

συγχρονος κινηματογραφος '76

• ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ • ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ '75 - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ '76 •
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» • ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ.



• Αφιέρωμα στον Πιέρ Πάολο Παζολίνι •
• Έλληνικός κινηματογράφος • Παπατάκης
• Αντονιόνι • Φεστιβάλ Τονόν-Λέ-Μπαιν

Τὸ τελευταῖο δίμηνο σημαδεύτηκε έντονα ἀπὸ τὴν ἔξαρση τῆς κυβερνητικῆς ἐπίθεσης ἐνάντια στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἰδεολογικὴ ἐπίθεση, μὲ κύριο ὄπλο τὴ λογοκρισία ποὺ τὰ ἀποτελέσματά της ἐπιηρεάζουν ἄμεσα τὴν καθημερινή μας ζωὴ. Τὰ παραδείγματα εἶναι ἄπειρα καὶ καλύπτουν ὅλους τοὺς τομείς τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας: σὲ διάστημα δύο ἐβδομάδων ἀπαγορεύεται (μὲ διάφορους τρόπους) ἡ προβολὴ τριῶν ταινιῶν ποὺ χαρακτηρίζονται ὡς πορνό, βίαιες ἢ διεστραμμένες, ἐνῶ παράλληλα γίνονται ἡ δίκη γιὰ τὸ «κόκκινο βιβλιαράκι τῶν μαθητῶν». Στὴν ἐπαρχία γίνονται μηνύσεις γιὰ θεατρικὰ ἔργα ἐνῶ ἡ λογοκριτικὴ παρέμβαση στὴν τηλεόραση ἀπασχολεῖ σχεδὸν καθημερινὰ τὸν ἡμερήσιο τύπο.

Δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπλὴ ἐπίθεση. Οἱ ρίζες της εἶναι βαθεῖς. Ἡ ἰδεολογικὴ κρίση τῆς ἀρχουσας τάξης καὶ τῆς σημερινῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας, ἔτσι ὅπως ἐκφράζεται ἀπὸ τὴ χρεωκοπία τοῦ ἀντικομμουνισμοῦ καὶ τῆς ἀστυνομοκρατίας στὴ συνείδηση τῆς μεγάλης πλειοψηφίας τοῦ λαοῦ, εἶναι ἔκδηλη. Τὰ νέα ἰδεολογικὰ στηρίγματα ποὺ ἀναζητοῦνται σήμερα ἀπὸ τὴν ἀρχουσα τάξη (ἐνίσχυση τῆς οἰκονομίας καὶ τοῦ πουριτανικοῦ της χαρακτήρα, σὲ συνδυασμὸ μὲ ἓνα «εὐρωπαϊκὸ» στυλ ζωῆς) ἀπαιτοῦν τὸ φέμωμα κάθε ἐλεύθερης φωνῆς ποὺ ἐπιηρεάζει τὴς μάζες καὶ ἐπιστρατεύουν τὸν κατασταλακτικὸ μηχανισμό τοῦ κράτους μὲ ἐπικεφαλῆς τὴ λογοκριτικὴ μηχανή. Τὰ προσήματα ἀν καὶ γνωστὰ (περιφρούρηση τῆς κοινῆς ἠθικῆς καὶ τοῦ καλοῦ γούστου, διαφύλαξη τῆς ἠθικῆς τάξης) ἔχουν ὡστόσο παρασύρει σημαντικὴ μερίδα τοῦ «προοδευτικοῦ» ἀστικῆς τύπου ποὺ σπεύδει νὰ ἐπικαλεσθεῖ τὴν ἐπέμβαση τοῦ εἰσαγγελέα, παίζοντας ἔτσι τὸ παιχνίδι τῆς κυβερνήσεως. Ἐνὰ τέτοιο παιχνίδι-ἀπόρροια τῆς ἰδεολογικῆς κρίσεως ὀρίζεται ἀπὸ τὴς ἀντιφάσεις του: ὁ φιλελευθερισμὸς τῆς κρατικῆς μηχανῆς ποὺ προωθεί ψευδοπολιτικὰ ἀποπροσανατολιστικὰ κατασκευάσματα χτυπάει στὴν καρδιὰ τὴν πραγματικὰ πολιτικὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία μὲσω τῆς ἀπαγόρευσης ἢ τοῦ ἐξορισμοῦ της στὰ γκέττο τῶν αἰθουσῶν μὲ τὸ περιορισμένο κοινό. Τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ κυβέρνησις λουστράρει τὴν πουριτανικὴ καὶ ἠθικολόγα μάσκα της ἀπαγορεύοντας τὴ λεγόμενὴ «πορνογραφία πολυτελείας», τὸ σύστημα πλάσσοις ἀναπαύσεως ὅλων τῶν «λοῦμπεν» πορνογραφικῶν προϊόντων διατηρεῖται ἄνεπαφο, λειτουργώντας ὡς ἀναπαύσεως πηγὴ κέρδους καὶ ὡς βασικὸ μέσο σεξουαλικῆς (καὶ ἄρα ἰδεολογικῆς) καταπίεσης. Ἡ διάθεση τῶν παραπάνω προϊόντων μὲσω τῶν «κινηματογράφων ἀνοχῆς» ἀποτελεῖ ἔτσι ἓνα ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς κυβερνητικῆς πολιτικῆς χωρὶς ὅμως ποτὲ νὰ «νομιμοποιεῖται», ἀναπαράγωντας ἔτσι τὴν ἐνοχλή τοῦ κοινοῦ μπροστὰ στὸ σέξ.

Ἡ λογοκρισία στὸ χώρο τοῦ κινηματογράφου εἶναι χαρακτηριστικὴ. Ἡ ἀπαγόρευση τῶν πορνό πολυτελείας καὶ τὰ ἐμπόδια στὴς ταινίες «βίας καὶ διαστροφῆς» (*Ἱστορία τῆς Ο, Σκουπίδια, Σφαγὴ στὸ Τέξας μὲ πριόνι*) συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ὄλο καὶ μεγαλύτερη ἐξάπλωση τοῦ δίκτυου τῶν πορνογραφικῶν ταινιῶν στὴς λαϊκῆς συνοικίες καὶ τὴν ἐπαρχία. Μιὰ τέτοια ἄλλωστε ἐξάπλωση περιορίζει τὴς πολιτικῆς ταινίες στὴς αἰθουσες τέχνης (κι ἐδῶ ἡ κυβέρνησις δὲν ἐπεμβαίνει) ἐνῶ οἱ ἐλληνικῆς ταινίες ποὺ βγαίνουν λίγο πρὸς τὰ ἔξω συναντοῦν τὸν ἀδίστακτο κυβερνητικὸ φραγμὸ (χαρακτηριστικὸ τὸ παράδειγμα τοῦ *Θίασου* καὶ τῆς ἀπόρριψης τοῦ σεναρίου *Ντάνκεσεν-Μπίτσεν* τοῦ Νίκου Παναγιωτόπουλου).

Ζοῦμε σὲ μιὰ λογοκριτικὴ καὶ λογοκριμένῃ κοινωνία. Ἡ λογοκρισία ὑπάρχει πᾶ ἀκόμα καὶ στὴς μικρότερες πτυχῆς τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς. Ἡ ριζικὴ μας ἀντίθεση σὲ αὐτὴ (ἢ ἀντίθεσή μας σὲ κάθε μορφή λογοκρισίας) ἀκόμα καὶ ὅταν ἐμφανίζεται μὲ τὸ προσωπεῖο τοῦ φύλακα τῆς ἠθικῆς τάξης εἶναι μιὰ πολιτικὴ πράξη τεράστιας σημασίας. Γιατί ἡ ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης σήμερα εἶναι κάτι ποὺ πρέπει νὰ ὑπερασπισθεῖ μὲ κάθε δυνατό τρόπο καὶ μέσο.

Ἀπὸ τὴ πρώτη Μαΐου τὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ ΣΚ '76 μεταφέρονται στὴν ὁδὸ Θουκιδίδου ἀριθμὸς 7α (Πλ. Μητροπόλεως).

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Τα νέα μέτρα για τον κινηματογράφο

Στις 20 Ιανουαρίου, η Έταιρεία Έλλήνων Σκηνοθετών πληροφορήθηκε την απόφαση των Υπουργείων Προεδρίας, Οικονομικών, Βιομηχανίας, Πολιτισμού και Έπιστημών να συστήσουν μία συντονιστική Έπιτροπή Κινηματογράφου και Τηλεόρασης. Η Έπιτροπή αυτή θα είναι το μόνιμο συντονιστικό όργανο των κρατικών και ημικρατικών φορέων, θα μελετάει όλα τα θέματα που αφορούν την παραγωγή, εισαγωγή, εκμετάλλευση και διαφήμιση του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, θα εισηγείται νέα μέτρα για την ανάπτυξη τους. Και θα έχει γνωμοδοτική αρμοδιότητα για οποιοδήποτε θέμα παραπέμπεται σ' αυτήν. Μέλη της είναι:

Ό Γενικός γραμματέας του Υπουργείου Βιομηχανίας (πρόεδρος)
Ένας εκπρόσωπος του Υπουργείου Βιομηχανίας
Ένας εκπρόσωπος του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών
Ένας εκπρόσωπος του Έλληνικού Όργανισμού Τουρισμού
Ένας εκπρόσωπος της Έλληνικής Ραδιοφωνίας Τηλεόρασης
Ένας εκπρόσωπος του Έθνικού Ίδρυματος «Βασιλεύς Παύλος»
Ό διευθύνων σύμβουλος της Α.Β.Ε.Ε «Έλληνικόν Κέντρον Κινηματογράφου» (παρακάδι της Ε.Τ.Β.Α.)
Ό Γενικός γραμματέας της Ταινιοθήκης της Ελλάδος
Και ένας εκπρόσωπος ειδικών γνώσεων που θα όριστεί από τον Υπουργό Βιομηχανίας.

Η έπιτροπή αυτή δύναται να ζητάει τη γνώμη και να συγκροτεί υποεπιτροπές από τους παρακάτω:
Τον πρόεδρο του Συνδέσμου

Έλλήνων Παραγωγών και Τηλεόρασης
Τον πρόεδρο της Έταιρείας Έλλήνων Σκηνοθετών
Τον πρόεδρο της Ένώσεως Τεχνικών Έλληνικού Κινηματογράφου και Τηλεόρασης
Έναν εκπρόσωπο των εργαστηρίων παραγωγής και επεξεργασίας ταινιών.

Φυσικά δεν είναι η πρώτη φορά που σε θέματα που αφορούν τον κινηματογράφο οι κινηματογραφιστές έχουν τον τελευταίο λόγο, ενώ οι λύσεις δίνονται από κρατικούς και άλλους «ειδικούς». Έδω έχουμε να κάνουμε με μία έπιτροπή, που ό ρόλος της θα είναι καθοριστικός στο κινηματογραφικό χώρο, αφού αυτή θα εισηγηθεί και τό νέο νομοσχέδιο, και όπου τό κινηματογραφικά σωματεία δεν συμμετέχουν παρά μόνο θα «δύνανται» να λένε τη γνώμη τους, άν τους καλέσουν. Τό θέμα είναι ούσιαστικό: Ό αποκλεισμός των κινηματογραφιστών και ό τρόπος σύστασης αυτής της έπιτροπής μιλάνε μόνα τους για τό με ποιάν ανάπτυξη, ποίου κινηματογράφου, θα άσχοληθεί ή έπιτροπή.

Στις 23 Ιανουαρίου, και με ένα μήνα καθυστέρηση από την έκδοση της, ή έταιρεία Έλλήνων Σκηνοθετών μαθαίνει μία δεύτερη υπουργική απόφαση πάνω στις κρατικές έπιδοτήσεις, που άλλάζει τό χαρακτήρα κι αυτής της χρηματοδότησης του Έλληνικού κινηματογράφου, εισάγωντας κριτήρια καθαρά έμπορικά-συναλλαγματικά.

Από την απόφαση αυτή μαθαίνουμε ότι τό κονδύλι που υπάρχει στο ύπουργείο Βιομηχανίας για την ένισχυση του Κινηματογράφου, θα δίνεται από δω και πέρα ως έξης: Οί ταινίες που χαρακτηρίζονται προστατευόμενες ή ένισχυόμενες θα δικαιούνται ένα άφ'

άπαξ ποσό και ένα ποσό για έπιβράβευση της παραγωγής. Τό έφ άπαξ θα μοράζεται: Ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 1,5% τό συνολικού ποσού για τις έπιδοτήσεις θα δίνεται στις προστατευόμενες μεγάλου μήκους, έγχρωμες, 35mm ταινίες. Ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 75% του 1,5% του ποσού θα δίνεται στις ένισχυόμενες, μεγάλου μεγάλου μήκους, έγχρωμες, 35mm ταινίες. Ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 30% του 1,5% του συνολικού ποσού θα δίνεται στις προστατευόμενες, μικρού μήκους, έγχρωμες, 35mm ταινίες. Ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 20% του 1,5% τό συνολικού ποσού θα δίνεται στις ένισχυόμενες, μικρού μήκους, 35mm ταινίες. Οί ίδιες κατηγορίες με μείωση του ποσού κατά 25% ίσχύουν για τις μαυρόσπερες ταινίες και για τις ταινίες 16 mm. Τά ποσά αυτά θα δίνονται στις ταινίες έφ' όσον έχουν περιέσει χρημάτα μετά από τις έπιδοτήσεις για την έπιβράβευση παραγωγής που προηγείται και μπορεί να χρησιμοποιήση ολόκληρο τό ποσό.

Η έπιβράβευση παραγωγής θα δίνεται ως έξης: Ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 25% από τό συνάλλαγμα που τυχόν θα φέρει σε κάθε προστατευόμενη μεγάλου και μικρού μήκους ταινία, και ένα ποσό που θα άντιστοιχεί τό 20% από τό συνάλλαγμα που τυχόν θα φέρει σε κάθε ένισχυόμενη μεγάλου και μικρού μήκους ταινία.

...και ή σημασία τους.

Έδω βλέπουμε ότι ό έπιβράβευση των προστατευόμενων ένισχυόμενων ταινιών παύει να έχει σχέση με τά «ίδιαζόντες» καλλιτεχνικά προσόντα και άποκτά σχέση με τό έμπόριο, και με μία ιδεολογική κατεύθυνση που άποκλείει από

την κρατική ένισχυση άκριβώς τις ταινίες που την χρειάζονται. Η τροποποίηση στο σύστημα έπιδοτήσεων ούσιαστικά σημαίνει τη κατάργηση χρηματοδότησης προοδευτικών ταινιών, την άπόλυτη άδιανομία για τη κίνηση των έλληνικών ταινιών μέσα στην Ελλάδα, μέσα στο κοινό για τό όποιο φτιάχνονται, και τελικά την τοποθέτηση καινούργιων έμποδίων στην ανάπτυξη του «Έλληνικού Κινηματογράφου».

Όι δύο νέες ύπουργικές αποφάσεις μαζί με τις τελευταίες περιπτώσεις λογοκριτικής παρέμβασης του κράτους μάς δείχνουν καθαρά τό μοντέλο του Έλληνικού κινηματογράφου που θα στερωθεί μέσα από τό καινούργιο νομοσχέδιο. Τό νέο νομοσχέδιο που άλλωστε θα γίνει με εισηγήση της παραπάνω Συντονιστικής έπιτροπής, θα είναι ή κορυφή της πολιτικής που άκολουθείται από τό 1960 στο τόμέα του κινηματογράφου και, έρχεται σε αντίθεση με τό συμφέροντα του έπαγγελματος, στερει κάθε δυνατότητα ανάπτυξης του κινηματογράφου και πάνω από όλα δεν έπιτρέπει την ύπαρξη σταθερής, οργανωμένης παραγωγής έξω από την έπίσημη ιδεολογία του κράτους. Η έναλλακτική λύση που δίνει τό κράτος στην σε μαρσαμό κινηματογραφική βιομηχανία είναι ή ταινίες στά μέτρα της ή καθόλου ταινίες.

Βλεπουμε λοιπόν ότι έχει φτάσει ή στιγμή της ρήξης άνάμεσα στη κυβερνητική πολιτική και τά συμφέροντα των κινηματογραφιστών. Άς δούμε από πιο κοντά αυτή τη ρήξη:

Μέ την εμφάνιση της τηλεόρασης στην Ελλάδα, ή βιομηχανία του κινηματογράφου περνάει στην περίοδο της μεγάλης της κρίσης. Τό κράτος άρνείται να στηρίξει τις έμπορικές ταινίες, όπως έκανε μέχρι τότε, έξασφαλίζοντας ταινίες σύμφωνες με τη κρατική ιδεολογία και κέρδη από τους τεραστίους φόρους, αφού βλέπει ότι οι ταινίες αυτές δεν μπορούν να κρατήσουν πια τό κοινό στις αίθουσες. Ποιά θα ήταν μία πιθανή διέξοδος από τη κρίση του κινηματογράφου; Φυσικά ή παραγωγή «νέων» ταινιών από «νέους» σκη-

νοθέτες. Φαίνεται όμως πως δεν είναι αυτή. Άδιαφορώντας για τόν Έλληνικό κινηματογράφο τό κράτος, διατηρεί τους ίδιους άδιεξοδικούς μηχανισμούς παραγωγής, εκμετάλλευσης, λογοκρισίας και φορολογίας, και τό ίδιο αντιδραστικό πνεύμα ολόκληρης της νομοθεσίας, που είχε επιβάλει τό έμπορικό κύκλωμα με γνώμονα την ένισχυση των συμφερόντων των μεγάλων έταιρειών και τό κλείσιμο των μικρών γραφείων παραγωγής.

Όλα αυτά κάνουν άδύνατη κάθε αυτοχρηματοδότηση ή ανεξάρτητη, όπως λέμε, παραγωγή. Συγχρόνως τό έμπορικό κύκλωμα δεν καταφέρνει ποτέ να ξεπεράσει τη κρίση, αφού τό ίδιο τό σύστημα που τό στηρίζει δεν του άφήνει τό περιθώριο. Για την ένισχυση του κινηματογράφου τό κράτος βάζει σε έφαρμογή τό σύστημα των έπιδοτήσεων, που πέρνει τελικά τη μορφή που είδαμε παραπάνω, μαζί με μία διάταξη που ποτέ δεν έφαρμόστηκε, ούτε και θα μπορούσε να έφαρμοστεί. Είναι ή διάταξη που μιλάει για ύποχρεωτική προβολή των προστατευόμενων και ένισχυόμενων ταινιών στους κινηματογράφους. Λέμε ότι δεν θα μπορούσε να έφαρμοστεί γιατί οι αίθουσες προβολής βάζουν τις ταινίες αυτές όποτε τους ύποχρεώνουν στις νεκρές κινηματογραφικές περιόδους, αφού οι άλλες ταινίες της διανομής τους δίνουν μεγαλύτερα κέρδη. Οί προστατευόμενες ένισχυόμενες ταινίες, χάρη στο σύστημα εκμετάλλευσης, δεν έφτασαν ποτέ στο κοινό. Παράλληλα τό κράτος βάζει όλο και μεγαλύτερα θέλητρα για ξένες παραγωγές στην Ελλάδα, και συμπαραγωγές με ξένες έταιρείες, κάνοντας παραχωρήσεις που έρχόντουσαν σε αντίθεση ακόμη και με στοιχεώδη συνδικαλιστικά αίτήματα των τεχνικών του κινηματογράφου. Οί ξένες παραγωγές σημαίνουν, σίγουρη έργοδοσία, σίγουρη πηγή συναλλάγματος και φυσικά τουρισμό. Τέλος, τό κράτος ρίχνει όλο τό βέλος στην τηλεόραση που τη προωθεί προσπαθώντας να άπορροφήσει τό δυναμικό του κινηματογραφικού χώρου σε έναν χώρο που τό έλέγχει άπόλυτα, ιδεολογικά και να καλύ-

ψει τό επαγγελματικά προβλήματα του κλάδου μέσα σ' αυτό. (Άς βάλουμε έξω τό επάγγελμα του τεχνικού δεν έχει ακόμα κατοχυρωθεί, και φυσικά ούτε τό σκηνοθέτη). Άλλά τό θέμα της τηλεόρασης είναι τεράστιο, δεν μπορούμε να άσχοληθούμε έδώ μ' αυτό. Η οργανωμένη έμπορική παραγωγή λοιπόν πεθαίνει, ενώ ή μη οργανωμένη προοδευτική δεν μπορεί να σταθεί παρά μόνο περνώντας μέσα από τά κρατικά γρανάζια (χρηματοδότηση από τό Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, έπιδοτήση Υπουργείου Βιομηχανίας, βραβεία από τό Φεστιβάλ και άγορά κόπιας από την ΕΡΤ και τό Ίδρυμα «Βασιλεύς Παύλος») Η κατάσταση όμως παρ' όλα αυτά είναι έπικίνδυνη. Η ιδεολογική κατεύθυνση του «νέου Έλληνικού Κινηματογράφου» που έπιμένει να θέλει ή νέα ζήση και ν' άναπτυχθεί είναι φανερή. Οί ταινίες που ύποβάλλονται στο Ε.Κ.Κ. και στις γνωμοδοτικές έπιτροπές άκούουν πίεση. Και αυτός ό νέος έπικίνδυνος κινηματογράφος άγκαλιάζει στον άγώνα του και όλα τά προβλήματα του έπαγγελματος, αφού τους προσφέρει λύση μαζί με τη δική του έπιβίωση. Τό κράτος πρέπει να κατοχυρώσει νομικά την αντίθεσή του μ' αυτόν τον κινηματογράφο και να στρέψει τό δυναμικό του άλλοι. Μέσα στη λογική αυτής της αντίθεσης είναι οι δύο νέες ύπουργικές αποφάσεις.

Τό κράτος, καλύπτοντας την ιδεολογική - πολιτική ούσία των νέων μερών προβάλλει άλλους λόγους που ύποτίθεται ότι όδήγουν στις δύο ύπουργικές αποφάσεις. Για τό Συντονιστική Έπιτροπή δηλώνει ότι συγκροτήθηκε άποκλειστικά από κυβερνητικούς εκπροσώπους για λόγους μονιμότητας κι ότι ό ρόλος της είναι τυπικός ενώ τη δουλειά στη πραγματικότητα θα την κάνουν οι έκástοτε ύποεπιτροπές, για δέ τά νέα μέτρα για τις έπιδοτήσεις προβάλλει τό έπιχείρημα ότι έτσι άνοίγει τις πόρτες για τη ξένη άγορά και ότι γενικά τοποθετεί τις έλληνικές ταινίες μέσα στους κανόνες της άγοράς, όπου άν έχουν άνταπόκριση στο κοινό θα μπορούν και να ύπάρχουν και δεν θα ζούν πια χάρη σε έπιχορηγήσεις και βραβεία.

‘Η αντίδραση της Ε.Σ.Ε.Κ.Τ.

‘Η Έταιρεία ‘Ελλήνων Σκηνοθετών, κάλεσε έκτακτη γενική συνέλευση και ξεκίνησε τον αγώνα της εκτιμώντας ότι: ‘Η Κυβέρνηση με τα νέα μέτρα, διαμορφώνει την ιδεολογική πολιτική της στο χώρο του κινηματογράφου που θα εκφραστεί ολοκληρωτικά στο νέο νομοσχέδιο’ ‘Η τωρινή κατάσταση όπως έχει διαμορφωθεί δεν αφήνει κανένα περιθώριο συνεργασίας με τη κυβέρνηση και βρίσκεται ενωμένο όλο το κλάδο σε πολλά αιτήματα γι’ αυτό και η Ε.Σ.Ε. προωθεί τον αγώνα σε συνεργασία με όλα τα άλλα κινηματογραφικά σωματεία.

Πρώτα αιτήματα είναι: ‘Η αναδιάρθρωση της Συντονιστικής Επιτροπής, και η τροποποίηση της απόφασης για τις προστατευόμενες - ενισχυόμενες ταινίες. ‘Από τη γενική συνέλευση ψηφίστηκε η σύσταση επιτροπής αγώνα και 6 προτάσεις του διοικητικού συμβουλίου, σάν πρώτη αγωνιστική κινητοποίηση της Ε.Σ.Ε.

Οι προτάσεις αυτές είναι: Παραίτηση των μελών της εταιρείας από τις νομοδοτικές επιτροπές του ‘Υπουργείου. Παραίτηση των μελών της εταιρείας από τις επιτροπές του Φεστιβάλ. Μή συμμετοχή των μελών της εταιρείας στο φετινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. ‘Εκκλήση σε όλα τα υπόλοιπα μέλη των γνωμοδοτικών επιτροπών να παραιτηθούν. ‘Εκκλήση σε όλα τα μέλη των επιτροπών του Φεστιβάλ να παραιτηθούν. Και, η προσπάθεια διοργάνωσης φεστιβάλ κινηματογράφου με άλλον φορέα. Τέλος η Ε.Σ.Ε.Κ.Τ. προωθεί την εισαγωγή του δλου θέματος στη Βουλή, Μαρία Νικολαίη πούλου

1.

νά χαρακτηριστούν προστατευόμενες και να φέρουν συνάλλαγμα. Δεν θα ήταν καθόλου λάθος να πούμε, ότι για να προωθήσει την παραγωγή τέτοιων ταινιών και για να εμποδίσει την παραγωγή ‘άλλων’ βγήκε αυτή η νέα υπουργική απόφαση. ‘Η ‘Η έφ’ άπαξ χρηματοδότηση (αν φτάσει ποτέ να δοθεί, γιατί όπως είδαμε προηγείται η επιβράβευση παραγωγής) έχει κι αυτή τον ίδιο χαρακτήρα και πριμοδοτεί τις ξεφλημένες εμπορικές παραγωγές.

2. ‘Αποκλεισμός του Θίασου από το επίσημο Φεστιβάλ Καννών, και υπουργική παρέμβαση για να μη χρηματοδοτηθεί η ταινία του Νίκου Παναγιωτόπουλου από το ‘Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

3. ‘Η νέα φάση της κυβερνητικής πολιτικής επιδιώκει τον πλήρη οικονομικό και, ιδεολογικό έλεγχο πάνω στο κινηματογράφο και φτάνει στο σημείο να έρχεται σε αντίθεση και μ’ αυτό άκρως το ισχύον νομοσχέδιο. ‘Ο ‘Υπουργός μιλούσε με εκπροσώπους της Ε.Σ.Ε. έφτασε να καθορίσει και τα θέματα με τα οποία θα έπρεπε να ασχολούνται οι σκηνοθέτες από δω και πέρα. Και ποιά είναι αυτά; υπόγειες λήψεις, μορφωτικές ταινίες όπως π.χ. η ‘Ελλάδα από έλικόπτερο, ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ όπως «τά Γιάννενα», που όπως λένε οι μορφωτικοί ακόλουθοι των διαφόρων πρεσβειών θα έχουν μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό, το άρχαιο ‘Ελληνικό παρελθόν μέσα από μία σύγχρονη ματιά κ.ά. Αυτά για τη ξένη αγορά, την ελληνική δεν την έχει μελετήσει ακόμα.

Νίκολας Ραίη:

‘I am a stranger here myself’ - Ζ. Λ. Γκοντάρ: «Κινηματογράφος και μόνο».

‘Αν ο Ζάν - Λύκ Γκοντάρ μπόρεσε να γράψει και να επαναλάβει συχνά ότι ο Νίκολας Ραίη ήταν ό κατ’ έσοχην κινηματογραφιστής, αυτό δεν θα ήταν άραγε αποτέλεσμα του ότι ο κινηματογράφος του Ραίη σημάδευε το άπνοιο μιάς ορισμένης αντίληψης που για καιρό προωθούσε η ομάδα

των Cahiers du Cinema εκείνης της εποχής; Δεν ήταν στο έργο του Ραίη όπου (περισσότερο ίσως από οποιοδήποτε σύγχρονο του κινηματογραφιστή) η «σκηνοθεσία», η πλαστική δομή του πλάνου, η ήθικη του έργου είχαν το προβάδισμα ως προς τη δομή της αφήγησης, το μοντάζ ή τον ιδεολογικό λόγο της ταινίας; Και (για να προχωρήσουμε ακόμα περισσότερο), μήπως πάνω σ’ αυτή την αντίληψη δεν οικοδομήθηκε, πάντα από τα Cahiers du Cinema η περίφημη *πολιτική των Δημιουργών*, για την οποία ένα δλόκληρο έργο δικαιωνόταν στο πρόσωπο του δημιουργού του, ενώ ειδικά η κάθε ταινία ήταν άτελης πραγματοποίηση ενός ιδανικού σχεδίου που την ξεπερνούσε; ‘Ομως, αν και δεχόμαστε ότι αυτή η θεωρία παραπέμει προφανώς σε μία φιλοσοφία της ουσίας (και άρα παγιδεύεται μέσα στη μεταφυσική), αυτό δεν ισχύει αναγκαστικά και για τα αντικείμενα ενασχόλησής της, τις ταινίες που περιλάμβανε ή τους σκηνοθέτες που υπερασπιζόταν και προωθούσε. Είναι γεγονός ότι η ανώνυμη μιάς ταινίας (όπως και η ανώνυμη ενός κειμένου) είναι πάντα εξαρτημένη από την κριτική ματιά που ρίχνει κανείς πάνω της και από το θεωρητικό όπλοστάσιο που χρησιμοποιεί γι’ αυτό το σκοπό. ‘Αλλά είναι δυνατό τώρα πιά να θελήσουμε να υποτάξουμε τον Νίκολας Ραίη στο μεταφυσικό λόγο της διαμάχης ανάμεσα στη Μοίρα και τη Βούληση, στο μεταφυσικό λόγο της μοναξιάς του ανθρώπου μέσα στην αναταραχή; Μπορούμε να τον αντιτάξουμε στην Χολυγουντιανή μηχανή; ‘Ερωτήματα που εγκαθιδρύουν το πεδίο μιάς προβληματικής του πόθου ενός κλασικού κινηματογράφου (με τη χολυγουντιανή του εικόνα) που η πολύπλοκη, πλατεία και τελειοποιημένη μηχανή του είναι ακόμα και σήμερα, ελάχιστα γνωστή. ‘Αφηγηματικό μοντέλο ή κινηματογράφος του φαντασματος, υποτάσσεται στις κειμενικές ή τις ψυχαναλυτικές απαιτήσεις, αποτελέσματα του ότι ο κινηματογράφος του Ραίη σημάδευε το άπνοιο μιάς ορισμένης αντίληψης που για καιρό προωθούσε η ομάδα

στο χώρο μιάς τέτοιας προσπάθειας παρά μόνο να υπογραμμίσουμε τις τυχόν κατευθύνσεις της για να έρεθίσουμε (ποιός ξέρει;) κάποια κίνητρα

Θα διαβάσουμε παρακάτω τη συνέντευξη του Νίκολας Ραίη (συνέντευξη σχεδόν αποχαλινωμένη, που έδωσε στον ‘Αλέξη Γρίβα και σεμένα και που συνοδεύτηκε - είναι άραγε ανάγκη να το υπογραμμίσουμε; - από αρκετά μπουκάλια άσπρο κρασί) που παραμένει το τυπικότερο παράδειγμα ενός κινηματογραφιστή που προωθήθηκε από ένα σύστημα για να ριχτεί άργότερα στο περιθώριό του, εξαιτίας της αγωνιώδους επιμονής του στο να θελήσει να εμψυχήσει στην ίδια του τη ζωή τις ιδέες - δυνάμεις της θεματικής του, εξαιτίας της προπαθείας του να ζητήσει στη σκιά των ηρώων του. Αυτό το Χόλυγουντ δεν μπορούσε να του το συγχωρήσει. ‘Η αυτοκρατορία του θα κινδύνευε να ταρακουνθεί.

‘Ο Νίκολας Ραίη που τότε βρίσκεται στη μαύρη λίστα των στούντιο όπου είχε γυρίσει τα καλλίτερα προϊόντα μιάς ενοποιημένης παραγωγής, αρχίζει μια αιώνια περιπλάνηση που τον οδηγεί από την Καλιφόρνια στο Λονδίνο, από τη Νέα ‘Υόρκη στο Παρίσι, κυνηγώντας σχέδια λιγότερο ή περισσότερο χιαιρική, αναλαμπάνοντας ‘εχειρημάτα χωρίς αύριο. Με άλλα λόγια, δεν ακούει να μιλούν γι’ αυτόν επί δέκα χρόνια τουλάχιστον, πέρα από περιπτώσεις όπου οι μακρινές φήμες μπλέκονται λιγότερο ή περισσότερο με το σκάνδαλο.

‘Αλλά τι αντιπροσωπεύει για μās ο Νίκολας Ραίη; Ποιά είναι το ποιοτικό στοιχείο των αξιολογών ταινιών του, όπως του *Τζόνου Γκιτάρ*, του *‘Επαναστάτη χωρίς Αίτια*, του *Bigger than Life (Μεγαλύτερο απ’ τη Ζωή)*, του *Πάρτυ Γκέρλ*, ή του *Wind over the everglades (‘Ανεμος πάνω απ’ τους Βάλτους)*; Είναι μόνο η λυρική βία της θεματικής του, η εξέγερση των ηρώων του ενάντια στις συμβάσεις απ’ όπου κι αν αυτές προέρχονται, ή αυτοκαταστροφή, ή γοητεία του κινδύνου ή ο ‘Ιλλυγος του θανάτου; ‘Οχι βέβαια, δεν είναι μόνο αυτά. ‘Εκείνο που μās δονεί (γιατί μās άφορα) είναι η



‘Ο Νίκολας Ραίη με το Μιχάλη Δημόπουλο, στις Κάννες το 1972.

ποίηση ενός βλέμματος συνδεδεμένου με την άνοδο ενός πόθου, ή εισβολή του σώματος, ή ερωτικοποίηση του, το ξανασιμείμο του Τζόνου με τη Βιένα στο *Τζόνου Γκιτάρ*, η συνάντηση της Βίκυ και του Φάρελ στο *Πάρτυ Γκέρλ*, ή αναπάντευη άλληλοανακάλυψη του Χώμφρεϋ Μπόγκαρτ και της Γκλόρια Γκράχαμ στο *In a Lonely Place (Σ’ ένα μοναχικό μέρος)*. «‘Η κάμερα, έλεγες ο Ραίη σε μια συνέντευξη του στα Cahiers du Cinema, είναι το μικροσκόπιο που επιτρέπει την ανίχνευση της μελωδίας του βλέμματος». ‘Η διαδρομή μάλλον θα λέγαμε έμεινε, του ματιού απ’ όπου περνά το αναγνώσιμο των νοημάτων, η σωματικότητα, το θέατρο.

1973. Κάννες. Στο Φεστιβάλ μαθαίνουμε ότι μιά ταινία του Νίκολας Ραίη είναι στο πρόγραμμα. Διαβάζουμε: «We can't go home again (Δεν μπορούμε να ξαναπάμε σπίτι μας)». Μιά ταινία γυρισμένη στο Πανεπιστήμιο της Πολιτείας της Ν. ‘Υόρκης στο Binghampton, σκηνοθετημένη σε συνεργασία με τους φοιτητές. Σούπερ; 8, 16, 35 μμ, βίντεο, σπλιτ σκριν, συνθετητής και ένας Νίκολας Ραίη που εναρκώνει τον ίδιο τον εαυτό του άλλοτε διάσημου και σήμερα άπογοιτευμένου σκηνοθέτη που ασχολείται με τα προβλήματα των σχέσεων καθηγητών φοιτητών, μιλώντας για τη καριέρα του και το σημερινό του ρόλο. Φεβρουάριος 76. Ρότερνταμ. *I am a stranger here myself: a portrait of Nicholas Ray* του Τζαίμς Γκούτμαν και του Νταϊνβιντ Χέλπερν. Το ίδιο πρόσωπο στην όθνη με κείνο των Καννών, το ζωντανό, τρία χρόνια πριν. Πρόσωπο εξογκωμένο, πειρατικός επίδεσμος στο ένα μάτι, το άλλο σε συνεχή κίνηση. ‘Ενας μονόλογος πάνω στο Χόλυγουντ, στις αρχές της καριέρας του στον κινηματογράφο, πάνω στο Τζαίμς Ντην και τον Χώμφρεϋ Μπόγκαρτ. Νοσταλγία; ένα παραμύθι μάλλον που το άρασει να το διηγηθεί σε μερικούς κινηματογραφόφιλους με την καρδιά σφιγμένη, θαυμαστές ενός ανθρώπου που ήρθε από αλλού. Γι αυτόν, το παρόν είναι πολύ πιο ταραγμένο. ‘Εκεί, στο πανεπιστήμιο, μπορεί να παρέμβει μια δημιουργικότητα χωρίς εμπόδια, ανάμεσα στους νεαρούς φοιτητές, σε μια σχέση ισοτιπίας. Νεανισμός; Πνεύμα περιπέτειας; Πόθος στο λυκόφως της ζωής; «I'm a strange here myself», έλεγε κατά τη διάρκεια της χολυγουντιανής του περιόδου. ‘Ισχύει το ίδιο και σήμερα; Στόν αναγνώστη άπομένει να τα βγάλει πέρα στο ντελίριο που ακολουθεί.

Μιχάλης Δημόπουλος

Νίκολας Ραή: «Ένα απόλυτο πείσμα να μη κάνω τίποτα με το οποίο δεν είμαι έρωτευμένος...»

Η παράξενη ειρωνία είναι πώς την περισσότερη έλευθερία που είχα ποτέ την είχα στο Χόλυγουντ. Και τις καλύτερες ταινίες που έχω κάνει τις έκανα στο Χόλυγουντ. Αυτό, βέβαια, είναι ζήτημα σχέσεων με τους παραγωγούς, αλλά ξέρεις ποιο ήταν ο παραγωγός μου — ο Τζών Χάουζμαν, ο Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ, ο Τζάιμς Μάγισον. Ίσως οι καλύτερες σχέσεις που μπορούν να υπάρξουν, μου λένε, είναι μεταξύ ενός σκηνοθέτη με τον στάρ σάν παραγωγό. Δεν είχα ποτέ πρόβλημα. Ήταν οι καλύτεροι παραγωγοί μου.

Έχω ανακαλύψει πώς δεν υπάρχει ικανοποίηση ούτε από τα πλούτη, ούτε από την κουλτούρα, ούτε από τη φήμη του σκηνοθέτη-στάρ. Η μόνη παρηγοριά που έχω αισθανθεί ποτέ είναι από τη δουλειά. Και από την αγκαλιά μιας γυναίκας. Βρίσκω όμως, πώς τη στιγμή, αμέσως μετά την παρηγοριά στην αγκαλιά μιας γυναίκας, θέλω να βρω μολύβι και χαρτί, θέλω να μείνω μόνος να γράψω. Βρίσκω πώς είναι εύφορη στιγμή. Όταν ζεις ανάμεσα στην άμμο της θάλασσας και του ουρανού, είναι ο να ζεις στην αγκαλιά μιας γυναίκας... Άλλα πιστεύω πως όσοι από μας είναι σοβαροί, εύχονται να γίνουν ποιητές, και αυτός είναι ο ύστατος στόχος. Ο αυτό - άποκαλούμενος καλλιτέχνης με έκνευρίζει. Η λειτουργία του ποιητή είναι να επικοινωνεί και αυτό θέλω να πετύχω.

Από τις ταινίες που έκανα στο Χόλυγουντ, μιά στις τέσσερεις ήθελα και την έκανα — ίσως μοιάζει αντιφατικό — αλλά να ένα παράδειγμα, παράδειγμα «the True Story of Jesse James» («Η αληθινή ιστορία του Τάσε Τζαίμς»). Ήθελα όμως, να την κάνω μόνο σάν μπαλλάντα. Να μην ξεφεύγει καθόλου από τη σκηνή. Να την κάνω απλά και μόνο με περιοχές φωτός. Σάν μιά μπαλλάντα νέων ανθρώπων έκτοπισμένων από κάποιον πόλεμο. Το αποτέλεσμα ενός πολέμου. Και ειδικά ενός εμφυλίου πολέμου, εξολοθρευτικού. «Εζή-

σα από τότε σε χώρες όλο εμφυλίου πολέμους... Ο επικεφαλής του στούντιο, που μόλις είχε αναλάβει και ήταν ο φίλος μου, ο Μπάντνι Άντλερ, είπε: «Νίκ, βοήθα με να αρχίσω το πρόγραμμα. Όλοι οι διανομείς κι οι αιθουσάρχες θέλουν μιά ταινία για τον Τζέσε Τζαίμς.» Είπα: Ο.Κ. Μπάντνι, θα την κάνω, αλλά πρέπει να μ' αφήσεις να την κάνω σάν μπαλλάντα.» Το καλλιτεχνικό παράρτημα όμως δεν μπορούσε να τ'αγάπησει πέρα έτσι. Και έτσι έγινε σχεδόν μιά ταινία ρουτίνας. Πάντως ήθελα να την κάνω. Ήθελα να κάνω το *Bigger than Life* (*Μεγαλύτερο από τη Ζωή*), το *Τζόννι Γκιτάρ* (*Johnny Guitar*) το *Έπαναστάτης χωρίς Αίτια* (*Rebel without a Cause*) το *They lived by night* (*Ζούσαν τη νύχτα*). Το *Wind over the everglades* (*Άνεμος στους Βάλτους*), είναι, νομίζω, η πιο άναρχική ταινία μου. Είναι, ίσως, η πρώτη «οικολογική τραγωδία». Αυτό οφείλεται στον Μπάντνι Σούλμπεργκ που είχε την έμπνευση να δει αυτή την εξολοθρευση και να την τοποθετήσει στο πλαίσιο μιας περιόδου. Πάντως, υπάρχουν πράγματα, όπως η μάχη μέσα στη λάσπη και η διανομή ρόλων και ο επαθλούμενος αγώνας και οι γέροι που έχουν παραπέσει και ο γέρο-κλόουν που μου άρεσε πολύ, ο Έμμετ Κέλλυ, που παλεύει στο σκοτάδι μέσα στη λάσπη και η άπονομή του ρόλου στον Κρίστοφερ Πλάμερ και η σκηνή του μεθυσισού, κι όλα αυτά τα οποία εγώ εγκαταλείπομαι και αισθάνομαι δικαιωμένος... ελεύθερος.

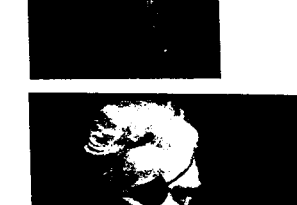
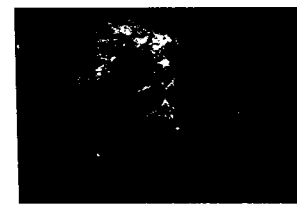
Το *Κορίτσι του Πάρτυ* (*Party Girl*) ήταν ανακούφιση μετά το *Άνεμος στους Βάλτους*, γιατί ήταν η πρώτη φορά, μετά από χρόνια, που είχα ένα σενάριο με αρχή, μέση και τέλος. Και σκέφτηκα: ωραία, θα έχω καιρό να ηρεμήσω για λίγο. Άλλα τότε, όταν άρχισα να το δουλεύω, είπα: άηδεις, ξέρω περισσότερα για το Σικάγο από όσα αυτός ο τύπος έμαθε ποτέ του. Ήμουν εκεί όταν συνέβη. Ήμουν στον τηλεφωνικό θάλαμο, ξέρεις, στο ψιλιατζίδικο, όταν μπάμ!... ο τηλεφωνικός θάλαμος έγινε κομμάτια... Και έκανα την ταινία όσο πιο προσωπικά, όσο

πιο προσεχτικά μπορούσα. Είχα δυο φίλους γκάστερς στο τ. Ν. Ύορκ που έπαιζαν στην ταινία. Δεν είχαν παίξει ποτέ πριν στη ζωή τους, ξέρεις. Παρουσιάστηκαν, δούλεψαν στην ταινία... Και ύπηρχε και μιά επέκταση του πειράματος στο χρώμα. Στο *Έπαναστάτης χωρίς Αίτια* χρησιμοποίησα κόκκινο πάνω στο κόκκινο. Τώρα, στο *Κορίτσι του Πάρτυ* χρησιμοποίησα πάλι κόκκινο πάνω στο κόκκινο με διαφορετικό τρόπο. Όχι κόκκινο πάνω στο κόκκινο, αλλά κόκκινο ενάντια στο κόκκινο... Όχι σάν μιά ένταξη σε κάποιο πολιτικό κόμμα, αλλά σάν ελλιδοφόρα προέκταση: προχώρα στη ζωή με κάποιο κίνδυνο, αλλά προχώρα, πήγαινε, πάρε μιά απόφαση. Κάντο. Αιωρήσου ψηλά και καλά.

Στα δέκα χρόνια που ακολούθησαν πείσμα και μόνο πείσμα. Ένα απόλυτο πείσμα να μην κάνω τίποτα με το οποίο δεν ήμουν έρωτευμένος.

Όταν μου ζήτησαν να έρθω στο Παρίσι για ένα αφιέρωμα στο έργο μου που οργάνωναν οι φοιτητές της Σορβόνης, συνάντησα στο αεροδρόμιο τρεις νεαρούς που μου είπαν: «είμαστε από τη Σορβόνη, μάς σέταξαν από εκεί και θα πρέπει να κάνουμε τη συγκέντρωση σε άλλο Πανεπιστήμιο, όπου δυο χιλιάδες άνθρωποι περιμένουν ενώ προβάλλεται το *Τζόννι Γκιτάρ*. Μήπως όμως έχεις πιστόλι;» Κι έτυχε να έχω, επειδή ήταν ένα Ντέρεγκερ και δεν ήθελα να το αφήσω στο αυτοκίνητό μου, που ήταν παρκαρισμένο στο αεροδρόμιο. Στο δρόμο μου έλεγαν για τη γαλλική φοιτητική εξέγερση. Το Μάη του '69, λάθος, του '68, βέβαια, του '68. Φυσικά, μόλις γύριζα από την Άλγερια. Κι έτσι απάντησα πώς ναι. Είπαν λοιπόν, παρακαλώ δός το μας γιατί δεν έχουμε πολύ καλό αυτοκίνητο και έχουμε μακριά μαλλιά και η αστυνομία μπορεί να μ'α συλλάβει, κι έτσι τους το έδωσα. Και πάμε στο νέο αμφιθέατρο, όπου δυο χιλιάδες άνθρωποι έβλεπαν το *Τζόννι Γκιτάρ*, αλλά απέξω υπήρχε αυτή η τεράστια άφισα που έγραφε: «Σήμερα το βράδι το *Τζόννι Γκιτάρ* και το *Ζούσαν τη Νύχτα* με την παρουσία του

Νίκολας Ραή που θα συζητήσει μαζί μας τα προβλήματα των φοιτητών ανά τον κόσμο». Σκατά, δεν ήξερα τίποτα, ξέρεις το είχα μόλις παρατηρήσει και ένιωθα πώς τα τελευταία όχτω χρόνια κάτι συνέβαινε στο Τόκυο, την Μπογκοτά, το Σάν Χουάν και άλλου. Στην Κολομπία, διάολε, είχα συναντήσει έναν της CIA, έναν τύπο, πρώην μέλος της CIA, που μου είχε δώσει μάλιστα μιά επίταξη 2000 δολαρίων χωρίς αντίκρουσμα, και με την οποία συμβιβάστηκα, μόνο και μόνο γιατί μου διηγήθηκε — και μαγνητοφώνησε — τις εμπειρίες του στην Κούβα και τη Νικαράγουα και μου έκανε λόγο για μιά έρευνα για κάποιον άνθρωπο, για τον οποίο δεν είχα ακούσει ποτέ μέχρι εκείνη τη στιγμή, τον Τσέ Γκεβάρα. Ήταν τότε που είχα φτάσει μέχρι το λαιμό, τότε που ήμουν έτοιμος να καταρρεύσω, κι ο γιός μου είχε γυρίσει από το Καίμπριτζ της Μασαχουσέτης με τους καλύτερους βαθμούς που είχε πάρει ποτέ στο σχολείο και είχε πει: «Τα Χριστούγεννα, όταν θα είσαι καλύτερα θα μείνω κοντά σου ένα χρόνο. Πιστεύω ότι θα μ... περισσότερα κοντά σου. Ένταξει;» Και ήρθε σπίτι, γράψαμε ένα - δυο σενάρια μαζί, και ήταν δεκάξη-δεκάμητα χρόνια, και κάθισα σενάριο που μου πρόσφεραν δεν μου άρεσε, το αρνιάμουν, δεν ήταν... Άν κάποιος μου είχε δώσει μόνο μιά γραμμή, μιά ιδέα που να ήταν ξεκάθαρη, τότε μπρός... φίνε. Άλλα, μπά! Έτσι τώρα πήγαμε στο Παρίσι και τυχάρνα να είναι η πρώτη νύχτα που στήνονται τα οδοφράγματα. Στο τέλος του *Τζόννι Γκιτάρ* υποτίθεται πως πρέπει να μιλήσω. Η επόμενη ταινία είναι το *Ζούσαν τη Νύχτα* — η πρώτη ταινία που έκανα από βιβλίο — το *Κλέφτες σάν και Μας*, (*Thieves like us*), του Έντουαρντ Άντερσον, και δεν μπορού να σκεφτώ τίποτα για να πά έκτός από: «η ταινία που θα δείτε στη συνέχεια θα είναι αβύριο είκοσι ενός ετών. Δεν βλέπω το λόγο ν' αλλάξω την κοινωνική μου θέση ούτε τις πεποιθήσεις μου εκείνης της εποχής. Μου άρεσει η ταινία, ελπίζω να την ευχαριστηθείτε. Θα ήθελα, ειδικά, να σας καλέσω να έρθετε στα οδοφρά-



γματα, όπου πηγαίνω, γιατί αυτό είναι μία νέα εμπειρία στη ζωή. Θά την ζήσω άποψη και, συγχρόστε με, πρέπει να πάω εκεί». Είχα κατέβει για τρεις μέρες στο Παρίσι, έμεινα τρεις μήνες.

Στην καινούργια ταινία, *to We can't go home again* (Δέν μπορούμε να ξαναπάμε σπίτι μας) περιλαμβάνονται όλα. Δεν υπάρχει μόνο του κανένα στοιχείο, κανένα μόνο φιλοσοφικό στοιχείο... 'Η ανάγκη για την πολλαπλή εικόνα, για το «split screen» για το βίντεο, προέρχεται από την ανάγκη να διηγηθείς μία μεγάλη ιστορία με κάποια οικονομία, και δεν πρέπει να σου πάρει όχτω ώρες για να διηγηθείς το «Πόλεμος και Ειρήνη». Και πρέπει να είμαστε ικανοί να διηγηθούμε τις ιστορίες των μεγάλων άριστουργημάτων, τις όποιες εγώ έχω παραμελήσει, αλλά... και όταν κάποιοι άνθρωποι τις βάζουν σε παράταξη και σκοτώνουν την πρόθεση του δημιουργού με περιττές - τελειώς περιττές περικοπές - και παράθεση του υλικού.... επειδή η κάμερα είναι ένα θαύμα, ξέρεις φωτογραφίζει σκέψεις... "Έχω κάνει την πολλαπλή εικόνα όχτω χρόνια πριν, με τον Νόβτονι στη Γιουγκοσλαβία. 'Ο Νόβτονι ήταν μεγάλος Τσέχος όπερατζέρ. Έκανε τη *Λατέρνα Μάτζικα* και άλλα. Μία μέρα που πειραματιζόμαστε, πιάσαμε έξι εικόνες πάνω στην οθόνη χωρίς ντουπ νευκατίφ. Τώρα χρειάστηκε να εργαστώ με πολύ πρωτόγονο τεχνικό εξοπλισμό.

Είναι μία πολύ ανθρώπινη και πολύ ζεστή ταινία προς τους νέους. Αισθάνομαι ότι η γενιά μου είναι γενιά... προδοτική. 'Η ταινία προέρχεται από αυτούς τους νέους ανθρώπους. Βγαίνει από τους μαθητές μου, ξέρεις, δεν είμαι παρά ένα μέρος τους. Αυτό προσπαθούσα να διδάξω, γιατί, όταν πρωτοπήγα στη σχολή, τά παιδιά, πίστεψέ με, δούλευαν ήδη διόμισι χρόνια μαζί σε μία κινηματογραφική τάξη στο Πανεπιστήμιο, χωρίς να έχουν πιάσει την κάμερα ή να έχουν κοιτάξει μέσα από το φακό, κι ούτε καν χαιρετιόντουσαν μεταξύ τους. "Όταν ήρθα στην τάξη μου σκέφτη-

κα: τι έχω εδώ, μία ομάδα ξένων; Το ίδιο είχε συμβεί και με τον Τζαίμς Ντίν, όταν μπήκε για πρώτη φορά στο γραφείο μου. Με κοίταξε κουμπωμένος και είπε: «'Ει, είσαι μεσήλικας». «Ναι» είπα. "Έτσι και τώρα κάποιος άλλος μπήκε. Είπε: «είσαι αυτός ο τύπος που έτρεχε γυμνός, διασχίζοντας το Σανσετ Μπουλβάρ κατά τη διάρκεια μιάς πυρκαγιάς, μέσα από τά τζάμια, μ' ένα σκυλάκι μπόξερ στην αγκαλιά του;»... «Ναι». Τότε μπήκε έντονος άλλος τύπος. "Ήταν ώρα εξετάσεων. Με εξέταζαν. 'Ο τύπος, ο Ρίτσι, την πρώτη μέρα που συναντηθήκαμε μου είπε: «δεν θέλω να παρακολουθήσω κανένα από τά μαθήματά σου, γιατί θέλω να κάνω το δικό μου, έτσι: 'Υπάρχει όμως κάποιος τρόπος να δουλέψω για σένα;» «Ναι», είπα, «έχω όλο το υλικό της Δίκης της Συνομωσίας (Conspiracy Trial) που πρέπει να καταγραφεί». Τότε είπε: «Μπορώ να κερδίζω 15 δολάρια την εβδομάδα;» «'Αν κάνεις καλή δουλειά. Πόσες ελεύθερες ώρες έχεις;» Λοιπόν, ο Ρίτσι πήρε το δίπλωμά του με άριστα. Τους τελευταίους δεκαπέντε μήνες δέ δουλέψα λιγότερο από είκοσι ώρες την ημέρα στην ταινία.

Με πολλούς επαγγελματίες ήθοποιους δεν μπορείς να χρησιμοποιήσεις τη λέξη «αυτοσχεδιασμός» γιατί νομίζουν

πως είσαι τρελλός. Και δεν ξέρουν τη διαφορά μεταξύ αυτοσχεδιασμού και μιάς πόζας για διαφημιστικό. Βλέπεις, αν είχα χρησιμοποιήσει π.χ. στο «*Επαναστάτης χωρίς Αίτια*» τη λέξη αυτοσχεδιασμός, όταν ο πατέρας, ή μητέρα και ή γιαγιά βρίσκονται στο γραφείο του αξιωματικού υπηρεσίας που εξετάζει τα χαρτιά και τά πράγματα του νεαρού Τζαίμς Ντίν, αν τους είχα πει: «Προσέξτε, θέλω να αυτοσχεδιάσετε», θά είχαν τρομοκρατηθεί, δέ θά ήξεραν τι να κάνουν, θά είχαν παγώσει πάνω στη σκηνή. Γι' αυτό χρησιμοποίησα άλλη γλώσσα. 'Αλλά... μεγάλωσα στο θέατρο κατ' αυτόν τον τρόπο. "Έμαθα πως το τεχνικό πρέπει να δουλεύει υπέρ του ήθοποιού και της ιστορίας και όχι ανάποδα.

[*Αποσπάσματα από συζήτηση του Νικόλας Ραίη με τους Μιχάλη Δημόπουλο και 'Αλέξη Γρίβα, στις Κάννες τον Μάη του 1972. — Μετάφραση: Μαίρη Κουτσούρη.*]

- 1- 'Ο Budd Schulberg, σεναριογράφος του *Wind over the Everglades* (1958)
- 2- 'Η τελευταία ταινία του Νικ. Ραίη *We can't go home again* που προβλήθηκε στις Κάννες το 1972 χρησιμοποιεί την τεχνική του Split Screen: πάνω στην οθόνη, πολλές εικόνες προβάλλονται ταυτόχρονα.

Μία σκηνή από τ^η *Τζώνν Γκίτάρ* του Νικόλας Ραίη, με την Τζόνν Κράουφφρντ.



'Η 53η ταινία του Χίτσκοκ.

'Η τελευταία ταινία του Χίτσκοκ, τ^ο *Family Plot* (*Οικογενειακή 'Ιντριγκα*), άρχισε να γυρίζεται κατά τ^ο τέλος της άνοιξης του '75 κι έγινε γνωστή σε όλο τ^ον κόσμο, δίνοντας άφορητή σε ένα σωρό εικασίες και σχόλια, εξαιτίας του γευμάτος που δόθηκε στους δημοσιογράφους του Χόλυγουντ σε μία αίθουσα διαμορφωμένη σε νεκροταφείο. Παρόλο που στην ταινία υπάρχει μία σεκάνς σε νεκροταφείο η ταινία δεν είναι καθόλου μακάβρια και, όπως λέει ο Χίτσκοκ, θά είναι «σχεδόν ένα κωμικό θρίλερ». 'Η ιδέα της ταινίας ξεκίνησε γύρω στ^α τέλη του '73 και βασίζονταν στο βιβλίο του Βίκτορ Κάννινγκ *The Rainbird Pattern*, που είχε δημοσιευτεί περίπου ένα χρόνο νωρίτερα. 'Η υπόθεση του βιβλίου είναι, σε γενικές γραμμές, 'ίδια με την υπόθεση της ταινίας, υπάρχουν όμως και μερικές βασικές διαφορές. Στο βιβλίο η όλη ιστορία εξτυλιγεται σε ένα ήσυχο αγγλικό χωριό και ο ήρωας είναι πρόσωπα άκραιοι και παράξενα. 'Επειδή όμως ο Χίτσκοκ δεν ήθελε να γυρίσει ταινία στην 'Αγγλία εκείνον τ^ον καιρό ή υπόθεση εξτυλιγεται μέσα και γύρω από τ^ο στούντιο, σε κάποιες ήσυχες περιοχές του Σάν Φραντσίσκο και στ^ον Καθεδρικό Ναό της Χάριτος, (άπ'

όπου γίνεται ή άπαγωγή του επισκόπου του Σάν Φραντσίσκο-χώρος που δεν υπάρχει στο βιβλίο, άφου ή άπαγωγή γίνεται καθώς ο επισκόπος κάνει τ^ον συνηθισμένο του περίπατο στην έξοχή). "Όσο για τ^ος ήρωες να τι λέει ο ίδιος: «'Ο κόσμος σκέφτεται πάντοτε πως οι παλιάνθρωποι είναι κάτι τ^ο εξαιρετικό, αλλά, από όσο ξέρω, είναι συνηθώς μάλλον κανονικοί και άνιαροι, και σίγουρα λιγότερο ενδιαφέροντες και παράξενοι από όσο οι περισσότεροι νομοταγείς άνθρωποι που συναντάμε. Σ' αυτήν την ιστορία, όπως την βλέπω εγώ, οι παλιάνθρωποι είναι, στην ουσία, μάλλον πληκτικοί χαρακτήρες, εύθεις, αν θέλετε, τ^α κίνητρά τους είναι άπλά και γήινα. 'Ένω τ^α πιο πολλά ζευγάρια της καθημερινής ζωής είναι στην πραγματικότητα πολύ παράξενα. "Αλλωστε καθένas οδηγείται κατά κάποιο τρόπο προς την κατεύθυνση του άλλου: οι εγκληματίες είναι φτιαγμένοι έτσι που διαθέτουν πολύ περισσότερα στοιχεία κανονικού μέσα τους, ενώ τ^α καλά παιδιά έχουν πιο πολλά εγκληματικά στοιχεία».

'Η υπόθεση της ταινίας πολύ άπλά είναι ή εξής: υπάρχουν δυο ξεχωριστές ιστορίες στις όποιες μερδεύονται δυο χωριστές ομάδες προσώπων, που οι δρόμοι τους συνέχεια

διασταυρώνονται. 'Υπάρχει μία μέντιουμ και ή ταξίτζης φίλος της που τη βοηθάει να συγκεντρώνει στοιχεία για τ^ος πελάτες της. Αυτοί οι τελευταίοι ψάχνουν για έναν κληρονόμο που έχει εξαφανιστεί άφότου ήταν παιδί. Παράλληλα υπάρχει ένας άρχιεγκληματίας άπαγωγέας, ο οποίος με τη βοήθεια της φιλενάδας του καταφέρνει να κάνει μερικές πολύ πετυχημένες δουλειές μόνο και μόνο για τ^α λύτρα. Τελικά άποκαλύπτεται ή σύνδεσμος ανάμεσα τους: ή άρχιεγκληματίας είναι ή χαμένος κληρονόμος. 'Η ειρωνεία είναι πως ή εγκληματίας κληρονόμος άρχίζει να αντιλαμβάνεται πως κάποιος βρίσκονται στ^α ίχνη του, ενώ εκείνοι τ^ον ψάχνουν για λόγους τελειώς διαφορετικούς από ό,τι αυτός νομίζει. 'Η ειρωνεία κορυφώνεται με την άπαγωγή τ^ος επισκόπου του Σάν Φραντσίσκο στα μισά της λειτουργίας, μπροστά σ' ένα κατάπληκτο άλλα άνικανο να αντιδράσει έκκλησίασμα. "Όλα πάνε καλά, έκτός από τ^ο ό,τι «αυτός ή άνθρωπος» βρίσκεται πάλι εκεί, ή ταξίτζης, αλλά για τελειώς άλλο λόγο: Προσπαθεί να κλεισει ένα ραντεβού με τ^ον επίσκοπο, ή όποιος ήταν πριν τριάντα χρόνια, ή παπάς της ένορίας στο χωριό που είδαν για τελευταία φορά τ^ον κληρονόμο.

Πάνω σ' αυτήν την ιστορία ή Χίτσκοκ δουλέψα μαζί με τ^ον 'Έρνεστ Λέμαν (σεναριογράφος τ^ο *North-by-Northwest*) και τ^ον Τ^ομ Ράιτ (άφου είχε δουλέψει και σε μία - δυο άλλες ταινίες μαζί του), περισσότερο από ένα χρόνο. 'Η ταινία ήταν πλάνο-πλάνο στο χαρτί. Καθένas από τ^ο συνεργείο θά ήξερε άκριβώς τι θά έπρεπε να κάνει πριν πάει στο πλατώ — όλα γραμμένα με κάθε λεπτομέρεια. 'Ο Χίτσκοκ ύποστηρίζει πως όταν έχει έτοιμάσει με τέτοιο τρόπο μία ταινία κι έχει κάνει τη διανομή στους ρόλους μπορεί ή καθένas να κάνει την ίδια ταινία. Μόνο που για αυτόν, όλη αυτή ή προετοιμασία είναι πιο πολύ ένα στάδιο όπου σκέφτεται την ταινία παρά ένα όργανο δουλειάς στη διάρκεια του γυρίσματος. 'Απόδειξη είναι πως είχε βρεί τ^ος χώρους γυρίσματος από τις πρώτες φάσεις έπεξεργασίας τ^ος σεναρίου κι

'Ο "Άλφρεντ Χίτσκοκ με τη γραμματέα του.





Ή από το γύρισμα του *Family Plot*. Σε ένα νεκροταφείο ο ταξίτζης κυνηγάει τη χήρα γύρω από την έσχατα.

είχε ενσωματώσει σ' αυτό όλα τα χαρακτηριστικά τους, μη αφήνοντας τίποτε που θά μπορούσε να λειτουργήσει τυχαία ή συμβατικά την τελευταία στιγμή.

Ένα παράδειγμα κάνει, ίσως, πιο ξεκάθαρο τον τρόπο που δουλεύει ο Χίτσκοκ. Στο *Οικογενειακή Ίντριγκα*, υπάρχει μία σεκάνς στη μέση της ταινίας, όπου ο ταξίτζης συναντιέται με τη χήρα του ανθρώπου που είχε προσπαθήσει να τον σκοτώσει, στην κηδεία του άντρα της. Καθώς αυτή τον αναγνωρίζει (σε ένα πλάνο που όλα είναι φλού, εκτός από τον ίδιο τον άντρα που διακρίνεται σε απόσταση, από τον άλλο κόσμο που βρίσκεται πλάι στον τάφο) και προσπαθεί να ξεφύγει, αυτός την καταδιώκει. Όπως λέει ο Χίτσκοκ, υπάρχει ένας εμφανής συμβατικός τρόπος για να το δείξεις: πλάνο της γυναίκας που υποχωρεί πλάτη, πλάνο από μπροστά του άντρα που την πλησιάζει, κοντινό της γυναίκας που αρχίζει να τρέχει πανικόβλητη, κοντινό του άντρα που φαίνεται αποφασισμένος ενώ την πλησιάζει, και πάει λέγοντας. Και βέβαια δεν ήταν αυτός ο τρόπος που εκείνος διάλεξε. Παρατηρώντας στο νεκροταφείο που είχαν διαλέξει σαν τρόπο γυρισματος (και που βρίσκεται

πολύ κοντά στο στούντιο) του έκανε εντύπωση ένα περιεργό, ακανόνιστο, πράγμα σε σχήμα σχάρας και άμεσως του ήρθε η ιδέα να τραβήξει την καταδίωξη από ψηλά, σε ένα μόνο πλάνο, με τα δυο πρόσωπα να κινούνται κατά μήκος της σχάρας, από το ένα μέρος στο άλλο, μπρός πίσω, σχεδόν παράλληλα, σαν «έναν ζωντανό Μοντριάν». «Όλο αυτό όμως το είχε επεξεργαστεί με κάθε λεπτομέρεια, μήνες πριν άρχισε το γύρισμα, ενώ ένας άλλος σκηνοθέτης θά είχε διαλέξει, ίσως, τον χώρο, και αυτός θά του έδινε την ιδέα την τελευταία στιγμή.

Τα γυρίσματα του Χίτσκοκ είναι μαθήματα άκριβειας και οικονομίας. Βασικά, συνεργάζεται, με τον όπερατέρ της ταινίας, τον Λεονάρντ Τζ. Σάουερ, τον πρώτο βοηθό του και το σκρίπτ του. Παρεμβαίνει άμεσα μόνον όταν κάτι δεν γίνει σωστά και, συνήθως, κάθε πλάνο τελειώνει μετά την πρώτη ή το πολύ τη δεύτερη λήψη. «Όταν ένας δημοσιογράφος παρατήρησε πως αυτό είναι κάπως παράξενο για τις σημερινές συνθήκες στο Χόλυγουντ, απάντησε: «Ήν ξέρεις τι θέλεις και ξέρεις πότε το πετυχαίνεις, ποιος ο λόγος να κάνεις περισσότερα;»

Γουίλιαμ Γουέλμαν: Ή αποκατάσταση ενός παραγνωρισμένου

Στις 10 Δεκέμβρη 1975 πέθανε, σε ηλικία 79 χρονών, ο Άμερικανός σκηνοθέτης Γουίλιαμ Γουέλμαν. Παρόλο που στις αναγνωρισμένες ιστορίες του κινηματογράφου το όνομα του Γουέλμαν αναφέρεται μόνο σε σχέση με τις δυο-τρεις πιο γνωστές ταινίες του (*Φτερά, Δημόσιος Κίνδυνος, Τό έπεισόδιο στο Όξμπος*), ο σκηνοθέτης αυτός είναι, μαζί με τον Τζέιν Φόρντ και τον Χάουαρντ Χώκς, από τους βετεράνους εκείνους Άμερικανούς δημιουργούς που, με ένα έργο που αρχίζει γύρω στα 1920 και φτάνει ως τις μέρες μας, έχουν σημαδέψει κι επηρεάσει, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, ολόκληρη την εξέλιξη του αμερικανικού κινηματογράφου. Αυτή τη σημαντική προσφορά του Γουέλμαν στον κινηματογράφο της πατρίδας του καταφέρει ν' αποδείξει το μεγάλο άφιέρωμα που έκανε στο έργο του το Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ του Λονδίνου, κατά τους μήνες Μάη-Ίούνη του 1972.

Ο Γουέλμαν γεννήθηκε την ίδια περίοδο εποχή που ανακαλύφθηκε κι ο κινηματογράφος (1896) κι άρχισε την κινηματογραφική του καριέρα σαν ήθοποιός, στα 1919, χάρη στην παλιά φίλια του με τον Ντάγκλας Φάιρμπανκς (πατέρα). Γρήγορα όμως άρχισε να ενδιαφέρεται για τη σκηνοθεσία κι άφου εργάστηκε πρώτα σαν βοηθός στα στούντιο κι άργότερα σαν βοηθός σκηνοθέτης, άρχισε, από το 1923, να σκηνοθετεί ο ίδιος, έχοντας για πρωταγωνιστές, στις πρώτες του ταινίες, γνωστούς καουμπόυδες όπως ο Ντάστιν Φάρουκ και ο Μπάκ Τζόουνς.

Η ταινία όμως που κάνει τον Γουέλμαν διάσημο και του δίνει άρετη έλευθερία άπέναντι στους παραγωγούς είναι τα *Φτερά* (*Wings*, 1928), ταινία με άεροπόρους και άερομαχίες, με φόντο τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, που ανέθεσαν να τη γυρίσει ο Γουέλμαν γιατί, την εποχή του α' παγκόσμιου πολέμου, ήταν πιλότος στο σώμα Λαφαγιέτ κι είχε μάλιστα παρασημοφορηθεί για τη

δράση του. Εκτός από τα γνωστά άστέρια της εποχής, που ο Γουέλμαν χρησιμοποιεί στην ταινία του (Κλάρα Μπόου, Τσάρλς Μπάντνι, Ρότζερς, Ρίτσαρντ Άρλεν, Γκάρντ Κούπερ), ή «ύπερπαραγωγή» αυτή όφειλε τη μεγάλη εμπορική άπιτυχία της στις πολυέξοδες και πετυχημένες άερομαχίες της. Παρόλο το άρκετά κοινότυπο σενάριο, ο Γουέλμαν κατάφερε να δώσει στην ταινία του άρκετη πρωτοτυπία χάρη στις προσεγμένες συνθέσεις των πλάνων του και την εύρηματική σκηνοθεσία του, όπως για παράδειγμα, στη σκηνή του θανάτου του Άρλεν, όπου το ξεψύχημά του δίνεται με το σταμάτημα του έλικα του άεροπλάνου του, ή άπως στη θαυμάσια εκείνη σκηνή στο γαλλικό μπάμ, όπου η μηχανή προχωρεί σ' ένα μεγάλο τραβελινγκ πάνω από τα τραπέζια για να καταλήξει στο τραπέζι όπου ό ήρωας γλεντά με το φίλο του και δυο Γαλλίδες.

Την ίδια χρονιά, ο Γουέλμαν γυρίζει τη θαυμάσια ταινία, *Άλλήτες της ζωής* (*Beggars of life*), στην οποία η καταπληκτική Λουίζ Μπρούκς και ό εξαιρετικός Γουάλας Μπέρου είναι οι πρωταγωνιστές μιας ιστορίας που άκτυλιάζεται στην άρχη της μεγάλης οικονομικής κρίσης. Η άτμόσφαιρα των μικρών πόλεων με τους σιδηροδρομικούς σταθμούς και τους άνεργους που μετατρέπονται σε άλφτες και ταξιδεύουν κρυφά στα τραίνα, γυρνώντας από πολιτεία σε πολιτεία, δίνονται με γλαφυρότητα και πραγματική μαεστρία από το σκηνοθέτη. Η ταινία αυτή προαναγγέλλει τα άθιθασσα παιδιά του δρόμου (*Wild boys of the Road*, 1933), ταινία που άκτυλιάζεται στην καρδιά της οικονομικής κρίσης, με ήρωες νέα παιδιά, που περιφέρονται από πόλη σε πόλη, από πολιτεία σε πολιτεία αναζητώντας δουλειά και στέγη για να βρεθούν άντιμέτωποι με τους «έντιμους» πολίτες και το νόμο. Το φτιάξιμο μιας «οκουπιδόπολης», ή επέμβαση της άδυσνομίας για να τη διαλύσει και να ξεφορτωθεί τα «παράσιτα» που δίνουν στην πόλη τους άοχημη όψη, τα παιδιά που άνακαλύπτουν τη δύναμη που έχουν όταν είναι ενωμένα, ή κατα-

πληκτική παρουσία της Ντόροθ Κούναν² κι ή θαυμάσια χρησιμοποίηση των έξωτεριών, άπως και σε πολλές άλλες ταινίες του Γουέλμαν, κάνουν την ταινία μία από τις πιο σημαντικές που μας έδωσε ό άμερικανικός κινηματογράφος με θέμα το «depression».

Στις *Γυναίκες άλλων* (*Other Men's women*, 1930), ό Γουέλμαν άποδειχνει, άπως κι άλλοι σύγχρονοί του, πως τα πρώτα χρόνια του ήχητικού κινηματογράφου δεν ήταν και τόσο στατικά όσο ισχυρίζονται οι ιστορικοί του κινηματογράφου. Η ιστορία αυτή ενόσ τριώνων, που αρχίζει σαν κωμωδία για να καταλήξει σε τραγωδία, εξελίσσεται σε μία μικρή άμερικανική πόλη, την όποια ό σκηνοθέτης σκιτσάρει με άρκετο ρεαλισμό και σωστή άτμόσφαιρα, φέρνοντας στο νου, άπως παρατήρησε κι ένας Άγγλος κριτικός³, το *Άνθρώπινο κήνος* του Ρενουάρ.

Με το *Δημόσιο έχθρο* (*Public Enemy*, 1931), ό Γουέλμαν φτιάχνει, μαζί με τον Σημάδεμένο του Χάουαρντ Χώκς και τον *Μικρό Κασαρο* του Μέρβιν Λέρου, μιν άπό τις καλύτερες γκαγκστερικές ταινίες του άμερικανικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '30. Η άτμόσφαιρα του Σικάγου της ποτοπαγόρευσης, με το λαθρεμπόριο, τους γκαγκστερ, τη νυχτερινή ζωή και τα άτέλειωτα γλέντια, δίνεται από τον σκηνοθέτη με πειστικότητα άλλα και μιν άμότητα που φέρνει στο νου τα «νιούσρηλ» της εποχής. Ο Τζέιμς Κάγκνεϋ, στο ρόλο του «ήρωα», δημιουργεί ένα εξαιρετικό πορτραίτο, και, άν και δεν γίνεται συμπαθητικός, κερδίζει το θαυμασμό του θεατή, χάρη στην εξυπνάδα, την ερμηματικότητα και τ' άλλα του χαρίσματα.

Η γρηγοράδα με την όποια ό Γουέλμαν γυρίζει τις ταινίες του κι ό τρόπος με τον όποιο καταβύθει τους ήθοποιούς του⁴, του εξασφαλίζουν το θαυμασμό και την άκτιμηση των παραγωγών, που διαρκώς τον κρατούν άπασχολημένο. Έτσι, στη διάρκεια της δεκαετίας του '30, ό Γουέλμαν γυρίζει τριάντα ταινίες⁵, πολλές από τις όποιες διαρκούν περίπου 70 λεπτά, και σήμερα άποδειχονται άπό τις καλύτερες

και πιο ενδιαφέρουσες της περιόδου. Η σκηνοθεσία του Γουέλμαν κατορθώνει να μετατρέψει ιστορίες άπως εκείνες της *Νυχτερινή νοσοκόμα* (*Night Nurse*), *Κύριος Μάρτυρας* (*Star Witness*) και *Άσφαλής στην κόλαση* (*Safe in Hell*), γυρισμένες άδες το 1931, σε ταινίες με γοργή κίνηση, έξυπνο διάλογο κι ένδιαφέρουσες έρμηνείες (ή Μπάριμπαρα Στάνγουϊκ και ή Τζόαν Μπλοντέλ στην πρώτη, ό Γουάιτερ Χιούστον στη δεύτερη, ή ή Ντόροθ Μακάιηλ στην τρίτη).

Στην ταινία *Love is a Rocket* (1932), ό Γουέλμαν μας παρουσιάζει έναν πρωτότυπο χαρακτήρα δημοσιογράφου (θαυμάσια έρμηνευμένο από τον Ντάγκλας Φάιρμπανκς, υιό), που άποφασίζει τελικά να βάλει τη ζωή του σε κίνδυνο μόνο και μόνο για το κορίτσι, που αγαπά — το όποιο, στο τέλος, θά τον έγκαταλείψει για κάποιον πλούσιο παραγωγό. Τόσο ό χαρακτήρας του κεντρικού ήρωα όσο κι ό θαυμάσιος, όλο χιούμορ, διάλογος είναι στοιχεία που δίνουν στην ταινία μιν άκόμη διάσταση και την τοποθετούν άνάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες που μας έδωσε ό σκηνοθέτης στη διάρκεια της δεκαετίας.

Στο *Ο πρόεδρος εξαφανίζεται* (*The President vanishes*, 1934), ό Γουέλμαν δίνει μιν συγκελονιστική εικόνα της δράσης των φασιστικών όργανώσεων που στη φανταστική ιστορία του φτάνουν στο σημείο να σχεδιάσουν τη δολοφονία του Άμερικανού Προέδρου για να προωθήσουν τα σχέδια τους, ενώ στο *Call of the wild* (1935), καταφέρει, χάρη στη χρήση του φυσικού περιβάλλοντος, να δώσει την άγρια όμορφιά και την ποίηση της περιοχής του Γιούκον, την εποχή των χρυσοθήρων, θυμίζοντας, με τις εικόθες του την άτμόσφαιρα των έργων του Τζάκ Λόντον.

