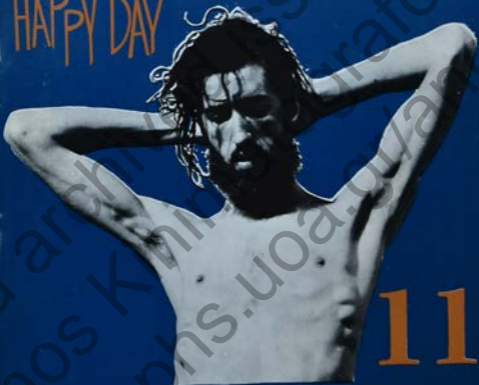


συγχρονος κινηματογραφος '76

● ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ '76 ●
ΕΚΔΟΣΕΙΣ -ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ- ● ΤΙΜΗ ΠΕΥΝΟΥΣ 50 ΔΡΧ

HAPPY DAY



11

Φρίτς Λάνγκ ● Μπέρτολτ Μπρέχτ ● Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
● Ρυθμός / Μοντάζ ● 'Αιζενστάιν ● Κριτικές ●

ελληνικη αριστερα

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Τό περιοδικό πού λέει τήν ἀλήθεια
πρός ὅλες τίς κατευθύνσεις
χωρίς φόβο καί πάθος



Συνδρομή γιά ἕνα χρόνο δρχ. 240
Φιλική 500 ἢ 1.000

Κυκλοφορεῖ
κάθε πρώτη τοῦ μηνός

'72-'75

ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΩΝ
ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ

'75

ΤΕΡΕΖΑ
ΒΑΡΜΑ-ΔΑΚΟΣΤΑ

'76

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ....
ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΔΥΝΑΜΕΙΣ



ΕΨΙΛΟΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΗΛΕΟΡΑΣΕΩΣ
ΑΛΚΗΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ε.Ε.
ΑΛ. ΣΟΥΤΣΟΥ 5 ΤΗΛ. 601.436

Στο επόμενο τεύχος του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* θα δημοσιευτούν:

● Αφιέρωμα στο Γιαπωνέζικο Κινηματογράφο (Oshima - Yoshida - Terayama) με γενική κριτική παρουσίαση, συνεντεύξεις των σκηνοθετών, κριτική για τις ταινίες: *Ο κλέφτης του Σουντζούκου*, *Το Άγορι*, *Αυτοκρατορία των Αισθήσεων* ("Οσιμα), *Έρωτας + σφαγή* (Γιόσιντα) και μιὰ συζήτηση με τὸν Ρολάν Μπάρτ.

● Φεστιβάλ Βερολίνου 1976.

● Κριτική τοποθέτηση τοῦ νέου γερμανικοῦ κινηματογράφου συνεντεύξεις τῶν Hans Jurgen Syberberg καὶ Rainer Werner Fassbinder.

● Παρουσίαση (καὶ συνέντευξη) τοῦ νέου ἀμερικανοῦ σκηνοθέτη Robert Kramer

● Ἀνάλυση τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Ἄλφρεντ Χίτοκοκ *Οἰκογενειακὴ συνωμοσία*

● Κριτική για τὶς ταινίες: *Μπάρρυ Λύντον*, *Μαρκησία φὸν Ο*, *Δολοφονία διακεκριμένων* κ.ἄ.

καὶ

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ ἀφιερώματος στὸν Φρίτς Λάνγκ.

ΔΙΕΘΝΗΣ

1ος χρόνος

Δρχ. 40

Ἐκδίδεται ἀπὸ τὴν
ΕΣΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ
Δεσφών 4, τηλ. 3637107
Ἀθήνα, Τ.Τ. 144
ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ἑλληνικὴ ἔκδοση

LE MONDE

diplomatique

ἡ πληρέστερη ἐνημέρωση
για τὰ διεθνή θέματα

●
Σ' αὐτὸ τὸ τεύχος - Γενάρης 1977

Ἡ Ἀργεντινὴ κάτω ἀπὸ τὴ μπότα τοῦ φασισμού
Φάκελος: Ἡ δεξιὰ στὴν Εὐρώπη
Ἰταλία: οἱ παγίδες τοῦ ιστορικοῦ συμβιβασμοῦ
Πολυεθνικὲς ἐταιρίες καὶ τρίτος κόσμος
Ἡ Ἰσραηλινὴ οἰκονομία βυθίζεται σὲ κρίση

●
κυκλοφορεῖ κάθε μῆνα

Οἱ «εἰδήσεις καὶ σχόλια» ἀναβάλλονται για τὸ επόμενο τεύχος, λόγω πληθώρας ὕλης.

Σύγχρονος Κινηματογράφος '76

Διημερσίαι ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας
Σύγχρονος Κινηματογράφος. Ἄρ.
τεύχους 11, Σεπτέμβρης - Νοέμβρης
'76. Τιμὴ τεύχους δρχ. 50. Συνδρομὴ
για ἕξ τεύχη: ἐσωτερικοῦ δρχ. 250,
ἐξωτερικοῦ δολ. 14.

«Synchronos Kinimatographos '76»
Edité par la «Société de Cinéma
Contemporain». No 11, Septembre -
Novembre 1976. Prix: 50 dr.

Περιοδικὸ «Σύγχρονος Κινηματογράφος '76». Ἐκ-
δότες: Ἀντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπου-
λος, Θεοκυδίδου 7, Τ.Τ. 118, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324.
Ἀρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος. Σύνταξη: Χρ.
Βακαλόπουλος, Τζ. Κονίδου, Μ. Κούκιος, Ἄλ. Λελοῦ-
δης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπού-
λου, Ν. Σαββάτης.

Σ' αὐτὸ τὸ τεύχος συνεργαστήκανε: François Albera,
Ἄνδρας Βελισσαρόπουλος, Ἴρις Ζαχαριάδη, Μαίρη
Κοτσανάρου, Δ. Καπετανάκης, Γ. Κόκκινος, Μαρία
Μπλουμπλάιν, Ν. Παναγιωτόπουλος.

Ἀναπαραγωγή φωτογραφιῶν: Ναπολέων Τζανέτος.
Κασέ: Ἀλεξάνδρας Δρόσου. Μοντάζ: Τασία Μπιγκιρ-
ντισιάν. Στοιχειοθεσία: ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε. Ἐκτύπωση: Δ.
Τουμαζάτος. Κεντρικὴ Διάθεση: Ἀθήνα, Θεοκυδίδου
7, τηλ. 32 38 157 - 32 24 324. Θεσσαλονίκη, Τ. Καρόπου-
λος, Ἐρμού 44, τηλ. 229493.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ '76

4

Συμπτώματα μιᾶς κρίσης, τῶν Χρήστου Βακαλόπουλου, Μιχάλη
Δημόπουλου, Ἄλκη Λελοῦδη, Νίκου Παναγιωτόπουλου, καὶ Νίκου
Σαββάτη.

ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ

24

Εἰσαγωγή
Βιεννέζικη νύχτα (I), τοῦ Φρίτς Λάνγκ.

Ντοκουμέντο: Μπρέχτ / Λάνγκ (για τὸ «Καὶ οἱ Δῆμοι πεθαίνουν»)
Σχετικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο «Ἡμερολόγιο ἐργασίας» τοῦ
Μπρέχτ (1941-1943)

Λέξεις ὅπως Μ, τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Σ. Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ

68

Για τὴ «Γενικὴ γραμμὴ», τοῦ François Albera

ΘΕΩΡΙΑ

80

Σχετικὰ με τὸ ρυθμὸ καὶ τὸ μοντάζ, τοῦ Φιλμο-γράφου

92

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἡ ἐπανάληψη καὶ οἱ ἀλλαγές (Υἱοθεσία, Ρόντο, Φυλλορροή), τοῦ
Νίκου Σαββάτη.

Φύλλα ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο ἐνὸς καταδικασμένου ..., (Ἄ Ταξιτζής),
τοῦ Ν. Σ.

Τὸ λερωμένο Γουέστ (Οἱ Φυγάδες τοῦ Μιζούρι), τοῦ Ν.Σ.

Ἐξώφυλλο: Χάππυ Νταίη, τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη.

Συμπτώματα μιᾶς κρίσης

των	
Χρήστου	Βακαλόπουλου
Μιχάλη	Δημόπουλου
Άλκη	Λελούδη
Νίκου	Παναγιωτόπουλου
Νίκου	Σαββάτη

Επιχειρούμε εδώ μιὰ πολυκριτική αντιμετώπιση τοῦ 17ου φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τὰ κείμενα/ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν δὲν ὀλοκληρώνουν μιὰ προβληματική, προαναγγέλουν ἀπλὰ μερικά ἄλλα κείμενα πού θὰ ἐπακολουθήσουν. Ὁ ἀποσπασματικός τους χαρακτήρας προσπαθεῖ νὰ προσδιορίσει τὰ συμπτώματα μιᾶς κρίσης: Θεωροῦμε ὅτι ἡ «κάμψη» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου στὸ πρόσφατο φεστιβάλ δὲν εἶναι παρὰ τὸ σύμπτωμα μιᾶς ιδεολογικῆς καὶ αἰσθητικῆς κρίσης τῆς κινηματογραφίας μας πού ἐκδηλώνεται μέσα ἀπ' τὴ θεματική καὶ τὴ γραφὴ τῆς. Ἀρνούμαστε ἀπ' τὴν ἄλλη νὰ καταδικάσουμε ἢ νὰ ἀθωώσουμε δημιουργοὺς καὶ προϊόντα, νὰ πέσουμε μὲ λίγα λόγια στὴν παγίδα τῆς κυρίαρχης κριτικῆς πού ξεκόβει τὰ προϊόντα ἀπ' τὴν ιδεολογία/αἰσθητική ἀλλὰ καὶ τὴν οἰκονομική τους βάση. Ἐξετάζουμε ἐδῶ τὴν πρώτη κι ἀφήνουμε ἀνοιχτὴ τὴν ὑποχρέωσή μας γιὰ μιὰ συστηματικὴ μελέτη τῆς δεύτερης. Ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος βρίσκεται σ' ἕνα σημεῖο καμπῆς. Τριγυρίζουμε γύρω ἀπὸ ἕνα διάλογο πού πρέπει ἐπιτέλους κάποτε ν' ἀρχίσει.

Ἡ πολυκριτικὴ ἀναφέρεται στὶς ταινίες μεγάλου μήκους: *Μᾶγης* τοῦ Τάσου Ψαρρά, *Τὸ ἄλλο γράμμα*, τοῦ Λάμπρου Λιαρόπουλου, *Μετανάστες* τοῦ Δημήτρη Ἀντωνόπουλου, *Happy Day* τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη *Διαδικασία* τοῦ Δήμου Θεοῦ, *Γράμμα σὸν Ναζίμ Χικμέτ*, τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου, *Κύπρος*, ἢ ἄλλη πραγματικότητα τῶν Λάμπρου Παπαδημητράκη. — Θέκλας Κίττου, καὶ μικροῦ μήκους: *Λίβνος* τοῦ Γιώργου Καλογιάννη, *Ὀπερα* τοῦ Ἀνδρέα Βελισσαρόπουλου, *Μοναστηράκι* τῆς Γκαίης Ἀγγελῆ, *Ἄτιτλο* τῆς Κικής Λαζόγκα, *Ἑλληνικὴ κοινότητα Χαϊδελβέργης* τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου, *Νύχτες* τοῦ Γιώργου Κατακουζηνοῦ, *Τὸ γελεκάκι* τῆς Ἴριδας Ζαχμανίδη, *Κρεπ ντὲ σὴν* τῆς Μαρίας Γαβαλά, *Τσάμικο* - μιὰ ἡρωϊκὴ παράσταση τοῦ Μάνου Εὐστρατιάδη *Νικόλας* τοῦ Δημήτρη Βερνίκου *Ἄβυσσος* τοῦ Δημήτρη Πανταζίδη, *Πλὴν κἀδρο* τοῦ Λεωνίδα Παπαδάκη καὶ *Μεταίχμιον* τῶν Μπενίση - Καννελόπουλου.

Τὸ κοινὸ

Μιὰ ὠρισμένη μυθολογία ἔχει χωρίσει τὸ κοινὸ τοῦ φεστιβάλ στὰ δύο, ἀνάλογα μὲ τὸν τόπο του (πλατεία / ἐξώστης β') καὶ ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο (κάπως παβλωφικό, πράγματι...) πού ἀντιδρᾶ στὸ «ἐρέθισμα» τῆς εἰκόνας: τὸ παράδειγμα πλατεία/ἐξώστης ἐπικαθορίζεται, λοιπόν, μ' ἕνα δεύτερο, σιωπῆ καὶ ἀκίνησία / φωνητικὴ καὶ κινητικὴ δαπάνη. Στὴν τοπολογία τῆς αἴθουσας τοῦ Μ.Μ.Σ. τὸ σκίσιμο αὐτὸ παίρνει ὅλη τὴ σημασία του: ὁ ἐξώστης, τόπος τοῦ «χαμηλοῦ» κρέμεται ψηλὰ πάνω ἀπὸ τὸ «ὑψηλὸ» τῆς πλατείας, σὰν ἀπειλή, φόβητρο καὶ πρῶτος. Ὡστόσο, ὅ,τι κοινὸ ἀπὸ κοινὸ μοιράζεται κάνει αὐτὴ τὴν ἀντίφαση δευτερεύουσα ἢ, ὅπως ἤδη εἴπαμε, μυθική: μιλάμε βέβαια γιὰ ἐκεῖνο τὸ ἀκαθόριστο «ἀριστερὸ» φανταστικὸ τοῦ προοδευτικοῦ μικροαστοῦ, κυρίαρχου κοινωνικοῦ εἶδους στὸ φεστιβάλ. Στὴν κολακεία ἢ στὴν ἀπογοήτευση τοῦ φαντάσματός τους ἀπὸ τὴν εἰκόνα οἱ δύο «πλευρὲς» ἀποδεικνύονται συννέοχες, ἀλληλοσυμπληρώνονται, στὸ μέτρο πού ἡ ἐπιδεικτικὰ εὐγενικὴ σιωπῆ τῆς μιᾶς ποθεῖ τὴν ἐπιδεικτικὰ «βίαιη» φωνητικὴ ἐκρηκτὴ τῆς ἄλλης, δὲν μπορεῖ νὰ κάνει χωρὶς αὐτὴν, μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο πού ὁ «ἐξώστης» ἔχει ἀνάγκη, γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν, ὑπόπτα διαφημισμένη ἀπὸ τὸν ἀστικό τύπο «διαφορὰ» του, ἀπὸ τὴν διαιώνιση τῶν κλισιῶν συμπεριφορᾶς τῆς πλατείας.

N.Π

Τὸ νησι

Ἐπὶ τῶν διαφόρων εἰδῶν νησιᾶ στὸν λογοτεχνικὸ ἄτλαντα ἢ στὸ χάρτη τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης, στὸν ἑλληνικὸ γεωγραφικὸ ἄτλαντα ἐπίσης. Τὸ κοινὸ τους σημεῖο βρίσκεται στὸ ὅτι τὸ νερὸ τὰ περικλεῖει ἀπὸ παντοῦ, τὰ ξεκόβει ἀπὸ τὴν ἥπειρο. Γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς ἐκεῖ πρέπει νὰ μεταφερθεῖ μὲ κάποιο τρόπο: τὸ νησι εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα μιὰ ὑπόθεση μεταφορᾶς. Ἐπὶ τῆς ὥστόσο, μεταφορᾶ καὶ μεταφορᾶ. Ὅπως δὲν κανεὶς δὲν συγγείει μιὰ μονοήμερη ἐκδρομὴ στὴν Αἴγινα μὲ τὸ πλοιαράκι τῆς γραμμῆς, καὶ τὸ ἐφιαλτικὸ ταξίδι πρὸς τὴν ἐξορία, πού πραγματοποιεῖται μὲ ἕνα καϊκι ἐπιταγμένο γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ. Δύο μεταποτίσεις, πού ἀρχίζουν βέβαια μὲ τὴν ἴδια ἱστορία, τοῦ πλοίου ἢ τοῦ πλοιαρίου ἀλλὰ πού ὁ προορισμὸς τους, τὸ μέλλον τους, ἢ διέξοδός τους, διαφέρουν αἰσθητᾶ. Τὸ ἀρχιπέλαγος βροῖται ἀπὸ κοραλλιογενῆ ἢ ἠφαιστειογενῆ συμπλέγματα, ἀπὸ ἐγκατα-

Ἡ βρεφικὴ ἡλικία τοῦ μουσικοῦ ἀποσπάματος

Ἡ μουσικὴ τῆς ταινίας *Χάπυ νταῖη* εἶναι ἀνησυχητικὴ. Γνώριμα καὶ ἀπειλητικά, τρομοκρατικά καὶ τρομοκρατημένα, σπασμένα «εἰς τὰ ἐξ ὧν συνετέθησαν», τὰ ἀποσπάσματα πού τὴν συνθέτουν (ἢ μάλλον πού τὴν παράγουν μέσα ἀπ' τὴν ἀποσύνθεσή τους) θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν κομμάτια. Τὸ μουσικὸ σῶμα πού ἀνδρώθηκε στὴν περίοδο μετὰ τὸν ἐμφύλιο καὶ ἐξασφάλισε τὴν συνοχὴ τοῦ ἀποκρύβοντα τὴν μῆ-συνοχὴ καὶ τὸν κατακερματισμὸ τοῦ κοινωνικοῦ σώματος, βρίσκεται ξαφνικὰ μπροστὰ σὲ μιὰ τρομοκρατικὴ (γι' αὐτὸ καὶ τρομοκρατημένη) ἐπιχείρηση τεμαχισμοῦ, ἀποσπασματοποίησής του, ραγίσματος.

Ὅτι ζήσαμε μὲσ' τὴ νύχτα αὐτὴ
σὰν σπουργίτι τὸ τζάμι μας ραγίζει
Ραγίζει ἢ ἀγάπη μας
— κομμάτια κι ἀποσπάσματα —
γυρεύει αἶμα καὶ ρίζες
μεροδουλι μεροφαί στιχογραφικὴ
(Διονύσης Σαββόπουλος ἀπ' τὰ Δέκα
χρόνια κομμάτια)

Happy Day τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη



Κομμάτια κι ἀποσπάσματα: οἱ μουσικὲς φόρμες πού κυρίαρχησαν γιὰ μιὰ τριακονταετία καὶ πού ἐπιβλήθηκαν ἢ ἀφομοιώθηκαν ἀπ' τὴν κυρίαρχη αἰσθητικὴ, εἴτε κυκλοφοροῦσαν ὑπόγεια εἴτε δήλωσαν τὴν παρουσία τους ἐκκωφαντικά. Γιατὶ νὰ διαλέξεις σούποια ἀπ' αὐτές, νὰ τὴν κάνεις οὐτοπικὸ σου λάβαρο, νὰ τὴν ὑποτάξεις σὲ μιὰ μεταφυσικὴ ὁλότητα καὶ νὰ τὴν χρίσεις ἔτσι «μουσικὴ γιὰ τίς μάξες»; Στὸ *Χάπυ νταῖη* οἱ μουσικὲς φόρμες ἀπαριθμοῦνται, χάνονται, παραδίδουν τὴν θέση τους, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἱεραρχοῦνται, δὲν ἀξιολογοῦνται. Τὰ μουσικὰ εἶδη παρατίθενται: τὸ καθένα τους εἶναι ἡ ἔνοχη συνείδηση τοῦ ἄλλου, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα τὸ ἄλλοθί του, ὁ λόγος ὑπαρξῆς, ἢ ἐπιβίωσής του. Ἡ παράθεση, ἢ ἀπαρίθμηση δὲν εἶναι ἐδῶ μιὰ ἰσοπέδωση. Προϊὸν τοῦ τεμαχισμοῦ ἐνὸς ἀνυπαρκτοῦ - ὑπαρκτοῦ σώματος καταστρέφει τὴν φανταστικὴ ὁμοι-

λειμένα ή κατοικημένα νησιά, που ύψώνονται σαν απειλητικοί βράχοι ή ύφαλοι, σωπήριες σημαδοῦρες ή θαιμάσια θέρετρα ξεκούρασης και που διεκδικούν την πολλαπλότητα των ιδιοτήτων τους και την ποικιλία των λειτουργιών τους.

Χώρος έξορίας ή φυγής, στην Ελλάδα ή θεματική του νησιού αποτελεί το πεδίο μίας πολύπλοκης διαλεκτικής ανάμεσα σ' αυτούς τους δύο πόλους και βρίσκει τις ρίζες του σε ένα μυθικό απόθεμα. Τα κοινά σημεία ανάμεσα σ' ένα νησί-λεπροκομείο (Σπιναλόγκα), σ' ένα ψυχιατρικό άσυλο (Λέρος) και σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης (Μακρονήσος, Γυάρος κτλ) βρίσκονται στο ότι είναι χώροι έπιβολής της πειθαρχίας, χώροι εξορισμένοι, θά έλεγα τοποθετημένοι στο περιθώριο, μακριά από την κοινωνία, την ήπειρο, σύμφωνα με τις αρχές της απομάκρυνσης και της απομόνωσης, του έγκλεισμού. Το ότι αυτή ή



Happy Day του Παντελή Βούλαρη

πρακτική του έγκλεισμού και / ή της συμμορφωσης σε μιά ψυχική ή ιδεολογική κανονικότητα έχει καταφύγει σε ένα νησί (καταλαμβάνοντας όλο το χώρο αν αυτό είναι έρημωμένο ή περιοριζόμενο σε ένα καλά περιφρουρημένο μέρος του όταν αυτό κατοικείται) δεν μάς εκπλήσσει καθόλου. Προνομιοῦχο φυσικό σημαίνον του αποχωρισμού, της απομόνωσης και της κράτησης, το νησί πρόσφερε επίσης τον ιδεώδη χώρο για μιά αντίστοιχη κοινωνική χρησιμότητα και στην αναπαράστασή της. Πρόκειται για το νησί που μεταφέρεται κανείς ή μάλλον το νησί όπου τον μεταφέρουν. Είναι το νησί - έξορία, το νησί - φυλακή, το νησί του Χάλπυ Νταίη. Υπάρχουν κι άλλες περιπτώσεις, όπως παρατηρήσαμε παραπάνω: το άγνωστο νησί, το έρημικό, μυθιστορηματικό νησί που περιουλλέγει τους ναυαγούς και όπου ή ύποχρεωτική διαμονή πραγματοποιείται μέσα από μιά σχέση ύποκατάστασης με το όποιοδήποτε πιθανό άλλο. Υποκατάσταση που με έναν παράδοξο τρόπο τρέφεται από ένα διπλό αντιφατικό πόθο: μιά επιθυμία φυγής κι έναν πόθο οικειοποίησης και κατοχής, δηλαδή αναπαραγωγής στο νησί της κατάστασης του άπόντος κόσμου. Είναι το νησί του Ροβινσόνα, όπου εννιάρχει όλοκληρη ή προβληματική της καταγωγής, ό

ογένειά του, αποκαλύπτει τον ιδεολογικό λόγο που το επενδύει.

Οί φόρμες, τα είδη: δημοτικό, λαϊκό τραγούδι, έλαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο, τζάζ, έμβατήρια, ρόκ, ύμνοι, ήχοι καμπαρέ. Η διαδικασία της αναγνώρισής τους ως αποσπασμάτων είναι το πρώτο βήμα μιάς άλλης διαδικασίας. Στην άπατηλή ομοιογένεια του μουσικού σώματος, ό Διονύσιος Σαββόπουλος, αντιπαραθέτει τον υπόγειο άξονα που συνδέει τα κομμάτια. «Έναν άξονα που δεν συγκεκριμενοποιείται ποτέ», όπως δήλωσε σε μιά πρόσφατη συνέντευξή του, γιατί απ' την στιγμή που θα το όρισουμε θα βριστούμε μπροστά στην καταστροφή του, θα γίνουμε οί θλιβεροί μάρτυρες ενός παγώματος και μιάς αντιπαραγωγικής, επιφανειακής γαλήνης των ήχων.

Τι είναι αυτός ό άξονας; Στο Χάλπυ νταίη οί μουσικές φόρμες έξαντλούνται σε 4 - 5 μουσικά μοτίβα που επανέρχονται, διαδέχονται το ένα το άλλο, επανεξετάζονται και επανατοποθετούνται. Υλοποιούνται μέσα από μιά διαδικασία παραγωγής τους και δεν θεωρούνται δεδομένα. Ταυτόχρονα είναι πολυσήμαντα. Υπακούουν σ' ένα πλέγμα σημαίνοντων που δεν άπελευθερώνει μηνύματα, ούτε συναισθήματα αλλά γίνεται ή πηγή μιάς περίσσειας. Τα μουσικά είδη δεν έχουν σταθερές, μπορούν να έξελιχθούν, να άφομοιώσουν αισθητικά στοιχεία που προκαλούν ρωγμές στην δομή τους. Η περίσσεια της μουσικής φόρμας είναι αυτό που ή ίδια ή φόρμα δεν μπορεί να έλέγξει, ή πολυσημία της. Κι ό άξονας που συνδέει τα κομμάτια άποζητάει ακριβώς αυτή την περίσσεια, γίνεται ό ίδιος πολυσήμαντος, γι' αυτό και ακαθόριστος, υπόγειος, διακριτικός. Στο Χάλπυ νταίη, ώστόσο, υπάρχουν τα παραπέμποντα σ' αυτό τον άξονα: πρόκειται για την απειλητική είσοβή δύο κομματιών, του «Αέρα» και της «Χαράδρας» που δεν υπακούουν σε κανένα είδος και σε καμιά φόρμα, καταδεικνύοντας έτσι τόσο την άποσπασματικότητα των μουσικών έπιλογών όσο και το πλεόνασμα που κυριαρχεί σ' αυτές. Ο μακεδονικός άσκος, το ηλεκτρικό μπάσο και τα τύμπανα, όργανα έτερογενή και παραπέμποντα μερικών μουσικών ειδών, διεξάγουν ένα θανάσιμο παιχνίδι, συγκρούονται χωρίς οίκο, χωρίς σημεία έπιστροφής. Το αποτέλεσμα: ή ρωγμή, ή άποσύνθεση, το ουτοπικό της κυρίαρχης αισθητικής και του μουσικού οικοδομήματος της, ή άνασύνθεση μέσα απ' τον άξονα, ή όμηση μιάς νέας αισθητικής.

Η «Χαράδρα» κι ό «Αέρας» είναι δύο κομμάτια που άπειλούν τις ίδιες τις εικόνες της ταινίας Χάλπυ νταίη που, απ' τη μεριά της, δρῶ ίσοπεδωτικά και δεν άναζητάει την σχέση Ιστορίας (ιδεολογίας) — αναπαράστασης. Έκει που ή μουσική φαίνεται να

τόπος όπου ή καπιταλιστική παραγωγή γίνεται φυσική κατάσταση. Ταυτόχρονα και ή ουτοπία, ή μεταφορά μιάς κοινωνίας που δεν περνάει κρίση και ή σκηνή όπου παίζεται και αναπαριστάνεται ένας μύθος της καταγωγής. Άλλος τύπος νησιού, όχι πιά ύποκατάστατο αλλά τόπος ευχάριστης άπασχόλησης, το νησί των διακοπών, του παραθερισμού, των ήδονών και των διασκεδάσεων.

Τό νησί Λυκαβηττός, στη Διαδικασία, θα άνήκε μάλλον στο χώρο του μύθου, στο βαθμό που, στην ταινία, το αυθαίρετο υπαγορεύει τους νόμους της αναπαράστασης του. Κανένα εικονικό μοντέλο δεν προϋπάρχει εδώ αλλά υπάρχει ένα ιδεολογικό μοντέλο. Τοποθετημένο μέσα σ' ένα πλέγμα σφαιρών έπιρροής, ανάμεσα στη Μινωική Κρήτη και την αυτοκρατορία των Χετταίων, άνήκει σε ένα σύστημα έπικοινωνιών και συσχετισμού δυνάμεων με τον έξωτερικό κόσμο, την ήπειρο, πράγμα που έλαχιστοποιεί άμετάκλητα την ίδια του την νησιώτικη ιδιότητα. Συμφωνώντας με τον Πιερ Μασσερέ θα έλεγα, ότι το νησί είναι ό χώρος της καταγωγής σε σχέση με την ήπειρο που είναι ό χώρος της Ιστορίας και ότι έτσι έγκαθιδρύεται μιά αντίθεση ανάμεσα στον (άνιστορικό) μεταφορικό κύκλο της νησιώτικης επικράτειας και στην (ιστορική) ήπειρωτική μετωνυμική γραμμικότητα. Έδώ όμως, θα έπρεπε να παραδεχτούμε ότι ό Λυκαβητός, βασιλείο κάτω από την Μινωική κυριαρχία, βρίσκεται σε σχέση πλήρους συνένωσης με τον «έξω» χώρο, που φαίνεται να έχει μεταδόσει στο νησί όλα του τα προβλήματα, όλες του τις «άρρώστιες». Άποικία μάλλον, παρά ό,τιδήποτε άλλο, το νησί στην ταινία του Θεού έχει χάσει τα χαρακτηριστικά του και δεν είναι πιά παρά το νεκρό μιάς πολιτικοκοινωνικο-οικονομικής μετάβασης: στο πρώτο πλάνο υπάρχει ή πάλη των ήγετικών ομάδων του παλατιού για την έξουσία, στο δεύτερο πλάνο ό «μη έρμηνευόμενος» αλλά ξανασταλμένος πίσω στις ρίζες του μύθου της Άντιγόνης. Το όλο κινείται μέσα σε μιά θεατρική σκηνή, όπου συσσωρεύονται τα νεκρά σημεία.

Μ.Δ.

Διαδικασία του Δήμου Θεού



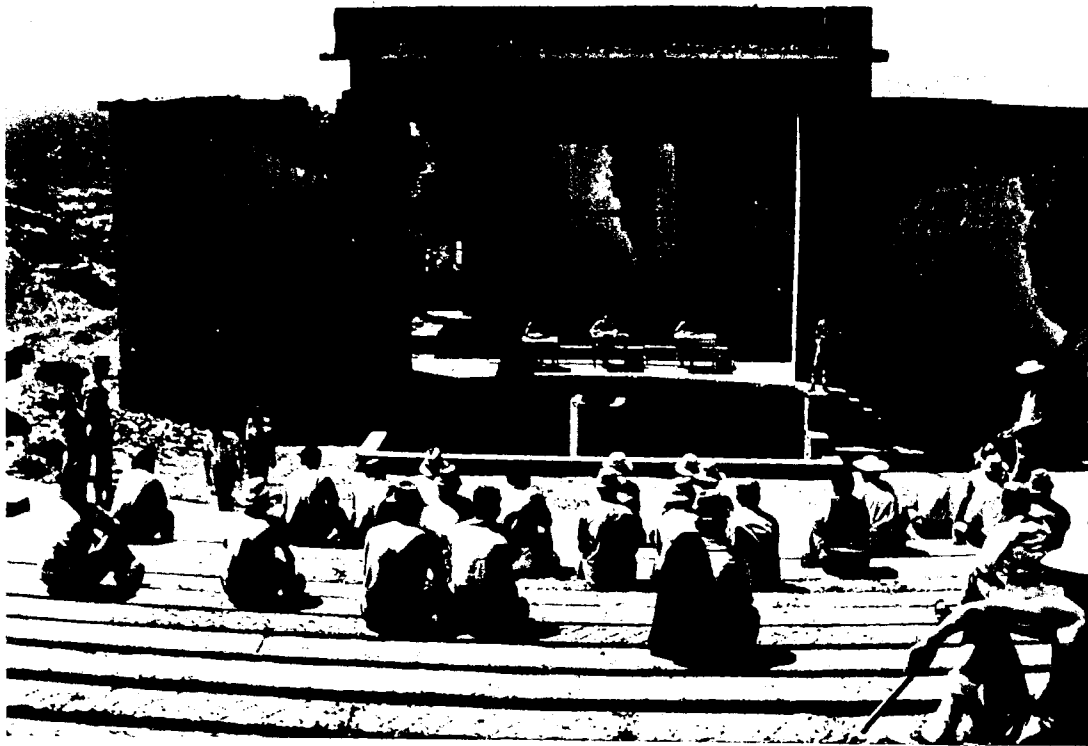
Happy Day του Παντελή Βούλαρη

συγκεκριμενοποιεί τις ρωγμές που μπορούν να προκληθούν στην κυρίαρχη ιδεολογία, έτσι όπως αυτή ύλοποιείται μέσα απ' τις μουσικές φόρμες, ή ταινία καταστρέφει κάθε τέτια προσπάθεια στο επίπεδο της Ιστορίας ή της αναπαράστασης, έπιχρίοντας την άποσπασματικότητα με την μεταφυσική του βιώματος ή του μοιραίου των προϊόντων μιάς κουλτούρας, δουλεύοντας μονοσήμαντα προς την κατεύθυνση μιάς παράλογης ή διφορούμενης καταγραφής τους. Στο δεύτερο ιδιαίτερα μέρος της ή ταινία μοιάζει να φετιχοποιεί την λεγόμενη νεοελληνική κουλτούρα και την ύποτιθέμενη ευαισθησία της, μέσα από μιά γιορτή που ή μουσική της την ξεπερνάει, τη διαβρώνει και προσπαθεί να της αφαιρέσει έναν μονοσήμαντο και τελικά άνθρωπιστικό σκελετό.

Δεν προσπαθώ να στρέψω τον Σαββόπουλο εναντίον του Βούλαρη, αλλά να καταδείξω αυτή την σχεδόν αναπότρεπτη σχέση μιάς μουσικής που δουλεύει πάνω σ' ένα άνατρεπτικό σύστημα και μερικών εικόνων που άρνοούνται να λειτουργήσουν πέρα απ' την ίδια τους την τάση να όριοθετήσουν μερικά πολιτιστικά προϊόντα σαν περίεργα, παρανοϊκά και ταυτόχρονα συναισθηματικά δεμένα με τον δέκτη τους αντικείμενα.

Οί εικόνες της γιορτής, άφου πρώτα άπωθήσουν σωστά τη μυθοποίηση του τόπου της έξορίας και της σχεδόν παραμυθένια και πνιγμένη μέσα σε σύννεφα υπεράνθρωπου ήρωϊσμού φανταστική έκδοσή του, άνοίγονται στο άδιέξοδο της άνευ όρων άποδοχής των τραυμάτων της «δεύτερης γενιάς», αυτής που δεν γνώρισε την έξορία. Το Χάλπυ νταίη χτίζει σιγά - σιγά μιά άπολογία, ένα λόγο που δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο από νοσταλγικός. Οί εικόνες προσπαθούν να καταλάβουν τη θέση της Ιστορίας.

Η μουσική έγγραφει την άδυναμία της να μιλήσει, να συγκινήσει, ή να άντικαταστήσει έναν έπιστημονικό - ιστορικό λόγο. Ο Διονύσιος Σαββόπουλος χαρακτηρίζει το πρώτο ύλικό του σαν «διάφορα άσχημα ρετρό» και έπιχειρεί να το άποκαθαρίσει απ' την όποια



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

Ἡ δοξασία καὶ τὸ παράδοξο

Αὐτὸ τὸ μικρὸ σημεῖωμα γιὰ τὸ Χάπτυ Νταΐη τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη δὲν σκοπεύει νὰ ὑποκαταστήσει μιὰ ἀνάγνωση ἀναγκαστικὰ πολλαπλή. Οἱ γραμμὲς ποῦ ἀκολουθοῦν δὲν προφασίζονται ὅτι συμπυκνώνουν μιὰ τέτοια μελέτη. Εἶναι μιὰ ἀπλή εἰσαγωγή, ἀποσπασματικὴ καὶ περιορισμένη, μιὰ ἀναγγελία καὶ μιὰ ὑπόσχεση μελλοντικῶν κειμένων, ποῦ θὰ συνοδεύονται ἀπὸ μιὰ συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη. Πέφτοντας σὰν πέτρα στὴν ἀποτελεσματικὴ καὶ μόνο κατ' ἐπίφαση ζωντανὴ ἐπιφάνεια τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς, τὸ Χάπτυ Νταΐη συγκροτήθηκε καὶ προκάλεσε κάποια δοξασία. Ποιὰ δοξασία; Αὐτὴν ποῦ ὁ Ρολάν Μπάρτ ὄρισε μὲ θαυμαστὸ τρόπο σὰν «Κοινὴ Γνώμη, Πνεῦμα τῆς Πλειοψηφίας, Μικροαστικὴ Ὁμοφωνία, Φωνὴ τοῦ «Φυσιολογικοῦ», Βία τῆς Προκατάληψης».

Πραγματικά, ὁ λόγος τοῦ Βούλγαρη ἐπιτίθεται κυρίως στὴν λεγόμενη δοξασία τῆς Ἀριστερᾶς, τὴν ἀνησυχεῖ, τὴν συνταράζει, «διαταράσσει» τὴν τάξη τῆς δίνοντας ταυτόχρονα ἓνα καιρῖο χτύπημα στὴν κυρίαρχη ἰδεολογία, ποῦ μέχρι πρόσφατα θεμελιῶνε θεωρητικὰ τοὺς χώρους καταπίεσης (βλ.: Τὸ

δήποτε νοσταλγικὴ (ἢ καὶ διαφοροῦμενα νοσταλγικὴ) χροιά. Τὸ «Γελεκάκι», ἓνα παλιὸ νησιώτικο τραγούδι, μετασηματίζεται στὸν ἀπόηχό του, καθὼς οἱ κρατούμενοι ἀκούγονται νὰ τὸ τραγουδοῦν ἀσυγχρόνιστα ἀπὸ μακριὰ κι ἐνῶ ἡ ὀπότεσση μπερδεύει τίς φωνές τους. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ «Νινόν» χρησιμεύει σὰν μπαγκράουντ στὴ συζήτηση τοῦ διοικητῆ Μοσχίδη μὲ τὸν τυπικὰ νεκρὸ Καλάρουλου καὶ σιγά - σιγά ἐξελίσσεται στὸ δεύτερο μέρος ἀπ' τὰ «Ὁργανάκια» ὅπου τὰ πνευστὰ ξεφεύγουν ἀπὸ ὁποιοδήποτε μέτρο καὶ ἔχουν ἀναλάβει τὸ ρόλο τῆς κραυγῆς. Τέλος σ' ἓνα τραγούδι ποῦ γράφτηκε γιὰ τὴν ταινία ἀλλὰ ὑπάρχει μόνο στὸν δίσκο («Σχόλιο») μιὰ χριστουγεννιάτικη μελωδία εἰσβάλλει στὴν δομὴ τῆς μπαλάντας, ἀποκαλύπτοντας τὸν ψευτοπροοδευτικὸ χαρακτήρα τῆς καὶ τὴν ἀφομοίωση ποῦ ἔχει ὑποστεί. Ὁ Σαββόπουλος κλείνει μιὰ θεματικὴ: τὸ «Φορηγὸ» εἶναι ἓνας δίσκος τοῦ 1965, ποῦ ἴσως νὰ εἶναι κι αὐτὸς ἓνα ἄσχημο ρετρό ποῦ θὰ τὸ τραγουδήσει μετὰ τὴ Δημήτρα Γαλάνη, ὁ Σῶτος Παναγόπουλος ἢ ἡ Μαρινέλλα.

Τὸ μουσικὸ σώμα τῆς περασμένης τριακονταετίας εἶναι ἓνα πτώμα. Τεμαχίζοντάς το, ἀποσπώντας τὸ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο τοῦ ἱεροῦ, ὁ

νησί), ὅπου ἀναμορφώνονταν ἰδεολογίες καὶ τιμωροῦνταν συνειδήσεις μέσα ἀπὸ τὴν ταπείνωση καὶ τὸν κολασμὸ τοῦ σώματος. Ἀπ' αὐτὴ τὴ δοξασία τῆς Ἀριστερᾶς προήλθαν ἄλλωστε καὶ οἱ πιὸ βίαιες, ἀλλὰ καὶ οἱ πιὸ ἐπιθετικὲς ἀντιδράσεις (σὲ τέτιο σημεῖο, ποῦ δύο βδομαδιακὰ περιοδικὰ ἔφτασαν νὰ ὑπογραμμίσουν μὲ πομπώδη τρόπο τὴν διάσταση κοινῆς / κριτικῆς). Δοξασία «στενὴ», ποῦ συχνὰ ὑποχωρεῖ σὲ ἀσφαλεῖς ἀξίες, στὴν ἠθικὴ τοῦ βιωμένου. Μπροστὰ στὴν ταινία, αἰσθάνθηκε σὰν νὰ τῆς στέρησαν ξαφνικὰ καὶ σιωπηλὰ ἓνα ἀντικείμενο, ποῦ εἶχε κατασκευάσει, ὄχι χωρὶς θυσίες, πόνους καὶ ταπεινώσεις, γιὰ νὰ τὸ ὑψώσει στὶς σφαῖρες τοῦ συμπαγῆ καὶ ἱεροῦ μύθου. Αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο, ποῦ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε μυθολογία, ἢ δοξασία τῆς Ἀριστερᾶς τὸ περιέβαλε πάντα μὲ τίς φροντίδες τῆς, μὲ ἓνα συναίσθημα οἰκειοποίησης καὶ ζήλειας, σὰν τὸν πληγωμένο ποῦ γλύφοντας τίς πληγές του ἀντλεῖ ἀπὸ κεῖ δυνάμεις γιὰ νὰ θρέψει τὴ μελλοντικὴ ἀγωνιστικότητά του ἢ, ὅπως συνήθως συμβαίνει, γιὰ νὰ στιλβώσει τὸ αὐτάρεσκο φωτοστέφανο τοῦ παλαιοῦ πολεμιστῆ. Ἀπὸ τὴ μιὰ, ἢ ζωντανὴ μνήμη κι ἀπ' τὴν ἄλλη, μιὰ μνήμη νεκρῆ, ἢ λατρεία, ἢ δοξασία. Ἡ «Δοξασία», λέει ὁ Μπάρτ, «εἶναι ἓνα καλὸ ἀντικείμενο γιατί εἶναι μιὰ νεκρὴ ἐπανάληψη, ποῦ δὲν προέρ-

Διονύσης Σαββόπουλος ἐπιδιώκει τὸ πτώμα νὰ γίνῃ γεγονὸς ἀναστάσιμο, ὅπως λέει στὸ δίσκο του. Πῶς; Ὅταν καταλάβουμε ὅτι αὐτὸς ὁ χώρος δὲν εἶναι τοῦ παρελθόντος, εἶναι τώρα, ὑπάρχει καὶ μᾶς σκάβει τὸ λάκκο. Κι ὅταν ἀρνηθοῦμε αὐτὸν τὸ θάνατο, ἐπιστρέφοντας στὴν Ἱστορία, αὐτὸν τὸ μοναδικὸ ἄξιο ποῦ συνδέει τὰ κομμάτια.

Χρ. Β.

Μπρεχτισμός

Ἡ κακοδαιμονία τοῦ Μπρέχτ εἶναι ἡ μπρεχτικὴ κληρονομία, ἡ μπρεχτικὴ παράδοση, ὁ μπρεχτισμός: αὐτὸ ἔχουμε ἀρχίσει πιά νὰ τὸ συνειδητοποιοῦμε. Γιὰ νὰ πεισθῆτε δὲν ἔχετε παρὰ νὰ ρίξετε μιὰ ματιὰ σὲ μερικὲς θεατρικὲς παραστάσεις, ποῦ διεκδικοῦν σήμερα τοὺς παραπάνω τίτλους καὶ σὲ μερικὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα, ποῦ δὲν ἔχουν συγκρατήσει ἀπὸ τὴν πολυπλοκὴ καὶ ποικιλὴ μπρεχτικὴ ἐμπειρία παρὰ μερικὰ σκηνοθετικὰ ἐμφέ, μερικὲς φόρμουλες τοῦ εἶδους «ἀποστασιοποίηση» (ἢ μπρεχτικὴ Verfremdungseffekt, βλ. καὶ τὸ κείμενο τοῦ

Happy Day του Παντελή Βούλγαρη.



χεται από το σώμα κανενός — εκτός ίσως από το ίδιο το σώμα των Νεκρών».

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη μεταβάλλει σε σωρό ερειπίων αυτή τη δοξασία. την τόσο σθεναρή στην συνείδηση της παραδοσιακής Άριστεράς. Είναι γι' αυτήν ένα παρόδοξο, μια σειρά εικόνων που δεν εισέρχονται στα διαμερίσματα του φανταστικού της. Δεν κάνει ή ταινία αναγκαστικά έκκληση στην αναγνώριση, με άλλα λόγια δεν προσφέρει απόλυτα αυτό που όλοι θέλουν να δουν και να αναγνωρίσουν, δεν υποκύπτει στις όπτικές απαιτήσεις μιας κάποιας δοξασίας. Αντίθετα, προτείνει αυτό που ο μύθος σκιάζει, καλύπτει και εξαφανίζει: μια σειρά από έγκυμονοῦσες στιγμές, χαρακτηριστικά του gestus, «ή παρουσία όλων των απουσιών (ανάμνησεις, μαθήματα, υποσχέσεις), μέσα από τις οποίες ή Ίστορία γίνεται ταυτόχρονα κατανοήσιμη και επιθυμητή» (Ρολάν Μπάρτ: Ντιντερό, Μπρέχτ, Αϊζενστάιν, Σ.Κ. '74, άρ. 2-3).

Δεν θά προσπαθήσω εδώ ξανά να αναλύσω τη λειτουργία του Χάλπυ Νταίη, που επιχείρησα στην Αύγη της 27/10/76, όπου υπογράμμιζα την ευαισθησία και την πολυπλοκότητα της ταινίας, αλλά επίσης και τον μοντέρνο της χαρακτήρα. Θα ήθελα μόνο να επισημάνω, κλείνοντας αυτό το σημείωμα, τη σημασία μιας προβληματικής του πόθου, που χωρίς να υποκαθιστά μια αυστηρή ανάλυση των ιδεολογικών και κατασταλτικών μηχανισμών, άρθρώνεται πάνω της με διάφορους και πολύπλοκους τρόπους. Στο Χάλπυ Νταίη, τα σώματα δεν είναι πια φερέφωνα που κουβαλάν έναν τύπο. Ένα στερεότυπο· δονούνται, είναι κοινωνικοποιημένα σώματα, μιλούν την πολιτική, την ταπείνωση, την αντίσταση. Είναι πειστικά για όποιον θέλει να τα ακούει και να τα βλέπει.

Σταματάω εδώ. Θα επανέλθουμε.

Μ.Δ.

«Νικόλας»



Ν. Σαββάτη). 'Απ' αυτή την άποψη, χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Μάη. Ταινία που πιστεύει ότι φτάνει μόνο να κινηματογραφεί σε γενικά πλάνα την πέρα από τα όρια του ύποφρετου επαναστατική κινητικότητα μιας χούφτας λεβεντόπαιδων γυρισμένη από 50 μέτρα μακριά, γιά να εισπράξει την μπρεχτική έγγυση. Αυτή ή «άπόσταση», ένα είδος τηλεσκοπίου, που κάποιος κόλλησε μηχανικά στο φακό για να φτιάξει τελικά ένα υποπροϊόν του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δεν έχει σαν αποτέλεσμα παρά την συνεχή παραγωγή ανίας και πλήξης, συμπαραδηλώνοντας τον πιο επίπεδο ακαδημαϊσμό και μια λογοκρισία της ήδονης. 'Η διαλεκτική; 'Απουσιάζει έμφανώς, ό σκηνοθέτης δεν πολυσκοτίστηκε.

'Αλλη ταινία που διεκδικεί σαφώς τον μπρεχτισμό, ή Διαδικασία του Δήμου Θεού, είναι μια ενδιαφέρουσα περίπτωση, παρά την άποτυχία της. Θα τολμούσα ακόμη να πω ότι είναι ενδιαφέρουσα ακριβώς εξαιτίας αυτής της άποτυχίας. Διαδοχή εικόνων που άποξηράνθηκαν κι έξαντλήθηκαν την ίδια τη στιγμή του γυρισματος ή της προβολής, ή Διαδικασία σκοντάφτει σ' αυτό ακριβώς που θέλησε να κάνει συνειδητό, στην διατύπωση (éponciation), στην έγγραφη δηλαδή της διαδικασίας της σήμανσης, στην κίνηση της παραγωγικότητας της μέσα στο προίον: στην εικόνα, στο νόημα. 'Απ' την διαδικασία, στην ταινία δεν έμεινε παρά μόνο ό τίτλος. Το παραξένισμα, ή έτερογένεια δεν είναι πιά παρά άποτελέσματα ξεκομμένα από τη διαδικασία της παραγωγής τους, ή θεατρικότητα δεν είναι παρά «ντεκόρ της άναπαράστασης», μια μανιέρα, ένας στυλιζαρισμένος και τελετουργικός χώρος, που πέφτει στο κενό. 'Ωστόσο, σε μερικές στιγμές, διακρίνει κανείς τη φιλοδοξία, την πρωταρχική πρόθεση του Θεού, που ήταν να χειριστεί τον μύθο της 'Αντιγόνης, ένα μύθο που έχει μολιαστεί με τόσες διαφορετικές συμπαραδηλώσεις στο πέρασμα των αιώων, κι όμως παραμένει ένας κλασικός λόγος πάνω στην έξουσία και στις καταρρήσεις της, να τον άπογυμνώσει άπ' αυτές της παλιές και σύγχρονες «έρμηνείες» του, για να τον ξαναποθετήσει, να τον άποδώσει στην έποχή του, βάζοντάς τον ταυτόχρονα να μιλήσει για τη σύγχρονη έποχή. Το να κάνεις επίκαιρο το μύθο στο επίπεδο των δομών, μοιάζει να λέει ό Θεός, σημαίνει να καταδεικνύεις τη διαφορά του από το σήμερα, να χαράζεις την άπόστασή του στο επίπεδο των αισθητικών μορφών. Μη παραβλέποντας τη δυσκολία άναπαράστασης μιας προϊστορικής περιόδου (άπ' όπου έχουμε ελάχιστες μορφικές - άναπαράστατικές αναφορές) και τη συνακόλουθη προσφυγή σε μια εικονοπλασία ντε-

Εικόνες του έργατη

'Ο έργατης έμπιστεύεται την εικόνα του στον «άνθρωπο με την κάμερα» (όταν, φυσικά, ό τελευταίος δεν του την κλέβει). Σ' αυτό το μέτρο ό έργατης διαφέρει άπ' τον ήθοποιό: το αντίλλαγμα για την «έκθεσή» του (για τον πόνο αυτής της έκθεσης) στο μάτι (στο φακό) δεν είναι το χρέμα, αλλά μια υπόσχεση «καλής» (= για το συμφέρον του) χρήσης της εικόνας. 'Υπόσχεση που συχνά δεν κρατιέται: για να καταλάβουμε το γιατί δεν πρέπει να δοῦμε, στην «κακή χρήση», μόνο την (πάντοτε άνομολόγητη: κανείς σήμερα δε λέει, «είμαι αντίδραστικός») έπιβολή ενός άγαπητού, στη λεγόμενη «άστική» ιδεολογία, νοήματος πάνω σ' αυτή την εικόνα, αλλά και (κυρίως) τον μη μετασχηματισμό της σχέσης άνάμεσα σ' εκείνον που φιμάρει και σ' εκείνον που φιμάρεται, ή συμβολική αλήθεια της οποίας είναι πάντοτε της τάξης της κυριαρχίας: το μάτι, ό φακός, πέρα από τα ήθικά άλλοθι που μας δίνουν για το βλέμμα τους, είναι, μάς μαθαίνει, ό Λακάν, βαθειά κακόβουλα: «σκοτώνουν» το αντικείμενό τους, το παγώνουν στη μνήμη της πελλικύλ, κάνοντάς το, έτσι, «δικό τους». 'Η «κακή χρήση» της εικόνας του έργατη είναι εκείνη που γίνεται για χατήρι του πόθου της ύστερικής και του φειχιστή: «ταξικά» βίτσια; ίσως, αλλά όχι άπλως ταξικά.

Τό 'Αλλο Γράμμα άναπολεί και εκθειάζει τις ήδονές του ματιού, τα παιχνίδια του με ό.τι, σαν «μηχανική» του προέκταση, βοηθάει στην αύξηση, στην σταθεροποίηση και στην έκμετάλλευση αυτών των «μικρών άπολαύσεων». Οι εικόνες του έργατη άκολουθούν την μοίρα των υπόλοιπων: τυλίγονται, σαν ζαχαρωτά, στο, ύποπτα «νεοελληνικό», χαρτάκι της τραυματικής μνήμης, γίνονται ύποστήριγμα, της όπωσδήποτε άστήριχτης, «πικρής (άπ)αισιοδοξίας» της ταινίας.

Τό 'Ατίτλο έκανε αυτές τις εικόνες κλισέ, τις στερούσε από μια «φυσική» αναφορά στο



'Ατίτλο της Κικής Λαζόγκα

κόρ και κοστουμιών τελείως αυθαίρετων (έκπληκτικά άσχημων), ή ταινία άποτυγχάνει, κυρίως στην άναπαράσταση των σωμάτων, σ' αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε σωματική έγγραφη. 'Αποτυχία που έρχεται σαν άποτέλεσμα της άποτυχίας της διατύπωσης, που αναλύσαμε παραπάνω. Οι ήθοποιοι (όπως μπορούμε να δοῦμε και στη φωτο-



Διαδικασία του Δήμου Θεού

γραφία) είναι μόνο «άδειες» φιγούρες, κενά και τεχνητά έμβλήματα και σε καμιά περίπτωση δεν γίνονται αυτά τα πεπεισμένα σώματα (που ή σχέση μαζί τους εγκαθιδρύεται «όχι μέσα άπ' το πάθος ή το πνεῦμα, αλλά μέσα άπ' την ήδονή» - Ρολάν Μπάρτ), αυτά τα πειστικά σώματα που βρίσκει κανείς στο μπρεχτικό θέατρο ή στον κινηματογράφο του Στρώμπ και του Γκοντάρ.

Μ.Δ.

'Ο θάνατος των ειδών

Τό 17ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης σημάδευτηκε άναμφίβολα άπ' τον θρίαμβο των όρισμών, στους όποιους φαίνεται να έχει παραδοθεί άμαχητί ό έλληνικός κινηματογράφος. Στην πραγματικότητα, βρεθήκαμε μπροστά σε μια άγχώδη κούρσα κατάταξης των ταινιών σε είδη: πολιτικό ντοκυμανταίρ, ποιητική ταινία, πολιτική ταινία, τρυκέζα, πειραματικός κινηματογράφος. Λέξεις χωρίς εύλυγισία, χωρίς μέλλον, ψιμύθια μερικών αισθητικών και ιδεολογικών προβλημάτων, σκιαγραφούν ώστόσο τον κατακερματισμό της θεματικής και της γραφής, κυρίαρχη εικόνα του (καθόλου «νέου») έλληνικού κινηματογράφου.

Αυτή ή εικόνα δεν είναι τυχαία, δεν όφειλται στην πρωτοβουλία των «δημιουργών» και προσδιορίζεται σε τελευταία άνάλυση από ένα κυρίαρχο πλέγμα νόμων που βάζουν σε κίνηση το «χάος της άνεξάρτητης παραγωγής», όπως σημειώναμε πέρυσι με

παραπέμπον τους, μόνο και μόνο για να παράγει, μέσα απ' αυτές, μιὰ συμπαράδηλωση του αδύνατου του μετασηματισμού των παραγωγικών σχέσεων, τόσο σὲ ἐπίπεδο φιλικῆς πρακτικῆς (βλ. παραπάνω) ὅσο και σ' ἐπίπεδο «πραγματικῆς» — βάσης. Ἡ ταινία δὲν συνειδητοποιεῖ τὸ κλείσιμο αὐτῆς τῆς ἀδυναμίας στὰ ὄρια τῆς ἱστορικῆς ἀνικανότητος τῆς τάσης και τῆς τάξης πὺ ἀκροσωπεῖ, και παρασύρεται ἔτσι σὲ γενικεύσεις, τὸ λιγώτερο, ἐνοχλητικῆς.

N.Π

Ἡ θεατρικότητα

Ξέρουμε (αὐτὸ τὸ περιοδικὸ ἔχει ἄλλωστε ἀρκετὰ ἐπιμεῖνει στὸ θέμα) τίς παραγωγικῆς δυνατότητες πὺ προσφέρει ἡ ἔγγραφη τῆς θεατρικῆς σκηνῆς μέσα στὸ διάστημα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπῆρχε ἕνα ὠρισμένος ἀριθμὸς ταινιῶν στὸ φετεινὸ φεστιβάλ πὺ ἔκαναν χρῆση αὐτοῦ τοῦ «τρόπου»: εἶναι σὲ σχέση με τὸ στοχασμένο αὐτῆς τῆς χρῆσης πὺ θὰ γίνει λόγος, παρακάτω, γι' αὐτῆς.

Τὸ σκηνογραφικὸ σύστημα τοῦ Μάη βασίζεται σ' ἕναν διπλὸ ἀποκλεισμό: τοῦ σώματος τοῦ ἠθοποιῦ (τοῦ ἠθοποιῦ σὰν «σωματικῆ» παρουσία) και τοῦ ἐκτὸς πεδίου: στὸν ἀποκλεισμό τῆς ἑτερογένειας. Ἀπ' ὅπου και ἡ στειρότητα τοῦ νεομπερτισμοῦ του, ἡ χρησιμοποίησή του σὰν νεκρὸ γράμμα (και εἶναι σίγουρο - μετὰ τὰ Μαθήματα Ἱστορίας τοῦ Στρώμπ και τὸν Λουδοβίκο II τοῦ Ζύμπερμπεργκ ὅτι ὑπάρχει ἕνας Μπρέχτ πὺ εἶναι ἀπόλυτα ζωντανός). Ἡ ἀντίρροσή μας γιὰ τὴ Διαδικασία εἶναι πολὺ ἀνάλογη: μόνο πὺ, ἐδῶ, ἡ «ἀποκόλληση», ἡ ἀποφυσικοποίηση τῆς εἰκόνας μέσω τῆς θεατρικῆς ἔγγραφης, δὲν ἔχει κὰν τὸ προσὸν νὰ ἐξυπηρετεῖ τὴν παιδαγωγία (με τὴν πολιτικὴ ἔννοια), τὸ gestus: δὲν εἶναι παρὰ ἕνα κενὸ σύστημα σημείων, τὸ φετιχ ἢ, ἂν θέλετε, τὸ «φολλκὸρ» ἐνὸς τελετουργικοῦ, ἀρκετὰ μάταιου ἀπὸ παραγωγικὴ ἀποψη, ἀλλὰ (ὅπως μιὰ ἄλλη ταινία, ὁ Λίβιος, μὰς δείχνει) και ἀρκετὰ «in» γιὰ ν' ἀποτελεῖ ἕνα πολὺ θολὸ ἀλλοθι «μοντερνισμοῦ», ἢ μᾶλλον τὸ φάντασμα του. Στὴν Ὁπερα ἡ ἐντύπωση θεατρικότητας εἰσάγεται λιγώτερο σὰν «σκηνοκλείσιμο και περισσότερο σὰν ἀναφορά σὲ

ἀφορμὴ τὸ 16ο φεστιβάλ. Ἡ ἔλλειψη ἀγορᾶς γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ προϊόντα ἐξασφαλίζει μιὰ ἀνυπαρξία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου σὲ σχέση με τὸ πλατὺ κοινὸ, ἢ μάχη γιὰ τὰ προβλήματα τῆς διανομῆς και τῆς κατάρρευσης τῶν «γκέτο τέχνης» δὲν ἔχει κὰν ἀρχίσει. Μιὰ τέτοια ἔλλειψη ἀποσπᾷ τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν ἀπ' τις σφαῖρες μιᾶς ζωντανῆς ἐπέμβασης, μιᾶς ἀναμέτρησης με τὸν χῶρο ἀφίξης του και τὸ ὑψώνει στὶς σφαῖρες τῆς «παραγνωρισμένης δημιουργίας». Τὸ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ὄχι μόνο δημιουργεῖ ἕνα χῶρο ἐγκλωβισμοῦ γιὰ τὴν ἀνεξάρτητὴ ἑλληνικὴ παραγωγή στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο, ἀλλὰ προσδιορίζει αὐτόματα και τίς ἰδεολογικῆς ἢ αἰσθητικῆς σταθερῆς πὺ πάνω τους πρέπει νὰ κινηθοῦν οἱ ταινίες, γιὰ νὰ γινοῦν ἔτσι δεκτῆς σ' αὐτὸ τὸ χῶρο. Τὰ εἶδη δημιουργοῦνται λοιπὸν πρῶτα ἀπ' ὅλα μέσα στὸ ἴδιο τὸ φεστιβάλ, προσπαθώντας νὰ ἐκπληρώσουν τὸ προορισμὸ πὺ ἔχει ἡ ὁποιαδήποτε «φεστιβαλικὴ ταινία ποιότητας». Οἱ «Μετανάστες» γιὰ παράδειγμα, αὐτόματα κατατάσσονται στὸ πολιτικὸ ντοκυμανταῖρ ἢ στὴν «ἐπαναστατικὴ ταινία» (με ἰδεολογικὴ σταθερὰ τὸν φανατικὸ λόγο και τὴν ἰσοπέδωση τῶν εἰκόνων πὺ φιλτράρονται μέσα ἀπὸ ἕνα δίχτυ «ὀρθοδοξίας»), ἐνῶ ἡ Ἄββυσος εἶναι ἕνα δείγμα «πειραματικοῦ κινηματογράφου» (βασισμένου πάνω στὴν «ἀφαίρεση» πὺ παράγει νοήματα: καταπίεση, μοναξιά, κ.λ.π. και τὴν νοηματικὴ ὑπερφόρτωση τῶν κινηματογραφημένων ἀντικειμένων). Εἶναι σαφῆς ὅτι βρισκόμαστε ἐδῶ ὄχι μπροστὰ σὲ δύο «εἶδη» (πολιτικὸ ντοκυμανταῖρ, πειραματικὸς κινηματογράφος) ἀλλὰ σὲ δύο κατέκτυπα. Οἱ Μετανάστες μιμοῦνται τὸν Ἀγῶνα και τὸ Μοντέλλο λειτουργεῖ σὰν μοντέλλο γιὰ τὴν Ἄββυσο.

Ἄν προσπαθούσαμε νὰ γενικεύσουμε αὐτῆς τίς παρατηρήσεις θὰ λέγαμε ὅτι ἔχει ἀρχίσει νὰ μορφοποιεῖται τὰ τελευταῖα χρόνια, μιὰ ἰδεολογία πὺ φετιχοποιεῖ τὴν «περιθωριοποίηση» τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πὺ βλέπει τίς ἑλληνικῆς ταινίες νὰ κατασκευάζονται και νὰ λειτουργοῦν σὰν συλλήψεις. πὺ εἴτε ἀναφέρονται στὴν κοινωνικὴ διαδικασίᾳ ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπικαθορίζονται εἴτε ὄχι, σὲ καμμιά περίπτωση δὲν ἐπανεγγράφουν τὴ σχέση τους μ' αὐτὴν. Ἡ θεωρητικὴ ἔκφραση αὐτῆς τῆς ἀποψῆς εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἄρθρο τοῦ Θανάση Ρεντζῆ στὸ Φίλμ ἀρ. 10 πὺ μιλάει γιὰ τίς «πρωτοποριές». Ἐκεῖ, διατυπώνεται ἡ ἀποψη ὅτι ὑπάρχουν ταινίες πὺ σημαδεύουν (με ποῖο τρόπο; Ἄναρωτιόμαστε με τὴ σειρά μας...) τὸν κινηματογράφο μέσα ἀπὸ τὴν πρωτοποριακὴ τους λειτουργία, ἀκόμα κι ὅταν δὲν γίνονται ὄρατῆς, λειτουργώντας δηλαδὴ ἐρήμην τῆς σχέσης τους μ' ἕνα χῶρο

κυρίως, ἐνδυματολογικῆς και μουσικῆς «θεατρικῆς μορφῆς». Ὁ, κάπως πολὺ παρωδικός, τρόπος αὐτῆς τῆς ἀναφορᾶς συμπαράδηλώνει τὸν θεατρικὸ τόπο σὰν «κακό», τὸν ἀπορρίπτει (ἠθικὰ) ἀντὶ νὰ τὸν διαλεκτικοποιήσει σὲ σχέση με ὅ,τι, μέσα και ἔξω ἀπ' αὐτόν, εἶναι, σὲ σχέση μ' αὐτόν, «ἄλλο» (πρῶγμα πὺ συμβαίνει, λχ., στὸ Εἶκα Κατὰ τοῦ Σραῖτερ, με τὸ ὁποῖο ἡ ταινία, ἀντίθετα με ὅ,τι πιστεύεται δὲν ἔχει καμμιά σχέση). Ἡ Ὁπερα, στὴν ἐπιθετικότητά της, ἐκθέτει, (και με τίς δύο ἔννοιες), τὸ ἀρνητικὸ βάθος τῶν ὑπόλοιπων «θεατρικῶν» ταινιῶν τοῦ φεστιβάλ: ἐκεῖνο πὺ σ' αὐτῆς ἦταν «ἀγάπη», ἐδῶ γίνεται ἀπέχθεια.

