

# συγχρονος κινηματογραφος '77

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ '76 - ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ '77  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 50 ΔΡΧ

Ζάν - Μαρί Στράουμπ - Ντανιέλ Ύγιέ ● Χίτακοκ  
Μπόσμπυ Μπέρκλυ ● Φρίτς Λόνγκ ● Ρόμπερτ Κρόμερ  
Κριτικές ● Κινηματογραφικές σχολές ● Εύρετήριο

12



## Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία έκδοση τής 'Εταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. 'Αρ. τεύχους 12, Δεκέμβριος 76 - Φεβρουάριος 77. Τιμή τεύχους δρχ. 50. Συνδρομή γιά έξη τεύχη: 250, έξωτερικού δολ. 14.

«Synchronos Kinimatographos '77»  
Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 12. Décembre 76 - Février '77. Prix: 50 drx.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77» 'Εκδότες: 'Αντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπουλος, Θουκυδίδου 7 Τ.Τ. 118, τηλ. 3238157 - 3224324. 'Αρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος. Σύνταξη: Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος, 'Αλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. Συναργάστηκαν: Δ. 'Αγραφιώτης, Α. Βελισσαρόπουλος, Ι. Ζαχμανίδη, L. Seguin. Μ. Κότσανάρου. 'Αναπαραγωγή φωτογραφιών: Ναπολέον Τζανέτος, Κασέ: 'Αλεξάνδρα Δρόσου. 'Εκτύπωση: Φωτοστοιχειοθετική. Κεντρική Διάθεση: 'Αθήνα, Θουκυδίδου 7, τηλ. 3238157 - 3224324. Θεσσαλονίκη, Τ. Κάρουπος, 'Ερμού 44, τηλ. 229493.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

2

### ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

8

Κινηματογραφικές σχολές, του 'Αντρέα Βελισσαρόπουλου.

«'Η άλλη 'Αμερική», συνέντευξη του Ρόμπερτ Κράμερ  
μέ τον Μιχάλη Δημόπουλο.

14

Πολλαπλότητα και μονοδιάσταση (εισαγωγικές σημειώσεις γιά τό  
φεστιβάλ Παρισιοῦ), του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη.

21

### ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ

Βιεννέζικη νύχτα (II), του Φρίτς Λάνγκ.

24

Σύντομη φιλομογραφία.

39

### ΖΑΝ-ΜΑΡΙ ΣΤΡΑΟΥΜΠ - ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ

Εισαγωγή στίς ταινίες τών Ζάν-Μαρί Στράουμπ  
καί Ντανιέλ 'Υγιέ, του Νίκου Σαββάτη.

40

'Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα,  
του Louis Seguin.

48

### ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

'Η αλήθεια («Οικογενειακή συνομωσία»),

του Νίκου Λυγγούρη.

Χορογραφία του χώρου και του ματιοῦ  
(Οί πολλαπλοί καθρέφτες του Busby Berkeley),

του Μιχάλη Δημόπουλου.

72

Βιοφιλομογραφία του Busby Berkeley.

78

### ΚΡΙΤΙΚΗ

'Η στρατηγική τής καρδιάς (1900), του Ν. Λυγγούρη.

80

Φῶτα και άλλα πείσματα (Μπάρου Λύντον) του Ν.Α.

84

'Ενα φίλμ (Μαρκησία φόν Ο), του Ν.Α.

89

Τεχνική τής έξουσίας ή έξουσία τής τεχνικής  
(Δολοφονίες διακεκριμένων) του Χρ. Βακαλόπουλου.

92

### ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

96

### ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

99

'Εξώφυλλο: ό χορός-λαός στην ταινία Μωῦσης και 'Ααρών τών  
Ζάν-Μαρί Στράουμπ και Ντανιέλ 'Υγιέ.







## Ευρωπαϊκή Συνάντηση των Σχολών Κινηματογράφου στη Biennale της Βενετίας (13 - 16 νοε. 1975)

Τόν Νοέμβριο του 1975 έλαβε χώρα μια «Ευρωπαϊκή Συνάντηση των Σχολών Κινηματογράφου» στην Biennale της Βενετίας, όπου παραβρέθηκα και εγώ σαν αντιπρόσωπος της Σχολής Σταυράκου και του Σ.Κ. Πιο ειδικά το θέμα του σεμιναρίου ήταν «*η λειτουργία των σχολών κινηματογράφου σε σχέση με την παραγωγή γενικά, και η κρίση στην οποία έχουν περιέλθει όλες οι σχολές αυτές στις Ευρωπαϊκές χώρες*».

Θέμα αναμφισβήτητο σημαντικό αλλά και πολύ πλατύ. Ο χρόνος μας ήταν περιορισμένος - 3 μέρες, συμπεριλαμβανομένων και των προβολών - που περιορίζονταν ακόμα στο μισό αν λάβουμε υπ' όψιν ότι κάθε φράση μιάς παρουσίωσης έπρεπε να μεταφραστεί σε κάποια άλλη γλώσσα. Πέρ' από το καθαρά γλωσσικό θέμα υπήρχαν και άλλα εμπόδια στην επικοινωνία: οι αντιπρόσωποι έρχονταν από διαφορετικές χώρες με διαφορετικές εμπειρίες που καθόριζαν διαφορετικά «langages» στην αντιμετώπιση

των προβλημάτων. Το γεγονός αυτό, αρκετά αισθητό ανάμεσα στους δυτικό - ευρωπαίους δεξινότες ακόμα περισσότερο αν λάβουμε υπ' όψιν ότι αντιπροσωπευόντουσαν και σχολές των σοσιαλιστικών χωρών. Ένα στοιχείο που έντεινε ακόμα περισσότερο την ανομοιογένεια - ίσως και το πιο καθοριστικό - ήταν και το ότι αντιπροσωπευόντουσαν από τη μια μεριά «επίσημες» σχολές κινηματογράφου (δημόσιες αλλά και ιδιωτικές) κι από την άλλη «ομάδες» ή «κολλεκτίβες» αφιερωμένες στον «άμεσο» πολιτικό κινηματογράφο.

Η ανομοιογένεια αυτή δεν έχει αφ' εαυτού κανέναν αρνητικό χαρακτήρα, θα μπορούσε μάλλον να γίνει αφορμή για μια ζύμωση που θα ήταν καρποφόρα για όλους. Για να γίνει όμως αυτό θα χρειαζόνταν πολύ περισσότερος χρόνος: πρώτα για να φιλτραριστούν όλες οι από τόσες πλευρές κατακεραματισμένες εμπειρίες και καταγωγές σε μια γλώσσα κατανοητή από όλους. Μόνο μ'

αυτό σά δοσμένο, θα μπορούσε να αρχίσει μια γνήσια διαλεκτική αλληλοεπίδραση.

Τα γεγονότα αυτά κατοπτρίζονται στην παρουσίαση του σεμιναρίου που έκολοθει. Θα παρουσιάσουμε εμπειρικά, χωρίς να προσπαθώ να αποστραγγίσω τεχνικά μια κεντρική ιδέα, τις σχολές και τις ομάδες που πήραν μέρος στο σεμινάριο βάσει των αυτοπροσωπιασών τους - προφορικών ή γραπτών - ή αξιολόγηση και η «ανάγνωση» είναι έργο του αναγνώστη.

Παρ' όλα αυτά, νομίζω ότι η παρουσίαση αυτή δεν στερείται τελείως αντικείμενο. Και στο επίπεδο των σχολών κινηματογράφου και στο επίπεδο των κινηματογραφικών ομάδων έχει αρχίσει μια προβληματική που να μην δέν θα βρει σ' αυτά που ακολουθούν έτοιμες λύσεις, μπορεί όμως να αναγνωρίσει παρόμοια ερωτήματα και επί μέρους απαντήσεις που να βοηθούν, μερικά τουλάχιστον, στο ξεκαθάρισμα των θεμάτων.

σκεται στο Δ.Ι. αλλά στις κρατικές θεατρικές σχολές της Στοκχόλμης, του Goteborg και του Malmö.

Βασικοί στόχοι του Δραματικού Ίνστιτούτου είναι οι ακόλουθοι:

- Να παράσχει εκπαίδευση για δραστηριότητες μέσα και έξω από επίσημους θεσμούς και εταιρίες παραγωγής.
- Να μελετήσει, με την βοήθεια του προσωπικού του και επισκεπτών, μεθόδους ανάλυσης και διαμάχης γύ-

ρω από την πραγματικότητα μέσα από τα μέσα επικοινωνίας.

- Να ενθαρρύνει μια κριτική αντιμετώπιση των συνθηκών παραγωγής.
- Να υπογραμμίζει και καλλιεργήσει ομαδική συνεργασία στην παραγωγή.

επικοινωνίας απέναντι στο κοινό.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το Δραματικό Ίνστιτούτο, ενώ έχει στενούς δεσμούς με

κρατικούς και άλλους καθιερωμένους θεσμούς (Ραδιόφωνο, Τηλεόραση) θέλει να κρατήσει επαφή με ελεύθερους θεσμούς (ελεύθερους θεατρικούς όμιλους, κινηματογραφικές ομάδες) και να ενθαρρύνει δραστηριότητες σε πιο ειδικευμένα, τοπικά πλαίσια: σχολεία, νοσοκομεία τοπικούς πολιτιστικούς όμιλους κλπ. όπου η συνείδηση της σημασίας των επικοινωνιακών επιστημών αυξάνει.

Το Δραματικό Ίνστιτούτο της Στοκχόλμης προσφέρει δύο κύκλους σπουδών: έναν διετή κύκλο σπουδών και έναν μονοετή.

Ο διετής κύκλος σπουδών απευθύνεται σε μέλλοντες επαγγελματίες. Χωρίζεται σε τρία τμήματα:

α) Το τμήμα *Θεάτρου*: σκηνοθεσία, παραγωγή, διεύθυνση σκηνής, σκηνογραφία.

β) Το τμήμα *Ραδιοφωνίας*:

κοινή εκπαίδευση για παραγωγή και για τεχνική ήχου.

γ) Το τμήμα *Κινηματογράφου - Τηλεόρασης*: σκηνοθεσία, διεύθυνση παραγωγής, τεχνική εικόνας και ήχου, σκηνογραφία.

Το πρώτο έτος του διετούς προγράμματος έχει σαν στόχο να δώσει σ' όλους τους σπουδαστές, άσχετα από το επαγγελματικό τους μέλλον μια κοινή εκπαίδευση στα μέσα επικοινωνίας: Τεχνική ήχων και εικόνας, δραματολογία, σκηνοθεσία, μεθοδολογία έρευνας, ιστορία κινηματογράφου, μουσική κινηματογράφου, διακόσμηση και μοντάζ. Το πρώτο έτος τελειώνει με μια μεγαλύτερη παραγωγή όπου εφαρμόζονται οι θεωρητικές γνώσεις.

Το δεύτερο έτος αρχίζει με το μοντάζ και τελειώνει με το προηγούμενο έτος.

### Ούγγαρια

Το Ίνστιτούτο Θεάτρου και Κινηματογράφου της Βουδαπέστης έχει ιστορία 110 ετών στην διδασκαλία ήθοποιων. Έδω και τριάντα χρόνια, μετά δηλαδή την απελευθέρωση της Ούγγαρίας άλλαξε βασικά ή δομή της σχολής, στο περιεχόμενο και οι στόχοι των σπουδών: απ' αυτήν την περίοδο άρχισε και η συστηματική εκπαίδευση κινηματογραφιστών.

Στα τελευταία δέκα χρόνια στην Ούγγαρια καθιερώθηκε ο θεσμός, τις ταινίες μεγάλου μήκους να τις γυρίζουν μόνον κινηματογραφιστές που έχουν το δίπλωμα του Κινηματογραφικού Ίνστιτούτου. Τουτό έχει δύο πλευρές: από τη μια μεριά, μ' αυτόν τον τρόπο η Κινηματογραφική επιχείρηση είναι σίγουρη ότι οι ταινίες της κατασκευάζονται από επαγγελματίες υψηλής στάθμης των οποίων την πολιτική και ιδεολογική ύπευθυνότητα εγγυάται η μαρξιστική θεωρητική εκπαίδευση από το Ίνστιτούτο από την άλλη μεριά βέβαια αποτελεί ένα εμπόδιο για καλλιτέχνες που ασχολούνται με κάποια παράλληλη τέχνη να γίνουν κι αυτοί φιλομουργοί.

Φυσικό επακόλουθο είναι οι γνωστότεροι δημιουργοί του Ούγγρικου Κινηματογράφου σήμερα να έχουν αποφοιτήσει από το Ίνστιτούτο της Βουδαπέστης. Απ' αυτούς αποτελείται και το

διδακτικό προσωπικό: όλοι οι καθηγητές είναι δρώντες δημιουργοί του κινηματογράφου και του θεάτρου. Έτσι το Ίνστιτούτο έχει ζωντανούς δεσμούς με την σύγχρονη Ούγγρικη καλλιτεχνική Στή τελευταία δεκαετία άρχισε και η παράλληλη εκπαίδευση επαγγελματιών για την τηλεόραση. Η φοίτηση είναι κοινή, για κινηματογραφιστές και γι' αυτούς που θέλουν να ασχοληθούν με την τηλεόραση.

Οι εισαγωγικές εξετάσεις κρατάνε σχεδόν μισό έτος και γίνονται σε τρία στάδια: το ποσοστό εισαγωγής στη σχολή είναι περίπου 60 προς 1. Ανάλογα με τις ανάγκες του Ούγγρικου Κινηματογραφικού και τηλεοπτικού κλάδου κάθε τρία χρόνια φοιτούν στο Ίνστιτούτο 8 σκηνοθέτες, 8-11 εικονολήπτες και 12-16 διευθυντές παραγωγής. Πολλά μαθήματα είναι κοινά και για τις τρεις κατηγορίες. Δειγματολογικά οι σπουδαστές μπορούν να παρακολουθήσουν: Ιστορία και Αισθητική του κινηματογράφου, Ιστορία της τέχνης, Τεχνική Κινηματογράφου και Τ.Υ., Οργάνωση παραγωγής, Φιλοσοφία, Πολιτική Οικονομία, Επιστημονικό Σοσιαλισμό, Παγκόσμια λογοτεχνία, αλλά και ειδικότερα μαθήματα όπως Κινηματογραφικά και Τηλεοπτικά Νομικά, Κινηματογραφική διανομή, Επιχειρηματική και Προϋπολογιστική θεωρία κλπ.

Η παραγωγή ταινιών άσκησης

Έπακολουθει άμοιβαία κριτική. Μετά από μια περίοδο επαγγελματικής ειδίκευσης αρχίζει η προετοιμασία της ταινίας ή τηλεοπτικού προγράμματος για τις εξετάσεις. Στο τέλος του δεύτερου έτους μπορεί να λάβει κανείς πρόσθετη επαγγελματική εκπαίδευση.

Ο μονοετής κύκλος σπουδών απευθύνεται σε σπουδαστές που δεν σκοπεύουν να ασχοληθούν επαγγελματικά με το θέατρο, ραδιόφωνο, κινηματογράφο ή τηλεόραση αλλά πρόκειται να οργανώσουν ομαδικές δραστηριότητες σχετικές με τα μέσα επικοινωνίας όπου αυτές είναι αναγκαίες. Ανάμεσα στους σπουδαστές που παρακολουθούν τον μονοετή κύκλο σπουδών συναντούμε καθηγητές, βιβλιοθηκάρχους, ηγέτες νεολαίων, θεραπευτές, κοινωνικούς λειτουργούς κλπ.

στα πλαίσια της σχολής αντικατοπτρίζει τον τρόπο εργασίας στα κρατικά Κινηματογραφικά στούντιο: παρουσίαση και υποστήριξη του σεναρίου για την τελική συγκατάθεση του καθηγητή για το γύρισμα. Μ' αυτόν τον τρόπο το Ίνστιτούτο υπογραμμίζει την ιδεολογική σημασία της φιλικής παραγωγής καθώς και την ευθύνη της αισθητικής και πολιτιστικής πολιτικής.

Μετά την αποφοίτηση από την σχολή οι κινηματογραφιστές αναλαμβάνουν κατ' αρχήν βοηθητικές θέσεις στα Στούντιο, ενώ οι ειδικοί της τηλεόρασης μπορούν να αναλάβουν άμεσα μόνοι τους εκπομπές.

Σαν μεταβατικό στάδιο που θα βοηθήσει τους απόφοιτους να εγκλιματιστούν στις νέες τους εργασίες, ιδρύθηκε φέτος το Στούντιο Bela Balazs του οποίου τα μέλη έχουν την δυνατότητα να φτιάχνουν τὰ φιλμ χωρίς να είναι υποχρεωμένοι να τὰ προβάλουν. Έχουν έτσι τη δυνατότητα να πειραματίζονται ελεύθερα. Το άλλο ιδιαίτερο στοιχείο αυτού του Στούντιο είναι ότι είναι προσιτά στους μη πτυχιούχους του Ίνστιτούτου καλλιτέχνες που ασχολούνται με άλλες παράλληλες τέχνες και που μπορούν να πλουτίσουν έτσι με τις εμπειρίες του τους πτυχιούχους. Το Στούντιο Bela Balazs διευθύνεται ιδεολογικά από μια δημοκρατική εκλεγμένη επιτροπή.









## ‘Η Άλλη Αμερική

του Μιχάλη Δημόπουλου

Συζήτηση με τον Robert Kramer

«Εμείς στην Αμερική», λέει ο Ρόμπερτ Κράμερ, «αναρωτιόμαστε: τί να κάνουμε; Νομίζω ότι εσείς στην Ευρώπη βάζετε μάλλον στον εαυτό σας το ερώτημα: τί να σκεφτούμε; Εμείς οι Αμερικάνοι αναρωτιόμαστε τελικά: πώς να ζήσουμε; Κι ίσως να υπάρχει σ' αυτήν στάση μας ένα είδος φυσιολογικού, γήινου υπαξισμού.

Ναί, πώς να ζήσουμε; Πώς να «κολλεκτιβοποιηθούμε» για να παλέψουμε μαζί με θετικό τρόπο; Ξέρουμε τώρα ότι χρειάζεται αρκετός καιρός για να βρεθεί μια πρόσκαιρη λύση στα εσωτερικά μας προβλήματα, όπως επίσης ξέρουμε ότι η ομαδική ζωή μας μπορεί να θεωρηθεί υποχώρηση. Ξέρουμε ότι υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και την όπτική που έχουμε έμεις γι' αυτήν, ανάμεσα στις επιδιώξεις μας και σ' αυτό που υπάρχει. Το Milestones είναι αυτό που υπάρχει, είναι ένα υλικό που ξεκινώντας απ' αυτό ο θεατής θα έπρεπε να οδηγηθεί σ' έναν προ-

βληματισμό πάνω στον εαυτό του, στο να καταλήξει σε τελική ανάλυση σε μερικές επιλογές».

Μ' αυτόν τον τρόπο θίγει ο Ρόμπερτ Κράμερ το πρόβλημα που αποτελεί και το υπόστρωμα της ταινίας Milestones που γύρισε μαζί με τον Τζών Ντάγκλας, την οποία είδαμε μια πρώτη φορά τον Μάη του 1975 στις Κάννες και ξαναείδαμε αργότερα, τον Ιούνιο του 1976 στο Βερολίνο (Βλέπε κείμενο του Νίκου Λυγούρη σ' αυτό το τεύχος και του Louis Seguin στο Σ.Κ. '76 No 8 σελ. 22). Αυτή η διάσταση, όπως σημειώνει πολύ σωστά ο Jacques Rancière σε μια συνέντευξη του στα Cahiers du Cinéma αρ. 268/269, είναι μια «γενεαλογική» διάσταση, πράγμα που σημαίνει ότι αυτή η ταινία βρίσκεται μπλεγμένη σ' έναν ιστό επικαθορισμών «τοποθετείται σε μια ιστορία ειδών» κι όχι «μορφών», όπως συμβαίνει με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.

«Ο Κράμερ κι ο Ντάγκλας μπορούν να βάζουν την αριστερά

να μιλάει κατευθείαν, να κάνουν κατανοητό το πώς σχηματίζεται ένας στρατευμένος χώρος, το πώς μετασχηματίζονται μια μορφή κι ένα ιδανικό στρατεύσης, ακριβώς γιατί έχουν πίσω τους μια κάποια γενεαλογική παράδοση του αμερικάνικου κινηματογράφου. Ενώ η δική μας φιλική παράδοση, σαν βαθιά άμνησιακή που είναι, ζει πάνω σε κώδικες και τυπολογίες, αν και παίζει τακτικά μ' αυτήν την ελαφρή μετατόπιση που μας επιτρέπει κάθε έξη μήνες να χαιρετίζουμε έναν καινούριο τόνο στον κινηματογράφο μας, ο αμερικάνικος κινηματογράφος έπαιξε συνειδητά, αναπαράστησε τον θρύλο του σχηματισμού του κώδικα, το σύστημα των χειρονομιών, των μετατοπίσεων και των ανταλλαγών που καταλήγουν συντό να αυτοαναγνωρίζεται μια κινότητα σαν τέτια, μέσα από την αναγνώριση του νόμου της» (Rancière στα Cahiers, στο ίδιο).

Ο Ρόμπερτ Κράμερ, στον

όποιον θέσαμε μερικά ερωτήματα, δεν είναι άγνωστος, ακόμα κι αν (μέχρι σήμερα) οι ταινίες του δεν έχουν προβληθεί στη χώρα μας. Ίδρυτής του «Newsreel», ένας οργανισμός παραγωγής και διανομής ριζοσπαστικών και στρατευμένων ταινιών, που δημιουργήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60, έγραψε και σκηνοθέτησε πριν από το Milestones τρεις μεγάλου μήκους ταινίες: In the Country (Μέσα στη χώρα), The Edge (Η κόψη) και Ice (Πάγος), διεισδυτικά και διάφανα πορτραίτα της ανάπτυξης της Νέας Αριστεράς στις Η.Π.Α. Αν στο Ice σκιαγραφόταν το αδιέξοδο μιας κάποιας φράξιας της αμερικανικής επαναστατικής αριστεράς, που ήταν βυθισμένη στον πολιτικό βολонταρισμό και την βίαιη δράση σε μια προσπάθεια αποφυγής του πάντοτε παρόντος κινδύνου της άμορμωσής της από το σύστημα, αν αυτή η ταινία εκφράζε ακόμα περισσότερα τα επαναστατικά φαντάσματα μιας κάποιας άκρας αριστεράς που ήταν εξεγερμένη ενάντια στην εξουσία του κεφαλαίου, στον πόλεμο του Βιετνάμ, στην συνεχή επικράτηση της αδικίας μέσα στην αμερικάνικη κοινωνία κι όχι τόσο την συνεκτική κι υπολογισμένη δράση, το Milestones, αντίθετα, σημαδεύει και προχωρεί παραπέρα μια ολόκληρη πορεία: στο μεταξύ, παρεμβλήθηκαν οι «συμφωνίες του Κίσεινγκερ» σχετικά με το Βιετνάμ, που επανανοθετήσαν, όπως εξηγούν οι δημιουργοί της ταινίας, μια ολόκληρη πολιτική πρακτική. Το Milestones, είναι μια στιγμή αναδίπλωσης, που μπορεί να παρουσιάζεται επιφανειακά σαν όπισθοχώρηση, αλλά που δεν είναι παρά η στιγμή της αναζήτησης μιας ταυτότητας. Είναι η αναζήτηση νέων εμπειριών, η εγκαθίδρυση νέων σχέσεων, μια νέα κι απαλλαγμένη από αυταπάτες ματιά. Είναι η καθημερινή ζωή μιας μεγάλης κινότητας «κοινωνικά ξεριζωμένων», πρώην στρατευμένων, που έχουν έρθει σε ρήξη μ' αυτό που ονομάστηκε «κίνηση» (Movement), οι σκέψεις τους πάνω στην πρακτική τους, τα ερωτήματά τους για τις προσωπικές σχέσεις (στο ζευγάρι, στην οικογένεια), οι δεσμοί τους με τη φύση, με μια κουλτούρα που άλλοτε άπερριπταν κάπως αύθρομητα, αλλά που δεν έκαναν παρά να ζούν και ν' αναπτύσσονται μέσα της. Συνειδητοποίηση μιας άλλης πραγματικότητας από τους διανοού-

μένους που βγήκαν κατευθείαν από την έκρηξη της δεκαετίας του '60; Επίπονο ξεκαθάρισμα μερικών συγχύσεων και μιας κάποιας απογοήτευσης, γερά γαντζωμένων στον καθένα τους; Το Milestones είναι όλα αυτά, αλλά και κάτι παραπάνω. Κι εκεί βρίσκεται η έλκυστική, χειροπιαστή, συγκινητική του πλευρά: σ' αυτό που πηγάζει από μια αφήγηση που βρίθει από αντιφάσεις, διαμάχες και συγκρούσεις που μέσα τους επιπλέουν τα πρόσωπα, μια αφήγηση - αντανάκλαση των δισταγμών τους, γεμάτη από «τραντάγματα», παρεκκλίσεις, άλματα, όπισθοχωρήσεις, διασταυρώσεις των δράσεων, καλπασμούς των αναπτυσσόμενων λόγων, τεμαχισμούς των προσώπων.

Milestones, ταινία πάνω στην ανα-σύνταξη των δυνάμεων και την καινούρια στρατεύση, στη διαδρομή, στην όμορφη των όνειρων, στις συγκεκριμένες πραγματικότητες, στην Άλλη Αμερική.

M.Δ.

Προτού παραθέσουμε εδώ την συζήτηση που είχαμε με τον Ρόμπερτ Κράμερ (χαρακτηριστική μορφή του νέου προοδευτικού αμερικάνου διανοούμενου, του έκπληκτικα άμεσου και όπλισμένου με ζωντάνια, και ειλικρίνεια που σε τράζει, και με ικανότητα άμεσης επαφής με το συνομιλητή τους) κρίναμε ενδιαφέρον και χρήσιμο να μεταφράσουμε εδώ ένα μικρό κείμενο παρουσίασης της ταινίας, που έχουν γράψει οι Ντάγκλας-Κράμερ.

«Το Milestones είναι η Φωτιά - το Νερό - ο Άερας - Η Γη - ο Λαός. Είναι μια όψη της Αμερικής της δεκαετίας του '70 κι επίσης ένα ταξίδι στο παρελθόν και στο μέλλον. Είναι μια ταινία με πολλά πρόσωπα. Ένας λαός που έχει συνειδηση της κληρονομιάς του, που θεμελιώθηκε πάνω στην γενοκτονία των Ινδιάνων και την σκαθία των Μαύρων. Ένα έθνος ανθρώπων, που πολλοί ανάμεσά τους ψάχνουν σ' αυτό το παρελθόν, προσπαθώντας να διορθώσουν τα λάθη του παρόντος — την έκτραπεία γενοκτονίας του βιετναμέζικου λαού.

Το Milestones είναι ένα μωσαϊκό προσώπων και τοπίων που αλληλοδιαδέχονται για να σχηματίσουν έτσι τον ιστό της ταινίας. Υπάρχουν πολλές σκηνές σε αρκετές πόλεις, υπάρχουν πρόσωπα και φωνές χωρίς τέλος αλλά με

πολλές αρχές. Η ταινία διασχίζει την Αμερική, από τα χιονισμένα βουνά του Βέρμοντ μέχρι τις κοιλάδες της Ούτα, τα φυσικά γλυπτά του Μόνιουμντ Βάλεϋ, τους καταλισμούς των Ινδιάνων Χόπι, την βρώμα, την αθλιότητα και την ζωτικότητα της πόλης της Νέας Υόρκης.

Το Milestones είναι μια ταινία πάνω στην αναγέννηση. Είναι η αναγέννηση των ιδεών και των προσώπων, των εικόνων και των ήχων. Ο άργιλος του τυφλού χωματώδους δοχείου είναι η αναγέννηση της γής. Το παχύ χιόνι είναι η υπόσχεση της άνοιξης που έρχεται. Η γέννηση ενός παιδιού είναι ένα σύμβολο και παράλληλα μια όπτική αναγέννηση της ίδιας της ταινίας. Είναι ταινία πάνω στον ήρωικό βιετναμέζικο λαό που βρίσκεται μέσα στην ίδια την ταινία, είναι αφιέρωμα στον επαναστατικό αγώνα αυτού του λαού, στον θρίαμβό του και στο μέλλον του».

M.Δ.

Η ιδέα της ταινίας Milestones γεννήθηκε αρκετά περίεργα. Μετά τη ρήξη μας με το πολιτικό κίνημα, συζητήσαμε με τον Τζών Ντάγκλας και αποφασίσαμε να κάνουμε μια ταινία, χωρίς να υπάρχει καμιά αξιολογική αιτιολόγηση. Για να σκεφτούμε μόνο, πάνω σε μερικές εμπειρίες που είχαμε στο παρελθόν, και γιατί μόνο αυτό ξέραμε να κάνουμε. Κάναμε λοιπόν αυτήν την ταινία πάνω στα κομμάτια αυτής της κουλτούρας που γνωρίζαμε καλά, και πάνω στο τέμπο και τον ρυθμό της ζωής γύρω μας. Πάνω στη ζωή μας και στη ζωή των ανθρώπων που αγαπούσαμε πολύ, πάνω στις αντιφάσεις της ζωής αυτών των ανθρώπων. Γράψαμε ένα σενάριο πολύ πλήρες. Όλοι οι διάλογοι βρισκόντουσαν γραμμένοι σ' αυτό, δεν υπήρχαν καθόλου αυτοσχέδιασμαί. Κάναμε πολλές αλλαγές με τους ήθοποιους, συζητώντας μαζί τους, αλλά το μεγαλύτερο μέρος ήταν γραμμένο.

Το γύρισμα και το μοντάζ διάρκεσαν συνολικά σχεδόν ένα-μισή χρόνο. Το πιό δύσκολο ήταν το μοντάζ, όπου δουλέψαμε σχεδόν ένα χρόνο για να φτάσουμε σ' αυτή τη βερσιόν των τριών ωρών και δεκαπέντε λεπτών που είδες.

M.Δ.: Η ταινία σου μοιάζει να είναι ταινία πάνω στην αναδίπλωση μιας κάποιας επαναστατικής



άριστεράς που χαρακτηρίστηκε στη δεκαετία 60-70 από μία πρακτική βίαιης δράσης, όπως άλλωστε το έδειχνες στο Ice, που μου είχε φανεί σαν μία ταινία βασισμένη στις στιγμιαίες επαναστατικές επιθυμίες μιας ομάδας επαναστατών φοιτητών και διανοουμένων. Μπορείς να μου πεις στά γρήγορα τι είναι αυτό που άλλαξε από τότε στις ΗΠΑ, αλλά και στον τρόπο που βλέπεις τα πράγματα;

**P.K.:** Σε μία κάποια εποχή είχαμε έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης και πάλης. Το *Milestones* μιλάει για μία περίοδο όπου μερικά πρόσωπα προσπαθούν να βρουν τρόπο να δώσουν μεγαλύτερη σημασία στην πολιτική μέσα στην ίδια τους τη ζωή. Προσπαθούν να εισάγουν πολιτικές αξίες στην καθημερινή τους ζωή. Τότε, τί είναι αυτό που λείπει απ' το *Milestones*; Είναι η σημερινή πάλη ενάντια στην κρατική ισχύ. Είναι ένα στοιχείο που λείπει από τη ζωή τους κι όχι μόνο από την ταινία. Είναι ζήτημα τρόπου ζωής. Θα μπορούσε να πει κανείς

ότι στη δεκαετία του '60 επιδοθήκαμε σε μία πρακτική, είχαμε πολλές εμπειρίες, κάναμε πολλές πολιτικές προσπάθειες και αν θέλεις, νομίζω ότι χρειάζεται καιρός για να αναλυθεί αυτή η πρακτική και να βρεθεί ένας άλλος τρόπος αποτελεσματικής ενσωμάτωσης μιας πολιτικής προβληματικής. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι από μία άποψη *Milestones* + *Ice* = σωστή πολιτική.

**Δεν υπάρχει μία κάποια αντίφαση στη δράση ανάμεσα στις δύο ταινίες;**

— Χωρίς αμφιβολία. Οι προσπάθειες που γίνονται από τα πρόσωπα του *Milestones*, ώστε να βρεθεί μία σωστή λύση στα σεξουαλικά προβλήματα, στις σχέσεις του ζευγαριού, στα προβλήματα των παιδιών, κ.τ.λ. έγιναν αναγκαίες από τα ίδια τα όρια των επαναστατών του *Ice*. Υπάρχουν καλά πράγματα στο *Ice*, όπως είναι για μένα, π.χ. η στρατεύση. Άλλα τα μειονεκτήματα βρίσκονται σ' όλες τις ανθρώπινες πλευρές,

που φυσικά δεν πρέπει να παραμελούνται, ακόμα κι απ' τους επαναστάτες. Ένας επαναστάτης δεν είναι μια μηχανή που παλεύει ενάντια στο κράτος. Για να είσαι πραγματικά επαναστάτης, πρέπει να ενσωματώνεις μία στρατευμένη εμπειρία αλλά και μία επιστημονική και ανθρώπινη εμπειρία, κ.τ.λ. Μπορούμε να πούμε ότι στο *Ice* οι άνθρωποι οδηγούνται όχι από μία σωστή ιδεολογία, αλλά από μερικές πλευρές μιας σωστής ιδεολογίας. Άποσταστικά. Για μένα και για τον Τζων Ντάγκλας αυτές οι ταινίες είναι τα αποστάσματα μιας ιδεολογίας που θα εξέλιχθεί, πώς δεν υπάρχει ακόμα σήμερα αλλά που πρόκειται να δημιουργηθεί και να εφραρμοσθεί. Το *Milestones* επαιξε σημαντικό ρόλο στη ζωή μας για να μάς κάνει να καταλάβουμε αυτό που λείπει απ' αυτήν. Κι αυτό είναι που προσπαθήσαμε να ξεκαθαρίσουμε στο κείμενο της παρουσίασης της ταινίας. Το διάβασες;

**Ναί, βέβαια. Άλλα θα ήθελα**

νά ξαναγυρίσω σ' ένα άλλο σημείο. Είπες ότι *Ice* + *Milestones* = σωστή πολιτική. Αυτό που έδειχνες ωστόσο στο *Ice* ήταν ο στρατευμένος αγωνιστής στην επαναστατική πρακτική του ενάντια στο κράτος, ενάντια στους κατασταλτικούς μηχανισμούς. Στο *Milestones* λοιπόν, βλέπουμε τους ίδιους αγωνιστές, αλλά στις μεταξύ τους σχέσεις. Πράγματι, αυτό που συμβαίνει είναι ότι αυτοί οι αγωνιστές προσπαθούν να βρουν έναν τρόπο καθημερινής ζωής που να έναρμονίζεται με την πολιτική τους σκέψη, με τα ιδανικά τους. Αυτό δεν είναι; Προσπαθούν να ενεργήσουν με τέτοιο τρόπο να προβληματιστούν, ώστε οι σχέσεις που έχουν εγκαθιδρύσει μεταξύ τους να μην αποσπώνται από τις πολιτικές τους θέσεις, από την ιδεολογία τους. Δεν έχεις όμως ένα απαισιόδοξο συναίσθημα σε σχέση με τη πολιτική κατάσταση στις Η.Π.Α. σήμερα; "Η θά υπήρχε αντίθετα σήμερα μία διαδικασία επαναστατικοποίησης, μία επαναστατική συνείδηση που θα αναπτυσσόταν στους νέους; Γίνεται πράγματι κάτι ή όλα είναι επιφανειακά;

— Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου που περιγράφει το *Milestones*, το πιο σημαντικό πράγμα είναι ότι πολλοί άνθρωποι ενσωμάτωναν όλα αυτά τα στοιχεία στη ζωή τους. Άλλα ίσως από μία άλλη πλευρά να ήταν μία όπισθοχώρηση, ίσως να μην μπορεί κανείς να υπερασπισθεί αυτή την περίοδο. Όπως και νάχει, πιστεύω ότι τώρα αρχίζουμε να ξαναχτιζουμε ένα λαϊκό κίνημα, κι ότι αυτό προχωρεί. Γιατί, βλέπεις, το πιο σημαντικό γεγονός της εποχής μας ήταν σίγουρα η πανωλεθρία του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού στην Ίνδοκίνα. Αυτή ή ήττα μιας ηλεκτρίσε. Έβαλε τα θεμέλια ενός άλλου κινήματος, μιας αναγέννησης ανάλογης με την οικονομική κρίση και το ταρακούνημα του ιμπεριαλισμού. Το ερώτημα που τίθεται αυτή τη στιγμή είναι το ακόλουθο: πώς να οικοδομήσουμε ένα κίνημα που να παλεύει ενάντια στον ιμπεριαλισμό και ταυτόχρονα να ανταποκρίνεται στις ανάγκες του λαού μας; Όταν είχαμε τον πόλεμο, όταν ζούσαμε σε περίοδο άκμης, η κατάσταση ήταν πολύ πιο δύσκολη γιατί βρισκόμασταν σε μία θέση πάλης ενάντια στον αμερικανικό λαό που έμοιαζε να υποστηρίζει τον πόλεμο και να ζει από τον ιμπεριαλισμό. Άλλα τώρα

που ο ιμπεριαλισμός στην Ίνδοκίνα κατέρρευσε, μπορούσαμε να δούμε, να καταλάβουμε ότι όλα όσα ήταν μισητά σ' εμάς ήταν τα έμμεσα αποτελέσματα του ιμπεριαλισμού, σ' εμάς αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο. Πρέπει λοιπόν τώρα να οργανώσουμε τον κόσμο πάνω στις γραμμές αυτής της ανάλυσης. Ταυτόχρονα πολλοί νέοι απόκτησαν παραπάνω πείρα, σαν τα πρόσωπα του *Milestones*. Το κίνημα των μαύρων έχει υποστεί την ίδια εξέλιξη: παρατηρείται μικρότερη στρατεύση του είδους «Μαύροι Πάνθηρες» της δεκαετίας 60-70, υπάρχει μάλλον μία διαδικασία «ξανασυγκέντρωσης» των ιδεών όσο και των κοινοτήτων. Το ίδιο συμβαίνει και στον Τρίτο Κόσμο, στους αγρότες, στους τσικάνος που αποτελούν αναμφίβολα το πιο σημαντικό μαζικό κίνημα απ' τα προοδευτικά κινήματα στις Η.Π.Α. Με δυο λόγια, πριν είμασταν απομονωμένοι και τώρα προσπαθούμε να σπάσουμε αυτή την απομόνωση, να ξανασυγκεντρωθούμε, να δημιουργήσουμε νέους δεσμούς, να πλησιάσουμε τον κόσμο, να ανοιχτούμε...

**Σε γενικές γραμμές δηλαδή, αυτή τη στιγμή το κίνημα στις Η.Π.Α. είναι ίσως λιγότερο έκρηκτικό, λιγότερο όφθαλμοφανές απ' ότι στην δεκαετία 60-70, αλλά στην πραγματικότητα δομείται πολύ πιο γερά, πολύ πιο βαθιά και σε πλατύτερη κλίμακα.**

— Άκριβως. Είναι πολύ πιο αποφασισμένο επίσης. Πολλοί άνθρωποι δεν ξέρουν ότι είναι άριστεροι, ενώ οι ιδέες τους είναι άριστερές. Πρέπει να πλησιάσουμε τους ανθρώπους, να τους μιλήσουμε. Μ' αυτή την έννοια πρέπει να πω ότι είμαι πολύ αισιόδοξος. Η αισιόδοξια δεν είναι μία έννοια ντεμοντέ, υπάρχει σ' αυτόν τον κόσμο, στις χώρες του Τρίτου Κόσμου, στα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα. Το να μην είμαι αισιόδοξος σημαίνει ότι δεν καταλαβαίνεις τη σημασία του ιμπεριαλισμού σαν ανώτατου σταδίου του καπιταλισμού. Και τί σημαίνει αυτό στη ζωή μου; Πολύ απλά, ότι φτάσαμε στο τέλος. Κι αυτό είναι κάτι καινούριο για μένα, πριν δεν ήμουν μαρξιστής - λενινιστής, κι απ' αυτήν την άποψη μπορούμε να πούμε επίσης ότι το κίνημα της δεκαετίας '60-70 δεν είχε δομηθεί σωστά ιδεολογικά. Φοβόμαστε πολύ μήπως γίνουμε σαν την ευρωπαϊκή άρι-

στερά, την άριστερά με τις στέρες δομές, είχαμε μία μεγάλη εμπιστοσύνη στον πραγματισμό μας. Αυτό ήταν το λάθος, αλλά ίσως να μην σφάλανε πραγματικά διαλεκτικά τη σκέψη και στον πρώτα την πάλη κι έπειτα την σκέψη. Τώρα, αντίθετα, έχω πεισθεί ότι πρέπει να συνδέουμε διαλεκτικά τη σκέψη με την πρακτική. Απ' αυτήν την άποψη, νομίζω ότι υπάρχει μία πραγματική πρόοδος. Όσο με άφορα, έμαθα πολλά πράγματα κατά τη διάρκεια του ντεκουπάζ του *Milestones*. Αυτή η ταινία ήταν ένας σημαντικός κρίκος σε μία πραγματική διαδικασία.

**Άλλα οι άνθρωποι που εμφανίζονται στην ταινία σου είναι περιθωριακοί που συγκεντρώνονται σε κοινότητες και δεν επιθυμούν να ενσωματωθούν στην αμερικανική κοινωνία, έτσι όπως είναι αυτή σήμερα. Σπουδάζουν και δε θέλουν να ασκήσουν επάγγελμα ή άρνούνται την έννοια του ζευγαριού και αποζητούν νέες εμπειρίες στο περιθώριο. Νομίζεις ότι αυτή η περιθωριακότητα είναι θετική στις Η.Π.Α.;**

— Είναι θετική στο βαθμό που δημιουργήσαμε, οικοδομήσαμε μία κουλτούρα που κάθεται στο στομάχι του ιμπεριαλισμού. Μια κουλτούρα που συνοδεύει τα κινήματα που έχουν σωστή πολιτική, που υποστηρίζει αυτή τη στιγμή ένα παράνομο κίνημα όπως το *Weather Underground*. Μια κουλτούρα σημαντική για τη ζωή των ανθρώπων: αυτό είναι θετικό αποτέλεσμα. Έξάλλου, όμως, αυτοί ή κουλτούρα δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο από την υπεραξία του ιμπεριαλισμού, από το χρήμα που προέρχεται από την έκμεταλλευση του Τρίτου Κόσμου. Κι ακόμη περισσότερο, όσοι είναι περιθωριακοί, τί σχέση έχουν με τους άλλους, πώς μπορούν να μιλήσουν στο λαό; Αυτή είναι μία αντίφαση.

**Άλλα υπάρχει επίσης αυτό το πρόσωπο που εργάζεται σαν εργάτης στο Νηπτρόι, που δουλεύει πολιτικά με τους μαύρους και λέει προς το τέλος: «Δεν θα φύγω τώρα, πρέπει να μείνω γιατί αυτοί, που έζησα μαζί τους, θα πιστέψουν ότι τους εγκαταλείπω».**

— Σίγουρα. Υπάρχει μία άλλη θεμελιακή σκηνή στο *Milestones*, εκείνη του γεύματος, όπου ένας



πρώην G.I. που γυρίζει από το Βιετνάμ πρόκειται να ενσωματωθεί σε μία ομάδα. Η καταγωγή του είναι προλεταριακή. Η ομάδα λοιπόν, που αποφεύγει προσεκτικά τα ταξικά προβλήματα, δεν καταλαβαίνει το πρόβλημα αυτού του τύπου, και προκαλεί αντικειμενικά το θάνατό του, γιατί ο τύπος πρέπει να πληρώσει τα χρέη του και κάνει μια άπαγωγή κατά τη διάρκεια της οποίας σκοτώνεται. Πέρα από την ήθικη, από τις έννοιες του καλού και του κακού, βάζουμε ένα στοιχειώδες ερώτημα: πώς να συλλάβουμε αυτό που μπορεί, κατά βάθος, να χωρίσει ανθρώπους που έχουν τους ίδιους σκοπούς και που είναι συγκεκριμένα σύντροφοι που θέλουν να παλέψουν μαζί;

"Αν νομίζω πώς πρέπει να έρ-

θουμε πιο κοντά στην κοινωνία; Προς το παρόν αυτό είναι αναγκαίο. Στη χώρα μου, κανείς δεν ξέρει ακριβώς ότι κάνω ταινίες. Δεν έχω καμιά σχέση μ' αυτό που ονομάζεται κινηματογραφικό επάγγελμα. Έδώ, στις Κάννες, ένιωσα μεγάλη έκπληξη βλέποντας πώς λειτουργεί ή κινηματογραφική βιομηχανία. Έμεις, είμαστε τελείως έξω απ' αυτά. Το σημαντικό είναι ότι μπορέσαμε να κάνουμε ταινίες.

Είμαι σκηνοθέτης ταινιών με την κλασική έννοια του όρου; Θα έπρεπε να ενταχθώ σ' έναν αγώνα με άλλους κινηματογραφιστές για ν' αλλάξει κάτι στο κινηματογραφικό επίπεδο; Δεν ξέρω. Ξέρεις, γνωρίζω περισσότερους κινηματογραφιστές στην Ευρώπη παρά στην Αμερική. Την τελευ-

ταία φορά που ήρθα στην Γηραιά Ήπειρο, στα 1967, συνάντησα πολλούς διανοούμενους, βρήκα μεγάλη ύποστήριξη για τη δουλειά μου, πολλών ενθουσιασμό γι' αυτά που έκανα. Σ' έμας, τα πράγματα δεν είναι καθόλου έτσι.

Ελπίζω ότι η ταινία θα συζητηθεί όταν προβληθεί στις Η.Π.Α. Πιστεύω ότι εμπειριέχει τα σπέρματα ενός πολύ πλούσιου κι ένδιαφέροντος διαλόγου. Για μένα, το να κάνω μία ταινία ήταν ήδη ένα μεγάλο βήμα, αλλά απομένει το να συνοδευτεί από διάλογο, από συζητήσεις, άσχετα από την άποψη που μπορεί να έχει κανείς γι' αυτήν.

Κάννες, Μάης 1975.

Συνέντευξη: Μιχάλης Δημόπουλος  
Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος



## MILESTONES

Τα *Όρόσημα είναι η Φωτιά - το Νερό - ο Αέρας - η Γη - ο Λαός* λένε οι δημιουργοί του φιλμ Ράμπερτ Κράμερ και Τζών Ντάγκλας. "Ένα απόλυτο αριστούργημα. Κομμουνιστικό έπος και κοσμογονική όπερα με αντικείμενο μία άλλη Αμερική της δεκαετίας του '70, δίχως ατομικούς πρωταγωνιστές, προκαθορισμένη μυθοπλασία και δράση. Ο λόγος του φιλμ συγκροτείται από όμιλιες, συμπεριφορές, σύμβολα, δραστηριότητες, φωνές, κινήσεις και χειρονομίες ενός *συλλογικού* αλλά μη όμογενοῦς *πρωταγωνιστή*: η ταινία μιλά για — και μιλιέται από — εθνικές, φυλετικές, κοινωνικές, οικονομικές και σεξουαλικές μειοψηφίες του Νέκου Κόσμου, ό οποίος διατηρεί ζωντανή — ή ξαναβρίσκει πάλι — τη μνήμη του αίματος των Νέγρων και των Ίνδιάνων που τρέφει τις ρίζες του αμερι-

κάνικου εθνους ανακατεμένο με τις σάρκες των σκοτωμένων Βιετναμέζων, οι οποίες επιτρέπουν τη διαίωνηση του ιμπεριαλισμού. Γυναίκες, νέοι, Ίνδιάνοι, Νέγροι, λευκοί (φοιτητές - καθηγητές - διανοούμενοι - ποιητές - απόκληροι), στρατιώτες που πολέμησαν στο Βιετνάμ, Πορτορικανοί, στελέχη κοινοβίων, όμοφυλόφυλες ομάδες, φτωχοί, καταπιεζόμενοι και ξεριζωμένοι απ' όλες τις γωνιές της Αμερικής μιλούν για τις εμπειρίες τους, ταξιδεύουν, εργάζονται, δημιουργούν, πεθαίνουν, γεννούν, τραγουδούν, χτίζουν λέξη τη λέξη, εικόνα την εικόνα, ήχο τον ήχο μία νέα ζωή, ένα νέο σώμα, νέες σχέσεις στο σέξ, στην αγάπη, νέες σχέσεις με τη φυσική και την κοσμική ύλη, νέες ιδεολογίες, νέες μυθοπλασίες, νέα μυθολογήματα, και το ίδιο το φιλμ. *Μαζί* με τον Μάρξ

και τον Φρόυντ *μετά* τον Μάρξ και τον Φρόυντ, εκεί που τα δύο αυτά ονόματα ώριμάζουν και πεθαίνουν για να γεννηθούν το καινούριο. Φιλμ για την ελευθερία και την απόλαυση της γυναίκας, φιλμ φεμινιστικό που μιλά για κάθε ελπίδα για άπελευθέρωση του παιδιού και του άντρα, άσμα για τη νίκη του βιετναμέζικου λαού, ύμνος στην ανθρώπινη σεξουαλικότητα, μαυνιφέστο ενάντια στον σεξισμό, εξέγερση σωματική και βίαιη και προφορική ενάντια στον Νόμο (του κράτους, της οικογένειας, της πατριαρχίας, των λέξεων...), αναρχική τελετουργία και τυπικό μιας απεριόριστης Όμιλιας δίχως στίξη και φραγμούς: το πρώτο κομμουνιστικό φιλμ που συνειδητοποιεί τη σημασία της όμιλιας στο ζωντανό *όν*, όμιλία όχι δογματική όπως αυτή του εύρωπαϊκού άριστου κινή-



**Πολλαπλότητα και μονοδιάσταση**  
(Εισαγωγικές σημειώσεις για το 2ο Φεστιβάλ Παρισιού)

ματος, ούτε καταπιεστική τρομοκρατική, μεταφυσικά θριαμβική, αλλά χωρίς αρχή και τέλος, χωρίς μέτρηση και ταξινόμηση, όμιλία σωματική, κοινοβιακή, ελεύθερη, άπειρη, διαπεραστική, χυμώδης, γήινη, μυθική.

Δεν υπάρχει στο φιλμ διαχωρισμός ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, στον πόθο και τη δράση, στην ιδέα και τη δύναμη, στην όμιλία και την αγάπη, στην μορφή και την κίνηση, στην ύλη και το όνειρο, στην περιπλάνηση και την ιστορία, στο γήινο και το πλανητικό. Τα πάντα ζευγαρώνονται, διασταυρώνονται, σπάζουν, συναρμολογούνται με νέα στοιχεία, σε άλλες υψηλότερες σφαίρες, σε νέα κρυστάλλινα διαστήματα, πλάθουν μεταφορές, ομοιοκαταληξίες, συγχωρδίες, παρηχήσεις, συνεκδοχές του Νέου και του Άλλου.

Και στο πλάνο των μορφών: ριζο-

σπαστική χρήση του λησμονημένου αϊζενσταϊνικού μοντάζ, χρήση του αποσπάσματος και της μεταφοράς, διατήρηση της εικόνας και του ήχου, πολυεδρικός στρωματισμός του φιλικού ύλικού ανάλογα με το αναγκαίο και το τυχαίο, σχίσμο κάθε κλισέ με σκοπό την παραγωγή φρέσκου νοήματος, στερεοφωνική συγκρότηση των λόγων, των εικόνων, των ταξιδιών, των τοπίων, των χρωμάτων, των γνώσεων, όλων των φιλικών και μη-φιλικών κωδικών, όλου του βιβλίου της σκέψης και της γνώσης.

*Milestones*: φιλμ για την ούτοπια, την οποία καθιστούν *πιστευτή*, φιλμ που συναντά μεγαλόπρεπα εκείνο που ο Μάρξ για ιστορικο-θεωρητικούς λόγους έβαλε σε παρένθεση: την έννοια της *άξιας χρήσης*, το είδος και το γένος της (απόλαυση, ήδονή, παράβαση, θάνατος...).

Τι να γράψει κανείς γι' αυτό το φιλμ, αφού δεν έχει προβληθεί στον τόπο μας; "Ας ευχθούμε ότι κάποια εταιρεία ή κάποιος αιθουσάρχης θα αγοράσει το *Milestones* που για μένα είναι, μαζί με την *Άννα Μαγκνταλένα Μπάχ* και το *Ένα σύν ένα*, ένας κολλοσσός στην εξέλιξη του νεότερου κινηματογράφου. "Ας συγχωρέσει ο αναγνώστης τον θριαμβολογικό χαρακτήρα αυτού του μη κριτικού άρθρου: η αιτία ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι το φιλμ κλείνει μέσα του κάθε δυνατή κριτική του κι αφήνει για μάς τα δάκρυα, τον κλονισμό, την παραζάλη και την έκρηκτικότητα ενός κορμιού μπροστά σ' αυτό το *κάψιμο των μορφών*", σύμφωνα με την κραυγή του Άρτντ.

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

Σύμφωνα με το επίσημο πρόγραμμα του φεστιβάλ Παρισιού που πραγματοποιήθηκε τον περασμένο Νοέμβρη, οι δύο κατευθυντήριες άρχες της οργάνωσης των εκδηλώσεων είναι: α) το φεστιβάλ, θήμα παρουσίασης του «κινηματογράφου των δημιουργών», β) το φεστιβάλ, χώρος προβολής «καλλιτεχνικών ταινιών», μακριά από τα γκέτο των διανοουμένων, όπου το μεγάλο κοινό θα έρχεται σε επαφή με «έργα ποιότητας».

Τό φεστιβάλ λοιπόν, παρουσιάζεται σαν μία αρχή για το ξεπέρασμα της οικονομικής κρίσης του «κινηματογράφου των δημιουργών» μήπως όμως είναι και η αρχή μιάς συστηματικής οικειοποίησης δοκιμασμένων νέων σκηνοθετών που θα βοηθήσει στην ανανέωση των γερασμένων κλισέ της κινηματογραφικής βιο-

μηχανίας; (και τό Χόλυγουντ άλλωστε, έπιχείρησε και έπιχειρεί μιάν ανάλογη προσέλευση νέου αίματος). Οι μεγάλες εταιρείες, που μέχρι χτές διοχέτευαν κυρίως την μετριότητα στο κοινό και δημιουργούσαν ένα χάσμα ανάμεσα στις «ταινίες ποιότητας» και τις «έμπορικές ταινίες», έρχονται τώρα να υποστηρίξουν τούς «δημιουργούς» – κατηγορία που καλλιέργησε ένα είδος κριτικής, που κατά τά άλλα ήθελε να είναι επαναστατική. Οι «δημιουργοί», προωθούνται με υποπτον φανατισμό. Νέα τακτική προώθησης; έλιγμός; ή νέα τεχνολογία πολιτιστικής έξουσίας;

Νά όρισμένα σημεία που θα μπορούσαν να στηρίξουν αυτή την ύποψια για τίς νέες χειρονομίες στον κινηματογραφικό χώρο:

Ή καθιέρωση (και συνέχιση) του φεστιβάλ Παρισιού συμπίπτει με την έφαρμογή μιάς νέας πολιτιστικής πολιτικής στή Γαλλία, που στο χώρο του θεάματος ύλοποιείται π.χ. με την μετατροπή του ένιαίου κρατικού ιδρύματος Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης σε μιά άλυσίδα από αυτόνομες εταιρείες στις όποιες τό ιδιωτικό κεφάλαιο καλύπτει τό 49%. Ή επίσημη έξήγηση: ό συναγωνισμός των νέων εταιρειών θα άνεβάσει την ποιότητα, εύκολία προσαρμογής, νέες ιδέες για την διανομή των ταινιών (οι ταινίες παρουσιάστηκαν στον κινηματογράφο Empire, κοντά στην άψίδα του θριάμβου, ό όποιος έλέγχεται από μιά τέτια εταιρεία), κέρδη... Αυτή ή λογική όμως, έχει και κάποιες άλλες συνέπειες, που συνήθως δεν όμολογούνται δημοσία: την εισ-

βολή του ιδιωτικού κεφαλαίου στο χώρο της τέχνης, του θεάματος και της πληροφόρησης, την διάσπαση του συνδικαλιστικού κινήματος, την καλλιέργεια του «γούστου» και όχι της αισθητικής.

Σε διάστημα έπτά ημερών προβλήθηκαν 103 ταινίες σε 14 διαφορετικές εκδηλώσεις. Ποικιλία ταινιών, πολλαπλές συμμετοχές χώρων, υπερδιανομή και πληθωρισμός: μεταφορά και επιβεβαίωση του δυτικού πλουραλισμού! 'Ο λόγος της εξουσίας συσχετίζει το σημαίνον «πλουραλισμός» με την άνοχη, την συνύπαρξη, τον διάλογο, την κατανόηση, την δημοκρατικότητα, την άπουσία του κοινωνικού ελέγχου κ.τ.λ. και αποκρύβει συνέπειες του πλουραλισμού, όπως την διαίρεση της εργασίας, την κατάτμηση του βιώματος, την παραγωγή περιορισμένων νοημάτων στους στενούς χώρους της ειδικεύσεως, τον περιορισμό του πόθου σε μία άνωδυνη επανάληψη, την αποφόρτιση του βιώματος από τη φαντασία.

'Ο πλουραλισμός δέχεται την διαφοροποίηση στο βαθμό που αυτή ελέγχεται από μηχανισμούς που απορρέουν από την ένότητα του κεφαλαίου και από την εφαρμογή του ορθολογισμού. Έτσι, η διαφορά ξεπέφτει σε ταυτότητα και ο εξωτερικός πλουραλισμός συνυπάρχει με μία έσωτερική μονοδιάσταση. 'Ο λόγος της εξουσίας καλύπτει την μονοδιάσταση με επιφανειακές διαφορές.

Με τον ίδιο τρόπο, τό φεστιβάλ ξεδίπλωσε μπροστά στο κοινό μία πραγματεία διαφοροποιημένη και ταυτόχρονα ίδια, επιλεγμένη και άφθονη αλλά όπωσδήποτε προμελετημένη

σύμφωνα με τις ραφιναρισμένες μεθόδους μάρκετινγκ και τις απαιτήσεις του οικονομικού ορθολογισμού. Τό πρόγραμμα προέβλεπε (έδω, περιοριζόμαστε σε σημειώσεις γύρω από την εκδήλωση και δέν αναφερόμαστε στις ταινίες).

1. Επίσημη συμμετοχή (11 ταινίες):

Δυτική Γερμανία: W. Herzog, *Herz aus Glas* ('Η καρδιά του γυαλιού), Δυτική Γερμανία/Γαλλία: R.W. Fassbinder, *Chinesisches Roulett* (Κινέζικη ρουλέτα) και V. Schlöndorff, *Der Fangschuss* (Χαριστικό χτύπημα), Βραζιλία: Carlos Diegues, *Xica da Silva* Γαλλία: A. Techiné, *Barocco* και D. Duval, *Η σκιά των πύργων*, 'Ιταλία: G. Montaldo, *L' Agnese Va a Morire*, L. Comencini, *Lo Scorpione Scientifico* και E. Petri, *Todo Moro*, Σοβιετική Ένωση: S. Chouster, *Πάντα μαζί μου*, Η.Π.Α.: A. Rudolph, *Welcome to L.A.* (Καλώς ήλθατε στο Λος Άντζελες)

2. Πρώτη παρουσίαση στη Γαλλία (6 ταινίες)

3. Πανόραμα '76 (7 ταινίες)

4. Επανεκδόση (7 ταινίες)

5. Νύχτα του φεστιβάλ (7 ταινίες)

6. Παρουσία του Γαλλικού κινηματογράφου (6 ταινίες)

7. Παρουσία του Γερμανικού κινηματογράφου (7 ταινίες)

8. Ματιές στον Σοβιετικό κινηματογράφο (7 ταινίες)

9. Ματιές στον Γιαπωνέζικο κινηματογράφο (9 ταινίες)

10. 'Ο 'Ιταλικός κινηματογράφος του 1930 και η άνοδος του φασισμού (8 ταινίες)

11. Αφιέρωμα στον Μαρσέλ Πανιόλ (7 ταινίες, που προβλήθηκαν στο Studio Logos)

12. Αφιέρωμα στον Ζάν Γκαμπέν (21 ταινίες, που προβλήθηκαν

στον κινηματογράφο Olympic) 13. Προβολή κινηματογραφικής άφισας 1930-1955 (έγχρωμες διαφάνειες)

14. Δημοπρασία 120 άφισών.

Συσσώρευση για να (άπο)δειχθεί τό μέγεθος της εκδήλωσης, ή δυνατότητα οργάνωσης του κολλοσιαίου, να προκληθεί ένα αίσθημα μερικότητας και άδυναμίας στον θεατή, να προωθηθεί ή ανάγκη της ειδικεύσεως. 'Ο αριθμός των προβολών εύνοχηζει, κι' όποιος θέλει να τις προλάβει πρέπει να τρέξει.

