

συγχρονος κινηματογραφος '76

● ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ '76 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ
«ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ» ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 100 ΔΡΧ.



● 'Αφιέρωμα στον Φανταστικό Κινηματογράφο ● 9/10
Φίσερ ● Καταστροφές ● Ζάν Ρους ● Μπέργμαν
● Βισκόντι ● Κάννες ● 'Αμερικάνικος Κινηματογράφος ●

Σύγχρονος Κινηματογράφος '76

Δημιουργία έκδοση της Έταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος, 'Αρ. τεύχους 9-10, 'Απρίλιος-Αύγουστος '76. Τιμή τεύχους δρχ. 50. Τιμή διπλού τεύχους 9-10 δρχ. 100. Συνδρομή για 12 τεύχη: Εξωτερικού δρχ. 250, εσωτερικού δολ. 14.

«Synchronos Kinetographos '76» Edité par la «Société de Cinéma Contemporain», No 9-10 Special, Avril-Août 1976. Prix: 100

Περαιδικο «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76» Έκδοτες: Αντώνης Καραγιάννης - Μιχάλης Δημόπουλος, Θεσσαλονίκη 7, Τ.Τ. 118, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324. *Αρχειοστάτης* Μιχάλης Δημόπουλος, *Σύνταξη*: Χρ. Βοκαλόπουλος, Μπ. Κολώνιας, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, *Άλ. Δεσλούης*, Ν. Αυγουράς, Τ. Δεκουρέας, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάνης. *Σ' αυτό το τεύχος συνεργαστήκανε*: Δ. 'Αγραφιάνης, Βίκυ 'Αλεξάνδρου, Γρηγόριος Αβλερά, 'Ιρις Ζαχαριάδη, Εύα Καρατιάδη, Ν. Φ. Μικελίδης, Ν. Ε. Παναγιωτόπουλος, Στ. Πετιοπούλου, *Αναπαραγωγή φωτογραφιών*: Ναπολέων Τσανέτας, *Καθ' Εμπειρίαν*: Α. Καραγιάννης - Τασίω Μπιγερτζιανή, *Στοιχειοθεσία*: ΦΩΣΤΡΟΝ Α.Ε. *Εκτύπωση*: Δ. Τουραζίδης, *Κεντρική διύλιση*: 'Αθήνα, Θεσσαλονίκη 7, τηλ. 32.38.157 - 32.24.324. Θεσσαλονίκη, Τ. Κορόπουλος Ερμού 44, τηλ. 229493.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ειδήσεις και Σχόλια

Κινηματογραφικές έκ δηλώσεις

Σημεία αναφοράς στο φεστιβάλ των Κανών 1976, του *François Albéra*, συμπλήρωμα του *M. M. Μικελίδη*.

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Πτυχές του Φανταστικού

Το τέρας και το όρκο, του *Μανόλη Κούκιου*.

Η χρυσή εποχή του φανταστικού κινηματογράφου του *Νίκου Φένεκ Μικελίδη*.

Σε δαγκώνω / με πηθεί (παραλλαγές ενός μύθου), του *Άλκη Δεσλούη*.

Ένας βασιλιάς στην Νέα 'Υόρκη, του *Claude Ollier*.

Τέρενς Φίσερ, αυτός ο άγνωστος, του *Μιχάλη Δημόπουλου*.

«Ο Δράκουλας έχει το φύλο των θεμάτων του», συνέντευξη με τον Τέρενς Φίσερ.

Αποσπάσματα από το σενάριο της ταινίας *Δράκουλας ό βρεκόλακας* των *Καρπαθίων* του Τέρενς Φίσερ.

Το σώμα του Θεού (για τον *Φλακενστάιν* και το τέρας της *καλάσας*) του *Νίκου Ε. Παναγιωτόπουλου*.

Τέρενς Φίσερ: Βιοφιλμογραφία, του *Μ.Δ.*

Ταινίες Καταστροφής

Οι ταινίες καταστροφής και η καταστροφή της λαϊκής μνήμης του *Δημοσθένη Αγραφιάνη*.

Τα εαγόνια του κινηματογράφου, του *Νίκου Σαββάνη*.

Ζάν Ρουές

Οι θαρραλές περιπέτειες του κινητού εικόνων με την κάμερα, του *Μιχάλη Δημόπουλου*.

Ο κινηματογράφος του ένθολόγου, του *Μανόλη Κούκιου*.

Περικλίσκειν του μύθου, του *Jean-André Fieschi*.

Αποσπάσματα από το ντεκουπάζ και τα σχόλια του Ζάν Ρουές για την ταινία *Το κινητό του Λιονταριού* με το *Ιάξο*.

Ζάν Ρουές: Βιοφιλμογραφία, του *Μ.Δ.*

Τινγκμαρ Μπέργκμαν

Ἡ σιωπή τῆς μουσικῆς καὶ τὸ θέατρο τοῦ θανάτου, τοῦ *Νίκου Σαββάτη*.

«Τινγκμαρ Μπέργκμαν», ἔκδ. «Κάμερα-στυλό», βιβλιοκριτική τοῦ *Μανόλη Κούκιου*.

Λουκίνο Βισκόντι

«Ἀνθρώπε, πρόσδεξε!» (τὴν μνήμη ἑνὸς ἄλλου Βισκόντι) τοῦ *Νίκου Αυγούρη*.

Μελέτη

Γόρω ἀπ' τὴν τρέλα, τοῦ *Δημοσθένη Ἀγραφιώτη*.

Ρολάν Μπάρτ

Σάντ-Παζολίνι (Γιὰ τὸ *Σαλό*).

Βλέμμα / Μεταμφίεση / Κίνηση:

ὄψεις τοῦ κλασικοῦ Ἀμερικάνικου

Κινηματογράφου

Τὰ μάτια δὲν θέλουν πάντα νὰ ξεγελιόνται τοῦ *Νίκου Σαββάτη*.

Ἀπὸ ποῦ ἔρχονται τὰ παιδιά; (γιά τὸ *Shanghai Gesture* τοῦ *Νίκου Αυγούρη*).

Κριτική

Ἐγκλημα ἀγάπης, Θεέ μου πόσο χαμηλά ἔπεσα τοῦ Λουίτζι Κομεντοίνι, *Νόσβιλ* τοῦ Ρόμπερτ Ἀλτμαν, Ἀνήθικες ἱστορίες τοῦ Βαλέριαν Μπορόβτζικ, Ἐπάγγελμα *Ρεπόρτερ* τοῦ Μ. Ἀντονιόνι, Ἡ ἱστορία τῆς Ἀντέλ Οὐγκώ τοῦ Φρανσουά Τρυφώ.

Ἡ γνώμη τῶν δέκα

ἐξώφυλλο

Τὸ τέρας ἀποκτᾷ μιὰ ἰδανικὴ σύντροφo: σκηνὴ ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ταινία τρόμου, Ἡ μνηστὴ τοῦ Φράνκεσταϊν (1935) τοῦ Τζέιμς Γουέηλ, μὲ τὴν Ἑλσα Λάντσεστερ καὶ τὸν Μπόρις Κάρλωφ.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τίς φωτογραφίες ποὺ χρησιμοποιήθηκαν σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος καθὼς κι ἐκείνην στὸ ἐξώφυλλο εἶναι ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ συλλογὴ τοῦ **ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ**.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Πρόσφατα συγκροτήθηκε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) με σκοπό να καλύψει πολλές ελλείψεις στο χώρο της κινηματογραφικής επιμόρφωσης στη χώρα μας, βοηθώντας ιδιαίτερα την ποιοτική ανάπτυξη της. Μέλη της Ένωσης είναι οι περισσότεροι κριτικοί κινηματογράφου των εφημερίδων και των ειδικευμένων περιοδικών εκδόσεων. Στις εκλογές της 6ης Ιουνίου ψηφίστηκε το Διοικητικό Συμβούλιο της Ένωσης, που αποτελείται από τους: Παύλο Ζάννα (Πρόεδρος), Μιχάλη Δημόπουλο (Αντιπρόεδρος), Βασίλη Ραφαηλίδη (Γενικός Γραμματέας), Νίνο Φένεκ Μικελίδη (Ταμίας), Θανάση Ρεντίζη (Συμβουλας). Το πρόγραμμα κι οι σκοποί της ΠΕΚΚ ανακινώθηκαν σε μία πρέσ-κόμπερανας και δημοσιεύονται εξ ολοκλήρου εδώ.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ ΣΚΟΠΟΙ της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου.

Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) ιδρύθηκε για να καλύψει ένα κενό που δημιουργήσε η ανυπαρξία συνδικαλιστικής αλλά και πολιτιστικής δραστηριότητας αυτών που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, γράφοντας είτε σαν κριτικοί σε ημερήσια και περιοδικά έντυπα είτε σαν ιστορικοί είτε σαν φιλολόγοι. Στην πραγματικότητα πρόκειται για σωματείο φάσματος πολύ ευρύτερου απ' αυτό που όριζει ο τίτλος του, τίτλος ένδεικτικός μιας γενικότερης κατεύθυνσης.

Η ΠΕΚΚ θεωρεί πως, η Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνων, σωματείο ανάλογο προς την ΠΕΚΚ σε λίγα μόνο σημεία και εντελώς φαντασματικό όσον αφορά τη

δραστηριότητά του, δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες των μελών του — τα περιόστερα από τα οποία είναι ήδη μέλη της Ένωσής μας — ούτε εκπλήρωσε τους από το καταστατικό του οριζόμενους σκοπούς, πράγμα που επισημάνθηκε κατ' επανάληψη από παρελθόν.

Άλλωστε η ΠΕΚΚ έχει ήδη μία προϊστορία που ουσιαστικά τη δημιουργήσε η χρόνια αδράνεια και ο νεποτισμός της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνων: το 1967 είχε γίνει μία ανάλογη πετυχημένη προσπάθεια από ιδρυτικά της μέλη, και την 20ή Απριλίου δημοσιεύτηκε στον Τύπο η είδηση της ίδρυσης της Ένωσης Κινηματογραφικών Κριτικών Ελλάδας που ουσιαστικά δεν λειτούργησε παρά μόνο μερικές ώρες δεδομένου ότι αυτοδιαλύθηκε εξαιτίας της δικτατορίας και του άθελήτου ή θελημένου διασκορπισμού των ιδρυτικών της μελών.

Οι προσπάθειες που έγιναν στον μετά τη δικτατορία χρόνο για μία διεύρυνση και ενεργοποίηση της Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου Άθηνων δεν καρποφόρησαν για λόγους άσχετους με τη βέληση εκείνων των μελών της Ένωσής μας που ανέλαβαν την πρωτοβουλία και έκαναν μία σειρά ατέρμονων συζητήσεων με την Διοίκηση και τον Πρόεδρο. Έτσι επιβεβαιώθηκε για μία φορά ακόμα η ορθότητα της παλιάς μας άποψης για τη δημιουργία ενός καινούργιου και σωστότερου οργανωμένου σωματείου.

Η ΠΕΚΚ έκτιμώντας τον λόγο ύπαρξής της όχι μόνο με στενά επαγγελματικά κριτήρια και έχοντας επίγνωση του γεγονότος πως είναι καταρχήν πνευματικό σωματείο έχει σκοπό να μεθοδεύσει μία σειρά από ενέργειες και να

προχωρήσει σε συγκεκριμένες πράξεις, που ελπίζουμε να συμβάλουν στη δημιουργία της αναγκαίας υποδομής, τόσο για την πληρέστερη ανάπτυξη της ανεξάρτητης ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής όσο και για την προετοιμασία θεατών που να μπορούν να κάνουν σωστές επιλογές ώστε να βοηθήσουν αποτελεσματικότερα με το εισιτήριό τους και τον ελληνικό και τον ξένο κινηματογράφο ποιότητας.

Συγκεκριμένα, η Ένωση μας προτίθεται να επεξεργασθεί και να προτείνει συγκεκριμένες λύσεις για τα παρακάτω:

1. **Λογοκρισία:** Καταρχήν, να ενημερώνει τους αναγνώστες των εντύπων στα οποία εργάζονται τα μέλη της για κάθε λογοκριτικό κρούσμα ώστε με τη βοήθεια του κοινού, που είναι ο άμεσα ενδιαφερόμενος και θυγόμενος, η λογοκρισία να πάψει να άσκει κηδεμονία σε ενήλικους πολίτες που, βέβαια, έχουν κάθε δικαίωμα να ασκούν μόνο αυτοί λογοκρισία και μόνο για προσωπικούς τους λογαριασμό. Κάθε επέμβαση άνωθεν, και μάλιστα από άδαις, στην ελεύθερη επιλογή του θεατή που θαθέλει να δει ο πολίτης αποτελεί παραβίαση του δικαιώματος να διαμορφώνει κανείς τις απόψεις του ελεύθερα και ανεπηρέαστα. Ό κα της λογοκρισίας άγαντας είναι πρώτο και βασικό καθήκον όχι μόνο δικό μας αλλά και κάθε ενήλικου πολίτη.

2. **Κινηματογραφικές Λέσχες:** Θεωρούμε τις κινηματογραφικές Λέσχες σαν τα μόνα έδρα λόγου κέντρα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα σήμερα, και σαν έστις γόνιμους συζητήσεων και προβληματισμού. Γι' αυτό η Ένωση μας

είναι πρόθυμη να συμβάλει στη δημιουργία νέων κινηματογραφικών Λεσχών ή να βοηθήσει τις υπάρχουσες τόσο στον προγραμματισμό όσο και στην κριτική ή ψηφοποιοτική ενημέρωση των μελών τους. Ευχαρίστως η ΠΕΚΚ θα αναλάμβανε τον συντονισμό της λειτουργίας όλων των κινηματογραφικών Λεσχών της 'Ελλάδας κάτω από την προοπτική της δημιουργίας μιας Συνομοσπονδίας. 'Ασχετα με την πιθανή δημιουργία αυτής της Συνομοσπονδίας που θα έλυσε πολλά οργανωτικά προβλήματα των μεμονωμένων Λεσχών, μέλη της 'Ενωσής μας θα μπορούσαν να επισκοπούνται τις έπαρχιακές Λέσχες — όπως το κάνουν ήδη με προσωπική τους δέσμευση έφ' όσον προσκαλούνται απ' αυτές — είτε για την παρουσίαση μιας συγκεκριμένης ταινίας είτε για την οργάνωση σεμιναρίων και διαλέξεων. Πρέπει να έπισημανθεί το γεγονός πως οι Λέσχες είναι, προς το παρόν, ο μόνος τρόπος για να φθάσει και στην έπαρχία ο κατά κανόνα αντιεμπορικός κινηματογράφος ποιότητας.

3. **Νομική προστασία των Λεσχών:** Οι κινηματογραφικές Λέσχες ολόκληρης της 'Ελλάδας πρέπει να λειτουργούν χωρίς λογοκρισία, όπως γίνεται παντού στον πολιτισμένο κόσμο. 'Η επέμβαση του κράτους στον προγραμματισμό των Λεσχών ουσιαστικά αναιρεί τον λόγο ύπαρξής τους, που είναι να προσφέρουν κινηματογραφικό θέαμα ποιότητας, το οποίο συχνά αδύνατο να προσφέρει το έμπορικό κύκλωμα για ποικιλious λόγους μεταξύ των οποίων και η ύπαρξη λογοκρισίας. 'Επίσης, όπως γίνεται παντού στον κόσμο, οι ταινίες που εισάγουν απ' το έξωτερικό οι Λέσχες για περιορισμένο αριθμό προβολών — και που θα επανεξασχούν μετά τις προβολές — πρέπει όχι μόνο να εισάγονται τράνζιτ αλλά και να έχουν κάθε τελωμειακή διευκόλυνση. Τα παραπάνω απαιτούν ειδική νομοθετική ρύθμιση που η ΠΕΚΚ θα την εισηγηθεί στους αρμόδιους κρατικούς φορείς.

4. **FIPRESCI:** 'Η 'Ενωσή μας κρίνει τη συνεργασία της με την FIPRESCI (Διεθνής Συνο-

μοσπονδία Κινηματογραφικού Τύπου) απολύτως αναγκαία, και ήδη έκανε τις σχετικές ενέργειες για να γίνει μέλος της. Αυτή η ένταξη θα μάς επιτρέψει να γνωστοποιούμε γρήγορα και σίγουρα στο διεθνές κοινό κάθε πληροφορία που θα άξιζε να γίνει διεθνώς γνωστή. 'Επιπλέον η συμπαράσταση της Συνομοσπονδίας σε προβλήματα που ένδεχομένως θα ανακύψουν στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο είναι απολύτως βέβαιη, όπως φαίνεται άλλωστε και απ' το καταστατικό της.

5. **Έπαγγελματική περιφρούρηση:** 'Η περιφρούρηση του επαγγέλματος — και λειτουργήματος — του κινηματογραφικού κριτικού είναι ζωτικής σημασίας, όχι μόνο για τους κριτικούς. 'Από οικονομική άποψη, η ταινία αποτελεί επένδυση, συχνά κολοσσίου κεφαλαίου, ενώ η ιδιομορφία του προϊόντος - ταινία συχνά υπαγορεύει στους διανομείς τρόπους έπιβολής του όχι πάντα όρθόδοξους. Στην 'Ελλάδα, χώρα με θλιβερή παράδοση στην παρασκηνιακή δραστηριότητα, οι κινηματογραφικοί εισαγωγείς είχαν, από παλιά, μία τάση έπιεμβατική στο έργο του κριτικού, και κατά το παρελθόν δέν έλλειψαν οι άπειλές τους προς τους εργοδότες μας για διακοπή της διαφήμισης. 'Ωστόσο, τα δύο τελευταία χρόνια, και στο όνομα της οικονομικής κρίσης, τουτή η έπιεμβατική τάση πήρε χαρακτήρα θα λέγαμε «συνδικαλιστικό» απ' τη μεριά των εισαγωγών. Παρόλο που στις περισσότερες περιπτώσεις οι έκφοβιστικές τους απόπειρες έπεσαν στο κενό, η άπειλη έπικρέμαται πάντα, τουλάχιστον για τα οικονομικά άσθενέστερα έντυπα που συνεχίζουν να αντιμτωπίζουν ένα δίλημμα έκλογής ανάμεσα στα άπειλούμενα οικονομικά τους συμφέροντα και την έλευθερία της έκφρασης. Στοιχειώδες συνδικαλιστικό αλλά και πνευματικό καθήκον της 'Ενωσής μας είναι να ενεργήσει με κάθε νόμιμο τρόπο ώστε αυτές οι άχαρκτηριστές άπειλές να πάψουν, έστω κι αν δέν είναι παρά μόνο απόπειρες έκφοβισμού και δημιουργίας κλίματος έπαγγελματικής άβεβαιότητας και άνασφάλειας.

6. **Περιφρούρηση των δικαιωμάτων του θεατή:** 'Ο Νόμος προστατεύει ή θα έπρεπε να προστατεύει τον καταναλωτή και ο νομοθέτης ανάθετε αυτό το καθήκον στα όργανα της 'Αγορανομίας. 'Ο θεατής πληρώνοντας εισιτήριο δέν κάνει τίποτα περισσότερο από το να αγοράζει λιανικά το θέαμά του. 'Ωστόσο, το προς αγορά θέαμα είναι δυνατόν να του προσφερθεί «έλλιποβαρές και άλλοιωμένο». Συγκεκριμένα οι εισαγωγείς ή οι αίθουσάρχες — εύτυχώς όχι πολλοί — συχνά συνηθίζουν να ψαλιδίζουν μία ταινία, είτε για «βοήθησον» τους λογοκριτές αυτόλογοκρινόμενοι είτε, το συνηθέστερο, για να μικρύνουν μία συγκεκριμένη ταινία και να την φέρουν στα έμπορεύσιμα μέτρα. Μόνο απ' τους αίθουσάρχες, κυρίως των θενρινών κινηματογράφων, η σμίκρυνση είναι δυνατόν να γίνει και με έναν δεύτερο τρόπο, πιο πονηρό: έπιταχύνοντας τον ρυθμό ροής των καρτών ανά δευτερόλεπτο, πράγμα που πετυχαίνεται πολύ εύκολα μ' έναν διακόπτη που υπάρχει σχεδόν σ' όλες τις μηχανές προβολής. 'Επίσης οι αίθουσάρχες πολύ λίγο νοιάζονται για την ποιότητα της προβολής με αποτέλεσμα συχνά να καταστρέφεται ή να άδίκείται μία ταινία για λόγους που πάρα πολύ εύκολα και με πολύ λίγα έξοδα θα μπορούσαν να μήν υπάρχουν. 'Η 'Ενωσή μας μέσω της FIPRESCI αναλαμβάνει την υποχρέωση να εδoποιεί τους σκηνοθέτες και τους παραγωγούς για κάθε αθέαρη επέμβαση στο έργο τους και να ενημερώνει τον θεατή-καταναλωτή για κάθε λαθροχειρία που γίνεται σε βάρος του. Για το σκοπό αυτό θα καθιερωθεί και μία κριτική της ποιότητας της προβολής που, κατά κάποιον τρόπο θα είναι παράρτημα της κυρίως κριτικής.

7. **Κινηματογραφική παιδεία:** 'Η 'Ενωσή μας θα έπεξεργαστεί υπεύθυνα και με βάση τα διεθνώς ισχύοντα σχέδιο άναμόρφωσης της ελληνικής επαγγελματικής κινηματογραφικής εκπαίδευσης που βρίσκεται σε νηπιακή κατάσταση. Παράλληλα θα φροντίσει να εισαχθεί στη Μέση 'Εκπαίδευση το μάθημα του κινηματο-

γράφου, πού θα πρέπει να αντιμετωπιστεί οάν διδασκαλία της «γλώσσας των εικόνων». "Ήδη μερικοί ιδιωτικοί εκπαιδευτικοί οργανισμοί εκδήλωσαν ενδιαφέρον για τη διδασκαλία του μαθήματος του κινηματογράφου. "Η ΠΕΚΚ θα βοηθήσει αυτά τὰ Σχολεία να πραγματοποιούν τις προθέσεις τους, και θα φροντίσει να εξαπλωθεί και να γίνει συνείδηση στους εκπαιδευτικούς αυτή η πολύ μορφή και πάρα πολύ χρήσιμη ιδέα πού στο εξωτερικό έχει δώσει ήδη λαμπρά αποτελέσματα.

8. *Φεστιβάλ*: Τόσο τὸ ἑλληνικό όσο και τὸ διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πάσχουν ἀπὸ χρόνια νοσήματα, καὶ πάνε ἀπ' τὸ κακό σὲ χειρότερο, πράγμα πού ἀποτελεῖ κοινὸ μυστικόν. Κι αὐτὸ ἐξαιτίας τῆς ἐνδημικῆς ἀνοργανωσίας καὶ ἀναρμοδιότητος κυρίως τῶν ὀργανωτικῶν φορέων. "Η "Ἐνωσή μας σὲ συνεργασία καὶ μὲ τὰ ἄλλα κινηματογραφικὰ σωματεία καθὼς καὶ μὲ τοὺς κρατικούς φορεῖς, ἐφόσον τὸ θελήσουν, θὰ κάνει ὅ, τι εἶναι ἀνθρώπινα δυνατό γιὰ νὰ διατηρηθοῦν στὴ ζωὴ καὶ νὰ βελτιωθοῦν ὀργανωτικά καὶ τὰ δύο Φεστι-

βάλ. "Ήδη ἡ ΠΕΚΚ ἔχει ἐπεξεργαστεῖ σχέδιο, πού σύντομα θὰ τὸ δώσει στὴ δημοσίευσή, γιὰ μιὰ σωστότερη καὶ ὀρθολογιστικότερη ὀργάνωση τῶν Φεστιβάλ. Τὸ σχέδιο αὐτὸ βασίζεται στὶς παρακάτω ἀρχικὲς καὶ βασικὲς διαπιστώσεις: α) "Η διοργανωτικὴ καὶ διαχειριστικὴ ἀνεξαρτησία εἶναι ὁρος ἀναγκαῖος γιὰ τὴ σωστὴ λειτουργία καὶ τῶν δύο Φεστιβάλ. β) Οἱ κατὰ κανόνα ἀναρμόδιοι ἄνθρωποι διοριζόμενοι θὰ πρέπει νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ κατὰ τεκμήριο ἀρμόδιους σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα, διοικητικά καὶ καλλιτεχνικά. γ) "Η ἔμφαση πρέπει νὰ δοθεῖ καὶ οὐσιαστικὰ στὸ ἐκπολιτιστικὸ-πνευματικὸ καὶ ὄχι στὸ ἐμπορικὸ ἢ κερματοεμπορικὸ σκέλος τῶν Φεστιβάλ. ε) Τὸ διεθνές Φεστιβάλ, ὅπως εἶναι σήμερα, οὔτε διεθνές εἶναι οὔτε ἐξυπηρετεῖ τίποτα. Εἴμαστε οἱ γιγαντοὶ ὅτι εἶναι δυνατόν νὰ βρεθεῖ τρόπος γιὰ τὴ ριζικὴ καὶ ἐκ βάθρων ἀναδιοργάνωσή του σὲ ἐντελὴς νέες βάσεις. "Η "Ἐνωσή μας, τόσο μὲ τὴν πείρα πού ἔχουν ἀπ' τὰ ἔξνα Φεστιβάλ πολλὰ ἀπὸ τὰ μέλη τῆς, ὅσο καὶ μὲ συλλογικὰς ἐνέργειες πιστεύει ὅτι μπορεῖ νὰ συμβάλει ἀποτελεσματικὰ στὴν ἐδραίωση τοῦ

Διεθνoῦς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ὁποῖου κρίνεται πολλαπλὰ σκόπιμη γιὰ τὸν τόπο μας.

9. *Ἐκδηλώσεις στὸ ἔξωτερικό*: Εἶναι ἀνάγκη τὸ διεθνές κοινὸ νὰ ἐρθεῖ σὲ ἐπαφὴ καὶ νὰ γνωρίσει τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφον. Οἱ «ἐβδομάδες» πού κατὰ καιροὺς ὀργανώνονται τὸ κράτος ἢ ἄλλοι φορεῖς ἐντελῶς περιστασιακὰ καὶ πρόχειρα καὶ μὲ κριτήρια ἐπιλογῆς τῶν ταινιῶν κάθε ἄλλο παρὰ ἀδιάβλητα ἐξυπηρετοῦν ἴσως μεμονωμένα ἄτομα ἄλλα ὄχι τὸν ἀνεξάρτητον ἑλληνικὸν κινηματογράφον στὸ σύνολόν του. "Η ΠΕΚΚ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸ κράτος ἢ μὲ τὴν ὀικονομικὴ μόνον βοήθειά του, ἔχει τὰ μέσα καὶ τὸν τρόπο νὰ ὀργανώσει στὸ ἔξωτερικὸ προγράμματα προβολῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν σὲ συνεργασία μὲ ἀνάλογες πρὸς τὴ δική μας ὀργανώσεις ἢ μέσω τῆς FIPRESCI. "Αν τὸ κράτος ἐπιμένει νὰ ἔχει αὐτὸ τὴν πρωτοβουλία, ἡ ΠΕΚΚ ὄχι μόνον ἀντίρρηση δὲν θὰ εἶχε ἀλλὰ εἶναι ἑτοιμὴ νὰ βοηθήσει ἐνεργὰ τοὺς κρατικούς φορεῖς, ἐφόσον φυσικὰ ἐγκαταλείψουν τὸν ὑποποπατερναλισμὸν τοὺς.

Τὸ Δ.Σ. τῆς Π.Ε.Κ.Κ.

Γραφτεῖτε συνδρομητὲς στὸν «Σύγχρονον κινηματογράφον '76».

Μιὰ συνδρομὴ κοστίζει:

Γιὰ 6 τεύχη : 250 δρχ. (Ἐσωτ) - 14 δολ. (Ἐξωτ.)

Γιὰ 12 τεύχη : 500 δρχ. (Ἐσωτ) - 28 δολ. (Ἐξωτ.)

Συνδρομὴ ὑποστηρίξεως: 400 δρχ γιὰ 6 τεύχη, 800 δρχ γιὰ 12 τεύχη.

Διεύθυνση: περιοδικὸν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76»
Θουκυδίδου 7, Ἀθήνα Τ.Τ. 118.

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνῃ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγή, ἢ καὶ μὲ ἐπιταγὴ γραπτέλης στὸ ὄνομα Μιχάλης Δημόπουλος.

Μακάριοι όσοι (πτωχοί τῷ πνεύματι) εἶδαν τὴν μορφὴν τοῦ σκηνοθέτη!!

Ὁ σκηνοθέτης ὑπάρχει, τὸν συνάντησε ἡ "Έλενα Άκριτά, στὸν Ταχυδρόμο, σ' ἓνα ἄρθρο κατατοπιστικό: ἡ "Έλενα μάθαίμε τὸν κόσμο να παίρνει συνεντεύξεις (ἄχ! τι ὠραίες συνεντεύξεις ποὺ παίρνει ἡ "Έλενα!). Ὁ σκηνοθέτης λοιπὸν (καὶ μάλιστα ὁ νέος καὶ προοδευτικός) εἶναι ἓνα τέρας ποὺ ζεῖ χωμένο μέσα σὲ βιβλία καὶ ἔντυπα σωριασμένα στὸ πάτωμα, ἔχει μούσι καὶ μιλάει μιά περίεργη μαρξιστική διάλεκτο. Γενικά, εἶναι ἓνα περίεργο ὄν, ποὺ δὲν μοιάζει καθόλου - μὰ καθόλου - μὲ τὸν ἀναγνώστη τοῦ Ταχυδρόμου: τί καλὰ γιὰ τὴν "Έλενα καὶ γιὰ τοὺς εὐπρεπεῖς ἀναγνώστες της!

Ταμπουρωμένα πίσω ἀπ' τὰ ἀστεϊάκια τους, τὰ περιοδικὰ τοῦ εἶδους ξέρουν καλὰ τί κάνουν: Ὁ σκηνοθέτης, ὁ μπουζουξής, ὁ ποδοσφαιριστής εἶναι τὰ ἀλλόκοτα ὄντα: ἐξφενδόνιστε τους στὸ περιθώριο, περιφρονεῖστε τους, γιὰ νὰ τοὺς δεχτεῖτε ἀργότερα μὲ ἥσυχη τὴ συνειδήση σας! Αὐτὸ τὸ παιχνίδι τοῦ Ταχυδρόμου, ποὺ βασίζεται στὴν ἐπεξεργασία μιᾶς ἰδεολογίας τοῦ «εὐπρεποῦς» καὶ τῆς «μέσης κοινῆς συμπεριφορᾶς», ταυτίζει ὡστόσο τὸν ἀναγνώστη τοῦ μὲ ἓναν φετιχοποιημένο «ἄλλο». Ὁ ἀναγνώστης ἐνοχλεῖται ἀφόρητα ὅταν οἱ καθημερινὸι κώδικες, τὰ σημεῖα τῆς οἰκείας του νεύρωσης δὲν τοῦ παρουσιάζονται σὰν ξωτικά, σὰν ἐξωγενῆ σημεῖα μιᾶς διαφοράς. Ὁ ἀναγνώστης μισεῖ τὸν σκηνοθέτη τῆς "Έλενας γιὰ νὰ τὸν ποθήσει ἄλλη μιά φορά: γιὰ νὰ ποθήσει τὸ βρώμικο μούσι του, τὰ ἀκατάστατα ριγμένα στὸ πάτωμα βιβλία του, τὴν βρωμερὴ μαρξιστικὴ του διάλεκτο. Εἶναι ἓνας πόθος ὅμως εὐνοημένος, ἓνας πόθος ποὺ ὀριοθετεῖται μέσα ἀπ' τὴν πορνογραφικὴ λειτουργία μιᾶς τέτοιας περιγραφῆς: ἓνας πόθος ποὺ δὲν θὰ υλοποιηθῇ παρὰ μόνο σὰν νεύρωση.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὁ σκηνοθέτης, μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ φολκλορικὴ του τοποθέτηση (μιὰ καὶ χάνονται ὅλα τὰ κύρια στοιχεία του: ἀπαγγελματισμός,

κ.λ.π.) γίνεται τὸ ἄλλοθι: ἓνας παραπάνω λόγος γιὰ νὰ ἀσθανθεῖ ὁ ἐν λόγω ἀναγνώστης, κύριος, εὐπρεπής, «ἐντὸς τῶν πλαισίων», Πατέρας, γιὰ νὰ ἐπενδυθεῖ δηλαδὴ ἡ ἰδεολογία του μὲ μερικά παραπάνω φαντάσματα καὶ μάλιστα κάτω ἀπ' τὸν μῦθο τοῦ «προοδευτισμοῦ». Γιατί εἶναι φανερό ὅτι ἡ ἰδεολογία ποὺ ἐπεξεργάζεται ὁ Ταχυδρόμος χρησιμοποιοῖ ἀναφανδὸν τὸ «προοδευτικό» ἐναντία στὸ προοδευτικό (γενικὲς ἀρχές τοῦ εἶδους: «ἂς εἴμαστε σοβαροὶ καὶ θὰ πετύχουμε περισσότερο», «τὰ ἄκρα δὲν ὀδηγοῦν πούθεν», «οἱ ἐξαλλοσύνες δὲν εἶναι παρὰ τὰ ἀπώθημένα τῶν νέων» κ.λ.π.)

Τὸ νὰ παίζει ὁ Ταχυδρόμος στὰ δύο αὐτὰ ταμπλῶ (1) ταύτιση - ἀπόωση στὸ ἐπίπεδο τῆς νεύρωσης 2) ἄλλοθι σ' ἓνα ἰδεολογικοπολιτικό ἐπίπεδο) ἔχει ἐπιφέρει ὅμως ἄρκετὰ ἀρνητικὰ γι' αὐτὸν ἀποτελέσματα: ἡ πλήξη ποὺ ἀποπνέουν τὰ ἀγαπημένα ἰδεολογήματα τῆς "Έλενας εἶναι ἀφόρητη. Κάποτε - κάποτε (ἐλπίζουμε πρὶν ἀνάγκαστεῖ νὰ κάνει τὸ δικό της πορτραῖτο) μὴ τέτοια πλήξη εἶναι τὸ προοίμιο τοῦ τέλους.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

«Δείχνω» καὶ «λέω».

Σὲ μὴ Κυριακτικὴ Καθημερινή (25 Ἀπριλίου) διαβάσαμε ἓνα ἐνδιαφέρον σύντομο κείμενο τοῦ Π.Α. Ζάννα, ποὺ θίγει ὀρισμένα γνωρίσματα τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης. Τόσο τὸ θεωρητικὸ ἐπίπεδο θέμα του, ὅσο καὶ ἡ φροντισμένη του διαπραγμάτευση ἀποτελοῦν στοιχεῖα ποὺ δὲν συναντᾶμε συχνὰ στὸν καθημερινὸ μάς τυπο, ἔστω καὶ Κυριακάτικο. Δὲν εἶναι βέβαια τυχαίو ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴν πέννα ἐνὸς ἀνθρώπου γνωστοῦ γιὰ τὸ σοβαρὸ του ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ μας πράγματα.

Οἱ σκέψεις τοῦ Π.Α. Ζάννα στηρίζονται ἀπὸ τὴ μιά στὶς διατυπωμένες ἐπιδιώξεις τῶν δημιουργῶν (μυθιστορηματος, κινηματογράφου) νὰ κάνουν μὲ τίς ἀφήγησεις τους τὸ κοινὸ νὰ «δεῖ», νὰ τοῦ «δεί-

ξουν», καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὶς ἀναλύσεις τῶν Ἀγγλων καὶ Ἀμερικάνων θεωρητικῶν τοῦ μυθιστορηματος γύρω ἀπὸ τίς λειτουργίες «δείχνω» καὶ «λέω». Μὲ βάση τὴ διακρίση τῶν δύο αὐτῶν λειτουργιῶν διαβάζουμε λοιπὸν στὸ σύντομο κείμενο μερικές ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις γιὰ τὴν ὀργάνωση τῆς ἀφήγησης, τὸ ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ, τὴ σύγκριση μυθιστορηματος - κινηματογράφου, τίς σύγχρονες τάσεις.

Γιὰ μᾶς ἐδῶ διακρίσεις σὰν καὶ αὐτὴν («δείχνω» / «λέω»), ὅσοδήποτε γόνιμες καὶ ἂν μπορεῖ καμμιὰ φορὰ νὰ ἀποδειχτοῦν γιὰ τὸ στοχασμό, κουβαλᾶνε μέσα τους ἄρκετους κινδύνους. Πρῶτα-πρῶτα, ἂν τίς ἀποδεχτοῦμε σὰν ἀναλυτικὰ ἐργαλεῖα, κινδυνεύουμε νὰ ἐγκλωβιστοῦμε σ' ἓνα στενὸ χώρο ἐπιδερμικῶν ἀναλύσεων. Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ ἀγγλοσαξωνικοῦ θετικισμοῦ, ποῦ, ὅσο καὶ ἂν σ' ἓνα σημεῖο εἰρωνεύεται, ὡστόσο δὲν ἀπορρίπτει ὁ Π.Α. Ζάννας. Κινδυνεύουμε, ὅστερα, νὰ ἀφεθοῦμε στὸ ἀτέλειωτο κρυφτούλι, ποῦ ἡ μιά λειτουργία παίζει μὲ τὴν ἄλλη: κάθε ἀφήγηση, ὅπως τελικὰ διαπιστώνει καὶ τὸ κείμενο ποῦ σχολιάζουμε, «δείχνει» ἐνῶ θαρρούσαμε πῶς μόνο μᾶς «ἔλεγε», ἢ μᾶς «λέει» ἐκεῖ ποῦ πιστεύαμε πῶς μονάχα μᾶς «ἔδειχνε».

Πρέπει λοιπὸν νὰ προσπαθήσουμε νὰ διαπεράσουμε τίς δύο αὐτές λειτουργίες, νὰ δοῦμε τί κρύβεται ἀπὸ πίσω τους, τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ὑπάρχει στὴν ἀφήγηση καὶ ἐπιτρέπει τὸ πλᾶσιμο τέτοιων λειτουργιῶν καὶ τί εἶναι αὐτὸ ποὺ πετυχαίνεται μὲ αὐτές, σὲ τί δηλαδὴ ἐξυπηρετοῦν. Προσπάθεια ποῦ μᾶς ὀδηγεῖ ἀφ' ἐνός στὴ γλώσσα καὶ στὶς βασικές της δομὲς (π.χ. τὴ μετωνυμία καὶ τὴ μεταφορά) καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν ἰδεολογία καὶ στὸν τρόπο ποὺ αὐτὴ χρησιμοποιοῖ σὰν ὄχημα τὸ «ἔργο τέχνης».

Μονάχα ἔτσι θὰ καταφέρομε νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τοὺς κινδύνους καὶ νὰ ἐπωφεληθοῦμε οὐσιαστικά ἀπὸ τὰ διάφορα εὐρήματα τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν, θετικιστικῶν καὶ μὴ. Κι ἂν οἱ ἀπαιτήσεις μᾶς

κριθούν σαν υπερβολικές σε σχέση με το σύντομο και σεμνό σημείωμα της *Καθημερινής*, όφειλουμε να άποκριθούμε ότι άκριβώς ή συντομία του κειμένου αυτού μαζί με τη σπανιότητα των παρόμοιων δημοσιεύσεων στόν τόπο μας ένιασχούν τον κίνδυνο κι άρα άπαιτούν κριτικά σχόλια σαν τό δικό μας.

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Ήλληλογραφία γύρω άπό τόν Πάωλ Ρόμπσον και Μπέρναρντ Χέρμαν

Ο Τάκης Καραγιάννης, Βασ. Γεωργίου Α΄ 30, Νεάπολη, Νέα Ίωνία, μάς έστειλε ένα συμπληρωματικό κατάλογο της φιλομορφίας του Μπέρναρντ Χέρμαν που δημοσίευσσε στο προηγούμενο τεύχος του Σ.Κ. (και που πρέπει να σημειώσουμε, έστω και έίς των υστερών, άποτελούσε έπιλογή της φιλομορφίας του μουσικοσυνθέτη). Δημοσίευσε τό συμπλήρωμα αυτό (για τό όποιο εύχαριστούμε τόν κ. Καραγιάννη), έχοντας κάνει όρισμένες διορθώσεις στις ήμερομηνίες παραγωγής των ταινιών που αναφέρονται ο΄ αυτό:

1946: *Anna and the King of Siam* (του Τζών Κρόμγουελ), 1953: *White Witch Doctor* (του Χένρυ Χάθαγουερ), *The Twelve Mile Reef* (του Ρόμπερτ Γουέμ), 1954: *King of the Khyber Rifles* (του Χένρυ Κινγκ), 1955: *Prince of Players* (του Φίλιπ Ντόν), 1956: *The Man in the Gray Flannel Suit* (Νάνναλν Τζόνσον), 1958: *The Seventh Voyage of Sinbad* (Νέιβαν Τζούραν), 1959: *Blue Denim* (Φίλιπ Ντόν), 1960: *Williamsburg* (Τζωρτζ Σήτον), *The Three Worlds of Gulliver* (Τζακ Σέρ), 1963: *Jason and the Argonauts* (Ντόν Τσάφφν), 1965: *Joy in the Morning* (Άλεξ Σήγκαλ), 1971: *Battle of Neretva* (Βέλγκο Μπουλάτοικ), *The Night Digger* (Άλαστερ Ρήντ), 1973: *Sisters* (Μπράιαν ντέ Πλάμα), 1976: *Taxi Driver* (Μάρτιν Σκορσέζε).

Ο κ. Καραγιάννης αναφέρει έπίσης τις ταινίες *The Restoration* (1960) και *The Road Builders* (1971), για τις όποιες δίστυχώς δεν μπόρεσαμε να βρούμε σχετικά στοιχεία στα διάφορα «Reference books»

του άμερικανικού κινηματογράφου (ούτε και ο΄ αυτό τό *International Motion Picture Almanac*). Έξάλλου ή πρώτη από τις δυό ταινίες δεν άναφέρεται στήν πλήρη φιλομορφία του Χέρμαν που δημοσίευσσε τό 1970 τό άγγλικό *Monthly Film Bulletin* (Νοέμβριος 1970, σελ. 238).

Άπό τό υπόλοιπο έργο του Χέρμαν, αναφέρουμε τη δραματική καντάτα *Μόμπυ Ντικ* (1938), την όπερα *Ο πύργος των καταιγίδων* (1950), τη μουσική διασκευή της *Χριστουγεννιάτικης Ιστορίας* του Ντίκενς (1955), για την όποια ο Χέρμαν συνεργάστηκε με τόν Μάουσελ Άντερσον (για τό CBS), διάφορες συνθέσεις για μπαλέτα, καθώς και τη δουλειά του σε προγράμματα τηλεόρασης, (άνάμεσά τους και τό «σού» του Άλφρεντ Χίτακοκ, τό «σήριαλ» *The Great Adventure, The Twilight Zone, The Virginian*, κ.ά). Για περισσότερες λεπτομέρειες παραπέμπουμε τόν κ. Καραγιάννη στο τεύχος του *Monthly film Bulletin* που αναφέραμε.

Σχετικά με τη φιλομορφία του Πάωλ Ρόμπσον, που δημοσιεύτηκε στο ίδιο τεύχος του Σ.Κ., ο κ. Καραγιάννης διευρύνεται μήπως ή ταινία *Body and Soul* (1925) δεν είναι βουβή άλλά ήχητική που γυρίστηκε γύρω στό 1935. Τόν πληροφορούμε πως με τόν ίδιο τίτλο (όρισμένες μάλιστα χωρίς να έχουν καμία σχέση μεταξύ τους) γυρίστηκαν τουλάχιστο 6 ταινίες τό 1915, τό 1920, τό 1925, τό 1927, τό 1931 και τό 1947). Η ταινία του Ρόμπσον (που έχει χαθεί, μαζί της και τό όνομα του σκηνοθέτη) αναφέρεται ο΄ ένα νέγρα πάστορα, με ψυχή κάθε άλλο παρά άγγελική, που εκμεταλλεύεται τούς συνανθρώπους του, μαζί κι ένα κορίτσι από τό ποimόνι του. Η ταινία που ίσως είχε υπ΄ όψη του ο κ. Καραγιάννης πρέπει να είναι αυτή του 1947, του σκηνοθέτη Ρόμπερτ Ρόσεν, με τόν Τζών Γκάρφφελντ στο ρόλο ενός μοδερ που χρησιμοποιεί όλα τά μέσα θεμιτά και άθέμιτα, για να πετύχει.

Ν. Φ. ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ



Εμίτ (Η Έλνιδα) του Γιλμάζ Γκιουνέν

Ο Γιλμάζ Γκιουνέν είναι ίσως ο πιο γνωστός στο εξωτερικό Τούρκος κινηματογραφιστής. Όχι, όμως, όπως θά μπορούσε να πιστευτεί κανείς, γιατί οι ταινίες του έχουν προβληθεί πολύ έξω από τα σύνορα της πατρίδας του. Άλλα γιατί, δυστυχώς, ο ίδιος έχει κλειστεί πολλές φορές στις φυλακές της χώρας του (που, όπως ξέρουμε, είναι τεράστιες κι ανοιχτές για να δέχτουν τούς προσδευτικούς στρατευμένους). Άπό τό 1960, είχε κιώλας συλληφθεί και τιμωρηθεί με δέκα χρόνια φυλάκη, για τό παράπτωμα της «κομμουνιστικής προπαγάνδας». Γιατί συγκεκριμένα είχε γράψει μια νουβέλλα που δεν άρεσε καθόλου στις αρχές. Τό 1972 έξαναπέρασε στό χέριο της δικαιοσύνης της τούρκικης

κυβέρνησης, με την κατηγορία τούτης τη φορά ότι είχε στενές σχέσεις με μία επαναστατική οργάνωση νεολαίας. Τον Ιούνιο του 74 άμνηστεύτηκε από την κυβέρνηση Έτσεβιτ και πριν από λίγο, φέτος, καταδικάστηκε σε κάθειρξη δεκαεννιά χρόνων από το Κακουργιοδικείο της "Αγκυρας, αφού, κρίθηκε ένοχος για το φόνο ενός επαρχιακού δικαστή που συνέβηκε στη διάρκεια μιάς συμπλοκής πριν από δυό χρόνια. Τα πραγματικά γεγονότα έμειναν σκοτεινά. Ο Γιλμάτ Γκιουνένυ γύριζε κοντά στα Άδανα, την Άγκυρα, μία ταινία με θέμα τα βασανιστήρια αγροτοεργατών. Ο Γκιουνένυ έρχιχνε πυροβολισμούς στον αέρα για τις ανάγκες της ταινίας. Ένας δικαστής, που έτρωγε σ' ένα εστιατόριο διαμαρτυρήθηκε και τ' έβαλε με το σκηνοθέτη. Οι δυο άντρες ήρθαν στα χέρια. Ο δικαστής έπεσε κατάχαμα χτυπημένος από σφαίρα. Ο Γκιουνένυ αρνήθηκε ζωηρά ότι τράβηξε τη σκανδάλη και ότι σκοτώσε το δικαστή. Μία έκθεση των ειδικών του εγκληματολογικού της Κωνσταντινούπολης, που δημοσιεύτηκε το Μάη του 1975 στην εφημερίδα «Χουριέτ» αφήνει να έννοηθεί πως είναι πιθανό, ότι η σφαίρα, που σκότωσε το δικαστή, δεν βγήκε από το όπλο του κινηματογραφιστή. Χωρίς να πάρει υπ' όψη του αυτές τις άβεβαιες και σκοτεινές λεπτομέρειες, το δικαστήριο, με έλαφριά καρδιά, επιβάλλει στο Γκιουνένυ τη βαρεία ποινή της δεκαεπταετή κάθειρξης. θεωρώντας τον ολοκληρωτικά ένοχο.

Δεν άμφιβάλλω, ότι το πολιτικό παρελθόν του σκηνοθέτη είχε a priori επηρεάσει αρνητικά τους δικαστές, ίσως στο βαθμό να τους καθορίσει στην έτυμγορία, που βγήκε με έλαφριά καρδιά, χωρίς δισταγμό και τύψεις. Έτσι ο κινηματογραφιστής στάλθηκε να σαπίσει στις φυλακές και μάλιστα για δεκαεννιά ολόκληρα χρόνια αυτή τη φορά.

Ο Γιλμάτ Γκιουνένυ είχε τιμηθεί με το βραβείο «Όρχανκε-μάν» για τα μυθιοτορημάτα του. Σκηνοθέτης αρκετών προσδευτικών ταινιών, όπως η έλπίδα - 1969, Έλεγεια - 1971, Ο φίλος - 1974, είχε αντιμετώπισει με εξαιρετική οξύτητα, αλλά όχι χωρίς λυρισμό, τα κοινωνικά προβλήματα και τις βιωτικές συνθήκες των αγροτών της Άνατολης.

Δε μπορούμε παρά να εξεγερθούμε μ' αυτή την καταδίκη, εξαιρετικά βαρεία σέ σχέση με τις τόσο σκοτεινές συνθήκες. Αλλά, όπως ξέρουμε όλοι, αφού η προσδευτική τέχνη δεν βλέπεται με τόσο καλό μάτι από τις αρχές της Άγκυρας, κάθε ευκαιρία που τους δίνεται πρέπει να αρπάζεται...

Μ.Δ.



Ο Σιωπηλός θάνατος ενός μεγάλου κινηματογραφιστή

(Φρίτς Λάνγκ 1891 - Αύγουστος 1976)

Στις τρεις του Αυγούστου πέθανε ο Φρίτς Λάνγκ στο σπίτι του στο Μπέβερλυ Χιλς. Με

το θάνατο του Λάνγκ κλείνει οριστικά μία αντίληψη ενός κλασικισμού στον κινηματο-

γράφο και μία περιπέτεια της δημιουργίας που ξεκινάει από την Βιέννη, τη γενέτειρα του σκηνοθέτη, σφραγίζει τον γεωμανικό εξπρεσιονισμό με τα άνεξίτηλα σημάδια μιάς βιαιότητας στις όριακές του ταινίες (Mude Tod / Ο Κουρασμένος θάνατος, Μητρόπολη, Δρ. Μαμπούζε / Br. Mabuse, der Spüler) περνάει από το ανησυχητικό πορτραίτο μιάς άβυσταχτης κοινωνικής αρρώστιας (M. ο δολοφόνος) για να μεταφυτευτεί στη Γαλλία και στο Χόλλυγουντ, όπου και θα σβύσει οριστικά. Οι ταινίες του Λάνγκ είτε στη Γερμανία, είτε στο Χόλλυγουντ καθρεφτίζουν ένα κόσμο άπειληχτο, όπου οι ήρωες πάντα ξεπερνώνται από δυνάμεις μεγαλύτερες απ' αυτούς (ή μοίρα στις συμβολικές βουβές ταινίες, οι κοινωνικές αντιθέσεις στις αμερικάνικες ταινίες). Η σταθερότητα της δομής του (ο Λάνγκ υπήρξε κι αρχιτέκτονας), η βαθειά γνώση των μυθολογικών συστημάτων που διωλίζουν το φανταστικό της Δύσης, η ομορφιά της γραφής, η βιαιότητα του ρυθμού έκαναν ταινίες όπως η Νέμεση (Fury), Έχω δικαίωμα να ζήσω (You only Live Once), το Scarlet Street, το Rancho Notorious, το While the City Sleeps ή το μοντέλο μιάς γκαγκστερικής ταινίας The Big Heat αθέπεραστες σ' ολόκληρη την κινηματογραφική παραγωγή. Όμως πέρα από την ικανότητα του Λάνγκ αυτό που τον ξεχώριζε ήταν το θάρρος του και μία αίσθηση των δικαιωμάτων του, που πάντα διεκδικούσε και πάντα τον έφερνε σε σύγκρουση με τα συστήματα που κυριαρχούσαν είτε στη Χιτλερική Γερμανία είτε στο απαγορευτικό εργοτάξιο του Χόλλυγουντ. Άς μη ξεχνάμε, ότι εγκαταλείπει το Χόλλυγουντ για να γυρίσει τον Τάφο του Ίνδου, τη μυθική αυτή ταινία, που θα κλείσει ένα ολόκληρο σύστημα κινηματογραφικών σημείων. Ο Λάνγκ βαθύς γνώστης των κοινωνικών ασθενειών αλλά και των αναταραχών του άσυνείδητου είχε αναγκαστεί εδώ και δεκαπέντε σχεδόν χρόνια να σωπάσει. Τον μεγάλο κινηματογραφιστή θα αποχαιρετίσουμε μ' ένα αφιέρωμα στο επόμενο τεύχος.

N.S.

Ἡ φετεινὴ ἑλληνικὴ παραγωγὴ

Ἄν καὶ εἶναι πολὺς νωρὶς ἀκόμα, μπορούμε νὰ πούμε ὅτι τὸ φετεινὸ φεστιβάλ, ὅπως εἶναι ἐπόμενο, θὰ φέρει ἀκόμα περισσότερο στὴν ἐπιφάνεια τὶς ἀντιθέσεις τῆς καινοῦργιας ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς πραγματικότητος.

Ἐδῶ καὶ τρία χρόνια, πού ὀλοκληρώθηκε πιά ἡ ἀλλαγὴ φρουρὰς στὸ χώρο τοῦ κινηματογράφου μιλᾷμε γιὰ ἕναν κινηματογράφο — τὸν ἐμπορικὸ — πού πέθανε καὶ γιὰ ἕναν κινηματογράφο — τὸν ἀνεξάρτητο, πού θὰ μπορούσε νὰ λέγεται καὶ κινηματογράφος χωρὶς κοινὸ — πού δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει ἀν δὲν γίνουν οὐσιαστικὲς ἀλλαγές. Ἀντί γι' αὐτές τὶς οὐσιαστικὲς ἀλλαγές τὸ κράτος ἔχει νὰ προτείνει τὴ δική του λύση. Μὲ μιά σειρά ἀλλαγῶν στὸν τομέα τῆς κρατικῆς προστασίας καὶ τῆς παραγωγῆς καὶ διατηρῶντας ἀπαράλλαχτο τὸ πλαίσιο ἐκμετάλλευσης, φορολογίας καὶ λογακρισίας κάνει ἕνα ἐμπορικὸ ψευτοἀνοιγμα, πού μόνον ἕναν δρόμο ἀφήνει ἀνοιχτό, τὸν δρόμο τῆς ἐλεγχόμενης ἀπὸ τὸ κράτος παραγωγῆς. Οἱ νέοι σκηνοθέτες πρέπει νὰ βροῦν τὸν τρόπο, μέρα ἀπὸ ἕνα κατάλληλο νομοσχέδιο, νὰ στηρίξουν τὴν ἀνεξαρτητὴ καὶ αὐτοχρηματοδοτούμενη παραγωγή, νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸν φαύλο κύκλος τῶν φεστιβαλικῶν ταινιῶν καὶ τῶν ταινιῶν γιὰ τὴν ἑξῆς ἀγορὰ — νὰ δημιουργήσουν τὶς συνθήκες γιὰ βιομηχανικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου.

Μιά ἀλλαγὴ πού θὰ γίνεῖ φέτος καὶ ἐφόσον ὀργανωθεῖ ὠσὸς πιστεύουμε ὅτι μακροπρόθεσμα μπορεῖ νὰ λειτουργήσει θετικά. Τὸ ἑλληνικὸ καὶ τὸ διεθνὲς φεστιβάλ θὰ γίνουν φέτος ταυτόχρονα στὸ δισάμμα 10 ἡμερῶν. Ἔτσι ἕνα αἶτημα, τῶν κινηματογραφιστῶν, νὰ καλοῦνται ἔξω στὸ ἑλληνικὸ φεστιβάλ καὶ νὰ ἀνοιχθεῖ μ' αὐτὸν τὸ τρόπο ἡ ἑξῆς ἀγορὰ γίνεται πραγματικότητα. Πιστεύουμε, ὁμῶς, ὅτι δὲν βρίσκεται κατ'ἀρχὴν ἐκεῖ

τὸ πρόβλημα τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου.

Φέτος, κατὰ τὰ φαινόμενα, οἱ μεγάλοι μῆκους ταινίες θὰ συμμετάσχουν στὸ φεστιβάλ, ἀπ' αὐτές οἱ 4 εἶναι ντοκυμαντέρ. Οἱ 5 ἀπ' αὐτές χρωστᾶνε τὴν παραγωγή τους σὲ ἐπιχειρηματικὸ-ἐφοπιλιστικὸ κεφά-

λαίο, οἱ 2 εἶναι παραγωγὲς τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου καὶ 1 εἶναι αὐτοχρηματοδοτούμενη. Παρακάτω δίνουμε ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ τὶς ταινίες. Ἀναλυτικὰ γι' αὐτές καὶ γιὰ τὸ φεστιβάλ θὰ γράψουμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΧΑΠΠΥ ΝΤΑΙΗ



Ἡαγγ. Day τοῦ Παντελῆ Βούλαρη (Διαφημιστικὴ ρακέττα)

Παραγωγή: Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου. **Σενάριο - Σκηνοθεσία:** Παντελῆς Βούλαρης. **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μουσικὴ Δι-ονύσης** Σαββοπούλου. **Μοντάζ:** Ἀριστείδης Καρύδης. **Φόκος:** Ἡθοποιοί: Σωρὶ Σαρρή, Γιώργος Μοσχίδης, Σταύρος Καλάρουλου, Κώστας Τζούμας, Κώστας Φουσούν, Στάθης Γιαλελής. **Ἑγχρωμη, 35 μμ. Διάρκεια:** 1.05'

Στὰ στρατόπεδα συγκέντρω-
σης — ὁ διοικητής, οἱ ἀξιωματι-

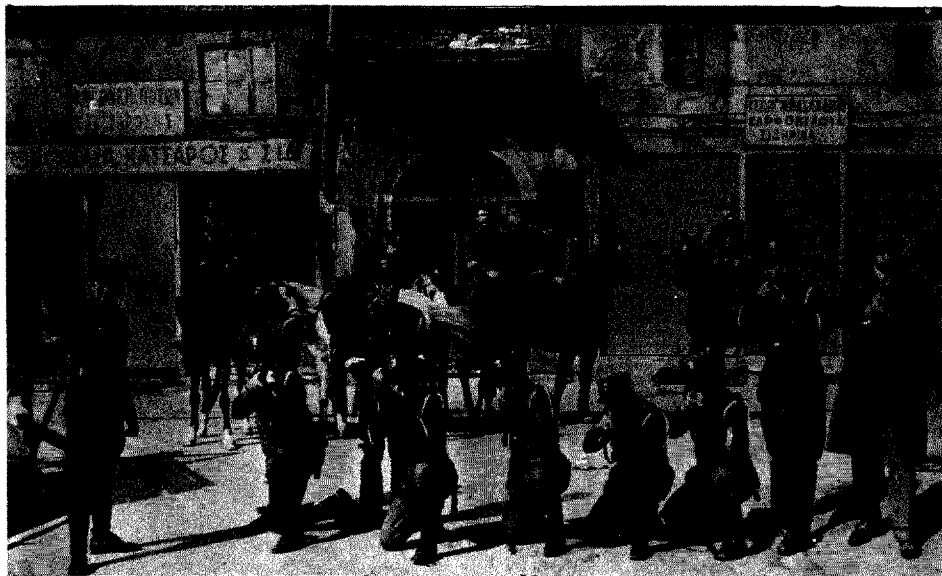
ΜΑΗΣ '36

Παραγωγή: Μίλτ Γρέγου Δελ-
ηπείτρου, Συνεργατικὴ ΕΠΕ.
Σενάριο - Σκηνοθεσία: Τάσος
Ψαρρᾶς. **Φωτογραφία:** Σταύ-
ρος Χαράνης. **Μουσικὴ ἐπιμέ-
λεια:** Λουκιανὸς Κηλαϊδῶνης.
Σκηνικά - Κοστούμια: Μήτσος
Μητσομπώνης. **Ἡθοποιοί:**

κοί, ὁ πατέρας. — οἱ φυλακισμέ-
νοι πού ἔχουν μετατραπῇ σὲ
βασανιστὲς καὶ οἱ φυλακισμένοι
πού δὲν «ἐπιγράφουν». Ἐνας
ἀπὸ τοὺς τελενταίους ἀποκτο-
νεῖ: τὸν οἰχνοῦν οἱ βασανιστὲς
στὴ θάλασσα μετὰ ἀπὸ σκληρὰ
βασανιστήρια. Σῶζεται ὁμοῦς
καὶ κρηφεται κάποιον στὸ νηῖ.
ὅπου μετὰ ἀπὸ ἀρκετὸ καιρὸ
τὸν βρίσκουν ξανά καὶ τὸν σκο-
τώνουν. Ἐνας φυλακισμένος -
βασανιστὴς πλύνεται τὸν νεκρὸ
τῆς γυναίκῃς τῆς δέλησῃ καὶ τῇ
δινεμένη γιὰ ἀντίσπωση.

Βασίλης Γκόνης, Μιχάλης
Μπογιαρίδης, Στέλιος Καπά-
τος, Δημήτρης Βάγιας, Ἄννα
Βαγενά, Βαγγελης Καζάν,
Ἀσπασία Παπαθανασίου, Ἑγ-
χρωμή, 35 μμ. Διάρκεια: 1.05'

Ἡ ταινία ἀναφέρεται στὰ



Μάρης '36 του Τάσου Ψαρρά

γεγονότα που έγιναν την άνοιξη του '36 στη Θεσσαλονίκη με άφορμή μία άπεργία καπνεργατών. Η τραγική οικονομική κατάσταση και οι συνθήκες της δουλειάς των καπνεργατών έκαναν να ξεσπάσει μία δυναμική άπεργία, που μέσα στην συγκε-

χμένη πολιτική κατάσταση — άνοδος του Μεταξά — έφερε ένα εκπληκτικό αποτέλεσμα: την ένότητα του λαού και του στρατού. Η περιεργη άτμόσφαιρα που επικράτησε στη Θεσσαλονίκη τεματίστηκε όριστικά στις 4 Αυγούστου, μία μέρα

πριν από την προγραμματισμένη κήρυξη άπεργίας διαρκείας. Τα γεγονότα που προβάλλονται στην ταινία είναι παρμένα από γραπτά ντοκουμέντα της έποχής και από σύγχρονες μαρτυρίες ανθρώπων που έπαιξαν υπεύθυνο ρόλο σ' αυτά.

ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ

Παραγωγή: Λάμπρος Λιαρόπουλος, Σενάριο - Σκηνοθεσία: Λάμπρος Λιαρόπουλος, Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης, Βοηθοί σκηνοθέτη: Γ. Αναστασιάδης, Ιούλιος Διάρεμης, Μοντάζ: Άνδρέας Άνδρεαδάκης, Άσπρόμαυρη, 35 μμ.

«Η ταινία δέν έχει υπόθεση ούτε ήθοποιούς. Πρωταγωνιστής είναι ό Χρόνος που έρχεται και φεύγει και ό κόσμος γύρω μας που αλλάζει.

Ό Κόσμος αυτός είμαστε όλοι μας με τη δουλειά μας, με τους ανθρώπους που αγαπούμε, με τά παιδιά μας. Είναι τά σπία μας, είναι ή πόλη που ζούμε, είναι ή Χώρα μας.

Η κινηματογραφική μηχανή γράφει εικόνες από την καθημερινή ζωή μας και αποτυπώνει πάνω στο φιλμ τη σημασία τους.

Αυτές οι εικόνες δεμένες ή μία με την άλλη θά γίνουν «ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ», που θέλουμε νά μιλάει για την σχέση μας με τη ζωή και με την Ελλάδα».

ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΑΝΤΕΡΓΑΤΙΚΟ ΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟ — χωρίς τίτλο

Παραγωγή — Σκηνοθεσία: Μαίρη Παπαλιού Φωτογραφία: Κ. Καραμανίδης, Νίκος Πετανίδης, κ.ά. Μοντάζ: Τάκης Δαυλούπουλος, 16μμ

Στην ταινία βλέπουμε όλα όσα συνέβησαν γύρω από τό άντεργατικό νομοσχέδιο, από τις 25 Μαΐου μέχρι τις τελευταίες απολύσεις και άπεργίες πείνας. Τά γεγονότα συνδέονται και με παλαιότερες έργατικές κινητοποιήσεις.

Ντοκυμαντέρ για την Κύπρο - χωρίς τίτλο

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός

Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Λάμπρος Παπαδημητράκης, Θέκλα Κίττου. Φωτογραφία: Σταύρος Χασάπης, "Έγχρωμη, 16 μμ.

Τό γύρισμα της ταινίας άρχισε τό φθινόπωρο του 74, λίγους μήνες μετά την τούρκικη εισβολή, και τέλειωσε φέτος στο τέλος Ιουνίου. Με έλικό από τά περασμένα και άλληλένδετα με τά έπικαιρα, ιστορικά γεγονότα, με άφηγήσεις και άναπαραστάσεις από τά γεγονότα του Ιούλη και με μία παράλληλη εξέταση της κοινωνικής δομής, έπικρατεί ένα κριτικό πλησίασμα στην πραγματικότητα της Κύπρου.

Καθώς ή ταινία δέν έχει ακόμα τελειώσει δέν μπορούμε νά δώσουμε πιο συγκεκριμένα στοιχεία.

Ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΗΣ ΣΦΑΛΙΑΡΑΣ

Παραγωγή: Φίνος Φίλμς, Σε-
νάριο: Ντίνος Κατσουρίδης,
Πάνος Γλυκοφρύδης — Α. Αν-
τωνάκος, Σκηνοθεσία: Ντίνος
Κατσουρίδης, Πάνος Γλυκο-
φρύδης, Φωτογραφία: Γ. Άρ-
βανίτης, Μουσική: Μ. Πλέσσα,
Μ. Θεοδωράκη, Σκηνικά: Τ.
Ζωγράφος, Μ. Ζέρβας, Μον-
τάζ: Ντ. Κατσουρίδης, Μπ.
Άλέπης, Ήθοποιοί: Θ. Βέγ-
γος, Α. Παπαδόπουλος, Ή.
Λογοθέτης, Γιαννάτος, Τζι-
φός, 35μμ, έγχρωμο — δεν
προορίζεται για τὸ φεστιβάλ
Θεσσαλονίκης.

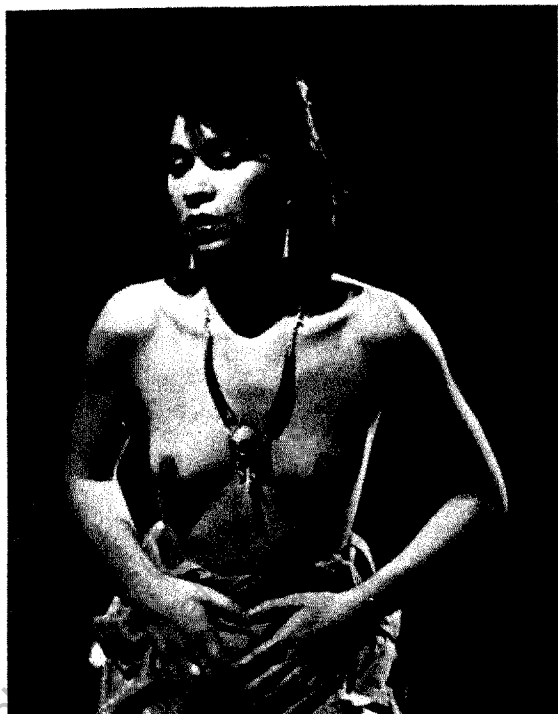
Ἡ ταινία ἔχει ἤδη παιχθεῖ καὶ
εἶχε μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία.
Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ξεχω-
ριστὰ κομμάτια. Τὸ πρῶτο ἀνα-
φέρεται στὴ δικτατορία τοῦ
Μεταξά καὶ ζετυλίζεται στὴν
συμβολικὴ σκηνή ἐνὸς τσίρκου.
Τὸ δεύτερο, μένει ἀπὸ διάφορα
ἐπεισόδια, ἀναφέρεται σὲ ὅλη
τὴν περίοδο τῆς δικτατορίας τῆς
21ης Ἀπριλίου. Γιὰ τὴν ταινία
θα γράψουμε κριτικὴ στὸ ἐπό-
μενο τεύχος.

ΨΩΜΙ ΔΟΥΛΕΙΑ ΚΑΙ ΟΧΙ ΖΗΤΙΑΝΙΑ

Παραγωγή - Σκηνοθεσία: Μαί-
ρη Παπαλιού, Φωτογραφία:
Κώστας Καραμανίδης, Μον-
τάζ: Τάκης Δαυλίδης, Που-
τοκυμαντέρ, 16μμ, Διάρκεια
90'

Ἡ ταινία παρακολουθεῖ τὸν
ἀγώνα τῶν τογλῶν ἀπὸ τὴν ἀρ-
χὴν τὸν καὶ θὰ τελευτήσει ὁμιτι-
κά μόνο ὅταν τελευτήσει καὶ αὐ-
τός. Ἰδιαιτέρως ἀσχημάτιστο: μὲ
τὸν οἰκὸ τογλῶν, τοῦ ἀπὸ δια-
θέσει μισ πηροσθία 2.500.000-
3000 ζῶν σ' αὐτὸν μόνο 40-50
τοῖς τοῦ Δημοτικοῦ Σχολεί-
ου μὲ τὸν ἀλλοτρίο τοῦ τογλῶν
τὸν ἀπὸρρίπτει σὲ οὐδιστάτα στὰ
ζυμάρια τοῦ σιελάνου οἱ ἔλλη-
νες ἱερατεῖς τῆς Γερμανίας, με-
τὰ φάγον τον εἶναι στὴν πρι-
ματωμένη μὲτα παραγωγικὴ
ἐργασίᾳ μονάδα τον ἐκμεταλ-
λεῖται τὴν ἐργασία τῶν τογλῶν

Στο Φεστιβάλ ἀκόμη θὰ συμμε-
τελέσῃ ἡ Κελευσὶς νινωκεμ-
τηρ, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἐν-
δεῖται σπασθεῖν ἐπειδὴ ὁ σκηνοθέτης
τοῦ, Κ. Φιλιπ, βροσάται στὴν
Κελευρ.



ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Παραγωγή: Γ. Στεφανής, Co-
smovision, Film Enterprises
Ltd, Σεναριο - Σκηνοθεσία:
Δημοσθένης Θεός, Φωτογρα-
φία: Γιώργος Ἀρβανίτης,
Ἄρης Σταύρου, Πέτρος Καρα-
βίδουλου, Μουσική: Χριστό-
δουλος Χάλαρης, Σκηνικά:
Τῶνης Ἰωάννου, Κοστούμια:
Τούλα Κατοχιανού, Μοντάζ:
Ἀνδρέας Ἀνδρεαδάκης,
Ἦθοποιοί: Κώστας Σάφκας,
Ἀγγελος Σφακιανάκης, Κώ-
στας Χαλαμπιδής, Γιάννης
Ευδαίμων, Γιώργος Μπαλλής,
Γιάννης Τότοικας, Νίκος Κου-
ρος, Δημήτρης Πουλικάκος,
Νίκος Γκλαβός, Χρήστος
Μπάρλας, Ἐλένη Μανιάτη,
Μαργαρίτα Βασιλεία, Ἡρώ Κυ-
ριακάκη, Μαίρη Σουσοπου-
λου, Μαργιούλα, Ἰλεάνα Φέξη,
Τεσίλα Μοιδίνη, Ἄννα Κοκκι-
νου, Ἐγχρωμὴ, 35 μμ, Διάρ-
κεια: 149

Ἡ «ἐπέθεσις» τῆς ταινίας
εἶναι δανεισμένη ἀπὸ τὸν ἀρ-
χαῖο θρησκευτὸν κῆλο καὶ σχετ-
κρμενα ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο τῆς

Διαδικασίας τοῦ Δημοσθένους ἐπὶ Ἐλένη Μανιάτη.

Ἀντιγόνης. Ἡ «ἐπέθεσις» αὐτὴ
ἔχει μεταφερθεῖ σπορικὰ στὸ
Αἰγαῖο, ὅπου ἀλλοτεπὶ ξέροντε
σημεῖρα ὅτι μῦθοι αὐτῆς τῆς σε-
νῆς ἦσαν πλατὰ διαδεδομένοι.
Κόρρο: τῆς δράσης εἶναι κατόιο
ἐποθετικὸ νησιωτικὸ μικροφα-
σίλειο, ὁ Λευκαφίττος. Κατὰ τὴν
περίοδο τῆς — φιλικῆς — δρα-
σης τὰ νηοῖα τοῦ Αἰγαίου — καὶ
ὁ Λευκαφίττος — ἐντισκονται
στὴ ζωνὴ ἐπὶ τῆς τῆς Μινω-
κῆς Κρήτης. Μὲ τὴ δυναμικὴ
οἷμος, παρονοῖα τῶν ἀνγκιστρῶν
ἡ ἰσοφροσία ἀναιρετεται. Ἡ
περίοδος αὐτὴ ἐπιλεχθῆκε, γὰρ
ἐμφανίζει ἐντόνια τὴν μεταβατι-
σότητα: α) στὸ ἐπίπεδο τῆς
πρωτογενῆς εἰσαγωγῆς καὶ στὰ
νηοῖα τοῦ Αἰγαίου τὸ ὁργανω-
μένο ἀρκετικὸ σπασίμα, β) στὸ
ἐπίπεδο πολιτιστικῶν δομῶν
σημειώνεται πέρασος ἀπὸ τὴν
ωφιοκρατία στὴν πατρισταχία γ)
στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο ἀναιρετε-
ται ἡ ἰσοφροσία δυναμῶν μὲ
τὴν εὐφορία τῶν μηχανῶν



Κλειστό Παράθυρο του Έρμη Βελλόπουλου (ή Γωγώ Αντζολετάκη και ό Βαγγέλης Καζάν)

ΚΛΕΙΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ

Παραγωγή: Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σενάριο - Σκηνοθεσία: Έρμης Βελλόπουλος. Φωτογραφία: Δημήτρης Παπακωνσταντίνης. Μουσική: Γιάννης Σπανός. Σκηνικά - Κοστούμια: Μικέας Καραπιπέ-

ρης. Ήθοποιοί: Βαγγέλης Καζάν, Ντίνος Αυγουστήδης, Γωγώ Αντζολετάκη. Έγχρωμη, 35 μμ.

Κάτω απ' αυτόν τόν συμβολικό τίτλο βρέσκεται ένα ψυχολο-

γικό δράμα. Θέμα τον οι ανθρωπίνες σχέσεις στην σημερινή ελληνική επαρχία. Ιδιαίτερα επιχειρείται μία τομή στη θέση της γυναίκας ως συζύγου. Τό τέλος της ταινίας δίνει και την τραγική λύση του δράματος.

Ήφιγένεια εν Αύλιδι του Μιχάλη Κακογιάννη (ή Τατιάνα Παπαμάρκου)



ΉΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΔΙ

Η ταινία δεν προορίζεται για τόν φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Παραγωγή: Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σενάριο - Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. Φωτογραφία: Γιώργος Άρβανίτης. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Σκηνικά - Κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος. Ήθοποιοί: Ειρήνη Παπά, Κώστας Καζάκος, Τατιάνα Παπαμάρκου, Κώστας Καρράς, Πάνος Μιχαλόπουλος, Δημήτρης Άρώνης, Χρήστος Τσάγκας. Έγχρωμη. 35 μμ.

Τό σενάριο, βασισμένο στο κείμενο του Εὐρυπιδή, προσπαθεί νά δώσει συμβολική σημασία στην θυσία της Ήφιγένειας και νά δείξει τις έντονες και τις συγκρούσεις τών δυνάμεων του στρατοπέδου, τής πολιτικής αρχής, τής εκκλησίας και τών στρατιωτικῶν. Η ταινία είναι μία πραγματική υπερπαραγωγή με στόχο κατευθείαν τόν εξωτερικό. Τό γύρισμα θά γίνει δολόκληρο σέ ντεκόρ και θά κρατήσει 10 βδομάδες.

Σημεία αναφοράς στο Φεστιβάλ Καννών '76

Όπως το σημειώνει ο φίλος μας Λούι Σεγκέν, το φετινό φεστιβάλ των Καννών τοποθετήθηκε κάτω απ' τον άστερισμό του πληθωρισμού. «Καθημερινά, στις Κάννες, γράφει, ή λίστα των προβαλλομένων ταινιών περιείχε κάπου ογδόντα με ογδόντα πέντε διαφορετικές ταινίες. Μιά δωδεκάδα οργανωμένων εκδηλώσεων (Επίσημη Συμμετοχή, Έβδομάδα της Κριτικής, Δεκαπενήμερο σκηνοθε-

καίρια και για το φιλελευθερισμό, μία και — παρά τον προφανέστατα ύποκριτικό περιορισμό που ανάγκαζε τους διανομείς, στο «λόγο της τιμής τους», να μην προβάλλουν καμιά πορνογραφική ταινία — ο καθένας, με την προϋπόθεση της πληρωμής (πράγμα εύκολο για όλα τα πορτοφόλια) μπορούσε να δει ξι την ταινία του. Ακόμα περισσότερο αφού δύο κόμματα της αριστεράς, το Σοσιαλιστικό

τίτλοι τους έλαμπαν κάτω απ' τη στέγη του Κάβελον, τα χαρτιά του συναγωνισμού είχαν μοιραστεί «όπως έπρεπε». Όλα πήγαιναν προς το καλύτερο, στον καλύτερο απ' τους κόσμους της επανάληψης.»

Ο Φρανσουά Άλμπερά, που βρισκόταν στο φεστιβάλ Καννών για λογαριασμό της Voix Ounvière της Γενεύης, μάζευε μία αποχλωστική (και

Ο Φρανσουά Άλμπερά, που είχε ήδη συνεργαστεί στο παρελθόν με τον Σ.Κ. '75 με την ευκαιρία του 9ου Διεθνούς Φεστιβάλ της Μόσχας (βλέπε στο τεύχος αρ. 7 την αποκλειστική του ανταπόκριση πάνω σ' αυτή την κινηματογραφική εκδήλωση), είναι στο έξης τακτικός συνεργάτης του περιοδικού μας. Κριτικός της ημερησίας του Κομμουνιστικού Κόμματος Έλβετίας La Voix Ounvière, συνεργάστηκε με πολλά γαλλικά περιοδικά (Art-Press, Nouvelle Critique, Dialectiques) καθώς και με το έλβετικό κινηματογραφικό περιοδικό Travelling.

Συγγραφέας μίας εξαιρετικά ενδιαφέρουσας και θεμελιωμένης πάνω σε ποικίλες πληροφορίες, ντοκουμέντα και στοιχεία, εργασίας για τον Αϊζενστάιν (Σημειώσεις πάνω στην αισθητική του Αϊζενστάιν, έκδοση του C.E.R.T. και του C.I.R.S. του πανεπιστημίου της Λυών), έπεξεργάστηκε, ειδικά για τον Σ.Κ., μία εξαντλητική ιστορικοπολιτική και μορφική ανάλυση της Γενικής Γραμμής του Αϊζενστάιν, εργασία που ο Σ.Κ. '76 θα δημοσιεύσει στο επόμενο τεύχος του.

τών. Προοπτικές του γαλλικού κινηματογράφου, Γόνιμα μάτια.

Οτι βλέπεται σήμερα, Άγορα των ταινιών κ.λ.π....) προσταθούν μάταια να βάλουν κάποια τιμή. Με δυο λόγια: πληθωρισμός. Από χρόνο σε χρόνο, το φεστιβάλ διογκώνεται, επεκτείνεται και αισθάνεται ενοχλήσεις. Καλή δικαιολογία για τις αναδιαρθρώσεις: ο καθένας μπορεί να παρουσιάσει έτσι το ντεκουλάζ του, τις απαιτήσεις ή τα σχέδια του. Καλή ενό-

Κόμμα (P.S.) και το Ένοπλημένο Σοσιαλιστικό Κόμμα (P.S.U.) οργανώσαν τους δικούς τους κύκλους προβολών. Οι Κάννες εκφράζουν και εξαιρούν τον θριαμβό της ελεύθερης πολιτιστικής επιχειρήσεως. Δεν αρνούνται τίποτα και δίνουν στον καθένα ανάλογα με τα μέσα του. Ανάμεσα στο Έδω και Άλλου, τον προβλήθηκε τις μεταποσο-νικές ώρες σε μία μικρή αίθουσα της πόλης και στο 1900 ή τα Ύψιρα κατώματα που οι

αναγκαστικά αποστασιοματική) ανταποκριση. Το κείμενο του αποτυπώνει σωστά τους κύριους άξονες του 24ου φεστιβάλ Καννών, αξιολογώντας τα ουσιώτικα ρεύματα που το διατρέχουν. Για τις σημαντικές ταινίες, στις οποίες δεν αναφέρεται επειδή δεν τις είδε, ο συνεργάτης μας Ν. Φ. Μικελίδης προσθέτει ένα απαραίτητο συμπλήρωμα.

Μ. Δ.

Along the Great Divide

του François Albera

Τὸ Φεστιβάλ Καννῶν '76 δὲν ἀνάδειξε τίποτα πού νά ἀποτελεῖ ὁρόσημο στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ δρόμοι πού χαράχτηκαν ἐδῶ καὶ δύο τρία χρόνια (κυρίως ἀπὸ τὸν Ἀγγελόπουλο, τὸν Ριβέτ...) στὰ διάφορα πεδία ἐξέλιξης τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς, τῆς σκηνοθεσίας, τῆς ἐγγραφῆς τῆς σχέσης κινηματογράφου-κοινωνίας, κινηματογράφου-ιδεολογίας, κ.λ.π., ὑπερέχουν ἀποφασιστικά.

Ἡ συγκυρία σύνδεσε λοιπὸν κατὰ τρόπο παράδοξο ἓνα μεγάλو ἀριθμὸ ἀπὸ «δημιουργούς» — αὐτοὺς πού ἔχουν ἢ πού σύντομα θὰ βροῦν μιὰ θέση στὰ κινηματογραφικὰ λεξικά — μὲ μιὰ πρακτικὴ ταυτολογία, ἐπανάληψης (ἀλλὰ ὄχι ἀναμνηστικῆς, μὲ ἐξαίρεση τὴν Μαργκερίτ Ντυράς). Ὁ τελευταῖος Βισκόντι τῆς ἐναρκτήριας προβολῆς ἀπέτελεσε λίγο πολὺ τὸ ἀξιοθηρῆτο σύμβολο αὐτῆς τῆς ταυτολογίας, αὐτῆς τῆς ἐπανάληψης τοῦ "Ἰδιου. Ὁ Πολάνσκι μὲ τὸ *Le Locataire* (Ὁ Ἐνοικιαστής), ὁ Λόζεϊ μὲ τὸ *Mr. Klein* (Ὁ Κύριος Κλάιν) — ταινία σεβαστῆ, ὁ Ρόζι μὲ τὸ *Cadaveri eccellenti* (Ἵππερα κατὰ κράτος), ὁ Μπερτολούτσι μὲ τὸ 1900, ὁ Ριβέτ μὲ τὸ *Duelle* (Διαδικὴ) καὶ ὁ σεναρίστας τοῦ Ντε Γκρεγκόριο μὲ τὸ *Regain*, ὁ Βάιντα, ὁ Μπέργκμαν, ὁ Γιάντσον, ὁ Γκαρέλ, ὁ Σρέτερ καὶ ἀνάμεσα στοὺς «μικροὺς δάσκαλους» οἱ Μπολονίνι, Σκόλα, Μπλέν, ὅλοι ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιο δρόμο, μιμοῦνται ὁ ἓνας τὸν ἄλλον ἢ χρησιμοποιοῦν στοιχεῖα πού πρωτοεμφανίστηκαν ἀλλοῦ. Ἐπανάληψη χωρὶς μετασχηματισμὸ μιὰ καὶ πρόκειται γιὰ ἀπάρνηση τοῦ ἴδιου πού ἐγχειρήματος πού ἐπιτελοῦν (μὲ ἐξαίρεση καὶ πάλι τὴν Ντυράς, πού ἐγγράφει τὴν ἐπανάληψη στὴν ἴδια τὴ βῆση τῆς πορείας). Θὰ

ἐπρεπε νά ἀναζητηθοῦν οἱ συνθήκες καὶ οἱ ὑλικὲς αἰτίες αὐτῆς τῆς κατάστασης. Θὰ ὀρίσουμε χοντρικὰ παρακάτω αὐτὸ πού ἴσως νά ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχή.

Σὲ ἓνα «ἐσωκινηματογραφικὸ» ἐπίπεδο ἐπιβλήθηκαν δύο μονοσήμαντες κατευθύνσεις, τὶς ὁποῖες μπορούμε νά ἐξετάσουμε. Ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ «ἀναγνωρισμένου» κινηματογράφου ὑπῆρχαν ἡ ταινία τοῦ Νάγκιζα Ὁσίμα *L'Empire des Sens* (Ἡ Αὐτοκρατορία τῶν Αἰσθησέων) — πού παρεμβλήθηκε ἀνάμεσα στὶς ταινίες τοῦ ἐρωτικοῦ κινηματογράφου — καὶ τὸ *Comment ça va?* (Πῶς πάει;) τοῦ Ζάν Λὺκ Γκοντάρ (μιὰ προέκταση τοῦ *Lettre à Jane Fonda* (Γράμμα στὴν Τζέιν Φόντα) πού θὰ ἐπρεπε νά δημοσιεύσει ὁ Σ.Κ. καθὼς καὶ τὸ *Numero 2*). Ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ κινηματογράφου τοῦ Τρίτου Κόσμου, αὐτοὺς τὸ ἀποκλεισμένου — παρόντος στὸ Φεστιβάλ, ὑπῆρχαν μερικὲς ταινίες «ὄμνηροι» ἐντόχους συναγωνισμοῦ, πού βρέθηκαν μπροστὰ σὲ γενικὸν παραγκωνισμό, ὅσον ἀφορᾷ τὴν παρουσίασή τους, ἐνάντια στὸν ὁποῖο οἱ ἀραβες κριτικοὶ διαμαρτυρήθηκαν δικαίως μὲ ἓνα ἀνακωχθέν. Οἱ ταινίες αὐτές, μαρτυρίες μιᾶς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς πραγματικότητας, ζωντανὲς μνήμες μιᾶς πάλης, ἦταν προτιμότερες τελικὰ ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν — τῶν δημιουργῶν. Ὅσο δὲν ὑπάρχουν «ἐκεῖνες οἱ ταινίες πού χρησιμοποιοῦν σὸ νά παραχθοῦν ἄλλες ταινίες» (Βέρτωφ) εἶναι προτιμότερες αὐτές οἱ ἀγωνιστικὲς ταινίες ἀκόμα καὶ ἂν ἡ ἐπεξεργασία τους δὲν ἐνδιαφέρει παρά στὸ ἐπίπεδο τῆς καταδύλωσης καὶ ὁ λόγος τους (discours) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά παροπτιμότητα.

Στὸ μεταξύ...

Ἀναγκαῖος συντελεστής γιὰ τὴν κατανόηση τῆς κατάστασης στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ κινηματογράφος τῶν «δημιουργῶν» εἶναι ἡ πραγματικότητα τῆς καπιταλιστικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας. (Τὸ Φεστιβάλ τοῦ '76 ἦταν ἐπίσης τὸ φεστιβάλ ἀπ' ὅπου ἀπουσίαζε ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση — γιὰ ὑπόπτες αἰτίες — ἐπομένως καὶ ἀρκετὲς ἀπ' τὶς σοσιαλιστικὲς χώρες: ἡ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Γερμανίας, ἡ Βουλγαρία, ἡ Ρουμανία, ἡ Πολωνία, ἡ Τσεχοσλοβακία...). Ἡ ἐπιβλητικὴ παρουσία, ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια, τῶν μεγάλων ἀμερικανικῶν ἐταιριῶν (μὲ φανερό ἀποτέλεσμα τῆς βράβευσης ἀμερικανικῶν ταινιῶν ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ), ἡ κρίση τοῦ κινηματογράφου στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Γαλλία (συγκεντρωτισμός στὴν ἐκμετάλλευση, γρήγορη διανομὴ, διαφοροποίησι τῶν «εἰδῶν» λόγω τῆς μετατόπισης τῆς κοινωνικῆς βάσης τοῦ κοινοῦ πρὸς τὰ μεσαία ἀστικά στρώματα, κυριαρχία τῆς διανομῆς — ἐκμετάλλευσης πᾶν ὅπου παραγωγή, κλπ.), ὅλα αὐτὰ ἐκδηλώθηκαν χωρὶς μᾶσκες κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς φεστιβάλ πού στὴν τριακοστὴ του ἐπέτειο ἀναδείχτηκε σὰν τὸ μεγαλύτερο ἐμπορικὸ κέντρο τοῦ παγκόσμιου κινηματογράφου. Τὰ ἐνημερωτικὰ φυλλάδια - προγράμματα ἀντικατοπτρίζαν σὲ μεγάλο βαθμὸ αὐτές τὶς ἐπιχειρήσεις - μάρκετινγκ, πῶς ἢ ἐπιμονὴ τῆς C.E.E. (Εὐρωπαϊκὴ Οἰκονομικὴ Κοινότης) τοποθετεῖ ἀναγκαστικά κάτω ἀπὸ τὴν σκέπη του τίτλου: «Ἀδρατεῖς διαπραγματεύσεις». Ἀγοράστηκαν καὶ πούληθηκαν ταινίες πρὶν ἀκόμα γυριστοῦν, ἄλλες ἀνταλλάχθηκαν, ἔγιναν πολλὰ παζάρια

* Ἀναφορά στὸ γουέστερν πού γύρισε ὁ Ρόουλ Γουάιτ τὸ 1951 μὲ τὸν ἴδιον τίτλο πού μπορεῖ νά μεταφραστεῖ: «κατὰ μὴκος τοῦ μεγάλου χωρίματος». Ὁ χαρακτηρισμὸς *Great Divide*, δίνεται σὲ ἓνα γεωγραφικὸ χώρο, (βουνὰ ἢ ἐρημὸ) πού χωρίζει, διὰ μεγάλους περιοχές, δύο πολιτείες ἢ δύο κράτη. Ἐδῶ ὁ Ἀμερικό πού αὐτὸ τὸν τίτλο βέλει νά τονίσει τὴ διάσταση ἀνάμεσα στὶς κατευθύνσεις τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς παραγωγῆς ὅπως ἐκδηλώθηκαν στὶς ταινίες τοῦ φεστιβάλ.

για συμφωνίες συμμετοχής, κλπ. Σάν μιιά βιομηχανία πού νοσεί, ό κινηματογράφος φαίνεται ότι δέν μπορεί νά επιβιώσει παρά μέ μιιά φυγή πρός τά μπρός, μέ τή διόγκωση όλο και πιό σημαντικών προϋπολογισμών (ένα παράδειγμα γιά τό κόστος τών βενετιών: ό Λουί ντε Φυνές κοστίζει από 200 ως 400 εκατομμύρια παλιά γαλλικά φράγκα), μέ τήν αύξηση στή χρόνο διάρκειας τών ταινιών (μετά δέ τό πεντάωρο 1900 και τά 10 δισεκατομμύρια λιρέτες πού κόστισε, ό Λοζέ άνηγγειλε ότι τό 'Αναζητώντας τόν Χαμένο Χρόνο πού πρόκειται νά γυρίσει θά διαρκέσει ανάλογα), μέ όλο και περισσότερη διαφήμιση... 'Ο «Φίγκαρό» παρουσιάζει τούς «νέους παραγωγούς» σάν ένα είδος «νεαρών προϊσταμένων», σάν κάτι ανάλογο μέ τούς υφυπουργούς του Ζισκάρ. Νιάτα, κομψότητα, καλομελετημένη άνεση, τάση

γιά βολιδοσκοπηση και παζάρια, αποτελεσματικότητα μέσα από τό ρίσκο. Καμιά σχέση μέ τούς πληθωρικούς Κυρίουσ μέ τά πούρα. 'Ο κύριος Ντανόν του «Lira-Films» παρομοιάζει τόν παραγωγό μέ τόν εργολάβο οικοδομών και τό ενημερωτικό φυλλάδιο του φεστιβάλ μέμφεται τούς τεχνικούς και όλους όσους εργάζονται σέ μιιά ταινία επειδή «όδηγούν τήν βιομηχανία του κινηματογράφου στήν καταστροφή της» μέ τά διεκδικητικά τους κινήματα. [Οι εργάτες και οι τεχνικοί του κινηματογράφου δέν δουλεύουν παρά μόνο έξη μήνες τό χρόνο και ή δημιουργία της CΕΡ (έταιρία παραγωγής πού δημιουργήθηκε από τό διαιρεισμό του Γαλλικού 'Οργανισμού Ραδιοφωνίας - Τηλεόρασης) θά σημαδέψει τή δημιουργία ενός τράστ πού θά έλέγχει τό ¼ της γαλλικής παραγωγής]. 'Ο γαλλικός κινηματογράφος χάνει κάθε χρό-

νο τό 30% τών επενδύσεων του, δηλαδή 140 εκατομμύρια φράγκα αύτή τή χρονιά!

Τό Φεστιβάλ υπόκειται λοιπόν σ' όλες αυτές τίς επιταγές: από γοητευτική βιτρίνα, βυθισμένη βαθιά μέσα στή τρέλλα της δημοσιότητας, μετασχηματίζεται σ' ένα γρανάζι. Συμπεριλαμβανομένου του «Δεκαπενθήμερου σκηνοθετών», «λανάρονται» ταινίες πού προσφέρονται γιά τήν έμπορική διανομή (απ' όπου και οι άποικειστικότητες), ουσιαστικά δηλαδή πρόκειται γιά μιιά έμπορική προώθηση.

Τά γραφεία έκμετάλλευσης έρχονται στις Κάννες γιά νά διατυπώσουν τίς απαιτήσεις τους στους παραγωγούς και στή συνέχεια δέν άπομένει στους σκηνοθέτες — όποιο κι άν είναι τό 'Όνομά τους! — παρά νά συμμορφωθούν.

L' Empire des Sens

Η Αυτοκρατορία των Αισθήσεων

«... δέν υπάρχει ούτε ένας διεφθαρμένος, έστω και λίγο γαντζωμένος στήν άκολασία, πού νά μή γνωρίζει πόσο ό φόνος κυριαρχεί πάνω στις αισθήσεις» Σάντ.

Η οικονομία της ταινίας του 'Όσιμα είναι τό παιχνίδι τών αντίθετων: τό απαγορευμένο / ή παράβαση, τό πιθανό / ή υπερβολή, ή επανάληψη / ή διαφορά, χρησιμοποιούν μέσα σέ μιιά σεξουαλική σχέση, σέ μιιά άλυσίδα έρωτικών πράξεων πού καταλήγουν στην ανάμιξη της σεξουαλικής

πράξης και της θυσίας, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτουν τή σάρκα πού εδώ εγγράφεται σάν ένα ματωμένο ιδεόγραμμα: «Μαζί γιά πάντα» (ό θάνατος σφραγίζει τήν άπόλυτη ιδιοκτησία, εκείνην πού αποκλείει τό χαμό του αγαπημένου όντος, της ενότητας μ' αυτό).

Στό βαθμό αυτό ή αυτοκρατορία τών αισθήσεων μεταβλήθηκε σέ κυριαρχία τών σημείων: πορεία / μεταβολή πού ή δουλειά του 'Όσιμα στή σκηνοθεσία, ή γραφή του άνα-

πτύσσει μέ ακρίβεια: τά πρόσωπα - λειτουργίες (ό κύριος και ή υπηρέτριά του) πορεύονται σύμφωνα μέ τή άλλη λουχία προαποφασισμένων και κανονισμένων πράξεων (κοπρολαγνεία, τροφή ανακατεμένη μέ σέξ, αιμομιξία κλπ) μέσα από μιιά αισθητική πού δανειζεται από τήν παράδοση του Ukiyo-e και πού τήν παραβαίνει. 'Ο «κόσμος πού επιπλέει» δηλαδή ό κόσμος της εύχαριστίας τών Μορανοβι, Χαρουνοβι, Utagamο, (στών τελευταία όφείλουμε και τό άλμπουμ μέ τόν τίτλο «Τό τραγούδι του μαζιχαριού»), Ηο kusai, Τογokuni, έπαναλαμβάνεται κατηγορηματικά. 'Η έμφαση δέν δίνεται στό γυνώ, αλλά στό μπέρδεμα τών μελών του σώματος, στό άκατόστατα ρούχα, στό μπλέξιμο τών μαλιών (σέ μιιά στήση του Suzuki Harunobu, μιιά γυναίκα ντυμένη παίζει μπάντσο πάνω στή κοιλιά του ξαπλωμένου άντρα: αύτή ή εικόνα βρίσκεται και στήν ταινία). Άλλά τό Ukiyo-e έπαναφέρει τήν ηθική: ό κρυμμένος ήδονοβλεψίας είναι ό μάρτυρας της συνεχούς τών αντίθετων και ό άρχοντας πού κάνει έρωτα μέ τήν υπηρέτριά του δέν



άσκει παρά τὰ δικαιώματά του. Στην ταινία, όπου κυριαρχεί η άγωνία — ο άντρας γνωρίζει νωρίς τὸ φόβο τοῦ εὐνουχισμού — ὁ ἐρωτισμός ἀποτελεῖ τὴ βίαιη ἀρνηση τοῦ νόμου: ἡ Σάντα ἔχει ξερριζωθεῖ ἀπ' τὴ δουλειά σὰν ὑπηρετρια καὶ ἀπ' τὴ γονιμότητα σὰν γυναίκα (ἡ ἀντίθεση τῆς Σάντα στὴ νόμιμη σύζυγο, τὴν σκλάβα τοῦ ἀντρα, ἀκόμα καὶ στίς διαστροφές της, ἐπαναλαμβάνεται σὲ μιά παρωδία τῆς τελειότητος τοῦ γάμου).

Τὸ «ἐσωτερικὸ» τῆς ἐρωτικῆς οἰκειότητος εἶναι ἡ βίαιη διάψευση πού ἀντιτάσσεται στὸ «ἐξωτερικὸ» τῆς στρατοκρατικῆς γιαπωνέζικης κοινωνίας τοῦ 1936. Τὸ ξόδεμα, ἡ δαπάνη, ἡ ὑπερβολὴ κι ὁ θάνατος ἐναντιώνονται στὸ νόμο. (Δεκαπενθήμερο σκηνοθετών).



Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων τοῦ Νάγκιζα Όσιμα.

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων τοῦ Νάγκιζα Όσιμα.



«Τοίκο, μὴ νοιάζεσαι, ὁ λαὸς εἶναι μαζί σου»

La Bataille du Chili

(Ἡ μάχη τῆς Χιλή)

Ὁ Πατριταῖο Γκουζμάν τι-
ταφοφόρησε πολὺ σωστὰ αὐτὸ
τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας
του: «Ἀγώνισεν ἑνὸς ἀσπλοῦ
λαοῦ». Γυρισμένο στὴν Κούβα
μὲ τὴ βοήθεια ντοκιμανταρί-
στικου ὕλικου, τηλεοπτικοῦ
ὕλικου καὶ ἐπικάϊρων πού μον-
ταρίστηκαν μὲ τὴ βοήθεια τοῦ
Κρίς Μαρκέρ, τὸ κομμάτι αὐτὸ
περιγράφει κατὰ γράμμα μιὰ
τραγωδία. Μιὰ κατάσταση δη-
λαδὴ, ὅπου ὁ βασικός πρωτα-
γωνιστὴς πρέπει νὰ κάνει τὴν
ἐπιλογὴν τοῦ ἀνάμεσα σὲ δύο
λύσεις τὸ ἴδιο ἀπαράδεκτες,
πράγμα πού σημαίνει ὅτι δὲν
ἔχει δυνατότητα ἐπιλογῆς: ἡ
συμβολοποίηση μπροστὰ
στὴν ἄνοδο τῆς ἄκρας δεξιᾶς,
ἀποδοχὴ τῆς ἐκμηδένισης τρι-
ῶν χρόνων κοινωνικῶν ἀγών-
ων καὶ τῆς ἀπώλειας τῆς
κατακτημένης ἐθνικῆς ἀνε-
ξαρτησίας ἢ πάλιν χαμένη ἀπ’
τὰ πρὶν μ’ ἓνα στρατιωτικὸ μη-
χανισμό πού ὑπερέχει συντρι-
πικά. «Ὅποια κι ἂν εἶναι τὰ
διδάγματα πού τὸ ἐργατικό κί-
νημα θὰ ἀποκομίσει ἀπ’ τὴν
ἥττα τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου στὴ
Χιλή, θὰ χρειαστεῖ σίγουρα νὰ
ἐξηγηθεῖ ἡ ἀκόλουθη θανάσι-
μὴ ἀντίθεση: μιὰ λαϊκὴ κινητο-
ποίησις χωρὶς προηγούμενο,
μιὰ σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ
ταξικὴ συνείδησις τῶν μαζῶν,
ἡ συνδικαλιστικὴ ἐνότητα, οἱ
βιομηχανικὲς ἄλυσιδες, οἱ
ὁμάδες αὐτοῶντων, ὅλα αὐ-
τὰ γιὰ νὰ στηρίξουν τὴν κυ-
βέρνησις τῆς ἀριστερᾶς ἀπ’ τὴ
μιὰ κι ἀπ’ τὴν ἄλλη τὴ ἀχαλίνω-
τὴ πορεία τῆς στρατιωτικῆς
κλίκα, πού ὅμως δὲ βρῆκε
κανένα ἐμπόδιο, καὶ ἡ ἀποχώ-
ρησις ἑνὸς τμήματος τῶν με-
σαιῶν τάξεων καὶ τῶν φτωχῶν
ἀγροτῶν ἀπ’ τὴν συμμαχία μὲ
τὴν ἐργατικὴ τάξιν. Ὅστε ἡ βε-
βαιωμένη ἀναχίτησις ἑνὸς
συμβιβασμοῦ μὲ τὴν χριστιανο-
δημοκρατία, πού προωθήθηκε
ἀπὸ τὸ Κ.Κ. καὶ τὸ σοσιαλιστικὸ
κόμμα, οὔτε ἡ -φυγὴ πρὸς τὰ
μπροστὰ μέσα ἀπ’ τὴν σκληρύν-
σις τοῦ MIR μπόρεσαν νὰ λύ-
σουν αὐτὴ τὴν ἀντίφαση. Ἡ
ταῖνια καταδειχνεῖ, ὅσο καμιά
ἄλλη προγενέστερὴ τῆς, πῶς
αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν μπο-
ροῦσε παρὰ νὰ καταλήξει στὰ
στρατιόπεδα συγκέντρωσης.

Ὅσο πὺθ πολὺ μεγάλωνε ἡ
κινητοποίησις τοῦ ἀσπλοῦ λα-
οῦ, τόσο περισσότερον θὰ ἐξα-
γριωνόταν καὶ θὰ σκλήρυνε τὴ
στάσις τῆς ἡ ἀντεπαντάσσει.
«Τοίκο, μὴ νοιάζεσαι ὁ λαὸς
εἶναι μαζί σου!» κραυγάζουν
ρυθμικά ἑκατομμύρια ἐργαζό-
μενοι παρελθόντων μπρο-
στὰ ἀπ’ τὸν Ἀλλιέντε, λίγες
μέρες πρὶν ἀπ’ τὸ πραξικόπη-
μα. Στὶς συνομιλίες του μὲ τὸν
Ντεμπρέ, πού δημοσιεύθηκαν
τὸ 1970, ὁ Ἀλλιέντε ἱσχυρίζο-
ταν ὅτι θὰ εἶχε τὴ δύναμιν νὰ
ἐξεπεράσει τὴν ἀντίληψιν τῆς
«δικτατορίας τοῦ προλεταριά-
του». Δὲν περιμενε καὶ πολὺ
καρὸ τούτῃ ἡ ἀντίληψις γιὰ
νὰ ἐναεμφανιστεῖ. (Δεκαπεν-
θήμερο Σκηνοθετών).

Duelle

(Διαδικτῆ)

Τὸ *Celine et Julie vont en
bateau* (Ἡ Σελὶν καὶ ἡ Ζυλί πᾶνε
βαρκάδα) χρησιμοποιεῖται
μιὰ κοινὴ τύπη ἀστυνομικῆς
πλοκῆς καὶ ἓνα παιδιᾶστικό
«φανταστικό» προσπαθοῦσε
νὰ ἐρευνήσει τὸν κινηματο-
γράφο μέσα ἀπ’ τοὺς ἀφηγη-
ματικούς καὶ ἀναπαραστατι-
κοὺς τοῦ μηχανισμοῦ. Γιὰ τὸ
Duelle ὅμως, θὰ μπορούσε νὰ
ὑποστηρίξει κανεὶς τὸ ἀντίθε-
το. Συστηματοποιώντας τὴ μέ-
θοδον τοῦ, ὁ Ζάκ Ριβέτ τῆς
ἀφαίρεισε κάθε περιχώμενο.
Ἔτσι, ἐδῶ, χρησιμοποιοῦνται
καὶ πάλιν τὰ μυθιστορηματικὰ
συστατικά τῶν ἐπιφυλλίδων.
Ὁλόκληρη ἡ ἀρχὴ τῆς ταινίας
γιὰ παραδειγμα, δὲν σταμα-
τεῖ νὰ παραπέμπει τὸ θεατὴ ἀπ’
τὸ ἓνα στοιχεῖο σὲ τὸ ἄλλο, ἀκο-
λουθώντας μιὰ μέθοδον ὁμο-
κεντρικῆς ἀνάπτυξης. Αὐτὴ ἡ
συνεχὴς μεταφορὰ ἀπ’ τὸ ἓνα
πρόσωπο σὲ τὸ ἄλλο, αὐτὲς οἱ
ἀλλαγὲς ταυτότητες, νοημά-
ται, φαίνεται ὅτι ἐγκαταλεί-
νουν μιὰ μέθοδον βασισμένην
στὴν ἀνταλλαγὴ καὶ τὴν δια-
φθορὰ. Ἀλλὰ ἡ ταῖνια ἀποκτᾶ
σιγα σιγα μιὰ συνοχὴ, ὑποτά-
σσεται στὴ λογικὴ τῶν διαδικα-
σιῶν τῆς. Μετασχηματισμένη
σὲ μισοαστυνομικὴ μισοφάν-
ταστικὴ ἱστορία (μερικές γυ-
ναῖκες - φεγγάρια περνοῦν
σανράτα μέρες στὴ γῆ ἔχον-
τας σάν ἀποστολὴν τὴν ἀνεύ-
ρεσις ἑνὸς διαμαντιοῦ), ἡ τα-
ῖνια ἀποκαλύπτει τὴ ροπὴ τῆς
πρὸς τὴν πολυτέλεια ἢ τὴν

ψευτοπολυτέλεια, πρὸς τὴ θε-
ατρικότητα (νέο - «Μαριέν-
μπαντ» (Δεκαπενθήμερο Σκη-
νοθετών)

Νὰ λὲς τὴν ἀπελπισία μὲ τὸ
ὄνομά της

L' Ombre des Anges

(Ἡ Σκιά τῶν Ἀγγέλων)

Διασκευὴ ἑνὸς θεατρικοῦ
ἔργου τοῦ Φασμπίντερ, ἡ τα-
ῖνια τοῦ Ντάνιελ Σμιτ εἶναι πρὶν
ἀπ’ ὅλα σκηνοθεσία ἑνὸς κει-
μένου: ποιητικὴ φιλοσοφική.
Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας, ὅπου
πρόνες φουλατσάρουν σὲ μιὰ
ἐρημὴ καὶ σκοτεινὴ ἀποβά-
θρα, τὰ λόγια τῶν περαστικῶν
πελατῶν καθορίζουν μιὰ λογι-
κὴ πού θὰ κατεβῇ τὴν ταῖ-
νια ἀπ’ ἄκρην σ’ ἄκρην: τὴ λογι-
κὴ τοῦ Χέγκελ, τὸ διαλεκτικὸ
τῆς οὐσίας, τὰ σχήματα αὐ-
τῆς τῆς διαλεκτικῆς. Τὸ πρόσ-
ωπα μοιράζονται σύμφωνα μὲ
ζευγὰ ἀντιθέτων καὶ οἱ ρόλοι
τοῦς ἀνταλλάσσονται μὲ βάση
τὸ πρότυπον τοῦ Κυρίου καὶ
τοῦ Σκλάβου. Ἡ πόρνη εἶναι ἡ
σκλάβα τοῦ προστάτη τῆς,
πού τὴ δέρνει ὅταν γυρίζει
χωρὶς λεφτὰ ἄλλα καὶ ἡ ἴδια
γίνεται κύριος τοῦ κυρίου τῆς
ὅποτε φέρνει χρήματα: αὐτὸς
ταπεινώνεται, ἐξαρτεῖται τότε
ἀπ’ αὐτήν... Δεύτερο ζευγάρι.
Ὁ Ἑβραῖος καὶ ὁ Φασίστας. Ὁ
Ἑβραῖος, σκλάβος τοῦ Φασί-
στα ἀπὸ καταβολῆς, κυριαρχεῖ
σὲ ἀντάλλαγμα πάνω του. Ἀν-
τιμετωπίζοντας τὰ πάντα ἀνά-
λογα μὲ τὴς σχέσεις κυριαρχί-
ας — ποῖος κατέχει τὰ χρήμα-
τα, τὴν ἐξουσία, — ἡ ταῖνια
ἀναποδογυρίζει ἀδιάκοπα τὶς
σχέσεις τοῦ θετικού καὶ τοῦ
ἀρνητικού καὶ ἐπείτα τὶς ἀνάγει
σ’ ἓνα σύστημα ἄνωτερο καὶ
εὐρύτερον, σ’ ἓνα σύνολο πού
διέπεται ἀπὸ μιὰν ἀναγκαιότητα:
αὐτὸ εἶναι ἐδῶ ἡ Πόλη
(δοντότητα πού ἀναπαροσταί-
νει τὸ κράτος σὲ σχέση μὲ τὰ
κοινωνικά ἐκείνα σχήματα τῆς
πόρνης, τοῦ πλοῦσιου Ἑβραί-
ου, τοῦ φτωχοῦ προστάτη
κ.λπ.). Τὸ καθετὶ ἀντιστρέφε-
ται ἀνάλογα μὲ τὴ θέσιν πού
κατέχει μέσα σὲ τὸ σύνολο.
τὸ μῖσος γίνεται ἄνωτερον ἀπὸ
τὸν ἔρωτα, ἡ ἄδυναμία γίνεται
δύναμις. Μέσα σὲ κάθε ἀπό-
λαυσιν, λέει κάποιος ἀπ’ τοὺς
πρωταγωνιστὰς, βρίσκεται ἑν-
ας θανάσιμος κίνδυνος: τὸ κα-
θετὶ ἐμπεριέχει τὸ ἀντίθετό

του άκόμα καί μεταβάλλεται στο άντιθετό του, σέ μιά δεδομένη στιγμή. Ή πόρνη γίνεται έμπιστη, ό φασίστας άλλαξοπιστεί κ.λ.π.: μπορούμε να πιστώσουμε από τη διατύπωση αυτών των άρχών, ότι υπάρχει μιά κάποια συγγένεια μέ τόν "Οσμία. "Άλλά οί Σμίτ - Φαμπίντερ δέν ξεφεύγουν από τη λογική της *ανταλλαγής* — που υπάρχει ήδη μέσα στίς "κοινωνικές" σχέσεις της ταινίας *Αυτή την νύχτα ή ποτέ* ή της ταινίας *Τό δικό του ίαχυρότερου* ενώ ό "Οσμία αποκλείει τη συνεννοή των άντιθέτων μέσα στο ξεπέραςμα των όρίων (*Έπίσημο Φεστιβάλ*).

Son nom de venise dans calcutta desert

*(Τό βενετσιάνικο όνομά της,
μέσα στην έρημο Καλκούτα)*

Σέ μιά ξεχωριστή προσπάθεια ή Μαργκερίτ Ντυράς ξαναχρησιμοποίησε αυτούσια την ήχητική μπάνα της προηγούμενης ταινίας της (*India Song*) καί μοντάρισε πάνω σέ διαφορετικές εικόνες. Είναι φανερό ότι πρόκειται γιά μιά άλλη ταινία, που είναι ταυτόχρονα μιά έμβλαυση ή μάλλον ένα καινούργιο φώς πάνω στην πρώτη. Τό *India Song* ήταν μιά ταινία στόν άόριστο. Τό άσύγχρονο ήχο - εικόνας (μή σύμπτωση, "καθυστερή-ση", καί ή αντιμετώπιση των εικόνας σάν ήχώ μέσα απ' τη χρήση καθρεφτών που αντανακλούν τό πεδίο όφθ) είχε σάν άποτέλεσμα την παραγωγή αυτής της μοναδικής έντύπωσης στόν κινηματογράφο. Οί εικόνες έμψαιναν από παρελθόν, ξεμάκριναν απ' τό παρόν της προβολής - θέασής τους. "Ο Μέτς, καί πριν απ' αυτόν άρκετο "θεωρητικοί" του κινηματογράφου, έχουν συχνά ύποστηρίξει ότι ή κινηματογραφική εικόνα, άκόμα καί όταν πρόκειται γιά φλάς μπάκ, είναι πάντα σύγχρονη. Στην ταινία *Τό βενετσιάνικο όνομά της*... Ξαναβρίσκουμε τό παρόν καί την παρουσία (*Anwesenheit*). "Άκατοίχτοι κι έρημωμένοι τόποι, μπάζα από οίκοδομές, έρείπια, ξεπεσμένοι πύργοι, κ.λ.π. "Άλλά ή άπουσία του ανθρώπου είναι σ' αυτή την περίπτωση ή παρουσία των άντικειμένων, ή υλική

τους ύπόσταση, οί ξεφτισμένοι τοίχοι, τά ξεφτισμένα χρυσάφικα, οί θαμπωμένοι καθρέφτες, τά θρυψαλισμένα τζάμια... "Ο θάνατος στό *India Song* είναι τό "Ύψηρχα — πριν — έδώ" των όντων (κάπως σάν νά λειτουργούσε εκεί ή μηχανή της *Χίμαιρας* του Μορέλ του Μπιό Καζάρες), έδώ ό θάνατος είναι ή έγγραφη του κενού του ανθρώπου (άδειοι άλληλοδιαδεχόμενοι διάδρομοι, προοπτικές, κλπ) καί ή παρουσία των έγκαταλειμμένων πραγμάτων. (*Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών*).

Les Nomades Οί Νομάδες

Αυτή ή 'Αλγερίνικη ταινία του Σίντ 'Αλι Μαζίφ θά πρέπει νά θεωρηθεί σημαντική γιάτί προσεγγίζει ένα πρόβλημα - κλειδί της άγροτικής μεταρρύθμισης (τή συγκρότηση άγροτικών χωριών, οργανωμένων σέ συνεταιρισμούς που έγκαινισε ό Μπουμεντί, τόν 'Ιούλιο του 1973) καί, ταυτόχρονα, έπειδή άπώθεϊ ένα πρόβλημα κάτω απ' ένα άλλο. "Η αντίφαση που έγγράφεται ήδη απ' την άρχή είναι εκείνη που αντίτάσσει τούς νομάδες, που μετακινούνται μέ τό κοπάδι τους, στούς φεουδάρχες ιδιοκτήτες, που τούς μισθώνουν γιά νά φυλάνε τά δικά τους κοπάδια. Γιά τό ξεπέραςμα αυτού του σχήματος έκμετάλλευσης — οί μεγαλοιδιοκτήτες δανείζουν χρήματα καί ζώα στούς νομάδες, που έτσι πνίγονται στά χρέη — ή λύση δέν μπορεί παρά νά είναι ή ένταξη σέ χωριά - συνεταιρισμούς, όπου ή κρατική βοήθεια έπιτρέπει την καλλιέργεια, την κτηνοτροφία, κλπ., "Άλλά δείχνοντας ότι ή ένγκατάσταση αυτών των "κογχόζ" άπαιτεί περιφράξεις καί έπιφέρει μ' αυτόν τόν τρόπο τό σταμάτημα της νομαδικής ζωής, ό σκηνοθέτης βάζει ένα πρόβλημα, μιάν αντίφαση που άποκρύβεται σχεδόν αυτόματα. Οί μεγαλοιδιοκτήτες χρησιμοποιούν τούς νομάδες ένάντια στά μέλη των συνεταιρισμών. "Η βασική αντίφαση (μεγαλοιδιοκτήτες - κολλεκτιβοποίηση της γεωργίας) "σβήνει" τη δευτερεύουσα αντίφαση (μόνιμη ένγκατάσταση - νομαδική ζωή) που ή ταινία την

άπωθεϊ. (*Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών*).

'Ο Φραντσέσκο Ρόζι ένάντια στόν «Ιστορικό Συμβί- βασμό»...

Τό νά μιλήσεις γιά τό *Cadaveri eccellenti* ("Ύπεροχα πτώματα") σημαίνει άναγκαστικά νά άρνηθείς νά άκούσεις τόν Ρόζι νά μιλάει! Συνεντεύξεις τύπου, προσωπικές συνεντεύξεις - ποταμοί, σάν συγκεντρωμένες σέ βιβλίο, μιά σειρά από συζητήσεις, όλα αυτά συσκοτίζουν περισσότερο παρά φωτίζουν την πραγματικότητα αυτού του έργου.

"Η ιστορία άρχίζει μ' ένα γέρο δικαστή που έπισκέφεται τις κατακόμβες της μονής των Καπουτίνων στό Παλέρμο. Παρατηρεί τούς ντυμένους μέ κουρέλια σκελετούς. "Ενας φύλακας του έξηγει ότι κάποτε ένας διάσημος δικηγόρος έρχόταν νά κρυφτεί σ' αυτό τό μέρος γιά νά άκούει όσα οί ζωντανοί έκμυσθρευότουσαν στούς νεκρούς. Γνώριζε έτσι όλα όσα συνέβαιναν.

"Η ταινία τελειώνει μέ την δολοφονία του γενικού γραμματέα του Ι.Κ.Κ. κι ενός άστυνομικού έπιθεωρητή, μέσα σέ μιά αίθουσα άρχαιοτήτων του έθνικού μουσείου της Ρώμης καί έπειτα μέ τόν διάλογο ανάμεσα σ' έναν δημοσιογράφο της *Ούνιτά* καί τόν νέο γραμματέα. Πίσω τους βρίσκεται ή τοιογραφία του Γκουτόζο "Ο ένταφιασμός του Τολιάτο

Αυτή ή θεματική συνοχή δέν είναι προφανώς άνατιολόγητη σέ μιά ταινία που άποτελείται από μιά σειρά δολοφονίες δικαστών. Οί νεκροί δέν μιλούν, μιλάμε στούς νεκρούς, τούς έμπιστευόμαστε αυτά που κρύβουμε από τό λαό.

Δεύτερη όψη, ή άφηγηματική πλοκή. Πρόκειται γιά τη πλοκή μιάς άστυνομικής έρευνας που διεξάγει ό έπιθεωρητής Ρογκάς: ένας άνθρωπος μόνος άναζητάει μέ έπιμονή την *άλήθεια*.

Τό σημείο όπου συναντιώνται οί δύο παραπάνω όψεις βρίσκεται στην έπιλογή του κομμουνιστικού κόμματος νά άποσιωπήσει αυτήν την *άλήθεια* μόλις άποκαλυφθεί, νά

άφήσει τούς νεκρούς νά τήν κρατήσουν γιά τούς εαυτούς τους! Τό κόμμα κρύβει τήν ἀλήθεια ἀπό τίς μάζες (τά πλήθη κατακλύζουν τούς δρόμους μέ τήν ἀναγγελία τῆς τελευταίας δολοφονίας) γιά νά τίς προστατέψει: ἀν ἀποκαλύψουμε τή φασιστική συνωμοσία πού ὑφαίνεται, δηλώνει συνοπτικά ὁ Γενικός γραμματέας, θά ἐπακολουθήσει πραξικόπημα... Είναι λοιπόν προτιμότερο νά ἀποδεχτοῦμε τήν ἐπίσημη ἐκδοχή (ἑμφανική τρέλλα τοῦ ἀστυνομικοῦ) καί νά μή ρισκάρουμε ἐνάν ἐμφύλιο πόλεμο καί — ποίος ἔξερει — τήν ἐπανάσταση!

Αὐτό τό συμπέρασμα ἐνός Κ.Κ. πού μέχρι τότε ἀπουσίαζε ἀπό τήν πολιτικο-ἀστυνομική σκηνή στήριζεται στή διπλή «ἀναλυτική» πορεία τοῦ Ρόζι: σ' ἕναν τεχνολογικό φετιχισμό καί στήν ἔξαρση τοῦ αὐτοῦ. Ἡ ἀστυνομική ἐπαγρύπνηση (τηλεδρόση, παρακολούθησεις μέ πομπούς, σκύλοι μέ μικρόφωνα, κλπ), ἀντάξια τῶν «*Χίλιων ματιῶν τοῦ Δρ. Μαρπουίξε*», τοῦ φ. Λάνγκ, ἀρνήνει νά ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ κατεστημένη κοινωνία είναι «ιο-υδοιάσπη», τότε κάθε ἀντίσταση σ' αὐτήν είναι ἀδύνατη καί κάθε ἀντίφαση στοὺς κόλπους τῆς ἐνσωματώνεται καί ἀφομοιώνεται ἀπ' αὐτήν. Ἀπέναντι σ' αὐτόν τό φετιχισμό ὑψώνεται σάν υπέρτατη ἀξία ὁ μοναχικός «Ἄνθρωπος, ὁ τραγικός μόνος στήν Ἑλλάδα» τοῦ τῆς Ἀλήθειας, εὐθραυστος, εὐαίσθητος, ἀπογυμνωμένος ἀπ' τὰ πάντα (ὁ ἐπιθεωρητής Ρογκάς κυκλοφορεῖ μέ τό πόδι ἡ μέ τό λεωφορεῖο!) ἀλλά καί ἀποφασισμένος.

Μποροῦμε ἔτσι νά καταλάβουμε τήν τελευταία φράση πού ἑξοτιμίζει ὁ κομμουνιστής υπεύθυνος τῆς στήλης πού κάνει τήν ἐπιλογή τῆς ἀποδοχῆς τῆς ἐπίσημης ἐκδόχης γιά τό φόνο: «Ἡ ἀλήθεια δέν είναι πάντα ἐπαναστατική». Πρόκειται γιά τήν ἀντιστροφή μιᾶς φράσης τοῦ Γκράμσι (τελευταίο πτώμα τῆς σειράς, ἕνα πτώμα πού τό δολοφονοῦν γιά δεύτερη φορά!) πού φωτίζει τέλεια τή «θέση» τῆς ταινίας. Ἡ ἐπανάσταση εἶναι ἀδύνατη (ἀρα τό κόμμα πρέπει νά ἐξαπατᾷ τίς μάζες) ἀλλά ἐναπομένει στοὺς «ανεύθυνους» (οὐτόν διανοούμενο ἢ τόν μπάτσο — ὅπως

μοιάζει νά εἶναι ὁ Ρογκάς — στοὺς ἀριστεριστές) νά λένε τήν ἀλήθεια. (Ἐκτός συναγωνισμοῦ, ἐπίσημο φεστιβάλ).

«1900» τοῦ Μπερτολούτι: μιά παρεξήγηση

Τό 1900 διαρκεῖ πεντέμιση ὥρες καί κόστισε 4 δισεκατομμύρια λίρες. Μέ βάση αὐτά, τό δύο χαρακτηριστικό, ὁ Μπερτολούτι συστηματοποίησε τήν ταινία του. Δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πλάνο, οὔτε μιά σκηνή πού νά μήν ἐγγράφει αὐτόν τόν μυθώδη προπολογισμό: στό μήκος τῆς, στήν ἀπλοχερία τοῦ ντεκουπάζ τῆς, στίς σταθερές, συνεχεῖς ἐπαναλήψεις τῶν ἰδίων ἐσφές. Αὐτή ἡ βασική ἀρχή τῆς γραμμικότητας, τῆς χρονολογικῆς ἀφήγησης, τῆς προσοχῆς στίς λεπτομέρειες, μᾶς φέρνει μπροστά σέ μιά ταινία πού τελικά μοιάζει πολύ σύντομη! (Ὁ Ἀλμπέρ Σερβόνι στή φράση Νουβέλ θά ἔβλεπε εὐχάριστα ἕνα τρίτο μέρος πῶς ἀνεπτυγμένο καί ἡ διπλή μου ἀναπήδησε, ὅταν, ὕστερα ἀπό δύο ὥρες χρονολογικῆς ἀφήγησης, ὁ σκηνοθέτης τόλμησε νά παρακάμψει μερικά χρόνια!)

Μποροῦμε νά ὑποστηρίξουμε γι' αὐτήν τήν ταινία ἀκριβῶς τὰ ἀντίθετα ἀπ' ὅτι γιά τό *Souvenirs d'en France* (Ἀναμνήσεις ἀπ' τή Γαλλία) τοῦ Ἀντρέ Τσεινέ: πρόκειται δηλαδή γιά μιά ταινία πού ἔχει ὅλα τὰ ἐλαττώματα πού ἐπισημάνε ὁ Μπάρτ παρουσιάζοντας τήν ταινία τοῦ Τσεινέ: «*μου φάνηκε ὅτι ἡ λεγόμενη πολιτική ταινία εἶχε κάτι τό βαγκνερικό. Προκαλοῦσε τὰ ἴδια συναισθήματα πού ἐνέπνευσε ὁ Βάγκνερ στόν Νίτσε, τήν νωϊώδη κανεῖς δυνατή, προσπονητή, βαριά σάν ἕνα καθήκον, ἀποτελεσματική σάν μιά ἡθική μαγεία, μέ δύο λόγια, μέ τόν τρόπο τοῦ Βάγκνερ τοῦ Νίτσε: σάν μιά παρεξήγηση*» (Le Monde, 18.9.75).

Ὅπως ὁμολόγησε ὁ Μπερτολούτι, τό πρώτο μέρος τῆς ταινίας ἐμπνέεται ἀπό τόν Βισκόντι, ἔπειτα περνάει στόν Γκερασίμωφ καί στίς ταινίες

μέ κινεζικά μπαλέτα. Θά μπορούσαμε νά προσθέσουμε καί τόν Βίκτωρ Φλέμινγκ! (Ἐκτός συναγωνισμοῦ, ἐπίσημο φεστιβάλ).

Κόβατς: «Τώρα πού ἡ θάλασσα εἶναι ἥρεμη μὴν ὑψώνεις τό μεγάλο πανί...»

Σέ μιά καθαρά ἀπρόβλεπτη συνάντηση τῶν ταϊνιῶν τοῦ φεστιβάλ, ἡ ταινία τοῦ Οὕγγρου «Ἄντρες Κόβατς *Labyrinthe* (Λαβυρίνθος) ἀπαντᾷ στό μάθημα τοῦ Φραντσεσκο Ρόζι «Υπερόχη πτώματα σύμφωνα μέ τό ὅποιο ἡ ἀλήθεια δέν είναι πάντα ἐπαναστατική». Ἐνας κινματογραφιστής γυρίζει μιά ταινία μέ πολιτικό θέμα: φέρνει στό φῶς τὰ προβλήματα τοῦ ὁμπορτουισμού, τῆς ἀποφυγῆς εὐθυνῶν, τῆς γραφειοκρατίας κλπ. Αὐτή ἡ «μυθοπλασία» ἀντανακλάται στήν πραγματικότητα, δηλαδή στό ἴδιο τό γύρισμα. Οἱ ἡθοποιοί συζητοῦν τήν ὀρθότητα μερικῶν κειμένων τους, πού καμιά φορά ἀπηχοῦν τήν ἴδια τους τή ζωή. Ἐνας ὑπουργός ἀμφισβητεῖ τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ κινματογραφιστής θέλει νά τελειώσει τήν ταινία του, πᾶνω στήν αυτοκτονία ἐνός διευθυνόντος πού σπρώχνεται μέχρι ἐκεῖ ἀπό τούς συναδέλφους του. Ὁ σκηνοθέτης πού ἀντιλέγει ὅτι ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντα ἐπαναστατική... Χωρίς αὐτό νά εἶναι εὐδίκριτο ὁ Κόβατς προχωρεῖ βαθιά στό θέμα τῆς ἐπανατοποθέτησης, τῆς ἀμφισβήτησης τῆς Οὕγγρεζικης νοοτροπίας στή δεκαετία 60-70: ἡ ἡθοποιός του ἀνεβαίνει στό γιανί ὅπου χτίζον τό «σιτάκι» τῆς, ὁ κινματογραφιστής ἀναρωτιέται πῶς εἶναι δυνατόν νά χτίζονται στίς ὁχθές τοῦ Δουναβίου σπιτία πού κοστίζουν 15 χρόνων ἡμερομισθία ἐνός ἐργάτη κ' ἔπειτα σ' αὐτό τέλος τοῦ γυρίσματος παρακολουθοῦμε τήν «αὐτοκτονία» τοῦ προσώπου, κατά τή διάρκεια τῆς πυρκαγιάς ἐνός σπιτιοῦ πού εἶχε χτιστεῖ ἀποκλειστικά γιά τίς ἀνάγκες τοῦ γυρίσματος καί πού τώρα καταστρέφεται... (Γόνιμα Μάτια, ἐπίσημη συμμετοχή).

Μετάφραση: Εὔα Καριτίδη

Συμπλήρωμα

του Νίνου Φ. Μικελίδη

‘Η Μαρκησία ντ’ Ο

‘Η πρώτη ταινία του ‘Ερικ Ρομέρ, ύστερα από τις ‘Εξη ήθικες ιστορίες του, είναι μεταφορά (κατευθείαν μεταφορά, κι όχι διασκευή, όπως τόνισε κι ο ίδιος) της νουβέλας του γνωστού ρομαντικού δραματουργού και συγγραφέα του 18ου αιώνα Χάινριχ φόν Κλάιστ, ‘Η μαρκησία ντ’ Ο... Το έργο περιγράφει την παράξενη ιστορία μίας νεαρής χήρας Μαρκησίας που μένει ξαφνικά έγκυος, χωρίς η ίδια να ξέρει το λόγο (τήν βιάζει, ενώ αυτή κοιμάται ο γενναίος Ρώσος αξιωματικός που την σώζει από τον βιασμό ενός άλλου στρατιώτη) και πού διώχνεται από τους δικούς της για να καλυφθεί το σκάνδαλο, ώσπου τελικά οι δικοί της θα την ξαναδεχτούν κοντά τους κι ο αξιωματικός θα κερδίσει τη συγγνώμη της ύστερα από την ειλικρινή μετάνοια που θα δείξει.

Ο Ρομέρ διάλεξε για την αφήγησή του τον αντικειμενικό τρόπο της νουβέλας, παρουσιάζοντας την ιστορία του σε μικρά, σχεδόν αυτότελη ταμπλώ, όπου η δράση παρακολουθείται από κάποια απόσταση, έτσι πού να βλέπουμε τις όλες κινήσεις των προσώπων: τα χειροφιλήματα, τις υποκλίσεις, τὸ ἀν κάθονται η στέκονται ὀρθοί, τὸν τρόπο πού βγαίνουν ἀπὸ τὸ δωμάτιο, κ.λπ. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἐξαιρετικοῦ κάμεραμαν Νέστορ Ἀλμέντρος, ὁ Ρομέρ πετυχαίνει νὰ συλλάβει σωστὰ τὴν ἐποχὴ καὶ νὰ φτιάξει εἰκόνες πού φέρνουν στὸ νοῦ πίνακες τῶν Γάλλων ζωγράφων τῆς περιόδου. Ὁ κόσμος μίας ὁλόκληρης περιόδου, τόσο τῆς ἰδίας τῆς πραγματικότητας ἀλλὰ καὶ τῶν μυθιστορημάτων, ζωντανεῖται μὲ τρόπο πραγματικά πρωτότυπο, μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ὅπου κυριαρχεῖ μιὰ λεπτὴ εἰρηνία ἀλλὰ καὶ μιὰ συμπάθεια γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ παθήματά τους. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ πρόσωπά του (τόσο ἀνάμεσα στὴν Μαρκη-

σία καὶ τοὺς γονεῖς τῆς ὀσο καὶ ἀνάμεσα σ’ αὐτὴν καὶ τὸν Ρώσο ἀξιωματικό) καταγράφονται μὲ τὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴν σχολαστικότητα πού γνωρίσαμε στὶς προηγούμενες ταινίες τοῦ Ρομέρ, ἰδιαίτερα στὶς ‘Η νύχτα μου μὲ τὴ Μώντ, Τὸ γόνάτο τῆς Κλαίρης καὶ Ὁ ἔρωτας τὸ ἀπόγευμα.