N.Π

Περιπτώσεις μικροῦ μήκους

Ρετρό τῆς ἀφήγησης; Τὸ Γελεκάκι ἀναπολεῖ τὸν κινηματογράφο τῶν ταινιοθηκῶν, τὸ ἀπόσταγμα τῆς λατρείας τῆς σκοτεινῆς αἰθούσας. Τσιτάτα, ἀναφορῆς, παράθεση κινηματογραφικῆς μνήμης. Ἀκόμα πὺ μέσα στὸν ὀπτικοακουστικὸ χῶρο ἡ ἀπόψη τοῦ ἀπειλητικοῦ ἔξω; Ἡ ἀρσενικοποίηση τῆς ἡρωίδας κόβει τὸν δρόμο στὸν ἐρωτισμὸ γιὰτὶ οἰκοδομεῖται πάνω σὲ σημεία φετιχ (τὸ κατέλλο, ἡ καμπαντίνα) και ἀρνεῖται νὰ ὑποκύψει στὴ δύναμη τοῦ ἐρωτικοποιημένου βλέμματος. Ἀπόκομμα μιᾶς μοντερνίζουσας γραφῆς, διαφάνειᾳ ἐνὸς δαίδαλου ἀναφορῶν, ταινία χωρὶς πληγῆς; Ἡ εὐχαρίστηση; ἡ ἀφήγηση ἀναπολεῖ τὴν παιδικὴ τῆς ἡλικία, τὸ μέλλον μιᾶς ἡρωικῆς ἐποχῆς (αὐτῆς πὺ ζήσαμε χωρὶς νὰ συνειδητοποιοῦμε τὴν αὐταπάτη τῆς) εἶναι μιὰ περίπτωση ρετρό, ὅπου τὸ ναρκισσιστικὸ ἐγὼ ἀρνεῖται νὰ πετάξει τὴ μάσκα του και χειρονομεῖ βουβὸ μέσα στὸν νοσταλγικὸ θόρυβο τῆς μηχανῆς προβολῆς.

Ὁ Λίβιος ἢ ἡ ἀγαλαμῶδης παρουσία τοῦ περασμένου ἔπους, ἀρέσκειται στὸν ὀπτικὸ ἡρωισμό τῆς ἀποσύνθεσης. Μιὰ διαυγῆς σκηνοθεσία ὀργανώνει τοὺς χῶρους ἐνὸς ἀρχοντικοῦ, τοποθετεῖ τὰ πρόσωπα μέσα τους, μετατρέποντας τα σὲ «ἀγαλαμῶδεις παρουσίες», προβάλλει τίς σεξουαλικῆς του διαστάσεις με ἀδρές πινελιές, διαπερνᾷ ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη ἕνα σύστημα συμπεριφορῶν και ἐπινομιῶν. Ἡ μουσικὴ τοῦ Μάλερ δίνει τὸ μέτρο τῆς σκηνοθετικῆς γραμμῆς: οἱ χῶροι ἐκχέουν μιὰ μουσικὴ αἴσθηση, ἕνα μελαγχολικὸ ἀλλὰ και αἰσθηρὸ κλάμα. Ὑπάρχει μιὰ παράξενη σχέση εἰκόνας και ἤχου: ἡ μουσικὴ δὲν προσδιορίζει τὸν χῶρο, προσπαθεῖ νὰ τὸν ἀντιγράψει.

Κόπια τοῦ φανταστικοῦ μιᾶς τάξης, ὁ

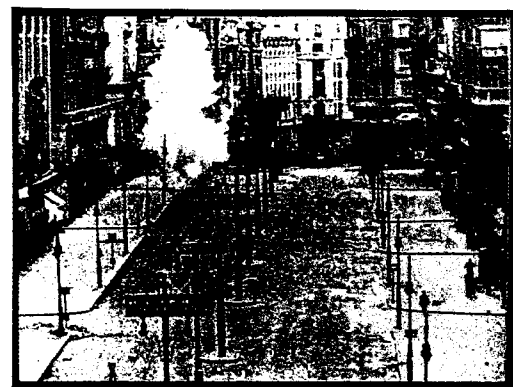
πὺ τίς προσδιορίζει.

Ἡ προβληματικὴ αὐτὴ γέννησε και τὰ «εἶδη» στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Σὲ μιὰ προσπάθεια ἐπιβίωσης μέσα στὸν φανταστικὸ χῶρο τῆς φεστιβαλικῆς μυθολογίας, οἱ κινηματογραφιστῆς ἀκολούθησαν μιὰ φρυγόνετρα πορεία πὺ ἐπεξέτεινε αὐτὴν τὴν μυθολογία σὲ χῶρους ταμποῦ ἴσως (ντιρέκτ, «πολιτικὴ» ταινία...) ἀλλὰ πὺ σὲ καμμιά περίπτωση δὲν τὴν ἀμφισβήτησε σὰν τέτοια. Τὰ εἶδη δὲν παρουσιάστηκαν στὸ φετεινὸ φεστιβάλ παρὰ σὰν ὁ ἐκφυλισμένος λόγος μιᾶς ἐν διαλύσει κινηματογραφίας πάνω στὰ ὑποτιθέμενα ὑποσύνολα και παρακλάδια τῆς. Με λίγα λόγια, ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ἰδίου με τὴ μορφή τοῦ κακέκτυπου.

Τὸ ποιητικὸ ἄλλοθι

Παράθεση φωτογραφιῶν, μελαγχολικῆς παρὰ τῆς μνήμης, ξεθωριασμένα χρώματα τῆς ἐπιφάνειας σὰν τὸν ποτικὸ τῆς Ἱστορίας ἢ σιωπηλὴ φρίκη μπροστὰ στὸ παρελθόν; Αὐτὰ και χιλιάδες ἄλλα (πὺ χάνουν τὴ σημασία τους μόλις προσφερθοῦν, μόλις γνωστοποιηθοῦν) εἶναι τὰ ἐρωτήματα πὺ καλύπτουν τὴν πασπαλισμένη με μεταφυσικὴ σκόνη σύνθεση τῶν εἰκόνων στὸ Γράμμα στὸ Ναζιμ Χικμέτ, τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου.

Ἱστορικὴ φωτογραφία/τρονέζα. Δυὸ ἐπιλογῆς πὺ στριφογυρίζουν τὸν λόγο τῆς εἰκόνας πάνω στὴν Ἱστορία, τὸν στροβιλίζουν σὲ ἕναν ἄγριο χορὸ, πρὶν τὸν ρίξουν βαθειὰ μέσα στὴν ὀδὸν τοῦ φαντάσματος τοῦ θεατῆ. Τὸ Γράμμα στὸν Ναζιμ Χικμέτ ἐπιβεβαιώνει τὴν μυθοποιημένη και μυθο-



Γράμμα στὸν Ναζιμ Χικμέτ τοῦ Κώστα Ἀριστόπουλου.

ποιητικὴ δύναμη τῆς φωτογραφίας: ποῖος πῆρε αὐτὴ τὴ φωτογραφία, ποῖα εἶναι τὰ περιώρια τῆς; Αὐτὴ τὴν φωτογραφία ὅμως τὴν εἶδαμε, ἄθικτη, ἰερή, δοσμένη σὰν πληροφορία. Ἱερότητα τῆς πληροφόρησης, δικτατορία τοῦ ντοκυμεντοῦ, ἀναπαράσταση τῆς ἱστορικῆς σκηνῆς φιλτραρισμένη μέσα ἀπὸ μιὰ μάσκα φετιχοποιῆς συμπίκνωσης, πὺ ἀρνεῖται νὰ καταγγεῖλει τὴν καλοστημένη ἀθωότητα τῆς φωτογραφικῆς αὐταπάτης.



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

Λίβυος αδυνατεί να δρίσει τὰ κενά, τις διαρροές και τὰ περιώρια αυτού του φανταστικού. Ο ανύπαρκτος μπροστά στο άγαλμα υποδηλώνεται, λογοκρίνεται και βάζει φράγματα στην ίδια την αίσχρη (άναρπρετική;) του παρουσία. Η κάμερα «σβύνει» τη λικνιστική παρουσία της, ή φωτογραφία επιστρέφεται με μιὰ θολή άχνα αυταρέσκιας όπου οί επιμελημένα άτημέλητοι φωτισμοί έχουν τόν κύριο λόγο. Άνεπάρκεια του έξεγεργμένου κομψοτεχνήματος;

Τό περασμένο έπος συμπαρασύρει μαζί του και την ταινία, χρησιμοποιεί σαν ύπρητή του τό αναπαραστατικό της σύστημα. Μόνο που αυτό τό έπος ζει την πώση και την άποσύνθεση του, γιαυτό και ο Λίβυος λάμπει από τις τελευταίες σπύθες μιās πολιτιστικής πραγματικότητας που έμφανίζονται μακάβριες αλλά και φαινομενικά ύγιεις όσο ποτέ άλλοτε. Η άποσύνθεση τών φαντασμάτων της παρωχημένης κυριαρχίας μιās τάξης άρθρώνει ένα νευρ(ικο)ωτικό λόγο. Ο Λίβυος στέκει έκθαμβος μπροστά του, άναζητώντας ώστόσο μιὰ γραφή που είναι ίκανή (στο μέλλον) να άρνηθει τόν περιοριστικό καταπιεστικό και φαινομενικά άπελευθερωμένο λόγο αυτής της νεύρωσης.

Χρ.Β.

Τό πυροτέχνημα

Ταινίες που κατασκευάσθηκαν για να μείνουν άνολοκλήρωτες, ο Τσάμικος - μιὰ ήρωική παράσταση του Μάνου Ευστρατιάδη και τό Πλήν - κάδρο του Λεωνίδα Παπαδάκη σπράχνουν στα άκρα τό παράδοξο της ταινίας μικρού μήκους στην Έλλάδα.

Παράδοξο οικονομικό, παράδοξο ιδεολογικό: ή ταινία μικρού μήκους, λειτουργώντας σαν ένας προθάλαμος του μελλοντικού (και προς τό παρόν άνυπαρκτου) οικονομικού κέρδους και της ιδεολογικής ή αισθητι-

Η Ίστορία λοιπόν είναι μιὰ σειρά από τυχαία ένσταντανέ, που τό δικό μας προνομιούχο μάτι τὰ είδε; Ή μήπως δέν κυττάζαμε έμεις αυτές τις εικόνες, αλλά οί ίδιες βάλθηκαν να μās παρατηρούν, επιβεβαιώνοντας την άσφαλή μας θέση;

Αυταπάτη της «άπόδοσης του ιστορικού χώρου και χρόνου», σε μιὰ δεδομένη στιγμή; Όπως σημειώνει ο Άλαιν Μπεργκαλά (Cahiers du Cinéma άρ. 268-269) «τό σταμάτημα πάνω στην εικόνα είναι τό σταμάτημα της Ίστορίας». Τό Γράμμα στον Ναζίμ Χικμέτ μιλάει γύρω από την Ίστορία, γύρω άπ' αυτό που την τύλιξε με ροές καπνούς. Μιλάει για και με τη γλώσσα της ποίησης του Ρίτσου, προβάλλει τό παραπέτασμα μιās γοητείας χωρίς τέλος, που παρ' όλα αυτά ή συσώρευση της αδυνατεί να λειτουργήσει. Άνακύκλωση που ρουφάει τό βλέμμα μέσα σε μιὰ μυθολογική δίνη.

Άδυναμία τών εικόνων, άσκητική λογική του μονόδρομου της μνήμης, πέρα από τὰ κενά, τις συγκρούσεις, τις δονήσεις, τό σχίσμο της ταξικής πάλης; Ξάφνου, τό Γράμμα (πόσα γράμματα χωρίς παραλήπτη σ' αυτό τό φεστιβάλ...) παραπαίει, τουλάχιστον μέχρι να συνειδητοποιήσει κανείς ότι έχει κάποιο άλλοθι: τό ποιητικό κείμενο του σηηκάς, ποιός από μās τό άκουσε; Κανείς, αλλά βρίσκεται εκεί σαν ψίθυρος που μπορεί να μην παρασύρει τούς θεατές, μπορεί να μην τούς κοντράρει, αλλά λειτουργεί σαν ή δικαίωση της ταινίας όχι ως προς τό κοινό της, αλλά ως προς τόν έαυτό της. Την κάνει άμέσως «ποιητική», τί σημασία έχει τί θά γράφει ο τύπος; Τό κάστρο άπομονώθηκε κι επέμπει την ευαισθησία τών κατοίκων του στα τέσσερα σημεία του όρίζοντα, κωδικοποιημένη, «είδοποιημένη», μακρινή.

Σαν χουσοποικιλτή γραφίδα τό Γράμμα στο Ναζίμ Χικμέτ σκαλίζει τό φανταστικό μου και με κλειδώνει στην υπόγεια αίθουσα του βιβλιοπωλείου μιās προγραμματισμένης μυθολογίας, παραχωρώντας μου τό «δικαίωμα» να παραστώ σ' ένα κοκτέιλ από εύνοχισμένης μνήμης.

Προκατασκευές

Κύπρος, ή άλλη πραγματικότητα ή ή αυταπάτη της κάμερας. Πώς μπορεί αυτό τό ιδεολογικό έργαλειό να συλλάβει μιὰ (αυτή ή την άλλη) «πραγματικότητα»; Ο Λάμπρος Παπαδημητράκης και ή Θέκλα Κίττου επιχειρούν την ύλοποίηση μερικών προκατασκευών. Οί άπόψεις τους είναι δεδομένες, τὰ έργαλεια που έχουν στα χέρια τους θά τις μεταφράσουν. Ο λαϊκός (ή ταξικός ή ό,τι θέλετε) κινηματογράφος είναι κατά τη γνώμη τους ή ολοκληρωμένη ματιά πάνω στα πράγματα, μιὰ ματιά που οίκοδομείται έξω

κής ολοκλήρωσης για τούς Έλληνες σκηνοθέτες, άρνείται την αυτάρκεια της, σκοπεύει στην παροχή μερικών καλών «δειγμάτων πρώτης δουλειάς». Έτσι άποκλείει τόν πειραματισμό και έγκλωβίζεται σ' ένα συντηρητικό τό μοντέρνο, θεμελιωμένου στη λογική του διαφορετικού.

Η ελληνική ταινία μικρού μήκους είναι σήμερα ένα πυροτέχνημα. Άνάβει για να σβύσει, για να ιδωθεί φευγαλέα και να παράγει μερικές νύξεις «όλοκληρωμένης δουλειάς». Άποψη που παίζει πάνω στη χρονική διάρκεια, όριοθετείται άπ' την ίδια τη λογική του σχηματισμού της. Ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει έπεξεργαστεί μιὰ θεωρητική άντιμετώπιση του φαινομένου της ταινίας μικρού μήκους. (Η ταινία μικρού μήκους και ή ιδιοτυπία της) τών Νίκου Λυγγούρη και Κλαίρης Μητσotάκη, Σ.Κ. '74 άρ. 1). Έκει, σημειώναμε ότι όλόκληρη ή παραγωγή ταινιών μικρού μήκους σημαδεύεται από την ύποταγή τους σε μιὰ «ιδεολογία μεγάλου μήκους» που έχει σαν άποτέλεσμα μερικά «ύπερτροφικά ή άτροφικά προϊόντα σ' αυτόν τόν τομέα.

Έτσι, στον Τσάμικο ένα συγκεκριμένο θέμα (κείμενο του Μακρυγιάννη και ή εικονογράφηση του από ένα λαϊκό ζωγράφο) πνίγεται μέσα στους καπνούς της «έπιστροφής στις ρίζες» και του βάρους της λαϊκής παράδοσης πάνω στο σήμερα (στα τελευταία

άπ' αυτόν, σε μερικά βιβλία ή σε μερικές επαναστατικές συζητήσεις. Σε καμιά περίπτωση ή «πραγματικότητα» δέν μπορεί να όργανώσει την κινηματογράφηση, να την βγάλει από τό δογματικό της παιχνίδι, να την άναίρεσει, να ύποδειξει τις αδυναμίες και τόν έγκλωβισμό της σ' ένα ιδεολογικό λόγο. Η Κύπρος σήμερα, είναι αυτό ή εκείνο αλλά ποτέ όλα όσα δέν είδαμε μέσα άπ' αυτό ή εκείνο, ποτέ τό περιθώριο. Ο φακός κνηγάει πολιτικές θέσεις αλλά καταγράφει εικόνες που πρέπει να πολιτικοποιηθούν. Τό χάσμα που γεννιέται θεμελιώνει τό άγχος μιās αυταπάτης.

Η Κύπρος άπογοιτεύει, γι' αυτό και γοιτεύει τόν άστικό τύπο. Ο λαός είναι άνήμπορος, οί ήγέτες του τόν έχουν προδώσει. Ο Κληρίδης κάθεται στο γραφείο του, ο Παπαϊωάννου ή ο Λυσσαρίδης επίσης. Τό καρρέ φιξ του τέλους μιās ύποδυνκνεί την «λύση». Ο διαδηλωτής πετάει πίσω τό δακρυγόνο σ' αυτούς που τό έρριξαν καταπάνω του. Άπό κει και πέρα, ο φακός δέν μπορεί να συνεχίσει τό «κνήγι» του. Άκινήτοποιείται μέσα άπ' την αδυναμία του να ένοποιήσει, χρησιμοποιώντας προκατασκευασμένες θέσεις μιὰ πραγματικότητα που δέν είναι αυτή ή ή «άλλη», που δέν είναι μιὰ, που δέν υπάρχει παρά διχασμένη, που δέν άποτυπώνεται αλλά κατακεραμιτίζεται, για να μοιραστεί μέσα από τὰ κομμάτια της.

Χρ.Β.



Κύπρος, ή άλλη πραγματικότητα τών Λάμπρου Παπαδημητράκη - Θέκλας Κίττου.



Happy Day του Παντελή Βούλγαρη

Λίβυος αδυνατεί να όρίσει τὰ κενά, τὶς διαφορὲς καὶ τὰ περιώρια αὐτοῦ τοῦ φανταστικοῦ. Ὁ αὐνανισμὸς μπροστὰ στὸ ἄγαλμα ὑποδηλώνεται, λογοκρίνεται καὶ βάζει φράγματα στὴν ἴδια τὴν αἰσχροὶ (ἀναρπτική);) του παρουσία. Ἡ κάμερα «σβύνει» τὴ λικνιστική παρουσία της, ἡ φωτογραφία ἐπιστρέφεται μὲ μιὰ θολὴ ἄχνα αὐταρέσκιας ὅπου οἱ ἐπιμελημένα ἀτημέλητοι φωτισμοὶ ἔχουν τὸν κύριο λόγο. Ἀνεπάρκεια τοῦ ἐξεγερέμενου κομψοτεχνήματος;

Τὸ περασμένο ἔπος συμπαρασύρει μαζὶ του καὶ τὴν ταινία, χρησιμοποιεῖ σὰν ὑπῆρέτη του τὸ ἀναπαραστατικὸ της σύστημα. Μόνο πὸν αὐτὸ τὸ ἔπος ζεῖ τὴν πτῶση καὶ τὴν ἀποσύνθεση του, γιαντὸ καὶ ὁ Λίβυος λάμπει ἀπὸ τὶς τελευταῖες σπύθες μιᾶς πολιτιστικῆς πραγματικότητας πὸν ἐμφανίζονται μακάβριες ἀλλὰ καὶ φαινομενικὰ ὑγιεῖς ὅσο ποτὲ ἄλλοτε. Ἡ ἀποσύνθεση τῶν φαντασμάτων τῆς παρωχημένης κυριαρχίας μιᾶς τάξης ἀρθρώνει ἓνα νεο(κ)ωτικὸ λόγο. Ὁ Λίβυος στέκει ἐκθαμβὸς μπροστὰ του, ἀναζητώντας ὡστόσο μιὰ γραφὴ πὸν εἶναι ἱκανὴ (στὸ μέλλον) νὰ ἀρνηθεῖ τὸν περιοριστικὸ καταπιεστικὸ καὶ φαινομενικὰ ἀπελευθερωμένο λόγο αὐτῆς τῆς νεύρωσης.

Χρ.Β.

Τὸ πυροτέχνημα

Ταινίες πὸν κατασκευάσθηκαν γιὰ νὰ μείνουν ἀνολοκλήρωτες, ὁ Τσάμικος - μιὰ ἠρωϊκὴ παράσταση τοῦ Μάνου Εὐστρατιάδη καὶ τὸ Πίλην - κἀδρο τοῦ Λεωνίδα Παπαδάκη σπρῶχουν στὰ ἄκρα τὸ παράδοξο τῆς ταινίας μικροῦ μήκους στὴν Ἑλλάδα.

Παράδοξο οἰκονομικὸ, παράδοξο ἰδεολογικὸ: ἡ ταινία μικροῦ μήκους, λειτουργώντας σὰν ἓνας προθάλαμος τοῦ μελλοντικοῦ (καὶ πρὸς τὸ παρὸν ἀνύπαρκτου) οἰκονομικοῦ κέρδους καὶ τῆς ἰδεολογικῆς ἢ αἰσθητι-

Ἡ Ἱστορία λοιπὸν εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ τυχαῖα ἐνσταντανέ, πὸν τὸ δικὸ μας προνομιοῦχο μάτι τὰ εἶδε; Ἡ μὴπως δὲν κυττάζαμε ἐμεῖς αὐτὲς τὶς εἰκόνας, ἀλλὰ οἱ ἴδιες βάλθηκαν νὰ μᾶς παρατηροῦν, ἐπιβεβαιώνοντας τὴν ἀσφαλή μας θέση;

Αὐταπάτη τῆς «ἀπόδοσης τοῦ ἱστορικοῦ χώρου καὶ χρόνου», σὲ μιὰ δεδομένη στιγμὴ; Ὅπως σημειώνει ὁ Ἀλαῖν Μπεργκαλά (Cahiers du Cinéma ἀρ. 268-269) «τὸ σταμάτημα πάνω στὴν εἰκόνα εἶναι τὸ σταμάτημα τῆς Ἱστορίας». Τὸ *Γράμμα στὸν Ναζὶμ Χικμέτ* μιλάει γύρω ἀπὸ τὴν Ἱστορία, γύρω ἀπ' αὐτὸ πὸν τὴν τίλιξε μὲ ροῦς καπνοῦς. Μιλάει γιὰ καὶ μὲ τὴ γλώσσα τῆς ποίησης τοῦ Ρίτσου, προβάλλει τὸ παραπέτασμα μιᾶς γοητείας χωρὶς τέλος, πὸν παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ συσσώρευση τῆς ἀδυνατεῖ νὰ λειτουργήσῃ. Ἀνακύκλωση πὸν ρουφάει τὸ βλέμμα μέσα σὲ μιὰ μυθολογικὴ δίνη.

Ἀδυναμία τῶν εἰκόνων, ἀσκητικὴ λογικὴ τοῦ μονόδρομου τῆς μνήμης, πέρα ἀπὸ τὰ κενά, τὶς συγκρούσεις, τὶς δονήσεις, τὸ σχίσμα τῆς ταξικῆς πάλης; Ἐάρνου, τὸ *Γράμμα* (πόσα γράμματα χωρὶς παραλήπτη σ' αὐτὸ τὸ φεστιβάλ...) παραπαίει, τουλάχιστον μέχρι νὰ συνειδητοποιήσῃ κανεῖς ὅτι ἔχει κάποιον ἄλλοθι: τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ σηκάζει, ποιὸς ἀπὸ μᾶς τὸ ἄκουσε; Κανεῖς, ἀλλὰ βρίσκεται ἐκεῖ σὰν ψίθυρος πὸν μπορεῖ νὰ μὴν παρασύρει τοὺς θεατὲς, μπορεῖ νὰ μὴν τοὺς κοντράρει, ἀλλὰ λειτουργεῖ σὰν ἡ δικαίωση τῆς ταινίας ὄχι ὡς πρὸς τὸ κοινὸ της, ἀλλὰ ὡς πρὸς τὸν ἑαυτὸ της. Τὴν κάνει ἀμέσως «ποιητικὴ», τί σημασία ἔχει τί θὰ γράφει ὁ τύπος; Τὸ κάστρο ἀπομονώθηκε καὶ ἐκπέμπει τὴν εὐαισθησία τῶν κατοίκων του στὰ τέσσερα σημεῖα τοῦ ὁρίζοντα, κωδικοποιημένη, «εἰδοποιημένη», μακρινή.

Σὰν χρυσοποικιλτὴ γραφίδα τὸ *Γράμμα* στὸ *Ναζὶμ Χικμέτ* σκαλίζει τὸ φανταστικὸ μου καὶ μὲ κλειδώνει στὴν ὑπόγεια αἶθουσα τοῦ βιβλιοπωλείου μιᾶς προγραμματισμένης μυθολογίας, παραχωρώντας μου τὸ «δικαίωμα» νὰ παραστῶ σ' ἓνα κοκτέιλ ἀπὸ ἐννοησιμῆς μνήμης.

Προκατασκευές

Κύπρος, ἡ ἄλλη πραγματικότητα ἢ ἡ αὐταπάτη τῆς κάμερας. Πῶς μπορεῖ αὐτὸ τὸ ἰδεολογικὸ εργαλεῖο νὰ συλλάβει μιὰ (αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη) «πραγματικότητα»; Ὁ Λάμπρος Παπαδημητράκης καὶ ἡ Θέκλα Κίττου ἐπιχειροῦν τὴν ὑλοποίησιν μερικῶν προκατασκευῶν. Οἱ ἀπόψεις τους εἶναι δεδομένες, τὰ εργαλεῖα πὸν ἔχουν στὰ χέρια τους θὰ τὶς μεταφράσουν. Ὁ λαϊκὸς (ἢ ταξικὸς ἢ ὅ,τι θέλετε) κινηματογράφος εἶναι κατὰ τὴ γνώμη τους ἡ ὀλοκληρωμένη ματιὰ πάνω στὰ πράγματα, μιὰ ματιὰ πὸν οἰκοδομεῖται ἔξω

κῆς ὀλοκλήρωσης γιὰ τοὺς Ἕλληνες σκηνοθέτες, ἀρνεῖται τὴν αὐτάρκεια της, σκοπεύει στὴν παροχὴ μερικῶν καλῶν «δειγμάτων πρώτης δουλειᾶς». Ἐτσι ἀποκλείει τὸν πειραματισμὸ καὶ ἐγκλωβίζεται σ' ἓνα συντηρητικὸ τοῦ μοντέρνου, θεμελιωμένου στὴ λογικὴ τοῦ διαφοροετικῶ.

Ἡ ἑλληνικὴ ταινία μικροῦ μήκους εἶναι σήμερα ἓνα πυροτέχνημα. Ἀνάβει γιὰ νὰ σβύσει, γιὰ νὰ ἰδωθεῖ φευγαλέα καὶ νὰ παραγεῖ μερικὲς νύξεις «ὀλοκληρωμένης δουλειᾶς». Ἀποψη πὸν παίξει πάνω στὴ χρονικὴ διάρκεια, ὀριοθετεῖται ἀπ' τὴν ἴδια τὴ λογικὴ τοῦ σχηματισμοῦ της. Ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» ἔχει ἐπεξεργαστεῖ μιὰ θεωρητικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φαινομένου τῆς ταινίας μικροῦ μήκους. (Ἡ ταινία μικροῦ μήκους καὶ ἡ ἰδιοτυπία της) τῶν Νίκου Λυγγούρη καὶ Κλαίρης Μητσοτάκη, Σ.Κ. '74 ἀρ. 1). Ἐκεῖ, σημειώναμε ὅτι ὀλοκλήρωσῃ ἢ παραγωγή ταινιῶν μικροῦ μήκους σημαδεύεται ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τους σὲ μιὰ ἰδεολογία μεγάλου μήκους πὸν ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα μερικὰ «ὑπερτροφικὰ ἢ ἀτροφικὰ προϊόντα σ' αὐτὸν τὸν τομέα.

Ἐτσι, στὸν Τσάμικο ἓνα συγκεκριμένο θέμα (κείμενο τοῦ Μακρυγιάννη καὶ ἡ εἰκονογράφησή του ἀπὸ ἓνα λαϊκὸ ζωγράφο) πνίγεται μέσα στοὺς καπνοὺς τῆς «ἐπιστροφῆς στὶς ρίζες» καὶ τοῦ βάρους τῆς λαϊκῆς παράδοσης πάνω στὸ σήμερα (στὰ τελευταῖα

ἀπ' αὐτὸν, σὲ μερικὰ βιβλία ἢ σὲ μερικὲς ἐπαναστατικὲς συζητήσεις. Σὲ καμιὰ περίπτωση ἢ «πραγματικότητα» δὲν μπορεῖ νὰ ὀργανώσει τὴν κινηματογράφηση, νὰ τὴν βγάλει ἀπὸ τὸ δογματικὸ της παιχνίδι, νὰ τὴν ἀναίρεσει, νὰ ὑποδείξει τὶς ἀδυναμίες καὶ τὸν ἐγκλωβισμό της σ' ἓνα ἰδεολογικὸ λόγο. Ἡ Κύπρος σήμερα, εἶναι αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο ἀλλὰ ποτὲ ὅλα ὅσα δὲν εἶδαμε μέσα ἀπ' αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο, ποτὲ τὸ περιθώριο. Ὁ φακὸς κυνηγᾷ πολιτικὲς θέσεις ἀλλὰ καταγράφει εἰκόνας πὸν πρέπει νὰ πολιτικοποιηθοῦν. Τὸ χάσμα πὸν γεννιέται θεμελιώνει τὸ ἄγχος μιᾶς αὐταπάτης.

Ἡ Κύπρος ἀπογοητεύει, γι' αὐτὸ καὶ γοητεύει τὸν ἄστικὸ τύπο. Ὁ λαὸς εἶναι ἀνήμπορος, οἱ ἠγέτες του τὸν ἔχουν προδώσει. Ὁ Κληρίδης κἀθετα στὸ γραφεῖο του, ὁ Παπαϊωάννου ἢ ὁ Λυσσαρίδης ἐπίσης. Τὸ καρρὲ φῖξ τοῦ τέλους μιᾶς ὑποδυναμίας τὴν «λύση». Ὁ διαδηλωτὴς πετάει πίσω τὸ δακρυγόνο σ' αὐτοὺς πὸν τὸ ἔριξαν καταπάνω του. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ὁ φακὸς δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει τὸ «κυνήγι» του. Ἀκινητοποιεῖται μέσα ἀπ' τὴν ἀδυναμία του νὰ ἐνοποιηθεῖ, χρησιμοποιώντας προκατασκευασμένες θέσεις μιᾶς πραγματικότητας πὸν δὲν εἶναι αὐτὴ ἢ ἡ «ἄλλη», πὸν δὲν εἶναι μία, πὸν δὲν ὑπάρχει παρὰ διχασμένη, πὸν δὲν ἀποτυπώνεται ἀλλὰ κατακεραματίζεται, γιὰ νὰ μοιραστεῖ μέσα ἀπὸ τὰ κομμάτια της.

Χρ.Β.



Κύπρος, ἡ ἄλλη πραγματικότητα τῶν Λάμπρου Παπαδημητράκη - Θέκλας Κίττου.



Τσάμικος - μιὰ ήρωϊκή παράσταση

πλάνα ένα κάδρο-ζωγραφική του Θεόφιλου περικλείει τους πολυάσχολους διαβάτες). Η βιασύνη της ταινίας (ή βιασύνη της πρωταρχικής λογικής της κατασκευής της) να παράγει μιὰ νύξη ολοκλήρωσης, της αφαιρεί τη δυνατότητα εκμετάλλευσης ενός κειμένου που δεν χαρακτηρίζεται τόσο απ' την επεξεργασία μερικών σημειωμένων, όσο απ' τη δουλειά που κάνει πάνω στη γλώσσα, οικοδομώντας μιὰ περίσσεια του σημαίνοντος. Αυτόν την σημαντική πρακτική άπώθησε ο Τσάμικος υιοθετώντας στη θέση της τὸ ἀπόλυτο ενός λαϊκιστικού περιεχόμενου.

Στὸ Πλὴν - Κάδρο ή συσσώρευση συμβολικῶν ἀντικειμένων σ' ένα κινηματογραφικὸ κάδρο πὸν «κυριαρχείται ἀπὸ τὰ τρία σύμβολα της Πατρίδας, Θρησκείας και Οικογένειας» είναι ἀντίθετα ένα «μεγάλο» θέμα, πὸν δὲν ειδικεύεται ποτέ, γιατί ἀκόμα κι ὅταν τὸ κάδρο «γεμίσει», ὑπάρχει πάντα αὐτὸ τὸ κάτι πὸν λείπει ἀπὸ μέσα, αὐτὸ πὸν δὲν είναι δυνατό, νὰ ἐνοσωματωθεῖ στη λογική της ταινίας, και δὲν μπορεῖ νὰ ἐγγραφεῖ σ' αὐτήν: ή ἀρνηση της παντοδυναμίας τοῦ Συμβόλου, ή παραβίαση και ή ἀνατροπή του.

«Μικρὴ» ή «μεγάλη», ή θεματική τοῦ πυροτεχνήματος συναντᾶ την ἀταπάτη μιᾶς γραφῆς, πὸν θεμελιώνεται πάνω σὲ μερικές φανταστικές σταθερές και ἀντιθέσεις.

Χρ. Β.

Ἐννέα μικρὰ σκάνδαλα

Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους είναι ένα σκάνδαλο. Ἡ τουλάχιστον, εἴμαστε συνηθισμένοι νὰ ἀντιμετωπίζουμε ἔτσι αὐτὰ τὰ προϊόντα, πὸν είναι ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο της κινηματογραφικῆς βιομηχανίας και φτιάχνονται μέσα σ' ένα πλέγμα ἀπὸ ιδιόμορφα συμβόλαια (οικονομικά, αἰσθητικά και ἰδεολογικά). Ἐτσι, βλέποντας ἔννεα βραβευμένες μικροῦ μήκους ταινίες σ' ένα ἐνιαῖο πρόγραμμα, βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἔννεα σκάνδαλα. Σ'

Τὸ μήνυμα πὸν πάει παντοῦ

Ὁ Σύγχρονος κινηματογράφος μάζεψε ἀρκετὲς κατηγορίες γιὰ τὴ «νεοφορμαλιστική» του στάση στὸ 17ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ἡ αἰτία; Στις (ξεψυχισμένες φέτος) συζητήσεις, ὑποστηρίξαμε συχνὰ ὅτι οἱ ταινίες πὸν προβλήθηκαν πάσχουν ἀπὸ μιὰ ἔλλειψη ἐπεξεργασίας τῶν ἰδίων τῶν εἰκόνων και τῶν ἤχων τους, ἀρνοῦνται νὰ δοῦν στὸν ἑαυτὸ τους τὴν θεμελιώδη φύση τοῦ ἰδεολογικοῦ προϊόντος πὸν ἀποτελοῦν και χτίζονται πάνω στην (ἐπίσης θεμελιώδη) ἀταπάτη τοῦ «φορέα μηνύματος».

Τί είναι ὅμως αὐτὸ μήνυμα πὸν πάει παντοῦ; Πολὺ θὰ θέλαμε νὰ τὸ μάθουμε. Είναι ἄραγε μιὰ σειρά ἀπὸ ἰδέες πὸν προὑπάρχουν και πὸν ή ταινία ἀναλαμβάνει νὰ τις «περάσει» στην λίγο ὡς πολὺ παθητική μάζα τῶν θεατῶν πὸν τις καταναλώνει; Ἄς μὴ γελιόμαστε, αὐτὲς τὶς ἰδέες, εἴτε πρόκειται γιὰ τὰ συμπεράσματα μερικῶν πολιτικῶν ἀναλύσεων, εἴτε γιὰ τὰ φαντάσματα μερικῶν «δημιουργῶν», ὁ κινηματογράφος τὶς ἐντάσσει τὸ πολὺ-πολὺ μέσα σὲ μιὰ ἰδεολογία της ἀναπαράστασης. Ἀπὸ κει και πέρα, αὐτὲς οἱ ἰδέες δὲν ὑπάρχουν (αὐτούσιες, συγκεκριμένες, ἀ-τραυματίστες, ὀλοκληρωτικές, ὀλοκληρωμένες). Τί είναι αὐτὸ πὸν τις ἀποκλείει σὰν τέτοιες; Μά, τίποτα περισσότερο ή λιγότερο ἀπ' αὐτὸ τὸν συνδυασμὸ τῶν εἰκόνων και τῶν ἤχων, πὸν είναι και ή βάση της ὑπαρξης τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος. Ἐνας τέτοιος συνδυασμὸς δὲν είναι ποτέ ἀνώσως, γιατί δὲν μπορεῖ νὰ ξεκόψει ἀπ' τὶς ἐπιταγὲς και τὶς ἀνάγκες μιᾶς κυρίαρχης αἰσθητικῆς παρὰ μόνο τὴ στιγμή πὸν θ' ἀρχίσει νὰ προβληματίζεται πάνω στη δομὴ του και τὴν ἀναγκαιότητά της ή μή, ἀπ' τὴ στιγμή πὸν θ' ἀρχίσει ν' αὐτοαμφισβητεῖται και νὰ προκαλεῖ ρωγμὲς στὸ ἴδιο τὸ σύστημα πὸν ἀποτελεῖ.

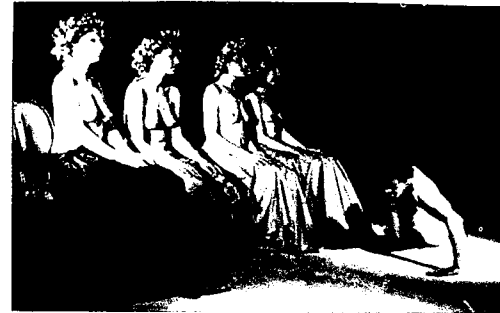
Τὸ «μήνυμα» ἔχει συνδεθεῖ στὰ κεφάλια μερικῶν μὲ τὴ μονοσήμαντη παραγωγή ἐνοπιῶν και ἀναλύσεων πὸν ὑποτίθεται ὅτι ἐπιχειρεῖ στίς μέρες μας ὁ «νέος», «προοδευτικός», «πολιτικός» ἑλληνικὸς κινηματογράφος. Πρόκειται γιὰ μιὰ (πάση θυσία) μανιακὴ ἀναζήτηση τοῦ σημειωμένου. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ὁ συνδυασμὸς μερικῶν εἰκόνων και μερικῶν ἤχων καταξιώνεται ὄχι ἀπ' αὐτὸ πὸν είναι ἀλλὰ ἀπ' αὐτὸ πὸν θὰ μπορούσε νὰ είναι, ἂν δὲν ἦταν συνδυασμὸς εἰκόνων και ἤχων. Μὲ λίγα λόγια ταξικὴ πάλι, πολιτικοὶ ἀγῶνες, διαμαρτυρία, διαφορῶν εἰδῶν ἀντιστάσεις.

Ἡ ταξικὴ πάλη ὅμως, ὑπάρχει μέσα στὸν ἴδιο τὸν κινηματογράφο, ὅπως και σὲ κάθε μορφὴ τέχνης. Μιὰ τέτοια πάλη περνᾶει

αὐτὸ τὸ σημεῖωμα ὅμως δὲν μὲ ἐνδιαφέρει νὰ δώσω ἀφραση στὰ «κακὰ παιδιὰ», πὸν προκαλοῦν ή σκανδαλίζουν. Ἡ προκριματικὴ ἐπιτροπὴ φρόντισε νὰ τιμωρήσει ὀρισμένα ἀπ' αὐτὰ τὰ σκάνδαλα, ή κριτικὴ ἐπιτροπὴ κατόρθωσε νὰ νομιμοποιήσει ἄλλα και ἄλλοι φορεῖς, μὲ τοὺς κριτικούς τῶν ἐφημερίδων νὰ σέβουν τὸ χορδὸ, ἔσπευσαν, μέσα σ' ένα ντελίριο ἀπὸ ἰδιοσυγκρασίες, ἀνθαιρεσίες και ἐνοράσεις, νὰ ἀναγνωρίσουν ποιὸ ἀπὸ τοὺς ἐννέα νέους σκηνοθέτες «σκανδαλίζουν καλά» «κινηματογραφοῦν καλύτερα».

Βλέποντας τὶς ἔννεα ταινίες μαζί, σταθμίζοντας αὐτὲς τὶς πρώτες (ή δεύτερες) προσπάθειες ὀργάνωσης ἑνὸς κινηματογραφικοῦ λόγου, δὲν θὰ ἤθελα νὰ ξαναρχίσω τὸ βαρετὸ ξεψάχνισμα τῶν εἰδῶν, τοῦ ὕφους, τῶν μορφῶν και τοῦ περιεχομένου ὀλων τῶν ταινιῶν. Θὰ ἤθελα ἀπλῶς, νὰ διατυπώσω ὀρισμένα ἐρωτήματα, προβλήματα και ἀπορίες πάνω στη λειτουργία αὐτῶν τῶν σκανδάλων. Οἱ εἰκόνες τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους μοῦ φαίνονται ἀποκαλυπτικές γιὰ ἕναν ἄλλο λόγο: βάζουν σὲ δοκιμασία τὴν ἀλήθεια τους μὲ τὸ πραγματικὸ, κάνοντας μερικὲς φορὲς ὀρατὴ τὴν ἐπανασύνδεσή τους μὲ τὴν πραγματικότητα (τὴ δική μας πραγματικότητα) και φανερώνοντας ἄλλες φορὲς μηχανισμοὺς πὸν ἴσως οἱ μεγάλες ταινίες ἀποκρύβουν.

Καί, πρώτα ἀπ' ὀλα, ὀλες οἱ ταινίες συμφωνοῦν σὲ ἕναν τρόπο πὸν ἔχουν διαλέξει γιὰ νὰ γίνουν ὀρατές. Ἡ μαγεία τοῦ κινηματογράφου, τὸ συναίσθημα φόβου και ή «ὑπόγεια» ἀπόλαυσή του ἔχουν ξεπεραστεῖ. Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν θεατὴ είναι λοιπὸν, ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ δείξουν ἕκείνο πὸν θέτουν, εἴτε είναι αὐτὸ μιὰ διεστραμμένη σχέση ἐρωτα και μίσους μὲ καλλιτεχνικὲς μορφὲς και σεξουαλικὲς πρακτικές (Ὀπερα και Λίβυος), εἴτε είναι μιὰ ἀνακατάταξη ὀρισμένων συγκεκριμένων ψυχολογικῶν και ἰδεολογικῶν προβλημάτων (ή μυθοποίηση / γελοιοποίηση της εἰκόνας της φαλλικῆς γυναικας στὸ Γελεκάκι, ή καταπιεστικὴ ἀλήθεια της πατριαρχίας μέσα σὲ ένα μικροαστικὸ ὀικογενειακὸ κύτταρο στὸ Κοῦπ ντὲ



Ὀπερα τοῦ Ἀνδρέα Βελισσαρόπουλου

πρώτα και κύρια ἀπ' τὴν ἐπεξεργασία μερικῶν ρωγμῶν στην κυρίαρχη ἰδεολογία της ἀναπαράστασης και ἀπὸ κει και πέρα, στην ὀικοδομηση μιᾶς ὀλιστικῆς γραφῆς, μόνου μέσου γιὰ νὰ ὀικοδομηθεῖ ἕνας διαφορετικὸς κινηματογράφος. Αὐτὴ τὴν γραφὴ (ή μάλλον τὴν ἀπουσία της) ἐπισημᾶνε ὁ Σύγχρονος στη Θεσσαλονίκη, προσκρούοντας ἔτσι στην «επαναστατημένη» κατακραυγὴ ὀλων αὐτῶν πὸν προσπαθοῦν νὰ αἰσθανθοῦν ἀσφαλεῖς ἐκεῖ πὸν θ' ἄπρεπε νὰ ἀνησυχοῦν βαθύτατα.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ «μηνύματος» δὲν είναι τίποτε περισσότερο ή λιγότερο ἀπὸ ἕναν κινηματογράφο πὸν λατρεύει τὴν ἀφομοίωση του. Ἀφομοίωση αἰσθητικῆς, ἰδεολογικῆς, πολιτικῆς. Τὰ προϊόντα του (λαϊκισμός, ἐργατισμὸς, κ.λ.π.) ἐπεξεργάζονται ἕνα φανατικὸ λόγο. Ἡ λογικὴ του συναντᾶ ἐκείνη τῶν διαφημιστικῶν σπότ. Τί ἄλλο ἐπιχειρεῖ μιὰ διαφήμιση ἀπ' τὸ νὰ περάσει ἕνα καλοστημένο «μήνυμα»; Σὲ τελευταία ἀνάλυση, ὁ κινηματογράφος τοῦ «μηνύματος» είναι ἕνας συντηρητικὸς κινηματογράφος: προσπαθεῖ νὰ βάλει τὶς εἰκόνες και τοὺς ἤχους στην ὕπηρεσία ἑνὸς νοητοῦ μοντέλου (μιᾶς ἰδεοληψίας), πὸν ὑπάρχει ἔξω ἀπ' αὐτὸν και τὸ ὀποιο βέβαια ποτέ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ φτάσει. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει χρησιμοποιεῖ τὶς αἰσθητικὲς ἀρχὲς πὸν τοῦ ἔχει κληρονομήσει ἕνα κινηματογραφικὸ παρελθόν, χωρὶς νὰ τις ἀναίρει, χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται ὅτι τὸ κινηματογραφικὸ προϊόν διαμορφώνει τὸ ἴδιο μιὰ ἰδεολογία (ή μορφὴ) είναι τὸ πεδίο της διαμόρφωσής της) και ὅτι δὲν μπαίνει στην ὕπηρεσία μιᾶς θέσης ή μερικῶν ἰδεῶν πὸν ἔχουν διαμορφωθεῖ ἄλλου. Ποιὰ ἰδεολογία παράγει αὐτὸς ὁ κινηματογράφος; Ἡ ἀπάντηση δὲν είναι ἀπλή: μπορούμε ὀστόσο νὰ διατυπώσουμε μερικὲς ἀπ' τὶς σταθερές της.

«Μᾶης»: Τὸ μήνυμα τοῦ μουσεῖου

Στὸν Μᾶη τοῦ Τάσου Ψαρρᾶ γιὰ παράδειγμα, γίνεται μιὰ προσπάθεια φωτογραφίσης της ταξικῆς πάλης. Τὰ γεγονότα τοῦ Μᾶη τοῦ '36, ή πανεργατικὴ ἀπεργία και οἱ αἱματηρὲς συγκρούσεις τῶν ἐργατῶν μὲ τὴν ἀστυνομία δὲν ἐγγράφονται σὰν ή ἱστορικὴ βάση της δομῆς της ταινίας, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς γνωρίζοντας τὸ θέμα της. Ἀντίθετα τὰ γεγονότα θεωροῦνται δεδομένα, τὸ μόνο πὸν πρέπει νὰ γίνει είναι ή ὄσο τὸ δυνατόν πιστότερη ἀποτύπωση τους, ἔτσι ὄστε νὰ μὴ χαθοῦν στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Ἡ ταινία δὲν παράγει λοιπὸν καμμία γνώση, ἀκριβῶς γιατί δὲν τολμάει νὰ ὀργανώσει μιὰ ἐπέμβαση της, νὰ συλλάβει τὴν ἱστορία σὰν διαδικασία μὲ αἰχμές, κορυφώσεις, δξύνσεις, ὀρήματα, κενά, πραγματικὲς (και ὄχι εἰκονικὲς) συγκρού-

Σίν), είτε είναι κινηματογραφικό παιχνίδι (με «φυσικές» λήψεις, τρικέζα και κείμενα στον Τσάμικο, με το μονοπλάνο στο Πλήν κάδρο) είτε τέλος, ένα κομμάτι από μια συγκεκριμένη πραγματικότητα (Ελληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης, Μοναστηράκι και Νικόλας)

Η απόσταση

Υπάρχουν όμως αποστάσεις και αποστάσεις. Υπάρχει η απόσταση από τα κέρνα, ομοιώματα στο (φανασματικό) μουσείο, όπου αρχειοθετούνται σκηνές, γλώσσες, ρυθμοί, μουσικές, εικαστικές μορφές, ανθρώπινα κορμιά (Όπερα, Λίβυος). Υπάρχει η απόσταση μιας έλλειπτικής, ψυχρής, ατέλειωτης φωτογράφισης/αναπαραγωγής ενός προσωπικού προβλήματος (Κρέπ ντε Σίν). Υπάρχει η απόσταση του μη - νοήματος, που τυλίγεται σε μια σειρά από αναφορές σε κινηματογραφικά είδη και στυλ (φίλμ νουάρ, Γκοντάρ) και παίρνει μια γοητευτική επιφάνεια (Γελεκάκι). Υπάρχει η απόσταση του παιχνιδιού με νεκρές φωτογραφίες (Μοναστηράκι). Η ιστορική απόσταση του κειμένου του Μακρυγιάννη, που πάει να καλυφθεί με το «σύγχρονο» παιχνίδι των τρυκ (Τσάμικος). Η απόσταση της Χαϊδελβέργης και της ελληνικής της κοινότητας, που η ταινία προσπαθεί να γεφυρώσει με κάποιες πληροφορίες που μας μεταδίδει με όλη την έλλειψη μιας ξεκάθαρης στάσης απέναντι στο πρόβλημά της (Η Ελληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης). Τέλος, υπάρχει η απόσταση μιας νεκρής σκηνής, ψευδοθεατρικής, που γεμίζει σύμβολα κι αντικείμενα στο Πλήν κάδρο — ταινία που θέλει να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς της με τον κινηματογράφο με ξέαλλο και καταστροφικό τρόπο και λίγο πολύ να καταγγείλει την κινηματογραφική αναπαράσταση σαν απόδουλο του αδήλωτου, παντοδύναμου Έκτος πεδίου μέσα στο οπτικό πεδίο. Αν αυτή η τελευταία ταινία κατόρθωσε να έχει τη μεγαλύτερη άμεσότητα, να δημιουργήσει μια σχέση με το κοινό, αυτό δεν συμβαίνει μόνο επειδή σπλώνει κάποια σεβαστά ιδεολογικά σύμβολα αλλά και γιατί παραδίδεται στη λογική μιας ταινίας καταστροφής (τά τελευταία πλάνα). Αποστάσεις άλλοτε παραγωγικές, άλλοτε βαρετές και παγερές. Πόσο ακόμη θα μας είναι άγνωστες ή άχρηστες, οι μεστές «σαρκωμένες» αποστάσεις του Μπρέχτ;

Η μουσική

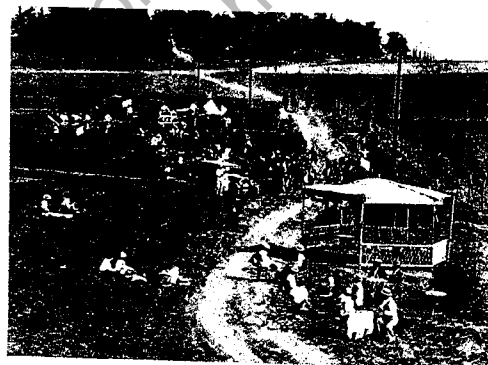
Υπάρχει και κάτι ακόμη, κοινό σε όλες σχεδόν τις ταινίες: μουσική ή καλύτερα μουσικές, που για πρώτη ίσως φορά αντιμετωπίζονται αυτόνομα σαν κώδικες παράλληλοι κι όχι υποταγμένοι στη δικτατορία της εικόνας,

σε. Ο Μάης οικοδομείται πάνω σε μια άστικη αντίληψη της ιστορίας που θέλει τα γεγονότα στατικά, ισοπεδωμένα, χωρίς χαρακτηριστήρα, πέρα από εκείνον που θα του προσδώσει ο μελετητής. Στην περίπτωσή μας ή κάμερα (και πίσω της ο σκηνοθέτης), που σαν εξωγήινος παρατηρητής βλέπει από μακριά το συνεχές κινήγητο εργατών, / αστυνομίας, αρνείται να το πλησιάσει, να το διχάσει να τονίσει μερικές πλευρές του και να πετάξει στα σκουπίδια άλλες, που υπάρχουν μόνο και μόνο για να «συμπληρώσουν» την γενική εικόνα, που υποτίθεται ότι χρειάζεται ο θεατής. Το «μήνυμα» δεν βρίσκεται εδώ μέσα στην ταινία (γιατί το «μήνυμα» όπως είπαμε είναι ανύπαρκτο) αλλά στην αρχική ανάλυση που έχει κάνει ο σκηνοθέτης, και που θέλει την ταξική πάλη ένα παιχνίδι που παίζουν στο δρόμο ή αστυνομία απ' τη μια και οι εργάτες απ' την άλλη, οι δύο πόλοι μιας ακαθόριστης αντίθεσης (Κεφάλαιο - εργασία; Αστυνομία - άπεργοί; Καλοί - κακοί; Πλούσιοι - φτωχοί; Έξουσία - λαός; κ.λ.π., κ.λ.π.)

Τη στιγμή που η ταινία φαίνεται να κινεί ή ίδια την ιστορία, αντί η ιστορία να λειτουργεί σαν ένα αναφερόμενο γίνεσθαι που η ταινία δεν θα προσπαθούσε να αποτυπώσει άλλ' αντίθετα να τεμαχίσει και να οργανώσει, εκείνο που παράγεται σαν αποτέλεσμα είναι ο φετιχισμός μιας αισθητικής. Πρόκειται για την αισθητική του ματιού, που συμμετέχει νοερά στο παρελθόν χωρίς να μπορεί να το παραβιάσει. Την παραβίαση αυτή την άπυθνεί μετά μανίας ο Μάης αποκλείοντας το έκτος πεδίο. Όλα γίνονται μέσα στην οθόνη, όλα βιάζονται να τρυπώσουν εκεί για να φανούν. Όλα δείχνονται έκτος από εκείνον που τα δείχνει.

Από κει και πέρα δομείται ένας φανατικός λόγος χωρίς αντικείμενο. Η Διεθνής ακούγεται χαμιά δεκαριά φορές, όλα τα αντίρτικα παρελαύνουν. Σε ποιόν απευθύνονται αυτά τα τραγούδια; Όχι βέβαια στη λαϊκή μνήμη που τα άκουσε ή τα τραγούδησε μαζί με χιλιάδες άλλα. Άλλα τότε; Μήπως

Μάης του Τάσου Ψαρρά.



στη βλακώδη λογική της υπογράμμισης της αφήγησης (άλλα ποιός αφήγησης εδώ); Η μεγαλόπρεπη παράνοια, ο γιγαντισμός των τελευταίων ρομαντικών (Μάλερ στο Λίβυο, Βάγκνερ στην Όπερα), ο έρωτισμός κι η ναχέλεια (Σονάτα για φλογέρα με ράμφος σε ρε Έλασσον) του Χαϊντελ, που ξεχεται κάπως άστοχα σε μηχανιστική αντίθεση με την τυπικά φασιστική μουσική του Όρφ (Κάτουλι Κάριμνα) (στο Κρέπ ντε Σίν), οι θρησκευτικές επικλήσεις στην ήδονη (Γκλόρια του Βιβάλντι, στο Γελεκάκι) ή στην Παναγία (Τη υπερμάχω στο Πλήν - κάδρο) ο άψυς αντίρτισμός των ρεμπέτικων κ.ά. Όλα αυτά δεν υπάρχουν μονάχα σαν αισθήσεις μέσα στις ταινίες αλλά, στην καλύτερη περίπτωση, κουβαλούν όλο το ιδεολογικό τους βάρος, πολλαπλασιάζοντας τις έκλογές του θεατή, τις οπτικές γωνίες του. Στα ξεκείμενα της γλώσσας, στην άμφιβολία του ψαξίματος, στους πρώτους έρωτες με την κάμερα, οι κινηματογραφιστές πάντα ξαναγυρίζουν στη μουσική, μετρούν τους χώρους της απόλαυσης της, με τις δικές τους πιθανότητες να γοητεύσουν, να προκαλέσουν ή να διδάξουν...

«Νικόλας»

Σε μια μονάχα ταινία δεν υπάρχει μουσική, στον Νικόλα του Δ. Βερνίκου και δεν είναι καθόλου παράδοξο που αυτή είναι η πιο ολοκληρωμένη δουλειά ανάμεσα στις έννιά ταινίες. Ο Νικόλας είναι η σεμνή κι ευαίσθητη κινηματογράφιση ενός ηλικιωμένου Κρητικού που δουλεύει, κάθεται, ποζάρει, ναρκισσεύεται κι αρθρώνει, μπροστά στη μηχανή και το μικρόφωνο, τη συνειδητοποίηση του για το πρόβλημα της ιδιοκτησίας, της εκμετάλλευσης από το Κεφάλαιο, με μια εκπληκτική καθαρότητα κι ένα ζωντανό, έντυπωσιακό γλωσσικό ιδίωμα. Ταινία που οικοδομείται πάνω στα κενά και τα συντριμμάκια ενός «άνθρωπολογικού» ντοκυμαντέρ και όπου η αρχειοθετική διάθεση κι η άκαμπτη ήθικη του ντιρέκτ μετριάζεται από τη διεστραμμένη, υπόγεια, μυστική σχέση που αιώρείται πάνω απ' τα κεφάλια του κινηματογραφιστή και του αντικειμένου του. Ο Βερνίκος δεν προσπαθεί να κρύψει ότι γοητεύεται από την έντονη «σωματική» παρουσία του Νικόλα, από την πραγματικότητα που συμβολίζεται πάνω της. Γι' αυτό αφέθηκε σε ένα παιχνίδι μυθοποίησης κι απομυθοποίησης του «χαρακτήρα» του. Επέβαλε στο θεατή τη διαλεκτική μιας έλξης — άπώθησης απέναντί του. Κι ίσως είναι άχρηστο να τονίσω ότι διαχώρισε τη δική του ματιά πάνω στον Νικόλα, από τις εύκολες μυθοποιητικές ματιές πάνω στο άπλο άνθρωπο (!). Ματιές που καταποντίζουν τόσα πολιτικά ντοκυμαντέρ μέσα σε ένα φολκλορικό

στη νέα γενιά; Αν ναι, τότε το «μήνυμα» του Νίχ είναι το μήνυμα του μουσείου. Αυτοί οι εργάτες έτσι ήταν τότε, αυτά τα χαρακτηριστικά τους τραγούδια. Αυτό είναι το «άριστο» παρελθόν μας, μην το αγνίζετε! Ο Μάης δεν μπορεί να χαρακτηριστεί παρά σαν άποτυχημένο ρετρό (μια ζαχαριαδική ταινία σήμερα...) που προσπαθεί να ανάγει την ταξική πάλη σε ποδοσφαιρικό άγωνα. Άκριβώς, όπως θα το ήθελε η έξουσία: αυτοί οι εργάτες που συνεχώς τρέχουν στους ξηριμους δρόμους, αυτοί οι αστυνομικοί που συνεχώς πυροβολούν της είναι άδιεφοροί. Έκεινο που μετράει είναι το κακέτυπο της σύγκρουσής τους, ή εικόνα αυτού του κακέτυπου, μια εικόνα σαν κι αυτές που μεταδίδει καθημερινά η Eurovision απ' τη Δυτική Γερμανία, την Πορτογαλία ή το Λίβανο. Εικόνα ολοκληρωτική, απομονωμένη και άνισχυρη να έπενδύσει τίποτα περισσότερο από ένα δελτίο ειδήσεων, μέσα από μια παραμορφωτική μίμηση της επιφάνειας της ταξικής πάλης.

Ένα διαφορετικό «μήνυμα»

Στις Νύχτες, του Γιώργου Κατακουζηνού, το ρόλο του μεταφορέα των μηνυμάτων έχει αναλάβει η μουσική του Γιάννη Ξενάκη. Ο κινηματογραφημένος χώρος (Μακρόνησος, άδεια κελιά και χώροι του στρατόπεδου που κόβονται από «ρεαλιστικά» πλάνα ενός κρατούμενου που σκέφτεται ή καπνίζει), υπερφορτίζεται νοηματικά γιατί τυλίγεται στον ασφυκτικό μανδύα ενός μοντάζ και μιας μουσικής που έχουν αναλάβει να τον «σκάψουν» και να εξάγουν από μέσα του την φρίκη, την απελπισία ή την μοναξιά των τόπων εξορίας. Χώρος που δεν μπορεί, για τις Νύχτες, να μιλήσει από μόνος του: δεν έχει τί να πει, ή σιωπή του είναι ολοκληρωτική, τρομάζει και γι' αυτό πρέπει να καλυφθεί όπως-όπως. Όσο υπάρχει κι εδώ το κακέτυπο. Τα πλάνα του κρατούμενου μιμούνται τον καταπιεστικό έγκλεισμό του εξόριστου, ή ταινία τείνει επίσης σ' ένα

Νύχτες του Γ. Κατακουζηνού.



λόγο. Η κάμερα του Βερνίκου ξεχωρίζει με σεβασμό το υλικό του, χωρίς να εξαφανίζεται, αντίθετα υπογραμμίζει τη σχέση του κινηματογραφιστή με το χώρο, τα πρόσωπα, τα κορμιά, τον Νικόλα, που κινηματογραφεί. (Η αίσθηση αυτή υπάρχει και στο καθράκισμα, στις επιλογές της γωνίας, στο παιχνίδι της λήψης από μέσα προς τα έξω: από το σπίτι, ένα καφενείο, μέσα κι έξω από τη βιβλιοθήκη όπου γίνεται η δίκη...).

Ο Νικόλας είναι ταινία πάνω στη γλώσσα, το χώρο, τη δουλειά, την ανθρώπινη συνείδηση. Πιο πολύ ακόμη είναι ταινία πάνω στο σώμα του Νικόλα, στις κινήσεις, τις χειρονομίες (το έμμονο φτιάξιμο των μαλλιών), τα ίσα βλέμματα του. Πάνω στο ανθρώπινο κορμί γενικά, που δουλεύει, λάμπει μέσα στο περιβάλλον του (ή διαφορούμενη σεκάνς, όπου ο Νικόλας θα πέσει στη θάλασσα και θα σκαρφλώσει γυμνός στα βράγια για να σώσει ένα κατσίκι, δημιουργεί αυτή την αίσθηση κυριαρχίας στο χώρο, που υποδηλώνεται σ' ολόκληρη την ταινία, αλλά και της αδυναμίας, του ευάλωτου του κορμιού μπροστά στο σαδισμό της κάμερας). Όλα είναι κορμί στον Νικόλα. Οι παρουσίες των ανθρώπων, οι μικρές σεκάνς του χωριού, ή αδεξιότητα και το ξόδεμα σε χειρονομίες μπροστά στο δικαστήριο, την εξουσία. Γι' αυτό η ταινία έχει αυτή την υλικότητα, τη σωστή διαλεκτική του μέσα και του έξω και μια αίσθηση του αίσχρου, που δεν κατόρθωσαν να μεταδώσουν η Όπερα κι ο Λίβυος, όσες διαστροφές κι αν συσώρευσαν.

Ο Νικόλας, μια αξιόλογη δουλειά, που τρέφεται από τις αντιφάσεις και τις ελλείψεις της, διαφέρει από τις άλλες ταινίες σε κάτι ακόμα: είναι μια ταινία που ξανανοίγει το (βασανιστικό) ερώτημα, δίνοντάς του συγχρόνως και μιά απάντηση: τι είναι η κάμερα; Είναι μονάχα ένας καθρέφτης που αντανακλάται κάτι, όπου καρφισώνουμε τις φωτογραφίες των φαντασμάτων μας, ή είναι ένα ζωντανό μηχανήμα, που μάς φέρνει να ερωτευτούμε και να μελετήσουμε μια υλική πραγματικότητα; Κι αν συμβαίνει το δεύτερο, τότε πού βλέπετε το σκάνδαλο;

Ν.Σ.

Το Σώμα και ο Κώδικας

Στην κλειστή σκηνή της Όπερας — σκηνή όχι αναγκαστικά της Ιστορίας — το σώμα έγγραφει την ίδια την αναπαράστασή του μέσα στον έρωτικό και εικονιστικό κώδικα, που κυριάρχησε στο δυτικό πολιτισμό και που θέλει να είναι το πραγματικό αντικείμενο της ταινίας. Το ότι η ταινία έγγραφει κώδικες είναι ολοφάνερο. Ο Κώδικας — έρωτικός, εικονιστικός — είναι το αντικείμενο της σκηνης της: όχι όμως και το αντικείμενο του θέαματος: γιατί το θέαμα είναι ήδη ένας κώδικας.

μοντέλλο, εκείνο του «πραγματικού χώρου». Ο κινηματογράφος δεν μπορεί βέβαια να τον αποτυπώσει, έχει όμως την υποχρέωση να μάς τον υπενθυμίσει. Έτσι, χτίζεται ένα «διαφορετικό μήνυμα»: οι Νύχτες είναι ένα παιχνιδάκι, μια παιδική εξίσωση που στη λύση της βρίσκεται μια καθησυχαστική παρουσία. Δεν είναι (δεν ήταν) αυτή η Μακρόνησος, αλλά η τραγική της ανάμνηση, ένα συναίσθημα που «βαραίνει».

Η μουσική γίνεται ο «μεταφορέας» και στην ταινία Μεταίχμιο, το Άρη Κανελλόπουλου. Τι είναι αυτό που μπορεί να ενοποιησει μια σειρά από φωτογραφίες της καταναλωτικής κοινωνίας, παρμένες από περιοδικά μεγάλης κυκλοφορίας; Τιποτα πέρα απ' την ιδεολογία που τις παράγει (απ' την ιδεολογία που υλοποιούν) και που φοβάται την αποσπασματικοποίησή τους. Στο Μεταίχμιο τον ρόλο αυτό τον αναλαμβάνει η συμβατική πλευρά ενός ψευτοσοβαρού ροκ που μιμείται τις συμφωνικές κορυφώσεις μιάς άλλης μουσικής. Η συσώρευση φωτογραφιών που καταγγέλλουν την καταναλωτική κοινωνία δεν επιφέρει παρά μια υποβολή του θεατή μέσα απ' αυτή τη συσώρευση, μια μαγεία μπροστά στη δύναμη της και μιάν, νευρωτική πιά, ταύτιση μ' αυτή την κοινωνία, όπου το «μήνυμα» λειτουργεί σαν άλλοθι ή σαν μάσκα του καναλιζαρισματος μερικτών επιθυμητικών μηχανισμών.