'Ενα μεγάλο παζάρι όπου συνύπαρξη σημαίνει κατανάλωση κινηματογραφικών αξιών, όπου πολιτιστικές ανάγκες συγχέονται με τις ανάγκες επιβίωσης ενός τρόπου παραγωγής και διανομής.

'Η κυκλοφορία των θεατών ελέγχεται από μία στρατιά συνόδων με στολή που θυμίζει άεροσυνόδους και γυναίκες άστρνομικούς. Οί συνοδοί με μία συνεχή παρέμβαση, καθοδηγούν, ελέγχουν, έμποδίζουν, πειθαρχούν τό κοινό. Συνεχής παρέμβαση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στον τρόπο πρόσληψής του από τό κοινό, ανάμεσα στο «μεγάλο κοινό» και τούς καλλιτέχνες - δημιουργούς». Υπάρχουν αίθουσες άναψυχής αποκλειστικά για τούς καλλιτέχνες και άλλοι χώροι αποκλειστικά για τούς προσκεκλημένους.

Τό 2ο φεστιβάλ Παρισιού προβάλλει τό πολιτιστικό προϊόν για τό «μεγάλο κοινό», τον «κινηματογράφο των δημιουργών», την «πρωτοπορία», τό «δοκίμιο» για να μπορέσει να τά οικειοποιηθεί εύκολότερα.

Φεστιβάλ της άπλοαυσης, μακριά από την ούτοπία του πόθου.

Δημοσθένης Άγραφιώτης

'Ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές.

Και σε προηγούμενο τεύχος είχαμε τονίσει τις ειδικές δυσκολίες, που αντιμετωπίζει μία έκδοση σαν κι αυτή, που στηρίζεται στην έθελοντική εργασία, δέν προωθείται από μεγάλα έκδοτικά συγκροτήματα και δέν επηρεάζεται από οργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή που άμεσους στόχους έχουμε να πλατύνουμε τό χώρο των αναζητήσεών μας, να άποχτήσουμε νέους συνεργάτες, να πολλαπλασιάσουμε τις δραστηριότητές μας και να σταθεροποιήσουμε τήν τακτική έκδοση του περιοδικού, διατηρώντας, όμως, πάντα ιδεολογική άυτονομία και οικονομική ανεξαρτησία.

Θεωρούμε άναγκαίο να πληροφορήσουμε τούς άναγνώστες ότι τό σημερινό κόστος παραγωγής έχει αύξηθεί κατά 40% και μπροστά στις συνεχείς ανατιμήσεις άναγκαστήκαμε ήδη να διακόψουμε τή συνεργασία μας με τή φωτοστοιχειοθετική έταιρεία «Φωτρόν» (τό νέο κοστολόγιο της θεωρήσαμε σχεδόν άισχροκερδές), πράγμα που φέρνει πρόσθετα οργανωτικά προβλήματα και άλλανές στην εμφάνιση του περιοδικού. Μπροστά σε τέτιες οικονομικές δυσκολίες δέν διαλέξαμε τήν ύστατη, κατά τή γνώμη μας, λύση της επιβάρυνσης του άναγνώστη, αντίθετα προσπαθούμε να διατηρήσουμε τήν ίδια τιμή. Προϋπόθεση, όμως, γι' αυτό είναι ή άμεση ύποστήριξη των άναγνωστών μας.

Άπό πολύ καιρό, ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει έπεξεργαστεί και προσπαθεί να έμβαθύνει στη θεώρηση της καλλιτεχνικής πρακτικής. Όσοι θεωρούν ότι αυτή ή προβληματική είναι σημαντική και ότι δέν πρέπει να πεθάνει, πρέπει να βοηθήσουν όσο μπορούν.

Κάνουμε έκκληση στους άναγνώστες να προτιμήσουν τό σύστημα των συνδρομών. Είναι τό μόνο, τό έπαναλαμβάνουμε, που μάς εξασφαλίζει ύγιή οικονομική βάση.

Ζητούμε τή συνεργασία των κινηματογραφικών λεσχών, πολιτιστικών συλλόγων, έπαρχιακών βιβλιοπωλείων και όποιουδήποτε παρόμοιου φορέα ή και άτομων. Τούς καλούμε να έρθουν σε έπαφή μαζί μας για να επιδιώξουμε τήν πλατύτερη διανομή του περιοδικού στην έπαρχία.

'Ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές και περισσότερους άναγνώστες. Χωρίς αυτούς ή επιβίωσή του είναι προβληματική.

'Η συνδρομή ενός χρόνου (6 τεύχη) κοστίζει 250 δρχ. για τό έξωτερικό 12 δολ. Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές και τραπεζιτικές έπιταγές στο όνομα: Άχιλλέας Άλεξάνδρου, Θουκυδίδου 7, Τ.Τ. 118, Άθήνα.

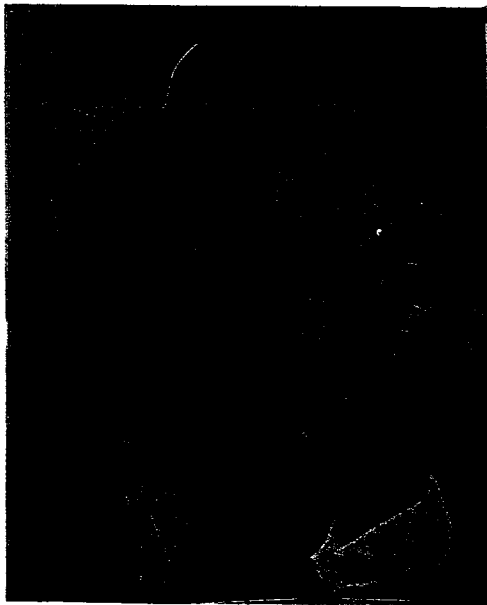
Τό περιοδικό  
**αντι**  
κάθε δεύτερο Σάββατο  
σας ένημερώνει για:

- τά ελληνικά πολιτικά πράγματα
- τις τάσεις στο χώρο της Άριστερής
- τά διεθνή θέματα
- τήν πνευματική ζωή του τόπου

●  
**αντι**

άποκαλυπτικό, επίκαιρο, αντικειμενικό.

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



## Μιά εξομολόγηση του Φρίτς Λάνγκ Μέρος Β'

(Είναι πολύ άργα. Παρόλ' αυτά, ο Φρίτς Λάνγκ συνεχίζει τον μονόλογό του...)

— Στην αρχή της καριέρας μου έπαιξα σε δρισμένα φιλμ, είναι αλήθεια. Ήμουν «δραματογράφος», μου είχαν αναθέσει να γράφω ιστορίες για την Decla και τὰ λίγα χρήματα που κέρδιζα παίζοντας, με βοηθούσαν να ζω κάπως καλύτερα. Σ' ένα φιλμ του Joe May, τὸ Hilde Warren und der Tod, τοῦ ὁποῖου εἶχα γράψει τὸ σενάριο στὸ νοσοκομεῖο τὸ 1917, ὅταν νοσηλεύομαι ἀπ' τὰ τραύματα τοῦ πολέμου, έπαιξα τέσσερις ρόλους: ἕναν γέρο παπᾶ, τὸν Θάνατο, ἕναν νεαρό ἀγγελιοφόρο καὶ ἕναν ἀκόμη ρόλο, πού δέν θυμάμαι πιά... (Σταματάει καὶ κοιτάζει τὸ ταβάνι). Ἡ μοῖρα εἶναι περίεργη... Πενήντα χρόνια μετά, παίζω πάλι στὸ φιλμ τοῦ Ζάν - Λύκ Γκοντάρ μαζί με τὴν Μπαρντό, στὴν Περιφρόνηση, πού σ' αὐτὴ τὴ χώρα λέγεται Contempt. Παίζω τὸν ρόλο τοῦ ἐαυτοῦ μου, τὸν ρόλο ἑνὸς σκηνοθέτη τοῦ σινεμά, καὶ ἔγραφα ὁ ἴδιος μεγάλο μέρος ἀπὸ τὶς ἀτάκες μου... Στὴ Γερμανία ἀνακάλυψαν τυχαῖα μιά κόπια τῆς Hilde Warren καὶ με κάλεσαν νὰ πάω με τὴν εὐκαιρία τῆς προβολῆς της... Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ἔγραφα δύο ἢ τρία σενάρια. Τὸ πρῶτο ἦταν, νομίζω, τὸ Die Hochzeit im Exentrik Club, πού γύρισε ὁ Joe May,

σπεύδοντας νὰ βάλει τὴν ὑπογραφή του τόσο στὴ σκηνοθεσία ὅσο καὶ στὸ σενάριο.

Μέ ρωτᾶς, Βίλλυ, τί εἶδους τεχνικά προβλήματα ἀντιμετωπίζαμε. Θαρσῶ καὶ σ' αὐτό. Ἄλλά, βλέπεις, στὴν Εὐρώπη τότε ἦταν πιὸ εὐκολο νὰ κάνεις ταινίες, νὰ τὶς δημιουργεῖς ἀπὸ τὸ τίποτε. Παραδείγματος χάρη, δέν ὑποχρεωνόμασταν ἀπὸ τὸν παραγωγὸ (ἂν εἶχαμε κάποιον) νὰ προσλάβουμε μιά μεγάλη βεντέτα: αὐτὸ εἶναι ἀμερικάνικη ἐφεύρεση. Σχεδόν πάντα ἡ ἐπιτυχία τῶν ταινιῶν, ὀφειλόταν στίς ιστορίες πού διηγούνταν ἢ στοὺς σκηνοθέτες, καὶ πολὺ σπάνια στοὺς ἠθοποιούς. Συναντοῦσα νέους ἀνθρώπους σὲ κάθε εἶδους μέρη. Ἀπαντοῦσα σὲ ὅλα τὰ γράμματα πού μου στέλνανε, καὶ συναντοῦσα ἐπίσης ὄλους ὄσους τὸ ἐπιθυμοῦσαν. Ἡ Brigitte Helm, μιά ξανθιά με ἐνδιαφέρον πρόσωπο, ἦταν μόνο 16 χρονῶν ὅταν ἡ μητέρα της τὴν ἔφερε στὸ στούντιο. Ἦθελε νὰ γίνει ἠθοποιός καὶ νὰ παίξει στὴ Μαρία Στιούαρτ τοῦ Σίλλερ, τὸ ἔργο γιὰ ἐκείνη τὴν καὶ μὲνη βασίλισσα πού ἡ κακιά Ἐλισάβετ φυλάκισε καὶ ὕστερα σκότωσε. Νόμιζα ὅτι μάντευα τὸ ρόλο πού ἤθελε νὰ παίξει (τὴν συμπαθητικὴ, βέβαια) ἀλλὰ με ἐξεπλήξε λέγοντας «τὴν Ἐλισάβετ». Πίστεψα λοιπόν, ὅτι εἶχα νὰ κάνω με ἕνα αὐθεντικὸ ταλέντο. Μιά ἄλλη

φορὰ, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς διήμερης συνέντευξης τύπου· στὴ Βιέννη, μιά ἄλλη μητέρα ἔφερε τὴν κόρη της γιὰ νὰ μοῦ τὴν παρουσιάσει. Τὸ κορίτσι ἦταν πολὺ ὁμορφο καὶ πολὺ ξανθὸ ἐπίσης. Εἶχε πρόσωπο ἐνδιαφέρον. Τῆς εἶπα νὰ ἔρθει νὰ με δεῖ στὸ Βερολίνο, ἂν εἶχε σοβαρὰ τὴν πρόθεση νὰ γίνει ἠθοποιός. Ἦρθε ἀργότερα στὸ στούντιο, στὸ Neubalbsberg, καὶ τῆς ἔδωσα τὸν ρόλο τῆς διαβολικῆς καὶ κακῆς κατασκόπου με τὰ παιδιὰστικά καμώματα στοὺς Κατασκόπους (Spione). Λεγόταν Lie Oyers. Ἐπίσης ἐκείνη τὴν ἐποχὴ εἶδα καὶ τὴν Gerda Maurus πού ἔπαιζε ἐξαιρετικὰ ἕναν μικρὸ ρόλο σὲ κάποιο βιεννέζικο θέατρο. Ἐντυπωσιάστηκα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι εἶχε ἐκμεταλλευθεῖ ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδυόταν, μέχρι μιά τρύπα στὴν κάλτσα της. Τῆς ἔδωσα ἕναν ἀπὸ τοὺς βασικούς ρόλους τῶν Κατασκόπων καὶ ἀργότερα, ἕναν μικρὸ στὴ Γυναίκα στὸ Φεγγάρι. (Frau im Mond). Πάντοτε μοῦ ἄρεσε νὰ δουλεύω με ἠθοποιούς νέους ἢ ἀγνωστούς. Μοιάζουν με τοὺς ἀγρούς πού δέν ἔχουν ἀκόμη καλλιεργηθεῖ, εἶναι ὀλόφρεσκα ταλέντα. Ἄν καὶ ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς εἶναι πιὸ δύσκολο νὰ δουλεύεις μ' αὐτούς ἀπ' ὅτι με περισσότερο σκληραγωγημένους ἠθοποιούς, μακροπρόθεσμα τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι καλύτερο. Οἱ πιὸ ἠλικιωμένες βεντέτες θὰ σᾶς ποῦν: «εἶχα μεγάλη ἐπιτυχία στὸ τάδε ἢ στὸ δεῖνα φιλμ παίζοντας τὸ ρόλο μ' αὐτὸν τὸν τρόπο...», καὶ ἐγὼ ἔχω κουραστεῖ νὰ πρέπει νὰ ἀπαντῶ: «ναί, ἀλλὰ ἦταν ἄλλο φιλμ καὶ ἄλλος ρόλος». Μερικὲς φορές εἶναι ἀδύνατο νὰ καταστρέψεις αὐτὸ τὸ εἶδος προκατάληψης. Αὐτὲς οἱ βεντέτες εἶναι ἴδιες σὲ ὅλες τὶς ταινίες τους, πού κατασκευάζονται ἀποκλειστικὰ στὰ μέτρα τῆς ἀμετάβλητης προσωπικότητάς τους. Μπορεῖτε νὰ πάρετε ἕνα γκρό πλάν ἀπὸ μιά ταινία τους καὶ νὰ τὸ μοντάρτε σὲ μίαν ἄλλη χωρὶς κανεὶς νὰ ἀντιληφθεῖ τὴ διαφορά. Μὲ νέους ἠθοποιούς δέν χρειάζεται νὰ ἀνησυχεῖ κανεὶς ὅσον ἀφορᾷ τὶς ἐπικίνδυνες «ιδέες», διότι βιάζονται νὰ χαράξουν καινούργιους δρόμους (ὁ Λάνγκ δι-ορθώνει τὴν καλύπτρα τοῦ ματιοῦ του καὶ συνεχίζει ἄργα).

Δέν ἔχει νόημα νὰ κάνεις ἕνα φιλμ γιὰ ἕνα μόνο πρόσωπο, εἴτε αὐτὸ εἶναι παραγωγός, εἴτε σκηνοθέτης, εἴτε βεντέτα, εἴτε κριτικός. Τὸ σινεμά πάντοτε ἦταν, καὶ πρέπει νὰ συνεχίσει νὰ εἶναι, τέχνη μαζική. Παρόλ' αὐτὰ, ὅταν κάνω μιά ταινία δὲ σκέπτομαι πάντοτε τὸ κοινό, εἶναι, ὁμως, πολὺ πιθανὸ νὰ προσαρμωζομαι ἐνστικτωδῶς σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς ἀντιδράσεις του. Τὸ κοινὸ ἀλλάζει· ἀλλάζω κι ἐγὼ. Οἱ σημερινοὶ νέοι δέν σκέπτονται καὶ δέν ζοῦν

ὅπως οἱ νέοι τριάντα χρόνια πρίν. Δόξα τῷ Θεῷ. Καὶ κανένας σκηνοθέτης δέν μπορεῖ πιά νὰ κάνει ἕνα φιλμ ὅπως γινόταν τότε. Ὁ Πρῶτος Παγκόσμιος Πόλεμος προκάλεσε πολλές ἀλλαγές στὴ δομὴ τοῦ κόσμου· στὴν Εὐρώπη, μιά ὀλόκληρη γενιά υἱοθέτησε τὴν ἀπελπισία. Νέοι ἐνταγμένοι στὸν πολιτικὸ ἀγῶνα κηρύσσουν ἀνοιχτὰ τὴν ἐξέγερση ἐναντία στὴν προηγούμενη τάξη πραγμάτων, ἐναντία στὸν φορμαλισμὸ, περνώντας ἀπότομα ἀπὸ τὸν «ἀφελή» 19ο αἰῶνα στὴν ἐποχὴ τῶν ἀμφίβολων ἀγῶνων με τὰ μοιραῖα ἀποτελέσματα, ὁμως, υἱοθετώντας σήμερα μιά τέτοια στάση, εἶναι σάν νὰ παλεύεις με τοὺς ἀνεμόμυλους.

Ἄλλά, καὶ χθὲς ὅπως καὶ σήμερα, τὸ σινεμά εἶναι ἕνα βίτσιο. Τὸ λατρεύω. Πολλὲς φορές εἶπα ὅτι τὸ βλέπω σάν τὴν Τέχνη τοῦ αἰῶνα μας. Εἶναι ἕνα βίτσιο πού λατρεύω, μιά κακὴ συνήθεια (ἔχω μόνο κακὲς συνήθειες). Χωρὶς ταινίες δὲ θὰ μπορούσα νὰ ζήσω. Ἀγαπῶ αὐτὴ τὴν τέχνη, πού, δυστυχῶς, στίς περισσότερες χώρες ἔχει γίνει βιομηχανία. Σχεδόν σκότωσαν μιά τέχνη. Πάντοτε ἔδινα μεγάλη σημασία στὸ περιεχόμενο τῶν φιλμ πού μοῦ φαίνεται πιὸ σημαντικὸ ἀπὸ τὴ φόρμα. Εἶναι ἡ ἀπόδοση τῆς ιδέας πού ἔχω, τὰ λόγια πού θέλω νὰ πῶ στὸ κοινὸ. Ἴσως, ὁμως, ὁ δρόμος πού πρέπει νὰ ἀκολουθήσει γιὰ νὰ τὸ καταφέρει αὐτὸ δέν εἶναι μοναδικός: εἶναι ἀντίστοιχος με τὴν σκηνοθετικὴ ἀντίληψη πού ἔχεις. Ἔτσι, ὁ Γκοντάρ λατρεύει νὰ αὐτοσχεδιάζει, ἐνῶ ἐμένα μοῦ ἄρεσει νὰ γνωρίζω με ἀκρίβεια τί θὰ κάνω μόλις φτάσω στὸ πλατῶ. Ἀπὸ ἐκείνη τὴ στιγμή καὶ μετά δέν ἀλλάζω σχεδόν τίποτε. Ὅσον ἀφορᾷ τὶς ἠθοποιούς, ὁμως, νομίζω ὅτι πρέπει νὰ τοὺς ἀφήνεις τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἐλευθερία. Προσωπικὰ, δέν τοὺς βάζω ποτέ χαλινάρι, ὅπως κάνουν μερικοὶ κινηματογραφιστές.

Γιὰ νὰ διευθύνω ἕναν ἠθοποιό, πρέπει νὰ τοῦ δώσω πρῶτα νὰ καταλάβει ποιὸ εἶναι τὸ πνεῦμα τοῦ ρόλου του, τὸ ὑπόβαθρο τοῦ χαρακτήρα πού θὰ ὑποδυθεῖ, ἀκόμη κι ἂν αὐτὸς ὁ ρόλος δέν ὑπηρετῆται ἀμεσα στὰ γεγονότα πού διηγεῖται τὸ φιλμ. Γι' αὐτὸ ὀργίζομαι κομμάτι φορές... Ἴδρωκοπῶ ἂν χρειαστεῖ, ἀλλὰ κατὰ βάθος εἶμαι πάντοτε πολὺ εὐτυχισμένος ὅταν γυρίζω ταινίες. Δέν εἶναι μιά δευτέρη ζωὴ γιὰ μένα: εἶναι ἡ ζωὴ μου. Ἔνας καλὸς κινηματογραφιστὴς δὲ χρειάζεται, ὅπως κάνουν πολλοὶ, νὰ δείξει ἀκριβῶς (ἐννοῶ παίζοντας) σ' ἕναν ἠθοποιό πῶς νὰ ἐρμηνεύσει τὸν ρόλο του. Ἄν ἦταν ἔτσι, τότε ἡ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ δὲ θὰ ἦταν παρὰ τὸ ξεσηκῶμα τῆς δικῆς του. Φανταστεῖτε το αὐτό: εἴκοσι μικροὶ Φρίτς Λάνγκ νὰ



Moonfleet: John Whiteley.

στριφογυρίζουν στην δθόνη! Θεός φυλάξει! Δέν κάνω τίποτε άλλο παρά νά βοηθώ τούς ήθοποιούς νά ανακαλύψουν μόνοι τους τό ρόλο τους. Προσπαθώ νά τούς εξηγήσω τή σύσταση τής προσωπικότητος τού χαρακτήρα πού θά ύποδυθούν. Δέν θυμώνω αν ό ήθοποιός δέν καταφέρνει νά νιώσει κάτι τί: δέν μπορείς νά τόν εξαναγκάσεις. Ή μόνη μου επιθυμία είναι νά ξεσκεπάσω αυτά πού κουβαλάει μέσα του, νά τόν βοηθήσω νά τά βγάλει από τό ασυνείδητό του για νά δημιουργήσει έτσι ένα πρόσωπο, πού δέν ύποψιαζόταν ότι μπορεί νά είναι ό ίδιος στό βάθος. Ύπάρχουν οι καλοί και οι κακοί κινηματογραφιστές... αν μπορείς νά τούς πεις κινηματογραφιστές. Ο κακός κινηματογραφιστής θά πει σ' έναν ήθοποιό: «Διάβασε τή σκηνή, ξέρεις τό ρόλο, πηγαίνεις λοιπόν πρós αυτή τήν πόρτα, παίζεις τή σκηνή και όταν τελειώσεις, βγαίνεις από τήν άλλη πόρτα». Αυτός ό άνθρωπος δέν είναι κινηματογραφιστής, αλλά τροχονόμος πού ρυθμίζει τήν κυκλοφορία.

3 και 35 (Πίνουμε ακόμη. Ο Herman Weinberg ανοίγει έναν χαρτοφύλακα και βγάξει μερικές φωτογραφίες. Τις απλώνει στή μέση τού τραπέζιού, όπου ό Λάνγκ άκουμπάει τά χέρια του).

Ξέρετε ότι ύπάρχει ένα πλάνο τών χειρών μου σέ καθεμιά ταινία μου! (Κοιτάζει τήν πρώτη φωτογραφία). "Α, είναι ή Brigitte Helm στή Μητρόπολη. Θεέ μου, τί όμορφη πού ήταν! Ή Μητρόπολη, ξέρετε, στήν πραγματικότητα γεννήθηκε από τήν πρώτη εντύπωση πού είχα απ' τούς ουρανοξύστες τής Νέας Ύόρκης. Πέρασα από εκεί τόν Οκτώβριο τού 1924, πηγαίνοντας στό Χόλυγουντ όπου μέ έστειλε ή U.F.A. (Γερμανική κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής) για νά μελετήσω τίς μεθόδους τής αμερικάνικης παραγωγής. Ή εκείνη τήν εποχή, έκανε τρομακτική ζέστη. Καί, βλέποντας τή Ν. Ύόρκη, σκέφθηκα ότι ήταν ή χοάνη πολυδιάστατων και συγκεχυμένων ανθρωπίνων δυνάμεων, τυφλών, πού στριμώνχονται ή μιά πάνω στήν άλλη μέσα στήν άκαταμάχητη επιθυμία τους νά αξιοποιηθούν, και γι' αυτό ζούν με άκατάπαυστο άγχος. Πέρασα ολόκληρη τήν ήμέρα περπατώντας στους δρόμους. Τά κτίρια έμοιαζαν νά είναι ένα κάθετο λαμπερό πέπλο, πολύ έλαφρύ, ένα πολυτελές ζωγραφιστό σκηνικό, πού κρεμόταν απ' τόν σκοτεινό ουρανό για νά θαμπώσει, νά προσελκύσει και νά ύπνωτίσει. Τή νύχτα, ή πόλη έδινε άπλώς τήν εντύπωση ότι ζει: ζούσε, όπως ζούν οι ψευδαισθήσεις. Ήξερα ότι έπρεπε νά κάνω ένα φίλμ πάνω σ' όλες αυτές τίς εντυπώσεις. Ήπιστρέφοντας στό Βερολίνο, στό άποκορύφωμα τής κρίσης, ή Τέα

φόν Χάρμποου άρχισε νά γράφει τό σενάριο. Φανταστήκαμε, εκείνη κι εγώ, μιάν άργόσχολη τάξη νά ζει σέ μιά μεγάλη πόλη χάρη στήν ύπόγεια εργασία χιλιάδων ανθρώπων, έτοιμων νά ξεγεραθούν με τήν καθοδήγηση μιάς κοπέλας τού λαού. Για νά καταστείλει τήν άνταρσία, ό άρχοντας τής πόλης ζητάει απ' τούς σοφούς νά φτιάξουν ένα ρομπότ κατ' είκόνα και όμοίωση αυτής τής κοπέλας. Άλλά τό ρομπότ, ή Μαρία, στρέφεται ενάντια στους δημιουργούς του και παρακινεί τούς εργάτες νά καταστρέψουν τή «μηχανή», τήν καρδιά αυτής τής πόλης τήν όποία έλέγχει και στήν όποία δίνει ζωή. (Άναστενάζει έλαφρά και μάς κοιτάζει). Πολλές φορές δήλωσα ότι δέν αγαπούσα τή Μητρόπολη κι αυτό, γιατί δέν μπορώ πιά νά δεχτώ τό λαϊτισμό τού μηνύματος στήν ταινία. Είναι παράλογο νά λές ότι ή καρδιά είναι ό μεσάζων ανάμεσα σνά χέρια και τό μυαλό, δηλαδή ανάμεσα στον εργαζόμενο και τόν εργοδότη. Τό πρόβλημα είναι κοινωνικό και όχι ήθικό. Φυσικά, όταν γύριζα τό φίλμ, τό αγαπούσα, άλλίως δέ θά μπορούσα νά τό συνεχίσω... Άλλά, άργότερα, άρχισα νά καταλαβαίνω ότι κάτι δέν πήγαινε καλά... Σκέφθηκα, παραδείγματος χάρη, ότι ένα από τά έλαττώματα, ήταν ό τρόπος με τόν όποιο είχα δείξει τή δουλειά τών ανθρώπων και τών μηχανών μαζί. Θυμάστε τόν άνθρωπο πού δουλεύει σέ άρμονία με τά ρολόγια; Γινόταν ένα τμήμα τής μηχανής. Ή λοιπόν, αυτό μου φαινόταν υπερβολικά συμβολικό, ύπερβολικά άπλοϊκό σέ σχέση με αυτό πού άποκαλούμε «τά δεινά τής μηχανοποίησης». Όμως, πριν από λίγα χρόνια, βλέποντας τό θέαμα τών άστροναυτών μας νά κάνουν περίπατο γύρω από τή γή, αναγκάστηκα νά αναθεωρήσω τήν κρίση μου. Ήταν σοφοί, ώστόσο, ήταν αιχμάλωτοι τής διαστημικής τους κάψουλας, τελικά τίποτε περισσότερο - ή περίπου τίποτα - από ένα τμήμα τής μηχανής πού τούς μετέφερε...

(Κοιτάζει κι άλλες φωτογραφίες τής Μητρόπολης: οι πίο νέοι εργάτες προσπαθούν νά σωθούν απ' τά νερά, ή γυναίκα - ρομπότ, ή εξέγερση τών εργατών μέσα στό δωμάτιο τής μηχανής...). Μπá, νά κι ένα πλάνο, τού Shuftan, ό Eugen Shuftan τό έκανε... Μέ ρωτούσες, Βίλλυ, τί τεχνικά προβλήματα χρειάστηκε νά αντιμετώπισουμε, έ λοιπόν αυτήν τή σκηνή, τήν γυρίσαμε χάρη σέ καθρέφτες (ό Λάνγκ δείχνει μιά φωτογραφία τού δωματίου όπου βρίσκεται ή μηχανή, και μιάν άλλη τού τεράστιου στάδιου για τά παιδιά τής άρχουσας τάξης): ό Shuftan έξυσε τήν επίστρωση σέ οριζόμενα σημεία τού καθρέφτη, τόν τοποθέτησε ύστερα άπέναντι στό φακό τής κάμερας, έτσι



Μυστικό πίσω απ' την πόρτα: Joan Bennett.



Rancho Notorios: Marlene Dietrich.

ώστε ένα μέρος του – κατασκευασμένου σε ανθρώπινη κλίμακα – πλατώ να φανεί μέσα στον καθρέφτη. Ο καθρέφτης αντικατόπτριζε επίσης ένα πλατώ - μινιατούρα, αναπαράσταση των μηχανών σε κίνηση. Αυτές οι μινιατούρες έδιναν πλάτος στο πραγματικό πλατώ, που θα ήταν πολύ ακριβό και πολύπλοκο να κατασκευαστεί εξολοκλήρου, μονάχα για μία τόσο σύντομη σκηνή. Αυτός ο συνδυασμός πραγματικού και τεχνητού φωτογραφήθηκε (αντί να γίνει στο εργαστήριο όπως σήμερα), κι αυτό βέβαια οφείλεται στην εφευρετικότητα του Shuïtan.

(Παίρνει μιά άλλη φωτογραφία που δείχνει μιά πόλη με μοντέρνα κτίρια, με αυτοκίνητα κι αεροπλάνα «πρωτοπορευτικής» σύλληψης).

Κατασκευάσαμε μέσα σ' ένα παλιό στούντιο με γυάλινα τοιχώματα ένα πλατώ - μινιατούρα του δρόμου, μήκους 7 ή 8 μέτρων και μετακινήσαμε εκατοστό - εκατοστό τὰ μικρά αυτοκίνητα με τὸ χέρι. Φιλμάραμε καρέ - καρέ, με ένα καθράρισμα για κάθε κίνηση. Τὰ αεροπλάνα μετακινήθηκαν και φιλιμαρήστηκαν με τὸν ἴδιο τρόπο. Αυτή η σκηνή, που διαρκεί 1 ή 2 λεπτά στην ὀθόνη, ἀπαίτησε 6 ἡμερῶν γύρισμα! Τελικά, οἱ δυσκολίες που συναντήσαμε δέν ἀφορούσαν τὸ γύρισμα, ἀλλὰ τὴν ἐργασι-

ριακή δουλειά. Ὁ ὀπερατέρ εἶχε πει στους τεχνικούς νὰ ἐμφανίσουν τὸ φιλμ κανονικά. Ἀλλὰ ὁ διευθυντὴς τοῦ ἐργαστηρίου, ἔχοντας ὑπόψην του τὸν χρόνο που χρειαστήκαμε για νὰ τραβήξουμε αὐτὴ τὴ σύντομη σκηνή, ἀποφάσισε νὰ ἐμφανίσει μόνος του τὴ μεγέθυνση. Κανείς δέν εἶχε κρίνει ἀναγκαῖο νὰ τοῦ πει ὅτι, για λόγους προοπτικῆς, ὁ ὀπερατέρ εἶχε τραβήξει τὸ φόντο τοῦ πλάνου λίγο φλου για νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση μεγάλης ἀπόστασης. Ὁ διευθυντὴς τοῦ ἐργαστηρίου ἄρχισε νὰ ἐμφανίζει τὸ γεγκαίφ, νετάροντας στὸ φόντο και ὄχι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πλάνου! Ἡ κλίμακα τῶν ἀναλογιῶν, φυσικά, καταστράφηκε. Προσπάθουσα νὰ διατηρήσω τὴν ἡρεμία μου. «Αὐτὰ εἶναι πράγματα που συμβαίνουν, παιδιά», εἶπα, «Ξαναρχίζουμε!» Καί τὸ κἀναμε, τὸ πρῶτο πράγμα που ἀνακάλυψα για τίς ταινίες εἶναι ὅτι δέν τίς κάνει κανένας μόνος του. Τὸ συνεργεῖο σέ βοηθάει. Καί εἶχα ἕνα ἐξαιρετικό συνεργεῖο. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ σκηνὴ τοῦ «διντεό - φωνου», πραγματοποιήθηκε με τὴ βοήθεια μιᾶς ἀδιαφανοῦς ὀθόνης, διαστάσεων 1X2 πόδια. Σ' αὐτὴν προβάλλαμε ἕνα κομμάτι φιλμ που εἶχε ἤδη γυριστεῖ και ἔδειχνε τὸ πίσω μέρος μιᾶς τηλεφωνικῆς συσκευῆς. Ἦταν ἡ πρώτη «μπαγκράουντ προτζέξιον», ἡ πρώτη

διπλοτυπία... Δέν συνειδητοποιήσαμε τὴ σημασία, τὸ βελιηνεκές αὐτοῦ τοῦ εὐρήματος, ἀλλιῶς θὰ εἶχαμε θησαυρίσει καταθέτοντάς το για δίπλωμα εὐρεσιτεχνίας. Εἶναι μιά μέθοδος που σήμερα χρησιμοποιεῖται παγκοσμίως. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ξέραμε μόνο ὅτι ὑπῆρχε ἕνα πρόβλημα, κι ὅτι ἔπρεπε νὰ τὸ λύσουμε. Ὁ ὀπερατέρ μου, ὁ Guenther Rittau, ἦταν ἀποφασισμένος νὰ μὴν χρησιμοποιήσει τρυκ στὸ γύρισμα· χρησιμοποίησε τὴν ἐξυπνάδα του για νὰ φτάσει σ' αὐτὴ τὴ λύση: ἔβαλε τὴν κάμερα σέ σύγχρονη κίνηση με μιά μηχανὴ προβολῆς που πρόβαλλε τὴ σιλουέτα ἑνὸς ἀντρα πάνω στὸ «διντεόφωνο». Αὐτὸ ἔγινε με κοντάρια συνδεμένα με κινητοὺς ἀρμούς που πηγαίνονταν ἀπὸ τὴν κάμερα στὴ μηχανὴ προβολῆς· οἱ δύο μηχανές ἦταν ἀρκετὰ μακριὰ ἢ μιά ἀπ' τὴν ἄλλη ἐξαιτίας τοῦ μεγέθους τοῦ πλατώ. Ὑστερα, ὅταν ἄρχισε ἡ σκηνή, οἱ δύο μηχανές λειτούργησαν ταυτόχρονα σ' ἕνα τέλειο σύνολο. Ἡ πλημμύρα στὴν πόλη τῶν ἐργατῶν ἦταν πραγματικὴ, γυρίστηκε σέ κανονικές διαστάσεις. Σωληνες στὸ ἐπίπεδο τῶν δρόμων ἐποξεύανε νερό σάν πραγματικοὶ θερμοπίδακες. Μιά ἄλλη κάμερα ἀσχολεῖτο με τὸ ρομπότ - Μαρία. Οἱ ὀμόκεντροι δακτύλιοι τοῦ φωτός που τὴν περιβάλλανε και μετακινούνταν ἀπὸ

πάνω πρὸς τὰ κάτω ἦταν, στὴν πραγματικότη-  
τα, μιά μικρὴ ἀσημένια μπάλα που γύριζε γρη-  
γορα μέσα σ' ἕναν κύκλο, φιλιμαρισμένη σέ  
φόντο μαύρου βελούδου. Στὸ ἐργαστήριο, αὐτὰ  
τὰ πλάνα τυπώθηκαν πάνω στὸ πλάνο τοῦ κα-  
θιστοῦ ρομπότ που εἶχαμε τραβήξει ἀπὸ πρῖν.

Ἡ φωτισμένη νυχτερινὴ πόλη ἦταν κινου-  
μενο σκίτσο. Στὸ γύρισμα τῆς σκηνῆς με τὴν  
ἐκρηξη τῆς μηχανῆς (τὴν θυμόσαστε;), ἦταν μιά  
ἀπ' τίς πρῶτες φορὲς που χρησιμοποιήθηκε ἡ  
ὑποκειμενικὴ κάμερα, ἡ ὁποία ἔδινε στὸ κοινὸ  
τὴν ἐντύπωση ὅτι οἱ δύο ἡθοιοὶ αἰσθάνον-  
ταν τὸ σὸκ. Ἡ κάμερα ἦταν δεμένη με μιά τρο-  
χαλία πάνω σέ μιά κάθετη σανίδα και προχω-  
ροῦσε πρὸς τὴ μηχανή, ὕστερα ὀπισθοχωροῦσε  
για νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση τῆς ἐκρηξης.

Ὁ Σεργκέϊ Αἴζενστάιν παρευρισκόταν στὸ  
στούντιο και εἶχαμε μιά διένεξη σχετικὰ με τὴν  
κινητὴ και τὴν σταθερὴ κάμερα, ἀλλὰ δέν μπο-  
ρέσαμε νὰ τὸ συζητήσουμε πολλὴν ὥρα, ἐξαι-  
τίας τοῦ ὤραριου (μου) γυρίσματος. Σκόπενα  
νὰ τὸν ξαναδῶ μερικὲς μέρες ἀργότερα, ἀλλὰ  
εἶχε φύγει ἀπὸ τὸ Βερολίνο και δέν τὸν ξανα-  
εἶδα ποτέ. Μοῦ εἶπαν πὼς εἶχε κάνει μιά με-  
λέτη σχετικὰ με τρόπο δουλειᾶς τοῦ πρώτου  
Μπαμποῦζε (τὴν ὁποία, ὀπως με πληροφορη-  
σαν, ἐξέδωσε στὴ Ρωσία).





Έχω τό δικαίωμα νά ζήσω: Henry Fonda και Sylvia Sidney.

Γιά τήν *Μητρόπολη* οί απόψεις πού ακούστηκαν ήταν πολύ διαφορετικές. Ο Η.Γ. Wells πίστευε πώς ήταν τό πιό ήλίθιο φίλμ πού είχε δει ποτέ, αλλά ο sir Arthur Conan Doyle είπε: «Τό αγάπησα περισσότερο κι απ' τά πιό άγρια όνειρά μου».

Κοιτάζετε αυτή τή φωτογραφία: είναι ο Paul Richter στους *Νιμπελοϋγκεν*, όταν πέφτει τό άκόντιο στην πλάτη του. Τά λουλούδια γύρω απ' τήν πηγή είναι πραγματικά: είχαμε φυτέψει τούς σπόρους τό φθινόπωρο, και τήν άνοιξη τό «πλατώ» ήταν έτοιμο... Ξέρετε πώς έγινε τό ούράνιο τόξο στην άρχή τών *Νιμπελοϋγκεν*; Είναι μία διπλοτυπία του βουνού, πού είχαμε τραβήξει στό στούντιο, και ενός τόξου πού είχαμε ζωγραφίσει μέ κιμαωλία σ' ένα κομμάτι μαύρο χαρτόνι. Όταν τό ξίφος σχίζει τό φτερό, στην πραγματικότητα είναι δύο φτερά πού πέφτουν και έχουν τραβηχτεί άνάποδα.

Μιά πού μιλάμε για όπτικά έφφέ, υπάρχουν και όρισμένα πού γίνονται μέ τό μακιγιάζ. Για παράδειγμα, στή *Διαθήκη του Δόκτορα Μαμπούζε*, όταν ο Δρ Μπάουμ συναντάει τό φάντασμα του Μαμπούζε μέσα στή νύχτα, στό

κεφάλι του φαντάσματος βλέπει τόν ζωντανό εγκέφαλο πού είχε άνοιξει τό ίδιο πρωί για νά ανακαλύψει ποιά άνωμαλία είχε κάνει τόν Μαμπούζε μεγάλο εγκληματία. Νά πώς τό κάναμε αυτό: είχαμε ένα ειδικό κρανίο πάνω στό όποιο είχαμε τοποθετήσει γυάλινα σωληνάκια, πού του έδιναν τήν εικόνα εγκεφάλου. Τά σωληνάκια ήταν γεμάτα υδράργυρο έτσι πού τό υγρό νά μετακινείται όταν κουνιόταν κι ο Μαμπούζε. Ανάμεσα στά γυάλινα σωληνάκια, ο μακιγιέρ είχε βάσει άσπρες τούφες από άληθινά μαλλιά, όμοια μ' αυτά πού είχε ο Μαμπούζε όταν ζούσε, πράγμα πού έδινε στό κοινό τήν εντύπωση ότι έβλεπε τόν εγκέφαλο διαμέσου τής επιδερμίδας. Για νά κάνουμε άκόμη πιό τρομερή τήν όψη του φαντάσματος, τοποθετήσαμε μισό κέλυσος αυγού σέ κάθε μάτι και δάψαμε, παραμορφώσαμε τόν κερατοειδή. (*Ο Λάνγκ χαμογελάει και τό βλέμμα του σκοτεινιάζει*). Ήταν όμως ή πιό εύτυχημένη περίοδος τής ζωής μου, και για τίποτε στόν κόσμο δέν θά ήθελα νά μήν τήν είχα ζήσει... Ήταν σάν ένα μεγάλο κολέγιο: μετά τήν δουλειά, περνούσαμε άτέλειωτες ώρες στην καντίνα, συζητούσαμε για τό φίλμ, οί συνεργάτες μου και γώ... Ήταν



Έχω τό δικαίωμα νά ζήσω: Henry Fonda και Sylvia Sidney.

σά νά ξαναζούσαμε μαζί τίς μέρες του κολεγίου.

(*Ο Λάνγκ παίρνει τή φωτογραφία ενός άντρα σ' έναν σκοτεινό δρόμο και κουνάει τό κεφάλι*).

...Ο Λόρε. Τόν ανακάλυψα για τό *M*, ξέρετε... Πέθανε στό Χόλυγουντ τόν περασμένο μήνα... Τόν αγαπούσα πολύ... είμασταν φίλοι εδώ και 35 χρόνια... (*Ο Λάνγκ σηκώνει τά μάτια και κάνει έναν μορφασμό*).

Μετά τά μεγάλα «φρέσκά» τών *Νιμπελοϋγκεν*, τής *Μητρόπολης* και τής *Γυναίκας στό φεγγάρι*, ενδιαφέρθηκα περισσότερο για τίς άνωμαλίες ύπάρξεις, για τά κίνητρα τών πράξεών τους. Αντίθετα απ' ότι πιστεύουν πολλοί τό *M* δέν ήταν παρμένο απ' τή ζωή του Peter Kirt, του φοβερού δολοφόνου του Ντύσσελντορφ. Ή Τέα φόν Χάρμποου κι εγώ, γράφαμε ήδη τό σενάριο όταν αυτός άρχισε τούς φόνους του, και τό τελειώσαμε πολύ πριν συλληφθεί. Πραγματικά, ή πρώτη ιδέα για τό θέμα του *M* μου ήρθε όταν διάβασα ένα άρθρο στην έφημερίδα. Πάντοτε διαβάζω τίς έφημερίδες μέ τή σκέψη νά βρω μία άφετηρία για κάποιαν ιστορία. Ή εκείνη τήν εποχή, δούλευα μέ τή «Σκότλαντ Γιάρντ» του Βερολίνου (στην Alexanderplatz) και μου ήταν προσιτοί όρισμένοι φάκελοι μέ άρκετά έμπιστευτικό περιεχόμενο.

Ήταν εκθέσεις για άκατανόμαστους δολοφόνους όπως ο Grossman του Βερολίνου, ο τρομερός δράκος του Άνόδερου (πού σκότωσε τούς νέους), κι άλλους εγκληματίες τής ίδιας φάρας. Για τήν σκηνή τής κρίσης στο *M*, δέχτηκα τήν άπρόσμενη βοήθεια μιας όργάνωσης κακοποιών. Είχα άποκτήσει φίλους ανάμεσά τους, κατά τή διάρκεια τής έρευνας για τό φίλμ. Πράγματι, χρησιμοποίησα 12 ή 14 απ' αυτούς τούς εκτός νόμου, πού δέν τούς τρομοκρατούσε ή ιδέα νά εμφανιστούν μπροστά στην κάμερα, γιατί ή άστυνομία είχε ήδη φωτογραφίες τους. Κι άλλοι ήθελαν πολύ νά μέ βοηθήσουν αλλά δέν μπόρεσαν γιατί δέν ήταν γνωστοί στις ύπηρεσίες διώξεως εγκληματιών. Ένώ, λοιπόν, τελείωνα τό γύρισμα τών σκηνών όπου λάβαιναν μέρος πραγματικοί κακοποιοί μέ ειδοποίησαν ότι ερχόταν ή άστυνομία. Τό είπα στους φίλους μου, παρακαλώντας τους, όμως, νά παραμείνουν για τίς δύο τελευταίες σκηνές. Δέχτηκαν όλοι και εγώ γύρισα τίς σκηνές άστραπιαία. Όταν έφτασε ή άστυνομία, οί σκηνές μου ήταν μέσα στό κουτί κι οί «ήθοιοιοί» μου είχαν εξαφανιστεί μέσα στό ντεκόρ.

(*Ο Λάνγκ παίρνει μιάν άλλη φωτογραφία*). Ή Μάργλεν... στό Ράντσο Νοτόριους. Ο πρωτότυ-

πος τίτλος ήταν Chuck a Luck, που είναι τό όνομα του ράντσου στο φίλμ και συγχρόνως τό όνομα ενός τυχερού παιχνιδιού και ό τίτλος ενός τραγουδιού που ακούγεται αποσπασματικά σέ όλη τή διάρκεια του φίλμ. Μου άρεσε ή ιδέα νά χρησιμοποιηθεί ένα τραγούδι σάν μέθοδος, τεχνική όσο και δραματική, για νά προωθηθεί ή δράση και αποδείχθηκε ότι ήταν ή πρώτη φορά που ένα τραγούδι χρησιμοποιείτο καταυτόν τόν τρόπο σ' ένα γουέστερν. (Τό Καταμεσήμερο γυρίστηκε άργότερα). Μέ 5 ή 6 φράσεις άπό τό τραγούδι έφτανα πιό γρήγορα στο συμπέρασμα αποφεύγοντας συγχρόνως και όρισμένα πράγματα. που και βαρετά θά ήταν για τό κοινό και χωρίς σημασία για τό φίλμ.

Αυτό που ήθελα νά δείξω στο Ράντσο Νοτόριους, ήταν μιá γυναίκα όχι πιά πολύ νέα, ιδιοκτήτρια ενός ράντσου, είδους καταφύγιου για τους έκτός νόμου, σέ αντίθεση μ' έναν διάσημο δολοφόνο που είχε γεράσει πολύ για νά μπορεί νά πυροβολεί γρήγορα. Τότε μπαίνει στο παιχνίδι ένας νεαρός που αυτός, είναι πολύ γρήγορος στο πιστόλι. Τό αιώσιο τρίο του γουέστερν. Ο κ. Howard Hughes, που ήταν στην R.K.O., τήν παραγωγή έταιρεία του φίλμ, άλλαξε τόν τίτλο σέ Ράντσο Νοτόριους διότι, έλεγε, στο έξωτερικό δέν θά καταλάβαιναν τί σημαίνει Chuck a Luck. Μήπως, όμως, κατάλαβαν καλύτερα τό Ράντσο Νοτόριους στην Εύρώπη. (Ο Λάνγκ σταματάει κι ανάβει ένα τσιγάρο).

— Δυστυχώς, έμεις οί σκηνοθέτες έχουμε περιορισμένο έλεγχο σ' αυτά τά πράγματα. Στην κινηματογραφική βιομηχανία, ξέρετε, δέν υπάρχουν πνευματικά δικαιώματα για έναν σκηνοθέτη· μου είπαν ότι στη Γαλλία λίγο - πολύ υπάρχουν. Υπάρχει όμως ένα πράγμα στις ΗΠΑ που επιδοκιμάζω άπόλυτα, και είναι άγνωστο στην Εύρώπη: είναι ή «Preview» (πρόβλεψη). "Αν αυτοί που αποκαλούνται παραγωγοί ήταν άνθρωπινα όντα και πραγματικοί φίλοι του σκηνοθέτη, αντί νά ζηλεύουν, θά συνειδητοποιούσαν πως δέν υπάρχει παρά μόνο ένας τρόπος για νά κρίνει κανείς τήν αξία ενός φίλμ, κι αυτό, βέβαια, είναι: νά μάθεις αν τό κοινό θά αγαπήσει τό φίλμ. Έξ ου και «preview». Μιά φορά σ' ένα άπ' τά φίλμ μου υπήρχε μιá σκηνή μέ τήν Ida Lupino και τόν Dana Andrews, που δέν άρεσε στον παραγωγό. Έγώ τήν έβρισκα πολύ άσπεία και καλή. Έπί μιá εβδομάδα συζητούσα μαζί του για τας άρετές αυτές τής σκηνής, αλλά δέν πειθόταν και ήθελε πεισματικά νά τήν κόψει. Είπα, λοιπόν, κι εγώ: «Γιατί νά μήν αφήσουμε τήν «preview» ν' αποφασίσει;» Διοργάνωσε μιá «preview» για νά μπορέσει νά αποδείξει ότι είχα

άδικο. Όστόσο, ή σκηνή άρεσε στο κοινό, που γέλασε και χειροκρότησε. Ο παραγωγός ήταν έξαλλος και πολύ πειστωμένος. Είπε στον μοντέρ μου, τόν Gene Fowler: «θά οργανώσω ξανά και ξανά «previews» για τό φίλμ, μέχρις ότου βρω ένα κοινό που δέν θά του άρέσει ή σκηνή. Τότε θά τήν κόψω».

Αυτό που σκεφτόμουν για τους παραγωγούς, τό είπα στο φίλμ του Γκοντάρ. "Υστερα άπ' όσα είπα γι' αυτούς, νομίζω ότι δέν θά έχω ποτέ πιά καινούρια πρόταση για ταινία... Υπάρχει μιá δική μου φράση στην Περιφρόνηση στην όποια πιστεύω πολύ: «Ο θάνατος δέν είναι λύση».

Πρόσεξε, Χέρμαν, άς υποθέσουμε ότι είμαι έρωτευμένος μέ μιá γυναίκα. Μέ προδίδει. Τήν σκοτώνω. Τί μου άπομένει; Έχασα τόν έρωτά μου, γιατί είναι δλοφάνερο ότι πέθανε. "Αν στή θέση τής είχα σκοτώσει τόν έρασή της, θά μέ είχε μισήσει, και πάλι θά είχα χάσει τόν έρωτά της! "Οχι παιδιά μου, ό θάνατος δέν είναι λύση.

"Αν είχα συνεταιριστεί μ' έναν παραγωγό, δέν θά είχα μπορέσει ποτέ νά κάνω τό Μ. Ποιός παραγωγός θά δεχόταν ένα φίλμ χωρίς έρωτική ιστορία, όπου ό ήρωας είναι δολοφόνος παιδιών; Καθώς τό Μ ήταν ή πρώτη δμιλουσα ταινία μου, έκανα πειράματα μέ τόν ήχο, που ήταν βέβαια αδύνατα στον δουλό κινηματογράφο. Θυμάστε τόν τυφλό ζητιάνο που πηγαίνει στο Παζάρι τών ζητιάνων νά νοικιάσει ένα χειροκίνητο άρμόνιο; όταν του παίξουν ένα κομμάτι, κάποιες φάλτσες νότες ενochλούν τ' αυτιά του· ξαφνικά, βάζει τά χέρια του σ' αυτιά για νά μήν ακούει πιά αυτούς τους παράφωνους ήχους και τήν ίδια στιγμή, ή μουσική σταματάει στο φίλμ. Υπάρχουν κι άλλα σημεία όπου χρησιμοποίησα τόν ήχο: τά δήματα μέσα στην παράξενη σιωπή ενός δρόμου, ή νύχτα, ή πάλι ή βαριά άναπνοή του φονιά τών παιδιών... Μά όσο ό ήχος μπορεί νά δώσει ένταση σέ μιá σκηνή, άλλο τόσο ή μελετημένη σύντηψη τής δράσης μπορεί νά αυξήσει τό δραματικό περιεχόμενό της. Αφήστε με νά σάς εξηγήσω... Όταν δολοφονείται τό παιδί, ξεπροβάλλει μέσα άπ' έναν θάμνο τό μπαλάκι του, που κατακυλάει και τελικά σταματάει. Τό κοινό έχει ταυτίσει τήν μπάλα μέ τό κοριτσάκι και έτσι, συνειρμικά, ξέρει ότι μέ τό σταμάτημα τής κίνησης τής μπάλας, σταμάτησε κι ή ζωή του κοριτσιού. Δέν μπορούσα, βέβαια, νά δείξω φοβερές πράξεις σεξουαλικής βίας πάνω στο παιδί, αλλά μέ τό νά μήν δείχνω τή δράση, προκαλούσα περισσότερες αντιδράσεις στο κοινό άπ' ότι αν τήν είχα πραγματικά



Γαλάζια γαρδένια: φωτογραφία από τό γύρισμα.



Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Φράνκ Τζέμς: Henry Fonda.



Ἀνθρώπινος πόθος: Glenn Ford καὶ Gloria Grahame.

δείξει μὲ κάθε λεπτομέρεια. Ὑποχρέωνα τὸν θεατὴ νὰ χρησιμοποιήσει τὴ δική του φαντασία. Ἐξάλλου, μιὰ ἀπλή μέθοδος μπορεῖ νὰ αἰξήσει τὴν ἔνταση μιᾶς σκηνῆς δείχνοντας αὐτὸ πού ὑποτίθεται ὅτι σκέπτεται ὁ ἠθοποιός. Θυμόσαστε τὸ κινούμενο παιχνίδι στὴν διτρίνα ἐνὸς μαγαζιοῦ παιγνιδιών: Ἐνα τόξο πού μετακινιόταν συνέχεια ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω σκοπεύοντας τὸ μάτι ἐνὸς ταύρου;... Αὐτὸ παίρνει γιὰ τὸν δολοφόνου μιὰ σεξουαλικὴ σημασία, τὴν ὁποία τὸ κοινὸ συνειδητοποιεῖ ἀπόλυτα...

(Ὁ Λάνγκ παίρνει μιὰ φωτογραφία πού δείχνει τὸ πρόσωπο ἐνὸς ἀνθρώπου μὲ ναζιστικὴ στολή).

Ὁ Hans von Twardowsky... Ὁ Χάιντριχ σὸ Καὶ οἱ δῆμοι πεθαίνουν. Μοῦ συνέδῃ κάτι πολὺ δυσάρεστο μ' αὐτὸ τὸ φιλμ. Δὲ γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία τὸ 1944: ὁ κόσμος μοῦ ἔλεγε ὅτι τοῦ θύμιζε ὑπὲρ τὸ δέον τὴν πραγματικότητα τοῦ πολέμου. Ὅμως 19 χρόνια ἀργότερα, στὸ Παρίσι, τὸ φιλμ ἐκτιμήθηκε πολὺ ἀπὸ τοὺς κριτικούς. Ἀκόμη καὶ σήμερα, μοῦ φαίνεται πὼς τὸ Καὶ οἱ Δῆμοι Πεθαίνουν δείχνει τὴν πάλι ὀλοζήλου πληθυσμοῦ τῆς Προάγας ἐναντίον τὰ φασιστικὰ στρατεύματα. Ἡ πινακίδα τοῦ τέλους πού λέει «Δὲν εἶναι τὸ τέλος», ἦταν ὄντως

μιὰ προφητεία, διότι τώρα συμβαίνουν τὰ ἴδια πράγματα ἐκεῖ, μόνο πού οἱ εἰσβολεῖς ἔρχονται ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά!

Πάντοτε μὲ ἐνδιέφεραν οἱ ἀγῶνες, κάθε μορφή πάλης, ἐναντίον τὴν ἀστυνομία καὶ τὴ διαφθορὰ τῶν κυβερνήσεων, ἡ πάλη τῶν παιδιῶν ἐναντίον τοὺς γονεῖς πού δὲν τὰ καταλαβαίνουν...

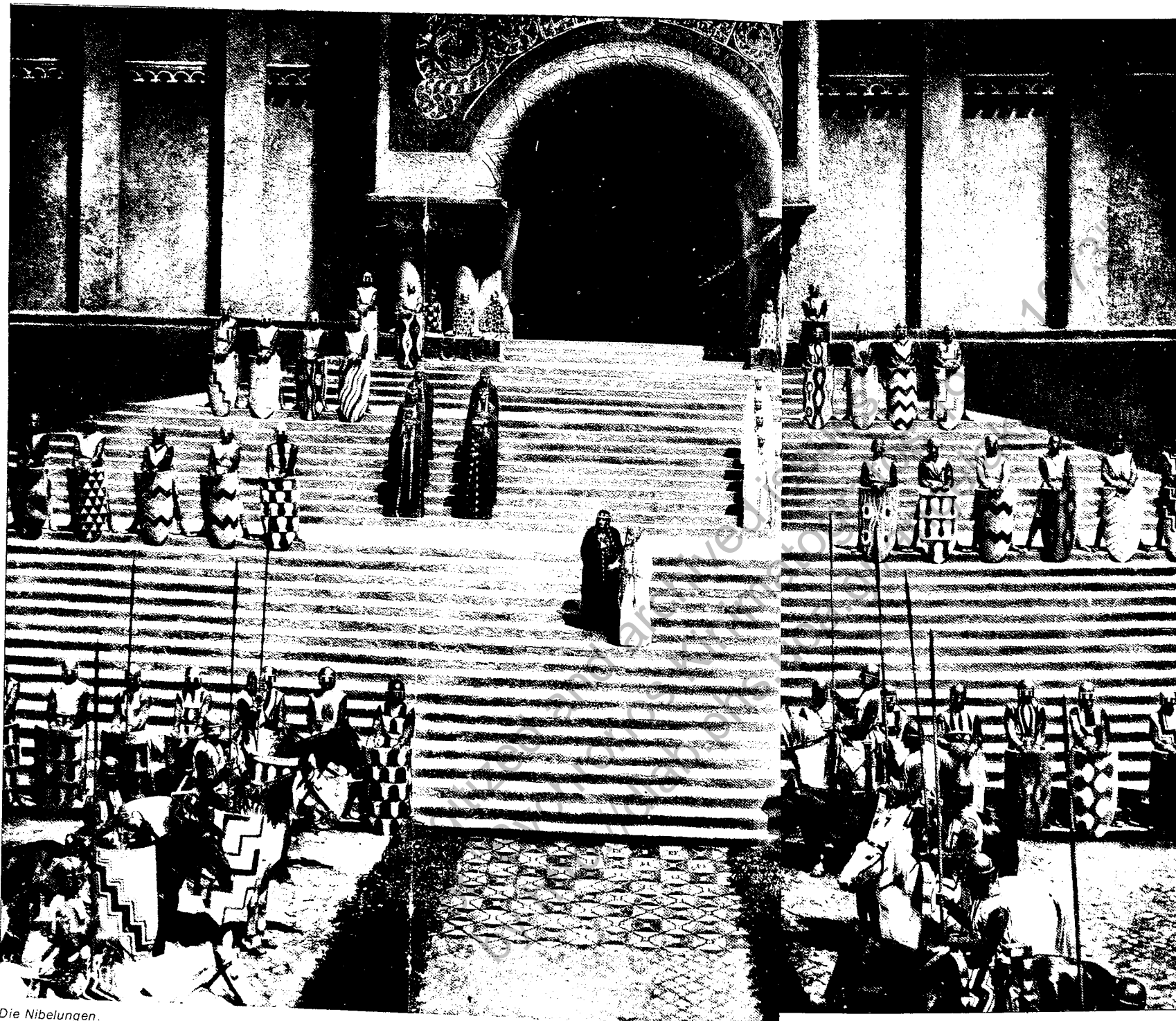
Ἄ, ὁ Tracy σὸ Fury (Νέμεση)... (Ὁ Λάνγκ κοιτάζει ἀπὸ κοντὰ μιὰ φωτογραφία τοῦ Spencer Tracy μ' ἓνα σκυλάκι). Ὅταν ἔκανα αὐτὸ τὸ φιλμ, σχετικὰ μὲ τὸ λυντσάρισμα, δὲν μποροῦσα, βέβαια, νὰ ἐλπίζω ὅτι θὰ σταματήσει αὐτὴ ἡ ἀρχαία πρακτικὴ· τὸ μόνο πού μποροῦσα νὰ κάνω ἦταν νὰ ἀνιχνεύσω τὸ πρόβλημα – ἀλλιῶς θὰ ἔκανα πολιτικὴ. Πάντοτε ἔτσι εἶναι: μπορῶ μόνο νὰ δείξω ὀρισμένα πράγματα καὶ νὰ πῶ: «νομίζω ὅτι εἶναι ἡ πραγματικότητα. Κοιτάξτε». Αὐτὸ μόνο μπορῶ νὰ κάνω· δὲν εἶμαι θαυματοποιός. Οὐτε καὶ θεωρῶ τὸν ἑαυτὸ μου καλλιτέχνη... «Καλλιτέχνης» εἶναι μιὰ λέξη. Ἐκανα πολλὰ φιλμ... Εἶμαι ἓνας φιλομουρῆς, ἓνας σκηνοθέτης τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο... (Κοιτάζει τὴν ἐγχρωμὴ φωτογραφία μιᾶς κοπέλας, τῆς Μαίρυλιν Μονρόε σὸ Clash by Night (Σύγκρουση ἐραστῶν): ἓνα τόσο

ὁμορφο παιδί, πού τὸ κατευθύνανε τόσο λάθος. Τὴν ἀγαποῦσα πολὺ, ἀλλὰ ἡ πραγματικὴ βεντέτα σὸ φιλμ ἦταν ἡ Stanwyck, ἡ ὁποία ποτέ δὲν παραπονέθηκε γιὰ τίς ἀπαιτήσεις λήψεις πού ἔπρεπε νὰ κάνουμε ξανά καὶ ξανά ἐξαιτίας τῆς Μονρόε).

