορέα, τὸν *Ἰβάν*. Πῶς ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ ποῦ πηγαίνει ἀπὸ τὴν πλήρη κατάθλιψη τῆς ἀπελπισίας στὴν ἐκρηξὴ τῆς μανίας ποῦ γεννᾷ τὴ δύναμη ποῦ ἐπιτρέπει νὰ ξεπεραστεῖ αὐτὴ ἡ ἀπελπισία. Βλέπουμε πῶς αὐτὸ τὸ θέμα ἀναπλάθεται στὴ φωνητικὴ ἀντιφωνία Ποιμένα καὶ Μαλιούτα καὶ πῶς αὐτὴ ἡ ἀντιφωνικὴ ἀνάγνωση ἀποκαλύπτει τὴν πάλη τῶν ἀντιθέτων στὸ *ἑσωτερικὸ τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας*, ἀναπτύσσοντας τὶς δύο τάσεις — τὴν ἐνεργητικὴ καὶ τὴν παθητικὴ — ποῦ κρύβει αὐτὸ τὸ θέμα («ὑποταγὴ στὸν ἑαυτὸ σου — ἢ ὑποταγή»).

Βλέπουμε πῶς, εὐρύνοντας τὴν πάλη τῶν ἀνταγωνισμῶν, ἔρχονται νὰ ἐνσωματωθοῦν ἐδῶ πρόσωπα παραπληρωματικά: ἡ Σταρίτσκαγια καὶ οἱ Μπασμάνωφ.

Ἡ διασταύρωση τῶν λειτουργιῶν αὐτῶν τῶν διαφόρων προσώπων, χρωματίζει τὴ θεμελιακὴ σύγκρουση στὸ ἑσωτερικὸ τοῦ θέματος τῆς ἀπελπισίας καὶ μοιάζει νὰ ἐνσαρκώνει τὸ ἔξω αὐτοῦ ποῦ συμβαίνει μέσα στὸν *Ἰβάν*: *ἑσωτερικὴ ἐνσάρκωση τῆς ἑσωτερικῆς* του πάλης.

Ἡ διαπερασὴν ὁμως εὐρύνεται, καὶ νὰ ποῦ μπαίνουν στὸ παιχνίδι καὶ τὸ φῶς, καὶ ἡ σκιά καὶ τὸ καθράρισμα, καὶ οἱ ψαλμοὶ καὶ ὁ ρυθμὸς ποῦ συνοδεύει τὰ διάφορα αὐτὰ μέσα ἐπιρροῆς.

Ἄν θελήσουμε νὰ προχωρήσουμε σὲ μιὰν ἀνάλυση ἀκόμη πιὸ λεπτή, θὰ πρέπει νὰ ἐπικαλεστοῦμε πολλὰ ἄλλα σχήματα.

Λόγου χάρι, θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε ποῦ, πότε καὶ πῶς, τὸ κύριο μέσο ἔκφρασης μεταφέρεται, μεταβαλλόμενο, ἀπὸ τὴν πράξη (τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ) στὸ καθράρισμα (πλαστικὴ ἀπόδοση). Γιατὶ οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσά τους εἶναι τόσο ἰσχυροὶ καὶ ζωντανοὶ ὅσο καὶ ἡ συνεργασία λέξης καὶ μουσικῆς σὲ ἓνα δράμα λυρικό — καὶ ὄχι ὀπτικοακουστικό ὅπως στὴν περιπτώσή μας.

Ἐδῶ, μὲ τὴ διασταύρωση εἰκόνας καὶ ἤχου, κατορθώνεται ὅ,τι κατορθωνόταν στὸ λυρικό δράμα μὲ τὶς δυνατότητες συνένωσης μουσικῆς καὶ λέξεων. Σ' ἓνα ἄρθρο

16. βλ. Σ.Κ. 74, ἀρ. 2-3.

17. Βαλεντίν Σερόφ (1865-1911), ἀξιόλογος ζωγράφος πορτραίστας ποῦ ἔγραψε τὸ «Πῶς νὰ συλλάβεις τὸ ἀνθρώπινο ὄν — αὐτὸ εἶναι τὸ οὐσιαστικό».