Στο γουέστερν του *Ο Ρομπέν του Έλντοράντο* (*Robin Hood of Eldorado*, 1936), ό Γουέλμαν καταγράφει την τραγική ιστορία του Μεξικανού Μουριέτα, που, έξ αίτίας της βίας και της άδικίας που άντιμετωπίζει έκ μερους των λευκών χρυσοθήρων, εξελίσσεται σ' ένα είδος Ρομπέν των

Δασών του Μεξικού. 'Η άρπαγή της γής από τους 'Αμερικανούς άποίκους, ή άδικία σέ βάρος τών Ιθαγενών, ξεσκεπάζονται με τόλμη και συνέπεια από τόν σκηνοθέτη και προαναγγέλλουν δυο άλλες, τó ίδιο τολμηρές και γεμάτες ανθρωπισμό, ταινίες του: *Τό επεισόδιο στό 'Οξμποου* και *Μπούφαλλο Μπιλ* που θά γυρίσει την επόμενη δεκαετία.

Στό *Επεισόδιο στό 'Οξμποου* (*The Oxbow incident*, 1942), ó σκηνοθέτης παρουσιάζει την ιστορία του λυντσαρισματος τριών άθώων σέ μία περιοχή της άμερικανικής Δύσης. Παρά την περιορισμένη δράση και τά ντεκόρ, ή ταινία του Γουέλμαν άποδειχεται μικρό άριστούργημα, δοσμένο με λιτότητα αλλά και νεύρο, που και σήμερα δέν παύει νά συγκινεί και νά έντυπωσιάζει με την απλότητα τóσο της σκηνοθεσίας όσο και της έρμηνείας τών ήθοποιών του (με έπικεφαλής τόν Χένρυ Φόντα, στό ρόλο ενός περαστικού, που άναμεινυέται χωρίς νά τó θέλει στό λυνταάρισμα αλλά δέν καταφέρνει νά σώσει τούς τρεις άθώους άντρες). Στό *Μπούφαλλο Μπιλ* (*Buffalo Bill*, 1943), ó Γουέλμαν αναλύει και παρουσιάζει με ειλικρίνεια τόν μύθο του Μπούφαλλο Μπιλ, χωρίς νά παραμερίζει τούς 'Ερυθρόδερμους και τά προβλήματά τους που, άρκετά χρόνια πριν από τόν Ντέλμερ Ντέηβς (*Σπασμένο βέλος*), τόν Ρόμπερτ 'Ολντριτς (*Άπάται*) και τόν Χάουαρντ Χάκς (*Ό μεγάλος ούρανος*), μάς δίνονται με άντικειμενικότητα και πραγματική τόλμη.

Γιά νά έπιστρέψουμε όμως στή δεκαετία πριν από τόν πόλεμο, ó Γουέλμαν γυρίζει δυο τουλάχιστο άριστούργηματα και μερικές άκόμη πολύ ένδιαφέρουσες ταινίες. Τό *Ένα άστéρι γεννιέται* (*A Star is Born*, 1937) μάς παρουσιάζει την ιστορία μιάς κοπελλίτσας από την επαρχία που πάει στό Χόλλυγουντ γιά νά γίνει μεγάλο άστéρι. Ό Γουέλμαν παρουσιάζει, χωρίς νά άρνείται την ειρωνία ή τή σατίρα, τόν κόσμο του Χόλλυγουντ, με τις άγωνίες και τά δρώματά του, τούς «πρές-εϊτζεντ», τις διαφημίσεις, τά πάρτυ, τις γιορ-



Δημόσιος έχθρός

τές άπονομής τών 'Όσκαρ, και καταφέρνει ν' άποσπάσει έξαιρετικές έρμηνείες από τούς ήθοποιούς του, ιδιαίτερα τής Τζάνετ Γκέουνρ⁸, τόν Φρέντερικ Μάρτς και τόν 'Αντολφ Μέντζιου. Με τó *Τίποτα ιερό* (*Nothing Sacred*, 1937), ó Γουέλμαν φτιάχνει μία κλασική κωμωδία τύπου «σκρούμπωλ», που μπορεί νά συγκριθεί με τις καλύτερες του Φράνκ Κάπρα (*Platinum Blonde*, *It Happened one Night*) ή του Χάκς (*Twentieth Century*, *Bringing up Baby*). 'Η έξαιρετική Κάρολ Λόμπαρντ⁹ και ó Φρέντερικ Μάρτς πλάθουν δυο θαυμασιους ρόλους στην ξέφρενη αυτή κωμωδία, που άνάμεσα σέ άλλα σατιρίζει τις ειδήσεις που μεταδίδουν οι «έθνικές» έφημερίδες καθώς και τά ψεύτικα συναισθηματικά ερεπώματα του πλήθους τών μεγαλουπόλεων.

Στό *Φώς που σβήνει* (*The Light that Failed*, 1939), ó Γουέλμαν καταπιάνεται με την ιστορία ενός ζωγράφου που ανακαλύπτει την άλήθεια γιά τόν εαυτό του και την τέχνη του, άφου τυφλωθεί κι άποκά από τόν ήθοποιό Ρόναλντ Κόλμαν μιάν από τις καλύτερες έρμηνείες του. Καθαρή περιπέτεια, με ήρωες ανθρώπους που συναντούμε σκορπισμένους σ' όλόκληρο τó έργο του σκηνοθέτη, δοσμένη με άνεση και έξαιρετικό ρυθμό, είναι τó *Μπώ Ζέστ* (*Beau Ge-*

ste, 1939), που ή έμπορική του έπιτυχία έσπρωξε τó Χόλυγουντ νά τó ξανακινηματογραφήσει¹¹.

Στή *Ρόξυ Χάρτ* (*Roxy Hart*, 1941), ó σκηνοθέτης παρωδεί, με καταπληκτική δεξιοτεχνία, τις γκαγκστερικές ταινίες, και με την ήρωίδα του, που έρμηνεύει ή Τζίντζερ Ρότζερς, φτιάχνει έναν άσυνητο και θαυμάσιο τύπο γυναικας, που σπάνια συναντούμε στόν άμερικανικό κινηματογράφο της περιόδου αυτής.

Από τις καλύτερες ταινίες του σκηνοθέτη είναι ή *Ιστορία του φαντάρου Τζό* (*The story of G.I. Joe*, 1945), που μάς δίνει μιάν άρκετά ρεαλιστική και καταθλιπτική εικόνα του πολέμου, τής ζωής τών φαντάρων στά χαρακώματα και, γενικά, στην πρώτη γραμμή. Ταινία αντιπολεμική, ή *Ιστορία του φαντάρου Τζό* έκανε τόν 'Αμερικανό κριτικό Τζέημς 'Αγκν ή τήν χαρακτηρισία «πράξη ήρωισμού» από μέρους τών δημιουργών της¹².

Στή *Μαγική πόλη* (*Magic City*, 1946), ó Γουέλμαν παρουσιάζει έναν τυχοδιώκτη δημοσιογράφο που έκμεταλλεύεται την έμπιστοσύνη που του δείχνουν οι κάτοικοι μιάς επαρχιακής πόλης γιά νά βγάλει χρήματα και νά σταδιοδρομήσει, αλλά, τελικά, χρησιμοποιεί την έπιτροπή του γιά νά σώσει την πόλη από την άφά-



Επεισόδιο στό 'Οξμποου

νεια, φτιάχνοντας ένα είδος «λαϊκού» κινηματογράφου, όπως αυτός παρουσιάζεται στις ταινίες του Κάπρα.

Στά έπόμενα χρόνια, ó Γουέλμαν γυρίζει μερικά άκόμη ένδιαφέροντα γουέστερν, όπως τó *Κίτρινος ούρανος* (*Yellow Sky*, 1948) όπου, με φόντο μιάν έκπληκτική «πόλη φάντασμα», έκτυλίσσεται τó δράμα άνάμεσα σέ μιά γυναίκα και έφτά παράνομους, τó *Across the Wide Missouri* (1950), στό οποίο καταπιάνεται και πάλι με τó θέμα τών 'Ερυθρόδερμων και τó *Westward the Women* (1951), ένα από τά λιγοστά γουέστερν όπου κεντρικοί ήρωες είναι γυναίκες, και που χάρη στην έξαιρετική σκηνοθεσία του παίρνει θέση άνάμεσα στά καλύτερα γουέστερν. 'Η χριση του σινεμασκοπ αλλά και του χρώματος άποκτούν μεγάλη πρωτοτυπία στην ταινία του *Στά ίχνη της γάτας* (*Track of the Cat*, 1954), που έκτυλίσσεται σέ μιά χιονισμένη περιοχή και άφηγείται μιάν από τις πιό παράξενες ιστορίες που μάς έδωσε ó Γουέλμαν. Τó κόκκινο σακκάκι του Ρόμπερτ Μίτσομ είναι τó μόνο χτυπητό χρώμα που ξεχωρίζει μέσα από τó άσπρο των χιονιών ή τά σκοτεινά μβχ χρώματα τών έσωτερικών της καλύβας, στην οποία ζει ή οικογένεια¹³.

Τό 1958, ó Γουέλμαν γυρίζει την τελευταία του ταινία, *Σάμα Λαφαγιέτ* (*Lafayette Escadrille*) βασισμένο στό αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα, που έκτυλίσσεται την έποχή του Α' παγκόσμιου πολέμου, αλλά έξ αίτιας της επέμβασης τών παραγωγών στό τελικό μοντάζ, ó σκηνοθέτης, άργότερα, την άπαρνιέται.

Ύστερα από την ταινία του αυτή, ó Γουέλμαν άποσύρθηκε από τόν κινηματογράφο, στην άρχή γιαντί τó σύστημα παραγωγής, όπως άνέφερε ó ίδιος, τού έφερνε εμπόδια στην έλευθερία γυρισματος που είχε άποκτήσει κατά τή διάρκεια της προηγούμενης εικοσαετίας, κι άργότερα έξ αίτιας μιάς άρρώστιας του. 'Έτσι, άποφασίζει νά ζήσει μιά ήσυχη ζωή με τή γυναίκα του και τά 7 παιδιά της, όπως άποδείχτηκε στό άφιέρωμα στό Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ, είναι έργο γεμάτο ειλικρίνεια, πρωτοτυπία κι ανθρωπισμό¹⁴.

Νίνος Φένεκ Μικελίδης

Σημειώσεις

(1) Που στέφθηκε με την παρουσία του ίδιου του Γουέλμαν σέ μία διάλεξη-συζήτηση με τó κοινό.

(2) Την όποια άμέσως μετά ó Γουέλμαν παντρεύτηκε και ή όποια έγκατάλειψε, δυστυχώς, τόν κινηματογράφο γιά ν' άφιερωθεί στην οικογένεια της.

(3) Σ' Αυτές πρέπει νά αναφέρουμε τις *A Man's Castle* του Μπορζέιγκι, *Our Daily Bread* του Κίνγκ Βίντορ, *Μοντέρνοι καιροί* του Τσάπλιν, *Τά σταφύλια της όργης* του Τζών Φόρντ, κ.ά.

(4) Τόμ Μιλν στό πρόγραμμα του Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ.

(5) Την ιστορία του φίλμ είχε άγοράσει ó ίδιος ó Γουέλμαν από τούς δυο συγγραφείς του, πρώην φαρμακοποιούς στό Σικάγο, κι είχε άρχικά τόν τίτλο «Μπιύρα και αίμα», αλλά όπως μάς άφηγήθηκε ó ίδιος ó Γουέλμαν, ó παραγωγός Ντάριλ Ζάνουκ δέν ήθελε άρχικά νά αναλάβει τó γύρισμά της, γιαντί είχε κιόλας γυρίσει δυο άλλες γκαγκστερικές ταινίες και πίστευε πως μιά τρίτη δέν θά είχε έμπορική έπιτυχία. 'Όταν όμως ó Γουέλμαν τού ύποσχέθηκε πως θά τή έκανε την πιό ώμη και βιαη ταινία που είχε γυρίσει μέχρι τότε, ó Ζάνουκ συμφώνησε και τού έδωσε πλήρη έλευθερία νά τή γυρίσει.

(6) Στή διάλεξη στό Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ, ó Γουέλμαν άνέφερε πως, παρόλο που δέν τά πήγαινε ιδιαίτερα καλά με τις πρωταγωνιστριές του, γιαντί τούς ζητούσε νά μη βάζουν ποτέ ξεχωριστό «μείκ-απ», γιά νά φαίνονται πιό φυσικές, τά πήγαινε πάντως πολύ καλά με τούς παραγωγούς και τούς διευθυντές τών στούντιο, γιαντί κατάφερνε πάντοτε νά τελειώνει, μέχρι τή μέρα τού θανάτου του, μέρη σέ τó στυλ του. Τώρα είναι καιρός νά επανεκτιμηθεί τó έργο του, γιαντί, όπως άποδείχτηκε στό άφιέρωμα στό Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ, είναι έργο γεμάτο ειλικρίνεια, πρωτοτυπία κι ανθρωπισμό.

(7) Συνολικά, ó Γουέλμαν γύρισε 98 ταινίες άν και μέχρι στιγμής υπάρχουν φιλομορφίες μόνο γιά 76 απ' αυτές.

(8) Γιά τó ρόλο της αυτόν, ή Γκέουνρ κέρδισε τó 'Όσκαρ καλύτερης έρμηνείας.



Γουίλιαμ Γουέλμαν

(9) Η Κάρολ Λόμπαρντ (1908-1942), θαυμάσια ηθοποιός του αμερικανικού κινηματογράφου, στην εικοσαετία 1920-40, ξεχώρισε σε κωμωδίες όπως ο *Εικοστός αιώνας* του Χάκς, *Ο άνθρωπός μου Γκόντφρεντ* του Γκρέγκορ Λά Κάβα, —*Νά ζει κανείς ή να μη ζει* του "Ερνεστ Λούμπιτς, κ.ά. Η σταδιοδρομία της δυστυχώς τέλειωσε τραγικά με το θάνατό της σε αεροπορικό δυστύχημα σε ηλικία μόνο 34 χρόνων.

(10) Παρμένη από το μυθιστόρημα του Ρούντινιαντ Κίπλινγκ.

(11) *Μπώ Ζέστ* (1966): σε σκηνοθεσία του Ντάγκλας Χέις. Το "Ένα άστέρι γεννιέται, επίσης, ξανακινηματογραφήθηκε από τον Τζόρτζ Κιούκρ, το 1954, με πρωταγωνίστρια τη Τζούντυ Γκάρλαντ.

(12) Στην κριτική του που δημοσιεύτηκε στο «Νέσιον», 15 Σεπτ. 1945 και που αναδημοσιεύεται στο βιβλίο *Agee on Film-Vol. I*, σελ. 171-75, εκδ. Universal Library, 1969

(13) «Για χρόνια ήθελα να γυρίσω μια ξεχωριστή ταινία σε χρώματα. Μια άσπρόμαυρη

ταινία σε χρώματα... Ο Γουέλμαν σε μία συνέντευξη του, μιλώντας για την ταινία του αυτή, περιοριστικό CINEMA (USA), Ιούλιος 1966.

(14) Την εποχή του ψυχρού πολέμου ο Γουέλμαν γύρισε μιάν αντικομμουνιστική κατασκοπευτική ταινία (*Blood Alley*, 1955), πράγμα που ορισμένοι κριτικοί φαίνεται πως δεν του το συγχώρεσαν. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε το κλίμα της φόβιας που είχε δημιουργηθεί στο Χόλυγουντ και γενικότερα στην "Αμερική της εποχής εκείνης. Επίσης, αξίζει να σημειώσουμε την πρόσφατη στάση του Γουέλμαν, παρόλο που ο ίδιος ήταν Ρεπουμπλικάνος, σε ιδιωτική προβολή της ταινίας του "Αβραάμ Πολόνσκι, *Tell them Willie Boy is Here*, όταν οι παραγωγοί φοβόντουσαν να την προβάλουν δημόσια, όχι μόνο εξ αιτίας του παρελθόντος του σκηνοθέτη, που είχε ως γνωστό πέσει θύμα των «εκακαθρίσεων» στο Χόλυγουντ, αλλά και για το τολμηρό θέμα της ταινίας κι όπου ο Γουέλμαν μίλησε με τα καλύτερα λόγια για την ταινία και χρησιμοποίησε τη θέση του στην αμερικανική κινηματογραφία για να πείσει τους παραγωγούς να αναλάβουν την έκμεταλλευσή της.

Πώλ Ρόμπσον (1898-1976)

Ο νέγρος τραγουδιστής και ηθοποιός Πώλ Ρόμπσον γεννήθηκε στο Πρίνστον του Νιού Τζέρσεϋ, στις 9 'Απύλη 1898. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο της Κολομβία και αργότερα διαλέχθηκε σαν ένα από τα μέλη της παναμερικανικής ομάδας «φουτμπώλ». Αφού εργάστηκε για λίγο σαν δικηγόρος στρέφεται στη σκηνή και το τραγούδι. 'Ανάμεσα στα θεατρικά έργα που πήρε μέρος ήταν και το "Όλα τα παιδιά του Θεού *έχουν φτερά* και το *Αυτόκράτορας Τζόουνς* και τα δυο του Εύγενίου Ο' Νήλ. 'Αργότερα

το ανέβασμα του "Θέλλου, με τον Ρόμπσον στο ρόλο του σαιξπηρικού ήρωα, έκανε τις πιο πολλές παραστάσεις έργου του Σαιξπηρ στο Μπρόντγουεϋ.

'Από την πρώτη του, βουβή ταινία, *Σώμα και ψυχή* (1925), μέχρι την τελευταία του (*Παραμύθια του Μανχάτταν*, 1942), ο Ρόμπσον κατόρθωνε πάντα να μετατρέπει, έστω και την πιο άσημαντη, σε ταινία γεμάτη ανθρωπισμό και θέρμη, τουλάχιστο στις σκηνές που παρουσιάζονταν ο ίδιος. 'Η καλύτερη κινηματογραφική έρμηνεία του παραμένει εκείνη στον *Αυτόκράτορα Τζόουνς* (1933). Ο Ρόμπσον ήταν από τους πρώτους νέγρους που αγωνίστηκαν με κάθε μέσο για τα δικαιώματα των μαύρων και καταφέρθηκε εναντίον του κοινωνικο-πολιτικού κλίματος της '30-40, τολμώντας να γίνει μέλος του κομμουνιστικού κόμματος, πράγμα που του έκανε δύσκολη την εξεύρεση δουλειάς (είτε στον κινηματογράφο είτε στο θέατρο). Τα τακτικά ταξίδια του στη Σοβιετική "Ένωση έκαναν το αμερικανικό κογκρέσο να του απαγορεύσει να εγκαταλείψει την "Αμερική, και, λέγεται, πως μία φορά, φτάσαν στο σημείο να του απαγορεύσουν να επιστρέψει στη χώρα του. Η πολιτική του θέση δυσκόλεψε ακόμα και την εμφάνισή του σε συναυλίες. Γι'αυτό κι οι περισσότερες ταινίες του γυρίστηκαν στο εξωτερικό, ιδιαίτερα την 'Αγγλία.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
1925: *Body and soul* - 1933: *The emperor Jones* (Ντάντλεϋ Μέρφυ)-1935: *Sanders of the river* (Ζόλταν Κόρντα)-1936: *Showboat* (Τζέημς Χονέηλ), *Song of freedom* (Τζ. "Έλντερ Γουίλς)-1937: *Jericho* (Θόρντον Φρήλντ), *King Solomon's mines* (Ρ. Στήβενσον), *Big fella* (Τζ. "Έλντερ Γουίλς)-1940: *The grand valley* (Πέν Τέννουσον)-1942: *Native Land* (Λέο Χούρβιτς και Πώλ Στράντ), αφηγητής, *Tales of Manhattan* (Ζ. Ντυβιβιέ).
N.Φ.Μ.

Μπέρναρντ Χέρμαν (1911-1975)

Ο Μπέρναρντ Χέρμαν γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη, στις 29 Ιούνη 1911. "Αρχισε να γράφει μουσική για ραδιοφωνικές εκπομπές, συνθέτοντας, μέσα σε δεκαπέντε χρόνια, τη μουσική για δυο ή τρεις χιλιάδες ραδιοφωνικά δράματα. 'Ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες ραδιοφωνικές εκπομπές αναφέρουμε τη «*Πτώση της πόλης*» του "Αρτσιμπαλντ Μακλέρ (μαζί με τον "Ερβιν Ράις, που αργότερα θα διακριθεί στη σκηνοθεσία ταινιών β' κατηγορίας, ανάμεσα τους και την πρώτη κινηματογράφιση του «*Αντίο, ώραία μου*» του Ραίημοντ Τσάντλερ, με τον τίτλο *The Falcon Takes over* 1942), τη σειρά «*Σαοπένς*», με τον Γουίλιαμ Σπίερ και τον Μπιλ Ρόμπσον, τη σειρά «*Ο Κόργουιν παρουσιάζει* και το ραδιοφωνικό θέατρο Μέρκιουρου του "Όργου Γουέλς. Για ένα μεγάλο διάστημα ήταν συνθέτης της μουσικής των γνωστών επικαίρων «*Πορεία του Χρόνου*» (*The March of Time*) ενώ αργότερα θα γράψει μουσική και για την τηλεόραση.

Η συνεργασία του με τον Γουέλς τον οδήγησε από να γράψει τη μουσική για της δυο πρώτες ταινίες του σκηνοθέτη: «*Ο πολίτης Κέην* και «*Οι ύπερσοφοί "Αμπερσονς*». Την ίδια χρονιά με τον Πολίτη Κέην (1941) κερδίζει το "Όσκαρ καλύτερης μουσικής επένδυσης για την ταινία *All that money can buy* ("Όλα όσα αγοράζει το χρήμα) του Γουίλιαμ Νήτερλε. Στην τελευταία αυτή ταινία, ο Χέρμαν χρησιμοποίησε χωριάτικα μοτίβα μουσικής ανάμιχτα μ' ένα είδος πολύ προχωρημένης ηλεκτρονικής μουσικής. Μιά από τις καινοτομίες ήταν κι η ήχογράφηση του ήχου των τηλεφωνικών καλωδίων στις 4 το πρωί, θέμα που χρησιμοποιείται κάθε φορά που παρουσιάζεται στην ταινία ο Διάβολος (Γουώλτερ Χιούστον). Ο ίδιος ο Χέρμαν θεωρούσε σαν την πιο πειραματική επένδυσή του τη μουσική της ταινίας *When the earth stood still*, 1951 ("Όταν η γη σταματάει) του Ρόμπερτ Γουάιτ.

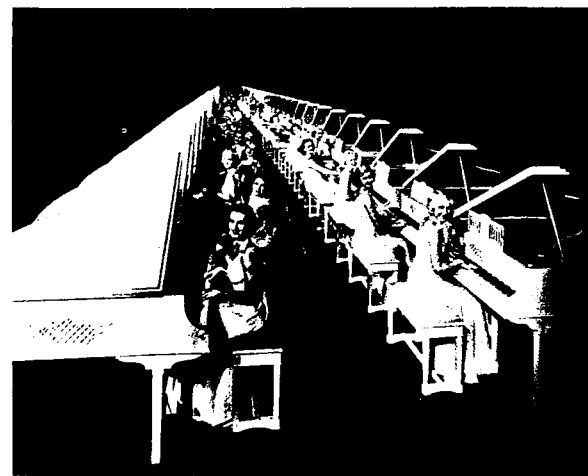
Το όνομα όμως του Χέρμαν είναι περισσότερο συνδεδεμένο μ' εκείνο το "Άλφρεντ Χίτσκοκ: σε ταινίες όπως *Τά πουλιά*, *Ψυχώ*, *Μάρνι*, κ.ά. ο Χέρμαν πέτυχε να δώσει ένα ιδιότυπο δραματικό τόνο, με πάντα ένα ξεχωριστό «λαϊμοτίβ». Το 1966 και το 1967, ο Χέρμαν συνεργάζεται με τον Τρουφώ στις ταινίες του, *Φάρναϊτ 451* και *Η νύφη φορούσε μαύρα*. Δυστυχώς, τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Χέρμαν περιορίσε τη συνεργασία του σε ταινίες μέτριων σκηνοθετών.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1941: *All that money can buy* (Νήτερλε)-, *Citizen Kane* (Γουέλς)-1942: *The magnificent Ambersons* (Γουέλς)-1944: *Zane Eyre* (Ρ. Στήβενσον)-1945: *Mangover Square* (Τζών Μπράμ)-1947: *The ghost and Mrs Muir* (Τζ. Μάνκιεβιτς)-1951: *When the earth Stood Still* (Ρ. Γουάιτ)-1952: *On dangerous ground* (Νικόλας Ραίη)-1953: *Five Fingers* (Τζ. Μάνκιεβιτς), *Snows of Kilimandjaro*

(Χένρυ Κινγ)-1954: *Carden of evil* (Χατογουαίη), *The Egyptian* (Μάικλ Κέρτις), σε συνεργασία με τον "Άλφρεντ Νιούμαν - 1955: *The Kentuckian* (Μπάρτ Λάνκαστερ)-1956: *The trouble with Harry* (Χίτσκοκ), *The man who Knew too wuch* (Χίτσκοκ)-1957: *The wrong man* (Χίτσκοκ), *A hatful of rain* (Φρέντ Τσίβεναν)-1958: *Vertigo* (Χίτσκοκ), *The naked and the dead* (Ραούλ Γουάιτς) - 1959: *North by Northwest* (Χίτσκοκ), *Journey to the center of the earth* (Χ. Λέβιν)-1960: *Psycho* (Χίτσκοκ), *Mysterious Island* (Σάι "Ενφρήντ)-1962: *Cape fear* (Τζ. Λή Τόμσον), *Tender is the night* (Χένρυ Κινγκ)-1963: *The Birds* (Χίτσκοκ), σε συνεργασία με τον Ρέμι Γκόσμαν για τους ηλεκτρονικούς ήχους - 1964: *Marnie* (Χίτσκοκ)-1966: *Fahrenheit 451* (Τρουφώ)-1967: *La mariée etait en noir* (Τρουφώ)-1968: *Twisted nerve* (Ρόυ Μπόουλιτνικ)-1969: *Obsessions* (Π. ντε λά Πάρρα) - 1973: *It's alive* (Α. Κόεν).

N.Φ.Μ.



Μπάσμπυ Μπάρκλεϋ (1895-Μάρτιος 1976)

"Ένας από τους πιο μεγάλους και πρωτότυπους χορογράφους του αμερικανικού μουσικού. Σκηνή από την ταινία: *Χρυσοθήρες του 1933* (*Goldiggers of 1933*) με σκηνοθέτη τον Μέλβιν Λέ Ρόυ, που περιέχει μερικά από τα πιο εντυπωσιακά και εμπνευσμένα μουσικά χορευτικά του Μπάρκλεϋ. Στο επόμενο τεύχος θα αναφερθούμε ειδικά στη δουλειά του Μπάρκλεϋ.

ça, cinéma

Chaque numéro de « ça/cinéma » tente de répondre à cette question fondamentale : comment aujourd'hui, en France, faire un cinéma nouveau ?

C'est dans cette perspective d'une pratique filmique nouvelle que s'organise chaque sommaire. Pour ce faire, « ça/cinéma », dirigé par une équipe de jeunes cinéastes, publie des inédits importants de cinéastes mais aussi d'écrivains, de musiciens, de peintres, etc.

Rappel des publications :

- 1° — M. Duras, Ph. Sollers, J.-L. Borgés.
- 2° — Numéro spécial « J.-M. Straub », texte — inédit de B. Brecht, J.-M. Straub, J.-L. Baudry, etc.
- 3° — A. Robbe-Grillet, J.-D. Pollet, etc.
- 4° — R. Barthes, B. Brecht, B. Eikenbaum, etc.
- 5° - 6° — L. Bunuel, P.P. Pasolini, M. Roche, J.-L. Baudry, S. Sarduy, J. Risset, etc.
- 7° - 8° — « Numéro spécial C. Metz », textes de R. Bellour, R. Barthes, F. Guattari, C. Metz, J.-L. Schefer, etc.
- 9° — Brecht - Godard - Straub

Editions Albatros, 14, rue de l'Armorique - Paris XV^e.

Abonnement : 50 F. - Prix du numéro : 20 F.

C.C.P. 33-743-90 - à l'ordre de F. Barat.

Σύγχρονος Κινηματογράφος '76

Διμηνιαία έκδοση της Έταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Άρ. τεύχους 8, Νοέμβριος '75- Φεβρουάριος '76. Τιμή τεύχους δρχ. 50. Συνδρομή για έξι τεύχη: έσωτερικού δρχ. 250, έξωτερικού δολ. 12.

«Synchronos Kinetimatographos '76» Edité par la «Société de cinéma Contemporain». No 8, Novembre '75 - Février '76. Prix 50 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76». Έκδότες: Άντώνης Καρκαγιάννης — Μιχάλης Δημόπουλος. Ύπατις 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 32.38.157 - 32.46.320. Σύνταξη: Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Δημόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Άλ. Λελοούδης, Φρ. Λιάππα, Ν. Λυγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολαοπούλου, Ν. Σαββάτης. Σε αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν οί Διονύσης Κανάς, Δημήτρης Μαυρίκιος, Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Louis Seguin. Βοήθησαν: Ίρις Ζαχαριάνου, Δημήτρης Κάπετανάκης, Μαίρη Κουτσούρη, Βέρα Λυκουρέση, Άθηνά Μποντζίδου.

Άναπαράγωγή φωτογραφιών: Ναπολέον Τζανέτος

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ειδήσεις και σχόλια	2
Κινηματογραφικές εκδηλώσεις	18
Έλληνικός κινηματογράφος	24
Μικελάντζελο Άντονιόνι	38
Νίκος Παπατάκης	50
Πιέρ Πάολο Παζολίνι	66
Κριτική ταινιών	100
Βιβλιοκριτική	112

Έξώφυλλο

Salo o le 120 giornate di Sodoma



Kaskara της Ντόρε Ο.

Έβδομάδα νέου κινηματογράφου

Την τελευταία εβδομάδα του Γενάρη διοργανώθηκε στην Αθήνα μία εκδήλωση με τον τίτλο «Εβδομάδα Νέου Κινηματογράφου». Η πρωτοβουλία άνηκε στο Ίνστιτούτο Γκαίτε και πραγματοποιήθηκε με τη συνεργασία του κινηματογράφου Στούντιο.

Ύψις σκετόμαστε ιδιαίτερα ο' αυτή την εκδήλωση είναι επειδή παρουσιάζει όριστες διαφορές από τις διάφορες ανάλογες προβολές που, είτε άποιασματικά, είτε με τη μορφή «άφιερωμάτων» οργανώνονται κατά καιρούς στην Αθήνα.

Πρώτα - πρώτα, οι προβολές έγιναν όχι σε ιδιωτική αίθουσα, αλλά σε κανονικό κινηματογράφο και με εισιτήρια. Απευθύνθηκε δηλαδή στο ευρύ κοινό και όχι σε εκείνους που παρακολουθούν τις εκδηλώσεις του Ίνστιτούτου Γκαίτε. Δυστυχώς όμως οργανωτικές αδυναμίες και παραλήψεις (π.χ. δεν άνακινώθηκε έγκαιρα ότι θα γίνονται μεταφράσεις των διαλόγων στα Έλληνικά) περιόρισαν τον βαθμό επιτυχίας που θα μπορούσε να έχει η εκδήλωση. Δεύτερο στοιχείο είναι το ένδιαφέρον που παρουσιάζαν οι ίδιες ταινίες. Χωρίς να προχωρήσουμε στην κριτική τους ανάλυση (σε μερικές απ' αυτές άλλωστε ο Σ.Κ. έχει αναφερθεί παλιότερα¹), θυμίζουμε εδώ τους τίτλους τους: *Lie be Mutter mir geht es gut* (Αγαπητή μητέρα είμαι καλά) του Κριστιαν Τόμπερ, *Makimono* του Βέρνερ Βέγκες, *Kaskara* της Ντόρε Ο., *She-*

nes - tady (II) του Χαίντς Έμιγκολίτς, *San Michele aveva un gallo* (Ο Σάν Μικέλε είχε ένα κόκκορα) των Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι, *My Childhood* (Τα Παιδικά μου Χρόνια) και *My ain Folk* (οι Δικοί μου) του Μπίλ Ντάγκλας, *Coup pour Coup* (Χτύπημα στο Χτύπημα) του Μαρτίν Καρμίτς, *Remparts d'Argile* (Τείχη από Λάσπη) του Ζάν - Λουί Μπερτουσελί, *Dunidha* (Δύο Πρόσωπα) του Μακί Κασούλ, *Yek ette faghe sadeh* (Ένα Άπλο Περιστατικό) του Σοχράμπ Σαχίντ Σάλες, *El corajio del pueblo* (Το Κουράγιο του Λαού) του Χόρχε Σανχίνες, *The murder of Fred Hampton* (Η Δολοφονία του Φρέντ Χάμπτον) του Μάικ Γκράιη, και *Reed - Mexico Insurgente* (Ρήνι, το ακατάβλητο Μεξικό) του Πάολ Λεντύκ.

Τρίτο στοιχείο ενδιαφέροντος, τέλος, είναι ότι η «εβδομάδα» αυτή εντάσσεται στις δραστηριότητες του Διεθνούς Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου του Βερολίνου, ενός φεστιβάλ που σε αντίθεση με όλα τα άλλα, δεν περιορίζει τη λειτουργία του σε μία ή δύο εβδομάδες το χρόνο, αλλά έχει καταστεί διαρκής πολιτιστικός φορέας.

Ο Σ.Κ. παρακολούθησε από κοντά τη δημιουργία και την εξέλιξη του Φόρουμ². Αλλά και το Φόρουμ αγάλλασε τον νέο Έλληνικό κινηματογράφο και βόηθησε σημαντικά στη διεθνή προβολή του. Ύπενθυμίζουμε ότι στο Φόρουμ έχουν παρουσια-

στεί ως τώρα, όλες οι ταινίες του Θόδωρου Άγγελόπουλου, το *Προξενείο της Άννας* του Παντελή Βούλγαρη, ο *Ιωάννης ο Βίαιος* της Τόνιας Μαρκετάκη και το *Μέγαρο* των Μανιάτη - Τσεπερόπουλου.

Για την εκδήλωση που έγινε εδώ, ήρθε στην Αθήνα ο Gerhard SchoenBerne, μέλος της επιτροπής προγράμματος του Φόρουμ, ο οποίος μας παραχώρησε το κείμενο που δημοσιεύουμε παρακάτω.

Μπ. Κ.

1. Για το *San Michele aveva un gallo* βλ. συνεντεύξεις με τους αδελφούς Ταβιάνι στον Σ.Κ. άρ. 22, σελ. 24 - 33, και ανταπόκριση από το 3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης στον Σ.Κ. '74, άρ. 2 - 3, σελ. 108. Για το *Remparts d'Argile* βλ. ανταπόκριση από το 23ο Φεστιβάλ Καννών Σ.Κ. άρ. 5, σελ. 13. Για το *Reed - Mexico Insurgente* βλ. ανταπόκριση από το Φεστιβάλ Καννών '72, Σ.Κ. άρ. 19 - 20, σελ. 8 - 9, και συζήτηση με τους Πάολ Λεντύκ και Άλεξ Γρίβα στον Σ.Κ. άρ. 22, σελ. 2 - 7.

2. Βλ. ανταπόκριση του Μ. Δημόπουλου από το Φόρουμ '71 στον Σ.Κ. άρ. 17 - 18, σελ. 14, από το Φόρουμ '73 στον Σ.Κ. '74 άρ. 1, σελ. 27 - 33 και από το Φόρουμ '74 πάλι στον Σ.Κ. '74 άρ. 1, σελ. 34 - 36. Άκόμα βλ. συζήτηση του Ούρλιχ Γκρέγκορ με τον Γιοχάνες Βάιφερτ στον Σ.Κ. άρ. 27 - 28, σελ. 4 - 5.

ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΟΡΟΥΜ ΝΕΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Το διεθνές μίνι-φεστιβάλ, που διοργάνωσε το Ίνστιτούτο Γκαίτε Άθηνών σε συνεργασία με το «Διεθνές Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου» στο Βερολίνο, οδηγεί σε άπαιτητη κινηματογραφική γη. Παρουσιάζει δέκα πολυβραβευμένα δείγματα νέου κινηματογράφου, που τα τελευταία χρόνια προβλήθηκαν στο Δεύτερο Πρόγραμμα του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ Βερολίνου καθώς και σε πολλά άλλα φεστιβάλ.

Παρόλο που οι ταινίες προέρχονται από διάφορες χώρες και ήπειρους, έχουν ως ποσο μερικά κοινά χαρακτηριστικά. Πρώτ' απ' όλα πρόκειται για ανεξάρτητες παραγωγές, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν έξω από την καθιερωμένη βιομηχανική κινηματογραφία. Οι περισσότερες απ' αυτές τις ταινίες γυρίστηκαν με κρατικές ή δημόσιες επιχορηγήσεις ή σαν συμπαραγωγές με την τηλεόραση. Πολλές γυρίστηκαν με κονδύλια που, κατά γενική ομολογία, μόλις έπαρουν για το γύρισμα ταινίας μικρού μήκους. Αυτό κάνει ακόμη πιο αξιοσημείωτα τα αποτελέσματα που προέκυψαν από τέτοιου είδους συνθήκες γυρίσματος. Πρόκειται για ανθρώπινα μηνύματα μεγάλης αισθητικής όμορφας, τα οποία δείχνουν πόσο καλλιτεχνικές δυνατότητες έχει ο κινηματογράφος.

Κοινό χαρακτηριστικό των δημιουργών αυτών των ταινιών είναι η έντονη δυσπιστία τους απέναντι στον παραδοσιακό κινηματογράφο με τους στερεοτυπικούς τρόπους αφήγησης κι έκφρασης, απέναντι στη λάμψη, μία κενή δεξιότερα στη χρήση όλων των τεχνικών μέσων, τα οποία έχουν ανεξαρτοποιηθεί και χάσει κάθε περιεχόμενο.

Θά ήταν πολύ άπλο να ερμηνευτεί η στάση αυτή μόνο σαν ιδεολογική κάλυψη της οικονομικής μίζερίας του ανεξάρτητου κινηματογράφου. Είναι, πάντως, σίγουρο πως ο ύλικος περιορισμός οδήγησε σε μία καλλιτεχνικά γόνιμη διαδικασία κριτικού ελέγχου. Τέλος ανέδειξε ένα νέο κινηματογραφικό στυλ με χαρακτηριστικά την περιορισμένη

και καλοζυγισμένη χρήση των μέσων της κάμερας και του μοντάζ και την απόρριψη κάθε χωρίς λόγο βεβιασμένου ρυθμού. Παραλλάζοντας ένα ρητό του Κομφούκιου, θα μπορούσε κανείς να πει: «Οι νεαροί σκηνοθέτες δεν κάνουν περιττές περιφορές, τράβελινγκ ή ζούμ». Όπου το έργο το απαιτεί, οι εικόνες τους ακολουθούν γρήγορα ή μία την άλλη όταν όμως ένα αντίκείμενο χρειάζεται ακριβή και παρατεταμένη παρακολούθηση, αφήνουν να μεσολαβήσει, ο απαραίτητος χρόνος. Η παράληψη κάθε εξωτερικού και σκόπιμου εφέ οδηγεί σε μία συμπυκνωμένη μορφή έκφρασης μεγάλης ομορφιάς κι έντασης.

Η έπιμονή σε όρισμένα πλάνα, όχι μόνο ξαναδίνει στο αντίκείμενο τη σημασία του, αλλά ευαίσθητοποιεί και τον παρατηρητή, (ή Ικανότητα του οποίου να συλλαμβάνει όπτικα έχει άμβλυνθεί άφου βιομαρβάζεται συνήθως με εικόνας ποικίλου περιεχομένου στις ίδιες πάντοτε φόρμες), τον μαθαίνει να βλέπει προσεχτικά, δημιουργεί έναν νέον τρόπον παρακολούθησης.

Στη νέα αυτή καλλιτεχνική μορφή αντιστοιχεί μία νέα κατανόηση της καλλιτεχνικής και κοινωνικής ευθύνης των δημιουργών ταινιών. Έναντίον στην αισθητική των μετριομεταχείριση των μαζών του κοινού και τη συστηματική αποβλάκωσή τους, με τα προϊόντα της ψυχαγωγικής βιομηχανίας, τοποθετούν το παράγοντα αλήθεια, ειλικρίνεια στο διάλογο και τη διαφώτιση. Παράλληλα γίνεται και νέα στροφή στην κατά τα άλλα καλυμμένη, άφανερωτη κοινωνική πραγματικότητα, που αποδειχίνεται πολύ δραματικότερη από κάθε άλλη έκφραση του συμβατικού κινηματογράφου.

Με τις συνθήκες που κυριαρχούν σε πολλούς τομείς της ζωής μας, τους άκρους αντίθετους όρους διαβίωσης του μεγαλύτερου μέρους του πληθυσμού της γης, είναι αναπόφευκτο, μία ακριβής περιγραφή της πραγματικότητας να δρά, συχνά, σαν πρόκληση. Η διερεύνηση των άγνωστων άκόμο ατίτων, γνωστών γενικά συνεπειών οδηγεί μερικούς σκηνοθέτες σε συνειδητή, με-

ρικές φορές δε πολιτικά έξτρεματική στάση.

Με τη νέα, ανεξάρτητη κινηματογραφική παραγωγή, σε πολλές χώρες συμβαδίζει ή όργάνωση ενός αντίστοιχου συστήματος διάθεσης και προβολής. Μία και ο παραδοσιακός βιομηχανικός μηχανισμός δεν είναι σε θέση να ικανοποιήσει πολυπληθή στρώματα νέων θεατών, πολλοί προσπαθούν να βοηθήσουν μόνοι τους την κατάσταση. Έτσι γεννήθηκε μία νέα κινηματογραφική κοινότητα, ή οποία, παρά τους ύλικούς περιορισμούς, εκπέμπει μία τέτοια ζωντάνια που κάνει την καθιερωμένη βιομηχανική κινηματογραφία να μοιάζει με φτιασιδωμένη μούμια.

Στα πλαίσια του Κινηματογραφικού Φεστιβάλ Βερολίνου διοργανώνεται από το 1971 το «Διεθνές Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου», το οποίο καθιερώθηκε με σκοπό να δώσει καινούργια αίγλη στο φεστιβάλ που βρισκόταν σε κρίση, πράγμα το οποίο και πέτυχε. Το «Φόρουμ» αποτελεί ανεξάρτητο πρόγραμμα, σε αντίθεση με τον επίσημο, μάλλον εμπορικά προσανατολισμένο διαγωνισμό το διοργανώνουν οι «Φίλοι της Γερμανικής Ταινιοθήκης» με δική τους ευθύνη.

Οι «Φίλοι» είναι ένας κοινωνικός και πολιτικός οργανισμός που, αποβλέπει στην προσπάθεια της κατανόησης του κινηματογράφου ως καλλιτεχνικού και ενημερωτικού μέσου. Διατηρούν στο Βερολίνο τον κινηματογράφο «ARSENAL» που στο μεταξύ αποτελεί πρότυπο πολλών παρόμοιων θεσμών στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας. Παράλληλα διατηρούν το δικό τους κέντρο δανεισμού το οποίο διευθετεί άφιλοκερδώς σε κινηματογραφικές λέσχες, κοινοτικούς κινηματογράφους, πανεπιστήμια κι άλλους καλλιτεχνικούς και κοινωνικούς οργανισμούς σπουδαίες ταινίες που δεν έχουν άκόμο βρει το δρόμο προς τον έμπορικό κύκλωμα του κινηματογράφου.

Το «Διεθνές Φόρουμ Νέου Κινηματογράφου» που διοργανώνουν κάθε χρόνο οι «Φίλοι» σκοπό έχει να προσφέρει ενημέρωση γύρω από τις πρωτοποριακές και προοδευτικές

εξελίξεις του κινηματογράφου σε όλες τις χώρες του κόσμου ενισχύοντάς τες ταυτόχρονα. Γι' αυτό και συγκεντρώνει ταινίες που συμβάλλουν στην ανάπτυξη του κινηματογράφου, διευρύνουν τις έκφραστικές του δυνατότητες και αποκαλύπτουν νέες κοινωνικές λειτουργίες αυτού του μέσου επικοινωνίας. Ίδιαίτερη προσοχή δίνει σε ταινίες του Τρίτου Κόσμου. "Όχι μόνο τα κριτήρια επιλογής αλλά και η όλη δομή του «Φόρουμ» ξεχωρίζει σαφώς από το υπόλοιπο Φεστιβάλ.

Το πρόγραμμα δεν περιορίζεται σε άραδιασμα διαφόρων έργων προσπαθεί να συσχετίσει τις ταινίες, να τις διαρθρώσει σε ομάδες και μερικές φορές να τις αντιπαραθέσει με ταινίες που ανήκουν στην ιστορία του κινηματογράφου και φωτίζοντας έτσι σχέσεις, κοινά σημεία κι αντιθέσεις στην επεξεργασία ενός θέματος, να δώσει στον θεατή την ευκαιρία να κάνει συγκρίσεις.

Για την καλύτερη κατανόηση υπάρχει για κάθε ταινία ενημερωτικό φυλλάδιο πλούσιο σε στοιχεία για την ταινία, τη γέννησή της, τον σκηνοθέτη καθώς και συνεντεύξεις και κριτικές από τη χώρα προέ-

λευσής της. 'Αντί για τις συνθηματικές συνεντεύξεις τύπου, μετά τις προβολές γίνονται δημόσιες συζητήσεις των σκηνοθετών με συναδέλφους, κριτικούς και θεατές.

Για κάθε ταινία που συμπεριλαμβάνεται στο πρόγραμμα εκδίδεται πιστοποιητικό συμμετοχής για πολλές ταινίες αυτό ισχύει ήδη σαν είδος διάκρισης. Βραβεία δεν δίνονται. Δεν αποκλείεται βέβαια ταινίες που προβλήθηκαν στο «Φόρουμ» να βραβευτούν από κριτικές επιτροπές, π.χ. των 'Εκκλησιών ή άλλων διεθνών οργανισμών. Το «Φόρουμ» δεν θεωρεί καθήκον του να αποδίδει ποιοτικές διαφορές σε ταινίες έντελώς διαφορετικού είδους, αλλά να τοποθετεί κάθε ταινία στο πλαίσιο που της ταιριάζει και να φροντίζει για τη δημοσιότητα και την παραγωγή διάδοσή της. Οι προώθηση που δίνει το Φεστιβάλ δεν πρέπει να περιορίζεται στις λίγες μέρες της διάρκειάς του οι ταινίες δεν πρέπει να εξαφανίζονται αλλά να παραμένουν προσιτές. "Όπως το Πέζαρο, το «Φόρουμ» διαθέτει μεγάλο μέρος του περιορισμένου του προϋπολογισμού για τις περιπτώσεις που θα χρειαζόταν επειγόντως να γίνον κόπιες με γερμανικούς

υπότιτλους. Κι αυτό είναι δυνατό γιατί το «Φόρουμ» λειτουργεί οικονομικά, χωρίς έξοδα επίδειξης και παράστασης όπως συμβαίνει στα παραδοσιακά φεστιβάλ. Το δανειστικό κέντρο των «Φίλων» διαθέτει σχεδόν τα δύο τρίτα των ταινιών του «Φόρουμ» σε μη έμπορικό κύκλωμα. Περισσότερες από τις μισές ταινίες του «Φόρουμ» μεταδίδονται από την τηλεόραση και το ένα τέταρτο, περίπου διατίθεται στο έμπορικό κύκλωμα.

Οι «Φίλοι της Γερμανικής Ταινιοθήκης» πήραν το 1968 για το έργο τους ευχαριστήριο του Συνδέσμου Γερμανών Κριτικών Κινηματογράφου και το 1971 κρατική διάκριση για το έξαιρετο πρόγραμμα του κινηματογράφου τους.

Το «Διεθνές Φόρουμ» που διοργάνωσαν τιμήθηκε το 1971 με το Διεθνές Βραβείο Κριτικών (FIPRESCI) και το 1973 με το Καλλιτεχνικό Βραβείο της Πόλης του Βερολίνου. Πέντε χρόνια μετά την ίδρυσή του το «Φόρουμ» έγινε θεσμός που ξεπέρασε τα σύνορα του Βερολίνου και της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας.

Γκέρχαρντ Σένμπερνερ
Μετάφραση: Μαρία Σταματοπούλου-Μπλύμλαιν

Τονόν Λέ Μπαίν '75

2° Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών 8/16 χιλ.

Πρίν, άλλου
έδω, μετά

Τα φεστιβάλ και ιδιαίτερα τα περιθωριακά που θέλουν—χωρίς να το πετυχαίνουν—απόλυτα πάντα—να αποφεύγουν τον πολύ ντόρο και το εμπόριο, καταφεύγουν σε μέρη απομακρυσμένα όπου συγκεντρώνουν μόνο μερικούς προνομιούχους. Καταφεύγουν σε παραλιακές πόλεις κατά τη νεκρή περίοδο ή κλείνονται σε πολιτισμικά φρούρια. 'Εκούσια ή ακούσια, βρίσκουν, συνήθως, πολύ μικρή ανταπόκριση από το ντόπιο κοινό. "Όμως αυτή η κατάσταση, που αποτελεί τον μόνιμο εφιάλτη των οργανωτών και των συμμετεχόντων, είναι και άφορμη για να γίνονται παράξενες διακοπές. 'Η Βενετία, ή

'Αβινιόν, το Μάνχαιμ, ή Τουλόν, το Πέζαρο και, έδω και δύο χρόνια το Τονόν-Λέ-Μπαίν ανοίγουν μία τομή στη στενή πρακτική των κριτικών ψιθύρων που πνίγονται από τη δημοσιογραφία, τη διαφήμιση και την παράφραση. Μία τομή ιδιόρρυθμη σκέψης που προσφέρεται στην πουριτανική περιφρόνηση μιάς λαϊκίζουσας αντίδρασης. Οι ταινίες ξεμακραίνουν από το κοινό τους και αποδίδονται στην αυθαίρεσία της σύγχυσης και της κριτικής. Αυτή η αυθαίρεσία και η απομάκρυνση σκανδαλίζουν. Προκαλούν, με τρόπο, σίγουρα, άδικο και άδεξιο (άλλα τι δουλειά έχει έδω το δίκαιο και η επιδεξιότητα;) την

του Louis Seguin

έκρηξη, και, τελικά, την ήδονή της θεωρίας.

Το φεστιβάλ του Τονόν-Λέ-Μπαίν, που είναι αφιερωμένο στις ταινίες 16 χιλ. και σούπερ - 8χιλ., υπήρξε από αυτήν την άποψη ιδιαίτερα τυχερό το 1975. 'Η αναπάντεχη παρεμβολή της ταινίας του Ζάν-Λύκ-Γκοντάρ *Ici et Ailleurs* ('Εδω και άλλου) σ' ένα μάλλον συνεκτικό σύνολο πολιτικών ταινιών, μάς επιτρέπει ακριβώς να αμφισβητήσουμε αυτή τη συνεκτικότητα, γιατί παραβίασε το σύστημα ασφαλείας των άλλων ταινιών: την αντίληψη για το κοινό τους, την αφηγηματική τους γραμμή και τη βεβαιότητα του νοήματός τους.

Μάιλστούους, τών Ρόμπερτ Κράμερ και Τζών Ντάγκλας.

"Ένα 'Ασήμαντο Περιστατικό, του Σοχράμπ Σαχίντ Σάλες.



1. Το Κοινό

Πρώτα - πρώτα το κοινό. "Άς πάρουμε για παράδειγμα τις ταινίες της 'Ομάδας Κινηματογράφου - Πολιτική που έγιναν για να κυκλοφορήσουν ανάμεσα στους πόλους μίας συγκεκριμένης πάλης. (Η 'Ομάδα έπεσήμαινε σε κάθε εύκαιρία ότι η παρουσία τους στο φεστιβάλ ήταν σόλοικη.). Τό *ici commence le Larzac* ('Εδώ αρχίζει το Λαρζάκ) μιλάει στους χωρικούς του Φοντεβρώ και το *Fontevrault* στους χωρικούς του Λαρζάκ. Σ' αυτόν τον διάλογο δεν υπάρχουν ούτε «έδω» ούτε «άλλου» αλλά «αυτό» και «εκεί». Πολύ περισσότερο: αυτό που παρακολουθούμε στο *Fontevrault* μέσα από τη συσσώρευση προβάτων και χωρικών, τουρισμού και εργασίας, εμπόρων κανονικών και εκλογικών παχυνδίων, πανηγυριών και C.R.S. (ειδικά σώματα ασφαλείας) είναι η γέννηση ενός συνολιγής. Τό «εμείς» στο οποίο καταλήγει η ταινία είναι ακριβώς μία «άντωνυμία» ή, όπως λέει τό λεξικό Littre: «Με την ακριβή γραμματική σημασία, μία λέξη που προσδιορίζει τα όντα μέσω της ιδέας μίας σχέσης με την πράξη της όμιλάς». Οί χωρικοί του *Fontevrault* λένε ότι «αυτοί» μιλούν και ανακαλύπτουν την ενότητα τους ανακαλύπτοντας την όμιλία. Η ταινία καταργεί τό διάστημα στο οποίο θά μπορούσε να διεισδύσει αυτός ό παρεϊσακτός: ό θεατής (ό «δημιουργός» έχει ήδη εξαφανιστεί αναθετόντας σε άλλους τό καθήκοντά του). Μένει να εξετάσουμε μήπως αυτός ό λόγος, από ίσον προς ίσον, από άγωνιστή σε άγωνιστή, κινδυνεύει να προκαλέσει αύθόρμητα αύτη τη «ασιστική σύζευξη του ύποκειμένου και του σημαινόμενου» ή όποια, κατά τόν Μπάρτ, «παράγει τόν φανατικό λόγο». Με άλλα λόγια, μήπως ό αύθόρμητισμός του τόν αυτοκαταδικάζει σε μονόλογο, σε άπαλοφή τών αντίθεσων, δηλαδή: στην άπατηλή εύφορία της ταυτολογίας.

2. Η άφήγηση

"Υστερα, η άφήγηση. 'Ο Guy L. Coté στό *Les deux cötés de la médaille* (Οί δύο όψεις του Νομισματος) την χρησιμοποιεί αύστηρά εξισω-

τικά. Η ταινία διηγείται την πραγματική ιστορία ενός Καναδού Ιεραπόστολου που πέθανε με τό όπλο στο χέρι στο πλευρό τών Βολιβιανών επαναστατών, κατά τρόπο αντιμπουνιουελικό. Άντίθετα με τό *Nazarin*, άποδεικνύει ότι η άνταρσία του πατρός Λεφέβρ ήταν *φυσική*: η εύθεια γραμμή της άφήγησης ακολουθεί την εύθεια γραμμή του χριστιανικού έλέους.

Τόν μύθο της θυσίας αναλαμβάνει να άναίρψει η ταινία *Transplantés* ('Εμικρέδες) του Πέρι Μάττας, πρώην βοηθού του Ραούλ Ρουίξ, ξαναβάζοντας τις τάξεις στη θέση τους, πάνω στη σκηνή τους. Άυτός ό καινούργιος διάλογος εξορίστων (πρόκειται αύτη τη φορά για «μουμίες» που έχοντας φύγει από τη Χιλή της Λαϊκής Ένότητας δεν βρίσκουν στη Γαλλία τό προνόμια τους σαν έκμεταλλευτές και καταδικάζονται σε κωμική άποσύνθεση) στρέφει την πολιτική άφήγηση ενάντια στον έαυτό της και άποδεικνύει, μέσω του παράλογου, τόν διφορούμενο χαρακτήρα της.

Στό επόμενο στάδιο αύτης της λογικής, δεν μένει παρά η παρέκκλιση. 'Ο Ρόμπερτ Κράμερ μετά τό *Ice* (Πάγος), που ήταν ένα «ζωντανεμένο όνειρο» του ξεσηκωμού, προχωρεί, μαζί με τόν Τζών Ντάγκλας αύτη τη φορά, σε μία μυθολογία της διασποράς. Οί ήρωες του *Milestones* είναι πρόσωπα που έχουν χάσει τό δρόμο τους και μοιράζονται τη μοναξιά τών κοινοβίων ή βρίσκονται στο κενό του ταξιδιού. Είναι όμως επίσης και οί γεωμέτρες της επανάστασης. 'Ο διασκοπρισμός τους επιτρέπει τό μέτρο και τη σύγκριση. Καί, αν δεν διατηρούν παρά μόνο την τρέχουσα βεβαιότητα ότι δεν έφτασαν άκόμη στο τέλος του δρόμου, άναυδώνουν ταυτόχρονα, με την ίδια εύθραστη βεβαιότητα της ζωντανής άρνησης του βολонταρισμού, την άμερικάνικη ιδεολογία τών όριων, τών Συνόρων.

3. Τό Νόημα

'Ο πολιτικός λόγος θέλει να επιβληθεί. Γι' αυτό ένδιαφέρεται για τί γραμμή, για τό νόημα. Η άξιοσημείωτη κατά τό άλλα αύστηρότητα της ται-

νίας του Ούμπέρτο Ρίος Στήν *Κραυγή αύτου του Λαού* — που εικονογραφεί με άκρίβεια την επαναστατική ιστορία του Βολιβιανού λαού — κινδυνεύει από τήν ίδια της τήν τελειότητα, δηλαδή κινδυνεύει να ίδωθεί σαν κάτι άπόλυτο, ένα μοντέλο που δεν παράγει παρά μόνον την ικανοποίηση του ύποδειγματικού, του μοναδικού νοήματος, της δογματικής όκνηρίας.

Άντίθετα, η οικονομία της 'Ομάδας της Βενσέν στο *L'Olivier* ('Η Έλιά), τό όποιο μιλάει από κοντά και από μακριά, για τόν παλαιστινιακό λαό, τείνει να προκαλέσει τη χρεοκοπία του νοήματος, να άποκαλύψει τό νόημα του μαθήματος πίσω από τήν πληρότητα της ιστορίας. Οί φωνές τών παλαιστινίων, τών παιδιών, τών μεγάλων και τών γέρων, άπουσυντονίζονται και επαναλαμβάνονται σε διαφορετικούς τόνους, έτσι που να σπάει η άρμονία τους. Στην συνέχεια *'Η Έλιά* άντιπαράθετει — στις μαρτυρίες τών θυμάτων, τις μαρτυρίες Έβραίων που άρνούνται πώς είναι οί δήμιοί τους. Η παρέμβαση αύτη είναι άποφασιστική. "Οχι επειδή μπερδεύει η ποικιλία με τό να βάζει στη θέση της μεροληψίας του πολιτικού λόγου την «άντικειμενικότητα» του φιλελεύθερου λόγου, αλλά επειδή διευρύνει τήν τομή. Πολλαπλασιάζεται: οί μαρτυρίες τέμνονται, συγκρούονται διεκδικώντας τό λόγο. Καταργείται έτσι κάθε πιθανότητα έκφοβισμού. 'Ο θεατής δεν είναι πιά αυτό τό φοβισμένο και έκθαμβο πλαίσιο που τό συνθλιβει ό ήρωισμός του άλλου και η δική του άποχή. Ξαναγίνεται προσεχτικός μπροστά σε μία ιστορία που είναι στα μέτρα του. Μετά τό *Gesichtuntericht* (Μαθήματα 'Ιστορίας) τών Στράουμπ και 'Υγιέ — και δίπλα σ' αύτά — *'Η Έλιά* ξαναβρίσκει την αντίληψη για μία πολιτική «οικία».

4. Οί Παγίδες του «Θέλω-νά-Πώ».

Τό *ici et ailleurs* ('Εδω κι Άλλου) κάνει λοιπόν ένα άποφασιστικό βήμα παραπέρα. Μετά τό «αυτό» και «εκεί», μετά τό «κοντά» και «μακριά», με τό «έδω» και «άλλου» κατακτάται ένα σταθερό σημείο χωρίς έπιστροφή. Είναι άπίθα-

νο πια να ξαναπροβάλλει αύτός ό δογματισμός που άρνιόταν τό *'Εμικρέδες* τό *Milestones* ή *'Η Έλιά*.

Τό *'Εδω* και *'Άλλου* είναι μία ταινία άδιανόγητη. "Όταν ό Γκοντάρ και οί φίλοι του άποφάσισαν πριν πέντε χρόνια να πάνε να τό γυρίσουν στην Παλαιστίνη — επειδή δεν «γινόταν» πιά τίποτε στη Γαλλία — έπρόκειτο να όνομαστοί *La Victoire* ('Η Νίκη). "Ο,τι άπομένει σήμερα είναι μία αύθόρμητη σειρά από πλάνα που τό σκόλο άποκαλύπτει άμέσως τήν παγίδα τους: τό Θέλω-νά-Πώ. Η νέα πού κρατούσε τό ρόλο της επαναστάτριας ήρωϊδας ξαναγίνεται φοιτητρια όπως είναι στην πραγματικότητα. Η κοπελιά που άπαγγέλει ένα ποίημα μπροστά στα έρεπία του Καραμέ μπαίνει στη θέση της: μάς εξηγούν ότι ό κινηματογράφος δεν την έκανε παρά μία ήθοποιό της παλιάς σχολής του Ιακωβίνικου θεάτρου της άρετής. Τό Καλασνίκωφ είναι τό έμβλημα

ένός πλαστού ρομαντισμού. Τέλος, τό βίντεο, όπως και στο *Numéro 2*, ξαναγυρνάει τη συσκευή της τηλεόρασης προς τη μεριά του θεατή και άποκαλύπτει πώς ό ήχος, όταν αυξάνει η ένταση του, είναι ό σωματοφύλακας της εικόνας.

Άυτός ό μεθοδικός πεσιμισμός δεν είναι σημάδι παραίτησης, έγκατάλειψης ή άλλης στρατοπέδου. Έπισημαίνει μόνο, σε κάθε βήμα, τό εμπόδια ενός νοήματος που ταυτόχρονα τό κατευθύνει και τό διαχέει, όχι πιά μεταφορικά όπως στο *Milestones* αλλά μέσα στην ίδια την πραγματικότητα του θεάματος. Τά όρόσημα πρέπει να μάς κάνουν να άποφεύγουμε τόν εύθύγραμμο δρόμο. Τό «έδω» και τό «άλλου» είναι, μέσα στην ιστορία του πολιτικού κινηματογράφου, η στιγμή μίας τομής ανάμεσα στο «πριν» και τό «μετά».

Μετάφραση:

Μπάμπης Κολώνιας

1. «Brecht et le discours» στο περιοδικό *L'autre scène* No 8-9, σελ. 5.

2. Πρόκειται για μία ομάδα που δημιουργήθηκε στο κινηματογραφικό τμήμα του (πρώην πειραματικού) Πανεπιστημίου της Vincennes στο Παρίσι.

3. Τέτοια κριτική της «επαναστατικής» σκηνής βρίσκουμε και στο *Moses und Aron* των Jean-Marie Straub et Danielle Huillet. (1975)

Γιά τό πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ του Τονόν Λέ μπαίν (1974) βλέπε άνταπόρτηση του Louis Seguin στον *Σ.Κ.* '75 άρ. 5, σελ. 14-17.

'Ο Ζαν - Λυκ Γκοντάρ σε ένα στρατόπεδο προσφύγων. Άπό τό γύριμα του *'Εδω* κι *'Άλλου*



‘Ο «Θίασος» καὶ ἡ ἱστορία



‘Η τριπλά ἀρθρωμένη γραφή

‘Η κινηματογραφική πρακτική του ‘Αγγελόπουλου, ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα βήματά της, παρουσιάζει χαρακτηριστικά τὴν τάση νὰ ἀρθρωθεῖ γύρω ἀπὸ τρία, σαφῶς διακριμένα μεταξύ τους, ἐπίπεδα δουλειᾶς — κι εἶναι αὐτὸ τὸ γνώρισμά της πού, ὅπως θὰ δοῦμε, τὴν κάνει νὰ εἶναι πραγματικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ οὐσιαστικὰ «μοντέρνα», καθὼς τὴ φέρνει στὸ κέντρο τὸν σύγχρονον ἀναζητήσεων στὸ χῶρο τοῦ κινηματογράφου.

A. ‘Υπάρχει πρῶτα-πρῶτα στὶς ταινίες τοῦ ‘Αγγελόπουλου μιὰ καθαρά «αἰσθητική» δουλειά, μιὰ δουλειά πού πατάει γερά πάνω σ’ αὐτὸ πού ἀποκαλοῦμε «κλασικὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα τοῦ κινηματογράφου». Πρόκειται, μὲ ἄλλα λόγια, γιὰ τὴν ἴδια τὴν κατασκευὴ τῆς ταινίας, γιὰ τὸ σκελετὸ της. Γιὰ τὴ χρήση τῶν συμβάσεων καὶ τῶν συμβόλων ἐκείνων, πού τῆς χαρίζουν ἀμεσότητα καὶ πρωτογενὴ κατανόηση. Γιὰ τὴν ἀφήγηση, τοὺς ἥρωες, τὰ ντεκόρ, τὸ χρῶμα, τὶς κινήσεις, γιὰ τὸ σύνολο τῶν κωδίκων, πού κάνουν τὴν ταινία αὐτὸ πού εἶναι: κινηματογράφος.

B. ‘Υπάρχει μετὰ μιὰ δουλειά πού, γιὰ λόγους πού θὰ φανοῦν στὴ συνέχεια, θὰ ἀποκαλέσουμε «αἰσθητικο-ἰδεολογικὸ μετασηματισμό». ‘Εδῶ σὰν ὑλικό, πάνω στὸ ὅποιο δρᾷ ἡ ταινία, χρησιμοποιεῖται ὁ κλασικὸ οἰκοδομημένος σκελετός της, καὶ γιὰ ἐργαλεία μιὰ σειρά ἀπὸ ἐπεμβάσεις, ἀπὸ ἀλλοιώσεις τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος, πού ἐπιφέρουν τελικὰ ἕναν ὀρισμένο μετασηματισμὸ τοῦ σκελετοῦ

‘Ο Θίασος
 Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός, Σενάριο - Σκηνοθεσία: Θόδωρος ‘Αγγελόπουλος, Φωτογραφία: Γιώργος ‘Αρβανίτης, Ντεκόρ, κοστοῦμα: Μικὲς Καραπιτέρης, Μακέτες: Γιώργος Πάτσας, ‘Υχοηγία: Θανάσης ‘Αρβανίτης, Μοντάζ: Τάκης Δαυλιόπουλος, Γιώργος Τριανταφύλλου, Μουσική: Λουκιανὸς Κηλαηδόνης, Διεύθυνση παραγωγῆς: Γιώργος Σαμιώτης, Χρήστος Παληγιανόπουλος, Στέφανος Βλάχος, Λευτέρης Χαρωνίτης, Βοηθὸς σκηνοθέτη: Τάκης Κατσέλης, Βοηθὸς ὀπτεράτη: Βασίλης Χριστομάγου, Βοηθὸς ἠχολόγητη: ‘Ηλέας Παναγιωτόπουλος, Σκριπτ: Λάμπρος Παπαδημητριάδης, Τάκης Παπαγιαννίδης, ‘Επιλογή κειμένων καὶ τραγουδιῶν: Φῶτος Λαμπρινός, Τραγουδοῦν: Νένα Μεντή, Δημήτρης Καμεριόδης, ‘Ιωάννα Κιουρτσόγλου, Κώστας Μεσάρης, Παίζουν: Εὐα Κοιμανίδου (‘Ηλέκτρα), ‘Αλίκη Γεωργοῦλη (ἡ μητέρα της), Βαγγέλης Καζάν (ὁ χαφιές), Πέτρος Ζαρκάδης (‘Ορέστης), Γιάννης Φύριος (ὁ ἀκορνεονίστας), Νένα Παπαζαφειροπούλου (ἡ γοιᾷ), ‘Αλέξης Μπουμπής (ὁ γέρος), Κώστας Στυλιάδης (ὁ ἀρχηγὸς τῆς πολιτοφυλακῆς), Γρηγόρης Εὐαγγελιάτος (ὁ ποιητής) Κυριάκος Κατριβάνος (Πυλάδης), Μαίρη ‘Ανωποπούλου (μιὰ ἠθοποιός), Θάνας Γραμμένος (ἠθοποιὸς στὸ θίασο τοῦ ‘52), Κώστας Μαντήλας (ἄγγελος ἀξιωματικός), ‘Ιάκωβος Παϊριόδης (ὁ κομμουνιστής). Διάρκεια: 240 ‘Όπου γυρίσματα: ‘Αθήνα, Αἴγιον, ‘Αμφισσα, Μεσολόγγι, Καρδίτσα, Λαύριο, Ναύπλιο, Λευκάδα, Τρίκαλα

αὐτοῦ. Οἱ ἀλλοιώσεις εἶναι μὲ τέτοιον τρόπο ἐπιλεγμένες, ὥστε, παράλληλα μὲ τὴν κατὰ ἄμεσον τρόπο παραγωγή τοῦ νοήματος, νὰ παρουσιάζεται καὶ μιὰ δευτέρη παραγωγή, πού συνυπάρχει μὲ τὴν πρώτη καὶ — ἀναγκαστικά — ἔχει σὰν ἀντικείμενο αὐτήν. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι πού ἐννοοῦμε, ὅταν συχνὰ λέμε ὅτι ἡ ταινία «συνειδητοποιεῖ» τὴ φύση της. Κι ἡ συνειδητοποίηση αὐτὴ ἀνοίγει τὸ δρόμο, τὸν μόνο δυνατὸ γιὰ μᾶς σήμερα, στὴν ἀλλαγὴ, στὴν ἀντίθεση δηλαδὴ μὲ τὶς αἰσθητικὲς ἀρχές καὶ τὶς ἰδεολογικὲς προϋποθέσεις τοῦ σημερινοῦ κινηματογράφου, στὴν παραγωγή ἑνὸς «ἄλλου» κινηματογράφου.

Γ. ‘Υπάρχει, τέλος, κι ἡ δουλειά πού θὰ ἀποκαλέσουμε «ἰδεολογικὴ - πολιτική». Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ δουλειὰ μέσα σ’ αὐτὸ τὸ «κάτι ἄλλο», πού παράγεται ἀπὸ τὸ μετασηματισμὸ τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου, σύμφωνα μὲ τὸ προηγούμενο ἐπίπεδο δουλειᾶς. ‘Όπως δηλαδὴ ἡ «αἰσθητικὴ» δουλειὰ τῆς ταινίας στηρίζεται στὴ χρήση τῶν κινηματογραφικῶν κωδίκων πού προϋπάρχουν, ἔτσι κι ἡ «ἰδεολογικὴ - πολιτικὴ» τῆς δουλειᾶς στηρίζεται στὸν «αἰσθητικο-ἰδεολογικὸ μετασηματισμὸ» τῶν κωδίκων αὐτῶν. ‘Αντίθετα ὅμως μὲ τὸ κாமουφλᾶρισμα τοῦ ἰδεολογικοῦ ρόλου, πίσω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ ἐκμετάλλευση, πού ἔχουμε ἐκεῖ, ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὴ συνειδητὴ ἀντίθεση στὸν ἰδεολογικὸ αὐτὸ ρόλο καὶ γιὰ τὴν προσπάθεια ἄρθρωσης τῆς ἀντίθεσης αὐτῆς σὲ (κινηματογραφικὸ) λόγο. Προσπάθεια, πού στὴ σημερινὴ φάση τῆς ταξικῆς πάλης ἀποκτᾷ καὶ σαφῆς πολιτικὸ περιεχόμενο.

Αὐτὰ εἶναι τὰ τρία ἐπίπεδα, πού πάνω τους θέλει νὰ οἰκοδομήσει τὸν κινηματογράφου τοῦ ὁ ‘Αγγελόπουλος. Γιὰ συντομία ἄς τὰ ἀποκαλέσουμε ἄπλα Α, Β καὶ Γ, ἀντίστοιχα. Κι ἄς προσέξουμε τὰ ἑξῆς:

- τὸ Α ἀποτελεῖ ἀναγκαία προϋπόθεση τοῦ Β — πρέπει νὰ κάνεις κινηματογράφου, γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ σκεφτεῖς πάνω σ’ αὐτόν.

- Τὸ Β ἀποτελεῖ ἀναγκαία προϋπόθεση τοῦ Γ — πρέπει νὰ μετασηματίσεις ριζικὰ τὸν κινηματογράφου, γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ τοῦ ἀλλάξεις τὸν ἰδεολογικὸ ρόλο.

- ἄλλὰ ὁ κύκλος κλείνει: πρέπει νὰ πιστεύεις στὴν ἀνάγκη καὶ τὴ δυνατότητα νὰ βάλεις τὸν κινηματογράφου στὴν ὑπηρεσία μιᾶς «ἄλλης» ἰδεολογίας, γιὰ νὰ κάνεις σήμερα κινηματογράφου (αὐτὸ φυσικὰ μονάχα γιὰ τοὺς ἀληθινὰ προοδευτικὸς δημοιογούς). Τὸ Γ λοιπὸν παρουσιάζεται (ἐκ τῶν ὑστέρων) σὰν προϋπόθεση τοῦ Α, ἀναγκαία περίπτωση παραγωγῆς τοῦ «ἄλλου» κινηματογράφου, πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ.

Στὴν ‘Αναπαράσταση, πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ ‘Αγγελόπουλου, ἡ προσπάθεια νὰ ἀρθρωθεῖ ἕνα τριπλὸ σύστημα ΑΒΓ εἶναι ἐξῶφθαλμη. Μέσα στὴν ἀφήγηση ἑνὸς φόνου (Α), εἰσάγονται «ξένα» στοιχεῖα, ὅπως τὸ ρεπορτάζ τῶν δημοσιογράφων καὶ τὸ παιχνίδι μπρός - πίσω στὸ χρόνο, τὸ παιχνίδι μὲ τὸ γεγονός καὶ τὴ δικαστικὴ καὶ κινηματογραφικὴ ἀναπαράστασή του (Β). ‘Όμως ἡ προσπάθεια δὲν θὰ φτάσει ποτὲ στὴν τρίτη τῆς φάση: ἡ ταινία δὲν καταφέρνει τελικὰ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν ἀρνηση καὶ τὸ κονταροχτύπημα μὲ τὸν ἀναπαραστατικὸ μηχανισμό της. Μένει (ἴσως μισο-συνειδητὰ, ἀλλὰ ὅπως-ὅποτε πέρα ἀπὸ τὶς δυνάμεις της) καθορισμένη ἀπὸ τὴ λειτουργία τοῦ μηχανισμοῦ αὐτοῦ. ‘Ο ἰδεολογικὸς — πολιτικὸς λόγος (Γ) δὲν θὰ μπορέσει νὰ ἀρθρωθεῖ μέσα στὴν ‘Αναπαράσταση

‘Η δομὴ ΑΒ τῆς ‘Αναπαράστασης εἶναι ἀκριβῶς τὸ γνώρισμά τοῦ κινηματογράφου ἐκείνου, πού ἐντάσσεται στὴ λεγόμενη «πρωτοπορεία», τὸ ρεῦμα δηλαδὴ πού ἀντιτίθεται στὸ σημερινὸ κινηματογράφου, μόνοντας ὅμως δέσιμο τοῦ μοντερνισμοῦ του. Σὲ κάθε περίπτωση ὅμως πρόκειται γιὰ πολὺτιμο εἶδος, ἀφοῦ μπορούμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ αὐτὸ συμπεράσματα καὶ νὰ βοηθηθοῦμε γιὰ νὰ πετύχουμε ἐκεῖ ὅπου αὐτὸ ἀπέτυχε.

Οι *Μέρες του '36* αποτελούν το πρώτο δείγμα, όπου η προσπάθεια άρθρωσης της δομής ΑΒΓ πετυχαίνει απόλυτα. Κι εδώ υπάρχει και λειτουργεί ο κλασικός αναπαραστατικός μηχανισμός, πάνω στην αφήγηση της ιστορίας του Σοφιανού (Α). Υπάρχει όμως επίσης μια δεύτερη δουλειά (Β), που λειτουργεί μέσα και πάνω στον μηχανισμό της ταινίας και που βήμα - βήμα, σχεδόν σε κάθε πλάνο, μετασχηματίζει αδιάκοπα την ταινία σε «κάτι άλλο» (προσωρινά θα μπορούσαμε να το πούμε «κινούμενο ιερογλυφικό»). "Ετσι οι *Μέρες του '36* μπόρεσαν τελικά να μας «μλήσουν» για πράγματα άδιανόητα για τον κλασικό κινηματογράφο, σαν την ταξική πάλη (Γ), χωρίς να πέφτουν στην παγίδα της «πολιτικής» ταινίας, που πιστεύει ότι μπορεί να κάνει πολιτική με το σημερινό κινηματογράφο (δομή ΑΓ)

Είναι χρήσιμη στο σημείο αυτό μία παρατήρηση: κάθε προσπάθεια να ξεπεραστεί ο κλασικός κινηματογράφος (του Α δηλαδή) που δεν καταφέρνει να ολοκληρωθεί στην τριπλή άρθρωση ΑΒΓ, μένει καθορισμένη τελικά από τον κινηματογράφο αυτό: ΑΒ ή μοντέρνα ταινία, ΑΓ ή ψευτο-πολιτική, Β ή ταινία των ύπερ - πρωτοποριακών αισθητικών αναζητήσεων, ΒΓ ο ύπερ-μοντέρνος «πολιτικός» κινηματογράφος (στις δύο τελευταίες περιπτώσεις το Α κυριαρχεί όντας άπύον), μία σειρά από μοντέλα, που τελικά ανάγονται στο πανίσχυρο αρχικό μοντέλο. Α του χολυγουντιανού κινηματογράφου. Αντίθετα, στην τριπλή άρθρωση ΑΒΓ και μόνο σ' αυτήν καθοριστικό ρόλο παίζει τελικά και *έκ των ύστερων* η άρθρωση του ιδεολογικού-πολιτικού κινηματογραφικού λόγου, δηλαδή η δουλειά που αποκαλέσαμε Γ.