(Σκύβει πάνω στὶς φωτογραφίες). Τόσες καὶ τόσες φωτογραφίες! Ὁ Henry Fonda καὶ ἡ Sylvia Sidney σὸ Ἐχω τὸ δικαίωμα νὰ ζήσω (You only Live Once), ὁ Walter Pidgeon καὶ ἡ Joan Bennet σὸ Man Hunt (Ἀνθρωποκνηγητό), ὁ Randy Scott σὸ Western Union, ὁ Edward G. Robinson σὸ Scarlet Street, ὁ Dana Andrews καὶ ἡ Ida Lupino σὸ While the city sleeps, ἡ Debra Paget στὰ δύο Ἰνδικὰ φιλμ... (Ὁ Λάνγκ διορθώνει τὴν καλόπτρα τοῦ ματιοῦ του καὶ ἀρχίζει νὰ στιθάζει μὲ πολλὴ προσοχὴ τίς φωτογραφίες πού ἔχει μπροστὰ του).

– Ἐχω πεῖ συχνὰ ὅτι ἓνας σκηνοθέτης πού δουλεύει μὲ ἠθοποιούς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἓνα εἶδος ψυχαναλτῆ. Ὁχι, βέβαια, γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς ἠθοποιούς, ἀλλὰ γιὰ τοὺς χαρακτήρες τοῦ ἔργου. Ὑπάρχουν καταρχὴν σὸ χαρτί· ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ τοὺς κάνει νὰ ζήσουν γιὰ τὸν ἠθοποιό, ὕστερα γιὰ τὸ κοινό. Μιὰ

μέρα σὸ Χόλυγουντ, ἓνας συγγραφέας μοῦ εἶπε: «Ξέρω ἀκριβῶς τί σκεφτόσασταν ὅταν γυρίζατε τὴν τᾶδε σκηνὴ τοῦ M. καὶ τοῦ ἀπάντησα: «Πέστε το». Ἀνέπτυξε λεπτομερῶς τὴ θεωρία του πού ἦταν τελείως λανθασμένη. Τουλάχιστον ἔτσι πιστεύα τότε, ἀλλὰ, μετὰ ἀπὸ χρόνια, σὸ Παρίσι, καὶ ἐνῶ βρισκόμουνα στὰ μισὰ μιᾶς συνέντευξης τύπου, ὅπου διηγόμουνα αὐτὸ τὸ ἀνέκδοτο, σταμάτησα ἀτότομα γιὰ τὴν ἔξοδου συνειδητοποίησα ὅτι μποροῦσε νὰ ὑπάρχει μιὰ βαθιὰ ἀλήθεια σ' αὐτὰ τὰ πράγματα... ὅτι αὐτὸ πού λένε «ἕφος» ἐνὸς σκηνοθέτη πηγάζει ἀπ' τὸ ὑποσυνειδητὸ του, καὶ ὅτι ὁ ἴδιος δὲν ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος... Μερικὲς φορές ἐπίσης, σκέφτομαι ὅτι ἓνας καλὸς κριτικός εἶναι ὁ ἴδιος ἓνα εἶδος ψυχαναλτῆ, καὶ ὅτι πιθανόν νὰ μποροῦσε νὰ μοῦ πεῖ γιὰ τὴν γύρισα αὐτὴ τὴ σκηνὴ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο... Εἶναι, ὅμως, δίκοπο μαχαίρι. Γνώρισα κάποιον συγγραφέα πού μοῦ ἄρεσε πολὺ. Ἐκανε ψυχανάλυση καὶ, δύο χρόνια μετὰ ἦταν ἀνίκανος νὰ γράψει. Νομίζω πὼς ἡ δουλειά μας, σάν δημιουργοὶ πού εἶμαστε, εἶναι ἀποτέλεσμα ὀρισμένων στερήσεων, ὅχι, ἴσως «στέρηση» δὲν εἶναι ἡ ἀκριβὴς λέξη, νευρώσεων θὰ ταίριαζε καλύτερα. Μὰ ὅταν οἱ



Die Nibelungen.

στερήσεις ή οι νευρώσεις έχουν εξαφανιστεί. τότε, τί γίνεται;

Για μένα, ένα φιλμ είναι ένα παιδί που φέρνω στον κόσμο. Όταν τό γεννήσω, άν μπορώ νά τό πώ έτσι, τό εγκαταλείπω... Όταν τελειώσω ένα φιλμ, δέν θέλω νά τό ξαναδώ. Δέν μπορώ νά κάνω τίποτε άλλο γι' αυτό. Έχει τή δική του ζωή, δέν είναι πιά κομμάτι τής δικής μου. Συχνά μέ ρωτούν ποιό από τά φιλμ μου προτιμώ. Μιά μητέρα διαλέγει ένα παιδί που αγαπάει περισσότερο από τ' άλλα; Μιά μητέρα γεννάει μόνο μία φορά ένα παιδί, ένας σκηνοθέτης γεννάει ένα φιλμ τουλάχιστον 3 φορές: πρώτη φορά όταν δουλεύει τό σενάριο, δεύτερη στο γύρισμα, τρίτη στο μοντάζ. Ωστόσο, νομίζω, πώς τά φιλμ που προτιμώ είναι τό *M*, τό *Woman in the window*, τό *Scarlet Street* καί τό *While the city sleeps*.

Είναι δύσκολο νά πώ, όταν τό σκέφτομαι, ποιό είναι τό θέμα που υπάρχει σαν υπόστρωμα σε όλα μου τά φιλμ... Πιθανόν νά είναι ή πάλη του ατόμου ενάντια στα γεγονότα – τό αιώνιο πρόβλημα των Αρχαίων Έλλήνων, ή πάλη ενάντια στους θεούς, ο αγώνας του Προμηθέα ενάντια στο Περωμένο. Τό ίδιο πράγμα γίνεται και σήμερα: παλεύουμε ενάντια στους νόμους, παλεύουμε ενάντια στους κανόνες που δέν μās φαίνονται ούτε καλοί ούτε δίκαιοι... Αγωνιζόμαστε συνέχεια. Νομίζω ότι ο αγώνας έχει μεγαλύτερη σημασία από τό αποτέλεσμα... Τό «χάπυ έντ», υπάρχει πραγματικά; (Σταματάει σκεπτικός και σηκώνεται).

– Έλάτε, παιδιά, ξημέρωσε κιόλας. Έλάτε, ας σταματήσουμε αυτή τήν ήλίθια συζήτηση για μένα...

(Ο Herman Weinberg ύψώνει τό ποτήρι του και απαγγέλλει ένα κομμάτι απ' τους διαλόγους τής Περιφρόνησης: «Αυτός που ξέρει και δέν ξέρει ότι ξέρει, κοιμάται. Ας τόν ξυπνήσουμε. Αυτός που ξέρει και ξέρει ότι ξέρει, είναι ένας «μαίτρ». Ας τόν ακολουθήσουμε...»)

Τόν μονόλογο κατέγραψε ή Gretchen Weinberg. Ξαναδιάβασε και διόρθωσε ο Φρίτς Λάνγκ για τά Cahiers du Cinema άρ. 179 Ιούνιος 1966. Η μετάφραση του πρώτου μέρους που δημοσιεύτηκε στο Σ.Κ. '76 άρ. 11 και του δεύτερου που δημοσιεύουμε εδώ έγινε από τήν Ίριδα Ζαχαριάδη).



## Σύντομη φιλμογραφία του Φρίτς Λάνγκ\*

Ο αναγνώστης μπορεί να βρει μία αναλυτική βιοφιλμογραφία του Φρίτς Λάνγκ στην ειδική έκδοση του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* με ευκαιρία την αναδρομή στο έργο του γερμανού σκηνοθέτη, που είχε οργανώσει το Ίνστιτούτο Γκαϊτε της Αθήνας στις 8 - 25 Ιανουαρίου 1971.

### Γερμανία

1919

*Halbblut* (Ο Μιγάς).

*Der Herr der Liebe* (Ο αφέντης του έρωτα)

*Harakiri*

*Die Spinnen* (Οι αράχνες)

1ο επεισόδιο: *Der Goldene See* (Η χρυσή λίμνη)

2ο επεισόδιο: *Das Brillanteschiff* (Τό πλοίο με τους σκλάβους).

1920

*Das Wandernde Bild*. (Η πλανώμενη εικόνα).

1921

*Vier um die Frau* (Τέσσερεις γύρω απ' τη γυναίκα).

*Der Müde Tod* (Ο κουρασμένος θάνατος).

1922

*Dr. Mabuse, der Spieler* (Δρ. Μαμπούζε, ο παίκτης)

*Dr. Mabuse, Inferno des Verbrechens* (Δρ. Μαμπούζε ή κόλαση του εγκλήματος).

1923 - 24

*Die Nebelungen*.

1ο επεισόδιο: *Siegfrieds Tod* (Ο θάνατος του Ζίγκφρηντ).

2ο επεισόδιο: *Kriemhilds Rache* (Η εκδίκηση της Κρήμχιλντ).

1926

*Metropolis*

1928

*Spieler* (Κατάσκοποι)

*Frau im Mond* (Η γυναίκα στο φεγγάρι).

1931

*M — Dein Mörder sieht dich an* ή *Eine Stadt sucht den Mörder* (M — μία πόλη ψάχνει τό δολοφόνο).

1932

*Das Testament von Dr. Mabuse* (Η διαθήκη του Δρ. Μαμπούζε).

### Γαλλία

1933

*Liliom*.

### Η.Π.Α.

1936

*Fury* (Νέμεσις)

*You Only Live Once* (Έχω τό δικαίωμα να ζήσω).

1938

*You and Me* (Έσύ κι εγώ).

1940

*The Return of Frank James* (Η επιστροφή του Φράνκ Τζαίμς).

*Western Union*.

1941

*Man Hunt* (Ανθρωποκυνηγήτό).

1942

*Hangmen Also Die* (Καί οι δήμιοι πεθαίνουν).

1943

*The Ministry of Fear* (Τό ύπουργείο του τρόμου).

1944

*The Woman in the Window* (Η γυναίκα στο παράθυρο).

1945

*Scarlet Street* (Κόκκινος δρόμος).

1946

*Cloak and Dagger* (Μανδύας καί στιλέτο).

1947

*House by the River* (Σπίτι στο ποτάμι)

1950

*American Guerilla in the Philippines* (Αμερικάνικη γκερίλλα στις Φιλιππίνες).

1951

*Rancho Notorius*.

*Clash by Night* (Νυχτερινή σύγκρουση).

1952

*The Blue Gardenia* (Γαλάζια γαρδένια).

1953

*The Big Heat* (Η μεγάλη κάψα)

1954

*Human Desire* (Ανθρώπινος πόθος).

*Moon fleet*

1955

*While the City Sleeps* (Όταν ή πόλη κοιμάται).

1956

*Beyond a Reasonable Doubt* (Πίσω από μία λογική ύποψία).

### Ίνδία - Γερμανία

1958

*Der Tiger von Eschnapur* (Ο Τίγρης της Έσναπούρ)

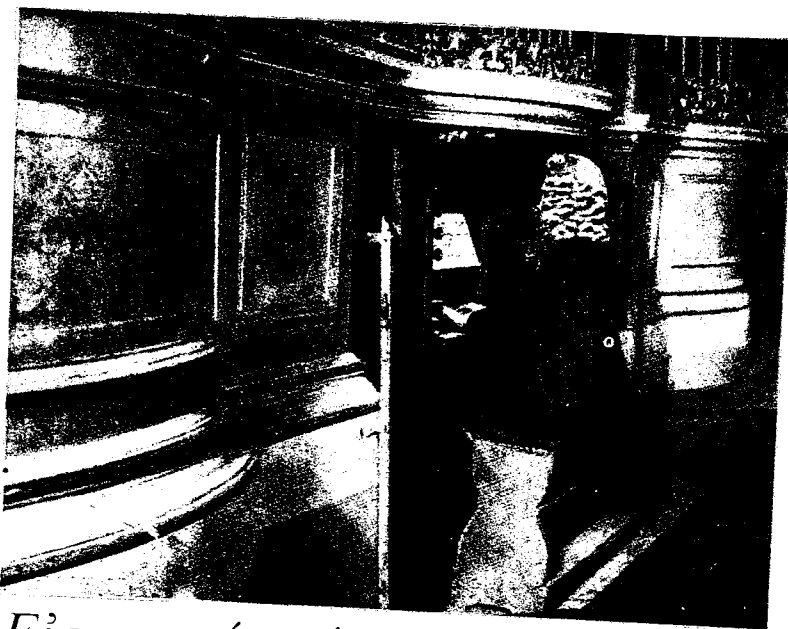
*Das Indische Grabmal* (Ο τάφος του Ίνδοϋ).

### Γερμανία

1960

*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (Τά χίλια μάτια του Δρ. Μαμπούζε).

\* Οι τίτλοι στά ελληνικά δέν είναι πάντα αυτοί με τούς όποιους κυκλοφόρησαν κατά καιρούς οι ταινίες του Φρίτς Λάνγκ στην Έλλάδα, αλλά ή μετάφραση τών πρωτότυπων τίτλων.



## Είσαγωγή στις ταινίες των Ζάν - Μαρί Στράουμπ και Ντανιέλ Ύγιέ

Του Νίκου Σαδδάτη

Άχ. μουσική  
ανάσα των αγαλιμάτων  
R.M. Rilke

Έξορία, εξοστρακισμός, εξέγερση, εξάρθρωση. Νά ποιές κυρίαρχες έννοιες θά καθορίσουν τό λόγο όποιου θέλει νά μιλήσει γιά τή δεκαπεντάχρονη φιλική πορεία του Ζάν-Μαρί Στράουμπ.

Αυτό-έξορία του κινηματογραφιστή στή Γερμανία (μετά τήν άνυποταξία του στον γαλλικό στρατό) όπου φτιάχνει τίσ πρώτες του ταινίες κι άπομακρύνεται χωρίς έπιστροφή από τόν κινηματογράφο των «μεγάλων» δημιουργών που τόν έπηρεάσαν: (Renoir, Gremillon, Bresson και Dreyer). Τέσσερις ταινίες ήταν ή παραγωγή αυτής της περιόδου (1962 - 1968) και άμέσως σχεδόν σημάδεψαν τόν έναν πόλο του ευρωπαϊκού κινηματογραφικού μοντερνισμού: Machorka-Muff, Άσυμφιλίωτοι (Nicht Versöhnt), Χρονικό τής Άννας Μαγδαληνής Μπάχ (Chronik der Anna Magdalena Bach), Ό άρραβωνιαστικός, ή θεατρίνα κι ό προαγωγός, Der Bräutigam die Komödiantin und der Zuhälter). Η έξορία συνεχίζεται στήν Ιταλία, όπου θά γίνει τό σκηνικό των μετέπειτα ταινιών από τό 1969 μέχρι σήμερα: Όθων, Μάθημα Ιστορίας (Geschichtsunterricht), Είσαγωγή στή μουσική του Άρνολντ Σάινμπεργκ, που άκομπανιάρει τή σκηνή μιάς κινηματογραφικής ταινίας, Μωσής και Άαρών, Φορτίνι / Σκυλιά (Fortini / Cani).

Έξορία διαφορετικά παραγωγική από τίσ δονκιχωτικές, κοσμοπολίτικες περιπλανήσεις τόσων ξεριζωμένων σκηνοθετών (του Welles για παράδειγμα), γιατί μέσα στά «σπλάχνα» της ζυμώνεται μιά πρωτόγνωρη δουλειά πάνω στή γλώσσα και στά κείμενα, κι άκόμη πάνω στήν ίδια τήν αίσθηση τής άποξένωσης, του ξεκόμματος.

Τούτη ή έξορία γρήγορα θά συμπληρωθεί μέ ένα άποτέλεσμά της. Οι έχθροί του θά βοηθήσουν στον εξοστρακισμό των ταινιών στό μυθικό, όμως διόλου ψεύτικο εκτός, στά λημέρια του έκκεντρικά δύσκολου, υπερχάλιτεχνικού κινηματογράφου. Τά υλικά των ταινιών τούς βοήθησαν. Δύο σύγχρονα κείμενα του Heinrich Böll ξεκαθαρίζονται, απο-

δραματοποιούνται και σκηνοθετούνται στίς δύο πρώτες ταινίες. Άργότερα, οί πηγές γίνονται πολύ πιό «άποθαρουντικές»: μουσική και ντοκουμέντα από τή μακρινή εποχή του Μπάχ - Χρονικό τής Άννας Μαγδαληνής Μπάχ - ένα θεατρικό έργο της διενέζικης παρακμής - Η άρρώστια τής νιότης (Krankheit der Jugend) και μυστικιστικά ποιήματα του St. Juan de la Cruz, Ό άρραβωνιαστικός, ή ήθοποιός κι ό προαγωγός - ένα ξεχασμένο δράμα του Corneille - Όθων - ένα κείμενο του Μπρέχτ - Μάθημα Ιστορίας - γραμματα και μουσικά κομμάτια του Άρνολντ Σάινμπεργκ - Είσαγωγή... - και Μωσής και Άαρών - γραφτά του Φράνκο Φορτίνι - Τά σκυλιά του Σινά. Δέν θά έπρεπε όμως, νά παρασυρθεί κανείς νά τακτοποιήσει ή νά άπορροφήσει τίσ ταινίες των Στράουμπ-Ύγιέ μέ βάση μονάχα τά υλικά τους, αλλά μέ βάση τήν όπτική τους πάνω στά υλικά: άντι-αυθεντική προσέγγιση, ύλιστική πρακτική, δουλειά πάνω στήν όμιλία του ήθοποιού, τόν ήχο και τή μουσική, άλάθητη έμπιστοσύνη στήν έγγραφη του «πραγματικού» στοιχείου (γι' αυτό κι αυτή ή αίσθηση τής άπογύμνωσης των ταινιών από τά έντυπωσιακά και γοητευτικά στοιχεία). Όπτική άσυμφιλίωτη, μαχητική, έχθρική, που ξεμασκαρεύει, γελοιοποιεί τήν άριστοκρατική μακαριότητα και τόν εύκολο φετιχισμό του κυκλώματος των προνομιούχων πολιτιστικών φορέων (λέσχες, ίνστιτούτα, κινηματογράφοι τέχνης). Οί ταινίες αυτές δέν μπορούν νά πάρουν τή σφραγίδα τής «υπερκουλτούρας», δέν μπορούν νά μένουν αιώνια άγνωστες, στό γκέτο. Πόσοι, αλήθεια, στή χώρα μας ευθύνονται γιά τό κενό (στή σιωπηλή μνήμη των ματιών των Έλλήνων θεατών), που άντιστοιχεί στίς ταινίες του Ζάν-Μαρί Στράουμπ και τής Ντανιέλ Ύγιέ.

Και γιατί εξοστρακισμός;

Γιατί αυτές οί ταινίες τσουρουφλίζουν τά δάχτυλα που πάνε νά παίξουν μαζί τους, τυφλώνουν τά χανωμένα μάτια που θέλουν νά τίσ καταβροχθίσουν μέ τήν επικίνδυνη φλόγα μιάς άκραίας εξέγερσης και μιάς θυμασής στήν άκαμψία της ήθικής, που παράγεται άπ' αυτήν. Έξέγερση ένάντια στή ψευτιά όλόκληρου του κινηματογράφου, στήν αισχροτήτα και στήν ύστερία του, στό άποκοίμισμα, στήν (αυτό)καταστροφή, στήν άπονέκρωση, τό σήσιμο τής συνείδησης. Έξέγερση ένάντια στήν επανάληψη, τήν ίσοπέδωση, τήν εκμετάλλευση, τό κεφάλαιο.

Κι αυτή ή εξέγερση, όντας θαρραλέα και όλοφάνερα σκαλισμένη στή σελιόλινη, μεταδίδει γνήσια άνησυχία και έντονη ένόχληση στό θεατή, που βρίζεται μπροστά στήν ήρεμη εξάρθρωση, τήν πρακτική του γκερμίσματος των Στράουμπ-Ύγιέ. Έξάρθρωση τίνος; Τής ένδοποιημένης κινηματογραφικής γλώσσας, που είναι άπατηλή γιατί έχει εύνοχιστεί από τίσ αντιφάσεις της, και προσποιείται μιά αιώνια, θαυματουργή «παρθενία», που εδώ διακορεύεται άνελέητα. Η κινηματογραφική γλώσσα σχίζεται στά δύο (εικόνα + ήχος / πεδίο όφ + όπτικό πεδίο), ξανοίγει στό θεατή τό χώρο ενός διαλεκτικού παιχνιδιού μέ όλες τίσ πιθανότητες τής υλικότητας τής γραφής. Η έπίθεση των κινηματογραφιστών δέν σταματάει ούτε μπροστά στίς ίδιες τίσ συντακτικές δομές της. Τά στρογγυλεμένα, σπιδωμένα «νόηματα» αραιώνουν και κίγονται άπό τήν φλόγα του άποσπασματικού, άργου ρυθμού. Κι έτσι τά άπελευθερωμένα δομικά στοιχεία (είτε φανέρα, είτε «κρυμμένα»: π.χ. τό «διάστημα», όπως θά έλεγε ό Βερτώφ) ξαναβρίσκουν τήν υλική τους ύπόσταση. Γίνονται όγκοι, «τουόβλα», που χτίζονται μέσα στό χρόνο, αφήνοντάς μας τήν άνήκουστη έλευθερία νά δούμε τίσ άρθρωσεις τους, τουόβλα που χτίζον έναν τοίχο. Όχι, βέβαια, τόν τοίχο μιάς φυλακής, όπου θεληματικά κλεινόμαστε γιά νά συνεχίσουμε τό διάλογο μέ τήν ψεύτικη εικόνα μας (Χόλυγουντ), ούτε τόν τοίχο μιάς εκκλησίας, όπου σχεδόν τίποτε δέν ταράζει τή λατρεία μέχρι θανάτου του φαντάσματος («ταινίες τέχνης»), αλλά τό σύνορο του στρατοπέδου που μάς ξεχωρίζει άπό τόν πέρα γιά πέρα σάπιο (πορνογραφικό + φασιστικό) κινηματογράφο, όπου γυμναζόμαστε και δοκιμάζουμε τή δύναμή μας μπροστά στή σκηνή και τό πραγματικό, όπου ή συνείδηση ξυπνάει και άνοίγονται τά περιθώρια τής δράσης.

Κινηματογράφος χωρίς τήν ύπουλη άποπλάνηση του θεατή, βαρετό

διδασκτικό κήρυγμα, χωρίς αυτή την ιδιοτυπία της μαγείας του, ποιό μάθαμε να λέμε *κινηματογραφική απόλαυση*;

Σκέφτομαι εκείνο τό μαρξιστικό ντοκυμαντέρ για τόν Μπάχ και τή μουσική του, πού εκρήγνυται μέσα από τήν κλεισούρα ενός οικογενειακού χρονικού, μέσα από τή συνείδηση πού (δέν;) έχει ή τρυφερή διήγηση τής Άννας Μαγδαληνής, τής δεύτερης γυναίκας του συνθέτη (*Χρονικό τής Άννας Μαγδαληνής Μπάχ*). Σκέφτομαι τήν ασυμβίβαστη αντίληψη για τόν κινηματογράφο πού ύλοποιεί, αντίληψη πού, ναί, σίγουρα, μπλοκάρει ή πετάει στά σκουπίδια μιάν δορισμένη απόλαυση; όμως, μάς είναι ακόμη *χρήσιμη* ή ξεδιάντροπη απόλαυση του τυμβωρικού και νεκρόφιλου (π.χ. *Ο Μαγεμένος Αδύλος* ή *ο Μπάρρυ Λύντον*) ή ή λιγοστή και βασανιστική απόλαυση του ύστερικού, του ακαδημαϊκού (πού θά βολευόταν μέ ένα τυπικά ουδέτερο τηλεοπτικό ντοκυμαντέρ) ή, ή *υπέμετρη* απόλαυση του ιδεοληπτικού του κινηματογραφόφιλου (πού θά στέναζε και θά ριγούσε μπροστά στά κλασικά εικονογραφημένα μέ τό λούστρο και τήν πολυτέλεια του Χόλυγουντ);

Αυτή ή πεντακάθαρη, αύστηρη κατασκευή κομματιάζει τή μυθοπλασία για να τή κάνει ντοκυμανέτο και άρχειοθετεί τό ντοκυμανέτο για να τό άνεβάσει στή σφαίρα μιάς γενικότερη μυθοπλασίας (των κοινωνικών σχέσεων, όπως παρατηρεί πιό κάτω ο Α. Σεγκέν). Τά στοιχεία τής μεθόδου τής, πού δέν παύουν να άπαριθμούν οι ιστορικοί και οι φαινομενολόγοι (άλλωστε είναι ελάχιστα, τά άπόλυτα άναγκαία), απογοητεύουν. Ίσως και άπρωθούν, τούς έραστές τής εκθαμβωτικής τελειότητας - π.χ. του Βισκόντι. «Ορατοριακή», άποσματική δομή (ρεσιτατίβο - άρια; όπως οι καντάτες και τά όρατόρια του Κάντορα); καταστροφή τής κλασικής δραματολογικής άλυσίδας, άλληλοδιαδοχή «στιγμάτων» (points); γραφής / έγγραφής του άθηντικού (ρούχου, χώρου, κειμένου, μουσικού όργάνου...), άπλοποίηση τής σκηνοθεσίας σε παιχνίδι μέ τήν τραχιά διαγώνια λήψη, τό βάθος πεδίου και τίσ σφηνες, ή σε μιά μονομαχία από αντίθετες γωνίες λήψης, σύγχρονος ήχος μέ όλη τή σκληρότητα των ένώσεων στα πλάνα (άλλά ήχος συμπαγής, πλούσιος), μοντάζ πού βάζει στή σειρά τίσ αντίθεσεις και πού σέβεται τήν ένότητα τής δεκάλεπτης μομπίνας.

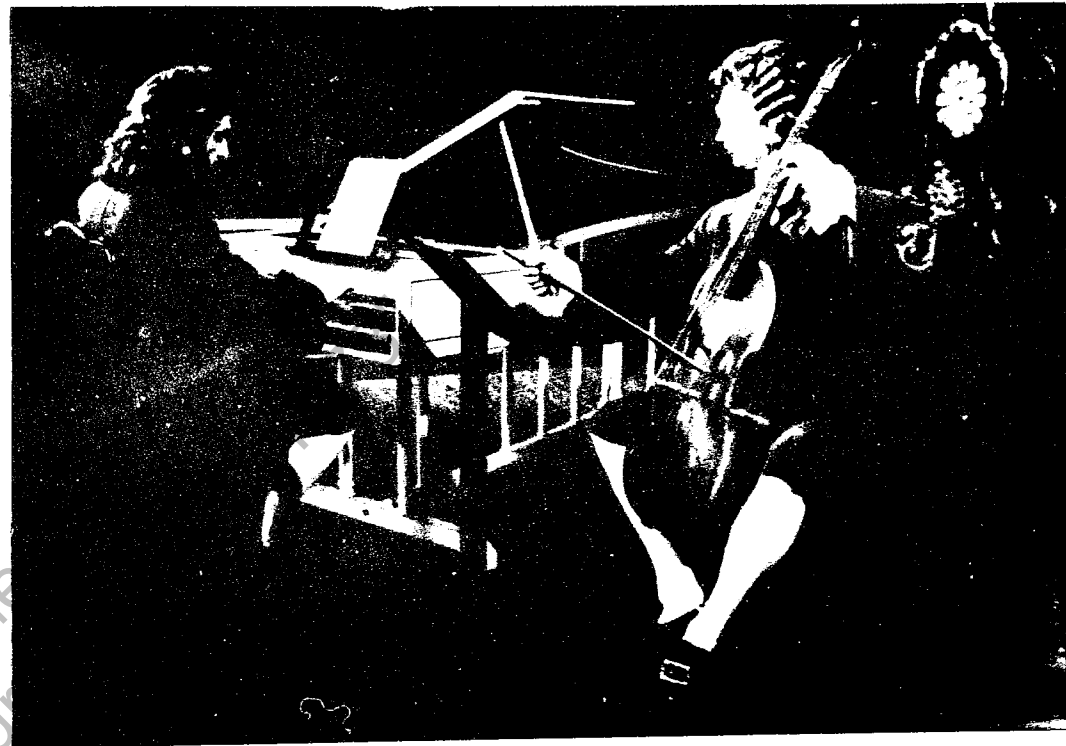
Και όλα αυτά γιατί; Μήπως για να ξαναγυρίσουμε σε μιά σωστή *ιστορικότητα*; Και εδώ, οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές σπεύδουν να μάς καταπλήξουν μέ τήν προκλητική *άπάρνηση* (έπικαλούμενοι μιά αίνιγματική ρήση του Μάρξ: «*Η Ιστορία δέν ύπάρχει*») ότι ή ταινία δέν είναι *ιστορική*.

Άς μή διαστούμε να αντίδράσουμε σ' αυτή τήν άποψη των Στράουμπ - Υγιέ. Οι κινηματογραφιστές ξέρουν καλά ότι τό πρόσχημα τής ιστορικότητας (ή τής αναπαράστασης τής ιστορίας) έχει ύποστηρίξει πολλές ένθουσιώδεις και ειλικρινείς ίσως άπόπειρες, πού ούσιαστικά δέν καταλήγουν παρά στο στήσιμο μιάς έντυπωσιακής τοιχογραφίας, όπου ή ιστορία παίζει κρυφτό μέ τόν πόθο του δημιουργού για τήν έξουσία, τόν όποιο έχει ύλοποιήσει στίς εικόνες του. Καμιά λατρεία των εικόνων (άρα τής έξουσίας) τής φεουδαρχίας στο *Χρονικό τής Άννας Μαγδαληνής Μπάχ*, καμιά επένδυση τής απόλαυσης μέσα στην απόλαυση του μηχανισμού τής έξουσίας (βλ. Φρόντ: *Συλλογική ψυχολογία και άνάλυση του Έγώ*). Άς τό ξεκαθαρίσουμε μιά και καλή: ή κινηματογραφική πρακτική των Στράουμπ - Υγιέ και τό *ρετρό* είναι άσυμφιλίωτα μέχρι θανάτου.

Αυτή ή έπιμονή των κινηματογραφιστών να καταστρέφουν και τά τελευταία καταφύγια τής αυταπάτης του θεατή, ή άνελήτη πολεμική του ένάντια στους τρόπους θέασης, πού μάς κληρονόμησε ή μουρξουαζία είναι ο ένας από τούς δύο λόγους τής ένόχλησης πού προκαλεί ή ταινία στους άρτηριοσκληρωμένους μαρξιστές. Οι δημιουργοί έπιμένουν να επιβάλλουν τή βιαία τής άπόφασής τους, όσο κι άν αυτό τούς κοστίζει: ή *διαχωριστική γραμμή*, τό *ταξικό σχίσμα* πρέπει να κόψει στα δύο *κάθε έννοια*, *κάθε μέθοδο*, *κάθε σημαίνουσα παραγωγή*. Από τόν Άϊζενστάιν μέχρι τόν Μπρέχτ, περνώντας από τόν Στράουμπ, ή ίδια έντονη ειλικρίνεια, ή ίδια άκαρπια ήθικη.

Μά άν ένα μαρξιστικό φίλμ μπλοκάρει τήν απόλαυση ακόμη και τών

1. Το *Χρονικό* καταπιάνεται ιδιαίτερα μέ τίσ δυσκολίες του Μπάχ να συντηρήσει και να μορφώσει τά παιδιά του και μέ τούς συμβιβασμούς πού έπρεπε να κάνει για να καλύτερέψει τήν οικονομική του θέση. Ένας άπ' αυτούς κι ίσως ο σημαντικότερος για τή δημιουργία του ήταν ο διορισμός του στή θέση του πεθαμένου Κουνάου, Κάντορα τής εκκλησίας του Άγίου Θωμά, στή Λειψία (1723). Στο γράμμα του στον παιδικό του φίλο Έρντμαν (1730), ο Μπάχ ξαναθυμάται τό παζάρι τής διαδοχής του Κουνάου (πρώτα πήρε τή θέση ο Τέλεμαν, πού μετά από τρεις μήνες προτίμησε μιά άλλη πιό συμφέρουσα στο Άμδούργο, μετά ο Γκράουπνερ) και προσπαθεί μέ πιόρα να δικαιολογηθεί για τό συμβιβασμό του μέ τό καινούριο αφεντικό του: τή μουρξουαζία. Για όσους πιστεύουν στο μύθο του ασυμβίβαστου Όλύμπιου καλλιτέχνη, οι πιέσεις πού καταβάλλουν τόν Μπάχ και τόν κανον να ύποχωρεί, δέν ύπάρχουν. Η πραγματικότητα, όμως, είναι ότι παραδίνοντας τή μουσική του σε μιά πλατύτητα κοινωνική λειτουργικότητα, ο Μπάχ έπρεπε να δοκιμάζει πολλές από τίσ επαναστατικές εμπνεύσεις του στο συντηρητισμό του άκροατηρίου του. Δές μέ τί εύκολία θυσιάζει τήν Καντάτα BWV 23 «Du Wahrer Gott und Davids Sohn» (Έσύ άληθινέ Θεέ



και Γιέ του Δαβίδ). Ένα έργο μιάς εκπληκτικής συνοχής και εκφραστικότητας, ένα έσωτερικό, έξομολογητικό μαρτυράλι πού βασίζεται πάνω στην παραβολή του τυφλού, για τήν άπλή εκκλησιαστική Καντάτα «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» (Ο Ίησους πήρε κοντά του τούς δώδεκα) BWV 22, πού παρουσιάζει σαν κομμάτι - άπόδειξη των ικανοτήτων του για τό διορισμό του στή Λειψία. Αυτό πού στην πρώτη Καντάτα ήταν μιά μεγαλοφυής σύνθεση μουσικής δομιαίου με περίπλοκο, έρωτικό, θεατρικό ντουέτο για σοπράνο και άλτο, και μέ τήν έντυπωσιακή γραφή του τελευταίου χορωδιακού «Aller Augen Warten» παρουσιάζεται ένα χρόνο άργότερα από τό διορισμό του *άλλοτιμό*

μαρξιστών, μήπως τότε τό ίδιο τό φίλμ έχει ξεστρατίσει άνεπίστρεπτα μέσα στο ντελίρο του κομποασμού του; Βλέπουμε στίς προβολές και τίσ συζητήσεις τόν πολιτικό μπαμπούλα, κιτρινωμένο από τά νεύρα του, να κόπτεται και να όρύεται, έκσφεντονίζοντας χλιομασημένες φόρμουλες για τήν εργατική τάξη, πού δέν καταλαβαίνει (!) τήν ταινία», για τόν ψυχρό «διανοουμενισμό» των δημιουργών κ.ά. Λές και ή εργατική τάξη δέν πρέπει ποτέ να άνοίξει «τίς άποσκευές τής σκέψης» πού τής έχουν επιβάλλει (Άϊζενστάιν), λές και όποιαδήποτε *πραγματική* πολιτική άπαιτήση μπορεί αιώνια να συμπορεύεται μέ τά ζαχαρωμένα προϊόντα πού παράγει τό Χόλυγουντ και οι άποικίες του, λές κι ή ιδεολογική πάλη πρέπει να ξεφτίζει σε θαμπές άντανακλάσεις μέσα στους άπατηλούς καθρέφτες τής ένοποίησης, τής ψυχολογικής *παμψηφίας* κι όχι να δυναμώνει από τόν πραγματικό *πόθο* τής άλλαγής, τήν τωρινή άπαιτήση τής *βίας* και του γκεμίσματος όλων των σάπιων άλλοθι.

Κι όμως, ή έξεγερμένη, πρωτοποριακή και ύλιστική δουλειά των Στράουμπ - Ούγιέ δέν ένοχλεί μόνο γι' αυτό τούς «μαρξιστές». Ο δεύτερος, ίσως, ίσχυρότερος λόγος τής αντίδρασης τους είναι τό ίδιο τό αντικείμενο τής ταινίας: ή έπιλογή του Στράουμπ να μιλήσει, ούτε λίγο ούτε πολύ, για τόν Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ. Άκόμη και άθρωποι τής ευφυίας του Γκοντάρ έκφρασαν κάποια δυσαρέσκεια για τήν έπιλογή αυτή.

Ποιός Μπάχ άπασχολεί τόν Στράουμπ; όχι βέβαια ή ψεύτικη, παραμορφωμένη, προνομιούχα καλλιτεχνική φύση, πού έχουν ιδιοποιηθεί οι θεησκόληπτοι, οι μελετητές και οι μουσικολόγοι, ούτε και τό άρρωστημένο ύποταγμένο φάντασμα, πού έπλασαν οι ρομαντικοί, προσαρμόζοντας τίσ ποιητικές τονικές εμπνεύσεις του του στα όργανά τους, στίς τεράστιες όρχήστρες τους και τίσ ύστερικές χορωδίες τους. Ο Μπάχ των Στράουμπ - Ούγιέ είναι μονάχα τό σύνολο των σχέσεων του μέ τήν



Τό Χρονικό της Άννας Μαγδαληνής Μπάχ.

μονάχα τό σύνολο τών σχέσεων του μέ τήν εξουσία και τούς διαδοχικούς αφέντες του, οί δυσκολίες συντήρησης τής μεγάλης του οικογένειας<sup>1</sup>, ή ακούραστη παραγωγή μιάς μουσικής, πού κλείνει και ξεπερνάει τόσους αιώνες ευρωπαϊκής πολυφωνίας, πού καθρεφτίζει μιά εκπληκτική συνείδηση τών θεωρητικών και συμβολικών τής καταβολών (του προτεσταντισμού ιδιαίτερα), πού βρίσκει τήν έσωτερική τής ενότητα από μιά συνεχή κριτική τών ιδεοληπτικών κωδίκων<sup>2</sup> του μπαρόκ, πού γίνεται πιά τό μνημειακό θέατρο τής αδιάκοπης σύγκρουσης ανάμεσα στην αδράνεια και τήν εξέγερση, τήν παραίτηση και τή βία. Ο Μπάχ τών Στράουμπ - Υγιέ δέν είναι τίποτα πιά έντυπωσιακό ή πιά έρωτικοποιημένο από τήν αυστηρή μορφή και τό λιγνό κορμί του δεξιότηχη τσεμπάλιστα κι οργανίστα, ειδικευμένου εκτελεστή τής μουσικής του Μπάχ, μουσικολόγου, διευθυντή μικρού συγκροτήματος παλιάς μουσικής, Gustav Leonhardt.

Η έκλογή του Leonhardt για τό ρόλο του Κάντορα διώχνει μιά και καλή τήν έρωτική σκιά, πού θά είχε βγει από τόν τάφο της για νά σουλατσάρει στίς όθόνες του φαντάσματος. Είναι μιά ζωντανή ένδειξη (κι όχι ή πεθαμένη μάσκα) τής υλικότητας τής μουσικής του και τής υλιστικής σκοπιότητας, πού χρειάζεται για νά λευτερωθεί αυτή ή παραγωγή από τίς τόσες παραμορφώσεις της. Στο περίπλοκο σύστημα του Χρονικού, ή παρουσία του Leonhardt είναι ακόμη μιά όδόνη του σήμερα, πού φωτίζει και υλοποιεί τήν παραγωγή του Μπάχ, τίς σχέσεις τής δημιουργίας του μέ τίς δυνάμεις πού τήν καθορίζουν και τήν ξεπερνούν (βλ. πιά κάτω στο κείμενο του Α. Σεγκέν).

μέ κτηνώδη τρόπο σε εκκλησιαστική σύνθεση μέ τήν προσθήκη ενός τυπικά χορωδιακού και μιάς πολύ συντηρητικής ένορχήστρωσης. Ο Μπάχ ως Κάντορας του Άγιου Θωμά δέν μιλούσε πιά στην εκλεπτυσμένη φεουδαρχία, πού προσπαθούσε μέ κάθε τρόπο νά παρατείνει ναρκισσιστικά τή γνώση της στο χείλος του μισθρίου, και του διαφοροόμενου, αλλά σε μιά άστική τάξη πού απαιτεί από τόν συνθέτη νά συμβολοποιεί αυτό τό μυστήριο μέσα στην τέχνη του, νά ξαναμοντελάρει κάθε τόσο τή χάρη του Θεού μέσα στη μουσική του.

2. Τήν εποχή του μπαρόκ, ή μουσική ήταν μιά πλήρης και τέλεια αρ-

θρωμένη γλώσσα, πού έπρεπε νά γεμίζει τίς ίδιες σχεδόν λειτουργίες μέ τή γλώσσα πού μιλούσαν. Ο Μπάχ, κλείνοντας τή μουσική μπαρόκ, μπορεί νά θεωρητικοποιήσει και νά κριτικάρει μέσα στίς συνθέσεις του, μέσα στα «μηνύματα» του, τούς κανόνες ενός μουσικού λόγου. Στούς κώδικές του ένσωματώνει μιά ολόκληρη συμβολική, πού για τό κοινό τής εποχής του ήταν άμεσα κατανοητή, μεταπλάθοντας εικόνες σε σχήματα και μοτίβα (βλ. τό περίφημο «σχήμα του φωτοστέφανου», πού παίζει τό πρώτο διολίστα άριόζι του Χριστού στα Πάθη κατά Ματθαίον, ή τό πώς καταρτίζεται μέ τά μαθηματικά και τούς διαφορετικούς τρόπους πού ένσωματώνονται μέσα στη μουσική του. Τό άπλούστερο παράδειγμα είναι ή επανάληψη επί έντεκα φορές του Herr. bin's ich? (Κύριε, είμαι εγώ;) για καθένα από τούς άποστόλους, εκτός από τόν Ιούδα, στο έργο). Σύμβολα, ζωγραφικά ή με ήχους, άριθμητικοί γρίφοι, κ.ά. είναι ή προσωπική επέμβαση του Μπάχ στην ύπερβολική επιποσούνη τών συγχρόνων του για τίς άτελείωτες δυνατότητες τής μουσικής, τής «ομίλιας μέ νότες». Μιά δουλειά πού, όχι μόνο εκπλήσσει κάθε φορά και περισσότερο τόν προσεκτικό άκροατή, αλλά πού εισάγει μιά συνειδητοποίηση άλλης τάξης, κλονίζοντας τό θρησκευτικό φάντασμα, πού ή μουσική φαινομενικά λατρεύει.

3. Τά συναισθήματα κι οί σχέσεις ανάμεσα στον Μπάχ, τή γυναίκα του, τό γιό του Βίλνελμ Φρήντμαν, τόν πρόγερηπα Λεοπόλδο μετατίθενται στη μουσική τών τεσσάρων πρώτων πλάνων, όπου τό πλησίασμα του μουσικού

Ταινία μονοκόμματα παιδαγωγική, χωρίς καμιά απόλαυση: έπιμένουν όσοι τρομάζουν από τήν ταχύτητα του «τραίνου τών πληροφοριών» πού διασχίζει τήν ταινία, άπ' άκρη σ' άκρη και απαιτεί μιά άσυνήθιστη έγρήγορηση από τόν θεατή. Ο ταπεινός διχασμός της μπροστά στο πραγματικό, ο σεβασμός για τή βαθειά διαλεκτική μουσική του Μπάχ, δέν τούς άφορά. Πώς, όμως, γίνεται μιά ταινία πάνω στη μουσική (πού χρησιμοποιεί κάθε στρατηγική για νά μήν ένοχλήσει και νά μήν παραμορφώσει τήν απόλαυση αυτής τής μουσικής) νά είναι στερημένη από τήν απόλαυση;

Πώς φιμάρει κανείς τή μεγάλη μουσική, πού βάζει φωτιά στίς λέξεις, στίς εικόνες και στα χονδροειδή κλισέ, πού άντηχεί σε κάθε γωνιά του μυαλού και τραντάζει τό σώμα μέ τή ρωμαλέα ρυθμική της αίσθηση; Αυτό ήταν τό δεύτερο πρόβλημα, πού βασάνισε τούς κινηματογραφιστές και ή λύση του ήταν συνυφασμένη μέ τή λύση του πρώτου θεμελιακού προβλήματος τής ταινίας (ποιο είναι τό έξωτερικό σημείο, ή όπτική γωνία μιάς διόγραφίας του Μπάχ; Μεγαλοφυής μετάθεσή της στον έρωτικό πόλο, τήν Άννα Μαγδαληνή και τή σκηνείωσή της). Και για τήν κινηματογράφηση τών μουσικών κομματιών μιά μετάθεση παράμοιας τάξης. Άς γίνει ή μουσική άρχιτεκτονικό σχέδιο, ρυθμική άγωγή του φίλμ και θέατρο τής άκίνησιας, αποφάσισαν οί Στράουμπ - Υγιέ, μέ άλλα λόγια, άς καθορίσει τή δομή, τίς λήψεις (γωνία - κίνηση μηχανής - διάρκεια), τό μοντάζ τής ταινίας («δέν μπορούμε νά βάζουμε τό ψαλίδι όπου θέλουμε» Στράουμπ - Υγιέ). Άς χάσει ή κάμερα τήν επιπολαιότητά της, δέν μπορεί νά τά βάλει ούτε μέ τή μεγαλοπρεπή άρχιτεκτονική, ούτε μέ τό ρυθμό και τή συμβολική του Μπάχ. Άς γίνει μονάχα ένα βλέμμα, πού μεσολαβεί για νά διαλέξει τήν πιά έκφραστική γωνία για τή λήψη. Άς γίνει τό μικρόφωνο ένα εργαλείο, πού σέβεται τίς έκστατικές κραυγές τών αγαλμάτων (τών άκίνητων μουσικών στη γαλαρία του Άγιου Θωμά), ενώ ή κάμερα καταγράφει τά σημάδια τής σωματικότητας τών ήθοποιών, τή δουλειά του Leonhardt και τών άλλων εκτελεστών. Σκληρά θεατρικά κοψίματα τής ταχύτητας τής υπόλοιπης ταινίας, δραματουργικά φορείς τής<sup>3</sup> και έσωτερικά ντοκμαντερίστικα ποιήματα, τά φιμωρισμένα κομμάτια μιάς φέρουν στο μυαλό τήν άγρια ποιητική του Ντράγιερ, τόν τρόπο πού ο μεγάλος αυτός μυστικιστής άρπαζε τή λάμψη του φυλακισμένου μέσα στο κάδρο κορμιού. Τό Χρονικό γράφει τό κορμί όχι τήν ώρα πού επικαλείται μάτια τίς ανατριχίλες και τίς ήδονές, τήν προδοτική μνήμη του ματιού, αλλά τήν ώρα πού δουλεύει κι άστράφτει από τόν πόθο και τή βία, πού μεταπλάθει σε παραγωγή ήχων.

Ταινία χωρίς απόλαυση αλήθεια! Σκέφτομαι τήν σχεδόν άνυπόφορη απόλαυση τών πλάνων 39 - 42 τής κεντρικής σεκάνς τής ταινίας, όπου κινηματογραφούνται δύο μεγάλες χορωδιακές κινήσεις (ή τελευταία κίνηση τής Πένθιμης Ώδης, Καντάτα BWV 198<sup>4</sup> και τό πρώτο - διπλό - χορωδιακό από τά Πάθη κατά Ματθαίον) κι ανάμεσά τους σφηνώνεται ή στοχαστική άρια από τήν Πένθιμη Μουσική, Καντάτα BWV 244 α<sup>5</sup>, ένα «υπερβατικό» τρίο για σοπράνο, φλάουτο και 2 όμποε ντά κάκκια. Θαναμάζω τόν τρόπο πού ή κινηματογράφηση σέβεται τίς πένθιμες έντυπώσεις αυτών τών έργων, ενώ συγχρόως, μέ άδιόρατη λεπτότητα τά σχολιάζει, τά κριτικάρει, τά ξεπερνάει.

Και στα τρία κομμάτια ή κάμερα μένει βαρεία, έπίσημη κι άκούνητη, βλέπει μέ κατανύξη τούς μουσικούς, αφήνει τά κομμάτια νά ξεχυθούν μέχρι τό τέλος, δέν στήνει φράγματα και παγίδες στην όρμητική ροή του. Πόσο άφελής είναι ή άποψη όσον θέλουν τόν Στράουμπ ένα διεστραμμένο φορμαλιστή, πού οί έπιλογές του ύπαγορεύονται μόνο από μιά ξερη άυστηρότητα (π.χ. ο Ρίτσαρντ Ράουντ στο βιβλίο του κι όλοι οί «όπαδοί» του). Η



δύναμη των γωνιών κι ή απλότητα του καθραρίσματος μου φαίνονται απόλυτα λογικές και νόμιμες. Οί μουσικοί «στοριμώνονται» στη γωνία της εκκλησίας στην Πένθιμη Ώδή, για να διευκολύνουν την πυκνή διαγώνια λήψη, που «συμβολίζει» τη συμπαγή όμοφωνία της χορωδιακής κίνησης. Η βαρύτητα του πλάνου «εικονοποιεί» την επίσημη τονικότητα (σί έλασσον), τό σκοτεινό ήχοχρώμα της ορχήστρας, τόν γλυκό ρυθμικό θρήνο (πού μέ τή σειρά του «συμβολίζει» την αίσθηση και τό βάδισμα μιας πένθιμης ακολουθίας). Κι έτσι προβάλλει ακόμη πιό τραγικά τό τεράστιο θέατρο τής θεμελιακής αντίθεσης στον Μπάχ, ή μνημειακή, χιμαιρική του βεβαιότητα για τό θρίαμβο τής 'Ανάστασης πάνω στο θάνατο, πού κλείνουν οί σίχοι του Γιώχαν Κρίστοφ Γκότσεντ, ενώ ή μουσική δέν παύει νά μεταμορφώνει τόν έπικήδειο της βασίλισσας, τόν πόνο, τά δάκρυα και τό δάσανο σέ έκσταση, σκοτεινή έκρηξη τής έπιθυμίας θανάτου, και χορό του σώματος.

Έλάχιστα πιό θερμό, αλλά όπωσδήποτε πολύ πιό προσωπικό είναι τό αμερικάνικο πλάνο, από κόντρο - πλοντζέ τής 'Αννας Μαγδαληνης (πλάτη) και του Κάντορα (πρόσωπο, σέ δεύτερο πλάνο), πού διευθύνει την άρια από την Καντάτα BWV 244a. 'Η λήψη είναι απόλυτα δικαιολογημένη, γιατί μονάχα έτσι και μέ τέτια ένταση θά μπορούσε νά δειχθεί τό μισο-αυστηρό, μισο-τροφερό βλέμμα του Leonhardt προς την Kristiane Lang και γιατί έτσι «συμβολοποιούνται» οί ύψηλές ρετζίστορες τής φωνής τής σοπράνο και τών οργάνων (φλάουτο - όμπσε) και ξεπροβάλλει ανατριχιαστικά, παίρνοντας μυθικές προεκτάσεις, ή έπιθυμία του θανάτου, πού στηρίζει αυτήν τή βαθεία προσωπική έξομολόγηση ενός πιστού:

‘Ο θάνατος μου φαίνεται καλή παρηγοριά,  
Θέλω ν' άγγαλιάσω τό Θεό μου...

...Όταν τό κορμί μου χωριστεί απ' τή ψυχή μου,  
‘Α, μέ χαρά θ' αφήσω τόν κόσμο.

‘Ο θάνατος μου φαίνεται καλή παρηγοριά...»

Ακόμη δυσκολότερη είναι ή έπιλογή του πρώτου χορωδιακού από την τεράστια, τόσο έρωτική μαδριγαλική τοιχογραφία των Παθών κατά Ματθαίον, γιατί όπως όλα τά εισαγωγικά χορωδιακά στίς καντάτες και τά όρατόρια του Μπάχ είναι κι αυτό δομημένο μέ μεγαλοφυή τρόπο και δίνει από τά πρώτα μέτρα την «εικονογραφία» και τή «σημαντική» δλόκληρης τής κατασκευής. ‘Ο Μπάχ έδλεπε στη χορωδιακή κίνηση μέ συνοδεία ορχήστρας, την τομή δύο στυλιστικών περιοχών, όπου μπορούσε νά εφαρμόσει όποι-αδήποτε δομική γραμμή (είτε τής φωνητικής, είτε τής οργανικής μουσικής). Τό πρώτο χορωδιακό γενικά είναι λοιπόν ένα «είδος», όπου ένας κόσμος από μορφές συναντώνται (μοτέτο και κονσέρτο, χορικό και ρετσιτατίβο, φούγκα και ντά κάμπο) και αναμιγνύονται για νά φτιάξουν μία αρχιτεκτονική μουσική μνημειακών διαστάσεων, μέ αφάνταστο τονικό πλούτο, αύστηρες μελωδικές γραμμές και χαριτωμένα σχήματα μιας λεπτής διαφάνειας. Για τό πρώτο χορωδιακό στά Πάθη κατά Ματθαίον, ό Μπάχ δανείστηκε από ένα Τομπώ (πένθιμο κομμάτι) του Μαρέν Μαράι (γάλλου μουσικού τής αυλής του Λουδοβίκου 14ου). Τό δομικό μοτίβο είναι, όπως συνήθως, και τό «συμβολικό» σχήμα, πού ταιριάζει μέ τίς εικόνες του Πικάντεν (ή πορεία του άμνου προς τή θυσία). 'Η τονικότητα, ή θεατρικότητα τής διαλεκτικής γραφής για δύο χορωδίες καθορίζουν τό συμβολικό ήχητικό κλίμα και τή λειτουργικότητα τής σύνθεσης: μουσικό θέατρο, όπου λατρεύεται ή έρωτική εικόνα του Χριστού, άπόπειρα άπόδειξης τής θεϊκότητάς του<sup>7</sup>, διατύπωση τής έλπίδας για τή σωτηρία και την έξαύλωση (βάσει του Ευαγγελίου κατά Ματθαίον).

Κανένα μυστικιστικό ντελίριο στην κινηματογράφηση του Στράουμπ: ό τόνος όπως παντού, είναι απλά πάνω στη δουλειά τής χορωδίας, του Leonhardt και τών μουσικών και τό έκφραστικό πλοντζέ είναι εκείνο πού διατηρεί μονάχα τόν πένθιμο χαρακτήρα

της γυναίκας, του γιού και του πρίγκιπα πάνω από την παρτιτούρα και τά όργανα λάμπει από μία αίσθηση κοινωνικό-τητας, πού ανήκει, θά έλεγα, στίς ταινίες του Φόρντ. Βλέπε επίσης τό ντουέτο για μπάσο και σοπράνο από την Καντάτα BWV 140, έρωτικό διάλογο του Χριστού και τής Ψυχής, πού συμβολίζει την έρωτική προσμονή και γίνεται κραυγή τής μοναξιάς τής 'Αννας Μαγδαληνης, καθώς ακούγεται όφ στο πλάνο 83, (σύννεφα, ούρανός και δένδρα).

4. Πού γράφτηκε για τό θάνατο τής βασίλισσας τής Πολωνίας Κριστιάν 'Εμπερχάντιν, τό 1727.

5. 'Ο Μπάχ θά ξανα-χρησιμοποιήσει αυτήν την άρια στά Πάθη κατά Ματθαίον, μέ τίτλο «Aus Liebe will mein Heiland Sterben» ('Από αγάπη θέλει νά πεθάνει ό Σωτήρας μου).

6. Τό έργο άρχίζει σέ σί έλασσον, μία τονικότητα του, πού από την έποχή του Μπάχ θεωρείται βαρεια, δαθυνοτάχαση, κάνει τόν άκορατή μεγα-χορικό και θλιμμένο, χωρίς όμως νά του στερεί την έλπίδα ότι θά παρηγόμως νά του στερεί την έλπίδα ότι θά παρηγορηθεί!... (Ματεζον).

7. Στην τελική μορφή του έργου, τό κέντρο τής βαρύτητας είναι ό θάνατος του Χριστού και τό βάθος του θανάτου πού σιιάζει τό έργο όσο προχωρεί προς τό τέλος του συμβολίζεται μέ την ά-λαγή στην τονικότητα τών χορικών: Μί μείζον, σέ μείζον και ντό μείζον (Wenn ich einmal soll scheiden, όταν κάποτε θά πρέπει νά ξεκινήσω). Αυτό τό τελευταίο χορικό είναι ποτισμένο από τά πιό βαθεία συναισθήματα και μία γνήσια ταρραχή, πού τυλίγει τόν συνθέτη μπροστά στο γε-

γονός. Και ποιός μπορεί νά άμφισβητήσει την τολμηρή έκστατική σκάλ-α του χορωδιακού («Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen», 'Αλήθεια, αυτός ήταν ό γιός του Θεού), πού τραγουδάει ό εκατόνταχος και όσοι είναι μαζί του. Τό έργο του Μπάχ δέν κεντράρεται μόνο στα Πάθη, στην άπαρχή και τό νόημα όλης τής χριστιανικής πίστης, αλλά προσπαθεί νά άποδείξει μουσικά τή θεϊκή φύση του Χριστού για άλλη μία φορά.

8. Όπως άλλωστε τά ίδια τά μουσικά κομμάτια αναφέρονται στο θάνατο τής φεουδαρχίας, είτε πραγματικά (BWV 198, BWV 244a) είτε συμβολικά μέσα από την εικόνα του Χριστού (Πάθη κ.λ.π.).

9. Τό πρώτο πλάνο τής ταινίας δείχνει τό Leonhardt νά γράζει την τεράστια (65 μέτρα καντέν-σα του τσεμπάλιστα από τό 5ο Βραδεμβούργιο κονσέρτο. 'Ετσι ή ταινία άρχίζει χωρίς κανένα εισαγωγικό μέρος κατευθείαν μέ τόν Μπάχ μπροστά μας νά παίζει μία μουσική πού συμβολίζει μέ τή διασύνη και τή δύναμή της όλα τά ευ-πεωχημένα χρόνια στην αυλή του Κέτεν.

της μουσικής (ξέρουμε κι από τόν Χίτσκοκ πλοντζέ = άπειλή θανάτου). Κι αυτή ή άδιαφορία του για τόν θρησκευτικό χαρακτήρα του έργου συνταράζει τό πλάνο από την καθαρή βία τής μουσικής πού άποκαλύπτεται, κάνει άναπόφευκτο τό άναπάντεχο άνοιγμα του όπτικού πεδίου στο σύντομο πλάνο τής θάλασσα. Πώς νά μίν δούμε σ' αυτή τή βία σφήνα, την άπόλαυση τών ίδιων τών κινηματογραφιστών, την κορούφωση τής ήδονής μιας σειράς φιλικών στιγμών, πού καταδείχνουν τό θάνατο τής φεουδαρχικής έξουσίας του κινηματογραφιστή<sup>8</sup> και συγχρόνως, μέ άνεξιχνίαστο τρόπο, καταφέρνουν νά ανακεφαλαιώσουν όλα τά συναισθήματα, πού μπόρεσε ποτέ νά μεταδώσει τό σινεμά.

Και ή ίλαρότητα τής κίνησης; Σκέφτομαι τά δύο σύντομα τρά-βελλινγκ - πίσω στο πρώτο πλάνο, άμέσως μετά τή λαμπερή καντένσα του τσεμπάλιστα<sup>9</sup>, πού συμβολίζει τή χαρά του Μπάχ για τό καινούριο του σέμπαλο από τό Βερολίνο. Τό τράβελλινγκ μεταφέρει τή χαρά τής κοινωνικότητας, πού άκτινοβολεί αυτή ή άντιστικτική γιορτή, τά βραδεμβούργια κονσέρτα. Στο πλάνο 33 ή μηχανή γλυστράει πίσω κι άπομακρύνεται από την αύστηρή αίσθηση τής φούγκας (sicut locutus est) για νά βάλει στο όπτικό πεδίο τους τρεις τρομπέτιστες, τό λαμπρό θριαμβευτικό τους τίμ-προ πού κόβει σάν μαχαίρι όλη την άλλη μουσική ύψη (Gloria, από τό Magnificat, σέ σέ μείζον). Στην στοχαστική άρια σέ σόλ έλασσον, 25η παραλλαγή Γκόλντμπεργκ ή μηχανή πλησιάζει τό πρόσωπο του Leonhardt κάνοντας τό πλάνο μελέτη του προσώπου, τής έσωτερικότητας, τής έντασης και τής αύστηρότητας αυτού του έξάϊετου μουσικού.