Πρόσωπο μὲ πρόσωπο

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ἰδιαίτερα στὸ ζευγάρι, ἦταν καὶ παραμένει τὸ βασικὸ θέμα τῶν ταινιῶν τοῦ Μπέργκμαν. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου του, ὅταν ἀκόμη ἦταν ἀπλὸς σεναριογράφος (‘Οδύνη, 1944, σκην: Ἄλφ Σιδμπεργκ) καὶ ἀπὸ τὰ πρῶτα του σκηνοθετικὰ ἔργα (Κρίση, ‘Η φυλακὴ, Δίψα) καὶ ὁ ἀργότερα (Καλοκαιρινὸ διάλειμμα, Καλοκαίρι μὲ τὴ Μόνικα, ‘Η

νύχτα τῶν σαλιτιμπάγκων, Χαμόγελα καλοκαιριάτικης νύχτας) καὶ φτάνοντας ὡς τὶς πρόσφατες ταινίες του (Περσόνα, ‘Η ἐπαφή, ‘Η ντροπή, Σκηνὲς ἀπὸ ἓνα γάμο, κ.ά.), ὁ Μπέργκμαν δὲν ἔπαψε νὰ καταπιάνεται, πάντα μὲ τρόπο συναρπαστικό, ἀλλὰ καὶ πολὺ φορὲς ἐφιαλτικό, μὲ ἓνα θέμα ἀπέραντο καὶ βασικὸ στὴν κοινωνία μας, ἓνα θέμα πολὺπλοκο καὶ χωρὶς τέλος. ‘Η ἡρωίδα του βρίσκεται, ὅπως τὶς πιὸ πολλὰς φορὲς στὸν Μπέργκμαν, σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμή τοῦ γάμου τῆς: παντρεμένη γιὰ πολλὰ χρόνια, καὶ μὲ μιὰ «τηνέιτσερ» κόρη, βρίσκεται γιὰ λίγο μόνη, ὅταν ὁ ἀντρας τῆς φεύγει γιὰ ἓνα μικρὸ διάστημα στὴν Ἀμερική. Στὸ διάστημα αὐτό, ἡ γυναίκα θὰ ἐπιστρέψει κοντὰ στοὺς γέροντες γονεῖς τῆς, θὰ ἀναζη-



‘Η Μαρκησία ντ’ Ο τοῦ ‘Ερικ Ρομέρ





Η Λιβ Ούλχαν στην ταινία του Ί. Μπέργκριν: *Ηρεσότητα με τραγωδία*.

τήσεσι λίγη συντροφιά κοντά σ' έναν συνάδελφο γιατρό (πού θα επιζητήσει έρωτικές σχέσεις μαζί της), αλλά τελικά θ' αναγκαστεί να έρθει «πρόσωπο με πρόσωπο» με τον εαυτό της γιά ν' ανακαλύψει ένα τρομακτικό κενό, ένα αδιέξοδο από το οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει, πράγμα πού θα την οδηγήσει στην απόπειρα αυτοκτονίας.

Ο σκηνοθέτης ακολουθεί το δρόμο πού χάραξε από την εποχή της *Σιωπής*: σκηνοθεσία άπλη, άπεριτή, όπου βασική σημασία δίνεται στα πρόσωπα και τὰ αισθημάτων τους. Η μηχανή του ψάχνει, επιμένει, «κολλάει» τὰ πρόσωπα στον τοίχο, περιμένει τήν κάθε τους κίνηση, τήν κάθε τους έκφραση, διεισδύει στήν ίδια τήν ψυχή τους, φωτίζει τις πιό μυστικές πτυχές της, ενθαρρύνει τις σκέψεις και τις φαντασιώσεις τους. Με σκοπό πάντα νά τους αναγκάσει νά κοιτάξουν τόν εαυτό τους σαν σ' έναν καθρέφτη, νά παραδεχτούν τις αδυναμίες και τὰ ελαττώματά τους γιά νά μωρέσουν καλύτερα ν' αντιμετώπισουν τη ζωή. Η ηρωίδα (συγκλονιστική και άψεγάδιαστη έρμηνεία από τη Λιβ Ούλμαν) απομονώνεται στο σπίτι της, αντιμετωπίζει τούς φόβους της (τή μοναξιά, τὰ γεράτια, τόν ίδιο τόν θάνατο) και τέλος, στήν πληρότητα και τήν πραότητα της αγάπης ένός ζευγαριού πού βρίσκεται στο κατώφλι τού θανάτου (τών γερών γονιών της) θά μωρέσει νά καταλαβεί πόσο

χρειάζεται τήν αγάπη των άλλων ανθρώπων και πόσο οι άλλοι άνθρωποι χρειάζονται τή δική της αγάπη. (Έκτός *συναγωνισμού, επίσημο φεστιβάλ*).

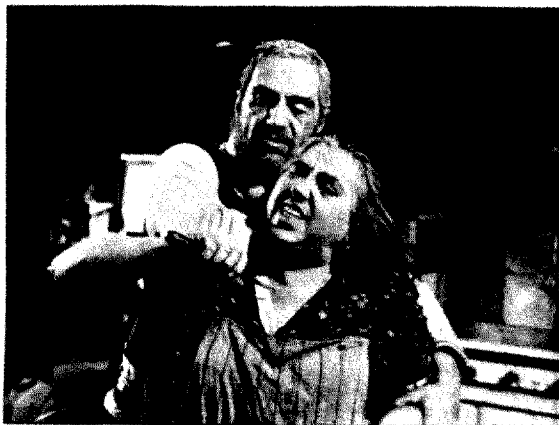
Βίαιοι, βρώμικοι και κακοί

Αν οι ταινίες των γνωστών σκηνοθετών (Ρόζι, Βισκόντι, Μπερτολούτσι, Γιάντσο, Λόουζυ, Χίτσκοκ) δεν προκάλεσαν έκπληξη γιατί περίμενε πάντα κανείς πώς δεν μωρούσαν παρά νά είναι ένδιαφέρουσες, ή ταινία τού Έττορε Σκόλα (γνωστού μας στήν Έλλάδα από τὸ *Δράμα ζήλειας*) ήταν μιά από τις πραγματικές εκπλήξεις τού φετινού Φεστιβάλ. Με φόντο τις συνο-

κίες τού ιταλικού «λουμπεν-προλεταριάτου» (πού με τόση διεισδυτικότητα και πρωτοτυπία είχε παρουσιάσει πριν από δεκαπέντε περίπου χρόνια στο *Ακκατόνε* τού ό Παζολλίνι), ό Σκόλα μάς δίνει σκηνές από τη ζωή μιάς πολυμελούς οικογένειας, Σκηνές όμως πού έχουν κάτι τὸ μπουινιουελικό

και πού φέρνουν έντονα στό νου τούς φτωχούς της *Βιριδιάνα*. Έκει όμως πού στό έργο τού Μπουινιέλ τὸ φέροισμο κι οι αντιδράσεις των φτωχών άντλουσαν από τόν σουρρεαλισμό, στήν ταινία τού Σκόλα τὸ κάθε τι άντλει από τή γύρω πραγματικότητα: ή αφόρητη ζωή της 25μελούς οικογένειας σ' ένα δωμάτιο ενός αθλήου παρατηγηματος, οι καυγάδες άνάμεσα στα μέλη της (καυγάδες άνάμεσα στους γιούς και τόν πατέρα, άνάμεσα σόν πατέρα και τήν μάνα) αλλά και με γείτονες και ξένους, τὸ μεγαλωμία των μικρών παιδιών (τὸ μάντρωμά τους σ' ένα χώρο πού αντιπροσωπεύει ένα είδος «παιδικής χαράς» και πού τελειώνει με τή συγκλονιστική εικόνα ενός 13χρονου κοριτσιού, πού, έγκυος πιά, ξυπνά όπως κάθε πρῶι και πηγαίνει με τὰ μικρότερα παιδιά στη βρύση γιά νερό), μια μισοπαράλυτη γρή πού έημεροβραδυάζεται μπροστά στήν τηλεόραση, όλο δοσμένα μ' ένα σκληρό, πολλές φορές πικρό χιούμορ, πού έκανε όρισμένους νά μιλήσουν γιά έναν Τζόνναθαν Σουφιτ τού κινημα-

Οι βρώμικοι, οι κακοί και οι άσχημοι τού Έ. Σκόλα



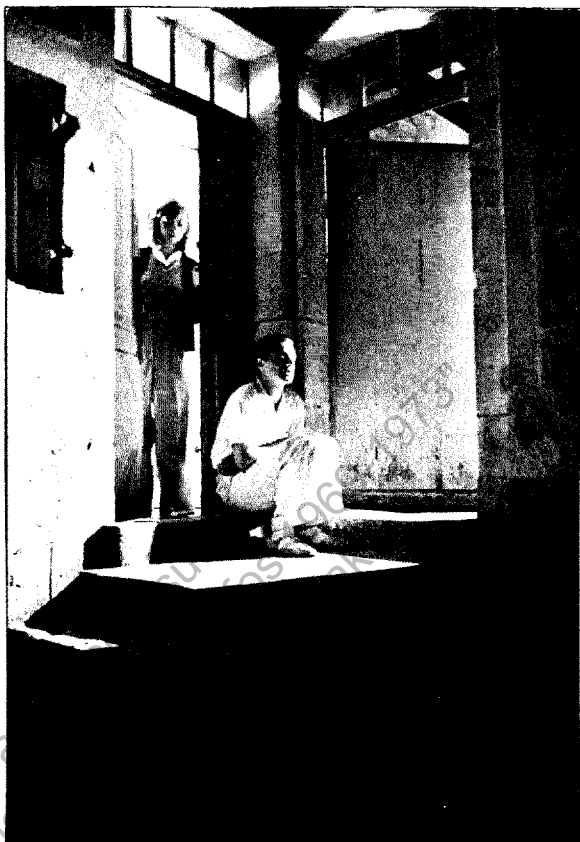
τογράφου. Παλιός σεναριογράφος πολλών συμπατριωτών του σκηνοθετών (ανάμεσα τους και ο Ντίνο Ρίτσι), ο Σκόλα, με την ταινία αυτή, προσθέτει τ' όνομά του στα λίγα εκείνα διαλεχτά όνόματα των σκηνοθετών που δημιούργησαν κι επέβαλαν τη σύγχρονη Ιταλική κωμωδία. (*Επίσημο φεστιβάλ*).

Ένα μοναδικό κορίτσι

Τη ζωή μιάς μικροαστικής οικογένειας στην επαρχιακή Γαλλία, στα πρόθυρα του Λαϊκού Μετώπου, στα 1935, παρακολουθεί στην ταινία του ο νέος Γάλλος σκηνοθέτης Φιλίπ Ναούμ (παλιός δημοσιογράφος και συνεργάτης του Γερμανού σκηνοθέτη Φασμπίντερ). Τα οικογενειακά και άτομικά προβλήματα των χαρακτήρων, το σέξ αλλά και η πολιτική (ιδιαίτερα η θέση και η δράση του μαχητή κομμουνιστή γαμπρού) δίνονται από τον Ναούμ μέσα από την καθημερινότητα και τις λεπτομέρειες, με τρόπο όμως κάθε άλλο παρά νατουραλιστικό. Η ζωή της νεαρής γυναίκας, οι διαταγμοί της, ή κάποια άνια της, ή αντιμετώπιση του θανάτου (στην αρχή ενός αγνώστου κι αργότερα του ίδιου του συζύγου της, που αυτόκτονει), ο περαστικός έρωτάς της για έναν νεαρό Γερμανό, φίλο της οικογένειας που παραθερίζει για λίγο κοντά τους, σκισσάρωνται από τον σκηνοθέτη μ' ένα ήρεμο κι απλό στυλ, με μιά μηχανή που κινείται απαράτηρητα και μιά φωτογραφία ασπρόμαυρη, χωρίς ποτέ όμως να ξεπέφτει στο ρετρό ή την νοσταλγία. Η ταινία του χρησιμοποιεί την Ιστορία για να μάς μιλήσει για τον άνθρωπο και τα προβλήματά του κι όχι μόνο εκείνα της τότε εποχής αλλά για να έπεκταθεί και στη σύγχρονη εποχή. Σημειώνουμε επίσης την όλο ευαισθησία έρμηνείας της Σοφί Σεμινό. (Έβδομάδα των Κριτικών).

Οι γκριζοί κήποι

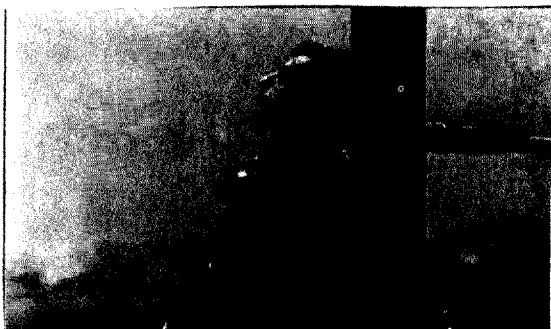
Με τρεις νέους συνεργάτες "Έλλεν Χόβντ, Μάφφου Μείερ, Σούζαν Φρέμκε, οι γνωστοί Άμερικανοί ντοκιμανταριστές, Νταιλβιντ και Άλμπερτ Μέυλς, από τους πρωτεργάτες του «σινεμά-



Ένα μοναδικό κορίτσι (*Une fille unique*) του Φιλίπ Ναούμ: Σοφί Σεμινό και Φ. Ναούμ

ντιρέκτ» («Σόουμαν», ένα ντοκιμανταίρ γύρω από τον παραγωγό Τζό Λεβίν), κατάφεραν να γίνουν δεκτοί από δυο παράξενες γυναίκες την "Ηντιθ Μπουβιέρ Μπήλ και την κόρη της "Ηντι (θεία και ξαδέλφη της Ζακελίν Κέννεντυ Όνάση), που ζούν απομονωμένες στο σπίτι τους, τους «Γκριζους κήπους» στο Λόγκ Άιλαντ. "Ενα άπεραντο (μς 28 δωμάτια), μισογκρεμισμένο σπίτι, μ' έναν έγκαταλειμμένο και χορταριασμένο κήπο, που φέρνει στο νοῦ τὰ σπίτια του Νότου στα έργα του Τέννερσε Γουίλλιαμς και του Φώκνερ. Οι δημιουργοί της ταινίας μιλάνε με τις δυο γυναίκες (ηλικίας 79 και 56 χρόνων), τις άφη-νουν να μάς πουν για τη ζωή τους, τις σχέσεις τους (συνδέ-

ονται επί 20 περίπου χρόνια, σε σημείο να μη μπορούν πιά να έγκαταλείψουν ή μιά την άλλη άν και ή κόρη μιλά συνέ-χεια για το σχέδιό της να φύ-γει από τους «Γκριζους κή-πους»), τὰ όνειρά τους, τὰ νιά-τα τους, την παλιά άριστοκρα-τική ζωή τους, έτσι που τελι-κά, μέσα από το πορτραίτο των δυο γυναικών να ξεπηδά το πορτραίτο μιάς άλλης Άμε-ρικής, της Άμερικής μιάς ξε-πεσμένης άριστοκρατίας κι ενός ξεπερασμένου τρόπου ζωής, αλλά ταυτόχρονα κι ένα πορτραίτο του άγχους και της μοναξιάς. Είρωνική, χιουμορι-στική, πικρή αλλά και τραγική, ή ταινία είναι ένα συντακτι-κό σχόλιο γύρω από την άν-θρώπινη κατάσταση (*Τα γόνι-μα μάτια*)



Pascual Duarte

Πασκουάλ Ντουάρτε

Τη ζωή ενός εγκληματία, του Πασκουάλ Ντουάρτε, που εκτελέσθηκε στην «γκαρρότα» το 1937 σε ηλικία 35 χρόνων, αφηγείται στην ταινία του ο νέος σκηνοθέτης Ρικάρντο Φράνκο, γιός του γνωστού σκηνοθέτη ταινιών τρόμου, Τζεζούς Φράνκο. Ο Πασκουάλ γεννιέται σ' ένα φτωχικό χωριό της Ισπανίας στις αρχές του αιώνα, και ζει στην μιζέρια και την έκμεταλλευση, παρακολουθώντας τη μητέρα του να σπαταλά τη ζωή της πλάι σ' έναν μέθυσο πατέρα. Μόνο βετικό στοιχείο στα παι-

δικά του χρόνια είναι οι σχέσεις του με την μικρότερη αδελφή του, που όμως, σε ηλικία 18 χρόνων τους εγκαταλείπει για να εργαστεί ως πόρνη στην μεγάλη πόλη. Πρώτο «θύμα» του Πασκουάλ είναι το σκυλί του κι αργότερα το γαϊδούρι του, όταν το τελευταίο γίνεται αλτία να σκοτωθεί η νεαρή γυναίκα του. Κι όταν η αδελφή του που έχει από μεταξύ επιστρέψει κοντά σ' αυτόν και την μητέρα του, αποφασίζει να ξαναπάει με τον φίλο της στην πόλη, ο Πασκουάλ τον σκοτώνει και φυλακίζεται. Με την νίκη του

λαϊκού μετώπου ο Πασκουάλ άμνηστεύεται, σε λίγο όμως αρχίζει ο εμφύλιος, το χωριό καταλαμβάνεται από τους όπαδους του Φράνκο κι ο Πασκουάλ, αφού πρώτα σκοτώσει την μητέρα του, σκοτώνει τον τοιφλικό της περιοχής κι ο ίδιος εκτελείται.

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την ιστορία του για να μας δώσει μιαν εικόνα της Ισπανίας στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα. Μ' ένα στυλ αργό, περιγραφικό, στο οποίο κάπου-κάπου εισβάλλει μιá ανυπόφορη ψρότητα (ο τρόπος που ο Πασκουάλ σκοτώνει το μουλάρι του σόκαρε πολλούς, ιδιαίτερα τους ζωόφιλους «Αγγλους», που χρησιμοποιείται για να αναλύσει ή να τονίσει ψυχολογικές πλευρές του χαρακτήρα του ήρωα, ο Ρικάρντο Φράνκο πετυχαίνει να σκισάρει ουστά τον απλόϊκό του «ήρωα» και να τονίσει μερικά, μέχρι πρότινος ταμπου, γεγονότα της ισπανικής πραγματικότητας. Η ταινία του συναρπάζει, συγκλονίζει, προκαλεί, ποτέ όμως δεν κουράζει και δεν αφήνει τον θεατή αδιάφορο. (Επίσημο φεστιβάλ).

Νινος Φένεκ-Μικελίδης

Ο Άλβιν Ντελόν στην ταινία του Τζόζεφ Λούουζ, Κάριος Κλάιν



**ΠΤΥΧΕΣ
ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ**

“Ένας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη του Claude Ollier

Στά 1925, ο αϊχμάλωτος σχεδινόσαυρος, φερόμενος απ' το «Χιμένο Κόσμο» στο Λονδίνο και εκτεθειμένος σάν πανηγυρικό θέαμα, σπάει τὰ δεσμά του και καταστρέφει διάφορα πράγματα γύρω από τὸ Πικαντίλν, προχωράει πάνω στην περίφημη γέφυρα, ἀλλὰ γλιστράει και πέφτει φαρδὺς πλατὺς τοιακόντας τὴν μετὸν ὄγκο του. “Ἐξη χρόνια ἀργότερα, ὁ Μέρικαν Κ. Κούπερ (συμπαραγωγὸς τὸν “Ἐρνεστ Μώμον Σέτσικ στὶς ταινίες *Grass (Χόρτο)*, *Chang (Τσάνγκ)*, *The Four Feathers (Τὰ Τέσσερα Φτερά)*, *Rango (Ράνγκο)*, και κατοπινὸς παραγωγὸς τῶν ὠραιότερων ταινιῶν τὸν Τζὸν Φόρντ) ζητάει ἀπὸ τὸν Οὐίλλιας Ο’Μπράιαν — αὐτὸν ποὺ ἐμπνεύστηκε τὰ σχέδια και τὶς μακέτες ποὺ ἀποτελέσαν τὴν βάση γιὰ τὰ κατοπινὰ εἰδικὰ τρὺκ — νὰ σχεδιάσει μιὰ σειρά ἀπὸ ταμπλὼ γιὰ νὰ εἰκονογραφήσουν τὸ προσχέδιο μιὰς ταινίας με θέμα ἕνα γιγάντιο γορίλα. “Ἐτοι ὁ Ο’Μπράιαν, με τὴ βοήθεια τοῦ Μάριο Λαρινάγκα και τοῦ Μπάιρον Λ. Κράμπ, γτιάχνει δώδεκα σχέδια ποὺ μπόρεσαν νὰ ἀποδώσουν τὶς ιδέες τοῦ μανάτζερ.

“Τὸ πρῶτο πρῶτο σχεδίου παρίσταναν τὸν Κίνγκ Κόνγκ στὴν κορυφὴ τοῦ Ἑμπάιρ Στέιτ Μπιλντινγκ: κρατᾷ τὴ γυναῖκα μέσα στὴν παλάμη του και τὰ ἀεροπλάνα τὸν πυροβολοῦν. Τὸ δεύτερο σχέδιο ἔδειχνε τὸν Κίνγκ Κόνγκ στὴ ζούγκλα νὰ τρανάζει τὸν κορμὸ ἑνὸς δέντρον γιὰ νὰ ρίξει τοὺς ναυῆς κάτω. Στὸ τρίτο, τέλος, ὁ Κίνγκ Κόνγκ κατάφατσα στὸν ἥλιο, κολλᾷ τὸν στήθος του· αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ γυναῖκα εἶναι στὰ πόδια του. Συνολικά ὑπῆρχαν δώδεκα σκίτσα. Τελικὰ γυρίστηκαν με σχολαστικότητα τὰ ἑντεκα μόνο, ἔχοντας ἀναπαράχθῃ οἱ πραγματικές σεκάνς...» (συζήτηση με τὸν Μέρικαν Κ. Κούπερ στὸ *Midi - Minuit Fantastique*, ἀρ. 6, Ἰουνίος 1963 - σελ. 40). “Ἐτοι ἡ περιπέτεια τοῦ γιγαντισμοῦ τοῦ Κίνγκ Κόνγκ ἐδὲν ὑπῆρξε ποτὲ στηριζιζή — προχωρήσαν στὴν ἐξεξερρασία τῶν ἐπεισοδίων: ἂν ἐπινόησαν τὴν σειρά τὸν ἐπεισοδίων ἀπολύτως ἀντίστροφα τὸ γεγονὸς δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἐκπληκτικὸ· μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο γίνονται καμμιά φορὰ οἱ πιὸ πλούσιες φανταστικὲς ἱστορίες, ἀφοῦ στ’ ἀλήθεια ὁ δημιουργὸς, προχωρώντας προοδευτικὰ πρὸς τὰ πίσω, εἶναι ὑποχρεωμένος, σχεδὸν καταδικασμένος, νὰ βρεῖ ἀπόλυτα ἀναμφισβήτητους δεσμοὺς αἰτιότητας (και τοὺς βροῖκει συνήθως ἀρεκτὰ γρήγορα, δεδομένου ὅτι οἱ “ἀδύνατοι” κρῖκοι τῆς ἄλυσσίδας ὑποχωροῦν σχεδὸν ἀπὸ μόνου τους)· ἐνὺ προχωρώντας στὴν ἀντίστροφη κατεύθυνση, τὴν ὑποτιθέμενη κανονική, οἱ “δύνατοι” κρῖκοι τοῦ προσφέρονται σὲ μιὰ ὑπερβολικὰ ἀνοιγμένη βεντάλια γιὰ νὰ ἐγγυηθῇ ὁπωσδήποτε τὴν ἰδανικὴ ἐφωσσία τοῦ συστήματος, και τότε ἡ ἀναγκασιότητα τῆς δόμησης τῆς πλοκῆς γίνεται φανερή. “Ἀπεναντίας, ἡ ἀναδρομικὴ διδασκαλία ἔχει τὶς μεγαλυτέρες πιθανότητες νὰ ἐπιβάλει τὴν ιδέα μιὰς ἀόλοκλης, ἀνυπόφερτης βεβαίτητας, καὶ ἂς ἔρχεται σὲ σύγκρουση με κάθε λογικὴ και ἀλγοριθμικὴ τῆς καθήμενότητος: τὰ γεγονότα συναρμολογοῦνται βίαια παρακινημένα ἀπὸ κάποια ὑπόκοψη, ὑποχθονία ἀπαίτηση, και δὲν ἔχει κανεὶς τὴ διέθεσι να τὰ συζητήσει πιὸ πολὺ ἀπ’ ὅσο ὁ σενarioγράφος χρειάστηκε γιὰ νὰ κομῆσῃ με τὴν ἄνεση του τα χωριόματα τῆς βεβαιωμένης μαντικῆς ἰκανότητάς του, καταφεύγοντας στὰ σκοτάδια τοῦ φανταστικοῦ.

“Ὅμως τελικὰ, ὁ Κρίμμαν και ἡ Ρουθ Ρόνουζ ἴσως ἀκολούθησαν τὴ διδασκαλία ἐκείνη πον ἡ πλειοψηφία τῶν θεατῶν (και τὸν ἀναγνωστῶν) φαντάζετο ὅτι ἀκολουθοῦν οἱ σοβαροὶ σενarioγράφοι: διδασκαλία σύμφωνα με τὴ φορὰ ποὺ ἔχουν οἱ δεικτεὶς τοῦ ρολοῦ καὶ ὄχι μετῶντας ἀντίστροφα τὴ χρονικὴ φορὰ τοῦ ἀπερίγραπτου. Παντὺς ὅλες οἱ ἰοχρῆς ιδέες τοῦ φίλμ περιέχονται στὸ ἀρχικὸ δρᾶμα τοῦ Ο’Μπράιαν, πραγματικὸ σχέδιο-γράφημα, συνθετικὸ τῆς φανταστικῆς ἱστορίας: α) ἡ ὤρεια προνομικὴ ἀξία, πον ξεφυγε ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ τῆς περιβάλλον τοῦ ὁποῖο καταρρεῖ, και ἔγινε ἀπύρηνος τῆς διναμικῆς πλῆξης ἀνάμεσα στὸν μηχανικὸ πολιτισμὸ καὶ τὸ γορίλα — Θεὸ τῆς πρωτόγονης Φύσης (ἀλλοστε στὸ τέλος φαίνεται καθαρὰ λιγότερο τρομοκρατημένη ἀπ’ ὅτι στὴν ἀρχή, και ὄχι

“Ἐξη περίπου «μυθιστορήματα» (ἢ μάλλον «μυθιστολήσεις»: La mise en scene “Ἡ σκηνοθεσία, Le maintien de l’ordre “Ἡ διατήρηση τῆς τάξης, Eté indien “Τὸ Ἰνδικὸ καλοκαίρι, L’echec de Nolan “Ἡ ἀποτυχία τοῦ Νολάν, La vie sur Epsilon “Ἡ ζωὴ πάνω στὸ Ἐψιλον, Epigme Αἰνίγμα), μιὰ συνλογὴ συντομῶν κειμένων (Naveltes), μερικὰ ραδιοφωνικὰ ἔργα, σπάνιες γραπτὲς θεωρητικὲς παρεμβάσεις, ἀλλὰ αὐτὰ ἀποτελοῦν μερὶς σημεῖα τοῦ ἔργου τοῦ Κλωντ Ὀλιέ. “Ἐργὸ ἀσθεροῦ και λιγὸ κρυφὸ, στὸ περιθώριον τῆς μόδας, ὁ δημιουργὸς τοῦ ὑπῆρξε ἐπίσης γιὰ μιὰ δεκαετία ἕνας διανοητὴς και συγγραφεὺς ἀρθρῶν πάνω στὸν κινηματογράφου (στὴ Nouvelle Revue Française, στὸ Mercure de France, στὰ Cahiers du Cinema). “Ἀναμεσα στὰ διάφορα ἄρθρα του (ὅπως τὸ “Ένας βασιλιάς στὴ Νέα Υόρκη πον δημοσιεύθηκε ἐδῶ), ἔγραψε ἕνα ἀξιολογὸ μεγάλο κείμενο γιὰ τὴν τελευταία ταινία τοῦ Γιοζεφ Φον Στερνμπεργκ *The Saga of Anatahan* με τίτλο *Mia περίπτωση τοῦ φαιτός* (στὰ Cahiers du Cinema ἀρ. 168, Ἰούλιος 1965) καθὼς και μιὰ μελέτη γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Στερνμπεργκ *Παύλοφσκιν* “Ἐνα παιχνίδι ἀπὸ κινεὶς (δημοσιευμένη στὸ περιοδικὸ Revue d’Esthetique, 1973, ἀρ. 2-4). “Ἐνδιαφερόμεκε ὁλίγη και γιὰ τὸν ἑλληρικὸν κινηματογράφου ἀπὸ στὰ 1965 (Cahiers du Cinema ἀρ. 173) δημοσίευσε μιὰ λεπτο-



μεριακή ανταπόκριση πάνω στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τίτλο: Θεσσαλονίκη '65: προς μία ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου. Στο λογοτεχνικό του έργο, όπως και στις κριτικές του, επεξεργάζεται μια βαθύτα πρωτότυπη και παραγωγική θεωρία της αφήγησης, θεωρία που βρίσκει τις ρίζες της στην πρακτική της «μυθοπλαστικής» γραφής και που ανά-ανά εξάγεται μέσα απ' αυτή την πρακτική. Πρόκειται παντόχρονα για το «διπλό» προϊόν μίας προβληματικής πάνω στις μυθοπλασίες και για το σχήμα που τις παράγει.

Δημοσιεύουμε εδώ το άρθρο του Κλώντ Όλλιέ Ένας βασιλιάς στη Νέα Υόρκη από τα Cahiers du Cinéma κατά παραχώρηση της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στο τεύχος 166-167 των C.d.C. το Μάιο-Ιούνιο 1965.

μόνο γιατί ο φόβος εξαντλείται στην ίδια του την έκφραση) · β) το εξάλλο ζώο, που την υπερασπίζεται με πάθος από τις ιπτάμενες μηχανές περισσότερο απ' όσο η ίδια τον έναντι της, μια και, παραμελώντας κάποια στιγμή να φυλαχτεί για να βεβαιωθεί για την κατάσταση της προστατευόμενης του, πυροβολείται στην πλάτη από τα Sprads της παρατολής U.S.R.A.F. γ) το μοτίβο της παντοδυναμίας του θεάματος και των ανταλλακτικών αξιών που πολυπραγματεύεται και καταναλώνει μέχρι την καταστροφική, ίσως και επιθυμητή εξάντληση ή άπορρύθμιση, και συνεπώς ο υπερβολικός ρόλος της διαφήμισης που έχει να κάνει με το στάρ σύστημα ή «προϊστορική» βεντέτα, προηγμένη στην τάξη των στάρ, αποκαλύπτεται ένας θεός του έρωτα και, γι' αυτόν ακριβώς τόν λόγο, της καταστροφής · δ) τελικά και κύρια η κατάληξη του παραλληλισμού του πρωτόγονου νησιού με την μοντέρνα μητρόπολη που συγκεκριμενοποιείται από την παρουσία του τέρατος στην κορυφή του ουρανοξύστη. Μπορούμε να σημειώσουμε συμπληρωματικά μια απόδειξη της ακεράδαντης πίστης των «έξερευνητών» Κούπερ και Σέτσας στη τάση και την ικανότητα του κινηματογράφου να φορτίζεται με οποιοδήποτε παραλήρημα.

Είτε είναι προϊόν μίας λογικής της αντιστροφής — το οποίο εκρήγνυται μέσα από αυτήν τη μεγαλόπρεπη εικόνα — είτε όχι, το σενάριο του Κίνγκ-Κόνγκ, συνδυασμός τριών γοητευτικών φανταστικών ιστοριών, *The Sorcerer's Apprentice* ('Ο Μαθητευόμενος Μάγος), *Beauty and the Beast* ('Η Ψαράια και το Τέρας) και *Lost World* ('Ο χαμένος Κόσμος), μαρτυράει ένα διόλου κοινότυπο πλούτο συνεπαγωγών. Έκπλησσεται άρεκα κανείς σαν διαβάσει τα από 30ετίας γραφτά των σχολιαστών, ακόμην και των πιο επαινετικών, όπως και σαν ακούει από το στόμα πολλών καλοπροαίρετων σημερινών θεατών, να αποδίδουν σ' αυτό το άριστο έργο της συμμετρίας το χαρακτηρισμό «παιδιάστικο». Άναμφίβολα, σέ μια πρώτη προσέγγιση, το στόν δεν είναι το σημαντικότερο στοιχείο αυτού του έκτος σειρός θεάματος. Σίγουρα ο Κίνγκ Κόνγκ άντλει πρώτιστα τη δύναμή του από μια πλαστική όμορφη απαρρόμηση σ' αυτό το είδος, από την ποιότητα των

ονειρικών αναπαραστάσεων και από μία αρκετά παράξενη δύναμη ερωτικής υποβολής που κάνει γενιές γυναισχοκόριτσων να ερωτεύονται τον μεγάλο πύθικο, που προστατεύει, χωρίς να παύει όμως και να τρομοκρατεί. Κι όμως, άξιζει να σταθεί κανείς σ' αυτή τη δόμηση των στοιχείων του μύθου. Γιατί πρόκειται λοιπόν, κατ' άρχην; Είναι η ιστορία ενός απόλυτου παραγωγού-δημιουργού (χειρουργο-κράτη, διευθυντή παραγωγής, σεναριογράφου, άπερατέρ, σκηνοθέτη) που ξεκινάει ακόμη μία φορά γιά τις παρθένες εκτάσεις, γιά να φιλέψει ένα από τα καινούργια θεάματα του, που τόν έχουν κάνει διάσημο. Ή πρωτοτυπία αυτή της «σκηνοθεσίας της καταστροφής» πηγάζει απ' τ' ό τι περιβάλλεται από την ίδια μυστηριακή ατμόσφαιρα όπως και η διήγηση του ταξιδιού: στο άπρόβλεπτο μάς φειδωλής — σχετικά προβλεπόμενο — του μελλοντικού γυρίσματος, προστίθεται τό άπρόβλεπτο μιάς φειδωλής αποκάλυψης των στοιχείων του δεύτερου σεναρίου. Σίγουρα, ύπάρχει ένα ξεκάθαρο κίνητρο γι' αυτήν την επιφύλαξη: άν τό πλήρωμα ήξερε τί τό περιμένει στο τέλος του ταξιδιού, πιθανόν νά μήν παρκαρίζε. «Όμως πάνω απ' όλα, αυτή ή διαδικασία της συγκρατημένης, προσδευτικής αποκάλυψης, ένισχυει τόν γενικό τόνο του «περιπετειώδους φίλμ». Είναι επίσης εύκαιρη, προχωράοντας, νά προσδιορίσουμε όρισμένα σημαντικά δεδομένα ή νά προδιαγράψουμε ή τη συνοχή και τό βάρος των μελλούμενων δραματικών γεγονότων. Π.χ. ό Κάρλ Ντέναμ, που τά παίζει όλα γιά όλα στο σινεμά, προσλαμβάνει γιά πρώτη φορά σέ μία απ' τίς παραγωγές του μία γυναίκα, μόνο και μόνο γι' αϊ κριτικό, δηλαδή τό κοινό, τόν παρακάλεσαν επίμονα νά άνανεωθεί άνακατεύοντας τόν έξωτισμό μέ τό «σέξ». Ή τωρινή επιχείρηση είναι λοιπόν, σέ μεγάλο βαθμό, άπάντηση σέ μία συλλογική άπαιτηση. Έξ άλλων, οι περιστάσεις σύμφωνα μέ τίς όποιες ό Ντέναμ κατεβαίνει ό ίδιος στη γή γιά νά διαλέξει ή βεντέτα του στο όρόμο, δέν αφήνονται στην τύχη: την προσοχή του τραβάει μία ξαφνική κρυαγή που την προκαλεί ή επίθεση του έμπόρου φρούτων, όταν άρπάζει βίαια τό θύμα του. Γύρω απ' αυτή ή φωνή, αυτή την κραυγή μιάς αγωνίας που κορυφώνεται, συγκεντρώνεται όλο τό μυστήριο της διπλής προσομής: μυστήριο που ό Ντέναμ δέν θά διαλύσει πραγματικά παρά μόνο όταν θά φτάσουν στο νησί. Φυσικά, έχει τό σεναριο στο κεφάλι του ή μάλλον τόν χαμβιά του — ή σύλληψη άλλωστε είναι πολύ μοντέρνα, άφου, μέσα σ' ένα πλαίσιο και μέ καθορισμένα δεδομένα — μία άνεξερεύνητη γή, μία πρώτη περιφέρεια, μία νεαρή άμερικανίδα, ένα μυθικό πλάσμα, ότε άνθρωπος ότε ζώο, μέ σγεδόν θεϊκή φύση — προβλέπει άγανείς, μέ άσπαθή όλη, εκτάσεις όπου θά βασιλεύει ό πιο απόλυτος αντισχεδιασμός. Τό θέμα που διαλέχτηκε είναι αυτό της περιφημής ιστορίας της Κυρίας Δελφένς ντε Μτωμών — οι λεπτομέρειες των σκηνών θά έξαρτηθούν από την τροπή των γεγονότων. Ξάν ένα Ξάν Πώς της προϊστορίας, που μηχανεύεται ένα τρομερό ψυχόγραμμα, ό Ντέναμ έκμεταλλεύεται τό χρόνο του ταξιδιού γιά νά πλάσει την Ωραία του: κοινοτούμη είδικά σχεδιασμένο γιά τό ρόλο, μελέτη της μυικής, δοκιμές της φωνής στις ψηλές κλίμακες, έγκλιματισμός στις συνθήκες τρόμου. Όσο γιά τό Ζώο, θά τό διευθύνει όπως μπορεί μέ τη βοήθεια κατνοήνων. Άς υπογραμμίσουμε τόν κλασικά μυθικό χαρακτήρα του νησιού — ό Νορβηγός ναυτικός που έδωσε τό χάριτί δέν τόν είχε δει ποτέ ό ίδιος, ένας ντόπιος που γλύτωσε από ναυάγιο θά του έχει μιλήσει. Τό εθνομυστικό του περιπετειώδους διηγήματος τού τέλους του προηγούμενου αιώνα — και ή γεμάτη αυτοπεποίθηση ατίμωσάρα του, τό άρωμα της νυθρότητας του, ή άφέλγης και ξεπερασμένη γεύση του — τηρούνται έξισον σχολαστικά: τυφώνας που πρέπει γρήγορα νά άντιμετωπιστεί, άκρωτηρί άρκετά άσυνήθιστο γιά ή ναυτική ρουτίνα της εποχής, καπετάνιος άνήσυχος, πλήρωμα άπειθαρχο, έλαφριά οργασία, ληθαργός, ομιγές και έβωδοι. Όμως, τό νησι ύπάρχει έτσι κι άλλως και ό Κόνγκ, που τό όνομα του ήρει στά αυτιά των ναυτών σαν μία διάχυτη άνάμνηση, άναβλύζει μέσα από τό πιο μακρυνό παρελθόν της ιστορίας. Τό πρώτο γυρίσμα ξεπερνάει όλες τίς έλλειδες που μπόρανε νά θρύψει ό πνευματικός κληρονόμος του Σκανδιναβίου «έγχευτή». Ό Ντέναμ βρίσκεται πολύ γρήγορα ξεπερασμένος από γεγονότα, τόσο «κινηματογραφικά» που δέν θά είχε ποτέ την τόλμη νά εύχηθεί (οι ντόπιοι τού άρπάζουν ή βεντέτα του και όργανώνουν έκείνη την σκηνοθεσία άντι γι' αυτόν). Στεφημένος από την πρωτοβουλία, που όμως άδράχνει πάλι, ό Ντέναμ αντίστασιτά τό φίλμ του έξωτερικού θεαμάτων μέ τό ίδιο τό θέμα, κεραυνοβολώντας τό τέρας και φορτώνοντας τό στο πλοίο, σχεδιάζοντας νά τό συμπληρωθεί σέ μια έκθεση στη Νέα Υόρκη δίπλα στους ήρωες της συγκομιδής του — και είναι πραγματικά μία από τις σπάνιες περιπτώσεις, όπου τό ίδιο τό θέμα έχει μίαν ευκαιρία νά άντεπωλώσει περισσότερο απ' ό τι το άποτέλεσμα του πάνω στο φίλμ.

Κινγκ-Κόνγκ

King Kong

Η.Π.Α. 1933

Σκην.: Έργεστ Μπ. Σέντσοκ και Μέριαν Κ. Κούπερ. Σεν.: Τζαίμς Κρήλιαν και Ρουθ Ρουός, απ' την πρωτότυπη ιστορία των Μέριαν Κ. Κούπερ και Έντγκαρ Γουάλας. Φωτογρ.: Έντοναρντ Λίντον. Είδικά έσφέ: Γουίλλις Ό Μπράιεν. Μουσ.: Μαξ Στάινερ. Ντεκόρ: Κάρολ Κλάρκ και Άλ Χέριαν. Ήθοποιοι: Φαίη Ραίη ('Αν Ντάροου), Ρόμπερτ Άρμστρονγκ (Κάρλ Ντέναμ), Φράνκ Ράικερ ('Ηγλ Χόρν), Μπρούς Κάμπετ (Ντρίσκολ), Σάμ Χάρντνι (Γουέστον). Παραγωγή: Κούπερ-Σέντσοκ, RKO, Radio Pictures.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς περιπέτειας λοιπὸν εἵμαστε, ὅπως καὶ ὁ Ντέναμ, ἀπόλυτα ἱκανοποιημένοι. Ὑπάρχει, ὅμως, κι ἄλλος τρόπος, ὄχι λιγότερο πιστός, καὶ διηγηθεὶς κανεῖς τὴν ἱστορία: ἔνας «ψημένος» ἐπιχειρηματίας, παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἄνευ προηγουμένου οἰκονομικὴ κρίση ποὺ μαστίζει τὴ χώρα του καὶ κλονίζει τὰ θεμέλια τῆς, καταλαβαίνει πὼς πρέπει νὰ ὀργανώσει ἕνα «σῶου» τελείως ἀσυνήθιστο, γιὰ νὰ ἀποσοβῇ τὴν κρίση τοῦ θεάματος. Ἐχοντας ἐγκαταλείψει τὴν πατρίδα του, ὅπου οἱ ἀρχεὶ ἀντιμέτωπες μ' ἕναν σοβαρὸ καὶ ἀπρόβλεπτο κίνδυνο ἀντιδρῶν ἀσυνάρτητα, χωρὶς διάθεση θεμελιώδους ἀναθεώρησης τοῦ συστήματος, κι ἀφήνουν τὸν κόσμον χαμένο νὰ τρέμει μπροστὰ στὸ φάσμα τῆς ἀθλιότητος, φτάνει σ' ἕνα ἄγνωστο νησί, σχεδὸν δολκληρωτικὰ παρθένο, ὅπου ἕνας πρωτόγονος λαὸς εἶναι κι αὐτὸς ἔρμαιο μὲς τρομερῆς ἀπειλῆς μόνιμης, σχεδὸν αἰώνιας, ποὺ παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως, καταφέρει νὰ συμβιβαστεῖ μαζί της στὴ βάση ἑνὸς τρόπου συναλλαγῆς, ποὺ ἡ μέχη τῶρα λειτουργία του μοιάζει νὰ ἔχει ικανοποιήσει ὅλους. Ξαναμμένος ἀπὸ τίς προοπτικὲς τοῦ κέρδους, ἀγνοώντας ἀπόλυτα τὴν τοπικὴ ροαίαν, τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζει μὲ ὅλη τὴν περιφρόνηση τοῦ ἐντιμου λευκοῦ σοσιαστῆ, καταφέρει σὲ χρόνον ρεκόρ, ὄντας «ἀπερίσκεπτος ἔμπορος» τοῦ παραμυθιοῦ ποὺ λίγο λογαριάζει τὴν Ὠραία, ὄχι μόνο νὰ προκαλέσει τὸ θάνατο μέσα σὲ φρικαστικὲς συνθήκες, πολλῶν ἀπ' τοὺς συντρόφους του ἀλλὰ ἀκόμα καὶ νὰ καταστρέψει τὴν εὐθραστη ἰσορροπία, ποὺ οἱ ντόπιοι μάγοι εἶχαν ἐμπνευστεῖ καὶ βάλει σὲ ἐφαρμογή.

Ἡ βλακώδης αὐτὴ ἐπέμβαση, ποὺ ἀπογυμνώνει τὸ τερατομορφο πλάσμα ἀπὸ τὰ προνόμιά του, τὸ ἐρεθίζει καὶ τὰ σπάζει τὰ τεῖχη τῶν προγόνων καὶ νὰ ἐρηκτοῖται τὸ χωριό. Καὶ δὲν φτάνει αὐτό: μὲ τὸ μυαλὸ σκοτεινιασμένο πάντα ἀπὸ τὸ ἔξονατα-φρόνητο σχέδιό του, ὁ Ντέναμ κινητοποιεῖ ὅλα τὰ μέσα τῆς τεχνικῆς γιὰ νὰ μεταφερθεῖ στὴν ἴδια του τὴν χώρα τὸ παθιασμένο γιὰ ἐκδίκηση, γιγάντιο πλάσμα, διακυβεύοντας μὲ ἐλαφριά καρδιά τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἄφθονα ἀγαθὰ τῶν συμπατριωτῶν του. Μόνο μὲ τὴ χρῆση τῶν πῶ προσφατῶν ὅπλων θὰ ἔξοντισαι τὸ τεράστιο, ζωντανὸ σκιάχτρο. Ἡ πανανθρώπινη ἀπειλὴ ποὺ πλανιόταν πάνω ἀπὸ τὸν Νέο Κόσμο, ἀπὸ τὸ λάθος κάποιου πολίτη του, ἀνήμερο καὶ νὰ δώσει μιὰ ἐποικιοδομητικὴ λύση, ὑποσκελίζεται καὶ ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ πολὺ πῶ τρομερὴ ἀπειλὴ, ὑπερανθρώπινη, αἰνιγματικὴ, ποὺ δὲν ὑπακούει σὲ καμιά λογικὴ καὶ αὐτὴ ἡ ἀντεκδίκηση τῶν πρωτόγονων δυνάμεων παίρνει ἀναπόφευκτα τὴν ἀξία θαυγασμοῦ: στὴν ἐπαφὴ τοῦ αὐτῆς μὲ μιὰ κοινωνία μέτρια, ἄδικη, ταπεινωτικὴ γιὰ τὸ ἄτομο, τὸ Φυσικὸ μ' ὅλη τὴν περὶ ἑξασημένια φρίκη καὶ τὴν κτηνωδία ἐπεμβαίνει, γιὰ νὰ σώσει ἀπὸ τὸ χάος τὸ μοναδικὸ ἄξιοσεβαστο πλάσμα καὶ νὰ καταστρέψει ὅ,τι τὸ σπλώνει. Τὸ στοιχεῖο τῆς πρόκλησης ποὺ κυριαρχεῖ ἐδῶ εἶναι ὁ Λευκός, αὐτὸς ποὺ διέρρηξε τὴν συμφωνία παίρνοντας πίσω τὴν προσφορά του. Τὸ νὰ ἀγνοεῖ κανεῖς τοὺς νόμους τῆς φύσης, ἢ, ξαναζωντανεύοντάς τους, νὰ τοὺς παραβιάζει, φέρνει τὸν κατακλυσμὸ. Μὰ ἂς ἀφήσουμε ἐδῶ τίς κοινωνικὲς καὶ ἠθικὲς ἐπιπτώσεις τοῦ δευτέρου μέρους, ὅπου τὰ θέματα καὶ οἱ ἀπεικονίσεις τοὺς συνδυάζονται καὶ διασταυρῶνται μέχρι νὰ «ξανασυνθέσουν» στὴν πρωταρχικὴ του ἀπλότητα τὸ ὕστατο δράμα: ὁ γοργίλλας, ποὺ κυριαρχεῖ στὴν πόλη, κραδαίνοντας τὴν ἀπειλὴ τῆς ὕψισης τιμωρίας. Ἀς ξαναγυρίσουμε στοὺς δυὸ συγκεκριμένους χώρους, ποὺ ἐντοπίζονται καὶ δείχνονται σὰν ἰσοδύναμοι ἀπὸ ἕνα σενάριο περίπλοκα «παιδιδασκικό». Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ τοπογραφία τοῦ νηιοῦ: τὸ νησι τοῦ Κρανίου δείχνεται, ὅπως πολλὰ φανταστικὰ νησιά, σὲ σχῆμα ἡμισφαίριου, κρᾶνιου, ἢ ἀναποδογυρισμένο φλυτζανιοῦ — τὸ Back Cup (ἀναποδογυρισμένο φλυτζάνι) στὸ *Μπροστὰ στὴ Σημαία* γιὰ παράδειγμα, ποὺ ὁ Κάρελ Ξέμαν ἀπόδωσε μὲ κινούμενα σκίτσα στίς *Φανταστικὲς Περιπέτειες* ἐμπνευσμένος ἀπὸ τίς χαλκογραφίες τοῦ Ροῦ γιὰ τὴν συλλογὴ Χέτζελ τῶν βιβλίων τοῦ Ἰουλίου Βέρν. Ἐδῶ, μιὰ μικροσκοπικὴ χερσόνησος ἀπλώνεται στὰ πόδια ἑνὸς τεράστιου βουνό, ὅπως ἐκεῖ κάτω ἡ ἄκρια τοῦ Μανχάτταν ἀπλώνεται στὰ πόδια τῶν γιγάντων οἰκοδομημάτων. Μιὰ ἐφευρετικὴ φυλὴ ἐπιβιώνει μὲ δυσκολία στὰ πεδινὰ τοῦ νηιοῦ, διπλὰ στίς καταραμένες, ἀποκρημένες ἀκτές, ὅπως τὰ πολιτισμένα πληθὴ μυμηγκιάζουν γύρω ἀπ' τὰ κτήρια ὅπου οἱ παντοδύναμοι παίζουν καὶ ρυθμίζουν μὲ μυστηριώδη τρόπο τὴ μοίρα τους. Μὰ τὸ τεῖχος τῆς εὐημερίας καὶ τῆς ἀσφάλειας ἐδῶ κι ἐκεῖ τελικὰ ὑποχωρεῖ: μέχρι καὶ τὸ γκρέμισμα τῆς κούρας πύλης τοῦ τεῖχους μπορεῖ νὰ παρομοιαστεῖ συμβολικὰ μὲ τὸ ἀδιανόητο καὶ περίφημο «Κράχ», ποὺ τὴν ἴδια στιγμὴ ἀνοίγει διάπλατα τοὺς ὕδατοφράγτες τῆς οἰκονομικῆς καλάρειας. Κι ἀπ' τὴ μιὰ ὅπως κι ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἰσορροπία ἔχει σπάσει μὲ μόνη διαφορά, ὅτι γιὰ τοὺς κατοίκους τῆς Νέας Ὑόρκης οἱ δυὸ κίνδυνοι ἐνώνονται

κι ένας λευκός κρούει τον κώδωνα του κινδύνου για να καλέσει σε βοήθεια αυτούς τους ήγχιωτους, που μόλις πριν κατηγορήσε για δειλία και που παραιτούσε από λαθός του στη σφαγή. Κι όταν εξαγριωθεί κάποτε, ο Κίνγκ Κόνγκ δομάει και στους μὲν και στους δέ, έτσι άδικα και χωρίς να κάνει διάκριση. Βέβαια οι λευκοί εξαφαιρώνουν τὸ νησί από τὸ βάρος τῆς παρουσίας του, αλλά έτσι κι αλλιώς ὁ Κίνγκ Κόνγκ δὲν θὰ άδειαζε τὸν τόπο από τὰ άλλα γιγάντια Ζώα. Τὸ μόνο που μένει στους νησιώτες είναι νὰ θάψουν τοὺς νεκροὺς τους και νὰ ξαναχτίσουν τὴν πύλη, προτού προλάβουν νὰ τὴν δρασκελίσουν τὰ ἀληθινὰ τέρατα τώρα, τα κτηνώδη και βρωμερά, που είναι ἀνίκανα νὰ κάνουν οποιασδήποτε συμφωνία.

Κι έτσι παραλλήλιστα δύο ζούγκλες. Χάρη στὰ ἀριστοτεχνικά τρέκ, που ἐδῶ χρησιμοποιούνται με τὸν πιὸ θαυμαστό και ἀποτελεσματικό τρόπο, ἡ ζούγκλα τοῦ Νησιοῦ τοῦ Κρανίου καμωμένη από μακέτες, διαφάνειες, χτισμένες σκαλωσιές και φιλμαρισμένη μ' ὅλη τὴν λεπτοδουλειά τοῦ «καρέ-καρέ», μεταβιβάζει τὴ δύναμη τῆς ὄνειρικῆς ὑποβολῆς τῆς στὴν ἄλλη, τὴν πιὸ σύγχρονη, που συγκροτήθηκε σὲ μεγάλο μέρος από πραγματικές λήψεις τῆς ἀμερικάνικης μητροπόλεως. Σ' αὐτὴ τὴν ἐξάπλωση τῆς μόλυνσης τοῦ φανταστικοῦ από τὸν ἕναν κόσμο στὸν ἄλλο βρίσκεται ὁπωσδήποτε ἡ πρωταρχικὴ δύναμη τῆς ταινίας. Ἀλλά ὑπάρχει και μιὰ ἄλλη, που ἔχει νὰ κάνει με τοὺς νόμους που διέπουν αὐτοὺς τοὺς κόσμους και ἀξίζει νὰ τῆς δώσουμε κάποια προσοχή. Οἱ θεωρητικοὶ τῆς ἀξίας σίγουρα θὰ ἔβρισκαν ἐδῶ γόνιμο ἔδαφος για ἀνάλυση.

Ἡ ἥρωίδα, Ἄνν Ντάρρου, περνάει ἀδελὰ τῆς μέσα από τὴ δοκιμασία τῆς ἐφαρμογῆς τῶν νόμων και τῶν δύο κόσμων: ὄντας για τοὺς καπιταλιστὲς ἀξία καθαρὰ ἀνταλλακτικὴ (μικρὴ στὴν ἀρχή, που μεγαλώνει, ὅμως, όταν τὴν προσλαμβάνει ὁ Ντένταμ), βλέπει ἀργότερα ὅτι προάγεται από τοὺς ἰθαγενεῖς τοῦ νησιοῦ στὴν κατηγορία τῶν ἀξίων χρήσης. Κι ἔπειτα, μέσα στὴν πάλη τοῦ Κίνγκ Κόνγκ



γίνεται αντικείμενο έρωτικής λατρείας — προάγεται γιά δεύτερη φορά. "Όταν σώζεται και πέφτει ξανά στά χέρια του Ντέναμ, βρίσκεται δυο σκαλοπάτια χαμηλότερα στην κλίμακα τών αξιών, αλλά ή ανταλλακτική της αξία άνθραίνει ίλιγγιώδως. Ξανααφρίζοντάς την, ώψώνοντάς την πέρα απ' την άχτινα δράσης τών κερδοσκοπικών όμοιομάτων της, ό Κίνγκ Κόνγκ τή σώζει από μιá ταπεινωτική «φετιχοποίηση»: ό Θεός ξεσπάει από όργη όχι μόνο γιατί έπεσε θύμα κλοπής, αλλά και γιατί ό θεατής τού μουζικ χώλλ δέν δείχνουν κανένα σεβασμό στό ζευγάρι τών ήρώων τού δράματος. Ή πολυτάραχη μοίρα τής "Άνν είναι λοιπόν στενά δεμένη μέ τις συνθήκες ζωής πού επικρατούν στην κοινωνική της ομάδα: είναι ύποδειγματική τόσο στη δόξα όσο και στόν πανικό· αυτό άκριβώς έκφράζουν τά διαπεραστικά σκαμπανένασματα τού ούρλιαχτού της από την άρχή ως τó τέλος. «*Η μόνη σου δυνατότητα είναι ή κραυγή σου*» τής λέει ό Ντέναμ στό καράβι. Από την άρχή ή κραυγή της έχει κι όλας προκαθορίσει τó βιασμό της κι όι συμφορές τής "Άνν στό *Κίνγκ Κόνγκ* προεικονίζουν τις περιπέτειες μιáς άλλης, επίσης προκαθορισμένης, αμερικανίδας ήρωίδας — τής *Μέλανι στά Πουλιá*. Και στίς δυό ταινίες ή σχέση τής άτομικής και τής συλλογικής μοίρας καθορίζεται μέσα από την προοδευτική ένιςχυσή τού θέματος και την τελική γενικοποίηση: ή *Μέλανι* προχάλεϊ τά πουλιá νά ξεσπάσουν όπως κι ή "Άνν τó γορύλλα. Μετά από την ίδια, ή κλειστή ομάδα ή έπειτα τó σύνολο τής κοινότητας κι όλόκληρο τó έθνος γίνονται θύματα τής καταστροφής. Στο περίφημο πρώτο μέρος τών *Πουλιών*, πού τραβάει σέ μικρός, όπως άκριβώς και στό πρώτο μισό τού *Κίνγκ Κόνγκ*, δέν συμβαίνει τίποτα τó υπερφυσικό αλλά κυριαρχεί ή υπόγεια διάβαση τού άόριστου φόβου, πού διαισθάνεται τó «προνομιούχο» άτομο και πού πολύ γρήγορα στή συνέχεια διαχέεται σέ όλο και πλατύτερες κοινωνικές ένότητες. Τό αντικείμενο τής ανασήθησης και τής ανάλυσης στά *Πουλιá* (ή αναδρομή στό παρελθόν τής ήρωίδας), στό *Κίνγκ Κόνγκ* έχει συνθλιβεί και συμπυκνωθεί μέσα στό ούρλιαχτό, σ' αυτή την μοναδική ικανότητα τής "Άνν νά εκφράζει τέλεια τόν τρόπο της μέ την κραυγή· αυτό κάνει τόν Ντέναμ νά την ξεχωρίσει, όπως κι ό Μιτς θά ξεχωρίσει την *Μέλανι* Ντάνιελς άκολουθώντας τις «αθώες» μηχανορραφίες της. Έτσι, ή Νέα Υόρκη σώζεται από τόν όλεθρο, ό Ντέναμ βγάζει τόν επικίδητο μπροστά στό πτόμο τού νικημένου Κήνουρς κι έχει τόν τελευταίο λόγο — ενώ ή όδόνη τού Χίτσκοκ μένει κατακτημένη από χιλιάδες άπειλητικά πετούμενα, πού αναπαίονταν άνάμεσα σέ δυό επιθέσεις. Αλλά ή "Άμερική τής ευημερίας τού 1963 μπορεί νά άνεχθει ένα τέλος φορτωμένο μέ άβεβαιότητα και κινδύνους· ή "Άμερική τού 1931, τής χροιάς πού δημιουργήθηκε ό *Κίνγκ Κόνγκ* δέ μπορούσε νά ξεφυγεί από τó «χάπνυ-έντ» (θά πρέπει νά περιμένουμε μέχρι τή χρονιά τών *Πουλιών*, γιά νά δούμε την Νέα Υόρκη καταστρεμμένη από τó ίδιο τó χέρι τού προέδρου τών ΗΠΑ, «όριακό σμειείο» τής έμπνευσης τών σεναριογράφων στην εποχή τών παχιών άγελάδων).

Αλλά άς ξαναγυρίσουμε στόν έφιάλη τής "Άνν. "Όλα τά έπεισόδια ξετυλίγονται τή νύχτα (και ό νεοϋορκέζικοι προβολείς παίρνουν τή θέση τών δαυλόν τού Νηοιού τού Κρανίου). Στη διάρκειά τους ή ξανθά *Φαίη Ραίη* (ή γλυκειά Μίτσι στό *Wedding March / Γαμήλιον Έμβατήριό*), ή *Εύα Τράουμπριτζ* στό *The Most Dangerous Game / Τό πού επικίνδυνο κυνήγι*²) μέ τó ένα μάτι λάγνο, μέ τó άλλο έκπληκτο, αλλάζει άφέντη: ό Ντέναμ την άταγάγει, όι ίθαγενείς την άρπάζουν, ό *Κίνγκ Κόνγκ* την κάνει βίαια δικιά του, πρώτα στό θυσιαστήριο ύστερα στό δωμάτιο τού πολυτελούς μεγάρου προαναγγέλλοντας τó άκάθεκτο άνέβασμά της στόν ούρανοξύστη. Μέ μιá εξαίρεση: τó σμειείο όπου ό Ντριόκολ την ξαναπαίρνει στά χέρια του, ενώ ό *Κίνγκ Κόνγκ* παλεύει μέ τόν πτεροδάκτυλο, μετά από μιá σειρά μάχες στην πύ σκληρή φράση τής περιπέτειας. Την στιγμή αυτή μεσολαβούν δυό καθέτες πτώσεις, πού είναι ίσως ό,τι ό κινηματογράφος, έδειξε μέ άκριβεια σάν τρόπο παροδικής λύσης — διάλυσης — τού εφιάλη: τó γλύστρημα στόν κορμό τού άναρριχτικού (πού φύτεψε μπροστά τους σάν από μηχανής θεός) κι ύστερα ή βουτιά από τά ίλιγγιώδη ύψη στά μακρινά νερά. Κονιορτοποίηση και ξανακραυ-στάλλωμα τής φρίκης διαδέχονται τó ένα τó άλλο μέ θαυμαστό τρόπο και καταλήγουν σέ ένα στροβίλισμα στά κύματα, μέ τά μαλλιά ξεπλεκα, πρώτη φορά χαλαρωμένο έπειτα απ' αυτές τις φοβερές δοκιμασίες, τούς σπασμούς, τούς διαμελισμούς. "Άλλωστε ή βουτιά απ' τó βράχο πλησιάζει από κάποιες πλευρές τή φυγή στό *Alice in Wonderland* (Ή Άλίκη στή χώρα τών θαυμάτων) τού Μάκ Λέοντ, πού γυρίστηκε την ίδια χρονιά. Μιά άλλη σεκάνς δίνει μιá από τις πιό παραισθητικές έντυπώσεις τού άπιδανου, πού δείχτηκαν ποτέ στην όδόνη: αυτή

1. Τών Έρνστ Σέντσον και Έρβινγκ Πίτσελ. Γι' αυτήν την πολύ σημαντική ταινία βλ. και στό άρθρο Ή χρυσή εποχή τού φανταστικού κινηματογράφου σ' αυτό τó τεύχος.

2. Τό Γαμήλιο Έμβατήριο, είναι ή έβδομη κι ούσιαστικά προτελευταία ταινία τού Έρχ Φόν Στροχάιμ· γυρίστηκε τó 1926-28 σέ δυό μέρη και δέν ξεφυγε τή τύχη όλων τών ταινιών τού μεγάλου κινηματογραφιστή. Συμπλήχθηκε τελικά κι έντελώς αδιάφαιτα σ' ένα μέρος, μικρότερο κι από τó μισό τής πρώτης κόπιας. Ή Φαίη Ραίη έπαιξε όπλα στην *Στροχάιμ* την κεντρική ήρωίδα.

δπου ἡ Ἄνν πέφτοντας ἀπ' τὴν κορυφὴ τοῦ δέντρου, ὅπου τὴν εἶχε βάλει ὁ Κινγκ Κόνγκ γιὰ νὰ τὴν προφυλάξει, παρακολουθεῖ, παραλύνοντι ἀπὸ τρόμο, τὴ θανάσιμη μονομαχία τοῦ προστάτη τῆς μετ' ὅν τυραννόσαυρος: ἐδῶ ἡ ἐλαφρὰ διαφορά στους τόνους τοῦ γκρίζου ἀνάμεσα στὸ πρῶτο πλάνο, ὅπου βρίσκεται ἡ Ἄνν, καὶ στὸ μεσαῖο βάθος πεδίου τῆς σκηνῆς, ὅπου ξεπετάγονται τὰ τέρατα, ἀντιμάχεται τὴν αἰσθησὴ τῆς μικρῆς ἀπόστασης, γιὰ νὰ μὰς κάνει νὰ ἀμφιβάλουμε γιὰ τὸ πραγματικὸ διάστημα τὸν δυὸ τόπων. Τὰ θηρία εἶναι πολὺ κοντὰ, ἀφοῦ σκοτώνονται ξανά καὶ ξανά στὸν ἀναποδογυρισμένο κορμὸ ὁ ὅμως, ἡ πάλι μαζί τους (σὲ γενικὸ πλάνο) ξετυλίγεται πέρα, εἶναι μακρινή, προβληματική, «ἀδιάντητη». Ὁ τρόμος τῆς Ἄνν γεννιέται τόσο ἀπὸ τὸ ὅτι βλέπει τὸ θέαμα νὰ ξετυλίγεται ἀκριβῶς πλάι τῆς (κι ἔτσι ὁ κίνδυνος γίνεται πελώριος), ὅσο κι ἀπὸ τὴ δυσπιστία, ποὺ νιώθουμε νὰ τὴν βιασάνει ὅλο καὶ περισσότερο, μήπως τελικὰ ὅλα αὐτὰ δὲν συμβαίνουν στὴν πραγματικότητα· κι ἄλλωστε ἂν μιὰ λογικὴ «τῆς πραγματικότη-
τας» ρυθμίζε τὴν ἐξέλιξή τὸν πραγματῶν, δὲν θ' ἀργοῦσε νὰ τσακιστὲ ἀπὸ τὰ θανάσιμα χτυπήματα μὲ τίς μουσοῦδες ποὺ ἀνταλλάσσουν οἱ δυὸ ἀντιπαλοὶ καὶ τὰ τρομαχτικὰ οὐρλιαχτά τους. Ἐκείνῃ τῇ στιγμῇ ὅμως, ἡ ἀναδίπλωση τοῦ θεάματος γίνεται ὁλοαόρανη: ἡ Ἄνν εἶναι πολὺ μεγάλου βαθμοῦ παρακολουθεῖ τὸν ἴδιον τῆς τὸν ἐφιάλτη. Μιὰ παρόμοια διαδικασία ἀποκόλλησης ἂν καὶ λιγότερο αἰσθητῇ, ἐπικρατεῖ σχεδὸν μόνιμα σ' ὅλες τίς σκηνές τῆς πάλης, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὴ σκηνή ποὺ ὁ βροντόσαυρος ξεπετάγεται ἀπὸ τὸ βάλο καὶ προχωρεῖ «πολὺ γρήγορα», κινηγώντας τοὺς ναυτεῖς μέσα ἀπὸ τὴ ζούγκλα. Ἐδῶ πολλὰ ἐγγε-
διαφορετικῆς προέλευσης μπαίνουν στὸ παιχνίδι καὶ συνδυάζονται: τὰ χρώματα, λίγο ὡς πολὺ φανερά, στὰ διάφορα ἐπίπεδα ποὺ ἀρθρώνονται τὸ ἐνα πᾶνω στὸ ἄλλο, γιὰ νὰ φτιάξουν τὸ βάθος τοῦ πλάνου, τὸ πέρασμα ἀπὸ τὰ γενικά πλάνο στὰ «ἀμερικάνικα» πλάνο (ἂν μπορούμε νὰ ποῦμε κάτι τέτοιο) τοῦ Κινγκ Κόνγκ καὶ μάλιστα σ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ τραβελλινγκ μπροστὰ, πάνω στὴν συσπασμένη ἀπὸ θυμὸ μάσκα του· τελικὰ καὶ κυρίως τὰ τραντάγματα ποὺ ἀφειλονται στὶς λήψεις «καρὲ - καρὲ». Βλέπουμε ἔτσι πὺς ἀκόμα καὶ τὰ σφάσματα, διάφορες ἀτέλειες ἢ μικρὰ λάθη στὴ συνέχεια τῆς προσοπτικῆς καὶ τῆς κίνησης, ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὸ νὰ καταστρέψουν ἢ νὰ ἐξασθενίσουν τὴν ἰκανότητά τοῦ θεάματος νὰ γίνεται πιστευτὸ, συγχλίνουν πρὸς τὸ ἀπόλυτο ονειρικὸ, ἀφοῦ χωρὶς ἄλλο ὁ κόσμος τοῦ ονείρου εἶναι ἓνας πλαστὸς χώρος τῶν τριῶν, τῆς ὀπτικῆς μετὰθεσης, τῶν χρωμάτων ἀνάμεσα στὰ πλάνο καὶ τῆς γενικευμένης ἀσυνέχειας. Ὁ ἀμφίβολος χώρος, ποὺ πλάθει ὁ Ο' Μπράιεν, μοντάροντας τίς ψηλές του κατασκευές σύμφωνα μὲ τὸν ὀριζόντιο ἄξονα τοῦ βάθους πεδίου καὶ οἱ ἀναγκαῖότητες τοῦ γυρισματος σὲ χρόνιο κομμένο ἢ ἀποσπασματικὸ συνθετῶν ἔναρ ὀπτικὸ κόσμον ποὺ ἐκδέχεται τέλεια πόσο θεμελιώδῃ εἶναι τὸ «κόλαξ» σὲ ὅποιοδήποτε ἐφαλτικὸ ὄραμα — ἀμφίβολος μικρολεπτομέρειες καὶ στίξεις τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου, τρύπες, σκηنيκὲς ἀποστάσεις, ὑπερβολὲς ἢ ἀσυνμύβιστες ἀντιθέσεις, περιοχὲς νεκρῆς διάρκειας, κενὸ ὅπου καταποντίζεται διγυμνὸς ἡ ὑποψία τῆς μὴ πραγματικότητος. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο τὰ κάποια «λάθη» ποὺ ἐδῶ ἡ ἐκεῖ μπορούμε νὰ παρατηρήσουμε στὶς κλιμακὲς τῶν ἀναστροφῶν τοῦ Κινγκ Κόνγκ καὶ τοῦ περιβάλλοντός τοῦ συμβάλλουν στὸν ριζικὸ διαχωρισμὸ τῶν περιοχῶν τοῦ ονείρου, ὅπου οἱ σχέσεις μεγεθῶν ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα καὶ τὰ ἀντικείμενα ἐξελλίσσονται συνεχῆς (κρίμα ποὺ στὸ τελικὸ μοντάζ κολληθῇ — ὅπως φαίνεται, καὶ τῇ θέλησιν τῶν ἰδίων τῶν δημιουργῶν — τὸ ἐπεισοδιὸ ὅπου οἱ σπινθηροὶ τοῦ Ντένταμ σφεντονίζονται στὸν κρεμὼ καὶ κατασπαραχίζονται ἀπὸ τεράστιες ἀράχνες).

Ἀπὸ τὴν καθαρὰ πλαστικὴ ἀποψη, οἱ δημιουργίες τοῦ Ο' Μπράιεν, εἴτε ζωγραφισμένες στὸ χαρτί, εἴτε ξαναζωγραφισμένες πάνω στὴ σελολόνη, ἔχουν μιὰ παρὰξενῇ, ἐπιβλητικὴ, περίσσια ὁμορφίαν: αὐτὴ ἡ ζούγκλα ποὺ φτιάχεται μὲ φιντὰ ἑλαχίστα πιστωτὰ ἀπὸ γεωγραφικὴ ἀποψη καὶ κατοικεῖται ἀπὸ ζῶα, περισσότερο θευλικά παρὰ προϊστορικὰ μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ ἔννοια, εἶναι βυζαντινῇ κατενθεῖ-
ναι μέσα ἀπὸ γκαβοῖρες ἐμπνευσμένες ἀπὸ περικτενωδὲς διηγήσεις πολλῶν αἰώνων. Στὴ σκηνή τῆς ὑπόγειας κλινῆς ξαναβρίσκουμε τὸ ἴδιον «κίανροκοῦρο» ποὺ ἔχουν καὶ πολλὲς συνθέσεις στὶς εἰκονογραφεῖς τὸν βιβλίον τοῦ Ἰουλίου Βέρν ἢ τοῦ Πῶλ ντ' Ἰβουά (γιὰ παράδειγμα μιὰ παρόμοια κλινή, ὅπου ὁ κινηγμένος ἥρωας κρύβεται σὲ μιὰ σπλιάλι καὶ πρέπει νὰ πιάσει μόνος μ' ἓνα γιγαντινὸ χταποδὶ καὶ μάλιστα χωρὶς τὸν παρὰμικρὸ θύροβο, γιὰτὶ οἱ ἔγχθροι τοῦ σουλαϊτοῦρου στὶς ὄχθες). Σὲ ἀρκτεῖς συνθέσεις μὲ ἀντερείσματα βράχων εἶναι ὁλοκατερῇ ἡ συγγένειά μὲ τὸν Γιουστάφ Ντουρ. Ἀλλωστε ξέρουμε ὅτι ὁ πίνακας τοῦ Νησιῶ τοῦ Κρανίου εἶναι φτιαγμένος πάνω στὸ περίφημο *Νησι τῶν νεκρῶν*

3. Στὴν τέχνη τῆς μυθοπλα-
στῆς ἀνιχνεύει, τοῦ παρα-
νέματος καὶ τῆς συμβολο-
ποιήσεως τοῦ Ἀρνολτ
Μταϊκλιν, ὅπως καὶ στὴ ζω-
γραφικὴ τοῦ Κάσπαρ Ντα-
βιντ Φρήντλιν, πολλοὶ κινη-
ματογραφιστὲς βρῆκαν μιὰ
ὁδηγὸν πρὸς τὴν εἰκονο-
ποίησιν καὶ μυθοπλαστικὴν
ἀπεικόνισιν τῆς Φύσεως, στὰ
τοιαῖα τοῦ Κάσπαρ Ντ.
Φρήντλιν εἶναι μιὰ τέχνη τῆς
ἀναμνήσεως, τῆς ἀνιχνεύσεως
τῶν ἐπιστητολογισμῶν
«θεατρικῶν» ἀνθρωπίνων
φύσεων, ὅπου τὸ παιχνίδι
τῆς παρουσίας καὶ τῆς ἀπου-
σίας (διαφορῶν ποὺν ἀσχε-
κισμένων στοιχείων) εἰσαγε-
ναι ἰστορικεμένη σφαιρικὴ
κλιν, ποὺ ἐξερπνίζει τὰ ὅρια
τοῦ ὁραματισμοῦ. Ζεῖντα
κοιτάζουν τὸ χλωμὸ φεγγα-
ρι, «κοινοῦρασμα» δέντρα
μένον βαρεῖα, ἀνιχνεύει
μὴ ἀπεικονιστὰ μιστὰ ἀπὸ ἐκ-
κλίσεις («Ἄντρας καὶ Γυναι-
κα, ποὺ κοιτάζουν τὸ φεγγα-
ρι 1819, Ὁ Σπινθηρὸς καὶ ὁ
καθεδρικός ναὸς στὰ βουνά
1811 κ.ά.).

Τὸ Νησι τῶν νεκρῶν (Toten-
insel) τοῦ Γερμανο-ἑλβετοῦ
Ἀρνολτ Μταϊκλιν, ζωγρα-
φισμένο τὸ 1880 μετὰ ἀπὸ
μιὰ μακριὰ ἐξέρενα τοῦ ζω-
γράφου (ἐπαγορεύει ἄλλες
τεσσερὲς παραλλαγὰς στο
ἴδιο θέμα) εἶναι ἐπίσης μιὰ
προσπάθεια κωδικοποιήσεως
τῶν θεμάτων τοῦ θανάτου
ποὺ σηματοδοτοῦν τὴ μυθολο-
γία τοῦ Μταϊκλιν, μετὰ ἀπὸ
τὸ ἀνταρχειατικὸ καὶ αἰνι-
γματικὸ παιχνίδι τῆς φύσεως.
Στὸ φεγγαῖο, κορυφαῖα
ἓνα φεγγερό πάνω σὲ μιὰ
βαρεῖα, ποὺ εἶναι ἑτοιμὴ νὰ
ἀράξει ὁ ἓνα σπαινετὸ νησί
μὲ μνημὰτα λαξευμένα σὺν
βράχων. Τὰ χρώματα, οἱ λε-
πτοσχεδιασμένους μαρμα-
ρῶν, ἀπολύτῃ ἀνιχνεύει τὸν πίνα-
κα ἐντελειοποιῶν τὸν Ντὲ
Κιρκὸ καὶ τὸν Νταῖλ, ποὺ
ἐπαινεγογραφοῦν, σὲ μιὰ ἄλλη

όμως προοπτική, μεγαλοχολική μοναξιά των συμβόλων, που κολυμπάνε σ' ένα γοητευτικό λυκόφως.

Ο Λάνγκ, ο Γκαλέν, ο Σέντσακ κ.ά. επανεγγράφουν τις αναζητήσεις και των δύο ζωγράφων, όχι βέβαια γιατί γοητεύονται μόνο από τη λεπτή και κλειστή μεταφυσική τους. Αντίθετα, θά έλεγα, βλέπουν στα έργα τους, που κινούνται από μία άποψη τις πλαστικές αναζητήσεις του γερμανικού ρομαντισμού, την κατάδειξη της λειτουργίας του βλέμματος, που εικονίζουν οι ζωγράφοι και πραγματικά (πολλοί πίνακες του Κάσπαρ Ντ. Φρήντριχ δείχνουν μόνο δύο ανθρώπους, με την πλάτη γυρισμένη στο θεατή να κιντάζουν το φεγγάρι), αλλά και σηματοδοτώντας συμβολικά μ' αυτό τον τρόπο τη θέση του υποκειμένου, που βλέπει το έργο, μέσα στον πίνακα. Δεν είναι λοιπόν καθόλου παράξενο το ότι ο κινηματογράφος (κι ιδιαίτερα ο φανταστικός) συνδέει τις πλαστικές του αναζητήσεις με τους πίνακες αυτών των σκοτεινών ζωγράφων, γιατί κι αυτός όπως κι οι πίνακες - προκαλεί το μάτι να ξεκουραστεί από το βλέμμα. Το βλέμμα, που μαγεμένο από το δόγμα της οθόνης, πρέπει να «κατατεθεί» εκεί μέσα της, όπως ένα όπλο.

το "Αρνολντ Μπαϊκλιν". Ακόμα κι ο Φρίτς Λάνγκ πριν από μερικά χρόνια είχε χρησιμοποιήσει τα στοιχεία τριών πινάκων του Μπαϊκλιν για δύο σεκάνς των Νιμπελουγγκεν. Κι όσο για το ζωντανέμα του Βασιλιά της Ζούγκλας, ένα μυστήριο εξακολουθεί να σκεπάζει τις διαφορετικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν ξεχωριστά ή ταυτόχρονα για να πετύχει. Μά δεν μπορούμε καθόλου να βγάλουμε απ' το μυαλό του θεατή τη λαθεμένη πεποίθηση, ότι το έκπληκτικό στήσιμο και οι θαυμάσιες κινήσεις του Κίνγκ Κόνγκ όφειλονται στην έρμηνεία του «ρόλου» από κάποιο ανθρώπινο πλάσμα — τόσο πολύ ή υπαρξη του ήθοποιου επιβάλλεται από την αναμφισβήτητη ζωική δομή, θά λέγαμε σχεδόν την «άνθρωπιά» του. Και τέλος, όσο για τη σκληρότητα, τη φρίκη σ' όλη τη γκάμα σκοτεινών, αλλά θεμελιακών αισθήσεων (πνίξιμο, δούπινοια, ήλιγγος, κοπάνισμα, θάψιμο, ρούφηγμα, πιπίλισμα, στραγγαλισμός, διαμελισμός) ή ταινία μάς δίνει πολλές τρομακτικές, απαραμύλλες παραστάσεις, όπως μαρτυράει η εικόνα της τεράστιας πατούσας με τα γαμπιά νύχια που συνθλίβει σχολαστικά το σώμα του άτυχου μαύρου μέσα σ' έναν βούρκο σα σφουγγάρι.

Ο Κίνγκ Κόνγκ, άριστούργημα του φανταστικού κινηματογράφου και σίγουρα από τα πιο όμορφα και εντυρακτικά φιλμ που μπορούμε να δούμε, μάς παραπέμπει σε μία εποχή του κινηματογράφου, όπου κάθε γήσινο τόλμημα επιτρεπόταν και πολύ συχνά εγγραφόταν στην οθόνη. Χωρίς καμία άμφιβολία, η έντυπωσιακή του έπιτυχία όφειλεται στην ικανότητα και τη συνοχή μιάς εξαιρετικής ομάδας. Όμως ή καρδιά του προβληματος σίγουρα δε βρίσκεται εδώ, αλλά στην πηγή απ' όπου αυτή ή ομάδα διάλεξε για να αντίλσει την έμπνευσή της. 'Ο Ο' Μπραίνεν κι οι συνεργάτες του μέσα από τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη γκραβούρα ξαναβρίσκουν μία πλούσια παράδοση θρύλων κι εικονογραφημένων μύθων κι είναι προτιμότερο και σωστότερο να ψάξουμε το ύλικό σ' αυτή την κατεύθυνση, παρά να επιχειρήσουμε πανικόβλητοι μιά προβολή σε κάποιο ψευδοαυτισκό έργο επιστημονικής φαντασίας, όπως το θλιβερό και άσχημο Χρυσοδάκτυλος (Goldfinger) που αποτελεί σήμερα ένα από τα χειρότερα δείγματα του είδους. Το μόνο παράπονο ίσως είναι, ότι οι σεναριογράφοι δεν ακολουθήσαν πιστά, μέχρι τέλους, την ιστορία που είχε βαλθεί να γυρίσει ο Ντέναμ. Ένα άλλο πιθανό «χάμπυ-έντ» θά μάς έβγαζε απ' τη δυνατή άμφιβολία που μετααρίζεται στη δεύτερη εμφάνιση του Κτήνους, μυστήριο που έμεινε άλυτο: ποιά έκφραση θά είχε ζωγραφιστεί στο πρόσωπο του Κίνγκ Κόνγκ, αν στις τελευταίες σηνές ή "Αν τον είχε αγαπήσει;

Κλώντ Όλλιέ

Μετάφραση: Ίρις Ζαχαριάδη — Σταύρος Πετσόπουλος
Σημειώσεις - επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης



Τό... τέρας της οθόνης
του Χ. Χριστοδούλου



Το τέρας, από το αποφθιμιό της κλασικής υποπαράδοσης: είναι γυμνά και θριαμβικά σὲ ποίη, κομὲν ἔνα παλινὸν βλῆμα πρὸς καὶ ἔξω ἀπὸ τοῦ ποίη (Ο Μιχαὴς Καρλῶφ στὴν κίχνα τοῦ Τερατὸς Γουόλφ. Ἡ μυθολογία τοῦ Φανταστικοῦ, 1935).

Τὸ Τέρας καὶ τὸ Ξόρκι

(Σημειώσεις πάνω στὸ φανταστικὸ)

τοῦ Μανόλη Κούκιου

πύθνη ἐκδοῦ παραδοστικῶν
θαυμαστὰ γεγονότα
- νεκρινὲς ἀναιτήσεις
- φοβερὰ ὄντια
- μυθιστορῶν ἐκ κλίματα
- ιστορικά κινεματογράφια
- φαντάσματα ποταμικά

- κινούμενα πτώματα
- κεφάλαια μοιρασμένα καὶ ζωντανά
- ἄγριες ἐκδόσεις καὶ
- κάθε λογῆς ἀνθρωπότητες
μὲ βάση πραγματικὰ στοιχεία

(Διαφάνιση γιὰ μεθοδολογία, 1820)

Δεν εἶναι «φανταστικὸ» κάθε δημιουργία τῆς φαντασίας. Ἡ ἑλληνικὴ ποίη λέγει μεταφερόμενη σὲ δορυμένους εὐρωπαϊκὲς γλώσσες πρὶν μιὰ ἰδιαιτέρη σημασία. Εἶναι μὲ ποίη τὴν κινεματογράφου σημασία πρὸς τὴν συνειδήσεως, ἐκινεματογράφου, στὴν ἑλληνικὰ κείμενα. Καὶ τὸ εἰσαγωγικὰ προσέδοσαν γιὰ τὴν ἑλλάδα.

«Φανταστικό» είναι λοιπόν πρώτα απ' όλα, μιὰ λέξη. Θα τὴν ἀκούσουμε νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χεῖλη σὰν ψίθυρος — ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀντίδραση μπροστὰ σὲ ἰδιαίτερες καταστάσεις: «fantastic!», «fantastique!» Τὰ εἰσαγωγικά ἐδῶ δηλώνουν ὅτι ὑπάρχει ἕνα ὑποκειμενικὸ πού μιλάει, καὶ τὸ θαυμαστικὸ τὴν κατὰπληξή του. Τὸ «φανταστικό» εἶναι ὅμως καὶ κάτι ἄλλο, κι αὐτὸ μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἐδῶ. Εἶναι ἐνα «εἶδος»: εἶδος λογοτεχνικὸ, εἶδος κινηματογραφικὸ, ἴσως καὶ εἶδος θεατρικὸ ἢ εἰκαστικὸ. Καὶ σὰν εἶδος παράγεται σύμφωνα μὲ ἕνα ὀρισμένο τρόπο καὶ κυκλοφορεῖ μέσα σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἀγορὰ, κωδικοποιημένο σὰν τέτοιο καὶ ἄμεσα ἀναγνωρίσιμο ἀπὸ τὸν καταναλωτὴ-θεατὴ ἢ ἀναγνώστη. Μὲ τὴν ἔννοια πού λέμε: «εἶδη διατροφῆς» ἢ «εἶδη πρώτης ἀνάγκης».

Μὰ γιὰ ποιά ἰδιότητα τοῦ ἐμπορεύματος πού ζητᾶ, ἐνδιαφέρεται ὁ καταναλωτὴς-θεατὴς ἢ ἀναγνώστης τοῦ «φανταστικοῦ» εἶδους; Δὲν χρειάζεται νὰ ψάξουμε μακριά. Πρόκειται γιὰ μιὰ ὀρισμένη ἀντίδραση ἀπέναντι στὶς καταστάσεις πού θὰ συναντήσει στὸ βιβλίο ἢ στὴν ταινία, τὴν ἀντίδραση τοῦ «fantastique!» πού λέγαμε. Αὐτὴ εἶναι πού κυκλοφορεῖ στὴ συγκεκριμένη ἀγορὰ. Αὐτὴ θὰ γίνει καὶ ὁ βασικὸς στόχος τῆς παραγωγῆς τοῦ εἶδους. Πράγματα πού ἄλλωστε ἰσχύουν ἀντίστοιχα καὶ γιὰ ἄλλα εἶδη.

Καιρὸς ὅμως νὰ δοῦμε ποιά εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ περίεργη ἀντίδραση καὶ ἀπὸ τί λογῆς καταστάσεις γεννιέται. Θὰ ξεκινήσουμε μὲ ἕνα παράδειγμα. Ἄς υποθέσουμε ὅτι εἶναι μιὰ παγερὴ, χειμωνιάτικη νύχτα. Βρισκόμαστε μόνος στὸ σπίτι σας, ζεστὸ καὶ εὐχάριστο, στὸ τελευταῖο πάτωμα κάποιου πολυορόφου κτιρίου. Ἀπ' τὰ παράθυρα μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς τὰ φῶτα τῆς πόλης. Ξαφνικά τὸ βλέμμα σας πρὸς τὸ παράθυρο συναντᾷ τὴν περίεργη λάμψη τῶν ματιῶν μιᾶς σκοτεινῆς μορφῆς, πού κρεμασμένη στὸ κενὸ σας παρακολουθεῖ. Ἐνδιαφερόμαστε εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀνατριχίλα πού θὰ οὐς διαπεράσει. Τέτοιες ἀνατριχίλες μπορεῖ νὰ κοστίζουν ὅσο κι ἕνα εἰσιτήριο κινηματογράφου.

Πρέπει νὰ ἐξηγηθοῦμε: ἡ σκηνὴ αὐτὴ δὲν γεννιήθηκε ἀπὸ καμμιὰ ἔμπνευση. Ἀπλῶστατα, ἀκολουθήσαμε μιὰ συνταγή. Νὰ τὴν: στήνουμε ἕνα ἀπλό, οἰκεῖο κι εὐχάριστο σκηνικό, ἐπὶ ὥστε ὁ θεατὴς ἢ ὁ ἀναγνώστης νὰ τὸ νοιώσουν κάπως σὰν δικό τους, νὰ νοιώσουν λίγο πὺς βρίσκονται μέσα του. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται γιὰ τὴ θαλπωρὴ τοῦ σπιτιοῦ «μέσα», ὅπως ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ «ἔξω», ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ παράθυρα. Προσθέτουμε κι ἕνα στοιχεῖο ἀπομόνωσης. Καὶ ξαφνικά, ἀφήνουμε ἕνα ξένο, μὴ-οἰκεῖο στοιχεῖο, πού προέρχεται ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ ἀνεπιθύμητου «ἔξω», νὰ καταστρέψει τὴν καλοστημένη εἰκόνα. Ἐκεῖ πού βασιλεῖς ἢ ἡρεμία, ὅλα τώρα μποροῦν νὰ συμβοῦν...

Πολλὰ παρόμοια παραδείγματα μποροῦμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ τὴν «φανταστικὴ» λογοτεχνία καὶ τὸν «φανταστικὸ» κινηματογράφου. Προτιμήσαμε ὅμως νὰ τὸ κατασκευάσουμε γιὰ νὰ τονίσουμε τὴν ἰδέα τῆς «συνταγῆς», ἐνὸς τρόπου κατασκευῆς, ἐνὸς μηχανισμοῦ: τὸ οἰκεῖο πού δὲν εἶναι μιὰ οἰκεῖο, τὸ ρήγμα στὴ λεῖα ἐπιφάνεια τοῦ προφανοῦς καὶ τοῦ συνηθισμένου καὶ τὸ συναίσθημα πού προκύπτει, νὰ τὸ «φανταστικό». Ὅπωςδήποτε, μπορεῖ νὰ συναντήσουμε κάτι τέτοιο καὶ στὴν καθημερινή μας ζωὴ, ὅμως, πάνω στὴν ὁθόνη ἢ στὸ χαρτί καὶ μάλιστα σὰν βασικὸ γνῶρισμα ἐνὸς εἶδους, ἔ, τότε πρόκειται γιὰ κάτι διαφορετικὸ, καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ μᾶς ἐδῶ.

Φτάνουμε σὲ ἕνα κρίσιμο σημεῖο πού πρέπει νὰ ξεκαθαριστεῖ, γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴν ἀναζήτησή μας. Ὁφείλουμε νὰ ἀπαντήσουμε στὴν ἐξῆς ἐρώτηση: τί μᾶς ἐνδιαφέρουν οἱ ἀνατριχίλες ἐνὸς ἀναγνώστη ἢ τὸ πάγωμα ἐνὸς θεατῆ; Μήπως εἶναι κάτι πού ξεφεύγει ἀπὸ τὸ σκοπὸ μας μελετώντας τὸν κινηματογράφο; Μήπως μᾶς ὀδηγοῦν ἐδῶ τὰ ἰδιαίτερα μας γούστα σὰν θεατές; Ἡ, πράγμα πού εἶναι τὸ ἴδιο, τί ἰδιαίτερο βρῖσκουμε σὲ ἕνα κινηματογράφου τοῦ «φανταστικοῦ»;

Τὸ ὑλικὸ γιὰ τὴν ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἔχει ἤδη δοθεῖ. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τὸ στήσιμο ἐνὸς συνόλου οἰκεῖου, δηλαδὴ φτιαγμένου σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, ἢ παραγωγῆς ἐνὸς κειμένου μὲ ἰδιαίτερη ἀληθοφάνεια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά αὐτὴ ἡ ἐπέμβαση, ἡ ξαφνικὴ παρουσία ἐνὸς ξένου ἀπὸ τὸ κείμενο στοιχείου, ἢ εἰσβολῇ τοῦ μὴ-οἰκεῖου στοιχείου, ἐνὸς ἄλλου κειμένου, ὁνομοιογενοῦς

πρὸς τὸ πρῶτο, ἀπειλεῖ τὴν συντριβὴ τοῦ οἰκοδομήματος. Νά, στὴν καρδίᾳ τοῦ εἵδους, μιὰ σίγουρα ἐνδιαφέρουσα ἀντίθεση.

Ἐνδιαφέρουσα εἶναι κι ἡ ἀντίθεση στὸ ἐπίπεδο τοῦ θεατῆ. Καὶ τοῦτο, γιατί ἡ ἀντίδρασί του στὴν ὀπτική κατανάλωση εἶναι ἀκριβῶς ἐκείνη, ποὺ τὸν κάνει νὰ ὑποφέρει ὀπτικά, νὰ θέλει νὰ μὴν κοιτάξει (ἀποτέλεσμα ποὺ ἐντείνεται ὅσο ἐντονώτερη εἶναι ἡ ἀντίθεση στὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης). Κάθε στιγμή λοιπὸν ὁ θεατὴς τείνει νὰ μεταβληθεῖ σὲ μὴ-θεατῆ, νὰ μὴν βλέπει ἢ καὶ νὰ φύγει ἀπὸ τὴ προβολὴ (πολλοὶ τὸ κάνουν). Τείνει νὰ δισαστεῖ, στὸν θεατῆ ποὺ θέλει νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀπολαύσει τὴν ταινία καὶ στὸν μὴ-θεατῆ, ποὺ δὲν θέλει νὰ δεῖ, ποὺ ὑποφέρει βλέποντας τὰ τρομαχτικά της σημεῖα. Παιχνίδι λοιπὸν μὲ ὅ,τι πιὸ οὐσιαστικὸ ἔχει ὁ κλασσικὸς κινηματογράφος, τὴν ἀληθοφάνεια, τὴν οἰκειότητα, τὴν ταῦτιση, τὴν ἀπόλαυση, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, τὸ «φανταστικὸ» εἶναι ἴσως τὸ ἀντικλεῖδι, ποὺ θὰ μᾶς ξεκλειδώσει πολλὰ ἀπὸ τὰ μυσικὰ δωμάτια τοῦ κινηματογράφου αὐτοῦ. Ἀξίζει ἐπομένως νὰ προχωρήσουμε.

Τὶ εἶναι λοιπὸν τὸ «φανταστικὸ» δημιούργημα; Τώρα ποὺ βεβαιωθήκαμε γιὰ τὴ σημασία του, ἄς ἐξετάσουμε ἀπὸ πῶς κοντὰ τὸ βασικὸ μας τοῦτο πρόβλημα. Ὅπως εἶδαμε, εἶναι ἓνα κλασσικὸ κείμενο «σκαμμένο» σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ ἐνὸς ἄλλου κειμένου. Πρέπει ἄρα νὰ ἐντοπίσουμε τὸ ρόλο αὐτῶν τῶν «φανταστικῶν» σημείων μέσα στὸ κλασσικὸ κείμενο. Τὸ θέμα αὐτὸ — τὸ πολὺ σημαντικὸ — ἀπαιτεῖ γιὰ νὰ διευκρινιστεῖ μερικὲς βοηθητικὲς προτάσεις.

ΠΡΩΤΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ: κάθε συγκεκριμένο δεῖγμα ἀφηγηματικοῦ κειμένου ἀποτελεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ ἀφήγηση μιᾶς κάποιας ἱστορίας, «ἀφήγηση» καὶ μιᾶς συγκεκριμένης περιήγησης στὸ χῶρο τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου.

Νὰ τὶ ἐννοοῦμε: ὅταν ὁ ἥρωας, μπαίνει σὲ ἓνα σπίτι (ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας), «μπαίνει» συγχρόνως καὶ σὲ μιὰ ἄλλη περιοχὴ τοῦ σημαίνοντος, αὐτὴν τοῦ «σπιτιοῦ» (ἀφήγηση μιᾶς διαδρομῆς πᾶνω στὸ σκελετὸ τοῦ κειμένου). Ὅμοια, ὅταν συναντᾷ μιὰ γυναῖκα, συναντᾷ μαζί κι ἓνα συγκεκριμένο σημάδι τοῦ ἀφηγηματικοῦ σκελετοῦ τοῦ κειμένου, αὐτὸ τῆς «γυναίκας». Μποροῦμε μάλιστα νὰ σκεφτοῦμε τὴ δεύτερη αὐτὴ «ἀφήγηση» σὰν ἓνα ταξίδι τοῦ θεατῆ ἢ τοῦ ἀναγνώστη μέσα στὸ κείμενο, νοούμενο ἀποκλειστικὰ σὰν ὕλική (σημαίνουσα) παρουσία.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ: Στὸν κλασσικὸ κινηματογράφου ἡ ἀφήγηση τῆς κάποιας ἱστορίας χρησιμοποιεῖται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ κρύβει τὴ δεύτερη «ἀφήγηση» καὶ μαζί της, τὴ διαρκὴ παρουσία τῆς σημαίνουσας ὅλης μέσα στὸ κείμενο.

Μὲ αὐτὴν τὸν τρόπο τὸ ἔργο ἀποκόβεται ἀπὸ τὸ μηχανισμὸ ποὺ τὸ παράγει καὶ ὁ κινηματογράφος μεταμορφώνεται σὲ ἓνα τεράστιο καθρέφτη, ποὺ ἀπλῶς ἀντανακλᾷ τὴν —δῆθεν— πραγματικότητα, τὴ στιγμή ποὺ ἀναπαράγει τὴς ἀπόψεις τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, γιατί ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ γεγονὸς εἶναι ποὺ πρέπει νὰ λησμονηθεῖ.

ΤΡΙΤΗ ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ: τὰ «φανταστικά» δημιουργήματα, «σκάβοντας» κάτω ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἀφήγηση ἀποκαλύπτουν ἀκριβῶς τὴν παρουσία τοῦ σημαίνοντος ὕλικου, ἐνὸς συμβολικοῦ ὑποστρώματος ποὺ πᾶνω του πατάει ἡ ἀφήγηση.

Τὸ παραῖτο γεγονός, χαμένο γιὰ μιὰ στιγμή ἀπὸ τὴν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας, ἀποδίδεται ἐκεῖ ποὺ πραγματικὰ ἀνήκει: στὸ Κείμενο. Μιὰ πληγὴ ποὺ φτάνει μέχρι τὸ κόκαλο.

Εἶναι ἀλήθεια; Νὰ τὸ πιστέψουμε πῶς φοβόμαστε τὴν ἀπλὴ αὐτὴ ἀποκάλυψη τῆς παρουσίας τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ κλασσικὸ σκηνικὸ; Τὶ τὸ τόσο τρομερὸ ἔχει αὐτὴ ἡ ἀποκάλυψη; Τὶ μπορέσαμε νὰ δοῦμε μέσα ἀπὸ τὴ λεπτὴ οὐσίᾳ τῆς γυαλιστερῆς ἐπιφάνειας; Τὶ εἶναι αὐτὸ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀναδυθεῖ ἀπὸ κεῖ ἀπειλητικὸ.

Εἶναι ἓνα τέρας.

Δὲν παραδολογοῦμε. Ἡ ἑτερογένεια, ἡ πολυσημαντικότητά, ἡ ἀδιαφάνεια, ἡ μὴ-ἀναπαρωσιατικότητά, καὶ κάθε ἄλλο βασικὸ γνωρισμα



Το κλασικό «δάγκωμα» του βρυκόλακα στηρίζεται στον έρωτισμό του χολυγουντιανού φιλιού, που αρχικά το διαστρέφει στη φρίκη του τερατώδους τρυπήματος στο λαιμό. Το τελικό αποτέλεσμα όμως των κωδίκων του είδους δεν είναι παρά ο διπλασιασμός των ερωτικών έντυπώσεων, ο θρίαμβος του Χόλυγουντ (Ο Κρίστοφερ Λή στο *Φίλησε το αίμα του*

του σημαίνοντος υλικού, που αφήνεται για μια στιγμή να ξεπροβάλλει μέσα από το ρήγμα, συνιστούν και την τερατώδη — σε σχέση με την κλασική αφήγηση — φύση του. Από το τέρας αυτό άπειλείται ή λειτουργία του κλασικού αναπαραστατικού μηχανισμού, καθώς πρόκειται για λειτουργία βασισμένη στην άπωθηση και στο κρύψιμο κάθε ίχνους σημαίνουσας υλικότητας.

Το τέρας αυτό φοβάται κι ό θεατής. Καί λέγοντας «θεατής» έννοούμε μια συγκεκριμένη θέση στην αναπαραστατική σκηνή, έναν καθορισμένο ρόλο μέσα στον κλασικό κινηματογράφο όπου όλα δίνονται κοιταγμένα από ένα βλέμμα. Ένα βλέμμα στηριγμένο σε διαδοχικές άπωθήσεις, μία νευρωτική ματιά. Έκεί λοιπόν, που ή ματιά αυτή απολάμβανε το βύθισμα της στο φανταστικό χώρο, που απλώνεται πίσω από τον καθρέφτη της όθνης, ή είσοβή του «φανταστικού» της αποκαλύπτει την υλική ύπαρξη αυτού του καθρέφτη, ραγίζοντάς τον. Όπότε, ανακαλύπτει έντρομος την ύπαρξη ενός άλλου χώρου γύρω του, χώρου συμβολικού, χώρου των τεράτων, που άπειλούν να του στερήσουν ό τι πολυτιμώτερο έχει: την ματιά του. Να τον εύνοχίσουν.

Τό «φανταστικό» παρουσιάζεται λοιπόν σαν φρικαστική περιήγηση σε ένα χώρο, που θαρούσαμε πως τον ξέρουμε κι όμως, μάς φαίνεται άλλιώςτικός, άπειλητικός. Τό χώρο του Κειμένου. Τό τερατώδες Άλλο Πράγμα παραδοκεί στο πάνω μέρος μίας σκάλας, στην άκρη μίας φράσης, στο βάθος ενός πλάνου. Γνώριμοι χώροι σαν εκείνον ενός οπιού, ενός δωματίου στοιχειώνονται από τρομακτικά φαντάσματα (π.χ. στις λουβέλες του H.P. Lovecraft). Κοινά αντικείμενα, π.χ. σαν τά ματογυάλια στον E.T.A. Hoffmann, μπορούν να γίνουν μέσο των πτό ανατριχιαστικών άποκαλύψεων. Κι όλόκληρος ό «φανταστικός» κινηματογράφος σαρκάζει την μακαριότητα του κλασικού μοντέλου.

Ίδιόρρυθμο είδος αλήθεια. Είδος του παράξενου και μαζί παράξενο είδος, άφου κατέχει την ίδια θέση σχετικά με τά άλλα είδη της κλασικής αφήγησης με αυτήν που κατέχουν τά παράξενα συμβάντα σχετικά με την αφήγηση, που τά περιέχει. Βαστάρι και μαζί παρσίτοι τό γένους του.

Μέχρι τώρα άσχοληθήκαμε με την εξέταση της πληγής, που προκαλεί τό «φανταστικό» πάνω στο κλασικό κείμενο. Τώρα θα δούμε και την έπουλωση που τό είδος προσφέρει στο τραύμα. Γιατί κάτι τέτοιο περιλαμβάνεται στους κανόνες του παιχνιδιού. Ήταν όλα φαντασίες ενός τρελλού, παρσίθησης, κακό όνειρο ή κάποια τελικά εξηγήσιμη παραξενιά. Υπάρχει και μία άλλη κατηγορία: έδώ όλα άποδίδονται σε κάποιο ύπερφυσικό γεγονός, που είναι άπόλυτα παραδεκτό σε όλη την έκταση του κειμένου (π.χ. ή ύπαρξη βρυκολάκων ή έξωγήνινων όντων). Σε κάθε περίπτωση, ή παραπομπή στο οικείο και τό (έστω και συμβατικά) παραδεκτό έξασφαλίζεται.

Όμοια έπουλώνεται και τό τραύμα του θεατή. Ή πλευρά «θεατής» ύπериούεί πάνω στη πλευρά «μη θεατής», οι κανόνες του θεάματος διατηρούν την ίσχύ τους. Ό θεατής βυθίζεται τελικά στο έργο και τό απολαμβάνει. Τίποτα δεν έχει αλλάξει.

Άν λοιπόν τό «φανταστικό» έπιχειρεί να φέρει στην έπιφάνεια έναν ριζικά διαφορετικό λόγο άπ αυτών του κλασικού κειμένου, πρέπει να συμπεράνουμε πως έχει άποτύχει. Στέκεται άδύνατο να κωδικοποιήσει αυτό που δεν ύπάρχει άκόμα, να γίνει τό είδος ενός μη είδους. Καί ή άποτυχία του βγαίνει τελικά σε όφελος της αφήγησης, που θριαμβεύει πλουσιότερη με άπροσδόκητες καμπές και συναρπαστικές περιπλοκές.

Τό άποτέλεσμα τό ξέρουμε: τό «φανταστικό» κωδικοποιείται τό ίδιο και κυκλοφορεί στην αγορά του σημαίνοντος, σαν ιδιόμορφη περίπτωση του κλασικού μοντέλου. Μία περίπτωση, μάλιστα, με ιδιαίτερη σημασία, καθώς είναι αυτό που χαρακτηρίσαμε πιο πάνω σαν «παιχνίδι με ό τι πιο ούσιωπικό έχει ό κλασικός κινηματογράφος», που έγγράφεται τελικά στα πλαίσια του τελευταίου και υποτάσσεται στους κανόνες του παιχνιδιού του. Παίζει λοιπόν πιά ρόλο έξορκισμό του κάθε λογής κακού, που είναι δυνατόν να άπειληθεί τους κανόνες αυτούς, τη γυαλιότερη σαν κάτοπτρο φόρμα και τό άγρια λογοκρίμένο περιεχόμενο του κλασικού μοντέλου.



ως απαγορευ-
μένη, ονειδισ-
μού, ή έλευθερία, ή
αυτοζοφρένεια
του Φρέντερικ
του Μαρούλια

αούρει τον Δρ. Τζέκυλ στους σκοτεινούς λαβ-
υρούμενους οδούς -κακό-, οι κοινωνικές συμβά-
σεις για -υπέρ-ήδονή-. "Ανθρώπος και τέρας, ο
παιδί Χάουι, αναγκαστικά έρχονται σε θανά-
τος μεταμόρφωση από Δρ. Τζέκυλ και Κύριος Λ

Ρόλο καναλιζαρίσματος της οποιασδήποτε αντίθεσης: την έγγραφει σάν σιγμιαία εισβολή του «φανταστικού».

Άρκει νά θυμηθούμε την ιστορία του σάν λογοτεχνικό είδος του 19ου αιώνα. "Όλοι οι άρχιτεχνίτες του άφηγηματικού λόγου, που στήσανε σωρό τά διηγήματα, τις νουβέλες και τά μυθιστορήματα, σέ κάποια άπόμερη γωνιά του έργου τους άφήσανε (μέ την έννοια που «άφήνει» κανείς κάπου τά άφοδεύματα του) κι ένα «φανταστικό» δημιούργημα. Στό έργο του Μπαλζάκ, του Μεριμέ, του Μωπασσάν, του Γκωτιέ, του Στήβενσον τό «φανταστικό» κατέχει θέση όριακή, καθώς εκεί ή άφήγηση παίζοντας μέ τόν έαυτό της φτάνει στόν άνωτερο δυνατό βαθμό αυτόσασκαλύψης, που έπιτρέπει τό μοντέλο, παίζοντας μαζί και τό ρόλο άσφαλιστικής δικλείδας άπέναντι σέ κάθε ούσιαστική άπειλή του.

Τήν ίδια όριακή θέση κατέχει και τόν ίδιο ρόλο παίζει κι ή δουλειά τών άρχιμαστόρων του «φανταστικού» του Χόφμαν, του Πόε, του Μπλάκ-γουντ, του Μπίρς, του Λάβκραφτ, μέσα στό σύνολο τών έργων της έποχής τους. Θέση του "Άλλου, του τέρατος και μαζί Εξόρκι της θέσης αυτής.

Τήν έποχή αυτή διαμορφώνονται και τά μεγάλα θέματα του «φανταστικού» είδους. "Όσο κι άν πραγματικά θέματα του «φανταστικού» είναι αυτά που πάνω τους δουλεύει, δηλαδή τό σύνολο σχεδόν τών θεμάτων της έποχής, μπορούμε νά έντοπίσουμε μερικές θεματικές σταθερές, που άναφέρονται κυρίως στόν τρόπο που χρησιμοποιεί γιά νά γεμίζει την άφήγηση ρήγματα. Βρίσκουμε έδώ μαζεμένα όλα τά άπωθημένα και άποκλεισμένα από την κοινωνία σημαίνοντα:

- σημαίνοντα διαστροφής: νεκροφιλία (σχέση μέ βρυκόλακες), σαδομαζοχιστικές τελετουργίες, φετιχισμό, έρωτα μέ ζώα, μέ ανθρώπινα όρσιώματα.
- σημαίνοντα τρέλλας: όνειροπαρμένους, τρελλούς και μισοτρέλλους, μανιακούς και μελαγχολικούς.
- σημαίνοντα ζώου: μισούς ανθρώπους μισούς ζώα, τερατόμορφα όντα, μεταμορφώσεις.
- σημαίνοντα θανάτου: σκοτάδι, τάφους, φαντάσματα, πτώματα.
- σημαίνοντα εύνουχισμού: άκρωτηριασμούς, άποκεφαλισμούς.
- σημαίνοντα εύνουχιστή: διαβδλους, μάγους, άλχημιστές, ύπνωτιστές, γιατρούς ψυκαναλυτές — άκόμη τερατώδη εύνουχιστικά θηλυκά.
- σημαίνοντα άλλων πολιτισμών: Κινέζους, Νέγρους, Ίνδους.

Τις θεματικές αυτές σταθερές ξαναβρίσκουμε και στις ταινίες του «φανταστικού» που γυρίζονται στά πλαίσια του κλασσικού, Χολυγουντιανού μοντέλου. Είναι μάλιστα σημαντικό τό πόσο άπίστευτα γρήγορα ή νέα «τέχνη» άπορροφά τό ήδη παλιό είδος: ό ένας μετά τόν άλλο, όλοι οι μεγάλοι μύθοι του είδους παρουσιάζονται στήν όθόνη. 'Ο Φραγκενστάϊν, ό Δράκουλας, ό Δρ. Τζέκυλ και ό Κύριος Χάιντ, άλλα και άναρίθμητα άλλα τέρατα-στοιχειώνουν τις σκοτεινές αίθουσες προβολής.

"Όμως τό είδος δέ τό φτιάχνουν τά θέματα, άλλα τά γνωρίσματα που συσσωρεύσαμε ως έδώ. Μόνο άν κρατηθούμε σ' αυτά τά γνωρίσματα θά μπορούσαμε νά διακρίνουμε τή διαχωριστική γραμμή άνάμεσα στό «φανταστικό» και στό είδος «ταινία τρόμου ή φρίκης ή γκράν γκινιόλ». Στό τελευταίο βασικός σκοπός δέν είναι νά γεννηθεί ό τρόμος από μιá όρισμένη δουλειά μέσα στό κείμενο, αυτήν που ήδη σκιαγραφήσαμε, άλλα άλλως, νά γεννηθεί, μέ όποιοδήποτε μέσο. Μ' αυτή την έννοια μπορούμε νά μιλάμε γιά έκφυλισμό του «φανταστικού» σέ άπλό τρόπο.

Κάθε έκφυλισμός του «φανταστικού» άκολουθεί μιá πολύ συγκεκριμένη κατεύθυνση άποδυναμώνοντας την τερατώδη πλευρά του είδους, νά τινίσει την έξορκιστική. Κι άς μη φανεί παράξενο που τή στιγμή της μεγαλύτερης φρίκης του θεατή μπορεί τά πραγματικά τέρατα νά άπουσιάζουν. "Η και ό έκφυλισμός νά καταλήξει ως τά γλαπινέζικα πλαστικά κατασκευάσματα - μπαμπούλες που άναδύονται από βρώμικες θάλασσες. Άλλά, τό μονόπλευρο έξορκιστικό χαρακτήρα εύκολα διακρίνουμε και σέ πολλά σύγχρονα παραηρόδοντα, όπως οι διάφοροι «Έξορκιστές» (!) κι οι ταινίες τών «καταστροφών» (όπου άπειλούνται μέ καταστροφή τά πάντα έξόν από τό πανίσχυρο άναπαραστατικό σύστημα).

Μέ τις σημειώσεις που ηροηγήθηκαν άνοίγει, πιστεύουμε, ό δρόμος γιά

τὴν ἐπίλυση τοῦ σημαντικότερου προβλήματος, ἀπ' ὅσα συναντήσαμε ἐδῶ: τῆς σχέσης τοῦ εἶδους μετὰ τὴν ἱστορία. Κάτι πού, ἀπλουστευμένα, θὰ διατυπώναμε ὡς ἑξῆς: ἂν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ «φανταστικὸ» προσφέρεται σὰν δυνατότητα, λόγω τῆς ἰδίας τῆς φύσης τοῦ κλασσικοῦ κειμένου. τί εἶναι αὐτὸ πού κατὰ καιροῦς «ἐνεργοποιεῖ» τὴ δυνατότητα αὐτή, ἀναπαραγόντας τὸ εἶδος; Ἡ λύση φαίνεται νὰ βρίσκεται στὴν ἰδιαίτερη σχέση τοῦ εἶδους αὐτοῦ μετὰ τὴ γλώσσα καὶ τὸν κώδικα, μετὰ τὴν ἀναπαράσταση καὶ τὴν ἀφήγηση μετὰ τὴν ἴδια τὴ σκέψη καὶ τὴν ἰδεολογία.

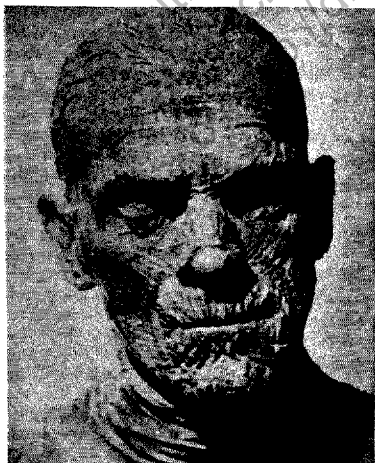
Θὰ ἀποτολμήσουμε νὰ μιλήσουμε μετὰ μιὰ μεταφορά. Σύμφωνα λοιπὸν μετὰ αὐτήν, τὸ «φανταστικὸ» εἶδος ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ κλειστή, αἰνιγματική πόρτα τοῦ οἰκοδομήματος τῆς ἀστικής «τέχνης». Πόρτα, πού ἀνάλογα μετὰ τὶς διαθέσεις μας, μᾶς ἐλκύει μετὰ τὸ μυστήριό της λιγότερο ἢ περισσότερο (μερικοὶ φανατικοὶ τοῦ εἶδους, βρίσκονται μόνιμα κοντὰ της). "Όταν ἡ ἐπιθυμία μας νὰ δοῦμε τί κρύβει πίσω της κορυφωθεῖ, τὴ μισανοίγουμε καὶ χωνόμαστε στὸ σκοτεινὸ χώρο. Γρήγορα θὰ ἀνακαλύψουμε τὴν ἀλήθεια: πρόκειται ἀπλῶς γιὰ μιὰ διάβαση, γιὰ ἓνα πέρασμα, πού ὁδηγεῖ στὰ ἴδια δωμάτια, ὅπου μόλις τριγυρίζαμε. "Όμως, ἔχοντας διαβεῖ μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ πέρασμα, ὁ γνώριμος χώρος ἔχει πάψει νάναι τέτοιος γιὰ μᾶς; τὸ κάθε τι τώρα μᾶς κάνει νὰ τρέμουμε. "Όλο τὸ μυστικὸ βρίσκεται στὸ νὰ κρατιέται ἡ προσοχή μας ἀπὸ τὴν κλεισμένη πόρτα καὶ νὰ ἐξαντλεῖται ἡ ἐπιθυμία μας γιὰ ἀναζήτηση, στὸ μοισάνοιγμά της. "Ετσι ἐξασφαλίζεται τὸ στριφγύρισμά μας στὸν ἴδιο πάντοτε χώρο.

"Όταν λοιπὸν οἱ οἰκονομικὲς καὶ πολιτικὲς κρίσεις ἀπειλήσουν νὰ μετατραποῦν σὲ ἰδεολογικὲς, νὰ βομβαρδίσουν τὴν κυρίαρχη, ἀστική ἰδεολογία καὶ νὰ τῆς προκαλέσουν ρήγματα, τὸ «φανταστικὸ» εἶδος θὰ ἐπιστρατευθεῖ καὶ θὰ βοηθήσει κι αὐτὸ στὴ προσπάθεια νὰ ἀποφευχθεῖ τὸ ρήγμα, νὰ «λυθεῖ ὁμαλὰ» ἡ κρίση καὶ τὰ ἀπειλητικὰ ἰδεολογικὰ βλήματα νὰ γίνουν ἓνα μπουκέτο ἀπὸ παράξενα «φανταστικά» λουλουδία.

Μανόλης Κούκιος

Ἡ Μούμια εἶναι τέρας γιὰτὶ συνενώνει στοιχεῖα ζωῆς καὶ θανάτου: εἶναι ἓνα κινούμενο ἀπολίθωμα, πού σύμφωνα μετὰ τὴ λογικὴ τοῦ φανταστικοῦ πρέπει νὰ ἐπιστρέψει στὸν χώρο τοῦ θανάτου, νὰ καταστραφεῖ. (Ὁ Μπέρνις Κάρλωφ στὴ *Μούμια* τοῦ Κάρλ Φρόυντ, 1932).

Τὸ τερατώδες στοιχεῖο στὸν Λυκάνθρωπο προκύπτει ἀπὸ τὴ διασαύρωση τῆς ἀναπαράστασης τοῦ ἀνθρώπου μετὰ ἐκείνη τοῦ ζώου. Ἐπιχειρεῖται, ἔτσι, ἡ ἐπιβολὴ στὴ σκηνὴ τοῦ ἀπωθημένου ζώου. Ἡ ταινία θὰ παίξει μετὰ τὴν εἰσβολὴ αὐτὴ καὶ τελικὰ θὰ τὴν ἐμποδίσει (ὁ Λὸν Τσάουεν τζούνιορ στὸν κλασσικὸ ρόλο τοῦ *Λυκάνθρωπου*).



Ἡ χρυοὴ ἐποχὴ τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου (1931-1936)

τοῦ Νίνου Φένεκ Μικελίδη

1931: Ἡ γέννηση τῶν τεράτων

Ἡ ταινία τρώει ἀποκτῶν τὴν οὐτότητά της μὲ τὴν ἐμφάνισή τοῦ ἤχου. Ἐνῶ, μέχρι τὸ 1927, ὁ φανταστικὸς κινηματογράφος στηριζόταν βασικά στὴν εἰκόνα - τὸ παίχνιδι μὲ τὸ φῶς καὶ τὶς σιγιές, τὸ «καιοσκοῦδο» γιὰ τὸ ὁποῖο μιλά ἡ Λόττε Ἀϊσνερ στὸ θαυμάσιο βιβλίο της *Ἡ δαιμονική ὁδὸν* - μὲ τὴν πρόσθεσή τοῦ ἤχου, δημιουργεῖται ἓνα συμπλήρωμα ποὺ ἀποκαλύπτει τὰ βασικὰ καὶ ἀναντικατάστατα: οἱ ὑπόκωφοι θόρυβοι, τὸ τριξίμο μιᾶς πόρτας, ἡ βοὴ τοῦ ἀνέμου, ἓνα βογγητό, μιὰ γυναῖκα ποὺ στριγγλίζει, μυστηριώδη βήματα σ' ἓνα διάδρομο, μαζί μὲ τὴν κατ'ἀλλήλῃ μουσικὴ ὑπόκρουση, ἀνοίγουν ἓνα καινούργιο δρόμο στὸ νισγέννητο καί, μέχρι σ' ἓνα σημεῖο, ταλαιπωρημένο¹ ἡχητικὸ κινηματογράφο.

Παρ' ὅλα ποὺ ἀπὸ τὸ 1927 ἀρχίζουν νὰ γυρίζουν διάφορες ταινίες τρώμου, καμμιὰ, μ' ἐξάιρεση τὸ *Οἱ τρεῖς ἀνέροι* (*The Unholy Three*, 1930) τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ, δὲν φαίνεται νὰ ἐκμεταλλεύεται σωστὰ τὶς δυνατότητες τοῦ ἤχου. Ἡ ταινία ποὺ χρησιμοποιεῖ σωστὰ ὅλες αὐτές τὶς δυνατότητες, παρ' ὅλα μ' ἓνα κάλοφτιαγμένο κι ἀρκετὰ σοβαρὸ σενάριο, εἶναι ὁ *Δράκουλας* (*Dracula*, 1931) τοῦ Μπράουνινγκ. Ὁ Μπράουνινγκ, ποὺ εἶχε ἀρχίσει τὴν κινηματογραφικὴ του καριέρα σὰν βοηθὸς τοῦ Γκριφίθ, ἦταν κιόλας γνωστὸς χάρις σὲ πολλὲς ταινίες ποὺ σκηνοθέτησε μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Λὸν Τσάνεϋ (*Οἱ τρεῖς ἀνέροι*, πρώτη κινηματογραφιστὴν στὴν περίοδο τοῦ βουβοῦ, 1925, *Ὁ δρόμος πρὸς τὸ Μάντχαιλ*, 1926, *Ὁ ἀγνωστός*, *Τὸ Λονδίνο ὕστερα ἀπὸ τὰ μεσάνυχτα*, 1927, κ.ά.), ὅλες ταινίες τρώμου. Τὸ 1930, εἶχε κιόλας ἀρχίσει νὰ ἐτοιμάζει ἓνα πρῶτο σενάριο τοῦ *Δράκουλα*, στὸ ὁποῖο θὰ πρωταγωνιστοῦσε ὁ Τσάνεϋ, ὁ θάνατος ὁμοῦ τοῦ ἠθοποιοῦ κάνει τὸν Μπράουνινγκ νὰ ἀναζητήσει τὸν κίτριο σκηνοθέτη του στὸ πρόσωπο τοῦ Οὔγγρου ἠθοποιοῦ Μπέλα Λοιγκούσι τοῦ ἥδη εἶχε γνωρίσει τὴν ἐπιτυχία (τουλάχιστο τὴν ἐμπορικὴ) στὴ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ ἔργου τοῦ Μπράμ Στόουκερ, ποὺ εἶχε ἀνέβει στὸ Μπρόντγουεϋ τὸ 1927.

Ἡ ἑταιρία Γιουνιβέρσαλ κυκλοφόρησε τὴν ταινία τὸ 1931 - σὲ μιὰ περίοδο ποὺ τ' ἀποτελέσματα τῆς μεγάλης οἰκονομικῆς κρίσης εἶχαν ἀρχίσει νὰ φαίνονται καὶ στὸ Χόλλυγουντ - γιὰ ν' ἀνακαλύψει, μὲ μεγάλῃ τῆς ἐκπληξῇ, πὼς εἶχε στὰ χεῖρά της μιὰν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ἐμπορικὲς ἐπιτυχίες τῆς χρονιάς. Παρ' ὅλο ποὺ ὀριομένες σκηνές τοῦ *Δράκουλα* προσδίδουν τὴ θεατρικὴ βάση τοῦ ἔργου (τὸ σενάριο τῆς ταινίας εἶχε βασιστῇ στὴ θεατρικὴ διασκευὴ τοῦ βιβλίου, ὅπως ἀνέβηκε στὸ Μπρόντγουεϋ), ὁ Μπράουνινγκ, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ πραγματικὰ μεγάλου «κάμεραμάν» του, Κάρλ Φρόντν², φτιάχνει πολλὲς ἐξαιρετικὲς σκηνές, ἰδιαίτερα τὸ πρῶτο μέρος (ἡ ἀφιξὴ τοῦ Τζόναιθαν Χάρκερ στὸν πύργο τοῦ Δράκουλα, οἱ πρῶτες σκηνές μὲ τὸν Κόμη, οἱ γυναῖκες-βρυκόλακες ποὺ περιφέρονται στὰ ὑπόγεια τοῦ πύργου), ποὺ ἀκόμη καὶ σαφάντα πέντε χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸ γίσιμαί τους δὲν ἔχασαν τὴν παρὰξενὴ ὁμορφιά τους. Ἡ ἐπιλόγη τοῦ Λοιγκούσι γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὸν σατανικὸ

1. Πολλοὶ παραγωγοί, μαζί καὶ σκηνοθέτες, πίστευαν πὼς ἡχος σημαίνει ἀπλῶς διαλογὸς κι ἓνας ἀριθμὸς ταινίες ποὺ γυρίζονται τὰ πρῶτα χρόνια περιορίζονται στὴν ἀπλὴ αὐτὴ χρῆση του. Ποῦ, πολλὲς φορές, καταντὰ κοιραστικὴ. Ὑπῆρχαν ὁμως ἄλλοι πολλοὶ σκηνοθέτες ποὺ κατάλαβαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πὼς ὁ ἡχος μποροῦσε νὰ χρησιμοποιοῦνται δημιουργικά, πράγμα ποὺ τὸ ἐπιχειρήσαν μ' ἀρκετὴ ἐπιτυχία, ὅπως ἀποκαλύφθηκε τὴν τελευταία δεκαετία μὲ τὴν ἐμφάνισή ἐνός ἀριθμοῦ ταινιῶν ποὺ θεωροῦνται καλύτερα «χαμένες».

2. Ὁ Τσέχικος καταγωγῆς αὐτὸς «κάμεραμάν» ἔγινε διάσημος γιὰ τὴ δουλειά του σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς ταινίες τοῦ γερμανικοῦ ἑξπρεσιονισμοῦ (Μητροπόλη, Ὁ τελειωτὸς ἄνθρωπος κ.ά.) καὶ, χωρὶς στὴ δουλειά του αὐτὴ, τὸ Χόλλυγουντ τοῦ προσέφερε συμβόλαια γιὰ νὰ ἐργαστῇ στὴν Ἀμερικὴ, ὅπως ἔκανε καὶ μ' ἄλλους σκηνοθέτες, ἠθοποιούς καὶ τεχνικούς τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου (Μοντ-

Η επιλογή του Λουγκόσι για να ερμηνεύσει τον σατανικό Κόμη Δράκουλα αποδείχθηκε έξοχη: Δράκουλας του Τόνι Μπράουνινγκ (Μπέλα Λουγκόσι).



νάου, Έμιλ Γιάννινγκς, Μάικλ Κέρτις, Ρόμπερτ Σιόντμακ, Πόλα Νέγκρι, Έρνστ Λούμπιτς, Φρίτς Λάνγκ, κ.ά.). Τόσο η παρουσία στο Χόλλυγουντ ανθρώπων που είχαν συντείνει στη δημιουργία του γερμανικού κινηματογράφου όσο κι η προβολή κι επίδραση στους ίδιους τους Αμερικανούς των κλασικών ταινιών του γερμανικού κινηματογράφου, εξηγούν τα διάφορα εκπροσώπιστα στοιχεία που συναντούμε στις ταινίες της περιόδου, κι όχι μόνο στις ταινίες τρόμου αλλά και σ' άλλα είδη (στις ταινίες του Φόρντ, του Όρσον Γουέλς και πολλών άλλων).

3. Τόσο ο Λουγκόσι, όσο κι αργότερα ο Κρίστοφερ Λή, ξέφυγαν από την πραγματική εξωτερική εμφάνιση του Δράκουλα όπως αυτός παρουσιάζεται στο βιβλίο του Στόουκερ κι είναι πολύ αργότερα, σε μιὰ μέτρια κινηματογραφικά διασκευή που έκανε ο Ίσπανος Τζέσσο Φράνκο που ο Κόμης (και πάλι στο πρόσωπο του Κρίστοφερ Λή) παίρνει τα σωστά χαρακτηριστικά του «ήρωα» του βιβλίου.

Κόμη αποδείχτηκε έξοχη: ή όλη του εμφάνιση, ή κάπως ξενική προφορά του («τά παι-διά του σκό-τους») λείει με μιὰ ιδιότυπη έμφαση, μιλώντας στον επισκέπτη του, κι ή φωνή του, για μιὰ δόλακρη γενιά ταυτίζεται πέρα για πέρα με τον Δράκουλα) τον κάνουν τον όριστικό ερμηνευτή ενός από τα δυο «άγια» τέρατα (το άλλο είναι εκείνο του Φράνκεσταϊν) του φανταστικού κινηματογράφου και μέχρι το «σημείκ» της ταινίας από τον Άγγλο Τέρενς Φίσερ (*Horror of Dracula*, 1958), όπου ο Κρίστοφερ Λή πετυχαίνει να δώσει μιὰ τὸ ίδιο θαυμάσια ερμηνεία, ο Μπέλα Λουγκόσι παραμένει, για κάθε φίλο του φανταστικού κινηματογράφου, ὁ μοναδικός και άνεπανάληπτος Κόμης Δράκουλας.³

Ἡ προβολή του Δράκουλα σημειώνει την αρχή αὐτῆς που θὰ μείνει αργότερα γνωστή σαν «ή χρυσή εποχή του φανταστικού κινηματογράφου». Τὴν ἴδια χρονιά με τὴν ταινία του Μπράουνινγκ, (χρονιά που ὁ ἀμερικανικός κινηματογράφος προσφέρει επίσης ταινίες όπως *Τὰ φῶτα τῆς πόλης* του Τσάπλιν, *Ταμπου* των Μουρνάου και *Φλάχερτ*, Ἡ ἀτιμασμένη του Τζόζεφ φόν Στέρνμπεργκ και *Οἱ δρόμοι τῆς πόλης* του Ρούμπεν Μαμουλιαν), ή Γιουνιβέρσαλ κυκλοφορεῖ μιὰν ἄλλη κλασική

ταινία τρόμου, τὸν *Φράνκενσταϊν* (*Frankenstein*) τοῦ Τζέιμς Γουέηλ. Ἀρχικά, τὴν ταινία θὰ σκηνοθετοῦσε ὁ γαλλικῆς καταγωγῆς σκηνοθέτης Ρόμπερτ Φλόρν, μὲ τὸν Λουγκόσι στὸ ρόλο τοῦ τέρατος ποὺ δημιουργήσε ἡ φαντασία τῆς Μαίρης Σέλλεϋ. Ἡ ἄρνηση ὁμοῦ τοῦ Λουγκόσι νὰ ἐμφανιστεῖ σ' ἓνα ρόλο ὅπου τὸ πρόσωπό του θὰ καλυπτόταν μὲ βαρὺ «μείκ-απ», ἀναγκάζει τὴν ἐταιρία νὰ στραφεῖ ἄλλου γιὰ τὸν ἐρμηνευτὴ τοῦ τέρατος. Ὁ Φλόρν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ σκηνοθεσία (ὡς παρηγοριά τοῦ προσφέρεται ἡ σκηνοθεσία τῆς ταινίας *Τὰ ἐγκλήματα τῆς ὁδοῦ Μόργκ*) καὶ στὴ θέση του καλεῖται ὁ Ἀγγλὸς Τζέιμς Γουέηλ, ποὺ ἤδη εἶχε μεταφέρει μ' ἀρκετὴ ἐπιτυχία στὴν ὁθόνη τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Σέριφ. Τὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ. Ὁ Γουέηλ ἐπιλέγει ἓναν ἀγνωστὸ μέχρι τότε καρατερίστα, τὸν συμπατριώτη του Γουίλλιαμ Χένρυ Πράτ (ποὺ στὴ σκηνὴ καὶ τὸν κινηματογράφο χρησιμοποιοῦσε τὸ ψευδώνυμο Μπόρις Κάρολφ), γιὰ νὰ ἐνσαρκώσῃ τὸ Τέρας τοῦ Φράνκενσταϊν, ἐνῶ γιὰ τὸ ρόλο τοῦ γιατροῦ ἐπιλέγει ἓναν ἀκόμη Ἀγγλό, τὸν φίλο του καὶ πρωταγωνιστὴ τοῦ *Τέλος τοῦ ταξιδιοῦ*, Κόλιν Κλάιβ.

Ὁ *Φράνκενσταϊν* ἀποδείχεται μιὰ τὸ ἴδιο πετυχημένη μὲ τὸν *Δράκουλα* ταινία. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Γουέηλ ἔχει μιὰν αὐστηρότητα καὶ μιὰν ἀπλότητα ποὺ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα τῶν νεκρῶ καὶ τῆς φωτογραφίας (τοῦ Ἀρθουρ Ἦντεσον), καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ ἐξαιρετικὸ παίξιμο τοῦ Μπόρις Κάρολφ. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας σκηνή, στὸ νεκροταφεῖο, ὑποβάλλεται μὲ κάθε τρόπο (ὁπτικὸ καὶ ἡχητικὸ), ἀκόμη καὶ μὲ τὴν παντελὴ ἔλλειψη μουσικῆς ὑπόκρουσης, ἡ ἀτμόσφαιρα μέσα στὴν ὁποία θὰ παιχτεῖ τὸ δράμα τοῦ

Μιὰ αὐστηρότητα καὶ μιὰ ἀπλότητα ποὺ τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα τῶν νεκρῶ καὶ τῆς φωτογραφίας. *Φράνκενσταϊν* τοῦ Τζέιμς Γουέηλ (Μαίρης Κάρολφ-Μαϊν Κλάιβ)





Ο έρωτισμός παίζει σημαντικό ρόλο στο χαρακτήρα του Δρα Τζέκυλ/Κυρίου Χάυντ: Δρ Τζέκυλ και Κος Χάυντ του Ρούμπεν Μαριούλιαν (Φρέντρικ Μάρτς και Μίριαμ Χόπκινς).