Ο *Θιάσος* έρχεται να αποτελέσει ένα επίσης πετυχημένο δείγμα αυτού του τριπλού άρθρωμένου κινηματογράφου. Πάνω σε μία λίγο-πολύ κοινότυπη πλοκή, μία ιστορία έρωτικών και πολιτικών άντεκδικήσεων ανάμεσα στα μέλη ενός περιοδεύοντος στην ελληνική επαρχία θιάσου (Α), στήνεται μια δεύτερη δουλειά (Β), όπου με μία σειρά από συγκεκριμένες διεργασίες (βλέπε τη συνέχεια του κειμένου) ή ταινία:

- αναγνωρίζει τον εαυτό της σαν μηχανισμό στην υπηρεσία μιας συγκεκριμένης τάξης, της άστικής,
- ομολογεί την ιδεολογία της σαν ιδεολογία της τάξης αυτής,
- κριτικάρει την αισθητική της σαν μάσκα αυτής της ιδεολογίας.

Μόνον έτσι, δηλαδή μέσα από τις διεργασίες αυτές, ή ταινία αποκτά και δεύτερη ιδεολογική σχέση με τα γεγονότα της παραγμένης περιόδου 1939-1952, αναφέρεται (Γ). Πέρα δηλαδή από το να χρησιμεύει σαν ντεκόρ (συγκινισιακά φορτισμένο, ή όχι, αυτό είναι αδιάφορο) στις περιόδους και τις περιπέτειες του θιάσου, το κομμάτι αυτό της ελληνικής ιστορίας αρχίζει στην ταινία να αποβάλλει το ψεύτικο ρούχο που είχε φορεμένο στα μέτρα της κυρίαρχης ιδεολογίας, της ιδεολογίας δηλαδή της τάξης, που με τη βοήθεια των ξένων συμμάχων της, βγήκε νικήτρια από τις ταξικές συγκρούσεις της περιόδου εκείνης. Βρισκόμαστε μπροστά σε μία νέα σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με την πρόσφατη ελληνική ιστορία, σχέση όμως που για να φανεί καθαρά απαιτεί την κατάλληλη ανάγνωση του *θιάσου*.

Γιατί υπάρχουν, βέβαια, πολλές αναγνώσεις του «*Θιάσου*». Στο διάστημα που μεσολάβησε από την πρώτη προβολή του είδαν το φως πολλές από αυτές κι έγιναν αίτια για πολλές διχονομίες και άτλειωτες διαμάχες. Κι ως μη φανεί παράξενο: κέντρο των συζητήσεων και του προβληματισμού, ή σχέση του *Θιάσου*, με την ελληνική ιστορία, πρώτα με την συγκεκριμένη περίοδο όπου παραπέμπει, κι έπειτα, σαν συνέπεια, με τη σημερινή φάση της ταξικής σημασίας και μονάχα αν ξεκαθαριστεί αυτό, μπορούμε να ελπίζουμε σε μία δεύτερη προσέγγιση της ταινίας (κάτι που - πιστεύουμε - πρέπει αναγκαία να γίνει κάποτε). Για τούτο και ασχολούμαστε μαζί του στη συνέχεια.

Μία τριπλά άρθρωμένη ανάγνωση

Σύμφωνα λοιπόν με όσα λέγαμε στα προηγούμενα, η ανάγνωση εκείνη, που δεν θα προδίνει τη δουλειά του Άγγελόπουλου, απαιτεί τον σαφή έντοπιισμό της τριπλά άρθρωμένης δομής της ΑΒΓ, όπως την καθορίσαμε γενικά παραπάνω. "Αν μάλιστα κρατήσουμε την αντιστοιχία των γραμμάτων α,β,γ με τα επίπεδα της δουλειάς αυτής χρησιμοποιώντας πρώτα τα μικρά ψηφία για να δηλώσουμε την ανάγνωση των επιπέδων αυτών, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την όρθη ανάγνωση του *Θιάσου* σαν αβγ. Κάθε άλλη δυνάτη ανάγνωση θα γλυστράει, αναπόφευκτα, σε κάποιο είδος κριτικού στραβισμού ή και κριτικής τύφλωσης. "Ας δούμε μερικές από αυτές, τις κυριότερες.

Ανάγνωση τύπου α: ο *Θιάσος* είναι μία μεγάλη ταινία. καλογυρισμένη, συγκλονιστική, με σωστή διεύθυνση ήθοποιών, πιστό το κλίμα εποχής, καλαισθητή και προπαντός ανθρώπινη. Είναι φανερό ότι εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε μία απόλυτη τύφλωση απέναντι στη δουλειά της ταινίας. Ο θεατής αυτού του τύπου (ένα μεγάλο μέρος του άστικού και μεγαλοαστικού κοινού) ζει συναισθηματικά τις περιπέτειες των ήρώων και συμπάσχει με τα βάσανα του λαού, που πλαισιώνουν και διακοσμούν την αφήγηση της ταινίας.

Ανάγνωση τύπου αγ: ο *Θιάσος* είναι πολιτική ταινία. Επιχειρείται εκεί νέα τοποθέτηση και έρμηνεια σημαντικών γεγονότων της ελληνικής ιστορίας όπως η Αντίσταση και ο Έμφύλιος. Φιλοδοξεί ή ταινία να δώσει το Έπος των πρόσφατων αγώνων του ελληνικού λαού και ιδιαίτερα της εργατικής τάξης. "Ανεξάρτητα από όποιοδήποτε — πρόσκαιρο — πολιτικό αποτέλεσμα, η ανάγνωση αυτή δεν είναι όρθη. Ο Θεατής τύπου αγ (πολλοί παλιοί άριστοί και ριζοσπαστικοποιημένοι από την 7ετία μικροαστοι) παίρνουν σαν ιστορία ό,τι στο *Θιάσο* δεν είναι παρά μύθος, και μάλιστα ντεκόρ της μυθολογίας, βλέπουν δηλαδή στην ταινία αυτό που θέλουν να δουν. "Ετσι ή ταινία για κάτι που δεν είναι, κι αυτό που πραγματικά είναι κρύβεται.

Ανάγνωση τύπου αβ: ο *Θιάσος* δεν είναι πολιτική ταινία. Δεν επιχειρείται εκεί καμία τοποθέτηση της Αντίστασης και του Έμφύλιου. Μονάχα, χρησιμοποιείται παραμορφωμένη με τον τρόπο που ή άστική τάξη επιθυμεί, ή πρόσφατη ελληνική ιστορία σαν πλαίσιο των φορμαλιστικών αναζητήσεων της ταινίας. Ο μοντερνισμός του *Θιάσου* προδίνει την εργατική τάξη και την ιδεολογία της. Πρόκειται εδώ για την αγανάκτηση των υπεραριστερών εκείνων που βρήκαν πώς ή ταινία δεν έκφραζε τα ξεκάθαρα, πώς δεν έχει στόχο της να δώσει το Έπος των λαϊκών αγώνων, πώς φιλολογίζει απαράδεκτα, με μία κουβέντα πώς είναι αντιδραστική, άστική. "Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, ή ταινία κατηγορείται από τη μερίδα αυτή των θεατών για κάτι που επίσης δεν είναι (άφου δεν βλέπουν που οδηγεί το *Θιάσο*· ο μετασχηματισμός του μοντέλου), ενώ αυτό που πραγματικά είναι ή ταινία κρύβεται και πάλι.

Ξεκινώντας για τη δική μας ανάγνωση θα βοηθηθούμε από αυτές που παραθέσαμε. "Όπως φαίνεται λοιπόν, το πολιτικό σκάνδαλο του *Θιάσου* ήταν ότι τόλμησε να πλέξει την αφήγηση του με αναφορές στα ταραγμένα αυτά χρόνια και ιδίως στην περίοδο που έχει συσχοτιστεί δυο καμιά άλλη από την άρχουσα τάξη, δηλαδή την περίοδο 44-49. "Ακόμη περισσότερο: ο Άγγελόπουλος τολμά να βάλει στην παραδοσιακή θέση των «καλών» της ταινίας άγωνιστές της Αντίστασης, αντίστοιχους και άριστους. Θίγει, δηλαδή, θέματα-ταμπού για την κυρίαρχη μερίδα της ελληνικής άστικής τάξης και για την τέχνη της, και μάλιστα παίρνοντας «θέση» αντίθετη από τη δική της. Χάση σ' αυτές τις σκανδαλώδεις αναφορές και «τοποθετήσεις» μέσα στο πλαίσιο του άφηγηματικού της σκελετού ή ταινία κέρδισε από την αρχή τη συμπάθεια πολλών ελληνικών άριστερών (βλέπε την ανάγνωση τύπου αγ) και μαζί την ψυχρότητα του επίσημου



Κράτους (άρνηση να αντιπροσωπεύσει ή ταινία τη χώρα μας σε ξένη εκδήλωση).

Όμως το δεδομένο τούτο δεν αρκεί για να μάς πείσει για την ιδεολογική και πολιτική αξία της δουλειάς του Άγγελόπουλου. Τη στιγμή μάλιστα που ίσως ακολουθήσουν κι άλλες ταινίες, που θα αναφέρονται στην πρόσφατη ιστορία μας και ίσως κάποτε παίρνοντας με τον τρόπο ακριβώς αυτόν «προοδευτική θέση», τη στιγμή λοιπόν αυτή, δεν πρέπει να άρκεστούμε στο φαινομενικό σκάνδαλο της ταινίας.

Προχωρώντας, θα μάς διευκολύνει μιá άλλη άριστη ανάγνωση. Ή κριτική αυτή, διαπιστώνοντας την εμπλοκή της ελληνικής ιστορίας μέσα στο χολυγουντιανό μοντέλο, εκδηλώνει την αγανάκτησή της. Κι αγανακτεί γιατί ζητά περισσότερα. Περισσότερα όμως προς ποιά κατεύθυνση; Προς την κατεύθυνση της σαφήνειας των συνθηκών, του καθορισμού των καταστάσεων, της επεξήγησης των γεγονότων, με λίγα λόγια, πιδ βαθειά μέσα στο κλασικό χολυγουντιανό μοντέλο, αφού σήμερα η σαφήνεια κι οί κάθε λογής καθορισμοί κι επεξηγήσεις μόνο μέσα στο μοντέλο αυτό έχουν νόημα. Βέβαια, υπάρχει και η πιθανότητα ενός «άλλου» μοντέλου, αλλά αυτή μένει άορατη για την ανάγνωση του τύπου αυτού (τύπου αβ). Από αυτήν όμως ακριβώς την πιθανότητα ξεκινά η δουλειά του Άγγελόπουλου.

Οί ασάφειες, οί αοριστίες κι ή αποφυγή των πολλών εξηγήσεων πάνω στις ιστορικές καταστάσεις και τὰ γεγονότα που εγγράφονται στο *Θίασο* είναι λοιπόν σημάδια μιās προσπάθειας της ταινίας να ξεφύγει από τὸ κλασικό μοντέλο, να αποφύγει τὸ πλάσιμο ενός ακόμη χολυγουντιανού έπους και να βαδίσει προς έναν ριζικά διαφορετικό, κινηματογράφο, όπου ίσως κάποτε γίνει δυνατό τὸ πλάσιμο κάποιου άλλου είδους έπους.

Και να γιατί ή ταινία θέλει να ξεφύγει από τὸ αφηγηματικό μοντέλο: με τὸ να πλέκει τὴν αφήγησή της με τὸ καυτό ιστορικό υλικό της κινδυνεύει να ὑποστεί τις συνέπειες από τὴ λειτουργία τοῦ μοντέλου αὐτοῦ, δηλαδή:

1) ή ιστορία, ή ταξική πάλη, ή πολιτική σύγκρουση να ἀπωθηθεῖ από τὸ μοντέλο, που δεν προβλέπει θέση γι' αὐτὴν μέσα στην ἀναπαράσταση.

2) να μεταφερθεῖ στή μόνη ἐπιτρεπτή θέση, στο ντεκόρ, ἀπ' όπου να διακοσμεῖ τὴν αφήγησή.

3) στή θέση της να ἔρθει σάν ὑποκατάστατο ή σεξουαλική σύγκρουση.

4) Παράλληλα, να γεννηθοῦν «ἐναντιώσεις ιστορικότητας», που να κάνουν τὸ θεατὴ να νομίζει πὼς βλέπει κάτι, που στήν πραγματικότητα τοῦ κρύβεται.

Πρέπει να τονίσουμε ἀμέσως ὅτι ὁ *Θίασος* δεν προσπαθεῖ να ξεφύγει ἀπὸ τοὺς κινδύνους αὐτοὺς ἀγνοώντας τους, ἀποφεύγοντας να περάσει ἀπὸ τὰ ἐπικίνδυνα αὐτὰ μονοπάτια. Καὶ πολὺ σωστά, ἄλλωστε, ἀφοῦ θέλει να τοὺς «ξεπεράσει», που πάει να πεί να περάσει μέσω αὐτῶν. Κάτι περισσότερο μάλιστα. Με τὸ να στήνει στο μικροσκόπιό μέρος τῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς του τις σεξουαλικές ἀντιθέσεις τῶν μελῶν τοῦ *Θίασου*, ἀφήνοντας στο βάθος τὰ ιστορικά γεγονότα σὲ μιὰ σκόπιμη ἀοριστία, μοιάζει να ἐπαναλαμβάνει μέσα στήν ἀναπαράσταση αὐτό, που ή ἀναπαράσταση κάνει ἀπὸ μόνη της στὸν κλασικό κινηματογράφο.

Παρατήρηση - κλειδί, που μάς ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο α τῆς ἀνάγνωσης μας, δηλαδή τὴν διαπίστωση τῆς λειτουργίας τοῦ γνωστοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος στήν ταινία, στο ἐπίπεδο β, δηλαδή στὸν ἐντοπισμό τῶν ἐπεμβάσεων στο σύστημα αὐτό. Ἐν λοιπὸν διαβάσουμε τὸ *Θίασο* μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, παρακολουθοῦμε τὴν προσπάθεια οἰκοδόμησης μέσα στήν κλασική σκηνή του μιᾶς δευτέρης σκηνῆς. Σκοπὸς τῆς δευτέρης αὐτῆς σκηνῆς είναι να κάνει ὀλοφάνερη τὴ λειτουργία τῆς πρώτης, να δείξει τὸ μηχανισμό της, τὴ λογική της. Γιατί, τὴ στιγμή που ή πρώτη σκηνή καθορίζει ὀρισμένες θέσεις γιὰ τὰ στοιχεία της, ή δευτέρα επικαθορίζει τὰ στοιχεία αὐτά, δηλαδή συσχετίζοντας τα μ' ἕναν καινούριο τρόπο, κάνει ὀρατὸς τις θέσεις τους.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ή σκηνή τῆς νυχτερινῆς σύγκρουσης τῶν ἀνταρτῶν με τοὺς Ἑγγλέζους και τοὺς συνεργάτες τους, ἐνῶ ὁ *Θίασος* προσπαθεῖ να φύγει γιὰ να σωθεῖ. Λοιπὸν, ή σύγκρουση, ή ιστορία,

κρατιέται στο βάθος του πλάνου δοσμένη συγχρόνως μ' έναν τρόπο, που κάθε άλλο παρά αληθινή θέλει να την παραστήσει. Ένω μπροστά, σε πρώτο πλάνο, τα μέλη του Θιάσου σάν σύνολο, δηλαδή με ξεπερασμένες τις μεταξύ τους διαφορές, αυτές ακριβώς τις διαφορές που δομούν την αφήγηση, προσπαθούν να ξεφύγουν, ώστε να συνεχιστεί ή αφήγηση. Παράλληλα, ή όργάνωση των χώρων και των φωτισμών δημιουργεί έντονες σκηνικές έντυπώσεις. Και τελικά, ένα σύνολο σημαδιών επιπλέον από την αναπαράσταση, που δεν είναι δηλαδή αναγκαία για τη λειτουργία της, δείχνεται ή λειτουργία αυτή.

Τέτοια παραδείγματα μπορούμε να αραδιάσουμε ένα σωρό. Αρχίζοντας από τη χρήση των παραστάσεων της «Γκόλφως» σε σχέση με την «πραγματικότητα» της ταινίας, περνώντας από τις κινήσεις της μηχανής, που συνεχώς αναπαράγουν μιὰ δεύτερη σκηνή μέσα στο χώρο της πρώτης και καταλήγοντας στη δράση των αριστερών, που αδιάκοπα ώθειται έξω από την αναπαράσταση, σημαδεύοντας έτσι την ύπαρξή της (ή ταινία αρνείται φανερά να έγγραφει τη δράση αυτή μέσα της, δηλαδή να τη μεταμφιέσει), δεν υπάρχει κώδικας που να μη δείχνει έτσι το αληθινό του πρόσωπο. Το ντύσιμο, το μακιγιάζ, ή διεύθυνση των ήθοποιών, αλλά και ή ταύτιση του θεατή, ο ήδονοβλεπτικός μηχανισμός της θέασης της ταινίας, με δυο λόγια κάθε σταθερά του κλασικού μοντέλου οδηγείται, από την επέμβαση αυτή της ταινίας στον έαυτό της, να αναπαραχθεί μέσα στην ταινία.

Έτσι, ενώ ξεχεται στο φως ή λειτουργία του μοντέλου, παράλληλα καθώς αυτό γίνεται μέσα στην ταινία, ανοίγει ο δρόμος για το ξεπέραςμα του μοντέλου, για το μετασχηματισμό της ταινίας. Ήδη, από τη στιγμή που γεννιούνται δεύτερα νοήματα όχι πια πάνω στο «θέμα» του Θιάσου, αλλά πάνω στον ίδιο το Θιάσο, από τη στιγμή που μηχανισμοί, που λειτουργούν μόνο κρυφά, μπορούν να δείχουν, από τη στιγμή που οι κώδικες της ταινίας χρησιμοποιήθηκαν για να μεταδώσουν κάτι που δεν είχε προβλεφτεί να μεταδοθεί απ' αυτούς: την ύπαρξη, την παρουσία τους, από τη στιγμή λοιπόν αυτή κάτι σοβαρό έχει αλλάξει στον κινηματογράφο που ξέραμε. Καθώς ή μιὰ μετά την άλλη οι αίθρητικές κι οι ιδεολογικές βάσεις του κλασικού μοντέλου καταρρέουν, ή ταινία σάν μηχανισμός παραγωγής νοήματος, έλευθερωμένη από το μοντέλο αυτό, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για «κάτι άλλο».

Πρέπει τώρα να διαβάσουμε σωστά αυτό το «κάτι άλλο», που γίνεται ο Θιάσος μέσα από τις διεργασίες αυτές. Και πριν απ' όλα: τι συμβαίνει με την αναπαραστατική σκηνή της ταινίας, καθώς το κλασικό σύστημα αποδομείται μεθοδικά; Πώς δρα τώρα πάνω στη σκηνή ή παρουσία των πολιτικών εκπροσώπων της εργατικής τάξης; π.χ. στη διαδήλωση. Δεν είναι δύσκολο: καθώς έχει ήδη σημαδευτεί από την ταινία ή σχέση τους με το μοντέλο, καθώς έχει ήδη αποκαλυφθεί το μή — αναπαραστάσιμο της πρακτικής τους, ή παρουσία τους διχάζει τη σκηνή. Κι ακόμη: ή σκηνή του Θιάσου καταδλώνεται σάν κατεχόμενη, σε οποιοδήποτε επίπεδο της παραστάσεις της «Γκόλφως», περιοδίες του Θιάσου, αναπαραστάσεις γεγονότων της εποχής) από την άρχουσα τάξη και τα κάθε λογής όργανά της: το Γερμανό, τον Έγγλέζο, τον Αμερικάνο, τους δοσίλογους, τους τραμπουκούς, που ύλοποιούν την κυριαρχία τους (συμβολικά), βάζοντας το Θιάσο να παίξει, επιβάλλοντας, τη θέλησή τους στη πίστα ενός κέντρου βιάζοντας την ηρωίδα.

Στη σκηνή τούτη ο καταπιεσμένος λαός έχει μονάχα μιὰ (συμβολική) θέση, αυτήν του κυριαρχούμενου, π.χ. του ήθοποιού που παίζει κάτω από την άπειλη των όπλων, της χορευτήρας που χορεύει έναν χορό που της επιβάλλεται, του σιωπηλού, ταπεινωμένου στρατού που καταθέτει τα όπλα. Κι όταν κάποτε θελήσει να μιλήσει, με το πρόσωπο στο φακό, να αναπτύξει τις απόψεις του, ή ταινία θά γράψει μονάχα το παραλήρημα ενός τρελλού. Θά χρειαστεί να «βγει» (συμβατικά και πραγματικά) από την αναπαράσταση για να μπορούσε να αφηγηθεί τα βασανά του (οί εκτός πλοκής αφηγήσεις της ταινίας).

Η σκηνή λοιπόν του Θιάσου αυλακώνεται από μιὰ ριζική συμβολική ετερογένεια, που απορρέει από την ταξική, κοινωνική ετερογένεια. Μετασχηματίζεται στο χώρο μιὰς σύγκρουσης, που έχει σάν αντίκειμενο την τελική κατοχή της σκηνής αυτής, τον έλεγχο πάνω στην παραγωγή νοήματος του κινηματογράφου. Πραγματικά, σε δλόκληρο το μήκος της ταινίας, παράλληλα με την αναπαράσταση και το συνεχές ξεσκέπασμά της, παραβρισκόμαστε σ' έναν ανελέητο αγώνα για την επικράτηση πάνω στην ταινία, αγώνα που άντιστοιχεί συμβολικά με τον αγώνα που αναπαριστάνεται μέσα στην ταινία, την ταξική πάλη. Και οί τροπές του συμβολικού αγώνα έρχονται να σημειώσουν τις αντίστοιχες τροπές του ταξικού αγώνα.

Αν οί Μέρες του 36 άνοιξαν πάνω σε μιάν άδεια σκηνή, που τρέπει να κερδηθεί κι έκλειναν με την πλήρη κατοχή της από την άστική τάξη (προετοιμασία της δικτατορίας του Μεταξά), ο Θιάσος δίνει, μέσα από την εξέλιξη της μάχης για την κατοχή της σκηνής του, το χρονικό των αγώνων της περιόδου 39-52: αρχικά την καταπίεση της δικτατορίας, μετά με την Άντίσταση την ανάπτυξη του λαϊκού κινήματος, που κορυφώνεται και φτάνει σε μιὰ στιγμή (στη διαδήλωση) να κυριαρχήσει στη σκηνή και να δηλώσει από εκεί έλεύθερα τις θέσεις του, για να εκδιωχθεί όμως βίαια, χάρη στην ξένη επέμβαση, την Άγγλική, (οί Έγγλέζοι διαδέχονται συμβολικά τους Γερμανούς). Ο λαός αλλάζει στη συνέχεια «προστάτες», χορεύει τώρα όπως θέλουν οί Αμερικάνοι, και τελικά στη χώρα αρχίζει να οικοδομείται ένα πανίσχυρο σύμπλεγμα κράτους και παρακράτους της Δεξιάς.

Με τις παρατηρήσεις αυτές έχουμε πια περάσει στο τρίτο επίπεδο άγνωσης της ταινίας, το επίπεδο γ, κι ή τριπλά άρθρωμένη άγνωση (αβγ), του Θιάσου που τάξαμε στον άναγνώστη να επιχειρήσουμε, έχει ολοκληρωθεί — στις γενικές γραμμές, όπως επιβάλλουν οί συνθήκες του κειμένου αυτού.

Παρατηρούμε και πάλι εδώ κάτι που το έχουμε διαπιστώσει και άλλου: ότι μόνο μετά από μιὰ μακριά και τεθλασμένη διαδρομή φτάνει ο κινηματογράφος μας να μιλήσει σωστά για την ελληνική ιστορία. Για τούτο, δεν μπορούμε να πούμε το Θιάσο «ιστορική» ή «πολιτική» ταινία, ούτε με τη γνωστή έννοια, ούτε με κάποια κανούργια. Λέμε απλά ότι οί ταινίες σάν το Θιάσο, εργάζονται για ν' άνοίξει ο δρόμος για το μόνο δυνατό είδος «ιστορικού ή πολιτικού» κινηματογράφου του μέλλοντος: του κινηματογράφου στην ύπηρεσία των μαζών.

Μανόλης Κούκιος





Σημείο μηδέν

(Τὸ Κελλί 0)

Κάπου μέσα στο κτήριο της Στρατιωτικής Αστυνομίας, τὸ κελί 0 εἶναι τὸ ἀπὸν-παρὸν ἀντικείμενο τῆς ταινίας τοῦ Γ. Σμαραγδῆ. Ἡ κάμερα περιέρχεται στοὺς διαδρόμους, καθάρει ἐπίμονα τὸ ἀπέναντι κελί (χῶρο κράτησης τοῦ δεξιῦ ἀξιωματικοῦ) ἐρευνώντας συστηματικὰ τὸ ἐσωτερικό του, σταθμῆναι στὸ γραφεῖο τοῦ διοικητῆ καταγράφοντας «ἐπίσημες» καὶ μὴ συζητήσεις, ρίχνει βιαστικὲς ματιές ἀπὸ τὰ παράθυρα στὴν αὐλὴ ὅπου ἐκπαιδεύονται οἱ μέλλοντες βασιανιστές, στρατιῶτες καὶ ἀξιωματικοὶ τῆς ΕΣΑ.

Εἶναι ἄραγε μιά κίνησις πὺ εἰσδύει στὸ «ἐσωτερικό» ἐνὸς κατασταλτικού μηχανισμοῦ ἀποκαλύπτοντας τὶς δομὲς του; Ἄς μὴ γελιόμαστε. Μιά τέτοια κίνησις εἶναι μονῆς κατεύθυνσης. Κίνησις ἰσοπεδωτικῆ, πὺ δὲν ἐγγράφει ἀντιθέσεις καὶ παράγει μιά διαστρεβλωτικῆ, φανταστικῆ προσέγγισις τοῦ ἀντικειμένου τῆς: ἡ πολιτικῆ σκητῆ ἀπωθεῖται καὶ τῆ θέσις τῆς καταλαμβάνει κάποια «ἄλλη» σκητῆ: ἐκείνη τῶν ἐμπειρικῶν προσδιορισμένων ἀτομικῶν, ψυχολογικῶν καὶ ἐνδοταξικῶν συγκρούσεων πὺ ἐπικαθορίζουν τὸ πολιτικὸ γεγονός (πολιτικῆ διαφοροποίηση τῆς δεξιᾶς κατὰ τῆ δικτατορία) ἐρμηνεύοντάς τὸ θεωρητικῶς. Οἱ τύψεις, ἡ νοσταλγικορομαντικῆ ἀνησυχία καὶ ἡ ἄλλειψις τοῦ θηλυκοῦ συντρόφου, ἡ μεταφυσικῶς θεωρούμενη Βία, ἡ Μούρα, μιά ὑπερβατικῆ ἀποκάλυψις, αἰτιολογοῦν τὴν ἀντιδικτατορικῆ συνείδησις τοῦ δεξιῦ ἀξιωματικοῦ.

Τὸ Κελλί Μηδέν
Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός Ε.Π.Ε., Σεναριο-Σκηνοθεσία: Γιάννης Σμαραγδῆς, Φωτογραφία: Νίκος Σμαραγδῆς, Μουσική: Νίκος Κανάκης, Μοντάζ: Γιώργος Κόρρας, Παίζουσι: Κώστας Καζάκος, Βαγγέλης Καζάν, Σοφία Σείρλη, Νίκος Χαραλάμπους, Διάρκεια: 90'

Ἔτσι, φτάνουμε σὲ μιά πρώτη κατανόησις τῆς κίνησις πὺ ἀπλᾶ περιγράψαμε παραπάνω. Εἶναι μιά κίνησις πὺ προσπαθεῖ νὰ καταγράψει πολιτικὲς δραφοροποιήσεις μέσα ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ ἰδεολογικὰ φαντάσματα τῆς δεξιᾶς. Φαντάσματα πὺ ἀναφέρονται σὲ «μεγάλια θέματα» — μάσκες τῶν πολιτικῶν ἐρμηνειῶν τῶν διαφοροποιήσεων: ἀνθρωπισμός, καταδικῆ τῆς Βίας... Ἡ «ἄλλη» σκητῆ πὺ χτίζεται εἶναι ἡ σκητῆ ὅπου ἐγγράφεται (ἀλλὰ καὶ γίνεται ἀποδεκτῆ) ἡ ἄρχουσα ἰδεολογία σὲ ὅλο τὸ μεγαλείο καὶ τὴν κυριαρχία τῆς. Σκητῆ πὺ καταλαμβάνει τῆ θέσις ἐνὸς πεδίου ὅπου θὰ ἐγγράφονταν οἱ πολιτικὲς σημασίες: εὐνοουχισμός τοῦ πολιτικοῦ σημαίνοντος, μηδενοποίησις του, μετατροπῆ του σὲ φανταστικὸ σημαίνον: ἡ φωνῆ τῆς «ἄλλης» ἰδεολογίας μέσα στὴν ταινία ἀποδίδεται μέσα ἀπὸ τῆ θεώρησις τῆς δεξιᾶς. Οἱ φυλακισμένοι κομμουνιστῆς βρίσκονται πίσω ἀπ' τοὺς τοίχους καὶ τὶς κλειστὲς πόρτες τῶν κελιῶν, μέσα στὶς κουβέρτες σὰν πτώματα, πίσω ἀπ' τοὺς ἐπαναστατικὺς στίχους πὺ τραγουδοῦν καθημερινὰ (ἀποκτώντας ἔτσι καὶ μιά χροιά φολκλὸρ), σὰ γυμνὲς φιγούρες — ἀντικείμενα βασιανισμοῦ — στοιχεῖα τοῦ νεκροῦ. Ὅταν, στὴν τελευταία σεκάνς τοῦ πλοίου, ὁ νεαρός κομμουνιστῆς ἐμφανίζεται νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν ἀξιωματικὸ, ἡ ἰσοπέδωσις ἔχει συντελεστῆ ἐνῶ ἡ ἐπιλογή τῆς ταύτισης ἔχει γίνει: κερδίζει ἀναμφίβολα ὁ ἀξιωματικὸς, μὲ τῆ στωικότητά του καὶ τὴν καρτερικότητά του...

Ἄλλὰ ποια εἶναι ἡ μέθοδος κατασκευῆς ἐνὸς τέτοιου μοντέλου «πολιτικῆς» ταινίας; Τὴν ἀπάντησις ἔχει δώσει ἤδη ὁ Πασκάλ Κανέ:

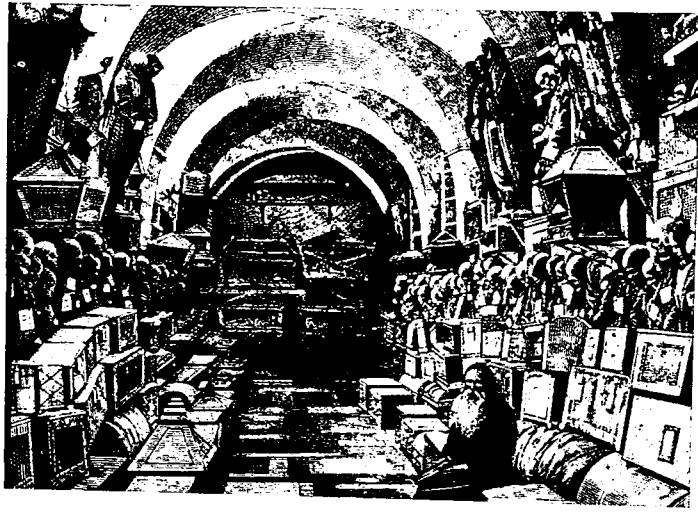
«Τὸ νὰ ἐπιλέγουμε στὴν ἀφήγησις μας μιά κατὰ μήκος τομῆ τῆς κοινωνίας (δηλαδῆ τῆ θεώρησις μιάς τάξης) καὶ ὄχι τὴν κάθετη, μᾶς στερεῖ κάθε δυνατότητα συγκεκριμένης ἀνάλυσις. Καὶ τότε ἀπλῶς μιμούμαστε τὴν ἀνάλυσις, ὄχι βέβαια λειτουργώντας σὲ συνάρτησις μὲ μιά πολιτικῆ ἐπιταγή (συγκεκριμένη ἀνάλυσις τῆς συγκεκριμένης κατάστασις) ἀλλὰ μὲ μιά ἐμπορικῆ (νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ψευδαίσθησις ὅτι μιλάμε γιὰ τὴν ἐποχῆ μας, ὅτι ἀνανεώνουμε τὰ θέματά τῆς...)» (σχετικῶς μὲ δύο προοδευτικὲς ταινίες» Σ.Κ. '74, ἀρ. 1)

Μέθοδος πὺ ἔχει ἄξονα τὸ βλέμμα τοῦ ἀξιωματικοῦ, μοναδικὸ (καὶ κυρίαρχο) βλέμμα στὴν ταινία. Βλέμμα πὺ ὑποκαθιστᾶ τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, γιὰτὶ κάθε βλέμμα πρέπει νὰ περάσει μέσα ἀπ' αὐτὸ ἔτσι ὥστε νὰ εἰσχωρήσει μέσα στὸ ἀπαγορευμένο ἄδυτο τοῦ μυθοποιημένου κτηρίου τῶν βασιανισμῶν καὶ τῆς φυσικῆς ἐξόντωσις. Γι αὐτὸ καὶ βλέμμα σαδιτικὸ καὶ προνομιοῦχο: νὰ, ὁ ἀπαγορευμένος χῶρος, χαρῆτε τον, μοιάζουν νὰ λένε οἱ μισάνοιχτες πόρτες ἀπ' ὅπου ἀκούγονται τὰ βογγητὰ ἢ φαίνονται μερικὲς σκιές νὰ λυγίζουν κάτω ἀπ' τὰ βίαια χτυπήματα. Ἄλλὰ τί ἄλλο εἶναι αὐτὸ τὸ βλέμμα ἀν ὄχι τὸ βλέμμα τοῦ ἀστοῦ πὺ ξεπερνᾶει γρήγορα τὰ ὅσα συμβαίνουν γύρω του, ἔτσι ὥστε νὰ ἐκδηλώσει τὸν ἐγωκεντρισμό του, ἐξετάζοντας ἐξαντλητικὰ τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ κελιοῦ του;

Ἀπὸ ἄπονη μορφῆς, ἡ ταινία προσπαθεῖ ἐναγωνίως νὰ ἰσοροπήσει ἀνάμεσα σὲ δύο τεχνικὲς: ἐκείνης τῶν Ταβιάνι (Ὁ Σὰν Μικέλε εἶχε ἕνα κοκόρι — ὅπου τὰ φαντάσματα τοῦ ἦρα ἀποδίδονται μέσα ἀπ' τὴν ἴδια τῆ «θεατρικῆ» του παρουσία μέσα στὸ πλάνο) ἀλλὰ καὶ τοῦ Μπερσόν (ὅπου τὰ φαντάσματα ἀποδίδονται μέσα ἀπὸ τὸ πλανόγραμμα ἀποτιμημένων στοιχείων τοῦ σώματος ἢ τοῦ χῶρου). Ἔτσι, τὰ μεγάλια διαρκείας γκρό πλάνο καὶ μεσαῖα πλάνο τοῦ κεντρικοῦ ἦρα (πὺ τὸν ὑποδύεται ἀνεκφραστὰ ὁ Κ. Καζάκος, δανείζοντας, κυριολεκτικῶς, τὸ σῶμα του στὴν ταινία) ἐκφράζουν ἕνα δισταγμό: τὸ «Κελλί Μηδέν» δὲν εἶναι ἡ «Ὁμολογία», χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι τὸ καταπιεστικὸ βᾶρος τοῦ κεντρικοῦ ἦρα δὲν ὑποδουλώνει τὸν θεατῆ, προγραμματίζοντας τὸ βλέμμα του.

Τὸ κελί μηδέν εἶναι λοιπὸν τὸ ἀπὸν ἀντικείμενο τῆς ταινίας μᾶ καὶ ἀπωθῆθηκε καὶ εὐνοχίστηκε ἡ «οὐσία» του: ἐκείνη τοῦ πολιτικοῦ σημαίνοντος. Εἶναι ὅμως καὶ ἀντικείμενο παρὸν μᾶ καὶ ἀνακατασκευῆς — στηκε ἀπὸ τὸ σαδιτικὸ κυρίαρχο βλέμμα τοῦ ἀστοῦ ἀξιωματικοῦ πὺ ὑποδουλώνει τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Μιά ἀνακατασκευῆ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας ὑποβοηθούμενη ἀπὸ τῆ μονοσήμαντη κίνησις τῆς κάμερας. Κελλί μηδέν, σημεῖο μηδέν στὸν ἀστερισμὸ τοῦ φανταστικοῦ σημαίνοντος.

Χρήστος Βακαλόπουλος



Κριτική ἢ γοητεία τοῦ θεάματος;

(Βιο-γραφία)

Τὸ νὰ ἀμφισβητεῖς τὴν ἰδεολογία τοῦ θεάματος σημαίνει νὰ ἀμφισβητεῖς τὸ σύστημα ποὺ παράγει τὸ θέαμα, τὸ σύστημα αὐτὸ σὰν σύνολο. Ὑπάρχουν βέβαια κι ἐκεῖνοι ποὺ δὲν συμφωνοῦν. Μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς λένε: «τὸ θέαμα ὑπάχει ἀπὸ πολὺ καιρὸ, ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ αἰώνια ἐπιθυμία, σὲ μιὰ βαθεῖα ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος». Ἐχουμε, δηλαδή, νὰ κάνουμε μὲ τοποθέτηση μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς «θεωρίας τῆς ἀνθρώπινης φύσης», μιᾶς ἀρκετὰ γνώριμης ἀπὸ παλιὰ καὶ συνάμα πολὺ ὑποπτης σήμερα ἰδεολογικῆς κατασκευῆς.

Ἄλλοι λένε: «τὸ θέαμα δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν κάτι ὅλως διόλου ἀμφισβητήσιμο, εἶναι ἓνα μέσο, ἓνα ὑπόστρωμα ποὺ μπορεῖ νὰ δεχτεῖ καὶ χρήσιμες σημασιοδοτήσεις». Ἀντίληψη ποὺ δὲν βλέπει τὴ βαθύτερη σχέση τῆς ἰδεολογίας μὲ τὴν αἰσθητικὴ, κι ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ διακρίνει ὅτι τὸ θέαμα δὲν εἶναι κάτι ἰδεολογικὰ οὐδέτερο, ἀλλὰ συνδέεται στενὰ μὲ τὸν τρόπο σκέψης ποὺ βρίσκουμε στὰ θεμέλια τοῦ «δυτικῆς» πολιτισμοῦ (σήμερα: στὸ ἀστικὸ στάδιο του).

Ἄν, λοιπὸν, ἡ ταινία τοῦ Ρεντζῆ τοποθετεῖται, εἶναι φανερὸ σὲ κάποια κριτικὴ στάση ἀπέναντι στὸ θέαμα, στὸ ἴδιο δηλαδή τὸ μηχανισμό της, πρέπει νὰ ἀναρωτηθοῦμε γιὰ τὸ τί λογῆς ἰδέα διαμορφώνει γιὰ τὸ μηχανισμό αὐτὸ καὶ πῶς καθορίζει στὴν πράξη τὴ στάση τῆς ἀπέναντί του.

Ἡ Βιογραφία εἶναι ἔτσι φτιαγμένη, ὥστε νὰ ἐμποδίζεται, φαινομενικὰ ἀπὸ παντοῦ, ἡ παραγωγή τοῦ συνηθισμένου τύπου θεάματος. Ἡ ταινία δηλαδή φανερῶνει μιὰ ἀντίθεση μὲ τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς σταθερὲς τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου:

- Ἀφηγηματικὴ συνέχεια
- Διαφάνεια τοῦ νοήματος
- Ἀληθοφάνεια
- Ταύτιση μὲ τὸν ἥρωα
- Μῦθος, πλοκὴ
- Λογοκρισία τοῦ νοήματος, κοινωνικὰ ταμποῦ.

Τὸ ἄμεσο ἀποτέλεσμα εἶναι, λοιπὸν, ὅτι ὁ παραδοσιακὸς τύπος θεατῆ δὲν μπορεῖ νὰ ἀναγνωρίσει στὴ Βιογραφία τὸ εἶδος τῆς ταινίας ποὺ ἔχει

Βιο-γραφία
 Παραγωγή Φιλμογράμ
 Ο.Ε. Ἄ. Ρεντζῆς - Χρ.
 Μάγκος, Σκηνοθεσία
 Θανάσης Ρεντζῆς, Σενά-
 ριο: Chumy Chumetz,
 Θανάσης Ρεντζῆς, Φω-
 τογραφία: Χρήστος
 Μάγκος, Ἄγγελος Χατ-
 ζηανδρέου, Μουσική:
 Σταμάτης Σπανουδάκης,
 Ἀφηγητής: Γιώργος Κυ-
 ρίσιος, Διάρκεια: 90'



ὑπόψη του. Καὶ μένει γιὰ μιὰ στιγμή μετέωρος, στὸν κενὸ χῶρο ἀνάμεσα σὲ ἐκεῖνο ποὺ κάποτε ἤξερε καὶ σὲ αὐτὸ ποὺ ἴσως στὸ μέλλον μάθει. Ἡ ἄμεση λοιπὸν ἀνάγνωση τῆς ταινίας τοῦ Ρεντζῆ συναντᾷ τὸ κενὸ, τὸ κενὸ νοήματος βέβαια.

Τὸ μόνο ποὺ σώζεται στὸ ἐπίπεδο τοῦτο προσέγγισης τῆς ταινίας εἶναι μιὰ κάποια γοητεία ποὺ ἐκπέμπουν τὰ καλοφωτισμένα «περιέργα» αὐτὰ πλάνα καὶ ἡ ἀπροσδιόριστη «ποίηση», ποὺ ἀναπηδᾷ ἀπὸ κάποιες ἀπροσδόκητες νοηματικὲς συσχετίσεις μέσα στὸ ἠχητικὸ ὑλικὸ τοῦ σπηκῆς. Ἄς κρατήσουμε τὴν παρατήρηση τούτη γιὰ τὴ συνέχεια.

Ἄν ὅμως βρίσκουμε τὸ θεατῆ τοῦ γνωστοῦ τύπου νὰ ἀσφυκτιᾷ μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν ἀρνηση τοῦ γνωστοῦ τύπου θεάματος, πρέπει στὴ συνέχεια νὰ ἀναζητήσουμε τὸ καινούργιο στοιχεῖο ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὸ σκόπιμο αὐτὸ ἀδιέξοδο. Μὲ ἄλλα λόγια:

— Τί καινούργιο φέρνει ἡ Βιογραφία γιὰ τὴ δημιουργία νέου τύπου θεάματος;

— Τί ἀκριβῶς κάνει γιὰ τὴ δημιουργία νέου τύπου θεατῆ;

Δὲν εἶναι τυχαῖο, ποὺ καὶ οἱ δυὸ ἐρωτήσεις ἀποκτοῦν πλήρως νόημα μέσα στὴν ἴδια προβληματικὴ, αὐτὴν τῆς θεώρησης τοῦ ρόλου καὶ τῆς λειτουργίας τοῦ θεάματος, κι ἔτσι μονάχα μέσα στὴν προβληματικὴ αὐτὴ μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν οἱ ἀπαντήσεις τους. Καὶ τοῦτο, γιὰ τὸσο ἡ γραφὴ ὅσο καὶ ἡ ἀνάγνωση ἐλέγχονται σὲ κάθε κοινωνικὸ σχηματισμὸ ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία τοῦ σχηματισμοῦ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τῆς.

Τὸ πρόβλημα μας, εἶναι τὸ ἑξῆς:

— Τί καινούργιο φέρνει ἡ Βιογραφία γιὰ μιὰ νέα θεώρηση τοῦ θεάματος; ἢ, πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο,

— Πῶς ἡ Βιογραφία ἐγγράφει τὴν ἀντίθεσή της μὲ τὴν κυριαρχοῦσα θεώρηση τοῦ θεάματος; Ἀρθρώνει μήπως τὴν ἀντίθεση τούτη σὲ λόγο κριτικὸ τῆς θεώρησης ἐκείνης;

Ἐπομένως ἡ ἀναζήτηση ἐνὸς δευτέρου ἐπίπεδου προσέγγισης τῆς ταινίας, ἐπίπεδου ὅπου μᾶς περιμένει ἴσως ἓνα θέαμα καὶ ἓνας θεατῆς ριζικὰ διαφορετικοὶ ἀπὸ ὅτι ξέραμε, ἀπαιτεῖ ἀκριβέστερη ἐξέταση τῶν στοιχείων ἐκείνων, ποὺ μπλοκάριζαν τὴν πρώτη, ἄμεση ἀπόπειρα νὰ διαβαστεῖ ἡ Βιογραφία σὰν συνηθισμένο εἶδος κινηματογράφου.

Πρέπει πρῶτα νὰ ξεχωρίσουμε τὴν ἐγγράφη ἐνὸς ἔτοιμου κριτικοῦ λόγου πάνω στὸ θέαμα, μιᾶς θεώρησης, ποὺ προϋπάρχει τῆς ταινίας καὶ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ αὐτὴν στὴν προσπάθειά της νὰ ἀπαντήσει σωστὰ στὸ πρόβλημα ποὺ μόλις θέσαμε. Πρόκειται γιὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ Guy

Debord πάνω στο θέμα (βιβλίο: Guy Debord "Société du spectacle", éditions Champ Libre, 1971).

Δέν είναι βέβαια δυνατό στο πλαίσιο του κειμένου αυτού να κρίνουμε την αντιμετώπιση του Ντεμπόρ. Αναμφίβολα, έχει ενδιαφέροντα σημεία και αρκετές γόνιμες παρατηρήσεις. Όμως, μαζί, συνοδεύεται από μεθοδολογικά όλισθήματα κι έλλειψεις τοποθετήσεις. Για παράδειγμα, η κοινωνία αντιμετωπίζεται εκεί με τρόπο καθαρά οικονομικό, καθώς «η οικονομία μετασχηματίζει τον κόσμο» σύμφωνα με την βαθύτερη της υπόσταση, την ουσία της. Επίσης, η περιγραφή της παραγωγής του θεατή, που το θέμα απαιτεί, αγνοώντας την κατάλληλη χρήση της ψυχαναλυτικής θεωρίας γλιστρώνει συνέχεια στη φαινομενολογία.

Με δυο λόγια, η Βιογραφία έγγραφει σαν θεωρητικό της υπόβαθρο, βοήθημα για τη δεύτερη ανάγνωσή της, μίαν αντίληψη που τελικά διαπιστώνουμε σαν *ιδεαλιστική*. Με τη διαφορά, πώς ενώ το παραδοσιακό θέμα προϋποθέτει μίαν *άπλοϊκή*, υποκειμενικά *ιδεαλιστική* θεμελίωση, η Βιογραφία ώθει στη θέση των θεμελίων αυτών μια περίτεχνη, αντικειμενικά *ιδεαλιστική* φιλοσοφική τοποθέτηση. Όμως το αν τελικά οι απόψεις του Ντεμπόρ θα παίξουν πραγματικά το ρόλο αυτό, της θεωρητικής θεμελίωσης του θεάματος που επιχειρεί να δώσει ή ταινία, αυτό θα είναι αποτέλεσμα και της κυρίως δουλειάς της.

Η κυρίως δουλειά της Βιογραφίας είναι δουλειά μέσα στην αναπαράσταση, που φιλοδοξεί να γίνει και πάνω στην αναπαράσταση. Και τι κάνει για να το πετύχει; Δέν είναι δύσκολο να το εντοπίσουμε. Η άτελειωτη απαρίθμηση των σημείων όπου έρχεται να άρνηθει τον παραδοσιακό κινηματογράφο μιλά από μόνη της: *λόκληρη η ταινία σημαδεύει μίαν αγωνιώδη προσπάθεια να έγγραφει μέσα στην αναπαράσταση κάθε τι μέχρι σήμερα μη αναπαραστάσιμο*.

Εκείνο όμως που μας ενδιαφέρει είναι ο *τρόπος της έγγραφης αυτής*, το πώς δηλαδή κάνουν την εμφάνισή τους τα μη - εμφανή αυτά στοιχεία του θεάματος. Άλλου, σε ταινίες που, κρίνοντάς τις έχουμε θεωρήσει υποδειγματικές, χρησιμοποιείται το εργαλείο του χάσματος, της τομής της ξαφνικής ετερογένειας, της στιγμιαίας άταξίας, που αποκαλύπτει την άπειλούμενη τάξη.

Εδώ δέν έχουμε κάτι τέτοιο. Αυτό το μη αναπαραστάσιμο που κυνηγάει η Βιογραφία, επιχειρείται να έγγραφει, σαν πλήρως αναπαραστάσιμο μέσα στην αναπαράσταση. Εκεί δηλαδή που οι ταινίες, που αναφέραμε πριν, αφήνουν να φανεί για μιά στιγμή ή μάσκα, που η αναπαράσταση επιβάλλει στα σημειοντά της, τώρα έχουμε *ένα νέο συνεχές κρύψιμο του μασκαρέματος αυτού*.

Η ταινία επαναλαμβάνει, δηλαδή, από μόνη της αυτό που το θέμα έχει σαν κύριο αποτέλεσμα. Αναπαράγει λοιπόν σε ένα ανώτερο επίπεδο τις προϋποθέσεις του θεάματος, αυτές που ακριβώς άρνείται σε μίαν άμεση, πρώτη ανάγνωση, ενώ συγχρόνως διπλασιάζει τις έντυπώσεις του θεάματος και υπερτονίζει κάθε αναπαραστατικό στοιχείο που διασώθηκε από την αρχική άρνηση. Π.χ. Η γοητεία, που σημειώσαμε πρίν (όπτική, ακουστική), τυλίγει την ταινία με ένα σύννεφο άπολαυτικών αναθυμιάσεων.

Η Βιογραφία γίνεται τελικά το «θέμα του θεάματος», όπου η γενική πτώση δέν έχει την έννοια ότι άρθρώνεται εκεί ένας λόγος πάνω στην αναπαράσταση, αλλά την όριακή σημασία, που η ταινία παίρνει δείχνοντάς μας ότι ακόμη κι αν άρνηθούμε όλες τις σταθερές του θεάματος, δέν αλλάξαμε όμως ριζικά τρόπο θεώρησής του (ούτε ο Ντεμπόρ, είδαμε, μπορεί να βοηθήσει), ή προσπάθειά μας πέφτει στο κενό. Και κάτι παραπάνω: συντελούμε στη διαμόρφωση ενός φαινομενικά μόνο διάφορου είδους θεάματος και θεατή, ενώ στην πραγματικότητα βυθίζουμε τον παραδοσιακό θεατή πρίν βλαθεία στον φανταστικό χώρο του παραδοσιακού θεάματος.

Μιχάλης Δημόπουλος
Μανώλης Κούκιος



Το χρονικό του τέλους

Το χρονικό μίας Κυριακής

Το Χρονικό μίας Κυριακής
Παραγωγή: Γ. Κανελλόπουλος — Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σηνοθεσία - Σενάριο: Τάκης Κανελλόπουλος, Φωτογραφία: Γ. Χριστοφορίδης Μουσική: Έλενη Καραϊνδρου, Παίζουν: Θάνος Τζενερόλης, Πόπη Άλβα, Διάρκεια: 98'

Ποιά είναι η λειτουργία αυτών των στυλιζαρισμένων, καρποσταλικών εικόνων, που προστίθενται ή μιά στην άλλη με παγερή και θανατηφόρα διαδοχή; Βρισκόμαστε μπροστά στην κυριαρχία ενός γλυκερού, άποπνιχτικού παιχνιδιού που δέν έχει αντικείμενο αναφοράς, που άδυνατεί να αυτοπροοδιοριστεί και που έπεξεργάζεται έτσι μέχρι θανάτου την άδιέξοδική του ουσία;

Όταν το φωτορομάντζο μεταφερθεί στον κινηματογράφο, τότε το φωτορομάντζο θα πεθάνει. Δέν θα υπάρχει πιά το φτηνό χαρτί, το σκίρτημα και η γωνία που προκαλούν οι κατοτυπωμένες εικόνες, δέν θα υπάρχει πιά η εύκολοαποκτημένη ήδονή. Όταν το φωτορομάντζο γίνει μιά σειρά από κινούμενα κάρτ-ποστάλ — τι τραγική είρωνία — θα πάρει μιά σοβαρή καλλιτεχνική χροιά, για να την αποβάλλει άμέσως, για να την άρνηθει την ώρα που θα αυτοκαταστρέφεται.

Χρονικό μίας Κυριακής ή άγχος, άδυναμία λειτουργίας της εικόνας, επιθανάτιος ρόγχος του λαϊκού αναγνώσματος που προσπάθησε να γίνει «Τέχνη» και έσβησε πρίν ζήσει τον ίδιο το θάνατό του. Ο Λυρισμός, το Όνειρο, ή Άνθρωπιά; Πού και πότε; Όχι εδώ και τώρα, όχι πιά.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Μικελάντζελο 'Αντονιόνι

'Από την Κίνα στον Ρεπόρτερ



Οι ταινίες σας είναι παρόμοιες, στο βαθμό που πάντοτε παρουσιάζουν τον κόσμο να βρίσκεται σε παρακμή, αλλά πάντοτε δείχνετε να λέτε ότι πρέπει ωστόσο να ζήσουμε μέσα σ' αυτόν, όσο καλύτερα μπορούμε. Αυτή φαίνεται να είναι η πρώτη φορά που δείχνει την απόπειρα γιά φυγή. Έχετε λιγότερη πελοίτηση τώρα;

Προσπάθησα μόνο να είμαι περισσότερο αντικειμενικός, έστω κι αν αυτή η λέξη φαίνεται διφορούμενη. Ένας δημοσιογράφος βλέπει την πραγματικότητα με μιá ορισμένη συνέπεια, την διφορούμενη συνέπεια της άποψής του που γι' αυτόν, και μόνο γι' αυτόν, φαίνεται αντικειμενική. Ο Τζακ στην ταινία βλέπει τα πράγματα με το δικό του τρόπο και εγώ, σαν σκηνοθέτης, παίζω το ρόλο του δημοσιογράφου πίσω απ' τον δημοσιογράφο. Προσθέτω ξανά άλλες διαστάσεις στην αναπαραγόμενη πραγματικότητα.

Μια συνέντευξη
του Μικελάντζελο
'Αντονιόνι

Τότε ή «άντικειμενικότητα» δεν είναι κάτι που ψάχνετε...

Όχι, γιατί θα έλειπε ή διαλεκτική της ζωής. Οι ταινίες θα γινόντουσαν βαρετές. Παριστάνοντας τον αντικειμενικό ακυρώνεις τον εαυτό σου. Οί άλλοι μιλάνε μέσα από σένα, αλλά εσύ μένεις απ' έξω. Τί νόημα θα είχε τότε ή ζωή; Όταν λέω πως προσπάθησα να είμαι περισσότερο αντικειμενικός μιλάω γιά την τεχνική που ακολούθησα. Δεν θέλω πιά να χρησιμοποιώ υποκειμενική μηχανή, με άλλα λόγια λήψεις που αναπαριστούν την όπτική πλευρά του ήρωα. Αντικειμενική μηχανή είναι αυτή που την χειρίζεται ο δημιουργός. Χρησιμοποιώντας την, κάνω αισθητή την παρουσία μου. Η όπτική της μηχανής γίνεται δικιά μου.

Η δουλειά σας στην Κίνα, όπου είσαστε αναγκασμένος να χρησιμοποιείτε τη μηχανή σαν παρατηρητής, σας προετοίμασε γι' αυτό.

Όπωςδήποτε, αυτός είναι ένας απ' τους λόγους που το σχέδιο γιά την Κίνα είχε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον γιά μένα. Έπρεπε να τραβάω πολύ γρήγορα: 80 πλάνα την ημέρα, το απόλυτο ρεκόρ μου. Είχαμε πέντε βδομάδες και ένα τεράστιο δρομολόγιο. Ποτέ δεν θα μπορούσα να τό έχω κάνει αυτό, την εποχή που γύριναγα τα πρώτα μου ντοκυμαντέρ, όπου μελετούσα τό φώς γιά κάθε λήψη, και διάλεγα τις καλύτερες ώρες της ημέρας γιά τό γύρισμα. Δεν μπορούσα να προετοιμάζω πολλά πράγματα. Και ενώ τα πρώτα μου ντοκυμαντέρ με έτοιμασαν γιά τις ταινίες με υπόθεση, αυτή ή Κινέζικη έμπειρία με έτοιμασε γιά τό νέο τρόπο με τον οποίο χρησιμοποίησε τη μηχανή στο 'Επάγγελμα: Ρεπόρτερ. Στην πραγματικότητα δεν είμαι καλός γιός του νεορεαλισμού, είμαι μάλλον τό μαύρο πρόβατο της οικογένειάς του, και με αυτή την ταινία ακόμα περισσότερο. Αντικατέστησα τη δικιά μου αντικειμενικότητα με την αντικειμενικότητα της μηχανής. Μπορώ να τη διευθύνω με όποιο τρόπο θέλω· σαν σκηνοθέτης, είμαι θεός. Επιτρέπω στον εαυτό μου κάθε έλευθερία. Στην πραγματικότητα, ή έλευθερία που κατόρθωσα να έχω στο φτιάξιμο της ταινίας είναι ή έλευθερία που μέσα στην ταινία προσπαθεί να αποχτήσει ο ήρωας, αλλάζοντας ταυτότητα.

Τότε, κατά κάποιο τρόπο είναι ή δική σας ιστορία;

Μόνο στο βαθμό που είναι ή ιστορία μου σαν καλλιτέχνη και σκηνοθέτη — χωρίς να θέλω να φανώ άλαζονικός. Στη ζωή μου δεν ξέρω, αν θα υποκύψω. Δεν έννωώ στον πειρασμό, να αλλάξω ταυτότητα· αυτόν τον έχουμε όλοι. Αλλά στη μοίρα, αφού ό καθένας μας κουβαλάει μέσα του τη μοίρα του. Δεν ξέρω αν θα υποκύψω σε αυτό, σε όλες αυτές τις πράξεις που στο τέλος μιás ζωής συγκεντρώνονται γιά να φτιάξουν τη μοίρα ενός ανθρώπου. Μερικοί υποκύπτουν, μερικοί όχι. Ίσως αλλάζοντας κανείς ταυτότητα διαπράττει σφάλμα, υποκύπτει στη ζωή, πεθαίνει, στην ούσία. Έξαρτάται από τις πράξεις του, από τη στιγμή που θα έχει ιδιοποιηθεί αυτή την άλλη ταυτότητα και μετά. Είναι μιá άλαζονία που πιθανόν να τον βάζει σε διαμάχη με την ίδια τη ζωή.

Από όλα τα γένη, μόνον ό άνθρωπος, δείχνει να άπασχολείται με την ταυτότητά του. Μοιάζουμε να έχουμε κάνει σαν γένος αυτό που περιγράφετε.

Έχουμε δημιουργήσει μιá δομή που παράγει άμφιβολίες. Κανένας δεν είναι ικανοποιημένος. Η διεθνής κατάσταση, από πολιτική ή έλλη σκοπιά, είναι τόσο άσταθής, που αυτή ή έλλειψη σταθερότητας άντανάκλαται σε καθένα από τα άτομα. Αλλά εγώ έχω συνηθίσει να μιλάω με εικόνες, όχι με λέξεις. Αυτή ή συζήτηση δεν δημιουργεί εικόνες. Προτιμώ

να παραμένω περισσότερο συγκεκριμένος. "Όταν μιλάω για τόν άνθρωπο, θέλω να βλέπω το πρόσωπό του. "Όταν τούς ρώτησα στην Κίνα, τί αισθανόντουσαν ότι ήταν το πιο σημαντικό πράγμα στην επανάστασή τους, είπαν πώς ήταν ο νέος άνθρωπος. Και πάνω σ' αυτό προσπάθησα να συγκεντρώσω όλη την προσοχή μου. Κάθε άτομο, ο καθένας να δημιουργεί τη δική του μικρή επανάσταση, αυτές οι μικρές επαναστάσεις που όλες μαζί θα αλλάξουν την ανθρωπότητα. Γι' αυτό επιμένω σε μία προσωπική όπτική, συγκεκριμενοποιώντας την με την μηχανή. Πάντα, κάθε αλλαγή στην ιστορία έχει ξεκινήσει από άτομα. Δεν μπορείς να αλλάξεις τα γεγονότα: είναι το ανθρώπινο μυαλό που δημιουργεί την ανθρώπινη δράση.

Στη βιομηχανική εποχή δεν χάνουμε αυτή την πίστη.

Αρχίζοντας αυτή η εποχή, διεύρυνε τόν όρισμό του ατόμου. "Όπως επίσης και τη διαμάχη ανάμεσα σε αυτό και στην κοινωνία, την κοινωνική διαμάχη που προφανώς γεννήθηκε μέσα στα βιομηχανικά πλαίσια. Ίσως σήμερα θα έπρεπε να διορθωθεί λίγο ο Μάρξ. "Όχι στην τάση του να αλλάξει την κοινωνία, αλλά στους τρόπους που γίνεται αυτό. Γυρνάμε πίσω να μιλήσουμε για την ταυτότητα. Η ερώτηση τίθεται πάνω στη χρησιμότητα της ατομικότητας σε δεδομένα κοινωνικά πλαίσια. Σε μία κοινωνία μυμηγκιών, η ταυτότητα χάθηκε εφόσον δεν ξευπηρετούσε πια κανένα πρακτικό σκοπό. Αντικαταστάθηκε από την ατομικότητα της ομάδας. Στη δουλειά μου επίσης, η χρησιμότητα της τέχνης αλλάζει, καθώς και η προσφορά της στην κοινωνία, αλλά νομίζω πως το προίον που λέμε τέχνη θα εξακολουθήσει να υπάρχει. Το ανθρώπινο πλάσμα έχει την ανάγκη να εκφράζεται με κάποιο τρόπο, μέσα σ' ένα κοινό πλαίσιο με τους άλλους. Αυτό είναι η αναζήτηση της ταυτότητας: η απελλιπισμένη ανάγκη να συμμετέχεις στην κοινωνία.

"Ωστε φτιάχνετε ένα προσωπικό κινηματογράφο, ένα κινηματογράφο προσωπικής όπτικής για να συμμετέχετε στην κοινωνία.

Τις ταινίες τις βλέπει μία μάζα ανθρώπων, όλοι μαζί. "Έτσι, ένα ελάχιστο έπαφης, γι' αυτούς που το ζητούν, παράγεται. Είναι σημαντικό να βρούμε τόν κοινό παρονομαστή, ακόμα κι αν αυτό μπορεί να οδηγήσει σε παρεξηγήσεις. "Όπως στην περίπτωση, που ο κοινός παρονομαστής είναι το πολιτικό ιδεώδες. Πάντως, δεν νομίζω πως ο κινηματογράφος θα μείνει για πολύ καιρό ακόμα τόσο πολύπλοκος. Το μέλλον βρίσκεται στις βιντεοκασέτες. "Ο κόσμος θα χρησιμοποιεί την κινηματογραφική μηχανή, όπως χρησιμοποιεί σήμερα τη φωτογραφική. Θα εκφράζεται. Και όταν η τηλεόραση φτάσει να παρουσιάσει — όπως μόλις έχει αρχίσει να γίνεται σε μερικές χώρες — μια πιο έρεθιστική παραγωγή από του κινηματογράφου, ο κινηματογράφος θα έρθει σε δεύτερη μοίρα. "Αλλά ακόμα είμαστε πολύ πίσω. Στην Ίταλία, για παράδειγμα, όσο δεν υπάρχει έγχρωμη τηλεόραση δεν πρόκειται να δουλέψω σ' αυτήν. Αυτό που πραγματικά θα μ' άρεσε να κάνω, είναι μία ταινία με υπόθεση χρησιμοποιώντας κάμερες της τηλεόρασης, αυτό είναι το όνειρό μου. Σχεδιάζω να το κάνω στο «TECHNICALLY SWEET», την ταινία που είχα την ελπίδα πως θα έφτιαχνα πριν απ' αυτήν. Θα ήταν βασισμένη σε ένα σενάριο από τόν Καλβίνο, τόν Ίταλο ποιητή που ζει στο Παρίσι. Οι κάμερες της τηλεόρασης προσφέρουν μία πολύ ελεύθερη μέθοδο δουλειάς. Μπορείς να βάψεις τις εικόνες σου. Μπορείς ν' αλλάξεις τα χρώματα. "Εφόσον τα χρώματα είναι ηλεκτρονικά αυτό είναι εύκολο, όσο και για ένα ζωγράφο. Είχα προσπαθήσει να το κάνω αυτό στο κινηματογράφο με την «Κόκκινη Ήρημο», αλλά θέλω να οδηγίσω αυτή την τεχνική ακόμα πιο μακριά. Αυτό που μετράει είναι η πραγματικότητα που βγαίνει τελικά στην οθόνη, ή δική μου πραγματικότητα.

"Ωστε «άντικειμενική» πραγματικότητα δεν υπάρχει;

"Όπωςδήποτε όχι. "Αλλά υπάρχει στο βαθμό που υπάρχουμε εμείς.

Τί αντιπροσωπεύει αυτή η ταινία στην καριέρα σας, τελικά;

Είναι ένα πολύ σημαντικό στάδιο για μένα, κυρίως επειδή δεν έχω γράψει εγώ το σενάριο. "Όταν στην αρχή μου πρότειναν να σκηνοθετήσω μία ταινία πάνω σ' αυτό το σενάριο του Μάρκ Πήπλου, κατά κάποιο τρόπο τάχασα αλλά μετά, περισσότερο από ένστικτο, το άποφάσισα, γιατί αισθανόμουν, ότι τελικά υπήρχε κάτι σ' αυτή την ιστορία που μου θύμιζε, δεν ξέρω τί. "Αρχισα να γυρίζω, να δουλεύω, πριν ακόμα να έχω το τελικό σενάριο, γιατί δεν υπήρχε πολύς καιρός εξ αιτίας τών άλλων υποχρεώσεων του Τζάκ Νίκολσον. "Έτσι, αρχισα να δουλεύω με ένα κάποιο αίσθημα απόστασης. Με μία αίσθηση, ότι κατά κάποιο τρόπο ξεφευγα από την ίδια την ιστορία. Για πρώτη φορά βρήκα τόν έαυτό μου να δουλεύει περισσότερο με το μυαλό παρά, ως πούμε, με το στομάχι. "Αλλά, κατά τη διάρκεια του γυρίσματος της αρχής της ταινίας αυτό το κάτι που υπήρχε στην ιστορία άρχισε να με ενδιαφέρει ακόμα περισσότερο. Σε αυτόν το δημοσιογράφο, όπως και σε κάθε δημοσιογράφο, συνυπάρχει η τάση να διακρίνεται, να κάνει δουλειά ποιότητας, και η αίσθηση ότι αυτή η ποιότητα είναι εφήμερη. "Αρα, η αίσθηση ότι η δουλειά του έχει αξία μόνο παροδικά.

Σε μία εποχή γοργής κατανάλωσης, αυτό είναι ένα αίσθημα που το συμμερίζονται όλοι, όσοι δουλεύουν στη τέχνη ή στην επικοινωνία.

Είναι γεγονός ότι κανείς δεν μπορεί να καταλάβει ένα τέτοιο αίσθημα καλλίτερα από το σκηνοθέτη του κινηματογράφου, εφόσον δουλεύουμε με ένα υλικό, το φιλμ, που το ίδιο είναι εφήμερο, έχει φυσιολογικά μικρή ζωή. "Αναλώνεται από το χρόνο. Στην ταινία μου, όταν ο Τζάκ αισθάνεται υπερχορευμένος από αυτό το συναίσθημα, μετά από χρόνια δουλειάς έρχεται η στιγμή που σπάει ή πανοπλία του, που αισθάνεται την ανάγκη για μία προσωπική επανάσταση. Προσθέστε σ' αυτό το αίσθημα της απογοήτευσης που έχει και από άλλους λόγους: ένας άποτυχημένος γάμος, ένας υίοθετημένος γιός που δεν είχε την επίδραση που προσδοκούσε στη ζωή του, και μία άλλη, ήθικη ανάγκη που καθώς προχωράει γίνεται έντονη. Τότε θα καταλάβετε πως αυτός ο ήρωας αρπάζει την ευκαιρία που του δίνεται να αλλάξει ταυτότητα, γοητευμένος από την υπόσχεση της ελευθερίας που ελπίζει πως θα ακολουθήσει. Σε κάθε περίπτωση, αυτό ήταν το δικό μου σημείο εκκίνησης. Αυτό που λέει η ταινία είναι η ιστορία του τι συμβαίνει σ' αυτόν μετά την αλλαγή της ταυτότητας, τις περιπέτειες που συναντάει, ίσως τις απογοητεύσεις.

Τότε κατά κάποιο τρόπο η ταινία είναι και η ιστορία του έαυτού της.

Μόνο έμμεσα, γιατί κατόρθωσα να εφαρμόσω μία τεχνική που μοιάζει μ' αυτήν που χρησιμοποιεί ο δημοσιογράφος μέσα στην ταινία. Γύρισα την ταινία με το ίδιο μάτι που ο δημοσιογράφος κοιτάζει τη πραγματικότητα, χρησιμοποιώντας αυτή την «άντικειμενική» δουλειά στη μηχανή που περιέγραφα. Δύο ή τρεις «υποκειμενικές» λήψεις έχουν μείνει αλλά σε όλες τις υπόλοιπες η μηχανή ήταν ελεύθερη να εγκαταλείπει τούς ήρωες, να πηγαίνει πριν απ' αυτούς στα μέρη που κατευθύνονται, να τραβάει αυτά που ενδιαφέρουν έμένα, τόν ρεπόρτερ του ρεπόρτερ μου, να παρακολουθεί, να όριζει, να καταγράφει. Σκέφτηκα πάρα πολύ πάνω σ' αυτό γιατί ποτέ στις προηγούμενες ταινίες μου δεν έννοιωσα έντελως αυτή την ελευθερία.



Chung Kuo
(Η Κίνα)
Μιά ταινία του Μικελάντζελο Αντονιόνι. Φωτογραφία Λουτσιάνο Ταβόλι. Συνεργασία και κείμενο του Άντρεά Μπραβάτο. Παραγωγή: R.A.I. Διάρκεια: 129'

Πώς θα όριζατε την τεχνική διαφορά, ανάμεσα στις προηγούμενες σας ταινίες και σ' αυτήν.

Αυτός ο τρόπος να κοιτάξω τὰ πράγματα μου επέτρεψε να γυρίσω πάλι στο «πλάν - σεκάνς» (παρατήρηση: δηλαδή μεγάλες λήψεις, όπου τὰ γεγονότα αλλάζουν και εξελίσσονται μέσα στο κάδρο, αντί για τή χρησιμοποίηση της τεχνικής του «μοντάζ» που στηρίζεται σε σύντομα πλάνα) που είχα εγκαταλείψει από αρκετό καιρό. Άλλά κι αυτό δεν ισχύει για όλoκληρη τήν ταινία. Στην πραγματικότητα ή κάθε σεκάνς στην ταινία έχει τήν δική της ιδιαίτερη τεχνική. Δεν μπορώ νάν νά πω άν υπάρχει ένα συνεπές ένοποιημένο ύφος για όλη τήν ταινία. Άν υπάρχει είναι ένα «έσωτερικό» ύφος. Ένοιωσα τήν ανάγκη να παρουσιάσω τόν έαυτό μου ανανεωμένο, με ένα τρόπο ελεύθερο, να είναι αντιμετώπος σε κάθε νέο κομμάτι τής ταινίας. Στο γύρισμα, αυτό τó σύστημα μου πρόσφερε ένα αίσθημα μεγάλης χαράς.

Είπατε πώς ή Κίνα σάς έτοίμασε γι αυτό. Και κεί επίσης είχατε πάει με χαρά. Όμως φαίνεται πώς αυτές οι έμπειρίες καρποφόρησαν περισσότερο στο «Έπάγγελμα: Ρεπόρτερ» παρά στο «CHUNG KUO». Αυτό έγινε επειδή είχατε μεγαλύτερο έλεγχο;

Οι έμπειρίες μου στην Κίνα πρέπει να χωριστούν σε δύο έντελως ξεχωριστές. Η πρώτη είναι αυτή του γυρίσματος και τής επίσκεψης σε διάφορα μέρη τής Κίνας, δυστυχώς όχι σε πολλά γιατί δεν μου τó επιτρέπανε. Αυτή ή έμπειρία πρέπει νά πώς ήταν απόλυτα θετική. Άντίκρισα ένα λαό, μιá χώρα που έδειχνε καθαρά τὰ σημάδια τής επανάστασης που είχε γίνει. Ψάχνοντας τó πρόσωπο αυτής τής νέας κοινωνίας ακολούθησα τή φυσική μου τάση να συγκεντρώνω τó ενδιαφέρον μου στα άτομα, να δείξω τó νέο άνθρωπο, παρά τις πολιτικές και κοινωνικές δομές που δημιούργησε ή Κινέζικη επανάσταση. Γιατί για να καταλάβει κανείς αυτές τις δομές θά έπρεπε να μείνει σ' αυτή τή χώρα πολύ περισσότερο καιρό. Αυτές οι πέντε εβδομάδες επέτρεπαν μόνο μιá γρήγορη ματιά. Σάν ταξιδιώτης είδα τὰ πράγματα με τó μάτι του ταξιδιώτη. Προσπάθησα να πάρω τó θεατή τής ταινίας, όπως ήταν, από τó χέρι, και να τόν έχω μαζί μου να με συντροφεύει σ' αυτό τó ταξίδι.



Επίσης, οι πολιτικές και κοινωνικές δομές είναι άφηρημένες οντότητες που δεν εκφράζονται εύκολα με εικόνες. Θα έπρεπε κανείς να προσθέσει λέξεις σ' αυτές τις εικόνες και αυτός δεν ήταν ό δικός μου ρόλος. Δεν είχα πεί για να καταλάβω τήν Κίνα μά μόνο για να τή δώ. Να τήν κοιτάξω και να καταγράψω ό,τι περνούσε από τὰ μάτια μου.

Ήταν δικιά σας ιδέα να πάτε εκεί;

Όχι. Δεν τó σχεδίασα εγώ αυτό τó ντοκυμαντέρ. Η προοπτική γεννήθηκε από τις σχέσεις που είχε ξεκινήσει ή ίταλική τηλεόραση με τήν Κινέζικη πρεσβεία στη Ρώμη. Μιά μέρα, χωρίς να έχω πληροφορηθεί τίποτα πριν με φώναξαν και με ρώτησαν άν ήθελα να γυρίσω ένα ντοκυμαντέρ στην Κίνα. Άνταποκρίθηκα με ένθουσιασμό, γιατί προφανώς τó θέμα με ένδιέφερε πολύ.

Είπατε πώς οι έμπειρίες στην Κίνα πρέπει να χωριστούν σε δύο μέρη...

Όταν ή ταινία τέλειωσε, τὰ πρώτα πρόσωπα που τήν είδαν εκτός από τούς συνεργάτες μου, ήταν μερικοί αντιπρόσωποι τής Κινέζικης πρεσβείας στη Ρώμη. Ό πρεσβευτής δεν ήρθε. Ήταν ό διευθυντής του πρακτορείου Νέα Κίνα και δυό τρεις άλλοι. Στο τέλος τής προβολής αυτά τὰ πρόσωπα έκφραστηκαν θετικά. «Κύριε Άντονιόνι» μου είπαν «έχετε μιá πολύ στοργική ματιά για τή χώρα μας και σάς εύχαριστούμε». Αυτή ήταν ή πρώτη αντίδραση όρισμένων ύπευθύνων Κινέζων. Δεν ξέρω τι συνέβηκε μετά. Δεν έχω ιδέα γιατί άλλαξε ή γνώμη τους. Μπορώ μόνο να φαντασθώ γιατί. Άλλά θά ήταν άχρηστο θέμα για συζήτηση.

Άπ' ό,τι διάβασα δεν μου φαίνεται ότι οι αντιρρήσεις τους ήταν σε καλλιτεχνικό ή κινηματογραφικό επίπεδο.

Με κατηγορήσαν ότι συμμάχησα με τόν Λιν Πιάο για να ύποβιβάσω τήν Κινέζικη επανάσταση. Είπώθηκε ότι δεν έκτιμησα άρκετá αυτά που τó σοσιαλιστικό σύστημα και ή δικτατορία του προλεταριάτου έχουν χτίσει στην Κίνα. Άπορρίπτω με τόν πιο άποφασιστικό τρόπο ότι αυτό είναι άλήθεια για τó ντοκυμαντέρ μου. Άμα τó δείτε θά τó καταλάβετε κι εσείς. Είπώθηκε ότι πληρώνομαι από τούς Ρώσους ρεβιζιονιστές. Ποιοι ύποτίθεται ότι είναι αυτοί οι Ρώσοι ρεβιζιονιστές, πραγματικά δεν ξέρω.