του, ὁ Σαιν-Σάνς δίνει «ἓνα ἀπὸ τὰ χίλια παραδείγματα» γιὰ τὸ πῶς ὁ Βάγκνερ πραγματοποιοῦσε αὐτὴ τὴ συνένωση.<sup>18</sup>

Ὁ Τριστάνος ρωτᾷ: «Ποῦ εἴμαστε;» — «Φτάνουμε στὸν προορισμό μας» ἀπαντᾷ ἡ Ἴζόλδη, στὸν ἦχο τῆς ἴδιας μουσικῆς ποῦ πρὶν ἀπὸ λίγο συνόδευε τὰ λόγια: «Κεφαλές προορισμένες γιὰ θάνατο» — λόγια ποῦ ἡ Ἴζόλδη πρόφερε ψιθυριστὰ μὲ τὸ βλέμμα καρφωμένο στὸν Τριστάνο. Καὶ ἀπὸ τὴ στιγμή αὕτη καταλαβαίνουμε πολὺ καλὰ γιὰ ποιὸν προορισμὸ πρόκειται, γιὰ ποιὸ τέρμα, γιὰ ποιὸ τέλος.

Ἄς ξανάρθουμε ὅμως στὰ προβλήματα τοῦ μοντάζ.

Γράψαμε παραπάνω, ὅτι στὶς βουβές ταινίες ἀφηγώ-  
ταν νὰ κανονιστεῖ τὸ μοντάζ ὁ «ρυθμὸς» τῶν περιόδων  
ποῦ δινόταν χωρισμένα — τουλάχιστον ἐφ' ὅσον μεσολα-  
βοῦσαν σημαντικὰ κομμάτια. Τὸ μοντάζ καθόριζε τόσο  
τὴ χρονικὴ ἐναλλαγὴ (διάρκεια) τῶν διαδοχικῶν ἐντυπώ-  
σεων ὅσο καὶ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν ρυθμικῶν παλμῶν ποῦ  
πραγματικὰ προσλαμβάνονται μέσα στὴ ροὴ τῶν εἰ-  
κόνων.

Ταυτόχρονα, τὸ μοντάζ πραγματοποιοῦσε τὴν ἀπα-  
ραιτήτῃ κατάτμηση αὐτῆς τῆς ἀδιάκοπης ροῆς εἰκόνων.

Χωρὶς μιὰ τέτοια κατάτμηση δὲν εἶναι δυνατὴ καμιά  
πρόσληψη — οὔτε συγκινησιακὴ οὔτε νοητικὴ — καὶ  
ἐπομένως δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ ἐπηρεαστεῖ ὁ θεατῆς.

Σήμερα, μὲ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου, ἡ βασικὴ λύση γι'  
αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα προβλήματα ποῦ βάραιναν τὴν  
ἀλλαγὴ τῶν εἰκόνων, ἀνήκει ὀλοκληρωτικὰ στὸν τομέα  
τοῦ ἤχου.

Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὲς τὶς θέσεις καὶ ἀπ' αὐτὴν τὴν  
ὀπτικὴ γωνία, χαϊρέτσα, τὸ 1930, τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἤχου  
στὸν κινηματογράφο — σὲ μιὰ διάλεξί μου στὴ Σορβό-  
νη.<sup>19</sup>

Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ἦχος μπορεῖ νὰ δώσει ρυθμὸ σ' ἓνα  
ἐπεισόδιο στὴν ὀθόνη μὲ τὴ μεγαλύτερη εὐκολία καὶ  
φυσικότητα. Γιατὶ μὲ τὸν ἦχο αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀκόμη  
καὶ μὲ ἀμετάβλητη καὶ στατικὴ εἰκόνα.

Ὅπως ὅμως ἤδη εἰπώθηκε, μιὰ παρόμοια ἀνατροπὴ  
τῶν δεδομένων δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἐπηρεάσει σὲ βάθος  
τὶς ἴδιες τὶς ἀρχές τῆς δόμησης τοῦ «γραμμικοῦ» μοντάζ  
— μὲ ἄλλα λόγια τὴν ὀπτικὴ ἀντιμετώπιση τῶν ἀποσπα-  
σμάτων στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ὀπτικῆς συνιστώσας τῆς ὀπτι-  
κοακουστικῆς δομῆς.