τρολλού εφευρέτη που το δημιούργημά του θα στραφεί τελικά εναντίον του για να τον καταστρέψει. Η σκηνή όπου ο Δρ. Φράνκενσταϊν έμφυσα τη ζωή στο Τέρας (φτιαγμένο από μέλη νεκρών ανθρώπων) στο απομονωμένο αλλά πάντα έντυπωσιακό εργαστήρι του, θα παραμείνει σαν εμπνευση όχι μόνο για κάθε ταινία με θέμα τον Φράνκενσταϊν που θα γυριστεί αργότερα (από τα «ρημέια» του Φίσερ μέχρι την παρωδία του Μέλ Μπρούκς) αλλά και για σχεδόν κάθε ταινία που στρέφεται γύρω από τρολλούς επιστήμονες. Ο Κάρολφ (βοηθούμενος από το εξαιρετικό «μείκ-απ» του ταλαντούχου Τζάκ Πήαςς) φτιάχνει ένα συμπαθητικό και πάντα πειστικό Τέρας, που μέχρι σήμερα δεν έχει ξεπεραστεί από κανένα διάδοχό του.

1932: Μιά άτέλειωτη παρέλαση

Η επιτυχία τόσο του Δράκουλα όσο και του Φράνκενσταϊν σπρώχνει τη Γιουνιβέρσαλ στο γύρισμα ενός σημαντικού αριθμού ταινιών τρόμου, οι περισσότερες από τις οποίες παίρνουν ξεχωριστή θέση στην ιστορία του φανταστικού κινηματογράφου. Ταινίες που τα επόμενα πέντε χρόνια θα προσφέρουν στους φίλους του κινηματογραφικού αυτού είδους ένα πραγματικό κι ανεπανάληπτο συμπόσιο.

Και πρώτα, ο ίδιος ο Τζέιμς Γουέηλ (που θα χριστεί από τη Γιουνιβέρσαλ σαν ο «μαίτρο του τρόμου») γυρίζει *Το σπίτι του τρόμου* (*The Old Dark House*) βασισμένο σ' ένα έργο του Τζ. Μπ. Πρίστλεϋ, που αφηγείται τις παράξενες περιπέτειες μιάς ομάδας ταξιδιωτών που, για να

προστατευτοῦν ἀπὸ καταγίδα, καταφεύγουν σ' ἓνα ἀπομακρυσμένο σπίτι στὴν Οὐαλλία. Στὸ «παλιὸ αὐτὸ σκοτεινὸ σπίτι», ὁ Γουέηλ μαζεῖν ὅλα τὰ ἀνθρώπινα τέρατα, ἀνάμεσά τους ἓνα παράξενο ἐξηντάρη ('Έρνεστ Θέσινγκερ), μιὰ θεησκοδόλητη γεροντοκόρη (Εὐὰ Μούρ). Ἕναν τρολλὸ πυρομανῆ (Μιρόμπελ Γουίλς), ἓνα σημαδεμένο ὑπηρέτη (Μπόρις Κάρολφ), πού τρομοκρατοῦν τοὺς ἐπισκέπτες (Τσάρλς Λῶτον. Ράιμοντ Μάσσεϊ, Οἶνα Ο'Κόννορ). Ἡ θαυμάσια ὅπως πάντα σκηνοθεσία τοῦ Γουέηλ, πού τὴ χαρακτηρίζει ἡ ἄνεση, τὸ λεπτὸ χιοῦμο, οἱ ὁλοκληρωμένοι χαρακτήρες ἀλλὰ καὶ ἓνα ἐπιβλητικὸ ντεκόρ, κάνουν τὸ *Σπίτι τοῦ τρόμου* μιὰν ἀπὸ τίς καλύτερες ταινίες τῆς χρονιάς.

Ὁ Ρόμπερτ Φλόρυ γυρίζει γιὰ τὴ Γιουνιβέρσαλ τὰ *Έγκλήματα τῆς ὁδοῦ Μόργκ* (*Murders in the Rue Morgue*), βασισμένη στὸ διήγημα τοῦ 'Εντγκαρ 'Αλαν Πόε. Τὴν ταινία χαρακτηρίζει ἓνας ἐκπρεσσιονισμὸς, πού μέρος τὸν ἀφ'εἵλεται σίγουρα στὴ φωτογραφία τοῦ Κάρολ Φρόντ. Ὁ Μπέλα Λοιγκόσι ἠποδύεται ἓναν τρολλὸ καθηγητὴ πού προσπαθεῖ ν' ἀποδείξει μιὰ πρωτότυπη θεωρία, μὲ πραγματικὰ αἱματηρὰ ἀποτελέσματα. Ἡ ταινία περιέχει σκηνές πού γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς θεωρήθηκαν πολὺ φορικτές, ἀν καὶ μὲ τὰ σημερινὰ μέτρα αὐτὲς φαίνονται πολὺ ἀτολμες: ἡ πόρνη πού πεθαίνει ὕστερα ἀπὸ βασανιστήρια ἢ ἡ σκηνὴ πού ὁ ἥρωας ἀνακαλύπτει τὸ σῶμα τῆς μητέρας τῆς ἡρώιδας σφηνωμένο μέσα στὴν καννοδόχο.

Ὁ ἴδιος ὁ Κάρολ Φρόντ βρῖσκει τὴν εὐκαιρία νὰ σκηνοθετηθεῖ τὴν πρώτη του ταινία, *Ἡ μούμια* (*The Mummy*), μιὰν ἀπὸ τίς πρὸ δημοφῆς ὀπτικά ταινίες τῆς περιόδου. Σ' αὐτήν, ὁ Κάρολφ ὑποδύεται τὸν 'Ιμ-Χὲ-Τέπ, ἱερέα στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο, πού ἡ μούμια του ξαναζωντανεύει ὕστερα ἀπὸ τρεῖς χιλιάδες χρόνια ὅταν θῆας ἀρχαιολόγος διαβάζει

Ένας στανικός ἱστορημένος πού σχετίζεται ὁ σπλήν ἀνάμεσά δι μιὰ γυναίκα-πάνθηρα καὶ ἓνα φυσιολόγικο ἄνθρωπο: Τὸ νησι τῶν χαμένων ψυχῶν τοῦ Έρλ Κέντον Τσάρλς Λῶτον-Κάθλιν Μπερλ.



αθελάει τουμιά προσευχή από τὸ ἱερό βιβλίο τῶν θεῶν του. Ὁ Φρόνιτ πετιγαίνει τέλεια νὰ δημιουργήσει τὴν ἀτμόσφαιρα τρόμου, χωρὶς ποτὲ νὰ καταφεύγει σὲ εὐκόλα «ἐμφέ», ἐνῶ ὁ Κάρολ φτιάχνει ἕναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους θρόλους του, τόσο σὰν μούμια τοῦ Φαραῶ ὅσο καὶ σὰν Αἰγύπτιος ἀρχαιολόγος.

Παράλληλα μὲ τὴ Γιουνιβέρσαλ, κι ἄλλες ἐταιρίες ἀρχίζουν νὰ γυρίζουν ταινίες τρόμου: ἀνάμεσά τους ἡ M-G-M, ἡ Πάραμαουντ, ἡ Γουῶνερ, ἡ RKO κι ἄλλες. Στὴ Μέτρο, ὁ Τόντ Μπράουνινγκ γυρίζει μιὰν ἀπὸ τὶς καλύτερες ταινίες του καὶ ταυτόχρονα, ἕνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ εἶδους: *Τὰ τέρατα (Freaks)* πού μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο παραμόρφωσε ἢ φύση: νάνοι, σιμαίεις ἀδελφές, ἄνθρωποι-κορμοὶ κι ἄλλες παραμορφώσεις τῆς φύσης. Ὅμως, στὸν κόσμο αὐτό, τὰ πραγματικά τέρατα ἀποδείχνονται οἱ φυσιολογικοὶ ἄνθρωποι κι ὁ Μπράουνινγκ βρῖσκει τὴν εὐκαιρία νὰ φτιάξει συγκλονιστικὲς σὲ τρόμο σκηνές - πράγμα πὺν ἔκανε τὴν ταινία ν' ἀπαγορευτεῖ γιὰ χρόνια σὲ χώρες ὅπως ἡ Ἀγγλία. Τὰ «τέρατα» τῆς ταινίας μᾶς παρουσιάζονται σὰν ἄνθρωποι μ' εὐαισθησία καὶ κατανόηση, ἀντίθετα μὲ τοὺς φυσιολογικοὺς ἄνθρώπους πὺν παρασύρονται ἀπὸ τὰ πάθη καὶ τὸ συμφέρον τους, ὅπως ἡ ὡραία Κλεοπάτρα (Ὁλγα Μπακλάνοβα) πὺν, γιὰ νὰ βάλει στὸ χέρι τὰ λεφτὰ ἐνὸς νάνου, δέχεται νὰ τὸν παντρευτεῖ γιὰ ν' ἀρχίσει, μαζὶ μὲ τὸν ἐρωμένο της, νὰ τὸν δηλητηριάσει ἀργὰ ἀλλὰ σταθερά. Ἡ τελευταία σκηνή, τῆς ἐκδίκησης τῶν «τεράτων», εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ φοβικαστικὲς τῆς δεκαετίας.

Ἡ Πάραμαουντ ἐμφανίζεται μὲ δυὸ ἄλλα τέρατα, πὺν σὲ λίγα χρόνια, θὰ γίνουν ἀπὸ τὰ πιὸ δημοφιλῆ τοῦ κινηματογράφου: τὸν Δρ. Μορῶ καὶ τὸν Δρ. Τζέκυλ / κ. Χάυντ. Στὴν ταινία *Τὸ νησί τῶν χαμένων ψυχῶν (The*

Στὸν κόσμο τῶν πραγματικῶν τεράτων, πὺν μὲ τὸν ἕνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο παραμόρφωσε ἡ φύση. *Τὰ τέρατα* τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ.





Η αίθρσφαира τοῦ Πόε δοσμένη μὲ ἓνα ἑλρεοκονισμα ποὺ ὀφείλεται, ὁ ἓνα μέρος τοῦ, σὴ φωτογραφία τοῦ Καρλ Φρόντ. Τὰ ἑγκληματα τῆς ὁδοῦ Μορῶ τοῦ Ρόμπερτ Φλόρε. (Νοοσημὰ Τζόνσον — Μπέλα Λουέγκου)

Island of Lost Souls τοῦ Ήουλ Κέντον, βασισμένη στὴ νοεβέλλα τοῦ Χ. Τζ. Γουέλς, *Τὸ νησί τοῦ Δρα Μορῶ*, ἔνας σατανικός ἐπιστήμονας (Τσάρλς Λῶτον) πειραματίζεται μὲ ζῶα ποὺ μετατρέπει σὲ ἀνθρωποειδῆ γιὰ νὰ βρεθεῖ τελικὰ θῦμα τῆς ἐξέγερσης τὸν πειραματόζωών του. Τὸ ἀπομονωμένο νησί (στοιχείο βασικὸ στὶς ταινίες τρόμου) ὅπου ὁ Μορῶ ἐπιδίδεται χωρὶς ἐμπόδια στὰ ἐγκληματικά του πειράματα, κι ὅπου σχεδιάζει τὸ σμῆξιμο μιᾶς γυναίκας-πάνθηρα μὲ ἓνα φυσιολογικὸ ἄνθρωπο, κυριαρχεῖ στὴν ταινία αὐτή, βοηθηγμένη στὴν οὐκίλῃ κι ἓνα δνειρικὸ ντεκόρ (φωτογραφημένα μὲ δεξιότητες ἀπὸ τὸν Καρλ Στρούς).

Ἡ ταινία τοῦ Ρόμπερτ Μαμουλιαν, *Δρ. Τζέκυλ καὶ Κοκ Χάνντ* (*Dr Jekyll and Mr. Hyde*), παρὰ τὶς ἀμέτορες φορές⁴ ποὺ ἔχει μεταφερθεῖ στὸν κινηματογράφο, παραμένει ἡ πιὸ ἀριστουργηματική. Ξεπερνώντας τὰ ὅρια τὸν ταινιῶν τρόμου γιὰ νὰ πάρει σημαντικὴ θέση στὴν ἐξέλιξη τοῦ ἡχητικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ὁλοκειμενικὴ χρῆση τῆς κάμερας στὴν πρώτη σκηνή (ὁλόκληρη ἡ πρώτη μιομήντα εἶναι γρηισμένη μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ «πρώτου προσώπου», ἡ κάμερα δηλαδὴ παίρνει τὴ θέση τοῦ πρωταγωνιστῆ), ἡ πρωτότυπη καὶ δημιουργικὴ χρῆση τοῦ ἡχου (ιδιαίτερα στὴ σκηνή τῆς μεταμόρφωσης τοῦ Τζέκυλ σὲ Χάνντ), ἀλλὰ κι ὁ ἴδιος ὁ τρόπος τῆς παρουσίαισης τῆς μεταμόρφωσης αὐτῆς ὡς ἓνα μοναδικὸ πλάνο, εἶναι στοιχεῖα ποὺ καὶ σήμερα ἐντυπωσιάζουν. Βασικὸ στοιχεῖο στὴ διασκευή τοῦ Μαμουλιαν, (ὡς ἀντίθεση μὲ τὴ βουβὴ διασκευή τοῦ Τζῶν Ρόμπερτσον ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ ἴδιο τὸ μεθιστόρημα τοῦ Ρόμπερτ Λούις Στήβενσον), εἶναι ὁ ἐρωτισμὸς ποὺ παίζει σημαντικὸ ρόλο στὸ χαρακτήρα τοῦ Δρα Τζέκυλ καὶ ποὺ ὁ σκηνοθέτης παρουσιάζει μὲ τρόπο ἀρκετὰ γλαυκὸ (ὡς ἀντίθεση μὲ τὴ νοεβέλλα τοῦ Ρόμπερτ Λούις Στήβενσον ὅπου

4. Ἡ νοεβέλλα τοῦ Στήβενσον ἔχει μεταφερθεῖ στὸν κινηματογράφο πάνω ἀπὸ 12 φορές. Ἀνάμεσα στὶς πιὸ ἐνδιαφέροντες ἀναφέρονται: 1913 διὰ «φεροδόν» μιᾶ ἀγγλικῆς καὶ μιᾶ ἀμερικανικῆς — 1920 ἀμερικανικὴ μὲ τὸν Σέλτον Λούις, καὶ ἄλλη ἀμερικανικὴ τοῦ σκηνοθέτη Τζῶν Ρομπερτσον μὲ τὸν Τζῶν Μπάργουο — τὴν ἴδια χρονία, γερμανικὴ *Der Januskopf* τοῦ Μορνάνον, μὲ τὸν Κόνραντ Φάιτ — 1959 *Le Testament du Dr. Cordelier* τοῦ Ρενουά, μὲ τὸν Ζαν-Λουί Μπαρρό — 1960 *The Two Faces of Dr. Jekyll* τοῦ Τίρεντ Φίσερ, μὲ τὸν Πάιλ Μάουσι — 1962 *The Nutty Professor*, παρωδία τοῦ Τζέκυλ Λούις — 1970 *1. Monster* ἀγγλικῆς τοῦ Στήβεν Γούιτς, μὲ τὸν Κριστοφρε



Ένα έφιαλτικό όνειρο βουτηγμένο σ' ένα ροαδικό στο είδος του έρωτισμού: Κίνγκ Κόνγκ των Σέντοακ και Κούπερ (τό δημιούργημα του Γουίλλιαμ 'Ο Μπράιαν με τη Φαίη Ράιν).

αυτός απλώς υποβάλλεται) σε μιὰ περίοδο πού ή λογοκρισία δέν είχε ακόμη σκληρυνθεί.

Dr. Jekyll and Sister Hyde, αγγλική του Ρόν Γουώρντ Μπέτλερ, με τόν Ράλφ Μπέτλερ και τη Μαρτίν Μπέτλερ.

5. 'Ο Μαμουύλιαν κράτησε τη μέθοδο πού χρησιμοποιήσε μυστική μέχρι σήμερα - ή πιο πιθανή εικάσία είναι πως χρησιμοποίησε διάφορα φίλτρα πού «έσβυναν» ή «έγραφαν» τó «μείκ-απ» πού ήθελε νά κρύψει ή νά δείξει.

6. Στην περίοδο αυτή συναντούμε σέ πολλές ταινίες τρόμου μιὰ δυνατή δόση χιούμορ γιατί οι παραγωγοί πίστευαν πως αυτό ήταν απαραίτητο γιά νά ίσορροπήσει τη δόση τρόμου πού χρησιμοποιούσαν στις ταινίες τους!

Παρ' όλο πού ή ταινία Δόκτωρ Χ (Dr. X.), πού ό Μάικλ Κέρτιζ γύρισε γιά τη Γουώρνερ, έχει γιά πλαίσιο τó σύγχρονο Μανχάτταν, ή ιστορία εκτυλίσσεται σ' ένα σπίτι πού φέρνει στό νοῦ τόν κλασικό πύργο τών ταινιών τρόμου. Η ταινία περιέχει όλα τά προτερήματα της σκηνοθεσίας του Κέρτιζ: τó ρυθμό, τó νεῦρο, τήν όπτική όμορφιά καθώς και τήν άνεση. Η ατμόσφαιρα τού τρόμου (τό χέρι πού έτοιμάζεται ν' αρπάξει, οι απειλητικές σκιές, τó παράξενο έργαστήρι, ό τρελλός έπιστήμονας) συνδυάζεται με δεξιοτεχνία με τó σασπένς αλλά και τó χιούμορ⁶ ή αν οι κόπιες πού είχαν διασωθεί περιορίζονταν σέ ασπρόμαυρο φίλμ, τó 1973 έμφανίστηκε και μιὰ κόπια πού χρησιμοποιούσε τó δίχρωμο τεχνικόλόγ⁷, δείχνοντας τη σημασία πού μπορούσε νά παίξει σέ μιὰ ταινία ή δημιουργική χρήση τού χρώματος.

Μιὰ ταινία πού παίρνει ξεχωριστή θέση στις ταινίες τρόμου της χρυσής περιόδου είναι τó Λευκό ζόμπι (White Zombie), τού Βίκτωρ Χάλπεριν, γύρω από τó «βούντου» και τούς ζωντανούς-νεκρούς. Η καλύτερη ίσως ταινία με θέμα τó «βούντου», τó έργο τού Χάλπεριν παραμένει μιὰ από τίς πιο όμορφες όπτικά ταινίες της περιόδου κι ό Μπέλα Λουγκόσι από ρόλο τού μάγου, άφέντη τών ζωντανών-νεκρών, φτιάχνει τó ρόλο της καριέρας του. 'Ο Χάλπεριν πετυχαίνει νά δημιουργήσει μιάν ατμόσφαιρα ποιητική, όπου ό τρόμος κυριαρχεί σέ κάθε γωνιά, σέ κάθε σκιά, σέ κάθε πρόσωπο. Ένα γκρό-πλάνο τών ματιών τού Λουγκόσι τά μακρινά πλάνα τών ζωντανών-νεκρών πού περιφέρονται στα



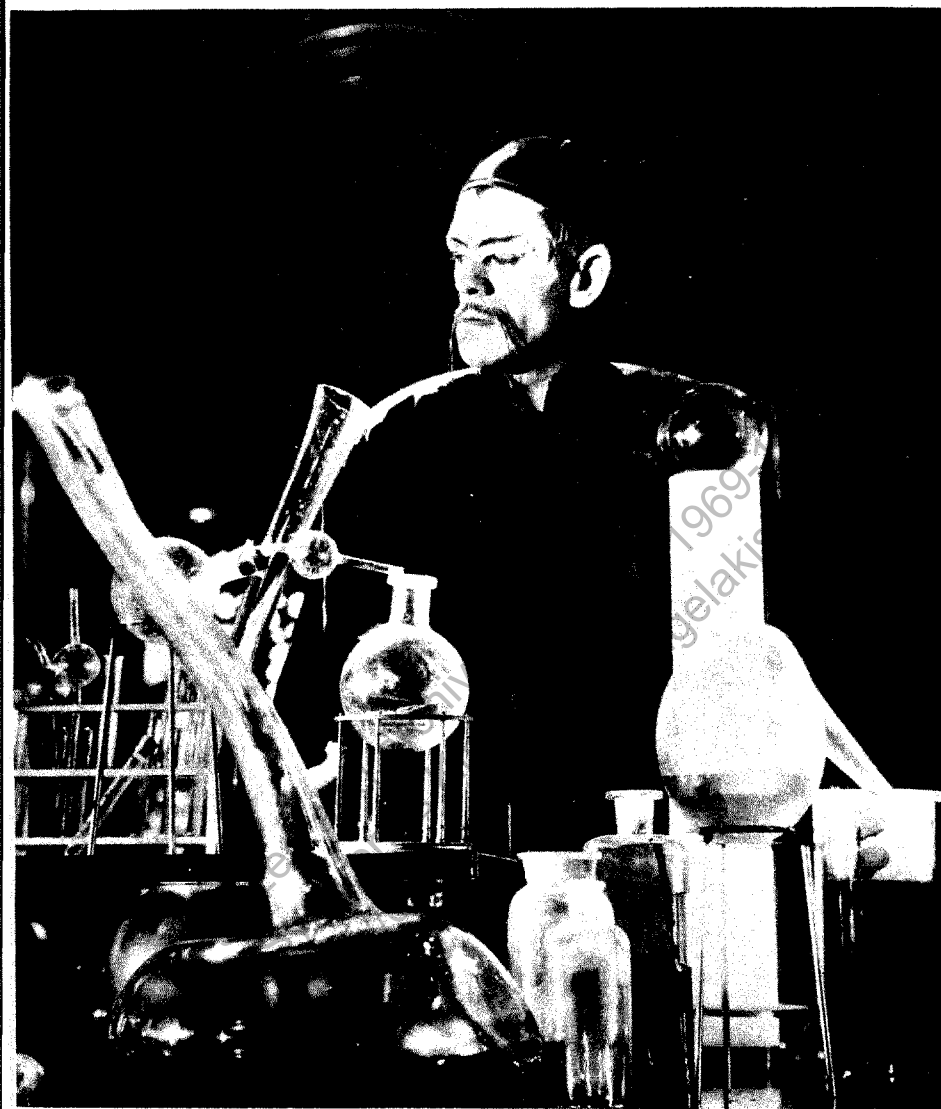
Η ιστορία ενός γλόπι κέρνινγκ όμοιωμάτων που όταν παραμορφώνεται σε μία περκαγιά και δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει τα χέρια του άρχίζει να χρησιμοποιεί ανθρώπινα πιάματα σε βάση έργων του. Το μυστήριο του κέρνινγκ μουσίου του Μάικλ Κέρτις (Λάιόνελ - Άντονι - Φαίη Ραίη).

μονοπάτια του νησιού ή τους διαδρόμους του σπιτιού του Λουγκόσι προαναγγέλλουν μιάν άλλη εξαιρετική ταινία του είδους που θα γυρίσει το 1943 ο Ζακ Τουρνέρ (Προπάτρησα μ' ένα ζόμπι, *I walked with a Zombie*).

Τέλος, ό Έρνεστ Μπ. Σέντοακ και ό Έρβιλ Πίτοελ γυρίζουν για την RKO, το θανάσιμο *Τό πιο επικίνδυνο κινήγι* (*The Most Dangerous Game*), γνωστό και με τόν τίτλο *Τά σκυλιά του Κόμη Ζάρωφ*, βασισμένο σ' ένα διήγημα του Ρίτσαρντ Κόννελ. Η ταινία χρησιμοποιεί τα στοιχεία της κλασσικής ταινίας τρόμου: τόν πύργο, άπομονωμένο από τόν όπολοιπο κόσμο (έδώ σ' ένα άγνωστο νησί) και τόν τρελλό έπιστήμονα. Στην ταινία, ό τρελλός έπιστήμονας είναι ένα πολν διανγές κι έκλεπτομένο τέρας (θανάσιμα δασμένο από τόν Λέολι Μπάνκς) που οι κριτικοί στη Γαλλία - ανάμεσα τους ό Μισέλ Καν και ό Άδωνις Κύρου - συγκρίναν με τά τέματα του ιθανάτου Μαρκήσιου ντε Σάντ. Έλεύθερος στο μακρό νησί του, ό Κόμης Ζάρωφ επιδιόεται στο πιο «επικίνδυνο κινήγι» (τό κινήγι του ανθρώπου), διαλέγοντας τά θύματά του από τούς ναυαγούς, που δημιουργεί ό ίδιος με τίς ψεύτικες σηματοδότες του. «Ό θεός φτιάχνει μερικους ανθρώπους ποιητές». Έξηγεί ό Ζάρωφ ήρεμα στον φιλοξενούμενο του Άμερικανό κυνηγό Ράινσφορντ, «άλλους φτιάχνει ζητιάνους. Έμνα μ' έφτιαξε κυνηγό»...

Οι Σέντοακ και Πίτοελ βούτηξαν την ταινία τους σε μιά έφυαλτική άποσφαίρα που άγγίζει τά όρια της τρέλλας. Ένας ξεφρενος έρωτισμός διαπνέει την όλη δομή του έργου, που τονίζεται άκόμη περισσότερο με την πρόσθεση - στο διήγημα του Κόννελ - ενός γυναικείου χαρακτήρα της Εύας, που έρμηνεύει ή εξαιρετική Φαίη Ραίη, που είχε κιόλας κάνει μιάν έντυπωσιακή έμφάνιση στο *Δρα. Χ* του Κέρτις. Η άφιξη του Ράινσφορντ στο νησί είναι σάν μιά καταδωση στο όποσυνειδητό μας: τό νησί με τό σουρεαλιστικό ντεκόρ του, ό μυστηριώδης πύργος με την πελωρία πόρτα

7. Την κόπια αυτή είχαμε την ευκαιρία να δώμε, όπως και την άλλη έγχρωμη ταινία του Κέρτις. Το μυστήριο του κέρνινγκ μουσίου, σε προβολή στο Ναυτιναιό Φόρμ όθματι του Λονδίνου.



Ένας σατανικός 'Ασιάτης, -μαίτρ του έγκλήματος-, που θέλει νά κυριεύσει ολόκληρο τόν κόσμο:
Η μάσκα του Φού Μαντσού του Τσάρλς Μπράμπιν (Μπόρις Κάρλωφ).

και το πόμολο σε σχήμα πληγωμένου κένταυρου που κρατά μια γυμνή γυναίκα στα μπράτσα του, το δωμάτιο των τρόπων του Ζάρουφ ή η ζούγκλα που λέει και βγήκε από ζωγραφιά του Μάξ Έρνστ, όπου εκτυλίσσεται το άνθρωποκυνηγητό.

Η χρονιά κλείνει με μια πέρα για πέρα φανταστική ταινία, *Η μάσκα του Φου Μαντσου* (*The Mask of Fu Manchu*) του Τσάρλς Μπράμπιν, στην οποία ο Μπόρις Κάρλωφ υποδύεται το σατανικό Άσιάτη μαίτρ του εγκλήματος που θέλει να κυριεύσει τον κόσμο (βρισκόμαστε σε εποχή που ο «κίτρινος κίνδυνος» χρησιμοποιείται από τον αμερικανικό κινηματογράφο με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιούνται κι οι Έρυθροδερμοί στα γουέστερν). Ο Μπράμπιν (και, μέχρι σ' ένα σημείο, ο Τσάρλς Βίντορ, που γύρισε μέρος της ταινίας) πέτυχε να δώσει μιαν όνειρική ατμόσφαιρα στην ταινία του και να περιγράψει με τρόπο γλαφυρό τα βασανιστήρια κι άλλους σαδιστικούς τρόπους που ο Φου Μαντσου χρησιμοποιεί εναντίον των έχθρων του, έτσι που ν' αποσπάσει το θαυμασμό των σουρρεαλιστών. Η ταινία του παραμένει και σήμερα μια αρκετά έντυπωσιακή και, από όπτικής πλευράς, πάντα συναρπαστική έμπειρία.

1933: "Ένας μοναδικός βασιλιάς"

Το 1933 είναι άναμφισβήτητα η χρονιά του Κίνγκ Κόνγκ (*King Kong*). "Υστερα από την επιτυχία της ταινίας *Το πιο επικίνδυνο κυνήγι*, ο σκηνοθέτης Έρνεστ Μπ. Σέντσακ, μαζί με τον παραγωγό Μέριαν Κούπερ, γυρίζει την ταινία που θα παραμείνει σαν το αριστούργημα του φανταστικού κινηματογράφου. Οι δυο συνεργάτες, σκηνοθέτες των ντοκιμαντέρ «Τσάνγκ» και «Χλόη», με τη συνεργασία του μοναδικού στά «έφφ» Γουίλλις Ο'Μπράιαν, πέτυχαν να μετατρέψουν την ιστορία της 'Ωραίας και του Τέρατος σ' ένα παραμύθι για μικρούς και μεγάλους. Ο θεατής βρέσκεται σε μια ατμόσφαιρα πραγματικά όνειρική που φέρνει στο νου σουρρεαλιστές ζωγράφους. Ο Κόνγκ, ένας πελώριος γοργίλλας σ' ένα μακρινό, άγνωστο νησί ερωτεύεται τη ξανθιά κοπέλλα που του προσφέρει, παρά τη θέλησή της, οι ιθαγενείς του νησιού και τη μεταφέρει στο βασίλειό του (μια προϊστορική ζούγκλα γεμάτη δεινόσαυρους, άλλόσαυρους κι άλλα προϊστορικά ζώα, δοσμένα μ' εξαιρετική δεξιοτεχνία από τον Ο'Μπράιαν), ενώ τον κυνηγούν με ομάδα λευκών. Ολόκληρη η ταινία μοιάζει μ' ένα έφιαλτικό όνειρο (ή άρπαγή της κοπέλλας, το κυνηγητό στη ζούγκλα όπου οι σύντροφοί της στά πλοία πέφτουν θύματα των προϊστορικών τεράτων, οι δυο ερωτευμένοι που κρέμονται πάνω από ένα γκρεμό ενώ ο Κόνγκ προσπαθεί να τους απάξει, ένας πελώριος άετός που αρπάζει την κοπέλλα) βουτηγμένο σ' ένα μοναδικό στο είδος του έρωτισμό. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τη σκηνή όπου ο γοργίλλας κρατά την κοπέλλα στα πελώρια χέρια του και της βγάζει τα ρούχα σ' ένα πραγματικά πρωτότυπο στρίπ-τής (σκηνή που στην εποχή της είχε αφαιρεθεί από τη λογοκρισία πολλών χωρών!), ή τη σκηνή που ο Κόνγκ την αφήνει προσεχτικά στην κορφή του Στέιτ Έμπάιρ πριν ο ίδιος σκοτωθεί από τ' αεροπλάνο. Η Φάιη Ράιη στο ρόλο της ήρωίδας, που συνεχώς ξεφωνίζει, ζητώντας βοήθεια, δίνει στην ταινία μια ξεχωριστή όμορφιά, ενώ τα ειδικά «έφφ» του Ο'Μπράιαν (για τα οποία χρησιμοποιήθηκε το μεγαλύτερο μέρος του προϋπολογισμού της ταινίας) παραμένουν μέχρι σήμερα τα πιο έντυπωσιακά, πολύπλοκα και ταυτόχρονα ανέπανάληπτα που μās έδωσε ο παγκόσμιος κινηματογράφος.

Η μεγάλη επιτυχία του Κίνγκ Κόνγκ έσπρωξε την RKO να γυρίσει και μια δεύτερη ταινία, το *Ο γιος του Κόνγκ*, με σκηνοθέτη τον Έρνεστ Σέντσακ, όπου παρακολουθούμε πς όχι και τόσο πετυχημένες περιπέτειες του γιου του τρομερού γοργίλλας κι όπου, κύριος πρωταγωνιστής είναι και πάλι τα ειδικά «έφφ» του Ο'Μπράιαν.



Θριαμβευτική επιστροφή του Τέρατος ο' άναζήτηση συντρόφου: 'Η μνηστήρ του Φρανγκεστάιν του Τζέιμς Γουίηλ (Βάλери Χόρτσον-Μπόρις Κάρλωφ).

Ἡ ἀπάντηση τῆς Γιουνιβέρσαλ στίς δύο ἐπιτυχίες τῆς RKO ἦταν τὸ γύρισμα τοῦ κλασσικοῦ ἔργου τοῦ Χ. Τζ. Γουέλς *Ὁ ἀόρατος ἄνθρωπος* (*The Invisible Man*) ἀπὸ τὸν Τζέιμς Γουίηλ. Ὁ σκηνοθέτης ἐκμεταλλεύεται σωστὰ τὰ ἐντυπωσιακὰ κινηματογραφικὰ στοιχεῖα πού τοῦ προσφέρει τὸ θέμα του καὶ ὁ Τζὼν Π. Φούλτον δίνει στὰ εἰδικὰ «ἐμφέ» του μὴν ὄνειρικὴ ὑπόσταση. Ἡ ταινία εἶναι γεμάτη μ' ἓνα λεπτὸ χιοῦμορ πού συναντοῦμε καὶ στὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ σκηνοθέτη, ἐνῶ ὁ Κλῶντ Ραίηης εἶναι θαυμάσιος στὸ ρόλο τοῦ ἐπιστήμονα Γρίφφιν πού μάταια προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ ἀντίδοτο γιὰ νὰ ξαναγίνει ὁρατός.

8. Ὁ *Ἐβερσον* ἔχει προσφέρει πολλὰ στίς ἐρευνες γύρω ἀπὸ τὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφο, ἰδιαίτερα σὲ εἶδη ὅπως τὸ γουέστερν, τὶς ταινίες τρόμου, τὰ θρίλλερ, ἀκόμη καὶ τὶς ἐπεισοδιακὲς ταινίες, γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἔχει γράψει πολὺ ἐνδιαφέροντα βιβλία: *A Pictorial History of the Western Film*, *The Bad Guys*, *The Detective in Film*, *Classics of the Horror Film*, κ. ἄ.

Ὑστερα ἀπὸ τὸν πειραματισμὸ μὲ τὰ χρώματα στὸν *Δρα Χ*, ἡ Γουῶνερ ἀναθέτει καὶ πάλι στὸν σκηνοθέτη Μάικλ Κέρτιζ τὸ γύρισμα μιᾶς ἄλλης ταινίας τρόμου: *Τὸ μυστήριο τοῦ κέρινου μουσείου* (*Mystery of the wax Museum*). Ἡ ταινία ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἐνὸς γλύπτη κέρινων ὁμοιομάτων πού ὅταν σὲ μιὰ πυρκαγιά παραμορφώνεται ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιοῖ ἀνθρώπινα πτώματα σὰν βάση τῶν γλυπτῶν του. Γιὰ πολλὰ χρόνια πιστευόταν πὼς ἡ ταινία εἶχε ὀριστικὰ χαθεῖ, πρὶν ἀπὸ μερικὰ ὅμως χρόνια ὁ Ἀμερικανὸς ἱστορικὸς τοῦ κινηματογράφου Γουίλλιαμ Κ. Ἐβερσον⁸ ἀνακάλυψε μιὰ ἐξαιρετικὰ διατηρημένη κόπια καὶ μάλιστα μὲ τὰ ἀρχικὰ τῆς χρώματα. Παρ' ὅλο πὺ οἱ χιουμοριστικὲς σκηνὲς χαλαρώνουν τὴν ἐνταση τῆς ἀτμόσφαιρας τρόμου, ὁ Κέρτιζ πετυχαίνει νὰ δημιουργήσει τὸ κατάλληλο κλίμα, παίζοντας μὲ τὸ φωτισμὸ καὶ τὶς ἐξπρεσιονιστικὲς τοῦ δυνατότητες καθὼς καὶ μὲ τὰ

χρώματα (ιδιαίτερα τη χρήση του κόκκινου) και ν' αποσπάζει (ικανοποιητικές ερμηνείες από τους ήθοποιούς του, ιδιαίτερα τόν Λάιονελ Άτγουιλ στο ρόλο του γλύπτη και τη Φαίη Ραίη στο ρόλο του δημοφών θύματος, πού, όπως και στίς προηγούμενες ταινίες της, μετατρέπει το ξεφωνητό σε πραγματική τέχνη).

Δύο άλλες αρκετά ενδιαφέρουσες ταινίες πού γυρίζονται τη χρονιά αυτή είναι *Ο βρυκόλακας νυχτερίδα* (*The Vampire Bat*) του Φράνκ Στρέιγερ, με τόν Λάιονελ Άτγουιλ στο ρόλο ενός τρελλού γιατρού πού δολοφονεί γυναίκες σ' ένα χωριό και πού οι φόνοι αποδίδονται από τούς δεισιδαίμονες χωρικούς σε μία νυχτερίδα (πάλι στόν Άτγουιλ βρσκαουμε και πάλι τη Φαίη Ραίη) καθώς και ή αγγλική *Τό στοιχειό* (*The Ghoul*) του Τ. Χένρυ Χάντερ, με τόν Μπόρις Κάρλωφ στο ρόλο ενός μάγου πού επιστρέφει από τόν τάφο του γιά νά πάρει πίσω ένα πολύτιμο κόσμημα πού του κλέβουν από τó σῶμα του⁹.

1934: Κάρλωφ- Λουγκόσι

Τό 1934 γυρίζεται μόνο μία ταινία τρόμου, *Η μαύρη γάτα* (*The Black Cat*), από τη Γιουνιβέρσαλ και με σκηνοθέτη τόν Έντγκαρ Τζ. Ούλμερ. Οί τίτλοι της ταινίας υποστηρίζουν πώς τó σενάριο είναι εμπνευσμένο από τó διήγημα του Έντγκαρ Άλαν Πόε, στήν πραγματικότητα όμως ή ταινία δέν έχει καμιά σχέση μ' αυτό άν και, τελικά, ό Ούλμερ πετυχαίνει νά δημιουργήσει μιάν ατμόσφαιρα πού θυμίζει έντονα τά έργα του Άμερικανού συγγραφέα. Η σκηνοθεσία είναι άψογη στή δημιουργία του κατάλληλου κλίματος, με τά μαύρα νά κυριαρχούν τόσο στά κοστούμια, όσο και τά ντεκόρ, μιάν έντονη αίσθηση έρωτισμού, έναν άνετο ρυθμό, σωστή χρήση της κλασσικής μουσικής αλλά και τέλειες ερμηνείες από τούς πρωταγωνιστές, τόν Μπόρις Κάρλωφ και τόν Μπέλα Λουγκόσι πού γιά πρώτη, και καλύτερη, φορά παρουσιάζονται μαζί. Ο Κάρλωφ υπόδύεται ένα δομινικό αρχιτέκτονα πού ζεί σ' έναν άπομακρυσμένο, ύπερμοντέρνο πύργο, κάπου στήν κεντρική Ευρώπη και πού επιδίδεται σε μία παράξενη παρτίδα σκάκι μ' έναν πονηρό αλλά καλό στό βάθος γιατρό, έρμηνευμένο από τόν Λουγκόσι. Η ταινία περιέχει σκηνές μαύρης μαγείας, σαδισμού, νεκροφιλίας κι άλλων άπερίγραπτων έγκλημάτων πού ό Ούλμερ ζωντανεύει με έμπνευση, βοηθούμενος από τήν άεικίνητη κάμερα του Τζόν Μέσκαλ. Σημειώνουμε επίσης τούς θαυμάσιους διαλόγους της ταινίας πού οι δυο πρωταγωνιστές αποδίδουν με πραγματική άπόλαυση.

1935: Νύφες γιά τά τέρατα

Αντίθετα με τη φτώχεια της προηγούμενης χρονιάς, τό 1935 άποδείχεται αρκετά γόνιμο. Τρείς ταινίες από τη Γιουνιβέρσαλ και δυό από τη M-G-M, όλες τούς σχεδόν άριστουργηματικές, άποτελούν τη σοδειά της χρονιάς. Και πρώτα, τó άριστούργημα του Τζέιμς Γουέλ, *Η νύφη του Φράνκενσταϊν* (*The Bride of Frankenstein*). Έκεί πού τó τέρας στήν πρώτη ταινία καίγεται στίς φλόγες, ή παύσα βρήκε έναν έξυπνο τρόπο γιά νά τó ζωντανέψει κι ό Δρ Φράνκενσταϊν αναγκάζεται, ύστερα από τήν «έμπνευση» ενός παράξενου γιατρού, του Δρα Πραιτόριου (Έρνεστ Θέοινγκερ), νά ξαναρχίσει τά πειράματά του γιά νά φτιάξει, τη φορά αυτή, μιá σύντροφo γιά τó τέρας. Πάλι στόν κεντρικό μύθο, οι δημιουργοί της ταινίας προσθέτουν μερικά έξυπνα κι αρκετά πρωτότυπα έπεισόδια, όλοι της σκηνής με τά μικροσκοπικά όντα πού ό Δρ Πραιτόριος έχει κλεισμένα σε διάφορα μπουκάλια, τη σκηνή του τέρατος με τόν τυφλό, ή ακόμη τη σκηνή του τέρατος με τόν Δρα Πραιτόριο στά κενοτάφια του νεκροταφείου. Ο Γουέλ φτιάχνει μιá τέλεια φανταστική ατμόσφαιρα, από τήν όποια δέν λείπει τίπο φτιάχνει στό άπόγειο της στή σκηνή της δημιουργίας του θηλυκού τέρατος (θαυμάσια δοσμένου από

9. Η ταινία βρισκόταν στίς αποθήκες της «Ράικ» μέχρι τό 1969, όταν, χωρίς στίς έρείνες του ιστορικού Γουίλλιαμ Κ. Έβερσον, μπόρεσε νά βγει στήν επιφάνεια και νά προβληθεί στίς διάφορες ταινιοθήκες, μαζί και στήν ειδικευμένη σε ταινίες τρόμου κινηματογραφική Λέσχη του Λονδίνου The Gothic Film Society.



Μια τέλεια άτμόσφαιρα τρώουν χωρίς εύκολα έμφε: Η μόψη του Κάρλ Φρόντ (Μπόρις Κάρλωφ).

την Έλσα Λάντσεστερ, που υποδύεται επίσης, στον πρόλογο της ταινίας, τη συγγραφέα του *Φράνκενσταϊν*, Μαίρη Π. Μπ. Σέλλεϋ), που ζωντανεύει στο εργαστήρι του Δρα Φράνκενσταϊν, στους παράξενους ήχους της υποβλητικής μουσικής του Φράντς Γουάξμαν. Ο Μπόρις Κάρλωφ καταφέρνει γι' άλλη μια φορά να ένσαρκώσει με αίσθημα και πειθώ το τέρας.

Στην άλλη ταινία της Γιουνιβέρσαλ ξαναβρίσκουμε το ντουέτο Κάρλωφ-Λουγκόσι: *Το κοράκι* (*The Raven*), «έμπνευσμένο» και πάλι από το έργο του Πόε και σκηνοθετημένο από τον Λούις Φρήντλαντερ (άργότερα γνωστό με το όνομα Λού Λάντερς). Σ' αυτήν ο Λουγκόσι υποδύεται ένα χειρουργό, παθιασμένο με τον Έντγκαρ Άλαν Πόε, ενώ ο Κάρλωφ είναι ο παραμορφωμένος εγκληματίας βοηθός του. Παρά τις κάποιες αδυναμίες του σεναρίου, ο Φρήντλαντερ φτιάχνει μιαν αρκετά ενδιαφέρουσα ταινία που τελειώνει με μια θαυμάσια σκηνή στο καλύτερο στυλ του είδους, με τον Μπέλα Λουγκόσι δεμένο στα βασανιστήρια του υπογείου από τον υπηρέτη του. Κάρλωφ, που παίρνει μια τρομερή και πρωτότυπη έκδίκηση.

Τέλος, εμφανίζεται η τρίτη ταινία της Γιουνιβέρσαλ, *Ο λυκάνθρωπος του Λονδίνου* (*The Werewolf of London*) του Στιούαρτ Γουώκερ, πρώτη ταινία της περιόδου που καταπιάνεται με τη λυκανθρωπία. Παρά τις επί μέρους ελλείψεις (ή έπιλογή του Χένρυ Χάλ στο ρόλο του Λυκάνθρωπου δεν ήταν και τόσο πειστική), ο Γουώκερ δημιουργεί μερικές άοκατες

πεισιτικές σκηνές, ιδιαίτερα εκείνες πριν από τη μεταμόρφωση του ήρωα σε λυκάνθρωπο (εδώ, σημειώνουμε και τη σημαντική προσφορά του Τζών Φούλτον στα ειδικά «έμφρε» της ταινίας).

Οι ταινίες της Μέτρο είναι κι οι δυο άριστουργηματικές: Το *σημάδι του βρυκόλακα* (*The Mark of the Vampire*) του Τόντ Μπράουνινγκ είναι στην πραγματικότητα «ρημέικ» της βουβής ταινίας *Το Λονδίνο μετά τα μεσάνυχτα* (*London after Midnight*) του ίδιου σκηνοθέτη και παρουσιάζει μιαν ιστορία με βρυκόλακες που τελικά αποδείχεται πως ήταν πλαστή, για να «πεισθεί» ένας δολοφόνος να ομολογήσει το έγκλημά του. Παρά την απίθανη εξήγηση του τέλους, η ταινία είναι από τις πιο ώριμες ταινίες του σκηνοθέτη της: το ύπόγειο με τις βαμπίρες, οι άραχνασμένοι διάδρομοι, τα ανατριχιαστικά νεκροταφεία, δημιουργούν μια αληθινά τρομακτική ατμόσφαιρα κι ο Μπέλα Λουγκόσι, παρ' όλο που σχεδόν δέ μιλά καθόλου, πετυχαίνει να κάνει την παρουσία του αρκετά εντυπωσιακή. Η άλλη ταινία, *Τρελλός έρωτας* (*Mad Love*), σκηνοθετημένη από τον Κάρλ Φρόντ, είναι βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα *Τά χέρια του Όρλακ* που κινηματογραφήθηκε αρκετές φορές αρχίζοντας από τον Ρόμπερτ Βήνε, την εποχή του γερμανικού εξπρεσιονισμού, και φτάνοντας ως τις μέρες μας. Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός διάσημου πιανίστα που χάνει τα χέρια του σ' ένα ατύχημα και υπόκειται σε μεταμόρφωση των χεριών ενός στραγγαλιστή μ' αποτέλεσμα να αισθάνεται την παρόρμηση να πνίξει ανθρώπους. Με τη βοήθεια του κάμεραμαν Γκρέγκ Τόλαντ, ο Φρόντ δημιουργεί μια σχεδόν εξπρεσιονιστική ατμόσφαιρα¹⁰, ενώ ο Πήτερ Λόρε, στο ρόλο του γιαιρού που κάνει την γγείρηση, ο Κόλιν Κλάιβ στο ρόλο του πιανίστα και η Φράνσις Ντρέικ στο ρόλο της γυναίκας του, την οποία έρωτεύεται ο Λόρε και προσπαθεί με κάθε τρόπο ν' αποκτήσει, είναι άψογοι. Με τον *Τρελλό έρωτα* κλείνει μια εξαιρετική σε απόδοση χρονιά που δείχνει πως οι ταινίες τρόμου δεν έχουν καθόλου εξαντληθεί αλλά μπορούν, με κατάλληλα σενάρια και ταλαντούχους σκηνοθέτες, να δώσουν κι άλλα άριστουργήματα.

1936: Το τέλος του πρώτου κύκλου

Παρά την μεγάλη έπιτυχία, του *Δράκουλα*, πέρασαν έξη χρόνια πριν η Γιουνίτινγκ αποφασίσει να δώσει συνέχεια στον ήρωα του Στόουκερ. Στα 1936, αναθέτει στον Λάμπερτ Χίλλιερ (γνωστό σκηνοθέτη γουέστερν και περιπετειών στη βουβή περίοδο) το γύρισμα και των δυο ταινιών τρόμου που παράγει τη χρονιά αυτή: *Η κόρη του Δράκουλα* (*Dracula's Daughter*) και *Η άορατη ακτίνα* (*The Invisible Ray*). Χωρίς να φτάνει στο ύψος της ταινίας του Τόντ Μπράουνινγκ, *Η κόρη του Δράκουλα* παραμένει μια αρκετά συναρπαστική ταινία, με ωραία και πειστικά ντεκόρ, σωστή χρήση της μουσικής και ικανοποιητικές ερμηνείες, ιδιαίτερα από τη Γαλιόρα Χόλντεν στο ρόλο της βαμπίρας και τον Έρβιν Πίτσελ στο ρόλο του πιστού υπηρέτη της. Υπάρχουν σκηνές, ιδιαίτερα στο πρώτο και τελευταίο μέρος της ταινίας, που ο Χίλλιερ πετυχαίνει να δημιουργήσει μια καθαρά ονειρική ατμόσφαιρα, ενώ στη σκηνή ανάμεσα στη βαμπίρα και τα γυναικεία θιμάτια της δημιουργείται μια ατμόσφαιρα λεσβιακών σχέσεων - που προαναγγέλλει πρόσφατες ταινίες με γυναικες-βρυκόλακες, εμπνευσμένες συνήθως από την κλασική *Καρμίλλα* του Σέρντιαν Λέ Φανύ.

Η *άορατη ακτίνα* είναι ένα πετυχημένο μίγμα ταινίας τρόμου κι επιστημονικής φαντασίας με τον Μπόρις Κάρλοφ στο ρόλο ενός επιστήμονα που το σώμα του, στη διάρκεια των πειραμάτων του, απορροφά μια μεγάλη δόση ραδιενέργειας έτσι που το άγγιγμά του να προκαλεί το θάνατο. Η ταινία συνεχίζει το θέμα του Φράνκενστάιν και του Άδαμ του άνθρωπου, δηλαδή πως, όταν ο επιστήμονας ανακατεύεται σε πράγματα πέρα από τη δύναμή του, τελικά οδηγείται στην καταστροφή και πληρώνει με τη ζωή του. Πλάι στον Κάρλοφ, βρίσκουμε για τρίτη και

10. Σύμφωνα με την *Αμερικανίδα* κριτικό Πολίν Κάελ η ταινία αυτή στάθηκε πεδίο δοκιμών του Πολίτη Κέιν του Γουέλς (βλέπετε σημειώσεις της στο βιβλίο *The Citizen Kane Book*, εκδ. Paladin, 1974).

τελευταία φορά τόν Μπέλα Λοιγκόσι - αν και σε κάπως μικρότερο ρόλο. 'Η ταινία είναι άρκετά συλιζαρισμένη κι ο Χίλλερ δείχνει γι' άλλη μία φορά πώς ή θητεία του στο γουέστερν του στάθηκε άρκετά χρήσιμη.

Τρία χρόνια ύστερα από την προηγούμενή της ταινία τρόμου. (Τò μυστήριο του κέρινου μουσείου), ή Γουώρνερ άποφασίζει νά ξαναεπιστρέψει στο είδος και καλεί τόν πάντα πιστό της σκηνοθέτη Μάικλ Κέρτιζ (πού θ' άποδειχτεί ικανός δεξιότηχνης σε πολλά κινηματογραφικά είδη από Ιστορικές περιπέτειες και γουέστερν μέχρι ερωτικά δράματα και θρίλλερ) γιά νά του αναθέσει τò γύρισμα της ταινίας 'Ο νεκρός πού περπατά (The Walking Dead), με πρωταγωνιστή τόν Μπόρις Κάρλωφ. Σ' αυτήν ο Κάρλωφ ύποδύεται ένα πρώην κατάδικο πού ένοχοποιείται άδικα από μιá ομάδα γκάγκστερ και στέλνεται στην ηλεκτρική καρέκλα αλλά επιστρέφει στη ζωή ύστερα από τá πειράματα ενός έπιστήμονα γιά νά κυνηγήσει και νά σκοτώσει τούς ύπεύθυνους γιά τò θάνατό του πριν επιστρέψει ο ίδιος στόν τάφο του. 'Ο Κέρτιζ χρησιμοποιεί στοιχεία της ταινίας τρόμου (όπως γιά παράδειγμα οί σκηνές στο έργαστήρι του έπιστήμονα), ή ταινία του όμως πλησιάζει περισσότερο τò κλασικό θρίλλερ παρά τόν φανταστικό κινηματογράφο. 'Η σκηνοθεσία του είναι συγκρατημένη, χωρίς νά καταφύγει ποτέ σε εύκολα «έφφες».

Τήν ίδια χρονιά, ο Τόντ Μπράουνινγκ γυρίζει γιά τη M-G-M την τελευταία του ταινία τρόμου, 'Η διαβολική κούκλα (The Devil Doll) πού είναι κι ή τελευταία του πρώτου κύκλου του φανταστικού κινηματογράφου της ήχητικής περιόδου. 'Ο Λάιονελ Μπάρνμπορ ύποδύεται έναν κατάδικο πού δραπετεύει από τò νησί του Διαβόλου, παρέα μ' ένα έπιστήμονα, και χρησιμοποιεί την ανακάλυψη του φίλου του (τη σμίικρυν-ζών και άνθρωπων στο μέγεθος ζούκλας) γιά νά εκδικηθεί τούς τρεις πρώην συντεταίρους πού τόν ένοχοποίησαν. 'Ολόκληρη ή ταινία είναι τò άθροισμα της δουλειάς του Μπράουνινγκ κι αν ή ταινία του δέν έχει την

'Η σύγκρουση ανάμεσα σ' ένα δαιμονικό αρχιτέκτονα κι ένα πονηρό, αλλά στο βάθος καλό, γιατρό. 'Η μαύρη γάτα του Έντγκαρ Τζ. Ουόλτερ (Μπόρις Κάρλωφ-Μπέλα Λοιγκόσι).



πλαστικότητα και την όμορφη που βρίσκουμε στο *Σημαδι του βρονκόλα*-κα παραμένει πάντα σ' ένα πολύ υψηλό επίπεδο ενώ οι σκηνές όπου νιούνται οι μικροσκοπικές «κούκλες» (στην πραγματικότητα ζωντανοί άνθρωποι) είναι δοσμένες με καταπληκτική πειστικότητα - ή χρήση υπερφυσικών ντεκόρ γίνεται με πραγματική δεξιότητα και ξεπερνά σέ φαντασία και έκταση παρόμοιες σκηνές στην ταινία *Δρ. Κύκλωφ* (1939) του Έρνεστ Μπ. Σέντσακ.

Με τις τελευταίες αυτές ταινίες φαίνεται να εξαντλούνται προσωρινά τα θέματα του φανταστικού κινηματογράφου και θα περάσει μία περίοδος 3-4 χρόνων πριν το Χόλλυγουντ στραφεί και πάλι στο είδος αυτό αν και σε πολλές περιπτώσεις χωρίς μεγάλη εμπνευση - μ' εξαίρεση βέβαια όρισμένες σημαδιακές ταινίες της περιόδου 1939-41 καθώς και το εξαιρετικό έργο του παραγωγού Βάλ. Λιούτον. Για όσους πιστεύουν πως ή εμφάνιση των ταινιών τρόμου συμπίπτει με άγχώδεις κι έφιαλτικές στιγμές της ανθρωπότητας, το τέλος της «χρυσής εποχής του τρόμου» τους δίνει μία πολύ λογική εξήγηση. Η περίοδος της μεγάλης οικονομικής κρίσης που είχε αρχίσει το 1929 αρχίζει με το τέλος του 1936 να εξαφανίζεται, ή ανεργία λιγοστεύει ενώ το Πρόγραμμα του Νιού Ντρίλ του Φραγκλίνου Ρούζβελτ αρχίζει ν' αποδίδει καρπούς. Κι ή αναβίωση του είδους στα 1939 συμπίπτει με τη νέα κρίση που αντιμετωπίζει ή ανθρωπότητα και που θα οδηγήσει στο β' παγκόσμιο πόλεμο.

Το επόμενο μὲ τις βαμπερ, οι άραχνισμένες διάδρομοι... δημιουργούν μία άληθη τρομακτική ατμόσφαιρα: Το σημάδι του βρονκόλα του Τόνι Μπράουντγκα (Μπέλα Λουγκόσι-Κάρολ Μπουλάντ).





Γιὰ τὸν Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως

Τὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ

τοῦ Νίκου Ε. Παναγιωτόπουλου

*Di rider finar priu dell' aurora
Il Commendatore.*

Τεμαχίζην καὶ συρραπτὴν· δὲν προημεῖται γὰρ γὰρ, οὐκ ἐκκατεργασμένη διαστροφή. Τὸ εἰς αἰῶνα τοῦ «δαίμονος» βαρὺν Φρανκενστάιν εἶναι το μάλιστα, τρυφερό· ἔστι· γὰρ, ἐκείνο ποὺ παίζεται μετὰ τοῦ εἶναι μὴ γρηγορά. Τὴ ζητάει αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἀνάμεσα στοὺς νεκρούς. Ἄν (καὶ δὲν ἀντιστρέφουσι τὴ ρησὶ τοῦ Φρανκ γὰρ γὰρ τοῦ λογοπαίγνιου), ἂν ἕνας νεκρὸς εἶναι πάντοτε ἕνας νεκρὸς Πατέρα, ὁ τεμαχισμὸς τοῦ σώματος τοῦ σημαίνει μὴ δυνάται δολοφονεῖ τοι· ἔστιν ἐννοήσιμος· βεβήλωσι, πρόκλησι, Προσέλθῃ· πᾶν ὁλοκληροῦνται μὲ τὴ συρραφὴ καὶ τὴν ἀνα-γέννησι αὐτοῦ τοῦ πνύχου κολάσῃ μετὰ στο

! Σημειώσῃ τὴ χρήση τοῦ ἴδιου μύθου σὲ ταινίες τοῦ Φρανκ καὶ σὲ Flesh for Frankenstein τῆς Μοχάρε· καὶ σὲ Frankenstein Jr. τοῦ Μέλ Μπρούκς.

φανταστικό: «Νέος Προμηθέας» ὁ Φρανκενστάιν, καὶ δικαιολογημένα· αὐτὸ πού ποθεῖ εἶναι νὰ κυριαρχήσει πάνω στὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ, στὸ μέτρο πού αὐτὸ εἶναι σημαίνον, νὰ καταλάβει αὐτὸς τὴν κενὴ τοῦ θέου χωρὶς νὰ ὑποταγεῖ στὸ Νόμο Του. Κυριαρχία φανταστική: τὸ χέρι πού παίζει τὸ παιχνίδι δὲν εἶναι τὸ ἀφεντικό, μᾶς λέει ὁ Λακάν, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ παιχνίδι πού ὀρίζει, καὶ ἡ «κλεμμένη σάφρα» / σημαίνει πού λείπει ἀπὸ τὴ θέση του / θὰ ξαναγυρίσει, ἀναποφύεγκτα, σ' αὐτήν: εἶναι ἀνάμεσα στοὺς νεκροὺς αὐτὴ ἡ θέση, καὶ τὸ γέλιο τοῦ ἱερόσυλου «πρὶν τὴν αἰγὴ θὰ πάγει»².

Εἰκείνῳ πού μᾶς συγκρατεῖ στὸν τελευταῖο Φρανκενστάιν πού Φίσερ εἶναι τὸ σοφὸ σκηνικὸ τοῦ σύστημα. Φρενοκομεῖο / θέατρο στὴ μεγάλη σαδικὴ παράδοση, τόπος ὅπου περιχαραινῶνται αὐστηρὰ ὁλόκληρο τὸ δράμα. Παραγωγικὴ διαλεκτικὴ ἀνάμεσα στὴν κλειστὴ σκηνή (πού δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ παραπέμψει στὴν ἄλλή σκηνή, στὸ συμβολικὸ καὶ στὸ φανταστικὸ πού σκηνο-θετεῖται: εἶναι ἓνα ὄριο αὐτὸ πού θὰ χαραχτεῖ ἐκεῖ—πάνω, τὸ ὄριο μᾶς παραγνώρισης σὲ σχέση μὲ τὸ ἀντικείμενὸ της (στὸ μέτρο πού τὸ φανταστικὸ εἶναι αὐτὴ ἡ παραγνώριση τοῦ συμβολικοῦ, τοῦ Νόμου). Σκηνή πού διασχίζεται ἀπὸ ἓνα βλέμμα: τὸ βλέμμα τοῦ νεαροῦ μαθητευομένου, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, γοητευμένο. Ὅντας ἀκριβῶς τέτοιο, εἶναι τὸ μοναδικὸ βλέμμα πού θὰ μπορούσε νὰ στηρίξει ἀποτελεσματικὰ τὴ σκηνοθεσίαν: ὁ Φρανκενστάιν βρίσκεται ἐκεῖ μόνον γιὰ νὰ τὸ παιγνιδεῖ, κι' ἄλλωστε μὲ «μεγαλοφυνία», ὅσοδῆποτε κλισιαρισμένη, εἶναι ἓνας ἄλλος, ποῖός θὰ μπορούσε νὰ κοιτάζει ἀπὸ τὴ μεριά του; Ὅσο γιὰ τοὺς τρελλοὺς, αὐτοὶ δὲν ἔχουν μάτια, ἔχουν, τὸ πολὺ, ἓναν πρωκτὸ κι' ἓνα στόμα πού δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ παιχνίδι, ἀντιθέτα: τὸ ἀπειλοῦν. «Υποκειμενικά» πλάνω λουπὸν, εἰκόνες πού ἀφοροῦν τὸ ὑποκείμενο / τὸ νευρωτικὸ ὑποκείμενο. Αὐτὸ τὸ ὑποκείμενο, ἐδῶ, μαθητεύει: Ὅχι μιὰν ἀλχημείαν τοῦ φανταστικοῦ, ἀλλὰ τὴ ματαιότητά της, μ' ἄλλα λόγια, τὸ Νόμο. Ἡ κορυφαία στιγμὴ τῆς ἀποκάλυψης τοῦ Νόμου: τὸ τέρας ζητάει τὴ θέση του ἀνάμεσα στοὺς τάφους, αὐτὸ πλεῖ ἀκόμη μακρύτερα ἀπὸ τὰ γκροτέσκα φτερουγιστὰ τοῦ evil genious στὸ ἐργαστήριό του, δὲν εἶν' ἔτσι; Τίποτε πιὸ δελεαστικὸ ἀπὸ τὸ νεκρὸ — σάν — τέτοιο, ἀπὸ τὴν ὀριστικὴ, φασιστικὴ παγίωση τοῦ Νόμου: «τὰ σπασμένα κροσάλλα πού καθρέφτῃ πού πέφτουν μέσα στὴ νύχτα» ἀποκαλύπτουν τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ, αὐτὸ εἶναι — ἀπίστευτα γοητευτικό.

Στὴν ἐκστατικὴ κραυγὴ τοῦ Φρανκενστάιν μπροστὰ στὸ τέρας του («βαδίζει!») δὲ μπορούμε λοιπὸν παρὰ ν' ἀπαντήσουμε: ναι, βαδίζει, ἀλλὰ μόνονα πρὸς τοὺς νεκροὺς. Ἀμετανόητοι ἰδεολογικοί, ἀκόμα καὶ μετὰ τὸν δικὸν τους εὐνοηισμό, δάσκαλος καὶ μαθητὴς (θεατῆς) θὰ ἐξακολουθήσουν, παραγνωρίζοντας συνειδητὰ αὐτὴ τὴ φορὰ τὸ Νόμο, νὰ βαδίζουν, κι' αὐτοί, μέσα στὴν εἰκόνα («τὴν ἐπόμενη φορὰ δὲν θ' ἀποτύχω». ἔτσι κλείνει ἡ ταινία), μέσα στὸ φανταστικὸ. Ὁ Φίσερ ἐξάλλου δὲν ἔπαψε ν' ἀγαπᾷ τὸν κινηματογράφου: «τὴν ἐπόμενη φορὰ...», αὐτὸ εἶναι μιὰ ὑπόσχεση γιὰ ἓναν καινούργιο Φρανκενστάιν — γιὰ μᾶς, ὑπόσχεση γιὰ ἓνα καινούργιο ἀντικείμενο γιὰ τὸν πόθο τοῦ ἀναλύτη. Στὴν πραγματικότητα, ἐλάχιστα ἐνδιαφέρει τὸ ἂν τὸ κείμενο Φρανκενστάιν/Φίσερ (ὅπως καὶ κάθε κείμενο) εἶναι φανταστικὰ παράνομο ἢ συμβολικὰ νόμιμο: ἀναστοιχῶν τὸ νεκρὸ, τὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ εἶναι ἡ σταθερὰ μῖας κοιλτοῦρας, μῖας ἰδεολογίας καὶ μῖας νεύρωσης τυπικὰ δυτικῆς. Περιμένοντας τὴν ἀδύνατη εἰκονοπλασία πού θὰ δίνει σ' αὐτὸ τὸ σῶμα ἄλλως μιὰ θέση / ὅχι τὴν κεντρικὴ / πάνω σὲ μιὰ σκηνὴ δια-σπομένη ἀπὸ ἓναν σχιζοφρενικὸ πόθο, μπορούμε ἐν τῷ μεταξύ ν' ἀφιερῶσουμε στὸν Φρανκενστάιν καὶ σ' ὅλους ἐκείνους τοὺς Γκιοῦς πού μοῦσιν αὐτὸ τὸ σῶμα ἀπὸ ζήλεια κι' ἔρωτα τίς ψυχοῖς τοῦ Λακάν—

«Σ' ἀγαπᾷ.

Ἀλλὰ, ἐπειδὴ ἀνέξηγητα ἀγαπᾷ σ' ὅσους κάποιο πράγμα περισσότερο ἀπὸ σένα — τὸ ἀντικείμενο μικρὸ α + Σὲ ἀκρωτηριάζω».⁴

Ἡ ἐξομολογία εἶναι αὐτὸ τὸ «πράγμα».

Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ Τέρας τῆς Κολάσεως (Frankenstein and the Monster from Hell)

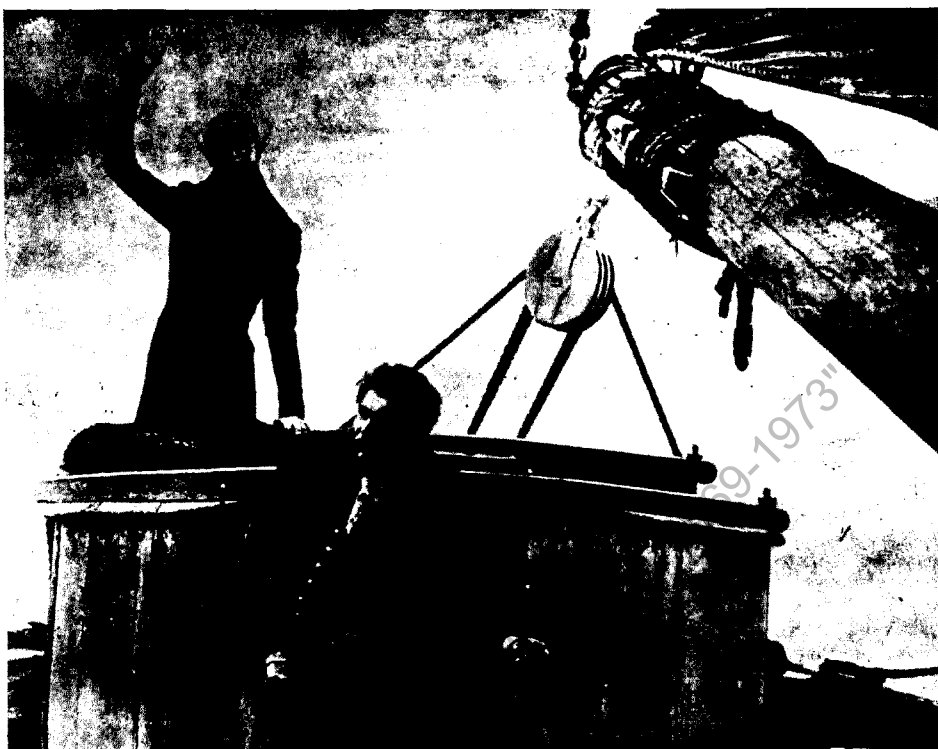
Ἀγγλία, 1973.

Σκηπ: Τέρενς Φίσερ.
Σεν: Τζὼν Ἐλντερ, Φωτ: Μπράιαν Τρόμπιν.
Καλλ. Διευθ.: Σκότ Μάκ Γκρόγκκορ. Ἑρμην: Πήτερ Κάουγκ (Βαρόνος Φρανκενστάιν), Σὲν Μπράιαν (Δρ. Χέλντερ), Μάντλιν Σμιθ (Ὁ Ἀγγελο-Σάρα), Τζὼν Στράτον (Διευθυντὴς τοῦ ἀσύλου), Ντέιβ Μπρόους (Τὸ τέρας), Πάτρικ Τρότον (ἓνας τιμωρὸς). Παραγωγ: Hammer Films

2. Ὁ Commentaire, νεκρὸς πατέρας κι' αὐτὸς, στὴ δευτέρῃ πράξῃ τοῦ Don Giovanni τοῦ Μότσαρτ.

3. Ζυκς Μπατάι.

4. Τὸ Σεμινάριο, βιβλίο XI, Les quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse, Seuil 1974.



Νοσφεράτου, μιὰ συμφωνία τρόμου τοῦ Φ.Β. Μουρνάου (1922).

Ἐνα ἀμάξι τρέχει μέσα στὴ νύχτα. Ὁ μοναχικὸς ταξιδιώτης φτάνει στὸν πύργο· καὶ κεῖ ἡ ζωὴ παίρνει τὴν ὄψη τοῦ παραλογισμοῦ. Βρισκόμαστε στὸ βασίλειο τοῦ Δράκουλα, ὅπου ἡ ζωὴ κινεῖται τῇ νύχτα καὶ οἱ ὅροι διατροφῆς, συντήρησης καὶ ἀνάπτυξης τῶν ὄντων ἀνταντακλώνται μέσα ἀπὸ ἕναν ἐφιάλτη. Ὁ ταξιδιώτης ἀκουμπάει τὶς ἀποσκευές του· ἡ ἀναμονὴ του

συντηρεῖται μέσα στὴ σιωπῇ. Ὁ χώρος ἀποκτάει μιὰ ἔνταση ποὺ φτάνει σχεδὸν στὴν ὑλοποίηση τοῦ αὐλοῦ μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς παρουσίας. Εἶναι μιὰ γυναῖκα μὲ ἀθόρυβες κινήσεις, ποὺ ὑποβάλλει θὰ λέγαμε, τὴν ἔννοια μιᾶς διάχυσης μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα. Ὁ ταξιδιώτης κάνει λάθος νὰ ἐπικαλεστεῖ τὸ τυπικὸ μιᾶς συμπεριφορᾶς ποὺ δὲν ἔχει τὴ θέση του ἐδῶ. Ἡ γυναῖκα εἶναι βρυκόλακας.

Σὲ δαγκώνω μὲ ποθεῖς...

(Παραλλαγὲς ἑνὸς μύθου)

Τοῦ Ἄλκη Λελούδη

Αὐτὴ ἡ πρώτη σεκάνς ἀπὸ τὸν Τρόμο τοῦ Δράκουλα τοῦ Φίσερ, ἐπαναφέρει θριαμβευτικὰ στὶς ὁδὸνες τοῦ κινηματογράφου τὸ διασημότερο βαμπύρ τῆς ἱστορίας του. Ὁ κόμης Δράκουλας, γέννημα τῆς ἀναπλαστικῆς φαντασίας ἑνὸς ἄγγλου, τοῦ Μπράμ Στόουκερ, δέθηκε μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ τοὺς μύθους του τὸ 1922, μὲ μεσολαβητὴ τὸν Φρήντριχ Βίλχελμ Μουρνάου καὶ τὴν ταινία του *Νοσφεράτου*. Ἡ ὑποβλητικότητα αὐτῆς τῆς ταινίας ἦταν παραπάνω ἀπὸ ἀρκετὴ

για να θεματοποιησει το μύθο και η φγούρα από τότε έκανε συχνές εμφανίσεις παίζοντας με τη διέγερση των θεατών μπροστά στο απωθημένο.

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι το λογοτεχνικό πρότυπο του μύθου (βιβλίο), είναι θεμελιωμένο πάνω σε μιιά αποστοροφή. Την αποστοροφή ενός εκπροσώπου (που είναι στην περίπτωση ο συγγραφέας του συγκεκριμένου βιβλίου) ενός πολιτισμού (του ευρωπαϊκού) και μιιάς αυτοκρατορίας ακόμη (της Βρετανικής), απέναντι σ' ένα «μόλυσμα» που προέρχεται (στο μύθο) από τους βαλκανικούς λαούς. Ο λογοτεχνικός κόμης Δράκουλας, φασματικός απόγονος - υπαρκτών - ήγερμένων της περιοχής που αναφέρεται στο βιβλίο, παρουσιάζεται με έπεντατικά σχέδια και στον «πολιτισμένο» κόσμο. Η στάση του Στόκερ είναι τυπική, αλλά η αποστοροφή του που δίνι τίθεται σε άμφισβήτηση, δεν καλύπτει επίσης και την «άνησυχια» του. Ο Δράκουλας του Στόκερ δεν είναι μόνο το παρελθόν της φεουδαρχίας, αλλά και το επισφαλές παρόν - πρωτοκυκλοφόρησε το 1895 - και το «άνησυχτικό» μέλλον - άνησυχτικό για τις «άξίες» του κόσμου που άνηρει ο συγγραφέας, βέβαια.

Να που ο Δράκουλας, από την άρχη του μύθου του εμφανίζεται και με μιιά έξαρση, εντός από την πασίγνωστη κάπα του: την ιδεολογική έξαρση, σαν ένας «κίνδυνος» για τους «πολιτισμένους».

Δε θα χρειαστεί να επιμείνουμε πάνω σ' αυτό που, άλλωστε, στίς κινηματογραφικές μεταφορές κατά κανόνα άγνοήθηκε. Ο Δράκουλας είναι ο «κακός», αλλά ένας κακός σχεδόν επιθυμητός. Είναι τυπική η σκηνή για τους θεατές: το «θύμα» μαγνητημένο, προσφερόμενο, ή γλυστερή κίνηση άποδοχής που βρίσκεται απέναντι.

Ο βονκόλακας του Μουρνάου σέρνει μαζί του την πανούκλα και τα ποντίκια: σκιά της νύχτας περισσότερο παρά σάρκα, είναι ένας υπερφυσικός τρόμος για ότι μένει άνεξιγήτο στη φύση, που ή παρουσία της στην παλιά, με τα

Nosferatu, eine symphonie der grauen

Σκημ.: Φρήντριχ Βίλχελμ Μουρνάου. Σεν.: Χένρικ Γκάλεν. Φωτ.: Φρίτε Άρνσ Βάγκνερ και Γκούστερ Κράμφ. Ντεκόρ: Άλμπιν Γκρόου. Παίζον.: Μαξ Σχρέκ (κόμης Όρλοκ, Νοσφεράτου Δράκουλας), Άλεξ. Λαντερ Γκράνιτς (Κυκό Ρένιφελντ), Γκούσταφ φον Βάγκεχαϊμ (Βάλντεμαρ Χούτερ/Χάρκερ), Γκρέτα Σρόντερ (Έλεν Χούτερ/Μίνα Χάρκερ), Ροθ Άνσχοφ (Άννε Χάρνγκεν Λούση), Τζόν Σόττω (Καθηγητής Μπρότβερ/Βαν Χέλδινγκ). Παραγ.: Prana Film (Γερμανία) 1922. Διάρκ.: 5 μωμίντες.

Δράκουλας του Τόντ Μουρνάουινγκ (1931).





Ο Πήτερ Κάσινγκ στο *Τρόμος του Δράκουλα* του Τ. Φίσερ (Ελ. Πίτλος: *Δράκουλας*, ο βρυκολάκας των Καρπαθίων, 1958).

Dracula

Σκην.: Τόντ Μπράουνινγκ.
Σεν.: Γκάρρετ Φόρτ. Διάλο-
γοι: Ντάνιελϋ Μόρφου, από
θεατρική προσαρμογή τοῦ
έργου τοῦ Στόουκερ. Φωτ.:
Κάρλ Φρόυντ. Μονα.: Τσαϊ-
κόφσκι. Μακιγιάζ: Τζάκ
Πήρς. Παίζουν: Μπέλα Λου-
γκόσι (Δράκουλας), Ντέιβιντ
Μάννερς (Τζών Χάρκερ),
Έλεν Τσάνιλερ (Μίνα),
Έντ Βαν Σλόαν (Βάν Χέλ-
σινγκ), Χέρμπερ Μπούνστον
(Δρ. Σιούσαρντ), Φράνσις
Ντένιου (Λούση). Παραγ.:
Τόντ Μπράουνινγκ / Γιουνι-
βέρσαλ (ΗΠΑ) 1931. Διάρκ.:

σύννεφα, τὰ κύματα, τὸν ἀέρα, ξεφεύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο καὶ γίνεται μέρος τῆς δράσης. Τὸ τελείως ἀντίθετο μὲ τὸν ἀμερικάνικο *Δράκουλα* τοῦ Τόντ Μπράουνινγκ πού γυρίστηκε τὸ 1931. Τὸ ντεκόρ ἀντικατέστησε τὴ φύση καὶ τὸν τρόμο της καὶ ὁ βρυκολάκας, μὲ πλαδαρὴ σάρκα καὶ ἀναιμικός, ἔχει μιὰ γλοιώδη εὐγένεια πού τρομάζει. Ὁ κόμης πού ὑποδύεται δαυτοῦ μοιάζει «κάτι ἄλλο». Ἀρρωστημέ- νος, ἐπίγονος, παίζει μὲ τὸ βλέμμα, μὲ τὴ φωνή, κινεῖται στὸν κόσμο μὲ τὴ φινέτσα τῶν τρόπων του, συμπλήρωμα αὐτῆς τῆς μελαγχολικῆς ἐποχικῆς διακόσμησης, μὲ τὴ μουσικὴ ὑπόκριση τοῦ Τσαϊκόφσκι καὶ τὶς «ῥαίες» μὲ τὴν ἀσπριδερὴ ἐμφάνιση. Θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε τὸ 1958, τρεῖς δεκαετίες σχεδὸν ἀργότερα, ἕνα ἀκόμα πόλεμο καὶ τὴν κατάρρευση τῆς βρετανικῆς αὐτοκρατορίας, γιὰ νὰ δοῦμε στὴν ταινία τοῦ Τέρενς Φίσερ ἕνα *Δράκουλα* σάρκινο, δυναμικό, πού τὸ αἷμα τοῦ εἶναι τροφή καὶ ὄχι ἀδριστη πνευματικὴ μεταγίγχιση. Ὁ ἡθοποιὸς πού τὸν ὑποδύθηκε (Κρίστοφερ Λῆ) καὶ σ' ὅλες τὶς μετέπειτα ταινίες, δὲν ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὴ «σκιά» τοῦ Νοσφεράτου ἢ τὴν ἀρρωστημένη ἀνησυχία πού προκαλοῦσε ὁ Λουγκόσι. Μὲ τὶς ταινίες τοῦ Φίσερ ἐμφανίζεται τὸ σὸκ καὶ ὁ τρόμος, σὰ στιβαρὸ οἶγος τῆς σάρκας - ἡ ὁποία ἄλλοτε κομματιάζεται - ἐνῶ τὸ αἷμα (οἱ ταινίες γιὰ πρώτη φορὰ εἶναι ἐγχρωμες) εἶναι μιὰ παρουσία θανάτου καὶ ἡδονῆς. Ὁ βρυκολάκας, προτοῦ μεταβληθεῖ σὲ σκόνη, εἶναι ἕνα κορμὶ ἀπαιτητικὸ πού διεγείρεται μπροστὰ σὲ κείνο πούνα γι' αὐτὸν ἡ τροφή, πού συγκλονίζεται στὴ θέα ἀντικειμένων ἐχθρικών ἢ μπροστὰ στὸν ἐπικείμενο θάνατό του. Ἄν ὁ θάνατος τοῦ βρυκολάκα στὸ τέλος τῆς πρώτης ἀπ' τὶς ταινίες πού σκηνοθέτησε ὁ Φίσερ, ὀφείλει πολλὰ στὸ ἐπιδέξιο τρυκάρισμα πού τὸν μεταβάλλει σὲ σκόνη, ἡ σύλληψη καὶ ἡ ἐκτέλεση τῆς Μπάριμπαρ Σέλλεϋ (βαμπίρ) ἀπὸ καλόγερους, στὴ δεύτερη ταινία τῆς σειρᾶς εἶναι μιὰ ἀπόλυτα σαρκικὴ φρικκίαση, πού μεταδίδεται σὲ θεατὴ.

Στὶ ὑπόλοιπες ταινίες, ἐκεῖνο πού εἶταν μελετημένο στὸ Φίσερ, φτάνει τὰ δῖρα

της υπέρβολης και το μόνο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν είναι ο τρόπος που φορτίζεται ψυχολογικά και κοινωνικά το περιβάλλον που «ἀναβιώνει» το μύθο, σέ καθαρά σεναριακό επίπεδο.

Ο μύθος του βουκόλακα έρχεται από μακριά και είναι φορτισμένος πολυπληθώς. Είναι βασικά ο τρόμος για το ἀνεξήγητο και η προσωποποίηση αυτού του φόβου ώστε να μπορεί να έξορκιστεί. Σε πύλο πρόσφατες εποχές ο μύθος επενδύεται και με ταξικά χαρακτηριστικά: σάν ένα κατάλοιπο της φεουδαρχίας, των πύργων και της κυριαρχίας τους. Στο βαμπίρ του ρομαντισμού, με την κάλα και την εὐγενική καταγωγή, μπορούμε να δούμε - χωρίς το φόβο να πέσουμε έξω - μιὰ ἀπόδοση χαρακτηριστικῶν ὁμότητας και βίτσιου - την ἐλέω θεοῦ κυριαρχία πάνω στους ὑπηκόους - μιὰ «ἐδίκητική», ὅσο και ποιητική μεταφορά σ' ένα μύθο, τῆς καταπίεσης που εἶχαν ἀσκήσει ἐπὶ αἰῶνες οἱ κάτοικοι τῶν «πύργων». Συγχρόνως είναι και ἡ δυσπιστία μπροστὰ σὲ κάποια «ἄλλη γνώση» (ὁ πύργος σάν ἕνας τόπος τοῦ ἐπίφοβου μυστικοῦ και τοῦ ἀνεξερευνήτου).

Ο βουκόλακας ἔρχεται πέρα ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς «κανονικῆς» ζωῆς, ἡ ὁλικὴ ἀνάγκη του γιὰ «τροφή» (αἷμα), προϋποθέτει τὴν ἐξάπλωση ἐνὸς μιάσματος. Ἀνηκεί στους μεγάλους ἐγκάθετους, σ' ὅτι ἔχει ἀπωθήσει τὸ «κανονικό». Ἐπιστρέφει σὲ κάθε γυναῖκα, κάθε ἄντρα, κάθε παιδί και γι' αὐτὸ πρέπει νὰ καταπολεμηθεῖ, εἶναι ὁ παντοτεινὸς ἐξόριστος. Τὰ θύματά του που μέχρι τὸ ἄγνοημά του ἀνῆκαν δικαιωματικά στὴν ἀνθρώπινη κοινότητα, μπορεί νὰ ἐκλιπαροῦν τὴ συντροφιά τῶν δικῶν τους - ἄδικα: εἶναι σημαδεμένα, τὰ ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά τους εἶναι ἀπατηλά, εἶναι φορεῖς τῆς ἐξάπλωσης τοῦ ἄλλου.

Ὁ Κύκλος και ὁ διαχωρισμός

Στὸν Τρόμο τοῦ Δράκουλα (*Horror of Dracula*, 1958) ὁ βουκόλακας εἶναι μιὰ ἔντονα ὁλικὴ παρουσία. Μὲ πρόσωπο ἀδυνατισμένο και πεινασμένο, μὲ δόντια που τονίζουν τὴ σαρκωδὴ του διάθεση, εἶναι ἀπόλυτα φαλλικός, σὲ μιὰ δασικὴν που μόνο ὑπαντικτικά θίγει τὸ σεξουαλικὸ και γι' αὐτὸ εἶναι διαποτισμένη βαθύτερα ἀπὸ τούτῃ τὴ διάθεση. Ἡ γυναῖκα-βασίλισσα που ἐπιτίθεται στὸν Χάρκερ

Σκην.: Λάμπερτ Λάμπερτ.
Συν.: Γκόρρετ Φορτ, ἀπὸ τὸ
Dracula (1931) τοῦ Στιβ
ουκρε. Φορτ, Γκόρρετ Φορτ, Φορτ,
Μουρ. Ἐνιστάρνι Ου-
όρνι. Εἰδ.: Γκόρρετ Τσαν
Φούλτον. Παιζόν: Γκλόρια
Χόλνιν (κόμισσα Μάρεν
Ζαλέσκα), Ὁσίο Κροῦκιν
(Δρ. Γκόρρετ), Ἐντ βαν Σά-
ον (Βάν Χέλνινγκ), Μαργκε-
ρίτ Τσούρτλ (Τζέιντ
Μπλέικ), Ἰρβινγκ Πίτωλ
(Σάντορ), Παργι.: Γιουγι-
βέρουλ (ΗΠΑ) 1936. Διάρκ.:

Ὁ Κρίστοφερ Λή ἀπὸ Τρομακ τοῦ Δράκουλα, τὸν Τ. Φορτ





Φίλησε τὸ αἷμα τοῦ Δράκουλα τοῦ Πήτερ Σάαντε (1970)

στον πύργο, ἡ Λούση πού προετοιμάζεται γιὰ τὸ βρυνκόλακα, ἡ Μίνα πού ὑποχωρεῖ μαγνητισμένη στὸ δωμάτιό της καὶ ὑποκύπτει, συνηγοροῦν γιὰ τὸ ἐρωτικό ὑπόστρωμα αὐτῆς τῆς διασκευῆς. Ἡ ἐπιθετικὴ πείνα τοῦ βρυνκόλακα, τὰ χτυπήματα πού δέχεται ἀπὸ τοὺς διώκτες του - μετὴν ἐξουδετέρωση τῶν θυμάτων του -, μετροῦμένα καὶ ὑπολογισμένα σὲ τοῦτο τὸ ἔργο, δημιουργοῦν μιὰ ἔνταση πού φτάνει στὸ ἀποκορύφωμα. Ἡ ταινία μπορεῖ νὰ χωριστεῖ σὲ τρεῖς ἐνότητες πού ἡ κάθε μιὰ ἀναπτύσσεται σὲ τρία στάδια, χωρὶς νὰ παρεκκλίνει ἀπ' αὐτὴ τὴν κατασκευὴ. Μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε τὸ πρῶτο «ἀνησυχία καὶ ξάφνιασμα», τὸ δεύτερο «ἐπιβεβαίωση» καὶ τὸ τρίτο «κάθαρση».

Στὴν πρώτη ἐνότητα, ἡ ἀνησυχία ἀκολουθεῖ τὸν Χάρκερ κατὰ τὴν εἰσοδὸ τοῦ στοῦ πύργο· ἓνα πιάτο πού πέφτει σπάει τὴ σιωπὴ καὶ συγχρόνως κάνει τὴν ἐμφάνισή της μιὰ γυναίκα - πού εἶναι βαμπίρ. Τὸ ξάφνιασμα τὸ προκαλεῖ ἡ ἐμφάνισή τοῦ Δράκουλα, πού ἀκόμα δὲν ξέρουμε ὅτι εἶναι βρυνκόλακας. Ἡ ἐπιβεβαίωση εἶναι ἡ ἐπίθεση τῆς γυναίκας στὸν Χάρκερ καὶ ἡ πάλι τῶν δυὸ βρυνκολάκων, ἀκόμη καὶ ὁ «θάνατός» της μὲ τὴ σφήνα, ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Χάρκερ, καθὼς καὶ ὁ δικὸς του πρῶτος θάνατος στὰ χέρια τοῦ βρυνκόλακα. Ἡ πρώτη ἐνότητα κλείνει μὲ τὸν ὀριστικὸ θάνατο τοῦ Χάρκερ - βαμπίρ ἀπὸ τὸν Βὰν Χέλσινγκ, αὐτὸ πού ὀνομάσαμε «κάθαρση».

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀναπτύσσεται καὶ ἡ δεύτερη ἐνότητα, ὅπου στὸ πρῶτο στάδιο ἀντιστοιχεῖ ἡ προετοιμασία καὶ ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Δράκουλα ἀπὸ τὴ Λούση, ἡ ἐπιβεβαίωση τοῦ βαμπτισμού της στὸ δεύτερο καὶ ὁ θάνατός της στὸ τρίτο, ἐνῶ στὴν τρίτῃ ἐνότητα συμβαίνει κάτι ἀνάλογο στὴ Μίνα. Συγχρόνως οἱ τρεῖς ἐνότητες πού ἀποτελοῦν τὴν ταινία, ἀναπτύσσουν στὸ σύνθλό τους κάτι ἀνάλογο μὲ κείνο τοῦ ἐσωτερικοῦ τους. Αὐτὴ ἡ μελετημένη κατασκευὴ πού θυμίζει ὁμόκεντρος κύκλους, μὲ τὴν ἀνάπτυξή τοῦ ἴδιου μοτίβου, δὲ δημιουργεῖ βαρετὴ ἐπανάληψη ὅπως θὰ νόμιζε κανεῖς. Ἀντίθετα, προετοιμάζει τὸ θεατὴ, τὸν ὀδηγεῖ μὲ σιγουριά στὴ συμμετοχὴ, γνωρίζοντάς του πὼς αὐτὸ πού ἔχει συμβεῖ θὰ ξανασυμβεῖ, μέχρι τὴν προσωρινὴ ἢ ὀριστικὴ κάθαρση, σὰ μιὰ πανηγυρικὴ ἱερουργία πού ἐπαναλαμβάνει τὸν κύκλο τῶν ἐποχῶν.

Δράκουλας
ὁ βρυνκόλακας τῶν Καρπαθίων
(Horror of Dracula)

Σκην.: Τέρενς Φίσερ. **Σενάριο:** Τζέιμς Σάνγκστερ. **Φωτογραφία:** Τζάκ Άσερ. **Μουσική:** Μπέρναρντ Ράμπινσον. **Μονταζή:** Τζέιμς Μπέρναρντ. **Εἶδ. ἐμφέ:** Σίντνεϊ Πήρσον. **Παίζουν:** Κρίστοφερ Λή (Δράκουλας), Πήτερ Κάσιγκ (Βὰν Χέλσινγκ), Μάικλ Γκοττ (Ἄρθουρ Χόλμγουορντ), Μέλιισα Στρίμπλινγκ (Νίνα Χάρκερ), Τζῶν Βὰν Ξύσσεν (Τζόνθαν Χάρκερ), Κάρολ Μάρς (Λούση), Βολερὶ Γκῶντ (Βαμπίρ). **Παραγωγή:** Χάμμερ / Γιουνιβέρσαλ 1958. **Διάρκεια:**



Τα σκηνιά του Δράκουλα του Ρόν Γουόρντ Μπλκερ

Η γεωμετρική κατασκευή του πρώτου Δράκουλα του Φίσερ δεν συναντάται στη δεύτερη ταινία, τον *Άρχοντα του σκότους* (*Dracula, prince of darkness*, 1956), παρόλο που κι αυτή αναπτύσσεται σε τρεις ενότητες που κάθε μία αντιπροσέχει σε μία «συνάντηση». Αν και στην ταινία υπάρχει η ανάσταση του κόμη Δράκουλα, το θέμα που δεσπόζει είναι μία «μετάσταση»: μιας γυναίκας σε βαμπίρ, ή οντομνη «σταδιοδρομία» της με τη νέα κατάσταση, ή κατάργησή της. Αν και δεν υπάρχει η μελετημένη λιτότητα της πρώτης, η δεύτερη ταινία του Φίσερ κερδίζει στην πυκνότητα του θέματος που είναι δοσμένο με υποβλητικότητα. Η είσοδος των δυο ξενιτσιάνων στον πύργο, η ανησυχία που κορυφώνεται σε κοντράστο με μία διάθεση να μην την πάρουν στα σοβαρά, δημιουργούν μία ατμόσφαιρα που προετοιμάζει αυτό που θα συμβεί: η ανάσταση του Δράκουλα είναι μία στιγμή εκθαμβωτικής φρίκης, το βίαιο σχίσμο ενός παραπέραματος που καλύπτει εκείνο που είναι ζωή και θάνατος, σε μία μόνη κίνηση. Η αποκάλυψη εγγράφεται και μέσα στην ταινία στο βλέμμα της Μπάρμπαρα Σέλλεϋ όταν περνάει το παραπέρασμα. Η έντονη βιωσιμότητα αυτής της σκηνής μέσα στην κρύπτη, θα μπορούσε εύκολα να οδηγήσει στη γελοιοποίηση των προθέσεων και σε σχέση με το είδος του έργου, αν δεν είταν τόσο σίγουρος ο χειρισμός του Φίσερ.

Η δεύτερη «συνάντηση» είναι εκείνη του προσώπου που υποδύεται η Μπάρμπαρα Σέλλεϋ - που στο μεταξύ έχει υποστεί τη «μετάσταση» - με τους προηγούμενους της και η αποκάλυψη της μεταμόρφωσης. Ο ήχος μιας καμπίνας ο' αυτή τη σκηνή, αντιστοιχεί στο παραπέρασμα που περφαί, χωρίζοντας ξανά. Η τελική συνάντηση είναι η ειοβολή των βαμπίρ στο μοναστήρι που βρίσκονται οι «άλλοι». Αν ο πυργος είναι ο τόπος του «τερου» και της κρύπτης - το μέρος όπου έστω και για μία στιγμή ανασύρεται το παραπέρασμα - το μοναστήρι, άμεσως χαμηλότερα, είναι η περιοχή όπου ο διαχωρισμός είναι πλήρης. Η «άνδρικοποιητική» έπομένως κίνηση της Ντάιαν προς την Έλλεν-βαμπίρ (Μπ. Σέλλεϋ) αποδεικνύεται πως δεν συντελεί καθόλου στην εξαίρεση της «διαφοράς». «Μολομένη» από την έλαση, η πρώτη, ύφισταιται εξαγνισμό δια της πυράς, ενώ η δεύτερη, η «άλλη», αντιμετωπίζει θανάσιμη καταδίωξη. Δεν είναι ματαιο να αναφερθεί για

Δράκουλας, ο Πρίγκιπας του σκότους (*Dracula, Prince of Darkness*)

Σκημ.: Τέρενς Φίσερ. Σεν.: Τζών Σανσορ (από μία ιδέα του Τζών Έλντερ). Φωτ.: Μαία Ρέντ. Μουσ.: Τζερμ Μπεντλιν. Ντεκόρ: Μπεντλιν. Ρομπιν Ρομπινσον. Κοστ.: Ρομπιν Μπεντλιν. Ειδ. εφέφ.: The Bowe Film. Παίζον: Κρίστοφερ Λή (Δράκουλα), Μπάρμπαρα Σέλλεϋ (Έλλεν Κέντ), Αντρε Κερ (πατήρ Σαντόρ), Φρανκ Μάτιους (Τσαρλς Κέντ), Σοκλιν Φορμ (Ντάνιελ Κέντ), Τσαρλς Τινγνολ (Άνν Κέντ), Θόρλεϊ Ουάιτερ (Ασένθελ), Φίλιπ Λούκ (Κλοβ), Παρρ, A Seven Arts/Χάρμπερ 1963. Διρκ.: 90.



Ο Κρίστοφερ Λή στο *Φίλσε το αίμα του Δράκουλα* του Π. Σάντου.

Η εκδίκηση του Δράκουλα (*The brides of Dracula*)

Σκην.: Τέρενς Φίσερ. Σεν.: Τζίμυ Σάνγκοτερ, Πήτερ Μπράϊαν, Έντουαρντ Πέρου. Φωτ.: Τζακ Άσερ. Μουσ.: Μάικλ Ουίλλιαμσον. Ντεκόρ: Μπέρναρντ Ρόμπινσον. Είδ. εφέ: Σίντνεϋ Πήρσον. Παίζουν: Πήτερ Κάσιγκ (Βάν Χέλσιγκ), Ντέιβιντ Πέλλ (Βαρώνος Μάινστερ/Βαμπίρ), Υβόν Μονλὼρ (Μάριαν), Μαρτίτα Χάντ (Βαρώνη Μάινστερ). Παραγ.: Χάμπερ / Γιουνιβέρσαλ 1960. Διάρκ.: 85'.

Ο Δράκουλας βγήκε από τὸν τάφο του
(*Dracula has risen from the grave*)

Σκην.: Φρέντυ Φράνσις. Σεν.: Τζὼν Έλντερ. Φωτ.: Άρθουρ Γκράντ. Μουσ.: Τζέις Μπέρναρντ. Είδ. εφέ: Φράνκ Τζῳρίτζ. Παίζουν: Κρίστοφερ Λή (Δράκουλας), Ρούπερτ Νταϊβίς (Επισκοπὸς Μύλλερ), Βερο-

ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ σύλληψη τῆς γυναίκας-βαμπιρ καὶ ἡ αἰσθησι ποὺ δίνει ὁ τρόπος τῆς ἐκτέλεσής της ἀπὸ τοὺς καλόγερους στὴν ἀποθήκη. Ὁ φακὸς δὲν καθιερώνει μόνον τὸ πρόσωπο τῆς Σέλλεϋ ἀλλὰ ὁλόκληρο τὸ κορμὶ της, μὲ τὴν ὑλικότητα τῆς παρουσίας του, τὴν ἐντόνη προσπάθεια νὰ ξεφυγεῖ, τὸν τρόμο μπροστὰ στὴν ἐπικείμενη «κατάργησή» του, τοὺς σπασμούς τῆς δύνῃς του. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὶς προθέσεις αὐτῆς τῆς σκηνῆς, ὅπου σὸ μῖσος καὶ τὴ φρίκη τοῦ βαμπιρ, ἀντιτάσσεται ἀπὸ τὸ σκηνοθετὴ ἡ ἀπάνθρωπη παγερότητα τῶν καλόγερων - ἐκτελεστῶν καὶ τὸ ἐπακόλουθο «τυπικὸ» τῆς ἀνάγνωσης τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας.

«Ψυχολογία» καὶ «Λογικὸ»

Οἱ τρεῖς ἐπόμενες ταινίες τῆς σειρᾶς ἀνήκουν κυρίως στὸν κοινὸ τους σεναριογράφου (Τζὼν Έλντερ) καὶ λιγότερο στοὺς διάφορους σκηνοθέτες τους, ποὺ κατέφυγαν στὴν ὑπερβολὴ καὶ τὸν ἐντυπωσιασμό γιὰ νὰ κρῖνουν τὴ ρηχότητα τῆς ἐμπνευσης καὶ νὰ συνεχίσουν ἓνα εἶδος ποὺ ἀπέδιδε ἐμπορικά. Ἀφετηρία τους τόσο ὁ δεῦτερος Δράκουλας τοῦ Φίσερ, ὅσο καὶ μιὰ ἄλλη ταινία μὲ βρυκδολαγες ποὺ γύρισε ὁ ἴδιος, ἀνάμεσα στὶς δυὸ ἄλλες, μὲ τὸν ἴδιο σεναριογράφου τῆς πρώτης (Τζίμμι Σάνγκοτερ). Στὸ *Φιλί τοῦ Βρυκδολακα* (*The brides of Dracula, 1960*), μιὰ ἀνοιξιάντικη ἐπιδημία βαμπιρισμοῦ πλήττει τὴν περιοχὴ ἑνὸς σχολείου κοριτσιῶν, μὲ κύριο φορέα τῆς ἑνα νεαρὸ βαρὼνο ποὺ καθιστᾷ θύμα καὶ τὴ μητέρα του. Ὁ παμπάλαιος μύθος τοῦ ξυπνήματος τῆς ἀνοιξης/φύσης, καὶ ἡ δέσμευση τοῦ ἐρωτισμοῦ στὴν «ἀρχὴ τῆς πραγματικότητας», δίνεται σ' αὐτὴ τὴν ταινία τοῦ Φίσερ μὲ μιὰ αἰσθητὴ διάθεση παιγνιδίσματος. Ὁ βαμπιρισμὸς τῆς παραπέντης ἀνευθεντίας στὸν ὄρφισμὸ, τόσο μὲ τὸ νεαρὸ καὶ ἐρωτικὸ τῶν προσώπων, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἐποχὴ τῆς δράσης (ἀνοιξη). Ἀπὸ τὴν ταινία αὕτὴ ὁ Έλντερ μετέφερε στὰ τρία σεναρία του (*Ὁ Δράκουλας βγήκε ἀπὸ τὸν τάφο του*, *Φίλσε το αίμα τοῦ Δράκουλα*, *Τὰ σημάδια τοῦ Δράκουλα*) τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον, βαρυνμένο ἀπὸ τὴν πατριαρχικὴ ἐξουσιαστικὴ ἀρχὴ καὶ ἀπὸ μιὰ «ἐξέγερση» ποὺ εἰκονοποιεῖ εὐκαιριακά τὴ βιαιότητα ὁρισμένων σκηνῶν ἀπὸ τὸν *Άρχοντα τοῦ σκότους*.

Μεταφερμένος ο' αυτό το περιβάλλον ο Δράκουλας είναι άφορμη—όχι όμως και η αιτία— για ό τι θα έπακολουθήσει. Περιορισμένος ο ρόλος του, γίνεται ένα ψυχολογικό στοιχείο απόλυτα σχηματοποιημένο, μιά φιγούρα του ντεκόρ χωρίς τριτή διάσταση.

Στό *Ο Δράκουλας βγήκε από τον τάφο του* (*Dracula has risen from the grave*, 1968) του Φρέντυ Φράνσις, το βαμπίρ «μεταφέρεται» από έναν παπιά ("Έβαν Χόπερ), που είναι το πιο ενδιαφέρον πρόσωπο της ταινίας, παραπέμποντας στο *Μ το Φρίτς Λάγκλ*. Το έρωτικό ζευγάρι της ταινίας είναι άρκετά ελεύθερο στη συμπεριφορά του, εξαρτάται όμως από έναν ήλικοιμένο επίσκοπο που είναι ο θείος της κοπέλας. Το στοιχείο της θρησκευτικής έξουσίας δίνει παρόν ο' αυτή την ταινία, αλλά ο επίπεδος σκηνοθετικός χειρισμός δέ διασαφηνίζει τις προθέσεις του σεναριογράφου. Ο βρυκόλακας δεν εξουδετερώνεται μόνο με τη σφήνα, αλλά και την ύπογραφή στην «πίστη», του έκτελεστού (ό άθεος ήρωας πρέπει να προσευχηθεί συγχρόνως). Η βεβήλωση των εκκλησιών είναι μοτίβο σταθερό και στα τρία σενάρια του Έλντερ, καθώς και η ανταπόδοση, στον τρόπο που εξοντώνεται ο βρυκόλακας στο τέλος (καρφωμένος στο σταυρό—μεταβιλλόμενος σε σκόνη πάνω στην άγια τράπεζα— από κεραυνό). Αυτός ο υπερθεματισμός της σχηματοποίησης (ό σταυρός είναι έχθρος του βρυκόλακα), με τον σοβαροφανή τρόπο που εισάγεται από τη σκηνοθεσία, δημιουργεί την εντύπωση παραχάραξης μιάς παρωδιακής διάθεσης.

Στό *Φίλσε το αίμα του Δράκουλα* (*Taste the blood of Dracula*, 1970) του Πίτερ Σάντου, αντίπαλος του βρυκόλακα δεν είναι η εκκλησία, αλλά η άσπική ήητική. Το βαμπίρ αναδύεται από το σώμα ενός παρηγιασμένου νεαρού άριστοκράτη, υπηρέτη στις κρυφές διασκέδασεις μεγαλοαστών και κατευθύνει το χέρι των παιδιών τους ενάντια στους πατέρες. Με τη διαφορά ότι ο βαμπίρισμός μοιάζει τελείως περιττός ο' αυτές τις σχηματοποιημένες ένδοξογενειακές συγκρούσεις. Σ' ανταπόδοση, το τρίτο σενάριο του Έλντερ *Τά σημάδια του Δράκουλα* (*Scars of Dracula*, 1971) που γύρισε ο Ρόυ Γουόρντ Μπέικερ, προσφέρει μεγάλη αναλογία «πύργου», όπου οι προηγούμενοι νεαροί γόνιμοι των άλαζονικών άστών των σεναρίων του Έλντερ, προσελκύονται για να γίνουν αντίκειμενα ήδονισμού και βασιανιστηρίων, από τα όντα που έχει δριστεί γ' ανήκουν στους νόμους της Νύχτας.

Η διαφαινόμενη πρόθεση να αναφερθεί ο διαχωρισμός της Νύχτας και της Μέρας (βαμπίρ και δωκίτες ή θήματα), οδηγεί τον Έλντερ και τους σκηνοθέτες του ο' ένα άλλο σχήμα: οι κακοποιές δυνάμεις (βαμπίρ) περιέχονται στους ίδιους τοις ανθρώπους, είναι προέκτασή τους λόγω κατάχρησης δύναμης (άσπτοι) ή αδυναμίας (χωρικοί). Η κοσμική έξουσία (θρησκεία) εξισοτίζεται με τη θεική ή φυσική όρη (κεραυνός) που αποκαθιστά την τάξη. Το μοντέλο φτάνει μέχρι την υποπόδηση των καταστάσεων σε σύγχρονη εποχή (*Dracula a.d., 1972* και *Satanic rites of Dracula, 1973*) τα δυο του Έλντερ. Άλλαν Γκίμτσον), όπου το μυθικό κακοποιο πρόσωπο βρίσκεται πίσω από εκπροσώπους κυριαρχών μονάδων (έπιχειρηματίες) ή υποσώματων (κοινότητες νέων του Τσέλαν). Ωστόσο και αυτές οι ταινίες όπως και οι τρεις προηγούμενες που έγραψε ο Έλντερ, έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: τον έγκλωβισμό του κοινωνικού τους μοντέλου, που υποτίθεται ότι καταδικάζουν, μέσα σε μιά ήθικη στάση— που δεν έχει καμιά σχέση με το ότι ο βρυκόλακας πρέπει στο τέλος να νικηθεί. Μεταφερμένος στο φώς της μέρας ο συμβολισμός του βρυκόλακα, οά στοιχείο ψυχολογικό, είναι εξ άρχης όσμοιο του ψυχολογισμού και των περιορισμών του. Η κοινωνική ίερωγηση του βίαιου εξάλλου και η υπόληψη του «πύργου» στά *Σημάδια του Δράκουλα*, όπου είναι η σχηματοποίηση του άσπιδότου σεξουαλικού, είναι μία όλοφάνερη άναφορά στον στανισμο— με τη διαφορά που έκείνο που στο Ντέ Σάντ ήταν η έγγραφη της λειτουργίας μιάς αντι-φύσης, έδώ παρουσιάζεται, μέσα από μία έλλειψη έγγραφη, οάν η ίδια η Φύση με τις παρεκτροπές της. Το ατμια έπομένως δεν είναι η θεομοποίηση του παρωλοισού— αφού αυτός δεν υπάρχει παρά μόνο στο διαχωρισμό του από τη λογική— αλλά, αναποφάνεται, η συνέχιση της κυριαρχίας που βασίζεται πάνω στο διαχωρισμό σε Χαμηλό και Υψηλό, σε Θέμιτο και Αθέμιτο, Λογικό και Παράλογο. Χρειώνοντας το ζωκόδες στο παράλογο και πιστώνοντας τα με θέση φραγματικής κοινωνικής κυριαρχίας, οι διασκεύες αυτές, από τον Έλντερ και μετά, δεν παύουν να επικαλούνται το Λογικό οάν Επέμβαση— το Λογικό που είναι πάντοτε Αλόγος κυριαρχίας, από τη στιγμή που διαχωρίστηκε, όνοματίζοντάς το, από το Παράλογο. Και δώ ματαιώνεται ο δήςεν «έμπλοτισμός» των ταινιών αυτών με «ψυχολο-

νικ Κάρλον (Μαρία Μύλ-
λερ), Μάρρυ Άντριος
(Πάλλ), Μάρμαρα Έβινγκ
(Ζίνο), Έβαν Χόπερ (Πα-
πιά). Παράγ.: Χήμπερ/
Γουόρνερ 1968. Διόρκ.: 92'.

Φίλσε το αίμα του Δράκου-
λα (*Taste the blood of
Dracula*)

Σκην.: Πίτερ Σάντου. Σεν.:
Τζών Έλντερ. Φωτ.:
Άρθουρ Γκράντ. Παίζον:
Κριστοφερ Λή (Δράκουλας),
Τζόφρεϊ Κέν (Χάργκουντ),
Αίντα Χέντεν ("Άλς Χάρ-
γκουντ), Τλο Μπλπίρ (Λο-
ού), Ράφ Μπέις (Λόρδος
Κούρτλεϊ), Άντον Κάρλον
(Πάλλ). Παράγ.: Χήμπερ/
Γουόρνερ 1970.

Ο Κύρις Δράκουλας
(*Count Dracula*)

Σκην.: Τζες Φράνκο. Φωτ.:
Μανόλο Μαρίνο. Παίζον:
Κριστοφερ Λή (Δράκουλας),
Σολένια Μιράντα (Λοού),
Χήμπερ Λορ (Βάν Χελ-
σινγκ), Μαρία Ρεγ (Μίνα),
Φρέντ Όυάιλιαρς (Χάρκερ),
Κλόους Κίνκι (Ρέντφελντ).
Παράγ.: Άγγλο-Ισπανική
1970.

Τά σημάδια του Δράκουλα
(*Scars of Dracula*)

Σκην.: Ρόυ Γουόρντ Μπέικ-
ερ. Σεν.: Τζών Έλντερ.
Φωτ.: Μόρρεϊ Γκράντ.
Μουσ.: Τζέιμς Μπέρνερντ.
Παίζον: Κριστοφερ Λή
(Δράκουλας), Νένιν Ουα-
τερμαν (Σάμον), Τζένου
Νανέλ (Σαρλ), Κριστοφερ
Μάττιους (Πάλλ), Πάτρικ
Τρούγκιν (Κλόβ), Ανοούκα
Χέμλεϊ (Τάνια). Παράγ.:
Χήμπερ 1971.

γικά» και «κοινωνικά» στοιχεία. Πέρα από το Φίσερ - από κείνο που σ' αυτόν είταν μιὰ νηφάλια σφαιρική κατασκευή - οι συνεχιστές του αποκαλύπτουν την ύπαρξη ενός νευρωτικού λόγου, που άδικα επιχειρεί νά δικαιώσει την αντίδραστικὴ φύση του.

Ἄλκης Λελοῦδης

Μετά τὴν ταινία τοῦ Πολάνσκι (Νύχτα τῶν βρυκολάκων, 1966), ὁ γερμανὸς Χάινς Γκάϊζεντόρφερ θὰ μεταχειριστεῖ τοὺς χαρακτήρες τοῦ Στόκερ γιὰ μιὰ ἀλληγορία πάνω στο θέμα «ἐξουσία» (Jonathan, vampire sterben nicht, 1970 - ἀπαιχτο ἀκόμα ἐδῶ - ἐνῶ σὲ μιὰ ἰσπανικὴ παραγωγή Ὁ κόμης Δράκουλας (Count Dracula), τὸν ἴδιο χρόνο, ὁ Τζέζους Φράνκο θὰ εἰκονογραφήσει ἀπλῶς τὸ βιβλίο τοῦ Στόκερ σὰν ὁποιοδήποτε ἔργο «ἐποχῆς» καὶ ὁ Ντάν Κέρτις (Dracula, 1973) θὰ δώσει τὸ βαμπίρ μὲ τὴ μορφή ἑνὸς ρωμαντικοῦ/νευρωτικοῦ. Οἱ παραλλαγές φτάνουν μέχρι τὴν πρόσφατη παρωδία τοῦ Πάολ Μόρισεϊ, ὅπου ὁ μύθος ἔχει νεκρωθεῖ πρὶν ξεκινηθεῖ ἡ δράση καὶ πολὺ πρὶν ὁ Δράκουλα/Οὐντο Κίερ ἐξοντωθεῖ στὸ φινάλε.

Παραπομπή:

Τὸ βιβλίο θὰ τὸ συναντήσουμε καὶ μὲ θηλυκὴ μορφή, σὲ κεντρικὴ θέση τῆς ταινίας· καὶ μὲ μιὰ ψυχολογικὴ ιδιομορφία: τὴν πρότιμησή του στὶς γυναῖκες. Εἶναι ὅλες οἱ ταινίες πού γυρίστηκαν μὲ ἥρωίδα τὴν «Καρμίλα», ἀπὸ διηγήματα τοῦ Sheridan Le Fanu. Τὸ θέμα τὸ μεταχειρίστηκε ὁ Ντράγιερ στὸ Βαμπίρ, σὲ πολὺ προσωπικὴ διασκευή. Τὸ ξανασυναντᾶμε τὸ 1960 στὸν Βαντίμ Ἡδονὴ μέχρι θανάτου (Et mourir de plaisir), σὲ συγχερσὴ ἀπόδοσι. Ἀπὸ τότε τὸ ξανάδαμε σὲ σκηνοθεσία Τόμας Μίλλερ (La maldicion de los Karstein/La crypte, 1962), στὸ Lust for a vampire (1970) τοῦ Τζίμμυ Σάνγκστερ καὶ στὸ The vampire lovers (1971) τοῦ Ρόυ Γουόρντ Μπέικερ. Πῶς πρὶν ὅμως, ὑπάρχει ἡ ταινία τοῦ Λάμπερτ Χίλλερ Ἡ κόρη τοῦ Δράκουλα (1936), ὅπου ἡ «μεταμπίριση» τοῦ βαμπίρισμοῦ καλύπτει τὸ πραγματικὸ θέμα, ἕναν «δύσκολο» ἐρωτισμὸ. Ἡ ταινία θεωρεῖται πολὺ πετυχημένη στὸν τρόπο πού ἀφήνει νά διαγράφεται τὸ βαθύτερο θέμα τῆς.

Δράκουλας, ὁ Βρυκολάκας τῶν Καρπαθίων (Κρίστοφερ Λή. Μέλισσα Σιρμηλινγκ)



Τέρενς Φίσερ, αυτός ο άγνωστος.

Του Μιχάλη Δημόπουλου

Μύθος / Κώδικας / Νόμος. Τό να ισχυριστεί κανείς ότι ο φανταστικός κινηματογράφος περισσότερο από κάθε άλλο κινηματογραφικό είδος, υποτάσσεται με έλαφριά καρδιά στους κώδικες που ο ίδιος καθορίζει, ενώ παντόχρονα διαθέτει τα περισσότερα μέσα για να παρεκκλίνει από την αναπαραγωγή που επιβάλλουν αυτοί οι κώδικες ή για να ξεκόψει απ' τις προοπτικές, που χαράζουν, για όποιον είναι οικείος με το θέμα, άποτελεί μία ολοφάνερη αλήθεια, που όσο κι 'άν είναι βασική και κοινότοπη, παραμένει ο βασικός κανόνας του κινηματογραφικού αυτού είδους. 'Απ' τον Τζαίημς Γουήλ στους Κούπερ - Ξένταχ ή απ' τον Τόντ Μπράουνινγκ στον Τέρενς Φίσερ, ο φανταστικός κινηματογράφος (και πιο συγκεκριμένα ο κινηματογράφος φρίκης και τρόμου) συναντάει τα ίδια μονοπάτια που χάραξαν στους περασμένους αιώνες, μύθοι, που οι πηγές τους βρίσκονται στην προϊστορία μιάς θρυλικής αρχαιότητας και ενός σκοτεινού και θαιμιαστού Μεσαίωνα (Δράκουλαι) στα άκραία σημεία μιάς ιστορίας των πολιτισμών (Μονύμια) ή στο περιθώριο μιάς αντίληψης της προόδου συνδεδεμένης με την όλο και πιο γρήγορη ανάπτυξη των επιστημονικών ανακαλύψεων (Φρανκεστάιν, Δρ. Τζέκιλ / Μίστερ Χάιντ). Έτσι, ο κινηματογράφος φρίκης και τρόμου, λόγους ύπαρξευμένος απ' το άπωθιμένο ή το άσυνείδητο, ξανασυνδέεται — στα πλαίσια αυτών των περισσότερων ή λιγότερο μακρινών πεδίων που καταλαμβάνει — με την αφήγηση της οντοπίας. Ξαναγυρίζει στα τοπία, στις παρθένες έκτασεις και στους κλειστούς χώρους της, στα δάση και στους πύργους της. Διασπαρώνεται με τους άρχοντες των χώρων, τα τέρατα και τους άγγέλους, τους δαίμονες και τους τρελούς. Νά γιατί δεν βρίσκουμε παραλλαγές των θεμάτων, των ντεκόρ και των ήρώων του. Νά γιατί, αντίθετα, σφηνάται την σταθερότητα της διαλεκτικής του, την ανακύκλωση των φαντασμάτων του, με δύο λόγια, την έπιστροφή του 'Ιδιου, του Κώδικα. 'Αλλ' αυτός ο ίδιος δεν ξαναγυρίζει ποτέ ταυτόσημος, είναι ο ίδιος και ένας άλλος, ο νόμος και η παραλλαγή του (μερικές φορές ή ανατροπή του).

Έρωτισμός / Γραφή. 'Ο Τέρενς Φίσερ, τελευταίος μεγάλος του φανταστικού κινηματογράφου, συγκαταλέγεται ανάμεσα σ' εκείνους που χρησιμοποιούν τον έρωτισμό στις ταινίες φρίκης και τρόμου, υπολογίζοντας τις δόσεις του με μία μέθοδο σχεδόν επιστημονική. Ξέρει καλά ότι στις ταινίες με βονκόλακες για παράδειγμα, λίγη σημασία έχει στην πραγματικότητα ο θρίαμβος ή η ήττα του καλού και του κακού, το μόνο που μετράει είναι το έρωτικό παιχνίδι και οι φάσεις του, οι έκκρουσμήτες του, το διαδοχικό μοιλωματικό του άλμα που 'φύονται μία συμπαγή μυθολογία, που βρίσκει μέσα στη σφαιρική θεματική του είδους τις ρίζες που την τρέφουν άδιάκοπα. 'Αλλά σαν να μιν' του άρκοισε το ότι έφερε στο φως τη λογική του πόθου και τις έρωτικές μεταφορές που, κάτω από τη σκέπη ενός μανιχειομένου έμφανελέα άπλόκου, διαπερνούν αυτά τα φανταστικά μυθολογήματα. προσπάθησε να παράγει και τα άποτελέσματά τους χάρι σε μία γραφή, που δεν είναι ούτε μαγική, ούτε ασυνεχής, ούτε κραυγαλέα αλλά αντίθετα έντελως λεία. Γραφή που η όμορφη της έγκλειση στο όψιμο κάθε ίχνους της, σε μία άβροτητα που άλλοτε τυλίγει τα πάντα, άλλοτε συν'ίζει, και που, παράδοξα, κάνει ακόμα πιο φανταστικά μερικά περάσματα από το ένα πλάνο στ' άλλο, από τον ένα χώρο στον άλλο, από την μία σκηνή στην άλλη, από το ένα κομμάτι στο άλλο.

Το μάτι / ο πόθος. Κι άν, σ' αυτές τις ταινίες, το μάτι, σάνμεταφορά μιάς κυριαρχίας του δημιουργού πάνω στα σημεία του, έπενδυεται με μία δύναμη, με μία άβάσταχτη έπιπορα (πάνω στα ύποκειμενα που έντωγει, πάνω στα σώματα που ποθεί, που «κάνει δικα του», πάνω στους θεατές), μπορούμε να συμπεράνουμε λογικά ότι το παιχνίδι του βλέμματος μοιάζει με μία πάλι, ότι μιάς παρασύρει σε μία διαλεκτική της υπόδοιλωμής όπου στους τερατώδεις και σατανικούς δαίδαλους ενός κινηγιού του πόθου αντίτιθενται σύμβολα μιάς καταπίεσης, το όπλοστάσιο των άπαρενοσεων (θρησκεντικών, σεξουαλικών), το τείχος του Νόμου. Με τελικό σκοπό βέβαια, απ' τη μία την άικειοποίηση του σώματος, την κυριάρχησή του κι απ' την άλλη την κατωστροφή μιάς δύναμης, μιάς εξουσίας, την «οικολοποίηση» της, την «ενθυγράμμιση» της.

Η Φάμπρικα. Τελειοποιώντας από ταινία σε ταινία μία έκθαμβωτική αισθητική όπου συνεπάρχουν μία εικαστική άνάληψη των τελεονογικών χρωμάτων του σατανισμού (πορφύρο, γκρενα, άπυρο, μαύρο) και μία φρονιμογική φιλοδοκία στα ντεκόρ, στα κοστούμια και στα σηνιάτα της έποχής, ο Τέρενς Φίσερ ίδρυσε και έξασφάλισε τη συγοχή μιάς σχολής: της Χάμερ Φίλμς. Σάν τον Μοιρναού ή τον Λάνγκ, καταφερε να επιβάλλει ένα κόσμο σσηανόντων που ο ίδιος συνταίριαζε, ταξινόμησε, κατάταξε, σκηνοθέτησε, μ' ένα τριπλό έπιφανειακό «ουδέτερο»· κινηματογραφώντας όπως ο προκάτοχός του, είναι ο όψιμος εκπρόσωπος μιάς αντίληψης για τον κινηματογράφο, που άν και έχει πιά ξανθήλθει, ξαφνικά ξαναζωντανεύει, μία και εγγράφεται στην τυπικά άγγλική παράδοση της ταινίας φρίκης.

Μήπως ο Τέρενς Φίσερ δεν είναι τότε ο τελευταίος εκπρόσωπος ενός καταρρέοντος κλασικισμού;

1 'Ετσι, το θέμα του βαπτιστή ή εκείνο του Φρανκεστάιν γνώρισε άπρόβλεπτες φάσεις που συνταράξαν το όλο οικόδομημα του, τελειοποιώντας και μετασηματιζόντας το παντόχρονα. Σε κάθε άνάπτυξη του, ο κόμης Δρακουλας έλλειπναι και ταυμιζόταν με τη παρουσία του, διαωνίζοντας στο άπειρο τη λίστα των μεταλλάξεών του. Τό ίδιο ισχύει και για το πλάσμα-δυναμωγμια του βαρκόνου Φρανκεστάιν, που γεννήθηκε απ' την πένα της Μαίρης Ξέλεν-οις άρχες του 19ου αιώνα, για να επανειμνησθή συχνά στις κινηματογραφικές σθόλες απ' το 1915 και μετά, όλο και περισσότερο αλλοιωμένο.



Δράκουλας, ο άρχων, του σκότους του Τέρενς Φίσερ (Κρίστοφερ Λή).

«Ο Δράκουλας έχει τὸ φύλο τῶν θυμάτων του»

Συνέντευξη μὲ τὸν Τέρενς Φίσερ

Ποιὰ εἶναι ἡ σύνδεση, οἱ δεσμοὶ ἐνὸς σκηνοθέτη μὲ τὶς ταινίες του; Ἡ ἀγωνία (ἀδυναμία) τοῦ Φίσερ, μέσα ἀπ' τὶς ἀφηρημένες ἀπαντήσεις του περὶ πνεύματος, Καλοῦ καὶ Κακοῦ, εἶναι ἐνδεικτικὴ πάνω στοῦ πρόβλημα. Πίσω ἀπ' τὰ λόγια του, διαγράφεται ἀχνά ἡ ὁρθότητα τῆς προβληματικῆς ποὺ ἐπισημαίνει «αὐτὸ τὸ κάτι

ποὺ χωρίζει ἀνεπανόρθωτα τὸν δημιουργὸ ἀπὸ τὸ ἔργο του» (Κριστιὰν Μέτς). Ἡ συνέντευξη ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν εἶναι ἓνα ἀχρηστο κινηματογραφόφιλο στολίδι. Ἄν ὁ «Φρανκενστάιν, ἔκανε λάθος» δὲν εἶναι ὁ Φίσερ ποὺ εὐθύνεται γι' αὐτό.

Χρ. Β.

Ι. Βαμπὶρ καὶ τέρατα

Ὁ Φρανκενστάιν σὰς ἐνδιαφέρει ὅσο καὶ ὁ Δράκουλας;

— Νομίζω ὅτι προτιμῶ τὸν Φρανκενστάιν ἀπ' τὸν Δράκουλα, τὸν βρῖσκω πιὸ ἐνδιαφέροντα. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ἐπιτρέπει ἓνα πλησίασμα στὸν κόσμο, πολὺ πιὸ πλούσιο.

Βέβαια, ὑπάρχουν παράλληλα στοιχεῖα ἀνάμεσα στὰ δύο τέρατα. Γιὰτὶ τί ἄλλο εἶναι ἓνας βαμπὶρ ἀπὸ ἓνα ὄν ποὺ ὑπῆρξε κάποτε σὰν ἓνα ἄλλο πρόσωπο καὶ ποὺ ὑπακούει πιά σὲ μιὰ διαφορετικὴ

δύναμη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐλέγξει; Τὸ τέρας ποὺ δημιούργησε ὁ Φρανκενστάιν ἦταν ἓνας ἄνθρωπος, πολλοὶ ἄνθρωποι γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἀφοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν σάρκα καὶ τὰ ὀστά ἄλλων ἀνθρώπων. Νὰ λοιπὸν μία παραλληλία: ὑπάρχει κι ἄλλη μία ποὺ θάπρεπε νὰ ἐντοπίζεται καὶ νὰ ἀποτυπώνεται: ἡ ἀναπόφευκτη ἀποτυχία τοῦ Δράκουλα, ὅπως καὶ τοῦ Φρανκενστάιν Ὁ πρῶτος καταστρέφεται, εἴτε ἀπὸ πᾶσαλο ποὺ τοῦ καρφώνουν στὴν καρδιά, εἴτε ἀπὸ τὸν ἥλιο, ὁ δεῦτερος πρέπει νὰ εξαφανιστεῖ ἐπίσης. Τὸ κακὸ δὲν μπορεῖ νὰ νικήσει. Οἱ βαμπὶρ δὲν θὰ μπορέσουν ποτέ νὰ κυριαρχήσουν στὸν κόσμο, γιὰτὶ θὰ μείνουν πάντα ζωντανοὶ

άνθρωποι, ακόμα και ένας μόνο, για να επιβεβαιώσουν τον αναγκαίο για τον μύθο δαιμόνιο.

Συχνά ειπώθηκε ότι ο Δράκουλας θα μπορούσε να ήταν όμοφυλόφιλος. Ποιά είναι η θέση σας πάνω σ' αυτό;

— Μπορεί να είναι, αλλά μπορεί και όχι. 'Ο βαμπίρ, πίνοντας το αίμα του θύματός του καταπίνει τη μορφή καθώς και το πνεύμα του: 'Ο Δράκουλας είναι σχεδόν μιά ολότητα, δεν έχει προσωπικό φύλο. Είναι μιά αναθυμίαση του κακού, εκπορεύεται απ' αυτό, σαν τον Διάβολο. Και χρησιμοποιεί αυτή την εκπόρευση για να κατακτά τὰ θύματά του. 'Η ανδρική μορφή που δανείζεται, δεν είναι παρά μιά αναφορά στη δύναμη που χρειάζεται για να επιβιώσει. 'Ο Δράκουλας έχει το φύλο των θυμάτων του.

Βλέποντας το the Curse of Frankenstein σήμερα διαπιστώνουμε ότι το φλάς-μπάκ αποκτά μιά ιδιαίτερη σημασία. Χρησιμοποιήσατε άλλωστε την ίδια μέθοδο στον πρώτο Δράκουλα. Με το ημερολόγιο του Τζονάθαν.

— Αυτή η μέθοδος είναι συνδεδεμένη με το θέμα κι επίσης με τον τρόπο που πλησίασα αυτόν τον νέο κύκλο θεμάτων. 'Ο βαμπιρισμός ανάγεται στην αρχαία Αίγυπτο: δεν ασχολούμαστε μ' ένα σύγχρονο θέμα! Πρέπει λοιπόν να ψάξουμε και να βρούμε τις πηγές αυτού του φαινομένου: πρόληψεις, θρύλοι, μύθοι. Με όλα αυτά δεδομένα, ο Φρανκεστάιν κι ο Δράκουλας παρουσιάζουν τελείως διαφορετικά προβλήματα αντιμετώπισης και πλησιάζματος. 'Ο Φρανκεστάιν βγαίνει κατευθείαν απ' τη φαντασία της Μαίρης Σέλλεϋ, ο Δράκουλας είναι μιά πρόληψη.

Δράκουλας, ο ήρωας υπό σκοταφές.



'Απ' τη στιγμή που θα «ξαναζωντανέψουν» όλα τα τέρατα, πώς θα μπορέσει το είδος να επιζήσει.

— 'Εκμεταλλεούμενοι δύο φλέβες. 'Η πρώτη είναι η Μαύρη Μαγεία, η πάλη ανάμεσα στο Καλό και το Κακό. Είναι ένας δρόμος γοητευτικός, όπου υπάρχουν ακόμη πολυάριθμες πιθανότητες. 'Η δεύτερη φλέβα είναι η μεταμόρφωση του έγκεφάλου, θέμα που μ' ενδιαφέρει όσο και περισσότερο και που μπορεί να γίνει αντικείμενο καταστροφικών μιάς μεγάλης ποικιλίας. Δεν έχουμε αφιερωθεί ακόμα αρκετά στο θέμα, αλλά θα μπορούσαμε να αντλήσουμε απ' αυτό μιά μεγάλη ποσότητα από ιστορίες. Δεν πιστεύω στα υλικά προβλήματα, πιστεύω στο πνεύμα. Γνωρίζουμε κάποιον απ' τις ιδέες του, απ' τον τρόπο που αντιδρά στις σκέψεις και στο συναισθημάτα μας. 'Όσο προχωρούμε σε βάθος τὰ πράγματα, τόσο περισσότερο αρχίζουμε να γνωρίζουμε το πνεύμα. Γι' αυτό πιστεύω σε μιά άλλη ζωή. Το φυσικό παρουσιαστικό δεν είναι σημαντικό, γιατί δεν είναι παρά εφήμερο. 'Ο Μπάρναρντ υποστήριξε ότι η μεταμόρφωση έγκεφάλου θα ήταν δυνατή στο προσεχές μέλλον. Ποιά είναι τότε η θέση του ανθρώπινου σώματος; Ποιά είναι η σημασία του αφού οι επιστήμονες μπορούν να του αφαιρέσουν τον σκεπτόμενο μηχανισμό; Μπορούμε να κάνουμε ότι θέλουμε με το σώμα στις μέρες μας. Οι επιστήμονες πιστεύουν ότι το συναισθηματικό εκκινεί απ' τον έγκέφαλο αλλά γρήγορα θ' ανακαλύψουμε ότι δεν πρόκειται παρά για ένα μηχανισμό, όχι περισσότερο αυτόνομο απ' το μοτέρ ενός αυτοκινήτου.

Βρισκόταν μέσα στις προθέσεις σας το να καταστρέψετε τον Φρανκεστάιν; Επρόκειτο για μιά κατευθυντήρια γραμμή που είχατε χαράξει απ' την αρχή;

— 'Όχι, καθόλου. 'Αλλωστε, ο Φρανκεστάιν δεν καταστρέφεται ποτέ. Μπορούμε να τον «πεθάνουμε» σε μιά ταινία και να τον «αναστήσουμε» στην επόμενη. Το κοινό δέχεται να τον βλέπει να καίγεται ζωντανός και να ξανασεμφανίζεται μερικούς μήνες αργότερα. 'Ο Φρανκεστάιν είναι μιά ιδεαλιστική σύλληψη.

II Σκηνοθεσία και τεχνική

'Υπήρξατε από το 1933 ως το 1947 μοντέρ σε αρκετές ταινίες. Ποιά είναι η γνώμη σας για τον αγγλικό κινηματογράφο εκείνης της εποχής;

— Πρόκειται συχνά για ταινίες με θέμα την οικογένεια που συνήθως γκρουπάρονται κάτω απ' την έτικετα «Domestic movies». Μερικές είναι καλές, άλλες λιγότερο. Αλλά πολλοί σκηνοθέτες θα κέρδιζαν αρκετά αν τούς ξαναανακαλύπταμε, έστω και μόνο τον Μπαζίλ Ντερντεν του οποίου μοντάρισμα αρκετές απ' τις «Will Bays Comedies»

'Η σκηνοθεσία σας είναι πολύ «κλασσική». 'Υπάρχουν για παράδειγμα, ελάχιστα ζούμ στις ταινίες σας.

— Στο Φρανκεστάιν και το τέρας της καλαρέσας υπάρχουν μόνο δύο, αλλά είναι δικαιολογημένα.



Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους.



Προτιμῶ πιδ ἄνῳνυμα μέσα. "Ἄν ἡ σκηνοθεσία μου εἶναι κλασσική, αὐτὸ συμβαίνει γιατί οἱ μύθοι πάντων στοὺς ὁπαίους δουλεύουν δὲν μπορούν νὰ ἀνανεωθοῦν ἀπ' τὸ χῶρον καὶ τὸ χῶρον καὶ πρέπει ν' ἀλλάζουν «ἐκ τῶν ἔσω». Συνολικά, πρέπει νὰ σεβαστοῦμε τίς λεπτομέρειες καὶ νὰ μετασχηματισοῦμε τὸ σύνολο.