Ταινία αύστηρη, μυστικιστική, χωρίς άπόλαυση. Τί ήλίθια παρανόηση! Πώς μπορεί νά είναι μυστικιστική ή ταινία πού «ξέρει» όσο καμία άλλη πώς ή άπόλαυσή της είναι ή μουσική κι όχι ένα φάντασμα και μία αίσθηση ενουχισμού; Ταινία άρχαία κι αϊσιόδοξη τό Χρονικό γκρεμίζει την ψεύτικη άπόλαυση και γίνεται μία σειρά από μικρούς όργασμούς, μικρούς θανάτους (ό Στράουμπ λέει για τό πλάνο ότι «πεθαίνει» κι όχι ότι «γυρίζεται»). Κι έδώ είναι τό πρόβλημα όλόκληρου του κινηματογράφου του Στράουμπ. Νά καταγγείλει ότι ό κινηματογραφιστής πού έπιμένει νά συγγέει τό μάτι του μέ τό μάτι του Θεού πού τόν κοιτάει είναι ένας διεστραμμένος φασίστας. Κι ότι ένας κινηματογράφος πού είναι ποτισμένος από τόν πόθο για τό χώρο τής αλήθειας, τόν 'Άλλο, όπως λέμε ακόμη, ένα πράγμα μπορεί μόνο νά έπικαλείται και νά λατρεύει: την άπόλαυση τής γυναίκας, την ίδια την άπόλαυση πού ύποστηρίζει την ψεύτικη εικόνα, πού λάτρευε κι ό Γιώχαν Σεμπάστιαν Μπάχ.

Νίκος Σαββάτης

‘Αγοράστε τό Σ.Κ. '76. Κάντε τον γνωστό. 'Η έκδοση του

στηρίζεται στην βοήθεια σας.

# Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τό μυθιστόρημα

τοῦ Louis Seguin



Ἡ Jean - Marie Straub καί ἡ Daniele Huillet προσπαθοῦν, ἐδῶ καί δέκα χρόνια, νά δλοκληρώσουν ἕνα δύσκολο ἐγχείρημα: νά χωρίσουν σέ δύο μέρη τή φαινομενική, φυσιολογική ἐνότητα τῆς ἀφήγησης. Ἦδη ὁ Βισκόντι τοῦ Σένσο, καί ἀργότερα ὁ Κομεντσίνι τοῦ Ἐγκλημα ἀγάπης (ταινία σοβαρά παραγνωρισμένη ἀφοῦ καταχωνιάστηκε γρήγορα στή συγκεχυμένη κατάρα τοῦ ἐμπορίου), ἔδειξαν ὅτι ἡ συνοχή τῆς μυθοπλασίας κάλυπτε μιά ἀντίφαση τοῦ μυθιστορηματικοῦ καί τοῦ πραγματικοῦ. Οὔτε οἱ ἐκμεταλλευτές, οὔτε οἱ ἐκμεταλλεζόμενοι μποροῦν νά δλοκληρώσουν, πρὸς ὄφελος τοῦ Καλοῦ καί τῆς Ἰκανοποίησης τῆς ἐκβιασῆς, τίς «ἱστορίες ἀγάπης», πού προτείνονται ἀπό μιά ἰδεολογία στήν ὁποία δέν μποροῦν νά κυριαρχήσουν, μιά ἰδεολογία πού τούς «ἀνήκει» ἢ πού τήν «ὑφίστανται». Πρόκειται γιά μιά παραπομπή τοῦ μυθιστορηματικοῦ σέ μιά πραγματικότητα τῶν κοινωνικῶν σχέσεων, ἢ ὁποία τό καταστρέφει.

Ἡ προσπάθεια τοῦ Straub καί τῆς Huillet εἶναι, ὡστόσο, διαφορετική. Ἀπό τόν Heinrich Böll στούς Ἀσυμφιλίωτους (Nicht Versöhnt) μέχρι τόν Schönberg στό Μωϋσῆς καί Ἀαρών (Moïse und Aaron) περνώντας ἀπό τόν Μπάχ στό Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ (Chronik der Anna Magdalena Bach) τόν Corneille στόν Ὄθωνα (Othon) ἢ τόν Μπρέχτ στό Μαθήματα ἱστορίας (Geschichtsunterricht) δέν ἀρκοῦνται στό νά τοποθετοῦν παράλληλα δύο ἀφηγήσεις ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη, ἐκεῖνη τοῦ προσαρμοσμένου κειμένου θά παραπεμπόταν στήν τάξη τοῦ μυθοπλαστικοῦ, ἐνῶ ἡ δεύτερη, τοῦ φίλμ, θά διασωζόταν ἀπ' τήν ἀληθοφάνειά της, ἀλλά προσπαθοῦν νά διανεῖμον μιά μυθοπλασία νέου τύπου, μιά κριτική μυθοπλασία, ἀπό τήν ὁποία θά ἀπουσίαζε τό παραπέμπον. Γιατί ὁ Straub καί ἡ Huillet δέν παίζουν στίς ταινίες τους κανέναν ἀπ' τούς δικαστικούς ἐκείνους ρόλους, πού ἀποδίδει στόν ἑαυτό της, σάν ἀντίκτυπο μιάς κάποιας πολιτικῆς, ἢ γεμάτη ὑποκρισία ἀρετῆ τοῦ δημιουργοῦ. Δέν εἶναι οὔτε δικαστές, οὔτε μάρτυρες - ὑπερασπιστές ἢ ἐπιφυλακτικοί, ἀλλά κριτικοί. Ἐδῶ βρῖσκεται καί ἡ αἰτία τῆς

ἰδιαίτερης ὑποστήριξης ἢ καταδίκης τους - ἀπόδειξη τῶν ὁποίων εἶναι κι αὐτή ἐδῶ ἡ «παρέμβαση», πού μαρτυρεῖ ὁ ἄλλος, γραπτὸς ἢ ὁμιλῶν, κριτικὸς λόγος.

Αὐτή, λοιπόν, ἡ παρέμβαση, ἡ παρεμβολή πού χάνεται - ἀκόμη κι ἂν τεμαχίζει τή συνέχεια - μέσα σ' αὐτήν τήν πρακτική πού θά ἀποδέχεται, θά συμφωνήσει ἐπίσης σ' αὐτὴν τήν διπλή κατεύθυνση καί θά ἀκολουθήσει δύο δρόμους, οἱ ὁποῖοι διασταυρῶνται μόνο γιά νά ἀντιπαρατεθοῦν. Θά καταπιαστεῖ μέ δύο ταινίες, δύο κατηγορίες τοῦ μυθιστορηματικοῦ, δύο περιπέτειες τῆς θεωρίας.

Ἀρχικά, θά δείξει σέ σχέση μέ τό Χρονικό, ἢ καλύτερα, ἐπειδὴ πρόπει κανεῖς νά εἶναι ὅσο σεμνὸς τοῦ ἐπιτρέπει στήν ἐκάστοτε περίσταση τό ἔθιμο, θά προσπαθήσει νά δείξει τό «ρόλο» πού κρατᾶει σ' αὐτὴ τήν ταινία ἢ ἀντίληψη τοῦ «οἰκογενειακοῦ μυθιστορημάτος»<sup>1</sup> - γιατί πρόκειται ἀκριβῶς γιά ρόλο, γιά ἕναν ἠθοποιό ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους - ὅπως τήν ἀνακάλυψε καί ἀργότερα ἐφάρμοσε, μέ συγκλονιστικό συχνά τρόπο μέσα στήν αὐτο - ἀνάλυσή του ὁ Φρόντ.

Μετά, σέ σχέση μέ τό Μωϋσῆς καί Ἀαρών, θά καταπιαστεῖ μέ ἕναν ἄλλο τύπο μυθιστορηματικοῦ. Αὐτόν πού ἀποκάλυψε ὁ Μάρξ στίς πρῶτες παραγράφους τῆς 18ης Μπρρυμαίρ τοῦ Λουδοβίκου Βοναπάρτη καί ὀνόμασε «παράδοση», ἀλλά σήμερα μποροῦμε νά τοῦ δόσουμε ἕνα ἄλλο ὄνομα, μιλώντας γιά «ἱστορικό μυθιστόρημα».

Ἄς προχωρήσουμε ἀκόμη στήν ἐπισήμανση τῶν ἀποχρώσεων. Ἡ δουλειά τοῦ Straub καί τῆς Huillet ἔχει, ἀνάμεσα στά ἄλλα, σάν ἀντικείμενο τό μυθιστόρημα πού ἀφηγοῦνται, παρεμβάλλοντάς το σάν ὀθόνη, τό ὑποκείμενο καί ἡ ἀρχουσα τάξη. Σκοπὸς της, καί ὄχι, ἄς τό ἐπαναλάβουμε, διαδικασία της, βρισκόμαστε ἄλλωστε μακριά ἀπό τήν δικαστική ἀρμοδιότητα, εἶναι νά ἐμφανίσει αὐτά πού τό μυθιστόρημα ἀπωθεῖ καί μέ ποιὸν τρόπο τὰ ἀπωθεῖ.

I

Ἔτσι, ἔχουμε ἀρχικά τόν Φρόντ καί τό Χρονικό.

Σχετικὰ μέ τήν «παραμόρφωση»<sup>2</sup> τοῦ ὀνείρου, ὁ Φρόντ ἐπιχειρεῖ, στήν Die Traumdeutung, (Ἡ ἐπιστήμη τῶν ὀνείρων) μιά ἔρευνα, σέ τέσσερα χρονικά στάδια, πάνω σέ μιά προσωπική του ἀνάμνηση. Πρόκειται ἤδη γιά μιά ἀφήγηση: τό μυθιστόρημα ἀνοίγεται μόνο σ' ἕνα ἄλλο μυθιστόρημα, σ' αὐτό πού τό ὑποκείμενο διηγεῖται στοὺς ἄλλους, μέσα ἀπ' τό βιβλίο του, ἀφοῦ πρῶτα προσπολήθηκε ὅτι τό διηγήθηκε στόν ἑαυτό του, μέ ὄλες τίς ὑπεκφυγές τοῦ εἴδους, ἀφοῦ τό μυστήριο ἀποτελεῖ ἐκεῖ εἰσαγωγή στήν ἀποκάλυψη μιάς ἐκπληξης σέ δύο ἐπίπεδα.

Τό πρῶτο στάδιο εἶναι, λέει ὁ Φρόντ, μιά «προκαταρκτική ἀφήγηση».

Ἐκθέτει μιά διπλή (δέν ξεφεύγουμε εὐκολα ἀπ' τή δυαδικότητα) περίσταση. Ὁ Φρόντ μαθαίνει «τὴν Ἀνοιξη τοῦ 1897», ὅτι δύο ἀπὸ τούς συνεργάτες του, καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης, κάνουν προσπάθειες γιά νά τοῦ ἀπονεμηθεῖ ὁ βαθμὸς τοῦ «ἐπίτιμου διδάκτορα». Μαθαίνει, ἐπίσης, ὅτι τό πανεπιστήμιο ἔχει μόλις ἀρνηθεῖ τόν ἴδιο βαθμὸ σέ κάποιον ἄλλον συνεργάτη του, τόν φίλο του P..... Τοῦ ἀπάντησαν ὅτι ἦταν ἀδύνατο «λαμβανομένων ὑπ' ὄψιν τῶν συγχρόνων τάσεων», δηλαδή ὅτι εἶναι Ἐβραῖος. Θυμάται ἀκόμη ὅτι ἕνας ἄλλος καθηγητῆς ὁ N..... βρῖσκεται στήν ἴδια κατάσταση.

Τό δεύτερο στάδιο εἶναι ἡ συστηματικὴ ἐκθεση ἑνὸς ὀνείρου, ἀπὸ τό ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ Φρόντ μᾶς λέει ὅτι δέν συγκρατεῖ παρά μόνο ὅσα τόν ἐνδιαφέρουν. Τό ὄνειρο αὐτό ζευγάρωνε λέξη πρὸς λέξη, δύο σκέψεις καί δύο εἰκόνες καί τίς τοποθετοῦσε σέ μιά λογικὴ σχέση. Ὁ Φρόντ

1. Ὁ Φρόντ δημιούργησε τὴν ἔκφραση οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα (Familienroman) γιά νά προσδιορίσει φαντασιώσεις στίς ὁποῖες τό ὑποκείμενο προσαρμόζει τούς δεσμούς μέ τούς γονεῖς του. (Φαντάζεται π.χ. ὅτι εἶναι ἐκθετο πού τό θρήσκον οἱ γονεῖς του ἢ ὅτι γεννήθηκε ἀπὸ ἐκλεκτοῦς γονεῖς καί ὄχι ἀπὸ τούς πραγματικούς του, κ.λ.π. ... ἐπινοεῖ ἕνα εἶδος μυθιστορημάτος).

Τέτια φαντάσματα θρῖσκουν φυσικά τίς βάσεις τους στό Οἰδιπόδειο, τὰ δέ συγκεκριμένα κίνητρά τους εἶναι πολυάριθμα καί συγχέονται μεταξύ τους: ὁ πόθος νά ταπεινωθοῦν οἱ γονεῖς, ἀπὸ μιά ἄποψη καί νά ἐξυψωθοῦν, ἀπὸ μιά ἄλλη, ὁ πόθος γιά τό μεγαλεῖο, ἢ προσπάθεια νά διαστρεβλωθεῖ ὁ φραγμὸς, ἐνάντια στήν αἰμομιξία. (Σ.Σ.)

2. Ἡ λέξη παραμόρφωση (Entsellung) ὀρίζει τό σφαιρικό ἀποτέλεσμα τῆς ὀνειρικῆς διεργασίας κατὰ τὴν ὁποία λανθάνουσες σκέψεις μετατρέπονται σέ ἕνα ἐκδηλοῦν προϊόν δύσκολα ἀναγνωρίσιμο. (Σ.Σ.)

λέει ότι η σκέψη και η εικόνα «άλληλοεξηγούνται». Δεν αναφέρει παρά το πρώτο ζευγάρι:

Η σκέψη: «Ο φίλος μου P..... είναι ο θεός μου. Αισθάνομαι γι' αυτόν τη μεγαλύτερη τρυφερότητα».

Η εικόνα: «Βλέπω το πρόσωπό του μπροστά μου, λίγο άλλαγμένο. Μοιάζει πιο μακρύ, διακρίνεται καθαρά ένα κιτρινωπό γέμι, που τό πλαισιώνει».

Το τρίτο στάδιο αποτελεί τον ίδιο τον λόγο της έρμηνείας. Η ίδια ή έρμηνεία σκιαγραφεί μία λογική άλυσίδα. Ο Φρόντντ σκέπτεται τον αληθινό θείο του, τον «Θείο Ίωσήφ». Θεωρεί τη συσχέτιση θείου - φίλου προσβλητική γιατί οι δύο τους είναι ήθικά «διαφορετικοί»: ο θεός είναι αλήτης ενώ ο φίλος είναι τίμιος άνθρωπος. Θεωρεί προσβλητική αυτή την επιβολή της μίας εικόνας πάνω στην άλλη. Έπιχειρεί μία πρώτη εξήγηση σ' αυτό, όπου παρεμβαίνει για να την ενισχύσει ή περίπτωση του άλλου φίλου του, του N....., στον όποιον άρνήθηκαν την προαγωγή. Η προαγωγή του N..... και του P..... δεν έγινε δεκτή όχι για «θρησκευτικούς», αλλά για «ήθικούς» λόγους. Δεν πρόκειται για την «Ιουδαϊκή» τους ταυτότητα αλλά για την «προσωπικότητά» τους.

Αυτή η πρώτη «έρμηνεία» άναγνωρίζεται άμέσως σαν άνεπαρκής. Ο Φρόντντ άναγνωρίζει πως δεν πιστεύει σ' αλήθεια ότι οι φίλοι του είναι άνεντιμοι. Τό όνειρό του είναι εϋκτικό: θά επιθυμούσε νά ήταν έτσι και άπαρνείται αυτό τόν πόθο. Σημάδι αυτής της άπάρνησης<sup>3</sup> είναι ή «τρυφερότητα» - «ψεύτικη» και «υπερβολική», όπως διευκρινίζει - πού είχε αισθανθεί για τή διαφορούμενη εικόνα όπου συγχέονταν ο φίλος και ο θεός. Αυτή ή «τρυφερότητα» δεν άνήκει στο «λανθάνον περιεχόμενο» τού όνειρου. στίς σκέψεις πού αυτό περιλαμβάνει. «Άντιτίθεται» σ' αυτές. άνήκει στην τάξη τού λόγου και της γνώσης: της έρμηνείας, όπου κατέχει μία θέση ζητώντας νά την έμποδίσει. Συγχέεται με τήν παρεμβάση της άρνησης μέσ τήν άφήγηση. Έπιδιώκει νά έξαφανίσει άπ' τήν άφήγηση αυτή τήν προσβολή και με τήν ίδια ένεργεια νά δικαιολογήσει τήν άπωθημένη «φιλοδοξία τού Φρόντντ»; «Δέν νομίζω ότι είμαι φιλοδοξος...».

Τέταρτο στάδιο: «Από πού έρχεται, λοιπόν;», λέει ο Φρόντντ, «ή φιλοδοξία, πού μου άποδίδει τό όνειρο;» Άπάντηση: από τήν «παιδική άνάμνηση», άπ' αυτό πού τήν παραπέμπει στην «προδιαγραφή» της: τήν «προφητεία». «Όταν γεννιόταν «μιά γριά χωρική είχε προφητεύσει στην υπερήφανη γιά τό πρώτο της παιδί μητέρα (του) ότι αυτό θά γινόταν μεγάλος άντρας». Άργότερα, σέ ήλικία έντεκα ή δώδεκα χρόνων «σ' ένα καφενείο τού Prater», όπου τόν είχαν πάει οι γονείς του, ένας άντρας «πού γύριζε από τραπέζι σέ τραπέζι κι αυτοσχεδίαζε στίχους για μερικές δεκάρες» είχε συνθέσει γι' αυτόν ένα ποιηματάκι και είχε προβλέψει «ότι μιά μέρα θά γινόταν ύπουργός». Κι ο Φρόντντ προσθέτει: «Θυμάμαι πολύ καλά τήν έντοπωση πού μου προκάλεσε αυτή ή δεύτερη προφητεία. Ήταν ή εποχή τού άστιακού ύπουργείου. Λίγες μέρες πριν ο πατέρας μου είχε φέρι στο σπίτι τά πορτραίτα τών ύπουργών και έμεις είχαμε γιορτάσει προς τιμήν αυτών τών κυρίων. Ύπήρχαν άκόμη και Έβραϊοί ανάμεσά τους...»

Από τά τέσσερα αυτά στάδια μπορούμε νά έξαγάγουμε, άποφεύγοντας, άλλωστε, νά τά συνταιριάσουμε πολύ στενά μεταξύ τους, τέσσερις άρχικές προτάσεις για τήν ιδεολογία τού «οικογενειακού μυθιστορήματος».

Πρώτη: τό όνειρο και τό «οικογενειακό μυθιστόρημα» βρίσκονται στην ίδια σχέση συμμετρίας, όπως τό «λανθάνον» και τό «έκδηλο»: τό όνειρο είναι τό πραγματικό τού μυθιστορήματος και τό μυθιστόρημα είναι τό πραγματικό τού όνειρου. Τό καθένα, σαν σκοτεινός θάλαμος, παρουσιάζει τήν αντίστροφη εικόνα τού άλλου· φορέας αυτής της αντίστροφής είναι τό πραγματικό. Η άνάλυση, όπως θά διευκρινίσει ο Φρόντντ στην

3. Η έννοια της (άπ)άρνησης (Verneinung - στή γαλλικά (de)negation) καθορίζει, κατά τόν Φρόντντ, τήν διαδικασία κατά τήν όποία τό ύποκείμενο, ενώ διατυπώνεται κάποια μέχρι τότε άπωθημένη επιθυμία, σκέψη ή συναίσθημα, συνεχίζει έντούτοις ν' άμύνεται, άρνούμενο ότι τού άνήκει. (Σ.Σ.)

4. Συγκαλύπτουσα άνάμνηση (Deckverneinung): στή γαλλικά και στή άγγλικά ο όρος μεταφράζεται άνάμνηση - όθνη (Souverain - écran και Screen - memory), ενώ σέ άλλες γλώσσες συγκαλύπτουσα άνάμνηση.

Στήν αυτό - άνάλυση του, αλλά και στίς πρώτες ψυχαναλυτικές θεραπείες πού έκανε, ο Φρόντντ έδωσε μεγάλη σημασία σ' ένα παράδοξο φαινόμενο της μνήμης σέ σχέση με περιστατικά της παιδικής ήλικίας: σημαντικά γεγονότα δεν διατηρούνται στή μνήμη ενώ συντηρούνται φαινομενικά άσημαντες άναμνήσεις, πού ή επιδίωσή τους αυτή καταπλήσσει τό ύποκείμενο. Αυτές τίς άναμνήσεις πού χαρακτηρίζονται από τήν ιδιαίτερη καθαρότητα και ταυτόχρονα από τήν φαινομενική άσημαντότητα τού περιεχομένου τους, ο Φρόντντ τίς όνόμασε «άναμνήσεις όθνη».

Η άνάλυσή τους (τήν όποία έπιχείρησε ο Φρόντντ στο άρθρο Über Deckverneinung τό 1899) οδηγεί άνεπανόρθωτα σέ σημαδιακές παιδικές έμπεριές και σέ άσυνείδητες φαντασιώσεις. Όπως και τό σύμπτωμα, ή άνάμνηση - όθνη είναι μία συμβιβαστική μορφή άνάμεσα στή άπωθημένα στοιχεία και τήν άμυνα. Μαθαίνουμε από τόν Φρόντντ ότι ή άξία μιάς τέτοιας άνάμνησης βρίσκεται στο ότι άντιπροσωπεύουν μέσα στή μνήμη έντυπώσεις και σκέψεις πού έπονται και τών όποιων τό περιεχόμενο βρίσκεται σέ στενή σχέση,

συμβολική ή αναλογική, με προηγούμενες παιδικές έμπεριές. Ο Φρόντντ γράφει στο Erinnerung, Wiederholen und Durcharbeiten ('Ενθύμηση, επανάληψη και διεργασία) (1914, στή Γερμανικά άπαντα): «Η άνάμνηση όθνη δεν περιλαμβάνει μόνο μερικά ουσιαώδη στοιχεία της παιδικής ζωής αλλά πραγματικά όλα τά ουσιαώδη στοιχεία. Δεν χρειάζεται παρά νά ξεέρεις τήν έξήγηση, με τή βοήθεια της άνάλυσης. Άντιπροσωπεύουν τά ξεχασμένα χρόνια της παιδικής ήλικίας με τήν ίδια ακρίβεια πού τό έκδηλο περιεχόμενο τών όνειρων άντιπροσωπεύει τίς σκέψεις αυτών τών χρόνων».

5. actants: Στόν τομέα της στρουκτουραλιστικής σημαντικής οι τυπολογίες έχουν πρωταρχική σημασία. Χωρίς νά μπαινουμε σέ λεπτομέρειες και άνα-

πρώτη από τίς Νέες Διαλέξεις του, έπιχειρώντας μιάν άναθεώρηση της Die Traumdeutung, είναι μιά όρθολογία, ένα μέτρο της άφήγησης: είναι ή κριτική διάσταση της μυθοπλασίας.

Δεύτερη: τό «οικογενειακό μυθιστόρημα» και ή μετωνυμική του άλυσίδα (ή «παιδική άνάμνηση», ή «συγκαλύπτουσα άνάμνηση»<sup>4</sup>) άποκρύπτει τό πολιτικό στοιχείο. Άλλά τό πολιτικό στοιχείο ξαναγυρίζει στή όριακά σημεία, στην άρχή και στο τέλος. Τό πολιτικό στοιχείο είναι αυτό πού ξεπερνάει τή μυθοπλασία, είναι τό ίδιο πού έμφανίζεται ξεπερνώντας τήν, είναι τό περιθώριό της. Τό ίδιο ισχύει και για τήν άνάλυση: «Είναι περίεργο», λέει ο Φρόντντ σέ μιά σημείωση, «ότι, όταν ξαγρυπνώ, οι άναμνήσεις μου έλαχιστοποιούνται για νά διευκολύνουν τήν άνάλυση».

Τρίτη: τό «οικογενειακό μυθιστόρημα» λειτουργεί στην τάξη τού έκδηλου. Άποκαλύπτει τό άντικείμενο μέσα στο ύποκείμενο, τό όμιλούμενο κάτω άπ' τό όμιλούν. Τό συναίσθημα (ή «τρυφερότητα», ή «φιλοδοξία») και ή ήθική (τό «σκανδαλώδες», τό «άτιμο») είναι μάσκες, τών όποιων ή κριτική δείχνει ότι μετατοπίζονται και άντιστρέφονται (τό συναίσθημα είναι «ψεύτικο» και «υπερβολικό»). Δεν είναι πιά κατηγορήματα, αλλά μάλλον «δρώντες» (actants)<sup>5</sup> με τήν προϋπόθεση ότι αφαιρούμε τήν στρουκτουραλιστική έννοια από τόν όρο (Tessiere, Greimas), για νά άποκαλύψουμε αυτό πού έπιστρέφει στην ίδια τήν πρακτική, αυτό πού έπενεργεί σ' αυτή τήν ιδεολογία. Τό «οικογενειακό μυθιστόρημα» είναι ή έπιστροφή της «τρυφερότητας» και της «ήθικης».

Τέταρτη: τό «οικογενειακό μυθιστόρημα» είναι άποφασιστικά, γραμμικά χρονολογικά. Οι στιγμές του είναι άπαριθμημένες και χρονολογημένες. Ο Φρόντντ άρχίζει τό 'Η ζωή μου κι ή ψυχανάλυση με τά έξής: «Γεννή-



θηκα στις 6 Μαΐου 1856 στο Freiburg της Μοραβίας, μία μικρή πόλη της σύγχρονης Τσεχοσλοβακίας. Οί γονείς μου ήταν έβραιοι κι εγώ ο ίδιος παρέμεινα έβραϊος». Η χρονολογία έγγραφει την καταγωγή και την αναγκαιότητα του καθορισμένου ταξικού είναι. Το χρονικό είναι η πολιτική που δεν ξεπερνάει, είναι το καταποντισμένο κομμάτι της πολιτικής.

Στό συμβόλαιο που είχε υπογράψει ο Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ με το Συμβούλιο της πόλης Leipzig καθοριζόταν απόλυτως, ότι η εκκλησιαστική μουσική του δεν θα έπρεπε να είναι «πολύ θεατρική», και γνωρίζουμε επίσης την αντίδραση εκείνης της γριάς λουθηρανής, που ακούγοντας τά Κατά Ματθαίον Πάθη ανέφώνησε: «Σώσον Κύριε, είναι όπερα! «Τό Χρονικό της Άννας Μαγδαληνής Μπάχ δεν αποκαλύπτει περισσότερο (μάλλον στον ίδιο βαθμό) πάνω στο μουσικό θέατρο απ' ότι τά Κατά Ματθαίον Πάθη. Η όργανωση της ταινίας, τό ντεκουπάζ της, άρνείται τίς μεταβάσεις και τίς ύποταγές σε μία ιεραρχία. Τό μοντάζ αποκλείει τίς παύσεις και τίς συνδέσεις. Κόβει και ρυθμίζει. Ο Στράουμπ άνάγγειλε: «Η ταινία θά είναι στην πραγματικότητα τό αντίθετο απ' αυτό που διάβασα χτές, σε ένα πανώ του «Theatiner Filmkunst» σχετικά με την ταινία γιά τόν Φρήντμαν Μπάχ, και τό όποιο έχω σημειώσει: «Η μουσική του, κι εκείνη τού πατέρα του, προσδίνουν στην ταινία άφθονία από έντυπωσιακά μουσικά άποκορυφώματα». Ο μεγαλύτερός μου φόβος μέχρι στιγμής με τό Μπάχ-φίλμ είναι, άκριβώς, μήπως ή δημιουργήσει κορυφώσεις στην ταινία: πρέπει να παραμείνει στό ίδιο επίπεδο με όλα τά υπόλοιπα στοιχεία»<sup>6</sup>. Η ταινία αποθαρρύνει τή διαδοχή τού άφηγηματικού και τού λυρικού, τού παροξυσμού και της παύσης, όλων αυτών που έννοιεί ή συνήθεια όταν μιλάει γιά ρυθμό ή δραματολογία. Ο Στράουμπ έλεγε επίσης: «σβήναμε όλο και περισσότερα, μέχρις ότου να μην έχουμε πιά σκηνές, να μην έχουμε επεισόδια παρά μόνον αυτά που ο Stockhausen θά άποκαλοΰσε «στίγματα». Ότιδήποτε θά δειχνόταν, πέρα από τίς μουσικές έκτελέσεις, θά ήταν «στίγμα» της ζωής τού Μπάχ»<sup>6</sup>. Γιατί πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί εδώ, όσον άφορά τό φυσιολογικό της μεταφοράς. Αύτή ή έξισωτική πρακτική δεν οδηγεί στην «ίσοπέδωση» (τά «στίγματα» της ταινίας είναι ζωντανές συγκολλήσεις, σχισμένα κομμάτια «χονδροειδώς» — όπως έλεγε ο Walter Benjamin γιά τόν Μπρέχτ — ένωμένα) αλλά στό «κλειστό».

Άκριβώς αυτό τόν έγκλεισμό περιγράφει τό «οίκογενειακό μυθιστόρημα». Όπως ξέρουμε, τό κείμενο τού Χρονικού είναι μία συρραφή τών στοιχείων που συγκεντρώνει τό νεκρολόγιο τού Φιλίπ Έμμανούλ Μπάχ, λογαριασμοί, έπιστολές και μερικά στοιχεία που προσφέρει ή βιογραφική παράδοση. Έπίσης, είναι μία συρραφή σε θηλυκό πρόσωπο, ή όποία μετατοπίζει τό κέντρο της ταινίας από τή σχεδόν μισοσθημένη φιγούρα τού ίδιου τού Μπάχ («Όλος ο κόσμος ξέρει ότι ο Μπάχ έχει πεθάνει από καιρό», λέει ο Στράουμπ, «και δεν έχω την πρόθεση να δημιουργήσω τήν αυταπάτη ότι τόν έχω αναστήσει»<sup>6</sup>) στη φιγούρα της δεύτερης γυναίκας του. Τέλος, αύτή ή συρραφή επιβάλλει τό κυρίαρχο στοιχείο της ταινίας, τήν έπικαθορίζει. Πράγματι, ή συρραφή και ή μετατόπιση ύποδειχνουν μία τάξη τού φανταστικού, άλογυμνώνουν τή βιογραφία από τή ρεαλιστική της έπιφάνεια γιά να τήν έπιστρέψουν στην μυθοπλασία. Η «έρωτική ιστορία» τού Σεμπάστιαν και της Άννας Μαγδαληνής — που χαρακτηρίζεται μόνο από τή θηλυκότητα της φωνής (ή όποία φανερώνεται από τόν τόνο και τό τέμπο που ταράζουν άποσπασματικά τό κείμενό της, τήν κυριολεκτικότητά του) κι από σπάνιες χειρονομίες (ένα χέρι που άκουμπάει σ' έναν ώμο, ένα βλέμμα, μία έπιστροφή στην οικία, όπου ή μικρή Ρεγγίνα Σουζάννα ύποδέχεται τόν πατέρα της) είναι ή άρχιτεκτονική της διευθύνει, που της δίνει τό «νόημά» της. Η φροϋδική γεωμετρία, όπου άρθρώνονται τό πραγματικό, ή αφήγηση και τό όνειρο (τό όνειρο είναι κι αυτό μετατοπισμένο προς τήν πλευρά της μνήμης, προς τό «εϋτυχημένο

λύσεις που θά μάς μετέφεραν πολύ μακριά και μόνο χάρη τών άναγκών μιας στοιχειώδους κατανόησης, μπορούμε να διαχωρίσουμε τίς άπειρες στην τυπολογία τών χαρακτήρων μιας άφήγησης: υπάρχουν αυτές που βασίζονται στις καθαρά μορφικές σχέσεις και εκείνες που άπαιτούν τήν ύπαρξη παραδειγματικών προσώπων, που μπορεί κανείς να τά βρει σε κάθε σελίδα της ιστορίας της λογοτεχνίας. Σ' αύτήν τή δεύτερη κατηγορία βρίσκουμε μορφοποιημένους τούς τύπους τών πιό γνωστών προσώπων (π.χ. οι τύποι της comedia dell' arte όπου οι ρόλοι και οι χαρακτήρες τών προσώπων έχουν σταθεροποιηθεί μία γιά πάντα). Κατά τόν Ρώσο θεωρητικό Wladimir Propp, οι τύποι αυτοί αντίστοιχούν σε ρόλους. Ο Α. J. Greimas (Sémiotique Structurale, Παρίσι 66) έπιχείρησε μία προσέγγιση αύτης της άπογραφής τών ρόλων και τών συντακτικών λειτουργιών της γλώσσας και άκόλουθώντας τόν γλωσσολόγο L. Tesniere εισήγαγε τήν έννοια τών δράντων (Actants). Οι δράντες, κατά τόν Greimas είναι τό Ύποκείμενο (Sujet), τό Αντικείμενο (Objet), ο Άποστολέας (Destinateur), ο Παραλήπτης (Destinataire), ο Έναντίος (Opposant), ο Έπιβοθητικός (Adjuvant). Οι σχέσεις που διατηρούν αυτά τά στοιχεία σχηματίζουν ένα modèle actantiel. Αυτά τά δράντα στοιχεία είναι λοιπόν εδώ καθαρά συντακτικές λειτουργίες, έχουν αντίθετη σύλληψη από εκείνη τών ρόλων, τού Propp, δεν διατηρούν κανενός είδους σχέση με κανένα κατηγορήμα.

<sup>6</sup>. Βλ. τό κείμενο τού Jean-Marie Straub, στα Cahiers du Cinéma, No 193.

παρελθόν» τού Cöthen που άναπολεί τό πρώτο άλλέγκρο τού 5ου Βραδεμβουργιανού κονσέρτου στην άρχή της ταινίας) επιβάλλει στην ταινία τήν αύστηρότητα της συμμετρίας και τόν ντετερμινισμό της κίνησής της (πολλές φορές ο Φρόνντ τίθεται ύπόλογος γιά τήν ντετερμινιστική ιδεολογία του κι άκόμη περισσότερο γιά τήν έπιστημονικοφάνεια μερικών απ' τούς συνεχιστές τού έργου του). Τό Χρονικό είναι ένας έσωτερικός κινηματογράφος, όπου ή Κατοικία, ή Έκκλησία και τό Πανεπιστήμιο είναι σάν άεροστεγή δοχεία, τά όποια μπορούν να φυλακίσουν άκόμη και τόν ήχο. Ο Μπάχ παίζει μέσα σ' αυτό τό κλειστό δωμάτιο, όπου τό πανοραμικό δε βρίσκει έξοδο.

«Ο Έμμανούλ», λέει ή Άννα Μαγδαληνή, «τοϋ έδειξε επίσης τό καινούριο κτήριο της όπερας στο Βερολίνο και τή μεγάλη τραπεζαρία μέσα σ' αυτό. Έκει, βρήκε ότι ή άρχιτεκτονική είχε μαζούργήσει, δηλαδή, αν σε μία γωνία της όροφής, κάποιος ψιθύριζε μερικές λέξεις, σε χαμηλό τόνο και με τό πρόσωπο στραμμένο στον τοίχο, τότε ένας άλλος, στην διαγωνίως αντίθετη γωνία τόν άκουγε πολύ καθαρά, ενώ κανείς δεν άκουγε τό παραμικρό, στη μέση ή στα άλλα σημεία της αίθουσας»<sup>7</sup>. Τό έξωτερικό άπωθείται προς τή νοσταλγία της διαφάνειας, της θέασης και της σφήνας. Τό Χρονικό είναι μία ολοκληρωμένη άνάλυση, κριτική αυτού τού έγκλεισμού, όπου ή αφήγηση και ο χώρος αναδιπλασιάζονται.

Τό ίδιο τό συναίσθημα άνήκει σ' αύτή τήν τάξη τού μυθοπλαστικού. Είναι «ψεύτικο». Δεν κατάγεται από τό φυσιολογικό αλλά από τό σχόλιο ή απ' τή λεπτομέρεια. Ο Μπάχ μιλάει γιά «τήν τάση που έχουν τά κλασικά κείμενα να καθιστούν λειτουργικές όλες τίς λεπτομέρειες, να παράγουν στέρρες δομές και να μην αφήνουν καμία ένδειξη να αιτιολογείται απ' τό «πραγματικό» και μόνο»<sup>8</sup>. Αύτή είναι και ή αιτία της έκδηλης μονοτονίας τού κειμένου, της έξισωτικής τού άπαριθμησης τών γεγονότων, της επιφυλακτικότητάς του, της «εϋπρέπειας» του. «Τόν κάλεσαν επίσης, στο Cassel» μάς λέει ή Άννα Μαγδαληνή, «για να επιθεωρήσει και να εγκαινιάσει δημόσια τό όργανο της μεγάλης εκκλησίας και με πήρε μαζί του σ' αυτό τό ταξίδι. Μόλις είχαμε χάσει τήν Χριστιάνα Ντοροθέα, που ήταν τότε δόμισι χρονών. Καί σύντομα ο θάνατος μάς πήρε τήν τετράχρονη Ρεγγίνα Τζοάνα μας και τόν μικρό Γιόχαν Ώγκουστ Άμπρααμ, δύο μέρες μετά τή γέννησή του»<sup>7</sup>. Στό άμάξι όπου ταξιδεύει με τή γυναίκα του, ή κάμερα καθράει μόνο τόν Σεμπάστιαν και μονάχα ένα βιαστικό βλέμμα και μία ύποψία χαμόγελου καταδηλώνουν τήν παρουσία της Άννας Μαγδαληνής, δίπλα του, έξω από τό κάδρο. Η διεύθυνση τών ήθοποιών αποκλείει τήν έκφραση. Ο κλασικισμός άναφορών της παραγνωρίζει τήν άπόκριση, τήν ανταλλαγή, τίς συνταγές της επικοινωνίας, χάρη στις όποιες εγκαθιδρύεται, διανέμεται (και μερικές φορές εξαίρεται) ή άληθοφάνεια τού συναίσθηματος. Καί σε αντίθεση με τόν σπιριτουαλισμό τού Μπρεσσόν, όπου αύτή ή έλλειψη, αυτό τό ελάττωμα, χάνεται μέσα στο άπειρο τού άλλου, τού Πνεύματος ή τού Θείου, ή διακριτικότητα τού Χρονικού δεν παραπέμπει παρά στην αύστηρότητα τού είδους, στην ληθουρανή άφαίρεση τού οίκογενειακού κώδικα. Στην εικαστική άναφορά της σκηνής εκείνης, όπου ή Άννα Μαγδαληνή παίζει στο τέμπλο ενώ ή κόρη της παίζει στα πόδια της, τό Χρονικό επιλέγει τόν Chardin ένάντια στον Greuze. Έναντια στις προρομαντικές παγίδες της παθιασμένης μεταφοράς — που άνήκει στους «νεωτερισμούς» αύτης της «εϋγενικής τέχνης», ένάντια στην όποία, άκριβώς, αγωνιζόταν ο γερο - Μπάχ — επιλέγει τή στεγνότητα της σημαίνουσας αντίστιξης. Ο θάνατος τών παιδιών, ο θάνατος τού πρίγκηπα Έκλέκτορα και τό Κύριε της Λειτουργίας σε Σί παραθέτονται σύμφωνα με τήν άπλή «άρμόζουσα» σειρά της διαδοχής. Τό «ψεύτικο» και περισσότερο ή «ύπερβολή» της «τροφερότητας» είναι τά αντικείμενα που έμπορεύεται, τά δώρα (ο σπίνος και τό κλουδί του) που πρόσ-

<sup>7</sup>. Βλ. τό κείμενο της ταινίας, στα Cahiers du Cinéma, No 200 - 201.

<sup>8</sup>. Roland Barthes: Η έντύπωση τού Πραγματικού στο «Communications».



γενεοδότης ο ξάδελφος Γιόχαν Έλίας Μπάχ.

Ο Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπάχ είναι σχεδόν ένας άνθρωπος χωρίς πρόσωπο: τὰ σχεδόν πάντα υποθετικά, ξαναζωγραφισμένα, ψεύτικα, ή χαμένα πορτραίτα του είναι άπλωσ τὸ ἀντιζείμενο ἀτελείωτον ἀμφισβητήσεων. Αὐτὴ ἡ ἀπουσία ἐπιτρέπει στὸ *Χρονικό* νὰ ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὸ ψεύτικο πρόβλημα τῆς εἰκόνας καὶ τῆς ὁμοιότητος σ' αὐτήν. Ὁ Ντιντερό σημείωνε στὸ *Salon de 1767* ὅτι «τὸ ἀληθοφανές πορτραῖτο πού φτιάχνει ἓνας κακὸς ζωγράφος πελαῖνει μαζί μὲ τὸ πρόσωπο πού ἀναπαριστᾷ, ἐκεῖνο πού φτιάχνει ὁ ἐπιδέξιος ἄνθρωπος μένει γιὰ πάντα. Ἀπ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο οἱ ἀπόγονοί μας πλάθουν τίς εἰκόνας τῶν μεγάλων ἀντρῶν, πού προηγήθηκαν». Καὶ δύο χρόνια ἀργότερα, στὸ *Salon de 1769* τὰ λόγια τοῦ La Tour γιὰ τὴ Μαρία τοῦ ἐπέτρησαν νὰ διευκρινίσουν: «Δὲν ὑπάρχει στή φύση, καὶ κατὰ συνέπεια οὔτε στήν τέχνη, κανένα ὀκνηρὸ ὄν. Ἀλλὰ κάθε ὄν ἐπρέπει νὰ ὑποφέρει λιγότερο ἢ περισσότερο ἀπὸ τὴν κούραση τῆς κατάστασής του, φέρει λοιπὸν ἓνα σημάδι αὐτῆς τῆς κούρασης, λιγότερο ἢ περισσότερο χαραγμένο πάνω του. Τὸ πρῶτο πράγμα πού ἔχει νὰ κάνει κανεὶς εἶναι νὰ ἐντοπίσει καλὰ αὐτὸ τὸ σημάδι... τὸ δεύτερο, νὰ τοῦ ἀποδώσει τὴ σωστή διάσταση νόθευσης πού τοῦ ταιριάζει». Ἡ ἀπουσία μιᾶς ἀναπαραγωγῆς (ἀκόμη κι ἡ Ἄννα Μαγδαληνὴ δὲν ἔχει πορτραῖτο), πού σήμερα, κάτω ἀπ' τὸ δῆρος τοῦ ἰδεολογικοῦ οὐμανισμοῦ δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἐρμηνευτεῖ παρά μόνο σάν ψυχολογισμὸς, ἐπιτρέπει νὰ μὴν δειχτεῖ ἀπὸ τὸν Μπάχ παρά μόνο τὸ κουστούμι (ὁ ἄνθρωπος τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ τὰ ἐνδύματα τῆς κατάστασής του) καὶ τὸ ἐπάγγελμά του (ὁ

μουσικὸς Custav Leonhardt). Ἡ ἀπουσία κάθε ἐπανενοσάρκωσης ἐπιστρέφει τὰ πρόσωπα στὴ μυθοπλασία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων.

Ἡ οἰκογένεια καὶ τὸ μυθιστόρημα κατάγονται ἀπὸ τὴν ἴδια πρακτικὴ τῆς γραφῆς. *Τὸ Χρονικό*, ἐκθέτει μιὰ σειρά ἀπὸ καρνέ, σελίδες, ἐπικεφαλίδες καὶ γραβοῦρες, πού ὑφαίνουν τὴν οἰκιακὴ ἀφήγηση. Αὐτὴ ἡ σειρά ἐγγράφεται, μαζί μὲ τὴ μουσικὴ, σὲ ἀναρίθμητα λιβρέτα. Ἀπὸ τὸ Clavier - Büchlein τοῦ Wilhelm Friedmann μέχρι τὸ Clavier - Büchlein τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς, τὰ ἄλμπουμ δὲν ἀνακατώνουν μόνο τὰ ἀντίγραφα, τίς ἀσκήσεις καὶ τὰ ἔργα, πού προορίζονται γιὰ τὰ οἰκογενειακὰ κονσέρτα, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τοὺς γραφικὸς χαρακτήρες, φτάνοντας στὸ σημεῖο νὰ τοὺς συγγέει (ὅπως στήν περίπτωση τοῦ Σεμπάστιαν καὶ τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς). *Τὸ Χρονικό* λέει, πὼς ἡ οἰκογένεια εἶναι κάτι στὸ ὄποιο γράφεις, ἀλλὰ καὶ κάτι πού γράφεται: «Εἶχα ἓνα καινούριο βιβλιάρκι τοῦ κλαβιέ, τὸ ὄποιο εἶχε ἀρχίσει γιὰ μένα ὁ Σεμπάστιαν μὲ δύο μικρὲς σουίτες. Καὶ γιὰ τὸ πανηγύρι τοῦ Σαιν Μισέλ, τῆς ἐπομένης χρονιάς ἔβαλε νὰ χαράξουν στὸ χαλκὸ μιὰ ἀνάλογη σουίτα, πού ἔμοιαζε μὲ τὴν πρώτη παρτίτα μιᾶς μεθόδου γιὰ κλαβιέ. Ἦταν ἡ πρώτη σύνθεση πού τύπωνε...<sup>7</sup>. Πρῶτα ἡ γραφὴ, ἔπειτα τὸ χάραγμα δάζουν τὰ πράγματα σὲ τάξη· ἀποτελοῦν, ὅπως κι ἡ ἀνάλυση, μιὰ ὀρθολογία.

Τὸ κείμενο τοῦ *Χρονικοῦ* ἀπαριθμεῖ τὸ «οἰκογενειακὸ μυθιστόρημα», λογαριάζει τὰ γεγονότα καὶ τὰ ἔργα, τὰ πρόσωπα καὶ τίς ἀτάκες καὶ τὰ μερδεύει μέσα στὴ μονοτονία τῆς ἀδιάκοπης ἐπανάληψης. Ὁ Μπάχ δὲν



γεγῶνᾶ γιατί οὔτε ἡ ἀπαρίθμηση, οὔτε ἡ ἐπανάληψη ἐνεργοῦν πάνω στό σῶμα. Ἡ ἐπανάληψη εἶναι ἐπίσης μιά παιδαγωγική· τά Clavier - Büchlein προορίζονται γιά τήν ἐκμάθηση καί τήν τελειοποίηση, γιά τή φλύαρη ἐπανάληψη καί τή βαθμιαία αὐξηση. Ἡ ἐπανάληψη ἀναπαράγει, τέλος, τό ἀπόλυτο μοντέλο, πού τό Χρονικό μᾶς προσδιορίζει καί εἶναι τό μυθιστόρημα, τό Βιβλίο, ἡ Βίβλος. Ἡ οἰκογένεια γράφεται πάνω στή Βίβλο, ἀφιερώνεται σ' αὐτήν καί σάν ἀντάλλαγμα τό Βιβλίο τῆς παρέχει τίς μητρες τῶν περιπετειῶν τῆς. Τά παραστρατήματα καί οἱ ἀτυχίες πού τρίτου γιου τοῦ Μπάχ, τοῦ Γιόχαν Γκόντφρηντ Μπέρνχαρντ, ἀνανεώνουν τήν κυριολεξία τῆς παραβολῆς τοῦ Ἄσωτου Υἱοῦ: «Ὅταν ὁποιαδήποτε προτροπή καί ὁποιαδήποτε στοργική προφύλαξη καί βοήθεια δέν ἄρκεσαν, τότε ὁ πατέρας πρέπει νά σηκώσει τό σταυρό του μέ ὑπομονή καί νά ἐγκαταλείψει τόν διεφθαρμένο γιό του στόν οἶκο τοῦ Θεοῦ καί μόνο, χωρίς νά ἀμφιβάλλει ὅτι Αὐτός θά ἀκούγε τό ὀδυνηρό παράπονό του καί σύμφωνα, τέλος, μέ τή Θεία θέληση θά χειριζόταν ἔτσι τό γιό, ὥστε νά τόν ὑποχρεώσει νά ἀναγνωρίσει ὅτι ἡ μετάνοια δέν μπορεῖ νά γίνει δυνατή παρά μόνον ἀπό τήν καλωσύνη τοῦ Θεοῦ». Ὁ Θεός καί ἡ Οἰκογένεια συνομιλοῦν κι ἀκοῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλον γιατί παραπέμπουν στόν ἑαυτό τους τήν ἴδια μυθοπλασία, τό κείμενο καί τά ὄρια τοῦ ἴδιου νόμου καί τῆς ἴδιας ἠθικῆς.

Τό παράδοξο τοῦ Χρονικοῦ εἶναι ὅτι διατάσσει, σκηνοθετεῖ αὐτό τόν κλειστό χώρο γιά νά φανερώσει αὐτό πού τόν «ξεπερνάει»: τή μουσική, τήν πολιτική. Φέρνει ἀντιμέτωπη τή συγκεκριμένη ἐπιλογή τῶν ἔργων («Διάλεξα» λέει ὁ Στράουμπ, «τή μουσική μέ τέτιο τρόπο, ὥστε νά ἔχουμε ἕνα παράδειγμα ἀπό κάθε εἶδος»<sup>6</sup>) μέ τό σῶμα τοῦ μουσικοῦ. Τό πρῶτο πλάνο τῆς ταινίας καθοράρεται μέ τέτιο τρόπο πού νά μή χάνεται τίποτε ἀπό τή

δουλειά τοῦ Leonhardt' στό τσέμπαλο, καί, ἀκόμη κι ὅταν αὐτός καθοράρεται σέ γκρό πλάν τῶ παίξιμό του. ἡ κίνησή του, εἶναι ἀναπόσπαστα δεμένη μέ τήν κίνηση τῶν χειρῶν του (ξέρομε ὅτι ὁ Μπάχ προκαλοῦσε τό θαυμασμό μέ τήν τεχνική του, τή «φυσιολογία» του), ὅπως ἀναπόσπαστα δεμένη εἶναι ἡ μουσική ἀπό τά ὄργανα τῆς ἐποχῆς (ἐκκλησιαστικά ὄργανα Μπαρόκ, τῶν ὁποίων «ἐπιτηρητής» ἦταν ὁ Μπάχ - διόλες, τρομπέτες καί πνευστά τοῦ Concertus musicus). Κατόπιν αὐτό τό σῶμα ὑποδουλώνεται ἀπό τό νόμο, ἀπό τά σῶματα τῆς ἐξουσίας, τῶν ἀστών τοῦ Συμβουλίου καί τῶν πανεπιστημιακῶν. Ἡ ἐξουσία δέν ἀποδίδεται οὔτε σάν κάτι τό μοιραίο, οὔτε σάν τόν ἀφηρημένο ἀντίπαλο μιάς μυθικῆς πάλης ἀνάμεσα στόν Δημιουργό καί τούς Φιλισταίους, ἀλλά σάν ὑλικός καταναγκασμός. Ἡ πολιτική εἶναι αὐτό πού ἐμφανίζεται ἀνάμεσα στίς παρενθέσεις, ἀνάμεσα στή μουσική καί τό μυθιστόρημα, εἶναι αὐτό πού τά κατευθύνει καί τά ξεσχίζει ὅταν τοῦ ξεφεύγουν. Τό Χρονικό εἶναι μιά διαλεκτική τῆς περιοσίας καί τῆς καταπίεσής τῆς. Μιά ἐντελῶς συγκεκριμένη διαλεκτική. Ἡ ὑποταγή τοῦ μουσικοῦ στός ἐργοδότες του εἶναι ὑποταγή στή χρηματοδοτική τους μηχανή. Ἡ δουλειά, τό σῶμα πουλιοῦνται: εἶναι ἀνταλλακτικές ἀξίες. «Αὐτός ὁ Κάντορ δέν κάνει τίποτα», λέει ἕνας ἀπό τούς συμβούλους. Καί τό Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς εἶναι ἐπίσης ἕνα λογιστικό βιβλίο, ὅπου προστίθενται ἢ ἐξοικονομοῦνται σχολαστικά τά τάληρα καί ὅπου, τελικά, ἐμφανίζεται ἡ μικροπρέπεια τῶν ἄλλων, ἡ ἄρνηση τοῦ «ξοδέματος». Ἡ ἀρχαιολογία τοῦ Χρονικοῦ δέν εἶναι μόνο ἀρχαιολογία τῶν ἐπίπλων, τῶν κοστούμιῶν, τῶν ἐκκλησιῶν καί τῶν μουσικῶν ὀργάνων, ἀλλά πρῶτον καί κύριον, εἶναι ἡ ἀρχαιολογία τῆς οἰκονομίας καί τοῦ νομίματος τῆς.

Δημοσιεύουμε ἐδῶ τό πρῶτο μέρος ἀπό τήν μελέτη τοῦ Louis Seguin γιά δύο ταινίες (Τό Χρονικό τῆς Ἄννας Μαγδαληνῆς Μπάχ καί Μωϋσῆς καί Ἄσαρών) τοῦ Jean - Marie Straub καί τῆς Daniele Huillet. Σέ ἐπόμενο τεῦχος θά δημοσιεύσουμε τό δεύτερο μέρος. Τό ἴδιο κείμενο ἔχει δημοσιευτεῖ στά Cahiers du Cinéma No 260 - 261, Ὀκτ. - Νοεμ. '75. Τή μετάφραση ἔκανε ὁ Χρήστος Βακαλόπουλος.



Έγώ ή αλήθεια μιλά  
Λαζάν

## ‘Η’ Αλήθεια Οικογενειακή συνομοσία του Νίκου Λυγγούρη

“Όχι κάποια αλήθεια μέ κεφαλαίο Α, αλλά ή μόνη αλήθεια, πού μιλά μέσα στό υποκείμενο γιά τό υποκείμενο, γι’ αυτό πού τό υποκείμενο ποθεΐ νά είναι καί νά έχει.

Στήν αρχική σεκάνς του φιλμ, ή Μπλάνς παρωδεί αυτό πού δέν κατορθώνει νά είναι: τίς μαντικές της ιδιότητες, τό είναι της του μέντιουμ. Είναι φανερό ότι ή γνώση της γιά τό πρόβλημα πού άπασχολεί τή γριά θεία είναι μηδέν. ‘Η Μπλάνς παίζει τό μέντιουμ γιά νά έχει λεφτά. Στο σπίτι της επιβεβαιώνει γιά τό θεατή τήν άδυναμία της νά μαντέψει τήν αλήθεια, όταν, στή σκηνή της κουζίνας, ψάχνει νά βρεί τά κλειδιά πού γυρεύει ό Τζώρτζ καί κατόπιν έμφανίζεται πίσω άπ’ τήν κουρτίνα στήν πελάτισσά της, όπως ό ήθοποιός στό θέατρο.

Στή δεύτερη σεκάνς του φιλμ, ή Μπλάνς διατυπώνει αυτό πού δέν έχει καί πού τό ποθεΐ: τό χρήμα, πού θά της επιτρέψει νά παντρευτεί τόν Τζώρτζ.

Στήν τελική σεκάνς, ή Μπλάνς έχει πραγματοποιήσει τους πόθους της. Είναι αυτό πού πρίν δέν μπορούσε (ένα πραγματικό μέντιουμ πού μιλά τήν αλήθεια) κι έχει αυτό πού πρίν δέν είχε (τό χρήμα).

Τό ότι, κατά τύχη, αντικείμενο της αλήθειας της είναι ένα διαμάντι – αντικείμενο του πόθου ενός άλλου (του Σούμπριτζ) – μάς δείχνει ότι ή μόνη αλήθεια πού μιλά μέσα στήν Μπλάνς είναι ό πόθος του “Άλλου. Ένωώ ότι ό χώρος άπ’ όπου ή αλήθεια μιλά μέσα στήν Μπλάνς τήν ξεπερνά, τήν φέρνει σέ έπαφή μέ τόν χώρο άπ’ όπου μιλά ό πόθος του “Έντουαρντ Σούμπριτζ, μέ τόν χώρο άπ’ όπου ή όμιλία πηγάζει, μ’ αυτήν τήν “Άλλη Σκηνή άπ’ όπου ή αλήθεια διατυπώνεται σάν όμιλία. ‘Η αλήθεια ύπάρχει μόνο σάν όμιλία, τό μόνο μέσο της είναι ή γλώσσα, τό ξέρουμε πιά καλά.

Τό φιλμ του Χίτσκοκ, αυτό τό λαμπερό άριστούργημα, έρχεται, γιά μία φορά άκόμη, νά επιβεβαιώσει τή διαλεκτική του ψεύδους καί της αλήθειας, καί παράλληλα, της γνώσης καί της άγνοιας, διαλεκτική ή όποία άποτελεί γιά τό υποκείμενο τήν μόνη προοπτική γιά τήν επίτευξη του στόχου του καί τήν ικανοποίηση του πόθου του. Τό ότι αυτή ή διαλεκτική επενδύεται μέσα σέ μία μυθοπλασία της αναζήτησης καί της έρευνας δέν άποτελεί νεωτερισμό γιά τό σύστημα του Χίτσκοκ. “Όλα σχεδόν τά φιλμ του μάς τό έχουν επανηλειμμένα δείξει, άλλοτε περισσότερο, άλλοτε λιγότερο καθαρά.

‘Αλλά τό γεγονός ότι έδώ ή αναζήτηση έχει αντικείμενό της ένα χαμένο παιδί, πού πρέπει νά κληρονομήσει τήν γριά θεία, ώστε νά μήν καταλυθεί ό οικογένεια, θά έπρεπε ίσως νά μάς ώθήσει στό συμπέρασμα, ότι ποτέ άλλοτε ό Χίτσκοκ δέν διατύπωσε πιό κρυστάλλινα τό πρόβλημα του σεξουαλικού ζευγαριού καί της Συμβολικής της οικογένειας, άρθρώνοντας γιά μία άκόμη φορά τήν ήθική του φυσιολογικού μέ τήν ήθική του διεστραμμένου μέσα σ’ ένα άπλό αλλά σατανικό παιχνίδι, κύριο μέλημα του όποιου είναι ό άναδιπλασιασμός του άνδρόγυνου σέ μία άλλη σκηνή, τό καθρέφτισμά του σέ ένα μαγικό καθρέφτη πού του επιστρέφει όχι τό είδωλό του, αλλά τήν αληθινή του εικόνα, τήν αλήθεια.

Πρόκειται λοιπόν γιά τήν ιστορία δύο άνδρογύνων: τό φυσιολογικό, «νορμάλ» ζευγάρι της Μπλάνς καί του Τζώρτζ, καί παράλληλα τό «έγκληματικό» ζευγάρι του “Έντουαρντ καί της Φράνσις. Τό φιλμ άντλεί τό μάξιμουμ των δυνατών νοημάτων του άπ’ τήν άντιπαροβολή των δύο ζευγαριών, άπ’ τήν κυκλοφορία στοιχείων καί δυνατοτήτων άπ’ τό ένα στό άλλο, άπ’ αυτή τήν λογική της άνταλλαγής καί του καθρεφτίσματος του ενός μέσα στό άλλο.

‘Η αλήθεια του φιλμ: τό νόμιμο είναι συνώνυμο της διαστροφής, τό παράνομο είναι ή άνία. Τό ότι ό Χίτσκοκ γνωρίζει τήν αλήθεια (βλ. Σ.Κ. 76, 8, σελ. 9: «οί έγκληματίες είναι φτιαγμένοι έτσι πού διαθέτουν πολύ περισσότερα στοιχεία κανονικού μέσα τους, ένώ τά καλά παιδιά έχουν πιό πολλά έγκληματικά στοιχεία»), δηλαδή τήν αλήθεια ότι ή κανονική ήδονή δέν είναι τίποτε άλλο παρά ήδονή γιά τήν κανονικότητα, μάς κάνει νά σκεφτούμε ότι ή ήθική του κλασικισμού του είναι άνύπαρκτη καί ότι αυτή ή γνώση πρέπει νά πάρει μέσα στό έργο τέχνης τήν μορφή της άγνοιας, άν ό σκηνοθέτης δέν θέλει νά σκεπάσει τήν αλήθεια καί νά πνίξει τήν όμιλία της (όπως π.χ. συμβαίνει σήμερα τόσο συχνά στό σινεμά, μέ φιλμ σχετικά μέ τό άνδρόγυνο καί τό παιδί πού άναμασούν τά κυρίαρχα ψεύδη καί τά άνυπόφορα κλισέ της οικογενειοκρατίας: Σκηνές ενός γάμου, ‘Η ρομαντική ‘Αγγλίδα, Μαγεμένος αύλός, Θυρωρός της νύχτας, ‘Αθώς...).



Ἀλήθεια καί γνώση λοιπόν: τό ὑποκείμενο διασπάται ἀνάμεσά τους κι αὐτή ἡ διάσπαση εἶναι γλώσσα, μιᾶ. Ἡ γνώση σκεπάζει ὅπως πάντα τήν ἀλήθεια.

Στήν πρώτη σεκάνς ἐγγράφεται καθαρά ὁ μοχλός τῆς μυθοπλασίας: ὁ πόθος τῆς γριᾶς θείας νά βρεθεῖ ὁ ἀνηψιός τῆς γιά νά τήν κληρονομήσει. Κατά γράμμα: ἡ οἰκογένεια κινδυνεύει, πρέπει νά σωθεῖ. Ὁ νόμος τῆς: τεκνοποιᾶ, ἑτεροσεξουαλική δραστηριότητα, γάμος, λατρεία τῆς γυναίκας - ἀντικείμενου, ἀπώθηση τοῦ πόθου γιά τήν μητέρα, ἀποδοχή τοῦ εὐνουχισμού, κληρονομία. Ἡ ἠθική τῆς: πουριτανική, μανιχειστική, ἰουδαϊκοχριστιανική. Ἡ γλώσσα τῆς: ἡ γραμματική, τό συντακτικό. Ἡ οἰκονομία τῆς: φετιχισμός τῆς ἀξίας, ἐναλλαξιμότητα τῶν οἰκονομικῶν, γλωσσικῶν, συμβολικῶν προϊόντων.

Πανουργία τοῦ Χίτσοκ: τό χαμένο παιδί (κι ἔχουμε νά κάνουμε πάντοτε μέ τό Παιδί σάν συμβολική θέση μέσα στόν οἰκογενειακό τόπο, ἀκόμη κι ὅταν τό φιλμ δείχνει αὐτό τό Παιδί μέ τή μορφή τοῦ ἐνήλικου Ἐντουαρντ Σούμπριτς, γιά τόν θεατή αὐτός εἶναι τό ἀναζητούμενο παιδί), τό χαμένο παιδί, λοιπόν, δέν ἐγγράφεται μέσα στήν οἰκογένεια καί τήν ἠθική τῆς, παρά σάν ἄλλο, διαφορετικό, ἀναφομοίωτο:

1) Εἶναι μπάσταρδο, νόθο, παράνομο, παιδί πού ἀποπέμφθηκε ἀπ' τή γριά θεία, ἀπ' τήν οἰκογένεια, μιά πού ἀπλῶς ἡ νομιμότητα εἶναι τό συνώνυμό τῆς.

2) Εἶναι ἐγκληματικό παιδί, ἀφοῦ ἔχει κάψει τούς θετούς γονεῖς του μέ τή βοήθεια τοῦ Τζό Μαλόνεϋ, καί ἀφοῦ τώρα ἐπιδίδεται σέ παράνομες ἐνέργειες.

3) Εἶναι διεστραμμένο παιδί, ἀφοῦ τό πάθος του γιά τήν παρανομία, τό διαμάντι, τίς ἀπαγωγές κτλ. ὑπερβαίνει τήν ἀπλή χρεια: ὁ Σούμπριτς εἶναι ἤδη πλοῦσιος. Στή σκηνή τοῦ γκαράζ, ἡ διαστροφή του ἐκδηλώνεται καθαρά, ὅταν μέ σαδιστικό χαμόγελο ἐτοιμάζει τό καλῶδιο γιά τή δολοφονία τῆς Μπλάνς. (Κι ὅταν ἡ Φράνσις νομίζει ὅτι ἐπὶ τέλους ὅλα τελειώσαν μέ τίς ἀπαγωγές, αὐτός θά τῆς ἐξαγγεῖλει τό ἐπόμενο σχέδιο: δέν ὑπάρχει τέλος.



οὔτε ἀρχή τοῦ ἐγκλήματος, γιατί αὐτό εἶναι σαδιστικῆς τάξης, ἀτέλειωτο, ἀπειρο, διαρκές, παράβαση τοῦ Νόμου καί ἡδονή γιά τήν Παράβαση· ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά ὁ Σούμπριτς ὑποδύεται ἕναν κανονικό καταστηματοῦχο, μέ ὄνομα καί τρόπος: δέν μπορούμε νά μή θαυμάσουμε τήν ἐργασία ἀναδιπλασιασμοῦ καί διαίρεσης πού ἐπιτρέπει στόν Χίτσοκ νά ἐγγράφει τή διάσπαση ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί στήν προφάνεια ὄχι μόνο μεταξύ δύο διαφορετικῶν ζευγαριῶν, ἢ δύο ἀτόμων, ἀλλά καί μέσα στό ἴδιο τό ἄτομο. Σύστημα συμμετρικό πού γράφει τὰ ἀποτελέσματά του σέ κάθε κρίκο τῆς φιλικῆς ἀλυσίδας, σύστημα τῆς ἀναγκαιότητας λοιπόν, τῆς ἀπόλυτης ὑπερ-κωδικοποίησης. ἡ ὁποία γιά τό θεατή μένει ἀπλή φυσικότητα, αὐτονόητο μέσο τῆς πλοκῆς καί τῆς περιγραφῆς τῶν χαρακτήρων).

Ἔχει ἄραγε ὁ Χίτσοκ διαβάσει Φρόυντ; Νόμιμη ἐρώτηση πού ἴσως θά διαφώτιζε τή σχέση τοῦ ὑποκείμενου τοῦ φιλμ (τοῦ Χίτσοκ) μέ τό προτσές παραγωγῆς τοῦ νοήματος, ἄρα τή σχέση αὐτοῦ πού ὁ Χίτσοκ γνωρίζει κι αὐτοῦ πού ἀναγκαστικά τόν ὑπερβαίνει (ἡ ἀλήθεια). Θά ἔλεγε κανεῖς ὅτι τό φιλμ εἶναι γιά τόν Χίτσοκ τό μέσο πού τοῦ ἐπιτρέπει νά γνωρίσει τήν ἀλήθεια(!), ἀφοῦ π.χ. ἡ γνώση του γιά τήν ἀλήθεια τοῦ πόθου τοῦ Παιδιοῦ εἶναι ἀληθινή, κυριολεκτική: ἂν ὁ πόθος τοῦ οἰκογενειοκρατικοῦ ζευγαριοῦ εἶναι ἑτεροσεξουαλικός (κανονικός, νόμιμος), αὐτός τοῦ Παιδιοῦ - τό ξέρουμα πιά καλά σήμερα - εἶναι πολύμορφος καί διεστραμμένος.

Ὁ Σούμπριτς: στό κατᾶστημα νόμιμος/στό σπίτι παράνομος. Ἡ προφάνεια: ὁ ἐνήλικος. Ἡ ἀλήθεια: τό παιδί. Δυό φορές παιδί λοιπόν, τήν μιά μέσα στή μυθοπλασία (τό χαμένο παιδί), τήν ἄλλη μέσα στό συμβολικό (ἡ παιδικότητα σάν ἐγκλημα, σαδισμός, φετιχισμός, κλεπτομανία, πάθος γιά τό κακό).

Ἔχει διαβάσει ὁ Χίτσοκ Φρόυντ;

Ἄς ἀναβάλουμε τήν ἀπάντηση, κάθε ἀπάντηση, θυμίζοντας στό ἀναμεταξύ ὅτι ἐν πάση περιπτώσει ἡ Ἐμιλυ Μπροντέ ἔγραφε τὰ Ἀνεμοδαρμένα Ὑψη, αὐτόν τόν ὕμνο στήν παιδική κακία καί τόν παιδικό σαδισμό, μερικῆς δεκαετίας πρὶν ἀπό τόν πατέρα τῆς ψυχανάλυσης!





"Αν ο Σούμπριτς έχει κάψει τούς γονείς του, δέν θά πάψει λοιπόν νά ἐξεγείρεται διαρκῶς ἐνάντια σ' αὐτούς: καί ὁ Κόνσταντιν καί ὁ Ἐπίσκοπος εἶναι θέβαια πατρικές φιγουῦρες – διόλου τυχαῖο γεγονός. Ὁ πόθος τοῦ Σούμπριτς πραγματοποιεῖται μέσα στήν ἐξέγερση ἐνάντια στόν πατέρα, ἐνάντια στήν τυπική μορφή τοῦ πατέρα: κεφαλαιούχος (Κόνσταντίν), ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ (Ἐπίσκοπος).

"Ἄς ξαναγυρίσουμε στήν γριά θεία. Ὁ πόθος της νά βρεῖ τόν κληρονόμο συναντᾷ τήν ἀγνοιά της: πού βρίσκεται αὐτός; Ἡ θεία δέν γνωρίζει τίποτε λοιπόν. Ἔνα μέντιουμ: ὁ χώρος ὅπου μιλά ἡ ἀλήθεια – στήν κυριολεξία! Τό μέντιουμ: ἡ ἀλήθεια σάν ὁμιλία, ἡ ἀλήθεια πού μιλά μέσα στό μέντιουμ, δηλαδή ἡ ὁμιλία τοῦ χαμένου παιδιοῦ γιά τήν ἀλήθεια του. Ἐγώ, ἡ ἀλήθεια μιλά...

Τό μέντιουμ: ἡ ἀνάδωση μιᾶς μακρινῆς, ἄλλης ὁμιλίας, ὁ θάνατος τῆς ὁμιλίας τῆς Μπλάνς, ἡ σιωπή τῆς «δικῆς» της, προσωπικῆς ὁμιλίας. Εἶναι ἡ Μπλάνς σέ θέση νά παραιτηθεῖ ἀπ' τήν δική της ὁμιλία καί ν' ἀφήσει μέσα της τόν Ἄλλο νά μιλήσει; Κι ὅταν αὐτός ὁ Ἄλλος κατορθώσει νά μιλήσει μέσα της τί θά πεί; Θά μιλήσει γιά τόν ἑαυτό του, ἢ γιά τήν ἀλήθεια τῆς Μπλάνς;

Ἡ Μπλάνς, τό μέντιουμ πού προσποιεῖται ὅτι ἀκούει φωνές, μιλά στό τέλος τοῦ φίλμ τήν ἀλήθεια: ἔχει γίνει πραγματικό μέντιουμ! Καί ἡ διαδρομή ἀπ' τήν ἀγνοια στή γνώση μάς λέει καθαρά ὅτι ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν πραγματοποίηση τοῦ πόθου (αὐτό τό «μπορῶ», «εἶμαι μέντιουμ» κτλ, κτλ.) εἶναι ἡ ὑποταγή τοῦ πόθου στόν Νόμο: ἡ Μπλάνς πραγματοποιεῖ τή θέληση τῆς θείας, ὑπακούει στή φωνή τῆς οἰκογένειας. Αὐτός εἶναι ὁ μοναδικός τρόπος γιά νά πετύχει τόν σκοπό της. Τό ὅτι ἄθελά της καταλήγει νά ἐξυπηρετήσῃ καί τόν Νόμο τοῦ Κράτους (τήν ἀστυνομία πού γυρεῦει τόν Σούμπριτς), μάς δειχνεῖ ἴσως εἰρωνικά ὅτι ὁ Νόμος τοῦ Κράτους εἶναι ὁμόλογος μέ ἐκεῖνον τῆς οἰκογένειας κι' ὅτι ὁ πόθος τοῦ ζευγαριοῦ εἶναι ἐπιτρεπτός μόνον ὅταν ἐγγραφεῖ στήν συμβολική οἰκονομία πού διέπει ὅλους τούς θεσμούς τῆς κοινωνίας μας. Ὁ Νόμος τοῦ πόθου εἶναι πόθος γιά τόν Νόμο. Ὁ πόθος πρέπει νά τοποθετηθεῖ κάτω ἀπ' τόν ἀστερισμό τοῦ Νόμου: γιά νά μπορέσει νά ἐκπληρωθεῖ.

Τό ὅτι ὁ πόθος τῆς Μπλάνς ἀρθρώνεται ἱεραρχικά μ' αὐτόν τῆς θείας: τοῦτο θά ἔδινε στή θεία τό ρόλο τῆς Μητέρας καί στήν Μπλάνς τό ρόλο τῆς κόρης. Ἡ Μπλάνς δέν μπορεῖ νά πετύχει τό στόχο της παρά μόνον ἂν ἡ δρᾶση της ἐγγραφεῖ σέ σχέση μέ τήν ἐπιθυμία τῆς μητρικῆς μορφῆς: κι ἡ Μπλάνς φαίνεται μάλιστα νά διεγείρει, νά προκαλεῖ αὐτήν τήν ἐπιθυμία. Στή δεύτερη σεκάνς, στό ταξί, ἡ Μπλάνς θά πείσει τόν Τζώρτζ ὅτι ἡ ἀναζήτηση τοῦ χαμένου παιδιοῦ εἶναι ἡ μόνη λύση γιά τό γάμο τους. Στή σεκάνς αὐτή θά ἐκδηλωθεῖ καί ἡ διαφωνία ἀνάμεσα στό ἀνδρόγυνο, ἡ ὁποία μέ τή μορφή τοῦ καυγά θά τονίσει τή διαφορά τῆς γυναίκας καί τοῦ ἀντρα, ἐννοῶ τή διαφορά τῶν πόθων τους – ἂν καί τό ἀντικείμενο, ὁ γάμος, εἶναι κοινό. Τό ὅτι ὁ Τζώρτζ θά ὑποτάξῃ τή δρᾶση του στίς ἐπιθυμίες τῆς Μπλάνς (θά ἐρευνήσει ἀπό μόνος του γιά τήν ὑπαρξη τοῦ Σούμπριτς), τοῦτο σημαίνει μόνον ὅτι ὁ μοναδικός μοχλός πού κινεῖ τή μυθοπλασία εἶναι τό θέλω τῆς Μπλάνς, πού μέ τή σειρά του ἀκολουθεῖ τό θέλω τῆς θείας. Ἡ κατεύθυνση λοιπόν πού παίρνει τό σύστημα τῶν πόθων στό φίλμ ἀκολουθεῖ τή σειρά: Οἰκογένεια → Θεία → Μπλάνς → Τζώρτζ.

Διόλου παράδοξο τό γεγονός ὅτι ὅλες οἱ σκηνές τοῦ φίλμ ὅπου ἐμφανίζεται τό ζευγάρι σημαδεύονται ἀπό καυγάδες, ἀντικείμενο τῶν ὁποίων εἶναι ἡ δυσαρμονία τῶν ἐπιθυμιῶν τῶν δύο παρτεναίρ. Στή σκηνή τῆς κουζίνας μέ τά χαμένα κλειδιά, στή δεύτερη σεκάνς στό ταξί, ἡ διαφορά ἀφορᾷ τούς στόχους καί τά μέσα γιά τήν ἀπόχτηση τῶν 10.000 δολλαρίων καί τήν ἐπιτευξη τοῦ γάμου – τόν ὁποῖο ὁ Τζώρτζ στό ταξί εἰρωνεύεται. Μπροστά στό σπίτι τῆς Μπλάνς ὁ καυγάς γίνεται πιό συγκεκριμένος: ὁ Τζώρτζ θέλει νά κοιμηθεῖ, ἡ Μπλάνς θέλει νά κάνουν ἔρωτα. Μοναδική σκηνή ὅπου καί τά δύο ζευγάρια συνυπάρχουν στό φίλμ (μιᾶ πού ὁ Ἐντουαρντ κι ἡ Φράνσις παρακολουθοῦν σάν σέ θέαμα τόν καυγά), κατά τήν ὁποία ἐγγράφεται ἡ βουλιμία τῆς γυναίκας, ὁ πόθος της νά ἀποχτήσῃ ὁποιοδήποτε ἀντικείμενο πού θά τῆς ἐπιτρέψει νά ἰκανοποιήσῃ τή διαρκή της ἔλλειψη. Μέ ἄλλα λόγια: ἡ Μπλάνς εἶναι ὑστερική. Στή σκηνή πού τό αὐτοκίνητο κινδυνεύει νά πέσει στόν γκρεμό (συνέπεια τῆς ὑπουλῆς δρᾶσης τοῦ Μαλόνεϋ) ἡ Μπλάνς ἐγ-

γράφεται μέσα στην απόλυτη ύστερία, η οποία εκδηλώνεται σαν πανικός, κραυγές, σωματικοί συσπασμοί και τελικά σαν επιθετικότητα ενάντια στον παρτεναίρ: η γυναίκα του τραβά την γραβάτα, αρπάζει το τιμόνι απ' τα χέρια του, και στο τέλος, όταν το άμαξι έχει σταματήσει μισοαναποδογυρισμένο δίπλα στον δρόμο, η Μπλάνς εμφανίζεται να συντριβεί με τον πρόσωπο του Τζώρτζ! Στην κυριολεξία: η γυναίκα επιβιώνει με κίνδυνο της ύπαρξης του άντρα. Και ο Χίτσκοκ δεν παραλείπει να τονίσει πονηρά τον μισογυνισμό του, που άντανακλά βέβαια το κυρίαρχο φάντασμα του αντρικού μισογυνισμού, σύμφωνα με το οποίο η ύστερία είναι ανεξήγητη, παράλογη υπόθεση που αφορά μόνον τη γυναίκα. Φάντασμα στο οποίο υποτάσσεται ακόμη ολόκληρη η θεωρία της ψυχανάλυσης (βλ. π.χ. την άπουχία του Φρόυντ να «γιατρέψει» την Ντόρα), ακόμη κι όταν αυτή δεν παραλείπει να είρωνευτεί την ύπαρξη της (όπως συμβαίνει με τον Λακάν, για τον οποίο η γυναίκα ηδονή μένει αινιγμα, όσο κι αν προσπαθεί να την καθορίσει φαλλικά, αφού δεν πιστεύει σε μία «ήδονή πέραν του φαλλού», υπόθεση όρθη, θαρρώ, για την ήδονή των δυτικών πατριαρχικών κοινωνιών που απαγορεύουν την αιμομειξία).

Στη σκηνή του άμαξιού, λοιπόν, ο Χίτσκοκ αρθρώνει το σέξ με την απειλή του θανάτου, κοινή σταθερά της πρακτικής του, τοποθετώντας το υποκείμενο σ' εκείνη την φάση της σεξουαλικής ζωής που λέγεται *οιδιπόδεια*: ο θάνατος καρδοκοι σε κάθε στιγμή να καταστρέψει το ζωντανό, τη στιγμή που αυτό θαρρεί ότι ικανοποιεί τον πόθο του. Η ύστερία της Μπλάνς διατρέχει έτσι όλο το φιλμ: στην πρώτη σεκάνς αποτελεί αντικείμενο παρωδίας, δηλ. παίρνει τη μορφή της σπασμωδικής, κομματιασμένης όμιλίας του μέντιουμ. Στην σκηνή του άμαξιού παίρνει την «κανονική», ψυχαναλυτική μορφή της. Στο τέλος του φιλμ η ύστερία γράφεται με Υ κεφαλαίο, ένσαρκωμένη πιά στην φωνή της Μπλάνς, μιλώντας όλες τις δυνατές αλήθειες της, όντας η Αιτία που την ώθει να δρώ και να μιλά. Η ύστερία έχει ντυθεί το ρούχο της *μαγείας*.

Είναι λοιπόν η μαγεία ο χώρος απ' όπου πράγματι μιλά η αλήθεια; (Ο Λακάν τονίζει ότι αν για το υποκείμενο της επιστήμης η μαγεία είναι απλώς μία σκιά, αντίθετα για το υποκείμενο η μαγεία είναι κάτι άλλο: η μαγεία είναι η άμεση επίκληση της αλήθειας, ένας τρόπος σκέψης, για τον οποίο η φύση μιλά μεταφορικά μέσα στο υποκείμενο, μία πού το σώμα του υποκείμενου είναι κομμάτι της φύσης. Η όμιλία του υποκείμενου προϋποθέτει, λοιπόν, την αντίστοιχη όμιλία της φύσης. Στις «πρωτόγονες» κοινωνίες ο «ύστερικός», ο «τρελλός» κτλ. δεν κλεινόταν στην κλινική ή στο ψυχιατρείο, αλλά έπαιρνε τη θέση του μάγου...).

Ας πούμε μόνο ότι ο Χίτσκοκ μάς δείχνει καθαρά τον δρόμο να μιλήσουμε για τη μαγεία: από την πλευρά του υποκείμενου που υποφέρει. Λακάν: «*η μαγεία είναι η αλήθεια σαν αιτία, με τη μορφή μιας αποτελεσματικής αιτίας*» (Γραπτά, σελ. 871, κεφάλαιο: «Η επιστήμη και η αλήθεια»).

Συνοψίζω: η Μπλάνς είναι ένα ύστερικό υποκείμενο καθορισμένο από την Έλλειψη, η οποία είναι η αιτία της δράσης της.

Η Έλλειψη εγγράφεται και σε μία άλλη σκηνή, στο σπίτι της Μπλάνς, τη στιγμή που αυτή, τρώγοντας ένα χάμπουργκερ, ζητά από τον Τζώρτζ να της φτιάξει ακόμη ένα. Εκείνος αρνείται.

Δέν είναι, λοιπόν, διόλου υπερβολικό να τονίσουμε ότι για μία φορά ακόμη ο Χίτσκοκ καταπιάνεται με το αγαπημένο του θέμα, τον Οιδιπόδα, τώρα όμως από την πλευρά της γυναίκας, όπως στο Μάρνι, στα Πουλιά, στο 13 εγκλήματα ζητούν δολοφόνο, στο Under Capricorn, στην Υποψία, στην Ταβέρνα της Τζαμάικα, στην Έξαφάνιση.

Η Μπλάνς είναι η ίδια η ένσαρκωση της πείνας. Είτε θέλει να κάνει έρωτα, είτε θέλει ένα δεύτερο χάμπουργκερ, είτε κυνηγά τις 10.000 δολάρια και τον γάμο, καθορίζεται πάντοτε απ' αυτό που δεν έχει, όπως το κλασικό φροϋδικό κορίτσι που το έχουν κάνει να πιστέψει ότι του λείπει το πέος (κι αυτή η ανέχεια του χαρίζει την αιώνια στέρηση σε αντίθεση με το άγρο...).

Η Μπλάνς καθορίζεται από το Penisneid απ' τον πόθο για το χαμένο πέος που θα της εξασφαλίσει την πληρότητα...

Κι αν θέλουμε να απομακρυνθούμε απ' τη διαχρονική, όριζόντια διάσταση της μυθοπλασίας (απ' το αφήγημα) ώστε να εντοπίσουμε το αντικείμενο που

δομεί τον πόθο της Μπλάνς σ' ένα συγχρονικό, κάθετο επίπεδο (δηλ. στη σφαίρα του μυθικού, συμβολικού κειμένου) θα ανακαλύπταμε εκπληκτοί ότι η Μπλάνς ψάχνει κυριολεκτικά να βρει ένα παιδί, όπως κάθε κορίτσι που άσυνείδητα θέλει να υπερβεί τη στέρηση αποχτώντας ένα παιδί απ' τον πατέρα του! Το ότι το κοριτσιότικο φάντασμα καθορίζει εδώ τον πόθο μιας γυναίκας, μάς δείχνει, βέβαια, πόσο μακριά βρίσκεται η Μπλάνς από το να έχει εισχωρήσει στη φάση της «κανονικής έτεροσεξουαλικής γεννητικής δραστηριότητας», ή, με άλλα λόγια, ότι αυτό που ονομάζεται σεξουαλικό ανδρόγυνο δεν είναι παρά φενάκη, που εξυπηρετεί την ιδεολογία της πατριαρχίας. Η έρωτική αρμονία, «ο τρόπος σύμφωνα με τον οποίο τά κορμιά, οι καρδιές και τα ιδανικά συνταιριάζουν και τραγουδάνε όσο το δυνατόν πιο καλά» (Ζ.Π. Ούντάρ), δεν είναι για το φιλμ παρά στόχος για ειρωνία και σαρκασμό.

Η ύστερία της Μπλάνς έχει σαν αιτία της τον ανεκπλήρωτο πόθο της για το παιδί, εννοώ το παιδί σαν: α) φάντασμα, β) σύμβολο.

Η μητέρα δεν μπορεί να δώσει στην κόρη αυτό που κι η ίδια δεν έχει: η γριά θεία γυρεύει κι αυτή το χαμένο παιδί. Η Μπλάνς θα στραφεί άλλου για να βρει το παιδί: στον φίλο της. Στον μελλοντικό σύζυγο που ένσαρκώνει πάντοτε τον πατέρα.

Στη σεκάνς στο κατάστημα όπου δουλεύει η κόρη του σφάγγου οικογένειας Ραϊνμπερντ, στη σεκάνς του νεκροταφείου, στη σεκάνς του ταφομάγαζου, στο ληξιαρχείο και στο βενζινάδικο του Τζό Μαλόνεϋ, ο Τζώρτζ θα αρχίσει να διαθάζει τα ίχνη της ύπαρξης του Σούμπριτζ. Κατόπιν θα εξακολουθήσει τις έρευνες στην εκκλησία, στο καφέ μπάρ και στο νεκροταφείο, όπου και στην κηδεία του Μαλόνεϋ θα ανακαλύψει το όνομα του Σούμπριτζ: Άνταμσον.

Η Μπλάνς επιδιώκεται τότε κατά γράμμα στην αναζήτηση του παιδιού: μόνη αρχίζει και χτυπά διαφορετικές πόρτες γυρεύοντας το αντικείμενο του πόθου της, ξεγελά την υπάλληλο του Σούμπριτζ στο κοσμηματοπωλείο, και φτάνει στο σπίτι του Έντουαρντ.

Μικρή παρένθεση:

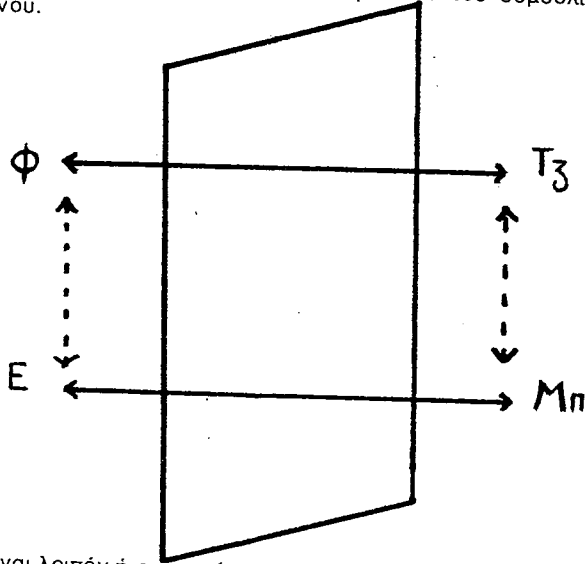
1) Ο Τζώρτζ είναι αυτό που η δοξασία αναγνωρίζει σαν κανονικό σεξουαλικό τύπο: θέλει μονάχα να γίνει ήθοποιός ή το βράδι να κάνει έρωτα με την Μπλάνς, δυσπιστεί στα σχέδιά της, αντιστέκεται. Χαρακτηρίζεται ακόμη από την τυπική ανδρική αισχρολογία, απαραίτητο σημάδι της κανονικότητας. Στο καφέ - μπάρ κάνει έναν αισχρό υπαινιγμό για τον πάστορα και την έρωμένη του προκαλώντας τη δυσαρέσκεια της Μπλάνς, ενώ στο σπίτι της, όταν αυτός επιστρέφει έχοντας βρει το όνομα του Άνταμσον, την αγκαλιάζει από πίσω και της υπενθυμίζει ότι το βράδι έχουν να έπεξεργαστούν την κοινή στρατηγική τους. Η λογική του Τζώρτζ είναι μαθηματική: από την κόρη του σφάγγου των Ραϊνμπερντ μέσω του νεκροταφείου και μέχρι τον Μαλόνεϋ, η πορεία του είναι λογική, αποδείξιμη, «επιστημονική». Αντίθετα, η λογική της Μπλάνς είναι «μαγική» (όπως εκείνη της γυναίκας του επιθεωρητή στην Φρενίτιδα, βλ. την κριτική μου στον Σ.Κ. 24 - 25, σελ. 72). Μια ακόμη απόδειξη της «επιστημονικής» εύφυιας του: στο τέλος του φιλμ κατορθώνει να διαβάσει το σημείωμα της Μπλάνς στο κουδούνι και τη φρέσκια μπογιά που κυλά στο πεζοδρόμιο σαν χνάρια της ύπαρξης της γυναίκας. Το τρίτο όμως χνάρι, οι σταγόνες αίματος στην τσάντα της αποτελούν εμπόδιο για την λογική του, θολώνουν την αλήθεια: η Μπλάνς κοιμάται, δεν είναι νεκρή (Τυπικός εμπαιγμός απ' το μέρος του Χίτσκοκ της προφάνειας του σημαίνοντος, της μονοσήμαντης δομής του). Στόν άντρα αποδίδεται η «επιστημη», στην γυναίκα η «μαγεία» κι η ύστερία.

2) Η Φράνσις είναι, όπως ο Τζώρτζ στο δεύτερο ανδρόγυνο: αντιστέκεται στις επιθυμίες του Έντουαρντ, διαμαρτύρεται, θέλει να σταματήσουν πια οι απαγωγές κι οι παρανομίες. Απ' την άλλη, ακριβώς όπως ο Τζώρτζ, εκτελεί τη θέληση του Έντουαρντ είναι αυτή που παίρνει το διαμάντι, που μπαίνει στο τέλος του φιλμ, όταν ο Έντουαρντ ναρκώνει την Μπλάνς στο γκαράζ, η Φράνσις κάνει μορφασμό αποδοκίμασίας και ταυτόχρονα οίκτου για το θύμα. Τέλος η Φράνσις μεταμφιέζεται δυο φορές: την πρώτη ντυμένη στα μαύρα, με ξανθιά περούκα, τη δεύτερη, στην εκκλησία, ντυμένη σαν γηραιά κυρία. (Πρέπει να

τονίσουμε εδώ ότι ο Τζώρτζ είναι ήθοποιός επίσης: "Ανεργος στην πραγματικότητα, γι' αυτό και ταξιδιός, θά υποδυθεί τόν δικηγόρο στο ταφομάγαζο και στο βενζινάδικο). 'Η Φράνσις είναι λοιπόν κόρη της «λογικής», ο "Εντουαρντ προϊόν του παράλογου και της διαστροφής.

Συνοψίζω: αν ο πόθος του "Εντουαρντ και της Μπλάνς είναι «μή κανονικός», εκείνος του Τζώρτζ και της Φράνσις είναι «κανονικός». Κάθε στοιχείο της πρώτης δυάδας βρίσκεται τό αντίστοιχό του στη δεύτερη. Στο οριζόντιο επίπεδο λοιπόν υπάρχει δυσαρμονία έρωτική, αλλά όχι και στο κάθετο, όπου οι πόθοι συνδυάζονται.

Προτείνω εδώ τό ακόλουθο σχήμα πού συμπυκνώνει τά παραπάνω. Τό κάθετο παραλληλόγραμμο θά ήταν ό καθρέφτης γιά τόν όποιο μιλώ στην αρχή του άρθρου μου, αυτός ό μαγικός καθρέφτης πού επιστρέφει στό ζευγάρι όχι τό είδωλο, αλλά τήν αλήθεια, τόν "Άλλο. Τά αρχικά συμβολίζουν τά τέσσαρα πρόσωπα, τό διακεκομμένο βέλος τήν δυσαρμονία, τό συνεχές τήν άρμονία. Τό συνεχές βέλος ένώνει τά πρόσωπα του συμβολικά άληθινού άντρογύνου.



Πού είναι λοιπόν ή συνουσία του "Εντουαρντ και της Μπλάνς;

Τό φίλμ τήν έγγραφε με τή μορφή της άπάρνησης (Verneinung στον Φρόυντ, dénegation στον Λακάν) στη σκηνή του γκαράζ. "Ο "Εντουαρντ άρπάζει τήν Μπλάνς, πού ξεφωνίζει, και τήν νερκώνει. "Αν τό περιεχόμενο της συνουσίας βρίσκεται εδώ άπαρνημένο, αντίθετα, ή μορφή της παίρνει σάρκα και όστά. "Εννώ, ότι ή σωματική πάλη του "Εντουαρντ και της Μπλάνς γράφεται άπ' τήν κάμερα, τό κάδρο, τό παίξιμο και τήν όμιλία των ήθοποιών σαν σεξουαλική συνουσία, στιγμή πού πραγματώνει τόν διπλό πόθο του άνδρογύνου: ή Μπλάνς εκφράζεται με μία ύστερική κραυγή, ό "Εντουαρντ ικανοποιεί τόν σαδισμό του φανερά. Και πιά πέρα: ή σύριγγα με τό ναρκωτικό σφραγίζει άρκετά καθαρά, νομίζω, τήν πράξη της συμβολικής συνουσίας...

"Εχοντας βρεί τό αντικείμενό της, ή Μπλάνς θά πραγματοποιήσει τόν πόθο της, γιατί ό πόθος της είναι ό πόθος του "Άλλου, όπως γράφω στην αρχή του κειμένου μου. "Η όμιλία της Μπλάνς θά σωπάσει, ή όμιλία του "Άλλου θά αναδυθεί γιά νά πει τήν αλήθεια της, ή ίδια ή αλήθεια θά μιλήσει και θά πει: "Εγώ, ή αλήθεια μιλώ, έγώ τό Παιδί βρίσκομαι εδώ, μέσα στην Μπλάνς..."

Γι' αυτό και ή Μπλάνς θά μπορέσει νά βρεί τό διαμάντι: ή αλήθεια του "Εντουαρντ έχει μιλήσει μέσα της. «Μπορείς!» κραυγάζει ό Τζώρτζ - κι ή συμπαράδωξη της αναφώνησής του είναι βέβαιη: «Μπορείς νά νιώθεις ήδονή, μπορείς νά φτάνεις στον όργασμό, είσαι τώρα πιά νορμάλ».

Τό διαμάντι είναι τό αντικείμενο της αλήθειας. Πώς νά μήν θαυμάσει κανείς αυτήν τήν άπόλυτη κυριαρχία του Χίτσκοκ πάνω στα σημεία του, πού του επιτρέπει νά έγγραψει τό διαμάντι σαν άφαίρεση του αντικείμενου, σαν πολύτιμο πράγμα πού πέφτει ανάμεσα στην αλήθεια και στη γνώση μιλώντας γιά τήν αγάπη; «Μικρό αντικείμενο α», λέει ό Λακάν.

Τό διαμάντι: αυτό πού σημαίνει τό όριο ανάμεσα στην αλήθεια και τή γνώση, τό ίδιο σημαίνον σαν φετιχοποιημένη άξια. Κρύσταλλο πού γράφεται σαν διαύγεια του χιτσκοκικού στυλ και πού (όπως τό «Κλεμένο Γράμμα» του Πόε) βρίσκεται εκεί, σε κοινή θέα, μέσα σ' αυτόν τόν θησαυρό του σημαίνοντος, πού είναι εδώ ό άστραφτερός πολυέλαιος - μεταφορά.

Τό διαμάντι: αυτό πού περισσεύει (ή Μπλάνς ψάχνει γιά τόν "Εντουαρντ, και όταν τόν βρίσκει άνακαλύπτει και κάτι πού δέν έψαχνε: τό διαμάντι). Αυτό τό έπι - πλέον, τό ύπερ, πού έγγράφει διάφανα τήν αισθηματική υπεραξία στενά δεμένη με τήν οικονομική. Αυτό πού πάντοτε είναι περισσότερο, και πού ακριβώς γι' αυτό σημαίνει.

("Αν ό Χίτσκοκ είναι ό ποιητής του συμπύματος και του μύθου, ό Λάνγκ είναι ό στυλίστας του σημαίνοντος: στό φίλμ του Moon Fleet ό μύθος της παιδικότητας συνδυάζεται, όπως κι εδώ, με ένα πολύτιμο διαμάντι. "Η διαφορά ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες είναι ότι τό μικρό πράγμα έγγράφεται στον Λάνγκ μέσα σε μία μετωνυμική ρητορική, ένώ στον Χίτσκοκ ή μεταφορά άποτελεί τό ούσιώδες της γραφής του).

"Η Οικογενειακή συνομοσία μπλέκει δύο ζευγάρια, δύο μυθοπλασίες, δύο είδη πόθων και δύο είδη άγνοιας με τέτιον τρόπο πού ή λογική της μιάς νά είναι τό παλίμψηστο της αναγκαιότητας της άλλης, ή άλλη σκηνή της. Τό σύστημα αυτό δέν έχει ούτε λάθη, ούτε πλεονασμούς: κάθε στοιχείο διαιρείται μαθηματικά στα άλλα του, ή αντίθετα διπλασιάζεται σύμφωνα με μία λογική του διασκορπισμού και της επέκτασης. Παράδειγμα: ή μορφή του παιδιού διαιρείται στο πρόσωπο του "Εντουαρντ και σ' εκείνο του Τζό Μαλόνεϋ. «Μās ένώνει ένα έγκλημα» λέει ό τελευταίος στον πρώτο στο γραφείο του, όταν έρχεται νά τόν είδοποιήσει γιά τήν επίσκεψη του Τζώρτζ. Αυτόι πού ένώνονται με ένα έγκλημα είναι, βέβαια, οι άδελφοί μέσα στο σύστημα της οικογένειας. "Ο Τζό είναι επίσης ένας διεστραμμένος πού παίζει τόν σύζυγο. Τό φυσικό του (είναι άξύριστος), τό μαχαίρι του, ή παγίδα πού στήνει στο ζευγάρι είναι σημεία άρκετά διάφανα. Επί πλέον: ξέρει νά διαθάζει τήν αλήθεια, άφου λέει στον "Εντουαρντ ότι άμεσα κατάλαβε ότι ό Τζώρτζ δέν είναι δικηγόρος.

"Όσο γιά τό πεπρωμένο του ό Χίτσκοκ μάς τό προοιωνίζει: όταν ό "Εντουαρντ, μετά τή συνομιλία του με τούς δύο άστυνομικούς, γυρίζει στο γραφείο του, ό Τζό λείπει από τή θέση του. Μόνο τό σημείωμά του είναι πάνω στο τραπέζι. "Αργότερα ό Τζό θά καεί, όπως ακριβώς έκαψε τούς θετούς γονείς του "Εντουαρντ. "Άλλ' αυτή τή φορά ή γυναίκα του θά πάρει τή θέση του σημειώματος - και θά δώσει τή λύση του αίνιγματος. "Η επέκταση γίνεται εδώ ύποκατάσταση, προαναγγελία, συμπλήρωση.

Τό σύστημα του Χίτσκοκ επιτρέπει άκόμη διασκορπισμούς και όμοιότητες άλλου τύπου: ό κατασκευαστής των τάφων είναι ένα αντίτυπο του Μαλόνεϋ σε ότι άφορά τό παρουσιαστικό, ή κόρη του σωφέρ των Ραϊνμπερντ είναι τό αντίτυπο της παχιάς σερβιτόρας του καφε - μπάρ, όπου τό ζευγάρι περιμένει τόν Μαλόνεϋ.

Τό ότι τέτιες γεωμετρίες πού διατρέχουν τά άφηγήματα καταλήγουν νά διατυπώνονται μέσα στην εικόνα κατά γράμμα, μάς τό δείχνει τό πλάνο του νεκροταφείου, όταν ό Τζώρτζ ακολουθεί τήν γυναίκα του Μαλόνεϋ: «ένας ζωντανός Μοντριάν» λέει ό Χίτσκοκ - κι εμείς θά έπρεπε, βέβαια, νά αποδόσουμε τή γεωμετρία σ' αυτήν τήν πολύπλοκη τοπολογία των πόθων πού επιτρέπει στο φίλμ νά διατυπώσει τήν αλήθεια του - σε σχέση με τό δίχτυ της διύποκειμενικής αλήθειας των προσώπων - σε κάθε εικόνα, σε κάθε σκηνή του. "Ας πάρουμε γιά παράδειγμα μία «σκοτεινή» σκηνή, όπως αυτήν στο καφε - μπάρ. "Η σειρά των γεγονότων:

1. Τό ζευγάρι μπαίνει στο μπάρ και κάθεται σ' ένα τραπέζι.
2. "Η σερβιτόρα έρχεται, παραγγέλλουν μπύρες, αυτή τούς κοιτάζει ειρωνικά και περιφρονητικά.
3. Μπαίνει ό πάστορας με τέσσερα παιδιά, παραγγέλλουν κόκα - κόλα.
4. Μπαίνει μία κοπέλα ντυμένη στα κόκκινα, ό πάστορας σηκώνεται άπ' τό τραπέζι, κάθεται σ' ένα άλλο τραπέζι με τήν κοπέλα.

"Ανάμεσα σ' αυτά τά συμβάντα τό ζευγάρι μιλά, και σχολιάζει τήν κατάσταση. "Ο Μαλόνεϋ δέν έρχεται. Φεύγουν.

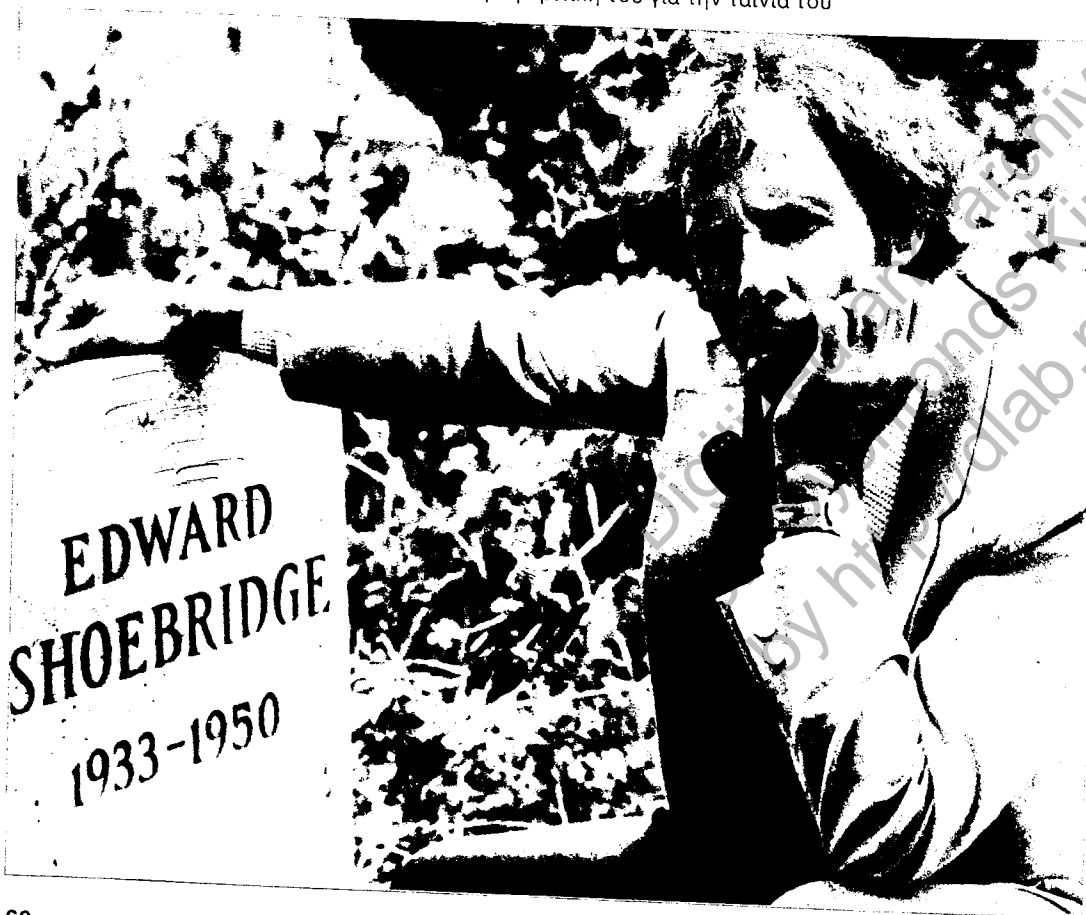
"Εχοντας ύπόψη μας τήν άνάλυση πού προτείνω, θά έπρεπε νά διαβάσουμε τό περιφρονητικό ύφος της σερβιτόρας σαν τήν κατά γράμμα ειρωνία μπροστά

στη δυσαρμονία του Τζώρτζ και της Μπλάνς, γεγονός που τοποθετεί τη σερβιτόρα αυτόματα στη σφαίρα της αλήθειας, σχεδόν της μαγικής διαίσθησης: μοντέλο, μινιατούρα των μαγικών ικανοτήτων της Μπλάνς, ή σερβιτόρα διαβάζει άμεσως αυτό που ο πρωταγωνιστής θα διαβάσει στο τέλος του φιλμ. Πιο πέρα: η σερβιτόρα είναι εκεί για να εμπαίξει την εργασία, τον κόπο των πρωταγωνιστών (καί των θεατών) μέχρι την ανεύρεση της αλήθειας, μία που αυτή δεν καταβάλλει κανέναν κόπο, μαντεύει τα πάντα άκαριαία. Η σερβιτόρα παρωδεί την εργασία του φιλμ διαχωρίζοντας την (μαγική) αλήθεια από τη (λογική) γνώση, τονίζοντας το παράδοξο της διάσπασής τους.

Το επεισόδιο με τον πάστορα και την κοπέλα είναι μία επιχείρηση ανατροπής της προφάνειας και ταυτόχρονα έγγραφη του διαφορούμενου της φιλικής ύλης: αυτό που νομίσαμε για οικογενειακή έξοδο είναι ένα έρωτικό ραντεβού, αρκετά ειρωνικά δειγμένο, μία που ο πάστορας φορά μαύρα κι η κοπέλα κόκκινα. Η αίσχρη παρατήρηση του Τζώρτζ έρχεται να σφραγισεί το κωμικό του ραντεβού, ενώ τα παιδιά είναι τώρα μόνα στο τραπέζι. Πώς να μη διαβάσουμε αυτήν την εικόνα σαν μία φαντασίωση της Μπλάνς, για την οποία το παιδί αποτελεί τον ιστό της βαθύτερης ύπαρξής της; Όχι μόνον ένα παιδί, αλλά τέσσερα, προτείνει η λογική του διασκορπισμού του Χίτσκοκ, τέσσερα παιδιά που περιμένουν τη μητέρα, μία που βρίσκονται εκεί εγκαταλειμμένα. Τέσσερα όμοια παιδιά που πίνουν όλα κόκα - κόλα, ώστε κάθε άτομικότητα να σθησεί, με σκοπό μέσα στο φάντασμα να δημιουργηθεί άπλως η ιδέα του παιδιού.

Παιχνίδι λεπτεπίλεπτο, οργανωμένο, κυριαρχημένο, δυσανάγνωστο, που φωτίζει με μαεστρία το προτσές της παραγωγής νοήματος στο επίπεδο της αφήγησης και του μύθου, παράγοντας διαρκώς μικρο - μοντέλα που επεξηγούν, συμπυκνώνουν, διατυπώνουν επιγραμματικά το συμβολικό νόημα του μεγάλου μοντέλου, του φιλμ.

Όπως έγραφε ο Serge Daney σε μιάν ιδιοφυή κριτική του για την ταινία του

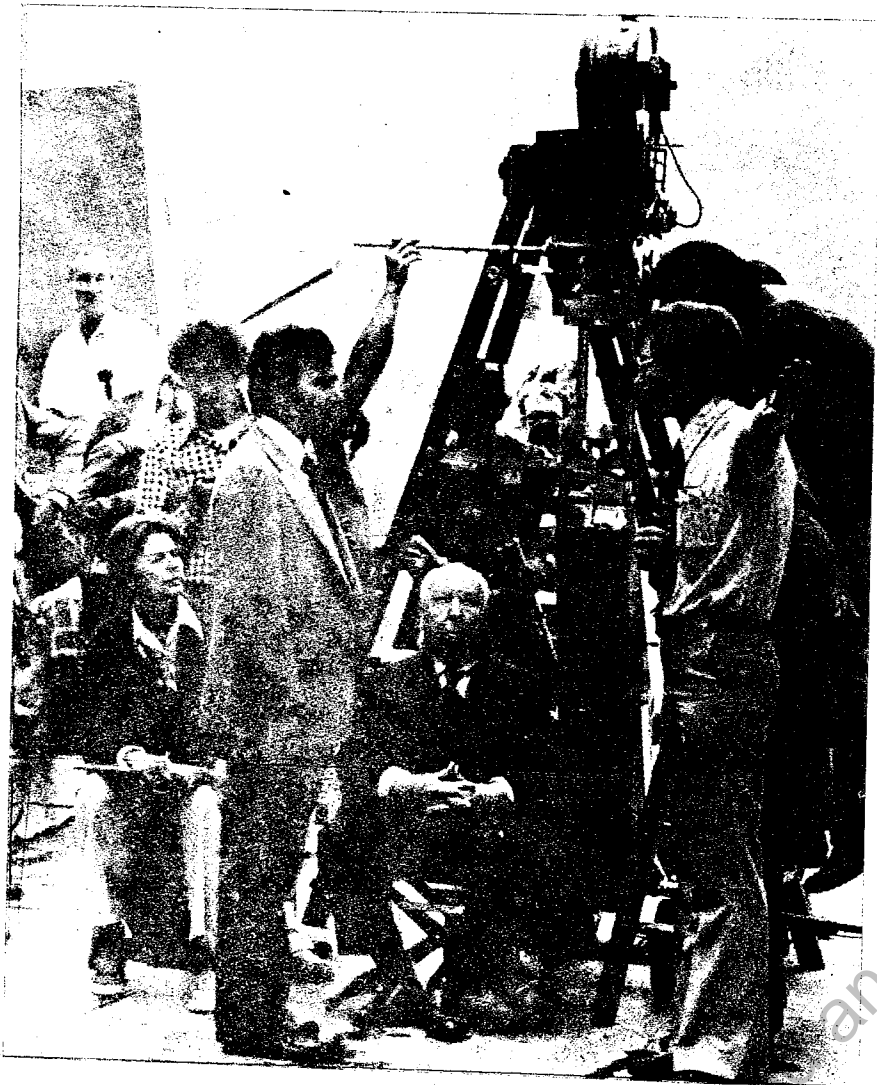


Ζάκ Ντεμύ Αυτός ο υπέροχος παλιός κόσμος (Peau d' Ane, 1970) τό πρόβλημα δέν είναι μόνο νά ξέρουμε «πώς περνά κανείς άπ' τό ένα πλάνο στό άλλο, αλλά μάλλον πώς ή άπάντηση σ' αυτήν την έρώτηση είναι ήδη σκιαγραφημένη, δειγμένη, έγγραμμένη μέσα στό φιλμ» (Cahiers du cinéma No 229). Έγγραφή άναλογική, μεταφορική, που εκθέτει τόν νόμο, τό μοντέλο της παραγωγής του φιλμ «κάπου μέσ' στό φιλμ»: όχι μονάχα σαν κρυμμένο πυρήνα και μοντέλο, αλλά σαν άναπαράσταση της λειτουργίας του φιλμ μέσα στό φιλμ.

Άπ' αυτήν την άποψη ή Οικογενειακή συνομωσία πάει πολύ μακριά. Η πρώτη εικόνα του φιλμ είναι ή κρυστάλλινη σφαίρα της μάγισσας, κι ή τελευταία τό διαμάντι σέ γκρό. Αύστηρή λύση: ό τόπος της αλήθειας άφενός, τό αντικείμενό της άφετέρου, ό χώρος του πόθου / ό στόχος του πόθου. Κρυστάλλινες σφαίρες, τά δυό αντικείμενα, μάς δείχνουν σέ ποιό βαθμό τό φιλικό σημαίνουν έκρήγνυται στην πολλαπλότητα του κειμένου, προσφεύγοντας σέ άπλές, άφηρημένες, στοιχειώδεις μορφές (κρυστάλλο, σφαίρα) οί όποιες μάς άπαγορεύουν νά ξεχωρίσουμε την επιφάνεια άπ' τό βάθος και τό όχημα άπ' τό νόημα. Ο κινηματογραφικός κλασικισμός μάς προσφέρει τό κλειδί της κειμενικής του εργασίας, τό σύστημά του, την αλήθεια.

Ο Raymond Bellour σ' ένα μνημειώδες άρθρο του 115 σελίδων για την Σκιά των τεσσάρων γιγάντων έντοπίζει σαν άρχές αυτού του συστήματος τή συμμετρία και την άσυμμετρία, τή διαφορά και την επανάληψη, οί όποιες καθορίζουν την κυκλική διαδρομή της κειμενικής συστηματικότητας. Τό σωμα του κλασικού φιλμ είναι ένα και πολλά, όμογενές και άποσπασματικό: «Μέσα στό πιό συστηματικό κείμενο ύπάρχει ένα σύστημα μόνο και μόνο επειδή ταυτόχρονα ύπάρχουν πολλά συστήματα, πολλαπλότητα, άπειρία συστημάτων. Γιατί, εάν κάθε σύστημα παράγει συστήματα κατώτερα σέ έκταση, αυτά δέν παύουν, σαν μικρο - συστήματα, ύπο - συστήματα και πάει λέγοντας, νά σημαδεύουν επάπειρον, μέχρι την πιό στοιχειώδη σχέση, τή μετατόπιση του συστήματος σέ σχέση μέ τόν εαυτό του, τόν αυτό - πολλαπλασιασμό του, άποδειχνοντάς μας ότι κάθε κειμενική δομή δέν μπορεί μέ κανέναν τρόπο νά άναχθεί σ' έναν δεδομένο αριθμό στοιχείων. Μπορούμε νά πούμε μ' αυτόν τόν τρόπο ότι άπλως ύπάρχει σύστημα, και μπορούμε νά προσπαθήσουμε νά άντιπαραθέσουμε στό σύστημα αυτό που ό Μπάρτ όνομάζει συστηματικό. Άλλά αυτό συμβαίνει γιατί τό ένα είναι ή προϋπόθεση του άλλου γιατί τό κείμενο, αυτό τό κείμενο, τό κείμενο του κλασικού φιλμ είναι ό άντιφατικός και άρμονικός χώρος της συνάντησής τους. Η σχετικότητα του συστήματος είναι ή προϋπόθεση της άπολυτότητάς του. Τό σύστημα, τό συστηματικό, χάρη στην έντύπωση της γενικοποιημένης όμοιοκαταληξίας του, ύποτάσσεται άπ' άκρη σ' άκρη στό φιλικό κείμενο. Έχοντας σαν άφετηρία της πολλαπλά συστήματα που παίρνουν μέρος στό παιχνίδι, ή συστηματική διαστροφή της όμοιοκαταληξίας, ύπερβαίνοντας αυτά τά συστήματα, καταλήγει σ' ένα είδος βαθμού μηδέν του συστήματος, που είναι τό άντεστραμμένο σημείο της παντοδυναμίας του. Από δώ προέρχεται αυτή ή ίλιγγιώδης αίσθηση ότι δέν ύπάρχει στοιχείο, όποιοδήποτε στοιχείο, που νά μήν προαναγγέλλει ένα δεύτερο στοιχείο, τό όποιο παρασύρει τό πρώτο, τό άντιγράφει, τό αναδιανέμει μέσα στό άντικαθρέφτισμα της μυθοπλασίας. Από δώ προέρχεται αυτό τό αίσθημα του ήδη ιδωμένου, της δίχως τέλος άναγνώρισης, της άρρυθματισμένης άναμονής, της παιγμένης και έμπαιγμένης έκπληξης, αυτή ή κυκλική έντύπωση της αιώνας επιστροφής της όμοιότητας, που χαρακτηρίζει τή μυθιστορηματική πρόοδο των πιό όλοκληρωμένων έργων του μεγάλου άμερικάνικου κλασικισμού» (R. Bellour, «Le blocage symbolique» / «Τό συμβολικό μπλοκάρισμα», *Psychanalyse et Cinéma*, Communications 23, κείμενο που περιμένει άνυπόμονα την έλληνική μετάφρασή του!)

Άπ' αυτή την άποψη, τό πλακάτ της ταινίας θά μάς έδινε και τό μυστικό της συστηματικότητάς της: μία κρυστάλλινη σφαίρα και μέσα της τό κεφάλι του Χίτσκοκ - μέ τό άπαραίτητο κλείσιμο του ματιού (Στήν πρώτη εικόνα του φιλμ μέσα στη σφαίρα έμφανίζεται τό κεφάλι της Μπλάνς). Έγγραφή της σχέσης ταύτισης που δένει τόν Χίτσκοκ μέ τόν πρωταγωνιστή του και τόν θεατή: «Έγώ ό Χίτσκοκ μπορώ νά μαντέψω την αλήθεια, έσύ ό θεατής νομίζεις ότι μπορείς, αλλά άγνοείς». Η: «Έγώ ό καλλιτέχνης είμαι ύστερικός όπως ή πρωταγωνίστρια του φιλμ μου», ή «Έγώ παρωδω την αλήθεια γιατί την γνωρίζω, έσύ είσαι τό αντικείμενο της παρωδίας μου γιατί άγνοείς» ή «Έγώ είμαι ή Μπλάνς» (κατά



τό «'Η μαντάμ Μποβαρύ είμαι εγώ» του Φλωμπέρ), ή «'Εγώ είμαι τό κλειδί τής αλήθειας σου» κτλ., κτλ.

Εξάλλου, τό πλακάτ απεικονίζει τούς δυό έραστές νά τρέχουν έντρομοι (γιά νά γλιτώσουν από τό δολοφονικό άμάξι του Μαλόνεϋ) μέσα στό γιγαντιαίο σώμα τής μεταμφιεσμένης Φράνσις, μέ τό πιστόλι στό χέρι. Τί απειλεί τό άνδρόγυνο, τήν οικογένεια, τή λογική, τήν ήθική, τόν Νόμο; Ασφαλώς ή άγνοιά του μπροστά στήν μεταμφίεση, στή μάσκα του, στόν λόγο του "Άλλου. Τό γεγονός ότι ό "Άλλος θά άρχίσει νά μιλά μέσα στό ζευγάρι, ότι δέν θά ύπάρχει πιά άπώθηση. "Ένας μή άπωθημένος γεννητικός χαρακτήρας παρουσιάζει όμοιότητες μ' έναν παράφρονα, τό ξέρουμε καλά σήμερα...

Τό σώμα τής Φράνσις είναι στό πλακάτ τό όμοίωμα πού ξεγελά τόν Νόμο, αυτόν τόν Νόμο πού απειλεί μέ τόν θάνατο κάθε όμιλία τής αλήθειας στό σεξουαλικό άνδρόγυνο, όταν αυτό ποθήσει νά θρει τήν ήδονή έξω άπ' τή σκέπη τής οικογενειακής συνομοσίας. "Άλλά τελικά έναντι σέ ποιόν πλέκεται ή συνομοσία, άν όχι έναντι στόν Νόμο και κάτω άπ' τόν άστερισμό του; Παίζοντας μαζί του, μόνον γιά νά τόν παραβεί;

Τό θέατρο: ή μόνη λύση γιά νά άντιταχούμε στόν Νόμο, νά κοροϊδέσουμε τήν παντοδυναμία του, νά του κλέψουμε τήν ήδονή.

Κι όταν ό Χίτσκοκ αποφασίζει νά απεικονίσει τήν παρουσία του μέσα στό φίλμ του, αυτή τή φορά δέν θά τοποθετήσει μέσα στό σώμα του φίλμ τό δικό του σώμα, αλλά τή σκιά του, πίσω από μιά γιάλινη πόρτα: μιά έκτύπωση, ένα ίχνος, καθαρό άποτέλεσμα μιάς άφαιρετικής έργασίας, πού δέν έγγράφει πιά τό κορμί αλλά τό είδωλό του, αυτή τήν άπατηλή άντανάκλαση ενός κόσμου σκιών, προϊόν ενός σώματος πάνω στόν φανταστικό καθρέφτη του φίλμ. "Ο Χίτσκοκ σάν προϊόν ανάμεσα στά σημεία τής παραγωγής του, σ' ένα θέατρο σκιών και ταχυδακτυλουργιών, πού έγγράφει τό έργο μέσα στό φάντασμα και τό έργο σάν φάντασμα - ό παραγωγός σάν σημείο μέσα στό κείμενό του, ίλιγγιώδης κατάληξη τής κλασικής τέχνης, πού μάς λέει ότι εάν ό δημιουργός γνωρίζει τήν αλήθεια - ότι ό ίδιος δέν μπορεί νά πραγματώσει τόν πόθο του (νά αφήσει μέσα του τόν "Άλλο νά μιλήσει) - αντίθετα, ή ήρωίδα του, πού άγνοεί τήν αλήθεια, τό κατορθώνει «μονάχα μέ τή βοήθεια του έξειδικευμένου φαντάσματος, του όποιου στόχος είναι τό φίλμ σάν φανταστικό άντικείμενο, τόσο γιά τόν σκηνοθέτη πού τό φτιάχνει όσο και γιά τόν θεατή πού τό βλέπει» (R. Bellour, στό ίδιο άρθρο, σελ. 350).