Πρόδηλη συνέπεια τῆς νέας κατάστασης ὑπῆρξε τὸ  
παρακάτω: στὶς νέες συνθήκες, τὸ κέντρο βάρους τοῦ  
ὀπτικοῦ μοντάζ ἀναγκάστηκε νὰ μετατοπιστεῖ σὲ νέα  
περιοχὴ καὶ πρὸς νέα στοιχεῖα.

Ὅπως ἔχουμε πεῖ, αὐτὸ τὸ κέντρο βάρους, αὐτὸ τὸ  
σημεῖο στήριξης, ἦταν ἡ οὐγκρονση ἀνάμεσα σὲ ἀποσπασ-  
ματα — ποῦ μάλιστα πολλές φορές εἶχε «αισθητικοποιη-  
θεῖ» ὑπερωμετρα — δηλαδή κάτι ποῦ βρῖσκεται πραγματι-  
κὰ ἔξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα.

Μὲ τὸ πέρασμα στὸ ὀπτικοακουστικὸ μοντάζ τὸ θεμε-  
λιακὸ κέντρο βάρους σὰν ὀπτικὴ συνιστώσα τοῦ μοντάζ  
μεταφέρεται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀποσπάσματος, μέσα στὰ  
στοιχεῖα ποῦ περιλαμβάνει ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα.

Καὶ τὸ κέντρο βάρους δὲν εἶναι πιά τὸ στοιχεῖο  
«ἀνάμεσα στὰ πλάνα», ἡ οὐγκρονση, ἀλλὰ τὸ στοιχεῖο  
μέσα στὸ πλάνο», ὑπογραμμισθὲν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ  
αποσπάσματος, δηλαδή τὸ ἴδιο τὸ ὑπόβαθρο τῆς ἀναπα-  
ραστατικῆς δομῆς.

18. Ὁ Σ.Μ.Α. εἶχε σκηνοθετήσει τὴν ὄπερα  
τοῦ Βάγκνερ «Βαλκίρια» (Θέατρο Μπὸλ-  
σοῦ, Δεκεμβρὸς 1939).

19. Αὕτὴ ἡ διάλεξι ἐπρόκειτο νὰ συνοδε-  
φῆι τὴν προβολὴ τῆς ταινίας *Η γενικὴ  
γραμμὴ*, ἀλλὰ ἡ προβολὴ ἀπογορευτικὴ  
ἀπὸ τὸν ἀρχηγὸ τῆς ἀστυνομίας Σιαπ καὶ ὁ  
Σ.Μ.Α., ὅπως διηγεῖται ὁ ἴδιος, ἀναγκά-  
στηκε «νὰ κλιψῆι τὸ κενὸ παιζόντας μὲ  
τὶς ἐρωταποκρίσεις τοῦ κοινοῦ». Τὴν ἐπο-  
μένη τοῦ ζητήθηκε εὐγενικὰ νὰ ἐγκαταλεί-  
ψῆι τὴ Γαλλία ὡς «ανεπιθύμητος ξένος».  
(Ἀπὸ τὶς αὐτοβιογραφικὰς σημειώσεις  
«Πρόλογος (Σορβὸνη)» γὰρ. ἔκδοσις, Ἐκ-  
λεκτὰ Ἔργα, τομὸς 1).



Ἐπιγραμμοσὶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πλάνου μπορεῖ νὰ εἶναι μιὰ ἀλλαγὴ τῆς φωτιστικῆς τονικότητος ἢ μιὰ ἀλλαγὴ τῶν προσώπων ἢ μιὰ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ κατάστασι τοῦ ἠθοποιοῦ ἢ ἀκόμη μιὰ ἀπρόοπτη χειρωνακία ποὺ διασπᾷ τὴ συνέχεια τῆς σεκάνς κλπ. Μὲ δυὸ λόγια μπορεῖ νὰ εἶναι ὅτιδήποτε, ὑπὸ τὸν ὄρο βέβαια ὅτι αὐτὴ ἡ ἐπιγραμμοσι, διακόπτοντας τὴν ἀδράνεια τῆς προηγούμενης ἐξέλιξης τῆς σεκάνς — μ' ἓνα νέο πέταγμα, ἓνα νέο διάβημα, μιὰ νέα καμπὴ — κερδίζει μὲ καινοῦργο τρόπο τὴν προσοχὴ καὶ τὴ δεκτικότητά τοῦ θεατοῦ.