"Ἄν μελετήσετε μία ἀπὸ τίς ταινίες μου θὰ καταλάβετε πόσο κινητική εἶναι ἡ κάμερά μου. Στὸ βαθμὸ ὅμως πού δὲν «παρᾶσῃρει» τὸ κοινὸ στὸ διάβα τῆς, τὸ τελευταῖο δὲν καταλαβαίνει αὐτὴ τὴν κινητικότητά. "Ὅσο γιὰ τὸ ζῶμ, εἶναι καλὸ γιὰ τὴν τηλεοπτική διαφήμιση, ἀλλὰ προσωπικά δὲν με ἐνδιαφέρει. Τὸ ζῶμ ἔχει μιά τέτοια ὕψη, ὥστε θάπρεπε νὰ τὸ χρησιμοποιοῦμε μόνο σὲ συγκεκριμένες περιπτώσεις.

Πόσο καιρὸ χρειάζεστε γιὰ νὰ γυρίσετε μιά ταινία;

— Τρεῖς μῆνες. "Ἐξ ὀδομάδες προτοίμασίας, τριάντα μέρες γύρισμα καὶ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο γιὰ τὸ μοντάζ — πού εἶναι πολὺ σημαντικό — καὶ τὸ μισάζ. Δὲν κάνω τόσο λεπτομερειακὰ πλάνα σὰν καὶ αὐτὰ πού θὰ μπορούσε νὰ κάνει ὁ Χίτσκοκ, μόνο τίς ἰδέες μου στὸ χαρτί, ἔτσι ὅπως μὲ ἔρχονται. "Ἐπειτα δουλεύω μὲ τοὺς σεναριοτέες.

III «Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως»

Κύριε Φίσερ, στὴν τελευταία σας ταινία, ὁ βαρὺ μὺς Φρανκενστάιν εἶναι ἔνοχος, γιὰ πρώτη φορά...

— Ναι, εἶναι ἔνοχος, σὲ τρομαχτικὸ βαθμὸ. "Ἐνοχος ἐπειδὴ δημιούργησε ἕνα τέρας, ἔνοχος ἐπειδὴ συνεχίζει νὰ δημιουργεῖ. Στὴν πραγματικότητα θάπρεπε νὰ βρίσκεται μαζί μὲ τοὺς τρελλοὺς πού εἶναι φυλακισμένοι στὰ κελιά τοῦ ἀσύλου. Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἔχει χάσει ἐντελῶς τὸν ἔλεγχο τῆς σκέψης του. Νομίζει ὅτι εἶναι ὁ Θεὸς καὶ θέλει νὰ δημιουργῇ τοὺς ἄνθρωπο ἀκριβῶς ὅπως Αὐτός. "Ἀλλὰ ὁ σωρὸς ἀπὸ σάρκες, στὸν ὁποῖο χάρισε τὴ ζωὴ, ὑποφέρει φοβερά. Δὲν εἶναι ἄνθρωπος αὐτὸ πού δημιούργησε ἀλλὰ μιά ζωντανὴ διαμάχη, ἕνα δὲν πού κατέχεται ταυτοχρόνῳ ἀπ' τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, χωρὶς ὥστόσο νὰ τὸ συνειδητοποιεῖ, χωρὶς νὰ ἔχει δηλαδὴ τὴν αὐτογνωσία πού μόνο ὁ Θεὸς μπορεί νὰ χάρισει.

"Ἀλλὰ αὐτὸ τὸ πλάσμα θὰ θηλήσει νὰ γίνει τὸ ἴδιο Θεὸς γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἀναμετρηθεῖ μὲ τὸν δημιουργὸ του. Ὁ βαρὺνός θὰ τὸν τιμωρήσει γι' αὐτὸ τὸ κρῖμα ὅπως ὁ Θεὸς τιμῶρει τοὺς ἀνθρώπους, κάνοντάς τὸν ἀπὸ ζωντανὸ ἄν σκῆνη. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ αἰτία τοῦ τίτλου τῆς ταινίας. — Ὁ Φρανκενστάιν καὶ τὸ τέρας τῆς κολάσεως — ἔτσι δὲν εἶναι;

— Ἀκριβῶς. Ὁ Φρανκενστάιν, βλέπετε, εἶναι δὲν πού ὄχι μόνο θέλει νὰ ἐξισωθεῖ μὲ τὸν Θεὸ, ἀλλὰ καὶ νὰ τὸν νικήσῃ μέσα στὸ ἴδιο τοῦ τοῦ βασιλείο. Δὲν θέλει νὰ δημιουργῇ τοὺς ἄνθρωπο (ἔτσι

ὅπως τὸν δημιούργησε ὁ Θεός), ἀλλὰ τὸ τέλειο ἀπεγάδιστο δὲν. Μιά ράτσα ἀφεντικῶν, ὅπως τὴν εὐχήθηκε ὁ Χίτλερ. "Ὅσο γιὰ τὸν τίτλο, πρέπει νὰ ὁμολογήσετε ὅτι μὲ τὴν πρώτη ματιὰ εἶναι φρικιαστικός. "Ἀλλὰ ταιριάζει ἀπόλυτα στὴν ταινία. Τὸ πρόβλημα βρίσκεται βέβαια στὸ ὅτι πρέπει νὰ τὴν δεῖ κανεὶς γιὰ νὰ τὸ καταλάβει. Οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν μου συχνὰ μὲ ἐπιβάλλονται ὅτι ἔμπορικὸς λόγους, ἄρκετὰ κατανοητοὺς ἄλλωστε — ἀλλ' αὐτὴ τὴ φορά πέτυχα τὸν τέλειο συνδυασμό.

"Υπάρχει μέσα στὴ ταινία μιά σκηνὴ πού δύσκολα μπορεί νὰ ὑποφέρει κανεὶς: Τὸ ἀνοῖγμα τοῦ ἐγκεφάλου.

— Πιστεῶν ὅτι εἶναι πολὺ σημαντική. "Ὅταν ὁ Φρανκενστάιν παίρνει τὸν ἐγκέφαλο ἀπ' τὸ σῶμα τοῦ καθηγητῆ, ὁ θεατὴς πρέπει νὰ ἐντυπωσιασθεῖ, νὰ «ταρακουνηθεῖ», ἡ σκηνὴ πρέπει νὰ τοῦ γίνῃ ἀνυπόφορη. Ὁ καθένας μπορεί νὰ καταλάβῃ τί συμβαίνει τότε. Δὲν πρέπει νὰ ξεφύγῃ ἀπ' τὴν ἐγχείρησή, δὲν ἔχει αὐτὸ τὸ δικαίωμα, δὲν μπορεί νὰ τὴν ἀνοήσῃ. "Ἦταν ἀνάγκαια αὐτὴ ἡ ἀνηλεότητα τῆς σκηνῆς. Οἱ ἄνθρωποι πού τὴν υπέστησαν, «σημαδεύτηκαν», μὲ τὴν φυσικὴ ἔννοια τῆς λέξης.

IV Ἐπίλογος

"Ἀντίθετα μὲ μερικὸς σκηνοθέτες πού ἀρχίζουν τίς ταινίες τους μέσα στὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα γιὰ νὰ καταλήξουν στὸν μῦθο, ἦδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς κάθε ταινίας σας παραδίδετε σ' αὐτόν.

— Ὅπως ὁπότε! Εἶναι τὸ παλιὸ κόλπο τῆς Βιβλίου: ἡ παραβολὴ! Κάθε ἰδέα γιὰ νὰ γίνῃ κατανοητὴ πρέπει νὰ εἰκονογραφηθεῖ ἀπὸ ἕνα μῦθο. "Ἐδῶ, προχωρῶ μὲχρι τὰ ὅρια τοῦ μῦθου, ἀφοῦ τὸ ἄστυλο, αὐτὸ τὸ εἶδος σκοτεινοῦ φρουρίου, ὅπου ἐκτυλίσσεται τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἱστορίας μου εἶναι μιά νησίδα στὸ περιθώριο τοῦ κόσμου μας. Κι ὥστόσο, μέσα στὴν ταινία, ἡ ἀθλιότητα βρίσκεται γερὰ στερεωμένη, παρούσα, σὰν καὶ αὐτὴ πού θὰ μπορούσε νὰ ὑπάρξει τὸν 19ο αἰῶνα. Εἶναι ἀναγκαία, γιατί μὴν ξεχνάτε ὅτι ἂν ὁ Βαρὺνός δημιουργεῖ ἕνα διαφορετικὸ δὲν, αὐτὸ τὸ κάνει μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς δημιουργίας ἐνὸς ὄντος ἀπεγάδιסטου, σὲ ἀντιπαράθεσιν μ' αὐτὰ πού τὸν περιτριγυρίζουν σήμερα καὶ μ' αὐτὰ πού τὸν περιτριγυρίζαν πάντοτε. Ἡ ἀθλιότητα εἶναι αὐτὸ πού ἐπιτρέπει μιά τέτοια ἐπιλογή, λανθασμένη ἢ ἀληθινή. Ὁ Φρανκενστάιν ἔκανε λάθος.

(Ἡ συνέντευξη ἀποτελεῖται ἀπὸ κομμάτια παλαιότερων συζητήσεων τοῦ Τέρενς Φίσερ μὲ τοὺς Stéphane Levy-Klein καὶ Gary Parfitt στὸ Esprit 73, ἀρ. 17, καὶ Paul Bachman στὸ Positif, ἀρ. 165. Μετάφραση καὶ ἐπιμέλεια: Χρ. Βακαλοπούλου.)

Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ σενάριο τῆς ταινίας
τοῦ Τέρενς Φίσερ:
Δράκουλας, ὁ βρυκόλακας τῶν καρπαθίων
(*Horror of Dracula*).



Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάνθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ/βράδυ.

Πλοῦσια κάμαρα, παρατέτα, πολὺτιμα ὑφάσματα, κρεββάτι στρωμένο γιὰ τὴ νύχτα, μὲ στριφτές κολόνες. Μιὰ φωτιά καίει στὸ τζάκι, ἀναμμένα κεριὰ στὰ κηροπήγια. Μιὰ παλιά σκακιέρα σ' ἓνα ξύλινο τραπέζι. Ἐνα παρὰθυρο μὲ βιτρώ: τὸ χρώμα τους, βαθυγάλαξο, γιὰ νυχτώνει. Ἡ πόρτα ἀνοίγει· μπαίνει ὁ Δράκουλας, ὁ Ἰωνάνθαν Χάρκερ τὸν ἀκολουθεῖ· ἀκουμπᾷ τὴν τσάντα του στὸ τραπέζι. Ὁ Δράκουλας ἀφήνει χάμω τὴν βαλίτσα.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Τίποτε ἄλλο πού νά χρειάζεσθε, κύριε Χάρκερ;

ΧΑΡΚΕΡ: Δὲν νομίζω, ὄχι. Σᾶς εἶμαι ὑπόχρεως.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Μὰ ὄχι, ἀντίθετα, ἡ εὐχαρίστηση ἦταν δική μου. (Παύση). Θεωρῶ τὸν ἑαυτό μου εὐτυχή, κύριε Χάρκερ· βρήκα ἐσᾶς, ἓναν κύριο τόσο μορφωμένο, γιὰ νὰ φροντίσει τὴν βιβλιοθήκη μου.

ΧΑΡΚΕΡ: Ἀγαπῶ τὴ μοναξιά καὶ τὴ γαλήνη. (Στρέφεται πρὸς τὸ κρεββάτι-κρατὰ ἀκόμα τὸ παλτὸ καὶ τὸ καπέλλο του). Νομίζω ὅτι θὰ βρῶ καὶ τὰ δύο σ' αὐτὸ τὸ σπίτι.

(Ἀφήνει τὰ πράγματά του στὰ πόδια τοῦ κρεβατιοῦ, πάνω σ' ἓνα μπαούλο).

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Κι οἱ δύο μας ἱκανοποιημένοι λοιπόν. Θὰ δεῖτε ὅτι θὰ εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ συνεννοηθοῦμε. (Στρέφεται, κατόπιν ξαναγυρίζει πρὸς τὸν Χάρκερ). Κάτι ἀκόμα κύριε Χάρκερ. Πρέπει νὰ φύγω ἀπόψε ἀπὸ τὸν πύργο, καὶ δὲν θὰ ἐπιστρέψω πρὶν τὴ δύση αἵριου. Μέχρι τότε, θεωρεῖστε τὸ σπίτι μου δικό σας. Καληνύχτα, κύριε Χάρκερ.

ΧΑΡΚΕΡ: Καληνύχτα κύριε.

Ὁ Δράκουλας φεύγει. Cut. Ἀκοῦμε, ὅφφ, νὰ κλείνει τὴν πόρτα. Ὁ Χάρκερ, σὲ μεσαῖο πλάνο (πανοραμικ-τράβελλινγκ) πηγαίνει πρὸς τὸ τραπέζι, παίρνει τὴν τσάντα του, τὴν ἀκουμπᾷ σ' ἓνα σκαλιστὸ ξύλινο γραφεῖο μὲ πολλὰ συρτάρια· βγάζει ἓνα μικρὸ διπλὸ κάντρο ἀπὸ τὴν τσάντα του, τὸ ἀνοίγει, καὶ τὸ τοποθετεῖ, τρυφερά, ψηλά πάνω στὸ γραφεῖο, σὲ θέση περίοπτη. Βγάζει ἀκόμα μερικά ἄλλα πράγματα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα βρίσκονται ἓνα βιβλίο μαῦρο καὶ τὸ ἡμερολόγιό του· κάθεται στὸ γραφεῖο, κλείνει τὴν τσάντα του, τὴν ἀκουμπᾷ χάμω· τὴ στιγμή πού πάει νὰ ἀνοίξει τὸ κουτί πού ἐβγάλε ἀπὸ τὴν τσάντα, ἀκούγεται ἓνα χτύπημα στὴν πόρτα. Μπαίνει ὁ Δράκουλας, πλησιάζει τὸν Χάρκερ (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμική).

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Μιά και θα λείψω γιά πολύ, σκέφτηκα ότι θα ήταν προτιμότερο νά κρατούσατε εσείς τὸ κλειδί τῆς βιβλιοθήκης, κύριε Χάρκερ.
Τοῦ δίνει τὸ κλειδί.

ΧΑΡΚΕΡ: (ὄρθιος, παίρνοντάς το). Εὐχαριστῶ.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Θὰ βρῆτε τὴ βιβλιοθήκη ἀριστερά, στὸ διάδρομο. (Ἡ ματιά του πέφτει στὸ κάντρο). Ἐπιτρέπετε;

ΧΑΡΚΕΡ: Παρακαλῶ

Τοῦ δίνει τὸ κάντρο. Σφήνα: δυὸ πορτραῖτα μᾶς κοπέλλας.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Ἡ σύζυγός σας;

ΧΑΡΚΕΡ: (ὄφφ) Ὁχι, εἶμαστε ἀρραβωνιασμένοι.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Εἴσατε ἕνας εὐτυχιμένος ἄνθρωπος, κύριε Χάρκερ.... (Μεσαῖο πλάνο τοῦ Δράκουλα καὶ τοῦ Χάρκερ. Κρατώντας πάντοτε τὸ πορτραῖτο). Μοῦ ἐπιτρέπετε νά ρωτήσω τὸ ὄνομά της;

ΧΑΡΚΕΡ: Λούσυ. Λούσυ Χόλμγουντ.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: Γοητευτική. (Τοῦ δίνει τὸ κάντρο). Γοητευτική.

ΧΑΡΚΕΡ: Εἶσθε πολὺ εὐγενικός, κύριε.

Ξαναβάζει τὸ κάντρο ψηλά, στὸ γραφεῖο.

ΔΡΑΚΟΥΛΑΣ: (ἀπομακρύνεται· ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ με πανοραμικῶς). Καλὴν ὥρα. Καλὸν ὕπνο, κύριε Χάρκερ.

Βγαίνει καὶ κλείνει τὴν πόρτα πίσω του. Μεσαῖο πλάνο: Ὁ Χάρκερ ξαναγυρίζει στὸ γραφεῖο. Ξερός θόρυβος στὴν πόρτα: Ὁ Χάρκερ τρέχει, προσπαθεῖ νὰ τὴν ἀνοίξει· εἶναι κλειδωμένη. Γκρὸ πλάνο τῶν χειρῶν του πᾶντο στὸ χερσαίον της πόρτας. Ἡ κάμερα, με βρισιμὰ, καθάριζε τὸ πρόσωπό του. Κοντινὸ πλάνο· γένει πᾶνω στὴν πόρτα. Εἶναι αἰχμάλωτος· κατὰ τὴν γωνία, στὸ γραφεῖο του, καθέτι, ἀνοίγει τὸ ἡμερολόγιο, βουτᾷ τὴν πένα του στὸ μελάνι, σκέπτεται γιὰ μιὰ στιγμή, καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει.

ΧΑΡΚΕΡ: (ὄφφ) Συναγερμός, ἐπιτίλους, τὸν Κόμητα Δράκουλα. (Βοιτᾷ ξανά τὴν πένα του στὸ μελάνι). Νομίζω πὼς εἶμαι καπνιστὴς ποὺ δέχτηκε νὰ ἐργαστῇ στὴ βιβλιοθήκη του, ἀλλὰ ἐγὼ δὲν ἔχω καμμιὰ τέτοια προθυμία. (Βοιτᾷ τὴν πένα του στὸ μελάνι, σὺλκωγίζεται, ξαναρχίζει τὸ γράψιμο). Δέ μένει πιά παρὰ νὰ περιμένω νάρθει ἡ ἡμέρα, καὶ τότε, με τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ, θὰ δώσω ἕνα ὀριστικὸ τέλος στὴ βασιλεία τοῦ τρόμου αὐτοῦ τοῦ πλάσματος.
Cut

Ἡ αὐλὴ τοῦ πύργου — ἔξωτερικὸ/ βράδυ.

Στὸ ὄρομο ποὺ ξεκινáει ἀπὸ τὸν πύργο ὁ Δράκουλας ἀπομακρύνεται γοργά· ἡ μαύρη του κάπα, ξεδιπλωμένη, ἀνεμίζει πίσω του. Φοιτὴ ἀνοικνε.

Τὸ ὄμοιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἔσωτερικὸ / βράδυ.



Ὁ Χάρκερ, κοιμισμένος (μεσαῖο πλάνο), σὲ μιὰ πολυθρόνα μπροστὰ στὸ τζάκι. Φορᾷ μιὰ σκοῦρα μπλέ ζακέττα καὶ γιλέκο μπέζ. Cut

Πλάνο τοῦ χερουλιού τῆς πόρτας ποὺ κινεῖται χωρὶς θόρυβο. Cut στὸ προηγούμενο πλάνο: ὁ Χάρκερ, κοιμισμένος, σὲ πλάνο γκρό. Ξυπνᾷ, κοιτάζει πρὸς τὴν πόρτα. Σφίγη τῆς πόρτας. Τὸ χερουλί ἔχει γυρίσει στὴν κανονικὴ τὸν θέση. Τριξίμο. Ὁ Χάρκερ σηκώνεται, πηγαίνει στὴν πόρτα, καὶ ἀπτότομα τὴν ἀνοίγει. Κοιτάζει στὸ πλατύσκαλο. Κανείς. Contre-champ: ἔρχεται πρὸς τὸ μέρος μας, προχωράει στὸ πλατύσκαλο, κοιτάζει ἀριστερά, δεξιά, κλείνει τὴν πόρτα πίσω του, προχωράει ἀκόμα λίγο, διστάζει... Πλονζέ στὴ σκάλα, μιὰ σκιά, φευγαλέα, περνάει πάνω ἀπὸ τὰ σκαλοπάτια καὶ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὶς κολόνες. Κόντρο-πλονζέ: ὁ Χάρκερ κατεβαίνει τὰ σκαλοπάτια ποὺ φωτίζονται ἀπὸ τὰ κηροπήγια, κατευνύνεται πρὸς μιὰ πόρτα στὰ δεξιά του, τὴ σπρώχνει καὶ μπαίνει στὸ δωμάτιο ἀφήνοντάς τὴν ἀνοιχτή.

Ἡ βιβλιοθήκη — ἐσωτερικὸ / βράδυ.

Μιὰ ὑδρόγειος σφαῖρα στὸ ὕψος ἐνὸς ἀνθρώπου, πάτωμα στρωμένο μὲ μαῦρο καὶ ἀσπρὸ μάρμαρο.

Ἡ πόρτα κλείνει πίσω ἀπὸ τὸν Χάρκερ, ἀποκαλύπτοντας μιὰ κοπέλλα μὲ φόρεμα ῥόζ, ποὺ κρυβόταν πίσω τῆς. Ὁ Χάρκερ πλησιάζει τὴ σφαῖρα, ξαφνικά, ἀκούγοντας τὸν θόρυβο τῆς πόρτας στρέφεται, ἐκπληκτός. Γκρό τῆς κοπέλλας ποὺ τρέχει πρὸς τὸ μέρος του (ἡ κάμερα τὴν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμικῶς). Καὶ οἱ δύο τους τώρα σὲ κοντινὸ πλάνο.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Κύριε Χάρκερ, θὰ μὲ βοηθήσετε... (Ἡ φωνὴ τῆς εἶναι ἱκετευτικὴ).

ΧΑΡΚΕΡ: Ναί, ἂν εἶναι δυνατόν. Ἀλλὰ πεῖτε μου, γιατί ὁ Κόμης Δράκουλας.....

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Δέ.. δὲ μπορῶ νὰ σᾶς πῶ...

ΧΑΡΚΕΡ: Μά, ἂν πρέπει νὰ σᾶς βοηθήσω, πρέπει νὰ ξέρω καὶ γιατί.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: (Ρίχνοντας τρομαγμένες ματιές πίσω τῆς). Εἶμαι τόσο ἀτελεισμένη, εἶναι ἀδύνατον.

ΧΑΡΚΕΡ: Δυσκολεύετε πολὺ τὰ πράγματα. Στὸ κάτω-κάτω, ἐγώ, ἐδῶ, εἶμαι ἕνας προσκεκλημένος. Ἄν πρέπει νὰ σᾶς βοηθήσω, πρέπει νὰ ἔχω γι' αὐτὸ κάποιο λόγο.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: (Θυμωμένη). Κάποιο λόγο! Ζητᾷτε κάποιο λόγο! (Περνᾷ μπροστὰ του, πλησιάζει τὴν ὑδρόγειο σφαῖρα, τὴν κάνει νὰ περιστραφεῖ). Δὲν εἶναι ἀρετὸ τὸ ὅτι μὲ κρατᾷ κλεισμένη ἐδῶ, μέσα στὸ σπίτι του; Παρὰ τὴν θέλησή μου; Δὲ μπορεῖτε νὰ φανταστεῖτε τί ἄνθρωπος εἶναι, τὸ πόσο εἶναι κακός, τὰ φοβερὰ πράγματα ποὺ κάνει! (Στρέφεται, κλαίγοντας· ἐνῶ μιλάει γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ σφαῖρα). Δὲ θὰ μπορούσα, δὲ θὰ τολμοῦσα ποτὲ νὰ φύγω ἀπὸ δῶ δλομόναχη. (Βρίσκεται τώρα ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τῆς σφαίρας). Θὰ μὲ ξανάβρισκε, τὸ ξέρω. Ἀλλὰ ἂν μὲ βοηθοῦσατε, θὰ εἶχα μιὰ πιθανότητα νὰ ξεφύγω. (Τρέχει πρὸς τὸ μέρος του). Πρέπει νὰ μὲ βοηθήσετε! Πρέπει νὰ τὸ κάνετε! Εἰσαστε ἢ μοναδική μου ἐλπίδα! Πρέπει!



ΧΑΡΚΕΡ: (Τὸν βλέπουμε φάς. Προσπαθεῖ νὰ τὴν ἡρεμήσει). Θὰ σὰς βοηθήσω, σὰς τὸ ὑπόσχομαι. (Ἡ κοπέλλα ἀκουμπᾷ τὸ κεφάλι της στὸν ὦμο του καὶ κλαίει). Σὰς παρακαλῶ, δὲν πρέπει νὰ ἀπελπίζεστε.

Χαϊδεύει τὸν ὦμο της· ἐκείνη ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι της καὶ τὸν κοιτάζει.

Η ΚΟΠΕΛΛΑ: Εὐχαριστῶ. (ἀκουμπᾷ τὸ κεφάλι της στὸν ὦμο του). Εὐχαριστῶ.

Βλέπουμε σὲ πολὺ κοντινὸ πλάνο τὸ πρόσωπό της: τὰ μάτια της, κλειστά. Εἶναι γεμένη στὸν ὦμο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ.

Ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι της, ἀνοίγει τὰ μάτια, κοιτάζει τὸ λαιμὸ τοῦ Χάρκερ μὲ τὸ στόμα της μισάνοιχτο. Βλέπουμε τὰ δόντια της· δόντια βρυκόλακα. Ἐτοιμάζεται νὰ τὸν δαγκώσει.

Γενικὸ πλάνο: τὴ σπρώχνει μακριὰ του, ἀπότομα-ἀκούγεται μιὰ διαπεραστική κραυγή. Ὁ Χάρκερ φέρνει τὸ χέρι του στὸ λαιμὸ του.

Πολὺ ἀπότομα, τὸ πρόσωπο τοῦ Δράκουλα σὲ σφήνα, στόμα ἀνοιχτὸ, γεμάτο αἷμα, δόντια βρυκόλακα. Ὁρμαίει (γενικὸ πλάνο) πρὸς τὸ μέρος τους, ἀπὸ τὸ βάθος τῆς αἴθουσας. Πηδᾷ πάνω στὸ τραπέζι, ρίχνεται πάνω στὴν κοπέλλα ποὺ οὐρλιάζει, τὴν ἀρπάζει ἀπὸ τὸ μπράτσο, τὴ ρίχνει βίαια στὸ πάτωμα. Ὁ Χάρκερ, σαστισμένος, μὲ τὸ χέρι του στὸ λαιμό. Πλονζέ: ἡ κοπέλλα πεσμένη στὸ πάτωμα γεμάτη λύσσα. Ὁ Δράκουλας, σὲ κόντρ-πλονζέ, μὲ τὰ ἀρπакτικά του χέρια τεντωμένα ἐμπρός, προσπαθεῖ νὰ τὴν πιάσει. Παλεύουν. Ὁ Χάρκερ ὁρμαίει ἐπάνω του, ὁ Δράκουλας τὸν σπρώχνει μακριὰ. Ὁ Χάρκερ ξαναγυρίζει. Παλεύουν, τώρα σὲ κοντινὸ πλάνο. Ὁ Δράκουλας ἀρπάζει τὸν Ἰωνάθαν Χάρκερ ἀπὸ τὸ λαιμὸ. Ὁ Δράκουλας σὲ γκρό πλάνο, ἀπειλητικὸς, μὲ ἀνοιχτὸ στόμα, τὰ δόντια του κόκκινα ἀπὸ τὸ αἷμα. Ρίχνει τὸν Χάρκερ στὸ πάτωμα, κατόπιν πλησιάζει τὴν κοπέλλα. Ὁ Χάρκερ, μισολιποθύμως, προσπαθεῖ νὰ σηκωθεῖ. Ὁ Δράκουλας παίρνει τὴν κοπέλλα στὰ χέρια του. Βγαίνουν ἀπὸ μιὰ πόρτα ποὺ βρίσκεται στὸ βάθος τοῦ δωματίου. Ὁ Χάρκερ προσπαθεῖ ξανὰ νὰ σηκωθεῖ, κατόπιν ξαναπέφτει, λιποθύμως. Φογτῷ.

Ἡ εἴσοδος στὸ κτῆμα τοῦ Δράκουλα — ἐξωτερικὸ / ἡμέρα.

Γενικὸ πλάνο, τὸ ἴδιο μὲ ἐκεῖνο τῆς ἀφίξης τοῦ Χάρκερ στὸν πυργό. Ἡ εἴσοδος τοῦ πυργου, ἡ μικρὴ γέφυρα, τὸ ρινάκι, τὰ βουνὰ στὸ βάθος. Cut.

Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ / ἡμέρα.

Πάνω στὸ σκαλιστὸ ξύλινο τραπέζι, σὲ πρῶτο πλάνο, μερικὰ μικρὰ κρυστάλλινα μπουκαλὶα γεμάτα μὲ χρωματιστὰ υγρά: κόκκινο, πρῶσινο, γαλάζιο. Τὰ λευκά, γαλάζια καὶ κιτρινα βιτρώ ἀφήνουν νὰ περάσει λίγο ἀπὸ τὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Τὸ κερὶ ἔχει σχεδὸν ὅλο λιώσει. Πανοραμικὰ στὸ δωμάτιο: τὸ γραφεῖο, τὸ μπισούλο στὰ πόδια τοῦ κρεβατιοῦ τοῦ Χάρκερ. Τραβελλινγκ ἐμπρὸς πρὸς τὸ κρεβάτι, ὁ Χάρκερ, φορώντας ὅλα του τὰ ρούχα (σοκκαὶ μπλέ, μετζ





πανταλόνι καὶ γιλέκο), ξαπλωμένος, κοιμάται. Φοντὺ ἀνσαινέ.

Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.

Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πλάνο ἀλλὰ ἀργότερα: τὰ βιτρώ εἶναι πιὸ σκοτεινά, τὸ κερί καπνίζει ἐντελῶς σβηστό. Ὁ Χάρκερ πάντοτε ξαπλωμένος, στὴν ἴδια θέση, κοιμάται. Τραβελλινγκ πίσω. Ὁ Χάρκερ κουνάει ἐλαφρὰ τὸ χέρι του, κατόπιν ἀνασηκώνεται μὲ κόπο. Τὸ ξύπνημά του εἶναι δύσκολο. Ἀναστενάζει, περνᾷ τὸ χέρι του στὰ μαλλιά του (μεσαῖο πλάνο), σηκώνεται ἀπὸ τὸ κρεβάτι, καὶ πηγαίνει πρὸς τὸ παράθυρο, ἐνῷ ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ (καὶ συνεχίζει νὰ τὸν ἀκολουθεῖ μέχρι τῆς στιγμῆς ποὺ ὁ Χάρκερ φθάνει στὴν πόρτα). Ὁ Χάρκερ κοιτάζει μὲ ἐκπληξὴ πρὸς τὸ κρεβάτι του, προσπαθεῖ μάταια ν' ἀνοίξει τὴν πόρτα, κατόπιν πηγαίνει, στεναχωρημένος, πρὸς τὸ τραπέζι, ὅπου στηρίζεται γιὰ μιὰ στιγμή· ξεβουλώνει ἓνα ἀπὸ τὰ χρυστάλλινα μπουκάλια ἀλλὰ δὲν κατορθώνει νὰ ὁλοκληρώσει τὴν κίνησή του. Φέρνει τὸ χέρι του στὸ λαιμό του, τρέχει, παίρνει τὴν τσάντα του ἀπὸ τὸ γραφεῖο, τὴν ἀνοίγει, ψάχνει πυρετικά γιὰ τὸν καθρέφτη του καὶ κοιτάζει (σὲ γκρὸ πλάνο) μέσα ἀπὸ τὸν καθρέφτη τὸ λαιμό του. Ἀνακαλύπτει, μ' ἀπελπισία, τὰ σημάδια τοῦ βουκόλακα. Στεναχωρημένος σωριάζεται στὴν καρέκλα του, κρατώντας τὸ κεφάλι του μὲ τὰ δύο του χέρια, χωρὶς ν' ἀφήσει τὴν τσάντα του. Σηκώνει τὸ κεφάλι του, ἀκουμπᾷ τὴν τσάντα του χάμω, κατόπιν βγάζει τὸ ἡμερολόγιό του ἀπὸ ἓνα συρτάρι τοῦ γραφείου. Παίρνει τὴν πέννα του ἀνοίγει τὸ ἡμερολόγιο καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει.

ΧΑΡΚΕΡ (ὀφφ): Ἐγὼ γίνεαι θῦμα τοῦ Δράκουλα καὶ τῆς γυναίκας ποὺ αὐτὸς κρατᾷ κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία του... Ἴσως νὰ γίνω κι' ἐγὼ βουκόλακας, μὲ τὴ σειρὰ μου. Ἄν πράγματι εἶναι ἔτσι, δὲν μοῦ ἀπομένει πιά παρὰ νὰ προσευχηθῶ, γιὰ νὰ βρεθῇ κάποιος ποὺ ὅταν βρεῖ τὸ σῶμα μου, νὰ φροντίσει νὰ κάνει ὅ,τι εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ ἐλευθερωθεῖ ἡ ψυχὴ μου. (Φοντὺ ἀνσαινέ. Γκρὸ πλάνο τῆς μαύρης τσάντας του, χάμω. Ὁ Χάρκερ σηκώνει τὴν τσάντα του ἀπὸ τὸ πάτωμα, τὴ βάζει πάνω στὸ γραφεῖο, τὴν ἀνοίγει (μεσαῖο πλάνο) καὶ βγάζει ἀπὸ μέσα ἓνα πακέτο τυλιγμένο σὲ μπῆξ πανί). Ἐχασα μιὰ μέρα. Σύντομα θὰ νυχτώσει. (Ξανακλείνει τὴν τσάντα, τὴν ἀκουμπᾷ χάμω, βάζει τὸ ἡμερολόγιο στὴν τσέπη του). Πρέπει τώρα ποὺ ἔχω ἀνακτήσει ὅλες τὶς αἰσθήσεις μου, νὰ κάνω ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ κάνω. (Πλησιάζει στὸ παράθυρο, κρατώντας τὸ μπῆξ πακέτο (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμικὴ), ἀνοίγει τὸ παράθυρο καὶ σκύβει πρὸς τὰ ἔξω). Πρέπει νὰ βρῶ τὸ μέρος ὅπου ἀναπαύεται ὁ Δράκουλας... (ὁρασκελίζει τὸ πεζοῦλι τοῦ παραθύρου). καὶ νὰ δώσω ὀριστικὸ τέλος στὴν ὑπαρξή του. Φοντὺ ἀνσαινέ.

Ἡ εἴσοδος τοῦ κτήματος — ἐξωτερικὸ / πρὸς τὸ τέλος τῆς ἡμέρας.

Γενικὸ πλάνο, ὅπως πρὶν: ἡ μικρὴ γέφυρα καὶ τὰ βουνὰ στὸ βάθος. Ἀπὸ πολὺ μακριά, ὁ Χάρκερ βγαίνει ἀπὸ τὸν πύργο καὶ ἀπομακρύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας, ξαναγυρίζει τρέχοντας, διστακτικὰ, μὲ δυσπιστία ἴσως, ἢ μὴ



Ξιρόντας που νά πάει. Σ' κοντινό πλάνο, πλησιάζει ένα μικρό παρεκκλήρι, σκαμμένο μέσα σ' ένα βρύχο. Βγάζει το ημερολόγιο από την τσέπη του, το κρίβει πίσω από τα μικρά ομοιώματα της Παρθένου και των Αγίων. Κρατά πάντοτε το μπέζ πακέτο

ΧΑΡΚΕΡ: (όση). Σέ λίγο ό ήλιος θα δύσει, και έξείνουν θα βγούν και πόλα... (στρέφεται και άρχίζει να τρέχει προς την είσοδο του πύργου). Δέν μου μένει πιά πολός καιρός. Χάνεται κάτω από τη μικρή γέφυρα. Cut.

Η έσωτερική αύλη του κτήματος — έξωτερικό / προς το τέλος της ημέρας.

Γενικό πλάνο της αύλης του πύργου. Ο Χάρκερ τρέχει, φτάνει επιτέλους στην πόρτα του πύργου, πλάι στις στριφτές κολόνες που είχε δει όταν έφτασε στο κτήμα γιά πρώτη φορά. Κατεβαίνει τα σκαλοπάτια, φτάνει μπροστά στη σκοτεινή πόρτα που είναι σκαμμένη πάνω στο χοντρό τοίχωμα, και κοιτάζει πίσω του.

Η κρόπτη — έσωτερικό / προς το τέλος της ημέρας.

Η πόρτα ανοίγει. Ο Χάρκερ στο πλατύσκαλο, αντίκρουμας, άκουμπάει το χέρι του στο κιγκλιδιωμα και κοιτάζει προς τα κάτω (κόντρο πλονζέ). Σηκώνει: Ο Δράκουλας σέ πλονζέ, κοιμισμένος μέσα στύν άνοιχτό του τάφο. Κόντρο πλονζέ: η πόρτα της κρόπτης, πίσω από τόν Χάρκερ, έχει μείνει άνοιχτή. Είναι άκόμα μέρα. Ο Χάρκερ κοιτάζει το Δράκουλα, κατόπιν άρχίζει να κατεβαίνει, χωρίς νά πάρει νά κοιτάξει τόν τάφο. Πλησιάζει το φέρετρο, άκουμπά το χέρι του στην άκρη, και κοιτάζει μέσα. Σηκώνει: ο Δράκουλας (πλονζέ) — αίμα στις άκρες τών χειλιών του. Κόντρο πλονζέ: γκρό πλάνο του Χάρκερ, που τόν κοιτάζει γιά μία στιγμή, κατόπιν πηγαίνει προς ένα άλλο, άνοιχτό τάφο, όπου κοιμάται ή κοπέλα με το ροζ φόρεμα. Το στόμα της έχει, κι αυτό, κηλίδες από αίμα. Ο Χάρκερ, κοιτάζοντας πάντοτε τη γυναίκα, άνοίγει το μπέζ πακέτο που κρατούσε στο χέρι του, και βγάζει από μέσα μερικά παλούκια από ξύλο κι ένα σφυρί. Άκουμπά την άκρη ενός παλουκιού πάνω στην καρδιά της κοπέλας (σημεία: η κοπέλα σέ πλονζέ)... και παρακολουθούμε τη συνέχεια της σκηνής σέ οπίς πάνω στύν τοίχο: ό Χάρκερ τρυώνει το σφυρί του, και τό κατεβάζει με όσην, ενώ ακούγεται (όση): μία τρομακτική κραυγή. Έκείνη τη στιγμή βλέπουμε το Δράκουλα νά άνοίγει τα μάτια του, ζητώντας άποποια τ' άλλο πλάνο). Ενώ ή κοπέλα οδύρεται (όση) μέσα στην έρευνα της. Ο Χάρκερ δίνει άκόμα ένα χτύπημα με το σφυρί και πέφτει, καταρρακωμένος, πάνω στύν τάφο. Ο Δράκουλας άνοίγει, τρομαγμένος, τα μάτια του, έντελώς ζήτητος τώρα. Μεινιό πλάνο του παραθρόνου της κρόπτης: τα κροτοτάλια σποτινιάζουν, νυχτώνει. Ο Δράκουλας χαμογελά. Ένας χλευαστικός κερχισμός έσοκαπει τούς ματωμένους του κρονοδόντες. Cut στο προηγούμενο πλάνο: ό Χάρκερ στήριξηται πάντοτε στην άκρη του τάφου. Μέσα στύν τ' όφο, μία πολύ γρήγ' γυναικα, με τα γκρίζα της μαλλιά άναστατα, ντυμένη μ' ένα ροζ φόρεμα και μ' ένα παλόνκι κροφωμένο στην καρδιά. Ο Χάρκερ άνασηκωνεται άρρα, στρέφεται (contre-champ), μαζώνει τα έργαλεία, και κατευ-





θύνεται πρὸς τὸν τάφο τοῦ Δράκουλα μὲ βαριὰ βήματα. Ἀνακαλύπτει ἐκπληκτος (σφήνα: ὁ τάφος τοῦ Δράκουλα) ὅτι τὸ φέρετρο εἶναι ἄδειο. Τρομοκρατημένος, σηκώνει τὸ κεφάλι του, καὶ (πλάνο τῆς πόρτας τῆς κρύπτης) βλέπει ὅτι ἔφθασε ἡ νύχτα. Ἐκείνη τῇ στιγμή ὁ Δράκουλας παρουσιάζεται στὸ ἀνοιγμα τῆς πόρτας, στὴν κορυφὴ τῆς σκάλας (κόντρο-πλονζέ). Καταλαβαίνοντας πὼς εἶναι χαμένος, ὁ Χάρκερ ὀπισθοχωρεῖ μὲ τρόμο πρὸς τὸ βάθος τῆς κρύπτης. Ὁ Δράκουλας κάνει ἓνα βήμα μπρὸς στὸ πλατύσκαλο. Ὁ Χάρκερ στηρίζεται τώρα στὸν τοῖχο τῆς κρύπτης. Ὁ Δράκουλας, πάντοτε στὴν κορυφὴ τῆς σκάλας, κλείνει τὴν πόρτα πίσω του. Φοντί.

Πανδοχεῖο στὸ Κλάουσενμπουργκ — ἐξωτερικὸ / ἐσωτερικὸ / ἡμέρα.

Σφήνα: τὸ κόκκινο ἐμβλημα τοῦ πανδοχείου, μὲ δύο χροσὰ διασταυρωμένα κλειδιά, κουνιέται ἀπαλὰ, πέρα-δῶθε, στὸ φύσημα τοῦ ἀνέμου. Cut. Μᾶλλον ἀργὸ πανοραμικὸ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πανδοχείου: τοῖχοι ἀσβεστοωμένοι μετέξ, ξύλινα χωριάτικα τραπέζια, πηλινὰ κύπελλα, σιδερένια πιάτα. Κοτσίδες ἀπὸ σκόρδα καὶ μπουκέτα ἀπὸ σκορδολούλουδα κρεμασμένα στὰ δοκάρια. Χωρικοὶ καθισμένοι γὰρ τραπέζια. Ἡ δεῦτατη μουσικὴ μιᾶς λατέσνας σκεπάζει τοὺς ἄλλους θορύβους. Ὁ ταβερνιάρης προχωρεῖ πρὸς τὸ μέρος μας, ἐνῶ τραβάει ταυτόχρονα μιὰ ρουφηξιὰ ταμπάκο. Βάζει τὴν ταμπακέρα στὴν τσέπη του. Θόρυβος ὅφω μιᾶς πόρτας ποὺ ἀνοίγει· ὅλα τὰ βλέμματα γυρίζουν πρὸς τὸ μέρος τῆς. Πλάνο τῆς πόρτας: ἓνα χέρι τὴν ξανακλείνει. Ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ μὲ πανοραμικὴ — τράβελλινγκ τὸν ἐπισκέπτη ποὺ μπαίνει ἐκείνη τῇ στιγμή. Αὐτὸς κατευθύνεται πρὸς τὸν ταβερνιάρη, ἐνῶ τὰ περιεργὰ βλέματα τὸν ἀκολουθοῦν πάντοτε. Ὁ ταβερνιάρης ποὺ πάει νὰ σταματήσει τὴ λατέρνα στρέφεται μὲ ἐκπληξή.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Καλημέρα κύριε.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: (ἔχει πάντοτε γυρισμένη τὴν πλάτη του στὸν φρακὸ). Καλημέρα. (Βαδίζει ἀκόμα πιὸ μέσα, στὸ δωμάτιο κατόπιν στρέφεται πρὸς τὸ μέρος μας· φορᾷ ἓνα μπλε παλτὸ μὲ καφέ γούνινο γιακά κι ἓνα μαῦρο καπέλλο. Βήχει, βγάζει τὰ γάντια του καὶ κοιτάζει ὀλόγυρά του, μὲ προσοχή). Ἐνα κονιάκ, παρακαλῶ.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ἀμέσως, κύριε. (Ὁ Βὰν Χέλσινγκ τὸν ἀκολουθεῖ στὸ βάθος τῆς αἴθουσας). Ἐχετε ἀκόμα πολὺ δρόμο;

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Λιγώτερο ἀπὸ ὅσον ἤδη ἔχω κάνει.

Ὁ ταβερνιάρης πηγαίνει πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο του. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ κοιτάζει πάντοτε γύρω του, ἐξεταστικά. Ὁ ταβερνιάρης σερβίρει τὸ ποτὸ τοῦ Βὰν Χέλσινγκ, ὁ ὁποῖος ἀφήνει ἓνα νόμισμα πάνω στὸν πάγκο.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Εἶναι δυνατόν νὰ γευματίσω ἐδῶ;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Ἔε.. Μάλιστα, κύριε. (Κοιτάζοντας στὸ δωμάτιο, πίσω). Ἰγνακ! Δίνει στὸ Βὰν Χέλσινγκ τὸ γεμᾶτο ποτήρι. Φοβᾶμαι ὅτι θὰ εἶναι ἓνα πολὺ ἀπλὸ γεῦμα, κύριε. (Βγαίνει ἀπὸ πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο του καὶ δίνει τὰ ρέστα του



στον Βάν Χέλσινγκ, πού πίνει). Τά θέστα σας, κύριε. (Έρχονται πρὸς τὸ μέρος μας). Δὲν περνᾶνε πολλοὶ ταξιδιώτες ἀπὸ τὰ μέρη μας. Ἡ, τουλάχιστο, δὲ σταματοῦνε ποτὲ ἐδῶ.

Μιά ξανθὴ κοπέλλα ἔρχεται ἀπὸ τὸ πίσω δωμάτιο. Φορᾷ ἓνα χωριάτικο φόρεμα τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης: μακριὰ φούστα μαύρη, γυλάζια ποδιὰ, κορσὰς μὲ κεντήματα. Φτιάχνει τὴ φούστα τῆς καὶ κοιτάζει τὸν Βάν Χέλσινγκ.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Ἐχετε δεῖ νομίζω, πᾶνε μερικὲς μέρες... κάποιον κύριο Χάρκερ.

Οἱ δυὸ ἄλλοι τὸν κοιτάζουν μὲ ἀπορία.

O TABEPNIAPHΣ: Εἶπατε... Χάρκερ;

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Ναι, εἶναι φίλος μου. (Άκουμπᾷ τὸ ποτήρι πίσω του, στὸν πάγκο). Μοῦ ἔστειλε ἓνα γράμμα ἀπὸ δῶ.

O TABEPNIAPHΣ: Ὅχι ἀπὸ δῶ, ἀποκλείεται. Κύριε.

ΙΝΓΚΑ: Ἐγὼ θυμᾶμαι αὐτὸν τὸν κύριο. Μοῦ εἶχε δώσει νὰ ταχυδρομῶσιν ἓνα γράμμα.

(Ὁ Βάν Χέλσινγκ βγάζει τὸ πορτοφόλι του ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τσέπη τοῦ παλτοῦ του).

O TABEPNIAPHΣ: (ἀπότομα) Ἐσὺ νὰ σωπάσεις κορίτσι μου!

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: (δείχνοντας στὴν κοπέλλα τὸ γράμμα ποὺ ἔχει βγάλει ἀπὸ τὸ πορτοφόλι του). Μήπως ἦταν αὐτὸ τὸ γράμμα;

ΙΝΓΚΑ: (κοιτάζει τὸ γράμμα, ρίχνει ἀνησυχες ματιὰς στὸ ἀφεντικό της). Δὲν εἶμαι σίγουρη...

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Θυμόσατε ἴσως τὸ ὄνομα - Δόκτωρ Βάν Χέλσινγκ;

ΙΝΓΚΑ: (διστακτικῇ, κοιτᾷοντας τὸ ἀφεντικό) Δὲν εἶμαι σίγουρη...

O TABEPNIAPHΣ: Πήγανε ἀμέσως νὰ ἐτοιμάσεις τὸ γεῦμα τοῦ κυρίου. Ἀμέσως, ἀκούς;

Ἡ κοπέλλα φέγγει. Ὁ Βάν Χέλσινγκ βάζει τὸ γράμμα στὴ θέση του. Παιρνεῖ ξανὰ τὸ ποτήρι του, καί, χωρὶς νὰ κοιτάζει τὸν ταβερνιάρη:

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ φοβόσαστε;

O TABEPNIAPHΣ: Δὲν καταλαβαίνω τί θέλετε νὰ πείτε.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: (δείχνοντας τὰ δοκάρια μὲ τὸ χέρι ποὺ κρατᾷ τὸ ποτήρι). Γιατί όλα αὐτὰ τὰ σκεφδοζουλοῦναι. Καὶ μάλιστα δέλια στὸ παράθυρο: (Προχωρᾷ πρὸς τὸ μέρος μας, ἀκολουθοῦμενος ἀπὸ τὸν ταβερνιάρη. Κορεῖ ἓνα λουλούδι). Νὰ! Αὐτὰ δὲν εἶναι γιὰ διακόσμηση, δὲν εἶν' ἔτσι.

O TABEPNIAPHΣ: Δὲν καταλαβαίνω γιὰ ποῖο πράγμα μιλάτε.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Νομίζω πως καταλαβαίνετε. Καὶ νομίζω ἐπίσης ὅτι ξέρετε κάτι σχετικὰ μὲ τὸ φίλο μου. Εἶχε ἔρθει ἐδῶ μ' ἓνα συγκεκριμένο σκοπὸ: νὰ σας βοηθήσει.

Διαδοχῇ ἀπὸ champs contre-champs τοῦ ταβερνιάρη καὶ



του Βάν Χέλσινγκ, που κάθονται ό ένας απέναντι στον άλλο.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Δεν ζητήσαμε τη βοήθεια κανενός...

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Δεν παύετε όμως να τη χρειάζεστε.

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: 'Ακούστε κύριε. Είσαστε ένας ξένος εδώ. Υπάρχουν μερικά πράγματα στο Κλάουσενμπουργκ που είναι προτιμότερο να μην ασχολείται κανείς μαζί τους, μερικά πράγματα που ξεπερνούν τις δικές μας δυνάμεις...

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: Μην παρεξηγείτε, σάς παρακαλώ... (κοιτάζοντας τα λουλούδια στο ταβάνι, δείχνοντας τα δοκάρια με το ποτήρι του). Ξέρω πολύ καλά ότι όλα αυτά δεν είναι απλώς προλήψεις. Ό κίνδυνος είναι πραγματικός. "Αν οι έρευνές μου και οι έρευνες του κυρίου Χάρκερ καταλήξουν κάπου, θα ωφεληθείτε και εσείς, και ολόκληρος ο κόσμος. (Ό ταβερνιάρης βυθίζεται σε σκέψεις). Ό πύργος του Δράκουλα είναι κοντά στο Κλάουσενμπουργκ. Μπορείτε να μου πείτε πώς μπορώ να φτάσω εκεί;

Ο ΤΑΒΕΡΝΙΑΡΗΣ: Παραγγείλατε φαγητό, κύριε. Είμαι ταβερνιάρης κι έχω υποχρέωση να σάς σερβίρω, αλλά (ή Ίνγκα εμφανίζεται στο βάθος της αίθουσας, κρατώντας ένα δίσκο, με το σερβίτσιο), μόλις τελειώσετε το γεύμα σας, θα σάς ζητήσω να φύγετε, να μās αφήσετε στην ήσυχία μας.

ΙΝΓΚΑ: (Με συμπάθεια). Το γεύμα θα είναι έτοιμο σ' ένα λεπτό, κύριε. Καθήστε, αν θέλετε...
Του δείχνει ένα τραπέζι.

BAN ΧΕΛΣΙΝΓΚ: (στρέφεται). Ευχαριστώ.

Ξεκινάει να περπατάει στο παλτό του, ενώ ή Ίνγκα βάζει το σερβίτσιο στο τραπέζι.

Ό Βάν Χέλσινγκ βγάζει το καπέλλο του και το κασκόλ του, ανοίγει το παλτό του και κάθεται. Η Ίνγκα κοιτάζει πίσω της για να δεί αν το άφεντικό της την προσέχει, αλλά εκείνος απομακρύνεται. Βάζει τότε τα χέρια της πάνω στην πετσέτα που είναι πάνω στο πιάτο.

ΙΝΓΚΑ: Αυτό το βρήκα στο σταυροδρόμι, εδώ κοντά. «Έκείνος» μου είπε να το κάψω, αλλά ό φίλος σας ήταν τόσο ευγενικός ώστε δεν μπορούσα να το κάνω.

Ανασηκώνει την άκρη της πετσέτας και απομακρύνεται, ενώ ό ταβερνιάρης κοιτάζει προς το μέρος τους. Κοιτάνο πλάνο του Βάν Χέλσινγκ, καθισμένου στο τραπέζι. Ανασηκώνει την πετσέτα. Σφήνα: ή πρώτη σελίδα του ήμερολόγιου του Ίωνάθαν Χάρκερ. Ό Βάν Χέλσινγκ σκυθρωπάει. Γυρίζει τις σελίδες. Σφήνα, το ήμερολόγιο. Φοντν άνσαινέ.

Δάσος + κτήμα — έξωτερικό / ήμέρα.

Ένα σκεπαστό άμάξι, που το σέρνουν λευκά άλογα, έρχεται προς το μέρος μας. Φοντν άνσαινέ. Η άμαξα σταματημένη, μπροστά από την είσοδο του πύργου του Δράκουλα. Ό Βάν Χέλσινγκ πηδά κατά γής, βάζει τα χαλινάρια στη ράχη ενός από τα άλογα και απομακρύνεται προς την κατεύθυνση της γέφυρας που οδηγεί στον πύργο. Τη στιγμή που φτάνει έμπρός στην κεντρική πύλη, μι ά νεκροφόρα, που τη σέρνουν δυό μαύρα άλογα βγαίνει με θόρυβο,



περνάει με μεγάλη ταχύτητα μπροστά από τὸν Χέλσινγκ καὶ ἀπομακρύνεται πρὸς τὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας (ἡ κάμερα τὴν ἀκολουθεῖ με πανοραμικῶς). Διακρίνοimme σὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἑνα λευκὸ φέρετρο με χρυσαφιές λαβές. Ἡ νεκροφόρα χάνεται. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ τὴν κοιτάζει, ἐνῶ ἀπομακρύνεται, τεντωμένος. Περνάει τρέχοντας τὴν γέφυρα. Φοντὺ ἀνσαινε.

Ἡ μεγάλη αἰθουσα τοῦ πύργου — ἐσωτερικὸ/ ἡμέρα.

Πλονζέ στὴν πόρτα; μέσα σὸ μισοσκόταδο βλέπουμε τὸν Βὰν Χέλσινγκ νὰ σπρώχνει τὴν πόρτα. Μπαίνει, κοιτάζει γύρω του. Σταματᾷ γιὰ μιὰ στιγμή στὰ σκαλοπάτια καὶ φωνάζει:

BAN XELΣINΓK: Χάρκερ!

Ξαναγυρίζει στὴ σκάλα πού ὀδηγεῖ στὰ δωμάτια, τὴν ἀνβαίνει γρήγορα, φτάνει σὸ κεφαλόσκαλο, σταματᾷ, κοιτάζει γύρω του καὶ φωνάζει καὶ πάλι:

BAN XELΣINΓK: Χάρκερ!

Έρχεται πρὸς τὸ μέρος μας. Cut.

Τὸ δωμάτιο τοῦ Ἰωνάθαν Χάρκερ — ἐσωτερικὸ/ ἡμέρα.

Γενικὸ πλάνο τοῦ ἀναστατωμένου δωματίου: τὰ πιόγνα τοῦ σκαλιοῦ εἶναι σκορπισμένα, τὸ κρεβάτι ξέστρωτο, τὰ σεντόνια καὶ οἱ κουβέρτες ἄνω-κάτω. Ἀκούμε τὸν Βὰν Χέλσινγκ νὰ φωνάζει, ὀφφ, τὸ ὄνομα τοῦ Χάρκερ γιὰ τρίτη φορά. Ἡ πόρτα εἶναι μισάνοιχτη. Ὁ Βὰν Χέλσινγκ μπαίνει, κοιτάζει πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα, ὁρμᾷ κατόπιν μέσα σὸ δωμάτιο, γυρίζει γύρω ἀπὸ τὸ κρεβάτι (ἡ κάμερα τὸν ἀκολουθεῖ με πανοραμικῶς), κοιτάζει τὰ ἀνάκاتا πράγματα πάνω σὸ γραφεῖο, καὶ μαζεύει ἀπὸ κάτω (σφήνα) τὸ κάδρο, σπασμένο. Τὰ πορτραῖτα ἔχουν ἐξαφανιστεῖ. Μένει μονάχα ἑνα μικρὸ κομμάτι ἀπὸ τὴν εἰκόνα στ' ἀριστερὰ τοῦ κάδρου. Ὁ Χέλσινγκ τὸ βγάζει, με τὰ γαντοφορεμένα χέρια του, ἀπὸ τὸ κάδρο καὶ τὸ ἐξετάζει. Συλλογίζεται, κοιτάζει γύρω του, ἀνήσυχτα. Ἀφήνει τὸ μικρὸ κομμάτι χαρτιοῦ πάνω σὸ κάδρο, καὶ οἶχνει μιὰ ματιὰ πίσω του, πρὸς τὴν πόρτα. Φοντὺ ἀνσαινε.

Ἡ ἐσωτερικὴ αὐλὴ τοῦ πύργου τοῦ Δράκουλα — ἐξωτερικὸ/ ἡμέρα

Ὁ Βὰν Χέλσινγκ βγαίνει ἀπὸ τὸν πύργο (γενικὸ πλάνο). Σταματᾷ, διστάζει καὶ βλέπει (πλονζέ) τὴν πόρτα τῆς κρύπτης, πού ἔχει μείνει μισάνοιχτη. Κατεβαίνει τὰ σκαλοπάτια, διστάζει, κάνει νὰ γυρίσει πίσω, γεμάτος δυσκολία, κατόπιν μπαίνει μέσα στὴν κρύπτη. Cut.

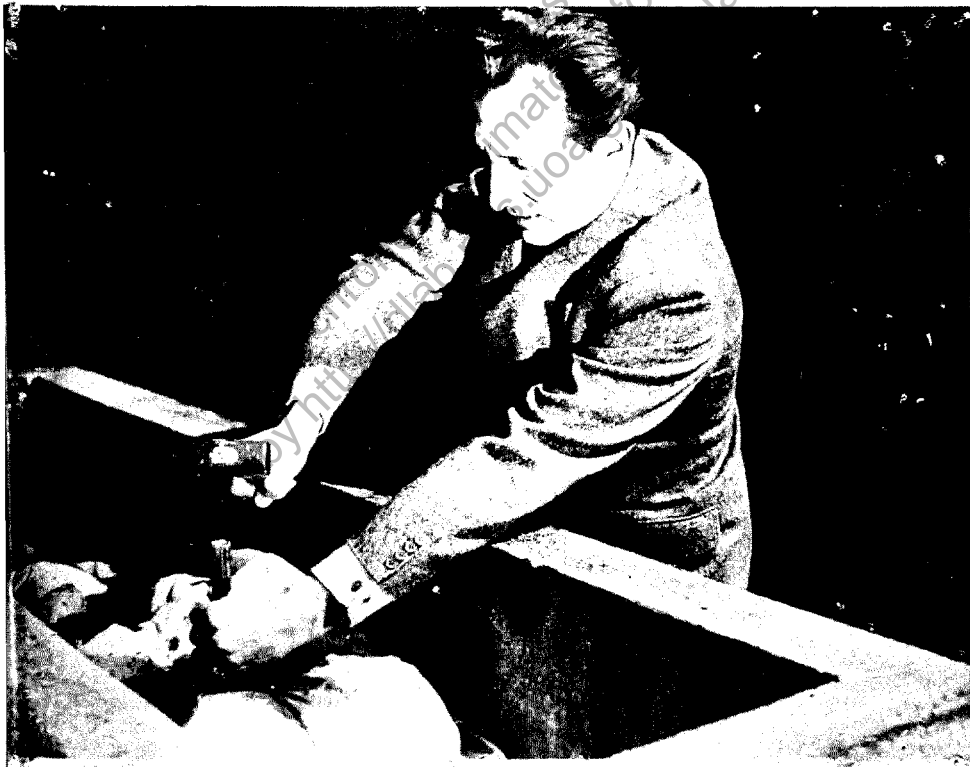
Ἡ κρύπτη — ἐσωτερικὸ/ ἡμέρα.

Ὁ Βὰν Χέλσινγκ σπρώχνει τὴν πόρτα, κοιτάζει μιὰ

(Το απόσπασμα αυτό του ντεκουπάζ της ταινίας του Φίσερ, μεταφράστηκε με βάση την γαλλική απόδοση που δημοσιεύτηκε ολόκληρη στο περιοδικό *L'Avant-Scène du Cinéma*, άρ. 160/161, αφιερωμένο στο Φανταστικό Κινηματογράφο.)

στιγμή μέσα στην κρύπη, σά νά θέλει νά συνηθίσει τὰ μάτια του στὸ σκοτάδι, κατεβαίνει ἀργὰ τὰ σκαλοπάτια, σταματᾷ, καὶ ξαφνικὰ ὁρᾷ πρὸς τὸ φέρετρο τῆς κοπέλλας. Στήριζεται στὴν ἄκρη του, μὲ τὸ χέρι του πάνω στὸ ὕψωμα τοῦ πακέτου πού ἄφησε ἐκεῖ ὁ Χάρκερ. Πλονζέ στὴ γριὰ γυναῖκα-βρονκόλακα, νεκρή, ἓνα παλὺνκι καρφωμένο στὴν καρδιά. Ὁ Βάν Χέλσινγκ μαζεύνει τὰ παλὺνκια, τὰ ἀκουμπᾷ, στρέφεται καὶ πηγαίνει στὸν τάφο τοῦ Δράκουλα, ὅπου (πλονζέ) εἶναι ξαπλωμένος ὁ Ἰωνάθαν Χάρκερ, κοιμισμένος, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ στήθος του. Κοντίνὸ πλάνο τοῦ Βάν Χέλσινγκ, πού, ταραγμένος, κρατᾷ τὸ κεφάλι του μὲ τὰ χέρια του, κατόπιν κοιτάζει ξανὰ τὸν φίλο του. Σφήνα: ὁ Χάρκερ, ὁ λαιμὸς του γεμάτος αἷματα, οἱ κινόδοντές του προεξέχουν. Ὁ Βάν Χέλσινγκ κάνει μιὰ προσπάθεια νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του, στρέφεται πρὸς τὸ κέντρο τῆς κρύπτης, καὶ κατευθύνεται πρὸς κάποιο πράγμα περμένο στὸ πάτωμα. Τὸ μαζεύνει ἀπὸ κάτω: εἶναι τὸ σφυρί πὺν ὁ Χάρκερ ἄφησε νὰ τοῦ πέσει, μαζί μὲ ἓνα παλὺνκι ἀνάμεσα στὰ σάπια φύλλα πὺν σκεπάζουν τὸ ἔδαφος. Ὁ Βάν Χέλσινγκ ἀνασηκώνεται, πηγαίνει ξανὰ στὸν τάφο, βγάζει τὸ κατέλλο του, τὸ ἀκουμπᾷ στὴν ἄκρη τοῦ τάφου, καὶ στέκεται ἐκεῖ, κρατώντας τὰ ἐργαλεῖα στὸ χέρι του. Φοντὺ.

Μετ: Νίκος Παναγιωτόπουλος



ΤΕΡΕΝΣ ΦΙΣΕΡ

(Βιο-φιλμογραφία)

1904:

Γεννιέται στο Λονδίνο. Μετά τις σπουδές του στο Κράιστ Χόσπιταλ του Χόρσαμ, στην περιοχή του Σάσσεξ, έγινε ναυτικός. Μαθήτευσε δυό χρόνια στο εκπαιδευτικό πλοίο Α. Μ. Κόνγουεη κι έπειτα υπόγραψε συμβόλαιο με το Έμπορικό Ναυτικό που του στοίχισε πολλά ταξίδια σε θάλασσες κι ωκεανούς μέχρι κορεσμού. Έτσι ξαναγύρισε στο Λονδίνο κι έπιασε δουλειά σαν «διακοσμητής» (ή πρώτη του καλλιτεχνική απασχόληση) σ' ένα μαγαζί που πουλούσε ρούχα εύκαιρίας! Άρχισε να συγχάζει στις αίθουσες προβολής μόνο γύρω στα 1931.

1933:

Άρχίζει κάνοντας μοντάζ (μετά από μία περίοδο που δούλευε σαν «κλακεττίστας») στα στούντιο του Σέφρεντ Μπούς. Έμφανίζεται σαν βοηθός μοντέρ στην ταινία *Οι καλοί σύντροφοι* (*The Good Companions*) του Ίαν Ντάμπραϊμπλ.

1936:

Γίνεται μοντέρ για την ταινία *Τσιφντορ* του Ρόμπερτ Στήνβενσον. Μέχρι το 1944 μοντάρει κωμωδίες του Γουίλ Χαίν, για τον Μπέκζιλ Ντήντον εν ιδιαίτερα. Πέρα από τις κινηματογραφικές του δραστηριότητες, ο Φίσερ σκηνοθέτησε πολλές ταινίες για την αγγλική τηλεόραση, που ανάμεσά τους ήταν τα επεισόδια του *Ρομπέν των Δασών* για λογαριασμό των Γουόλτ Ντίσνεϋ και του Ντάγκλας Φάινμπαγκ κ.ά., από το 1952 μέχρι και το 1956.

Ο Φίσερ σαν σκηνοθέτης:

1947:

Colonel Bogey (Συνταγματάρχης Μπόγκεν). Κωμωδία.

1948:

Portrait from Life (Είκαμι από τη Ζωή). Πολεμικό δράμα.

1948:

To the Public Danger (Στο Δημόσιο Κίνδυνο). Οδοιπορικό δράμα μεσαίου μήκους.

1948-49:

Song for Tomorrow (Τραγούδι για το αύριο). Μουσικό δράμα.

1949:

Marry me! (Παντρεύσου με). Αιδοιματικό δράμα: η ιστορία τεσσάρων ζευγαριών.

1950:

The Astonished Heart (Η Εκπληκτική καρδιά). Σε συνεργασία με τον Άντονι Ντινμπορν.

1950:

So Long at the Far Me (Η Τέλη Σίμμους και τον Ντιντ Μπόλζοντ). Μυστήριο στο Παρίσι με αφορμή



Αράκος Άντ. Ο Βρυκόλακας των Καραθίων. Κωμωδία του Καρόλ Μαργκ.



Αράκος Άντ. Ο Βρυκόλακας των Καραθίων. Κωμωδία του Άντ.



The Book of David (Η βιβλία του Νταβίδ). Αισθητικό δράμα του Άντ. Μόργαν.

Ένα λοιμό τοῦ 1889.

1950:

Home to Danger Μὲ τὸν Στάνλεϋ Μπέηκερ.

1952:

Stolen Face (Κλεμμένο πρόσωπο). Μὲ τὸν Πῶλ Χένρηντ καὶ τὴν Λίζαμπετ Σκόττ.

1953:

Wings of Danger (Τὰ φτερὰ τοῦ κινδύνου). Δράμα ἐγκληματιῶν.

1953:

Manrap ('Ανθρωποπαγίδα). Μὲ τὸν Πῶλ Χένρηντ. 'Αστυνομικὸ δρᾶμα.

1953:

Four-Sides Triangle (Τρίγωνο μὲ τέσσερις πλευρὲς).

1953:

Blood Orange. Ἔρευνα γιὰ ἓνα ἐγκλημα.

1953:

Spaceways (Δρόμοι τοῦ διαστήματος). Ἐπιστημονικὴ φαντασία.

1954:

Final Appointment (Τελικὴ συνάντηση). 'Αστυνομικὴ ἔρευνα.

1954:

Faces the Music (Βλέπει τὴ μουσική). 'Αστυνομικὸ μουσικαλ.

1954:

Stranger Came Home ('Ο ξένος γύρισε πίσω). 'Αστυνομικὸ δρᾶμα.

1954:

Mask of Dust (Μάσκα ἀπὸ χῶμα). Μὲ τὸν Ρίτσαρντ Κόντε. Δράμα.

1954:

Children Galore. Κωμωδία

1955:

Murder by Proxy. 'Αστυνομικὸ δρᾶμα.

1955:

Stolen Assignment. 'Αστυνομικὴ κωμωδία.

1955:

The Flaw (Τὸ Ψεγάδι). 'Αστυνομικὸ δρᾶμα

1957:

Kill Me Tomorrow. Δράμα μὲ ἐγκλήματα μὲ τὸν Πάτ Ο' Μπράιεν.

1957:

The Curse of Frankenstein ('Η κατάρα τοῦ Φρανκενστάιν). Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Κρίστοφερ Λή.

1958:

The Revenge of Frankenstein ('Η ἐκδίκηση τοῦ Φρανκενστάιν). Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1958:

Horror of Dracula (Δράκουλας ὁ βρυκόλακας τῶν Καρπαθίων). Μὲ τοὺς Πήτερ Κάσινγκ, Κρίστοφερ Λή, Μάικελ Γκάου, Μελίσα Στίρλμπλινγκ κ.ἄ.

1959:

The Mummy ('Η μούμια). Μὲ τοὺς Κρίστοφερ Λή, Πήτερ Κάσινγκ, Ὑβὸν Φουρντῶ.

1959:

The Hound of the Baskerville ('Η ἐπιστροφή τοῦ Σέρλοκ Χόλμς).

Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Κρίστοφερ Λή.

1959:

The Stranglers of Bombay (Οἱ στραγγαλιστὲς τῆς Βομβάνης).

1959:

The Man Who Could Cheat Death. Φανταστικό.

1960:

The Brides of Dracula. Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1960:

Sword of Sherwood Forest. Μὲ τὸν Ρίτσαρντ Γκρήν καὶ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1960:

The Two Faces of Dr. Jekyll. Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λή καὶ τὴν Ντὼν Ἀνταμς.

1961:

The Curse of the Werewolf ('Η κατάρα τοῦ Λυκάνθρωπου). Μὲ τὸν Ὀλιβερ Ρήντ.

1962:

The Phantom of the Opera (Τὸ φάντασμα τῆς Ὀπερας). Μὲ τὸν Χέρμπερτ Λόμ.

1962:

Sherlock Holmes und Das Halsband Des Todes. Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λή.

1964:

The Horror of It All. Μὲ τὸν Πάτ Μπουν.

1964:

The Earth Dies Screaming ('Η Γῆ πεθαίνει οὐρλιάζοντας).

1964:

The Gorgon (Τὰ πύρινα μάτια τοῦ μαύρου πύργου). Μὲ τοὺς Πήτερ Κάσινγκ, Κρίστοφερ Λή, Μπάρμπαρα Σέλλεν.

1965:

Dracula, Prince of Darkness (Δράκουλας, ὁ ἄρχων τοῦ σκότους). Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λή, καὶ τὴν Μπάρμπαρα Σέλλεν.

1966:

Island of Terror (Τὸ νησί τοῦ τρόμου). Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1966:

Frankenstein Created Woman. Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ καὶ τὴν Σοῦζαν Ντέριμπεργκ.

1967:

Night of The Big Heat. Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λή καὶ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1968:

The Devil Rides Out. Μὲ τὸν Κρίστοφερ Λή.

1969:

Frankenstein Must Be Destroyed. Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ.

1973:

Frankenstein and the Monster Hell. Μὲ τὸν Πήτερ Κάσινγκ καὶ τὸν Ντέιβ Πρόουζ. (Μ.Δ)

Οί ταινίες καταστροφής ή ή καταστροφή της λαϊκής μνήμης

του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη

Τα τελευταία χρόνια στην Βόρειο 'Αμερική και την Εύρωπη παρατηρείται μία συσσώρευση ταινιών που αναφέρονται σε καταστροφές που μπορούν να συμβούν στο κοντινό ή στο μακρινό μέλλον. Μερικές απ' αυτές πέρασαν κι' από την Ελλάδα: π.χ. 'Ο Πύργος της Κολάσεως, Έτος 2.000, Κούρσα Θανάτου, 'Οδύσσεια στο Βυθό των Θαλασσών...

Σε μία συζήτηση ο Μ. Φουκώ (Cahiers du Cinema, αριθ. 251 - 252, 'Ιουλ. - Αύγ. 1974, ή Radical Philosophy Eleven, καλοκαίρι 1975) μ' άφορμή έναν άλλο κύκλο ταινιών όπως 'Ο Θυρωρός της Νύχτας, Λυσιέν Λακόμπ, κολασμένο τρίο κλπ, διαπιστώνει ότι ή προώθηση των ταινιών ρετρό στην κινηματογραφική αγορά συμπίπτει με μερικά κοινωνικά φαινόμενα της σύγχρονης Γαλλίας. Την διαπίστωση αυτή στηρίζει σε μία σειρά παρατηρήσεων και συσχετίσεων που θα μπορούσαν να συναφιστούν με τον ακόλουθο τρόπο: Το «ξαναγράφιμο» της 'Ιστορίας από τις ταινίες ρετρό συμπίπτει με την προώθηση στην πολιτική σκηνή του Ζισκάρ ντ' Έσταϊν και μ' έναν έπαναπροσδιορισμό της επίσημης 'Ιστορίας για να βοηθηθεί ή άρχουσα τάξη γ' αποβάλλει το προσώπειο του έθνικισμού και της ηρωικότητας, - που για την Γαλλία είναι ταυτόχρονα αντιφασιστικό και αντιπεταινιστικό - και να προβάλλει έναν τεχνοκρατικό κυνισμό.

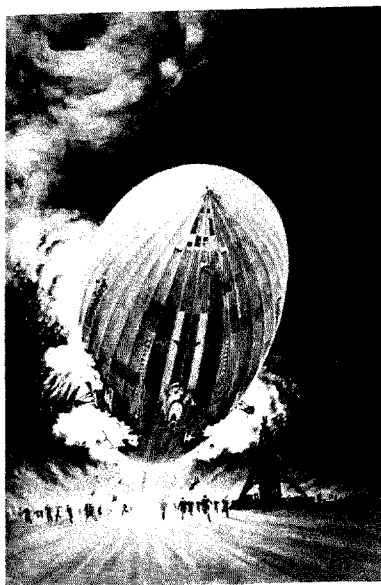
Κυνισμός που στον κινηματογράφο εκφράζεται από μια παραποίηση της 'Ιστορίας μέσα από την προβολή ενός «φοκλόρ» (στην ταινία του Βισκόντι Οί καταραμένοι, ή 'Ιστορία δεν παραποιείται αντίθετα αποκαλύπτεται). Έτσι εξηγείται ή ψυχωτική προβολή των ρούχων ρετρό, της διακόσμησης, της συμπεριφοράς των τρελλών χρόνων του 19... κ.λπ. Αυτή ή έπιμονή στο έπίπεδο του «φοκλόρ» έχει σαν αποτέλεσμα να χάνονται οι πραγματικές αιτίες των κοινωνικών γεγονότων μέσα σε μία ψυχολογική διαστροφή ή σ' ένα φαταλισμό του κακού, να χάνονται στο σκοτάδι οι κοινωνικές συγκρούσεις, ο άγώνας του φασισμού, για να προβληθεί τελικά το τυχαίο της δαντέλας σαν 'Ιστορική πραγματικότητα. Κυνισμό, που στο χώρο της δράσης συνδέεται με τον ορθολογισμό των πολυεθνικών και την βουλειμία της προόδου. Αυτές οι συσχετίσεις αποκαλύπτουν για τον Μ. Φουκώ την ύπαρξη μιας προσπάθειας για την καταστροφή της λαϊκής μνήμης πάνω στο παρελθόν των κοινωνικών και αντιφασιστικών αγώνων και τον έπαναπρογραμματισμό της στα πλαίσια της ορθολογικότητας της έξουσίας.

Οί ταινίες καταστροφής «αντέχουν» σε τέτοιου είδους συσχετίσεις. Το νέο αυτό είδος είχε μια τεράστια έμπορικη έπιτυχία, αλλά ποιά κοινωνικά ή πολιτιστικά φαινόμε-



Πλημμερ, άγχος, φροτιά, μοιχεία των ταινιών καταστροφής πάνω. Σενάριο του Μέρκ Ρόμπον, κάτω. 'Ο πύργος της κολάσεως του Τζων Γκιλερμίνι.





‘Αέρας και φωτιά: διαφημιστική άφισσα της ταινίας *Τό Χιντεμποργκ* φλέγεται του Ρ. Γουάις.

Πίστη και αὐτοθυσία: ὁ ἱερέας θά πεθάνει γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ἐπιβατῶν τοῦ πλοίου (Ἡ περιπέτεια τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ρ. Νήμ: Τὴν Χάκμαν. Σέλλεϋ Γουίντερς).



να ἔρχεται νὰ καλύψει ἢ νὰ φωτίσει; καὶ σὲ ποῖο χῶρο; Πρὶν δοθοῦν οἱ ἀπαντήσεις θὰ γίνῃ μιὰ σύντομη ὑπενθύμιση μερικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ταινιῶν καταστροφῆς. (Μιὰ πρώτη κοιτική τῶν ταινιῶν ἔχει γίνῃ ἀπὸ τὶς στήλες τῶν ἐφημερίδων καὶ τῶν περιοδικῶν). Οἱ ταινίες αὐτὲς φτιαγμένες στὰ πλαίσια τῆς ἀμερικάνικης μεταβιομηχανικῆς κοινωνίας - καπιταλισμός τῆς οργάνωσης σύμφωνα μὲ μιὰ ἔκφραση τοῦ L. Goldmann - ἀντανακλοῦν μοιραία μιὰ πραγματικότητα αὐτῆς τῆς κοινωνίας. Οἱ καταστροφὲς ξεκινοῦν ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς φύσης - σεισμός - ἢ ἀπὸ δυνάμεις τῆς φύσης ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο ἔλεγχο ἢ τῆς τεχνολογίας - φωτιά, μηχανές - ἢ ἀπὸ παρα-φύση ὄντα -νέος τύπος ἀνθρώπου, ἢ θηρία ποὺ τοὺς ἔχει ἀποδοθεῖ μ' ἓνα τρόπο σχεδὸν ρατσιστικὸ μιὰ σατανικότητα (π.χ. καρχαρία). Ἀναφέρονται στὸ μέλλον, χωρὶς αὐτὸ ὅμως νὰ προσδιορίζεται στὴν ὁλότητα του. Οἱ ταινίες γίνονται ἓνα εἶδος ντοκυμαντέρ τοῦ μέλλοντος, σ' ἀντίθεση μὲ τὶς ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας (Science-Fiction) ὅπου ἡ πραγματικότητα παραμερίζεται «ἐξ ὁρίμου»: Οἱ καταστροφὲς δὲν ἀφοροῦν μιὰ ὀλιγομελὴ ομάδα, ποὺ ξεκινάει γιὰ μιὰ περιπέτεια, γιὰ τὴν περιπέτεια, ἀλλὰ ἀπειλοῦν μεγαλύτερες κοινωνικὲς ομάδες: π.χ. ταξιδιώτες ἐνὸς πλοίου, μιὰ κοινότητα, μιὰ πόλη, ἴσως τέλος καὶ τὴν οἰκουμένη. Στὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο ἐκτός ἀπὸ μιὰ ἐπιμονὴ στὸ στοιχεῖο τοῦ θεάματος δὲν ἐπιχειρεῖται καμμιά πρωτοτυπία. Στὸ τρόπο τοῦ γυρίσματος συνεχίζουν τὴν παράδοση τῆς ἐπιδειξιοτικῆς ποὺ ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἔχει δώσει πολλὲς ἀποδείξεις τοῦ μεγέθους τῆς.

Μιὰ πρώτη ἀπάντηση: Ἡ βιομηχανία τοῦ θεάματος ἐνδιαφέρεται νὰ διατηρήσει ἢ νὰ αὐξήσει τὴν κατανάλωσιν τῶν προϊόντων τῆς - στὴ προσπάθεια αὐτὴ ἐπιχειρεῖ ἓναν ψευτο-διαφορισμὸ τῶν προϊόντων σὲ εἶδη (πορνό, ρετρό...). Στὸ δίπτυχο παραγωγή - κατανάλωσις, παίζει μὲ τὴν δεύτερη μεταβλητὴ, μὲ τὸ νὰ κεντοῖζι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοιντοῦ μὲ νέα εἶδη. Ἔτσι ἡ παραγωγή ἐνεργοποιεῖται γιὰ νὰ κρατήσῃ τὰ ἐπιπεδα κέρδους σταθερά. Ἐξήγησις οἰκονομιστικὴ καὶ φοβιστολογικὴ, γιατί παρουσιάζει τὶς εταιρεῖες παραγωγῆς ταινιῶν σὲ μιὰ διαδικασία προσαρμογῆς στὶς «ἀνάγκες τῆς ἀγορᾶς» ἐνῶ εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ εταιρεῖες ἔχουν τὶς δυνατότητες ὄχι μόνον νὰ διαμορφώσουν τὴν ἀγορὰ ἀλλὰ καὶ νὰ δημιουργοῦν καὶ νὰ προωθοῦν νέες ἀνάγκες.

Μιὰ δεύτερη ἀπάντησις ἔρχεται νὰ συμπληρώσῃ τὴν πρώτη: τὸ βιομηχανικὸ σύστημα παραγωγῆς, ὅπως αὐτὸ ποὺ διαμορφώθηκε στὶς μεταβιομηχανικὲς κοινωνίες, ἀρχίζει νὰ δείχνει σημεῖα παρακμῆς. Δηλαδή, τώρα ποὺ τὸ βιομηχανικὸ σύστημα παραγωγῆς στηρίζεται ὅλο καὶ πλεονεκτήματα σὲ μιὰ οργανωμένη πολυπλοκότητα καὶ σὲ μιὰ συνεχὴ ἐφαρμογὴ τῆς ἐπιστημονικῆς γνώσης σ' ὅλες σχεδὸν τὶς ἐκδηλώσεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, τείνει νὰ ἀλλάγῃ ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ παρελθόντος καὶ νὰ προβάλλῃ τὴν σημασία μιᾶς μελλοντικῆς «εὐδαιμονίας». Τὸ γεγονὸς αὐτὸ στὸ ἐπίπεδο τῶν ἀτόμων προκαλεῖ ἓνα «ψυχολογικὸ κενό», ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν οὐσία σ' ἓνα κενὸ ἀξιολογικόν. Τὸ κενὸ ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ δραστηριότητες τῆς καθημερινῆς ζωῆς γίνονται ὅλο καὶ πλεονεκτήματα ὅλο καὶ πλεονεκτήματα ἐπαναλαμβανόμενες. Τὴν «οἰασιμότητα», τὸ κενόν, τὴν ἐπιφανειακὴ ἀλλαγὴ ἔρχεται νὰ καλύψῃ ἡ σειρά τῶν ταινιῶν καταστροφῆς. Τὸ κοινὸ βρίσκεται μπροστὰ στὸ «μεγάλον γεγονός». Μ' ἓνα τρόπο



Η ύπαιθρος της καταστροφής μένει στην καθημερινότητα ενός στο μέτρο της Νέας Υόρκης (Μησ 127), παιδικό στο μέτρο της Νέας Υόρκης (Μησ 128), παιδικό στο μέτρο της Νέας Υόρκης (Μησ 129).

«μαγικό» ή σιωπηρή πλειοψηφία - γεμάτη νοσταλγία για την βία και την έκφραση, σύμφωνα με μια περιγραφή του Jean Baudrillard - ζυπνάνει από το λήθαργό της χάρη στο «μεγάλο γεγονός» για να ξαναγνωρίσει ο αυτόν χορτάτη κι άνιδη.

Η πιο πάνω εξήγηση αν και μπαίνει στους χώρους της ιδεολογίας και των κοινωνικών ελέγχων ύστερεί σε δυο σημεία: η ψυχολογική της θεμελίωση δεν είναι ξεκαθαρισμένη δηλαδή αγνοεί τους άσυνείδητους μηχανισμούς κι η αναφορά της στο πολιτιστικό περιεχόμενο των μεταβιομηχανικών κοινωνιών είναι απλουστευμένη.

Η ασίστηση νομίζουμε ότι πρέπει να αναζητηθεί και στο γεγονός, ότι τόσο οι βιομηχανικές όσο και οι μεταβιομηχανικές κοινωνίες αν και αντιμετωπίζουν πρόβλημα κατεψήφιστων του κοινωνικού γίγνεσθαι περιορίζονται σ' ένα όρθολογισμό οικονομιστικό. Ένώ δηλαδή το πρόβλημα βρίσκεται στο επίπεδο της συντήρησης - «προϊόν» συνολικό και άσυνείδητο - τελικά περιορίζεται σ' ένα πρόβλημα εξουσίας. Από την μία μεριά έχουν ανάγκη από την αλλαγή, από την άλλη η αλλαγή πρέπει να αφήσει δωδεκάς τις κοινωνικές δομές, που επιτρέπουν την ανάπτυξη των τάξεων. Έτσι η αλλαγή, σαν τέτοια δεν αποκλείεται, αλλά πρέπει να γίνει μέσα από μια συντηρημένη και έλεγχομένη διαδικασία. Οι κοινωνικοί άρμόνες λοιπόν που θα είχαν σαν στόχο το νόημα της αλλαγής θα



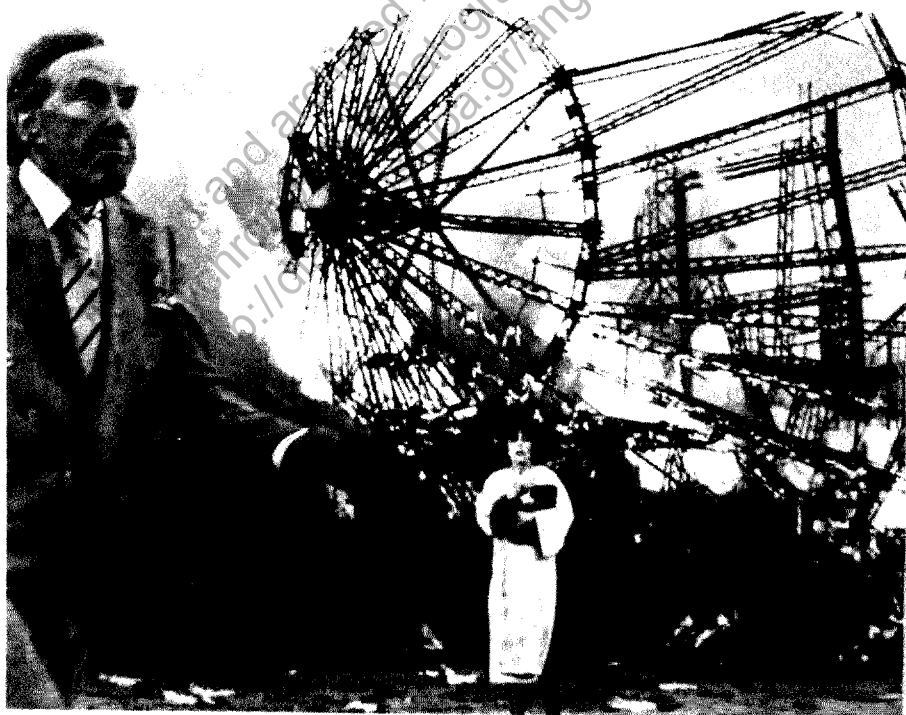
Τὸ βασίλειο τοῦ πανικοῦ· ἀκόμα καὶ τὸ νοσοκομεῖο τὰ θύματα δὲν μποροῦν νὰ ληφθοῦν (Σεισμός τοῦ Μ. Ρόμπσον).

πρέπει νὰ περιοριστοῦν σ' ἓνα πλαίσιο ἐλεγχόμενο. Ἡ φαντασία ποὺ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὴν μνήμη πρέπει νὰ λειτουργήσει σ' ὀρισμένα κανάλια ποὺ ἐλέγχονται ἀπὸ τὰ κέντρα ἀποφάσεων. Ἔτσι νομίζουμε ὅτι ἡ ἀναφορὰ τοῦ Μ. Φουνκὼ στὸν ἐπανα-προγραμματισμὸ τῆς λαϊκῆς μνήμης παίρνει ἓνα συγκεκριμένο νόημα. Πιὸ ἀπλᾶ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι οἱ κοινωνίες αὐτὲς πριμοδοτοῦν τὸ μέλλον καὶ ὄχι τὸ παρελθόν· αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ λαϊκὴ μνήμη θὰ πρέπει νὰ περιοριστεῖ, ὥστε οἱ ἀντιστάσεις στὸ καινούργιο νὰ ἐλαχιστοποιηθοῦν. ἢ ἂν ὑπάρχει μιὰ μνήμη αὐτὴ θὰ ἀνήκει σὲ μιὰ ἐλίτ ποὺ ἡ ἴδια ὁμῶς θὰ προγραμματίζει καὶ τὸ μέλλον. Ἡ τεχνοκρατία θέλει, ἡ ἐπίσημη ἱστορία νὰ ἐξυπηρετεῖ αὐτὴ τὴν προβληματικὴ τοῦ μέλλοντος. Ἡ ἐξασθένιση τῆς λαϊκῆς μνήμης, σὰν στόχος τῆς τεχνοκρατίας προκειμένου νὰ ἐπιβάλλει τὴν δική της ἀντίληψη γιὰ τὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι στὸ ἀτομικὸ ἐπίπεδο σημαίνει ὅτι καὶ ἡ προσωπικὴ μνήμη πρέπει νὰ ἐξασθενήσει ἢ νὰ ἐλλατωθεῖ, δηλαδὴ χρειάζεται ἐπιστροφή σὲ μιὰ παιδικότητα ἢ σ' ἓνα εἶδος πρωτογονισμού. Οἱ ταινίες καταστροφῆς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἓνα μέσο γι' αὐτὴ τὴν ἐπιστροφή. Γιατί οἱ ταινίες αὐτὲς παρουσιάζουν τὴν καταστροφή, ποὺ εἶναι καὶ καταστροφή τοῦ βιομηχανικοῦ συστήματος, ὄχι σὰν ἓνα φαινόμενο κοινωνικὸ ἀλλὰ σὰν ἓνα φαινόμενο τῆς φύσης· ποιά φύση; αὐτὴ ποὺ ἔχει ὀριστεῖ ἀπὸ τὴν

βιομηχανική κοινωνία σάν ένα πεδίο όπου ό άνθρωπος έξασκει έναν έλεγχο δυνάμεων ξεχνώντας ότι είναι μέρος αúτης τής φύσης. Οί ταινίες αυτές είναι σάν νά λένε: « Δέν χρειάζονται κοινωνικοί άγώνες γιατί ή καταστροφή άν θάρθει, θάρθει από τή φύση. Η φύση όλο κι' έλέγχεται. Η άνησιχία τού κοινού είναι σωστή αλλά δέν είναι τής ώρας». (Μπορεί νά σημειωθεί έδώ, ότι επιχειρείται καί μιá ιδιοποίηση τού θέματος «τής έπιστροφής στή φύση» καί ταυτόχρονα προβολή τών άρνητικών σημείων του).

Η έξήγηση αúτη στηρίζεται σέ στοιχεία πού βρίσκονται στίς ταινίες καταστροφής: ή καταστροφή παρουσιάζεται σάν ένα πέρασμα από μιá κατάσταση «καλή» σέ μιá κατήσταση «κακή» -σεισμός-, σάν τήν μετατροπή ένός μέσου χρήσης σέ όπλο άπειλής -φωτιά-, σάν τήν μετατροπή τής προστασίας σέ κίνδυνο -ούρανοξύστης-... Έδώ μπορεί νά γίνει παραλληλισμός μέ τόν άνθρωπινο ψυχισμό πρίν τó λεγόμενο Οιδιπόδειο - σύμπλεγμα πού σύμφωνα μέ τήν ψυχαναλυτική θεωρία (Δέξ, «τό στάδιο τού καθρέφτη» τού Ζ. Λακάν ή τó καλό/κακό αντίκειμενο τής Μελάν Κλάιν) είναι μιá διαδοχή καταστάσεων «κα-

Τό Ολοκαύτωμα, ή κατάληξη τού Χιτλερικού φάσματος τού Ρ. Γουόιτ (Μηέντες Μέρντιθ και "Ανν Μιάνκροφτ).



λῶν» καὶ «κακῶν» καὶ μιὰ ἀδιαχώριστη ροὴ ἀντιθέσεων - ἢ μητέρα εἶναι «καλὸ» καὶ «κακὸ» ἀντικείμενο, «καλὸ» ὅταν δίνει τὴν τροφή, «κακὸ» ὅταν ἀπομακρύνεται κ.ο.κ.

Οἱ ταινίες καταστροφῆς δημιουργοῦν τέτοιες συνθήκες ὥστε τὸ κοινὸ «ἐπιστρέφει» σὲ μιὰ προηγούμενη φάση τοῦ ψυχισμοῦ: σὲ μιὰ παιδικότητα ἢ σ' ἓνα εἶδος πρωτογονισμοῦ, ὅπου ἡ φύση παρορσιάζεται σὰν ἀπειλητικὴ, ὑπογνόνια, ἀπόλυτὴ, ἐχθρική, «μοιραία» καὶ ποὺ μπορεῖ νὰ τιθασευνθεῖ καὶ νὰ ἐλεγχθεῖ (Μιὰ ἀκόμη φαντασίωση τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας). Αὕτῃ ἡ ἐπιστροφή σὲ μιὰ στοιχειώδη - πρωΐμη ψυχολογικὴ φάση εἶναι ὁμολογία στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο μὲ τὸν ἔλεγχο τῆς λαϊκῆς μνήμης ποὺ γιὰ τὸν Μ. Φουκώ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἔλεγχος τοῦ δυναμισμοῦ τοῦ λαοῦ. Οἱ ταινίες καταστροφῆς λοιπὸν μὲ τὴν ἐπιστροφή ποὺ ἐπιτυγχάνουν στὸ ψυχολογικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ τὴν μιὰ μεριά προσπαθοῦν νὰ διαμορφώσουν τὴν λαϊκὴ μνήμη καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ν' ἀποκρύψουν τὴν οὐσιαστικὴ κρίση τῶν δυτικῶν κοινωνιῶν, ποὺ εἶναι πολιτιστικὴ.

Δημοσθένης Ἀγραφιώτης

Ὁ κίνδυνος ἔρχεται ἀπὸ παντοῦ (Σεισμός τοῦ Μάρκ Ρόμποσον).



Ο Κωνσταντίνος (Κόνις) Ράμπερτ Σάι. Το καθάρισμά του μέσω από τη ρασοδα του τραπεζιού του, της παρατήρησε από το πρώτο μέρος της ταινίας, στην μορφή έκφραση της υπέρτατης συγκρούσε. Ο Κόνις (Κονσταντίνος) από τα Σαγόνια του Καρχαρία.



Τὰ Σαγόνια τοῦ Κινηματογράφου

(Γιὰ τὸ «Jaws»)

Τοῦ Νίκου Σαββάτη

Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία

(Jaws)

ΗΠΑ, 1975.

Σκην.: Στήβεν Σπύλμπεργκ. Σεν.: Πήτερ Μπάντολεϋ καὶ Κάρολ Γκρότλμπετ ἀπ' τὸ μυθιστόρημα τοῦ Πήτερ Μπάντολεϋ. Φωτογρ.: Μπιλ Μπάτλερ (Τεχνικόλλορ - Παναβίζιον). Μπεκόρ: Τζόζεφ Άλβε. Μοντάζ: Βέρνα Φήλντε. Μουσική: Τζών Γουίλιαμς. Ἡ σκάνος τοῦ καρχαριῶν κινηματογραφήθηκε ἀπ' τὸν Ρόν καὶ τὴ Βαλερὺ Ταίηλορ. Ὑποβρύχιες φωτογραφίες: Ρέφεορντ Σέν. Εἰδικὰ ἐφερέ: Ρόμπερτ Α. Μάτεϋ. Ἦχος: Τζών Ρ. Κάρερ καὶ Ρόμπερτ Χόιτ. Τεχνικός σύμβουλος: Ἀλφρεντ Ζέντορ. Διευθυντὴς παραγωγῆς: Τζιμ Φάργκο. Ἐμπνεΐα: Ρόυ Σάιντεν (Μπρόντνυ), Ρόμπερτ Σω (Κουίντ), Ρίτσαρντ Ντρεΐφους (Χούπερ), Λόραιν Γκάρου ("Ἐλεν Μπρόντνυ), Μάρει Χάμιλτον (Βόν), Κάρολ Γκρότλμπετ (Νήτονου), Τζέφρυ Κράμερ (Χέντριξ), Σούζαν Μπακλίν (Κρίσσυ), Τζοναθαν Φίλεν (Κάσιντνυ), Πήτερ Μπάντολεϋ (ὁ ἀνθρώπος ποὺ παίρνει τίς συνεντεύξεις). Παραγωγή: Ρίτσαρντ Ζανουκ καὶ Νταϊήντ Μπρόουν γιὰ τὴν Universal. Διανομή: C.I.C. Διάρκεια: 124'.

Τὰ τελευταῖα χρόνια ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος σημεδεύεται ἀπὸ ἓνα ὄλο καὶ μεγαλύτερο ὑπερθεματισμὸ τῆς βίας. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ πάνω στὴν ἔνταση εἶναι ἀποτελεσματικὸ τέχνασμα τοῦ Χόλλυγουντ γιὰ νὰ διογκώσει καὶ νὰ διαιωνίσει τὴν εἰκόνα τοῦ ἴδιου, ποὺ ἀποκρύβει πίσω ἀπὸ γνώριμες πιά μάσκες-παγίδες. Ἡ φρίκη καὶ τὸ θέατρο τῆς ὑστερίας, ποὺ καταχρῶνται *Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* δὲν ξεχωρίζουν βέβαια τὴν ταινία σὲ καμμιά ἄλλη προοπτικὴ τοῦ ἀμερικάνικοι κινηματογράφου τῆς βίας, ποὺ ἀκόμα καὶ σήμερα δὲν παύει νὰ λειτούργει σάν μηχανή: «μηχανὴ βιομηχανικὴ, ἰδεολογικὴ, μεταψυχολογικὴ» (Κριστιάν Μέτς). Μηχανὴ ποὺ παράγει τὰ κείμενα συνεχοῦς στὴν παρανοικὴ ἰδεολογία τὸν κυρίαρχο λόγο τοῦ κράτους.

Κι ὅσο γιὰ τὴν (τεράστια) οἰκονομικὴ ἐπιτυχία τοῦ «προϊόντος», ἡ καριέρα τῆς ταινίας στὰ κυκλώματα τοῦ χρήματος, στὴν Ἀμερικὴ ὅπως ἐδῶ, ἀπέδειξε, ὅτι οἱ μηχανισμοὶ (κατασκευῆς, διανομῆς) λειτούργησαν καλὰ. Κάθε ταινία, ὅμως, -ἰδιαιτέρως κάθε ἀμερικάνικη ταινία- μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο σάν προϊόν μιᾶς συγκεκριμένης ἰδεολογίας, ἀξεπέραστης σὲ βαρβαρότητα στὶς δοσμένες συνθῆκες κρίσης της. Καὶ ἡ ἰδεολογία αὕτη, ὑστερικὰ καταστροφικὴ, κινεῖται ἀπὸ τὴν ταινία νὰ ἀναπαράγεται στὸν θεατὴ μέσα ἀπὸ τὴν ἐκμετάλλευση τῶν ἀσυνείδητων λειτουργιῶν, ποὺ ὅλες οἱ ταινίες μιᾶς κατηγορίας θέτουν σὲ κίνηση. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, *Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία* δὲν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνο ἄλλη μιὰ συνηθισμένη ἢ κακὴ ταινία φρίκης, ἓνα κάπως δυσάρεστο ἀλλὰ νόμιμο κι ἀποδεκτὸ νάρκωτικό εὐκαιρίας. Μιὰ τέτοια ἀντιμετώπιση, συνηθισμένη στὴν ἀστικὴ κριτικὴ, παραγνωρίζει ἢ κλείνει ἀνεύθυντα τὰ μάτια τῆς μητροστὰ στὴ βαθειὰ ἀσυνείδητὴ δράση τῆς ταινίας, στὰ ἀποτελέσματα της μέσα στὸν κοινωνικὸ-συμβολικὸ σχηματισμὸ.

Ποιὰ εἶναι λοιπὸν ἡ δουλειὰ τῆς συγκεκριμένης ταινίας καὶ γενικότερα ὅλης αὐτῆς τῆς κατηγορίας τῶν ταινιῶν; Ἀς τὸ θέσουμε ξεκάθαρα: ἡ ταινία ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ προσπαθεῖ νὰ ξαναερυθμίσει τὴν ἰδεολογία τοῦ θεατὴ πάνω στὸ κυρίαρχο μοντέλο, ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ περιορίσει τὴ λήπιτο στοὺς γνωστούς τομεῖς τῆς νευρώσεως καὶ τῆς οἰκογενειακῆς διυποκειμενικότητος. Σάν δολώματα ἡ ταινία προσφέρει τὴ γοητεία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας γενικὰ καὶ τὴ φρίκη τοῦ περιεχομένου της.

Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος δίνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸν κόμπο τῆς γοητείας καὶ τῆς φρίκης καὶ μιλάει τὴν ψυχανάλυση μὲ σαδιστικὴ σκληρότητα σ' ἓνα κοινὸ ποὺ προσφέρεται συνειδητὰ στὴν κατάσταση τῆς «φιλικῆς ἀπέχθειας» (Κριστιάν Μέτς). Ἡ κατάσταση αὕτη παράγει μὲ τὴ σειρά τῆς ψυχανάλυτικῆς ἀποτελέσματα στοὺς θεατῆς, ποὺ κυριολεκτικὰ ξεμωραίνονται, ἀπολαμβάνουν τὸν τρόμο καὶ τὴν ἀνευθυνότητα τους, καθὼς βυθίζονται ἀναγκαστικά στὸ φανταστικὸ. Ἡ ἀληθοφάνεια τῆς ταινίας, ἡ πιθανότητα νὰ συμβεῖ πραγματικὰ τὸ ἀνέκδοτο (νὰ φαγωθεῖ κάποιος ἀπὸ καρχαρία) δὲν πρέπει νὰ παραπλανοῦν κανένα. *Τὰ Σαγόνια* δὲν προσπαθοῦν νὰ καθρεφτίσουν σοβαρὰ διδηπότε συμβαίνει πραγματικά στὴν ἀμερικάνικη κοινωνία σήμερα. Ἀκόμη καὶ οἱ οἰκονομικὲς σχέσεις τοῦ τουριστικοῦ θέρετρον στὸ πρῶτο μέρος εἶναι διαθλασμένες ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ πρίσμα, τὴν ἀνότητα, ἀκρίτη, μὴ ἀποτελεσματικὴ ομοτιὰ τῆς «διαφθορᾶς τῶν παραγόντων τοῦ χρήματος». Τὸ φανταστικὸ, λοιπὸν, εἶναι τὸ κύριο πρόβλημα τῆς ταινίας καὶ σημαίνει τὴν ἡδονοβλε-

ψια, την ταύτιση του θεατή, γιατί παραπέμπει στην «τοπική έκείνη του υποκειμένου», που σφραγίζει πριν από το οιδιπόδαιο και πολύ αργότερα απ' αυτό, γιατί ξανακαλεί σχίσματα, φοβίες, τρόμους. Το φανταστικό έχει να κάνει αζόμια με το πριγκιπικό «σταδίο του καθρέφτη», το σταδίο αποξένωσης του ανθρώπου από την ίδια του την εικόνα, όπου ο σχηματισμός του 'Εγώ γίνεται μέσα από ταυτίσεις με φαντάσματα. Η αναλογία του «σταδίου του καθρέφτη» με τη κινηματογραφική διάταξη έχει πολλές φορές αναλυθεί. Η αδράνεια και η μοναξιά του 'Εγώ μπροστά στον «άλλο καθρέφτη, που είναι ή οθόνη» (Μέτς) καταλήγει στην απόλαυση (κέντρο της απόλαυσης μίας ταινίας) της ναρκισσιστικής ταύτισης με τα «φανταστικά κομμάτια του 'Εγώ», που θα διαλέξει ο θεατής.

Η επιθυμία του να κοιτάξεις και να ταυτίζεσαι, του θεατή δηλαδή (επιθυμία θανάτου, όπως ακούγεται βλο και περισσότερο)—«καθαρό αποτέλεσμα μίας έλλειψης» για τον Λακάν— άγκιστρώνει γερά πάνω στο δόλωμα του φανταστικού. Το κοίταγμα στον «άλλο καθρέφτη», στη φιλική πραγματικότητα, δίνει την ψευδαίσθηση μίας ταυτότητας, μίας συμπετοχής σε μι ά κοινωνική υπόθεση, γοητεύει απαλλάσσοντας το θεατή από φοβίες, τρόμους. 'Ακόμη περισσότερο όταν το αντικείμενο του βλέμματος είναι άλλο (ένα τέρας), όταν ή ταινία αφηγείται το κυνηγητό του καρχαρία, μι ά έμπειρία όχι είδομένη, άρα επιθυμητή, όταν οι εικόνες έχουν να κάνουν με κομματιασμένα κορμιά, τον άργό, άγωνιακό θάνατο που δείχνεται με τέτοια εύχαριστηση στην κορυφή της ταινίας. (:ό Κουνίτ ο κυνηγός θά φαγωθεί τελικά από το θηρίο.) Μ έ λίγα λόγια όταν το περιεχόμενο της ταινίας έχει να κάνει με τη φρίκη και τον τρόμο, όταν οι εικόνες σκοπεύουν να καταναλώσουν την άγωνία, την επιθετικότητα του θεατή («Η φρίκη στην άναπαράστασή της είναι το κατ' έξοχην γοητευτικό θέαμα», Τζούλια Κρίστεβα).

Μ' όλα αυτά δέ θέλω να καταλήξω στο συμπέρασμα ότι «Τα Σαρόνια» είναι κανένα μοντέλο ταινίας άγωνίας και φρίκης. Βρισκόμαστε μακριά από τον τρόπο που ο Χίτσκοκ, (σά Πορτία), άναταράζει το οίκείο, ήμερο

Η άντρεση κυνηγού — θηρίοις διαφέρεται από Πανία του Χίτσκοκ, τοποθετείται σε μι προσβολική, εφύπευρο συμβολική. Τα πουλιά ή ελαιοειμένη, κατάσπρητική, άπειλη του ευνουχισμού σηματοδοτεί, τρανιάζει το κορμί των ήρωων, μέσα στο ίδιο τους το καταφύγιο: το σπίτι, άλλο ένα βασικό σύμβολο του σωματός, άσας κώδικες του συνειρήνη.



οικογενειακό τοπίο (ειδυλιακό και οιδιπόδειο μαζί) από τη βαθειά άνησυχητική και παράξενη επίθεση των πουλιών, εικονογραφώντας έτσι την ίδια την άπελευθέρωση της επιθετικότητας στην πιο πραγματική μορφή της, *σαν βίαιο κάλεσμα του πόθου σ' έναν άλλο. Τα Σαγόνια*, το χυδαίο αυτό πανηγύρι της φρίκης δεν έχει καμιά σχέση με την άφηρηματική τελειότητα, το μεθοδικό κρεσσέντο/ντεκρεσσέντο του χι-τοκοκικού παιχνιδιού. Αντίθετα στήνεται πάνω σε χοντροειδείς και πρωτόγονους μηχανισμούς σασπένς: για παράδειγμα βλέπε τον ψεύτικο καρχαρία που τρομάζει τους κολυμβητές, ενώ ο αληθινός κατασπαράζει ένα παιδί δίπλα στα ρηγά. Το ίδιο το θηρίο, ύπακουμπτας σ' αυτή τη λογική μιάς αφήγησης με τεχνάσματα, θα παρουσιαστεί στο δεύτερο μέρος της ταινίας μπροστά στα μάτια του θεατή (θα υπάρξει μετά από τόση άναστολη κι άμφιβολία), όπου μια δολόκληρη και δημοφιλής παράδοση του μυθιστορηματικού (ή φιλολογία «του κυνηγιού») διογκώνεται τόσο ύστερικά, που σχεδόν ξεπερνιέται. Η άπλοϊκή συμβολική κι η έκλογη των χαρακτηρισμών στηρίζουν την άπαίτηση της ταινίας για ταύτιση χωρίς έκλογη — με τί: Με το ζευγάρι θηράματος και κυνηγού ή μάλλον κυνηγών, άφου τρεις άντρες θα αναλάβουν να έξοντώσουν τον καρχαρία. Ο άστυνομικός (ήπιος, οικογενειάρχης, το σύμβολο της μεσαιάς Άμερικης), είναι άνίκανος άρχικά για τον άθλο. Η μετριότητά του, ή «κανονικότητά» (άφου είναι φορέας του Νόμου) θα δέσει σταθερά την παράνοια του Κουίντ, του «ντεσπεράντο» σκληρού ήρωα, που είναι σχεδόν παραφωνία μέσα στο σύστημα των Σαγονιών, με την ιδεοληπτική νεύρωση του γελιού, άκεανογράφου (άλλος ένας μεσαιός τεχνοκράτης), στη βάση της υπεράνθρωπης σύγκρουσης, που κατανύθνει. Στο τρίο, ο καλύτερα διαγραφμένος ήρωας είναι και «ό-καταραμένος»: ο Κουίντ σέ μια διήγηση γεμάτη πίκρα και παρανοϊκή εϋθυμία προδίδει την έπιθυμία θανάτου που τον κινεί σ' όλη αυτή την «έκατρατεία» ξανασυνδόντάς της με την πρωτόγονη σκηγή των καρχαριών της Χιροσίμα, περιγράφει τον τρόπο της συνάντησης με τον καρχαρία, τα σωματικά κίματα ενός κορμιού, που πέτσοςκόβεται από τα σαγόνια του ψαριού και σέ ένα

Τα θύματα — ο «Κυνηγός»:
 'Ο Καρχαρίας βρίσκεται παντού, ή άπουσία του και οι έμφανίσεις του δομούν τη μυθολογία. Τα σαγόνια του άνοιγονται για να καταπιούν (καθόλου τυχαία) ό,τι ή άμερικανική κοινωνία καταστρέφει πάνω άπ' όλα: νέους, γυναίκες, παιδιά, μικροπαράνομους, μοστροέλλους, -άσυμβίβαστους-.





Οί κηνυγίοι — τὸ θῆραμα: Ὁ ἀστυνομικός (Ρόν Σάιντερ), ὁ ὠκεανογράφος (Ρίτσαρντ Ντρεφους) ἔχουν μιὰ οὐσιαστικὴ ὁμοιότητα: ἀντιπροσωπεύουν τὴ μεσοσία Ἀμερική. Τὰ βλέμματά τους ὁμοεῖς εἰκονογραφοῦν τὴ διαφορὰ τους. Στὴν εἰκόνα, τὸ βλέμμα τοῦ πρώτου κατευθύνεται ἔξω ἀπὸ τὸ κάδρο, ἔχει, ὅπως σ' ὅλη τὴν ταινία, κάτω ἀπὸ τὴν ἐξουσία του τοὺς πολίτες τῆς κοινότητος. Τὸ βλέμμα τοῦ ἄλλου προδίδει τὴν νεύρωση του, τὴ γοητεία τοῦ νὰ βλέπει τὴ φρίκη κατὰματα, τις τρόπες, τὰ κάσματα τοῦ κορμιού (ἐδῶ τὸ ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ νεκροῦ, «ἀθάου» θύματος, ποὺ λίγο ἀργότερα ὁ ἴδιος θὰ ἐκκοιλιᾶται).

οἰδιπόδειο ἀφῆγημα, τὸ οἰχογενειακὸ μυθιστόρημα, ἀλλὰ ἀπὸ *Τὸ Σεισμό, Τὰ Σαγόνια*, ἢ τὰ πορνό. Ἡ κατανάλωση τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἐπιθετικότητος τοῦ θεατῆ, χρειάζεται, γιὰ νὰ πετύχει, νὰ στηριχτεῖ στὴν πιὸ ἀκραία κατάχρηση τοῦ δογματισμοῦ τῆς κινηματογραφικῆς διατύπωσης, σ' ἓνα παρανοϊκὸ φιλικὸ μηχανισμό, πὺν χαράζει σημειωτικὰ τὸν ἀφύσικο καὶ μυστηρ. Νόμο τῆς καπιταλιστικῆς χτηνωδίας πάνω στὸ ἀσυνείδητο καὶ στὸ σῶμα τοῦ θεατῆ (τὸ σφίξιμο στὸ στομάχι, ἡ ἀναγούλα). Τοῦ θεατῆ πὺν τὰ σαγόνια τοῦ κινηματογράφου τὸν ἀρπάζουν στὸ σταυροδρόμι τῆς ὄρασης καὶ τῆς παραίσθησης, τὸν κατεβάζουν στὸ ἐπίπεδο τοῦ νήπιου μέσα σὲ μιὰ σειρά ὀπτικά σόκ (τὸν ἀναγκάζουν, γιὰ παράδειγμα, νὰ ταυτίσει τὸ βλέμμα του μὲ τὸ βλέμμα ἑνὸς θηρίου —στὰ ὑποκειμενικά πλάνα τοῦ καρχαρία!) καὶ μετὰ τὸν πετοῦν, τὸν «καταπίνουν» μασημένο πιὰ στοὺς πραγματικoὺς «καρχαρίες» (τῆς οἰκονομικῆς ἐκμετάλλευσης), στοὺς μηχανισμοὺς ἐπιβολῆς τῆς ιδεολογίας, στὴν παθητικὴ καὶ ἀνεύθυνη ἀποδοχή τους. Λίγο μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἀφηγοῦμενη ἱστορία καὶ τί ἔχει νὰ πεῖ, (τὶ συμβολίζει ὁ καρχαρίας π.χ.) ἐκεῖνο πὺν μᾶς ἐξεγείρει στὴν ταινία εἶναι ὅτι στὸ τέλος, ὁ θεατῆς θὰ προβάλει πάνω στὸ σκότωμα τοῦ Κουίντ, στὴ διάλυση τοῦ θηρίου τὸν δικὸ του εὐδουχισμό, τὶς ἀνομολόγητες φοβίες του, καὶ σὲ ἔνταση τρομαχτικῇ.

Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία εἶναι ἡ πεμπτοσυρία τοῦ κινηματογραφικοῦ φασισμού, ὅπου ξοδεύονται οἱ ἐπιθυμίες θανάτου καὶ σφυρηλατεῖται μιὰ καινούρια ἀνησυχητικότερη ὑποταγὴ στὸ Νόμο. Κι αὐτὸ πετυχαίνεται ἀποτελεσματικὰ μὲ τὴν ἐρωτικοποίηση τοῦ εὐδουχισμοῦ, δυνατότερη καὶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ ποτὲ (πόσα ἑκατομμύρια θεατῆς δὲν τρώμα-ξαν ἀπὸ τὴν ταινία:)

Τὰ Σαγόνια τοῦ Καρχαρία: ταινία-σύμπτωμα τῆς ιδεολογικῆς ὑστερίας μᾶς «δολόκληρης σιωπηλῆς πλειοψηφίας», πὺν ἐπειδὴ εἶναι ἀνίκανη νὰ βρεῖ μὴν ἐκανοποιητικὴ ἀντανάκλαση παραδίδεται σὲ ἱσοπεδωτικὰ παραληρήματα, μυθοποιώντας γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμα, τὶς λαθεμένες δυνάμεις πὺν ἀπειλοῦν νὰ τὴν καταπιοῦν.

Νίκος Σαββάτης

Στη μνήμη ενός άλλου Βισκόντι



Ο Τάϊσο (στο Θάνατο σή Βενετία)



Η Λιέττα (στη Γοητεία της Αμαρτίας)

“Άλτο:

“Αχ, πώς τους πόνους να γιατρέψει μπορεί
Εκείνου, που το βάλαμο φαρμάκι του έχει γίνει;
Εκείνου που απ’ τὰ πλούτη της αγάπης
Γιά τους ανθρώπους μίσος ήπιε;
Πρώτα περιφρονημένος, τώρα περιφρονεί,
Ξοδεύει μουσικά τὴ σιρασιά του
Σὲ ανεπαρκὴ ἀλαζονία.

(Γιολάννες Μιράρις, *Ραψωδία για
Άλτο, ανδρική χορωδία καὶ ὄργανο*.
Απόσπασμα ἀπὸ τὸ «Λεπρονι-
άτικο παζάρι τοῦ Χάρτις», στίχ. 35-
42, τοῦ Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον
Γκάιτε)

“Άλτο καὶ χορωδία:

Βρίσκεται πάνω στὸ ψαλτήρι σου.
Πατέρα τῆς αγάπης, κάποιος ἦχος
Ποῦ γιὰ τ’ αὐτιά του νόημα ἔχει.
Δρόσισε τότε τὴν καρδιά του!
“Ανοίξε τὸ συννεφιασμένο μάτι σου
Πάνω ἀπ’ τὴς κίλιες πυγές
Πλάι στὸν διψασμένο
Στὴν ἔρημο!

(Γιολάννες Μιράρις, *Ραψωδία για
Άλτο, ανδρική χορωδία καὶ ὄργανο*.
Απόσπασμα ἀπὸ τὸ «Λεπρονι-
άτικο παζάρι τοῦ Χάρτις», στίχ. 42-
50, τοῦ Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον
Γκάιτε)

”Ανθρωπε, πρόσεξε!

του Νίκου Λυγγούρη

«Όταν κοιτάξεις μιὰ ωραία μορφή
Κινηγήσέ την, ἀγκάλιασέ την.
’Αν μπορείς...
Σεδιάντροπα, ὦμα, χωρὶς ἔγνοια,
Εἶτε αὐτὴ εἶναι κοπέλλα, εἶτε
ἔφηβος.
’Η ζωὴ εἶναι σύντομη.
’Αρπάξε λοιπὸν τὴ στιγμή,
Δώσε τὸ κορμί σου ἐκεῖ πού αὐτὸ
βοῖσκει ἐπαφή...
Στὸν τάφο δὲν ὑπάρχει πιά σεξουαλική
ζωή».

Οἱ στίχοι τοῦτοι τοῦ ’Ωντεν εἶναι ἡ εἰρωνική ἀπάντησις τῆς Λιέττα στὴν ἐκπληξὴ τοῦ γέρου καθηγητῆ Λάνκαστερ, διὰν αὐτὸς μέσα στὰ νυχτερινὰ μουσικά του ὁράματα ἀνακαλύπτει τὸ ἐρωτικὸ τρίο στὸ διαμέρισμά του (*’Η Γοητεία τῆς ἁμαρτίας* - *Conversation Piece*, 1974).

Νομίζω ὅτι τὸ ποίημα τοῦ ’Ωντεν (ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα του) εἶναι καὶ ἡ γενικὴ ἀπάντησις τοῦ Βισκόντι στὸ αἰσθητίζον κοινὸ του καὶ στὴν ἠθικολογίζουσα κριτικὴ του, ἡ ὁποία χρόνια δλόκληρα τὸν εἶχε στήσει στὸ κρεβάτι τῆς προκρούστεας «ὁμορφιάς», τῆς νεφελώδους «παρα-κμῆς» καὶ τῆς «ποίησης».

Ἐννοῶ ἐδῶ τὸ τελικὸ «ναὶ» τοῦ Βισκόντι στὸν πόθο καὶ στὸ ἀντικείμενό του. Διευκρινίζω: τὸ ναὶ στὸν σεξουαλικὸ πόθο καὶ στὸ σῶμα (τοῦ φανταστικοῦ ἥρωα, τοῦ πραγματικοῦ ἡθοποιοῦ του.)

Ἀπὸ τὴν γεμάτῃ ἱερῇ φρίκῃ προτροπῇ τῆς ἄλλοι Λουκρέσια Γουέστ (*’Ανθρωπε, πρόσεξε*), τὰ λόγια τῆς ὁποίας τσιτάρουν τὸν ἀνάλογο ἀφορισμὸ τοῦ Νίτσε στὸ *Τάδε ἔφη Ζαρατούστρας* καὶ προσφέρουν στὸν *Θάνατο στὴ Βενετία* τὴν Μοναξιά τῆς Περιπλανώμενης Ψυχῆς τῆς τρίτης συμφωνίας τοῦ Μάλερ, ἀπὸ τὸ παθητικὸ «’Ασμα στὸ ἀπογευματινὸ ἄστρο» τοῦ Τανχῶυζερ τοῦ Βάγκνερ στὸν *Λούντβιχ* περνάμε στὴ τελευταία ταινία τοῦ Βισκόντι στὴν ἄρια τῆς Ἑμίλια Βαβάλου καὶ σὶς μεθυστικὰ λυρικές συγχορδίες τῆς Κοντσερτάντε συμφωνίας Καίτσελ 364 τοῦ Μότσαρτ.

’Απ’ τὴν ὑψηλὴ, δαμονικὴ κραυγὴ τῆς ἄλλοι, πού ὑποδείχνει στὸν ἥρωα τοὺς κινδύνους τοῦ πεπρωμένου του, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐξαίσια μουσικὴ περιπέτεια, πού θυμίζει στὸν ’Ασσενμπαχ τὸ παιχνίδι τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπαγορευμένου καὶ τίς τρομερὲς συνέπειες τῆς παράβασής του, περνάμε στὴν *Γοητεία τῆς ἁμαρτίας* στὴ νοσταλγικὴ καὶ στοχαστικὴ ἀναπόλησις τοῦ σώματος. Ἐκεῖ ὁ θάνατος ἦταν τιμωρία πού σφράγιζε τὴ παράβασις (τὸ ἀγωνιώδες «Σ’ ἀγαπῶ» τοῦ ’Ασσενμπαχ στὸν Τάτζιο), ἐδῶ ὁ θάνατος εἶναι τιμωρία γιὰ μιὰ ζωὴ κάτω ἀπὸ τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Νόμου, γιὰ τὴν ἐνοχὴ μιᾶς ὁμολογουμένης ἀγάπης.

Τὸ σεξουαλικὸ ἀποτελεσε ἀντικείμενο τῆς γραφῆς, τῆς ἰδεολογίας καὶ τοῦ πόθου τοῦ σκηνοθέτη Βισκόντι. Τὸ σεξουαλικὸ βουτηγμένο στοὺς πολιτιστικούς μύθους τῆς μεγάλης φεουδαρχικῆς καὶ ἀστικῆς ἐποχῆς,



Ο Ντρά Μπάγκεντ ("Ασθενής") και ο Άλβιντ Άντερσον (Τίτλος από *Θάνατο στη Βενετία*).

δηλαδή αναγμένο σε *μυθική αιτία* της όλης ενός κόσμου, σε αιτία της παραγωγής της βιογοντικής μυθολογίας και της ιδεολογικής ερμηνείας της. Το σεξουαλικό απόψιχε την Ιστορία, την οποία επικαλέστηκε μόνο σαν ζογραφικό άδιαφανές βάθος, σαν σσηνική μεταφορά, υπέρολαμτρο ντεζορ που μέσα του σσησιάζεται βασιικά ή παράνοια του έποκειμένου της αστικής τάξης, τα σκατολογικά της φαντάσματα, τα σαπίζοντα ιδανικά του άγθρωπισμού... Η δομωριακή αυτή αποσύνθεση έγγράφεται σαν έπιτάριο κατάρσση μιας μεγαλόπρεπης θεατρικής σσηνής, χωρίς τη παραμικρή είσοδο στη σσηνή κάποιας έξωτερικής, έστο μυθικής δύναμης ή χολεία της Βενετίας δέν απέχει πολύ από την πανούκλα των Θηβών. Ο μέσος του Οιδιποδα μένει εδώ μύθος...

Αν θέλουμε μια για πάντα να καταλάβουμε τη σημασία και την αξία της πρακτικής του βιοζόντι, πρέπει να δώσουμε στην έννοια του σεξουαλικού μια πολυπληρή διάσταση, ή οποία περιλαμβάνει ένα πολυφωνικό και άνοιο καταμερισμένο σσηολο από κοινωνικούς θεμώες, ιδεολογικές πρακτικές, γενικά ήθη και έθιμα, δοξασίες και μωδολογίες των δυτικών λαών. Δέν πρέπει να δώμε στο σεξουαλικό την βιολογική, φυσιολογική και προσωπική διάσταση, ή οποία σε τελευταία ανάλυση γόνει πάντα απ τη πλευρά της κοιλτούρας και όχι της φρης. Το σεξουαλικό λοιπόν έγγράφεται: α) σαν μωθική αιτία της όλης ενός κόσμου και του έκπρωστού της - "Ασθενής, Αουνβίχ, Καθηγητής, Βιωνόσση Σσηία γόν "Γουινιτς, Σαντο, Ντον Φιατρίτσο, Αίρια Σιρπέρ... β) σαν σσηλομα, σαν μωτικό, σαν άνομολόγητη αλήθεια αυτής της όσης - στο προσωπικό επίπεδο αυτή τη φωρά, σαν σεξουαλικό σκατάδα, σαν έστος της σεξουαλικότητας χειρολεκτικά μέσα στη μυθολογία (ό "Ασθενής" άγγίζει το χειράκι του Τάξιο, ό Αουνβίχ κάνει έρωτα με τον σσητιστή, ό Κόνραντ άγγίζει τη πλάτη του

Καθηγητή, ὁ Μάρτιν φὸν Έσσεναμπак κάνει ἔρωτα μετὰ τὸ κοριτσάκι, ἡ Σάντρα κάνει ἔρωτα μετὰ τὸν ἀδελφὸ της, ἡ κόμισσα Λίβια συνδέεται παρὰνομα μετὰ τὸν νεαρὸ Φράντς Μάλερ, εἰκόνα τοῦ γιου της)...

Τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται μετὰ διπλὸ, ἀμφίλογο καὶ δυσανάγνωστο γιὰ τὸν κριτικὸ τρόπο. Ἀπ' τὴ μιὰ εἶναι τὸ *ιδεολογικὸ ἰσοδύναμο* τῶν οἰκονομικοκοινωνικῶν καθορισμῶν: στοὺς *Καταραμένους* οἱ ἥρωες τοποθετοῦν στὴν *ἰδια* σφαῖρα τοὺς ἐρωτικούς τους στόχους καὶ τὴν πολιτικὴν τους πρακτικὴν. Τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται ἐδῶ μεταφορικά, μέσα στὸ χωρὸ μιᾶς ποιητικῆς *συμπύκνωσης*, ποὺ ἐρμηνεύει ὅλο, τὸ σύστημα τῆς μυθοπλασίας, ἀντὶ νὰ διαχωρίζεται αὐστηρὰ ἀπὸ τὶς πολιτικὰς αἰτίες καὶ τοὺς οἰκονομικοὺς παράγοντες, ποὺ δὲν συμπίπτουν μαζί του. Τὸ παιχνίδι τῶν οἰκονομικῶν θέσεων, τῶν ἐρωτικῶν ρόλων καὶ τῶν πολιτικῶν σχέσεων ἀπαγορεύει κάθε πραγματικὸ πολιτικὸ ρόλο, ἡ γραφὴ τῆς μυθοπλασίας δὲν κατονομάζει τοὺς ἑτερογενεῖς τους καθορισμοὺς: οἱ πολιτικοὶ μετασχηματισμοὶ ἐρμηνεύονται ψυχχαναλυτικὰ, οἱ ψυχολογικοὶ καθορισμοὶ ὑποκαθιστοῦν τοὺς οἰκονομικοὺς καὶ οἱ ἀτομικὰς νευρώσεις προβάλλονται πανηγυρικὰ σὲ πολιτικοκοινωνικὰ ταμπλό.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται κυριολεκτικὰ, φευγαλέα, στιγμιαία, σχεδὸν φασματικά, σὰν σεξουαλικὴ πράξις καὶ πρακτικὴ, ἀνεπιθύμητη, ἀλλ' ἐνοχλητικὴ καὶ ἀγχώδης, σὰν σκάνδαλο ποὺ ἀνατρέπει τὶς ἱεραρχίες τῆς κοινωνικῆς σκηνῆς καὶ ποὺ σχίζει ἀποφασιστικὰ τὰ ἰδεολογικὰ πλαίσια, ποὺ μέσα τους ἐγγραφόταν πρὶν μεταφορικά. Μεταφορὰ τῶν ταξικῶν σχέσεων, μεταφορὰ τῆς ἱστορικῆς αἰτιότητας, μειζων παράγων τῆς ἰδεολογικῆς ἐρμηνείας αὐτῆς τῆς αἰτιότητας, τὸ σεξουαλικὸ ἐμφανίζεται ξάφνου σὰν ρῆξη, σὰν πραγματικὴ συνουσία, ἀπειλητικὸ «ἐκτός» τῆς μυθοπλασίας.

Μ' ἄλλα λόγια: α) τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται μετὰ μεταφορικοὺς, ποιητικούς καὶ μυθικοὺς ὅρους σὰν ἐξιδανίκευση τῆς ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφιλίας (ἀρνητικὴ λατρεία τῆς παντοειδούς ὁμορφίας, τῆς νιότης, τῆς τέχνης, τοῦ ἑαυτοῦ...) καί, β) σὰν φευγαλέα, ἀλλὰ ἀποκαλυπτικὴ ἀποθέωση μιᾶς συγκεκριμένης σκανδαλώδους ὁμοφυλοφιλικῆς πρακτικῆς, ἡ ὁποία ἤδη ἔχει ἐγγραφεῖ σὰν λογοκριμένη μέσ' τὴν μυθοπλασία.

Δηλαδή, τὸ σεξουαλικὸ ἐγγράφεται διπλὰ: σὰν ἕνα ταμποὺ κοινὰ ἀποδεκτὸ καὶ σὰν ἕνα μὴ ἀποδεκτὸ ταμπού. Ἡ λογοκρισία του εἶναι καὶ αὐτὴ διπλὴ: ἀπ' τὴ μιὰ προδίδεται γιὰ τὴ γενικὴ *πολιτιστικὴ* λογοκρισία τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπὸ μέρους τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη γιὰ τὴν *ύλιστικὴ ἐπανεγγραφή* τῆς πρώτης αὐτῆς λογοκρισίας, ἐπανεγγραφή ἡ ὁποία εἶναι αἰσχρὴ καὶ ἀπαράδεκτη γιὰ τὴν ἀστικὴ κοινότητα.

Ἡ πρώτη γενικὴ *πολιτιστικὴ* λογοκρισία εἶναι ἀποδεκτὴ ἀπὸ τὸν ἀστὸ, στὸ μέτρο ποὺ τὰ θέματα ποὺ λογοκρίνονται κάνουν τὸν θεατὴ νὰ πιστέψει ψευδαισθητικὰ ὅ' ἕνα μετασχηματισμὸ τῶν κοινωνικῶν σχέσεων οἱ ὁποῖες στὴν πραγματικότητά ἀπαγορεύονται ἀπ' τὸν κρατικὸ καταπιεστικὸ μηχανισμό καὶ τοὺς ὑπάρχοντες οἰκονομικοὺς θεσμοὺς τῆς ἀστικῆς τάξης. Ἡ ψευδαισθητικὴ αὐτὴ εἶναι γιὰ τὸν ἀστὸ ἕνα ἰδεολογικὸ ἄλλοθι τῆς ἐλευθερίας του καὶ συγκεκριμενοποιεῖται στὰ φίλμ τοῦ Βισκόντι σὰν μαζικὴ καὶ ἀναρχικὴ ἀναπαραγωγὴ ὅλων τῶν ἰδεολογικῶν στερεοτυπῶν μετὰ τὰ ὁποῖα ἡ ἀστικὴ τάξις στοχάζεται τὰ πεπραγμένα της: ὁ Πατέρας ἐναλλάσσεται μ' ἕνα ὁμοφυλόφιλο Κυρίαρχο, ὁ ἀνδρισμὸς δείχεται σὰν ἔλλειψη ἀνδρικότητας, ἡ ἀστικὴ τάξις εἶναι τὸ συνώνυμο τῆς νευρώσεως, ἡ ἀνδρική φιλία εἶναι ἀπωθημένος ἔρωτας, ὁ ἔρωτας τοῦ ἀντρα καὶ τῆς γυναικῆς ἐγγράφεται σὰν ἀμοιβαῖο μίσος, οἱ μεταμφιεσμένοι δίνουν τὴ θέσιν τους στοὺς ἀρσενικοὺς μιλιταριστές, τὸ μακιγιάζ εἶναι ἡ μάσκα τοῦ θανάτου, οἱ Κύριοι εἶναι διεφθαρμένοι, οἱ Καταπιεζόμενοι ποθητὰ ἀντικείμενα, ἡ παρακμὴ εἶναι ἕνα λυκόφως κλπ.

Ἡ ἐπανεγγραφή τῆς ἰδεολογίας τούτης εἶναι μὴ ἀποδεκτὴ, γιὰτὶ φέρνει στὸ φῶς ἕνα ἀνομολόγητο ἀπωθημένο τὸ ὁποῖο διασχίζει τὸ πρῶτο, τὸ διαπερνᾷ ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη, τὸ ἐπεξεργάζεται πολυπλευρῶς, τοῦ προσφέρει τὸ σκελετὸ τῶν δικῶν του σημαινόντων. Τὸ ἀπωθημένο αὐτὸ συνοψίζεται στὴν μυθικὴ φράσις τοῦ Μπατάιγ: «*Οἱ κομμουνιστές ἐργάτες εἶναι γιὰ τοὺς ἀστούς ἄσχημοι καὶ βρώμικοι σὰν τὰ σεξουαλικά, τριχωτά*

καί χαμηλά μέρη τοῦ σώματος. Ἀργὰ ἡ γρήγορα μιὰ αἵματηρὴ ἔκρηξη θὰ προέλθει ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὴ διάρκειά της ὁποίας τὰ σεξουαλικά καὶ εὐγενῆ κεφάλαια τῶν ἀσπέντων θὰ κατατομηθοῦν». Μ' ἄλλα λόγια ὁ Γιὸς βιάζει πάντα αἰσχρὰ τὸν Πατέρα, ὁ ὁποῖος ποθεῖ παρανοϊκὰ αὐτὴ τὴν πράξη.