Ο εμπειρισμός, κατακάθι του «μηνύματος»

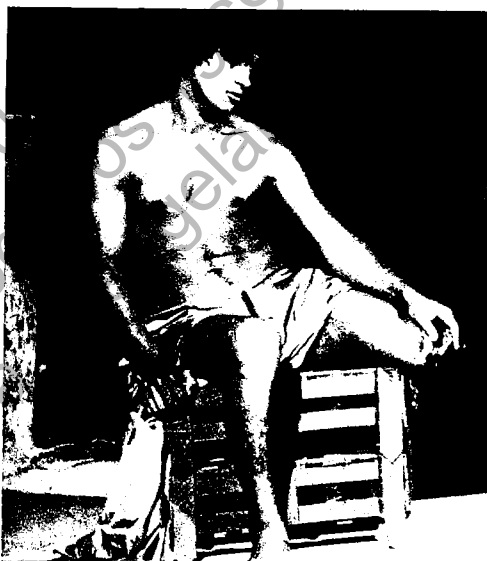
Διαβάζουμε στο πρόγραμμα του 17ου ελληνικού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, σχετικά με την ταινία Το Άλλο Γράμμα, του Λάμπρου Λιαρόπουλου: «Η κινηματογραφική μηχανή γράφει εικόνες από την καθημερινή ζωή και αποτυπώνει πάνω στο φίλμ τη σημασία τους. Αυτές οι εικόνες δεμένες ή μιά με την άλλη θα γίνουν. Το Άλλο Γράμμα που θέλουμε να μιλάει για τη σχέση μας με τη ζωή και με την Ελλάδα». (Οι υπογραμμίσεις δικές μου).

Υπάρχει λοιπόν μια σχέση του «δημιουργού» με τη ζωή (sic!) και την Ελλάδα: ο κινηματογράφος (ή κάμερα, οι εικόνες, το φίλμ) θα μάς την προσφέρει αυτούσια κι εμείς θα καθορίσουμε τη δική μας στάση. Έδώ, δεν υπάρχει ένα συγκεκριμένο μήνυμα, το όλο καλύπτεται από την θεωρητικοποίηση μιάς εμπειρικής ματιάς. Χρησιμοποιούνται μερικές λέξεις «της θεωρίας»: σχέση, γράφω εικόνες, αποτυπώνω, σημασία. Φετιχισμός ή αυταπάτη; Το Άλλο Γράμμα επιχειρεί την οικοδόμηση μιάς ναρκισσιστικής / σεμνότυφης «κοσμοθεωρίας» όπου όλα εκπορεύονται από την ευαίσθητη προδοτικότητα του δημιουργού. Ο Λάμπρος Λιαρόπουλος και το συνεργείο του φωτογραφίζουν

Ταινία • θέαμα • κώδικας και περιεχόμενο πάλι Κώδικας (έρωτικός - εικονιστικός). Πού βρίσκεται ο διχασμός; Πώς ο ίδιος ο Κώδικας (το θέαμα — ή ταινία) θα αποσπαστεί από τον έαυτό της (περιεχόμενο/ κώδικας), θα διακόψει το αιώσιο αλληλοκαθρέφτισμα;

Δεν είναι παράξενο που η απάντηση στην Όπερα βρέθηκε στο ίδιο το Σώμα. Αυτό που σαν φορέας του διπλού κώδικα (έρωτικού/ εικονιστικού) βρίσκεται εκεί, σαν κωδικό σώμα, θα επιχειρηθεί να εγκαταλείψει τη σκηνή, να αναδυθεί μέσα από την αναπαράστασή του και το φάντασμά του.

Σαματική γραμμή ενάντια στον κώδικα; Ήδη ή κάποια ειρωνική χρήση στην κίνηση του σώματος χρησιμοποιήθηκε στην έγγραφη του έρωτικού κώδικα (σκηνή του έρωτι-



Όπερα του Ανδρέα Βελισσαρόπουλου

κού ντουέτου) — αλλά και του εικονιστικού. Μάταιη προσπάθεια, όσον αφορά το δεύτερο: ο εικονιστικός κώδικας απλώς μετατίθεται χωρίς να αποβάλλει τη φύση του. Το κάδρο/κορνίζα μέσα στο κάδρο της κάμερα, είναι ή επιβεβαίωση της μεταλλαγής, αλλά όχι της κατάργησης: τα άγρια με τα αθλητικά φανελάκια ανήκουν σ' ένα εικονιστικό σύστημα και θα το επιβεβαιώσουν αποβάλλοντας τα ρούχα τους και πέρνωντας θέση πίσω από το γυναικείο γυμνό που ποζάρει. Η ειρωνική χρήση της έρωτικής κίνησης, πάλι, δεν κάνει άλλο παρά να όμολογει τον έρωτικό κώδικα. Η ταινία λοιπόν, δεν πετυχαίνει άλλο παρά να παραδέχεται την παντοδυναμία του;

Επίκληση της πραγματικότητας

Βέβαια, δεν είναι αυτή η πρόθεση. Η ταινία ωστόσο σαν θέαμα/κώδικας δε μπο-

ται και κινηματογραφούνται τουλάχιστον δέκα φορές μέσα στην ταινία, όχι για να δηλώσουν την ένοχη παρουσία τους, αλλά για να στερεώσουν την παντοδυναμία τους, την δύναμη που χειρίζεται τις εικόνες και τις βάζει να μιλούν, να λένε «βασικές αλήθειες» ή να σωπαίνουν με νόημα. Έκείνο που σίγουρα αποσιωπείται είναι η ικανότητα αυτής της δύναμης του δημιουργού να επενεργεί σ' ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό και αισθητικό πλέγμα που την επικαθορίζει.

Το «μήνυμα» αφήνει σ' αυτή την περίπτωση ένα κατακάθι εμπειρισμού. Η σχέση «με τη ζωή και την Ελλάδα» είναι άραγε ή ίδια μέσα κι έξω απ' τις κινηματογραφικές εικόνες και ήχους; Τα κινηματογραφικά μέσα «αποτυπώνουν» απλά και μόνο στο φίλμ τη «σημασία» των εικόπων που μιλούν για την σχέση; Οι απόπειρες για μια κινηματογραφική θεωρία που να ξεκόβει απ' τον εμπειρισμό έχουν προχωρήσει αρκετά σ' αυτό το σημείο: υπάρχει μια σειρά από οικονομικές, ιδεολογικές και αισθητικές σχέσεις που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο «προς διατύπωση» και στο διατυπωμένο μέσα σε μια ταινία, που μετασχηματίζουν ανεπανόρθωτα το κινηματογραφικό προϊόν και το εντάσσουν σ' ένα κάποιο κυρίαρχο αναπαραστατικό σύστημα ή το φέρνουν σε ρήξη μ' αυτό. Άλλ' αυτή ή τελευταία περίπτωση είναι εκείνη που κύρια καταγγέλει την άθωότητα της σχέσης του δημιουργού με το «δημιούργημά του, ενώ αυτήν ακριβώς την άθωότητα κηρύσσει σχεδόν Χριστιανικά ο εμπειρισμός του Άλλου Γράμματος.

Οι εικόνες και οι ήχοι της ταινίας του Λιαρόπουλου μένουν εγκλωβισμένες στο πεδίο αναχώρησης τους, στην κυρίαρχη σχέση ιδεολογίας/αναπαράστασης. Γιαυτό αναζητούν ένα άλλοθι και καταφεύγουν στο κηρύγμά ενός χυδαίου εργατισμού (που αναλύει στις «Εικόνες του ερχάτη» ο Νίκος Παναγιωτόπουλος). Το Άλλο Γράμμα δεν μοιάζει να μιλάει για την οποιαδήποτε σχέση του, παρά για να αποσιωπήσει την υποταγή του σ' ένα κυρίαρχο κινηματογραφικό σύστημα.

Χρ. Β.

Υπεροψία κι αδιέξοδα του ντοκυμανταίρ

«Οί τεμπελχανάδες κεφαλαιοκράτες», «το σκυλόψαρο ό Άνάσης»: αυτές και άλλες πολλές άθωες φράσεις μάς πρόσφερε σε μιά μεγάλη σοσιαλίζουσα πιατέλα το ντοκυμανταίρ Μετανάστες, προσπαθώντας να αποθήσει τις εικόνες που υποτίθεται ότι παρουσίαζε. Έν ειδή τραγικής φαρμάρας, όπου ό καπιταλιστής γινόταν αυτός που πίνει το αίμα (αυτός που πόθησαν οι μικροαστοί

ρεϊ να αποσπαστεί από το περιεχόμενο/κώδικα· αλληλοκαθρεφτίζονται και αλληλοκαθορίζονται επ' αψίρον. Θα πρέπει να υποδηλώσει συμβολικά το σταμάτημά της για να πάψει να λειτουργεί σαν κώδικας, να «βγει έξω» από τον έναντι της. Κι αυτό γίνεται δείχνοντάς μας την έτοιμασία και το βάψιμο των ήθοποιων και άκομα, βάζοντας δύο απ' αυτούς να μιλήσουν «έξω» από την ταινία. Η «είσβολή της πραγματικότητας» μ' αυτό τον τρόπο έχει άλλο αντίκρουσμα. Πέρα από τη γοητευτική αντίθεση που δημιουργεί με το υπόλοιπο μέρος της ταινίας: Μα ό λόγος που ακούγεται δεν είναι σέ θέση να αμφισβητήσει τους κώδικες περιεχόμενα και η παρουσία γίνεται μέσα στο ίδιο το κάδρο του θεάματος/ταινία.

Απομένει η σωματική παρουσία, ή ίδια ή γραφή του σώματος και το πρόβλημα της αποτελεσματικότητάς της. Το σώμα που αναδύεται στις δύο συνεντεύξεις — ξαφνιασμένο, νοηλικό, «καθημερινό» — είναι βέβαια το σώμα του ήθοποιού σ' ένα διάλειμμα, κι αυτό συμβολικό, της ταινίας. Πώς όμως; Προσφερόμενο στον έρωτικό κώδικα, μέρος του εικονιστικού. Και μήπως ό κώδικας δεν είναι παρών στο καθημερινό; Αδιέξοδο λοιπόν, της γραφής και επίκληση σ' εκείνο που μπορεί να της έναντιωθεί και που στην Όπερα παίρνει το άοριστο όνομα της «πραγματικότητας».

A.A.



«Βουλιάζουμε, αλλά με στύν. Δεν μας ζηλεύετε!» Αυτή είναι ή λυρωτική φράση που σημαδεύει την παραπάνω φωτογραφία και το τέλος της ταινίας Μπέροζλιε το απόγευμα, της Δέσποινας Καρβελά. Τα απογεύματα στο Μπέροζλιε: Νοηλικές παρτιτούρες ενός

«μωξιόστες μας»;) και το προλεταριάτο ό ανίδεος κατανάλωτης λέξεων βγαλμένων απ' το γλωσσάρι του Ρόζεντάλ ή άλλων στυλιζών απολιερωσίων που γεμίζουν τις βιβλιοθήκες, οι Μετανάστες μιάς παρουσίας την ύποψια του φανατικού λόγου: οι εικόνες ανήμπορες παρερές, χωμένες μέσα σ' ένα καταπιεστικό πάλτο που απόκλειει την έρωτική τους αντίσταση στην αμοιωσή τους από έναν ζάποιο κυρίαρχο ιδεολογικό λόγο. Εικόνες των τηλεοπτικών ρεπορτάζ, εικόνες της εξουσίας: μιά γυναίκα που σκουπίζει στον ήλεκτρικό, διαδηλώσεις άχρωμες, το έσωτεροικό ενός φτωχικού σπιτιού. Μιά σειρά από αινιατάτες: δείχνοντας το κακό δεν το ξορζίζουμε. Αλλά ποιό ήταν αυτό το κακό; Τίποτε άλλο από αυτό που πόθησε, που λάτρευσε το «άριστο» φανταστικό του εξώστη, όπως το χαρακτηρίζει πολύ σωστά ό Νίκος Παναγιωτόπουλος. Η επανάσταση δεν έγινε ούτε φέτος στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τι κρίμα. Για μιά στιγμή, το σπρηζάζ απ' τους Μετανάστες μ' έκανε να πιστέψω ότι βρισκόμουν στην συνεδρίαση της Κεντρικής Έπιτροπής του Μπολσεβίκιζου κόμματος και κοιτάξα στα μάτια τον Λένιν. Ποιός είπε ότι ένας «προοδευτικός» κινηματογράφος διαλύει τις αινιατάτες;

Κι όμως ναι, δεν υπήρχαν μόνο οι Μετανάστες: ή απόπειρα για μιά ταξική ματιά απ' την Έλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης μιά αποζημίωση για πολλές απογοητεύσεις, διάφορων «στρατευμένων» μεγαλοεργημάτων. Ταινία χωρίς άρχη και τέλος, ή Έλληνική Κοινότητα Χαϊδελβέργης χωράει ταυτόχρονα και τα όριά της: το ντοκιμανταίο (και μάλιστα εκείνο που θέλει να λέγεται «πολιτικό») δεν έχει λύσει κανένα πρόβλημα στην Ελλάδα, το ντοκιμανταίο ζει τη νεύρωση του δογματικού λόγου. Η Χαϊδελβέργη εργράφει αυτή την αδυναμία, οι εικόνες της είναι λιτές αλλά και άβεβαιες, προσεχτικές αλλά και αναποφάσιστες. Τα προβλήματα της κοινότητας (οτεγαστικό, υγεία, προσαρμογή στον ξένο τρόπο ζωής, εκπαιδευτικό, συνθηκές δουλειάς) εκτίθενται συνοπτικά, ή κινηματογράφηση ξέρει πως δεν μπορεί ή ίδια να τα λύσει. Τα πλάνα της πόλης είναι οι τρομακτικές υπομνήσεις ενός απάνθρωπου πλάσιου, όπου τα κτίρια, οι φωτεινές επιγραφές, τα αυτοκίνητα, οι έσωτεροικοί χώροι περιζώνουν ασφυκτικά όχι πια την «φυγή» (αυτό τό είπε και ό Μίμης Πλέσσας) αλλά τις δραστηριότητες, την πραγματική και την καθημερινή ζωή των ελλήνων εργατών στην Γερμανία. Υλισόι όροι διαβίωσης που μετασχηματίζουν την όλη υπόσταση των καθημερινών κινήσεων, των συμπεριφορών. Στην συνέντευξη με τους δύο παλαιμάχους μετανάστες, ή όμιλία έχει πάσει έναν άλλο χαρακτήρα, μιά στωϊκότητα, μιά αποβολή

τραγουδιού της κάντρι-ρόκ θανατερή παρουσία της επανάπανσης των κινήματων αμφισβήτησης, που μέλλουν να εκραγούν ξανά. Αυτή την έρηξη αναζητεί ή κάμερα και τη βρίσκει άλλοι, στα περιθώρια των εικόνων που θα καταγράψει ό φραζός: ό νέγρος μπλουζίστας και ό τρελλός άγιος της ΣΙΑ ανακατεύουν μιά απωθημένη επιθυμία. Τα σήματα διαγράφονται άχνά. Εικόνα της παρακμής ή μελαγχολική άδιαφορία: Το Μπέροζλιε καταρρέει με στύν, αλλά ή Δέσποινα Καρβελά δεν του αντιπαραθέτει μιά πορογοραμική γραφή που θα επιχειρούσε να καταγράψει την παρακμιακή του κίνηση. Η ταινία της είναι αισιόδοξη, παράγωγη. Το μέλλον δεν ανήκει στο στύν, αλλά στην σημαίνουσα αποσύνθεση του.

Χρ. Β.

Έλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης του Λευτέρη Ξανθόπουλου



Χρ. Β.



1891-1976)

Ὁ Θάνατος τοῦ δεινόσαυρου

Μαζί με τὸν Λάνγκ, ἓνας κλασικὸς κινηματογράφος πεθαίνει. Ἕνας κινηματογράφος ποὺ ἐγκαινιάστηκε μετὰ τοὺς πρώτους *Mabuse* γιὰ νὰ καταλήξει, ἀπὸ μετωυμία σὲ μεταφορά, στὶς Ἰνδικὲς ταινίες, ποὺ θὰ κλείσουν μετὰ τὴν ἐνίσχυση ἑνὸς ιδιόμορφου ἐξωτικῶν ὕλικῶν αὐτὸ ποὺ στὸ ἐξῆς μπορούμε νὰ ἀποκαλοῦμε Λανγκικὸ Μῦθο. Κι αὐτὸς ὁ μῦθος γεννιέται ἀπὸ μιὰ σκηνοθεσία, μιὰ γραφή, ἓνα ὄψος, ἀπὸ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ μιὰ τοπογραφία.

Ξεκινᾶμε ἐδῶ ἓνα ταπεινὸ ἀφιέρωμα σ' αὐτὸν ποὺ ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τοὺς κύριους ἐκπροσώπους ἑνὸς κινηματογράφου *τῆς ἐμμονῆς*, ὅπως φαίνεται καὶ στὸ κάπως ἰδιαίτερο κείμενο τοῦ Νίκου Λυγγούρη. Δώσαμε τὸ λόγο στὸν ἴδιο στὴν *Βιεννέζικη νύχτα* του, ποὺ, ἐκ τῶν ὑστέρων, μοιάζει νὰ μὴν εἶναι παρὰ ἢ ἴδια ἢ ἀφήγηση τοῦ Λυκόφωτός του. Τέλος, σ' αὐτὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς παρουσιάσῃς του κρίναμε σκόπημο, ἂν καὶ μετὰ πρώτη ματιὰ φαίνεται κάπως παράδοξο, νὰ ἀντιπαραθέσουμε τοὺς δύο πόλους μιᾶς πασίγνωστης ἀλλὰ κατὰ βάθος παρεξηγημένης διαφωνίας, αὐτῆς ποὺ ἔφερε ἀντιμέτωπος τὸν Λάνγκ καὶ τὸν Μπρέχτ, διαφωνίας, ποὺ ἡ οὐσία τῆς ξεπερνᾶει πολὺ τὰ ὅρια μιᾶς ἀτυχοῦς συνεργασίας γιὰ τὸ *Hangmen Also Die*.

Ἐπενθυμίζουμε στοὺς ἀναγνώστες μας ὅτι μετὰ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἀναδρομῆς στὸ γερμανικὸ ἔργο τοῦ Φρίτς Λάνγκ, ποὺ εἶχε γίνῃ στὸ Ἰνστιτοῦτο Γκαίτε στὶς 8 μετὰ 25-12-71, εἶχαμε ἐκδόσει ἓνα μικρὸ παράρτημα τὸ ὁποῖο, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πληροφορίες γύρω ἀπὸ ὅλες τὶς ταινίες τῆς γερμανικῆς περιόδου, τῆς λεγόμενης «ἐξπρεσιονιστικῆς», πρόσφερε ἐπίσης μιὰ πλήρη φιλομορφία τοῦ δημιουργοῦ καὶ μιὰ σχετικὴ βιβλιογραφία. Χρήσιμο θὰ ἦταν νὰ ἀνατρέξει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν ἐκδοση.

Στὸ ἐπόμενο τεῦχος θὰ ὀλοκληρώσουμε αὐτὴ τὴν ἐνότητα δημοσιεύοντας τὸ τέλος τῆς *Βιεννέζικης νύχτας*, ἓνα ἄρθρο τοῦ Νίκου Σαββάτη μετὰ τὸν τίτλο *Σταυροδρόμι* καὶ μιὰ σύντομη φιλομορφία.

Στο δωμάτιο του ξενοδοχείου Saint-Moritz της Νέας Υόρκης, ή Gretchen Weinberg, κόρη του ιστορικού και κριτικού Herman Weinberg, ηχογράφησε αυτόν το μεγάλο μονόλογο του Φρίτς Λάνγκ. Στο ξενοδοχείο Louxor, ο γιός του πασίγνωστου Δρ. Μαμπούζε είχε εγκαταστήσει το βαρύ πυροβολικό της κυριαρχικής παράνοιάς του στα 1000 μάτια του Δρ. Μαμπούζε, τελευταία ταινία του σκηνοθέτη. Και στις δύο περιπτώσεις επιστρατεύεται ένα ολόκληρο όπλοστάσιο από εικόνες μέσα από μια σκηνοθεσία που οργανώνει τους συνειρημούς μιας ιδιότροπης μνήμης ή που πολλαπλασιάζει τα πλοκάμια της κυριαρχίας της στήνοντας μια διάταξη του τύπου «ὅς τὰ πάνθ' ὄρα» (Ὁ Φρίτς Λάνγκ, ὅπως και ὁ ἥρωάς του Μαμπούζε ξέρει πὸς γιὰ νὰ κατακυριεύσει τὸ σύμπαν πρέπει πρώτα νὰ κατακτήσει τὴν εἰκόνα του, νὰ τὴν ἀρπάξει νὰ τὴν κλέψει, νὰ κλέψει ὅσες περισσότερες εἰκόνες μπορεῖ, νὰ ἔχει χίλια μάτια, χίλιες κάμερες νὰ λειτουργοῦν μέσα καὶ νύχτα σ' ὅλα τὰ δωμάτια αὐτοῦ τοῦ ξενοδοχείου Louxor, ὅπου ὁ Μαμπούζε ἔχει εγκαταστήσει τὸ γενικό του ἀρχηγείο καὶ βάζει σὲ εφαρμογὴ τὸ διαβολικό του σχέδιο).

Στὸ ξενοδοχείο Saint-Moritz λίγα χρόνια μετὰ τὸν γυρισμὸ του ἀπὸ τὴ Γερμανία μέσα σ' ἓνα μάλλον οὐδέτερο καὶ ἀνώνυμο ντεκόρ, ὁ Φρίτς Λάνγκ νοιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ παραδοθεῖ σὲ μιὰ ἐξομολόγηση, τὴν πρώτη καὶ ἴσως τελευταία τῆς ζωῆς του. Αὐτὴ ἡ Βιεννέζικη νύχτα, ποὺ δὲν εἶναι συνέντευξη, χαράζει ἓνα δρόμο τυχαῖο καὶ ἀβέβαιο, εἶναι στοιχειωμένη ἀπὸ μνήμες, γεμάτη ζωντανὲς ἀναπολήσεις. Αὐτὴ ἡ νύχτα ἀναπαράζει εἰκόνες, παρακοννάει ἀκόμη καὶ τὶς ἴδιες τὶς εἰκόνες τῆς κυριαρχίας, τυλιγμένες στὴ μαγεία ἐνὸς λόγου ποὺ περιπλανιέται στοὺς σταθμοὺς ἐνὸς παρελθόντος καὶ μιᾶς δλοκληρωμένης καριέρας, τῆς ὁποίας ἀκολουθεῖ καὶ σημαδεύει τὴν πορεία. Καὶ μέσα σ' αὐτὸν τὸν μεγάλο μονόλογο, ὅπου προβάλλουν ἄλλοτε τὰ χνάρια κάποιας συγκίνησης καὶ ἄλλοτε τὰ σημάδια μιᾶς εὐθυμίας, ἄλλοτε οἱ καμπὲς τῆς θλίψης καὶ τῆς ἀπογοήτευσης, ὁ Λάνγκ χαϊδεύει γιὰ μιὰ στιγμή τὰ παλιά του ὄνειρα ξυπνάει τὰ ἀπραγματοποίητα σχέδιά του, ἀγγίζει τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὴ σκηνοθεσία, ἀληθεύει ἀπ' τὸ ἓνα φιλμ στὸ ἄλλο, μέσα ἀπὸ παράξενους συνειρημούς, βρίσκοντας ἀλλόκοτες συνδέσεις, παρουσιάζει τὶς ἠθικὲς ἀντιλήψεις του καὶ τὶς αἰσθητικὲς προτιμήσεις του, ἀνιχνεύει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὶς διαδικασίες τῆς δημιουργίας, καὶ ὅλα αὐτὰ καλύτερα ἀπὸ ὅτι θὰ ἔκανε σὲ ὁποιαδήποτε συνέντευξη.

Αὐτὴ ἡ ἐξομολόγηση (ἐδῶ δημοσιεύουμε τὸ πρῶτο μέρος τῆς, στὸ ἐπόμενο τεύχος θὰ ὑπάρχει ἡ συνέχεια), μαγνητοφωνήθηκε, ὅπως γράψαμε πρὸ πάνω, ἀπὸ τὴν Gretchen Weinberg στὴ διάρκεια μιᾶς βραδιάς μὲ φιλικὴ συντροφιά. Ἀνάμεσά τους ἦταν ὁ Willy Ley (τεχνικὸς σύμβουλος στὸ γύρισμα τῆς Γυναίκας στὸ φεγγάρι ὡς εἰδικὸς στοὺς πυραύλους), μιὰ νεαρὴ κοπέλα, ὁ Tonio Selwart (ποὺ ἔπαιζε τὸν ὑπάσπιστη Χάιντριχ στὸ Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν) καὶ ὁ Herman G. Weinberg. Ὁ μονόλογος, ἀπὸ ξαναδιαβάστηκε καὶ διορθώθηκε ἀπὸ τὸν Λάνγκ, δημοσιεύτηκε στὰ Cahiers du Cinema, No 169 καὶ 179.

Ὅπως σημειώνουν τὰ Cahiers σὲ μιὰ μικρὴ εἰσαγωγή, ὁ Λάνγκ «δίσταζε νὰ δώσει τὴν ἄδεια νὰ δημοσιευτεῖ κάτι ποὺ γι' αὐτὸν δὲν ἦταν παρὰ ἡ συζήτηση μιᾶς νύχτας, ὁμοιας μὲ τὸσες ἄλλες, ποὺ πέρασε μὲ φιλικὴ παρέα, μιὰ ἀναπόληση ἀνέμελι καὶ χαλαρῆ, ὅπου τὰ λόγια δὲν εἶχαν καμμιά ἐπισημότητα, καὶ ὅπου ἀντίθετα ὅλα συντελοῦσαν σ' αὐτὴν τὴν ἐλεύθερη περιπλάνηση ἐνὸς ἐσωτερικοῦ διαλογισμοῦ». «Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐλευθερία», προσθέτει τὸ περιοδικό, «αὐτὴ ἡ νοητέα, αὐτὴ ἡ συγγένεια μὲ κάτι ποὺ καμμιά συνέντευξη δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιδιώξει, ἦταν γιὰ μᾶς ἡ μεγάλη ἀξία αὐτοῦ τοῦ ὄνειροπολήματος. Ὁ Φρίτς Λάνγκ τὸ κατάλαβε καὶ ξαναδιαβάζοντας τὸ κείμενο προσπάθησε νὰ μὴ μεταβάλλει τὸν ἀνθορητισμὸ του».

Χρειάζεται ἄραγε νὰ ἐπιμείνουμε ὅτι μετὰ τὸ θάνατο ἐνὸς ἀπ' τοὺς μεγάλους, ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἔγραψαν τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, αὐτὸ τὸ ἐσωτερικὸ «φλᾶς - μπάκ» ἀποκτίνει ἐξαιρετικὴ βαρῦτητα καὶ δύναμη, μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ σὰν διαθήκη μὲ συγκίνηση καὶ σεβασμὸ, σὰν τὴ διαθήκη ἐνὸς μεγαλοφυῆ δεινόσαυρου, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ξανά τὴν ἔκφραση τοῦ Ζὰν — Λὺκ Γκοντάρ.

Μ.Δ.

Δὲν ἔχω δεῖ οὔτε μιὰ μεταπολεμικὴ γερμανικὴ ταινία ποὺ νὰ μοῦ ἄρεσε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ *Der Teufels General* (Στρατηγὸ τοῦ διαβόλου) τοῦ Helmut Kautner, ποὺ τὸν βρήκα καταπληκτικό. Πάνε τώρα δύο χρόνια, ὅταν μετὰ δέκα-τέσσερες μῆνες δουλειᾶς ἐγκατέλειψα τελικὰ καὶ ὀριστικὰ τὴν ἰδέα νὰ κάνω ἄλλη ταινία στὴ Γερμανία. Οἱ ἄνθρωποι μὲ τοὺς ὁποίους πρέπει νὰ ἐργαστεῖς εἶναι πραγματικὰ ἀνυπόφοροι. Ὅχι μόνο δὲν τηροῦν καμιά ὑπόσχεση — γραπτὴ ἢ ὄχι — ἀλλά, ἐπιπλέον, ἡ βιομηχανία τοῦ κινηματογράφου (ἂν εἶναι δυνατόν νὰ ἀποκαλεῖται ἀκόμη ἔτσι αὐτὸ τὸ ἄθλιο ὑπόλειμμα ἐκείνου ποὺ ἔκανε τὴ χώρα παγκοσμίως φημισμένη γιὰ τὴν παραγωγή τῶν ταινιῶν τῆς) διευθύνεται τώρα ἀπὸ παλιούς νομικούς, παλιούς Ἔς - Ἔς, ἢ ἐξαγωγείς, ὁ θεὸς ξέρει τίνας πράγματος. Δουλεύουν ὅλοι προσπαθώντας νὰ ὀργανώσουν τέτιες συνθήκες συμπαραγωγῆς ὥστε τὰ λογιστικὰ τους βιβλία νὰ μαρτυροῦν κέρδος, προτοῦ ἀκόμη ἀρχίσει ἡ ταινία. Γι' αὐτὸ δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει νὰ κάνουν καλὲς ταινίες, καὶ γιὰ ποιὸν λόγο νὰ νοιαστεῖ κανεὶς, ὅταν ἡ ἀπλὴ σωστὴ τήρηση τῶν Μεγάλων βιβλίων ἐξασφαλίζει ὅλα τὰ χρήματα τοῦ ἐπιθυμεῖ; Ἡ κινηματογραφικὴ βιομηχανία εἶναι πολὺ πίσω στὴ Γερμανία σὲ σχέση μὲ τὴν ἀμερικάνικη

βιομηχανία. Ποιὸς θὰ πίστευε ὅτι ἓνας λαὸς σὰν τοὺς γερμανοὺς ποὺ ὑπερερεῖ τόσο στὰ τεχνικὰ θέματα, θὰ ἔμενε τόσο πίσω σ' αὐτὸν τὸν τομέα. Γιὰ παράδειγμα, ὁ ὀργανισμὸς ποὺ χρηματοδότησε τὸ *Die 1000 Augen des Mabuse* (Τὰ χίλια μάτια τοῦ Δρα Μαμπούζε) ἐπέμεινε νὰ ἔχει ἐξίσου λόγο στὴν ταινία: προέβλεψε, ἐπομένως, ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ξεκίνησε, τὸν θάνατο τοῦ ἐγχειρήματος ὅσον ἀφοροῦσε τὴν καλλιτεχνικὴ του πλευρά. Οἱ παραγωγοὶ εἰσέπραξαν τόσα χρήματα ἀπὸ τοὺς δυὸ πρώτους μου *Μαμπούζε* ποὺ θέλησαν νὰ συνεχίσουν· τοὺς εἶπα: «τί θέλετε νὰ κάνω τώρα, ὁ Μαμπούζε πέθανε!» Ὑστερα, πληροφορήθηκα ἀπὸ κάποια ἐφημερίδα τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς πειραματικῆς σφαίρας τοῦ ἀμερικάνικου στρατοῦ, ποὺ δὲν ἀφήνει ἴζη. Θέλησα τότε νὰ κάνω μιὰ βάνουση καὶ ρεαλιστικὴ ταινία σὲ στυλ ποὺ νὰ θυμίζει ἐπίκαιρα. Τελικὰ, εἶχα βουτήξει σ' ὅλη αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, ἔπρεπε νὰ κολυπήσω. Ξέρεις ὅτι ἡ ταινία εἶχε τεράστια οἰκονομικὴ ἐπιτυχία στὴ Γερμανία καὶ πῆρε τὴ διάκριση «Wertvoll» ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ ταινία, ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ποιότητα, βρίσκεται πολὺ ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν τρέχουσα παραγωγή. Εἶναι ἓνα εἶδος γερμανικοῦ Ὅσκαρ — ποὺ ἔχει τὸ μεγάλο προσὸν νὰ συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ πολὺ



Γύρνια της Μητρόπολης: ο Φρίτε Λάνγκ καθισμένος κάτω από τη μηχανή μινεϊται τις χειρονομίες των παιδιών δεξιά, με την άσπρη μιλούζα, ο Karl Freund, όπερατέρ της ταινίας.

υπολογίσιμη μείωση των φόρων. Θυμάσαι, Χέρμαν, αυτό που έλεγες για την απουσία από το *Die 1000 Augen* αυτού του θαναμαστού δαιμονιακού απόηχου που υπήρχε στο *Testament*; Νομίζω ότι δεν είσαι απόλυτα δίκαιος απέναντι στην ταινία. Σκέψου μήπως ξεχνάς ότι η πρώτη ταινία εκτυλίσσεται σε ένα τρελλοκομείο, όπου το φάντασμα του Δρα Μαμπούζε ιδιοποιείται φανερά τον εγκέφαλο του σχιζοφρενή καθηγητή που διευθύνει το άσυλο, ενώ η άλλη ταινία εκτυλίσσεται μέσα στη σημερινή ψυχρή πραγματικότητα όπου δεν υπάρχει πιά θέση για φαντάσματα και όραματα, και όπου ο πραγματικός φόβος ενός ατομικού πολέμου έχει γίνει ο τρόμος της κάθε στιγμής; Δεν υπάρχει πια αυτό το λυκόφως των αγνώστων κινδύνων, δεν υπάρχουν πια αυτά τα ανησυχητικά παιχνίδια των σαλεμένων μυαλών, αλλά η νεκροκεφαλή της ολοκληρωτικής καταστροφής που μας χαμογελάει διάπλατα κάθε πρωί από τις πρώτες σελίδες των εφημερίδων. Με την ευκαιρία, θυμάμαι πολύ καλά ότι, όταν ύστερα από 25 χρόνια, ξαναείδα μιιά κόπια του *Testament* στο Άνατολικό Βερολίνο, βρήκα όλη την εμφάνιση του φαντάσματος του Μαμπούζε — ή εκείνου που η καθηγητής Μπάουμ φαντάζεται ότι είναι το φάντασμα του Μαμπούζε — πολύ ξεπερασμένη. Όμως, πιστεύω ότι η όμορφιά της φιλίας βασιζέται στο ότι πρέπει να υπάρχει αμοιβαίος σεβασμός των απόψεων. Και θα με απογοητεύεις πολύ, άγγελέ μου, αν δεν μου αποκαλύπτεις τίμια το βάθος της σκέψης σου. Νομίζω ότι οι καυγάδες μεταξύ φίλων είναι εξαιρετικό πράγμα. Είναι πολύ ευχάριστο να κάθεται σ' αυτό το μέρος και να πίνεις, να μιλάς...

Η ταινία που πραγματικά ήθελα να κάνω στη Γερμανία βασιζόταν σε μιιά δική μου ιδέα: δεν έχω δει ποτέ μου ταινία — ακόμα και τον *Έπαναστάτη χωρίς αιτία* (*Rebel without a Cause*) του Νίκολας Ραίη, μολονότι ήταν πολύ καλή — που να θέτει σωστά το πρόβλημα της νεολαίας. Είναι πολύ εύκολο να άσκούμε κριτική και να λέμε ότι είναι κακοί, αυτοί που τους αποκαλούμε τέντυ-μπόους, μπλουζόν-νουάρ ή, όπως στη Γερμανία «die Halbstarcken», όμως χρειάζεται να ψάξουμε να μάθουμε γιατί είναι έτσι. Πάντως, πώς μπορείς να μιλάς για έλλειψη δαιμονιακού απόηχου στο *Testament*, ύστερα από όσα έκαναν οι ναζί στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου; Μετά απ' αυτά ό,τι κι αν κάνω θα ώχρια, σε σύγκριση. Όστόσο, η κυβέρνηση της Δυτικής Γερμανίας στη Βόννη, μου παραχώρησε τη μεγαλύτερη τιμή που υπάρχει για έναν κινηματογραφιστή: «το Χρυσό φίλμ». Αυτό το εύλογημένο γεγονός μου πήρε αρκετούς μήνες για να το δω να πραγματοποιείται.

Ω, ήμουν πολύ ικανοποιημένος από το *Die 1000 Augen*, τουλάχιστον απέφυγα τη συμφορά των δύο «Schpulzen» των Ίνδιων. Ήταν οδυνηρό να δουλεύεις κάτω από το κλίμα που κυριαρχεί στο Νέο Δελχί, κλίμα πολύ υγρό, παρόλο που άποφύγαμε την εποχή

των μουσόνων. Όμως, δεν ένιωθα καμιά άνατολική εξάντληση: δεν τό επιτρέπω. Είχα πραγματικά μιιά περιόγραπτη νοσταλγία, νοσταλγούσα αυτές τις παλιό-Ήνωμένες Πολιτείες. Άρχικά, Ή Τίγρης και ό Τάφος επρόκειτο να προβληθούν στη Γερμανία σε δύο διαφορετικές βραδιές, και θα διαρκούσαν δύο ώρες ή καθεμιιά. Στην Άμερική, όμως, τα περιορίσαν και τα δύο στη μιιάμιση ώρα και τα τιτλοφόρησαν *Journey to the Lost City* (*Ταξίδι στη χαμένη πόλη*). Δούλεψαν εξαιρετικά καλά παντού, προσωπικά, όμως, τα σιχαινομαι. Μου λένε ότι τώρα είναι πραγματικά άπαισία, ότι έχει τελείως καταστραφεί ή συνεχεία τους. Είμαστε τόσο άνυπεράσπιστοι όταν διαμελίζεται ή δουλεία μας.

Τό 1957 ήμουν στο Σαιντ-Σιλβέστερ των Ήνωμένων Πολιτειών, με φίλους γερμανούς έμικροέδες όπως κι εγώ. Μιλούσαμε για τη Γερμανία, όταν με κάλεσαν. Ο Arthur Brauner της C.C.C. Films στη Γερμανία ήθελε να κάνω το remake των δύο ίνδικών φίλμ που είχα γράψει με την Τέα φόν Χάρμποου για την Decla-Bioscop Company του Joe May. Στην άρχή, τα είχα γράψει για να κάνω το ντεμπούτο μου σαν σκηνοθέτης, αλλά όταν τέλειωσε το σενάριο, μερικά προβλήματα, μεταξύ των οποίων ό θάνατος της μητέρας μου, έμπόδισαν την πραγματοποίησή τους. Βρισκόμασαν στο βουνό, όταν ή Τέα φόν Χάρμποου, που δεν ήταν ακόμη γυναίκα μου, ήρθε προς τό μέρος μου και μου είπε: «Κοιτάξτε, αποφάισαν να τό κάνουν μόνοι τους». Δεν μου είχαν έμπιστοσύνη. Δεν μπορείς να φανταστείς πόσο με είχε πειράξει αυτό τότε. Τό 1957, είχα να δω τη Γερμανία 24 χρόνια. Τα ίνδικά φίλμ έγιναν μόνο και μόνο επειδή αυτός ό παραγωγός μου ζήτησε μιιά γερμανική ταινία πάνω σε λαϊκό θέμα που θα κόστιζε τέσσερα εκατομύρια μάρκα, πράγμα που θα του εξασφάλιζε διεθνή έπιτυχία — συμπεριλαμβανομένης και της Άμερικής. Ήταν μιιά διασχεδαστική και εύχρηστη πρόκληση. Τό θέμα πρόσφερε σίγουρα τόσες δυνατότητες, που δέχτηκα. Όταν, όμως, διάβασα τό σενάριο που μου έδωσαν, διαμαρτυρήτηκα: «μιιά δεν μπορώ να κάνω αυτό τό πράγμα! Πρώτα πρώτα, αυτό είδος του ήλίθιου συναισθηματισμού δεν με ενδιαφέρει, και ύστερα δεν είναι καλό μελόδραμα!» Γι αυτό ξανάγραψα τό σενάριο.

Ω, είχα πολλές ιδέες για ταινίες που δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ. Ή μιιά, τό *Behind Closed Doors* (*Πίσω από κλειστές πόρτες*), άφορούσε τό άρσενιο του άνθρωπίνου είδους όπως είναι σήμερα: δέσμιο του κόσμου του χρήματος και γι' αυτό χωρίς καμιά έπαφή με την πραγματική ζωή, τον πραγματικό έρωτα· δεν κάνει τίποτα άλλο παρὰ να ψάχνει με άπληστία να ικανοποιήσει αυτή την άνάγκη, ξεχνώντας την οικογένεία του, τα παιδιά του... Άν θέλεις, με δυό λόγια, είναι ό άντρας που έχασε τη ψυχή του. Νομίζω ότι αυτό είναι άλήθεια, όχι μόνο για τη

Γερμανία αλλά και για ολόκληρο τον κόσμο. Ένα άλλο σχέδιο, το 1953, *The Running Man* (‘Ο άνθρωπος που τρέχει’) ήταν η ιστορία ενός ανθρώπου που πάσχει από άμνησία, ο οποίος διασχίζει το φίλμ, περιπλανιέται ατελείωτους δρόμους αποφεύγοντας γάχη στην άμνησία τις ευθύνες του. ‘Όμως, αυτό δεν του άπελευθερώνει άσυνείδητες άπωθημένες επιθυμίες, που θα τις ίκανοποιήσε κάνοντας, για παράδειγμα, ένα έγκλημα ή ζώντας περιπετειώδη ζωή που θα τον έκανε ένα πρόσωπο τύπου Τζέκυλ-Χάιντ. Δεν κάνει άλλο παρά να ξεφεύγει από τον έαυτό του διαμέσου της άμνησίας. Ήταν μι άξιόλογη ιστορία που άν έξαντλούσε κανείς όλες τις δυνατότητές της — και ήταν άναρίθμητες — θα γινόταν συναρπαστική. Ή ιστορία βασιζόταν σε μι είδηση που είχα διαβάσει στον «New Yorker» με τον τίτλο *Lost* (‘Απωλεσθείς’). Μετά ήταν το *Der Teufels General* (‘Ο στρατηγός του Διαβόλου’), πάνω στον Ernst Udet τον γερμανό πιλότο που άρνήθηκε να πετάξει για τους Ναζί και σκοτώθηκε θεληματικά ρίχνοντας το άεροπλάνο του. ‘Ο David Selznick ήρθε σε έπαφή μαζί μου, το 1951, για να κάνω αυτή την ταινία. Αυτή η προοπτική με ένδιέφερε πολύ τότε, γιατί άγαπούσα πολύ το θεατρικό έργο του Carl Zuckmayer, αλλά, μόλις την ίδια μέρα είχα ύπογράψει με την 20th-Century-Fox για το *American Guerilla in the Philippines* (‘Αμερικάνικη Γκερίλα στις Φιλιππίνες’). ‘Όταν επέστρεψα από την Μανίλα, ο Selznick είχε εγκαταλείψει την ιδέα. ‘Όμως, έπρεπε να άναρωτηθώ τίμια άν το θέμα με άφορούσε τόσο. Δεδομένου ότι είχα εγκαταλείψει τη Γερμανία του Χίτλερ, και ότι είμαι γερμανός με καθολική άνατροφή, ένα τέτοιο θέμα, φυσικά, με άφορούσε, αλλά θα άφορούσε εξίσου και το άμερικάνικο κοινό. Είχα επίσης ένα σχέδιο με θέμα τον Φόν Κανάρις. Αυτό το πρόσωπο πάντα με ένδιέφερε. Το 1955, η C.C.C. Films μου πρότεινε να σκηνοθετήσω μι ταινία πάνω στην εξέγερση αυτού του στρατηγού ένάντια στον Χίτλερ, στις 20 Ιουλίου 1944. ‘Όμως, για μι άκόμη φορά, αυτό συνέπεσε με κάτι άλλο: *While The City Sleeps* (‘Όταν ή πόλη κοιμάται’), με το όποιο έπρεπε να είμαστε συντεοί εφόσον ήταν μι άπόθεση Τύπου και δεν θέλαμε να μάς επιτεθούν οι δημοσιογράφοι όλου του κόσμου.

Ξέρεις, Χέρμαν! Χέρμαν! (Πολύ φασαφία μέσα στο δωμάτιο. Προκαλείται από πέντε άτομα και ένα μαγνητόφωνο, που, όπως ζήτησε ο Λάγκ, παίζει την ήχητική μπάνα από την Περιφόνηση (Le Merpris) του Ζαν-Λύκ Γκοντόρ, κάνοντας σημαντικό θόρυβο. ‘Ο Λάγκ ζήτησε να χαμηλώσουμε την ένταση).

Χέρμαν! Ξέρεις, διάβασα πολλά πράγματα στις έφημερίδες σχετικά με προτάσεις που θα μου έκαναν. Μην πιστεύεις όλα όσα διαβάζεις στις έφημερίδες. Ήταν και το *Mistress of The World* (‘Η κυρίαρχος του κόσμου’) που άρνήθηκα, γιατί, οι έμπειριές μας των τελευταίων χρόνων έκαναν μεγάλο μέρος από τους

όρους της έντριγκας γελίους, έτσι που το κοινό δεν θα δεχόταν την ιστορία. ‘Ο παραγωγός χωρίς να άποθαρουνθεί άνήγγειλε την ταινία από τις έφημερίδες, Άρνιόμουν. Τότε, πρότεινε τους *Niebelungen*. Έλέμενα με σθένος ότι αυτό ήταν άδύνατο. Που θα βρήτε τους ήθοποιούς; Καθότι πρόσωπα μυθικά, πώς μετακινούνται, πώς μιλούν; Τι λένε; Το άνήγγειλε πάλι και έγω πάλι άρνήθηκα. Μετά άκουσα να λένε πώς ήθελε να τους κινηματογραφήσει στα ίδια τα πεδία δράσης τους. ‘Όμως, που βρίσκονται τέλος πάντων; Είμαι μύθος! «How fancy can you get?». ‘Υστερα ήρθε να με βρει ο ίδιος ο Arthur Brauner και να μου πει ότι άγόρασε τον τίτλο του Δρα Μαιμπούζε από τους κατόχους των δικαιωμάτων του Norbert Jacques, συγγραφέα του πρωτότυπου μυθιστορήματος. Έπομένως, γιατί να μην κάνουμε ένα remake του *Testament*. Άρχικά άρνιόμουν. ‘Υστερα, διαβάζοντας κάποια ναζιστικά ντοκουμέντα που είχαν πρόσφατα δημοσιευτεί και έδιναν πληροφορίες για τον Γιόζεφ Γκέμπελς, άρχισε σιγά-σιγά να άναπτύσσεται μι ιδέα μέσα στο μυαλό μου. Ήταν σχετικά με τέσσερα ξενοδοχεία, που έπρόκειτο να χτιστούν μετά τη γερμανική νίκη στο Βερολίνο, ώστε να είναι δυνατή ή επίσκεψη των διπλωματών από τα ύποταγμένα Κράτη. Σε κάθε δωμάτιο θα ήταν κρυμμένο ένα μικρόφωνο, έτσι ώστε, από ένα κεντρικό σημείο, να μπορεί ή κυβέρνηση να γνωρίζει τι ακριβώς γίνεται μέσα σε κάθε δωμάτιο. Προχωρώντας την ιδέα μέχρι του σημείου να φανταστώ κρυμμένες κάμερες τηλεόρασης και έναν διαφανή καθρέφτη, μου φάνηκε πώς ήταν ένα πιθανό σημείο εκκίνησης για έναν μεταπολεμικό Μαιμπούζε. Στην γερμανική έκδοση ήταν ένας φανατικός που έπωφελείτο από έναν κόσμο που είχε καταντήσει χάος για να βάλει ξανά σε εφαρμογή τις ιδέες του Μαιμπούζε. Στη γαλλική έκδοση — προς μεγάλη μου άπελπισία — τον έκαναν γιο του Μαιμπούζε. ‘Υποθέτω ότι σύντομα θα του δώσουν και κόρη, ύστερα έναν έγγονό. «How fancy can you get?». ‘Ο Seymour Nebenzal, παραγωγός του *Testament* — ο οποίος άλλωστε μου χρωσάει πάντοτε χρήματα από το *Mä!* τον σκύλο! — μετά την έπιτυχία των πρωτότυπων ταινιών, μου παρουσίασε το *Testament* σαν μι πιθανή έμπορικη έπιτυχία. Άρχικά άρνιόμουν, γιατί, στην τελευταία ταινία είχα άφήσει τον Μαιμπούζε σε ένα τρελοκομείο και δεν ήξερα πώς να τον βγάλω από εκεί. Δέχτηκα μόνο όταν συνευδητοποίησα τη δυνατότητα για συγκαλυμμένο σκόλο πάνω στον ναζισμό, μέσα από την περίπτωση ενός ύπνωτισμένου από τον άσθενή του διευθυντή του νοσοκομείου. Έκείνη την εποχή, ένδιαφερόμουν ιδιαίτερα για τις διανοητικές άσθένειες, άλλωστε είχα περάσει οκτώ μέρες σε ένα άσυλο (για έπιστημονική έρευνα!). ‘Ο Γκέμπελς, βέβαια, άπαγόρευσε την ταινία στις 29 Μαρτίου προτού άκόμη γίνει όποιαδήποτε ιδιωτική προβολή. Άλλά κατά τη γνώμη μου, την άντιμετώπισα με έμπληκτικά



Έγριομα της Μιμρόντολης: Το χτίσιμο του πύργου της Βαβέλ. ‘Ο Φρίτς Λάγκ στον τηλεβόλο.



Die Nibelungen: Siegfrieds Tod - Margaret Shon

έξεζητημένο τρόπο. Είτε πώς δεν υπήρχε τίποτα δυοσάρεστο στην εξέλιξη της πλοκής, έλειπε όμως ένας Φύρερ που θα διέλυε τελικά τον Δρα Μαμπούζε και θα έσωζε τον κόσμο από τα χέρια εκείνων που ήθελαν να τον καταστρέφουν διαστρέφοντας τα πραγματικά ιδανικά και τις πραγματικές αξίες. Έξάλλου ο Γκέμπελς μου είπε ότι, πριν από χρόνια ο Χίτλερ κι αυτός είχαν δει τη *Μητρόπολη* σε μια μικρή πόλη και ότι ο Χίτλερ ήθελε να σκηνοθετήσω τις «ναζιστικές ταινίες».

Το 1931, όταν επιχειρούσα να κάνω το *M* (ό πρωτότυπος τίτλος ήταν *The Murderer is Among Us* (*Ο δολοφόνος είναι ανάμεσά μας*)) έλαβα ανώνυμες απειλητικές επιστολές και μου ανακοίνωσαν ότι το μεγάλο στούντιο ήταν απαγορευμένο για μένα. «Μά γιατί αυτή η άκατανόητη συνωμοσία εναντίον μας ταινίας για τον δολοφόνο παιδιών του Ντύσελντορφ;» ρώτησα τον διευθυντή του στούντιο. «Α! κατάαβαίνω», μου είπε, και με πλατύ χαμόγελο έτεινε προς το μέρος μου τα κλειδιά του στούντιο. «Όμως, είχα ήδη δει το έμβλημα του κόμματος στο ρεβέρ του. Κατάλαβα ότι οί Ναζί είχαν σκεφτεί πώς ο τίτλος άναμερόταν στους ίδιους. Όταν ανακάλυψαν

ότι η ταινία βασιζόταν στο πρόσωπο του Peter Kürten, τον δολοφόνο παιδιών του Ντύσελντορφ (τον οποίο γνώριζα προσωπικά), έδωσαν τη συγκατάθεσή τους. 'Ο τίτλος έπρεπε να αλλάξει σε *M* άρχικό του *murdere*» (δολοφόνος). Δεν είδα ποτέ το remake που παρήγαγε ο Nebenzal και σκηνοθέτησε ο Τζότζεφ Λόζεϊ. Είμαι σίγουρος πώς έχεις δίκιο όταν λές πώς ήταν μια άποτυχία. Ίσως σε ενδιαφέρει να μάθεις ότι δεν νομίζω πώς ο Nebenzal είχε ποτέ κανένα δικαίωμα να ξανακάνει το *M*. Μου είπαν ότι μετά το τέλος του Τελευταίου Πολέμου, έστειλε κάποιον Έλληνα ή κάποιον άλλο βαλκάνιο διπλωμάτη στο Βερολίνο να πάρει από την πρώην γυναίκα μου, την Τέα φόν Χάρμπου, τα δικαιώματα του remake. Έκείνη του πούλησε τα δικαιώματα για 4000 δολάρια περίπου (κατά τη γνώμη μου μοιράστηκε τα δικαιώματα 50/50)· πούλησε τα δικαιώματα σ' αυτόν τον άπατεώνα, γιατί εκείνη την εποχή κανένας άμερικάνος δεν είχε το δικαίωμα να αγοράσει οτιδήποτε, άπεινθείας άπηγεμανό υπήκοο. Δεν μπορούσα, όμως, να τον κυνηγήσω, γιατί τα προσωπικά μου συμβόλαια είχαν άπομείνει στο Βερολίνο, όταν ξέφυγα από τον Χίτλερ, και το γραφείο του διαχειριστή μου είχε βομβαρδι-



Der Mide Tod: Lil Dagover και Bernhard Gatzke.

στεϊ.

Στην πραγματικότητα, δεν σκέφτηκα ποτέ ότι ένα remake του *M* ήταν πράγμα δυνατό ή επιθυμητό. Το πρωτότυπο φίλμ ήταν άπόλυτα δεμένο με τα περίεργα χρόνια του '30 στο Βερολίνο και με την όχι λιγότερο περίεργη θέση του έγκλήματος στην κοινωνική δομή της Γερμανίας του '30, μια κατάσταση που είναι άδύνατο να μεταφερθεί στις Ήνωμένες Πολιτείες. Έξάλλου, νομίζω ότι η αξία του πρωτότυπου φίλμ, που άποκαλύπτει την έσωτερική ζωή ενός δολοφόνου παιδιών, έρευνήθηκε και άναπτύχθηκε και από άλλους κινηματογραφιστές. Δεν νομίζω ότι το δεύτερο *M* μπορεί να άμφισβητήσει το δικό μου *M*. Πραγματικά, χρησιμοποίησα άληθινούς έγκληματίες στο κομμάτι που άφορούσε τον υπόκοσμο. Στη διάρκεια του γυρίσματος συνελήφθησαν είκοσι τέσσερις από τους ήθοποιούς.

Διάβασα στις έφημερίδες, πριν μερικά χρόνια, ότι οί Άνατολικογερμανοί σχεδίαζαν μια ταινία σχετικά μ' έναν ρώσικο πύραυλο που προσγειώνεται στη σελήνη. Διέθεταν μια κόπια της *Γυναίκας στο φεγγάρι* (*Frau im Mond*) και η παραγωγός εταιρεία είχε έιδοποιηθεί από τις άνωτερες άρχές ότι το φίλμ θα

έπρεπε να είναι έπιστημονικά σωστό όπως και το δικό μου. 'Ο Γουόλτ Ντίσνεϋ έκανε μια φορά ένα τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για τους πυραύλους και μου ζήτησε την άδεια να χρησιμοποιήσει τη σκηνή της έκτοξευσης του πυραύλου από την ταινία μου. Το σύστημα έκτοξευσης ήταν ένα άπλουστευμένο μοντέλο από πλαστικό. Οί σοφοί του Άκρωτηρίου Κέννεντυ μου ζήτησαν πριν από μερικούς μήνες να πάω να τους δώ, για να κάνω μια διάλεξη με θέμα τους πυραύλους, και με άναγνώρισαν σαν τον πατέρα όλων τους. Κατά τη διάρκεια του 1948, δοκίμασα να πείσω όρισμένα μεγάλα στούντιο να κάνουμε μια ταινία με πυραύλους, μια ταινία του άμεσου μέλλοντος στην όποία οί πύραυλοι δεν θα έχουν φτάσει στη σελήνη. Δεν κατάφερα να πείσω κανέναν τους και πιστεύω ότι άργότερα θα μετανουώσουν που άφησαν άνεκμετάλλευτη μια άρκετά σίγουρη έμπορική ιδέα. 'Επειδή δεν είχα γράψει ούτε μια γραμμή, όταν είχα αυτό το σχέδιο, είχα άπλως προτείνει την ιδέα, δεν άναφερα τίποτα σχετικά στον Luc Moullet για το βιβλίο του σχετικά με μένα, γιατί αυτό μπορούσε να άφηνε άδικα να έννοηθεί ότι ήθελα να ξανακάνω το *Frau im mond*. Με την ευκαιρία, έπαθα μεγάλο σόκ όταν διάβασα τις



Das Indische Grabmal: © Paul Hubschmid.



Μ: 'Ο Peter Lorre και τὸ κοριτσάκι

ρεζλάμες δύο αμερικάνικων φιλμ: *Rocketship XM* (Διαστημόπλοια XM) και *Destination Moon* (Προορισμός φεγγάρι) γιατί και τὰ δύο εξυμνοῦνταν σὰν τὰ πρώτα φιλμ με πυραύλους πὸ ἔγιναν ποτέ.

ὦ! παρέλαβα ἕναν πολὺ μεγάλο ἀριθμὸ σεναρίων στὰ χρόνια πὸ πέρασα στὶς Ἡνωμένες Πολιτείες, ἀλλὰ, εἰλικρινά, εἶμαι τόσο τεμπέλης πὸ μερικὲς φορὲς δὲν τὰ διάβασα κἀν. Ἄντ'ι γι' αὐτό, πήγαινα στὸ Πάλμ Σπρίνγκς, ὅπου ἔχω ἕνα μικρὸ σπίτι, γιὰ νὰ μαγειρέψω μόνος μου, νὰ παρατηρήσω τὴν ἐντυπωσιακὴ κυκλοφορία στὸν αὐτοκινητόδρομο καὶ τὰ κοριτσάκια πὸ κάθονται γύρω ἀπ' τὴν πισίνα...

Ἐπῆρξε ἀκόμη, τὸ 1948, τὸ σχέδιο γιὰ τὸ *Corruption* (Διαφθορά) ἀλλὰ δὲν προχώρησε πέρα ἀπὸ τὶς πρώτες συζητήσεις. Τὸ *Winchester 73* ἔπῆρξε ἐπίσης ἕνα σχέδιο μετὴν Diana Inc, τὴν ἐταιρεία πὸν διηύθινα μετὴν Walter Wanger καὶ τὴν Joan Bennett. Εἶχαν ἕνα προσυμφωνητικὸ γιὰ τὴν πρωτότυπη ἱστορία τοῦ Stuart Lake, τὸ ὁποῖο ὅμως ἔληξε προτοῦ νὰ χρηματοδοτηθεῖ ἡ ταινία. Ἡ Universal-International στὴν ὁποία ἀνήκε δὲν ἤθελε νὰ ἀνανεώσει τὸ προσυμφωνητικὸ, ἐπειδὴ ἤθελε νὰ κάνει ἡ ἴδια τὴν παραγωγή τῆς ταινίας. Ἔτσι, ἀναγκάστηκα νὰ ἐγκαταλείψω

αὐτὴ τὴν ἰδέα. Τὴν γύρισαν μετὰ σκηνοθέτη τὸν Ἄντονι Μὰν μετὴν πολλὴ ἐπιτυχία, ἀλλὰ στὸ σεναρίο τους κράτησαν μόνον τὴν ἀρχικὴ ἰδέα καὶ δὲν χρησιμοποίησαν αὐτὴν πὸν εἶχα ἐτοιμάσει ἐγὼ. Τὸ θέμα μετὰ ἐνδιέφερε πολὺ: ἕνας ἄντρας ἀπὸ τὴ Δύση ἔχασε τὸ ὄπλο του, ἕνα Γουίντσεστερ 73, πὸν γι' αὐτὸν εἶναι ἡ μοναδικὴ αἰτία ὑπαρξης, καὶ σύμβολο τῆς δυνάμεως του. Πρέπει λοιπὸν νὰ προσπαθήσει νὰ ἀνακτήσει τὸ ὄπλο του ἢ νὰ βρεῖ καινούριους λόγους ὑπαρξης, πρέπει νὰ ξαναβρεῖ τὴ χαμένη του δύναμη...

Μὴ με ρωτᾶς, baby, ἀν ὁ ἄνθρωπος εἶναι καλὸς ἢ κακὸς. Δὲν θὰ σοῦ ἀπαντήσω γιατί δὲν ξέρω τίποτε. Πιστεύω ὅτι ὁ ἄνθρωπος θὰ πρέπει νὰ γίνῃ καλύτερος (ὁ Λάνγκ χτύπησε τότε τὸ ξύλινο μέρος στὸ τραπέζι τοῦ καφέ) εἰδαλλῶς θὰ πρέπει νὰ αὐτοκαταστραφεῖ. Ἄν μπορεῖς νὰ σηκωθείς τὸ πρωῒ, νὰ κοιταχτεῖς στὸν καθρέφτη καθὼς ξυρίζεσαι ἢ μακιγιάρεσαι καὶ νὰ μὴν φτύσεις τὸ πρόσωπό σου, αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἀκόμη εἶσαι κάτι καλὸ, (φράση πὸν βρῖσκουμε στὸ *The Return of Frank James* (Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Φράνκ Τζέιμς)).

Ναί, ἀγαπῶ τὰ γουέστερν. Ἐχουν μιά ἠθικὴ ἀναγκαιότητα. Ἐκανα τρία: τὸ *The Return of Frank*

James, τὸ *Rancho Notorious* καὶ τὸ *Western Union*. Στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ τελευταίου ἔζησα μαζί μετὴν τοὺς Ἰνδιάνους, ὅμως, δὲ ἤξερα τίποτα ἀπὸ τὸ γουέστ. Ἄφ'οτου ἤμουν στὴν Ἀμερική εἶχα δεῖ πολλὰ πράγματα, πὸν οἱ ντόπιοι κινηματογραφιστὲς δὲν εἶχαν δεῖ γιατί ἦταν πολὺ συνηθισμένοι νὰ τὰ βλέπουν. Σίγουρα, ἡ ταινία μου δὲν ἦταν μιά μαρτυρία ἀπὸ τὸ Γουέστ ἐκεῖνης τῆς ἐποχῆς, δηλαδὴ, δὲν ἔδειξα τὸ «παλιὸ καλὸ γουέστ», ὅμως, ἔλαβα γράμματα ἀπὸ γέροντες, πὸν εἶχαν γνωρίσει τὸ γουέστ τῶν πιονιέρων, πὸν μοῦ ἔλεγαν ὅτι τὸ *Western Union* παρουσίαζε τὰ πράγματα ὅπως ἦταν. Ἀλλὰ τί εἶναι ἡ πραγματικότητα; Δὲν εἶχα τὴν πρόθεση νὰ δείξω τὸ φάρ-γουέστ ὅπως ἦταν, ἤθελα μετὴν ταινία νὰ κάνω τὸν κόσμον νὰ ὄνειρευτεῖ καὶ νὰ νιώσει τί ἦταν τότε. Δὲν θέλω νὰ πῶ ὅτι τὸ ὄνειρο καὶ ὁ μῦθος πρέπει νὰ ὑπερτεροῦν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στὸ σινεμά, ἔχουν πάντως, καὶ τὰ δύο δικαίωματα.

Ξέρεις, δυσκολεύομαι νὰ κοιμηθῶ, Μπορεῖς νὰ κοιμηθεῖς; ὦ θεέ μου, πόσο σὲ ζηλεύω. Ὅμως, ὅταν γιὰ μεγάλη μου εὐτυχία κοιμᾶμαι, ὄνειρεύομαι... Ὅνειρεύεσαι ἐσύ; Ναί, ξέρω τὸ κόλπο νὰ μετρᾶς πρόβατα, ἀλλὰ δὲν μπορῶ νὰ φαντασθῶ πρόβατα καὶ

ἀν τυχὸν τὰ καταφέρω, δὲν μπορῶ νὰ τὰ κάνω νὰ πηδήσουν τὴ μάντρα!

Ναί, τὸ ὄπλο στὸ *Winchester 73* εἶναι τὸ σύμβολο τῆς δυνάμεως τοῦ ἄντρα. Ἄν ὑπάρχουν σύμβολα στὶς ταινίες, πρέπει πάντα νὰ αἰτιολογῶνται ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς δράσης. Νομίζω πὸς μιά ταινία δὲν πρέπει νὰ γίνετα ὅπως κάνουν μιά ἐξίσωση. Ἀπὸ τὴ μεριά μου, ἔχω πρῶτα τὴν ἰδέα μιάς σιλουέτας, ὕστερα σχηματίζονται τὰ πρόσωπα καὶ οἱ χαρακτήρες... ζοῦν γιὰ μένα... παρατηρῶ τοὺς διάφορους χαρακτήρες μέσα στὸ σκοτάδι τοῦ γραφείου μου, μετὰ ἕναν καφέ καὶ ἕνα ποῦρο πὸν δὲν ἀγγίζω κἀν. Ὅταν γράφω μιά σκηνή, κλείνω τὰ μάτια καὶ βλέπω κινήσεις, πρόσωπα. Τὰ πράγματα ζωντανεύουν, οἱ χαρακτήρες παίρνουν σάρκα μέσα στὴ φαντασία μου. Μετὰ ὀδηγοῦν σὲ κατευθύνσεις πὸν ἀρχικὰ δὲν εἶχα ἀντιμετωπίσει. Πρὶν ἀπὸ τὸ γύρισμα ζῶ πολὺ χρόνο μαζί τους. Δὲν ξέρω τί συμβαίνει στὸ ὑποσυνείδητό μου, ἐστὶν νὰ τὸ ἀνακαλύψω αὐτό, καὶ ἀναμιφιβόλα, ἔχεις κάθε δικαίωμα στὴν ἀποψη πὸν θὰ νίωθετῆσαι.

Θὰ ἦταν λάθος νὰ βλέπεις συνεχῶς σύμβολα μέσα στὰ ἀντικείμενα πὸν δείχνει μιά ταινία. Στὶς δικές μου ταινίες τὰ ἀντικείμενα εἶναι σήματα. ἀλλὰ σήματα

σμος με θυμάται στο ρόλο του άξιωματικού της Γρεστάπο που σπάει ένα στυρί στο μάγουλό του. Ξένοι πήραν το αεροπλάνο κι ήρθαν να με δούν, με πλησίασαν στο δρόμο, είμαι διάσημος χάρις σ' αυτόν τον άξιαγάπητο ναζί... "Α! Και οι δήμιοι πεθαίνουν! — Θα έπρεπε να πεθάνουν! λέει ο Λάνγζ.