Φυσικά, ὑπάρχει σύγκρουσι ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ἐπιγραμμοσὶς μιὰς πράξης ἢ μιὰς συμπεριφορᾶς στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς ἀποσπάσματος καὶ στὴν ἐπιγραμμοσμένη ἀποσπασματικότητά τῆς μουσικῆς, φωνητικῆς ἢ ἠχητικῆς, τοῦ φωνογράφου.

Καὶ οἱ συνδυασμοὶ ἢ οἱ συγκρούσεις τοῦ συστήματος αὐτῶν τῶν ἐπιγραμμοσέων, αὐτῶν τῶν ἀρθρώσεων «στὴν νέα τους ποιότητα» — τὴν *κατακόρυφη* — δὲν μποροῦν νὰ ψαφεύονται στὴν τύχη καὶ νὰ μὴν ἔχουν προβλεφεττεῖ σὴ σύνθεσι.

Ἔτσι, ἔχοντας ἀρχίσει ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς τοῦ τοπίου, τῆς «μη-ἀδιάφορης φύσης» μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης, περάσαμε χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουμε σὲ πραγματικοὺς δαίδαλους ἐρμηνείας — στὴν ἔκβασι καὶ τὴν ἀντήσι τοῦ τοπίου στὴν κυριολεξία.

Σ' αὐτὸ τὸ νέο στάδιο ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ «ὀπτικὴ μουσικὴ» ὁλόκληρων αὐτοτελῶν ἀποσπασμάτων δράσης.

Βλέπουμε ὅτι καὶ τὸ θέμα καὶ τὸ πρόβλημα ἔχουν κατὰ πολὺ ξεπεράσει τὸ πλαίσιο τῆς μουσικῆς τοῦ τοπίου γιὰ νὰ γίνουν προβλήματα τῆς μουσικῆς τῆς πλαστικῆς δομῆς τοῦ πλάνου γενικά — ὄχι μόνο τοῦ συγκινησιακοῦ τοπίου ἀλλὰ καὶ τῆς σεκάνς ὁλόκληρης!

Περιγράψαμε πῶς ἡ πλαστικὴ μουσικὴ ποὺ κρυβόταν στὰ βάθη τοῦ τοπίου, ἀναπτύχθηκε σὲ πραγματικὴ μουσικὴ μὲ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν βουβὸ στὸν ὀπτικοακουστικὸ κινηματογράφο.

Καὶ παθατηρώντας τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο συνδυάζονται ἡ μουσικὴ καὶ ἡ εἰκόνα στὴν ὀπτικοακουστικὴ ἀντίστιξι φαίνεται ὅς νὰ διαπερνᾷ ἡ μουσικὴ τὸ τοπίο γιὰ νὰ κυλήσει πάλι μέσα σ' αὐτὴν τὴν πλαστικὴ μήτρα ἀπ' ὅπου ἀκουγόταν ἄλλοτε, ἀπ' ὅπου ἀνάβλυζε, ἀπ' ὅπου γεννιόταν.

Ὅπως εἶδαμε ὅμως ἡ «συγκινητικότητά» δὲν ἀναβλύζει ἀπὸ πλαστικὲς δομὲς μόνον ὅταν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὸ καθαρὸ τοπίο ἢ μὲ καθαρὸ περιγύρο, ἀλλὰ, αὐτὸ εἶναι δυνατὸ καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις.

Τὸ δραματικὰ παιγμένο πλάνο, τὸ «περιπετειώδες πλάνο» μπορεῖ νὰ γενήσῃ τὴ δική του μουσικὴ ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιον τρόπο — μὲ τὴν πλαστικότητά τῆς σύνθεσης.