"Ας μή γελιόμαστε: όταν ό Χίτσκοκ, μέσω τής κρυστάλλινης σφαίρας του, προσπαθεί νά πεί τήν αλήθεια του, τήν αλήθεια σου, τήν αλήθεια μου, αυτό συμβαίνει γιάτί ό πραγματικός πόθος τής χειρονομίας του είναι μονάχα ένας - όσο κι άν αυτός φορά τόν μανδύα τής περιπέτειας και του μύθου: νά αλλάξει ή ζωή -

Νίκος Λυγγούσης

### Οικογενειακή συνομοσία (Family Plot)

ΗΠΑ 1975.

Σκην: Alfred Hitchcock. Σεν: Ernst Lehman (άπό τό μυθιστόρημα του Victor Canning «The Rainbird Pa ttern»). Βοηθ. σκην: Peggy Robertson. Φωτ: Leonard J. South. Ντεκ: James W. Payne. Μοντ: J. Terry Williams. Κοστ: Edith Head. Μουσ: John Williams. Σπέσιαλ εφφέ: Albert Whitlock. Διευθ. παρ: Ernest B. Wehmeyer. Έρμ: Karen Black (Φράνσις), Bruce Dern (Λάμλεϋ), Barbara Harris (Μπλάνς), William Devane ("Ανταμσον), Ed Lauter (Μάλον), Cathleen Nesbit (Τζούλια Ρέηνμπερντ), Katherin Helmond (Κυρία Μαλόου), Warren J. Kemmerling (Γκράντισον), Edith Atwater (Κυρία Κλέη), William Prince (έπίσκοπος), Nicholas Colasanto (Κονσταντίν), Marge Redmond (Βέρα Χάναγκαν), John Lehrie ("Αντυ Μπούς), Charles Tyner, Alexandra Leckwood, Martin West.

Διανομή: Universal (C.I.C.), διάρκεια: 120'.



Ο Busby Berkeley και μερικά απ' τὰ κορίτσια.

## Χορογραφία του χώρου και του ματιού (Οι πολλαπλοί καθρέφτες του Busby Berkeley)

του Μιχάλη Δημόπουλου

Αναρίθμητα ανθρώπινα λουλούδια ανθίζουν, ίδια σάρκινα τοτέμ, μέ πυραμίδες από έρωτικά γλυκίσματα και συχνά μεταμορφώνανε τό φακό σέ τριζάτη φλόγα και γλώσσα ύγρου πάθου... Γι' αυτόν και για τόν άδηφάγο γερανό του, οί στρατιές των Chorus - girls άποτελοΰσαν τή ζωντανή ύλη των παραληρηματικών σκηνών του, όπου ή κάμερα βυθιζόταν, υπερίπτατο, έξαφανιζόταν μέσα στους κυματισμούς και τὰ φυλλώματα για νά άνιχνεύσει τήν άνθινη γεωμετρία των κινούμενων φαντασιώσεών του».

(Robert Benayoun, Cinéma 59, No 39)

«... Ένα όνειρο, στο όποιο, έστω και για μία φορά, άξιζε τόν κόπο νά βυθιστεί ό κινηματογράφος»  
(Jean - Louis Comolli, Cahiers du Cinéma, No 174, Γεν. '66)

## Ρετρό;

Ίσως, σήμερα δέν μπορούμε νά μιλήσουμε για τόν Busby Berkeley παρά μέ τή φρασεολογία τής μόδας: Ίσως, μπροστά στην έλεξη πού άσκει σήμερα τό έργο του (στό έξωτερικό), νά χρειάζεται νά αναφερθούμε στο φαινόμενο «ρετρό»; πού άναδραστηριοποιεί τό «ήδη - ιδωμένο» και φετιχοποιεί, μέ τήν νοσταλγική του άναδρομή, τὰ επιφανειακά σημεία μιας παρελθούσας έποχής: Ίσως, τελικά, οί ταινίες του νά μήν είναι τίποτε άλλο από ένα συνοθήλευμα πεπαλαιωμένων σκηνηκών άξεσουάρ και κλισέ, πού οί έμπορικές επιχειρήσεις, μυρηκάζοντας τίς παλιασοΰρες τους, άνασύρουν από τὰ ξεχασμένα ντουλάπια τους για νά φτιάξουν συλλογές από «έκλεκτά άποσπάσματα» στυλ That's entertainment I και II. Μιά τέτια ίσοπεδωτική και επιφανειακή όπτική, πού λειτουργεί έπηρεασμένη από τή γοητεία του «κίτς» και του «camp», (άσχετα αν ή στάση της είναι ειρωνική ή όχι) μαγεμένη από τή φευγαλέα φαντασμαγορία των έξαυλωμένων και βαριά μογοιατισμένων σωμάτων, ό Berkeley, ίσως νά τήν ενισχύει, δίνοντας έδαφος στην έκσταση και τήν άπόλαυση, μέσα σέ τούτη τήν άναζήτηση του παρελθόντος, πού σήμερα ταυτίζεται άπόλυτα μέ τή φανταστική όπισθοδρόμηση. Μήπως δέν μας περνά απ' τό μυαλό πώς αυτός ό επάπειρον επαναλαμβανόμενος φυσιογνωμικός τύπος πού μας προτείνει, αυτό τό ενιαίο πρόσωπο, τό πολλαπλασιασμένο θαρρείς μέ καρμπόν από τό τυποποιημένο μοντέλο μιας χαριτωμένης αν και λίγο προσποιητής νωχέλειας, αυτές οί άχρωμες ξανθειές, θαμμένες όμοιόμορφα μέσα στην πλατίνα, είναι μέ τόν τρόπο τους όλα πρότυπα τής μόδας; Μιάς μόδας πού καταφεύγει στο παρελθόν, στην άπόλαυση των χαμένων άντικειμένων για νά έξορκίσει τούς δαίμονες του σήμερα; Όλες αυτές οί μηχανικές κουκλίστικες κινήσεις, τὰ τρομακτικά, μέσω τής μεγαλόστομης στερεοτυπίας τους κοστούμια, τὰ έξωφρενικά διαστημικά και ζαχαροπλαστικά ντεκόρ, οί γυναικείες ροδέλες μέ τὰ χιλιάδες χρώματα, δέν έχουν θγει άραγε, από τήν άνεξάντλητη άποθήκη του φαντασματικού μουσειου των τεχνών ρετρό;

## Γέννηση του «μιούζικαλ»/ πραγματοποίηση του «όνείρου»

Σίγουρα, ό κίνδυνος θά ήταν σοβαρός αν, πέρα απ' αυτά, δέν ύπήρχε κάτι άλλο. Κάτι άλλο πού σχετίζεται μέ τή γέννηση ενός είδους, του «μιούζικαλ», του όποιου άναμφισβήτητος έφευρέτης είναι ό Busby Berkeley. Πριν απ' αυτόν ύπήρχε άπλώς ή κινηματογραφημένη όπερέτα, ή κινηματογραφημένη επιθεώρηση, τό θέαμα του Μπρόντγουαιη μεταφερόμενο επίπεδα, χωρίς φαντασία στον κινηματογράφο.

Μέ τόν Berkeley (και μέ τόν όμιλούντα κινηματογράφο) ένας καινούργιος χώρος ξεπροβάλλει και νέοι κώδικες κάνουν τήν εμφάνισή τους, χαρακτηρίζοντας στο έξής τό είδος τής μουσικής κωμωδίας και έπιστρατεύοντας καθάρá κινηματογραφικά μέσα (βρισκόμαστε στην περίοδο Warner). Άργότερα, τό είδος έξελίσσεται προς μία περισσότερο «άφηγηματική» φάση, όπου τὰ χορογραφικά και λυρικά στοιχεία συνταιριάζουν περισσότερο μέ τόν καθάρá λεγόμενο άφηγηματικό καμβά. (Περίοδος τής M.G.M., πού είναι στενά συνυφασμένη μέ τήν άνεκτίμητη συμβολή του «παραγωγού» Arthur Freed, πού μαζί μέ τούς έκπληκτικούς σεναριογράφους Betty Comden και Adolph Green συντέλεσε σέ μεγάλο βαθμό στή δημιουργία των ταινιών των Vincente Minelli, Stanley Donen, Gene Kelly και Charles Walters).

Όμως, τό όνειρο για τό όποιο μιλά ό Comolli δέν περίμενε τό θάνατο του Busby Berkeley, στίς 14 του περασμένου Μάρτη, για νά σθήσει. Έζησε τό πολύ 10 - 12 χρόνια, όσο ακριβώς και ή περίοδος Warner, περίοδος πού συνδέεται στενά, μέ τήν ουσιαστική μετατόπιση των παραστατικών και άφηγηματικών κωδίκων (έμφάνιση του όμιλούντος, μετατροπή του τεχνικό-ιδεολογικό - αισθητικού πεδίου) και, παράλληλα, μέ τήν ταραγμένη οικονομικό - κοινωνική συγκυρία (ή μεγάλη κρίση του 1929), πού αντιμετωπιζόταν μέ δύο τρόπους: είτε μέ τό νά άπωθείται από τήν όθόνη, είτε μέ τό νά επάνεγγράφεται σαν θεαματικό στοιχείο (μιζέρια, φτώχεια, δυστυχία, μαρasmus), πού τό θέαμα, ό χορός, τό τραγούδι είχαν σαν λειτουργία νά καταπολεμήσουν, νά έξορκίσουν, νά έξορκίσουν.

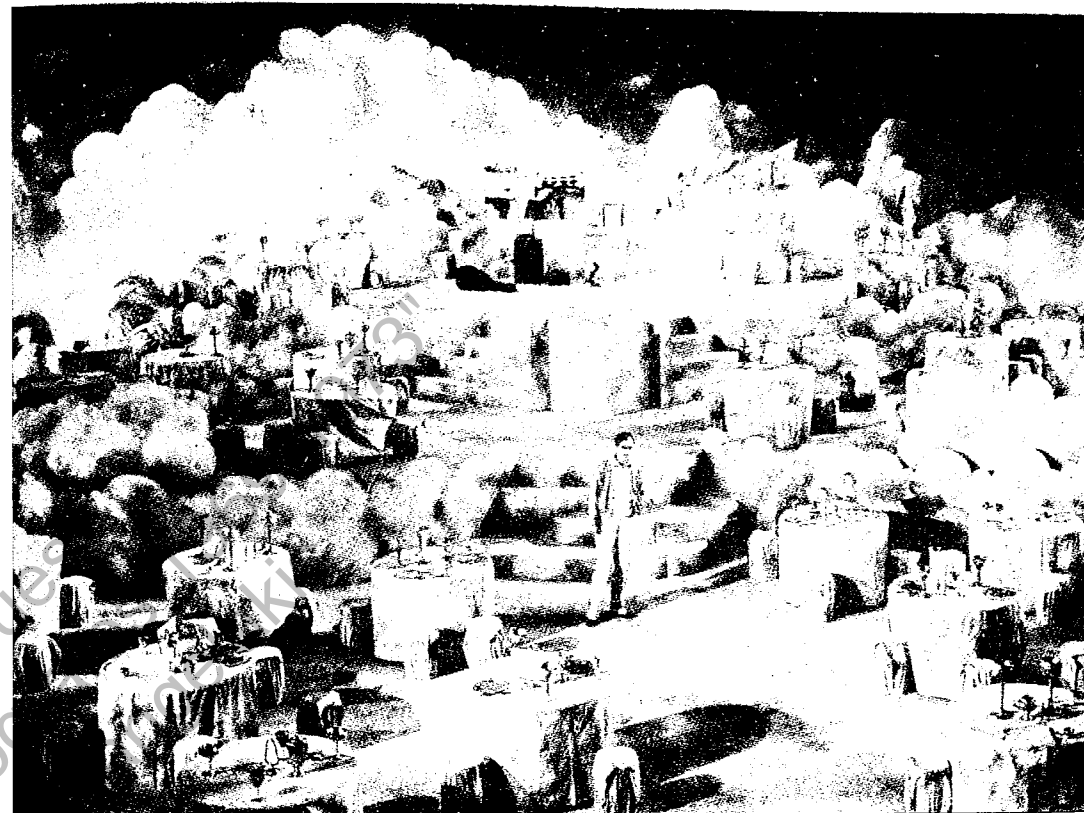


Fashions of 1934.

Άσχετα από τη μεγαλομανία που έκρυβε το «όνειρο», και άσχετα αν ο Berkeley παρέμβαινε ειδικά πάνω στο ύλικό εύρος του θεάματος, στη διάσταση της χορογραφικής σκηνής και τον αριθμό των χορευτριών, στον όγκο του ντεκόρ και το μέγεθος του πλατώ (ο ίδιος, άλλωστε, διηγείται πώς μόλις έβλεπε επί σκηνής τέσσερα πιάνο, άμέσως φανταζόταν εκατό - εκατό κορίτσια, εκατό βιολιά, εκατό πιάνο, εκατό μουλάρια πάνω σε εκατό σύννεφα, εκατό κρεβάτια, εκατό άρπες», όπως αναφέρει ο Robert Benayoun σε ένα άρθρο του στο *Positif*, No 74, Μαρ. '66), δεν παύει αυτό το «όνειρο» να είναι τυπικά κινηματογραφικό, να μορφοποιείται και να μετασχηματίζεται σύμφωνα με τους καθαρά κινηματογραφικούς κώδικες: ο Berkeley δεν άρκέστηκε ποτέ να κινηματογραφήσει ένα μπαλέτο ή ένα σόου, έκανε τις εικόνες και τους ήχους να χορεύουν.

#### 42nd Street

Άς πάρουμε για παράδειγμα την 42η οδό, που γύρισε ο Lloyd Bacon το 1933. Η ιστορία: στην προσπάθειά του να φτιάξει μία μουσική κωμωδία, ένας σκηνοθέτης βρίσκεται στο χείλος της νευρικής κατάρρευσης: όλες οι αντιξοότητες πέφτουν πάνω του, οι απαιτητικοί χρηματοδότες, η κόπωση των κοριτσιών, η καταστροφική άδιαθεσία της βεντέτας την παραμονή της προμερέρας, ως τη στιγμή που θα αντικατασταθεί ένα απ' τα κορίτσια: η νέα θα αποδειχθεί καταπληκτική ήθοποιός και χορεύτρια και τό σώου θα έχει μεγάλη επιτυχία. Η ιστορία βέβαια δεν έχει καμία πρωτοτυπία, κι αυτό όφειλεται στη νέα αντίληψη για τον χολυγουντιανό κινηματογράφο: μία ταινία σχετικά με την προετοιμασία ενός θεάματος, θέμα που θα έχει μεγάλη επιτυχία (π.χ. *Love Happy* με τους αδελφούς Μάρξ (1949) και *The Band Wagon* του Vincente Minelli (1953) με τον Φρέντ Άσταιρ). Τό Χόλυγουντ στις άρχές της δεκαετίας του '30, όφειλε κι αυτό να άντεπεξέλθει στην οικονομική κρίση

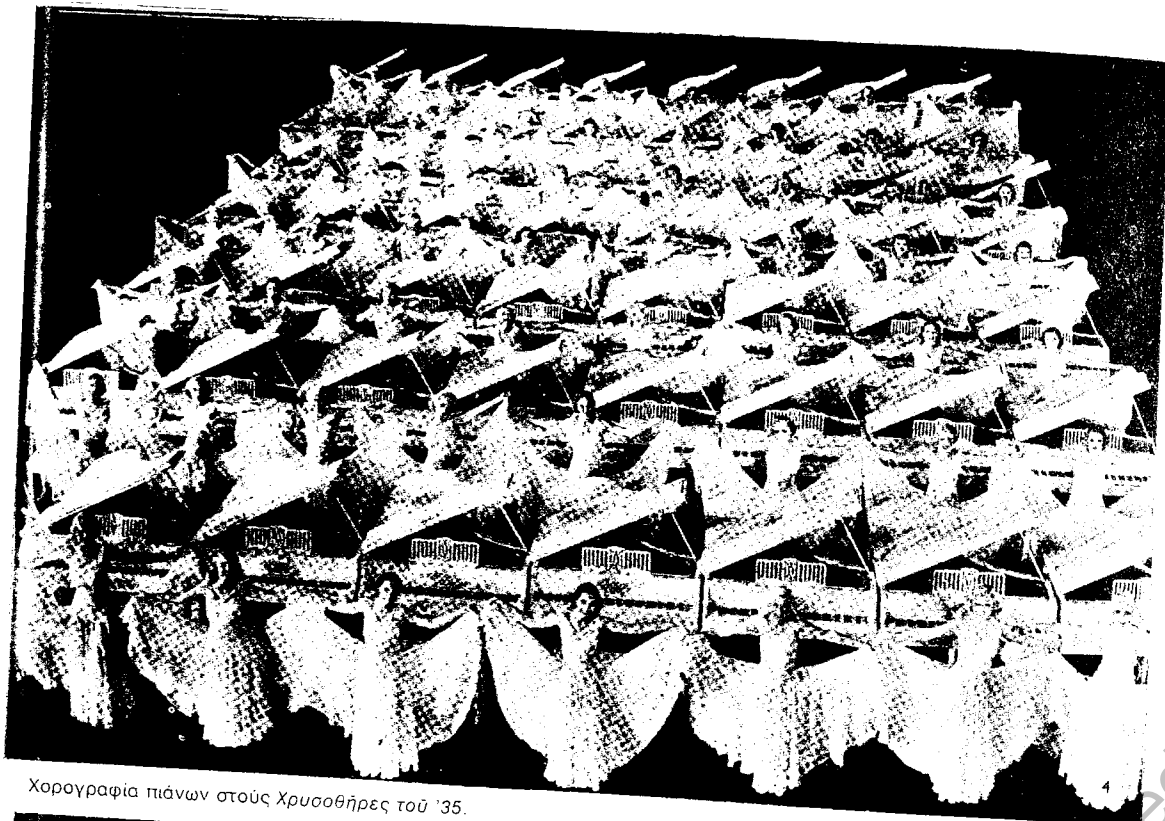


Ο Busby Berkeley σε σκηνικό του *Wonderbar*.

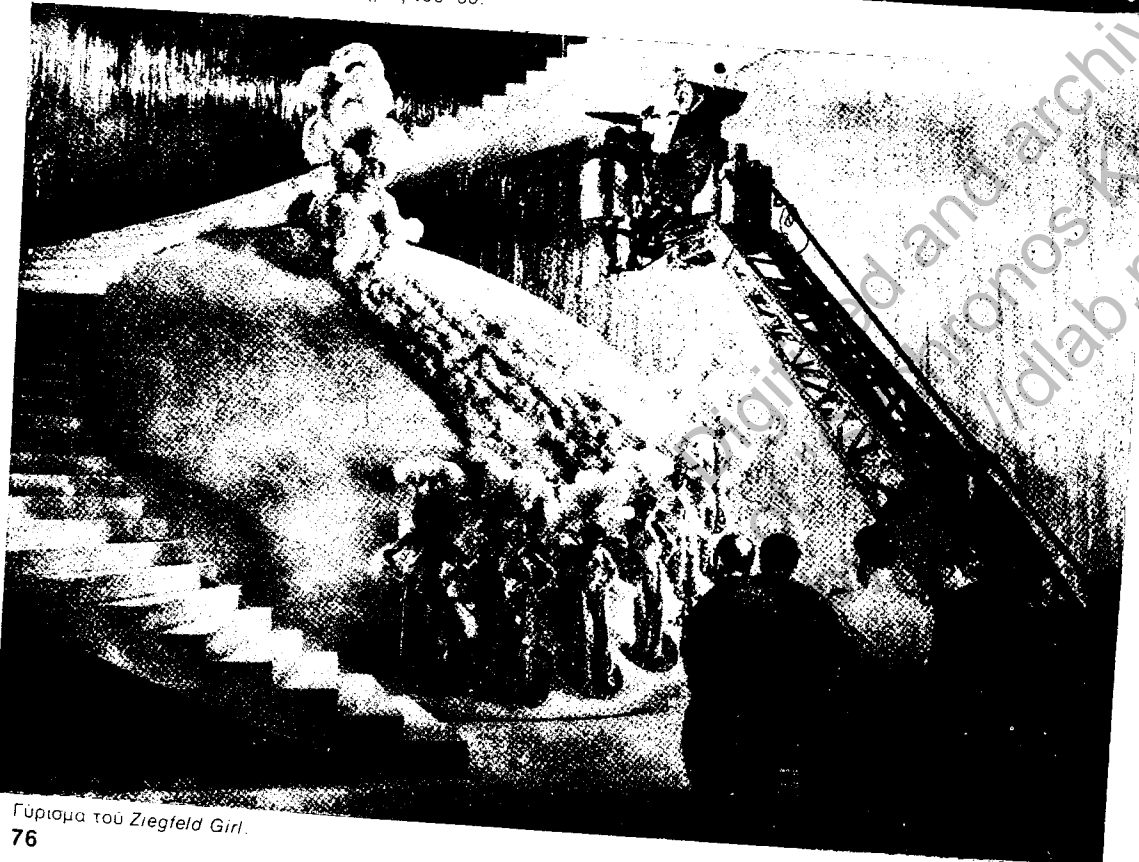
που μαστίζει τις Η.Π.Α. και που, φυσικά, προσβάλλει την κινηματογραφική βιομηχανία (συντελώντας, όχι όμως αποκλειστικά αυτή, και στην έλευση του όμιλου). Για να χρησιμοποιήσει τη νέα τούτη τεχνική, ο κινηματογράφος στρέφεται τό γρηγορότερο προς τό θέατρο, την μουσική κωμωδία. Τί εύκολότερο από τό να συνδέσεις τά χορευτικά νούμερα με μία άμυδρή πλοκή, μία ιστορία χορευτών; Άλλά, τό καθαρά κινηματογραφικό στοιχείο στη 42η Όδό είναι ο τρόπος με τον όποιο έχουν γυριστεί τά νούμερα: πλονζέ και κόντρ - πλονζέ, άλλαγές κλίμακας, σύνθετες κινήσεις της μηχανής, που χαράζουν, για τους χορούς αυτούς, έναν χώρο διαφορετικό απ' αυτόν της θεατρικής ράμπας: έναν χώρο έξωπραγματικό, επηρεασμένο φυσικά από τις μεγαλομανείς αντιλήψεις του Florenz Ziegfeld (μεγαλειώδη σκηνικά, μνημιακές σκάλες, καταρράκτες και συντριβάνια κολοσσιαίου μεγέθους). Χώρος που δεν μοιάζει σε τίποτε με τον «άπλό θεατρικό πίνακα», που όρίζεται στο σύνολό του από τό κάδρο του, ρυθμίζει τις εμφανίσεις και τις εξαφανίσεις, και σαν «καλειδοσκόπιο» την μεταμόρφωση - στιγμιαία κάποτε - των σχημάτων που τον άπαρτίζουν. Έδώ, ή κάμερα μετακινείται σαν «μοναδικό» μάτι βιάκολουθώντας τις χορεύτριες στά ξέφρενά τους τινάγματα.

#### Gold Diggers of 1933

Οι *Χρυσοθήρες του 1933* του Mervyn Le Roy, άλλο διάσημο φίλμ αυτής της εποχής (που είχε άλλες δύο συνέχειες, μία τό 1935 και μία τό 1937), άφηγείται την αισθηματική ιστοριούλα, ενός νεαρού κληρονόμου καλής οικογένειας και μιάς νεαρής χορεύτριας, μέσα στο πλαίσιο της κρίσης του '29. Έδώ σταματάει ή κωμωδία, κι άρχίζει τό «Μιούζικαλ»: *Gold diggers song*, *I've got to sing a torch song*, *Remember my forgotten man*, *Pettin in the park*, *Shadow waltz*, μία σειρά από μουσικοχορευτικά νούμερα που έπεξεργάστηκε ο Busby Berkeley. Άπό την μίαν άκρη του φίλμ ως την άλλη, ή άλλαγή του τόνου είναι



Χορογραφία πιάτων στους Χρυσοθήρες του '35.



Γύρισμα του Ziegfeld Girl.

αίσθητή: ή πλοκή στους Χρυσοθήρες δέν ξεχωρίζει σέ τίποτε από τίς πολυ-  
 άριθμες εύθυμες κωμωδίες πού γυρίστηκαν στό Χόλυγουντ εκείνη τήν έπο-  
 χή. Όταν, όμως, ή πλοκή φτάσει σέ κάποιο μουσικοχορευτικό νούμερο, τότε  
 ή κάμερα άρχίζει νά χορεύει κινηματογραφώντας τίς μεγαλοπρεπείς κινή-  
 σεις τών χορευτριών επί σκηνής: κατασκευάζεται μιά γεωμετρία τών μπαλέ-  
 των, σχήματα φτιάχνονται καί διαλύονται. λάμπει ή άπεριόριστη χάρη τών  
 γυναικείων σωμάτων σέ άσπρο - μαύρο, ή λεπτή αντίθεση τού λαμπερού καί  
 τού μάτ, ή καμπύλη, ή περιφέρεια, ή χαμογελαστή καί μουσική ξανθότητα,  
 μέ λίγα λόγια, άρχίζει ένα ύπέροχο πλαστικό καί μουσικό παραλήρημα. Στο  
 περίφημο μπαλέτο Shadow Waltz π.χ., καμιά έξηνταριά κορίτσια ντυμένα μέ  
 λευκό μετάξι χορεύουν κρατώντας τό καθένα από ένα βιολί, πού τό περί-  
 γραμμά του διαγράφεται από νέον. Τό φώς σήνει καί τά φωτεινά βιολιά  
 συγκεντρώνονται γιά νά σχηματίσουν ένα τεράστιο βιολί. Αυτή είναι ή μα-  
 γεία τού Busby Berkeley: μάς δείχνει τήν ταύτιση τού φωτός, τών σχημάτων  
 καί τού μετασχηματισμού τους.

#### Παραμόρφωση τού μιούζικαλ

Όπως ξέρουμε, από πάντοτε, ό πόθος πού παράγεται μέσα σέ ένα φίλμ,  
 καθώς καί ανάμεσα στό φίλμ καί τόν θεατή δέν είναι τίποτε άλλο από τήν  
 μυθοπλαστική άξιοποίηση ενός ήρωα: δείχνεται ένα σώμα πού ανταποκρίνε-  
 ται στούς κανόνες τής καλλονής, ή πού όντας αντίκειμενο πόθου ενός άλ-  
 λου σώματος θεμελιώνει μιά μυθοπλαστική, λιμπιντική κυκλοφορία, κατεξο-  
 χήν έλκυστική. Όλοι λατρεύουμε άναγκαστικά τήν χολυγουντιανή στάρ,  
 περίπτωση ταυτόχρονα τυπική καί μοναδική, επειδή όλοι τήν άγαπούν μέ  
 πάθος. Κι άκριβώς αυτόν τόν μηχανισμό ανατρέπει ή δουλειά τού Busby  
 Berkeley: έδώ πρόκειται γιά τήν πιό λεπτή μορφή έρωτισμού πού μπορεί νά  
 ύπάρξει στόν κινηματογράφο καί ή όποία κρατά από τά κορμιά μονάχα τήν  
 πλαστική τους άξία, όπου τό γαλακτώδες λευκό τών γυναικείων κορμιών  
 μετακινείται, μεταμορφώνεται μέσα στην άρμονική του αντίθεση μέ τό  
 μαύρο τών κοστούμιών καί τού ντεκόρ. Καί άλλωστε, μήπως αυτή ή μετα-  
 μόρφωση, παρόμοια σέ πρώτη ματιά μ' εκείνην τού καλειδοσκοπίου, δέν  
 μπορεί νά παραλληλιστεί μ' αυτό πού ή Τζούλια Κρίστεβα όνομάζει «άποκύ-  
 ηση» (engendrement) καί πού δέν είναι τίποτε άλλο από μιά σημαίνουσα  
 παραγωγικότητα έν πλήρη δημιουργία: Αυτό άκριβώς έννοεί καί ό Jean -  
 Louis Comolli όταν γράφει (G.d.C. 174) «Ό κινηματογράφος τού Berkeley δεί-  
 χνει πώς γεννιούνται καί παίρνουν μορφή οι εικόνες του, παρακολουθώντας  
 ό ίδιος τή διαμόρφωσή τους, στοιχείο πρός στοιχείο ως τήν τελική συμπυ-  
 γμένη καί σύνθετη εικόνα: κατόπιν, μέ άφετηρία τήν ίδια αυτή εικόνα, στην  
 όποία θά ήθελε κανείς νά σταματήσει, προβαίνει είτε σέ μιά άποσύνθεσή της,  
 στοιχείο πρός στοιχείο, μέχρι τήν πρωταρχική της μορφή, είτε τήν αντιμετω-  
 πίζει σάν άπλό στοιχείο καί τήν έντάσσει σέ μιά συνολικότερη σύνθεση, πού  
 μέ τή σειρά της θά ακολουθήσει τήν ίδια πορεία». Πρόκειται γιά σύστημα μέ  
 δική του λογική, λογική πού έχει σάν προϊόν τό παραλήρημα. Σύστημα πού  
 συγγενεύει μέ τήν άρχή τής «παραμόρφωσης», όπως σημειώνει ό Pascal  
 Bonitzer (C.d.C 266 - 267), «ή όποία ύπογραμμίζει τή σχετικότητα, τήν ψευδαί-  
 σθηση, τήν παραπλανητική θεβαιότητα τού ενός καί μόνου όπτικού επιπέδου  
 καθώς καί τής προοπτικής πού τό αναδιπλασιάζει δημιουργώντας στόν θεατή  
 μιά ρήξη, παράγοντας ένα φαινόμενο διχασμού. Πολλαπλασιάζει τό χώρο,  
 τού δίνει πολυμορφία». Ακολουθώντας τήν ίδια πρακτική (όλοιδια μέ τίς  
 διαδικασίες τού άσυνείδητου, ό Berkeley μετασχηματίζει τό ενιαία σώματα σέ  
 έρωτογενή, άρα άποσπασματικά, καί τήν ολοκληρωμένη καί ολοκληρωτική  
 θέασή τους σέ μιά διασπασμένη καί πολλαπλάσια διάχυση.

Πολλαπλασιάζοντας τούς πόλους τού πόθου, αφήνοντας τό θλέμμα τού  
 θεατή νά πλανάται, νά γλυστράει, νά διχάζεται ανάμεσα στά θεσπέσια άλλα  
 καί διάφανα φαινόμενα, έξαντλώντας τούς κώδικες μέ μιά περίσσεια τού  
 σημαίνοντος, ό Busby Berkeley καταλήγει σέ μιά πληθώρα σημείων, σέ μιά μή  
 παραγωγική δαπάνη, πού, όπως λέει ό Ζώρζ Μπαταίγ, άποτελεί τό χαρακτη-  
 ριστικό τής έρωτικής δραστηριότητας. Ύπερβολή τού σημείου ◀ θάνατος  
 τού σημείου.



Αυτά όλα τὰ σώματα, πού γλυστρουῦν, πολλαπλασιάζονται, ἀστράφτουν, ἀντικαθρεφτίζονται στολισμένα ἢ γυμνά, διασπασμένα σέ ἄπειρα κομμάτια φτιάχνοντας ἀνοιχτές ἢ κλειστές βεντάλιες, ὅλα αὐτά τὰ σημαίνουντα, γίνονται τελικά μιά ἔκκληση πόθου καί μαζί μιά αὐταπάτη ἀπόλαυσης πού ἡ διαστροφή της ἔγκειται στό ὅτι ὁ δεξιότηνης Berkeley τήν ἔχει καταστήσει ἀνέγγιχτη.

Ἄν λοιπόν ὑποθέσοῦμε, παραφράζοντας τὰ λόγια τοῦ Bonitzer, ὅτι ὁ Γκοντάρ διενεργεῖ μιά «παραμόρφωση» τοῦ κινηματογράφου καί τῆς τηλεόρασης στό Numero deux (*Νούμερο δύο*), καί μιά παραμόρφωση τῆς στρατευμένης ταινίας στό Ici et Ailleurs, (*Ἐδῶ καί ἄλλοῦ*), ὁ Berkeley, στίς πυρετώδεις παρεμβάσεις του στίς μουσικοχορευτικές ταινίες τῆς Warner τοῦ '30, πραγματοποιεῖ ἐπίσης μιά παραμόρφωση τοῦ «μιούζικαλ». Τό εἶδος δέν μπόρεσε νά ἀντέξει μιά τέτια παρέμβαση καί γι' αὐτό διάλεξε ἄλλους - ἀφηγηματικούς - δρόμους, παραβλέποντας αὐτή τήν οὐσιαστική συνεισφορά.

Μιχάλης Δημόπουλος

## Σύντομη Βιοφιλμογραφία τοῦ Busby Berkeley

Ὁ Busby Berkeley (William Berkeley Enos) γεννήθηκε στίς 25 Νοέμβρη τοῦ 1895 στό Λός Ἄντζελες. Γιός ἡθοποιῶν, πού ἐγκαταστάθηκαν στήν Νέα Ὑόρκη λίγο μετά τή γέννησή του, ὁ Busby ἔκανε τό ντεμποῦτο σάν ἡθοποιός σέ ἡλικία 5 χρονῶν. Στά δώδεκά του μπήκε στήν «Mohegan Lake Military Academy», ὅπου ἔμεινε γιά τρία χρόνια, παίρνοντας τό δίπλωμά του στά 1914. Πολεμαίε στή Γαλλία, ὅπου ἀποκτᾶ τό βαθμό τοῦ λοχαγοῦ καί κερδίζει μιά τεράστια φήμη ὀργανωτῆ στρατιωτικῶν παρελάσεων .... Στίς Η.Π.Α., συνεχίζει νά ἐμφανίζεται σέ διάφορα «σῶου» καί νά ἐπιμελεῖται τίς χορογραφίες διάφορων «μιούζικαλ». Χάρη στή φήμη του, ὁ Samuel Goldwyn τόν προσλαμβάνει στά 1930 σάν «dance director» στό Χόλλυγουντ. Ἀπό τήν πρώτη του ταινία, τό *Whoopie* μέ τόν Eddie Cantor, γίνεται διάσημος. Στά 1933, μπαίνει στή Warner Bros ὅπου ἀρχίζει μιά λαμπρή καριέρα μέχρι τά 1939, χρονιά κατά τήν ὁποία προσλαμβάνεται ἀπό τήν Metro - Goldwyn Mayer. Θά διακριθεῖ ἰδιαίτερα μέ τήν σειρά τῶν «Babes...» τῆς ζευγαριῶν Judy Garland - Mickey Rooney κι ἔπειτα, στή δεκαετία τοῦ πενήντα, μέ τίς ταινίες τῆς Esther Williams. Τό κύκνειο ἄσμα του ἦταν τό *Jumbo* (1962), ἀλλά τό νέο κύμα πού ἐγκαθιδρύεται τή δεκαετία τοῦ ἐξήντα τόν ὀδηγεῖ νά ἀνεβάσει στό Μπρόντγουαι μιά νέα ἔκδοση τοῦ μιούζικαλ *No, No, Nanette* στά 1971, παράσταση πού γνώρισε μιά τεράστια ἐπιτυχία. Κάνει τότε μερικές τούρνέ μαζί μέ τήν παλιά του συμπρωταγωνίστρια τήν Ruby Keeler, σχεδόν μέχρι τό θάνατό του στίς 14 Μάρτη τοῦ 1976.

1930

*Whoopie*, τοῦ Thornton Freelan (γιά τίς Samuel Goldwyn Prod.) Χορογραφία.

1931

*Kiki*, τοῦ Samuel Taylor. (Samuel Goldwyn Prod.) Χορογραφία.

*Palmy Days*, τοῦ Edward Sutherland (Samuel Goldwyn Prod.) Χορογραφία.

*Flying High*, τοῦ Charles Reisner (M.G.M.) Χορογραφία.

1932

*Night World*, τοῦ Hobart Henley (Universal). Χορογραφία.

*Bird of Paradise*, τοῦ King Vidor (David O Selnick / R.K.O.). Χορογραφία.

*The Kid from Spain*, τοῦ Leo Mc Carey (Samuel Goldwyn Prod.). Χορογραφία.

1933

*42nd Street* τοῦ Lloyd Bacon (Warner Brothers). Χορογραφία.

*Gold Diggers of 1933*, τοῦ Mervyn Le Roy (W.B.). Χορογραφία καί σκηνοθεσία τῶν μουσικῶν κομματιῶν (μπαλλέτων).

*She had to Say Yes*, τῶν Busby Berkeley καί George Amy (ἄχι μουσική ταινία).

*Footlight parade*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα τοῦ Busby Berkeley.

*Roman Scandals*, τοῦ Frank Tuttle (Samuel Goldwyn). Μπαλέτα.

1934

*Wonder Bar*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα.

*Fashions of 1934*, τοῦ William Dieterle (W.B.).

Μπαλέτα.

1935

*Gold Diggers of 1935*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.) (σκηνοθεσία καί χορογραφία).

*Go into Your Dance*, τοῦ Archie Mayo (W.B.). Μπαλέτα.

*Bright Lights*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.). Μπαλέτα.

*In Caliente*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα.

*I Live for Love*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

*Stars over Broadway*, τοῦ William Keighley (W.B.). Μπαλέτα.

1936

*Stage Struck* τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1937

*Gold Diggers of 1937*, τοῦ Lloyd Bacon (W.B.). Μπαλέτα.

*The Go - getter*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.) (ἄχι μουσική ταινία).

*The Singing Marine*, τοῦ Ray Enright (W.B.). Δύο σεκάνς τοῦ B.B.

*Varsity Show*, τοῦ William Keighley (W.B.). «Φινάλε» τοῦ B.B.

*Hollywood Hotel*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1938

*Men are Such Fools*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.), (ἄχι μουσική ταινία).

*Gold Diggers in Paris*, τοῦ Ray Enright (W.B.). Μπαλέτα.

*Garden of the Moon*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

*Comet over Broadway*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1939

*They Made Me a Criminal*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.), (ἄχι μουσική ταινία).

*Broadway Serenade*, τοῦ Robert Z. Leonard (M.G.M.), «φινάλε» τοῦ B.B.

*Babes in Arms*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Fast and Furious*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.), (ἄχι μουσική ταινία).

1940

*Forty Little Mothers*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Strike up the Band*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

*Blond Inspiration*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.), (ἄχι μουσική ταινία).

1941

*Ziegfeld Girl*, τοῦ Robert Z. Leonard (M.G.M.), μπαλέτα.

*Lady be Good*, τοῦ Norman McLeod (M.G.M.), μπαλέτα.

*Babes on Broadway*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

1942

*Born to Sing*, τοῦ Edward Ludwig (M.G.M.) «φινάλε» τοῦ B.B.

*For Me and My Gal*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

1943

*Girl Crazy*, τοῦ Norman Taurog (M.G.M.), μπαλέτα.

*The Gang's All Here*, τοῦ Busby Berkeley (20th Century Fox).

1946

*Cinderella Jones*, τοῦ Busby Berkeley (W.B.).

1949

*Take Me Out to the Ball Game*, τοῦ Busby Berkeley (M.G.M.).

1950

*Two Weeks with Love*, τοῦ Roy Rowland, (M.G.M.), μπαλέτα.

1951

*Gall Me Mister*, τοῦ Lloyd Bacon (20th Century Fox) μπαλέτα.

*Two Tickets to Broadway*, τοῦ James Kern (RKO), μπαλέτα.

1952

*Million Dollar Mermaid*, τοῦ Mervyn Le Roy (M.G.M.), δύο σεκάνς τοῦ B.B.

1953

*Small Town Girl*, τοῦ Leslie Kardos (M.G.M.), μπαλέτα.

1954

*Rose Marie*, τοῦ Mervyn LeRoy (M.G.M.), μπαλέτα.

1962

*Jumbo*, τοῦ Charles Walters (M.G.M.). (Ὁ B.B. διευθύνει τήν δεύτερη κινηματογραφική ομάδα).

# Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

μηνιαία ἐπιθεώρηση

**Κυκλοφορεῖ  
Στά περίπτερα καί τὰ βιβλιοπωλεῖα**



# Η στρατηγική της καρδιάς

Η κρίση του Φρανσουά Άλμπερά για τὸ φιλμ (στὸν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» 76 ἀρ. 9/10, σελ. 20) μὲ βρίσκει ἀπόλυτα σύμφωνο. Προσθέτω ἐδῶ δυὸ ἀκόμη λόγια γι' αὐτὴν τὴν σαλάτα τοῦ ρετρό καὶ τῆς κακογουσιᾶς, πού κοπανᾷ τὸν Μάρξ πάνω στὸν Φρόντλιν κάνοντας ομπραλία καὶ τὴν Ἱστορία καὶ τὸν ἔρωτα, ἀλλὰ καὶ τὸν Βισκόντι!

Κύριο μέλημα τοῦ Μπερτολούτσι: πῶς νὰ μπάσει μέσα στὸ ντεκόρ, τὸ φολκλόρ τῆς Ἱστορίας καὶ τῆ γραφικότητα τῆς πάλης τῶν τάξεων. Κόκκινα φουλάκια καὶ σημαιοῦλες, γνωστὲς μελωδίες καὶ πορτραῖτα, ἐπιστρατεύονται πλουσιοπάροχα γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ· ἡ σκηνοθεσία κηδεῖας σημαδεύεται ἀπ' τὴν ἀποθέωση αὐτῆς τῆς διακοσμητικῆς μανίας, σχεδὸν σὲ γελοιο, γελοιογραφικὸ στυλ.

Ἀφήνω κατὰ μέρος τοὺς χορούς καὶ τὰ πανηγύρια, τὰ λειβάδια καὶ τὰ γρασιδία, τὰ φουστάνια καὶ τὰ καπελλάκια, πού παίζουν τὸ ρόλο τῶν σημαδιῶν τῆς ἐποχῆς...

Τί λείπει γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἡ συνταγή; Τὸ σεξουαλικὸ κλισέ, τὸ ἐρωτικὸ στερεότυπο: σὲ νορμάλ δόσεις, ἔτσι πού νὰ ἱκανοποιηθεῖ ἡ φαντασίωση «ἀπελευθέρωσης» τοῦ θαυμάζοντος θεατῆ. Τί λένε τὰ κλισέ;

Στὸ σεξουαλικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀγροτιά κατέχει τὴν «ὀγιή» σεξουαλικότητα καὶ μάλιστα σὲ ὑπεραφθονία: ὁ ἀγρότης διδάσκει τὰ μυστικὰ τῆς συνουσίας στὸν φεουδάρχη, ἐπιδεικνύει τὸ μακρὸ πέος του, ἱκανοποιεῖ τὴν φίλη δασκάλα του κάτω ἀπ' τὰ πορτραῖτα τοῦ Λένιν κτλ.

Ἀντίθετα, οἱ φεουδάρχες εἶναι «ἀκόλαστοι» (ὁ παπούς - Λάνγκαστερ/πονηρὴ νύξη γιὰ τοὺς βισκοντικούς) ἢ «εὐνοιογισμένοι», ἢ «διεστραμμένοι» (ὁ Ἄλφρεντο ἔχει βέβαια μικροσκοπικὸ πέος, δέν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιηθεῖ μὲ τὴν καραμπίνα τῆν ἀχόρταγη ξαδέλφη του, κοιμάται μὲ τὴν «παρακαμασμένη» Σαντά κτλ.).

Παράλληλα, στὸ ἐρωτικὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀγροτιά δειχνεται θαρετὴ, ἀνιαρὴ, δίχως ἐνδιαφέρον, ἐνῶ ἡ φεουδαρχία κατέχει τὸ μυστικὸ τοῦ ἔρωτα, τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τῆς ἡδονῆς, αἰσθητικῆς ἢ αἰσθησιακῆς: στὴν μορφὴ τοῦ Ἄλφρεντο, τοῦ θεοῦ καὶ τῆς Σαντά ἀποδίδεται ἐκεῖνη ἡ διαθεσιμότητα, ἡ ἐλευθερία, ἡ φαντασία, ἡ ἀναρχία κι ἡ παραγωγικότητα πού χαρακτηρίζει αὐτὴν τὴν κατεξοχὴν λαίμαργια γιὰ «περισσότερο» σέξ, περισσότερη «ἡδονή», «γνώση», «ἐλευθερία» κτλ. ἡ ὁποία, ἐδῶ, συγγέεται πονηρὰ μὲ μιά μυστικοποιημένη, αἰσθητίζουσα ἐξιδανίκευση ὕλιστικῶν κοσμοθεωριῶν: Μπατάιγ...

Λογικὴ συνέπεια: αὐτὸ πού δέν ἔχει ὁ Ἄλφρεντο θὰ τὸ ἐπιθυμήσει στὸν ἄλλον, καὶ ἀντίστροφα: τὸ φιλμ εἶναι μιά ἐξιστόρηση μιᾶς ἀπωθημένης ὁμοσεξουαλικῆς σχέσης, ὅπως τόσα καὶ τόσα φιλμ πού ἔχουν θέμα τους τὴν ἀνδρική φίλια: βλέπε τὴ σκηνὴ τῆς συνάντησης τῶν δύο φίλων μετὰ τὸν πόλεμο, στὸν ἀχυρῶνα, ὅπου ὁ ἀγρότης παίρνει τὸ ρόλο τοῦ ἀντρα (τῆς σεξουαλικότητας) ἐνῶ ὁ φεουδάρχης παίρνει τὸ ρόλο τῆς γυναίκα (τοῦ ἔρωτα).

Ἀλλὰ, ἂν γιὰ τὸν Μπερτολούτσι (ὅπως ἐξάλλου γιὰ τὸν Βισκόντι, ἀλλὰ καὶ τοὺς Ταδιάνι) οἱ κομμουνιστὲς ἀγρότες εἶναι γιὰ τοὺς φεουδαρχομπουρζουάδες δρώμικοι καὶ ἀσχημοὶ σάν τὰ σεξουαλικά καὶ τριχωτὰ μέρη τοῦ σώματος, αὐτὸ σημαίνει ἐδῶ δεῖ, γιὰ τὸν σκηνοθέτη σάν ὑποκείμενο καὶ γιὰ τὸ φιλμ σάν ἰδεολογία, αὐτὴ ἡ ἀλήθεια - τῆς - φεουδαρχίας πρέπει νὰ γίνεῖ ἀποδεχτὴ σάν γενική, ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια! Ὁ Βισκόντι εἶχε τὸ θάρρος, τοῦλάχιστον, νὰ ταυτίζει τὴ ματιά του μὲ τὰ μάτια τοῦ πρωταγωνιστῆ του καὶ νὰ δειχνεῖ τὸ φάντασμα του σάν κυρίαρχο φάντασμα τῆς κυρίαρχης τάξης. Δυστυχῶς, ἐδῶ μᾶς προτείνεται τὸ φάντασμα σάν χοντροκομμένη, χυδαία, κλι-



νικὴ ἀλήθεια τῆς Ἱστορίας! Αὐτὸ πού στὸν πρῶτο ἦταν γρίφος, μαγικὴ εικόνα, ἀδιόρατος ὑπαινιγμὸς, παιχνίδι γραφῆς, παίρνεται ἐδῶ κατὰ γράμμα, γίνεται πραγματικὸ. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ ἀσεξουαλικά κεφάλια τῶν κυρίαρχων δέν θὰ κατατομηθοῦν, γι' αὐτὸ καὶ ἡ αἵματηρὴ ἔκρηξη θὰ γίνεῖ ἐδῶ μιμητὸ καὶ διτρινα, γι' αὐτὸ καὶ τὸ κλισέ δέν θὰ παραβιαστεῖ: καμμιά ἀνατρεπτικὴ πρακτικὴ δέν ἀμφισβητεῖ τὴν ἡδονὴ τῶν κυριῶν καὶ κείνην τῶν δούλων μὲ μέσο κάποια γραφῆ τῆς βίας καὶ τῆς αἰσχροπλητίας. Τὸ φάντασμα γίνεται ἱστορικὴ πραγματικότητα: ἀπόλυτα συνεπὲς εἶναι τὸ φιλμ λοιπόν, ὅταν μᾶς σερβίρει τὰ θεάματα καὶ τὰ τοίγκα του σάν πολιτικὴ σκηνή: τὰ χρωματάκια τοῦ τοπίου, τὰ τραγουδάκια κι οἱ φανφάρες, χιλιόχρησιμοποιημένη ποιητικὴ κουζίνα ἐνός ἀμετάκλητα σάπιου κινηματογράφου.

Γιὰ τὸν Μπερτολούτσι αὐτὸ πού μετῶ εἶναι ἡ προσωπικὴ ἱστορία τῶν ἡρώων του· τὰ ὑπόλοιπα τὰ ἀπώθει στὸ βάθος, στὸ φόντο, γίνονται κάδρο, πλαίσιο γιὰ τὴν μυθοπλασία. Παλιὰ μηχανὴ τροφοδοτημένη μὲ νέο λάδι! Ὁ Θάσος τοῦ Ἀγγελόπουλου μᾶς ἔδειξε καλά τί εἶναι τὸ φόντο καὶ τί ἡ σκηνή. Δίπλα του τὸ 1900 μοιάζει καρικατούρα.

Δέν ὑπάρχει πάλι τῶν τάξεων στὸ φιλμ, ἀπλούστατα γιὰτί οἱ ἀντιπρόσωποι τῶν δύο τάξεων ἐνώνονται γάση στὸν πόθο τους, στὴ φίλια τους καὶ στὴν ἀγάπη τους - κι αὐτὸ εἶναι πού μετῶ γιὰ τὸν θεατῆ, γιὰ τὴν συμβολικὴ οἰκονομία τοῦ μύθου καὶ γιὰ τὰ πολιτικὰ διδάγματα του. Ποιὰ πάλι, τὴ στιγμή πού ἡ φεουδαρχία ποθεῖ σεξουαλικά τὴν ἀνοσιτία, ἐνῶ ἡ δευτέρα μαγεύεται μὲ τὸ θάνατο ἀπὸ τὴν πρώτη; Πάλι σημαίνει διαφορά τῶν θέσεων, τῶν δράσεων, τῶν πόθων, τῶν χειρονομιῶν καὶ τῶν γλωσσῶν. Ὅλα αὐτὰ ἀναρροῦνται μὲς στὸν πόθο τοῦ φεουδάρχη (τοῦ Μπερτολούτσι, τοῦ αὐτοῦ θεατῆ) καὶ μὲς στὴν ἐκθαμβὴ ματιά τοῦ ἀγρότη - πού εἶναι καὶ ματιὰ τοῦ στερημένου, ἐπαρχιώτη θεατῆ. Καὶ ἴσως αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη ἀπόθεση τῆς ταξικῆς ματιᾶς καθιστᾷ τὸ φιλμ τόσο γοητευτικὸ γιὰ ὅλα τὰ μάτια, τὴ στιγμή ἀκριβῶς πού στὸ ντεκόρ ἀναπαριστᾶται μᾶγες καὶ συγκρούσεις! Κι αὐτὸ γιὰτί ἴσως ἡ σύμπτωση τῶν ἐπιθυμιῶν τῶν δύο ἡρώων εἶναι τέλεια καὶ ἀμφίδρομη: δέν εἶναι πιά μόνον ὁ Κυρίαρχος πού ἀντλεῖ τὴν ἡδονὴν τοῦ ἀπ' τὸ κορμί τοῦ κυριαρχούμενου, ἀλλὰ κι ὁ δευτερος παίξει εὐχάριστα τὸ παιχνίδι τοῦ πρώτου, τὸ προκαλεῖ μάλιστα (στὴ σκηνή πού τοῦ δείχνει πῶς κάποιος κάνει ἔρωτα μὲ τὴ γῆ).



Ἐναγνωρίζουμε τὴν προβληματικὴ τοῦ *Θυρωρὸς τῆς νύχτας*: ὁ Δῆμιος – κάτοχος τοῦ ἐρωτισμοῦ – τὸ θῦμα – σεξουαλικὴ μπαταρία τοῦ ζευγαριοῦ. Ὁ Δῆμιος/τὸ θῦμα, ὁ ἐρωτας/τὸ σέξ, ὁ σαδισμός/ὁ μαζοχισμός, ἡ πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ διαφορά σάν λιμπιντικὸ ντεκόρ τῆς μυθοπλασίας...

Ὅσο γιὰ τὸ πραγματικὸ θῦμα αὐτοῦ τοῦ παιχιδιοῦ, πρόκειται γιὰ τὴν γυναίκα: π.χ. γι' αὐτὴν τὴν ἐπιληπτικὴ πόρνη ποὺ πάνω στὸ σῶμα τῆς τὰ δυὸ ἀρσενικά θά ποῦν τὸν ἀμοιβαίον πόθο τους – χρησιμοποιώντας αὐτὸ τὸ σῶμα σάν συνδετικὸ ἀγωγὸ, σάν κοινὸ ἀντικείμενο ποὺ τοὺς προσφέρει τὴν σύμπτωση τῶν ἡδονῶν τους. Στὸ 1900 ἡ γυναίκα ἀπουσιάζει: εἴτε παρωδεῖται στὴν μορφὴ τῆς παλαβοῦλας, μπλαζέ, νευρωτικῆς, σνόμπ καὶ ἀρκετὰ ἀρσενικίζουσας Σαντά, εἴτε ἔχει τὴν ὄψη αὐτῆς τῆς ἀχαρῆς, ὑστερικῆς ἀριστοκρῆς δασκάλας, εἴτε ντύνεται τὸ γκροτέσκο κοστῦμι τῆς χοντρῆς χυδαίας ἀνικανοποίητης ξαδέλφης. Ἡ γυναίκα λείπει σάν ὀμιλία, γλώσσα, πόθος καὶ δράση, ἀπθωεῖται, καταστρέφεται, ἐξοντώνεται, καταδικάζεται στὴ βουδαμάρα... Τί μένει; Ἡ ἀνδροκρατικὴ παράνοια, ὁ φεουδαρχικὸς σεξισμός.

Γιὰ τὸ φιλμ, ἡ ἀγροτιά κατέχει τὸν φιλμ (διαστροφή) ἀλλὰ καὶ τὴν βρωμιά, τὸν βρώμικο προκτὸ (ιδεολογικὴ νευρώση). Ἡ βρωμιά, ἡ ἀηδία, τὸ ζωῶδες κι ἡ ἀπέχθεια κάθονται, κυριολε-

κτικὰ, πάνω στὸ κεφάλι τοῦ ἀγρότη, μετὴ μορφὴ τῶν βατράχων καὶ τῶν ἐρπετῶν ποὺ κρεμᾶ στὸ καπέλλο του. Ὅσο γιὰ τὴν φεουδαρχία, αὐτὴ κατέχει τὸ *Μυστικὸ* (τοῦ ἐρωτα, τῆς παράδωσης, τῆς διαστροφῆς): γνωστὲς ὁμοιοκαταληξίες ποὺ ἐξυπηρετοῦν μονάχα τὴν ἰδεολογία τῶν Κυρίαρχων.

Στὴν δεκαετία τοῦ '30 ὁ Ζώρς Μπαταῖγ ἀνέτρεπε ὀλοκληρωτικὰ τὸ κλισέ, ἀπαντώντας ἤδη στὸν Μπερτολούτσι: «Ἐάν παρατηρήσουμε τὰ κοινωνικὰ στρώματα ποὺ διαίρονται σὲ ψηλά καὶ χαμηλά σὲ παγκόσμιο ἐπίπεδο, δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι στὸ ἐσωτερικὸ κάθε τάξης παράγονται πόθοι πρὸς τὴν μιά ἢ τὴν ἄλλη κατεύθυνση. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, μόνον οἱ ὑψηλὲς τάξεις ἔχουν στὰ χέρια τους τὴν ἰδέεσ, δηλαδή τὴν πρὸ ἀναπτυγμένους μορφῆς τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς: ἀκόμη κι ὅταν οἱ ἰδέες ἔχουν χαμηλὴ καταγωγή, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι δὲν μορφοποιοῦνται σὲ ὑψηλοῦς τόπους, μέσα στὶς ὑψηλὲς διανοητικὲς σφαῖρες, προτοῦ πάρουν παγκόσμια ἀξία. Παράλληλα, οἱ κινήσεις τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς, εἰσάγοντας τὴν τεράστια ἀταξία τους καὶ τὴν ἀπληστή χυδαιότητά τους μέσα στὶς ἱστορικὲς ἀναστατώσεις, παράγονται μόνον στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ προλεταριάτου, μέσα στὶς πρὸ βαθειὲς μάζες ποὺ ἐπιδίδονται σὲ ὑπέρμετρες ἀναταραχές» ('Ὁ *Γεροντοφλοπόντικας*» καὶ τὸ συνθετικὸ ὑπὲρ στίς λέξεις ὑπεράνθρωπος καὶ ὑπερρεαλιστής) (George Bataille, *Oeuvres Complètes*, II, La «Vieille taupe» et la préfixe

sur dans les mots surhomme et surréaliste).

Τὸ 1900 ἀποδίδει δυστυχῶς στὸ «Κάτω» τὴν μορφοποίηση τῶν ιδεῶν καὶ στὸ «Πάνω» τὴς κινήσεις τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς: μυθοποίηση τῆς ἱστορίας, μυστικοποίηση τῆς σεξουαλικότητας.

Πρὶν τοιαυτὰ χρόνια, στὸν Σ.Κ., εἴχαμε ἤδη ἀμφισβητήσει ριζικὰ τὴν πρακτικὴ καὶ τὴν ἰδεολογία τοῦ Μπερτολούτσι, ἀναφορικὰ μὲ τὰ νοσταλγικὰ ἐκεῖνα φιλμ τοῦ ποὺ λέγονται *Στρατηγικὴ τῆς ἀράχνης* καὶ *Κοινορμίστας*. Τὸ 1900 ἐρχεται ὄψιμα νὰ ἐπιβεβαιώσει μὲ τὸ θερμὶνι του καὶ τὰ δολλάρια του ὅτι τὸ ἀπαισιο φάντασμα τῆς αστικῆς τάξης καταλαμβάνει ὅλο καὶ πρὸ δυναμικὰ τὴν θέση τοῦ πραγματικοῦ, γκρεμίζοντας αὐτὴν τὴν τάξη στὴν ἄβυσσο τοῦ φασισμού καὶ βυθίζοντας τὴν τέχνη τῆς στὴν ἀθλιότητα τῆς μόδας ρετρό.

Τὶ λογοκρίνει τὸ 1900; Τὴν γυναίκα, καί, ταυτόχρονα, τὴν πάλιν τῶν τάξεων. Τὶ προωθεί, τί ἐξιδανικεύει; Τὴν παράνοια τοῦ πατριαρχικοῦ λόγου καί, ταυτόχρονα, τὴν κουζίνα τοῦ ἱστορικοῦ λούστρου. Συνταγὴ σίγουρη, δοκιμασμένη.

Παίζοντας τὸ σέξ ἐναντίον στὸν ἐρωτα καὶ τὴν ἰδέα ἐναντίον στὴν κοινότητα, τὸ φιλμ βάζει στὸν χῶρο τῆς ἱστορίας τὸ φάντασμα ἑνὸς κορμιτοῦ, τοῦ ὁποῦ τοῦ μεγάλο δάχτυλο τοῦ ποδιοῦ εἶναι ποθητό, ἀλλὰ ἀναρρό, καὶ τοῦ ὁποῦ τὰ μάτια εἶναι μωπικὰ, ἀλλὰ μυστηριώδη, ἀδηλα, σαγηνευτικὰ, ἐκθαμβωθικά. Ὁ «ἐρωτας» θριαμβεύει ὅπως πάντα ἐναντίον στὴν ὕλη. Δέν ἦταν ἄραγε αὐτὸ τὸ μήνυμα τοῦ *Τελευταίου Ταγκό*;

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ.

1900  
(Novecento)

Σκημ: Bernardo Bertolucci. Σεν. καὶ διαλ.: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci. Φωτ.: Vittorio Storaro (Τεχνικολόγος). Μουσ.: Ennio Morricone. Καλλ. διευθ.: Ezio Frigerio. Κοστ.: Ὁ γιὸς τοῦ G. Magrini, Claudio Maiello. Μοντ.: Franco Arcalli. Παρὰγ.: Alberto Grimaldi γιὰ τὴν P.E.A. Ἔρμ.: Burt Lancaster (Ἄλφρεντο Μπερλιγκέρι), Sterling Hayden (Λίο Ντάλκο), Robert de Niro (Ἄλφρεντο), Dominique Sanda (Ἄντα), Gérard Depardieu (Ὀλμο Ντάλκο), Donald Sutherland (Ἀττίλα), Alida Valli (κυρία Πιόππι), Laura Betti (Περγίνα), Stefania Sandrelli (Ἀνίτα), Werner Bruhns (Ὀτάβιο), Romollo Valli (Τζιοσάνι), Anna — Maria Gerardi (Ἐλεονόρα), Anna Henkel (Ἀνίτα), Francesca Bertini.

Διανομή: United Artists. Διάρκεια: 305'.





## Φῶτα καὶ ἄλλα πείσματα

Διόλου τυχαίο — τὸ γεγονός ὅτι οἱ περισσότερες εἰκόνες τοῦ φιλμ τοῦ Κιούμπρικ εἶναι εἰκόνες καλοκαιρινές, εἰδυλλιακά τοπία, ἀνοιξιὰτικὰ λειβάδια, διάφανοι οὐρανοί, ἀπέραντα βάρθι, ἠλιόλουστα δάση καὶ γλωρὲς πεδιάδες. Διαλέγοντας τὸ γαλάζιο, τὸ πράσινο καὶ τὸ πορτοκαλί ἐναντία στοῦ μαύρου, τὸ σταχτί καὶ τὸ λευκὸ ὁ Κιούμπρικ περιφρόνησε τὶς βροχὲς καὶ τὶς λάσπες τοῦ χειμῶνα. Ἄπ' τὴ μιά παρέπεμψε τὶς εἰκόνες του σὲ μιὰ κάποια ζωγραφικὴ τοῦ 17ου, τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰῶνα μὲ ριζικά διαφοροποιημένη καταγωγή (Κεντὲν ντὲ λὰ Τούρ, Γκαϊνσμπορω, Κόνσταντίν, Βαττιώ...) καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη ἤρεψε μὲ πείσμα νὰ συλλέξει καὶ ν' ἀποταμιεύσει τὶς ἀξίες καὶ τὶς φόρμουλες τοῦ φωτεινοῦ, τοῦ διαφανοῦ καὶ

τοῦ κοσμικοῦ μέσα σ' ἕναν εἰκαστικὸ κώδικα ἀπόλυτα διαγῆ καὶ μονοσήμαντο: ἡ ἀπάραχη μεγαλοπρέπεια τῆς φύσης πού σ' αὐτὲς τὶς εἰκόνες δεσπόζει, δὲν σημαίνει τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ ὅτι ἡ φύση εἶναι ἀμετάβλητη, ἀκίνητη, ἀδιάρροχη γιὰ τὰ δράματα, τὶς ἀντιφάσεις καὶ τὸ διαφορούμενο τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Πενιχρὸ καὶ λειψὸ νόημα βέβαια, τὸ ὁποῖο ἐν τούτοις θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς ὕστατο μήνυμα αὐτοῦ τοῦ φιλμ, πράγμα πού γοργὰ συνέβη μὲ τὸν ἡμερήσιο τύπο, γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ σπουδαιότητα τοῦ Μπάρρυ Λίντον διατυπώθηκε στὸ σλόγκαν: «Ἡ ζωὴ εἶναι ἀσήμαντη, ὁ κόσμος εἶναι σημαντικός, ἀλλὰ σὺ παῖνε». Ἄνοητα κλισιὲ πού συναντοῦν τὸ κενὸ τοῦ νοήματος, κάθε νοήματος.

Κι ὅμως σ' αὐτὸ τὸ φιλμ ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ ἀρήγημα καὶ στὰ τοπία πού τὸ περιτυλίγουν εἶναι σχεδὸν κραυγαλέα. Εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ μόνο ἴσως πράγμα πού ἐνδιέφερε τὸν Κιούμπρικ ἦταν ὁ τρόπος κινηματογραφίσεως τῆς φύσης, τῶν ἐσωτερικῶν καὶ τῶν προσώπων μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς προχωρημένης τεχνολογίας· καὶ ἴσως ἀπὸ κάποιο παράλογο πνεῦμα πρόκλησης ἢ σνομπισμού ὁ κινηματογραφιστὴς ἐπέλεξε τὸ χειριστὸ ἀρήγημα πού θὰ μπορούσε νὰ βρεθεῖ, ἕνα ἀνούσιο βιβλίο τοῦ Θάκαιρη, τοὺς πιὸ ἀχρωμους ἠθοποιούς καὶ τοὺς πιὸ ἐξοργιστικούς διαλόγους, πού σὲ κάθε στιγμή ἐκτοξεύονται ἄσκερτα ἐναντία στὸν θεατὴ. Κι αὐτὸ γιατί ἴσως ὁ μόνος θεμιτὸς τρόπος πού θὰ τοῦ ἄναβε τὸ πράσινο φῶς γιὰ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ τεχνολογικοῦ του σχεδίου θὰ ἦταν ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος (δόλωμα καὶ ἄλλοθι τοῦ φιλμ) θὰ τόνιζε τὴν λαμπρὴ διάρκεια τοῦ φυσικοῦ κόσμου ἀπέναντι στὸ φθαρτὸ πέρασμα τοῦ ἀνθρώπινου, ἀχρηστεύοντας τὴν μυθολογία, ὀδηγώντας τὴν στὸν βαθμὸ μηδὲν τῆς ἀνίας καὶ τοῦ στερεότυπου, κατεβάζοντάς τὴν στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἄμορφης μάζας πού θὰ καθιστοῦσε ἀδρανὴ τὴν παραγωγὴ ὁποιοῦδήποτε ἀλληγορικοῦ νοήματος, ὁποιοῦδήποτε νοήματος πού δὲν ἀρκεῖται νὰ ἐπαναλαμβάνει τὸ ἥδη γνωστὸ καὶ ἥδη ἰδωμένο. Ἡ ἀπόλυτη ἄρνησις τῆς γραφῆς θὰ ἦταν λοιπὸν ἡ αἰτία πού παρακίνησε τὸν Κιούμπρικ νὰ παραγάγει αὐτὸ τὸ πολυδάπανο καὶ πεισματάρικο φιλμ, ὑπόθεσις στὴν ὁποία φαίνεται νὰ πιστεύει ἀκράδαντα, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπ' τὶς περιπέτειες μὲ τοὺς παραγωγούς καὶ τοὺς τεχνικούς του πού τοῦ κόστισε ἡ ταινία. Ἄρνησις νὰ γράψει τὸ φιλμ του μὲ «προσωπικές», ἰδιόρρυθμες εἰκόνες, συρρίκνωσις τῆς γραφῆς σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἀναγκαῖες συμβάσεις πού ὑπαγορεύει χυδαῖα ἢ κινηματογραφικὴ βιομηχανία.

Ὁ στόχος λοιπὸν τοῦ σκηνοθέτη θάταν διπλός: α) ἀπ' τὴ μιά θὰ ἀδρανοποιούσε τὸ νόημα στὸ ἐπίπεδο τῆς μυθολογίας, θὰ ἐξάλειφε κάθε ἔχνος ἐργασίας ἀπ' τὸ προῖον φιλμ, καὶ θὰ τὸ πρόσφερε στὸ κοινὸ ὡς ἕνα μαγικὸ δῶρο πού θὰ μᾶς καλοῦσε νὰ τὸ ἀπολαύσουμε καὶ νὰ μὴν τὸ διαβάσουμε· β) ἀπ' τὴν ἄλλη θὰ μετατόπιζε τὸ κέντρο βάρους τῆς πρακτικῆς του στὴν τεχνικὴ, μηχανικο-χημικὴ καὶ αἰσθητηριακὴ τελειοποίησιν τοῦ τρόπου κινηματογράφου τοῦ φωτός, τοῦ προοπτικοῦ βάθους καὶ τοῦ χρώματος, σὲ

βαθμὸ πού νὰ μᾶς κάνει νὰ παραμερίσουμε τὴν μυθολογία καὶ ν' ἀπολαύσουμε μὲ νέα μάτια, ὡς ἕνα ὄνειρο τῆς Δημιουργίας, τὸ βάθος πεδίου (γιὰ πρώτη φορὰ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο «τελειοποιημένο» στὸ σινεμά) καθὼς καὶ τὸ φῶς τῶν κειῶν πού ἐπέτρεψε στὴν ὑπερευαίσθητη σελοῦδὸν του νὰ κινηματογραφήσει, νὰ «γράψει» τὸ ὕλκιο τῆς μυθολογίας δίχως πρόσθετο φωτισμὸ.

Θὰ εἶχαμε ἔτσι ἕνα δεύτερο *Τίγρη τῆς Ἑσναπούρ* — φιλμ πού στὴ σφαῖρα τοῦ νοήματος πλέει μέσα στὴν πενία καὶ πού σ' ἐκεῖνὴ τοῦ χρώματος διατυπώνει μιὰ δαιμόνια συνδυαστικὴ, ἢ ὁποῖα σχολιάζει, μεταθέτει καὶ ἀναδιοργανώνει τὸ δοσμένο νόημα μέσα σὲ μιὰ πολύπλοκη χειρονομία ἐνὸς νοηματικοῦ θησαυρισματος. Θὰ εἶχαμε ἕνα φιλμ στὸ ὁποῖο ἡ τεχνικὴ θὰ ἦταν ἰκανὴ νὰ «γράψει» νέες ἐντυπώσεις, νέες εἰκόνας, νέα ἐμφάνει, νέο νόημα, δηλαδή θὰ ἔπαιρνε τὴ θέση τῆς γραφῆς, θὰ οἰκειοποιόταν τὴν κυριαρχία τῆς θέτοντας ταυτόχρονα σ' ἀμφισβήτηση τὴν ἐξουσία ἀπεικόνισις τῆς γραφῆς, τὸ ἴδιο τὸ μέλλον τῆς «παραστατικότητας» (Darstellbarkeit) στὸν Φρόντ, ὀδηγώντας τὴν πρὸς τὴν οὐτοπία τῆς, ἐκεῖ πού ἡ ὑπαρξὴ τῆς γίνεται προβληματικὴ καὶ συζητήσιμη. (Στὸ 2001, μιὰ Ὀδύσεια τοῦ διασπαιματος, στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ φιλμ τὸ ἐγγεῖρημα αὐτὸ γινόταν ὄρατό, στεφανωνόταν ἀπὸ ἐπιτυχία).

Ἄν ὁ Μπάρρυ Λίντον ἀπογοητεῖται βαθεῖα σ' ὄλους τοὺς τομεῖς, τοῦτο συμβαίνει ἴσως γιατί ἀκολουθεῖ ἀσθητῶρ, ἄκαμπτα, δίχως χιούμορ αὐτὴν τὴν μηχανιστικὴ διάρρησις (πού περιγράφει πιὸ πάνω) ἀνάμεσα στὸ ἀρήγημα καὶ στὸ κᾶδρο του, ἀνάμεσα στὴν μυθολογία καὶ στὸν εἰκαστικὸ κώδικα, ἀνάμεσα στὴν ἀπόλυτη ἄρνησις τῆς γραφῆς καὶ στὴν μανιακὴ ἐξύψωσις τῆς τεχνικῆς. Στὸν *Τίγρη τῆς Ἑσναπούρ* τὸ νόημα ἦταν φτωχὸ, ἀλλὰ δομικῆς τάξεως· κατένεμε τὸ ἀρήγημα σύμφωνα μὲ μιὰ διπολικὴ συνδυαστικὴ τοῦ πάνω καὶ τοῦ κάτω (τὸ παλάτι / τὰ ὑπόγεια, ἢ Εὐρώπη / οἱ Ἰνδίες, ἢ ὑγεία / ἢ ἀρρώστεια, τὸ καλὸ / τὸ κακό, ὁ ἀνθρώπος / τὸ ζῶο, ὁ πόθος / ἢ ἀγάπη...) καὶ παρήγαγε ἕνα σύστημα διασταυρώσεων καὶ συνδέσεων τῶν τόπων, τῶν μύθων καὶ τῶν ἱστοριῶν. Ἐδῶ τὸ ἀρήγημα εἶναι γραμμικὸ, διαφανές, ἀφασικὸ, τὸ νόημά του ἀθλιο καὶ ἀνάστηρο. Ἐκεῖ τὸ πᾶν ἦταν ἀφαίρεσις, ἐδῶ ὅλα πνίγονται μέσα στὸν κοινὸ τόπο. Ἐκεῖ ἡ μυθολογία ἀντλοῦσε μυστικὰ τὴν σπουδαι-

ότητά της απ' όλες τις προηγούμενες μυθολογίες του Λάνγκ. τις φρότιζε από μια νέα γωνιά, τις σχολίαζε· έδω δέν συναντά παρά το κενό της προϊστορίας και το κενό κάθε συνδυαστικής απόπειρας. Έκει το χρώμα μιλούσε μέσα στο σύστημά του όλους τους υπόλοιπους κώδικες του φιλμ. έδω γίνεται απλά αντικείμενο μιας πρακτικής που δέν τ' αφήνει να μιλήσει, το απομονώνει αιθέρα μέσα στο κάδρο, το αποξενώνει απ' τόν παράγοντα του πόθου και της αγάπης που στον Λάνγκ κινεί όλες τις φριγούρες, το τονίζει μέσα στη μοναξιά της επί μερους διατύπωσης, μέσα στην άχανη λαμπρότητα ενός κώδικα ταυτολογικού, ο οποίος διατυπώνει κάθε στιγμή την απώλεια του λόγου ύπαρξής του: ο φιλμογράφος δέν δημιουργεί παρά με τόν σκοπό να ξαναβρεί πάσει θυσία τόν λόγο, την αίτια, την αρχή, ή όποια σέ τελευταία ανάλυση θά ήταν τó μόνο πράγμα που τόν ώθησε να παραγάγει τόν *Μάρου Λύντον*, πέρα απ' την τεχνολογική πρόοδο (απάτη, δέλεαρ, μετάθεση της αλήθειας). "Ε-

χοντας χάσει την αρχή που άρθρώνει τόν κώδικα με τó κορμί του ήθοιοιού μετατοπίζει την έργασία του σέ μια παραγωγή νέων «έντυπώσεων της πραγματικότητας», νέων έφφρέ, νέων τρόπων: θέλει να συσσωρεύσει μες την εικόνα όσο τó δυνατό «περισσότερη πραγματικότητα» — έντυπώσεις φωτός, σκιάς, βάθους, προοπτικής — κι αυτό σ' ένα φιλμ που επικαλείται σάν αναφορές του τά Μουσεία και τούς ζωγράφους περασμένων εποχών!

*Έντυπώσεις της πραγματικότητας:* φώτα, ευαίσθητες αλλαγές σκιάς, αποχρώσεις, λεπτομέρειες, φευγαλέες μεταβάσεις, ανταύγειες, ιδιομορφίες, διάφανα βάθη, φωτεινοί όγκοι, παιχνίδια του ήλιου που έχουν σάν σκοπό να γεμίσουν την εικόνα και τó φιλμ με την πληθώρα τους, να μπλοκάρουν με την μηδαμινότητα της σημασίας τους κάθε τι που θά μπορούσε να παραγάγει νόημα, να διαλύσουν κάτω απ' την πίεσή τους κάθε νοηματική δομή, κάθε δυνατή κι ένδεχόμενη δομή, να λειώσουν τó πάν σέ μια άμορφη μάζα. ("Ετσι έξηγεί-

ται ίσως ή άναπηρία του νοήματος της μυθολογίας). Κι αυτή ή επίθεση του «πραγματικού» ενάντια στο νόημα και τή δομή συναντά τó άπόλυτο άδιέξοδο γιατί: α) ή μυθολογία είναι άπό μόνη της ήδη ά-νόητη και β) ή συσσώρευση του πραγματικού δέν μπορεί να ερειπώσει κάποια έρωτική ή σεξουαλική ιδεολογία (όπου συμβαίνει π.χ. στον Στέρνπεργκ, όπου τ' αντικείμενα κι οί φωτισμοί πάνε κόντρα στην καταδήλωση, την συμπληρώνουν ή την ανατρέπουν) γιατί απλούστατα ο Κιούμπρικ έχει χάσει απ' τά μάτια του τόν λόγο που ένώνει τόν έρωτα με την μυθολογία του. Η τελειοποίηση της κινηματογραφικής τεχνολογίας έχει σάν λειτουργία της έδω να μάς πεί ότι τó «πραγματικό» άρκείται στον έαντό του, είναι ή έγγύηση της ευφορίας μας (άφου βάζει τά πράγματα μπροστά στα μάτια μας), δέν χρειάζεται καμιά λειτουργία, καμιά δομή για να διατυπωθεί: τó — είναι — εκεί των πραγμάτων είναι μια έπαρκής αρχή της όμιλίας τους, θάλεγε ο Μπάρτ.

Κι έτσι ή Φύση και ή Τέχνη συγγέονται πονηρά, τó φιλμ αναλαμβάνει να καταστήσει τó Μουσείο «πιο πραγματικό» απ' ό,τι αυτό είναι, αποφεύγοντας λεπτεπίλεπτα ν' άπαντήσει στο κενό έρώτημα που διαπερνά κρυφά την ταινία και που άποτελεί για μάς τόν μόνο λόγο ύπαρξής της: ποιός είναι ο άληθινός κυρίαρχος όλων των εικόνων του φιλμ, ή Τέχνη ή ή Διαφήμιση; Ο πίνακας ή ή κάρα - ποστάλ; Η γκαλερί ή τó κίτς; Ο Κιούμπρικ δέν είναι τόσο άσχετος όσο προοιτιείται ότι είναι: γι' αυτό ίσως συνθέτει τις εικόνες του σ' αναφορά στην ζωγραφική, αλλά με σκοπό να παραγάγει τó παστικό, μονοδιάστατο και άστραφτερό μήνυμα της διαφημιστικής εικόνας, ή όποια είναι ο μοναδικός πραγματικός παραγωγός της κινηματογραφίας του. Πράγματι, οί πίνακες του Βαττώ ή του Κόνσταμπλ φτιάχνονται άπό μια θολή και πολύφυλλη ήλη που μάς καλεί σ' όλων των ειδών τις άναγνώσεις, σ' αντίθεση με τó ήλικό του φιλμ, που άπορρίπτει τó διαφορούμενο, τó υγρό, τó λασπώδες, τó θερμό, τó άνισο, με σκοπό ν' άποκλείσει κάθε δυνατή άνάγνωση και να συρρικνώσει την άπόλαυση μπροστά σ' αυτό τó άπόλυτο άνεπεξέργαστο φιλμ, που προσφέρει τά σημεία της τεχνικής του τελειότητας σάν σημεία μιας μεγάλωπρης αισθητικής δαπάνης, σάν αισθητική έργασία που έκανε την παγκόσμια κριτική να ξεσπάσει σέ

παράληρηματα.

Παίζοντας με την Φύση και την Τέχνη —, χάρι σ' ένα άχι άδέξιο τεχνικισμό — τó φιλμ βραχυκυκλώνει έν τούτοις ριζικά την Τεχνική και τó άποτελεσμά της — την διαφημιστική εικόνα, τó εικονιστικό κλισέ — άπωθώντας την τεχνιστική ιδεολογία που τó παρήγαγε, συγγέοντάς την με κάποιο φαντασμαγορικό στοχασμό πάνω στην αισθητική δημιουργία και καταλήγοντας να παράγει όλα τά κλισέ, όλα τά στερεότυπα, όλους τούς κοινούς τόπους που ο «κινηματογράφος ποιότητας» άναγνωρίζει έδω και χρόνια σάν κατηγορούμενά του. Βραχυκυκλώνεται επίσης ή πρωτότυπη προβληματική που ο Κιούμπρικ έγκαινίασε με την *Όδύσσεια* βάζοντας άκριβώς στο κέντρο της την τεχνιστική μυθολογία και τó μέλλον της άπεικόνισης, κι αυτό μέσα σέ μια κοσμική σαφεία που έτρεφε άδιάκοπα με τις ποιητικές συμπαραδηλώσεις της, τις παρανοϊκές επιστημονικές δοξασίες της βιομηχανικής εποχής και ταυτόχρονα τις ξάνοιγε προς τόν κόσμο του συμβολικού.

Κι εκείνο που άπωθείται άπόλυτα απ' τó φιλμ είναι τó ίδιο τó χρώμα: τó χρώμα δέν ύπάρχει στον *Μάρου Λύντον* σάν συμβολικό ή γλωσσικό σύστημα, μια που ή χρήση του ύποτάσσεται (ύποδουλώνεται, άλυσοδέεται) στους κανόνες μιας προοπτικής σκέψης. Η «αισθητική έργασία» που παράγει ο Κιούμπρικ, ή «υπεράξια» του άφορά μόνον τó φώς, την σκιά και τó βάθος, σταθερές που όμοια άπαντώνται και σ' ένα άσπρόμαυρο φιλμ. Σύμφωνα με την λογική της προοπτικής σκέψης κάθε εικόνα περικλείει μέσα της την ίδια της την αίτια (χάρι στις ιδιότητες του φωτός, που την καθιστά όρατή), είναι ή ίδια αίτια τού έαντού της, κρυμμένη στο κέντρο φγής της, στο βάθος του κόσμου της, στο μάτι που την φωτίζει, την ζωντανεύει και την βλέπει. Διόλου παράδοξο λοιπόν τó γεγονός ότι οί μορφές, οί φριγούρες, τά σώματα, οί ήθοιοι χάνονται, χάνουν την σημασία τους μέσα σ' αυτό τó εικαστικό σύστημα που άπαιτεί πάση θυσία την άπόρριψη του χρώματος, της ήλης και της χειρονομίας προς όφελος του μικρού φρετιχισμού του προοπτικού βάθους και τών φωτεινών παιχνιδιών. Γεγονός που μάς ώθει να συλλογιστούμε ότι ή μοναδική — άρνητική — αξία του φιλμ (που με ώθησε να γράψω αυτό τó σημείωμα) όφείλεται ίσως στις όξυμένες αντιφάσεις της πρακτικής του



σκηνοθέτη, πρακτική που για πρώτη φορά στο σινεμά μας επιτρέπει να διατυπώσουμε καθαρά το πρόβλημα της αισθητικής παραγωγής μέσα σε μια όρισμένη δυτική, καπιταλιστική εποχή: κι αυτό συμβαίνει απ' τη στιγμή που η αντίφαση ανάμεσα στην πρόθεση του κινηματογραφιστή και στην εργασία του γίνεται τόσο έντονη, ώστε να μας αφήνει να καταλάβουμε ότι αυτή η αισθητική της τεχνικο-βιομηχανικής υπεραξίας (φωτεινά και προοπτικά έφ-

φές) δεν είναι δυνατή, παρά χάση στην ολοκληρωτική μη - εργασία του σκηνοθέτη (στην θέλησή του να μη γράψει το φίλμ του), μια που αυτός αποδίδει στην βιομηχανία της Διαφήμισης την εξουσία να μιλήσει για την εικόνα, την στιγμή ακριβώς που θα νομίζαμε ότι το φίλμ του τρέφεται αποκλειστικά απ' την εργασία και την γραφή του Μουσειού.

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

### Μπάρρυ Λύντον

(Barry Lyndon)

Σκημ: Stanley Kubrick. Σεν: Stanley Kubrick (άπό τό μυθιστόρημα του William Makepeace Thackeray). Φωτ: John Alcott (έγγρωμο - Eastmancolor. Οί φακοί Carl Zeiss που χρησιμοποιήθηκαν στίς σκηνές που φωτίζονται μέ κερύ κατασκευάστηκαν άπό τόν Ed di Giulio). Μουσ: Leonard Rosenman — άπό κομμάτια έργων τών J. S. Bach (Κοντσέρτο γιά δύο τσέμπαλα, και όρχήστρα, σέ ντό μινόρε), G. F. Händel (Σαραμάντα), W. A. Mozart (Μάρς άπό τόν Ίδομενά), G. Paisiello (Άρχα άπό τόν Κουρέα τής Σεβίλλης), F. Schubert (Γερμανικός χορός No 1 σέ ντό μείζονα, Τρίο γιά πιάνο σέ μί μπεμόλ), A. Vivaldi (Κοντσέρτο γιά τσέλλο σέ μί Έλασσον), Frederich II (Marsch Hofenfriedberger). Παραδοσιακή ίρλανδέζικη μουσική και μουσική του Sean O' Riada που έρμηνεύουν τό συγκρότημα The Chieftains. Καλ. διευθ: Ken Adam. Ντεκόρ: Roy Walker και Mont Tony Lawson. Κοστ: Ulla — Britt Söderlund και Milena Canonero. Περούκες: Leonard. Διευθ. παραγ: Jan Harlan. Βοηθ. παραγ: Andros Epaminondas. Βοηθ. σκην: Brian Cook. Έρμ: Ryan O' Neal (Barry Lyndon), Marisa Berenson (λαίδη Lyndon), Hardy Kruger (λοχαγός Potzdorff) Patrick Magee (Ο Ίπλότης Balibari), Stephen Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora Brady), Marie Kean (Κυρία Barry) Diana Koerner (Η Γερμανίδα), Murray Melvin (δ πάστορας Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Gustave Adolffus, Λόρδος Wendover), Arthur O' Sullivan (δ λοχαγός Freney), Godfrey Quigley (δ λοχαγός Grogan), Leonard Rossiter (δ λοχαγός Quininn), Philip Stone (Graham) Leon Vitali (Λόρδος Bullingdon) Michael Hordern (δ άφηγητής), Dominic Savage (Ο Bullingdon παιδί).

Διανομή: Warner Bros / Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης.  
Διάρκεια: 185'.



### Ένα φίλμ

Ο στόχος του Ρομέο είναι διπλός:

1) Πιστή προσήλωση στο γράμμα της νουβέλας του Χάινριχ Φόν Κλάιστ. Κάθε κίνηση, χειρονομία, στάση, πόζα, κατάσταση, λέξη, όμιλία κλπ, αναπαράγεται όπως «ακριβώς» την περιγράφει ο συγγραφέας. Έξαιρέση: ή λιποθυμία της μαρκησίας στή σκηνή του βιασμού αντικαθιστάται εδω άπό τόν ύπνο της.

2) Πιστή έγγραφή της — ύποτιθέμενης — ήθικης προβληματικής του Κλάιστ, ήθική που, λόγω της ήθελιμένα αρχαιολογικής περιγραφής του περιβάλλοντος της νουβέλας, δεν επιτρέπει στόν θεατή να την άναγνωρίσει σάν δική του, παίροντας για έξωτικό αυτό που στήν ούσία είναι επίκαιρο και πάντα ενεργό.

Διόλου παραόδοξη λοιπόν ή επιμονή του Ρομέο να τονίζει σέ κάθε συνέντευξη του, ότι μονάχα ή πίστη στο γράμμα επιτρέπει να μεταφερθεί όρθά ένα βιβλίο στο σινεμά.

Θά μπορούσε κανείς ν' αντιτάξει σέ μια τέτοια άγωνα θεωρητικολογία την θέση του Ρολάν Μπάστ: «Τό γράμμα παραμορφώνει τ' αντικείμενα της συνείδησης πάνω στα όποια ύποτίθεται ότι παίρνουμε θέση» (Σ.Κ. 76, 9/10, Σάντ-Παζολίνι, σελ. 107).

Όμως θάταν όρθότερο να τοποθετηθούμε μέσα στα πλαίσια της πρακτικής του Ρομέο, κι αντί να τόν κατηγορήσουμε για ύπερβολική πίστη στήν ιδέα ότι είναι δυνατόν να φιλμαριστεί ένα βιβλίο κατά γράμμα, αντίθετα να καταγγείλουμε την άπιστία του φίλμ πρδς τό βιβλίο! Προσήλωση στο γράμμα σημαίνει να εφαρμόσουμε αυτό τό αξίωμά μας κατά γράμμα: ν' αφήσουμε μέσ τό φίλμ θέση για τό βιβλίο, τη σελίδα, τό γραμμένο κείμενο, δηλαδή για τό βιβλίο σάν εικόνα, άπαγγελία, άνάγνωση κλπ. και για τό βιβλίο σάν συμβολική σκέψη, μεταφορά, κλειδί και νόημα του μυθοπλαστικού συστήματος. Ν' αφήσουμε μέσ τό φίλμ θέση

γι' αυτό που γράφεται και που δεν περιγράφεται με κανένα τρόπο, γιατί δεν είναι δυνατόν ν' αναπαρασταθεί. Το βιβλίο δείχνεται ή χρησιμοποιείται ενεργά πολύ σπάνια στον κινηματογράφο. Αποτελεί το όριο του φιλμ, την άραξη του, ένα αντικείμενο που δεν εισάγεται μέσα σε κανένα θέαμα, σε καμιά φαντασμαγορία. Το βιβλίο διαλύει την φαντασμαγορία και μαζί της καταρρέει αυτόματα το φαντασματικό φορτίο της εικόνας — γιατί το φιλμ φέρνει στην επιφάνεια την έλλειψη που την δομεί, το κενό της, τον αντίπαλο που την καθιστά άκομμη και που μένει τότε ήταν βουβός.

Ένα φιλμ που γίνεται βιβλίο; Θα ήταν ο τρόπος αυτός ίσως ή μοναδική λύση για την μεταφορά ενός κειμένου στο σινεμά:

Το βιβλίο «όλικη διάχυση του γράμματος», σύμφωνα με τον Μαλλάρομέ:

Δεν είναι δυνατόν να πάμε πέρα στα πλαίσια αυτής της κριτικής. Άς τονίσουμε μόνον ότι στις παραγωγές του Ζαν-Μαρί Στράουμπ ή του Λουίς Σκορζεκι ακολουθείται μία τέτοια πρακτική, αποκορύφωμα της οποίας θα ήταν βέβαια το *Χρονικό της Άννας-Μαγκνταλένα Μπάχ*, φιλμ που είναι βιβλίο μ' όλες τις έννοιες της λέξης. Τίποτε τέτοιο στον Ρομέρ. Οί μικρές φρενιστικές του αναφορές στο στυλ μιας εποχής, ή επιμονή στην διακοσμητική λεπτομέρεια του ρούχου, του έπιπλου, της ατμόσφαιρας και της χειρονομίας λειτουργεί σαν εστιαστική φαντασμαγορία που πνίγει κάθε γράμμα και κάθε βιβλίο μέσα στην μανία της ν' αναπαραστήσει το φανταστικό της γραφής του Κλάιστ. Επιχείρηση χαμένη ήδη απ' την άραξη. Τι μένει; Το γράμμα ιδωμένο μέσα στον καθρέφτη μιας φτηνής αισθητικής και μιας φλύαρης ήθικης, ή φαντασίωση του υποκείμενου Ρομέρ, το είδωλο, το όμοιομα στερημένο από κάθε συμβολική που θα το καθιστούσε παραγωγικό.

Δεν πρέπει λοιπόν να παραπονεθούμε στον σκηνοθέτη την προσκόλλησή του στο κείμενο, αλλά αντίθετα την αποκόλλησή του απ' αυτό και την προσκόλλησή του στην φαντασίωση.

Φαντασίωση που φυσικά είνονει κάθε είδους οητορεία περί ήθικης, απ' τη στιγμή που η συμβολική του βιβλίου και του σέξ λογοκρίνεται.

Στη νομβέλα του Κλάιστ δεν υπάρχει ήθικη παρά για να δεχτεί ακριβώς ότι κάθε ήθικη είναι καθαρή φαντασί-

ωση, τυφλή κηλίδα κάθε σεξουαλικής πρακτικής. Στόν Κλάιστ το μοναδικό και το πρόβλημα που διατρέχει το βιβλίο είναι η λιποθυμία (ύπνος εδώ) της μαρκησίας, ή όποια του επιτρέπει να διατυπώσει κατά γράμμα την ερώτηση: «από που έρχονται τα παιδιά», μ' άλλα λόγια «ποιός είναι ο πατέρας» και «ποια είναι η μητέρα»; Ποια ή θέση τους μέσα στον κόσμο, στο σέξ, στη γλώσσα και στην οικονομία;

Ερώτηση που θίγει ριζικά το πρόβλημα της τεκνοποίησης και της σεξουαλικής διαφοράς μέσα στις δυτικές κοινωνίες. Πρόβλημα της γένεσης, της παραγωγής, της σποράς, του σπέρματος και του γράμματος: ταμπού για τον κλασικό λόγο, για τον όποιο το σεξουαλικό ανδρόγυνο παράγει απ' το τίποτε, δίχως μήτρα και δίχως γραφή.

Στόν Κλάιστ ένας άγνωστος, ανύπαρκτος πατέρας κρατά στα χέρια του το θανάσιμο παιχνίδι των παιδιών, των λέξεων και των νοημάτων. Βρίσκεται εκεί με σκοπό να εμποδίσει την μητέρα να μπει στόν κόσμο της απόλαυσης και της ήδονης, γιατί η πραγματοποίηση της γυναιχείας σεξουαλικότητας θα κατέστρεφε κάθε αταρχική, καταπιεστική ήθικη και ιδεολογία. Από δω προέρχονται τα πάθη και το μαρτύριο της μαρκησίας: ή ήδονη είναι γι' αυτήν απαγορευμένη. Η λιποθυμία (ό ύπνος) είναι ή μόνη λύση. Λιποθυμία: μεταφορά του θανάτου λοιπόν. Ο θάνατος σαν σύννορο ανάμεσα στόν άντρα και στη γυναίκα, σαν εισδοχή της συνουσίας, σφραγίδα κάθε σεξουαλικού παιχνιδιού. Η γυναίκα πεθαίνει, ό άντρας απολαμβάνει...

Στην ερώτηση «ποιός είναι ο πατέρας» ή απάντηση του Κλάιστ είναι διπλή: ό υποτιθέμενος πατέρας δεν υπάρχει, λείπει, έχει εξαφανιστεί. Το μόνο που υπάρχει είναι μία πονεμένη μητέρα, ή όποια πρέπει αναγκαστικά νάναι πατέρας, μιά φαλλική μητέρα λοιπόν. Ο πραγματικός πατέρας είναι ένα Όνομα, ένα σύμβολο. Η αγωνιώδης αναζήτηση ενός άντρα που θα πάρει τ' όνομα και το ρόλο του πατέρα μάς δείχνει πεντακάθαρα τι φοβάται ή ήθικη, ή οικογένεια κι ή πατριαρχία: ότι τ' Όνομα-του-Πατέρα θα υπάρχει σαν όνομα, μί ένσαρκωμένο σε κάποιο κορμί, σε κάποιο ρόλο, σε κάποιο άτομο. Μ' άλλα λόγια το προτσές της σεξουαλικότητας πρέπει να σταματήσει, να προσκολληθεί σε κάποιο άτομο, να κομματιαστεί, να φρεναριστεί σε στιγμές, να μπλοκαριστεί. Το μπλοκά-

ρισια είναι εδώ ό γάμος της μαρκησίας και του άγνωστου-γνωστού πατέρα. Η επιστροφή στην συζυγική άρμονία, το σεξιστικό ανδρόγυνο δίχως μήτρα και δίχως διαφοροποίηση. Ο θρίαμβος της πατριαρχίας.

Η απάντηση του Κλάιστ υπερβαίνει κάθε ήθικη, αφού ή ήθικη είναι ακριβώς ή άγνοια του «από του έρχονται τα παιδιά» — κι ή ήδονη αυτής της άγνοιας: ή ήδονη της άπώθησης.

Μόνον ό άκρατος, ό τυφλός, ό δίχως όνια σεβασμός του φιλμ προς το βιβλίο θα του επέτρεπε να διατυπώσει ίσως το πρόβλημα του σώματος-γράμματος, αυτού που γράφεται πάνω στο σώμα κι από το σώμα, αυτού που γράφει τ' Όνομα και που γράφεται με

Όνόματα. Το βιβλίο, το γράμμα, ή φράση είναι ίσως ή μόνη αλήθεια του φιλμ — κάθε φιλμ, στο μέτρο που ή παρουσία της γραφής άφίνει το φιλμ να έγραψει προς την θεατρικότητα της όμιλίας, του κορμιού και του φιλμ. Και του επιτρέπει να διατυπώσει την αλήθεια της γυναιχείας, την δική της ελευθερία ήδονη.

Έννοώ όχι ένα ιδεατό, φανταστικό φιλμ, αλλά ένα φιλμ που γράφεται, ένα φιλμ για το όποιο τα πάντα είναι φιλμ και που μόνον αυτό το φιλμ είναι σε θέση να πει τούτη την αλήθεια — άρα ένα φιλμ που είναι το αντίθετο ενός φιλμ.—

Νίκος ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

## Η Μαρκεσία φόν Ο

(Die Marquise von O)

Γαλλο - γερμανική συμπαραγωγή: Les Films du Losange, Gaumont Janus — Film Produktion, Artemis, United Artists.

Διασκευή: Eric Rohmer, από τό μυθιστόρημα του Heinrich von Kleist. Σκημ: Eric Rohmer. Φωτ: Nestor Almendros, (Eastmancolor), Βοηθ. Όπερ: Jean — Claude Riviere, Dominique le Rigoleur, Bernard Auroux. Μουσική: αυτοσχεδιασμοί πάνω σε πρωσσικούς σκοπούς του 1804. Όχος: Jean — Pierre Ruh, Κοστ: Axel Pront, Ντεκ: Roger von Mollendorff, Μοιτ: Cecile Decugis. Έρμ: Edith Clever (Η Μαρκεσία), Bruno Ganz (Ο Κόμης), Peter Lühr (Ο πατέρας), Otto Sander (Ο αδελφός), Edda Seippel (ή μητέρα), Ruth Drexel (ή μαμμή), Eduard Linkers (ό γιατρός), Bernard Frey (Λεοπαόδο), Erro Hober (ό θυρωρός), Erich Schachinger (ό γώσσοσ στρατηγός), Thomas Strauss (ό ταχυδρόμος), Volker Fröchter (ό παπάς), Marion Müller και Heidi Möller (οί καμαριέρες), Franz Pikola, Theo de Maal (οί άσπεί), Petra Meier, Manuela Mayer (τά παιδιά).

Διανομή: Gaumont/Καραγιάννης - Καραντζόπουλος, διάρκεια: 107'.





«Οί επαναστάτες ξέρουν ότι σε τελευταία ανάλυση όλα εξαρτώνται όχι από τεχνικές, δηλαδή, κ.τ.λ. αλλά από τους αγωνιστές, απ' την ταξική τους συνείδηση, απ' την άφοσίωση και το θάρρος τους. Ωστόσο, ολόκληρη η μαρξιστική παράδοση άρνήθηκε να πει ότι «ο άνθρωπος» δημιουργεί την ιστορία. Γιατί: Γιατί πρακτικά (όρα από τα ίδια τα γεγονότα), αυτή η έκφραση γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από την αστική ιδεολογία που την χρησιμοποιεί για να καταπολεμήσει, δηλαδή για να σκοτώσει, μια άλλη αληθινή και ζωτική για το προλεταριάτο έκφραση: «οί μάζες δημιουργούν την ιστορία»

Λουί Άλτουσέρ.

Οί Δολοφονίες διακεκομμένων του Φραντσέσκο Ρόζι τοποθετούνται απ' τον άστικο τύπο κάτω απ' τον άστερισμό της «επίκαιρης πολιτικής ταινίας». 'Επίκαιρη; 'Υπάρχει άναμφίβολα μια επιφάνεια επικαιρότητας, μια λατρεία της περιγραφής, ένα ξέφρενο κυνήγι γεγονότων: ο Ρόζι τὰ σπρώχνει όλα αυτά μέχρι τὰ άκρα. Δεν πρόκειται

βέβαια για την αποκάλυψη ή την προώθηση μιὰς θεματικής. 'Η φασιστική άπειλή, ο «ιστορικός συμβιβασμός», ή διαφθορά των δυτικών καπιταλιστικών κοινωνιών, άποτελούν τὸ οικείο σῶμα τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς (τὴν «πραγματικότητα») ἐδῶ κι ἀρχετὸ καιρὸ. Μὲ ποιὸν τρόπο ὅμως; Πῶς βιώνουμε ἐμεῖς αὐτὸ τὸ σῶμα καὶ πῶς ἡ ἔξουσία

## Τεχνική τῆς ἔξουσίας ἢ ἔξουσία τῆς τεχνικῆς

τὸ χρησιμοποιεῖ;

Γιὰ τὴν ἔξουσία (τῆς ὁποίας τὴν «ἔξουσία» ὑποτίθεται ὅτι «ἀποκαλύπτει» ὁ Ρόζι), αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» δὲν πρέπει ν' ἀποκρυβεί. Αὐτὸ τὸ σῶμα πρέπει νὰ παραμορφωθεί (νὰ ἰδωθεῖ καὶ ν' ἀκουσθεῖ μέσα ἀπ' τὶς εἰκόνες καὶ τοὺς ἤχους πὸ ἡ ἴδια ἐπεξεργάζεται), ν' ἀπομακρυνθεῖ γιὰ νὰ ξαναγυρίσει μέσα ἀπ' τὰ στοιχεῖα πὸ συνθέτουν τὴ νεκροφάνειά του. 'Η ἔξουσία ἔχει ἀνάγκη ἀπ' τὴν εἰκόνα τοῦ φασισμού, ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ εἰκόνα καθαραισμένη ἀπ' τοὺς πολιτικούς ἐπικαθορισμούς της, μιὰ εἰκόνα πνιγερὴ καὶ ὀλοκληρωτικὴ. Εἰκόνα πὸ λειτουργεῖ στὸν χῶρο τοῦ 'Ιερού (τοῦ ποθητοῦ), εἰκόνα ἀπομακρυσμένη, πὸ βαραίνει σὰν μιὰ ἀόριστη ἀπειλή ἀλλὰ ταυτόχρονα προετοιμάζει καὶ τὸν ἐρχομὸ της, ἀνήκει στὴν τάξη τοῦ ἀναπόφευκτου ἢ τοῦ μοιραίου, ὅπως ἡ Δευτέρα Παρουσία ἢ ἡ καταστροφή τοῦ κόσμου. 'Η επιφάνεια επικαιρότητας, οἱ υπερβατικὲς, ὀλοκληρωτικὲς, μοιραίες, «ἀποκαλυπτικὲς» εἰκόνες, πὸ κυριαρχοῦν στὴν ταινία τοῦ Ρόζι, εἶναι ἡ νεκροφάνεια πὸ ἔχει προγραμματίσει ἡ ἔξουσία. Κάπου (στὸ μεγάλο αὐτὸ τυμβορucheῖο πὸ λέγεται κυρίαρχος - διακεκομμένος - κινηματογράφος) ἔνα μυστικὸ συμβόλαιο ἔχει ὑπογραφεί: ὁ Ρόζι προσθέτει τὴν ἔξουσία τῶν εἰκόνων του στὶς εἰκόνες τῆς ἔξουσίας. Καὶ ἡ ταινία του δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ «ἐπίκαιρη», φιγουράροντας δίπλα στὴν επικαιρότητα τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης (τοῦ βραδυνοῦ δελτίου εἰδήσεων, ὅπου ὁ παρουσιαστής ἀναγγέλει ἀμεμπτος καὶ σοβαρὸς, σίγουρος γιὰ τὸν ἑαυτό του, τὸ πραξικόπημα στὴν Ταϊλάνδη ἢ τὰ βασανιστήρια στὴν Χιλή).

'Ολοκληρωτικὸς κινηματογράφος; Οἱ Δολοφονίες διακεκομμένων δὲν συγκροτοῦν ἕνα σύστημα, ἀλλὰ μιὰ δόλητα. Οἰκημα κλειστὸ (ὄλες οἱ πόρτες ὀδηγοῦν στὸ ἐσωτερικὸ του), πὸ ἔχει οἰκοδομηθεῖ πάνω σ' αὐτὸ πὸ ὁ Μπονιτσέρ θεωρεῖ ἐγγύηση τῆς «ἐντύπωσης πραγματικότητας», στὸ βάθος πεδίου. Μόνο πὸ ἐδῶ ὁ Ρόζι προσθέτει τὸ βάθος τῆς μυθοπλασίας, φιλτράρει τὴν «ἐντύπωση πραγματικότητας» μέσα ἀπὸ μιὰ «ἐντύπωση φαντασίας». 'Η μυθοπλασία μηρυκάει τὴν αὐτάρκειά της μέσα ἀπὸ μιὰ ἀτίμωσφιρα ἐπιστημονικῆς φαντασίας καὶ ἐγκλεισμοῦ, συνθέτει ἕνα πεδίο πὸ θὰ παράγει τὶς μεγάλες ἔνοιες: 'Αλήθεια, Προδοσία, 'Εξουσία, Διαφθορά. 'Ο Ρόζι προσπα-

θεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι ἡ πραγματικότητα εἶναι αὐτὴ ἡ ἄλλη τρομακτικὴ πλευρὰ πὸ μόνον ὁ κινηματογράφος, ὁ διανοούμενος (καὶ στὴν περίπτωσή μας ἐδῶ, ὁ αστυνομικὸς ἐπιθεωρητὴς Ρογκάς) ξέρει νὰ ἀποκαλύπτει καὶ νὰ ἀποδίδει σεβόμενος τὴν ἀλήθεια της, εἶναι αὐτὴ ἡ ἐπιφανειακὴ κατάσταση πὸ ἐλέγχεται ἀπ' τὴν ἔξουσία, χωρὶς δυνατότητα ἀνατροπῆς.

Οἱ ἥρωες αὐτῆς τῆς μυθοπλασίας εἶναι οἱ ἥρωες πὸ ἐβγαλε στὴν ἐπιφάνεια τὸ βλέμμα τοῦ σηνηοθέτη. Βλέμμα κυριαρχικὸ, σαδιστικὸ, πὸ εἰσδύει στὰ ἄδυτα τοῦ κρατικῶ μηχανισμοῦ, ξετρυπώνει τὶς πλεκτάνες, «κουνάει τὰ νήματα τῆς 'Ιστορίας». Οἱ ἥρωες: ὁ διανοούμενος-μπάτσος Ρογκάς, — ἕνας καθαρὸς κι ἄφραγκος ἔρευνητὴς τῆς ἀλήθειας, ὁ μόνος πὸ μπορεῖ νὰ τὴν πλησιάσει —, ὁ συρφετὸς τῶν καθαρμάτων τοῦ δικαστικοῦ σώματος, τῆς ἀστυνομίας καὶ τῆς κυβέρνησης — πλάσματα ἐξωγήνια (ἡ ἔξουσία δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ποτὲ καθημερινή...), ἀπόκομα, διεστραμμένα —, τὰ στελέχη τοῦ κομμουνιστικῶ κόμματος — ἀνήμποροι ὑπαλληλίσκοι τοῦ συμβιβασμοῦ, καλοπροαίρετα ὄντα πὸ ὑποτίθεται ὅτι παίζουν τὸ παιχνίδι τῆς ἔξουσίας—.

'Η μυθοπλασία παράγει τὸ ἴδιο της τὸ ἄγχος, τὴν ἀνικανότητά της νὰ ὑπάρξει πέρα ἀπ' τὶς διαστάσεις τῆς ὀθόνης, νὰ ὑπάρξει ἀμφισβητούμενη, κατακεραμιωμένη, μέσα ἀπ' τὰ συντρίμια της. Τὰ συντρίμια ἐνὸς διακεκομμένου κινηματογράφου, ὁ Ρόζι προσπαθεῖ νὰ τὰ κολλήσει ὅπως ὅπως, νὰ μᾶς παρουσιάσει μιὰ ἀληθοφάνεια, μιὰ ὁμοιογένεια τῶν καταστάσεων καὶ τῶν ἐμφυσιῶν του. Εἶναι ἡ ὁμοιογένεια πὸ διέπει κάθε μεταφυσικὴ ἀντίληψη τῆς ἔξουσίας, τὴν ἀντίληψη πὸ μᾶς παρουσιάζει θριαμβευτικὰ ὁ Ρόζι. 'Η ἔξουσία ὀρίζει τὰ πάντα, κατευθύνει τὶς κινήσεις τοῦ συνόλου, προγραμματίζει σὰν ἠλεκτρονικὸς ὑπολογιστὴς τὴν ἴδια τὴν ταξικὴ πάλι. 'Ο κύκλος κλείνει κι ἡ ἔξουσία βρῖσκεται πάντα στὴ θέση της. Στὸ ἐνδιάμεσο, ἐξαιρέται ἡ τεχνολογία, ἡ μάλλον, ὅπως σημειώνει ὁ 'Αλμπέρτα (Σ.Κ. '76, ἀρ. 9/10) ὁ τεχνολογικὸς φρετιχισμὸς; τηλεοράσεις, μικρόφωνα, ὅπλα, μηχανεὲς παίζουν ἕνα Παιχνίδι ἀπόλυτα ὑπολογισμένο. Δὲν ὑπάρχει ἐξωτερικὸς χῶρος σ' αὐτὸ τὸ παιχνίδι. Ἄκομη καὶ οἱ ἴδιες οἱ μάζες εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ στοιχεῖα πὸ τὸ βάζουν σὲ κίνηση.

Δομημένες γύρω ἀπὸ μιὰ τεχνοκρατικὴ / νεοκαπιταλιστικὴ συμβολικὴ,





όπου τὰ τασάκια, τὰ γυαλιά, οί καμπαρντίνες, τὰ τηλέφωνα, οί σφαίρες, οί τηλεοράσεις και οί φωτογραφίες με τηλεφωκό γίνονται τὰ σημεῖα τῆς μοίρας ἢ τῆς ἀμειλίχης λογικῆς χωρὶς παρεκκλίσεις, οί *Δολοφονίες διακεκριμένων* ἀπωθῶν τὸ αἶμα, τὸ παιχνίδι τοῦ σημαίνοντος, τὴν πρόκληση τῆς γραφῆς. Ταυτόχρονα ὑπακούουν σὲ μιὰ γεγελιανὴ λογική: τὰ δεδομένα ἀνακινῶνται, ἡ ἐξουσία εἶναι ἡ ἐξουσία. Μιὰ ταυτολογία διαπερνάει ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τὴν ταινία. Ἀλλὰ και μιὰ ἀπάτη: ἡ ἀλήθεια εἶναι βέβαια ἀληθινή, ἀλλὰ ποιά ἀλήθεια, αὐτὴ ποὺ ποτίζει τὴ λογικὴ τῆς ἐξουσίας, ἢ ἐκεῖνη ποὺ τοιμεντάρει τὴν ἐπανάσταση; Αὐτὸν τὸ διαχωρισμὸ ἀπὼθεῖ ὁ Ρόζι ὅταν τελιώνει τὴν ταινία του με τὴ φράση: «*Ἡ ἀλήθεια δὲν εἶναι πάντα ἐπαναστατικὴ*». Κι αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς εἶναι τὸ νόημα τῆς φράσης τοῦ κομμουνιστῆ ἠγέτη Τζιανκάρλο Παγέτα: «*Ἄν εἶχε νὰ διαλέξω ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια και τὴν ἐπανάσταση, θὰ διάλεγα τὴν ἐπανάσταση*».

Ἡ ἀλήθεια τῆς συμβολικῆς τοῦ Ρόζι εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ εὐρυγώνιου φακοῦ: ἡ «πραγματικότητα» γιὰ νὰ μᾶς τρομάξει (γιὰ νὰ μᾶς ἀκίνητοποιήσει) ἀνάγεται στὴν παραμόρφωση, ἡ «πραγματικότητα» εἶναι ἡ ἴδια, ἓνα λίγο ὡς

πολὺ διακεκριμένο πτόμα. Αὐτὸ τὸ πτόμα, ὅμως, ὁ θεατῆς δὲν μπορεῖ νὰ τὸ μολύνει, νὰ τὸ κατασπαράξει, νὰ τὸ παραβιάσει, μπορεῖ μόνο νὰ τὸ κοιτάξει, κοιτάζοντας τελικὰ τὸν ἴδιο ἑαυτό του. Καμμιά σχέση με τὸ παιχνίδι τοῦ βλέμματος: σὲ τελικὴ ἀνάλυση, δὲν εἶναι ὁ θεατῆς ποὺ κοιτάζει μιὰ παγωμένη «πραγματικότητα» και ἀποκαλύπτει ἔτσι τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» ποὺ κοιτάζει ἕναν παγωμένο, τρομαγμένο και ἀκίνητοποιημένο θεατῆ, τὸν διακεκριμένο προνομιοῦχο τῆς ἡδονοβλεψιακῆς τελετουργίας τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας.

Ἡ ἡρωοποίηση τῆς τεχνικῆς (ὁ φετιχισμὸς τοῦ εὐρυγώνιου) προσυπογράφει αὐτόματα μιὰ ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης. Ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ παραγνώσει τὸ καταρρέον οἰκοδόμημα τοῦ νατουραλισμοῦ και τῆς ἀθωότητας, ἀναγκάζεται νὰ ἐφεύρει μιὰ ἀθωότητα σὲ «δεύτερο ἐπίπεδο»: τὴν ἀθωότητα τῆς τεχνικῆς, μόνου ἱκανοῦ μέσου νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἐνοχὴ τῆς «πραγματικότητας». Τὰ μηχανήματα εἶναι οὐδέτερα, καταγράφουν γιὰ πάντα τὴν ἀλήθεια. Ὁ ἴδιος ὁ Ρογκᾶς, ποὺ τὰ στερεῖται, καταφεύγει σ' αὐτά. Ἡ πολιτικὴ πάλι γίνεται μιὰ πάλι γιὰ τὸν ἔλεγχο τῶν μηχανῶν. Ἡ ἐξουσία ποὺ τὰ κατέ-

χει, τὰ ἐλέγχει, τὰ προγραμματίζει εἶναι ἀναμφισβήτητα ὁ νικητῆς ἐνὸς μοιραίου ἀγῶνα. Ὁ Ρογκᾶς θὰ δολοφονηθεῖ μαζί με τὸν γενικὸ γραμματέα τοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος, ὁ πρῶτος γιὰτὶ ἀνακάλυψε τὸ μυστικὸ ποὺ κρατᾶει φυλακισμένο ἢ τεχνικὴ, κι ὁ δεύτερος γιὰτὶ πρόκειται νὰ τὸ μάθει. Αὐτὸ τὸ μυστικὸ ἔρχεται νὰ μᾶς τὸ ἀποκαλύψει μιὰ ἄλλη τεχνικὴ, ἐκεῖνη τοῦ κινηματογράφου: ὁ Ρόζι εἶναι ὁ Ρογκᾶς τῆς κινηματογραφίας.

Τεχνικὴ/ἰδεολογία: ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος συναντᾶ τὴν κυρίαρχη κινηματογραφικὴ κριτικὴ ποὺ λατρεῖ παραληρηματικὰ τὴν θριαμβευτικὴ εἰσβολὴ τοῦ φετιχισμοῦ τῆς τεχνικῆς, ἀποκρῦβοντας τὶς σχέσεις τῆς με τὴν ἰδεολογία, με τὰ ἀναπαραστατικὰ συστήματα και τὶς τυπολογίες μῆς κάποιας μοντερνίζουσας αἰσθητικῆς. Ἀπ' τὸν Ἀλτμαν στὸν Ρόζι ὑπάρχει ἓνας ὁμοιογενὴς πυρήνας προβληματικῆς, ποὺ μᾶς διακηρύσσει ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι τὸ ὄπλο γνώσης τῆς πρα-

γματικότητας και μάλιστα τὸ μοναδικὸ ὄπλο. Οἱ *Δολοφονίες διακεκριμένων* οἰκοδομοῦνται πάνω σ' ἓνα ἀξίωμα: ἔξω ἀπ' τὸν κινηματογράφο ὁ θάνατος (ὁ θάνατος τῆς ἐπανάστασης), μέσα στὸν κινηματογράφο ἢ συνειδητοποίηση αὐτοῦ τοῦ θανάτου.

Λέει ὁ Λεονάρτο Σιάσια (συγγραφέας τοῦ βιβλίου στὸ ὁποῖο βασίστηκε τὸ σενάριο τῆς ταινίας): «*τὸ βιβλίο εἶναι ἓνα ρέκβιεμ γιὰ τὴν ἐπανάσταση, γιὰ τὴν ὠραία παλιὰ καλὴ ἐπανάσταση. Κι αὐτὸ τὸ θέμα, ἢ ταινία τὸ θίγει και τὸ σέβεται*».

Ὁ Ρόζι κηρύσσει τὴν μεταφυσικὴ τῆς παντοδυναμίας τῆς ἐξουσίας, μᾶς ἀρνεῖται τὸ δικαίωμα τῆς ὁργανωμένης πάλης. Οἱ *Δολοφονίες διακεκριμένων* προσπαθοῦν νὰ μπάλωσουν τὸ κουρελιασμένο ἀπ' τὴν ταξικὴ πάλι ἔνδυμα τῆς ἰταλικῆς κοινωνίας, λουστράροντας ἀπλὰ και μόνο τὸ προσωπεῖο ἐνὸς θνησκοντος κινηματογράφου.

Χρῆστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Δολοφονίες διακεκριμένων

(Cadaveri Eccetenti)

Ἰταλία 1976.

Σκη: Francesco Rosi, Σεν: Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Januzzi, ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Il Contesto» τοῦ Leonardo Sciascia. Διευθ. Φωτ: Pasquale de Santis (Τεχνικόλογο), Ὁπερ: Mario Cimini, Βοηθ. Ὁπερ: Marcello Mastrogirolamo, Adolfo Bartoli, Ντεκ: Andrea Crisanti, Κοστ: Enrico Sabbotini, Μοντ. Ruggero Mastroianni, Μουσ: Piero Piccione (Τανγκὸ «Ζάν και Πῶλ», τοῦ Astor Piazzolla), Ἦχος: Marco Bramonti, Μιζᾶς: Romano Cheocacci, Βοηθ. σκηνοθ: Alessandro von Normann, Παραγ: Alberto Grimaldi γιὰ τὴν P.E.A. (Produzioni Europea Associate (Ρώμη) και United Artists (Παρίσι). Ἐρμην: Lino Ventura (ἐπιθεωρητῆς Rogas), Charles Vanel (εἰσαγγελέας Varga), Fernando Rey (ὑπουργὸς ἀσφαλείας), Max von Sydow (πρόεδρος τοῦ Ἀρείου Πάγου), Tino Carraro (ἀρχηγὸς τῆς Ἀστυνομίας), Alain Cuny (ὁ δικαστῆς Rasto), Paolo Bonacelli (ὁ γιατρός Maxia), Marcel Bozzuffi (ὁ ἀγόσχολος), Maria Carta (Madame Grès), Luigi Pistilli (Cusan) Tina Aumont (ἡ πόρνη), Renato Salvatori (ὁ κομισσάριος τῆς Ἀστυνομίας), Paolo Graziosi (Galano), Anna Proclemer (ἡ γυναίκα τοῦ συγγραφέα Nocio), Carlo Tamberlani (ὁ ἀρχιεπίσκοπος), Enrico Rugusa (ὁ καλὸς γερὸς).

Διανομή: C.I.C.

## Προτάσεις γιά τή θεμελίωση καί τή λειτουργία μιάς κινηματογραφικής λέσχης

Τό πρώτο (άν τό άριθμήσουμε περιμένοντας τή συνέχεια) «συνέδριο» τών εκπροσώπων τών Κινηματογραφικών Λεσχών τής Ελλάδας, πού έγινε στήν Αθήνα/5-6/1/77, ξεκαθάρισε τουλάχιστον ένα πρόβλημα: Τή σύγχυση, πού επικρατεί σέ καλόπιστους, ύποψιασμένους, πάνω σέ βασικά θέματα. Τό σύντομο τούτο κείμενο βγήκε άπ' τήν πρακτική μιάς συγκεκριμένης ομάδας δουλειάς στήν Κινηματογραφική Λέσχη Βόλου. Βασίστηκε στά κοινωνιολογικά δεδομένα καί αξιώσεις γιά ψυχαγωγία καί καλλιέργεια τών ανθρώπων ενός συγκεκριμένου χώρου. Οί προτάσεις κι οί θέσεις του μπορεί νά μήν προσαρμόζονται ή νά μήν βρίσκουν σύμφωνα τά αντίστοιχά τους στίς άλλες Λέσχες. Δίνουν όμως άφορμές γιά συζήτηση.

1. «*Η Λέσχη κοιταγμένη στό οικονομικό επίπεδο*, είναι μιά όργάνωση χωρίς κερδοσκοπικό πρόγραμμα ή στόχο. Υπηρετούμενη άπό έθελοντές, άλλους λιγότερο κι άλλους περισσότερο παθιασμένους. Η λειτουργία τους δέν έχει καμιά σχέση μέ τό εμπόριο, δέν μετέχει στους νόμους τής αγοράς, ούτε συναγωνίζεται τίς έμπορικές αίθουσες. Η συνδρομή τών μελών της ίσοδυναμεί μέ τήν οικονομική συμμετοχή τών μελών όποιοδηδήποτε σωματείου. Νοικιάζει ταινίες καί αίθουσα προβολής μέ χαμηλή τιμή ένοικίου, κι' άπ' τό έσοδο τών συνδρομών καί του δικαιώματος εισόδου πληρώνει όλα τά έξοδα τής λειτουργίας της.

Χάρη σ' αυτή τήν αυτόδύναμη οικονομική της βάση κέρδισε τήν ανεξαρτησία της, τήν αυτόνομη λειτουργία της καί τήν άπροσβλητότητά της άπ' όποιαδήποτε έξωτερική έπιρροή.

Υστερα άπό μιά περίοδο δοκιμής τών μεθόδων τής οικονομικής της λειτουργίας, τό σύστημα πού επικράτησε είναι τό παρακάτω: τά μέλη πληρώνουν τήν συνδρομή τους (έξάμηνη) καί σέ κάθε προβολή εισιτήριο αισθητά χαμηλότερο άπό εκείνο, πού καταβάλλουν τά μή μέλη. Μ' αυτό τό σύστημα, έκτός άπ' τήν σχετική οικονομική έπάρκεια, εξασφαλίστηκε καί μιά άλλη δυνατότητα: Η Λέσχη άνοιξε τίς πόρτες της σέ κάθε κινηματογραφόφιλο, διαβατικό ή τακτικό, ένημερωμένο ή άπροειδοποίητο θεατή. Δέν κινδυνεύει άντικειμενικά νά μεταβληθεί σ' ένα κλάμπ γιά όρισμένους μυημένους ή μορφωμένους θεατές. Είναι ή κινηματογραφική ένασχόληση πού άφορά τόν καθένα.

Μέσα στό πλαίσιο αυτού του σκοπού ή Λέσχη κάλεσε σ' όρισμένες «προβολές γνωριμίας» έργαζόμενους στήν παραγωγή ή «έλεύθερο» κοινό, νά τίς παρακολουθήσουν δωρεάν.

Παράλληλα όργάνωσε σειρά προβολών γιά μικρής ηλικίας θεατές. Καί οί δυο αυτές πρωτοβουλίες σκόπευαν στό παραπέρα «άνοιγμα» τής Λέσχης.

2. «*Η Λέσχη κοιταγμένη στό κοινωνικό επίπεδο* είναι μιά όργάνωση ζωντανή, πού καλεί καί δέχεται μέλη της όποιοδηδήποτε κινηματογραφόφιλο, σ' όποιαδήποτε κοινωνική τάξη ή στρώμα κι' άν άνήκει, σ' όποιαδήποτε θαμνίδα μόρφωσης κι' άν βρίσκεται. Δέν άπευθύνεται στους «λίγους» ή τούς «καλλιεργημένους» ή τούς «φιλότεχνους», αλλά σ' όλους όσους θέλουν νά δούν μιά ταινία ποιότητας (αισθητικής καί θεματολογικής).

Δέ λειτουργεί μόνο γιά τούς έργάτες, ούτε μόνο γιά τούς οικονομικά ανεξάρτητους. Ένδιαφέρεται γιά όλους τούς ανθρώπους καί θεωρεί όλους τούς ανθρώπους ικανούς νά δεχθούν τήν πολιτιστική της επίδραση. Η Λέσχη δέ διαλέγει τό κοινό της, γιατί άπευθύνεται σέ κάθε είδους κοινό, καί προσπαθεί νά τό ένημερώσει.

3. «*Η Λέσχη κοιταγμένη στό πολιτιστικό επίπεδο*.

Η Λέσχη έχει σκοπό ν' ανεβάσει τήν πολιτιστική στάθμη του κοινού της μέσα άπ' τόν κινηματογράφο. Αυτό σημαίνει πώς είναι μιά όργάνωση ειδικής καί γενικής κουλτούρας. Ειδικής γιατί άποβλέπει στήν έξοικείωση του κοινού αυτού μέ τό σύγχρονο μέσο έπικοινωνίας, πού λέγεται κινηματογράφος, μέσο

μέ τή δική του γλώσσα καί τό δικό του γενικά σύστημα έπικοινωνίας. Γενικής γιατί μέ τό κινηματογραφικό έκφραστικό μέσο, πού λειτουργεί μέ πολλαπλούς κώδικες: λόγος-εικόνα-μουσική-χρώμα κλπ, πλουτίζεται ή γνώση του ανθρώπου γιά τόν κόσμο καί βοηθιέται ό ίδιος νά γνωρίσει, νά καλλιεργήσει καί νά διαθέσει κοινωνικά τόν έαυτό του.

Γιά τήν πραγματοποίηση αυτού του μεγάλης σημασίας σκοπού έκτός άπ' τήν προβολή, προτείνω στό θεατή θέματα γιά συζήτηση καί προβληματισμό. Μέσα άπό ένα προσεχτικά συνταγμένο πρόγραμμα, μιά εισήγηση καί συχνά μιά συζήτηση, πού ακολουθεί σ' ένα γενικότερο επίπεδο, μέ αναφορές καί συζητήσεις ανεξάρτητα άπ' τίς συγκεκριμένες προβολές, σέ θέματα ιστορίας καί αισθητικής του κινηματογράφου. Η έξωφιλμική ειδική παιδεία, πέρα καί μαζί μέ τή γενική του κουλτούρα, πιστεύουμε ότι βοηθάει τό θεατή νά διαβάσει εύχερέστερα μιά συγκεκριμένη ταινία.

4. «*Η Λέσχη κοιταγμένη στό πολιτικό κι ιδεολογικό επίπεδο*.

Τό κινηματογραφικό μέσο γενικά καί κάθε φίλμ είναι παράγωγα ή προϊόντα όρισμένων κοινωνικών καί οικονομικών συνθηκών, άπ' τίς όποιες έπηρεάζονται καί τίς όποιες έπηρεάζουν.

Ακόμη, είναι φορείς μιάς δοσμένης ιδεολογίας. Τά φίλμ πού παράγονται στόν δυτικό κόσμο αναπαράγουν τήν ιδεολογία του μ' όλες τίς αντιφάσεις καί τά άδιέξοδά της, χωρίς αυτό νά άποκλείει παρεκκλίσεις ή έξάρσεις. Τά φίλμ πού παράγονται στίς σοσιαλιστικές χώρες, ή άλλου άπό ανεξάρτητους παραγωγούς -καλλιτέχνες προσπαθούν νά μεταφέρουν καί νά παραστήσουν μιά διαφορετική ιδεολογία. Αυτός ό «δυσμός» δέν είναι βέβαια άπόλυτος, άφου υπάρχουν κι' ένδιάμεσα παραδείγματα όπως λ.χ ό κινηματογράφος τών χωρών του «τρίτου κόσμου».

Κριτήριο έπιλογής γιά τή Λέσχη δέν είναι ή χώρα τής προέλευσης καί της παραγωγής μιάς ταινίας, ούτε ή συγκεκριμένη ιδεολογία τής ταινίας αυτής, αλλά ή αισθητική της ποιότητα κι ή δυνατότητα γνώσης του κόσμου καί του έαυτού του, πού παρέχει στό θεατή.

Αυτό τό σκέλος τών άπόψεών μας συνδέεται στενά μέ τόν προγραμματισμό. Τό σύστημα πού μäs όδήγησε καί πάλι ή πρακτική δύο χρόνων περίπου λειτουργίας είναι τούτο: όργανώνονται προβολές μέ ταινίες άπό μιά όρισμένη χώρα (κύκλιο έθνικού κινηματογράφου), κι' ένδιάμεσα προβολές ταινιών «ύπερεθνικών», τών όποιών τό έργο παρουσιάζει ιδιαίτερο ένδιαφέρον. Καταβάλλεται φροντίδα, μέσα στά πλαίσια του δυνατού, νά έπιλέγονται περισσότερες άπό μιά ταινίες γιά νά ύπάρχει ή δυνατότητα μιάς πλατύτερης γνώσης του έργου ενός σκηνοθέτη.

Η Λέσχη είναι ανεξάρτητη άπό κάθε πολιτική ή κομματική κίνηση κι' είναι άνοιχτή στους ανθρώπους κάθε πολιτικής, φιλοσοφικής ή θρησκευτικής «όμολογίας». Αυτό όμως δέν σημαίνει ότι είναι «άπολιτική».

«*Άπ' τήν πρώτη του καταγωγή ό κινηματογράφος δέν είναι άπολιτικός, άφου άντανακλά ή προσπαθεί νά έρμηνεύει τήν κοινωνία. Καταγραφή τής πραγματικότητας, άπ' τόν Λυμιέρ ως τόν άμεσο»* κινηματογράφος ή φανταστική κατασκευή μέ τόν Μελιές καί τούς έπίγονούς του, πού δείχνει «τή ζωή όπως είναι», ή άνοίγει τούς δρόμους γιά όνειροπόλους, προτείνει πάντα στόν άνθρωπο μιά εύκαιρία νά στοχαστεί τόν έαυτό του καί τή θέση του μέσα στήν κοινωνία. Του δίνει τήν δυνατότητα νά τά γνωρίσει καί νά τ' αλλάξει καί τά δύο. Μ' αυτή τήν πλατειά έννοια ό κινηματογράφος είναι πολιτικός».<sup>1</sup>

Η Λέσχη είναι μιά ζωντανή κοινωνική όργάνωση, οικονομικά ανεξάρτητη κι' έξωεμπορική, μέ πλατειά κοινωνική βάση, μέ εύρύ πολιτιστικό σκοπό, πολιτικοποιημένη χωρίς νά είναι δεσμευμένη σ' ένα κόμμα, πολιτικοποιημένη μέ τήν έννοια ότι αναφέρεται στους ανθρώπους του τόπου μας καί ζητά νά τούς δώσει δυνατότητες νά γνωρίσουν καί ν' αλλάξουν τόν έαυτό τους καί τήν κοινωνία μέσα στήν όποια ζούν.

Η πείρα αυτής της βραχύχρονης σχετικά πρακτικής μπορεί νά πλουτισθεί άναμφισβήτητα άπό λύσεις κι' έπιτεύγματα πού σημειώθηκαν άπ' τή λειτουργία άλλων Κινηματογραφικών Λεσχών. Έτσι θά ήταν σκόπιμο νά συνεχιστεί τούτη ή γραφτή συζήτηση.

ΑΠ' ΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ  
ΒΟΛΟΥ

<sup>1</sup>. Ζάκ Ρομπέρ, πρόεδρος (τό 1970) τής Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών τής Γαλλίας στό Cinéma 70, τεύχος 151 σελ. 15.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

ΤΕΥΧΗ 1-12

Διαβάζοντας τις «προτάσεις για τη θεμελίωση και τη λειτουργία μίας κινηματογραφικής λέσχης» που μας έστειλε η Κινηματογραφική Λέσχη Βόλου και θεωρώντας την ύπαρξη αυτού του κειμένου σημαντική και θετική, μία και αποτελεί το πρώτο έρεθισμα για την άρχη ενός διαλόγου πάνω σε προβλήματα που δεν μπόρεσε να συζητήσει το «συνέδριο» των κινηματογραφικών λεσχών της 5-6/1/77, θάθελα να διατυπώσω σύντομα μερικές παρατηρήσεις και αντιρρήσεις, που ξεκινούν απ' τό πλαίσιο στο οποίο τοποθετεί τις λέσχες και μέσα από τό οποίο ορίζει τόν χαρακτήρα τους τό παραπάνω κείμενο.

1. Η κινηματογραφική λέσχη ως πολιτιστικός οργανισμός επιτελεί μία πολιτιστική πρακτική. Άρα μία *ιδεολογική πρακτική*: η λέσχη δέν απευθύνεται λοιπόν «σε όλους» μέσα από τήν πρακτική της, αλλά είναι ένα τμήμα (πάντα μέσα απ' τήν πρακτική της) τής ιδεολογικής πάλης, επεμβαίνοντας στο έσωτερικό της και οργανώνει τήν παρέμβασή της σύμφωνα μέ τούς ιστορικά προσδιορισμένους όρους πού διεξάγεται αυτή ή πάλη σήμερα. Μία τέτια διαπίστωση ισχύει τόσο στο θεσμικό επίπεδο (οργάνωση λειτουργίας τής λέσχης, προμήθεια ταινιών, οικονομικοί όροι επιβίωσης τής λέσχης, κ.λ.π.), όσο και στο επίπεδο του περιεχομένου τών εκδηλώσεών της (τί ταινίες παίζονται, πώς γίνονται οι συζητήσεις, γιατί υπάρχει πρόγραμμα, κ.λ.π.). Ο διαχωρισμός λοιπόν πού θάζει τό κείμενο ανάμεσα στους «λίγους» ή τούς «καλλιερημένους» και σε «όσους θέλουν νά δουν μία ταινία ποιότητος» είναι πλαστός και συσκοτίζει τά πράγματα. Κι αυτό γιατί ενώ ή λέσχη επεμβαίνοντας σ' ένα χώρο δημιουργεί ένα κοινό μέσα απ' τις ταινίες πού προβάλλει, καθορίζοντάς του τά κριτήρια ανάγνωσης (και αναγνώρισης) τών ταινιών (αυτό τόν σκοπό έχουν τά προγράμματα και οι συζητήσεις), τό κείμενο δίνει τήν έντύπωση ότι τό κοινό προϋπάρχει τών ταινιών κι ότι ο μόνος σκοπός τής λέσχης είναι ή πληροφόρηση (νά γνωρίσουμε νέα ρεύματα, κ.λ.π.) αυτού τού κοινού.

2. Τό κείμενο μάς λέει ότι οι ταινίες είναι «φορείς μιάς δοσμένης ιδεολογίας». Πέρα απ' τό ότι ή ιδεολογία δέν είναι ποτέ δοσμένη (ή ιδεολογία *υλοποιείται* μέσα από τις ταινίες, μέσα από τό αναπαραστατικό τους σύστημα, οι ταινίες δέν είναι τά μεταφορικά μέσα ιδεολογιών γι' αυτό και δέν είναι τίποτα άλλο από ιδεολογικές πρακτικές), τό κείμενο προχωρεί σ' έναν άσαφή και επικίνδυνο κατά τή γνώμη μου διαχωρισμό: Ταινίες τού δυτικού κόσμου (μέ παρεκκλίσεις και εξάρσεις όπως αναφέρει τό κείμενο), ταινίες τών σοσιαλιστικών χωρών. Υπάρχουν επίσης πάντα κατά τό κείμενο και τά ενδιάμεσα φαινόμενα: ταινίες τού τρίτου κόσμου κ.λ.π. Πιστεύω ότι αυτός ο χωρισμός τών ταινιών άγνοεί τήν βασική ιδιότητα τής ιδεολογικής πρακτικής, τής ιδιότητας εκείνης πού τήν κάνει νά προσδιορίζει μόνο *σε τελευταία* ανάλυση, από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται. Άγνοεί επίσης τήν δυνατότητα πού έχει τό φιλμικό προϊόν νά παράγει μία ιδεολογική ρήξη μέ τήν κυρίαρχη ιδεολογία (κι αυτό δέν είναι μία παρέκκλιση). Τέλος, αυτός ο διαχωρισμός πέφτει τελικά στην κατηγορία καλών-κακών προϊόντων. (Καλός σοσιαλιστικός κινηματογράφος-κακός καπιταλιστικός κινηματογράφος) και δέν μάς επιτρέπει σωστό προγραμματισμό τής δουλειάς τών λεσχών.

3. Παρ' όλο τόν διαχωρισμό και τήν κατάταξη πού επιχειρεί τό κείμενο άνάμεσα στις υπάρχουσες ταινίες, σπεύδει νά δηλώσει ότι κριτήριο προβολής μιάς ταινίας είναι τελικά ή αισθητική της ποιότητα κι ή δυνατότητα γνώσης τού κόσμου και τού έαυτού του πού παρέχει στο θεατή. Έτσι τό κείμενο επιχειρεί μία αποϊδεολογοποίηση τών ταινιών επιβάλλοντας κριτήρια όπως αισθητική ποιότητα, κ.λ.π. Δέν νομίζω ότι χρειάζεται έδω νά επιμεινουμε πάνω στη σχέση αισθητικής / ιδεολογίας. Πιστεύω ωστόσο, ότι οι κινηματογραφικές λέσχες πάσχουν μέχρι σήμερα από τήν άρνησή τους νά διερευνήσουν αυτή τή σχέση (μέ τό πρόσημα τής ιδεολογικής άνεξαρτησίας) γι' αυτό και τελικά τείνουν νά λειτουργήσουν είτε σαν μουσεια, είτε σαν μίνι-ταινιοθήκες.

4. Η φιλμική πρακτική σαν σημαίνουσα πρακτική έχει μία *ιδιαιτερότητα* και ή σχέση τών προϊόντων της μέ τόν θεατή είναι μία ιδεολογική σχέση θεατή-θεάματος πού οι λέσχες αναπαράγουν, κάτω από τή γνωστή λατρεία τής κινηματογραφοφιλίας (ή λέξη κινηματογραφόφιλος επανέρχεται πολλές φορές στο κείμενο τής λέσχης τού Βόλου). Η μόνη σωστή λειτουργία μιάς κινηματογραφικής λέσχης πού δέν θέλει νά είναι άπολιτική ή γενικά όργανο καλλιέργειας (έστω και τών πολλών) είναι κατά τή γνώμη μου ή προσπάθεια για τήν άνατροπή αυτής τής κυρίαρχης σχέσης και ο προβληματισμός μας θάπρεπε νά θεωρήσει σαν πρωταρχικό θέμα συζήτησης τόν όρισμό αυτής τής σχέσης και τούς τρόπους αντικατάστασής της.

Η ανάγκη εύρετήριου προκειμένου για ένα περιοδικό σαν τόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο» - περιοδικό στο οποίο υπάρχουν συχνά σκόρπιες αλλά και ουσιαστικές κάποτε πληροφορίες στο πλαίσιο γενικότερων άρθρων, για ταινίες ή σκηνοθέτες - είναι προφανής. Άλλωστε τό εύρετήριό ήταν τό από καιρό αίτημα άναγνωστών μας και κυρίως ανθρώπων πού άσχολούνται μέ τόν προγραμματισμό κινηματογραφικών λεσχών.

Η μορφή πού ακολουθήσαμε είναι, πιστεύουμε, ή απλούστερη. Στους δυό πρώτους πίνακες (Έλληνες και Ξένοι Κινηματογραφιστές) υπάρχουν οι πληροφορίες (τεύχος και σελίδα) πού άφορούν τό κάθε όνομα. Στις «Ταινίες», θά άνατρέχετε στον ελληνικό τίτλο - όταν υπάρχει τέτιος - ή στή μετάφραση τού ξένου, όταν ή ταινία δέν έχει προβληθεί ή ο ελληνικός τίτλος της μάς ήταν άγνωστος. Παραπλεύρως υπάρχει και ο ξένος τίτλος. Πληροφορίες για ταινίες (όπως τού Λάνγκ ή τού Παζολίνι, π.χ.) μπορείτε νά βρείτε ακόμη και στις «Φιλμογραφίες», ενώ στις «Συνεντεύξεις-Συζητήσεις» - πού έχουν δελτιωθεί μέ τήν άλφαθητική σειρά τού προσώπου πού δίνει τή συνέντευξη - υπάρχουν πράγματα πού άφορούν τόσο τούς σκηνοθέτες όσο και τις ταινίες.

Επιμέλεια: ΑΛ. ΛΕΛΟΥΔΗΣ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- 1 - ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ
- 2 - ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ
- 3 - ΤΑΙΝΙΕΣ
- 4 - ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ
- 5 - ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ
- 6 - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

- 7 - ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ-ΙΣΤΟΡΙΑ-ΤΕΧΝΙΚΗ  
-ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ-ΜΕΛΕΤΕΣ
- 8 - ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ
- 9 - ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
- 10 - ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ
- 11 - ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

## ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

|  |          |
|--|----------|
| ΑΓΓΕΛΗ Γκαϊή   |          |
| Τά ένένα μικρά σκάνδαλα .....  | 11/16    |
| ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος   |          |
| Φεστιβάλ Βερολίνου (άναφορά: <i>Μέρη του 36</i> ) ...                          | 1/33     |
| Συνέντευξη μέ τόν Θ. Άγγελόπουλο για τό <i>Θίασο</i> 1/86                      |          |
| Τά παπούτσια τού Σάβιθαν (άναφορά στις <i>Μέρη του 36</i> .....                | 6/54     |
| Τό ιστορικό μιάς περίπτωσης «έμμεσης» λογοκρισίας (για τό <i>Θίασο</i> ) ..... | 6/10     |
| Η άλλη σκηνή (άναφορά στο <i>Θίασο</i> ) .....                                 | 7/51     |
| Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κιν/φο .....                                     | 7/54     |
| Ο <i>Θίασος</i> και ή ιστορία .....  | 8/24     |
| Ο <i>Θίασος</i> (Γν. Κρ.) .....  | 9-10/203 |
| ΑΛΕΥΡΑΣ Νίκος  |          |
| Ο παππούς μου .....  | 2-3/84   |
| ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Δημήτρης  |          |
| Ο θάνατος τών ειδών .....  | 11/11    |
| Υπεροψία και άδιέξοδα τού ντοκυμαντέρ .....                                    | 11/21    |
| ΑΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας  |          |
| 13 ταινίες μικρού μήκους .....   | 2-3/88   |
| Οι <i>Δράκοι</i> .....   | 2-3/93   |
| Ο θάνατος τών ειδών .....  | 11/11    |
| ΒΑΡΣΑΜΙΔΗΣ Σίμος   |          |
| 13 ταινίες μικρού μήκους .....   | 2-3/88   |
| Οι μικρού μήκους ταινίες .....   | 7/47     |
| ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΣ Γ.  |          |
| Οι μικρού μήκους ταινίες .....   | 7/47     |
| ΒΑΦΕΑΣ Βασίλης   |          |
| Φεστιβάλ περιθωριακού κιν/φου: Γκρενόμπλ 74 ...                                | 5/10     |
| Παρασκευή μέ Δευτέρα .....   | 7/49     |
| ΒΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ Άνδρέας  |          |
| Η θεατρικότητα .....   | 11/12    |
| Τά ένένα μικρά σκάνδαλα .....  | 11/16    |
| Τό σωμα και ο κώδικας .....  | 11/20    |
| ΒΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Έρμης  |          |
| Κλειστό παράθυρο .....   | 9-10/13  |

|   |          |
|---|----------|
| ΒΕΡΝΙΚΟΣ Δημήτρης   |          |
| Τά ένένα μικρά σκάνδαλα .....                                       | 11/16    |
| ΒΟΥΔΟΥΡΗ Έλενη  |          |
| Έθνομολογικός ή έθνογραφικός κιν/φος (Καραγκιό-ζης) .....           | 7/42     |
| ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ Παντελής  |          |
| Για μία θεωρία τού ελληνικού κιν/φου .....                          | 5/23     |
| Χάπυ Νταϊή .....  | 9-10/11  |
| Τό νησί .....   | 11/5     |
| Η βρεφική ηλικία τού μουσικού άποσπάσματος .....                    | 11/5     |
| Η Δοξασία και τό παράδοξο .....                                     | 11/8     |
| ΓΑΒΑΛΑ Μαρία  |          |
| Τά ένένα μικρά σκάνδαλα .....                                       | 11/16    |
| ΓΑΛΑΝΑΚΗΣ Δημήτρης  |          |
| Ένας κάποιος Σιάουφς .....  | 2-3/87   |
| ΠΑΜΑΛΑΚΗΣ Μαθιός  |          |
| Μετανάστες .....  | 5/13     |
| ΠΑΝΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ Δ.  |          |
| Άπό τήν κιν/ψηση τών άγώνων στον αγωνιστικό κιν/φο .....            | 7/30     |
| Ο <i>Άγώνας</i> (Γν. Κρ.) .....                                     | 9-10/204 |
| ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗΣ Πάνος   |          |
| Η δίκη τών δικαστών .....   | 1/5      |
| Συζήτηση μέ τόν Π. Γλυκοφρύδη για τή <i>Δίκη τών δικαστών</i> ..... | 2-3/26   |
| Η δίκη τών δικαστών (Γν. Κρ.) .....                                 | 6/93     |
| Ο <i>Θανάσης στη χώρα τής σφαλιάρας</i> .....                       | 9-10/12  |
| Ο <i>Θανάσης στη χώρα τής σφαλιάρας</i> (Γν. Κρ.) .....             | 9-10/207 |
| ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος  |          |
| 13 ταινίες μικρού μήκους .....                                      | 2-3/88   |
| ΓΡΙΒΑΣ Γιάννης  |          |
| Τό έυπνημα τής άνοιξης .....  | 2-3/87   |
| ΔΑΔΗΡΑΣ Ντίμητς   |          |
| Η δαιμονισμένη .....  | 1/3      |





ΜΟΥΡΝΑΟΥ Φρήντριχ Βίλχελμ  
Σέ δαγκώνω με ποθείς ..... 9-10/61

ΜΟΥΝΚ Άντρεϊ  
'Ο άνθρωπος του τραίνου (Γν. Κρ.) ..... 6/92

ΜΠΑΒΑ Μάριο  
'Η μάσκα του δαίμονα ..... 6/66

ΜΠΑΚΣΙ Ράλφ  
Φρίτς ό πονηρόγατος ..... 4/68  
Φρίτς ό πονηρόγατος (Γν. Κρ.) ..... 6/97

ΜΠΕΪΚΕΡ Ρούθ Γουώρντ  
Σέ δαγκώνω με ποθείς ..... 9-10/61

ΜΠΕΪΚΟΝ Λόυντ  
Κίνηση χώρου και ματιού (42η όδός) ..... 12/74

ΜΠΕΚΕΡ Λούις  
'Ο άγκυλωτός σταυρός του Ναζισμού ..... 6/85

ΜΠΕΚΕΡ Φρέντερικ  
'Ηρώες ..... 5/15

ΜΠΕΛΛΟΚΙΟ Μάρκο  
'Εν όνόματι του πατρός ..... 1/29  
Μάρκο Μπελλόκιο (3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης) ..... 2-3/106  
Βιασμός στην πρώτη σελίδα (Γν. Κρ.) ..... 6/92  
Γύρω από την τρέλλα ..... 9-10/169  
'Εν όνόματι του πατρός (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΜΠΕΝΕ Καρμέλο  
3ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης (Σαλώμη) ..... 2-3/107

ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ 'Ινγκμαρ  
'Πρόσωπο με πρόσωπο ..... 9-10/21  
'Η σωπή της μουσικής και τό θέατρο του θανάτου ..... 9-10/136  
Κριτική βιβλίου για τον Μπεργκμαν ..... 9-10/145  
'Ο μαγεμένος αυλός (Γν. Κρ.) ..... 9-10/206  
Σκηνές από ένα γάμο (Γν. Κρ.) ..... 9-10/206

ΜΠΕΡΚΛΥ Μπόσμπυ  
Κίνηση χώρου και ματιού ..... 12/72

ΜΠΕΡΚΟΒΙΤΣ Σθονίμπερ  
'Η επανάληψη και όί άλλαγές (Ρόντο) ..... 11/92

ΜΠΑΡΛΑΝΓΚΑ Λουίς  
Σέ φυσικό μέγεθος (Γν. Κρ.) ..... 6/96

ΜΠΕΡΡΩ Λύκ  
Αυτό πού ήξερε ό Μόργκαν ..... 5/12

ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ Μπερνάρντο  
1900 ..... 9-10/20  
'Η στρατηγική της καρδιάς (1900) ..... 12/81

ΜΠΙΤΖΑΡΙ 'Αλθάρο  
'Ο έποχιακός εργάτης ..... 1/29

ΜΠΛΙΕ Μπερνάρ  
'Ο χορός των διεφθαρμένων (Γν. Κρ.) ..... 6/97

ΜΠΟΡΖΕΪΓΚΙ Φράνκ  
'Ενας μεγάλος ρωμαντικός ..... 7/11

ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ Βαλέριαν  
Τολμηρές ιστορίες ..... 9-10/175  
Τολμηρές ιστορίες (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΜΠΟΡΣΟΝΤΥ 'Ενγκκαρ φόν  
Wunschkonzert ..... 7/86

ΜΠΟΤΖΕΤΤΟ Μπρούννο  
Self-Service ..... 5/11

ΜΠΟΥΑΜΑΡΙ Μωχάμεντ  
'Η κληρονομιά ..... 7/21

ΜΠΟΥΜΠΟΥΛΙΑ Μωρίς  
Σαλβαντόρ Άλλιέντε: Μαρτυρία ..... 4/10

ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ Λουίς  
Τό φάντασμα της ελευθερίας ..... 4/60  
Διεφθαρμένη δημοκρατία (Γν. Κρ.) ..... 6/93  
Τό φάντασμα της ελευθερίας (Γν. Κρ.) ..... 6/97  
Γή χωρίς ψωμί ..... 7/83  
Μαδρίτη 36 ..... 7/84  
Γή χωρίς ψωμί (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203

ΜΠΟΥΡΛΑΣ Ντάνιελ  
Νώε ..... 2-3/103

ΜΠΟΥΡΜΑΝ Τζών  
Ζαρντόζ (Γν. Κρ.) ..... 6/94

ΜΠΡΑΚΕΝΖ Στάν  
Τό νά θλέπεις με τά μάτια ενός ..... 4/9

ΜΠΑΡΜΠΙΝ Τσάρλο  
'Η χρυσή έποχή του φανταστικού κινηματογράφου ..... 9-10/42

ΜΠΡΑΟΥΝΙΝΓΚ Τόντ  
'Η χρυσή έποχή του φανταστικού κινηματογράφου ..... 9-10/42  
Σέ δαγκώνω με ποθείς ..... 9-10/61

ΜΠΡΟΥΚΣ Μέλ  
Μπόπτες, σπιρούνια και καυτές σέλλες (Γν. Κρ.) ..... 6/95  
Φρανκενστάιν τζούνιορ (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΜΠΡΟΥΚΣ Ρίτσαρντ  
Οί άλύγιστοι (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΝΑΟΥΜ Φιλίπ  
'Ενα μοναδικό κορίτσι ..... 9-10/22

ΝΑΡΛΙΕΦ Κοτζακούλι  
'Η προγονή ..... 7/19

ΝΕΣΤΛΕΡ Πήτερ  
'Ισπανία ..... 1/28  
'Ισπανία ..... 7/85

ΝΤΑΙΗΒΙΣ Πήτερ  
Καρδιές και πνεύμα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205

ΝΤ' ΑΝΤΟΝΙΟ 'Εμίλ  
Συνέντευξη ..... 1/45  
Γουρουνίσια χρόνια (Γν. Κρ.) ..... 6/93

ΝΤΑΣΣΕΝ Ζύλ  
Δοκιμή ..... 1/35  
Τρεις ταινίες, ένα σύμπωμα ..... 4/22  
Δοκιμή (Γν. Κρ.) ..... 6/93

ΝΤΕΒΑΡ Μπενί  
'Ο Παράδεισος της Κασίμα ή τί μάς ενδιαφέρει ή 'Ιαπωνία; ..... 7/4  
'Ο Παράδεισος της Κασίμα ..... 7/120  
'Ο Παράδεισος της Κασίμα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203

ΝΤΕΒΙΑ Μισέλ  
Τό μανιασμένο πρόβατο ..... 2-3/103  
Τό μανιασμένο πρόβατο (Γν. Κρ.) ..... 6/95

ΝΤΕ ΛΥΑΡ Γιολάντα  
'Αντζελα Νταϊήβις, τό πορτραίτο μίας επαναστάτριας (Γν. Κρ.) ..... 6/92

ΝΤΕΛΥΜΠΑΚ 'Υβ-Άντρέ  
'Αντίο Άννα ..... 5/17

ΝΤΕ ΜΠΡΟΚΑ Φιλίπ  
'Ενας ύπεροχος κατάσκοπος (Γν. Κρ.) ..... 6/93

ΝΤΕΡΑΙ Ζάκ  
Μπορσαλίνο και Σάο (Γν. Κρ.) ..... 6/95

ΝΤΙΝΤΟ Ρίτσαρντ  
Οί 'Ελβετοί στον 'Ισπανικό 'Εμφύλιο ..... 7/85

ΝΤΙΤΕΡΛΕ Γουίλιαμ  
Blockade ..... 7/85

ΝΤΟΝΕΝ Στάνλεϋ  
Τυχερή κυρία (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΝΤΟΝΣΚΟΪ Μάρκ  
'Η καρδιά της μάνας (Γν. Κρ.) ..... 6/94  
'Η μάνα (Γν. Κρ.) ..... 6/95  
'Η πίστη της μάνας (Γν. Κρ.) ..... 6/96

ΝΤΥΡΑΣ Μαργκερίτ  
Τό βενετσιάνικο όνομά της στην έρημο Καλκούτα ..... 9-10/19

ΟΚΕΕΦ Τολομούχ  
Κόκκινο μήλο ..... 7/19

ΟΜΠΕΝΧΑΟΥΖΕΝ Μάρκ  
Μέρκ ..... 4/9

ΟΡΕΝΛΙΧΕΡ Τζών  
Κήπος ..... 4/10

ΟΡΤΙΣ ΤΕΧΕΔΑ Κάρλος  
'Εναντία στη λογική και για τί δύναμη ..... 1/36  
Γρενόμπελ 74 ..... 5/11

ΟΣΙΜΑ Νάγκισα  
'Η αυτοκρατορία των αισθήσεων ..... 9-10/16

ΟΥΛΜΕΡ 'Ενγκκαρ Τζ.  
'Η χρυσή έποχή του φανταστικού κινηματογράφου ..... 9-10/42

ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ-Πάολο  
Τό Θεώρημα ..... 4/64  
Χίλιες και μία νύχτες ..... 6/73  
Τό Θεώρημα (Γν. Κρ.) ..... 6/94  
Χίλιες και μία νύχτες (Γν. Κρ.) ..... 6/97  
Δείγμα ποιησης ..... 8/64  
Γράμμα για τό θανάτο του ..... 8/66  
'Ο ποιητής των «διαφορετικών» ..... 8/67  
'Ο κινηματογράφος σαν σημειολογία της πραγματικότηας ..... 8/69  
Tetis ..... 8/75  
Σημειώσεις πάνω στην «Τριλογία της Ζωής» ..... 8/81  
'Απόρνηση της «Τριλογίας» ..... 8/84  
Αυτοπαρουσίαση ..... 8/87  
Βίο-φίλμογραφία ..... 8/88  
Σάντ-Παζολίνι ..... 9-10/107

ΠΕΚΙΝΠΑ Σάμ  
Φέρτε μου τό κεφάλι του Άλφρέντο Γκαροσία (Γν. Κρ.) ..... 6/97  
'Η άριστοκρατία του έγκλήματος (Γν. Κρ.) ..... 9-10/208

ΠΕΝ Άρθουρ  
'Επά αινίγματα για τό ντέτεκτιβ Χάρρυ (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205  
Τό λερωμένο Γουέστ ..... 11/97

ΠΕΤΡΑΛΙΑ Σάντρο  
Γύρω από την τρέλα ..... 9-10/169

ΠΕΤΡΙ 'Ελιο  
'Η ιδιοκτησία δέν είναι πιά κλοπή ..... 1/25  
Σχετικά με δυο «προοδευτικές» ταινίες ..... 1/65

ΠΙΤΣΕΛ 'Ερβιλ  
'Η χρυσή έποχή του φανταστικού κινηματογράφου ..... 9-10/42

ΠΟΛΑΝΣΚΥ Ρόμαν  
Τσάινατάουν ..... 4/30  
Τί; (Γν. Κρ.) ..... 6/82  
Τί; (Γν. Κρ.) ..... 6/96  
Τσάινατάουν (Γν. Κρ.) ..... 6/97

ΠΟΛΛΑΚ Σίντνεϋ  
Μυστική οργάνωση Γιακούζα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205  
Τρεις μέρες του Κόνδωνα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζίλο  
Συνέντευξη για τη Μάχη της Άλγερίας ..... 6/50  
'Η μάχη της Άλγερίας (Γν. Κρ.) ..... 6/95

ΠΟΥΝΤΟΒΚΙΝ Βσέβολοντ  
'Η μάνα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203  
Σουθόρφω (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205  
Θύελλα στην Άσία (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΠΡΕΜΙΝΓΚΕΡ 'Όττο  
'Επιχείρηση Μαύρος Σεπτέμβρης (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205

ΠΟΛ Χάιντς  
Kameraden Auf See ..... 7/86

ΠΩΡΕΪΓ Κριστιάν  
'Άλληγορίες ..... 5/14

ΡΑΙΗ Νίκολας  
Παρουσίαση και συνέντευξη ..... 8/4

ΡΑΪΝΑ Χάραλντ  
'Όσο ζεις ..... 7/87

ΡΑΪΣ Γκούντερ  
'Ενας μεγάλος δημιουργός ..... 5/6  
Ρόζα Λούξεμπουργκ και Κάρλ Λίμπκνεχτ (Γν. Κρ.) 6/96

ΡΑΪΥ Σατιάζιτ  
Μακρυνός κεραυνός ..... 1/25

ΡΙΑΝΤΙ Μωχάμεντ  
Οί γιοί της σωπής ..... 7/22

ΡΑΣΣΕΛ Κέν  
Οί δαιμονισμένες (Γν. Κρ.) ..... 6/87  
Οί δαιμονισμένες (Γν. Κρ.) ..... 6/93  
Τόμμου (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203  
'Εκταση (Γν. Κρ.) ..... 9-10/208

ΡΟΒΕΤΣ Γκιόργκι  
Συνοικία: ή γή των άγγέλων (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΡΕΝΑΪ 'Αλαιν  
Σταθίσκου: Άναζητώντας μία μέση λύση ..... 7/66  
Γκουέρνικα ..... 7/84  
Γκουέρνικα (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203  
Σταθίσκου (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΡΕΝΟΥΑΡ Ζάν  
'Εκδρομή στην έξοχή (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203

ΡΙΒΕΤ Ζάκ  
Ουτ 1 — Φάντασμα ..... 1/33  
Ουτ 1 — Φάντασμα (Φεστιβάλ Μόντρεαλ) ..... 4/9  
Ζάκ Ριβέτ: τό άφεντικό ..... 4/39  
Συνέντευξη ..... 4/42  
Γεωγραφία του Λαθούρινθου ..... 4/51  
'Η Σελίν και ή Ζυλί πάνε βαρκάδα ..... 9-10/18

ΡΙΖΙ Ντίνο  
'Άρωμα γυναίκας (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΡΙΠΣΤΑΪΝ Άρτουρο  
Τό κάστρο της άγνότητας (Γν. Κρ.) ..... 9-10/205

ΡΙΤΕΡ Κάρλ  
'Εναντία στον παγκόσμιο έχθρό ..... 7/84  
Λεγών Κόντορ ..... 7/86

ΡΙΤΣΑΡΝΤΣ Ντίκ  
Δέκα δολοφόνοι για τό ντέτεκτιβ Μάρλοου (Γν. Κρ.) ..... 9-10/207

ΡΟΖΙ Φραντσέσκο  
Σχετικά με δυο «προοδευτικές» ταινίες ..... 1/65  
Δολοφονίες διακεκριμένων ..... 9-10/19  
Τεχνική της έξουσίας ή έξουσία της τεχνικής ..... 12/92

ΡΟΜ Μιχαήλ  
'Ο Λένιν τόν 'Οχτώβρη ..... 6/89  
'Ο Λένιν τό 1918 ..... 6/89  
'Ο άληθινός φασισμός ..... 6/90  
'Ο άληθινός φασισμός (Γν. Κρ.) ..... 6/92  
'Ο Λένιν τόν 'Οχτώβρη (Γν. Κρ.) ..... 6/94  
'Ο Λένιν τό 1918 (Γν. Κρ.) ..... 6/94

ΡΟΖΕΝΜΠΕΡΓΚ Στιούαρτ  
'Ο επιθεωρητής Χάρπερ (Γν. Κρ.) ..... 9-10/206

ΡΟΜΕΡ 'Ερικ  
'Η μαρκησία φόν Ο ..... 9-10/21  
'Ενα φίλμ ('Η μαρκησία φόν Ο) ..... 12/89

ΡΟΜΠ-ΓΚΡΙΠΕ 'Αλαιν  
Τό παιχνίδι με τη φωτιά (Γν. Κρ.) ..... 9-10/206

ΡΟΜΠΕΡ 'Υβ  
'Ο ψηλός εανθός με τό μαύρο παπούτσι ..... 1/25

ΡΟΜΠΣΟΝ Μάρκ  
Σεισμός (Γν. Κρ.) ..... 6/96  
Οί ταινίες καταστροφής ..... 9-10/88

ΡΟΣ Χέρμπερτ  
Παράξενη κυρία (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204

ΡΟΣΑ Γλάουμπερ  
'Ο Μαύρος Θεός και ό Ξανθός Διάβολος ..... 2-3/104  
'Αντώνιο ντάς Μόρτες (Γν. Κρ.) ..... 9-10/208

ΡΟΣΣΙΦ Φρεντερίκ  
Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη ..... 7/84  
Τό γκέττο της Βαρσοβίας (Γν. Κρ.) ..... 9-10/203

ΡΟΥΪΖ Ρασούλ  
'Απαλλοτρίωση ..... 1/36

ΡΟΥΛΕ Σέρζ  
'Ο τοίχος ..... 7/87

ΡΟΥΛΙ Στέφανο  
Γύρω από την τρέλλα ..... 9-10/169

ΡΟΥΣ Ζάν  
Οί θαυμαστές περιπέτειες του κυνηγού εικόνων ..... 9-10/109  
ΠΑΝΤΙ Μωχάμεντ ..... 9-10/111  
'Ο κινηματογράφος του εθνολόγου ..... 9-10/117  
Παρεκκλίσεις του Μύθου ..... 9-10/117  
'Αποσπάσματα ντεκουπάζ και σχόλια από τό Κυνήγι του λιονταριού με τόξο ..... 9-10/127  
Βίο-φίλμογραφία ..... 9-10/132  
Τό κυνήγι του λιονταριού με τόξο (Γν. Κρ.) ..... 9-10/204













ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ Φώτος  
'Ο Ντζίγκα Βερτώφ για τόν "Ανθρωπο με την κιν/κή μηχανή" .....6/26  
Σχέδιο σενάριου ('Ο Άνθρωπος με την κιν/κή μηχανή) .....6/28

ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα  
Τό στοιχειωμένο κενό, του Ζώρζ Φρανζύ .....7/90  
'Ο Ζάν-Λύκ Γκοντάρ για τόν Κατακέφαλα στον τοίχο .....7/107

ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ Νίκος  
Σύστημα της 'Απεργίας, του Πασκάλ Μπονιτιέρ .....6/32  
Σάντ/Παζολίνι, του Ρολάν Μπάρτ .....9-10/107

ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ Κλαίρη  
Συνέντευξη με τόν 'Εμίλ ντ' Αντόνιο .....1/45  
'Η μη-αδιάφορη φύση, του 'Αϊζενστάιν (II) .....1/76  
'Η μη-διάφορη φύση, του 'Αϊζενστάιν (III) .....2-3/130  
Συνέντευξη της Slon-Iskra στον Σ.Κ. ....5/38  
'Εμμανουέλλα και η κοινωνική έπιταγή, της Κατρίν Μπακς-Κλεμάν .....6/46

ΜΠΟΝΖΙΔΟΥ 'Αθηνά  
'Απάρνηση της «Τριλογίας της Ζωής», του Παζολίνι .....8/84

ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Παντελής  
Τσάινάτσου, του Μάικ Γουίλμινκτον .....4/30

ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία  
'Από την Κίνα στον Ρεπόρτερ .....8/38  
Τί «φοριέται» στό Παρίσι, της Κλωντίν Ρομεό 5/20  
Τό στοιχειωμένο κενό, του Ζώρζ Φρανζύ .....7/90  
'Αποσπάσματα από τόν «'Ημερολόγιο εργασίας» του Μπρέχτ .....11/55

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος  
'Αποσπάσματα από τόν σενάριο του Δράκουλα 9-10/75

ΠΕΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Σταύρος  
Τέτις, του Παζολίνι .....8/75  
'Ένας βασιλιάς στην Νέα 'Υόρκη, του Κλώντ 'Ολλιέ .....9-10/26

ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠΛΥΜΛΑΪΝ Μαρία  
Τό Διενές Φόρουμ Νέου Κιν/φου, του Γκέρχαρντ Σένμπερνερ .....8/19  
'Αποσπάσματα από τόν «'Ημερολόγιο εργασίας» του Μπρέχτ .....11/55

ΣΦΗΚΑΣ Κώστας  
'Η μη-αδιάφορη φύση, του 'Αϊζενστάιν (IV), (V), (VI) .....4/73, 5/56, 6/98  
Συνέντευξη του Τζίλο Ποντεκόρβο για τή Μάχη της 'Αλγερίας .....6/50

ΧΡΟΝΑΣ Γιώργος  
Δείγμα ποιήσης, του Πιέρ-Πάολο Παζολίνι .....8/64

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος  
Συνέντευξη για τόν Θίασο (στους Μιχαήλ Δημόπουλο και Φρίντα Λιάππα) .....1/86  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ Μικελάντζελο  
'Από την Κίνα στον Ρεπόρτερ (συνέντευξη στό Γιδεόν Μπάχμαν) .....8/38

ΠΟΣΙΝΤΑ Γιοσιόγκε  
Συνέντευξη στό Μιχαήλ Δημόπουλο .....1/58

ΓΛΥΚΟΦΡΥΔΗΣ Πάνος  
Συζήτηση για τή Δίκη των Δικαστών (με τούς Τάκη Παπαγιαννίδη και Γ. Καλογιάννη) 2-3/26

ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχαήλ  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΕΪΠΙΔΗΣ Δημήτρης  
(συνέντευξη στον Σ.Κ.) .....4/11

ΕΛΤΟΝ Φεντερικο  
Συνέντευξη στό Σ.Κ. ....7/16

ΖΑΧΟΣ Σπύρος  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (όμαδική συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/20

ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Βαγγέλης  
Συζήτηση για τόν Γάζωρο Σεργών (με τούς Μπάμπη Κολώνια και Φρίντα Λιάππα) .....2-3/64

ΘΕΟΣ Δήμος  
Συζήτηση για τόν Κιέριον (με τούς Μπάμπη Κολώνια, Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....2-3/34

ΚΙΤΤΟΥ Θέκλα  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/15

ΚΡΑΜΕΡ Στάνλεϋ  
'Η άλλη 'Αμερική (συνέντευξη στό Μιχαήλ Δημόπουλο) .....12/14

ΛΑΝΓΚ Φρίτς  
'Η Βιεννέζικη νύχτα (I-II) (Μιά έξομολόγηση του Φ.Λ. παρουσία φίλων και συνεργατών) .....11/26, 12/24

ΛΕ ΜΑΣΟΝ Γιάν  
'Ο Παράδεισος της Κασίμα ή τί μάς ενδιαφέρει ή 'Ιαπωνία (συνέντευξη στους Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σέρζ Τουμπιανά) .....7/4

ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ Τώνης  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΝΤ'ΑΝΤΟΝΙΟ 'Εμίλ  
Συνέντευξη στους Μπερνάρ 'Αϊζενσίτς και Ζάν Ναρμπονί .....1/45

ΝΤΕΒΑΡ Μπενί  
'Ο Παράδεισος της Κασίμα ή τί μάς ενδιαφέρει ή 'Ιαπωνία (συνέντευξη στους Πασκάλ Κανέ, Ζάν Ναρμπονί και Σέρζ Τουμπιανά) .....7/4

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος  
Συζήτηση για τόν Χρώματα της 'Ιριδος (με τούς Τώνη Λυκουρέση, Τάκη Παπαγιαννίδη και Πάνο Παπαδόπουλο) .....2-3/44

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ Λάμπρος  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/20

ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Κώστας  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος  
'Η λογική της άναταραχής (συνέντευξη στους Ζάν Ναρμπονί και Ζάν-Αντρέ Φιεσκι) .....8/51  
Παραλλαγές στό θέμα των σχέσεων θύτη-θύματος (συνέντευξη στον Μιχαήλ Δημόπουλο) .....8/58

ΠΟΝΤΕΚΟΡΒΟ Τζίλο  
Συνέντευξη για τή Μάχη της 'Αλγερίας .....6/50

ΡΑΙΗ Νικόλας  
'Αποσπάσματα συζήτησης με τούς Μ. Δημόπουλο και 'Αλέξη Γρίθα) .....8/6

ΡΕΤΖΗΣ Θανάσης  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΡΙΒΕΤ Ζάκ  
Συνέντευξη στους Μπερνάρ 'Αϊζενσίτς, Ζάν-Αντρέ Φιεσκι και 'Εντουάρντο ντέ Γκρεγκόριο .....4/42

ΣΚΡΟΥΜΠΕΛΟΣ Θανάσης  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/20

ΣΜΑΡΑΓΔΗΣ Γιάννης  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΣΦΗΚΑΣ Κώστας  
Συζήτηση για τόν Μοντέλο (με τίς Φρ. Λιάππα και Τζίνα Κονίδου) .....2-3/54

ΦΕΡΗΣ Κώστας  
Συζήτηση για τή Φόνισσα (με τούς Τώνη Λυκουρέση και Πάνο Παπαδόπουλο) .....2-3/16  
Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54

ΦΙΣΕΡ Τέρενς  
'Ο Δράκουλας έχει τό φύλο των θυμάτων του (άποσπάσματα συζητήσεων με τούς Στέφεν Λεβύ-Κρέϊν και Γκάρυ Παρφίτ) .....9-10/71

ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης  
Συζήτηση για τόν Γάζωρο Σεργών (με τούς Μπάμπη Κολώνια και Φρίντα Λιάππα) 2-3/64

ΧΟΥΑΪΤΧΕΝΤ Πήτερ  
Συζήτηση με τό Σ.Κ. ....2-3/127

ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/20

ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΙΑΝΟΣ Γιώργος  
Δυό απόπειρες στρατευμένου κινηματογράφου (συνέντευξη στη Φρίντα Λιάππα και Μαρία Νικολακοπούλου) .....6/20

ΨΑΡΡΑΣ Τάσος  
Συζήτηση για τόν Δι' άσημαντον άφορμήν (με τούς Φρίντα Λιάππα και Τάκη Παπαγιαννίδη) 2-3/74

SLON-ISKRA (όμάδα)  
(συνέντευξη στον Σ.Κ.) .....5/38  
(συνέντευξη στον Σ.Κ.) .....5/38

## ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ - ΙΣΤΟΡΙΑ - ΤΕΧΝΙΚΗ - ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ

- Σχετικά με δυό «προοδευτικές» ταινίες, του Πασκάλ Κανέ .....1/65  
- 'Η μη - αδιάφορη φύση, του Σ.Μ. 'Αϊζενστάιν .....1/76, 2-3/130, 4/75, 5/56, 6/98, 7/122  
- Ντιντερό /Μπρέχτ /'Αϊζενστάιν, του Ρολάν Μπάρτ .....2-3/140

- Κριτική παρουσίαση του Βέρνερ Σρέτερ, του Νίκου Λυγγούρη .....5/46  
- 'Ένα μεταφραστικό λάθος, του Φιλμο-γράφου .....5/67  
- Σύστημα της 'Απεργίας, του Πασκάλ Μπονιτιέρ .....6/32  
- Οι καρμπονιέροι, του Νίκου Λυγγούρη .....6/40  
- Τά παπούτσια του Σάλλιβαν, του Πιέρ Μπωντρώ .....6/54  
- 'Υπεράσπιση και στολισμός της άρετης, της σοφίας και της φώτισης, του Νίκου Λυγγούρη .....7/108  
- 'Ο κινηματογράφος σαν σημειολογία της πραγματικότητας, του Παζολίνι .....8/69  
- Tetis, του Παζολίνι .....8/75  
- Τό Τέρας και τόν Εόρκι, του Μανώλη Κούκκιου .....9-10/34

- Οι ταινίες καταστροφής και ή καταστροφή της λαϊκής μνήμης, του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη .....9-10/88  
- Τά σαγόνια του Κινηματογράφου, του Νίκου Σαββάτη .....9-10/95

- 'Ανθρωπε, πρόσεξε! (Στη μνήμη ενός άλλου Βισκόντι), του Νίκου Λυγγούρη .....9-10/100  
- Σάντ /Παζολίνι, του Ρολάν Μπάρτ .....9-10/107  
- 'Ο κινηματογράφος του εθνολόγου, του Μανώλη Κούκκιου .....9-10/111  
- Παρεκκλίσεις του μύθου, του Ζάν - Αντρέ Φιεσκι .....9-10/117  
- 'Η σωπή της μουσικής και τό θέατρο του θανάτου του Νίκου Σαββάτη .....9-10/136  
- Τά μάτια δε θέλουν πάντα νά ξεγελώνται, του Ν. Σαββάτη .....9-10/149  
- 'Από πού έρχονται τά παιδιά; του Νίκου Λυγγούρη .....9-10/161

- 'Η έξουσία του Φετιχ, του 'Ακη Λελοούδη .....9-10/175  
- 'Η Βιεννέζικη νύχτα, του Φρίτς Λάνγκ .....11/26, 12  
- Λέξεις όπως Μ, του Νίκου Λυγγούρη .....11/44  
- Λάνγκ /Μπρέχτ /Χόλγουουντ (με άποσπάσματα από τόν «'Ημερολόγιο εργασίας» του Μπρέχτ) .....11/53  
- Γιά τή Γενική Γραμμή, του Φρανσουά 'Αλμπερά .....11/68  
- Σχετικά με τό ρυθμό και τό μοντάζ, του Φιλμο-γράφου .....11/80

- 'Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα, (I), του Λουί Σεγκέν .....12/48

- 'Η αλήθεια, του Νίκου Λυγγούρη .....12/58  
- Εισαγωγή στις ταινίες των Ζάν - Μαρι Στράουμ και Ντανιέλ 'Υγιέ, του Νίκου Σαββάτη .....12/40

## ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ 'Ελληνικός Κινηματογράφος

- 'Ιδρυση νέου σωματείου κινηματογράφου .....1/8  
- Σκοποί και δραστηριότητες της ΓΚΕ .....1/9  
- 'Η κρατική πολιτική στον κινηματογράφο, του Φ. Λαμπρινού .....1/12  
- 'Η μικρού μήκους ταινία και ή ιδιοτυπία της, των Ν.Λ., Κ.Μ. ....1/37

- Θεσμός του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, του Φώτου Λαμπρινού .....2-3/7  
- Τό 15ο Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου Θεσσαλονίκης .....τευχος 2-3  
- 3ο Διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσ/νίκης .....τευχος 2-3

- Συνταγματική κατοχύρωση της λογοκρισίας .....4/2  
- 'Εθνικό κέντρο κινηματογράφου .....4/2  
- Εισιτήρια ταινιών .....4/2  
- 'Η λογοκρισία και ό ρόλος του τύπου .....5/2  
- Γιά τόν Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης .....5/3  
- 'Η Ένωση Τεχνικών 'Ελληνικού Κιν/φου - Τηλ/σης 5/3  
- Γιά μία θεωρία του ελληνικού κινηματογράφου, του Μ. Κούκκιου .....5/23

- Τό 4ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης .....6/2  
- Οι κινηματογραφικές λέσχες στην 'Ελλάδα .....6/2  
- 'Η κίνηση των εισιτηρίων .....6/6  
- Τό ιστορικό μιάς περίπτωσης «έμμεσης» λογοκρισίας .....6/10

- 'Η κίνηση των εισιτηρίων και ό Θίασος .....7/2  
- Τό 16ο Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου τευχος 7  
- Μιά συζήτηση για τόν ελληνικό κινηματογράφο .....7/54  
- Τά νέα μέτρα για τόν ελληνικό κιν/φο και ή σημασία τους .....8/2

- 'Η αντίδραση της ΕΣΕΚΤ .....8/4  
- 'Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κιν/φου (ΠΕΚΚ) 9-10/10  
- 'Η φετεινή ελληνική κιν/κή παραγωγή .....9-10/10  
- 17ο Φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου .....τευχος 11  
- 'Ο θάνατος του Φ. Φίνου .....12/6

- 'Ελληνικές κινηματογραφικές λέσχες, της Μ. Νικολακοπούλου .....12/3  
- Οι κιν/κές λέσχες στην 'Ελλάδα, του Ν. Κολοβού .....12/0  
- Οι κινηματογραφικές λέσχες στην 'Ελλάδα του Χρ. Βακαλόπουλου .....12/0

## 'Αμερικάνικος κινηματογράφος

- Τά σαγόνια του κινηματογράφου, του Ν. Σαββάτη .....9-10/95  
- Σκέψεις πάνω στον κλασικό άμερικάνικο κιν/φο, του Ν. Σαββάτη .....9-10/148  
- Συνέντευξη με τόν Ρόμπερτ Κράμερ .....12/14

## Γαλλικός κινηματογράφος

- Διάφορα πρόσωπα του σούπερ - 8 .....5/18  
- Τί «φοριέται» στό Παρίσι, της Κλωντίν Ρομεό .....5/20  
- Στρατευμένος κινηματογράφος (όμάδα Slon-Iskra) .....5/33

## 'Ισπανικός κινηματογράφος

- Εισαγωγικό σημείωμα στον 'Ισπανικό κινηματογράφο, του Χοσέ 'Ιγνάθιο Φερνάντεθ Μπουργόν .....7/72

- Ταινίες για τόν ισπανικό εμφύλιο .....7/83

### Καναδικός κινηματογράφος

- Κοινοπραξία ανεξαρτήτων κινηματογραφιστών  
(συνέντευξη Δ. Έπιδη) .....4/11

### Σοβιετικός κινηματογράφος

- Τάσεις του Σοβιετικού κινηματογράφου .....7/23  
- Για τη *Γενική Γραμμή*, του Φρανσουά Άλμπερά .....11/68

### ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιοσισίγκε .....1/55  
ΓΟΥΕΛΜΑΝ Γουίλιαμ .....8/10  
ΛΑΝΓΚ Φρίτς .....12/39  
ΜΠΕΡΚΛΥ Μπάσμπυ .....12/78  
ΜΠΟΡΖΕΪΓΚΙ Φράνκ .....7/9  
ΠΑΖΟΛΙΝΙ Πιέρ - Πάολο .....8/88  
ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ Νίκος .....8/56  
ΡΙΒΕΤ Ζάκ .....4/42  
ΡΟΥΣ Ζάν .....9-10/132

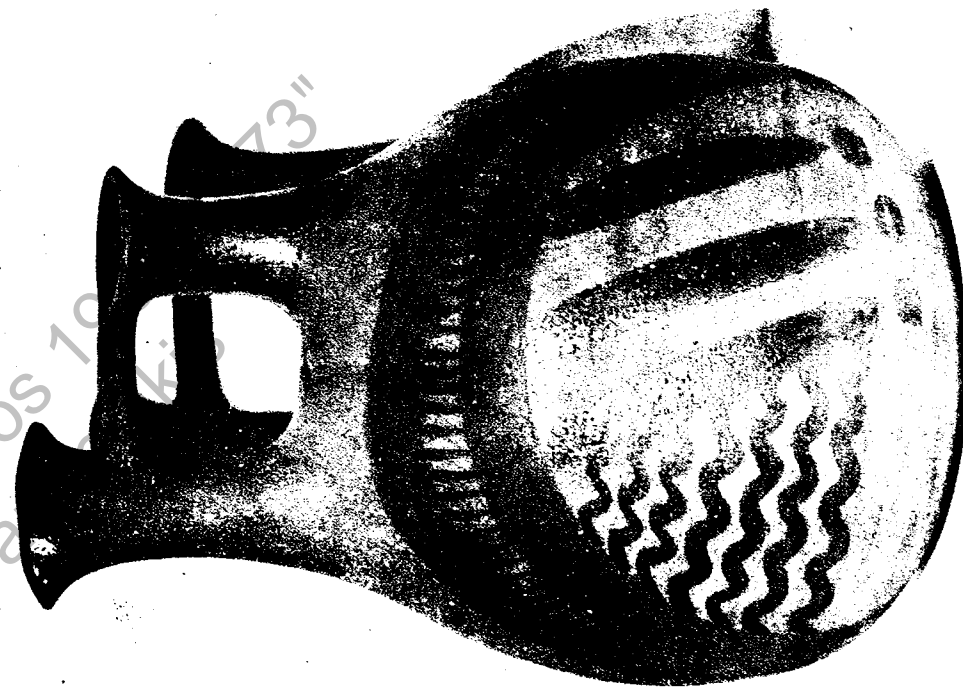
ΣΤΡΕΤΕΡ Βέρνερ .....5/41  
ΦΙΣΕΡ Τέρενς .....9-10/86  
ΦΡΑΝΖΥ Ζώρζ .....7/88  
ΧΟΥΑΪΤΧΕΝΤ Πήτερ .....2-3/119  
ΙΣΠΑΝΙΚΟΣ ΕΜΦΥΛΙΟΣ: Κατάλογος ταινιών ντοκυμανταίρ  
καί μέ υπόθεση .....7/83

### ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ (του Μανώλη Κούκκιου)

1. Σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκου) .....1/95
2. Μύθος - Κινηματογράφος - Σημειολογία, του Σωτ. Δημητρίου .....2-3/148
3. Κινηματογράφος - επιστήμη - ιδεολογία, του Τάκη Αντωνόπουλου .....5/72
4. Ζάν-Λύκ Γκοντάρ (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκου) .....8/112
5. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (σύνταξη: Δ. Λεβεντάκος) .....9-10/145

### ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

- Νικολαΐδου Μάγδα - Παπαγιαννίδης Τάκης .....4/83
- Αλευράς Νίκος .....5/76
- Καραγιάννης Τάκης .....9-10/8
- Κολοβός Νίκος .....12/0



κεραμικά  
από τό εργαστήριο

## „ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ„

Φτιαγμένα μέ κέφι και αγάπη  
σέ καινούργιες πάντα φόρμες και σχέδια  
έκλεκτά δώρα για τούς απαιτητικούς  
φίλους σας.

Θά τά βρήτε στο εργαστήριο,  
Φανερωμένης 48 - Χολαργός  
τηλ. 65.21.725

και στη "στάθμη", πλατεία άμερικής.

Στή Θεσσαλονίκη αντικείμενα  
του εργαστηρίου δά βρήτε

κατ' άποκλειστικότητα στο μαγαζί

„αντικείμενο„ Δημητρίου Γούναρη 30.