Στὴ πολιτικὴ σφαῖρα τούτῃ ἡ πρότασις σημαίνει ὅτι ἡ ἀσπὴν τάξις, μὴ μπορώντας νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτὸ της, φαντάζεται ὅτι τὸ προλεταριάτο εἶναι τὸ βρώμικο καὶ χαμηλὸ μέρος τοῦ (κοινωνικοῦ) σώματός της, μέρος τὸ ὁποῖο αὐτὴ ποθεῖ καθαρὰ ἐρωτικά. Ἡ μυθικὴ τούτῃ ἀλήθεια στηρίζεται τὴν ἐγγραφὴ της στὴν ἀναπαράγωγι τοῦ μείζονος ἀσπικοῦ στερεότυπου: ἀσπός = καθαριότητα καὶ προλετάριοι = βρωμιά, κεφάλι = ἀσπός, καὶ γεννητικὰ ὄργανα = προλεταριάτο, καθαριότητα = κυριαρχία καὶ βρωμιά = ὑποτελεία, καθαριότητα = ἑλλειψη σεξουαλισμοῦ καὶ βρωμιά = πόθος. Παράλογες καὶ ὅμως ἀναγκαῖες ἐξισώσεις.

Ὁ πόθος τοῦ Ἀσπενπαχ γιὰ τὸν Τάτζιο εἰκονογραφεῖ πλήρως τὴν πλὴν πάντων πρότασις: Ἐγώ, ἓνας Πατέρας ποθῶ τὸ Γιό μου, ἡ ὁποία παίρνει ὅλες τίς πιθανὲς μορφές, ἀρνητικὲς καὶ θετικὲς, πράγμα πού μόνον ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀλήθειά της: Ἐγώ, ἓνας (καθαρός) Πατέρας ποθῶ τὸν (βρώμικο) Γιό μου. Ἡ βρωμία εἶναι ἐδῶ ἡ στιγμιαία ἐμφάνισις τῆς λάσπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθαροῦ Τάτζιο, στὴν ἀκροθαλασσιά, οἱ «ἀπάχηδες» μελαίφροι φίλοι του, τὸ πρόσωπο τῆς πόρνῃς πού εἶναι ὁμοιοι μὲ τὸ δικό του - καὶ τῆς γυναίκας τοῦ Ἀσπενπαχ - ἡ βρωμερὴ μουσουδά τῶν τεσσάρων τραγουδιστῶν, ἡ χολέρα καὶ ὁ θάνατος τῆς Βενετίας, τὸ μακιγιάζ πού λιώνει στὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀσπενπαχ, ὁ ἰδρωτὰς του, τὰ δάκρυά του, ἡ ἀποσύνθεσις τοῦ προσώπου του. Σ' ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο ἡ πρότασις παίρνει τὴν ἀκόλουθι μορφή: Ἐγώ ἓνας καθαρὸς ἀσπός ποθῶ ἓναν βρώμικο προλετάριο, πρότασις πού παραμορφώνεται γιὰ εἶναι ἀ-παράδεκτη. Παραμόρφωσις πρώτη: ὁ Τάτζιο δὲν εἶναι προλετάριος, τὸ ἀντίθετο, εἶναι ἐπίσης ἓνας καθαρὸς ἀσπός. Παραμόρφωσις δεύτερη: δὲν εἶναι βρώμικος αὐτὸς ἀλλὰ ἐγώ (ἐτοίμη ἐξηγείται τὸ συχαιμερὸ μακιγιάζ τοῦ Ἀσπενπαχ, ἡ ἀποσύνθεσις τοῦ δερματός του: ἡ μπουρζουαζία σύμφωνα μὲ τὸν μαρξίζοντα Βισκόντι ἀναπαριστάνεται σὰν βρώμικη τάξις. σ' ἀποσύνθεσις).

Ὅμως: α) τὰ σημάδια τῆς βρωμίας πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ Τάτζιο β) οἱ φίλοι του πού εἶναι προλετάριοι, γ) τὸ πρόσωπο τῆς πόρνῃς / πρόσωπο τοῦ Τάτζιο εἶναι τὰ σημαίνοντα τῆς μετάθεσις (μὲ τὴ φροῦδικὴ ἔννοια τῆς λέξης) τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ Τάτζιο, ἀντικείμενο τὸ πόθου, εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἓνας ἄλλος: τὸ χαμηλὸ, τὸ βρώμικο, ἡ αἰσχρότητα. Τὸ σύστημα αὐτῶν τῶν μεταθέσεων εἶναι μεγαλοφυὲς στὶς ταινίες τοῦ Βισκόντι - καὶ μιὰ λεπτομερειακὴ ταξινομήσις τους ἀφήνει νὰ καταλάβουμε γιὰτί ὀνομάζουμε «ὕλιστική» τὴν ἐπιανεγγραφή τοῦ ἀπ' τὴν μπουρζουαζία ἀποδεκτοῦ ἀσπιδιμένου. Τὸ παιχνίδι τῶν διακριτικῶν στοιχείων τῆς φιλικῆς γραφῆς συνίσταται πολὺ γενικὰ στὴν πανοῦργα καὶ ἀδιόρατα μετάθεσις τῶν κατηγορουμένων κάθε σεξουαλικοῦ στερεότυπου σ' ἓνα ἄλλο στερεότυπο, μὲ τὸτόν τρόπο πού κάθε ρόλος νὰ δίνει τὴ θέσι του σ' ἓνα ἄλλο, κάθε πρόσωπο νὰ κρύβει ἓνα ἄλλο, κάθε φύλο νὰ ἐγγράφει μέσα του τὸ ἄλλο, κάθε σημείο τὸ ἀντίθετό του. Ἡ συνελπὴς ἀνάγνωσις αὐτῶν τῶν μεταθέσεων δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ ἴδια ἡ ὕλιστικὴ πρακτικὴ τῶν ταινιῶν τοῦ Βισκόντι, ἡ ὁποία ἐγγράφει τὸ σεξουαλικὸ σὰν τὸ περίσσευμα, τὸ παραπλήρωμα, τὴν αἰσχρὴ ὑπέρβασις τοῦ σεξουαλικοῦ ἰδεολογικοῦ τῆς μυθοπλασίας.

Ἡ ἀπ' τὴν μπουρζουαζία ἐξιδανίκευσις τῆς ἀνδρικῆς ὁμοφυλοφιλίας σὲ μυθολογία τοῦ ὠραίου καὶ τοῦ ἀληθινοῦ ξαναγράφεται ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη σὰν σύστημα, σὰν δομὴ καθαρὰ ἰδεολογικὴ πού σχετίζεται ἀμεσα μὲ τὴ πατριαρχία καὶ τὴ μπουρζουαζία, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴ μιὰ ἀπώθεσι παρανόβληται τίς πραγματικὲς ὁμοφυλοφιλικὲς πρακτικὲς πού ἀπειλοῦν τὸ σκελετό της καὶ ἀπ' τὴν ἄλλῃ διατηρεῖ λαμπρότητα καὶ μὲ θρησκευτικὴ ἰσχύει τὴν ὁμοφυλοφιλία σὰν ἰδεολογικὴ, πολιτιστικὴ καὶ ἐρωτικὴ δομὴ της.

Τὸ πρόβλημα λοιπὸν δὲν εἶναι νὰ δευχτεῖ τὸ ἐναλλάξιμο τοῦ σχήματος

έτεροφιλία / όμοφυλοφιλία, αλλά νά ξεγυμνωθεί απ' τή μιά ή ιδεολογία έκείνη πού, στηριζόμενη στην όμοφυλοφιλία τήν άπώθει (φαλλοκρατία, άνδροκρατία, πατριαρχία) κι απ' τήν άλλη νά δειχτεί ή διαφορά ανάμεσα στις πραγματικές και στις ιδεολογικές όμοφυλοφιλικές πρακτικές, μέ μέσο μιá γραφή πού άνατρέπει κάθε ιδεολογία, σύμφωνα μέ τήν όποία:

α. τó χαμηλό είναι ποθητό.

β. τó άντικείμενο τού πόθου είναι ó προλετάριος.

Ή συνειδητή άνατροπή τής ιδεολογίας αυτής παίρνει τή μορφή τής κεφαλαϊώδους δομικής πρότασης: *Έγώ, ένας (καθαρός) Πατέρας και άστος ποθώ τόν (βρώμικο) Γιό και προλετάριο*. Ή πρόταση αυτή, μοναδική άλήθεια όλων τών καταπιεστικών πρακτικών, έγγράφεται στις ταινίες τού Βισκόντι όχι κυριολεκτικά, αλλά όπως είδαμε, ύπαινικτικά, μέ μεταθέσεις, μέ γρίφους, μέ συμβιβασμούς, δηλ. τελικά *λογοκρίνεται* μέσ' τήν άλήθεια τής. Τό μόνο πού μου έπιτρέπει ό σκηνοθέτης είναι νά διαβάσω καθαρά τούτη τή λογοκρισία. Σ' αυτό τό μέτρο ή πρακτική τού Βισκόντι είναι ιδιοφυής και παραγωγική.

Στήν *Γοητεία τής Άμαρτίας* τό ρόλο τού Τάτζιο παίρνει ό έξ ίσου όμορφος Κόνραντ, τό ρόλο τής λάσπης και τής βρωμιάς παίρνει τό αίμα τών πληγών τού χτυπημένου νεαρού, ό πόθος τού καθηγητή γιά τόν γιό είναι *σχεδόν* κυριολεκτικός, κι ή όλοκλήρωση τών οικογενειακών σχέσεων σημαδεύει μιá αίσθητή εξέλιξη στό έργο τού Βισκόντι: δέν έχουμε έδώ μιá οικογένεια πού διαλύεται, αλλά μιá διάλυση πού προέχεται από τήν όλοκλήρωση μιáς οικογένειας, σχήμα διόλου παραδοξολογικό. Οικογένεια ουτοπική, όπου όλα τά μέλη τού κοινωνικού σώματος *ποθούν* τό *ένα τ'* άλλο, ό καθηγητής τόν αγράμματο, κατώτερο, πληγωμένο, προλετάριο Κόνραντ, ό Κόνραντ τόν εύγενικό καθηγητή, ή Λιέττα (άντίτυπο τού Τάτζιο) τόν καθηγητή κι άντίστροφα, ή μητέρα Μαγκάνο τόν Κόνραντ και τόν καθηγητή...

Στόν *Ρόκκο* οί προλετάριοι ήρωες κοιτάζαν μέ πόθο τόν κόσμο τού πλούτου. Άντίστροφα στόν *Θάνατο στη Βενετία* ό άνώτερος κόσμος ποθούσε τόν κατώτερο, άκόμη κι όταν τόν απέπεμπε (οί τέσσερεις τραγουδιστές). Στήν *Γοητεία τής Άμαρτίας* ό κύκλος όλοκληρώνεται θανυμαστά: τό προλεταριάτο ποθεί επίσης τό καθαρό διάστημα τού Ψηλού, μιá πού ή προλεταριακή κουλούρα είναι μιá μικρή περιοχή τής άστικής, μιá πού ή προλεταριακή ιδεολογία δέν υπάρχει παρά μόνο στό τμήμα τής άστικής τάξης πού άμφισβητεί τήν ίδια του τήν τάξη...

Γιά τήν *μπουρζουαζία* τό προλεταριάτο είναι βρώμικο μέρος τού σώματος, δηλ. άντικείμενο τού πόθου, δηλ. κάτοχος τού φαλλού. Προτάσεις λαθεμένες, νευρωτικές κι όμως *ανάποφρευτες* γιά τήν τέχνη, στό μέτρο πού αυτή δέν προσφεύγει στην ουτοπία, στην τρέλλα ή στην εξέγερση. Κι ό Βισκόντι ούτε όνειρεύεται, ούτε τρελλάνεται, ούτε *έξγειρείται*. Τό θάρρος του λοιπόν δέν είναι ούτε *επαναστατικό*, ούτε *ανατρεπτικό*, μά *άπλά πανούργο, σοφό, δυσανάγνωστο*. (Δέν προβαίνω έδώ σέ ήθικολογικές άξιολογήσεις, οί όποιες μου φαίνονται πάντα ύποπτες, ύποκριτικές, επικίνδυνες, ψευδολόγες και πουριτανικές). Κι αυτό πού δέ μιλιέται στις ταινίες του (γιατί θά τις, κατάστρεφε *άν* έγγραφόταν κυριολεκτικά στις μυθοπλασίες του) ειλώθηκε ήδη άλλου, απ' τόν Σάντ στην *Ζυλιέτ* ή *τά καλά τού βίτσιου*, απ' τόν Μπαταίγ στην *Ιστορία τού ματιού*, απ' τόν Ζενέ στό *άπαιχτο* σέ μέσ βουβό *άριστούργημα* του *Έρωτικό άσμα*, απ' τόν *Όσμα* στην *Τελετή*, απ' τόν Γκοντάρ στό *Ένα σόν Ένα*. Στά έργα αυτά ό πόνος τού σώματος είναι γιορτή τού φωτός και τά δάκρυα τών ματιών είναι βάλαμο και φαρμάκι μαζί, στόν Βισκόντι οί πόνοι τής καρδιάς είναι φαρμάκι και τά δάκρυά τής είναι λύτρωση στά βάθη τής *άλαζονικής νύχτας*.

Οί δυσκολίες τής κριτικής όσον άφορά τις ταινίες τού Βισκόντι είναι σήμερα σύμφυτες μέ γενικότερες δυσκολίες, πού σχετίζονται μέ τό ρόλο τού σεξουαλικού στις καθημερινές και στις ιδεολογικές πρακτικές. Είναι δυσκολίες ουσίας.

Συχνά όμως έχουν άμεσα νά κάνουν μέ τήν ύποκρισία. Σ' ένα

καινούριο βιβλίο για τὸν σκηνοθέτη διαβάζω π.χ. ὅτι τὸ θέμα τῆς Γοητείας τῆς Ἀμαρτίας εἶναι ἡ ὁμορφιά...

Τὸ *Ἀνθρώπε, πρόσεξε!* μυθολογείται ἀπαράδεκτα γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς ταυτολογικῆς κριτικῆς, ἡ ὁποία ἐπικυρώνει τὴν ἀπαγόρευση καὶ ἀπωθεῖ τὴν παρόρασή της.

Γιὰ μᾶς ὅμως συνέχεια καὶ ἀπάντηση στὴν μαγικὴ κραυγὴ τῆς αὐτοῦ θὰ ἦταν τὰ ἐλεύθερα ἄσματα τοῦ Βιβλίου τῶν *Χρεμαστῶν κήπων* τοῦ Σαϊνπεργκ (ποὺ εἰκονογραφοῦν τοὺς στίχους τοῦ γερμανοῦ Μαλλαρμέ. Στεφάν Γκεόργκε), ἡ ἀκόμη τὸ *Τραγούδι γιὰ τὴ γῆ* τοῦ ἴδιου τοῦ Μάλερ, ὅπου ἡ κραυγὴ παίρνει τὸ νόημα: «Ἀνθρώπε, πρόσεξε, τὸ παιχνίδι τῶν Θεῶν δὲν σὲ ἀφορᾷ!»

Νίκος Αυγούρης

—
Ο Νίκος Μιχαήλ (Κόνραντ) καὶ ὁ Μάλερ (Λάουρεντ) καθισμένοι στὴ Γοητεία τῆς ἀμαρτίας.



ΣΑΝΤ — ΠΑΖΟΛΙΝΙ

του Roland Barthes*

«Αν κρίνουμε χρήσιμο να επανέλθουμε στην περίπτωση Παζολίνι δημοσιεύοντας αυτό το κείμενο του Ρολάν Μπάρτ, αυτό γίνεται γιατί από τότε μέχρι σήμερα μεσολάβησε η «περίπτωση» του Σαλό. Είχαμε αναφερθεί στο Σαλό στο τεύχος αρ. 8 (του είχαμε αφιερώσει μάλιστα το εξώφυλλο), αλλά εκείνη την εποχή, αν και η ταινία είχε ήδη τυλιχτεί μ' ένα φωτοστέφανο σκανδάλου, κανείς δεν την είχε δει. Από τότε, απαγορευμένη στη χώρα της, διανεμήθηκε σε κάμποσες παρισινές αίθουσες, για να αποσυρθεί μια βδομάδα αργότερα από τα μεγάλα κυκλώματα. Η ταινία δεν παίζεται πια στη Γαλλία παρά σε μια μικρή αίθουσα τέχνης. Έτσι, η «περίπτωση» του Σαλό δεν είναι τίποτα περισσότερο από την εξιστόρηση των κακοτυχιών του. Ένοχλητικό, βαρυστομαχιάζει την μεγάλη εταιρία που έχει αναλάβει την διανομή του, σαν ένα αντικείμενο αναφομοίωτο από μια κάποια κουλτούρα που αναγκάζεται να το άπωθήσει, να το κρύψει κάτω από ένα χοντρό μανδύα προσποιητής αγνοίας ή μίσους. Από τον Σαντ μέχρι το Σαλό δεν έχουμε κοινή μια μόνο συλλαβή: και τα δύο είναι θεμελιακά απροσάρμοστα αντικείμενα. Αυτή είναι και η άποψη που διατυπώνει εδώ ο Ρολάν Μπάρτ. Θα προσθέσω ότι στην Ελλάδα το πρόβλημα θα τεθεί αναμφίβολα με όρους αίσθητά διαφορετικούς από το απροσάρμοστο. Η ταινία απλούστατα δεν θα γίνει ορατή.

Μ.Δ.

Το Σαλό δεν άρσει στους φασίστες.

Απ' την άλλη μεριά άγριες κραυγές εκτοξεύονται από μερικούς από έμάς, για τους οποίους ο Σαντ έχει γίνει ένα είδος πολύτιμης κληρονομιάς: «ο Σαντ δεν έχει καμιά σχέση με τον φασισμό! Τέλος, για τους υπόλοιπους, γι' αυτούς που δεν είναι ούτε φασίστες ούτε οπαδοί του Σαντ, ισχύει η πάντα κι εύκολη δοξασία, σύμφωνα με την οποία ο Σαντ είναι «άνιαρος». Το φίλμ του Παζολίνι λοιπόν δεν συναντά την συγκατάθεση κανέναν. Κι όμως, ολοφάνερα, υπάρχει κάτι που θίγεται απ' το φίλμ αυτό. Τι;

Αυτό που θίγει το φίλμ, αυτό που στο Σαλό είναι αποτελεσματικό, αυτό είναι το γράμμα. Ο Παζολίνι κινηματογράφησε τις σκηνές του *κατά γράμμα*, όπως αυτές περιγράφηκαν (δεν λέω: «γράφτηκαν») απ' τον Σαντ: αυτές οι σκηνές κατέχουν τη θλιμμένη, παγωμένη, ακριβή όμορφιά των μεγάλων έγκυκλοπαιδικών εικονογραφήσεων. Τρώει κανείς περιπτώματα; Ξερριζώνει κάποιος ένα μάτι; Χώνει ένας τρίτος βελόνες μέσα σ' ένα φαγητό; Βλέπουμε τα πάντα: το πιάτο, το κόπρανο, τη μουντζούρα, το πακέτο με τις βελόνες (αγορασμένες απ' το *Urim* του Σαλό), τον κόκκο του άλευριού: *τίποτα δεν είναι αντικείμενο φειδούς*, καθώς λέμε συχνά (κι αυτό είναι το έμβλημα του γράμματος). Σ' αυτή τη σφαίρα της ασιτηρής περιγραφής το βλέμμα μας είναι αυτό που ξεγυμνώνεται όχι ο κόσμος που ζωγραφίζεται απ' τον Παζολίνι: το ξεγύμνωμα του βλέμματός μας, αυτό είναι το αποτέλεσμα του γράμματος. Στο φίλμ του Παζολίνι (κι αυτό θαρρώ τον χαρακτηρίζει ουσιαστικά) δεν υπάρχει κανένας συμβολισμός: απ' τη μία μεριά μια χονδροειδής αναλογία (ανάμεσα στο φασισμό και στο σαδισμό), απ' την άλλη το γράμμα, λεπτολόγο, επίμονο, εκθειζόμενο, φιλοτεκνημένο σαν ένας πριμιτιφ πίνακας. Η άλληγορία και το γράμμα, αλλά ποτέ το σύμβολο, ή μεταφορά, ή έρμηνεία (στο *Θεώρημα* είχαμε την ίδια γλώσσα, αλλά εκεί ήταν θελκτική).

Εν τούτοις το γράμμα έχει ένα περίεργο, απρόσμενο αποτέλεσμα. Θα ήταν δυνατό να πιστέψει κανείς ότι το γράμμα εξυπηρετεί την αλήθεια, την πραγματικότητα. Λάθος: το γράμμα παραμορφώνει τα αντικείμενα της συνειδησης πάνω στα οποία υποτίθεται ότι παίρνουμε θέση. Μένοντας πιστός στο γράμμα των σαδικών σκηνών ο Παζολίνι παραμορφώνει λοιπόν

* Το κείμενο αυτό του Ρολάν Μπάρτ δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Le Monde*, 16 Ιουνίου 1976.

και τὸ ἀντικείμενο Σάντ και τὸ ἀντικείμενο φασισμός: μετὰ τὸ δίκιο τους λοιπὸν οἱ ὁπαδοὶ τοῦ Σάντ κι ἐκεῖνοι τῆς πολιτικῆς διαμαρτύρονται και τὸν ἀποδοκιμαροῦν.

Οἱ ὁπαδοὶ τοῦ Σάντ (οἱ ἀναγνώστες ποὺ ἐνθουσιάζονται μετὰ τὸ κείμενο τοῦ Σάντ) δὲν ἀναγνωρίζουν τὸν Σάντ μετὰ τὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι. Ὁ λόγος εἶναι γενικῆς φύσεως: ὁ Σάντ δὲν μπορεῖ μετὰ κανένα τρόπο ν' ἀπεικονιστεῖ. Δὲν ὑπάρχει κανένα πορτραῖτο τοῦ Σάντ (μόνον φανταστικά), και μετὰ τὸν ἴδιον τρόπο δὲν εἶναι δυνατό νὰ κατασκευάσουμε καμμιά εἰκόνα ἀπ' τὸ σαδικὸ σύμπαν: ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ σύμπαν τοῦτο, χάρις σὲ μιὰ αὐτοκαταρρικτὴ ἀποφασιστικὴ τοῦ συγγραφέα - Σάντ, ἔχει ἀποδοθεῖ καθ' ὁλοκληρίαν στὴν ἐξουσία τῆς γραφῆς. Κι αὐτὸ διότι ἀναμφίβολα ὑπάρχει μιὰ προνομιοῦσα σχέση ἀνάμεσα στὴ γραφὴ και στὸ φάντασμα: και τὰ δύο εἶναι *διὰ τρητα*. Τὸ φάντασμα δὲν εἶναι τ' ὄνειρο, δὲν ἀκολουθεῖ τὴ δέση μιᾶς ἱστορίας, ἀκόμη κι ὅταν αὐτὴ ἡ δέση εἶναι ἀλλόκοτη. Καὶ ἡ γραφὴ δὲν εἶναι ἡ ζωγραφικὴ, δὲν ἀκολουθεῖ τὴν πληρότητα τοῦ ἀντικείμενου. Τὸ φάντασμα γράφεται, δὲν περιγράφεται. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ὁ Σάντ δὲν θὰ περάσει ποτὲ στὸ οἰνέμα. Ἀπὸ μιὰ σαδικῇ γωνίᾳ ὅρασης (ἀπὸ μιὰ γωνίᾳ ὅρασης τοῦ σαδικοῦ κειμένου) ὁ Παζολίνι ἦταν καταδικασμένος νὰ πλανηθεῖ - πράγμα ποὺ συνέβη - και μετὰ ἰσχυρογνωμοσύνη (τὸ ν' ἀκολουθεῖ-σθαι τὸ γράμμα σημαίνει νὰ κυριεῖται ἀπὸ ἰσχυρογνωμοσύνη).

Καὶ στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο ὁ Παζολίνι πλανήθηκε. Ὁ φασισμός εἶναι ἓνας πολὺ σοβαρὸς και ὑπουλὸς κίνδυνος, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν διαπραγματευτεῖ μετὰ ἁπλῆς ἀναλογίας, μετὰ τὸ νὰ δείχνει τοὺς φασίστες κυρίαρχους νὰ παίρνουν «ἀπλοῦστα» τὴ θέση τῶν ἐλευθεριῶν ἡρώων τοῦ Σάντ. Ὁ φασισμός εἶναι ἓνα ἀντικείμενο ποὺ μὰς ἐξαναγκάζει: μὰς *ὀποχεῖ* νὰ τὸν στοχαστοῦμε κυριολεκτικά, ἀναλυτικά, πολιτικά: τὸ μόνον πράγμα ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει ἡ τέχνη ἂν θέλει ν' ἀσχοληθεῖ μαζί του εἶναι νὰ τὸν καταστήσει πιστευτὸ, ν' *ἀποδείξει* πῶς ἔρχεται κι ὅχι νὰ *δείξει* μετὰ τὴ μοιάζει μετὰ δύο λόγια δὲν βλέπω ἄλλη μέθοδο παρὰ νὰ τὸν διαπραγματοῦμε *ἀ λὰ Μπρέχτ*. Ἡ ἀκόμη: τὸ νὰ παρουσιάζεις αὐτὸν τὸν φασισμό σὲ μιὰ διαστορῇ σημαίνει ὅτι δὲν ἔχεις οκεφτεῖ τὴ συνέπειες τῆς πράξης σου. Ποιὸς δὲν θὰ πει ἀνακουφισμένος μπροστὰ στοὺς ἐλευθέρους τοῦ Σαλό: «*Εἴγω δὲν εἶμαι σὺν κι αὐτοῖς, δὲν εἶμαι φασίστας, γιατί δὲν ἀγαπῶ τὸ σκατό!*».

Μετὰ δύο λόγια ὁ Παζολίνι ἔκανε δύο φορές αὐτὸ ποὺ δὲν ἔπρεπε νὰ κάνει. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν *ἀξία*, τὸ φίλμ ποὺ κάνει και στὰ δύο ταμπλῶ: γιατί κάθε τι ποὺ δείχνει τὸν φασισμό σὺν *μὴ πραγματικό* εἶναι κακό: και γιατί κάθε τι ποὺ κάνει τὸν Σάντ *πραγματικό* εἶναι κακό.

Κι ὅμως, θάταν ἴσως δυνατόν...

Θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ὑπάρχει μέσα στὸ φασισμό σαδισμός (τετριμμένη ὑπόθεση), κι ἀκόμη πιὸ πέρα, θάταν ἴσως δυνατό νὰ ὑπάρχει φασισμός στὸν Σάντ. *Φασισμός* δὲν σημαίνει *ἡ φασισμός*. Ὑπάρχει «φασιστικὸ σύστημα» κι ὑπάρχει «φασιστικὴ οὐσία». Τὸ σύστημα ἐπιδέχεται ἀκριβὴ ἀνάλυση κι αἰτιολογημένη κατάγγελη, ἡ ὁποία μὰς ἀπαγορεύει νὰ ὀρίσουμε σὺν φασιστικὴ ὁποιαδήποτε μορφή καταπίεσης. Ἡ οὐσία μπορεῖ νὰ κυκλοφορήσῃ παντοῦ: γιατί τὸ πάθος δὲν εἶναι παρὰ ἓνας ἀπ' τοὺς τρόπους μετὰ τοὺς ὁποίους ὁ πολιτικός «λόγος» χρωματίζει τὴν ὁρμή τοῦ θανάτου**, τὴν ὁποία δὲν εἶναι δυνατό νὰ δοῦμε, ἂν αὐτὴ (σὺμφωνα μετὰ τὸν Φρόυντ) δὲν φωτίζεται ἀπὸ κάποια φαντασμαγορία. Αὐτὴ τὴν οὐσία φέρνει στὸ φῶς τὸ *Σαλό*, ἔχοντας σὺν ἀφετηρία του μιὰ πολιτικὴ ἀναλογία, ἡ ὁποία ἔχει ἐδῶ *ἀξία* ὀπογραφή.

Ἀποτυχημένη ἀπεικόνιση (τοῦ Σάντ, τοῦ φασιστικοῦ συστήματος) τὸ φίλμ τοῦ Παζολίνι παίρνει τὴν ἀξία μιᾶς οκετεινῆς ἀναγνώρισης ποὺ ἐλέγχειται ἀδελφία ἀπ' τὸν καθένα ἀπὸ μὰς και ποὺ οἰγουρα μὰς ἐνοχλεῖ: ἐνοχλεῖ τοὺς πάντες, γιατί, λόγω τῆς χαρακτηριστικῆς στὸν Παζολίνι *ἀφέλειας*, ἐμποδίζει τὸν καθένα ἀπὸ μὰς νὰ τὴν *ἐκτελωνίσῃ*. Καὶ ἀναρωτιέται ἐδῶ, ἂν, στὸ τέμμα μιᾶς μακριᾶς διαδρομῆς ἀπὸ ἀσφάλματα, τὸ *Σαλό* τοῦ Παζολίνι δὲν εἶναι *ὁ τελικὴ ἀνάλυση* ἓνα καθαρὰ σαδικὸ ἀντικείμενο: ἀπόλυτα *μὴ ἀφομοιώσιμο*: κανεὶς πραγματὶ δὲν φαίνεται νὰ μπορεῖ νὰ τὸ ἀφομοιώσῃ.

(Μετ. Ν.Α.)

** Ὁ ὅρος «ὁρμή τοῦ θανάτου» ἀνήκει στὴ θεωρία τοῦ ἀουενδίου κι ὑποδείχνει τὴν τάση τοῦ ζωντανοῦ νὰ ἐπιτρέψει τὴν κατάσπαση τοῦ ἀνόργανου και τοῦ ὄψιμου: ὥθηση ἐσωτερικῆς ποὺ οκεπεύει τὴν αὐτοκαταστροφὴ τοῦ ζῶντος κι ἀντιτίθεται στὴς ὁρμές τῆς ζωῆς οἱ ὁποῖες ἔχουν σὺν οκεπὸ τὴν αὐτοσυντήρησή του. Ἡ ὁρμή τῆς ζωῆς «ἔχει σὺν οκεπὸ τὴν νὰ καταστήσῃ ὁδρὰν αὐτὴν τὴν καταστροφικὴ ὁρμή και νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' αὐτὴν στρέφοντάς τὴν κατὰ μέγα μέρος πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ, κατεχθύνοντάς τὴν ἐνάντια τ' ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου μετὰ τὴ βίηθεια ἐνὸς ἰδιαίτερου ὀργανικοῦ συστήματος, τοῦ *μικοῦ*» (Σ. Φρόυντ). Ἡ ὥθηση πρὸς τὸ ἐξωτερικὸ παίρνει τὴ μορφή τῆς ἐπιθετικότητας, ἡ ὁποία εἶναι ἀπλᾶ ἡ ἐξωτερικεύση μιᾶς καταστροφικῆς δύναμης ποὺ πρωταρχικὰ κατεχθύνεται ἐνάντια στὸ ἴδιο τὸ ζωντανό. Ἔτσι ἡ ἐπιθετικότητὰ δρᾷ κατὰ ἀπ' τὴν ἐξουσία τῶν ὁρμῶν τῆς ζωῆς, οἱ ὁποῖες τὴν χρησιμοποιοῦν γιὰ τὴν ἐπιτελὴ και τὴν κατοχὴ τοῦ αὐτονομικοῦ ἀντικείμενου και γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς αὐτονομικῆς πράξης. (Σ. τ.μ.)

«Όταν γυρίζω, δέν ξέρω ἂν τὸ ἀποτέλεσμα θὰ βγεῖ καλὸ ἢ σκάρτο. Αὐτὸ πού, πολὺ ἀπλά, βλέπω ἐγὼ μέσα ἀπὸ τὸ βιζέρ τῆς ἰδίας τῆς κάμερα εἶναι τὸ ἂν ὅλα πηγαίνουν καλὰ ἢ ὄχι. Βρίσκομαι μέσα σ' αὐτὸ πού συμβαίνει καί, ταυτόχρονα, εἶμαι κάτι διαφορετικό: δέν εἶμαι πᾶ ὁ Ρούς, γίνομαι ἓνα μὲ τὴν κάμερα, τοποθετοῦμαι σ' ἓνα ὁρισμένο σημεῖο, κάνω κινήσεις πού δέν θὰ ἔκανα ποτὲ ἂν δέν εἶχα τὴν κάμερα καί οἱ ἄνθρωποι μὲ δέχονται ἢ μὲ ἀρνοῦνται. Ἄν μὲ ἀρνηθοῦν ἐκείνη τῇ στιγμῇ, ὅλα τελειώνουν. Σταματᾶω. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δέν εἶμαι σὲ φόρμα ἢ ὅτι δέν θάπρεπε νὰ βρίσκομαι ἐκεῖ. Νομίζω ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὸν ἴδιο τὸ γεωγραφικὸ χῶρο. Ὅταν εἶσαι σὲ κανονικὴ ἀπόσταση ἐπικοινωνίας, ὅλα τὰ προβλήματα «ἡδονοβλεψίας» ἐξαφανίζονται, γιατί ὅταν ὁ ἄλλος» βρίσκεται πενήντα ἑκατοστὰ μακριὰ ἀπ' αὐτὸν πού τὸν κινηματογραφεῖ δέν αἰσθάνεται καθόλου ὑποχρεωμένος νὰ κινηματογραφηθῇ. Μπορεῖ νὰ τὸν στείλει στὸ διάολο μὲ μιὰ μονάχα κίνηση. Ἐχει αὐτὸ τὸ δικαίωμα. Αὐτός, πού κινηματογραφεῖ, τὸ ξέρει. Κι αὐτὸς πού κινηματογραφεῖται τὸ ξέρει ἐπίσης. Πράγμα πού, κατὰ περίεργο τρόπο, κάνει κάποιον πού θὰ αἰσθανόταν ἐνοχλημένος ἂν βρισκόταν δέκα μέτρα μακριὰ, τῇ στιγμῇ πού βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸν ὀπερατέρ, ἂν δεχθεῖ, νὰ τὸ δεχθεῖ ἐντελῶς. Ἐκείνη τῇ στιγμῇ πραγματοποιεῖται ἓνα εἶδος ἀνατροπῆς τῆς κατάστασης. Εἶναι οἱ ἄλλοι πού κάνουν τὴν ταινία κι ὄχι αὐτὸς πού κινηματογραφεῖ».

Ζάν Ρούς

(«Νὰ κυκλοφορήσουμε ἀνησυχητικὰ ἀντικείμενα», Nouvelle Critique, ἀρ. 82, Μάρτιος 1975).

«Ὁ Ρούς, ὅπως καὶ ὁ δημιουργὸς τῆς Ἀπλησιᾶς Στροχάιμ, ἐνῶ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι περιορίζεται στὸ νὰ κινηματογραφεῖ τὰ πράγματα ὅπως ἔχουν, στὴν πραγματικότητα τὰ ἐφευρίσκει. Σάν κι αὐτοὺς πού ὁ Μπρέχτ ὀνομάζει ρεαλιστές, ἢ σὰν τὸν ἀρχαιολόγο πού ἀνακαλύπτει τὴν ἀλήθεια τοῦ ἰδιαίτερου κάτω ἀπὸ τὰ ερεῖπια τοῦ συνηθισμένου — ἐκπληρῶσοντας ἔτσι τὸν κόσμο».

Ζ. Μ. Στράουμπ.

«Όταν ἀποφασίσαμε νὰ ἀφιερῶσουμε μερικὲς σελίδες αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ στὸν Ζάν Ρούς, δέν ὀδηγηθήκαμε σ' αὐτὴ τὴν ἀπόφαση μόνο καὶ μόνο ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ ἀπ' τίς ταινίες του προβλήθηκε στὸ ἑλληνικὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, ἀλλὰ γιατί, πολὺ ἀπλά, συμβαίνει τὸ ἔργο τοῦ Ρούς νὰ εἶναι ἀπ' τὰ σημαντικότερα στὶς μέρες μας, καθὼς ἐπίσης κι ἀπ' τὰ πιὸ παραγνωρισμένα, ἰδιαίτερα στὴ χώρα μας. Ἔργο ἀνανεωτικὸ, χρήσιμο, θεμελιακὸ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, παραμένει περίεργα τελειῶς «ἐκκεντρικόν», περιφερειακὸ οὐ σκέψη μὲ τὰ μεγάλα ρεύματα πού ἀντιπροσωπεύει, μὲ τίς σκολές πού δημιουργήσε (κύριος μύστης τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου, οἱ Γκοντάρ, Ριβέτ, Ρομέρ, Ἑοτὰς καὶ Στράουμπ τοῦ ὀφείλουν μιὰ «γερὴ» ἀναγνώριση).



ZAN ROUS

οἱ θαυμαστὲς περιπέτειες
τοῦ κυνηγοῦ εἰκόνων
μὲ τὴν κάμερα

τοῦ Μιχάλη Δημόπουλου

Οι ταινίες του αποκαλέσθηκαν «έθνολογικές», αλλά το έθνολογικό υλικό στο οποίο παρεμβαίνουν, το οποίο επεξεργάζονται, είναι πολύ απομακρυσμένο απ' το υλικό των κλασικών «ντοκυμανταίρ», που αρκούνται τις πιο πολλές φορές στην άναυσταση του βιωμένου μ' ένα άνεπεξέργαστο τρόπο, στη «σύλληψη της άνεπαίσθητης κίνησης του πραγματικού», βασισμένα στην ευαγγελική αντίληψη της «αποκάλυψης του αθηντικού πραγματικού» (ποιοῦ πραγματικού; Καί με ποιά ἰδεολογία ὁπλίζονται; Βλέπε πάνω στο θέμα, τὸ ἄρθρο τοῦ Μανόλη Κουκιου).

Διαφορετική είναι ἡ προσπάθεια τοῦ Ρούς, πού μπορεί νά συνοψιστεῖ με τήν ἀκόλουθη φράση τοῦ Μισέλ Λεϊρίς (ἐνὸς ἄλλου ἐθνογράφου ποιητῆ), τὴ στιγμή τῆς ἀνακάλυψης τῆς *Ἀφρικῆς φαντάσματος*: «Μέσα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητα, μέσα ἀπὸ τὸν παροξυσμὸ τῆς, ἀγγίζει κανεῖς τὴν ἀντικειμενικότητα. Γράφοντας ὑποκειμενικά, αὐξάνω τὴν ἀξία τῆς μαρτυρίας μου, δείχνοντας ὅτι γνωρίζω σὲ κάθε στιγμή πὰ εἶναι ἡ θέση μου σὰν μάρτυρα». Ξεπερνιέται τότε καὶ ἡ παρεξήγηση τοῦ ὅρου «κινηματογράφος - ἀλήθεια», πού, λανθασμένος τὴν ἐποχὴ τοῦ *Χρονικοῦ* ἐνὸς καλοκαιριοῦ σὰν μιὰ λίγο βιαστικὴ τιμὴ στὸν Ντζίγκα Βερτώφ καὶ στὴν «κίνο-πράβδα» του, εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα, ὅπως σημειώνει ὁ Ζὰν Ἀντρέ Φιεσκί παρακάτω, νά μπλοκάρει τὴ σκέψη γύρω ἀπὸ στεῖγρες πολεμικὲς καὶ νά τὴν παρασύρει σὲ μονοπάτια πού τὸ σημερινὸ ἐπίπεδο τῆς θεωρητικῆς ἐρευνας ἀποδεικνύει ἐσφαλμένα καὶ ἄχρηστα, μονοπάτια πού δὲν εἶναι παρὰ ἀδιέξοδα.

Περισσότερο ἀπὸ ἓνα ἐθνολογικὸ κινηματογράφο θάπρεπε νά μιλάμε γιὰ ἓνα κινηματογράφο μυθοπλασίας, ἓνα κινηματογράφο πού μιλάει γιὰ διαφορετικούς μύθους, γιὰ μυθοπλασίες πού ἀναπτύσσονται, ὅπως θά δοῦμε, μέσα ἀπὸ «παρεκκλίσεις», ἐνσωματώνοντας σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία τὸ ἀπρόοπτο (βλέπε πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, τὴν ἀνάλυση τοῦ *Noël Burch* στὸ *Praxis du cinéma*, Gallimard). Τὰ τυχαῖα γεγονότα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος δὲν ἐξαφανίζονται, ἡ ταινία δὲν ἔχει πια τὴν ὑποχρέωση νά εἶναι τὸ διπλὸ οὐ ἐικόνες τῶν προαποφασισμένων περιγραφῶν ἐνὸς σεναριοῦ. Ὁ κινηματογράφος αὐτὸς χρησιμοποιεῖ περίπλοκα γυιστρήματα στὶς σχέσεις προσώπων - κάμερα, ὅπου οἱ μὴ ἐπαγγελματίες ἡθοποιοὶ ἐνσωμακώνουν τοὺς ἑαυτοὺς τοὺς, ἀλλὰ χωρὶς νά κάνουν ζαβολιές, σχολιάζοντας κατὰ τὴ διάρκεια ἢ μετὰ ἀπὸ ἓνα πρῶτο γύρισμα αὐτὰ πού ἔκαναν πρῶστὸ στὴν κάμερα. Σὲ μιὰ τέτοια πρακτικὴ, ἡ μυθοπλασία δὲν προϋπάρχει τοῦ γυρίσματος, ἀλλὰ εἶναι τὸ προϊόν του, τὸ ἴχνος, θεμελιώνοντας πάνω του, ὅπως εἶναι φανερό, τὴν ἴδια τὴ διαδικασία κατασκευῆς τῆς (βλέπε τὸ διπλὸ ἄρθρο τοῦ Ζὰν Λουί Κορμολί *Le détour par le direct-H* *στορφή μέσα ἀπὸ τὸ ντρεκτί*-Cahiers du Cinéma ὁρ. 209 καὶ 211).

Αἱ τὴν ἄλλη δὲν εἶναι καθόλου παράδοχο τὸ νά βεβαιώνουμε σήμερα ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Ρούς ἀνήκουν τελικὰ στὴν τάξη τοῦ φανταστικοῦ, ἐνὸς φανταστικοῦ πού μπορεί νά παρομοιασθεῖ μ' ἐκεῖνο τοῦ Μουνράου καὶ πού πλησιάζει τὸ «θαυμαστὸ» κόσμο τοῦ Κοκτώ (πράγμα πού δικαιολογεῖ ἀκόμα περισσότερο τὴν παρουσία του σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος). Εἶναι μιὰ πραγματικότη-
τα πού ἐπιβάλλεται σὺν θεατῇ μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπλὴ παρακολούθηση τῶν ταινιῶν τοῦ Ρούς. Ὑπάρχει οἶγουρα σ' αὐτὲς μιὰ ἐντύπωση παραξένισμα-
τος, ἐνοχλητικῆς, μυστηριώδους, πού γεννιέται ἀπ' τὸ συναπάντημα δυὸ πολιτισμῶν, ἀπ' τὴ σύγκρουση δυὸ διαφορετικῶν συμβολικῶν συστημάτων (ἐκεῖνου τοῦ μακρινοῦ, μυθικοῦ «ἄλλου» κι ἐκεῖνου τοῦ φωλιασμένου σὲ καθίσμα του θεατῆ), πού στεφανώνει τὸ ἔργο μ' ἓνα μυστικὸ πού πρέπει νά φωτιστεῖ καὶ πού ἐπιβάλλει λοιπὸν τὴν ἐνεργητικὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ.

Ἀλλὰ μήπως ἐκεῖ ἀκριβῶς δὲν βρίσκεται καὶ ἡ τέχνη τοῦ μάγου Ρούς; σὲ τὸ νά «κυκλοφορεῖ ἀνησυχητικὰ ἀντικείμενα»;



Τὸ κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο

Τὸ Κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ μὲ τὸ Τόξο

ἢ

Ὁ κινηματογράφος τοῦ ἐθνολόγου

Τοῦ Μανώλη Κούκιου

Α

Τὴ στιγμή πού ὁ Ζὰν Ροὺς ἀποφάσισε νὰ χρησιμοποιήσει τὴν κινηματογραφικὴ του μηχανή, γιὰ νὰ κρατήσει σημειώσεις ἀπὸ τὶς ἐθνολογικὲς του ἔρευνες ἀνάμεσα στὶς Ἀφρικάνικες φυλές, τὴ στιγμή ἐκείνῃ ἄρχισε γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἓνα καινούργιο, συναρπαστικὸ κεφάλαιο. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ νέου αὐτοῦ κεφαλαίου δὲν δρειλόταν ὅμως, στὰ καινούργια ἀντικείμενα, πού βρέθηκαν ξαφνικὰ ἀπέναντι ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ τὸ μάτι τοῦ Ροὺς: τοὺς μάγους, τοὺς πολεμιστὲς, τοὺς κυνηγούς καὶ τοὺς ἀρχηγούς, τὴ συνήθεια, τὴν τέχνη καὶ τοὺς θεσμούς ἐνὸς κόσμου πού σιγὰ σιγὰ χάνεται, κάτω ἀπὸ τὶς προσχώσεις τοῦ καινούργιου πολιτισμοῦ. Ἐνα τέτοιο ἐνδιαφέρον θάταν ἐθνολογικὸ

μᾶλλον παρά κινηματογραφικό. Ἄπ' τὴν πλευρὰ λοιπὸν τοῦ κινηματογράφου, τὸ σημαντικὸ σημεῖο βρίσκεται στὸν ἀλλοιωτικὸ τρόπο, ποὺ βλέπουμε νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ κάμερα στὰ χέρια τοῦ ἔθνολόγου, στὸ ἀλλοιωτικὸ μάτι ποὺ ἀνακαλύπτουμε πίσω της, στὸν ἀλλοιωτικὸ κινηματογράφο ποὺ ξαφνικὰ γεννιέται στὸ χώρο αὐτό.

Θάταν μεγάλο λάθος ν' ἀποδώσουμε τὸ μετασχηματισμὸ αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου στὴν προσωπικότητα ἢ στὸ ταλέντο τοῦ Ζάν Ρους. Θάταν κατὰ ἀντίθετο ὄχι μόνο μὲ τὶς θεμελιώδεις αἰσθητικὲς καὶ ἰδεολογικὲς ὕλιστικὲς θέσεις, ποὺ γενικὰ ἀποδεχόμεστε ἐδῶ, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἴδια τὴν οὐσία τοῦ ἔθνολογικοῦ αὐτοῦ εἶδους κινηματογράφου. Ποία εἶναι λοιπὸν ἡ οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς τοῦ ἔθνολόγου; Τί ἄλλο; Εἶναι ἀκριβῶς τὸ πλησίασμα τῶν δύο πρακτικῶν, ἡ σχέση καὶ ἡ συναρμογὴ τους. Ἀκριβέστερα εἶναι ἡ ἐγγραφή τῆς μιάς πρακτικῆς, τοῦ κινηματογράφου, μέσα στὴν ἄλλη, τὴν κύρια δουλειά, τοῦ ἔθνολόγου, ἐγγραφή ποὺ ἔρχεται νὰ καταλάβει ἐκεῖ μὴ θέσει γνωστὴ ἀπὸ παλιά. Τὸ ὄνομά της: *ἐθνογραφία*.

Β

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐξερευνήσουμε τὴν οὐσία τοῦ ἐθνογραφικοῦ κινηματογράφου τοῦ Ζάν Ρους πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε στὸ γενικότερο πεδίο ὅπου ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἔρχεται τελικὰ νὰ ἐνταχθεῖ. Πρόκειται γιὰ τὸ πεδίο τῶν «ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου» ἢ «κοινωνικῶν ἐπιστημῶν» (ὅροι ποὺ δὲν ταυτίζονται ἀπόλυτα), μὴ καινούργια ἡπειρὸ γιὰ τὸν κόσμο τῆς ἐπιστήμης, ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῆς ταξικῆς πάλης ἀγωνίζεται, ἐδῶ καὶ 1-2 αἰῶνες, νὰ ἀναδυθεῖ μέσα ἀπὸ τὸ ἀγκάλιασμα τῶν κάθε λογῆς πολιτικῶν - θεωρητικῶν ἰδεολογιῶν, ποὺ ἀκόμα κυριαρχοῦν σ' αὐτοὺς ἐδῶ τοὺς ὥκεανους τῆς σκέψης. Ἡ ψυχολογία, ἡ κοινωνιολογία, ἡ οἰκονομία, ἡ πολιτικὴ, ἡ ἱστορία, ἡ ἔθνολογία, ἡ γλωσσολογία, γιὰ νὰ σταθῶμε στίς πιὸ γνωστές, εἶναι οἱ χώρες ποὺ τὰ σύννορά τους ἀρχίζουν νὰ διακρίνονται στὴν ἀναδυόμενη ἡπειρὸ - οἱ συγκεκριμένοι χώροι ὅπου μεταφέρεται ἡ ταξικὴ πάλη στὸ ἰδεολογικὸ - θεωρητικὸ ἐπίπεδο.

Σὲ μερικὸς ἀπὸ τοὺς χώρους αὐτοὺς, π.χ. οἰκονομία, κοινωνιολογία, ἔχει ἤδη διανυθεῖ μὴ μακριὰ διαδρομὴ ποὺ τοὺς ἔχει πλουτίσει μὲ τέτοια γνωστικὰ ὄργανα καὶ ἐργαλεῖα, ὥστε νὰ κινδυνεύουμε νὰ τοὺς μετερδύσουμε μὲ χώρους ἀπὸ ἄλλες ἡπείρους, παλιές καὶ μὲ ξεκάθαρη γεωγραφία: μαθηματικὰ, φυσικομαθηματικὲς ἐπιστήμες. Στίς περισσότερες ὅμως περιπτώσεις πρόκειται γιὰ ἐπίμονη πορεία μέσα σ' ἓνα χαώδη, ἀνεξερευνητὸ καὶ ἀδιαμόρφωτο κόσμο π.χ. ἡ ἐξέλιξη τῆς γλωσσολογίας τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια.

Μιὰ ἀπὸ τὶς κυριότερες δυσκολίες στὴν οἰκοδόμησι τῶν «ἐπιστημῶν τοῦ ἀνθρώπου» εἶναι αὐτὴ ποὺ σχετίζεται μὲ τὸ ὕλικό τους. Ξέρουμε, π.χ. πὼς ὕλικὸ τῆς φυσικῆς δὲν εἶναι ἡ «πραγματικότητα», οὔτε οἱ διάφορες «πληροφορίες πρὸς αἰσθήσεων μας». Τὸ ὕλικὸ τῆς φυσικῆς δὲν ὑπάρχει σὰν τέτοιο πρὶν ἀπ' τὴ φυσικὴ, οὔτε εἶναι ἄμεσα διαπιστώσιμο ἔξω ἀπ' αὐτήν: παράγεται ἀπὸ καθορισμένες καὶ ἐνταγμένες στὴν ἐπιστήμη πειραματικὲς πρακτικὲς, ποὺ χρησιμοποιοῦν συγκεκριμένα ὄργανα γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτό. Ἐπίσης τὸ ὕλικὸ αὐτὸ δὲν παρουσιάζεται μὲ ὅποιαδήποτε μορφή, π.χ. σὰν σκέψη τῶν φυσικῶν ἢ σὰν κουβέντα τους, ἀλλὰ κωδικοποιεῖται μὲ τὴν κατάλληλη χρῆση τῶν μαθηματικῶν, ποὺ παρεμβαίνουν σὰν ξεχωριστὸ (θεωρητικὸ) ἐργαλεῖο στὴν διαδικασίαν τῆς παραγωγῆς τοῦ ὕλικου τῆς φυσικῆς ἐπιστήμης.

Τὸ ἐπιστημονικὸ λοιπὸν ὕλικὸ εἶναι στενὰ δεμένο (ἑσωτερικὴ σύνδεση) μὲ τὴν ἐπεξεργασία του, τὴ θεωρίαν, καὶ ἡ παραγωγή καὶ κωδικοποίη-

σή του είναι όμοια δεμένη με την κύρια έπιστημονική διαδικασία: την παραγωγή των γνώσεων. Τί κάνουν όμως «οί κοινωνικές έπιστήμες» στο σημείο αυτό;

Σχεδόν σέκαμμία δέν διακρίνουμε κάτι αντίστοιχο με την παραγωγή του ύλικού, πού μόλις διαπιστώσαμε στην περίπτωση της φυσικής. Σχεδόν όλες «δέχονται» τó ύλικό τους «έτοιμο» από την κοινωνική «πραγματικότητα», μερικές μάλιστα συγκαλύπτουν τó γεγονός αυτό κωδικοποιώντας έκ των ύστέρων τó «έτοιμο» αυτό ύλικό, μέσα από τη χρήση δεδομένων θεωρητικών εργαλείων, πού δανείζονται, π.χ. ή μαθηματικοποίηση της οικονομίας: έξωτερική σύνδεση θεωρίας - ύλικού καί, τελικά, μπλοκάρισμα της παραγωγής των γνώσεων. Γιατί τó «έτοιμο» ύλικό δέν είναι άμεσο, άκατέργαστο, άπλη «πληροφορία». Ό κοινωνικός έπιστήμονας δέν έχει μπροστά του την «καθαρή» κοινωνική πραγματικότητα αλλά σόν μυσάλó του *μιά συγκεκριμένη άναπαράστασή της, μία εικόνα της*, προϊόν των διαφόρων ιδεολογιών, πού ρυθμίζουν τις άπλές σκέψεις των ανθρώπων πάνω στα κοινωνικά τους προβλήματα.

Τó ύλικό, π.χ. της έθνολογίας, όπως καταγράφεται από τούς έθνογράφους, μέσα από την άπλη χρήση της γλώσσας, παρأسύρει καί διατηρεί μέσα του τις βασικές θέσεις της κυρίαρχης σήμερα άστικης ιδεολογίας πάνω στις «άλλες» κοινωνίες, πού μελετά ó έθνολόγος στην Άσία, στην Άφρική ή την Αυστραλία. Η βαρβαρότητα, ή άγριότητα, ή καθυστέρηση, τó άπολίτιστο, ó πρωτογονισμός είναι μερικοί από τούς ιδεολογικά ένοχους όρους πού βρίσκονται στα θεμέλια της δουλειάς τού έθνογράφου, μέσα στην ίδια την γλώσσα πού χρησιμοποιεί. Δουλεύοντας πάνω σέ ένα τέτοιο ύλικό ó έθνολόγος οδηγείται άσυνείδητα στην άναπαράγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας, κι όσο καί νά τελειοποιήσει τις μεθόδους της δουλειάς του αυτής, δέν θά πετύχει τίποτα περισσότερο από μεγαλύτερη παραπλάνηση ως πρós τόν τόπο τού έγκλήματος: τó αντίκειμένο του.

Γ

Είναι δυνατόν όμως, ó έθνολόγος νά συνειδητοποιήσει τόν ύποπτο ρόλό της έθνογραφίας; κι άν ναι, θά μπορέσει νά άποδείξει την ένοχή της, καί νά προχωρήσει στην τιμωρία της, νά την μετασχηματίσει; Έρωτήματα βασικά, γιατί πάνω τους στηρίζεται ή αίτιολόγηση τού καινούργιου στοιχείου στόν έθνογραφικό κινηματογράφο τού Ρούς.

Η δυνατότητα για την τέτοια συνειδητοποίηση καί την άναγκάια της συνέπεια, την μετασχηματιστική δουλειά πού, τελικά, από τó ιδεολογικό ύλικό θά παράγει τó αντίκειμένο μιάς νέας έπιστήμης, ή δυνατότητα λοιπόν αυτή έξασφαλίζεται από την ύπαρξη μιάς γόνιμης έτερογένειας μέσα στόν χώρο των κοινωνικών έπιστημών. Ό ιστορικός καί διαλεκτικός υλισμός, ή ψυχανάλυση καί οι πρόσφατες έξελίξεις της σημειωτικής, τρεις περιοχές πού ήρθαν με πολύ κόπο, με λοξοδρομήσεις καί μετά από πολλά άδιέξοδα ως την έπιφάνεια, μπορούν νά χρησιμοποιηθούν για τόν σκοπό αυτό. Για τούτο καί μένουν άκόμα άπωθμένες από τó σύνολο των έπιστημών τού ανθρώπου.

Καί πώς έκδηλώνεται ή συνειδητοποίηση τού ιστοριογράφου, τού κοινωνιογράφου, τού πολιτικού παρατηρητή, τού έθνογράφου άπέναντι στο ιδεολογικό ένοχο ύλικό πού άσυνείδητα παράγει; Άν ή υιοθέτηση ενός ιστορικο-υλιστικού πλαισίου τόν βοηθά νά ύποπτευθεί τη φύση τού ύλικού αυτού, ποιά είναι τά συγκεκριμένα μέσα του για νά έπέμβει,



Το κινητό του Λουδοβίκου με το τόξο

παρεμποδίζοντας την αυτόματη γέννηση και αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας μέσα από την άπλη καταγραφή των γεγονότων;

Θα θέλαμε στο σημείο αυτό να σταθούμε σ' ένα διαφωτιστικό παράδειγμα: την καταγραφή της ιστορίας και της πολιτικής στο έργο του Κάρλ Μάρξ. Ας πάρουμε να εξετάσουμε από αυτήν την άποψη την *16η Μπριμαία του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Από τις πρώτες κιόλας γραμμές θα μάς εκπλήξουν οι τόσες *θεατρικές μεταφορές*. Διαβάζουμε για πολιτική σκηνή, με μπρός και πίσω μέρος, με προσκήνιο και παρασκήνιο, όπου κινούνται οι πολιτικές δυνάμεις, για τραγωδίες και για φαρσες, που παίζονται πάνω της, για φόρεμα στολών, για παιχνίδι ρόλων, μορφομορφές και κομικές τούμπες, για είσιτρία, κομπάρσους, ούβερτούρα, παραστάσεις, μάσκες, μασκαράτες, φασουλήδες και αόλκους. Είναι τόσο έκδηλη η παρουσία του θεάματος, της αναπαράστασης μέσα στο κείμενο του Μάρξ, αλλά και τόσο έμπνη ή δράση της, που κινδυνεύουμε να την νομίσουμε για άκακο στολίδι. Αν όμως, ή άλλη γλωσσική καταγραφή των γεγονότων προποθέτει μόνον άσυνείδητη ιδεολογικά είκόνα, μια αναπαράσταση του αντικείμενου της καταγραφής, τότε το στήσιμο μέσα σ' αυτή την αναπαράσταση μάς νέας αναπαράστατικής σκηνής εκθέτει την αναπαράστατική φύση της καταγραφής, καταστρέφει την όποια αντικειμενική της αθωότητα και αποσπλά το υλικό της από την μακρυνά απεσοτητά και προφάνεια που το χαρακτηρίζουν, για να το κάνει αυτό που είναι: αντικείμενο μελέτης.

Τὸ *Κυνήγι τοῦ Λιονταριοῦ* μὲ τὸ *Τόξο* δὲν ἀναπαριστάνει ἀπλὰ τὰ συνήθεια τῶν Γκάο, τῶν τελευταίων μεγάλων κυνηγῶν. ἀλλὰ ἐγγράφει καὶ μιὰ συγκεκριμένη δουλειὰ πάνω σ' αὐτὴ τὴν ἀναπαράστασι.

Πρῶτα πρῶτα τὴ δείχνει μὲ τὸ δάκτυλο. Σ' ὅλο τὸ μῆκος τῆς ταινίας ὁ θεατὴς δὲν ἔχει τὴν ἐντύπωσιν πὺς βλέπει τὴ ζωὴ τῶν κυνηγῶν, ἀλλὰ μιὰ συγκεκριμένη ἀναπαράστασι τῆς ζωῆς αὐτῆς. Καὶ τοῦτο δὲν ὀφείλεται στὴν παρουσίᾳ τοῦ συνεργεῖου μέσα στὴν ταινία, στὰ παιδιὰ πὺς τρέχουν πίσω ἀπὸ τὸ Λάντ Ρόβερ τῆς ἀποστολῆς. Ὅφειλεται, πρὶν ἀπὸ κάθε τι ἄλλο στὴ «φόρμα» πὺς διαλέγει ἡ ταινία νὰ μᾶς «μιλήσει», ἕναν τρόπο πὺς πλησιάζει τὸ παραμῦθι καὶ δανεῖζεται ἀπὸ αὐτὸ τὸ οὐσιαστικότερο τοῦ στοιχείου: τὴν σχέσιν τοῦ μὲ τὸν κόσμον τῆς φαντασίας. Τὸ κυνήγι τῶν Γκάο ἐγγράφεται λοιπὸν σὰν φανταστικὸ γιὰ τὸν «πολιτισμένο» θεατὴ, τὴν ἰδίᾳ στιγμὴν πὺς αὐτὸς βομβαρδίζεται μὲ τὶς ἐντυπώσεις «πραγματικότητος» πὺς ἐκπέμπει ἡ ὁθόνη. Ἡ ἀντίθεσι τοῦτῃ καταφέρει νὰ φέρει στὴν σκιὴν ὁλόκληρο τὸ παιχνίδι τοῦ φανταστικοῦ καὶ τοῦ πραγματικοῦ, τὸ κρυφτὸ ἀνάμεσα στὰ δυὸ (τὸ ἓνα κρύβεται, τὸ ἄλλο φαίνεται, διαδοχικὰ) πὺς βρίσκεται στὴ βάση τῆς ἀναπαράστασις.

Ἐπειτα ὁ θεατὴς, τὸ προνομιοῦχο αὐτὸ μάτι τοῦ κινηματογράφου, πὺς βλέπει τὰ πάντα χωρὶς νὰ τὸ βλέπουν, ἐγγράφεται καὶ αὐτὸς στὸ κυνήγι σὰν τέτοιος: τὰ ὀρθάνοιχτα μάτια τῶν παιδιῶν, πὺς ἀκούνε τὴν ἀφήγησι, εἶναι προνομιοῦχα ὄχι γιὰ τὴ «ζοὺν» κατὶ μοναδικό, ἀλλὰ γιὰ τὴ παίρνουν τὴ θέσιν τοῦ θεατῆ, σὲ μιὰ ἀναπαράστασι πὺς στήνεται γι' αὐτόν. Ὁ ἴδιος ὁ Ρούς, πὺς παίρνει τὸ τηλεγράφημα - πρόσκλησι γιὰ τὸ θέαμα, ἀλλὰ κι οἱ θεατῆς τῆς ταινίας, πὺς τὸν ἀκολουθοῦν στὴν ἀποστολὴ του, ἐρχονται νὰ ἐγγραφοῦν στὴν προνομιοῦχα ἐτούτῃ θέσιν.

Καὶ κατὶ ἀκόμα. Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ ὁ κίνδυνος ἡ ἀναπαράστασι πὺς οἰκοδομεῖται μέσα στὴν ἀναπαράστασι, πὺς προϋποθέτει ἡ ταινία, νὰ διπλασιάζει τὶς ἐντυπώσεις καὶ τὴ μαγεία τοῦ διπλᾶ βιωμένου θεάματος (κατὶ πὺς συμβαίνει συχνὰ σὲ ἀποτυχημένες ἐφαρμογές τοῦ «κινηματογράφου-ἀλήθεια»). Γιὰ τὸ δεύτερο σύστημα δὲν λειτουργεῖ ἀνεξάρτητα ὥστε νὰ προστεθεῖ στὸ πρῶτο, ἀλλὰ λειτουργεῖ μὲ βάση τὸ πρῶτο, δρώντας πάνω στὶς ἐντυπώσεις του καὶ ξεσκεπάζοντας τὶς δευδαισθήσεις του.

Μιὰ ἀπόλαυσι καινούργιας τάξης γεννιέται. Ἐλευθερωμένα τὰ στοιχεία τῆς ἀναπαράστασις ἀπὸ τοὺς περιορισμοὺς τῆς ἓνα πρὸς ἓνα ἀντιστοιχίας μὲ κάποια «πραγματικότητα», μποροῦν τώρα νὰ πλέξουν ἓνα καινούργιο δίχτυ ἀπὸ ἀπειρες συσχετίσεις, ἀπὸ μύριες συναρμογές. Ξεπηδοῦν σωρὸ τὰ καινούργια νοήματα συγκροτώντας μιὰ νέα πραγματικότητα, αὐτὴν ἐνὸς κεμένου, ὅπου τὰ λιοντάρια καὶ οἱ ἄνθρωποι, τὰ δηλητήρια καὶ τὰ πνεύματα, χάνοντας τὴν ἐπαφὴ μὲ τὶς γνώριμες παραστάσεις ὅπου συνήθως παραπέμπουν, ἀποκαλύπτονται στοιχεῖα καινούργιας τάξης: σημαίνοντα ἐνὸς κεμένου.

Εἶναι ἡ ἀπόλαυσι τοῦ παιχνιδιοῦ. Εἶναι ἡ ἀπόλαυσι τῆς γνήσιας ποιήσις. Ἡ ἀπόλαυσι ὄχι σὰν ὑποκατάστατο τῆς παραγωγῆς τοῦ νοήματος ἀλλὰ σὰν ὁμολογημένο (καὶ χρήσιμο) παραπροϊόν τῆς.

Εἶναι ἀκόμα ἡ ἀναγέννησι τοῦ σημαίνοντος, προϋπόθεσι γιὰ τὴν

πραγματική παραγωγή του αντικειμένου των «έπιστημών του ανθρώπου». Ήδη, διαβάζοντας πάνω στη φρέσκια επιφάνεια που μάς αποκαλύφτηκε, τις σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία της, μπορούμε να αφήσουμε πίσω την εθνογραφία του κυνηγιού με το τόξο και να μπούμε άβιαστα και ανέλπιστα σε ένα καινούργιο χώρο: στην *εθνολογία* του.

Είναι, όχι βέβαια η «συντριβή» της κυρίαρχης ιδεολογίας (άμελης πόθος που σε τελευταία ανάλυση, εξυπηρετεί την κυριαρχία της), αλλά η αιώρησή της, η κατάδειξη της λειτουργίας της, ή αναγκαστική συμμετοχή της στο παιχνίδι, που άλλοτε αυτή ρύθμιζε τους κανόνες του. Πράγμα που σημαίνει πως βρισκόμαστε πια σε θέση να αντιμετωπίσουμε τον έντοπισμένο και δρατό τώρα ιδεολογικό έγχρο.

Είναι, τέλος, ο κινηματογράφος αυτός του εθνολόγου μιά σοβαρή συμβολή στο γενικότερο αγώνα να μεταμορφώσουμε τον κινηματογράφο από όργανο στα χέρια της αστικής τάξης, για τη διαιώνιση της κυριαρχίας της, σε όπλο στη ταξική πάλη, για την ανατροπή της κυριαρχίας αυτής.

Το κυνήγι του λιονταριού με το τόξο



ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ

Του Jean-André Fieschi

(Η μελέτη αυτή του Ζ-Α. Φιέσκι πρωτοδημοσιεύτηκε στο ειδικό τεύχος του γαλλικού περιοδικού: *Revue d'Esthétique*, 1973, 2-3-4, αφιερωμένο στις παλιότερες αλλά και στις νέες τάσεις της θεωρίας για τον κινηματογράφο: *Cinéma: Théorie, Lectures*. Η Έλληνική μετάφραση οφείλεται στην Τζίνα Κονίδου).

Σε όλο το έργο του Ζάν Ρούς, εδώ και είκοσι πέντε χρόνια, από τις πρώτες εθνολογικές μικρού μήκους ταινίες μέχρι το *Petit à Petit* (Λίγο-Λίγο), ο νεωτερισμός που το διακρίνει, ή δύναμη ρήξης, ή ρώμη, θα πρέπει να οφείλονται κυρίως στη δυσχέρεια με την οποία παίζει (και παίζεται), μεταχειριζόμενο κάθε μέσο για να φθάσει στο σκοπό του, χρησιμοποιώντας διάφορες τεχνικές, χωρομετρώντας διαστήματα μέχρι τότε μη-τετραγωνισμένα, αναμειγνύοντας μεθόδους μέχρι τότε ανονομικές και άρνούμενο να κλειστεί μέσα σε γνωστά δεδομένα.

Εθνολογία σκασιαρχείο, θα τολμούσε κανείς να πει για την αφρικανική πλευρά του έργου, όπως λέμε όταν το σκάμε από το σχολείο. Κινηματογράφος κακού μαθητή, σε σχέση με τα καλογραμμένα μαθήματα του Ρόζι, του Μελβίλ, του Λόουζι, ο Ρούς διαφέρει για τους κατεστημένους κανόνες και τους άγνοεί με μία κάποια κοκεταρία, τους διαστρέφει μάλιστα. Και κυρίως κινηματογράφος λαθρεμπόριο, έτοιμος να δρασκέλισει αδιάκριτα τα σύνορα που ο ίδιος θέτει στον εαυτό του. Από εκεί προέρχονται όλες οι παρεξηγήσεις που συσσωρεύονται στο δρόμο: απαράδεκτος, αυτός ο εθνολόγος παραείναι «φανταχτερός», ελαφρός, κυνηγός πεταλούδων. Τί άσχετος κινηματογραφιστής, αγνοεί τα ρακόρ, τη δραματική εξέλιξη, τους καλοδομημένους χαρακτήρες.

Με τον κινηματογράφο του Ρούς (και με αυτό το όνομα — όπως κάτι που γίνεται στη μουσική με το όνομα του Ντεμπυσσύ σύμφωνα με τον Μπουλέζ — ολόκληρος ο κινηματογράφος «αναπνέει» με άλλο τρόπο) εκτοπίζεται όλο το παιχνίδι των ρυθμισμένων (άνετων, ψευδικών) αντιθέσεων. Με βάση αυτό το παιχνίδι — την αρχή την έκαναν οι Λυμπερ - Μελιέ — δημιουργήθηκαν στον κινηματογράφο οι κατηγορίες του ντοκιμαντέρ, της πλοκής, της γραφής, του αυτοσχεδιασμού, του φυσικού, του τεχνητού, κλπ. Βέβαια και πριν από τον Ρούς μπορεί να διαπιστωθεί σειρά ολόκληρη από διαδοχικούς κλωνισμούς — Βέρτοφ, Φλάερτυ, Ροσελίνι — που μαρτυρούν έντονα την μηδανιότητα όλων αυτών των παραδοσιακών, σχολικών αντιθέσεων. Άλλα με τον Ρούς έγινε ένα συμπληρωματικό και αποφασιστικό βήμα. Πίστεψαν κάποτε ότι δεν θα χρειαστεί χρησιμοποιήσουν αυτά τα

μέτρα, αν προστρέξουν σε μία παράλογη, ήχηρή φρασεολογία, δανεισμένη ανόητα από τον Βέρτοφ και τα *Kino-Pravda* του: την φρασεολογία του Κινηματογράφου - αλήθεια (*Cinéma-Verité*). "Ας ξαναθυμηθούμε τις διενέξεις του '60 πάνω σ' αυτό το θέμα, την ατέρμονη εκείνη ακαδημαϊκή διαμάχη, σε φεστιβάλ, σε δημόσιες συζητήσεις, σε περιοδικά. Μέσα, συνήθως, από αυτήν την ύποπτη ιδεολογία της διαφάνειας (διαφάνεια του κόσμου, που επιτείνεται με το «θαύμα» του άμεσου και το μύθος για τον άθωο λόγο του κινηματογραφιστή και των ηρώων του) ξεχωρίζει το πρόβλημα μίας τεχνιτότητας εξίσου μεγάλης με την τεχνικότητα του πιο κωδικοποιημένου κινηματογράφου (με λίγα λόγια, του χολυγουντιανού), απλώς μόνο σε μία άλλη βαθμίδα, με κάποια άλλα μέσα. Άναμειχθήκαν διενέξεις σχολών, διαξίφισμοι, όπου ο καθένας — ο Ροσελίνι, ο Λήκοκ, οι Καναδοί — κατηγορούσε ο ένας τον άλλο για άπατεωνιά, όκνηρία ή αυταπάτη. Σήμερα είναι ανάγκη ν' αναγνωρίσουμε ότι ο Ρούς πήρε μέρος σ' αυτή τη διαμάχη μόνο για να ένοχλησει και για να αποκαλύψει πόσο ψεύτικη ήταν.

«Εδώ, μπορούν να συμβούν τα πάντα»: μέσα στην ποιητική των ταινιών του Γιόζεφ Φόν Στέρνμπεργκ, ή φράση αυτή που προφέρεται στην αρχή του *Shanghai Gesture*, λειτουργεί σαν το «σουσάμι άνοιξε». Δηλώνει μία περιοχή του πνεύματος, άνοιχτη σε αντικαταστάσεις, αναδιρθρώσεις, μεταμορφώσεις, θαύματα. Περιοχή του πάθους, δηλαδή της θεματικής του εξέλιξης. Και αν θέλει να όρισει κανείς, που ανήκει ο κινηματογράφος του Ρούς, ποιές είναι οι πηγές του (τί νοσταλγεί κατά κάποιο τρόπο), πρέπει να ανατρέπει στη μυθική αφήγηση, αλά-Στέρνμπεργκ, στο θαυμαστό, αλά-Κοκτώ και στον ιδεολογικό άστερισμό του σουρεαλισμού και στο πορφωρικό παραμύθι που λέει — καθώς παιδιά άνοιγουν διπλάτα τα μάτια τους, κρατάνε την ανάσα τους —: «*Παιδιά, για το όνομα του θεού, ακούστε...!*» Έτσι αρχίζει η αφήγηση σε ένα κυνήγι λιονταριού, με τόξο, σε μία χώρα που νομίζει κανείς ότι είναι η 'Αφρική, αλλά δεν είναι ακριβώς. Είναι μία άπιαστη χώρα, πέρα από την «θαμνώδη περιοχή που βρίσκεται πιο μακριά από το μακρύ, στη χώρα του πουθενά». Μετά από «τά βουνά του φεγγαριού» ερχονται τα

«κρυστάλλινα βουνά»... Και κάθε φορά πρέπει να διασχίζουμε ένα σύνορο, ή ένα καβρέφτη, για να φτάσουμε στο άλλο, ή στο "Άλλο, το όποιο τρέφεται το όνειρο ή η αφήγηση. Κάθε ταϊνία γίνεται ή λεπτομερής καταγραφή του τελετουργικού μιάς διόδου. Έδώ πρέπει να έξεταστεί ο βιογραφικός καθορισμός του εθνολόγου και συγκεκριμένα ο πόθος του. 'Ο Κλώντ Λεβί-Στρώς, και ο Μισέλ Λερις *L'Afrique Fantôme* ('Η Άφρηκη Φάντασμα), το διασαφηνίζουν άρκετά:

«Οι συνθήκες ζωής και δουλειάς τόν άποκόπτουν φυσικά από την ομάδα του για πολύ καιρό· με την βίαότητα των άλλων στις πόλεις εκτίθεται είναι σάν να ξεριζώνεται χρονικά· ποτέ δέν θα νοιώσει σπίτι του κάπου...». (Κλ. Λεβί-Στρώς, *Tristes Tropiques*). Αυτό του είδους το ξεριζώμα και ή άπομάκρυνση πού επιφέρει αναφέρονται έδώ, μόνο και μόνο για τις έντυπώσεις πού παράγουν στόν κινηματογράφο τού Ρούς, κινηματογράφου πού είναι σάν τό ήθελανέμο και διατακτικό χνάρι τους, σάν την έγγεγραμμένη ύποτροπή. Διαγράφεται μία κίνηση, διακριτική στήν άρχή, πού δλοένα όμως έντεινεται.

Η κάμερα, συμπληρωματικό έργαλειο στήν παροπλία τού εθνολόγου, σά πρώτα του βήματα, πιό πιστά, πιό εύελκτο, καταγράφει τις τελετές και τά έθιμα έκείνων των ανθρώπων πού φέρνουν τή βροχή, των καλλιεργητών τού κεχριού ή των μάγων τού Βανζερμπέ. Αυτό τό έργαλείο τό έχει προτείνει ο Μός, ο Λερουά-Γκουράν, ο Μαρσέλ Γκριόλ και ακόμα και πιονιέροι όπως ο δόκτωρ Ρενιό, από τό 1900. «Επιστημονικό» έργαλείο, πού βοηθάει, κατ' αυτούς (αυτό τό σημείο αξίζει πραγματικά μεγάλη συζήτηση), τόν παρατηρητή νά αποφεύγει ή τουλάχιστον νά διορθώνει τόν ύπερβολικό ύποκειμενισμό του. 'Ο Ρούς, χωρίς νά άνήκει στήν ίδια κατηγορία, καταγράφει στις άρχές της δεκαετίας τού '50 τελετές, έθιμα, τεχνικές, γιατί:

«Όταν συνιστούμε στους νέους εθνογράφους κινηματογραφιστές νά προτιμούν τά τελετουργικά και τις τεχνικές σάν θέματα για τις ταϊνίες τους, είναι γιατί οι τελετές και οι τεχνικές φέρνουν μαζί τους τή δική τους σκηνοθεσία». (Ζ. Ρούς, «Η εθνογραφική ταϊνία»-στό «Γενική Έθνολογία», *Encyclopédie de la Pléiade*, έκδ. Gallimard). Ο κινηματογράφος αυτός, δέν χρειάζεται νά πούμε, δέν γράφεται σέ στενή εξάρτηση από τό συμβάν, τή στιγμή, και τόν τόπο. Πλάθειται έκπληκτικός, καθώς έκτυλίσσεται στό πλαίσιο ένός από τά πριν καθορισμένον σενάριο, έξω όμως από τόν κινηματογραφιστή· τής ίδιας τής πολιτιστικής τάξης τού κινηματογραφούμενου τελετουργικού. 'Ο κινηματογραφιστής έδώ είναι έκτελεστής (με την μαλαρμική έννοια τού συντονιστή, έκείνου πού κατανέμει σημεία, όπως στή στενά τεχνική έννοια τού «όπερατέρ»· με τό μάτι στό βιζέρ, άποκόπτοντας μέσα στό παραλληλόγραμμο τού όποιου είναι ο πρώτος θεατής, μία κινούμενη άναπαράσταση φυεγυαλά, πού εξαρτιέται και από τις πολιτιστικές του προκαταλήψεις και από τά άνταντακαστικά του και από την ταχύτητα, την ύπομνην του και από τις ίδιες τις κινήσεις του σώματός του, πού άποτυπώνουν στήν κάμερα ένα έλαφρό τρέμουλο, άπότομες κινήσεις και σκαμπανεβάσματα. Οι κινήσεις τής μηχανής, ή διάρκειά των άψευων, οι άλλαγές τού φωτός, ο κόκκος τού φιλμ, όλα τά τεχνικά μέσα με τά όποία τό υλικό άντιστέκεται και πού τό φιλτράρουν, τό μεταθέτουν, όλα αυτά

γενικά μπαίνουν σέ δεύτερη μοίρα, σχεδόν καταργούνται στις «επιστημονικές» ταϊνίες, από τόν λόγο πού άναλαμβάνει νά τά εξηγήσει και τις πληροφορίες πού μεταδίδει (σέ άλλους είδικούς, γιατί σπάνια βλέπει κανείς τις ταϊνίες αυτές σάν θέματα). Όλα αυτά στόν κινηματογράφο τού Ρούς έρχονται στήν πρώτη γραμμή, ιδιότητα θα έλεγε κανείς με την ίδια την άναπαράσταση.

Είναι πιθανό ότι ή άνακάλυψη, με αυτή την πρακτική τής υλικότητας τού ίδιου του κινηματογράφου, είχε για τόν Ρούς καθοριστική σημασία: υλικότητα με την όποία ή επιστημονική έκθεση τής πιστοποίησης, λίγο μετατοπισμένη, γίνεται ο άβεβαιος λόγος μιάς ύποκειμενικότητας πού ύπάρχει αλλά και ταυτόχρονα άπαγορεύεται χωρίς όρια στήν ίδια τή διάρκεια τής έκθεσης τής.

Έτσι είναι οι ταϊνίες μικρού μήκους πού συγκεντρώθηκαν με τόν συλλογικό τίτλο *Les Fils de l'eau* (Οι γιοί τού νερού) και πού περιγράφουν διάφορες όψεις τής ζωής των παραποτάμινων φυλών τού Νίγηρα, όπως προσευχές για τή βροχή, έλευση τής βροχής, έποχή τής σποράς και τής σοδειάς τού κεχριού, ταφή, περιτομή, κυνήγι τού Ιπποπόταμου. Είκονες φαινομενικά άπροσποίητες σάν νά τις τράβηξαν έναλλάξ, όλα τά μέλη τής ομάδας, σκόλιο κατευθείαν από την τοπική διάλεκτο (με τή δομή των φράσεων, τόν τρόπο πού γίνονται οι μαγείες, τις έπαναλήψεις και έναλλαγές των απλών φωνηέντων), μουσική και τραγούδια των φυλών, τείνουν νά δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση — και μάλιστα τέλεια κάποιες στιγμές — τής καθολικής άπουσίας τού Λευκού. Είναι μία άμεση προσπάθεια νά εισχωρήσει κανείς σέ μία ξένη νοοτροπία, περιγράφοντας άπλως πρόσωπα, χειρνομίες και καθημερινά άντικείμενα. Η φωνή όμως πού συμπληρώνει τις εικόνες, πού τις παρασύρει και δείχνει νά τους καθορίζει την πορεία, ένώ ταυτόχρονα ύποτάσσεται σ' αυτές, είναι ή φωνή τού Ρούς. Αυτή ή συναρπαστική φωνή τού άφηγητή, τού παραμυθά, τού «ψευταρά» αναγγέλει με τόν τρόπο τής, ζεστή και πειστική καθώς είναι, ότι δά δούμε έκείνα πού πρόκειται νά δούμε. Είναι μία φωνή πού δέν εξηγεί και δέν σχολιάζει μόνο την άναπαράσταση αλλά την διπλασιάζει, σέ σχέση με την εικόνα, και «φορτίζοντάς» την ταυτόχρονα είναι μία άφηγηματική φωνή, φωνή τής άφηγησης.

Οι άνθρωποι τής βροχής (*Les hommes de la pluie*): Η γή είναι ξερή, οι καλλιεργείες κινδυνεύουν. Μόνο τά μαγικά μπορούν νά εναφανέσουν τή γονιμότητα. Και αυτά τά μαγικά άπαριθμούνται, παρουσιάζονται λεπτομερικά, άποδεικνύονται. Και όταν σά τελευταία πλάνα, ο μαύρος ουρανός άνοίγει και τό νερό, σάν χείμαυρο, πλημμυρίζει την πυρμένη γή και τό άναμενόμενο θαύμα έχει πραγματοποιηθεί άκρίβως όπως τό ήθελεν. Θεμελιώνεται μία σχέση αίτίας και άποτελέσματος άνάμεσα στήν τελετή και στήν άνταμοιβή τής. Η ταϊνία φαίνεται από εκεί και πέρα σάν νά είναι με τό μέρος τού θαύματος, και ακόμα περισσότερό, ή άπόδειξή του. Τό έξπλημένο χρώμα, άλλου πικνού άλλου άραιού, άλλα πουσένα ίδιο, (αυτό τό χρώμα πού ήθελε πολύ ο Γκοντάρ κάποια στιγμή για τούς *Καραμυρινιούς* πού νά μην είναι τεχνικόλόγος με χρυσές άνταυγείες, ούτε «φυσικό» όπως λέμε) αυτό τό άπροσδιόριστο και συγκεχυμένο χρώμα, ύπογραμμίζει την έντυπωση τού παραδένου.

Η ψευδαίσθηση τής άπουσίας τού Λευκού (τού παρατηρητή πού βρίσκεται έξω από την ομάδα)



Χρονικό ενός καλοκαιριού

προστίθεται στην άλλη ψευδαισθήση, ότι το κινηματογραφημένο υλικό δεν έχει επεξεργασθεί (ούτε στιγμή δεν σου περνάει απ' το μυαλό ότι περίσσεψε τίποτα και πετάχτηκε στο μοντάζ, και κυρίως η εντύπωση ότι η τελική διάρκεια των πλάνων συμπίπτει με τη διάρκεια των λήψεων που διακόπτονται μόνο, γιατί τελειώνει η μπιμπίνα ή γιατί κουράστηκε ή βορέθηκε ο παρατηρητής), ενώ ταυτόχρονα μία άλλη επίμονη παρουσία, η παρουσία της φωνής επιβάλλει μία μετατόπιση του κέντρου, μία υπόψια για την ίδια τη φύση αυτού του θεάματος που εντάσσεται με άρκετη ακρίβεια, στις τάξεις του φανταστικού κινηματογράφου.

Και μάλιστα διπλά φανταστικός, απ' όπου προέρχεται και η ειδική του αποτελεσματικότητα: συνδέεται με ένα άλλο που έχει αποκλυφθεί, ένα άλλο που βάζει ερωτηματικά, κοντινό αλλά και μακρινό, φανταστικό ως προς το πράγμα που βλέπουμε, που ξεπηδάει σαν τέτοιος από μόνη την πολιτιστική διαφορά και φανταστικός από τον τρόπο της αφήγησης, αναντίρρησης στις αλληλουχίες του, που ένακιθιστά μία άνειπωτη αιτιότητα. Με όλες τις εκφράσεις της αθωότητας όπως πρέπει για να ενισχύσει τέτοιου είδους ικανότητες, της αθωότητας του πιστοποιημένου: κυττάτε, αυτό είναι... Αυτή η αθωότητα, είναι φανερό, έχει σχέση με μία ιδεολογία της αμεσότητας, του άπιστου βιωμένου, που διεκδικεί ο Ρούς από την πλευρά του αυτοματισμού, της εμπνευσης, δηλαδή της αποκάλυψης:

«Ποιές είναι αυτές οι ταινίες, ποιό βαρβαρικό όνομα τις διακρίνει από τις άλλες; Υπάρχουν; Δεν ξέρω τίποτα ακόμα, ξέρω όμως ότι υπάρχουν κάποιες πολύ σπάνιες στιγμές, όπου ο θεατής καταλαβαίνει ξαφνικά χωρίς υπότιτλους μία άγνωστη γλώσσα, συμμετέχει σε ξένες τελετές, γυρνάει σε πόλεις ή μέσα από χωριά που δεν έχει δει ποτέ του, που τα αναγνωρίζει όμως τέλεια... Αυτό το θαύμα, μόνο ο κινηματογράφος μπορεί να το κάνει, αλλά χωρίς καμμία ιδιαίτερη αίσθητική να μπορεί να του δώσει το μηχανισμό, χωρίς καμμία ειδική τεχνική να μπορεί να το προκαλέσει: ούτε η σοφή αντίστιξη ενός ντεκουπάζ, ούτε η χρήση κάποιου στερεοφωνικού σινεράμα προκαλούν τέτοια θαύματα...»

Και συνεχίζει πιο κάτω: «Είναι σαν να μην υπήρχε λήψη, ήχολήπτης, φωτόμετρο, όλη αυτή η πληθώρα των εξαρτημάτων και των τεχνικών που απαιτούν το μεγάλο τελετουργικό του κλασι-

κού κινηματογράφου. 'Αλλά εκείνοι που κάνουν ταινίες σήμερα προτιμούν να μην διακινδυνεύουν, μπαίνοντας σε επικινδύνους δρόμους: και μόνο οι άρχοντες, οι τρελλοί και τα παιδιά τολμούν να αγγίξουν τα απαγορευμένα κουμπιά.» (Ζ. Ρούς, *Positif*, Νοέμβριος 1955.)

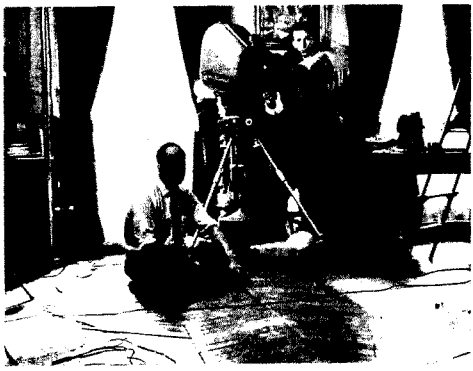
Το κείμενο αυτό είναι ένας θησαυρός με την έννοια ότι καταδειχνει ικανοποιητικά πώς το επιστημονικό σχέδιο έχει μετατεθεί προς εκείνο που απ' την αρχή ήταν το μέσο της αποκάλυψής του, προς την κάμερα δηλαδή, η οποία ξάφνου γίνεται κάτι το ιδιαίτερο, ως τη φетиχοποίηση της. "Ας ξαναδούμε από την αρχή αυτή την αλυσίδα, που έχει σηματοδοτήσει τόσο καθαρά, ως προς την ποιητική αποκάλυψη, σε κάθε ένα από τους όρους και τις προϋποθέσεις της: προνομιακή στιγμή, επικοινωνία χωρίς ενδιάμεσα, συμμετοχή σε ένα τελετουργικό, εντύπωση αναγνώρισης πραγμάτων, θαύματα, επικινδύνους δρόμοι, τρελλοί άρχοντες και παιδιά...

Θα ήταν μάταιο να αντιπαραθέσουμε αυτό το μανιφέστο στην επιστημονικότητα της πορείας, ένα όμως είναι ευθύς εξ αρχής φανερό, ότι για τον Ρούς επιστήμη και κινηματογράφος παίζουν το ένα ρόλο άλλοι για το άλλο, ή μάλλον το ένα γεννάει το άλλο. 'Η σχέση που αναζητάμε λοιπόν εδώ, δεν είναι κυρίως ανάμεσα σε μία γνώση (εθνολογική) και σε μία δεδομένη τεχνική (στην προκειμένη περίπτωση, την κινηματογραφική τεχνική, που σκοπό έχει να μεταδίδει αυτή τη γνώση με ένα ειδικό μέσο), και γι' αυτό κινηματογραφιστές και εθνολόγοι λίγο ενδιαφέρον βρίσκουν στον κινηματογράφο του Ρούς, αυτόν τον κινηματογράφο με την διπλή ενέργεια. 'Η σχέση που αναζητάμε γενικότερα ανάμεσα στην επιστήμη και στη φαντασία-μυθοπλασία (οι ταινίες του Ρούς μπορούν να ονομαστούν, χωρίς υπερβολικό λογοπαίγνιο, ταινίες επιστημονικής φαντασίας (Science-fiction)).

Με το ένα πόδι μέσα στις διάφορες τεχνικές, με το άλλο πόδι μέσα στους διάφορους πολιτισμούς, ο Ρούς παίζει δλο και πιο συστηματικά (χρησιμοποιώντας τα προσχήματα του πραγματισμού) με αυτήν την απόσταση ανάμεσα στα δύο, που γίνεται γι' αυτόν σιγά-σιγά ή ίδια η κινητήρια δύναμη για ένα μεγάλο μυθοπλαστικό κύκλο, απόλυτα γνήσιο και πλούσιο σε προεκτάσεις.

Και, προοδευτικά το παιχνίδι περιπλέκεται. Θα σημειώσουμε, εδώ, πολύ σχηματικά, τα στοιχειώδη

Οι δεκαεντάχρονες κήρες





Petit à Petit (Μίγο-Μίγο)

αναγνωριστικά σημεία αυτού του παιχνιδιού. (Έδώ, θα έπρεπε να σημειώσουμε και τη σχέση του Ρούς με τους προκατόχους του κινηματογραφιστές: έπαινει τον Βέρτωφ, λέγοντας ότι είναι ένας σκηνοθέτης «ταινιών που παράγουν ταινίες». Για τον Φλάερτν, λέει ότι είναι ένας «πολυτεχνίτης», ένας δραστήριος άνθρωπος, ένας ποιητής», αλλά πάνω απ' όλα «ένας σκηνοθέτης, και μάλιστα από τους μεγαλύτερους».)

Το παιχνίδι περιπλέκεται λοιπόν. Οι πρώτες του ταινίες πάντως, κι άς κάνουν λόγο για το «άφρικανικό θαυμαστό», ακολουθούν αρκετά διαφοροποιημένα βέβαια, μια μορφή μαρτυρίας σχετικά κλασική. Έκείνο που είναι καινούργιο στην ταινία (*Les Fils de l'eau*) και στον κύκλο που εγκαινιάζει, σέ σχέση με την αδιαφοροποίηση μάς των εθνολογικών ταινιών, είναι ο τόνος, είναι η σαφής παρουσία μιάς ποιητικότητας και το κινηματογραφημένο υλικό — όταν προβάλλεται σε όθονη — ξεχωρίζει από τις παραδοσιακές καταγραφές και απαριθμήσεις γεγονότων, κυρίως ποιοτικά ή πληροφόρηση υπάρχει, αλλά είναι έτσι συναρμολογημένη, που να τροποποιείται και μάλιστα να μεταμορφώνεται ή φύση και η λειτουργία της. Έπιβάλλεται κυριαρχία πάνω στο λόγο, ένα σημάδι που μπορεί ν' αναγνωριστεί ανάμεσα σε όλα, ποιότητα του θεάματος, δουλειά του κινηματογραφιστή.

Με την ταινία *Les maitres fous* (Οι τρελλοί άρχοντες) συντελείται ένα πρώτο γλυστονάριον αρκετά διαστατικό ακόμα, προς μορφές πιο άνοικτες προς αφηγήσεις που προκαλούν μεγαλύτερη συγ-

χυση, που έμπεριέχουν δηλαδή στην ίδια τη λειτουργία τους τη σύγχυση, το όριο που κάπου ξεπερνιέται. Είναι η περιγραφή της μεγάλης έτήσι-ας τελετής των Χάνας ή πνευμάτων της δύναμης, στη Γκάνα. Έδώ δέν πρόκειται πιά για την άπλη καταγραφή μιάς ιεροτελεστίας, αλλά για την πολυπλοκότερη απόδοση μιάς ομαδικής πρακτικής, που οδηγεί σέ ειδική καθαρόση, μιάς θυσίας που ό ιδιαίτερος χαρακτήρας της όρίζεται καθαρά σάν έχέγγυο κοινωνικής ομαλότητας. Αυτή η «ομαλότητα» δίνεται, όπως και σέ κάθε φανταστική ταινία, εϋθύς έξ άρχής, και λειτουργεί σάν τό αντίθετο, σάν τό άλλο κομμάτι της ιερής, αίματηρής γιορτής. Όσο για τά πρόσωπα που παίρνουν μέρος, είναι καθημερινοί άνθρωποι, της πόλης στή συγκεκριμένη περίπτωση. Δέν έχουν κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, όταν τους βλέπει κανείς στό δρόμο, στή δουλειά τους — είναι χτίστες, γκαροόνια ή κάνουν διάφορες χειρωνακτικές δουλειές — Και μετά, στήν ιεροτελεστία (λεπτομερειακή και σέ όλες της τίς φάσεις) τους βλέπεις σέ πλήρη έκταση, έκτός εαυτού, σέ παροξυσμό, νά διαλύονται, νά παραφρονούν, νά αναμινγούν στο αίμα του σκύλου μέ τόν κρόκο του αυγού, νά μεθάνε από τά σφαγμένα ζώα, νά βγάζουν άφρους από τό στόμα, μέ αναποδογυρισμένες τίς κόρες των ματιών τους. Ξαναγυρίζουν μετά στήν κανονική τους ζωή, στόν κοινωνικό τους (μη-ιερό) χώρο, μέχρι την επόμενη ιεροτελεστία. Αυτή η πρώτη αντίστροφη, του καθημερινού και της θυσίας τονίζεται σέ μιά στιγμή από εικόνες ακατάστατα πράσινης και κόκκινης: ένα απόσπασμα της *Horse Guards* (Έφιππης βασιλικής φρουράς) μέ φόντο τό αντίσμενο λειβάδι. Άν τό μήνυμα είναι σαφές, μέσα στήν άδολη εϋθύτητά του, που βάζει στήν ίδια θέση τόν υποτιθέμενο βαρβαρισμό και τόν υποτιθέμενο πολιτισμό, κι άν στό βάθος, μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε κάτι πάρα πολύ κοινό, άπομένει πάντως μιά μεγάλη έκπληξη, όχι τόσο στό επίπεδο του λόγου (σάν θέση ή άπαρχή θέσης), όσο στό επίπεδο της ταινίας σάν μυθοπλασία: μεταφορική απόσπαση, που προέρχεται από ένα άλλο χωροχρόνο (από μιά άλλη άφηγηματική πολιτιστική, διάταξη, ένδεικτική του χώρου του άποικισμού), άποτιπώνοντας μιά δεύτερη μετατόπιση πάνω στήν μετατόπιση που ήδη προκαλούσε τη σύγχυση και φαίνεται να άποτελεί την πρόθεση της ταινίας. Έδώ τό σύστημα της ανάγνωσης πολλαπλασιάζεται. Άλλά, πάνω από την άνακάλυψη του κινηματογράφου σάν γνήσιου υλικού, μέ πολλά ατοδύναμα στοιχεία που ρόλος τους δέν είναι μόνο νά μεταβιβάζουν (γνώση, χώρο, νοοτροπίες), βρίσκει-ται ή άνακάλυψη του κινηματογράφου σάν δομής (άφηγηματικής, ποιητικής, πλαστικής, κριτικής). Σκιαγραφείται μιά συνδυαστική μέτρα σκιαγραφούνται τά σημάδια ενός μηχανισμού, ανάμεσα σέ θεμελιώδη δεδομένα, μέ τά οποία έπαιζε ό κινηματογράφος, άπλοικά ή, μιά από τη γένεσή του, σύμφωνα μέ την ίδια τη φύση της σχέσης του μέ την πραγματικότητα από την πλευρά της πραγματικότητας, τά υλικά (κορμιά, αντικείμενα, φώτα) και η ειδική τους αντίσταση στό νά αφεθούν νά έγγραφουν μέσα σ' ένα κάδρο, νά διπλωθούν μέσα σέ τεχνικές (εικόνα, ήχος), που άκόμα και άν είναι ελαφρές, όμως είναι αναγκασίες. Άπό την πλευρά του χειρισμού, κάθε τι που τροφοδοτεί ή λογική συγκεκριμένων έπιλογών σάν δυνατότητες νέων συνδέσεων, από εκεί και πέρα, άκόμα και τροποποιήσεων της κινηματογραφημένης πρώτης ύλης

(μόλις δόθηκε, άμέσως, σκηνοθετήθηκε όπως γίνεται με την ιεροτελεστία, τὸ τελετουργικό, τῆ θυσία).

Ἀπὸ αὐτῆ τῆ σχέσης δεδομένα/χειρισμὸς ὁ Ροῦς θὰ ἐργασθεῖ γιὰ νὰ χωρομετρήσει τὶς δυνατότητές της, νὰ διατυπώσει ἀνεξερεύνητα μέχρι ἐκείνη τῆ στιγμῆ κοινὰ σημεῖα ἀναφορᾶς, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐπίδραση στὸν κινηματογράφο πού φτιάχνεται ἡ ἀναζητᾶει τὸν ἑαυτὸ του, θὰ εἶναι πιὸ καθοριστικὴ, ἀναμφισβήτητη ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη (στὸ Γκοντάρ, στὸ Ριβέτ, ἀκόμη καὶ ἐκεῖ πού ἐκ πρώτης ὄψεως δὲν θὰ τὴν ἀναζητοῦσε κανεῖς, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὸ Στράουμπ).

Βλέπομε, λοιπόν, πῶς προσαρμόστηκαν ἐδῶ τὰ χαρακτηριστικά τῶν παλιῶν, Βέρτωφ, Φλάερτ.

Ἐκεῖνο πού ἀποκάλυψε ἡ πρακτικὴ τοῦ ἐθνογραφικοῦ κινηματογράφου τοῦ Ροῦς εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο, μετὰ ἀπὸ ὅλες τὶς ιστορικὲς τροποποιήσεις πού ἔγιναν, ἓνα ἄθροισμα ἀρνήσεων σὲ σχέση με τὸν κυρίαρχο κινηματογράφο, πού μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ με ἐκείνη πού ἔσπερνε ἀκριβῶς μέσα στὴν εὐφορία ἐνὸς νέου κόσμου πού ζητοῦσε νέες μορφές, ὁ Βέρτωφ.

«Ἦταν ἡ ἐποχὴ ὅπου εἶχαν ἀρχίσει μόλις νὰ διαγράφονται τὰ περιγράμματα τοῦ κινήματος Κινηματογράφος-Μάτι, ὅπου θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποφασίσουμε, ἂν θὰ πυκνώσουμε τὶς γραμμὲς τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινηματογράφου, γιὰ νὰ φτιάξουμε, μαζί με ὅλους τοὺς συνάδελφους σκηνοθέτες, προϊόντα κινηματογράφος-ἀπόσταγμα, ἐπιπερδῶ ἀσχολία καὶ ἐπιτρεπόμενη ἀπὸ τὸν νόμο, ἢ ἂν θὰ κηρύσσαμε τὸν πόλεμο στὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο καὶ θ' ἀρχίζαμε νὰ ἀναζωογονοῦμε τὸν κινηματογράφο. Κουκλοθεάτρο ἢ ἡ ζωὴ; Νὰ ρωτήσουμε τὸν θεατή.»

Καὶ οἱ ἀρνήσεις ἀφοροῦν τὸ ἴδιο ὅλα τὰ κλασικὰ πρότυπα, τὸ παιχνίδι, τοὺς ἡθοποιούς, τὸ κείμενο, τὰ κλασσικὰ ντεκόρ, τὸ κλασσικὸ ντεκουπάζ, καὶ μοντάζ, ὅλα αὐτὰ πού ὁ Μπρεσόν τὰ δνόμασε καρικατοῦρα καὶ ὁ Στράουμπ, πόρνογραφία. Ὁ Ροῦς ὑπῆρξε ἐδῶ ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἐξερευνητὲς τῶν πηγῶν τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν παραπλανητικὴ δημοσιογραφικὴ πρακτικὴ, στὴν Ἀγκρ, μετ' ἡμετομῆ-ἐπέμβασή του, δοῦλνε πᾶν σὲ διαδικασίες, ἀλληλεπιδράσεις καὶ ἀμοιβαία ἐπιπόνηση ἀνάμεσα σὲ ὕλικὸ καὶ σὲ μέθοδο, ταινία καὶ λόγος. Ὁ κόσμος δὲν παρὰδίνει τὸν ἑαυτὸ του ὅπως εἶναι στὴν ἀθωότητα ἐνὸς φίλι, στὴν παρθενικότητα ἐνὸς βλέμματος. Καί, καταρχὴν, ποῖος κόσμος; Θὰ μπορούσαμε, στὰ γρήγορα, νὰ πᾶμε ὅτι ἡ μετατόπισή τοῦ κινηματογράφου τοῦ Ροῦς γίνεται, ὅλο καὶ με μεγαλύτερη σαφήνεια, ἀπὸ τὸ φανταστικό. Καὶ αὐτὸ τὸ φανταστικό ἔχει ἤδη ἐγγραφεῖ, σκηνοθετηθεῖ, βέβαια, ἀπὸ τὶς πρώτες του κίχλας ταινίες πού ἀναφέρονται στίς ιεροτελεστίες. Ἀλλὰ ἐκεῖ εἶχε σιγὰ-σιγὰ καὶ διαφορετικά ὀριστεῖ καὶ ἀποκαλυφτεῖ. Ἐξαρτιόταν, ὅλο καὶ περισσότερο, ἀπὸ ἓνα σύστημα ἀναπαράστασης λιγότερο ἄμεσο ἀπὸ τὸ σύστημα τῆς ἀπλῆς λεπτομερειακῆς περιγραφῆς, ἐγγράφοντας τὴ μυθοποιητικὴ πλευρὰ κάθε συστήματος ἀναπαράστασης (ἐνὸς ἀτόμου μέσα σὲ μία ἐθνοτικὴ κοινωνικὴ ὁμάδα, ἢ τῆς ἴδιας τῆς ὁμάδας), χωρὶς νὰ ξεχνᾷ τὴν κεντρικὴ καὶ παραμερισμένη πλευρὰ τοῦ παρατηρητῆ πού τὴν δέχεται (τὴν ἀναλύει, τὴν ξεδιπλώνει, τὴν ἐξετάζει). Ἐξαρτιόταν ἀπὸ τεχνικὰ μέσα πού τὴν ὀδηγοῦσαν πρὸς τὴ θεματικὴ τῆς ὁλοκλήρωσής του παράγεται ἀπὸ διδοχικὰ ἀποθέματα, προερχόμενα ἀπὸ πολλὰ-



Οἱ δεκαπεντάχρονοι χῆρες (δεξιὰ ἡ Ναντίν Μπαλό καὶ ἡ Βερονίκ Ντιβᾶλ)

πλὰ συστήματα (κοινωνικὸ καὶ πολιτιστικὸ σύστημα ὅπου πραγματοποιεῖται ἡ ἀποδοχὴ τῆς, πολιτιστικὸ καὶ τεχνικὸ σύστημα ὅπου πραγματοποιεῖται ἡ μετάδοσή της). Ὁ κινηματογράφος τοῦ Ροῦς εἶναι ἐκεῖνος ὁ κινηματογράφος πού μπαίνει σὲ ἓνα δίκτυο ἰδιαίτερα σύνθετο, ἀποτελούμενο ἀπὸ μεταφορὲς καὶ μετατοπίσεις καὶ ὅπου μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ διαφορετικὰ καὶ μετὰ τὴν παραγωγικὰ ἀποτελέσματα, ἡ φράση τοῦ Λεβί-Στρώς πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω καὶ πού ἀφορᾷ τὴν ἐξορία πού ὑπομένει ὁ ἐθνολόγος: «Ποτέ πιά δὲν θὰ νιώσεις σπῆτι τοῦ πονθενά». Μόνο με αὐτὴ τὴν ἀποδοχή, μάλιστα, μπορεῖ νὰ νοηθεῖ, ὅτι ὁ Ροῦς ὀρίζεται σὰν ἐξωτερικὸς κινηματογραφιστῆς. Καὶ βέβαια εἶναι ἐξωτερικός, μόνο ὅμως ἄραγε γιὰ τὸ ἀφρικανικὸ μέρος τοῦ ἔργου του;

Ἡ ταινία *Moi un noir* ('Εγώ, ἓνας μαῦρος) θέτει καθαρά τὴν ἐρώτηση αὐτῆς τῆς μετατόπισης τοῦ κέντρου, δηλαδὴ τὴν ἐρώτηση «ποῖος μιλάει;» Ἡ ταινία πού ἔχει αὐτὸν τὸν τίτλο: Ὁ δημιουργὸς πού διακηρύσσει εἰρωνικά τὴ διαφορετικὴ του κατάσταση: «Ένας ἀπὸ τοὺς ἥρωες του; Ὅποιοι κι ἂν εἶναι, πάντως, αὐτὴ τῇ φορᾷ, εἶναι ἓνας μονόλογος πού μᾶς προσφέρεται, νὰ τὸν δοῦμε, νὰ τὸν ἀκούσουμε: Πιὸ συγκεκριμένα: ἓνας καμβὰς ἀπὸ μονόλογους πού συνδυάζονται σὲ ἓνα μοναδικὸ δρόμο, καμωμένο ἀπὸ ἓνα πλήθος διαφορῶς. Τὰ πρόσωπα τῆς ταινίας: εἶναι πραγματικά (ὑπάρχουν, μπορεῖ κανεῖς νὰ τὰ συναντήεις, στὸ Ἀμπιτζάν, γιὰ παράδειγμα, στὸ Ἀμπιτζάν μετὰ τὶς λιμνοθά-

Ἡ Ζάν Ροῦς καὶ τὰ γυμνασιόπαιδα τῆς Ἀνθρώπινης Πυραμίδας





Νικόλαος Πάσις, κα' ὀκνηθὸν, τὸν Ρόμπο καὶ Ἐλισάβετ Μορέν, δι' ἐπιδείξει τὸν Ἀνδρέαν καὶ ἡ συνάντησις. Ἀντιόχεια

λασσες). Βρίσκονται διπλάσιασμένα χάρη σὲ μυθικές φιγούρες πού ἔχουν ἐπιλέξει τὰ ἴδια (Ντόροθι Λαμούρ, ἡ μὲ διπλάσιασμο σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, βάζοντας στὸν ἴδιο παρονομαστὴ τὸν ἡθοποιό, τὸν ἥρωα καὶ τὸ λειτούργημα, ὁ "Έντυ Κονσταντίν-Λέμυ Κόσινον- ἀμερικανὸς ὁμοσπονδιακὸς πρᾶκτορας. "Ἡ ἀκόμα ὁ Ραίη Σούγκαρ Ρόμπινσον).

Ἐκεῖνο πού κινηματογραφεῖ ὁ Ρούς, καὶ μάλιστα τὸ πρῶτο πού κινηματογραφεῖ, δὲν εἶναι συμπεριφορὴς ἢ ὄνειρα, ἢ ὑποκειμενικοί λόγοι, ἀλλὰ τὸ ἀξεδιάλυτο μείγμα τους. Ὁ πόθος τοῦ κινηματογραφιστῆ εἶναι ὁ πόθος νὰ ἀφοσιωθεί στὸ (νὰ ὀργανώσει τὸν) πόθο τῶν ἡρώων του. Νὰ τοὺς ἀκολουθεῖ βήμα-βήμα, στὰ βήματα, κατὰ κάποιον τρόπο, τοῦ βασικοῦ νεορεαλιστικοῦ (τσαβαττινικού) σχεδίου, ἀλλὰ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τῆς ὁμιλίας τους (ἐκεῖνο πού αὐτὴ ἀποκαλύπτει) τοὺλάχιστον, ὅσο καὶ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τῆς συμπεριφορᾶς τους. Νὰ ἐνσάρκωνει τὶς ἀποτυχίες τους, τὶς οὐτοπίες τους, τοὺς πόθους τους. Κάποιοι διηγῶνται μὲ παντομίμα τὸν πόλεμο τῆς Ἰνδοκίνας, κάποιοι μιλάει γιὰ τὰ ἀτμόπλοια στὸ λιμάνι καὶ βεβαιώνει ὅτι ἔχει θαλασσοδάρθει σὲ ὅλες τὶς θάλασσες καὶ ἔχει πάει μὲ ὅλες τὶς γυναῖκες. Ἀκούμε τὸν μονόλογο τοῦ ἔραστῃ στὸ τέλος τῆς λειτουργίας, τὸν καινὰ πού ἔσπασε μὲ τὸν Ἰταλό: τόσες ἀξέχαστες στιγμές, πού ἐγγράφεται τὸ ἴχνος τῶν ταινιῶν πού ἔχουν δεῖ οἱ ἥρωες, τὸν κόμικ πού ἔχουν διαβάσει, τὸν ἱστορὶον πού ἔχουν ἀκούσει καὶ οἱ ὅποιες ἀνασυνθέτονται μὲ μία ἀπόσπασμα καὶ μία ἀμίμητη νοητεία σὲ ἕνα νέο ἀφῆγημα, σὲ ἕνα σύνολο ἀφηγημάτων σωρευμένων ἀλλοῦ κι ἄλλως, ἀναπτύσσοντας ἕνα χώρο παιγνιδίου τὸν ὁποῖο ὁ κινηματογραφιστὴς ἐπινεοί, ἀλλὰ καὶ ταυτοχρόνα προκαλεῖ καὶ τὸν ὁποῖο κάνει δικό του. Κάθε δίδαγμα ἀνάμεσα στὸν αὐτοσχεδιασμό καὶ τὴν προεργασία φαίνεται ἐδῶ νὰ ἀναίρεται λὲς καὶ (αὐτὸ τὸ «λὲς καὶ» πρέπει νὰ τονισθεῖ ἰδιαίτερα) ἦταν δυνατό ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα νὰ ὑπάρχει διαφάνεια ἀνάμεσα στὸν νοητικὸν χώρο καὶ στὸν ἀναπαρστημὸν χώρο. Μὲ τίμημα, φαίνεται, μίση συννενοχί, ἕνα οἰκονομικὸ πνεῦμα (ἀνάμεσα στὸν δημιουργὸ καὶ τοὺς ἥρωες τῶν, καὶ μάλιστα μὲ μία γεύση κάποιοι καλαμπούριου καὶ συσκότισης πού εἶναι καὶ αὐτὰ ἐνδείξεις μιᾶς διατηρημένης καὶ ἀποστασμένης παιδικότητος). Τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι βασικό, ἀφ' ἑνὸς γιὰτὶ μᾶς μαθαίνει γιὰ τὸν πόθο τοῦ Ρούς, καὶ ἀφ' ἑτέρου γιὰτὶ ἀποκαλύπτει μετὰτόπιση πρὸς τὴν συλλογικὴ δημιουργίαν (καὶ οἱ ἥρωες αὐτοί, σύντομα θὰ γίνουν τεχνικοί, ἀλλὰ καὶ ἡθοποιοί, καὶ μάλιστα, θὰ τοῖμοῦσε κανεὶς νὰ πει παρόλο πού μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο μπορεί νὰ προκαλέσει χαμόγελο σχεδόν, «ἐπαγγελματίες»). Συλλογικὴ δημιουργία, αὐτοσχεδιασμός, αὐθορημητισμός, συννενοχί αὐτὰ εἶναι, ἀναμφισβήτητα, τὰ προνομιακά μέσα πού χρησιμοποιεῖ ὁ Ρούς, γιὰ νὰ περάσει τὸ ὁρόσημο καὶ ἀπὸ παρατηρητῆς ἐροτελεσιῶν νὰ φτάσει, ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ πέρα, -μὲ τὸ δικό του τρόπο- νὰ δημιουργεῖ ὁ ἴδιος ἐροτελεσιῆς.

Τὸ *Moi, un noir* εἶναι, βέβαια, μία ταινία-σταθμὸς στὸν κινηματογράφου τοῦ Ρούς, στὸν κινηματογράφου γενικά. Γιὰτὶ λέει περισσότερα, βέβαια, γιὰ τὸ Τρεσβίλ καὶ τοὺς κατοίκους του ἀπὸ ἄλλες πολλὰς ἐπιστημονικὲς ἐκθέσεις φαινομενικά πρὸς «ἀντικειμενικὲς». Γιὰτὶ λέει περισσότερα, καὶ κυρίως τὰ λέει ἀλλίως. Στὴν ταινία *Les maîtres fous*, τὰ μέλη τῆς κάστας σκηνοθετοῦσαν μόνοι τους τὸ ὁμαδικὸ τους παραλήρημα, ὅπου ντυμένοι

ἀλλόκοτα μὲ φανταστικὰ στολίδια συμβολικῶν προσώπων τοῦ ἀποικιομοῦ (ὁ κυβερνήτης, ὁ στρατηγός, ὁ δεκανέας, ὁ ὀδηγὸς τῆς ἀτομηχανῆς), ἔδιναν ἀνετα τὸ θέαμα ἐνὸς φανταστικοῦ σὲ πράξεις: μία «ἄγρια» καὶ «ρυθμιζομένη» ἀναπαράσταση. Μετὰ τὸ *Moi, un noir*, καθιερώθηκε μία νέα λειτουργία τῆς κάμερας: δὲν εἶναι πιά μία ἀπλὴ συσκευή πού καταγράφει, ἀπὸ ἐδῶ καὶ στὸ ἐξῆς προκαλεῖ, διαγέρει, θέτει σὲ κίνησι καταστάσεις, συγκρούσεις, κυκλώματα, πράγματα πού χωρὶς αὐτὴν ποτὲ δὲν θὰ συνέβαιναν, καὶ ἐν πάσει περιπτώσει, δὲν θὰ συνέβαιναν μὲ αὐτὴ τὴ μορφῇ. Ἐδῶ δὲν γίνονται πιά πράγματα «σὰν νὰ» μὴν ὑπῆρχε κάμερα, ἀλλὰ ἀντίθετα ὁ ρόλος τῆς ἀλλάζει ὥστε νὰ ἐπιβεβαιώνεται ἡ παρουσία τῆς, ὁ ρόλος τῆς, στὸ νὰ κάνει ἕνα τεχνικὸ ἐμπόδιο, πρόσχυμα γιὰ νὰ ἀποκαλυφθοῦν καινούργια, ἀπροσδόκητα πράγματα. Γεννιέται, ἀπὸ τὴν πράξιν τῆς κινηματογράφησης καὶ μόνο, μία ἐντελὴς καινούργια ἀντίληψι γιὰ τὴν ἔννοια κινηματογραφικοῦ ἐπεισοδίου. Ὁ κάτοικοι τοῦ Τρεσβίλ παίζουν καταρχὴν μπροστὰ στὴν κάμερα τοῦ Ρούς, πού ἄλλοτε εἶναι μπρὸς ἀπ' αὐτοὺς καὶ ἄλλοτε τοὺς ἀκολουθεῖ, πράγματα πού διάλεξαν μόνοι τους νὰ δεῖξουν ἀπὸ τὸν ἑαυτο τους. Ὑστερα ὅταν βλέπουν τὸν ἑαυτοὺς τους στὴν ὀθόνη, σχολιάζουν τὴν πορεία τους, μὲ ἕνα σχόλιο πού τὴν ἐπαναλαμβάνει ἢ ξεφεύγει ἀπὸ αὐτήν. Ἔνα σύνθετο πολιτιστικὸ ἀντικείμενο γεννιέται ἐστὶ ἀπὸ αὐτὰ τὰ διαδοχικὰ ἐκχειρήματα, πού ἀνοίγουν ἕνα δρόμο πρακτικὸ ἀνεξερεύνητο, κινηματογράφου τῆς περιπέτειας, περιπέτειας τοῦ ὕλικου καὶ τῆς ἀνακάλυψης τῆς. Πειραματικὸν κινηματογράφου. Καὶ ἐκεῖ, ἡ πᾶν ἀπ' ὅλα κλασσικὰ προσδιορισμένη θέση τοῦ δημιουργοῦ (σκηνοθετῆ), τῆς τεχνικῆς, τῶν ἡθοποιῶν ἀναπροσαρμόζεται, ἐπαναπροσδιορίζεται. Δημιουργὸς/ὀπερατέρ ὅταν δὲν εἶναι ὁ ἴδιος καὶ ὀπερατέρ ὅπως στὶς ταινίες — *Chronique d'un été* (Χρονικὸ ἐνὸς καλοκαίριου), *Les veuves de quinze ans* (Οἱ δεκαπεντάχρονοι χῆρες) — αὐτὸ δημιουργοῦ καὶ ἀνεπαίσθητῃ ἀπώλειαν, μίση συννενοχί-στὴ ἐνόχλησι καὶ ἕνα βῆρος, μὲ ἐξαίρεση τὸ *Gare du Nord* (Σταθμὸς τοῦ Βορρά), ἡθοποιοί/δημιουργοὶ καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἐπιτυλίγεται ἕνας αὐτοσχεδιασμός σὲ πολλαπλὰ ἐπίπεδα (ἐπικινδύνῃ καὶ εὐθραυστὴ πάντα ἐπινόησι τῶν σκηνῶν, ἐπικινδύνῃ καὶ εὐθραυστὴ πάντα ἐπινόησι τῆς κινηματογράφησης τους).

«Ὅταν γυρίζω μιά ταινία, μερικά λεφτά ἀφοῦ ἀρχίσω, βλέπω αὐτὴ τὴν ταινία νὰ φτάνειται μέσα στὸ βιζέρ τῆς κάμεράς μου καὶ ἔξω κάθε στιγμὴν ἀν αὐτὸ πού γυρίζω ἀξίζει ἢ ὄχι. Ἡ συνεχὴς αὐτὴ ἐνταση εἶναι ἐξαντλητική, εἶναι ὅμως ἕνας πυρετὸς ἀναγκαῖος γιὰ νὰ πετύχει τὸ τυχαῖο αὐτὸ κυνήγι τῶν εἰκόνων καὶ τόσων ἐντόνων ἤχων, καὶ αὐτὸ χωρὶς ποτὲ νὰ εἶναι κανεὶς βέβαιος γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα, πρὶν γυρίσει καὶ τὶς τελευταίες σκηνές... Καὶ πόσες ταινίες δὲν ἔχω γυρίσει πού ἔχουν μείνει ἀνολοκλήρωτες, γιὰτὶ δὲν συνέβαινε τίποτα — δαιμονικὸς χορὸς χωρὶς δαίμονα — γιὰτὶ σκοτενίαζε — καὶ τὸ κομμάτι πού εἶχα τραβῆξει τὴν ἡμέρα ἦταν μόνο ὁ πρόλογος τῆς νυκτερινῆς τελετῆς: ἢ γιὰτὶ τελείωνε τὸ φιλμ — κακὴ πρόβλεψι τοῦ πραγματικοῦ τέλους...» (Ζ.Ρ.)

Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ κάνουμε δὲν εἶναι νὰ περάσουμε στὰ γρήγορα τὸ ἔργο τοῦ Ρούς, ἀλλὰ νὰ ἐκθέσουμε τὴ γενεσιουργὸ ἀρχὴ πᾶν στὴν ὁποία βασίζεται, ὅσον ἀφορᾷ κάποια ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ του, πού τὸ ἕνα ἄλλωστε ἐπηρεά-

ζει το άλλο μέχρι που αποκαλύπτουν, πίσω από τόν διαλαλούμενο έμπειρισμό του έργου, ένα γνήσιο σύστημα, και μάλιστα από τα πιο συνεκτικά που υπάρχουν. Και αυτό το σύστημα μπορεί θαυμάσια να όνομαστεί παγίδα, ή δίκτυο παιγνίδι: για έπεισοδια, άφηγησης, μυθοπλασίες, μεταμορφώσεις. Γιατί μέσα από τις ποικίλες μορφές, φιγούρες και τόπους που δανείζεται αυτό το έργο σε όλη την περιπετειώδη πορεία του και μέσα στις εναλλαγές του, στο πηγαινε-έλα του ανάμεσα στις τεχνικές και τις κουλτούρες, γεννιέται μια γνήσια ποιητική με τούς νόμους της, και τούς κανόνες της.

Είναι φανερό η φιλολογική προέλευση αυτής της ποιητικότητας, φαίνεται σάν να άπορρέει ολόκληρη από τη σουρεαλιστική άρχή της συνάντησης, της αντίπαράθεσης. 'Η συνάντηση αυτή παράγει, όπως δύο χημικά σήματα το ένα με το άλλο, μια νέα πραγματικότητα ποιοτικά διάφορη από το απλό άθροισμα τών αρχικών στοιχείων. 'Από φιλολογική πλευρά, τα μυθιστορήματα *Nadja* (Μπρετόν) και *Ο χωριάτης του Παρισιού* (Αραγκόν) είναι παραδείγματα-κλειδιά, και καί σάν έμβληματα. Με τόν κινηματογράφο του Ρούς, όμως, η κάμερα δέν μεταδίδει άπλως το ποιητικό γεγονός αλλά το δημιουργεί, το προκαλεί.

Η ταινία *Jaguar* (Ιαγουάρ) έγγραφεί έτοιμα μία περιπετειώδη αναζήτηση, δοκιμασίες που διαδέχονται ή μία την άλλη, ένα είδος οδόουσίας που έχει έπινοηθεί συλλογικά στη διάρκεια ενός μεθοδικού και πυρετώδους αυτόσχεδιασμού. 'Από εκεί και πέρα, τι το περιεργό βλέπει κανείς, άν σε κείνο που ξεκίνησε να γίνει χρονικό της μετανάστευσης στη Γκάνα, εσφινικά γίνει θέμα πάνω στόν υπερθεματισμό του γυρίσματος, να έμφανιστεί ένας δράκος ή άλλα «πράματα και θάματα»: Και μπορεί μόν ή ιδέα να μήν πραγματοποιήθηκε, εκεί όμως βρίσκεται βέβαια ένα από τα κλειδιά της έπιχειρήσης: πού να σταματήσει κανείς, από τη στιγμή που το άμεσο, όρατο «ντοκουμέντο» σχεδόν παραβιάζεται πρós όφελος μιάς άλλης, πιο πολύπλοκης πραγματικότητας, όπου το φανταστικό δέν παίζει πιά μόνο διακοσμητικό ή παρασιτικό ρόλο, αλλά καθαρά συστατικό: Πού να σταματήσει κανείς, έπίσης, στη διάταξη της διάρκειας πού, ανήκοντας στο παραδοσιακό θέμα, εδώ δέν έχει πλέον πέρας; Με άλλα λόγια: σε ποιά στιγμή, αθαίρετα, πρέπει να διακόψει κανείς το πείραμα, με ποιά κριτήρια, στο μοντάζ, να κόψει και να άποκλείσει αυτά ή εκείνα τα έπεισοδια, ή κομμάτια από έπεισοδια, όταν όλος ο πλούτος του πειράματος βρίσκεται ακριβώς στην, κατά κάποιο τρόπο, άπουσία δραματογενικής λογοκρισίας, όπου ή ίδια ή πορεία, ή έκτροπη της μυθοπλασίας μαρτυρούν τόσα, άν όχι περισσότερα, όσα και το περιεχόμενο κάθε σκηνής;

Έτσι γίνονται ταινίες πολλών ώρων (*Jaguar*) και ή συνέχειά του ή (*Petit à Petit*), πραγματικά μοντέρνα *σπρίαλ*, και έξισου γεμάτα περιπέτειες όπως οι παλιές *Les Vampires* (Οι Βρυκόλακες), *The Perils of Pauline* (Οι κινδύνοι της Πωλίν) ή *The Dare Devils of the Red Circle* (Οι τολμηροί δαιμόνες του Κόκκινου Κύκλου). Τέτοια ριζική άνανέωση της κινηματογραφικής μυθοπλασίας — βυθίζεται έξ αλλου και στις πιο παλιές πηγές — παράγει την πορεία του Ρούς, μία θεμελιώδη αναστροφή τών αρχικών έθνογραφικών αξιωματών, αναστροφή που μπορεί πλήρως να προβλεφτεί: ταινίες καθαρά μυθολογικές, «ευρωπαϊκές» ταινίες. Έδώ θα αναφέρουμε το χαρακτηριστικότερο αναμφισβή-

τητα, το σκέτος από το *Paris vu par...* (Τό Παρίσι μέσα από τα μάτια του...). το *Gare du Nord*. Τό να άποδώσουμε στο *Gare du Nord* — πράγμα που θέλουμε να κάνουμε — ρόλο προβλήματος και κέντρου του έργου του Ρούς, μπορεί πιθανόν να δημιουργήσει έκπληξη, γιατί πρόκειται γιά μία παρισινή ταινία, τη στιγμή που το έργο του Ρούς φαίνεται να όφείλει όλα του τα καλά, όλη τη διερευνητική του δύναμη σε ποικίλους έξωτισμούς, στην έθνολογία, στην μαύρη 'Αφρική, στόν αυτόσχεδιασμό, και να ζει στη διασταύρωσή τους. Είναι γιατί στο *Gare du Nord* τα έρωτήματα «τι έπιζητεί ο έθνολόγος Ρούς;» «τι έπιζητεί ο κινηματογραφιστής Ρούς;» παίρνουν ίσως άπαντήσεις λιγότερο διφορούμενες, πιο σταθερές από ό,τι φαίνονται. 'Ανάλογα με τό άν θεωρεί κανείς την ταινία αυτή σάν διάλειμμα, άσκηση, κατόρθωμα, ή σάν ταινία έντελώς αναγκαία, ταινία που έγγραφέται, κρυφά, στις προγενέστερες ταινίες και φανερά στις μεταγενέστερες, ανάλογα λοιπόν ή παραπέμπεται ολόκληρο το έργο του Ρούς στόν εκλεκτικισμό, ή αντίθετα στην ένότητα τών αντίθεσεων και στο δούλεμα αυτών τών αντίθεσεων που συνιστούν το μεγάλο πλούτο αυτού του έργου. Τι λέει το *Gare du Nord* μέσα από μία τραγωδία έκπληκτικής ταχύτητας, τι όρίζειται σ' αυτό, ποιάς μίλαει ή τι τέλος πάντων; 'Ισως ή καθαρή γοητεία του όριου, της ρωγμής, ο ίδιος ο χώρος της άμφιταλάντευσης: ή έγγραφή ενός όνειρου, μιάς ουτοπίας, μιάς πραγματικότητας που άποκρύπτεται με την κίνηση και από την κίνηση που την έπιβεβαιώνει.

«Όλες οι έγφυήσεις του άμεσου έχουν τεθεί στο άκρο άωτο τών συνεπειών τους (σύγχρονος ήχος, τεχνική κινητικότητα, συνεχές λήψεις) αλλά έχουν μεταποτιστεί: αυτή τη φορά ο διάλογος είναι γραμμένος, οι χώροι δέν είναι τυχαίοι, έχουν έπισημανθεί από πριν, και ή δράση είναι συγκεκριμένη. Μία έμμονή, που παραπέμπει στην έμμονη του *The Rope* (Ο βρόχος) του Χίτοκκ, να κάνει δηλαδή να συμπίπτεο ο πραγματικός χρόνος με το χρόνο του γυρίσματος, που ένιασχεται από την ψευδαίσθηση μίας μονοδικής είκοσάλεπτης λήψης, όπου ή άλλαγή της μπουμπίνας γίνεται με ένα πέραςμα με μαύρο.

«Ο αυτόσχεδιασμός δέν λειτουργεί πιά στο έπίπεδο του διαλόγου ή τών καταστάσεων, αλλά ολόκληρώνεται στο έπίπεδο του σκηνοθέτη, τών τεχνικών και του παίξιματος τών ήθοποιών.» (Ζ Ρ)

Τό *Gare du Nord* είναι μία κριτική, έντονα μυθολαστική, αντίστροφή του ψευτο-«κινηματογράφου-άληθειας»: οι περιπλοκόνες, οι παρεκκλίσεις, οι ύπεκφυγές, ή όψη «χρονικού» δίνουν τη θέση τους σε μία έκπληκτική έντυπωση συμπεκνωσης. 'Η περίληψη της ταινίας είναι ή ακόλουθη: ένα νεαρό έξωγρό καυγάδιζε, πρωί-πρωί κοντά στο σταθμό του Βορρά. Έκείνη τόν κατηγορεί γιά τήν άπάθεια πού, γιά την έλλειψη μυστηρίου, ιδανικών» αναζητά, την Περιπέτεια. τήν 'Αναχώρηση. Έκείνος άμυνεται μαλακά. Έκείνη καταλήγει να τόν άποκαλέσει άειολάπητο, βροντάει τήν πόρτα και βγαίνει έξω στο δρόμο, όπου παραλίγο να τήν παρασυρεί ένα αυτοκίνητο. 'Ο οδηγός βγαίνει από τό αυτοκίνητό του, τήν άκολουθεί ζητώντας της συγγνώμη, και μετά της προτείνει τήν Περιπέτεια, τήν 'Αναχώρηση, με τούς ίδιους ακριβώς όρους που εκείνη χρησιμοποίησε πριν λίγο. Έν συνέχεια τήν εκβιάζει σε μία άπροόδοκτη συναλλαγή, τη στιγμή ακριβώς που διασχίζουν



Care du Nord (Σταθμός του Βορρά): Μπαρμπετ Σραιντέρ και Ναντίν Μπαλό

μια κρεμαστή γέφυρα πάνω από τις γραμμές του τριάντου: έχει αποφασίσει να σκοτωθεί. "Αν εκείνη πάει μαζί του θα έγκαταλείψει το σχέδιό του, αλλιώς θα ριχθεί στο κενό. "Εκείνη δέν τόν πιστεύει, είναι διστακτική και άρνιέται. Μέσα σ'ε δευτερόλεπτα, εκείνος βαρβαλλικεύει τὸ παραπέτο μπροστά στα παραγμένα και εκπληκτα μάτια της, και κομματιάζεται στις γραμμές.

"Η ιστορία αυτή, τραβηγμένη με μια υπερκινητική κάμερα, πού αποσκοπεί στο δράμα ἐν τῷ γίνεσθαι, όπου ἡ ζωντάνια του θεάματος συμπιπτει καλύτερα παρά ποτέ με τὸ χωρο-χρονικό κομμάτι πού αποκόπτεται στήν ὁθόνη (ὁ Γκοντάρ μιλούσε γιὰ ἕνα ἐντυπωσιακό σύνολο δευτερολέπτων πού προστίθενται τὰ μὲν στὰ δέ), ἐπιβάλλει δραματουργία πνιγερὴ σχεδὸν σὲ ἔνταση, μέχρι τὴν πτώση (μετὰ τις δύο ἐννοιες τῆς λέξης) πού σηματοθεύει τὸν ὅρο τῆς, δίπλα σὲ ἕνα κενό (φυσικό, ψυχικό) πού φαίνεται κάτι παραπάνω ἀπὸ τὴν λύση, εἶναι ἡ ἴδια ἡ εὐκαιρία.