Γιατὶ, ὅπως ἔχουμε δεῖξει, τὸ τοπίο δὲν εἶναι μιὰ λίστα ἀπὸ λίμνες, δέντρα καὶ κορυφές.<sup>20</sup>

Τὸ τοπίο εἶναι ἓνας σύνθετος φορέας δυνατοτήτων πλαστικῆς ἐρμηνείας τῆς συγκίνησης. Κι ἂν μιὰ τραγικὴ σκηνή, στὴν καθαρὰ πλαστικὴ τῆς ἔκφρασι, δὲν εἶναι ταυτοχρόνα ἓνα εἶδος «τραγικοῦ τοπίου» συγκινησιακὰ προσλαμβάνομένου, τότε ἓνα τεράστιο μέρος ἀπὸ τὴ συγκινησιακὴ ἀποτελεσματικότητά αὐτῆς τῆς σκηνῆς θὰ χαθεῖ σὰν κληνός.

20. Ἄλλου, ὁ Σ.Μ.Α. παραθέτει μιὰ ἐπισημείωσι στὰ γαλλικά: «Κάθε τοπίο εἶναι ἓνα ἰδανικὸ σῶμα γιὰ ἓνα ἰδιαίτερο εἶδος πνεύματος». (Νοβάλις, Ἀποσπάσματα).

# ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ

Δρχ. 300

Τεύχη άρ. 1, 2-3, 4, 5, 6

Στόν πρώτο τόμο συνεργάστηκαν:

*Συντακτική Έπιτροπή:* Μηγάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Κολώνιας, Τζίνα Κονίδου, Μανώλης Κούκιος, Φώτος Λαμπρινός, Φρίντα Λιάππα, Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μιτσούτακη, Μαρία Νικολακοπούλου, Τάκης Παπαγιαννίδης.

*Αποκλειστικές συνεργασίες:* Λουί Σεγκέν, Μάσιμο Μιγκρόνε, Πιέρ Μπωντρέ, Νίκος Χιωτάκης, Άλκης Λελούδης.

*Γραφίστριες:* Ξανθίπη Μπανιά, Λάγια Γιούργου.

---

Οί άναγνώστες του περιοδικού μπορούν να προμηθευτούν τόν τόμο, φέρνοντας στα γραφεία μας τά παλιά τεύχη τους (έφ' όσον βρίσκονται σε καλή κατάσταση) και ζηταβάλλοντας τά έξοδα βιβλιοδεσίας (50 δρχ.)

---



<b>Μελέτες</b>	<p>Ἐν μικροῦ μήκους ταινία καὶ ἡ ἰδιοτυπία της, τῶν <i>Κλαίρης Μιτσοτάκη καὶ Νίκου Λυγγούρη</i></p> <p>Σχετικά μὲ δύο «προοδευτικές» ταινίες, τοῦ <i>Πασκάλ Κανέ</i></p> <p>Τέχνη, ἱστορία, πολιτική καὶ «ἀντίσταση», τοῦ <i>Μπάμπη Κολώνια</i></p> <p>Ἡ ἑλληνικότητα, ἓνα ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τοῦ <i>Μανόλη Κούκιου</i></p> <p>Προβλήματα τοῦ στρατευμένου κινηματογράφου, τοῦ <i>Μιχάλη Δημόπουλου</i></p> <p>Σύστημα τῆς Ἰσπανίας, τοῦ <i>Πασκάλ Μπονιτσέο</i></p> <p>Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ: οἱ Καραμπινέροι, τοῦ <i>Νίκου Λυγγούρη</i></p>
<b>Θεωρητικὰ κείμενα</b>	<p>Ρολάν Μπάρτ: Ντιντερό - Μπρέχτ - Ἰαζενστάιν Φιλμογράφος: Ντιντερό - Φρόνιτ - Μπάρτ Πιέρ Μπωντρώ: Τὰ παπούτσιά τοῦ Σάλιβαν</p>
<b>Σ. Μ. Ἰαζενστάιν</b>	<p>Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση</p>
<b>Παρουσιάσεις σκηνοθετῶν</b>	<p>Γιοσισίγκε Γιοσίντα Πήτερ Χουάιτχεντ Ζὰκ Ριβέτ Βέρνερ Σρέτερ</p>
<b>Ἀποκλειστικὲς συνεντεύξεις</b>	<p>Θόδωρος Ἀγγελόπουλος Γιοσισίγκε Γιοσίντα Πήτερ Χουάιτχεντ Δημήτρης Ἐπιδης Sloπ - ISKRA Λάμπρος Παπαδημητράκης - Θέκλα Κίττου «Ὁμάδα τῶν 4» Καὶ συζήτηση μὲ τοὺς Κώστα Φέροη, Πάνο Γλυκοφρύδη, Δήμο Θέο, Κώστα Σφήκα, Τάκη Χατζόπουλο, Κώστα Παναγιωτόπουλο καὶ Τάσσο Ψαρρά</p>
<b>Κρατικὴ Πολιτικὴ</b>	<p>Ἀνάγνωση τῶν Ν.Δ. 4208/61 καὶ 58/73 — Ὁ θεσμὸς τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης - Περίπτωση «ἔμμεσης» λογοκρισίας (Ὁ θίασος).</p>
<b>Κριτικὴ ταινιῶν</b>	<p><i>Τὸ Μεγάλο Φαγοπότι, Τὸ Φάντασμα τῆς Ἐλευθερίας, Θεώρημα, 1001 Νύχτες, Σάρκα, Τί...</i></p>
<b>Βιβλιοκριτικὴ</b>	<p>Σύγχρονη θεωρία τοῦ Κινηματογράφου (σύνταξη Δ. Λεβεντάκου) - Μύθος-Κινηματογράφος-Συμειολογία (τοῦ Σ. Δημητρίου) - Κινηματογράφος -Ἐπιστήμη-Ἰδεολογία (τοῦ Τ. Ἀντωνόπουλου)</p>