Ἐπάγγελμα Ρεπόρτερ
(Professione: Reporter ή
The Passenger)
Ἰταλία 1975. Σκην.: Μ.
Ἀντονιόνι. Σεν.: Μάρκ
Πήμλοου, Πήτερ Γουό-
λεν, Μ. Ἀντονιόνι. Φω-
τογραφία: Λουτσιάνο Τό-
βολι. Καλλιτεχνική δι-
εύθυνση: Πιέρο Πολέτ-
το. Μοντάζ: Φράνκο Ἄρ-
κάλι καὶ Μ. Ἀντονιόνι.
Παραγ.: Κάρλο Πόντι
γιὰ τὴν M-G-M. Διανο-
μή: C.I.C. Παίζουσι: Τζάκ
Νικόλοσον (Ντέιβιντ
Λόκ), Μαρία Σνάιντερ
(τὸ κορίτσι), Τζέννου Ρή-
νακερ (Κυρία Λόκ) Ἴαν
Χέντρου (Μάρτιν Νάιτ)
Διάρκεια: 123'

Ἡ μάλλον ὑποθέτω πὼς ξέρω γιατί τελικά ζω σ' αὐτὸ τὸν πλανήτη κι ὄχι σὲ ἕναν ἄλλο, καὶ γι' αὐτὸ ὅ,τι συμβαίνει σὲ μιὰ ἄλλη χώρα με ἀφορᾷ. Εἰπώθηκε πὼς ὑποβιάζω τὴν Κίνα καὶ με πολλοὺς ἄλλους τρόπους· ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ὑποτίθεται πὼς εἶναι ὅτι χρησιμοποίησα ἕνα «ψυχρὸ» χρωματικὸ τόνο γιὰ νὰ εξαφανίσω τὸ πραγματικὸ χρώμα τῆς Κίνας καὶ τοῦ Κινέζικου τοπίου. Εἰπώθηκε πὼς μοιῶνω τὰ παιδιὰ, πραγματικά δὲν ξέρω γιατί. Ἐκανα λήψεις μ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ ἐνῶ τραγουδαγαν τὰ μικρὰ τους τραγούδια, με τὰ γλυκὰ προσωπία τους. Ἦταν πραγματικά ὁμορφα, τὰ Κινεζάκια, κι ἂν μπορούσα θὰ υιοθετούσα ἕνα. Δὲ βλέπω πὼς τὰ μοιῶνω. Μοῦ εἶπαν πὼς τράβηξα τὴ γέφυρα στοὺς Νανκίγγκ, με ἕνα μειωτικὸ τρόπο, ὄχι ἀρκετὰ θριαμβευτικά. Πρέπει νὰ πῶ ὅτι πραγματικά τὴν ἡμέρα πού πῆγα νὰ τὴν τραβήξω εἶχε ὀμίγλη καὶ ζήτησα νὰ μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ ἐπιστρέψω μιὰν ἄλλη μέρα. Ἐχει μείνει μιὰ μεγάλη λήψη τῆς γέφυρας μέσα στὴ ταινία πού ὅμως δὲν εἶναι πολὺ ἐκφραστική. Ἐπρόσπε νὰ περιοριστῶ σὲ κοντινὲς λήψεις καὶ φυσικὰ περνώντας κάτω ἀπ' αὐτήν, ἡ γέφυρα φαίνεται κάπως παραμορφωμένη. Ἀλλὰ αὐτὸς εἶναι ὁ δικός μας τρόπος νὰ κοιτάζουμε τὰ πράγματα, ἀπὸ μιὰ ἀτομικὴ ὀπτική γωνία. Αὐτὸ εἶναι τὸ σημεῖο ἐκκίνησης πού δημιουργεῖ τὸ δικό μας κοινωνικὸ πλαίσιο. Ὅταν με γοητεύουν κάποιες πλευρὲς τῆς πραγματικότητας, τὸ πρῶτό μου ἔνστικτο εἶναι νὰ τὶς καταγράψω. Σὰν ἀπόγονοι τοῦ δυτικῆ πολιτισμοῦ, στρέφουμε τὶς μηχανές μας στὰ πράγματα πού μᾶς περιτριγυρίζουν με κάποια ἐμπιστοσύνη στὶς ἐξημενικὲς ικανότητές τοῦ θεατῆ.

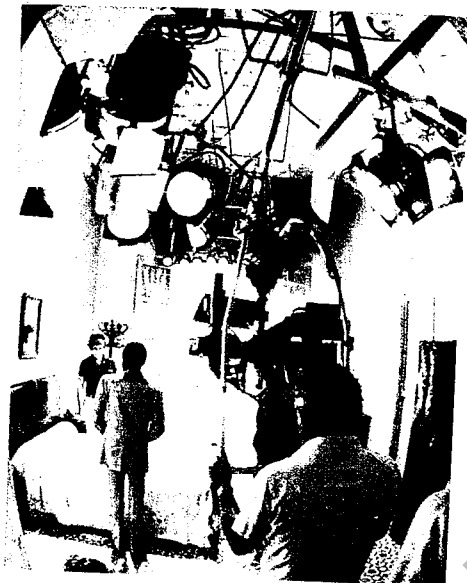
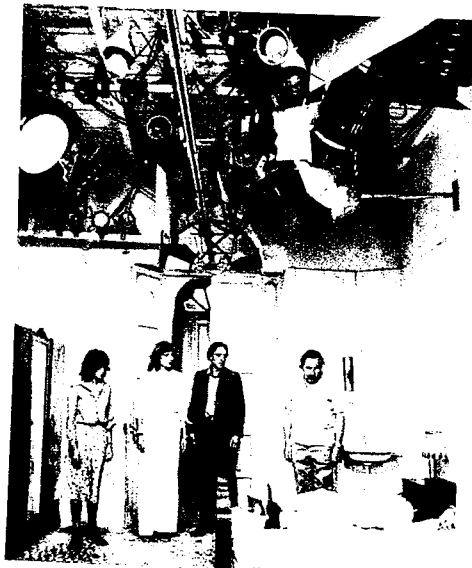
Ἐπάρχει τίποτα πού νὰ ἐντάσσεται σ' αὐτὸν τὸν ὀρισμὸ καὶ πού νὰ σᾶς ἀπαγόρευαν νὰ τὸ τραβήξετε;

Θυμᾶμαι τότε πού ἤμασταν στοὺς κέντρο τῆς Κίνας, στὴν Ἐπαρχία, τοῦ Χουνάν περάσαμε ἀπὸ ἕνα χωριὸ πού ὑπῆρχε μιὰ ἐλεύθερη ἀγορὰ, πράγμα πού φαίνεται νὰ εἶναι γενικὰ ἀνεχτὸ στὴν Κίνα. Ζήτησα νὰ κατέβω ἀλλὰ ὁ ὀδηγὸς δὲν σταματοῦσε. Ἐκανα φασαρία, ζητώντας νὰ κατέβω, στοὺς τέλος ἄνοιξε τὴ πόρτα τοῦ λεωφορείου καὶ ὁ ὀδηγὸς σταμάτησε. Ἀλλὰ οἱ ἄνθρωποι πού με συνοδεύανε — σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἦταν ὄκτω — δὲν μοῦ εἶπαν «μὴ τραβᾶς». Εἶπαν μόνο «Μπορεῖς νὰ τραβήξεις ἂν θέλεις ἀλλὰ αὐτὸ θὰ μᾶς δυσαρεστήσει». Θὰ τὴ δειτε αὐτὴ τὴ σκηνὴ στὴν ταινία. Τὶ θὰ ἔκανε ὁποιοσδήποτε Ἴταλὸς σκηνοθέτης στὴ θέση μου; Προφανῶς, ἀρχίσα νὰ τραβᾶω μετὰ ὅμως εἶδα πὼς ἡ δυσαρέσκεια τους ἦταν πραγματικά πολὺ μεγάλη καὶ



σταμάτησα. Με αὐτὸ θέλω νὰ πῶ πὼς ὅ,τι ἔκανα στὴν Κίνα τὸ ἔκανα σὲ ἀπόλυτη συμφωνία με τοὺς ἄνθρώπους πού με συνοδεύανε. Συνήθως ἦταν ὄκτω. Στὸ Νάν-Κίνγκ ἦταν δεκατέσσερες. Ἔτσι, ποτὲ δὲν ἔκανα κάτι πού δὲν τὸ ἐπιτρέπανε καὶ ποτὲ δὲν τράβηξα κάτι χωρὶς νὰ εἶναι μπροστά. Δὲν καταλαβαίνω γιατί με κατηγοροῦνε τώρα. Εἶναι στ' ἀλήθεια πρωτάκουστο καὶ θέλω νὰ προσθέσω ὅτι ἡ ὕβριστικὴ γλώσσα τῶν κατηγοριῶν τους πραγματικά με πληγώνει. Κι αὐτὸ ἐνοῶ ὅταν μιλάω γιὰ τὴ δεύτερη ἐμπειρία μου στὴ Κίνα· ὄχι τὴν ἐμπειρία στὴν ἴδια τὴ Κίνα πού ἦταν θετική. Ἡ ἀρνητικὴ ἐμπειρία πού ἀφορᾷ τὴν Κίνα εἶναι αὐτή: ἡ ἐνέδρα τῶν πολιτικῶν παρασκηνίων. Πηγαίνουν στοὺς ὅπουγοι ἐξωτερικῶν καὶ προσπαθοῦν νὰ σταματήσουν τὴν προβολὴ ἐδῶ. Πηγαίνουν στὴ Σουηδία καὶ ἐκβιάζουν τὴν Κυβέρνηση ἀπειλώντας τὴν πὼς θὰ πάψουν νὰ ἔχουν πολιτιστικὲς σχέσεις με τὴ Σουηδία ἂν ἡ Σουηδικὴ τηλεόραση δεῖξει τὴν ταινία. Πηγαίνουν στὴν Ἑλλάδα — καὶ μάλιστα τὴν ἐποχὴ πού ἦταν ἀκόμα οἱ συνταγματάρχες νὰ μὴ δεῖξουν τὴ ταινία, πράγμα πού ἔγινε. Πηγαίνουν στὴ Γερμανία καὶ προσπαθοῦν νὰ κάνουν τὸ ἴδιο· οἱ Γερμανοὶ ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς Ἑλλήνες ἀρνήθηκαν. Πάνε στὴ Γαλλία καὶ προσπαθοῦν νὰ κάνουν τὸ ἴδιο πάλι. Εἶναι αὐτὴ ἡ μέθοδος πού χρησιμοποιοῦν πού μοῦ φαίνεται τόσο στενοκέφαλη. Αὐτὸς ὁ τρόπος πού ἔχουν νὰ με προσβάλλουν προσωπικὰ ἀποκαλύπτοντάς με τσαρλατάνο καὶ παλιάτσο — αὐτὴ τὴ λέξη δὲν μπορῶ νὰ σᾶς τὴν πῶ στὰ Κινέζικα, διαβάζω τὶς ἐφημερίδες μόνο στὰ Ἰταλικά. Κατηγορήθηκα πὼς εἶμαι φασίστας! Ὅτι πολέμησα μετὰ τὰ φασιστικά στρατεύματα! Θέλω νὰ ξέρουν αὐτὸ οἱ Κινέζοι: στὸν πόλεμο εἶχα καταδικαστεῖ σὲ θάνατο σὰν μέλος τῆς Ἀντίστασης. Ἦμουν ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά! Πρέπει νὰ πῶ αὐτὰ τὰ πράγματα μὰ γιὰ πάντα, γιατί δὲν μπορεῖ νὰ συνεχιστεῖ αὐτὸ. Δὲν γίνεται αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι νὰ τριγυροῦν προσβάλλοντάς με μ' αὐτὸν τὸν τρόπο καὶ δὲν μπορῶ νὰ βρῶ κανέναν νὰ με ὑπερασπιστεῖ, γιατί ... γιατί, τελικά ὄλοι ἀγαπάμε τὸν Κινέζικο λαό, καὶ τοὺς ἀγαπᾶω καὶ ἐγώ. Αὐτὸ πού δὲν μ' ἀρέσει εἶναι αὐτοὶ πού με προσβάλλουν χωρὶς κἂν νὰ ξέρουν ποῖος εἶμαι, αὐτὴ ἡ ἱστορία τοῦ νὰ ἐπιτρέπουν σὲ ἄνθρωπος σὰν κι αὐτοὺς τοὺς τρελλοὺς τῆς Ἰταλίας — Κίνα» (Παρατήρηση: Μία Ἰταλικὴ Μασοικὴ ὀργάνωση νεολαίας) νὰ λένε ὅ,τι ἀνοησίες θέλουν. Δὲν ἔχω τίποτα ἄλλο νὰ πῶ.

Τὴν συνέντευξη πήρε ὁ Γιεῶν Μπάχαν. Ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ περιοδικὸ Film Quarterly, volume 28, N° 4, καλοκαίρι 1975



Ο ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ ΓΙΑ ΤΟ ΠΛΑΝΟ ΤΩΝ 7



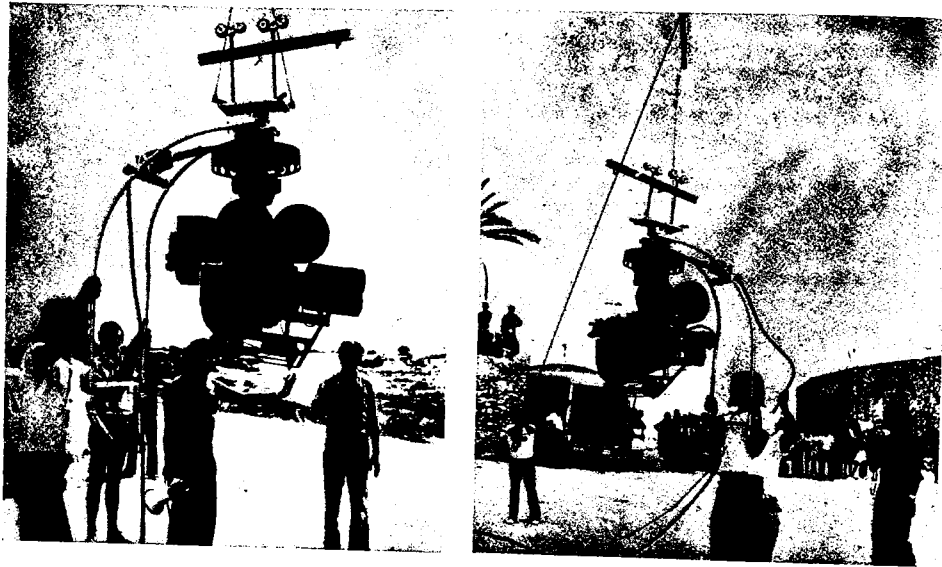
Το προτελευταίο πλάνο της ταινίας που διαρκεί περίπου επτά λεπτά απαιτούσε τη χρήση μίας ειδικής μηχανής λήψης, καναδικής κατασκευής, προσαρτημένης, σε μία σειρά από γυροσκοπία.

Δοκίμασα και άλλους τρόπους για να αποδώσω το ίδιο πράγμα, αλλά όλοι αποδείχτηκαν περισσότερο τεχνητοί και λιγότερο πρακτικοί.

Το βασικό πρόβλημα δεν ήταν να βγει η μηχανή έξω από το παράθυρο, αλλά να καταλήξει πάλι μπροστά στο παράθυρο, αφού θα έχει κάνει πρώτα ένα ημικυκλικό πανοραμικ στην πλατεία. Και αυτό το καταφέραμε χρησιμοποιώντας τη μηχανή με τα γυροσκοπία. Μέσα στο δωμάτιο, η μηχανή κινιόταν κρεμασμένη από ένα τράβελινγκ κολλημένο πάνω στο ταβάνι. Ο όπερατέρ την έσπρωχνε, κρατώντας την από δύο μεγάλα κυρτά χερούλια — όπως φαίνεται στη φωτογραφία. Το δυσκολότερο πρόβλημα παρουσιάστηκε όταν η μηχανή έφτασε στο παράθυρο με το σιδερένιο κιγκλίδωμα. Το κιγκλίδωμα ήταν στερεωμένο με μεντεσέδες και άνοιξε ένα δευτερόλεπτο αφού τα κάγκελα βγήκαν από τις δύο άκρες του κάδρου.

Προφανώς έλεγχα τα πάντα. Από ένα όχημα έδινα εντολές για τα ζούμ και τα πανοραμικ με ένα μόνιτορ. Από κει με ένα μικρόφωνο έδινα εντολές στο βοηθό μου και αυτός τις μεταβίβαζε στους ήθοποιούς, στα αυτοκίνητα και σε ό,τιδήποτε συνιστούσε την «κίνηση» στην πλατεία.

Πίσω από το ξενοδοχείο υπήρχε ένας τεράστιος γερανός, ύψους 30 μέτρων και πλέον, υπό όπου κρεμόταν ένα ατσάλινο καλώδιο. Μόλις η μηχανή βγήκε έξω από το παράθυρο, εγκατέλειψε το τράβελινγκ και άγκιστρώθηκε άκαριαία στο καλώδιο. Φυσικά, η μετατόπιση από ένα σταθερό στήριγμα, όπως το τράβελινγκ, σε ένα κινητό,



ὅπως τὸ καλῶδιο, ἔκανε τὴ μηχανὴ νὰ τρανταχτεῖ καὶ νὰ ταλαντευτεῖ. Τὴν ἴδια στιγμή ἀρχίσε νὰ τὴ χειρίζεται ἕνας δευτέρος ἑμπειρος ὀπερατέρ. Καὶ ἐδῶ μπαίνουν τὰ γυροσκοπία: ἐξουδετέρωσαν τελείως τὸ τράνταγμα καὶ τὴν ταλάντευση.

Τὸ γύρισμα αὐτοῦ τοῦ πλάνου χρειάστηκε 11 μέρες. Ὑπῆρχαν κι ἄλλες δυσκολίες, κυρίως ὁ ἄνεμος. Φυσοῦσε πολὺ καὶ ἡ κακοκαιρία πού γρήγορα κατέληξε σὲ ἀνεμοθύελλα, προκαλώντας πολλὲς ζημιές.

Αὐτὴ ἡ εἰδικὴ μηχανή, γιά νὰ μὴν ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸν καιρὸ, λειτουργεῖ κανονικὰ κλεισμένη μέσα σὲ μιὰ σφαίρα. Ἄλλὰ ἡ σφαίρα ἦταν ὑπερβολικὰ μεγάλη καὶ δὲν χωροῦσε νὰ περάσει ἀπὸ τὸ παράθυρο. Γυρίζοντας χωρὶς τὴ σφαίρα θὰ μέναμε ἐκτεθειμένοι στὶς ἰδιοτροπίες τοῦ καιροῦ. Ἄλλὰ, δὲν εἶχα ἄλλη ἐκλογή. Ἐπιπλέον, ἔπρεπε νὰ κάνω τὸ γύρισμα μεταξύ 3.30' καὶ 5, γιατί ὅλες τὶς ἄλλες ὥρες τὸ φῶς θὰ ἦταν πολὺ δυνατὸ. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε, ὅτι ἐρχόμαστε ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω καὶ γι' αὐτὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ διαφράγματος καθοριζόταν, γιά ὀλόκληρο τὸ πλάνο, ἀπὸ τὴ σχέση τοῦ ἐσωτερικοῦ καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ φωτός.

Ἐνα ἄλλο πρόβλημα: ἡ μηχανὴ ἦταν 16 χλμ. Μετὰ ἀπὸ πολλὲς συζητήσεις, τὸ συνεργεῖο πείστηκε νὰ δοκιμάσει μιὰ μηχανὴ 35 χλμ. Μοῦ ζήτησαν νὰ φορτώσω ἕνα σασί τῶν 120 μέτρων, ἀλλὰ σκέφτηκα πῶς δὲν θὰ ἔφτανε γιά ὅλο τὸ πλάνο. Τὸ νὰ χρησιμοποιήσουμε 300άρι σασί σήμαινε νὰ ξαναπροσαρμώσουμε ὅλη τὴ γυροσκοπικὴ ἰσορροπία τῆς μηχανῆς. Οἱ φωτογραφίες δείχνουν τὴ δουλειὰ πού κάναμε γιά νὰ φτάσουμε στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα.

Κάθε μέρα πολὺς κόσμος παρακολουθοῦσε τὶς προσπάθειές μας. Ὄταν, τέλος, τὴν ἐνδεκάτῃ μέρα, κατορθώσαμε νὰ πετύχουμε δύο καλὲς λήψεις, ἔξεσπασε ἕνα θερμὸ καὶ παραπεταμένο χειροκρότημα, ὅπως χειροκροτοῦν ἕναν παίκτη πού βάζει γκολ.

I. Τὸ χρώμα ἐγγράφεται σὰν φυσικὸς κώδικας: πράσινη ἐξοχή, κίτρινη ἔρημος, γαλάζια θάλασσα, γαλάζιος οὐρανός, λευκοὶ τοῖχοι.

II. Τὸ χρώμα ἐγγράφεται σὰν συμβολικὸς κώδικας: τὸ γαλάζιο πουκάμισο, ὄργανο μεταμφίεσης, τὸ πράσινο πουκάμισο, ἀναφορά στὴ φύση.

III. Τὸ χρώμα εἶναι ἀκόμη σύστημα μορφικῶν ἀναλογιῶν καὶ κοντράστων: γαλάζιο πουκάμισο, γαλάζιος οὐρανός, γαλάζιος τοῖχος, φῶς. Μ' ἄλλα λόγια ὁ χρωματικὸς κώδικας ἐγγράφεται μέσα σ' ἕνα σύνταγμα (μονόχρωμο/καρρῶ) καὶ μέσα σ' ἕνα παράδειγμα (γαλάζιο/πράσινο).

IV. Τὸ χρώμα παραπέμπει στὴν ἐπιφάνεια τῆ σελίδα, τὴν πλαστικὴ τὴν ὕλη, τὴν μπογιὰ, ὄντας μεταφορὰ τῆς (ἀφηρημένης) ζωγραφικῆς καὶ μετωνυμία τῆς (σημαίνουσας) ὕλης.

V. Τὸ χρώμα εἶναι σεξουαλικὸς κώδικας (τὸ πράσινο: ἡ ἀπόλαυση, τὸ γαλάζιο: εὐφορία ὀνείρου, τὸ κίτρινο: στεριότητα).

VI. Τὸ χρώμα εἶναι ψυχικὸ τοπίο (κίτρινο: ἡ ἀδράνεια, λευκὸ: ἀπόγνωση, μπλέ: χαρὰ).

VII. Τὸ χρώμα εἶναι ἰδεολογικὸς κώδικας: τὸ μονόχρωμο σὰν ἀπλότητα, φύση, φυγή, ἐλευθερία, ἐκλογή καὶ δράση· τὸ πολυχρωμο σὰν ἀσφυξία, μοντερνισμός, πόλη, παλιὰ τέχνη, ἀπειλή, ἀστισμός.

VIII. Τὸ χρώμα εἶναι μυθολογικὴ ὕλη: στὰ γαλάζια δωμάτια καὶ στὴν πράσινη φύση ἀναπτύσσεται ἡ δράση κι ὁ πόθος (γιά ἄλλο ἐπάγγελμα, ἄλλη γυναίκα), στὴν πολυχρωμὴ πόλη δὲν γίνεται τίποτε.

IX. Τὸ χρώμα λειτουργεῖ σὰν γλωσσικὸς κώδικας καὶ σὰν γλώσσα, ὄντας μιὰ καθαρὴ μεταφορὰ τῆς ἴδιας τῆς διαδικασίας τῆς σημασιολόγησης. Εἶναι ἔτσι γλώσσα ἀνυπαίρετη (μουσικὴ) καὶ «μὴ-ἀνυπαίρετη» (ζωγραφικὴ).

X. Τὸ χρώμα τέλος εἶναι ἡ μεταφορὰ τῆς γῆς, τοῦ χώματος, τῆς ὕλης πού περισσεύει, τοῦ ὑπολείμματος καὶ τοῦ περιττώματος, τὸ ὁποῖο ἀξιοποιεῖται αἰσθητικὰ, ἠθικὰ καὶ πολιτικὰ. Εἶναι δηλαδὴ τὸ πρὶν-ἀπὸ-τὴ σημασία καὶ τὴν σουλτούρα, ἡ λάσπη κι ἡ σαπίλα τῆς ζωῆς, παραπληρωματικὸ στρώμα πού τινάζει τὸ πλαστικὸ κλισέ στὸν ἀέρα (ἡ σκηνὴ μὲ τὴ γροθιά πάνω στὸν λευκὸ τοῖχο). Ὁ Ἄντονιόνι δὲν ἀντιγράφει ἀπλῶς τὰ διαφημιστικὰ καὶ ζωγραφικὰ κλισέ παράγοντας μιὰ αἰσθητικὴ ὑπερταξία, ἀλλὰ ἔχοντας κυριαρχήσει ἀπόλυτα πάνω στὶς ἐντυπώσεις τῶν χρωματικῶν κωδικῶν δείχνει τὸ πλαστικὸ προῖον σὰν αἰτία τοῦ πόθου μου. Διακρίνει ἐδῶ αὐστηρὰ τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου (γυναίκα, πολιτικὴ) ἀπ' τὸ πλασματικὸ (κλισέ, τηλεόραση, τέχνη...) κι αὐτὴ ἡ διάκριση καθιστᾷ ἐφικτὸ ἀλλ' ἐπίπονο τὸ πρῶτο καὶ ἐπανεγγράψιμο τὸ δεύτερο. Κι ἂν δὲν στοχάζεται τὸν ἐπικαθορισμὸ τοῦ φιλικοῦ ὕλικου τοῦ ὅπως ὁ Γκοντάρ, τουλάχιστον συνειδητοποιεῖ τὴν λειτουργία του. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ πρῶτος δέθηκε μὲ τὴν πολιτικὴ κι ὅτι ὁ τελευταῖος πραγματοποιεῖ τὸν πόθο μέσα ἀπ' τὰ συντρίμια τῆς ψύχωσης καὶ τοῦ πόνου του.

Νίκος Λυγγοῦρης

Νίκος Παπατάκης: σκηνοθέτης τῆς κραυγῆς



Ὁ Νίκος Παπατάκης στὸ γύρισμα τῶν Βοσκῶν.

Συνέντευξη
τοῦ Νίκου Παπατάκη
στοὺς Jean Narboni
καὶ Jean - Andre
Fieschi

Ἡ λογικὴ τῆς ἀναταραχῆς

Ἐπὶ ἀνάμεσα στὸ Οἱ Βοσκοὶ τῆς Συμφωρᾶς καὶ στὴν πρώτη σου ταινία Les Abysses (Οἱ Ἄβυσσοι) συνέχεια τόνου καὶ λόγου, παρὰ τίς ἀρκετὰ προφανεῖς διαφορές. Πῶς συντελέστηκε τὸ πέρασμα ἀπ' τὴ μιὰ στὴν ἄλλη;

Πράγματι, τὰ θέματα τῶν δύο ταινιῶν τελικὰ συγγενεῦουν καὶ προσάθησα νὰ χρησιμοποιήσω καί τις δύο παρόμοια φόρμα, φτιαγμένη ἀπὸ μικτὰ στῆλ καὶ ἐναλλασσόμενα ἕψη. Οἱ Βοσκοὶ τῆς Συμφωρᾶς (Les Pâtres du désordre) εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο μιὰ συνέχεια τῶν Ἀβύσσων, ἢ προσπάθεια νὰ προσηθήσω λίγο πιὸ μακρὰ, νὰ στιλιζάρω ἀκόμη περισσότερο φόρμες ποὺ ὑπῆρχαν ἤδη σ' αὐτὴ τὴν ταινία. Ἀνακατεύοντας τὸ γκροτέσκο καὶ τὸ τραγικὸ ἀκόμα μιὰ φορὰ προσπάθησα νὰ πετύχω κάτι σὺν ἀπεγνωσμένη καὶ ἐνοχλητικῆ εἰρωνεία. Ὅταν ἡ ταινία παρουσιάστηκε στὴ Βενετία, ὑπῆρξε μιὰ παρεξήγηση. Πιστεύω πῶς ὁ κόσμος περίμενε μιὰ πολιτικὴ ταινία μὲ θέμα τὰ «γεγονότα» στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν παρούσα κατάσταση. Ὅμως δὲν θέλησα, ἀμεσα τουλάχιστον, νὰ κάνω μιὰ τέτοια ταινία. Θέλησα νὰ μιλήσω γενικότερα γιὰ μιὰ ὁρισμένη κατάσταση στὴν Ἑλλάδα. Εἶχα γράψει τὸ σενάριο πρὶν τρεῖς χρόνια, ἀρκετὰ πρὶν γίνουν τὰ «γεγονότα» καὶ ἡ κατάσταση τῆς χώρας ποὺ περιέγραφα περιεῖχε ἤδη τὰ σπέρματα αὐτῶν τῶν γεγονότων. Μ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐννοια, ἡ ταινία εἶναι πολιτικὴ, ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνον τέτοια. Ἐκτὸς ἀν περιλαμβάνουμε σ' αὐτὸν τὸν ὄρο τίς κοινωνικὲς σχέσεις, τίς σχέσεις κυρίου καὶ δούλου, τὸ σεξουαλικὸ καὶ πολλὰ ἄλλα. Στὴ διάρκεια τῶν 450 χρόνων τῆς τουρκικῆς κατοχῆς, οἱ Ἕλληνες ἔζησαν πολὺ σφικτὰ, κλεισμένοι στὸν ἑαυτὸ τους, στενὰ συνδεμένοι μεταξύ τους. Ἡ ἐννοια τῆς οἰκογένειας ἦταν κάτι τὸ πρωταρχικὸ, καὶ αὐτὸ ἦταν ἀναγκαῖο γιὰ νὰ ἐπιζήσουν καὶ νὰ διαφυλάξουν σ' ἕνα βαθμὸ τὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητά. Ἀπ' αὐτὴν τὴν τόσο δυνατὴ φυσικὴ καὶ ἠθικὴ σύμμιξη δημιουργήθηκαν ὁρισμένα ἐρωτικὰ δεδομένα καὶ αὐτὰ διατηρήθηκαν, εἶναι τὰ ἴδια σήμερα. Οἱ οἰκογενειακοὶ δεσμοὶ ἔχουν παραμείνει στὴν Ἑλλάδα πολὺ βαθιοὶ καὶ περίπλοκοι, καὶ αὐτὸ εἶναι ποὺ χαρακτηρίζει πιὸ ἐντονα τὴν Ἑλλάδα. Θέλησα, στοὺς Βοσκούς τῆς Συμφωρᾶς, νὰ μιλήσω γιὰ τὴ διαμάχη δύο γενεῶν ὅπου ἡ νεώτερη, φυσικὰ, ἐπαναστατεῖ ἐνάντια στὴν ἄλλη.

Στὶς Ἀβύσσους εἶμασταν ἀμέσως, ἤδη ἀπὸ τὸ πρῶτο πλάνο, τοποθετημένοι σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα παροξυσμοῦ, «ξεχειλίματος». Μὲ τὴ δεύτερη ταινία μου, διατηρώντας πάντα τὸ στιλιζάρισμα, θέλησα νὰ ξεκινήσω ἀπὸ δεδομένα λιγότερο ἐντονα, νὰ δώσω τὴν εὐκαιρία στὸν κόσμο νὰ ἐπιλέξει τὰ σημεῖα ἀναφορᾶς ὥστε στὴν συνέχεια ἢ τρέλλα, νὰ προχωρήσει πιὸ μακρὰ ἀπ' ὅ,τι στὶς Ἀβύσσους. Γι' αὐτὸ ἔπρεπε στὴν ἀρχὴ νὰ στερεωθεῖ ἡ ταινία πάνω στὸ ρεαλισμὸ, ἢ καὶ στὸ νατουραλισμὸ, ἔτσι ὥστε τὸ ὄνειρικὸ νὰ ξεπηδήσει σιγά-σιγά καὶ λίγο - πολὺ ἀναγκαστικά.

Πράγματι, στὶς Ἀβύσσους ὑπῆρχε ὁ κίνδυνος αὐτῆς ἡ ἀλληλουχία τῆς βίας καὶ τῆς παραφροσύνης νὰ ὀδηγήσει σὲ μείωση τῆς ἀποτελεσματικότητος. Μὲ αὐτὴν τὴν ἐννοια, τὸ Οἱ Βοσκοὶ τῆς Συμφωρᾶς ἀπέφυγε τὸν κίνδυνο...

Ἀκριβῶς! Ἐπὶ ἀρχῶν κλιμακώσεις, παύσεις, σημεῖα πτώσης καὶ σημεῖα ἀναφορᾶς. Ἐπρεπε νὰ ὀδηγηθοῦν οἱ θεατὲς στὴν τρέλλα καὶ ὄχι νὰ τοὺς ἔξεφονδωνοῦν ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὸ πρόσωπο. Ἐπὶ ἀρχῆς βέβαια ὁ κίνδυνος, νὰ ἀπωθηθοῦν ὁρισμένοι θεατὲς, ἀλλὰ τοὺς ἄλλους θὰ τοὺς ὀδηγήσω μέχρι τὸ τέλος, θὰ τοὺς κάνω νὰ τὰ δεχθοῦν δια, πηγαίνοντας τοὺς ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ μακρὰ. Ἀκόμη μάλιστα, περνώντας ἀπὸ τὴ μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη προσπάθησα νὰ μὴ διατηρῶ μιὰ μοναδικὴ γραμμὴ.

Ὁ Νίκος Παπατάκης εἶναι ὁ σκηνοθέτης τῆς ὑπερβολῆς. Μπορέσαμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε μὲ τὴν (καθυστερημένη) προβολὴ τῶν Βοσκῶν, ἀλλὰ τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἐντονα καὶ οἱ ἄλλες δύο ταινίες του, οἱ Ἀβύσσοι παλιότερα καὶ τὸ Gloria Mundi πρόσφατα. Σεξουαλικὴ ἀποδόξηση, κοινωνικὴ διάσπαση, παράβαση τῶν αἰώνων ἀξιών, παραγωγὴ πόθου ποὺ δὲν ἐκπληρώνεται ποτέ: ὅλα αὐτὰ τὰ δίνει ὁ Παπατάκης μέσα ἀπὸ μιὰ θεατροποιημένη φόρμα, ἢ ὅποια ξεχειλίζει ἀπὸ ἕνα λυρισμὸ ποὺ δὲν γνωρίζει ὄρια (οὔτε ἀκόμα τὸ ὄριο τοῦ καλοῦ γούστου).

Ἀπὸ τίς δύο συνεντεύξεις ποὺ ἀκολουθοῦν (καὶ οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν καὶ κοινὰ σημεῖα), ἡ μιὰ, ἢ πιὸ παλιά, ἀφορᾶ κυρίως τοὺς Βοσκούς. Ἡ ἄλλη, ἢ πιὸ πρόσφατη, ἀναφέρεται στὸ Gloria Mundi ποὺ παρουσιάστηκε στὸ Φεστιβάλ τοῦ Παρισιοῦ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1975 καὶ ποὺ προκάλεσε τὴ μὴν τῆς παραδοσιακῆς κριτικῆς, γιατί χειρίζεται ἕνα βίαιο θέμα (τὰ βασανιστήρια) χωρὶς συγκατάβαση (καὶ χωρὶς νὰ ἀκολουθεῖ κανένα συρμό) καταλήγοντας στὴν ἀπελπισμένη, πληθωρικὴ, ἀνυπόφορη κραυγὴ ποὺ μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ στὸ ἑξῆς: «Κανένα θέμα δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴν ἐπαναστατικὴ ἀλήθεια ποὺ περιέχουν ἑκατὸ γραμμάρια πλαστικῆς βόμβας».

Ὅπως λέει ὁ ἴδιος, σκοπὸς του δὲν εἶναι οὔτε νὰ γοητεύσει, οὔτε νὰ παρασύρει τὸν θεατῆ, ἀλλὰ νὰ τὸν κάνει νὰ μὴ νοιώθει ἀνετα, ἐφησυχασμένα - νὰ τὸν ἐνοχλήσει.



Οί Βοσκοί

Όταν στη μία χειρίζομαι ένα θέμα με ένα ιδιαίτερο τρόπο, προσπαθώ στην επόμενη να αντικρούσω ή να καταστρέψω το πάθος της με μια ιδιαίτερη ειρωνεία. Ήθελα ο θεατής να μην γνωρίζει ποτέ, να μην μπορεί να προβλέψει αυτό που θα γίνει στην επόμενη σκηνή, ακόμη και στην επόμενη εικόνα. Αυτό που με ένοχλει σε πολλές ταινίες, ακόμη και στις καλές, είναι ότι μπορεί κανείς να προβλέψει, να γνωρίζει που θα προχωρήσει ο δημιουργός, έστω και αν πρόκειται για την υπερβολή ή για το παράδοξο. Τίποτε δεν εκπλήσσει, και εγώ θέλω να ριψοκινδυνεύω πάντοτε πάνω στην εκπλήξη. Είναι αυτό που με ενδιαφέρει πρωταρχικά στον κινηματογράφο, αλλά και στην λογοτεχνία και την τέχνη γενικά: ή καταστροφή του φαινομένου της δημιουργίας.

Στις Άβυσσους ή βία, αν και υπερβολική (και σε τελευταία ανάλυση, ίσως γι' αυτό ακριβώς), είχε κάτι το απελευθερωτικό και ενθουσιαστικό. Και, ίσως, γι' αυτό πετύχαινε με σιγουριά το στόχο της. Στους Βοσκούς της Συμφωράς δεν φτάνει ποτέ στην εκπλήρωση, και αυτό είναι προσόν αλλά και κίνδυνος για την ταινία.

Σωστά. Δεν ήθελα η δεύτερη ταινία μου να φτάσει σ' αυτούς που τους είχε αρέσει η ταινία οι Άβυσσοι ευχόμενοι να μην αναγνωρίσουν στους Βοσκούς, όσοι είχαν αναγνωρίσει στις Άβυσσους, ως ποῦμε, μιά κάποια «έντελιγκέντσιαν», αλλά ένα άλλο κοινό. Ήδη τώρα, με εκπλήξη και χαρά βλέπω πως άνθρωποι που δεν περιμένα να αγαπήσουν την ταινία την αγάπησαν. Ίσως να έγινε και το αντίθετο.

Στο βαθμό που αυτό το σχέδιο αποικιοποίησης ήταν απόλυτα θεληματικό και συνειδητό, θα έπρεπε ήδη να υπάρχει και στο σενάριο. Πώς έγραψες την ταινία σου;

Την έγραψα μέσα σε ένα χρόνο και η άπατητη πλευρά ήταν ήδη παρούσα σ' αυτό το στάδιο. Ήθελα ή ανολοκλήρωση να υπάρχει μέσα στη γενική κατασκευή της ταινίας, στον τόνο και στην εξέλιξη των σκηνών, στους



Οί Βοσκοί

διαλόγους. Αυτό με δυσκόλεψε πολύ, κι αυτό μου επέτρεψε να κάνω την ταινία όπως έγινε. Στο χαρτί υπήρχαν ήδη όλα, κατά κάποιον τρόπο σαν όνειρο. Πολύ λίγες αλλαγές έκανα στο γύρισμα. Είχα διαλέξει από καιρό τους βασικούς ήθοποιούς. Οι ταινίες μου δεν παίρνουν το νόημα τους παρά μέσω του έρμηνευτή, είναι λοιπόν κάτι πολύ σημαντικό για μένα και με άπασχολεί πολύ, και από την αρχή. Στην Ελλάδα το πρόβλημα των έρμηνευτών είναι σοβαρό, δεν υπάρχουν ήθοποιοι ή, τελικά, μόνον αυτοί του κλασικού θεάτρου, που δημιουργήθηκε άλλωστε μόλις πριν τριάντα - σαράντα χρόνια. Αυτοί έχουν μάθει να παίζουν βαριά, συμβατικά. Έψαξα πολύ, κι όταν τελικά συμπλήρωσα τη διανομή των ρόλων έβαλα τους ήθοποιούς να δουλεύουν ενάμισο μήνα πριν το γύρισμα, πολλές ώρες, κάθε μέρα. Η δυσκολία ήταν να πετύχουν οι ήθοποιοι να μεταδώσουν αυτή τη βία, αφαιρώντας της κάθε θεωρητικό χαρακτήρα. Για να πετύχει αυτό χρειάστηκε να γίνει το γύρισμα με χρονολογική σειρά. Στην αρχή της ταινίας, άλλωστε, νοιώθει κανείς τους ήθοποιούς λίγο σφιγμένους, άμηχανους ίσως, αλλά σιγά-σιγά τους κερδίζει το στυλ της ταινίας και οι υπερβολές τους δεν έχουν τίποτε το τεχνητό ή το ψεύτικο. Προσπάθησα, επίσης, να τους κάνω να αποδώσουν ένα είδος ρυθμού που είχα επιδιώξει γράφοντας τους διαλόγους μου, αλλά αυτό πρέπει να είναι λιγότερο αισθητό, σ' αυτούς που δεν καταλαβαίνουν ελληνικά.

Μίλησες πριν λίγο για δύο ρεύματα μέσα στην ταινία σου: Ένα είδος νατουραλισμού και ένα στυλιζάρισμα. Όμως, σε πολλά σημεία μοιάζουν να συναντιούνται, μέσα σε σκηνές όπου μιά ακρίβεια σχετικά με τα εθνολογικά στοιχεία συνυπάρχει με την ποιητική μετάθεση: ιδιαίτερα στη σκηνή της βραδυάς του Πάσχα.

Προσπάθησα να φτάσω στην ποιητική μετάθεση βασιζόμενος σε συγκεκριμένα γεγονότα, σχεδόν φολκλορικά. Ο Κλώντ Λεβί - Στρως είδε την ταινία και παρατήρησε με πόση σχολαστικότητα αποδίδονται τα έθιμα και τα στοιχεία εθνολογικού χαρακτήρα. Πιστεύω πως άρκει να επιμείνει κανείς πολύ έντονα, να συγκεντρώσει το βλέμμα του σε μιά ειδική

πραγματικότητα και θα καταφέρει να πάρει κάτι άλλο. Μ' αυτήν την έννοια, ο ρόλος του έρμηνευτή είναι πρωταρχικός. Όταν ο βοσκός γονατίζει μπροστά στον κύριό του και σέβεται, δεν είναι άπλωσ και μόνον το έθιμο που δείχνεται. Αυτό εξαυλώνεται από τις κινήσεις του ήθοποιου, από τον τρόπο που μετακινείται, από τη χαρά που νιώθει στον έξευτελισμό. Το έθνολογικό δεδομένο στοιχείο, γίνεται κάτι δευτερεύον, εξαφανίζεται, είναι μόνον μία βάση. Περισσότερο από βάση: η σκηνή της μαγειρίας, για παράδειγμα, είναι φτιαχτή καθ' ολοκληρίαν, κι όμως μπορεί να μοιάζει με ιεροτελεστία, με έθιμο, σαν να συμβιβαζόταν ή πραγματικότητα στη μορφοποίηση. Έπιδιώκω να ξεφύγω από την άπλη περιγραφή. Η πραγματικότητα θέλει σπρώξιμο. Ήδη από το πρώτο μέρος της ταινίας, αλλά με τρόπο λιγότερο έντονο από ό,τι στη συνέχεια, επιχείρησα αυτή την απόκλιση από την πραγματικότητα, όλο και περισσότερο έντονα. Αυτό δεν έχει σχέση με το συμβολισμό, για τον οποίο μιλάνε συνέχεια. Τί σημαίνει όμως; Είναι μία σύμβαση, ή μία άνεση για τον θεατή.

Έδω, ή ταινία σου, πλησιάζει, κάπως, τον Μπουνιουέλ, με την έννοια δηλαδή του διφορούμενου των σημείων, και όχι όπως σκέφτηκαν μερικοί από τα έξωθενικά σημεία, όπως ή διεκδικητική πλευρά και ή «κακοβουλία».

Και ο Μπουνιουέλ, ακριβώς, είναι ένας δημιουργός για τον οποίο μιλάνε συνήθως στη βάση συμβόλων, ενώ ποτέ δεν μπορούν να τον φτάσουν έτσι...

Αυτή ή άρνηση όριστικού νοήματος που βρίσκουμε μέσα στην κατασκευή της ταινίας, υπάρχει επίσης και στα πρόσωπα. Είναι αδύνατο να έχουμε πάντοτε την ίδια άποψη για αυτά, ακόμη περισσότερο να ταυτιστούμε με κάποιο.

Κανένα από τα πρόσωπα δεν είναι «συμπαθητικό», κανένα δεν επιτρέπει την ταύτιση. Δεν υπάρχει ήρωας που στο πρόσωπό του να άποκρυσταλλώνεται αυτή ή ή άλλη όριστική ήθική επιλογή. Όλα τα πρόσωπα είναι κλεισμένα σε μία τέτοια κατάσταση που δεν αφήνει καμιά θέση στη συμπάθεια.

Υπάρχει, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, μία πολλαπλότητα τύπων σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. Όπως, για παράδειγμα, οι σχέσεις των δύο άγοριών...

Ο στρατιωτικός είναι γιός άστου, ο πατέρας του είναι ο άφέντης του βοσκου, αλλά μία από τις ιδιαιτερότητες της Ελλάδας, των νέων Ελλήνων, είναι ότι θέλουν να φύγουν από το σπίτι τους, να πετύχουν άλλο. Ανάμεσα στα δύο άγόρια υπάρχει κάτι σαν φίλια - πάθος. Ο στρατιωτικός έχει πραγματικά έντυπωσιαστεί από το βοσκό, που ήδη μία φορά έγκατέλειψε τη χώρα. Κάνει λοιπόν μία τρέλλα, σκοτώνει τα πρόβατα του και θέλει να φυλακίσει τον βοσκό για να τον αναγκάσει να τον περιμένει, ελπίζοντας πώς όταν τελειώσει ο ίδιος τη στρατιωτική του θητεία και ο βοσκός την ποιή του θα μπορέσουν να φύγουν μαζί από τη χώρα. Είναι, ταυτόχρονα, άπόλυτα λογικό και τρελλό, παράλογο. Μόλις ο βοσκός αντίλαμβάνεται πώς ο άλλος σκότωσε τα ίδια του τα πρόβατα, άρνείται να παίξει το παιχνίδι. Ο στρατιωτικός τότε στρέφεται εναντίον του και θέλει πάλι να τον βάλει στη φυλακή, αλλά για άλλο λόγο αυτή τη φορά. Είναι ακόμη ένα άγόρι που θα ήθελε να είναι γενναίο, θα ήθελε να

γίνει στρατιωτικός ήρωας (άλεξιπτωτιστής κλπ.) αλλά ταυτόχρονα είναι δειλός. Όταν ο βοσκός τον προκαλεί και τον έξευτελίζει, διατάζει να χτυπηθεί έως ότου ο τελευταίος καταφέρει να τον στρέψει πραγματικά εναντίον του, να τον εξαγριώσει. Αυτό που θέλησα να δείξω, δεν έξερω αν το κατάφερα, είναι ότι υπάρχει ανάμεσα στους τρεις αυτούς νέους (το βοσκό, τον στρατιωτικό και την κοπέλα) ένα βαθύ ρεύμα έρωτα και πάθους άνακατεμένο με μίσος. Η άλαστονεία, ο άμοιβαίος έξευτελισμός, παίζουν σημαντικό ρόλο στην ταινία. Όταν γελοιοποιημένος, έρεθισμένος ο στρατιωτικός δέχεται τελικά να παλαίψει, αυτό είναι ένα είδος τριπλής άυτοκτονίας. Τρεις νέοι άυτοκτονούν, έκδικούμενοι τους γονείς τους που έμειναν να τους κλαίνε στους πρόποδες του βουνού.

Στο τέλος όλη ή κοινωνία που είδαμε στην ταινία, συγκεντρώνεται εκεί, σαν θεατής.

Θέλησα αυτή ή προετοιμασμένη, προσχεδιασμένη πλευρά της άυτοκτονίας να έχει κάτι το χαρούμενο, το διονυσιακό, μέσα σε τραγούδια και άακρα. Είναι ένα γνήσιο θέαμα, με μία καμποτινική πλευρά, χαρούμενη και τραγική.

Τα τραγίστερα που άναγγέλουν τη νίκη των συνταγματάρχων είναι προφανώς ένα στοιχείο που ήρθε τη τελευταία στιγμή...

Σωστά. Υπήρχε πριν ένα άλλο κείμενο και πρόσθεσα το άνακοινωθέν της κατάληψης της έξουσίας και τους λόγους την τελευταία στιγμή. Είχαμε, βέβαια, πολλών ειδών ένοχλήσεις αλλά όχι πολύ σοβαρές, άφου κατάφερα να βγάλουμε το άρνητικό από τη χώρα. Δεν ήμουν άπόλυτα σίγουρος αν έκανα σωστά να βάλω αυτούς τους λόγους που κινδύνευαν να έντοπίσουν άπότομα μία ταινία που είχε φτάσει πιά στην άπόλυτη μυθοπλασία. Ίσως όμως αυτή έπιστροφή στο πραγματικό δεν περιορίζει και πολύ το τέλος...

Ένα από τα στοιχεία, που άλλωστε προκαλούν έκπληξη στην ταινία, βραβαίνει ιδιαίτερα: είναι ή ένδυματολογική μεταμόρφωση της προτελευταίας σκηνής.

Πράγματι, οι τρεις νέοι είναι κατά κάποιο τρόπο μεταμφιεσμένοι, πράγμα που συμβιβάζεται άπόλυτα με την έννοια της παράστασης που παίζουν μεταξύ τους και θέλουν να την παίξουν και για τους άλλους. Όταν γύρισα την ταινία, στην Ελλάδα καμμία γυναίκα σχεδόν δε φορούσε μίνι, και μου έλεγαν: Μά, τέλος πάντων, είναι άδιανόητο μία Έλληνίδα χωρική να φοράει μίνι». Έτσι αυτό γινόταν διπλά ένα στοιχείο θεάματος, μεταμφίσεσης. Έξ άλλου μετά τα γεγονότα, οι συνταγματάρχες άπαγόρευαν τις υπερβολικά μίνι φούτες. Τελικά δεν υπάρχει τίποτε που να μη συναντά την πραγματικότητα. Δεν πρέπει να φοβάται κανείς να την προεκτείνει, άφου πάντοτε την ξαναβρίσκει. Άναζητώ πάντοτε ένα μίγμα θεατρικότητας και φυσικότητας: γι' αυτό μου άρέσει πολύ ο γιαπωνέζικος κινηματογράφος που, αν και βασίζεται σε μία πολύ παλιά και κωδικοποιημένη θεατρική παράδοση, καταφέρνει στις καλύτερες περιπτώσεις να φτάσει σε ένα είδος μετάθεσης που όφείλεται μόνο στον κινηματογράφο. Πρέπει συνέχεια να έξωθει κανείς τα πράγματα στα όριά τους, και μετά να τα άντικρούει, να άμφισβητεί αυτό που έκανε πριν. Οι Βοσκοί της Συμφοράς ήταν ή άμφισβήτηση των Άβύσων. Η ταινία που θα προσπαθήσω να κάνω τώρα θα είναι μία άμφισβήτηση των Βοσκιών.

Μετάφραση: Δημήτρης Καπετανάκης (Συζήτηση με τους Jean - André Fieschi και Jean Narboni που δημοσιεύτηκε στα Cahiers du Cinema, no 199, Mai 1968 Η άναδημοσίευση στον Σ.Κ. '76 γίνεται κατά παραχώρηση της σύνταξης των C.d.C)



Απο το γυρίσμα των Βοσκών. Ο Παπατάκης με τον Τζ. Καρούσο, τον Γ. Διαλεγμένο και τον Δημήτρη Σταύρακα.

Βιο - φιλομογραφία

Νίκος Παπατάκης Σκηνοθέτης Έλληνικής καταγωγής. Γεννήθηκε στην Αιθιοπία το 1918. Ζει στη Γαλλία από το 1939. Το 1947 ανοίγει και διευθύνει το καμπαρέ «La roche rouge». Γύρισε τις ταινίες *Οί Άβυσσοι*, στη Γαλλία το 1962, *Οί Βοσκοί*, στην Ελλάδα το 1967, και *Gloria Mundi*, στη Γαλλία το 1974/1975.

Les pères du desordre (Οί Βοσκοί)

Σενάριο, σκηνοθεσία: Νίκος Παπατάκης. Φωτογραφία: Jean Boffety, Christian Guilouet, Μοντάζ: Geneviève Vaury. Πάνος Παπακυριακόπουλος, Suzanne Gabon. Μουσική: pierre Barband, Έφημεια: Όλγα Καρλάτου (Δέσποινα), Γιώργος Διαλεγμένος (Θάνος), Λάμπρος Τσάγκας (Γιάγκος), Τζ. Καρούσος (Βλαχόπουλος), Δημος Σταρένιος (Καραβίδας), Έλλη Ξανθάκη (Κατίνα), Νικηφόρος Νανέρης (Περικλής), Γιάννης Αργύρης (Χαράλαμπος), Μαρία Κωσταντάρου (Λούλα), Τζόλυ Γαριμπή (Κυρία Βλαχοπούλου), Παραγωγή: Lenox Films. Διανομή: Les films 13.



Οί Βοσκοί

Οί Άβυσσοι



Les Abysses (Οί Άβυσσοι) Σκηνοθεσία: Νίκος Παπατάκης, Σενάριο: Ζαν Βοπιέ. Φωτογραφία: Jean - Michel Boussagnat. Μουσική: Pierre Barbaud, Έφημεια: Francine Bergé, Colette Berge, Pascale de Boyssou, Colette Regis, Paul Bonifas, Jean Legoff, Lise Danbigny, Marcel Roche, Robert Benois, Παραγωγή: Lenox Films

Gloria Mundi Σενάριο, σκηνοθεσία: Νίκος Παπατάκης. Φωτογραφία: Frederic Variot, Y. Lafaille, J. P. Pradier, Μοντάζ: Jean Claude Bonfanti, Μουσική: Barbaud Brown Klein, Έφημεια: Όλγα Καρλάτου, Roland Bertin, Jean - Louis Broust, Christianne Tissot, Philippe Adrien, Παραγωγή: GAIA Productions.

Gloria Mundi



Παραλλαγές στο θέμα τῶν σχέσεων θύτη-θύματος



Ὁ Νίκος Παπατάκης καὶ ἡ Ὀλγα Καρλάτου στὸ γύρισμα τοῦ *Gloria Mundi*.

Πῶς ἀσχοληθήκατε μετὸν κινηματογράφο;

Ἀπὸ πλάγιους δρόμους θὰ ἔλεγα. Εἶναι πολὺ περίεργο. Εἶχα ἓνα νυχτερινὸ κέντρο στὸ Παρίσι, δὲν ξέρω ἂν τὸ γνωρίζετε, λεγόταν «La Roche Rouge» καὶ κάθε βράδυ ὑπῆρχε ἓνα θέαμα δύο ἑρῶν. Ἦταν ἡ πρώτη προσπάθεια γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς Καφέ - Τεάτρου, ἀνάμεσα στὸ '46 - '54. Ἐπειτα βαρέθηκα. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἤμουνα παραγωγὸς σὲ μερικὲς ταινίες, γιὰτὶ ὁ κινηματογράφος μετ' ἐνδιέφερε. Μετὰ ἀπὸ μερικὲς παραγωγές, ἤμουνα παραγωγὸς στὴν ταινία τοῦ Ζαν Ζενέ «Le chant d'Amour» (Τὸ Τραγούδι τῆς Ἀγάπης), ἔπειτα ἔφυγα στὶς Ἡνωμένες Πολιτείες ἐνῶ γινόταν ὁ πόλεμος τῆς Ἀλγερίας, γιὰτὶ τὰ βαρέθηκα ὅλα. Στὰ 1958, ἤμουνα συμπαραγωγὸς στὴν ταινία τοῦ Τζῶν Κασσαβέτης «Shadows» (Σκιές). Ὅχι ἀκριβῶς συμπαραγωγὸς, τοῦ εὐρισκα λεφτὰ ἀπὸ ὅπουδήποτε καὶ μετ' ὁποιοδήποτε τρόπο. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἤθελα ἤδη νὰ κάνω μιά ταινία καὶ εἶδα τὸν Σάρτρ πού ἤθελε νὰ γράψω τὸ σενάριο, ἀπευθύνθηκα καὶ στὸν Ρενάι, προσπάθησα ἀκόμα νὰ βρῶ καὶ λεφτὰ. Τελικὰ τὸ σχέδιο ἐγκαταλείφθηκε. Ἀργότερα θέλησα νὰ παράγω μιά ἄλλη ταινία ἀλλὰ κανένας δὲ θέλησε νὰ συνεργαστεῖ, καμμιά βεντέτα καὶ κανένας σκηνοθέτης... εἶχα ὅμως ἓνα σενάριο καὶ τὰ λίγα λεφτὰ πού εἶχα κερδίσει μετ' τὴν «Σκιές» κι ἔτσι ἀποφάσισα νὰ γυρίσω μόνος μου τὴν πρώτη μου ταινία, τοὺς «Ἀβύσσους».

Ὅταν προβλήθηκε ἡ ταινία ὑπῆρξε μιά γενική ἀντίδραση;

Συνέντευξη τοῦ Νίκου Παπατάκη στὸν Μ. Δημόπουλο

Ναί, ὅλοι ἐπιτέθηκαν πολὺ βίαια στὴν ταινία. Κι αὐτὸ γιὰτὶ πῶς μπορεῖ ἓνας τύπος πού τὸν γνωρίζουν ὅλο τὸ Παρίσι, πού ἔχει νυχτερινὸ κέντρο καὶ εἶναι ἄντρας τῆς Ἀνούκ Αἰμὲ νὰ γυρίσει μιά ταινία χωρὶς οὔτε καν νὰ εἶναι βοηθὸς σκηνοθέτης; Καὶ ἐπειδὴ ἔτσι μετ' ἤξεραν οἱ κριτικοί, εἶπα στὸν ἐαυτὸ μου ὅτι θὰ τὴν «δολοφονούσαν». Ὅπως βλέπετε ἀποφάσισα νὰ τὸ διακινδυνεύσω. Τότε ἄρχισα νὰ δείχνω τὴν ταινία μου σὲ φίλους. Γνώριζα τὸν Σάρτρ καὶ τὸν Ζενέ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ «La Roche Rouge» καὶ τοῦ Σαιν Ζερμαίν ντὲ Πρέ, ἤξερα ὅτι εἶναι ἄνθρωποι πού δὲν συμβιβάζονται, ἂν ἀγαποῦν κάτι τὸ ὑπερασπίζονται, ἂν ὄχι δὲν προχωροῦν. Εἶδαν λοιπὸν τὴν ταινία καὶ τοὺς ἄρεσε... στὸν Ζενέ, στὸν Μπρετόν... Τότε τοὺς εἶπα, οἱ κριτικοί θὰ χτυπήσουν τὴν ταινία, ἀλλὰ ἀφοῦ σὰς ἄρεσε εἰσάσατε ἑτοιμοὶ νὰ τὴν ὑπερασπιστεῖτε; Εἶστε ἑτοιμοὶ νὰ γράψετε ἓνα κείμενο γιὰ τὴν ταινία; Συμφωνεῖτε νὰ χρησιμοποiew τὸ ὄνομά σας γιὰ νὰ βοηθήσετε τὴν παρουσίαση τῆς ταινίας; Ὁ Ζενέ, ὁ Μπρετόν, ὁ Σάρτρ, ὅλοι συμφώνησαν. Ἐγραψαν κείμενα καὶ αὐτὴ ἦταν ἡ διαφημιστικὴ ἐκστρατεία γιὰ τὴν ταινία. Ὅλα αὐτὰ ἐγιναν τρεῖς ἐβδομάδες πρὶν ἀπὸ τὸ φεστιβάλ τῶν Καννῶν (1963). Τότε ὁ Μαλωῦ, κομπλεξαρισμένος σὲ σχέση μετ' ὁ Σάρτρ, λόγω τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας, τοῦ ντὲ Γκῶλ κτλ. ὑποχρεώνει τὴν προκομματικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ φεστιβάλ τῶν Καννῶν νὰ ἐπιλέξει τὴν ταινία γιὰ νὰ ἐκπροσωπήσει τὴ Γαλλία στὶς Κάννες. Αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ ἀρχὴ μιᾶς γενικῆς ἐπίθεσης: οἱ κριτικοὶ ἐνοχλήθηκαν γιὰτὶ ἐπρόκειτο γιὰ τὴν ταινία ἑνὸς ἀγνώστου πού δὲν ἦταν ἐμπορικὴ, πού δὲν εἶχε βεντέτες. Ὁ πρόεδρος τοῦ Συνδικάτου τῶν Παραγωγῶν παραιτήθηκε, ὁ τύπος δημοσίευσε ἀρκετὰ γράμματα πού ἔλεγον πῶς εἶχε φτάσει τὸ τέλος τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου...

Μὲ τοὺς «Βοσκούς» εἶχα ἄλλου εἶδους περιπέτειες. Τὴν ταινία ἀνέλαβε τὸ γραφεῖο διανομῆς τοῦ Κλωντ Λελούς πρῶτα πού μοῦ προκάλεσε ἐκπλήξη. Γιὰ λόγους ἀκατανόητους στὴν ἀρχὴ, ἀφοῦ πῆρε τὴν ταινία, δὲν τὴν προώθησε ὅπως ἔπρεπε. «Οἱ Βοσκοί» προβλήθηκαν τὴν Τετάρτη καὶ τὴν ἐπόμενη Δευτέρα ὁ Λελούς ἔδωσε μιά συνέντευξη στὸ «Ἐξπρές» ὅπου ἀνακοίνωσε ὅτι ἡ ταινία εἶχε παταγῶδη ἀποτυχία ἐνῶ δὲν ἦταν δυνατό, τὴν ἡμέρα πού ἔδινε τὴ συνέντευξη νὰ γνωρίζει καὶ πολλὰ πράγματα γιὰ τὴν τύχη τῆς ταινίας. Ἄλλωστε αὐτὰ τὰ πράγματα δὲν λέγονται τουλάχιστον πρὶν περάσει μιά ἐβδομάδα. Σύμφωνα μετ' τὶς πληροφορίες μου ὁ Λελούς εἶχε δώσει τὴ συνέντευξη στὸ «Ἐξπρές» τουλάχιστον δέκα μέρες πρὶν ξέροντας πάρα πολὺ καλὰ τὴ ἔκανε. Ἡ ταινία φυσικὰ δὲν δούλεψε ἀλλὰ ἡ ἐπαρχία τὴν ζήτησε καθῶς καὶ τὸ κύκλωμα τέχνης καὶ πειραματισμοῦ. Ἀπ' ὅτι ἔμαθα ἐκ τῶν ὑστέρων, ἡ ταινία θάφτηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Λελούς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ δικαιολογήσει μιά οικονομικὴ ἀποτυχία καὶ νὰ γλυτώσει φόρους...

Χωρὶς νὰ ἔχουμε δεῖ τὴν τελευταία σας ταινία, ἔχοντας ὅμως διαβάσει γι' αὐτὴ, ὑποθέτουμε ὅτι ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς τρεῖς ταινίες σας (Οἱ «Ἀβύσσοι», Οἱ «Βοσκοί» καὶ τὸ «Γκλόρια Μούντι») ἓνα νήμα πού τις συνδέει. Ἰδιαίτερα ἀνάμεσα στὴν «Ἀβύσσοι» καὶ τὸ «Γκλόρια Μούντι».

Ἀκριβῶς. Νομίζω ὅτι κατὰ κάποιον τρόπο εἴμαστε δέσμοι τῶν ἰδίων θεμάτων, ὅτι εἴμαστε λίγο μονομανεῖς. Καὶ τὸ θέμα πού μετ' ἀπασχολεῖ εἶναι ἡ ταπεινωση καὶ ἡ ἐξέγερση, γυρίζω συνέχεια γύρω του, ἀσχολοῦμαι μετ' οὺς βασανισμοὺς καὶ μετ' τὶς σχέσεις κυρίου καὶ σκλάβου. Οἱ «Ἀβύσσοι» ἦταν σχέση κυρίου καὶ σκλάβου, οἱ «Βοσκοί» ἦταν τὸ ἑλληνικὸ ἐπαρχιακὸ περιβάλλον ἀλλὰ ἐπίσης οἱ σχέσεις χωρικῶν - ἰδιοκτητῶν... Πῶς ὁ πλούσιος ταπεινώνει τὸν φτωχὸ, πῶς ὁ φτωχὸς μετὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν ταπεινωση ἐξεγείρεται. Στὴν τελευταία ταινία πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα, γιὰ τὸ μηχανισμό τῆς ταπεινώσεως τὸν ὁποῖο ὑποβάλλει ὁ βασανιστὴς στὸ θῦμα καὶ πῶς αὐτὴ ἡ ἴδια ταπεινωση ξαναγυρίζει ἐναντίον του. Ὑπάρχει πάντοτε αὐτὴ ἡ σχέση σπῆ: σχεδὸν τελετουργικὴ πράξη τοῦ βασανισμοῦ. Ἄρα δ,τι μετ' ἐνδιαφέρει περισσότερο εἶναι πάντοτε οἱ σχέσεις θύματος καὶ θύτη.

Συζητιέται πολύ ή ταινία της Καβάνι, 'Ο Θυρωρός της Νύχτας, που έπαιζε επίσης με την εξαθλίωση και την ταπείνωση, αλλά προσδίδοντας σ' αυτήν τη διαδικασία ένα είδος γοητείας, πλησιάζοντάς την, στην ήδονη. Τι έχετε να πείτε γι' αυτό:

Υπάρχει εδώ το ίδιο πρόβλημα. Κι αυτό οφείλεται στον Ιταλικό κινηματογράφο: οι Ιταλοί δεν μπορούν να έμποδίσουν τον εαυτό τους από το να κατασκευάσουν τη ματιά που αρμόζει στο κοινό, από το να θέλουν σε τελική ανάλυση να αρέσουν, όποιο κι αν είναι το θέμα των ταινιών τους. Θέλουν να σκανδαλίσουν αλλά και να συναρπάσουν.

Ποιά είναι ή πλοκή της ταινίας σας; Μπορείτε να μάς την περιγράψετε σύντομα;

Διαλέγω ένα γενικό θέμα και ξεκινώντας από αυτό ασχολούμαι με αυτόνομα υποθέματα. Στην ταινία υπάρχουν δύο πρόσωπα, μια ήθοποιος κι ένας σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης προσπάθησε να κάνει μια ταινία πάνω στα βασανιστήρια με πρωταγωνίστρια μια Άλγερινή, την Τζαμιλά Μπουπατά. Που είχε βασανιστεί στη διάρκεια του πολέμου της Άλγερίας. Προσπαθεί να κάνει μια ταινία γύρω από αυτό το θέμα αλλά με ένα τρόπο κάπως μεταθετικό. Έχει γυρίσει μερικές σκηνές αλλά δε θα δούμε το σκηνοθέτη σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Λείπει και συμμετέχει κι αυτός σε τρομακτικές πράξεις, έχει μια παράνομη δράση τρομοκρατική, άνηκει σε μια ομάδα Παλαιστινίων και κάνει δολοφονικές απόπειρες. Υπήρχαν στο Παρίσι πρόσωπα σαν κι αυτόν. Βλέπουμε επίσης μια γυναίκα μέσα σε μια μπανιέρα να προσπαθεί να κάνει στον εαυτό της ηλεκτροσόκ... Αυτή είναι μια ιδέα που σοκάρει από την αρχή, αλλά την ήθελα έτσι, ήθελα δηλαδή αυτή ή ταινία με θέμα τα βασανιστήρια να είναι πριν απ' όλα ταινία. Μια ήθοποιος θα παίξει το ρόλο της γυναίκας που βασανίζουν κι αυτό ήθελα να είναι πολύ καθαρό. Ήθελα να εγκαθιδρύσω αυτή την απόσταση με το κοινό, να μη δείξω τα βασανιστήρια σά να έλεγα, βλέπετε τα βασανιστήρια σά να βρισκόμαστε μπροστά. Προσπάθησα να τοποθετήσω τα βασανιστήρια στο σύγχρονο γαλλικό περιβάλλον, κι αυτή είναι μια παράλογη ιδέα γιατί εκείνο που θα σταματήσει τα βασανιστήρια δεν είναι μια ταινία. Ξεκινώντας από αυτό το γενικό θέμα των βασανιστηρίων, από τις σχέσεις βασανιζόμενου και βασανιστή, προσπαθώ να αντιμετωπίσω αυτές τις σχέσεις έτσι όπως εμφανίζονται σε άλλα πεδία. Για παράδειγμα στο πεδίο του κινηματογραφικού επαγγέλματος, στη σχέση του ζευγαριού ανάμεσα στο σκηνοθέτη και την ήθοποιό, στις κοινωνικές, πολιτιστικές και θρησκευτικές σχέσεις, στις σχέσεις των βασανιστηρίων και της γαλλικής άριστερας που πάντα βρίσκεται μπροστά σε αυτό το πρόβλημα, μπροστά στην ιδέα της αλληλεγγύης μιάς κοινωνίας, που θέλει να είναι φιλελεύθερη και στην οποία υπάρχει μια αντιπολίτευση, αλληλεγγύης στα βασανιστήρια που συμβαίνουν σε αυτή τη χώρα στη διάρκεια του πολέμου της Άλγερίας ή σε άλλες χώρες, όπου ή επαναστατική δράση περιλαμβάνει την τρομοκρατία. Μέσα σε αυτή την ιδέα του θύματος της τρομοκρατίας και του τρομοκράτη βρίσκεται ή ιδέα πως υπάρχει ή τρομοκρατία των πλουσίων και ή τρομοκρατία των φτωχών και ή επιλογή που υπάρχει ανάμεσα στους ανθρώπους που ζούν μέσα σε αυτό το σύστημα, είναι μια επιλογή ανάμεσα στα δύο. "Αν επιλέξει κανείς την τρομοκρατία των φτωχών θα πρέπει να «λερωθεί», θα πρέπει ο ίδιος να γίνει τρομοκράτης, και δεν αρκεί το να διαδηλώνει στους δρόμους, το να πηγαίνει σε συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας ή σε συναυλίες με επαναστατικά τραγούδια, δεν αρκεί να γράφει στο «Μόντ» ή στο «Νουβέλ Όπερβατόρ», ή και ακόμα στην «Ουμμαντέ» για να καταγγείλει τα βασανιστήρια. Πρέπει να είσαι έτοιμος να βασανιστείς ή και να βασανιστείς για να σταματήσει μια μέρα ή τρομοκρατία. Άλλοιως γίνεσαι αλληλέγγυος με τους βασανιστές, με την έξουσία.



Gloria Mundi



Όσον αφορά τη γλώσσα της ταινίας χρησιμοποιήσατε το ίδιο στυλ δουλειάς με τους Άβυσσους, δηλαδή τόν παροξυσμό, τη βαρβαρότητα:

Ναι απόλυτα, η ταινία είναι τόσο πρωτόγονη όσο και οι «Άβυσσοι». Αυτό οφείλεται στο ό,τι δεν είχα λεφτά. Δεν μπόρεσα να χρησιμοποιήσω το τράβελινγκ πέρα από δύο ή τρεις περιπτώσεις. Το μεγαλύτερο μέρος αποτελείται από σταθερά πλάνα, χωρίς κίνηση. Άλλωστε δεν μου άρεσουν οι κινήσεις της μηχανής. Αυτό που με ενδιέφερε ήταν αυτό που θα συνέβαινε στο εσωτερικό του κάδρου, στην κίνηση των ήθοποιών, στις εκφράσεις τους, στις χειρονομίες τους, στο ρυθμό της όμιλίας τους κλπ. Τό να φωτογραφίσεις τους ήθοποιούς με τόν καλλίτερο δυνατό τρόπο, είναι τó να κάνεις ένα πολύ απλό κινηματογράφο, που δεν βασίζεται παρά στο παιχνίδι τους. Και σέ αυτό τó σημείο βρίσκεται ή ομοιότητα με τούς Άβυσσους.

Είχατε πεί σέ μιá συνέντευξη: «άπό τη μία σκηνή στην άλλη δέν προσπαθώ νά κρατήσω μιá μοναδική γραμμή, γιατί στη μιá μεταχειρίζομαι ένα θέμα με ένα συγκεκριμένο τρόπο και στην επόμενη κρατάω μιá αντίθετη γραμμή».

Ναι, πρόκειται γιά τήν καταστροφή τού θέματος καθώς περνάω άπό τη μιá σκηνή στην άλλη.

Τό μοντάζ, λογουάρα, λειτουργεί ενάντια στην ταινία:

Ναι, πρόκειται γιά τήν ίδια άρχη. Στο σημείο όπου οι άνθρωποι χάνονται δέν έχουν πιά άπό πού νά πιαστούν. Τότε τούς υποδεικνύω ένα σημείο σωτηρίας πού τó καταστρέφω παρακάτω. Δέν ξέρουν πιά πού βρίσκονται και έτσι εγκαθιδρύεται μιá σχέση μέσα στην ταινία ανάμεσα στο φανταστικό και τó πραγματικό, κανείς δέν ξέρει πού βρίσκεται τó αληθινό και πού τó ψεύτικο... Καταλαβαίνετε... Ό θεατής γνωρίζει ταυτόχρονα ότι πρόκειται γιά μιá ήθοποιό τήν ίδια στιγμή πού αυτή υποβάλλεται σέ ήλεκτροσόκι. Υπάρχει λοιπόν αυτό τó διφορούμενο στοιχείο.

Διφορούμενο πού βρίσκεται στη βασική άρχη της ταινίας:

Αυτό είναι, υπάρχει πάντοτε ó ίδιος μηχανισμός τού τεχνητού και τού αληθινού, τού θεάτρου και της πραγματικότητας. Είναι επίσης μιá επιχείρηση πού πηγάζει άπό τήν αντίληψη αυτού πού θα ονομάζαμε θέατρο της σκληρότητας. Η σχέση ανάμεσα σέ αυτό πού συμβαίνει στην όθονή και στους θεατές είναι τελικά ή σχέση βασανιζόμενου και βασανιστή.

Αυτός ó μηχανισμός της βίας υπάρχει λοιπόν στην καθημερινή ζωή:

Άπό τη στιγμή πού υπάρχουν συσχετισμοί δυνάμεων, άπό τη στιγμή πού δεχόμαστε αυτούς τούς συσχετισμούς, υπάρχουν και σχέσεις βασανιζόμενων - βασανιστών. Είναι αναπόφευκτο.

[Τήν συνέντευξη με τόν Νίκο Παπατάκη πήρε ó Μιχάλης Δημόπουλος τόν Δεκέμβρη 1976]



Ἐγλύτωσα και τώρα στη Ρώμη επιστρέφω
βέβαιος ότι έσβησα. Δηλαδή ότι έκανα τὸ χρέος μου.
Σὲ κάθε μάχη μόνος πηγαίνω, τώρα είναι ἡ σειρά τῶν ἄλλων.
Τὸ λέω με πόνο ἐτοιμαθάνατου,

Μὲ ξηλώσανε αὐταπαγγέλτως, συγγραφέας ὄχι,
χρήσιμος, γεμάτος ποίηση μὰ ὄχι ποιητῆς
Πάυει κανεῖς ποιητῆς νὰ εἶναι ὅταν ὁ μύθος
τῶν ἀνθρώπων παρακμάζει.

Χρυσὸς εἶναι ἡ οἰωπὴ και ἡ λατρεία ἡ ναρκισιστικὴ
τελευταία γαλήνη.

Εἶμαι ἐκ νέου ἀνεργος, ἐγὼ τὸ παιδὶ πού τὸ κατέστρεψαν
οἱ βλαβερὲς μελέτες και πού γράφει ἀπὸ ἐκδίκηση ἐναντίον μου.
Ἵμως πὰρ' ὅλα αὐτὰ κάτι ἐκέρδισα συχνάζοντας — τὸ στυλ.

Ἵπως ὁ ὄρος «νεότητα» κατὰστρεψε τὴ νεότητα
ἔτσι και ὁ ὄρος «ποίηση» κατὰστρεψε τὴν ποίηση.

Ἵπιστρέφω ἀπόμαχος ἀπὸ τὰ W.C. τῆς Μεσῆνης και τὶς ἀπαίσιες
φτωχογειτονιὲς στὴν Κατάνη

Ἵτσι μαζὶ μου στὴν ζωὴ παρασύρω και τὸν θάνατο.



Πηγαίνουν στὶς Θέρμες τοῦ Καρακάλλα
φίλοι νεαροί, πάνω στὶς μοτοσυκλέτες
μὲ ἀντρικὴ προεπεία, και στὰ ζεστά τους
πανταλόνια κρύβουν με ἀδιαφορία ἢ φανερόνουν
τὸ μυστικὸ τῶν ἐρεθισμάτων τους.

Πρόξη λαγνεῖας, με πρόξη λαγνεῖας
σὲ μιὰ μόνου γειτονιά, σὲ μιὰ μόνου πόλη
στὴν αὐγὴ τῆς Νοτίου Ἵταλίας, Ἵπουλείας
Καλαβροῖας, Λουκανίας ἢ Σικελίας μέσα
στὰ σπίτια τῶν φτωχῶν, στὴ θάλασσα, Θεὲ μου
γίνεται κάτι σιγά-σιγά τὸ ἀνώμαλο
Αἰσθάνομαι καταδικασμένος
—και πράγματι ἢ μιὰ συνάντηση μέσα στὰ ἐρειπωμένα σπίτια
και ἢ ἄλλη μέσα στὰ W.C.
Μεταξὺ ἐνὸς ἔρωτα με γλυκοὺς γορῖλες
—ὄμαδικῶς— ντυμένοι με μπλουζῖτσες θαλασσιῆς
και παντελόνι 100 δραχ., και μεταξὺ ἐνὸς ἔρωτα
μ' ἐξευτελιστικὰ παζάρια στὴν τιμὴ
Ληστεῖες, ἰδρωτὲς, σὲξ προχειροπλυμένα
Δὲ μοῦ μένει νὰ κάνω ἄλλο παρὰ τὴν ποίησή μου
ΠΟΙΗΣΗ.