"Ὁ τεχνικός κίνδυνος τοῦ ἐγγχειρήματος αὐτοῦ ἐπαυξάνει τὴν τυχαία καὶ ἀναγκαία πορεία τῶν ἡρώων καὶ τῆς θεμελιώναι.

Μορφικὴ ἔνταση καὶ ἔνταση δραματουργική, ἐδῶ συνδέονται ἀρρηκτα σὲ μία συνολικὴ ἀντίληψη τῆς ἐκτέλεσης τοῦ ἔργου. "Η συνεχὴς ἀλλαγὴ τοῦ κάδρου πού ἀκολουθεῖ τὸ ἀποφασιστικὸ διὰβημα τῆς Ναντίν, δοσμένο μέσα στὴν κοκκώδη γαλάζια ὀψη ἐνὸς ἀπίθανου φωτός, πού σπάει ἀπὸ τοὺς θορύβους τῆς πόλης πού ἐρχονται σάν ἀπὸ τομα ρεύματα ἀέρα ὀριοθετεῖ μία ὄνειρικὴ δια-

ορομὴ, όπου σὲ μία πρώτη φάση, στὴ φάση τῆς ρῆξης ἀρθρώνεται τὸ ὄνειρο τοῦ ἄλλου, πρὶν μᾶς παραπέμψει, βίαια σὲ μία ριζικὴ ρῆξη, στὸ θάνατο, όπου τὸ κάδρο τότε διευρύνεται μέχρι πού ἐξαλείφει τὰ πρόσωπα, πάνω στὰ ὅποια εἶχε «κολλήσει» ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή μετὰ μανία.

Πῶς ἀ μὴν δεῖ κανεὶς ἐκεῖ τὴν καταγραφὴ μίας ποιητικῆς, όπου τὸ ἐθνολογικὸ στοιχεῖο πού βρίσκεται ἄλλου, πού ἀπορροφᾶται βίαια σὲ ἕνα φανταστικὸ χωρὸ ἀνάμεσα σὲ τρεῖς υπάρξεις ὀρίζει, αἰφνίδια καὶ ἀναδρομικά, τὴ λειτουργία του; Πραγματικά στὸ *Gare du Nord* τὰ χιλιόμετατοπισμένα ὅρια τῆς περιπέτειας, τοῦ ὄνειρου, τῆς ψευδαίσθησης, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τοῦ ἀμεσου, τῆς σκηνοθεσίας ἐπιβεβαιώνονται τόσο καθαρά σάν νά εἶναι καταγραφὴ μίας διαδρομῆς φαινομενικά μόνο παράξενης, καὶ πού χρησιμοποιεῖ αὐτὴν τὴν παραξενιὰ σάν οὐσία.

Μετά ἀπὸ αὐτὰ, ἡ περιπέτεια συνεχίζεται, διακλαδώνεται, παίρνει χίλιες μορφές, μαζεύει ἀνάκατα ἐθνολογικὲς πιστοποιήσεις, ψυχodrάματα, μυθολογικο-σκωπτικὰ *σήριαλς*, μυθοπλασίες, ἐμπειρίες κάθε εἶδους καὶ κάθε ποιότητας, πού μποροῦν νά γίνουν, ὅσο ἐπιτρέπουν οἱ περιστάσεις, ταινίες εἰκοσάλεπτες ἢ πεντάωρες, πού θα προβληθοῦν ἢ ὄχι σὲ κάποια ὁθόνη, πού θα εἶναι πάντως, «ταινίες πού παράγουν ταινίες», ἀδιάκοπα, ταινίες τοῦ Ρουὲ καὶ ταινίες τῶν ἄλλων.

Ζάν-Αντρέ Φιεσκι
(Μετάφραση: Τζίνα Κονίδου)

"Ὁ Ζάν Ρουὲ μετὰ ἀπὸ τις ἡθοποιούς στὴν ταινία "Η ἀνθρώπινη μηχανή"



Ἀποσπάσματα
ἀπὸ τὸ ντεκουπᾶς
καὶ τὰ σχόλια
τοῦ Ζάν Ρουῆς
γιὰ τὴν ταινία του

Τὸ κυνήγι
τοῦ Λιονταριοῦ
μέ τόξο

Ἡ ταινία ἀρχίζει μὲ τὰ πρόσωπα τῶν παιδιῶν πού, μ' ὁλάνοιχα μάτια, ἀκούνε μιὰ ἱστορία. Στὸν Νίγηρα, μιὰ σάπια σχεδία διασχίζει τὸ ποτάμι πλησιάζοντας τὴν ὄχθη. Δύο καμιόνια περιμένουν γιὰ νὰ περάσουν. Ἐνα ἡμιφορηγὸ ξεπιταρκάει κι ἓνα πανοραμικ μᾶς ἀποκαλύπτει ἓνα Λάντ-Ρόβερ, τὸ καρβάνι τῆς ἀποστολῆς. Τὸ αὐτοκίνητο ὁρμῶν στο δρόμο μέσα σ' ἓνα σύννεφο σκόνης καὶ φτάνουν στὸ χωριό. Ὅσο οἱ ὁδηγοὶ σηκώνουν τὰ καπὸ καὶ γεμίζουν τὰ ντεπόζιτα νερό, οἱ γυναῖκες καὶ τὰ παιδιά συγκεντρώνονται καὶ κοιτάζουν. Προσφέρουν κύπελλα γεμάτα νερό.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Παιδιά, γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ἀκούστε. Ἀκούστε τὴν ἱστορία τοῦ Γκαουέι-Γκαουέι. Γκαουέι-Γκαουέι ἡ ἱστορία τῶν πατεράδων σας, ἡ ἱστορία τῶν παππούδων σας, ἡ ἱστορία τῶν κυνηγῶν τοῦ λιονταριοῦ μέ τόξο. Ἡ χώρα ὅπου συμβαίνει ἡ ἱστορία αὐτὴ ὀνομάζεται Γκάνζι Καγκαμόρου γκαμόρου, ἡ περιοχὴ πού εἶναι πιδ μακριὰ ἀπ' τὸ μακριὰ, ἡ χώρα τοῦ πονθενά. Γιὰ νὰ πάει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴ χώρα πρέπει νὰ διασχίσει τὸν Ἰσαμπέρι, τὸν μεγάλο ποταμό, τὸν Νίγηρα. Ὁ δρόμος γιὰ τὴ χώρα τοῦ πονθενά ἀρχίζει πάνω στὴν ὄχθη Γκούρμα. Κατενθύνεται πρὸς βορρά. Στὴν ἀρχὴ ὑπάρχουν δρόμοι, ὑπάρχουν χωριά· καὶ σὲ κάθε χωριὸ πρέπει νὰ σταματᾷς γιὰ νὰ βάλεις νερό στὰ αὐτοκίνητα».

Τὰ δύο αὐτοκίνητα ξαναπαίρνουν τὸ δρόμο καὶ διασταυρώνονται μ' ἓνα κοπάδι. Μιὰ ἀντιλόπη διασχίζει τὸ δρόμο. πού σὲ λίγο παύει νὰ ὑπάρχει. Τὰ αὐτοκίνητα χοροπηδοῦν πάνω στὴν ἔρημο τὴν σπαρμένη μέ θάμνους. Τὸ ἡμιφορηγὸ σταματᾷ κάτω ἀπὸ ἓνα δέντρο κι ὁ ὁδηγὸς βάζει νερό. Ἐπειτα τὸ Λάντ-Ρόβερ σκαρφαλώνει σ' ἓναν ἀμμόλοφο καὶ κατηφορίζει στὴν ἄλλη πλευρά. Μπροστὰ του ἀπλώνεται μιὰ ἀμμόδης ἔκταση γῆς. Μέσ' ἀπὸ τὸ παρ-μπριζ «τραβᾷμε» τὸ ἀμάξι νὰ ἀνοίγει δρόμο μέσα ἀπὸ τὰ δεντρούλια. Στὸ βάθος τοῦ τοπίου ὑψώνεται ἓνα βουνὸ μέ διαβρωμένες πλαγιές. Ἀκολουθώντας τὸ Λάντ-Ρόβερ ἀνακαλύπτουμε ἓναν μεγάλο βράχο μέ χαραγμένα σημάδια. Μοιάζουν μέ παιδικὰ σχέδια: ἄλογα μέ καρβαλλορηδες, σχηματοποιημένα μέ μικρὲς εὐθείες γραμμές. Σ' ἓνα ἀπ' αὐτὰ ἓνας καρβαλλορης τεντώνει τὸ τόξο του. Καί, δίπλα σὲ σταυροὺς τριγυρισμένους ἀπὸ κύκλο ἢ σὲ κύκλους χωρισμένους ἀπὸ ἀκτίνες, παντοῦ τριγύρω σχέδια ζώων: βούβαλοι, καμηλοπαρδάλες, μιὰ ἀντιλόπη. Μετὰ τὸ Λάντ-Ρόβερ ἀπομακρύνεται καὶ μπροστὰ του ζῶα τρέχουν προσπαθώντας νὰ ἐξαφανιστούν: χοῖροι τῆς ἐρήμου, στρουθοκάμηλοι, μιὰ καμήλα τῆς ἐρήμου καὶ μιὰ καμηλοπαρδάλη πού σὲ μιὰ τρελλὴ κούρσα ξεπερνᾷ τὸ ἡμιφορηγὸ καὶ περνᾷ ἀνάμεσα ἀπὸ δύο δέντρα. Αὐτὸ πού οἱ ἐξερευνητὲς ἀποκαλοῦν «foot-girafe». Μέσα στὸ ἥλιο-βασίλειμα οἱ καμηλοπαρδάλες χωρίζουν καὶ μέ φόντο

τὰ δέντρα βαδίζουν ἀργά.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Καί ἔπειτα, μετὰ τὸ Μπανκίλαρε, τὸ Τέγκε, τὸ Γιατακάι, δὲν ὑπάρχουν πιά χωριά, δὲν ὑπάρχει πιά δρόμος, δὲν ὑπάρχει πιά παρὰ ἡ ἔρημος.

Ἄλλα ἂν μποροῦσε νὰ ξεπεράσεις τὸν ἀμώλοφο τοῦ Ἑρχοσι, μπαίνεις στὸ Γκάντζι Κανγκκαμόρου γκαμό-ρου, τὴν ἔρημο ποὺ εἶναι πιά μακρινὰ ἀπ' τὴ μακριά, τὴ χώρα τοῦ πουθενά. Αὐτὴ ἐκεῖ ἡ χώρα εἶναι χώρα ἄμμου, σκόνης, χώρα καταχνιάς. Εἶναι τὰ δάση δίχως δρόμο, εἶναι τὰ βουνὰ ποὺ τὰ δνόματά τους ἔχουν λησμονηθεῖ καὶ ποὺ ἐμεῖς ἀποκαλοῦμε βουνὰ τοῦ φεγγαριοῦ καὶ βουνὰ τοῦ χρυσταλλοῦ.

Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει τίποτα πιά. Κι ὅμως πρὶν ἀπὸ πολὺ καιρὸ ζῶσαν ἄνθρωποι ἐδῶ. Ἀφῆσαν πάνω στους βράχους ἓνα βιβλίο μὲ εἰκόνες, ποὺ δείχνουν τι ἦταν, ἓνα βιβλίο μὲ κατορθώματα καρβαλλάρηδων μὲ δύο ἢ τρία κέρατα, ποὺ κρατοῦσαν στὸ ἓνα χερὶ ἀσπίδα καὶ στὸ ἄλλο ἀκόντιο ἢ τόξο. Τί ἦταν αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι; Κανεῖς πιά δὲν τὸ ξέρει. Εἶναι οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτές. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτές ἀφῆσαν ἀκόμα πάνω στους βράχους αὐτοὺς τοὺς κίχλους γύρω ἀπὸ ἓνα σταυρό, ποὺ ἴσως εἶναι τὰ μαγικά σημάδια τῶν Γκάντζι Χάου, τῶν «Συνδέομαι μὲ τὴν ἔρημο», ἀλλὰ ποὺ ἴσως εἶναι καὶ οἱ τροχοὶ τῶν ἀμαξιτῶν, τῶν πρώτων ἀμαξιτῶν ποὺ διέσχισαν τὴ Σαχάρα γιὰ ν' ἀρθοῦν ὡς ἐδῶ, ἦ, ἴσως, οἱ παγίδες, ποὺ μ' αὐτὲς οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτές συλλαμβάνανε τὰ ἄγρια θηρία: τοὺς κροκοδείλους, τὰ ἀγριο-κάτσικα, τὶς καμηλοπαρδάλεις, τοὺς βουβαλοὺς, τὶς μεγάλες ἀντιλόπες. Καί, ἂν οἱ ἄνθρωποι τοῦ χτές ἔχουν ἐξαφανιστεῖ ἀπ' τὴ χώρα τοῦ πουθενά, τὰ ἄγρια θηρία, ὅμως, παραμένουν.»

Μέσα στὸ δάσος διὸ κυνηγοὶ κόβουν ἓνα κλαδί καὶ τὸ κλαδεύουν. Βγαίνοντας ἀπ' τὸ δάσος ὁ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς παρουσιάζει τὸ τόξο του. Στὸ χωριὸ οἱ διὸ κυνηγοὶ δίνουν στὸ κλαδί τὸ σχῆμα του βάζοντάς το ἀνάμεσα σὲ δύο πασάλους. Διπλὰ οἱ γυναῖκες ἀλέθουν τὸ ἀλεῖρι.

Πάνω στὸ ἄμῳνι του ὁ σιδεράς χτυπᾷ ἓνα κομμάτι σίδερο καὶ τὸ κόβει. Τὸ βάζει στὴ φωτιά καὶ δταν τὸ σίδερο κοκκινίσει, τὸ περιστρέφει μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς ταναλίας. Ἐπειτα, ἀφοῦ στερεώσει τὸ ἓνα ἄκρο του σ' ἓνα κομμάτι ξύλο, κατεργάζεται τὸ ἄλλο ἄκρο γιὰ νὰ τὸ πλατύνει καὶ νὰ τοῦ δώσει τὴ μυτερή του μορφή. Κι ὁ σιδεράς δίνει τὴ μύτη τοῦ βέλους στὸν ἀρχηγὸ τῶν κυνηγῶν. Ὁ Βανγκάρι κόβει τὰ καλάμια ποὺ θὰ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὸ ξύλινο μέρος τοῦ βέλους. Ἀφοῦ τοὺς κόψει τὶς μύτες καὶ τοὺς κάνει τὴ σχισμὴ, ἐνισχύει τὰ ἄκρα τους μὲ ἐπιδέσμους ἀπὸ ἔντερτα μονοκεμμένα σ' ἓνα μανιφέδρὸ ὕφρο. Ἐπειτα βάζει κόλλα. Ξανακυρτώνει σὲ γενικὸ πλάνο γιὰ νὰ δοῦμε τὸν Βανγκάρι νὰ παρουσιάζει τὰ βέλη του σ' ἓναν ἄλλο κυνηγὸ, ποὺ τὰ ἐξετάζει. Γκρο-πλάν τοῦ Βανγκάρι, ποὺ φαίνεται εὐτυχισμένος.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Γιὰ νὰ κυνηγήσεις τὸ λιοντάρι πρέπει πρώτα νὰ ἔξεις ἓνα γερὸ τόξο. Ὁ Βανγκάρι καὶ ὁ Ταχίρου πήγαν στους ἴδιους θάμνους ποὺ ζοῦν τὰ λιοντάρια γιὰ νὰ κόψουν ἓνα κλαδί φαρέι. Διάλεξαν ἓνα κλαδί ποὺ εἶχε ἥδη τὸ σχῆμα τόξου. Κι ὁ Βανγκάρι παρουσιάζει τὸ τόξο αὐτὸ στὴν ἔρημο. Καὶ λέει: «Ζῶα τῆς ἔρημου, κοιτάξτε. Νὰ τὸ καινούργιο μου τόξο. Νὰ ὁ καινούργιος σας ἐχθρός!»

Στὸ χωριὸ ὁ Ταχίρου καὶ ὁ Μπελέμπια, κάτω ἀπ' τὸ βλέμμα τοῦ μικροῦ Ἄλι, δίνουν σχῆμα στὰ τόξα βάζοντάς τα ἀνάμεσα σὲ πασάλους μπηγμένους στὸ ἔδαφος. Πρέπει τώρα νὰ πᾶνε στοὺς σιδερά καὶ νὰ τοὺς ζητήσουν νὰ φτιάξει ἓνα βέλος.

Ὁ Μονκαέλια, ὁ σιδεράς, κατασκευάζει ἓνα βέλος μὲ πέντε φράγκα. Ἐνα μικρὸ κομμάτι σίδερο κόβεται κατὰ μήκος καθὼς ζεσταίνεται στὴ φωτιά. Περιστρέφεται γιὰ νὰ πάρει τὴ μορφή ἑλικας, ὥστε νὰ παραμένει τὸ δηλητήριο ἀνάμεσα στὶς στροφές τῆς ἑλικας. Ξαναμπαίνει στὸ ἄμῳνι γιὰ νὰ σχηματιστεῖ ἡ μύτη, νὰ πλατύνει, ξανακυρτώνει στὴν ἄμμο, γίνεται μυτερό. Ἐνα καινούργιο βέλος δίνεται στὸν Ταχίρου Κότο, τὸν ἀρχηγὸ τῶν κυνηγῶν.

Τὸ ξύλο τοῦ βέλους γίνεται ἀπὸ καλάμια τῆς ἔρημου. Ὁ Βανγκάρι στήνει τὰ καλάμια αὐτὰ στὸ σίδερο ἐνὸς ἀκόντιου, τοὺς κόβει τὶς μύτες, φτιάχνει τὴ σχισμὴ, ὅπου θὰ πεῖ ἡ χορδὴ τοῦ τόξου, ἐνισχύει τὰ δύο ἄκρα μὲ δερμάτινες λουρίδες. Βυθίζει στὸ ξύλο τὸ σίδερο τοῦ βέλους, ἐνισχύει τοὺς ἐπιδέσμους καὶ τοὺς στερεώνει μὲ κόλλα.

Στὸ βέλος αὐτὸ δὲν μπαίνουν φτερά καὶ ἐφόσον εἶναι τελείως ἴσιο, πηγαίνει κατευθεῖαν στὸ στόχο.»

Στὴν ἔρημο οἱ κυνηγοὶ διαλέγουν τὰ δέντρα μὲ τὸ δηλητήριο καὶ ὁ Ταχίρου συλλέγει ἓνα εἶδος καρπῶν, ποὺ μέσα του διακρίνονται σπόροι πολὺ λεπτοὶ καὶ στενόμακροι (γκρο-πλάν).

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

Τὸ δηλητήριο, τὸ Νάγκι, φτιάχνεται ἀπ' τοὺς καρποὺς ἐνὸς δέντρου, ποὺ δὲν βρίσκεται στὴ χώρα τῶν κυνηγῶν. Πρέπει νὰ κατέβεις γιὰ τὰ καλά στὰ νότια, κάπου 500 χιλιόμετρα, στὸ δάσος τοῦ Χαμνταλῆ, γιὰ παράδειγμα, ὅπου ὁ Ταχίρου καὶ ὁ Γιέγια, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ κυνηγοῦ Φούντι, θὰ ἀναζητήσουν τὴ νιγκάνια, τὴ μυτέρα τοῦ νάγκι, τὸ δέντρο μὲ τὸ δηλητήριο. Πρόκειται γιὰ ἓνα δέντρο μὲ στριφτά κλαδιά, ποὺ οἱ καρποὶ του περιέχουν κόκκους, καὶ μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς κόκκους βρίσκεται τὸ νάγκι, τὸ δηλητήριο.»

Σὲ γκρο-πλάν, ἓνα πόδι ἕκιναν πιασμένο στὴν παγίδα. Τὰ δέντρα ἀρχίζουν νὰ ἀνθίζουν. Τότε οἱ κυνηγοὶ πρέπει νὰ ἐπιστρέψουν καὶ νὰ διασχίσουν, βοιτηγμένοι ὡς τὸ κεφάλι στὸ νερὸ, τὰ ρυάκια ποὺ οἱ βροχές ἔκαναν νὰ ξεχειλίσουν.



Τὸ κινήγι τοῦ λιονταριοῦ μὲ τὸ τόξο





To Kivvyi 100 Movement 10 to 100

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Κυνηγούν στο Μπούμα, κυνηγούν στο Τόκια, κυνηγούν στο Καρογκούσου και παντού συμβαίνει το ίδιο πράγμα. Στις καμμένες εκτάσεις, στις σαβάνες, στα δάση, στους άμμιόλοφους, επί μέρους και μέρους ακολουθούν τα λιοντάρια, αλλά κάθε πρωί οι παγίδες είναι άδειες.

Ένα πρωί βρίσκουν σε μιὰ παγίδα ένα πόδι ύαινας. Ή ύαινα είναι αναμφίβολα το πιό επικίνδυνο ζώο της ερήμου, γιατί η ψυχή του ξαναγυρνά έχθρική γιὰ τὸν κυνηγό. Αυτό το ποδάρι ύαινας σημαίνει ότι η έρημος έχει κουρασθεί από τους κυνηγούς. Πρέπει νά σταματήσει το κυνήγι. Άλλωστε η έποχή των βροχών έχει αρχίσει, τὰ πρώτα δέντρα ανθίζουν. Τότε οί κυνηγοί ξανακατεβαίνουν νότια κι όταν φτάνουν κοντά στο Πατακάλα, ο Κορουέλ είναι κιόλας γεμάτος νερό. Τώρα πρέπει πραγματικά νά εγκαταλείψουν το κυνήγι, γιατί όταν η έρημος γεμίζει νερό, δέν αξίζει τὸν κόπο νά στήσης ενέδρα στα λιοντάρια, που τριγυρνάνε εδώ κι εκεί και δέν μένουν κοντά στις βοσκές και κοντά στα πηγάδια.

Σε γκρό-πλάν ένα τηλεγράφημα πού απευθύνεται στον Ζ. Ρους στο I.F.A.N. στο Άμπιτζάν: — παγίδα έπιασε λιοντάρι Γιατακάλα — σάς περιμένουμε στο Γέσου - Ταχίρου.

Στην όχθη του Νίγηρα φορτώνεται ένα μονόξυλο. Είναι αραγμένο κατά μήκος της όχθης, όπου περπατούν παιδιά. Έπειτα απομακρύνεται. Γκρό-πλάν των επιβατών του μονόξυλου. Κι η Λάντ-Ρόβερ ξαναβρίσκει το δρόμο γιὰ το Γιατακάλα. Έξω απ' το χωριό, κοντά σ' ένα δέντρο, βρίσκεται το νεκροταφείο. Όχι πολύ μακριά βόσκουν ζώα. Και το βράδυ ο Ίσακα παίζει το βιολί του. Πίσω του ένας άνδρας χτυπά το τύμπανο και οί γυναίκες χτυπούν τὰ χέρια τους γιὰ νά συνοδεύσουν το χορό μιάς απ' αυτές κυριευμένης απ' το πνεύμα του Θεού Ταχούν.

ΑΦΗΓΗΤΗΣ / off

«Μερικά χρόνια αργότερα παίρνουμε αυτό το τηλεγράφημα απ' τὸν Ταχίρου: «Παγίδα έπιασε λιοντάρι Γιατακάλα. Σας περιμένουμε στο Γέσου: Ταχίρου». Αυτό σημαίνει ότι το κυνήγι είναι πάλι δυνατό. Τότε άναχωρούμε με τὸν Ίντρισα, τὸν Μάιγκα, τὸν Νταμούρε Σίκα, τὸν Πάμ Ταλού γιὰ τὴ χώρα του πουθενά. Και σε λίγο μπροστά στη Λάντ-Ρόβερ μας παρουσιάζονται τὰ βουνα του φεγγαριου και τὰ βουνα του κρύσταλλου».

Αυτό το κείμενο είναι απόσπασμα του ντεκουπάς της ταινίας που δημοσιεύτηκε ολόκληρο στο γαλλικό περιοδικό L' Avant Scène du Cinéma αρ. 107, Όκτ. 1970. Το άναδημοσιεύουμε με την άδεια του εκδότη. Μετάφραση και επιμέλεια: Μανόλης Κούκος.

Το κυνήγι του λιονταριού με το τόξο



ΖΑΝ ΡΟΥΣ

ΒΙΟ-ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Ζάν Ρους γεννήθηκε στο Παρίσι στις 31 Μαΐου 1937. Ντοκτορά Φιλολογίας, Πολιτικός μηχανικός, διπλωματούχος του Ίνστιτούτου Εθνολογίας, Έρευνήτης στο Γαλλικό Έθνικό Κέντρο Επιστημονικών Έρευνών. Έξερευνητής και εθνογράφος. Έργάζεται στο ανθρωπολογικό Μουσείο του Παρισιού.

1946-47: Πρώτη κάθοδος στο Νίγηρα με πирόγα μαζί με τον Ζάν Σωβύ και τον Πιέρ Ποντύ.

1947: *Au pays des mages noirs* (Στή χώρα των μαύρων μάγων). Μικρού μήκους. Συνεργάτες: Ζάν Σωβύ και Πιέρ Ποντύ. 16 μμ.

1948-49: Έθνολογικές έρευνες στους θάμνους του Νίγηρα και στα βουνά του Hombori (Σουδάν)

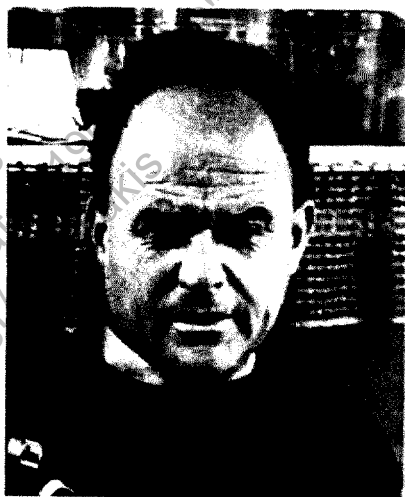
1949-50: Έρευνα για τις αποδημίες των Νιγηριανών στο Gold Coast μαζί με τον Ροζέ Ροσφελντέρ. Έρευνες για τους φαράδες του Νίγηρα.

1948: *Initiation à la danse des possédés* (Μύηση στο χορό των δαιμονισμένων). Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. 16 μμ. Έγχρωμο, 320 μ., 36'. Μεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ των καταριμένων φιλμ του Μπιαρές.

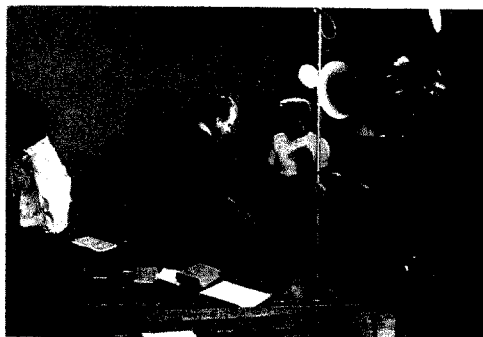
1949: *Les Magiciens Noirs* (Οι μαύροι μάγοι). Γετισμένο στο Ουάνζερεμπτε, πρωτεύουσα της μαρείας. Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Συνεργάτης: Μαροέλ Γαρσιό. 16 μμ. Έγχρωμο, 380 μ., 38'.
La circoncision (Η περιτομή). Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. 16 μμ. Έγχρωμο, 200μ., 22'. Βραβείο του ρεπορτάζ στο Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους στο Παρίσι το 1950.

1951: *Bataille sur le grand fleuve*. (Μάχη στο μεγάλο ποτάμι) ή *La chasse à l'hippopotame* (το κυνήγι του ιπποπόταμου). Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Βοηθός: Ροζέ Ροσφελντέρ. 16 μμ., Kodachrome, 45'.

Les cimetières dans la falaise (Τα νεκροταφεία στους βράχους). Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Βοη-



Ο Ζάν Ρους



Ο Ζάν Ρους στο γύρισμα της ταινίας 'Η ανθρώπινη πυραμίδα.

Η Ναντίν Μπαλό και ο Ζυλ Κεάν στο Gare du Nord (Σταθμός του βορρά)



θός: Ροζέ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome, 25'.

Les hommes qui font la pluie (Οι βροχοποιοί) ή Yenpendi ou les faiseurs de pluie. Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Βοηθός: Ροζέ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome, 25'.

Les gens du mil (Οι άνθρωποι του κεχριού).

Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Βοηθός: Ροζέ Ροσφελντέρ. 16 μ.μ. Kodachrome, 45'.

1952: Alger-Le Cap (Άλγερι - Το άκρωτήριο).

Σκηνοθεσία: Σέρζ ντε Πολινύ. Σύμβουλος: Ζάν Ρους. Μικρού μήκους.

Les fils de l' eau (Οι γιοι του νερού). Μεγάλου μήκους ταινία που περιλαμβάνει τις εξής μικρού μήκους: Les faiseurs de pluie, La circoncision, L' enterrement, La chasse à l' hippopotame, Culture du mil.

Παραγωγή: Ζάν Ρους. Films de la Pléiade.

Σκηνοθεσία, φωτογραφία και σκηκάζ: Ζάν Ρους. Μεγέθυνση σε Génacolor 35 μ.μ., 2.400 μ., 88'.

Πρώτη προβολή: Νοέμβριος 1958.

1954-55: Les maîtres tous. (Οι τρελλοί άρχοντες)

Σκηνοθεσία, φωτογραφία, σκηκάζ: Ζάν Ρους. Ήχος: Νταμουρέ Ζίκα. Μοντάζ: Σουζάν Μπαρόν. Παραγωγή: Films de la Pléiade. 988 μ., 36'. Βραβείο στο Φεστιβάλ Βενετίας, στο εθνογραφικό τμήμα (1957).

Mamy water (Το ψάρεμα και η λατρεία της θάλασσας).

Ήχος, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους.

Παραγωγή: Films de la Pléiade 16 μ.μ., μεγεθυμένο σε 35 μ.μ. 510 m., 19'.

1957: Moro Noba

Μικρού μήκους. Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Μοντάζ: Ζάν Ραβέλ.

1958: Moi un noir (Εγώ ένας μαύρος).

Μεγάλου μήκους. Σενάριο, σκηνοθεσία: Ζάν Ρους.

Ερμηνεία (μη επαγγελματίες): Ουμαρού Γκάντα, Πετίτ Τουρέ, Άλσασάν Μείγκα, Άμαντού Ντέμπα, Σείντου Γκέντ, Καριντιό Φαούντου, Μαντιμουάελ Γκάμπι. Μουσική, διευθυντής ορχήστρας: Γιόπι Ζοζέφ Ντεγκρέ, Τραγουδι: Μύριαμ Τουρέ, Νταγιέ Γιέρο, Άμαντού Ντέμπα. Γαλλικό σκηκάζ: Ουμαρού Γκάντα. Σύμβουλος: Ίμπραχίμ Ντία. Ήχος: Άντρέ Λιμπέν. Μοντάζ: Μαρί Ζοζέφ Γιογιότ, Κατρίν Ντουρντιν. Διευθυντής παραγωγής: Ροζέ Φλετού. Παραγωγή: Films de la Pléiade, Πιέρ Μπονμπρεζέ. Διάρκεια: 70'. Eastmancolor. Βραβείο Λουί Ντελύκ 1959.

1959: La pyramide humaine (Η ανθρώπινη πυραμίδα).

Σενάριο, σκηνοθεσία: Ζάν Ρους. Φωτογραφία: Λουί Μιάγ. Ήχος: Μισέλ Φανό. Ερμηνεία (μη επαγγελματίες). Ναντίν,

ΝΤΕΝΙΖ, 'Αλκίον και Ζαν Κλωντ. Παραγωγή:
Films de la Pléiade. Διάρκεια: 90'. East-
mancolor 1960.

1960: Hampi, ils posent le ciel sur la terre
(Χάμπι, βάζουν τον ουρανό πάνω στη
γη).

Μικρού μήκους. Σκηνοθεσία: Ζαν Ρουΐς.
Chronique d' un été (Το χρονικό ενός
καλοκαιριού).

Σενάριο: Ζαν Ρουΐς, Έντγκαρ Μορέν. Σκη-
νοθεσία: Ζαν Ρουΐς. Φωτογραφία: Ροζέ
Μοριγιέρ. Ρισόν, Κουτάρ, Ζαν-Ζακ Ταρ-
μπές, Μισέλ Μπρό. Μοντάζ: Ζαν Ραβέλ.
Νένα Μπαρατιέ, Φρανσουάζ Κολέν. Έρ-
μηνεία: Μαροελίν, Μαρί-Λουί, Άντζελό,
Ζαν-Πιέρ· οι εργάτες: Ζάκ και Ζάν. Οί
φουτηγές: Ρεζίς, Σελίν. Ζαν-Μαρί, Ναντίν,
Λαντρώ, Ρεμόν· οί υπάλληλοι: Ζάκ, Σιμόν
οί καλλιτέχνες: Άνθι, Μαντί, Κατρίν· η
κόβερ-γκέρλ: Σοφί. Διευθυντής Παραγ.:
Άνθρ· Αίνοις. Παραγωγή: Argos Films
—Ανατόλ Ντομάν. Διάρκεια: 85'. Βρα-
βεία στα Φεστιβάλ του Μανχάιμ, των Καν-
νών και της Βενετίας.

1962 Monsieur Albert, prophète (Κύριος Άλ-
μπέρ, προφήτης).

Μικρού μήκους. Σενάριο, σκηνοθεσία,
σκημάζ: Ζαν Ρουΐς. Μοντάζ: Ζαν Ραβέλ.
Παραγωγή: Argos Films. 900μ. έγχρωμο.
Διάρκεια: 33'.

Urbanisme Africain (Άφρικανική πολεο-
δομία). Μικρού μήκους.

Abidjan port de pêche. (Μικρού μήκους)

Le mil (Μικρού μήκους).

Pêcheurs du Niger (Ψαράδες του Νίγη-
ρα) Μικρού μήκους.

Sakpata. (Μικρού μήκους). Σε σίνεμα-
μα με τον Ζυλμπέρ Ρουΐς.

Fêtes de l' Indépendance (Γιορτές της
Ανεξαρτησίας). Μικρού μήκους.

La Punition (Η τιμωρία).

Σενάριο, Σκηνοθεσία: Ζαν Ρουΐς. Φωτο-
γραφία: Μισέλ Μπρό, Ροζέ Μοριγιέρ.
Ζωρς Ντεφώ. Μουσική: Ζαν Κριστιάν
Μπαζ. Μοντάζ: Ανρί Τρεζώ. Έρμηνεία:
Ναντίν Μπαζό. (Ναντίν), Ζάν Κλωντ
Νταβινά. (ο φουτηγής), Ζαν-Μαρί Σιμόν (ο
μηχανικός), Λαντρώ (ο γάμος απ' το Αμ-
πιτζάν). Παραγωγή: Films de la Pléiade.
Διάρκεια: 58'.

1963: Les Cocotiers (Μικρού μήκους)

Les palmiers à huile (Μικρού μήκους)

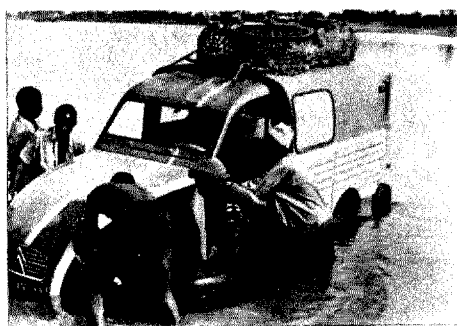
Rose et Landry

Σκηνοθεσία: Ζαν Ρουΐς. Φωτογραφία:
Ζωρς Ντεφώ. Έχρος: Μαροέλ, Καμύρ.
Μοντάζ: Ζακ Ιζοντινιού. Ματροόαστρο.
Διάρκεια: 28'.

1964: L' Afrique et la recherche scientifique
(Η Άφρική και η επιστημονική έρευνα)

Σύνθεση από παισιωδείς μικρών μήκους
ταινίες.

**Batteries Dogon, elements pour une
étude des rythmes** (Ταμπουράκια των



Cocorico Monsieur Poulet, προτελευταία ταινία του Ζαν Ρουΐς



Σκηνη από την τελευταία ταινία του Ζαν Ρουΐς που
προβλήθηκε στο επίσημο σαναγωνισμό των φεστιβάλ φε-
στιβάλ Καννών. Μπαρμπατόρ οι τρεις αμφορέες.



Ντογκόν, στοιχεία για μία μελέτη πάνω στους ρυθμούς). Μικρού μήκους σε συνεργασία με τον Ζιλμπέρ Ρουζέ.

Paris vu par (Τό Παρίσι με τὰ μάτια τῶν) Μεγάλου μήκους, σπονδυλωτή ταινία. Σκηνοθεσία: Ζάν-Ντινέλ Πωλέ, Ζάν Ντουσέ, Έρικ Ρομέ, Ζάν-Λυκ Γκοντάρ, Κλώντ Σαμπρόλ. Ζάν Ρους (Ποῦ σκηνοθέτησε τὸ ἐπιστόδιο *Gare du Nord*). Φωτογραφία: Έτιεν Μπεκέρ. Μοντάζ: Ζακλίν Ρενάλ. Ἑρμηνεία: Ναντίν Μπολὸ (Ὀντίλ), Μπαρμπέρ Σρεντέρ (Ζάν-Πιέρ), Ζυλ Κεάν (ὁ ἀπελπισμένος). Παραγωγή: Les Films du Losange.

Les veuves de quinze ans

(Οἱ δεκαπεντάχρονοι χήρες).

Σκηνοθεσία: Ζάν Ρους. Φωτογραφία: Ζακ Λάνγκ. Μοντάζ: Κλωντίν Μπουσέ. 698μ.. Διάρκεια: 25'.

1965: La chasse au lion à l'arc (Τὸ κυνήγι τοῦ λιονταριοῦ με τὸ τόξο).

Σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Συνεργασία τῶν Νταμουρέ Ζικά, Ἰμπραχίμ Ντία, Ταλού Μουζουράνε. Ἦχος: Ἰντρίσα Μείγκα, Μούσα Ἀλιντού. Μοντάζ: Ζοζέ Ματαρασό, Ντόβ Χένγκ. Ἑρμηνεία: Οἱ Κυνηγοὶ με τὸ τόξο: Ταχίρου Κορό, Βαγκαρί Μουσά, Ἰσιακά Μουσά, Γιεγιά Κορό, Μπελεμπιά Ἀμαντού, Ὁσεϊνί Ντεμπά, Σιντίκο Κορό καὶ ὁ μαθητευόμενος Ἀλῆ. Παραγωγή: Les Films de la Pléiade — Πιέρ Μπονμπιερέ 16 μ.μ. ἔγχρωμο, 2.400 μ. Διάρκεια: 88'. Βραβεῖο Χρυσὸς Λέων στὴν 26ῃ Μόστρα τῆς Βενετίας (1965). Ἡ ταινία γυρίστηκε σὰ σύνορα τοῦ Νίγηρα καὶ τοῦ Μαλί, στὴ διάρκεια ἐφ'τά ἀποστολῶν τοῦ C.N.R.S. καὶ τοῦ I.F.A.N. Ἀρχισε τὸ 1958 καὶ τελείωσε τὸ 1965.

La Goumbe des jeunes noceurs. Μικροῦ μήκους.

Tambours et violons des chasseurs Songhay. Μικροῦ μήκους.

Alpha Noir. Μικροῦ μήκους.

Koli Koli. Μικροῦ μήκους.

1967: Jaguar.

Ἀρχισε νὰ γυρίζεται τὸ 1957 στὴ Ἀκρά καὶ στὴ Δαχομή καὶ τελείωσε 10 χρόνια ἀργότερα. Σκηνοθεσία: Ζάν Ρους. Ἑρμηνεία (μὴ ἐπαγγελματίες): Νταμουρέ, Λάμ Ἰμπραχίμ Ντία, Ἰλὸ Γκασουντέλ. Παραγωγή: Les Films de la Pléiade. Διάρκεια: 110'.

1967-69: Le Sigrie.

(Βεπορτάζ ἀπὸ τὴ γιορτὴ τῆς φυλῆς τῶν Ντογκόν). Γυρισμένο ἀπὸ τὸν Ζάν Ρους μετὰ τὴ συνεργασία τῆς Ζερμαίν Ντιερλαίν.

1969-70: Petit à petit (Λίγο-λίγο).

Σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία: Ζάν Ρους. Ἦχος: Μουσά Ἀμαντού. Μοντάζ: Ζοζέ Ματαρασό, Ντομινίκ Βιλέν. Μουσική: «Petit à petit»: Ἔνος Ἀμελοντόν. Ἑρμηνεία: Νταμουρέ Ζικά, (Νταμουρέ), Λάμ Ἰμπραχίμ Ντία (Λάμ), Ἰλὸ Γκασουντέλ (Ἰλὸ), Σαρί Φάι (Σαφί), Ἀριάν Μπρινετόν (Ἀριάν), Φίλιπ Λυζού (ὀλήτης) Ταλού Μουζουράν (Ταλού), Μουσταφά Ἀλασάν (Μουσταφά) Ἰντρίσα Μαίγκά (Ἰντρίσα), Μαρί (Μαρί), Σάολ Σαμπού (Κος Καμπού), Μισέλ Ντελακί (Μισέλ), Συλβί Πιέρ (νεαροῦλα μετὰ τὰ χαλασμένα δόντια). Παραγωγή: Les Films de la Pléiade — Πιέρ Μπονμπιερέ. Τόποι γυρίσματος: Παρίσι, Νίγηρας, Ἀκτὴ τοῦ Ἐλεφαντοστοῦ, Ἰταλία, Καναδάς, Ἑλβετία, Η.Π.Α. Eastmancolor. Διάρκεια: 96'.

1970-71: Architecture a Ayorou (μικροῦ μήκους)

— **Simiri** (μικροῦ μήκους) — **Yantala** (μικροῦ μήκους). **Tourou** (μικροῦ μήκους) — **Porto Novo** (μικροῦ μήκους), ταινία πάνω στὸ δαιμονισμό — **Dongo** (μικροῦ μήκους).

1974: Cocorico Monsieur Poulet

Σεν. Σκηνοθεσία: Ζάν Ρους, Νταμουρέ Ζικά — Λάμ Ντία. Παραγωγή: Les Films de l'homme καὶ Dalarou (coproduction Franco - Nigerienne). 16 μ.μ. ἔγχρωμο. Διάρκεια 90'.

M.A.

ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΨΑΧΝΑΤΕ ΝΑ ΔΕΙΤΕ

Κινηματογράφος Τέχνης ΔΙΔΑ

Νάξου 115 - Στ. Ἀγ. Λουκά (Πατήσια).

Τηλ.: 20.16.849



Ο Τσάρνο (Γιόζεφ Καλαμπρέζε) και οι Τρεις Κυρίες (Μαρίλιν Στρίντγκ, Κίρστεν Βάσσελ, Μπίρι-Μορι Άρεν) από Μαγεμένο Αύλο του Μπέργκμαν.

Ἡ Σιωπὴ τῆς Μουσικῆς καὶ τὸ Θέατρο τοῦ Θανάτου

(Μαριέξ πάνω στὸ Μαγεμένο Αὐλὸ
καὶ τὶς Σκηνὲς ἀπὸ ἓνα Γάμο)

Τοῦ Νίκου Σαββάτη

Ἡ μεταγλωσσικὴ ἔρχεται νὰ γεμίσει τὶς τρύπες τῆς πολιτικῆς

Lacan

Sua passion predominante é la giovin principante
Leporello, ἀντα 4: τοῦ Don Giovanni

I

Θα προσπαθήσω ἓνα πληροίωμα - ἀναγκαστικά κριτικό - στοὺς δύο τελευταίους σταθμούς τῆς μετεργχμανικῆς φιλιμικῆς πορείας, μὴ περιπέτειας τῶν σημείων, πού καὶ στὸ κλείσιμό τῆς παυρίζει νὰ παραμένει ἐνιαία καὶ συνεχῆς, μετὰ τὸ ἀριστοτέλειο τῆς βαθιᾶς κρίσης πού εἶναι ἡ Περσώνα. Περιπέτεια τῶν σημείων, εἰδωμένη στα διαδοχικά τῆς στάδια: διασπορά / ἐπανασυν/κόλληση τους κάτω ἀπὸ

τη σκέπη ενός κώδικα, που είχε διαλυθεί τόσο συγκλονιστικά στους ρυθμούς, που τον ύποπτηριζαν (*Περσόνα*).

Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με μιὰ συστηματοποίηση και μιάν δλο και μεγαλύτερη εγκαθίδρυση του συμβολικού σε μιὰ φιλική εμπειρία, που ξοδεύτηκε να μιλάει για τη παρόνεια, τη μυστήρια και ανεξήγητη επιθετικότητα, την αγωνία και την επιθυμία θανάτου (*Ώρα του Λύκου - Ντροπή*), με ένα άρρο κλείσιμο, μιάν όμολογία τών αποστάσεων από τη πραγματικότητα, που δομεί τις σπασμοδικές και άντιφατικές ταινίες *Τό Πάθος*, *Η Έπαφή*. Από τη μιὰ μεριά τό άγχος, ή τρέλλα, τό χάσιμο του έαυτού, από την άλλη μιὰ προσπάθεια προσέγγισης της πραγματικότητας με την έπεξεργασία μιās προβληματικής πάνω «στο ανθρώπινο ζευγάρι». Πάντα ή προσπάθεια να πλησιαστεί ή πραγματικότητα μέσα από τους μηχανισμούς της ήδονής», τη γλώσσα (Λακάν),¹ που θέλει να λειτουργεί στον Μπέργκμαν μέσα σε μιὰ άπουσία, ένα ιδεολογικό κενό - κι ύστερα;

Τό ξαναδιάβαμα ενός «οίκογενειακού ρομάντζου» - άντανάκλασεις μακρινές - από τις *Άγριοφράουλες* - μέσα σ' ένα ασφυκτικό θησαυροφυλάκιο του μπαρόκ, ή ζωγραφική της τρέλλας και ή μουσική μιās ολοκληρωτικής, άρτης και ήδονικής απώλειας, ο ρόγος του θανάτου πάνω στα φαντάσματα του Μίχαήλ Άγγελου και μερικές αναπάντητες έρωτήσεις: τί θα μάς πουν οι γυναίκες, άν τους δώσει ο άντρας το λόγο, για τη γυναικεία τους «φύση», τη σεξουαλικότητα και την επιθυμία θανάτου (που δομεί την ταινία *Κρανγές και Ψύθυροι*); Ο ψυχολογισμός (τις είναι ο πόθος της γυναικας;) άνακατεμένος με τον μυστικισμό (ή γυναικα δέν ξέρει για την ήδονή της;) σ' ένα φίλμ πάνω στην απομάκρυνση του άντικείμενου του βλέμματος, άντικείμενου της επιθυμίας, από τό ύποκείμενο που τό άναγνωρίζει (πόν σκηνοθέτη / τόν θεατή)...

Κι έπειτα μιὰ καινούργια προσπάθεια προσέγγισης της πραγματικότητας με τις δύο ταινίες που μάς άπασχολούν. Πραγματικότητα πολιτιστική στη μιὰ, (τό άνέβασμα της όπερας), έρωτική (τό «ανθρώπινο ζευγάρι») στην άλλη. Η μιὰ ταινία είναι πάνω στη μουσική (την απόλαυση), ή άλλη ταινία σημαδεύεται από την απόλυτη άπουσία της. Πρόκειται για φίλμαρισμένο θέατρο, μιὰ άπόπειρα ξαναγεμίματος του σημαίνοντος του μπέργκμανικού «δυναμό» κι ένα τηλεοπτικό «ντοκυμαντέρ» προσώπων, που άρπάζονται στην ατέλειωτη διαλεκτική όδυνση και τόν μετασχηματισμό τών σχέσεων τους, έτσι όπως καθρεφτίζεται μέσα στη γλώσσα. Μ' άλλα λόγια, ή σταθεροποίηση της συμβολικής λειτουργίας του κινηματογράφου, τό ξεκαθάρισμα τών σχέσεων του με τη σκηνή, την όπερα, μιὰ δουλειά της «θέσης» (άφου γίνεται πάνω στους διάφορους κώδικες), και ή μετάδοση αυτής της θέσης μέσα από μιὰ κινηματογραφική ρητορεία, απαραίτητη για την άκρίβεια της διατύπωσης. Οι διαφορές είναι άκόμα περισσότερες. Στη μιὰ ταινία έχουμε τις πρωτογενείς μυθικές δομές τών Μότσαρτ - Σικανάντερ, στην άλλη τό ζωγράφιμα ενός φαντασματικού έρωτικού ντουέτου, που μάς παραπέμπει στον Στρέϊνπεργκ. Και στις δύο ταινίες ύπάρχει ή έμμονη άπουσία μιās ιδεολογίας, που κατάλγει να συνιστά μιὰ ιδεολογία. Συμπυκνώνοντας, αναφέροντας, ότι όπως σ' όλες τις ταινίες του Μπέργκμαν, έχουμε να κάνουμε με μιὰ ιστορία χώρου: τό σκηνικό του θεάτρου στο *Μαγεμένο Αύλο*, που μάς δείχνεται, ο κοινωνικός χώρος στις *Σκηνές από ένα Γάμο* που μάς άποκρύβεται. Έχουμε να κάνουμε με μιὰ ιστορία της γλώσσας (ή μουσική - τό μυθιστόρημα), του βλέμματος και του θανάτου.

Τό άριστοεργηματικό μοτσάρτιο παιχνίδι άντιστέκεται στο άνέβασμα του Μπέργκμαν, που προσπαθεί να τό «ξαναανθρωπίσει», να άρνηθεί δηλαδή να τό μελετήσει, και τελικά να τό εύνουχίσει. Κινηματογραφώντας μιάν όπερα ο σκηνοθέτης έχει μιὰ διπλή εύκαιρία: άναστέλλει για λίγο την άντληση από τά κοινάματα του φανταστικού του - που ο μύθος του άσotu καλλιτέχνη τά θέλει άνεξάντλητα και συνεχώς άνανεωμένα - και βάζει σε κίνηση ένα σημαίνοντα μηχανισμό, που άποτελεί ένα σίγουρο άποθεματικό απόλαυσης. Οι ίδιοι οι όροι «άποθεματικό - κοίτασμα» μάς παραπέμπουν ήδη σ' ένα χώρο κλειστό, όπου έξασκεται αυθάγεται μιὰ έξουσία.

Άλλά γιατί τό θέατρο, ή όπερα; (ας μόν ξεχνάμε και τις δουλειές του Στράουστ). Η θεατρική σκηνή, είναι γνωστό, δίνει στον κινηματογράφο την ύπόσχεση μιās άναγέννησης του σημαίνοντος², δείχνει, ότι ή λειτουργία του κινηματογράφου είναι λειτουργία κατεξοχήν συμβολική, ξανατοποθετεί τόν θεατή έρωτικά άνέναντι στη θεατρική σκηνογραφία. Τό θέατρο άποστασιοποιεί, καταγγέλοντας συγχρόνως την έξουσία της κινηματογραφικής εικόνας, στο έπίπεδο της

1. Jacques Lacan στο Le Séminaire, Livre XX: Encoire, Editions du Seuil, 1975.

2. Βλ. Πασκάλ Μπονι-τσερ, Σχετικά με την «Τελετή», στο Σ.Κ., άρ. 27-28, Ιαν-Φεβρ.-Μάρτιος 73.

πρωταρχικής ιδεολογικής της κίνησης: το ψεύτικο βάθος, που ή προβολή της εικόνας έπενδυει στην όθονη, είναι ξεκάθαρα *μη πραγματικό, σκηνικό, κατασκευασμένο*. Η όπερα, θεσμός αναχρονιστικός για πολλούς, επαναστατικός για άλλους, είναι μία διαδικασία ακόμα περισσότερο συμβολική, μία που αποτελεί, όπως παρατηρεί ή Κατρίν Μπακς-Κλεμάν³, τη σκηνή όπου ξετυλίγεται το παιχνίδι των ιδεολογιών κι όπου ξαναβρίσκουμε κάτι χαμένο από καιρό: *την τραγουδιστή όμιλη*. Η *μη* πραγματικότητα στην όπερα «ό παραλογισμός της, βρίσκειται στο ότι χρησιμοποιούνται ο' αυτήν στοιχεία λογικά, ότι γίνεται ή προσπάθεια να βρεθεί μία κάποια ύληστική και ένας κάποιος ρεαλισμός, τη στιγμή που ή μουσική εκμηδενίζει όλα αυτά» (Μπρέγτ). Η όπερα είναι ή άπειλη του λόγουν του διαφωτισμού, αφού ή μουσική άνοιγεται συνέχεια στην απόλαυση, στην ήδονή, στην απώλεια, στην καταστροφή. Ο «*Μαγεμένος Αύλος*» του Μότσαρτ και θεματικά - μια που έχει να κάνει με το ιερό και τη θειότητα, αλλά και σάν μοίρασμα των φωνών, δικαιώνει την ψυχαναλυτική και έθνολογική υπόθεση, «ότι κάθε φωνή, που τραγουδάει, κάθε φωνή έξω από τη καθημερινή της χρήση, θά είχε σχέση με την φωνή του θεού: δηλαδή με τη φωνή του πατέρα⁴...», «το φαλλικό του ανάστημα» (Ρολάν Μπάρτ)⁵.

Στην κινηματογράφηση της Μοτσαρτίας όπερας ο Μπρέγκμαν χρησιμοποιεί τη θεατρική σκηνή, που την ξανακατασκευάζει στο στούντιο. Ο χώρος λοιπόν είναι δύο φορές ψεύτικος. Η κάμερα ακολουθεί τις τραγουδιστές μέσα κι έξω από τη σκηνή με μία χειρονομία δι, βέβαια, αποστασιοποίησης - είμαστε μακριά από τον Μπρέχτ - αλλά προσπαθώντας να μάς δημιουργήσει μία περιση «έντιπωση πραγματικότητας», ιδεολογικό τέχνασμα που είναι πρωταρχικό στην κινηματογραφική ταινία γενικά. Συγχρόνως παράγεται μία δευτερεύουσα μυθολογική δομή που ταυτίζει ή απομακρύνει τους ήθοποιους από τους ρόλους τους (ό τραγουδιστής - Παπαγκένο άργει να βγει στη σκηνή, είναι άστοιχο και αδιάφορος όσο και στο ρόλο του, ο Σαράστρο κοιτάζει μέσα από την αιλία στο «Μας των Ιερέων κ.ά.»)... «...Μέσα στις διαδικασίες ανάγνωσης της ταινίας, που περνούν από την έπιφανεια, το βάθος πεδίου, την έντύπωση της πραγματικότητας και τη μυθολογία εισάγεται μία πρώτη σύγχυση: *του αληθινού και του ψεύτικου*». Και αυτή ή σύγχυση των χώρων και των λειτουργιών δέν πάει, βέβαια, μόνη της.

Η φιλική σκηνή «μέσα στη δυναμική και τη διαχρονία της, στο επίπεδο δηλαδή της συνέχειας, της διαδοχής και της φυγής των πλάνων, είτε μέσα στην άρχιτεκτονική και τη συγχρονία της διασχίζεται από το παιχνίδι και τη δουλειά μιας πρώτης άπουσίας...». Κάτι δέν βρίσκεται εκεί, δι, ή 'Ιστορία, όπως ο' όλες τις ταινίες - αλλά ή ίδια ή μουσική της όπερας, που αναπαράσσεται. Δέν βλέπουμε στην ταινία ούτε ένα πλάνο της όρχηστρας και τα τραγούδια είναι ήχογραφημένα σε «πλαίη-μάξ» (έδώ θά πρέπει να παρατηρήσουμε στη δουλειά του Στράους για τον Μπάξ όπου ή μουσική, σάν διαδικασία παραγωγής, φτιάχνεται μετροστά στην κάμερα και το μικρόφωνο). Η σκηνοθεσία της ταινίας συγχρονείται με τη θεατρική σκηνοθεσία, για να ανατρέψει τη λειτουργία της τελευταίας, ύπογραμμίζει με γκρό πλάν τις άριες, αποδυναμώνει τις δραματικές σκηνές της όπερας (το μεγάλο ρετσιτατίβο του Ταμίνο, ο διάλογός του με τον ιερέα με τα τυπικά «σάν - κόντροαν»)... Το μοντάζ, από τα πρώτα μέτρα της σύμβετούρας πάει να άδωσε στη ταινία μία λειτουργία κωδική και ρυθμική, άνάλογη μ' εκείνη της μουσικής. Όπως ήταν φυσικό οι αντίφάσεις όλης αυτής της κατασκευής, ή έτερογένεια άνάμεσα στο φιλικό πεδίο (που θέλει να είναι ο χώρος της θεατρικής αναπαράστασης) και το πεδίο όφφ (που είναι ο χώρος του ήχου), άνάμεσα στη ροή της ταινίας (δυναμική και συγχρονία) και το κωδικοποιημένο και κάθε φωτόγραμμα (συγχρονία) πνίγονται μέσα σε ένα σφαιρικό και ένοποιημένο σύστημα.

Γιατί, με τι άποτέλεσμα; Μά για μία άπαράδεκτη έπιστροφή στο «ψυσιολογικό», την άλμβοφάνεια, στο γνωστό έρωτικό παιχνίδι του βλέμματος, που είναι άρχικα δεμένα με το μεγάλο άφηρηματικό φίλμ της ταύτισης, της φετιχιστικής απόλαυσης. Και το άποτέλεσμα είναι, ότι μπλοκάρεται έτσι ή άνάγνωση της συγκεκριμένης ταινίας πάνω στο μηχανισμό απόλαυσης, που είναι ή μοτσαρτία όπερα. Η παραγωγικότητα του κειμένου και της άνάγνωσης έμποδίζεται, αφού ο θεατής καταναλώνει το κείμενο σάν «άπλο προϊόν» (μία ώραία έπιφανεια) κι δι σάν τόπο μιας παραγωγής... που χρειάζεται μία δουλειά απόδομησης των λειτουργιών της γλώσσας (έκφραση - αναπαράσταση - έπικοινωνία). Η τάση στη ταινία του Μπρέγκμαν είναι να όργανωθούν οι σηματοδοτικές ένδοτιές της πάνω στη βάση της μεταμόρφωσης τους σε μία κωδική ένδοτητα.

3. Catherine Backes-Clement, L'opera ou le réalisme excessif στην Nouvelle Critique, άρ. 45, Ιούnius 1971.

4. Στο άρθρο του: Notes sur l'opera "Grandeur et Decadence de la ville de Mahagonny" ("Ανοδος και πτώσις της πόλης Μαχαγοννί"), Ecrits sur le theatre 2, Έκδ. de l'Arche (παράκειται έδώ στη γαλλική μετάφραση).

5. R. Barthes, le grain de la voix, στο περιοδικό Musique en jeu, άρ. 9, άμερωμένο στην Ψυχανάλυση και μουσική.

6. Πασκάλ Μπουισσέ, Hors-champ στα Cahiers du Cinéma άρ. 234-235, Δεκ. 71-Φεβρ. 72.

7. Βλέπε το άρθρο Analyse textuelle του Michel Marie στη συλλογή Lectures du film, collection du cinema, Έκδ. Albatros, Paris 1976.



Ἡ ἀφέλεια, ἡ χαρά, τὸ καλὸ. Ὁ Παπαγκένος Χάκης Χαγκεγκάρη καὶ ἡ Παρίνα Ἰρμα Ὑρίλα.

Ἡ οκοτεινὴ συνομοσία τῶν δευτέρων τοῦ κακοῦ ὁ Μονδοτατος Ράγκναρ Οὐλφονγκ, ἡ Βασίλισσα τῆς Νύχτας Μπίργκι Νάρνιν καὶ ἡ ἀκολουθία της.



Καμιά έλπίδα άποστάσεων ή μιάς έκρηξης στά γέλια (- πού είναι και ή στάση του Μότσαρτ άπέναντι στην όπερα). 'Η ταινία λειτουργεί στο έπίπεδο, όπου ή κινηματογραφική εικόνα γίνεται όσο τό δυνατόν πιο 'πιστευτή'. Στήνεται, γιά άλλη μιά φορά, ό μηχανισμός γοητείας του θεάματος, τό φετίχ, ή μαγεία, ή τρομοκρατική άπαιτήση του δημιουργού νά του παραδοθούμε χωρίς αντίσταση (βλέπε τό γκρό πλάν του 'μαγεμένου' χορτασιού, ένα γοητευτικό 'ριτορνέλλο'). Οί ιδεολογίες μιάς δόκληρης σκηνοθετικής έμπειρίας άποτυπώνονται πάλιν στη σκηνογραφία, στην 'φυσιολογική' αξιοποίηση του βάθους πεδίου, όπου θά έξελεχθούν οι συγκρούσεις του άστικού δράματος, σέ μιά κωδική χρήση του χρώματος. Περισσότερο άκόμη στά πρόσωπα των μέτριων τραγουδιστών, πού ό Μπέργκμαν προσπαθεί νά τά κάνει νά σημαίνουν όσο τό δυνατόν περισσότερο. 'Πρόσωπα σημαίνοντα' λοιπόν μιάς σκηνογραφικής άποψης, πού μάς παραπέμπει στη ρομαντική ζωγραφική, κι ιδιαίτερα αὐτή πού σχετίζεται μέ τήν άγγλικότητα. Τό άνόητο χαμόγελο των προσώπων θά σήμαινε, ότι δέν έχουν νά μάς μεταδώσουν τίποτα, γιατί, όπως κι οί άγγελοι του ρομαντισμού, 'κοιμούνται μέσα στο ύπνεύματο σημαίνει' (Λακάν)⁸. 'Η ήλιθιότητα του σημαίνοντος στην κυριολεξία; Γιατί όχι.

Έχουμε νά κάνουμε μέ μιά σύγκρουση Μότσαρτ και Μπέργκμαν, όπου ό τελευταίος τολμάει τη μεγαλύτερη πρόκληση: μάς καλεί νά κάνουμε και τ' αὐτά μας μάτια, προσπαθεί νά κάνει τη μουσική 'νά σωπάσει', 'άφοῦ όλα στη ταινία παίζονται στο έπίπεδο του ματιού' (Μπονιταέρ). (Χρησιμοποιεί άκόμη και ταμπέλες μέ τά 'άνθρωπιστικά' μηνύματα του λιμπρέττου). 'Έχει άκριβώς σκάβεται τό χάσμα άνάμεσα στον ψεύτικο ρεαλισμό της λεπτομέρειας και τήν χωρίς άληθοφάνεια αφήγηση - παιχνίδι του Μότσαρτ, τό προστακτικό και συγχρόνως άπαγορευτικό μπέργκμανικό σημαίνει και τίς μοτσάρτιες σημειωτικές σειρές της άπόλαυσης.

Τό λιμπρέτο της όπερας παίζει μέ μεγάλα θέματα πού ξεκινούν από τόν έλευθεροτεκτονισμό, γιά νά τόν ξεπεράσουν. Τί διηγείται ό *Μαγεμένος Αϊλλός* μέ τόν κόσμο του φανταστικού πού άνοίγει πάνω στη σκηνή; Τό παιδί - θάϊμα, ό Μότσαρτ, περισσότερο από ποτέ άσχολείται μέ τη παιδική σεξουαλικότητα, τά σημάδια της μέσα στο στάδιο του φαλλού (και του λόγου), μάς λέει ένα παραμῦθι γιά τόν βίαιο είνουχιισμό της Μάννας στο όνομα ενός Πατέρα, πού έν αναγκώνεται γοητεία και έξουσία, τήν άτέλειωτη όμορφιά της μουσικής, τους χώρους της άπόλαυσης πού άνοίγει, τόν άδιάκοπο πόλεμο των φύλων, πόλεμο λόγων (τό φίριμα του Παταγκένο, ή περιφρόνηση του γυναικείου λόγου στη διάρκεια της μῦσης), τήν πάλη αντίθέτων βγαλμένων από μιά πανάραχη, μυθολογική παράδοση, μιά πρωτόγονη σκηνή: ήλιος / σελήνη, θεϊκότητα / άνθρώπινη φύση, ζωϊκό / πνευματικό, ιερό / κοσμικό, νόμος / ήδονή, μαγεία / σοφία. Τό πριγκιπικό ζευγάρι Ταμίνο - Παμίνα, διασπασμένο άνάμεσα στη τρομοκρατία τῶν εμφανίσεων της Μάννας και τη γοητεία του Σαράστρο, (τό αποπλάνημα της ματιάς του Πατέρα), θά άποδεχτούν, ότι είναι άδύνατο νά πραγματώσουν τήν ένωση τους πέρα από τη σκέπη του πατρικού Νόμου, πού μοιράζει τήν ήδονή σέ σχέση μέ τήν έξουσία και τη γνώση. Παιδιά της Μάννας άρχικά, θά δούν τήν έπιθυμία της νά διαπεράσουν τό φρόντο του Πατέρα, νά σταματάει μπροστά στη δύναμη του λόγου του και θά δεχτούν τό 'συμβόλαιο' της εισόδου τους στην κοινότητα των μυημένων μέ όλες τίς συνέπειές του: θυσία του σώματος, νευρώση, είνουχιισμός, άρνηση της σεξουαλικότητας, κατάρτιση της γυναικείας 'φύσης'. Μέτρο και όριο τους ό Παταγκένο, πού μαζί μέ τό Μονόστατο και τό πλῆθος είναι 'τό χαμηλό' της όπερας. 'Άνθρωπος - πουλί, δυό φορές άλλος (ό Μάξ Έρνστ ήξερε άκόμη πιο πολύ γιά τη συμβολική λειτουργία των πουλιών στο άσυνείδητο) θά μείνει έξω από τό 'Ιερό, αλλά θά ανταμειφθεί από τόν ίδιο τόν πατρικό Νόμο μέ τη ζωϊκότητα, τη σεξουαλικότητα. Θά άναγκαστεί, όμως, νά περιορίσει τήν ήδονή του μέσα σέ μιά κοινωνικότητα (μέσα στο γάμο).

Τό πιο έκπληκτικό όμως στο Μότσαρτ, πού πρέπει νά τό σημειώσουμε, δέν είναι ή βαθεΐα του γνώση γιά τήν παιδική σεξουαλικότητα, τό έρωτικό παζάρι (*Cosi Fan Tutte*) τόν ταξικό χαρακτήρα των έρωτικών σχέσεων (*Nozze di Figaro*) ούτε κι ή γελοιοποίηση του Οιδιπόδειου (*Don Giovanni*). Πιο ένδιαφέρουσα είναι ή ίδια ή πρακτική της μουσικής του, πού τήν άντιμετωπίζει σάν άδιάκοπη διαδικασία παραγωγής, σημαίνουσα και *οικονομική*, πού δέν καθρεφτίζει μόνο μιά προσωπική έλλειψη, μιάν έπιθυμία θανάτου, αλλά τήν δλο και μεγαλύτερη άνάγκη (ιδεολογική, πολιτική, οικονομική) μιάς συγκεκριμένης άστικής τάξης. 'Η

μουσική σάν διαδικασία σημαίνουσα διαφοροποιημένη, σάν δουλειά ὄχι μόνο πάνω στους μουσικούς κώδικες, ἀλλὰ καί στο ἐπίπεδο τῆς καινούργιας σχέσης τοῦ ὑποκείμενου μέ τόν Ἄλλο. Μιά διαδικασία σταθεροποίησης καί ξεδέματος μιάς (οικονομικῆς) «βάσης», σημαίνουσα *πρακτική κατ' ἐξοχήν*, πού γίνεται μιά διαλεκτική διαδικασία χωρίς ὑποκείμενο.

Τό ἄλλοθι τοῦ Μπέργκμαν ἦταν, ὅτι δέν θέλησε νά ξέρει τίποτα γι' αὐτά, ὅτι προσπάθησε νά ἀνανεώσει μιά ὀπτική πάνω στο μηχανισμό ἀπόλαυσης πού εἶναι ἡ ὄπερα. Ἀλλά, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπρέχτ,⁹ ὅλες οἱ ἀπόπειρες ἀνανέωσης τῆς ὄπερας στόν καπιταλισμό δέν καταφέρνουν τίποτα ἄλλο ἀπό τήν καταστροφή τῆς. Ὁ Μπέργκμαν δέν ἤθελε νά κάνει αὐτόν τόν μηχανισμό ἀπόλαυσης, ὅργανο παιδαγωγικό καί - τῆ χειρότερο - προσπάθησε νά τόν συμφιλώσει μέ τούς θεατές του πάνω στήν ἴδια βάση τῆς «παλιάς τάξης» πραγμάτων, πού ὁ *Μαγεμένος Αὐλός* φαινομενικά ὑπηρετεῖ. Γι αὐτό καί φρόντισε νά κάνει τή μουσική νά σωπάσει μέσα στά «εὐρήματα» τῆς παράστασης, τῆ «φρεσκάδα», πού ἡ ὑστερία τῶν κριτικῶν καί τοῦ κοινοῦ βρῆκε στή ταινία.

Ἐμεῖς προτιμοῦμε νά ἀκούμε τή μουσική τοῦ Μότσαρτ μέ τὰ αὐτιά μας καί ὄχι μέ τὰ μάτια, ἀμφισβητοῦμε τήν ταινία τοῦ Μπέργκμαν στήν ἴδια τή βάση τῆς λειτουργίας τῆς, τήν γοητεία, ὄχι γιατί εἴμαστε ἀντίθετοι στήν ἀπόλαυση, ἀλλά γιατί ἀρνούμαστε μιάν ἀπόλαυση, πού παράγεται ἀπό «τὴν ἐρωτικοποίηση ἐνός διπλοῦ εὐνοχισμού»: τοῦ Μοτσάρτιου κείμενου, καί τοῦ θεατῆ. «Κι αὐτὴ ἡ ἐρωτικοποίηση δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸν μοχλὸ τῆς ἐξουσίας».¹⁰ (Φίλιπ Σολλέρς). Διαλέγουμε τὶς δουλειές ἐνός ὕλιστῆ σκηνοθέτῃ πάνω στο θέατρο, τὴ μουσική καί τὴν ὄπερα (τοῦ Στράουςμτ), πού εἶναι μιά μελέτῃ τῆς κουλτούρας «σάν κοινωνικοῦ δεσμοῦ» (Λακάν) καί τῶν οἰκονομικῶν καί ἐπιθυμητικῶν μηχανισμῶν, πού τὴν ὑποστηρίζουν. Μιάς κουλτούρας πού δέν ξεκοβόταται ἀπὸ τὴν πολιτική, δέν καταντάει κενοτάφιο γιὰ μιά ἀδελφότητα φετιχιστῶν.

II

Στὶς *Σκηνές ἀπὸ ἓνα γάμο*, βλέπουμε μιά ἐπιστροφή στὶς πιὸ γνώριμες περιοχές τοῦ περγερμανικοῦ κόσμου, μιάν ἀκόμη παραλλαγή σὰ κύρια θέματα του, πού καθορίζονται ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ταινίας: τὸ ἓνα εἶναι ἡ σκηνή, (τὸ θέατρο ἡ ὁ κινηματογράφος) ἡ ἀναπαράσταση γενικώτερα σὰ Μίμηση τῆς πραγματικότητας, τὸ ἄλλο εἶναι ὁ γάμος, σὰ βιωτική καί θεσμοποιημένη σχέση ἀνδρα καί γυναίκας. Ἡ διήγηση λοιπὸν στὴ πιὸ «κλασικὴ μορφὴ» τῆς, τὸ οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα,¹¹ σὲ σχέση μέ τὸ θεσμὸ ἐκεῖνο, πού περισσodότε ἀπὸ ὅποιοιδήποτε ἄλλο τῆς δίνει τὴν δυνατότητα τῆς *πλοκής*, τὸ γάμο (τὸ *βάθος* τῆς θὰ πρέπει, σύμφωνα μέ τὸν Μπάρτ, νά ἀναζητηθεῖ στοῦ οἰδιπόδειο).¹²

Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ δύναμη τῆς ἀρήγησης τοῦ Μπέργκμαν, πού ξεκινάει ἀπὸ πραγματικὲς καταστάσεις, καί ἀναπαρασταίνει τὴν περίπτωσιν ἐνός τυπικοῦ ἀνθρώπινου ζευγαριοῦ μιάς συγκεκριμένης πραγματικότητας. Μαζὶ μέ τὴ θεματική ἐκλογή, πού δέν εἶναι καινούρια στοῦ δημιουργοῦ καί σηματοδεύεται πάντα ἀπὸ τὸν κίνδυνον νά γλυστρήσει σὲ μιά συνηθισμένη παγίδα «χυδαιότητας», ὁ Μπέργκμαν διαλέγει σωστά καί μιά τεχνική: τὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα, τὴν τεχνικὴ δηλαδὴ τῆς ἀκριβείας τῆς πληροφορίας καί τῆς μετάδοσής τῆς - μέ λίγα λόγια μιά κινηματογραφικὴ εἱρητική, πού θὰ συναρθερώσει τὶς παραλλαγές του πάνω σὰ δοσμένα θέματα. Κι αὐτὴ ἡ εἱρητικὴ καθορίζει καί «τὶς ἐρωτικὲς διαστάσεις τῆς γορφῆς» πού, εἶναι μιά χειρονομία στόν ἄλλο (τὸ θεατῆ) διαφοροετικὴς ποιότητας ἀπὸ τὴν *ωσιολάνηση* του (τοῦ θεατῆ) στοῦ *«Μαγεμένο Αὐλός»*, τὴ μέθοδο δηλαδὴ τῆς ἐπιβολῆς μιάς ἐξουσίας πάνω του τοποθετημένης σὲ μιά ψεύτικη προοπτικὴ μαγείας. Σ' αὐτὴ τὴν ταινία ὁ σκηνοθέτης δέν παραδίδεται στὴν ἀπόλαυση, πού τοῦ φέρνει τὸ *θησαυρισμα* τῶν κωδικῶν τοῦ *μαρκῶν* - ἀντίθετα βλέπουμε κάποια παραίτηση τοῦ ἀπὸ τὸ *θησαυρισμα*. Στὴ θέση του ἡ δίψα μιάς καινούριας *ἐπένδυσης τῆς ἐπιθυμίας* του, πού καταλήγει σὲ μιά ἀπλούστευση τῶν κωδικῶν του (πολλὰ γχορπλάν, λειτουργικὰ ντεκόρ κι ἐλάχιστὴ κίνηση τῆς μηχανῆς, ἀπουσία τῆς μουσικῆς, λιτὴ ἡχητικὴ μπάνα). Εἶναι μιά ταινία, πού ἔχει νά κάνει πέρα ἀπὸ τὴν πίστη καί τὴν ἀπιστία στο γάμο, μέ τὴν πίστη τοῦ δημιουργοῦ στο περιεχόμενο («Τὸ ἀνθρώπινον ζευγάρι») καί τὴν ἀπιστία του «στὴ σημαίνουσα λειτουργία τοῦ φανταστικοῦ του, τὸ θέατρο τῆς γλώσσας του»,¹³ τὴ φόρμα του.

Τὸ *οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα*, τὸ ἀσπικὸ δράμα στοῦ θέατρο, εἶναι σίγουρα ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ συνηθισμένα καταφύγια τοῦ ὑποκείμενου καί τῆς κυρίαρχης τάξης. Τὸ οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα εἶναι μιά δομὴ ὄχι μόνο «καλλιτεχνική», ἀλλὰ πού

9. Στὸ *ἄρθρο* Notes sur l'opéra... (βλ. σημείωση 3).

10. A propos de la dialectique στήν συλλογὴ Psychanalyse et Politique, Ἐκδ. du Seuil, 1974.

11. Γιὰ τὸ «οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα» περισσodότερα στο *ἄρθρο* τοῦ Louis Seguin, La famille, l'histoire, le roman πού δημοσιεύτηκε στὰ Cahiers du Cinéma, ἀρ. 260-261, Ὀκτ. - Νοέμβ., 1975.

12. Roland Barthes παρ R.B., σὺλ. *Ecrivains de tous-jours*, Ἐκδ. du Seuil, 1975.

13. R. Barthes, *εἰσαγωγή* στὰ *Essais critiques*, Ἐκδ. du Seuil, 1964.

φωτιστηκε και χρησιμοποιήθηκε από τόν Φρούντ σάν τεχνική ψυχαναλυτική. Αλλά, γιατί καταφύγιο, κάλυμμα, ιδιαίτερα όταν καθρεφτίζει τις συγκρούσεις τών προσώπων με τόσο βιωτικότητα κι αληθοφάνεια (όπως στον Στρίντμπεργκ, όπως στον Μπέργκμαν); Είναι ένα φίλτρο κι ένα εμπόδιο μαζί, που διηκίζει ένα ολόκληρο υλικό αποενευστοποιώντας το σέ μιá ενότητα, που σταματάει κάθε παρεμβολή της οποιασδήποτε διαδικασίας σάν παραφωνία, σάν άπειλή διάλυσης αυτής της ενότητας. Είναι ακόμα μιá δθόνη, που σβήνει από τη συνείδηση όπιδήποτε άλλο εκτός από τó ανακάτεμα τών αναμνήσεων και τών φαντασμάτων, που προβάλλεται πάνω της, γιά νά της δώσει ένα νόημα. Είναι μιá «μνήμη-δθόνη», σύμφωνα με τήν επέκταση της Φροϋδικής αναάλυσης, που κάνει ó Guy Rosolato.¹⁴

Ότιδήποτε μπορεί νά βάλει σέ κίνδυνο τήν συνοχή της μυθολογίας, - είναι αυτόνοτο - απωθείται έξω από τó περιθώριο της δθόνης αυτής: πρώτα απ' όλα ή παραγωγική διαδικασία, έπειτα ή Ιστορία (που θά ξαναγυρίσει σέ μιá άλλη μορφή: τó ιστορικό μυθιστόρημα). Οί μηχανισμοί της ταινίας ακολουθούν πιστά τούς αφηγηματικούς μηχανισμούς του οικογενειακού μυθιστορήματος: συνοχή της μυθολογίας, αύστηρη χρονολογική σειρά τών σκηνών, μιá απαριθμηση σχεδόν τών σεκάνς τών συναντήσεων του ζευγαριού, συναισθηματικές τάξεις που χτίζουν ολόκληρες δομές μιás αφήγησης, και πάνω απ' όλα τó ίδιο τó αντικείμενο της αφήγησης: ένα ανθρώπινο ζευγάρι, άρπαγμένο μέσα κι έξω από τó γάμο, απομονωμένο μέσα στή διαλεχτική αγάπης και μίσους, που σπρώχνει και διαλύει τή σχέση του, μιá άμοιβαία διαδικασία φθοράς. Εκείνο, όμως, που ξεχωρίζει τή ματιά του Μπέργκμαν από τόν κυρίαρχο «ψυχολογισμό», είναι ή έμμονή του νά δώσει στους χαρακτήρες του μιá τέτοια βαρύτητα, που νά αποδείξει μέσα από τήν τελική τους συνάντηση τή χρεωκοπία του γάμου σά θεομού, τήν αναπόφευκτη σχέση κυριαρχίας, που καταλήγει νά είναι σέ βάρος του ενός από τούς δυό συμβαλλόμενους. Ό γάμος ακόμη σκληροτέρας, είναι ένα

14. G. Rosolato, *Souvenir-écran στην σύζηση άγ-θρων Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος στο Communications άρ. 23, Έκδ. du Seuil, 1975*

Τρυφερότητα και όμνηση σέ τήν άδυσωκία στο βλέρμο της Αιβ Ό' Άντα



καταφύγιο για τη σεξουαλική μιζέρια, που τον στηρίζει (ή σχετική άνικανότητα του άντρα του φίλικου ζευγαριού - ή ψυχρότητα της Μαριάν με το σύζυγό της). Τότε τί μένει; Μία βιωτική «ατέλης» σχέση, σχέση σεξουαλική βασικά, που μπορεί να εξελισσεται σά σπείρα, να ξαναγυρίζει και να κρατάει δυο ανθρώπους προσωρινά ενωμένους. Η υπερβολική του έπιμονη να απομονώνει τους ήρωες όχι μόνο από τον κοινωνικό χώρο, αλλά ακόμη κι από το άμεσο περιβάλλον τους (τά παιδιά τους, τους έραστές, τους καινούριους συζύγους τους) καταστρέφει μία και καλή την κοινωνιολογική έπιθυμία να διαβαστεί ή ταινία σάν σοβαρή, «έπιστημονική» μελέτη των προβλημάτων του γάμου, της οικογένειας. Τα πρόσωπα αντίθετα έπιμένουν να ξεκόβονται μέσα στη μοναξιά των λειτουργικών ντεκόρ, μέσα στην απομόνωση αυτών των άδυσώπητων γκρό-πλάν, αδιάκοπα ποθώντας το άλλο πρόσωπο που βρίσκεται έξω από το κάδρο (ή σκηνή στο τραπέζι, το πρώτο μέρος της ταινίας). Τί καλύτερος τρόπος να τοποθετηθεί ο πόθος μέσα σέ μία άρνητική προοπτική, μέσα στην έλλειψη γενικά:

Δέν είναι λοιπόν ή άποτελεσματικότητα της μελέτης του Μπέργκμαν, (μελέτης ενός κόσμου όπου έφτασε τό τέλος, και ή ύπερ-ηδονή των κυριών, άφού πιά δέν υπάρχει θεός), ή αίτία του άγχους, που μεταδίδουν οι ήρωες των ταινιών του. Είναι αυτή ή άναγνώριση του περιορισμένου της έπιθυμίας, ή αδυναμία της να άρθρωθεί, να ένταχθεί μέσα ή και να άπειλήσει την ένότητα του κοινωνικο-συμβολικού σχηματισμού. Το κοινωνικό χώρο άπωθούνται στο «φανταστικό» του κειμένου, ούσιαστικά δέν υπάρχουν. Τότε τί νόημα μπορεί να έχει αυτή ή πολιτική του πόθου, όταν δέν μασκαρεύεται μέσα στη μαγεία, στη τρέλλα, στην ιερότητα, τους χώρους που ή εθνεγερούσα σοσιαλδημοκρατία έχει χορήσει κι ο Μπέργκμαν ξαναγράφει στις ταινίες του; Τί νόημα μπορεί να έχει μία ταινία για ένα έρωτικό ζευγάρι, που τάλαντεύεται ανάμεσα στον έρωτα και το χωρισμό; Γιατί τελικά οι «Σκηνές από ένα Γάμο» δέν καταφέρνουν παρά την έπιτυχία τους, να γίνουν το «ευαγγέλιο» μιάς άστικής ή και μιάς μικροαστικής

15. Julia Kristeva, *Pratique signifiante et mode de production, στην συλλογή άρθρων La traversée des signes. Ézō du Seuil, 1975.*
(στο *Σκηνές από ένα γάμο* του Μπέργκμαν, πλάτη ό Γιόζεφ Έρλινγκσον).



ιδεολογίας; Πρώτα απ' όλα η ίδια η αφήγηση: ξεκινώντας από μια πραγματικότητα, επιδιώκοντας τη μεγαλύτερη αληθοφάνεια, δεν μπορεί να κρύψει τη σιδερένια της πορεία μέσα από το συμβολικό και από το τραύμα να γλυστορήσει ήθηλμένα στο φάντασμα. Ένα μακρινό πλάνο, νυχτερινό, εξωτερικό (είναι πολύ σπάνιο στην ταινία) χωρίζει την τελευταία σκηνή της διήγησης του εφιάλτη, της Μαριάν. Ένα πλάνο, σκοτεινό απειλητικό, πιο άγχωτικό κι από τις συγκρούσεις των ηρώων. Κι η τελευταία σκηνή, μια ξεκάθαρη επανεγγραφή του τέλους της Ντροπής, προκαλεί κι ενοχοποιεί το συμπαιγνέο οικόδομημα, που προηγείται απ' αυτήν, δείχνοντας πόσο εύκολα μπορεί να γλυστορήσει να διαλυθεί μέσα σ' αυτό που είναι το φανταστικό του: το όνειρο. Και τότε θα έχουμε βέβαια να κάνουμε με μια δουλειά όχι πάνω στην πραγματικότητα των έρωτικών σχέσεων, αλλά στο φανταστικό της, την αναπαράστασή τους (στις σκηνές στο Στρίνιμπεργκ, μέσα στις ίδιες τις ταινίες του Μπέργκμαν).

Η έρωτικοποίηση μιας επιφάνειας εικόνων και ήχου είναι τελικά η μόνη πραγματικότητα της υπεργκιμαντικής δημιουργίας. Μια φαινομενολογία, όπου ο Έρωτας κατοικεί στο κορμί και δημιουργεί όλες αυτές τις μορφές, όλους τους ήχους. Πίσω όμως από την επιφάνεια, αυτές τις τεράστιες εικόνες προσώπων που μάς γοητεύουν, νιώθουμε το Θάνατο να δουλεύει άσταμάτητα, άνικανοποίητα. Η έπιθυμία του θανάτου είναι η ραχοκοκκαλιά της ταινίας και περνάει μέσα στις διαδοχικές απώλειες του αντικειμένου, στις επαναφορές, στον τραυματικό εφιάλτη - σημαίνει μιάς νέυρωσης - στις στιγμές έντασης, στις άκραιοι καταθλίψεις. Μέσα στην ίδια τη στιγμή του όργασμου, που η ταινία δεν μπορεί να αναπαράσχει στη συνάντηση της Μαριάν και του πρώην άντρα της στο γραφείο του, γιατί η ήδονή δεν μπορεί να αναταρασθεί. Σ' ολοκλήρωση την αντιμετώπιση της σεξουαλικότητας, που στον Μπέργκμαν, όπως και στον Φρόυντ, είναι πηγή αγωνίας για το υποκείμενο, χωρίς καμιά ενδιάμεση ήθικη περιπλοκή (Η Σιωπή, Μέσα στον καθρέφτη, Περόσα, Ώρα του Λύκου, κ.ά.). Μέσα στην προσπάθεια να ξεακουσθούμε να χτίζει ένα λόγο, ακριβώς πάνω στο αινιγματικό, που είναι για τον ύστερο και μέχρι σ' ένα σημείο και για τον ψυχαναλύτη, το σεξουαλικό γεγονός. Ένα λόγο που σύμφωνα με την Κρίστεβα⁵, πρέπει να θεωρούμε ακόμη *θρησκευτικό*, αφού προσπαθεί να ξεχωρίσει *τα όρια της επιθυμίας και της όρηψης*, την *ετερογένεια της μπροστά στην ενότητα και την ομοιογένεια του κοινωνικο-συμβολικού σχηματισμού* (που ο Μπέργκμαν δείχνει να μη θέλει να περιγράψει). Κι εκεί ακριβώς διαχωρίζουμε τη θέση μας με την ταινία, γιατί ο θρησκευτικός λόγος (= η μετατροπή του σεξουαλικού γεγονότος σε λόγο) είναι μια επιστροφή της μεταφυσικής, ενώ η ίδια η θρησκεία φαίνεται να υποχωρεί. Και ο λόγος του Μπέργκμαν, παρά την αναμφίβολη ποιότητά του, παρά το γεγονός, ότι αποτελεί τον άλλο, μπροστά στο λόγο του κράτους και της οικογένειας, καταλήγει να γίνει συνένοχος τους.

Είπαμε πιο πάνω, ότι δεν υπάρχει μουσική στην ταινία, (δεν υπάρχει απόλαυση), αλλά από μόνο φαινομενικά, όπως και στο Φρόυντ. Το διαταχτικό της ταινίας, όμως είναι ανάλογο με το διαταχτικό της μουσικής: σχήματα, επαναλήψεις, ρητορική (μια ατέλειωτη σονάτα;), η συμπίκνωση των εικόνων σ' ένα σύστημα που αποκαλείται τις παραφωνίες, ή μουσική όμιλία των ήθιστων, που μέσα της απορροφάται η σεξουαλικότητα. Από τον καιρό της Σιωπής (του Θεού) οι εικόνες του Μπέργκμαν εγγράφονται όλο και περισσότερο μέσα στην σιωπή του Σημαινόντος, που παράγει όλες τις αρμονίες, όλη τη μουσική. Παρόμοια σιωπή, η εκείνη που διαιωνίζει ο ψυχαναλύτης στην ανάλυση χωρίς τέλος και που δίνει στο υποκείμενο της δημιουργίας το ξεκίνημα, για να κάνει ένα σημερινό σύστημα, ένα άλλο κώδικα της απόλαυσης. «Όλη η μουσική είναι για την *ευχάριστη του αιτίου και για τη Δόξα του Θεού*» λέει ο Μπάχ, που σταθεροποίησε (ή Δόξα) ένα Κώδικα για χάρι του Άλλου και του αιδιού. Διό φορές γιά την ήδονη λουπόν. Ένα κώδικα που στο τέλος αρχίζει και μιλάει για τον εαυτό του (οι Φούγκες του καθρέφτη της Τέχνης της Φούγκας). Σήμερα ο Μπέργκμαν, μέσα από τη σιωπή του Σημαινόντος, του Σημαινόντος σάν αρχής ένοποιησης του σημαινόντος συστήματος, φιτάρει μέσα στην αρχιτεκτονική ενός οικογενειακού μυθιστορήματος, την ανησυχία, την αγωνία ενός κοινωνικού συστήματος φαινομενικά άταρχτου. Έμεις περιμένουμε με αισιοδοξία το τέλος μιας έποχης φίλων, διαταχτικών τη μετάθεση της σιωπής μέσα στην έκκωφαντική πολυφωνία του κοινωνικού «σώματος», την περιπλάνηση της λίμπιντο πάνω σε πραγματικές επιπάνειες...

μέ ἀφορμή τὸ βιβλίον:

«Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν»
Ἐκδόσεις «Κάμερα-Στυλ»

Σύνταξη: Διαμάντης Λεβεντάκος

Μπέργκμαν ἢ οὐντομο σχέδιο γιά τὴ οωστὴ τοποθέτηση τοῦ δημιουργοῦ.

τοῦ Μανόλη Κούκιου

Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο βιβλίον τῆς σειρᾶς (Α1.1) ποὺ σκόπιμα θελήσαμε νὰ θίξουμε δευτέρω, μετὰ δηλαδὴ ἀπὸ τὸ «Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ» (Α2. 3) ποὺ ἐξετάσαμε στὸν Σ.Κ. 76 τ. 8 (σ. 112-115). Καὶ τοῦτο, γιατί στὸ τελευταῖον βιβλίον ὑπῆρχαν ἀρκετὰ πράγματα εὐχόλου ἐντοπίσιμα ἀπὸ μιὰ βιβλιοκριτικὴ, ποὺ εἶχε πρόθεση νὰ ἐπιμείνει στὸ σοβαρὸ θέμα τοῦ κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ καὶ τῆς ιδεολογίας, ποὺ περιβάλλει τὸ ρόλο καὶ τὴ θέση του. Αὐτὸ ἄλλωστε ἀποτελεῖ καὶ τὴ βασικὴ ἀρετὴ τοῦ βιβλίου γιὰ τὸν Γκοντάρ. Ἀντίθετα, στὸ βιβλίον γιὰ τὸν Μπέργκμαν, βυθιζόμαστε σὲ μιὰν ἀποπνιγτικὴ ιδεολογικὴ καταχνιά, στὸ χῶρο ἐνὸς ἀτέλειωτου παιγνιδιοῦ ποὺ ὀφείλουμε νὰ ἀποδεχτοῦμε δίχως ὅρους. Καὶ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀναγνωρίζουμε κατὶ, παραγνωρίζουμε κατὶ ἄλλο, μὲ ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸ μπλοκάρισμα κάθε δυνατῆς παραγωγῆς γνώσης, τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς «ιδεολογίας τοῦ δημιουργοῦ», τὴ σύγχυση.

Δὲν θάξιζε λοιπὸν νὰ ἀσχοληθοῦμε εἰδικότερα μὲ τὰ διάφορα κείμενα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μπέργκμαν, ποὺ ὑπάρχουν στὸ βιβλίον αὐτό. Δὲν θὰ βροῦμε σ' αὐτὰ τίποτα ποὺ νὰ ἀξίζει τὸν κόπο καὶ ἡ ἐνδεχόμενη κριτικὴ μᾶς θὰ στριφογυρνᾷ μοιραία γύρω ἀπὸ τὰ ἴδια θέματα μ' ἐκείνῃ τοῦ Σ.Κ. 76 τ. 8. Ἄν μάλιστα στὴ σκέψῃ τοῦτῃ προσθέσουμε καὶ τὴν παρατήρηση ὅτι ἡ κάθε λογῆς «βιβλιοκριτικὴ» ἀπειλεῖται πάντα νὰ αὐτοπεριοριστεῖ στὸν στεγρὸ χῶρο μιᾶς ἀδιέκδοτης γκρίνιας καὶ ἐνὸς εὐκόλου ἀναμιασθήματος ἑτοιμῶν θέσεων, τότε ἔχουμε κάθε δικαιολογία νὰ ἀποφύγουμε σήμερα τὰ γνώριμα «βιβλιοκριτικὰ» μονοπάτια.

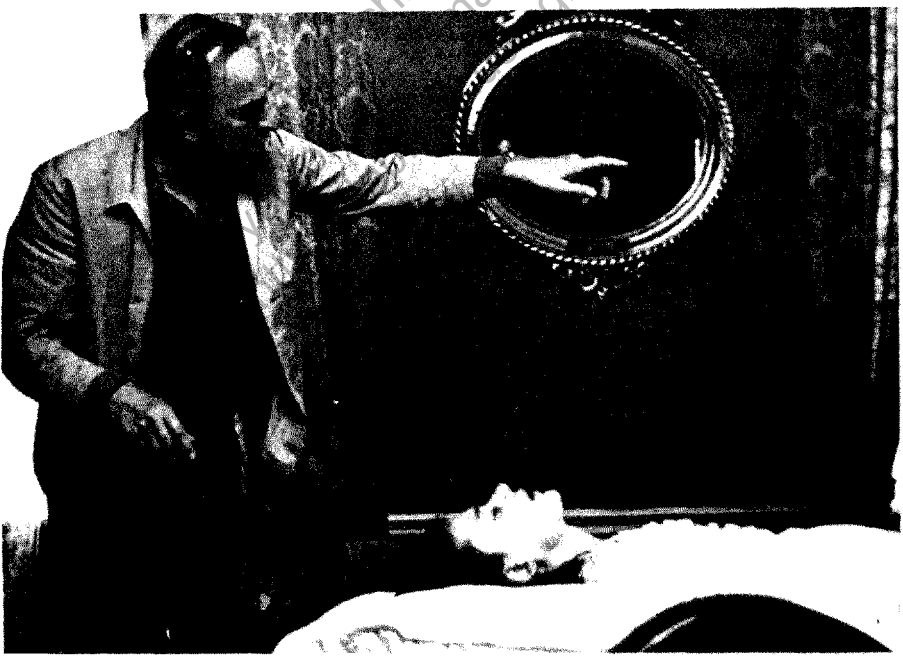
Ἄς ἐπιχειρήσουμε νὰ ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ τελείωνε τὸ προηγούμενον κείμενό μας: τὸ πρόβλημα τοῦ ἐντοπισμοῦ τῆς πραγματικῆς θέσης τοῦ δημιουργοῦ μέσα στὸ «Ἔργο του». Κι ἂς πάρουμε σὰν πρόχειρο βοήθημα τὸ κείμενο «ὁ Μπέργκμαν γιὰ τὸν Μπέργκμαν» (σ. 11-43), τὸ μόνον ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τοῦ βιβλίου (μαζὶ μὲ τὴ Φιλμογραφία καὶ τὰ λοιπὰ στοιχεῖα στὸ τέλος). Ὅπως κάθε δεῖγμα γραφῆς τοῦ Σουηδοῦ σκηνοθέτη, χαρακτηρίζεται καὶ αὐτὸ ἀπὸ μιὰ μεταφυσικὴ ἀναζητήση, ποὺ δὲν διιστάζει νὰ ψάξει ὡς τις ἰδιες τίς ρίζες τῆς, ἀπειλώντας καμιά φορὰ νὰ ἀποκαλύψει πράγματα ποὺ ὑποτίθεται ὅτι συγκάλυπτε.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ-ἀρχὴ ὁ Μπέργκμαν μᾶς δηλώνει ὅτι ξέρει πολὺ καλά τὴ σχέση του μὲ τὸ

ἔργο του. Τὸ ἔργο βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐκφράζει τὸν δημιουργό του, ποὺ ὅπως ὁμολογεῖ κάνει ταινίες σύμφωνα μ' ἓναν ἐσωτερικὸ κατανγκασμό: «ἐγὼ ἐκφράζομαι κάνοντας ταινίες», «τὸ νὰ κάνω ταινίες εἶναι γιὰ μένα μιὰ φυσικὴ ἀνάγκη ὅπως ἡ πείνα καὶ ἡ δίψα» (11). Κι ἀμέσως μᾶς σκιαγραφεῖ τὰ πρόσωπα τοῦ ἀτομικοῦ του καλλιτεχνικοῦ δράματος: τὸν ἑαυτό του, τὸ ἔργο-παιδί του καὶ τὸ κοινό. Ἀνάμεσά τους παίζεται ἓνα δράμα ἀνταλλαγῶν, ὑποχωρήσεων καὶ παραχωρήσεων. Στὸ ἓνα ἄκρο ὁ κίνδυνος: «γυάλινος πύργος», ἡ ἀπομόνωση (σ. 12), τὸν ἄλλο ἡ ἐπιτυχία, ἡ ἐπικοινωνία, ἡ «ἐκφραση».

Ἄλλοίμονό μας ἂν πάρουμε τὰ λόγια τοῦ Μπέργκμαν γιὰ ὅ,τι φαίνονται καὶ ἀφεθοῦμε στὸ ρεῦμα τῶν μεθυστικῶν κοινοτυπιῶν του: θὰ ταυτιστοῦμε μαζὶ του καὶ θὰ υἱοθετήσουμε τὴν ὁπτικὴ του, ποὺ ὅμως ὑπάρχει ἀκριβῶς γιὰ νὰ συσκοτίζει τὴν πραγματικὴ του σχέση μὲ τὸ ἔργο του. Ἀγγίζουμε ἐδῶ τὸ κρίσιμον σημεῖο ὅπου διασταυρώνονται ἡ Νεύρωση τοῦ Ἀστού καλλιτέχνη, ἡ Ἀστικὴ Ἰδεολογία τῆς Καλλιτεχνικῆς Δημιουργίας καὶ ἡ προσπάθεια γιὰ μιὰν ἐπιστημονικὴ ἀντιμετώπιση. Κοινὸν τους ὑπόστρωμα, θεμέλιο καὶ μόνιμο πρόβλημα: τὸ Ὑποκείμενο. Ὁ Μπέργκμαν εἶναι λοιπὸν ἓνας Μεγάλος Νευρωτικός, ὅπως Μεγάλοι Νευρωτικοὶ ἦταν καὶ ὅλοι οἱ ἄστοι δημιουργοὶ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέχρι σήμερα. Δημιουργεῖ κάτω ἀπὸ ἓναν νευρωτικὸ κατανγκασμό «ἐκφράζοντας» τὸν ἑαυτό του, δηλαδὴ ἀναπαράγοντας μέσα στὸ ἔργο του, χωρὶς τελειωμό, τὴ νεύρωσή του. Ὁ ἴδιος μᾶς εἰσάγει στὴν πρωτόγονη σκηνὴ τῆς νευρώσεως: «ἡτῆς: «Θυμάμαι ὅτι ἀπὸ τὴν παιδική μου ἡ ἐκεία ἀκόμα, ἐνιωθα τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπιδίδην τὰ ταλέντα μου (...). Προσπαθοῦσα μὲ κάθε τρόπο νὰ προσελκύω τὴν προσοχὴ τῶν μεγάλων πάνω στίς ἐκδηλώσεις αὐτῆς τῆς «ἐν τῷ κόσμῳ παρουσίας μου» καὶ πάντα εἶχα τὴν αἴσθηση ὅτι δὲν ξυπνοῦσα ἀρκετὰ τὸ ἐνδιαφέρον τους» (σ. 24).

Ἡ παρουσία τοῦ ὑποκειμένου αὐτοῦ «ἐν τῷ κόσμῳ» γίνεται σηματοδότης γιὰ νὰ καλύψει ἓνα χάσμα ἐνδιαφέροντος, ἓνα χάσμα ἀγάπης. Θὰ τὸ καταφέρει μονάχα, μεταφέροντας ὁλόκληρο τὸ πρόβλημα μέσα στὸ «φανταστικὸ σύμπαν» (σ. 25) ποὺ χτίζει, ἀφῆνοντας στὴ θέση του, τὴν πραγματικότητα, μιὰ ἀπλὴ ἐπιθυμία ἀνακοίνωσης, ἐπικοινωνίας, ποὺ τελικὰ τὸν ὁδηγεῖ



στον κινηματογράφο. Τώρα πιά ξέρουμε και τὸ ὄνομα τοῦ Μπέργκμαν: Ὑστερία.

Ἀλλὰ τᾶχει ἀλήθεια καταφέρει; Ἀπὸ ποῦ λοιπὸν πηγάζει αὐτὴ ἡ διαρκὴς ἀμφισβήτηση τῆς ἰδίας τῆς δουλειᾶς του; «Ἡ δουλειά μας δὲν ἔχει μεγάλο νόημα (...) ἡ προσωπικὴ μου ἀλήθεια (...) ἔκτος ἀπ' τὸ ὅτι ἔχει ἀξία γιὰ μένα» (σ. 15).

Καὶ πραγματικά, δὲν ἔχουμε ἐδῶ νὰ κάνουμε μὲ τὴν ὑπερτιημένην νεύρωση τοῦ κλασικοῦ δημιουργοῦ, ποῦ καταφέρει τελικὰ νὰ καθρεφτίσεται ναρκισσιστικά στὸ ἔργο του: «καὶ κάθε φορὰ ἀναρωτιέσαι τρομοκρατημένος τί ἀκριβῶς θὰ συμβεῖ. Καὶ εἶσαι πάντα ἑτοιμος νὰ σπάσεις τὸ κρυστάλλο τοῦ καθρέφτη» (σ. 24).

Ἐπομένως, στὰ θεμέλια τῆς δουλειᾶς τοῦ Μπέργκμαν βρίσκεται ἐνεργῇ σὰν ἡφαίστειο μιὰ ἀξεπέραστη ὑστερικὴ νεύρωση, ποῦ ἐμποδίζει τὸ ἔργο του νὰ πάρει τὴν κλασικὴ του πληρότητα, τὴ μόνη ἱκανὴ νὰ ἀδρανοποιήσει τὸν νευρωτικὸ πυρήνα.

Ὅσοσο δὲν θάπρεπε γιὰ τοῦτο νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ ὑστερία του καταφέρει νὰ διασχίσει ἀνενόχλητῃ ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τὸ ἔργο του. Τὸ κυνῆγι τῆς ταυτότητας, τῆς ἀναγνώρισης, τοῦ ὀνόματος, ποῦ συνιστᾷ τὴ σημαίνουσα περιπέτεια τῆς ζωῆς τοῦ νευρωτικοῦ, ἀπορροφᾶται ἐδῶ ἀπὸ τὸν ἡθελμένο/ὕποκριτικὸ (σύμφωνα μ' ἕνα ἐπίσης νευρωτικὸ παιχνίδι) αὐτοπεριορισμὸ του στὴν παραδοσιακὴ θέση τοῦ καλλιτέχνη-τεχνίτη, ποῦ δουλεύει γιὰ τὸ χτίσιμο ἐνὸς καθεδρικοῦ ναοῦ: δέχεται νὰ χαθεῖ σὰν ὄνομα, νὰ μὴν ὑπάρξει κὰν σὰν τέτοιο, ἀρκεῖ νὰ ἐπιζήσει «ἕνα μικρὸ κομμάτι τοῦ ἐαυτοῦ μου μέσα στὴ θριαμβικὴ ἀνάνυμη δόλότητα τοῦ ναοῦ» (σ. 17).

Σ' αὐτὸ τὸ «μικρὸ κομμάτι» τοῦ ἐαυτοῦ του, ποῦ τελικὰ θὰ ἐπιζήσει, πᾶει νὰ πεῖ θὰ γεφυρώσει τὸ νευρωτικὸ του χάσμα, παρατηροῦμε ὅτι ἀντιστοιχεῖ τὸ «μικρὸ δάχτυλο» ποῦ γίγαντα (σ. 14), ποῦ κατὰ τὸν Μπέργκμαν βάζει σὲ κίνηση ὁ κινηματογραφιστὴς γυρίζοντας ταινίες, τὸ μακρὸ μαυριδερό «πρόσγμιο» δηλαδὴ ἡ πρώτη ταινία ποῦ ἀποκτῇ σὰν ἡτὰν παιδί (σ. 13), καθὼς καὶ τόσα ἄλλα σημάδια ἐνὸς νευρωτικοῦ φόβου ἐνδοσχισμοῦ, φόβου ποῦ πρέπει ἀδιάκοπα νὰ γυρεύει προσωρινὴ λύτρωση στὸν φετιχισμό τοῦ κλασικοῦ μοντέλου. Μονάχα ταυτισμένους μ' ἕναν ἀπ' τοὺς δράκοντες, τοὺς δαίμονες ἢ τοὺς ἄγιους τοῦ καθεδρικοῦ του ναοῦ (σ. 18) μπορεῖ νὰ βρεῖ μιὰ ταυτότητα.

Ἄν λοιπὸν ὁ Μπέργκμαν δὲν καταφέρει νὰ ὑπερτιηθεῖ ὀριστικὰ τὴ νεύρωσή του καταλαβάνοντας τὴ θέση τοῦ κλασικοῦ δημιουργοῦ, ποῦ τοῦ προσφέρει ὁ κινηματογράφος, ὅμως αἰχμαλωτίζεται σ' ἕνα παιχνίδι ὑπερτίμησης καὶ ἀποτίμησης τῆς θέσης αὐτῆς καὶ τοῦ

ρόλου, ποῦ αὐτὴ καθορίζει. Καταλαμβάνει μερικὰ καὶ γιὰ λίγο τὴ θέση, γιὰ νὰ τὴν ἐγκαταλείψει, μόλις ἐπαναλάβει τὴ διαπίστωση ὅτι «ἡ τέχνη εἶναι χωρὶς νόημα» (σ. 26) καὶ ἀναρωτηθεῖ «ἂν ὑπάρχει λόγος νὰ συνεχίσω τὴν καλλιτεχνική μου δραστηριότητα» (σ. 27).

Ἐτοί διαγράφει μιὰ τροχιά ἀπὸ παρουσίες καὶ ἀπουσίες πάνω στὸ κλασικὸ κείμενο, ὅπου οἱ ἀπουσίες ἀκριβῶς ἀντιστοιχοῦν σὲ μιὰν ὑστερικὴ ὄληση τοῦ κειμένου αὐτοῦ, ποῦ ποτὲ ὅμως δὲν ὀλοκληρώνεται. Σύμφωνα μὲ τὴν πολὺ πετυχημένη μεταφορὰ του (σ. 27), τὰ μυρμηγκία ἔχουν καταβροχθίσει τὸ φίδι, ὥστόσο τοῦτο κινεῖται καὶ φαίνεται σὰν νὰ ζεῖ, ἀφοῦ τὸ πονακίμσὸ του εἶναι γεμάτο ἀπ' τὰ ἔντομα. Χάρη στὴ συμμετοχὴ του στὸ ἔργο αὐτό, ὁ Μπέργκμαν, μυρμηγκι-τεχνίτης στὸ χτίσιμο τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ, κρατᾷ τὸ φίδι ἀνέπαφο. Καλύτερα: δημιουργεῖ ἕνα ὁμοίωμα στὴ θέση του. Ἀλλοίως τὰ ἔντομα θὰ σκόρπιζαν σὲ μιὰ τρελλὴ φαντασίωση κατὰμεταχισμού, εἶδος ποῦ τόσο συχνὰ βρίσκουμε νὰ στοιχεῖναι τὸν φανταστικὸ κόσμον τῶν ὑστερικῶν. Καὶ τὸ παιχνίδι αὐτὸ μὲ τὴ θέση τοῦ κλασικοῦ Ὑποκειμένου δὲν μένει χωρὶς συνέπειες γιὰ τὸ κλασικὸ κείμενο. Ἀπ' τὴ στιγμή ποῦ οἱ τόποι ἐγγραφῆς τοῦ Ὑποκειμένου αὐτοῦ, δηλαδὴ ἀκριβῶς τὰ σημεῖα συναρμογῆς τοῦ κειμένου (οἱ ἀντωνυμίες καὶ οἱ σύνδεσμοι τοῦ λόγου), προσβάλλονται ἀπὸ τὴν διαρκὴ αὐτοαναίρεση τῆς μετεργαμаниκῆς ὑστερίας, ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται μιὰ ἰδιόμορφη πολιτικὴ ἀπέναντι στὸ σημαῖον. Πολιτικὴ ποῦ ἂν δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει μὲ τὸ *σῶμα*, τὸ ἀρχι-ἀπωθημένο τοῦ κλασικοῦ μοντέλου, μποεῖ νὰ σημαίνει μὲ τὸ *πρόσωπο*, μέσα ἀπὸ ἕνα περίτεχνο παιχνίδι μὲ τὰ προσώπεια-ρόλους του. Καὶ ποῦ ἂν δὲν μπορεῖ νὰ κλονίσει τὴ λειτουργία τοῦ καθρέφτη σύμφωνα μὲ τὴν ἀστική ἀναταράσασα, μπορεῖ ὥστόσο νὰ τὸν ραγίσει.

Ὅπως καὶ γιὰ μιὰ σειρά μεγάλων Εὐρωπαϊκων κυρίως δημιουργῶν, ἔτσι καὶ γιὰ τὸν Μπέργκμαν ἡ ὑστερικὸν τύπου ἀντιμετώπιση τοῦ κλασικοῦ μοντέλου δὴγγησε σὲ τροποποιήσεις τοῦ μοντέλου αὐτοῦ καί, στὴν καλύτερη περίπτωση, στὸν ἐπικαθορισμὸ τῶν στοιχείων τοῦ κλασικοῦ κειμένου ἀπ' αὐτὸ τὸ Ὑποκείμενο νέου τύπου. Ὅμως ἐδῶ ὁ ἰδιαιτέρος, ὅπως τὸν σκιαγραφήσαμε, τρόπος τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑστερικοῦ ὑποκειμένου-Μπέργκμαν στὸ κλασικὸ κείμενο συνεπάγεται τὴ δημιουργία τέτοιων ρωγμῶν στὴν ἀστικὴ ἀναπαράστασι, ὥστε πέρα ἀπὸ κάθε πρόθεση καὶ σὲ πείσμα τῆς ἰδεαλιστικῆς κριτικῆς νὰ ἐρχεται συχνὰ ἡ δουλειὰ τοῦ μεταφυσικοῦ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν πάνω στὸ σημαῖον κοντὰ σὲ κινήν τῶν σύγχρονων ὕλιντων δημιουργῶν.

Μανόλης Κούκιος

ΒΛΕΜΜΑ ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΗ ΚΙΝΗΣΗ

Ο κλασικός αμερικάνικος κινηματογράφος έχει συχνά γίνει αντικείμενο μελέτης από τον Σύγχρονο Κινηματογράφο και μάλιστα έχει αντιμετωπιστεί με εξαιρετική προσοχή, κείμενα του Ν. Λυγγούρη για το Χίτσκοκ (No 24-25/26), του Πασκάλ Κανέ πάνω στην έννοια του μοντέλου (No 23) ή του Ζαν Πιέρ Ουντάρ, "Ενας ελαττωματικός λόγος (No 27-28) αποδεικνύουν την ιδιαίτερη φροντίδα που καταβάλλαμε να πλησιαστεί αυτός ο κινηματογράφος από πολλές σκοπιές, να αποπειραθεί ή οικιαγράφηση των διαφορετικών αναγνώσεων που μπορούν να του γίνουν με στήριγμα τα σύγχρονα θεωρητικά εργαλεία. Αποπειρές, όμως, που λίγο ως πολύ σηματοδεύτηκαν από κάποιο «θεωρητικιστικό» πνεύμα, από ένα φάντασμα «έπιστημονικότητας», που κάποτε τις εμπόδιζε να είναι πραγματικά παραγωγικές.

Παρόμοιος μ' αυτά τα επιβλητικά εμπόδια, που κάποιος τριγλός μόνο θα άρνούσους ή κάποιος άφελής θα έλλιζε να βγάλει από τη μέση με ένα χτύπημα του χεριού, ενώ στην πραγματικότητα δεν παύει να σκοντάφτει άργα ή γρήγορα σ' αυτά ή ακόμη χειρότερα να μηρδενείται και να τσακίζεται πάνω τους (άφοι έκανε το σφάλμα να μην εκτιμήσει τη σημασία τους), ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ ξεπηδάει και σჩιχει τους ατελιητικούς ισκίους τον πάνω στον ορίζοντα των φαντασιώτων μας. Συναγριζει σαν κίημα και μηρδενείται με τα ξεστοριάσματα του ανωνείδην μας σά μοντέλο που το περιφρονήσαμε ή αφανικά τό μισήσαμε, που σε κάποια στιγμή ή κίνηση εξέγερσης βαλθήκαμε με μανία να σπάσουμε, να καταστρέψουμε, να κατακοιμηματίσουμε.

Κείμενο κλασικό, με την έννοια που έδινε ο Ρολάν Μπάρτ στον όρο, ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ είναι ανοιχτός, μάς καλεί πάντα να τον διαβάσουμε: «πολυπλοκή μηχανή, πλατεία και τελειοποιημένη, ακόμη σχεδόν άγνωστη, πρέπει να πλησιαστεί για να ειδωθεί από πιο κοντά, πρέπει πρώτα να μην υποτιμηθεί». (Χριστιάν Μίτζ). Αύτη είναι κι ή δικιά μας προοπτική «να τη δούμε από πιο κοντά», να αποπειραθούμε διάφορες αναγνώσεις σε ταινίες που σήμερα μπορούν να διαβαστούν.

Ούτε σχολεία κινηματογραφόφιλου, ούτε αποπειρές εύκολης απομυθοποίησης (αύτη ή λέξη που ταιριάζει μ' όλες τις σάλτσες, ήχει άσχημα στ' αυτιά μας) — στη θέση τους θα βάλοιμε προσπάθειες ανάλυσης αυτού του κινηματογράφου κι όχι μόνο των ιδεολογικών μηχανισμών του, αλλά και της μεταψυχολογικής του λειτουργίας». Μιά μελέτη αυτού του κινηματογράφου σαν κινηματογράφου του «φαντάσματος» θα μάς αποκαλύψει την σημανονσα λειτουργία, θα μάς φέρει στο φώς την πολυπλοκότητά του.

Άλλωστε οι ταινίες που μάς απασχολούν, μάς άρέσουν, είναι για μάς πραγματικά αντικείμενα ήδονής: κι αυτό που έτιχειρούμε εδώ είναι να εξετάσουμε, να διαφωροποιήσουμε και να βάλοιμε σε δοκιμασία αυτήν ακριβώς την ήδονη. Τώρα τότε να έβγαζε κανείς το συμπέρασμα ότι ή εύχαριστηση ξεπηδάει απ' αύτη τη «βία», που απασχολεί τον Μπάρτ και που σύμφωνα μ' αυτόν επιτρέπει σ' ένα κείμενο να ξεπεράσει τους νόμους που μία κοινωνία, μία ιδεολογία, μία φιλοσοφία θεοπίζουν για να κοιρδίσουν, να έναρμυνίσουν τις αντίτατικές τους φωνές στην κίνηση μάς ενδιάκριτης και χειροπιαστής ιστορικής πολυφωνίας. Κι αυτό το ξεπέρασμα, αύτη ή περιόσια, τελικά δεν είναι ποτε περισσότερο (όπως ό ίδιος την καθορίζει) από τη γρηνή.

Αύτη ή δουλειά άρχίζει κι έλλιζουμε, ότι θα συνεχιστεί και στα επόμενα τεύχη. Άφορη της ήδον έδώ μία σειρά προβολών, που όργανωσε ο Δημοκρατικός Άγωνας με τον «Εργάτο» τίτλο «Άμερικανικός Κινηματογράφος, ιδεολογία της αυταταής» όπως και το πέρασμα στην τηλεόραση της θαυμασίας ταινίας του Γιοζεφ Φον Στερνπεργκ Στην Κολωνία της Σαγκάης.

Τὰ μάτια δὲν θέλουν πάντα νὰ ξεγελῶνται Τοῦ Νίκου Σαββάτη

I

Αὐτὰ πού βλέπω κι ἀκούω στήν πραγματικότητα, τοῦτο τὸ πρόσωπο, ἐκεῖνα τὰ κορμιά, χώροι, θόρυβοι καὶ ἤχοι, καταστάσεις πραγματικές ἢ βιωμένες δὲν ἔχουν πολλή σχέση με τὶς ἀντανάκλασεις τους πάνω στήν ὁθόνη πού με μαγεύουν, με «ξε-τρελλαινούν». Ἀφήνω ἔξω ἀπὸ τὴ σκοτεινὴ αἶθουσα τὶς βασανιστικές συνθήκες ὑπαρξης, τὶς ἀντιφατικές διαδικασίες πού διασχίζουν ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη ἓνα κοινωνικό σχηματισμὸ, πού ξεπερνούν τὴν ἐνότητά μου σὰν ὑποκείμενο (μιάς συγκεκριμένης γλώσσας μέσα στήν πολιτικὴ πραγματική), πού με κατακερματίζουν. Μπαίνω λοιπὸν στὸν κινηματογράφο πραγματοποιώντας μιὰ ἐπιθυμία μου: πηγαίνω σύντομες διακοπές — ἀπὸ τί; Ἀπὸ τοὺς συνηθισμένους κώδικες ἐπικοινωνίας, ἀπὸ τὶς ἀλυσίδες τῶν σημαϊνόντων, πού ἡ φύση καὶ ἡ κοινωνία δὲν παύουν νὰ παράγουν καὶ νὰ τραβοῦν τὸ ὑποκείμενο ἀνάμεσά τους. Γιὰ νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τότε, νὰ ὀνειρευτῶ (ὅπως τόσα χρόνια προσπαθοῦν νὰ μᾶς πείσουν ἀνότητα); Ὁχι, καθόλου. Ἔτσι κι ἀλλιῶς ἡ πραγματικότητα, ἀνάλογα με τὰ τραυμάτά μου, ξεμακραίνει ἀπὸ μένα, με σπρώχνει στὸ φάντασμα. Στὸν κινηματογράφο ξέρω ὅτι δὲν ὀνειρεύομαι, ἀντίθετα ἐπιβεβαιώνω τὴν κοινωνικότητά μου μέσα στήν ἀπόλαυση, ταυτίζοντας τὸ βλέμμα μου με τὸ βλέμμα τῶν ἠθοποιῶν, ὅπως κι οἱ ἄλλοι θεατές. Ἀπορροφημένος ἀπὸ τὴν ἀφήγηση, ζῶ τὶς «βιωμένες» καταστάσεις σὰν πραγματικές, ἄρα συγκρούομαι (ὅπως κι ἔξω ἀπὸ τὴν αἶθουσα) με τὴν ἰδεολογία πού ἀδειάζει ἐπάνω μου ἡ ταινία. Ναι, ἀλλὰ πῶς γίνεται αὐτό;

Μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία εἶναι βασικά μιὰ αὐθαίρετη ροὴ εἰκόνων καὶ ἤχων. Εἰκόνες καὶ ἤχοι ἀποσπασμένοι ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, πού ἀνταρπάζονται διπλὰ τεμαχισμένη στὶς διαστάσεις τῆς ὁθόνης καὶ κάθε πλάνου. Εἰκόνες καὶ ἤχοι ὄχι στήν τύχη, ἀλλὰ προσεχτικά ξαναγραμμένοι, γιὰ νὰ σχηματίσουν ἓνα συνεχὲς ὁμοιόμορφο διαφανὲς σῶμα. Συστηματοποιημένοι κι ὁργανωμένοι σ' ἓναν ἄλλο κώδικα ἐπικοινωνίας, ἓνα πολὺπλοκο μεθοδικὰ ἐπεξεργασμένο ἱστό, ἐνῆαιο, ἀλλὰ πού διατρέχεται ἀπὸ ἄλλους δευτερεύοντες ἱστοίς,¹ οἱ εἰκόνες καὶ οἱ ἤχοι ἐνώνονται γιὰ νὰ ἀφηγηθοῦν κάτι, νὰ παίξουν δηλαδὴ ἓνα διαλεκτικὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὴν ὁραση καὶ τὴ γνώση τοῦ θεατῆ. Κι αὐτὸς ὁ κώδικας, ἡ «γλῶσσα» τοῦ κινηματογράφου, μιλάει τὸ φανταστικὸ, τὸ ἰδεολογικὸ μὴς ὁλόκληρης κοινότητας.

1. Σύμφωνα με τὸν Κριστιάν Μέτς, οἱ ἐκφραστικές ματιέρες τῆς ταινίας εἶναι: α) ὁ φωνητικὸς ἱστός τῆς ἐκφρασης, πού παραπέμπει στὴ γλῶσσα πού μιλιέται (πού μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ στὶς σημαίνουσες σημειολογίες), β) ὁ ἡχητικὸς ἱστός, ὄχι φωνητικὸς, πού παραπέμπει στὴν ὁργανικὴ μουσικὴ (σημειωτικὴ ἀσημαίνουσα), γ) ὁ ὀπτικὸς καὶ χρωματικὸς ἱστός, πού παραπέμπει στὴ ζωγραφικὴ (μικτὴ σημειωτική: συμβολικὴ καὶ ἀσημαίνουσα).

δ) ὁ ὀπτικὸς ἱστός, ἀλλὰ ὄχι χρωματισμένος, πού παραπέμπει στήν ἀσπρομάυρη φωτογραφία (μικτὴ σημειωτική).

ε) οἱ χειρονομίες καὶ οἱ κινήσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος (σημειολογία συμβολικὴ). (Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Larousse, 1972).

II

Μοναχικός μπροστά στην οδόνη, σιωπηλός, ακούνητος σχεδόν, καλύπτω αποστάσεις ανέλπιστες, γάνομαι μέσα στις τόσο κοντινές εικόνες. Μέσα στο σκοτάδι της αίθουσας είναι ακόμη πιο εύκολο να παρασυρθώ από το μεθυστικό χορό των χώρων, την αισθησιακή μουσική των χρωμάτων. Γλυστράω στο παιχνίδι των κατόπτρων που παίζεται για να με αποπλανήσει, να με διαφθείρει. Σά θεατής τολάντεσμαι ανάμεσα σε δυο «διαστροφές»: τη μιά στιγμή είμαι ναρκισσοιστής, την άλλη ένας οφθαλμοπλόκος φρετιχιστής. Διαιλέγω τούτο το αντικείμενο για να επενδύσω συναισθηματικά, εκείνα τα χείλια να όνειρευτώ, τόν άλλο ήρωα για να ταυτιστώ. αυτήν την κατάσταση για να μπλεχτώ. Μόνο που ή σκαλωσιά του πόθου και της αγωνίας που σκαρφάζων όσο διαρκεί ή ταινία δέν ύπάρχει *πραγματικά*. Είναι μιά χιμαιρική «κατασκευή» ενός βλέμματος ισχυρού, άκλόνητου στην κυριαρχία του (του βλέμματος του σκηνοθέτη), άρα θανατηφόρου, που κατευθύνει τό ναρκισσοιστικό χορό μου μέχρι να κορεστώ, που μου ύπόσχεται ένα ταξίδι στο φανταστικό για να με ξαναφέρει αντιμετώπιζο με τό Νόμο, εξιδανικεύοντας κι έρωτικοποιώντας τό όμοιωμα της ιδεολογίας, που, τό ελπα και προηγούμενα, ύπάρχει κι έξω από την αίθουσα.

III

Δέν ύπάρχει λοιπόν καμιά άθωότητα, καμιά απόλυτη κινηματογραφική απόλαυση. Άκόμη και στις ταινίες που επί χρόνια πλασάσσονται σαν κατ' έξοχην απολαυστικές (που αυτό σημαίνει ά-πολιτικές). Μιλάμε βέβαια πάντα για τις άμερικάνικες ταινίες κι ιδιαίτερα τις κλασικές — τώρα έχουμε τη δυνατότητα να διακρίνουμε τό ιδεολογικό παιχνίδι που ύποστηρίζουν, να ξεκαθαρίσουμε άν λειτουργούν μόνο στο έπίπεδο της ψευδαίσθησης, και κατά πόσο ή έμετελλείωση του κοινού τους έκτός από κυνική είναι και συνειδητή ή προσχεδιασμένη («Όταν έφτιαχνα τό *Ψιχώ*, έκανα *σκηνοθεσία του κοινού μου*».)

Και τότε, γιατί ό άμερικάνικος κινηματογράφος, *άκόμα*; — θα μπορούσε να πει κανείς κρίνοντας και από την σχηματικότητα των προηγούμενων γραμμών. Αυτό που μάς χρειάζεται είναι μιά σθεναρή στάση απόρριψής του (που για μάς είναι άλλη μιά μηχανιστική τύφλωση), μιά που τώρα είναι στη δύση του κι αναπτύσσεται μιά ισχυρά διαφοροποιημένη κινηματογραφική πολυφωνία.

Γιά μάς εδώ στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο», ή κατάσταση είναι άλλωτίτικη. Δέν ύπάρχει καμιά άμφισβήτηση πιά, ότι ό κινηματογράφος είναι ένας κοινωνικός θεσμός ή δεσμός (όπως θέλεγε ό Λακάν) που έχει αρθρωθεί με την Ίστορία. Η άμερικάνικη κλασική ταινία είναι ακόμη περισσότερο θεσμοποιημένη, αφού χώνεψε όλα τα μεγάλα ευρωπαϊκά ρεύματα του βουβού (τόν έξπρεσιονισμό για παράδειγμα), και μετά την εξαφάνιση του σοβιετικού επαναστατικού κινηματογράφου (τό 1920-35) έπλασε τό κινηματογραφικό μοντέλο που κυριάρχησε (και με την πολιτική διάσταση) παντού.² Απ' αυτή τη σκοπιά ή μελέτη της άμερικάνικης ταινίας είναι διπλά σημαντική: είναι χρήσιμη για μιά θεώρηση της ιδεολογίας της κοινωνίας που την παράγει και μάλιστα έν όψει μετασχηματισμού της. Από την άλλη μεριά ή γραφή και ή αφήγηση έφτασαν στην τελειότητα τους στις ταινίες των Φόρντ, Χίτσκοκ, Λάνγκα κ.ά., γι' αυτό ή όμορφιά των ταινιών τους δέν σταματάει να έγγραφεται σαν κορυφαία στιγμή της εξέλιξης της κινηματογραφικής γλώσσας και να προκαλεί την άδικαιολόγητη φτώχεια των κινηματογραφιστών που μοντερίζουν.³ Ό κώδικας στην κλασική άμερικάνικη ταινία είναι ένδοξημένος περισσότερο από ποτέ και για έναν άλλο λόγο, πέρα από τις άφηγηματικές ανάγκες: μ' αυτό τόν τρόπο ύποστηρίζει την ένότητα του ύποκειμένου, που ό καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής (και της ταινίας) χρειάζεται οά δόλωμα και βίωση της ιδεολογίας που τόν επικυθαρίζει. («Η γλώσσα είναι τό οπίτι του είναι», Μάρτιν Χάιντεγκερ).

IV

Σά θεατής λοιπόν δέν μπορώ να κάνω τίποτε άλλο παρά να κυνηγώ (μέσα στα

² Από τό βιβλίο του François Truffaut για τόν Χίτσκοκ: *Le cinema selon Hitchcock*, ed. R. Lafont, 1966.

³ Μ' αυτό έννοώ τους κινηματογραφιστές που αντιμετώπιζον ανάμεσα ή μετακλήθον άκριτα τους κώδικες του κλασικού άφηγηματικού κινηματογράφου, που πρέπει πάντα να τους ξεχωρίζουμε από τους πραγματικά μοντέρνους, άναρρετικους κινηματογραφιστές (Γκοντάρ, Σαρράντζ, Όσιμα κ.ά.).



Εντιμήσεις θεατρικότητας στη σκηνογραφία του Φόρνι, μετωπικές λήψεις - φυσιολογικό- βάθος πεδίου, στυλιζάρισμα των προσώπων και του υφικού, αόστηρά κωδικοποιημένος διαχωρισμός στο χώρο του φιλικού πεδίου σύμφωνα με τις λειτουργίες των ήρωων (: η αξιολόγηση της συναισθητικής διαγώνισσης, σημαίνει π.χ. μία σύγκρουση). Το Φόρνι είναι κερτολεκτικά ή οκνηρή, όπου ξεδιπλώνονται οι πραγματικές ή ιδεολογικές αντιθέσεις των ηρώων. Αντιθέσεις που τελικά καταργούνται, ενοποιούνται με τη βοήθεια των ερωτικών συναρμολογιών του μύθου της κορής του Θέραντιν, του γιου του Ο. Ροόρκ Σίφλεϊ Τέρνι. Τέων "Αγκαρι" η καλύπτονται πρόκαιρα, όσο υπάρχει το τελετουργικό ενός χορού βασικό στοιχείο που δεν παύει να εγγράφεται σ' όλες σχεδόν τις ταινίες του Φόρνι (Fort Apache, 1948).



μονοπάτια του κοινωνικού φανταστικού που μου άνοιγ(ε) ή δ(ό)θη(ν) το φάντασμα αυτής της ιδεολογίας έτσι ερωτικοποιημένο μέσα στο γυνέστερν, το «φίλιμ-νούντ», το ψυχολογικό φίλιμ. Παραδίδονται στο σιωπηλό παιχνίδι του πόθου, που ή μιντιαστική συμπαράδ(ε)λωση των βλεμμάτων συγκρατεί σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, συγκεντρών(ε) όλη τη φυσική και την ψυχική μου ενέργεια (= ή λήμνιτο) γύρω στα μάτια και τ' αυτιά μου. Κι όσο περισσότερη είναι ή μαγεία της ταινίας, τόσο περισσότερο νοιώθω το κορμί μου νά χάνεται. Αρχίζω νά το «δνειφεύομαι»: το κομματιάζω, το μεταθέτω, το προβάλλω πάνω στα τεμαχισμένα από το κάδρο κορμιά. Καί μόλις τελειώσει ή ήροστεσία της άποπλάνησης ξαναβρίσκομαι στο ίδιο σημείο που ήμουν: πίσω στην ταξική μου θέση — κι όλες τις πιέσεις που συνεπάγεται — που ή άμερικάνικη ταινία μέ κάνει νά ξεχνώ καλώντας με στην ένοποιημένη έπιφάνεια της «ιδεολογικής κοινότητας» των ρωών», πάλι μέσα στην άγωνία του εύνοχισμού που σφραγίζει όλα τα στάδια της ανάπτυξης μου, και που ή ταινία παρακάμπτει δίνοντας τόσο βάρος στη λειτουργία του βλέμματος και ξαναξυπνώντας το ναρκισσιστικό μου πόθο, που σέ σχέση μαζί του «ή πραγματικότητα δέν μπορεί παρά νά άπωθείται στο περιθώριο» (Λακάν).⁶

Δέν έχω καμιά έλπίδα νά ξεκολλήσω από τον καθρέφτη που μέ μαγνητίζει, μου δίνει μιάν αντανάκλαση διαφοροποιημένη, σύμφωνα μέ τις νόρμες της κοινότητας: Αυτό είναι και το βασικό έγχείρημα των κινηματογραφιστών του καιρού μας (Γκόντάρ, Στράους κ.ά.). Αυτή ή άπαίτηση βόσκειται, όχι άκόμη συνειδητοποιημένη, στην άβεβαιότητα του κοινού, άκόμη και του προνομιστικού λίγο ως πολύ κοινού των ειδικών προβολών. Μιά άβεβαιότητα, που είναι σημαίνον μιάς σύγκρισης, μιάς άδυναμίας ένός σωστού στοχασμού πάνω στην ταινία, άκόμη και σέ κοινό λίγο ως πολύ πολιτικοποιημένο, που έχει καταλάβει ότι ή μαγεία της ταινίας έχει άμεση σχέση μέ την ιδεολογία της. Ή σύγκριση ένισχύεται (άδικαιολόγητα) κι από την άπόσταση μας (ιστορική, κριτική κι αισθητική) από τις συγκεκριμένες ταινίες και ήμολοεί μια θετική τους αντιμετώπιση. Ή δά έχουμε ύστερικά ιδεολογικά συνθήματα του τύπου: «Όλες οι άμερικάνικες ταινίες είναι άντιδραστικές», ή μία βασιστική άπόρριψη τους μέ την έπιβεβαίωση των αισθητικών, ιδιαιτέρως, άποστάσεων. Στάσεις που για μέ εμένα οι δυο όφεις του ίδιου νομίσματος: μιάς μάσκας που μάταια προσπαθεί νά καλύψει τον τρόπο λειτουργίας αυτών των ταινιών, που ήθελμένα (άπο)μυθοποιείται στα προηγούμενα κομμάτια αυτού του γραφτού.