Οι άλλες ταινίες που δούλεψα σε σενάρια χωρίς ποτέ να τις γυρίσω ήταν: το τρίτο και τέταρτο επεισόδιο από το *Die Spinnen* Το 1919, για την Decla-Bioscop... Μια όργάνωση από υπεργοληματίες προσπαθούσε να κυριαρχήσει στον κόσμο χάρις στον μυθικό θαμμένο θησαυρό των Ίντσας. Έδω λοιπόν εμφανιζόταν η ιδέα ενός αναρχικού μάτρου του εγκλήματος που σφετερίζεται την εξουσία, ιδέα που επρόκειτο να γίνει ένα απ' τα αγαπημένα μου θέματα. Τα μέρη 3 και 4: *Das Geheimnis der Sphinx*, (το μυστικό της Σφίγγας) και *Um Asiens Kaiser Krone* (Για την αυτοκρατορική κορώνα της Ασίας) δέ γυρίστηκαν ποτέ.

Die Legende vom letzten Wiener Fiaker (Ο θούλος του τελευταίου άμαξά της Βιέννης): το 1933, σχεδιάζα να πάω στη Βιέννη, τη γενέτειρά μου, για να κάνω αυτή την ταινία πάνω σε μιιά πρωτότυπη ιστορία, αλλά τα γεγονότα δεν το επέτρεψαν και η ταινία δεν έγινε ποτέ. Ήταν η ιστορία ενός είδυλλίου μέσα στην «Hauptallee» όπου δεν επιτρέπονταν τα αυτοκίνητα, παρά μόνο οι κομπές άμαξες. Με την πτώση της δυναστείας των Αψβούργων, βγήκε ένα διάταγμα: τα αυτοκίνητα επιτρέπονται στην «Hauptallee». 'Επί τόπου, η καρδιά ενός άμαξά γίνεται κομμάτια, και αυτός πάει στον ουρανό με το ύλο:ό του και την άμαξά του. 'Αλλά ο άγιος Πέτρος τον σταματάει στην είσοδο: «Δεν μπορείς να φέρεις αυτό εδώ» του λέει. «'Αν δεν μπορώ, τότε δεν θα έρθω ούτε εγώ» απαντάει ο άμαξάς. Ζητείται η διαίτησία του Θεού και αυτός λέει: «είναι ένα χαριτωμένο ύλο:ο αλλά δεν μπορώ να παραβιάσω τους νόμους». 'Αλλά ο άμαξάς υπερασπίζεται τόσο εύγλωττα το ύλο:ο του που τον ύπηρέτησε τόσο καλά στο παρελθόν, που ο Θεός χαμογελάει και λέει: «πολύ καλά, θα είσαι ο μοναδικός μου άμαξάς, θα με όδηγείς». Χαρούμενοι ο άμαξάς και το ύλο:ο του μπαίνουν στον Παράδεισο και οι ρόδες του άμαξισού μεταμορφώνονται σε άστέρια, τα άστέρια του άμαξά που όδηγεί το ιδιωτικό άμαξί του Θεού...

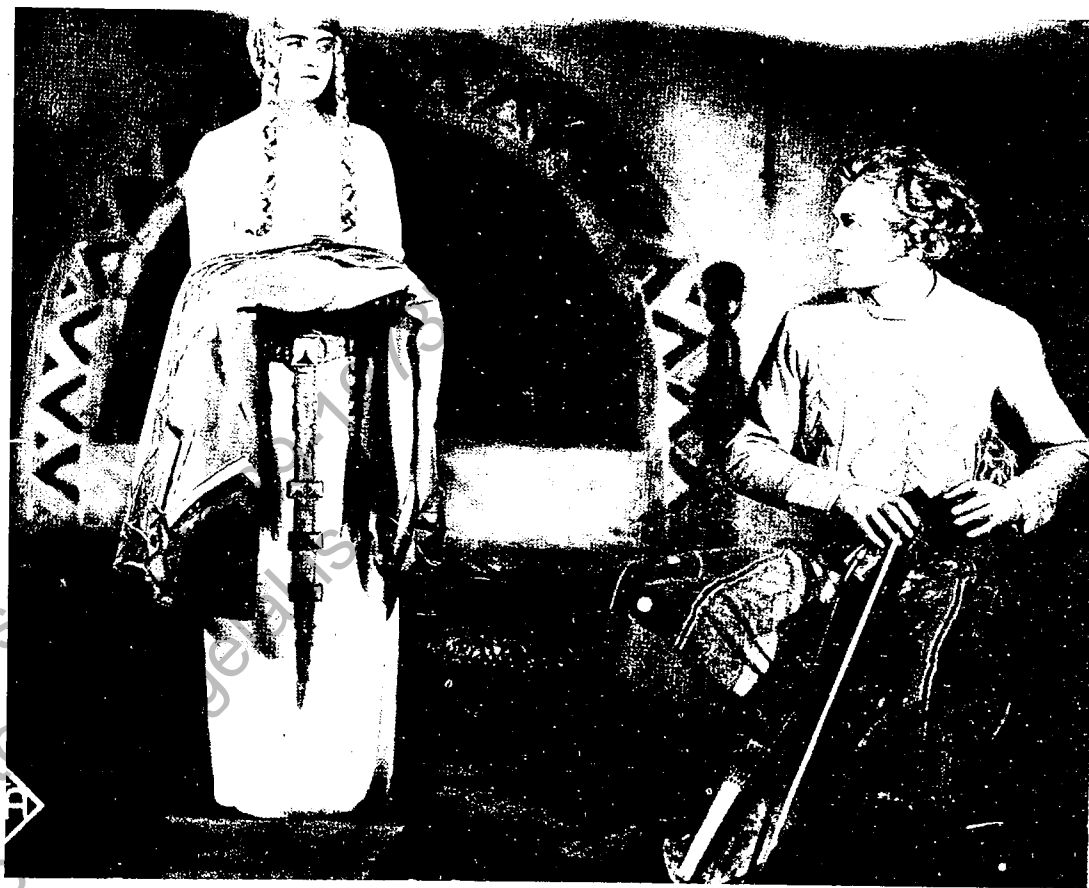
The Man Behind You (Ο άνθρωπος πίσω σου), το 1934. Μιά δική μου πρωτότυπη ιστορία βασισμένη σ' αυτήν του Δόκτορα Τζέκνι και του Κέριον Χάντ, γραμμένη όμως, με όρους της σύγχρονης ψυχιατρικής. Την έγραψα για την M.G.M. χωρίς ποτέ να την γυρίσω. Κράτησα, όμως, τα δικαιώματα.

Hell Afloai (Πίστη δόλαση) επίσης την ίδια χρονιά, πρωτότυπη ιστορία του Olivier H.P. Garrett κι έμένα με θέμα την καταστροφή του άτμόπλοιου Morro Castle. Γράφτηκε επίσης για την M.G.M. Δεν το γυρίσαμε γιατί ο David Selznick, που επρόκειτο να

κάνει την παραγωγή, εγκατέλειψε την εταιρεία για να ιδρύσει τη δική του.

Men Without a Country ("Άνθρωποι χωρίς πατρίδα), το 1939. Πρωτότυπη ιστορία του Jonathan Latimer κι έμένα για την Paramount, ή πρώτη αντιναζιστική ιστορία γραμμένη για την όθόνη. 'Ανήκει πάντα στην Paramount. Τρεις κατάσκοποι: ένας γαλιωνέζος, ένας ναζί και ένας «διεθνής» ψάχνουν το μυστικό μιας τρομερής πολεμικής εφεύρεσης. 'Ο άρχηγός του κατασκοπικού δικτύου δουλεύει σε ένα ίνστιτούτο καλλονής που τους χρησιμοποιεί σαν γενικό άρχηγείο. 'Ο αντίπαλός του είναι ένας G-2 U.S. Navy Intelligence. 'Ο άρχηγός των κατασκόπων βρίσκει το μυστικό όπλο: μιιά άχτίνα που τυφλώνει (στον πρώτο πόλεμο, όπως γνωρίζεις, είχα πάθει στιγμιαία τύφλωση). 'Ο κατάσκοπος συναντάει επίσης τον εφευρέτη, που είναι ο ίδιος τυφλός, αλλά που μετακινείται μέσα στο έργοσθηρι του σαν να μπορούσε να δει. 'Ο εφευρέτης τυφλώνει με την άχτίνα του τον κατάσκοπο και η τελευταία σκηνή θα έδειχνε αντιμετώπους τους δύο τυφλούς. Η Paramount χρησιμοποίησε αυτή την τελευταία σκηνή σε μιιά άλλη ταινία της. Πρίν μερικά χρόνια, για παράδειγμα, μου έδειξαν στο Χόλυγουντ την ταινία κάποιου άλλου: τον *Dillinger*. Κατά τη διάρκεια της προβολής σκεφτόμουν πως κάπου το είχα ξαναδεί. Πραγματικά, ο παραγωγός είχε αγοράσει μιιά απ' τις ταινίες μου και είχε συμπεριλάβει ορισμένες σκηνές στον *Dillinger*. 'Αλλά προτού φύγω από την αίθουσα προβολής δεν θυμόμουν πως εγώ ο ίδιος είχα σκηνοθετήσει αυτές τις σκηνές. Αυτό μου φέρνει στο νου μιιά σκηνή που διαδραματίστηκε κάποτε, στο τέλος κάποιας ιδιωτικής προβολής του *Fury* (όργη). Έπεσε μιιά μεγάλη σιωπή, κανένας δεν ήθελε να πει τίποτε. 'Οπότε ο παραγωγός άρχισε να ρωτάει τον σεναριογράφο (όχι βέβαια τον σκηνοθέτη, γιατί γι' αυτούς ο σκηνοθέτης δεν είναι τίποτε). "Υστερα στράφηκε προς το μέρος μου και με κατηγορήσε ότι είχα αλλάξει το σενάριο. Τον ρώτησα πως ήταν δυνατόν να έχω κάνει κάτι τέτοιο αφού δεν μιλούσα λέξη άγγλικά. 'Ο κύριος Mankiewicz ζήτησε ένα αντίγραφο του σεναρίου και όταν το διάβασε, είπε: «να πάρει η ειρή, έχετε δίκιο! "Όμως, στο πανί ήταν διαφορετικό». Και πιθανόν να ήταν διαφορετικό για κείνον (Αυτό το ανέκδοτο λέγεται στην Περιφρόνηση).

'Από το 1938 ως το 1939, έκανα έρευνες για την ιστορία ενός χαμένου όργυγιου. Την ιστορία αυτή θα την ονομάζαμε Americana και με άξονα αυτό το χαμένο, εγκαταλειμμένο όργυγείο θα καλύπταμε μιιά περίοδο εκατό χρόνων ιστορίας της χώρας. Δεν την κάναμε, όμως, το σχέδιο αυτό όδηγησε τον Darryl. F. Zanuck που είδε το ενδιαφέρον μου για το γουέστερν και τη γοητεία, που αυτό άσκούσε πάνω μου, να μου προτείνει το *The Return of Frank James*, το πρώτο μου γουέστερν.



Die Nibelungen: Kriemhilds Rache (Margaret Schon και Bernhard Gotzke).
M.: Morder miter uns (άρχικός τίτλος: οι δολοφόνοι είναι άναίμενοι μας): ο Gustav Grimdeens



Ξέρεις, baby, δεν έκανα ποτέ μιὰ ταινία πού νά είναι ουμβιβασμός. Είναι ένα από τὰ σημαντικά πράγματα στη ζωή, πού έχουμε τήν τάση νά ξεχνάμε. Ένας παραγωγός — ήταν στη διάρκεια του πολέμου — μέ φώναζε μιὰ μέρα στο γραφείο του, σέ περίοδο πού δεν είχα δουλειά και μου έδωσε κάποια κατεύθυνση γιά μιὰ ταινία. Ήταν άκρωσ σωβινιστικό και υπέρ του πολέμου: άρνήθηκα νά τó κάνω. Μιά φορά επίσης, βρέθηκα αντιμετώπος μέ μιὰ πολύ χολυγουντιανή στεναχώρια. Ήταν τó 1934, μόλις είχα φτάσει και δέ μιλούσα, δέ διάβαζα ούτε έγγραφα λέξη άγγλικά. Έλαβα ένα γράμμα-λίβελo από κάποια άμερικάνικη δημοκρατική έταιρεία πού μου ζητούσε νά υπογράψω δεν ξέρω καλά-καλά τί. Κοιτάζω τότε ποιό ήταν οί άλλοι πού είχαν υπογράψει και βλέπω τόν Τόμας Μάνν και μερικούς άκόμη. Τότε, σκέφτομαι: θαυμάσια, ó Τόμας Μάνν και ή δημοκρατία, θαυμάσια. Και υπέγραψα. Άργότερα άνακάλυψα ότι ήταν κάλυμμα κάποιας κομμουνιστικής οργάνωσης. Για έναμουν χρόνο δεν μπορούσα νά βρω δουλειά στο Χόλυγουντ. Ύστερα έκανα τó *Fury*.

...Γιά νά δώσω ένα άλλο παράδειγμα σχετικά μέ τó τι πρέπει νά αντιμετώπισει ένας σκηνοθέτης στο Χόλυγουντ, τó 1953, είχα μόνο 125 δολάρια στην τράπεζα γιά νά περάσω ένα μήνα. Έπρεπε νά κάνω κάτι. Ο Harry Cohn, τó άφεντικό της Columbia μέ προσέλαβε και μιὰ μέρα, στο στούντιο, μέ φωνάζουν: «ó Harry Cohn — πού ήταν, εξάλλου ó χειρότερος όλων — θέλει νά γευματίσετε μαζί του». Έντάξει. Φόρεσα μιὰ γραβάτα και έπειδή τó μόνο πράγμα πού θά μπορούσε άκόμη νά μίν του άρέσει ήταν τó μονόζυγιο μου, φόρεσα τά γυαλιά μου. Μπήκε ó Cohn, καθόμασταν όλοι στο τραπέζι, μέ κοίταξε και μου είπε: «έ, πρώσσε, πού είναι τó μονόζυγιο σας;» Τότε, είπα: «Χάρου — έφεξης ήταν ó Χάρου — όταν ήμουν πολύ φτωχός γιά νά αγοράσω γυαλιά ήμουν υποχρεωμένος νά φοράω ένα, τώρα, όμως, πού μου δίνεται τόσα λεφτά μπορώ νά επιτρέψω στον έαντό μου νά αγοράσει δύο». Τότε έκανα τó *The Big Heat* (Μεγάλη Κάψα) γιά τήν Columbia καθώς και τó *Human Desire* (Άνθρώπινο πόθος). Ξέρεις, άγγελέ μου, πάντα αναρωτιόμουν γιατί τó είπαν. Άνθρώπινο πόθος — τι άλλου είδους πόθος υπάρχει: How fancy can you get? Πίστεψέ μέ, baby, σκέφτομαι τά ίδια μέ σένα γιά τó *Human Desire*. Τó ανθρώπινο πτηνος (La Bête Humaine) του Ζάν Ρενουάρ, στο όποιο βασιστήκαμε είναι πολύ καλύτερη ταινία. Δεν συγκρίνονται αυτά τά δύο. Πριν τήν κάνω, είδα τήν ταινία του Ρενουάρ γιά νά είμαι σίγουρος ότι ή όπτική μου θά είναι διαφορετική. Τήν γύρισα έπειδή είχα συμβόλαιο. Άν άρνούσασταν θά μπορούσαν νά μου πούν: «Σύμφωνοι, αλλά αν έχουμε κάποια άλλη ταινία γιά σάς δεν θά τήν κάνετε και δεν θά πάρετε και χρήματα». Αυτό μπορούσε νά ζητήσει ένα ή δύο χρόνια. Όπότε δέχτηκα.

Μιά άλλη ταινία πού ήθελα νά κάνω εκείνη τήν εποχή είχε θέμα τó νερό. Ένας παραγωγός ó I.G. Goldsmith ήρθε και μέ βρήκε, μέ ένα σχέδιο γιά τά προβλήματα άρδευσης μεταξύ Καλιφόρνιας και Άριζόνας. Έπειδή πάντα μέ ενδιέφεραν τέτιου είδους σχέδια άπάντησα ναί. Τότε, όμως, συγκρούστηκαν οί δύο πολιτείες, σέ τέτιο βαθμό πού ή Καλιφόρνια δεν ήθελε νά σκεφτεί τó σχέδιο παρά μόνο αν δείχνονταν και οί δύο πλευρές του θέματος, πράγμα πού έβαλε τέλος στο σχέδιο.

Τó 1943, ήταν τó *The Golem*, πρωτότυπο σενάριο του Henrik Galeen και του Paul Falkenberg. Έπρόκειτο γιά μιὰ μοντέρνα έκδοση του παλιού εβραϊκού θρύλου πού θά εκτυλισσόταν στην Πράγα στη διάρκεια του πολέμου. Τó 1946, τó *The Body Snatchers* (Άρπαγες πτωμάτων), βασισμένο σέ μιὰ ιστορία του Stevenson γιά τούς κλέφτες τάφων αλλά ó τίτλος είχε άγοραστεί από μιὰ άλλη έταιρεία. Τó 1950, εκτός από τó *Winchester 73* δούλεψα γιά μιὰ σύντομη περίοδο πάνω στο *All the King's Men* (Όλοι οί άνθρωποι του βασιλιά) του Robert Penn Warren αλλά τελικά έγινε ή ταινία του Ρόσσεν: πάνω στον Huey Long. Τó 1956 τó *Dark Spring* (Σκοτεινή άνοιξη) γιά λογαριασμό της δικής μου έταιρείας: Fritz Lang Productions γυρίστηκε από τήν United Artists γράφτηκε από τόν Michel Latté γιά τήν Susan Strasberg, όπως και τó *The Diary of Ann Frank* (Τó ήμερολόγιο της Άννας Φράνκ) τήν ίδια χρονιά. Τó 1963, τó θεατρικό έργο του Rolf Hochuth *The Deputy* (ó Βουλευτής). Τó είδα στην Νέα Υόρκη, αλλά αναρωτιόμουν πώς μπορούσε κανείς νά κάνει ταινία απ' αυτό τó έργο. Είναι πολύ μεγάλο και μιλούν πολύ, δεν υπάρχει δράση. Έτσι ή άλλως, έπρεπε νά ανατρέξω στην πρωτότυπη γερμανική έκδοση πού είναι δυό φορές πιο μεγάλη. Έκει θά έβρισκα ένα πιο ποιζιλο ύλικό απ' όπου θά μπορούσα νά βγάλω μιὰ ταινία. Μέ τήν ευκαιρία, στη Γερμανία θέλουν νά ανεβάσουν ένα θεατρικό έργο βασισμένο στο *M* και θέλουν νά τó σκηνοθετήσω εγώ...

Δεν θέλω νά κάνω άλλες ταινίες, όμως, πέρουν στο φεστιβάλ Καννών, ή Ζάν Μορώ μου έστειλε ένα σημείωμα, λέγοντάς μου ότι θά ήταν ευτυχής αν γύριζε μιὰ ταινία μαζί μου, αν κατά τύχη, άποφάσιζα νά βγω από τή σύνταξη. Της άπάντησα πώς δεν έκανα πιά ταινίες. Όμως, δούλεψα ένα σενάριο... Λέγεται *Death of a Career Girl* (Θάνατος μιās κοπέλας της καριέρας) — δεν ξέρω πώς λέγεται γαλλικά, δεν υπάρχει έκφραση γιά τó *Career Girl*. Είναι μιὰ κριτική γι' αυτό του είδους τις γυναίκες πού είναι σέ αναζήτηση καριέρας και ξεχνούν τή ζωή, τόν έρωτα και τελικά πεθαίνουν, ή μάλλον είναι κριτική γι' αυτές πού ή καρδιά τους έχει πεθάνει πολύ πριν από τó σώμα τους. Βασίζεται σέ μιὰ δική μου πρωτότυπη ιστορία. Νομίζεις ότι μιὰ γυναίκα μπορεί νά ζήσει όλη της τή ζωή χωρίς άντρα; (Καθένας λέει τότε τή γνώμη του). Μή μου σερβίρεις έμένα αυτή τή σαλάτα, baby,



Die 1000 Augen des Dr. Mabuse.



Das Testament von Dr. Mabuse.

κάνεις δεν μπορεί να τα πει αυτά σε μένα! "Όχι γενικότητες, κλισέ, σλόγκαν ή υπεκφυγές!" Ας είμαστε χοντροκομμένοι, δηλαδή απλώς τιμιότεροι. Τιμιότητα πάνω απ' όλα: είναι η πρώτη από τις ανθρώπινες αρετές. Μή μου λές ψέμματα, baby, Λίγο ενδιαφέρει τι σκέφτονται και τι λένε οι άλλοι. Το θέμα είναι: τι σκέφτεσαι εσύ; Άνήκεις στη νέα γενιά. Δεν θέλεις να με φιλήσεις; Είσαι έξαλλη μαζί μου ξε; Σε λατρεύω, ναι, εσένα, να πάρει η ευχή δεν ξέρω γιατί!

(Ο Λάνγκ τότε διαβάζει ορισμένα κομμάτια απ' αυτό το σενάριο):

«Βρίσκεται μέσα σ' ένα πλούσια επιπλωμένο δωμάτιο, οι τοίχοι γεμάτοι πίνακες: Πικασό, Σαγκάλ. Σ' ένα καβαλέτο, μιὰ γραβούρα σέ ξύλο πού αναπαριστά τόν Λυτρωτή να φέρει τόν Σταυρό του...»

Είναι σέ ένα δωμάτιο γεμάτο στρατιώτες. Μπορείς να θυμώσεις στους στρατιώτες αν ξεχνούν ότι είναι στρατιώτες; Μπορείς να τους θυμώσεις αν θυμούνται ότι είναι άντρες.

Δίνεται στόν λογαχό. Στην άγκαλιά του μέσα σφίγγει με τα δόντια της τόν χρυσό σταυρό πού φορά στο λαιμό για να μην φωνάξει...»

— Είμαι σίγουρος πώς θα είναι καλό σενάριο, παρατήρησε κάποιος.

— Γιατί, ρωτάει ο Λάνγκ.

— Έ. γιατί όλες οι ταινίες σου είναι καλές.

— Γιατί;

— Θα είναι μεγάλη τιμή να το διαβάσουμε.

— Έπίσης και ευχαρίστηση, sir.

— Τό ελπίζω. Και μη με φωνάζεις sir. Δεν είμαι sir. Και γιατί με λένε πάντα κύριο Λάνγκ; Τό άρχικό είναι Φ και ή συνέχεια «ρίτς».

(Συνεχίζεται)

(Η συζήτηση μαγνητοφωνήθηκε και μεταγράφηκε από την Miss Gretchen Weinberg.

Μεταφράστηκε από τα γαλλικά από την Ίριδα Ζαχμανίδη και δημοσιεύεται μετά από φιλική παραχώρηση των C.d.C.

Λέξεις ὅπως Μ

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Πολιτισμοί, κουλτούρες, βιβλιοθήκες, ἀρχαία, κείμενα, ἀναπαραστάσεις, συμπτώματα, μεταφορές, τί μιλά μέσα σας και τί μέσα σας κοιμάται.

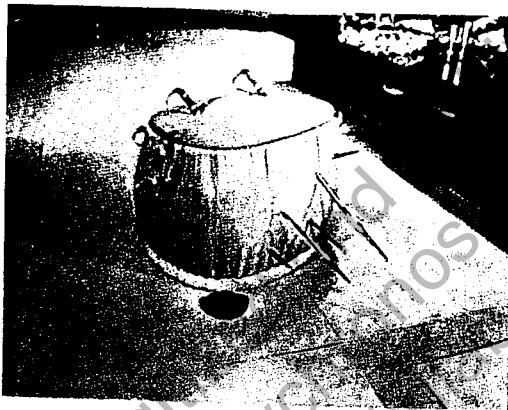
Τὸ μαγικό καλάθι τοῦ φακίρη και μέσα του ἡ Μπαράνι. Μιά σταγόνα αἷμα στὸ ἔδαφος τοῦ παλατιοῦ σημαίνει: ἡ Μπαράνι εἶναι νεκρή.

Γιατί Ἀριστοτέλη δὲν μπορεῖς νὰ δείξεις τὸ ἴδιο τὸ νεκρὸ σῶμα; «Τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὁμοιον θεωρεῖν ἔστιν» (Ποιητική, 1459 α).

Ἀπὸ ποῦ μιλά ὁ θάνατος μέσα στὴν εἰκόνα; Μήπως ἡ «ἐπιφορὰ ὀνόματος» εἶναι ἀπάντησή σου στὴ δική μου ἀδυναμία νὰ εἶμαι; Νόμιζα πὼς ἤμουν ὄλος και ὅτι εἶχα τὸ θάνατό μου στὰ λόγια μου. Μὰ αὐτὸς εἶναι τὸ πρῶτο ὄνομα, τὸ ἀρχέγονο λεξικό μου: πέρα ἀπ' τὸ λέγειν μου.

Μιά σταγόνα αἷμα: παχνίδι μετὸ θάνατό της (μου), παιχνίδι ποῦ δὲν λέγεται οὔτε γράφεται, εἰκόνα τοῦ σώματος ποῦ γίνεται γράμμα. Μιά σταγόνα, σημάδι ποῦ μέσα στὸ πλάνο εἶναι τὸ μόνο πράγμα ποῦ καλεῖ μαγικά τὸν τρόπο τοῦ δικοῦ μου κορμιοῦ. Φοβᾶμαι νὰ γίνω γράμμα. Κι ὅμως τὸ σημάδι περνά στὸ νοῦ και στὸ λεξικό μου: μόλις τὸ σῶμα σβηστεῖ, τὸ αἷμα γίνεται «λεκτόν». Στὸν Λάνγκ εἶναι ἡ φύση τῶν πραγμάτων φύση τῶν λέξεων.

Κλείνω τὰ μάτια μπροστὰ στὸ καλάθι, λημονῶ τὰ σπαθιά. Τί μένει στὴν ἐπόμενη φωτογραφία; Πάλι τὸ αἷμα, τὸ σημάδι, τὸ χνάρι. Αὐτὸ ποῦ ἔχει τὸ ὄνομα γραφή.



Das indische Grabmal



Metropolis



Siegfried

Ἀρχαία κουλτούρα τοῦ ἴχνους, κληρονομιά αὐτοῦ ποῦ ἀφήνει ὁ θάνατος ὅταν χτυπᾶ τὴν πόρτα μας: τοῦ νεκροῦ κορμιοῦ.

Λουκρήτιος: τὸ κορμί ποῦ πεθαίνει εἶναι ἡ τέλεια εἰκόνα, ἡ ζωγραφική.

Γιατί λοιπὸν εἶναι στὸν Λουκρήτιο τὸ αἷμα ἡ ἴδια ἡ μεταφορὰ κι ἡ εὐγένεια της;

Ἡ πανούκλα τῶν Ἀθηνῶν: «Ἐνα κύμα σάπιο αἷμα ξεχυνόταν ἀπὸ τὰ στουμπωμένα ρουθούνια και συνοδευόταν ἀπὸ πονοκεφάλους· και μαζί του ἄφηναν οἱ δυνάμεις τους τὸ ἀνθρώπινο κορμί, ποῦ ἀδειαζε ἀπ' ὅλη του τὴν οὐσία. Κι ἂν μερικοὶ γλύτωναν ἀπὸ τούτη τὴ φριχτὴ ἀπώλεια τοῦ σάπιου αἵματος, τὸ κακὸ τοὺς χτυποῦσε στὰ νεῦρα, στίς ἀρθρώσεις και στὰ γεννητικὰ ὄργανα. Κι ὑπῆρχαν ἄρρωστοι, ποῦ, μετὸν τρόπο τους ν' ἀντικρίσουν τὸ κατώφλι τοῦ θανάτου ἐπέζησαν — κόβοντας τὰ γεννητικὰ τους ὄργανα μετὰ σίδερα» (Περὶ τῆς φύσεως τῶν πραγμάτων, Βιβλίο VI)

Ὁ θάνατος σὰν ἀποφυγὴ τοῦ ἀκρωτηριασμοῦ, τὸ κακὸ αἷμα ποῦ γίνεται ποτάμι και χρωματικὸς κώδικας. Λάνγκ: ὁ ἀντι-Λουκρήτιος.

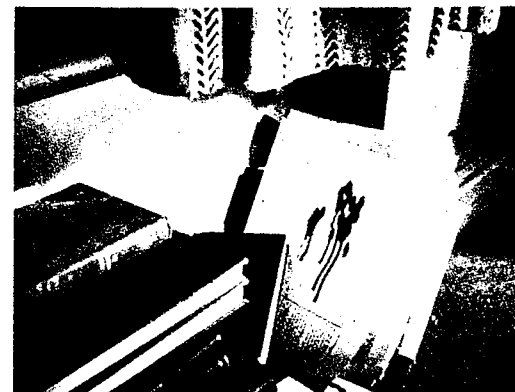
Και γιατί νομίζω ὅτι δὲν θὰ καταλάβω ποτὲ μιὰ ταινία τοῦ Φρίτες Λάνγκ; Γιατί δὲν καταλαβαίνω τὸν τρόπο νὰ πεθαίνει κανεὶς; τί εἶδους ἀρχαίῃ δύναμη, ποῖα ἠθική και ποῖα αἰσθητική ἀντλεῖ αὐτὸς ἀπ' τὰ αἰνίγματα τῆς προϊστορίας μου; Προσέλωση σ' ὅτι μεταφέρει τὸ θάνατο, ἀπαγόρευση αὐτοῦ ποῦ τὸν περιπαίξει. «Αἰνίγματος γὰρ ἰδέα αὐτὴ ἔστι, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνᾶψαι» (Ποιητική, 1458 α)

Ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ καιροῦ ἡ ἴδια ἱστορία, ἡ ἴδια μυθοπλασία, ἡ ἴδια σημειωτική τοῦ λόγου και τοῦ πάθους: ὁ θάνατος / σάρκα τῆς ἀπεικόνισης / παρὰν μέσα στὰ χνάρια του και στίς ἐπιδράσεις του. Τὰ ἀδύνατα συνᾶψαι: ἔργα τέχνης, μαγικὲς προαχτικὲς, ἀλχημείες τῆς παρτιτούρας, τῆς μογιᾶς τῆς πέτρας, τοῦ μελανιοῦ, τῆς σελλιόιντ.

Σταγόνες, γράμματα, ἴχνη, ἐπιδράσεις, ἀποτελέσματα, ἐκκρίσεις αὐτοῦ ποῦ ἔχει μιὰ αἰτία και ποῦ τὴν ἀφήνει νὰ χάνεται: στὰ σκοτισμένα δωμάτια, πίσω ἀπ' τὶς πόρτες, στὰ χρυσὰ παλάτια, σὲ κουτιά, μαγικὲς στοές, τούνελ.

Γιατί ἔφταξε ὁ Λάνγκ ταινίες; Ἀδύνατα συνᾶψαι: μαγεμένος ἀπ' τὴν αἰτία ποῦ χανόταν στὰ βάθη τῆς κινηματογραφίας του. Ἡ αἰτία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀόρατη στίς τέσσερις πρῶτες φωτογραφίες τοῦ ἄρθρου μου.

Hangmen Also Die.



Ἄς μὴ στρεψοδικουῖμε: πρόκειται γιὰ τὴν αἰτία τοῦ πόθου του, πού τὸν ὠθεῖ στοῦ σινεμά.

Δὲν τὴν ἄγγιξε λαμπρὰ ὁ Ἀἰζενστάιν στοῦ δευτέρου μέρους τοῦ Ἰβάν, ὅταν στὴν σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἀφῆσε τὴν αἰσθησιακὴ του εὐφορία νὰ ντύσει στὰ κόκκινα χρώματα τῆς αἰμομιξίας τὶς μεταφορὲς τοῦ ἀνδρόγυνου πού συνόδευσαν τὸ χορὸ καὶ τὸ μεθύσι τῶν χορευτῶν;

Δὲν ἔφτιαξε πίνακες ὁ Βελάσκεθ γιὰ τὴν ἀγάπη τοῦ Δεσπότη, δὲν ἔφτιαχνε καντάντες ὁ Μπάχ γιὰ τὴν ἡδονὴ τοῦ θεοῦ του, δὲν ἔγραφε τὸ τραγούδι τοῦ θριάμβου ὁ Μπραῦς γιὰ τὴν εὐφορία τῶν Πρώσων πού νικούσαν τοὺς Γάλλους;



Woman in the Window

Ἡ αἰτία τοῦ πόθου εἶναι πάντα τὸ ἴχνος τοῦ ἄλλου μέσα στὸν ἀκρωτηριασμό του. Χνάρι, γράμμα, γραφή, γραμμὴ σάρκα. Ἡ ἀντίστροφα: ρητορικὴ τοῦ γράμματος πού σέρνεται πάνω στὴ σάρκα, στοῦ κορμίου, τῆ σελίδα, τῆ σελιλόιντ, ρητορικὴ τῆς μεταφορᾶς, ἀντιστροφή τῆς αἰτίας καὶ τοῦ ἀποτελέσματος, παιχνίδια μὲ τὸ γράμμα, πλοῦτος σὲ μελάνι, φτώχεια σὲ μήνυμα. Τὸ αἶνιγμα ὅλης τῆς κινηματογραφίας τοῦ Λάνγκ, μυστικὸ τοῦ ξέφρενου χρωματικῆς αἰσθησιασμοῦ τοῦ Ἰνδικοῦ δίπτυχου.

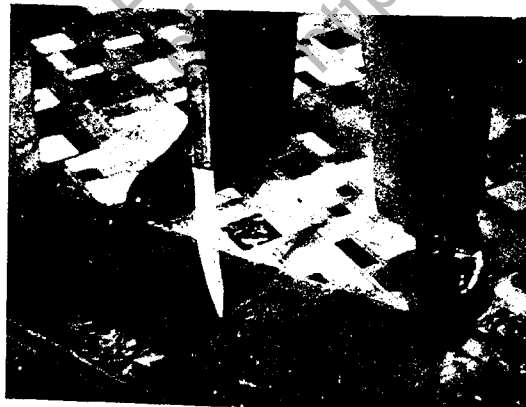
Τί εἶναι λοιπὸν ἡ αἰτία; Αὐτὸ πού εἶναι δίχως νὰ ἔχει; Αὐτὸ πού ἔρχεται ἀπ' τὸν ἴδιο πάντα τόπο;

Ὁ τόπος αὐτὸς εἶναι τὸ σῶμα. Ἀλλὰ πού ἀρχίζει, πού τελειώνει τὸ σῶμα; Πού νὰ βρῶ τὴν αἰτία μου; Στὸ στόμα (στὸ λόγο, στὴ φωνή, στὴν πείνα) ἢ στοῦ γεννητικὸ ὄργανο (χαρὰ τοῦ σέξ);



Der Mide Tod

Ὁ Λάνγκ μὲ ξεγελά: «στὴν οὐρὰ» λέει, ἐννοώντας ὅτι τὸ ζῶο εἶναι ἡ ἔμμομη ἰδέα του. Φίδια, τίγρεις καὶ κροκόδειλοι: ἓνα ἰδεοληπτικὸ σύστημα γραμμῆς μέσα σὲ μιὰ παρανοϊκὴ δομὴ. Κι ἔτσι λειτουργεῖ τὸ παράδειγμα πάνω / κάτω, ψηλὸ / χαμηλὸ, τὸ νόημα κυκλοφορεῖ ἀπ' τοὺς κήπους τῆς Μητροπόλης στὶς στοῆς τῆς, ἀφήνοντας κάθε τόσο καὶ ἓνα πράγμα, ἓνα μικρὸ πράγμα, τὴ μαγεία τοῦ κομματιοῦ, τοῦ μικροῦ, τοῦ μοναδικοῦ ἀντικειμένου πού γοητεύει τὸν Λάνγκ καὶ πού εἶναι ἡ αἰτία «μεταφερομένη» ἀπὸ μιὰ μυθολογία τῆς ὑπέρβασης πρὸς τὴν αὐτογνωσίαν τῆς. Ὁ Λάνγκ ἀγαπάει τὴν αἰτία τοῦ πόθου του. Κοινοὶ τόποι τῆς ζωῆς μας!



Scarlet Street



Das Indische Grabmal



Der Mide Tod

Woman in the Window



Ἀλλὰ ποῖός μιλά; Ἐκκαρτ: «Μὲ τὴ γέννησή μου γεννήθηκαν ὅλα τὰ πράγματα καὶ ἦμουν ἡ αἰτία τοῦ ἑαυτοῦ μου καὶ ὅλων τῶν πραγμάτων (...) Κι ἐδῶ εἶμαι πάλι αὐτὸ πού ἦμουν: καὶ ἐδῶ οὔτε αὐξάνομαι οὔτε ἐλαττώνομαι, γιατί εἶμαι ἓνα ἀσχεγόνον ὄν πού κινεῖ τὰ πάντα» (Περὶ τῆς ἀληθοῦς πείνας, Κήρυγμα LXXXVII).

Κι ὁ Λάνγκ: ἀναζήτησι τῆς ἀρχαιολογίας τῆς δικῆς του ἀγάπης.

Ἡ αἰτία τοῦ πόθου.

Ἄχι ἡ γυναίκα -

Ἄχι τὸ ὁμοίωμά της -

Τὸ μέρος τῆς (μου).

Ἐνα ἀνδρεῖκελο στὴ Μητρόπολη.

Μιὰ φαλλικὴ πόρνη στὸν Τίγρη τοῦ Ἑσναπούρ.

Ἐνα διαμάντι στοῦ Μούνφλητ.

Ἐνα πορτραῖτο στὴ Γυναίκα στοῦ παράθυρο.

Ὁ πλοῦτος στοῦ Ἑσὺ καὶ ἐγώ.

Γιατί ὁ Λάνγκ ἔφτιαχνε ταινίες;

Ὁ θάνατος, τὸ σέξ;

Ἡ Γερμανία, ἡ Ἀμερική;

Τόποι, γεωγραφίες, μῦθοι: σημεῖα τῆς ἀρχαιότητας. Καί:

Οἱ καλὲς μεταφορὲς φτιάχνουν τὸ καλὸ νόημα.

Δὲς τὸ τεράστιο στήθος τῆς Ἰνδῆς θεᾶς, τὴν Κορώνα, τὸ ντεκολτέ τῶν ἄλλων φωτογραφιῶν.

Λάνγκ: ὁ ἀντι - Νίτσε

Ἄλλὰ ὁ Νοβάλις: «Ποῖός ξέρει τί εἶδους ὑπέροχο σύμβολο εἶναι τὸ αἷμα»; (Ἀποσπάσματα).

Δὲν εἶναι παρὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀθηναϊκῆς, τῆς ρωμαϊκῆς καὶ τῆς φλωρεντιανῆς κυριαρχίας ὁ κόσμος τοῦ Λάνγκ. Κι ὅπως κάθε ἀπόσπασμα, ἔτσι καὶ αὐτὸς εἶναι ἓνα πλῆν καὶ ἓνα σύν, μιὰ ἀντιλογία καὶ μιὰ ἐλευθερία - καὶ πρὶν ἀπ' αὐτὰ τὸ μήνυμα, τὸ αἶνιγμα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Νοβάλις: «Ὁ Πλάτων κάνει τὴν ἀγάπη παιδί τῆς ἔλλειψης, τῆς ἀνάγκης καὶ τῆς ὑπερ-αφθονίας».

Κι ὕστερα;

Τὸ καλὸ νόημα ἀπαιτεῖ μιὰ καλὴ σύνταξη. Ὁ Ζὰν-Πιερ Οὐντὰρ τὴν ὀνόμασε στὰ Cahiers du Cinema «ραγὴ». Παρτε ἓνα «σιμὸν ζόντε σιμ», πάρτε ἓνα διάλογο δύο ἡθοποιῶν: ὁ ἓνας μιλά, βλέπω τὸ πρόσωπό του / στὴν ἐπόμενη εἰκόνα βλέπω τὸν ἄλλο νὰ ἀπαντᾷ (ὑποτίθεται ὅτι μέσα στοῦ ἴδιο πλάνου βρίσκεται πάντα ἓνας ἡθοποιός).

Τι συνδέει τις δύο εικόνες μεταξύ τους πέρα απ' το διάλογο και τα βλέμματα των ήθοποιων που κοιτάζουν προς το έξω μέρος της εικόνας, εκεί που μέσα στη φαντασία μου τοποθετώ προσωρινά τον συνομιλητή; Η λέξη φαντασία δίνει την απάντηση: τις εικόνες συνδέει μια φαντασίωση σύνταξης, ένας τρίτος, απών φανταστικός άκροατής που το βλέμμα του ένώνει συμβολικά αυτό που το φιλμ δεν μπορεί να κατορθώσει κυριολεκτικά. Χωρίς τον θεατή δεν υπάρχει σύνδεση ούτε νόημα. Χωρίς την αναμονή μου, τον πόθο μου να δω, χωρίς τις αναβολές αυτής της περιέργειάς μου οι εικόνες δεν κολλάνε, το κάδρο εκρήγνυται, ή μαγεία πέφτει. Το μάτι που ράβει τις εικόνες μεταξύ τους είναι άορατο, μόνο με γρίφους γράφεται μέσα τους σαν παράθυρο, κάμερα, τρύπα, κιάλι, κύκλος. Ο Λάνγκ δεν είναι μήπως όλος το μονόκλ του;

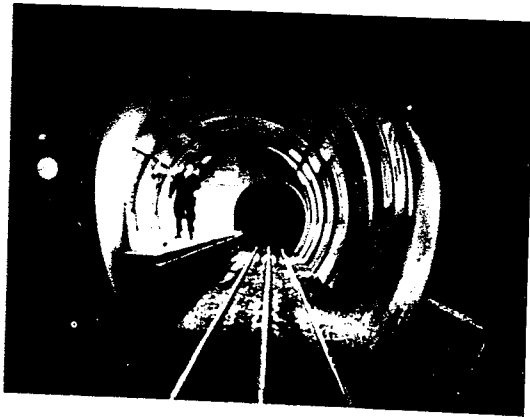
Τί λένε οι φωτογραφίες: το καλό νόημα είναι καλό γιατί ο θεατής κρατά το μάτι του κολλημένο στο κορμί - δεν τ' αφήνει να περιπλανηθεί πάνω στην οθόνη παρά σαν άλλο. Τρόμος για την απώλεια, μια που το ίδιο δεν είναι όλο.

Χαίλντενλιν: «Η σημασία είναι ο τελικός στόχος, αλλά η έκφραση είναι αισθητή, ο ελεύθερος χειρισμός μεταφορικός» (Περί της μεθόδου του ποιητικού πνεύματος).

Η λογική του σινεμά του Λάνγκ: μέσα στις σπηλιές και τα υπόγεια σέρονεται το έγκλημα, ή παράνοια κι ή λέπρα.

Η άλογική του: ή είσοδος κάθε σπηλιάς είναι ένα παράθυρο απ' όπου περνά το νόημα με τη δύναμη της άρρώστιας.

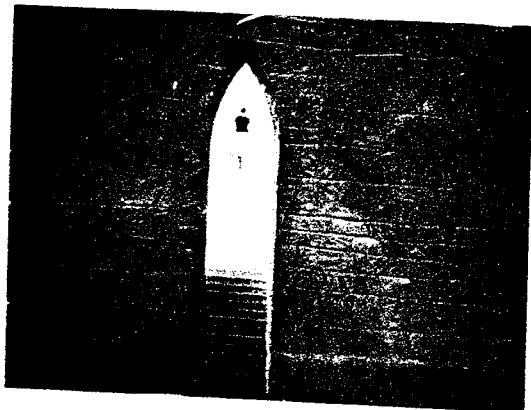
Λογική, άλογική: λέξεις όπως άλλες, π.χ. συνειδητό, ασυνείδητο.



Man Hunt



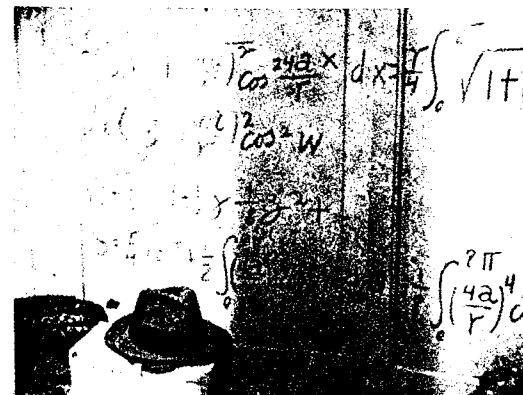
Frau im Mond



Siegfried



Cloak and Dagger



Λέξεις που μιλιούνται από άλλους μέσα στον Λάνγκ και που τυχαίνει να είναι οι καλές λέξεις της δύσης. Γιατί τελικά το μόνο ίσως πράγμα που είναι ζωηρό στον Λάνγκ άφορα τον τρόπο με τον οποίο οι παλιότεροι δυτικοί πολιτισμοί αναζητούν την επιβίωσή τους μέσα στους νεότερους. Πώς το ιερογλυφικό γίνεται γράμμα και πώς το γράμμα ξαναγίνεται ιερογλυφικό. Δεν είναι ή άρρώστια ή μόνη ελπίδα για τις μεταμορφώσεις αυτές; δεν είναι ή λέπρα λέξη και φωνή, καλό νόημα που τράφηκε από το βάθος της προοπτικής μου (σου, του); Τα ονόματά της: Άριστοτέλης, Μωϋσής.

Και τα φιλμ: χνάκια του βάθους μέσα στο βάθος - που είναι πηγάδι (Moonfleet), στοά (Τίγρης του Έσναπούρ), σπηλιά (Ζίγκφορντ), φυλακή (Έχω το δικαίωμα να ζήσω), μπουντρούμι (Μαμπούζε), τάφος (Τάφος του Ίνδου), υπόγειο (Μητρόπολη) τρύπα (Κρήμιλντ), βουρκοκ (House by the River) κάμαρα (Secret Beyond the Door, The Ministry of Fear, The Big Heat, The Woman in the Window)

Φωνές βάθους προοπτική κι οί «καλές» λέξεις -	
Μεταφορά	Λέπρα
Άμερική	Ευρώπη
Έπιστήμη	1933 Μαγεία
Τίγρης	Μαμπούζε
Αίνιγμα	Γράμμα
Ίουδαία	Ίνδιες
Νομική	Ίατρική
Μηχανή	Γραμματική

γραμμές αριθμοί σειρές ονόματα και οί άνθρωποι τους - δόκτωρ Μαμπούζε Φρόντ Μέντελ Ίπποκράτης και Λακάν όταν πάντα ζδειχναν μετά τα φυσικά πώς οί αρχαίοι πάπυροι Έμπερος αλλά άλλου άλλοτε ύμνοι Άθαρβαβέδα Κως Ίερόφυλος και Έρασίστρατος μάζευαν γύρω τους το διάταγμα του Άντωνίου Πίου και τα συγγράμματα του Κορνήλιου Κέλσου περι των μισθών των ιατρών κι ύστερα «Regimen sanitatis salernitanum» πώς ο Γαληνός οί άραβες είχαν δίκιο με τον τρόπο τόπο κόπο που ή έγκυκλοπαίδεια Βιέννη 1890 Βερολίνο 1933 άπαίτησε αίμα σύμπτωμα τεχνική του κορμιού για να φτιάξει βιβλία Βαγδάτη Κίνα Βενετία από τότε που ο Μαγγελάνος και τα στρατεύματα του Φίλιππου Άλέξανδρου 1950: American

Guerilla in the Philippines χαρτογραφοῦσαν χαρτονομοῦσαν χρονομετροῦσαν τὸν ὠκεανὸν τῶν Ἰνδιῶν ἔπεισαν στίς λέξεις Μ(αμποῦζε) Μ(έτρο) Μ(άγερ) Μ(πάγιερ) Μ(η-τροπόλη) ταξίδια ἐμπορικῆς φύσης Βιέννη Βερολίνο Χόλγουντ φοινικικῆς ἔξαρχης ὡ Ἄναξιμανδρε *Western Union — Cloak and Dagger Moonfleet Der Tiger von Eschnapur*. καὶ κάθε ἄστου ποθοῦσε νοῦς κεφάλι κεφαλὴ βιομηχανία βιοτεχνία Νιμπελοῦνγκεν Κοπέρνικος Ἐρατοσθένης Codex atlanticus σὰν πάπυρο σὰν ἐφεύρεση Μανδραγόρα *You and Me* καλὸ βλέμμα καλὴ τύχη καλὴ ἀφήγηση καλὸ καλὴ κάλλος κάθε ἄστου city ἐπειδὴ λησμονήσε ὅτι ἡ καταγωγὴ τοῦ δίκαιου *Judex Judicium Juda* ἦταν στοὺς γρίφους τῆς ἑβραϊκῆς λεξιγραφίας χαρτογραφίας (κλειστο) φοβίας *Secret Beyond the Door* καὶ τῆς ἁγίας ρωμαϊκῆς γερμανικῆς αὐτοκρατορίας *Hangmen Also Die* μοῖρα μπέρδεψε τίς ἐπιστῆμες τῆς γεωγραφίας τῆς νομικῆς τῆς ἰατρικῆς τῆς ἀλχημείας γιατί τὸ μόνο πρόβλημα ποὺ ὑπῆρχε πάντα ἀφορᾷ τῇ διαθήκῃ ἀποθήκῃ ὑποθήκῃ τοῦ Λάνγκ τοῦ Μ(αμποῦζε) - ἀλλά: Κλωθὼ Λάχαισις Ἄτροπος ἀνδρείκελο θησαυρὸς *Moon fleet* διαμάντι: μικρὸ ἀντικείμενο = μαχαίρι (*Scarlet Street*) + ψαλίδι (*Ministry of fear*) = εἰκόνα πρωτεύουσα μέδουσα Οὐάσινγκτον Ἀθήνα Μόσχα Καρχηδὼν Μακάο κακά(ο) κακὰ κακῶς μπέρδεψε ἐπιστῆμες τοὺς ἱεροὺς Ἔσσα Ἄσσα τόμους Στράβων ποιητὴ ἔφεσις ἀναβολὴ ἀναψηλάφησις *The Return of Frank James Manhunt Fury M* τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Ἀφρικανὸ μετὸν Σαβινὸ τίς ρίζες μετὸν *Jurisprudencia* τὸν Παράκελσο μετὰ χαμένα συγγράματα τοῦ Μαρίνου τῆς Τύρου — κι ὅμως τὸ ὑποκείμενο — καὶ τὸ *Theatrum Orbis* μετὰ ὀδοντικά τὰ χειλικὰ τὰ ὑγρά καὶ τῇ γραμματικῇ *Beyond A Reasonable Doubt Spione*

Γερμανία 1921 κουρασμένος τράπεζα θάνατος Βενετία ἄστου ἀστυνομία νομὴ κλῆρος Βαβέλ; Ὅχι τὸ πρόβλημα εἶναι στὴ μοῖρα καὶ στὴ λέπρα Ὁ Φρίτς Λάνγκ νεκρὸς νεκρὸς λεπρὸς λεπρὸς

Γκοντάρ Ὅμηρος «Στίς ταινίες μου τὰ ἀντικείμενα εἶναι σημεῖα, ἀλλὰ σημεῖα πολὺ συγκεκριμένα»
 Λάνγκ γουέστεργουέστ
 Στράουμπ γουέστ
 Ἀϊξενστάιν (ταινίες τάλαντον τάλέντο) (σημεῖα μικρὰ καὶ κεφαλαῖα κεφάλαιο κεφάλι κεφαλὴ)

Γιατὶ τὸ μόνο πρόβλημα ποὺ ὑπῆρχε ἦταν νὰ δείξει ὅτι τὸ ἄστου Βενετία Βιέννη Ἐσσαποῦρ Σάντα Μόνικα Σάλτ Λέγκ Σίτυ Ὁμάχα Βερολίνο Μ ἐκτίθεται στοὺς κινδύνους τῆς λέπρας ἀκριβῶς ὅπως κάθε μάθε πάθε Χόλγουντ γεμάτο μηχανῆς κι ἐποχῆς τῆς χημείας ἀλχημείας καὶ τῆς διεθνούς ἀστροπορείας *Frau im Mond* κι ἄστερα πόρτα πύλη εἶναι κάθε πέρασμα τοὺς χρόνους ποὺ οἱ σχέσεις ἀνάμεσα διάμεσα μέσα στίς λέξεις ἀρχίζουν νὰ γίνονται λύνονται κακῆς - ΚΑΚΕΣ - καὶ τώρα ποὺ τὸ νόημα πέφτει στὴ σπηλιὰ τρύπα στοὰ φυλακὴ ὑπόγειο μπουντρούμι βάλτος κάμαρα 1976 γιὰ νὰ γίνῃ ἀφήνῃ θησαυρὸς ἀνωνυμία ἀντωνυμία ἀντονομασία καὶ βέβαια ὑπερβολὴ παροξυσμὸς βαρβαρισμὸς γιὰ νὰ δείξει ὅτι ἀνάμεσα στὸ ἄστου ποὺ λέγεται καὶ στὴ Ἱερουσαλὴμ ποὺ δείχεται ὑπάρχει ἄρχει ἡ σχέση μέση θέση θέαμα ποὺ ἐνώνει καὶ χωρίζει τὴν περιτομὴ ἀπὸ τὴν μανία τῶν ἐθνικῶν καὶ τῇ λέξῃ νόημα πόλις πολιτικὴ ἀπὸ τὸ μάτι ποὺ μονόκλ ἀτενίζει τὴ λέπρα παρὰνοια νὰ χτυπᾷ τρυπὰ κάθε φιλμ μετὰ τὸ θόρυβο ποὺ ἔκαναν οἱ σάλπιγγες τῆς Ἱερικῆς -

Ἡ Γεωγραφία εἶναι ἐπιστῆμη γιὰ τὴν κατάσταση τὴν κίνηση τὸ μέγεθος τὴν μορφή καὶ τὴν ὑπαρξὴ τῆς γῆς δηλαδὴ τῆς ἐπιφάνειάς τῆς καθ'αυτῆς καὶ στὴ σχέση τῆς με τοὺς ἀνθρώπους

: λάθος

θόρυβο σάλπιγγες σχέση λέξη ἐπανάσταση κατάσταση παρὰσταση -

Ποινὴ: κατὰ τὸ πνεῦμα τοῦ ποινικοῦ δικαίου τὸ ἀπὸ τὸ κράτος ἐπιβαλλόμενο κατὰ τὴν μορφὴ δικαστικῆς ἀπόφασης ἐξαιτίας παρὰβασης τοῦ ποινικοῦ νόμου

: λάθος!

παρὰσταση παρὰβαση νόμος νομὸς νόμισμα *You Only Live Once*

Φωτογραφία: τέχνη κατὰ τὴν ὁποία κατασκευάζεται μόνιμη εἰκόνα ἐνὸς ἀντικειμένου ἐπάνω σὲ μιὰ χημικὴ εὐαίσθητη ἐπιφάνεια μετὰ τὴ βοήθεια τῶν χημικῶν ἐπιδράσεων τοῦ φωτός

: λάθος!

πρίσμα πριαπισμὸς

Λέξη: στὸ γενικὸ νόημα τοῦ ὅρου κάθε σύνδεση φθόγγων ποὺ σημαίνει μιὰ παρὰσταση

: λάθος!

νόμισμα πόρισμα πρίσμα

Εἰκόνα: στὴν γνωσολογία ... στὴν ὀπτική ...

: λάθος!

1921: ό κουρασμένος θάνατος / ένα γερμανικό λαϊκό τραγούδι σε έξι στίχους

Τέα φόν Χάρμποου

1958: ό τίγρης του έσναπούρ / ένα παραμύθι /

Τέα φόν Χάρμποου

και πάλι τα λόγια συγχύσεις ό θάνατος ή μοίρα ή ζωή είναι EINAI σινεμά Φεγιάντ Γκρίφιθ

σύνταξη άνασύνταξη όμηρικοί θεοί κακοί κακές θεές

Ό πατέρας γράφεται νόμος

Ό γυιός γράφεται (άστυ)νόμος

κακό κακά και κόβει τό κορίτσι τις λέξεις λόγια

ΤΟ (!) κορίτσι

κακό σκατά κόβει κορίτσι λέξεις

άναρχία
σοδομία
κακία
πορνεία
λαγνεία
μωρία

πατέρας γράφεται νόμος

γυιός γράφεται νόμος

Τό καλό άπεχθάνεται τό κακό / ή μάνα επιδίδεται στη λαιμαργία / 'Η πόρνη Βιέννη Βενετία πίσω άπ' την Νέα 'Υόρκη άμήχανη Πρωτεύουσα / Βίβλος Βαβέλ / τά σύμφωνα οί φθόγγοι τά φωνήεντα δέν μεταφράζονται γιατί κάθε άρχή άρχείο όρχις άρχοντας άρχοντικό δέν πρέπει νά θεωρείται παρά σάν φθόγγος φθίση πτύση μιάς θεάς ένός θεού 'Ιεχωβάς παπάς παμαπάς -

άρχή άρχείο όρχις άρχοντας άρχοντικό θεωρείται πτύση θεά θεά θέαμα θεάμα θεαμά μαμά μά Μ.



Νίκος Λυγγούσης

M

Άγοράστε τό Σ.Κ. '76. Κάντε τον γνωστό. 'Η έκδοση του στηρίζεται στην βοήθεια σας.

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

Λάνγκ / Μπρέχτ / Χόλλυγουντ

(1941-1943)

Και οί δήμιοι πεθαίνουν....

Δέν διατάσαμε νά εντάξουμε στο άφιέρωμα αυτό, ένα ντοκουμέντο πού μοιάζει νά είναι ή άλλη πλευρά του νομίσματος, ή άλλη όψη μιάς πραγματικότητας στην όποία, όπως θά δούμε, ό Λάνγκ δέν δυσκολεύτηκε και πολύ νά προσαρμοστεί.

Μπρέχτ — Λάνγκ: συνδιασμός πού σε διαφορετικές συνθήκες και διαφορετικό χώρο θά μπορούσε νά δώσει έκρηκτικά άποτελέσματα, αλλά πού μέσα στα σύνορα του Χόλλυγουντ δέν μπορούσε παρά νά όδηγήσει σε μιά πολλαπλή σύγκρουση, οικονομική, πολιτική, πολιτισμική.

'Αρχικά, τό κείμενο πού προτείνουμε εδώ, άποσπάσματα από τό 'Ημερολόγιο εργασίας (Arbeits journal Suhrkamp 1973), τό όποίο δέν έχει έκδοθεί στην 'Ελλάδα, τό σκεφτήκαμε σάν ένα κείμενο πού αναφέρεται στον Φρίτς Λάνγκ και τό σχέδιό του με τόν τελικό τίτλο Και οί δήμιοι πεθαίνουν (Hangmen Also Die) (άφου είχε διαδοχικά άλλους τίτλους 'Ο γυιός των όμήρων, Οί όμηροι της Πράγας, και άκόμη τόν τίτλο πού ό Μπρέχτ ήθελε νά έχει Νά εμπιστευέσαι τόν λαό — Trust the People) και άποτελεί τά άκριβή και λεπτομερή πρακτικά της προσπάθειας πού έκανε ό Μπρέχτ στο Χόλλυγουντ, όταν βρέθηκε άντιμέτωπος με μιά κινηματογραφική πραγματικότητα, πού τόν τρόμαζε. Όμως, γρήγορα, αυτό τό 'Ημερολόγιο εργασίας (άπό τό όποίο σκοπίμως έχουμε άπομονώσει τά κομμάτια εκείνα πού λίγο — πολύ στρέφονται γύρω από τό κινηματογραφικό σχέδιο με τόν Λάνγκ) παύει νά είναι μιά σειρά από σημειώσεις γύρω από μιά επαγγελματική εμπειρία, όσο οδυνηρή κι άν είναι, για νά άποχτήσει μιά διάσταση ήμερολογίου έξορίας, άφου αυτή ή περίοδος (1941-1947) παίρνει μέσα στο σύνολο του 'Ημερολογίου εργασίας (1938-1955) μιά πρωταρχική θέση.

Ό Μπρέχτ στο Χόλλυγουντ είναι ό Μπρέχτ στην έξορία, ό Μπρέχτ σε μιά «έρημο» την ίδια στιγμή πού στην Εύρώπη όργιάζει ό πόλεμος. Πράγμα πού, όπως ήταν επόμενο, δέν μπορούσε νά τόν αφήσει άδιάφορο, μιά και επιπλέον ήταν ύποχρεωμένος νά βγάξει τό ψωμί του άπ' αυτούς πού άποκαλούσε «εμπόρους ψευτιάς». Πραγματικά, έξαναγκασμένος νά γράφει σενάρια για νά επιζήσει, μόνο μέσα από τις σημειώσεις, μέρα με τή μέρα, του ήμερολογίου του μπορούσε νά τοποθετηθεί κριτικά άπέναντι σ' αυτήν την δραστηριότητα, φωτίζοντας την ιδεολογική της διάσταση, επανατοποθετώντας την στην άληθινή της θέση, αυτή πού επιβάλλει ένα σύστημα βασισμένο στο χρήμα, τό εμπόριο, την κοινοτυπία.

Άπό κεί και πέρα, τά προβλήματα, μισθού, άμοιβής, αύξησης άποδοχών, για μιά δουλειά πού ό ίδιος ονομάζει δουλειά για τό ψωμί, όπως αναφέρονται στο ήμερολόγιό του, δείχνουν ότι του προκαλούν ένα είδος ψύχωσης για τά λεφτά και μαρτυρούν άβεβαιότητα και άγχωδη άνησυχία. Άλλωστε, ό ίδιος έδειχνε νά έχει πλήρη συνείδηση του μικροπρεπή και κοινοτυπου χαρακτήρα της όλης ιστορίας στην όποία συμμετείχε, όχι όμως χωρίς κάποια άπόσταση, όπως μπορούμε νά άντιληφθούμε διαβάζοντας μερικά άποσπάσματα από τό ήμερολόγιό του.

Άπό την άλλη πλευρά, ή συνέντευξη του Φρίτς Λάνγκ, πού είναι ό αντίποδας στα συμπεράσματα του Μπρέχτ δέν είναι λιγότερο διαφωτιστική πάνω στο όχι πάντα καθαρό παιχνίδι πού παιζόταν εκείνη την εποχή στη Μέκκα του κινηματογράφου και συμπληρώνει με τό δικό του τρόπο την εικόνα του Χόλλυγουντ, όπως την βλέπουν ένας έξόριστος και ένας πρόσφυγας.

Ό Μπρέχτ στο ήμερολόγιό του έχει την τάση νά εξαφανίσει κάθε κεφαλαίο, έκτός από μερικές περιπτώσεις παραθέσεων, (τίτλοι έργων κτλ). Άκόμη και κύρια όνόματα περιορίζονται στα αρχικά τους, τά όποία ό έκδότης συμπλήρωσε μέσα σε παρένθεση. Δέν υπάρχει θέμα νά διορθώσουμε τόν Μπρέχτ σ' αυτό τό σημείο: «επανατοποθετεί στη σωστή της θέση την τέχνη του γραψίματος, μιά πράξη μάλλον κοινοτυπη, πεζή, όμως, όχι έπονεϊδιστη και γι' αυτό, μέσα στην καρδιά αυτού του «wrong war», έκπληκτική», όπως σημειώνει σωστά ό Philippe Ivernel, ό μεταφραστής της γαλλικής έκδοσης.

Τό κείμενο συνοδεύεται από συμπληρωματικές σημειώσεις, ώστε νά γίνουν κατανοητά στον 'Ελληνα άναγνώστη όνόματα και καταστάσεις περισσότερο γνωστά στη Γερμανία. Προσθέτουμε τέλος, ότι άντιπαραθέσαμε τά άποσπάσματα του Μπρέχτ και την συνέντευξη του Λάνγκ ακολουθώντας τό παράδειγμα του γερμανικού περιοδικού Filmkritik (No 223, 'Ιούλιος 1975) από τό όποίο άντιγράψαμε λίγο πολύ τό μοντέλο σελοδοποίησης των δύο κειμένων. Εύχαριστούμε γι αυτό τό Filmkritik.

M.Δ.

Ἡ ἀνάμνηση τοῦ Φρίτς Λάνγκ

Τὸ 1971, ὁ ἀμερικανὸς γερμανιστὴς James K. Lyon ἔθεσε στὸν Λάνγκ ὀκτώ ἐρωτήματα, πού ἀφοροῦν τὶς συνθήκες συνεργασίας τοῦ Μπρέχτ στὸ σενάριο τοῦ Hangmen Also Die (Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν). Ὁ Λάνγκ ἀπάντησε γραπτὰ στὶς ἐρωτήσεις.

Γνώρισα τὸν Μπρέχτ πρὶν τὸ 1933 στὴ Γερμανία (μέσω τοῦ Peter Lorre στὸ Μόναχο), τὸν ἐκτίμησα πολὺ καὶ ἐπειδὴ βρισκόμουν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν Feuchtwanger γνῶριζα ὅτι αὐτὸς τοῦ εἶχε διαθέσει ἕνα ἀρκετὰ μεγάλο χρηματικὸ ποσὸ προκειμένου νὰ ἔρθει ἀπὸ τὴν Εὐρώπη στὴν Ἀμερική. (Ὁ Feuchtwanger ἦρθε ἀπὸ τὴ Γαλλία στὴν Ἀμερική μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς Ἐλενορ Ρούσβελτ. Ἐγὼ ὁ ἴδιος, ὅταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 1933 ὁ Γκέμπελς μοῦ εἶχε προσφέρει τὴν «ἀρχηγία» τοῦ κινηματογράφου, ἐγκατέλειψα, τὴν ἴδια μέρα τὴν Γερμανία καὶ μέσω Παρισιοῦ — ὅπου γύρισα τὸ Liliom μὲ τὸν Charles Boyer καὶ τὴν Madeleine Ozeray ἔφτασα στὴν Ἀμερική τὸ 1934).

Σήμερα εἶμαι σὲ θέση, καὶ αὐτὸ χάρις σὲ μιὰ παλιὰ γνωστή, τὴν κυρία Lily Latte, νὰ πῶ μὲ σιγουριά μόνον τὰ παρακάτω: ἡ κυρία Latte καὶ ἐγὼ μαζεύσαμε ὅσα περισσότερα λεφτὰ μπορούσαμε, πάντοτε μικρὰ ποσά, ἀπὸ γνωστούς, γιὰ νὰ κάνουμε δυνατὸ τὸν ἐρχομὸ καὶ τὴν κατοπινὴ ζωὴ τῆς οἰκογένειας Μπρέχτ. Ἀπὸ ὅσους — καὶ δὲν ἦταν λίγοι — προσφέρανε χρήματα, ἡ κυρία Latte μπορεῖ νὰ θυμηθεῖ μόνον τὸν σκηνοθέτη Wilhelm Dieterle καὶ τὴ γυναίκα του.

(Γιὰ δύο περίπου χρόνια, ἡ κυρία Latte καὶ ἡ κυρία Ἐλενα Βάιγκελ ἦταν στενὲς φίλες. Βλεπόντουσαν σχεδὸν καθημερινά, ὥσπου ἡ Ἐλενα Βάιγκελ διέκοψε ξαφνικὰ τὴν ἐπικοινωνία μαζί της. Τὸ ἴδιο, ἔκανε καὶ μὲ τοὺς ἄλλους πού δὲν μπορούσαν νὰ μεσολαβήσουν γιὰ νὰ γνωρίσει διακεκριμένες ἐκεῖνη τὴ στιγμή προσωπικότητες.)

Πιθανόν, στὸ συγκέντρωμα ποσῶν βοήθησε τὸ Εὐρωπαϊκὸ Ταμεῖο τοῦ Φίλμ, πού ἰδρύθηκε ἀπὸ τὴν κυρία Lielze Frank, κόρη τοῦ Fritz Massary καὶ εἶχε σκοπὸ νὰ ὑποστηρίξει γερμανοὺς ἐμigréδες τοῦ φιλμ καὶ τοῦ θεάτρου. Ἡ κυρία Latte νομίζει πὼς θυμάται, ὅτι ἡ οἰκογένεια Μπρέχτ ὅταν ἔφτασε ἐδῶ ἔπαιρνε κάθε μῆνα ἕνα ποσὸν ὑποστηρίξεως ἀπὸ τὸ ταμεῖο.

Μὲ ἀρκετὴ σιγουριά μπορῶ νὰ ἰσχυρισθῶ, πὼς οὔτε ἡ Dorothy Thompson οὔτε ὁ ἠθοποιὸς Fritz Kortner ἦταν «ἐπίσημα» μακίηνες.

Εἶχα ὑπογράψει συμβόλαιον μὲ τὴν 20th Century - Fox καὶ εἶχα ἤδη τελειώσει τὴν πρώτη μου ἀντι-εθνικοσοσιαλιστικὴ ταινία τὸ Manhunt (Ἀνθρωποκνηνηγτὸ). Ὅταν ἔφτασε ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ ἐδῶ, ἦμουν ἐλεύθερος.

Ὁ Arnold Pressburger, ἕνας ἀνεξάρτητος εὐρωπαϊὸς παραγωγὸς πού τὸν εἶχα γνωρίσει στὴν Εὐρώπη, μοῦ ζητοῦσε ἀπὸ μῆνες νὰ γυρίσω μιὰ ταινία. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, ὅμως, δὲν ἔβρισκα κανένα θέμα πού νὰ μοῦ ἀρέσει.

Τὸ 1942, στὴν Πράγα, ὁ προτέκτορας τοῦ Ράιχ, Hendrich δολοφονεῖται ἀπὸ τὸν γιατρὸ Svoboda. Ὁ Svoboda βρῖσκει, κατὰ τύχη, καταφύγιο στὸ σπίτι τοῦ καθηγητῆ Novotny, ὁ ὁποῖος κατὰ τύχη, συλλαμβάνεται καὶ κρατεῖται δημεὸς μετὰ τὴν ἀπόπειρα. Ἡ Marcia, κόρη τοῦ καθηγητῆ, πηγαίνει στὴ Γκεστάπο νὰ προδώσει τὸν Svoboda γιὰ νὰ σώσει τὸν πατέρα της, ὅμως, μαθαίνει ὅτι οἱ Τσέχοι ἀντιστασιακοὶ ἔχουν πάρει ἀπόφαση νὰ μὴν προδώσουν τὸν Svoboda, πού ἔχει γίνει ἐθνικὸς ἥρωας. Δὲν μιλᾷ, προκαλώντας ἔτσι ὑποψίες στὰ S.S. Ξανασυναντᾷ τὸν Svoboda. Αὐτὸς παριστάνει τὸν ἑραστή της γιὰ νὰ ξεγελάσει τὸν ἐπιθεωρητὴ Grüber πού τοὺς ἀκολουθεῖ. Ἰσαμε τὸ δαμάτιον ὅπου κρύβουν τὸν πληγωμένο ἀρχηγὸ τῆς ἀντίστασης. Ὁ Jan Horok, ἀρραβωνιαστικὸς τῆς Marcia, ἀντιλαμβάνεται τὴν ἀπάτη τους παρῶς τὸν Grüber, πού θέλει νὰ τοὺς συλλάβει καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν ἐμποδίσει. Αὐτὸς τὸν εἰρνεύει ἀναίσθητο, ὅμως ὁ Jan ἐπεμβαίνει ξανά, ἐγκαίρως καὶ μαζί μὲ τὸν Svoboda σκοτώνουν τὸν Grüber. Γιὰ νὰ γλυτώσουν τοὺς δῆμους ἀπ' τὸ θάνατο, ἡ ἀντίσταση κατασκευάζει ἕνα ψεύτικο ἔνοχο, τὸν συνεργάτη τῶν γερμανῶν Czaka, γιὰ τὸν ὁποῖο δλοὶ οἱ τοῦοί της Πράγας φέρονται πειστήρια τῆς ἐνοχίας του. Ἄν καὶ ὑποπτεύονται τὴν συνομιλοῦσα, οἱ ναζοὶ θὰ ἐκτελέσουν τὸν Czaka ἀλλὰ καὶ τοὺς δῆμους.

Ἀποσπάσματα ἀπὸ «Τὸ Ἡμερολόγιο Ἐργασίας»

(Μπέρτολτ Μπρέχτ)

14-11-41

1. Oscar Homolka: ἠθοποιός, γεννήθηκε τὸ 1901. Ἐπαιξε στὴ Βιέννη καὶ τὸ Βερολίνο. Ἐγίνε ιδιαίτερα γνωστὸς ἀπὸ τὴν Ζωὴ τοῦ Ἐδουάρδου II τῆς Ἀγγλίας, τὸ 1924 καὶ ἀπὸ τὸ Μπάλ πού σκηνοθέτησε ὁ Μπρέχτ στὸ Deutsches Theater τὸ 1926. Ὁ Μπρέχτ ἐπανεπιλήμμενα τὸν ἀποκάλεσε ἕναν ἀπὸ τοὺς πῶς ταλαντούχους ἠθοποιούς τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου.

2. Fritz Kortner: (1897-1971) Διόσημος ἠθοποιὸς τῶν χρόνων τοῦ '20. Δούλεψε μὲ τὸν Μπρέχτ ἤδη ἀπὸ τὸ Στὴ ζούγκλα τῶν πόλεων.

3. Peter Lorre: (1904 - 1964) Ἐπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Γκάλι Γκάι στὴν παράσταση τοῦ Ἀνθρώπου γιὰ ἄνθρωπο τὸ 1931. Σὲ πολλὰ κινηματογραφικὰ σχέδια του ὁ Μπρέχτ τὸν προέβλεπε γιὰ τὸν βασικὸ ρόλο.

4-12-41

πρόσφερα στὸν φρίτς Λάνγκ ἕναν θεὸ τῆς εὐτυχίας μὲ τὸ ἀκόλουθο ἐπίγραμμα:
εἶμαι θεὸς τῆς εὐτυχίας, μαζεύω γύρω μου αἰρετικὸς πού νοιάζονται γιὰ τὴν εὐτυχία σ' αὐτὴ τὴν κοιλάδα τῶν δακρῶν. εἶμαι ἀγκιτάτορας, ἀναταράζω τὴ βρομιὰ, ταραχοποιὸς καὶ μ' αὐτὸ — κλείστε τὴν πόρτα — παράνομος

27-4-42

(...)
μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἐπιτυχίες στὸ box-office¹, ἀφαιρέθηκε ἀπὸ τὸν Λάνγκ, διαδοχικὰ, τὸ γύρισμα ἀρκετῶν ταινιῶν, ἐπειδὴ καυγάδισε ἢ ἐπειδὴ κάποιος γάλλος ἠθοποιὸς ἀπαιτοῦσε ἀμερικανὸ σκηνοθέτη. ἄρχισε νὰ ἀνησυχεῖ καὶ παρακάλεσε τὸν golf nürnberg νὰ τοῦ ἐπιστρέψει τὶς 80.000 δολάρια πού διαχειριζόταν γιὰ λογαριασμὸ του, ὅλες δηλαδὴ τὶς οἰκονομίες του. ὁ n(ürnberg) ἔκανε μιὰ ἀνόρεχτη ἀπόπειρα αὐτοκτονίας γιὰ νὰ ὁμοιογήσει κατόπιν ὅτι ἀπὸ χρόνια εἶχε ξοδεύσει τὰ χρήματα. ἐκεῖνες τὶς βδομάδες ὁ Λάνγκ, ἐνῶ τὸ συμβόλαιό του πλησίαζε νὰ λήξει, πηγαίνει στὸν ὀφθαλμίατρο. αὐτὸς τοῦ καλύπτει τὸ ἕνα μάτι, καὶ τοῦ ζητᾷ νὰ διαβάσει κατὰ νούμερα. λ(άνγκ): «μὰ πρέπει νὰ ἀνάψετε τὸ φῶς!» τὸ φῶς ἦταν ἀπὸ ὠρα ἀναμμένο. τώρα πᾶ γινώριζε ἢ προαισθάνεται ὅτι τὸ ἄλλο τοῦ μάτι ἀπειλεῖται ἀπὸ τύφλωση, ὅπως εἶχε ἤδη συμβεῖ στὸν πατέρα του. τὸν συνόδευε ἡ laté, γραμματέας καὶ φίλη του ἀπὸ χρόνια, πού τώρα πηγαίνει μὲ τὸν winge, πράγμα πού ἐπίσης γινώριζε.

1. box - office: ἡ στήλη ἐμπορικότητας τῶν ταινιῶν.

2. John Hans Winge: δημοσιογράφος, συγκέντρωσε καὶ ἔδωσε στὸν Μπρέχτ πληροφορίες ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες τὶς ὁποῖες αὐτὸς κράτησε σὲ ἀρχειο.

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο ὁ Μπρέχτ ἔμενε μόλις λίγα λεπτά μακριὰ ἀπὸ τὸ σπίτι μου. Βλεπόμεσταν πολὺ συχνά, κάναμε μακρινοὺς περιπάτους στὴν θάλασσα συζητώντας πολιτικῶς. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶχαμε κι οἱ δυὸ τὴ γνώμη ὅτι τὸ ἐθνικοσοσιαλιστικὸ φάντασμα δὲν θὰ κρατοῦσε.

Μὲ τίς πολιτικὲς του γνώσεις σχετικὰ μὲ τὴν κατάσταση, ὁ Μπρέχτ μοῦ φάνηκε ιδεώδης συνεργάτης, κι ἔτσι τὸν ρώτησα ἂν τὸν ἐνδιέφερε τὸ θέμα. Ὁ Μπρέχτ συμφώνησε ἀμέσως· σὲ λίγες μέρες, ὄχι περισσότερες ἀπὸ τέσσερις ἢ πέντε, εἶχαμε ἤδη ἔτοιμο ἓνα Outline (σχέδιο σεναρίου).

Ἦμουν σίγουρος πὼς μποροῦσα νὰ πουλήσω τὴν ιδέα στὸν Arnold Pressburger καὶ νὰ γυρίσω μιὰ τέτια ταινία, καὶ ρώτησα τὸν Μπρέχτ πόσο θὰ ζητοῦσε γιὰ ἓνα ἔτοιμο σεναριο. Ὁ Μπρέχτ μὲ ρώτησε ἂν 3000 δολλάρια ἦταν πολλά, τοῦ εἶπα πὼς θὰ προσπαθοῦσα νὰ πάρω 5000 δολλάρια γι' αὐτόν.

Πῆγα μὲ τὸ Outline στὴν Arnold Pressburger κι ἔκλεισα μαζί του συμβόλαιο γιὰ τὴν ταινία καὶ γιὰ τὸν Μπρέχτ ὡς σεναριογράφου.

Ζήτησα 7500 δολλάρια γιὰ τὸν Μπρέχτ, ποσὸ πού ὁ Pressburger βρῆκε ὑπερβολικὸ γιὰ συγγραφέα πού ποτὲ ὡς τότε δὲν εἶχε γράψει ἀμερικάνικο σεναριο καὶ μάλιστα πού μιλοῦσε μόνο σπασμένα ἀγγλικά, πράγμα πού σήμαινε ὅτι χρειάζοταν καὶ κάποιος ἀμερικάνος γιὰ νὰ ἐτοιμάσουν ἀπὸ κοινου τὸ χειρόγραφο. Ὁ συνεργάτης ἔπρεπε νὰ γνωρίζει πολὺ καλὰ γερμανικά, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ δουλεύει μὲ τὸν Μπρέχτ καὶ νὰ μεταφέρει τὰ μπρεχτικὰ γερμανικά σὲ ἀγγλικά.

Ἀφοῦ ὁμως ἐξήγησα στὸν Pressburger ὅτι θὰ γύριζα τὴν ταινία μόνο μὲ τὸν Μπρέχτ καὶ ἐφόσον ὁ Μπρέχτ ἦταν αὐτὸς πού ἦταν, δέχτηκε τελικά, μετὰ ἀπὸ πολλοὺς δισταγμούς, νὰ τοῦ δώσει 7500 δολλάρια γιὰ τὸ σεναριο.

Νομίζω ὅτι ὁ Μπρέχτ ἦταν παραπάνω ἀπὸ χαρούμενος ὅταν τοῦ εἶπα ὅτι γιὰ τὴ συνεργασία του στὸ σεναριο δὲν θὰ ἔπαιρνε μόνο τίς 5000 δολλάρια πού τοῦ εἶχα τάξει ἀλλὰ 7500 δολλάρια! Ἐπίσης συμφωνοῦσε ἀπόλυτα ὅτι τοῦ ἦταν ἀπαραίτητος ἓνας γερμανόφωνος ἀμερικάνος συνεργάτης, ἐφόσον ὅπου κι ἂν εἶχε βρεθεῖ, στὴ Γερμανία, τὴ Δανία, τὴ Φινλανδία καὶ τίς ΗΠΑ, εἶχε γράψει πάντοτε στὰ γερμανικά, καὶ δὲν περίμενε παρὰ τὴ στιγμή πού θὰ γύριζε πίσω στὴ Γερμανία. (Ἐγὼ προσωπικά δὲν ἤθελα νὰ ξαναγυρίσω ποτὲ, ἄλλωστε ἤμουν, ἀπὸ τὸ 1931, ἀμερικανὸς ὑπῆκοος).

Γιὰ συνεργάτη βρῆκαμε τὸν John Wexley, πού εἶχε πολὺ καλὸ ὄνομα χάρι στὸ θεατρικὸ κομμάτι The Last Mile. Μιλοῦσε ἀπταισता γερμανικά καὶ τὰ πῆγαινε μιὰ χαρὰ μὲ τὸν Μπρέχτ, στὴν ἀρχή. Ἦταν μέλος τοῦ Ἀμερικάνικου Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, πράγμα πού ἐμείς ἀγνοοῦσαμε. (Ὁ Μπρέχτ δὲν ὑπῆρξε ποτὲ μέλος τοῦ κόμματος). Δὲν μπορῶ πιά νὰ θυμηθῶ πού ἔμενε ὁ Wexley. Αὐτὸς κι ὁ Μπρέχτ δουλεύανε μαζί εἴτε στὸ σπίτι τοῦ Μπρέχτ εἴτε στὸ σπίτι τοῦ Wexley. Κανένας τους δὲν εἶχε γραφεῖο στὸ στούντιο καὶ γι' αὐτὸ δὲν δουλεύανε ποτὲ ἐκεῖ.

Στὸ Χόλλυγουντ, ὅταν κάποιος συγγραφέας κλείσει συμβόλαιο μὲ καθορισμένη ἀμοιβή γιὰ ἓνα σεναριο, τὸ πότε θὰ δουλεύει γιὰ τὸ σεναριο αὐτό, καθήμερινὲς ἢ Κυριακὲς, μέρα ἢ νύχτα εἶναι δική του ὑπόθεση. Κάθε στούντιο θὰ ἀποροῦσε ἂν ὁ συγγραφέας αὐτὸς ζητοῦσε ἐπιδότηση γιὰ «working overtime at home or evenings and Sundays» (ὑπερωρίες στὸ σπίτι ἢ τὰ ἀπογεύματα καὶ τίς Κυριακὲς). Ἐγὼ, προσωπικά, δὲν ἄκουσα ποτὲ κάτι τέτιο, γι' αὐτὸ καὶ ἡ 3ῃ ἐρώτησή σας (στὸ γραπτὸ σας τῆς 17-6-71) μοῦ εἶναι ἐντελῶς ἀκατανόητη. Ἡ συνεργασία τῶν δυὸ μας ἀρχισε μὲ πλήρη ἀρμονία. Ἐγὼ — μιὰ καὶ ἡ ἀρχικὴ ιδέα ἦταν δική μου καὶ εἶχαμε γράψει μαζί μὲ τὸν Μπρέχτ τὸ Outline κι ἔτσι ἤξερα τι εἶδους προεργασίες χρειάζονταν γιὰ τὴν ταινία — μποροῦσα νὰ ἀφοσιωθῶ τελείως σ' αὐτὲς τίς προεργασίες, ὄχι μόνο νὰ βρῶ ἠθοποιούς γιὰ τοὺς ρόλους ἀλλὰ καὶ νὰ ἐπεξεργαστῶ μὲ ἀκριβεία καὶ νὰ συζητήσω μὲ τὸν ἀρχιτέκτονα τοῦ φιλμ τὰ ἐξωτερικά πού ἔπρεπε νὰ στήσει. Αὐτὸ ἔγινε στὰ παλιά στούντιο τοῦ Τσάπλιν, ὅπου ὁ Pressburger κι ἐγὼ εἶχαμε τὰ γραφεῖα μας, καὶ ὅπου ἀργότερα γυρίστηκε ἡ ταινία.

Κάθε τέσσερις πέντε μέρες ἔπαιρνα καὶ κοιτάζα τίς σκηνὲς πού εἶχαν ἐτοιμάσει οἱ δύο σεναριοῦτες. Ἄν ὑπῆρχε κάτι νὰ συζητηθεῖ ἢ νὰ ἀλλαχθεῖ τηλεφωνίμασταν ἢ μιλοῦσα προσωπικά μὲ τοὺς δύο συγγραφεῖς πάνω σ' αὐτό. Ἦταν πολὺ ὡραίες βδομάδες πού δὲν τίς σκίαζε τίποτα.

Τότε, στὰ καλὰ καθούμενα ἤρθε ἡ πρώτη παραφωνία. Ἦμουν στὸ γραφεῖο μου, στὸν κινηματογράφο, ὅταν μοῦ τηλεφώνησε ὁ Pressburger πὼς ἤθελε νὰ μοῦ μιλήσει ἀμέσως, γιατί τοῦ εἶχε συμβεῖ κάτι πολὺ δυσάρεστο! Πῆγα δίπλα ἀμέσως καὶ ἀντίκρισα ἓναν πολὺ ἐκνευρισμένο ἄνθρωπο. Ὁ Μπρέχτ τοῦ εἶχε γνωστοποιήσει — προσωπικά ἢ ἀπὸ τὸ τηλέφωνο, δὲν ξέρω —

28-5-42

μὲ τὸν λάνγκ στὴν παραλία, σκέψεις πάνω στὸ φιλμ γιὰ τοὺς ὄμηρους (ἀπ' ἀφορμὴ τὴν ἐκτέλεση τοῦ heydric ἰσὴν πράγα). Δίπλα μας ἦταν ξαπλωμένο ἓνα νεαρὸ ζευγάρι, σφιχταγκλιασμένοι κι οἱ δυὸ τους κάτω ἀπὸ ἓνα τεράστιο μπουρνούζι, ὁ ἄντρας κάποια στιγμή πάνω στὴ γυναικα, ἓνα παιδί ἔπαιζε ἐκεῖ γύρω. κοντά, ὑψώνεται ἓνας μεγάλος ἀσύρματος τοῦ ὁποίου τὰ δυνατὰ περὺγια διαγράφουν ἓνα τόξο κύκλου. Πίσω, ἓνας στρατιώτης μὲ κοντομάνικο πουκάμισο, ἀλλὰ μπροστὰ ἀπὸ τὰ λιγοστὰ μικρὰ χτίσματα ἓνας φρουρὸς ἐν πλήρη στολή, μὲ τὸ ὄπλο του φυλάει σκοπιά. τεράστια φορηγὰ-δεξαμενὲς κατηφορίζουν μ' ἓνα ελαφρὸ βοῦϊσμα τῆς μηχανῆς τὸν ἀσφαλτοστρωμένο δρόμο τῆς παραλίας, καὶ ἀκούγονται κανονιοβολισμοὶ πέρα ἀπὸ τὸν κόλπο.

5-6-42

προσπαθῶ μαζί μὲ τὸν λάνγκ νὰ φτιάξω σὲ χοντρὲς γραμμὲς ἓνα σεναριο silent city μὲ θέμα τὴν πράγα, τὴν γεστάπο καὶ τοὺς ὄμηρους. ὁμως ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι τελικά παρὰ μόντε κάρλο.

27-6-42

φραίνεται πὼς τὸ σεναριο πού γράφω μὲ τὸν λάνγκ (οἱ ὄμηροι τῆς πράγας) ἔχει κάποια ἐλπίδα. ὁ λάνγκ τὸ παρουσίασε σὲ κάποιον producer¹ ὁ ὁποῖος ἐντυπωσιάστηκε. πὼς ἀπεχθάνομαι αὐτὲς τίς μικροεξάψεις πού πιάνουν τὸν καθένα στὸ πλησίασμα τῶν χημάτων (ἐξασφαλισμένη διάρκεια ἐργασίας, καλύτερη κατοικία, μαθήματα μουσικῆς γιὰ τὸν στέφ², οἱ εὐεργεσίες τοῦ ἀλλουνοῦ δὲν χρειάζονται πιά).

29-6-42

συνήθως δουλεύω στὸ σεναριο τῶν ὄμηρων μαζί μὲ τὸν λάνγκ ἀπὸ τίς 9 τὸ πρωὶ μέχρι τίς 7 τὸ βράδυ. μὲνω κατάπληκτος ἀπὸ μιὰ πρόταση πού ἐπανερχεται ἀκατάπαυστα τὴ στιγμή πού θὰ ἔπρεπε νὰ συζητᾶμε τὴ λογικὴ ἐνός περιστατικοῦ ἢ μιᾶς ἀλληλουχίας: «τὸ κοινὸ θὰ τὸ δεχτεῖ αὐτό.» ὥστε τὸ κοινὸ δέχεται τὸν mastermind¹ τῆς παρόνομης ἀντίστασης πού κρῦβεται πίσω ἀπὸ τὴν κουρτίνα ἐνός παραθύρου τὴν ὥρα πού ἡ γεστάπο κάνει ἔρευνα. δέχεται τὰ πτώματα τῶν ἀστυνομικῶν νὰ πέφτουν ἀπὸ τίς ντουλάπες. ἐπίσης δέχεται τίς «μυστικὲς» λαϊκὲς συνελύσεις σὲ καιρὸ πού ἡ ναζιστικὴ τρομοκρατία βρῖσκεται στὸ ἀποκορύφωμα. αὐτὰ «ἀγοράζει» ὁ λάνγκ. ἐγδιαφέρον ἐπίσης εἶναι ὅτι περισσότερο ἐνδιέφερεται γιὰ τίς στιγμὲς πού αἰφνιδιάζουν παρὰ γιὰ τίς στιγμὲς ἔντασης.

5-7-42

ἐνῶ ὑπαγορεύω τὸ σεναριο, ὁ λάνγκ στὸ στούντιο ἀποκάτω, διαπραγματεύεται μὲ τοὺς χηματοπιστὲς. ὅπως σ' ἓνα φιλμ προπαγάνδρας, φτάνουν μέχρις ἐμένα οἱ ἀριθμοὶ καὶ οἱ κραυγὲς τῶν θανάσιμα πληγωμένων: «30.000 \$ ♦♦ 8%» ♦ «I can't do it.»¹ βγαίνω μὲ τὴ γραμματέα στὸν κῆπο. κανονιοβολισμοὶ ἀπὸ τὴ μεριά τῆς θάλασσας...

20-7-42

ὄλον αὐτὸ τὸν τελευταῖο καιρὸ δουλεῖα γιὰ τὸ ψωμί μου στὸ σεναριο τῶν ὄμηρων μὲ τὸν λάνγκ. πρέπει νὰ πάρω 5.000 δολλάρια γι' αὐτό, καὶ 3.000 ἀκόμη γιὰ τὴν συνέχιση τῆς συνεργασίας μου.

1. producer: παραγωγὸς

2. Στέφ: Stefan, γιὸς καὶ κληρονόμος τοῦ Μπρέχτ

1. mastermind: ἐγκέφαλος

1. I can't do it: Δὲν μπορῶ νὰ τὸ κάνω



1. Tuis: συντόμηση του Tel-
lek-tuell-in αντίστροφη του
intellektuelle (διανοούμε-
νος), πού επρόκειτο να δώ-
σει στον Μπρέχτ το υλικό
για ένα μεγάλο σατυρικό μυ-
θιστόρημα, το οποίο, όμως,
έμεινε στα οκαριά.

1. writer: συγγραφέας
2. suggestions: υποδείξεις

1. Trust the people: Να εμπι-
στεύσαι τον λαό

1. Willkie: αντίπαλος του
Ρούσβελτ στις εκλογές

27-7-42

αυτό το ημερολόγιο δείχνει, έστω μόνο από το πλήθος των ανάλογων σημειώσεων, τη δυσάρεστη κατάσταση στην οποία βρισκομαι, ριγμένος ακριβώς στο κέντρο του παγκόσμιου εμπορίου ναρκωτικών, στην τελευταία γραμμή των τουρις¹ αυτού του κλάδου.

τι θλιβερό έργο ή ταινία για τους δημους με την οποία ασχολούμαι τώρα, τί σχήματα, τί περιπλοκές, τί τεχνάσματα! ή λίγη άξιοπρέπεια εξαντλείται στην αύστηρή τήρηση του πλαισίου μιας άστικης εθνικής έξαρσης. σ' αυτό προστίθεται τώρα και το πρόβλημα της διανομής, είδα ένα κατάλογο με τις φωτογραφίες όλων των ήθοποιών που μπορούμε να έχουμε ή μάλλον αυτών που είναι ήδη εδώ — πρόσωπα που λές πως βγήκαν από το δημοτικό θέατρο της ούλμ.

5-8-42

τώρα δουλεύω σ' ένα γραφείο της united artists, στην όδδ λας πάλμας, στο χόλυγουντ. γραφεία όπου σκάς από τη ζέση με τις γραμματείς τους. ένας αμερικάνος writer¹, ο john wexley, πού παίρνει 1500 δολάρια την εβδομάδα. περνάει για πολύ άριστερός και επιπλέον τίμιος. κοιτάζω μιá πρώτη σεκάνς μαζί του. την υπαγορεύει στα αγγλικά στην γραμματέα. αυτή την δακτυλογραφεί σε τέσσερα αντίτυπα. όταν αξιώνω να πάρω ένα καταφύγει στα πιο παιδαριώδη προσχήματα. πάνω - πάνω γράφει «john wexley» και την ημερομηνία. οι «suggestions²» δέν φέρουν την παραμικρή ένδειξη ονόματος. για κάποια σκηνή χρειάζεται μετάφραση στα γερμανικά· προσθέτει λοιπόν σ' ένα αντίγραφο όρισμένες χειρόγραφες σημειώσεις και μου τó παραδίδει. τó παίρνω μαζί του. μετά απ' αυτό τηλεφωνήματα προς κάθε κατεύθυνση: πήρα δήτην κάποιο χαρτί πού τού είναι απαραίτητο, δέν μπορεί να συνεχίσει τη δουλειά μ' αυτές τις συνθήκες. φαίνεται πως αυτού τού είδους οι μηχανογραφίες είναι ιδιαίτερα άποδοτικές.

14-9-42

ή δουλειά για την ταινία (πού θά μου άρεσε να την έλεγα *Trust the People*¹) προχωρεί πολú καλύτερα άφóτου κάνω με τόν wexley, και όχι πιά με τόν λάνγκ. τις προκαταρκτικές συζητήσεις για τόν τρόπο πού θά μεταγράψουμε τó outline στο σενάριο (επιπλέον, διορθώνω εκ των υστέρων τη δουλειά του). τó κυριότερο είναι ότι κατόρθωσα να πείσω τόν w(exley) να γράψει μαζί μου, και στο σπίτι μου, τά βράδυα, ένα ιδανικό σενάριο. τελείως καινούριο, για να τó υποβάλλουμε στον λάνγκ φυσικά, τó κύριο βάρος θά έπεφτε στις σκηνές λαού.

5-10-42

ιδιαίτερα τυπική διαδικασία: μαθαίνω ότι ο wexley ζήτησε επίδομα για τη δουλειά πού κάνει τά βράδυα και τις κυριακές. καθώς τó ζήτημα είχε τακτοποιηθεί, ο λάνγκ με συμβούλεψε να ζητήσω κι εγώ. έτσι κι έκανα. μετά από όρισμένους διαταγμούς απέσπασα την υπόσχεση ότι θά με ικανοποιήσουν. οι διαταγμοί είχαν σχέση με την άπαιτήσή μου να παίρνω τó ίδιο ποσό. όμως, την επόμενη ήρθε ο λάνγκ ζητώντας, τά βράδυα τώρα, να γράφουμε τó κύριο σενάριο και τó «λουστράρισμα» να μείνει για τó τέλος. πραγματικά, δέν μπορώ πιά να καταφέρω τόν wexley να συνεχί-
σουμε να δουλεύουμε τó ιδανικό σενάριο. μόνον 70 σελίδες μέχρι τώρα.

16-10-42

ή βδομάδα πού κύλησε δέν ήταν άσχημη: τó στάλινγκραντ κράτησε καλά, ή wilkie¹ άπαιτήσε ένα δεύτερο μέτωπο από τó tchunking, ή αμερικάνικη άεροπορία έπενέβη στις συγκρούσεις πάνω από τη γερμανία — ενώ ο



πώς δεν θα συνέχιζε τη δουλειά, αν δεν έπαιρνε την ίδια αμοιβή με τον John Wexley: 10.000 δολάρια.

Πέρασα μιά από της πιο δυσάρεστες στιγμές της ζωής μου. Θυμήθηκα, και πολύ καλά μάλιστα, πόσο δύσκολο είχε σταθεί να πείσω τον Pressburger να πληρώσει 7500 δολάρια στον Μπρέχτ για τη συνεργασία του στο σενάριο. "Αν για τον Pressburger ήταν τα 2500 δολάρια που του χάλαγαν το κέφι, και με το δικό του, για μένα ήταν κάτι παραπάνω, ήταν μιά μεγάλη απογοήτευση το γεγονός ότι ο Μπρέχτ ζητούσε παραπάνω λεφτά χωρίς να μου πει τίποτα· κι όσο θυμόμουνα πώς στην άρχη με ρωτούσε αν νόμιζα καλό να ζητήσει 3000 δολάρια για τη συνεργασία του...

Μετά από πολλές ώρες κατάφερα να πείσω τον Pressburger πώς για το συμφέρον της παραγωγής θα έπρεπε, όσο το δυνατό χωρίς προστριβές, να δαγκώσει το ξυρόμυλο και να εγκρίνει τα 2500 δολάρια παραπάνω για τον Μπρέχτ. Του έδειξα διάφορες σκηνές από το χειρόγραφο που ήταν τόσο τυπικά Μπρέχτ που δεν θα μπορούσε να τις γράψει κανείς άλλος. Ο Pressburger το είδε και συμφώνησε, ονόμασε όμως τον τρόπο του Μπρέχτ *εξβιασινό*, και άσφότερα, όταν ο Μπρέχτ κι ο Wexley διαφώνησαν για την πατρότητα του σεναρίου και φτάσανε να ζητήσουν τη διαιτησία του Hollywood Screen Writer's Guild ("Ένωση σεναριογράφων του Χόλλυγουντ), πήρε την ικανοποίησή του άρογούμενος να καταθέσει σαν μάρτυρας του Μπρέχτ. Γι' αυτά, περισσότερα παρακάτω.

"Αν και, όπως είπα, βρήκα τον τρόπο του Μπρέχτ τελείως λανθασμένο και τελείως ανήθικο, δεν υπήρξε καθόλου πάγος μεταξύ μας.

Αυτό συνέβη πρώτη φορά όταν ο Μπρέχτ θέλησε να με πείσει να δώσω όπωσδήποτε το ρόλο του τσεχοσλοβάκου Κονίσιλινγκ Emil Czaka, στον γερμανό ήθοποιό Oscar Homolka.

Εκτιμούσα πολύ τον Homolka ως ήθοποιό, και τον εκτιμώ ακόμα σήμερα, αλλά δεν μπορούσα να του αναθέσω αυτόν το ρόλο, δεν ταίριαζε με την αντίληψη που είχα για την ταινία.

Η αντίληψή μου αυτή ήταν: για να ξεκαθαρισθεί κάπως στο αμερικάνικο κοινό τι σημαίνει για έναν λαό να κυριαρχείται και να καταπιέζεται από ξενόγλωσσον στρατό και μυστική αστυνομία, είχα βάλει σε όλους τους τσέχικους

2. shooting: τὸ γύρισμα
3. hollywood picture: χολιγουντιανή ταινία
4. boss: άρεντιζὸ
4. drugs: ναρκωτικὰ
6. licenses: άδεια

wexley κι ἐγὼ δουλέψαμε «ψυχὴ τε καὶ πνεύματι» στὸ σενάριο *Trust the People* (δικὸς μας τίλος). καὶ ὅριστε ὁ λάνγκ, μόλις πρὶν ἀπὸ τὸ shooting² σέφνει τὸν φτωχὸ wexley στὸ γραφεῖο του καὶ τοῦ φωνάζει κατὰμουτρα, πίσω ἀπ' τὴς κλειστὲς πόρτες, πὼς δὲν θέλει τίποτα περισσότερο ἀπὸ μιὰ hollywood picture³ ὅτι χέστηκε γιὰ τὴς σκηνὲς λαοῦ κτλ., ἢ μεταμόρφωση ποὺ ὑψίσταται στὸ περιβάλλον τῶν 70.000 δολαρίων εἶναι ἀξιοθαύμαστη, κάθεται, με τὰ φροσίσματα δικτάτορα καὶ βετεράνου τοῦ σινεμά, πίσω ἀπὸ τὸ γραφεῖο του τοῦ boss⁴ ὅλος drugs⁵ καὶ μνησικαχία ἐναντίον κάθε σοστῆς πρότασης, συγκεντρώνοντας τὴς «ἐκπλήξεις», τὴς μικρὲς ἀγωνίες, τὴς βρωμερὲς συνασθηματοποιήσεις, καὶ τὴς ἀπιθανότητες, καὶ πέρνει τὴς «licenses»⁶ γιὰ τὸ box-office, γιὰ μιὰ-δυὸ ὅρες συνασθάνομαι τὴν ἀπογοήτευση καὶ τὴ φροίξη τῶν πνευματικῶν ἐργατῶν ποὺ τοὺς παίρνουν τὸ προϊόν τους καὶ τὸ ἀρωτηριάζουν, ἐνῶ κάθομαι στὸν ἴμορφο καὶ τόσο ἀπατηλὸ κῆπο μου καὶ πιέζω τὸν ἑαυτὸ μου νὰ διαβάσει ἕνα ἀστύνομιζὸ μυθιστόρημα.

17-10-42

ὁ kortner πληγώθηκε γιατί δὲν τοῦ ἔδωσα ρόλο στὸ φιλμ τοῦ λάνγκ, ἐνῶ ἔκανα τὸ πᾶν γιὰ νὰ πάρει ὁ homolka τὸν ρόλο τοῦ czaka, δηλαδή προσπάθησα νὰ ἐξασφαλίσω τὸν homolka γι' αὐτὸ τὸν ρόλο. ὁ λάνγκ εἶχε πολλὰ προσωπικὰ ἐναντίον τοῦ kortner, ὁ ὁποῖος, μιὰ φορὰ, σὲ κάποια κοινωνικὴ συναναστροφή, πλέζοντας τὸ ἐγκώμιο τῆς ἐλευθερίας τῆς γνώμης στὰ δημοκρατικὰ καθεστῶτα, τοῦ εἶχε βγάλει στὴ φῶρα ἄσχημα πράγματα, π.χ. πὼς τοῦ μιλοῦσε μπουκωμένος με τὸ βδομαδιάτικο τσέζ, προφανῶς, ὁ λάνγκ ἦταν λιγότερο προκατελιημένος ἐναντίον τοῦ homolka, θὰ μπορούσε μόνο νὰ τοῦ καταλογίσει ὅτι εἶναι καλὸς ἠθοποιός, τὴς τελευταῖες βδομάδες ὁ kortner νόμιζε πὼς εἶχε σίγουρο τὸν ρόλο τοῦ litvinov στὸ *Mission to Moscow*¹ ὅταν ἄλλαξε γνώμη καὶ ἐπαινῆθε στὸν homolka μετὰ ἀπὸ ἕνα ἀποτυχημένο τέστ τοῦ τελευταίου, ὑποτίθεται μόνο λόγω τῆς παρέμβασης τοῦ πατριοῦ του, ἐνὸς ἀπ' τοὺς πρὶν σημαντικοὺς ἀνθρώπους στὴν Οὐάσιγκτον. Ὁ kortner πραγματικὰ συνάντησε τὸν homolka ἐδῶ μερικὲς φορὲς, γιατί ὁ homolka χορησιμοποιώντας τὸ curfew² ἐρχόταν διαρκῶς ἐδῶ. Τώρα ὁ K(ortner) δὲν παύει νὰ μιλάει γιὰ «μιὰ ἀτιμόσυτα γεμάτη ἐκατομμύρια, ἴντριγκες κτλ.» ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀνεχτεῖ, ἀποκαλεῖ τὸν λάνγκ, ποὺ τοῦ ἀρνεῖται ἕναν ρόλο, ἐγκληματία, καὶ φυσικὰ ἐφόσον κι ἐγὼ δουλεύω μαζί του... εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο.

μικρὴ ἢ βαροκοκίλα τῆς σωτηρίας... τώρα ἂν θέλουμε, ὑπάρχει τὸ ὑλικὸ γιὰ προβληματισμό. Γιὰ μένα, ὁ ἠθοποιὸς ἀποτελεῖ σιγὰ ἕνα τελείως ἐξωθητικὸ φαινόμενο, στὰ μάτια μου, ἢ ἠθικὴ του ἔγκριση μονάχα στὸ πὼς ἀντιμετωπίζει τὴν παραγωγή του ὡς ἠθοποιὸ, ὁ ἐρωκεντριμὸς με διασκεδάζει ὅταν ἐκφοράζεται πλαστικὰ, καθαντὰ ἀντικοινωνικὰ χαρακτηριστικὰ, ὅπως ἡ δειλία, ἡ συγκαταβατικὴ ἀποδοτικότητα, ἡ βαρβαρότητα, με ἐμπλουτίζουν ἀμέσως μόλις πάρουν μιὰ αἰσθητικὴ φῶρα, ὁ homolka με διασκεδάζει τρομερὰ ὅταν ἀποκαλεῖ τὸν ἑαυτὸ του ὁ «ἀδελφός» καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ ξεθάψει ὅλες τὴς ἀδυναμίες του, τὴς ψευδαισθήσεις του, τὴν ἀνάδεια καὶ τὴς πονηριές του με μιὰ μεταδοτικὴ εὐχαρίστηση. Ἄπλοῦστατα με μεταμορφώνει σὲ κοινό, δηλαδή σὲ κάποιον ποὺ δὲν ἔχει τίποτα νὰ φοβηθεῖ ἀπὸ τὰ σκληρὰ χτυπήματά του.

24-11-42

ὁ ἰδιαίτερα ὀμιλὸς τρόπος με τὸν ὁποῖον ὁ λάνγκ ἀνακάλεσε τὴν ἀσθητικὴ συμφωνία με τὴν βάνγκελ γιὰ τὸ ρόλο μιὰς λαχανοπώλιδας στὸ σενάριο μας — ἐπέμενε στὴν καθαρότητα τῆς προφοράς, διακρίνοντας ἀναγκαστικὰ ὀρισμένες περιπτώσεις, κακογραμμμένες φράσεις ποὺ εἶχε γράψει ὁ wexley γιὰ νὰ γλιστρήσουν μέσα στὴ δική μου, σχεδὸν βουβὴ ἀντίληψη γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπο, ἔκανε στὰ πεταχτὰ ἕνα φωνητικὸ τέστ στὴν βάνγκελ, τῆς ὑποχέθηκε μετὰ ἕνα πλήρες τέστ, τὴν ἄφησε νὰ περιμένει καὶ νὰ δουλεύει, καὶ μετὰ, ἐπιδειχτικὰ γύρισε τὴν πρώτη σκηνὴ με κάποιαν ἄλλη, χωρὶς

ρόλους, ακόμα και στον πιο μικρό, αμερικάνους ήθοποιους που επομένως μιλούσαν άπταιστα αγγλικά. Σε αντίθεση μ' αυτούς, δηλαδή σε αντίθεση με τον τσεχοσλοβάκιμο λαό στην ταινία, ανέθεσα όλους τους γερμανικούς ρόλους σε γερμανούς ήθοποιους που μιλούσαν τα αγγλικά (δηλαδή τα τσέχικα στην ταινία) με γερμανική προφορά.

Αν τώρα έβαζα στον ρόλο ενός τσέχου Κουίσιγκ, δηλαδή ενός προδότη του ίδιου του λαού του, γερμανόν ήθοποιό, που είχε ακριβώς την ίδια προφορά με τους γερμανούς εισβολείς, ο κάθε άκροατὴς θὰ ἀναρωτιόταν μήπως ήταν γερμανικὴς καταγωγῆς, κι επομένως ὄχι πραγματικὸς προδότης του λαού, πράγμα πού, κατὰ τὴν ἀποψή μου, θὰ ἀμφισβητούσε ὄλο τὸ κλείσιμο τῆς ταινίας, ὅπου κάθε τσεχοσλοβάκος πολίτης τοποθετεῖται ἐνάντια στον προδότη του ίδιου του λαού του.

Νομίζω πὼς, ἀπὸ τους λόγους πού ἀνέφερα παραπάνω, εἶναι ξεκάθαρο πὼς δὲν εἶχα ποτὲ τὴν παραμικρὴ πρόθεση νὰ δώσω στὴν Ἑλενα Βάιγκελ οὔτε τὸν παραμικρὸ ρόλο. Εἶναι ἐπίσης παραδρομὴ πὼς ἔπαιξε στὴν ταινία τὸ ρόλο τῆς «Κυρίας Ντφόρακ». Ἡ ἠθοποιὸς πού ζωντάνευσε αὐτὸν τὸ ρόλο ὀνομαζόταν Sarah Padden. Νὰ ἔκανα ἕνα σκρήντεστ μετὴν Ἑλενα Βάιγκελ ἦταν περιττό, γιατί τὴν εἶχα ἤδη χρησιμοποιήσει στὶς ταινίες μου, πρὶν ἀκόμη παντρεφτεῖ τὸν Μπρέχτ, σὲ ἔξτρα ἢ μικροὺς ρόλους (π.χ. στὴν ταινία Metropolis).

Στὴν 4ῃ ἐρώτησή σας μπορῶ νὰ ἀπαντήσω τιμιότατα πὼς ἀπὸ τὴν πλευρὰ μου δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἡ παραμικρὴ διαφωνία πάνω στὸ περιεχόμενο του χειρογράφου. Ὅσο γιὰ τὶς «σκηνές λαοῦ» καὶ τὴν ἀναφορὰ πού, ὅπως γράφετε, ὑπάρχει στὸ ἡμερολόγιο τοῦ Μπρέχτ, ὑπάρχουν βέβαια στὴν ταινία. Γιὰ παράδειγμα δὲς τὴ σκηνὴ στὸν κινηματογράφο, ὅπου γίνεται γνωστὴ ἡ ἀπόπειρα κατὰ τοῦ Heydrich ἢ ἡ σκηνὴ ὅπου ἡ Μάσα Νοβότνι, κόρη τοῦ καθηγητῆ Νοβότνι, βρίσκεται στὸ δρόμο γιὰ τὴν Γκεστάπο κτλ.

Ἔτσι, μπορῶ νὰ ὑποθέσω πὼς πρόκειται γιὰ τὸ ἐξῆς: Ὁ Μπρέχτ πρότεινε νὰ δουλενοῦν πολὺ οἱ σκηνές τῶν ὁμήρων, πού ἐπιλέχθηκαν ἀπὸ ὅλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα καὶ συνελήφθησαν ἀπὸ τὸ τρομοκρατικὸ καθεστῶς τῶν ναζι μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Heydrich, κι αὐτὸ γιὰ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ προβληθοῦν στὴ Γερμανία — ἀφοῦ θὰ εἶχε ἀνατραπεῖ τὸ καθεστῶς τοῦ Χίτλερ —, χωριστὰ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο, σὰν ξεχωριστὲς ταινίες μισο-ντοκυμαντέρ. Ἦμουν σύμφωνος μετὴν ἰδέα. Δὲν ξέρω ἂν ἦταν τοῦ Wexley.

Καὶ τώρα ἔρχομαι στὴν πιθανὸν μοναδικὴ πραγματικὴ αἰτία τῆς ἀποξένωσης μεταξὺ τοῦ Μπρέχτ κι ἐμένα.

Ὁ Arnold Pressburger ἤρθε μιὰ μέρα καὶ μοῦ δήλωσε πὼς γιὰ ἀπρόβλεπτος ἀπὸ τὴ μεριά του οικονομικὸς λόγους θὰ ἔπρεπε νὰ ἀρχίσει τὸ γύρισμα τῆς ταινίας τρεῖς βδομάδες νωρίτερα, ἔτσι ὥστε δὲν εἶχα παραπάνω ἀπὸ ὀχτὼ μέρες καιρὸ.

Τὸ σενάριο δὲν ἦταν ἀκόμα ἐντελῶς ἔτοιμο, εἶχε ὅμως ἤδη περίπου 280 σελίδες. Ἐκείνον τὸν καιρὸ, ἕνα χειρόγραφο τέταρτης ἔκτασης, δὲν μποροῦσε νὰ γυριστῆ ταινία. Ἐνα κανονικὸ χειρόγραφο εἶχε περὶ τὶς 120 - 150 σελίδες. Ἄλλωστε, τὰ λεφτὰ πού εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ Pressburger δὲν ἔφταναν γιὰ νὰ γυριστῆ ἕνα τόσο μεγάλο χειρόγραφο.

Εἶχα προγραμματίσει νὰ κάνω μαζί μετὴν Μπρέχτ καὶ τὸν Wexley τὶς ὑποχρεωτικὲς περικοπές ὅταν τὸ σενάριο θὰ ἦταν ἔτοιμο. Μετὴν περιορισμὸ του χρόνου αὐτὸ ἦταν πιά ἀδύνατο γιατί ἔπρεπε οἱ δύο τους νὰ τελειώσουν τὸ σενάριο καὶ ἐμένα μοῦ ἔμενε μόλις μιὰ βδομάδα γιὰ νὰ κάνω τὶς περικοπές αὐτές. Ἦμουν λοιπὸν ἀναγκασμένος, μετὴν βοήθεια ἑνὸς νέου writer (συγγραφέα) ὀνόματι Gunzburg, νὰ κάνω τὶς περικοπές μόνος μου καὶ μετὰ ἀπὸ πολλὲς προσπάθειες κατάφερα νὰ περιορίσω τὸ χειρόγραφο στὶς 192 σελίδες.

Καὶ πάλι, ὅσο μπορῶ νὰ θυμᾶμαι, οἱ ἀπαραίτητες περικοπές ἔπρεπε νὰ γίνονιν κυρίως ἀπὸ τὶς σκηνές μετὴν τῶν ὁμήρων πού ἀνέφερα. Δὲν πιστεύω ὅτι ἀπὸ τὸ χειρόγραφο κόπηκε ὅποιαδήποτε, ἔστω καὶ ἐλάχιστη σπουδαία σκηνή. Ἄν ὁ Μπρέχτ λέει στὸ ἡμερολόγιό του πὼς εἶχα τοποθετηθεῖ ἐνάντια στὶς σκηνές πού αὐτὸς ὀνόμαζε «σκηνές λαοῦ», αὐτὸ ἀπλῶς δὲν ἀληθεύει. Ἐξαρχῆς δὲν ὑπῆρχε καμιά διαφορά μεταξὺ τοῦ Μπρέχτ κι ἐμένα πάνω στὸ περιεχόμενο του χειρογράφου, μιὰ καὶ εἶχα γράψει μαζί του τὸ Outline.

Ἐξίσου ἀγνωστο ἐντελῶς μοῦ εἶναι (...) πὼς ὁ Μπρέχτ κι ὁ Wexley δούλευαν πάνω σ' ἕνα «Idealskript» (ιδανικὸ σενάριο) ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑποτίθεται πὼς εἶχαν τελειώσει μόνο 70 σελίδες.

κὰν νὰ τῆς τὸ γνωστοποιήσει — αὐτὴ, λοιπὸν, ἡ ὁμότητα θέτει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ ἐρώτημα: πὼς πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζει κανεὶς αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ πράγματα; ἡ γενικὴ κατάσταση σὲ ἀναγκάζει νὰ θεωρήσεις ἔτοιμοροσθη τὴν παλιὰ ὑποχρέωση τῆς βίαιης ἀντίδρασης στὴν ἰδιωτικὴ ἀνηθικότητα, αὐτὴ ἡ ἀμοιβαία μαθητεία ἔχει διακοπεί γιατί δὲν ὑπάρχει πιά καμιά περίπτωση ἐπιτυχίας, ἀκόμη καὶ ὁ πραγματικὸς φίλος φτάνει γρήγορα στὸ κατώφλι πέρα ἀπ' τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ πιά νὰ διεκδικήσει τὸ δικαίωμα τῆς ὁργῆς. ὅσο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, οἱ περιστάσεις εἶναι τέτιες πού κάθε ἀνεπάρκεια ταλέντου ἀμέσως ζητᾷ καὶ γεννᾷ σὰν ἀντίβαρο τὴν ἀνηθικότητα. ἄλλωστε, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀρκεῖται σὸν νὰ κατευθύνει τὴν ὁργή, τόσο παραγωγικὴ κοινωνικά, ἐνάντια στὶς συνθηκες, γιατί θὰ ἔφτανε νὰ τὶς ἀποπροσωποποιήσει τελείως, νὰ ἀφαιρέσει ἀπ' αὐτὲς τὰ ἀνθρώπινα πλάσματα, τελικά, νὰ μὴν τὶς μεταχειρίζεται πιά σὰν κάτι τὸ ἀγώγιμο καὶ τὸ μεταβλητὸ.

18-10-42

ἂν μποροῦσα νὰ συνεχίσω τὴ σειρά τῶν versuche¹, θὰ πρόσθετα σίγουρα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐπιγράμματα καὶ τὰ σύντομα λυρικὰ ποιήματα στὴν μετροικὴ τοῦ ἀλφαριθμητικοῦ τοῦ πολέμου, καὶ μερικὲς σκηνές ἀπὸ τὸ σενάριο τοῦ Trust the People· γιὰ παράδειγμα, τὴν πρώτη σκηνή, ὅπου ὁ heydrich πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπόπειρα δείχνει στοὺς τσέχους βιομήχανους τὶς προκηρῦξεις πού βρέθηκαν στὰ ἐργοστάσια πολεμοφοδίων. ἐδῶ ἀπεικονίζεται ἔξυπνα ἕνας σύγχρονος τύραννος: ἡ τρομοκρατία ἐφαρμόζεται γιατί οἱ τσέχοι ἐργάτες σαμποτάρουν τὴν παραγωγή πού προορίζεται γιὰ τὸν πόλεμο τοῦ χίτλερ στὴν ἀνατολή, ἔτσι, αὐτὴ ἡ γερμανικὴ τρομοκρατία παίρνει χαρακτηριστὴ ἀπόσσωπο ὅπως καὶ ἡ τσέχικη ἀπόπειρα. μετὰ ἀκολουθοῦν μερικὲς σκηνές μετὴν τῶν ὁμήρων πού δείχνουν τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις μέσα στὸ στρατόπεδο. πέντε λεφτὰ προτοῦ οἱ ναζι ἐκτελέσουν ὁμήρους γίνονται ἀναμεταξὺ τους ἀντισημιτικὲς ἐκδηλώσεις κτλ. τὸ φιλμ ὑπακούει σὲ μιὰ ἐπικὴ δομὴ, ἀποτελεῖται δὲ ἀπὸ τρεῖς ἐναλλασσόμενες ἱστορίες. τὴν ἱστορία τοῦ δράστη τῆς ἀπόπειρας, τὴν ἱστορία ἑνὸς κοριτσιοῦ πού παίρνουν τὸν πατέρα του ὄμιρο κι αὐτὸ σχεδὸν τὸ καταλαβαίνει, καὶ αὐτὴν τοῦ κουίσιλινγκ πού μιὰ ὀλόκληρη πόλη τὸν κυνηγᾷ καὶ τὸν σκοτώνει. αὐτὸ τὸ τελευταῖο, γιὰ παράδειγμα δὲν εἶναι καθόλου ἄσχημο, ὅπως δὲν εἶναι ἄσχημο καὶ τὸ ὅτι ἡ παρανομιὰ ἀντίσταση διαπράττει λάθη πού διορθώνουν οἱ πλατιεὲς λαϊκὲς μάξες. κ.τ.λ., κ.τ.λ.

2-11-42

Γιὰ δύο βδομάδες δὲν εἶχα καμιά εἶδηση ἀπὸ τὸν λάνγκ — ὁ eisler εἶχε κουβαλήσει μιὰ φορὰ τὸν wexley πού εἶχε δειπνήσει στὸ σπίτι του καὶ φαινόταν νὰ ἔχει τύψεις — ὅταν μοῦ τηλεφώνησε ἡ γραμματέας του γιὰ νὰ μοῦ πεῖ ὅτι ἄρχισε τὸ γύρισμα καὶ ὅτι ἦμουν «invited, more than invited»¹. ἡ πρώτη σκηνὴ πού τράβηξε ὁ λάνγκ ἦταν μιὰ ἀπὸ αὐτὲς πού ὁ wexley κι ἐγὼ εἶχαμε κόψει: ἡ ἡρωίδα κανγαδίζει μετὴν θεῖα τῆς γιὰ τὸ νυφικὸ της. ἐπειδὴ θέλει νὰ ἔχει μεγαλύτερο ντεκολτέ. τὸν ρόλο ὑποδύεται μιὰ ἀγγλίδρα ἠθοποιὸς πέμπτης κατηγορίας, μιὰ λεία κουλτίσα χωρὶς ποιότητα. ὁ κύριος τῆς κάμερας κάθεται ἀπροσπέλαστος στὴ συσκευὴ του, πλάι μου περιμένει ἕνας γιατρός, γερμανὸς πρόσφυγας γιὰ νὰ τοῦ κάνει ἔνεση βιταμίνης. ὁ λάνγκ μοῦ γνέφει, μετὴν προσποιητὴ φυσικότη-τα: γειά σου μπρέχτ! θὰ ἔχετε αἴριο κιάλας ἕνα χειρόγραφο.

4-11-42

Ξανά, ὁ wexley γκρέμισε σὲ δύο βδομάδες, γιὰ δύο τοῦκ (3.000 δολ.) ὅτι εἶχε χτίσει σὲ δέκα. Εἶχα σχεδὸν κατορθώσει νὰ περικύψω ἀπὸ τὸ σενάριο τὶς βασικὲς βλακειές, τώρα βρίσκονται πάλι μέσα.

βλέπω τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ δράστης τῆς ἀπόπειρας, ἀφοῦ ἔχει περιπλανη-

1. Versuche: Δοξίμια. Πρῶ-
τη ἔκδοση τῶν ἔργων τοῦ
Μπρέχτ

1. Invited, more than invited:
κτελεσμένος, περισσότερο
ἀπὸ καλεσμένος



Επίσης, έντελως αναληθές είναι (...) πώς η πρώτη σκηνή που γρίοσα, είχε διαγραφεί από τον Μπρέχτ «με τη σύμφωνη γνώμη του Wexley».

Είχα, όπως έγραφα και πιο πριν, απόλυτη έμπιστοσύνη στον Μπρέχτ και στον Wexley και δε θα φανταζόμουν ποτέ πώς μεταξύ τους υπήρχε διαφωνία. Αν ο Wexley ήθελε να διεκδικήσει για τον εαυτό του τη μοναδική πατρότητα του σεναρίου, αυτό, για μένα ήταν απλώς γελοίο, γιατί είναι αμέτρητες οι σκηνές που είναι τυπικά «μπρεχτικές» και μπορούσαν να προέρχονται μόνο από τον Μπρέχτ. Κι εδώ οās παραπέμνω σε μερικές σκηνές, άμεσως στην αρχή όπου ο καθηγητής Νοβότνι μιλάει με την κόρη του για την Γκεστάπο και για τον όρισμό της λέξης No One (Κανένας), ή όταν αυτός στο κελί του υπαγορεύει στην κόρη του τα αποχαιρετιστήρια λόγια προς το γιό του, σαν να υπαγορεύει γράμμα, ή η σκηνή που δείχνει το ξεσπάσμα του Κούτσιγκ Czaka απ' άφορμη ενός γερμανικού αστείου κτλ. κτλ.

Στο Χόλλυγουντ, όταν υπάρχει διαφωνία μεταξύ σεναριογράφων, συνηθίζεται να προσφεύγουν στην Hollywood Screen Writer's Guild, της οποίας την απόφαση αποδέχονται.

1. Feuchtwanger: Γερμανός συγγραφέας ο οποίος πατρώνησε τον Μπρέχτ στα πρώτα του βήματα, στην περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης.

θεϊ για ώρες φτάνει στην κατοικία του ιστορικού να βρει κρουφάνα, προτού μπει, όρμουν πάνω του κοιμωτές και ράφτες, περνάνε λάδι στις μπούζλες του, φουσανε το σακκάκι του για να φύγει ή σκόνη, οι κοιμωτές δεν θα αφήσουν επίσης και την κόρη, τη μητέρα, τη θεία και τον πατέρα παρά μόνο όταν ο χτύπος του ρολογιού σημάνει την έναρξη του γυρισματος. τα δωμάτια είναι πραγματικά σαλόνια, τα έπιπλα είναι απομιμήσεις μουσειακών κομματιών (σκάρτες κιόλας), με λίγα λόγια ένας «ιδανικός κόσμος», για μιιά στιγμή μπορεί να μπεις στον πειρασμό να σκεφτείς τον έσπετισμό του κινέζικου θεάτρου, όπου τα ρούχα της φτωχής κόρης του ψαρά μπαλώνονται με μετάξι. φυσικά δεν γίνεται προσπάθεια να δοθεί ή εντύπωση νατουραλισμού, στο χόλυγουντ μάλιστα, πρόκειται απλούστατα για ώραιοποίηση του χειρίστου είδους.

15.11.42

μεγάλη άναμονή για νέα από το «δεύτερο μέτωπο» στην άφρική, ο πολιτικός διακανονισμός φαίνεται τώρα λίγο πιο απομακρυσμένος, το πρωί δούλεψα με τον feuchtwanger¹ στη Ζάν ντ' Άρκ του Βιτρού και χάποια στιγμή επισκέφτηκα το στούντιο, καθώς ο λάνγκ σκηνοθετεί ένα ξυλοδαμό άνάμεσα σε έναν άξιωματικό της γκεστάπο και τον άντρα της ηρωίδας, γεννιέται κάτι σχεδόν καλλιτεχνικό και ή εργασία του έχει άξία, σεβασμό στο επάγγελμά του, από καλλιτεχνική άποψη δεν είναι καθόλου άδιάφορο, με πόση άκριβεια και κομπόχη δίνεται ή κλωτσιά με τη μπότα πρώτα πάνω στο στήθος του πεσμένου άντρα και μετά στα πλευρά του! φυσικά, ο ξυλοδαμός αυτός δεν θα άναπαρασταθεί σύμφωνα με την πολύτιμη εύκαιρία που παρουσιάζεται, καθώς το προσωπικό της κουζίνας ενός έστιατορίου προσπαθεί να έμποδίσει τη γκεστάπο να καταλάβει ένα υπόγειο κελλάρι...

13-12-42

άσμα για την ταινία *Trust the People*.

άδελφέ, ήρθε ή ώρα
 άδελφέ, να είσαι έτοιμος
 παράδοσε τώρα την άόρατη σημαία!
 στον θάνατο, όπως άκριβώς άλλοτε στη ζωή
 δεν θα παραδοθείς, σύντροφε
 σήμερα έχεις νικηθεί και γι' αυτό είσαι δοϋλος
 όμως ο πόλεμος τελειώνει μόνο με την ύστερη μάχη
 όμως ο πόλεμος δεν τελειώνει πριν την ύστερη μάχη,
 άδελφέ ήρθε ή ώρα
 άδελφέ, να είσαι έτοιμος
 παράδοσε τώρα την άόρατη σημαία!
 δύναμη ή δίχιο και ή ζυγαριά γέρονι
 όμως της δουλείας ή μέρα περνά κι έρχονται άλλες μέρες
 όμως ο πόλεμος τελειώνει μόνο με την ύστερη μάχη
 όμως ο πόλεμος δεν τελειώνει παρά με την ύστερη μάχη.

αυτοί οι στίχοι γράφτηκαν πάνω στη μουσική του άσματος της Κι¹ (του Eisler) και τους σημειώνω εδώ γιατί θα ήταν πολύ δύσκολο να τους βάλω άλλου.

1. Κι: τραγουδι της Διεθνούς.

Υπὲρ τοῦ Μπρέχτ κατέθεσαν ὁ συνθέτης Hanns Eisler, πού εἶχε μιλήσει πάρα πολὺ μὲ τὸν Μπρέχτ σχετικὰ μὲ τὸ σενάριο, ὁ ἴδιος εἶχε σταθεῖ πλάι μου συμβουλευόντάς με στὶς σκηνές Underground, καὶ εἶχε συνθέσει τὸ τραγούδι πο surrender (Καμιὰ Παράδοση) (στίχοι τοῦ Sam Coslow) καὶ φυσικὰ ἐγώ!

Κάλεσα τὸν Arnold Pressburger, νὰ καταθέσει ὑπὲρ τοῦ Μπρέχτ, ὅμως αὐτὸς ἀρνήθηκε, ἂν καὶ ἤξερε τὸ ἴδιο καλὰ ὅσο ὁ Eisler κι ἐγώ, πῶς ὁ Μπρέχτ εἶχε κάνει τὴν κύρια δουλειὰ στὸ χειρόγραφο. Δὲν μποροῦσε ὅμως νὰ ξεχάσει αὐτὸ πού εἶχε ὀνομάσει ἐκβιασμὸ ἀπὸ μέρους τοῦ Μπρέχτ.

Παρόλο πού ὁ Eisler κι ἐγώ, κι ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ φυσικὰ, κάναμε ὅ,τι ἦταν δυνατό γιὰ νὰ ἀποδείξουμε στὸ δικαστήριο πῶς ὁ Μπρέχτ εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ ἀναφερθεῖ τουλάχιστον ὡς συνεργάτης στὸ τελικὸ σενάριο, τὸ δικαστήριο ἀποφάσισε ὅτι ὁ Wexley ἔπρεπε νὰ ἀναφερθεῖ σὰν μοναδικὸς συγγραφέας, μὲ τὴν περιεργὴ αἰτιολόγησι πῶς ὁ Μπρέχτ μποροῦσε νὰ γυρίσει καὶ χωρὶς αὐτὸ στὴ Γερμανία, ἐνῶ γιὰ τὸν ἀμερικανὸ συγγραφέα Wexley ἦταν ζήτημα ζωῆς νὰ ἀναφερθεῖ σὰν μοναδικὸς συγγραφέας τοῦ σεναρίου αὐτῆς τῆς ταινίας.

Ἐφόσον δὲν μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐφεσιβάλει τὴν ἀπόφαση αὐτή, ἀποποιήθηκε ἐθελοντικὰ ἀπὸ τὸ δικαίωμά μου νὰ ἀναφερθῶ σὰν συγγραφέας τῆς ιδέας καὶ τοῦ Original story μαζί μὲ τὸν Μπρέχτ, γιὰ νὰ ἀναφερθεῖ ὁ Μπρέχτ τουλάχιστον σὰν μοναδικὸς συγγραφέας τῆς ιδέας καὶ τοῦ Original story.

(Ὁ Wexley δὲν μπόρεσε νὰ χαρεῖ γιὰ πολὺ τὴν ἄδικη, κατὰ τὴν ἀποψή μου, αὐτὴ ἀπόφαση, γιατί λίγο μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τῆς ταινίας τὸ House Unamerican Activities (Ἴδρυμα ἀντιαμερικανικῶν δραστηριοτήτων) ἀρχισε τὶς ἀνακρίσεις καὶ τὶς ἐρευνες γιὰ ὑποθετικούς καὶ πραγματικούς κομμουνιστές, καὶ τὰ στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ ἔσβυσαν ἀπὸ τὶς ταινίες τους τὰ ὀνόματα ἐκείνων πού ἔγιναν γνωστοὶ σὰν ὑποθετικοὶ ἢ πραγματικοὶ κομμουνιστές. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς βρισκόταν κι ὁ Wexley, ἂν καί, νομίζω, δὲν εἶχε ποτὲ καμιὰ σχέση μὲ τὸ House Unamerican Activities. Ἄν ὁ Pressburger σὰν ἀνεξάρτητος παραγωγὸς ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τῶν στούντιο τοῦ Χόλλυγουντ δὲν τὸ ξέρω (...)

Στὴν σύγκληση τοῦ δικαστηρίου ἦταν ἡ τελευταία φορὰ πού εἶδα τὸν Μπρέχτ. Ἀναφέρω τὸ τραγούδι πο surrender. Αὐτὸς ἦταν κι ὁ ἀρχικὸς τίτλος τοῦ φιλμ. Ὅμως προτοῦ τελειώσει τὸ φιλμ εἶχε ἤδη ἐκδοθεῖ ἕνα βιβλίο μὲ τὸν τίτλο πο surrender, κι ἐτσι δὲν μποροῦσαμε νὰ τὸ χρησιμοποιήσουμε. Ὁ Arnold Pressburger κι ἐγώ κάναμε στὸ στούντιο ἕνα εἶδος διαγωνισμοῦ γιὰ νὰ βροῦμε ἕναν νέον τίτλο. Μιὰ γραμματέας, πού δὲν θυμάμαι πιά τὸ ὄνομά της, πῆρε τὸ πρῶτο βραβεῖο, 110 δολλάρια γιὰ τὸν τίτλο hangmen also die

Ἡ ταινία ἦταν ἐπιτυχία. Μοῦ εἶναι ἐντελῶς ἀγνωστο πόσα λεφτὰ ἔβγαλε. Ἀργότερα παίχτηκε πάρα πολὺ στὴν τηλεόραση. Ἡ Quotation τῆς Neuen Zürcher Zeitung εἶναι, ὅπως οἱ περισσότερὲς Quotations μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ σωστή. Θεωρῶ τὸ hangmen also die τὴν σπουδαιότερη ἀντι-ἐθνικοσοσιαλιστικὴ ταινία μου.

(μετάφραση: Γιώργος Κόκκινος)

μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικά: Γιώργος Κόκκινος

Ἀγοράστε τὸ Σ.Κ. '76. Κάντε τον γνωστό. Ἡ ἐκδοσὴ του

στηρίζεται στὴν βοήθεια σας.

1. Hitparademan: κατασκευαστὴς ἐπιτυχιῶν

17-12-42

γένεση κινηματογραφικοῦ ἔρφε: ὁ λάνγκ, γιὰ νὰ μεταφράσει τὸ παραπάνω ἄσμα προστρέχει στὶς ὑπηρεσίες ἐνὸς «καλοπληρωμένου» hitparademan¹, πού παραδίδει γοργὰ, γιὰ 500 δολ. μιὰ ἀσύλληπτη σαχλαμάρα. ὁ λάνγκ συνδυάζει τοὺς στίχους μὲ ἄλλους τοῦ wexley. γίνεται λόγος γιὰ ἕναν «ἀόρατο πυρσὸ» πού πρέπει νὰ παραδίδεται ἀπὸ τὸν ἕνα στὸν ἄλλο. ὑποδείξεις σὰν κι αὐτὴ πού λέει ὅτι οἱ ἠλεκτρικοὶ ἀόρατοι γλόμποι δὲν ἔχουν τίποτα ἑναργές, δὲν πείθουν κανένα. γεννιέται τότε ἕνα αὐθεντικὸ ἔρφε (σὲ σμίκρυνση) πού ὀφείλεται σὲ μιὰ συσσώρευση ἀνοησιῶν, τὸ ἄσμα γράφεται στὸ στρατόπεδο τῶν ὀμήρων, ἀπὸ ἕναν ἐργάτη ὁ ὁποῖος τὸ διαβάζει σ' ἕναν διάσημο ποιητὴ. αὐτὸς σκέφτεται γιὰ λίγο ἂν πρέπει νὰ διορθώσει κάτι, ὅπως τὸ σημεῖο μὲ τὴν «ἀόρατη σημαία» μετὰ ὅμως τὸ ἀφήνει, ἐπειδὴ βρῖσκει ὅτι ταιριάζει κι ἔχει ἀξία σὰν νοκουμέντο. ὅμως ὁ λάνγκ βάζει στὸν ὄλο τοῦ ποιητῆ, ὄχι πιά ἕναν σωματώδη μέθυσο (σὲ στυλ diktonias) ἀλλὰ ἕναν σὲ στυλ ganghofer (καλοσυνάτο γλωμὸ καὶ ματαιόδοξο) καὶ τώρα πιά αὐτὸς πρέπει νὰ βρεῖ θαυμάσια τὴν ἔκφραση «ἀόρατος πυρσός», ἢ σκηνὴ γίνεται ἔτσι πραγματικὰ πολὺ ρεαλιστικὴ: ἕνας ἐργάτης ἐκφράζεται μὲ τὰ κλισὲ πού πετάει ἢ μπουρζουαζία, ἢ μπουρζουαζία τοῦ τὰ ξαναπέρνει μὲ συγκίνηση! ὁ λάνγκ δὲν ἀντιλαμβάνεται τίποτα.

20-12-42

εὐχάριστη δουλειὰ μὲ τὸν feuchtwanger πάνω στὸ κομμάτι Simone Machard.

20-1-43

τὸ θέμα τοῦ πνευματικοῦ ἀκρωτηριασμοῦ μὲ κάνει σωματικὰ ἄρρωστο. εἶναι ἀνυπόφορο νὰ βρῖσκεσαι μέσα στὴν ἴδια αἴθουσα μ' αὐτοὺς τοὺς πνευματικὰ ἀκρωτηριασμένους καὶ ἄλλους ἠθικὰ πληγωμένους. συνέλευση τῆς screenwriterguild¹ πού ἀναγκάστηκα νὰ εἰδοποιήσω τηλεφωνικῶς ἐπειδὴ ὁ λάνγκ καὶ ὁ pressburger δὲν μοῦ ἔδιδναν καμιὰ πίστωση γιὰ τὴ δουλειὰ μου στὸ σενάριο. ὁ wexley ἦταν ἀντίθετος σ' αὐτό. καὶ νὰ τον τώρα πού ἰσχυρίζεται μπροστὰ ἀπὸ μισὸ καντάρι χειρόγραφο πῶς σχεδὸν ποτὲ δὲν εἶχε μιλήσει μαζί του. αὐτὴ ἡ πίστωση θὰ μοῦ ἐπέτρεπε ἐνδεχομένως, νὰ πετύχω κάποια filmjob ἂν ἔφταναν στὸ ἀπροχώρητο.

24-6-43

Τέλειωσα σὲ χοντρές γραμμὲς τὸν Σβέικ. εἶναι τὸ ἀντίθετο τῆς Μάννας Κουράγιο. σὲ σύγκριση μὲ τὸν σβέικ πού ἔγραψα γύρω στὰ 27 γιὰ τὸν πισκάτορ (σκέτο μοντάζ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα) ὁ τωρινὸς (τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου) εἶναι δεξύτερος, ἀντίστοιχος στὴν ἀλλαγὴ ἀπὸ τὴν καθιερωμένη κυριαρχία τῶν ἀψβούργων στὴν ἐπιδρομὴ τῶν ναζί — ἢ ταινία τοῦ λάνγκ — (μὲ τωρινὸ τίτλο Hangmen Also Die) μοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ γράψω τρία κομμάτια (Τὰ πρόσωπα τῆς Simone Machard) (Die Gesichte der Simone Machard), τὴ Δούκισσα τοῦ Μάλφι (Die herzogin von Malfi) καὶ τὸν σβέικ.

(Γιὰ τὴν μετάφραση δούλεψαν ἡ Μαρία Νικολακοπούλου, ἡ Μαρία Σταματοπούλου — Μπλουμπλαϊν καὶ ὁ Μανόλης Κούκιος. Ἐπιμέλεια Μαρία Νικολακοπούλου).

Haugmen Also Die
(Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνου), Η.Π.Α. 1942, Arnold Productions — United Artists.

Σκην.: Fritz Lang.
Σεν.: John Wexley σὲ συνεργασία μὲ τὸν Bertold Brecht καὶ τὸν Fritz Lang πάνω σ' ἕνα θέμα τῶν Lang, Brecht.

Φωτ.: James Wong

Howe

Μουσ.: Hanns Eisler.

Ντεκόρ.: William Darling

Ἐρμηνεία: Brian Donlevy (Franz Svoboda), Marcia (Novotny), Walter Brennan (Novotny), Hans von Twardowsky (Hendrich), Margaret Wycherly (Ludmilla Novotny), Tonio Selwart (ἀρχηγὸς τῆς Γκεστάπο), κ.τ.λ.

Παρ.: Arnold Pressburger, Fritz Lang

Διάρκεια: 140' γύρισμα 52 μέρες, ποσμέτρο στὶς 26 Μαρτίου 1943.

1. Screenwriter Guild: ἔνωση σεναριογράφων

Digitized by Synchronizing Kinematografos 1990
of "Synchronizing Kinematografos 1990"
http://dlab.phs.uoa.gr/anglophilis

Γιὰ τὴ «Γενικὴ γραμμὴ»

τοῦ François Albera

— Τοποθέτηση τῆς ταινίας

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ Ποτέμκιν καὶ τὸν Ὀκτώβρη, ἡ Γενικὴ γραμμὴ δὲν εἶναι ταινία ἐπὶ παραγγελία. Ὁ Ἀϊζενστάιν ἐπιχειρεῖ νὰ πραγματοποιήσει αὐτὴ τὴν ταινία γιατί, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ὅταν εἶχα ὀλοκληρώσει τὸ Ποτέμκιν, ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος θρῆσκόνταν μπροστὰ σὲ δύο καυτὰ ἐρωτήματα: τὰ γεγονότα στὴν Κίνα καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν σοβιετικῶν ἐπαρχιῶν» (Freeman, Voices of October, N.Y., 1930 ὅπως ἀναφέρει ὁ J. Leyda στὸ Kino, σελ. 255, γαλλικὴ ἔκδοση. Βλέπε ἐπίσης *Μέρες Ἐξαρσης* τοῦ 1929)¹.

«Ἀναγκαστήκαμε νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα σὲ δύο καυτὰ προβλήματα... Τὰ γεγονότα στὴν Καντόνα ἐκτυλίσσονταν μὲ ἰλλυγιώδη ταχύτητα καὶ ἐμεῖς δὲ γνωρίζαμε τότε πῶς νὰ ὀργανώσουμε ἐγκαίρως τὴν κινηματογραφικὴν μας δουλειά. Ἡ πολιτικὴ συγκυρία δὲν ἦταν πιά εὐνοϊκὴ στὴν Κίνα. Καὶ χρειάστηκε νὰ ματαιώσουμε τὴν κινεζικὴ ταινία μας... (Μέρες Ἐξαρσης, 1929)».

Ἡ ἔλλειψη δυνατότητας ἑνὸς ταξιδίου στὴν Κίνα, (μὲ τὸν S. Tretiakov) ἐπιβάλλει τὴν πραγματοποίησιν τῆς ταινίας γιὰ τὴν ἐπαρχία: κατὰ τὴ διάρκειαν τῆς ἀνοιχθῆς τοῦ 1929 ἔγινε ἡ ἐπεξεργασία τοῦ σεναρίου, μετὰ ἀπὸ πολυάριθμες ἔρευνες στὸ Ὑπουργεῖο Γεωργίας, στὰ χωριά, ἀφοῦ ξεφυλλίστηκαν τὰ τοπικὰ περιοδικὰ κτλ., καὶ ἀφοῦ οἱ δημιουργοὶ ἔλαβαν μέρος σὲ πολλὰς συνελεύσεις ἀγροτῶν (ὅπως σὴν ὅμως, δὲν ἔλαβαν μέρος στὸ 14ο συνέδριον τοῦ Κόμματος, ὅπως δηλώνει ἡ M. Seton, ἐφόσον αὐτὸ ἔγινε μετὰ τῶν 15 καὶ 31 Δεκεμβρίου 1925! — M. Seton, ΣΜΑ, σελ. 122 καὶ Sudendorf, Materialien zu Leben und Werk. Eisenstein, σελ. 70).

κι' ὁ Trauberg διασκευάζουν Γκόγκολ καὶ τὸν γυρίζουν μὲ τὸν Τυλιάνον, ὁ Youtkovitch εἶναι βοηθὸς καὶ σκηνογράφος τοῦ Room στὸν Προδότη (Predatel) (σενάριο Chklovski) κ.τ.λ. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ πρωτοπορία ἐπαναφέρει μὲ τρόπο ἄρκετὰ μαζικὸ ἕνα μυθιστορηματικὸ κινηματογράφον, πού δὲν ἀρθρώνεται πάνω στὴν κοινωνία. Παρουσιάζει ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ Mary Seton χρησιμοποιοῖ αὐτὴν τὴν συνέντευξιν τοῦ Ἀϊζενστάιν: Παραθέτει τὸ οὐσιώδες χωρὶς νὰ τὸ πει καὶ συμπεραίνει: «Ἐκείνη τῆ στιγμή, δύο πρωταρχικὰ προβλήματα ἔμπαιναν μπροστὰ στὶς σοβιετικὰ σχεδιοποιήσεις: τὸ μέλλον τῆς Κίνας καὶ τὸ μέλλον τῆς ἐθνικῆς ἀγροτικῆς παραγωγῆς!» (ΣΜΑ, σελ. 121).

Θὰ ἐπανέλθουμε στὸν Ἀϊζενστάιν καὶ στὴν ἀντιλήψιν του γιὰ τὴν ἀρθρωση τοῦ κινηματογράφου στὰ πολιτικὰ καθήκοντα, ὅπως τὴν βλέπουμε στὴν ἀνάλυση τῶν στόχων τῆς ταινίας του, ὅμως, θὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ἡ M. Seton παραβλέπει τὴν ἴδια τὴν πορεία τοῦ Ἀϊζενστάιν. Ἐκεῖ ὅπου ὁ ἴδιος λέει ὅτι διερωτᾶται γιὰ τὰ καθήκοντα τῆς πολιτικῆς ἐπικαιρότητας, αὐτὴ βλέπει μίαν διοικητικὴν ἀπόφασιν...

Αὐτὴ ἡ παράβλεψη τῆς πολιτικῆς πορείας τοῦ κινηματογραφιστῆ δίνει τὸ δικαίωμα στὴ M. Seton, ὅπως καὶ στὸν Fernandez μετὰ ἀπ' αὐτὴν, νὰ διαχωρίζει τὸν Ἀϊζενστάιν σὲ ἄνθρωπον τοῦ καθήκοντος καὶ σὲ ἄνθρωπον τῆς ἐπιθυμίας. Καὶ οἱ δύο λένε τὰ ἴδια πράγματα γιὰ τὴν ταινία: ἡ ἔξαρση τοῦ αἰσθησιασμοῦ, τὸ πηγαῖο ἐνοτικτὸ, ἡ ἀχαλίνωτη σεξουαλικὴ κτλ., μέσα ἀπὸ τὸ πρόσχημα μίαν ταινίας στὴν ὑπηρεσία τοῦ Κόμματος.

1. Ἐδῶ, μπορούμε νὰ ἐπισημάνουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἀϊζενστάιν ἀντιμετωπίζει μὲ «ὄρους ἀναγκῶν» τῆς σοβιετικῆς κοινωνίας τὰ καθήκοντα τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου - διαπαιδαγώγησι γιὰ τὴν συνεργασία στὴν ἐπαρχία, διαπαιδαγώγησι τῶν κινεζῶν ἐπαναστατῶν. «Ὑπάρχει μεγάλη ἀνάγκη γιὰ στρατευμένους ταινίες καὶ τὸ συγκεκριμένον ὄλιγον τῆς ἀγκιτάσις εἶναι ἀναγκαῖον ἀκόμη καὶ στὴν Κίνα. Γιὰ πρῶτην, ἴσως, φορὰ στὴν ἱστορίαν, τὸ φιλμ γίνεται ἕνα ὄπλον ἐξίσου ὑπολογισμοῦ μὲ τὴ χειροβομβίδα». (Ἡ φράσις ἀπὸ τὸ ἴδιον κείμενον). Τὴν ἴδια στιγμήν, ὁ Gardine ἕνας σκηνοθέτης πού διαμορφώθηκε ἐπὶ τσαρισμοῦ γυρίζει τοὺς Γάμους τῆς ἀρκουδῆς (Medvezhya Svadba) (ἀπὸ τὸ Lokis τοῦ Mérimée) σὲ σενάριο τοῦ Ὑπουργοῦ δημοσίας ἐκπαίδευσης Louatcharsky. Ὁ Abram Room γυρίζει τὸν Κόλπο τοῦ θανάτου (Bukhta smerti) μὲ μεσοτίτλους τοῦ Chklovski, ὁ Kozintzev

Τὸ ὀλοκληρωμένον σενάριον, τὸ ὁποῖον γράφτηκε μετὰ τῶν 22 καὶ 30 Ἰουνίου, συζητήθηκε ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ καλλιτεχνικὸ συμβούλιον στὶς 7 Ἰουλίου. Ἀρχίζει τότε τὸ γύρισμα τῆς ταινίας (βλέπε I. Barna, Eisenstein σελ. 116) πού διεκόπη λόγω τῆς παραγγελίας τοῦ Ὀκτώβρη, ὁ ὁποῖος προοριζόταν γιὰ τὸν ἑορτασμό τῆς δεκάτης ἐπετείου τῆς Ἐπανάστασης. Ἀρχικὰ ἐρευνᾶται ἡ περίπτωση νὰ γυριστοῦν ταυτόχρονα οἱ δύο ταινίες (Ὁ Ἀϊζενστάιν δουλεῖ καὶ στὶς δύο μέχρι τὸν Δεκέμβρη), τελικὰ ὅμως ἡ Γενικὴ γραμμὴ ἐγκαταλείπεται.

Δὲν ἔχουμε κείμενα (ἄρθρα καὶ συνεντεύξεις) πού νὰ ἀναφέρονται σ' αὐτὴ τὴν πρώτη περίοδον τοῦ γυρίσματος τῆς Γενικῆς γραμμῆς. Κανένα κείμενον δὲν συμπεριλαμβάνεται στὰ Διαλεκτὰ ἔργα, στὰ ρώσικα οὔτε μεταφράστηκε. (Χωρὶς ἀμφιβολία ἡ γερμανικὴ ἔκδοσις Schrifften (Γραπτὰ) τοῦ Ἀϊζενστάιν, πού ἀφείλεται στὸν H. J. Schlegel καὶ τῆς ὁποίας ὁ 4ος τόμος θὰ ἀφιερωθῆι στὴν Γενικὴ γραμμὴ, θὰ καλύψει αὐτὸ τὸ κενόν. Ἄλλωστε, ἀρχὴ αὐτῆς τῆς ἔκδοσης εἶναι νὰ βγάλει στὸ φῶς τέτοιον εἶδος κείμενα)².

— Φύση καὶ σκοπὸς τῆς ταινίας

Εἴμαστε, λοιπόν, ὑποχρεωμένοι νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ κείμενα πού γράφτηκαν τὸ 1929, μετὰ τὴ διακοπὴν τοῦ Ὀκτώβρη, γιὰ νὰ μάθουμε πῶς ὁ Ἀϊζενστάιν ἀντιμετώπιζε τὴν ταινία του. Ἄλλα, ἀκόμη κι ἂν δεχτοῦμε, μαζί μὲ τὸν Leyda (στὸ ἴδιο σελ. 303) πῶς ἡ ταινία πού ὀλοκληρώθηκε τρία χρόνια ἀργότερα ἦταν οὐσιαστικὰ ἡ ἴδια μ' αὐτὴν πού ἀρχισε στὰ 1929 (κατὰ τὸν Sudendorf, σελ. 71, τὸν Μάιον τοῦ 1926 ὁ Ἀϊζενστάιν γυρίζει τὴ σκηνὴν τοῦ θανάτου τοῦ ταύρου), εἶναι ἀδιανόητον νὰ σκεφτεῖ κανεὶς πῶς οἱ πολιτικὲς ἀνακατατάξεις πού παρεμβλήθησαν (ἀλλαγὴ «γραμμῆς» στὴν ἐπαρχία, παραμέρισις τῆς «ἀριστερῆς» ἀντιπολίτευσις τοῦ Κόμματος, κατάληψιν τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν Στάλιν κτλ.), ὅπως καὶ ἡ ὑποχρέωσις τῆς ἀλλαγῆς τοῦ τίτλου καὶ ὀρισμένων σεκάνς τῆς ταινίας, ὅλα αὐτὰ δὲν εἶχαν καμιάν ἐπίδρασιν στὶς ἀντιλήψεις τοῦ Ἀϊζενστάιν πάνω στὴ δουλειά του (Συμπτώματα μετὰ τῶν ἄλλων: στὸ κείμενον *Μέρες Ἐξαρσης* πού γράφτηκε γιὰ τὴν πρώτη προβολὴ τῆς ταινίας γίνεται λόγος γιὰ «ἀποκοιλακοποίηση» ἐνῶ τὸ 1926 ἡ ἐξαφάνισις τῆς κοινωνικῆς τάξης τῶν κουλάκων δὲν ἦταν καθόλου στὴν ἡμερησίαν διάταξιν).

Παρόλ' αὐτὰ τὰ δύο κείμενα πού διαθέτουμε (*Μέρες Ἐξαρσης* καὶ *Μία ἔμπειρία προσπῆ σὲ ἑκατομμύρια*) καθὼς καὶ τὸ κεφάλαιον πού ἔγραψε γιὰ τὸν Freeman ἐκφράζουν ἄρκετὰ καθαρά τὴ θέσιν τοῦ Ἀϊζενστάιν: ὁ κινηματογράφος ἔχει σκοπὸ τὴν μόρφωσιν τῶν μαζῶν - ἀνταποκρίνεται σὲ κοινωνικὰς ἀνάγκας - τὸ σενάριον τῆς Γενικῆς γραμμῆς πηγάζει ἀπὸ τὴ γραμμὴν τοῦ K.K. (Μπολσεβίκων), ὅπως αὐτὴ παρουσιάστηκε στὸ 14ο Συνέδριον.

Ἄν πάρουμε τὸν Ἀϊζενστάιν στὰ σοβαρά, ὅταν παρουσιάζει τοὺς στόχους του, πρέπει νὰ συμπεράνουμε δύο πράγματα:

α) δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ θεωρήσουμε τὴν ταινία του «λυρικὸν ποίημα», ἕνα εἶδος «σοβιετικῶν γεωργικῶν», ἕνα παγανιστικὸν ἄσμα κτλ., οὔτε καὶ νὰ πάρουμε σ' ἄστυα τὸ σχέδιον του γιὰ τὴν μεταφορὰ τοῦ Κεφαλαίου στὴν ὀθόνην (κι ὅμως οἱ Mitry, Moussinac, Seton, Fernandez Amengual ἔτσι τὸ ἀντιμετωπίζουν).

β) σὲ καμία περίπτωση δὲν μπορούμε νὰ ὑποτιμήσουμε τὴν ἐπέμβαση τοῦ ἴδιου τοῦ Στάλιν, ὁ ὁποῖος ζήτησε ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς νὰ ἀλλάξουν τὸν τίτλον καὶ νὰ κάνουν ὀρισμένους τροποποιήσεις, οὔτε τὴν γενικὰ ἀποδεχτὴν κριτικὴν τῶν σοβιετικῶν ἱστορικῶν πού λένε ὅτι ἡ ταινία δὲν ἀνταποκρίνεται

2. Τὰ ἄρθρα τοῦ ΣΜΑ γιὰ τὴ Γενικὴ γραμμὴ εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

1926: — Πέντε ἐποχές (πάνω στὴ σκηνοθεσία τῆς Γενικῆς γραμμῆς), Pravda, 6/7

— Ἡ Γενικὴ γραμμὴ (συνέντευξις) στὸ Kino, 10/8

— Ἡ δουλειά μας (συνέντευξις) στὸ Molot, 6/10

— Γράμμα στὴ σύνταξιν τοῦ Molot (Rostov - na - Don), 26/11 (εὐχαριστήριον σ' αὐτοὺς πού ἔλαβαν μέρος στὸ γύρισμα).

— Ἡ Γενικὴ γραμμὴ (συνέντευξις) στὸ Troud (Bakou), 25/11.

στήν πολιτική του Κ.Κ. (Μπ.).

Δέν θ' ασχοληθούμε με τίς αλλαγές πού έγιναν στο μοντάζ τής ταινίας, τήν κατάργηση ή πρόθεση όρισμένων σεκάνς και μεσοτίτλων, μετά από τήν συνάντηση του 'Αϊζενστάιν με τόν Στάλιν, εφόσον δέν διαθέτουμε εδώ διαφορετικές κόπιες τής ταινίας. Όμως τό πρόβλημα παραμένει: άν όπως διατείνεται ό Σαντούλ, από τά 100.000 μέτρα φιλμ πού εμφανίστηκαν κρατήθηκαν τά 2.500 μ., (Γενική 'Ιστορία του Κινηματογράφου, γαλλ. έκδ. τόμος 6, σελ. 440) κι άν, πιστεύοντας τόν Leyda, «μιά κόπια μ' αυτή τήν κατάληξη (Σ.Σ. αυτήν πού άλλαξε ό Στάλιν) και μέ άλλα επεισόδια, πού αφαιρέθηκαν από τήν ταινία βρίσκεται ακόμη στίς συλλογές του παλιού Technicum du Cinema» και ότι «υπήρξε επίσης παλιότερα μιά ακόμη κατάληξη πού μάλλον έχει χαθεί» (σελ. 312 του ίδιου, βλέπε και τό Γράμμα στον Moussinac, ΣΜΑ, σελ. 44: «Παρόλο πού πολλές κόπιες φτιάχτηκαν, χρειάστηκε νά ξαναγίνει ένας επίλογος»... κτλ.), θά δεχτούμε τότε ότι δέν είναι αυτόνομο πώς όλα αυτά «δέν άλλαξαν καθόλου τή φύση τής ταινίας» (J. A. Biret καρτέλλα για τήν Γενική γραμμή στα Dossiers du Cinéma No 3).

— Αυτά πού λέγονται για τήν ταινία

Η διακοπή του γυρίσματος τής ταινίας, και οι αλλαγές πού απαιτήθηκαν προτού εμφανιστεί στο κοινό αντιμετώπιστηκαν από πολλούς ιστορικούς και σχολιαστές. Όμως, πώς ανέλυσαν τά αίτια και τά αποτελέσματα; Για τούς περισσότερους ή χρονική διακοπή εξηγεί τήν μη προσαρμογή τής ταινίας στην «πραγματικότητα», στη «ζωή», άρα δικαιολογεί και τίς αλλαγές:

Η Pera Attacheva δηλώνει σε μιά συνέντευξη της στον Σαντούλ: «Όταν παρουσίασε τό έργο του, τό θέμα είχε γεράσει και φαινόταν αναχρονιστικό. Γι' αυτόν τό λόγο ή Γενική γραμμή άλλαξε τίτλο στη Σοβιετική Ένωση και έγινε «Τό παλιό και τό καινούριο» (Cinema 60, No. 46, επίσης στην Γενική 'Ιστορία, τόμος 6).

Ο Rostislav Iourenev βλέπει τίς αιτίες του χάσματος μέσα στην άκατάσχετη ροή τής «ζωής». «Πρίν πραγματοποιηθούν οι ιδέες είχαν ήδη φθαρεί. Η ταινία ακόμη και μετά τίς προσαρμογές δέν άντανακλούσε πλήρως τήν πολυπλοκότητα των γεγονότων» ('Ανθολογία του Κινηματογράφου, γαλλ. έκδ. No 1).

Κατά τήν Μ. Seton, όταν ό 'Αϊζενστάιν ξαναγύρισε στη Γενική γραμμή σύντομα κατάλαβε πώς οι σεκάνς πού είχε γυρίσει πρωτίτερα ήταν πλέον αναχρονιστικές, τό πρόβλημα είχε εξελιχθεί (ΣΜΑ σελ. 132 και στον Α. Segal στο Image et Son, No 266, σελ. 107).

Όταν τίθεται τό πρόβλημα τής «πολιτικής γραμμής» του Κ.Κ. (Μπ.) τής όποίας ή ταινία θέλει νά είναι ή κινηματογραφοποίηση τήν τίθεται κι αυτό μέ τούς ίδιους όρους: ή ταινία μένει πίσω από τήν πολιτική αλλαγή, δέν εκφράζει τή νέα γραμμή κτλ.: «Σέ τέσσερα χρόνια ή κατάσταση τής επαρχίας είχε αλλάξει πολύ, τό ίδιο και ή πολιτική γραμμή» (Ρ. Attacheva στο ίδιο). Ο V. Chklovski καταγράφει επίσης τήν αλλαγή τής Γενικής γραμμής στο διάστημα ανάμεσα στο 15ο Συνέδριο τόν Δεκέμβρη του 1927, πού προωθούσε τίς κοοπερατίβες και τή σύσκεψη τής Κεντρικής Έπιτροπής τόν Νοέμβρη του 1927: «όμως τή στιγμή πού ό 'Αϊζενστάιν τελειώνει τήν ταινία του «ή γραμμή έχει αλλάξει χωρίς νά έχει ακόμη καθιερωθεί» και βλέπει τήν ταινία νά αποχτά διαφορετική λειτουργία: αντί νά «κινηματογραφοποιεί» τή γραμμή του Κόμματος, δείχνει τήν πορεία ενός χαρακτήρα, τής Μάρφα». (Sua Maestà Eisenstein, σελ. 250).

- 1927 - Γράμμα στη σύνταξη του Novi Zritel No 2 (διαμαρτυρία για ένα σχόλιο πάνω στο γράμμα του στο Molot).
- Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στο Sovietskoe Kino No 2.
 - Η Γενική γραμμή (συνέντευξη), Krassnaia Gazeta, Leningrad, 9/3.
 - Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στο Kino, 12/3.
 - Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στο Kino-front No 4.
 - Η Γενική γραμμή (συνέντευξη) στο Bulletin Voks, 9 - 10.
 - Μαζικός κινηματογράφος (Mass Movies) (συνέντευξη) στο The Nation, 9/11. ('Αναφέρεται από τόν Leyda στο Kino, σελ. 255).

1928 - Η Γενική γραμμή (συνυπογράφεται από τόν Alexandov) στην Komsomolskaia Pravda, 3/2.

- Πώς γυρίσαμε τή Γενική γραμμή στο Vetchernaia Moskva, 5/10.

- Η Γενική γραμμή, στο Goudok, 21/11.

- Η Γενική γραμμή, στο Izvestia, 6/12.

- Σοβιετικός κινηματογράφος, στο Voices of October, 1930 του J. Freeman (μεταφρασμένο στο Film Essays, σελ. 20 - 31 και στα γαλλικά στο Ma Conception du Cinema, σελ. 52 - 39, σ' αυτό ό 'Αϊζενστάιν δέν ασχολείται άμεσα με τή Γενική γραμμή, αλλά τήν αναφέρει ως προς τρεις σημαντικές πλευρές, τήν συνεργασία, τή γραφειοκρατία, τήν Ι.Ο.Ρ. ('Εργατική και Άγροτική Έπίθληψη).

1929 - Μιά έμπειρία προσιτή σε εκατομμύρια, στο Sovietski Ekran No 6, περιλαμβάνεται επίσης στα Διαλεχτά έργα, γαλλ. έκδ., τ. 1, σελ. 144 και στο Au - delà des étoiles, σελ. 55 - 60.

- Ο Μπαρμπα - Μαυέι, στο Sovietski Ekran, No 7 (αναμνήσεις από τό γύρισμα).

- Μέρες εξαρσης, στο Rabotchaia Moskva, 22/2 και στα Διαλεχτά έργα, τ. 1, σελ. 141 και στο Au - delà des étoiles, σελ. 51 - 54.

- Ένα σενάριο; Όχι, μιά κινηματογραφική νουβέλα. Πρόλογος στην γερμανική μετάφραση του σεναρίου τής Γενικής γραμμής. Άποσπάσματα στο New York Times στις 30/3/1930 (ό 'Αϊζενστάιν ασχολείται ξανά με ένα προγενέστερο άρθρο, Πάνω στη φόρμα του σεναρίου).

3. κινηματογραφοποίηση: "Έτσι μεταφράζουμε τόν νεογαλλισμό «ecranisation».



Ο Lebedev εκφράζει θαυμάσια την αντίφαση ανάμεσα στο σχέδιο της ταινίας (ή γραμμή του Κόμματος στο πρώτο στάδιο της κολεκτιβοποίησης) και την κατάληξη της. Κι αυτός όμως θεωρεί φυσική την αλλαγή της γραμμής: «Σε τρία χρόνια τό κράτος είχε κάνει ένα τεράστιο βήμα μπροστά» και προσυπόγραφε την κρίση του Στάλιν: «ή τελευταία κόπια δεν μπορούσε να ισχυρίζεται ότι αντανακλούσε τη γενική γραμμή, γι' αυτό της δώσαμε έναν σεμνότερο τίτλο» (Il Cinema muto Sovietico, σελ. 247).

Ένας μόνο σχολιαστής, ο J. Aj Bizet δεν βλέπει καμιά αντίφαση ούτε και καμιά αξιοσημείωτη αλλαγή: «ούτε η σοβιετική επαρχία ούτε η γραμμή του Κόμματος είχαν αλλάξει (...) Ο Αϊζενστάιν κατά κανένα τρόπο δεν έπεσε θύμα κάποιας στροφής της πολιτικής ή των καταστάσεων...» (Dossiers du Cinéma 3).

Αντίθετα, ο Ion Bana γράφει ότι «η αλλαγή του τίτλου εκδήλωνε την υπονοούμενη αποκοπή της ταινίας από την αγροτική πολιτική» (στο ίδιο, σ. 136).

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι σχολιαστές στην πλειοψηφία τους υιοθετούν τη φράση του Στάλιν, που με ευλάβεια διασώζει ο Alexandron: «Δέν πρέπει να εφευρίσκετε εικόνες και γεγονότα καθισμένοι στα γραφεία σας. Πρέπει να τις παίρνετε από τη ζωή. Νά μαθαίνετε στο σχολείο της ζωής. Η ζωή άς είναι ο καθοδηγητής σας». (Leyda, στο ίδιο, σελ. 311).

Η έννοια της «ζωής» (υποκατάστατο της «αλήθειας»), όπως και η έννοια της «άντανάκλασης» έχει σκοπό, αφενός να εγκαθιδρύσει με τρόπο δογματικό μιά σχέση φυσικής αντίστοιχίας ανάμεσα στη συγκεκριμένη πραγματικότητα και τη γραμμή του Κ.Κ. και, αφετέρου να άπορίψει τη δουλειά του δημιουργού σαν δουλειά γραφής, όταν αυτός δέν περιορίζεται να «άντανακλά» την πραγματικότητα (φυσικά, ή κατηγορία του «φορμαλισμού» δέν βρίσκεται μακριά, άλλωστε, διατυπώθηκε σαφώς από τον Ivan Pítiev, τό 1950 στο Τριάντα χρόνια σοβιετικού κινηματογράφου, την παραθέτει ο Leyda στην σελ. 306 και ένυπάρχει στις κατηγορίες για «άφαίρεση» (Lebedev) και «μεταφορές λίγο κατανοητές» (Σαντούλ).

Ο φορμαλισμός και ή μικροαστική αντίληψη, έννοιες άλληλένδετες στη σοβιετική όρολογία, βρίσκουν περίφημο άγκυροβόλι στην εικόνα του μοναχικού καλλιτέχνη που κάθεται πίσω από τό γραφείο του ξεκομμένος από την ζωή (βλ. τις παρεμβολές των «συντρόφων» του Αϊζενστάιν τόν καιρό του Συνέδριου του 1953, όπως αναφέρονται από την Μ. Seton και τόν Leyda) (άλλο θέμα εκείνο του Αϊζενστάιν - άνθρωπου της πόλης, που έχει μιά διανοητική εικόνα της επαρχίας. Βλ. Seton, σελ. 121 και Schnitzer, Dovenko, σελ. 65).

— Θεωρία και πρακτική του κινηματογράφου

Τό είπαμε στην άρχή, ο Αϊζενστάιν των χρόνων 25 - 30 επαγγέλλεται μιά όρισμένη αντίληψη για τόν κινηματογράφο της οποίας ή Γενική γραμμή είναι ίσως τό πιό ολοκληρωμένο παράδειγμα. Όταν λέει: «Η πρώτη μας μέριμνα ήταν να διαλέξουμε μιά καλά καθορισμένη γραμμή. Η γραμμή αυτή είναι ή γενική γραμμή του 14ου Συνέδριου του Κ.Κ. (Μπ.), ή γραμμή της κολεκτιβοποίησης στις επαρχίες». (στο Μέρες Έξαρσης) - και άλλου: «όπως κι αυτή, (ή Γενική γραμμή) είναι γεμάτη άναζητήσεις. Άναζήτηση της σωστής γραμμής πάνω στην όποια πρέπει να προχωρήσουμε για την πραγμάτωση των κοινωνικών μας όραμάτων» (στο Μιά έμπειρία προσπίσσε εκατομμύρια). Δέν πρόκειται για μεταφορές, για «ριζοσπαστικές» διατυπώσεις, αλλά για την ίδια τη μέθοδο που υιοθετεί ή πρακτική του. Όμοια ο Όκτώβρης, που πραγματοποιείται



τόν ίδιο καιρό, «κινηματογραφοποιεί» την «τακτική των μπολσεβίκων» (βλ. στο Perspectives (Προοπτικές), 1929). Στο κεφάλαιο που έγραψε για τόν Freeman (Σοβιετικός Κινηματογράφος) όταν τελείωνε τη Γενική Γραμμή, ο Αϊζενστάιν συνοιστά «έναν συγκεντρωτισμό της μεθόδου» (Πρώτο στάδιο της άνάπτυξης του κινηματογράφου: τά δύο πρώτα είναι συγκεντρωτισμός της παραγωγής και ιδεολογικός συγκεντρωτισμός), βασισμένος στην κοινωνική λειτουργία του κινηματογράφου. Αυτή ή κοινωνική λειτουργία έννοείται κάτω από δύο μορφές: την εκπαίδευση των μαζών, στην ύπηρεσία των στόχων της σοβιετικής κυβέρνησης: την κοινωνική έπιταγή και τόν συλλογικό χαρακτήρα της έπεξεργασίας των φιλικών θεμάτων.

Όμως, αυτές τις αντίληψεις, ταιριαστές στην καλλιτεχνική πρωτοπορεία, που κηρύττει ο Αϊζενστάιν μέχρις ότου άναχωρήσει για την Εύρώπη και τις ΗΠΑ, και τις όποίες άργότερα θά διατυπώσει διαφορετικά (προσπαθώντας να τις προσαρμόσει στο δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού), πρέπει να τις αντιμετώπισουμε μέσα στην προσπάθεια μιάς πολεμικής, μέσα στην πάλη των τάσεων που διαιρούν τούς κινηματογραφιστές. Φανερά, ο Αϊζενστάιν «λυγίζει τό κοντάρι», «σκέφτεται άκράϊα» (Άλτουσέρ: βλ. τό σχόλιο του για την καμπυλότητα του κονταριού στον Λένιν, στο Positions, σελ. 132). Τό έξηγει στις Προοπτικές: άκόμη και μετά την επανάσταση, κυρίαρχες έννοιες παραμένουν αυτές της κοινωνικής τάξης που άνατράπηκε: «παραλάβαμε από την μπουρζουαζία τις άποσκευές της σκέψης μας» λέει, συνιστώντας την εγκαθίδρυση ενός ταξικού σχίσματος στο έσωτερικό κάθε έννοιας, την χάραξη, κατά κάποιο τρόπο μιάς «όριοθετικής γραμμής», πράγμα που κατά τόν Άλτουσέρ άποτελεί την επέμβαση του πολιτικού στο θεωρητικό. Σε μιά συγκυρία ιδεολογικής πάλης ή άνάγκη να σκεφτεί κανείς τόν κινηματογράφο με όρους συσχετισμού δυνάμεων και όχι με άγνές ιδέες έξηγει εύκολα αυτή την «υπερβολή» του λυγίσματος του κονταριού: (βλ. τό βιβλίο μου Σημειώσεις πάνω στην αισθητική του Αϊζενστάιν, όπου αυτά τά προβλήματα αντιμετωπίζονται άναλυτικότερα).

Αυτή ή διεκδίκηση της ύποταξης της τέχνης στην κοινωνική έπιταγή, αυτή ή άρνηση του «αυθαίρετου του καλλιτέχνη», δέ σημαίνει διόλου την εγκατάληψη μιάς κειμενικής έπεξεργασίας που φέρνει σε πέρας ο κινηματογραφιστής, ξεκινώντας από ύλικό που συγκεντρώνει. Τό αντίθετο! Πολλοί σχολιαστές, άνικανοι να καταλάβουν την όπτική του Αϊζενστάιν, τοποθετούν μιά φανταστική αντίθεση ανάμεσα στο ντοκυμαντέρ που θά έπρεπε να είναι αυτή ή «κινηματογραφοποίηση» της πολιτικής γραμμής και στην «ποίηση» που τελικά είναι ή ταινία (βλ. Α. Segal: από ντοκυμαντέρ - άναπαράσταση, που έπρεπε να εικονογραφεί τη γενική γραμμή του Κόμματος, ή ταινία γίνεται τελικά μιά διαδοχή «άσμάτων» (στο Image et Son No 266, σελ. 107. Βλ. και Chklovski στο ίδιο σελ. 247, ο όποιος άντιπαραθέτει τό «γενικό» της έπιστημονικής ταινίας στο «ειδικό» της ταινίας τέχνης. Βλ. και Bardèche - Brasillach, Histoire du Cinéma, τ. 1, σελ. 352 - 3).

Για τόν Αϊζενστάιν ή ταινία είναι ένας λόγος που παράγει σημασίες ξεκινώντας από μιά ιδιαίτερη οικονομία, όρα, αναγκαστικά, μεταθέτει τά στοιχεία άναφοράς σύμφωνα με τη λογική του συστήματος γραφής. Αυτή ή άναγνώριση της ιδιαιτερότητας μιάς σημαίνουσας πρακτικής είναι και τό πεδίο της έμ - κατανόησης του «διανοητικού» κινηματογράφου από τούς σοβιετικούς σχολιαστές, που προσκολλιούνται στο κριτήριο της άντανάκλασης, κι' από τούς άλλους που περνάνε την ταινία στο κεφάλαιο «ποίηση»! (παραπέμπω εδώ στην άποφασιστική σημασία δουλειά του Μ - Cl. Ropars πάνω





στον 'Οκτώβρη. Συγκεκριμένα στο Litterature, No 11, 1973 και Octobre, Ecriture et Idéologie, 'Εκδ. Albatros, 1976).

Ἡ διακύβευση μιᾶς ἀνάλυσης τῆς Γενικῆς γραμμῆς εἶναι, λοιπόν, σημαντικὴ γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴ σχέση «κινηματογράφου / πολιτικῆς» στὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο τῶν χρόνων '20 - '30.

Θὰ ἔπρεπε γι' αὐτὸ νὰ ἐπισημάνουμε τὴ θέση τῆς ταινίας:

1) σὲ σχέση μὲ τὴν πολιτικὴ γραμμὴ τοῦ Κ.Κ. (Μπ.) – καί σὲ ἀντίθεση, μὲ τὴν «ἐφαρμογὴ» πού ἔκανε σ' αὐτὴ τὴν γραμμὴ, δηλαδή, τὴν ἀνάλυση τῆς κατάστασης στὴν ἐπαρχία καί τὶς ντιρεκτίβες στὴν πάλη γιὰ τὸν σοσιαλισμὸ.

2) σὲ σχέση μὲ τὶς ἄλλες σύγχρονες τῆς σοβιετικῆς ταινίες σχετικὰ μὲ τὸ ἀγροτικὸ πρόβλημα.

Αὐτὰ τὰ προκαταρκτικὰ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν νὰ διατυπώσουμε μιὰ θέση γιὰ τὴν ὀρθότητα τῆς ὁποίας θὰ ἀποφασίσει, στὴ συνέχεια, ἡ κριτικὴ ἀνάλυση τῆς ταινίας. Ἡ Γενικὴ γραμμὴ εἶναι λενινιστικὴ ταινία. Μ' αὐτὸν τὸν τίτλο γίνεται ἕνας ἀπὸ τοὺς πρὸ ἔκδηλους τόπους τῆς ἀντίφασης τοῦ «σταλινισμοῦ»: τοῦ οἰκονομισμοῦ, τῆς καταπίεσης, τῆς γραφειοκρατικοποίησης καί τῆς ὑπόταξης τῆς ἐπαρχίας στὴν θιομηχανία, πράγματα πού θὰ γίνουν σαφῆ, λίγο μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ταινίας μὲ τὸν ἀλλαγμένον τίτλο. Ἡ μεγάλῃ στροφῆ τοῦ 1929.

— Τὸ ἀγροτικὸ ζήτημα

«Ἡ ἐξουσία τοῦ προλεταριακοῦ κράτους δὲν πρέπει νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ πέρασμα στὴν κολεκτιβοποιημένη γεωργία παρά σταδιακὰ καί μὲ τὴν μεγαλύτερη προνοητικότητα, μὲ τὴ δύναμη τοῦ παραδείγματος, χωρὶς νὰ ἐξασκήσει καμιά θία στὴν μεσαία ἀγροτιά». Λένιν, Προσχέδια τῶν θέσεων γιὰ τὸ ἀγροτικὸ πρόβλημα (Ἄπαντα στὴ γαλλ. ἔκδοση, τόμος 31, σελ. 158).

«...οἱ ἐργαζόμενες μάζες τῆς ἀγροτίας, πού ὁ καπιταλισμὸς ὑποθίβασε σὲ μιὰ κατάσταση ἰδιαίτερης ἀποκτίνωσης καί συχνὰ σχεδὸν μεσαιωνικῆς ἐξάρτησης» (στὸ ἴδιο σελ. 164). Πρόσφατες μελέτες τῆς ἀγροτικῆς πολιτικῆς τοῦ Κ.Κ. (Μπ.) τῆς περιόδου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κατανοήσουμε τέλεια τὴ φύση τῆς «μεγάλῃς στροφῆς»⁴.

Κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 14ου καί τοῦ 15ου Συνεδρίου τοῦ Κόμματος, ὁ καθορισμένος σκοπὸς εἶναι ἡ ἀνάπτυξη τῶν κοοπερατίβων («νὰ συγκεντρωθοῦν οἱ ἀγροτικὲς μάζες στὶς κοοπερατίβες»): κοοπερατίβες κατανάλωσης, πιστώσεων, παραγωγῆς στὶς ἀπλές μορφές καί κολχόζ στὶς ἀνώτερες μορφές. Αὐτὴ ἡ ὁμαδοποίησις πρέπει νὰ γίνῃ «προοδευτικὰ ἀλλὰ χωρὶς ἐξασθένιση, χωρὶς καμιά πίεση, μόνο μὲ τὴ διδασκαλία τῶν γεγονότων καί τὴν πειθῶ...» λέει ὁ Στάλιν στὸ 15ο Συνέδριο (Ἱστορία τοῦ Κ.Κ. (Μπ.) τῆς ΕΣΣΔ, γαλλικὴ ἔκδοση 1939, σελ. 257).

Οἱ κοινωνικὲς τάξεις στὴν ἐπαρχία διαχωρίζονταν τότε στοὺς ἀγρότες χωρὶς γῆ (ἐργάτες γῆς) τοὺς φτωχοὺς ἀγρότες, τοὺς μεσαίους ἀγρότες καί τοὺς κουλάκους. Ὅμως, αὐτοὶ πού κυριαρχοῦν στὸν ἀγροτικὸ πληθυσμὸ εἶναι οἱ μεσαῖοι ἀγρότες (περίπου 65%), οἱ κουλάκοι μὲν ἀντιπροσωπεύουν τὸ 3 - 4%: "Ἄρα, τὸ ἀποφασιστικὸ ἐρῶτημα γιὰ τὴν προλεταριακὴ ἐξουσία εἶναι ἡ συμμαχία μὲ τὸν μεσαῖο ἀγρότη, ἡ ἐνίσχυσις τοῦ φτωχοῦ ἀγρότη καί ὁ περιορισμὸς τῶν κουλάκων. Δὲν ὑπάρχει λοιπὸν θέμα «δευτέρῃς ἐπανάστασης», δξυνσης τῆς πάλῃς τῶν τάξεων (ὁ Υ. Larine πού τὴν συνιστᾶ τὸ 1925, τῆς ἐπισύρει τὴν ὀργὴ τοῦ Στάλιν), διάλυσης τῶν κουλάκων. Ἡ «ἀριστερὴ» ἀντιπολίτευσις (συγκεκριμένα ὁ Τρότσκι) ξεκινᾷ ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία, πού τοποθετεῖ τὴν κυρί-

4. Αὐτὸ, πού γιὰ μεγάλο διάστημα ὁ Isaac Deutschcr ἦταν ὁ μόνος ὑποστηρικτῆς του – στὸν Στάλιν του – βρίσκει σήμερα μιὰ ἐπιβεβαίωσις καί ἐμβάθυνσις στὶς ἐργασίες τοῦ Jean Elleinstein (Ἱστορία τῆς Ε.Σ.Σ.Δ., τ. 2 στὴν γαλλ. ἔκδ.) τοῦ Charles Bettelheim (Ἡ πάλῃ τῶν τάξεων στὴν Ε.Σ.Σ.Δ.) τοῦ Moshe Lewin Τὸ Κράτος καί οἱ κοινωνικὲς τάξεις στὴν Ε.Σ.Σ.Δ. (1929 - 1933), στὸ Actes de la Recherchs καί, ἀντίθετα (λόγω τῶν ὀλικῶν πού περιέχουν, ἀν καὶ ὁ λόγος τῶν συγγραφέων ἐπαναλαμβάνει τὸ ἴδιο σχῆμα στὴν ἀνάλυσή τους μὲ αὐτὸ τοῦ Στάλιν στὰ κείμενά του τῆς ἐποχῆς) στὸ Ἡ ἀγροτικὴ ἐξέλιξις ἀπὸ τὴν τσαρική αὐτοκρατορία στὴν κολεκτιβοποίηση, Recherchs internationales, No 85. Μποροῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ βῆμα πού ἔγινε σ' αὐτὸ τὸ πεδίο, ἐδῶ καί μερικὰ χρόνια ἀν ἀνατρέξουμε στὴν ἐργασία τοῦ Giuseppe Boffa, Οἱ σταθμοὶ τῆς σοβιετικῆς ἐπανάστασης (1962), πού ἐνῶ καταγγέλει τὰ «λάθη» ἐπαναλαμβάνει καὶ αὐτὸς τὶς ἀναλύσεις τοῦ Στάλιν. Ἀντίθετα ὁ Ch. Bettelheim στὴν Σοβιετικὴ σχεδιοποίηση (1945) υἱοθετοῦσε ἐπιτηδες τὴν τροτσικιστικὴ σκοπιὰ (ἀποτυχία τῆς ΝΕΡ, κίνδυνος ἀναγέννησης τοῦ καπιταλισμοῦ στὴν ἐπαρχία ἀπὸ τοὺς κουλάκους, ἀνάγκη καταφυγῆς στὸν ἐξαναγκασμὸ).

αρχή αντίθεση ανάμεσα στον αγρότη - προλετάριο και τους ιδιοκτήτες «καλούσαν τό κόμμα νά δυναμώσει τήν ταξική πάλη στις επαρχίες, νά γυρίσει στις επιτροπές των φτωχών αγροτών στην πολιτική τής καταπίεσης των κουλάκων, στον έμφύλιο πόλεμο...» (K. Chalaguine, Le parti des Bolcheviks contre le trotskisme / τό Κόμμα των Μπολοσεβίκων ενάντια στον τροτσκισμό, Έκδοση τής Μόσχας, τόμος 2, σελ. 269).

Όστόσο, λίγο μετά τήν ήττα αυτής τής Αντιπολίτευσης στο 15ο Συνέδριο, μόλις τόν Γενάρη - Φλεβάρη του '28, τό Πολιτικό Γραφείο διατάζει έκτακτα μέτρα γιά νά αντιμετωπίσει τά προβλήματα εφοδιασμού των πόλεων μέ σιτάρι: διοικητική αυθαιρεσία, παραβίαση τής νομοθεσίας, επιθέσεις στις φάρμες, έρευνες, συλλήψεις κτλ (30.000 αγωνιστές στέλνονται έπειγόντως στις επαρχίες. J. Elleinstein στο ίδιο κείμενο σελ. 110 111 και Isaac Deutscher στο ίδιο, σελ. 382) Αυτά τά μέτρα προορίζονταν καταρχήν εναντίον των κουλάκων (τόν Ιούλη του '28, τό Κόμμα καλείται νά «χτυπήσει γερά τούς κουλάκους») αλλά, μόλις τόν Φλεβάρη ο Μικογιάν δηλώνει «ή σημαντικότερη ποσότητα του αποθέματος σέ σιτάρι» θρίσκει στα χέρια των μεσαίων αγροτών. «Ακόμη κι αν ο πολιτικός λόγος δέν μεταφράζει πάντοτε αυτήν τήν αλλαγή στάσης σέ σχέση μέ τις κοινωνικές τάξεις στην επάρχια, εκ των πραγμάτων ή αναζήτηση τής συμμαχίας μέ τόν μεσαίο αγρότη αφήνει χώρο γιά τήν υποστήριξη του φτωχού αγρότη. («Άμεσο και πιό ούσιαστικό καθήκον...»).

Βρισκόμαστε εδώ στην αρχή μιάς διαδικασίας πού θά καταλήξει στα τέλη του 1929 στην αναζωοπύρωση τής «Δεύτερης Έπανάστασης», τής «Μεγάλης Στροφής», δηλαδή, τής ολοκληρωτικής κολεκτιβοποίησης πού στηρίζεται σέ μιά μειοψηφία αγροτών! (Δέν είναι συμπτωματικό πού ή Κρούτσκαγια τόν Γενάρη του 1929 υπενθυμίζει ότι ο Λένιν αντίτιθετο στην χρησιμοποίηση βίας κατά του μεσαίου αγρότη και αποκάλυψε τρέλα τήν ιδέα τής «άνωθεν κολεκτιβοποίησης»). Αυτός ο νέος προσανατολισμός (πού έκανε τόν Τρότσκι νά λέει ότι αυτό ήταν τό πλάνο τής άριστερας! «Η προδομένη επανάσταση, σελ. 48 τής γαλλικής έκδοσης) δικαιολογείται σήμερα από τούς σοβιετικούς ιστορικούς και οικονομολόγους μέ κριτήρια καθαρά εξέλικτικιστικά: «ή καθυστέρηση τής γεωργίας σέ σχέση μέ τή βιομηχανία... έδειχνε πώς αυτή είχε εξαντλήσει τις δυνατότητές της νά αναπτυχθεί πάνω στην παλιά βάση τής φτωχής αγροτιάς (Iakovtsevskii στο Recheches Internationales, σελ. 58): άρα ήταν αναγκαίο νά περάσει (ή γεωργία) στην μεγάλη έκμετ άλλευση (τό ίδιο έπιχείρημα στον Boffa παραπομπή στο ίδιο κείμενο και στον Francis Cohen, οι Σοβιετικοί κτλ).

Αλλά, αυτή ή άφελής αναγνώριση μιάς «αναγκαιότητας» πού εμφανίστηκε ξαφνικά μέσα σέ λίγους μήνες, αφήνει στο σκοτάδι τόν πραγματικό καθορισμό: τήν πολιτική τής βιομηχανοποίησης.

Ο Elleinstein παραθέτει έναν λόγο του Στάλιν στην Κεντρική Έπιτροπή τόν Ιούλιο του 1928 στον οποίο δηλώνει ξεκάθαρα πώς ή χρηματοδότηση τής βιομηχανικής ανάπτυξης δέν μπορούσε νά προκύψει ούτε από τήν καταλήστευση των ξένων χωρών ούτε από τά δάνεια αλλά άφειλε νά βασιστεί στην «έσωτερική συσσώρευση», τής όποιας οι βασικές πηγές θρίσκονται κατά τό πλείστον στην αγροτιά (Elleinstein, σελ. 115): «Γιά νά πραγματοποιήσουμε τήν πρωτογενή σοσιαλιστική συσσώρευση μέ ταχύτατον τρόπο, θά αφαιρέσουμε από τούς αγρότες τά κεφάλαια πού διαθέτουν. Γι' αυτό τό λόγο θά κολεκτιβοποιήσουμε τή γή, πρώτα πού θά κάνει εύκολότερη τήν αφαίρεση των κεφαλαίων, ενώ παράλληλα θά πολεμήσουμε τούς κουλάκους...» λέει τότε ο Μπουχάριν (αναφέρεται από τόν Elleinstein στο Dialectiques No 12, σελ. 66 - 67).



Η τυπικά οικονομίστικη επιλογή τής ανάπτυξης των Παραγωγικών Δυνάμεων, χωρίς θεώρηση τής πολιτικής διάστασης (στη συγκεκριμένη περίπτωση ή ζωτική συμμαχία μέ τό σύνολο τής αγροτιάς εκτός των κουλάκων) προκαλεί άλυσιδωτά άποτελέσματα: αυξανόμενη παρέμβαση του Κράτους, διοικητική στήν αρχή και ύστερα όλο και περισσότερο άστυνομική, χειρισμός των καταστάσεων σύμφωνα μέ κεντρικές ντιρεκτίβες («έφευρίσκονται» κολχόζ γιά νά ξεπεραστεί τό πλάνο, ονομάζεται κουλάκος κάθε αντίθετος, κτλ), πού φτάνουν ως τήν κατασκευή ενός αγρονόμου - θαυματουργού, του Λυσένκο (βλ. Dominique Lecourt, Lyssenko, Έκδοση Maspero, 1976)

Συνεπώς, ή Γενική γραμμή δέν εκφράζει σέ τίποτα ένα τέτοιο πρόγραμμα! Καί μπορούμε νά βεβαιώσουμε ότι μέσα στις άντιγνωμίες πού υπάρχουν στο ίδιο τό έσωτερικό του Κ.Κ., αυτή τή φορά μεταξύ τής «δεξιάς αντιπολίτευσης» (Μπουχάριν) και του Στάλιν (όμως, όχι μόνο αυτών. Παραθέσαμε τήν παρέμβαση τής Κρούτσκαγια και του Deutscher, πού υπενθυμίζει τις αντιδράσεις μέσα στις γραμμές του Κόμματος στην επάρχια, στην αλλαγή του Φλεβάρη του '28), και μπροστά στους διαταγμούς του Στάλιν (τόν Μάη του '28 λέει άκόμη: «ή άπαλλοτροίωση τής γής των κουλάκων θά ήταν τρέλα!» (Στό μέτωπο του σταριού στο Problemes du Leninisme, σελ. 221), ο Άιζενστάιν, πού ξαναρχίζει τό γύρισμά του τόν Ιούλιο του 1928, επιλέγει νά άκολουθήσει τή λεβινιστική γραμμή.

— ή ταινία

Άπ' όσο ξέρω, μόνο ο Marcel Oms, έπισήμανε τήν Άιζενστάινική πορεία μέσα στην πρωτοτυπία της, σέ ένα άρκετά παλιό άρθρο του στο Positif, No 67 - ε! 1965 (Σημειώσεις πάνω στον σοβιετικό κινηματογράφο 1925 - 1929): «Κατά τόν Άιζενστάιν, ή προσκόλληση στα συνθήματα είναι τής τάξης του λογικού (raison): πρέπει νά εξηγείς, νά αποδεικνύεις, νά πειθεις (...). Η Γενική γραμμή είναι μάθημα μαρξισμού». Σίγουρα, εδώ πρέπει νά ξετάσουμε τόν όρο «raison» πού φαίνεται νά παραπέμπει μόνο στην διανοητική σκέψη, ενώ ο Άιζενστάιν φροντίζει νά χρησιμοποιεί στην δουλειά του ψυχολογικές διαδικασίες και μηχανισμούς («ή έκσταση» κτλ). Είναι, όμως, άλήθεια ότι «Η Γενική γραμμή κατασκευάζεται σύμφωνα μέ μιά δομή στοιχειωδώς παιδαγωγική».

Αν σταθούμε γιά λίγο στο επίπεδο μιάς ανάλυσης τής καταδήλωσης, μπορούμε νά συναγάγουμε ότι: ή αρχή τής ταινίας θέτει τήν κατάσταση τής επάρχιας μέ τούς ίδιους όρους του Λένιν στις Θέσεις γιά τό αγροτικό ζήτημα: οι αγροτικές μάζες έχουν περιέλθει σέ κατάσταση διασκορπισμού και άποκτίνωσης. Τό τοπίο μέ τό όποιο αρχίζει ή ταινία, ή ίσμπα στην όποια μπαίνουμε, εισάγουν τή φτώχεια των αγροτών (χωρίς καμινάδες, ανακάτωμα κορμιών, κουρέλια) τήν άποκτίνωσή τους (μείγμα ανθρώπων - ζώων, αντίθεση ανάμεσα στην Ζοκόντα και στην μητέρα κτλ). Αυτή ή εισαγωγή παρουσιάζεται αρχικά νά είναι τό «κληροδότημα του Παλιού Καθεστώτος», τό Παρελθόν. Μετά, διευκρινίζεται ότι αυτό τό «Παρελθόν» είναι πάντα παρόν: ή ταινία, λοιπόν δέν θά εγγράψει τήν αντίθεση παρελθόν/παρόν αλλά τόν μετασχηματισμό του παρόντος. Όχι τήν αντίθεση πριν τό 17/ μετά τό 17, αλλά μιά έμβάνυση στην επανάσταση 10 χρόνια μετά τήν κατάληψη τής έξουσίας. Η πρώτη άφηγηματική ένότητα τής ταινίας (πού άποτελεί διήγηση) είναι τό περίφημο μοίρασμα τής ίσμπα από τά δύο άδελφια πού χωρίζουν, τής όποιας ή λογική



άντιστοιχία μέσα στην ταινία είναι τό γκρέμισμα των περιφράξεων από τό τρακτέρ του κολχόζ στο τέλος⁵....

Η εισαγωγή της Μάρφα Λαπκίνα, τής φτωχής χωρικής, ως κύριο πρόσωπο, επιτρέπει την τοποθέτηση του πλέγματος των κοινωνικών αντιθέσεων στην έπαρχία: ή θεμελιακή αντίθεση (διάθλαση τής αντίθεσης Κεφαλαίου / Έργασίας στον συγκεκριμένο αυτό χώρο) αντιπαραθέτει προφανώς την Μάρφα στους Κουλάκους. Αλλά, αυτή ή αντίθεση πού ό Σταλινό - τροτσκιτικός οικονομισμός θά θεωρήσει πρωταρχική δέν είναι ή κυρίαρχη αντίθεση τής στιγμής εκείνης: κυρίαρχη είναι ή αντίθεση φτωχός χωρικός/ μεσαίος χωρικός, αυτή πού καθορίζει τό κέντρο βαρύτητας τής ταινίας (τής λενινιστικής πολιτικής γραμμής). Τό καταλαβαίνουμε μελετώντας τή θέση του κουλάκου μέσα στην ταινία: ή κατάσταση του, ό ανταγωνιστικός πόλος πού καθορίζει σέ σχέση με τή Μάρφα (δύναμη, πλούτος κτλ), άκόμη κι ή απόπειρα σαμποτάζ πού κάνει (δηλητηρίαση του Φόμκα, του ταύρου τής κοοπερατίβας) παραμένουν δευτερεύοντα. Μέσα στη διήγηση ή λειτουργία του κουλάκου δέν είναι παρά ένα άφηγηματικό κίνητρο: τά πράγματα προχωρούν μέσα από τίς έσωτερικές αντιθέσεις τής φτωχής και τής μεσαίας άγροτιάς: ή έλλειψη συμπάρτασης μεταξύ των άγροτών, ό άτομικισμός (ή σεκάνας με τρεις παράλληλες εργασίες: ή Μάρφα με τήν άγελάδα της, τό ζεύγος των γερόντων και ό άγρότης με τό άλογο) οί ύλικές έλλειψεις (ή Μάρφα δέν έχει άροτρο αλλά ένα ξύλινο άλέτρι — sokha), οί προλήψεις (δύο σκηνές: ή πομπή κι ό θάνατος του Φόμκα), ή καχυποψία άπέναντι στην πρόοδο (τό τρακτέρ, ή μηχανή του βουτύρου, τό μηχανικό άλέτρι).

Και σ' αυτή τήν κατάσταση του κατακερματισμού και των έγωισμών ή γραμμή τής Μάρφα και τής ταινίας αντιπαραθέτει τήν άπόδειξη μέσα από τά παραδείγματα για νά πετύχει τήν αυτόβουλη, σταδιακή προσάρτηση στην κοινότητα.

Η δομή τής ταινίας έγγράφει αυτή τήν πορεία. Για παράδειγμα, όταν ή Μάρφα μπαίνει στο κολχόζ, αυτό γίνεται έπειδή έβγαλε όρισμένα συμπεράσματα από τήν οικονομική της κατάσταση (ή άπογραφή των ύπαρχόντων της, ή άρνηση του κουλάκου, ό θάνατος τής άγελάδας της), γίνεται στή βάση μιας έπαναστατικής κίνησης. (Μεσότιτλος «Αυτό δέν μπορεί νά κρατήσει άλλο!» πού χρησιμεύει σαν πέρασμα από τήν σεκάνας «όργωμα» στη σεκάνας «συγκέντρωση»). Οί ύπόλοιποι άγρότες παραμένουν σκεπτικοί. Η έπόμνη σκηνή όμως, δείχνει πώς ό σκεπτικισμός τους, ό άτομικισμός τους ξεφραίνονται μπροστά στη θρησκεία (πομπή για τή βροχή) πού τους άλλοτριώνει, τούς άποκτηνώνει (στο τέλος ή έναλλαγή των ζώων πού μουγκρίζουν, των ιερέων και των ανθρώπων). Κι ή άποστέρηση τους, τά έρωτηματικά τους («Απάτη;» λέει ό μεσότιτλος πού και σ' αυτό τό σημείο δένει τίς δύο σεκάνας) επαναλαμβάνονται στο έπόμνη έπεισόδιο, στην έπίδειξη τής μηχανής βουτύρου, των πλεονεκτημάτων τής. («Μπορούμε νά μεταφέρουμε τό γάλα στην πόλη», «νά τό πουλήσουμε»), έπίδειξη τεχνική και συγχρόνως πολιτική: τό κολχόζ δέχεται έθελοντικά μέλη (50!).

Όλες οί σκηνές χτίζονται πάνω στην ίδια αρχή, πάνω από όλα παιδαγωγική. Καμιά καλλιτέρευση του κολχόζ δέν εμφανίζεται σαν κάποιο «χάρισμα» του Κόμματος ή του Κράτους ή κάποιου «άπό μηχανής Θεού». Ό καθένας πρέπει νά καταβάλει τή δική του προσπάθεια (τό τελικό παράδειγμα του τρακτέρ είναι ιδιαίτερα δυνατό: ή ύποδοχή πού ετοιμάζεται, ή γιορτή, οί φαναρές, οί λόγιοι και τά πανό σθήνουν μονομιάς μπροστά στη θλάθη τής μηχανής, πού πρέπει από εκείνο τό σημείο νά ξανακερδίσει τήν έμπιστοσύνη των χωρικών με τήν έπίδειξη τής δύναμής της. Δέν γιορτάζουν, τίποτε δέν είναι

5. Ο Fernandez διατείνεται ότι τό μοίρασμα τής ίσμπας σημαίνει ότι καταργούνται τά χωρίσματα! Η προκαταλημένη άνάγνωση πού κάνει στην ταινία — ψάχνει παντού έναν άπωθημένο έρωτισμό πού κρύβεται μέσα στον έκδηλο λόγο — τόν όδηγει στο συμπέρασμα ότι στην ταινία δέν γίνεται τίποτα: από τήν αρχή εφαρμόζονται οί σοσιαλιστικές μεταρρυθμίσεις, όπως σέ κάθε ταινία σοσιαλιστικού ρεαλισμού! Τελευταία παραλλαγή του «έμφε - Κουλένκωφ», ενώ ό Bela Balasz έβλεπε στο μοντάζ αυτής τής σεκάνας (έναλλαγή των γκρό - πλάν του πριονιού και τής κοπέλας πού παρακολουθεί τήν καταστροφή του σπιτιού) τήν άνάπτυξη μιας ιδέας, μιας μεταφοράς: αυτοί (τά δύο άδελφια) τής σκίζουν τήν καρδιά (τής κοπέλας). Ο Fernandez διαβάει αυτό τό εναλλακτικό μοντάζ σαν «χαρούμενη άντανάκλαση αυτής τής κίνησης στο πρόσωπο τής γυναίκας πού παρακολουθεί... φαίνεται πώς συσχετίζει τό ρυθμικό πήγαινε - έλα του πριονιού και αυτή τήν ιδανική «έργασία» πού επίσης έγκειται σέ μία ενεργητική πίσω - μπρός κίνηση». (Αίξενστέιν, Grasset σελ. 173).

δοσμένο. Έπιπλέον, τό τρακτέρ είχε ήδη άπαιτήσει σύνθετες ενέργειες, λόγω μιας καταστροφής τής συγκομιδής από τήν κακοκαιρία και παράλληλα μιας πάλης ενάντια στη γραφειοκρατία). Ο Lebedev έπισημαίνει αυτό τό χαρακτηριστικό, λέγοντας: «όλη ή έσωτερική πάλη στην κοοπερατίβα γινόταν αυθόρμητα χωρίς ή καθοδήγηση του Κόμματος νά παίζει τόν παραμικρό ρόλο» (στο ίδιο κείμενο σελ. 248)!

— ή συμμαχία έργάτη-άγρότη

Η αντίληψη πού διαμορφώνει ή ταινία για αυτή τή ζωτική για τήν σοβιετική έξουσία συμμαχία εκφράζεται σέ δύο σημεία: όταν φτάνουν οί έργάτες στο χωριό (όπως όποτε τήν μέρα τής σχόλης τους) και βοηθούν τούς άγρότες νά χτίσουν νέα κτήρια, τούς μιλάνε τότε για τίς μηχανές πού επιτρέπουν τήν αύξηση τής παραγωγής. Και ιδιαίτερα όταν ή Μάρφα πηγαίνει στην πόλη. Αυτή ή συμμαχία συλλαμβάνεται τότε στο συγκεκριμένο πεδίο τής Ι.Ο.Ρ. (Έργατική και Έγροτική Έπίβλεψη).

Στήν πρώτη περίπτωση λαμβάνεται ύπόψη εκείνη ή φράση του Λένιν στο 11ο Συνέδριο πού λέει: «πρέπει νά δείξουμε αυτήν τήν συμμαχία έτσι ώστε οί άγροτικές μάζες νά δούν πώς ύπάρχει ένας δεσμός ανάμεσα στην κοπιαστική ζωή του σήμερα και στη δουλειά πού γίνεται στο όνομα των μακρινών σοσιαλιστικών ιδανικών» (Απαντα, γαλ. έκδ. τόμος 33, σελ. 274).

Στή δεύτερη, εμφανίζεται ένα από τά συστατικά στοιχεία τής αναμόρφωσης του κρατικού μηχανισμού, άρα και τής πάλης ενάντια στη γραφειοκρατία. Στο κείμενο Πώς νά αναδιοργανώσουμε τήν Έργατική και Έγροτική Έπίβλεψη, ό Λένιν διαπιστώνει δύο σημεία:

1) «Ο κρατικός μας μηχανισμός άποτελεί σέ μεγάλο βαθμό έπιβίωση του παρελθόντος, δέχτηκε πολύ λίγες μεταβολές».

2) «Υπάρχει ανάγκη νά θεσπιστεί και νά ενισχυθεί ή σύνδεση με τίς μάζες μιας Ι.Ο.Ρ., όπου οί έργάτες κι οί άγρότες πού γαλουχήθηκαν στη σκληρή δουλειά νά τοποθετηθούν σέ υπεύθυνες θέσεις» (Απαντα, γαλλική έκδοση, τ. 33, σελ. 495).

Τά καθήκοντα τής Ι.Ο.Ρ. είχαν διατυπωθεί προηγουμένως: «νά έλέγχει, νά άποκαλύπτει, νά τιμωρεί τά σφάλματα, νά έλέγχει τήν πρακτική εφαρμογή και κυρίως νά ξερε νά διορθώνει, νά γιατρεύει τίς άδυναμίες» (Σχετικά με τά καθήκοντα τής Ι.Ο.Ρ. γαλλ. έκδ. τ. 33, σελ. 34 - 40).

Για νά ολοκληρώσουμε πάνω στην «καταδηλωτική» σχέση τής Γενικής γραμμής με τή λενινιστική πολιτική μπορούμε νά ισχυριστούμε ότι οί βασικοί της άξονες είναι:

Η έπιβεβαίωση ότι ή συνεργασία είναι ό προνομιακός τρόπος για νά φτάσει ή χώρα στον σοσιαλισμό.

Η άναγκαιότητα τής συμμαχίας εργατών άγροτών: οικονομική (ή βιομηχανία βοηθά τήν άγροτική παραγωγή, οί έργατες βοηθούν τούς άγρότες), πολιτική (ξεκινώντας από τήν Ι.Ο.Ρ. ή εργατική και άγροτική έξουσία μετασχηματίζει τόν κρατικό μηχανισμό),

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους μέσα στην πάλη για τόν σοσιαλισμό από τήν πολιτική και επαναστατική πάλη (έποχή τής κατάκτησης τής έξουσίας) στα έκπαιδευτικά καθήκοντα (πολιτιστική επανάσταση). (Αυτά τά τρία σημεία αναπτύσσονται από τόν Λένιν στο Σχετικά με τή συνεργασία, 1923).

Francois Albera
(Συνεχίζεται)

Δημοσιεύουμε εδώ τό πρώτο μέρος τής άνάλυσης τής Γενικής γραμμής, πού έκανε ό Francois Albera ειδικά για τόν Σ.Κ. Η συνέχεια θά δημοσιευτεί σέ έπόμνη τεύχος. Τό κείμενο μετάφρασε ό Δημήτρης Καπετανάκης και έπιμελήθηκε ή Μαρία Νικολακοπούλου.

Σχετικά με το ρυθμό και το μοντάζ

του Φιλμο-γράφου

Στόν Σ.Κ. '76 αρ. 8 και στην σελίδα 105 διαβάζω στην κριτική του Νίκου Σαββάτη για τα Τρία τραγούδια για τόν Λένιν του Τζίγκα Βέρτωφ:

«Τί σχέση μπορεί να έχει μια ταινία του Βέρτωφ με τη μουσική του Μπάχ, του Μότσαρτ, του Σαίνμπεργκ ή του Σοστακόβιτς; Είναι ένα πρόβλημα για τους κριτικούς που στη βιασύνη τους να κολλήσουν μουσική όρολογία στα γραφτά τους για τόν Βέρτωφ, θά έπρεπε να τόν αντιμετώπισουν προσεχτιότερα. Όλη ή προσπάθεια του Βέρτωφ έγγραφεται στην απόπειρα της δημιουργίας ενός κώδικα καινούργιου, που σχηματίζεται από φιλμαρισμένα κομμάτια του πραγματικού. Ο ρυθμός είναι ο οργανωτής των στοιχείων αυτού του κώδικα (όπως ο ρυθμός οργανώνει και τις ήχολαλιές του παιδιού πριν μάθει να μιλάει)».

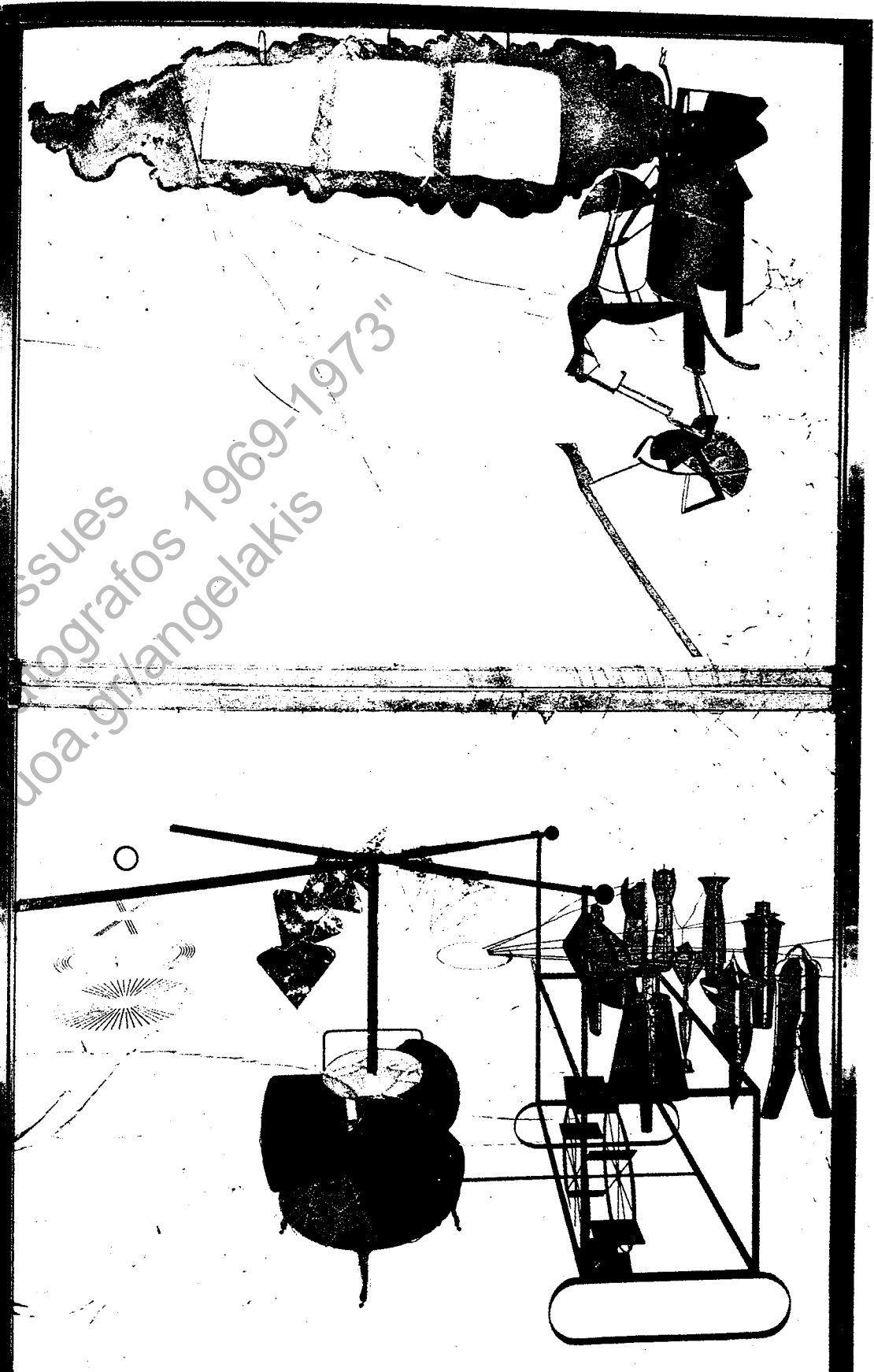
Πολύ γρήγορα θά πω έδω ότι ή επέμβασή μου έχει σαν σκοπό της να δείξει ότι ο «ρυθμός» δεν μπορεί να τεθεί αυστηρά σε θέση οργανωτή στη διάρκεια της φιλμικής ανάλυσης εάν δεν σφυρηλατηθεί αλύπητα στο άμoνι της θεωρίας απ' την οποία προέρχεται: κι έδω ακριβώς γεννιέται πρόβλημα σοβαρό, γιατί δεν υπάρχει μια αλλά πολλές θεωρίες οι οποίες ασχολούνται με τόν ρυθμό, ή θεωρία της μουσικής, ή θεωρία του άσυνείδητου, ή θεωρία της λογοτεχνίας, ή θεωρία της γλώσσας...

Άς μην έκπλαγομε, όταν στη συνέχεια αυτού του άρθρου μου θά δείξω ότι ή θεωρία της ζωγραφικής είναι πιο κατάλληλη για μια ύλιστική προσπέλαση της έννοιας και της λειτουργίας του ρυθμού, όσο κι αν για μια παρόμοια επίχειρηση ή θεωρία της μουσικής θά έμοιαζε να παίρνει τα πρωτεία. (Τότε όμως θά πρέπει κανείς να διακρίνει τόν μουσικό απ' τόν βιολογικό ρυθμό).

Δεν μιλάμε βέβαια παρά για τόν ρυθμό σαν κάτι που μπορεί να έχει μια σχέση οργανωτή με τις ήχολαλιές του παιδιού στο προ-συμβολικό στάδιο της ανάπτυξής του, ρυθμός ο οποίος θά ήταν δυνατόν να υπάρξει επίσης στο χώρο όπου τó φιλμικό κείμενο οργανώνει τις δικές του «ήχολαλιές», μ' άλλα λόγια τὰ διαφορετικά του στοιχεία —χρώμα, ήχος, κίνηση, ακινησία, πρόσωπα, κορμιά, χειρονομίες, φωνή— μέσα σ' ένα σύστημα που δίνει κι άποσυνδέει άέναα τὰ στοιχεία αυτά με σκοπό να με παρασύρει, έμένα, θεατή και ύποκείμενο που διατρέχεται από ανάλογους ρυθμούς, στη δική του μαγική κι έκστατική δίνη.

Κι επειδή ο συγγραφέας του άρθρου αναφέρεται σ' ένα άλλο άρθρο που ακριβώς μελετά τη λειτουργία του ρυθμού σαν οργανωτή των όρων, οι οποίες διασχίζουν με την επιθετική τους δύναμη τó χώρο του φιλμικού

La Mairie: prise-t-elle par ses cellules (Η πόλη οργανωμένη από τους ήχους της), του M. Duchamp, 1915-1923



κειμένου, θεωρώ σκόπιμα δυο λόγια σχετικά με την θεωρία της Τζούλια Κρίστεβα (γιατί γι' αυτήν πρόκειται), θεωρία αναπτυγμένη στο «Πολύλογον», στο «Τό υποκείμενο σε προτομές», στην «Επανάσταση της ποιητικής γλώσσας» ή τέλος στην «Έλλειψη πάνω στην φρίκη και την σαγήνη του θεάσθαι»¹. (Οι εργασίες της αυτές βρίσκονται σε τεύχη του περιοδικού *Tel Quel* και σε εκδόσεις του γαλλικού οίκου Seuil).

Σ' αυτό το τελευταίο κείμενό της, κείμενο που παίζει με τις πολλαπλές δυνατότητες της λέξης *frayeur* (φρίκη) και *frayage*² (τροχιά, διάνοιξη δρόμου) ή Κρίστεβα διατυπώνει την θέση ότι στην πραγματική ζωή το βλέμμα με το οποίο εγώ πιστοποιώ την ύπαρξη ενός πράγματος, ενός προσώπου, του δικού μου προσώπου κ.λπ. μου προσφέρει μια σιγουριά και μια διανοητική ασφάλεια, στο μέτρο που αυτό το βλέμμα μου προσφέρει εικόνες καθησυχαστικές, οι οποίες με πείθουν ότι ο άλλος είναι εκεί, στην κατοχή του βλέμματός μου κι ότι εγώ έχω μια ιδιαίτερη ταυτότητα, μια σίγουρη εικόνα μέσα στο κοινωνικό μου περιβάλλον, ή οποία είναι ο αδιάσπαστος μάρτυρας των προθέσών μου, του είναι μου, της ήθικής μου, του νοήματός μου. Το βλέμμα μου που μου προσφέρει τις εικόνες του άλλου, τις τροχιές του, τους ρυθμούς του και τις κινήσεις του είναι βλέμμα της θέασης, του όραν, της ταύτισης και της ταυτότητας. Βλέμμα μη έρωτικό (όπως αυτό της καθημερινής μας ζωής, των συναλλαγών μας...) που δεν λείπει στον άλλο τίποτε για το έρωτικό μου σώμα.

Όταν όμως η τροχιά (του σώματος του άλλου) εισέλθει μέσα στο χώρο του θεάματος (του φιλμ ως πούμε εδώ αλλά τότε το βλέμμα μου παύει νάναι καθησυχαστικό, παύει νάναι το άλλοθι της αδιασάλευτης κοινωνικής μου ύπαρξης. Στον κινηματογράφο ή εικόνα του κορμιού εισάγει στην τάξη του ταύτισμού αυτό που συνήθως παραμένει έξω απ' την ταύτιση: την μη συμβολικοποιημένη όρμη που δεν σχετίζεται με κάποιο αντικείμενο, με κάποιο σημείο, (με τη γλώσσα), και που είναι φορέας της επιθετικότητας. Κάθε θέαμα είναι φορέας της επιθετικότητας, της μη συμβολικοποιημένης και μη αναπαριστώμενης όρμης.

Μικρή παρένθεση: η έννοια όρμη αποδίδει τον όρο *Trieb* του Φρόυντ, που στις ελληνικές μεταφράσεις αποδόθηκε συχνά με τη λέξη *ερωτικό*, λέξη απόλυτα ακατάλληλη να σημάνει την ριζικά μη βιολογική διάσταση της θεωρίας του άσυνειδητου και που ακριβώς γι' αυτό χρησίμευσε σαν χαιρέκακο όπλο για τους άφελεις έχθρους της ψυχανάλυσης, οι οποίοι ισχυρίστηκαν ότι ο άνθρωπος δεν είναι ένα ζώο...

Ξέρω ότι ο όρος *Trieb* αποδόθηκε με τον ελληνικό *ένόρμημα*, ο οποίος είναι ίσως επιτηδευμένος αλλά κατορθώνει να σημάνει πιδ πετυχημένα την εσωτερικότητα του *Trieb*, την εξάντλησή του μέσα στα πλαίσια του σώματος κι όχι σε κάποιο εξωτερικό αντικείμενο. Ο όρος *όρμη* έχει απ' την άλλη μεριά το πλεονέκτημα ότι μάς παραπέμπει στην επιστήμη της Φυσικής — και δεν είναι τυχαίο ότι ο Φρόυντ τον επέλεξε, σημειώνει ο Ζάκ Λακάν στο σεμινάριό του της 6 Μαΐου 1964 σχετικά με την *όρμη* (*Le Séminaire livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, στο «*Démontage de la pulsion*» XIII, σελ. 147). Η *όρμη* που δεν έχει ακόμη περάσει στο στάδιο της συμβολικής άρθρωσης, της γλώσσας, ή *όρμη* αυτή που τοποθετείται πριν απ' το «στάδιο του καθρέφτη» (για την

1. «*Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*», στο περιοδικό *Communications* αρ. 23, τεύχος *Psychanalyse et cinéma*, Seuil 1975. Αποδίδοντας κανείς τον όρο *spéculaire* με «θεαματικός», «φασματικός», «φαντασματικός» κ.λπ. κινδυνεύει να αποκρύψει την έννοια του «Θεώμαι» που τον καθορίζει και που εν τούτοις τον διακρίνει απ' το απλό θέμα, στο μέτρο που ο όρος *spéculaire* υποδεικνύει την σχέση του ματιού που κοιτάζει με τον καθρέφτη που του επιστρέφει μια χιμαιρική εικόνα, ένα είδωλο, ένα πλάσμα. *Spéculum* σημαίνει καθρέφτης και είδωλο στα λατινικά. Ο όρος δηλώνει την ίδια την διάσταση του Φανταστικού, μέσα στην οποία το υποκείμενο χρησιμοποιεί το μάτι του — το βλέμμα — σαν όργανο θέασης κατανόησης, πιστοποίησης, αυτογνωσίας, θεωρίας κι έκστασης. Το θεώμενο δάταν λοιπόν ή αλήθεια του υποκείμενου: ναρμισιστική δοξασία.

2. Η λέξη αυτή είναι η γαλλική απόδοση του φροϋδικού όρου *Bahnung* (ή χειρονομία του χαράγματος μιας διόδου, μιας τροχιάς), τον οποίο ο Φρόυντ χρησιμοποίησε για να δείξει την πορεία που ακολουθεί το μνημονικό ίχνος, όταν έδειχνε ότι ή μνήμη είναι το ίδιο το άσυνείδητο.

12 13

Vln I arco, sord.
Vln II arco, sord.
Vcl. arco, sord.
Viol. Vcl. cell.
Pfe.
Piano

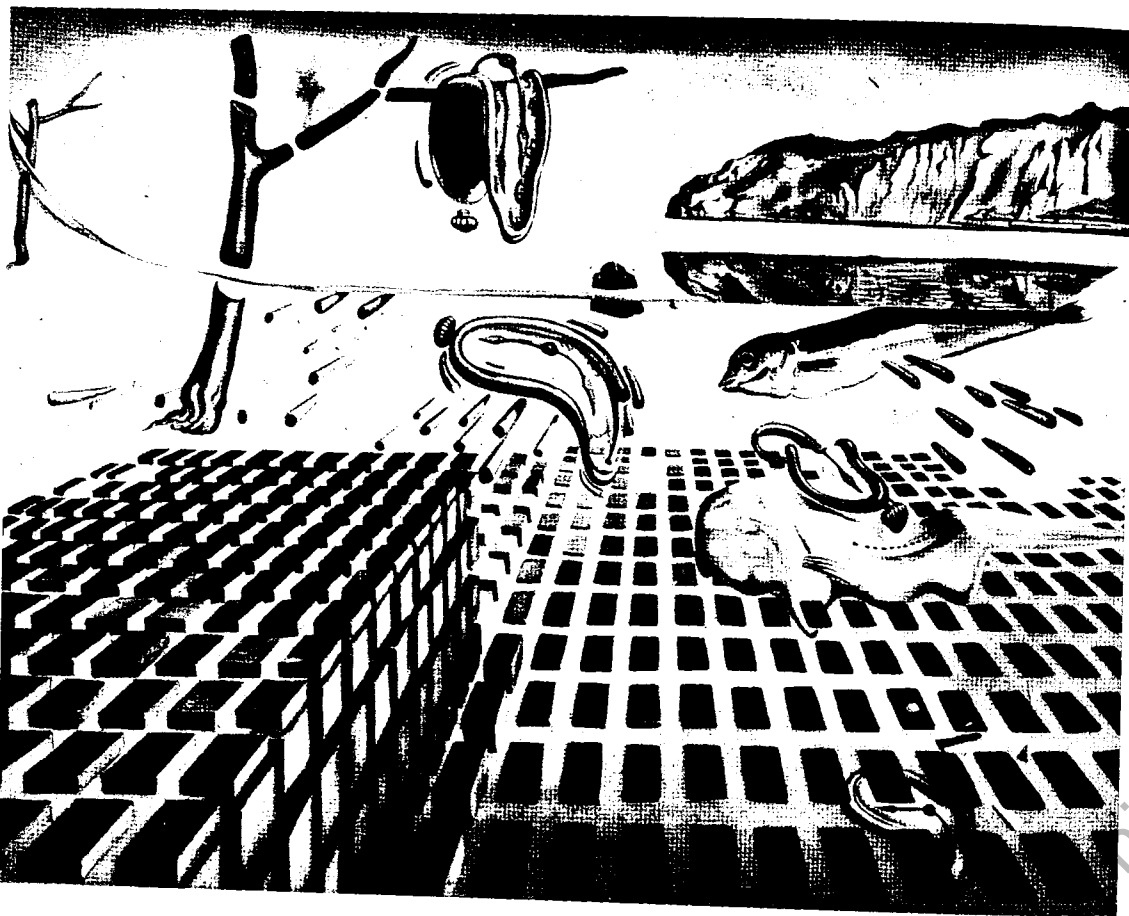
14 15 16 17 18

SILENCE

Απόσπασμα από την παρτιτούρα του έργου του Γιάννη Χρίστου Praxis for 12. Συνθέθηκε για την 1η Ελληνική Έβδομάδα σύγχρονης μουσικής, στην Αθήνα τον Απρίλη του 1966· τότε ήταν και η παγκόσμια πρεμιέρα του έργου. Η εκτέλεση έγινε από την Ορχήστρα δωματίου Accademia Musicale Napoletana, που διεύθυνε ο Piero Guarino ο οποίος επίσης έπαιξε στο πιάνο.

14 15 16 17 18

SILENCE



Disintegration of the Persistence of Memory (Αποσύνθεση της επίμονης της μνήμης), του Salvador Dalí, 1952-54

έννοια τούτη βλέπε Σ.Κ. 75 στο άρθρο μου «Ντιντερό, Φρόντ, Μπάστ», σελ. 69 (η σημείωση 4), ή όρμη που φέρνει μέσα της την επιθετικότητα και την αγωνία του ποθοῦντος ἐγγράφεται με τη μορφή χρωμάτων, μορφῶν, συμπυκνώσεων, μεταθέσεων, τόνων, ρυθμῶν, ποικίλων ἐντάσεων και τονισμῶν οἱ ὁποῖες ὑπερβαίνουν τὸ ἀπλὸ σημαίνόμενο τοῦ φιλμ, διασποῦν τὸ ἀπλὸ ἀντικείμενο, ξεσγίζουν τὴν λέξη. Κι ἡ μοντέρνα τέχνη ἀκριβῶς ἐκμεταλλεύτηκε τούτη τὴν ἀλήθεια ὅταν μέσα στὶς παραγωγές της ἐνέγραψε τὴν κεφαλαίωδη διάσταση ὅπου τὸ ὑποκείμενο χαράζει καὶ γράφει γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ μέσα στὴν εἰκόνα ἢ στὴ λέξη τὴν επιθετικότητά του καὶ τὴ φρόκη του (βλ. τὶς προαχτικὲς τοῦ Μatis, τοῦ Κλέε, τοῦ Ρότκο, τοῦ Σαϊνπεργκ, τοῦ Βέμπτερν...).

Τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι φορεῖς τῆς ὁρμῆς ὁργανώνονται βέβαια χάρις σὲ μιὰ δύναμη, σὲ μιὰ χειρονομία, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπ' τὸν «ρυθμὸ» τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρώματος, «ὁργανικὸς» στὸν Ἀϊξενστάιν, «μετρικὸς» στὸν Πουντόφκιν, «μελωδικὸς» στὸν Ντίσνεϋ, ρυθμὸς ὁ ὁποῖος προκαλεῖ καὶ καταναλώνει τὴν επιθετικότητά του θεατῆ. Ὁ «ρυθμὸς» (τὸν ὁποῖο ἡ Κρίστεβα θ' ἀποκαλέσει «πλαστικὸ» - τόνος, χρῶμα, χώρος, μορφή) καταγράφει, κρυπτογραφεῖ, ὁργανώνει τὸ ἀσύλληπτο, τὸ μὴ συμβολικοποιημένο, τὸ μὴ καταναλωμένο, ἀκριβῶς ὅπως ὁργανώνει τὶς ἐντάσεις καὶ τὶς συχνότητες, τὶς ἠχητικὲς ἐκπομπὲς καὶ τὶς ἀναπνοὲς τοῦ παιδιοῦ τοῦ ἐνὸς ἔτους ποὺ «ἐκφράζεται» μετὰ τὶς ἠχολαλιές.

Δὲν ἀπέχουμε λοιπὸν παρὰ ἓνα βῆμα ἀπ' τὸ νὰ συσχετίσουμε τὸν «ρυθμὸ» μετὰ τὴν μουσικὴ καὶ νὰ δοῦμε στὴν τελευταία τὴν τέχνη ποὺ ἀντιστέκεται περισσότερο ἀπ' ὅλες στὴν ψευδαισθησιολογία τῆς εἰκόνας καὶ τῆς λέξης, στὴ σαγήνη τοῦ ἀναπαραστατικοῦ ἢ τοῦ μεταφυσικοῦ, τὴν τέχνη ποὺ πλησιάζει τὴ διαλεκτικὴ καὶ τὶς πορείες της, τὴν τέχνη ὅπου ἡ επιθετικότητά βρῖσκει τὸ ἀποκορύφωμά της. Δὲν ἀκούμε συχνὰ νὰ λέγεται ὅτι ἡ μουσικὴ ἀγγίζει κατευθεῖαν τὰ σπλάχνα, ὄντας ὁ ρυθμὸς τοῦ κορμιοῦ μας κ.λπ. κ.λπ.

Ἡ στὴν καλύτερη περίπτωση —κι εἶναι αὐτὴ τῆς Κρίστεβα— θὰ δνομάσουμε τὸν ρυθμὸ «πλαστικὸ», ὥστε νὰ μὴ λησμονήσουμε ὅτι ἡ ὁρμὴ καὶ τὸ φάντασμα γράφονται μέσα στὸ πεδίο τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ βλέμματος κι ὅτι τὸ ὄνειρο γράφεται μετὰ ἱερογλυφικά, μετὰ εἰκονιστικὰ στοιχεῖα.

Εἶναι λοιπὸν ἡ έννοια «ρυθμὸς» ἀκατάλληλη γιὰ νὰ σημάνει τὴν ὁργάνωση τῶν ὁρμῶν; Πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖται μόνο σὰν ἀπλή μεταφορά;

Στὸ μέτρο ποὺ «ρυθμὸς» εἶναι τὸ Ρέον καὶ τὸ Κινούμενο τοῦ Κόσμου ἡ ἀπάντηση εἶναι θετικὴ. Στὸ μέτρο ποὺ ὁ «ρυθμὸς» ὑπονοεῖ μιὰ ὁργάνωση μεγάλων καὶ μικρῶν, τονισμένων καὶ μὴ τονισμένων, βαρειῶν καὶ ἐλαφρῶν χρονικῶν ἀξιῶν, ἡ ἀπάντηση εἶναι θετικὴ. Γιατί;

Διότι ἡ ὁρμὴ δὲν εἶναι τῆς τάξης τοῦ βιολογικοῦ, λέει ὁ Λακάν (στὸ κείμενό του ποὺ ἀναφέρω πρὶν ἀνω). Ἡ ἐνέργεια τῆς ὁρμῆς δὲν εἶναι κινηματικὴ, δὲν εἶναι ζωντανή, κινητικὴ ἐνέργεια (ἐνέργεια ποὺ ὁ Φρόντ ὀνόμασε momentane Stosskraft: «στιγμαία δύναμη προωξίματος»), οὔτε ἔχει νὰ κάνει μετὰ τὴ φύση τῆς κίνησης. Ἡ ὁρμὴ εἶναι μιὰ σταθερὴ δύναμη (eine Konstante Kraft λέει ὁ Φρόντ) ποὺ «ἀπαγορεύει κάθε ἐξομοίωση τῆς ὁρμῆς μετὰ μιὰ βιολογικὴ λειτουργία, ἢ ὅποια πάντα ἔχει ἓνα ρυθμὸ» (Λακάν, στὸ ἴδιο). Ἡ ὁρμὴ δὲν ἔχει οὔτε μέρα, οὔτε νύχτα, δὲν γνωρίζει ἀνοιξὴ καὶ

306

KL.F.I
Gr.F.
I.II.II
L.II
Ob.
III
Engl.H.
Kl.in D
L.II
Kl.in B
III
Bkl.in B
L.II
Fag.
III
Kfag.
L.II
Hr.in F
III
IV
V.VI
L.II
Trp.in B
III
L.II
Pos.
III.IV
Etha.
Becken
Tamtam
Gr.Trommel
Viol.I
Viol.II
Viola
Vcello.
Kb.
Edition Peters

8862

Άπόσπασμα από την παρτιτούρα του έργου του Schönberg, Op. 16, Fünf Orchesterstücke

11. Ειρωνία της τύχης ότι η μεταφορά του τόξου και του βέλους χρησιμοποιεί στον Ζήνονα για την θεωρία του περί κίνησης και στον Λακάν για την θεωρία της όρμης; 'Ο τελευταίος έθεσε σαν προμετωπίδα της διάλεξής του «Η μερική όρμη και το κύκλωμά της» τον άφορισμό του 'Ηράκλειτου: «τῷ τόξῳ ὄνομα βίος ἔργον δὲ θάνατος» («τ' ὄνομα τοῦ τόξου εἶναι ζωὴ καὶ τὸ ἔργον τοῦ εἶναι ὁ θάνατος»), με σκοπὸ νὰ δείξει ὅτι αὐτὸ πὸν χαρακτηρίζει τὴν ὑπαρξὴ τῆς ὁρμῆς εἶναι ἡ διαλεκτικὴ τοῦ τόξου καὶ τῆς τόξευσης: ἐπειδὴ ἡ ὁρμη εἶναι μερική σὲ σχέση μὲ τὸν βιολογικὸ σκοπὸ τῆς σεξουαλικότητος συνδέεται μὲ μηχανισμοὺς οἱ ὁποῖοι ἀναταρτιστάνουν μερικὰ τὴν καμπύλη τῆς πραγματοποιήσεως τῆς σεξουαλικότητος τοῦ ζωντανοῦ ὄντος. 'Ο τελευταῖος σταθμὸς τῆς καμπύλης εἶναι ὁ θάνατος, γιατί ἡ παρουσία τοῦ σὲς στὸ ζωντανὸ ὄν εἶναι δεμένη μὲ τὸν θάνατο.

ἤδη τὸ ἔχω κατακτήσει μὲ τὸ νὰ σημαδεύω τὴ θέση του¹¹. Τὸ γράμμα α εἶναι τὸ μικρὸ ἀντικείμενο α, ἡ αἰτία τοῦ πόθου, ἡ παρουσία ἑνὸς κενοῦ, τὸ ὁποῖο κάθε ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ γεμίσει, μὰ πὸν τὸ μικρὸ α εἶναι γιὰ πάντα χαμένο. Τὸ μικρὸ α δὲν εἶναι ἡ πρωταρχικὴ (πρώτη, πρωτόγονη) τροφή πὸν χάθηκε, ἀλλὰ τὸ χαμένο ἀντικείμενο τὸ ὁποῖο εἰσάγεται στὸ χῶρο τῆς ὁρμῆς μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε μονάχα ἡ τροφή πὸν διαγράφει τὴν περιφέρειαν τοῦ μικροῦ ἀντικείμενου α νὰ μπορεῖ νὰ ικανοποιήσει τὴν ὁρμη.

Τελειώνοντας θὰ ἤθελα νὰ υπογραμμίσω τὴ ριζικὴ ἀπόρριψη τῆς ἔννοιας τῆς «φυσικῆς ἐνέργειας» ἀπ' τὸν Λακάν, ὁ ὁποῖος στὴν Τηλεόραση (Télévision, Seuil 1973) εἰρωνεύτηκε σκληρὰ τοὺς ἀρτηριοσκληρωμένους φροῦδιστές καὶ τοὺς μύθους τοὺς περὶ τῆς «ζωϊκῆς δυνάμεις», λέγονται ὅτι ἡ ἐνέργεια δὲν εἶναι μὰ οὐσία ἀλλὰ μὰ ἀριθμητικὴ σταθερά, τῆς ὁποίας τὸν μαθηματικὸ τύπο ὁ ἴδιος διατύπωσε αὐστηρὰ σὲ συνάρτηση μὲ τὴν τετράφυλλη διάσταση τῆς σεξουαλικῆς ὁρμῆς.

Ἄν ὑπάρχει ἐπανάληψη, αὐτὴ τρέφεται ἀπ' τὴν ἐπιστροφή τοῦ ἄλλου κι ὄχι τοῦ ἴδιου. Κι ὁ ρυθμὸς τοῦ σώματος καὶ τοῦ φιλμ δὲν εἶναι παρὰ μὴ εἰκόνα ἑνὸς πεπλατυμένου ρολογιοῦ ἀ λὰ Νταλί, ὅπου οἱ δείκτες ἀκολουθοῦν τὶς τροχιῆς μιᾶς ἔλλειψης, ἑνὸς χάσματος, μιᾶς ἀπώλειας.

Φίλμο-γράφος

Γραφτεῖτε συνδομητές στὸν «Σύγχρονο κινηματογράφο '76».

Μιὰ συνδομὴ κοστίζει:

Γιὰ 6 τεύχη : 250 δρχ. ('Εσωτ) - 14 δολ. ('Εξωτ.)

Γιὰ 12 τεύχη : 500 δρχ. ('Εσωτ) - 28 δολ. ('Εξωτ)

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

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

Συνδρομὴ μπορεῖ νὰ γίνεῖ μὲ ταχυδρομικὴ ἐπιταγή, ἢ καὶ μὲ ἐπιταγή τραπέζης στὸ ὄνομα Μιχάλης Δημόπουλος.

Ἡ ἐπανάληψη κι οἱ ἀλλαγές



Ἐνῶ στὶς μεγάλες αἰθουσες οἱ ταινίες τῆς κυρίαρχης παραγωγῆς ὑπόχονται θεαμα λουστοραρισμένο καὶ πολυτελές, ἀπόλαυση τῶν εἰκόνων τῆς Βίας καὶ τῆς Καταστροφῆς, οἱ μικρὲς «αἰθουσες τέχνης» παραμένουν πάντα ὁ περιθωριακὸς ἄλλος χώρος, ὅπου πρέπει νὰ μεταφερθεῖ ὅποιος ἐπιθυμεῖ θέαμα σεμνότερο ἀλλὰ ἴσως ἀποτελεσματικότερο, ποὺ δὲν ἔχει αὐτὴ τὴν ἐκπορευτικὴ δύναμη ἐπιροῆς πάνω στὰ φαντάσματα τοῦ θεατῆ. Ἔτσι, μετρώντας κάποτε τὴν ἀπόσταση μερικῶν ταινιῶν ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς «ἐμπορικῆς παραγωγῆς», συχνὰ ἔχουμε πολὺ εὐχάριστες ἐκπλήξεις.

Μὲ τὸ *Ρόντο* καὶ τὴν *Υιοθεσία*, ποὺ εἶδαμε στὸ Studio, βρισκόμαστε μπροστὰ στὶς εἰκόνες τῶν ταινιῶν τέχνης ἀπὸ ἓνα ἄλλο, πολὺ ἐνδιαφέροντα χωρὶ (τὴ σοσιαλιστικὴ Εὐρώπη). Ξανασαίνουμε μπροστὰ σὲ μιὰ τολμηρὴ προβληματικὴ ὄχι μόνον πάνω σὲ ἐρωτικὰ καὶ κοινωνικὰ προβλήματα, ἀλλὰ καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπεξεργασία μιᾶς προσωπικῆς γραφῆς, τὴ διαλεκτικὴ ἐκείνη ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ δοκιμασία τοῦ κώδικα πάνω στὴν *πραγματικότητα* κάθε κινηματογραφιστῆ.

Σὲ σύγκριση μὲ τὴν *Υιοθεσία*, τὸ *Ρόντο* ἔχει μιὰ πρωταρχικὰ κι οὐσιαστικὰ διαφορετικὴ κατὰβολή: περισσότερο κι ἀπὸ ταινία τέχνης, θὰ ἔλεγα πὺς τὸ *Ρόντο* εἶναι μιὰ *ἀντικειμενική*. Μιὰ ἀσκηση κυριαρχίας (καὶ μετασηματισμοῦ) πάνω στὰ κενὰ μιᾶς γραφῆς,

τὶς τρύπες μιᾶς κομματιαστῆς ἀφήγησῆς, ποὺ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὶς γαλλικὲς ταινίες τῆς προηγούμενης δεκαετίας (κάποιες πρώτῃς ταινίες τοῦ Γκοντάρ ἴσως). Χρησιμοποιώντας μεταφορικὰ τὸ ἐρωτικὸ ἀδιέξοδο ἐνὸς νέου καὶ μᾶλλον προνομιοῦχου ζευγαριοῦ, τὸ *Ρόντο* θέλει νὰ μιλήσει γιὰ τὸ γενικότερο ἰδεολογικὸ ἀδιέξοδο, τὴν ἀποτελεσματικὴ μιᾶς σειρᾶς ὀλόκληρης ἀπὸ «βιωμένες σχέσεις» καὶ τὴν ἀδυναμία τοῦ ἀνθρώπου νὰ τὶς ξεπεράσει. Ὅταν ὁ ἄντρας, ποὺ ἐπιμένει νὰ περιφρονεῖ πάντα τὸν πόθο τῆς γυναίκας του, τὴν ἐπιθυμία τῆς νὰ κάνουν ἓνα παιδί (ποὺ ἴσως θὰ τὴν ἔκανε νὰ νοιώσει ἐπὶ τέλους ὀλόκληρη), βάλει στὴ σχέση τους ἓναν τρίτο, τὸν μοναχικὸ δικαστικὸ ποὺ ἀρχικὰ εἶναι παρτενέρ του στὸ σκάκι, ἔπειτα «κοινὸς ἀγαπητὸς φίλος» καὶ στὸ τέλος ἐραστῆς τῆς γυναίκας του, ἡ ἰσορροπία ταράζεται γιὰ μιὰ στιγμή, οἱ σχέσεις κομματιάζονται γιὰ νὰ ξανασυγκολληθοῦν στὰ γρήγορα. Στὸ τέλος ἡ γυναίκα βγαίνει νικήτρια καὶ ἀδιάφορη καὶ γιὰ τοὺς δυο.

Ἡ σκηνοθεσία τεμαχίζει μὲ σκληρότητα τὰ σκακιστικὰ ἀπογεύματα τῶν δυο ἀντιπάλων, τὴν ἔνταση τοῦ παιχνιδιοῦ ποὺ κρέμεται πάνω ἀπ' τὴν μονοτονία καὶ τὴν ἐπανάληψη τῶν ἴδιων καὶ τῶν ἴδιων κινήσεων, ὑπογραμμίζοντας συνέχεια τὴν ἐρωτικὴ ἀναμονή μέσα ἀπὸ τὶς προσεγγίσεις κι ἀπωθήσεις τῶν κορμιῶν, τὰ ἔμμονα βλέμματα, τὶς ἀργὲς χειρονομίες. Ἀκόμη περισσότερο γλιεάζοντας τὶς κουβέντες τῶν τριῶν προσώπων γιὰ τὰ μεγάλα θέματα

Ρόντο

Γιογκοσλαβία, 1966
Σκημ.: Ζβονίμιο Μπέροκοβιτς. Σεν.: Ζβονίμιο Μπέροκοβιτς. Ντεκόρ: Ζέλιζο Σένεσιτς. Ἐρμηνεία: Στέβο Ζίγκον, Μιλένα Ντράβιτς, Ρέλια Μπάσιτς. Διανομή: Studio.



(ὅπως ἡ δειλία κι ἡ ἀλλοτρίωση τῶν ἀνθρώπων, ἡ αἴσθησις τῆς εὐθύνης κι ἡ δικαιοσύνη, τὸ ξέφτισμα τῶν ἀξιών, ἡ παρακμὴ τῆς τέχνης...) ποὺ μόλις κατορθώνουν νὰ κουκουλώσουν τὸ ἄλλο, πιὸ μικρὸ, μὰ πιὸ βίαιον καὶ πραγματικὸ ἐρώτημα (θὰ κοιμηθῶμε σήμερα μαζί;). Αὐτὴ τὴν ἐρωτικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ γεννιέται μέσα στὸ μικρὸ διαμέρισμα, κινηματογραφημένο συχνὰ σὰν θεατρικὴ σκηνή μ' ὅλες τὶς ἀλλαγές στὸ ντεκόρ ποὺ προϋποθέτει, ὁ κινηματογραφιστῆς τὴν ὀργανώνει ρυθμικά, φιλάει *μοτίβα*. Ἄλλωστε, γιὰ νὰ δομήσει τὴν ταινία του ἀκολουθεῖ τὸ παιχνίδι τῶν ἐπανάληψεων καὶ τῶν διαφορῶν, ποὺ φιλάει τὸ *Ρόντο* γιὰ πιάνο τοῦ Μότσαρτ. Ἔτσι τὸ *Ρόντο* μᾶς κάνει συνείδηση τὴν ἀντίσταση τοῦ ἴστους κώδικος τοῦ *μυθιστορήματος*, πολεμᾷ ὀλοφάνερα τὴν «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ» (ποὺ κάνουν τόσο βαρετὲς ἄλλες ταινίες μὲ παρόμοια θέματα) καὶ δὲν παύει νὰ στοχάζεται τὴν ἰδιαίτερότητα του, τὴ σχέση του μὲ τὴ σκηνὴ καὶ τὴ *μουσική*, ποὺ τὸ γεννοῦν, τὸ ὑποστηρίζουν καὶ τὸ ξεπεροῦν.

Δυὸ μόνο (οὐσιαστικὲς) ἀντιρροήσεις γιὰ μιὰ ταινία ποὺ καταδικάζει τὴν κλειστὴ δομὴ τοῦ ζευγαριοῦ καὶ στριφογυρίζει γύρω ἀπ' τὴν ἀδυναμία περᾶσματος στὴν πράξη. Δείχνοντας τὴν ἀνάπτυξη τῶν σχέσεων τῶν προσώπων σὰν *σκηνοθεσία* τοῦ συζύγου, ἡ ταινία θέλει νὰ κλείσει τὸ παιχνίδι τοῦ πόθου, τοῦ τυχαίου καὶ τῆς συναντήσῆς, μέσα σὲ μιὰ δομὴ ἀσθηρὰ ἀμοιρασμένη καὶ πλαστικὴ, δηθὲν «μουσική». Τότε ὅμως, οἱ συνδέσεις τῆς ταινίας μὲ «τὸ πραγματικὸ» γίνονται ἀσθενέστερες κι ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νὰ ἀντιμετωπιστεῖ ἡ ταινία σὰν μιὰ ἰδιωτικὴ ἀναπαράσταση τῆς ἀπωθημένης ὁμοφυλοφιλίας τοῦ συζύγου, ποὺ σχεδὸν σπρώχνει τὴ γυναίκα του στὴν ἀγκυλιὰ τοῦ ἐραστῆ. Κι ἔτσι θὰ εἴχαμε ἄλλο ἓνα ἐρωτικὸ τρίο, ποὺ στὴν καλύτερη περίπτωση θὰ μᾶς ἔδειχνε τὴ λυσοσάλα χυριαρχικὴ διάθεση τῶν δυο ἀντρῶν πάνω στὸ κορμὶ τῆς γυναίκας, ποὺ ἴσως νὰ «διάγραφε» ὅτι, κατὰ βάθος, κατὰ ἄλλο τὴν κινούσε.

Κι ἂν ἡ ταινία καταφέρνει νὰ χαλιναγωγῆσει τὶς ψυχολογιστικὲς παρεξ-

κλίσεις της και να μπλοκάρει από μόνη της μια τέτοια όπτική, γενικεύοντας όλο και πιο πολύ τα δοσμένα της, υπάρχει κάτι που μου φαίνεται σοβαρότερο και πολιτικά ύποπτο. Η ύποταξη της ταινίας στην επανάληψη, τον ίδιο τον νόμο της ευχαρίστησης, γίνεται με μεγάλη αυταρέσκεια. Ξεπανάληψη της μουσικής, των πλάνων, των θεμάτων, του παιχνιδιού του πόθου απ' το ένα πρόσωπο στο άλλο, φιάχνουν το φίλμ. Σίγουρα, το κρεσέντο της σεκάνς με τη μασκαράτα, τα βεγγαλικά και την άπιστία είναι κάποιο παραξένισμα για το θεατή, αλλά στο τέλος ο κύκλος ξανανοίγει και ξαναβρισκόμαστε μπροστά στον ίδιο καθησυχαστικό πεσσιμισμό, που κατά βάθος εύχεται να διατηρηθεί ή ίδια κατάσταση και σπάνια βάζει στόχο να την ανατρέψει.

Η Υίοθεσία είναι αντίθετα μια γυναικεία ματιά πάνω στα προβλήματα της γυναίκας, που τοποθετείται στο επίκεντρο ενός κόσμου άχαρου και γκρίζου. Η ταινία παίρνει από την αρχή σαν δοσμένο ότι το Ρόντο προσπαθεί ν' αποδείξει μέσα απ' τα παιχνίδια του: την απόσταση ανάμεσα στον πόθο του άντρα και στον πόθο της γυναίκας. Και προσπαθεί πιο ξεκάθαρα να καταδείξει τις κοινωνικές και ιδεολογικές απαγορεύσεις που, ακόμα και σε σοσιαλιστικές χώρες, λογοκρίνουν, περιορίζουν και καταπιέζουν αυ-

τό τον πόθο.

Όπως κι η ήρωίδα του Ρόντο έτσι κι η ήρωίδα της Υίοθεσίας, μια σαραντάρα γυναίκα, θέλει να κάνει ένα παιδί με τον παντρεμένο έραστή της για να καλύψει κάποιες από τις ελλείψεις που περιχαράκωνουν τη μονότονη ζωή της (σπίτι, εργοστάσιο, έρωτική συνάντηση). "Ωσπου, μια μέρα, όταν ο έραστής της άρνηθει να κάνουν παιδί, βλέπει να εισβάλλει (κυριολεκτικά) μέσα στον κόσμο της ο πόθος, ο πόθος της γυναίκας, όπως συμβολίζεται στο κορμί μιας όμορφης τροφίμου κάπου κρατικού ιδρύματος. Οι δυο γυναίκες αλληλοβοηθούνται για να ξεπεράσουν τις δυσκολίες τους. Η μικρότερη θά κατορθώσει να παντρευτεί το νεαρό φίλο της, κι η μεγάλη θά συνειδητοποιήσει μέσα από την έμπειρία και την περιπέτεια της μικρής τη χρεωκοπία της οικογένειας, την καταπίεση των «ιδρυμάτων», το καθρέφτισμα των κοινωνικών προβλημάτων πάνω στα έρωτικά προβλήματα, με μια λέξη θά έρθει, αντιμέτωπη με την απαγόρευση σε όλες τις διαστάσεις της. Η συνάντησή της, με τη γυναίκα του έραστή της, θά σφραγίσει αυτήν τη συνειδητοποίηση με την αίσθηση της άσχημιας, της αθλιότητας και της ενοχής. Οι απαγορεύσεις θά κάνουν τη γυναίκα να συμβιβαστεί με την άπαιτηση της και να υιοθετήσει ένα παιδί.

Ταινία σοβαρή, θλιμμένη, η Υίοθεσία είναι όπωσδήποτε μια ταινία για τη μοναξιά της γυναίκας, το θάψιμο και

Υίοθεσία

Ούγγαρια
Σκημ.: Μάρθα Μέτζαρος. Σεν.: Μάρθα Μέτζαρος, Γκιούλα Χερνάντι. Φωτ.: Λάγιος Κορτάι. Μουσ.: Γκυόργκι Κόβατς. Έξιμηνεία: Κάτι Μπέρεκ (Κάτα). Λάζλο Ζάμπο (Γιόσκα), Γκυενγκί-βεβ Βίγκ ("Άννα) Δρ. Άσπαντι Περάκνυ (γιατρός). Διανομή: Studio. Διάρκεια: 89'. Παραγ.: Hungaro Film.

τόν έγκλεισμό της μέσα στα καλούπια και τα στεγανά ενός συστήματος, που ύποσχοταν την άπελευθέρωσή της. Ταινία στην ουσία αισιόδοξη γιατί δεν παύει να αρθρώνει μια πρόκληση, σπρώχνοντας τους άντρες στο περιθώριο και προσπαθώντας να δείξει ότι οι γυναίκες μπορούν μόνες τους ν' αντιδράσουν, να οργανωθούν. Και το σημαντικό είναι ότι η Μετζάρος θέλησε να κάνει το αντίθετο από την παραδοσιακή μυθοπλασία και την θρυλική άπεικόνιση της εξέγερσης ή από την καπηλεία ενός φανταστικού (άμφιβολα) άριστου με τον έφησυχασμό που μεταδίδει. Έτσι, η Υίοθεσία είναι μια ταινία κάπως κλειστή, καμωμένη από την τρυφερότητα μιας έρωτικής κάμερας, που χαϊδεύει τα κορμιά με άοργές ήμικυκλικές κινήσεις (βλ. την άπροσδόκητη κι ύπογεια έρωτική σκηνή της εξέτασης της ήρωίδας από το γιατρό) ή δεν διατάζει να ξεκουραστεί πάνω στα πρόσωπα των ήθοποιών, τα όποια κινηματογραφεί σε γροθ-πλάν που διαρκούν μίαν αιωνιότητα.

Άν η Υίοθεσία σε συγκρίσει με το Ρόντο είναι ταινία πιο άμεση, πιο λειτουργική, αυτό δε συμβαίνει έτσι αυτόματα, γιατί δίνει το λόγο στις γυναίκες ή γιατί, όπως έσπευσαν πολλοί υπερενθουσιώδεις να φανταστούν, κινηματογραφεί το κορμί με υλιστικό τρόπο. Η βαρετή «ποιητικο-νεορεαλιστική» αισθητική της Μετζάρος γίνεται ενδιαφέρουσα και ξεπερνιέται μονάχα, όταν γίνεται μια έντοικτώδικη μελέτη του

τρόπου με τον όποιο οι χειρονομίες κι οι κινήσεις ενός γυναικείου κορμιού, από σημάδια ύποταξης, μεταμορφώνονται σε σημάδια αντίστασης. Έτσι ή ταινία άποφεύγοντας το κάπως ξεκομμένο μορφικό παιχνίδι διαφορών, που είναι ή γλώσσα του Ρόντο, ξενασυνδέεται με την πραγματικότητα ακριβώς γιατί μεταλλάσσει τις χειρονομίες αυτές (τη γλώσσα της) σε κουλτούρα μιας εξέγερσης, που όπου νά'ναι θά ξεσπάσει.

Στην Άλκυονίδα, τον δεύτερο θεσοποιημένο «κινηματογράφο τέχνης», είδαμε την Φυλορροή την πιο ενδιαφέρουσα από τις τρεις ταινίες από σοσιαλιστικές χώρες, που για μās ήταν μια μεγάλη έκπληξη, όχι γιατί συμεριζόμαστε τις άπλοϊκές άπόψεις του προγράμματος, ότι δηλαδή ή ταινία είναι μια θαρραλέα άμφισβήτηση του συστήματος (!), αλλά ούτε και τη νευρωτική άντιμετώπιση του Ριζοσπάστη που ούτε λίγο ούτε πολύ τη βρίσκει μια «φοκκλορικη άντισοβιετικη προπαγάνδα». Κι οι δυο άντιμετωπίσεις, άν και πολύ διαφορετικές, καταντούν να είναι παραπληρωματικές, άφου παραγνωρίζουν συνειδητά το σημαινόμενο, την ιδεολογία της ταινίας, για να διαφημίσουν είτε την ταινία στο κοινό τους το σημείωμα (το σημείωμα του προγράμματος), είτε μια πολιτικη γραμμή (έκείνη της έφημερίδας). Και τα δυο δεν είναι άναγκαστικά κακά, αλλά γίνονται



ύποπτα γιατί πρέπει να καταφύγουν σ' ένα μύθο, να μυθοποιήσουν συγκεκριμένα το σκηνοθέτη. Το σημείωμα του προγράμματος βάζει άλλο ένα πετραδάκι στο ψηφιδωτό του διανοούμενου-καλλιτέχνη-μάρτυρα, που πολύ γοητεύει τους έγχρωμους του σοσιαλισμού στη δύση. Η εφημερίδα πάλι πασχίζει με το μύθο του αντιδραστικού διανοούμενου να τσουβαλιάσει οποιοδήποτε ιδεολογικό παιχνίδι στους άκραίους πόλους του νόμιμου (άποδεκτού) και του παράνομου (άπαράδεκτου).

Και πρώτα απ' όλα, οποιαδήποτε σοβιετική ταινία που τολμάει να θίξει τα προβλήματα της κακής διαχείρισης ενός παραγωγικού μηχανισμού, της άνευθυνότητας, της θεοποίησης του πλάνου, της γελοιότητας των όπισθοδρομικών γραφειοκρατών, δεν έρχεται σε αντίθεση με τις επίσημες (σοβιετικές) αναλύσεις της οικονομίας της χώρας, άρα δεν μπορεί να πάρει ούτε το φωτοστέφανο μιάς πράξης εξέγερσης αλλά ούτε και τη ρετινιά μιάς συνειδητής προπαγάνδας. (Παραπέμπω στο λόγο του Μπρέζνιεφ στο 25ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ, που αν ίσως το πρόγραμμα άγνοει, ο Ριζοσπάστης δεν μπορεί να παραποιεί). Άζομη περισσότερο όταν έχουμε να κάνουμε με μιὰ ταινία σαν τη *Φυλορροή*, που ούτε μιὰ στιγμή δεν πλάσζεται σαν σοβαρή μελέτη όλων αυτών των προβλημάτων. Ο Ότσορ Ιοσηλιάνι αρκέστηκε σε μιὰ παιγνιδιάρικη και διεισδυτική ματιά πάνω στο ξεπέρασμα της εφηβείας και την ένταξη δυο νέων σ' ένα εργοστάσιο. Οί ήρωες του, κοιταγμένοι σύμφωνα με την αντίθεση θετικός ήρωας / άρνητικός ήρωας, συμβολίζουν δυο αντίθετες πορείες, δυο ξεχωριστές αντιμετώπισεις του οικονομιστικού «έκτός-πέδιου» της ταινίας. Κι αν ο ένας ήρωας, αυτός που αντιτίθεται στην «παραγωγικιστική» αντίληψη των διαχειριστών της επιχείρησης, παραπέμπει στις υγιείς δυνάμεις, που πάνε μπροστά το σοσιαλισμό, το πρόβλημα για μιάς διατυπώνεται κάπως έτσι: με ποιά στρατηγική ο κινηματογραφιστής προσπαθεί να ξεχωρίσει το λόγο του από τον κυρίαρχο οικονομισμό του σχεδιοποιοῦ ή του γραφειοκράτη, που όλοφάνερα θέλει να χριτικάρει;

Μιά χαλαρή, πετσοκομμένη αφήγηση (θα τη λέγαμε άζομη αφήγηση;) οικοδομείται πάνω στα συντρίμια ενός οικογενειακού μυθιστορήματος (τά βαρεία και τριμμένα προβλήματα προσαρμογής των εφήβων), ξεπερνάει

τις περισσότερες παγίδες του θέματος κι οργανώνεται μ' έναν αυστηρό τοπογραφικό διαχωρισμό του μέσα και του έξω. Μέσα κι έξω από τί; Από το εργοστάσιο, όπου, όσο κι αν θέλουν να το ξεχνούν, διακυβεύεται το μέλλον του σοσιαλισμού, που στην ταινία είναι κάτι σαν *ιερό*, όπου οί διαχειριστές κι οί εργάτες εφισυχάζουν με την πεποίθηση ότι οί σοσιαλιστικές σχέσεις ιδιοκτησίας δυναμώνουν με την άπλη ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων ή με μιὰ τυφλή εμπιστοσύνη στην απόλυτα δικαιολογημένη «παραγωγικιστική» λογική του Πλάνου. Έξω από το εργοστάσιο είναι τὰ νοητικά πλήθη, οί οικογένειες, τὰ ερωτικά προβλήματα κι οί πρώτες διστακτικές κινήσεις για τη λύση τους, με δυο λόγια, οί ανθρώπινες σχέσεις που καθορίζονται από μιὰ διαλεκτική, μιὰ πάλι άνάμεσα σε ιδεολογίες, που έξαφτιέται και δεν ξεκόβεται από την άλλη ιδεολογική σύγκρουση που εισάγουν οί δυο ήρωες μέσα στην ίδια την επιχείρηση.

Ο Ιοσηλιάνι σκηνοθετεί αυτή την πάλι με μιὰ ελαφράδα που κάνει την ταινία συμπαθητική, με χιούμορ, κρατώντας πάντα μιὰ πολύ άποτελεσματική *απόσταση*. Για το τυπάρισμα των χαρακτήρων του δουλεύει με μιὰ αίσθηση της καρικατούρας, που πολύ ένόχλησε το Ριζοσπάστη, ίσως γιατί είναι άμεση κι άποτελεσματική, γιατί δεν παύει να ριζώνει στο άσυνείδητο. Και όντας κινηματογραφιστής που δεν θεοποιεί το (Κινηματογραφικό) Πλάνο, οργανώνει την ταινία του μ' ένα κωδικό παιχνίδι εικόνων κι ήχων, όπου ή κάθε ένότητα (σεκάνς) μοιάζει σαν ένα κύτταρο, μ' όλον τόν κενό χώρο, που χρειάζεται για ν' αναπνεύει τριγύρω της.

Εικόνες και ήχοι οργανώνονται με μιὰ παράδοση, νοηλική αίσθηση του ρυθμού, μιάς δημιουργού μιὰ υπόγεια και κοντρολαρισμένη αίσθηση συμμετοχής στην ιδεολογική πάλη. Κι αν ή ταινία στο δεύτερο μέρος φαίνεται να γλιστρώνει προς κάποιον άπαράδεκτο ψυχολογισμό, που θα έπρεπε να έχει άποφύγει, δεν παύει να παραμένει μιὰ ενδιαφέρουσα δουλειά, ένα κείμενο που μέσα απ' τὰ κενά του προετοιμάζει τη βίαιη έκρηξη ενός πράγματος που ό σοβιετικός κινηματογράφος φαίνεται νάχει χάσει από καιρό: του *Παραπέμποντος* (των πραγματικών διαδικασιών και των ιδεολογικών αντιφάσεων της πορείας για το σοσιαλισμό).

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

Φυλορροή
(Listopad)

Ε.Σ.Σ.Δ. (Γεωργία),
1966

Σκημ.: Otan Iosseliani.
Σεν.: Amiran Tchitchinadze.
Φωτ.: Abessalem Manssouradze. Μουσ.: N. Iosseliani.
Ντεκόρ: D. Eristavi. Ήχος: E. Mass και Ch. Tchitidze.
Έρμηνεία: Ramaz Guergobiani (Niko), Gueorgui Kharababzé (Otan), Mainé, Kartivadré (Manana), Akaki Kvantaliani, Dodo Abachidzé, Besso Zakariadze (εργάτες) *Παραγωγή:* Στούντιο Gronzia, Tbilissi *Διανομή:* Άλκυονίδς, *Διάρκεια:* 95'



Arthur Penn,

Το λερωμένο Γουέστ

1. Έτσι θα μεταφράζαμε τόν όρο «Wahrnehmungszeichen» που ό Φρόντ χρησιμοποιεί στίς πράγματά του με τόν Φλεις και που άναλογεί με τόν σημερινό όρο «σημείον».

1. Γιατί μιάς άρξσει σήμερα το γουέστερν; Ένα τέτοιο ερώτημα μου δημιουργεί το πέρασμα από τὰ κλασικά γουέστερν του Φρόντ ή του Χάινς στις αντιφατικές ταινίες του Άρθουρ Πένν. Έρώτημα, που μη έχοντας εύκολη απάντηση, όπως π.χ. στην περίπτωση της νεκροφιλικής πορνογραφίας του Πέζινπα ή στις ενδιαφέρουσες ιδεοληψίες, τις αίσχρες επανεγγραφές του Λεόνε, παίρνει τη μορφή γενικότερου θεωρητικού προβλήματος. Η ταινία *Φυγάδες του Μιζούρι* (Missouri Breaks) δεν σκοπεύει να καταναλωθεί σε μιὰ άπομυθοποίηση του «είδους», μέσα στην ιστορία του οποίου έγγραφεται. Θα έλεγα μάλιστα, ότι, όπως τὰ περισσότερα σύγχρονα γουέστερν, άντλεί τη δύναμή της από την αναπόληση της κλασικής καθαρότητας και το ξεπέρασμά της, τη μυθοποίηση του «είδους» και τόν εξευτελισμό του την ύποταξη

της στους έρμηνευτικούς του κώδικες και την παράβασή τους.

Άλλά τί ήταν τότε το γουέστερν; Σίγουρα δεν ήταν μονάχα ή χιμαίρικη δομή του τραγιού παραμυθιού, της γής-της περιπέτειας, του πιστολιού — άρα της ζωής και του θανάτου — μιὰ δομή που πάγωσε μέσα από την αναγκαστική της επανάληψη και σήμερα ξεφτάει και αυτοκαταστρέφεται. Το γουέστερν ήταν πάντοτε ένας ευαίσθητος, ζωντανός μυθικός ιστός καιμένος από τὰ ανεξίτηλα χνάγια μιάς αντίληψης¹ και γεμάτος από νοηματικούς χιμούς, που ακόμη ξεδιψούν τούς θεατές / τούς κινηματογραφιστές.

Άς κοιτάξουμε για λίγο την πρακτική του Φρόντ, του δημιουργού, του γουέστερν, που έδωσε στο είδος διαστάσεις έπους άνήκουστες πριν απ' αυτόν. Οί ταινίες του δημιουργούν το άπλωμα του πολιτισμού, το τιθάσμα

των πρωτόγονων δυνάμεων αλλά και τις αντιφάσεις της κατακτημένης κοινωνικότητας, την όλο και πικρότερη αποτίμηση των συνεπειών της. Κι αυτά γύρω στο βασικό πυρήνα της σύγκρουσης του νόμου με τους εκτός νόμου που τοποθέτησε στην ιστορική και μυθική προοπτική της γέννησης του αμερικάνικου έθνους. Αναπαράσταίνοντας το Γουέστ με όλη την ύλική συνοχή και δύναμη της αμερικάνικης ιδεολογίας έδωσε στη σκηνοθεσία του μιιά ασυνήθιστη *ύλικότητα*. Κάτι άλλο, λοιπόν, πολύ μεγαλύτερο από την αισθησιακή επιφάνεια του γουέστερν, γεννιέται, μεγαλώνει, ώριμάζει και πεθαίνει στα σπλάχνα της δημιουργίας του. Μιά *κυρίαρχη μυθολογία*, ή μεγαλόπρεπη αναγνώριση / παραγνώριση του λόγου της αμερικάνικης κοινωνίας πάνω στον έαυτό της, στο πρόσφατο παρελθόν της. στίς δυνάμεις που αντιπαλεύουν και εξισορροπούν μέσα της, στα ιδεολογικά σχήματα που κυριαρχούν, ξεπερνιούνται και ξεπετιώνται, αφού αποδειχθούν ψεύτικα (πορεία που ξεκαθαρίζεται τέλεια με το ελεγειακό ξεπέραςμα του θρύλου του Γουέστ στην ταινία *Ο άνθρωπος που σκότωσε τον Λίμπερτυ Βάλανς — The Man Who Killed Liberty Valance*).

Μιά τέτοια μυθολογική ήθικη και νομιμότητα θα στηριχθεί στην άψάδα και τη βιαιότητα της γραφής, που καταλήγει να μυθοποιεί και τον ίδιο τον κώδικα, τον σχηματισμό, την γενεαλογία του (κατά τον J. Rancière²) αλλά και την εξέλιξη του, την πιθανότητα του ξεπεράσματος του. Μιάς γραφής που πηγάζει από τη σοφή στατηγική της ίχνηλασίας του μυστηριώδη χώρου, όπου τα φαντάσματα του δημιουργού στήνουν διάλογο με τα φαντάσματα του θεατή. Μιλώ για τα άστοιχάματα αυτής της γραφής, τη διπλή απόλαυση (αποπλάνηση και παιδαγωγία) που δίνουν οι ταινίες του, την περιπέτεια του υποκειμένου που καλείται να επενδύσει συναισθηματικά στα κορμιά, τα βλήματα, τις κινήσεις, τις συμπεριφορές και τις χειρονομίες των έβληματικών ήρώων του για να συνειδητοποιήσει τελικά το ιδεολογικό τους βάρος.

Παράδοση διαλεκτική της φροντικής δημιουργίας (της πιό μπρεχτικής όπως σωστά παρατηρεί ο Στράουμπ)³, που σκοπεύει κατάματα σε μιιά κριτική λειτουργία, ενώ ολόφανερα επιδιώκει το οβύσιομο του υποκειμένου μπροστά στο μαγευτικό πήγαινε-έλα από το ένα πλάνο στο άλλο, από το άπειρητικό

κορμί του παράνομου ή του Ίνδιάνου στο στιβαρό, καθησυχαστικό κορμί του φορέα του νόμου, από το πεντακάθαρο, ταξινομημένο, ασφυκτικό αλλά αναγκαίο μέσα της οικογένειας, στο αναρχικό ξεσκέπασμα των επιθυμιών της περιπλάνησης και του θανάτου, στο φως, τις πιστολιές και τον κουρνιαχτό, στο κοσμογονικό *έξω* της Monument Valley.

2. Παράδοση βαρεία, δεσμευτική κινηματογραφική καταβολή είναι για τον Πένν ή ιστορία του «είδους». Οι ταινίες του είναι γεμάτες από αναρχές στη δουλειά των κλασικών, οι ήρωες του πλάθονται, θα έλεγα, από μιιά έπεξεργασία του κόσμου του Χώκς, που έχει τη θέση της κυνικής αποτίμησης, του ύπουλου ξεδέματος των αξιών της φροντικής δημιουργίας. Οι ήρωες του Χώκς είναι διφορούμενοι, τρελλοί, ανάπηροι, άνικανοι, με δυο λόγια εννοησιμμένοι. Η περιπέτεια κι ή βίαη δράση τους (που με τόση μαεστρία αναπαράσταίνονται οι ταινίες του) δεν αποκλείει το ξεμασκάρεμα της παράνοιας της ελεύθερης επιχείρησης που τη στηρίζει (βλέπε το καθόλου «ίπποτικό» Έλντοράντο). Η κοινωνικότητα, ή μεγάλη φιλία των άντρων δεν χτίζεται πάνω σε οποιαδήποτε συνοχή ή σε μεγάλα ιδανικά, αλλά μάς δίνουν σαν άστοιχάματα ενός όμοφυλοφιλικού πόθου. (*Κόκκινο ποτάμι*, Έλντοράντο, *Ρίο Μπράβο*). Την αντίληψη αυτή για την έμμοη όχι μόνο στα θετικά αλλά (περισσότερο κι από τον Χώκς) και στα άρνητικά, τα διφορούμενα στοιχεία των ήρώων, την ξαναβρίσκουμε στον προσωπικό κι αυθαίρετο κόσμο της ταινίας του Πένν *Οι φυγάδες του Μιζούρι*.

Πρώτα απ' όλα έχουμε να κάνουμε με την κλασική αναμέτρηση των ανθρώπων του νόμου με τους εκτός νόμου, ιδωμένη στο ντεκόρ της οικονομικής της αναγκαιότητας (το πέραςμα της Αμερικης από την ατομική στη συνεταιριστική οικονομία). Το ξεκαθάρισμα των λογαριασμών του Πένν γίνεται από τη μεριά των ανθρώπων του νόμου, που βουτηγμένοι στη διαστροφή, την αυθαρεσία και την παρακμή, παραπέμπουν μάλλον στη διαφθορά των σημερινών ιδεολογικών μηχανισμών. Κάπου στα μισά της ή ταινία ξεστρατίζει απ' αυτούς τους στόχους και στριφογυρίζει γύρω απ' τη μαγνητική παρουσία των δύο ήθοποιών της με

2. Στη συνέντευξη του στα Cahiers du Cinema N 268/269

3. Στο βιβλίο Τζων Φόρντ, των Joseph Mc Bride, Michael Wilmington, Έκδ. Secker και Wartburg, London 1974.

τέτοια αυταρέσκεια και φρετιχιστική διάθεση, που όλο το ενδιαφέρον του θεατή εξαντλείται στην ύποταγή του στη μαγεία αυτής της εκπληκτικής ήθοποιίας. Μέχρις εδώ τίποτα το άληθινα διαφορετικό, το «προοδευτικό» σε σχέση με το κλασικό σύστημα. Κι όσο για τη γραφή και τα διάφορα κωδικά στοιχεία: ούτε οι αποδραματοποιημένες αντικειμενικές λήψεις της κάμερας, ούτε ή κάποτε ανασπάντη χρήση του ήχου, ούτε ή έπεξεργασία των κινήσεων, των μορφών και των χειρονομιών ανατρέπουν τη λειτουργία του γουέστερν. Η αναπαράστατική υπεραξία που λέγεται «έντυπωση του πραγματικού» βαραίνει πάνω στους κώδικες του Πένν, κι ή ταινία αποκτά έτσι μιιά λειτουργία *αντανάκλασης*, ενώ κανένας από τους κλασικούς δεν στοχαζόταν, ούτε πραγματοποιούσε τα γουέστερν του μ' αυτόν το πρωταρχικό στόχο, που, συνήθως, έκοιβε μέσα σε περίπλοκα τεχνάσματα και στρατηγικές λοξοδρομήσεις.

3. Ποιά είναι ή κατεύθυνση της ταύπισης στους Φυγάδες του Μιζούρι; Έτσι συγκεκομμενοποιείται το πρόβλημα που έθεσε στην άρχη.

Ο θεατής αγγαλιάζεται ναρκισσιστικά με μιιά «ψωριάριξη» συμμορία αλογουλεφτών, παγιδευμένων στην άνικανότητά τους να μηχανευτούν άστοιχότερα έντυπώσιακά κατόρθωματα και στην πανουργία και άπανθρωπιά των μηχανισμών καταπίεσης του Κράτους, που είναι άποφασισμένο να τους εξοντώσει με κάθε τρόπο. Πλάσματα χωρίς λάμψη και στυλιζάρια, μικροπαράνομοι του περιθωρίου, των ψεύτικων όνομάτων, των άπομονωμένων κρησφύγετων, των άθλιων έπαρχιακών μπορντέλων κοιτάζονται με συμπάθεια από τον Πένν γιατί είναι τα μόνα που πηγαινούν κόντρα στις επιθυμίες των μεγάλων και δυνατών (του Μπράξτον). Η παιδιάστικη οδτοπία τους, μιιάς ζωής με περιπέτειες και παρανομίες, δεν κρύβει την επιθυμία μιιάς καινωικότητας (βλ. τη σκηνή με τον ύμνο που τραγουδάει ο Κάλ μαζί με τους άστυνομικούς «όφφ» ή το θαυμασμό του πιό μικρού για τον χτηματία — δικαστή και δήμιο Μπράξτον). Και το άλλο στρατόπεδο; Ένας ευηπόλητος, λουστραρισμένος, δυνατός, καλλιεργημένος δικαστής — γαιοκτημόνας, που παίρνει την άπόλαυσή του από τις έκτελέσεις και τις δίκες — μασκαράτες που στήνει. Η έξουσία του είναι ύπονομευμένη και στα δύο έπίπεδα, πρώτα σε εκείνο της σεξουαλικής διαφοράς (ή ταινία μάς

τόν συμπαράδλωει άνικανο) και της μικροπολιτικής του πόθου που ύφαινεται γύρω της με την αναπόφευκτη κατάληξη της, το έγκλημα (το κορμί της κόρης του θα το άπολαύσει ο «άρχηγός» της συμμορίας, ο πιό δυνατός από τους υπόλοιπους, προνομιούχος της γοητείας στην ταινία Τόμ Λόγκαν — Τζακ Νίκολσον). Έστερα, της οικονομικής διαφοράς, αφού ή διείσδυση των παράνομων στην περιοχή του τόν φέρνει αναγκαστικά σε μιιά *αναγνώριση* του άπειρητικού πόθου των χαμηλών και των βρώμικων τάξεων. Σαν τρελλός καθρέφτης των επιθυμιών του βρίσκεται ο Ρόμπερτ Λή Κλαίητον (Μάρλον Μπράντο), ο «ληστοφάγος» που προσλαμβάνει ο Μπράξτον, για να κάνει τη βρώμικη δουλειά, το τελειωτικό ξεκαθάρισμα. Πλάσμα της νύχτας των πιό σκοτεινών και θανατερών πόθων, των συνεχών μεταμορφίσεων που συμπαράδλώνουν όλες τις διαστροφές, των ανατριχιαστικών τελετουργιών θανάτου, ο Κλαίητον μοιάζει να ξεπήδησε από μιιά κωμική όπερα που θα είχε γράψει ο Σάντ, είναι ο θρίαμβος και μαζί το νοηματικό πλύν της ταινίας, ο συναρμοστής του μύθου στο θανατολογικό ντελίριο του αίματος, των σατών, του τρόμου, της μαγείας και του άξόδευτου έρωτισμού που γίνεται το δεύτερο μέρος της ταινίας.

Ταινία χωρίς σίν χωρίς θετικό ήρωα; Ο Τόμ Λόγκαν είναι αυτός ο πόλος, ο ληστής που θέλει να αλλάξει, που αναγνωρίζει το ξεπέραςμα της εξέγερσής του και δοκιμάζει την πιθανότητα της κοινωνικότητας, της ταχτοποίησης του. Σχεδόν έναλλάξιμος με τους άρνητικούς ήρωες, όπως και στην κλασική δραματολογία του γουέστερν, θα σκοτώσει τον «βρώμικο» παντοδύναμο «ληστοφάγο» σε μιιά ασυνήθιστα σκληρή, έρωτική μονομαχία γαρό πλάκων των προσώπων τους και τον «καθάρ» πατέρα, τον Μπράξτον, με την ίδια σκληρότητα που θα χρησιμοποιούσαν κι αυτοί, μονάχα όμως, όταν παγιδευτεί και δεν έχει άλλη διέξοδο. Σύμμαχος του θα είναι ή κόρη του Μπράξτον; ή έξυπνη και άναιδής άσπη θα βάλει τέλος στη χυδαιότητα της οικογένειας, αλλά και στην άκόμη πιό σεβαστή (για σήμερα) μορφή του έλεύθερου ζευγαριού που (στην τελευταία σκηνή) θα διαλυθεί, όταν τα φαντάσματα και οι ήθικες μάσκες που το κρατούσαν κονιορτοποιηθούν μέσα στην πραγματικότητα της βίας και των θανάσιμων άνταγωνισμών.

4. Μέχρι τώρα δεν έχω απομακρυνθεί από την εκτίμηση της φαντασματικής σχέσης του θεατή με τη γοητευτική πραγματικότητα της ταινίας. Θα προσπαθήσω όμως τώρα να πλησιάσω κάπως τη συμβολική της ιδιαιτερότητα, να μιλήσω γι' αυτόν τον ανεξήγητο, αντιφατικό και υποτονικό εφιάλη με όρους κώδικα.

Εκείνο που μās συγκρατεί στην ταινία του Πένν είναι η προσπάθειά του να οργανώσει έναν αίσχρο λόγο στο επίπεδο του σημαίνοντος, που θέλει να αποσπάσει την πατρική μεταφορά από τη φανταστική της λειτουργία και να την χωρίσει άμετακλήτα στα δύο. "Αν στον Φόρντ ο νεκρός πατέρας, ο συμβολικός πατέρας μεταμορφώνεται σε παντοδύναμο Τοτέμ, σε Θεό ή άμετακλήτο Νόμο, αυτό σημαίνει πως η ιδεολογική κίνηση είναι μια άνοδική πορεία προς όλο και μεγαλύτερη εξιδανίκευση (π.χ. της οίκογένειας, του νόμου...)." Στην ταινία του Πένν η οίκογένεια εκρήγνυται από την άσχημη και ο βασιικός της πυρήνας (ή σχέση πατέρα και παιδιού) συντρίβεται, χωρίς ελπίδα να συζωληθεί ή να ξανααίτιουργήσει. Ο ιδεολογικός λόγος τραβιέται αναγκαστικά προς τα χαμηλά, στη διαστροφή του οιδιπόδειου (του νόμιμου βάθους κάθε μύθου), στην περιγραφή της σιωπής, ντροπιαστικής συννεοχής του πατέρα και του γιού, του καταστροφικού σύμφωνου που συνάπτουν, και σφραγίζουν όχι με τον φάλλο ή το χροσάφι αλλά με το περιττώμα. Δεν έχουμε να κάνουμε πια με τον γερό, φαλλικό πατέρα, που μνει το παιδί στη γλώσσα και την κουλτούρα, που το βοηθάει να ξεπεράσει το οιδιπόδειο, αλλά με τον αδύναμο, άνικανο, τυφλό, παράλυτο, τρελλό ή και νεκρό πατέρα, εκείνον που όχι μόνο τρομάζει και απειλεί το γιό με τον είνονχιμο, αλλά που τον υφίσταται και ο ίδιος. Αυτόν που ο Φρόντ σχεδιάζει (χωρίς να ονομάζει) στις Πέντε ψυχαναλύσεις, στην *Επιστήμη των όνειρων*, στα *Τρία δοξίμα για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, στο *Νεύρωση Ψύχωση και Διαστροφή* ή και που ο Σέρτζιο Φίντσο χαρακτηρίζει σαν *πρωκτικό πατέρα*⁴.

Κι οι δύο φορείς του νόμου (Μπράξτον — Κλαίητον) μέσα στην ανταλλαξιμότητά τους, τον κοινό χώρο της μεταφοράς που καταλαμβάνουν, παραπέμπουν στην περιοχή του πρωκτού ("έχει όπου ένα αντιζέιμενο παίρνεται για ένα άλλο, τα περιττώματα δίνονται στη θέση του φάλλου"⁵). Τα

τυπικά χαρακτηριστικά του ενός, ή ήλκεια, ή άνικανότητα, ή παράλυση (του Μπράξτον), ξαναδιπλασιάζονται και καθρεφτίζονται στον άλλο, στην ομοφυλοφιλική εκζήτηση, στην τρέλλα και τις κτηνοβατικές τελετουργίες του Κλαίητον. Και οι δύο σπρώχνουν όχι προς τα «ύψηλά», τις ευγενικές αφηρημένες έννοιες, αλλά προς τη χυδαιότητα, τη βρωμιά, τις εκρήξεις των πιό αίσχρων πόθων που δεν μπορούν να συγκολληθούν στον νόμο, στην επανάληψη — αναπαραγωγή, στο κεφάλαιο. "Η κόρη του Μπράξτον χρησιμοποιεί τους ίδιους τους νομικούς κώδικες για να στηρίξει τις σεξουαλικές φαντασιώσεις της. Μαθαίνει μέσα από τις σιωπηλές μελέτες των νομικών βιβλίων τα σεξουαλικά «άδικήματα» που θα κάψει. Έξυπνη αντίστροφη της παιδαγωγίας. Ο Λόγκαν (ο συμβολικός γιός) θα μάθει από τον Κλαίητον, ότι ο νόμος — για να επιβληθεί — κομματιάζει τα άνυπεράσπιστα κορμιά των συντροφών του από πεντακόσια μέτρα μακρυνά, κι ακριβώς τη στιγμή που απολαμβάνουν ή ικανοποιούν μια ανάγκη: ένας απ' αυτούς θα πεθάνει ξεβράκωτος ενώ χέζει, ο άλλος ενώ πηδάει στα γρήγορα τη γυναίκα ενώ σουραξενου μεσάζοντα, ο Κάλ θα τσουρουφλιστεί ζωντανός ενώ κοιμάται..."

Παράλληλα, η συμμορία δεν παύει να γράφεται στο χώρο της ίδιας μεταφοράς, στην περιοχή του πρωκτού δηλαδή. "Η βρωμιά, η ομοφυλοφιλική (απωθημένη) ένταση που σφραγίζει τα παιχνίδια των νεότερων, ή άνικανότητα, ή αλκοίδα των άποτυχιών, τους κάνει άνικανους να αντιδράσουν, τους φέρνει στο έλεος του όπλισμένου ματιού και χειριού του Κλαίητον (μια μετωνυμία του κινηματογραφιστή), ή ήθικη (των εξεγερμένων) που τους ενώνει και καθορίζει τις σχέσεις τους και προς τα έξω και προς τα μέσα: «Ο άνθρωπος μέσα στην ήθικη του γράφεται στο επίπεδο του πρωκτού»⁶.

"Αλλωστε, πέρα από οποιαδήποτε μεταφορά, τα σκατά και τα κάτουρα είναι ισχυρά εικονιστικά μοτίβα της ταινίας του Πένν, που είτε συμβολοποιούνται μέσα στην έντονη παρουσία των ξύλινων απολάτων (σε πρώτο πλάνο), σε όλα σχεδόν τα έξωτερικά της μικρής κοινότητας, ή στους σπασμούς της τελευταίας εκκένωσης κι εκσπερμάτωσης του ληστή που κρεμάται, στο πρώτο όπτικό τραύμα που μās επιβάλλει αναπάντεχα η ταινία. Αυτά συμπαραδελώνονται πάλι στο τέλος με την εικόνα του

Οί φυγάδες του Μιζούρι (The Missouri Breaks)

H.Π.Α., 1975
 Σκημ.: Arthur Penn.
 Σεν.: Thomas McGuane.
 Φωτ.: Michael Butler (Deluxe Color).
 Μουσ.: John Williams.
 Ήχος: Jack Solomon.
 Ντεκόρ: Marvin March.
 Κοστ.: Patricia Morris.
 Μοντάζ: Jerry Greenberg, Stephen Rotter, Dede Allen.
 Έρμηνεία: Marlon Brando (Lee Clayton), Jack Nicholson (Tom Logan), Randy Quaid (Little Tod), Kathleen Lloyd (Jane Braxton), Frederic Forrest (Cary), Liam (David Braxton), John Ryan (Si), Sam Gilman (Hank Rute), Steve Franken (το μουσικό άσος), Richard Brudford (Pete Marker), James Greene (ο κτηματίας), Luana Anders (ή γυναίκα του), Danny Goldman (ο σιδηροδρομικός υπάλληλος), Hunter von Lerer, Virgil Frye, R.L. Armstrong, Dan Ades, Dorothy Neumann, Charles Wagenheim, Vern Chandler.
 Παρ.: Elliott Kastner και Robert M. Sherman για την Transamerica.
 Διακ.: C.I.C. Διακεία, 126'

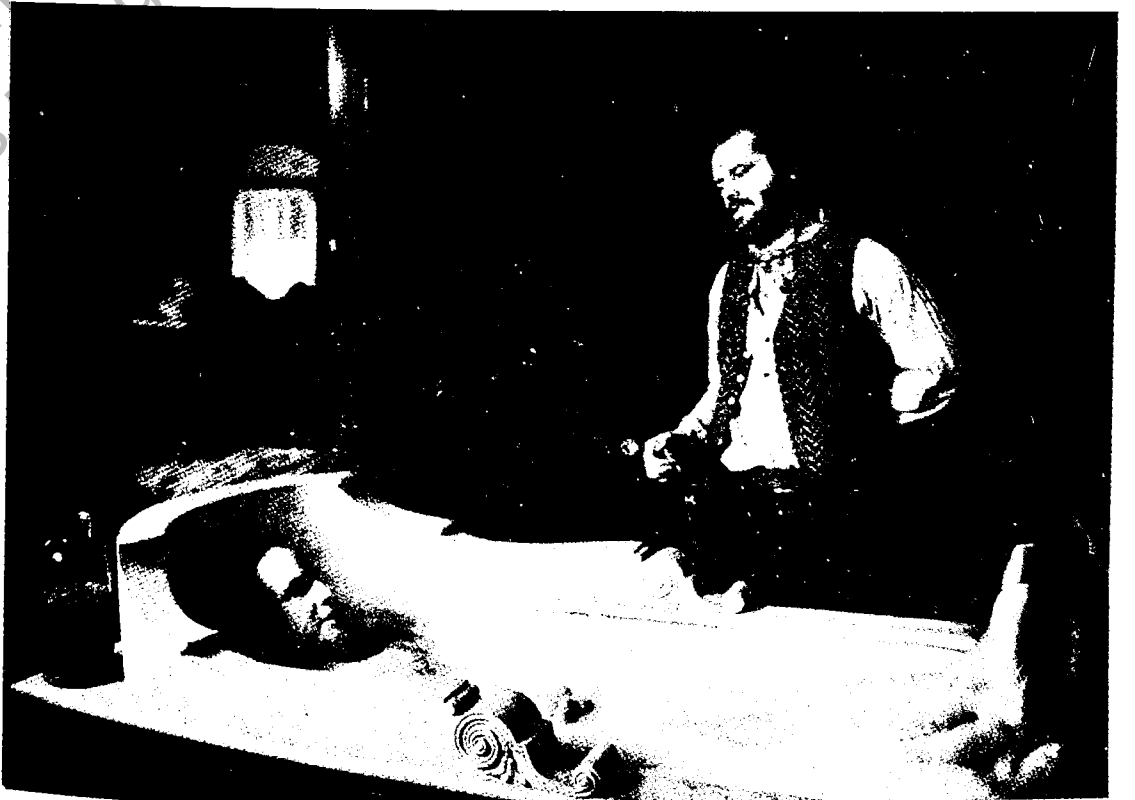
παράλυτου και ξεωραμένου Μπράξτον, αυτά δείχνονται ή ακούγονται στην «έρωτική τελετουργία» πριν από τη σφαγή του Κλαίητον, πριν από το πνίξιμο του Τόντ, ενώ πλέκεται το σχέδιο της επιδρομής στον Καναδά. "Η κοπριά έχει πασάλειψει την φόρμα του Λόγκαν στην πρώτη του αντιπαράθεση με τον πεντακάθαρο, παρφομαρισμένο Κλαίητον..."

Μετά την λατρεία της βίας, του σεξ και του θανάτου, ή βασιλεία των σκατών στοιχειώνει όλο και περισσότερο τις σύγχρονες ταινίες, μαγεύει και αηδιάζει τους θεατές, τους φέρνει στο επίπεδο του τρομαγμένου μικρού παιδιού «που δεν είναι τίποτε, γιατί κατούρησε στην πατρική κρεββατοκάμαρα (σύμφωνα με το όνειρο του Φρόντ). Τα σκατά, όταν δεν δείχνονται σαν εύκολος έντυπωσιασμός, δεν συμπαραδελώνουν τάχα την αναγνώριση μās ιδεολογικής πραγματικότητας,

ενός άμετακλήτου θανάτου του πατέρα, που χέζει ακόμα αφού ξεψυχήσει. Και μήπως, από την προοπτική μās συγκεκριμένης υλιστικής ήθικης, δεν ανοίγουν το διάστημα μās αναγνώρισης: ότι υπάσχει πια ένας άλλος αναστόφρευτος, «σιωπηλός», χαμηλός λόγος, που γλευάζει κι απορρίπτει την ιδεαλιστική αλληλοεξάρτηση υποκειμένου κι αντικειμένου, που είναι έτοιμος να ανατρέψει το ξεπερασμένο σχήμα της οποιαδήποτε δουλείας;

Δεν νομίζω όμως, ότι ο Πένν έκανε ένα υλιστικό ή ανατρεπτικό γουέστερν. "Απλώς αηδιασμένος από τη μπόχα του νόμου του νεκρού πατέρα, στήνει δίπλα στο νεκροζέββατό του ένα γνωστό σκημικό κι έπειτα σταυρώνει τα χέρια περιμένοντας κάτι άκατονόμαστο κι άνησυχητικό "Άλλο, να ξεπεταχτεί και να ταρακουνήσει το άψυχο κουφάρι

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ



4. Το άσος του Sergio Fini βρισκάει στο *Psychoanalyse et Politique*, Seuil, Paris 1974, με ενδοαφ'ερούσα συλλογή άρθρων στον ή πολιτική εξέταση από το χώρο της ψυχανάλυσης, όπου οι δύο ξεχωριστοί χώροι μεταπίθενται διπλά κι ερεινώνονται στις σχέσεις και τις αλληλεπιδράσεις τους.

5. J. Lacan Le Seminaire XI: Les quatre concepts Fondamentaux de la psychoanalyse. Seuil, Paris 1973

6. J. Lacan στο ίδιο, Seminaire XI σελ. 96.

Φύλλα απ' τὸ ἡμερολόγιο ένος καταδικασμένου...

Μαῦρο (σάν τὴν ὀδὸν, τὴν αἶθουσα, τὴ νύχτα) καὶ κόκκινο (σάν τοὺς τίτλους, τὰ νέον, τὸ αἷμα)... Γκρίζα, ἄδεια τοπία τῆς τζᾶς μετεωρίζονται πάνω ἀπὸ τὰ βρώμικα, ἀπειλητικὰ ἐξωτερικὰ τῶν σκοτεινῶν δρόμων... Νέα Ὑόρκη, πόλη - τέρας... Βροχή, μαυρίλα καὶ καπνία, καὶ τὰ κορμὰ τῶν κρατουμένων στὴν πολὺβουη φυλακὴ τῆς ἀναδεύονται καὶ κουνιοῦνται στὰ πεζοδρομία σὰ σιχαμερὸς πολτός... Τὸ παγωμένο βλέμμα τοῦ Ταξιτζῆ Τράβις Μπίλκ, φυλακισμένο στὸν καθρέφτη τοῦ αὐτοκινήτου, στὰ παραλληλόγραμπα παράθυρα (πολλὲς ὀθόνες;) ἀηδιάζει καθὼς βυθίζεται στὸ αἰσθησιακὸ ἀνακάτωμα ἀπὸ φῶτα, σχήματα, φιγούρες, ἀντανάκλασεις, ἀναθυμιάσεις... Τὸ γοητευμένο βλέμμα τοῦ θεατῆ ὑποτάσσεται στὴ μαγικὴ ροὴ τῶν εἰκόνων ὀσμιομένο στὰ δύο...

Ἄπ' τὴ μιὰ μεριά ἐνώνεται μὲ τὴ ματιά τοῦ ἥρωα καὶ υἰοθετεῖ τὴν ὀπτική γωνία του. Μέσο τοῦ Τράβις, καλύτερα μὲ τὰ μάτια τοῦ Τράβις, ὁ θεατῆς θὰ «ζήσει» τὴν ἀδιάκοπη περιπλάνηση στοὺς δρόμους τῆς Νέας Ὑόρκης, θὰ μπεῖ μέσα σ' ἕναν κόσμο κλειστό, μονότονο, θὰ νιώσει τὴν ἀτέλειωτη μοναξιά τῆς δουλειᾶς, τοῦ μάτορ, τοῦ πορνὸ καὶ τοῦ δωματίου. Ἕνας κόσμος ἄχαρος, γεμάτος ἀπελπισία, ποὺ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὴ *Ναυτία* τοῦ ὑπαρξιστῆ Σάρτρ, κοιτάζεται ἀπ' αὐτὸν ποὺ εἶναι θύμα του, ταξινομεῖται σ' ἕνα κομματιαστὸ, παγερὸ ἡμερολόγιο (τὸ ἡμερολόγιο τοῦ ἥρωα, ποὺ ξαναγυρίζει σάν κυρίαρχο μοτίβο). Κατὰ συναπαντήματα, ἀποτυχίες, ἀπώλειες φτιαχνουν τὴν περιπέτεια τοῦ ἥρωα ποὺ ἔχει χάσει τὸν μπουσουλα, ποὺ ξεκινᾶει γράφοντας τὴ θολὴ καὶ ἀόριστη ἀπογοήτευσή του καὶ τελειώνει στὸ acting out τῆς καταστροφικῆς του παρανοίας. Τὰ πάντα γύρω του γράφονται μέσα του σάν ἀνομολόγητες φοβίες, γράφονται στὸ χαρτί (καὶ στὴν ὀδὸν) σάν μιὰ ἀναπόδεικτη, μοιραία πορεία πρὸς τὴν αἱματηρὴ ἐκρηξη

τῆς βίας ποὺ συσσωρεύεται στὰ ¾ τῆς ταινίας. Κι ἔχει σάν ἰσχνὸ ἄλλοθι τὴν ἐπιστροφή σὲ κάποιες ξεθωριασμένες ἀξίες (τὸ φυσιολογικὸ, τὴν οἰκογένεια, τὴ νόρμα). Αὐτὴ ἢ «κανονικότητα» γοητεύει τὸν ἥρωα, ποὺ μέσα στὴν παράνοιά του, τὴν βλέπει σὰ μοναδικὴ ἀλτερνατίβα μπροστὰ στὴ βρωμιὰ καὶ τὸ χάος.

Ἡ ἀφήγηση λοιπὸν δομεῖται καὶ διασχίζεται ἀπὸ τὴ ματιά τοῦ Τράβις. Ἄπ' τὴν ἄλλη μεριά, τὸ κοντρολαρισμένο ὀπτικὸ ντελίριο τοῦ Μάρτιν Σκορτσέζε μετασηματίζει καὶ ὑπομονεύει τὴ γραμμικὴ πορεία τῆς μυθοπλασίας πρὸς τὴν Καταστροφὴ καὶ τὴν Κάθαρση μὲ μιὰ ἰδιόμορφη στρατηγικὴ μετατόνωσης καὶ διακύμανσης τῶν σεναριακῶν δοσμένων. Αὐτὴ ἢ γραφὴ ξεμακραίνει ἀπὸ τὶς ἐνστιχτώδικες ἀϋθαιρεσίες καὶ τοὺς ὑπερκινητικὸς ὑστερισμοὺς τῶν *Κακόφημων Δρόμων* (τρίτη ταινία τοῦ Σκορτσέζε ποὺ εἶδαμε πρῶιν διὸ βδομάδες) καὶ ὀργανώνεται πάνω σὲ μιὰ ἀναπάντεχη διαλεκτικὴ: ἕνα παιχνίδι γεμάτο κενὰ καὶ παγίδες, καὶ παράλληλα, μιὰ κυριαρχία τῶν σημείων ἐξαιρετικὰ ὠριμη. Ἔτσι, ὁ Ταξιτζῆς ἀντλεῖ ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν ταχτοποιημένη, ἀποσπασματικὴ ψυχρότητα τοῦ καθολικοῦ Μπρεσσόν (τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Τράβις, οἱ ἀσκητικὲς σκηνές στὴν κάμαρά του, ἡ λατρεία τοῦ κομματιαστοῦ ρυθμοῦ καὶ τὰ γκρὸ πλάν τῶν ἄψυχων προγραμμάτων) ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὴ σωματικὴ ἔνταση, τὴν κτηνωδικὴ βία καὶ τὴ φτηνὴ προκλητικὴ τῆς τοῦ Ρόμπερτ Ὁλντριντς στὸ *Kiss me deadly*.

Ἄναπόφευχτα, ὁ Ταξιτζῆς, μιὰ ταινία γεμάτη φιληδονία, θάνατο, αὐτοκαταστροφὴ καὶ τρελλὸ πάθος, γοητεύει, ἢ ἂν προτιμάτε, εἶναι φτιαγμένη γιὰ νὰ γοητεύει. Ὅλα, ἀπὸ τὴν τυπικὰ κλασικὴ σεναριακὴ στρουκτούρα (ἀρχικὸ ἐπεισόδιο, ἀνάπτυξη καὶ κορύφωση τῆς δράσης, δραματικὴ κατάληξη καὶ λύση τῶν ἀντιφάσεων) τῆς ἱστορίας τοῦ Πῶλ Σρέηντερ, μέχρι τὴν ἐκλογὴ

Ὁ ταξιτζῆς (Taxi Driver)

Η.Π.Α., 1975
Σκην.: Martin Scorsese.
Σεν.: Paul Schrader. Φωτ.: Michael Chapman (Panavision, Metrocolor). Μουσ.: Bernard Herrman. Στίχοι: «Late for the sky» τοῦ Jackson Browne «Hold Me Close» τοῦ Keith Addis. Ἦχος: Frank E. Warner. Ἐπιβλεψη μοντάζ: Marcia Lucas. Μοντάζ: Tom Rolt, Melvin Shapiro. Ντεκόρ: Herbert Mulligan. Κοστ.: Ruth Morley. Ἐμφανίσεις: Robert de Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Peter Boyle (Wizard), Albert Brooks (Tom), Leonard Harris (Charles Palantine), Harvey Keitel (Sport), Jodie Foster (Iris), Diahnne Abbott (ἐγαζόμενη στὸν κινηματογράφου πορνό), Frank Adu (θυμωμένος νέγρος), Vic Argo (Melio), Gino Ardito (ἀστρνομωχός), Garth Avery (φίλος τῆς Iris), Harry Cohn (ὀδηγὸς ταξί, στὸ Bellmore), Copper Cunningham (πάγην μέσα στὸ ταξί), Brenda Dickson (ἠθοποιὸς μελοδράματος), Harry Fishler, Nat Grant, Richard Higgs, Beau Kayser, Vic Magnotta, Robert Maroff, Norman Matlock, Bill Minkin, Murray Moston, Harry Northup, Gene Palma, Carey Poe, Steven Prince, Peter Savage, Martin Scorsese, Robert Shields, Ralph Singleton, Joe Spinell, Maria Turner, Robin Utt. Παρ.: Michael καὶ Julia Phillips. Διαν.: Fox. Διάρκεια: 113'



τοῦ μεγάλου ὑπαρξιακοῦ θέματος, τῆς μοναξιάς καὶ μέχρι τὸ γράψιμο τῶν διαλόγων, ποὺ πολλὲς φορὲς περιορίζεται νὰ καθρεφτίζει μόνον τὴν ἀογκὸ μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης, ὅλα εἶναι τελικὰ *καθηνochaστικά*. Μένει ὁ ἥρωας, ὁ ἀποπροσανατολισμένος, μικρός, ἀσημαντὸς λευκὸς ταξιτζῆς, ποὺ γιὰ τὸν σεναρίστα εἶναι «ἢ μεταφορὰ τοῦ θέματος, ἢ τέλεια ἐκφραση τῆς μοναξιάς μέσα στὴ σήγχρονη πολεοδομία» (Πῶλ Σρέηντερ ἀπὸ τὴ συνέντευξή του στὸ *Film Comment*, Τόμ. 12, No 2, Μάρτις Ἀπρίλις '76). Γιὰ νὰ κινηματογραφίσει αὐτὸ τὸ σενάριο, ποὺ εἶναι γεμάτο θερηκεντικὲς συμπαραδηλώσεις, καὶ σκοπεύοντας σὲ κάποιαν ἀμφίβολη «ὑπέρβαση» του, ὁ Σκορτσέζε διάλεξε μιὰ εἰκονογραφία ποὺ παίξει ἀνάμεσα στὴν ὑποταγὴ τῆς στοὺς κώδικες τοῦ κλασικοῦ μοντέλου καὶ στὴν χρησιμοποίησι ἀλλων ἑτεροκλήτων κινηματογραφικῶν καὶ εἰκονιστικῶν στοιχείων (ἀπὸ τὸ ἴφος τοῦ *Ἡμερολογίου ἐνὸς ἐπαρχιακοῦ ἐφημέριου* (*Journal d'un curé de campagne*) καὶ τοῦ *Pickpocket*, μέχρι τὴ σύγχρονη ὑπερ-ρεαλιστικὴ ζωγραφικὴ). Ἀπὸ τὸ κλασι-

κὸ μοντέλο κράτησε τὸ καταγίνωμά του μὲ τὴν ἀμεση, *σωματικὴ* παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ, τὶς χειρονομίες, τὰ βλέμματα τὶς κομματιασμένες συμπεριφορὲς του, τὴν αἰσθησι τοῦ πλαναρίσματος, καὶ τὴ συνεχή, ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ καὶ ἀντίθεση διὸ διαφορετικῶν εἰκονιστικῶν μοτίβων: τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου ποὺ κοιτάζει, καὶ τοῦ περιγυροῦ του ἢ τοῦ πλήθους ποὺ κοιτάζονται ἀπ' αὐτόν.

Αὐτὸς ὁ ἀφηγηματικὸς μηχανισμὸς (ἐναλλαγὴ θεατῆ θεώμενου) ἐπενδύει στὴν ταινία τὴν ἐξοιστικὴ ἔνταση ποὺ εἶναι ἢ βασικὴ τῆς δύναμης, πολλαπλασιάζει τὶς δονήσεις καὶ τὴν παλμικότητά του ἀποσπασματικοῦ ρυθμοῦ, κάνει ἀνησχητικὴ τὴν ὁμορφὴ αἰσθησι τῆς ροῆς τῆς. Αὐτὴ ἢ ἐναλλαγὴ δὲν ἦταν καὶ ὁ πιδ δυναμικὸς μηχανισμὸς στὶς ταινίες τῶν μεγαλύτερων κλασικῶν σκηνοθετῶν (τοῦ Χίτσκοκ, τοῦ Λάνγκ...), ἀφοῦ μᾶς βγάξει ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς ἀπαίτησης τῆς ἠθικῆς καὶ τῆς ἰδεολογίας καὶ μᾶς μεταφέρει κατευθείαν στὸ πεδίο τοῦ πόθου, τοῦ πόθου γιὰ τὸν ἄλλον; Μέσα στὴ σκοτεινὴ αἶθουσα ἢ ὀπτικὴ βουλμία τοῦ θεατῆ / τοῦ κινηματογραφοῦ διὰσταρῶνεται μὲ

την όπτική βουλιμία του Τράβις, που καταβροχθίζει με τὰ μάτια ό.π. συμβαίνει γύρω του, ό.π. κι αν του δώσουν να δει (τους δρόμους, τους ανθρώπους, την όμορφη Σύμπιλ Σέπερντ, τα πορνό). Τό φίλιμó σύστημα του Σκορτσέζε παχυνδίζει παραληρηματικά με τή ματιά του θεατή, έχει στόχο του την ικανοποίηση της pulsion invocante, (όρμη της επίκλησης), που είναι τό πιο κοντινό πράγμα στην έμπειρία του άσυνείδητου.

Αναντίρροπα, ό Ταξίτζης από τὰ πιο ενδιαφέροντα συμπτώματα του κινηματογράφου τής δεκαετίας μας, είναι ταινία που άπωθει. Άπωθει πρώτα απ' όλα τό κοινό που στό δεύτερο μέρος της δέν μπορεί πιά να εμπιστευθεί την οικειότητά του με τόν ήρωα, όταν εκείνος παύει να είναι γοητευτικός, εύχαριστος, ανθρώπινος, όταν δέ φλερτάρει πιά με την ήρεμη, πετακάθιαση Σύμπιλ Σέπερντ αλλά με τὰ πιστόλια του και τόν μυστικό πράκτορα. Ακόμη περισσότερο όταν ό Τράβις μεταμορφωθεί στην παρανοϊκή κι άνησυχητική φιγούρα του άγγελου έξολοθρευτή. Τί γυρεύει ό θεατής μ' αυτόν τόν τρελλό έξεγερμένο ενάντια στόν ίδιο του τόν έννοησιμό, μ' ένα άδιστακτο, άνατριχιαστικό στην όψη πλάσμα που τρέχει μοιραία προς τό γόνο και την άποκτονία (που δέν θά καταφέρει); Τί σχέση έχει ό βολεμένος θεατής μ' έναν εγκάλητη που δέν μπορεί πιά να άναγνωρίσει σάν δικό του; Μερικοί καθρέφτες είναι κάποτε άποκαλυπτικοί, τρομάζουν με την άσχημία που άντανάλλοδν, φέρνουν σέ δύσκολή θέση.

Αλλά κι όι ζοιτιζοί (και μερικοί πολύ προοδευτικοί μάστα) προσπαθώντας να ξεροζίσουν την ταινία σάν κακό επιζίνδυνο άντιζέιμενο που άποπροσανατολίζει τους θεατές, προτείνουν μία μονόπλευρη και βαρετή άνάγνωση τής ταινίας, ένα διάβασμα γεμάτο από κάποιον φετιζισμό του άποθετικού της σημαίνόμενου. Έτσι λιμνάζουν μέσα σέ άνούσιες γενιζότητες του τύπου «ή ταινία παρωποιεί τό κλασικό μοντέλο», ή «ό ήρωας είναι τό σύμβολο (!) τής φασιστικής έξεγερσης του μισροαστού» ή «στην ταινία άπωθειται ή Ιστορία». Αόψεις, που μονάχα άποδεικνύουν την άδυναμία τών ζοιτιζών να κοιτάζουν, να άπολαύσουν και να άναλύσουν μία ταινία χωρίς να μηρυκάσουν, ήστο για όσο χρειάζεται για να την τάξινομήσει, σά περιθώρια μιας πολιτικής δοξασίας, τέπιες μισροισονι-

στιζές, έτοιμες κατασκευές. Άς άφήσουμε αυτές τις άδικαιολόγητες προχειρότητες στους πάτες τής κυρίαρχης δημοσιογραφικής κριτικής που βολεύονται χωρίς δεύτερη σκέψη με την άπόλαυση του κραυγαλέου ρετρό και μελό Obsession, μία γελοία παραποίηση του χιτοκοζικού άριστουγήματος Δεσμώτης του Βίγγου (Vertigo). Ίσως μπορούμε να πάρουμε σά σοβαρά την ένθερμη, θρησκευτική σχεδόν έμμονή τών ζοιτιζών αυτών να μήν έξθέσουν τό κοινό τους, όταν πριν μία βδομάδα είχαν βρει ένδιαφέρον αυτό τό πολύχρωμο, ξεφούσχωτο μπαλόνι, τό άσχετο με οποιαδήποτε σκηνοθεσία ή δουλειά, γυναιστερό, υπερούλοιστροισμένο, αντιδραστικότητα ψωνιστήρι για τὰ μάτια τών μισροαστών.

Μία ταινία που γοητεύει και άπωθει, είναι, συνήθως, ταινία τρόμου. Με όλη την αισθησιακή άποτελεσματικότητα και παρά τὰ μεγάλα του θέματα, ό Ταξίτζης είναι ταινία suspense. Κι όπως σέ όλες τις παρόμοιες ταινίες ό χειριστής του τρόμου είναι ό χώρος έξω από τό κινηματογραφικό πεδίο, αυτό που από άλλη άποψη θά όνομάζαμε τό πραγματικό. Υπάρχουν δυό άντιμετωπίσεις του έξτός - πεδίου, του πεδίου - όμφ στην ταινία, «δυό ξεχωριστοί τύποι έξτός - πεδίου, που όρθρώνονται ό ένας στόν άλλον» (Πασκά Μπουνισέρο, Κριτική για τὰ Σαγόνια του Καρχαρία, C.d.C. No 265). Ένα έξτός - πεδίου μετωνυμικό, που βρίζεται σέ άσφαγτική γειτνίαση με τό όπτικό πεδίο, Άπό μέσα του μπορεί, σέ κάθε στιγμή, να ξεπεταχτεί τό κακό συναπάντημα, τό άτύχημα, ένα έρωτικό/άπειλητικό ζορμί (έδώ τό άνέγκιζτο γυναικείο ζορμί), ένας αντίπαλος που φέρνει τό θάνατο. Η μετωνυμία σάν τύπος του έξτός - πεδίου πλάθει μάν από τις δυό περιοχές τής άφήγησης. Η μετωνυμία είναι ή περιοχή τής περιγραφής τής κατάστασης του ταξίτζη, τών κυκλικών εικονιστικών μοτίβων που ύποβάλλουν τή μονοτονία τής δουλειάς, ή περιοχή τής περιπλάνησης, του κνηρητου και τής έρωτισκής άποτυχίας. Είναι ακόμη ή κλιμάκωση τών συγκρούσεων από τ' αργά και τις πέρες τών νέγρον που θρημματίζουν την άκούνητη όθόνη του παμπριζ, μέχρι τό σκότωμα του κλέφτη στο σούπερ - μάρκετ, πρόβα τζενεράλε για την άποτυχημένη άπότερα του Τράβις να σποτώσει τόν πολιτικό και τό τρομαχτικό, τελευταίο μακέλιό). Αύτη ή μετωνυμία που φυλακίζει,

τραντάζει ή κοιματάζει τό ζορμί όρθρώνεται σέ μία μεταφορά, που βασανίζει την ψυχή: ένα έξτός - πεδίου φροτωμένο με τις σκιές τής άτέλειωτης νόχτας, τής βασανιστικής άγρύπνιας, τής μοναξιάς, τής παράνοιας και τής επιθετικότητας που πρέπει να διοχετευθεί, να δοκιμαστεί με την πραγματικότητα. Η μεταφορά είναι ή δεύτερη ξεχωριστή περιοχή τής άφήγησης, ή περιοχή τής Ιστορίας, τό βαρύ μακρινό παρελθόν (= ή καταστροφική φύση τής πατριαρχικής Άμερικής), ή κληρονομιά του πατέρα, τό άμάρτημά του (οί γενοκτονίες, ό πόλεμος του Βιετνάμ: πρωτόγονη σκηνή και προπατορικό άμάρτημα του Τράβις) ή θρησκευτική ένοχη (του καθολικού Σκορτσέζε, του καλβινιστή Σρέηντερ) ή άπομόνωση κι ή (πολιτική) άπάθεια.

Μεταφορά και μετωνυμία στηρίζουν τό άφηγηματικό ύφάδι τής ταινίας, που φτιάχνει έναν έλάχιστο συνεκτικό πίνακα τής κοινωνικής νεύρωσης τής Άμερικής. Ό τρόπος άρχίζει να άποκρυσταλλώνεται όταν τό ζορμί του ήρωα παύει να έχει σχέσεις, ή μεγεθύνσεις δυναλόγα με τὰ άλλα στοιχεία του πίνακα. Παραμορφωμένο, με τὰ όλοφάνερα χνάρια τής παράνοιας στην

κινησιακή δαπάνη του μισροιστικτώδικο / μισροεπρεσιονιστικού θαυμάσιου Ρόμπερτ Ντέ Νίρο, τό ζορμί του Τράβις γίνεται άπειλητικό, όταν δέν καταφέρνει να τοποθετήσει την άπόλαυση του μέσα σέ μία κοινωνικότητα, στο «φυσιολογικό» (ή για την ταινία πρόστυχο και διεστραμμένο) κυκλικό ρυθμό που έξασφαλίζει τή ζεστασιά τής ανθρώπινης φυλής (τς σημαντικό στην ταινία είναι ότι αύτη ή άποξένωση δείχνεται σάν καθρέφτισμα μιας γενιζότερης κρίσης). Έτσι ή άποξένωση φέρνει τή μεταστροφή. Η σχέση του βλέμματος όχι με ό.π. ύπάρχει γύρω απ' τὰ παγωμένα μάτια του ήρωα, πραγματικά, αλλά με ό.π. τό ύποκείμενο θέλει να βλέπει (τή βρωμία, την άποσύνθεση) γίνεται μία σχέση έξαπάτησης και δολώματος. Και πάνω στο δόλωμα ό Τράβις θά χυμύξει σάν άνήμερο θεριό, με όλη την έξόδευτη άρσενική του δύναμη, με την τρέλλα τών άχρηστων άνικανοποίητων στύσεων που μπερδεύεται με την μανία τής ικανοποίησης, την επιθυμία του να σπάσει τόν κλοιό του προσωπικού του άδιέξοδου, του είνουχιισμού του. Στη θέση τής έλλειψης, τής έλλειψης του φαλλου κάτι άλλο πρέπει να λατρευτεί: τό πιστόλι, τό σύμβολο τής ικανοποίησης μιας άλλης όρμης, τής όρμης του



θανάτου. Μιάς όρμης που βάζει τέρμα σε κάθε κοινωνικότητα.

Έτσι το υποκείμενο παρουσιάζεται σαν άλλο που δεν είναι: εκεί που ήταν ταξίτζης, ό Τράβις γίνεται ήρωικός τιμωρός, εκεί που έμοιαζε τυπικός λαϊκός άμερικανός, τώρα μοιάζει Ίροκέζος Ινδιάνος. Το έρωτικό κορμί που του δίνουν να βλέπει, τον αηδιάζει, Αυτό που τον γοητεύει είναι το ματωμένο γομματισμένο (άπό το Μάγκνουμ) κορμί, τα ταναγμένα μυαλά και τα αίματα που πιτσιλάνε τους τοίχους του φτηνού ξενοδοχείου, κι αυτό που ποθεί, στο τελευταίο πλάνο του μακελλιού, είναι να πεθάνει.

Η πράξη του δεν είναι μια εξέγερση με τον τρόπο που θα ποθούσαν όι κριτικοί για να μπορέσουν, σπεκουλάροντας πάνω της, να δικαιολογήσουν την άπόλαυση της ταινίας. Είναι μια βία, ζωωδική άποκαταστροφική αντίδραση, μια άποτυχημένη κλωταιά στα πιανά της πατριαρχικής Άμερικής. Μέσα στην τρέλλα ό ήρωας δεν έχει περιθώρια ούτε καν να ξεχωρίσει ποιά πατρικήν φιγούρα πρέπει να καταστρέψει. Κι εδώ ή ταινία κάνει μια άπροσδόκητη στροφή, άποδυναμώνοντας την αντίδραση του ήρωα μέσα στη μυθολογική γελοιότητα των μέσων ενημέρωσης. (Ό Τράβις μπαίνει στην πρώτη σελίδα σαν ήρωας γιατί καθάρισε, τυχαία, έναν μεγαλομαφιόζο). Άν μ' αυτό τό τέλος όι Σρέηντερ και Σκορτσέζε ήθελαν να κριτικάρουν, να έρωρευτούν ή άπλώς να εκθέσουν τη γελοιότητα μιας τέτιας πράξης, σίγουρα θα έπρεπε να της έδιναν πολύ λιγότερη βαρύτητα κι έκταση σ' όλη την προηγούμενη ταινία. Κι έτσι ή τυφή βία που χρειάζεται να μπολιαστεί στις σύγχρονες μυθολασίες της άπελπισίας, διαλύεται με τό καθησυχαστικό ξανα-

γύρισμα των μοτίβων, τό συμμετρικό κλείσιμο της ταινίας με τά ίδια θέματα (τή μοναξιά, σαν τελική έκλογή του ήρωα), τις ίδιες μονότονες κινήσεις (της δουλειάς του ταξίτζη), τά ίδια πλάνα της Νέας Υόρκης (είδωμένα άπ' τον Σκορτσέζε), και μια άμυδρή ύπόσχεση ότι ίσως θα ύπάρξει μια άλλη φορά...

Ό Ταξίτζης είναι ταινία άνιση, φορτωμένη με τριμμένα θέματα. Δεν μάς μαθαίνει τίποτε καινούριο για την τρέλλα, την άπομόνωση, την καταστροφική, διαλυτική, επίδραση της Μεγαλούπολης και της άμερικανικής κοινωνίας πάνω στο υποκείμενο για τη βία σαν μια άπό τις μορφές του κοινωνικού συμβόλαιου. Είναι όμως ταινία σχιζοφρενική κι ένδιαφέρουσα. Μοιάζει με μια ματιά πάνω σε μια κλινική περίπτωση, φορτισμένη με τη βασύνη, τις σωματικές δονήσεις και τη δύναμη της πρόκλησης που έχει μόνο ένας σκληρός, άπελπισμένος άποσχεδιασμός της τζάζ. Και μου φαίνεται να ξεπηδάει άπό μια γνήσια άπελπισία. Ίσως γι' αυτό καταφέρνει να διασταυρώνεται με την άπελπισία του θεατή, που φεύγοντας άπό τη σκοτεινή αίθουσα, νιώθει να κουβαλάει την πίκρα της ταινίας σαν πένθιμο, όλοστρόγγυλο μπαλλόνι πάνω άπ' τό κεφάλι του.

Κι όπως κάθε ταινία τρόμου, έτσι κι ό Ταξίτζης κάτι πασικίζει να ξεσκίσει. Όχι βέβαια τη βία που άπεικονίζει, αλλά κάτι άλλο που ό Τράβις μέσα στο ταξι - φέρετρο, όπως κι ό θεατής που άπολαμβάνει τον έφησυχασμό της αίθουσας, είναι καταδικασμένος να μη συναντάει ποτέ πραγματικά: τη σεξουαλικότητα και τη χαρά που δίνει στο έρωτικό κορμί μας.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

dialectiques

Revue trimestrielle

parmi les derniers numéros publiés:

No 14: Théâtre / représentation
Littérature/figuration

Débat
Le discours historique
et le réel

Questions de politique culturelle
Ouverture internationale
Débat sur la dialectique matérialiste
Bibliographie: marxisme et littérature

No 15/16: Qu'est ce qu'être un intellectuel anti-stalinien?
Lutte des classes et théories en Europe de l'Ouest
Eléments pour un vrai débat autour de Louis Althusser
Faut-il abandonner la dialectique matérialiste?

No 14 : 24 F.

No 15/16 : 34 F.

La revue dialectiques offre par ailleurs des conditions intéressantes d'abonnement:

1 an4 Numéros 70 F.

2 ans8 Numéros100 F.

77bis, rue Legendre - 75 017 - PARIS - FRANCE -

ΑΛΕΞ

Κινηματογράφος τέχνης

Παπαδιαμαντοπούλου 57
τηλ. 777 28 84

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

μηνιαία επιθεώρηση

τεύχος 8

Κυκλοφορεί

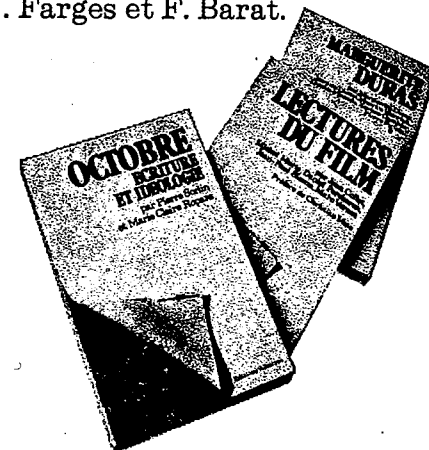
Στά περίπτερα και τά βιβλιοπωλεία

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

<p>ΓΙΟΣΙΣΙΓΚΕ ΓΙΟΣΙΝΤΑ Έρωτας και σφαγή</p>
<p>BIM BENTERΣ Στό πέρασμα του χρόνου</p>
<p>ΝΑΓΚΙΣΑ ΟΣΙΜΑ Τό ήμερολόγιο ενός κλέφτη</p>
<p>ΤΣΑΡΛΙ ΤΣΑΠΛΙΝ 'Ο Σαρλώ και τό χαμίνι</p>
<p>ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ Accattone Mama Roma</p>
<p>ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ 'Ο θάνατος (La commare secca)</p>
<p>ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ 'Η κραυγή</p>

COLLECTION ÇA CINEMA

dirigée par J. Farges et F. Barat.



MARGUERITE DURAS TOURNE UN FILM...

Nicole Lise Bernheim
sur "India Song"
Entretien avec
Marguerite Duras,
Delphine Seyrig,
Michel Lonsdale, etc.
20 F

MARGUERITE DURAS

par M. Duras, X. Gauthier,
J. Lacan, M. Blanchot,
D. Mascolo, F. Fédida,
V. Forrester, B. Jacquot.
30 F

CHRISTIAN METZ

Numéro spécial de la revue
"ça cinéma"
par R. Barthes, C. Metz,
F. Guattari, S. Heath, R. Bellour,
J.-L. Schefer, T. Kuntzel.
32 F

LECTURES DU FILM

par J. Collet, M. Marie,
D. Percheron, J.-P. Simon,
M. Vernet.
Préface de Christian Metz.
Eléments de sémiologie
du cinéma.
30 F

OCTOBRE

par M.-C. Ropars et P. Sorlin.
Ecriture et idéologie.
30 F

PASOLINI

A paraître
par J. Dufлот.



**ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",
Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.**

Βιβλιοπωλείον και Εκδοτικός οίκος.
Από το 1885 στην υπηρεσία
του ελληνικού βιβλίου
και του αναγνωστικού κοινού.
Στις εκδόσεις μας οι μεγαλύτεροι
Έλληνες συγγραφείς.
Τα καλύτερα νεολληνικά έργα.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ", Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε. - ΣΤΑΔΙΟΥ 38 - ΑΘΗΝΑΙ 132

Μερικές από τις τελευταίες εκδόσεις μας

ΑΜΑΝΤΟΣ Κ. : Ιστορία της Ελλάδος από των Αρχαίων χρόνων μέχρι το 1071 μ.Χ.
ΚΑΡΑΒΙΑΣ Π. : Ο Σολωμός και η αναγωγή στο ουράνιο.
ΚΙΤΣΙΚΗΣ Δ. : Ελλάς και Ξένοι 1919-1967.
ΜΟΤΣΙΟΣ Ι. : Ανθολογία Ρώσων πεζογράφων 1830-1976.
ΜΠΕΛΛΟΥ-ΘΡΕΨΙΑΔΟΥ Α. : Μυθολογία · Ορφέυς και Ευριδίκη, Αργοναυτικά, Ο πόλεμος της Τροίας.
ΠΑΛΑΜΑΣ Κ. : Θάνατος παλληκαριού και άλλα διηγήματα.
ΠΑΤΑΤΖΗΣ Σ. : Μεθυσμένη πολιτεία.
ΡΩΜΑΣ Δ. : Περίπλους · Κόντες τομ. Β'
ΣΑΜΟΥΗΛΙΔΗΣ Χ. : Μαύρη θάλασσα.
ΤΑΡΣΟΥΛΗ Γ. : Μωραϊτικά τραγούδια.
ΧΑΡΗ Π. : Έλληνες πεζογράφοι σειρά Ε'

Παιδικά

ΣΦΑΕΛΛΟΥ Κ. : Κανέλος Αγαθίας Γκέκας.
ΤΖΩΡΤΖΟΓΛΟΥ Ν. : Η λευτεριά μιάς πολιτείας.

διαβάστε ΣΤΟ **ΔΙΑΒΑΛΟ**

που κυκλοφορήσε



ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

ΔΙΑΛΟΓΟΙ

Γράφουν οι 'Αλ. 'Αργυρίου, Γ. Κουμάντος, Κ. Σοφούλης, Ν. Τριανταφυλλόπουλος, Κλ. Κύρου, Φ. Δρακονταειδής

ΑΡΘΡΑ

Θ.Δ. Φραγκόπουλος: Κριτική τής κριτικής
Κ. Ντελόπουλος: Έλληνικά βιβλιογραφικά προβλήματα
'Αλ. Δημαράς: Τό διάβασμα και τό σχολείο
Φ. Κωστοπούλου: 'Η 'Αντιψυχιατρική μέσα από 5 βιβλία
Γ. Κολιόπουλος: Τά ΝΑΙ τών Μεταξά — Γεωργίου Β'
'Εργα του Μάο στά ελληνικά

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

'Ο Κώστας Ταχτσής μās μιλάει γιά τήν 'Ελλάδα, τούς Έλληνες, τήν άστική τάξη, τόν έαυτό του, τό γράψιμο, τά βιβλία, τή ζωή. . .

ΞΑΝΑΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ

Κ. Στεργιόπουλος: «'Η Γυναίκα τής Ζάκυθος» του Δ. Σολωμού. 'Ενα προδρομικό έργο τής πεζογραφίας μας
Δ. Σολωμός: 'Η Γυναίκα τής Ζάκυθος (άποσπάσματα)

ΕΠΙΛΟΓΗ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ: Γράφουν οι 'Αγγ. Τιμιάδης, Φ. Πάκος
ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ: Γράφουν οι Σπ. Παπασπηλιόπουλος, Τ. Μίχας
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφει ό Μ.Γ. Μερακλής
ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΑ: Γράφει ή Σ. Μαρτίνου
ΠΟΙΗΣΗ: Γράφουν οι Κ. Κουλουφάκος, Χρ. Λιοντάκης, 'Α. Φωστιέρης, Τ. Καρβέλης
ΘΕΑΤΡΟ: Γράφει ό Β. Παγκουρέλης
ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφουν οι 'Εμμ. Βασιλάκης, Δ. Ποταμιάνος, 'Αλ. Ζήρας, Γ. Παγανός
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ: Γράφει ό Π. Μουλλάς
ΔΟΚΙΜΙΑ: Γράφει ό Β. Λαμπρόπουλος
ΠΑΙΔΙΚΑ: Γράφει ό Γρ. Μούργελας
ΙΣΤΟΡΙΑ: Γράφουν οι Θ. Βερέμης, 'Αλ. Πολίτης, Χρ. Ροζάκης

ΑΝΤΙ-ΕΠΙΛΟΓΗ

Γράφουν οι Γ. Γιατρομανωλάκης, Κ. Παπαγεωργίου

ΧΡΟΝΙΚΑ

Ειδήσεις
Copyright
'Εκθέσεις
Βιβλιοθήκες
Κριτικογραφία
'Ανακοινώσεις

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΕΛΤΙΟ

ΣΕ ΛΙΓΕΣ ΜΕΡΕΣ
ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
Προτάσεις γιά τήν Ιστορία
τής Νεοελληνικής Τέχνης

ΤΟΜΟΣ Α'

Διαμόρφωση·Εξέλιξη

ΤΟΜΟΣ Β'

Φορείς και προβλήματα

600 σελίδες 250 φωτογραφίες

ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΟΛΚΟΣ» ΥΠΑΤΙΑΣ 5 - ΤΗΛ. 32.24.131.

2

Η ΚΟΡΩΝΙΣ
ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΕΠΙΤΥΧΙΩΝ
ΤΟΥ
ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ
ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

"1900"
ΝΟΒΕΝΤΟ
ΕΓΧΡΩΜΟΝ

* ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ
* ΜΠΑΡΤ ΛΑΝΚΑΣΤΕΡ
* ΝΤΟΝΑΛΝΤ ΣΑΔΕΡΛΑΝΤ
* ΝΤΟΜΙΝΙΚ ΣΑΝΤΑ
* ΣΤΕΦΑΝΙΑ ΣΑΝΤΡΕΛΛΙ
Γνώρισε την αποθέωση
στο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΚΑΝΝΩΝ

ΤΑΙΝΙΕΣ
ΣΤΑΘΜΟΙ
στα χρονικά
πληθύνει

Ξέφρενη... Σπαρταριστή
... Άπολαυστική
Η ΝΕΑ ΥΠΕΡ-ΚΩΜΩΔΙΑ
ΤΟΥ

ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ

"Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ
ΤΡΕΛΛΑ
ΤΟΥ

ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ"
* SILENT ΜΟΒΙΕΣ ΕΓΧΡΩΜΟΝ

Παίζουν:
* ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ
* ΜΑΡΤΥ ΦΕΛΝΤΜΑΝ
* ΝΤΟΜ ΝΤΕ ΛΟΥΙΖ
* ΜΠΕΡΝ. ΠΗΤΕΡΣ
* ΣΙΝΤ ΣΗΖΑΡ
Γκέτε Στάρς:
* ΠΩΛ ΝΙΟΥΜΑΝ
* ΛΙΖΑ ΜΙΝΕΛΛΙ
* ΜΠΑΡΤ ΡΕΪΝΟΛΤΣ
* ΑΝΝ ΜΠΑΝΚΡΟΦΤ
* ΤΖΕΗΜΣ ΚΑΑΝ

Τό περιοδικό
άντί
κάθε δεύτερο Σάββατο
σας ενημερώνει για:

- τά ελληνικά πολιτικά πράγματα
- τίς τάσεις στό χώρο τής Άριστεράς
- τά διεθνή θέματα
- τήν πνευματική ζωή του τόπου

•
«άντί»
άποκαλυπτικό, επίκαιρο, αντικειμενικό