# ΑΝΤΙ

ΜΕΧΡΙ ΤΕΛΟΣ ΙΟΥΛΙΟΥ

ΕΙΔΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΒΙΒΛΙΩΝ

ΑΝΤΙ ΚΑΥΣΙΑ

ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΝΕΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΜΑΣ

ΠΑΡΕ ΚΟΣΜΕ

ΜΕ 300 ΔΡΧ. ΘΑ ΠΑΡΕΤΕ :

1<sup>η</sup> ΤΗΝ ΕΞΑΡΙΤΗΝ ΕΥΔΟΡΜΗΣ

2<sup>η</sup> ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΜΠΟΪΤ

3<sup>η</sup> ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΚΑΤΣΑΡΟΥ

ΑΝΤΙ

18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΩΔΕΣ

ΤΙ ΛΕΕΙ ΠΑΛΙ

ΜΕ 600 ΔΡΧ

ΠΑΙΡΝΕΙΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΕΤΗΘΩΝ ΕΥΔΟΡΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΥΜΜΑ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ

ΔΙΑΛΕΙΜΜΑ  
ΑΛΛΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΚΕΦ. Β: ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ ΕΙΝΑΙ ΗΔΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ

ΠΡΟΣΦΕΡΟΥΜΕ ΤΙΣ ΕΥΔΟΞΙΑΣ ΜΑΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΚΟΙΝΟΥΣ ΟΡΟΥΣ:

1) ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ  
- ΤΑ 18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΜΠΟΪΤ ΚΑΙ ΤΟ "ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΩΔΕΣ" ΤΟΥ ΚΑΤΣΑΡΟΥ

2) ΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΤΙ  
- ΤΑ 18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΤΟ "ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΩΔΕΣ" ΕΤΗΣΙΑΣ ΤΙΜΗΣ ΤΩΝ 300 ΔΡΧ

3) ΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΤΙ  
- ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ  
- ΤΑ 18 ΑΝΤΙ ΚΕΙΜΕΝΑ  
- ΤΟ "ΠΡΟΒΑ ΚΑΙ ΩΔΕΣ"  
ΕΤΗΣΙΑΣ ΤΙΜΗΣ ΤΩΝ 450 ΔΡΧ

ΓΡΑΨΤΕ ΜΑΣ

Όνομα - Επώνυμο  
Διεύθυνση - Πόλη

ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ

ΓΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ: ΕΠΙΘΑΡΥΝΣΗ ΓΙΑ ΤΑΧΥΔΡΩΜΙΚΑ 50 ΔΡΧ.



# Κριστή

Δκουφά 37

τηλ. 639322

Δουλειά εμπνευσμένη,  
όπου οι αναμνήσεις  
ἀπ' τὰ παλιὰ  
κεντήματα  
μπολιάστηκαν ἀπ'  
τὴ σύγχρονη  
ἐνδυματολογικὴ  
ἀντίληψη.