Σίγουρα όλες οι άμερικάνικες ταινίες κυκλοοίν και μεταδίδουν την ιδεολογία που τις παράγει. Όχι όμως άβυσσάντια, έναία, χωρίς ρωγμές, όπως οι πραγματικοί ιδεολογικοί θεομοί (το σχολείο, ή οίκογένεια, ή στρατώνας κ.ά.). Το ύποκείμενο της δημιουργίας, στη διαδικασία της κατασκευής αυτού του ιδιόμορφου κώδικα, την ώρα που γράφει το κείμενο δεν άναπαρασταίνει μόνο ή βιωμένη (= την ιδεολογική του) σχέση μέ τα πράγματα. Παιζει μ' ένα δίχτυ από μηχανισμούς έπιθυμητικούς των θεατών του, ύλοποιεί ένα φάντασμα κυριαρχίας, γρατζίονίζει ή και σπάει το όλολοηούμενο κορμί της ιδεολογίας. Άλλωστε, κι αυτό είναι πολύ σημαντικό και φωτίζει μια χρόνια παρεξήγηση (που ίσως κι έμεις στον «Σήγχρονο» δέν ξεκαθαρίσαμε) — ή κινηματογραφική γλώσσα δέν παρατέμπει άυστηρά ή άπόλυτα στην πραγματικότητα που μμείται. Ή ειζόνα-σμείο — κι αυτό είναι κάτι που οι μεγαλύτεροι κινηματογραφιστές άπόδειξαν (βλ. Αϊζενστάιν) — δομείται και πάνω σ' ένα δίχτυ από έγκραστικά στοιχεία ιδιόμορφα (χρώματα, τόνους, ρυθμούς, φγγορές κ.λ.π.) που δέν είναι άναγνωρίσιμα, δέν ταυτίζονται μέ τα πραγματικά άντικείμενα. Αυτή ή άνηρηγία του θεατή μπροστά μέ μια ταινία (του Αϊζενστάιν π.χ.) ή περιουσία της έγκρασιτικότητας θά παρατέμπει τότε στα προλεκτικά στάδια (στα processus primaires για τον Φρόυντ).

Είναι τόσο έντονη, γιατί είναι ή άρχή ίχνηλασία της άγωνίας και της έπιθετικότητας μέχρι τα άρχικά στάδια της ανάπτυξης του ύποκειμένου. Είναι οι σιγμές, όπου ίκανοποιείται ή άυτοκριτική ένόρμηση του νά βλέπει και νά βλέπειται, το κενό εκείνο, όπου το έξωτερικό άντικείμενο έγκαταλείπεται κι ή ένορμηση ξαναγυρίζει σάν τάση νά βλέπει (ή νά ταυτίζεται φαντασματικά) ένα μέλος του ίδιου σου του κορμιού. Ο κινηματογράφος λοιπόν ένεργηστικότητας την όπτική ένόρμηση (pulsion scopique για τον Λακάν) δέν παρατέμπει άποκλειστικά στην πραγματικότητα, που άναπαρασταίνει. Σωστότερα έπεξεργάζεται μια οίσηση

4. Τα κακόρ των βλεμμάτων, τα σάν-κόντ-σάν δέν εξασφαλίζουν μόνο τη συνέγεια της άφήγησης, όντας οι συμπλεκτικοί σύνδεσμοι που συντακτικοί της. Εισάγοντας το θεατή σ' ένα παιχνίδι άναλλαγής βλεμμάτων μέ τους ήθοποιούς, είναι ακριβώς ή αίτια του καθορισμού του θεατή σάν ύποκείμενο στο χώρο του θεάματος.

5. Βλ. πάνω στην ιδεολογική κοινότητα, το άρθρο Ένας έλαττωματικός λόγος του Ζ.Π. Οντάρ, Σ.Κ. 27-28.

6. Στο σημείριο Λι, ο Λακάν μελετάει το βλέμμα και την όπτική ένόρμηση, ξεκινώντας από την Μεταψυχολογία του Φρόυντ και ή Φαινομενολογία της Αντίληψης του Μερλώ-Ποντι. Στο κεφάλαιο «Τι είναι ένας πίνακας;» μελετάει μία σειρά από πολύ ένδιαφέροντα θέματα, όπως την άμφίδρομη λειτουργία του βλέμματος μπροστά σ' ένα πίνακα, το «δύομα» που είναι ή όδη, το σχήμα που ύποκειμενο στο έπλεκο του ματιού και του βλέμματος (J. Lacan, Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, ed. Seuil, 1974).

7. Ή ταινία Έπ(ε)λαση την Άννη (Fort Apache) και το Γεράκι της Μάλτας προβλήθηκαν από τον Δημοκρατικό Άγωνα μέσα σ' ένα πλαίσιο γενικότερου προβληματισμού, που διανοητικά δέν μεταδόθηκε στο κοινό.

8. Χρησιμοποιώ τον όρομό της ιδεολογίας, που δίνει ο Louis Althusser: «ιδεολογία είναι ή βιωμένη σχέση των άνθρώπων μέ τον κόσμο τους ή ή άντανάκλαση σ' όποιοάποδο μορφή αυτής της άνσυνέχους σχέσης» (π.χ. «μία φάσοοια»). Ή ιδεολογία μπορεί νά είναι συνεκτική και λογική, αλλά πάντα έχει νά κάνει περισσότερο μέ το πρακτικό-κοινωνικό και όχι μέ ή θεωρία, ή γνώση (L. Althusser, For Marx, Penguin, 1969).

9. Sigmund Freud, Metapsychologie, στο κεφάλαιο Όρμες και προορισμός των όρμων, ed. Gollmar.



«Ο ιδεολογικός «συναριστής» του μύθου. Ο Γκόρκι Τζων Γουόρντ, αρθρογραφεί την τακτική του συνταγματάρχη του, φοριώνεται την ευθυμία της έκβασης της μάχης, παίρνει τη θέση του Θέροντεν με το θανάτο του. Είναι ο δεύτερος πόλος της ταύτισης και της αναπαράστασης μιας παγωμένης διαφοράς — λογική και ανθρωπισμός (του Γκόρκι) ενάντια στην τρέλλα και την οκληρότητα (του Θέροντεν). Για να αρθρώσει, όμως, την επιθυμία του στον ίδιο απαγορευτικό νόμο, θα εξιδανικεύσει τον νεκρό Θέροντεν, θα τον περιγράψει σαν ηρωικό υπόδειγμα στους δημοσιογράφους, μ' άλλα λόγια θα μυθοποιήσει το σκηνικό του συμβολικού πατέρα μέσα στο φανταστικό, το ιδεολογικό όλης της Αμερικής. (*Fort Apache*, 1948).

του υποκειμένου απέναντι στο αντικείμενο (την πραγματικότητα), προσπαθεί να συστήσει ένα καινούριο «επιθυμητικό συμβόλαιο» με το αντικείμενο.

V

Τον εφηβικό δυναμισμό του αμερικανικού κινηματογράφου (του Γκρίφιθ ιδιαίτερα), ο Αϊξενστάιν μαζί με τους άλλους σοβιετικούς κινηματογραφιστές και θεωρητικούς τον μελετούν, τον θεωρητικοποιούν και τελικά τον ανατρέπουν. Ο Αϊξενστάιν επιδιίδεται σε μια τεράστια προσπάθεια: πώς αοθρώνεται ένας κινηματογραφικός λόγος πάνω στην Ιστορία, πού θά μεταδίδει στους θεατές τον ενθουσιασμό από την συμμετοχή στην επαναστατική πραχτική. Τα εμπειρικά δοσμένα της «οητείας» του αμερικανικού σινεμά τὰ χρησιμοποιεί, τὰ ενσωματώνει σε μια *έπιστήμη* όλο και πιο μεγάλης κινηματογραφικής *μαγείας* (βλέπε τις «τοπολογίες» της Αϊξενσταίνινης πραχτικής στα μαθήματά του), *έπιστήμη* πού δημιουργεί μια άλλη σχέση με το θεατή. Όμως η *μαγεία* πού βγαίνει μέσα από τη θεωρητική πραχτική δεν είναι άρκεη. Ο Αϊξενστάιν — κι εδώ βρίσκεται η μεγαλώσונה του — ξαναποποθετεί την απόλαση εκεί ακριβώς πού οι αωτοί φαντάζονται ότι λείπει, μέσα στις ίδιες τις ιστορικά καθορισμένες *ανάγκες* του ζώνου πού έχει όμιλία, μέσα στην ίδια διαδικασία (την *παραγωγή*, την επαναστατική πραχτική) της κατάκτησης της άλλης ικανοποίησης πού *μπολιάζει* αυτές τις *ανάγκες*. Κι αυτή ή άλλη ικανοποίηση, «είναι αυτό πού ικανοποιείται στο *έπιπλο* του *δουνείδου*»¹⁰ (Ποτέμκιν, *Τό Λειβάδι του Μπεζίν*, *Η Γενική Γραμμή*).

J. Lacan, *Encore*, Le Sé-
aire XX, ed Seuil, από τό

Ο Τζών Φόρντ συνεχίζοντας την παράδοση του Γκρίφιθ τελειοποιεί μιάν αφήγηση *έπιχη* πού σπρώζεται πάνω στα άτομα και τους μύθους, πού, σύμφωνα με



Η ιστορικότητα του μύθου. Η αναπαράσταση της σφαγής των «Αγίων» από τον «Ο Θέροντι» (δυναί τους άντρες των) σε μια παράδοση επιβίβη δένανης και οκληρότητας. Η πράξη του, όπως θα μείνει στην «Ιστορία» (μια κάρτα) να, θα γενναίτηται, σαν το αναγκαίο - κακό - ένας ηρωισμός χωρίς όρια. (Fort Apache, 1948)

το σύστημα των ταινιών του, αποτελούν την καταβολή και το χόρο της αναδιπλώσεως της Ιστορίας.

Στο «Έπλεση την αλήγη» (Fort Apache), για παράδειγμα, η θαυμαστή αφήγηση του Φόρντ τοποθετεί τα γεγονότα της στην καρδιά κοινωνικών θεσμών, προσημασιών (στην οικογένεια, στο στρατό), έχει να κάνει με τα διάφορα στρώματα της εξουσίας και με τη γλώσσα ιστορικά. Το έρωτήμα, που τίθεται σχετικά με μια τέτοια ταινία σαν σημείο εξάντησης είναι: ποιος είναι ο λόγος που σφραγίζονται ή ταινία, ποιά ακριβώς είναι η στάση της απέναντι στην Ιστορία;

Κι αν (όπως είναι η πρώτη σήμανση με τα προηγούμενα) ο λόγος του Φόρντ δεν έρχεται σε καμία αντίθεση με τους λόγους που οργανώνουν αυτοί οι θεσμοί στην προσημασίωση (όπου κι η αφήγηση του δεν παύει να παραμένει, αν ή διαδεχτεί των λόγων αυτών συμπληρώνεται, ενσωματώνεται για να δώσει στους κομπόζι ληψίας που είναι οι χαρακτήρες του Φόρντ (ο Θέροντι - Νέον Φόντα, ή Φύλ-Σίλβερ Τέρμ, ο Γουόλ-Τζόν Γουόρν), το έργο του δεν μας αποχωρείται, όπως οι πολλές μοντονιστικές ταινίες, δηλ. «προσοδετικές». Η ιδεολογική χειρωνακία της ταινίας είναι να παύσει το νοήμα της από μια σειρά αντιθέσεις, που η αφήγηση κλιμακώνει και αναδιπλώνει (βλ. π.χ. πως η άσχημη συγκρούση ανάμεσα στην εθνοκρατία και μια ήβση, από τη στιγμή της άγλης του Φόντα, μας οδηγεί στην τελική συγκρούση της πολεμικής τεχνικής με ένα πολύ γενικό κι ίσως ανέγικο σύμβολο, που ο Τζόν Γουόρν άσπεται στην αντιμετώπιση των Ινδιάνων). Ανθρωπιστικές γενεότητες, ιδεολογικές φρενές, παραμύθια θα έλεγαν κάποιος, αφού η φροσύνη των Ινδιάνων παρουσιάζεται δικαιολογημένη, εξιδανικευμένη. Ναι, αλλά προσοχή εδώ: οι Ινδιάνοι μένουν στην πραγματική του Φόρντ, το κλασικό τους στήθος της έλξης, δεν είναι πλοκή προσώπου από μια συμβολική θέση στη μυθολογία. Είναι οι δέναντες που καταλαμβάνουν τη θέση του «Άλλου», οι εξιδανικευμένοι φρενές του σπινιδάρτου, η ενσωμάτωση της ίδιας της βασιτοσύνης της όλης, που οδηγούν να κλονιστεί την κοινωνικότητα που διατηρούσε ύπνεση. Έτσι παύει να κλειστούς στο γαίτο, να εξιδανικεύεται, για να αστεί ο Νόμος που φέρει τους — στις διαφωτισμένες μορφές του — είναι το κεντρικό πρόσωπο

της μυθοπλασίας. Είναι ή φύση ή λειτουργία αυτής της εκπληκτικής αφήγησης που κάνει τὸ συμβολικὸ νὰ γεννιέται σὰν ἀναπόφευκτη ή εσωτερική διάσταση τῶν ἐξηγητικῶν κωδίκων της.

Ὁ Θέροντεϋ (Χ. Φόντα) γιά παράδειγμα κρατάει καί πραγματικά καί συμβολικά τή θέση τοῦ Πατέρα. Θέση, πού ἀναπόφευκτα θά καταληφθεῖ ἀπὸ τοὺς συμβολικοὺς γιούς τὸν Τζῶν Γουέην καί τὸν Τζῶν Ἀγκαρ, πού θά περάσουν μέσα στὸ Νόμο ἀναλαμβάνοντας τὴν ἀμοιβαία δολοφονική σύγκρουση μαζί του. Ὁ δεύτερος θά ἀποχτήσει τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του, τὴν κόρη τοῦ Θέροντεϋ· θά ὑποκαταστήσει ἔτσι τὸν πόθο του γιά τὴ μητέρα καί θά ἀποδεχθεῖ τὸν συμβολικὸ εὐνοϊσμὸ του. Ὁ Τζῶν Γουέην θά ἀμφισβητήσει ὁλόκληρη τὴν πραγματικὴ τοῦ Θέροντεϋ θά συγκρουστεῖ δηλ. μὲ τὸ νόμο, μέχρι νὰ καταλάβει τὴ θέση του, ὁπότε καί θά τὸν μυθοποιήσει. Θά δικαιώσει μ' ἄλλα λόγια καί θά ὑποστηρίξει «τὴ σημαίνουσα ἐντύπωση τοῦ φαλλοῦ, πού καθορίζεται σὰ νόμος» μέσα στὸ ἴδιο τὸ ὄνομα τοῦ Θέροντεϋ, τὸ Ὅνομα-τοῦ-Πατέρα.¹¹

Εἶναι φανερά, ἔστω καί μετὰ ἀπὸ μιὰ συνοπτικὴ καί καθόλου ὁλοκληρωμένη ἀνᾶγνωση, τὰ ἰδεολογικά ὅρια τῆς ὀπτικῆς τοῦ Φόρντ, πού, ἀντίθετα μὲ τὸν Ἀϊζενσταϊν, ἀναπαράσταιναι τὴν οἰδιπόδεια καταβολὴ τοῦ μύθου, βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀστικής, πατριαρχικῆς κοινωνίας. Στὴν οὐσία, ἀπὸ τὴν Ἱστορία, ή ταινία δὲν ἀφηγείται παρὰ ἓνα μόνο: τὸ πέρασμα τοῦ νεκροῦ πατέρα (=συμβολικοῦ πατέρα), ἀπὸ τὴ κεντρικὴ θέση πού κρατᾷ σ' ὅλους τοὺς μύθους, μέσα στὴν Ἱστορία τῆς ὁποίας γίνεται τὸ κυρίαρχο σημαῖνον (βλ. τὰ εκπληκτικὰ ἐφημερικὰ τελενταῖα πλάνα, μὲ τὴ διπλοτυπία τῶν ἱππέων.).

Ὁ κόσμος τοῦ Φόρντ εἶναι τὸ τελετουργικὸ καὶ ὁ μύθος τῆς ἀνδρωσης ἐνὸς ἰσχυροῦ κράτους. Ἡ εὐρωστὴ μυθολογία, ή ἰσορροπία τοῦ κλασικισμοῦ του, ή ἀπόλαυση τοῦ καθρεφτισματος τοῦ νοήματος στὴν πιὸ καθαρή μορφή του τὸν κάνουν τὸ πιὸ σημαντικὸ ἔπος τοῦ δυτικοῦ κινηματογράφου. Ἐνας κόσμος ἀντρίκιος, γεμάτος ἀπὸ τὰ μεθύσια καί τὰ κάλμπουρια τῶν στρατιωτῶν, τοὺς ἥρωισμούς καί τὶς βιαιότητες τους, πού παρακολουθοῦν μὲ βλέμματα πού καθρεφτίζουν πόθο καί ὑπόταξη οἱ θανάσιμες, ἐρωτικὲς γυναικεῖες φριχτοὺρες ή Τοιούαουα, ή Κλεμεντίν, ή Ντάλλας, ή Φίλ...) Μιὰ μεστομένη εἰκονογραφία πού ἀφοροῦσε θεατρικά γιά νὰ δώσει τὴν κατάφαση στὴν οἰκογένεια, στὰ θανάσιμα ἐσωτερικά, πού ξεσπάει στὸ βίαιο χορὸ τῶν παρὰλλήλων ή διαγώνιων τράβελινγκ, στὰ κυνηγητὰ στὴν ἔρημο ή στὶς «αἰζενσταϊνικές» σχεδὸν σκηνές τῶν συγκρούσεων. Τὸ κοινὸ τῆς προβολῆς δὲν μπόρεσε νὰ προχωρήσει μιὰ ἀνᾶγνωση πέρα ἀπὸ τὸ στιλιζάρισμα τῶν ἡρώων, ἀπωθώντας ἔτσι ἔστω καί τὰ πιὸ ἀνησυχητικὰ χαρακτηριστικά τους: τὸ τρελλὸ βλέμμα τοῦ Φόντα μὲ τὶς αἰμομυχτικές ἐπιθυμίες πού καθρεφτίζει, τὴν ἀκραία του ἐπιθυμία κυριαρχίας, πού καταδειχίνεται σὰν καταστροφικὴ παράνοια. Παράνοια, πού θά τὸν ὀδηγήσει κατενθεῖαν στὸ θάνατο, στὸν μοναδικὸ ὁλόλυτο κυρίαρχο.

Ἡ αἰσιοδοξία, ή φρεσκάδα τοῦ κείμενου τοῦ Φόρντ κατάληξε, μέσα ἀπὸ τὴν ἀδυναμία τοῦ κοινοῦ νὰ τὴν ἀντιμετωπίζει κριτικά, νὰ ἀντιστραφεῖ, νὰ γίνῃ μέτρο τῆς ἰδεολογικῆς τυποποίησης, τῆς ἀποξήρασης τῆς εὐαισθησίας τῶν θεατῶν, πού δὲν κατάφεραν νὰ ξεπεράσουν τὴν ἐπιφάνεια, νὰ ὀριοθετήσουν τὶς πραγματικὲς διαστάσεις τοῦ κόσμου του: ἐνὸς κόσμου γιά ἀπόλαυση καί μελέτη.

VI

11. R. Bellour, *Le Blocage Symbolique, μιὰ ὑποδειγματικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας τοῦ Χίτσκοκ* Στὴ σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων (North by Northwest) πού γιά μᾶς ἀποτελεῖ μοντέλο σημειωτικῶ-ψυχχαναλυτικῆς δουλειᾶς πάνω σὲ μιὰ ταινία (Psychanalyse et Cinéma, Communication 23, ed Seuil, 1975).

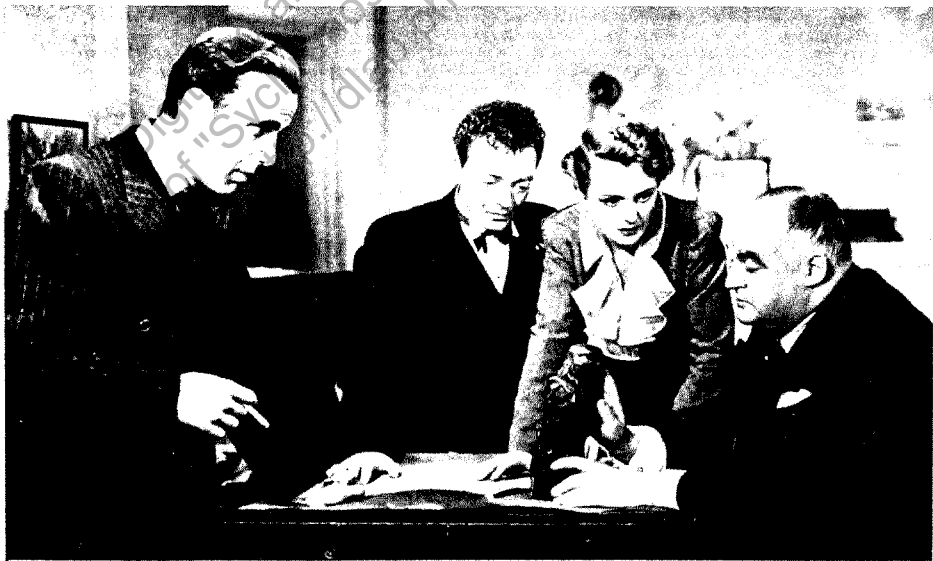
Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Φόρντ, ὁ Χιούστον ἀρνιέται νὰ προφασιστεῖ, ὅτι συλλαμβάνει τὰ ἀντιφατικὰ μήκη κύματος τῆς Ἱστορίας. Τὰ ἔργα του εἶναι μαῦρα, ἀπαισιόδοξα «παράμυθια», ἀκόμη καὶ δταν ξανοίγονται σὲ ἀνοιχτοὺς χώρους παρόμοιους μ' ἐκείνους τοῦ Φόρντ (Ὁ Θραυρὸς τῆς Σιέρρα Μάντερ ή ὁ Ἀνθρῶπος πού θά γινόταν Βασιλιάς). Στὸ Γεράκι τῆς Μάλτας κατασκευάζει ἕναν κόσμο βίαιο, ὅπου ή μιὰ ἀπάτη φέρνει τὴν ἄλλη, τὸ κυνήγι τῆς κυριαρχίας ἀποκαλύπτεται μάταιο. Χρησιμοποιεῖ λοιπὸν τὸ εἶδος τοῦ φιμ-νουὰρ γιά νὰ τὸ διαφθερίει καί νὰ τὸ χωρέσει στὸ δικό του σύστημα ἀπαισιοδοξίας. Κι ἂν στὸν

Φόροντ ή μυθολογία είναι συμπαγής κι ένοποιημένη, στόν Χιοδστον ή άφήρηση άκολονθεί μι ά πορεία προσδευτιζής δόμησης ή καί άποδόμησης τών θεματικών σταθερών, πού τήν άποτελούν. Έτσι, χωρίς νά διαλύσει τή συνοχή τής μυθολογίας, ή ταινία μās φέρνει προσεχτικά στό κέντρο τής, όπου όλες οί συνιστώσες συγκλίνουν, στήν ιστορία του Γκάτμαν (Σύντνεϊ Γκρήνστορντ) γιά τó γεράκι τής Μάλτας, ένα «μύθευμα»¹² πού οί άφηρηματικοί μηχανισμοί άρχικά συγκάλλυπταν. Η στήν τελευταία του ταινία μέσα άπό τήν άφήρηση του Μάικλ, Κέην τά μυθεύματα όργανώνονται σέ μιά κυκλική σειρά (ό τεκτονισμός, ή φίλια, ή περιπέτεια, ή πτώση) γιά νά ξαναοίξουν στό κλείσιμο του κύκλου. Τό πιό ένδιαφέρον όμως είναι ή είσωνεία του σκηνοθέτη κι ή όλοφάνεση άπόλαυση του, όταν μās ξεμασκαρεύει τά ιδεολογικά σχήματα πού βρίσκονται πίσω άπό τούς δύο συμπαθητικούς χαρακτήρες: ένα κοινωνικό συμβόλαιο, πού νομιμοποιεί τήν άνοχη τής ήδονής, μιά πρωτόγονη καί χοντροκομμένη ίμπεριαλιστική πρακτική.

Τό «φίλι-νιό» είναι τό κατ' έξοχήν φίλι του ήρωα. Ένός ήρωα πού συνήθως «τά καταφέρνει», ένός ήρωα πού ζοιζεύει τόν άτομισμό του θεατή περισσότερο άπό όποιοδήποτε άλλο. Γιά τόν ήρωα χρειάζεται πρώτα άπ' όλα τó σώμα ένός ήθοποιού. Όλα είναι σώμα στό *Γεράκι τής Μάλτας*. Τό νεογνό άεικίνητο σώμα του Μπόζχαρτ, τó φετιχοποιημένο σώμα τής Μαίρη Άστορ, τó αίσχρο, τεράστιο σώμα του Γκάτμαν πού χειρολεχτικά μπλοκάρει τó μηχανματογραφικό πεδίο, φιλιμαρισμένο μυθολογητικά σέ ζόντο-πλονζέ, τó έξεζητημένα όμορφολογικό σώμα του Κάιρο (Πέτερ Λόρρε), τó βίαιο, ζωώδες σώμα του άλλου μπρόβιν· ή ακόμα τά τόσο ποθητά σώματα τών γυναικών στό *Ό Άνθρωπος πού θά γινόταν Βασιλιάς*, τó σώμα του Σην Κόννερν, πού πάνω του θά παιχτεί όλη ή δοκιμασία του εύνοχηισμού, τó νεζρό σώμα του Στέφλινγκ Χάιντεν άνάμεσα στά άλλα στό τελευταίο πλάνο τής *Ζούγκας τής Ασφάλτου*, τó σώμα του πατέρα του Χιοδστον (Γουώλτερ Χιοδστον), πού τραντάζεται άπό τó τελεό γέλιο ένώ άπολαμβάνει τó θέαμα τής χρυσόσκονης πού σκροπίζεται στήν όρημο στό τέλος του *Θησαυρού τής*

12. Έτσι μεταφράζω τόν όρο *mytheme*, πού προτείνει ό Κλώντ Ασβί-Στρώς στή *Δομική Άνθρωπολογία*. Μύθευμα, λοιπόν, σημαίνει μιά βασική δομική μονάδα ένός μύθου. Ένα συγκεκριμένο «πακέτο» σχέσεων (*paquet de relations*).

Η συμπαραδóλωση του βλέμματος: ή κοφτερή ματιά του Μπόζχαρτ, ή αμφορούμενη ματιά τής Άστορ, συμπαραδóλουν τίς συγκρούσεις τους μέ τόν Σύντνεϊ Γκρήνστορντ (μιά σειρά άπό άπάτες κι έπικίνδυνα παιχνίδια). Το φαλλικό άντικείμενο όπνωτίζει τó βλέμμα του Πέτερ Λόρρε, είναι ή αίτία τής ύστατής του σήν όμφοφοφική ή οιδιπόδεια έξάρτηση/ταύτιση μέ τόν Γκρήνστορντ. Ο Λόρρε θά συνεχίσει μαζί του τή δονκιωτική άναζήτηση του πραγματικού άντικείμενου του πόθου του, του *Γερακιού τής Μάλτας* — ένός φευγαλέου κι άσπληλου διπλού σμραίνοντος μιάς κυριαρχίας και μιάς μυθολογικής δομής παρούσας κι άπουσας στήν όκοιενό κόσμο του Ντάσιελ Χάρμετ.





Ο Έρωτας στο *Γέρμα* της Μίνας είναι ένα παιχνίδι αλληλεξάρτησης, περνάει από αμφίπλευρες αμέλειες. Το παιχνίδι ουσιαστικά της ταινίας φέρνει τους ήρωες στο προσκήνιο της γοητείας, βάζει τις γυναίκες στο παιχνίδι μόνο ως εξαρτημένες. Μια από πλευράς τους αγωνιά για τον ήρωα, η άλλη προσπαθεί τον ήρωα, παρασύρει την έρωτα στην αποπνομή, προκαλώντας τον να αποσυρθεί από την. Έτσι η ταινία στο κλειστό της διασφάλισαν μια από τις βασικές δοξαριές, σταθερά ο ένας τον υπερκάνει τον κινηματογράφο, ο πόθος δίνει μοναχικά στον ήρωα καλλήματα, αλλά στο *Σύμα*, τον δεύτερο νόμο της απορριπτικότητας και της παθητικής επιβίωσης, από φόβο του καταλήγει να γίνει ο Μπόγκι, τον κι αν συγκρούεται μαζί του.

Σύμα Μάντε, Σύμα, όμως, που συμπαραδίδονται όμοια. Πόσο έντονα είναι οι όμοιες στις ταινίες του Χριστόπουλου; Το βίαιο άρραγμα του Μπόγκι και της Άστας, που μας φέρνει στο νου ένα στρεβλωμένο, δεν είναι η ένωση των οξυζωικών ενδομήκων με τις όμοιες του θανάτου; Και δε μας φανταίνεται καθόλου ηρωικό, το ότι η αφήγηση του Χριστόπουλου, μ' ένα τέχνασμα, εκείνη τη στιγμή εισέρχεται μέσα από μια μεταφορά (το μπράβιο που παρακολουθεί από το δωμάτιο τη θέση του ήρωα, που είναι ενδομήκων, γιατί δεν μπορεί να κάνει τίποτα άλλο από το να κοιτάζει). Ο Έρωτας κι ο Θάνατος ορίζουν το άρραγμα του Νταβίδ και της Ραϊάννης (Ο Άνθρωπος που θα γινόταν Βασιλιάς). Έδω δεν βλέπουμε καμία μεταφορά, είναι θανατηφόρος, γιατί φέρνει αμέσως την πτώση του ήρωα στο λειψό του θνητού, είναι η αιτία του θανάτου του.

Ένας κόσμος των αντιτιθέμενων των όμοιων είναι το γυναικείο που σκηνοθετεί ο Χριστόπουλος. Ένας κόσμος όπου τα δύο κριτικά αντιτιθέμενα μοιάνουν τους ήρωες μέχρι τη καταστροφή τους, παρμένον πάντα ανέγκυρα, δεν γίνονται αντιπαλά με καμιά αξία, το χρώμα κι ο φάρος είναι οι κύριες θεματικές σταθερές στον Χριστόπουλο. Το χρώμα κι ο φάρος ομοιογενή, επιμένουν σαν γυναικες

13. Jean-Joseph Goux: *Economie et Symbolique*, ed. Seuil, 1973. Ο νέος κόσμος φιλοδοξεί μελέτη προσηγορικά Μαρκ και Φρόντ, βάζει αντιτιθέμενες αναγωγές από τα κριτικά στάδια της εξέλιξης της αντανάγκης και της «ποικιλίας» ζώου και ότι τα κριτικά στάδια της αντανάγκης της οξυζωικότητας, επιμένουν στην θεωρία των γενικών ισοδυνάμων ή αντιτιθέμενων και προσπαθεί να αντιμετωπίσει μέσα στη συστημική αντανάγκη της τα κριτικά φαινόμενα και τους ανταγωνισμούς, που κατακλύζουν την κοινωνία μας.



Τὰ θύματα: τὸ ἐρωτικό ζευγάρι (Παύλ Νισάρν - Πάυλερ Λόρ) τσακίζεται ἀπὸ τὸ ἀνάνθρωπο σύστημα. Ἐκείνη πορεύεται κατ' εὐθείαν πρὸς θάνατο, θὰ αὐτοκτονήσει, ἀκολουθώντας τὴν ὁρμή τοῦ θανάτου, ποὺ ἐκδηλώνεται σὰν αὐτοκαταστροφή (τὸ ἀλκοὸλ). Ὁ παίκτης εἰσάγεται σὲ μιὰ διαδικασία ὠρίμανσης καὶ κοινωνικῆς ἀνάδου, πρέπει νὰ κάνει τὴν στέκα μιὰ συνέχειας τοῦ κορμιοῦ τοῦ, γιὰ νὰ καταχτήσει τὴν πρωτιά. Μὲ λίγα λόγια συνειδητοποιεῖ πολὺ καλὰ τὴν ἀλήθεια: ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τὸ φαλλὸ παρά μόνο ἀν παραιτηθεῖ ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι (ὁ φαλλὸς).

14. Karl Marx, Τὸ κεφάλαιο, σελ. 90 τῆς γαλλικῆς ἔκδοσης.

15. Δέ μοῦ ἐπιτρέπεται στὰ ὄρια αὐτοῦ τοῦ κειμένου νὰ ἀντιμετωπίσω ἀκόμη ἀναλυτικότερα τὰ παραδείγματα ἢ νὰ ἐπεκταθῶ σὲ περισσότερα. Στὴ δουλεια π.χ. ποὺ κάνει ἓνας ἄλλος ἀπαισιόδοξος σκηνοθέτης, ὁ Μπίλλυ Γουάιλντερ, πάνω στὴ σκητὴν στὸ σῶμα καὶ τὸ φάντασμα,

ἀντιστοιχίες, ποὺ ἐξακριβώνουν τὴν τιμὴ καὶ τὴν ἐνότητα κάθε ἄλλου ἀντικειμένου τῆς ὁρμῆς.¹³ Νὰ πὼς ἐξηγεῖται ἡ ὕλιστική πληθωρικότητα τῆς εἰκονογραφίας του, αὐτὴ ἡ περίσσεια τῆς ἐντύπωσης τῆς «ροῆς», τῆς ζωϊκῆς διαδικασίας (Λακάν). Μὰ ἀν ὁ φαλλὸς ἐγγράφεται συμβολικά στὴ διαδικασία τῆς ἀποκοπῆς του ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμο καὶ τῆς μετατροπῆς του σὲ μιὰ οἰκουμενικὴ εἰκόνα, στὴ διαδικασία τοῦ συμβολικοῦ εἰσενιγμοῦ (βλ. τὰ βίαια, ματωμένα σενάρια, ποὺ ἀκριβῶς εἶναι τὸ φάντασμα αὐτῆς τῆς διαδικασίας π.χ. ἡ τελευταία ταινία του), τὸ χρυσόφι ἀντιμετωπίζεται ὅχι σὰν «προνομιακὴ μορφή ἀνταλλαξιμότητας, ἄμεση καὶ οἰκουμενική» (Μάρξ)¹⁴ ἀλλὰ μέσα στὶς αἰσθητικὲς του ιδιότητες τῇ στιγμῇ ἀκριβῶς ποὺ τυφλώνει τὰ μάτια καὶ προκαλεῖ τὰ δάχτυλα νὰ τὸ χαϊδεύουν, ὅπως σημειώνει ὁ Μάρξ. Ὁ Χιούστον περιορίζεται νὰ τοποθετήσῃ τὸ χρυσόφι μόνο στὴ φανταστικὴ του λειτουργία. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ματιά του παραμένει θεολογική. Ὁ φαλλὸς εἶναι ὁ κοινὸς καὶ μοναδικὸς καθρέφτης τῶν ἀξιών, ὁ διαιτητὴς ὧν τῶν ἐξελίξεων στὸ χώρο τοῦ σέξ. Τὸ χρυσόφι ἀντίθετα δὲν παίζει αὐτὸ τὸ ρόλο στὸν χώρο τῶν ἐμπορευμάτων. Γι' αὐτὸ ἀναγκαστικὰ τὸ βάρος πέφτει πάνω σ' ἐκεῖνον ποὺ ἔχει αὐτὴ τὴ λειτουργία στὸν κόσμο τῶν ἄλλων: στὸν πατέρα καὶ στὸ Νόμο, ποὺ ἐκπορεύεται ἀπ' αὐτὸν (βλ. τὴ ματαιότητα, τὴν παραίτηση ποὺ λέγαμε πάρα πάνω)¹⁵.



Ἡ Τζὴν Τίρνεϋ καὶ ἡ Ὄνα Μάνσον, στὸ *Shanghai Gesture*.

Ἀπὸ ποῦ ἔρχονται τὰ παιδιά; (*Shanghai Gesture* τοῦ Γ. φὸν Στέρνμπεργκ)

Τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Τὰ φίλμ τοῦ Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ ἀντιμετώπιζαν πάντα τὸ πρόβλημα τοῦ περσώματος (ἀπ' τὸ ἓνα πράγμα στὸ ἄλλο) σύμφωνα μὲ τὸ μοντέλο μιᾶς μεταμφίσεως. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ὁ Στέρνμπεργκ γράφει μὲ συγκεχυμένα ἴχνη τὶς τροχιές ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ἥρωές του — καὶ γράφει τὰ φίλμ του μὲ πολυσημικὲς εἰκόνες.

Στὸ *Shanghai Gesture* (Στὴν κόλαση τῆς Σαγκάης) ἡ Τζὴν Τίρνεϋ ἔχει τρία ὀνόματα — ἓνα ψευτικό, ἓνα ἀγνωστο καὶ ἓνα οἰκογενειακό —, ὁ Γουόλτερ Χιούστον δύο — τὸ παλιὸ καὶ τὸ νέο —, ἡ Ὄνα Μάνσον ἓνα ψευδώνυμο, καὶ ὁ μπάρμαν ὀνομάζεται «μπόν», ἄλλὰ τὸ πραγματικό του ὄνομα εἶναι ἡ γενικευμένη καρικατοῦρα τῆς σημαντικῆς τοῦ ὀνόματος, ἡ ὁποία εἰσάγει τὸ τυπικὸ στερνμπεργκικὸ σύστημα τῆς μὴ-σημάνσεως μέσα στὴν καρδιά τοῦ φίλμ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ ἴχνη τῆς ἀλλαγῆς καὶ τῆς καταγωγῆς γράφονται κάθε στιγμή πάνω στὰ πρόσωπα καὶ στὶς βιογραφίες: ἡ ἀλλαγὴ τῶν ρούχων, τὸ χτένισμα τῶν μαλλιών, ἡ φιλετική πανσπερμία, ἡ γεωγραφία τῶν προελεύσεων, ἡ ἀνάμιξη τῶν πολιτιστικῶν ἐπιπέδων, οἱ γλῶσσες... Ἕνα παράδειγμα: ἡ Τζὴν Σλίνγκ φορεῖ στὸ καζίνο μιὰ τουαλέττα εὐρωπαϊκῆς ἔμπνευσης, ἀλλὰ στὸ τέλος τοῦ φίλμ, στὸ σπίτι τῆς, ἓνα λευκὸ ἀσιατικὸ ἔνδυμα. Τὰ μαλλιά τῆς Πόπυ βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ δεμένα σὲ κότσο, ἀλλὰ στὸ τέλος

ξεχύνονται πλούσια κι ελευθερά προς τὰ πίσω. Είναι ο Όμαρ Άραβας; Ή παρωδική του ένδυμασία μᾶς ἐμποδίζει νά προχωρήσουμε προς αὐτή τὴν κατεύθυνση. Ἐξάλλου διηγείται ὅτι ο πατέρας του είναι ἀπὸ τὴν Ἀρμενία. ἡ μητέρα του κατὰ τὸ ἥμισυ είναι γαλλίδα (τὸ ἄλλο ἥμισυ ἔχει χαθεῖ) κι ὅτι ὁ ἴδιος γεννήθηκε στὴ Δαμασκὸ κι εἶναι συγγενὴς μὲ τοὺς πάντες. Ἡ Πόπη ἀποδεικνύεται κατὰ τὸ ἥμισυ ἀσιατικῆς καταγωγῆς καὶ τὸ «μπόν» δὲν ἔχει καμιά πατριδα στὴν κυριολεξία εἶναι ἀπατρις.

Ἡ Τζὶν Σλίνγκ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομάζεται ἄλλῶς — τὸ παίχνει τῶν ὀνομάτων («Γιατὶ ὄχι Γουσκυ σόντα»;) γράφει ἅπλᾳ τὴ γοητεία τῆς μάσκας, ἡ ὁποία ἀντίστροφα σημαίνει ὅτι ὁ καθένας μπορεί νὰ ἔχει ὅποιοδήποτε ὄνομα, ἀφοῦ τὸ οὐσιώδες σημαίνει ἔχει χαθεῖ. Θὰ δοῦμε πιὸ κάτω τι ἀντιπροσωπεύει ἡ ἀνώλεια αὐτῆ.

Ἄν τὸ ἓνα ὄνομα κρύβει κάποιο ἄλλο, τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Στέρνμπεργκ γράφει τὴν ὑπαρξὴ τῶν προσώπων του μὲ μασκαρεμένα ἔχνη καὶ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ φίλου του μὲ μασκαρεμένες εἰκόνες; Τὸ σκηνικὸ σύστημα τοῦ φίλου εἶναι πράγματι ὑπερ-κωδικοποιημένο, ἡ θεατρικὴ του καταγωγή καταδηλώνει μὲ χρυστάλλινη διαύγεια τὴν εἰκόνα σὰν μιὰ σκηνὴ καὶ ταυτόχρονα σὰν τὸ σημαίνει ἐνὸς ἄλλου πράγματος, τὸ ὁποῖο αἰσρεῖται ἀκαθόριστο πᾶνω ἀπὸ τὸ φίλο, σὲ κάθε τὸν βῆμα (θὰ δοῦμε τι μορφὴ παίρνει τὸ ἀκαθόριστο αὐτὸ πράγμα). Στὸ τέλος τοῦ φίλου ἡ μάσκα γράφεται κυριολεκτικὰ κατὰ τὴ διάρκειά τῆς κινεζικῆς γιορτῆς (γινανταία ἐργασιῆς τῶν παντοειδῶν μασκαρεμάτων, ἀποκρύψεων καὶ μεταμορφώσεων).

Τὸ νὰ ἐργάζεσαι μὲ μάσκες δὲν σημαίνει νὰ ἐργάζεσαι μὲ σύμβολα. Δὲν ὑπάρχουν σύμβολα στὸν Στέρνμπεργκ. Τὸ νὰ ἐργάζεσαι μὲ μάσκες σημαίνει ἅπλᾳ νὰ καλύπτεις αὐτὸ πού ὑπάρχει, νὰ σκεπάζεις τὸ ἔχνος τῆς ὑπαρξῆς μ' ἓνα ἄλλο, τυποποιημένο καὶ νεκρὸ, ν' ἀγαπᾷς τ' ἀνακριβῆ, ἡμιτελὴ καὶ ἐνόχα ἔχνη. Νὰ ἐξαφανίζεις τὴν ἐνδειξὴ καὶ τὸ ὑπαρξιακὸ τῆς φοβίᾳ (Πῆρος: «Τὸ εἶναι μιᾶς ἐνδείξης εἶναι αὐτὸ τῆς παρουσίας ἐμπειρίας»). Ν' ἀγαπᾷς τὸ μακιγιάζ, τὰ στολίδια, τὰ κοσμήματα, τὶς στυλιζαρισμένες ἐκφράσεις, τὶς τελετουργικὲς στάσεις, τὰ φλογερά καὶ τὰ θανάσιμα βλέμματα, τὶς γιορτὲς καὶ τὰ μυστηριώδη ἀντικείμενα, τὶς παιδικτὲς χειρονομίες, τὶς διαφορουμενές εἰκόνες. Ν' ἀγαπᾷς τὶς μυθικὲς ἀφηγήσεις πού παρήγαγαν φίλοι ὅπως τὸ *Moonfleet*, τὸ *Φλόγα καὶ βέλος* (*Flame and the Arrow*) τὸ *Ζυντζέ*...

Ὅταν κάποτε ἡ ἐνδειξὴ ἐγγράφει πραγματικὰ μέσα στὸ φίλο, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ ἐκδικηθεῖ τὴν παρουσία τῆς μάσκας — τῆς ὁποίας ἡ ἀναστροφή παίρνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἀποκάλυψης — τότε τὸ πραγματικὸ ὄν θὰ πεθάνει. Ἡ Πόπη στὸ πρόσωπο τῆς ὁποίας βλέπουμε νὰ παίζεται τὸ παίχνιδι τοῦ χαμένου ὀνόματος σημαδεύει μὲ τὸ θάνατό τῆς τὴν καταστροφὴ τῆς οἰκογένειας. Ὁ θάνατός τῆς εἶναι ταυτόχρονα μεταφορικὸς θάνατος τῆς ἀφηγήσεως, κλεισμο καὶ τέλος τοῦ φίλου. Στὸν Στέρνμπεργκ εἶναι τὸ τέλος πάντα ἕνας θάνατος, ὅπως σὲ κάθε γνήσιο μελόδραμα· καὶ ὁ θάνατος ἐγγράφεται ἤδη ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰν μυστικὸς σκοπὸς τῆς μυθοπλασίας. Τὸ νὰ ἐργάζεται μὲ μάσκες σημαίνει ἀκόμη:

I

Ὅτι πρέπει νὰ μπορείς νὰ διαβάξεις αὐτὸ πού ἤδη ἔχει γραφτεῖ. Τὰ πράγματα μένουν στὸ σκοτάδι καὶ μιλοῦν μονάχα σὲ κείνον πού τὰ στοχάζεται, ὄντας ὁ ἴδιος ὄν τῆς νύχτας καὶ τῆς μεταμφίσεως. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μπορεί ἡ Τζὶν Σλίνγκ νὰ διαβῇ στὰ λόγια τῆς Ντίτζι τὰ γαλάζια μάτια καὶ τὶς χαρακτηριστικὲς χειρονομίες πού σημαίνουν πάντα γι' αὐτὴν τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀγαπημένου τῆς. Αὐτὸ πού γράφτηκε ἀπ' αὐτὴ νὰ διαβαστὲ «ἐπὶ ποιὴν θάνατον».

II

Ἄν κάθε πέρασμα ἔχει σχεδιαστὲ σύμφωνα μὲ τὸ μοντέλο τῆς μεταμφίσεως, τὰ πλαίσιά του εἶναι αὐτὰ τῆς ὑπερβολῆς, τῆς ὀρίμανσης καὶ τῆς μεταμορφώσεως. Ὑπερβολή: ἡ Ντίτζι γράφεται σὰν ἓνα «ἐπὶ πλεόν» μέσα στὴ δραματικὴ οἰκονομία τοῦ φίλου. Βρίσκεται ἐκεῖ σὰν μάρτυρας τῆς ὑπαρξῆς τοῦ Τσαρτρες. Ὁρίμανση: ὁ Τσαρτρες δὲν μπορεί νὰ ἀναγνωρίσει τὴν Τζὶν Σλίνγκ γιὰ τὰ χρόνια ἔχουν περάσει, χρόνια πού γράφονται στὸ πρόσωπό τῆς κι ἐμποδίζουν τὴν ἀναγνώση τῆς ὑπαρξιακῆς ἐνδείξεως.

Μεταμόρφωση: ἓνα στρώμα μακιγιάζ, ἓνα ρούχο, ἓνα καπέλλο, μιὰ κόμμωση περιγράφουν τὴν εἰσοδὸ στὸ καζίνο, στὸ σπίτι τῆς Τζὶν, στὸν ἔρωτα, στὸ θάνατο, στὴ γνώση.

Κάτι περισσεύει καὶ ξεμένει ἀπ' τὸ παρελθόν, ἕνας μάρτυρας, ἓνα ντυμένο κορμί,

Στὴν κόλαση τῆς
Σανγκάης
Shanghai Gesture
H.Π.Α. 1941.

Σκη.: Γιόζεφ φὸν Στερνμπεργκ. Σεν.: Γιόζεφ φὸν Στερνμπεργκ. Γκετοα Χέρτοεκ. Κάρολ Φολ μέλερ, Ζύλ Φουερχτμιν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Τζῶν Κόλτον. Φωτ.: Πῶλ Ἰβάνο. Ντεκάρ. Μπόρις Λέβεν, Χάουαρντ Μπρουστολ. Μοντάζ: Σάμ Γουίνστον. Μουσική: Ρίτσαρντ Λάγκμαν. Κοιτούμα: Ρουαγιέ γιὰ τὴν Ὀνα Μάνσον. Ὁλεγκ Κασσίνι (γιὰ τὴ Τζὶν Τίρνε). Βοηθὸ σκηνοθέτῃ: Τσαρλς Κερφρέντ Πρεσμπούργκερ. Ἐρμηνεία: Τζὶν Τίρνε (Πόπη Σμιθ, Βικτόρια) Γουάιτερ Χωτόστον (Σέξ Γκάν Τσαρτρες, Βικτωρ Ντώσον), Βικτωρ Μα

τά γηρατειά. Και αυτό αποτυπώνει τα ίχνη της ζωής πάνω στη νεκροζώντανη σάρκα («Μιά μάσκα του χρόνου», λέει η Τζίν Σλίγγκ — πού είναι επίσης μία περιόσσεια σε μακιγιάζ και κοσμήματα) και γράφει το σημάδι του θανάτου — *πέρασμα κατ' έξοχην* — πάνω στο μεταφορικό χώρο της σκηνης. Η σχέση με το θάνατο, γράφεται εδώ σαν *έπιστροφή στην ίδια θέση*. Αυτή η θέση είναι εδώ η θεατρική σκηνή μέσα στη συμβολική της τομή, η οποία έγγραφει τη σκηνή σαν μιὰ Έλλειψη: η σκηνή, μοντέλο σε μικρογραφία ενός ολόκληρου κόσμου αναταρασμένη αυτόν τον κόσμο σαν να λείπει απ' τη θέση του. Και τα πρόσωπα μπαινουν στη σκηνή για να δουν την καταστροφή τους και το θάνατό τους.

Να πεθαίνεις σημαίνει να εγκαταλείψεις τον υπαρξιακό χώρο, αυτόν που βρίσκεται έξω απ' τη σκηνή, και να μπαινεις στον κόσμο της μη ύπαρξης, των φαντασμάτων: στο πλάνο.

Ής πάμε λίγο πιο μακριά: ο νεκρός (ή Πότυ σαν πτώμα) είναι πάντα ο θάνατος σύμφωνα με τη λογική του μελοδράματος στο οποίο ο θάνατος ενός προσώπου επιφέρει άμεσα τον θάνατο των άλλων. Να πεθαίνεις, τούτο σημαίνει νάσαι παρών μέσα στη σκηνή, ήδη σημαδεμένος απ' τη σφραγίδα της φθοράς (έπρεπε να περιμένουμε άρετα για να μπορέσουμε να δούμε πάλι την υλιστική επανεγγραφή των θανάσιμων ιδιοτήτων της σκηνής, στον Όσιμα, στον Γιόσινα...). Να πεθαίνεις σημαίνει *εξάλλου* να υπάρχεις μέσα σ' ένα κλειστό χώρο, τον οποίο οι άκάντες της μηχανής (προβολής) έγγραφουν σαν εξορευτή και άποικοι έξω από τον «έλλειποντα-κόσμο» ενός χώρου, ο οποίος υπεργαίνει και κωδικοποιεί την Έλλειψη του κόσμου.

Βλέπουμε ότι το πρόβλημα για τον Στέρνμπεργκ είναι να πέσει η αύλα, πίσω της και να εξακολουθεί να υπάρχει κι αυτό το κάτι να επιστρέφει μασκαρεμένο, σ' ένα άλλο φιλμ, σ' ένα άλλο τόπο.

Στο *Shanghai Gesture* η σχέση του προσώπου με το θάνατο είναι επίσης σχέση με την προέλευση, την καταγωγή του προσώπου, πρόβλημα λοιπόν υπαρξιακό, κοινό σ' ολόκληρο το δυτικό κινηματογράφο «Υπάρχει κανείς απ' τη στιγμή που έχει γεννηθεί, είναι κανείς εκεί απ' τη στιγμή που έχει έρθει από κάπου και έτσι το να βρούμεσαι μες το πλάνο προϋποθέτει ότι ήρθες από αλλού, από έναν άλλο πρωταρχικό τόπο, που αυτός ο κινηματογράφος (σ.τ.μ. του Φ. Λάνγκ) δέν έπαυε να ποθεί να μās το δείχνει μέσα στο φάντασμά του» (Ζαν-Πιερ Ουντάρ: «Έργασία, Άγανωση, Ήδονη», *Cahiers du Cinéma* αριθ. 222, σελ. 49).

Άνάμεσα στην Τζίν Σλίγγκ η οποία ήδη είναι εκεί και η οποία έρχεται από έναν άλλον τόπο (απ' τη Μαντζουρία, απ' τα παρασκήνια του καζίνο — το πράγμα δέν διαφέρει — μπαίνει μέσα στο πλάνο, όπως κάποιος που μπαίνει στη σκηνή του θεάτρου) και στην Πότυ η οποία ξάφνου βρίσκεται εκεί — μέσα στο πλάνο και μέσα στο καζίνο — παίρνει σάρκα και οστά το πρόβλημα της ελλείπουσας (έλλειμματικής) ύπαρξης του προσώπου, το οποίο ο Στέρνμπεργκ διατύπωσε με ιδιοφυή τρόπο: επειδή ο τόπος από τον οποίο έρχεται η Πότυ (κατά γράμμα: το πρόβλημα της γέννησής της και της καταγωγής της) φαίνεται νάνα προβληματικός, η φιλμική γραφή αρνείναι την άπεικόνισή της αυθαίρετα: η Πότυ είναι εκεί και έρχεται από το πουθενά. Η ύπαρξή της είναι στοιχειωμένη, καθαρή όπτασία, προϊόν της αυθαιρεσίας. Κι αυτό για έναν απλό λόγο: αν το σκηνογραφικό μοντέλο του φιλμ άπεικονίζει τον κόσμο να λείπει απ' τη θέση του, η Πότυ λείπει επίσης απ' τη δική της θέση: στην αναζήτησή της τη βλέπουμε σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ.

Όντας όπτασία συμβολική άλλας προόσωπα και σπινές. Για μιὰ φορά άαχμή ο Λακάν: «Δέν μπορεί κανείς να πεί για κάποιο πράγμα ότι λείπει απ' τη θέση του, παρά για κείνο που μπορεί ν' άλλάζει θέση, δηλαδή, για το συμβολικό» (Γραπτά, σελ. 25). Ής θυμηθούμε ότι η Πότυ άποραρίζει να μη μείνει στη Σιγκαπούρη και να επιστρέψει σ' αυτόν τον μαγικό χώρο που το φιλμ έγγραφει σαν τόπο έκείνης η οποία μόνο μασκαρεμένη μπορεί να μπει στο πλάνο: της μητέρας. Η κυριολεκτική της έγγραφα («Είμαι η μητέρα σου» λέει η Τζίν Σλίγγκ στην Πότυ, στο τέλος του φιλμ) είναι σκανδαλώδης, άνυπόφορη, έκρηκτική. Γι' αυτό και θά σβυστεί. Γιατί; Γιατί η μητέρα παράγει ζωή και ύπαρξη, το ίδιο το πραγματικό, το άπομυμνωμένο από κάθε ίχνος. Και άκόμη γιατί *τά παιδιά δέν έρχονται απ' τη συνουσία του πατέρα και της μητέρας άλλα από έναν άλλο χώρο, καθώς μās ύπογράμμισε ο Φρόυντ*. Πέρα απ' την έπιστήμη (ποιός ζει έπιστημονικά;) ο άνθρωπος πιστεύει πάντα βαθειά ότι το παιδί έρχεται απ' το Ένα. Ο Λεβί-Στρώς έλεγε: απ' τη γη — σύμφωνα με τις μυθολογίες των λαών. Στον Στέρνμπεργκ συναντάμε τις τρεις παιδικές θεωρίες για τη σεξουαλικότητα: α) τη θεωρία της φαλλικής μητέρας. Η

τουίσε (δόκτωρ Όμαρ),
Όνα Μάνσον (Τζίν Σλίγγκ),
Φύλλης Μπρούκς (Ντιέι Πομερόν),
Μαρία Ουσπένσκαγια (Άμαζ),
Άλμπερτ Μπάσερμαν (έπιθεωρητής),
Έρικ Μπλόρ (ό διαχειριστής),
Ίβαν Λέμντοφ (ό παίκτης),
Μάικ Μαζούρι (ό κούλης),
Μιχαήλ Ραζούμι (ό ταμίας),
Κλίντ Φίλμορ (ό κομπραδόρος),
Ρέξ
Ήβανς (ό σύμβουλος Μπρούκς),
Μάικλ Ντέλματοφ (ό υπάργμαν),
Μαροέλ Νταλιό, (ό χρυσιπύρης),
Τζών Άμποτ (ό συνοδός της Πότυ),
Βένς Μπάρεντ,
Έρικ Άλεξάντερ,
Γκραίης Άκμυτον. Παράγ.: Άρνολντ Πρέσμπεργκερ, Άλμπερ ντε Κουβλί. Διανομή: United Artists.



Shanghai Gesture. Tina Turner και Oona Mayo.

Την Σλίγκ είναι άρκετά «αφεντική» για να χρειαστεί να προστεθεί κάτι σχετικά με την ανδρική της μούσα, τη δύναμή της, την έξοχότητά της, το σκηνικό της.

β) τη παιδιστική αντίληψη για τη συνουσία. Και εδώ επίσης δεν χρειάζεται να πούμε τίποτα σχετικά με την λυσσαλέα διαμάχη των δύο φύλων, το τρομερό μίσος της Τζιν Σλίγκ για τον άντρα της κλπ.

γ) τη θεωρία του όργιου: γιατί μας αφορά συνεχώς ή καταγωγή της Πόλε; Γιατί θεωρείται ντροπή αυτή η αρωτοκρατία να μπει στο έθνος, σκοτεινό και βρομερό καζίνο; Γιατί ποθεί η Πόλε το μυστήριο του καζίνο, την κοινωνικά λερωμένη του έκδοσης; Γιατί άκριτος αιώνας είναι ο κόσμος της, ο κόσμος απ' όπου έρχεται, κόσμος βρομερός (ή Άσπια μέσα στο φάντασμα του εδωάσιου Στέρνμπεργκ), από την ξένοια (την γεννησι) των προγόν του, απομεινάρι των (επενδυμένων) απόστα. Το μυστήριο της παιδικής σεξουαλικότητας είναι τα περιτομήματα ενός σωματός.

Αν μπορούμε εδώ παρα να συνοψίσουμε επιγραμματικά το πρόβλημα της παρωπικής του Στέρνμπεργκ αν το παιδί, όπως κι η εικόνα, βρεθεί το φως της ημέρας, δεν υπάρχει καμία απροσέγγιση στο φως. Το παιδί είναι χαμένο, κρυμμένο, κλεισμένο, θεωρείται νεκρό και τελικά σκοτώνεται. Δεν υπάρχει μητέρα, το φως τη μετατρέπει απόστα. Το μυστήριο της παιδικής σεξουαλικότητας καταστρέφεται και

διαστρέφεται με τὸν ἴδιο τρόπο, οἱ εἰκόνες μασκαρεύονται, γιατί γι' αὐτές τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι νὰ δοῦν τὴ μέρα, ἀλλὰ τὸ σκοτάδι, τὸ θάνατο καὶ τὸ θέατρο. Αὐτὸ ποὺ δὲν γεννήθηκε ποτὲ δὲν μπορεῖ ἐπίσης νὰ ζήσει.

Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ τὸ πούθενά ποὺ καθορίζει τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τῆς Πόπυ δειχνεῖται καὶ εἶναι μητρικό: ἡ κάμερα, παραγωγὸς ἐνὸς χώρου, ὁ ὁποῖος κωδικοποιεῖ τὴν ἔλλειψη - τοῦ - κόσμου - ἀπὸ - τῆ - θέσης - του. Τοῦτο σημαίνει, *ὅτι τὸ συμβολικὸ κωδικοποιεῖται*: αὐτὸ ποὺ ἦδη εἶναι κώδικας κωδικοποιεῖται σ' ἓνα δευτέρο βαθμὸ. Συνέπεια: ἂν ἡ σκηνογραφία τῆς Ἀναγέννησης ἀπορρίπτεται τὴν τομὴ ἡ ὁποία θεμελιώνει τὴν ἀναπαράσταση καὶ ἂν αὐτὴ ἡ τομὴ ἐπιστρέφει πάντα μετὰ τὴ μορφὴ τῆς «ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητος», στὸν Στέρνμπεργκ ἐπιστρέφει ἡ τομὴ σὰν «ἐντύπωση τοῦ κώδικα», τοῦ κλισέ. Ὁ Κλώντ Ὀλλιέ στὸ κείμενό του «Ἐνα παιχνίδι τῶν κλισέ» (*Revue d'esthétique* ἀρ. 1-3, 1973) ἔδειξε μέσω ποιῶν λεπτεπίλεπτων μηχανισμῶν ἀλλοιώνεται τὸ κλισέ καὶ πῶς τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ μετατοπίζεται ἀπ' τὸν κώδικα πρὸς τὸ ἀ-σήμαντο μέσα στὴ στερνμπεργκιανὴ κινηματογραφία — γεγονός ποὺ τὸ ἐπισημάναμε μιλώντας γιὰ τὴ σημαντικὴ τοῦ ὀνόματος στὸ φίλμ.

Ἄν λοιπὸν μαζί με τὰ παραπάνω δώσουμε τὴν ἀρμόζουσα σημασίαν στὸ διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὴν καταδηλωμένη (σὰν φαντασματική) καὶ στὴ συμπαροληλωμένη (σὰν πραγματική) ὑπαρξὴ τοῦ προσώπου, καὶ ἀνάμεσα στὴ συμβολικὴ καὶ στὴ φυσικὴ μητέρα — διαχωρισμὸ τὸν ὁποῖο τὸ φίλμ στοχάζεται συστηματικὰ, τοποθετεῖ στὴ δομὴ του καὶ στὸ βάθος του — θὰ βλέπαμε τότε ὅτι ἡ στερνμπεργκιανὴ κινηματογραφία ἀποτελεῖ μέρος τῆς μεγάλης καὶ πολὺπλοκης κειμενικῆς πρακτικῆς τοῦ δυτικοῦ σινεμά, ἡ ὁποία πορεύεται μέχρι τὸ τέλος τῶν συνεπειῶν τῆς (ἀναπτύσσοντας μέχρι τὸ πέρας τους τὶς ἀρχὲς τῆς γραφῆς τῆς) καὶ αὐτοαναγνωρίζεται σὰν ὁλοκληρωμένη. Μία φιλικὴ γραφὴ ποὺ ἀγγίζει τὰ ὅρια τῆς ἴδιας τῆς τῆς εὐφυΐας, μιὰ γραφὴ ποὺ δὲν φτιάχνει μονάχα ἀπ' τὸ πράγμα τὸ σημαίνει ἐνὸς ἄλλου πράγματος μετὰ τὴν εἰκόνα ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα τὸ σφαιρικὸ σημαίνει ἐνὸς ἄλλου πράγματος: τὸ σημαίνει τῆς ἔλλειψης τοῦ κόσμου, τῆς ἔλλειψης τοῦ ὑποκείμενου, τῆς ἔλλειψης τοῦ σεξουαλικοῦ σημαίνοντος, τῆς ἔλλειψης τοῦ φιλμοῦ καὶ ὅλων τῶν ἄλλων χαμένων ἀντικειμένων, τὰ ὁποῖα ὁ στερνμπεργκιανὸς ἰδεολογισμὸς θὰ ἐπενδύσει μετὰ τὰ θεματὰ του τοῦ ἔρωτα, τοῦ μίσους, τῆς ὁμοφυΐας, τοῦ θανάτου, τῆς ἐκδίκησης, τῆς ἡδονῆς.

III

Ἄν ἡ μάσκα κρύβει τίς ἐνδείξεις, πῶς μπορεῖ τὸ παιχνίδι τῆς ἀπόκρυψης νὰ γίνε φιλμικὴ δομὴ καὶ νὰ μὴ μείνει στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀνέκδοτου;

Ἡ καλύτερὴ ἐγγύηση δὲν θάταν ἐκείνη τῆς γενικευμένης ἐγγραφῆς τοῦ φρετίχ, τοῦ πέπλου, τοῦ ὁποῖο οὐκ ἐπάρχει τὸ ἴχνος, πρὶν αὐτὸ μωρεῖαι νὰ σημαίνει; Καὶ ποῖο φρετίχ εἶναι πῶς τυπικὸ καὶ πῶς παγκόσμιο ἀπ' τὴν ἴδια τὴ γυναίκα;

Στέρνμπεργκ: ὁ σκηνοθέτης καὶ ἐφευρέτης τῆς μυθικῆς γυναίκας, τῆς στάρ. Ἄς μὴν προσκολληθούμε σ' αὐτὴν τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία τῆς ἰδεαλιστικῆς κριτικῆς, ἅς πᾶμε λίγο πρὸς τὸ πέρας. Τὸ φρετίχ ἀπορρίπτει κάθε ἐγγραφοὶ τοῦ σεξουαλικοῦ: καμιά ἀπεικόνιση τῆς συνουσίας δὲν συναντᾶμε στὸν Στέρνμπεργκ. Τὸ μοναδικὸ φίλμ τοῦ φίλμ ἀνάμεσα στὸν Ὁμάρ καὶ στὴν Πόπυ κρύβεται πίσω ἀπ' τὸν μανδύα τοῦ πρώτου. Τὰ σεξουαλικά ὄργανα ἀπορρίπτονται σὰν σημαίνοντα, στὴ θέση τους εἰσέρχεται τὸ φρετίχ.

Νὰ λοιπὸν τὸ πρόβλημα τοῦ φίλμ: πῶς νὰ ἐξαφανίσαι τὴν ὑπαρξὴ τοῦ σεξουαλικοῦ ὄργανου μετὰ τὸ νὰ ἐγγραφῇ στὴ θέση του τὸ ὑπαρξιακὸ σημαίνει (τὴν ἐνδειξη, τὴν ἀλήθεια τοῦ ἀφηγήματος) καὶ πῶς νὰ μασκαρεῖται τὰ πάντα μετὰ τὸν τρόπο ποὺ κάποιος μασκαρεῖ τὸ ἄθωο καὶ τὸ ψευδές, γιὰ νὰ μᾶς κάνει νὰ λημονήσουμε ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ μασκαρευτεῖ;

Ἄν τὸ σύστημα τοῦτο τῆς δαιμόνιας φρετιχοποίησης τοῦ φιλμικοῦ πεδίου ὀδήγησε τὸν Στέρνμπεργκ σὲ μιὰ ὑπονόησι καὶ «ἐρείπωση» τοῦ μηχανισμοῦ τῆς «παρουσίας» καὶ τοῦ «νοήματος» ὁ ὁποῖος τὸ ὑποβάσταζε, αὐτὸ ἔγινε δυνατό χάρις στὴ διεισδύση ἐνὸς ἀπόλυτου ἀδιέξοδου, ποὺ ἔκλεισε τὴ μυθολογία τοῦ φιλμουργοῦ: μιὰ ποὺ ἡ μυθολογία αὕτη στρέφει τὴ μάσκα ἐνάντια σ' ὄνομα καὶ τὸν κώδικα, ἐνάντια στὸ πραγματικὸ, ἔπρεπε πάση θυσία νὰ κατασκευαστεῖ ἀπ' τὴ γραφὴ τοῦ φαντάσματος μιὰ ἄλυσσιδα, ἀπ' τὴν ὁποία νὰ λείπει ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη σὰν ὑποκείμενου τοῦ σημαίνοντος — γιατί Αὐτὸς εἶναι ἀπόλυτος κύριος τῶν σημείων

του. Αὐτὸς εἶναι ἰδέα ἡ ὁποία παραγεῖ τὸ φιλμ, καὶ σὰν τέτοια δὲν κατέχει καμμιά θέσις σὰν ὑλικὸ πρᾶγμα μέσα στὴν φιλμικὴ ὀλυσσίδα.

Κύριος μιάς ἀφήγησης, μιάς μυθοπλασίας καὶ ἐνὸς παιχνιδιοῦ ποὺ παραβαίνει καὶ τὶς δύο (καὶ γνωρίζουμε ὅτι τὸ παιχνίδι εἶναι ἡ ἀθώωτη μορφή τῆς ἀπάγησης καθε αἰσθητικῆς κυριαρχίας), ὁ Στέρνιπεργκ λείπει ἀπ' τῆς θέσης τοῦ σὰν ὑποκείμενο τοῦ φιλμ.

Στὴ λέξη «ἀδιέξοδος» πρέπει νὰ δώσουμε ὅμως καὶ μιὰ θετικὴ ἀπόχρωση, γιατί μέσα σ' ἓνα βιομηχανικὸ καὶ ἰδεολογικὸ σύστημα τὸ ὁποῖο ἔδεσε στενά τοὺς τρόπους κατασκευῆς καὶ ἀντίληψης τῆς εἰκόνας μὲ τὸ πρότυπο τοῦ θεάτρου καὶ τῆς κουλτούρας τοῦ δυτικοῦ λόγου τὸ ἀντίθετο δὲν φαίνεται νὰ ἦταν δυνατόν. Μόνο σήμερα μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει καθαρὰ τὴν ἐπιστροφή τοῦ σεξουαλικοῦ ἀπωθημένου καὶ τὴν ἐγγραφή τοῦ παραγωγοῦ τῆς ἀπεικόνισης μέσα στὴν καρδιά τῆς σ' ἓναν «περιθωριακὸ» κινηματογράφο τοῦ μελοδράματος καὶ τῆς σκηνῆς, τοῦ θανάτου καὶ τῆς μάσκας, ὅπως αὐτὸς τοῦ Σρέτερ, τοῦ Όσσιμα, τοῦ Μπένε, τοῦ Ντρόσσαν, τοῦ Σμίτ, τοῦ Γιόσιντα, τοῦ Μάγιερ, τοῦ Ριβέτ κ.ά.

Κινηματογράφος ὁ ὁποῖος βρίσκεται αὐτόματα ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἐξῆς δυσκολία: πῶς νὰ καταγγεῖλει συστηματικὰ τὴν αἰτία του, τὴν καταγωγή του καὶ τὴν ratio του καὶ ταυτόχρονα νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ νέα ἀντίληψη τῆς γλωσσικῆς καὶ τῆς αἰσθητικῆς κυριαρχίας;

Καὶ τί θὰ ἀπωθήσει αὐτὴ τὴ φορά ἡ καινούργια κυριαρχία, σὲ μιὰ ἱστορικὴ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία τὸ ἀπωθημένο γυρεύει ἐπιτακτικὰ τὴν ἀναγνώρισή του;

...

Γλῶσσες

Σῶμα. — Εἶναι σκεπασμένο μὲ ρούχα. Τὸ φιλμ ἀπομακρύνει τὸ σῶμα ἀπ' τὶς χρήσεις του, τοποθετεῖ στὴ σκηνὴ τὴ γυναῖκα χωρὶς φῦλο, μιὰ ἐννοιολογούμενη καὶ εἰδωλοποιούμενη κούκλα, ἓνα λειτουργικὸ ἀντικείμενο, κοροϊδεύει τὴν ἠθικὴ τοῦ στρίπ-τιζ. Τὸ σῶμα ὑπάρχει μέσα στὴν μετάθεσιν τοῦ πρὸς τὴν μετωνυμία τοῦ ρούχου του. Ἡ περιγραφή του εἶναι θεατρικὴ, ἀπληροῦστο, δίχως ἐλαττώματα, ἀφηρημένο, ἀνοιχτὸ σὲ κάθε δυνατὴ ἀλλοίωση, παραβίασιν καὶ διαστολή.

Χρῆμα. — Βρίσκεται σ' ἓνα κομμάτι τὸ ὁποῖο ἀνυψώνεται πρὸς τὴν κορυφὴ τοῦ καζίνου. Τὸ ἐρωτικὸ λαίμαργο βλέμμα τοῦ ἐπάλληλου ποὺ μαζεῖται τὸ χρῆμα καὶ ἡ κίνηση πρὸς τὰ ὕψη, δύο χειρωνακτικὲς φειχτοποιήσεις, οἱ ὁποῖες βρῖσκουν τὸ συμβολικὸ καὶ πλαστικὸ τους ἰσοδύναμο στὴ σκηνὴ μὲ τὶς πόρνες μέσα στὰ κλουβιά. Ἡ κίνηση τῆς κάμερας ἀπὸ ψηλά πρὸς τὴ ρουλέτα (εἰκονιστικὸ λάτ-μοτίφ τοῦ φιλμ) καθὼς καὶ τὸ ἀόρατο βλέμμα τῆς Πότυ καταδείχνουν τὴν σκηνὴ τοῦ χρυσαφιῦ σὰν ἀντικείμενο τοῦ πόθου. Ἡ ἀξία τοῦ χρυσοῦ, ὅπως πάντα στίς εὐρωπαϊκῆς μυθολογίες, εἶναι ἀξία τοῦ φαλλοῦ.

«Οἱ γυναῖκες χρησιμοποιοῦνται στὴν πραγματικότητα, εἴτε τὸ ἐπιθυμοῦν εἴτε όχι, σὰν ἀντικείμενα γιὰ τὶς ἀνταλλαγές ποῦ οργανώνουν οἱ στοιχειώδεις σχέσεις τῆς συγκέντρωσης. Ἀνταλλαγές ποῦ δικαιωνίζονται εὐκαιρικὰ μέσα στὸ φανταστικόν. Ἐνῶ αὐτὸ ποῦ παρὰλλήλῃ μετακινεῖται μέσα στὴν τάξη τοῦ συμβολικοῦ εἶναι ὁ φαλλός» (Λυκάν Γραττιά, ὁπλ. 565).

Εἶναι ἀχρηστο νὰ τόνισουμε ἐδῶ τὰ ῥήματα τῆς κίνησης (στὸ τοῖτάτο καὶ στὸ φιλμ) τὰ ὁποῖα γέροντες σ' ἐπικοινωνία τοὺς ὄρους τοῦ παραδείγματος: *χρησάει / φαλλός / γυναῖκα* μέσα στὸ γέντασμα τοῦ ψυχωτικοῦ, καθὼς καὶ τὴν καταδικασμένη ἀπόπειρά των δύο γυναικῶν νὰ μὴν εἶναι πιά ἀντικείμενα, νὰ χειραφετηθοῦν σὲ ὑποκείμενα.

Λόγοι. — Ὁ Όμαρ, ἡ Ντιζὶ καὶ ὁ Χάου συναντιοῦνται στὴν ἀρχὴ τοῦ φιλμ. Εἶναι πρόσωπα ποὺ δὲν ἀλλάζουν: ἔχουν ποῦ εἶναι ἡ πραγματικὴ ἡδονή: στὸ χρῆμα, στὸ σεξ, στὴν τροφή (ἡ Ντιζὶ ἀπογραμμίζει ἰσχυρὰ τὴν πείνα τῆς σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φιλμ). Δὲν νοσταλγοῦν τὸ χαμένο παρὰδεισο καὶ τοὺς μύθους του· ἀλλὰ τοὺς ἀφῆρξινται. Δὲν εἶναι λοιπὸν *dramatis personnae*. Ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς ἥρωες τῆς συγκέντρωσης, ποὺ ζοῦν ἐντονα καὶ ποὺ ὁ λόγος τους εἶναι πλήρης, δραματικὸς καὶ παθητικός, καὶ στοὺς τρεῖς φίλους ποὺ παίζουν καὶ ποὺ ἀπεργέλλουν περὶ καὶ συνέντια — Όμαρ, αὐτοβιογραφικὰ στιγμιότυπα ἐν εἰδὲ διδασκικῶν ἀφορισμῶν — Χάου, ἡ τέλος ἐρωτικῆς ἱστορίας — Ντιζὶ, ἐπάσχει αὐτὸ ποὺ χωρίζει δύο εἶδη

λογου. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ γλῶσσα (τῆς οἰκογένειας), τὸ δεῦτερο μιὰ μεταγλῶσσα (τῶν φίλων). Ἡ μία θέλει νὰ ἀνακαλύψει τὸ μυστικὸ τῆς ἀπόλαυσης, ἡ ἄλλη προσφέρεται σὰν ἀπόλαυση.

Τροφή. — Εἶναι ἀποῦσα. Μόνον ἡ Ντίτζι τὴν κυνηγᾷ, εἶδαμε τὴν γιατί. Στὴν τελικὴ σκηνὴ τοῦ δειπνοῦ μένει στὴν κυριολεξία ἀθικτὴ, ξεχασμένη. Πῶς θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἐγγραφεῖ σὰν εἰσαγωγὴ στὴν ἡδονή, τὴ στιγμή τῆς ἐμφάνισης τοῦ θανάτου; Ἡ τροφή εἶναι τὸ σκάνδαλο τῆς συγκεκριμένης ἕλης μέσα στὸν κόσμο τοῦ ταξινομημένου πάθους.

Κουκλές. — Ζάν-Λουὶ Μπαρώ: «*Ἡ μαριονέττα εἶναι ὁ ἀνθρώπος. Ὁ χειριστὴς τῆς εἶναι ὁ Θεός*» («Τὸ Μπουρνάκου», στὰ τετράδια Ρενὼ-Μπαρώ, ἀριθ. 31, ὅπως ἀπαντᾷ στὸ ἄρθρο τοῦ Ρ. Μπάρτ «Μάθημα γραφῆς», *Tel Quel* ἀριθ. 34).

Ἡ Τζίν Σλίνγκ προκαθορίζει τὴ μοῖρα τῶν ἄλλων: τὴν καταστροφὴ τους. Σπάζει τὸ κεφάλι τῆς κουκλᾶς γιὰ νὰ καταστρέψει τὸν ἄντρα τῆς. Ἀλλ' ὅπως σὲ κάθε μυθολογία τῆς Δημιουργίας (καὶ τῆς κυριαρχίας) τὸ πράγμα κάπου σκοντάφτει. Οἱ καλεσμένοι θορυβοῦνται, ἀρνοῦνται ν' ἀναλάβουν τὴ θέση τους. Ὁ χειρισμὸς τῆς Τζίν Σλίνγκ εἶναι τυφλός, γιατί τρέφεται ἀπὸ ἓνα σφάλμα. Τὸ σφάλμα αὐτὸ στὸ θεματικὸ ἐπίπεδο ἀφορᾷ τὸ πρόβλημα τῆς ὑπαρξῆς τοῦ παιδιοῦ καὶ τοῦ χαμένου χρήματος. Στὸ δομικὸ ἐπίπεδο ἡ πλάνη ἀφορᾷ τὴ ριζικὴ ἀδυναμία τῆς Τζίν Σλίνγκ νὰ καθορίσει τὴν ἰδία τῆς τὴ μοῖρα. Οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου ἀφῆσαν ἐπίσης στὰ χέρια τῆς Μοίρας τὴν τύχη τους, κι ὁ θεὸς τῶν Χριστιανῶν δὲν μπορεῖ νὰ κυτᾷ τὴν ἰδία του τὴ Δημιουργία σύμφωνα μὲ τὸν Ἅγιο Αὐγουστίνου. Ὁ ρόλος τῆς σπασμένης κουκλᾶς μετατοπίζεται ἀπ' τὸν ἥθοποιὸ στὸν σκηνοθέτη. Ἀν γιὰ τὸν Ρ. Μπάρτ ἡ δυτικὴ μαριονέττα εἶναι καρικατούρα τῆς ζωῆς, αὐτόματο πού παρωδεῖ τὸ χορὸ καὶ μικρὸ πράγμα πού ἔχει πέσει ἀπ' τὸ σῶμα καὶ ἔχει γίναε φετίχ, οἱ ρόλοι τῆς αὐτοὶ φαίνεται νὰ ἀφοροῦν τὴν Τζίν Σλίνγκ περισσότερο ἀπ' τ' ἄλλα πρόσωπα — *στὴν κυριολεξία* (ἡ ἥθοποιὸς πού τὴν ὑποδύεται εἶναι υπερβολικὰ μακιγιαρισμένη καὶ στολισμένη, κινεῖται ἀρβύσικα καὶ στιλιζαρισμένα, εἶναι ἐνα ζωντανὸ φετίχ, μίμηση ζωῆς). Οἱ κουκλᾶς εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς μασκαρεμένης κυριαρχίας. Ὁ λόγος τους τίθεται κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Παιχνιδιοῦ (τῆς τράπουλας, τοῦ θανάτου).

Ροῦχο. — Ὁ Ὁ Ὀλεγκ Κασσίνι σχεδίασε τὰ κουστούμια τῆς Τζίν Τίονεϋ καὶ ὁ Ρουαγιέ τὰ κουστούμια τῆς Ὀνα Μάνσον. Μιὰ ἐνδειξὴ κάποιου ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος; Ποιοτικὲς διαφορὲς στὸ στυλ τῆς ἐνδυμασίας; Ἐνα εἶναι βέβαιο, ὅτι τὸ ροῦχο ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὸ νὰ ἐκπληρῶνει μιὰ διακοσμητικὴ λειτουργία. Εἶναι:

α) **Πληροφοριακὸ.** Καταδηλώνει τὴ φυλὴ καὶ τὴν καταγωγὴ ἀρκετὰ γενικὰ καὶ ἀφηρημένα. Ἀπ' τὴν ἄλλῃ μεριά αὐτὴ ἡ πληροφορικὴ λειτουργία βρίσκεται ἀναποδογυρισμένη, παρὰβιασμένη καὶ διασπαρμένη: ἡ Τζίν Σλίνγκ φορεῖ ἀσιατικὰ καὶ δυτικὰ ροῦχα, ὁ Ὀμάρ ἓνα μανδύα ἀπόλυτα ἀκαθόριστης προέλευσης καὶ ἓνα καπέλλο περισσότερο τούρκικο παρὰ ἀραβικὸ.

β) **Δειτουργικὸ-Μεταωνυμικὸ.** Καλύπτει τὸ σῶμα, ὑπογραμμίζει τὴν φετιχοποίηση, δείχνει τὸ ἀνέφικτό του, ἐξαλείφει τὰ ἴχνη τῆς ἀτομικότητος καὶ γράφει τὸ τυπικὸ καὶ τὸ κλισέ, διατυπώνει τὸ πάθος καὶ τὸ μῖσος.

γ) **Σημαντικὸ-Μεταφορικὸ.** Σημαίνει τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ ἓνα πράγμα στὸ ἄλλο, ἀπ' τὸν ἓναν τόπο στὸν ἄλλον, ἀπ' τὴ μιὰ κατάσταση στὴν ἄλλῃ. Εἶδαμε ἤδη ὅτι ἡ Τζίν Σλίνγκ φορεῖ μετὰ τὸ καζίνο μαῦρες τουαλέττες καὶ στὸ σπῆτι τῆς λευκᾶς. Ἡ Πότυ ἐπίσης. Ὑπάρχουν ροῦχα κοσμικά, τοπικά, κοστοῦμια τοῦ θανάτου καὶ τῆς ἐκδίκησης, τοῦ πόνου, τῆς κωμωδίας καὶ τῆς παρωδίας, ἐνδύματα ψυχολογικῆς καὶ κοινωνικῆς διαφορᾶς, ἀνωτερότητας καὶ κατωτερότητας, κυριαρχίας καὶ ἀδυναμίας, ροῦχα ἀρσενικά, σκληρὰ, μὲ γωνίες καὶ μαϊνάνδρους (Τζίν Σλίνγκ), ροῦχα θηλυκὰ, μαλακὰ, ἁπλὰ (Πότυ, Ντίτζι).

δ) **Συνδυαστικὸ Σχηματίζει** ζεύγη ἀντιθέσεων καὶ ἀφηρημένων ὑποκαταστάσεων: λευκὸ/μαῦρο, ἀσιατικὸ/δυτικὸ, βραδυνὸ/σπῆρ, πολὺπλοκο/ἁπλὰ, στιλιζαρισμένον/φυσικόν. Δηλαδὴ τρέφει μιὰ ρητορικὴ τῆς καθαρῆς μορφῆς. Ἡ Πότυ μπορεῖ νὰ φορέσει ἓνα μαῦρο καὶ ὕστερα ἓνα λευκὸ φόρεμα. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὲς ἐνδυμασιακῆς ἐνότητες πού μποροῦν νὰ ἐγγράφονται μέσα στὸ ἴδιο πλαίσιο δὲν εἶναι παρὰ ἀντιθέσεις μέσα στὴν παραδειγματικὴ ἀλλοσσίδα. Ἀλλὰ ἡ Πότυ δὲν θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ φορέσει μιὰ ἀσιατικὴ ἢ ἀντροφέρουσα τουαλέττα, οὔτε κάποιο τελετουργικὸ ἢ δεσποτικὸ ἐνδύμα. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα σὲς ἐνότητες λευκὸ καὶ ἀντροφέρνον, οἱ ὁποῖες ἀπλώνονται μέσα στὸ χώρο καὶ παίρνουν τὴν ἀξία τους ἀπ'

την αντιπαράθεσή τους είναι κοντράστα μιάς συνταγματικής οικίας. Το ρούχο είναι γλώσσα.

ε) Συμβολικό, (ό όρος να μη συγγέται με το σύμβολο· τὸν ἐννοοῦμε μέσα στη σχέση του με τὸ πεδίο τοῦ Ἄλλου). Ἀναπαριστάνει διὰ μέσου τῆς θεατρικῆς τὸν ἐργραφῆς καὶ τῆς καρναβαλιστικῆς ἀξίας του τὴν ἐρωτικὴ ἀπαίτηση τῆς στεγνωπεργκιανῆς γυναίκας. Ἀπαίτηση μιάς ψυχρῆς, δεσποτικῆς καὶ ἀνταγωνιστικῆς γυναίκας: «Ὅσο κι ἂν ἡ διατίπωση αὐτὴ μπορεῖ νὰ φανεῖ παράδοξη, θὰ πῶ ὅτι μὲ τὸ σκοπὸ νὰ εἶναι ὁ φαλλὸς, δηλαδὴ τὸ σημαίνον τοῦ πόθου τοῦ Ἄλλου, ἡ γυναίκα ἀπορρίπτει ἓνα οὐσιαστικὸ μέρος τῆς θηλυκότητός της καὶ κυριολεκτικὰ ὅλα της τὰ κατηγοροῦμενα μέσα στὴ μασκαράδα. Ἐπιθυμεῖ νὰ τὴν ποθοῦν καὶ ταυτόχρονα νὰ τὴν ἀγαποῦν, γὰρ κάτι ποὺ δὲν εἶναι» (Λαζάν).

Τι εἶναι ἡ γυναίκα; Στὸ μέτρο ποὺ μόνο μιὰ λιμπινο ὑπάρχει, ἡ ἀρσενικὴ, ἡ γυναίκα εἶναι ὁ ὁ ἄντρας (τὸ φύλο τοῦ ἄντρα, ὁ φαλλὸς). Στὸ μέτρο ποὺ ἡ μοναδικότητά της λιμπινο καταπιέζει τὴ διαφορά τῶν φύλων καὶ ἄρα τὴ γυναικεία σεξουαλικότητα ἡ γυναίκα εἶναι ἡ χαμένη της σεξουαλικότητα, τὸ φύλο τῆς γυναίκας.

Τι δὲν εἶναι ἡ γυναίκα; Δὲν εἶναι τὸ φύλο τῆς γυναίκας ἀπ' τὴ μὴ καὶ δὲν εἶναι τὸ φύλο τοῦ ἄντρα ἀπ' τὴν ἄλλη. Γι' αὐτὸ ποὺ δὲν εἶναι (τὸ φύλο τοῦ ἄντρα, ὁ φαλλὸς) ἡ γυναίκα θέλει νὰ τὴν ποθοῦν καὶ νὰ τὴν ἀγαποῦν. Παράδοξο κι οὐτοπία, στὸ μέτρο ποὺ ὅλοι ποθοῦν τὸ φαλλό, κανεὶς ὁμως δὲν τὸν ἀγαπᾷ. Ὁ πόθος δὲν παύει ἀντάμα με τὴν ἀγάπη. Οἱ ἄντρες ἔχουν τὶς χοῖσες τους κι οἱ γυναῖκες τὶς ἀξίες τους λέει ὁ Ζάν-Πιερ Οὐντάο, Φριχτὴ ἀλήθεια τῆς Πατριωρίας.

Τι ἄλλο δὲν εἶναι ἡ γυναίκα; Δὲν εἶναι αὐτὸ ποὺ ἔχει. Αὐτὸ ποὺ κανεὶς ἔχει δὲν μπορεῖ παρὰ νάναι τὸ Καλὸ. Ἐδεῖξε ὁ Λαζάν. Ἡ γυναίκα στὸν Γιοζέφ γόν Στέρνμπεργκ θέλει νὰ τὴν ποθοῦν καὶ νὰ τὴν ἀγαποῦν μαζί, γιατί ἔχει τὸ Καλὸ. Ἡ προσοψη τῆς στὴν ἀρσενικὴ μάσκα εἶναι προσοψη, συνειδητὴ καὶ στρατηγική· χρησιμοποίηση τῶν ὀπλῶν τοῦ ἐχθροῦ, ἐπίγνωση τοῦ ρόλου τῆς μασκαράδας. Καὶ τὸ τίμημα τῆς ἀπαίτησης καὶ τῆς ἐξέγερσής της, ἡ ἀπάντησή του ἀνδρῶν στὴν ἐξάγρια κραυγὴ τῆς εἶναι ὁ θάνατος.

Νίκος Λιγερόπουλος

Ἔίναι ἀναγκαστικὴ ἀπ' τοὺς ἄνδρες.

Shanghai Gesture: Ova Mávovs καὶ Major A. Ntshilo



γύρω από την τρέλα

Του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη

Ἡ Ἑλληνική γλώσσα μὲ μιὰ μεταφορὰ¹ χαρακτηρίζει τὴν τρέλα σὰν κατάσταση ἢ φόβος χωρὶς περιεχόμενο, ἀπουσία ἢ κενό. Ὁ φιλοσοφικός λόγος μὲ τὸ νὰ ἀρνείται σὰν ἀντικείμενο τὴν τρέλα ἀφήνει γύρω ἀπ' αὐτὴν ἕνα κενό.

Παράλειψη, ἢ πλάνη; Ἵσως ἀπάρνηση τῆς σκέψης νὰ αὐτοθεωρηθεῖ σὰν εἶδος. Ἡ τρέλα σὰν μιὰ διαρκὴς ἀπειλὴ γιὰ τὴν ταυτότητα καὶ τὸ παντοδύναμο ὑποκείμενο, σὰν μηχανισμός ποὺ ὑποθάλπει τὸ παιχνίδι τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ ἄλλου, σὰν κέντρισμα τῆς φαντασίωσης βγαίνει ἀπὸ τὸ πλῆσιον τῆς θεωρητικῆς σκέψης.

Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μιὰ προβληματικὴ γύρω ἀπὸ τὴν τρέλα; Πῶς ὁργανώνεται ὁ λόγος γύρω ἀπ' αὐτὴν; Εἶναι ἡ ἴδια ἡ τρέλα ποὺ μιλᾷ ἢ ἡ παρουσία της δὲν εἶναι παρὰ ἡ «σιωπὴ καὶ ἡ ἀπουσία ἔργου»; Ὁ λόγος σὲ ποῖο θεσμὸ κάνει ἀναφορές; Σὲ ποιά πολεμικὴ ἐγγράφεται; Ποιούς λόγους ἔχεται νὰ συμπληρώσει καὶ νὰ διαφοροποιήσῃ; Πῶς ὁ λόγος τοποθετεῖται μὲ τὸ λόγο τῆς ἐξουσίας; Ποιανοῦ πολιτι(στι)κοῦ περιεχόμενου καὶ ποιᾶς κοινωνικῆς λογικῆς ἀποτελεῖ χειρονομία καὶ σημεῖο αὐτὸς ὁ λόγος; Ὁ τρελὸς μοιράζεται τοὺς ἴδιους κώδικες νοημάτων μὲ τὴν κοινότητα ὅπου ζεῖ; Ποιοὶ μηχανισμοὶ παραγωγῆς σημασιῶν δημιουργοῦν αὐτὴ τὴ διαφορὰ στοὺς κώδικες; Τί μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὴν τρέλα; Ἐπικοινωνία οὐσίας ἢ ὑπαρξῆς; Ἐπικοινωνία ὁμοιότητος ἢ διαφορᾶς; Πῶς μπορεῖ νὰ προσδιοριστῇ; Ἡ ἐπανάληψη ποιῶν συμπτωμάτων παρουσιάζει μιὰ κάποια λογικὴ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀποκρυπτογραφηθεῖ; Μὲ ποῖο ὄργανο θὰ ὀνομαστοῦν τὰ συμπτώματα καὶ οἱ αἰτίες; Ψυχιατρικὴ ἢ ψυχἀνάλυση (ἢ μήπως ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐπιστημονικὴ φαντασίωση, κατάλοιπο μιᾶς θεολογίας); Ποιὸς λόγος μπορεῖ νὰ μιλήσῃ γι' αὐτὴν καὶ μὲ ποιά θεμελίωση; Κι ἂν ὑπάρχει αὐτὸς ὁ λόγος, πῶς συμμετέχει στὴν «τεχνολογία τῆς ἐξουσίας»; Ποιὸ τὸ κριτήριον τῆς ἀποδοτικότητος μιᾶς θεραπευτικῆς μεθόδου; Μήπως ἡ τρέλα βρίσκεται ἔξω ἀπὸ μιὰ λογικὴ ἀνάλυση μιὰ καὶ βρίσκεται στὸ ὄριο τοῦ νοήματος καὶ τοῦ μὴ-νοήματος;

Οἱ παραδοσιακοὶ ψυχίατροι μὲ στήριγμα τὴν κλινικὴ τους ἐμπειρία καταδικάζουν τὴν ὅποια θεωρητικὴ ἢ καλλιτεχνικὴ ἀντιμετώπιση τῆς τρέλας, χρησιμοποιώντας σὰν ἐπιχείρημα, πῶς ἡ λέξῃ τρέλα καλύπτει μιὰ τέτοια ποικιλία ψυχικῶν καταστάσεων, ποὺ τελικὰ δὲν ἐκφράζει τίποτε, καὶ τὸ γεγονός αὐτὸ δικαιολογεῖ τὴν χαλαρὴ χρῆση της ἀπ' αὐτοὺς ποὺ βρίσκονται μακριὰ ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς θεραπείας.

Ὁ Thomas Szasz² στὴ διαμάχη του μὲ τὸν ὁργανωμένο θεσμὸ τῆς ἀμερικάνικης ψυχιατρικῆς καὶ τὴν «ὀρθοπαιδικὴ ψυχοθεραπεία» τῶν περισσότερων ψυχαναλυτῶν, ἂν καὶ φιλοσοφικὰ μένει πιστὸς στὴν ὑπόθεσιν τοῦ ὑποκειμένου, ἔδειξε τὴ συνεννοχίαν τους στὴ μεθόδευση ἐνὸς κοινωνικοῦ ἐλέγχου στὰ μέτρα ἐνὸς ψευτο-φιλἐλευθερισμοῦ.

Ὁ Michel Foucault³ δείχνει πῶς ὁ φιλοσοφικός λόγος ἀποσιωπᾷ τὴν τρέλα καὶ παρουσιάζει τὴν περιπέτεια τῆς τρέλας καὶ τῆς λογικῆς σὰν ἕνα καθρέφτη ὅπου ἡ ἀστικὴ κοινότητα δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸ εἰδωλὸ τῆς ἑ. Δείχνει πῶς ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν τρέλα συμβαδίζει μὲ τὶς μεθόδους θεραπείας της (π.χ. θεραπεία ἐφαρμοσμένη πᾶνω στὴ σωματικὴ ὑπόστασιν - ἐγκλεισμός, ἀπομόνωση, τιμωρία), μὲ τὴν τεχνολογία τῆς ἐξουσίας

1. Τρέλα ἀπὸ τρέω/τρηρός, τριπάω/κούφιος - κλούβιος, γι' αὐτὸ ἡ γραφὴ μ' ἕνα «λ».

2. Th. Szasz: The myth of mental illness, Perennial Library, N. York (1974). Ideologie and Insanity, Doubleday / Anchor Books, N. York (1970). The Manufacture of Madness, Paladin (1973).

3. Michel Foucault: Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'âge classique, Plon, (1961). σὲ Ἑλληνικὴ μετάφραση στὶς ἐκδόσεις Ἡοιδᾶνός (1975). καὶ Surveiller et punir, Gallimard (1975).

4. Ὁ Jacques Derrida τοῦ ἀποδίδει ἕνα καρτεσιανισμό στὴν προοπτικὴ αὐτὴ νὰ δώσει τὸ λόγο στὴ τρέλα, ὥστόσο ὁ Michel Foucault δὲν δέχεται τὸ σχῆμα ὑποκείμενο - ἀντικείμενο (Jacques Derrida: Cogito et Histoire de la Folie στὸ L'Écriture et la Différence, Ed. du Seuil, (1967).

(ψυσιολογικό / περιθωριακό), με τη διαίρεση εργασίας (βαθμός ανάπτυξης του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής), με τους θεσμούς (θρησκεία, εκπαίδευση, στρατός)...

Γεγονός σημαντικό και αναμφισβήτητο: η τρέλα — αίτια ή σύμπτωμα, φαντασίωση ή πρόβλημα θεωρίας και θεραπείας — ξεπέρασε τα σύνορα της επιστημονικής κοινότητας, έγινε πόλος συζήτησης διαφόρων κοινωνικών ομάδων και ό λόγος για την τρέλα εγγράφεται πιά σε μιιά διάσταση σύγκρουσης.

Σ' αυτή την κατάσταση της πολεμικής και της σύγκρουσης ό κινηματογράφος ξεχεται νά δώσει μιιά σειρά από ταινίες, όπου βρίζουμε απόηχους από τά προβλήματα που αναφέρθηκαν πιο πάνω: π.χ. *Τσάρλν* (1958) του Ρ. Νέλσον, *Στή φωλιά του κούκου* (1975) του Μ. Φόρμαν (ΗΠΑ), *Ένα κορίτσι της εποχής* (*Family Life*, 1970) του Κ. Λόουτς (Αγγλία), *Histoire de Paul* (1975) του Ρ. Φερέ, *Moi, Pierre Rivière* (1976) της Σ. Λιπίνσκα (Γαλλία), *Nessuno di tutti* (1975) των Σ. Άγκόστι, Μ. Μπελλόκιο, Σ. Πετράλια, Σ. Ρούλλι, (Ιταλία)...

Αυτό σημαίνει ότι ό κινηματογράφος θέλει νά μιλήσει για την τρέλα: Νά δώσει μιιά άλλη εικόνα της; Νά επιβάλει μιιά νέα προβληματική; Νά τονίσει ώρισμένες πτυχές της τρέλας όπως αυτές επαναλαμβάνονται στην κοινωνική αντίληψη ή αντιμετώπισή της; Ό κινηματογράφος σαν μέσο αναπαράστασης πρέπει νά ξεκινήσει από ένα υλικό πρωτογενές — άσπλο, ψυχοθεραπείες... — ή νά χρησιμοποιήσει ένα μύθο: Μπορεί νά ερευνήσει τους μηχανισμούς της τρέλας; Ή θά μείνει υποχρεωτικά στο φαινόμενο χωρίς νά μπει στην ουσία; Μπορεί νά δώσει μερικές συσχετίσεις καταστρέφοντας όμως την «υλικότητα της τρέλας»; Πρέπει ό κινηματογράφος

Στή Φωλιά του Κούκου

(One flew over the Cuckoo's nest)

ΗΠΑ, 1975.

Σκηρ.: Μίλος Φόρμαν.
Σεν.: Λάφντς Χάμπεν και Μπό Γκόλτμαν άπ' τό μυθιστόρημα του Κέν Κιάρλζε. Φωτογραφία: Χάσκελ Γονέζλερ. Μουσική: Τζακ Νίτσσε. Μοντάζ: Ρίτσαρντ Τσού Ντεκόρ. Πόλ. Σίλμπερτ. Ήθοποιοι: Τζακ Νίκολσον («Αιδεσιμώτατος» Μάκ Μάρφν), Λορέζ Φλέτσερ (Άδεσφά Ράτσεντ), Γουίλιαμ Ρέντγκρήντ (Χάρντινγκ), Ντην Ρ. Μπρούκς (Δόκτωρ Σπρίβν), Σάμπαν Κρόνκερς (Γζωρζ), Ντάνε ντε Βίτο (Μαρτίν), Γουίλι-

Ό Τζακ Νίκολσον στή Φωλιά του κούκου του Μίλος Φόρμαν.



αμ Ντιούελ (Σέφρελι), Τζόσιπ Έλις (Μπαντόνι), Νάθαν Τζώοτς (Ουάσιγκτων), Σύνγενι Λάσοικ (Τσέσγουϊκ) Κρίστοφερ Λόυντ (Τάμπερ), Γουίλ Σάμσον (Τσάφ Μπρόμντεν), Μαίικλ Μπέριμαν (Έλις), Πήτερ Μπρόκο («ταγματάρχης» Μάτερσον), Άλόνσο Μπράουν (Μύλερ), Ντονάιτ Μάρφελντ (Έλσγουορθ), Λουίζα Μόριτς (Ρόουζ), Μάρια Σμώλ (Κάντυ), Ντέλος Β. Σμιθ Τζούνιορ (Σκάνον), Τιν Γουέλτς (Ράκλεϊ), Μπράντ Ντούριφ (Μπύλνυ Μπίμπιτ).
Παραγωγή: Σάουλ Ζέντς και Μάικλ Ντούργλας για την United Artists.
Διανομή: C.I.C. *Διάρκεια:* 134'.

νά κοιθεί από τη δύναμη που βάζει το πρόβλημα ή από μιὰ αισθητική αναζήτηση;

Αυτό δε σημαίνει πώς παλιότερα ο κινηματογράφος αγνόησε την «τρέλα» (Δρ. Καλιγκάρι... *Ξαφνικά πέρυσι το Καλοκαίρι*) ή ότι οι πρόσφατες ταινίες κατορθώνουν μιὰ μεγαλύτερη ἐμβάθυνση του προβλήματος (ή ταινία του Κάρολ Ντράγερ *Ordet* — 'Ο λόγος — παραμένει ισχυρό πρότυπο στην παρουσίαση του ἐνδεχόμενου της τρέλας). Στο ἄρθρο αυτό γίνεται μιὰ ἐπιλογή από τις πρόσφατες ταινίες, μιὰ πρώτη σύγκρισή τους, στο μέτρο που συγκεκριμενοποιούν την προβληματική που ἀναπτύχθηκε παραπάνω.

Στη *Φωλιά του κούκου* παρουσιάζεται το ψυχιατρείο, καταγράφονται οι λειτουργίες του, ἀπεικονίζεται ή καθημερινότητα της θεραπείας. 'Η ταινία δίνεται σαν ἓνα φάσμα όπου συνυπάρχουν σύγχρονες και παραδοσιακές μέθοδοι της ψυχοθεραπείας: ή δυναμική των ομάδων, ομάδες συζήτησης, φαρμακοθεραπεία, ἀπομόνωση, ηλεκτροσόκ... ὁ χώρος των τυπικῶν τρελῶν (νευρωτικός τύπος, ψυχωτικός...), ὁ χώρος των ἀρρώστων που ἀποτελοῦν ἓνα φόντο σιωπηλό για τοὺς πρώτους καὶ ὁ χώρος τοῦ «σωφρονισμοῦ» καὶ τοῦ ηλεκτροσόκ που εἶναι ἓνα εἶδος ἀπειλῆς για τοὺς δύο προηγούμενους. Εἶναι προφανὴς ή διάθεση ἀποκάλυψης τοῦ ρόλου τοῦ ψυχιατρείου, της τελετουργίας μιᾶς φτωχῆς ψυχοθεραπείας, της καταπιεστικῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ ἁσπλου, της «αὐθαιρεσίας» τῶν ἐδικῶν, της διαίρεσης της ἐργασίας.

Αὐτή ή καταγραφή που ἐπιχειρεῖται — με ἐπιτυχία — σ' ἓνα πρώτο

Η Φωλιά του κούκου του Μίκις Φόρμας.





Η Σάντο Ράτκλιφ από *Ένα κορίτσι της εποχής* του Κεν Λούις.

επίπεδο, σ' ένα δεύτερο επίπεδο αποδοκιμαώνεται αν όχι εννοιχίζεται, γιατί της λείπει μιὰ διάσταση κοινωνική και πολιτική. Και αφού η ταινία τελικά είναι περισσότερο ένα πετροχημένο «εργαστηριακό» τσίρμακι κι όχι μιὰ μακρο-κοινωνική τοποθέτηση ενός θεμελιακού προβλήματος, οποιαδήποτε θεωρησή της, σάν μιὰ μεταφορά της κοινωνικής πραγματικότητας, παραπαλεί ανάμεσα σέ μιὰ απλούστευση και μιὰ πολυσυμμενομένη χωρίς όρια. Και αυτό γιατί, Για τὸ λόγο ὅτι οἱ σχέσεις τοποθετοῦνται σ' ἕνα σχῆμα ἥρωας/σύστημα και ἡ ταινία τείνει πρὸς μιὰ τυπολογία: οἱ τρελοὶ δραματοῦνται και ζοῦν ὅπως «οἱ σεβαστοὶ πολῖτες» (διακοπές, σπὸρ...) και ἔτσι θεαματοποιεῖται ἕνας τρόπος ζωῆς στηριζόμενος στὴν κατανάλωση (οἱ τρελοὶ δὲν κάνουν τίποτα ἄλλο παρὰ νὰ μπῶν κι αὐτοὶ στὴν ὀργανωμένη ἀπόλαυση). Ὁ ἰνδιάνος, θῆμα μιᾶς ἀπὸ τίς ἀμερικανικές γενοκτονίες, σκοτώνει τὸν ἥρωα και παίρνει τὸ ἀναρχικὸ του πνεῦμα: αὐτὸς ἀκριβὲς ὁ ἰδανικὸς κριθεῖ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἥρωας δὲν εἶναι ὁ Λευκὸς ἀλλὰ ὁ «περιθωριακός», ὁ «τερροριστής», τὸ ἄλλο, ὅπως ἦταν και οἱ Ἰνδιάνοι γιὰ τοὺς πρώτους ἀποικους. Ξοφλώντας και ἰσοσκελιζοντας τὴν ἀνιστὴ ἀνταλλαγὴ ἀνάμεσα στὸν Λευκὸ και τὸν Ἰνδιάνο μὲ τρεπὸ συμβολικὸ (ὁ Ἰνδιάνος ἀνασταίνεται και σηκώνοντας τὸ «βράχο» σπάζει τοὺς τοίχους γιὰ νὰ βρεῖ πρὸς τὴ φύση, πού δίνεται ὁμως ἐξιδανικευμένη, κατὶ ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο και στὴν πραγματικότητα, σάν ἕνας μὴ-τόπος). Ἡ ὅλη ἀμφιταλάντευση ἐπάρχει μὲ τὴν εισαγωγή «τῶν κοριτσιῶν», δὲν ἀποκαλύπτεται ἡ σεξιστικὴ καταπίεση στὸ χώρο τοῦ ἀσπλου. Ἡ μόνη δυνατότητα πού τοὺς δίνεται εἶναι οἱ πόρνες, σάν νὰ παρᾶζει μιὰ

“Ένα κορίτσι της εποχής
Family Life
Ἀγγλία 1971
Σκην.: Κένεθ Λούις.
Σεν.: Νταϊνβιντ Μέρσερ.
Φωτ.: Γουίλιαμ Μάκ
Κρόου και Τσαρλς Στι-
ούαρτ. Μοντάζ: Ρόν
Γουίτς. Μουσική: Μάγκ
Γουίλκινσον. Ἑρμηνεία:
Σάντο Ράτκλιφ (Τζά-
νις), Μαίλ Ντὴν (κ.
Μπέιλντεν), Γκραϊνς Κέ-
ηβ (κ. Μπέιλντεν), Μάλ-
κομ Τίγκεν (Τίμ), Χίλα-
ρυ Μάρτιν (Μπάμπυλα-
ρα), Μαίκλ Ρίντνολ (Δρ
Ντόυαλτσον). Παρ.: An-
glo-Emi. Διάρκεια: 105'

διαίρεση στην απόλαυση, μιὰ επίσημη περιθωριοκότητα...

Ἡ λεπτομερειακὴ καταγραφή δὲν μπορεῖ νὰ στηρίξει μιὰ οὐσιαστικὴ κριτικὴ ματιὰ οὔτε νὰ δείξει μερικὲς ἀναγκαῖες ἀναφορὲς σὲ μιὰ κοινωνικὴ πραγματικότητα· ἡ ρητορικότητα καὶ ἡ θεολογικὴ ματιὰ τοῦ Μ. Φόρμαν περιώρισε τὴν ἐκρηκτικότητα τῆς τρέλας.

Στὴν ταινία *Ἐνα κορίτσι τῆς ἐποχῆς (Family Life)* ἡ βοήθεια σὲ ἐπίπεδο τῆς θεωρίας ἀπὸ τὴν Ἀγγλικὴ σχολὴ τῆς ἀντιψυχιατρικῆς προστατεύει τὴν ταινία ἀπὸ μιὰ ρητορικότητα. Ὁ χώρος τοῦ ἄσπλου ἐναλλάσσεται μὲ τὴν οἰκογενειακὴ ζωὴ, οἱ νέες τεχνικὲς ψυχοθεραπείας παρουσιάζονται μὲ διακριτικότητα καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ περιβάλλοντος στὴν τύχη τῆς ἡρωίδας παρουσιάζεται μὲ σαφήνεια. Ἡ προσπάθεια νὰ δοθοῦν μόνο πινελιὲς γιὰ μιὰ σειρά ἀπὸ θέματα (τέχνη καὶ τρέλα — ἡ ἡρωίδα καὶ ὁ ζωγράφος, οἰκογένεια καὶ τρέλα — ἡ οἰκογένεια ποὺ παραληρεῖ πάνω σὸ πρόβλημα τῆς ἡρωίδας, ἔρωτας καὶ τρέλα — ἡ ἀπαγόρευση ὁποιασδήποτε σχέσης τῆς ἡρωίδας μὲ τὸν ἄρρωστο σύντροφό της...), χωρὶς νὰ ὑπάρχει μιὰ πολιτικὴ ὑποψία καὶ χωρὶς νὰ δεיχτοῦν οἱ βαθύτερες αἰτίες ἀλλὰ καὶ οἱ ἀδυναμίες τοῦ ἀγώνα τῶν ἀντιψυχιάτρων, προκαλεῖ σύγχυση γιὰτὶ δὲ διαφαίνεται ἡ μερικότητα τῆς «περιπέτειας» τῆς ἡρωίδας καὶ ἡ γενικότητα τοῦ προβλήματος τῆς τρέλας.

Ὁ τίτλος τῆς Ἰταλικῆς ταινίας *Ἡ ὄλοι ἢ κανέννας* εἶναι παρμένος ἀπὸ τὸ στίχο τοῦ Μπρέχτ «*Ἡ ὄλοι ἢ κανέννας, ἢ ὄλα ἢ τίποτε, δὲν ὑπάρχει ἀτομικὴ σωτηρία*» Ἡ ταινία οὐσιαστικὰ δείχνει τὰ ἀποτελέσματα τοῦ πιὸ προχωρημένου, τοῦ πιὸ φιλοδοξοῦ πειράματος στὴν ἀντιμετώπιση — θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ — τῆς τρέλας. Οἱ ἰταλο(αντι)ψυχίατροι μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀρχῶν τῆς Πάριος δεῖξαν ὅτι μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μιὰ θεραπεία τῆς τρέλας ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ τρέλα πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ σὸ κέντρο ἐνὸς διαλόγου τῶν κοινωνικῶν ομάδων καὶ ὄχι στὰ ὅρια ἐνὸς ἄσπλου. Ἡ ταινία δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σειρά ἀπὸ

6. Στὴ Γαλλία παίχτηκε μὲ τὸν τίτλο *Τρεῖ οἱ γιὰ λύσιμο Fous à delier. Ital. Titl. Matti da Slegare*) Τὸ ἴδιο τελικὰ ἔγινε καὶ στὴν Ἰταλία. Ὁ τίτλος *Ἡ ὄλοι ἢ κανέννας* χρησιμοποιήθηκε ὅσο ἡ ταινία δειχτοῦσε σὲ κιν/κὲς λέσχες, ψυχιατρικὲς κλινικὲς.

Ἡ ὄλοι ἢ κανέννας (Nessuno o tutti) τῶν Σ. Ἀγκόστι, Μ. Μπελόκιο, Σ. Πετράλια καὶ Σ. Ρούλλι.



συνεντεύξεις «άρρωστων» που συμμετείχαν στο δεκαπεντάχρονο αυτό πείραμα. Οί «άρρωστοι» διηγούνται στιγμές από τη ζωή τους, την έμπειρία τους πριν και στη διάρκεια της έρευννητικής προσπάθειας, συζητούν και κρίνουν τους γιατρούς και τους συντρόφους τους, που ή κλασική ψυχιατρική αποκαλεί διανοητικά καθυστερημένους, χρόνια ψυχοπαθείς και που έχουν ύποπτοι τις μεθόδους του παραδοσιακού ψυχιατρείου - άσylum (απομόνωση, σεξουαλική καταπίεση, βία, επιθετικότητα, φαρμακο-θεραπείες...), διηγούνται τον τρόπο που έζησαν το πείραμα της νέας ψυχιατρικής (την αυτodiaχείριση του ψυχιατρείου από τους γιατρούς και μέρος των άρρωστων, τον περιορισμό της χημικοθεραπείας, την δημιουργία αυτόνομων ομάδων, την κατάργηση της απομόνωσης, τη νέα διαμόρφωση του χώρου του άσylum, την κατάργηση των ηλεκτροσόκ, την κατάργηση του ομοιόμορφου ντυσίματος, την επιστροφή στους άρρωστους των ρούχων και των προσωπικών τους αντικειμένων, το δικαίωμα της εξόδου, την άνευρεση εργασίας, την εκπαίδευση, το δικαίωμα της αμοιβής για την εργασία που γίνεται στο ψυχιατρείο, την προσπάθεια ολοκληρώσεως στην κοινωνική ζωή σε συνεργασία με τη σοσιαλο-κομμουνιστική δημοτική άρχη — οι δημοτικές αρχές διέθεσαν διαμερίσματα και οι επιτροπές γειτονιάς ανέλαβαν να βοηθήσουν σ' αυτή την προσπάθεια με την αποστολή των άρρωστων στα εργοστάσια όπου τα συνδικάτα πήραν την πρωτοβουλία να τους μάθουν ένα επάγγελμα, να δημιουργήσουν σχέσεις με το περιβάλλον τους).

Στην ταινία *"Η όλοι ή κανένας* έχουμε σαν πρώτη ύλη τα «γεγονότα» — τις διηγήσεις που δεν είναι «φτιαχτές» και που επιβάλλουν κάποιο όριο στον χειρισμό τους, κι αυτό δίνει μια αληθοφάνεια γιατί όλες οι σχέσεις αναφέρονται σ' ένα κοινωνικό περιεχόμενο. Τελικά αν και μ' όλες τις ταινίες είμαστε στο επίπεδο της αναπαράστασης, η Ιταλική ταινία με τον χαρακτήρα του ντοκιμαντέρ, με την αναφορά της σε μια συγκεκριμένη κατάσταση μάς δίνει μια πολυδιάστατη θεώρηση της τρέλας.

Οι συνεντεύξεις και οι συζητήσεις αποκαλύπτουν τη δυσκολία αυτού του περάσματος από το παραδοσιακό ψυχιατρείο στο νέο τρόπο ζωής, την καταστροφή των όριων του άρρωστου και του κανονικού, την αλλαγή του θεσμού, του λόγου της κοινωνικής λογικής σε σχέση πάντα με τις γενικότερες διαδικασίες που λαβαίνουν χώρα στην πολιτική ζωή της Ιταλίας.

Η ταινία τελικά κατορθώνει να δείξει πως ή τρέλα σαν κοινωνικό πρόβλημα απαιτεί συλλογικές διαδικασίες για το ξεπέρασμά του· οι κοινωνικές ομάδες που θέλουν να φέρουν ένα νέο τρόπο ζωής πρέπει να δούν το πρόβλημα της τρέλας μέσα στην σύγκρουση και την ουτοπία μιας νέας ολότητας. *"Αυ ή ταινία "Η όλοι ή κανένας* είναι όριακή στο σύνολο αυτών των ταινιών αυτό οφείλεται στην προσπάθεια — ίσως μια φαντασίωση — να δείχτει ο πολιτι(σ)κος χαρακτήρας της τρέλας στη βιομηχανική κοινωνία.

Η σύντομη σύγκριση των ταινιών που προηγήθηκε έδειξε τη δυνατότητα του κινηματογράφου να φωτίσει και να συγκεκριμενοποιήσει μια πολεμική που έμεινε κλειστή σε μια κοινότητα έπιστημονική ή που έμποδίστηκε να λειτουργήσει σ' ένα κοινωνικό επίπεδο από μια θεσμική θωράκιση. Ο κινηματογράφος καταγράφει και τοποθετεί την τρέλα σε μια πολυ-διάσταση· φέρνει όμως μια νέα αντίληψη ή μια νέα προβληματική για την τρέλα:

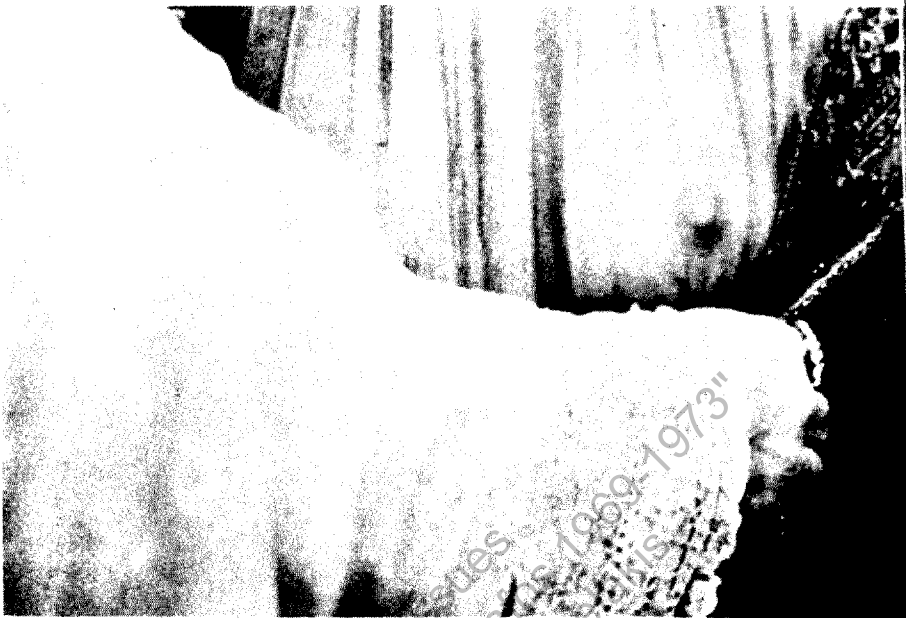
Δημοσθένης 'Αγραφιώτης

"Η όλοι ή κανένας
Nessuno o Tutti ή Matti
da Slegare
Ιταλία 1975
Σκη. και σεν.: Μάρκο
Μπελόκιο, Σιλβάνο Άγκοστι, Σάντρο Πετράλια,
Στέφανο Ρούλι. Φωτ.:
Έντζιο Μπελάνι, Δημή-
τρης Νικολάου. Ήχος:
Ρέμο Γκολινέλι. Διάρ-
κεια: 135'

Ταλαιπές Ιστορίες
(Contes immoraux)

Σενάριο-Σκηνοθεσία:
Βαλεριάν Μπόροβιτςκ.
Φωτογραφία: Μπερνάρ
Ντεμεντιούρ και Μισέλ
Ζολά. Μουσική: Μωρίς
Λεσσύ και επιλογή από
διάφορα είδη, μουσικής.
Παραγωγή: Γαλλική.
1974. Παίζουν: Λίζ
Ντανβέος (Τζούλη),
Σαφλότ Αλεξάντρα (Τε-
ρέζα), Παλόμα Πικάσσο
(Ερζεμπετ Μπάτορ),
Παφάλ Κριστόφ (Ισ-
τβάν), Φλορένς Μπελλά-
μι (Λουκρητία Βοργία).
Διάρκεια: 110'.





Ἡ ἐξουσία τοῦ Φετίχ

Πρέπει νὰ τονίσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχή: ἡ ταινία *Τολμηρές Ἱστορίες* τοῦ Μπόροβιτς δὲν εἶναι μιὰ «ἀναίρεση ὧλων τῶν ταμπού» — ὅπως πιθανὸν θὰ ἠθέλαν κάποιοι ζοριτικοί — ἀλλὰ ἡ ἐγγραφή κατὰ πολὺ πρὶν συγχεριμένον καὶ ξεκάθαρον: ἡ κατὰδειξη τῆς «κάλυψης» τοῦ σώματος, νοούμενον στὴ φυσικὴ κατάστασι. Τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ἀπεικονίζεται σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας, στὴν ἀπόλυτη γύμνια του, δλοκληρωμένο ἢ τεμαχισμένο ἀπὸ τὸ καθάρισμα, ἀλλὰ ἡ εἰσβολὴ του σταματᾷ στὸ δικαίωμα τῆς ἀπεικόνισις του. Τὸ σῶμα στὸν Μπόροβιτς εἶναι τὸ ὀλικὸ τοῦ πάνω του θὰ ἐγγραφῇ ἕνας λόγος καὶ ἡ ἄξια τῆς ταινίας του εἶναι ἡ κατὰδειξη τῆς λειτουργίας ἐγγραφῆς τοῦ κυρίαρχου λόγου. Διαδικασία ποὺ θὰ παρωχθεῖ

ἀπὸ τὴ διαλεκτικὴ κίνησι τῶν στοιχείων τοῦ φιλικοῦ χώρου. Τὰ σημαίνοντα θὰ ἀναζητηθοῦν στὴν τάξι τοῦ προφορικοῦ λόγου, τοῦ ροῦχου καὶ τῆς κίνησις.

Ὁ πίνακας, τὸ πλάνο, τὸ Σῶμα: Τὸ Φετίχ

Ἡ πληθωρικὴ παρουσία τοῦ γυμνοῦ (συγχεριμένα τοῦ γυναικείου) σώματος στὶς *Τολμηρές Ἱστορίες*, ἀποτελεῖ τὸ μέρος ἐνὸς πίνακα. Εἶναι αὐτὸς ποὺ ὁρίζεται ἀπὸ τὸ καθάρισμα τοῦ φακοῦ στὸ πλάνο, ἡ ἀποτιμημένη βάση ἐνὸς τριγώνου πάνω σ' ἕναν ὁρίζοντα, τρίγωνο ποὺ ἡ κορυφὴ του βρισκται στὸ μάτι (ἢ στὸ πνεῦμα) τοῦ ὑποκειμένου ποὺ κάνει τὴν ἀποτιμησι. Ἀν αὐτὸ κατὰ τὸ Ρολάν



Μπάρετ αρκεί για να δώσει σε ένα μίνιμουμ την αναπαράσταση¹, μένει να δούμε τον τρόπο που λειτουργεί το πλάνο στον Μπόροβ-ζυκ. Φανερά καθραρισμένο, ή απομονώνει μία συγκεκριμένη περιοχή ενός κορμιού ή αντικείμενα, ή αποτέμνει απ' το τόπιο ένα κομμάτι, ανάγοντάς το στην όπτική ενός ζωγραφικού πίνακα. Μέσα έχει εγκαθιστά ένα νόημα που — προκειμένου για τα εξωτερικά του — αποκορύφει τη διαφάνεια, την τάση να θεωρηθούν σαν «ανοίγματα» στον κόσμο (ή στη «φύση»), αϊχμάλωτα της θεωρίας του ρεαλισμού. Με το καθράρισμα ενός ζωγραφικού πίνακα (θαλασσινά τοπία εξαιρετικής όμορφιάς, λειβάδια ήμipρεσσιονιστών, άγροτικά τοπία φλαμανδικής έμπνευσης), τα εξωτερικά του Μπόροβζυκ λειτουργ-

γούν σα Νόημα: ή θάλασσα στην Παλίρροια σαν Φύση και σαν Νόμος της Φυσικής λειτουργίας· το χωριό στην Έρζεμπετ Μπάτορου σαν νοηματικός χώρος της κοινωνικής ύποτέλειας και του Έξαναγκασμού της φύσης. Νοητές Μορφές, φετιχοποιημένα νοήματα.

“Αν το κάδρο-πίνακας στον Μπόροβζυκ επισημαίνεται σαν φετίχ («Σαν άπόρροια τεμαχισμού, είναι ό πίνακας αντικείμενο-φετίχ στο επίπεδο του ιδεατού νοήματος» — Ρ. Μπάρετ, στο ίδιο), ό ίδιος τό μεταχειρίζεται για να καθάρει μέσα σ' αυτό σωματικές περιοχές και αντικείμενα (θρησκευτικά, σεξουαλικά και σκευή έξουσίας) που είναι ήδη φετίχ. Τό ανθρώπινο σώμα βρίσκεται μέσα στον πίνακα-πλάνο παγιδευμένο διπλά. Πληθω-ρικό σαν παρουσία, σε ποσότητα,

1-Βλ. Σ.Κ. 74, 2-3, σελ. 141:
«Νυντερό-Μπρέχτ-Άιξενστάιν»
του Ρ. Μπάρετ.



άπεικονίζεται σε όλες του τις λεπτομέρειες. Υποτίθεται πως βρίσκεται εκεί για την έγγραφη του έρωτογενούς πεδίου και, στη δεύτερη μάλιστα ιστορία, τείνουμε να διακρίνουμε στον Μπόροβιτς την ύπαρξη μιάς γραφής σκανδαλώδους και αίσχους, απελευθερωτικής από το «κλειστό και αρμονικό σώμα του Ιδεαλισμού», αυτού «που πάντα είναι περισσότερο από μας, αυτό που σκοτώνει μέσα μας την ίδια του την αναπαράσταση». Δε συμβαίνει όμως αυτό, γιατί το σώμα δε βρίσκεται εκεί για μια «σωματική γραφή», αλλά σαν το Σώμα: το νόημα του Σώματος και όχι το ίδιο. Και δώ λοιπόν προτείνεται ένα ακόμα Φετίχ.

Με τον προσδιορισμό του φετιχισμού του πλάνου, τεμαχίζοντας το συστηματικά σε γερύ-πλάνα και καρδάροντας περιοχές και φετιχοποιημένα αντικείμενα, ο Μπόροβιτς επισημαίνει ξανά και ξανά το φετίχ, το έγκλειστο στο κέντρο της ταινίας του. Επισημάνση ενός κυρίαρχου στοιχείου. Κρίσιμο, γιατί η ταινία του δίνει αυτή τη θέση, τη φέρνει στο προσκήνιο ώστε να μη

μπορεί σε καμία περίπτωση να περάσει απαρατήρητο, το «επισημαίνει». Αν χαρακτηρίσαμε την ταινία ως δουλειά πάνω στο φετίχ, θα λέγαμε πως ο ρόλος του, αυτόνομο, μαζόμενο, θα ήταν να σημαίνει.

‘Η κίνηση, ο λόγος: τὰ στοιχεία τῆς κατασκευῆς

Στην ταινία υπάρχει η τετραπλή — όσες και οι «Ιστορίες» της — πορεία προς την προσφορά, την αμφίεση. Λέξεις που υποβάλλουν κιόλας το νόημα μιάς τελετουργίας. ‘Η κίνηση είναι τελετουργική. ‘Ο βωμός υπάρχει: η παραλία της παλιόροιας στρωμένη με βότσαλα, το ντιβάνι της άποθηκης στην Τερέζα φιλόσοφος, το κρεβάτι της Μάτορν, το άδυτο στη Λουκρητία Βοργία. ‘Η θύα και στις τέσσερις περιπτώσεις εκφράζεται με σεξουαλική μορφή. Είναι η ύπνο-γῆ της νεαρής στον Ξάδελφο για την πρώτη φωνή μιάς μαθητριάς: η προσφορά του οργανισμού της Τερέζας στη θεοποίηση: η γόνιμα των Ούγγαρεζών χωρικών γυναικών

2. Βλ. Κριτική αποτίμηση του Βέρνερ Σρόιτερ του Ν. Λυγούρη, Σ.Κ. 75, 50.



3-Μέχρι το σημείο αυτό η ταινία έμοιαζε να έγγραφεται στον αφηγηματικό κώδικα ενός γνωστού μοντέλου: του «ποιητικού-έρωτικού» κινηματογράφου των φιλολογικών διαλόγων, των πλάνων που «θυμίζουν» πίνακες ζωγραφικής. Η τομή στη σύνθεση έπιφέρει τη διάλυση του κώδικα-μοντέλου και τον διαχωρισμό των στοιχείων του. Χωρίς το άλλοθι της ταινίας σαν αντανάκλαση της «πραγματικότητας», τα στοιχεία εκτίθενται σαν υλικά της φιλικής κατασκευής, αποκαλύπτοντας εκείνο που το μοντέλο αποκρύβει: την πραγματικότητα της παραγωγής της ταινίας. 'Η εικόνα (το πλάνο) είναι πίνακας στο βαθμό που διιάγει κάτι αποτέμνοντάς το από το όλον. 'Ο λόγος είναι σύστημα αυτόνομο, χωρίς την εικόνα. 'Η κίνηση του σώματος, ή χειρονομία, συνιστά από μόνη της μιὰ γλώσσα.

4-Η ταινία δεν αναπαριστάει τη φύση και την πραγματικότητα: 'Η πραγματικότητα

στην κόμηση· τέλος ή συναίνεση της Λουκρητίας στην αναπαράσταση ενός σεξουαλικού γοργοθά. 'Η τελετουργική κίνηση είναι εμφανής και στις τέσσερεις περιπτώσεις, ακολουθεί ένα κανονικό τυπικό. 'Η πορεία με τα ποδήλατα, ή τακτοποίηση των ρούχων πριν από την πράξη, στην πρώτη· ο τρόπος που έτοιμάζει τα σύνεργα του όργασμου ή Τερέζα· το λουτρό των γυναικών, ή έτοιμασία του ποτού και ή τελετουργία των «γάμων» στην τρίτη· ή κίνηση των προσώπων στους Βοργίες.

Τελετουργική κίνηση, τελετουργίες που άναιρούν εκείνο στο οποίο υποτίθεται ότι έγγράφονται: το σεξουαλικό. Κιόλας, στο τέλος της πρώτης ιστορίας, ό προσφορικός λόγος θα επέμβει δηλώνοντας την άναιρεση της σεξουαλικής σημασίας της πράξης που προηγήθηκε. 'Εκείνο που μās δείχτηκε στο εικονιστικό επίπεδο (το σεξουαλικό) έρχεται σε αντίθεση με την έρμηνεία του λόγου. 'Η σύγκρουση έγκυπνιστά την άμφιβολία ως προς την απόλυτη κυριαρχία του πρώ-

του επιπέδου (την «αλήθεια» της φαινομενολογίας), αφαιρεί όμως και από το λόγο τη λάμψη της αναπόδεικτης πειθούς.

Καταγράφοντας τα στοιχεία σύνθεσης του μοντέλου στο πρώτο έπεισόδιο, έπιφέροντας τη διάσπαση του όλου στα έπιμέρους, με την εξέγερση, ενάντια στην εικόνα, του λόγου (που διεκδικεί το προνόμιο — λογοτεχνικής τάξης και όχι κινηματογραφικής — να παράγει μόνοις το νόημα), ή ταινία καταφέρνει ένα πλήγμα στο σημείο που το μοντέλο συναντάει τα στοιχεία που το παράγουν. 'Η πραγματικότητα του νοήματος, ό φετιχισμός του νοήματος δεν μπορεί να είναι δυνατός από τη στιγμή που ή ταινία καταδειχνει τα υλικά της που την έγγράφουν σαν παραγόμενο προϊόν. 'Εκεί που ύπρχε ενότητα, ύπρχει ή πολλαπλότητα. 'Εδώ έχουμε την έπισημανση ενός ακόμα φετιχ, το μεγάλο φετιχ του Νοήματος που ύπάρχει στον κλασικό κινηματογράφο.

'Η ταινία του Μπόροβζυκ γνωρίζει πώς είναι μιὰ κατασκευή. Αυτό σημαίνει πώς στη θέση που

καταλάμβανε το ιδεαλιστικό «πραγματικό», υπάρχει ή πραγματικότητα μιάς ταινίας. Πρωταρχικά, το Φετίχ που την ορίζει γίνεται από νωρίς αντιληπτό (για τον άνιδαο υπάρχει ή έντύπωση του ψεύτικου, του φτιαχτού). 'Ο άφηρηματικός κώδικας (σχηματοποιημένος), δέν παύει να παραβιάζεται, να μετασχηματίζεται, να χάνει δλότελα το άρχικό του νόημα από την πρακτική της σημαίνουσας ύλης που ανακινεί ή ταινία. Τά στοιχεία της (ή σημαίνουσα ύλη) κατονομάζονται διπλά: σάν συγκεκριμένα στοιχεία (κίνησης, λόγου, αντικειμένων, ρούχων) και σάν φορείς ενός ιδιαίτερου για κάθε τάξη στοιχείων, συστήματος *γλώσσας*. Η άποδόμηση του κλασικού αφήρηματικού κώδικα προέχεται από τη διαλεκτική διακίνηση των γλωσσικών φιλικών στοιχείων, που επιτρέπουν την άνάδυση ενός Άλλου νοήματος.