Γυρίζοντας την Κυριακή το μεσημέρι, 2 Νοεμβρίου, από την Πόρτα Πορτζέζε στο σπίτι, το πρώτο πράγμα που μας είπαν ήταν: σκότωσαν τον Παζολίνι. Τό είπε το ραδιόφωνο. Η είδηση ήταν τρομερή. Από αυτές που σου κόβουν την ανάσα.

Σε λίγο οι είδησεις από την τηλεόραση άνοιξαν την Υπόθεση Παζολίνι που απασχόλησε έντονα την Ιταλική κοινή γνώμη για πολλές ημέρες.

Όπως θα περίμενε κανείς, όνόματα από τα πιο βαρυσήμαντα και μουχλιασμένα έσπευσαν να πουν τη γνώμη τους και όλοι να τον έγκωμιάσουν. Μά πέρα από όλα αυτά, η φυσιογνωμία του Παζολίνι διαγράφηκε από τα λόγια που ειπώθηκαν στα λεωφορεία, στα μπάρ της γειτονιάς, άκρια και στο οικογενειακό τραπέζι ανάμεσα σε γονείς και παιδιά.

Νομίζω πως αυτός ο τρόπος με τον οποίο θα ήθελε ο ίδιος ο Παζολίνι να αντιμετωπίσει ο κόσμος το τελευταίο του «οκάνδαλο». Γιατί σαν ένα οκάνδαλο, όμοια με εκείνα που ο ίδιος δημιουργούσε με τη θέλησή του, μοιάζει και το τέλος του. Σαν σκηνοθετημένο από τον ίδιο. Ο Έντουάρντο ντε Φιλίπο είπε: «είμαι σίγουρος ότι ενώ τον σκότωναν θα σκεφτόταν με ποιό τρόπο θα έφτιαχνε κι από αυτό σενάριο».

Ποιός ήταν λοιπόν ο Παζολίνι; Ή μάλλον τι αντιπροσώπευε ή προσωπικότητά του; Σ' ένα παλιό πρόγραμμα για μια σειρά έργων του που είχε παρουσιάσει η Έθνικη Ταινιοθήκη — Ίνστιτούτο Λούτσε, διαβάζω: «Ο Π.Π. Παζολίνι γεννήθηκε στην Μπολόνια — κατά τύχη γιατί ο πατέρας του ήταν στρατιωτικός — στις 5 Μαρτίου 1922. Ξεκίνησε σαν συλλέκτης λαϊκών ποιημάτων. Κατόπιν άρχισε να γράφει δικά του ποιήματα, ώραια, άγχώδη, αυτόβιογραφικά. Από αυτά έφτιασε στο μυθιστόρημα και ταυτόχρονα, ανακατευόταν με τον κινηματογράφο γράφοντας σενάρια και διασκευές.

Η πραγματική του δουλειά στον κινηματογράφο, σαν δημιουργός, αρχίζει με το Accattone το 1961. Από τότε έγραφε διαρκώς λιγότερο για τον πεζό λόγο και όλο και περισσότερο δούλευε για τον κινηματογράφο. Σήμερα, αν θα έπρεπε να αυτοχαρακτηριστεί θα έλεγε πως πάνω απ' όλα είναι κινηματογραφικός δημιουργός. Αλλά αυτά είναι λόγια: ο Παζολίνι είναι πριν από ό,τιδήποτε άλλο ποιητής».

Αυτά γράφονταν τον Δεκέμβριο του 1970. Τώρα, ύστερα από πέντε χρόνια θα πρέπει, για να γνωρίσουμε καλύτερα τον άνθρωπο Παζολίνι να αναφέρουμε ορισμένες θέσεις που πήρε τα τελευταία χρόνια στα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της Ιταλικής ζωής ιδίως μετά την καμή του '68.

Τό ιστορικό, πλέον, '68 αρχίζει με τη «μάχη της Βάλλε Τζιούλια». Μπροστά στην αρχιτεκτονική Σχολή της Ρώμης συγκρούονται οι αστυνομικοί με τους φοιτητές. Οι δεύτεροι κατατροπώνουν τους πρώτους. Χρονολογικά, από τότε αρχίζουν οι φοιτητικοί αγώνες εκείνης της εποχής που βρίσκουν τη συμπαράσταση όλων των προοδευτικών ανθρώπων. Ο Παζολίνι όμως, δημοσιεύει σε περιοδικό της άριστερας βέβαια, στίχους όπου αναφέρει ότι στη Βάλλε Τζιούλια οι πραγματικοί προλετάριοι ήταν οι αστυνομικοί, παιδιά φτωχών, ενώ εμείς είμαστε τα παιδιά των αστών.

Λίγα χρόνια αργότερα δέχεται να υπογράψει σαν διευθυντής μιας εφημερίδας κάποιας εξωκοινοβουλευτικής ομάδας, διακινδυνεύοντας να δικαστεί για θέσεις που δημοσιεύονταν στην εφημερίδα αυτή και σφαλώς δεν τον αντιπροσώπευαν απόλυτα.

Ύστερα απ' αυτήν την ενέργεια, που σχολιάστηκε θετικά, πρόσφατα περνά πάλι στην πρόκληση. «Όταν όλοι οι προοδευτικοί άνθρωποι τάσσονται υπέρ των άμβλώσεων ο Παζολίνι τάσσεται κατά.

«Όταν τού παρατηρούν ότι η γνώμη του δεν είναι αντικειμενική εξαιτίας της δικής του σεξουαλικής επιλογής, απαντά: «Έ, και μ' αυτό;» με κάποια πρόκληση, χωρίς καθόλου να πειραχτεί. Ένοχλείται όμως πολύ για όσα γράφει εις βάρος του ο Ουμπέρτο Έκο και τού επιτίθεται από τις στήλες της μεγαλύτερης Ιταλικής εφημερίδας.

Όλα αυτά δημιουργούν την εικόνα ενός άτομου με υπερδεμένες ιδέες ή κάποιου που ήθελε απλώς να επισύρει την προσοχή στο όνομά του. Αλλά στην περίπτωση του Παζολίνι δεν ήταν ούτε το ένα, ούτε το άλλο. Ο Παζολίνι αντιδρούσε σαν θερμόμετρο των καταστάσεων. Ένοιωθε βαθύτερα και έντονα από πολλούς άλλους, τα προβλήματα και προσπαθούσε να τα ερμηνεύσει να τα εκφράσει.

Δεν τό κατόρθωνε πάντοτε, ή τουλάχιστον δεν κατόρθωνε να πείσει στην έκφραση ή στις έρμηνειές του. Παρουσίαζε πάντοτε αυτό που σκεπτόταν χωρίς ενδοιασμούς. Αυτό ένοχλούσε πολλούς. Αλλά αυτή ήταν και ή σφραγίδα της προσωπικότητάς του.

Δημιουργούσε οκάνδαλα και προκαλούσε τις πιο βαρειές κατηγορίες, σαν έκλογη δική του, για να ανακατευόταν τα λιμνασμένα νερά, για να αντιμετωπίζονται προβλήματα που άλλοι δεν τολμούσαν καν να αναφέρουν.

Με έκπληξη διάβασα, μέσα στα πολλά σκόλια που άκουστηκαν, σε κάποιο απόλοϊκό εβδομαδιαίο περιοδικό για νοικοκυρές — ή μάλλον για όλη την οικογένεια — «Ποιός ήταν ο Παζολίνι; Ίσως δε θα μάθουμε ποτέ, Ένα μπορούμε να πούμε: αν δεν υπήρχαν προσωπικότητες σαν τον Παζολίνι, θα έπρεπε να τις εφεύρουμε!»

Διονύσης Κανάς
Ρώμη, Νοέμβρης '75

Ο ποιητής των «διαφορετικών»

του Δημήτρη Μαυρίκιου

«Εμείς οι διανοούμενοι τείνουμε πάντα στο να ταυτίζουμε την «κουλτούρα» με τη δική μας κουλτούρα: έτσι και την ήθικη με τη δική μας ήθικη, και την ιδεολογία με τη δική μας ιδεολογία.

Αυτό σημαίνει 1) ότι δεν χρησιμοποιούμε την λέξη «κουλτούρα» με την έπιστημονική της έννοια, 2) ότι με αυτό εκφράζουμε έναν κάποιο δυσκολοκατάργητο ρατσισμό απέναντι σε όσους ζούνε άκριτως μιά «άλλη» κουλτούρα.» Αυτά έγραφε στο «Mondo» ο Παζολίνι τον Ίούλη του '74.

Στις 21 του περασμένου Οκτώβρη, μερικές μέρες πριν την δολοφονία του, τό αδιάκοπο ενδιαφέρον του για επαφή με τις «άλλες» κουλτούρες, τον είχε οδηγήσει ως την ελληνόφωνη περιοχή του Σαλέντο στην Ν. Α. Ίταλία. Στα ίδια εκείνα μέρη, λίγους μήνες νωρίτερα, είχαμε γυρίσει τό Polemónτα έχοντας προηγούμενα καταλήξει σε ανάλογες απόψεις μ' εκείνες που εκφράζει ο Παζολίνι πάνω στο θέμα της αντιμετώπισης μιάς διαφορετικής από την δική μας κουλτούρας. Η σύμπτωση της επίσκεψής του στην Καλημέρα και της γνωριμίας του με τους συνεργάτες του Polemónτα άνοιξε τον δρόμο για μιά συνάντησή μας στη Ρώμη στις άοχες του Νοέμβρη (ο Παζολίνι δολοφονήθηκε τη νύχτα της 1ης του Νοέμβρη)

Στη συνάντησή μας θα είχαμε επιδιώξει να καταγράψουμε κινηματογραφικά α) όρισμένες αναλυτικότερες σκέψεις του πάνω στο θέμα τού πλησιάζματος μιάς «άλλης» κουλτούρας (που μās ενδιαφέρονε άμεσα

και σε σχέση με τη δική μας εμπειρία του εθνολογικού ντοκιμαντέρ) και β) τις μαρτυρίες του πάνω στην προσωπική του σχέση με αυτές τις κουλτούρες, σχέση που χαρακτηρίζει έντονα το δικό του «ποιητικό» κινηματογράφο και τον αγώνα του ενάντια στην άστικη ιδεολογία.

Το ύλικό που γυρίσαμε πάνω στο θάνατό του και στις μαρτυρίες τις σχετικές με το πέρασμά του από την Καλημέρα, προορίζεται για μία ημίωρη ταινία (τηλέοραση); όπου παράλληλα από μία γραφική παρουσίαση, θα έπιχειρηθεί και μία αντιμετώπιση της σχέσης του Παζολίνι με τις «άλλες» κουλτούρες.

Τά εφηβικά του ποιήματα γραμμένα στην μητρική του φριουλιανική διάλεκτο, ήταν χαρακτηριστικά μιας πρώτης περιόδου, τότε που ο Παζολίνι ήθελε να εκφράσει την άγροτιά του Φριουλί με τα «χριστιανικά χωριουδάκια».

Ύστερα συναντούσε και ζούσε τον κόσμο του υποπρολεταριάτου της Ρώμης. Ή βαρεία ρωμαϊκή διάλεκτος στις ταινίες του (από το *Accattone* ως το *Uccellacci uccellini*) και στα διηγήματά του («*Ragazzi di Vita*» και «*Una Vita Violenta*») εκφράζει μία πραγματικότητα που γρήγορα θα χαθεί.

Το 1964 ο Παζολίνι λέει: «*Η νέα τεχνοκρατία της Β. Ιταλίας ταυτίζεται ήγεμονικά μ' ολόκληρο το έθνος και κατοργάζεται έτσι ένα νέο τύπο κουλτούρας και γλώσσας, πράγματι εθνικών. Γι' αυτό, κατά κάποιο τρόπο, με κάποια άμφιταλάντευση κι όχι χωρίς συγκίνηση αισθάνομαι εξουσιοδοτημένος ν' αναγγείλω ότι γεννήθηκε η ιταλική σαν εθνική γλώσσα.*»

Ο Παζολίνι που μοιάζει να προτείνει τον εαυτό του σαν ποιητή των «διαφορετικών» της κοινωνίας του, αρχίζει ν' απομακρύνεται από τον άμεσο γεωγραφικό και κοινωνικό του χώρο με τα έργα της τρίτης περιόδου του και συγκεκριμένα με το *Κατά Ματθαιον Ευαγγέλιο*, τις τραγωδίες του και την *Τριλογία της Ζωής*. Η απομάκρυνση από τον πυρήνα των πρώτων του αναζητήσεων, που περικλείνανε το γόνιμο στοιχείο του προσωπικού του βιώματος της «διαφορετικότητας», προέρχεται από τη δική του απελπισμένη προσκόλληση πάνω στην ιδέα μιας μειονότητας που δεν υπάρχει πια παρά ίσοπεδωμένη κάτω από το ραβδαίο πολιτιστικό σάρωμα που χαρακτήρισε την Ίταλία της δεκαετίας του '60. Έτσι η βιομηχανική σχέση του με την φριουλιανή και τους ρωμαίους υποπρολετατίους υποκαθίσταται από ένα ονειροπόλο αντίκρισμα πρώτα των νοτιο-ιταλικών λαϊκών στρωμάτων κι ύστερα των λαών του Τρίτου Κόσμου — Άραβες, Νέγροι, Άσιάτες — με τις «διαφορετικές», αλλά άπλωσ φαντασμαγορικές κι' όχι βιωμένες από τον ίδιο τον Παζολίνι κουλτούρες, γίνονται ο βουβός χώρος της αυτοβιογραφίας του. Η συνειδητοποίηση του μάταιου αυτής της απομάκρυνσης, γίνεται μόνο μετά την «Τριλογία της Ζωής» (*Δεκαήμερο, Οι θρούλοι του Καντέμπορου, Χίλιες και μία Νύχτες*). Για το *Σαλό, 120 ημέρες των Σοδόμων*, ο Παζολίνι θα πη: «*Είναι η πρώτη φορά που αντιμετώπιζω στ' αλήθεια τον σύγχρονο κόσμο, μέσα σ' ολόκληρη τη φρίκη του*»

Γίνεται μία προσπάθεια ν' αξιοποιηθεί το ύλικό που έχουμε και να γίνει πλατεία λόγος για τον Παζολίνι. Πώς όμως αν όχι από την τηλεόραση για να καλυφθούν και τα έξοδα της ταινίας; και τότε ως ποιο σημείο θα μπορούσαμε να μιλήσουμε ελεύθερα; Ο Παζολίνι υπήρξε ένας ακούρατος πολέμιος τόσο της ιδεολογίας όσο και της ήθικης της άρχουσας τάξης. Πώς να μην μιλήσει κανείς για τον Παζολίνι μαρξιστή, και ν' αναφερθεί στην ιδιαίτερη τοποθέτησή του μέσα στο χώρο της ιταλικής άριστοεράς και στον αδιάκοπο κι εποικοδομητικό του διάλογο με το I. K. K.; Πώς ν' αποσιωπηθεί ο βασικός παράγοντας της προσωπικότητάς του που είναι η συνείδηση και το βίωμα της όμοφυλοφιλίας του; Πώς να μην ειπωθεί, τέλος, ότι η δολοφονία του δεν είναι άλλο από μία ταξική δολοφονία, διαπραγμάνη από μία τάξη που έβλεπε στο πρόσωπο του Παζολίνι τον πολλαπλά επικίνδυνο εχθρό της;

Ο κινηματογράφος σαν σημειολογία της πραγματικότητας

Παρατηρήσεις πάνω στο πλάνο-σεκάνς

Άς εξετάσουμε τη μικρή ταινία (σε 16 χιλ.) που γυρίστηκε τη στιγμή του θανάτου του Κέννεντυ από κάποιον θεατή άνεμοσα στο πλήθος. Είναι ένα πλάνο σεκάνς και μάλιστα το τυπικότερο πλάνο σεκάνς που θα μπορούσε να υπάρξει.

Πράγματι, αυτός ο θεατής-όπερατέρω δεν διάλεξε τη γωνία λήψης του. Κινηματογράφησε απλώς και μόνο από το μέρος που βρισκόταν, καθάροντας εκείνο που έβλεπε το μάτι του ή μάλλον ο φακός του.

Το τυπικό πλάνο σεκάνς λοιπόν είναι μία «υποκειμενική ματιά» («*Soggettiva*»). Από την ταινία που θα μπορούσε να γίνει με θέμα το θάνατο του Κέννεντυ αποσιιάζουν λοιπόν όλες οι άλλες οπτικές γωνίες: του ίδιου του Κέννεντυ, της Ζακλίν, του δολοφόνου που πυροβολούσε, των μαρτύρων που βρίσκονταν σε καλύτερη θέση από τον έρασιτέχνη κινηματογραφιστή μας, των άστυνομικών της συνοδείας κ.τ.λ. Άλλα άς υποθέσουμε άκριβώς ότι διαθέτουμε όλες τις μικρές ταινίες, που έχουν γυριστεί από όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες. Τι άκριβώς θα διαθέταμε τότε; Θα διαθέταμε μία σειρά από πλάνο σεκάνς που θα αναπαράσταναν τα πραγματικά γεγονότα, τη συγκεκριμένη εκείνη στιγμή, ιδωμένα ταυτόχρονα από διαφορετικές γωνίες, ιδωμένα δηλαδή μέσα από μία σειρά «υποκειμενικών ματιών». Η «υποκειμενική ματιά» («*Soggettiva*») άποτελεί, λοιπόν, το άκραιο σημείο του ρεαλισμού σε κάθε οπτικοακουστική τεχνική. Δεν είναι δυνατό, ούτε πιθανό, «να δεις και να ακούσεις» την πραγματικότητα εν τη γενέσει της παρά μόνον από μία γωνία λήψης, από μία οπτική γωνία. Και πρόκειται πάντοτε για την οπτική γωνία ενός υποκειμένου που βλέπει και ακούει. Το υποκείμενο αυτό είναι ένα υποκείμενο με σάρκα και όστα. Άκόμη κι όταν επιλέγουμε σε μία ταινία με υπόθεση, μία ιδανική οπτική γωνία και κατά συνέπεια άφηρημένη και καθόλου νατουραλιστική — αυτή γίνεται ρεαλιστική και όριακά νατουραλιστική, από τη στιγμή που τοποθετούμε εκεί μία κάμερα κι ένα μαγνητόφωνο. Αυτό που θα καταγραφεί εκεί θα μοιάζει ιδωμένο κι άκουσμένο από ένα υποκείμενο με σάρκα και όστα (δηλαδή προκείμενο με μάτια και αυτιά). Η πραγματικότητα όμως, τη στιγμή που προβάλλει είναι πάντοτε σε χρόνο ένεστώτα.

Ο χρόνος λοιπόν του πλάνου σεκάνς (που θεωρούμε σαν το πρωταρχικό και άρχεγονόστοιχείο του κινηματογράφου, δηλαδή σαν μία άτελείωτη «υποκειμενική ματιά») είναι ο ένεστώτας, το παρόν. Ο κινηματογράφος, κατά συνέπεια, «αναπαράγει το παρόν». Το «ντι-ορέκτ» της τηλεόρασης είναι η παραδειγματική άνασταραγωγή του παρόντος, ενός πράγματος που «συμβαίνει».

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Άς υποθέσουμε λοιπόν ότι διαθέτουμε όχι μόνο τη μικρή αυτή ταινία για το θάνατο του Κέννεντυ, αλλά μία ντουζίνα άνάλοντες μικρές ταινίες-πλάνο σεκάνς, που άναπαράγουν υποκειμενικά το παρόν του θανάτου του Προέδρου.

Άν δούμε το ένα μετά το άλλο όλα αυτά τα υποκειμενικά πλάνο σεκάνς (άκόμη και για λόγους καθαρής πληροφόρησης σε μία αίθουσα προβολής της άστυνομίας, λογουχάρην, κατά τη διάρκεια της άστυνομικής έρευνας), άν δηλαδή προσθέσουμε το ένα στο άλλο (έστω κι άν αυτό δεν το κάνουμε στην κυριολεξία) τι κάνουμε; Κάνουμε μοντάζ, τελείως, βέβαια, στοιχειώδες και χονδροειδές. Και τί πετυχαίνουμε με το μοντάζ αυτό; Τόν πολλαπλασιασμό των «παρόντων», σαν να μην έκτυλισσόταν η δράση μία και μοναδική κάτω από τα μάτια μας, παρά διαδοχικά, άρκετές φορές. Αυτός ο πολλαπλασιασμός των «παρόντων» καταργεί, στην πραγματικότητα, το παρόν, ή ύπαρξη του μας βεβαιώνει για τη σχετικότητα, την άληθοφάνεια, την άνακριβεια και το διαφορούμενο κάθε άλλου παρόντος. Έξετάζοντας αυτές τις μικρές ταινίες στο πλαίσιο μιας άστυνομικής έρευνας (που δεν την ενδιαφέρει καθόλου η όποιαδήποτε αίσθητική διάσταση, αλλά αντίθετα άσολογείται μόνο με την ντοκιμαντεριστική άξία των μικρών αυτών ταινιών, με την έννοια της άξίας που έχει μία λεπτομερική άναπαράσταση ενός πραγματικού γεγονότος από επιτόπιες μαρτυρίες), το πρώτο πράγμα που θα έπρεπε να άναρωτηθούμε είναι: ποιά από αυτές τις μικρές ταινίες άντιπροσωπεύει για μένα (με τη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση) την άληθινή πραγματικότητα των γεγονότων; Ένα τελειωμένο για πάντα κεφάλαιο της πραγματικότητας ξετυλίχτηκε μπροστά σε τόσα άτελη μάτια και αυτιά (μπροστά σε τόσες κάμερες και μαγνητόφωνα) και παρουσιάστηκε στο κάθε ζευγάρι των φυσικών αυτών όργάνων ή των τεχνικών όργαλειών με διαφορετικό τρόπο (champ-contrechamp, γενικό πλάνο, άμερικάνικο πλάνο, γερό πλάν και από όλες τις πιθανές γωνίες λήψης). Άλλά κάθε μία από τις γωνίες, άπ' όπου παρουσιάστηκε η πραγματικότητα, είναι έξαιρετικά φτωχή, έξαιρετικά τυχαία και σχεδόν οίκτηρη, στο βαθμό που είναι μία από τις άπειρες πιθανές γωνίες λήψης. Ωστόσο, είναι φανερό ότι η πραγματικότητα εκφράστηκε με όλες τις δυνάμεις της. Είπε μερικά πράγματα σε όποιον ήταν παρών. (Παρών σ' αυτήν, άποτελώντας κομμάτι της. Γιατί η πραγματικότητα δεν μιλάει σε κανέναν άλλον πέρα από τον εαυτό της). Είπε κάτι με τη γλώσσα της δράσης, (γλώσσα που οι άνθρώπινες συμβολικές και συμβατικές γλώσσες ένωμάτωσαν): Ένας πυροβολισμός, πολλοί πυροβολισμοί, ένα σώμα που πέφτει, ένα αυτοκίνητο που φρενάρει, μία γυναίκα που σούρλι-

ζει, άνθρωποι που φωνάζουν... "Όλα αυτά τὰ μη συμβολικά σημεία λένε πως συνέβη κάτι. Ο θάνατος ενός προέδρου, εδώ και τώρα, στο παρών. Κι αυτό το παρών, το επαναλαμβάνω, είναι ο χρόνος των διαφορών «υποκειμενικών ματιών» πλάνα σεκάνς γυρισμένα από τις διάφορες οπτικές γωνίες όπου ή μοίρα τοποθετούσε τους μάρτυρες, με τὰ τεχνικά τους εργαλεία ή τὰ άτελή τους αισθητήρια όργανα.

Η «γλώσσα της δράσης» είναι λοιπόν ή γλώσσα των μη συμβολικών σημείων του ενεστώτος χρόνου. Ωστόσο, αυτή ή γλώσσα δεν άποκτά κανένα νόημα στο παρόν, ή, αν έχει κάποιο νόημα, αυτό γίνεται μόνον υποκειμενικά, δηλαδή, κατά τρόπον άτελή, άβέβαιο και μυστηριώδη. Ο Κένεντυ πεθαίνοντας έκφράστηκε με την τελευταία του πράξη: με τὸ νὰ πέσει νὰ πεθάνει πάνω στο κάθισμα του μαύρου προεδρικού αυτοκινήτου, μέσα στὰ αδύναμα μπράτσα μιάς άμερικανίδας άσπης, με ύφος μικρού λιχουδίκου κοριτσιού. Άλλά αυτή ή έχοχτη γλώσσα της «δράσης» με την όποία έκφράστηκε ο Κένεντυ, μπροστά στους διάφορους θεατές τὸ δράματος, παραμένει, στο παρόν — όταν γίνεται αντίληπτη και κινηματογραφείται (πράγμα που είναι ένα και τὸ αυτό) — μετέωρη και άσύνδετη. Όπως κάθε στιγμή της γλώσσας της δράσης, είναι μιά άναζήτηση. Άναζήτηση τίνος πράγματος; Άναζήτηση της έκκαθίδρουσης όρισμένων σχέσεων με τὸν αντικειμενικό κόσμο. Άρα, άναζήτηση των σχέσεων με όλες τις άλλες γλώσσες της «δράσης», που μ' αυτές έκφράζονται, ταυτόχρονα με τὸν Κένεντυ, όλοι οι υπόλοιποι παρόντες. Στην περίπτωση που εξετάζουμε, τὰ έχοχτα ζωντανά συντάγματα (*sintagmi viventi*) του Κένεντυ ζητούσαν νὰ έκκαθίδρουν μιά σχέση με τὰ ζωντανά συντάγματα δσων, έκείνη τη στιγμή, έκφράζονταν ζώντας γύρω του. Για παράδειγμα, τὸ ή τὸν δολοφόνων του, που πυροβόλῳσε ή πυροβόλῳσαν.

Όσο δὲν έχουν άποκατασταθεί οι σχέσεις ανάμεσα σε τέτοια ζωντανά συντάγματα, ή γλώσσα της τελευταίας πράξης τὸν Κένεντυ και ή γλώσσα της «πράξης» των δολοφόνων του θὰ είναι γλώσσες εύνοησιμμένες και άτελείς, πρακτικά άκατανόητες. Τι θὰ πρέπει λοιπόν νὰ συμβεί για νὰ γίνουν πλήρεις και κατανόητες; Πρέπει επιτέλους νὰ έκκαθίδρῳθουν οι σχέσεις που κάθε μιά από αυτές τις γλώσσες άναζητᾶ, σχεδόν ψελίζοντας και άγγίζοντας τυφλά. Άλλά όχι μέσω ενός άπλου πολλαπλασιασμοῦ τὸν παρόντων — πράγμα που πετυχαίνεται με την παράθεση των διαφόρων «υποκειμενικών ματιών» — αλλά με τὴ συναρμογή τους. Μιά τέτοια συναρμογή των γλωσσών της «δράσης» (των παρόντων) δὲν έχει πιά ως συνέπεια (όπως ή άπλή παράθεσή τους) νὰ καταστρέφεται και νὰ άδειάσει από νόημα τὸ παρόν (όπως άνασπῳρευτα θὰ γίνει αν δοῦμε διαδοχικά τις μικρές ταίριες, στην ύποθετική αίθουσα προβολής της

F.B.I.) αλλά έχει σαν συνέπεια νὰ μετασηματίζεται τὸ παρόν σε παρελθόν.

Μόνον τὰ πεπραγμένα και τελειωμένα γεγονότα, μπορούν νὰ έρθουν σε συναρμογή μεταξύ τους, νὰ άποκρίθουν νόημα (πράγμα που θὰ καταδείξω καλύτερα παρακάτω). Άς κάνουμε άκόμη μιά ύπόθεση. Άς ύποθέσουμε ότι άνάμεσα στους άνακριτές που παρακολουθῳν την ύποθετική προβολή μας και βλέπουν τις διαφορές (και δυστυχώς) ύποθετικές ταινίες, με θέμα τὸν θάνατο τὸν Κένεντυ, τὴ μία μετά την άλλη, από την άρχή ως τὸ τέλος, άς ύποθέσουμε λοιπόν ότι άνάμεσά τους ύπάρχει ένας άνακριτής προκεισμένος με μεγαλοφυή ίκανότητα ανάλησης.

Ε, λοιπόν! δὲ θὰ μπορούσε νὰ είναι παρὰ μεγαλοφυία συναρμογής. Μαντεύοντας τὴν άλήθεια — ύστερα από μιά προσεκτική άνάληση των... νατουραλιστικών άποσπασμάτων που άποτελοῦν αυτές οι μικρές ταινίες — θὰ ήταν σε θέση νὰ τὴν άνασυστήσει. Με ποιο τρόπο; Έπιλέγοντας από τὰ διαφορετικά αυτά πλάνα σεκάνς τὰ άποσπάσματα που θὰ είχαν πραγματική σημασία και άνακαλύπτοντας, κατά συνέπεια, τὴν πραγματική τους λογική σειρά. Θὰ έπρόκειτο πολύ άπλά, για ένα μοντάζ. Μετά από μιά τέτοια δουλειά έπιλογής και συναρμογής, οι διαφορετικές οπτικές γωνίες που κυβερνοῦσαν τις διαφορές «υποκειμενικές ματιές» θὰ έκφανίζονταν και ή αντικειμενικότητα θὰ καταλάμβανε τὴ θέση μιάς ύπαρξιακής ύποκειμενικότητας. Δὲ θὰ ὑπῳρχε πιά αυτή ή σειρά των (συγκρινητικών) ζευγαριών από μάτια και αυτιά (άπό κάμερες και μαγνητόφωνα) που «πιάνουν» και άναπαράγουν μιά φευγαλέα και προσφιλή πραγματικότητα, αλλά στην θέση τους θὰ ὑπῳρχε ένας άφηγητής. Ο άφηγητής αυτός μετασηματίζεται τὸ παρόν σε παρελθόν.

Τὸ συμπεράσμα όλων αυτών είναι ότι ο κινηματογράφος (ή καλύτερα ή οπτικοακουστική τεχνική) είναι στην ουσία ένα άτελειώτο πλάνο σεκάνς, όπως άκριβώς είναι για τὰ μάτια και τ' αυτιά μας ή πραγματικότητα, όσο είμαστε σε θέση νὰ βλέπουμε και νὰ άκούμε (ένα υποκειμενικό πλάνο σεκάνς, άτελειώτο, ή τουλάχιστον, που δὲν τελειώνει παρὰ με τὸ τέλος της ίδιας της ζωής μας). Κι αυτό τὸ πλάνο σεκάνς, όπως τὸ έχω συχνά πει, δὲν είναι άλλο από τὴν άναπαραγωγή της γλώσσας της «δράσης». Με άλλα λόγια, ή άναπαραγωγή τὸν παρόντος.

Άλλά, από τὴ στιγμή που έπεμβαίνει τὸ μοντάζ, καθώς δηλαδή περνά από τὸν κινηματογράφο στην ταινία (που είναι δύο πράγματα τελείως διαφορετικά, όπως τὸ «γλωσσικό σύστημα» είναι άλλο πράγμα από τὴ «λέξη») τὸ παρόν μετασηματίζεται σε παρελθόν (γιατί τότε έχει έκκαθίδρῳθει μιά συναρμογή των διαφόρων ζωντανών γλωσσών). Ένα παρελθόν που, για λόγους έγγενεις στην ίδια τὴ φύση τὸν κινηματογράφου, κι όχι για λόγους αισθητικής έπιλογής, έχει πάντοτε τὰ χαρακτηριστικά και

τὸν τόνο τὸν παρόντος. Πρόκειται λοιπόν για έναν ιστορικό ενεστώτα.

Θὰ πρέπει νὰ πῳ έδώ τι σκέφτομαι για τὸν θάνατο. Άφῳν τὸν σκεπτικιστὴ άναγνώστη νὰ άναλογιστεί ποιά σχέση έχει ο θάνατος με τὸν κινηματογράφο. Έχω ἦδη πει αρκετές φορές — και πάντοτε, δυστυχώς, άσχημα — ότι ή πραγματικότητα έχει μιά γλώσσα, και μάλιστα τέτοια που για νὰ περιγραφεί, άπαιτεί μιά «Γενική Σημειολογία», πράγμα που πρὸς τὸ παρόν λείπει, άκόμη και σαν έννοια. (Οι σημειολόγοι μελετοῦν πάντοτε άντικείμενα τελείως καθορισμένα και διαχωρισμένα μεταξύ τους, που είναι οι διαφορές ύπάρχουσες γλώσσες, άσχετα με τὸ αν άποτελοῦνται ή όχι από σημεία» αλλά δὲν έχουν άνακαλύψει άκόμη ότι ή σημειολογία είναι ή περιγραφική έπιστήμη της πραγματικότητας).

Αυτὴ ή γλώσσα — τὸ έχω ξαναπεί και πάντοτε άσχημα — συμπίπτει, σε ό,τι άφορᾶ τὸν άνθρωπο, με τὴν ανθρώπινη «δράση». Πράγματι, ο άνθρωπος έκφράζεται πριν άπ' όλα με τὴ «δράση» του (τὴν όποία δὲν τὴν θεωροῦμε με τὴν καθαρὴ πραγματιστική έννοια) γιατί μ' αυτήν μετατρέπει τὴν πραγματικότητα κι έπιδρά πάνω στο πνεῳμα. Άλλά ή «δράση» του δὲν έχει ένότητα, ούτε νόημα, όσο δὲν έχει τελειωθεί, όσο δὲν έχει ολοκληρωθεί. Όσο ζῳσε ο Λένιν, ή γλώσσα της «δράσης» του παρέμενε (έν μέρει) άνεξικχάστη, γιατί αυτή ή «δράση» ήταν άκόμη δυναμική και δρα μπορούσε νὰ άλλοιωθῳί από ένδεχόμενες κατοπινές «δράσεις». Έτσι, όσο ὑπάρχει μέλλον, όσο δηλαδή παραμένει ένας άγνωστος συντελεστής, ο άνθρωπος μένει άνεκφραστος. Μποροῦμε, για παράδειγμα, νὰ συναντηροῦμε τὴν περίπτωση ενός τίμιου ανθρώπου, που, στὰ έξήτα του χρόνια κάνει ένα έκκλημα. Μιά τέτοια καταδικάσιμη πράξη άλλοιώνει όλες τις προηγούμενες πράξεις του και τὸν κάνει νὰ φαίνεται διαφορετικός άπ' ό,τι ήταν ως τότε. Όσο δὲν είμαι νεκρός, κανείς δὲν μπορεί νὰ είναι βέβαιος ότι με ξέρει πραγματικά, δὲν μπορεί δηλαδή νὰ δώσει νόημα στη «δράση» μου, που παραμένει, σαν γλωσσολογική στιγμή δύσκολα άποκριπτογραφίσιμη.

Είναι λοιπόν, άπόλυτα άναγκαιο νὰ πεθάνουμε, γιατί ένόσω ζῳτμε, δὲν έχουμε νόημα και ή γλώσσα της ζωής μας — μέσω της όποίας έκφραζόμαστε και στην όποία, έπομένως, δίνουμε τὴ μεγαλύτερη σημασία — παραμένει μη μεταφράσιμη, ένα χάος πιθανοτήτων, μία άδιάκοπη άναζήτηση σχέσεων και σημασιών χωρίς λύση της συνέχειας. Ο Θάνατος έπιτελεί ένα άστραπιαίο μοντάζ της ζωής μας. Διαλέγει δηλαδή τις στιγμές αυτής της ζωής που έχουν άληθινά σημασία, που δὲν μπορούν πιά νὰ άλλοιωθῳν από τὸν έρχομό άλλων πιθανών στιγμών, άνταγωνιστικών ή άσυνεχών, και τις τοποθετεί σε μιά συνέχεια, μετατρέποντας τὸ άτελειώτο, άσταθές και άβέβαιο — και κατά συνέπεια μη περιγράψιμο γλωσσολογικά — πα-

ρόν μας, σε ένα καθαρό, σταθερό και βέβαιο — και έπομένως άριστά περιγράψιμο γλωσσολογικά — (στο πλαίσιο άκριβώς μιάς Γενικής Σημειολογίας) — παρελθόν. Μόνον χάρι στο θάνατο μας λοιπόν, ή ζωή μᾶς χρησιμεῳει για νὰ έκφραστοῦμε.

Τὸ μοντάζ έπιτελεί, λοιπόν, πάνω στο ὄλικό της ταινίας — που άποτελείται είτε από πολύ μεγάλα είτε από άπειροστά άποσπάσματα, από πλάνα σεκάνς που ίσοδυναμοῦν με άτελειώτες πιθανές «υποκειμενικές ματιές» — αυτό που ο θάνατος έπιτελεί στη ζωή.

Τὸ ὑπάρχειν είναι φυσικό;

Έτσι, ή ταινία μπορεί νὰ όριστεί σαν μιά «λέξη χωρίς γλωσσικό σύστημα». Πράγματι, οι διαφορές ταινίες, για νὰ γίνουν κατανόητες, δὲν πρέπει νὰ έχουν σαν σύνολο άναφορᾶς τὸν κινηματογράφο, αλλά τὴν ίδια τὴν πραγματικότητα. Είναι φανερό ότι ύποστηρίζονται τὰ παραπάνω, κηρύσσω, όπως συνήθως, τὴν ταύτιση κινηματογράφου — πραγματικότητας και ύποστηρίξω, κατά συνέπεια, ότι ή σημειολογία τὸν κινηματογράφου θὰ έπρεπε νὰ είναι ένα κεφάλαιο της Γενικής Σημειολογίας της πραγματικότητας.

Άς ποῦμε, για παράδειγμα, ότι έμφανίζεται σε μιά ταινία τὸ πλάνο ενός άγορισῳ με μαῳρα σγουρά μαλλιά, με μαῳρα γελαστά μάτια, με πρόσωπο γεμάτο σπυράκια, με τὸ καρδί του λαίμου λίγο προτεταμένο, σαν έκείνο ενός ύπερ-θυροειδοῳς, με μιά έκφραση χαρᾶς και εὐθυμίας νὰ πηγάζει από τὸ σύνολο του. Παραπέμπει άραγε αυτό τὸ πλάνο μᾶς ταινίας σε κάποια κοινωνική σύμβαση άποτελούμενη από σύμβολα, σύμβαση που θὰ ήταν ο κινηματογράφος αν όριζόταν σε άναλογία με τὸ «γλωσσικό σύστημα»; Όποσδήποτε παραπέμπει σε μιά κοινωνική σύμβαση, μη όντας συμβολική, δὲν διαχωρίζεται από τὴ πραγματικότητα, δηλαδή από τὸν άληθινὸ Νινέτο Ντάβολι, με σάρκα και οστά, τὸν όποϊον δείχνει αυτό τὸ πλάνο.

Έχουμε ἦδη στο μυαλό μας ένα είδος «Κώδικα της Πραγματικότητας» (δηλαδή αυτής της έν δυνάμει Γενικής Σημειολογίας για τὴν όποία μιλω) και χάρη σ' αυτόν τὸν άνεκφραστο και άσυνείδητο κώδικα που μᾶς έπιτρέπει νὰ κατανοῦμε τὴν πραγματικότητα κατανοῦμε επίσης και τις διαφορές ταινίες. Και για νὰ συμπληρώσω: άναγνωρίζουμε τὴν πραγματικότητα μέσα στις ταινίες με τὸν πὸ άπλο και στοιχειώδη τρόπο, γιατί ή πραγματικότητα μᾶς άπευθύνεται μέσα από αυτές όπως τὸ κάνει καθημερινά στη ζωή.

Ένα πρόσωπο, στὸν κινηματογράφο, όπως και σε κάθε στιγμή της πραγματικότητας, μᾶς μιλάει με τὸ σημεία — ή τὰ ζωντανά συντάγματα — της «δράσης» του. Αὐτὰ τὰ σημεία, ταξινομημένα σε κεφάλαια θὰ μπορούσαν νὰ είναι 1ο. Η γλώσσα της φυσικής παρουσίας, 2ο Η γλώσσα της συμπεριφοράς, 3ο Η γλώσσα τὸν

ροαπτου - δμιλουμένου γλωσσικού συστήματος. Αλλά όλα συνδέονται από τη γλώσσα της «δρασίης» που εγκαθιδρύει τις σχέσεις ανάμεσα σ' έμάς και τόν αντικειμενικό κόσμο. Σε μιάν Γενική Σημειολογία της πραγματικότητας κάθε ένα απ' αυτά τα κεφάλαια θά έπρεπε φυσικά να υποδιαιρείται σ' έναν ποικίλοντα αριθμό παραγράφων. Αυτό είναι κάτι που έχω παραμελήσει, εδώ και άρκετο καιρό. Θά περιοριστώ λοιπόν να παρατηρήσω άπλά ότι η δεύτερη παράγραφος, που τιτλοφορείται «Γλώσσα της Συμπεριφοράς» θά ήταν ή πληρέστερη και ή περισσότερη ενδιαφέρονσα. Θά έπρεπε ή ίδια να υποδιαιρείται σε δύο άλλες παραγράφους. Στη «γλώσσα της γενικής συμπεριφοράς» (που θά συγκέντρωνε όλες τις συμπεριφορές που διδάσκονται από την εκπαίδευση σε μιάν κωδικοποιούσα κοινωνία) και στη «γλώσσα της ειδικής συμπεριφοράς» (που θά χρησιμοποιε για την έκφραση μέσα σε ειδικές κοινωνικές καταστάσεις, και κατά τη διάρκεια ορισμένων στιγμών αυτών των καταστάσεων — τις όποιες θά χαρακτηρίζα σαν ιδιωτικές.)

Άς ξαναπάρουμε το παράδειγμα αυτού του ήθοποιού με τα μαύρα σκουρό μαλλιά, στον όποιον μόλις αναφερθήκαμε. Η γλώσσα της γενικής συμπεριφοράς του μάς υποδεικνύει άμεσα — μέσα από τη σειρά των πράξεων, των έκφράσεων και των λόγων του — τις ιστορικές, εθνικές και κοινωνικές του συντεταγμένες. Άλλά ή γλώσσα της ειδικής συμπεριφοράς του προσδιορίζει αυτές τις συντεταγμένες με τόν πιο συγκεκριμένο τρόπο. (Όπως άκριβως διάλεκτος και άργχο προσδιορίζουν με συγκεκριμένο τρόπο τόν γλωσσικό σύστημα). Η γλώσσα, λοιπόν, της ειδικής συμπεριφοράς άποτελείται κατ' ουσίαν από μιάν σειρά τελετουργικών στοιχείων που τόν άρχέτυπο τους άνήκει στον ζωικό ή τόν φυσικό κόσμο: τόν παγώνι που άνοίγει τά φτερά του, ό κόκκορας που τραγουδάει πάντοτε μετά τόν ζευγάριμα, τά λουλουδία που άνθίζουν πάντοτε σε μιάν δοσμένη έποχή. Με λίγα λόγια, ή γλώσσα τού κόσμου είναι, στην ουσία, ένα θέμα. Στην περίπτωση μιάν συμπεριφοράς, τόν σκουρόμαλλο άγόρι, που πήραμε για παράδειγμα, δέν θά παρέλειπε να χρησιμοποιήσει όλες τις άπαιτούμενες από τόν λαϊκό κώδικα «στάσεις». Από τις πρώτες άτάκες που λέει, με την ιδιαίτερη έκφραση κάποιου που δέν άκούει καλά, ως τις πρώτες άπειλές, που σχεδόν προφέρει σαν να οικτρίζει τόν αντίπαλο, μέχρι τά πρώτα χτυπήματα στο στήθος τού άλλου με τά δυο χέρια άνοιχτά και τις παλάμες προς τά μπρός...

Ξεκινώντας απ' αυτές τις διάφορες τελετουργίες της γλώσσας της ειδικής συμπεριφοράς, φτάνουμε άνεπαίσθητα στις διάφορες συνειδητές τελετουργίες. Περνάμε έτσι από τις τελετουργίες που είναι μαγικές και άρχαϊκές σ' εκείνες που έχουν εγκαθιδρυθεί από τούς κανόνες της σωστής εκπαίδευσης και των καλών τρόπων της σύγχρονης άστικής τάξης. Έπειτα,

πάντοτε άνεπαίσθητα, φτάνουμε στις διάφορες συμβολικές, άλλά στερημένες από σημεία, ανθρώπινες γλώσσες. Γλώσσες, που για να έκφραστεί ό άνθρωπος μέσα απ' αυτές χρησιμοποιεί τόν ίδιο του τόν σώμα, τόν ίδιο του τόν πρόσωπο. Οι θρησκευτικές τελετές, οι μμηήσεις, οι χοροί, οι θεατρικές παραστάσεις άνήκουν σ' αυτούς τούς τύπους ζωντανών και παραστατικών γλωσσών. Τό ίδιο ίσχυει και για τόν κινηματογράφο. Μιάς και δέν έχω χαράξει άκόμη τις βασικές γραμμές της «Γενικής Σημειολογίας» μου, θά περιοριστώ εδώ, για μιάν άκόμη φορά στο να καταδείξω πώς ή Γενική Σημειολογία θά μπορούσε να είναι ταυτόχρονα Σημειολογία της Γλώσσας της Πραγματικότητας και Σημειολογία της Γλώσσας τού Κινηματογράφου. Για να περάσουμε από τη μιάν στην άλλη άρκει να λάβουμε υπ' όψη μας ένα μόνο πρόσθετο στοιχείο: την όπτικοακουστική άναπαράγωγή. Πάνω στις παραλλαγές αυτής της άναπαράγωγής — που άναδημιουργεί στον κινηματογράφο τά ίδια γλωσσικά χαρακτηριστικά μ' εκείνα της ζωής θεωρούμενης ως γλώσσας — θά μπορούσαμε να θεσπίσουμε μιάν γραμματική τού κινηματογράφου. Με αυτό άκριβώς τόν θέμα άσχολήθηκα άλλοτε. Θά έπρεπε να σημειώσουμε εδώ — και αυτό είναι τόν σημαντικότερο σημείο αυτών των σκέψεων — πώς, ένώ δέν υπάρχει σημειολογικά καμμιά διαφορά ανάμεσα στον χρόνο της ζωής και τόν χρόνο τού κινηματογράφου σαν άναπαράγωγή της ζωής — με την έννοια τού άτέλειωτου πλάνου σεκάνας — υπάρχει, αντίθετα, μιάν θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στον χρόνο της ζωής και τόν χρόνο των διαφόρων ταινιών. Άς πάρουμε ένα πλάνο σεκάνας σε «καθαρή» μορφή: δηλαδή την όπτικοακουστική άναπαράγωγή μέσα από μιάν υποκειμενική όπτική γωνία, ενός άποσπάματος από την άτελειωτή διαδοχή των πραγμάτων και των πράξεων, που ένδεχομένως θά μπορούσε να άναπαράγει. Ένα τέτοιο πλάνο σεκάνας σε «καθαρή» μορφή θά άποτελείται από μιάν έξαιρετικά πληκτική σειρά άσημάντων γεγονότων και πράξεων. Ό,τι μου συμβαίνει και μου παρουσιάζεται μέσα σε πέντε λεπτά της ζωής μου, άν περιβαλλόταν σε μιάν θόνη, θά γινόταν κάτι τόν τελείως άδιάφορο, που θά χαρακτηριζόταν από μιάν τέλεια άσημαντότητα και ματαιότητα. Στην πραγματικότητα, αυτή ή άσημαντότητα δέν εκδηλώνεται σε μένα τόν ίδιο γιατί αυτά τά πέντε λεπτά είναι τά πέντε λεπτά τού ζωτικού μονολόγου της πραγματικότητας με τόν εαυτό της. Τό υποθετικό μας «καθαρό» πλάνο σεκάνας, άναπαριστώντας τη ζωή, φανερώνει την άσημαντότητα της ζωής. Άλλά μέσω αυτού τού υποθετικού πλάνου σεκάνας σε «καθαρή» μορφή, μαθαίνω επίσης — με την ίδια άκριβεία που χαρακτηρίζει τά έραστασιακά πειράματα — ότι ή θεμελιώδης πρόταση που έκφράζεται από κάτι άσημαντο είναι: «υπάρχω», ή «υπάρχει» ή, πολύ άπλά, «είναι».

Άλλά αυτό τόν «είναι» είναι φυσικό; Όχι, δέ νομίζω ότι είναι. Αντίθετα, φαίνεται ότι έχουμε να κάνουμε με κάτι τόν θαυμαστό, τόν μυστηριώδες και, όπωσδήποτε, μη φυσικό.

Όμως, τόν πλάνο σεκάνας (με δοσμένα τά χαρακτηριστικά που περιέγραφα), γίνεται, στις ταινίες με υπόθεση, ή «νατουραλιστικότερη» στιγμή της κινηματογραφικής αφήγησης. Ένας άντρας χαστουκίζει μιάν γυναίκα, έπειτα άνεβαίνει σ' ένα αυτοκίνητο και παίρνει τόν δρόμο για τή θάλασσα...

Άν τοποθετήσω ένα μαγνητόφωνο και μιάν κάμερα εκεί που θά μπορούσε να βρισκείται ένας μάρτυρας, με σάφα και όστά, άθλια νατουραλιστικό, κινηματογραφικό όλη τη σκηνή στη συνέχεια της, σαν να την έβλεπε και να την άκουγε εκείνος, μέχρις ότου τόν αυτοκίνητο χαστε πρός τή μεριά της Όστιας. Γι' αυτή τη σκηνή που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μου, όπως και για την άναπαράγωγή της, ή θεμελιώδης κυρίαρχη πρόταση είναι: «όλα αυτά υπάρχουν». (Όστόσο, όπως δέν άδιαφορώ μπροστά στην πραγματικότητα, δέ μένω επίσης άδιάφορος μπροστά στην άναπαράγωγή της. Και καθώς, μπροστά στην ταινία, ή κρίση μου άναφέρεται στον Κώδικα της Πραγματικότητας, άναπαράγω μέσα μου τά ίδια σχεδόν συναισθήματα σαν να ζούσα όλικά αυτά τά γεγονότα).

Άφού ό κινηματογράφος δέ θά μπορούσε ποτέ να άπαλλαγεί από τέτοια πλάνο σεκάνας (έστω και πολύ σύντομα), δεδομένου ότι πρόκειται πάντοτε για άναπαράγωγή της πραγματικότητας, κατηγορείται για νατουραλισμό. Άλλά ό φόβος τού νατουραλισμού (τουλάχιστον σε ό,τι άφορά τόν κινηματογράφο) είναι φόβος αυτού που «είναι», τού υπάρχοντος. Είναι δηλαδή, σε τελευταία άνάλυση, ό φόβος της έλλειψης τού φυσικού, αυτού που «υπάρχει», ό φόβος τού τρομερού διφορούμενου της πραγματικότητας. Διφορούμενο που όφειλεται στο ότι ή πραγματικότητα θεμελιώνεται πάνω σε μιάν άμφιβολία, πάνω στο ότι ό χρόνος είναι παρελθόν, στην παρελθοντική διάσταση τού χρόνου. Πρόκειται, λοιπόν, για κάτι πολύ περισσότερο από νατουραλισμό! Τό να κάνεις κινηματογράφο είναι σα να γράφεις πάνω σ' ένα φλεγόμενο χαρτί!

Για να καταλάβουμε τι είναι ό νατουραλισμός τού κινηματογράφου, άς πάρουμε ένα άκραιο παράδειγμα — που παρουσιάζεται ή τόν παρουσιάζουν σαν παράδειγμα πρωτοποριακού κινηματογράφου. Στά υπόγεια «new american cinema» της Νέας Όρλεάνς προβάλλουν πλάνο σεκάνας που διαρκούν πολλές ώρες. Τό πλάνο ενός ανθρώπου που κοιμάται, για παράδειγμα. Να λοιπόν κινηματογράφος σε «καθαρή» μορφή — όπας τόν έχω ήδη πει άρκετές φορές για τόν πλάνο σεκάνας. Σάν τέτοιος, σαν άναπαράσταση δηλ. της πραγματικότητας, ιδωμένης από μιάν και μόνη όπτική γωνία, ό κινημα-

τογράφος αυτός είναι υποκειμενικός και, με μιάν έννοια, τρελλά νατουραλιστικός, γιατί, πάνω απ' όλα, άναπαράγει άκόμη και τόν φυσικό χρόνο αυτής της πραγματικότητας. Πολιτιστικά, ό νέος κινηματογράφος είναι συνέπεια τού νεορεαλισμού. Κρατάει απ' αυτόν τη λατρεία για τόν ντοκουμέντο και τόν άληθινό. Άλλά, ενώ ό νεορεαλισμός έπιδιδόταν σ' αυτή τη λατρεία της πραγματικότητας καλοπορεύεται, με άισιοδοξία και όρθολογισμό, χρησιμοποιώντας σερίες από πλάνο σεκάνας που τόν ένα έξαρτιόταν από τόν άλλο, ό νέος κινηματογράφος άντιστρέφει τά πράγματα: ή έξαλλη λατρεία του για την πραγματικότητα και τά άτελείωτα πλάνο σεκάνας που χρησιμοποιεί κάνουν όποτε ή θεμελιώδης τόν πρόταση από «αυτό που είναι άσημαντο, υπάρχει» να γίνεται «αυτό που υπάρχει είναι άσημαντο». Άλλά αυτή ή άσημαντότητα γίνεται άισθητή τόσο έξοργιστικά και όδυνηρά, που, τελικά, καταλήγει να επιτίθεται στον θεατή και, ταυτόχρονα, στην ιδέα του για τάξη, στην άνδρωπνία και ύπερξιακή άγάπη του για ό,τι «υπάρχει». Τό σύντομο, λογικό, μετρημένο, φυσιολογικό και άξιαγάπητο πλάνο σεκάνας τού νεορεαλισμού μάς δίνει την ευχαρίστηση να άναγνωρίζουμε την πραγματικότητα που ζούμε καθημερινά, και να την γευόμαστε μέσω μιάν άισθητικής σύγκρουσης που αντίτιθεται στις άκαδημαϊκές συμβάσεις. Αντίθετα, τόν μεγάλο, ώλογο, ύπερβολικό, τερατώδες και σιωπηλό πλάνο σεκάνας τού «new cinema» μάς κάνει να άισθανόμαστε τρομό για την πραγματικότητα, μέσω μιάν άισθητικής σύγκρουσης που αντίτιθεται μιάν στον νεορεαλισμό, τόν όποιο θεωρεί μιάν άκαδημαϊκοποίηση της ζωής.

Πρακτικά, ή διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και την άναπαράγωγή της — δηλαδή ανάμεσα στην πραγματικότητα και τόν κινηματογράφο — είναι ζήτημα χρονικού ρυθμού. Άλλά, με μιάν διαφορά στους χρόνους έπίσης, εγκαθιδρύεται και ή διαφορά ανάμεσα στη ζωή και τόν κινηματογράφο. Η διάρκεια ενός πλάνου ή ό ρυθμός διαδοχής των πλάνων, μεταλλάσσουν την άξία μιανς ταινίας, την κάνουν να άνήκει περισσότερο σε μιάν σχολή, σε μιάν έποχή, σε μιάν ιδεολογία και όχι σε μιάν άλλη. Άν άκόμη σκέφτομαι ότι είναι δυνατό σε ταινίες με υπόθεση να δημιουργηθεί ή ψευδαίσθηση τού πλάνου σεκάνας χάρη στο μοντάζ, ή άξία τού πλάνου σεκάνας γίνεται ιδανικότερη. Γίνεται ή άξία της άληθινής έπιλογής ενός κόσμου. Πράγματι, ενώ τόν άύθεντο ιδανικό πλάνο σεκάνας άναπαράγει καθαυτήν μιάν πραγματική πράξη και υιοθετεί τή χρονικότητα της, τόν υπάρχοντα σ' αυτήν χρόνο, τόν προσποιητό πλάνο σεκάνας — αυτό άλλωστε συναντάμε συχνότερα, στις περισσότερες νεορεαλιστικές ταινίες — αυτό χρησιμοποιεί συστηματικά ό τυπικός νατουραλιστικός κινηματογράφος τών έμπορικών συμβάσεων - μιμείται την αντίστοιχη πραγματική

πράξη αναπαράγοντας τὰ διάφορα χαρακτη-
ριστικά της, ἀλλὰ τὰ ἀνασυνθέτει ἔπειτα σὲ μιὰ
χρονικότητα πού τὰ παραποιεῖ νοθεύοντας τὸ
φυσικό τους.

Ἀντίθετα, τὸ μοντάζ τοῦ νέου κινηματογράφου
ἔχει πρῶτο χαρακτηριστικό νὰ δηλώνει
καθαρὰ τὴν παραποίηση τοῦ πραγματικοῦ χρό-
νου. (Ἡ στὴν περίπτωση τῶν «αἰωνίων» πλά-
νων σεκάνς τοῦ «new cinema» στὰ ὁποῖα ἀνα-
φέρθηκα, δηλώνει τὴν ἐξάντλησή του μετὰ τὴν
ἀντιστροφή τῆς ἀξίας τοῦ ἀ-σημαντοῦ).

Ἔχουν δίκιο οἱ δημιουργοὶ τοῦ νέου κινημα-
τογράφου; Πολὺ περισσότερο, πρέπει νὰ κατα-
στρέφεται ἀποφασιστικά, μέσα σ' ἕνα ἔργο ὁ
πραγματικός χρόνος; Καὶ αὐτὴ ἡ καταστροφή
πρέπει νὰ εἶναι τὸ πρῶτο καὶ τὸ πιὸ ἐκδηλο-
στοιχείο τοῦ στυλ τοῦ βαθμὸ πού ἐξαλείφει
τελειῶς ἀπὸ τὸν θεατὴ τὴν ψευδαίσθησή τῆς
χρονολογικῆς διαδοχῆς τῶν «δράσεων» μέσα
στὸν χρόνο, ἔτσι ὅπως τὴν συναντᾶμε στίς
ἀφηγήσεις καὶ στὰ παραμύθια, παλιά καὶ νέα;

Κατὰ τὴ γνώμη μου, οἱ δημιουργοὶ τοῦ νέου
κινηματογράφου δὲν πεθαίνουν ἀρκετὰ μέσα
στὰ ἔργα τους. Κινοῦνται, μορφάζουν ἢ, καλύ-
τερα, ψυχοραγοῦν μέσα σ' αὐτὰ, ἀλλὰ δὲν
πεθαίνουν. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, τὰ ἔργα τους
μένουν σὰν μαρτυρίες μιᾶς ὁδύνης ὡς πρὸς τὸ
παράλογο πού ὑπάρχει μέσα στὸ φαινόμενο τοῦ
χρόνου, καὶ μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια δὲν μποροῦν νὰ
ἀντιμετωπισθοῦν καὶ νὰ γίνουν κατανοητὰ
παρὰ σὰν πράξεις ζωῆς.

Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ὁ φόβος τοῦ νατουραλι-
σμοῦ παραμένει στὰ ὅρια τοῦ ντοκουμέντου καὶ
ἡ ὑποκειμενικότητα, σπρωγμένη μέχρι τὸ σημεῖο
νὰ παράγει εἴτε ἀτελείωτα πλάνα σεκάνς — πού
τρομοκρατοῦν τὸν θεατὴ μετὰ τὴν ἀ-σημαντότητα
τῆς πραγματικότητάς του, εἴτε ἔργα μοντάζ πού,
ἐξαλείφουν ἀπὸ τὸν θεατὴ τὴ ψευδαίσθησή τῆς
συνέχειας στὸν χρόνο τῆς πραγματικότητάς του
καταλήγει στὸ νὰ γίνῃ ἡ καθαρὴ ὑποκειμενικότητα
τῶν ψυχολογικῶν ντοκουμέντων. Ἀκόμη
καὶ στὴν πιὸ πρωτοποριακὴ — καὶ φαινομενικὰ
ἀνεξιχνίαστη — λογοτεχνικὴ σελίδα ὑπάρχει
ἀναφορὰ στὴν πραγματικότητα ἢ σὲ κάποια
πραγματικότητα. Δὲν ξεφεύγουμε ἀπὸ τὴν
πραγματικότητα γιατί αὐτὴ μιλάει στὸν ἑαυτό
της καὶ ἡμεῖς βρισκόμαστε τὸ σπλάγχθον της.
Ἀπὸ μιὰ ἀκατανόητη πρωτοποριακὴ σελίδα —
ὅπως καὶ ἀπὸ μιὰ κινηματογραφικὴ σεκάνς πού
ἐξαντλεῖ τὸν χρόνο σὲ σημεῖο πού νὰ μᾶς
ἐξαλείφει τὴν αὐταπάτη ὅτι ξαναζοῦμε μέσα ἀπ'
αὐτὴν τὴν πραγματικότητα — ξεπετάγεται καὶ
ἐκφράζεται πάντοτε μιὰ πραγματικότητα: ἡ
πραγματικότητα τοῦ συγγραφέα, πού μέσα ἀπὸ
τὸ ἴδιο του τὸ κείμενο ἐκφράζει τὴν ψυχολογική
του μίζερια, τοῦς λογοτεχνικούς ὑπολογισμούς
του, τὴν εὐγενῆ ἢ ταπεινὴ μικροαστικὴ του
νεύρωση.

Θὰ ξαναπῶ ὅτι μιὰ ζωὴ, μὲ ὅλες τῆς τῆς
πράξεις, δὲν ἐξιχνιάζεται ἀληθινὰ καὶ μὲ πλη-
ρότητα παρὰ μετὰ θάνατον. Τότε, οἱ χρόνοι

«συσφίγγονται», «συρρικνώνονται» καὶ τὸ ἀ-
σημαντο ἐκπίπτει, ἀπορρίπτεται. Τότε, ἡ θεμε-
λιώδης πρότασις τῆς ζωῆς δὲν εἶναι ἀπλῶς καὶ
μόνον «εἶναι», καὶ τὸ φυσικό της γίνεται ταυτό-
χρονα ἕνας ψεύτικος στόχος καὶ ἕνα ψεύτικο
ἰδανικό. Αὐτὸς πού κάνει ἕνα πλάνο σεκάνς γιὰ
νὰ ἐκδηλώσει τὴ φρίκη τῆς ἀ-σημαντότητας τῆς
ζωῆς σφάλλει μ' ἕναν τρόπο ἴσο καὶ ἀντίθετο μ'
ἐκείνον πού κάνει ἕνα πλάνο σεκάνς γιὰ νὰ
δείξει τὴν ποίησι αὐτῆς τῆς ἀ-σημαντότητας. Ἡ
συνέχεια τῆς ζωῆς χάνει τὴ στιγμή τοῦ θανάτου
— δηλαδή μετὰ τὸ μοντάζ — αὐτὴν τὴν πληθώ-
ρα τῶν χρόνων πού μέσα τους βυθιζόμαστε ὅσο
ζοῦμε, τέμποντάς μας μετὰ τὴν τέλεια ἀντιστοιχία
— πού μᾶς ὁδηγεῖ στὴν κατάρπωση — ἀνάμεσα
στὴ φυσικὴ ζωὴ μας καὶ στὸν χρόνο πού περνᾶ
— δὲν ὑπάρχουν στιγμὲς πού μιὰ τέτοια ἀντι-
στοιχία νὰ μὴν εἶναι τέλεια. Μετὰ τὸν θάνατο,
δὲν ὑπάρχει πιά τέτοια συνέχεια τῆς ζωῆς, ἀλλὰ
ὑπάρχει τὸ νόημά της. Ἡ μένεις ἀθάνατος καὶ
ἀνέκφραστος ἢ ἐκφράζεσαι καὶ πεθαίνεις. Ἡ
διαφορὰ, λοιπόν, ἀνάμεσα στὴ ζωὴ καὶ τὸν
κινηματογράφο εἶναι ἀμελητέα καὶ ἡ ἴδια ἢ
γενικὴ Σημειολογία πού περιγράφει τὴν πρώτη
μπορεῖ νὰ περιγράψῃ καὶ τὸν δεύτερο.

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού, ἐνῶ μιὰ πράξη πού
συμβαίνει στὴ ζωὴ — ἐγὼ πού μιλάω ἐδῶ, γιὰ
παράδειγμα — ἔχει σὰν σημανόμενο τὸ νόημά
της — ἕνα νόημα πού δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκρυπτο-
γραφηθεῖ παρὰ μόνο μετὰ θάνατον — μιὰ
πράξη πού συμβαίνει στὸν κινηματογράφο ἔχει
σὰν σημανόμενο τὸ σημανόμενο τῆς ἴδιας
πράξης στὴ ζωὴ καὶ δὲν ἔχει λοιπὸν τὸ νόημά
της παρὰ ἔμμεσα. (Νόημα πού καὶ σ' αὐτὴ τὴν
περίπτωση δὲν ἀποκρυπτογραφεῖται παρὰ μόνο
μετὰ θάνατον). Ἡ μοναδικὴ διαφορὰ, λοιπόν,
πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴ ζωὴ καὶ τὸν κινημα-
τογράφο εἶναι ὅτι σὲ μιὰ ταινία, μιὰ πράξη (ἢ
ἕνα ἐμφανιζόμενο σημεῖο, μιὰ εἰκόνα, ἕνα ἐκ-
φραστικό μέσο, ἕνα ἀναπαραγόμενο ζωντανό
σύνταγμα — διαλέξτε τὸν προσδιορισμὸ πού
θέλετε), ἔχοντας σὰν σημανόμενο τὸ σημανόμε-
νο τῆς ἀνάλογης πραγματικῆς πράξης, (ἐπιτε-
λούμενης ἀπὸ τὰ ἴδια πρόσωπα μὲ σάρκα καὶ
ὄστα, καὶ στὸ ἴδιο φυσικὸ καὶ κοινωνικὸ πλαι-
σιο) ἀποκτᾶ ἕνα τελειωμένο καὶ ἀποκρυπτο-
γραφημένο νόημα, σὰν νὰ εἶχε ἤδη ἐπέλθει ὁ
θάνατος. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι στὴν ταινία, ὁ
χρόνος εἶναι πεπερασμένος, παρελθόν, ἀκόμη
καὶ δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ταινία μὲ ὑπόθεσι.
Εἴμαστε λοιπὸν ὑποχρεωμένοι νὰ δεχτοῦμε τὸν
μῦθο. Ὁ Χρόνος δὲν ἐκείνος τῆς ζωῆς πού
βιώνει καὶ βιώνεται, ἀλλὰ ἐκεῖνος τῆ ζωῆς μετὰ
θάνατον. Σὰν τέτοιος εἶναι πραγματικός, δὲν
εἶναι ψευδαίσθησις καὶ μπορεῖ, θαυμάσια, νὰ
εἶναι ὁ χρόνος τῆς ἱστορίας μας.

Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος

[Τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Παζολίνι μεταφράστηκε ἀπὸ
τὴν γαλλικὴ μετάφραση πού δημοσιεύτηκε στὰ Cahiers
du Cinema, No 192.]



Ὁ Παζολίνι - Τζιότο

TETIS

τοῦ Πιερ Πάολο Παζολίνι

Οἱ φόρμες μιᾶς λογοτεχνικῆς ἀφήγησις δὲν
εἶναι μόνο τεχνικο-γλωσσολογικές: ὑπάρχουν
καὶ φόρμες μὴ λεκτικὲς τῆς ὁποῖας δὲν μποροῦμε
νὰ τίς ἐντοπίσουμε μέσα στίς σελίδες, ὅπως γιὰ
παράδειγμα ἡ ἐξέλιξη ἑνὸς προσώπου, τῶν
στοιχείων τοῦ χαρακτήρα του. Ἡ στρουκτουρα-
λιστικὴ κριτικὴ εἶναι σὲ θέση νὰ φανερώσει
αὐτὰ τὰ ἐσωτερικὰ δεδομένα μὲ πίνακες καὶ
διαγράμματα. Ὅμως αὐτὸ πού φανερώνεται
εἶναι κάτι ἀφηρημένο, στατιστικό.

Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὴν
κινηματογραφικὴ ἀφήγησις. Ὁ δημιουργὸς μιᾶς
ταινίας διαλέγει καὶ ἀναπαριστᾷ ὁρισμένες στι-
γμὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ ἑνὸς προσώπου καὶ ἀφήνει τὰ
ὑπόλοιπα στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ταινίας, μέσα στίς
συνδέσεις. Ὅταν στὴν πρώτη σεκάνς τῆς ταινί-
ας ἐμφανίζεται ἕνα πρόσωπο νὰ γελάει καὶ μετὰ
ἐξαφανίζεται γιὰ νὰ ξαναεμφανιστεῖ διακρύζον-
τας στὴν τρίτη σεκάνς, ὑπάρχει ἕνα ψυχολογικὸ
πέρασμα πού δὲν εἶναι μιὰ ὀπτικοακουστικὴ
φόρμα ἀλλὰ πού εἶναι παρὸλα αὐτὰ μιὰ φόρμα
τῆς ταινίας.



Το Δεκαήμερο



Ο θεατής όμως δεν δέχεται αυτό το πέρασμα από το γέλιο στο κλάμα σ'α μιὰ φόρμα. Στέκει απέναντι του σ'α να ήταν ένα φαινόμενο της ζωής. Επιτελεί λοιπόν μιὰ ψυχολογική διεργασία ανάλογη με εκείνη που θα έκανε αν βρισκόταν με ένα πρόσωπο που γελάει και λίγο αργότερα με το ίδιο πρόσωπο που κλαίει. Στη ζωή, «υπαρξιακά» στοιχεία του επιτρέπουν να ερμηνεύει την πραγματικότητα αυτού του γέλιου ή αυτού του κλάματος. Άλλα ο δημιουργός της ταινίας σίγουρα δεν θα παραλείψει να του προσφέρει ανάλογα υπαρξιακά στοιχεία.

Συμπέρασμα: απέναντι στις «έντάξεις» (inclusions) της ταινίας, δηλαδή στις *οπτικοακουστικές φόρμες* ο θεατής συμπεριφέρεται όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα, ξεροντας όμως ότι πρόκειται για ψευδαίσθηση. Αντίθετα απέναντι στους «αποκλεισμούς» (exclusions), δηλαδή στις *μη οπτικοακουστικές φόρμες*, συμπεριφέρεται απλά και μόνο όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα: οι επαγωγές και τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην ταινία ακολουθούν το ίδιο σχήμα με το οποίο ερμηνεύει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην πραγματικότητα.

Αν η ταύτιση του κώδικα του κινηματογράφου με τον κώδικα της πραγματικότητας είναι πιό ζωντανή απέναντι στις *οπτικοακουστικές φόρμες* (δηλαδή στα «ένταγματα» μέρη της αφήγησης: καταγραμμένα και μονταρισμένα) είναι απόλυτη απέναντι στις *μη οπτικοακουστικές φόρμες* (δηλαδή στις στιγμές της αφήγησης, τις «αποκλεισμένες» από την καταγραφή και το μοντάζ).

Στόν κινηματογράφο, όπως και σε αυτό το ατέλειωτο πλάνο σεκάνς που είναι η πραγματικότητα, η αφήγηση αποτελείται από μιὰ σειρά «ένταξεων» και «αποκλεισμών». Εφόσον σε μιὰ ταινία η επιλογή είναι αισθητική, πρέπει να συμπεράνουμε ότι η πρώτη αισθητική επιλογή ενός σκηνοθέτη αφορά στο τι θα εντάξει μέσα στη ταινία ή στο τι θα αποκλείσει.

Μιὰ αισθητική επιλογή είναι πάντα κοινωνική. Καθορίζεται από αυτόν στον οποίο απευθύνεται και από τις συνθήκες μέσα στις οποίες ξετυλίγεται ή αναπαράσταση. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι η αισθητική επιλογή είναι μη άγνη ή ιδιοτελής. Ακόμα και οι επιλογές ενός άγιου είναι κοινωνικές.

Άς πάρουμε μιὰ τρυμηθριακή ερωτική σκηνή. Ένα δωμάτιο, ένας άντρας, μιὰ γυναίκα. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται μπροστά στην ίδια επιλογή: τι να εντάξει και ποιόν να αποκλείσει. Πριν είκοσι χρόνια ο σκηνοθέτης θα είχε εντάξει μιὰ σύντομη σειρά από πράξεις παθητικές και ευγενικά αισθησιακές, όπως να βάλει ένα παρατεταμένο φιλί. Πριν δέκα χρόνια θα είχε εντάξει πολύ περισσότερα: μετά από το πρώτο φιλί θα έφτανε μέχρι το σημείο να αποκαλύψει ολόκληρα τα πόδια και τα στήθια και θα

πρόσθετε ένα δεύτερο φιλί που θα ήταν φανερό ότι προηγείται από τη συνουσία. Σήμερα ο σκηνοθέτης μπορεί να εντάξει την ίδια τη συνουσία (έστω και τη μίμηση της από τους ηθοποιούς) κι όπωσδήποτε το απόλυτο γυμνό.

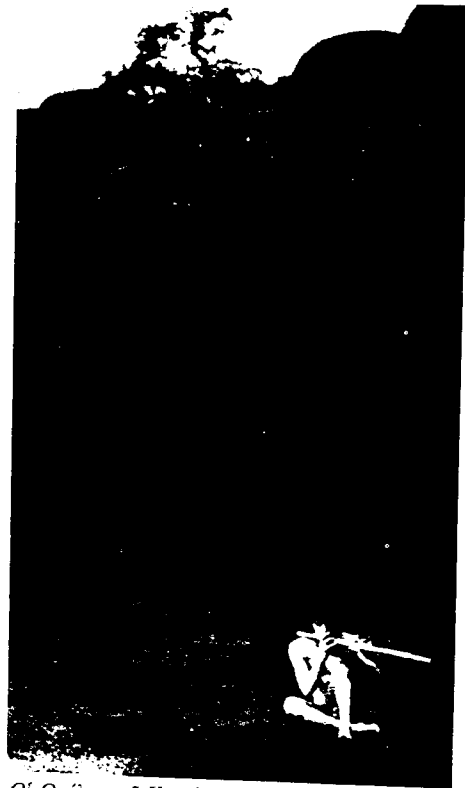
Κανένας από αυτούς τους τρεις υποθετικούς σκηνοθέτες δεν μπορεί να κατηγορηθεί ότι δεν έκανε *αισθητικές* επιλογές και ότι δεν πήγε μέχρι το τέρας του εκφραστικού του καθήκοντος, ότι δεν διευρυνε με μιὰ προσωπική προσπάθεια το χώρο που λίγο-λίγο του παραχωρούσε το κοινωνικό πλαίσιο.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι το σημείο αυτό με άφορα άμεσα και ότι πρέπει να μαρτυρήσω και ακόμα να καταδείξω ή να δικαιώσω μιὰ χειρουργία προσωπική και δημόσια συνάμα. Πράγματι, σάν δημιουργός ταινιών πραγματοποιήσα αναμφίβολα τα τελευταία χρόνια μιὰ τέτοια *ατομική* προσωπική προσπάθεια, σάν αυτές που ανάφερα, για να διευρύνω το χώρο εκφρασης, που μου παραχωρούσε η κοινωνία στην αναπαράσταση της ερωτικής σχέσης. Έφτασα — πράγμα που δεν είχε συμβεί μέχρι τότε — να αναπαράσχω το σεξ με τρόπο έντελως λεπτομερειακό. Πρέπει πρώτα να πω ότι τα προηγούμενα χρόνια είχα συμβάλει έχω ο ίδιος στο να μου παραχωρήσει η Ιταλική κοινωνία αυτό το χώρο όπου θα μπορούσα να ασκήσω την απαραίτητη προσπάθεια για να αυξήσω ακόμα περισσότερο τις δυνατότητες του αναπαραστήσιμου. Είχα συμβάλει σε αυτό τόσο με έργα και παρεμβάσεις σαφώς πολιτικές, όσο και με την ύπαρξη μου και τη συμπεριφορά μου. Ήταν η περίοδος των μακρών — αρχαϊκών πλέον αν όχι μυθικών — αγώνων της δεκαετίας του '50, και των, σε αναβρασμό ακόμη, αγώνων των αρχών της δεκαετίας του '60, που προετοίμασε το έδαφος γι' αυτή την κλίση προς τις μεταορρυθμίσεις και την ανεκτικότητα από την πλευρά της Ιταλικής αστικής κοινωνίας. Η λογοκρισία που άλλοτε μπλοκάρειζε μιὰ ταινία για ένα γυμνό στήθος, έφτασε σήμερα να αφήνει να περνάει σε πρώτο πλάνο ακριβώς τις λεπτομέρειες ενός φύλου. Και η δικαστική εξουσία που άλλοτε καταδικάζε για ένα απλό υπαινιγμό, είναι σήμερα αναγκασμένη να κάνει πολύ πιό ελαστική την ιερή έννοια της «δημοσίας αιδούς». Είναι αλήθεια, ότι αυτή την στιγμή υπάρχει ή απειλή μιὰς επιστροφής στην τάξη (δεν θα δώσω παραδείγματα). Νομίζω, όμως, πως αυτό που έχει σταθεροποιηθεί, έχει σταθεροποιηθεί. Το παρελθόν, είναι παρελθόν. Κι αν δεν ήταν έτσι, ε, λοιπόν, αυτός που πάλεψε θα πάλευε ακόμα, αλλά για να υπερασπιστεί θέσεις που προσβάλλονται. Λογικά αποκλείεται να ξεναρχίσει κανείς να παλεύει για να υπερασπιστεί θέσεις πιό ξεπερασμένες. Η απειλή δεν ερχεται πιό από το Βατικανό ούτε από τους φασίστες που έχουν ήδη χτυπηθεί και ξεφλήσει στην κοινή γνώμη — έστω και άσυνειδητα ακόμα. Η κοινή γνώμη καθορίζεται πιό απόλυτα — μέσα στην πραγμα-



Οι Θρύλοι του Καντέρμπουρ

τικότητα της — από μιὰ νέα ιδεολογία ήδονιστική και πέρα για πέρα λαϊκή, έστω και με ήλιθιο τρόπο. Η ανεκτική εξουσία (τουλάχιστον σε όρισμένα στρατόπεδα) θα προστατέψει αυτή τη νέα κοινή γνώμη. Ο Έρωσ συναρτάται με μιὰ τέτοια ανεκτικότητα. Είναι ταυτόχρονα πηγή και αντικείμενο κατανάλωσης. Η κοινωνία δεν έχει πιὰ ανάγκη από δυνατά και υπάκουα παιδιά και από στρατιώτες. Έχει ανάγκη από παιδιά ενημερωμένα στις καινούργιες απαιτήσεις και άρα με συνείδηση των καιν.σούργων δικαιωμάτων που τους έχουν παραχωρηθεί. Άλλα γι' αυτό θα ξαναμλήσουμε αργότερα. Γιατί έφτασα στην απελπισμένη ελευθερία να αναπαράσχω σεξουαλικές χειρονομίες και πράξεις μέχρι το σημείο, όπως έλεγα και πριν, να αναπαράσχω με λεπτομέρειες και σε πρώτο πλάνο το σεξ; Έχω μιὰ εξήγηση που μου είναι χρήσιμη και που φαίνεται σωστή: Σε μιὰ φάση βαθιάς πολιτισμικής κρίσης (στο τέλος της δεκαετίας του '60) που έφερνε (που φέρνει) στο νου το τέλος της κουλτούρας — και που ανάγεται τελικά στη μεγαλειώδη, με το τρόπο της, συνάντηση δύο υποπολιτισμών: της κουλτούρας της αστικής τάξης και της κουλτούρας της άμφιοβήτητης της αστικής τάξης — μου φάνηκε ότι η μόνη πραγματικότητα που άπομε-



Οί Θρύλοι του Καντέρμπουρι

νε ήταν η πραγματικότητα του κορμιού. Μου φάνηκε, δηλαδή, ότι πρακτικά η κουλτούρα περιοριζόταν σε μία λαϊκή και ούμανιστική κουλτούρα του παρελθόντος — όπου ακριβώς πρωταγωνιστούσε, η φυσική πραγματικότητα στο βαθμό που άνηκε ακόμα ολοκληρωτικά στον άνθρωπο.

Ο άνθρωπος ζούσε την ίδια του την κουλτούρα μέσα σε μία τέτοια φυσική πραγματικότητα. Οί άστοι τώρα, δημιουργοί ενός πολιτισμού νέου τύπου, δεν θα μπορούσαν παρά να αποπραγματικοποιήσουν το σώμα. Το κατάφεραν τελικά, και έφτιαξαν μία μάσκα. *Αλλωστε οί νέοι σήμερα δεν είναι παρά τερατώδεις «πρωτόγονες» μάσκες ενός νέου είδους μύησης — λαθεμένα άρνητικής — στην τελετουργία της κατανάλωσης.

Με μία κάποια καθυστέρηση, ο λαός κατέληξε να χάσει το ίδιο του το σώμα. Μέχρι πριν λίγα χρόνια ακόμα, όταν σκεφτόμουν το Δεκάημερο και την Τριλογία της Ζωής, ο λαός ήταν ακόμα απόλυτα κάτοχος της δικιάς του φυσικής πραγματικότητας και του πολιτισμικού μοντέλου στο οποίο αυτή αντιστοιχούσε. Για ένα σκηνοθέτη σαν έμένα, που είχα νοιώσει ότι η

κουλτούρα (μέσα στην οποία είχα διαμορφωθεί) είχε τελειώσει, που δεν έδινα ποιά βάση τίποτα παρά μόνο ακριβώς στη φυσική πραγματικότητα, ήταν φυσιολογική συνέπεια μία τέτοια φυσική πραγματικότητα να ταυτιστεί με την πραγματικότητα του λαϊκού κόσμου.

*Ας άνακεφαλαιώσουμε λοιπόν: στο τέλος της δεκαετίας του '60, η Ίταλία πέρασε στην εποχή της κατανάλωσης και της ύποκουλτούρας, χάνοντας έτσι κάθε πραγματικότητα, μία πραγματικότητα που δεν επέζησε παρά μόνο στα σώματα και συγκεκριμένα στα σώματα των φτωχών τάξεων.

*Ετσι, στις ταινίες μου πρωταγωνίστησε η λαϊκή σωματικότητα. Δεν μπορούσα, και ακριβώς για λόγους στύλ, να μη φτάσω στις άγραίες συνέπειες της παραδοχής. Το σύμβολο της σωματικής πραγματικότητας είναι πραγματικά το γυμνό σώμα: και, με τρόπο ακόμα πιο συνθετικό, το σέξ. Δεν θα έφτανα τελικά στην άναπαυση της σωματικής πραγματικότητας, αν δεν άναπαριστούσα την κυριολεκτικά σωματική στιγμή. *Ο λαός μπορεί να είναι και άγνός, και να ζει μία ζωή μοναχική, αλλά — τουλάχιστον μέχρι πριν λίγα χρόνια — δεν τον δίχαζε το ίδιο του το σέξ. *Η ήθικη της τιμής στο Νότο ούτε λέγωνε ούτε άπωθοüse το σέξ: αντίθετα το έζηρε. Το ίδιο, άλλωστε, έκανε και η καταπίεση από τις τάξεις που είχαν την έξουσία. Σεξουαλική άγνότητα και βία θεωρούνταν πράγματα φυσικά. Τα ταμπου δημιουργούσαν έμποδια και όχι διάσπαση έσωτερική.

Φυσικά, πέρα από αυτό το γενικό και βαθύ λόγο που άναφερα, κι άλλοι λόγοι συνέβαλαν στο να επιλέξω τη φυσική πραγματικότητα του λαού σαν πρωταγωνιστή των τελευταίων ταινιών μου. Για παράδειγμα, το γεγονός ότι οί σεξουαλικές σχέσεις είναι για μένα από μόνες τους πηγή έμπνευσης, ακριβώς επειδή βλέπω σε αυτές μία σύγκριτη γοητεία και ή σπουδαιότητα τους μέσα στη ζωή μου φαίνεται τόσο μεγάλη και άπόλυτη που αξίζει τον κόπο να τους άφιερώσει κανείς πολύ περισσότερα πράγματα από μία ταινία. *Αλλωστε αυτό το έξομολογείται κι ο τελευταίος μου κινηματογράφος. *Ας μην κρυβόμαστε. Κι επειδή κάθε έξομολόγηση είναι και πρόκληση, αυτός ο κινηματογράφος μου είναι πρόκληση. Πρόκληση σε πολλά μέτωπα. Πρόκληση άπέναντι στο μικροαστικό και όρθολογιστικό κοινό (που άλλωστε δεν άφείθηκε καθόλου να προκληθεί κι άναγνώρισε τελικά στον κινηματογράφο μία από τις πραγματικότητές του φυσική για το λαϊκό κοινό, άπελευθερωτική για μία μερίδα του άστικού κοινού). Πρόκληση άπέναντι στους κριτικούς οί όποιοι αφαιρώντας από τις ταινίες μου το σέξ τους άλλαξαν το περιεχόμενο, και έπομένως τις βρήκαν άδειες γιατί δεν καταλάβαιναν ότι ύπήρχε εκεί μέσα ή έδεολογία — και πώς! — και ότι βρισκόταν, ακριβώς εκεί, στο τεράστιο πέος πάνω στην όδονη, πάνω από τα κεφάλια τους

που δεν ήθελαν να καταλάβουν. Πρόκληση ένάντια στην άριστερίστικη ήθικολογία, όπου οί άγνές κοπέλες άγανάχτησαν και σκανδαλίστηκαν ακριβώς όπως οί παραδοσιακές άγνές κοπέλες: *Η Potere Operaio (*Εργατική Δύναμη) χρησιμοποίησε γι' αυτό την ίδια γλώσσα και μάλιστα τις ίδιες λέξεις με τους εισαγγελείς. *Όπως δεν θέλησα να κάνω πολιτικό κινηματογράφο επέμβασης, έτσι δεν θέλησα να κάνω ούτε μυθιστορηματική πολιτική. Πράγματι, όπου να 'ναι πολλοί θα ντραπούν για τις ταινίες τους της δεκαετίας του '60 (ντροπή που θα την μοιράζονται και με τους άποδέχτες αυτών των ταινιών). *Εγώ, όχι, δεν θα ντρέπομαι. Καταρχή ή ευθύνη, που έπονείδιστα μου είχε άποδοθεί για την δημιουργία ενός κινηματογραφικού είδους χυδαίου και έμπορικού, έχει καταλαγιάσει και άποδείχτηκε ότι ήταν κάτι περαστικό και γελοίο. Μπορώ, αντίθετα, να καυχίμαι, ένδεχομένως, ότι ύπήρξα ο άπαραίτητος πρόδρομος των ταινιών του Μπερτολούτσι και του Φερρέρι. *Επιπλέον θα μπορούσα ακόμα να καυχθώ ότι με τις ταινίες μου έπηρεάσα τα ίταλικά ήθη και την εξέλιξη τους: τη φιλελευθεροποίηση της κοινής γνώμης και την άποσυμφόρηση της αντίληψης. *Αντίθετα δεν καυχίμαι καθόλου γι' αυτό. Παρόλο που στο Χίλιες και μία Νύχτες και στην επόμενη ταινία μου (που το θέμα της θα είναι καθαρά ή έδεολογία) συνεχίζω να άναπαριστώ και τη φυσική πραγματικότητα και το έμβλημα της, τον όρχι, μετανοιώνω για την άπελευθερωτική επίδραση που μπορεί να είχαν ένδεχόμενα οί ταινίες μου πάνω στις σεξουαλικές συνήθειες της ίταλικής κοινωνίας. Πραγματικά συνέβαλαν στην πράξη σε μία λαθεμένη φιλελευθεροποίηση, που στην πραγματικότητα την ήθελε ή ρεφορμιστική και άνεκτική έξουσία, που είναι κατά πολύ ή πιό φασιστική έξουσία που θυμάται ή ίστορία. Καμιά έξουσία δεν είχε πραγματικά τόσες δυνατότητες και τόση ικανότητα να δημιουργεί ανθρώπινα μοντέλα και να τα επιβάλλει, άπ' ό,τι αυτή εδώ που δεν έχει ούτε πρόσωπο ούτε όνομα. Σε ό,τι άφορά το σέξ, για παράδειγμα, το μοντέλο που δημιουργεί και επιβάλλει μία τέτοια έξουσία είναι το μοντέλο μιάς μετριοπαθούς σεξουαλικής έλευθερίας που έμπεριέχει την κατανάλωση κάθε περιττού που θεωρείται άπαραίτητο σε ένα σύγχρονο ζευγάρι. *Αποκτώντας τη σεξουαλική έλευθερία, κατά παραχώρηση, και όχι κερδίζοντάς την, οί νέοι άστοί, και κυρίως οί νέοι προλετάριοι και ύποπρολετάριοι (αν τέτοιες διακρίσεις είναι ακόμα δυνατές) τη μετατρέψανε γρήγορα και μοιραία σε ύποχρέωση. Την ύποχρέωση να ένεργοποιήσουν την παραχωρημένη έλευθερία, και μάλιστα να έπωφεληθούν, όσο γίνεται, για να μην περάσουν για «άνικανοι» ή «διαφορετικοί»: ή πιό φοβερή από όλες τις ύποχρεώσεις. Το κομφορμιστικό άγχος του να είναι σεξουαλικά έλεύθεροι, μετατρέπει τους νέους σε δυστυχιμένους



Χίλιες και μία Νύχτες



νευρωτικούς έρωτομανείς, αιώνια άνικανοποιήτους, ακριβώς έπειδή την σεξουαλική έλευθερία τους δέν την έχουν κατακτήσει αλλά την έχουν δεχτεί και έπομένως τούς κάνει αιώνια δυστυχημένους. Και έτσι ο τελευταίος τόπος τής πραγματικότητας, δηλαδή τo σώμα, και μάλιστα τo λαϊκό σώμα, έξαφανίστηκε κι αυτό. Οί νέοι του λαού, ζούν μέσα στο σώμα τους την ίδια ντροπιαστική άποσύνθεση, τη γεμάτη από ψευδοαξιπρέπειες και ήλίθια πληγωμένες περιφάνειες, που ζούν οι νέοι τής άστικής τάξης. "Αν ήθελα να συνεχίσω με ταινίες σαν τo *Δεκαήμερο* δέν θά μπορούσα πιά να τo κάνω, γιατί δέν θά εύρισκα πιά στην Ίταλία, και ιδιαίτερα ανάμεσα στους νέους, αυτή τη φυσική πραγματικότητα, που τo χαρακτηριστικό της είναι τo σέξ μαζί με τη χαρά του, αυτή τη φυσική πραγματικότητα, που είναι τo περιεχόμενο τών ταινιών μου.

Μετάφραση: Σταύρος Πετσόπουλος

[Το *Tetis* είναι διάλεξη του Παζολίνι στο σεμινάριο «Ερωτισμός Ανατροπή Έμπόρευμα», που έγινε στη Μπαλόνια τo 1973. Η μετάφραση έγινε από τη γαλλική άπόδοση που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ca* No 5-6 Νοεμ. 1974]

Ο Παζολίνι - Σώσεο



Σημειώσεις πάνω στην «Τριλογία τής Ζωής»

του Άλκη Λελοούδη

Αυτό τo τρίπτυχο κινηματογραφικής δουλειάς που ο Παζολίνι έβγαλε κάτω από τόν τίτλο *Τριλογία τής Ζωής*, ώθει έντονα στόν πειρασμό να προσθέσει κανείς: «και τού Θανάτου».

Δέν είναι τo βιολογικό φαινόμενο τού τέλους, αναπόσπαστο από τη ζωή, αλλά αυτή ή επίμονη επίκληση στην ήδονιστική άρχή, στο όνομα τής προδομένης Μητέρας που διατρέχει την τριλογία και άναίρει τις «χαρούμενες» εκδηλώσεις της: κυνήγι τής απόλαυσης, τού κέρδους, τής άπόκτησης τών επίγειων αγαθών. Αυτή ή άπόλυτα υλική φύση τού «άγαθού» (σέξ, τροφή, χρήμα) και στα τρία μέρη τής τριλογίας, προσδιορίζει τo άτομο στα πλαίσια τής Ίστορίας, που έγινε ή μοίρα του, με την προϋπόθεση τής απάρνησης τού Μητρικού κόσμου και τόν περιορισμό τής ήδονιστικής άρχής. Το άτομο και στο *Δεκαήμερο* και στο *Καντέρμποουρ* βρίσκεται άπέναντι στο υλικό άγαθό και ή κίνησή του είναι να τo άποκτήσει με κάθε τρόπο από κείνους που τo κατέχουν, είτε πρόκειται για κορμί είτε για χρήματα. Έχουμε έτσι τo διαχωρισμό σέ κατέχοντες και μή. Άλλά συνηθέστατα πρόκειται για άνταλλαγή: άπόκτηση ήδονής και συνάμα άπώλεια χρημάτων. Το «άγαθό» είναι άνταλλάξιμη άξια και τo παιχνίδι είναι καθορισμένο κοινωνικά. Ο θάνατος επίσης δέν είναι άπών, όπως και ή άπληστία και ή πονηριά. Προσδιορισμένο υλιστικά τo παιχνίδι τής άπαγής αγαθών άπαραίτητων για την επιβίωση (τροφή-σέξ), παίζεται σέ ίσους όρους από τη στιγμή που γίνεται άποδεκτό. Στο παιχνίδι υπάρχουν κερδισμένοι και χαμένοι. Ποιά είναι λοιπόν ή σκιά που βαρραίνει πάνω του;

Οί Μητέρες εκπροσωπούν την άρχή τής ήδονής χωρίς άπώθηση, χωρίς μετουσίωση άπέναντι στην πραγματικότητα. Παραμερισμένες από τόν πατριαρχικό κόσμο, έξ όρισμού χαμένες στο πλαίσιο του, παρακολουθούν τo Παιχνίδι άνήμπορες ή έκδικητικές. Η άνάμνησή τους στοιχειώνει την τριλογία τού Παζολίνι, δηλητηριάζει τούς κανόνες τού παιχνιδιού. Το κυνήγι τής ήδονής δέ συναντάει την πλήρωση, αλλά την άρχή τής πραγματικότητας. Είναι ή αύγή τής Αναγέννησης, ή άπαρχή τής άστικής λογικής που έφτασε ως τις μέρες μας. Ο Παζολίνι τo γνώριζε αυτό, όπως γνώριζε και τη θέση του. Γιός τής Μητέρας ο ίδιος, στο σημερινό άστικό κόσμο τής πατριαρχικής κοινωνίας, έφτασε τη σύγκρουση μέχρι τά έσχατα όρια.

Η κλιμάκωση τής «σκιάς» -τής ταπεινωμένης Μητριαρχίας- διαχέεται άρμονικά από τo *Δεκαήμερο* μέχρι τις *Χίλιες και μιá Νύχτες*. Στο πρώτο υπάρχει φαινομενικά άκόμα, μιá «έλευθερία» που άπορροεί από τo ότι μιá κυρίαρχη τάξη -ή άστική- δέν έχει ακόμα άφεθεί να συνειδητοποιήσει τη δύναμή της· στο *Καντέρμποουρ* ή τάξη αυτή έχει επιβάλλει κιόλας τις άξίες της, άδιάφορο άν οι Ίστορίες που τo άπαρτίζουν έχουν εύχρηστο ή θλιβερό τέλος. Η γυναίκα δέν είναι ταπεινωμένη· κάτι χειρότερο: έχει μεταβληθεί ή ίδια σ' ένα στυγνό πατριαρχικό/άστικό εκπρόσωπο (Ίστορία τής γυναίκας τού Μπάθ). Στο *Χίλιες και μιá Νύχτες*, ο Παζολίνι, παρόλο που μένει στην παράδοση τής ανατολίτισσας γυναίκας που κυβερνά πονηρά από τη «σκιά τού άντρα», είναι πιο πικρός από άλλοτε. Κατονομάζει σαν παρούδη την ήδονιστική άρχή που διέπει αυτή την ταγία

και μόνο μέσα από τη σύμβαση του παραμυθιού της επιτρέπει να παίρνει τη θεβάνς πάνω στην Ίστορία -το άλλο σκέλος του έργου. Δε θα ασχοληθούμε εδώ περισσότερο με το τρίτο μέρος της τριλογίας, παραπέμποντας για την ανάλυσή του στο 6ο τεύχος του Σ.Κ. '75 σελ. 73-76.

Το Δεκαήμερο

Οι όχτω ιστορίες που περιλαμβάνονται στο *Δεκαήμερο* αφορούν ισάριθμα παιχνίδια, απάτες για την απόκτηση κάποιου αγαθού: 1) είναι ο Άντρεούτσιο και πώς ξεγελάστηκε από μια πόρνη και ξανάγινε πλούσιος μετά, βοηθώντας με κάποιο τέχνασμα στην άτυχία του. 2) πώς ο Μαζέττο ξεγέλασε τις καλόγριες ενός μοναστηριού και πώς εκείνες ονομάζοντας «θαύμα» την απάτη του, τον κράτησαν κοντά τους. 3) πώς η Περονέλλα απάτησε τον άντρα της μπροστά στα μάτια του και πώς απόκτησε και χρηματικό κέρδος πουλώντας ένα άχρηστο πιθάρι στον έραστή της. 4) πώς αγίασε ο άμαρτωλός Τσιαπελλέτο. 5) πώς η νεαρή Κατερίνα κοιμήθηκε με το Ρικάρντο και πώς οι γονείς της βρήκαν πώς δέν έχουν καθόλου ζημιώσει με το «'Αηδόνι» που έπιασε η κόρη τους. 6) πώς ο φτωχός Λορέντσο «φυτεύτηκε» στη γλάστρα της πλούσιας Λιζαμπέττας, πληρώνοντας με τη ζωή του την έρωτική εύτυχία του. 7) με τι τρόπο ένα ζευγάρι χωρικών πέφτοντας θύματα σεξουαλικής απάτης, νομίζοντας πώς η Τζεμμάτα θα κατορθώνει κατά βούληση να μεταβάλλεται σε τετράποδο υποζύγιο, και 8) πώς ο ενάρετος Μεούτσιο πείστηκε από τη «σκιά» του εκδότη Τενγκότσιο ότι το σαρκικό άμαρτήμα είναι εκείνο που λογαριάζεται και τιμωρείται λιγότερο στον άλλο κόσμο.

Από τον υπόκοσμο μέχρι τα μοναστήρια, τους λαϊκούς μέχρι τους άστους, η κίνηση καθορίζεται από την απόκτηση κάποιου αγαθού: σεξουαλικού (ιστορίες 1,2,3,5,6,7,8), αλλά και χρηματικού (1,3,7). Εκείνο που αποκτούν οι άστοι στην πέμπτη ιστορία είναι η εξασφάλιση του κοινωνικού κύρους τους, με την έκλογη της κόρης, ενώ αντίθετα ο χαμηλής καταγωγής ύποτακτικός θα εξοντωθεί από τα τρία αδέρφια της κοπέλας στην έκτη ιστορία και ο κουτοπόνηρος Μεούτσιο θα παρακάμψει τη θρησκευτική απαγόρευση στη σεξουαλική απόλαυση.

Θρύλοι του Καντέρμπουρι

Αν στο *Δεκαήμερο* ο κοινωνικός διαχωρισμός δεν ήταν απόλυτα σαφής, στο *Καντέρμπουρι* η απόλαυση ορίζεται από εκείνους που έχουν τη δύναμη (χρήμα).

Τα αγαθά (τροφή, φαλλός) ανήκουν στους κατέχοντες. Στην «ιστορία του εμπόρου» ο κάτοχος του χρήματος κατέχει και τη νέα



Δεκαήμερο

Θρύλοι του Καντέρμπουρι



γυναίκα. Εκείνη, οά συμπλήρωμα τροφής θα αποκτήσει το φαλλό του νέου ακόλουθου. Τα «πνεύματα» του «κήπου» του εμπόρου (άρσενικο-θηλυκό) είναι προστάτες του συζύγου και της συζύγου, αντίστοιχα. Στα αγαθά που νέμεται εκείνη, οά νόμιμη κυρίαρχος, συμπεριλαμβάνεται και η φαλλική χρήση του ύποτακτικού. Στην «ιστορία του καλόγερου» το χρήμα μπορεί να σκεπάσει το άμαρτήμα ενός πλούσιου και να οδηγήσει στην πυρά ένα φτωχό· οι τελευταίοι, οι μη κάτοχοι άρα «κλέφτες» των αγαθών (ήδονη), πάνε στη γήινη κόλαση/πυρά...ή γελοιοποιούνται (έξουδετερώνονται) και διώκονται, αδυνατούντες να ζήσουν και τη «δική τους» εύτυχία, όπως συμβαίνει στην «ιστορία του Πέρκιν» όπου ο αγαθός προλετάριος που έχει τη μορφή του Νινέττο Ντάβολι με τσαπλινική φιγούρα και κίνηση, διώκεται συνεχώς από την υλική απόλαυση, ακόμα και από τη φυγή στο όνειρο. Το παιχνίδι της ύποκλοπής παίχμένο με σιγουριά και πονηριά μπορεί να πετύχει: στην «ιστορία του φούρναρη» ένας φοιτητής ξεγελάει το σύζυγο ποντάροντας στη θρησκοληψία του και χαιρέτα τη σύζυγο· το «αγαθό» μπορεί να το αποκτήσει και ο ικανότερος στο (κοινωνικό) παιχνίδι (απάτη)...ή πώς ο ικανός γιός (φοιτητής) παίρνει τη θέση του πατέρα στη νομή των αγαθών (γυναίκα).

Δε συμβαίνει το ίδιο και στην «ιστορία της γυναίκας του Μπάθ» όπου η μη τήρηση της συμφωνίας συναλλαγής αγαθών (χρήμα-φαλλός) επιφέρει την εύνοηστικής φύσης τιμωρία του Τζιανόζο από τον πατέρα/μητέρα (σύζυγο). Μιά τέλεια συναλλαγή όπου οι μισοί χάνουν στο χρέμα και οι άλλοι στο σέξ, είναι η «ιστορία του μυλωνά και των φοιτητών» ενώ στην ιστορία με τους τρεις συντρόφους και το θησαυρό, η απληστία φέρνει το θάνατο και το απόκτημα δεν είναι παρά ο ίδιος ο χάρος.

Συνδέσεις: η Μητέρα, ο απόβλητος, ο καλλιτέχνης

Εκείνο που συνδέει τις ιστορίες στο *Δεκαήμερο* -εκτός από τον κοινό θεματολογικό συντελεστή που συνιστά η απόκτηση του αγαθού- είναι το πρόσωπο ή το Τσιαπελλέτο και του ζωγράφου Τζιόττο. Έγκληματίας -ή ταίνια ανοίγει με τον καθορισμό του σαν τέτοιου- «όλοκληρωτικά άμαρτωλός» σύμφωνα με την επίσημη ήθικη, ο Τσιαπελλέτο είναι ο λούμπεν προλετάριος, ο μεγάλος απόβλητος και επιπλέον ο "Άθεος. Η πλαστή του εξομολόγηση είναι η απόδειξη ενός μυαλού άπιστου στην κοινή θρησκεία· ο ίδιος την ώρα που πεθαίνει αποκαλύπτεται πώς ανήκει στην «άλλη» θρησκεία, εκείνη που επικαλείται το όνομα της «προδομένης» Μη-

τέρας. Ο ίδιος ήθοποιος (Φράνκο Τσίττι) στο *Καντέρμπουρι* (ιστορία του καλόγερου) είναι ο Διάβολος, έντολοδόχος της γριάς που καταριέται το διώκτη της «να πάρει ο διάβολος το κορμί του». Στην «ιστορία του Πέρκιν» εξέλλου, εμφανίζεται ξανά η Μάνα. Παραμερισμένη και αδύναμη κοινωνικά, στον άπρο-κάλυπτα πατριарχικό κόσμο του *Καντέρμπουρι*, έχει τη στιγμή που ακούγεται η ταπεινωμένη φωνή της. Φτωχή προλετάρια στο «Πέρκιν» ή στην ιστορία με τον Τσίττι, είναι η Μητέρα-Γη, παρουσία ταπεινωμένης θεότητας· η διαστρεμμένη σαν αλαζονική άσπη με την αμφίεση της πατριарχίας (χρήμα-δύναμη) στη γυναίκα του Μπάθ. Είναι ακόμα η Μαντόνα του ζωγράφου/Παζζολίνι στο *Δεκαήμερο*. Τέλος, σαν «επιστροφή στη μητέρα» την επικαλείται ο Τσιαπελλέτο καθώς και ο γέρος που νοσταλγεί τα νειάτα, η το θάνατο και τη «μητέρα-γή», ο ίδιος που οδηγεί τους τρεις νέους στο θησαυρό και στο θάνατο στην τελευταία ιστορία του *Καντέρμπουρι*.

Η άλλη όψη του απόβλητου, ο καλλιτέχνης, εμφανίζεται στη θέση του λούμπεν-προλετάριου Τσιαπελλέτο, στο δεύτερο μισό του *Δεκαήμερο*. Όπως ο πρώτος, βασικά έχθρικός στην άστική κοινωνία, της προσφέρει ώστόσο τις υπηρεσίες τους και ο καλλιτέχνης της προσφέρει τον εαυτό του βάζοντας στη θέση της ζωής την έκφρασή της. Πιο ελεύθερος σε μία κοινωνία άστική (*Δεκαήμερο*) που δεν έχει σταθεροποιήσει τις αξίες της, δεν είναι ακόμα ο υπηρέτης που διατάσσεται να παράγει «έργο» (Τώσσερ στο *Καντέρμπουρι*). Ο Παράδεισος που αναπαριστά η τέχνη του Τζιόττο/Παζζολίνι είναι μια κάποια αντίληψη για τον «φιλελεύθερο» άστικό κόσμο. Ο Τώσσερ, που σαν πρόσωπο συνδέει τους *Θρύλους του Καντέρμπουρι*, θα «αναπαραστήσει» την Κόλαση απόλυτα σχηματοποιημένη σύμφωνα με τη θρησκευτική παράδοση που έπισει τις ποιές του άλλου κόσμου, άφου τις έχει θεομοποιήσει με νόμους και στο γήινο. Κιόλας η διάθεση του άστου καλλιτέχνη δείχνεται ειρωνική: η Κόλαση της 'Αναγέννησης -στην οποία ένας χαμογελαστός άγγελος οδηγεί τον «κάτοχο των αγαθών»- είναι γεμάτη παραδοσιακές φιγούρες και φαλλικά σημαίνοντα (ή άλλη όψη των αγαθών της τροφής, το σέξ,) έγγραφόμενη στη σεξουαλική άστική απόωση.

Το τελευταίο μέρος της τριλογίας, οι *Χίλιες και μιά Νύχτες*, θα μπορούσε ίσως να κατέχει τη θέση του κατέχει τη θέση του Καθαρθήριου. Είναι ωστόσο βασικά η νοσταλγία του χαμένου παράδεισου που εκφράζεται στον «παραμυθένιο» θρίαμβο της ήδονιστικής άρχης, που προϋπόθεσή του είναι μια «συνωμοσία» των Μητέρων.

Αλκης Λελοούδης

Ἀπάρνηση τῆς «Τριλογίας τῆς ζωῆς»

τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι

I Νομίζω ὅτι, προκαταβολικά, δὲν πρέπει σὲ καμμιά περίπτωση καὶ ποτὲ νὰ φοβόμαστε μὴν τυχὸν καὶ γίνουμε συνεργοὶ τῆς ἐξουσίας καὶ τῆς κουλτούρας τῆς. Πρέπει νὰ συμπεριφερόμαστε σὰν νὰ μὴν ὑπάρχει αὐτὸ τὸ ἐπικίνδυνον ἐνδεχόμενο. Αὐτὸ πού μετροῦμε, πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι ἡ εἰλικρίνεια καὶ ἡ ἀναγκαιότητα αὐτῶν πού πρέπει νὰ εἰπωθοῦν. Τὴν ἀναγκαιότητα αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ τὴν προδώσουμε μὲ κανένα τρόπο καὶ ἰδίως σιωπώντας διπλωματικά καὶ μεροληπιώντας.

Νομίζω ὅμως ἀκόμα ὅτι, ὕστερα, πρέπει νὰ εἰμαστε ἱκανοὶ νὰ διαπιστώσουμε κάτω πόσον, πιθανῶς, γίναμε συνεργοὶ τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἐξουσίας. Καὶ τότε ἂν ἡ διαπιστώσει μὴν εἰλικρίνεια ἢ ἀναγκαιότητα χρησιμοποιήθηκαν ἢ χειραγωγήθηκαν, νομίζω πὼς πρέπει νὰ ἔχουμε τὸ θάρρος νὰ ἀπαρνηθοῦμε τὸ ἔργο μας. Ἐγὼ ἀνοῦμαι τὴν «τριλογία τῆς ζωῆς» χωρὶς νὰ μετανοιῶνω πού τὴν ἔκανα. Δὲν μπορῶ, πράγματι, νὰ ἀπαρνηθῶ τὴν εἰλικρίνεια καὶ τὴν ἀναγκαιότητα πού με ὀδήγησαν νὰ δεῖξω τὰ γυμνά κορμιά καὶ τὸ οὐσιαστικὸ τους σύμβολο, τὸ φύλο.

Τέτοιου εἶδους εἰλικρίνεις καὶ ἀναγκαιότητες ἔχουν ποικίλα ἱστορικὰ καὶ ἰδεολογικὰ αἶτια. Πρῶτα-πρῶτα ἐντάσσονται στὸν ἀγῶνα γιὰ τὸν ἐκδημοκρατισμὸ τοῦ «δικαιώματος τῆς ἔκφρασης», καθὼς καὶ στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν σεξουαλικὴ ἀπελευθέρωση· αὐτοὶ ὑπῆρξαν δύο βασικοὶ σταθμοὶ τῶν προοδευτικῶν τάσεων τῆς δεκαετίας τοῦ '50-'60.

Ἀργότερα, στὴν πρώτη φάση τῆς πολιτιστικῆς καὶ ἀνθρωπολογικῆς κρίσης, πού ἐκδηλώθηκε πρὸς τὸ τέλος τοῦ '60 — ὅταν ἄρχισε νὰ θριαμβεύει ἡ μὴ-πραγματικότητα τῆς ὑποκουλτούρας τῶν «mass-media», καὶ ἐπομένως καὶ ἡ μαζικὴ ἐπικοινωνία — τότε τὰ «ἀθῶα» σώματα μὲ τὴν ἀρχαϊκὴ, σκοτεινὴ καὶ ζωτικὴ βία τῶν γεννητικῶν τους ὀργάνων, ἔμοιαζαν νὰ εἶναι ὁ τελευταῖος προμαχῶνας τῆς πραγματικότητας.

Τέλος, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ ἔρωτα, μέσα σ' ἓνα περιβάλλον ἀνθρώπινο, πού εἶχε μόλις ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ πού αἰσθητικὰ ζοῦσε ἀκόμα (στὴν Νεάπολη, στὴν Μέση Ἀνατολή) ἦταν κάτι πού με γοήτευε καὶ σὰν δημιουργὸ καὶ σὰν ἄνθρωπο. Τώρα ὅλα ἔχουν ἀνατραπεῖ.

Πρῶτον: ὁ προοδευτικὸς ἀγῶνας γιὰ τὸν ἐκδημοκρατισμὸ τῆς ἔκφρασης καὶ γιὰ τὴν σεξουαλικὴ ἀπελευθέρωση, ξεπεράστηκε κατὰ τρόπο κτηνώδη καὶ πῆγε χαμένος, μὰ καὶ ἡ ἐξουσία τῆς κατανάλωσης ἀποφάσισε νὰ παραχωρήσει μιά πλατεία (δσο καὶ πλαστὴ) ἀνοχῆ.

Δεύτερον: ἀκόμη καὶ ἡ πραγματικότητα τῶν ἀθῶων κορμῶν παραβιάστηκε, χειραγωγήθηκε καὶ διαστρεβλώθηκε ἀπὸ τὴν ἐξουσία τῆς κατανάλωσης· καὶ κάτι χειρότερο: αὐτὴ ἡ κακοποίηση τῶν κορμῶν ἔγινε τὸ πῶμα μακροπρόθεσμο δεδομένο τῆς νέας ἀνθρώπινης ἐποχῆς.

Τρίτον: ἡ ἰδιωτικὴ σεξουαλικὴ ζωὴ (ὅπως ἡ δική μου), τραυματίστηκε τόσο ἀπὸ μιά πλαστὴ ἀνοχῆ καὶ ἀπὸ τὸν σωματικὸ ἐξευτελισμὸ, ἔτσι, αὐτὸ πού ἦταν πόνος καὶ χαρὰ στὶς σεξουαλικὲς φαντασιώσεις ἔγινε ἀπογοήτευση αὐτοκτόνος καὶ ἄμορφη ἀπάθεια.

Ἐκεῖνοι, ὅμως, πού σχολίαζαν μὲ δυσαρέσκεια ἢ περιφρόνηση τὴν «Τριλογία τῆς ζωῆς» νὰ μὴν βάλουν στὸν νοῦ τους ποτὲ πὼς ἡ ἀρνησὶ μου ἔχει σχέση μὲ τὰ δικὰ τους «χρέη». Ἡ ἀρνησὶ μου μὲ ἄλλα ἔχει σχέση. Φοβῶμαι νὰ τὰ πῶ: καὶ προσπαθῶ ποτοῦ τὰ πῶ, καθὼς εἶναι καὶ «χρέος» μου πραγματικὸ, νὰ βρῶ στοιχεῖα γιὰ νὰ καθυστερήσω. Καὶ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι:

α) Τὸ γεγονός ὅτι, ἀκόμη κι' ἂν ἤθελα νὰ συνεχίσω νὰ κάνω ταινίες σὰν κι' αὐτὲς τῆς Τριλογίας, δὲν θὰ τὸ μπορούσα ἐπειδὴ τώρα πιά μισῶ τὰ κορμιά καὶ τὰ γεννητικὰ ὄργανα. Φυσικὰ μιλῶ γι' αὐτὰ τὰ κορμιά καὶ γι' αὐτὰ τὰ γεννητικὰ ὄργανα. Δηλαδή γιὰ τὰ κορμιά τῶν σύγχρονων νεαρῶν Ἰταλῶν, γιὰ τὰ γεννητικὰ ὄργανα τῶν συγχρόνων νεαρῶν Ἰταλῶν. Κάποιος δὲν μποροῦσε νὰ μοῦ πῆ: «Οὐσιαστικὰ ὅμως ἐσὺ, στὴν «Τριλογία» σου, δὲν ἔδειχνες κορμιά καὶ γεννητικὰ ὄργανα ἀπὸ τὸ παρόν, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ παρελθόν». Εἶναι ἀλήθεια: γιὰ μερικὰ, ὅμως, χρόνια τὰ κατάφερα νὰ ἔχω ψευδαισθήσεις. Ὁ ἐκφυλισμὸς τοῦ παρόντος ἀντισταθμίσθη, τόσο ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἐπιβίωση τοῦ παρελθόντος ὅσο, καθὼς εἶναι φυσικὸ, καὶ ἀπὸ τὴν δυνατότητα πού μᾶς δίνει ὥστε νὰ τὸ ἐπικαλοῦμαστε κάθε τόσο. Σήμερα ὅμως ὁ ἐκφυλισμὸς τῶν κορμῶν καὶ τῶν φύλων ἔχει ἀποκτήσει μιά ἀξία ἀναδρομικὴ. Ἄν ἐκείνοι πού ἦσαν ἔτσι καὶ ἔτσι, μπόρεσαν νὰ γίνουν τώρα ἔτσι καὶ ἔτσι, αὐτὸ σημαίνει πὼς δυνάμει εἶχαν καὶ τότε τὰ στοιχεῖα πού παρουσιάζουν σήμερα: ἐπομένως καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς συμπεριφοράς τους αὐτὰ τότε, ἔχουν ἀποδυναμωθεῖ, μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ τώρα. Τὰ παιδιὰ καὶ οἱ νέοι τοῦ ὑποπρολεταριάτου τῆς Ρώμης — πού ἄλλωστε εἶναι

τὰ ἴδια παιδιὰ καὶ οἱ ἴδιοι νέοι, πού ἐγὼ κινηματογράφησα μέσα στὴν παλιὰ καὶ μόνιμη Νάπολη καὶ ὕστερα μέσα στὶς φτωχὲς χώρες τοῦ Τρίτου Κόσμου — ἂν τώρα ἔχουν γίνε ἀνθρώπινα περιπτώματα, αὐτὸ σημαίνει ὅτι καὶ τότε, δυνάμει ἦσαν τὸ ἴδιο: ἦσαν δηλαδή κάτι ἡλίθιοι πού εἶχαν ὑποχρεωθεῖ νὰ εἶναι ἀξιολάτρευτοι, ἦσαν κάτι ἔλλεινοι ἐγκληματίες πού εἶχαν ὑποχρεωθεῖ νὰ εἶναι συμπαθητικοὶ ἀπατεωνίσκοι, ἦσαν κάτι ἄναντροι ἀκαμάτηδες πού εἶχαν ὑποχρεωθεῖ νὰ γίνουν ἀθῶοι μέχρις ἀγοσύνης, κλπ, κλπ. Ἡ κατάρρευση τοῦ παρόντος προϋποθέτει τὴν ἀπόρριψη καὶ τοῦ παρελθόντος. Ἡ ζωὴ εἶναι ἕνας σωρὸς ἀνόητα καὶ εἰρωνικά συντηρίμια.

β) Οἱ κριτικοὶ μου, οἱ μισοὶ ἢ οἱ πολυαγαπημένοι, ἐνῶ συνέβαιναν ὅλα αὐτὰ, εἶχαν διάφορα ἡλίθια «χρέη» καθὼς ἔλεγα, καὶ ἔπρεπε νὰ συνεχίζον νὰ τὰ ἐπιβάλλουν: καὶ αὐτὰ ἦσαν «χρέη» πού ἀφοροῦσαν τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν πρόοδο, τὴ βελτίωση, τὴν ἀπελευθέρωση, τὴν ἀνοχῆ, τὴ συλλογικότητα, κλπ, κλπ.

Δὲν πῆραν εἶδηση ὅτι ὁ ἐκφυλισμὸς συντελέστηκε ἀκριβῶς μέσα ἀπὸ τὴν διαστρέβλωση τῶν δικῶν τους ἀξιών. Καὶ τώρα αὐτοὶ παρουσιάζουν τοὺς ἱκανοποιημένους! Βρίσκουν πὼς, τάχα, ἡ ἰταλικὴ κοινωνία ἔχει ἀναμφίβολως βελτιωθεῖ, πὼς ἔχει γίνε δηλαδή πῶς δημοκρατικὴ, πῶς ἀνεπτυκτικὴ, πῶς μοντέρνα κλπ. Δὲν βλέπουν τὸν πληθὸς τῶν ἐγκληματιῶν πού σαράνουν τὴν Ἰταλία: ἀπομονώνουν αὐτὸ τὸ φαινόμενο στὰ ἐγκληματικὰ χρονικά καὶ τοῦ ἀφαιροῦν τὴν πραγματικὴ του σημασία. Δὲν καταλαβαίνουν ὅτι δὲν ὑπάρχει καμμιά διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς, πού εἶναι τεχνητὰ ἐγκληματίες καὶ σ' αὐτοὺς πού δὲν εἶναι: καὶ ὅτι τὸ πρότυπο γιὰ τὸ θῆρας, τὴν ἀπανθρωπιὰ καὶ τὴν σκληρότητα εἶναι τὸ ἴδιο γιὰ ὅλες τὶς μάζες τῶν νέων.

Δὲν καταλαβαίνουν πὼς στὴν Ἰταλία ὑπάρχει σκοταδιμὸς, καὶ πὼς ἡ νύκτα εἶναι ἔρημη καὶ παραξενὴ ὅπως στοὺς πῶμα σκοτεινοὺς αἰῶνες τοῦ παρελθόντος: ὅμως αὐτὸ δὲν τὸ ἐξετάζουν, κάθονται στὸ σπῆτακι τους (κι' ἐκεῖ μὲ τὴν βοήθεια τῆς τηλεόρασης, αὐτοϊκανοποιούνται γιὰ τὸν ἐκσυγχρονισμὸ τῆς συνείδησής τους). Δὲν ἀντιλαμβάνονται πὼς ἡ τελεόραση, καὶ ἀκόμη χειρότερα ἡ ἐπίσημη παιδεία, ἔχουν κάνει, ὅλα τὰ παιδιὰ καὶ ὅλους τοὺς νέους, παράξενους κομπλεξικούς καὶ ρατσιστὲς μικροαστοὺς δευτέρας κατηγορίας: ἀλλὰ θαρροῦν πὼς πρόκειται γιὰ μιά περαστικὴ ἐπιπλοκὴ, πού σίγουρα θὰ λυθεῖ — σάμπως νὰ εἶναι δυνατόν ποτὲ νὰ ἀναιρεθεῖ μιά ἀνθρωπολογικὴ μεταβολή! Δὲν ἀντιλαμβάνονται πὼς ἡ σεξουαλικὴ ἀπελευθέρωση ἀντὶ νὰ ἡμερέψει καὶ νὰ κάνει εὐτυχημένους τοὺς νέους, τοὺς ἔκανε δυστυχισμένους, ἐσωστραφεῖς, καὶ κατὰ συνέπεια βλακῶδως κακούς καὶ ἐπιθετικούς: ὅμως μὲ τοῦτο δὲν ἀσχολοῦνται διόλου, διότι οἱ νέοι καὶ τὰ παιδιὰ δὲν τοὺς σκοτίζουν.

γ) Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἰταλία, στὶς «ἀνεπτυγμένες» χώρες — ἰδίως στὴ Γαλλία — τὰ πράγματα ἔχουν πρὸ πολλοῦ καθοριστεῖ. Ἀπὸ καὶρ, ὁ λαὸς αὐτὸς εἶναι ἀνθρωπολογικὰ ἀνύπαρκτος. Γιὰ τοὺς Γάλλους ἀστους, ὁ λαὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ Μαροκινούς ἢ Ἑλληνες, ἀπὸ Πορτογάλους ἢ Τυνήσιους. Κι αὐτοὶ, οἱ κακομοιρηδες, δὲν ἔχουν ἄλλη λύση παρά νὰ ἀποκτήσουν ὅσο πῶμα γοήγορα μποροῦν τοὺς τρόπους τῶν Γάλλων ἀστῶν. Καὶ σκέφτονται ἔτσι εἰτε οἱ διανοούμενοι τῆς δεξιάς, εἴτε οἱ διανοούμενοι τῆς ἀριστερᾶς, μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο.

Τέλος πάντων ἦρθε ἡ στιγμή νὰ ἀντιμετωπίσω τὸ πρόβλημα: πού με ὀδηγεῖ ἡ ἀρνηση τῆς «Τριλογίας»;

Μὲ ὀδηγεῖ στὴν προσαρμογὴ. Τὶς σελίδες αὐτὲς τὶς γράφω στὶς 15 Ἰουνίου 1975, ἡμέρα ἐκλογῶν. Ἐρῶ πὼς ἀκόμα κι' ἂν — ὅπως εἶναι πολὺ πιθανὸ — νικήσει ἡ ἀριστερά, ἄλλη θὰ εἶναι ἡ ὀνομαστικὴ ἀξία τῶν ψήφων, καὶ ἄλλη ἡ πραγματικὴ τους ἀξία. Ἡ μέν, θὰ δεῖξει μιά ἐνοποίηση τῆς ἐκσυγχρονισμένης Ἰταλίας μὲ τρόπο θετικὸ· ἡ δέ, θὰ δεῖξει πὼς ἡ Ἰταλία — μὲ ἐξάιρεση, βέβαια, τοὺς παραδοσιακοὺς κομμουνιστὲς — εἶναι πλέον μιά χώρα χωρὶς πολιτικὴ συνείδηση, ἓνα νεκρὸ σῶμα μὲ μόνον μηχανικὰ ἀνταντακλαστικά. Ἡ Ἰταλία δηλαδή δὲν ζῆ ἄλλο ἀπὸ μιά διαδικασίαν προσαρμογῆς στὴν ἴδια τῆς τὴν ἐξῆθλίωση, ἀπὸ τὴν ὁποία προσπαθεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ, κι' αὐτὸ στὰ λόγια μόνον.

Tout va bien: δὲν ὑπάρχουν στὴν χώρα μάζες νέων μὲ ἐγκληματικὲς τάσεις, οὔτε νευρωτικοί, οὔτε κοφρομιστὲς πού φθάνουν ὡς τὴν τρέλλα καὶ ὡς τὴν ἀπόλυτη μισολοδοξία, οἱ νύχτες εἶναι ἀσφαλεῖς καὶ γαλήνεις, ὑπέροχα μεσογειακὲς, οἱ ληστείες, οἱ ἀπαγωγές, οἱ δολοφονίες, τὰ ἑκατομμύρια τῶν μικροκοπῶν, ὅλα αὐτὰ μπαίνουν μὲ ψιλὰ γράμματα στὶς ἐφημερίδες κλπ, κλπ. Ὅλοι ἔχουν προσαρμοστεῖ, εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν ἀρνηση νὰ ἀντιληφθοῦν εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν πῶμα ἀδραγὴ ἀποδραματοποίηση.

Ὅμως πρέπει νὰ παραδεχθῶ πὼς κι' ἂν ἀκόμη ἀντιληφθοῦμε, κι' ἂν ἀκόμη δραματοποιήσουμε τὰ γεγονότα, τίποτε δὲν μᾶς σώζει ἀπὸ τὴν προσαρμογὴ ἢ τὴν ἀποδοχῆ. Ἐγὼ λοιπὸν προσαρμόζομαι στὴν ἐξῆθλίωση καὶ ἀποδέχομαι τὸ ἀπαράδεκτο. Πασχίζω νὰ ξαναβολέψω τὴν ζωὴ μου. Ἐξῆθ σιγά-σιγά πὼς ἦσαν πρὶν τὰ πράγματα. Τὰ ἀγαπημένα πρόσωπα τὸν χτὲς ἀρχίζουν νὰ κτρινοῖζον. Βλέπω ἐμπρός μου — σιγά-σιγά, χωρὶς ἐναλλαγές — τὸ παρόν.

Προσαρμόζω τὴ δουλειά μου γιὰ νὰ γίνε πῶμα εὐανάγνωστη («Salò»?)

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Ἀθηνᾶ Μπουντζίδου.

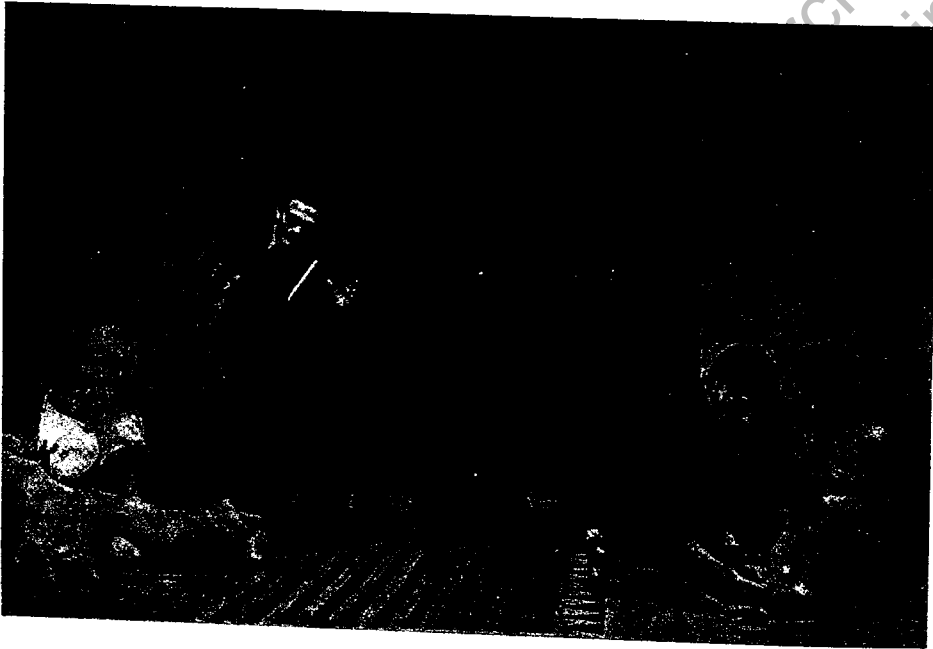
[Αὐτὸ τὸ κείμενο ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ βιβλίο Pier Paolo Pasolini, Trilogia della vita, ἐκδ. Cappeli 1975.]

Π.Π. Παζολίνι: Αυτόπαρουσίαση



Από το γύρισμα του 1001 Νύχτες

Ο Παζολίνι στο γύρισμα του Saló.



Γεννήθηκα στην Μπολόνια. Είμαι σαραντάξι χρονών. Είμαι συγγραφέας - κινηματογραφιστής. Πρωτοεμφανίστηκα με μιὰ ποιητική συλλογή, αφού είχα τελειώσει τὸ Πανεπιστήμιο, στὰ εἰκοσὶ μου χρόνια. Ὑπήρξα φιλόλογος. Ὑπήρξα διευθυντὴς λογοτεχνικῶν περιοδικῶν. Ἔγραψα βιβλία. Ἐκανα ταινίες καὶ τώρα ἀρχίζω ἕνα καινούργιο ἐπάγγελμα, τὸ ἐπάγγελμα τοῦ δημοσιογράφου: συνεργάζομαι μὲ μιὰ ἐβδομαδιαία ἐφημερίδα στὴν ὁποία κρατῶ μιὰ τακτικὴ στήλη.

Πρὶν ἀπὸ δεκαοχτῶ χρόνια ἔφτασα στὴ Ρώμη, καὶ ἡ κατάστασή μου μὲ ἀνάγκασε νὰ ζήσω στὶς φτωχὲς συνοικίες τῆς πρωτεύουσας. Τραυματισμένος ἀπὸ τὴ ζωὴ σ' αὐτὰ τὰ προάστεια, ἔγραψα τὰ δυὸ πρῶτα μου μυθιστορήματα πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Μοῦ ζήτησαν μετὰ νὰ συνεργαστῶ σὲ σενάρια ταινιῶν ποὺ εἶχαν γιὰ φόντο αὐτὲς τὶς ἄθλιες συνοικίες. Ἴδιαίτερα ὁ Φελλίνι στὶς *Νύχτες τῆς Καμπόρια*.

Τὸ 1961, γύρισα τὴν πρώτη μου ταινία, τὸ *Accattone*, μὲ ἀγνώστους ἠθοποιούς. Στὴν προβολὴ τῆς ταινίας στὴ Ρώμη, φασίστες θεατὲς ρίξανε στὴν ὁδὸν κλουβία αὐγὰ καὶ μελανοδοχεῖα. Γύρισα κατόπιν μὲ τὴν Ἄννα Μανιάνι καὶ τὸν Φράνκο Τσίττι τὸ *Mamma Roma*. Κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας, ὅπου ἡ ταινία ἀντιπροσώπευε ἐπίσημα τὴν Ἰταλία, προσπάθησαν νὰ τὴν κατὰσχουν κάνοντας ἀγωγή. Γύρισα τὸ *La Ricotta*, ἕνα σκέτς τῆς ταινίας *Rogorag*, ἐναντίον τοῦ ὁποίου κατατέθηκε ἀγωγή, στὴ Ρώμη, ποὺ στηριζόταν σὲ ἕνα ἄρθρο τοῦ φασιστικοῦ κώδικα καὶ ἡ ταινία κατασχέθηκε. Καταδικάστηκα σὲ τέσσερις μῆνες φυλακῆ μὲ ἀναστολή. Στὴν ἔφεση ὁ εισαγγελέας ἀπέσυρε τὴ μήνυση καὶ ἐξέδωσε ἀπαλλακτικὸ βούλευμα. Θὰ πρέπει νὰ πῶ ὅτι στὸ μεταξὺ εἶχα γυρίσει τὸ *Κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγέλιο* ποὺ εἶχε ἐπιλεγεί γιὰ νὰ ἀντιπροσωπεύσει τὴν Ἰταλία στὸ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας, ὅπου καὶ πήρε τὸ Μεγάλο Βραβεῖο τῆς Διεθνoῦς Ἐπιτροπῆς Κινηματογράφου. Τὸ 1966, στὶς Κάννες, ἀντιπροσωπεύοντας καὶ πάλι ἐπίσημα τὴν Ἰταλία, παρουσίασα τὸ *Uccelaci e Uccellini* μὲ τὸν Τοτὸ καὶ τὸν Νινέτο Ντάβολι, ποὺ εἶναι ἡ ταινία ποὺ ἀγαπῶ περισσότερο, γιατί εἶναι ἡ πιὸ ἀγνή καὶ ἡ πιὸ φτωχὴ. Τὸν ἐπόμενον χρόνο παρουσίασα σ' αὐτὸ τὸ αἰώνιο φεστιβάλ τῆς Βενετίας τὸν *Βασιλιὰ Οἰδίποδα*, ποὺ ἡ ἐπιτυχία ποὺ συνάντησε σὲ κριτικούς καὶ κοινὸ μὲ κάνει εὐτυχημένο. Ἡ τελευταία μου ταινία τὸ *Θεώρημα*, πάλι στὴ Βενετία, πήρε τὸ Μεγάλο Βραβεῖο τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας. Ἀλλὰ οὔτε τὸ βραβεῖο, οὔτε ἡ θερμὴ καὶ καθησυχαστικὴ ὑποδοχὴ τῆς διεθνoῦς καὶ ἰδιαίτερα τῆς γαλλικῆς κριτικῆς (ἀν ἐξαιρέσουμε τὴ φασιστικὴ κριτικὴ) δὲν ἐμπόδισαν τὶς δικαστικὲς ἀγωγὲς ποὺ ἔγιναν μὲ τὸ πρόσχημα τοῦ ἄσεμνου.

Δικάστηκα στὴ Βενετία.

Κινδύνεψα νὰ πάω φυλακὴ γιὰ πολλοὺς μῆνες.

Τελικὰ ἀπαλλάχτηκα.

Μοῦ εἶπαν ὅτι ἔχω τρία εἶδαλα: τὸν Χριστό, τὸν Μάρξ, καὶ τὸν Φρόυντ. Αὐτὰ εἶναι ἡ φόρμουλα. Τὸ μόνο μου εἶδωλο εἶναι ἡ *πραγματικότητα*.

Ἄν διάλεξα νὰ εἶμαι κινηματογραφιστὴς καὶ ὄχι μόνο συγγραφέας, εἶναι ἐκεῖδ' ἐπιλογή, ἀντὶ νὰ ἐκφράζω τὴν *πραγματικότητα* μὲ σύμβολα, ὅπως εἶναι ὁ λέξις, νὰ ἐκφράζω, μὲσω τοῦ κινηματογράφου, τὴν *πραγματικότητα* μὲ τὴν *πραγματικότητα*.

Φεβρουάριος 1969.

Βιο-φιλμογραφία του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Ἐπιμέλεια καὶ ἐπιλογή κειμένων τοῦ Π.Π.Π.: Μιχάλης Δημόπουλος

Ὁ Πιέρ Πάολο Παζολίνι γεννήθηκε στὶς 5 Μαρτίου 1922 στὴ Μπολόνια. Ὁ πατέρας του, ἀξιωματικός τῆς καριέρας, ἀλλάζει συχνὰ μονάδα. Ἡ οἰκογένεια τὸν ἀκολουθεῖ καὶ μένει διαδοχικὰ στὴν Πάρμα, στὸ Μπελουόνο, στὸ Κονελιάνο, στὴν Ἰντρια καὶ πάλι στὴν Μπολόνια. Τὸ 1949, ἀφοῦ ἔζησε στὶς ἐπαρχίες τῆς Βενετίας καὶ Ἐμιλίας, διορίζεται καθηγητὴς σ' ἓνα εἶδος «τεμένων» τοῦ ρωμαϊκοῦ ὑποπρολεταριάτου: τὰ προάστια τῆς Ρώμης πού θὰ τοῦ δώσουν τὸ θέμα καὶ τὸ ὕλικό (καὶ τὴ γλώσσα) τῶν μυθιστορημάτων του καὶ τῶν ταινιῶν του. Ὁ Παζολίνι γίνεται γνωστός γύρω στὸ 1955. Σὰν ποιητὴς, ἀλλὰ κυρίως σὰν συγγραφέας τοῦ *Les Ragazzi*, πού θεωρεῖται σκανδαλώδες, καὶ στὴ συνέχεια *Una vita violenta*. Μετὰ τὸ 1954 ὁ Παζολίνι συνεργάζεται μὲ ἄλλους σεναριογράφους σὲ ἀρκετὲς ταινίες, πού οἱ πρώτες ἀπὸ αὐτὲς ἦταν ἀπλὲς παραγγελίες, ὥσπου τὸ 1961 γυρίζει τὴν πρώτη του ταινία ὡς σκηνοθέτης, τὸ *Accattone*.

Σενάρια τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι

- 1954 *La Donna del Fiume* (Τὸ κορίτσι τοῦ Ποταμοῦ) τοῦ Mario Soldati
- 1955 *Il prigioniero della montagna* (Ὁ ἀχμάλωτος τοῦ Βουνοῦ) τοῦ Luis Trenker
- 1956 *Le notti di Cabiria* (Οἱ Νύχτες τῆς Καμπιρία) τοῦ Federico Fellini
- 1957 *Marisa la civetta* (Μαρίζα ἡ κοκέττα) τοῦ Mauro Bolognini
- 1858 *Giovanni Mariti* (Νεόπαντροι) τοῦ Mauro Bolognini

1959 *La notte brava* (ἔλλ. τίτλος: Γυμνὴ Νύχτα) τοῦ Mauro Bolognini

1960 *Morte di un amico* (Ὁ θάνατος ἐνὸς φίλου) τοῦ Franco Rossi

La cantata della Marana (μ.μ., ἀπὸ ἓνα ἐπιτελεῖο τοῦ μυθιστορηματῶς του *Ragazzi di vita*) τῆς Cecilia Mangini

Il Bell'Antonio (Μπέλλ'Αντόνιο) τοῦ Mauro Bolognini

La giornata balorda (Ca c'est passé à Rome) τοῦ Mauro Bolognini.

La lunga notte del '43 (Ἡ μεγάλη νύχτα τοῦ '43) τοῦ Florestano Vancini

Il cargo armato dell'8 settembre (Τὸ ἄρμα τῆς 8ης Σεπτεμβρίου) τοῦ Gianni Puccini

1961 *La ragazza in vetrina* (Τὸ κορίτσι τῆς βιτρίνας) τοῦ Luciano Emmer

1962 *La Commare secca* τοῦ Bernardo Bertolucci

Una vita violenta (Βίαια ζωὴ) τοῦ Paolo Heusch καὶ Brunello Rondi (ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Π.Π.Π., ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν συνεργάστηκε στὸ σενάριο)

1969 *Ostia* τοῦ Sergio Citti

Ρόλοι τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι

1960 *Il gobbo* (Ὁ καμπούρης τῆς Ρώμης) τοῦ Carlo Lizzani

1964 *Comizi d'amore* τοῦ Π.Π.Π.

1964 *Sopraluoghi in Palestina per "Il vangelo secondo Matteo"* τοῦ Π.Π.Π.

1966 *Il cinema di Pasolini* τοῦ Maurizio Ponzi

Pasolini l'enragé τοῦ Jean-André Fieschi (γιὰ τὴ Γαλλικὴ τηλεόραση, στὴ σειρά "Cinéastes de notre temps")

Requiescant τοῦ Carlo Lizzani

1967 *Edipo Re* τοῦ Π.Π.Π.

1969 *Médée* τοῦ Π.Π.Π.

1971 *Il Decamerone* τοῦ Π.Π.Π.

1972 *Canterbury tales* τοῦ Π.Π.Π.



Α. Α. Α. Α.



Α. Α. Α. Α.

Ταινίες τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι

1961 - Accattone

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Συνεργασία στὸς διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: J.S. Bach, ἐπιμέλεια Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθοί: Lopolodo Savona, Bernardo Bertolucci. Ἐρμην.: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella) Paolo Guidi (Ascenza), Silvana Corsini (Magdalena), Adriana Ast, (Amore), Adela Cambria (Nannina), Roberto Scarin-gella (Cartagina), Piero Morgia (Pio), Mario Cipriani (Balilla). Τόπος γυρίσματος: Ρώμη. Παραγ. Alfredo Bini γὰ τὴν Cino Del Duca-Arco Film. 120'.

Στὸ *Accattone* ὑπάρχει, ὅπως στὰ μυθιστορημάτα μου, ἓνα ἀνακάτωμα τῶν στυλ, π.χ. ἡ ἰταλικὴ γλώσσα ἀνακατεμένη μὲ διαλέκτους. Στὴν ταινία ὑπάρχει ἓνας ὀρισμένος τρόπος γυρίσματος καὶ σ' αὐτὸν τὸν τρόπο γυρίσματος ὑπάρχει ἓνας κόσμος πού τοῦ ἀντιλέγει. Πάντοτε ὑπάρχουν δυὸ κόσμοι πού σμίγουν: ὁ δικός μου, ἓνας κόσμος πνευματικῶς, μυθικός, ποιητικός, καὶ ὁ κόσμος ὁ πραγματικός, ρεαλιστικός, ὁ κόσμος τῶν διαλέκτων. "Ὅσο γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου μὲσω τῆς ταινίας, εἶναι ὅπως ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἀφήγησης μὲσω τῶν μυθιστορημάτων μου. Ἀνακάλυψα τὴν φράση «ἀνοιξε τὴν πόρτα καὶ βγήκε στὸ δρόμο» κάνοντας τὰ μυθιστορημάτα μου, γιὰ τὰ ἔγραφα μετὰ τὰ τριάντα μου.

1962 - Mamma Roma

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Συνεργασία στὸς διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Vivaldi ἐπιμέλεια Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθοί: Carlo Di Carlo. Ἐρμην.: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofalo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luigi Loiano (Biancofiore), Paolo Volponi (le prêtre), Luciano Gonini (Zaccaria)... Τόπος γυρίσματος: Ρώμη. Παραγ. Alfredo Bini γὰ τὴν Arco Film - Cineriz. 144'.

Στὸ *Mamma Roma* προσπάθησα νὰ ἐκφράσω τὶς βλέψεις τῶν λαϊκῶν στρωμάτων νὰ φθάσουν στὸ ἐπίπεδο τῶν μικροαστῶν. Δὲν εἶχα συνειδητοποιήσει πῶς δὲ θὰ μπορούσα ποτὲ νὰ μιλήσω γιὰ τὸ μικροαστικὸ κόσμο μὲ τρόπο εὐλογο καὶ εὐλακρινή, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἀνήκα σ' αὐτόν. Ἀκόμη τὰ κομμάτια πού ἀναφέρονται στὸν λαϊκὸ κόσμο μένουν λίγο-πολύ στὸ ἐπίπεδο τοῦ *Accattone*. Τὸ σύνολο ἀποτυχαίνει γιὰ τὸν ἰσχυρὸν ἰσχυρὸν τῶν μικροαστῶν, ἀλλὰ οὔτε τὶς ἔδειξα τρομερὰ ἀρνητικές.

1963 - La Ricotta (3ο μέρος τῆς σπονδυλωτῆς ταινίας *Rogorag* ἢ *Laviamoci il cervello*)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσική: Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Βοηθοί: Carlo Di Carlo, Sergi Citti. Ἐρμην.: Orson Welles (ὁ σκηνοθέτης), Laura Betti (ἡ «ντίβα»), Maria Cipriani (Stracci), Ettore Garofalo (ἓνας κομπάρσος), Edmonda Aldini (μὰ ἄλλη «ντίβα»), Maria Bernardini, Tomas Millian, Franca Pasut (κομπάρσοι). Παραγ.: Arco Film - Cineriz - Lyre. 40'. Οἱ ἄλλοι σκηνοθέτες τοῦ *Rogorag* ἦταν οἱ Rossellini-Godard-(Pasolini)-Grgorette.



La Ricotta

Είναι κάτι σαν μία ξαφνική ώριμανση του κόσμου των δύο πρώτων ταινιών. Ταυτόχρονα ανοίγεται προς τις μελλοντικές ταινίες, προς το *Uccellacci e Uccellini* και ακόμη τις έντελως πρόσφατες. Η μορφή του σκηνοθέτη λόγου χάρη, αυτού του διανοούμενου μανιερίστα προϊδεάζει έναν κάποιον μανιερισμό του *Χοιροστάσιου*, ως πούμε. Η ταινία, βρίσκεται κατά κάποιον τρόπο, σ' ένα σταυροδρόμι ανάμεσα στις πρώτες απλοϊκές ενστικτώδεις εμπειρίες μου και σ' αυτό που έμελλε να κάνω αργότερα.

1963 - La Rabbia (Η όργη) (πρώτο μέρος ενός δίπτυχου)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Carlo Di Carlo. Αφηγητές: Giorgio Bassani και Renato Guttuso. Παραγ.: Gastone Ferranti για την Opus Film. Διανομή Warner Bros. 50'. (Δεύτερο μέρος: *Giovanni Guareschi*)

Διάλεξα από την άπαισία ιταλική επικαιρότητα ή από ντοκυμαντέρ, ό,τι ήταν λιγότερο κομψό και περισσότερο ποταπό. Έκανα ένα μοντάζ αυτού του ύλικού και πάνω σ' αυτό πρόσθεσα ένα σχόλιο σε στίχους. Είναι ένα είδος πορτραίτου του κόσμου αυτής της περιόδου στα τέλη του 50, της περιόδου του Πάπα Ιωάννη και του θανάτου της Μαίριλιν Μονρόε. Είναι μια πολύ παράξενη ταινία αλλά και μια εμπειρία που έμεινε εκεί χωρίς συνέχεια.

1964 - Comizi d'amore

Ίδεια, Έρμην., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Mario Bernardo και Tonino Delli Colli. Μοντάζ: Nino Baragli. Έμφανίζονται: Pasolini, Alberto Moravia, Cessara Musatti, Giuseppe Ungaretti, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Grazzielle Granata. Αφηγητές: Lello Bersani και Pasolini. Χώρος γυρισματος: Καλαβρία - Νάπολι - κολιάδα του Πάδου κλπ. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film. 90'.



Comizi d'amore

Είναι μια ταινία σινεμά ντιρέκτ για τη στάση των Ιταλών απέναντι στη σεξουαλικότητα. Πώς γεννήθηκε ή σκηνή όπου συζητάτε με το Μοράβια για την ανάγκη να συνεχιστεί η ταινία;

Τό γύρισμα πήγαινε άσκημα. Αυτό σκεφτόμουνα συνέχεια όσο δούλευα. Άποκρυστάλλωσα λοιπόν αυτή τη σκέψη μέσα σε μια σκηνή. Η σκηνή ήταν αυθεντική, αλλά την έκανα επίτηδες.

Και η ποίηση που κλείνει την ταινία;

Είναι ένα κομμάτι κάπως σαν το *La Rabbia*, μόνο που έκανα εγώ κάμερα. Άλλα ό τύπος του μοντάζ, μια ποίηση εικόνων που γίνεται από το τίποτε... έκανα εδώ μια άπομισηση ντοκυμαντέρ και μετά το μοντάρισα σαν αληθινό.

1964 - Sopraluoghi in Palestina per «Il Vangelo Secondo Mattéo» (Έρευνα στη Παλαιστίνη για το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον)

Κινηματογραφικό χρονικό του Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Aldo Pennelli. Αφηγητής: P.P. Pasolini. Έμφανίζονται: Pasolini και Don Helder Carraro. Παραγ.: Arco Film 1963-64. 55'.

Τη σιχαινόμαι. Όταν πήγα να κάνω ρεπεράζ στην Παλαιστίνη, είχα από πίσω μου έναν όπερατέρ, που μου τόν είχε επιβάλλει ό Μπίνι. Όλη αυτή ή ιστορία θά χρησίμευε για να βρούμε χώρους γυρισματος αλλά όπως τελικά δεν βρήκαμε (τό Ευαγγέλιο γυρίστηκε όλόκληρο στην Ιταλία) δεν χρησίμευε παρά μόνο για να άποκρυσταλλώσω τις έρευνες μου. Είναι περίεργο αλλά αυτός ό όπερατέρ χωρίς να τό θέλει, έκανε πράγματα που μετά έχουν γίνει θελημένα, δηλαδή έκανε ένα είδος κινηματογράφου που γίνεται στην τύχη, πέρα από κάθε άγωνα και χωρίς κανένα προγραμματισμό.



Il Vangelo secondo Mattéo

1964 - Il Vangelo secondo Mattéo (Τό κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Prokofiev - J.S. Bach - W.A. Mozart - ή Κογκολέζικη «Missa Luba» - νέγρικα σπιρίτιουαλς - Ρώσικα λαϊκά τραγούδια. Έπιμέλεια: Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Luigi Scaccianoce. Κοστούμα: Danilo Donati. Ήχος: Mario Del Pezzo. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθοί: Maurizio Lucidi. Έρμην.: Enrique Irazoqui (γτουμπλαριστής από τόν Ε.Μ. Salerno) (Χριστός), Margherita Caruso (Μαρία Νέα), Susanna Pasolini (Μαρία γριά) Marcello Morante (Ιωσήφ), Mario Socrate (Ιωάννης ό Βαπτιστής) Settimio Porto (Πέτρος), Otello Sestili (Ιούδας), Ferruccio Nizzo (Ματθαίος), Giacomo Morante (Ιωάννης) Alfonso Gatto (Άντρέας), Enzo Siciliano (Σίμων), Giorgio Agamben (Φίλιππος), Guido Cerretani (Βαρθολομαίος), Luigi Barbini (Ιάκωβος, γιος του Άλφρέου), Marcello Galdini (Ιάκωβος γιος του Ζεβεδαίου), Elio Spaziani (Θαδαίος), Rosario Migale (Θωμάς), Rodolfo Wicoek (Καϊάφας), Alessandro Tasca (Πόντιος Πιλάτος), Amerigo Bevilacqua (Ήρώδης Α') Francesco Leonetti (Ήρώδης Β') Franca Lupana (Ήρωδιάς), Paola Tedesco (Σαλώμη), Rossana Di Rocco (ό Άγγελος του Κυρίου), Eliso Boschi (Ιωσήφ ό έξ Άρμαθειας), Nathalia Ginsburg (Μαρία της Βηθανίας), Renato Terra (ένας φαρισαίος), Ninetto Davoli. Τόπος γυρισματος: Νότια Ιταλία. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film-Rome, Lux compagnie Cinematographique de France-Paris. 140'.

Στό Ευαγγέλιο έπιχείρησα μια πιθανή συγχώνευση ανάμεσα σ' ένα λαό σαν κοινωνική τάξη, και άρα διαφοροποιημένο από την άστική τάξη (είτε τόν έρμηνεύουμε έκ των άπτερωμ μαρξιστικά είτε άλλι), και την θρησκεία ή όποια, αντίθετα, έχει γίνει κληροδότημα της άστικής τάξης. Αυτή τη συγχώνευση την έπιχείρησα σε ένα έργο που ό Γκράμισι θά τό χαρακτηρίζε έθνικο - λαϊκό. Τί άλλο μπορώ να πώ για τό Ευαγγέλιο; Τά ξανασείδα πρόσφατα και, παρά τις κάποιες άνισοροπίες, θά πρέπει να πώ πως μέ άφησε κατάπληκτο τό γεγονός ότι τό έχω φτιάξει. Είναι κάτι συμπαγές, δεν ξέρω τί άλλες άρετές έχει, αλλά είναι γερό πράγμα.



Uccellacci e uccellini

1965 - Uccellacci e uccellini (Μεγάλα πουλιά και μικρά πουλάκια)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli. Μουσική: Ennio Morricone. Ντεκόρ: Luigi Scaccianoce. Ήχος: Pitro Ortolani. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Sergio Gitti. Έρμην.: Toto (Ό πατέρας Άδελφός Cicullo, u. Courneau σε ένα κομένο επεισόδιο), Ninetto Davoli (Ninetto), Femi Benussi (ή πόρνη), Rossana Di Rocco (μιά φίλη του Ninetto), Umberto Bevilacqua, Renato Capogna, Pietro Davoli, Cesare Gelli, Vittorio La Paglia, Alfredo Leggi... και ή φωνή του Francesco Leonetti (τό κοράκι) Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film. 100'. Τόπος γυρισματος: περίχωρα της Ρώμης, Τοσκάνη και κοντά στο Φιουμτινό.

Ποτέ δεν έχω «έκδόσει» μια ταινία τόσο τρωτή, τόσο ευαίσθητη, και τόσο συγκρατημένη όσο το *Uccellacci e Uccellini*. Όχι μόνο δε μοιάζει με τις προηγούμενες ταινίες μου αλλά δε μοιάζει και με καμιά ταινία. Δεν μιλάω για την πρωτοτυπία της—θά ήμουν ήλιθιος υπερόπτης αν τό έκανα—άλλά για την φόρμουλά της, που είναι ή φόρμουλα ενός μύθου με κρυμμένο νόημα. Ένα παραμύθι που, όπως όλα τα παραμύθια, αποτελείται από μια σειρά δοκιμασίες τις όποιες πρέπει να ξεπεράσουν οι ήρωες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως οι ήρωες μου δεν μοιάζει να ανταμείβονται όταν τις έχουν ξεπεράσει: ούτε βασίλειο ούτε πριγκίπισσα. Τό μόνο που τούς μένει είναι ν' αντιμετώπισουν άλλες δοκιμασίες. Κανένας μύθος, κυριολεκτικά μιλώντας, δεν τελείωσε ποτέ έτσι! Είναι, κατά κάποιον τρόπο, τό αντίθετο από τό *Ευαγγέλιο*, μια αληθινή άναστροφή. Η «γκραμική» ταινία πού, ιδανικά, άπευθυνόταν στο λαό, ήταν μια ψευδαίσθηση—τό ήξερα πολύ καλά. (Μια ψευδαίσθηση έστω γόνιμη, δηλαδή πραγματική). Για πρώτη φορά, αντίθετα, έκανα μια ταινία μη λαϊκή, προβληματική, μια παραβολική φόρμα πού τη συνέχισα με τό *Θεώρημα* και τό *Χοιροστάσιο*. Είναι μια άτομική στροφή πού όμως εντάσσεται στο πρόσωπο της Ιταλικής ιστορίας, της κρίσης του Μαρξισμού και του θανάτου του Τολλιάτι.



La terra vista della luna

1966 - La terra vista della Luna (Η γη ιδωμένη από το φεγγάρι) (Έπεισόδιο της ταινίας *Le Streghe* (Οι μάγισσες).

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Rotunno (Technicolor). Μουσ.: Piero Piccioni. Ντεκόρ: Mario Garbuglia και Piero Poletto. Μοντάζ: Nino Baragli. Έξιμν.: Toto (Cianciato Miao). Ninetto Davoli (Basciu Miao). Silvana Mangano (Assurdina Cai), Laura Betti (Ένας τουρίστας), Luigi Leoni (ή γυναικα του τουρίστα), Mario Cipriani (ό παππάς). Παραγ.: Dino De Laurentiis. 30'. *Άλλα επεισόδια: Visconti. Mauro Bolognini, Franco Rossi, Vittorio De Sica.

Σκεφτόμουν να επιχειρήσω αυτό που δεν είχα κάνει με το *Uccellacci e Uccellini*. Είχα στη διάθεσή μου αυτό το ζευγάρι, τον Τωτό και τον Νινέτο, που το μετασχημάτισα σε ιδεολογικό υλικό. Και γυρίζοντας μία ταινία που ήταν βαθιά ιδεολογική, αισθανόμουν πόσο ωραία ήταν η ποιητική τους έλευθερία. Τότε θέλησα να τους χρησιμοποιήσω για να κάνω αυτά τα δυο επεισόδια. Είναι κάπως άποσματικά γιατί μία κωμική ταινία έχει μερικούς κανόνες που δεν μπορεί κάποιος να τους παραβεί, θέλησα κάπως να τους παραβιάσω και το αποτέλεσμα βγαίνει απ' αυτό.

1967 - Che cosa sono le nubole? (Τρίτο μέρος της σπονδυλωτής ταινίας «*Capriccio all' Italiana*») (Τι είναι τα σύννεφα)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: (Technicolor) Tonino Delli Colli. Μουσ.: Domenico Modugno. Ντεκόρ και κοστούμια: Jürgen Henze. Μοντάζ: Nino Baragli. Έξιμν.: Toto (Τάγος), Ninetto Davoli (Οθέλλος), Laura Betti (Δεισδαμόνα), Franco Franchi (Κάσιος), Ciccio Ingrassia (Ποντρίγχο), Adriana Asti (Μπιάνκα), Francesco Leonetti (ό μαριονετίστας), Domenico Modugno (σπουδαία), Carlo Pisacane (Brabanzio). Παραγ.: Dino De Laurentiis. Διανομή: United Artists. 22'. *Άλλα επεισόδια: Steno. Mauro Bolognini. Pino Zac, Mario Monicelli.

Τό *Che cosa sono le nubole* είναι μία φανταστική κωμική ιστοριούλα, ένα διάλειμα της τραγωδίας του Όθελου, όπου όλα τα πρόσωπα είναι μαριονέτες με τους μαριονετίστες και τους θεατές τους. Τό *La terra vista della luna* μου άρέσει περισσότερο. Είμαι



Che cosa sono le nubole?

περισσότερο ίκανοποιημένος από μία κάποια έπιτυχία στο χρώμα και στην εικόνα. Και ίσως αυτή ή άφηρημένη και ποιητική ιδεολογία («τό να είσαι ζωντανός ή νεκρός είναι ένα και τό αυτό») μου άρέσει περισσότερο από την ιδέα της ανακάλυψης της ζωής μέσω του θανάτου.

1967 - La Sequenza del fiore di carta, Έπεισόδιο της ταινίας *Amore e rabbia* (πρώην *Vangelo 70*).

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Technicolor-Scope). Μουσική: Giovanni Fusco. Βοηθός: Maurizio Ponzi. Έξιμν.: Ninetto Davoli, Rochelle Barbieri και ή φωνή του Francesco Leonetti (ή φωνή του Θεού). Παραγ.: Carlo Lizzani, Casto Film - Anouchka Film, Paris. 12'.

Η ταινία αυτή πολύ μικρής διάρκειας (12'), ήταν αρχικά ένα μεγάλο πλάνο, ένα τράβελινγκ κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε στη Ρώμη. Τό έσπασα παρεμβάλλοντας μερικά άλλα πλάνα. Ουμάρσε τό επεισόδιο του Εύαγγελιου: ό Χριστός επιθύμησε σόκα, αλλά επειδή είναι Μάης μήνας ή σுகιά δεν έχει άκόμα καρπούς. Τότε ό Χριστός την κατάριαται. Είναι ένα επεισόδιο που τό έβρισκα πάντοτε μυστηριώδες, και πράγματι υπάρχουν στο Εύαγγέλιο επεισόδια άντιφατικά. Η έρμηνεία μου είναι ή έξης: υπάρχουν στιγμές στην Ιστορία όπου δεν μπορεί να είναι κανείς άθώος, και αυτό πρέπει να τό συνειδητοποιεί. "Αν δεν τό συνειδητοποιεί είναι ένοχος. ΓΓ αυτό έβαλα τον Νινέτο να περπατήσει κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε και καθώς περιπλανιεται χωρίς να σκέπτεται τίποτε, και έντελώς άθώος, έμφανίζονται έντυπωσιακά πολυάριθμες εικόμες που ύπενθυμίζουν μερικά σημαντικά και επικίνδυνα πράγματα που συμβαίνουν στον κόσμο (...). Έπειτα κάποια στιγμή, άκούμε την φωνή του θεού, έν μέσω της κυκλοφορίας, να τον έξωθει στη γνώση, στη συνειδητοποίηση. Άλλά όπως ή σுகιά είναι άθώος, δεν είναι ώριμος. Τότε ό θεός τον καταδικάζει και τον πεθαίνει.



La sequenza del fiore di carta

1967 - Edipo-Re (Βασιλιάς Οιδίπους)

Σεν. Σκημ.: Pier Paolo Pasolini από τον «Οιδίποδα Τύρανο» και τον «Οιδίποδα επί Κολωνά» του Σοφοκλή. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Technicolor, σινεμασκόπ). Μουσική: Ρομανική φολκλορική μουσική, ιαπωνική άρχαία μουσική, κουαρτέτο σε ντό μείζονα του W.A. Mozart, πρωτότυπη μουσική σε έπιμέλεια Pier Paolo Pasolini. Ντεκόρ: Luigi Scaccianoce. Κοστούμια: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Jean-Claude Biette. Έξιμν.: Franco Citti (Οιδίπους), Silvana Mangano (Ισκάστη), Alida Valli (Μερόπη), Carmelo Bene (Κρέον), Julian Beck (Τειρεσίας), Luciano Bartoli (Αΐός), Ahmed Bellachmi (Πολύβιος), Giandomenico Davoli (Βοσκός του Πολύβιου), Ninetto Davoli ("Άγγελος), P.P. Pasolini (ό μεγάλος Ιερέας), Jean-Claude Biette (Ένας Ιερέας). Τόπος γυρισματος: Βόρεια Ιταλία, στη Μπυλάννα και στο Μαρόκο. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film. 110'.

Στον *Οιδίποδα* άφηγούμε την ιστορία του δικού μου Οιδίποδειου συμπλέγματος. Τό μικρό άγόρι του προλόγου είμαι εγώ, ό πατέρας του είναι ό πατέρας μου, παλιός άξιωματικός του πεζικού, και ή μητέρα, μία δασκάλα, είναι ή δική μου μητέρα. Άφηγούμαι την ζωή μου, μυθοποιημένη βέβαια, που μέσα από τον μύθο του Οιδίποδα γίνεται έπος. "Οντας όμως ή πιό άυτοβιογραφική ταινία μου, είναι αυτή που άντιμετωπίζω με τη μεγαλύτερη άντικειμενικότητα και άπόσταση, γιατί ένώ είναι άληθεια ότι άφηγούμαι μία προσωπική έμπειρία αυτή ή έμπειρία έχει τελεώσει και πιά δεν μ' ένδιαφέρει σχεδόν καθόλου. Με ένδιαφέρει ώστόσο σαν στοιχείο γνώσης, προβληματισμού, θεώρησης. Βαθιά μέσα μου δεν είναι πιά ζωντανή, δυναμική. Δεν είναι πιά πάλη ούτε δράμα. Ένώ στις προηγούμενες ταινίες μου καταπίσθηκα με προβλήματα που ύπρχαν μέσα μου ζωντανά μ' ένα τρόπο βίαιο, έδώ χειρίζομαι ένα θέμα που έχει άπομακρυνθεί από μένα. Ίσως αυτό να δώσει στην ταινία μου μεγαλύτερο «έστειτισμό».



Edipo-Re

1968 - Teorema (Θεώρημα)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Eastmancolor - Σινεμασκόπ). Μουσική: Requiem του Mozart και μουσική του Ennio Morricone. Ντεκόρ: Luciano Puccini. Κοστούμια: Marcella De Marchis. Μοντάζ: Nino Baragli. Έξιμν.: Terence Stamp (ό έπισκέπτης), Massimo Girotti (Paolo, ό πατέρας), Silvana Mangano (Lucia, ή μητέρα) Anne Wiazemsky (Odetta, ή κόρη), Andre-Jos Cuz (Pietro, ό γιός), Laura Betti (Emilia, ή ύπηρέτρια), Ninetto Davoli (Angiolino, ό ταχυδρόμος), Susanna Pasolini (ή για ά χωριάτισσα). Παραγ.: Franco Rossellini και Manolo Bolognini για την Actos Film. 98'.

Τό θεώρημα είναι έργο σκανδαλώδες, άλλά μόνο με την ιδεολογική έννοια. Δεν πρόκειται για παραβολή της έλευσης του Ήσου ανάμεσα στους ανθρώπους, δεν είναι ό Ήσους που διεισδύει στον σύγχρονο κόσμο. Είναι ό Θεός, ό τρομερός Θεός της δημιουργίας. Είναι ό Ίεχωβάς. Ό τρόπος με τον οποίο άντιμετωπίζω τό ιερό δεν έχει αλλάξει από τότε που ήμουν παιδί. Τό ιερό είναι άληθινό, είναι ή μόνη ουσιαστική πραγματικότητα, αυτό που με άπασχολεί. Στη βάση όλων μου των έργων ύπάρχουν άνθρωπινα όντα στη σχέση τους με τό ιερό, με την παρουσία του ιερού μέσα στην καθημερινή ζωή—που ή άστική καπιταλιστική κοινωνία κάνει τό πάλ για να την καταστειλει αλλά που τελικά πάντα όρμητικά ξεπροβάλλει...

Βλέποντας τό θεώρημα έχει κανείς την έντύπωση ότι τό δημιουργικό έργο ήταν τό βιβλίο, ή τουλάχιστον ότι τό βιβλίο έγινε πόν άπό την ταινία και πώς ή ταινία έγινε με βαρεμάρα...

"Α όχι γιατί τό βιβλίο ήταν τό πιό όμορφο πράγμα που είχα γράψει μέχρι τότε. Πρακτικά, όλα βρέθηκαν κατά τό γύρισμα. Τό θεώρημα ήταν μία ταινία που προκαλεί περιέργους άντιπάθειες. Πιστεύω ότι στο πρώτο μέρος είναι δυνατόν να δίνει αυτήν την έντύπωση μιάς ταινίας φτιαγμένης από άδράνεια, μόνο και μόνο επειδή κάποιος



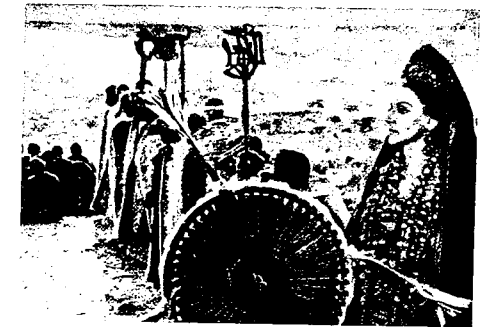
Teorema



Appunti per un Orestide africana



Porcile



Medea

ἀπεφάσισε νά τήν κάνει: αὐτό λόγω αὐτῆς τῆς κάπως μηχανικῆς σειρᾶς ἐρώτων, ἐπειδὴ ἡ παρουσία τοῦ Τέρενς Στάμπ δέν εἶναι τόσο μαγική, διαφορῶμενη, ἀμφίβολη ὅσο θά ἔπρεπε νά εἶναι. Μὲ ἐξαίρεση ἴσως τόν ξαφνικό ἔρωτα τῆς ὑπηρετριάς... Στὸ δεύτερο μέρος ὑπάρχουν μεγάλα κομμάτια πού βρίσκω πῶς εἶναι ποιητικά, ὅπως ἦταν τὸ *Εὐαγγέλιο*. Ξέρω ὅτι τὸ ἔκανα μὲ κάποια ἔμπνευση, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ τρέλλα τῆς "Ἄνν Βιαζέμοκι. Καὶ ὑπάρχει πολὺ χιούμορ πού δέν τὸ πιάνει καθόλου τὸ κοινό. Ὁ κόσμος γελᾷ πιστεύοντας ὅτι, τὸ ἔκανα στὰ σοβαρά, ἐνῶ συμβαίνει τὸ ἀντίθετο, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴν ἱστορία τῆς ἀνάληψης στοὺς οὐρανοὺς, καὶ τῶν τοσουκνίδων...

1968 - Appunti per un film indiano (Σημειώσεις γιὰ μιὰ ταινία στὶς Ἰνδίες).

(Ρεπορτάζ γιὰ μιὰ τηλεοπτικὴ ἐκπομπή. Ἀρχικά ρεπερτάζ γιὰ ἕνα σχέδιο πού δέν πραγματοποιήθηκε).

Αὐτὸ τὸ ρεπορτάζ στὴν Παλαιστίνη γιὰ τὸ Εὐαγγέλιο, τὸ ἔκανα μετὰ στὰ σοβαρά, πραγματικά σὰν σημειώσεις γιὰ μιὰ ταινία στὶς Ἰνδίες, δηλαδή γιὰ μιὰ πιθανὴ ἰνδικὴ ταινία. Γιατί ἐκεῖ ὑπῆρχαν τὰ μέρη, ὑπῆρχαν τὰ πρόσωπα, ὑπῆρχαν οἱ πιθανότητες γιὰ μιὰ ἱστορία. Εἶχα στὸ μυαλό μου μιὰ ἱστορία, θὰ διάλεγα τὰ πρόσωπα, σκεφτόμουν συγκεκριμένα ἐπεισόδια. Τὸ συζήτησα μετὰ μὲ Ἰνδοὺς συγγραφεῖς γιὰ νὰ ἴδω ἂν ἔσπεκε. Τελικά μέσα ἀπ' αὐτὲς τίς σημειώσεις μπορούμε νὰ διακρίνουμε τὴν ἱστορία...

1968-69 - Appunti per un Orestide africana (Σημειώσεις γιὰ μιὰ ἀφρικανικὴ Ὁρέστεια)

Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giorgio Pelloni.

Στὴ συνέχεια ἔκανα τὸ ἴδιο πράγμα στὴν Ἀφρική, κράτησα σημειώσεις γιὰ μιὰ μαύρη Ὁρέστεια. Ἡ Ἀφρική εἶναι περίπου στὸ ἴδιο σημεῖο τῆς ἱστορίας τῆς, πού βρίσκotan τὸ "Ἄργος τὸν καιρὸ τοῦ Ὁρέστη: στὸ πέρασμα ἀπὸ ἕναν ἀρχαῖο πολιτισμὸ στὴ δημοκρατία. Ἡ θεὰ τῆς λογικῆς, ἡ Ἀθηνᾶ, διδάσκει, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ δημοκρατία στὸν Ὁρέστη. Κράτησα λοιπὸν σημειώσεις γι' αὐτὴν τὴν ταινία μὲ τὸν ὁπερατέρ Τζόρτζιο Πελόνη. Αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι δυὸ ταινίες διδυμες.

1969 - Porcile (Χοιροστάσιο)

Σκημ.: Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli (ἑσωτερικά), Armando Nanuzzi, Giuseppe Ruzzolini (Technicolor). Μουσική: Beethoven, παλιά ἰσπανικὴ μουσική, κλπ., ἐπιμέλεια τοῦ Benedetto Ghiglia. Ντεκόρ: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Ἑρμην.: Pierre Clementi (ὁ ἄντρας), Jean-Pierre Leaud (Julien), Alberto Lionello (Klotz ὁ πατέρας του), Ugo Tognazzi (Herdhitz), Anne Wiazemsky (ἡ κόρη του), Margherita Lozano (ἡ μάνα), Marco Ferreri (Hans Günther), Franco Citti (σύντροφος τοῦ ἄντρα), Ninetto Davoli (Maracchione), Sergio Elia (ὁ ὑπηρετής). Παραγ.: Gian Vittorio Baldi γιὰ τὴν IDI Cinematografica S.p.A. - I Film dell'Orso - I.N.D.I.E.F. (Rome) - C.A.P.A.C. Filmèdis (Paris). 100'

Ἡ ταινία θὰ δώσει ἴσως κάπως τὴν ἐντύπωση τοῦ *Θεωρήματος* γιατί τοῦ μοιάζει πολὺ. Στὶς ἄλλες ταινίες μου νιώθει κανεὶς τὴν χειρωνακτικὴ μου δουλειά, τοῦ τεχνίτη: στὸ *Εὐαγγέλιο* νιώθει κανεὶς ὅπως τὸν ἰδρώτα μου, τίς ἀνησυχίες μου, εἶμαι ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα. Αὐτὲς οἱ ταινίες ἔγιναν σὰν νὰ τίς κατασκεύαζα ἀπὸ μακριά, σὰν αὐτοὺς τοὺς μηχανισμοὺς πού τοὺς χειρίζεσαι ἀπὸ μακριά μὲ κουμπιά καὶ μοχλοὺς. Εἶναι θέμα ψυχολογικὸ τῆς στιγμῆς πού σκεφτόμουν τὴν ταινία. Αὐτὸ ἔχει ἤδη ἀλλάξει τώρα. Ἐκεῖνη ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ γερνοῦσα, μίς καὶ εἶχα περάσει τὰ σαράντα, χάνοντας ἐντελῶς τίς ἐλπίδες μου, γιατί ἔβλεπα τὴν Ἰταλία νὰ γίνεται χώρα ἠλιθία καὶ χωρὶς μέλλον, τὴν τέλεια κρίση

τοῦ Κουμμουνιστικοῦ Κόμματος καὶ μὲ εἶχε κατάλαβει κάτι σὰν χιουμοριστικὴ φρονιμάδα, πού κατὰ βάθος μὲ ἔσωσε. Εἶναι κάπως ἀηθιαστικό χιούμορ. Ὅταν κάποιος βλέπει κομμάτια τῆς ταινίας μπορεῖ νὰ τὰ βρῇ πνευματώδη ἢ διασκεδαστικά, ἀλλὰ στὸ σύνολό τους εἶναι παγερά. Ἡ ἰδέα τῆς ἐναλλαγῆς τῶν δύο ἱστοριῶν εἶναι ἡ ἀρχικὴ ποιητικὴ ἰδέα πού μὲ ἐρέθησε καὶ μὲ ἔκανε νὰ φτάξω τὴν ταινία. Αὐτὴ ἡ σχέση ἀνάμεσα στὰ γεμάτα καὶ στὰ κενά. Ἡ ταινία γεννήθηκε ἐπειτα, ἀπὸ τὴν καθαρὰ τυπικὴ ἰδέα τῆς μορφῆς, ὅπως πάντα. Μεγάλα βουβά κομμάτια, ὕστερα κομμάτια μὲ πάρα πολλὴ ὁμιλία. *Τὸ Χοιροστάσιο* ἀναπτύσσει πάνω ἀπ' ὅλα τὸ θέμα τοῦ σύγχρονου καννιβαλισμοῦ, ἀντιπαραθέτοντας δυὸ ἀφηγήσεις, πού δέονται ἀντιστικτικὰ μέσα στὴν ἀναλογία τῶν καταστάσεων: ὁ καννιβαλισμὸς μίς συμμορίας παρανόμων, πού κάνουν τελετουργίες καὶ τρῶνε ἀνθρώπινη σάρκα στὴν Σικελία τοῦ 15ου αἰώνα, κάτω ἀπὸ τὴν ἰσπανικὴ κατοχή. Ἡ γερμανικὴ μπουρζουαζία τῆς ἐποχῆς μας πού συνεχίζει τὴν ὑψιστὴ σοβαρότητα τοῦ ναζισμοῦ καὶ πού ἐξαφανίζει (μέσα ἀπὸ τὸ σύμβολο ἐνὸς κοπαδιοῦ γουρουνιῶν πού καταβρόχθισαν τὸν ἀσεβὴ καὶ ἄβουλο γυιῶ) ὅσους δέν ὑπακούουν στὸ σύστημα, ὅλους τοὺς γόνους τῆς πού δέν εἶναι οὔτε «ὑπάκουοι» οὔτε «ἀνυπάκουοι». Τὸ θέμα τοῦ καννιβαλισμοῦ ἔχει τὴν ἴδια λειτουργία μὲ τὸ σὲξ στὸ *Θεῶρημα*. Ὁ καννιβαλισμὸς εἶναι σημειολογικὸ σύστημα. Πρέπει νὰ τοῦ ἀποδώσουμε ἐδῶ, ὅλη του τὴν ἀλληγορικὴ ἀξία, ἕνα σύμβολο τῆς ἐξέγερσης, πού ἔχει τίς πιὸ ἀκραίες συνέπειές τῆς. Εἶναι μιὰ μορφὴ ἐξτρεμισμού, ἐξτρεμισμού σπρωγμένου στὰ ὅρια τοῦ σκανδάλου, τῆς ἀνταρσίας, τοῦ τρόμου. Εἶναι πάλι ἕνα σύστημα ἀνταλλαγῆς ἢ ἂν τὸ προτιμάτε, τέλειος ἀρνησης, ἄρα μιὰ μορφὴ γλώσσας, τερατώδικη ἀρνηση τῆς ἐπικοινωνίας πού εἶναι ἀπὸ κοινὸ παραδεκτὴ στοὺς ἀνθρώπους.

1969 - Mèdea (Μήδεια)

Σκημ.: Σκημ.: Pier Paolo Pasolini, ἀπὸ τὴν «Μήδεια» τοῦ Εὐριπίδη. Φωτ.: Enio Guarnieri. (Eastmancolor). Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια: Piero Tosi. Μοντάζ: Nino Baragli. Ἑρμην.: Maria Callas (Μήδεια), Giuseppe Gentile (Ἰάσων) Massimo Girotti, Laurent Terzieff (Κένταυρος), Margaret Clementi (Γλαῦκος), Ninetto Davoli, Luigi Barbini, Luigi et Michelangelo Masironi, Gerard Weiss, Sergio Tramonti, Paul Jabara, Franco Jacobbi. Χῶρος γυρίσματος: Τουρκία. Παραγ.: Franco Rosellini καὶ Manolo Bolognini - Cosima cinematografica. 110'

Ἡ *Μήδεια* εἶναι μιὰ ἱστορία γιὰ τὴ γέννηση τῆς θρησκείας, πού ἔχει ἐλάχιστη σχέση μὲ τὸν Εὐριπίδη, σχεδὸν χωρὶς καθόλου διάλογο. Ὑπάρχουν δυὸ παράλληλες θρησκευτικὲς ἀγωγές. Αὐτὴ τῆς Μήδειας πού εἶναι μιὰ θρησκευτικὴ ἀγωγή ἀπὸ τὴν ἀνάποδη, καὶ αὐτὴ πού παίρνει ὁ Ἰάσωνας ἀπὸ τὸν Κένταυρο: ὁ τελευταῖος τοῦ φανερῶνται σὰν θεὸς στὴν ἀρχὴ καὶ ἐπειτα γίνεται ὄλο καὶ περισσότερο ὀλισθηρὸς φιλόσοφος. Γύρισα ἐβδομήντα χιλιάδες μέτρα στὴν Τουρκία καὶ τὴ Συρία γιατί ὑπολόγιζα ὅτι ἡ ταινία θὰ ἔχει διπλάσια διάρκεια ἀπὸ τίς ἄλλες ἴσως ὄχι σὰν χρόνος, ἀλλὰ σίγουρα σὰν ἐπεισόδια, περιστατικά, χαρακτήρες.

1970 - Appunti per un romanzo nell' immondish

(Μικροῦ μήκους πάνω σὲ μιὰ ἀπεργία σκουπιδιά-γιδῶν)



Il Decamerone

1971 - Il Decamerone (Τὸ Δεκαήμερον)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini, ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Boccace. Φωτ.: Tonino Delli Colli (Technicolor). Μουσική: Ennio Morricone καὶ Pier Paolo Pasolini. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια: Danilo Donati. Ἦχος: Pietro Spadoni. Συνεργασία στὴν σκην.: Sergio Citti. Βοηθός: Umberto Angelucci. Ἐγγραφή: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio), Angela Luce, Patricia Capparelli, Jovan Jovanovic, Gianni Rizzo. Pier Paolo Pasolini (Giotto). Παραγ.: Alberto Grimaldi (P.E.A.) 107'.

1972 - Canterbury Tales (Οἱ θρύλοι τοῦ Καντέρμπουρι)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini, ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Geoffrey Chaucer. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσική: Ennio Morricone καὶ Pier Paolo Pasolini. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια: Danilo Donati. Ἦχος: Gianni d'Amico. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Sergio Citti, Umberto Angelucci καὶ Peter Shepherd. Ἐγγραφή: Hugh Griffith (ὁ ἀρχόντας) John Francis Lane (ὁ καλόγερος) Franco Citti (ὁ διάβολος), Ninetto Davoli (Perkin, ὁ φαρσέρ) Laura Betti (ἡ χήρα), Josephine Chaplin (Fay), Pier Paolo Pasolini (Chaucer), Alan Webb. Παραγ.: Alberto Grimaldi (P.E.A.) καὶ United Artists. 118'.

"Αρχισα τὸ γύρισμα τῶν Θρύλων τοῦ Καντέρμπουρι, ὅταν τὸ Δεκαήμερον προβαλλόταν στὸ ἰταλικὸ κοινό. Μέχρι τότε ἔβρισκα ἰδεολογικὲς προτάσεις γιὰ νὰ κάνω τὶς ταινίες μου. Σ' αὐτὴν τὴν τριλογία οἱ προφάσεις μου εἶναι ὀντολογικῆς τάξης. Ἦσως αὐτὸ νὰ ὀφείλεται στὸ ὅτι γεννᾶω. Ὁ νέος χρειάζεται περισσότερο τὴν ἰδεολογία γιὰ νὰ ζήσει. Μὲ τὰ γεράματα ἡ ζωὴ γίνεται πιά περιορισμένη καὶ τῆς ἀρκεῖ νὰ εἶναι ἔτσι ὅπως εἶναι. Δὲν ἔχω πιά τὸ πρόβλημα τοῦ μέλλοντος γιατί ἔχω καταλάβει, ὅτι τὸ μέλλον εἶναι ὅπως τὸ σήμερα. Αὐτὴ ἡ τριλογία εἶναι σὰν ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση στὴ ζωὴ. Εἶναι ὅμως ἀνοησία νὰ μιλάω γιὰ τριλογία. Τελικὰ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιά ταινία πού κόβεται σὲ κεφάλαια. Ἄλλὰ καθὼς μὲ τρομάζει ὁ χρόνος



Canterbury Tales

(χρειάζεται ἕνας χρόνος δουλειᾶς γιὰ κάθε ταινία) προτίμησα νὰ τὸ κάνω κομματιαστὰ γιὰ νὰ μὴ εἶμαι πολὺ ἐσκομμένος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Οἱ Θρύλοι τοῦ Καντέρμπουρι γράφτηκαν σαράντα χρόνια μετὰ τὸ Δεκαήμερο, ἀλλὰ οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ρεαλισμὸ καὶ τὸ φανταστικὸ, εἶναι σχεδὸν ὅμοιες. Μόνο πού ὁ Τσῶσερ ἦταν πολὺ πιὸ χοντροειδῆς ἀπὸ τὸ Βοκκάκιο. Ἀπὸ μιά ἄλλη ἀποψη, ἦταν πιὸ σύγχρονος, γιατί στὴν Ἀγγλία ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὑπῆρχε κιόλας μιά μπουρζουαζία, ὅπως ἀργότερα καὶ στὴν Ἰσπανία τοῦ Θερβάντες. Θέλω νὰ πῶ, ὅτι ὑπάρχει ἤδη μὴ ἀντίφαση: ἀπὸ τὴ μιά μεριά, ἡ ἐπικὴ ὕψη μὲ τοὺς χοντροκομμένους, γεμάτους ζωτικότητα ἡρώες τοῦ Μεσαίωνα κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εἰρωνεία καὶ ἡ αὐτο-εἰρωνία πού εἶναι, οὐσιαστικά, φαινόμενα τῶν ἀστῶν καὶ σημάδια μιάς κακῆς συνείδησης. Οἱ Θρύλοι τοῦ Καντέρμπουρι χρησιμοποιοῦν τὰ ἀγγλικά πού μιλοῦνται στὸ δρόμο. Ὅσο τὸ ὄνειροπόλημα, πού ἦταν μιά ἀπὸ τὶς ὀψεις τοῦ Δεκαήμερου μὲ ὀδήγησε νὰ διαλέξω τὰ ντεκόρ, τόσο στὴν περὶπτωση τοῦ Θρύλων τοῦ Καντέρμπουρι (ὅπως ἄλλωστε καὶ τοῦ Οἰδίποδα καὶ τοῦ Εὐαγγελίου κατὰ Ματθαῖον) ἔπρεπε νὰ καταφυγῶ στὴν ἴδια μου τὴν ἱκανότητα νὰ δραματίζωμαι, γιὰ νὰ βρῶ τὰ ντεκόρ πού τοὺς ἀντιστοιχοῦν.

1974 - Il fiore delli mille e una notte (Χίλιες καὶ μιά νύχτες)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini. Μουσ. ἐπιμέλεια: Ennio Morricone. Κοστούμια: Danilo Donati. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Μοντάζ: Nino Baragli. Ἐγγραφή: Ninetto Davoli (Nouredine) Franco Citti, Inès Pellegrini, Teresa Bouché. Franco Merli, Margaret Clementi, Luigina Rocchi, Zeudi Bialo. Τόπος γυρίματος: Ἰσὴν Παραγ.: Alberto Grimaldi (P.E.A.). 130'.

1974 - Le Mura di Sanaa

(Μικροῦ Μήκους - ντοκυμαντέρ)



1975 - Salò o le 120 giornate di Sodoma (Σαλό, ἢ οἱ 120 μέρες τῶν Σοδόμων)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ D.A.F. de Sade «Les 120 Journées de Sodome». Συνεργασία στὸ σενάριο: Sergio Citti. Φωτ. Tonino Delli Colli (Technicolor). Μουσική Ἐπιμέλεια: Ennio Morricone. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κοστούμια Danilo Donati. Τεχνικὴ Διεύθυνση: Enzo Ocone. Ἦχος: Domenico Pasquadibisceglie. Μοντάζ: Nino Baragli. Ἐγγραφή: Paolo Bonacelli (ὁ δούκας Blangis), Giorgio Cataldi (Ὁ Ἐπίσκοπος), Umberto P. Quintavalle (ὁ Πρωτοεὐχολογὸς τοῦ Ἐφεσίου Curval), Aldo Valetti (Ducet), Caterina Boratto (Signora Castelli), Elsa De Giorgi (Signora Maggi), Helène Surgère (Signora Vaccari), Sonia Saviane (ἡ πιανίστρια), Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando, Claudio Cicchetti, Franco Merli, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare Di Jenno (τὰ θύματα, νεαροί), Giuliana Melis, Faridah Malik, Grazielle Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antiniscia Nemour, Benedetta Gactani, Olga Andreis (τὰ θύματα, νεαρές), Tatiana Mogilansky, Giuliana Orlandi, Susanna Radaelli, Liana Acquaviva, (τὰ κορίτσια) Rinaldo Missaglia, Guido Galletti, Giuseppe Patruno, Efsio Etzi, (οἱ νεαροὶ στρατιῶτες), Claudio Troccoli, Maurizio Valaguzza, Fabrizio Menichini, Ezio Manni (οἱ συνεργάτες), Paolo Pieracci, Anna Maria Dossena, Carla Terlizzi, Anna Recchiumuzzi, Inès Pellegrini (ρουφιάνοι καὶ ὑπηρέτοις). Τόπος γυρίματος: Salò. Μαντόνε, Bologna, ἕνα χωριὸ στὸ Ρήνο. Χρόνος γυρίματος: 3 Μαρτίου - 9 Μαΐου 1975. Παραγ.: Alberto Grimaldi γιὰ τὴν P.E.A. (Produzioni Europee Associate) - Productions United Artists. 117'.

Τὸ Σαλό δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ μεταφορὰ τοῦ μυθιστορηματος τοῦ Σάντ, 120 μέρες στὰ Σόδομα. Θέλω νὰ πῶ, ὅτι εἴμαι ἀπόλυτα πιστὸς στὴν ψυχολογία τῶν χαρακτήρων καὶ στὶς πράξεις τους καὶ δὲν ἔχω προσθέσει τίποτε δικό μου. Ἀκόμη καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἀφήγησης εἶναι ὅμοια: ὅπως ὅποτε εἶναι πολὺ συμπυκνωμένη...Γιὰ νὰ κάνω αὐτὴ τὴ σύνθεση κατέφυγα στὴν ἰδέα πού ὁ Σάντ εἶχε σίγουρα στὸ μυαλό του, αὐτὸ εἶναι τὸ μοντέλο τοῦ Νιάντε. Ἐτσι κατάφερα νὰ ἐλαττώσω μὲ τρόπο παρόμοιο μὲ τὸ Νιάντε μὲσα σὲ μερικὰ γεγονότα, μὲσα σὲ μερικὸς λόγους, μὲσα σὲ μερικὲς ἡμέρες-παραδείγματα



τὸν τεράστιο καταχωρισμὸ τοῦ Σάντ. Ὑπάρχει κάτι σὰν «Προθάλαμος τῆς Κόλασης» καὶ μετὰ τρεῖς «κύκλοι» κολασμένοι: «Ὁ Κύκλος τῆς Μανίας», «Ὁ Κύκλος τοῦ Σκατοῦ» κι ὁ «Κύκλος τοῦ Αἵματος». Συνεπῶς οἱ ἀφηγητὲς πού στὸ μυθιστόρημα τοῦ Σάντ εἶναι τέσσερις, στὴν ταινία γίνονται τρεῖς. Ἡ τέταρτη ἔγινε μιά «δεξιοτέχνης» πού συνοδεύει στὸ πιάνο τὴν ἀφήγηση τῶν ἄλλων τριῶν. Παραμένοντας ἀπόλυτα πιστὸς στὸ κείμενο τοῦ Σάντ, ἔκανα συγχρόνως καὶ μιά καινοτομία, ἐπίσης ἀπόλυτη: ἡ δράση ἀντὶ νὰ ἐκτυλισθεῖ στὴ Γαλλία τοῦ 18ου αἰῶνα, τοποθετεῖται σχεδὸν στὶς μέρες μας, ἀκριβῶς στὸ Σαλό, γύρω στὰ 1944. Στὴν Δημοκρατία τοῦ Σαλό μπορούσε κανεὶς νὰ κάνει μὲ ἡσυχία καθεστὶ, πού κάνουν οἱ δυνατοὶ τῶν 120 ἡμερῶν. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὀλόκληρη ἡ ταινία, μὲ τὶς ἀνήκουστες φρικαλεότητες πού ἀδυνατεῖ νὰ τις διηγηθεῖ κανεὶς, παρουσιάζεται σὰν μιά τεράστια σαδιστικὴ μεταφορὰ, αὐτοῦ πού ἦταν ναζι-φασιστικὴ ἀποσύνδεση μὲ τὰ ἐγκλήματά της «ἐνάντια στὴν ἀνθρωπότητα». Ὁ Κυρβάλ, ὁ Μπλανζίς, ὁ Ντυρέστ ὁ Ἐπίσκοπος, οἱ χαρακτήρες δηλαδὴ τοῦ Σάντ (πού θὰ ἀποδειχθοῦν ὅτι στὴν πραγματικότητα εἶναι S-S μὲ πολιτικά) συμπεριφέρονται στὰ θύματά τους ἀκόρβως ὅπως οἱ ναζι-δεξ-φασίστες συμπεριφέρονταν στὰ δικά τους: τὰ θεωροῦν ἀντικείμενα μὲσα στὰ χέρια τους καὶ καταστρέφουν ἀ priori κάθε δυνατότητα ἀνθρώπινης σχέσης μαζί τους. Αὐτὴ ἡ ταινία εἶναι τὸ τρελλό, τὸ ἀνεξήγητο ὄνειρο τῶν ὄσων συνέβησαν στὸν κόσμο κατὰ τὰ χρόνια τοῦ πολέμου - ὄνειρο πού εἶναι πολὺ πιὸ λογικὸ στὸ σύνολό του παρὰ στὶς λεπτομέρειές του. Διάλεξα σὰ σύμβολο τῆς ἐξουσίας πού μετασχηματίζει τὰ ἄτομα σὲ ἀντικείμενα, τὴν τελευταία φασιστικὴ ἐξουσία τῆς Ἰταλίας, ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ ἐξουσία ἔγινε περισσότερο ἀναρχικὴ ἀπὸ ποτέ, στὴν περίοδο τῆς «μικρῆς δημοκρατίας». Ἄλλὰ ὁ σκοπὸς δὲν περιορίζεται σὲ μιά καθορισμένη ἱστορικὴ περίοδο, ὁ λόγος τῆς ταινίας ἀφορᾶ καὶ τὸ παρόν.

Τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ Παζολίνι

- Poesi a Casarsa*, Bologne, 1942
Il Ferrobédo, 1951.
Poesia dialettale del Novecento, Parma, Ed Guanda, 1952
La Meglio gioventu. poesi friulane, Florence, Ed. Sansoni, 1954.
Canzoniere italiano. antologia della poesia popolare, Parme, Guanda, 1955.
Ragazzi di Vita, Milan, Garzanti, 1955.
Le Ceneri di Gramsci, Milan, Garzanti, 1957.
L'Usignolo della Chiesa Cattolica, Milan, Longanesi 1958.
Una vita violenta, Milan, Garzanti, 1959.
Sonetto primaverile, Milan, Scheiwiller, 1960.
Donne di Roma, με εισαγωγή του Alberto Moravia, Milan, Il Saggiatore, 1960.
Roma 1950. diario, Milan, Garzanti, 1960.
La Poesia popolare italiana, Milan, Garzanti, 1960.
Passione e ideologia, Milan, Garzanti, 1960.
Come e nato l'universo, Roma, Citta Nuova, 1961.
La Religione del mio tempo, Milan, Garzanti, 1961.
L'Odore dell'India, Milan, Longanesi, 1962.
Il Sogna di una cosa, Milan, Garzanti, 1964.
Poesia in forma di rosa, Milan, Garzanti, 1964.
Ali dagli occhi azzurri, Milan, Garzanti, 1965.
Pilade, Théâtre, 1967.
Orgia, Théâtre, 1969.
Poesie, Milan Garzanti, 1970.
Trasumanar e organizzar, Milan, Garzanti, 1971.
Calderon (ἔξη τραγωδίες), Milan, Garzanti, 1973.
Empirismo Eretico (συλλογὴ ἄρθρων), Garzanti, 1972.
Scritti corsari (gli interventi piu discussi di un testimone provocatorio) Milan, Garzanti, 1975.
La Divina Mimesis, Einaudi, 1975.
La Nuovo gioventu, Garzanti, 1975.

Μεταφράσεις: *Orestiadé d'Eschilo*, Syracuse, 1960.
Il Vantone, ἀπὸ τὸ *Miles Gloriosus* τοῦ Πλάτου, Milan, Garzanti, 1963.

Τὰ κυριώτερα ἄρθρα του γιὰ τὸν κινηματογράφο

- Nuove Questioni Linguistiche*, στὸ *Rinascita*, 51, 1, 1964.
Diario Linguistico, στὸ *Rinascita*, 10, 1965.
Il Cinema di Poesia Ἀρχικὰ διάλεξι σὲ ἕνα σεμινάριο στὸ Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο, Ἰούνιος 1965. Ἀναδημοσιεύεται στὸ *Uccellacci e Uccellini*, Ed Garzanti, Milan 1966. Σὲ γαλλικὴ μετάφρασι, *Cahiers du Cinéma* No 171, oct 1965. Σχετικὰ βλ. καὶ *Le cinéma selon Pasolini*, Συνέντευξι τοῦ Π.Π.Π. στοὺς Bernardo Bertolucci καὶ Jean-Louis Comolli, στὰ *Cahiers du Cinéma*, No 169, Août 1965.
In Calce al "Cinema di Poesia" ("Υστερόγραφο στὸ "Cinéma di Poesia"), στὸ *Filmcritica*, No 163.
Dal Laboratorio, στὸ *Nuovi Argomenti* I (νέα σειρά). Τὸ δεύτερο μέρος αὐτοῦ τοῦ κειμένου, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, ἀναδημοσιεύτηκε στὸ *Uccellacci e uccellini*, op. cit. Σὲ γαλλικὴ μετάφρασι, στὸ *Cahiers du Cinéma*, No 185, Noël 1966.
La Lingua scritta della realtà, στὰ *Nuovi Argomenti* II (νέα σειρά), (διάλεξι στὸ Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο, 1966).
La Fine dell'Avanguardia, στὸ *Nuovi Argomenti* II-IV

Dialogo Io, στὸ *Cinema e Film*, No 1, Hiver 1966-67.

La paura del Naturalismo (*Osservazioni sul piano-sequenza*), στὸ *Nuovi Argomenti* (διάλεξι στὸ Φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο 1967). Σὲ γαλλικὴ μετάφρασι, *Discours sur le plan-sequenza* στὸ *Cahiers du Cinéma*, No 192, juillet-août 1967. Ἑλληνικὰ στὸν «Σ.Κ. '76» ἀρ. 8

I Segni viventi e i poeti morti, στὸ *Rinascita*, 33, 1967.

La "Gag" in Chaplin, στὸ *Bianco e Nero*, 3/4, 1971.

Res sunt nomina, στὸ *Bianco e Nero*, 3/4, 1971.
Il non verbale come altra verbalita, στὸ *Filmcritica*, marzo 1971.

Il Cinema e la Lingua orale, στὸ *Cinema nuovo*, No no 201, σεπτ-οκτ 1969.

Il Cinema impropolare στὸ *Nuovi Argomenti*, No 20, 1970.

Il Codice dei codici, Teoria delle giunte, Il rena. Tabella (1971), σειρά ἄρθρων ποὺ δημοσιεύθηκαν, μαζί με ἄλλα τὰ ἄλλα κείμενα τοῦ πάνω στὸ κινηματογράφο, στὴ συλλογὴ *Empirismo Eretico*, Milan, Garzanti, 1972. (ἀπὸ αὐτὰ σὲ γαλλικὴ μετάφρασι: *Théorie des collures, Le Rème*, στὸ *La Revue d'Esthétique*, 1973, No 2-3-6: *Cinema. théorie. lectures.*)

Tetis (διάλεξι στὸ σεμινάριο «Ἐρωτισμός, Ἀνατροπὴ, Ἐμπόρευμα», στὴν Μπολόνια τὸ 1973, ποὺ διοργάνωσε ἡ Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme). Δημοσιεύτηκε στὸ *Erotismo. Eversione, Merce*, Cappelli 1974. Σὲ γαλλικὴ μετάφρασι στὸ *Ca*, No 5/6, Nov 1974. Ἑλληνικὰ στὸν Σ.Κ. '76 ἀρ. 8

Σενάρια καὶ βιβλία σχετικὰ με τὸ κινηματογραφικὸ του ἔργο

- La Commare secca*, Milan, Zibetti, 1962 (σὲ συνεργασία με τὸν Bernardo Bertolucci).
Accattonne, ἔκδοσι F.N. 1961. Ἐπανέκδοσι στὸ *Agli dagli occhi azzurri*, Garzanti 1965.
Mamma Roma, Rizzoli, 1962.
La Ricotta, στὸ *Agli dagli occhi azzurri*, op. cit.
Il Vangelo secondo Matteo, Garzanti, 1964.
Uccellacci e uccellini, Garzanti, 1966.
Edipo-Re, Garzanti, 1967.
Il Padre Selvaggio, στὸ *Cinema e Film*, No3, été 67, et No4, φθινόπωρο 67.
Teorema, Garzanti, 1968
Che cosa sono le nuvole, στὸ "Cinema e Film" No 7-8, χειμῶνας-ἄνοιξι 1969.
Medea, Garzanti, 1970.
Ostia (με τὸν Sergio Citti), Garzanti, 1970.
Trilogia Della Vita (*Il Decamerone. Canterbury tales, Il fiore delle mille e una notte*) Bologna, Cappelli, 1975.

Οἱ κυριώτερες ἐργασίες πάνω στὸν Παζολίνι

- Oswald Stack: *Pasolini on Pasolini*, Συλλογὴ *Cinéma One*, Ed. Thames and Hudson, London, 1969.
Jean Duflot: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Ed. Pierre Belfont, Paris, 1970.
Marc Gervais: *P.P. Pasolini* (ἑπιλόγος τοῦ Claude Beylie).
Ed. Seghers, collection "Cinéma d'Aujourd'hui", 1973.
Sandro Petraglia: *P.P. Pasolini*, La Nuova Italia, Castoro Cinema, Firenze, 1974.



Στὸν 120 μίτροι στὰ Σόδομα



«Κι όταν ή τοιμπαά προκαλεί τη ροή
 Τότε στ' αλήθεια δεν σκοτίζομαι καθόλου
 Για όλους εσάς τους Τζιμ αυτής της πόλης
 Και για όλους όσους τοιμπαάρουν τους υπόλοιπους
 Και για όλους τους πολιτικούς που βγάξουν τρελ-
 λούς ήχους
 Και για όλα τα νεκρά κορμιά που σωριάζονται σε
 στίβες»

Λου Ρήντ, 1966



Λέννυ, ο βρωμό- στομος (Lenny)

Σκηνοθεσία: Μπόμπ Φός, **Σενάριο:** Τζούλιαν Μπάρνι, **Φωτογραφία:** Μπρους Σάπης, **Μοντάζ:** Άλαν Χάιμ, **Μουσική διεύθυνση:** Ράλφ Μπέρονς, **Σύμβουλοι:** Χόβεντ Μπρούς, Σάλλυ Μάρ, Κίττυ Μπρούς, **Παίζουν:** Ντάστιν Χόφμαν (Λέννυ Μπρούς), Βαλερί Περίν (Χόνετ Μπρούς), Γιάν Μάινερ (Σάλλυ Μάρ), Στάνλεϊ Μπέκ (*Άρτι Σίλβερ), Γκάρ Μόστον (Σέριμαν Χάρτ), Ράσελ Νοβίκωφ (θεία Μέμα), Γκάν Ρέι (Τζακ Γκόλνσταϊν), Σούζαν Μάλνικ (Κίττυ Μπρούς), Μπάρντυ Μπούλαν (Μάρτυ).

Ο Μπόμπ Φός «κατασκευάζει» ένα θεατή: Αντικρίζοντας την έκδοξη του Φός για τον Λέννυ Μπρούς ο θεατής αυτός αφήνει το κατευθυνόμενο βλέμμα του να περιπλανάται στα μονοπάτια μιας σιγουριάς. Της σιγουριάς του μικροαστού ήδοιοβλεψία που ξέρει να αναγνωρίζει στον Λέννυ την έσωτερική του «ύπαρξιακή επανάσταση», χασκογελώνοντας τότε - πότε με τα παιδιαστικά καμώματα του όμοιού του, την ίδια στιγμή που αισθάνεται μια κάποια πίκρα να τον συνεπαίρνει, όταν ο Λέννυ γίνεται «βρωμόστομος» (τό γραφείο εκμεταλλεύσεως πάντα ξέρει...), προφάροντας τις «αλήθειες» που αυτός ποτέ δεν μπόρεσε να προσφέρει.

Πορτραίτο του Μπρούς λοιπόν; Μάλλον πορτραίτο των φαντασμάτων του μικροαστού θεατή, βασισμένο στη φυσία του Λόγου του

Λέννυ Μπρούς, Λόγου που σημάδεψε το αμερικάνικο άντεργκράουντ κίνημα της δεκαεπενταετίας 60 - 75, Λόγου που τρώαξε τον Φός, Λόγου που γι' αυτές ακριβώς τις αιτίες ευνουχίσθηκε μέσ' την ταινία.

Ο δρόμος της φυσίας και του ευνουχισμού που ακολουθεί η ταινία παρουσιάζει πράγματι μεγάλο ενδιαφέρον. Μέσα από την κριτική αντιμετώπισή του αποκαλύπτεται ή μεγάλη Άμερικανική Σκηνή, εκείνη της έμπειρικής «μοντέρνας» ψυχιατρικής και των μυθιστορημάτων του είδους «Ζευγάρια» (COUPLES), του Τζών Απντάϊκ.

Ο Φός (άπαρονόμενος άσπλαχνα ή μεγάλη του κλίση για τὸ μιούζικαλ) χρησιμοποιεί με άπὸλυτη συνέπεια δύο ἀπὸ τις μεθόδους της:

- 1) Τὴν έμπειρική χρήση της ψυχανάλυσης, 2) Τὴν πολιτική ερχό-τητα.

Η ψυχανάλυση, λοιπόν, στον Φός είναι εκείνη των εκατομμυριούχων αμερικανών ψυχιάτρων συμβούλων της μεγαλοαστικής κοινωνίας: Τα τραύματα της δύσκολης για την επιβίωση εποχής, ή σεξουαλική άπειρία και δειλία του ήρωα (που αντιμετώπιζεται τρυφερά, έτσι ώστε να μην ένοχληθεί ὀ υπό κατασκευήν και — πολύ πιθανόν — άπειρος και δειλός σεξουαλικά θεατής), οί πρώτες (τρυφερές πάντοτε) σχέσεις με τὴ σύζυγο, τὰ προβλήματα του γάμου, τὰ προβλήματα τὴς καλλιτεχνικής επιτυχίας, τὰ ναρκωτικά, ή σεξουαλική άπελευθέρωση που αναζητεί, «δικαιολογούν» τὴν άθυροστομία του Λέννυ ἐπὶ σκηνης. (Θά πρέπει να σημειώσουμε ἔδω, ὅτι ἄα αυτά περνούν στην ταινία α) με φλάς μπάκ και β) προφανώς με σκηνοθετημένες, «ρεαλιστικές» και «αύθεντικές» συνεντεύξεις ἀπὸ τους «περὶ τὸν Λέννυ» που προσδίδουν τεράστιο κύρος στη θέση του Φός, ὀδηγώντας τὸ βλέμμα του θεατή στὰ μονοπάτια που αὐτὸς διάλεξε).

Ο Λέννυ, λοιπόν, εκφράζει τὸν άπαθημένο του ἑαυτὸ ἐπὶ σκηνης, αὐτὸν που ὁ (κατασκευασμένος πιά) θεατής δεν μπόρεσε να εκφράσει και που ἡδονίζεται βλέποντάς τον. Μέθοδος που είναι και ή πρώτη επιτυχημένη ευνουχιστική προσπάθεια του σκηνοθέτη πάνω στο Λόγο του Μπρούς. (Και τοῦτο γιατί ὁ Φός δεν αντιλαμβάνεται ὅτι τὰ βιώματα του Λέννυ εγγράφονται σὲ ἕναν άσυνείδητο κώδικα, επιδρώντας ἔτσι στο Λόγο του. Ο Φός προσπαθώντας να ἐγκλωβίσει αὐτὸν τὸν κώδικα σὲ μιὰ συνείδητή λογική που στηρίζεται σὲ μιὰ έμπειρική μέθοδο, άποτυγχάνει, ἀλλοιώνοντας ταυτόχρονα και τὸ πραγματικό νόημα αὐτῆς τῆς ἐπίδρασης, ἀλλοιώνοντας, κατὰ συνέπεια τὸν ἴδιο τὸ Λόγο του Μπρούς).

Η πολιτική ερχότητα, ὀπως θά ἔχει γίνει ἤδη άντιληπτό, παράγεται ἀπ' τὴ στιγμή που ὁ ἀλλοιωμένος αὐτὸς Λόγος συγκρούεται με τὴν ἔξουσία, μέσα στην ταινία. Σύγκρουση «φανταστική» που άπωθεί τὴν πολιτική σημασία τῆς πρακτικῆς του Λέννυ, ἐντάσσοντάς τὴν στο παγιδευτικό για τὸν θεατή κύκλωμα: έσωτερική ἀναζήτηση / προσωπική επανάσταση/ ῥήξη με

τὴν ἔξουσία/ έσωτερική ἀναζήτηση. Αὐτὴ είναι και ή δεύτερη επιτυχημένη προσπάθεια ευνουχισμού.

Σὲ κάποια στιγμή, ὀμως, ὀλο τὸ παραπάνω οικόδομημα μοιάζει να κλονίζεται. Είναι τὸ μεγάλης διάρκειας μακρινὸ πλάνο (σὲ ἑλαφρὸ κόντρο πλονζέ) τὸν ντρογαρισμένου Λέννυ που παραληρεί ἐπὶ σκηνης μπροστά σ' ἕνα ἐκπληκτο και σχεδὸν σιωπηλὸ κοινὸ. Ο θεατής δεν μπορεί να αἰτιολογήσει τὴν ὑπαρξή του μέσα στην ταινία ὀυτε να τὸ ἐντάξει στή δομή τῆς. Είναι ή στιγμή τῆς «φτώχειας του σημερινό-μενου» και τῆς «ἀποκάλυψης τὸν παιχνιδιῶν του σημερινότος» (Βλέπε κριτική του Νίκου Λυγγούρη για τὸς «Καραμπινέρος» του Ζ. Α. Γκοντάρ, στο Σ. Κ.' 75 ἄρ. 6, σελ. 44).

Τὸ παιχνίδι του σημερινότος είναι αὐτὸ που μαζί του δεν καταπιάνστηκε ὁ Φός, είναι ὁ ἴδιος ὁ Λόγος του Λέννυ Μπρούς. Τὸ παιχνίδι αὐτὸ, δημιουργώντας ἕνα νέο τρόπο κωδικοποίησης και σήμανσης τὸν μεγάλων θεμάτων που ή αμερικανική κοινωνία τῆς δεκαετίας του 50 ἀπαγόρευσε (σέξ, ρατσισμός), εκφράστηκε μέσα ἀπὸ τὴν άθυροστομία του Λέννυ για να ἔρθει σὲ ἄμεση ῥήξη με τὸν κυρίαρχο κώδικα εκφρασης τῆς μικροαστικῆς ἠθικῆς και, τελικά με τὴν ἴδια τὴν ἔξουσία.

Ο Λόγος, λοιπόν, του Μπρούς μοιάζει με τὴ δομή τῆς μουσικῆς του μαύρου σαξοφωνίστα Τσάρλυ Πάρκερ, μεγάλου ἀπὸντα τῆς ταινίας του Φός, (που καλύπτει συμβατικά τὸ ἡχητικὸ μέρος τῆς ταινίας του με μερικές ἀδιάφορες μουσικές φράσεις). Και ἄν ὁ Πάρκερ με τὸν Μπρούς είναι οί μεγάλες «πηγές» του αμερικάνικου άντεργκράουντ και τῆς μουσικῆς σκηνης, στή δεκαετία του 60, εκφρασμένες ἀπὸ τὸν Άντυ Γουώρχολ, τὸν Λου Ρήντ και τὸς Βέλβετ Άντεργκράουντ, ὁ Φός φαίνεται να ἀδιαφορεῖ. Κι ὁ θεατής, γνωρίζοντας ἕναν φανταστικὸ Λέννυ, ἕνα συμπαθητικὸ ἀνδρικόλο, δεν μπορεί παρά να ἀναδιπλωθεῖ στο μικροαστικὸ του είναι, ἀποδεχόμενος τὸν ἑαυτὸ του, ἐκείνον τὸν ἄλλο Λέννυ που δημιούργησε ὁ σκηνοθέτης.

Χρήστος Βακαλόπουλος



Τρία Τραγούδια για τόν Λένιν

(Tri pesni o Lenine)

Σενάριο - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Τζίγκα Βέρτωφ, Όπερατέ: Μ. Μάγκιντσον, Μοναστύρσκι, Σουρένσκι, Μουσί-κι: Σαπόρίν

Δυό είναι οι κυρίαρχες στάσεις απέναντι στην επαναστατική φιλική πρακτική του Τζίγκα Βέρτωφ:

Η απόλυτη άρνηση, ή όριστική αυτή μορφή λογοκρισίας που είναι ή λήθη ή, στην καλύτερη περίπτωση, το σπρώξιμο του έργου του σε μια στείρα άρχαιολογία του κινηματογράφου. Ή, ακόμη, ή παραγνώριση του επαναστατικού περιεχομένου των ταινιών του, που γίνεται συγχρόνως με τόν υπερτονισμό των δευτερευουσών του τάξεων: ό κινηματογράφος — αλήθεια, ένας φρετιχισμός της τεχνικής του, χαρακτηριστικός, όπως ξέρουμε, από τόν Μπρέχτ, μιάς άστικης ματιάς πάνω στην τέχνη. Ή λειψή αυτή άνάγνωση ξεκόβει τις ταινίες από τούς καθορισμούς τους (οικονομικούς, πολιτικούς, ιδεολογικούς) και λειτουργεί ίσοπεδωτικά σε σχέση με την έκπληκτική ιδιαιτερότητα του έργου του. (Μιά άνάλογη λειτουργία είναι ή πολύ συχνή άντιμετώπιση του Άιζενστάιν ως κινηματογραφιστή «που κάθε πλάνο του είναι ώραίο σαν πίνακας.»)

Ή προσφορά του Βέρτωφ, ή συνεχής του πάλη και στα δύο μέτωπα (θεωρία, πρακτική, ιστορία/κινηματογράφος) είναι άδύνατο να πλησιαστεί χωρίς να άναφερθούμε στη συγκυρία, μέσα στην όποία έγγραφεται. Ή μετεπαναστατική περίοδος, τά πρώτα δύσκολα χρόνια της οικόδομησης του σοσιαλισμού στη Σοβιετική Ένωση. Τά τρία τραγούδια για τόν Λένιν

παράγονται σε μιά περίοδο προοδευτικού φρεναρίσματος τών επαναστατικών διαδικασιών, ενώ ή πάλη για τήν αύξηση της παραγωγής άντικαθιστά τήν πάλη τών τάξεων. Τό σύνταγμα, που θά έρθει μετά δύο χρόνια, κηρύσσει τήν ταξική πάλη ούσιαστικά τελειωμένη κι ή μαρξιστική θεωρία (που δομεί τις ταινίες του σε όλα τά επίπεδα) θά χαρακτηριστεί από αυτό κάτι σαν έπίσημη θρησκεία του «κράτους όλου του λαού».

Συγχρόνως, ή φιλική παραγωγή του καθορίζεται κι από μιά κινηματογραφική συγκυρία. Και για μόν τόν Άνθρωπος με τήν Κινηματογραφική Μηχανή ό ίδιος χαρακτηρίζει τή συγκυρία σαν « τήν κρίση που ύπήρχε στόν κινηματογράφο, κρίση όχι θεματική αλλά κρίση έκφραστικών μέσων». ¹ Για τά τρία τραγούδια ή κινηματογραφική συγκυρία είναι αυτό που σχηματικά λέμε «σοσιαλιστικός ρεαλισμός». Τό δόγμα αυτό, τυπικό της δογματικής μηχανιστικής άντιλήψης για τήν τέχνη, που σημαδεύει μιά πολιτική και μιά ιδεολογία σταλινική, είναι άποτέλεσμα του μονοπώλιου της αλήθειας που τό κόμμα άποκτά εκείνη τήν εποχή. Κάθε άλλη προσπάθεια μιάς τέχνης που θέτει τό πρόβλημα της διαλεκτικής της γλώσσας/ιδεολογίας, της ιδιαιτερότητας και της έσωτερικής διαλεκτικοποίησης μιάς σημαίνουσας πρακτικής (γλώσσα, ζωγραφική, θέατρο, κινηματογράφος...) που δέν μπορεί να χωρέσει στην όπισθοδρομική

φόρμουλα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, θεωρείται παράβαση του νόμου του κόμματος. Κόμμα που μέσα από τήν άτεγκτη διοικητική του λειτουργία έχει ήδη σπρώξει τό υποκείμενο να τό επενδύσει μέσα στην πολιτική συμβολική του σαν άγριο, τιμωρητικό, άδυσώπητο Ύπερ-Έγώ, που φυλάει άγροπνα «κάθε είδους όλισθήματα».

Σε άντίθεση με αυτή τήν πολιτική, ό Βέρτωφ δέν έπαψε ποτέ να βάζει τό πρόβλημα της εισαγωγής της διαλεκτικής σε κάθε επίπεδο της καλλιτεχνικής παραγωγής του, όπου επενδύονται ό μορφικοί πειραματισμοί μιάς δοσμένης προπορίας (διανοούμενοι και καλλιτέχνες της Σοβιετικής Ένωσης της δεκαετίας του '20), αλλά μέσα σε μιά προοπτική ξεκάθαρα επαναστατική. Προχωρώντας ακόμη περισσότερο, άντιμετωπίζοντας τις σημαίνουσες πρακτικές σαν διαδικασίες βασικά άντιφατικές, που λειτουργούν άσυγχρόνιστα, αλλά καταλήγουν να άρθρώνονται με τήν ιστορία, άπορρίπτει όλοκληρωτικά τή λειτουργία της «άντανάκλασης» που εκείνη τήν εποχή επιβάλλεται στην τέχνη. Ή ιδιαιτερότητα του έργου του τόν κρατάει μακριά από τήν παγωμένη άντιλήψη του ρεαλισμού (που για τόν Μπρέχτ είναι ή ίδια ή ούσία του φορμαλισμού) ² και προσπαθεί να εφεύρει τήν κατάλληλη γλώσσα, για να μιλήσει για τήν εξέλιξη, τήν συνεχή κίνηση του άντιφατικού κόσμου, που τόν περιβάλλει.

Μόνό μέσα σ' αυτό τό πλαίσιο μπορούμε να εκτιμήσουμε σωστά τή βιασιότητα της πολεμικής του ενάντια στην κινηματογραφική άναπαράσταση («που πρέπει να ξεκοιλιαστεί από τά έπιτεύγματα της επανάστασης») τήν έμμονή του να άπορρίπτει τά στοιχεία της τάξης του φανταστικού και του μυθικού. Ό μύθος καταγγέλλεται στη βάση της λειτουργίας του, «στην αιώνια μαγεία που έξασκει» (Μάρξ). Μιά μαγεία, που πρέπει να άποφεύγεται «γιατί είναι δηλητηρησμένη», γιατί είναι «πιό επικίνδυνη από τή χολέρα» γιατί ή θλιβερή πραγματικότητα της ξεμαθεμένης είναι, πάντα ή άνικανότητα/ό φόβος. Και ακόμη στην προσπάθεια του ν' άρνηθεί τή χρήση κάθε έξωκινηματογραφικού

κώδικα (θεατρικού, μυθιστορηματικού...) που τόν φέρνει στη χιμαρική έμπιστοσύνη του στην άποτελεσματικότητα ενός άπόλυτου κινηματογραφικού κώδικα. Τό τελευταίο ίσχύει βέβαια περισσότερο για τό κινηματο-ποιήμα Ό Άνθρωπος με τήν Κινηματογραφική Μηχανή, «έργο που σκοπεύει να δημιουργήσει έναν κινηματογραφικό κώδικά διεθνή, να φτιάξει τήν άπόλυτη γραφή του κινηματογράφου...» (Βέρτωφ) ³, που μέχρι σήμερα δέν παύει να έγγράφεται σα φίλμ-όριο στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή.

Στά Τρία Τραγούδια λείπει ή μεθοδική άπομυθοποίηση της διαδικασίας της κατασκευής της ταινίας, ή ελάχιστη αυτή άφηγηματική δομή, που μās έκπλησσει ακόμα στόν Άνθρωπο με τήν Κινηματογραφική Μηχανή. Άντίθετα, τό πρόβλημα τίθεται σε πολύ πιό συγκεκριμένες βάσεις: μέχρι που μπορεί να προχωρήσει ένα κείμενο που κατά βάθος δέ μιλάει παρ ό τήν ίδια του τή γραφή; (όπως θά έλεγε ό Μπάρτ). Ή ακόμα ειδικότερα: πόσο μπορούμε να άναστείλουμε τό σημαντικό μιάς πρακτικής άποκλειστικά σημαίνουσας, χωρίς να έμποδίσουμε τήν άρθρωση του σπουδαίου περιεχομένου του με τήν ιστορία, που άπαιτεί ή πολιτική παρέμβαση (έτσι όπως τήν περιγράφουμε πιό πάνω;). Και ποιά είναι αυτό τό περιεχόμενο;

Τά έπιτεύγματα της επανάστασης στα πρώτα δέκα χρόνια μετά τό θάνατο του Λένιν και παρ ό τήν άπουσία του (που στο πρώτο τραγούδι ή σκηνοθεσία δέν παύει να ύποραμμίζει): οικονομική άνάπτυξη, έκβιομηχάνιση, μιά καινούργια βιωμένη σχέση με τά πράγματα, που μόνο ό σοσιαλισμός μπορεί να ύποστηρίξει. Σχέση που φανερώνεται ιδιαίτερα στόν τρόπο με τόν όποιο ή γυναίκα ξεπερνάει τό χάσμα, που ή άστική ιδεολογία άνοίγει άνάμεσα σ' αυτήν και τήν πολιτική, περιορίζοντας τήν μέσα σε μιά καταστρεπτική οίκογενειακή κατάσταση. Στη δυτική άστική κοινωνία ό ρόλος της γυναίκας είναι όπωσδήποτε άρνητικός. Ή λειτουργία που τήν άντιτρέπεται είναι «ή κατάδειξη τών έλαττωμάτων της κοινότητας, δηλαδή του λόγου της» (Τζούλια Κρίστεβα). ³

Ρόλος που με την οικοδόμηση του σοσιαλισμού ξεπερνιέται, λειτουργία που με τη διεκδίκηση της ενεργητικής συμμετοχής της γυναίκας στην πολιτική παύει να ισχύει: στο πρώτο τραγούδι μιιά σειρά από σχέσεις παραγωγικές — τὸ κολχόζ — καὶ ἀναπαραγωγικές — ἡ οἰκογένεια — ἀλληλοσυγκρούονται καὶ ξανακαθορίζονται σὲ νέα βάση. Τὰ τραγούδια τῶν γυναικῶν καὶ οἱ λόγοι τους μπροστὰ στὸ φακὸ δὲν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς λόγους τῶν ἀντρῶν, (τοῦ ἐργάτη, τοῦ Στάλιν) μιιά καὶ ἐγγράφονται στὴν ἴδια προσπάθεια ἀνάληψης ὄλων τῶν δικαιωμάτων μέσα στὴν κοινωνική πρακτική. (Ἐ ὁρος αὐτὸς πρέπει νὰ ἐννοεῖται μὲ τὴ λενινιστική σημασία: σὰν τριπλὴ πάλη, γιὰ τὴν αὔξηση τῆς παραγωγῆς, πάλη γιὰ τὴν ἐπιστημονική ἔρευνα καὶ πάλη τῶν τάξεων.)

Αὐτὴ ἡ ἔννοια σὲ σύνδεση μὲ τὴν «ἀλήθεια», ὅπως τὴν ἐννοεῖ ὁ Βέρτοφ, θὰ μᾶς ὀδηγήσει στὴν ἐπισημάνση τῆς πολλῆς προσφοράς του. Ὁ Βέρτοφ δὲν προσπαθεῖ νὰ κάνει «κινηματογράφο-ἀλήθεια». Ὁ χαρακτηρισμὸς αὐτὸς εἶναι γεμάτος ἰδεαλιστικὰ κατακάρθια, γιὰτὶ προϋποθέτει μιιά λειτουργία τοῦ ξεσκεπάσματος, τοῦ ξεπεράσματος τῶν φαινομένων. Ἡ προσπάθειά του εἶναι νὰ δημιουργήσει κινηματογράφο που «θὰ παράγει ἀποτελέσματα ἀλήθειας» μέσα στὴν κοινωνική πρακτική. Κι αὐτὸ κατορθώνεται μόνο, ὅταν ἡ σημαίνουσα παραγωγή συναρθρωθεῖ σὲ κάθε τῆς ἐπίπεδο μὲ τὴν λενινιστική τριπλὴ πάλη.

Μιιά τέτοια προσπάθεια θὰ ἦταν καταδικασμένη νὰ ἀποτύχει, χωρὶς τὴν ἐφαρμογὴ τῶν ἀρχῶν τῆς μαρξιστικῆς λενινιστικῆς θεωρίας καὶ ἰδιαίτερα τῆς ὕλιστικῆς διαλεκτικῆς. «Στὴν ἰδιαίτερή της ἔννοια, ἡ διαλεκτική εἶναι ἡ μελέτη τῆς ἀντίθεσης στὴν ἴδια τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων» (Λένιν), αὐτὸς εἶναι ὁ πυρῆνας τῆς μαρξιστικῆς διαλεκτικῆς. Στὰ *Τρία Τραγούδια* ὁ κινηματογραφικὸς λόγος προσφέρεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς μελέτη τῆς βασικῆς ἀντίθεσης ἀνάμεσα στὸν ἴδιο καὶ τὸ ἀντικείμενό του. Ἡ κυρίαρχη αὐτῆ ἀντίθεση καθορίζει καὶ ἐνεργοποιεῖ μιιά σειρά ἄλλων ἀντιθέσεων τοῦ τύπου: εἰκόνα/γραφτό, εἰκόνα/λόγος καὶ ἦχος, μουσική/

μοντάζ, πραγματικὸ/«σκηνοθετημένο». Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ἡ ταινία ὁλόκληρη ἀντιμετωπίζεται «σὰν πρόσκαιρη, προϋποτιθέμενη ἰσορροπία τῶν ἀντιθέτων». (Λένιν)⁴. Ὅμως ἡ πάλη τους «ὅπως καὶ ἡ κίνηση, ὅπως καὶ ἡ ἐξέλιξη εἶναι συνεχῆς καὶ ἀπόλυτη».

Ἄξίζει τὸν κόπο, γιὰ νὰ προσεγγίσουμε αὐτὴ τὴν τέχνη τῆς ἀντίθεσης, νὰ ἐπεκταθοῦμε λίγο καὶ νὰ ἀναφερθοῦμε στὴ φόρμουλα, που χαρακτηρίζει βαθιὰ τὴν ταινία καὶ ὅλη τὴ φιλικὴ παραγωγή τοῦ Βέρτοφ. Ἡ θεωρία τῶν «διαστημάτων», ἓνα σχῆμα που μᾶς παρέμπει — ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα — καὶ στὴ μουσική, μεταμορφώνει ὁλόκληρη τὴ διαδικασία τοῦ μοντάζ, διαδικασία κυρίαρχη που προηγείται, ὀργανώνει καὶ ξεπερνάει τὴν ἴδια τὴν κατασκευή τῆς ταινίας: τὴν ἔνωση τῶν στοιχείων τῆς.

Λέει ὁ Βέρτοφ: «Ἡ πρώτη ὕλη τῆς τέχνης τῆς κίνησης δὲν εἶναι καθόλου ἡ ἴδια ἡ κίνηση, ἀλλὰ τὰ διαστήματα, τὸ πέρασμα τῆς μιᾶς κίνησης μέσα στὴν ἄλλη... Τὰ διαστήματα τραβοῦν τὴ δράση στὴν κινηματογραφική της λύση. Τὸ προχώρημα μέσα ἀπὸ τὶς εἰκόνες (ὀπτικὸ διάστημα, ὀπτικὸς συσχετισμὸς τῶν εἰκόνων) εἶναι γιὰ μᾶς μιιά περίπλοκη ἐνότητα. Σχηματίζεται ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν διαφορετικῶν συσχετισμῶν, τῶν πλάνων, τῶν γωνιῶν λήψης, τῶν κινήσεων μέσα στὸ κάδρο, τῶν φωτεινῶν καὶ σκιασμένων ἐπιφανειῶν, τῶν ταχυτήτων τοῦ γυρίσματος.»¹

Ἀπὸ τὴ μιιά μεριά ἡ κίνηση, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἴδια ἡ διαδικασία τοῦ μοντάζ ἀντιμετωπίζονται ὕλιστικὰ σὰν δυὸ ἀντιφάσεις. Τὸ διάστημα ἐπενδύει στὸ μοντάζ μιιά καινούργια κωδικὴ λειτουργία, καταργεῖ μιιά καὶ καλὴ τὴν ἐνοποιητικὴ ματιὰ τοῦ κινηματογράφου πάνω στὸν κόσμο, που καμώνεται ὅτι δὲν ἔχει τίποτε γιὰ τὴ διαλεκτικὴ σχέση τοῦ κινηματογραφικοῦ πεδίου/πεδίου ὄφφ. Τὰ κοψίματα, οἱ διπλοτυπίες, τὰ ρακόρ δὲν ἐξομαλύνουν στὸν Βέρτοφ αὐτὴ τὴ διαλεκτική, δὲν πνίγουν τὰ ἀντίθετα γιὰ χάρη μιᾶς «ραφῆς», που θὰ ἐξασφάλιζε τὴ συνέχεια τῆς ἀφήγησης. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ πρέπει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἡ τεχνικὴ τοῦ Βέρτοφ, σὰν μέθοδος ἀπελευθέρωσης τοῦ



διαλεκτικοῦ παιχνιδιοῦ τῶν ἀντιθέτων, κι ὄχι σὰν φετιχισμὸς τῶν μηχανικῶν μέσων καὶ τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου. Τὸ διάστημα εἶναι ὅτι γιὰ τὴν λενινιστικὴ διαλεκτικὴ «τὸ κενό, ἀρχὴ καὶ αἰτία τῆς κίνησης»⁴ ἢ γιὰ τὸ ὑποκείμενο ἢ μυστηριώδης καὶ κινήτρια «τάση που δὲν συμβολίζεται, δὲν καθρεφτίζεται μέσα στὴ γλώσσα, ἡ ἐπιθετικότητα»⁵ (Τζούλια Κρίστεβα).

Αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ εἶναι ἡ οὐσία τῆς ἀφηρημένης βερτοφικής γεωμετρίας, συνιστὰ τὴ βαθειὰ κειμενικότητα τῆς ταινίας του καὶ τὴ φέρνει πολὺ κοντὰ στὴ μουσική. Καὶ ἐδῶ ὁμως, θὰ ἔπρεπε νὰ φωτίσουμε μιιά παρανόηση. Τὶ σχέση μπορεί νὰ ἔχει μιιά ταινία τοῦ Βέρτοφ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Σαϊνμπεργκ ἢ τοῦ Σοστακόβιτς; Εἶναι ἓνα πρόβλημα γιὰ τοὺς κριτικούς που στὴ βιασύνη τους νὰ κολλήσουν μουσικὴ ὀρολογία στὰ γραφτά τους γιὰ τὸν Βέρτοφ, θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν ἀντιμετωπίσουν προσεχικότερα. Ὅλη ἡ προσπάθεια τοῦ Βέρτοφ ἐγγράφεται στὴν ἀπόπειρα τῆς δημιουργίας ἐνὸς κώδικα καινούριου, που σχηματίζεται ἀπὸ φιλιμαρισμένα κομμάτια τοῦ πραγματικοῦ. Ὁ ρυθμὸς εἶναι ὁ ὀργανωτὴς τῶν στοιχείων αὐτοῦ τοῦ κώδικα, (ὅπως ὁ ρυθμὸς ὀργανώνει καὶ τὶς ἠχοαλιές τοῦ παιδιοῦ πρὶν μάθει νὰ μιλάει). Ρυθμὸς, ὁμως, που γιὰ τὸν κινηματο-

γραφιστὴ εἶναι ὁ ρυθμὸς τῆς ἱστορίας, «τὸ βᾶδισμα τῆς προλεταριακῆς ἐπανάστασης, που διεισδύει μέσα στὰ πράγματα καὶ ἀλλάζει τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις.»

Μετὰ ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ἓνα τελευταῖο πρόβλημα: πῶς νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὴν τάξη τοῦ μυθιστορηματικοῦ, τοῦ συμβολικοῦ που ἐνσωματώνει ὁ Βέρτοφ στὰ *Τρία Τραγούδια γιὰ τὸ Λένιν*; Πισωγύρισμα σὲ σχέση μὲ τὴν προηγούμενη πρακτικὴ του, ἀποτέλεσμα τῆς πολιτικῆς παρέμβασης, που σχηματίζει τὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας;

Γιὰ ἓναν κινηματογραφιστὴ που μᾶς καλεῖ νὰ ἐξεγερθοῦμε καὶ νὰ ξεσκίσουμε τὸ δμοῖωμα τοῦ κόσμου, κατασκευασμένο ἀπὸ κάθε μορφή ἀναπαράστασης (λογοτεχνικῆς, θεατρικῆς, κινηματογραφικῆς), που ἀρνιέται ἀπόλυτα νὰ δώσει στὸ θεατὴ ἓνα παραμῦθι-τροφή γιὰ τὸ ναρκισσμὸ του καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι ἀπόλυτα συνειδητὸς, θὰ ἦταν πολὺ ἀπλὸ νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὰ συναισθήματα (που ἐπενδύονται στὴ σεκάνς τῆς κηδείας τοῦ Λένιν) που ἀνήκουν ξεκάθαρα, στὴν τάξη τοῦ μυθιστορηματικοῦ ἢ τὶς μυθικὲς συμπαροδηλώσεις τῶν κωδίκων τῆς ταινίας (τὰ λαϊκὰ τραγούδια γιὰ τὸν Λένιν, ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ που χρησιμοποιεῖται στὴ σεκάνς τῆς κηδείας) σὰν ἓνα πισωγύρισμα.

Μιά τέτοια αντιμετώπιση θα μιάς οδηγήσει σε λάθος εκτιμήσεις και κινδυνεύει να μιάς κάνει να άρνηθούμε με μιά χειρονομία δλόκληρο τὸ ἔργο. Ἄν τὸ ἔργο τοῦ Βέρτωφ μιάς φαίνεται ἀνεπανάληπτο εἶναι γιατί, περισσότερο ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἄλλο, ἀποτελεῖ τὸ πῶο τῆς διαλεκτικῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα στὴ γλώσσα, τὴν ἰδεολογία καὶ τὴν πολιτικὴ πρακτικὴ. Τὸ πρόβλημα πὸ ἐπισημαίνει ὁ Βέρτωφ σὲ κάθε του δουλειὰ θεωρητικῆ, φιλικῆ, εἶναι ἀξεπέραστο: πρέπει νὰ ἐφευρεθεῖ ἕνας καινούριος κώδικας, ἀναγκαῖος γιὰ νὰ περάσει τὸ ὑποκείμενο μέσα σὲ μιά ἄλλη λογιστικὴ πρακτικὴ, πὸ θὰ ἀντιστοιχεῖ στὴν καινούρια πολιτικὴ πρακτικὴ του. Ἡ πιὸ συγκεκριμένα: ἡ Ἐπανάσταση, ἡ οἰκοδόμηση τοῦ σοσιαλισμοῦ μιάς ἔφεραν σὲ μιά καινούρια προβληματικὴ σχετικὰ μὲ τὴ γλώσσα, «τὸ κοινὸ μέτρο πὸ ἡ πολιτικὴ προγράφη γιὰ νὰ γίνει δυνατὴ ἡ ὑπαρξὴ μιάς κοινότητας... ἡ πολιτικὴ τῆς ἀναθεώρησης ἀντικαθιστὰ τὸ κοινὸ μέτρο μὲ ἕνα ἄλλο, ἕνα κώδικα, πὸ στήρίζεται ἀπὸ τὸν καινούριο ἀρχηγὸ (τὸν Στάλιν) ἡ ἀπὸ μιά ἄχρωμη ἀνωνυμία⁶ (τὸν σύγχρονο τεχνοκρατισμὸ).

Ἡ ἐπαναστατικὴ πολιτικὴ, ὅταν δὲν εἶναι ἐπανάληψη, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὁ καιρὸς, ὅπου ἡ πολιτικὴ (τὸ κοινὸ μέτρο, ἄρα ἡ γλώσσα) σπάει». ³ Στὰ *τρία Τραγούδια* ὁ Βέρτωφ συνειδητοποιεῖ ὅτι ἡ γλώσσα ὡς πρακτικὴ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ πρακτικὴ τῆς θέσης. Κι ἂν κάθε πρακτικὴ προϋποθέτει τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ πραγματικοῦ μέσα σὲ συμβολικὸ (τὴ γλώσσα) μπορούμε νὰ ὀρίσουμε, ὅτι κάθε πρακτικὴ ἔχει γιὰ ὄριό τῆς ἀκριβῶς τὸ συμβολικὸ, τὴ γλώσσα. Ἐδῶ σταματᾷ ἡ συνειδητοποίηση τοῦ Βέρτωφ. Ἡ παραληρηματικὴ γλώσσα τοῦ Ἄνθρώπου μὲ τὴν *Κινηματογραφικὴ Μηχανὴ* πὸ καθρέφτιζε μιά ἀκραία ἐξέγερση, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμοποιηθεῖ πιὰ. Γιατί, ἂν ἡ γλώσσα αὐτὴ εἶχε τεθεῖ σὲ ἐλεύθερο διαλεκτικὸ παιχνίδι «σημειωτικῶν ἀρθρώσεων» μὲ τοὺς συμβολικοὺς κώδικες τοῦ κινηματογράφου, πὸ ἔτσι ἀδειάζουν ἀπὸ νόημα καὶ ὑποχωροῦν μπροστὰ σὲ

ρουθιμὸ, ἡ γλώσσα τῶν *τριῶν Τραγουδιῶν* γιὰ τὸ *Λένιν* τίθεται σὲ ἀντίφαση τοῦ καινούριου αὐτοῦ κώδικα μὲ τὴν ἰδεολογία χωρὶς κώδικα, πὸ ἐπιβάλλει ὁ μηχανιστικὸς καὶ δογματικὸς ὕλισμός τῆς ἐποχῆς.

Μένει ὅμως κοινὴ καὶ στὶς δυὸ ταινίες ἡ ἀγάπη γιὰ τὸ πραγματικὸ καὶ ἡ ἀγάπη γιὰ τὸν ζωντανὸ ἄνθρωπο, καὶ ἕνα ἀτέλειωτο παιχνίδι μὲ τὸ βλέμμα. Ὁ Βέρτωφ δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ πολεμᾷ τὴν «τύφλωση» τοῦ ματιοῦ μέσα ἀπὸ τὶς συνήθειες μιάς ἰδεολογίας πὸ πρέπει νὰ ξεπεραστεῖ. Μιάς ἰδεολογίας πὸ «νεκρώνει» τὸ μάτι, τὸ κάνει μεροληπτικὸ. Στὶς ταινίες τοῦ Βέρτωφ τὸ μάτι καλεῖται νὰ πονήσει τὴν ὁμορφιὰ τοῦ πραγματικοῦ καὶ ὄχι τὸν ἀνύπαρκτο καθρέφτη τοῦ φανταστικοῦ ἢ τὸν τάφο τοῦ συμβολικοῦ. Μάτι, πὸ δὲν εἶναι πιὰ ἀρκετὸ νὰ χωρίζει ἐρωτικὰ τὸν πολιτικὸ χῶρο πὸ ἔχει μᾶθει νὰ καθρεφτίζει. Γιὰ νὰ γίνει λοιπὸν τὸ μάτι ξανά ζωντανὸ, ὄργανο ἐπιθυμητικὸ καὶ ἀντιληπτικὸ μαζί, πρέπει νὰ ὀπλιστεῖ μὲ τὸ λόγο τῆς ἱστορίας (ὅπως τὸ μάτι τοῦ κινηματογραφιστῆ ὀπλιζέται μὲ τὴν κάμερα), γιατί αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικὸς λόγος πὸ ὑπόκειται τὴν καταστροφή τῶν ἄλλων λόγων, τῶν αἰτιῶν τῆς τύφλωσης, καὶ τὴ δημιουργία (σύμφωνα μὲ τὸν Βέρτωφ) τῶν ὄρων, γιὰ νὰ χαθεῖ ἐπιτέλους τὸ ὑποκείμενο μέσα στὴν ἡδονὴ τοῦ πραγματικοῦ, μιά ἡδονὴ χωρὶς τέλος.

Νίκος Σαββάτης

1. Ὅλα τὰ κομμάτια τοῦ D. Vertov εἶναι ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῶν γραπτῶν του: *Articles, Journaux, Projets*, Ἔκδ. 10/18, Paris, 1972.
2. Brecht: *Γιὰ τὸ ρεαλισμὸ*, Ἔκδ. '70
3. Julia Kristeva: *Sujet de langage et pratique politique* σὲ *Psychanalyse et Politique*, Ἔκδ. Seuil, Paris, 1974.
4. Lenine: «*Sur la question de la dialectique*, ἀπὸ τὴ γαλλικὴ ἔκδοσι τῶν φιλοσοφικῶν τετραδιῶν. (Ed. Sociales, 1973).
5. Julia Kristeva, ἀπὸ τὸ ἄρθρο *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire* σὲ *Psychanalyse et Cinéma* (Communications no 23, ἔκδ. Seuil, Paris, 1975).
6. Στὰ γαλλικά: *anonymat*

Ἄλλονζανφάν (A llonsanzan)

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Πάολο καὶ Βιτόριο Ταβιάνι, Φωτογραφία: Γκουζέπε Ρουζολίνι, Μοντάζ: Ρομπέρτο Περονιάνι, Ντεκόρ: Τζιοβάνι Σμπάρα, Κοστούμια: Λίνα Νέρι Ταβιάνι, Μουσική: Ἐνιο Μορικόνη, Πάίζουν: Μαρτσέλο Μαστρογιάνι (Φούλβιο Ἰμπριάνι), Λέα Μασάρι (Σαρλότ), Μίμσο Φάρμερ (Φραντσέσκα), Μπρῦνο Κιρίνο (Τίτο), Λάουρα Μπέττι (Ἐστερ), Ρενάτο ντὲ Καρμίνε (Κωνσταντίνος), Λουίζα ντὲ Σάντις (Φιορέλα), Μπενζαμὲν Λεβ (Βάνι ὁ πανούκλας), Στάνκο Μολνάρ (Ἄλλονζανφάν).



Τὸ Ἄλλονζανφάν εἶναι στὴν κυριολεξία μιά γοητευτικὴ ταινία: νοπεῖ ε non νοπεῖ: θὰ ἤθελα καὶ δὲ θὰ ἤθελα νὰ τὸ ἀγαπῶ, νὰ τὸ ἀκολουθῆσω σὲ ἐλιγμούς του, στὶς διαφοροῦμενες ἐννοιές του, στὰ ὑποκείμενα συμπεράσματά του. Σημεῖο αὐτῆς τῆς γοητείας, ἡ διαίρεση τῶν θεατῶν, εἰδικὰ τῶν θεατῶν πὸ ἀνήκουν στὴν ἀριστερά, στὴν ἄκρα ἀριστερά, ἐφόσον ὅπως ὅλες οἱ ταινίες τῶν Ταβιάνι, τὸ Ἄλλονζανφάν παρουσιάζεται σὲν πολιτικὸς μῦθος. Μῦθος τοῦ ὁποῖου τὸ ἐπιμῦθο δὲν εἶναι προφανές: τοῦτο τὸ κείμενο ξεκινᾷ μὲ μιά συζήτηση φιλικὴ καὶ ὀξεία πάνω σὲ τὸ νόημα πὸ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴν ταινία - πάνω στὴν ὀπτικὴ τῶν Ταβιάνι.

Πολιτικὸς μῦθος ὅπως σὲ τὸ *Ὁ Σάν Μικέλε εἶχε ἕνα Κόκκορα*, ἡ ταινία παρουσιάζει, κάτω ἀπὸ μιά ἱστορικὴ μετεμφίση (ἔδῳ ἡ σέκτα τῶν Θεσπεσιῶν Ἀδερφῶν, μυστικὴ ἑταιρία μὲ στόχους ἐπαναστατικούς πὸ φαίνεται πὸς συναντοῦσε κανεῖς στὴν προγαριβαλδικὴ Ἴταλία, μετὰ τὸ Αὐτοκρατορικὸ Κράτος), τὴν εἰκόνα ἑνὸς κάποιου ἀριστερισμοῦ: βολονταρισμὸς, αὐθορμητισμὸς, λαϊκισμὸς, τὰ χαρακτηριστικὰ του ἀναγνωρίζονται εὐκόλα. Τὸ πρόβλημα εἶναι ἡ ὀπτικὴ τῶν Ταβιάνι μέσα καὶ διὰ μέσου

τῆς ταινίας. Ἐφόσον πρόκειται περὶ πολιτικῆς, ποῖος εἶναι ὁ Λόγος τῆς, πὸ εἶναι τὸ δίδαγμα, τί ἀντιπροσωπεύουν αὐτοὶ οἱ συνομῶτες, οἱ Θεσπέσιοι Ἀδερφοὶ (πὸ τὴν ὀνομασία τους μπορεῖ κανεῖς νὰ τὴ δεῖ σὲν χιουμοριστικὴ ἀναφορὰ σὲ τὸς δημιουργούς); Στὸ ὄνομα τίνος κριτικῶνται; Φέρνουν κάτι τὸ θετικὸ; Οἱ Ταβιάνι δήλωσαν καθαρὰ (στὴ *Λιμπρασιόν*) ὅτι τὸ πρόσωπο τοῦ Ἄλλονζανφάν, ὁ φανατικὸς νεαρὸς μὲ τὰ μπλε μάτια, ἦταν ὁ θετικὸς ἥρωας τοῦ μέλλοντος. Τοὺς ξέρομε κομμουνιστὲς, τοὺς λένε γοητευμένους ἀπὸ τὴν ἄκρα ἀριστερά: ἀρχειεῖ ἡ συζήτηση.

Θετικὸς ἥρωας, γιατί ὄχι; Σὲ τί, ἀλήθεια, τοὺς ἀντιπαρθέτουσε, αὐτοὺς τοὺς συνομῶτες, αὐτοὺς τοὺς Θεσπέσιους Ἀδερφοὺς; Ὅχι, ὅπως σὲ τὸ *Σάν Μικέλε*, σὲ μιά πρωτοπορία πὸ ὑποτίθεται πὸ εἶναι πιὸ συνειδητὴ, λιγότερο φανατικιστικὴ, περισσότερο «ἐπιστημονικὴ»: ἀλλὰ σὲ ἕνα πρόσωπο προδότη, σβραρίτη, μὲ φεγγαλές προθέσεις, πὸ κλονίζεται ἀπὸ τὰ γεγονότα καὶ πὸ τελειώνει, ὅπως πρέπει νὰ τελειώνουν οἱ προδότες, πιασμένος μέσα στὴ δικτὴ του παγίδα, προδομένος ἀπὸ τὴ δικτὴ του προδοσία. Δὲν ὑπάρχει τίποτε (οὐ-

τε ακόμη το τραγικό τέλος των επαναστατών, βλ. *Η Αισιόδοξη Τραγωδία*) που να μη φαίνεται να ταιριάζει με σενάριο εμπνευσμένο από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό ή τον επαναστατικό ρομαντισμό. Υπάρχουν όλα τα στοιχεία: ή μπουρζουαζία, ο λαός, ή πρωτοπορία και ο προδότης. Μόνο που να: ή βασιική ή τουλάχιστον ή κεντρική μορφή, δεν είναι ο επαναστάτης αλλά ο προδότης. Κάτι που πάει ενάντια σε όλους τους κανόνες της μαχητικής προλεταριακής τέχνης. Και προκαλεί μίαν ιδιόρρυθμη σύγχυση στην προοπτική της ταινίας.

Το διφορούμενο, απ' όπου τροφοδοτούνται οι συζητήσεις, είναι εκεί, στην κεντρική θέση του Μαστρογιάννι μέσα στην ιστορία, στην έμμονή του να προδώσει ένα σκοπό, που προφανώς δεν έχει ανάγκη απ' αυτή την προδοσία για να χαθεί, στο βλέμμα που ρίχνει στους συντρόφους του. Η κεντρική θέση συνεπάγεται την ταύτιση, αλλά το να ταυτιστεί κανείς μ' έναν προδότη δεν είναι κάτι αυτόνητο: γι' αυτό, αναμφίβολα, ειπώθηκε για το πρόσωπο τούτο ότι ήταν «ένα πρόσωπο που σπαράσσεται ανάμεσα στα ιδανικά του και στην άσπικη ταξική του υπόσταση», ή κάτι ανάλογο, ενώ είναι ξεκάθαρο ότι τίποτε δεν είναι πιο λαϊκό απ' αυτό.

Βέβαια, ένας προδότης. Ένας προδότης που είναι το υποκείμενο του δράματος, δεν μπορεί παρά να είναι προδότης σπαραγμένος άλλως που θα πηγαίναμε; Έδώ όμως δεν υπάρχει καμιά σχέση με το Σένο. Ποτέ ο Μαστρογιάννι δεν ξεριζώνει τα μαλλιά του φωνάζοντας: «Μα τί κάνω, που έπεσα;» Συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η ταινία δεν άναστασιτά την απόσχιση του ήρωα από τον εαυτό του εξαιτίας του έρωτικού πάθους, όπου ή προδοσία έρχεται σαν καταστροφή, ούτε την πτώση του Μαστρογιάννι, ανταύγεια της παρακμής της τάξης στην οποία ανήκει. Αν ο Μαστρογιάννι προδίνει, είναι εξαιτίας μιας συγκλονιστικής αλλά ψυχρής ψυχικής απόφασης. Αν υπάρχει πτώση, δεν πρόκειται για τη δική του, αλλά γι' αυτήν των συνομηττών: Το θέμα είναι να τους αφήσει κανείς να

πέσουν. Η ταινία επιμένει ειδικά πάνω σ' αυτό: ανάμεσα στους συντρόφους του ο Μαστρογιάννι είναι αξιολύπητος (βρώμικος, πληγωμένος, με πυρετό, άγριεμένος, απελπισμένος) μακριά τους ξαναγεννιέται.

Ξαναγεννιέται, απ' αυτό το σημείο, στην κυριολεξία, ξεκινάει ή ταινία. Ο Μαστρογιάννι, εξαντλημένος, άρρωστος, επιστρέφει στην οικογένειά του, όπως ο Όδυσσεύς στην Ίθάκη. (Η σεκάνς είναι με σαφήνεια σχεδιασμένη πάνω στο θέμα αυτό). Νταντεύεται από την αδερφή του και τη γκουβερνάντα του και ξαναβρίσκει μιὰ παιδικότητα, μιὰ παρθενεία («γιατρέυεσαι πιτσουνάκι μου»), λέει ή γκουβερνάντα βλέποντάς τον στο κρεβάτι του σε στύση, σαν ένα παιδί που έφτασε στην ώρα του παντρολογήματος.

Οί σύντροφοί του δεν έρχονται μέσα στην ταινία σαν εκπρόσωποι του μέλλοντος, σαν καινούργιες δυνάμεις ακόμη αδέξιες και όχι κατανοημένες, αλλά, απεναντίας, σαν σκονισμένα φαντάσματα ενός παρελθόντος, μιας νεκρής περιόδου της ζωής του Μ. και σαν τέτοιους θα βαλθεί να τους μισήσει όλο και πιο θανάσιμα.

«Σπαραγμένος ανάμεσα στην επιθυμία του για ήδονη και το επαναστατικό του ιδανικό» τον ήθελε, περίπου, ή παρουσίαση του «Παρισκόπ», αλλά δεν πρόκειται γι' αυτό. Έξ' άλλου ο Μαστρογιάννι διατυπώνει το ιδανικό του ολοκάθαρα και με τρόπο έμμοιο: να πάει στην Αμερική. Τίποτε το επαναστατικό σ' αυτό. Έπομένως, το πρόβλημα τίθεται διαφορετικά: σε ποιό βαθμό ή ταινία ασπάζεται την όπτική του Μαστρογιάννι και μάλιστα το βλέμμα του προς τους συντρόφους του, και σε ποιό βαθμό αποσπάζεται απ' αυτό;

Έτσι, οί σύντροφοί του Μ. οί Αδερφοί, αντιπροσωπεύουν μέσα από την όπτική του, από την όπτική του δικού του πόθου, το παλιό το περασμένο, το νεκρό. Αλλά στο σύνολό τους είναι νέοι και μάλιστα αρκετά άγνοι - ενώ αυτός βρίσκει στην ώριμη ηλικία. Ακόμη και ή Λέα Μασάρι, ή γυναίκα του, αν και περίπου στα χρόνια του, έχει τη θρασύτητα και τη λάμψη που συμπαράδελώνει τη νεότητα. Άλ-



λά ακριβώς: αυτή ή θρασύτητα, αυτή ή λάμψη, αυτή ή ελευθερία μαζί με την όμορφιά της γυναίκας, που θα μπορούσαν να είναι πράγματι γοητευτικά, δείχνονται εδώ κάτω από ένα αντιπαθητικό φως: ελευθερία (συμπεριφοράς, σεξουαλική ελευθερία) ψυχρή, επιθετική, περιφρονητική απέναντι στην αδερφή του Μ, τη Λάουρα Μπέτι· θρασύτητα κακής ποιότητας απέναντι στην γκουβερνάντα την οποία ή Λέα Μασάρι προκαλεί καθώς εμφανίζεται γυμνή μπροστά της, παρά τις ρητές εντολές του Μαστρογιάννι· όσο για τη λάμψη και την όμορφιά, όλα συμβαίνουν λές κι αυτός να είχε εξαντλήσει τις χάρες τους, να είχε φέρει στο φως την ψευτιά τους· δεν την ποθει πιά και αρνείται, με το πρόσημα της ανάρρωσής του, να κάνει έρωτα μαζί της. Άρα, ή παρουσίαση της Λέα Μασάρι είναι σημαντική, έφ' όσον αυτή εισάγει εκ νέου, ως πούμε, τους Θεσπέσιους Αδερφούς στη ζωή του Μ. Αναγγέλλει την άφιξή τους, αλλά την άφιξη αυτή τη μεταβάλλει σε μιὰ δυναμική, βίαιη εισοδο στη ζωή του Μ. - σ' ένα βιασμό. Οί θεατές πρέπει να νοιώθουν άμείως ότι σε μιὰ τέτοια γυναίκα, δεν υπάρχει θέμα συζήτησης, θέμα συμβιβασμού, είναι

έτσι κι όχι άλλως. Αυτό δεν την κάνει έλκυστική κατά συνέπεια, ούτε κάνει έλκυστική την υπόθεση που ένστερνίζεται: είναι ή εύκαιρία και ή δικαιολογία για την προδοσία του Μ. Είναι πράγματι φανερό ότι ο μονοκόμματος και άδιαιρετος χαρακτήρας της Λέα Μασάρι έμποδίζει κάθε ταύτιση μαζί της· εμείς οδηγούμαστε στο να ταυτιστούμε με τον πόθο του Μ, και τις αποδεσμεύσεις του· το βλέμμα του κατασκευάζει τη στάση του θεατή.

Δεν ώφελει σε τίποτε να μιλά κανείς για ιδεολογική «όπτική» στην τέχνη αν δε λάβει υπόψη του το βλέμμα, δηλ. τον πόθο, το χάδι από όπου προβάλλει ή σαρκική αλήθεια αυτής της «όπτικής». Υπάρχει κάποιος λόγος που οί Αδερφοί έρχονται, μετά από τη Λέα Μασάρι, ομαδικά, και κάτω από το βλέμμα του Μ. Έρχονται από μακριά από πολύ μακριά, φιλομαρισμένοι με τηλεφάκο, προχωρούν χωρίς να προχωράνε (ξέρουμε ότι οί μακρινές εστιάσεις συνθλίβουν την προοπτική, καταστρέφουν το βάθος) ενώ ύφιστανται το όφροσχόλιο του Μ. σε έσωτερικό μονόλογο. Τους βλέπει να έρχονται. Φιλτραρισμένους μέσα από το βλέμμα του, τη φωνή του, θα

τους δούν οι θεατές. Το νόημα του σχολίου του Μ. - έκτος από το λειτουργικό ρόλο της παρουσίασης των διαφόρων προσώπων που αποτελούν την ομάδα των 'Αδερφών - είναι η γνώση που κατέχει ο Μ. για το τι είναι οι σύντροφοί του. Π.χ. «Τάδε, εάν χοροπηδάς έτσι, είναι για να κρύψεις την κλίση σου προς το θάνατο» (κλίση εξ άλλου που αργότερα ο Μ. αδιάστακτα θα επιχειρήσει να εκμεταλλευτεί για να ξεφορτωθεί τον πολύ πηδηχτούλη 'Αδερφό). Μιά τέτοια γνώση είναι άφραυτου θανατηφόρα, παγωμένη, εκμηδενιστική. «Το να ξέρεις τι θα κάνει ο παρτεναίρ σου δεν είναι απόδειξη αγάπης», λέει ο Λακάν. Ο Μ. ξέρει πάντοτε τι θα κάνουν οι σύντροφοί του, είναι ολοφάνερο ότι τους ξέρει απ' έξω, μέχρι αηδίας. Γι αυτό κιόλας, εκείνη τη στιγμή, αφήνεται να τους καταδώσει ή αδερφή του.

Και όταν τα άπρόοπτα της περιπλάνησής του, ενόσω προσπαθεί να ξεφύγει από τη ζωντανή φυλακή, από τη γλαυύδα του Νέσου που αντιπροσωπεύει γι' αυτόν ή ομάδα των 'Αδερφών, θα τον φέρουν μπροστά σε καινούργια πρόσωπα, νεαρά στην ηλικία και μάλλον γοητευτικά (ο 'Αλλονξανφάν, ο Βάνι - πανούκλας, ο πρώτος μάτι ολογάλανο ο άλλος με δόλωμαυρο), ή έκλυστικά (Μίμσου Φάρμερ), γρήγορα θα τους απομυζήσει: γιατί είναι άφελεις, παρθένοι, κουτοί νεαροί. Είναι φανερό ότι ξέρει εκ των προτέρων τα πάντα γι' αυτούς. Ξέρει ότι η Μίμσου Φάρμερ θα τον αγαπήσει (αυτό αρκεί για να μην την αγαπήσει αυτός)·μαντεύει ακόμη και το νόημα που έχει το παρατσούκλι του Βάνι - πανούκλας (Βάνι, ο πανούκλας, νεαρός κακοποιός, χωριάτης από τον Νότο, διαγμένος από τους δικούς του, επικίνδυνος, απόρριμμα του λαού - που έλλαμβάνεται, λόγω κουταμάρας, από τους 'Αδερφούς για χαρακτηριστικός αντιπρόσωπος του λαού), ενώ αυτό το ύβριστικό παρατσούκλι οι 'Αδερφοί το αγνοούν. Έν όλιγους, τα βλέπει όλα, βλέπει την άφελεια (γι' αυτό και το τέλος, όπου αφήνεται να ξεαπατηθεί από τον 'Αλλονξανφάν και χάνει τη ζωή του, μοιάζει ελάχιστα αληθοφανές, τεχνητό και βεβιασμένο).

Σε ποίο βαθμό, αναρωτηθήκαμε, ή ταινία κρατά μίαν απόσταση από την όπτική του Μαστρογιάννι; Θα το κατάφερνε μόνο αν στηριζόταν στο αντικείμενο του βλέμματός του Μ., ώστε αυτό το βλέμμα, να το απογοητεύσει και να το δείξει σε κάποιο σημείο τυφλό. Το αντικείμενο του βλέμματός του Μ., δηλ. τους 'Αδερφούς. Στο κάτω - κάτω, έχουν κι αυτοί μάτια. Μάτις που γοητεύουν (τόν Μαστρογιάννι, το θεατή). 'Αλλά, δυστυχώς, μέτια για να μη βλέπουν. Γιατί, αν αυτός που δεν τους αγαπά πιά, ξέρει πάντοτε τι θα κάνουν και βλέπει ως το βάθος της καρδιάς τους, αυτοί είναι τυφλοί σε σημείο που, όχι μόνο δεν μαντεύουν ποτέ τι εκείνος θα κάνει (γι' αυτό, άναμφίβολα, και τον αγαπούν), αλλά ούτε καν υποπεύονται αυτό που δεν παύει να κάνει σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, που θα έπρεπε να τους τρυπήσει τα μάτια: τα ξέρει να τους προδίδει με όλη του τη δύναμη. 'Ας πούμε ότι στα μάτια των θεατών, αυτό δεν έμελλε να τους ευνόησει.

Όλα, πράγματι, στο 'Αλλονξανφάν παίζονται στο επίπεδο του ματιού. Οι ρόλοι είναι ξεκάθαρα διανεμημένοι: οι 'Αδερφοί δεν βλέπουν τίποτε, ο Μαστρογιάννι βλέπει υπερβολικά· σε σημείο που να έχει παραισθήσεις (πράγμα που τον κάνει να συγγενεύει περισσότερο με καλλιτέχνη παρά με τρελλό). Η απόδειξη αυτού του υπερβολικού όραν του Μαστρογιάννι, που καταλήγει στην παραισθητική φρίκη (π.χ. ο αηδιαστικός βάρταχος του όποιου τη φαντασίωση προκάλεσε ο ίδιος για να προμοκρατήσει το γυιό του), είναι αυτή η γνωμάτωση με τα κλειστά μάτια στην οποία ακινητοποιείται ο γυιός για να απορρίψει τον πατέρα του, θαυμάσιο εύρημα. Σημείο ότι αυτό που απορρίπτεται μ' αυτό τον τρόπο είναι ή φρίκη ενός ματιού που τώρα γνωρίζει.

Κι εδώ είναι που ή ταινία δείχνει την άκρη του βλέμματός. Γιατί, επιτέλους, αν, όπως ισχυρίζονται οι Ταβιάνι, οι 'Αδερφοί ή ορισμένοι από αυτούς είναι οι φορείς του θετικού διδάγματος της ταινίας, θα έπρεπε να υπάρχουν λίγο παραπάνω στην αφήγηση, με τρόπο κάπως πιο ζωντανό, δηλ. λιγό-



τερο παραβλέψιμο. Η ταινία θα έπρεπε να μην τους βλέπει τέτοιους που τους βλέπει ο Μ.: μια παρέα από άνοητες παρθένες, λεία σ' ένα άνυπαρξτο ιδανικό χωρίς σάρκα. Θα έπρεπε αυτό το λαϊκιστικό και επαναστατικό ιδανικό που τους εμπυχνώνει να παρουσιαζόταν διαφορετικά, και όχι σαν νεύρωση, σαν παιδικό όνειρο (ο χωριάτικος ψευτο - χορός που κάνει τον 'Αλλονξανφάν να χαίρεται): γιατί στον τίτλο 'Αλλονξανφάν δεν πρέπει να ακούμε την αντίληψη της Μασσαλιώτιδας, αλλά τη λέξη enfant = παιδί. Το 'Αλλονξανφάν είναι μια παιδική ιστορία. Η παιδικότητα είναι ολοφάνερα ή πιο βαθιά κινητήρια δύναμη, το πιο αγαπημένο θέμα των ταινιών των Ταβιάνι: αλλά εδώ τη χωρίζουν στα δύο: από τη μια μεριά ή άφελεια από την άλλη ή ήδονή.

Όπως και στο Σάν Μικέλε, οι επαναστατημένοι στο 'Αλλονξανφάν είναι τρυφεροί, παραιοϊκοί, που τους έλκει ο θάνατος (έξη που διαγράφεται στο σκυθρωπό Βάνι - πανούκλα). Όμως, δεν τους αντιτάσσονται πιά, μέσω μιας απληλώς εντύπωσης πολιτικής αντίφρασης, επαναστάτες με ψυχρό βλέμμα, με βλέμμα που έχει ξεφύγει από την πλάνη, αλλά που ταυ-

τόχρονα είναι πιο διαυγές. Αυτό που το 'Αλλονξανφάν τους αντιτάσσει (και είναι ήδη ένα βήμα μπροστά - αλλά προς ποιά κατεύθυνση;- σε σχέση με το Σάν Μικέλε), είναι κάποιος που θέλει να ζήσει, να χαρεί, να επωφεληθεί από το χρόνο του και που γι αυτό είναι έτοιμος να πληρώσει το πιο βαρύ αντίτιμο της κατάδοσης και του φόνου. Μου φαίνεται, μάλιστα, ότι το 'Αλλονξανφάν είναι ή πρώτη ταινία που διεγείρει τόσο διεισπραμμένα τους θεατές να μοιραστούν την ήδονή του να γίνουν καταδότες της αστυνομίας (σ' αυτό το επίπεδο πάει σχεδόν πιο μακριά και από τον Ζενέ, διότι αυτός ποτέ δεν ισχυρίστηκε ότι παρασύρει τον θεατή, απλώς τον προκαλεί). Η διαστροφή εγκείται στο ότι ο προδομένος σκοπός είναι άπλοικός, αλλά συμπαθητικός. Όπωςδήποτε δεν είναι καμμία φρικτή διαστροφή, όχι, είναι κάτι χειρότερο από αυτό: βαρετή. Έάν μέσα από την ταινία προβάλλει μια διεκδίκηση, αυτή είναι αρκετά της μόδας: ή διεκδίκηση της ήδονής (το αφήγημα διασχίζει το καρναβάλι της Βενετίας).

Πασκάλ Μποντισέρ
(Μετάφραση: Ίρις Ζαχαμανίδου)



«Ζαν - Λύκ Γκοντάρ»

Έκδ. «Κάμερα - Στυλο»
Σύνταξη: Διαμάντης Λεβεντάκος

Γκοντάρ ή μικρή εισαγωγή στη μελέτη του προβλήματος του δημιουργού.

Το βιβλίο που εξετάζουμε σήμερα έχει, βασικά, μιάν άρετή αλλά και μιάν αδυναμία. Η άρετή του βρίσκεται στο τι δεν είναι, στο τι αποφεύγεται, κατ' αρχήν σ' αυτό —ή αδυναμία του στο τι τελικά είναι, στο τι μάς δίνει σαν αντίλλαγμα για αυτό που αποφεύγει. Το συστήνουμε για την άρετή του, γιατί έχουμε, σήμερα κι εδώ, ανάγκη από τέτοια βιβλία, ωστόσο καθιστούμε προσεχτικό τον άναγνώστη για την αδυναμία του. Άλλα άς τι πάροουμε με τὰ σειρά.

Η έκδοση βιβλίων σχετικά με το έργο παλιών και νέων κινηματογραφιστών αποτέλεσε τα τελευταία είκοσι χρόνια —εποχή της κυριαρχίας της «ιδεολογίας του σκηνοθέτη-δημιουργού», κυριαρχίας που σήμερα φαίνεται να απειλείται περισσότερο παρά ποτέ— επικερδή επιχείρηση. Πολλοί κριτικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου, με όσην την (κρυφή ή φανερή) θέση: «το έργο τέχνης σαν έκφραση ενός δημιουργού», έσκυψαν πάνω από συγκεκριμένα έργα και άσχοληθήκαν με τούς δημιουργούς τους. Το κοινό πάλι, θρεμένο με την έντονη παρουσία των δημιουργών της εποχής αυτής μέσα στις ταινίες τους, σαν θέματα, σαν στυλ, σαν προβληματισμός, στήριξε έμπορικά το κίνημα τούτου της συζευγμένης μελέτης έργου και δημιουργού. Παλιότεροι σκηνοθέτες σαν τόν Τσαπλίν, τόν Χίτσκοκ, νεώτεροι σαν τόν Φελλίνι, τόν Μπεργκμαν, τόν Άντονιόνι κι άναρίθμητοι άλλοι κυκλοφόρησαν μελετημένοι ος σχέση με το έργο τους σε μεμονωμένες μελέτες ή σε σειρές, και σε κάμποσες γλώσσες. Η κυρίαρχη μορφή των μελετών αυτών καθορίζεται από την ιδεολογία, που στηρίζει όλο

το κίνημα. Ό μελετητής πλέκει έναν άλλοτε άραιό κι άλλοτε πυκνότατο ιστό ανάμεσα στο έργο και τη ζωή του δημιουργού. Η βιογραφία και ή φιλομορφία του παίζουν τόν ρόλο του σημειοειδίου και τού ύφαδιού ενώ ή εποχή, ό κοινωνικός περίγυρος καθώς και τόν πνευματικό και καλλιτεχνικό κλίμα, όπου μέσα τους βλασταίνει τόν έργο, βοηθούν τόν χρωματισμό και τις λεπτομέρειες.

Έργαλειά για τήν παραγωγή της κυρίαρχης αυτής μορφής υπήρξαν όλα όσα διεκδούλυναν τήν συσχέτιση των διαφόρων στοιχείων τού συσσωρευμένου της ύλικού. Άρχίζοντας με τήν κοινή λογική των αναλογιών, περνώντας από τήν έμπειρική ψυχολογία και κοινωνιολογία (κάποτε και μαρξίζουσα, πάντοτε με οικονομιστικό τρόπο), τήν μετα-φροϊδική ψυχανάλυση και καταλήγοντας στο διάφορα ιδεολογικά παρακλάδια της σύγχρονης φιλοσοφίας (φαινομενολογία, νεοθετικισμός, ύπαρξισμός) και κατά καιρούς προβαλλόμενες άισθητικές ιδεολογίες (νέο κύμα, στρουκτουραλισμός), βρίσκουμε έδω συγκεντρωμένο όλόκληρο τόν όπλοστάσιο της άστικής ιδεολογίας, στόν άγώνα της να μάς έμποδίσει να δούμε σωστά τήν παραγωγή τού νοήματος, τήν «τέχνη» (κι όχι βέβαια μονάχα αυτήν).Και μαζί με τήν απόκρυψη της πραγματικής φύσης τού κινηματογράφου, οι μελέτες αυτές αναπαράγουν και μιάν άλλη θεμελιώδη σταθερά τού άστικού ή όλόκληρου τού «Άστικού» λογοκριτικού πολιτισμού: Τό 'Υποκείμενο, σαν πανίσχυρο στήριγμα και φορέας τού Λόγου, Δημιουργός της άστικής Τέχνης και Κινητήρια Δύναμη της άστικής 'Ιστορίας.

Άς πάρουμε για παράδειγμα τήν «περίπτωση Γκοντάρ». Οι συνεχείς μεταπτώσεις ενός έξαιρετικά άντιφατικού έργου, οι διασταυρώσεις μέσα σ' αυτό τού Χολιγουντιανού και τού Εύρωπαικού κινηματογράφου, τής φιλολογίας και τής επανάστασης, ή ιδιόρρυθμη πορεία από τή μροαστική άντιδραστικότητα ώς τή στρατεύση στόν μαρξισμό-λενινισμό, κάνουν τήν «περίπτωση Γκοντάρ» πολύ έλκυστικό θέμα για τόν κάθε θεωρητικό —ύποψήφιο Γκονταρολόγο, που δουλεύει στο πλαίσιο που δώσαμε πιο πάνω.

Ό Γκονταρικός κινηματογράφος, ένα ακόμα πεδίο τής άδυσώπτης μάχης ανάμεσα στόν ιδεολογικό και τόν ύλικό, τήν κυρίαρχη και τήν κυριαρχούμενη ιδεολογία, μετασχηματίζεται κάτω από τήν πένα τού γκονταρολόγου στήν όμογενή σφαίρα τού γκονταρικού 'Έργου, με κέντρο ένα 'Υποκείμενο, τόν ίδιο τόν Γκοντάρ σά νοούσα και δημιουργό συνείδηση. 'Εκεί που έπρεπε να άναζητηθεί τόν πώς πραγματώνεται ή σύγκρουση των δύο άσυμφιλίωτων άντιθέτων, ή ταξική πάλη στο συγκεκριμένο πεδίο, τώρα για τόν γκονταρολόγο μας, τόν πρόβλημα συνίσταται, απλούστατα, στο πώς να άναδημιουργήσει τόν έργο ξεκινώντας από τόν κέντρο της σφαίρας με έργαλειά τήν άστική άισθητική και ιδεολογία. 'Εξαφάνιση λοιπόν τής σύγκρουσης, οικειοποίηση για λογαριασμό τής κυρίαρχης ιδεολογίας, αυτό που πάει να άπελευθερωθεί και να τήν άπειλήσει. Κι ένα ακόμα άποτέλεσμα: άσυνείδητη ταύτιση γκονταρολόγου-Γκοντάρ, άφοϋ καταλαμβάνουν διαδοχικά τόν κέντρο τής ίδιας σφαίρας, τή θέση τού 'Υποκειμένου.

Σίγουρα, δεν έχουμε κάτι τέτοιο στο βιβλίο για τόν Γκοντάρ των έκδόσεων «κάμερα-στυλό». 'Εδώ πρόκειται για μιά σειρά κειμένων γύρω από τόν έργο τού Γάλλου σκηνοθέτη, όπου ή βιογραφία, ή φιλομορφία, φροντισμένες, βρίσκονται μαζί με τή βιβλιογραφία, στο τέλος τού βιβλίου και όχι —τουλάχιστον σε άρχική θεώρηση— άνακατωμένες με τόν κείμενα.

Η παρουσία σπάζει σε δύο όνότητες. Στην πρώτη ό Γκοντάρ άυτοπαρουσιάζεται συζητώντας γύρω από τή δουλειά του. Πρόκειται για καλοδιαλεγμένα κείμενα από χαρακτηριστικές χρονιές: στα 62, στα 67 και στα 73. Σημειώνουμε, ιδιαίτερα στήν τρίτη συζήτηση, τήν παρουσία τού Γκορέν-συνδημιουργού, ενός δευτέρου δηλαδή ύποκειμένου πλάι στόν Γκοντάρ, που δρώ καταλυτικά, έμπροσθέντα τήν μαγεία τής επαφής με τόν δημιουργό και τήν ταύτιση. Οι συζητήσεις όμως αυτές, πέρα από τή χρονική τους ταξινόμηση και λίγες ένδειξεις πάνω στήν πορεία τού Γκοντάρ, δίνουν ούσιαστικά στόν άναγνώστη ένα άκατέργατο ύλικό που καλείται στή συνέχεια ό άναγνώστης να τόν σκεφτεί με βάση τόν τρόπο, που θα προτείνουμε τά κείμενα τής δεύτερης ενότητας. 'Ομως, τή λογής μέθοδο προτείνει ή ένότητα «οί κριτικοί για τόν Γκοντάρ»;

Πρώτα-πρώτα έχουμε τόν κείμενο τού Pio Baldelli 'Άπό τὰ πρόσωπα στή γλώσσα» (1967), τόν άναλαμβάνει να έπισημάνει και να εξηγήσει τὰ ζωτικά σημεία τού γκονταρικού κινηματογράφου, έντάσσοντάς τον στήν εποχή του. Πρόκειται για κείμενο με μιά θεμελιώδη άγνοια: ότι μέχρι τήν εποχή που γράφτηκε ή κριτική αυτή, ή δουλειά τού Γκοντάρ έχει για πραγματικό στόχο (πέρα από ό, τι δείχνει ή ό, τι λέει) τόν ίδιο τόν κινηματογράφο κι 'όχι τόν κόσμο όπως ή συχνά κοινωνιολογί-ουσα σκέψη του προϋποθέτει. Τόν κινηματογράφο, όχι όμως σαν άπλη γλώσσα, που είναι στο χέρι τού δημιουργού να τήν μεταμορφώσει φτάνοντας άκόμη και στο σημείο να «αυτοκαθαίρεθεί» από θεός τής δημιουργίας του (σελ. 86),

άλλά τόν κινηματογράφο σαν μηχανισμό παραγωγής νοήματος, που λειτουργεί για λογαριασμό μιάς συγκεκριμένης ιδεολογίας, θεώρηση που προκαλεί άνεπανόρθωτο ρήγμα στή σφαιρικότητα της «κουλουράς» και τών διαφόρων «ρευμάτων» τής, όπου έντάσσει τή δουλειά τού Γκοντάρ ό Μπαλντελί. Συνειδητοποιώντας βήμα-βήμα, άργά και κοπιαστικά, με άλματα και πισογυρίσματα τή φύση τού κινηματογράφου, ή δουλειά τού Γκοντάρ άρχίζει να άποσπάται από τήν «ίστορία τής κινηματογραφικής τέχνης».

Δεν είναι οι σχέσεις του με αυτό που έγκαταλείπει αλλά με εκείνο που βρίσκει, ή ούσια τού γκονταρικού κινηματογράφου.

«Μερικά σταθερά μοτίβα» (1970), ένα κεφάλαιο από τόν βιβλίο τού Richard Roud για τόν Γκοντάρ, είναι τόν όριζόμενο κείμενο. Σίγουρα έχουμε έδω ένα δείγμα τής δουλειάς ενός νέου γκονταρολόγου, ενός μελετητή δηλαδή βασισμένου σε ιδεολογικές προϋποθέσεις, όπως ή παρουσία τού δημιουργού μέσα στο έργο, παρουσία που έκδηλώνεται με τὰ θέματα που αυτός διαλέγει για να μάς μιλήσει. Παράδειγμα τόν κοινωνικό πρόβλημα τής πορνείας, όπως αυτό «τίθεται» μέσα στο έργο τού Γκοντάρ. Βλέποντας έτσι τὰ πράγματα ή κριτική τού Ράουσιτ παραγνωρίζει κι αυτή τόν ούσιαστικό: ότι μόνο χάρη στή δουλειά τού Γκοντάρ και τών άλλων πρωτοπόρων-έπαναστατών δημιουργών άρχίζει να γίνεται δυνατή ή άρθρωση ενός πραγματικά ύλιστικού κινηματογραφικού λόγου, άπαραιτήτου για τήν προσέγγιση προβλημάτων-θεμάτων όπως ή πορνεία. Αυτός είναι και ό μόνος σωστός τρόπος να δούμε τήν πραγματική σχέση τού Γκοντάρ και τών θεμάτων του. Είναι φανερό ότι στα δύο πρώτα κείμενα τής δεύτερης ενότητας παραμένουμε μέσα στο πλαίσιο που κυρίαρχου τρόπου σκέψης πάνω στο κινηματογράφο, πράγμα που για τόν πρόβλημα μας σημαίνει ότι τόν 'Υποκείμενο τής άστικής ιδεολογίας και άισθητικής μένει άνενόχλητο στή θέση του. Μή μπορώντας να διακρίνει τόν πολλαπλό μέσα στο ένιαιίο, ή άντιμετώπιση αυτή καταλήγει

να δει τόν Γκοντάρ σαν κλασικό δημιουργό.

Ίως δεν θα έπρεπε να παραπονούμαστε, άφοϋ τόν τρίτο κείμενο, τού Peter Wollen «Ό Άντικινηματογράφος» (1972), περιέχει μιά σειρά παρατηρήσεων σχετικά με τήν αντίθεση τού Γκοντάρ και τού «παλιού» κινηματογράφου, όπως έκδηλώνεται σε έφτά περιπτώσεις — άμαρτήματα— άπέναντι στις άρετές «άρετές». π.χ. άφηγηματική συνέχεια /άσυνέχεια, μύθος/ πραγματικότητα. Μιάζει να βρισκόμαστε, λοιπόν, κοντά στο έπιμαχο θέμα: τή μελέτη τών σχέσεων τής δουλειάς τού Γκοντάρ με τόν κινηματογράφο. Με τή όρους όμως γίνεται ή διαπραγμάτευση αυτών τών σχέσεων; Πώς έκφράζεται ή αντίθεση; Άνατρέχουμε στο κείμενο: με όρους σαν τούς: «γκρεμίζω», «καταστρέφω», «άνατρέπω», «άρνούμαι», «σπάζω τὰ δεσμά», «στήνω τόν άντικινηματογράφο» κ.λ.π.

Πρέπει να τόν πούμε άμέσως: ποτέ ή παρουσία τού ύποκειμένου άπέναντι στο σημαίνει δεν ήταν τόσο άπόλυτη, όσο σε τούτη τή «ιδεολογία τής άνατροπής» ό άντι-δημιουργός παίζοντας με τούς κλασικούς κώδικες. Δεν πρόκειται, βέβαια, για τή ρήξη με τήν «ιδεολογία τού δημιουργού», αλλά για άπατηλή μεταμόρφωση της, προέκταση πίσω από τή μάσκα τής ψευτο-αλλαγής.

Μιλώντας για τόν ύποκείμενο, που κρύβεται πίσω από τή μάσκα αυτή, δεν θα ήταν άστοχο να τόν όνομάσουμε ύστερικά, με τήν έννοια που στήν ψυχανάλυση τής ύστερης άντικρύζουσε τόν θρίαμβο τής άστικής προσωπικότητας μέσα στή λυσοσασμένη, ύστερική άρνηση της. Όσα πρόσωπα κι άν πάρει, ό ύστερικός μένει πάντοτε ό ίδιος. Όσο κι άν πιστεύει πώς άλλαξε, ή άρνηση του όστε καν άγγίζει τόν θεμέλιο τής προσωπικότητας του: τή θέση τού ύποκειμένου.

Υπάρχει, άναμφίβολα στόν Γκοντάρ ένα τέτοιο στάδιο όπου κατά τρόπο ύστερικό άρνείται τόν κλασικό μοντέλο και φαντάζεται ότι τόν ξεπερνάει (βλέπε τις συνεντεύξεις τού 62 και τού 67), στάδιο

όπου διαφαίνεται βέβαια, ή επιθυμία ενός ναρκισσιστικού του καθρεφτισματος μέσα στο έργο του, έστω και με τη μορφή της κάμερας που αυτοκινηματογραφείται στον καθρέφτη (σελ. 41). Έδώ αντι-στοιχεί ή βαθιά λαθεμένη άποψη, πώς αρκεί να δούμε μια κάμερα στην όθονη, για να αποδομηθεί ή αναπαράσταση. Ή απλή δηλαδή αυτή εμφάνιση θα υποκαταστήσει την κοπιαστική προσπάθεια για την άρθρωση ενός πραγματικά ανατρεπτικού λόγου μέσα στην αναπαράσταση και εναντίον της.

Έτσι το κείμενο του Γουόλντεν έγγραφόμου στην «Ιδεολογία της ανατροπής», ταυτίζεται με το ύστερικό της υποκείμενο, δηλαδή τον Γκοντάρ σε μία φάση της πορείας του, παραμένοντας τυφλό απέναντι στο ξεπέρασμα της φάσης αυτής, δηλ. στην πραγματική πορεία του Γκοντάρ. Γιατί στη δουλειά του τελευταίου, εκτός από το παιχνίδι με τον κλασικό χολιγουντιανό κινηματογράφο και το υποκείμενο του, που αγνοούν οι Μπαλντέλι και Ράουντ, υπάρχει και το παιχνίδι με τον μοντερνίζοντα Ευρωπαϊκό κινηματογράφο και το ύστερικό του τύπου υποκείμενό του. Και, για να το πούμε σωστότερα, το πρώτο είδος κινηματογράφου χρησιμοποιείται για το ξεπέρασμα του δεύτερου είδους. Ο δρόμος του Γκοντάρ δεν οδηγεί μέσα από το «μοντέρνο» αλλά μέσα από τη συσχέτιση μοντέρνου-κλασικού, στη συνειδητοποίηση της φύσης του κινηματογράφου.

Το επόμενο κείμενο «Παραγωγή και πολιτική» του Christopher Williams (1971-72) έχει ενδιαφέροντα κομμάτια, έμεις όμως ενδιαφερόμαστε για κάτι άλλο: τις θεμελιώδεις θέσεις της κριτικής. Συνιστούν ή όχι ξεπέρασμα της «Ιδεολογίας του δημιουργού» ή «της ανατροπής»;

Σελ. 129-30: «Ο μόνος σωστής τρόπος να (...) αντιμετωπίσουμε τον κινηματογράφο του Γκοντάρ, είναι να τον δούμε σαν κινηματογράφο συνειδησίας, ή σαν κινηματογράφο που εστιάζεται στη συνειδησία. Δεν πρόκειται για συνειδησία ένοποιήμένη ή όμοιογενή, αλλά μάλλον για μία πολλαπλότητα (...)» Και να για

τι είδους πολλαπλότητα πρόκειται: «(...) μπορούμε να αναριθμηθούμε (...) : την ατομική-ψυχολογική συνειδησία του ίδιου του δημιουργού (...), μία ειδικά κινηματογραφική συνειδησία (...), την συνειδησία (συνειδησίες) του θεατή (θεατών) (...), μία συνειδησία μύδας (...), συνειδησία χρώματος και φόρμας (...) «Για να καταλήξει ότι:» (...) αυτή ή συρροή συνειδησιών (...) συνεπάγεται έναν διανοητικό κινηματογράφο», έναν κινηματογράφο ιδεών.

Λειτουργούν πραγματικά οι συνειδησίες αυτές στις ταινίες του Γκοντάρ και οδηγούν στον κινηματογράφο των ιδεών; Για να θέσουμε άλλαως το ζήτημα: αν ευσταθεί ότι ο κλασικός κινηματογράφος είναι εδραιωμένος σε μία σφαιρική συνειδησία του κόσμου, την άστική, αποτελώντας, ως ποίμα, την όπτική της αν ευσταθεί ότι ο μοντέρνος στηρίζεται στην ύστερική άρνηση / επιβεβαίωση της παντοδυναμίας της συνειδησίας αυτής του άστικού Υποκειμένου της; είναι δυνατόν λοιπόν εκτός από αυτή την συνειδησία και παράλληλα από την προλεταριακή, που αγωνίζεται να υπέρξει σε ριζική αντίθεση με τη πρώτη, να υπάρχουν κι άλλες, πολλές συνειδησίες;

Νά τι συμβαίνει. Ή καινούργια συνειδησία, στον άγώνα της, όφείλει να περάσει από τη συνειδητοποίηση της ιδεολογικής φύσης της κινηματογραφικής πρακτικής, για να καταλήξει στον μετασχηματισμό της πρακτικής αυτής. Ή παλιά, άμυθνη, διαρκώς μεταμορφώνεται, παίρνοντας όλο και πιό «μοντέρνα» όψη, προσπαθώντας να αποφύγει τον μετασχηματισμό της. Αύτες τις μάσκες θεωρεί ο Γουίλιαμς σαν «συρροή συνειδησιών»: το ξεγέλασμα πέτυχε. Ο «κινηματογράφος ιδεών», που τη γέννηση του παρακολούθησε στο έργο του Γκοντάρ (κάποτε μένοντας σε άπλες περιγραφές), θα έχει με τη ταξική σύγκρουση μονάχα εξωτερικές σχέσεις.

Πρέπει κάποτε να καταλάβουμε ότι, όταν μελετώντας τη δουλειά του Γκοντάρ λέμε π.χ. «Ο Γκοντάρ προωθεί μίαν ιδέα του ...» (σελ. 143), αυτό προϋποθέτει συγκεκριμένη ιδεολογία του ρόλου του (κινηματογραφικού και γλωσσικού)

υποκειμένου. Δεν μπορούμε βέβαια να αποφύγουμε τη χρήση αυτής της γλώσσας. Χρειαζόμαστε όμως ένα τέτοιο πλαίσιο ανάλυσης, που να μπλοκάρει αυτή τη συνεχή αναγέννηση της κυρίαρχης «Ιδεολογίας του δημιουργού» μέσα από τις άτελειωτες μάσκες της.

Αυτό που δεν γίνεται συνειδητό στα τέσσερα πρώτα κείμενα των κριτικών για τον Γκοντάρ, δηλαδή το ίδιο το έδαφος της κριτικής τους, που μένοντας ανεξερεύνητο και ανεξέλεγκτο παραχωρείται άμαχητί στην κυρίαρχη ιδεολογία, αυτό άκριβώς εξασφαλίζεται στο τελευταίο κείμενο, πάνω στη δουλειά της ομάδας «Τζιγκα Βέρτωφ», όπου βρίσκουμε, τον Γκοντάρ (1972). Έξασφαλίζεται με τη

χρησιμοποίηση του ιστορικού και διαλεκτικού ύλισμου σαν πλαισίου ανάλυσης. Ή αναγκαία συνέπεια: ο Γκοντάρ σαν δημιουργό υποκείμενο του έργου του άπουσιάζει, όντας άποκλεισμένος από τη θεωρία του έργου αυτού. Μία παρατήρηση εδώ. Έχουμε τον ύστερικό μικροαστό διανοούμενο και «μοντέρνο» καλλιτέχνη, που προσχωρεί στην ιδεολογία της εργατικής τάξης και μάλιστα εντάσσεται σε όμαδική δουλειά, αυτοσυναιρούμενος σαν άστος Δημιουργός. Και, παράλληλα έχουμε τη συγκεκριμένη κριτική, όπου με βάση την ίδια την επαναστατική ιδεολογία εξετάζεται ή δουλειά αυτή, ενώ ο Γκοντάρ γίνεται ένα άπλο όνομα και μάλιστα εκείνο της ομάδας «Τζιγκα Βέρτωφ». Ή σύγκριση μας δεν σημαίνει ότι το ένα επίπεδο δρ ά πάνω στο άλλο, αλλά πώς ή κοινή παρουσία της ιδεολογίας της εργατικής τάξης εξασφαλίζει, τελικά, την επιβολή πάνω στην τόσο ίσχυρη «Ιδεολογία του δημιουργού», μπλοκάροντας τόσο τον κινηματογράφο εκείνο, όσο και εκείνο το είδος της κριτικής, που εύνοούν την αναπαραγωγή της.

Ήν όμως ή δουλειά της ομάδας «Τζιγκα Βέρτωφ» φωτίζεται σωστά, το μεγαλύτερο και άντιφατικότερο μέρος των ταινιών του Γκοντάρ, ό τόπος της πάλης για την άνάδυση ενός ριζικά καινούργιου κινηματογράφου, έχει μείνει στο σκοτάδι. Μαζί στο σκοτάδι κι,

ή άγωνιώδης προσπάθεια για το ξεπέρασμα της ύστερίας του «μοντέρνου» δημιουργού, για το ξεπέρασμα κι αυτού του κλασικού υποκειμένου με την παραγωγή ενός «Άλλου υποκειμένου».

Ποιό είναι λοιπόν το νέο αυτό πρόσωπο, που εισβάλλει στη σκηνή, μέσω, άκριβώς, της άπουσίας του καλλιτεχνικού δημιουργού; Είναι το ίδιο το υποκείμενο της Ιστορίας, οι μάζες, που τείνουν να γίνουν το υποκείμενο και της άισθητικής πρακτικής, όσο ή τελευταία μετασχηματίζεται με βάση την ιδεολογία τους.

Διακρίνουμε εδώ ένα θεωρητικό κενό: τί γίνεται το άποκλεισμένο υποκείμενο, ό

Γκοντάρ; Είναι μήπως δυνατό να τον εξομοιώσουμε με άπλο εργάτη μέσα στο χώρο της νέας πρακτικής, που διαμορφώνεται; Ή ύλιστική τοποθέτηση ξεκίνησε (κι έτσι έπρεπε) άφήνοντας το πρόβλημα σ' αυτή τη φάση. Πώς είναι δυνατός τώρα, που έχει στηθεί το καινούργιο πλαίσιο, να έγγραφεί ο Γκοντάρ στη σωστή θέση μέσα σε τούτο, που κάποτε όνομάζαμε το «έργο του»; Έρώτημα προωθημένο σχετικά με το επίπεδο του βιβλίου που εξετάζουμε, αλλά άναγκαίο για την κατάληξη της παράλληλης πορείας, που επιχειρούμε μέσα στο πρόβλημα του δημιουργού. Έδώ ό ιστορικός και διαλεκτικός ύλισμός

έχει άνάγκη την ψυχανάλυση, μία ψυχανάλυση όμως ριζικά άπαλλαγμένη από τον ιδεολογικό, όχι τόσο του Φρόυντ —γιατί εδώ φρόντισε ή πολύ συχνά ύλιστική δουλειά του να μάς άπαλλάξει από αυτόν τον κόπο— όσο των επιγόνων του. Ο μετασχηματισμός αυτός της ψυχανάλυσης-επιτακτικό καθήκον των συγχρονών άληθινά πρωτοπόρων ψυχαναλυτών — θα την κάνει πολύτιμο βοήθημα του ιστορικού και διαλεκτικού ύλισμού σε πολλές περιπτώσεις. Μία από αυτές είναι και ό έντοπιμός της πραγματικής θέσης του δημιουργού.

Μανόλης Κούκιος

STUDIO

ταινίες τέχνης

Μέσα στον Άπριλ!

ΤΟ ΑΛΗΘΙΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

- Portrait of Jason
- On the Bowery
- Winter Soldiers
- The Unquiet Death of Julius and Ethel Rosenberg
- The Murder of Fred Hampton

cahiers du CINEMA

No 262/63 (spécial 20 F): La Censure. Spécial GODARD. Cinéma français.

N° 264 Jean-Marie STRAUB et Jean-Luc GODARD
L'Olivier (qui sont les Palestiniens?) du groupe Cinéma-Vicennes.
La Cécilia de Jean-Louis COMOLLI.
Milestones de Robert KRAMER et John DOUGLAS.
Petit Journal.

N° 265: Les Aventures de Pinocchio de COMENCINI.
L'Ecran du fantôme (Jaws).
La Cécilia, L'Olivier, Jeanne Dielman, La Spirale (Chili).
Nationalité Immigré. Entretien avec S. SOKHONA. Textes.
Bonne chance la France du collectif Cinélutte.
Petit Journal.

CAMPAGNE D'ABONNEMENT:

aux 100 prochains abonnés, pour 10 numéros:
tarif étranger 90 F- 80 F pour les étudiants, libraires et membres de ciné-clubs.
+ 5 exemplaires gratuits des Cahiers à choisir parmi les 20 dernières parutions.

NOM Prénom

Adresse

désire recevoir gratuitement les 5 n°

l'abonnement débutera avec le n°

à nous retourner à l'adresse suivante: Passage de la Boule Blanche, 75012 PARIS.

Τὰ C.d.C. διατίθενται χωρίς καμία επιβάρυνση στο βιβλιοπωλείο «ΣΤΡΟΦΗ», Κολοκοτρώνη 3, Αθήνα.

Για τους φίλους του καλού κινηματογράφου
ή εταιρεία

ΒΙΚΤΩΡ Γ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε.

αναγγέλλει μερικές από τις ταινίες που
θα προβάλλει την προεχρή χειμερινή περίοδο

1976-1977

• ΛΟΥΚΙΝΟ ΒΙΣΚΟΝΤΙ

Ο ΑΘΩΟΣ

"L'INNOCENTE"

• ΛΑΟΥΡΑ ΑΝΤΟΝΕΛΛΙ

• ΤΖΙΑΝ ΚΑΡΛΟ ΤΖΑΝΝΙΝΙ

Από το έργο του ΝΤ'ΑΝΝΟΥΝΤΣΙΟ

• ΑΛΑΝ ΤΖ. ΠΑΚΟΥΛΑ

**ΟΛΟΙ ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ
ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ**

"ALL THE PRESIDENT'S MEN"

• ΡΟΜΠΕΡΤ ΡΕΝΤΦΟΡΝΤ

• ΝΤΑΝΣΤΙΝ ΧΟΦΜΑΝ

• ΤΖΑΚ ΓΟΥΡΝΤΕΝ • ΜΑΡΤΙΝ ΜΠΑΛΣΑΜ

• ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

**Η ΓΗ ΤΗΣ
ΕΠΑΓΓΕΛΙΑΣ**

"LAND OF PROMISE"

• ΚΑΡΟΛ ΜΠΟΡΟΒΙΕΤΣΚΙ

• ΝΤΑΝΙΕΛ ΟΛΜΠΡΥΣΚΙ

• ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ

ΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

"LA MARGE"

του
ΑΝΤΡΕ ΠΙΕΪΡ ΝΤΕ ΜΑΝΤΡΙΑΡΓΚ

ΜΕ ΤΗΝ
ΣΥΛΒΙΑ ΚΡΙΣΤΕΛ

• ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

**ΜΠΑΡΡΥ
ΛΥΝΤΟΝ**

"MARRY LYNDON"

• ΡΑΪΑΝ Ο' ΝΗΛ

• ΜΑΡΙΖΑ ΜΠΕΡΕΝΣΟΝ

• ΣΕΡΖ ΚΟΡΜΤΣΕ

**Η ΜΑΝΤΟΝΝΑ
ΤΩΝ ΞΗΛΠΙΓΚΣ**

"LA MADONNE DES SLEEPINGS"

του ΜΩΡΙΣ ΝΤΕΚΟΜΠΡΑ

Με την ΣΥΛΒΙΑ ΚΡΙΣΤΕΛ

• ΒΑΛΕΡΙΑΝ ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ

**Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΕΝΟΣ
ΑΜΑΡΤΗΜΑΤΟΣ**

"L'HISTOIRE D'UN PÊCHÉ"

• ΓΚΡΑΖΥΝΑ ΝΤΛΟΥΛΟΕΚΑ

• ΓΕΡΖΥ ΖΕΛΝΙΚ

• ΜΠΡΑΪΑΝ ΦΟΡΜΠΣΕ

ΣΤΑΧΤΟΠΟΥΤΑ

"THE SLIPPER AND THE ROSE"

• ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΤΣΑΜΠΕΡΛΑΙΝ

• ΤΖΕΜΜΑ ΚΡΕΝΒΕΝ

• ΕΝΤΙΘ ΗΒΑΝΣ

παρακολουθείστε τις εκπομπές που παράγει

Δημήτρης Ποντικός

- A. «ΕΡΕΥΝΑ» ΕΡΤ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ 8 μ.μ.
B. «ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ» ΥΕΝΕΔ ΚΑΘΕ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ
8,45 μ.μ.

Γράψτε μας τις παρατηρήσεις σας

Μας βοηθάτε να καλύτερέσουμε την δουλειά μας.

Σας υπενθυμίζει τις προηγούμενες προσπάθειές του για μια
καλλίτερη Έλληνική Τηλεόραση.

- * 1973-74: «ΟΙ ΕΜΠΟΡΟΙ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ»
«ΧΡΥΣΕΣ ΦΩΝΕΣ»
- * 1974-75: «Η ΓΥΦΤΟΠΟΥΛΑ»
- * 1975-76: «ΕΡΕΥΝΑ» — «ΠΕΡΙΠΛΟΥΣ»

Κάθε παραγωγή και μια νέα προσπάθεια

του ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΟΝΤΙΚΑ και των ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ ΤΟΥ

Γράψτε μας την γνώμη σας, μας βοηθάτε

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ ΣΟΥΗΔΙΑΣ 71 ΑΘΗΝΑΙ Τ.Τ. 140 ΤΗΛ.: 724653



ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΣΤΡΟΦΗ

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗ 3 (ΣΤΟΑ)
ΤΗΛ. 32.29.122

- ΒΙΒΛΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΓΑΛΛΙΚΑ
για κοινωνικές έπιστήμες, οικονομία
ψυχολογία, πολιτική, τέχνη.
- ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΞΕΝΑ ΕΙΔΙΚΕΥΜΕΝΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ
- ΔΙΣΚΟΙ

- Λειτουργεί ξεχωριστό παιδικό Βιβλιοπωλείο
- Υπεύθυνη και πλούσια επιλογή από παιδαγωγούς και
συγγραφείς των καλύτερων παιδικών εκδόσεων.
- Τα ωραιότερα ξένα παιδικά βιβλία
- Βιβλία από την προσχολική μέχρι την εφηβική ηλικία.
- Παιδικές αφίσσες και δίσκοι

** και τώρα;

Με 150 δρχ. ετήσια συνδρομή αποκτάτε την κάρτα του
«ΦΙΛΟΥ ΤΗΣ ΣΤΡΟΦΗΣ» που σας δίνει τη δυνατότητα
να έχετε έκπτωση από 10 ως 25% σε όλα μας τα είδη,
βιβλία, περιοδικά, δίσκους, αφίσσες, έργα τέχνης.

ΣΤΡΟΦΗ

A/A _____

ΟΝΟΜΑ _____

ΕΠΩΝΥΜΟ _____

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΓΓΡ. _____ ΥΠΟΓΡΑΦΗ _____

176 σελίδες (ειδική προσφορά)

Δρχ. 80

Κυκλοφορεῖ
Τὸ 4ο τεύχος (Φλεβάρης - Μάρτης '76) τοῦ περιοδικοῦ

ΗΡΙΑΔΑΝΟΣ

δίμηνη ἔκδοση

ΓΛΩΣΣΑ — ΙΔΕΕΣ — ΜΟΡΦΕΣ — ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἀφιέρωμα στὸν **ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟ**
καὶ στὸν ἑλληνικὸ Ὑπερρεαλισμὸ

- Ἀνέκδοτο ποίημα τοῦ Ἀνδρέα Ἐμπεϊρικοῦ
- Ὁ Α. Ἐμπεϊρικός μιλάει ἀναδρομικὰ γιὰ τὸν ἑαυτό του, τὴν ποίησή του, τὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τὴν ἐποχὴ του (ἀδημοσίευτη συνέντευξη ποὺ δόθηκε τὸ 1967).
- Ἐξώφυλλο μὲ ἔγχρωμο ἔργο τοῦ Νίκου Ἐγγονόπουλου.
- Γράφουν γιὰ τὸν ποιητὴ τῆς «Ἐνδοχώρας» ἔξι νεώτεροι ποιητὲς καὶ κριτικοί.
- **ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ** - ἱστορικὴ θεώρηση.
- Μεγάλὴ ἐκλογή ἀπὸ τὴ λογοτεχνία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ μας (16 ποιητὲς καὶ πεζογράφοι)
- Ὑποδοχὴ, ἀποδοκιμασία καὶ ὑπεράσπιση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ στὴν Ἑλλάδα 1931 - 1945 (13 κριτικὲς)
- **ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ «ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΗΣ» ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ**
- Κριτικὴ καὶ παρουσίαση βιβλίων • Χρονικὸ

Συνεργάζονται: Φ. ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ, Θ. ΑΝΘΟΓΑΛΙΔΟΥ, Μ. ΑΡΑΒΑΝΤΙΝΟΥ, Α. ΑΡΓΥΡΙΟΥ, Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ, Ν. ΒΑΛΑΩΡΙΤΗΣ, Μ. ΒΛΑΝΧΟΤ, Μ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ, Ν. ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Α. ΕΜΠΕΡΙΚΟΣ, ΤΖ. ΚΟΝΙΔΟΥ, Α. ΜΑΡΤΙΝΕΤ, Γ. ΠΕΤΡΗΣ, Δ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΣ, Α. ΣΚΑΡΠΑΛΕΖΟΥ, F. FRANÇOIS.

Κεντρικὴ διάθεση: **ΗΡΙΑΔΑΝΟΣ**, Ἀκαδημίας 41, τηλ. 617-942

Γραφεῖα τοῦ **ΗΡΙΑΔΑΝΟΥ** ἀπὸ τὰ τέλη Ἀπριλίου: Ἀσκληπιοῦ 1.

**ΕΘΝΙΚΗ
ΤΡΑΠΕΖΑ
ΤΗΣ
ΕΛΛΑΔΟΣ**

**Ἀνοίγοντας στὴν ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
ἓνα τρεχούμενο λογαριασμὸ
καταθέσεων, πληρώνετε μὲ ἐπιταγὴ
ἐνῶ τὰ λεφτὰ σας τοκίζονται μὲ 7%.**

**Χρησιμοποιώντας τὴ νέα μορφή
καταθέσεων, μπορείτε νὰ ἔχετε:**

• **Μιὰ κατάθεση πού θὰ τὴν
παίρνετε ὅποτε θέλετε.**

• **Ἐνα βιβλιᾶριο ἐπιταγῶν γιὰ νὰ
πληρώνετε βασικά σας ἐξόδα.**

• **Ἀσφάλεια, γιατί δὲν θὰ κρατᾶτε
ἐπάνω σας λεφτὰ.**

• **Ἄνεση στὶς συναλλαγές σας.**

**Ἀπευθυνθῆτε σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ 310
ὑποκαταστήματά μας.**

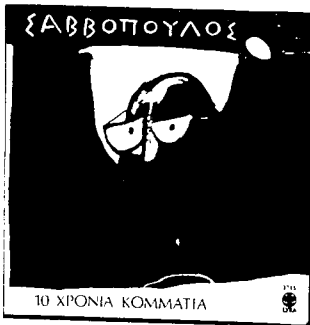
ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» - «ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ 74»

ή ΛΥΡΑ
ή Έλληνική Μουσική Έταιρία
παρουσιάζει



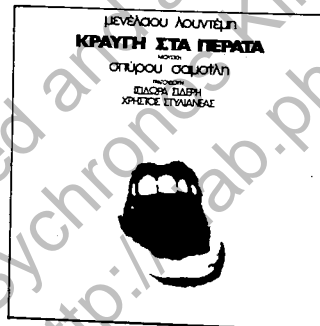
ΔΙΟΝΥΣΗΣ
ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ

«10 ΧΡΟΝΙΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ»



«ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ»

Μουσική: ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΤΡΟΥΤΣΙΚΟΣ
Ποίηση: ΝΑΖΙΜ ΧΙΚΜΕΤ
ΒΟΛΦ ΜΠΙΡΜΑΝ
με την ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ



«ΚΡΑΥΓΗ ΣΤΑ ΠΕΡΑΤΑ»

Μουσική: ΣΠΥΡΟΣ ΣΑΜΟΪΛΗΣ
Ποίηση: Μ ΛΟΥΝΤΕΜΛΗΣ
με τους ΧΡΗΣΤΟ ΣΤΥΛΙΑΝΕΑ
ΣΙΔΩΡΑ ΣΙΔΕΡΗ

Δίσκοι — ΛΥΡΑ — Ταινίες

Μιά συνδρομή στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο '76» κοστίζει

Για 6 νούμερα : 250 δραχ. (Έσωτ.) — 12 δολ. (Έξωτ.)

Για 12 νούμερα : 500 δραχ. (Έσωτ.) — 24 δολ. (Έξωτ.)

Συνδρομή ύποσθήριξης: 400 δραχ. για 6 νούμερα 800 δραχ. για 12 νούμερα

Διεύθυνση:
περιοδικόν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76»

Έκδόσεις ΟΛΚΟΣ
Υπατίας 5, Τ.Τ. 118

Συνδρομή μπορεί να γίνει και με ταχυδρομική έπιταγή

Depuis janvier 1976, dans

L'Avant-Scène
OPÉRA

les livrets des opéras classiques et modernes

6 numéros doubles par an (80 à 128 pages)

Le numéro 20 F (Etranger 24 F)

Un an : France 75 F ; Etranger 95 F

Editions de l'Avant-Scène 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris

La Revue l'Avant-Scène (800 pièces publiées dans l'Avant-Scène Théâtre et 200 films publiés dans l'Avant-Scène Cinéma) lance une 3^e série : l'Avant-Scène Opéra, réalisée avec le concours des musicologues et des historiens les plus qualifiés. Cette nouvelle revue ne ressemble à aucune des autres revues consacrées à l'art lyrique. Chaque numéro, en fonction des créations ou des reprises mondiales les plus prestigieuses, contient le texte intégral du livret d'un grand opéra classique ou moderne en 2 langues (langue d'origine et français) ; ce texte est accompagné de nombreuses illustrations, d'indications scéniques, d'analyses littéraires et musicales, de fiches techniques sur les différentes mises en scène, d'une étude historique, de documents inédits, d'une discographie.

Dans le numéro 1 de "L'Avant-Scène Opéra" :

LA FLUTE ENCHANTEE

VENTE EN KIOSQUES, EN LIBRAIRIES ET A LA REVUE

BON DE COMMANDE
(joindre le titre de paiement)

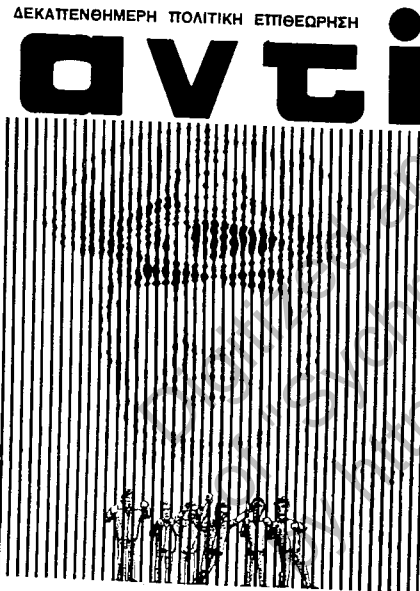
du numéro 1 d'un abonnement de 1 an

NOM ET ADRESSE : _____

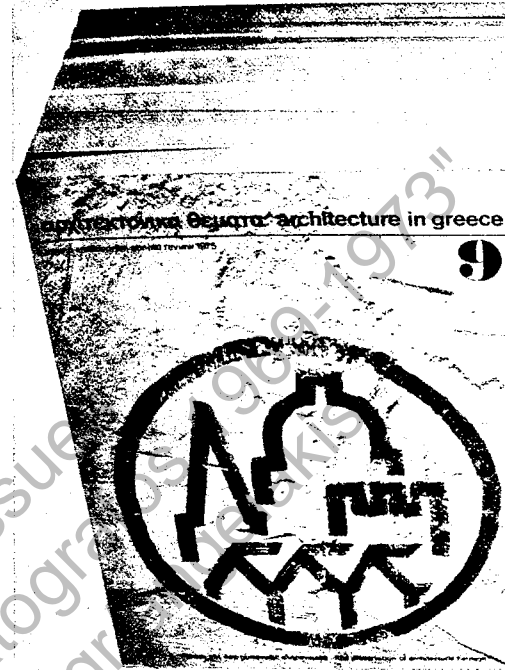
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

- Κωνσταντίνου Τσουκαλά: Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ
- Α. Μπεναρόγια: Η ΠΡΩΤΗ ΣΤΑΔΙΟΔΡΟΜΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟΥ
- Μάριου Νικολινάκου: ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΠΟΛΙΤΕΥΣΗ (1967-1974)
- Στρατή Σωμερίτη: Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΜΠΗ
- Άγγελου Έλεφάντη: Η ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗΣ ΑΔΥΝΑΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ (Κ.Κ.Ε. ΚΑΙ ΑΣΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ)



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



αρχιτεκτονικά θέματα

9 τόμοι (1/1967-9/1975)

θέματα χώρου+τεχνών

6 τόμοι (1/1970-6/1975)

Έτήσιες επιθεωρήσεις
Έκδοτης-διευθύντης: Όρέστης Β. Δουμάνης
Κλεομένους 5 και Λουκιανού, Αθήνα 139, Ταχ. Θυρίδα 545,
τηλ. 713.916 και 725.930

Τα έργα και οι ιδέες που επηρεάζουν και διαμορφώνουν
το ανθρώπινο περιβάλλον στη χώρα μας

Ένημέρωση για τις αντίστοιχες ανάζητήσεις και επιτεύξεις
σε άλλες χώρες

Μελέτη των προβλημάτων του ελληνικού χώρου
και της πολιτιστικής μας παράδοσης

Στόχος: η δημιουργία ενός οργάνου προβολής
της διεπιστημονικής συνεργασίας στα θέματα του τεχνητού
περιβάλλοντος και της συνεργασίας αρχιτεκτονικής,
εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών

Αρχιτεκτονική, πολεοδομία, εικαστικές και εφαρμοσμένες
τέχνες, βιομηχανικό σχέδιο, γραφικές τέχνες

οικισμοί στην Ελλάδα

Επιμέλεια Όρέστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver
Έκδοση «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων»

Γράφουν οι καθηγητές P. Oliver, Γ. Λάββας, Χ. Μπούρας,
Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ζήβας, Δ. Φατούρος και
οι αρχιτέκτονες A. Radford, G. Clark, Α. Πολυχρονιάδης,
Κ. Χατζημιχάλης, Χ. Καλλιγά και Δ. Φιλιππίδης



οικισμοί στην Ελλάδα

Όρεστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver

shelter in greece

Όρεστη Β. Δουμάνη και Paul Oliver



Πωλούνται σε όλα τα βιβλιοπωλεία
Κεντρική διάθεση: Όλκος, Ύψατίας 5, τηλ. 322.4131



ένα καινούργιο
μαγαζί της

Κριστή

για νεους

στη Τσακαλωφ
42

τηλ 631778

Κριστή

και

υφικα, υφαντα,

κεντητα

και αλλα

στη Σκουφα
37

τηλ 639322



* ΚΑΙ ΑΝΕΤΑ ΚΑΙ ΞΙΓΟΥΡΑ . ΜΟΛΙΣ ΤΑ' ΒΓΑΛΕ ΟΜΩΣ ΤΟΥ ΩΡΜΗΞΕ Ο ΑΙΓΞΘΟΣ