Άκόμη, οί χώροι ορίζονται θεατρικά σάν σκηνές, περιοριζόμενοι μέσα σέ τοίχους (ή αποθήκη στην Τερέζα, τά δωμάτια του πύργου και οί διάδρομοι στην Μπάτορν, το άδυτο στους Βοργίες), από τεχνητά έμπόδια στόν φυσικό χώρο (ό αλόλυνγος του χωριού), ή από φυσικό —που δίνει ώστόσο την έντύπωση του ζωγραφιστού — φόντο (το τείχος τών βράχων στην παραλία, τά λειβάδια στην Τερέζα.) 'Ο έξω από τη σκηνή χώρος δέν έγγράφεται μέσα σ' αυτήν.

Το ιδεολογικό Φετίχ

Παρόλη τη θεαματική — και πιο ξεκάθαρα — την ένδυματολογική άναφορά, δέν υπάρχει όρισμός ιστορικού χρόνου. Είναι κι αυτό μιά από τίς άνατροπές της ταινίας, που ενώ φαίνεται να τοποθετεί τίς σκηνές της ιστορικά, οίκοδομεί το νόημα της διαχρονικά, μετατοπίζόμενη αντίθετα στο χρόνο. Η άναίρεση του ιστορικού χρόνου, όπως αυτός ορίζεται από τους ένδυματολογικούς κώδικες, ή αποσημάνση τών ιστορικών προσώπων (Βοργίες, Μπάτορν) σάν τέτοιων και ή μετασημάνση τών μέσα από τη γλώσσα της κίνησης και του ρούχου — και όχι της ταυτότητας — παίρνει τη μορφή παιγνιδιού.

Τό γλωσσικό σύστημα της ταινίας υποβάλλει στην ίδια έπεξεργασία τόν έρωτικό κώδικα, μεταγράφοντας τον στην πολιτική σκηνή.

Στό πρώτο έπεισόδιο (Η Παλίρροια) τά ρούχα μās παραπέμπουν στην σύγχρονη έποχή: τό κυρίως σκηνικό όμως είναι μιά φυσική σκηνογραφία, αύστηρά έξω από χρονικούς προσδιορισμούς. Τό ίδιο και τό φυσικό γεγονός μιάς διπλής κίνησης, της παλίρροιας και του σέξ, δέν όροθετεί έποχή. Ένα σκηνικό και μιά πρακτική που άνακαλούν τό διαχρονικό, κάτω από την ένδυματολογική χρονική ένδειξη. 'Ο προσφορικός λόγος που συνοδεύει την κίνηση έπεξηγει τό φυσικό γεγονός (παλίρροια), την ώρα που ό φορέας του λόγου συμμετέχει σ' ένα άλλο φυσικό γεγονός (τή σεξουαλική ικανοποίηση). 'Ο ίδιος ό λόγος όμως έξαίρεται να άνατρέψει τη σημασία του σεξουαλικού: αυτό που έγινε δέν ήταν ήδονή άλλα μάθηση. 'Ο λόγος έκφέρει την έννοια μιάς σκοπιμότητας ή όποία διεκδικεί τό υποκείμενο/σώμα, τό όποιο μετέχεται στη θέση αντικειμένου. Τό σώμα λοιπόν, βρίσκεται εκεί υποκαθιστώντας τό Νόημα του σώματος, έγγράφοντας την παρουσία του στην ταινία σάν φετίχ.

Μιά σειρά από άνατροπές σέ βάρος της κλασικής διαφάνειας του μοντέλου και συγχρόνως μιά διαδικασία άνά-λυσης της σημαίνουσας ύλης: που από τη στιγμή που θά σημάνει ή υλικότητα της παρουσία της μέσα στη διάρθρωση του αφήρηματικού κώδικα — που πάντοτε άλέφυνε την υλιστική έγγραφη της στο σώμα του — δέν μπορεί παρά να είναι άποδιαθροωτική για τόν κώδικα.

Στη δεύτερη ιστορία (Τερέζα φιλόσοφος) θεροκευτικά σημαίνοντα (ρούχα, αντικείμενα, λόγος) έγγράφονται σέ μιά σαφέστατα έρωτική κίνηση. Συμβαίνει όμως και τό αντίθετο: έρωτισμός που έγγράφεται στο θεροκευτικό. 'Ο φακός στενεύει τά όριά του για να άπομονώσει ένα μέρος του κοσμού της Τερέζας ή αντικειμένο-φετίχ. Η κίνηση είναι εκείνη ενός όργανου έξημνη του φάλου. Στη θέση του υπάρχουν σημαίνοντα κοσμικής/θεροκευτικής έξουσίας (τό πρωτεύητάρι και τό βιβλίο του

τά της είναι μιά σειρά από στοιχεία (κίνησης, λόγου, είκόνας, ήχων) που με τό συνδυασμό τους παράγουν νοήμα. Τό νόημα δέν είναι μεταφυσικής τάξης δομένο μιά για πάντα, που θα άποδοθεί από την ταινία σάν «άποδοση της πραγματικότητας». 'Ο ιδεαλισμός που θέλει τα πάντα κεντρωμένα γύρω από τό μεταφυσική ένότητα του νοήματος, είναι εκείνος της άστικής ιδεολογίας, που στην κυριαρχία του Ένος βλέπει την κυριαρχία του Λόγου της 'Ο κινηματογράφος της 'άναστατάσεως της πραγματικότητας' — έτσι και άν τό αντικείμενο του είναι ή ταξική πάλη, ή σ'άχρονος των ιδεολογιών — άποκαρβεί ένα υλιστικό γεγονός: τίς διαδικασίες που έγγράφει την ταινία σάν παραγόμενο προϊόν. Άφηνοντας την ίδια την ύστατη της έξω από την υλιστική διαλεκτική, ή ταινία παραμένει στο λόγο της κυριαρχίας ιδεολογίας, ευαλή μεροπία στην ίδια την πραγματικότητα της.

Σάντ, οί εικονιζόμενες άντρικές μορφές καί τά άδεια άμφια τής εκκλησίας, τά φαλλικά άντικείμενα). Άν στο πρώτο έπεισόδιο ή νεαρή μάθαινε από τόν Λόγο ότι ή έρωτική τής έξαρση έγγραφόταν σέ κάποιον Κανόνα, στο δεύτερο έπεισόδιο ό όργασμός επιτελείται άπευθείας μέ ύποκατάστατα έξουσίας. Αυτό πού μās δείχνεται δέν είναι ή άπελευθέρωση τού σεξουαλικού ένστίκτου κάτω από τήν καταπίεση (κοινωνική - θρησκευτική): αντίθετα, τόν νόημα, για κείνον πού μπορεί νά δεχτεί τή διαλεκτική τής σημαίνουσας ύλης, δέν μπορεί παρά νά είναι ή ιδεολογική κυριαρχία πάνω στο σεξουαλικό. Ή ιστορία τού δεύτερου μέρους άνοίγει μέ τήν είδηση μιάς έφημερίδας ότι νεαρή θρησκόληπτη έγινε θύμα βιασμού καί ότι ζητείται ή καθιέρωση τής στο μαρτυρολόγιο τής εκκλησίας· ότι ακολουθεί, φαινομενικά, άναίρει τήν είδηση (ή ίδια ή Τερέζα επιδίδεται σέ πράξεις πού άποσκοπούν στόν σεξουαλικό όργασμό· δέν είναι τó θύμα). Τό τελευταίο πλάνο κόβεται ενώ έχει έμφανιστεί ό βιαστής. Ποιός βιαστής; ποιός βιασμός; Καί γιατί δέν τόν βλέπουμε;

Γιατί τόν έχουμε δει. Γιατί ότi έχει δείχτει στην άποθήκη είναι ό βιασμός τού ύποκειμένου από άντικείμενα/φορείς ιδεολογίας. Γιατί ή κίνηση τού όργασμού είναι ή φαινομενολογία πάνω σέ κάτι πού μοιάζει νά έγγραφεται σέ μιά άνατρεπτική πρακτική. Τά άντικείμενα όμως υπάρχουν μ' όλο τó φετιχιστικό βάρος τους καί ή ζωτικότητα τής κίνησης επενδύεται σ' αυτά.

Ή άνατροπή ύπάρχει αλλά όχι στην κίνηση ένός γλωσσικού στοιχείου· ύπάρχει στή διαλεκτική τής σημαίνουσας ύλης, μέσα από μιά σειρά έπιμέρους άνατροπών μεμονωμένων γλωσσικών συστημάτων (Ή Τερέζα είναι μάρτυρας: σύστημα έγγραφής τού λόγου. Ή Τερέζα είναι άνάξια: σύστημα εικονιστικό. Ή Τερέζα άφιερώνει τόν όργασμό τής στή θρησκεία: γλωσσικό σύστημα τής διακίνησης τών φετίχ). Ό βιασμός δέν έχει συμβεί «έξω», αλλά «μέσα». Δέν είναι αυθαίρετος αλλά παράγεται νοηματικά σάν άποτέλεσμα τής διαλεκτικής άνέμεσα στο σεξουαλικό καί τήν ιδεολογική παρουσία

τών φετίχ. Τό σώμα βρίσκεται έκει όχι για νά έγγράψει τήν παντοδυναμία τού σεξουαλικού, αλλά τήν τύφλωσή του, τόν έννοχισμό του καί τήν ύποταγή του.

Τό Ρούχο: Έξουσία καί φαλλική σημασιοδότηση

Τό ρούχο σά φετίχ έξουσίας (θρησκευτικής: τά άμφια στην Τερέζα), παίρνει όλη τήν σημασία του στην Έρζεμπετ Μπάτορν καί όχι μόνο αυτό. Ή παρουσία του είναι ένα πλήρες σημαίνον. Από τή γύμνια τών χωρικών γυναικών στόν πύργο, μέχρι τά ρούχα πού φοράει ή Παλόμα Πικάσο ή ό «ύπασπιστής» τής Ρούχα πού καλύπτουν έννοιολογικά τó σώμα, όχι σάν ουσιά ή έξαρτήματα· αλλά σάν ουσία τά ίδια. Ό ύποβιβασμός τού σώματος σά σημαίνουν είναι πλήρες κάτω από τήν κάλυψη τού κοστούμιού. Τό ρούχο είναι κείνο πού παράγει νόημα καί όχι εκείνος πού τό φορεί. Ή μετάμφιση είναι ή σημασία στην άλυσίδα τής φετιχιστικής τάξης τού ρούχου. Ή άπουσία του πάλι δέν άφήνει έλεύθερο τó σώμα αλλά τό καθορίζει κοινωνικά (ή γύμνια τών γυναικών στόν πύργο δηλώνει τή μηδαμινότητά τους, στην τάξη τού ρούχου· έπομένως είναι καί αυτές «ντυμένες» έννοιολογικά.). Τό ρούχο δέν καθορίζει μονάχα τήν ιεραρχική θέση τού ύποκειμένου (μιλώντας πάντα για τó έπεισόδιο τής Μάτορν), αλλά παίρνει μέρος καί σέ μιά πρακτική παιγνιδιού πού άφορά τήν σεξουαλική θέση τών προσώπων (ό «Ίσθάν» ντυμένος έναλλάξ άντρικά καί γυναικεία).

Ή σπουδαιότητα τής σημαντικής τού ρούχου έπισημαίνεται από τήν άρχή: πρωτοβλέπουμε τήν Μάτορν όχι σάν πρόσωπο/σώμα, αλλά μέσα από τó κουστόμi τής· τó ρούχο τής Μάτορν καί όχι τήν ίδια. Είναι τó ρούχο τής έξουσίας καθαγιασμένο θρησκευτικά (ή κόμισσα θά σάς επιτρέψει νά άγγίξετε τó φόρεμά της, léνε στις χωρικές). Ό λόγος επενδύει τó ρούχο λατρευτικά, άποδίδοντάς του χαρισματική άκτινοβολία. Ή άπάντηση τών χωρικών γυναικών όμως είναι άλλη όταν βρίσκονται άπέ-

5-Σχετικά μέ τó ρούχο βλ. Π. Μπωντρέ: Τά παπούτσια τού Σάλιβαν. Σ.Κ. 75,6, σελ. 54.

6-Βλ. Ζ.Π. Ουινάρ. Ένας ελαττωματικός λόγος. Σ.Κ. 27-28, σελ. 61-63



ναντι στο ρούχο· κίνηση άρπαγής, καταστροφής και οικειοποίησης του ρούχου και όχι λατρευτικής παραδοχής του. Συγχρόνως, άπογύμνωση της Μπάτορου από τὰ ένδυματολογικά διακριτικά που τή διαφοροποιούν από τή γύμνια τών γυναικών.

Η Μπάτορου προσεγγίζει τις γυναικες γυμνές (δηλαδή τις ποθεί στην ταξική τους κατάσταση: τó χαμηλό στην ιεραρχία του ρούχου)· έκεινες όμως ποθούν τὰ διακριτικά της έξουσίας της, τὰ κοσμήματα και τὰ ύφασματα που την τυλίγουν· ό πόθος υπάρχει άλλου από κεί που τόν θέλει ή μυθοπλασία: είναι πόθος ταξικός. Οί γυμνές γυναίκες καθορίζονται ταξικά — σύμφωνα με τó γλωσσικό σύστημα τών ρούχων που εγκαθίστα ή ταινία· ή κόμισσα όμως άπογυμνωμένη έχει πάψει νά υφίσταται· ώστόσο δέν πρόκειται για όλική έκλειψη. Τό ρούχο — ή ταξική της ύπόσταση — συντάσσεται με νέα μορφή, με νέο νόημα: τó αίμα. Η χαρισματική άκτινοβολία του κουστουμιού της έξουσίας έχει ξεσχιστεί στην ταξική σύγκρουση. Όχι όμως και ή ύπόστασή του. Τό ρούχο που την τυλίγει — ή δύναμη — προέρχεται από την ταξική κυριαρχία.

Κλείσιμο της σκηνής και νέο άνοιγμα στη φαλλική σημασιόδοτηση της έξουσίας. Συγχρόνως και άποκάλυψη της μεταμφίσεως, της μάσκας. Άποκάλυψη που δέν είναι σεξουαλικής φύσης (άνατροπή του γλωσσικού συστήματος της κίνησης που έγγραφει τó έρωτικό), αλλά πολιτικής. Ό Ισθβάν δέν είναι «ό» αλλά «ή». Υπηρέτης (ύπασπιστής), δέν μπορεί νά είναι ό κυρίαρχος σέ μιá σχέση τελετουργικά ιεραρχημένη. Άν στην πρώτη περίπτωση (τó φόρεμα της Μπάτορου που καταστρέφεται από τις γυναικες) άποκαλυπτόταν ή γυμνή φύση της έξουσίας, στη δεύτερη ή άλλαγή κουστουμιού από άνδρικό σέ γυναικείο σημαίνει τó φαλλικό της έξουσίας, την έννοχιστική φύση της ύποτελείας. Καί στίς δυό περιπτώσεις ή προσέγγιση δέ γίνεται άτιμώρτητα. Στην πρώτη, ή κίνηση τών ύποτελών (κίνηση εξέγερσης) καταστρέφει τή μάσκα (τό κουστούμι) και δέχεται σάν άπάντηση τó ξίφος (άπογυμνωμένο,

φαλλικό σύμβολο έξουσίας)· τὰ δεδομένα της ταξικής ανάγνωσης έχουν δοθεί.

Ό «γάμος» (Μάτορου-Ισθβάν) έπιχειρεί νά ύποτάξει τόν ταξικό λόγο σόν κυρίαρχο, με την άποκρυψη της φαλλικής σημασιόδοτησης του δευτέρου. Η έκθεση τών δυό γυμνών σωμάτων αυτό τó σκοπό έχει. Η έπόμενη κίνηση είναι ή «προδοσία» της/ του Ισθβάν που καθορίζει άμετάκλητα την ταξική σύγκρουση. Η Μπάτορου (γυναίκα: άποκρυψη της φαλλικής σημασιόδοτησης της έξουσίας) «συλλαμβάνεται» και άπομακρύνεται, ενώ την θέση της στη σκηνή (σκηνή της ταινίας και της πολιτικής) την καταλαμβάνει άντρας (φανερή φαλλική σημασιόδοτηση).

Τό έπόμενο έπαισόδιο — ή συνέχεια — είναι ή άποκορύφωση της τελετουργίας (κίνηση), της ιερατικής μεταμφίσεως (ρούχο), της τυπικότητας (λόγος). Σ' ένα πρώτο επίπεδο τὰ σημαίνοντα έχουν ύποταγεί σέ κείνο που τὰ καθορίζει, σέ κείνο που καθορίζουν: την άπόλυτη έξουσία, την εγκατάσταση της κυριαρχίας του φετιχ πάνω στο πραγματικό. Λόγος κυρίαρχος πάνω στο έρωτικό (τό Σώμα, ή κίνηση), στο ιερατικό (θρησκευτικά σημαίνοντα κίνησης και ρούχου). Η σκηνή όρίζεται σάν χώρος κλειστός-ιερός (τό άδύτο), ή κίνηση είναι τελετουργική, τó ρούχο ιερατικό. Τὰ πάντα άνάγονται στο έρωτικό (ή άσέλγεια πάνω στο σώμα της Λουκρητίας) και τó έρωτικό άνάγεται σέ κείνα που τó έπενδύουν: φετιχιστικά σημαίνοντα κυρίαρχου λόγου.

Τό άνοιγμα της σκηνής, ή έκθεση του Παιδιού (της συνείδησης τών στοιχείων), είναι ή έκθεση του Κώδικα και ή παρουσία της πραγματικότητας του. Παρουσία και πραγματικότητα ύπονομευμένη από τή Γραφή της ταινίας, που έχει έγγράψει τó Σώμα όχι σάν πραγματικό όπως τó θέλει ένας ιδεαλιστικός Λόγος — αλλά σάν φαντασματικό, φετιχιστικό.

Ό Λόγος· έγγραφη ένός μύθου — Τό Μάτι — Η έλλειψη του φαλλού

Η ύλιστική μέθοδος παραγω-

γής της ταινίας είναι φανερό και στην έγγραφη ενός μύθου. Το μύθον της έκπτωσης του Λόγου που έγγραφεται όχι στη Μυθοπλασία, αλλά απεικνείας στην αλυσιδα υλιστικής έγγραφης ενός γλωσσικού στοιχείου. Ο Λόγος έγγραφει το μύθο της έκπτωσης του όχι από τη θέση κυρίαρχου — όπως στο πρώτο έπεισόδιο που δίνει μόνος την «έξιγηση» — αλλά στο ίδιο το σύστημα έγγραφής του. Ένα γλωσσικό σύστημα δηλαδή έγγράφεται σαν «ό» ήρωας, «ό» φορέας του λόγου, της αλήθειας, αποσπώντας τη θέση από την μυθοπλασία και μεταφέροντάς την στην υλιστική διακίνηση των στοιχείων.

Ο λόγος (σαν προφορικός) κυριαρχεί στο πρώτο έπεισόδιο, φτάνει να διεκδικήσει την πρωτοκαθεδρία στο γλωσσικό σύστημα της ταινίας σε βάρος των άλλων στοιχείων και κυρίως της εικόνας και εκείνου που έγγράφεται μέσα σ' αυτήν: της κίνησης του σώματος. Η «άνταρσία» του ενάντια στην εικόνα — μέγιστο σημαίνει του

κινηματογράφου — επιφέρει την πτώση του. Στο επόμενο έπεισόδιο ανήκει σ' ένα γλωσσικό σύστημα που ο ρόλος του είναι παραπλανητικός: με το να έγγραφει το ερωτικό μέσα στο θρησκευτικό, αποκλείοντας το πολιτικό. (Η πτώση, ο παραπλανητικός ρόλος — ένας μεταφυσικός μύθος: της αντίστασης ενάντια στο Θεό). Στο τρίτο έπεισόδιο, ο λόγος, με την αποκάλυψη του παραπλανητικού ρόλου του, είναι ο υπηρέτης της υλιστικής μεθόδου διακίνησης των στοιχείων της ταινίας, ενώ στο τέταρτο διαγράφεται η δυνατότητα αποκλεισμού του: η παρουσία του στο έπεισόδιο *Λουκρητία Βοργία* μοιάζει με προσθήκη σ' ένα τέλει σημασιοδοτημένο βουβό κινηματογράφο: είναι περιττή.

Υπάρχει, εξάλλου, μία στιγμή που η κάμερα μοιάζει σαν να αποκατά εκ νέου υποκειμενική διάθεση, απέναντι σε μία σκηνογραφία που δορίζεται σχεδόν αναπαράστατικά: είναι η είσοδος της Μπάτορν στο χωριό, όπου η κάμερα ταυτίζεται



μέ το βλέμμα της και το βλέμμα τῶν ἐκπροσώπων της· μέ το Μάτι γενι-
κότερα (ή ἐγγραφή τῆς ἐρωτικῆς
σηκνῆς ὅπως ἀποτυπώνεται στο
βλέμμα ἐνὸς παιδιοῦ: τὸ «ἄθωο»
Μάτι). Χωρίς νά ἀποκλείει τὴν
ἐγκατάσταση ἐνὸς σκηνικοῦ συ-
στήματος, μέ τὴ θεατρικὴ ἐννοία
(τὸ χωριὸ ἀποκλεισμένο σὰ χω-
ρος), ἡ κάμερα κινεῖται μέσα σ'
αὐτὸ σὰν νά «παγιδεύει» μιὰ πρα-
γματικότητα στὴ «φυσικὴ» τῆς
κατάσταση. Μετὰ τὴν ἀποδιάρ-
θρωση τοῦ κλασικοῦ ἀφηγηματι-
κοῦ κώδικα, τὴν ἀνά-λυση τῶν
στοιχείων του, πού προϋπάρχει
αὐτῆς τῆς σεκάνς, εἶναι παράξενη
αὕτῃ ἡ ἐντύπωση ἐπαναφορᾶς στο
ἀναπαραστατικὸ σύστημα. Καί τὸ
«παράξενό» τῆς εἶναι πού τὴν κα-
θορίζει, σὰν ἐπανεγγραφή τοῦ
ἀναπαραστατικοῦ συστήματος καί
τοῦ Μатиού τοῦ ὑποκείμενου τῆς
παραγωγῆς του. Ἡ ἐξουσία τῆς
Μπάτορν πάνω στὰ ἀνθρώπινα
(πού προσφέρεται ἀπὸ τὴ μυθο-
πλασία σὰν στοιχεῖο τοῦ κώδικα
τῆς ἀφήγησης), ἐπανεγγράφεται μέ

τὴν κυριαρχία τοῦ Μатиού τῆς πᾶ-
νω σ' ἓνα σύστημα πού δὲν μπορεῖ
σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι, παρὰ νά
δείχνει ἀναπαραστατικό.

Στὴν ταινία, πού σὸ εἰκονιστι-
κὸ τῆς σύστημα συναντᾶται σὲ
πληθώρα τὸ γυναικεῖο γυμνὸ σῶ-
μα, ὑπάρχει μιὰ ἔλλειψη: ὁ φαλλὸς
μέ τὴν ἐννοία τοῦ ἀντρικοῦ
ὀργάνου· τὸν συναντᾶμε μόνο ἐκεῖ
πού ἐγγράφεται ἡ ἀναπαραστατικὴ
λειτουργία: ὁ γυμνὸς χωρικός. Σ'
ὅλο τὸ ὑπόλοιπο μέρος ὑπάρχει
σὰν ἐπίκληση (οἱ χωρικοὶ τὸν ζω-
γραφίζουν σὰν ἥλιο), σὰν ἔλλειψη
(ἡ Μπάτορν καί «ὁ» Ἰσθάν), σὰν
ὑποκατάστατο στὴν *Τερέζα*, κα-
λυμμένος στὴν *Παύλωση* καί στὴ
Λουκρητία Βοργία. Συμπαράδη-
λωση ἐνὸς πράγματος, τοῦ ἀπο-
κλεισμοῦ τοῦ πραγματικοῦ, πού τὴ
θέση του καταλαμβάνει τὸ φάντα-
σμά του, σὲ σχέση μέ τὴν ἀποτύπω-
ση τοῦ Σώματος στὴν ταινία· ἀνα-
φορὰ στὴν ἀπώθησι πού δομεῖ τὴ
νεύρωση τοῦ κυρίαρχου λόγου, τὴν
εὐνουχιστικὴ του ὑπόστασι.

* Ἀλκης ΔΕΛΟΥΔΗΣ



Κομεντσίνι ή οι δρόμοι του Φανταστικού

1. "Αν υπάρχει μία ιστορία στις ταινίες του Κομεντσίνι δεν είναι αυτή που φαντάστηκα, άλλ' αυτή που ήξερα ή είδα. 'Απ' τόν Πινόκιο στο *Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα*;, περνώντας απ' τὸ *Έγκλημα 'Αγάπης*, μία και μοναδική πορεία: απ' τὸ φανταστικό στο πραγματικό, απ' τόν κινηματογράφο στην πραγματικότητα, έτσι όπως ή τελευταία είναι δυνατό νά υπάρξει μετασχηματισμένη κι επενδυμένη από μία διπλή (φανταστική και πραγματική, άρα αντιφατική, πολυσημάντη) ουσία: λαϊκό παραμύθι, λαϊκό δραματικό ανάγνωσμα, μελόδραμα.

Έπιλογή σημαντική, μιά και ή αναφορά στά τρία παραπάνω λογοτεχνικά είδη (θεμέλιος λίθος της κινηματογραφικής πρακτικής του Κομεντσίνι τά τελευταία χρόνια) προϋποθέτει και έγγραφει μιά επαναστατική άποψη γιά την φύση της «πρώτης ύλης» κάθε φιλικής πρακτικής: τὸ ότι δηλαδή, ή πραγματικότητα δεν είναι δυνατό νά συλληφθεί (και άρα νά αναπαράσταθεί) σέ μιά καθαρή, άληθινή και συλλογική πορεία άφου γιά νά έκφρασθεί, έκφέρεται μέσα από μιά καθημερινή «γλώσσα» πού ή κυρίαρχη ιδεολογία όρίζει ολοκληρωτικά¹. Έτσι, ή παρεμποτισμένη μετασχηματισμό και μιά επένδυση της πραγματικότητας (πού ή λειτουργία της θά εξετάσουμε παρακάτω) μάς οδηγεί (σέ μιά πορεία αντίστροφης αυτής ή φοράς) σ' αυτό πού τελικά είναι ή ιστορία των ταινιών του Κομεντσίνι: στή γραφή τους, μιά γραφή πού μέ τή σειρά της μετασχηματίζει ή φιλική πραγματικότητα.

Μιλώντας όμως γιά πορεία απ' τὸ πραγματικό στο φανταστικό, γιά μιά πορεία πού θεμελιώνεται στο διπλό μετασχηματισμό της (φιλική

κῆς και έξωφιλικῆς) πραγματικότητας τι ακριβώς έννοούμε; Πρώτα απ' όλα αυτό πού συνοπτικά έχουμε ήδη αναφέρει: ότι μιά τέτοια πορεία δεν είναι ή μετάβαση απ' τὸ βρώμικο, τὸ παραγεμισμένο, τὸ πρόστυχο στο άγνό, τὸ καθαρό, τὸ άπογυμνωμένο. Κι αυτό γιατί ή αντιδιαστολή βρώμικο, φανταστικό/άγνό, καθαρό, πραγματικό βασίζεται στην παραγνώριση τού ότι οί φιλικοί κώδικες δεν είναι παρά μιά σειρά από κώδικες, δίπλα στους άπειρους κώδικες έκφορας της πραγματικότητας². Σάν τέτοιοι οί καθημερινοί κώδικες «άλλοιώνουν» την πραγματικότητα τούλάχιστον όσο και οί φίλμοι, στο βαθμό πού και οί δύο είναι τά πεδία διαμόρφωσης της ιδεολογίας. Γι' αυτό ή αντιδιαστολή πού αναφέραμε ουσιαστικά λειτουργεί άντεστραμμένη: «*Εγώ ένας καθαρός Πατέρας (άστος) πωθώ τόν βρώμικο γινιό μου (προλετάριο)*»³. Γιατί τελικά ή «καθαρότητα» ή ή «ουσία» άποτελούν έννοιες-φαντάσματα, επενδύσεις της ιδεολογικής ύψης κάθε λόγου, κάθε έκφορας της πραγματικότητας, κάθε φιλικής πρακτικής.

Άναγκαστικά λοιπόν, πορεία απ' τὸ φανταστικό στο πραγματικό μέσα από μιά φιλική πρακτική σημαίνει πρώτα και κύρια διπλάσιασμός και μετατόπιση τού φανταστικού, μετασχηματιστική ένίσχυση του, άνάτροπή της σχέσης θεατή-θεάματος μέσα από μιά έγγραφη και κατάδειξη της ιδεολογικής φύσης τού κινηματογράφου, μακριά από κάθε ύποπτη καθαρότητα, άγνότητα ή πολιτικοφάνεια.

2. *Έγκλημα 'Αγάπης*: Ποιά είναι ή θέση τού λαϊκού δραματικού άναγνώσματος μέσα στη μυθοπλασία; Είναι ο τόπος μιάς άρτηρίας πού ζωογονεί τά κομβικά σημεία -

1. Στην εισαγωγή τού Sade, *Fourier, Loyola* (έκδ. Seuil, 1971) ο Ρολάν Μπαρτ σημειώνει: «Τὸ νά πιστεύουμε ότι ένας άθώος λόγος μπορεί νά έκφραστεί ένάντια στην ιδεολογία μάς οδηγεί στο νά συνεχίζουμε νά υποστηρίζουμε ότι ή «γλώσσα» δεν είναι παρά τὸ ονδότερο όργανο ενός θεαματικού περιεχομένου. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει σημείο κανένας έξωτερικός χώρος της «γλώσσας» γιά την άστική ιδεολογία: ή «γλώσσα» μάς προέρχεται απ' αυτήν, ζωντανίζει κι έγκλωβίζεται μέσα σ' αυτήν».

2. Αὐτοί οί τελευταίοι κώδικες έκφορας της πραγματικότητας άποτελούν πεδία όπου έλατοποιείται ή ιδεολογία («*Αλτοισέρ: Idéologie et appareils idéologiques d'état* La Pensée άρ. 151) και μάλιστα τά πλέον δινοδιάρχητα μιά και δεν μπορεί νά τά κατατάξει κανείς μέ εύθιγμένα σ' ένα από τους ιδεολογικούς μηχανισμούς τού κράτους».

3. Βλέπε άρθρο τού Νίκου Αυγούστου γιά τόν Λουκιανό Βισκόντι σ' αυτό τὸ τεύχος.

**“Έγκλημα Ἀγάπης
(Delitto d'Amore)**

Ἰταλία, 1974.

Σκην.: Λουίτζι Κομεντοίνι. Σεν.: Λουίτζι Κομεντοίνι καὶ Οὔγκο Πίρρο. Φωτογρ.: Λουίτζι Κουβεϊνέρο. Μουσική: Κάρλο Ρουσιτσέλι. Σικελιάνικο τραγούδι: «Α Κουρούνα», τοῦ Ὁτέλο Προφάτζιο, ἐρμηνευμένο ἀπ' τὴ Ρόζα Ματαλιστρέρι. Ντεκόρ καὶ κοστούμια: Ντάντε Φερέτι. Ἑρμηνεῖα: Τζουλιάνο Τζέμα (Νοῦλο Μπρόντζι), Στεφανία Σαντρέλλι (Καρμέλλα Σαντόρο), Μπρίτζιο Μοντινόρο (Πασκουάλε, ἀδελφός τῆς Καρμέλλα), Ρενάτο Σκάρπα, (γιατρός τοῦ ἐργοστασίου), Τσεζίρα Ἀμπιάτι (Ἀνταλτζίζα), Ἐμίλιο Μπουούτσι (ἀδελφός τοῦ Νοῦλο), Ἀντόνιο Ἰοντίτσε (ἄλλος ἀδελφός τοῦ Νοῦλο). Παραγωγή: Τζιάνι Χέντ Λουκάρι γιὰ τὴν Documento Film. Διανομή: Σπέντζος Φίλμ. Διάρκεια: 106'.



4. Στὰ Cahiers du Cinéma ἀρ. 265, ὁ Jean Narboni, σ' ἓνα ἄρθρο του γιὰ τὸν Πινόκιο τοῦ Κομεντοίνι, παρατηρεῖ: «Ἀλλὰ ἂν λάβουμε ὑπ' ἑξέλιξ μας τὸ γεγονός (ὅπως ἴσως παρατηρήσουμε σχετικὰ μὲ τὴ μαριονέτα) ὅτι ἡ γραφὴ τοῦ Κομεντοίνι δὲν ἀρκεῖται στὸ νὰ κυκλοφορεῖ ἀνάμεσα σὲ ἓνα ὀριζόμενο ἀριθμὸ ἀπὸ περιπέτειες καὶ θέματα, ἀλλὰ ὅτι τὰ διπλάσια εἰς ἐνεργητικά, κατὰ-βαίνουμε, ὅτι αὐτοὶ οἱ μετασχηματισμοὶ ἐπιφέρουν κάτι παραπάνω ἀπ' τὴν ἀρνησιμὴς «παροδομητικὴς» ἀσηχηματικὴς δομῆς καὶ αὐτὸ πού ἐγκαθιδρύεται καὶ συσχετίζεται κάτω ἀπ' τὸ πρόσωπο τῆς μεταμόρφωσης, τῆς μεταλλάξεως καὶ τῆς ἀλλαγῆς πορείας δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο πέρα ἀπ' τὸν αὐτοματισμὸ τῆς ἐναντή-φης πού πάνω του στηρίζεται ἡ ὥθησι θανάτου (pulsio-
on de mort) στὴν κίνηση τῆς, διὰν προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει στὸ ἄνθρωπο τὴν πρωταρχικὴ μορφὴ πού ἄνθρωπος πού ἡ ἴδια ἡ κοινωνία ἔχει συσσωρευθεῖσι». Ἡ παρατήρηση, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι κλειδί.

χώρους ἀφίξεως τῶν μετασχηματιστικῶν «ὀχημάτων» πού μετατοπίζονται πρὸς φανταστικὰ μέσα στὴν τα-
νία. Ὁ τόπος τοῦ ὄνειρου, ὅχι ἐνὸς ὄνειρου αὐτάσκειος καὶ λογοκριμέ-
νου, ἀλλὰ πού ἐγγράφει τὴν ἰδια-
του τὴν οὐσία σὰν λογοκριμένου
προϊόντος γιὰ νὰ τὴν ξεπεράσει
μέσα ἀπὸ ἓνα διπλασιασμό: εἶναι
ἐγγράφη τοῦ ὅτι ἄλλου στὴν τα-
νία. Γιὰτὶ ἂν αὐτὸ πού χαρακτηρίσει
τὸ λαϊκὸ δραματικὸ ἀνάγνωσμα ἦταν
μὴ πρώτη σκηνή (ἡ σκηνή τοῦ
ἐρωτικοῦ πάθους καὶ τῆς ἑξαρσης
τῶν συναισθημάτων, τῆς βίαιης
ψυχικῆς ἑντασης καὶ τῶν μεγάλων
ἀποφάσεων, τῆς μεγάλης πίκρας ἢ
τῆς ἀναπάντεχης χαρᾶς), πού ἀπο-
θοῦσε κάθε πραγματικὴ σκηνή
(τῆς πάλης τῶν τάξεων καὶ τοῦ
σεξουαλικοῦ), στὸ ὅτι ἑγκλημα ὅτι
αὐτὴ ἡ σκηνή δ' ἀπωθηθεῖ μὲ
τὴ σειρά τῆς μέσα ἀπὸ μὴ μετα-
πιστικὴ μεταμόρφωση: Τὸ ἐρωτικὸ
πάθος θὰ ἐκφρασθεῖ μέσα στὸ
βρώμικο τοπίο τῆς ὀχθῆς τοῦ πο-
ταμοῦ, μέσα σὲ ἀφροὺς ἀπὸ ἀπορ-

ρυσαντικὰ καὶ ξεραμένη χλόη, ἡ
ἑξαρση στὴν οὐρὰ τοῦ ἐργοστασίου
- μέσα στὴ μολυσμένη ἀτμόσφαιρα
του, ἡ μεγάλῃ ἀπόφαση (ἡ πρώτη
σεξουαλικὴ ἐπαφή) πάνω στὰ ἀκά-
θαρτα σεντόνια τοῦ φτωχικοῦ δι-
ωματοῦ - κάτω ἀπ' τὸ φόβο τῆς
ἐπιστροφῆς τῶν συγγενῶν, ἡ μεγά-
λῃ πίκρα στὸ διαμέρισμα κοντι-
νὸ πρὸς τὴν ταυτότητα τοῦ νεαροῦ
ἐργάτη, ὅπου ὁ θάνατος χάνει τὸ
νόημα του μὴ καὶ δὲν εἶναι παρὰ ἡ
γκρίζα οὐσία τῆς πέτρας, κάθε μι-
ὰς ἀπὸ τὶς πέτρες πού ἀποτελοῦν
τὴν πολυκατοικία ὅπου ζεῖ. Κι αὐ-
τὸν λαϊκὸν γυνέστερον τῆς Τσινε-
ταῖα καὶ ἡ Στεφανία Σαντρέλλι
(λαϊκὴ γόησσα τῆς δεκαετίας τοῦ
70) πού ὑποδύονται ἓνα διπλὸ ρό-
λο, ἔχοντας ἀποβάλλει τὴν προη-
γουμένη καθαρότητα, τὴν ἀνέγγι-
χτη ἀγνότητα τους, τὴν καθαρότη-
τα τοῦ καλοῦ λεβέντη φωνιὰ καὶ τὸ

ἀνέγγιχτο της γοητευτικής ύπαρξης.

Διπλωσιασμός και μετατόπιση: Στο *Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα* ή Λάουρα Άντονέλλι (μια άλλη λαϊκή ήρωίδα, που ό άστικός τύπος, χαρακτηρίζοντας την σαν «λάχανο» και «βλήτο» (!), επισήμανε, παρά τη θέλησή του, τó διπλό της παρουσίας της) άκολουθεί μιά ανάλογη πορεία. Ο γάμος της, στην άρχή της ταινίας, αντί να λειτουργήσει συγκαλυπτικά, μπλοκάρεται από ένα ευνουχισμό (Συμπαράδηλωση: ό γάμος είναι ευνουχισμός). Ποιά είναι ή θέση του μελοδραματικού τελετουργικού; Μά ποιά άλλη πέρα άπ' τόν τόπο μίας μετατόπισης: Οί σύζυγοι (που είναι άδελφός και άδελφή) θά συνεχίζουν να παίζουν τó παινίδι, μόνο και μόνο γιατί ή κοινωνία τó απαιτεί. Οί σύζυγοι ώστόσο άγαπιούνται και τó παινίδι θά παιχτεί σέ δύο ταμπλώ: Στην μεταξύ

τους σχέση και στην κοινωνική σκηνή. Σιγά-σιγά ή δεύτερη θ' άπωθήσει τή πρώτη.

Ο πόθος στο μελόδραμα: Έδώ δέν πρόκειται για τόν πόθο του καθαρού, του άθικτου. Η σκηνή του πόθου δέν μπορεί ποτέ να είναι τó δομάτιο με τά ώραία σαν ψεύτικα, λουλούδια ή τά πολυτελή ξενοδοχεία ή έστω τó βαγόνι του τραίνου με τόν άφρογο γάλλο δανδή. Δέν μπορεί ποτέ να υπάρξει εκεί ό πόθος γιατί εκεί βρίσκεται ό ευνουχισμός. Άλλά τó μελόδραμα (που άπαιτεί την μοιχεία) πρέπει να υπάρξει, για πάντα, ως τó τέλος: σέ ποιά όμως σκηνή; Στη φτωχή καλύβα, με την άξεστη παρουσία του χωρικού - σωφέρ, με τίς «μυρωδιές» του που ένοχλούν τή μαρκησία, με την άνατροπή και την έρροσύλη (ό βρώμικος προσεγγισμός «παρabiάζει» την μεγαλοσύνη κάνοντας τά ρούχα της χίλια κομμάτια). Η σκηνή του σεξουαλικού

Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα;
(Mio dio, come sono caduta in basso?)

Ιταλία, 1974.
Σκη.: Λουίτζι Κομντοίνι. Σεν.: Λουίτζι Κομντοίνι και Ίβο Περόλι. Φωτογρ.: Τοκίνο Ντιέλι Κόλι (Τεχνικόλδο). Ντεκόρ: Ντάντε Φρετί. Μουσική: Φιορέντσο Κάρι. Μοντάζ: Νίνο Μπαρούλι. Έρμηνεία: Λάουρα Άντονέλλι (ή μαρκησία), Άλμπέρτο Λιονέλο (Ραμμόντο), Ζαν Ροβέρδο (Ένρ), Μιχέλε Πλασίντο (ό σωφέρ), Κάριν Σούμπερτ (Έβελιν), Παραγωγή: Πιό Άντζελέτι και Άντοάντο ντε Μιχέλι για την Dean Cinematografica. Διανομή: Διαμασκινος - Μιχαηλίδης. Διάρκεια: 108.



πού θ' άπωθήσει τόν εύνουχισμό; Ή μοιχεία δέν μπορεί νά γίνει πάρα πάνω στό άχυρο (σημαίνουν τού λόθου). Μάταια ή μαρξησία θά προσπαθήσει νά «καθαριστεί» από τίς τύψεις της μ' ένα γερό μπάνιο. Τό μελόδραμα έχει μετασχηματισθεί.

Τό Θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα: Θά άκολουθήσει μέ συνέπεια αυτή την πορεία. Ό Ντ' Άνούντιο («μακάριοι όσοι είδαν τη μορφή τού ποιητή») δέν είναι παρά ή άφετηρία μιås ομοφυλοφιλικής σχέσης της μαρξησίας, ή άμαρτία (αίμομξία - μοναδική διεξοδος για την μεταφυσική κορύφωση τού δράματος) δέν μπορεί νά γίνει γιατί ή κοινωνική σκηνή (ή μετατόπιση) διατηρείται μετά τó τηλεφώνημα τού επίσκοπου, ό πόλεμος δέν είναι ή δόξα αλλά ό θάνατος τού άστού και τó φινάλε δέν είναι παρά τó ξανασμίξιμο της μαρξησίας μέ τόν σωφέρ της σ' ένα φτωχικό

δωμάτιο στό Παρίσι. Κάποι έδω άρχίζει τó Έγκλημα Άγάπης.

3. Άν ή σκηνοθεσία τού Κομεντίνι βουτάει μέσα στόν κλασικισμό, αυτό γίνεται για νά ξαναβγει άπελευθερωμένη. Καί τότε τί μένει; Τό χρώμα σάν φυσικός και ιδεολογικός κώδικας, τά γεμάτα αϋτάρχεια πλάνα (μήπως αυτό δέν είναι τó καλύτερο μέσο άποβολής κάθε «έντύπωσης πραγματικότητας», δηλαδή έντύπωσης κίνησης και «φυσιολογικής ροής»), ή κίνηση τών ήθοποιών (μιά κίνηση ενάντια στόν ίδιο τους τó μύθο: ποιός στός έγινε ποτέ συνειδητά αντικείμενο για νά ξαναβρεί την υποκειμενικότητα τού, όπως έδω, όπως ό Τζουλιάνο Τζέμα ή ή Λάουρα Άντονέλλι).

Λαϊκός κινηματογράφος; Ναι. Γιατί αυτό πού μένει δέν είναι αυτό πού φαντάστηκα, άλλ' αυτό πού ήξερα ή αυτό πού είδα.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.





Τὸ αἷμα ποὺ παγώνει

«Διαπιστώνω, με πικρία, ὅτι δὲν ἀπομένουν πιά παρὰ λίγες σταγόνες αἵματος στὶς ἀρτηρίες τῆς φθισικῆς ἐποχῆς μας».

Λωτρεαμόν

Υπάρχουν ταινίες ὅπου ὅλα συμβαίνουν πρὶν καὶ μετὰ. Ἀνάμεσά τους τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν, τὸ λυκόφως τοῦ πόθου, τὸ Φετίχ τοῦ Θανάτου. Πρὶν καὶ μετὰ λειτουργίες, ἀναπαραστάσεις, σηθάνσεις διαχέουν τὴν καθήμερινότητα (ἐκείνη τῆς πάλης τῶν τάξεων καὶ τοῦ σεξουαλικοῦ καὶ ὅχι ἐκείνη ποὺ δὲν εἶναι παρὰ τὸ φάντασμα τῆς) ὑποβάλλοντάς την σ' ἓνα βασανιστικὸ παίγνιο ἀυτοεπιβεβαίωσης, αὐτοξεπεράσματος ἢ ἀυταπάτης. Ἐρώτημα μοναδικό: ποῖος εἶναι ὁ ρόλος τῆς Τέχνης σ' αὐτὴ τὴ περίπτωσι; Εἶναι ἡ κοῦρα θανάτου ἐνὸς ὑποτακτικοῦ τοῦ καπιταλισμοῦ ποὺ ἐρχεται νὰ ὁργανώσει αὐτὲς τὶς λειτουργίες μὲ μιὰ κυρίαρχη μέθοδο: *Φετιχοποιώντας τες*. Αὐτὴ ἡ παρεμβολὴ στὸ ἀνάμεσα, δὲν εἶναι ὁ ὑλιστικὰ ἐπανεγγεγραμμένος θάνατος, ἀλλὰ οἱ «λίγες σταγόνες αἵματος», ὁ Θάνατος, ἡ τεχνητὰ ἀρωματισμένη πνοὴ τοῦ τέλους ποὺ μοιάζει νὰ ἐκχέει ζωὴ ἀλλὰ ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀρνησὶς τῆς, ἡ ἀρνησὶς τῆς ροῆς τῆς ἱστορίας.

Ὁ καπιταλισμὸς ἔχει σήμερα ἀνάγκη τῆς ἀναγνώρισης τοῦ ἰδίου τοῦ χαλασμένου, φθαρμένου αἵματός του, τῶν κενῶν καὶ ὠχρῶν ἀρτηριῶν του. Οἱ τελευταῖες αἱμάτινες σταγόνες μᾶς φθισικῆς ἐποχῆς... Πῶς νὰ ἀνανεωθοῦν πρὶν συμβολισθοῦν, πρὶν παρουσιασθοῦν, πρὶν μεταφερθοῦν ἐπὶ σκηνῆς, πρὶν θεωρηθοῦν ἀκίνδυνες ἀπ' τὸ κοινωνικὸ σῶμα ποὺ τὶς καταναλώνει μέσω μιᾶς ὑποτιθέμενης αὐτοκριτικῆς; Ἐνα καὶ μοναδικὸ συμπέρασμα: τὸ χλωμὸ αἷμα, τὸ πιχτὸ καὶ μαῦρο σῶμα τοῦ καπιταλισμοῦ θὰ ξαναγίνει κόκκινο καὶ λαμπρὸ μόνο μέσα ἀπ' τὰ τερτίλια τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, αὐτοῦ τοῦ παραμορφωτικοῦ καθρέφτη ποὺ κατασκεύασε ἡ δυτικὴ κοινωνία γιὰ νὰ ἐξορκίζει τοὺς κινδύνους σ' ἓνα «δεύτερο ἐπίπεδο».

Ὁ καπιταλισμὸς προσφεύγει νομοτελεσιακὰ στὸ σῶστημα τοῦ «δεύτερου ἐπίπεδου». «Δεύτερο ἐπίπεδο» ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὴν

Νάοβιλ
(Nashille)

ΗΠΑ, 1975.

Σκημ.: Ρόμπερτ Άλτριαν.
Σεν.: Τζόαν Πουκωμπερ.
Διεύθυνση Φωτογρ.:
Πόλ Λόφμαν (Παναβίζι-
ον, χρώματα ἀπ' τὰ ἐργα-
στήρια τῆς M.G.M.)
Μουσ.: Ρίτσαρντ Μπαρ-
σαν. Μοντάζ: Σίντνεϋ
Λέβιν. Τένις: Χά.
Ἦχος: Τζιμ Γουέμτ.
Κοῦς: Μάικ Λαφθιν
(Lion's Gate 8 Track
sound). Μιζάζ: Ρίτσαρντ
Πόρτμαν. Ζερερίκ: Ντάν
Πέτρι. Σιντονισμός
Παραγωγῆς: Κέλυ Μάρ-
σαλ. Συμβούλος Παρα-
γωγῆς: Ἐνρίκελ Ντομιν-
κεζ. Ρόν Χέιτ. Στίβ Άλ-
τριαν. Μάικ Ἐγκενβαί-
ερ. Μαίηζυ Χού. Άλιαν
Χαφύλ. Ροζέ Φρασιέ.
Ἐγγραφέας: Ντέιβιντ
Άρντιν (Νόρμαν).
Μιζάρματα Μτάξελν

(Λαίηντυ Πέρλ). Νέντ Μπίτυ (Ντέμππετ Ρή-ζυ). Κάρεν Μπλάκ (Κόν-νυ Γουάιτ), Ρόννυ Μπλά-κυ (Μπάμπαρα Τζήν), Τίμοθυ Μπράουν (Τόμυ Μπράουν), Κηθ Καραν-τάιν (Τόμ Φράνκ), Τζέ-ρாலντν Τσάπλιν (Όπάλ), Ρόμπερτ Ντό-κούι (Γουαίηντ), Σέλεϋ Ντυβάλ (Λ. Α. Τζόαν), Άλεν Γκάφφιν (Μπάργκετ), Χένρυ Γκίμ-πσον (Χάινβεν Χάμιλ-τον), Σκότ Γκλέν (Γκλέν Κέλυ), Τζεφ Γκόλν-τμπλουμ (ό τύπος με τὸ τρικνκλο), Μπάμπαρα Χάρρις (Άλμπουκερ), Ντέιβιτ Χέινσουρντ (Κένυ Φραϊζερ), Μάικελ Μάρφω (Τζών Τρί-πλιτ), Άλαν Νίκολς (Μπιλ), Νταϊνθ Πήλ (Μπάντ Χάμιλτον), Κρι-στίνα Ραϊνς (Μαίρη), Μπέρτ Ρέμονς (Στάτ), Λύλυ Τόμλιν (Λίνεα Ρήζ), Γκουνέν Γουέλς (Σβέλυν Γκαϊή), Κήναν Γουίν (Μίστερ Γκρήν) καὶ ὑποδυόμενοι τοὺς ἑαυτοὺς τους: Τζόνν Μπάργκετ, Βάσαρ Κλέ-μεντς, οἱ Misty Mountain Boys, Σιού Μπάργτον, Έλιοτ Γκούλντ, Τζούλι Κρίστι, Γουρίστηκε σὴ Νάβιλ, σὸ Τένεσν, τὸν Ἰούλιο-Αὐγουστο 1974. Παραγωγή: Ρόμπερτ Άλτμαν γιὰ τὴν Land-scape Films. Διευθυ-ντὴς παραγωγῆς: Μάρτιν Στάφφορντ - Τζέρυ Γουά-ντραουμ. Διανομή: C.I.C. γιὰ τὴν Para-mount. Διάρκειά: 159'.

1. Βλέπε καὶ Julia Kri-steva. La traversée des signes σὸ Matière et Pulsion de Mort, σελ. 284, ἔκδ. 10/18.
2,3. Γιὰ τὸ «δεύτερο ἐπί-πεδο» βλέπε ἄρθρο τοῦ Pas-cal Bonitzer Jr. M.S. et J.-L. Goté Cahiers du Cinema ἀρ. 264, σελ. 9, ὑποσημείω-ση 2, καθὼς καὶ τὸ ἀπόσπα-σμα: Le second degré et les autres (τὸ δεύτερο ἐπίπεδο καὶ τὰ ἄλλα) τοῦ Roland Barthes (σὸ Roland Barthes par R. B., coll. Ecritains de tousjours, ἔκδ. du Seuil, 1975).

ἐξυπνάδα τοῦ θεατῆ (μήπως αὐτὴ ἄραγε δὲν εἶναι καὶ ἡ λειτουργία τῆς διαφήμισης;³), τὴν συνειδητο-ποίηση τῆς αἰμορραγίας, ποὺ χάρεθ σ' αὐτὴ πρόκειται νὰ ἐπέλθει ἡ ἀνανέωση. Τί ἄλλο ὅμως εἶναι αὐ-τὸ τὸ σύστημα τοῦ «δεύτερου ἐπί-πεδου» πέρα ἀπ' τὴ συμβολικὴ ἀπεικόνιση τοῦ συστήματος τῶν καπιταλιστικῶν σχέσεων, ἐνὸς συ-στήματος ποὺ βυθίζεται μέσα σὸ λογοκριμένο προϊόν τοῦ ὑποσυνει-δητοῦ τοῦ ἡδονοβλεψία θεατῆ γιὰ νὰ ξαναβγεῖ στὴν ἐπιφάνεια ἐξα-γινισμένο καὶ νὰ δικαιωθεί γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ, γιὰ πάντα...

Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς παρατήσεις θά-πρεπε νὰ ἀφήσουμε τὸν Άλτμαν στὴν (ἐπίσης) θνητοκοσὰ ἀστικὴ κριτικὴ ποὺ μέσα ἀπ' τὴν συντηρη-τικὴ, ρομαντικὴ, ἀνθρωπιστικὴ ἡ ἀναρχίζουσα ματιά τῆς ἀναζητᾷ ἐναγώνια τὸ «δεύτερο ἐπίπεδο», ἀγαπώντας μέχρι θανάτου τὸν κα-πιταλισμὸ, ὅπως ἀναφέρει καὶ ὁ Μπονιτσέρο. Ὡστόσο, ἡ ἀσχολία μας μετὰ τὸ Νάβιλ δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ παρὰ σὰν ἡ δικὴ μας ἀντί-σταση στὴν φθισικὴ ἐποχὴ μας, στὴν θεωρητικοποίηση τῆς φετιχο-ποίησής της, στοὺς δρόμους τοῦ ἐννοιησμοῦ καὶ τοῦ ἐμπειρισμοῦ, σὰ μονοπάτια τοῦ χλωμοῦ θα-νάτου...

Ποιοὶ εἶναι οἱ δρόμοι τοῦ Φετίχ; Ἐρώτημα ποὺ παραπέμπει ἀνα-γκαστικὰ σὸ μοντέλο τῆς ἀνανέ-ωσης τοῦ ἀμερικανικοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου ἔτσι ὅπως ἐπιχει-ρεῖται σήμερα ἀπὸ τὸν Άλτμαν, τὸν Άρθουρ Πέν ἢ τὸν Σίντνεϋ Πόλλαν. Μοντέλλο ἐλκυστικὸ-νεκροφιλικὴ τάση ποὺ μεταφράζε-ται στὴν ἐπὶ σκηνῆς τοποθέτηση τῆς πολιτικολογίας (κι ὄχι τῆς πά-λης τῶν τάξεων), τῆς ψυχιατρικῆς (κι ὄχι τῆς ψυχανάλυσης), τῆς χυ-δαίας συμβολοποίησης (κι ὄχι τοῦ διαφοροποιήσῃ), τοῦ «σημαντικοῦ» (κι ὄχι τῆς σημασίας)....

Λίγες μόνο λέξεις ἀπομένουν πρὶν κλείσουμε αὐτὴ τὴ μικρὴ εἰσα-γωγικὴ τοποθέτηση λίγα λόγια γι' αὐτοὺς ποὺ σιγοκλαίγοντας πάνω σὸ πῶμα τῆς «ἀνανέωσης» τοῦ μοντέλλου, πίστεψαν ὅτι οἱ μάζες θὰ ἦταν δυνατόν νὰ βροῦν ψήγμα-τὰ πολιτικῆς κάπου ἀνάμεσα σὲς τρύπες τῆς μεταφασικῆς (Γιὰ νὰ ἀντιστρέψουμε τὸν Λακάν). Γι' αὐ-

τοὺς ποὺ προώθησαν τέτοιου εἴ-δους ἐπιλογὲς θεμελιωνόντας τες πάνω στὴν «πατροπαράδοτη συν-τηρητικότητα» τῆς μάζας. Μήπως μιὰ τέτοια ἰδεολογικὴ ἐπιλογὴ δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντανάκλαση μιᾶς πολιτικῆς ἀδυναμίας; Ἐνὸς μικρο-πολιτικοῦ δράματος ποὺ ἀγκάλια-σε τὴν Τέχνη θυσιάζοντας τὴν Ἑπανástasi;

* * * *

Νάβιλ: Πόλη τοῦ χτές, πόλη τοῦ αὐριο. Ποῦ ἀποβλέπει τὸ σήμερα τοῦ Άλτμαν; Αὐτὸ τὸ συντονισμέ-νο σήμερα εἶναι νόθο μιὰ καὶ τὸ σήμερα δὲν νοεῖται παρὰ σὰν χτές ἢ αὐριο (δὲν ὑπάρχει αὐτὴ ἡ στι-γμὴ ποὺ γράφω ἢ ποὺ διαβάσεις παρὰ σὰν προηγουμένη ἡ ἐπόμενη στιγμὴ). Ὅταν μιὰ ταϊνιά δὲν ἐν-γράφει σὸ σῶμα τῆς τῆ ροῇ ποὺ σηματοδεύει τὸ σήμερα ποὺ ἀποτε-λεῖ, τότε γίνεται ἱερὴ, ἀπληροίαστη, φετίχ, σάβανο.

Τι εἶναι τὸ ἔντονο σήμερα τοῦ Άλτμαν; Ἡ Νάβιλ, πρωτεύουσα τῆς κέντρου μιούζικ, σφυγμομετρο τῆς πολιτικῆς ζωῆς στὴν Ἀμερικὴ. Τὸ σήμερα σημαίνει πάγκομα τῆς κέντρου μιούζικ, προϊόντος βγαλμέ-νου κατευθεῖαν μέσα ἀπ' τὴ κυρι-αρχία τῆς ἀστικῆς τάξης στὴν Ἀμερικὴ, ποὺ ἀπλὰ ὑπάρχει μέσα στὴν ταϊνιά, ἀπλὰ σέρνει τὸ πῶμα τῆς μέσα ἀπὸ πλάνο σκάνς, μέσα ἀπ' τὴ σκηνοθετημένες κινήσεις τοῦ πλήθους, μέσα ἀπ' τὰ κοντινὰ πλάνο τῶν θαμώνων καὶ τῶν τρα-γουδιστῶν τυποποιημένων μάτς καὶ ρεστωρῶν. Ἡ κάμερα; Ὅργανο στὰ χεῖρα μιᾶς ἀρνησῆς τῆς ὕψης τῆς σὰν ἰδεολογικοῦ εργαλείου, ποὺ προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει τὴν αὐταπάτη τῆς, ἀπλὰ καὶ μόνο, παρουσίας ἐνὸς φαινομένου: ἡ κέντρου μιούζικ εἶναι ἐδῶ, ἡ κάμε-ρα ἀπλὰ καὶ μόνο τὴν βγάζει στὴν ἐπιφάνεια, τὴν δείχνει. Μιὰ πρώτη θέση τοῦ Άλτμαν: αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀμερικὴ, take it or leave it, τι μποροῦμε νὰ κάνουμε ἐναντίῃ της; Αὐτὰ τὰ τραγουδάκια ποὺ περιφέ-ρουν τὸ νεκρὸ τους σῶμα, παραγε-νίζοντάς τὸ μετὰ τὴν ἐπένδυσή τῆς «εἰρωνείας» (ἀλλὰ ὄχι καὶ τοῦ τεμα-χισμοῦ, τῆς ἀνάλυσης, τῆς ἀποχα-λινωμένης ἀποσυνθέσης, μερικῶν δηλαδὴ πραγματικῶν ὁλιστικῶν λειτουργιῶν), ἔννοιας τόσο προσ-φιλοῦς στὴν ἀστικὴ κριτικὴ, ὁ Άλ-τμαν μᾶς τὰ πετάει κατὰμυθρα,

χωρίς ποτέ να προσπαθήσει να τὰ αντιμετώπισει, ούτε γιὰ μιὰ φορά. Ἡ Ἀμερικὴ εἶναι ἐδῶ, αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀμερικὴ. Τὶ σημαίνει ὅμως εἶναι ἐδῶ, ἂν ὄχι ὑπάρχει μόνο ἐδῶ; Ἄν ὄχι δὲν μπορεί νὰ ὑπάρξει τίποτα ἄλλο πὺρ θέσι τῆς; Τὶ σημαίνει «κάτι πρέπει νὰ ἔχουμε κατορθώσει τὸ σωστό, γιὰ νὰ ἐπιζήσουμε 200 χρόνια» ἂν ὄχι αὐτὰ καὶ μόνο θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε γιὰ νὰ ἐπιζήσουμε, αὐτὴ καὶ μόνο τὴν ἀθόρυβη, γλυκιὰ, λαμπυρίζουσα ἡχητικὴ οὐσία τῆς μουσικῆς μας; Τὸ φετίχ σὲ ἰσχύ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεθόδου πὺρ προσπαθεῖ νὰ ὀρίσει τὸ ἀντικείμενο τῆς σάν μεταφυσικῆ δλότῃτα, πὺρ ἔχει ἀπαθῇσι τὸ σύνολο τῶν κοινωνικῶν σχέσεων, τὶς πρακτικὲς καὶ τὶς ἰδεολογικὲς πὺρ τὸ προσδιορίζουν. Καὶ τότε τὶ μένει; Ἡ γοητευτικὴ φιογούρα τοῦ Κῆθ Καραντάιν πὺρ τραγουδαὶ «I'm easy» ἡ ἡ εὐγενικὰ μεγαλομανία τῆς Μπάρμπαρα Τζὴν καὶ ἡ νεύρωσή τῆς, τὸ ντελίριο τοῦ λόγου τῆς πὺρ ἀπελευθερώνει τὸν θεατὴ ὕτερα ἀπὸ μιὰ σεκάνς χωρὶς τέλος...

Γιατὶ ὅλα αὐτὰ, ἡ κάντρυ, οἱ σεκάνς, ἡ ταινία πρέπει νὰ βροῦν κάποιο τέλος, κάποιο τέλος ἡρωικὸ καὶ ἀπόλυτα ταιριαστὸ μὲ τὸ νεοέπος τοῦ Ἀλτμαν. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ κάθε φορά τελειωτικὸ χτύπημα (ὁ θάνατος τῆς γοιᾶς στὸ νοσοκομεῖο, τὰ δάκρυα τῆς Γκουνὲν Γουέλλες μετὰ τὸ στερητῆς, ἡ δολοφονία τῆς Μπάρμπαρα Τζὴν, τὸ βλέμμα τῆς Λίλυ Τόμλιν, τὸ πλῆθος πὺρ τραγουδαὶ «I don't worry me») ἀποκαλύπτουν τὸν Ἀλτμαν καὶ τὴν ταινία του. Εἶναι τὸ φάντασμα τοῦ Χόλλυγουντ πὺρ τριγυρνᾷ ἐκεῖ κάτω καὶ πὺρ τρομάζει τοὺς Δημιουργοὺς, εἶναι αὐτὸ τὸ φάντασμα, φανταστικὸς καὶ πραγματικὸς χώρος τῆς ταινίας. Ἡ πονηριά τοῦ Ἀλτμαν δὲν βρίσκεται ἀλλοῦ ἀπὸ τὴν ἀπόκρισή μὴς τῶν τοιαύτων ἀλήθειας. Κι ἡ πολιτικὴ; Ἡ προελογικὴ ἐκστρατεία τοῦ Χάλ Φίλιπ Γουώκερ τὴ ἄλλο μπορεί νὰ εἶναι πέρα ἀπ' τὴ ναρκισσοειδὴ ἀντανάκλαση τοῦ πολιτικοῦ σώματος τοῦ ἀμερικανοῦ μαζουριστοῦ. Τὶ ἄλλο πέρα ἀπὸ μιὰ ἀναιρέση τῆς κριτικῆς στὸ ἐπίπεδο τῆς νεύρωσης; Στὴν σεκάνς τοῦ μεγάλου μουσικολογιστοῦ, οἱ μαζορετες τοῦ Γουώκερ συνεχίζουν νὰ μοιράζουν χα-

ρωπὰ τὶς προκηρύξεις τους. Μαζὶ τοὺς ὁ θεατὴς μοιράζει τὴν χαμένη ἡδονὴ τοῦ στὴν ὀδόν τοῦ φαντασματος, κάποιο χαμένο μέσα στὸ «δεύτερο ἐπίπεδο», λατρεύοντας τὸν εἰνουνισμὸ τοῦ πόθου. (Ὅπως καὶ στὸ στερητῆς τῆς Γκουνὲν Γουέλλες, ὅπου ἡ ἡδονοβλεψία γίνεται συνειδητὴ καὶ θεμητὴ μιὰ καὶ «ἀποστασιοποιεῖται»⁴).

Ἄν ἡ δολοφονία τοῦ τέλους ξαφνιάζει τὸν θεατὴ, αὐτὸ γίνεται γιὰ πολλοὺς λόγους. Πρῶτα-πρῶτα γιὰτὶ μιὰ ταινία τελειώνει κάποιο (κι ὄχι γιὰτὶ δολοφονεῖται) ἡ Μητέρα, ὅπως θέλησαν νὰ δοῦν πολλοὶ πάνσοφοι θεωρητικοὶ) καὶ γιὰτὶ μιὰ τέτοια ταινία τελειώνει ἔτσι, δηλαδὴ δηλώνοντας τὴ «σβαρὴ» τῆς ταυτότητας. Δεύτερον γιὰτὶ ὁ Κῆθ Καραντάιν ἔπρεπε κάποιον νὰ βοηθῇσε μεταφέροντάς τον στὰ σιβαρά τοῦ μπράτσα, μιὰ καὶ τὸ φάντασμα τοῦ Χόλλυγουντ ἀπαιτεῖ θετικὸς ἥρωες. Τρίτο γιὰτὶ ὁ Κέννεντυ φαίνεται πὺρ ζεῖ βαθειὰ μέσα στὸν Ἀλτμαν («Ἐδῶ δὲν εἶναι Ντάλλας, εἶναι Νάσβιλ»!!), ἔστω καὶ ἂν ἡ δολοφονία του ἀντιστρέφεται. Γιατὶ ἔνα εἶναι σίγουρο: πρόκειται γιὰ τὴ δεύτερη δολοφονία τοῦ Κέννεντυ καὶ ὄχι γιὰ τὴ δολοφονία τῆς Μητέρας... Νάσβιλ: δύο πρόσωπα (Κῆθ Καραντάιν, Ρόνν Μπλάκνυ), ἔνα τραγουδὶ («I'm easy», βραβεῖο Ὅσκαρ), πὺρ γράφτηκε πρὶν 6 χρόνια καὶ σκοπὸ νὰ γίνεῖ χιτ⁵. Ὅλα τ' ἄλλα σβύ-νουν. Ἡ ψευτοτοκιοματριστικὴ καταγραφή, ὁ Ἐλιοτ Γκουλντ καὶ ἡ Τζούλι Κρίστι-ἀντικείμενα τοῦ ντεκόρ, ἡ Κόζα-Κόζα, τὸ στερητῆς, ἡ ὁμορφὴ Μπάρμπαρα Χωρίς, ὁ ταπεινωμένος λόγος Βιετνάμ στερητῆς, οἱ τρεῖς κάμερες τοῦ Ἀλτμαν, ὁ πάπας τῆς κάντρυ Ρίτσαρντ Μπάρσκιν, ὅλα σβύνουν καὶ ὑποτάσσονται, διαλύονται μέσα σὲ δύο πρόσωπα καὶ ἔνα σαχλὸ τραγουδάκι τῆς μόδας.

«Κάθε ταινία μὴς δείχνει τὸν κινηματογράφο, ἐνῶ εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ θάνατός του»⁶. Κάθε ταινία πὺρ κρύβει αὐτὴ τὴν ἀλήθεια ἀναπλάθοντας μιὰ φανταστικὴ πραγματικότητα, δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀπῃρία πὺρ διῶλεξε ὁ καπιταλισμὸς γιὰ νὰ καταναλώσει τὶς τελευταῖες σταγόνες αἵματος πὺρ τοῦ ἀπομείναν.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

4. Ὁ ὅρος αὐτὸς ἔχει γινεῖ ἀντικείμενο μιᾶς περ-σῆς διαστημολογικῆς ἐπι-χείρησης ἀπ' τὴ μεριά τῆς δογματικῆς κριτικῆς καὶ ἂν τὴν ἀναίρεσουμε ἐδῶ — ἀκόμα καὶ σὲ εἰσοχονικά — τὸ κάνουμε μόνο ἐπειδὴ ἀπο-λόγησθε μὲ τὸν Ἀλτμαν.

5. Βλέπε συνέντευξη τοῦ συνθετῆ Κῆθ Καραντάιν στὸ Positif, ἀρ. 177.

6. Christian Metz, «Le signifiant imaginaire», σελ. 26, στὸ Psychanalyse et Cinéma, Communications 23.



Η περίπτωση 'Αντέλ

Η 'Ιστορία της 'Αντέλ
Ουγκώ

(L' Histoire d' Adèle H)
Σκην: Φρανσουά Τρυφώ,
Σεν: Φρανσουά Τρυφώ-Σαιν-Ζαν
Γκενιώ, Φωτ: Νέστωρ
'Αλμέντρος, Μουσ: Μωρίς
Ζωμπέρ Παίζουν: Ί-
ζαμπέλ Ατζανί, Μπρούς
Ρομπίνσον.

Η 'Αντέλ του Τρυφώ είναι ένα μοντέλο ρομαντικής ταινίας, φτιαγμένο όμως από ένα τέλειο γνώστη της «κλασικής» γραφής, που γνωρίζει την αξία που έχουν οι «άσημαντες» λεπτομέρειες και τα ήμιτόνια, σε σχέση με το σύνολο και τους έντονους τονισμούς, αν «χρωματιστούν» κατάλληλα. Οί έντονοι τονισμοί στην 'Αντέλ είναι το πάθος της για ένα άγγλο αξιωματικό, ο ανικανοποίητος έρωτας, ή ύστερία, ή κατάπτωση. Τα ήμιτόνια είναι αυτό που βγαίνει από μία μικροσκοπική παρατήρηση της συμπεριφοράς της. Το σύνολο είναι μια ιστορία πάθους και πτώσης «από έρωτα»: τα επιμέρους που διατρέχουν την ταινία στο σύνολό της, είναι αυτά που αναιροῦν το αιτιολογικό της προηγούμενης πρότασης.

Η ταινία ανοίγει και σχεδόν κλείνει, με δυο σκηνές πολύ χαρα-

κτηριστικές για την άποψη του έρευνητή Τρυφώ πάνω στην «περίπτωση 'Αντέλ», σκηνές που κινδυνεύουν ωστόσο, μέσα στο «κλασικό μοντέλο» -ένός ρομαντικού έρωτα- να περάσουν απαρατήρητες ή να ερμηνευθούν λανθασμένα. Στην πρώτη, που είναι η αποτίβαση της 'Αντέλ από το καράβι στο Χάλιφαξ, λειτουργούν δυο σημάτα: το ένα είναι ότι κάποιος (επιβάτης) γίνεται στόχος και του επιβάλλεται αυστηρή έρευνα και στο μεταξύ επωφελοῦνται άλλοι και αποβιβάζονται ανενόχλητοι· συγχρόνως γίνεται λόγος για κατασκόπους (1863, αμερικανικός εμφύλιος). 'Ο στόχος και η μεταμίσση. Στη δεύτερη σκηνή, πρὸς τὸ τέλος, τὸ ἀντικείμενο τοῦ πάθους τῆς 'Αντέλ περνάει ἀπὸ δίπλα τῆς καὶ κείνη δὲν τὸν ἀναγνωρίζει. Στὴν πρώτη σκηνή τὰ περιεχόμενα ποὺ ἐπισημάναμε εἶναι εὐκόλο νὰ θεω-

ρηθούν οά στοιχεία άπλά περιγραφικά, ένώ στην δεύτερη -τό όπτι ό άξιοματικός είναι άνύπαρκτος για την Άντέλ- τό άποδοθεί στην προχωρημένη μη λογική της κατάσταση.

Γιά τόν Τρυφώ ή Άντέλ είναι ό στόχος, ένώ ό έρωτας πού είναι ή αίτία της πτώσης της είναι μιá έπιφανειακή έπεξήγηση, κάτι άνύπαρκτο. Η Άντέλ περιφέρεται στο Χάλιφας οά μεταμφιεσμένος βασιλικός γόνος -είναι άλλωστε κόρη ένδός φιλολογικού ήμίθεου, του Βίκτωρα Ουγκώ και μόνο σέ συνάρτηση μ' αυτό παίρνει αυτή τη σημασία ή συμπεριφορά της. Είναι εύγενική -ή καταγωγή της- στο βάθος όμως δέν ύπολογίζει τούς άλλους και είναι χαρακτηριστική ή συμπεριφορά της στη γυναίκα πού τη φρόντιζε και στο βιβλιοπώλη. Όταν ό άξιοματικός της άντιστέκεται δέ διστάζει νά έπιβεβαιωθεί και για την προσωπική της άξία -και όχι μόνο της καταγωγής της- κώντας πάνω στο άντικείμενο πού της άντιστέκεται και πού είναι έν γνώσει της όπτι είναι ταξικά της κατώτερος. Δέν πρόκειται μόνο για άναβαθμούς κυλιούτσρας αλλά

και για κοινωνικούς. Μόνο πού ή Άντέλ φεύγοντας από τό περιβάλλον πού άνήκει, χάνει τό έδαφος. Όλο και περισσότερο άπομακρύνεται από την άρχική κοινωνική της θέση, σέ αντίθεση με τόν άξιοματικό πού διατηρεί τη δική του. Στο τέλος -έκπρωτη όλότελα- περιφέρεται άνάμεσα σέ πρώην σκλάβους. Είναι όμως τρελλή -ένα ιερό πρόσωπο κατά μιάν έννοια. Με τη φροντίδα μιás άλλωτε σκλάβας, θά έπιστρέψει στη Γαλλία για νά θιαφτεί -σφάάντα χρώδια άργότερα- χωρίς τιμές σ' ένα μανωλειό.

Ό Τρυφώ δέν είναι από χεινους πού άμφισβήτησαν τόν κίνηματογράφο και την κλασική αφήγηση. Μέσα άπ' αυτή έκφράστηκε πάντα, πλουτίζοντας την άλλα χοις νά τη θέτει σέ άμφισβήτηση. Όπως και ή εϋθράνστη έμφάνιση της Άντέλ δέν άποκλείει τη σκληρότητα, τό ίδιο και ό άνθρωπιστικός τόνος πού διαλέγει ό Τρυφώ για έπιφάνεια κάθε του κινηματογραφικής αφήγησης, δέν άποκλείει εκείνο πού τη στηρίζει ν' άνήκει σέ πύ άνδεκτικό ύλικό.

Άλκης ΛΕΛΟΥΔΗΣ





Μπαλλάντα της Μοναξιάς και της Περιπλάνησης

Έπαγγελμα: Ρεπόρτερ

(Professione: Reporter
The Passenger)

Βλ. Ζερεζίκ στο προηγούμενο τεύχος.

Δύσκολο να μιλήσει κανείς για το Έπαγγελμα: Ρεπόρτερ. Η κριτική, φροντίζοντας να επιβιώσει, αποφεύγει όλα όσα την ξεπερνούν και την καταργούν: κάτω ή ειλικρίνεια, ζήτω οι φόρμουλες! Σε μία προσπάθεια θεωρητικοποίησης του εμπειρισμού και του δογματισμού της, η κριτική σπεκουλάρει πάνω στα ίδια της τα φαντάσματα: πώς είναι δυνατόν τότε να δεχτεί ότι υπάρχουν ταινίες (δτι υπάρχουν ιδεολογικά προϊόντα) που εγγράφουν την ίδια τους την κριτική,

που προσθέτουν ένα δεύτερο, κριτικό λόγο, πάνω στον πρωτογενή ιδεολογικό λόγο που αναπτύσσουν; Το μέλλον διαγράφεται σκοτεινό για την κριτική του είδους. Άπ' τη στιγμή που το αντικείμενό της την καταργεί, το φορμαλιστικό της μίσος μετατρέπεται σε φανατικό λόγο, σε μία πορεία προς την αυτοκαταστροφή. Η κριτική δεν έχει παρά μία επιλογή: το άνοιγμα στη θεωρία, την εγκαθίδρυση ενός κριτικού λόγου πάνω στην ίδια της την ύπαρξη.

“Αν τὸ Ἑπάγγελμα: Ρεπόρτερ μπλοκάρει τὴν κριτική, εἶναι σύγυρο δὲ ξεμπλοκάρει ἕναν κάποιον κινηματογράφο: ἐκείνον ποὺ ὀνομάστηκε κινηματογράφος «ποιότητας» (γιὰ νὰ διαχωριστεῖ τεχνητὰ ἀπ’ τὸν «ἐμπορικό» κινηματογράφο καὶ ν’ ἀποκρῦψει ἔτσι τὴν ἰδεολογικὴ φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος) καὶ ποὺ δικαιώθηκε κάτω ἀπ’ τὴν θεωρία τῶν δημιουργῶν, δίνοντας ἕνα παράδειγμα ἄλλοθι στὴν κινηματογραφοφιλία, μασκαρεύοντας γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ (ὅπως κάθε μορφὴ τέχνης), μέσα ἀπὸ τερτίπια «ἀνωτερότητας», «εὐδαιμονίας» καὶ «ὑπερβατικῆς ἐμπνεύσεως», μιὰ κάποια πραγματικότητα (ἡ θεωρία τῶν δημιουργῶν δέχτηκε τὴν πάλιν τῶν τάξεων μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τὴν τοποθετήσῃ στὸ περιθώριο καὶ τὴν Ἱστορία σὰν ἕνα χρήσιμο ντεκόρ τῆς «ἐμπνευσμένης δημιουργίας»). Πῶς ὅμως ν’ ἀντιμετωπίσει κανεὶς μιὰ ταινία ποὺ θεμελιώνεται πάνω στὰ ἐρείπια μιᾶς τέτοιας θεώρησης, ποὺ τῆς δίνει τὸ τελευταῖο καὶ ἀποφασιστικὸ χτύπημα, ὅταν μάλιστα πρόκειται γιὰ τὴν τελευταία δουλειὰ τοῦ κατεξοχῆν «δημιουργοῦ» Ἀντονιόνι;

Τὸ Ἑπάγγελμα: Ρεπόρτερ καταγγέλλει (δίνοντας μιὰν ἀπάντηση ἀπὸ μόνο του στὸ ἐρώτημά μας) τὴν κινηματογραφικὴ αὐθεντία: αὐθεντία τοῦ σκηνοθέτη (ἐνὸς ἄλλου ρεπόρτερ), αὐθεντία τοῦ ἡθοιοῦ-στᾶρ (Τζάκ Νίκολσον, Μαρία Σνάιντερ), αὐθεντία (ἀσφάλεια) τοῦ θεατῆ (τοῦ ρεπόρτερ τῆς κινηματογραφικῆς αἰθουσας), αὐθεντία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας (ὄχι μιᾶς ἀφηρημένης δημιουργίας ἀλλὰ αὐτῆς ποὺ στηρίζεται πάνω στὶς αἰσθητικὲς ἀρχές ποὺ ἐπεξεργάστηκε ἡ ἀστικὴ τέχνη: ἀπὸ ποὺ ξεκινáει καὶ ἡ ἀδυναμία ἀπ’ τὴν πλευρὰ τῆς κριτικῆς νὰ κατανοήσῃ τὴν χρῆση τῶν κινηματογραφικῶν μέσων μέσα στὴν ταινία, οἱ κατηγορίες τῆς γιὰ φορμαλισμὸ καὶ ἀδιεξοδικὴ αὐτοκατανάλωση). Ἡ καταγγελία ὅμως τῆς αὐθεντίας τοῦ «δημιουργοῦ» καὶ τοῦ ἱεροῦ δημιουργήματός του, ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀρθρώνεται καὶ ἀναπτύσσεται μέσα στὴν ἴδια τὴν ταινία (δὲν εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα δηλαδή μιᾶς ἀκαθόριστης σχέσης

τῆς ταινίας μὲ τὸν θεατῆ) δὲν φетиχοποιεῖται, δὲν προσπαθεῖ νὰ «καταστρέψῃ» τὸν κινηματογράφο γενικά, δὲν περιέχει τὴν αὐτοπάτη τῆς «ἀνατροπῆς τοῦ θεάματος μέσα ἀπ’ τὸ ἴδιο τὸ θέαμα» (τάση ποὺ παρουσιάζεται ἔντονα μέσα ἀπ’ τὶς νιχιλιστικὲς διαθέσεις τῶν a priori πρωτοποριῶν, ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ μιὰ χονδροειδῆ μορφῇ, ὅπως στὴν πρόσφατη περίπτωση τῆς Βιογραφίας τοῦ Θανάση Ρεντζῆ, στὴ χώρα μας). Ἀντίθετα μιὰ τέτοια καταγγελία, ἀποφεύγοντας νὰ γίνῃ τὸ ἀγαπημένο φετίχ τοῦ θεατῆ, εἶναι τὸ πρῶτο βήμα, ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ τὸ χτίσιμο ἐνὸς πραγματικὰ μοντέρνου κινηματογράφου. Ἄν λοιπὸν τὸ Ἑπάγγελμα: Ρεπόρτερ ἐπιμένῃ στὴν αὐτοκριτικὴ του [ἡ ταινία δομεῖται πάνω στὰ συντρίμια μιᾶς ἄλλης ταινίας, ἐκείνης ποὺ ὁ παραγωγὸς Μάρτιν προσπαθεῖ νὰ δλοκληρώσῃ, πάνω στὸν ρεπόρτερ Ντέιβιντ Λόκ. Ὁ Λόκ ἀλλάζει ταυτότητα, ἀμφισβητώντας τὴν ἀντικειμενικότητά του, προσπαθώντας νὰ ἀνακτῇ μιὰ (χαμένη;) ὑποκειμενικότητα. Ὅσα συμβαίνουν στὸν Λόκ, συμβαίνουν καὶ δὲν συμβαίνουν, γιὰ τὸ Λόκ δὲν εἶναι πιά ὁ Λόκ: ὁ μῦθος (ὁ μῦθος μιᾶς ταινίας) δὲν μπορεί νὰ λειτουργήσει. Ὅσοι ψάχνουν γιὰ τὸν Λόκ, τὶ ἀκριβῶς ψάχνουν; Ὁ θάνατος τοῦ Λόκ εἶναι ὁ θάνατος τοῦ μῦθου (αὐτοῦ τοῦ ἀνικανοποίητου, ἀτέλειωτου, ποὺ δὲν μπορεί νὰ σταθεῖ στὰ πόδια του, γιὰτὶ συνέχεται ἀνατρέπεται, μῦθου). Αὐτὸς ὁ θάνατος δὲν μπορεί νὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὴν ταινία παρὰ σὰν μιὰ ἀπουσία προσδιοριστικῆ: τὸ πλάνο τῶν 7 (θὰ ἐπανέλθουμε σ’ αὐτὸ) εἶναι παραδοσιακὸ πλάνο τῆς διαδικασίας (αὐτο) ἀνατροπῆς τοῦ μῦθου μέσα στὴν ταινία] αὐτὸ γίνεται μόνο καὶ μόνο γιὰ ν’ ἀρχίσει μιὰ διαδικασία κινηματογραφικῆς ἀπόδοσης τῶν μεγάλων θεμάτων τοῦ ἀπασχόλησαν τοὺς «δημιουργοὺς» (μοναξιά, περιπλάνηση, θάνατος, ἔρωτας) χωρὶς μεταφυσικοὺς δρους. Τὸ κινηματογραφικὸ παιχνίδι ποὺ ἐγκαθιδρύει ὁ Ἀντονιόνι βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τοῦ φορμαλισμοῦ: οἱ λεπτειλείες κινήσεις τῆς κάμερας ὄχι μόνο ἐγγράφουν τὴν ἀδυναμία τῆς αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου νὰ μι-

λήσει πέρα από τους ιδεολογικούς προσδιορισμούς της άστικής ιδεολογίας (σαδισμός του δημιουργού, παθητικότητα του θεατή, φετιχισμός της εικόνας), παράγοντας μία συνειδητοποιήση αυτής της αλήθειας (μιά και είναι κινήσεις που ο θεατής δεν μπορεί να τις αιτιολογήσει ούτε εντάσσοντάς τες μέσα στους δαιδάλους του «μηνύματος» της ταινίας, ούτε απολαμβάνοντάς τες σαν μαγικά έφφέ, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στον Γιάντσο), αλλά παράγουν και το ξεπέρασμά τους. Γιατί μέσα απ' αυτή την «ανάιτιολόγητη» χρήση των κινηματογραφικών μέσων εγκαθιδρύεται ένα πεδίο έγγραφης του ακωδικοποίητου, του άνειπτου, του μη έγγραψιμου, του «άλλου». Στην περιπτώσή μας, της μοναξιάς, της περιπλάνησης και του θανάτου, που αποδίδονται με ύλιστικούς όρους, χωρίς να παραπέμπουν στα (προϋπάρχοντα) «μηνύματα» που υποτίθεται ότι ο μέγας δημιουργός εκπέμπει στους ασφαλείς θεατές του.

Ο χειρισμός των σημείων που επιχειρεί ο Άντονιόνι εκπλήσσει

(χωρίς να παραξευεύει), γιατί πρόκειται για ένα χειρισμό που έχει κάνει σώμα και τροφή του την μοναδική αλήθεια: ότι κάθε σημαινόμενο είναι σημαίνον ενός άλλου σημαινόμενου, ότι η μορφή είναι το πεδίο διαμόρφωσης της ιδεολογίας.

Ένα και μοναδικό πρόβλημα: η ταινία δηλώνει την αδυναμία ανάπτυξης ενός πολιτικού λόγου σαφούς και όχι ύπαινικτικού (ή εκτέλεση του Άφρικανού αγωνιστή — που κινηματογράφησε ο ίδιος ο Λόκ — αποδίδεται μέσα από εικόνες που «τρέμουν», θολές και ανίσχυρες, ή σύλληψη του Ίσπανου αντίφασίστα είναι ο άπλος προπομπός των ενεργειών της γυναίκας του Λόκ στην Βαρκελώνη). Μήπως όμως η άρνηση της παγίδας του φανατικού λόγου (παγίδα που ο «πολιτικός» κινηματογράφος ελάχιστα έχει συνειδητοποιήσει) και ο μετασχηματισμός ενός ορισμένου κινηματογράφου δεν είναι πολιτικές πράξεις; Προβλήματα που μόνο η πρακτική του Γκοντάρ (μέσα από ένα οργανικό δέσιμο με



τόν μαρξισμό-λενινισμό) έχει αντιμετωπίζει, έπεξεργαζόμενη τις λύσεις τους.

‘Η μουσική της σιωπής:

Περιπλάνηση

Τι είναι η περιπλάνηση; ‘Υπάρχω μέσα απ’ αυτήν κι όμως δεν υπάρχω. Αυτή η φράση, που μοιάζει να συμπυκνώνει ολόκληρη την κινηματογραφική πρακτική του ‘Αντονιόνι, εύκολα μπορεί να κατηγορηθεί, αλλά και να τρομάξει: ακριβώς γιατί αγγίζει το όριο της μετάβασης από μιὰ μεταφυσική σε μιὰ υλιστική διαδικασία. ‘Η ήδονή της περιπλάνησης (κι εδώ δεν είναι τυχαία η όρνηση του Ρεπόρτερ από τους άριστεριστές) είναι μοιραία και καταστροφική, άδηφάγα μέσα απ’ το «έξω» της και άββειν πίσω απ’ τις διαδικασίες ενός «μέσα» ικανού να ζήσει το θάνατό του μέχρι το τέλος. Το «έξω» είναι η διαφορά, το «μέσα» το μη έγγραψιμο, το άκωδικοποίητο, το άνείπωτο — αυτό που έγγραφει το ‘Επάγγελμα: Ρεπόρτερ. Γιατί δίπλα στην περιπλάνηση του ήρωα (θέμα που κι άλλοτε άπασχόλησε τους σκηνοθέτες) υπάρχει μιὰ κινηματογραφική περιπλάνηση (ή άλλαγή ταυτότητας του Δόκ και η περιπλάνησή του είναι τελικά η άναζήτηση μιās νέας κινηματογραφικής ταυτότητας για τόν ‘Αντονιόνι. Μιὰ τέτοια όμως άναζήτηση παράγει μιὰ ρήξη με όλο το κινηματογραφικό παρελθόν: ρήξη στο έπίπεδο του τι έγγραφεται μέσα σε μιὰ ταινία). Ακριβώς σάν τέτοια, ή λέξη ‘περιπλάνηση’, μετασχηματίζεται, αποβάλλει όλα τα μεταφυσικά της μηνύματα: ή περιπλάνηση υπάρχει ‘έδώ’ και ‘τώρα’, είναι πριν απ’ όλα ή περιπλάνηση της κάμερας (τά πανοραμικά στην έξηρμο ή στο καφενείο στην ‘Ισπανία), ή περιπλάνηση του βλέμματος, και του πόθου μέσα απ’ την περιπλάνηση του σώματος — άκόμα κι ό θάνατος είναι μιὰ περιπλάνηση (πλάνο τών 7) που έγγραφει την άσημαντότητα και τη συνέχεια της. ‘Η περιπλάνηση τρομάζει: ό πόθος, το σπέρμα, ή έπανάσταση δεν μπορούν να παγώσουν ποτέ. ‘Η περιπλάνηση δεν μπορεί να έξορυστει, ή κοινωνία δεν μπορεί να την

έξφενδονίσει στο τυχαίο: ή έξηρμος (τό μεγάλο άσυλο) δεν μπορεί ποτέ να δεχτεί τους περιπλάνώμενους (ή έξηρμος, άφορμή της περιπλάνησης του Νίκολσον, τόν αποβάλλει. Ποιά έξηρμος όμως; Αυτή που μπλοκάρει το τζιπ του Νίκολσον, αυτή του άφρικανού πάνω στην γκαμήλα που άρνεϊται να τόν προσέξει — γιατί είναι φορέας ενός άλλου πολιτισμού, μιās υποτιθέμενης άντικειμενικότητας — αυτή που καθάρει ό ‘Αντονιόνι. Με δυό λόγια ή έξηρμος απ’ την πλευρά της έξημου κι όχι απ’ την πλευρά του Νίκολσον, αυτή που ‘δεν είναι ποτέ τυχαία», όπως παρατηρεί ό Μποντισέρ). ‘Η περιπλάνηση δεν όριοθετείται (που άρχίζει και που τελειώνει το πλάνο τών 7.); ό πόθος, το σπέρμα, ή έπανάσταση πρέπει να κυκλοφορήσουν, άδιάκοπα. Μέσα στα μπάρ της ‘Ισπανίας, στα γυνιά τοπία, στα ‘μαζεμένα’ σπίατια του Λονδίνου, στην άθλιότητα της άφρικανικής γής, στην κινηματογραφική αϊθουσα (ό κινηματογράφος είναι ένα ιδεολογικό προϊόν που έχαθιδούει μιὰ ιδεολογική σχέση με τόν θεατή. ‘Ο θεατής είναι υπεύθυνος για τόν κινηματογράφο. ‘Ο θεατής πριν γίνει ένας περιπλάνώμενος ‘παγώνει’ τις εικόνες που δέχεται μέσα απ’ τούς δρόμους του φετίχ: κάποιον εδώ βρίσκειται και ή διαφορά τών εικόνων του Μπέργκμαν μ’ εκείνες του ‘Αντονιόνι). ‘Η περιπλάνηση είναι άνατρεπτική: γιατί έγγραφει τη ροή του πόθου και της έπανάστασης, γιατί σαρώνει τις μάσκες, άποκαθιστά την χαμένη έπαφή με την πραγματικότητα (ό Νίκολσον χάνει την ‘άντικειμενικότητα’ του ρεπόρτερ, χάνοντας άνεπανόρθωτα και την άθωότητά του: ό Νίκολσον πρέπει να πεθάνει), έρωτικοποιεί το βλέμμα, διαβαίνει μέσα απ’ τα μονοπάτια της έξεγερσης.

‘Η περιπλάνηση είναι ή μουσική της σιωπής, ή άναφορά στην καταραμένη λογοτεχνία (Κερουάκ, Φελινγκέτι, Κόροο). Έκείνο που μένει είναι ή μετατροπή αυτής της έξεγερμένης σιωπής σε έπαναστατική κραυγή. ‘Ο ‘Αντονιόνι δεν αγαπά τόν κινηματογράφο αλλά ζει την (κινηματογραφική) περιπλάνησή του.

1 Στο Cahiers du Cinema άρ. 262-263 σε μιὰ κριτική που για την ταινία.



‘Η μουσική της σιωπής: μοναξιά

(Ο Νίκολσον περιμένει στο μπάρ. Παίζει με το ποτήρι του κονιάκ στριφογυρίζοντάς το πάνω στον πάγκο του μπάρ. Το στριφογυρίζει τέσσερις-πέντε φορές. Άπ’ τὸ παράθυρο φαίνεται ἡ Σνάιντερ πὺν παρκάρει τὸ ἄσπρο ἀνοικτὸ αὐτοκίνητο. Ο Νίκολσον παρατάει τὸ ποτήρι καὶ σπεύδει νὰ τὴ συναντήσῃ, στὴν εἴσοδο τοῦ μπάρ. Βγαίνουν μαζί, πηγαίνουν πρὸς τὸ αὐτοκίνητο. Ἡ κάμερα δὲν βγαίνει ἀπ’ τὸ μπάρ, ξαναγυρίζει στὴν ἀρχὴ τῆς θέσης καὶ καδράρει τὴν ἀναχώρησή τους μέσα ἀπ’ τὸ τζάμι πὺν βρίσκεται πίσω ἀπ’ τὸν πάγκο. Πάνω στὸν πάγκο ὑπάρχει τὸ ποτήρι τοῦ κονιάκ). Ἡ μοναξιά εἶναι μιὰ ἀπουσία.

(Μεσαῖο πλάνο τοῦ Νίκολσον καὶ τῆς Σνάιντερ γυμνῶν, στὸ κρεβάτι τοῦ ξενοδοχείου. Στὸ βάθος μιὰ λάμπα). Ἡ μοναξιά εἶναι ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς.

(Πλάνο τῶν 7). Ἡ μοναξιά εἶναι ἡ περιπλάνηση, ἡ ἀπουσία, ἡ μουσικὴ τῆς σιωπῆς.

‘Η μουσική της σιωπής: ὁ ἔρωτας, ὁ θάνατος, ἡ μουσική

‘Ο ἔρωτας στὸ *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ* ἐγγράφεται σὰν τὸ παιχνίδι τοῦ βλέμματος, ἡ ἐρωτικοποίηση τῶν γυμνῶν τοπίων, ἡ ἡδονὴ τοῦ χρώματος, ἡ εἰσβολὴ τοῦ πόθου μέσα ἀπ’ τὶς καθημερινὲς κινήσεις. Ἀδύνατον νὰ ὑλοποιήσω τὰ φαντάσματά μου πάνω στὸ σῶμα τοῦ *Ρεπόρτερ*: πρόκειται γιὰ ἓνα σῶμα ἰδεολογικὰ καθαρισμένο πὺν μόνο ἓνα τρομερὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι μπορεῖ νὰ καταλάβῃ τὸ χῶρο του. Ἀδύνατον νὰ τὸ εὐνοήσω, νὰ τὸ λογοκρίνω, μιὰ καὶ δὲν τὸ εἶδα. Ἐκεῖνο πὺν τὸ προσδιορίζει εἶναι μιὰ ἀπουσία. Εἶναι δυνατόν νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ τὸν ἔρωτα ξεφεύγοντας ἀπ’ τοὺς κυρίαρχους κώδικες; Πὺς ἀποφορτίζεται ἰδεολογικὰ τὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι, πὺς ἀρχίζει νὰ ὑλοποιεῖται; Μέσα ἀπ’ τὴν ἐρωτικοποίηση ὅλων ὅσων ἡ κυρίαρχη πολιτιστικὴ μυθολογία ἀπώθησε, ὀρίζοντάς τα σὰν ἄσχετα ὡς πρὸς αὐτὸ. Αὐτὸς ὁ ὀρισμὸς πὺν βαρβαίνει στὴν κινηματογραφικὴ κληρονομιά τοῦ «προσοδευτικοῦ» κινηματογράφου, δὲν ἰσχύει

πιά μέσα στον *Ρεπόρτερ*: τὸ ἐρωτικό παιχνίδι παραπέμπει σ' ἓνα πολιτικό παιχνίδι καὶ ἀντίστροφα.

Κι ἡ μουσική, ὁ θάνατος; Στὸ Μπλόου-Άπ μιὰ «παγωμένη» μουσική (τὸ ρόκ τῶν Yardbirds) ἀπευθυνόταν σ' ἓνα «παγωμένο» κοινό: πρόσωπα ἀκίνητοποιημένα, ἀνέκφραστα, ἐπίπεδα. Ὁ Jeff Beck κατὰστρεφε τοὺς ἰδίους του τοὺς ἤχους, κλωτσώντας τὸν ἐνισχυτὴ του, σπάζοντας τὴν κιθάρα του. Στὸ *Ζαμπρίσι Πόιντ* ἡ μουσική (Rolling Stones, Grateful Dead) δινόταν ἀποσπασματικά. Ὅπως καὶ οἱ κινηματογραφικοί, ἔτσι καὶ οἱ μουσικοὶ κώδικες ποὺ ἐπεξεργάστηκε ἡ ἀστική αἰσθητικὴ ἀδυνατούν νὰ λειτουργήσουν δημιουργικά: καμμιά μουσικὴ στὸ *Ρεπόρτερ*, πέρα ἀπ' τοὺς μακρινούς καὶ ἀπροσδιόριστους ἤχους τῆς σιωπῆς, αὐτῆς τῆς *υπάρχουσας καὶ μὴ*, μέσα ἀπ' τὴν περιπλάνηση τῆς, σιωπῆς. Ἀλλὰ μέσα ἀπ' τὰ συντρίμια τῆς τὸ παιχνίδι τοῦ σημαίνοντος, ἡ πολυφωνικότητα τῆς ἀπου-

σίας τῶν ἤχων, ἡ (ἡχητικὴ) γραφὴ τῆς ἐπανάστασης.

Ὁ θάνατος δὲν ὑπάρχει στὸ *Ρεπόρτερ*, πέρα ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ κινηματογράφου τῶν «δημιουργῶν». Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα (πλάνο τῶν 7) μιὰ ὕλιστική διαδικασία μετασχηματισμοῦ, μιὰ ἄρνηση ἀντιμετώπισης τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος σὰν δημιουργήματος, μιὰ ἐπανατοποθέτηση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Γιατὶ ἐκεῖ μέσα ἀπ' τὴν ἀπουσία ποὺ προσδιορίζει τὸ πλάνο τῶν 7, προετοιμάζεται ἡ ἐπιστροφή (μέσα στὸ ὕλικὸ χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς δθόνης) τοῦ Ἄλλου, τῶν μαζῶν, τοῦ ἐρωτισμοῦ, τῆς ἐπανάστασης.

Τὸ Ἐπάγγελμα: *Ρεπόρτερ* εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν τέλειωσε. Ὡστόσο δὲν θὰ θελήσω γὰ ξαναδῶ ἄλλη ταινία μέσα σὲ κινηματογραφικὴ αἶθουσα: ὁραματίζομαι μιὰ προβολὴ τῆς *Ἀπεργίας* πρὶν ἀπ' τὴν ἐπόμενη διαδήλωση. Ἴσως τότε νὰ τελειώσει καὶ τὸ πλάνο τῶν 7.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

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.

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

Ἡ Γνώμη τῶν δέκα

Πολύ καλὸ XXX — ἐνδιαφέρον XX — βλέπεται μὲ
ἐπιφύλαξη X — ἀδιάφορο O — κακὸ ●.

Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, ὁ Σ.Κ. 76 ἀποφάσισε νὰ δημοσιεύσει κατάλογο τῶν περισσότερων ταινιῶν τῆς χειμερινῆς σαιζόν, «σχολιασμένο» ἀπὸ δέκα κριτικούς. Ἀντίθετα, ὅμως, ἀπὸ πέρυσι, ὑπάρχουν δυὸ καινοτομίες: ἀπὸ τὴ μιά μεριά δὲ θελήσαμε νὰ περιοριστοῦμε στὶς γνώμες τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ περιοδικοῦ καὶ ζητήσαμε ἀπὸ κριτικούς κινηματογράφου τῶν ἐφημερίδων νὰ «βάλουν τ' ἀστεράκια τους», ἀπὸ τὴν ἄλλη συμπεριλάβαμε στὸν κατάλογο αὐτὸ καὶ τὶς κλασσικὲς ταινίες, πού, νομίζουμε, δὲν ξεφεύγουν ἀπὸ μιὰ σημερινή ματιά, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μᾶς ἔρχονται ντυμένες μὲ τὸ μανδύα μιᾶς αἰώνιας αἰγλῆς. Ἄν καὶ πιστεύουμε, ὅτι ὁ κατάλογος αὐτὸς δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει περισσότερη βαρὺτητα ἀπὸ ἐκείνη ἐνὸς σχηματικοῦ ὁδηγοῦ ταινιῶν, πού δημοσιεύουμε γιατί δὲν παύει νὰ ἔχει τὴ χρησιμότητα ἐχὸς βοηθήματος - παιχνιδιοῦ. Ὁ ἀναγνώστης - θεατῆς, ἐρεθισμένος ἀπ' αὐτὲς τίς διαφορετικὲς ἀπόψεις, ἴσως ἀπὸ τὴν πλευρὰ του βρεῖ μιὰ διέξοδο στὴ σύγχυση τῶν καλοκαιρινῶν προβολῶν.

Τίτλος ταινίας (ακριβοθέτης)

Νρ. Βασιλειάνδης
(Σ.Κ.)

Δ. Λατίσης
(Ρεζισσιτάις)

Μ. Δημόπουλος
(Σ.Κ.)

Μη. Κολώνιας
(Σ.Κ.)

Τ. Αποστόλινος
(Σ.Κ.)

Ν. Φ. Μπελνίσης
(Εκδοτική)

Γ. Μπουραντζής
(Καθηγητής)

Μ. Παπαδόπουλος
(Τα Χείρ)

Β. Ραφαηλίδης
(Βίβλος)

Ν. Σαββάνης
(Σ.Κ.)

Οι σημειωμένες με Κ ταινίες είναι παλιές, καθιερωμένες, κλασσικές πιά για τον κινηματογράφο. Όλες οι ελληνικές ταινίες υπερτιμήθηκαν, από μένα γιατί τις αντιμετώπισα με τα ειδικά κριτήρια του ενδιαφέροντός τους για μένα.

(Γ.Μπ)

Ο Φρανκενστάιν και το τέρας της καύσεως (Τέρενς Φοσερ) <i>Frankenstein and The Monster From Hell</i>	XXX	—	XX	—	—	—	—	—	—	—
Γη χωρίς γκράμ (Λούις Μπουιονιέλι) <i>Las Hurdes</i>	XX	—	XXX	—	XXX	XXX	Κ.	XXX	XXX	XXX
Όσο τα έγκομα έφθοντα Πατρίκ (Ζάν Λέκ Γκοντιάρ) <i>Tous les garçons s'appellent Patrick</i>	X	—	X	—	X	O	X	—	XX	XX
Γκενερνίζα (Αλιαν Ρενού) <i>Guernica</i>	O	—	XX	—	—	XX	XXX	XXX	XX	—
Εκδρομή στην έρημο (Ζαν Ρενουάρ) <i>Partie de campagne</i>	XX	XX	XXX	—	—	XXX	Κ	—	XXX	—
Είμαι πρόσημο-μπί (Βιζζαντ Σιέρεν) <i>Jeg er synken-bla</i>	—	O	O	—	O	—	—	XX	X	●
Το λευκό προζύδο (Χαίνόφσεν ν. Σόιμαν) <i>Der Weisse Putsch</i>	—	XX	X	XX	—	XX	—	XX	XX	—
Το γκέτο της Βαρσοβίας (Φρεντερίκ Ρουσό) <i>Le temps du Ghetto</i>	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—
Η μάχη (Βοϊβόλντ Πουιντόβιν) <i>Mat</i>	—	XXX	XX	XX	—	XXX	Κ	—	XXX	XXX
Η ίδρυση της Μιχαλίδης (Ρίτσαρντ Λόρεν) <i>The Four Musketeers</i>	X	X	X	—	O	XX	X	—	X	—
Τόμμι (Κέν Ράσελ) <i>Tommy</i>	—	X	●	XX	O	X	XX	—	●	—
Υποπτος προδοσίας (Φραντσέσκο Μαζελί) <i>Il sospetto</i>	●	XX	●	O	X	X	XX	—	XXX	O
Η ταξίδια της ταμπίας (Λουίσινο Βισκόντι) <i>Gruppo di tamiglia in un interno</i>	XXX	X	X	XX	XXX	XX	X	X	XXX	O
Ο παράδεισος της Κασίμια (Ντεσβάρ ν. Λέ Μισόν) <i>Kashima paradise</i>	XXX	X	XX	XXX	X	XX	XX	—	XX	XX
Ο άνθρωπος απ' τη Γαλλία - Νο 2 (Τζόν Φρανκε ντεμπε) <i>French Connection - No 2</i>	—	X	●	—	O	X	O	—	O	O
Ο Θίμας (Θόδωρος Αγγελόπουλος)	XXX	XX	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XX	XXX
24 ώρ' Ιούλη (Λευτέρης Χαροννίτης)	●	XX	●	O	X	X	X	XX	X	—
Εμπόρι (Αλέξανδρος Μεντβέντινι)	XX	XXX	XX	XX	—	XXX	Κ	XXX	XXX	XXX

Τίτλος ταινίας (απορροήτης)

	Νο Βινυλάτορας (Σ.Κ.)	Α. Δανάς (Π.Λαυράκης)	Μ. Δημόπουλος (Α.Π.Π.Σ.Κ.)	Μπ. Κόκορας (Σ.Κ.)	Γ. Αναστασίου (Σ.Κ.)	Ν. Φ. Μιχαηλίδης (Ε.Π.Π.Π.Π.Π.)	Γ. Μπασιανόπουλος (Κ.Π.Π.Π.Π.)	Μ. Παπαδόπουλος (Γ.Π. Π.Π.)	Β. Παπαδόπουλος (Β.Π.Π.)	Ν. Σαββάνης (Σ.Κ.)
Έγκλημα άγνωσης (Λοντίν Κορνέτινι) <i>Delitto d' amore</i>	XX	XX	XX	—	—	XXX	XX	XX	XX	XX
Άρωμα γυναικας (Ντίνο Ριζι) <i>Profumo di donna</i>	—	O	X	●	—	XX	XX	O	O	X
Το κενήρι τον λουταριου με τοξο (Ζαν Ρουί) <i>La chasse au lion a l' arc</i>	XXX	XX	XXX	XX	—	XX	XXX	XXX	XXX	XX
Στρατηγός Άμιν Ντάνα (Μπαρμπέ Σραντιέρ) <i>General Amin Dada</i>	—	O	●	—	O	X	X	X	X	—
Η ρομαντική Άγγλιν (Τζόζεφ Λόονζιν) <i>The Romantic English Woman</i>	—	XX	●	XXX	●	XXX	XX	—	XX	—
Η επιστροφή του Ροζ Πάνθηρος (Μπλίντ Έντουιντς) <i>The Return of the Pink Panther</i>	O	X	X	O	O	XX	XX	—	●	X
Παράξενη κυρία (Χιρμπέρτ Ρος) <i>Funny Lady</i>	—	O	●	—	O	●	O	—	●	●
Μανιέτο (Άντωνι Λεπινιότι)	—	●	●	O	●	●	O	●	O	—
Ο νιός Παρθενονας (Ομάδα των 4ον)	●	●	●	O	O	X	X	X	X	—
Άλλανζανφάν (Παολο Βιττόριο Τσιβάνι) <i>Allonsanfan</i>	XX	XX	X	XX	XX	XXX	XXX	XXX	XXX	XX
Σταβίσκι (Άλβιν Πριντ) <i>Stavisky</i>	O	X	●	X	●	XX	XX	—	X	O
Ο αβαντιστο (Ριτσαρντ Μπράουν) <i>But the Bullet</i>	X	X	●	—	—	XXX	X	—	XX	—
Ο άρνας (Ομάδα των 6)	XX	XX	XX	X	XX	XX	XX	XX	X	XX
Φρανκενσταϊν Τζονιου (Μελ Μάρουζ) <i>Young Frankenstein</i>	X	XX	●	XX	X	XX	XX	—	XX	X
Ο Νονος - Μιρος 2η (Φρανκ Φρανκ Κοτσίλια) <i>The Godfather - part II</i>	—	X	—	XXX	X	XXX	XX	O	XX	X
Μιρτινι (Νοκς Καφουζιού)	O	●	X	O	X	X	XX	XX	X	—
Σημαντικό έιν ε' αλφας (Άντριε Ζακνιότι) <i>L' important c'est d'alpha</i>	●	XX	●	XX	—	XXX	XXX	—	XXX	●
Ταχμινι (Αντριε Ζακνιότι) <i>Centes marshall</i>	X	XX	X	X	XX	XXX	XX	XX	XX	X
Εισαγωγή Μιζο (Νοκς Καφουζιού) <i>Reed Miso introduction</i>	—	X	O	X	O	XX	X	X	X	X

Τίτλος ταινίας (ακροθρόνη)	Χρ. Βοκαλίου (Σ.Κ.)	Δ. Δανίας (Ριζοπάτης)	Μ. Δημόπουλος (Α.Υ.Π.-Σ.Κ.)	Μ.ν. Κολάντας (Σ.Κ.)	Τ. Λικουρόπουλος (Σ.Κ.)	Ν. Φ. Μικελάνης (Ε.Κ.Ε.Ε.Ε.Ε.Ε.)	Γ. Μπακογιαννόπουλος (Καθημερινή)	Μ. Παπαδόπουλος (Τά Νέα)	Β. Ροδονίδης (Θήρα)	Ν. Σαββάνης (Σ.Κ.)
Το κάστρο της αγνότητας (Αρτούρο Ριτστάν) <i>Il castello de la pureza</i>	—	O	—	X	—	X	—	—	X	—
Σήμανε η ώρα της ελευθερίας (Ντεν Σρόντ) <i>L'heure de la liberation a sonne</i>	X	XX	XX	X	—	XX	XX	—	X	XX
Πορτογαλλική άνοιξη (Σαμπίνε Καπιν) <i>Portuguese Spring</i>	●	O	O	—	—	O	—	XX	●	—
Τρία τραγούδια για το Λένιν (Ντζίγκα Βερτόφ) <i>Tri pesni o Lenine</i>	XX	XXX	XX	—	—	XX	K	—	XXX	XXX
Λένιν ο βρομόστομος (Μπλόντ Φόσσ) <i>Lenin</i>	O	X	X	XX	X	XXX	XX	—	X	X
Μυστική οργάνωση Γιακούζα (Σύντνεϊ Πόλλαν) <i>The Yakuza</i>	—	X	●	X	X	X	X	XX	X	●
Δόν Κιχάτης (Γαργκόου Κόζιντσες)	X	XX	X	—	—	XX	XX	—	XX	—
Μέ δεμένα τα μάτια (Άντρες Κόβατς) <i>Bekötött szemmel</i>	—	X	●	O	—	XX	X	XX	XX	X
Καρδιές και πνεύμα (Πίτερ Νταϊνβίς) <i>Hearts and Minds</i>	X	X	X	—	—	XXX	XX	—	X	—
Φλόαριν ο μεγάλος τυχοδιώκτης (Ρίτσαρντ Λέστερ) <i>Royal Flash</i>	●	O	●	X	X	X	X	—	X	—
Όταν τα ψάρια βγήκαν στη στεριά (Μιχάλης Κακογιάννης)	●	●	●	●	●	●	O	O	●	—
Ήσυχες μέρες στο Κλισύ (Γιένς Γιόργκεν Θόρρεν) <i>Quiet Days in Clichy</i>	●	O	●	X	—	O	XX	—	O	O
Επιχείρηση μαύρος Σεπτέμβρης (Όττο Παξμύγκερ) <i>Rosebud</i>	—	●	●	●	—	O	—	—	●	—
Σουβόροφ (Βαέβολοντ Πουντόβιν)	X	X	—	—	—	X	K	—	X	—
Επτά αινίγματα για το ντέτεκτιβ Χάρου (Άρθουρ Πέν) <i>Night Moves</i>	●	O	—	●	●	XX	XX	—	X	X
Αλδεβαρν (Αντρέας Θωμόπουλος)	X	O	X	X	XX	O	X	XX	X	—
Ο κινηματογραφιστής (Μπάστερ Κίτον) <i>The Cameraman</i>	XX	XX	XXX	X	XX	XXX	K	XXX	XXX	XX
1789 - Γαλλική επανάσταση (Άριάν Μνούσιν) <i>1789</i>	XX	XXX	X	XX	—	XXX	X	XXX	XXX	XX
Τα αγόρια του καρναβάλ (Στήβεν Σπύλμπεργκ) <i>Jaws</i>	●	●	●	O	—	XX	O	O	●	●

Τίτλος ταινίας (ακριβοέτης)

Νο Βοσάλπουδ
(Σ.Κ.)

Δ. Δονίκας
(Ρέζουταίης)

Μ. Διμοπούδ
(Αντ.Σ.Κ.)

Μμ. Κολανίς
(Σ.Κ.)

Τ. Αρσενάκης
(Σ.Κ.)

Ν. Φ. Μισσώης
(Εκδοτική)

Ι. Μπασιμάνουδ
(Κυθλαίης)

Μ. Παπαδάκης
(Τα Άντ)

Ρ. Ράβελ Αβέρ
(Ρίμ)

Ν. Νυφίτης
(Σ.Κ.)

Ο Μπάστερ Κήτον κασιμπάει (Μπάστερ Κήτον)
Go West

X

XX

XXX

XX

XX

XXX

K

XXX

XXX

XX

Καθένας γιά τόν εαυτό του και ό Θεός έναντιόν όλων
(Βέρνερ Χάρτσογκ) Jeder für sich und Gott gegen alle

O

X

O

X

XX

XXX

XXX

XX

X

O

Η δηολογία (Κώστας Γαβρός)
L'aveu

●

●

●

●

●

●

O

X

●

—

Ο μαγεμένος ανόλος (Τζερμαρ Μπέρζμαν)
Trolllojen

●

X

X

X

XX

XX

X

—

XX

●

Η γενική γραμμή (Σ. Μ. Αϊζενστάιν)

XXX

XXX

XXX

XXX

—

XXX

K

—

XXX

XXX

Η φράση που δέν τέλειωσε (Ζόλταν Φαμπρι)
141 pere a betegezetlen mondaból

X

XX

XX

XX

●

XXX

XX

—

XX

XX

Ο ιερήσους (Γουέντ Άλλεν)
Love and Death

—

X

●

X

XX

XXX

XX

XX

X

—

Ο σάμουρς, ό μαρκός και ό ζαϊνός (Σιζιζιο
Κοριμπούτσι) The Samurai

X

X

—

X

—

X

—

—

X

—

Όλα ται ποίημα (Αντρέι Βίντα)
Wszystko na sprzedaz

XX

XXX

O

XXX

O

XXX

XX

XX

XXX

O

Το παιχνίδι με τη φωτιά (Αλιαν Ρουτ-Γουίτ)
Le jeu avec le feu

XXX

●

X

O

●

X

X

—

O

XX

Το ταίρι (Πιερ Φιζαμάν)
La talle

—

●

●

—

●

—

O

●

●

—

Μπλούς με σιγάρις το δένει (Βορμάρ Μανδουζής)
Le Blues entre les dents

X

O

O

O

X

X

XX

XX

XX

—

Ο πιο παλιός αδελφός του Σερλούς Χολμς (Τζην Γουάι,
ντρί) The Adventure of Sherlock Holmes Smarter Brother

X

X

X

X

●

X

X

—

XX

O

Οι αρματοζορίτες (Α. Μπαμζου - Κωνστανταράς)

—

O

—

O

—

XX

XX

—

X

—

Ο ελπίοκτητης Χάμπερ (Στιούαρτ Ρόλιντς)
The Drowning Pool

—

X

—

XX

●

X

X

—

X

X

Ευδαίον ουστοίτητον (Κωστής Τζαβράς)
Nacht der Sensual

●

●

●

—

—

●

O

—

●

—

Σοφίας ατοίχου (από τ. Τζερμαρ Μπέρζμαν)
Sofias tou a parrage

X

XX

X

X

XX

XXX

XXX

XXX

XXX

XX

Η Φαντασία (Κωστής Τζαβράς)

—

XX

O

XX

XX

X

X

XX

X

●

Ο μαζικός σφαγισμός (Ζιζι Αντ Λουζογι)
Le petit soldat

XXX

XX

XX

X

XX

O

XXX

—

XXX

XX

Τίτλος ταινίας (αλφβηθική)	Νο. Βραβείων (Σ.Κ.)	Α. Δανίας (Pisgottung)	Μ. Αμερικής (Alph-S.K.)	Μα. Κανάδας (Σ.Κ.)	Τ. Αυστρίας (Σ.Κ.)	Ν. Φ. Μεξικός (Εκτελεστική)	Γ. Μεσογειακός (Κιθιόραμα)	Μ. Περιοχής (La Neta)	Β. Ρωσικής (Bijou)	Ν. Σαβόνης (Σ.Κ.)
Ιωάν: το αγέ το ενόνηος ο Θεός (Βίλζοτ Σέμεν) <i>Inall</i>	O	O	—	O	—	O	X	●	X	●
Δέσι δόξαμωοι για το ντέτετβ Μάγλου (Ντίζ Ρίτσαρντ) <i>Farewell My Love</i>	XX	XX	●	XX	●	XX	XX	—	●	X
Οι παρζοι (Νίζοτ Παττατάζοι) <i>Les paires du desordre</i>	XX	XX	XX	XX	—	XX	XX	●	XX	X
Θέλια στην Άντα (Βαίβλοτ Πορντόβαν)	X	XX	XX	XXX	—	XXX	K	—	XXX	XXX
Η ιστορία της Άντλ Ούζο (Φρανσουά Τρεγκιό) <i>L'histoire d'Adelle H.</i>	●	O	—	XXX	●	XX	XX	—	XX	O
Ούζαλ (Αζιζα Κοντοσάβι) <i>Dersu Uzala</i>	XX	XX	X	—	X	XXX	XX	—	XX	XX
Νάσβιλ, η πόλη των εκλεχθέν (Ρόμπερτ Άλτμαν) <i>Nashville</i>	●	●	●	X	XX	XXX	XXX	—	XX	X
Σινάβις η γη των Άγγλων (Γιάορτζ Ρίτλεϊ) <i>Angakak koldic</i>	O	X	—	O	—	X	XX	—	O	—
Το μπαζόνι (Τζοζεφ Σιγκ) <i>The Bakony</i>	●	●	●	●	—	O	X	—	●	—
Rollerhall (Νομάν Τζούσον)	●	●	●	X	●	X	O	XX	●	—
Σαβόνα μέρα (Σίντεν Αιούμ) <i>Dog Day Afternoon</i>	XX	X	—	X	X	XXX	XXX	—	XX	XX
Ο καρζίνινο (Τόμ Τεράτ) <i>Breakheart Pass</i>	X	—	—	X	●	O	X	—	X	—
Φόρς πάνω απ' το Σαντιάγο (Έλβιο Σότο) <i>Il pleut sur Santiago</i>	●	O	●	O	—	O	●	XX	O	—
Τυχερή κυρία (Στάνλεϊ Ντόνεν) <i>Lucky Lady</i>	●	O	●	XX	O	X	O	—	O	●
Έν δόμμε τοι Πατρός (Μάρκο Μπελλόζο) <i>In nome del padre</i>	X	XX	X	XX	X	XX	XXX	XX	XXX	X
Θέε μου, πόσο χαμηλά έπεσε (Λουίτζα Κομεντόνι) <i>Mio dio, come sono caduta in basso!</i>	XXX	X	XX	X	O	XX	XX	—	XXX	X
Τρεις μέρες τοι Κόνδορ (Σίντεν Πάλλα) <i>Three Days of the Condor</i>	O	X	●	XX	●	XX	XX	—	X	—
Ο θανάτος στη χώρα της οαλιάρης (Κατσονερίδης) <i>Παζαρελίδης</i>	O	O	—	O	O	O	X	O	O	●
Ο άνθρωπος που θα γινόταν βασιλιάς (Τζόν Χιοφάτον) <i>The Man Who Would Be King</i>	XX	XX	XX	XXX	X	XXX	XX	—	XX	XXX

Τίτλος ταινίας (αγγλίστικη)	Νο Βραδύαιονας (Σ.Κ.)	Α. Διευκρί (Προσέταξη)	Μ. Δημιουργός (Αντ. Σ.Κ.)	Μη. Κόσμος (Σ.Κ.)	Τ. Αισθητική (Σ.Κ.)	Ν. φ. Μουσική (Εκτελεστική)	Γ. Μουσικοσυνθέτης (Ασθενής)	Μ. Ηθοποιός (Η. Νη)	Β. Ρωμαιοί (Βίβη)	Ν. Σκηνοθέτης (Σ.Κ.)
Μία γυναίκα υπό τον έλεγχο (Τζον Κραουφίτς) <i>A Woman Under the Influence</i>	X	XX	XXX	X	XXX	XX	XXX	XX	XXX	XXX
Σκουπίδια (Ηού. Μόρις) <i>Trash</i>	XX	X	O	X	—	O	XX	—	XX	X
Η αριστοκρατία του εγκλήματος (Σίμ. Πιζαντί) <i>The Killer Elite</i>	●	O	●	●	O	X	O	—	X	—
Εξομολογήσεις (Κέν Ραούλ) <i>Mahler</i>	●	●	●	XX	X	X	X	O	X	—
Βασκός Φρανκενστάιν (Ηού. Μόρις) <i>Frankenstein</i>	●	X	●	X	—	O	X	●	X	●
Άσπρη για ένα χαμένο (Κάρλιν Μπέρ) <i>Sacred</i>	X	O	X	O	—	XX	XX	XX	XX	XX
Ο σφαγήματος δολοφόνος με το περλί (Τομ Χάπερ) <i>Levi's Chamberlain Massacre</i>	XX	XX	X	X	X	XX	X	—	XX	X
Στη φωτιά του ζωντανού (Μίλντ. Φόρμαν) <i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	●	●	●	X	—	XXX	X	—	●	●
Αντόνιο ντ'ας Μόρτες (Ι. Ζαχαρίας Ραούλ) <i>Antonio das Mortes</i>	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	—	XXX	XXX
Κρίσιμο Σφάλμα (Φράνκ. Μαντρίτς) <i>Le temps d'une chasse</i>	X	X	—	XX	—	X	X	—	X	—
Νύφη στο τη Σοφία (Ηού. Τζορτζ) <i>Zand's Bride</i>	XX	O	X	O	—	XX	X	—	X	X
Ο Δράκουλ (Ηού. Μόρις) <i>Blood for Dracula</i>	X	X	X	O	O	X	X	—	X	XX
Βασκός (Θάνατος Ριντ)	●	●	O	●	X	X	XX	XX	X	—
Οι αμαρτίες του πατέρα την αρχή (Ανδρέας Δημητρίου)	O	XX	—	X	—	X	X	—	X	—
Η ύλη του Ρόζμπεργκ (Αντ. Γκαρτσόφ) <i>The Unquiet Death of Julius and Ethel Rosenberg</i>	—	X	XX	X	—	X	XX	—	X	—
Ερωτικό του πατέρα <i>Winter Soldier</i>	—	X	X	XX	—	XX	XX	—	X	—
Κρίση Βίβη (Παύλιν Τζακσον) <i>Monica Verdon</i>	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	XX	XX
Η Αποκάλυψη του Φύλου (Μίλντ. Φόρμαν) <i>The Murder of Fred Hampton</i>	XX	X	XX	X	—	X	XX	—	X	XX
Το δολοφόνιο του Τζον (Σίμ. Πιζαντί) <i>Portrait of a Assassin</i>	XX	XX	XX	X	—	XX	XX	—	—	XX

ΕΚΡΑΝ

ΤΕΡΜΑ ΟΔΟΥ ΖΩΟΔ. ΠΗΓΗΣ & ΑΓΑΘΙΟΥ
ΤΗΛ. 64.61.895

Ο κινηματογράφος
πού κάθε
καλοκαίρι
μέ ιδιαίτερη
φροντίδα
και συνέπεια
παρουσιάζει τις
καλλίτερες ταινίες
της 7^{ης} τέχνης...

ΑΧΙΛΛΕΑΣ

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΩΣ 14 • ΤΗΛ. 86.19.497
ΠΑΤΗΣΙΩΝ • ΣΤ. ΚΑΛΛΙΦΡΟΝΑ

Από φέτος
ο κινηματογράφος μας
αφιερώνει
τό πρόγραμμά του
στους φίλους του καλού
κινηματογράφου
μέ καινούργιες και
παλιές δημιουργίες
γνωστών εκηνοθετών.

12 ΧΡΟΝΙΑ ΜΗΛΑΕΖ

μόλις
κυκλοφόρησε



12 Χρόνια στον αγώνα για την ειρήνη
και κοινωνική δικαιοσύνη

Οι δέκα τις ώρες μιας κυκλοφορίας

Κυκλοφορεί

Στὰ περίπτερα καὶ τὰ βιβλιοπωλεῖα

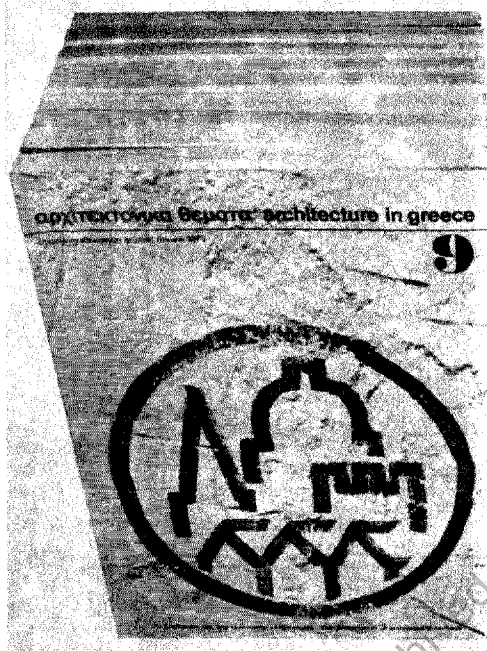
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μάκη Καβουριάρη	: Διακηρύξεις Ἀνεξαρτησίας καὶ ἐξάρτησης.....
Ἀριστείδη Μπαλτά	: Μιά πρόκληση (ἢ πρόσκληση).....
Ἀλέκου Παναγιώτου	: Μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐγκύκλιο Ράλλη πρὸς τὸ Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων.....
■	
Ἄγγελου Ἐλεφάντη	: Τὸ συνέδριο τοῦ ΚΚΕ Ἑσωτερικοῦ καὶ ἡ ἑλληνικὴ ἀριστερά.....
■	
Παύλου Λουκάκη	: Προβλήματα τῆς περιφερειακῆς δομῆς τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Προοπτικὲς ἀναδιάρθρωσης.....
■	
Γ. Παπαδημητρίου	: Τὸ ἑσωτερικὸ καὶ τὸ διεθνὲς καθεστῶς τῆς Κυπριακῆς Δημοκρατίας (1960-1975).....
Πέτρου Ν. Στάγκου	: Οἱ πολιτικὲς δυνάμεις τῆς Κύπρου
Γιώργου Α. Ρωμαίου	: Ἡ Ἰταλία μετὰ ἀπὸ τὶς ἐκλογές.....
■	
Θ. Χατζηπανταζῆ	: Σιφίρ Φαλέρ: Ἡ ἀποθέωση τοῦ νεοπλουτικοῦ φετιχισμοῦ.....
Ν. Χατζηνικολάου	: Τέσσερες ἑλληνες ζωγράφοι τοῦ 20οῦ αἰῶνα: Θεόφιλος, Κόντογλου, Γκίκας, Τσαρούχης (Β' μέρος).....
Δημ. Μορτόγια	: [Ἡ ἀποδεικτικὴ ἀξία τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μεσοπολέμου].....
■	
Louis Althusser	: Γιὰ τὴν ἰδεολογία
■	
Γ. Κεχαγιόγλου	: « Ἡ ποίηση τῆς ἀντίστασης στὴν μεταπολεμικὴ Ελλάδα. Ἡ μοίρα μιᾶς γενιάς», τῆς Σόνιας Μπ. Ἰλίνσκαγια.....
Βάσως Κιζήλου	: «Πόλη καὶ Ἐπανάσταση», τοῦ Απ. Κορρ
Χρ. Ἀγριαντώνη	: « Ἡ ἐποχὴ τῆς γυναίκας. Τὸ κίνημα: ἱστορίες καὶ προοπτικὲς», τῆς Τζούλιετ Μίτσελ
	— Περιοδικὰ τῆς Θεσσαλονίκης.....
	— Βιβλιογραφία γιὰ τὸ Κυπριακὸ Πρόβλημα
	[ΑΝΑΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ] Μία δυσοίωνη κριτικὴ τοῦ Ε. Π. Παπανούτσου.....

ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΕΙ ΚΑΘΕ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΩΤΟΒΟΥΛΙΑ
ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ



* ΚΑΙ ΑΝΕΤΑ ΚΑΙ ΞΙΓΟΥΡΑ . ΜΟΛΙΞ ΤΑ' ΒΓΑΛΕ ΟΜΩΣ ΤΟΥ ΞΕΡΜΗΞΕ Ο ΑΙΓΙΞΘΟΣ



architectonica themata

9 τόμοι (1/1967-9/1975)

themata χωρου+τεχνων

6 τόμοι (1/1970-6/1975)

Ετήσιες επιθεωρήσεις
Εκδότης-Διευθυντής: Όρεσθη Β. Δουράνης
Κλεομένης 5 και Λουκιανού, Αθήνα 139, Ταχ. Θυρίδα 545,
τηλ. 713.916 και 725.930

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

Ενημέρωση για τις αντίστοιχες αναζητήσεις και έπιτεύξεις
σε άλλες χώρες

Μελέτη των προβλημάτων του ελληνικού χώρου
και της πολιτιστικής μας παραδόσεως

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

οικισμοι στην ελλαδα

Επιμέλεια Όρεσθη Β. Δουράνη και Paul Oliver
Έκδοση: Αρχιτεκτονικών Θεμάτων

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

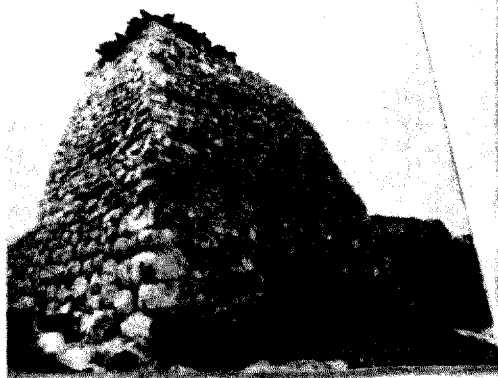


οικισμοι στην ελλαδα

Όρεσθη Β. Δουράνη και Paul Oliver

shelter in greece

Όρεσθη Β. Δουράνη και Paul Oliver



Πωλούνται σε όλα τα βιβλιοπωλεία
Κε.ε.π.η. διαθεσιμ. ΟΛΓΟΣ ΥΠΗΛΙΑΣ 5, τηλ. 322.41.31

αντι

Μαχητική πολιτική επιθεώρηση
Κυκλοφορεί κάθε δεκαπενθήμερο, τὸ Σάββατο

- Τὸ ΑΝΤΙ ● ἀποκαλύπτει
Τὸ ΑΝΤΙ ● ἐξηγεῖ
Τὸ ΑΝΤΙ ● πληροφοροεῖ ἀντικειμενικὰ
Τὸ ΑΝΤΙ ● ἀναζητεῖ τὴν ἀλήθεια

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ ΔΡΧ. 20

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ :	ἐτήσια ἐσωτερικοῦ	δρχ.	520
	ἐξάμηνη »	δρχ.	260
	ἐξάμηνη ἀπλὴ γιὰ Εὐρώπη ἢ Ἀμερικὴ	δολ.	10
	» ἀεροπ. Εὐρώπης	δολ.	13
	» ἀεροπ. Ἀμερικῆς	δολ.	17

ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ : «ΑΝΤΙ», Δημοχάρους 60, Ἀθήνα, 601.

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)
- Στρατῆ Σωμερῆτη: Η ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΜΠΗ
- Ἀγγελου Ἑλεφάντη: Η ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ ΤΗΣ ΑΔΥΝΑΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ
(Κ.Κ.Ε. ΚΑΙ ΑΣΤΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ)