

συγχρονος κινηματογραφος '77

● ΔΙΜΗΣΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ● ΜΑΡΤΙΟΣ - ΙΟΥΛΙΟΣ '77 ● ΕΚΔΟΣΕΙΣ
-ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ/ ● ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ 140 ΔΡΧ

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Βίμ Βέντερς - Χάνς Γύργκεν-Ζύμπερμπερκ -
Ζάν-Μαρί Στράουμπ/Ντανιέλ Υγιέ ● Κριτικές

13/14



Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία έκδοση της Έταιρείας
Σύγχρονος Κινηματογράφος. Άρ.
Τεύχους 13 - 14, Μάρτιος - Ιούλιος '77.
Τιμή διπλού τεύχους δρχ. 100.
Συνδρομή για έξι τεύχη: έσωτερικού
δρχ. 250, έξωτερικού δολ. 14.

Synchronos Kinimatographos '77.
Edité pas la «Société de Cinéma.
Contemporain». No 13 - 14 Spécial
Mars - Juillet '77. Prix: 100 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77». Έκδοσις:
'Αντώνης Καρκαγιάννης - Μιχάλης Δημόπουλος. Υπατίας
5, ΤΤ 118, τηλ. 3238157 - 3224131. 'Αρχινοτάκης: Μιχά-
λης Δημόπουλος. Σύνταξη: Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος,
'Αλ. Λελούδης, Ν. Αυγούσης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολα-
κοπούλου, Ν. Σαδάτης. Συναρτάστριαν: Δ. Αγραφιώτης,
Φρ. Άλμπερά, Γ. Γκουζούλης, 'Ι. Ζαχμανίδη, Μ. Κοτσανά-
ρου, Τ. Κουτσογιαννόπουλος, Α. Σεργέν, Μ. Σταματοπού-
λου - Μπλουμάιν. Αναπαραγωγή φωτογραφιών: Ναπο-
λέον Τζανέτος. Κασέ: 'Αλεξάνδρα Δρόσου. Εκτύπωση:
Φωτοχόρταρον Ε.Π.Ε. Κεντρική διάθεση: 'Αθήνα, Υπατίας
5, τηλ. 3238157 - 3224131. Θεσσαλονίκη: Βύλιανοπούλειο
Μ. Κοτζιά & Σία, Τοιμασκή 78, τηλ. 279720 - 268940

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειδήσεις και σχόλια

ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Σκοτάδι στο γερμανικό κινηματογράφο, του *Wolfram Schütte*

Μεταφορές και ίσομορφισμοί, του *Δ. Αγραφιώτη*

Βίμ Βέντες

Επάγγελμα: κινηματογραφιστής, του *Χρ. Βακαλόπουλου*

Συνέντευξη με τον Βίμ Βέντες

Ένα ανύπαρκτο είδος, του *Wim Wenders*

Οί καταληκτικές περιπέτειες του βλέμματος («Στο πέρασμα του χρόνου»), του *Χρήστου Βακαλόπουλου*.

Βίμ Βέντες: Φιλμογραφία, του *Χρ. Β.*

Χάνς Γύργκεν Ζύμπερπεργκ

Εισαγωγή στον Ζύμπερπεργκ, του *Ν. Αυγούση*

Συνέντευξη με τον Ζύμπερπεργκ

Κριτικό σημείωμα για την ταινία «*Βίνιφρεντ Βάγκνερ*», του *Ν.Α.*

Χ. Γ. Ζύμπερπεργκ: Φιλμογραφία, του *Ν.Α.*

Στράουμπ - 'Υγιέ

Γύρω από μία εκδήλωση, των *Χρ. Βακαλόπουλου και Μ. Δημόπουλου*

Τρεις συζητήσεις των Ζ.Μ. Στράουμπ και Ντανιέλ 'Υγιέ με τους Φρ. Άλμπερά, Χρ. Βακαλόπουλο,
Μ. Δημόπουλο, Α. Σεργέν και Ν. Σαδάθη (για τις ταινίες *Μαθήματα 'Ιστορίας, Μουσής και 'Ααρών*
και *Φορτίνι Κάνι*).

Φλόγα και Φώς, του *Ν. Αυγούση*

'Η οίκογένεια, ή 'Ιστορία, τό μυθιστόρημα (II), του *L. Seguin*

Στράουμπ / Σαινμπεργκ, του *Ν. Σαδάθη*

Τό σενάριο τῆς ταινίας «Εἰσαγωγή στή μουσική συνοδείας γιά μιὰ σκηνή ταινίας τοῦ "Αρνολντ Σάινμπεργκ», τῶν Στράουμπ – Υἱε'

Νέοι γερμανοί κινηματογραφιστές, τοῦ Ν. Λιγγούρη

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἡ γυναίκα – ἄλογο (Τό ἄλογο ποῦ γλαίει), τοῦ Ν. Λιγγούρη

Γιά μιὰ συντήρηση τῆς κριτικῆς: (Τό πρῶμ), τοῦ Χρ. Βακαλόπουλου

Ἡ εὐφραία τῶν λουλουδιῶν (Ὁ ἄθως), τοῦ Ν. Α.

Ἀλληλογραφία

Ἐξώφυλλο: ὁ Χάνς Τσίσλερ στή ταινία τοῦ Βίμ Βέντεξ Στο πέρασμα τοῦ χρόνου.

Ἐνα μεγάλο μέρος ἀπό τίς «εἰδήσεις καί σχόλια» ἀναβάλλονται γιά τό ἐπόμενο τεύχος, λόγω πληθώρας ὕλης.

Γραφεῖτε συνδρομητές στόν «Σύγχρονο Κινηματογράφο '77»

Ὄνοματεπώνυμο

Διεύθυνση

Τηλέφωνο

Στέλνω.....δρχ. – γιά συνδρομή στόν «Σ.Κ.»
– γιά ἀνανέωση τῆς συνδρομῆς

Ἡ συνδρομή νά ἀρχίζει ἀπό τό τεύχος

Παρακαλῶ νά μοῦ σταλεῖ ἡ εἰδική ἐκδόση «Οἱ ταινίες τῶν STRAUB/HUILLET».

Ἐτήσια συνδρομή (6 τεύχη): ἐσωτερικοῦ 250 δρχ. ἔξωπ. 14 δολ. Περιοδικόν «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77» Ἰατίας 5, ττ 118.

Τηλεφωνεῖστε στά νοῦμερα **32.38.157, 32.24.131 καί 32.46.320** καί θά ἔχετε τό τεύχος σπῆτι σας.

Τό περιοδικό
ἀντί
κάθε δεύτερο Σάββατο
σᾶς ἐνημερώνει γιά:

- τὰ ἑλληνικά πολιτικά πράγματα
- τίς τάσεις στό χώρο τῆς Ἀριστερᾶς
- τὰ διεθνή θέματα
- τήν πνευματική ζωή τοῦ τόπου

ΕΙΔΗΣΕΙΣ και ΣΧΟΛΙΑ

Τό άφιέρωμα στόν Βισκόντι καί ή Ταινιοθήκη τής Έλλάδας

Μετά τήν ψυχρολουσία πού πήραμε στήν εκδήλωση γιά τόν άμερικάνικο κινηματογράφο (βλέπε καί σχετικό μας σημείωμα στό τεύχος άρ. 12), ή Ταινιοθήκη μάς ύπόβαλε sé μία νέα δοκιμασία, συνδιοργανώνοντας μέ τό 'Ιταλικό 'Ινστιτούτο ένα κινηματογραφικό καί φωτογραφικό άφιέρωμα στόν Λουκίνο Βισκόντι. Τό άφιέρωμα περιλάμβανε έννια ταινίες, άπ' τό *Ossessione* μέχρι τό *Θάνατος στήν Βενετία*. Παράλληλα, λειτουργήσε καί φωτογραφική έκθεση, πού ή παρακολούθησή τής προϋπέθετε τήν αγορά ενός (άστείου) προγράμματος πού περιείχε τίς ένδειξεις γιά τίς φωτογραφίες.

Οί κόπιες τών ταινιών διακρίθηκαν γιά τήν άβλιότητά τους: άπ τόν *Γατόπαρδο* έλειπε μία άρα, τό *Η γή τρέμει* δέν ή καταλάβαιναν ούτε οί 'Ιταλοί, γιατί δέν ύπήρχαν υπότιτλοι (άλλά όπως ούτε είπε κάποια «ύπεύθυνη» ούτε ό ίδιος ό Βισκόντι καταλάβαινε τή σικελική διάλεκτο τών ήθοποιών παραδών τής ταινίας! Βέβαια, όλοι ξέραμε ότι στό έξωτερικό ή ταινία είχε κανονικότατους υπότιτλους, χωρίς κάτι τέτοιο νά κάνει τόν Βισκόντι νά θυμώσει ή νά θεωρήσει τήν πράξη αύτή ίεροσυλία, όπως προσπάθησε νά μάς πείσει καί παλι ή «ύπεύθυνη»), οί ταινίες άλλοτε ήταν ντυμπλαρισμένες στό «γγλικά καί είχαν έλληνικούς υπότιτλους καί άλλοτε ήταν στό ιταλικά χωρίς υπότιτλους, τέλος ή προβολή διακόπτονταν κάθε λίγο καί λιγάκι γιατί έπεφτε ή

ασφάλεια τού ήλεκτρικού.

Μέγало ενδιαφέρον παρουσίασαν καί οί «θεωρητικές» καί «έπεξηγηματικές» παρεμβάσεις άπό τή μεριά τής Ταινιοθήκης. Έτσι (μέ πολλή χαρά μας) πληροφορηθήκαμε ότι:

1. «Ο Βισκόντι ήταν άριστοκράτης στήν καταγωγή καί προλετάριος στήν ψυχή όπως θά είμαστε όλοι στήν ιδανική πολιτεία»!!

2. «Τό 'Η γή τρέμει είναι τό πρώτο επανάστατικό εργατικό φίλμ» (Τί λέτε; Ο Βέρτωφ κι ό 'Αϊζενστάιν φαίνεται δέν είχαν άποκτήσει άκόμη προλεταριακή ψυχή...).

3. Όταν sé κάποια διακοπή τής προβολής τού *Η Γή τρέμει* ή κ. Μόνα Μητροπούλου άρχισε νά άφηγγείται τή δραματική κατάληξη τής ταινίας, sé έρώτηση μάς, γιατί λέγονται όλα αύτά στή μέση τής ταινίας καί τί έξυμπετούν, μάθαμε ότι «οί άρχαίοι έλληνες άν καί ήξεραν τό τέλος τής τραγωδίας ήγαιναν καί τήν έβλεπαν» (ευτυχώς όμως δέν ύπήρχε κάποιος νά τους τό διηγείται στή μέση τής παράστασης) καί μάλιστα σχολιάζοντας ή ότι οί «άνθρωποι πού προβληματίζονται δε νοιάζονται γιά τό τέλος τής ύπόθεσης (καταπληκτικό άλλοθι νά μαλακώεις τά κενά μιας προβολής ρίχνοντάς τό σ' αύτή τή μέτρια φιλολογία).

4. Η γή τρέμει είναι μία ταινία γιά τους φτωχούς (...) όσο γιά τήν τεχνική, αύτή θά τήν δείτε αύριο» (τήν έπαυριο παιζόταν τό *Σένσο*)

Φευχόντας άπό τήν ασφυκτική άτμόσφαιρα τού «*Άστου*» καί άναπνέοντας τόν μολυσμένο άέρα τής όδου Κοραή αισθανθήκα μέ μεγάλη μου χαρά (γιά

μιά άκόμη φορά) ότι δέν είμαι παρά ένας άποτυχημένος κινηματογραφόφιλος, μιά καί τόσο ή «καταγωγή» μου όσο καί ή «ψυχή» μου δε μέ πληροφορούν καθόλου γιά τό ρόλο μου στήν μελλοντική ιδανική πολιτεία, όπου έλπίζω τούλάχιστον νά μπορώ νά βλέπω τίς ταινίες τού Βισκόντι όλόκληρες καί χωρίς νά προσπαθούν νά μέ μεταβάλουν sé «άρχαίον ήμών πρόγονο».

Χρ. Β.

Υ.Γ. Παρόλα αύτά, ή παραπάνω «άτμόσφαιρα» έθιξε μόνο «έν μέρει» τήν πολύ ενδιαφέρουσα *συνολική* παρουσία τών ταινιών τού Βισκόντι, ό όποιος μάς άπασχόλησε ήδη, μάς άπασχολεί σ' αύτό τό τεύχος (βλ. τήν κριτική τού *Άθώου*) καί στόν όποιο θά επανέλθουμε καί στό μέλλον

Ο Φόρντ στήν τηλεόραση

(Σημειώσεις γιά τήν ταινία Ο ήλιος λάμπει πού προδλήθησε στήν εκπομπή «Μια ταινία μία ώσημηση».)

1. Όταν ρωτούσαν τόν Τζών Φόρντ ποιές ήταν οί αγαπημένες του ταινίες, εκείνος έδινε τήν καταπληκτική άπάντηση, ότι άπ όλες του τίς δουλειές, μονάχα μία έβλεπε καί ξαναβλεπε μέ ευχαρίστηση, τήν ταινία Ο ήλιος λάμπει (The Sun Shines Bright, 1953), ένα έργο κάπως παραγνωρισμένο, πού ζούσε σχεδόν στή σκιά τών μεγάλων έπικών γου-



Ο Τσάρλς Γουίνιγκερ στο ρόλο του δικαστή ('Ο ήλιος λάμπει, του Τζων Φόρντ, 1953).

έστερν ή των όνειρικών αναπολήσεων μίας μυθικής Ίρλανδίας. Γυρισμένο άμέσως μετά από τον *'Ησυχό άνθρωπο* (The Quiet Man), τó φίλμ αυτό μπλέχτηκε με τή λογοκρισία, προβλήθηκε άρχικά πετσοκομμένο, χωρίς τίς πιά ούσιαστικές σεκάνς του κι άργότερα ξανακυκλοφόρησε σέ κόπια σχεδόν πλήρη. Άγνοώντας τó «άναπημένο παιδί» του μεγάλου δημιουργού, περιμέναμε άνυπόμονα τήν προβολή του, έστω και μ' αυτές τίς συνθήκες, δηλαδή σάν άφεταιρία γιά μιά τηλεοπτική συζήτηση σχετικά μέ τίς φυλετικές διακρίσεις.

Σέ μιά παλαιότερη έκπομπή τής ίδιας σειράς είχαμε τó κακό προηγούμενο τής προβολής τής ταινίας ενός άλλου μεγάλου δημιουργού, του Χίτσκοκ (Spellbound). Τότε, μιά ομάδα ψυχναυτών και ψυχολόγων είχε διαστεί νά άπορρίψει τήν ταινία στή συζήτηση που άκολούθησε, μέ τó (άληθινό ώς ένα σημείο) έπιχείρημα ότι παραμορφώνει τήν πραγματικότητα τής ψυχαναλυτικής τεχνικής. Στίς 13/4/77 μιά ομάδα από καθηγητές, κοινωνιολόγους, έναν ήθοποιό κι έναν ύπάλληλο των Η.Ε έκανε

τήν ταινία του Φόρντ θύμα τής προκατάληψής τής, τής άδυναμίας τής νά άρθρώσει έναν σωστό λόγο γιά τó φίλμ, πού χαρακτηρίστηκε όμόφωνα «πιλάφι»! Η συζήτηση ήταν άκόμη πιά γκροτέσκα από τήν τυπική κουβέντα τής παλαιότερης ομάδας (ποιόν μπορεί νά ενδιαφέρουν όλες οι κοινότητες γενικότητες και κουρδισμένες αντίδικες γύρω άπ' τήν ψυχανάλυση;). Οι όμιλητές παγιδευμένοι στήν κακή έπιλογή τής ταινίας του Φόρντ σά βάση γιά συζήτηση σχετικά μέ τίς φυλετικές διακρίσεις χάθηκαν, όπως και τήν άλλη φορά, μέσα σέ άνοουσίες, καθήσυχαστικές κοινοτυπίες. (Θά ξαναγυρίσουμε σ' αυτό).

Η δομή τής «κωμωδίας».

2. Πρώτα όμως ή ταινία. Ο Φόρντ τήν όνομάζει «κωμωδία» και δηλώνει ότι «είναι μιά ταινία που έκανε γιά τή δική του εύχαρίστηση... πού άπλώς κάλυψε τά έξοδα τής παραγωγής τής...» Είναι ριμείκ τής παλαιότερης ταινίας του Judge Priest (1934). Βασίζεται σέ τρείς ιστορίες του 'Ιρβιν Κόμπς και διηγείται πώς ό δικαστής

Μπίλυ Πρήστ, στήν μικρή κοινότητα Φέαρφηνλντ του Κεντάκυ κάπου στά 1905, διακινδυνεύει τή δημοτικότητα του λίγο πριν τίς εκλογές, πρώτα ύποστηρίζοντας έναν νέγρο (πού άδικα κατηγορείται γιά βιασμό) και ύστερα άναλαμβάνοντας νά πραγματοποιήσει τίς τελευταίες έπιθυμίες μίας πόρνης - πέτρα του σκανδάλου γιά τήν πουριτανική κοινότητα - όργανώνοντας μιά «άνθρώπινη» κηδεία γι' αυτήν.

Η ποιητική και παρακινδυνευμένη αφήγηση του 'Ο ήλιος λάμπει, μιά δύσκολη σχινοβασία πάνω σέ δραματουργικά νήματα, πού συνέχεια διασταυρώνονται γιά νά ένωθούν μόνο στο τέλος (στή σκηνή τής κηδείας) μέ άξιοθαύμαστη άκρίβεια και οικονομία, είναι τó πρώτο πού μās έντυπωσιάζει, πού μās προδιαθέτει γιά ξεχωρίσουμε τά διάφορα έπίπεδα. Ο Ψυχολογισμός τής ιστορίας τής Λούση Λή και τής διαλυμένης οικογένειάς τής είναι, τήν ίδια στιγμή, μιά «σοβαρή» μεταφορά τής διάλυσης τής παλιάς τάξης των πραγμάτων, τó λυκόφως ενός λαμπρού παρελθόντος, ένας κόσμος πού μās φέρνει στο νοϋ τόν κόσμο του Φώκνερ, αλλά και μιά ειρωνική ύπερβολή, μιά παρέλαση από περιεργα και «ποιητικά» κλισέ. Η έγγραφη των κοινωνικών συγκρούσεων κομματιάζει αυτόν τόν ψυχολογισμό σέ μιά σειρά από γκροτέσκες ή μελοδραματικές καταστάσεις (ή αναμέτρηση του δικαστή μέ τόν Χόρας Μαιήτιου, τó παρά λίγο λιντσάρισμα, ή άντιαλκοολική εκδήλωση κ.τ.λ.), πού τελικά θά μεταμορφωθούν σέ ίτανεία, σέ μιά δεξιοτεχνική όπτική καντέντσα, πού δικαιώνεται σάν «ξανα - σκηνοθεσία» μιάς πασιγνώστης χριστιανικής παραβολής (ή κηδεία τής πόρνης κι ό επικήδειός τής από τó δικαστή πού έρμηνεύει τó ρόλο του Χριστού, κάνοντας τίς κινήσεις του, ενώ διαβάζει τήν εύαγγελική περικοπή).

Τελετουργία και κλισέ

3. Αυτό τó γεμάτο κενά, άνολοκλήρωτο, σώμα τής ταινίας είναι στοχασμένο από έναν κινηματογραφιστή πού άδιαφορεί γιά τίς

λών συνομητών εξαιμίζεται στις θαρύδουσες και στρογγυλεμένες διατυπώσεις και δέ διατάζει να φτιάξει ένα φιλμ σάν *δουνέχεια χειρονομιών* και *τελετουργία* η μάλλον σάν περίπλοκο και έκθαμβωτικό *σύστημα* χειρονομιών και τελετουργιών που μεγεθύνονται και αναδιπλώνονται αδιάκοπα. Ένα τέτοιο σύστημα μάς μεταφέρει άμεσως μακριά απ' την πραγματικότητα (π.χ. των φυλετικών διακρίσεων και της πρακτικής του διαχωρισμού), μάς οδηγεί θέβαια στο χώρο μάς άλλης σκηνής, ενός διδακτικού και ήθδονικού θεάτρου (χώρος μισήτος για κάθε λογοκρατική κουλτούρα). Σ' αυτήν τή διπλή σκηνή κάθε κίνηση είναι μία περίπλοκη διαδικασία μεταφοράς, συμπύκνωσης και μετάθεσης κοινωνικών ή φυλετικών ρόλων. Ο Στέπιαν Φέτσιτ και ο Έρστ Χουάιτμαν δέν παίζουν τόν λογοκριμένο και άτελή ρόλο τών καταπιεσμένων ή τών ύποτακτικών, αλλά κριτικάρουν άκριβώς τό άψυχο και ρατσιστικό κλισέ άλά Μάρμπρα Θωμά, πού έπλασε ή γεμάτη ένοχλή λευκή ματιά πάνω στην κατάσταση τών νέγγρων. Κι αυτή ή σαρκαστική κριτική τού στερεότυπου είναι άποτελεσματικότερη από τό νατουραλιστικό καθρέφισμα τής καταπίεσης και τής φυλετικής δυστυχίας, γιατί είναι τό ύπουλο ξεμοντάρισμα μίας λευκής δοξασίας και είναι οπωοδήποτε προτιμότερη από οποιοδήποτε μεγαλόστομο κήρυγμα-σημείων μίας ένοχης συνείδησης, πού δέν έχει καμιά σχέση μέ τήν άμεσότητα και τήν καθαρότητα τής ματίας τού Φόρντ. Νά ποιά είναι ή πρώτη δυσκολία τής ταινίας: τό μπλοκάρισμα τής δοξασίας, ή λειτουργία τής, όχι πιά σάν αντανάκλαση αλλά σάν κάτι πολύ πιο άνηουχητικό. Άκόμη και τούτο τό φαινομενικά άπλούστατο φιλμ είναι λοιπόν ένα πολύπλοκο σύστημα πού διαρκώς κινείται από μία συμπληγή ομοιογένεια, μέχρι τήν πιο άκρεια άποσπασματικότητα. Κι όσο για τή συμμετρία, τής αντίτροπής ή τήν κυκλικότητα, έξερουμε πιά ότι αυτά είναι στρατηγικά σχέδια τών μεγαλυτέρων: αμερικάνικων φιλμικών κειμένων (και στην περίπτωση μάς τό χισκοκικό κείμενο είναι τό πιο λαμπρό και τελειοποι-

ημένο παράδειγμα). Η φορντική γεωμετρία τής άφήγησης είναι μία ρωμάλια έκμετάλλευση τής *τεθλασμένης* ή ίσως μιά μελέτη τής τομής μίας γραμμικής τροχιάς μέ πολλές άλλες. Και είναι, άν μάς έπιτρέπεται ή παρομοίωση, σάν ο Φόρντ να τοποθετεί σε κάθε στάση τής πορείας τού έναν καθρέφτη, πού μάς δίνει, χωρίς να προλάβουμε να τό καταλάβουμε, τό άναποδογυρισμένο είδωλο τού κομματιού πού προηγήθηκε.

Στήν πρώτη τελετουργία τής φυλετικής σύγκρουσης, για παράδειγμα, ο Φόρντ μεταμορφώνει τό δικαστήριο σε χώρο άναρχικού ξεσπάσματος τής νότιας ιδιοτροπίας. Ο Μπίλυ Πρήστ φέρεται μέ εύγένεια στην πόρνη, έξετάζει μέ συμπάθεια τήν περίπτωση τού νέγγρου, και έαφνικά τό χάος ξεσπάει: όλη ή αίθουσα βουίζει από τό Dixie πού παίζουν οι νέγγροι μέ πρώτη τρομπέτα (!) τόν ίδιον τό δικαστή. Στήν προτελευταία τελετή (τήν κηδεία τής πόρνης, πού μέ τή σειρά τής είναι τό άρνητικό τού τελετουργικού τής φυλετικής τραγωδίας, τού λινταρισματος), ο δικαστής βρίσκειτα στο κέντρο θάρους μίας δεξιότηχικής σεσκάνς και σηκώνει σοβαρότατα τό φορτίο τής ένοποίησης τών ταξικών ή ήθικών αντίθεσεων, τού ξεπερασματος κάθε κοινωνικής ή φυλετικής προκατάληψης. Η μεγαλόπρεπη σεσκάνς θα καταλήξει στην άνάγνωση τής παραβόλης, μιά όπτοπική έπίκληση στην ήθική τάξη ένος παρελθόντος, πού ποτέ πιά δέ θα πραγματοποιηθεί στο μέλλον. Τά ζευγάρια τών αντιθέτων είναι πολύ περισσότερα σ' όλα τά μερικά, κωδικά ή εικόνομια στοιχεία. Τό «φρολογικό» μοντάζ τής σεσκάνς τού χορού μέ τό άσθηματικό μοντάζ τής σεσκάνς τών τρομαγμένων νέγγρων πριν από τό λινταρισμα είναι ένα τυχαίο παράδειγμα σε δύο σκηνές πού λειτουργούν αντίστροφα άφού διατυπώνουν τό νόημα ένος θεματικού πυρήνα: τού σεξουαλικού ταμπού και τής θιαής άναταραχής τής φυλετικής και κοινωνικής τάξης πού φέρνει ή παράβαση τού. Η άκόμη, ή αίσθηση τού γελούου, πού ή σκηνογραφία τού Φόρντ δίνει στις συναντήσεις τών πα-

έπισκέψεις τού Πρήστ στο «καταφύγιο» τής στυλιζαρισμένης πατερναλιστικής φιγούρας, τού «άτιμασμένου» από τόν έσπεσμό τής κόρης τού στρατηγού Φεαρφλντ. Οι σκηνές τής πρώτης σειράς είναι ένα παιδιάστικο παιχνίδι μέ τά σημάδια τού παρελθόντος, ενώ τής δεύτερης σειράς είναι οι θοαρές επισκέψεις στο παραβιασμένο ύποθηκοφυλάκιο τών άξιών, οι μυστικές έπαφές τού Πρήστ μέ τό «μυθικό πνεύμα όλης τής πόλης». Η άκόμη, ή λιγγώδης αίσθηση ότι ή μόνη χειρονομία διαχωρισμού (ή γραμμή πού ο Πρήστ σέρνει για να κρατήσει τούς έξαγρωμμένους λευκούς πού έβελουν να λινταρουν τόν άθώο νέγγρο) μετατίθεται αδιάκοπα σ' όλη τή ταινία και *ξαναγγίζει* σάν *χειρονομία τού ίδιου τού Χριστού*, πού ή κάμερα περιγράφει θαυμάσιμη από τήν ίδια τήν άνακάλυψη ίσως είναι πολύ θιαστικό να πιστέψουμε ότι ο Φόρντ είναι ο τραγουδιστής τής ομοιογένειας, τής έξομαλυμένης κοινωνικότητας χωρίς να πάρομε στα σοβαρά τις διαδοχές τών σκηνικών και νοηματικών αντίθετων, τις εναλλαγές από τό σκοτεινά σπινια τών αρχόντων, στις σκληρά φωτισμένες περιοχές τών δούλων, τών καταπιεσμένων, πού κάνουν τή διατύπωση τού έρεθιστική περιπέτεια

Ο ήρωας κι ή Ιστορία

4. Όχημα αυτής τής ιδεολογικής περιπέτειας είναι ή στυλιζαρισμένη φιγούρα τού Μπίλυ Πρήστ (Τσάρλς Γουίνγκερ), πού μέ τό άσπρο κοστούμι τού παραδοσιακού ζέντλεμαν από τό Νότιο περιφέρει τήν ήθική του αδιαλλαξία από τή μιά τραγική φάρασα στην άλλη, και μέ τή γραφική του γνησιότητα (τα συνομητικά τερτίπια τού ή τόν τρόπο πού μπάζει κρυφά οινόπνευμα σε μιά αντιάλκοσική εκδήλωση) έχει θεωρηθεί από πολλούς κριτικούς είδωλο τού ίδιου τού Φόρντ μέσα στη μισθολογία. Άποφεύγοντας τή σύγχυση τού δημουργού μέ τό χαρακτήρα τής ταινίας, θα ήθελα ποιο συντομα να σημειώσω ότι ο δικαστής Πρήστ είναι οπωοδήποτε ένας από τους τυπικότερους φορντικούς ήρωας και έχει τήν άμεριότητα συμπάθεια

του δημιουργού του, για την ηθική του καθαρότητα, την τόλμη του εγχειρημάτος του, που τον ξεχωρίζει και τον ανεβάζει στο θάβρο του «τελευταίου των γενναίων» σε μία κοινότητα τρομοκρατημένων. Και θα μπορούσαμε, αν μας ενδιέφερε, να θρούμε άνατανάλασες των πιο φημισμένων ηρώων του Φόρντ (π.χ. του Λίνκολν στο Young Mr. Lincoln (Ο νεαρός κύριος Λίνκολν) ή και προσχέδια των «άρνητικών» του ηρώων (του Ήδαν Έντουαρντς στους Searchers (Αιχμαλωτί της ερήμου) πάνω στο κορμί και τη συμπεριφορά του Μπίλυ Πρήστ, ή να παραλληλίσουμε τον ήρωα με τον Φόρντ με βάση το κοινό βάθος των λειτουργιών τους: ο Πρήστ εξομαλύνει τις αντιφάσεις της κοινότητας όπως ο Φόρντ κρατάει τα ήνια της μυθοπλασίας και της διήγησης.

Όσο χαριτωμένες ή εφευρετικές δείχνουν τέτοιες εμπνεύσεις του κριτικού λόγου δεν παύουν να είναι πυροτεχνήματα χωρίς ουσιαστική αξία. Ο Φόρντ γράφει το δικαστή μόνο σαν ερημνευτή ρόλων, κι η έκλογη ενός ήθοποιου του Vaudeville (χορτής φάρσας) για το ρόλο του Πρήστ κάνει το χαρακτήρα συγκινητικά εύαλωτο. Και ίσως σε καμιά άλλη ταινία η γραφή του δεν είναι έτσι στοιχειωμένη από φαντάσματα θεάτρου (γιατί τελικά το Ό ηλιος λάμπει είναι μία σκοτεινή φάρσα με σκίες και φαντάσματα), όπου παριστάνεται το διπλό τραύμα, όπου η σκηνή της οικογένειας μεταφέρει εκείνη της Ιστορίας κι η αναπόληση του παρελθόντος μετατίθεται στις νοσταλγικές αντιπαραθέσεις τραγουδιών (Dixie ή My Old Kentucky Home, που ύπογραμμίζει μελαγχολικά τη μοναξιά του Μπίλυ Πρήστ στο τελευταίο πλάνο, μετά την εκλογική του νίκη). Αυτό που έκτιμω στην ταινία του Φόρντ είναι ότι δεν εκθιάζει την Ιστορία σταχυολογώντας κάποια εκπληκτικά κατορθώματα και ουδετεροποιώντας τα στις απαιτήσεις της δεξιάς και του ήδη ιδωμένου.

Εδώ η Ιστορία υπάρχει μόνο σε μία σειρά από χώρους (όλοι ξε-ρούμε ότι το Κεντάκυ ήταν από τις ρατσιστικές πολιτείες) ή σε

μία τομή δύο ξεχωριστών περιοχών (μυθικών, στυλιστικών, νοηματικών), σε μία σειρά από υλικές διασταυρώσεις ή ξεχωρίσματα δύο ούσιων, που δεν έχουν και πολλά κοινά μεταξύ τους. Μέ άλλα λόγια σε μία διαδοχή σημείων, που παράγεται από πολύπλοκες διαδικασίες συμπύκνωσης, μεταφάσεις, μεταφοράς (π.χ. η σκηνή όπου ο Μπίλυ Πρήστ κουβαλάει μία σημαία των συνομηωτών). Η Ιστορία μετατίθεται ακόμη στα τραγούδια, συναντάει τις απαιτήσεις μιας άλλης, πιο άχորταγης όρμης (από την οπτική), της όρμης της επίκλησης.

Η παραγωγή του νοήματος

5. Μία τέτια πολύ μοντέρνα ταινία σφαγιάστηκε όμοφωνα από τους συνομηωτές της τηλεόρασης, άπωθήθηκε σε μία «σκηνω-θητημένη» διαφημιστική συζήτηση που κατέληξε στο επίσημο συμπέρασμα: δεν υπάρχει ρατσισμός στην Ελλάδα, υπάρχει ρατσισμός στην ταινία! Δεν περιμέναμε βέβαια από «άνειδικευτους» να ιχνηλατήσουν τη διαδικασία διατύπωσης ενός κειμένου φαινομενικά μόνο άπλοο (κι αυτό το σημείωμα επίσημαίνει πολύ

βιαστικά μόνο ένα ή δύο στοιχεία), σίγουρα, όμως υπάρχει ένα νόημα που τους έφευγε από το στόμα του παιχνιδι, που δεν είναι μία ειδυλλαχική και σκοτεινή μαζί όνειρική εικόνα της παρακμής του Νότου. Κι η άδιαφορία του Φόρντ να διαγράψει τις πραγματικές συνιστώσες της φυλετικής τραγωδίας, της νεοκτονίας και της ιμπεριαλιστικής ανόδου της Άμερικής του 1905 είναι κάτι που γίνεται άμέσως αντίληπτό. Έργο εισαγωγικό μιας κρίσης, που είναι έτοιμη να ξεσπάσει και να χαράξει την αισιόδοξη επιφάνεια των ταινιών του Φόρντ, είναι βαθιά σφραγισμένο από τη συντριπτική στιγμή όπου ο δημιουργός υίοθετεί την οπτική ενός παιδιού πάνω στον κόσμο. Το διαζύγιο του Λόγου και της Έννοιας φέρει πίσω του το γέλιο για το κωκλοθέατρο της οικογένειας, όλα αυτά τα χάρτινα μονοδιάστατα κλισέ, τις μητρικές φιγούρες που είναι πόρνες, τους πατεράδες που είναι μόνο όνόματα και επικλήσεις μύθων, χαμένες μέσα σε σκοτεινά καταφύγια και σκοτεινές βεράντες. Σίγουρα ο δικαστής, ο μοναχικός ήρωας είναι πολύ ώριμοτερος. Όχι όμως, και μπροστά στο μυθικό πνεύμα της



«Ο δικαστής Πρήστ είναι όλοσδιόποτε ένας από τους τυπικότερους φορντικούς ήρωες και έχει την άμεριστη συμπάθεια του δημιουργού του, για την ηθική του καθαρότητα, την τόλμη του εγχειρημάτος του, που τον ξεχωρίζει και τον ανεβάζει στο θάβρο του «τελευταίου των γενναίων» σε μία κοινότητα τρομοκρατημένων».

πόλης, τό Φέαρφηνλντ, πού τού φέρεται σάν νά ήταν παιδί του καί πού στό τέλος αναγκάζεται νά κινηθεί από τά πεθαμένα του σκοτάδια, στους ζωντανούς χώρους τής συμμετοχής καί νά διεκδικήσει τή θέση του στην ιεραρχία, (έστω κι άν έχει παθητική στάση, στή σκηνή τής παιδαγωγίας του Πρήστ μέ τήν παραβολή.) Καί οι άλλοι ήρωες: 'Η Λούση Λη συμμαχεί μέ τίς πόρνες, ό 'Άσμπυ είναι στό τέλος ένα γονατιστό παιδί πού ψελλίζει τήν παιδιόστικη προσευχή Sweet Gentle Jesus, οι νέγροι είναι ένα γκροτέσκο αντίτυπο τής χωρωδίας τών άγγέλων, (τελευταίο εϊρωνικό ξεμασκάρεμα τών λευκών κλισιέ) καί ή συμφορία τών ρατσιστών γιορτάζει τή νίκη του δικαστή κάτω από τό μελοδραματικό πανώ *Μάς έσωσε από τούς εαυτούς τους*.

Μιά τέτια ξεκάθαρη παρωδία τής όμοιογένειας τής κοινότητας, μιά τέτια κριτική του λόγου τής κοινότητας γιά τόν ίδιο τήν τόν έαυτό ήταν όλοκληρωτικά ξένη μέ τήν όμοιογένεια καί τήν τυφλότητα του άπολιτικού λόγου τών όμιλητών, ενός άνικανου λόγου τών κυρίων, πού αναδιπλώνονται μέσα στό λόγο τής έξουσίας. 'Η μυθολογία καί ό κόσμος του Φόρντ δέν είναι ή εύκολη μυθολογία τής άποτυχίας, όπου ή κυρίαρχη τάξη μπορεί νά δει αυτόρεσκα τήν αντανάκλαση τής πραγματικής τής άποτυχίας.

Το 1953, ό Φόρντ μπορούσε νά αφήνει άκόμη τό πλατύ του γέλιο νά άντηχεί μέσα στους χώρους (τους άδειους δρόμους του Φέαρφηνλντ πριν από τό λιτσορίσμα / τους γεμάτους δρόμους όταν περνάει ή νεκροφόρα) καί νά παιζει μέ τήν ιδέα ότι ό Νόμος μπορεί νά δανειστεί κάτι από τή θεική λαμπή, εξαγαυρίζοντας στις πηγές τής συμβολικής τάξης, στό Κείμενο, στη Βίβλο, γιά "ά ξαναγίνει" άνθρωπίνως. Κι άν στην κατοπινή πορεία του έχασε καί τό τελευταίο ίχνος αυτής τής παιδιαστικής αισιοδοξίας, τό σίγουρο είναι ότι τό *κείμενό του παραμένει δύσκολο άφομοίωσιμο από τόν τυφλό λόγο τής έξουσίας*.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

'Η διαλεκτική καί ή πανουργία:

'Ενα μάθημα ντοκυμαντέρ από τούς Χαινοφσκι καί Σδυμαν

'Από τίς 14-20 του Μάρτη είχε προγραμματιστεί στόν κινηματογράφο Τέχνης 'Αλκυονίς μιά αναδρομή στό έργο τών ανατολικο-γερμανών σκηνοθετών ντοκυμαντέρ Βάλτερ Χαινοφσκι καί Γκέρχαρντ Σδυμαν, μέ τήν παρουσία καί τών ίδιων τών κινηματογραφιστών. Κι ενώ τά πάντα είχαν οργανωθεί, οι άρχές απαγόρευσαν τήν εκδήλωση μέ πανούργα προσήματα, μεταξύ τών όποιων καί τόν ισχυρισμό ότι ή αναδρομή αυτή δέν μπορούσε νά γίνει υπό τήν αιγίδα τής ανατολικογερμανικής πρεσβείας γιati ή 'Ελλάδα κι ή 'Ανατολική Γερμανία δέν διατηρούν πολιτιστικές σχέσεις! Μία συνέντευξη τύπου διοργανώνεται όπου καταγγέλλεται ή λογοκρισία, οι έφημερίδες διαμαρτύρονται άλλα όλα αυτά μάταια: οι υπεύθυνοι σιωπούν μέ μιά τακτική πασίγνωστη από καιρό. 'Η αυθαιρεσία φθάνει στό έπακρον. Αϊφνιδιομαθώς ή 'Αλκυονίς αναγκάζεται νά κλείσει όλη τή βδομάδα πού είχε προγραμματίσει γιά τήν εκδήλωση.

Στή συνέχεια ή απαγόρευση αίρεται γιά καθεμία από τίς ταινίες πού προβάλλονται χωριστά. 'Ιδιοτροπία ή ύπολογισμός ή απαγόρευση τής προβολής όλων τών ταινιών σέ μιά βδομάδα. Εκπλησσαιται κανείς άκόμη περισσότερο από τό γεγονός ότι μιά βδομάδα ανατολικο - γερμανικού κινηματογράφου είχε οργανωθεί μέ έπιτυχία έναν χρόνο πριν στόν ίδιο κινηματογράφο (14 - 20/4/75. βλ. σχετικά Σ.Κ. 75 Νο 5, σελ. 5-7). Μήπως ό αντιμπερριαλιστικός χαρακτήρας τών ταινιών τών Χ & Σ τρώμαξε τίς άρχές σέ σημείο πού νά απαγορεύσουν όλη τήν εκδήλωση, Μήπως οι πέσος μιας «φιλικής» χώρας έφεραν σάν αποτέλεσμα τώσ αυτή τήν άποφασή, άφού όπως είδαμε στις ταινίες τους, ό ρόλος τών 'Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας τής Γερμανίας δέν δειχίνεται ιδιαίτερα «ειδυλλιακός». Πάντως αυτή ή χειρονομία αποτελεί ένα χωρίς προηγούμενο μέτρο σέ μιά πολιτεία πού άρνεσεται νά καυχιέται γιά τό δη-

μοκρατικό τής προσωπο. Καί δυστυχώς, δέν είναι ή μοναδική ή λογοκρισία μ' όλες τίς μορφές τής (ιδίως τίς οικονομικές όπως δειχνουν οι περιπτώσεις Άγγελόπουλου καί Παναγιωτόπουλου κ.λ.π.) φαίνεται νά κερδίζει καθημερινά έδαφος (κάποιες φορές μέ τήν ίδια τή συγκάθεση όρισμένων κριτικών πού «σοκαρισμένοι» από τά «αίσχη» πού «βλέπουν στην όθόνη» δέν διαστάζουν νά κάνουν έκκληση στόν εισαγγελέα. Μά αυτό είναι άλλη ιστορία γιά τήν όποια θα μιλήσουμε όπωσδήποτε κάποτε).

'Η πληροφορία και ή επεξεργασία τής

Οι Χ & Σ (καί θα έπρεπε νά προσθέσουμε τό όνομα του άξιοπρόσεκτου όπερατέρ Πέτερ Χέλμχ που τούς συντρέφει σέ όλες τίς περιπέτειές τους) δέν ήταν άγνωστοί στό άθηναικό κοινό. Τά τελευταία χρόνια είδαμε δύο ταινίες από τή μάζα τών ντοκυμαντών πού τραβήξαν στην Χιλή: *Τό λευκό πραξικόπημα* (El golpe blanco) καί *Τό Χιλή μέ τήν πραξικόπημα* (Ich war, ich bin ich werde sein...) που αφορά τά στρατόπεδα συγκέντρωσης του Πινোসέ. *Ο πόλεμος μέ τίς μούμιες* (*Der Krieg der Mumien*) πού είδαμε τελευταία είναι τό πρώτο φιλμ στη σειρά τής Χιλής (πού κυκλοφόρησε τό 1974), όπου από μιά εύστοχη ανάλυση δειχίνεται ή μυστική συμφωνία τών αντιδραστικών συμφετών τής Χιλής καί του ιμπεριαλισμού στην επίθεσή τους κατά τής λαϊκής ενότητας. Τό τελευταίο τους φιλμ γιά τή Χιλή λέγεται *Ένας λεπτό σκατάδι δέν μάς τυφλώνει* (*Eine Minute Dunke! macht uns nicht blind*). Τελειωμένο τό 1976, γυρίστηκε παράνομα στό Σαντιάγο από τό Μάη μέχρι τό Νοέμβρη του 75, παρά τή μεγάλη τρομοκρατία καί τό νόμο πού δημοσιεύτηκε σχετικά μέ τους ξένους πού τολμούσαν νά ερεσιζούν τό παραπέτασμα Καταγράφοντας τόν τρόπο τή δυστυχία καί τήν κατπίση ή ταινία αυτή κατάφερε νά γράφει

ἐνα ἐκπληκτικό χρονικό γιά τόν καθημερινό φασισμό «ἀλά Πινοσέτ».

Οί Χ & Σ δέν είναι μονάχα ἀπλοί ρεπόρτερς, κι αὐτό είναι τό σημαντικό, ἀλλά καί μαρξιστές κινηματογραφιστές πού στοχαζόνται γιά τό ἐργαλεῖο πού χρησιμοποιοῦν. Μέ τήν ἴδια τή γραφή τῶν ταινιῶν τους, προσπαθοῦν νά ἀπαντήσουν στήν ἐρώτηση «σέ ποιόν ἀπευθύνονται;» ἐνώ συγχρόνως μεριμνοῦν γιά τό φανερό καί ὑπόγειο μήνυμα, πού οἱ εἰκόνες καί οἱ ἤχοι τους θά μεταδόσουν. Δέν ἀρκοῦνται στή συγκέντρωση θεαματικῶν ντοκουμέντων, λίγο ὡς πολύ παρμένουν στή τύχη. Αὐτά τά ντοκουμέντα, αὐτές οἱ πληροφορίες πού μᾶς παρέχουν, ἐντάσσονται σέ μιά δουλειά ἀνάλυσης (ταυτόχρονα διαλεκτικῆς καί διδακτικῆς, μιά δουλειά πού ἐκπληρώνει τή διπλή λειτουργία τῆς πληροφόρησης καί τῆς σκέψης πάνω σ' αὐτή τήν πληροφόρηση. Σέ μιά συνέντευξή τους πού δημοσιεύτηκε στό μηνιαῖο περιοδικό τοῦ γαλλικοῦ Κ.Κ. *La nouvelle critique* (No 86, Σεπτ. 1975) ἐξηγοῦνται: «Μ' αὐτές τίς ταινίες» λέει ὁ Χαϊνόφσκι, σκοπεύουμε ταυτόχρονα τό κοινό τῆς τηλεόρασης καί τό κοινό τοῦ κινηματογράφου, ἓνα κοινό μαζικό ἐπομένως. Αὐτή ἡ σκοπιά μας καθορίζει κάπως καί τήν ἴδια τή δομή τῶν ταινιῶν μας. Θά ἦταν ἀπό μέρους μας ἐλιτίστικη ἀποψη, ἂν ἀπ' τήν ἀρχή ἀποφασίζαμε ὅτι ἀντιπροσωπεύουμε ἓνα κοινό, πού ἔχει ἤδη μιά ἀρκετή γνώση γιά τά προβλήματα πού ἐπέξεργάζομαστε. Συγκεκριμένα αὐτό σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες μας πρέπει νά ἔχουν πληροφοριακό περιεχόμενο ἄμεσα ἀναγνώσιμο, ὅτι πρέπει νά κυκλοφοροῦν ἔναν κάποιον ἀριθμό πληροφοριῶν ἀπαραίτητων σέ ὅποιον θέλει νά ξέρει, καί δέν ξέρει ἀναγκαστικά, ἀκόμη καί ἂν ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές ἤδη τό ξέρουμε – μέ ποιούς ὁρους τίθεται τό πρόβλημα. Μ' αὐτό τό τίμημα μπορούμε νά κάνουμε τό θεατή νά ἐνδιαφερθεῖ ἀλλά δέν θά μπορούσαμε νά παραμεινόμε ἐκεῖ. Πιστεύουμε ὅτι τό ντοκουμαντέρ – αὐτός ὁ κινηματογράφος στόν ὁποῖον τουλάχιστον τείνουμε – πρέπει νά λογαριάζει δύο κύριες



Τό λευκό πρᾶξικόπημα, τῶν Η & Σ

συνιστώσες: πρῶτα τή μετάδοση πληροφοριῶν, ὕστερα τήν ἀντιπαράθεσή τους μέ τά μεγάλα προβλήματα πού μᾶς θέτει σήμερα ἡ πορεία τῆς ἱστορίας. Αὐτό σημαίνει ὅτι ἓνας ἀπ' τοὺς ἄδρονες τῆς πορείας μας είναι ἡ ἀποκάλυψη τῶν ἰδίων τῶν ριζῶν τῶν γεγονότων πού δείχνουμε νά ξετυλίγονται».

Διδακτισμός καί εὐχαρίστηση

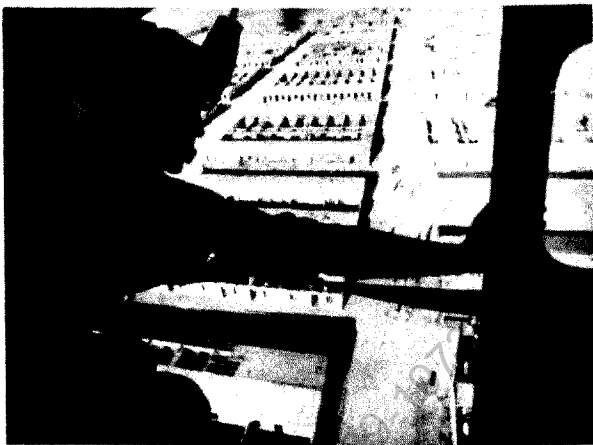
«Τό πρόβλημα γιά μᾶς δέν εἶναι μόνο νά μεταδόσουμε πληροφορίες» συνεχίζει ὁ Χαϊνόφσκι, «τά τηλεοπτικά καί κινηματογραφικά ἐπίκαιρα ἔχουν αὐτό τό ρόλο, ἀλλά νά ἀποκαταστήσουμε καί νά κάνουμε κατανοητό ὁλόκληρο τό πλαίσιο πού περικλείει τό «ἄμεσο γεγονός» πού συλλαμβάνουν οἱ κάμερές μας.

Δηλαδή πασχίζουμε νά ξεκαθαρίσουμε τίς μεγάλες τάσεις μιάς διαδικασίας, πράγμα ὅτι σημαίνει ὅτι πρέπει μέ τήν ἴδια κίνηση νά δείξουμε τίς δυνάμεις πού δουλεύουν γιά τήν πρόοδο τῆς ἀνθρωπότητας, καί τίς δυνάμεις πού συνασιπίζονται γιά νά σταματήσουν αὐτή τήν πρόοδο. Ἄν, λοιπόν, μπορεῖ κανεῖς νά μιλήσει γιά διδακτισμό στίς ταινίες μας, εἶναι μέ τήν ἐννοια πού προσπαθοῦμε νά δείξουμε καθαρά καί συγκεκριμένα τή διαλεκτική κίνηση τῆς ἱστορίας».

Τῆ λέξη «διδακτισμός», συνεχίζει ὁ Σόυμαν, τήν ἀντιλαμβανόμεστε μέ τόν ἴδιο τρόπο πού τήν χρησιμοποιοῦσε ὁ Μπρέχτ ὅταν ἔγραφε τά «διδακτικά κομμάτια» του (*Lehrstücke*) μέ τήν ἐξῆς διαφορά: μοῦ φαίνεται ὅτι ἂν πά-

ρουμε υπόψη μας τις πιθανότητες μαζικής μετάδοσης που προσφέρει η ταινία ντοκυμαντέρ. Έχει μέσα στην μάχη των ιδεών το ρόλο - για να δαισιολογήσω έναν στρατιωτικό όρο - του βαρελιού πυροβολικού. άφου τα Lehrstücke απευθύνονται σ' ένα κοινό πιο προοικτικό από το τηλεοπτικό κοινό.» Μέσα, όμως, σ' αυτή τή θεωρία του πολιτικού ντοκυμαντέρ που εφαρμόζουν στην πρακτική τους οι δυο κινηματογραφιστές δέν αποδέχονται το πρόβλημα τής εύχρηστικότητας, τό αντιμετώπιζουμ με μπρεχτικό τρόπο. Χαϊνόφοκι: «Και για να συνεχίσουμε για τά Lehrstücke, ό Μπρέχτ έλεγε, ότι ή σκέψη είναι ή μεγαλύτερη απόλαυση που μπορεί να δοκιμάσει ό άνθρωπος. Τό φτιάξιμο μιάς ταινίας, τό γράψιμο, τό παίξιμο ενός διδακτικού έργου δέν ταυτίζεται με μιά διδασκαλία από καθέδρας. Έντελώς τό αντίθετο. Αυτό που θέλαμε να μεταδώσουμε και να κάνουμε αντίληπτό πρέπει να γίνει τέλεια κατανοητό μέσα άπ' τά γεγονότα που παρουσιάζουμε και τή μορφοποίηση, τή δημιουργία μιάς σχέσης που προτείνουμε. Στην πραγματικότητα δέν άποκρούουμε ποτέ τή θέση μας, σά δημιουργοί μπροστά στο πρόβλημα που εκθέτουμε. Δέν πράκεται, όμως, για μιά μετάδοση «τής σκέψης» των δημιουργών όσο για τήν παρουσίαση των ύλικών που μας παρέχει ή πραγματικότητα με τέτιο τρόπο που ό θεατής να είναι ικανός να βγάλει από μόνος του μιά κρίση, τα συμπεράσματά του για ό τι βλέπει. Με άλλα λόγια πρέπει ό ίδιος να νιώσει τήν χαρά, αυτή τήν μπρεχτική απόλαυση τής ανακάλυψης ενός μαθηματος που τό ίδια τα γεγονότα επιβάλλουν. Είμαστε τελείως αντίθετοι στην άποψη εκείνη του δημιουργού που σπκναιε τό δαχτυλο και λέει: «Αυτό είναι, έτσι πρέπει να δείξτε τα πράγματα, και να σκέφτεσαι μόνο ό τι σου ζητούμε να σκεφτείς»

Εμείς έχουμε τήν άποψη ότι ό θεατής πρέπει να ζηρει αυτή τήν εμπειρία του, ότι πρέπει με κάποιο τρόπο να ωριμασει μέσα σ' αυτήν. Αν κανει αυτή τήν πορεία με μιά ταινία αν φτασει μονος του στη γνώση, αναγκαστικά θα νιώσει τήν επιθυμία να προχω-



Η Χιλή μετά τό πραξικόπημα, των Η & Σ

ρήσει, να μάθει και να καταλάβει περισσότερο. Η όνμμη μας φιλοδοξία είναι να προκαλούμε αυτό τό ξυπνήμα. Μ' αυτό τό κριτικό μέτρο, έχουμε ή όχι εκπληρώσει τή λειτουργία μας, σαν «ξυπνήτες».

Πολυπλοκότητα μιάς εμπειρίας ή Χιλή

Στίν αρχή του 1973, λέει ό Χαϊνόφοκι στην ίδια συνέντευξη, μετά από μεγάλες συζητήσεις, αποφασίσαμε να επεξεργαστούμε αυτό που συνέβαινε στη Χιλή εκείνον τό καιρό, στον τρίτο χρόνο τής κυβερνήσης τής Λαϊκής Ένότητας. Μεγάλες συζητήσεις θεσάια γιατι αν ή γενική γραμμή μας είναι ξεκαθάρι, προσπαθούμε να πλησιάσουμε τα μεγάλα θέματα τής εποχής μας σαν κόμμουνιστές κινηματογραφιστές. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να πλησιάσουμε τήν πραγματικότητα μέσα σ' όλη τήν περιπλοκότητα, ότι δέν πρέπει να ασχολούμαστε μόνο με τόν φίλο, αλλά και με τόν εχθρό, τον ταξικό εχθρό. Και γιατι λοιπόν ή Χιλή. Στίν αρχή του 1973, στην Γερμανία και άλλου, χωρίς αμφιβολία, στις αφισες ή σε εμπειρι-

δες, ή Λαϊκή Ένότητα συμβολιζόταν με τό λίτρο γαλακτος που ή χιλιανή κυβέρνηση μοίραζε στα παιδιά. Ήταν αυτό ένα εντονο σύμβολο, που συνθετε τούς αντικειμενικούς σκοπούς τής Λ.Ε. Αλλά από κείνη τή στιγμή νιώσαμε γιατι είχαμε αρχίσει τή δουλειά μας για τή Χιλή, ότι αυτή ή αστραφτερή εικόνα ήταν ατελής γιατι δέν έδειχνε καθόλου τις αντίθετες δυνάμεις που δουλεύουν για τήν ανατροπή τής δημοκρατίας. Ακολουθώντας τή δικιά μας γραμμή, θελήσαμε να βάλουμε μπροστά στο μάτια των συντρόφων μας (τής πατρίδας μας και όλοκληρου του κόσμου) αυτές τις δυνάμεις που έμελλαν στις 11 του Σεπτεμβρη ν' αναποδογυρίσουν τό ποτήρι με τό γάλα.

Έτσι γεννήθηκε τό ερωτηματίως να τις δείξουμε. Πώς να φτάσουμε φίλα στους ανθρώπους αυτούς που απηπροσώπωνουν τις δυνάμεις τής αντίδρασης. Το σημαντικό σ' αυτή τή περίπτωση πιστεύουμε ότι είναι να εκμεταλλευτεί κανεις μιά ιστορική κατάσταση όπου αυτά τα πρόσωπα είναι έτοιμα να εκφραστούν, να αυτοπαρουσιαστούν σχεδόν. Αυτή ή ευκαιρία παρουσιάστηκε στη Χιλή τό Μάρτι του 1973, κι

έμεις πήγαμε εκεί. Στις 4 του Μάρτη, πράγματι, έγιναν οι τελευταίες εκλογές, πριν από το πραξικόπημα του Σεπτεμβρίου. Για μιάς ήταν οι εκλογές μέσα στους «κανόνες της τέχνης» της άστικής δημοκρατίας, κι οι ειδικοί άπεσταλμένοι όλόκληρου του κόσμου, είχαν μαζευτεί στο Σαντιάγο. Οι περισσότεροι, όμως, άπ' αυτούς ενδιαφέρονταν πρώτα άπ' όλα για τόν Άλλιέντε και τους αντιπροσώπους της Λαϊκής Ένότητας. Έλάχιστη προσοχή έδιναν, τότε, στους αντιπροσώπους της όλιγαρχίας, στους αντιδραστικούς. Έμεις άποφασίσαμε να καταλάβουμε αυτές τις επάλξεις. Κι οι άντιπρόσωποι αυτών των αντιδραστικών κομμάτων οι μούμιες, ήταν άληθινά κατευχαριστημένοι πού έπεσαν πάνω σε εύρωπαιούς πού έδειχναν κάποιο ενδιαφέρον για ό,τι έλεγαν. Δέν χρειαζόταν καν να τους πείσουμε να τά ξεραθούν όλα, μιλούσαν καμιά φορά πιο πολύ άκόμη κι άπ' όσο θέλαμε.

Όταν πραγματοποιήσαμε στην άρχη του 1973 αυτές τις συνεντεύξεις, δέν μπορούσαμε θββαία να προβλέψουμε τί άκριβώς θα γινόταν το Σεπτέμβρη. Άλλά μετά άπ' τις επαφές μας με τους αντιπροσώπους της αντίδρασης δέν μπορούσαμε ν' άποκλείσουμε τη δυνατότητα - μιας άναμέτρησης. Είχαμε αισθανθεί αυτό το μίσος στη διάρκεια κάθε συζήτησης μας μ' αυτούς τους ανθρώπους. Η θέλησή τους να ξεμπερδέψουν μιά και καλή με την κυβέρνηση του Άλλιέντε έκδηλωνόταν θββαία στην κάθε λέξη τους, άλλά και στις χειρονομίες τους, στην ένταση πού χαρακτηριζε αυτές τις συζητήσεις. Και πράγματι όταν έγινε το πραξικόπημα στις 11 Σεπτεμβρίου, όλα αυτά τα άτομα πού είχαμε συναντήσει μερικούς μήνες πριν θά έπαιζαν συγκεκριμένους ρόλους στην καινούρια περίοδο του χιλιανού φασισμού. Είπαμε, ή δουλειά μας, ήταν να έκμεταλλευτούμε όσο μπορούσαμε περισσότερο αυτή την κατάσταση. Κι όταν αυτά τα άτομα θρέθηκαν στη κορφή των τιμών προστατευμένα από τις λόγχες του Πινοσέτ είχαμε καταφέρει να θγάσουμε τό μεγαλύτερο δυνατό κέρδος άπ' αυτές τις σχέσεις έμπιστοσύ-

νης πού είχαμε δημιουργήσει και ξεαναγυρίσαμε στη Χιλή, μετά τις 11 του Σεπτέμβρη. Καθυστηρήσαμε όσο μπορούσαμε την κυκλοφορία της ταινίας μας: Ό πόλεμος με τις μούμιες για να μην «προδοθούμε», για να μπορούσαμε να συνεχίσουμε να παίρνουμε πρωτότυπο ύλικό από τη Χιλή. Κι εδώ έχουμε να κάνουμε με μιά ιδιοτροπία της ιστορίας γιατί οι ταξικοί έχθροι μας μάς έδωσαν μεγαλύτερες δυνατότητες άπ' αυτές πού άφησαν στους ειδικούς άπεσταλμένους του δικτικού τύπου. Έδώ μιά παρένθεση: δημοσιογράφοι μάς έχουν κάποιες φορές θέσει τό πρόβλημα της ήθικής του επαγγέλματος μας. Έχοντας διαταμούς σχετικά με τό «καμουφλάρισμα» πού χρησιμοποιούμε μπροστά στους έχθρούς μας. Σ' αυτό έχουμε ν' άπαντησουμε ότι είχαμε να κάνουμε μ' έναν έχθρο πού βασάνισε, πού σκότωσε τους συντρόφους μας, θομβάρδισε τό άνάκτορο της Κομέντα, δολοφόνησε τόν νόμιμο έκλεγμένο πρόεδρο Άλλιέντε. Και όποιος μεταχειρίζεται έτσι τους φίλους μας, μπορεί να είναι θββαίος ότι θά του φερθούμε σαν έχθροι, και μάλιστα άμειλικτά. Μ' αυτή την έννοια ή ήθική μας είναι μπρεχτική»

Έρευνα και διαλεκτικός ύλισμός

Θεμελιακό μάθημα των δύο κινηματογραφιστών είναι πώς τό κινηματογραφικό πλησίασμα ύποστηρίζεται από έναν ριζοσπαστικό πολιτικό προβληματισμό. Τό ντοκμαντέρ δέν είναι έδώ κάτι άθώο άλλά μιά συνειδητή πρακτική πού θάζει έρωτήματα σε μιά πραγματικότητα, με τη βοήθεια ενός συγκεκριμένου ιδεολογικού όπλαστάσιου. Ό Χαϊνόφσκι μάς τό έπιβεβαώνει, τελετώντας: «Θά προσθέσει, αυτό γινά να συμπληρώσω και να γίνω πιο άκριβής: όταν ξεκινήσαμε για τη Χιλή, είχαμε στό μυαλό μας μιά συγκεκριμένη σειρά από έρωτήματα, πού θά μπορούσαν χοντρικά να συνοψιστούν στα έξης:

Πώς πραγματοποιείται στην

έποχή μας ή μετάβαση από μιά κοινωνική τάξη σε μιά πιο προηγμένη; Ποιές πιθανότητες και τι περιορισμούς προσφέρει ή άστική νομιμότητα σ' αυτό τό πέλασμα; Σε ποιά σχήματα μπορεί και πρέπει να στηριχτεί ή εργατική τάξη για να κάμψει μιά διαδικασία δημοκρατικού μετασχηματισμού της κοινωνίας; Μέ ποιές δυνάμεις και με τί μέσα θ' αντιμετωπιστούν οι έπαναστάτες σ' αυτήν την πορεία; Ποιά προβλήματα μπορεί να προκύψουν άπ' τη μεριά των έπαναστατικών δυνάμεων;

Έρωτήματα πολύ γενικά, λοιπόν πού όμως ήταν ή άφετηρία της δουλειάς μας, πού στήριξαν την προβληματική μας για την πραγματικότητα, πού μάς έφεραν να δείξουμε θά συγκεκριμένα θέματα πού θά μπορούσαν να δώσουν άπαντήσεις στις έρωτήσεις μας. Οι κομμουνιστές ντοκμαντερίστες, στην πραγματικότητα, δέν είναι κι ούτε μπορεί να είναι άπλοοι έμπειριστές πού θά ταξίδευαν από δω κι από κεί για να συλλάβουν ό,τι θά τους φαινόταν ενδιαφέρον. Η ίδια ή δύναμη της θεωρητικής αντίληψης πού οι κομμουνιστές ντοκμαντερίστες έχουν για την ιστορία τους έπιβάλλει να είναι ίκανοί να έλευθερώσουν από τό γεγονός πού πρόκειται να άρχισοθετήσουν τις ρίζες του μέσα στο παρελθόν θά θλαστάρια του στό μέλλον. Δέν είμαστε έμπειριστές ρεπόρτερ. Η φιλοδοξία μας είναι να είμαστε στρατευμένοι πού θεμελιώνουν τη δουλειά τους πάνω στον διαλεκτικό ύλισμό. Μ' αυτή την έννοια μπορεί κάποιος να πεί ότι από τό ύλικό της δουλειάς μας στους τόπους του γυρίσματος πού σημαντικός για μάς έξοπλισμός είναι ό διαλεκτικός ύλισμός. Αυτό άλλωστε μάς διαχωρίζει από θά συνεργεία των ρεπόρτερς πού ταξιδεύουν με μιά τέρσαστα ποσότητα από θαλίτσες καλώδια, μπασούλα, μηχανήματα για να γυρίσουν μιά ταινία.»

Μ.Δ.

Ό Σ.Κ. επανέρχεται στα γραφεία Ύπατίας 5 - τέταρτος όροφος. Τηλ.: 3238157 - 3224131



О Бау Бэвте:



«У Зана» Абул-Эпирова (1971), «Григорий Мелитинский» (1971)



Ο Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

«Γερμανία, κινηματογράφος 0» ήταν ο τίτλος ενός άρθρου που δημοσιεύτηκε το 1965 στα Cahiers du Cinéma.

Σήμερα, η δική μας προβληματική ξεκινάει από μία πρόοδο. Αυτό που ονομάζεται «Νέος Γερμανικός κινηματογράφος» είναι πιά μία πραγματικότητα.

Στή χώρα μας, το Ινστιτούτο Γκαίτε έβαλε τα θεμέλια για μία προσέγγιση αυτού του χώρου με μία σειρά προβολών και σεμιναρίων, ενώ μέχρι τώρα τα εμπορικά κυκλώματα τόν αγνοούσαν.

Απ' ό,τι μαθαίνουμε ή κατάσταση έχει, όμως, αλλάξει. Έτσι, στο προσεχές Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προγραμματίστηκε ένα αφιέρωμα σ' αυτόν τόν κινηματογράφο, και τό κύκλωμα τέχνης θά παρουσιάσει τό χειμώνα αρκετές ταινίες νέων γερμανών σκηνοθετών.

Πρὸ θεοῦ μας δέν ἦταν νά ανεβάσουμε σέ βάθος κάποια ἀριστουργήματα οὔτε καί νά εξετάσουμε ἐξονυχιστικά μία παραγωγή, πσσετικά μεγάλη στά τελευταία χρόνια.

Αφού έχουμε ήδη μιλήσει παλιότερα για τόν Βέρνερ Χέρτσογκ καί τόν Βέρνερ Στρέτερ, αναγκαστήκαμε νά περιορίσουμε αὐθάρετα τήν ἐπιλογή μας σέ τρεῖς σκηνοθέτες, πού ἀντιπροσωπεύουν τρεῖς χαρακτηριστικές τάσεις αὐτοῦ τοῦ κινήματος: στούς Βίμ Βέντερς, Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ καί τόν Μαρί Στράουμπ. Τρία ονόματα, τρία ρεύματα: ἡ «ρομαντική διόρθωση» τῆς κλασικῆς αφηγηματικῆς ταινίας, ἡ πολιτική επανενγγραφῆ φθαρμένων πολιτιστικῶν παραδόσεων, ἡ ριζοσπαστική πρωτοπορία (ἀντίστοιχα). Ἴσως αὐτές, τελικά, εἶναι κι οἱ πιά πλούσιες σέ μαθήματα παραγωγές. Ὅσο γιά τήν περίπτωση τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ, πού ἡ πληθωρική δημιουργικότητα τόν κάνει ἕναν ἀμφισβητήσιμο ογκόλιθο, προτιμήσαμε νά τήν μελετήσουμε ἐξῆρα, μέ τήν πρώτη εὐκαιρία.

Ἡ ἐνταξη τοῦ Στράουμπ (καί τῆς Ὑγιέ) σ' αὐτό τό ρεύμα μπορεῖ νά δημιουργήσει μία παρεξήγηση ἐπειδή ἔχει πάψει, ἐδῶ καί χρόνια νά ἐργάζεται στή Γερμανία. Ἦταν ὅμως ἐνας τρόπος νά δείξουμε τή διαφορά πού τόν χωρίζει ἀπ' τούς ἄλλους.

Τέλος, στό ζευγάρι αὐτό τῶν δημιουργῶν ἀφιερώνουμε τοῦτο τό τεῦχος.

ΣΚΟΤΑΔΙ ΣΤΟΝ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

του Wolfram Schütte

Το κείμενο αυτό που κυρίως αναφέρεται στην οικονομική κατάσταση που επικρατεί στον σύγχρονο γερμανικό κινηματογράφο είναι η εισήγηση που έκανε ο Βόλφραμ Σίτε στο Ίνστιτούτο Γκαίτε των Αθηνών, το Φεβρουάριο '77 με άφορη μιά εκδήλωση για το νέο κινηματογράφο αυτής της χώρας.

Παρόλο το δίκτυο προώθησής του, ο δυτικο-γερμανικός κινηματογράφος σημειώνει πτώση. Τη στιγμή που το μεγάλο αμερικάνικο περιοδικό *Newsweek* αφιερώνει κύριο άρθρο του στην «άνθηση του γερμανικού κινηματογράφου, που σκηνοθέτες σαν τον Χέρτσογκ, τον Φάσμπιντερ, τον Σραϊτερ, τον Ζύμπερμπεργκ κ.ά. δέχονται έγκωμιαστικά σχόλια από την Άγγλία, τη Γαλλία καθώς κι από αμερικανικά πανεπιστήμια, περιορίζεται ολοένα η δυνατότητα να γυριστούν στη Γερμανία ταινίες που θα προβληθούν στον κινηματογράφο και θ' αποφέρουν κέρδη. Η χώρα που αυτή τη στιγμή διαθέτει τα περισσότερα και τα πιο πολύπλευρα talέντα ανάμεσα στους σκηνοθέτες και δημιουργούς ταινιών βρίσκεται σε σοβαρή κινηματογραφική κρίση. Το αποδειχνει μία πρόσφατη έρευνα του Ίδρυματος για την Προώθηση του Κινηματογράφου:

1. Στη Δυτική Γερμανία, το κινηματογραφικό κοινό περιορίστηκε ακόμη πιο πολύ. Το 1975 ήταν 5,9%, το 1976 υπολογίζεται σε 3%. Το 1956 πήγαιναν ακόμη στον κινηματογράφο 818 εκατομμύρια, το 1964 (τότε η τηλεόραση είχε φθάσει σε βαθμό κορεσμού) 320 εκατομμύρια. Το 1975 ο αριθμός θεατών έπεσε στο μισό, δηλ στα 160 εκατομμύρια, το δέ 1975 δέν ξεπέρασε τα 128 εκατομμύρια.

2. Πτώση εμφανίζει εξάλλου και η παραγωγή: το 1974 προβλήθηκαν στον κινηματογράφο 77 δυτικο-γερμανικές ταινίες, το 1975 μόνο 58 και το 1976 – όπως φαίνεται – ακόμη λιγότερες.

3. Με την πτώση της παραγωγής περιορίστηκε και η συμμετοχή των ντόπιων ταινιών στην αγορά από 26,5% το 1974 σε 12,9%, το 1975 και – όπως υπολογίζεται – σε 10% το 1976. Αντίθετα ανέβηκε η συμμετοχή των αμερικανικών ταινιών από 28,5% το 1969 σε 41,4% το 1975, το δέ 1976 πλησιάζει μάλλον το 50%.

4. Ο αριθμός των κινηματογράφων, από 7025 το 1959 έπεσε σε 3094 το 1975. Ο μέσος όρος θέσεων υπολογιζόταν το 1959 σε 413 ανά κινηματογραφική αίθουσα. Σήμερα υπολογίζεται σε 368 θέσεις, δηλ. υπάρχουν λιγότεροι και μικρότεροι κινηματογράφοι.

5. Οι ακαθάριστες εισπράξεις του 77% των γερμανικών ταινιών δέν ξεπέρασαν τα 500.000 μάρκα. Το 48% μάλιστα ήταν κάτω των 100.000 μάρκων. Αν σκεφτεί κανείς ότι για το γύρισμα μίας ταινίας μεγάλου μήκους χρειάζονται κάπου ενάμιση εκατομμύριο μάρκα (αν και πολλές ταινίες νεαρών δημιουργών κόστισαν λιγότερο γιατί δέν υπήρχε ανάλογο κεφάλαιο) συμπεραίνει ότι όπως έχουν τα πράγματα οι ντόπιες ταινίες δέν άντεχουν στο συναγωνισμό με τις ξένες.

6. Στη Δυτική Γερμανία υπάρχουν μόνο μικρές και μεσαίες εταιρίες παραγωγής ταινιών. Το 1975 γυρίστηκαν 53 ταινίες από 52 εταιρίες, δηλ. σε κάθε ταινία αντιστοιχεί και μία εταιρία. Άρα δέν υπάρχουν παραγωγοί.

7. Μόνο δυο σπουδαία Γραφεία Εκμετάλλευσης Ταινιών υπάρχουν στη Δυτική Γερμανία, το Constantin και το FilmVerlag der Autoren. Το Con-

stantin παρουσιάζει συνήθως Ξένες παραγωγές ή φτηνές ψυχαγωγικές ταινίες, ταινίες σέξ (π.χ. 'Από τή ζωή μιάς μαθήτριας) σπανιότερα δέ καλές ταινίες όπως (Ο δυνατός Φερδινάνδος) του Άλε-ξάντερ Κλούγκε που παρουσίασε τελευταία. Το FilmVerlag der Autoren που ίδρυσαν και διευθύνουν σκηνοθέτες σαν τόν Βέντερς, τόν Φάσμπιντερ, τόν Μπόμ, παρουσιάζει σχεδόν αποκλειστικά ταινίες γνωστών νεαρών δημιουργών. Πέρσι τό Constantin πέρασε κρίση, γι' αυτό από δω κι εμπρός θά στραφεί στις έπικερδείς ταινίες, που δεν θά διακινδυνεύει πιά τίποτε. Αυτό σημαίνει ότι θά περιοριστούν οι γερμανικές ταινίες. Τό FilmVerlag der Autoren, βρίσκεται ακόμη σε κρίση, ή οποία, κι αν ξεπεραστεί όριστικά, θά οδηγήσει σίγουρα σε μετριασμό τών ταινιών.

Αυτή ή κατάσταση έπικρατεί τώρα. Τό άδιέξοδο είναι μεγάλο. Τί πρέπει νά γίνει ώστε νά υπάρξει στόν κινηματογράφο μέλλον γιά τίς ντόπιες παραγωγές;

Ή μείωση τών κινηματογραφικών αίθουσών όφειλεται στην τηλεόραση. Στην αρχή, οι άνθρωποι τού κινηματογράφου μιλούσαν περί «ύγιους διαδικασίας περιστολής». Μετόσο ή διαδικασία αυτή όδήγησε σε κατάργηση τού διαχωρισμού σε κινηματογράφους πρώτης προβολής και κινηματογράφους δεύτερης κλπ. προβολών. Ο κινηματογράφος πέθανε πρώτα στην ύπαιθρο, έπειτα στις κοινότητες, στις μικρές πολιτείες και τέλος στους οικισμούς γύρω από τίς πόλεις. Στίς καινούριες πόλεις -δορυφόρους χτίστηκαν έκκλησίες- κινηματογράφοι ούτε χτίστηκαν ούτε υπάρχουν σχετικά πρόσδεψη. Ο μεγαλοπρέπεις αίθουσες πού ύπήρχαν στά αστικά κέντρα ή μετατράπηκαν σε αγοράς ή χωρίστηκαν σε μικρότερα κινηματογραφικά κέντρα μέ 3-4 αίθουσες, όχι εντυπωσιακές, φτηνής συνήθως κατασκευής.

Ή δυτικογερμανική κινηματογραφική βιομηχανία άντέδρασε στην πώση τής ελκυστικότητας τού κινηματογράφου μέ ντόπια κατασκευάσματα χωρίς φαντασία, μικροπρόθεσμα έπικερδή. Πρόκειται γιά τίς κινηματογραφικές σειρές μέ «Σπασίκες ή άτακτους», μέ θέμα τό σέξ, καθώς και μία σειρά μέ βάση τά πολυδιαβασμένα έργα τού μυθιστοριογράφου Γιοχάνες Μάριο Ζίμμελ. Έτσι ό κινηματογράφος κέρδισε μία μερίδα κοινού: μαθητές και νέους, Ξένους εργάτες και μέση τάξη, πού εύχαρίστως έβλεπαν στόν κινηματογράφο τά άναγνωρίσματα τού Ζίμμελ. Αυτοί ένδιαφέρονταν μόνο γιά τίτλιο είδους δυτικογερμανικές ταινίες. Άρα μόνο οι Ξένες ταινίες άγγιζαν ένα πλατύτερο κοινό. Οι νέες και οι άλλες ταινίες ή δεν έφταναν καν μέχρι τόν κινηματογράφο ή άγγιζαν ελάχιστους θεατές. Έξάλλου όσοι ένδιαφέρονταν γι' αυτές δεν συχνάζαν πιά στόν κινηματογράφο όπου παιζόνταν κυρίως ταινίες χαμηλής ποιότητας, φτηνές ψυχαγωγικές ταινίες και ταινίες σέξ. Οι έξελίξεις στην κοινωνία και τή «βιομηχανία ψυχαγωγίας» άποξέραναν τό έδαφος. Στίς έξελίξεις αυτές υπάγονται: ή οικονομική στασιμότητα, ή σχετικά ψηλή τιμή τού είσιτηρίου (κάπου 5-6

μάρκα τότε στις μεγαλουπόλεις), ή επίδραση τής άμερικάνικης «βιομηχανίας ψυχαγωγίας». Μέ τήν είσολή τών δισκων, τών ντισκοτέκ κλπ. οι νέοι άρχισαν νά περνουν διαφορετικά τόν ελεύθερο χρόνο τους, έκδηλώθηκε ένδιαφέρον γιά τά γουέστερν, γιά ταινίες μέ καράτε κλπ. αντί τό αναίο χιούμορ τών ταινιών μέ «Σπασίκες και άτακτους». Άποτέλεσμα: μία δυτικογερμανική κινηματογραφική βιομηχανία γερασμένη, χωρίς ίχνος φαντασίας, μία αγορά μαραζωμένη και άποθητική. Ή κρίση τούτη όδήγησε στη διείσδυση άμερικανικών Γραφείων Έκμετάλλευσης, τά όποια και έλέγχουν τή δυτικογερμανική αγορά, κατέχουν κίολας μεγάλες άλυσιδες κινηματογράφων, διαμορφώνουν τό πρόγραμμα μέ ταινίες πού διαφημίζουν κατάλληλα. Μπορούν νά άνεβάσουν τίς τιμές έκμετάλλευσης κατά μέσο όρο από 45 ως 70%.

Παρόλ' αυτά ύπάρχει ύποστήριξη από μέρους τού κράτους, άν και σε σύγκριση μέ άλλες χώρες (π.χ. τή Γαλλία ή τήν Ίταλία) περιορισμένη και φθίνουσα. Έδώ πρέπει νά τονιστεί ότι στη Δυτική Γερμανία τά θέματα παιδείας και πολιτισμού ύπάρχουν στά όμοσπονδα κρατίδια. Ή όμοσπονδιακή κυβέρνηση δεν μπορεί νά εκδίδει νόμους στόν πολιτιστικό τομέα. Η όμοσπονδιακή διάρθρωση στόν πολιτιστικό τομέα φαίνεται από τό ότι όμοσπονδιακά κρατίδια, κοινότητες και πόλεις Ξοδεύουν πάνω άπό ένα δεσκατομύριο μάρκα γιά τήν έπιχορήγηση τών θεάτρων. Καμία χώρα τού κόσμου δεν έχει τόση πυκνότητα θεάτρων όση ή Όμοσπονδιακή Δημοκρατία τίς Γερμανίας (και ή Λαϊκή Δημοκρατία τίς Γερμανίας). Είναι κατάλοιπα τίς Γερμανίας τού 18ου και 19ου αιώνα, ή όποια ήταν χωρισμένη σε μικρά κρατίδια και κάθε ήγεμόνας, κάθε πόλη είχε τό θεατρό της πού ήταν και τό πνευματικό της κέντρο. Η έπιχορήγηση τού κινηματογράφου είναι μικρή σε σύγκριση μέ τά τεράστια ποσά πού προορίζονται γιά τό θέατρο. Συνολικά δεν ξεπερνούν τό χρόνο κατά πολύ τά 10 έκατομύρια μάρκα. Πώς λειτουργεί όμως αυτό τό σύστημα; Ύπάρχουν:

1) ό Νόμος γιά τήν Προώθηση τού Κινηματογράφου (Συμφωνία τού 1974 γιά τόν κινηματογράφο και τήν τηλεόραση), 2) τό Kuratorium γιά τό νέο γερμανικό κινηματογράφο, 3) θραβεία και διακρίσεις τού Όμοσπονδιακού Ύπουργείου Έσωτερικών, 4) μέτρα γιά τήν ένίσχυση τού κινηματογράφου στά διάφορα όμόσπονδα κρατίδια, ίδρυση κοινωτικών κινηματογράφων σε 60 πόλεις και κοινότητες.

Θά μιλήσουμε πρώτα γιά τόν πιό δραστήριο θεσμό, τό Kuratorium πού έχει στη διάθεσή του τό χρόνο - τουλάχιστον τά τελευταία χρόνια - 750.000 ως 950.000 μάρκα. Το Kuratorium, πού ιδρύθηκε τό 1965 ως βοηθητικός οργανισμός τών σκηνοθετών πού υπέγραψαν τό «Μανιφέστο τού Όμπερχάουζεν» είναι σήμερα ένα ίδρυμα πού χρηματοδοτείται και έλέγχεται από τά διάφορα όμόσπονδα κρατίδια. Δίνει άτοκα δάνεια σε δημιουργούς ταινιών, ή όποιοι, κατά κανόνα, κάνουν τό ντεμπούτο τους. Σχεδόν όλοι οι γνωστοί σκηνοθέτες, ό Χέρτσογκ, ό Κλούγκε, ό Σλαίν-

τορφ, ο Στράουμπ, ο Φλάιμαν κ.ά. έκαναν τό ντεμπούτο τους με τέττα δάνεια μεταξύ 150.000 και 60.000 μάρκων. Παράλληλα ασχολείται με τήν προώθηση τής εκμετάλλευσης (δημιούργησε π.χ. τό FilmVerlag der Autoren), τό κινηματογράφου, διαφόρων ομάδων έργασιας, τής εκπαίδευσης παρουσιαστών κλπ. Τά λιγοστά οικονομικά μέσα πού είχε στη διάθεσή του τά τελευταία χρόνια τό Kuratorium περιόρισαν τίς δυνατότητές του. Ή μικρή οικονομική βοήθεια, πού σκοπός της ήταν νά δώσει στους σκηνοθέτες μιά σχετική έλευθερία άπέναντι στους συμπαραγωγούς, μειώθηκε άκόμη περισσότερο εξαιτίας του πληθωρισμού. Ή εξέγερση παραγωγού δέν είναι εύκολη. Τά μέλη τής Έπιτροπής γιά τήν Έπιλογή Ταϊνών - δημοσιογράφοι και υπάλληλοι από τά όμόσπονδα κρατίδια - επισήμαναν πέροι ότι πολλά είναι τ' άξιόλογα σενάρια, ελάχιστα όμως τά οικονομικά μέσα. Μόνο χάρη στις έντονες διαμαρτυρίες του κοινού μεταώθηκε πέροι τό κλείσιμο του Kuratorium. Φαίνεται δέ πώς θά συνεχίσει νά λειτουργεί τά επόμενα δυό χρόνια μέχρι νά ισχύσει ο νέος Νόμος γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου. Ο παραπάνω Νόμος είναι στη δημοσιότητα - κυρίως στους «πολιτιστικούς κύκλους» από τους πιό άμφισβητούμενους. Κριτικοί και νεαροί σκηνοθέτες έναντιώθηκαν από τήν άρχή σε κάθε ένδεχόμενο αυτοματισμό στο Νόμο γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου, ο οποίος ψηφίστηκε τό 1968 και ανανεώθηκε τό 1972 και τό 1974, άφου είχε κιόλας άρκετά συμβάλλει στη φαινομενική άνθηση και πτώση του δυτικογερμανικού κινηματογράφου. Στην άρχή, 10 πφένιχ από κάθε εισιτήριο πού κοδόταν πήγαιναν στο Ίδρυμα γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου, πράγμα πού σημαίνει ότι οι μικροί κινηματογράφοι πλήρωναν περισσότερο από τους μεγάλους κινηματογράφους πρώτης προβολής, γιατί έχουν φθηνότερο εισιτήριο. Στο μεταξύ τά 10 πφένιχ έγιναν 15. Αυτά τά ποσά αποτελούσαν και τούς πόρους του Ίδρυματος γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου (κάπου 12 ως 16 εκατομμύρια μάρκα. Όσες ταϊνές είχαν μέσα σε δυό χρόνια εισπραξει άνω των 500.000 μάρκων (σε περίπτωση πού είχαν πάρει χρηματικό θραβείο, άνω των 300.000) έπαιρναν τό βασικό ποσό των 250.000 μάρκων, τό όποιο τό 1974 είχε ανέβει στις 400.000 μάρκα, τώρα όμως έχει πέσει στις 165.000 μάρκα. Όσες ταϊνές είχαν πάρει διάκριση από τήν Ύπηρεσία Αξιολόγησης Ταϊνών (ή Υ.Α.Τ. δίνει τίς διακρίσεις: « Αξίωσεων» ή «Ιδιαίτερων αξίωσεων») είχαν έπιπλέον στη διάθεσή τους 60.000 μάρκα. Ή αυτόματα επιδότηση οδήγησε σε άνηση τής παραγωγής. Μόνο ή ρήτρα «γιά ταϊνές χαμηλής ποιότητας» πού προστέθηκε δυό χρόνια άργότερα μπόρεσε νά έμποδίσει τήν προώθηση ταϊνών σεξ χαμηλής ποιότητας.

Ο Νόμος, όχι μόνο δέν προωθούσε αλλά και αναχαιτίζε κάθε πρωτοβουλία γιά κάτι καινούριο και δημογραφικό, άφου λειτουργούσε με γνώμονα τήν επιτυχία. Τό αποτέλεσμα ήταν οι δημιουργοί ταϊνών νά μ'ην έχουν διάθεση νά δοκιμάσουν κάτι τό καινούριο.

Μιά σκληρή μάχη, πού έδωσαν ο Άλεξάντερ Κλουγκε και ο σοβαρός καθημερινός και εθδομαδιαίος Τύπος οδήγησε - δυστυχώς πολύ άργά - σε άνανέωση του Νόμου, ένάντια στην «κινηματογραφική βιομηχανία», τούς ιδιοκτήτες αίθουσών και τούς ύποστηρικτές πού είχαν και στα τρία κόμματα τής Δυτικής Γερμανίας. Αυτά έγιναν τό 1974. Τότε σχηματίστηκε και ή Έπιτροπή Προγραμματισμού, και, μετά από μιά συμφωνία-πλαίσιο, τά τηλεοπτικά ιδρύματα άνάλαβαν τήν ύποχρέωση νά διαθέσουν μέχρι τό 1978 συνολικά 34 εκατομμύρια μάρκα στη συμπαραγωγή ταϊνών. Άπ' αυτά, ένα εκατομμύριο πηγαίνει άπευθείας στην Έπιτροπή Προγραμματισμού, άλλο ένα σε μιά έπιτροπή πού αποτελείται από εκπροσώπους των τηλεοπτικών δικτύων, ή όποια μπορεί νά αγοράσει έκ των προτέρων τά τηλεοπτικά δικαιώματα γιά ταϊνές πού δέν έχουν άκόμη κυριστεί. Τό υπόλοιπο ποσό είναι στη διάθεση συμπαραγωγών (κινηματογράφου και τηλεόρασης). Γιά τά σχέδια πού υποβάλλονται αποφασίζει μιά όκταμελής έπιτροπή, ή όποια αποτελείται από εκπροσώπους του κινηματογράφου και τής τηλεόρασης. Ο έτησιος προϋπολογισμός τής Έπιτροπής Προγραμματισμού βασίζεται στο Ίδρυμα γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου (5 εκατομμύρια μάρκα) και 1 εκατομμύριο μάρκα χορηγούν τά τηλεοπτικά δίκτυα. Ή βασική έπιχορήγηση, πού σύμφωνα με τόν παλιό νόμο γινόταν αυτόματα, διαφέρει τώρα άνάλογα με τή γενική κατάσταση του προϋπολογισμού. Ή μείωση του αριθμού θεατών (φαινόμενο γενικό, στη Δυτική Γερμανία ύπόστρο ιδιαίτερα έντονο εξαιτίας των μεταδόσεων από τούς Ολυμπιακούς Αγώνες, του ζεστού καλοκαιριού και τής άπεργίας των τυπογράφων) επέφερε πτώση του προϋπολογισμού του Ίδρυματος γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου άρα μειώθηκε καί τό βασικό ποσό, πράγμα πού (με τήν αντίμετροικότητα των δυτικογερμανικών ταϊνών, τόσο των έπιχορηγούμενων όσο και των έλευθερων παραγωγών) έκανε τούς ανθρώπους του κινηματογράφου νά μιλούν γιά χρεοκοπία του συστήματος προώθησης, νά ζητούν νά κατοργηθεί ή νά άνατεθεί στα όμόσπονδα κρατίδια, ώστε νά διευκολυνθούν οι παραγωγοί πού διαθέτουν χρηματα χωρίς νά απαιτούν ποιότητα. Ξένες έπιτυχίες όπως ο «Μπάρρυ Λίντον» ή ο «Νονός» διέψευσαν τό άπόφθεγμα τής γερμανικής κινηματογραφίας ότι δέν συμβιβάζονται απαιτήσεις και κέρδος, τέχνη και ταμείο. Ή άποψη ότι ή υσώρευση κεφαλαίου έμποδίζει τό γύρισμα έπικερδών ταϊνών είναι λανθασμένη και άνηση.

Στό πλαίσιο τής χρηματοδότησης (5,9 εκατομμύρια μάρκα τό χρόνο), πού χάραξε σε γενικές γραμμές ο Ύπουργός Έσωτερικών προβλέπονται:

- Τό «Γερμανικό θραβείο Κινηματογράφου» (τό άνωτερο 500.000 μάρκα)
- Βραβεία παραγωγής και σεναρίου (τό άνωτερο 250.000 μάρκα)
- Έπιχορήγηση γιά τήν προβολή (τό άνωτερο 30.000 μάρκα)

Ή έπιχορήγηση γιά τήν προβολή προβλέπεται γιά μεμονωμένες ταϊνές, γιά κινηματογράφους και τά προγράμματα τους. Ο παραγωγός μπορεί



Ο Πέτερ Έρλιχ, ο Μάρτιν Μπένγκτ ζι ή Χαννέλοε Έλζνερ σε μία σκηνή της ταινίας *Μπόολινγκερ*, του Μπέρναρντ Ζίνκελ, που είχε μεγάλη επιτυχία στη Δυτ. Γερμανία.

έμπορική άποτυχία.

νά κάνει χρήση πολλών δυνατοτήτων – αρχίζοντας από τό Kuratorium περνώντας από τό Ίδρυμα γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου και φτάνοντας μέχρι τό Ύπουργείο Έσωτερικών. Κάτι τέτιο μοιάζει νά γίνεται τά τελευταία χρόνια. Μόνο έτσι εξηγείται τό γεγονός ός δέν έπεσαν έξω περισσότεροι παραγωγοί, παρά τίς σχετικά χαμηλές εισπράξεις, πού δέν καλύπτουν ούτε τό πραγματικό κόστος παραγωγής.

Ό Νόμος γιά τήν Προώθηση του Κινηματογράφου βασίζεται στό συλλογισμό ός θα μπορούσε «νά βελτιώσει γενικά τό επίπεδο του γερμανικού κινηματογράφου». Έδωσε βέβαια σέ άκαλλιέργητα ή νέα ταλέντα τή δυνατότητα ν' αναπτυχθούν, δέν υπολόγισε ώστόσο ός πεθαινει ό έμπορικός γερμανικός κινηματογράφος; Γι' ατή τήν καταστροφή δέν φταίει πάντως ό παραπάνω Νόμος. Ό άπολογισμός του 1976 θα ήταν μάλιστα χειρότερος αν δέν είχαν προωθηθεί ταινίες όπως *Η χαμένη τιμή της Καταρίνα Μπλούμ*, *Λίνα Μπράακε*, *Μπέρλινγκερ*, *Η Βόρεια Θάλασσα σκοτώνει* ή *Άποψεις ενός Κλόουν*, δηλ. ταινίες ποιότητας. Οι έμπορικές ταινίες, όπως ή *Πατριδα αγαπημένη*, *μορείς νά είσαι ήσυχη* από τό έργο του Ζίμμελ, ή *Τό δίχτυ* του Μάνφρεντ Πούρτσερ με βάση τό μυθιστόρημα του δεξιού συγγραφέα

Ό έμπορικός κινηματογράφος καταστράφηκε γιάτί χρόνια τώρα δέν καταπίστηκε με καινούριες ιδέες, με καινούριο ύλικό. Ζούσε στό παρόν ξεδεύοντας τά κέρδη του. Μόνη διέξοδος φαίνεται τώρα νά είναι οι μεγάλες και πολυέξοδες διεθνείς παραγωγές. Δύο τέτιες, με προϋπολογισμό 15 και 10 εκατομμύρια μάρκα γυρίζονται τώρα, ίσως μάλιστα νά είναι κιόλας έτοιμες: ή πολεμική ταινία του Σάμ Πέκινπα, *Σιδηρούς σταυρός*, με βάση ένα μυθιστόρημα του πολυδιαβασμένου συγγραφέα Βίλλ Χάινριχ και τό *Αγγό του φιδιού* του Ίγκμαρ Μπέργκμαν, πάνω σ' ένα σενάριο του σοουζού σκηνοθέτη πού ζει τώρα στό Μόναχο. Η άποψη ός θα μπορούσε νά γυριστεί μιά δυτικο-γερμανική ταινία με συμμετοχή σέ διεθνή προγράμματα ίσως ώφελήσει μερικούς γερμανούς παραγωγούς. Αυτό ώστόσο δέν μπορεί νά θεωρηθεί «Γερμανικός Κινηματογράφος», δέν είναι καθρέφτης τής χώρας και των προβλημάτων της. Κάπως έτσι ό άμερικάνικος κινηματογράφος καταβρόχθισε τόν άγγλικό. Σέ μιά τέτια περίπτωση, δέν θα έμενε τίποτε από τή σημερινή ποικιλία και τό πλήθος των γερμανικών ταινιών. Πάντως, σχεδόν όλες οι ταινίες των γνωστών σκηνοθετών πραγματοποιούνται με τήν οικονομική βοήθεια των ιδρυμάτων τηλεόρασης. Ό Φάσμπιντερ και ό Χέρτσογκ – δυό γνωστοί δημιουργοί, των όποιων Χανς Χάμπε καθώς και πολλές άλλες σημειώσαν

τά τελευταία σενάρια άπορρίφθηκαν ως άντιεμπορικά - στηρίζονται στην τηλεόραση. Ίσως ο κινηματογράφος πού όνειρευτήκαν όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες (πού γίνεται πραγματικότητα πέρα από τά σύνορα τής χώρας τους) νά έσθθησε γιά πάντα στην πατρίδα τους. Ή σοβαρή κατάσταση στην όποια βρίσκεται τό γερμανικό φίλμ, ό γερ-

μανικός κινηματογράφος μόνο άπαισιοδοξία έμπνέει μόνο μιά ριζική άλλαγή θά έμποδίζε ίσως τήν όλοκληρωτική καταστροφή. Προς τό παρόν δέν προμηνείται άλλαγή.

Βόλφραμ Σίτε

(Μετάφραση: Μαρία Σταματοπούλου-Μπύλμυλιν)

Ο Βόλφραμ Σίτε γεννήθηκε στις 16/9/39 στη Φραγκφούρτη, σπούδασε γερμανική γλώσσα, φιλοσοφία και κοινωνιολογία στο Πανεπιστήμιο τής Φραγκφούρτης και από τό 1966 είναι κριτικός λογοτεχνίας και κινηματογράφου στην εφημερίδα Frankfurter Rundschau.

Σημείωση

Ή προώθηση του κινηματογράφου στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία τής Γερμανίας.

Τό 1962, είκοσιέξι νέοι σκηνοθέτες κινηματογράφου δημοσίεψαν τό λεγόμενο Μανιφέστο του Όμπερχάουζεν, πού κλείνει με τά εξής λόγια: «Ο παλιός κινηματογράφος πέθανε. Πιστεύουμε στον καινούριο».

Πέρασε από τότε πολύς καιρός, ώστόσο ό Άλεξάντερ Κλούγκε ειδικά, νά μπορέσει νά πείσει τή Βουλή και τήν Κοινή Γνώμη, ότι τό Κράτος έχει τήν ύποχρέωση, όπως κάνει και γιά τό Θέατρο και γιά τά Μουσεία, νά χορηγήσει χρηματικά ποσά από τό φορολογικό κονδύλια και γιά τό καλλιτεχνικό φίλμ.

Ή σημαντικότερη όργάνωση σήμερα είναι τό Ίδρυμα γιά τήν προώθηση του Κινηματογράφου (Ι.Π.Κ.) πού χρηματοδοτείται από τήν εισφορά των κινηματογράφων με 0.15 μάρκα γιά κάθε εισιτήριο, και πού από τό 1968 επένδυσε πάνω από 101 εκατομμύρια μάρκα στην κινηματογραφική παραγωγή. Τό ποσό αυτό μοιράστηκε ως εξής:

- Τό βασικό ποσό Πληρώνεται στον παραγωγό ενός γερμανικού φίλμ, έφόσον τό φίλμ αυτό πραγματοποιήσε εισπράξεις μέσα στα τελευταία δύο χρόνια μέσα στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία τής Γερμανίας και τό Δυτικό Βερολίνο πάνω από μισό εκατομμύριο μάρκα. Αν ένα φίλμ έχει πάρει τιμητική διάκριση ή θραβείο σέ φεστιβάλ έξωτερικού, χρειάζεται μόνο 300.000 μάρκα.
- Τό «πρόσθετο ποσό» τό παίρνουν εκείνα τά φίλμ πού πήραν τιμητική διάκριση ή θραβείο σέ φεστιβάλ, ή φίλμ πού τιμήθηκαν από επιτροπή ως ψυχαγωγικά έργα καλής ποιότητας.

- Ή προώθηση σχεδίων: Τό ποσό των 6 εκατομ. μάρκων πού (από τό 1974) διατίθεται κατέτος, δίνεται από τήν Επιτροπή Προώθησης ως δάνειο πού δέν επιστρέφεται σέ όλες τες περιπτώσεις, γιά τήν παραγωγή κινηματογραφικών έργων με ύπόθεση.

Εκτός απ' αυτά, υπάρχει από τό 1974 ή Συμφωνία - Πλαίσιο κατά τήν όποια ύποχρεούνται όλα τά προγράμματα τής τηλεόρασης στη Γερμανία νά επενδύουν συνολικά 34 εκατομμύρια μάρκα μέχρι τό 1978 στην προώθηση έργων με ύπόθεση. Ή παροχή αυτών των ποσών έλέγχεται επίσης από ειδική επιτροπή.

Τό ποσό εξαρτάται ιδιαίτερα ό όνομαστός νέος γερμανικός κινηματογράφος από τήν ύπαρξη του Ι.Π.Κ. φαίνεται από τά παραδείγματα των φίλμ. Καλοκαιρινοί Επισκέπτες του Πέτερ Στάν (57%), Μπερλίγκερ των Ζίνκελ-Μπρούστε Λιν (77%) και Καταρίνα Μπλουμ του Σάλαιντορφ (80%) πού χρηματοδοτήθηκαν στις παραπάνω αναλογίες από τό Ι.Π.Κ. και τήν τηλεόραση.

Όμως τό Ι.Π.Κ. βοήθησε και στην προώθηση έμπορικά πετυχημένων, άλλα ποιοτικά αδύνατων φίλμ, όπως τά λεγόμενα μαθητικά ή πορνό. Τό 1972 ή ρήτρα Περι έλαττωμένης ποιότητας του σχετικού νόμου εξανάγκασε τό Ι.Π.Κ. νά σταματήσει τήν οικονομική ύποστήριξη αυτών των φίλμ.

Άλλα μέτρα πού πάρθηκαν γιά τήν προώθηση είναι Τό Συμβούλιο γιά τό Νέο Γερμανικό Φίλμ, πού χρηματοδοτείται από τά Όμόσπονδα Κράτη, δίνει δάνειο 750.000 κατέτος γιά τήν προαγωγή σχεδίων νέων σκηνοθετών. Τό Όμοσπονδιακό Υπουργείο Έσωτερικών επιδοτεί τό παραπάνω με 5.9 εκατομ. μάρκα.

Σέ γενικές γραμμές, ό γερμανικός κινηματογράφος έπιδοτήθηκε τον περασμένο χρόνο με περισσότερα από 26 εκατομ. μάρκα. Τό ποσό αυτό είναι άξιοθρηνητό σέ σύγκριση με άλλες χώρες τής Ευρωπαϊκής Κοινότητας. Ο Ιταλικός κινηματογράφος πήρε τον ίδιο χρόνο σχεδόν 93 εκατ. μάρκα, ο γαλλικός πάνω από 122 εκατ. μάρκα!

Μεταφορές και Ίσομορφισμοί

Γιά μερικές πρόσφατες ταινίες
του «Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου»

του Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

α. Τά γεγονότα

Ένα μανιφέστο κυκλοφόρησε πρόσφατα για νά καταγγείλει ότι ή σπουδή μέ τήν όποία οί εύρωπαϊκές κυβερνήσεις δέχονται ένα ύπερ-εθνικό κοινοβούλιο δέν είναι παρά ή συγκάλυψη τής άμερικανο-γερμανικής επιβολής και ήγεμονίας.

Γερμανός καθηγητής εγκαινιάζοντας (μέ συγκίνηση και ύπερηφάνεια) ένα νέο πρόγραμμα έρευνας τής Ποινικολογίας, έπιστήμης τής τιμωρίας, φιλοδοξεί νά συμβάλει στή «γενικευμένη διαπαιδαγώγηση» τής κοινωνίας. Αδτή ή νέα γνώση θά προκύψει άπό τόν πειραματισμό πού έπιτρέπει ή άπομόνωση π.χ. κρατουμένων. Οί μεταβλητές τής ανθρώπινης ύπόστασης μέσα στό πεδίο του πειράματος έλέγχονται μέ ακρίβεια, έτσι, αϊτίες και αντίδράσεις μπορούν νά προσδιοριστούν μέ μεγάλο βαθμό έμπιστοσύνης. Τό καινούριο Know-how θά χρησιμέψει για νά διατυπωθούν καινούριες νόρμες φυσιολογικής συμπεριφοράς¹ και νά έπιτευχθεί ύψηλή άποδοτικότητα κοινωνικαυ έλέγχου. Ἡ έπιστημονική φαντασίωση στό άπόγειό της!

Ἡ Ο. J. Habermas θεωρεῖ τή διά-γκαγκαστερισμό όχι σάν παράσιτο κολημένο στό ύγιές σώμα τής γερμανικής κοινωνίας, αλλά σάν σύμ-πτωμα μιάς λογικής πού διατρέχει όλες τίς εκφράσεις του γίνεσθαι της.

1. A propos du procès Baader-Meinhof. Fraction Armée Rouge: de la torture dans les prisons de la R.F.A. Collection Bourgeois Poche. 1975.

Τὴν πολιτιστικὴ ταυτότητα τῆς πρόσφατης Γερμανίας - ἀπλουστευμένη καὶ προσεγγιστικὴ ὁπωσδήποτε - δίνει ὁ J. F. Lyotard:² ἔθνικὴ ἰσότητα, πού ἐπιβλήθηκε καθυστερημένα ἀπὸ μιά παλιὰ δυνάστεία, *racchwork* διαφόρων κρατιδίων, συχνὴ μεταβολὴ συνόρων πρὸς τὴ Δύση καὶ τὴν Ἀνατολή, παράδοση Ράιχ μὲ ἀπαρχές στὴν Ἁγία Αυτοκρατορία (Αὐστρία) καί, ὄχι σὲ κάποιο δημοκρατικὸ παρελθόν, ἀλλάγην συμμαχῶν λόγω τῆς γεωγραφικῆς θέσης... Καὶ προτείνει τὸ πλαίσιο αὐτὸ σάν πρώτη ἐξήγησι τῆς συμπάθειας πρὸς τὸ φασισμό³ πού διατηροῦν οἱ δύο Γερμανίες.

6. Ἡ ἀνα-παράσταση.

Τὰ γεγονότα αὐτά, ὅσο κι ἂν φαίνονται ἑτερογενή, ἀπλοποιημένα καὶ ἀβθαίρετα, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σημεῖα μιάς ἀναγνώσιμης κοινωνικῆς λειτουργίας ἢ συμ-πτώμας μιάς πολιτιστικῆς πραγματικότητας; Αὐτὴ ἢ κοινωνικο - πολιτιστικὴ πραγματικότητα ἀναλύεται; Γίνεται δηλαδή ἀντικείμενο ἑνὸς λόγου πού χρησιμοποιεῖ ἔννοιες καὶ κανόνες μιάς φραζολογικῆς λογικῆς; Ἄνα-παρασταίνεται γιὰ νὰ ἐξατμιστεῖ μὲς τὸ ἀβθαίρετο τοῦ μέσου ἀνα-παράστασης; Ἄνα-παρασταίνεται, ἀλλὰ μὴπως τὸ μέσο ἀνα-παράστασης καταφέρει νὰ ὀδοσε τὴν ἀμεσότητα αὐτῆς τῆς πραγματικότητας, δηλαδή τὴ βιωματικὴ ἐμπειρία τῆς παρουσίας; Ἐάν γίνει δεκτὸ ὅτι ἡ πραγματικότητα εἶναι χώρος ἀναφοράς, καὶ ὄχι ὑπερ(υπο)κείμενο, ὁ νέος γερμανικὸς κινηματογράφος⁴ ἀνάπαυστᾶ, ἀναλείπει ἢ δίνει τὴν ἔντασι τῆς παρουσίας τοῦ χώρου πού τὸν γεννᾷ.

Καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα(κινηματογράφος) καὶ κοινωνικὸς χώρος (σύγχρονη Γερμανία)⁵; ποιὰ σχέση τοὺς συνδέει; συν(παρ)ξῆ καὶ ἀμοιβαία ἀδιαφορία; Κριτικὴ καὶ ὑποπη ἀνοχή; Ἐξέγερσι καὶ θελημένη ἀπομόνωσι;

γ. Τὸ δεῖγμα

Αὐτὴ ἢ προβληματικὴ γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσι τῶν κειμένων τῆς εἰσαγωγῆς καὶ τὴν παρακολούθησι μιάς σειρᾶς γερμανικῶν ταινιῶν: *Herz aus Glas* (Καρδιά ἀπὸ γυαλί), τοῦ W. Herzog, *Stadt und Land und soweiter* (Κράτος καὶ χώρα κ.τ.λ. κ.τ.λ.), τοῦ Manfred Blank, *Die Verrohung des Franz Blum* (Ἡ ἐξαθλίωσι τοῦ Φράντς Μπλουμ), τοῦ Reinhard Hauff, *Vera Romeika ist nicht Tragbar* (Ἡ Βέρα Ρομεϊκα δὲν εἶναι νομιμοφόρος) τοῦ Max Willutzki, καὶ *Mutter Kusters führt zum Himmel* (Ἡ μαμά Κίστερ πάει στοὺς οὐρανοὺς), τοῦ R.W. Fassbinder.

Εἶναι προφανές ὅτι τὸ δεῖγμα αὐτὸ δὲν ἔχει φιλοδοξίες ἀντιπροσωπευτικότητας, ἀλλὰ μόνο μιάς σχετικῆς ἐπάρκειας γιὰ τὸ στήσιμο μιάς προβληματικῆς.

δ. Ἡ στρατηγικὴ τῆς ἀναλλαγῆς

Ένας τρόπος ἀνάγνωσι μιάς κοινωνικο-πολιτιστικῆς πραγματικότητας εἶναι ἡ ἀναζήτησι τῶν μορφῶν πού παίρνει ἓνα ἀντικείμενο τῆ στιγμῆς τῆς (συν)ἄλλαγῆς του. Ὁ Jean Baudrillard⁶ προτείνει τὸ σχῆμα: προϊόν - ἐμπόρεμα - σημεῖο - σύμβολο καὶ τὸ συσχετίζει μὲ τὸ σχῆμα: ἀξία χρήσις - ἀνταλλακτικὴ ἀξία - κοινωνικὴ ἀνιγνώρισι - διαφοροῦμενο⁷. Θεωρεῖ στρατηγικὴ τὸν κεφαλαῖον τὴν ἀπορρόφησι τῆς ἀξίας χρήσις ἀπὸ τὴν ἀνταλλακτικὴ ἀξία καὶ τὴ μετατροπὴ τῶν συμβόλων σὲ σημεῖα. (Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θέλει νὰ ξεπερῶσι τὴν ἀνάγνωσι τοῦ Μάρξ, πού τὴν ἰσχυρεῖ ἐπάρχει γιὰ μιά τομηχανικὴ κοινωνία ὄχι ὅμως καὶ γιὰ τὴ σύγχρονη μεταβιομηχανικὴ). Αὐτὴ ἢ στρατηγικὴ ἐπιτρέπει τὴ μεταμόρφωσι ἑνὸς ἀντικειμένου (πρῶτον βιομηχανικὸ, λέξεις, εἰδόνες, παύσεις...) σὲ φάσμα τῶν τεσσάρων μορφῶν καὶ τὴν τελικὴ παγίδευσή του

2. «*Quel Corps*», no 6. *Corps et fascisme*.

3. Φασισμός σάν τὴν κατάστασι πού ἄτομα μιάς κοινωνίας δεχονται μιά μειωσιμὴ νὰ καθορίσει τίς λειτουργίες καὶ τίς κατεθύνσεις τοῦ κοινωνικοῦ γίνεσθαι, δηλαδή ἡ ομάδα αὐτὴ νὰ παῖσι τὸ ὄλο ἐνός μετα-ὑποκειμένου.

4. Ὅπως συνήθως λέγεται.

5. Ὁ κινηματογράφος θεωρεῖται μέσο ἀναπαράστασις τοῦ ὁσθμοῦ - ἂν τὸ θεᾶτρο θεωρηθεῖ τοῦ ὁσθμοῦ - γιατί τὸ κίμα προποθεῖται μιά ἐργασία πού λίγο-πολύ προποθεῖται μὲ τὴ σειρά τῆς μιά θεατρικῆ παραστάσι ἀλλὰ καὶ ἐπιπλέον τὴν καταγραφή αὐτῆς τῆς ἐργασίας καὶ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ ὑλικοῦ σὲ μιά ὑστερή φασ.

6. Jean Baudrillard. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard. Paris. 1972.

7. Διαφοροῦμενο γιατί φέρει τὸ ἴσχυ ἀπὸ τὸ «τεχναίω» τῶν ἐπενδύσεων τοῦ ποθοῦ καὶ πολυθετικῆς τῶν ὄρα τῆς ἐπικοινωνίας.



Καρδιά από γυαλί, του Βέρνερ Χέρτσογκ.

ἀπό τούς κανόνες τῆς ἀγορᾶς. Νά λοιπόν ἡ φαντασίωση καί ἡ ἀποχαύ-
 νωση μέσω τῆς κατανάλωσης: ψεύτικες ἀνάγκες, ψευτο - ἀντικείμενα,
 εἰκόνας διάσπαρτες, κομμάτιασμα χωρίς ὄρια. σύγχυση ἀντικειμένου καί
 ἀναπαράστασής του. κοινωνία πλοῦσια ἀλλά φτωχή σέ νοήματα, κοι-
 νωνία μύθων ἀλλά μύθων χειρισμοῦ καί ἐλέγχου, κοινωνία τῶν ἀπολαύ-
 σεων μακριά ἀπό τήν ἡδονή... Στρατηγική τοῦ κεφαλαίου. Στρατηγική
 τῆς κοινωνικῆς κυριαρχίας. Σύμφωνα μ' αὐτή τήν ὀπτική, μιὰ ταινία πού
 ἀναφέρεται στήν πραγματικότητα τῆς μεταβιομηχανικῆς κοινωνίας καί
 δέν ἀνα-παρασταίνει τούς τρόπους ἀνταλλαγῆς, σύμφωνα μέ τή στρατη-
 γική τοῦ κεφαλαίου, συμμετέχει σέ μιὰ θέση καί κριτικῆς καί ἐξέγερσης.
 Σέ σχέση μέ τή γερμανική πολιτιστική παράδοση καί τόν καπιταλισμό
 τῆς ὀργάνωσης, οἱ ταινίες πού ἀναφέρθηκαν πῶ ἀνω, συμμετέχουν ἡ
 ὄχι σέ μιὰ κριτική, σέ μιὰ ἐξέγερση;

ε. Ἡ ἀναζήτηση τῶν διαφορῶν

1. Καρδιά ἀπό γυαλί (Herz aus Glas)

8. Προφανῶς, ὁ Jean Baudrillard στέκει γοητευμένος καί ἐκστατικός μπροστά σ' αὐτήν τή στρατηγική καί σχεδόν τήν ἐφαρμόζει κι αὐτός στήν ἀνάλυσή του, ἀλλά δέν παύει ἡ τελευταία νά εἶναι πλοῦσια καί σημαντική

Ἡ ταινία ἀναφέρεται στόν Ηίας, μυθικό πρόσωπο τοῦ δαναρικῆς φολκλόρ, πού τά ὄραμάτα του τρομοκρατοῦν καί παρηγοροῦν τοῖς κατοίκους ἐνός μικροῦ χωριοῦ. Τά ὄραματά αὐτά θά συσχετιστοῦν μέ τήν ἀγωνία πού κατέχει τοῖς ἰδιοκτῆτες καί τοῖς ἐργάτες νά βροῦν τό μυστικό γιά τήν παραγωγή τοῦ κόκκινου γυαλιοῦ. Ὁ Ηίας προδίδει τήν πυρκα-

γιά πού θά καταστρέψει τό έργοστάσιο. Οί χω-
ριάτες τόν θεωροῦν ὑπεύθυνο, τόν φυλακίζουν,
κι αὐτός στό τέλος ξαναγυρίζει στά θουνά.

Ἄ W. Herzog θέλει τήν ταινία του πίνακα ὅπου «θ' ἀπεικονίζονται ἡ
συλλογική τρέλλα καί ἡ πραγματικότητα τῶν συλλογικῶν ὀνειρῶν», καί
διερωτᾷται «ἐάν στό μέλλον τά έργοστάσια θά ἔξαφανιστοῦν ἀφήνοντας
μόνο μερικά εἰρήτια, ὅπως τά μεσαιωνικά κάστρα».

Ἀναγνωρίζονται πολύ εὔκολα οἱ δύο ἀπό τοὺς βασικούς χώρους ἔμ-
πνευσῆς του: ἡ ζωγραφική τοῦ Gaspar David Friedrich καί ἡ αἰσθητική
καί φιλοσοφική θέση τοῦ κύκλου τῆς Ἰένας. Ἄ W. Herzog μεταφέρει
στήν ὀθόνη σειρά ἀπό πίνακες τοῦ ρομαντικοῦ ζωγράφου: *Ταξιδιώτης
πάνω στή συννεφοθάλασσα, Χιονισμένος λόφος, Δέντρο μέ κοράκια...*
καί ὅλη ἡ ταινία του διατρέχεται ἀπό τίς ἀναζητήσεις (χρῶμα - φόρμες -
θέματα) τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ
19ου. Ἀπό τόν κύκλο τῆς Ἰένας (Ἀδελφοί Schlegel, Novalis, Schel-
ling..) παίρνει τό αἰσθητικό - φιλοσοφικό πλησίασμα τοῦ «συμβόλου».
Μέ δόση τήν έργασία τοῦ Tz. Todorov⁹ αὐτό τό πλησίασμα μπορεῖ νά
συννοηθεῖ ὡς ἑξῆς:

- Τό σύμβολο δέχνεται τό «γίγνεσθαι» τοῦ νοήματος καί ὄχι τό «εἶναι»
του· τήν παραγωγική διαδικασία καί ὄχι τό τελειωμένο προϊόν.

- Τό σύμβολο δέν χρησιμεύει μόνο σάν στήριγμα, σάν «μεταφορικό
μέσο» τοῦ νοήματος, ἀλλά παρουσιάζεται αὐτό τό ἴδιο στήν ἀμεσότητα
τῆς ἀντίληψης.

- τό σύμβολο (ἀντίθετα μέ τό σημεῖο) δέν εἶναι αὐθαίρετο, φέρνει δη-
λαδή τά ἴχνη τῆς χειρονομίας τῆς ἐκλογῆς του.

- τό σύμβολο πραγματοποιεῖ τή σύζευξη τῶν ἀντιθέτων: ἀφηρημέ-
νο/συγκεκριμένο, ἰδεατό/ὕλικό, γενικό/ἰδιαίτερο.

- τό σύμβολο ἐκφορᾷ αὐτό πού ἓνα σύστημα σημείων κρατᾷ στό
περιθώριο τῆς αὐθαιρεσίας του ἢ ἀπωθεῖ μέ τή συστηματικότητα τῶν
διαφορῶν του.

Τό σύμβολο, δέν μεταφράζεται, δέν ἀναλύεται, εἶναι πολλαπλό κι ἀστεί-
ρευτο.

Στήν *Καρδιά ἀπό γυαλί* ὑπάρχουν τά κλασικά σύμβολα: τό αἶμα, ἡ θυ-
σία, ἡ φωτιά, ὁ θάνατος, τό παραλήρημα, τό ὄνειρο, τό ὄραμα, ἡ προφη-
τεία, ἡ διωματική ἐμπειρία τοῦ ἀντικειμένου (réel), οἱ ἀναπαραστάσεις
πού προκαλεῖ ἄραρ στήν εἰκονιστική διαδικασία (imaginaire) ἡ ἀναζή-
τηση νοημάτων, ἡ ἀναζήτηση ἑνός «ἐπέκεινα», πού στόν W. Herzog εἶ-
ναι ὁ ὀραματισμός ἑνός μέλλοντος καί ὄχι ὁ ὀρίζοντας τῶν οὐσιῶν τῆς
Μεταφυσικῆς οὔτε ἡ ἀποκάλυψη «τοῦ διαφορούμενου τῆς Φύσης».

Ἄ W. Herzog περνᾷ αὐτή τήν πλημμύρα τῶν συμβόλων τῆς λαϊκῆς
μυθολογίας μέσα ἀπό τήν αἰσθητική τῶν ρομαντικῶν ζωγράφων: ὑπνω-
τίζει τοὺς ἠθοποιούς, τονίζοντας ἔτσι τόν ὀραματικό χαρακτήρα τῆς μυ-
θοπλασίας. Στήν ὀθόνη παρελαύνουν οἱ εἰκόνες ὅπως αὐτές πού θά
προκαλοῦσε ἓνα ἀλχημικό πείραμα.

Μέ τό νά πολλαπλασιάσει ὁμως τά σύμβολα δημιουργεῖ ἓνα κλειστό
κύκλωμα, ἀπαθώντας τό γεγονός ὅτι ἓνα ἀντικείμενο - σύμβολο δέν
παύει νά εἶναι προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο, ἢ, τουλάχιστον, στήν μετα-
διομηχανική κοινωνία, αὐτή ἡ ἀπόπηση δέ γίνεται χωρίς συνέπειες. Τό
παιχνίδι τῆς μεταφορᾶς, πλούσιο σέ δυνατότητες, δέν τίθεται οὔτε στι-
γμῇ σέ ἀμφισβήτηση οὔτε στή δοκιμασία μᾶς ὑποψίας ὡς πρὸς τά ὄρια
του.

Στή βιομηχανοποιημένη κοινωνία ὅπου ἡ στρατηγική τοῦ κεφαλαίου
ἀπορροφᾷ συστηματικά τό διαφορούμενο τοῦ συμβόλου μέσα στήν αὐ-

9. Tzvetan Todorov *Théories de la poésie. Poétique*
no 28, σελ. 387. Seuil.
Paris, 1976.

θαιρεία της αγοράς, αυτή ή υπερέκθεση των συμβόλων, όσο κι αν είναι αισθητικά επεξεργασμένη, μοιάζει με ξόρκι που έχει χάσει τη δύναμή του. Πλούσιο και σημαντικό το παιχνίδι της μεταφοράς μπροστά στη φτώχεια της βιομηχανοποιημένης κοινωνίας, άδυναμο. Όμως, μπροστά σε μία στρατηγική κυριαρχίας, που θέλει να έπεκταθεί σε κάθε δραστηριότητα προσωπική ή συλλογική.

Ο W. Herzog με τό να έπιλέξει τό μύθο του Hias, δηλαδή να ανατρέξει σε προϊόν συλλογικό και ύποσυνείδητο, μπορεί να χρησιμοποιήσει τό όνειρο, τό δράμα, την προφητεία. 'Αλλά σ' αυτήν τη χρησιμοποίηση δίνει μία διάσταση λογική - ρασιοναλιστική, αφαιρώντας κάθε σεξουαλικότητα - άπασθι τη διάθρωση του όράματος από τόν πόθο και τό ταυτόζει με τό «μοιραίο» της 'Ιστορίας, που είναι γι' αυτόν ή εξαφάνιση της βιομηχανικής κοινωνίας. Μία προβληματική, λοιπόν, γιά τό μέλλον - ή εξαφάνιση της βιομηχανικής κοινωνίας «όπως και τώσων άλλων» - δείχνεται με τό μύθο μιάς πρώιμης φάσης της, δηλαδή με τό παρελθόν της κατά κάποιο τρόπο. 'Ετσι τά έρωτήματα - «ποιές θά είναι όμοι οί αιτίες αυτής της εξαφάνισης; Μία συλλογική τρέλλα; Και τί μπορεί να είναι μιά τέτια; Μιά φυσική καταστροφή; 'Ενας πόλεμος; 'Ενας πύργος Βαβέλ της τεχνικής;» - κατανοούν χωρίς περιεχόμενο. 'Η μετατόπιση της άπάντησης γιά προβληματική του παρόντος στο παρελθόν, εξατμίζει τό παρόν. 'Η μεταφορά λειτουργεί πρós όλες τίς κατευθύνσεις αλλά ή ταμία κλείνεται μέσα στο παιχνίδι της.

2. Πόλη, χώρα, πλ., (Stadt und Land und so weiter)

"Ενας έπαρχιώτης πηγαίνει στο Μόναχο γιά να θρεί τη γυναίκα του που τόν εγκατέλειψε. 'Η άναζήτηση τόν οδηγεί τελικά σε μιά προσωπική άλλαγή.

Ο Manfred Blank δηλώνει ότι τόν ενδιαιφέρει ό τρόπος με τόν όποιον κάποιο συγκεκριμένο περιβάλλον έπιθόρα στη δόμηση της διανοητικότητας, στο σχηματισμό της αντίληψης. Στην άρχή της ταινίας ό ήρωάς του παρουσιάζεται στο περιβάλλον της μικρής πόλης: ή άτμόσφαιρα του καφενείου, οί τυπικές σχέσεις με τούς φίλους, ή άχαρη συνύπαρξη του παραδοσιακού με τό μοντέρνο. Στη συνέχεια όρίζεται στη μεγάλη πόλη, όπου ή επανάληψη των ήχων, των αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, των δραστηριοτήτων, τόν κάνουν στην άρχή γιά «ξέρασει» τη διανοητικότητα του «έπαρχιώτη». Παρακολουθεί μιά κοπέλα - που ίσως έχει σχέση με τη γυναίκα του, ίσως όχι - άκούει τά μουσμουρητά των οικογενειακών δραμάτων και συμμετέχει σ' αυτό που μπορεί να όνομαστεί καθημερινότητα μιάς σύγχρονης πόλης. Αντιθρά με την αντίγραφή κομμωτιών από τη Φαινομενολογία του πνεύματος του Hegel. Τά δακτυλογραφημένα γράμματα συσσωρεύονται χωρίς ποτέ να σταλούν. Στο τέλος μπαίνει σ' ένα ποτάμι - αυτοκτονία ή άναζήτηση κάθαρσης: - αλλά τό νερό μόλις του σκεπάζει τά πόδια.

Με σταθερά πλάνα, χωρίς φλαναρία, χωρίς έπίδειξη τεχνικής μιστρίας, με πολύ μικρό κόστος, μέσα στο χώρο της έπαρχιακής και της μοντέρνας πόλης, μακριά από τό «ρετρό» και τη χολιγουντιανή ιστορικότητα, που εισβάλλει στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, ό M. Blank δίνει αυτό που μπορεί να είναι μιά μέθοδος ή ένα κομμάτι άναζητήσεων, όπως θά τό ήθελε ό Hegel και όπως θά τό απαιτούσε μιά σύγχρονη φαινομενολογική προσέγγιση της πραγματικότητας.

Δύο δαγμάτα από τη γραφή του M. Blank:

- ή διήγηση των σχέσεων του «ήρωα» με τη γυναίκα του και τις έρωμένες του: κάθε γεγονός συνοδεύεται με την έντύπωση και με τόν τρόπο που διώθηκε.



Ἡ Χέλγκα Ντιλχερ κι ὁ Κρίστοφ Άστστ στο *Χώρα, Πόλη* κλπ., τοῦ Μάνφρεντ Μπλάνκ.

– τὸ ψάξιμο τῶν ἀντικειμένων μέσα σὲ ἓνα σύγχρονο σπῆτι γίνεται εὐκαιρία γιὰ μιὰ ἐπίδειξη τοῦ τρόπου ὕπαρξης τῶν ἀντικειμένων – συσσώρευση, τακτοποίηση, διευθέτηση, διαφοροποίηση, μικροσυμβολισμοί...

Τὸ σχῆμα «προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολο», ὅπως αὐτὸ λειτουργεῖ σὲ μιὰ σύγχρονη πόλη παρουσιάζεται μέ τρόπο πού θυμίζει τὴ μουσικὴ γραφὴ τοῦ Α. Webern.

3. Ἡ ἐξαθλίωση τοῦ Φράντς Μπλούμ (*Die Verrohung des Franz Blum*)

* *O Fr?antw Mrlo?ym*¹⁰ ὁδηγεῖται στὴ φυλακὴ γιὰ τὴ συμμετοχὴ του σὲ μιὰ ληστεία. Στὴ φυλακὴ θά μάθει πὼς λειτουργοῦν οἱ ἐπίσημοι κανόνες καὶ οἱ ἀγραφοὶ νόμοι τῶν καταδίκων. Παίζοντας καὶ μέ τούς δύο θά τοὺς χρησιμοποιήσει τελικὰ γιὰ προσωπικὸ του ὄφελος. Χωρὶς ἐνδοιασμούς θά φτάσει μέχρι τὸ ἐγκλημα. Τελικὰ ὁ σωφρονιστικὸς θεσμὸς τὸ χαρακτηρίζει «ἀτύχημα» καὶ τοῦ χαρίζεῖ τὸ ὑπόλοιπο τῆς ποιητῆς.

Τὴ στιγμὴ πού ὁ Φ. Μπλούμ φτάνει στὴ φυλακὴ ὁ διευθυντὴς τὸν διαβεβαιώνει ὅτι ὁ σωφρονιστικὸς θεσμὸς λειτουργεῖ σύμφωνα μέ τούς κανόνες τοῦ κράτους. Οἱ νόμοι καθορίζουν τὰ δικαιώματα καὶ τίς ὑποχρεώσεις. Ὅταν ὅμως μπαίνει στὸ χῶρο τῶν καταδίκων βλέπει ὅτι ὑπάρχουν δύο ἐξουσίες: ἡ ἐπίσημη καὶ κωδικοποιημένη καὶ αὐτὴ τῶν καταδικασμένων πού τὴν καθορίζει μιὰ πάλι ἀρχαϊκὴ, πιὸ ἄμεση, πιὸ βίαιη καὶ ἴσως πιὸ ἀληθινὴ. Ἄφου δεῖξει καταρχὴν ὑποταγὴ καὶ στὶς δύο, ἄφου προχωρήσει σὲ συνεχή καὶ ἀδέδαιο ἀγώνα, τελικὰ θά τίς χρησιμοποιήσει σά μέσο γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἐπιβολή.

Ὁ R. Hauff μέ τὴν ἀνάλυση τῆς φυλακῆς προτείνει μιὰ σχέση ἰσομορφισμοῦ ἀνάμεσα στὸ θεσμὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ἡ φυλακὴ δὲν παρουσιάζεται σὲ σχέση ἀναλογίας μέ τὸ περιβάλλον τῆς φυλακῆ καὶ

10. Ἡ ὁμοιότητα μέ τὸν τίτλο τοῦ Βιβλίου τοῦ Χ. Μπέλ καὶ τῆς ἀντίστοιχης ταινίας *Ἡ χαμένη τιμὴ τῆς Καταρίνας Μπλούμ* δὲν μένει στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος Μπλούμ ἀλλὰ προχωρεῖ στὴν οὐσιαστικὴ ἱστορία τῶν δύο «ἡρώων».



Η ούρα των Φυλακισμένων: Η εξουσία του Φράντς Μπλόκ, τον Ρανφολντ Χανφ.

κοινωνία δεν ανήκουν στην ίδια συνομωταξία. Η φυλακή δεν παρουσιάζεται σε σχέση όμοιοις γιατί τη φυλακή και την κοινωνία δεν τις συνθέτουν τα ίδια στοιχεία, ούτε τις διακρίνει ή ίδια λειτουργικότητα. Η φυλακή, λοιπόν, είναι ένας χώρος όπου είναι δυνατόν να προσδιοριστούν σπύλογοιές πρακτικές και νόρμες, που είναι, ωστόσο, διαφορετικές από τις αντίστοιχες στο κοινωνικό επίπεδο¹¹. Όταν προτείνεται ένας ίσομορφισμός, σημαίνει ότι οι νόμοι και οι κώδικες που είναι πίσω από τη λειτουργία του θεσμού και το κοινωνικό γίνεσθαι είναι ίδιοι. Η φυλακή - θεδμεσμός - δεν αντανακλά την κοινωνία, δεν είναι ανάλογη ούτε όμοιοι με το περιβάλλον της, αλλά δίνεται σαν περιοχή εξειδίκευσης μιας πραγματικότητας που διατρέχει όλο το κοινωνικό γίνεσθαι. Ο R. Hauff προσφέρει την ταγία του σαν την περιοχή μιας τέτοιας εξειδίκευσης.

α) *Φυλακισμένοι και φυλακίζ.* Παράλληλα με τον κανονισμό - την οργανωμένη οία - πλάζεται ούρα από μικροκανονισμούς, όπου η εξειδίκευση ίσομορφισμός δίνει τη θέση της σε εξειδίκευση οίας και άπειρη. Το παιχνίδι πλάζεται ανάμεσα στους υπεύθυνους της φυλακής και τους αρχηγούς των μικρο - ομάδων. Οι αρχηγοί είναι αυτοί που επιλέκουν από την πάη στο επίπεδο των «φυλακισμένων». Ο «διανοούμενος» καταδικώς θα χρησιμοποιήσει τη οία - ένα ψυτικό πιστόλι - θα ανακαλύψει και θα τιμωρηθεί.

Φυλακισμένοι - φυλακισμένοι. Εδώ ο κώδικας είναι καθημέρος, ζέκνιο που μένει σταθερό είναι ή χρήση της οίας. Η έρραξια και οι αρχηγοί διακινδυνεύουν τη θέση τους κάθε στιγμή. Η κερραρχία τους πρέπει να αποδίδεται σε κάθε αναμέτρηση συρρακισμένα και ομοιοιολογικά. Αναμέτρηση ομοιοιολογική - αναμέτρηση οργανωτική και ομοιοιολογική (καρρακίζ και ομοιοιολογική, οργανωτική μέτρηση άρραξιας, καρρακίζ, ομοιοιολογική χρηματιοδότησης και πιστής) - τελετουργίας της εξουσίας (ο «αρχηγός»

11. Το ότι ή φυλακή ομοιοιολογική σε αυτό που αποκαλείται «κανονική δικαιοσύνη», ότι ομοιοιολογική σε σχέση με το ομοιοιολογικό, τον σφραγισμένο, το ομοιοιολογικό, στο πλαίσιο ενός κοινωνικού έλεγχου ή της τελετουργικής πρωτοοιών σφραγισμένου, θεωρείται ομοιοιολογικό.

τρίβει τό κεφάλι τοῦ Φ. Μπλούμ στά γεννητικά του ὄργανα, σημεῖο ὑποταγῆς· ὁ ἀρχηγός συγκατοικεῖ μέ τόν ὁμοφυλόφιλο...). Τό κύκλωμα αὐτό καλύπτει σχεδόν ὅλους τοὺς κατάδικους. Τοὺς χωρίζει σέ διάφορες ὁμάδες, ἐγκαθιστᾶ σύστημα διαφορῶν ἀπ' ὅπου βγαίνουν οἱ ἀρχηγοί – προνομιοῦχοι, πονηροί, λυσσαλεῖοι καί ἀνευδοῖαστοι – καί οἱ ἀκόλουθοι πού δουλεύουν πότε γιά τόν ἓνα καί πότε γιά τόν ἄλλον. Ἔτσι τό τρίπτυχο διάλογος /ὀργανωμένη βία/βία παρουσιάζεται σ' ὅλες τίς παραλλαγές. Τά ἀντικείμενα πού κυκλοφοροῦν μεταξύ τῶν καταδίκων ἢ συναλλάσσονται ἀνάμεσα σέ φύλακες καί φυλακισμένους παίρνουν ἄξια χρήσης, συναλλαγῆς, ἐξουσίας, συμβόλου κάτω ἀπό τή σκιά μιᾶς ἀμεσης βίας: καμιά μεταθεσμική ἀρχή δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει. Ὁ μόνος μηχανισμός συναλλαγῆς καί ἐκβιασμοῦ! Δέν ὑπάρχει ὀργανωμένη ἀγορά, μόνο μιά εὐθραυστη ἰσορροπία πού στηρίζεται σέ μιά κίνηση, ἓνα δῆλημα, μιά ἐκδήλωση φόβου, μιά στιγμή παρόρμησης. Τελικά, ἡ μόνη ἄξια τῶν ἀντικειμένων προέρχεται ἀπό τή δυνατότητά τους νά κάνουν ἓνα πέρασμα, νά δημιουργήσουν ἓναν κρίκο σ' αὐτή τήν ἀγορά «τῆς βίας ἐδῶ καί τώρα».

β) Ὁ Φ. Μπλούμ στό τέλος γίνεται ὑπεύθυνος γιά τά συλλογικά σπῶρ. Διεύθυνση καί κατάδικοι συνεργάζονται στήν ὀργανωμένη ἀπόλαυση τῶν σπῶρ. Διεύθυνση καί κατάδικοι φροντίζουν νά λειτουργήσουν τά σπῶρ ἀποδοτικά. Ἡ διεύθυνση προτείνει πλαίσιο τοῦ κανονισμοῦ καί οἱ κατάδικοι διαχειρίζονται τή λειτουργία. Προβλέπονται ἐκλογές γιά τήν ἀνάδειξη τῶν ὑπευθύνων. Ὁ Φ. Μπλούμ χρησιμοποιεῖ ὄλο τό μηχανισμό βίας καί κατορθώνει νά ἐλέγξει τό συμβούλιο τῆς διαχείρισης. Ὁ «διανοούμενος» πού θά ἀποκαλύψει τό παιχνίδι θά πεθάνει κατά τήν πρόκληση στήν ὁποία συνάδελφοί του τόν παρασύρουν καί τόν σπῶρχουν σέ μιά ὑπέρομη προσηλυτική προσπάθεια. Τά σπῶρ, ὀργανωμένη ἀπόλαυση – προσπάθεια πού ἀπαιτεῖ πρώτα ἀπ' ὅλα πειθαρχία, θά γίνουν ἐργαλεῖο ἐξουσίας καί αὐτοσκοπός. Νέα τάξη πραγμάτων, ὅπου ἡ μετριοπάθεια τῆς θέλησης συμβαδίζει μέ τήν ἀδυναμία τῆς γνώσης.

Ὁ R. Hauff, λοιπόν, ὄχι μόνο ἀναλύει τίς σχέσεις, τήν πάλη στό πλαίσιο τοῦ σῶφρονιστικοῦ θεσμοῦ, ὄχι μόνο φωτίζει μερικές σταθερές ἀνάμεσα στή φυλακή καί τήν κοινωνία, ἀλλά ἔμμεσα ἀμφισβητεῖ τόν κινηματογράφο πού ἀρνεῖται ἢ ἀποθῆι ὅλους τοὺς περιορισμούς καί τίς δυσκολίες αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ὑπαρξῆς του. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τήν πύο κρίσιμη γιά τό παιχνίδι τῆς ἐξουσίας στιγμή – οἱ κατάδικοι κάθονται μπροστά στή συσκευή τῆς τηλεόρασης στόν οὐδέτερο καί ὀρισμένο ἀπό τή διεύθυνση χώρο – προβάλλεται ἡ ταινία τοῦ Werner Herzog, Aguirre, der Zorn Gottes ('Αγγίρε, ἡ ὀργή τοῦ Θεοῦ), ἐνῶ ἡ σκηνή δείχνει ὅτι ἡ βία ἔχει καμουφλαριστεῖ καί ὅτι οἱ κατάδικοι μέ τά ψευτοπαθῆ πρόσωπά τους θά περάσουν στήν πράξη – τελετοργάνια τῆς ἐξουσίας, ἡ ἀναπαράσταση – (ἡ ταινία τῆς τηλεόρασης) δείχνει τό δρόμο πρὸς ἓνα Ἐλ Ντοράντο, ἀβέβαιο καί ποθητό.

4. Ἡ Βέρα Ρομέϊκα δέν εἶναι νομιμόφρων (*Vera Romeyka ist nicht Tragbar*)

Ἡ δασκάλα Β. Ρομέϊκα γιά νά ἐξηγήσει τόν σύγχρονο τρόπο βιομηχανικῆς παραγωγῆς χρησιμοποιεῖ τή «νέα παιδαγωγική»: φτιάχνει ἓνα παιχνίδι πού μιμεῖται τίς σχέσεις ἐργασίας. Οἱ γονεῖς τῶν παιδιῶν διαμαρτύρονται. Μετά ἀπό μιά σειρά διοικητικές πράξεις καί πολιτικές ἐνέργειες, ἡ ἐπαπειλούμενη ἀπόλυση τῆς Β. Ρομέϊκα γίνεται μετάθεση.

Ὁ Max Willutzki δηλώνει ὅτι θέλει νά δώσει ἓνα «μικρὸ μάθημα» σχετικὰ μὲ τὴν πολιτικὴν κατάστασιν τῆς χώρας καὶ νά δείξει τὴν καταδίωξιν καὶ τὴν δυσφήμισιν τῶν σοσιαλιστῶν, τῶν κομμουνιστῶν καὶ τῶν συνδικατῶν ἀπὸ τὴν ἄρχουσα τάξιν.

Ἐτοί, τὸ διδακτικὸ πείραμα καὶ ἡ προσπάθεια τῆς δασκάλας νά ἀναφερθεῖ στὴν πραγματικότητά τοῦ καπιταλισμοῦ, τῆς ὀργάνωσός θά θεωρηθεῖ σκάνδαλον· οἱ γονεῖς θά διαμαρτυρηθοῦν, ὁ ἐπιθεωρητὴς θά θελήσῃ νά ἐφαρμόσῃ τὸ νόμον ποῦ τοῦ ἐπιτρέπει νά διώχνῃ ὅσους δέν εἶναι «νομιμόφρονες», τὸ συνδικάτον θά φανεῖ ἀδύναμον μιά καὶ τὸ σοσιαλδημοκρατικὸν κόμμα ἀρνείται αὐτοὺς ποῦ ὡς σοσιαλιστὲς εἶναι μέλη του, ἡ παρουσία τῶν φασιστῶν θά γίνῃ ἀκόμη μιά φορὰ μὲ τὴν ἐπίδειξιν βίας...

Ἡ ταινία προσπαθεῖ νά φέρῃ στὸ φῶς ὄλους τοὺς μηχανισμοὺς ποῦ θά ὀδηγήσουν στὴ μετάθεσιν τῆς δασκάλας· θεσμικὸν καὶ πολιτικὸν πλαίσιο λειτουργεῖ σάν μηχανὴν καταστροφῆς τῆς διαφορᾶς. Παρόλως τίς μεμονωμένους ἀντιδράσεις οἱ κανονισμοὶ θά ἐφαρμοστοῦν καὶ ἡ ἀπειλή θά ἀπομακρυνθεῖ. Ἄλλὰ ποῖα εἶναι ἡ ἀπειλή; Ἡ ἀπλὴ προσπάθεια τῆς δασκάλας νά δώσει μιά ἄλλη ἀντίληψιν τῆς πραγματικότητος, νά χρησιμοποιήσῃ ἓναν ἄλλον τρόπο ἀνα - παράστασιν τῶν σχέσεων ἐργασίας ἀπὸ αὐτὸν τῆς ἄρχουσας τάξεως.

Ἡ ταινία τοῦ M. Willutzki, ἂν καὶ θέλει νά δώσει τὰ συστατικὰ τῆς ἔξουσας, μένει ἐπὶ ἐπίπεδον μονογραφίας καὶ ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ «μαθημάτος». Μέσα στὴν ταινία ὅλα παρουσιάζονται ἀναγνώσιμα· κάθε πρόσωπον καὶ χαρακτήρας, κάθε ἐνέργεια ἀναγνωρίσιμη, μιά ἀληθοφάνεια τοῦ γεγονότος. Ἡ ταινία εἶναι σάν μιά ἐξέδρα ἀπὸ δροῦν τὸ βάθος βλέπεται καὶ ἀναγνωρίζεται. Δίνει ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς προσωπικῆς περιπέτειας τῆς δασκάλας καὶ τοῦ θεσμικο - πολιτικοῦ περιβάλλοντος μὲ τρόπο συστηματικὸν καὶ σύνθετον, ὅπως μιά σημειολογικὴ ἀνάλυσιν, ἀλλὰ διατρέχεται ἀπὸ τὴν πρόθεσιν τῆς ὀλικῆς, μοναδικῆς ἀνάγνωσής ὅπως θά ἔκανε μιά θεολογικὴ προσέγγισιν. Ὁ σκοποθετὴς ἀντὶ νά ἀκολουθήσῃ τὸ παράδειγμα τῆς «ἡρώιδας» στὴν ἀναζήτησιν νέου μέσου ἀναπαράστασης, προτίμησε τὴν μονοτονίαν τῆς παραδοσιακῆς διδασκαλίας.

5. Ἡ μαμά - Κίστερ πάει στοὺς οὐρανοὺς (*Mutter Küsters fährt zum Himmel*)

Ὁ ἐργάτης Κίστερ σκοτώνει τὸν ἐπιτέθυνον τοῦ προσωπικοῦ στὸ ἐργοστάσιον ὅπου δουλεύει καὶ μετὰ αὐτοκτονεῖ. Ἡ χήρα Κίστερ προσπαθεῖ νά ἐπιρασιάσῃ τὴν μνήμην τοῦ ἀντρα τῆς. Τὰ παιδιὰ τῆς, ὁ τύπος, οἱ πολιτικὲς ὀργανώσεις θά τὴν χρησιμοποιήσουν, ὁ καθένας στὴ δικήν του στρατηγικήν.

Τὸ ἔγκλημα καὶ ἡ αὐτοκτονία ποῦ τὸ ἀκολουθεῖ εἶναι πράξεις ἀπόγνωσος μπροστὰ στὸν κίνδυνον τῆς ἀνεργίας; Στιγματιὰ καὶ ἀτυχή παρῶρμησι; Ἐπαναστατικὴ χειρονομία μὲ συμβολικὸν σκοπὸν ἢ μὲ πλήρη ἀγνοίαν τῆς ἀποδοτικότητος μιᾶς ἀνατρεπτικῆς ἐνεργείας; Ἡ ἴδια ἡ γυναίκα του δέν μπορεῖ νά συλλάβῃ τὸ γεγονός. Τὸ μόνον ποῦ τῆς μένει εἶναι ἡ μνήμη τῆς καθημερινῆς παρουσίας, ἡ ἐντύπωσι μερικῶν καταστάσεων, ἡ ἀσάφεια τῆς σχέσης. Ἄλλὰ ὅμως ἀποφασίζει νά ἐπιβάλλῃ τὴν «ἀληθινήν του εἰκόνα», σὲ σχέση μ' αὐτὴν τοῦ ἐγκληματία ποῦ δημιουργοὶ ὁ τύπος.

Ὅσοι προσφέρονται νά τὴν βοηθήσουν σ' αὐτὸ, ποῦ καὶ ἡ ἴδια ἀγνοεῖ θά τῆς ἀνοίξουν ἓνα δρόμον ποῦ κάθε φορὰ ὀδηγεῖ στὸ δικὸν τους σκοπόν.

- ή κόρη της έκμεταλλεύεται τή δημοσιότητα για νά γίνει τραγουδίστρια αφήνοντας τό καμπαρέ όπου δουλεύει.
- ό δημοσιογράφος για νά δημιουργήσει τή «μεγάλη είδηση» θά φτιάξει μιά φανταστική βιογραφία.
- τό κομμουνιστικό κόμμα θά τής δώσει τήν ευκαιρία νά εκφράσει δημόσια τό δίκαιο τών αναζητήσεών της. Οί λόγοι της, συναισθηματικά φορτισμένοι, θά καταναλωθούν στή θεατρικότητα τών συνελεύσεων χωρίς νά φωτιστεί ή περίπτωση τού έργάτη Κίστερ.
- ό υπεύθυνος τού έργουστασίου θά καλυφθεί πίσω από τήν τυπικότητα τού νόμου καί θά άπαλείψει τήν ευθύνη του.
- μιά ένοπλη πολιτική ομάδα θά τήν χρησιμοποιήσει στήν κατάληψη μιάς έφημερίδας μέ αίτημα τήν άπελευθέρωση τών πολιτικών κρατουμένων.

Κάθε φορά ή μαμά - Κίστερ θά μένει μέ τό «ήθικό της όραμα» καί τό έρώτημα: ποιός είναι ό εργάτης Κίστερ; Ό ίδιος είναι πεθαμένος για νά άπαντήσει ή για νά θρει τό έρώτημα ενδιαφέρον. Όσοι ενδιαφέρονται τό κάνουν στό μέτρο πού αυτό δοηθά τή δική τους στρατηγική.

Ό R. W. Fassbinder παρουσιάζει κάθε μέρος της ιστορίας μέ διάθεση άληθοφάνειας καί ρεαλισμού: όλα αναγνωρίζονται εύκολα, οί σχέσεις διαβάζονται όπως στήν ήθογραφία, ή γραφή θυμίζει φωτογραμάντζο. Παρόλα αυτά, όλη ή ταινία λειτουργεί διαφορετικά: κάθε στιγμή είναι άναγνωρίσιμη καί «σοβαρή», αλλά τό όλο λειτουργεί σαν φάρσα. Κάθε στιγμή διεκδικεί άληθοφάνεια, αλλά όλες μαζί μέ τό μέτρομα προσώπων καί καταστάσεων φιάχνουν ένα είδος ύπερ - ρεαλιστικής παραβολής. Κάθε μέρος της ιστορίας είναι ένα σημείο, αλλά όλα μαζί φιάχνουν ένα σύμβολο. Ένώ προσπαθεί νά πείσει ταυτόχρονα τορπιλλίζει αυτή τήν πειστικότητα. Αυτή όμως ή τελική άποδόμηση, πού στήν άνέλιξη της ταινίας λειτουργεί μέ τρόπο σαρκαστικό, τή στιγμή πού αναφέρεται στήν κοινωνική πραγματικότητα χάνει τή δύναμή της. Τονίζοντας κάθε φορά τήν άρνητική πλευρά τών θεσμών, τά πολιτικά προβλήματα κατατούν άκίνδυνο παιχνιδάκι. Τό άδιέξοδο αυτής της γραφής φαίνεται στό τέλος, όπου ή φωνή - όφ πληροφορεί τό θεατή για τήν κατάληξη της μυθοπλασίας. Η γραφή λοιπόν φανερώνει τό πεπερασμένο τών δυνατοτήτων της, αλλά αυτό δέν μπορεί νά λειτουργήσει καί σαν μεταφορά τού πεπερασμένου τών δυνατοτήτων της πολιτικής δράσης (για τόν Fassbinder, βλέπε σ' αυτό τό τεύχος τό σημείωμα τού Νίκου Λυγγούρη).

ζ. Προ - ορίζοντας

Από τό περιορισμένο αυτό δείγμα της κινηματογραφικής παραγωγής στή σύγχρονη Γερμανία διαφαίνεται μιά στάση κριτικής καί έξέγερσης σέ σχέση μέ μιά «πραγματικότητα» αυτής της χώρας. Αν ό βαθμός της κριτικής καί της έξέγερσης διαφοροποιείται κάθε φορά, ή θέληση, όμως, νά δοθεί μιά αντίληψη της πραγματικότητας διαφορετική άπ' αυτήν της έξουσίας είναι παρούσα μέ σαφήνεια καί μέ άξιώσεις.

Οί μεγάλες εταιρείες της κινηματογραφικής βιομηχανίας δείχνουν τώρα τήν επιθυμία νά χρησιμοποιήσουν αυτό τό δυναμικό, πού δημιουργήθηκε τά τελευταία 15 χρόνια¹². Έλιγμός οικειοποίησης; Ανάγκη ανανέωσης τού κινηματογραφικού προϊόντος; Τακτική παρόπλιση μιάς θαρραλέας στάσης; Η, μήπως, επιβεβαίωση τών όρων της ανατρεπτικής δυνατότητας τού μέσου άνα - παράστασης καί της καλλιτεχνικής πράξης; Μπορεί νά ύπάρξει ανατρεπτική καλλιτεχνική πράξη σέ μιά μεταβιομηχανική κοινωνία;

12. Π.χ. τό 2ο διεθνές Φεστιβάλ κινηματογράφου τού Παρισιού θέλει νά δοηθήσει τό ξεπέρασμα «της κρίσης τού κινηματογράφου τών δημιουργών»!



Ο Βίμ Βέντεξ (κάτω δεξιά) κι οι ηθοποιοί της ταινίας Στο πρώιο το χρονό.

LIKE A ROLLING STONE

Βίμ Βέντεξ, έπαγγελμα: κινηματογραφιστής

Τό μπλέ λεωφορείο μας καλεί
 'Οδηγέ θά μάζ πάρεϊς;

Τζιμ Μόρφοι

Μόναχο, Βερολίνο, Βιέννη, Νέα Υόρκη, Άμστερνταμ, Μαδρίτη, Παρίσι, Άμσούργκο: οι πόλεις διαδέχονται η μία την άλλη, τὰ σώματα και τὰ δλέμματα τίς δια-σχιζούν. Τά μεταφορικά μέσα διατρέχουν τίς αποστάσεις, τριγυρίζουν χαράζοντας τὰ όρια μιάς φνοϊκής γεωγραφίας αλλά και των ιδιαιτιών ενός κλειδωπαρομένου πολιτισμού. Οι πόλεις δέν είναι οί στεθνοί κάποιον ταξιδιόν παραφουσοκαμένοι, μοτολισομένοι με νοήματα, αλλά οί άψιτηρές μιάς περιπλάνησης δομημένης σέ κάθε είδους παρεκκλίσεις. Προτενονοίς χωρίς ιστορίες πιά, ή ακόμη, ανόητονται στό «έδώ και τόρω» και γρήγορα εγκαταλείπονται από τους ταξιδιωτές που αφήνουν πίσω τους την αμνησία που οι πόλεις θετέουν στό έσωτερικό τους. Το ταξίδι στις πόλεις: Ένα ταξίδι στό παθητικό ιστιν ισοπέδωση του σφαιρισμού της τεχνοκρατίας που όνομαζόν τον κάθε τόσο εξομαλίζονται, ναί, ένα ταξίδι στο πόντω ιστιν ύπόγεια αντίσταση σέ κάθε «διυθη» όνομασισι.

Οι ταινίες του Βίμ Βέντερς είναι τὰ κομμάτια μιᾶς (κινηματογραφικῆς) περιπλάνησης πού περιδιαβάζουν (καί περι-διαβάζονται ἀπό) τὴ Δύση καί τὸν κινηματογράφο τῆς. Ἡ κάμερα μετασχηματίζεται σέ μεταφορικό μέσο ἐξίσου βασανιστικό, ὀδυνηρό καί βασανισμένο, χιλιοχησιμοποιημένο μ' ἐκεῖνα πού φτάνουν καί φεύγουν ἀπ' τὶς πόλεις πού βλέπουμε σ' αὐτὲς τὶς ταινίες. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς συνειδητοποιεῖ μιά ἀπ' τὶς βασικὲς διαστάσεις τοῦ κινηματογράφου: ἐνός μεταφορικοῦ μέσου ὀνείρων, ὀργανωμένων ἀπ' τὴν πορνογραφία, πού μόνο τὸ ἀληθινὸ ταξίδι μπορεῖ νά τοῦ ἀντιπαραθεθεῖ: ταξίδι τοῦ ἀσυνείδητου, ταξίδι τῆς ἐλευθερίας τῶν σωμάτων καί τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ. Ταξίδι πού δοκιμάζει καί δέν νύσθετε, τὰ παίζει ὅλα καί δέν «συγκατατίθεται» περιγράφοντας θαρραστημένα. Ταξίδι στὸν ἀντίποδα τοῦ κατακλυσμοῦ τῶν καρποστάλ ἀπὸ τὸ νεοχολυγουντιανὸ μοντέλο ἢ τῆς διαφάνειας, ἀδράνειας τῶν «Δημιουργῶν».

Παιχνίδι / δοκιμασία: τὸ 1970, ὁ Βέντερς ἀφιερώνει τὴν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους (Summer in the city) στοὺς Kinks, συγκρότημα πού ταξιδεύει πρὸς τὰ πίσω, στὶς πηγές τοῦ ρόκ, γιὰ νά θρῆθεῖ ξαφνικά μπροστά του, στὸ τέλος του νά τὸ καταρῶσει καί νά τὸ ξεπεράσει. Ἡ ἴδια αὐτὴ κατάρα στρέφεται ἐναντία στοὺς Kinks πού ἀρνούνται νά παίξουν τοὺς ἀθώους ζογκλέρ μιᾶς πρώην ἐκροῆξης γιὰ τὶς ἀδρανοποιημένες μᾶζες. Ἡ ἴδια κατάρα ἀποτελεῖται τὸ ρόκ: τὸ 1971, ὁ Τζιμ Μόρισον πεθαίνει στὸ Παρίσι ὑστέρᾳ ἀπὸ ἓνα τρομερὸ μεθύσι σέ κάποιο μπάρ τρίτης κατηγορίας, ἀπ' ὅπου τὸν μαζεῦει ἡ «μεγάλῃ ἰέρεια» τοῦ Andy Warhol γερμανίδα Nico. Ὁ ἴδιος ὁ Βέντερς τιλοφορεῖ τὸ κείμενό του στὸ Filmkritik γιὰ τὶς ταινίες ρόκ, πού δημοσιεύονται σ' αὐτὸ τὸ τεύχος, «Ἐνα ἀνύπαρκτο εἶδος.» Στὶς ταινίες του τὸ ρόκ, «ἐξίσου σημαντικό μὲ τὴν ὑπόθεση» δίνει τὸ στίγμα ἐνός παιχνιδιοῦ καί μιᾶς δοκιμασίας.

Τὸ 1971, ὁ Βέντερς γυρίζει τὴν Ἀγωνία τοῦ τερατοφύλακα στὸ πέναντο, ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ φίλου καί συνεργάτη του Πέτερ Χάντκε. Ἡ Δύση ἔχει ὀλεῖ τὸ παρελθόν της στὸ Μουσείο, γιὰτὶ δέν εἶναι ἡ ἴδια (οἱ κυρίαρχες τάξεις τῆς) πού δημιούργησε τὸν πλῆτο της, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ζάν Ἀντρέ Φιεσκι σέ κάποιο κείμενό του γιὰ τὸν Ζάν Μαρί Στράουμπ καί τὴν Ντανιέλ Ὑγιέ, (πού δημοσιεύτηκε στὴν εἰδικὴ ἐκδοσὴ τοῦ Σ.Κ. ἀφιερωμένη στὸ ζευγάρι τῶν γάλλων σκηνοθετῶν). Ὁ νέος πολιτισμός: ἡ διαφήμιση, ἡ πορνογραφία. Τὸ διβλίο καί ἡ ταινία σημαδεύονται ἀπ' τὸ κενὸ ἀνάμεσα στὰ δύο καί προσπαθοῦν ν' ἀπελευθερώσουν μιὰ καινούρια ἐνέργεια, ξεπερνώντας (καὶ ὄχι κλείνοντας τὰ μάτια ὑποκριτικά, ἠθικολογικά) τὴ μαζικὴ κουλτούρα.

1973: τὸ Πορφυρὸ γράμμα – γερμανοϊσπανικὴ παραγωγή, προϊόν τοῦ συμβιβασμοῦ μὲ τὸ «ἐμπόριο», τῆς πρόσκαιρης ἀρνησῆς τῆς ἀναμέτρησης μὲ τὴν οὐτοπία τοῦ ταξιδιοῦ πού μοιραία ὀδηγεῖ στὴ βιομηχανία.

Ταξίδι / περιπλάνηση: ἀπ' τὸ 1974 ὡς τὸ 1976 ὁ Βέντερς γυρίζει τρεῖς ταινίες (Ἡ Ἀλίκη στὶς πόλεις, Λάθος κίνηση, Στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου) πού συνθέτουν μιὰ «ταξιδιωτικὴ τριλογία» (βλ. καί τὴ συνέντευξη πού δημοσιεύουμε παρακάτω). Ὁ ἴδιος ἠθοποιός, ὁ Ρούντιγκερ Βόγκλερ θά ἐπιχειρήσει ἓνα ταξίδι μύησης, ἀκριβῶς σάν καὶ αὐτὸ τοῦ ἥρωα τοῦ Γκαϊτε, τοῦ Βίλχελμ Μάϊστερ, τὸν ὁποῖο ὑποδύεται στὸ Λάθος κίνηση. Μύηση ἀλλὰ σέ τί; Ὁ κόσμος δέν ἔχει πιά μυστικά, δέν ἔχουν μείνει παρὰ μόνο ἀχνάρια. Ἡ Ἀλίκη θά ταξιδέψει στὶς πόλεις, ἀλλὰ θά προτιμήσει νά τριγυρνᾷ μέσα στὴ Γερμανία μὲ τὸν Φελίξ, παρὰ νά φτάσει κάπου. Ὁ Βίλχελμ μαζεῖνει γύρω του ὅλους τοὺς «ἀπίθανους» καί καταλήγει μόνος του στὶς Ἄλπεις. Τέλος, ὁ Μπροῦνο μὲ τὸν Ρόμπερτ φτάνουν στὰ σύνορα μὲ τὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία, ὅπου ἀρχίζει τὸ πραγματικὸ τους ταξίδι.

Τὸ ταξίδι δίνει τὴ δυνατότητα νά μετασχηματισθεῖ κάτι (Βίμ Βέντερς)

Τί;

«Ὅλα πρέπει ν' ἀλλάξουν» γράφει ὁ Ρόμπερτ στὸν Μπροῦνο. Πῶς; Ἐξὶ χρόνια πρὶν (ἢ πολὺ μετὰ) τὸν θάνατο τοῦ Μόρισον, ὁ Ντύλαν μᾶς ψιθύριζε: «Like a Rolling Stone».

Χρ. Β.

Συνέντευξη με τον Βίμ Βέντερς

Ι. 'Απ' τό Παρίσι στις «άντρικές» ταινίες.

Γεννηθήκατε άμέσως μετά τόν πόλεμο, στό 1945. Ποιά ήταν τά έφώδιά σας, ή μόρφωσή σας, στήν περίοδο πού προηγήθηκε τών ταινιών σας;

Όταν ήμουν έξι χρονών οί γονείς μου μου έδωσαν μιά παλιά χειροκίνητη μηχανή προβολής και μερικές παλιές ταινίες τού Τσάπλιν, τού Κήτον, πού είχε ό πατέρας μου. Για δέκα χρόνια, είδα τήν κάθε μιά άπ' αυτές τίς ταινίες χίλιες φορές, όπως οί μηχανικοί προβολής. Μετά τό σχολείο άρχισα νά σπουδάζω Ίατρική. Τά παρατήρησα δύο χρόνια άργότερα κι έπειτα σπούδασα φιλοσοφία για ένα χρόνο. Μετά πήγα στό Παρίσι για ένα χρόνο. Θέλησα νά μλώ στήν Ι.Δ.Η.Ε.Σ., αλλά αυτό ήταν άδύνατο εκείνη τήν έποχή, έπρεπε νά περιμένεις χρόνια. Πέρασα τόν καιρό μου στήν ταινιοθήκη. Έκείνη τήν έποχή τό πρόγραμμα ήταν πολύ καλό. Έβλεπα τέσσερις ταινίες τήν ήμέρα, πέντε ή έξι τό σαββατοκύριακο. Μιά κινηματογραφική σχολή άνοίξε στό Μόναχο στό 1967, ή πρώτη σχολή στή Γερμανία. Υπήρξα ένας άπ' τούς πρώτους σπουδαστές της. Τελείωσα τίς σπουδές μου κάνοντας τήν πρώτη μου μεγάλην μήζουε ταινία, τό *Summer in the City*, πού ήταν και ή «διπλωματική» μου. Αρθρογραφούσα έπίσης για τέσσερα χρόνια, άπ' τό 1967 ως τό 1971, στό *Filmkritik*, στήν *Süddeutsche Zeitung* και οί άλλα περιοδικά στή Γερμανία.

Στά 1970, όταν γυρίσατε τό Summer in the City, ποιά ήταν ή κατάσταση τού γερμανικού κινηματογράφου και ποιές οί δυνατότητες νά κάνει κάποιος έναν κινηματογράφο «δημιουργού»;

Στά 1970 δέν ύπρχε ακόμη ή έκφραση «νέος γερμανικός κινηματογράφος». Υπήρχαν προπομποί όσως ό Σαιντορφ ή ο Κλούγκε, αλλά ήταν άπομονωμένοι. Τό *Summer in the City* τό έκανα μέ τά λεφτά πού μου έδωσε ή σχολή για

νά γυρίσω ένα μικρού μήκους, δηλαδή 25.000 φράγκα. Έκείνη τήν έποχή δέν ύπρχαν άλλες δυνατότητες. Για τήν *Άγωνία τού τερματοφύλακα*, τού Πήτερ Χάντκε, ήμουν πολύ τυχερός. Ήταν μιά άπ' τίς πρώτες συμπαραγωγές μέ τήν τηλεόραση, ενώ σήμερα οί συμπαραγωγές είναι ό κανόνας. Ό νέος γερμανικός κινηματογράφος δέ θά μπορούσε νά αναπτυχθεί χωρίς τήν τηλεόραση. Ή ταινία έπίσης έγινε σέ συμπαραγωγή μέ τήν Αύστρία. Κανείς δέ μέ γνώριζε, κανείς δέν είχε δει τό *Summer in the City* (άκόμη και στή Γερμανία). Γνώριζα τόν Πήτερ Χάντκε από καιρό. Όταν είχαμε γνωριστεί εκείνος δέν είχε γράψει ακόμη διδλία, ούτε έγώ είχα κάνει ταινίες. Ή *Άγωνία τού τερματοφύλακα* έγινε άργότερα ένα αρκετά γνωστό και σημαντικό μυθιστόρημα. Μπορέσα νά κάνω τήν ταινία χάρη στή σημασία τού μυθιστορηματος εκείνη τήν έποχή. Οί άνθρωποι τής τηλεόρασης δέν θά μου είχαν δώσει λεφτά για ένα προσωπικό μου σενάριο. Για μένα ήταν σχεδόν μιά πρώτη ταινία, μιά και ήταν ή πρώτη φορά πού ύπρχαν πραγματικά λεφτά για τήν παραγωγή της. Για τό *Summer in the City* δέν ύπρχαν καθόλου λεφτά και τελείωσα τό γύρισμα σέ πέντε μέρες. Ή *Άγωνία τού τερματοφύλακα* προβλήθηκε πρώτα στήν τηλεόραση κι έπειτα στίς αίθουσες. Ή ταινία πήγε σέ πολλά φεστιβάλ: στό τελευταίο φεστιβάλ τής Βενετίας, στό Λονδίνο, στήν Νέα Υόρκη και τήν έκτιμούν πολύ, κυρίως στήν Άγγλία. Πάντως λιγότερο στήν Γερμανία άπ' ότι στό έξωτερικό. Τό *Scarlet Letter* είναι έπίσης μιά ταινία πού δέν θά μπορούσα νά είχα κάνει χωρίς ένα σενάριο πού νά εντάσσεται σ' ένα κάποιο πολιτιστικό πλαίσιο. Ήταν μιά ταινία αρκετά προβληματική γιατί ύπρχαν προβλήματα παραγωγής και μου επέδιδαν έναν όρισμένο αριθμό πραγμάτων. Χρειάστηκε νά κάνουμε μιά συμπαραγωγή μέ τήν Ισπανία κι ό συμπαραγωγός άντιλωσε όλα του τά λεφτά άπ' τον διανομέα πού άρχισε από τό νά μη δέχεται πού ήθοποιους πού ήθελα



Ο Ρούντιγκερ Φόγκλερ κι η μικρή Γέλα Ροτλίνγκερ στην ταινία *Η Άλικη στις πόλεις*.

Εγώ. Τελικά, πήραμε την Σέντα Μπέργκερ που δέν είναι κακή, αλλά που δέν «κόλλαγε» σ' αυτή την ταινία. Μ' άρεσει πολύ κι ο Λού Καστέλ αλλά σίγουρα δέν είναι ο ήθοποιός που χρειάζεται για μιá ταινία με πουριτανική ατμόσφαιρα. Τους υπόλοιπους πουριτανούς, τους έπαιζαν Ισπανοί. Δέν ξαναείδα την ταινία για χρόνια, την φοδόμουνα. Την ξαναείδα φέτος, είναι μιá αρκετά σεβαστή ταινία, δέν είναι και τόσο κακή. Στη συνέχεια μπόρεσα νά γυρίσω μιá ταινία βασισμένη σέ δικό μου σενάριο, τό *Η Άλικη στις πόλεις* με μιá δεκάχρονη κοπέλιτσα που είχε παίξει και στό *Scarlet Letter* και τόν Ρούντιγκερ Βόγκλερ που είχε παίξει ένα μικρό ρόλο στόν *Άγωνα τού τεματοφύλακα* και στό *Scarlet Letter*. *Η Άλικη στις πόλεις* είναι ή ταινία που προτιμώ, γιατί για πρώτη φορά μπόρεσα νά κάνω όλα όσα μ' ενδιέφεραν στόν κινηματογράφο. Έγώ ήμουν και ο παραγωγός· δέν υπήρχαν και πολλά λεφτά, αρκετά ωστόσο. Η ταινία ήταν τό πρώτο μέρος ενός είδους τριλογίας: *Η Άλικη στις πόλεις*, *Αάθος κίνηση*, *Στό πέρασμα τού χρόνου*, που είναι τρεις ταξιδιωτικές ταινίες μέ τόν Ρούντιγκερ Βόγκλερ. Και οι τρεις έχουν την ίδια ιστορία.

Η τελευταία σας μεγάλου μήκους ταινία δείχνει την ιστορία δυό άντρών, κι αυτό μέ διαφορετικό τρόπο απ' τις άντρικές ταινίες τού Χόλυγουντ.

Οί άντρικές αμερικανικές ταινίες, τά αστυνομικά ή τά γουέστερν, κυρίως αυτά τά τελευταία χρόνια, είναι καθαρά ταινίες άπώθησης: ταινίες στις όποιες οί σχέσεις τών άντρών με τίς γυναίκες, αλλά επίσης και οί σχέσεις τών άντρών μεταξύ τους άπωθούνται από την ύπθεση, τή δράση ή την αναγκαιότητα τής διασκέδασης. Αυτές οί ταινίες παραμερίζουν τελικά τό κύριο ζήτημα: γιατί οί άντρες προτιμούν νά μένουν μεταξύ τους, γιατί ό ένας αγαπάει τόν άλλο και γιατί ή δέν τους έλκύουν οί γυναίκες ή όταν συμδαινεί αυτό, τό μόνο που κάνουν, νά περνάνε μαζί τους τήν ώρα τους (πράγμα που είναι ήδη μιá άποτυχία).

Στό γουέστερν, στόν Μπάντ Μπάτισερ για παράδειγμα, έχουμε μερικές ένδειξεις πάνω σέ στοιχειώδεις σχέσεις άντρών και γυναικών, σχέσεις αισθητά άποτυχημένες όπως εκείνες στό Πέρασμα τού χρόνου.

Ναι, υπάρχουν άπαρχές σχέσεων, άν και σ'



Низкопробна мажоранка Бил Бишоп. Фото: Потташварски. II. Архивна, 2011/2.

αυτή την περίπτωση ή φιλία ανάμεσα στους άντρες παραμένει πάντοτε επιβεβαιωμένη. Όλες αυτές οι ταινίες έχουν την τάση να έγκολάπτονται κάτι, αλλά και να εξασφαλίζουν σε τελική ανάλυση το θρίαμβο των κύριων αντρικών προσώπων. Δεν μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο για την ταινία μου γιατί όσον αφορά την αυτοεπιβεβαίωση των αντρών, αυτή έχει στην ταινία ένα αρκετά οικτρό τέλος. Σ' αυτό το βαθμό ή ταινία αποτελεί αν θέλετε, μία πρόοδο σε σχέση με το είδος «άντρικές ταινίες» – και βέβαια χρησιμοποιώ τον όρο είδος με μία μη περιοριστική έννοια. Δείχνουμε λοιπόν ότι δηλ αυτή ή μεγαλοστομία κρύβει μία μεγάλη απογοήτευση, αν όχι κάτι τό οικτρό. Στίς χολιγουντιανές ταινίες έχει πάντα κανείς την εντύπωση ότι οι γυναίκες είναι άφύσικες κι ότι οι άντρες τά θγάδζουν πέρα πιά εύκολα όταν είναι μόνοι τους.

Η ταινία μου δείχνει πώς ό Μπρούνο (Ρούντιγκερ Βόγκλερ) κι ό «Καμικάζι» (Χάνς Τσίσλερ) αγαπούν ό ένας τόν άλλον και γιατί τά καταφέρνουν άρχικά να συνυπάρξουν καλύτερα άπ' ότι με μία γυναίκα. Βλέπουμε τήν άδυναμία και τών δυό τους, τή συναισθηματική άνασφάλεια τών έπίσης, και τούς βλέπουμε για ένα όρισμένο διάστημα να προσπαθούν να αυτοεπιβεβαιωθούν και να κρύψουν τά έλαττώματά τους. Άλλά στό πέρασμα τού χρόνου, δέν τά κρύβουν πιά κι όταν γνωρίζονται άρκετά καλά άρχίζουν έπίσης να μιλούν γι' αυτά. Αυτό τούς οδηγεί στό χωρισμό: χωρίζουν γιατί κατά τή διάρκεια αυτού τού ταξιδιού στην Γερμανία θρέθηκαν πολύ κοντά ό ένας στόν άλλο. Άλλά τό πιά σημαντικό είναι ή ιστορία τής άπουσίας τών γυναικών, πού είναι και ταυτόχρονα ή ιστορία τής νοσταλγίας τής παρούσας τους.

Άπό πού προέρχεται αυτή ή διατάραξη των σχέσεων άντρών – γυναικών;

– Θά μου άρεσε να μιλήσω καλύτερα για έμπειρίες άπό τό να έρμηνεύσω τήν ταινία. Δέ γνωρίζω παρά άντρες και γυναίκες πού έζησαν άποτυχημένες σχέσεις. Αυτές οι σχέσεις διαλύθηκαν – οι εξαιρέσεις επιβεβαιώνουν τόν κανόνα – αν μου επιτρέπεται να μεταχειρισθώ μία ταυτολογική διατύπωση. Μιλάω γι' αυτούς πού έχουν πατήσει τά τριάντα και πού έχουν όλοι πίσω τους «καταστροφές», ή τίς έχουν μπροστά τους, ή θρίσκονται θαθείά μέσα τους. Κι εκεί πού έχουμε τήν εντύπωση ότι οι σχέσεις πάνε καλά, αυτό δέν γίνεται παρά μόνο μέσα άπό δύσκολες άπωθήσεις.

II. 'Η φαινομενολογία τού ταξιδιού.

Τί είναι αυτό πού σάς ενδιαφέρει στό θέμα τού ταξιδιού πού παίζει μεγάλο ρόλο σε πολλές άπ' τίς ταινίες σας;

– Τό να ταξιδεύεις είναι για μένα μία κίνηση έντελώς φαινομενολογική. Μ' αυτό θέλω πολύ άπλά να πώ ότι κάτι συμβαίνει όταν ταξιδεύεις, όχι άναγκαστικά άμέσως, ότι κάτι μετασχηματίζεται.

Στό *Λάθος κίνηση*, παρά τό ταξίδι τίποτε δέν μετασχηματίσθηκε. Άλλά, παρόλα αυτά, τό ταξίδι δίνει τή δυνατότητα κάτι να μετασχηματισθεί, κι αυτό είναι πού μ' ενδιαφέρει στό θέμα τού ταξιδιού: ένας δυνατός μετασχηματισμός, όχι μόνο ανάμεσα στά πρόσωπα αλλά και στό έσωτερικό τού καθενός άπ' αυτά.

Μέσα άπ' τό ταξίδι, τά πρόσωπά μου θγαίνουν άπ' τή ρουτίνα τους· βέβαια δέν ξέρουμε άκριβώς πώς παιά κατεύθυνση πρόκειται να μετασχηματισθούν, αλλά ξέρουμε ότι δέ θά ξαναγυρίσουν ποτέ στην άφετηρία τους. Είναι άπό κεί και πέρα ικανά να δούν τήν κατάσταση τους με καινούρια ματιά και μπορούν να σκεφτούν τούς μετασχηματισμούς και να αισθανθούν ότι είναι, οι ίδιοι και οι άλλοι, βασικά ικανοί για μεταλλαγές. Στό τέλος τής ταινίας βλέπουμε τόν «Καμικάζι» να στρατεύεται κοινωνικά και να θέλει να δουλέψει με παιδιά, κι ό Μπρούνο, όταν σώζει τό χάρτι πού έχει χαράξει τήν πορεία του, ξεκόβει με τό παρελθόν του. Αυτό σημαίνει ότι έγκαταλείπει τό έπάγγελμα του, άφου παρατηρεί ότι δέν άξίζει τόν κόπο να ύποστηρίξει κανείς τόν κινηματογράφο στην έπαρχία.

Άν και ή ταινία μιλάει για πολύ σοβαρά και πολύ σημαντικά πράγματα, είναι ταυτόχρονα και πολύ κωμική.

– Αυτό πού με εύχαριστεί περισσότερο είναι ότι πράγματι καταφέραμε κάτι τέτοιο. Αυτό έπίσης προέρχεται άπ' τό γεγονός ότι κι οι δυό τους δέν παίρνουν και πολύ τόν έαυτό τους στά σοβαρά, αλλά ένθαρρύνονται στό να γίνουν γαλήνιοι. Άλλιώς, τό άποτέλεσμα θά ήταν μόλις ύποφερτό. Τά πρόσωπα είναι ήδη νευρωτικά· συμπεριφέρονται κάποτε δύστροπα αλλά δέν είναι παρα νευρωτικοί πού αυτοκυριαρχούνται.

Άγάρχει στίς ταινίες σας μία πολύ άξιόπρόσκεκτη δουλειά με τούς ήθοποιούς, τόσο στις προηγουμένες ταινίες, όσο και στό Πέρασμα τού χρόνου. Σ' αυτό τό τελευταίο τό παιξίμο είναι άπογυμνωμένο, «ξεκαθαρισμένο». Η προσοχή είναι στραμ-



Η Ζακίνα Μπίργκερ στο *Παιδί του Γκόττι* και το ασπασμάρι του Χούδον.

μένη στις χειρονομίες, στα βλέμματα, σε μία κάποια άναυδη. Τα πράγματα δεν λέγονται, υπάρχουν εκεί μέσα απ' την παρουσία. Είναι ένας κινηματογράφος περισσότερο της παρουσίας παρά της επίδειξης...

- Αυτό είναι το καλύτερο μέρος της κληρονομιάς του αμερικανικού κινηματογράφου. Αλλά πρέπει να δοθεί χωρίς διδάχτηκα από έναν γλαυκώδη, οζηνοβήτη, τον Γιάουζιζιο Όζοφ. Ακόμη και στον Φόρντ ή τον Χούσεκ δε σιγναιται κανείς για τίποτα καθαροτητα, μια τίποτα αλιότητα της λαοφροσύνης, του αυτονομίαν των αρχαίων. Υπάρχουν λοιπόν στιγμές όπου το πρόσωπο έχουν μια αλιότητα ταυτότητα με την ταινία και με τον εαυτό τους.

Το πρόσωπο που υποδύεται ο Ρούντιγκερ Βόγκλερ είναι επίσης ο κινηματογραφιστής. Υπάρχουν δυο συνεχόμενα πλάνα πολύ χαρακτηριστικά που είναι άκριτως τα ίδια στο λάθος κίνηση και στο Πέρασμα του χρόνου. Στην πρώτη ταινία, πάνω στις γραμμές του βιβλίου εμφανίζονται οι γραμμές του τρανού. Στη δεύτερη, πάνω στην μπροστινή που γυρίζει εμφανίζονται οι ροδες του κάμινιου.

- Είναι το ίδιο. Στο *Η Άλιξη στις πόλεις* ο Ρούντιγκερ Βόγκλερ ήταν φωτογράφος. Στις τρεις ταινίες είναι φωτογράφος, συγγραφέας και τεχνικός κινηματογράφου. Νομίζω ότι στο *Η Άλιξη στις πόλεις* υπάσχει κάτι το παρόμοιο με τις οιδηροδρομικές γραμμές που εμφανίζονται. Αυτό έχει μεγάλη σχέση με την αφήγηση του «Καμινάκι» στο σπιτάκι, όταν λέει για την ιστορία του ιερού του έμαθε να διασάει τις γραμμές, θεωρώντας τις δρομους όποι, κατά μήκος τους, περπατώνε τα γραμματα και όπου το μόλφι είναι κάτι σαν μοτιβοσκέλιτο.

Το Πέρασμα του χρόνου περιέχει έναν όρισμένο αριθμό στοιχείων που συνθέτουν μία άποψη της ιστορικής και πολιτικής κατάστασης στη Γερμανία. Χωρίς ποτε να έρχεται η πολιτική κατάσταση στο πρώτο επίπεδο, υπάρχει μία πολιτική σκιαγράφηση της Γερμανίας. Αυτό έγινε στη διάρκεια του γυρισματος ή είχε προμελετηθεί.

Υπάρχει σ' αυτό το όραμα μια κάποια θέση, μια επιθυμία. Αυτή η ταινία θα μπορούσε να ήταν ένα είδος ντοκιμαντέρ για μία



Λάθος Κίνηση: Χάνα Σίνγκουλα, Πέτερ Κέρν και Ρύντιγκερ Φόγκελερ.

κατάπτωση που υπάρχει αυτή τη στιγμή ή που υπήρχε περίπου στη Γερμανία. Ήθελα να κάνω μία ταινία για την κατάσταση της Γερμανίας στα μέσα της δεκαετίας του '70, χωρίς ποτέ να κάνω κάτι τέτοιο θέμα της ταινίας. Νομίζω ότι μ' αυτό τον τρόπο κάνει κανείς ντοκιμαντέρ. Τα μόνα πραγματικά ντοκιμαντέρ που γνωρίζουμε για τις Η.Π.Α. είναι εκείνα του Χάουαρντ Χάουκς, αν και ποτέ δεν ασχολήθηκε με κάτι τέτοιο. Βλέπουμε όλη την ιστορία της Αμερικής στις ταινίες του. Θ' αποτελέσουν άρτοτερα πραγματικά ντοκιμαντέρ για τις Η.Π.Α. και δεν είναι καθόλου κινηματογραφημένα σαν ντοκιμαντέρ.

Στό επίπεδο της αναφοράς στον αμερικανικό κινηματογράφο, υπάρχει εκείνη που σχετίζεται με τα «road—movies»... Μιλήσατε στη Λά Ροσέλ για ένα ρεύμα της γερμανικής λογοτεχνίας που αντιστοιχεί σ' αυτές τις ταινίες...

- Στην κυριολεξία ονομάζονται μυθιστορήματα ανάπτυξης (Entwicklungsroman). Είναι εκείνα που μιλάνε κθρίως για ταξίδια, όπως το *Wilhelm Meister* που ανήκει σ' αυτά. Ύπηρχε, τον 19ο αιώνα, μία ολόκληρη σειρά από μυθι-

στορήματα όπου ένας νεαρός εγκατέλειπε τα πάντα για να βρει τα πάντα. Ένας νεαρός έκανε ένα ταξίδι μύησης.

Πρόκειται για ένα ολόκληρο είδος της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα με περιγραφές ταξιδιών που είναι τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά. Δέ νομίζω ότι κάτι τέτοιο υπάρχει σε άλλες χώρες. Συνάντησα στις ΗΠΑ μία φοιτήτρια που έκανε τη διπλωματική της ακριβώς στο θέμα αυτό και μου είπε ότι πρόκειται για μοναδικό φαινόμενο στην παγκόσμια λογοτεχνία. Ήταν μία λαϊκή λογοτεχνία. Σήμερα αυτά τα μυθιστορήματα είναι κλασικά και καθόλου λαϊκά πιά.

Δόσατε μεγάλη σημασία στην ομαδική δουλειά;

- Δέ σκέφτηκα να κάνω αυτή την ταινία παρά μόνο γιατί ήξερα ότι είχα μία πραγματική ομάδα για να την κάνω. Και μόνο η ιδέα του να γυρίσω ελεύθερα για 11 εβδομάδες έγκειται στο γεγονός ότι είχα την επιθυμία να δουλέψω με ανθρώπους που είχαν συνεργαστεί μαζί μου σε άλλες περιστάσεις, και να δουλέψω μαζί τους με τέτοιο τρόπο ώστε να δώσουν όλα όσα μπορούσαν.



Ο Άγιοργ Μιτράσος στην ταινία *Η αγωνία του τεμπερούλα στο ποντίκι*



Η αγωνία του τεμπερούλα στο ποντίκι

Ήξερα ότι τό ήθελαν κι αὐτοί καί πιστεύω
ὅτι, ἀκόμη κι ἂν κάτι τέτιο ἦταν κάποτε ἀρκετά
δύσκολο, ἄρρεσε σέ ὄλους νά δουλεύουν ἔτσι.
Νομίζω ὅτι εἶναι κάτι τό πάρα πολύ καλό νά
μπορεῖς νά πείς ὅτι ἔδωσες τόν καλύτερο ἑαυτό
σου. Τό γύρισμα διάρκεσε 11 ἑβδομάδες καί τό
μοντάζ 5 μήνες, καί ἄξιζε τόν κόπο. Τό ἀποτέ-
λεσμα ἦταν ἡ ταινία πού εἶχα θελήσει. Καί ἀγ-
γίζει ἐπίσης τό κοινό της.

*Ἡ ἀρχική «κατάσταση» τῆς ταινίας ἐξελί-
χθηκε κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος.
Αὐτό σημαίνει ὅτι εἰσάσε ὑποχρεωμένοι
νά αὐτοσχεδιάζετε πολύ;*

— Στήν πραγματικότητα, ὁ ὅρος αὐτοσχεδι-
ασμός δέν ταιριάζει ἐδῶ, γιατί τή στιγμή τοῦ
γυρίσματος ὅλα ἦταν συγκεκριμένα, ιδιαίτερα
ἡ κινηματογραφική γλώσσα, αὐτό πού ἔπρεπε
νά κινηματογραφησομε καί πῶς ἔπρεπε νά τό
κινηματογραφησομε. Ἄλλά ἐφεύραμε τήν
ἱστορία κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Στήν
ἀρχή δέν εἶχαμε παρά τρεῖς σελίδες μέ τήν
περιγραφή τῶν πρώτων σκηνῶν, μέχι τήν ἀνα-
χώρηση τοῦ καμιονιού. Δέν ὑπῆρχε λοιπόν σε-
νάριο, κι αὐτό εἶναι κάτι πού τό εἶχα θελήσει.
Εἶχαμε ἐπίσης ὑποδείξει τό ὅτι ἡ ταινία θά
μποροῦσε νά μετασχηματισθεῖ πολύ κατά τή
διάρκεια τοῦ γυρίσματος.

Διαπιστώνουμε τώρα ὅτι ἡ ταινία ἀκολουθεῖ
στήν ἐντέλεια τήν ἰδέα πού περιγράφει ἡ σύν-
οψη γιά τήν ὁποία εἶχα κατορθώσει νά πᾶρω
τά λεφτά τῆς χρηματοδότησης. Ἄλλά λίγο πρῖν
τό γύρισμα μοῦ εἶχε γίνει ἐμμονή ἰδέα γιά νύ-
χτες ὀλόκληρες τό ὅτι θά ἔπρεπε νά κάνω τά
πράγματα πῶς συγκεκριμένα καί ἀρκετές φορές
εἶχα πανικοδληθεῖ μέ τήν ἰδέα ὅτι θά ἐγγραφα
ἕνα ἡλίθιο τέλος. Φοβόμουνα ἐπίσης τίς πρώ-
τες ἑβδομάδες τοῦ γυρίσματος, ὅτι τά πρά-
γματα θά πηγαῖναν ἀσχημα. Αὐτό μέχι τή σι-

γή πού ἦρθε ἡ εἶδηση ὅτι λόγω ὑλικῶν ζημιῶν
ὀλόκληρη ἡ πρώτη ἑβδομάδα ἦταν ἀχρηστή κι
ὅτι ἔπρεπε νά ξαναρχίσομε. Ἡ εἶδηση μέ χτύ-
πησε κατακέφαλα κι ἔπειτα, ὅταν τό εἶχα πιά
καταπνι, αἰσθάνθηκα ἀπελευθερωμένος. Εἶπα
στόν ἑαυτό μου: «τώρα δέν μπορεῖ νά μᾶς
συμβεῖ τίποτε πιά, θά τελειώσομε τή δουλειά»

Μέ δεδομένη αὐτή τήν ἀβαρία, εἶχαμε ἔτσι κι
ἄλλως ἐγκαταλείψει τό σχέδιό μας. Ἀποφασί-
σαμε νά συνεχίσομε νά γράφομε οἱ πέντε
μας: οἱ δύο ἠθοποιοί, ὁ ὀπερατέρ Robbie Mül-
ler, ὁ δοηθός μου κι ἐγώ. Τό κάναμε γιά κάμ-
ποσο διάστημα. Γράφαμε πάντοτε στίς 2 ἢ 3 τό
πρωῖ, πρῖν οἱ σκηνές τῆς ἐπομένης μέρας ἐτοι-
μασθῶν. Ἦταν ἀρκετά κοπιαστικό, ὡλλά τό
πῶ ἐξαντλητικό ἦταν τό νά λιώνουν πέντε φαν-
τασίες καί νά γίνονται μία. Αὐτό μᾶς ἔκανε
κουρέλι.

Λόγω τῆς κούρασης πού αὖξανε, ἀπό τήν
τρίτη ἑβδομάδα ἔγραφα μόνος μου τό δωάδου
καί τό πρωῖ τό συζητοῦσαμε ὅλοι μαζί. Κρατή-
σαμε μέχι τήν ἑβδόμη ἑβδομάδα, ὡλλά μέ δια-
κοπές, ὅλο καί πῶ μεγάλες, πού ὀφείλονταν
στήν κούραση. Ἐπειτα, στό τέλος, μέ ἐξαντλη-
μένες τίς δυνάμεις μας, διακόψαμε τό γύρισμα
γιά δύο ἑβδομάδες. Εἶχαμε ἀφήσει πίσω μας
μόλις τό μισό τῆς διαδρομῆς, τό τέλος βρισκό-
ταν πολύ μακριά στόν ὀρίζοντα κι ἦταν γιά
μένα πολύ πῶ σκοτεινό παρά ποτέ...

*Ἡ συνέντευξη τοῦ Βίμ Βέντερς ἀποτελεῖται ἀπό
παιαιότερες συνεντεύξεις τοῦ σκηνοθέτη στό περι-
οδικό Positif ἀρ. 187 (στόν Hubert Niogret) καί στό
περιοδικό Medium ἀρ. 4 (στός Horst Wiedemann
καί Fritz Müller—Scherz). Ἡ μετάφραση τῆς δεύτε-
ρης συνέντευξης ἔγινε ἀπό τήν γαλλική ἀπόδοση τῆς
Brigitte Hervo στό Cinema '76 ἀρ. 216. Μετάφραση
καί ἐπιμέλεια Χρήστος Βακαλόπουλος.*

Ἐνα ἀνύπαρξτο εἶδος τοῦ Wim Wenders

*Ἐνα φεστιβάλ ταινιῶν Rock 'n Roll καί πόπ μουσικῆς διαφέρει ἀπό τίς προβολές γονέστερον καί παλιῶν
ταινιῶν φρίκης ἢ ἀπό τίς ἑβδομάδες ταινιῶν τέχνης, ἀκόμη περισσότερο, αὐτές οἱ ταινίες εἶναι μία χειρα-
φέτηση τοῦ κινηματογράφου ἀπό τίς ἐξαρχήσεις του...*

*Ἐνα φεστιβάλ ταινιῶν ὀκ μουσικῆς διαφέρει ἐπίσης κατά τό ὅτι δέν ἔχει σχέση μέ κάποιο συγκεκρι-
μένο εἶδος ὡλλά πολύ περισσότερο μέ μία ὀρισμένη χρονική περίοδο, καθώς καί σέ ἕνα μεγαλύτερο ἢ
μικρότερο βαθμό μέ τήν ἱστορία καί τίς ἐμπειρίες τῶν θεατῶν. Ὅταν ἔμπαινε κανείς στό Leopold (Σ.τ.Σ.*

έναν κινηματογράφο στο Μόναχο που πρόβαλε μιά σειρά ταινιών πόπ μουσικής, για την οποία γράφτηκε αυτό τό άρθρο) άκουγε συνήθως έναν παλιό δίσκο τών Rolling Stones και οι άναμνηστές που συμβαδίζουν με τό «The last time» ήταν από τό φεστιβάλ αλλά και άπ' τής παλιάς έπίκαιρα με τούς Beatles και τούς «βαρύνθους» πολιτικούς του μητή: Χρουτσώφ, Άντενάνοερ και Ντεγκόλ, που παίζονταν στην άρχή του προγράμματος.

Τό ότι μόνο μέ άπογοήτευση και θυμό μπορώ νά γράψω γι' αυτό τό Φεστιβάλ δέν όφείλεται στην ιδέα του ή στον τρόπο που όργανώθηκε, ούτε στην έπιλογή τών ταινιών που ήταν άντιπροσωπευτική, αλλά, πολύ περισσότερο, στις ίδιες τίς ταινίες που άντιπροσώπευαν μιά Έλλειψη, ένα είδος που θά μπορούσε νά ύπάρχει. Άκριβώς έπιθύ ό παλιός Rock'n Roll ταινίες έδειχναν πόσο γοητευτικό θά μπορούσε νά έχει γίνεται αυτό τό είδος, γι' αυτό, τόσο περισσότερο θλιβιρές φαίνονταν οι νέες. Έδειχναν τή μουσική άδοθήτη ή άποδογμαστική, σακαταμένη και άπομακρομένη.

Στά έπίκαιρα άπό συναυλίες τών Beatles ή τών Rolling Stones προβάλλονταν πάντα πιο όλοκληρωμένα οι έκατατικοί ηγαιήτζερς στις πρώτες σειρές παρά οι ίδιοι οι Beatles ή οι Rolling Stones. Τό γκόρ πλάνο ενός κοριτσιού που στριγγλίζει είναι στην πραγματικότητα τό άντεσπαρμένο γκόρ πλάνο ενός κάμεραμαν που στριγγλίζει από άποστροφή, μιά άμυντική εικόνα, ένας τύπος έξορκισμού. Αυτός ό μηχανισμός απλώνεται παντού τόσο, ώστε οι μουσικοί και ή μουσική νά εμφανίζονται μόνο περιθωριακά. Χρησιμεύει δηλαδή για νά τούς έκτοπίζει από τήν εικόνα. Έτσι, όμως, όταν οι Rolling Stones εμφανίζονται πάλι, παρατηρεί κανείς ότι αισθάνονται αυτήν τήν άποστροφή έναντίον τους. Όταν κατεβαίνουν από τό άεροπλάνο και περνούν μπροστά από τήν κάμερα ό Keith Richard φοράει τά γυαλιά τών ήλιου και κοιτάζει πεισματικά μπροστά, ό Bill Wyman στραβώνει τό στόμα του και ό Brian Jones θυάζει τή γλώσσα του. Αυτά δέν είναι καθόλου δική τους ψυλαρέσκεια, αλλά πάντοτε μιά κακοήθεια που προέρχεται από τήν κάμερα. Άν κανείς προσπαθήσει νά θυμηθεί τούς Beatles ός σκηνές έπικαιρών ή τηλεοπτικών ταινιών, δέ θά όρει ούτε μιά όπον ένας άπ' αυτούς νά μή χαζογελά στην κάμερα. Τίς περισσότερες φορές τό κάνουν όλοι: Άλλωστε δέν τούς έχει άπομείνει τίποτε άλλο νά κάνουν.

Παρόμοια μέ τέτιες ταινίες έπικαιρών λειτουργούν και οι περισσότερες ταινίες ρόκ μουσικής. Σάν άντικείμενο τους προβάλλουν περισσότερο τήν άδιαφορία, τή δυσαρέσκεια ή τήν άποδογμασία τους. Αυτό που ύπάρχει για νά δει κανείς, οι μουσικοί, τά όργανα, ή σκηνή, ή δουλειά, ή διασκόπηση ή ή προσπάθεια νά παίξει κανείς μουσική, δέν τους φαίνεται άρκετά σημαντικό για νά προβληθεί έτσι όπως είναι. Άκόμη κι άν ή στάση τους δέν είναι τόσο άποθητική, είναι παρόλ' αυτά ή περιφερητική στάση τών διαφημιστικών ταινιών, που ξεκινούν από τήν πεποίθηση ότι τίποτε δέν είναι τόσο καλό, ώστε νά μή πρέπει νά τό παρουσιάσουν μέ άνεδασμένη αξία ή «έπιξημένο».

Στήν ταινία για τούς Rolling Stones, Charly is my Darling του Peter Whitehead, ύπάρχει μιά συνέντευξη με τόν Charly Watts, ή όποια ξαφνικά καταρρέει όταν παρουσιάζεται ή λέξη «language» (γλώσσα). Ό Charly Watts φοδερά ταραγμένος προσπαθεί νά σχηματίσει μιά πρόταση για τή «γλώσσα», αλλά συγχρόνως δειλώνει ότι αυτός δέν ξέρει καμιά «γλώσσα», άπολύτως καμιά, έτσι ώστε, λίγο άργότερα, ό ρεπορτερ - μετά από μάταιη προσπάθεια νά αλλάξει θέμα - θέλει νά τόν δοηθήσει και τού λέει ότι τουλάχιστον θά ξέρει τή γλώσσα του Rhythm and Blues, τή γλώσσα τών Rolling Stones, at least you know the language of the Rolling Stones...

Όμως, μ' αυτό τόν τρόπο ό Charly Watts γίνεται άκόμη πιο άδέβαιος και έξηγει ότι αυτός, εδώ που τό λέει, δέν ξέρει ούτε αυτή τή γλώσσα, άν αυτή τελoopάντων είναι μιά γλώσσα, language, I don't know, perhaps language...

Οι περισσότερες ταινίες πόπ μουσικής ίσχυρίζονται ότι γνωρίζουν τή «γλώσσα» τής. Έτσι σφετερίζονται άμέσως αυτή τή γλώσσα ή αυτό που νομίζουν ότι είναι γλώσσα και τήν μετατρέπουν σε δική τους, όπως ό άνθρωποι που ξεκινούν στα γέλια με ένα αστείο έπειθύ ακριβώς δέν τό έχουν καταλάβει. Γι' αυτό, οι ταινίες αυτές, ιδιαίτερα όταν πωλούνται όταν τηλεοπτικά όπότε, είναι πάντοτε σχεδόν ταινίες που τρανιίζουν, ταινίες που πιθηκίζουν.

Θέλουν νά μιμηθούν τήν ένταση τής μουσικής: ό ένα πεισματικό ρυθμό τινάζεται ένα ζώμ εμπρός - πίσω. Όμως έπειθύ αυτό δέν είναι φυσική αλλά θετωμένη κίνηση, ή υποδωσωμένη σε μεγέθυνση εικόνα χάνει κάθε βάρος και σχημα, και τό εικονιζόμενο είναι μόνο ένας πόνος, μιά πληγή που άνοίγει και κλείνει επανειλημμένα.

Θέλουν νά μιμηθούν τήν κίνηση τής μουσικής: ή κάμερα γλιστρά τόσο γρήγορα πάνω στα άντικείμενα τραγού, ώστε δέν μπορεί κανείς νά δει (έξαιτίας τού φλονταρίσματος των κοινών πλάνων και τών άπότομων στρεφών) παρά μόνο με προσπάθεια τίς λεπτομεις και άκόμη περισσότερο τά μεγαλύτερα τμήματα του πλάνου: όπως όταν κάποιος προσπαθεί νά διαβάσει έφημερίδα μέσο ό' ένα αυτοκινητό που προχωρεί πάνω όι λιθόστρωτο.

Θέλουν νά συμμετέχουν στήν ατμόσφαιρα τῆς μουσικῆς: σέ συνεχεῖς λήψεις μέ ζούμ οἱ στάσεις γλι-
στοῦν ἢ μιά μέσα στήν ἄλλη, περιβάλλονται ἀπό ἐντυπώσεις χρωμάτων καί ἀνάπαιλες, ἔτσι πού μετά ἀπό
λίγο ἡ εἰκόνα δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό ἓνα αὐτάρεσκο, ἐνοχλητικό ὀπτικό τρύκ. Πού «ἔπαιξε» μέχρι
τέλους κάθε σῆμα τῆς φαντασίας ἐκτός ἀπό τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.

Θέλουν πάλι νά μιμηθοῦν τό ρυθμό μιάς μουσικῆς: τά πλάνα ἀκολουθοῦν τό ἓνα μετά τό ἄλλο σέ δια-
στήματα δευτερολέπτου στό χρόνο τῆς μουσικῆς. Μέ τήν ἐπαλληλία τῶν μεμονωμένων τμημάτων, ὅμως, δέν
προκύπτει, ὅπως σ' ἓνα ριζλε μιά ὁλότητα πάλι, ἀλλά εἰσοραμῆ ἡ ἴδια ἡ κατάτμηση τῶν εἰκόνων στό πρώτο
πλάνο, μιά καί ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν μόνο εἰκόνες ἡ μιά πίσω ἀπ' τήν ἄλλη. Ἐκείνη ἀκριβῶς τῆ
στιγμῆ ὁ ντράμερ μέ στραμμένο τό πρόσωπο δίνει χτυπήματα στό ντράμ, ὁ κιθαρίστας σηκώνει ἀπότομα
ψηλά τήν κιθάρα του, ὁ τραγουδιστής κρατάει τό μικρόφωνο μακριά ἀπό τό στόμα του καί παίρνει ἀνα-
πνοή, ὁ μπασίστας παίζει κάτι πού δέν τό ἀκούει κανείς, μιά καί πρέπει νά τόν προσέξει γιά ἓνα χρονικό
διάστημα μέχρι νά ἀκούσει καί νά δεῖ πῶς παίζει τό κομμάτι του. Δέν ὑπάρχουν παρὰ μόνο λεπτομέρειες
καί ὄχι πιά μιά σκηνή κι ἓνα συγκεκριμένο συγκρότημα πού παίζει μουσική. Ἄν τέτιον εἶδους ταινίες δέν
ἔχουν κινηματογραφηθεῖ ἀπό πολλές κάμερες πού γυρίζουν ταυτόχρονα, ἀλλά πού γυρίζουν μόνο τμημα-
τικά, σέ διαφορετικό χρόνο, ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ νά βλέπει κανείς ὅτι οἱ εἰκόνες οὔτε κἀν κυλοῦν σέ
χρονολογική σειρά (σέ βάρος τοῦ μουσικοῦ περιεχομένου), τελικά τό εἰκονιζόμενο καταστρέφεται ἐντελῶς.
Οἱ εἰκόνες εἶναι ὀριστικά «ψευτο - εἰκόνες» καί παραδίδονται ἀνοιχτά σ' αὐτό πού τελικά θέλει μιά τέτια
ταινία: νά καταστρέψει τό ἀντικείμενό της.

Τό ὅτι οἱ μέθοδες καταστροφῆς ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται νά προέρχονται ἀπό τήν ἴδια τή μουσική καί
γι' αὐτό ἴσως φαίνονται κατάλληλες, δείχνει ἀκόμη πῶς ξεκάθαρα, ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού κάνουν τέτια φιλμ
ὄχι μόνο δέν καταλαβαίνουν καθόλου ἀπό μουσική, ἀλλά καί ὅτι ἔχουν περιφρονητική γνώμη γιά τή
δουλεῖα πού κάνουν.

Ἡ ἐφημερίδα *Abendzeitung* τοῦ Μονάχου πούλησε τά δικαιώματα κινηματογράφησης τοῦ φεστιβάλ πόπ
μουσικῆς, πού διοργάνωσε ἡ ἴδια στό *Eisstadion* στόν *Alois Brummer*, ὁ ὁποῖος πραγματικά θεωρεῖ τήν
κινηματογραφική μηχανή κρεατομηχανή. Οἱ θεατές τόν ἐμπόδισαν στό γύρισμα ἐπειδή γι' αὐτόν εἶναι πιά
πασόγνωστο αὐτό πού ἀκόμη κατορθώνουν νά κρύβουν ἄλλοι ἄνθρωποι πού γυρίζουν ταινίες πόπ μουσι-
κῆς.

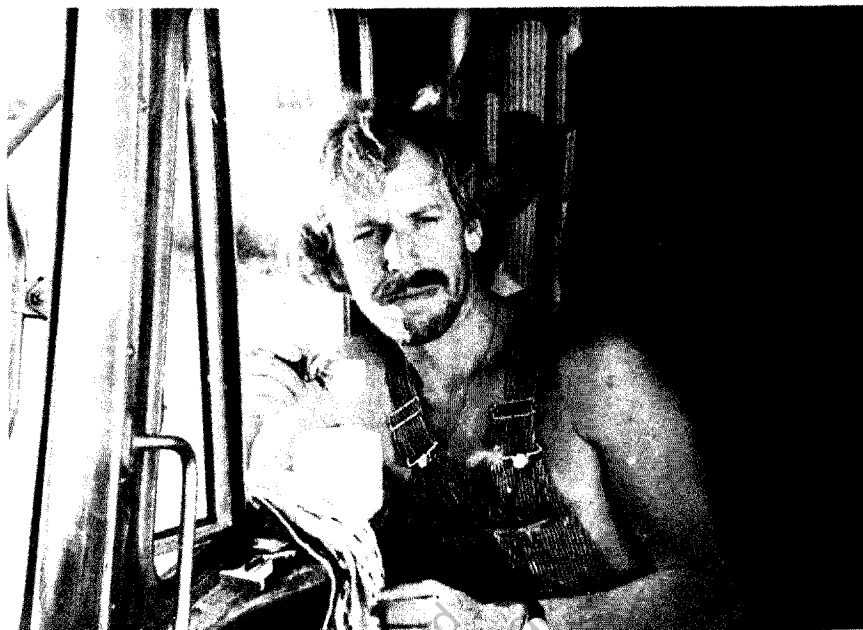
Τό *The girl can't help it* εἶναι μιά χαρακτηριστική ταινία μέ τήν *Jayne Mansfield*, τόν *Edmond O' Brian*
καί τόν *Tom Ewell*, στήν ὁποία ἐμφανίζονται οἱ *Little Richard*, *The Platters*, *Gene Vincent*, *Eddie Coch-
ran*, *The Tremiers* καί ὁ *Fats Domino*. Ἡ ταινία δέν ἔχει ἀνάγκη νά ἐπικαλεστεῖ καμιά γοητεία ἐπειδή ἔτσι
κι ἄλλιως εἶναι μέ τό μέρος τῶν ἀνθρώπων τῆς μουσικῆς καί τῶν πραγμάτων πού προβάλλει. Τό κομμάτι
τοῦ *Little Richard* ξεκινάει μέ ἓνα κοντινό πλάνο τῶν δέχρων παπουτσιῶν του, μετά ἡ κάμερα πηγαίνει
πάλι πίσω καί μένει σταθερή σέ ἓνα μεσαῖο πλάνο, χωρίς ξανά νά γίνει ἐνοχλητική. Ἡ εἰκόνα εἶναι μόνο ὁ
Little Richard καί ὄχι ἡ γνώμη γι' αὐτόν, ἐκτός ἀπ' τό ὅτι εἶναι καλό πού στέκεται ἐκεῖ στό πιάνο καί
τραγουδάει. Στό τέλος τοῦ τραγουδιοῦ, καθώς γονατίζει, ἡ κάμερα στρέφεται κι αὐτή ἀνεπαίσθητα πρὸς
τά κάτω.

Μιά ταινία πού ἀρχίζει μέ τό γκρό πλάν ἐνός *Musicbox* καί ὅπου ἡ κάμερα ἀκολουθεῖ μιά διαδρομή,
μαθαίνοντας μέσα ἀπό ἓνα παράθυρο σέ ἓνα δωμάτιο ὅπου ὁ *Gene Vincent* καί οἱ *Blue Caps* παίζουν τό
«*Be - Bop - A - Lula*» μέ ἐνισχυτές πού μοιάζουν μέ αὐτοσχέδιους δέκτες ραδιοφώνων, εἶναι, ἐκτός ἀπό
ὀτιδήποτε ἄλλο, ταυτόχρονα μιά ταινία - ντοκυμέντο καί μιά ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὅπως
ἦταν τό *One plus One* (Ἐνα + Ἐνα) καί ὅπως ὀυστυχῶς δέν εἶναι σχεδόν καμιά ἀπό τίς ἄλλες ταινίες ὀκ
μουσικῆς.

Μέσα σέ 15 χρόνια ἓνα ὀλόκληρο εἶδος ἐκτοπίστηκε.

(Ἀπό τό *Filmkritik* 9/70. Μετάφραση: Γιώργος Γκουζούλης).

Γραφτεῖτε συνδρομητές στόν Σ.Κ. '77. Κάντε τον γνωστό. Ἡ
ἴκδοσή του σηρίζεται στή δοήθειά σας.



ΟΙ ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΒΛΕΜΜΑΤΟΣ

(Στό πέρασμα του Χρόνου)

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Ο Μπρόννο πησι στη φορμα του κι ο Ρομπέρτ στο παντελονι του Μπρόννο: οι δυο «ήρωες» του Βέντρεν δεν είναι πραγματικοι η εξοφρα-
ριστικοι, δεν μοιάζουν με σωρες και όσα ούτε κανουν πορ δεν μοι-
αζουν. Ταξιδιουν και δε διαζονται μεσα στο τοπιο, δεν το χαδατορυ
άλλα απος θα ήθιλα ένας ξένουιστος, νοοτάριζος κινηματογραφος,
μια ξένουιστη, νοοτάριζη ζουτιζή). Το τοπιο τορς αντιοτάεται, δεν
θιζουν να τό σκελουν: το ταξιδι στο τοπιο πορ διαζραφουν τα θρησκι
των δύο Γερμανων τοπορ ή μια είναι το απειλιτικο πεδιό μιας άπρσο-
διοριστης οιοοισμένης περιπλανησης και ή απηη το ανομολογητο έκτος
πιδιον), ταξιδι τραματιζο, θορσοει τον Μπρόννο και τον Ρομπέρτ,
τροματισομια σφρατα, να μεταζφρουν τό καμιοι τους: κι οι δυο τορς
δεν είναι πλοτι περισοσθεγο από παφουοις, υλιζες και ταρτόζφρανα
αφροτες, όχι απ' το θιατη (απ' την ζαφρα, τον Βέντρεν) άλλα απ' αυτό
πορ εξοφραζέει τη μυτιό του, σφραται απ' το ιδιο τορς, το όλεμμα.
Αυτό που όλεπει δεν είναι ποτι απτό που θέλει να δω, λέει ο Λεοάν
Βιλλονιους τη Γερμανιό, ο Μπρόννο κι ο Ρομπέρτ «κοιτάζουν» κατωο

τραύμα, αυτή τη λακανική «μή πραγματοποιημένη συνάντηση με τό πραγματικό», «κοιτάζουν» τό τραύμα και δέν μπορούν νά «δούν» παρά μία Έλλειψη. Τραύμα – Γερμανία ή τραύμα – κινηματογράφος, τό ταξίδι στό *Πέρασμα του Χρόνου* δέν έχει καμιά σχέση μέ τή μοναξιά ή τή φυγή, ὅπως φρόντισε νά μᾶς πληροφορήσει ἡ Ξένοιαστη, νοσταλγική (καί τυφλή ἀπό καιρό) κριτική: ἀνοίγεται στήν περιπέτεια τοῦ βλέμματος καί μέσα ἀπ' τήν πορεία της, ἀπ' τήν μή πραγματοποιήσιμη διαδρομή της ἀπ' τό φάντασμα στό τραύμα (κάπου ἀνάμεσα ἐδρείνει τό πραγματικό, ἡ ἀόρατη Γερμανία), ἀνοίγει τό δρόμο στούς ρυθμούς, τοὺς χρόνους καί τίς παύσεις τοῦ ἀσυνείδητου. *Ἀνοίγει τό δρόμο ἄλλά μοιραία τόν κλείνει κιόλας: «τό ἀσυνείδητο εἶναι αὐτό πού κλείνει τήν ἴδια στιγμή πού ἀνοίγεται»* (Λακάν, *Le Séminaire*, XI). Ὁ Μπρούνο κι ὁ Ρόμπερτ ταξιδεύουν γιά νά μὴν πάνε πουθενά, μέσα ἀπ' τό βλέμμα τους: δέ θά δούν ποτέ τόν ἑαυτό τους νά βλέπει τό ταξίδι τους.

1. Ὅθόνες

Τό πραγματικό ταξίδι, ἀπρόοπτο, ἄβολο γιά πολλούς, εἶναι ἐκεῖνο τοῦ δικού μας βλέμματος, τοῦ βλέμματος τοῦ θεατή. Ἄς ἀνοίξουμε ὁμως μία παρένθεση: Ξέρουμε ὅτι ὑπάρχει μία αὐστηρή συνταγή πού κατασκευάζει τίς «ταξιδιωτικές» ταινίες. Στά ταξιδιωτικά ντοκυμανταίρ ἢ στόν *Ξένοιαστο Καβαλλάρη*, ἡ κάμερα συλλαμβάνει, ἀκίνητοποιεῖ τό βλέμμα τοῦ θεατή πρὶν αὐτός δεῖ τήν ταινία. Ἡ κάμερα δημιουργεῖ, χαράζει τή διαδρομή καί διοχετεύει τή βλεπτική ὁρμή, υποδείχνοντας στό βλέμμα τοῦ ἀναγκάσιου σταθμούς τοῦ ταξιδιοῦ του: τό βλέμμα γίνεται ἔτσι ἡ φωτεινὴ δόμη πού ἀρχίζει ἀπ' τήν χαμπίνα τοῦ μηχανικοῦ προβολῆς (ἡ μηχανὴ προβολῆς δέν εἶναι ἄραγε ὁ «ιδανικός θεατής»;) καί χάνεται, διαλύεται πάνω (καί κυρίως «μέσα») στήν ὀθόνη. Κάτι τέτοιο ἰσχύει γενικά στόν κινηματογράφο. Μόνο πού ἐδῶ, στίς «ταξιδιωτικές» ταινίες, ὑπάρχει μία διαφορά: ἐκεῖνο πού ἐξασφαλίζει τήν ἐντύπωση τοῦ ταξιδιοῦ (καί πού ἀκίνητοποιεῖ ἀκόμη περισσότερο τό θεατή) εἶναι ὅτι τό χαμένο βλέμμα ξαναβρίσκει τό δρόμο του, καθὼς ἡ κάμερα ἀποκαλύπτει τή διαδρομή ἢ ἀκολουθεῖ τή μοτοσυκλέτα τοῦ Πήτερ Φόντα, ξεδιπλώνει τό τοπίο, προγραμματίζει τό ἀπρόβλεπτο. Ἐξάλλου, τό βλέμμα δέν μπορεῖ νά ξαναβρεῖ τό δρόμο του παρά μόνο μέσα ἀπό τήν ἐξαφάνιση τῆς ὀθόνης, τήν ἀπάλειψή της, τή δημιουργία τῆς ἐντύπωσης ἐνός «μέσα», ἐνός ψεύτικου δάθους, τήν μετατροπὴ της σέ μία γέφυρα πού ἐνώνει τό καλοσπαρασμένο βλέμμα μας μέ τήν «ἐλευθερία» τῆς διαδρομῆς πού διανύεται. Ἡ ὀθόνη, τό πεδίο, τό πλάνο δέν ὑπάρχουν γιά τό θεατή: εἶναι ἕνα καί τό αὐτό. ΤΟ ἕνα, αὐτό πού τοῦ ἐξασφαλίζει τήν ἐπιθυμητὴ ἔνωση ἀλλὰ καί τήν ἐπιθυμητὴ ἀπόσταση ἀπὸ τό «θάθος» τῶν εἰκόνων πού βρῆσκειται μπροστά τους. Ἡ γέφυρα ἐνώνει ἀλλὰ καί χωρίζει: ποτέ ὁμως γιά πάντα, ποτέ τελειωτικά. Τό νά κολλήσεις στήν εἰκόνα (ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπάρτ, τὰ παιδιά καί οἱ κινηματογραφόφιλοι) κἀθονται πάντοτε μπροστά στό σινεμά) σημαίνει καί τό νά νιώσεις τήν ἀπομάκρυνσή σου ἀπ' αὐτήν, τήν ἀδυναμία σου νά τήν συλλάβεις. Ἐνα ποτάμι χωρὶς γέφυρες (σάν κι αὐτό τό «ποτάμι» τῶν συνόρων ἀνάμεσα στίς δύο Γερμανίες) τρομάζει: παρατηρήσατε ποτέ τήν ἀγωνία τῶν θεατῶν μπροστά στήν λευκὴ ὀθόνη πρὶν ἀρχίσει ἡ προβολή, τόν ἐκνευρισμό στή θεατρικὴ αἴθουσα πρὶν ἀνοίξει ἡ αὐλαία;

Ἡ ὀθόνη δέν παύει νά χάνεται στήν ταινία τοῦ Βέντερς: ἐμφανίζεται ὁμως ξανά καί ξανά, ἀναδύεται ἐδῶ κι ἐκεῖ, καθιστώντας ἀδύνατη τήν ὅποιαδήποτε ἀνώδυνη διαδρομὴ τοῦ βλέμματος. Πρόκειται γιά μία ρωγμὴ, γιὰ κάτι πού βρῆσκειται στοὺς ἀντίποδες τῆς ὀθόνης – γέφυρας καί θά μπορούσαμε νά τὴν ὀρίσουμε πάλι ὀθόνη – ἐμπόδιο πού πάνω της σκοντάφτει τό βλέμμα: δέν ἔχει παρά νά προσέξει κανεὶς τὰ δύο μεγάλα τζάμια τοῦ καμιονιοῦ πού περικλείουν τόν Μπρούνο καί τόν Ρόμπερτ καί πού τὰ βλέπουμε νά ἐπανέρχονται στήν ταινία, στό ταξίδι, κινημα-



τογραφημένα μετωπικά. Το ενδιαφέρον δεν ορίζεται στο ότι βλέπουμε τον Μπρούνο και τον Ρόμπερτ πίσω απ' αυτές τις «θόνη», αλλά στο ότι σχεδόν δέν τους βλέπουμε. Η μορφή τους συγχέεται ορισανιστικά με την υζόνα του τοπίου, με τὰ δέντρα, με τὰ φώτα του δρόμου που αντανακλώνται στα τζάμια του καμιονιού, σ' αυτό το όρατο - άορατο έμποδιο που το βλέμμα μας πρέπει να υπερσχεζωθεί, να αναμνησθεί μαζί του. Το ταξίδι γίνεται οδονηρό καθώς η άλλη θόνη, εκείνη της κινηματογραφικής αθουασ, που τυχ εξαφανιστεί, τιμαζίζεται, διασφίεται στα δύο, διπλασιάζει και τίλος ξαναγίνεται αντίληπτη: το βλέμμα δι χάνεται, σίτη ξαναφωτίζει το όρατο του. Παραμένει άωρασιο, «Ξεχωριστό-κι αναλαμφάνει να οργανώσει το δικό του ταξίδι, άντιαθλοτά την φρενιτή έλευθέρια της διασφίσης με τη δική του απλευθέρωση. Στον Ξερωρισμο Καυόλληρη, ο Ημης Φόντα μας δανείζει το βλέμμα τους: έτσι μπορούσαμε να δούμε το τοπίο, αλλά και τα φαντασματά του. Στη θέση του βλέμματος-κλειδαροτρύπας που ανοίγεται στον Κόσμο και τον παρατηρεί, ο Βένιτρος τοποθετεί το βλέμμα-άντιζαίμενο του ποθου. Για τον Μπρούνο και τον Ρόμπερτ το τζάμι-θόνη, η οθονη-έμποδιο, είναι η θόνη του φαντασματός τους, αυτό που τους χροσει το πραγματικό και δίνει τίλος στο ταξίδι τους κάθε φορά που το αφήζουν. Κι έμεις δε βλέπουμε το βλέμμα τους γιατί δέν μπορούμε να το δανειστούμε, το χάνουμε κάθε φορά που το θέλουμε: στην οθονη-έμποδιο μιλώι ένας πραγματικός ποθος.

Στο Κριταζή και άλληθια ο Μπρωτ μιλώου γι' αυτούς που, όαι πον-ται το φέρι, δε διακρίνουν την θόνη αλλά ίνα κοιταστούν να διασχίζι την πλαταία του χωριού. Μήπως όμως αυτή δέν είναι η πρωταρχική ίδι-

ότητα κάθε κινηματογραφικής θόνης τη στιγμή που μετασχηματίζεται σε θόνη του φαντάσματος: Τι συμβαίνει στη σκηνή όπου ο Ρόμπερτ συλλαμβάνει τον μηχανικό προσβολής να αυνανίζεται; Ο τελευταίος έχει δημιουργήσει μια αυτοσχέδια θόνη, μια αντανάκλασή της μέσα από ένα μικροσκοπικό καθρεφτάκι: γυρίζει πίσω την εικόνα, η ξεαφανισμένη θόνη δέν του αρκεί, χρειάζεται τον διπλασιασμό της. Προσπαθεί να ονομάσει τον πόθο του, να τον δει «καθαρά». Αυτό όμως που βλέπει, αυτό που προσπαθεί να ιδιοποιηθεί, δέν τον βλέπει απ' την σκοπιά που εκείνος τό ζητάει. Αυτό που ζητάμε απ' την ξεαφάνιση της θόνης, ή θόνη μās τό αφαιρεί.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν γιατί ο Μπρούνο κι ο Ρόμπερτ άποτυχαίνουν στο να δούν την θόνη του έπαρχιακού κινηματογράφου που έπισκεπτονται κάθε φορά, γιατί όταν έγκαταλείπουν τό καμινό κορδόνου πίσω απ' αυτά τά περίεργα μαύρα γυαλιά και βολτάρουν στο Ρήνο, γιατί τέλος άναζητούν (και μαζί τους ο Βέντερς) την έπιστροφή στο σώμα και τίς τεράστιες δυνατότητές του πίσω απ' τη λευκή θόνη, μπροστά σ' ένα παιδικό κοινό, άυτοσχεδιάζοντας ένα θεατρικό παιχνίδι κινέζικων οικιών. Οί σκιές που μετασχηματίζονται αυθαίρετα, τυχαία, άπρόβλεπτα, προκαλώντας έναν γλυκό τρόμο, διατρύπάνε την θόνη-γέφυρα και την ύποβάλλουν σε μία ριζική άμφισβήτηση. Τήν διασχίζουν, την κατακερματίζουν, την προεκτείνουν κομματιάζοντας την σ' αυτό που δέν περικλείει. Τό δλέμμα διασκορπίζεται, συγκρούεται με τό θέαμα, διεισδύει κυριολεκτικά στην άναπαράσταση «τέμνοντας» την ψεύτικη άληθοφάνειά της. Τό ψεύτικο θάθος, ή συνέχεια, άντικαθίστανται από ένα άπειλικό κι άδέβαιο πίσω όπως τά σώματα δουλεύουν και δέν παγώνουν, μοιράζουν τά σημεία μās προσπάθειας και δέν προσπαθούν να την κορψουν.

2. Κινηματογράφος, χάσμα, φυγή

Τί βλέπουμε σήμερα στις θόνες; Άπολιθωμένα, νεκρά μνημεία ή διαφημίσεις. Ή ταινία άνοίγει και κλείνει με δύο συνεντεύξεις. Στην πρώτη ο ιδιοκτήτης της μικρής έπαρχιακής άίθουσας μιλάει για τόν δουδό, τον Μπέν Χούρ, τούς Νιμπελούγκεν. Στη δεύτερη ή ιδιοκτήτρια μιάς άλλης (ή και της ίδιας) άίθουσας προτείνει να κλείσουν οί κινηματογράφοι παρά τά ύποκύψουν στις σύγχρονες άπαιτήσεις τών διανομέων, στόν κατακλυσμό τών πορνό, στήν κυριαρχία τους. Άνάμεσα στο μουσείο (στις ταινιοθήκες, στο γκέτο) και στην πορνογραφία, ο «νέος» κινηματογράφος στέκει άναυδος. Ή φωτογραφία του Λάνγκ απ' την Περιφρόνηση του Γκοντάτ σχεδόν τυφλώνει τον Ρόμπερτ, ή λούπα που κατασκευάζει ο Μπρούνο έπαναφέρει άσταμάτητα τρείς λέξεις: «Βία... έρωτισμός... δράση» Τό κινηματογραφικό ταξίδι του Μπρούνο και του Ρόμπερτ δέν είναι πριν απ' όλα ένα ταξίδι κινηματογραφικό, ένα ταξίδι στο έσωτερικό της κινηματογραφίας;

Ταξίδι επικίνδυνο, που δέν έπιχειρείται συχνά: γιατί όπως θά έλεγε (όπως μās λέει) ο Γκοντάτ, τό σύνολο του κινηματογράφου είναι φασισμός, σαδισμός, πορνογραφία. Άπ' την κινηματογραφοφιλία στη Θεωρία τών «δύο χαμένων ώρών» θεμελιώνεται μιά συνενοχή. Τό να μήν παραδοθείς στόν κινηματογράφο: «Θά έπρεπε να μήν τον άγαπάς πιά κι όστόσο να τον άγαπάς άκόμη» (Κριστιάν Μέτς)

Δέν πρόκειται για σχιζοφρένεια. Ο Λάνγκ, ο Μούρναου είναι παρόντες στο Πέρασμα του χρόνου. Ο Λάνγκ τυφλώνει τον Ρόμπερτ: του δίνει ταυτόχρονα την ευκαιρία να μετασχηματίσει τό δλέμμα του, να δρει στά συντρίμια του κινηματογράφου - δνειρο έναν άληθινό πόθο.

«Πώς τό ὄντιγο, φορέας τοῦ πόθου τοῦ ὑποκειμένου, μορεῖ νά παράγει αὐτό πού κάνει τό τραῦμα ν' ἀναδύεται ἐπαναλαμβανόμενο – ἂν ὄχι τήν ἴδια του τή φηρορα, ἢ τοῦλάχιστον τήν ὀθόνη πού μάς τήν ὑποδεῖχνη ἀκόμη πίσω της;» (Λακάν, *Le Séminaire*, XI) Κι αὐτή ἡ ὀθόνη δέν εἶναι πιά τό ἄσπρο τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης ἀλλά τό μαῦρο τῆς ὀθόνης τοῦ πόθου, τό μαῦρο τῶν γυαλιῶν τοῦ Μπροῦνο καί τοῦ Ρόμπερτ ὅταν αὐτοί ἐγκαταλείπουν τό καμιόνι τους, ἐγκαταλείποντας καί τήν ἰδέα νά δοῦν τό τοπίο, προσπαθώντας νά δοῦν ἀπλά τόν αὐτό τους νά δλέπει αὐτό πού τούς ἐμποδίζει τό δλέμμα. Τό μαῦρο τούς ὀδηγεῖ στό Ρῆνο κι ἀπό ἐκεῖ στό νησί πού θρίσκεται στή μέση του, μέσα ἀπό μιά βασανισμένη ἀναφορά στήν *Αὐγή* τοῦ Μούρουναυ: ἡ σχετικῆ σεκάνς εἶναι γυρισμένη μέ «ἀμερικάνικη νύχτα», πνιγμένη στό μαῦρο, στό ἐθεθιοματά τῆς λάμπης του.

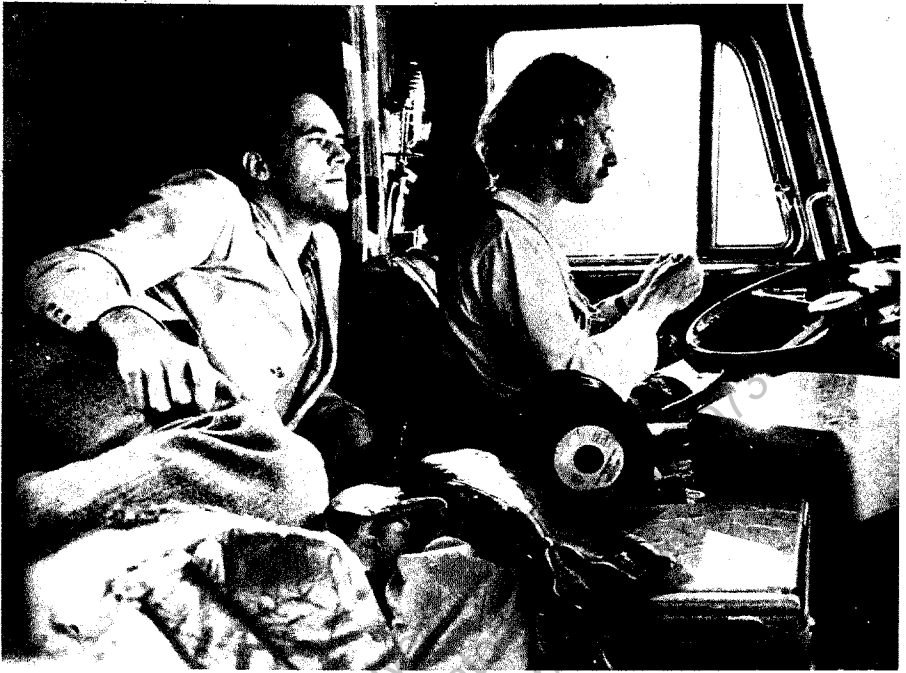
Ταξίδι στό παρελθόν τοῦ κινηματογράφου, ταξίδι στό παρόν του (στῆς ἐπαρχιακές αἰθουσες) ἀλλά κυρίως ταξίδι στό ἀνάμεσά τους, στόν ἐξόριστο ἄλλον κινηματογράφο πού προσπαθεῖ νά ἀρθρώσει ἕναν ἰδιαίτερο λόγο. Ταξίδι στό χάσμα: ἀνάμεσους στῆς δύο συνεντεύξεις, στό πέρασμα τοῦ χρόνου, θεμελιώνεται ἕνας λόγος πού δέν ἔχει σκοπό νά ράψει, νά συγκολλήσει τό παρελθόν μέ τό παρόν, τό μουσεῖο μέ τή διαφύμηση, τή νοσταλγία μέ τόν εἰνονοισμó, ὅπως ἔξερει πολύ καλά νά κάνει ὁ Μπερτολῦτσι στό 1900, δίνοντας ἕνα καλοαδωμένο μοντέλο σ' ὀλόκληρη τή «μοντερνιστικῆ» κινηματογραφικῆ μηχανή.

Ἀλλά: Τό χάσμα δέν πρέπει νά γεμίσει, νά πληρωθεῖ (τό 1900 εἶναι μιά θεθεία ρεφορμιστικῆ ταινία) ἀλλά νά θεθύνει ἀκόμη περισσότερο, νά προβάλλει σάν ἀπειλή, σάν τό πεδίο ἐνός ἀπειλητικῆ Ἄλλου, πού δέ μιλάει πιά τή «γλώσσα» τοῦ Ἰδιου: ἂν ἔπιχε ἕνας πραγματικά μντέρος κινηματογράφος δέν θά εἶχε τίποτε πιά νά μάς δεῖξει, ἢ ὀστόσο καί θά μάς ἔδειχνε ἀκόμη. Τό ταξίδι αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου δέν ἔχει πιά παρεκκλίσεις. Εἶναι ὀλόκληρο παρεκκλίση, ἀνατροπή. Τό ταξίδι, ἡ περιπλάνηση δέν εἶναι πιά «προσφιλή» θεμάτα τῶν ταινιῶν τοῦ Βέντερος, ἀλλά ἡ προῦπόθεση τῆς ἀσμφιλίωτης ὑπαρξῆς τους στό ἔσωτερικό τῆς κινηματογραφίας. Ἀκόμη περισσότερο: οἱ ταινίες τοῦ Βέντερος δια-σχιζοῦν τήν κινηματογραφία σήμερα, μέσα ἀπ' τή φηγή τοῦ δλέμματος πού προσπαθοῦν νά ἀπελευθερώσουν.

3. Μεταφορικά μέσα

Προηγείται μιά ἄλλη φηγή: ὄχι ἀπ' τή γυναίκα, (οἱ ἥρωες τοῦ Βέντερος δέν εἶναι, δέν ἦταν, ποτέ μαζί μέ τήν γυναίκα καί τήν ἀναζητοῦν, νοσταλγώντας τήν παρουσία τῆς, θεθφοντας μέ τήν ἀπουσία τῆς τό ταξίδι τους) ἀλλά ἡ φηγή ἀπ' τὰ μεταφορικά μέσα (κι ὄχι μέ τὰ μεταφορικά μέσα).

Λέγαμε στήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ κεμένου ὅτι ὁ Μπροῦνο κι ὁ Ρόμπερτ μεταφέρουν τό καμιόνι τους. Πράγματι: τὰ μεταφορικά μέσα εἶναι ἀχρηστοτά, (καί κυρίως) σέ ἐξαναγκάζουν νά ἀκολουθήσεις μιά διαδρομή παρὰ σέ θεθθοῦν νά τήν ἐφεύρεις. Τὰ μεταφορικά μέσα ἐγκλωβίζουν τό ταξίδι, προσπαθοῦν νά τό καναλιζοῦν σ' ἕνα τεραστίο πάρινηξ, σ' ἕνα λιμάνι ἢ σ' ἕνα οἰδηροδρομικό σταθμό, νά τό ἰσοπεδοῦν. Ὄχι τὰ ἴδια θεθεία, ἀλλά ἡ εἰδικῆ συμβολικῆ ἀνταλλακτικῆ ἀξία τους σάν ἀντι-κεμένον – σημεῖον, δομημένον ἀπ' τή λογικῆ ἐνός δομημένου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ. Ὁ καπιταλισμός φροντίζει νά διακρίνει τὰ μεταφορικά μέσα ἀνάλογα μέ τῆς «λειτουργίες» τους: οἱ μοτοσυκλέτες τοῦ *Ξενοισατοῦ Καβαλλάρη* ἀποκοῦν ἔτσι μιά ποιητικῆ διάσταση, ταυριάζουν στούς «μυθοκινδύνους», κ.τ.λ. (δέν ἔχετε παρὰ νά δεῖτε τή διαφύμηση τῆς «Ρενώ» στήν τηλεόραση: τὰ 15 περιόνη μοντέλα τῆς ἀντιστοιχοῦν σέ μιά διαφορετικῆ λειτουργία: ἀνεση, οἰκογενειακῆ θεθλωρή, ἀνοχη, ταχνητα, κ.τ.λ.). Ἀπό καί καί πῆρι τό ταξίδι δέν μορεῖ νά ἐπάρξει παρὰ



οάν παράγωγο αὐτῶν τῶν λειτουργιῶν: Θά φθάσω κάπου ἂν ἀντίξει τό αὐτοκίνητό μου, θά μπορέσω νά πάρω μαζί μου τά παιδιά μου, ἂν τό αὐτοκίνητο εἶναι ἄνετο.

Στήν ἀρχή τῆς ταινίας δλέπουμε τόν Ρόμπερτ νά ὀδηγεῖ ἕνα Φόλκσβάγκεν καί νά τό ρίχνει στή μέση τῆς λίμνης. Ἡ κίνηση αὐτή δέν εἶναι μόνο κωμική, εἶναι ἀνατρεπτική. Εἶναι γιατί τό Φόλκσβάγκεν δέν μπορεῖ νά μπεῖ στό νερό: ἡ λειτουργία του, ἡ χαρακτηριστική του ἰδιότητα μοιάζει παράλογη, τεχνητή, ἡ «ἄξια χρήσης» του ἀγγίζει τήν ἀνυπαρξία.

Δέν πρόκειται γιά τέχνασμα: τό νά ξε-φύγεις ἀπό τά μεταφορικά μέσα σημαίνει νά ἀποτινάξεις μιὰ θεμελιακή αὐταπάτη, ἐκείνη πού ὀδηγεῖ στόν φετιχισμό τῆς σύγχρονης τεχνολογίας (ὁ ἄνθρωπος μέσα ἀπ' τήν μηχανή, ἡ μηχανή μέσα ἀπ' τόν ἄνθρωπο, ἀλλά ποτέ ὁ ἄνθρωπος ΚΑΙ ἡ μηχανή). Ἄν ὁ Ρόμπερτ πετάει τό Φόλκσβάγκεν του, αὐτό γίνεται γιατί τό αὐτοκίνητο καί τό σύστημα τῆς συμπεριφορᾶς πού ἀπαιτεῖ γιά νά «λειτουργήσει» ἔχουν φέρεῖ σέ σύγκρουση τόν Ρόμπερτ μέ τήν κοινωνική, σέ τελευταία ἀνάλυση, λογική πού ἐπιβάλλουν τή χρήση του ἔτσι καί ὄχι ἄλλιως.

ἌΟ Μπρούνο καί ὁ Ρόμπερτ ἐγκαταλείπουν συστηματικά δλα τά μεταφορικά μέσα, δοκιμάζουν συνέχεια ἐναλλακτικές λύσεις (ὁ Ρόμπερτ δοκιμάζει νά «πετάξει» πάνω ἀπ' τά χωράφια, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Νίκολσον «πετοῦσε» στή θάλασσα στό *Ἐπάγγελμα: Ρεπόρτερ*). Στό τέλος ξεαναγορίζουν σ' αὐτά, στό συντηρητισμό τους. Μόνο πού ἡ σχέση τους μαζί τους δέν εἶναι πιά ἐκείνη τοῦ Πῆτερ Φόντα μέ τή μοτοσυκλέτα του, σύμβολο τῆς «ἐλευθερίας», τῆς «ἀντίστασης στό κατέστημένο» (ἌΟ Φόντα καί ὁ Χόλπερ πεθαίνουν Πάνω στίς μοτοσυκλέτες τους, στόν *Ξένοιαστο Καβαλλάρη*). Εἶναι μιὰ σχέση ὀδυνηρή, ἐπίπονη. ἌΟ Μπρούνο σκίζει τό χάριτ του, σέ μιὰ ἀπόπειρα διαστοφῆς τῆς λογικῆς πού τό καμiónι του τοῦ ἐπιβάλλει. Αὐτό τό καμiónι, ἡ πέτρα τοῦ Σίιουφου, δέν μπορεῖ νά πάει πιά πουθενά, δέν μπορεῖ νά μεταφερθεῖ παρά μόνο σ' ἕνα ἀπειλητικό διάστημα: λίγο πρὶν εἶχε φτάσει στά σύνορα τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας. Ἄδύνατο νά τά διασχίσει, αὐτή τῆ φορά δέν μπορεῖ νά πεῖσι στή λίμνη (τί γίνεται μέ τά ἄλλα καμiónια, πού δέν μποροῦν νά φτάσουν στή Δυτική Γερμανία;)

Δέν πρέπει νά ξεχνάμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα μεταφορικό μέσο. ἌΟ Βέντερς τόν ἐγκαταλείπει γιά νά ξεαναγορίσει σ' αὐτόν (ὅπως οἱ κληνοῖ ἐγκαταλείπουν τό πλοίο καί ξεαναγορίζουν σ' αὐτό, στήν ἀξι-οθαῖμαστη ταινία τοῦ Χάουαρντ Χῶουκς *Μεγάλοι Ὁρίζοντες*, πού πρόσφατα εἶδαμε στήν τηλεόραση). Ξαναγορίζει ὁμως ἀποφασισμένος νά μὴ μεταφέρει παρά τό μίνιουμ, μεταβάλλει αὐτή τῆ μεταφορά σέ δημιουργική ἐκρηξη, προετοιμάζει τήν πραγματική φυγή. Ξαφνικά ἕνα χάσμα γεννιέται σ' αὐτή τῆ βιομηχανία πού μεταφέρει ὄνειρα, ἕνα χάσμα πού ὀφείλεται στήν ἀπλή μεταφορά εἰκόνων καί ἤχων (καὶ ὄχι σημασιῶν, μεγάλων νοημάτων), «καθαρῶν», ἀντόνοήτων. Πάνω τους μποροῦν ἐπιτέλους νά διαδραματιστοῦν οἱ καταπληκτικές περιπέτειες τοῦ δλέμμα-τος.

Κι αὐτό ὄχι χωρὶς μιὰ κάποια δία: ὁ Ρόμπερτ δέν λέγεται τυχαία «Καμικάζι».

Χρήτος Βακαλόπουλος.



Ο Ρέντγκερ Φόγκλερ στο *Άλλη στις πόλεις*, του Βίμ Βέντερς.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ

1966 - 67: *Schaurplätze* (Τόποι). 16mm, μαυροάσπρη. *Διάρκεια:* 10'. *Παραγωγή, σκηνοθεσία και φωτογραφία:* Βίμ Βέντερς. *Ταινία που χάθηκε.*

1967 - 68: *Same player shoots again* (Ο ίδιος παίκτης πυροβολεί ξανά). 16 mm, έγχρωμη. *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία και μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Έξιημέια:* Hans Rischler. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1967. *Κόστος:* 1200 μάρκα.

1968 - 69: *Silver City* (Ασημένια πόλη). 16 mm, έγχρωμη. *Διάρκεια:* 25'. *Παραγωγή, σκηνοθεσία, φωτογραφία και μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1968. *Κόστος:* 2800 μάρκα.

Alabama - 2000 Light Years (Αλαμπάμα - 2000 έτη φωτός). 35 mm, μαυροάσπρη. *Διάρκεια:* 22'. *Σκηνοθεσία και μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Φωτογραφία:* Robbie Müller, Βίμ Βέντερς. *Έξιημέια:* Paul Lys (Πόλ), Peter Kaiser, Werner Schröter. *Γύρισμα:* Νοέμβριος 1968. *Κόστος:* 3000 μάρκα. *Παραγωγή:* Hochschule für Fernsehen und Film in München.

1969, 3 Amerikanische LP's (3 αμερικάντικοι δίσκοι). 16 mm, έγχρωμη. *Διάρκεια:* 15'. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία και μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Πήτερ Χάντκε. *Μουσική:* Van Morisson, Creadence Clearwater Revival. *Ήχολήπτης:* Harvey Mandel. *Γύρισμα:* καλοκαίρι 1969 στο Μόναχο. *Παραγωγή:* τηλεόραση του Έσοε. *Κόστος:* 5000 μάρκα.

1969 - 70. *Polizeifilm* (Αστυνομική ταινία). 16 mm, ασπρόμαυρη. *Διάρκεια:* 12'. *Σκηνοθεσία, φωτογραφία και μοντάζ:* Βίμ Βέντερς. *Σενάριο:* Albrecht Göschel. *Έξιημέια:* Jimmy Vögler, Kasimir Esser. *Γύρισμα:* φθινόπωρο 1969 στο Μόναχο. *Παραγωγή:* τηλεόραση της Βαυαρίας. *Διεύθυνση παραγωγής:* Βίμ Βέντερς. *Κόστος:* 1000 μάρκα. *Η ταινία δεν προδλήθηκε στην τηλεόραση.*

1970 - 71. *Summer in the City (Dedicated to the Kinks)*. (Το καλοκαίρι στην πόλη) (αφιερωμένη στους Kinks). 16 mm, μαυροάσπρη. *Διάρκεια:* 125'. *Σκηνοθεσία:* Βίμ Βέντερς. *Διεύθυνση φωτογραφίας:* Robbie Müller. *Μουσική:* Kinks, Loving Spoonful και Chuck

Berry. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Έρμηνεία*: Hanns Zischler (Χάινς), Libgart Schwartz (Λίμπγκαρτ), Edda Köchl (Έντα), Marie Bardischewski (Μαρί). *Γέννηση*: Δεκέμβριος 1969 και Γενάρης 1970 στο Μόναχο και στο Βερολίνο. *Παραγωγή*: Hochschule für Fernsehen und Film. *Διεύθυνση Παραγωγής*: Βίμ Βέντερς. *Κόστος*: 15000 μάρκα.

1971 - 72: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (Η αγωνία του τερματοφύλακα στο πέναλτυ) 35 mm, έγχρωμη, *Μήκος*: 2749 μέτρα, *Διάρκεια*: 100', *Σκηνοθεσία* και *σενάριο*: Βίμ Βέντερς, από το μυθιστόρημα του Πήτερ Χάντκε με τον ίδιο τίτλο. *Διεύθυνση φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Μουσική*: Jürgen Knieper. *Ηχολόγησις*: Martin Müller. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτης*: Veith von Fürstenberg. *Έρμηνεία*: Arthur Brauss (Μπλόχ), Kai Fischer (Χέιτς), Erika Pluhar (Γκλόρια), Libgart Schwarz (Άννα), Marie Bardischewski (Μαρία), Rüdiger Vogler (ό ήλιθιος). *Γέννηση*: Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1971 στη Βιέννη και στο Burgenland (Αυστρία). *Παραγωγή*: P.F.F.D.A. 1 (Produktionsgesellschaft im Filmverlag der Autoren) και Téléfilm A.G. (Βιέννη). *Διεύθυνση παραγωγής*: Peter Genée. *Κόστος*: 620000 μάρκα.

1972 - 73: Der Scharlachrote Buchstabe (Τό πορφύρεο γράμμα) 35 mm, έγχρωμη, *Μήκος*: 2463 μέτρα, *Διάρκεια*: 90', *Σκηνοθεσία*: Βίμ Βέντερς. *Σενάριο*: Tankred Dorst, Ursula Ehler και Βίμ Βέντερς, από τη νοβέλα του Nathaniel Hawthorne με τον ίδιο τίτλο. *Διεύθυνση φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Μουσική*: Jürgen Knieper. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτης*: Bernardo Fernandez. *Έρμηνεία*: Senta Berger (Έσπερ), Lou Castel (Ντιμοντάλε), Rüdiger Vogler (Ναυτικός). *Γέννηση*: Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1972 στην Ίστανια (Μαδρίτη και El Ferrol) και στην Γερμανία (Κολωνία). *Παραγωγή*: P.F.F.D.A. 1, Westdeutscher Rundfunk και Elias Queisjeta P.C. *Διεύθυνση παραγωγής*: Primitivo Alvarez και Peter Genée. *Κόστος*: 850000 μάρκα.

1973 - 74: Alice in den Städten (Η Άλίκη στις πόλεις) 16 mm, μονόχρωμη, *Μήκος*: 1210 μέτρα, *Διάρκεια*: 110', *Σκηνοθεσία*: Βίμ Βέντερς. *Σενάριο*: Βίμ Βέντερς και Veith von Fürstenberg. *Διεύθυνση φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Μουσική*: Chuck Berry, Canned Heat. *Ηχολόγησις*: Martin Müller. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Βοηθός σκηνοθέτης*: Mickey Kley. *Έρμηνεία*: Rüdiger Vogler (Φιλίξ), Yella Rottlander (Άλίκη), Elisabeth Kreuzer (Αίσα), Edda Köchl (Έντα). *Γέννηση*: Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1973 στην Νότια Καρολίνα και στην Νέα Υόρκη (ΗΠΑ), στο Άρμπεργταμ (Όλλανδία) και στο Ρuhr (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή*: P.F.F.D.A. 1 (Filmverlag der Autoren) *Διεύθυνση παραγωγής*: Peter Genée. *Κόστος*: 500000 μάρκα.

1974: Aus der Familie der Panzerbecken (Για την οικογένεια των προκοδελών) 16 mm, έγχρωμη, *Διάρκεια*: 50' *Σκηνοθεσία*: Βίμ Βέντερς. *Σενάριο*: Philipp Pilliod. *Διεύθυνση φωτογραφίας*: Michael Balhaus. *Μοντάζ*: Lilian Seng. *Έρμηνεία*: Lisa Kreuzer, Katja

Wulff. *Γέννηση*: Φεβρουάριος 1974 στην Κολωνία (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή*: Bavaria και W.W.F. *Κόστος*: 300000 μάρκα.

1974 - 75: Falsche Bewegung (Λάθος κίνηση) 35 mm, έγχρωμη, *Μήκος*: 2870 μέτρα, *Διάρκεια*: 104', *Σκηνοθεσία*: Βίμ Βέντερς. *Σενάριο*: Πήτερ Χάντκε, από το μυθιστόρημα του Γκαίτε: *Τά χρόνια της διαπαιδαγώγησης του Βάλχερ Μάιστερ*. *Διεύθ. φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Ντεκόρ*: Heidi Ludi. *Μουσική*: Jürgen Knieper. *Ηχολόγησις*: Martin Müller. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Βοηθός σκην.*: Mickey Kley. *Έρμηνεία*: Rüdiger Vogler (Βάλχερ Μάιστερ), Hanna Schygulla (Τερέζα), Hans Christian Blech (Λαέρτης), Peter Kern (Landan), Natassa Nakszynski (Μινιόν), Yvan Desny (ό διομήχανος), Marianne Hoppe (κυρία Μάιστερ), Elisabeth Kreuzer (Ζανίβ). *Γέννηση*: Σεπτέμβριος - Νοέμβριος 1974 στο Glückstadt, Άμβουργο, Βόννη, Eschborn, Φρανκφούρτη, Zugspitze. *Παραγωγή*: Solaris Film και Westdeutscher Rundfunk. *Διεύθ. παραγωγής*: Peter Genée. *Κόστος*: 620000 μάρκα. Έξι όμοσπονδιακά θραβεία στην Δυτική Γερμανία.

1975 - 76: Im Lauf der Zeit (Στό πέρισμα του χρόνου) 35 mm, μονόχρωμη, *Διάρκεια*: 176', *Σενάριο, διάλογοι και σκηνοθεσία*: Βίμ Βέντερς. *Διεύθ. φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Υπεύθυνος καθαρισμού*: Martin Schäfer. *Ντεκόρ*: Heidi Ludi και Bernd Hiskorn. *Μουσική*: Alex Lindstadt, Improved Sound Limited. *Δίσκοι*: In the course of Time - If you take the key out - The more I see you (Chris Montez) - Just like Eddy (Heinz) - King of the Road (Roger Miller) - So long (Christian St. Peters). *Ηχολόγησις*: Martin Müller και Bruno Bollhander. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Σκηπτ - γκράφς*: Greti Zeillinger και Brigitte Thoms. *Τεχνική διεύθυνση*: Hans Preher και Volker von der Heydt. *Μιζάζ*: Paul Scholer. *Βοηθός σκην.*: Martin Henning. *Έρμηνεία*: Rüdiger Vogler (Μπρούνο Γουίντεν), Hanns Zischler (Ρομπερτ Λάντερ), Elisabeth Kreuzer (Πωλίν, η ταμιάς του κινηματογράφου), Rudolf Schündler (ό πατέρας του Ρομπερτ). *Γέννηση*: 11 έβδομαδες απ' την 1η Ιουλίου μέχρι την 31' Οκτώβρη 1975 με διακοπές, στα συνόρα ανάμεσα στο Lunenburg (Δυτική Γερμανία) και το Hof (Ανατολική Γερμανία), απ' το Βορρά στο Νότο. *Παραγωγή*: Wim Wenders Produktion. *Διεύθ. παραγωγής*: Michael Weidemann. *Κόστος*: 680000 μάρκα. Θραβείο της FIPRESCI στο Φεστιβάλ των Καννών (Μάης 1976).

1976 - 77: Der Amerikanische Freund (Ο άμερικανός φίλος) 35 mm, έγχρωμη, *Σκηνοθεσία και σενάριο*: Βίμ Βέντερς από το μυθιστόρημα της Patricia Highsmith - *Ripley's game*... *Διεύθ. φωτογραφίας*: Robbie Müller. *Ντεκόρ*: Heidi Ludi. *Μουσική*: Jürgen Knieper. *Ηχολόγησις*: Martin Müller. *Μοντάζ*: Peter Przygodda. *Έρμηνεία*: Bruno Ganz (Τζόνθαν), Elisabeth Kreuzer (Μάρια). *Γέννηση*: Φθινόπωρο 1976 στο Παρίσι (Γαλλία), Άμστερντο (Βέλγιο) και Άμδουρτο (Δυτική Γερμανία). *Παραγωγή*: Road Movies Filmproduktion GmbH. *Κόστος*: 2000000 μάρκα.

ΧΑΝΣ ΓΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ



Καθ. Μπ...

Είσαγωγή στον Ζύμπερμπεργκ

Ο Ζύμπερμπεργκ δέν είναι αγαπητός στη Γερμανία από κανέναν. Τό «πλατύ κοινό» τόν άγνοεί, τόν θρίσκει άνιαρό. Η νεολαία άδιαφορεί, τόν άποκαλεί παρελθοντολόγο. Οί κινηματογραφόφιλοι κι οί όπαδοί του Στράουμλ, τού Νέξες και τού Σρέτερ τόν θρίσκουν άντικινηματογραφικό, άνυπόφορο, άπατεώνα, θεατρικό, στομφώδη. Τό γεγονός αυτό έχει οίξες δαθείς: ό Ζύμπερμπεργκ άσχολείται μ' ένα «καυτό» γιά τή σημερινή Γερμανία πρόβλημα: τή σύγκλιση κουλτούρας και πολιτικής σ' έναν κοινό παρανομαστή, τή μετατροπή τού γερμανικού πολιτισμού σέ ύπηρετή τού κράτους, τό λεγόμενο πρόβλημα τού «παρελθόντος πού δέν έχει ξεπεραστεί»: ό χιτλερισμός, ό φασισμός τών μαζών.

Ο Ζύμπερμπεργκ είναι ό μόνος «ιστορικός» γερμανός κινηματογραφιστής, μέ τήν έννοια ότι δέν άπωθεί τή γερμανική ιστορία (Βισμαρκ, Χίτλερ) άλλ' ούτε τήν κουλτούρα (Γκαίτε, Βάγκνερ, Μάυ), όπως συνηθίζεται στη Γερμανία μετά τό 1945. Αντίθετα, προσπαθεί νά διαχωρίσει τούς καλλιτέχνες άπ' τούς πολιτικούς – και τήν ελευθερία άπ' τήν έξουσία – μέσα σέ μιά κίνηση ύψηλης αισθητικής και κριτικής διαύγειας. Τά έργα του (κι έννοούμε έδώ τό *Λούντβιχ*, τό *Τροντόρ Χίρναις* και τό *Κάρλ Μάυ*) είναι καθαρά μυθολαστικές άπόπειρες ενός ιστοριογραφικού και ταυτόχρονα μυθιστορηματικού κινηματογράφου, όπου κυριαρχεί ή τεχνική τού «μπαγκράουντ προτζέκτιον» και τών «μονολογικών διαλόγων». ταινίες μέ εισαγωγές, ρεσιτατίδα κι άριες, πού ξαναθρίσκουν σήμερα τόν λησμονημένο κόσμο ενός Μοδρναου. Τό *Κάρλ Μάυ*, έργο άντάξιο τής *Αθής* και τού *Ταμπού*, ξαναπαίρνει τά μοτίβα αυτών τών φίλμ γιά νά τά τοποθετήσει μέσα σέ πιά διεγερμένους χώρους, όπου έρχονται νά κεντηθούν ή μνήμη τού λαού, ό θρύλος, οί μυθολογίες τής γερμανικής γής, οί πρακτικές τών μεγάλων καλλιτεχνών τού 19ου αιώνα, τά τελευταία άκώνυμα κείμενα τού ρομαντισμού, οί διεδικήσεις γιά ελευθερία, ή χειραγώγηση τών πόθων και τών όνείρων τών λαών άπό τή μεριά τών δικτατορών και τών πατριαρχών τού εύρωπαϊκού κόσμου.

Στά φίλμ τού Ζύμπερμπεργκ (ό όποιος λατρεύει ταυτόχρονα τόν Βάγκνερ και τόν Μπρέχτ – πράγμα πού οί άριστεροί γερμανοί δέν τού τό επιτρέπουν) οί ήρωές του (Λούντβιχ, Κάρλ Μάυ) ένα πράγμα ποθούν: νά δημιουργήσουν, μέ σκοπό τό Ξόδεμα, τήν άπόλεια τού έργου μέσα στό χορο τής «ψυχής» (ή έποχή τού Φρόυντ δέν είχε άκόμη φτάσει), εκεί όπου τό έργο γίνεται κείμενο, εκεί όπου ή χαρά τού γραφισματος μετατρέπεται σέ έμπειρία μιάς άγνωστης άπόλαυσης. «Η ψυχή είναι ένας μακρινός τόπος όπου όλοι καταφεύγουμε», λέει ένα πρόσωπο στο *Κάρλ Μάυ*, κι αυτή ή φράση τοποθετείται άπ' τόν Ζύμπερμπεργκ σάν έπιτέλιος τής ταινίας του. Αλλά τά κράτη, οί κυβερνήσεις κι οί κερμαρχές τάξεις άπατούν παντοτε άπ' τούς καλλιτέχνες νά μετατρέψουν τή διαπληγή σέ όφελος και τή γραφή σέ θρησκεία, προσφέροντας τους έτσι αυ-

τόματα τό φωτιστέφανο του καταραμένου ή του δοξασμένου. Κι ή από-
λαυση, ή άπόλεια, ή έλευθερία ντύνονται με τή βία τό ρούχο του Νόμου
και του Σκοπού, του Ήθους και τής Οικονομίας, τάζονται στους λαούς
ψεύτικα είδωλα, άπατηλές ουτοπίες, όπισθοδρομήσεις στην «εποχή τής
μητέρας» και τής άπόλυτης παράνοιας. Ό Ζύμπερμπεργκ είναι ό μόνος
πού ρίχνει φώς πάνω σ' αυτό τό μέχρι σήμερα άλυτο πρόβλημα τής σχέ-
σης τής φασιστικής ιδεολογίας και τής γυναικειάς σεξουαλικότητας, των
έξιδανικεσών τους, τής κρατικής επέμβασης στό χώρο των όρμων του
θανάτου, επέμβαση πού σκοπεύει νά τιθασεύσει αυτές τές όρμές προς
όφελος τής απόλαυσης μιās ύστερικής μητέρας κι ενός παρανοϊκού πα-
τέρα. Άλλά οι καλλιτέχνες (οί έβραίοι, οι άπάτριδες, οι «άλλοι») σπά-
ζουν τές άλυσίδες τής κρατικοκοινωνικής παραγωγικότητας και τής ψυ-
χιατρικής θρησκευτικότητας, έπανεγγράφοντας μέσα στις όρμές τής
έλευθερίας τους τήν αισθητική ύπεραξία των παραγωγών τους (έντυπώ-
σης γραφής, παιχνίδια με τό γράμμα και τό σέξ, με τήν μή-λεκτική ύλη),
νικώντας τήν Ίστορία (ύπερβαίνοντας κάθε «κοινωνικό λόγο») αλλά και
ύποτασόμενοι σ' αυτήν (ό Βάγκνερ ύποκλέπεται από τόν Χίτλερ, τό
ίδιο κι ό Νίτσε, ό Κάρλ Μάυ...). Ό Ζύμπερμπεργκ άδιαφορεί για τό
δράμα, τό θρίαμβό ή τή γελοιογραφία. Τό μόνο πού τόν νοιάζει είναι νά
ξανακλένει τές γραφές πού χάθηκαν, ν' άποδώσει στους νεκρούς τό
σώμα τους, νά σχηματίσει τή σύνταξη του Άπώθημένου. Πρακτική ανά-
λυτική: Wo Es war, soll ich werden, νά θυθιστώ στην απόλαυση, «Νίκη,
μεγάλη νίκη, ρόδα, ροδοκόκκινα» ψιθυρίζει ό Κάρλ Μάυ πεθαινοντας
— αυτός ό μεγάλος καλλιτέχνης των έξωτικών «κίτς» περιπετειών, πού
σύρθηκε στα δικαστήρια επειδή δέν είχε ζήσει τές ίστορίες πού έγραφε
πάνω στό χαρτί, επειδή δέν είχε δει ποτέ του τά Rocky Mountains,
επειδή τόλμησε νά δώσει στην έλευθερία τής φαντασίας του τή συμβο-
λική έξουσία τής τέχνης του. (Αργότερα βέβαια θεοποιήθηκε...).

Ή Νίκη για τήν όποία μιλούν οι ταινίες του Ζύμπερμπεργκ προϋπο-
θέτει μιιά πάλη πού υπερβαίνει αυτό πού ή δοξασία ονομάζει «ταξική
πάλη». Πρόκειται για τόν άγώνα του Άλλου ενάντια στό Ίδιο. Πρόκει-
ται για τό ξεπέραςμα του τραγικού και του κωμικού, για τό γκρέμισμα
τής γραμματικής του Ίερού, για τό ξήλωμα κάθε προσκόλλησης του ύλι-
κου προτός πάνω σέ δοσμένα αντικείμενα. Κι εδώ άκριβώς έγκεται τό
ύψος τής πρακτικής του, στό ότι ό σκηνοθέτης ξεπερνά τό πραγματικό
μέ μέσο τό νόμιμο, μέ μέσο μιιά μυθολογική χειρονομία, πού οικοδο-
μείται πάνω σέ κείμενα, μουσική και τέχνη του γερμανικού χώρου (άπό
δω κι ή αντικειμενική δυσκολία για τόν έλληνα θεατή νά προσεγγίσει
αυτόν τόν σκηνοθέτη: άναφορές σέ όνόματα, περιστατικά, μύθους,
πρόσωπα άγνωστα για μάς), χειρονομία πού παίξει τό διπλοπρόσωπο
παιχνίδι τής μίμησης και τής άλλοίωσης (κάπως όπως ό Μπουνιουέλ).
Τά έργα του Ζύμπερμπεργκ — κι εδώ βρισκείται ό ανεξάντλητος δυναμι-
σμός τους — δέν παραμελούν διόλου τή «θετική στιγμή τής σήμανσης»
(Κρίστεβα), αντίθετα ξαναεργοποιούν τήν αισθητή ανθρώπινη δρα-
στηριότητα του έργου μέ σκοπό νά τήν δείξουν σάν πλανερή. Πρόκειται
για παθιασμένες πρακτικές τής έτερογένειας και τής έτερολογίας, πού
ξανοίγουν τόν 19ο αιώνα προς τές «φλόγες» και τές «κραυγές» του 20ου,
φλόγες πού είναι κινήσεις τής φύσης και τής κοινωνίας και πού χάνον-
ται μέσα στην ποίηση, στό θάνατο, στη μυθολογία, στό γέλιο και στό
«δράμα τής ψυχής τής ανθρωπότητας». Για τόν Ζύμπερμπεργκ τό παρόν
και τό μέλλον ξεφεύγουν άπ' τά κράτη, άπ' τές γλώσσες τους, άπ' τές
δοξασίες τους, άποδίδοντας τά όνειρα στους λαούς πού τά παρήγαγαν.
Κι' αυτά τά όνειρα βρίσκονται μόνο στό «άναμεταξύ», στό «ένδιάμεσο»,
έκει πού τό νόμιμο άρχίζει/τελειώνει, στην άκρη, στό περιθώριο του
όνειρου του δυτικού ανθρώπου.

Συνέντευξη με τον Χάνς Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ

Νομίζουμε πως, σε γενικές γραμμές, μετά την εμφάνιση του Ουλούντος, ο κινηματογράφος οδηγήθηκε, πέρα από όρισμένες εξαιρέσεις, σε ένα κάποιο νατουραλισμό. Σήμερα, βλέπουμε κινηματογραφιστές που απομακρύνονται από την παράδοση αυτή είτε μέσα από μία κριτική θεώρηση του βωβού κινηματογράφου, είτε μέσα από μία «θεατροποίηση» της κινηματογραφικής γλώσσας. Αυτή η τάση είναι πολύ φανερή στο Ludwig II, requiem für einem jungfräulichen König (Λουίντβιχ, Ρέκβιεμ για έναν παρθένο Βασιλιά). Θά θέλαμε λοιπόν να μάθουμε, τι σημαίνει για σας μία τέτοια προσέγγιση του κινηματογράφου:

«Η γλώσσα και οι λέξεις κατέχουν σημαντική θέση στις ταινίες μου. Θά ήταν όμως λάθος να νομίζει κανείς πως χρησιμοποιούνται, απλώς και μόνο, για τη μετάδοση μιας πληροφορίας. Χρησιμοποιώ κατά μεγάλο μέρος τη γλώσσα σαν μουσική. Με τόν όρο μουσική δεν εννοώ βεβαία το ήχητικό φόντο, όπως στον κλασικό κινηματογράφο. Η γλώσσα έχει για

μένα ιδιαίτερη λειτουργία: να υπογραμμίζει ή να παράγει μίαν εντύπωση αντίθεσης. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί σαν λάϊτ μοτιβ, ή επανάληψη του οποίου επαναφέρει ή επανατοποθετεί ένα προηγούμενο γεγονός. Με αυτή την έννοια, η γλώσσα δε χρησιμεύει για να εκφράσει την καθημερινή πραγματικότητα. Γι' αυτό το λόγο αναφέρονται στις ταινίες μου πράγματα εντελώς εκπληκτικά, για τα οποία η ψυχή, η μετά θάνατον ζωή, τα συναισθήματα. Νομίζω πως σε μία ταινία, όπως και σε ένα ποίημα, η γλώσσα μπορεί να χρησιμοποιηθεί διαφορετικά από ό,τι στη ζωή, μολονότι μία ταινία δεν είναι, βεβαία, το ίδιο με ένα ποίημα.

Αυτή ακριβώς είναι η περίπτωση του θεάτρου, όπου η γλώσσα δεν χρησιμεύει απλώς και μόνο σαν μέσο μετάδοσης πληροφοριών, απλώς και μόνο για να παράγει μία εντύπωση αναγνώρισης. Έπι πλέον όμως, στο Ρέκβιεμ νομίζει κανείς, εξ αιτίας της μετωπικής θέσης της μηχανής, πως βρίσκεται σε μίαν αίθουσα θεάτρου, όπου παρακολουθεί θεατρική παράσταση και όχι κινηματογραφική ταινία.

Θά ήταν παράλογο να γενικευτεί μία τέτοια μέθοδος. Το γεγονός ότι η μηχανή μπορούσε να μετακινείται από ένα σημείο σε κάποιο άλλο, ήταν πολύ σημαντικό για τον κινηματογράφο. Στο Λουίντβιχ, όμως, η άκινησία της δεν αποτελεί όπισθοδρόμηση δεν είναι ένα βήμα προς τα πίσω. Υπήρξαν πάντοτε στην ιστορία της τέχνης τέτοιες στιγμές επιστροφής σε παλιότερες μορφές και έτσι θά έπρεπε να δει κανείς τη ταινία μου: σαν ένα είδος υπόμνησης του παρελθόντος, των πηγών μας, σαν μίαν απαραίτητη επιστροφή στις ρίζες σε αναζητήση νέων μορφών.

Τι φέρνει στον κινηματογράφο αυτή η «θεατροποίηση».

Πρώτα από όλα μία κάποια απόσταση. Είναι βέβαιο πως η πολυκακή κατάσταση του κινηματογράφου στη Γερμανία μάς βοήθησε να σκεφτούμε χωρίς την πίεση ισχυρών παραγωγών, που ήταν υποχρεωμένοι να αξιοποιούν τα κεφάλαιά τους αναγκαστήκαμε να επινοήσουμε νέες μεθόδους για να κάνουμε ταινίες με λίγα χρήματα. Θά προτιμούσα βεβαία να είχα περισσότερα χρήματα, αυτό δεν θά άλλαζε το στυλ της ταινίας. Ξεφεύγοντας τις ταινίες μου μπορεί κανείς να διακρίνει μια κάποια σταθερή Έχω την τάση να περιορίζω το υλικό που χρησιμοποιώ, μολονότι δεν είμαι για που το καθορίζω. Δεν θελώ, όμως, να πω πως οι αληθινά καλλιτεχνες μπορούν να δουλεύουν χωρίς χρήματα. Οι θυσίες που αποδεχόμαστε είναι τεράστιες. Είναι κυνισμός να δηλώνει κανείς πως ο Μοτσαρτ έγραψε καλές όπερες γιατί ήταν φτωχός. Τα πολλά λεφτά δε διαφθείρουν έναν καλλιτέχνη όταν είναι πραγματικά καλός. Το Λουίντβιχ γυρίστηκε σε ούτονη μέσο σε δεκα μέρες. Δεν μπορούσα να κάνω διαφορετικά εύχομαι όμως να μην ενααβρέθω ποτε στην ίδια θέση. Για την νέα μου ταινία, Karl May (Καρλ Μάι) έχω περιμετρήσει χρήματα στη διάθεση μου.



Από τον Λουίντβιχ, τον Ζύμπερμπεργκ. Θεατροποίηση και ακινησία κάμερας.

Αυτό δεν έκανε τη δουλειά μας πιά εύκολη, απλώς μάς επέτρεψε να προσφέρουμε, να δείξουμε περισσότερα πράγματα. Βλέποντας την ταινία υποθέτει κανείς πως κόστισε ή τέσσερεις φορές περισσότερο από ό,τι στην πραγματικότητα, γιατί διαθέσαμε σε δουλειά, ευρηματικότητα και φαντασία, πολύ περισσότερα από όσα μάς πρόσφεραν τὰ πραγματικά μας μέσα

Μιά καινούργια αισθητική συνείδηση

Ύποστηρίζετε πως οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι γερμανοί κινηματογραφιστές τους ώθησαν σε μία σφαιρική, κριτική θεώρηση του κινηματογράφου. Μπορούμε μήπως να πούμε πως τὸ πρόβλημα αντιμετωπίζεται ἀπὸ τὴ σκοπιὰ μιᾶς ἐθνικῆς αισθητικῆς συνείδησης;

Οἱ ταινίες πού γυρίζονται αὐτὴ τὴ στιγμή στὴ Γερμανία εἶναι πολὺ διαφορετικὲς μεταθί τους. Ὁ Σρέτερ, ὁ Φάσμπιντερ κι ἐγώ, εἶμαστε ἐντελῶς διαφορετικὲς καὶ ἀνεξάρτητες προσωπικότητες, ἀν καὶ ὅ,τι κάνουμε διαφέρει ριζικὰ ἀπὸ ὅ,τι γίνεται ἄλλου. Δὲν ξέρω τί σκέφτονται οἱ ἄλλοι, ἀλλὰ, ὅσον ἀφορᾷ ἐμένα, τὸ θέμα μὲ ἀπασχολεῖ πολὺ καὶ προσπαθῶ νὰ κάνω τίς ταινίες μου ξεκινώντας ἀπὸ τὴ θέση πού βρίσκομαι, πού βρισκόμαστε σάν γερμανοὶ κινηματογραφιστές. Εἶτε σοὺ ἄρσει εἶτε ὄχι ἡ καταγωγὴ σου εἶναι κάτι πολὺ σημαντικό, εἶναι ἡ δύναμη πού σὲ σπρώχνει νὰ κάνεις κάτι. Ἐνας ξένος δὲ θὰ μπορούσε νὰ κάνει τὸ *Λούντβιχ* ὅπως τὸ ἔκανα ἐγώ, οὔτε ὡς πρὸς τὸ θέμα, οὔτε ὡς πρὸς τὴ μορφὴ. Νομίζω πὺς καὶ τὸ *Κάρλ Μάι* εἶναι ταινία πού δὲ θὰ μπορούσε νὰ γυριστεῖ πουθενά ἄλλου. Τὸ παράδοξο εἶναι πὺς θεωρεῖται σάν τέχνη, σάν γλώσσα διεθνῆς. Ἄν, ὅμως, τὸ καλοεξετάσει κανεῖς, βλέπει ὅτι ὑπῆρξαν πάντοτε κινηματογραφικὲς «περιοχές». Τὸ Χόλυγουντ ὑπῆρξε μιά τέτοια «περιοχὴ» στὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία ὑπῆρξε καὶ ὑπάρχει μιά ἐντελῶς ἰδιαίτερη κινηματογραφικὴ κοινότητα καὶ παρόλο τὴ διεθνοποίηση τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς διανομῆς, φαίνεται πάντα, κάπου, τὸ πνεῦμα τοῦ τόπου.

Σὲ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου διαπιστώνουμε μίαν ἀρ-



Ἄ μικρὸς Λουδοβίκος, καταραμένος ἀπὸ τὴ Λόλα Μοντζέ, Δεξιὰ ὁ Χάρου Μπαίαρ σάν μεγάλος Λουδοβίκος: ἐπιθετικὴ ἐκζητήση καὶ θηλυπρέπεια.

κετὰ μεγάλη ἐμμονὴ τὸ βουλεβάρτο. Ὅσο γιὰ μένα, κρατῶ ἐπιτηδῆς μίαν ἀπόσταση ἀπέναντι στὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου. Αὐτὸ ἔχει, φυσικὰ, αισθητικὲς συνέπειες. Ἄν πάρουμε ἕνα ἄστυνομικὸ θέμα, μπορούμε νὰ τὸ βρούμε καὶ στὸ βουλεβάρτο. Ὅταν, ὅμως, ὁ Μπρέχτ ἀφηγεῖται, στὴν «*Ὀπερα τῆς Πεντέρας*», μίαν ἄστυνομικὴ ἱστορία, αὐτὸ δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τὸ βουλεβάρτο. Στὸ ἐπίπεδο τῆς αισθητικῆς εἶναι μιά λυσαλέα πάλι ἐναντίον του. Κατὰ συνέπεια, τὸ καθοριστικὸ δὲν εἶναι τὸ θέμα ἀλλὰ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον τὸ χειρίζεται. Γι' αὐτὸ προηγουμένως σὰς μίλησα γιὰ τὴ γλώσσα. Γίνεται συνήθως στὸν κινηματογράφου μιά προσπάθεια μίμησης τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀλλὰ σὲ ἕναν τόνο πιά ἐντονό καὶ μὲ σημεῖο ἀναφοράς τίς ἀστικὲς συνθῆκες ζωῆς, ἰδιωμένες πολὺ ἀποσπασματικὰ. Τὸ μοντάζ συντρέχει στὴν παραγωγή αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος, ὅσο γιὰ τὴ μουσικὴ δὲν ἔχει καμιά αὐτονομία: εἶναι ἕνα ἠχητικὸ φόντο πού πρέπει νὰ μείνει ὁμορφο καὶ ἀπαλό. Ἐνα τέτοιο προϊόν προσφέρεται γιὰ κατανάλωσι, πουλιεῖται καλά, δὲν προκαλεῖ, ὅμως, πιά κανέναν γιὰ νὰ σκεφτεῖ. Ὅρισμένοι κινηματογραφιστὲς προσπαθοῦν νὰ τοποθετήσουν ἐνδιάμεσα ἢ στὸ τέλος τῶν ταινιῶν αὐτοῦ τοῦ εἶδους κάτι ἀσυνήθιστο, γιὰ νὰ παραχθεῖ ἐπιτέλους κάτι καινούργιο. Δύσκολα, ὅμως, πετυχαίνεις τὸ στό-

χο, νὰ κάνεις μιά ταινία ἐντελῶς καινούργια, μιά ταινία πού νὰ εἶναι βλόκληρη μιά ἐπανάσταση.

Αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου δὲν εἶναι «καταναλωσιμὸ», ὅπως τὸ ἐννοοῦσε ὁ Μπρέχτ γιὰ τὸ θέατρο. Ἄπαιτεῖ λοιπὸν μιά νέα ἀντιμετώπιση ἀπὸ τὸν θεατὴ. Πὺς δεχεται τὸ γερμανικὸ τίς ταινίες σας;

Οἱ ἀντιδράσεις εἶναι πολὺ καλές. Τὸ *Κάρλ Μάι* προβάλλεται στὸ Μόναχο καὶ τὴ Βιέννη ἐδῶ καὶ τρεῖς-τέσσερις βδομάδες. Τὸ κοινὸ πού ἔρχεται νὰ τὸ δεῖ μένει μέχρι τὸ τέλος, παρόλο πού ἡ ταινία διαρκεῖ τρεῖς ὥρες καὶ ἔχει δύσκολα σημεῖα. Τὸ κακό, ὅμως, εἶναι πὺς ἔρχονται πολὺ λίγοι ἄνθρωποι νὰ τὴ δοῦν, καὶ δὲν μποροῦν νὰ καταλάβω γιὰτί. Τὸ πρόσωπο τοῦ *Κάρλ Μάι* εἶναι πολὺ γνωστὸ στὴ Γερμανία, οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι πολὺ διάσημοι, οἱ κριτικὲς ἦταν πολὺ καλές, ἡ ταινία συζητήθηκε πολὺ, ἀλλὰ τὸ πλάτυ κοινὸ δὲν ἔρχεται. Εἶναι ἕνα πρόβλημα πού μὲ ἀπασχολεῖ περισσότερο στὸ ἐξωτερικὸ, εἰδικὰ στὴ Γαλλία καὶ κυρίως στὸ Παρίσι, πού φαίνεται νὰ εἶναι γιὰ μένα μιά βάση γιὰ τὴν κατάρκτηση τοῦ κοινού.

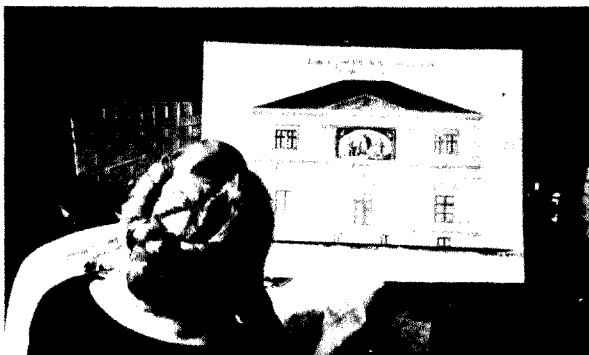
Σήμερα γυρίζονται στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἰταλία εἰδικότερα, ταινίες πού ἀναφέρονται στὴν περίοδο τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς,

ενώ διαφαιίνεται, μέσα από την αισθητική της εποχής, μία έλεγχ φασισμού. "Εσείς θα κάνετε επίσημα μία ταινία με θέμα τον Χίτλερ. Πώς εξηγείται αυτό το φαινόμενο στα σημερινά πλαίσια:

Δεν άρχισα με μία ταινία για το φασισμό αλλά με το Λούντβιχπού δεν ήταν καθόλου θέμα της μόδας. Ήταν αυτό που λέμε ένα αντίκειμενο κίτς — που θεωρείται το πιο τελευταίο πράγμα στη Γερμανία, αυτό που λέμε σκατά. Όταν άρχισα, πολλοί γύρω μου πίστεψαν πως επρόκειτο για αυτοκτονία. Στη συνέχεια έκανα το *Κάρλ Μάι*. Στη Γερμανία είναι κι αυτό ένα πρόσωπο που συγκεντρώνει τις ερωσίες όλων. Τελευταία σκέφτηκα να κάνω μία ταινία με θέμα το τρίτο Ράιχ. Στο *Λούντβιχ*, όμως, εμφανίζονταν ήδη ο Κάρλ Μάι και ο Χίτλερ, χωρίς να σκοπεύω εκείνη την εποχή να κάνω ταινίες με θέμα αυτά τα πρόσωπα. Χωρίς άμφισβηλία είχα κιόλας κάνει ενδοτικώς μία σύνθεση, είχα κιόλας άποκαταστήσει το σύνδεσμο ανάμεσα στα τρία αυτά πρόσωπα. Νομίζω, τελικά, πως αυτό που ένωσε τα τρία θέματα, προκύπτει άμεσα από τη γερμανική νοσταλγία για τη χρυσή εποχή, τον χαμένο παράδεισο από την παρακμή μετά το ζενίθ

Και το σχέδιο σας για μία ταινία για τις σχέσεις του Λουδοβίκου 2ου και του Βάγκνερ;

"Όποιος έχει δει την ταινία μου για τις πρόβες του Κόρτνερ μπορεί να καταλάβει τη γοητεία που ελίσσεται η διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης σε κάθε στά



Βίνγκφριντ Βάγκνερ

διο εξελίξης. Μπορεί ακόμη να δει πως, αν και παρουσιάζει δυσκολίες, δεν είναι αδύνατο να δειχτεί... 'Ο *Λούντβιχ* μου θα ήταν πολύ διαφορετικός από τον πρώτο: ένας άντρας μαχητικός, σκληρός και ενεργητικός κι όχι ένας όνειροπαρμένος, όμορφόφιλος. Ένας άντρας που αγαπά έναν μηχανουργό — κι όχι ένα νεαρό αγόρι της φρουράς. Ένας άντρας που θέλει φανατικά να κάνει μιάν όπερα, να φέρει στον κόσμο ένα έργο ενάντια στον ίδιο του το δημιουργό, με όλη τη βιαιότητα ενός μονάρχη. Μία βιαιότητα για την τέχνη, όχι για τον πόλεμο. Για να πραγματοποιηθεί ένα τέτοιο σχέδιο θα χρειαζόμουν πολλά χρήματα γιατί θα είχα την ανάγκη πολλών συνεργατών. Θα ήταν απαραίτητος ένας μάστρος, μία

πλούσια διανομή ρόλων. Αν βέβαια μου έλεγε κάποιος σήμερα "ανάλαβμάς το οικονομικό, κάνε σου την ταινία" θα δοκίμαζα όπωσδήποτε. Δεν πιστεύω, όμως, πως ως συνθήκες στη χώρα μας είναι ακόμη ώριμες για μία τέτοια προσπάθεια.

1. Ταινία για την τηλεόραση σχετικά με τις πρόβες του έργου του Σίλλερ *Kabale und Liebe* που ανεβαστήκε το 1965 στο Κάμμερσπλιε του Μονάχου από τον Κόρτνερ, μεγάλο γερμανό ηθοποιό και σκηνοθέτη

(Τη συνέντευξη πήραν ο Μισέλ Ρουσσά Νταβί και η Ερίκα Ρόθσταϊν και δημοσιεύτηκε στο Théâtre Public No 2, Νοέ. Δεκ. 1974. Η μεταφράση είναι του Τ. Κουτσουγιαννοπούλου.)

Winfred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914 - 1975. (Η Βίνγκφριντ Βάγκνερ και η ιστορία του οίκου Βίνγκφριντ από το 1914 έως το 1975)

Το πεντάωρο ντοκιμαντέρ του Χάινε-Γύρκεν Ζύμπερμπεργκ είναι μία θαυμαστή έκκληση. Σε μία σειρά από δεκάλεπτα πλάνα που όλα απεικονίζουν το όμιλο των πρόσωπων της Βίνγκφριντ Βάγκνερ ο Ζύμπερμπεργκ διηγείται μισόν αιώνα γερμανικής ιστορίας. Η Βίνγκφριντ Βάγκνερ, γυναίκα του γιού του Ρίχαρντ Βάγκνερ Ζίγκφριντ, οργανώτρια μετά τον θάνατο του άντρα της του φεστιβάλ του Μπαυρῶν, προσωπική φίλη του Χίτλερ και στυλοβάτης του ναζισμού και του βαγκνερισμού αφηγείται σήμερα μπροστά στην κάμερα του Ζύμπερμπεργκ τη

ζωή της, τη γνωριμία με τον άντρα της, τις σχέσεις της με τη γυναίκα του Ρίχαρντ Βάγκνερ Κόζιμα, με τον Χίτλερ, τον Τσοκάνι, τον Φουρτβάινγκλερ, τον Μπαυρῶν, την καταδίκη της από το λαϊκό δικαστήριο μετά τον πόλεμο του 1940-44, την εξορία της σε κοπία χωριό της Βαυαρίας, τη διαμάχη της με το γιό της Βίλαντ Βάγκνερ, την επιστροφή της στο Μπαυρῶν τη ζωή της σήμερα. Μία γυναίκα-κλειδί της γερμανικής ιστορίας, δυναμική απολογητρια της αστικής και ναζιστικής ιδεολογίας, η οποία εκτίλησσε με τη διαούγεια των επιχειρημάτων της

την εξαιρετική της μνήμη, τη δύναμη της να αναπαρασταίνει μια ολοκληρωμένη εποχή. Ταινία-σκάνδαλο, η Βίνγκφριντ Βάγκνερ — κι αυτό σε τρίτο επίπεδο — α) σκάνδαλο για τους φιλελεύθερους αυτούς που αγανακτιομένως απορρίπτουν τις αλχημείες της Βίνγκφριντ η οποία θεωρεί τον ναζισμό ως την φυσική και ποθητή καταλήξη του κρατούντος οικονομικού και κοινωνικού συστήματος β) σκάνδαλο για τους δεξιούς εστρεμιστές, κρητοφασιστές και ναζιστές οι οποίοι αποδοχόμενοι την αληθεία του μνημάτων της απορρίπτουν άγρια τη



θέση του φιλμ (θέση του Ζύμπερμπεργκ) ενάντια στον καπιταλισμό και τον ναζισμό.

γ) σκάνδαλο για τους δογματικούς άριστερους που μέσα στην παραδοσιακή, καρτεσιανή και μεταφυσική τους στραβομάρα κατηγορούν τον Ζύμπερμπεργκ για ...φασίστα (συγχρόνως όπως πάντα τη συλλογιστική των ηρώων με εκείνη της ταινίας, θεωρώντας αλήθεια της ταινίας το λόγο του ενός ή του άλλου πρωταγωνιστή). 'Η ταινία αυτή συνεχίζει την εργασία του γερμανού σκηνοθέτη πάνω στη γερμανική ιστορία και μυθολογία με θαυμαστό τρόπο: δείχνοντας ότι ο φασισμός γίνεται *γοητευτικός* για τον άστο, μόνο και μόνο γιατί παίρνει με το μέρος του την *απόλαυση* (του κορμιού, της μάνας, του σέξ): οι κομμουνιστές δεν κατόρθωσαν να καταστήσουν τον κομμουνισμό ποθητό, άπορριψαν την έννοια της *ήδονης* κι επένδυσαν έτσι τις ιδέες τους μέσα σ' εκείνη της *άνιας*. 'Η Βίνιφρεντ Βάγκνερ, εικόνα μιάς παντοδύναμης, γοητευτικής μητέρας προσφέρει στα παιδιά της — στον γερμανικό λαό — την απόλαυση ραμμένη γερά πάνω στη φασιστική ιδεολογία (ρατσισμός, έβραιοφοβία, έρωτικοποίηση του εθνουχισμού, υπερίσχυση της φυλής και του αίματος, καταπίεση της γυναικείας σεξουαλικότητας). 'Απόλαυση διπλή: μαγεία της όμιαλης της και μαγεία της μουσικής του Βάγκνερ, που είναι ταυτόχρονα και άκτινοβολία μιάς «χειραφετημένης» μεγα-

Βίνιφρεντ Βάγκνερ



Κάρλ Μάι

λοαστής. "Όπως και στο *Λούντβιχ, ρέκβιεμ για έναν παρθένο βασιλιά*, όπως και στο *Κάρλ Μάι*, έτσι κι εδώ ο σκηνοθέτης αναλύει λεπτομερειακά και τις γερμανικές ιδεολογίες, προβαίνει σε ριζικές διακρίσεις ανάμεσα στην πραγματική και την φανταστική εικόνα του Βάγκνερ, ανάμεσα στον μύθο και τη μουσική, στην ιστορία και τη μυθολογία, στην τέχνη και την ιδεολογία. Τά φιλμ του Ζύμπερμπεργκ πάνε πολύ βαθιά, αποκαλύπτουν τις ρίζες του κεντροευρωπαϊκού συντηρητισμού, άπελευθερώνουν τη μαγεία από τις τυχόν ιδεολογίες που τη συνόδευσαν, και τη χρησιμοποιούν σε μιά προσπάθεια έγγραφής της οικογενειοκρατίας και του πρώιμου καπιταλισμού, έγγραφη που προχωρεί χωρίς άπωθήσεις αυτή τη φορά. 'Η ιστορία

της οικογένειας Βάγκνερ καθρεφτίζει εδώ την ιστορία του γερμανικού δεσποτισμού, αλλά ταυτόχρονα διαμελίζεται από το λόγο του φιλμ σε εκείνο που είναι μέσα της προοδευτικό (ή μουσική του Βάγκνερ, ή απόλαυση, ή εξέγερση του καλλιτέχνη ενάντια στο κράτος του, ή εξέγερση του παιδιού ενάντια στην τυραννία του μητρικού λόγου) και σε εκείνο που είναι μέσα της όπισθοδρομικό (ή ματιά της μέδουσας μητέρας, ή γοητεία της, ό καπιταλισμός, οι στοιχειώδεις σχέσεις της συγγένειας, τό σύμπλεγμα της έβραιοβοφίας, ό έθνικοσοσιαλισμός).

'Η *Βίνιφρεντ Βάγκνερ*: φιλμ φτιαγμένο για τόν Κλώντ-Λεβί Στρως, για τόν Ζακ Λακάν, τόν Μπέρτολτ Μπρέχτ και τόν Κάρλ Μάρξ.

Νίκος Αντωνίου

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΧΑΝΣ ΓΥΡΓΚΕΝ ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ

1965: FRITZ KORTNER PROBT KABALE UND LIEBE (Ό Φρίτς Κόρντερ προβάει το «Ραδιούργια και Έρωτας»).

110 λεπτά, ασπρόμαυρο, 16 χλστ.
Ντοκυμαντέρ με τους: Φρίτς Κόρντερ, Χέλμουτ Λόνερ, Κριστιάνε Χέρμπιγκερ.
Παραγωγή: Βαυαρική ραδιοφωνία.

1965: ROMY. ANATOMIE EINES GESICHTS (Ρόμυ. Ανατομία ενός προσώπου).

Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, συντομευμένη θεορίων 60 λεπτών από τόν σκηνοθέτη. Η κόπια πού κυκλοφορεί έχει άλλοιωθει σημαντικά άπ' τήν Τηλεόραση.
Παραγωγή: Ρόμπ Χούβερ.

1966: KORTNER SPRICHT MONOLOGE EÜR EINE SCHALLPLATTE (Ό Κόρντερ άπαγγέλλει μονολόγους για ένα δίσκο).

Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, ασπρόμαυρο, 35 χλστ.
Παραγωγή: Ζυμπερμπεργκ και Preiser-records.

Die Grafen Rosci (Οι κόμητες Ρότσι).

Ντοκυμαντέρ. 90 λεπτά, έγχρωμο, 35 χλστ.

1968: SCARABEA-WIEVIEL ERDE BRAUCHT DER MENSCH? (Σκαράβεα - Πόση γη χρειάζεται ο άνθρωπος.)

130 λεπτά, έγχρωμο, 35 χλστ. Άπ' τή νουθέλα «Πόση γη χρειάζεται ο άνθρωπος.» του Λέο Τολστόϊ. Κάμερα: Πέτρος Σλέμπ. Μουσική: Ψίγκεν Τόμας. Μοντάζ: Μπάρμπαρο Μοντρώ. Παίζουν: Βάλτερ Μπούσοφ, Νικολέτα Μακιαθέλι, Φράντς Γκράφ Τρώμπεργκ, Κάρστεν Πέτερς. Ένας γερμανός τουρίστας στή Σαρδηνία προσπαθεί εξαιτίας ενός στοιχήματος νά κερδίσει τόση γη όση μπορεί σε μία μέρα νά διατρέξει. Παραγωγή: TMS Film GmbH.

1969: SEX - BUSINESS MADE IN PASING (Σέξ μπίζνες made in Pasing).

Ντοκυμαντέρ. 100 λεπτά, ασπρόμαυρο, 16 χλστ.

1970: SAN DOMINGO (Σάν Ντομίνγκο).

138 λεπτά, ασπρόμαυρο, 16 χλστ., μεγεθυμένο σε 35. Άπ' τή νουθέλα του Κλάιστ «Άρραβώνες στο Σάν Ντομίνγκο». Κάμερα: Κριστιαν Μπλάκγουιντ Μουσική: Άμον Ντιούλ II. Μοντάζ: Παίζουν: Φίσερ Παίζουν: Άλις Ότάβα, Μίχαελ Κένιχ, Χάινς Γκέοργκ Μπέρ, Κάρλα Άουλάσουλο, Πέτερ Μόλαντ. Ένα νεαρό ζευγάρι έραστών πού ζει σε ένα κοινόβιο αλητών θρίσκει μέσα από ίντριγκες και παρεξηγήσεις τό θάνατο. Παραγωγή: TMS Film GmbH. Βοηθός: Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1970: NACH MEINEM LETZTEN UMZUG... (Ύστερα άπ' τήν τελευταία μου μετακόμιση ..)

72 λεπτά, ασπρόμαυρο, 35 χλστ. (μεγεθύωση των φιλμ σε 8 χλστ. άπ' τό 1953 στο Άν. Βερολίνο) Παίζουν: Κούρτ Μπούα, Ρεγκίνε Λούτς (Πούντιλα), Χελένε Βάιγκελ (Μάνα), Κέτε Ράιγκελ, Άνγκέλικα Χούρβιτς, Π.Α. Κρούμ, Νόρπερτ Κριστιαν, Χάιντς Σούμπερτ (Πρώτος Φάουστ). Παραγωγή: Ζυμπερμπεργκ.

1972: LUDWIG — REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG (Λούντβιχ - Ρέκιεμ για έναν παρθένο βασιλιά)

134 λεπτά, έγχρωμο, 35 χλστ. Κάμερα: Νητήριχ Λόμαν Μουσική: Ρίχαρντ Βάγκνερ. Μοντάζ: Πέτερ Πρτσούγκοντα. Παίζουν: Χάρυ Μπέρ, Χάνα Κέλερ, Ίνγκριντ Κάβεν, Ούρσουλα Στρέτς, Πέτερ Μόλαντ, Πέτερ Κέρν, Ρούντολφ Βάλντεμαρ Μπρέμ. Παραγωγή: TMS Films GmbH.

1972: THEODOR HIERNEIS ODER: WIE MAN EHEM HÖFKOCH WIRD (Τεοντόρ Χίρναϊς, ή, Πώς κανείς γίνεται τέως μάγειρας τής αύλης).

90 λεπτά, έγχρωμο, 16 χλστ. Σενάριο: Χάινς Γυργκεν Ζυμπερμπεργκ, Βάλτερ Ζέντλμαυρ. Κάμερα: Χέρμαν Ράιχμαν. Μοντάζ: Έφα Κόλσαϊν. Παίζουν: Βάλτερ Ζέντλμαυρ. Οί άναμνησεις του τέως μάγειρα του Λούντβιχ II. Παραγωγή: Ζυμπερμπεργκ. Βοηθός: Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1974: KARL MAY (Κάρλ Μάυ)

187 λεπτά, έγχρωμο, 35 χλστ. Κάμερα: Νητήριχ Λόμαν. Μουσική: Σοπέν, Λιστ, Μάλερ κ.ά. Μοντάζ: Ίνγκριντ Μπρόστοσατ. Παίζουν: Χέλμουτ Κώυτερν, Κριστιάν Σέντερμπαουμ, Κέτε Γκόλντ, Άτιλα Χέρμπιγκερ, Βίλυ Τρένκ-Τρέμπιτς, Μάντυ Ράλ, Λίλ Νταγκόβερ, Ρούντολφ Πράκ, Ράινερ φόν Άρτενφελς, Λέον Άσκιν, Άντρέ Χέλερ. Παραγωγή: TMS Film GmbH.

1975: WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914—1975 (Η Βίνιφρεντ Βάγκνερ και ή ιστορία του οίκου Βάνφρηγντ άπ' τό 1914 έως τό 1975).

Πέντε ώρες, ασπρόμαυρο, 16 χλστ. Κάμερα: Νητήριχ Λόμαν. Μοντάζ: Άγκάπε Ντόρστεθεϊτ. Παραγωγή: Ζυμπερμπεργκ. Βοηθός: Γκέρχαρντ φόν Χάλεμ.

1977: HITLER — EIN FILM AUS DEUTSCHLAND (Χίτλερ - Μία ταινία άπ' τή Γερμανία).

Έκτός κοινό τή σκηνοθεσία ο Ζυμπερμπεργκ έχει υπογράψει και τά σενάρια όλων των ταινιών του.

N. A.

ΣΤΡΑΟΥΜΠ / ΥΓΙΕ



Ο Ζάν - Μαρί Στράουμπ με τον ηγολήπητη Τζέτι Γκριτζιόνι, στο γύρισμα των *Μαθημάτων Ιστορίας*.

Γύρω από μία έκδήλωση

Ἄν ὁ κινηματογράφος τοῦ Ζάν Μαρί Στράουμπ καί τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ συνεχίζει νά μάς ἀπασχολεῖ σέ δύο σοννητή τεύχη τοῦ περιοδικοῦ, αὐτό δέν ὀφείλεται σέ κανενός ἰδίου ἐλιτίστικη διάθεση: θεωροῦμε ἀπλά καί μόνο αὐτόν τόν κινηματογράφο, αὐτές τίς ταινίες, μαζί μ' ἐκείνες τοῦ Ζάν Λὺκ Γκοντάρ, σάν τὰ δογματικά σημεῖα μιάς κινηματογραφίας πού ἀνδρόθήκε στό πλαίσιο τῶν δυτικῶν καπιταλιστικῶν κοινωνιῶν τήν τελευταία ἰσοσασετία, ἐνός κινηματογράφου δηλαδή πού ἔχει ἀρχαίον νά ἐγκυβερνεῖ μιά σειρά ἀπό σνήθειες, ἀνέσεις καί συμβατικότητες, καί πού ἡ κινηματογραφική παραγωγή τῶν Στράουμπ Ὑγιέ καί τοῦ Γκοντάρ δέν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά ἀποδείχνει συστηματικά τό ἰδεολογικό / αἰσθητικό ξεπέρασμά του, θεμελιώνοντας τίς βάσεις γιά τόν ριζικό μετασχηματισμό του. Ἡ σιωπή πού καλύπτει στή χώρα μας τίς δύο αὐτές προσπάθειες, δέν εἶναι καθόλου τυχαία: ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος, σινοδιόργανώνοντας μέ τό Ἰνστιτούτο Γκαίτι καί τό Γαλλικό Ἰνστιτούτο μιά ὁδομάδα μέ ταινίες τῶν Στράουμπ Ὑγιέ (στὴν ὁποία πήραν μέρος καί οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστές), ἔκανε τό πρώτο βήμα γιά τό σπάσιμο αὐτοῦ τῆς σιωπῆς καί γιά τήν ἀπαρχή νέου προβληματισμοῦ γιά τίς πύο ἐξελιγμένες μορφές καί τάσεις μιάς πραγματικά ἐξελιγμένης κινηματογραφικῆς πρακτικῆς, ὅπως αὐτῆς πού συνθέτουν οἱ παραπάνω ταινίες.



Ἀπό μία ἄλλη ἀποψη ὁ κινηματογράφος τοῦ Στράουμπ καί Ὑγιέ ἀπασχολεῖ γιατί κατέχει ἰδιαίτη θέση στόν «Νέο γερμανικό κινηματογράφο»: θέση περιθωριακή ἢ μάλιστα, ὅπως ἤδη τονίσαμε «δογμακή». Κι αὐτό γιατί ἡ δουλειά πού ἐπιχειροῦν οἱ Στράουμπ Ὑγιέ συνθέτει μιά ὁλότητα, πού ἡ σινοχή τῆς τῆν ἐπασχολεῖ σέ ἀπομωνώση στό οικονομικό ἐπίπεδο, τοποθετώντας τῆν ὅμως ταυτόχρονα σ' ἓνα ἐντελῶς διαφορετικό πεδίο ἀπ' αὐτό πού ὀριοθετοῦν οἱ σινοχητές μιάς ἐθνικῆς παραγωγῆς, ἂν ὄχι στό πεδίο μιάς διαδικασίας συστηματικῶν ἀποκλεισμοῦ τῆς πρώτης ἀπ' τῆ μεριά τῆς δεύτερης. Ὅσοι-σο, αὐτή ἡ πρακτικῆ ἐπιβεβαιώνει ἀπομωνωτικό ρόλο στήν ἐξέλιξη τοῦ «Νέου γερμανικοῦ κινηματογράφου», κινηματογραφιστοῦ μοιρασμένου ἀνάμεσα στήν κακή σινοκλήση τοῦ διανομοτισμοῦ του καί λίγο ὡς πολύ κριτικῆ καί ἐπιξεργασμένη ἐπαγγελματικῆ τῶν ὀδηγῶν πολιτιστικῶν παραδόσεων του. Κι' αὐτό, ὄχι φυσικά σάν μιά ἄμση ἐπιρροή σινοῦ νέου γερμανοῦς κινηματογραφιστῆ πού κατέχουν σῆμα πύο σημαντικῆ θέσης στή σινοχηρία τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ κριτικῆ μῆσα ἀπ' τό ξεκαθαρισμῆ τῆς ὀδοσολῆς καί σινοκῆς σινοκῆς πού ἐπασχεῖ ἀνάμεσα σινοκῆς ῆθικῆς καί πολιτικῆς, ἀπαιτητικῆς μῆσα κινηματογραφικῆς πρακτικῆς καί σινοκῆς, οικονομικῆς σινοκῆς καί καταλήξει τῆς.

Όλα αυτά τὰ προβλήματα κυριαρχούν στις συνεντεύξεις πού ακολουθούν (συνεντεύξεις άρχικά μεγάλες πού συναντώνται σέ πολλά σημεία), σχετικά μέ τίς τελευταίες ταινίες τών δύο κινηματογραφιστών, πού αναγκάστηκαν νά τίς γυρίσουν άλλου (στήν Ιταλία), έξαιτίας τών συνθηκών δουλειάς καί ζωής, στή Δυτική Γερμανία. Συνεντεύξεις, πού μάς δίνουν τήν εύκαιρία νά παρακολουθήσουμε τήν ξεκάθαρη, διαγνή, συγκεκριμένη καί άιχηρή λογική δύο ανθρώπων, πού έχουν ιδιαίτερη σννεΐδηση τής ΐδιας τους τής προσπάθειας καί του ιδεολογικοαισθητικού πλαισίου στό όποιο αυτή έγγράφεται.



Ο Στράουμπ έλεγε σέ μία συνέντευξη, τό 1972: «Αυτή τή στιγμή δέν μπορώ νά τοποθετήσω τόν εαυτό μου παρά μόνο σέ σχέση μέ τά σύγχρονα προϊόντα τής πλειοψηφίας τών (διάσημων) γερμανών καί ιταλών συναδέλφων μου: πιστεύω γι' αυτούς (άλλά, άλίμονο, χωρίς ματαιοδοξία) αυτά πού πίστευε ό Μπρέχτ γιά τό θέατρο τής δεκαετίας του 1920: «Φανταζόσαστε πάντα ότι κάνετε κάτι, αλλά έγω σάς λέω: αυτό πού βλέπετε εκεί δέν είναι παρά ένα σκάνδαλο, είναι ή ολοκληρωτική σας άποτυχία, είναι ή βλακεία σας πού επιδεικνύεται δημόσια, ή τεμπελιά τής σκέψης σας καί ή διαφθορά σας».

Η δουλειά του Στράουμπ άρχίζει νά αξιολογείται άπό τή στιγμή πού ύπολογίζει κανείς τόν άρνητικό της χαρακτηρισμό: δέν πρόκειται όμως γιά τήν άσφαλή περιθωριακή άρνηση τών άντεργκράουντ κινηματογραφιστών, αλλά γιά μία πολιτική άρνηση, μία διαγνή ματιά πάνω στή σχέση του άντικειμένου φίλμ μέ τή λειτουργία του, μία ματιά πού παρεμερίζει έτσι τόσο τήν ελιτίστικη όσο καί τήν λαϊκιστική δημαγωγία: τίποτε τό εομητικό σ' αυτές τίς ταινίες, όπου τό σημαντικό είναι νά άκούσεις καί νά δεις. Νά μήν «παραδοθείς» έπίσης, σεοδίζοντας Μεγάλα Νοήματα, σέ κάποιο κοινό πού του έχουν επιβάλλει μία παγιωμένη, μονοσήμαντη καί παθητική στάση ως προς τόν κινηματογράφο. Άντίθετα, νά τό ψάξεις, νά αναζητήσεις παθιασμένα τήν επαφή άκόμη καί τή σύγκρουση μαζί του: οί συζητήσεις μέ τόν Στράουμπ στό Γαλλικό Ίνστιτούτο καί στό Ίνστιτούτο Γκαϊτε, έδωσαν τό στιγμή μιάς τέτιας παραγωγικής σύγκρουσης («Άν σάς άκουγαν τά θύματα του Στάλιν, σίγουρα θά σάς έσπγγαν τά μούτρα», έλεγε ό Στράουμπ, σέ κάποιον πού παρομοίαζε τόν Στάλιν μέ τόν Μπάχ). Καί κυρίως: νά σπάσεις τίς συνήθειες πού έχει εγκαθιδρύσει ή «άνετη» διαδρομή άπό τήν πορνογραφία στά κάθε είδους βασιτέ. Γεγονός πού δέν προϋποθέτει ούτε στό ελάχιστο μία πολιτιστική ίσοπέδωση, αλλά αντίθετα μία νέα αξιολόγηση όλων τών επαναστατικών στοιχείων πού υπάρχουν στή κλασική παραγωγή καί πού ή σύγχρονη κυρίαρχη κουλτούρα δέν είναι ικανή νά άφομοιώσει (Βλ. τόν Όθωνα, άπό τό έργο του Πιέρ Κορνέιγ).



Άπό τήν εκδήλωση στό Γαλλικό Ίνστιτούτο: ό Ζάν - Μαρί Στράουμπ κι ή Ντανιέλ. Ύγιέ μέ τούς Χρήστο Βακαλόπουλο καί Μιχάλη Δημόπουλο.

Άν αυτή ή προσπάθεια άπαιτεί μία άσυνήθιστα ενεργητική (καί καθόλου συμβατικά συμμετέχουσα) στάση του θεατή, αυτό γίνεται γιά νά ξανα-ανακαλύψει ό τε-

λευταίος την αισθηματικότητα και τη βία, που τον έζησε στερεοί ή κρυψίαση πορνογραφία. Μια αισθηματικότητα και μια βία που δεν αποτελούν πιά ανταλλακτικές αξίες, αλλά προσκλήρουν για μια καινούρια σύζευξη της απόλαυσης και του προβληματισμού, με δύο λόγια, κλίσημα για πάλη, μακριά απ' την αποστεωμένη έκδοσή της «αποστασιοποίησης», στην οποία οι κάθε είδους όργανοι υποστηρίζουν ότι περιορίζονται αυτές οι ταινίες.

Ένα τρίτο σημείο, που μας κάνει να ασχολούμαστε εδώ μ' αυτόν τον κινηματογράφο, είναι το αναμφισβήτητο γεγονός ότι οι Στράουμπ, Υγιέ (τόπως κι ο Γκοντάρ), έχουν ξεπεράσει μέσα απ' τις ταινίες τους την ίδια την κριτική, μια κι η κριτική δεν είναι παρά ένα ακόμη θεσμικό γρανάκι του οικονομικού και ιδιολογικού κινώματος, που αυτές οι ταινίες καταργείλλον: και είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι αντιπρόσωποι της ελληνικής κριτικής (με εξαίρεση τον Γ. Μπακογιαννόπουλο) άδιαφρόνητα για τις ταινίες που προβλήθηκαν στη διάρκεια της οδομαδίας Στράουμπ, Υγιέ, θάβαντας μέχρι το σημείο να καταγγέλλουν έποικρικά και «εκ των υστέρων» την «αδιαφορία του κοινού», αδιαφορία που οι ίδιοι είχαν προκαλέσει με τη σιωπή τους (βλ. το σχετικό σημείωμα στους «Προβληματισμούς», σελ. 15, μετά το τέλος της οδομαδίας). Εξάλλου το μόνο κριτικό σημείωμα για τους Στράουμπ, Υγιέ στον καθημερινό τύπο ήταν έργο του Γ. Λεωτσάκου στο «Βήμα», σχετικά με το Μουσές και Ααρών καθώς και η μεγάλη σεντενιέση-παρομοίωση του Στράουμπ στην Αυγή (23.3.77). Στη γενική σιωπή, προστέθηκε και ο σνομπισμός του Φύλη που δημοσίευσε ένα κείμενο το οποίο μας Νίκω Παναγιωτόπουλο για το κοινό της εκδήλωσης, μαζί με έξι φωτογραφίες, χωρίς να μιλήσει καθόλου για τις ταινίες. Και αφού κατακατανόηθηκε το κοινό και γυμνασθροίθηκα «συνεφαιτικό έπιδείξιμα ενός μέτρου σεξουαλικού παζαριού», σχεδόν διατηρήθηκε η γνώμη ότι η εκδήλωση ήταν άχρηστη, μια και αποτέλεσε μόνο και μόνο το παιδί μιας «παρέλασης διαποικίδων» και «νευρων που εκπορεύτησαν» «αποψη ταχικά όμοια και ελαττωσι», που θέλει να κριτικάρει το «είδωλο» για λογαριασμό της, παρηγοριάζοντας ταυτόχρονα τους μηχανισμούς απόκρισης της ιδιολογικής και πολιτικής παρέμβωσης της κινηματογραφικής πρακτικής αυτών των οπτι στο «είδωλο» (βλ. Φύλη, τυχός 12).

Για μας η εκδήλωση ήταν κάτι περισσότερο από θετική: αποτελείται αποφασιστικά από να γίνει φανερή αυτή η παρέμβωση, από να μισούν οι βόσκι για μια διαφορετική κινηματογραφική προβληματική από εκείνη που της ελληνικής θεωρητικής και πρακτικής κινηματογραφικής πραγματικότητας. Η παρουσίαση των εκδόσεων καθώς και τα κείμενα και οι σεντενιέριες που ακολούθησαν, δεν είναι παρά η δική μας παρέμβωση-συνέχιση αυτής της προσπάθειας: «τα μέσα δε θέλουν πάντα να κλείνουν!».

Χρήτος Βακαλόπουλος
Μιχάλης Δημόπουλος



I.: Μαθήματα Ίστορίας

Σ.Κ. Σέ ποιά εποχή ανάγεται τό σχέδιο τής ταινίας Μαθήματα Ίστορίας;

Ζ.Μ.Σ. Είχα σκεφτεί νά κάνω μία ταινία από τό μυθιστόρημα του Μπρέχτ *Οί ὑποθέσεις του κηρίου Ίουλίον Καίσαρα*, πρίν ἀπ' τόν Ὀθωνα, ἀλλά δέν τό εἶχα πει ποιθενά. Τό μυθιστόρημα τό ἀνακάλυψα, δέ θυμάμαι πιά ἀκριβῶς πότε, νομίζω πρίν τό γύρισμα τής ταινίας γιά τόν Μπάχ, ἴσως καί πρίν ἀπ' τό 1957. Τό διάβαζα, καί τό ξαναδιάβαζα τοιγύριζα συνέχεια γύρω ἀπ' τήν ἰδέα τῶν δύο κεφαλαίων πού τελικά τά ἐγκατέλειπα στήν τελική μορφή τής ταινίας, τῶν κεφαλαίων μέ τούς ἀριθμούς δύο καί τέσσερα, κεφαλαίων πού ἀποτελοῦνται ἀπό τό ἡμερολόγιο του γραμματέα του Καίσαρα, πού ὀνομάζεται Ράρους.

Σ.Κ. Πῶς ἀρθρῶνεται ἡ ἀφήγηση στό μυθιστόρημα; Μέ τή μορφή τής ἐρευνας, ὅπως καί στήν ταινία;

Ζ.Μ.Σ.: Εἶναι ἓνα εἶδος ἐρευνας ἑνός νεαροῦ τής ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ἑνός φιλόδοξου νεαροῦ πού ὀνειρεύεται νά γράφει ἓνα βιβλίο γιά τήν καταγωγή τής δημοκρατίας, ὄχι γιά τόν Καίσαρα, ἀλλά γιά τήν ἴδια τή δημοκρατία. Εἶναι ἓνα εἶδος φιλόδοξου νεαροῦ πού θέλει νά γράφει ἓνα βιβλίο μ' ἓνα καινούριο θέμα γιά νά διακριθεῖ.

ΝΤ.Υ.: Στόν Μπρέχτ, ὁ νεαρός εἶναι πολύ ἀρνητικῶς.

Ζ.Μ.Σ.: Συναντάει τά διάφορα πρόσωπα μετά τό θάνατο του Καίσαρα.

Σ.Κ. Ποιά ἦταν ἡ δουλειά σας σέ σχέση μέ τό μυθιστόρημα;

Ζ.Μ.Σ.: Ἀρχικά, τό νά καταστήσουμε τόν νεαρό διαφανή στό *Μαθήματα Ίστορίας*, σ' ἐλαυτά πού πρόκειται νά μάθει καί πού ἐρχονται σέ ἀντίφαση μέ ὅσα ἔχει μάθει στό σχολεῖο, μέ ὅσα ἔχουμε μάθει στό σχολεῖο. Γιατί αὐτά πού μαθαίνουμε στό σχολεῖο τῶν δυτικῶν δημοκρατιῶν γιά τόν Καίσαρα, γιά τόν τρόπο μέ τόν ὅποιο κάποιοι καταλαμβάνουν τήν ἐξουσία, δέν ἔχουν στήν πραγματικότητα καμιά σχέση μέ τίς ὀικονομικές αἰτίες καί τούς συσχετισμούς τῶν δυνάμεων. Καί ἀκριβῶς αὐτά ἀπαγγέλλει ὅταν περπατάει στήν ἐξοχή μέ τόν τραπεζίτη. Αὐτό πού ἀπαγγέλλει εἶναι ἓνα μάθημα ἱστορί-

Τρεῖς συζητήσεις τῶν
Ζάν-Μαρί Στράουμπ
καί Ντανιέλ Υγιέ
μέ τούς
Φρανσουά Ἀλμπερά,
Χρῆστο Βακαλόπουλο,
Μιχάλη Δημόπουλο,
Νίκο Σαβδάτη
καί Λουί Σεγκέν



Ο ιερέας Σάρας (Ελισσαίος Μάουζης) στο *Μαθηματα Ιστορίας*.



Ο Ζακ - Μισέλ Σαρτρ (αριστερά) και ο Νταλντ - Άντριαν (αποστράφηγος των Ρεβινο Μάουζης) στο πρόχειρο των *Μαθηματα Ιστορίας*.

ας, σάν νά ήταν κάτι πού θά τό είχε μάθει στό σχολείο. Αυτό τό κείμενο, ό Μπρέχτ τό μετέφρασε σχεδόν λέξη πρὸς λέξη ἀπὸ τῆ *Ζωὴ τῶν δώδεκα Καισάρων* τὸν Πλούταρχο.

Ἡ δουλεῖα μας εἶχε σκοπὸ νά καταστρέψει τοὺς ἱστορικοὺς μύθους, τὴν ἥρωοποίηση. Ἐξ-ἄλλου, σέ μᾶς, ὁ νεαρὸς γίνεται ἄπλως ὁ ἀφελῆς πού ρωτᾶει, δηλαδή κάποιος πού ἐπιθυμεῖ ἄπλως νά πληροφορηθεῖ, πού δὲν πρόκειται νά γράψει διβλίο, ὅπως στὸν Μπρέχτ. Σέ ὅλη τὴν ταινία ἀνέι δύο ἐρωτήσεις (καὶ τίς δύο στὸν τραπεζίτη)· ἡ πρώτη εἶναι: «*Ἀλλὰ ἀρκετὰ νωρίς θεωρήθηκε σάν κάποιος πού ἐπρόκειτο νά ἔχει μεγάλο μέλλον στό δημοκρατικὸ κόμμα;*» καὶ ἡ δευτέρη: «*Δέν καταλαβαίνω πὼς εἶχε τὴν ἐξουσία νά κάνει αὐτὰ τὰ πράγματα, ἦδη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ*». Αὐτὰ εἶναι ὅλα ὅσα ρωτᾶει. Ἀνάμεσα στὶς δύο ἐρωτήσεις ἀπαγγέλλει τὸ μάθημα πού ἔμαθε ἰστό σχολείο καὶ στὸν Πλούταρχο. Καθὼς ἀπαλείψαμε ὅλη τὴν ψυχολογία τοῦ προσώπου, αὐτὸ ἔγινε φυσικὰ ἕνα πρόσωπο χωρὶς κοστούμια ἐποχῆς. Κι ἀκόμη περισσότερο, ἡ ἀπάλειψη αὐτὴ μᾶς χρειαζόταν γιὰ νά ἐγκαθιδρύσουμε μιά γέφυρα ἢ ἕνα νῆμα πού θά μᾶς συνέδεε μὲ τὰ προβλήματα στό δρόμο...

NT.Y.: ... καὶ τὸ γεγονός ὅτι τὰ ντεκόρ πού περιβάλλον τὰ πρόσωπα εἶναι ἐντελῶς ἀναχρονικά. Δέν ψάξαμε γιὰ ρωμαϊκὰ ἀνάκλιτρα τῆς ἐποχῆς, διαλέξαμε τὰ ἄσπρα φέροντες τῶν κήπων, μιά σύγχρονη ἀστική ἐπίπλωση.

Σ.Κ. Δυσκολευτήκατε νά βρεῖτε τοὺς τόπους τοῦ γυρισμάτος; Τί ἦταν αὐτὸ πού θάρυνε στὴν ἐπιλογή τους;

Z.M.C.: Αὐτὸ τὸν κῆπο τὸν ἀνακαλύψαμε κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ Ὄθωνα. Ξέρετε, εἶχαμε πολλές δυσκολίες γιὰ νά ἀποκτήσουμε ἄδεια γυρισμάτων στό συντριβάνι καὶ στὸν κῆπο, γιὰ τὴν τέταρτη πράξη τοῦ Ὄθωνα γιατί ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀνῆκαν σέ κάποια κυρία τῆς οἰκογένειας τὸν Πανφίλι. Οἱ Πανφίλι εἶναι μιά οἰκογένεια πολὺ διάσημη στὴ Ρώμη, νομίζω ὅτι ὁ πρῶτος Πανφίλι ἦταν καρδινάλιος. Ἐχουν ἕνα παλάτι πάνω στὴν «πιάτσα Ναβόνα» καὶ τὸ περιγίημο συντριβάνι θρῖσκόταν στὸ κέντρο τῆς πλατείας· τό εἶχε κατασκευάσει ὁ καρδινάλιος. Δέν ἤθελαν λοιπὸν νά μᾶς ἀφήσουν νά γυριστομε καὶ χρειάστηκε, γιὰ τὸν Ὄθωνα, νά διαπραγματευτοῦμε ἐπὶ ἔξι μῆνες μέχρι νά ἀποκτήσουμε τὴν ἄδεια, ἢ ὅποια τελικὰ μᾶς δόθηκε. Καθὼς δὲν εἴμαστε λοιπὸν οἱ γυροῦσι ὅτι θά μποροῦσαμε νά γυρίζαμε σ' ἐκείνη τὴ βίλα, θαλθῆκαμε τὴν ἴδια ἐποχὴ νά ψάχνομε ἄλλοὺ τόπους ὅπου θά γυρίζαμε τὴν τελευταία στιγμή, σὲ περίπτωση ἀρνήσης. Αὐτὲς οἱ ἔρηνες μᾶς

ὀδήγησαν στὴ βίλα Ἀλντομπραντίνι στό Φρασκάτι, ὅπου γυρίσαμε τίς σεκάνς μὲ τὸ νεαρὸ καὶ τὸν τραπεζίτη τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας*. Ὑπῆρχε καὶ σ' αὐτὸν τὸν κῆπο ἕνα συντριβάνι πού δὲν τὸ δειχνο καθόλου στὴν ταινία, κι ὅπου θά εἶχε γυρίσει, σά λύση ἀπελπισίας, τὴν τέταρτη πράξη τοῦ Ὄθωνα. Ὅσο γιὰ τὸ συντριβάνι τῆς βίλας Πανφίλι, μιά καὶ τόφερε ἢ κουβέντα, θρῖσκόταν πρὶν πάνω στὴν «πιάτσα Ναβόνα» κι ὁ καρδινάλιος Πανφίλι τό μετέφερε στοὺς κήπους ὅπου γυρίσαμε τὸν Ὄθωνα. Τὸ σημερινὸ συντριβάνι πάνω στὴν «πιάτσα Ναβόνα» ἔχει κατασκευαστεῖ ἀπὸ τὸν Μπερτίνι.

Τὸ πρόβλημα πού παρουσιάστηκε ὅταν θελήσαμε νά γυρίσουμε ἦταν ὅτι δὲν ἤθελα νά δεῖξω λουλούδια στὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης συνάντησης τοῦ νεαροῦ καὶ τοῦ τραπεζίτη, ἀλλὰ ἤθελα ὀπωσιδήποτε λουλούδια στό τέλος. Μερικοὶ σκέφτηκαν τὸ *Big Sleep* τοῦ Χάουαρντ Χωουκς. Εἰλικρινὰ γνωρίζω πολὺ καλά τὸ *Big Sleep* ἀλλὰ ὁμολογῶ πὼς δὲ σκέφτηκα συνειδητὰ τὴ σκηνή, τὸ γέρο καὶ τὸν Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ στὴ σέρα. ἤξερα, λοιπὸν, πολὺ καλά ὅτι ἤθελα λουλούδια στό τέλος ἀλλὰ ὄχι στὴν ἀρχή, καὶ γιὰ μιά στιγμή μὲ ἔπιασε πανικός, γιατί δὲν κατάφερα νά μὴ δεῖξω τὰ λουλούδια στὴν ἀρχή, κόντεψα μάλιστα νά ἐγκαταλείψω αὐτὸ τὸν κῆπο. Ξέρετε, ὅταν θρῖσκω ἕνα ντεκόρ, νιώθω γενικά τὴν ἀνάγκη νά πάω ἐκεῖ τουλάχιστον πέντε ἢ ἔξι φορὲς, νά περπατήσω, νά καπνίσω μερικά τσιγάρα, νά σκεφτῶ ἄλλα πράγματα, γιὰ νά τὸ συνηθίσω. Μὲ εἶχε καταλάβει ἀληθινὸς πανικός ἐξαιτίας τῶν λουλουδιῶν, μέχρι τὴ στιγμή πού ἀνακάλυψα τὴν ἰδέα αὐτῆς τῆς κίνησης πού ἀποτελεῖ τὴν πρώτη σεκάνς μὲ τὸν τραπεζίτη, πού τελειώνει μὲ τὴν ἐρώτηση τοῦ νεαροῦ: «*Ἀλλὰ, ἀρκετὰ νωρίς θεωρήθηκε σάν κάποιος πού ἐπρόκειτο νά ἔχει μεγάλο μέλλον στό δημοκρατικὸ κόμμα;*». Αὐτὴ ἡ κίνηση ἔγκειτο πολὺ ἀπλὰ στό νά κάνουμε μιά κίνηση γερανοῦ χωρὶς γερανοῦ, κίνηση κομμένη σέ πλάνα, τμηματικὴ, δηλαδή ἀρχικά βλέπομε καὶ τοὺς δύο τοὺς ἀπὸ πίσω, ἔπειτα περναῖμε μπροστὰ, κάνουμε τὸ γύρισμα τοῦ προσώπου ἀνεβαίνοντας ὅλο καὶ περισσότερο, μέχρι τὴ στιγμή πού συμβαίνει μιά διαίτη κι ἀπότομη κίνηση, σάν νά μπαταντζάρισε διαίτη ὁ γερανοῦς πάνω στὸν νεαρὸ πού ρωτᾶει καὶ πού τὸν βλέπομε σὲ γροθό-πλάν καὶ κοντοπλοῦζε γιὰ πρώτη φορὰ, ἐνῶ τὸν ἔχομε δεῖ πρὶν ἀπὸ πίσω. Σ' αὐτὸ τὸ πλάνο, ὑπάρχουν λουλούδια. Μετὰ, ἀποφεύγω νά δεῖξω πάλι τὰ λουλούδια μέχρι τὸ τέλος τῆς ἄλλης σεκάνς, ὅταν γυρίζουν ἀπὸ τὸν περίπατο, ἔπειτα ξανακάνω τὸν ἴδιο γύρο, αὐτὴ τὴ φορὰ ἀντίστροφα στὴν τρίτη σεκάνς μὲ τὸν τραπεζίτη.

Σ.Κ. *Ἡ λειτουργία τῶν πλάνων στό αὐτοκίνητο, αὐτῶν τῶν μεγάλων τράβελινγκ, εἶναι νά δειξοῦν τό λαό, πού ἀπουσιάζει ἀπό τήν ὑπόλοιπη δράση;*

Z.M.Σ.: Θέλαμε νά κινηματογραφήσουμε τοῦς δρόμους τῆς Ρώμης. Ὡστόσο ὄχι μόνο γιά νά ἐπανενταχθοῦμε στήν ἔρευνα, στό λαβύρινθο τοῦ νεαροῦ. Ἐκεῖνο πού ἦταν δύσκολο, ἦταν τό καθράρισμα, γιατί ἤθελα ὁ ἔξωτερικός χώρος νά εἶναι στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ τό κεφάλι τοῦ ἔρευνητή, πού τόν βλέπουμε ἀπό πίσω τήν ὥρα πού ὀδηγεῖ, ὑπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τήν ἀπομόνωσή του, τό γεγονός ὅτι εἶναι ἀποκομμένος ἀπ' τόν ἔξωτερο κόσμο, σάν κάποιος τουρίστας. Ἐλπετε νά βροῦμε ἓνα αὐτοκίνητο μέ ἀνοιχτή σκεπή καί ταυτόχρονα ἀρκετά στενό γιά νά μπορεῖ νά περνάει ἀπ' τοῦς δρόμους, τά μικρά δρομάκια. Τελικά, βρήκαμε αὐτό τό εἰδικό μοντέλο τῆς Austin μέ ἀνοιχτή σκεπή.

Μέ κέφι χαράξαμε οἱ ἴδιοι μέ μεγάλη ἀκρίβεια τή διαδρομή ὅλων αὐτῶν τῶν περιπλανήσεων. Ἀρχίζουμε ἀπό τήν κἀθοδο τοῦ λόφου Giannicolo. Φτάνουμε στή Ρώμη. Φτάνει στή Ρώμη. Το Giannicolo εἶναι ἡ συνοικία τῶν μικροβιοτεχνῶν, ἐπιπλέον, ἡ συνοικία ὅπου οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν μακρῶσει τοῦς σκλάβους καί ἀργότερα, ἐπομένως, ἡ συνοικία τῶν χριστιανῶν. Κατεβαίνει ἀπό τό Giannicolo καί θυθίζεται στό Τραστέβερε. Ἡ ἀγορά τοῦ Τραστέβερε ὅπου φθάνει εἶναι μιά ἀπ' τίς πλεονεχέστερες ἀγορές τῆς Ρώμης. Μετά διασχίζει τό Βιάλε Τραστέβερε καί φτάνει στίς συνοικίες. Τελειώνει φθάνοντας στή μεριά πού ἀγγίζει τόν Τίβερη. Αὐτός ὁ πρώτος περίπατος γίνεται τό πρωί.

Ὁ δεῦτερος περίπατος γίνεται στό Κάμπο ντέ Φιόρι, ἐκεῖ ὅπου κἀχαν στήν πυρά ὁ Τζιερνανό Μπρούνο καί πολλοί ἄλλοι. Εἶναι ἐπίσης ἡ συνοικία τῶν κλεφτῶν, πού στή Ρώμη εἶναι ὀργανωμένοι σάν ἓνας καπιταλιστικός κόσμος σέ μινιατούρα. Κι εἰπτα φτάνουμε στή συνοικία ὅπου δέν βιάζομεν πιά διοτέχνες. Εἶναι ἡ δεῦτερη ἀγορά καί ὁ περίπατος τελειώνει τή στιγμή πού φτάνει στό Κόρσο Βιτόριο Ἐμανουέλ. Εἶναι σχεδόν μεσημέρι. Ὁ τρίτος περίπατος γίνεται στό Τραστέβερε, ἀνάμεσα στίς πέντε καί στίς ἑπτά τό ὄρατο. Ἐκεῖ, βλέπει ἦδη τοῦς ἀνθρώπους νά ξεκουράζονται μπροστά στά σπίτια τους. Αὐτή ἡ συνοικία τείνει σήμερα ὅλο καί περισσότερο νά κατοικήσει ἀποικία τῶν Ἀμερικανῶν... Τά μαγευθεῖσιν ἔτσι, ὥστε νά ξεσπιτώνουν τόν κοσμάκι πού ἔμενε πρῖν ἐκεῖ, καί μετά ἀνακαλύπτουν τά σπίτια καί τά νοικιάζουν σέ ἀμερικανούς πανακτωῖα. Ὑπάρχει λοιπόν, ἓνα ἴδιος ὅλο καί μεγαλύτερον βυθισματός τοῦ νεαροῦ μέσα σ' αὐτές τίς

συννοκίσεις... Μ' αὐτά τά δεδομένα πρέπει νά διευκρινίσουμε ὅτι ὁ ἐργατικός κόσμος, ὡς ἐργατική τάξη, δέν εἶναι παρών. Ἡ Ρώμη εἶναι μιά πόλη βιοτεχνῶν, ἀστῶν ἢ παρασίτων. Αὐτά τά τραβελινγκ δέν εἶναι σέ τελική ἀνάλυση μιά ἀνάλυση τῶν κοινωνικῶν στρωμάτων τῆς παλιάς Ρώμης. Εἶναι ἀπλῶς μιά παρουσία. Εἶναι ἐπίσης ἡ ἀνακάλυψη μιάς πόλης ἀπό κάποιον ξενόφερτο νεαρό, ἀνακάλυψη μέσω τῆς περιπλάνησής του, τῆς ἔρευνάς του.

Σ.Κ. *Στό μυθιστόρημα, ὁ κεντρικός ἥρωας δέ θέτει περισσότερα ἐρωτήματα; Ἐδῶ ἔχουμε κυρίως τήν ἐντύπωση ὅτι περιορίζεται στό ν' ἀκούει.*

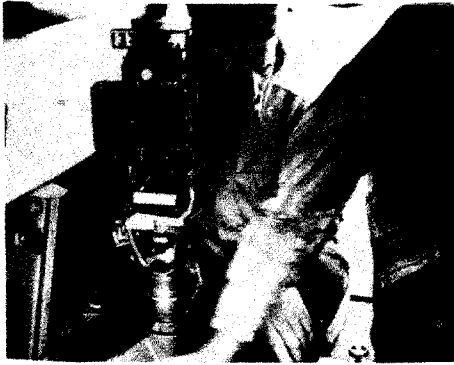
Z.M.Σ.: Στό μυθιστόρημα τοῦ Μπρέχτ ὑπάρχει μιά ὀλόκληρη ἄλλη πλευρά, γιά τήν ὁποία δέν ἔχουμε ἀκόμη μιλῆσει. Σ' αὐτήν, ὁ νεαρός παραφεύει τό ἡμερολόγιο τοῦ Ράουε. Βιάζει νά βρεῖ τόν γέρο τραπεζίτη, ὄχι μόνο γιά νά τόν δάλει νά μιλήσει ὅπως τό κάνει στήν ταινία μας. Ἀναζητεῖ τό ἡμερολόγιο τοῦ Ράουε, τῶν γραμματέα τοῦ Καίσαρα. Τοῦ προσφέρει χημίματα κι ὁ ἄλλος του λέει: ὄχι, δέ θέλω νά σάς τό δώσω. Τό πρόβλημα δέν εἶναι χημιατικό, ὁ τραπεζίτης εἶναι πολύ ἐπιφυλακτικός. Ὑπάρχει ἐκεῖ μιά ὀλόκληρη ψυχολογική πλευρά.

ΝΤ.Υ.: Ὁ Ράουε, ὅπως εἴπαμε στήν ἀρχή, εἶναι γραμματέας τοῦ Καίσαρα, πού πιθανόν ἔχει ἐπινοηθεῖ ἀπό τόν Μπρέχτ, πού ὑποτιθεῖται ὅτι κρατοῦσε κάποιο ἡμερολόγιο, περισσότερο ἢ λιγότερον καθημερινό καί ὅπου ὑπάρχουν πράγματα γιά τόν ἴδιο, τήν προσωπική του ζωή, ἀλλά καί πράγματα γιά τόν Καίσαρα...

Z.M.Σ.: ... γιά τό πήγαίνε-ἐλα στό σπίτι του, στοῦς πελάτες του, κ.τ.λ... Αὐτό ἤθελα νά κάνω στήν ἀρχή.

ΝΤ.Υ.: Ἀλλά τελικά δέν τό χρησιμοποίησαμε. Ὑπάρχουν, σ' αὐτό τό ἡμερολόγιο, πολλές πληροφορίες γιά τους διοτέχνες στή Ρώμη, γιατί ὁ Ράουε πού εἶναι ὁμοφυλόφιλος, ἔχει ἓναν φίλο ἀπ' τόν ὁποῖο ἀγορεύει ἓνα κούρετο. Ὑπάρχει ἐπίσης μιά ἐρωτική ἱστορία πολύ οργιστική. Ἐνας φίλος μας ὁμοφυλόφιλος ἔκλαψε πολύ διαβάζοντάς την. Ἐξάλλου, ὁ Μπρέχτ χρησιμοποίησε τήν ζωή τῶν διοτεχνῶν γιά νά φωτίσει μιά ὀλόκληρη πλευρά τῆς ἐξέγερσης τοῦ Κατλίνα, πού δέν περιεχεται στήν ταινία διότι θά χρεαζόταν σχεδόν ὀλόκληρη ταινία γιά νά καταλάβει ὁ θεατής (κι ἐγώ ὁ ἴδιος ἄλλωστε) τί ρόλο ἔπαιξε ὁ Κατλίνα.

Σ.Κ. *Οἱ ἐλάχιστες παρεμβάσεις τοῦ νεαροῦ, ὅσο συντομες κι ἂν εἶναι, σημαίνουν ὅλο καί περισσότερο τήν προοδευτική ἐξέ-*



λιξη τής συνειδησής του.

Ζ.Μ.Σ.: Αυτό είναι αλήθεια. Δηλαδή, στην άρχη φτάνει πολύ άφελής, σχεδόν χαίει τά πάντα. Έπειτα, πρὸς τό τέλος, πρόκειται γιά κάποιον πού αισθάνεται πραγματική ναυτία. Στήν άρχή, ύπάρχει μάλιστα καί μιá κάποια συννεογή ανάμεσα σ' αυτόν καί τόν τραπεζίτη· γι' αυτό τούς δάζουμε νά καθίσουν στό ἴδιο κάθισμα, αντί νά κάνουμε αὐτό πού γίνεται συνήθως στή ζωή, δηλαδή νά τούς δάλουμε νά κάτσουν ὁ ένας ἀπέναντι στόν ἄλλο. Ἀντιστρέψαμε λοιπόν τά πράγματα καί τούς καθίζουμε στό ἴδιο κάθισμα. Ἡ ἰδέα τής συννεογῆς σημαδεύεται λοιπόν ἀπό τό γεγονός ὅτι βλέπουμε καί τούς δυο, βλέποντας τήν πλάτη καί τό σῆερχο τους: ἤδη ἐδῶ πρόκειται γιά τήν παλιά χιτοκοκική συννεογή. Ἀλλά γυρίζοντας ἀπό τόν περιπάτο κάθονται ὁ ένας ἀπέναντι στόν ἄλλο καί ὑπάρχει μάλιστα κι ἕνα τραπέζι ἀνάμεσά τους. Ἐπαγεμαθιδροῦμε ἕνα εἶδος συννεογῆς μέ τό ποτήρι τοῦ κρασιοῦ καί τήν καράφα.



Σ.Κ. Σ' αὐτό πού μπορούμε νά ὀνομάσουμε «συνεντεύξεις», ὑπάρχουν κατά τρόπο αἰσθητό λιγότερα πλάνα τοῦ νεαροῦ πού ρωτᾷ ἀπό ἐκεῖνα ὅσων ἀπαντοῦν.

Ζ.Μ.Σ.: Ναι, ἐκτός ἀπ' τή σεκάνς τής ἀντιμετώπισής του μέ τόν χωρικό, ὅπου ὑπάρχει σχεδόν ὁ ἴδιος ἀριθμὸς πλάνων. Στήν πραγματικότητα ὑπάρχει ἕνα παραπάνω πλάνο τοῦ χωρικοῦ. Κι ἔπειτα στήν τελευταία σεκάνς μέ τόν τραπεζίτη κινηματογραφοῦμε τόν νεαρό πού ἀκούει σέ ψευτο - champ/contrechamp· ἐκεῖ τά πλάνα τοῦ νεαροῦ εἶναι πού μεγάλα.

Ἀπ' τό γύρισμα τὸν Μαθημάτων Ἰατροῦς, ὁ σπουδαῖο Ρενάτο Μπέουτα (πάνω) μέ τήν κάμερα, μίαι στο αὐτοκινητό καί ὁ Μπενιντζί Γουάουφ (ὁ νεαρός) μέ τόν Τζέτι Γκριτζονι μίαι στο αὐτοκινητό (ζάτω).

ΝΤ.Υ.: Στό μεγάλο πλάνο δίπλα στή θάλασσα, ὅπου μιλάει ὁ συγγραφέας, ὁ νεαρός ἔχει ἐξ-αφανισθεῖ ἐντελῶς, δέν τόν δεῖχουμε κάιν.

Ζ.Μ.Σ.: Ναι, εἶναι αἰσθητή ἡ παρουσία τοῦ νεαροῦ πού ἔχει κάνει τήν ἐρώτηση γιά νά δάλει τόν ποιητή νά μιλήσει, παρόλο πού αὐτός δέν παρεμβαίνει καθόλου. Ἦταν, ὠστόσο, πραγματικά καθισμένος ἀπέναντι του, ἀλλά εἴχαμε προβλέψει νά μὴν τόν δεῖξω. Ἴσως γιὰτί ὁ συγγραφέας ἦταν στ' ἀλήθεια τό πιό γοητευτικό πρόσωπο, καί ἦταν προτιμότερο νά μὴ δεῖξω τό νεαρό, ν' ἀφήσω τή γοητεία νά ἀσκηθεῖ πάνω στό θεατή κατευθεῖαν. Κι αὐτό γιὰτί πρόκειται πραγματικά γιά τό πρόσωπο στό ὅποιο ὁ Μπρέχτ συμπεριφέρεται μέ τή μεγαλύτερη κακία, εἶναι ἕνας συνάδελφος, ἕνας συγγραφέας πού περιφρονεῖ βαθιά αὐτό πού ὁ ἴδιος ὀνομάζει πολιτική, ἕνας ἀστός συγγραφέας στό δρόμο γιά τό φασισμό, γιά τόν ὅποιο ὁ Μπρέχτ αἰσθάνεται περιφρόνηση καί μόνο.



Σ.Κ. Είναι πράγματι το μοναδικό μισθό πρόσωπο ανάμεσα σε όλα, αν και δεν είναι άμεσα πολιτικό.

Ζ.Μ.Σ.: Οί άλλοι είναι κινικοί, είναι έγκληματιές, είναι αυτό που είναι, ενώ αυτός βρίσκεται εκεί, κρίνοντας τα πάντα ενώ δεν έχει καμιά σχέση με όλη αυτή την ιστορία. Ο τραπεζίτης τουλάχιστον είχε πάρει μέρος στην ταξική πάλη την οποία αφήγείται, ο δικηγόρος επίσης, ενώ αυτός είναι ο τύπος του ανθρώπου που μένει έξω από κάθε τι.

Σ.Κ. Πού γυρίσατε αυτό το κομμάτι του συγγραφέα;

Ζ.Μ.Σ.: Στο νησί Έλβα, στα βόρεια του νησιού. Όταν έχει κακοκαιρία, ακριβώς πίσω απ' τον συγγραφέα, μπορεί κανείς να διακρίνει την Κορσική...

Σ.Κ.: Όταν έχει καλό καιρό!

Ζ.Μ.Σ.: Όχι, όταν έχει κακοκαιρία ή λίγο πριν θρέξει η ακριβώς μετά τη βροχή. Αυτό το σπίτι, στο νησί Έλβα, όπου γυρίσαμε, άνηκε σ' αυτόν που ύποδεται τον τραπεζίτη, στον Γκόντφριντ Μπόλντ. Είναι ένας φίλος που είχαμε γνωρίσει όταν γυρίζαμε το *Machorka Muff*, ένας από τους ελάχιστους που το υπερασπιζόταν εκείνη την εποχή, ο μοναδικός ίσως, Παλιός σοσιαλιστής και καθόλου σοσιαλδημοκράτης, που άσφικτα βλέποντας τον όποιο τυραννισμό να τον περιβάλλει, είναι ο πολιτιστικός συντάκτης του εβδομαδιαίου περιοδικού των εργατικών συνδικάτων. Όσο για το δικηγόρο, είναι ο μόνος που ζει στη Ρώμη, Έθραϊός από το Βερολίνο, που έφυγε πριν απ' το 1933. Πήγε στην Ισπανία, όπου είχε πάρει μέρος στον εμφύλιο στην ταξιοκρατία των αναρχικών, αν και κομμουνιστής εκείνη την εποχή. Δίδασκε το '30 ή μάλλον κατά τη δεκαετία ανάμεσα στα 1920-30 στη «Marxistische Arbeiter Schule» (Εργατική μαρξιστική σχολή). Πολέμησε στην αναρχική ταξιοκρατία γιατί, όπως μάς είπε, δεν έπληξε θέση στην κομμουνιστική. Έλεγε θέλησε ν' αγωνιστεί ενάντια στους ναζί, κατατάχθηκε στη γαλλική λεγεώνα των ξένων, όπου βρήκαμε μαζί με άλλους γερμανούς στο Μαρόκο. Στην πραγματικότητα δεν ήθελαν για τίποτα στον κόσμο να τους φέρονε σ' επαφή με τους ναζί. Αποτάχθηκε κι έπειτα πέφτασε στη γαλλική αντίσταση, στην ύπηρεσία μεταδόσεων όπου, φυσικά, είχε μερικά μπλεξίματα με τη γερμανική του προφορά. Τώρα ζει στη Ρώμη.

Ο συγγραφέας είναι ζωγράφος από τη Φρανκφούρτη, όπου ζει διδασκοντας, είναι καθηγητής στη Φρανκφούρτη. Ο χωρικός είναι

ένας χωρικός της περιοχής, μιάς κοιλάδας που κατεδαίνει απ' το Μπρένερ στους Δολομίτες, στην επαρχία Μπολτσάνο. Ο πληθυσμός της μιλάει γερμανικά. Αυτός κατοικεί σ' ένα χωριό, πάνω απ' αυτή την κοιλάδα. Αυτούς τούς χωρικούς τους είχε πουλήσει ο Μουσολίνι στον Χίτλερ. Πολλέμοναν όλοι στο ρώσικο μέτωπο. Τόν χωρικό της ταινίας τόν βρήκαμε χάρη σε μερικούς φίλους που γνωρίζουν την περιοχή. Είναι ο μόνος με τόν όποιο δούλεμα διαφορετικά.

ΝΤ.Υ.: του δόσαμε το κείμενο. Τό ξμαθε μόνος του αλλά χρησιμοποιώντας δικές του λέξεις.

Ζ.Μ.Σ.: Μέ τους άλλους είμαστε άμελικτοι για να αποφύγουμε τό να μετασημιαίσουν τό κείμενο. Όπως και νά έχει τό πράγμα, είναι διανοούμενοι, μπορούσαμε νά τους αναγκάσουμε νά διεισδύσουν στο κείμενο του Μπρέχτ. Ένώ τό χωρικό τόν αφήσαμε τελείως ελεύθερο στην άρχη, νά διαβάσει τό κείμενο με τόν τρόπο του. Αλλά δυσκολευτήκαμε πολύ νά αντικαταστήσουμε καθέμια απ' τίς λέξεις του με τό κείμενο του Μπρέχτ. Πρόκειται για κάποιον που αποδίδει καλά μιά μεγάλη διανοητική άσκηση, που αναφέρεται σέ συγκεκριμένες καθημερινές εμπειρίες, αλλά δέν καταφέρνει καθόλου μιά άσκηση ανάγνωσης ή απαγγελίας. Ανασυνθέτοντας άρχικα τόν κάθε φράση του Μπρέχτ με τό δικό του λεξιλόγιο άκόμη κι άν στη συνέχεια τόν δοθήσαμε νά αντικαταστήσει τίς δικές του λέξεις με άλλες, εκείνες του Μπρέχτ, στην άρχή έπένδνε στο κείμενο τίς δικές του εμπειρίες.

Σ.Κ. Πού τοποθετείτε αυτή την ταινία σε σχέση με την προηγούμενη σας δουλειά; Έχετε την εντύπωση ότι εμπλουτίσατε την προσπάθειά σας μ' έναν άμεσα πολιτικό και οικονομικό προβληματισμό;

Ζ.Μ.Σ.: Είναι η πρώτη ταινία που κάνουμε, όπου μιλάμε για πολιτική οικονομία και οικονομικούς συσχετισμούς δυνάμεων. Μέχρι εδώ έπροκοιτε για την πολιτική που αναλύονταν έξω απ' τους οικονομικούς συσχετισμούς δυνάμεων, εκτός ίσως απ' την ταινία για τόν Μπάχ. Αν κάποτε υποστήριζε ότι ο Μπάχ είναι μιά μαρξιστική ταινία, αυτό δέν τό έκανα γιατί είναι μιά ταινία για την εργασία και τη μοδητική εργασία, τελοσπάντων, όχι μόνο γι' αυτό, αλλά γιατί στην πραγματικότητα ή οικονομία ήδη άρχιζε να σκάει μετά. Αλλά δέν έπληξε μαρξιστική άνάλυση του θέματος με την άσθητη έννοια. Έδώ, υπάρχει μιά τετα άνάλυση γιά πρώτη φορά. Αλλά ακόμα και στους *Ασμεγλίωτους*, τη στιγμή που ή γρια σκιαγραφεί έναν κάποιον πινακα της οικονομικής κρίσης στη Δυ-



Ο άγροτής (Γιόχαν Οϊντφρίντρινγκερ) στα *Μαθήματα Ιστορίας*.

τική Γερμανία, ύπάρχει κάτι πού κινείται προς αυτή τήν κατεύθυνση. Ήταν ωστόσο ένα επικό κείμενο ενός άστου συγγραφέα κι όχι πραγματικά μιá μαρξιστική ανάλυση.

Τά *Μαθήματα Ιστορίας* είναι μιá ανάλυση πού ταιριάζει εξίσου καλά στην αμερικανική πολιτική στήν Λατινική Αμερική, λογαριάζοντας βέβαια όλες τές διαφορετικές συνθήκες. Είναι ή άφετηρία για μιá ανάλυση του ιμπεριαλισμού, των σχέσεων δημοκρατίας-εμπορίου, των σχέσεων επίσης αστικών δημοκρατιών-καπιταλισμού, δείχνοντας ότι όλα αυτά οδηγούν αναπόφευκτα στον ιμπεριαλισμό.

Γράφοντας τές «Υποθέσεις του κυρίου Ιουλίου Καίσαρα», ο Μπρέχτ ξαναδιαβάζει εκείνη τήν εποχή τό «Κεφάλαιο» του Μάρξ. Τό διβλίο του είναι, κατά κάποιο τρόπο, μιá αυστηρή εφαρμογή του «Κεφάλαιου» στην ανάλυση του φωμαϊκού ιμπεριαλισμού.

Σ.Κ. 'Η ταινία στό επίπεδο τής μορφής, μέσα άπ' τήν σχετική τής απλότητα, ξεκόβει άπ' τές προηγούμενες ταινίες. Γιατί;

Ζ.Μ.Σ.: Αυτή τήν ταινία τήν ήθελα πιό άπλή από τές άλλες. 'Ο 'Οθων (τό κατάλαβα ξαναδλέποντάς τον μετά από άρκετό καιρό) είναι μιá λυρική ταινία. Έδώ, αντίθετα, δέν ήθελα καθόλου νά κάνω μιá λυρική ταινία. Αυτό πού είναι λυρικό, ή μάλλον πού γίνεται λυρικό, έ-

ναι οι σεκάνς στό δρόμο. Αυτό είναι όλο. Δούλεψα πολύ περισσότερο στό κείμενο του Μπρέχτ παρά σ' εκείνο του Κορνέιγ, δουλέψαμε τές λέξεις, τές έννοιες, για νά κάνουμε ξεκάθαρες τές φράσεις, για νά παρεμβάλλουμε παύσεις, έτσι ώστε νά αναδυθεί ή κατασκευή, νά γίνει προφανής ή λογική. Μπορούμε νά πούμε ότι τό κείμενο μās αντίσταθηκε, πράγμα πού μās ώθησε νά τό δουλέψουμε.

Θά ήθελα νά διευκρινίσω ότι έξαρχής πίστενα ότι κανένas διανομέας δέ θά ήθελε αυτή τήν ταινία, και ότι ή μοναδική μας ευκαιρία νά έρθουμε σ' έπαφή μ' ένα κοινό ήταν ή τηλεόραση. Στην τηλεόραση οι έρευνες είναι ένα κλισέ, μιá τρέχουσα πρακτική, ή ταινία μας ήταν μιá έρευνα, έπρεπε λοιπόν νά περάσει. Είχαμε ωστόσο πολλές δυσκολίες με τους κληρονόμους του Μπρέχτ άπ' τους όποιους δέν είχαμε πάρει τά δικαιώματα, όχι μόνο για οικονομικούς λόγους, αλλά κυρίως γιατί δέ θά είχαν δώσει σίγουρα τή συγκατάθεσή τους για τήν ταινία έτσι όπως τήν είχαμε συλλάβει, χωρίς γνωστούς ήθλοποιούς, παραδοσιακή έντριγκα, κ.τ.λ... 'Αν δέ βρούμε μιá λύση στό παραπάνω πρόβλημα, είναι άδύνατο νά προβληθεί ή ταινία στη γερμανική τηλεόραση, όπως είχε προβλεφθεί. 'Αλλά νομίζω ότι τό ζήτημα θά διευθετηθεί...

Σ.Κ. 'Ο 'Οθων είχε αισθητή άποτυχία στό Παρίσι. 'Ο Μπάχ αντίθετα δέν πήγε άσχημα. Τι σκέπτεσθε γι' αυτό;

Ζ.Μ.Σ.: Ἄν δούλεμε ὁ Μπάχ, αὐτὸ ὀφείλεται πραγματικά σὲ μιὰ παρεξήγηση. Ὅλοι νομίζουν ὅτι μποροῦν νὰ κοιμούνται ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ μουσική. Μὲ τὸν Ὄθωνα δὲν ὑπῆρχε πιά αὐτὴ ἡ παρεξήγηση· ἐξάλλου ἦταν βέβαια πρώτη φορά πού οἱ γάλλοι ἔβλεπαν μιὰ γαλλικὴ ταινία, φτιαγμένη ἀπὸ ἐμᾶς. Καί ἔπειτα δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι, εἶναι Κορνέϊγ κι ὁ Κορνέϊγ ἐκνευρίζει γενικά. Κανείς δὲν πάει νὰ δεῖ μιὰ ταινία δγαλμένη ἀπὸ ἔργο τοῦ Κορνέϊγ.

ΝΤ.Υ.: Ξέρετε, ὅταν ἡ ταινία παιζόταν στὸ Παρίσι, στὸν κινηματογράφο «Les Trois Luxembourgs», στὴν εἰσοδο, ἔλεγα σὲ ὅσους πήγαιναν νὰ δοῦν τὸν Ὄθωνα: «εἶναι προτιμότερο νὰ δεῖτε τὴν ταινία τοῦ Σέρτζιο Λεόνε πού παιζέται στὴν αἴθουσα ἀρ. 2. Ὁ Ὄθωνας εἶναι ἡ ταινία ἐνὸς μεθύστακα».

(Ρότενταμ, Μάρτιος 1973, συνέντευξη στὸν Μιχάλη Δημόπουλο. Μετ.: Χρ. Βακαλόπουλος).

II: Μουσῆς καὶ Ἄαρών

Σ.Κ. Ἀς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ ἐγχειρήματος, πού ἐξαρχῆς εἶναι ἀρκετὰ ἰδιόμορφη καὶ πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη φορά πού μιὰ ὄπερα σκηνοθετεῖται στὸν κινηματογράφο. Ὑπῆρξαν μερικὰ παραδείγματα ἀπὸ ὄπερες πού φτιάχτηκαν εἰδικὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο ὅπως τὸ «Μέντιουμ» τοῦ Μενότι ὑπῆρξαν ἀργότερα κινηματογραφημένες ὄπερες (Καράγιαν), ἀλλὰ ἀπ' ὅτι ξέρω εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἡ ἀπόδοση μιᾶς ὄπερας δὲν περνᾶει μέσα ἀπ' τὴ θεατρικὴ σκηνή.

Ζ.Μ.Σ. Ἀκόμη καὶ στὶς κινεζικὲς κινηματογραφημένες ὄπερες (γνωρίζω διὸ ἢ τρεῖς ἀπ' αὐτές) μεσολαμβάνει, τελικά, τὸ θέατρο.

Σ.Κ. Εἶναι ἀναπαραστάσεις, κινηματογραφημένες ἐκ τῶν ὑστερῶν, ἐνῶ στὴν ταινία σας τὸ θέατρο δὲν μεσολαθεῖ. Βέβαια, ὁ Μωσῆς καὶ Ἄαρών ἔχει ἤδη ἀνέβει στὴ σκηνή, ἀλλὰ μπορούμε νὰ πούμε ὅτι δὲν ἔχει παίξει πολλές φορές κι ὅτι ἔχει ἀποχτήσει ἄλλοις τὴ φήμη ἔργου πού δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἀνεθασθεῖ.

Ζ.Μ.Σ.: Τὸ ξανάπαίζην μὲ τὴν ευκαιρία τῆς ἑκατονταετίας ἀπ' τὴ γέννηση τοῦ συνθέτη, δὲν πᾶει πολὺς καιρὸς, εἶθε κι ἕνα χρόνο περίπου. Ἀλλὰ τὸ ὅτι δὲν εἶχε παιχθεῖ σὺνχρονιστὸ παρελ-

θὸν δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ φήμη τῆς ἀδυναμίας τοῦ ἀνεβάσματος του, ἀλλὰ κυρίως στὸ ὅτι ὑπῆρξε μιὰ τοιμ; ὁ Σαινιμεργκ ἔφυγε στὶς ΗΠΑ, τὸ 1933 καὶ ἐκεῖ δὲν προσπάθησαν ἰδιαιτέρως νὰ τὸ ἀνεβάσουν. Στὶς ΗΠΑ, ὁ Σαινιμεργκ ἦταν τελείως ξεριζωμένος. Ἀλλὰ ἂν ἐξαιρέσουμε τὸ Μουσῆς καὶ Ἄαρών εἶναι ἐκπληκτικὸ τὸ πόσο ἡ μουσικὴ τοῦ Σαινιμεργκ ἰπηρεύσε τοὺς νέους μουσικοὺς τοῦ κινηματογράφου. Ἐνῶλα παρατηρεῖ κανεὶς πόσα πολλὰ ἔχουν ἀντλήσει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Εἶχε μαθητὲς του πολλοὺς ἀπ' αὐτοὺς, καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ἐπίσης ὅτι στὶς Η.Π.Α ὁ κόσμος εἶχε περισσότερες ευκαιρίες ν' ἀκούει Σαινιμεργκ, ἀνάμεσα στὰ 1933 καὶ στὰ 1945, παρά στὴν Εὐρώπῃ ὅπου ἦταν ἀνύπαρκτος. Ἐπρεπε νὰ περιμένουμε μέχρι τὰ 1952, ἕνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σαινιμεργκ, γιὰ τὴν πρώτη ἐκτέλεση τοῦ Μουσῆς καὶ Ἄαρών τὸν διεύθυνε ὁ Ρόμπινσον ἐνῶ ἡ πρώτη σκηρικὴ ἐκτέλεση ἔγινε στὴ Ζυρίχη, πάντοτε μὲ τὴ διεύθυνση τοῦ Ρόμπινσον, δὲ θυμάμαι ποῖα χρονιά.

Σ.Κ. Ἀπὸ τότε ὑπῆρξαν ἀρκετὲς ἡχογραφῆσεις, καὶ τελευταία μιὰ τοῦ Γκιλεν καὶ μιὰ ἄλλη τοῦ Μπουλέζ πού δὲν ἔχει κυκλοφορεῖ ἀκόμη...

Ζ.Μ.Σ.: Ὁ Μπουλέζ αλλοστὲ μᾶς ἐκλεγε τὸν Μωσῆς, τὸν Γκύντερ Ράιχ. Ὅσο γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Μουσῆς καὶ Ἄαρών στὰ 1973, μὲ διεύθυνση τοῦ Ρόλφ Λιμπτριναν καὶ τὸν Ρεϊμὸν Ζερόμ στὴν Ὀπερα τοῦ Παρισιοῦ, δὲν τὴν εἶδα, οὔτε καὶ εἶχα καμιὰ διάθεση νὰ τὴν δοῦ, ἦταν στὰ γαλλικά. Δὲν ἔχει κανένα νόημα νὰ παιζέται τὸ ἔργο στὰ γαλλικά, ἀφοῦ ἔχει κατασκευασθεῖ πάνω σὲ λέξεις. Ἡ κανεὶς κυριολεκτικὴ μετάφραση πού δὲν εἶναι δυνατό νὰ τραγουδηθεῖ, ἢ κανεὶς μιὰ κακὴ μετάφραση πού μπορεῖ νὰ τραγουδηθεῖ ἀλλὰ πού δὲν ἔχει πιά κανένα νόημα.

Σ.Κ. Ἀς ἐπανέλθουμε στὴν πρωταρχικὴ ἐρώτηση. Τὸ ἐγχειρήμα σας με τὸν Γκιλεν ἔχει τὴν πρωτοτυπία νὰ μὴν περνᾶει ἀπ' τὸ θέατρο

Ζ.Μ.Σ.: Ἐδοῦ καὶ μερικὰ χρόνια ὁ Λεὼ Στρὼς ἔλεγε σὲ μιὰ συνέντευξη στὰ Cahiers du Cinema, στὸν Ζακ Ριβετ νομίζω, ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ κινηματογραφηθοῦν ὄπερες. Δὲ θυμάμαι πια γιατί τὸ ἔλεγε, γι' αὐτὸ καὶ τέτοιον θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι μιὰ ἀναγκαία, ἀπαραίτητη κατευθύνση τοῦ κινηματογράφου. Μοῦ εἶχε κανεὶ μεγάλη ἐντύπωση ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Τελωσπάντων, αὐτὸ ἦταν μιὰ παρενθέση.

Σ.Κ. Ἡ ὄπερα στὸν κινηματογράφο σοκάρει ἐκ τῶν προτέρων, κινεῖται ἐνάντια στὴν



Προετοιμασία γυρίσματος του πλάνου 24 του Μωυσή και 'Ααρών. Δεξιά ο Ζάν-Μαρί Στράουμπ, στη μέση η Ντανιέλ 'Υγιέ, αριστερά (με την κορδέλλα στα μαλλιά) ο Τζέτι Γκριτζιόνι. Διακρίνονται επίσης οι Γκύντερ Ράιχ (Μουσής) και Λουί Ντεβός ('Ααρών).



Από την πρώτη πράξη του Μωυσή και 'Ααρών (προετοιμασία γυρίσματος)

άλθησφάνεια που περιμένουμε συνήθως απ' αυτόν. Στο θέατρο το πρόβλημα ξεπερνιέται γιατί υπάρχει το βάθος της σκηνης, κι έπειτα, υπάρχει μία σύμβαση που γίνεται αποδεκτή και που λειτουργεί στην έντέλεια. 'Αλλά στον κινηματογράφο δε συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Z.M.S. Αυτό που με ενδιέφερε στο ξεκίνημα ήταν να κινηθώ ενάντια σ' αυτή την άλθησφάνεια με το πρόσωπο του Μωυσή που, ακριβώς, δεν τραγουδάει. Έκτος από μία φράση, «Όπως και νά ήταν, θέλαμε όποσδήποτε έναν τραγουδιστή, πέρα απ' το γεγονός βέβαια ότι δεν ήταν δυνατό να δοθεί το μέρος του Μωυσή παρά μόνο σε τραγουδιστή κι όχι σε ήθοποιό, γιατί χρειαζόταν στ' αλήθεια κάποιος που νά μπορεί νά διαβάσει μία παρτιτούρα έπειδή παρόλα αυτά, αυτό το «Sprchgesang», αυτό το όμιλούμενο τραγούδι ή αυτή ή τραγουδιστή όμιλία, είναι σημειωμένο στην παρτιτούρα). Αυτό που μ' ενδιέφερε λοιπόν ήταν νά κάνω κάτι που δέν είχαμε κάνει ποτέ πριν, στις προηγούμενες ταινίες μας, γιά παράδειγμα, ακόμη κι αν ή γριά στους *Ασιμφιλίωτους* ατάγγελλε με στόμφο φράσεις γιά τήν οικονομική κρίση, μιλούσε ώστόσο με τρόπο καθόλου άλθησφάνη, καθόλου νατουραλιστικό. Παρόλα αυτά ήταν ένας τρόπος νά μιλάς που δέν πήγαινε και πολύ μακριά. Με τον Μωυσή, αντίθετα, πήγαμε πολύ μαζυύτερα. Μας κατηγορούσαν πάντοτε γιά τήν αποδομική τής γλώσσας στις ταινίες μας. Οί γερμανοί έλεγαν γιά τους *Ασιμφιλίωτους*: «δέν καταλαβαίνουμε τίποτε στις ταινίες σας» γιατί τίποτε δέν προσφέρεται με νατουραλιστικό τρόπο. 'Αλλά, στην πραγματικότητα, βλέποντας τήν ταινία, σκέπτεται κανείς ότι καταλαβαίνει τήν κάθε συλλαβή, ότι ό λόγος είναι λογικός, πολύ καθαρός. Αυτό που δέν ήταν νατουραλιστικό ήταν ό τρόπος έκφορας. Στο Μωυσή, είχαμε τήν ενθύμια νά κάνουμε τό αντίθετο, ή όμιλία άρθρώνεται απολύτως ξεκάθαρα. 'Αλλά, ταυτόχρονα σε μερικάς απ' τίς άλλες ταινίες μας θέλαμε νά προχωρήσουμε παραπέρα τίς προσπάθειές μας, νά σπρωξουμε παραπέρα τή δουλειά γιά τον Γάλλο στον *Θόουσι* ή γιά τή γριά στους *Ασιμφιλίωτους*, δουλειά που όξυνε όχι τά όριζόντια αλλά τά κλίτη διαστήματα. Προκειται λοιπόν γιά κάτι που δε θά μπορούσαμε νά τό είχαμε κάνει χωρίς μουσική, με τήν όμιλία και μόνο.

ΣΚ. Κι ακόμη περισσότερο, μία κι ή άρθρωση στον Σαινπεργκ είναι ιδιαίτερα πομπώκη, τά πάντα αναμειγνύονται, οι άνθρωποι μιλούν ταυτόχρονα 'Απ' αυτή την άποψη, τά ντυσέτα Μωυσή και 'Ααρών είναι πολύ τυπικά, ό ένας μιλάει, ό άλλος

τραγουδάει, ένα είδος μουσικού κανόνα μετατοπίζεται απ' τήν όμιλία στο τραγούδι...

Z.M.S. Πολύ σωστά. Αυτό άλλωστε μάς έβαλε πολλά προβλήματα όσον αφορά τους υπότιλους, έπρεπε νά διαλέξουμε τί νά μεταφράσουμε... 'Αλλά θά ήθελα νά επανέλθω σ' αυτά που λέγαμε πάνω στην άρθρωση, στη φωνωδία. Νομίζω ότι είναι ή πρώτη φορά που τά διαστήματα στον *Μωυσή* και 'Ααρών είναι τόσο μεγάλα. 'Ο 'Ααρών-Ντεβός μάς έκμισθηρέθηκε ότε στον δίσκο του Ρόσμπανοντ, που είναι χωρίς άλλο ό,τι τό καλύτερο έχει γίνει μέχρι σήμερα όσον αφορά τήν ήχογράφηση του *Μωυσή* και 'Ααρών' ο Κρέμτς, σωστά, κι έξυπνος τεχνόρας που έχει επενδύσει αρακτητή έπιφωνία στο πρόσωπο του 'Ααρών, χωρίς όμως νά φτάνει σε κάποια γελοία έρμηνεία, ό Κρέμτς λοιπόν, στην αρχή, αποδίδει σχεδόν τά 60% τής παρτιτούρας, αλλά πρός τό τέλος τραγουδάει μόνο ένα 10%, γιατί αυτά τά διαστήματα που υπάρχουν στον Σαινπεργκ δε συμπεριλαμβάνονται ακόμη στα μουσικά μας ήθη, είναι γιά μάς κάτι τό άφύσικο, ακόμη κι αν σε εκατό χρόνια άς πούμε, θά είναι έντελως «φυσιολογικά». Έκτιμάμε ότι στη δική μας δουλειά ό 'Ααρών κατορθώνει νά τραγουδήσει τό 90% τής παρτιτούρας...

Ντ. Υ. Παρόλ' αυτά πρέπει νά διευκρινίσουμε ότι δέν ήταν ύποχρεωμένος νά τραγουδήσει μονορούφι όλο τό ρόλο του. Κάναμε επαναλήψεις, αν χρειαζόταν ξαναρχίζαμε, πράγμα που δέν έπέτρεπε νά ερμάνεται περισσότερο...

Z.M.S. Βέβαια στις μοντέρνες όπερες, τά κλίτη διαστήματα είναι πολύ μεγάλα αλλά υπάρχουν επίσης τραγουδιστές που έχουν ειδικτεί σ' αυτό τό είδος δουλειάς.

ΣΚ. 'Η πό άξιοπρόσεκτη καινοτομία στην ταινία σας είναι ότι σκηνοθετείτε την τρίτη πράξη, ή όποια συνήθως δέν παίζεται με τό πρόσχημα ότι δέν έχει μουσική 'Η όπερα τελειώνει συνήθως με τήν περίφημη φράση του Μωυσή: «Ω λόγε, έσύ λόγε, που μου λείπεις!» («O Wort, du Wort, das mir fehlt!»)

Z.M.S. Σ' αυτό τό σημείο οί άστοι νιώθουν έχθριστοι, πρόκειται γιά τήν αποτυχία. 'Η αποτυχία άρσεί πάντα στην αστική τάξη, ό Μωυσή δέν παίρνει τήν έξουσία, απέρχεται νικημένος στο τέλος τής δεύτερης πράξης. 'Ο 'Ααρών θωμαίνει γιατί αυτός είναι που προκαλεί τήν απέλτεια του Μωυσή, λέγοντάς του ότι οί Δέλτοι δέν είναι παρά μία εικόνα, ένα

μέρος της ιδέας. Σέ όλες τίς κριτικές γιά τήν ὄπερα λέγεται ὅτι αὐτό τό τέλος εἶναι ὑπέροχο, ὅτι εἶναι γελοίο νά πᾶς νά ξεθάψεις τήν τρίτη πράξη, ἀφοῦ εἶναι ὠραιότερη ἔτσι. Καί κατασκευάσαν ἔτσι μιᾶ ἀποψη τῆς πεντάρας πάνω στήν ὑποτιθέμενη ιδέα τοῦ Σαινίμπεργκ πού, σύμφωνα μ' αὐτούς, εἶναι ἡ ἀδυναμία τοῦ λόγου. Ἀλλά στόν Σαινίμπεργκ, στό *Μωυσῆς καί Ἀαρών* ὁ Μωυσῆς παίρνει ξανά τήν ἐξουσία.

Σ.Κ. Ὑπάρχει ὁλόκληρη θεωρία πού ταυτίζει τόν Μωυσῆ μέ τόν ποιητή πού δέν μπορεῖ νά διατυπώσει τό ἄρρητο, γιατί ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντοτε ἄρρητη. Σύμφωνα μ' αὐτή τήν ἀποψη ὁ Μωυσῆς, θά ἦταν ἐκείνου πού δέν μπορεῖ νά χρησιμοποιήσει τό λόγο γιά νά κάνει τόν λαό νά δεχθεῖ τό ἀνείπωτο, ἐνῶ ὁ Ἀαρών εἶναι πραγματιστής δημαγωγός.

Ζ.Μ.Σ: Ὅταν λέμε ὅτι ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντοτε ἄρρητη εὐνοοῦμε τό βίτσιο τῆς ἀστικής τάξης. Εἶναι ἓνα δῶρο γιά τοὺς ἀστούς! Ὅσο γιά τόν Ἀαρών, εἶναι κι αὐτός ὀπορτουניστής, προδίδει τόν Μωυσῆ ἀπό φόβο καί ἀσυνειδησία, ἀλλά ὅταν λέει ὅτι ἀγαπάει τό λαό τό πιστεῖται, καί μπροσούμε νά τόν πιστέψουμε.

Σ.Κ. Στό τέλος τῆς δευτέρας πράξης ὁ Ἀαρών κατηγορεῖ τόν Μωῦσῆ. Ὁ τελευταῖος φτάνει μέ τίς Δέλτους κι ὁ Ἀαρών τόν ὑποχρεώνει νά τίς σπάσει. Τόν ὑποχρεώνει κατά κάποιο τρόπο νά ἐγκαταλείψει τό ἐπιχείρημα πού αὐτές τοῦ παρέχουν: «Ἔτσι καταστρέφω αὐτές τίς Δέλτους καί θέλω νά παρακαλέσω τόν Θεό νά μέ ἀπαλλάξει ἀπ' αὐτό τό καθήκον», τοῦ λέει ἀπογοητευμένος. Ἀλλά στήν τρίτη πράξη, ὁ Μωῦσῆς ἔχει πάρει τήν ἐξουσία. Ἀνάμεσα στίς δύο πράξεις ὑπάρχει μιᾶ ρῆξη, μιᾶ ἔλλειψη, σχεδόν ἓνα θαῦμα.

Ζ.Μ.Σ: Ὁ Γάλλον εἴπωσε μιά ἄλλη πάντοτε: πῶς μπόρεσε νά ξαναλαοῦν τήν ἐξουσία; Ἀλλά προφανῶς αὐτό δέν ἐνδιέφερε τόν Σαινίμπεργκ. Ἡ ἔλλειψη εἶναι καθαρή, ὁ Μωυσῆς ἐπανέχεται, φωνάζει κοντά τόν τοῦς γιουῦς τοῦ Λεβύ, γιά νά μπορέσει νά ἐλέγξει ξανά τά πράγματα. Καί τοὺς λέει, πηγαίνετε, σκοτώστε. Καί σκοτώνουν 3000 ἀνθρώπους. Εἶναι μιᾶ ἀντιπροφη πού δημιουργεῖ ἀσυνέχεια. Ἐξάλλου, σ' ὁλόκληρη τήν ταινία ἡ ἀσυνέχεια θεμελιώνεται πάνω στίς τομές τῆς παρτιτούρας καί κάθε ἀλλαγὴ πλάνου δέν εἶναι τυχαία, προσθέτει μιᾶ ἀσυνέχεια σ' ἐκείνην τοῦ Σαινίμπεργκ.

Σ.Κ. Πῶς εἶχε ὀργανωθεῖ ὁ χώρος σέ σχέση μέ τήν κάμερα;

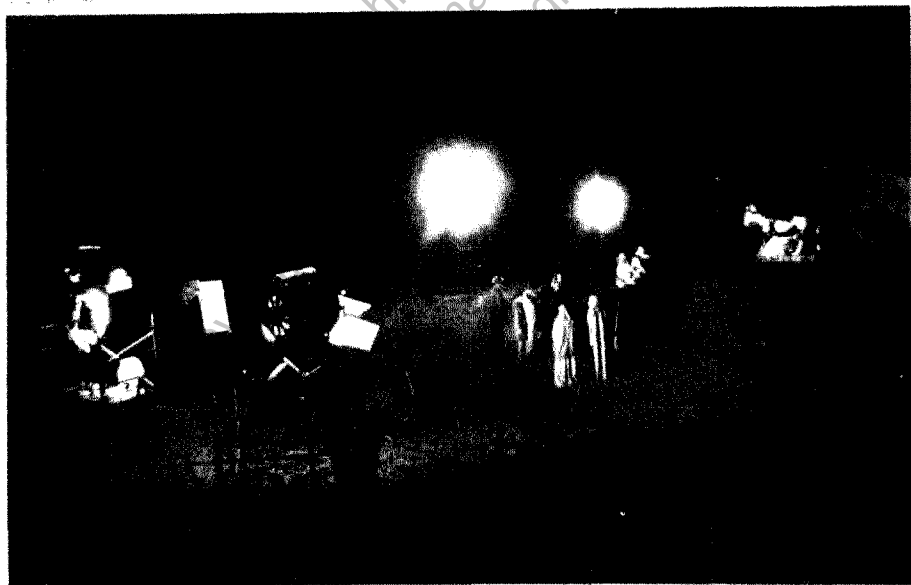
Ζ.Μ.Σ: Ἀρχικά, ἡ σκηνοθεσία εἶναι κυκλική στό ἐσωτερικό μιᾶς ἔλλειψης πού συνδέει τέσ-

σερις ὁμάδες πού ἀντιτίθενται ἡ μιᾶ στήν ἄλλη: τήν ὁμάδα τοῦ ἱερέα, τῆ χορωδία πού ἀντιπροσωπεύει τό λαό, τήν ὁμάδα μέ τοὺς τρεῖς σολίστες στά ἄριστερά τοῦ λαοῦ, ὅταν ὀρισκόμαστε ἀπέναντί του, καί τήν ὁμάδα Μωυσῆ – Ἀαρών, ἀπέναντι στοῦ λαοῦ. Σ' ὁλόκληρο αὐτό τό μέρος οἱ συνδέσεις γίνονται μέ πανοραμικά. Ἐπειτα φθάνει ἡ μεγάλη ρῆξη, τῆ στιγμή τοῦ μεγάλο κομματιοῦ μέ τό χρυσό μῶσχο. Ἀπό εκείνη τῆ στιγμή σταματᾶ μέ ἀντιμετωπίζουμε τήν ἔλλειψη σάν ἔλλειψη, νά κυκλοφοροῦμε στό ἐσωτερικό τῆς. Τό πλάνο ὀπου φθάνει ὁ Ἀαρών, στήν ἀρχὴ τῆς δευτέρας πράξης, εἶναι τό τελευταῖο πλάνο πού συνδέεται μέ τήν ἔλλειψη: ἀπ' τῆ μιᾶ ὑπάρχουν οἱ παλαιοί, ἀπ' τήν ἄλλη ὁ λαός πού φθάνει λέγοντας ὅτι θά λησάσει τόν Μωυσῆ, καί στόν τρίτο πλάνο, ὁ Ἀαρών. Μετά, ὅταν ὁ Ἀαρών δέχεται νά κατασκευάσει τόν μῶσχο καί νά ἐπιστρέφει στό λαό τοὺς θεοῦς του, ὀπως αὐτός ἀπαίτει, ὑπάρχει ἄλλη μιᾶ ρῆξη καί δέν ἀντιμετωπίζουμε καθόλου πιά τήν ἔλλειψη σάν τέτια, δηλαδή μέ κυκλικό τρόπο καί χωρὶς νά ἀλλάξουμε τόν ὀριζόντιο ἄξονα, ὀπως στήν πρώτη πράξη. Ὅλα προσανατολίζονται θεατρικά πρὸς τόν μῶσχο, πρὸς τό δωμά. Παρεμβάλλεται τότε ἄσπρη ἀμόρσα πού συνοδεύεται ἀπ' τό τραγοῦδι τῆς χορωδίας, πού ὕμνει τήν κατασκευὴ τοῦ Θεοῦ. Ἡ εἰκόνα ἐξαφανίζεται ἀπ' τήν ταινία γιάτι κατά κάποιο τρόπο τήν κατασκευάζουν κι ἔπειτα βλέπουμε τόν Ἀαρών πού παρουσιάζει τόν μῶσχο. Ἐδῶ, ὀλα εἶναι ἐπίπεδα, θεατρικά, προσανατολίζονται πρὸς τό μῶσχο καί τό δωμά. Ἐπειτα, μόλις τελειώνει τήν παρουσίαση, βλέπουμε τά ζῶα νά ὀρισκονται ἦδη ἐκεῖ, τά γαϊδούρια, μιᾶ ἄσπρη δρομάδα, κι ἔπειτα φτάνει τό κοπάδι μέ τά κατοικοπρόβάτα. Ὑστερα ἀρχίζουν οἱ μικρές θεαματικές ἐκρήξεις, μικρές νυχτερινές σκηνές ὀπου ὁ λαός ἐκρήγνυται σέ ἄτομα. Προσπαθήσαμε σ' αὐτό τό σημείο νά σεδιαστοῦμε τίς ὑποδείξεις τοῦ Σαινίμπεργκ στό λιμπρέτο καί τήν παρτιτούρα, περιορίζοντάς τίς σέ μερικῆς «ἀστραλέας», χωρὶς νά προκαλέσουμε ἔτσι κορεσμό εἰκόνας, πού θά εἶχαν συνένετια τό μπλοκάρισμα τῆς φαντασίας τοῦ θεατή.

Σ.Κ. Ὑπάρχουν λοιπόν δυὸ σκηνηκοί χώροι. Ἡ ταινία ἐκτυλισσεται σέ καθορισμένο σκηνηκό χώρο σέ μιᾶ ἀρένα. Κι αὐτός ὁ σκηνηκό χώρος χρησιμοποιεῖται ἀρχικά μέ τρόπο κυκλικό, στρογγυλό, ἀντίθετα μέ τῆ σκηνοθεσία τοῦ ἰταλικοῦ Θεάτρου πού εἶναι γραμμική, κι ἔπειτα, μετά τό ἓνα τρίτο τῆς δευτέρας πράξης ἐγκαταλείπουμε αὐτή τήν κυκλικότητα γιά νά ἐπανέλθουμε σ' ἓναν χώρο πού δέν εἶναι πιά οὔτε ὁ χώρος τῆς κυκλικῆς σκηνοθεσίας, ἀλλά χώρος πολὺ πιά κινηματογραφικός, βασισμένος σ'



Από την δεύτερη πορεία του Μουσίου και Λαγών, ο Έως, κάνει τις προφορές του στο «Χορό Μουσίου» (προτούμπιας εστιασμένης).



Πρωτοπόρος των μουσικών του Μουσίου στο «Χορό Μουσίου» με τους ομοεπίστολους, ο Έως Μιχαήλ Στρατόπουλος και η Ντόρα Σ. Ύδης.

έναν διαμερισμό της σκηνης, στά εφέ του μοντάζ.

Z.M.Σ: Καί επιπλέον υπάρχουν τά μετωπικά, θεατρικά πλάνα μπροστά στό θωμό καί στό μόχο.

Σ.Κ. *Η ταινία συζητήθηκε σέ δι άφορά τήν πολιτική της πλευρά. Η «κλασική άποψη» υποστηρίζει ότι η ταινία σκηνοθετεί τήν πάλη του ύπέροχου ιδεαλιστή (πού είναι περισσότερο από ύπέροχος άφου παρουσιάζεται νικημένος στό τέλος της δεύτερης πράξης - μιά καί η τρίτη πράξη, όπως είπαμε πριν, εξακολουθεί νά παραγωνρίζεται) ενάντια στον κακό ιδεολόγο, στον δημιουργό, ενώ η αντίστροφη άποψη καί πολύ αντίστροφη μάλιστα, υποστηρίζει ότι θετικοί ήρωας θά ήταν ο Άαρών καί όχι ο Μωϋσής, πού θεωρείται ένα είδος δικτάτορα διορισμένου από τή θεία Δίκη. Η δική σας θέση είναι σίγουρα πιά διαλεκτική.*

Z.M.Σ: Αυτή η τελευταία έρμηνεία, είναι στην πραγματικότητα εκείνη του Γκιλέν. Άλλά ο Γκιλέν τήν άπόκτησε κατά τή διάρκεια της δουλειάς. Όταν μιλήσαμε μαζί του στην άρχή, δέν γνώριζε τό Μωυσή καί Άαρών. Τόν συναντήσαμε στή Φρανκφούρτη, του δόσαμε ένα ντεκουπάζ. Γνώρισε τό έργο μέσω του ντεκουπάζ μας, χωρίς νά ξέρει τή μουσική. Διέβασε τό ντεκουπάζ τή νύχτα καί ξαναδρεθήκαμε τήν επόμενη η τήν μεθεπόμενη μέρα καί είχε διαβάσει λοιπόν τό κείμενο. Η πρώτη αντίδραση ήταν νά πει ότι ο λαός, έτσι όπως εμφανίζεται στό έργο, είναι δειλός καί άθλιος καί ο Άαρών επίσης. Ένώ δουλεύαμε μαζί καί καθώς ανακάλυπτε τή μουσική, «έκλινε» προς τήν τελείως αντίθετη πλευρά. Αυτό έγινε ίσως γιατί θέλησα νά του δείξω πόσο τρομακτικά ενδιάφερον ήταν ο Άαρών. Μετά, υιοθέτησε τήν αντίθετη άποψη μέχρι τά άκρα.

Σ.Κ. *Στήν άρχή, όταν ο Μωυσής είναι μόνος του, έχουμε τήν εντύπωση ότι δέν υπάρχει τίποτε τό πραγματικό στην όθόνη, ότι όλα συμβαίνουν στό μυαλό του Μωυσή (κάνετε ένα μεγάλο πανοραμικό), αλλά άργότερα τά θαύματα συμβαίνουν μπροστά στό λαό, πρόκειται για μιά κυκλική σχέση της «γλώσσας» του Άαρών μέ τό λαό...*

Z.M.Σ: Στην άρχή, ούτε τό βουνό δέν είναι ακόμη πραγματικό, είναι σαν νά έχει ο Μωυσής ένα βουνό πίσω άπ' τό κεφάλι, όπως λένε οί γεωμανοί...

N.T.Y: Η φωνή, στην άρχή, δέν ξέροουμε άν υπάρχει στό μυαλό του Μωυσή, η άν είναι ήδη ο λαός...

Z.M.Σ: Κάποιος μου έλεγε, έχοντας δει τήν ταινία, ότι του φαινόταν ότι είχαμε παραλείψει τή φλεγόμενη βάτο σύμφωνα μέ κάποια πονηρή πρόθεσή μας, σά νά είχαμε δηλαδή προσαθήσει νά μετατρέψουμε τή φλεγόμενη βάτο στον ίδιο τον λαό πού καλεί τό Μωυσή νά θρει τρόπο νά τον άπελευθερώσει. Στην πραγματικότητα δέν πήγαμε τόσο μακριά, αλλά ύπηρχε ίσως τό σπέρμα αυτής τής ιδέας. Θελήσαμε ωστόσο νά παραλείψουμε τή φλεγόμενη βάτο, αλλά αυτό έγινε όταν είδαμε τό τεκκόρ, τους χώρους του γυρίσματος.

Σ.Κ. *Υπάρχει μιά μουσική, θά λέγαμε, σχέση ανάμεσα στή φλεγόμενη βάτο καί στον λαό, υπάρχει ακόμη ένας διχασμός ανάμεσα στό όμιλούμενο καί τραγουδισμένο τραγούδι, όπως άργότερα συμβαίνει μέ τό λαό, ο οποίος μιλάει ή τραγουδάει. Η συγγένεια είναι ξεκάθαρη. Από μιά άλλη άποψη η ταινία σας, άποφεύγοντας τίς έννοιατικές λύσεις, καλός Μωυσής η κακός Μωυσής, καλός Άαρών η κακός Άαρών, κλίνει κατά κάποιο τρόπο προς τήν πλευρά του λαού. Τό κύριο πρόσωπο της ταινίας δέν είναι πιά ούτε ο Μωυσής, ούτε ο Άαρών, είναι οί μάζες.*

Z.M.Σ: Ο λαός είναι πράγματι οί άγωνιζόμενες μάζες. Γιατί, επιπλέον σ' αυτή τή σκηνή άρχισαμε, άσυνείδητα, νά κάνουμε πανοραμικά, εδώ όλα μπαίνουν σέ κίνηση, δηλαδή στην τρίτη σκηνή τής πρώτης πράξης. Υπάρχει στην άρχή ο Μωυσής καί η βάτος του, μετά η συνάντηση Μωυσή - Άαρών η έπειτα τρία πρόσωπα λένε ότι είδαν τον Μωυσή νά φεύγει στην έρημο. Αναρωτώνται διάφορα πράγματα καί οί άλλοι λένε κάτι σαν: «ήρθε για νά ύποβάλει τήν έξέγερση;» Τότε ο Άαρών θά φέρει πίσω τό Μωυσή, η εκείνη τή στιγμή, στην τρίτη σκηνή, όλα μπαίνουν σέ κίνηση. Τήν πρώτη φορά, πέρα άπ' τό κυκλικό πανοραμικό, γύρω άπ' τήν άρένα στην άρχή. Η δεύτερη σκηνή είναι απόλυτα άκίνητη, περιλαμβάνει τά δύο προφίλ του Άαρών όποι με εύχαρίστηση χρησιμοποίησα ένα συστηματικό πηδύμα του άξονα. Βλέπουμε στην άρχή καί τους δύο μαζί κλονικά, τον Μωυσή καί τον Άαρών, έπειτα κόνουμε στον Άαρών σχεδόν πάνω στον άξονα, τό προφίλ του είναι κάπως ίσοπεδωμένο, η έπειτα υπάρχει ένα contrechamp πάνω στον Μωυσή, κατά μέτωπο, ο οποίος κόνοντας ένα δίημα μπροστά, λέει, μιλώντας για τό θεό: «Μή Άναπαραστάσιμος γιατί είναι Άόρατος, γιατί είναι Άμέτρητος, κ.τ.λ...» «Έπειτα ξαναβρίσκουμε τον Άαρών αλλά άπ' τό άλλο προφίλ, έχουμε πηδήσει άπ' τήν άλλη πλευρά, καί τέλος υπάρχει τό τελευταίο πλάνο αυτής τής σκηνης, ο Μωυσής, πάλι κατά μέτωπο, πού βρίσκεται όμως

λίγο πιο μακριά. Και τὸ πέρασμα ἀπ' τὸ ἀριστορὸ σὸ δέξι προσῖλ τοῦ Ἀαρὼν εἶναι αὐτὸ ποῦ ὀνομάζουμε πῆδημα ἄξονα. Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐξαγερῶσουμε στὸ θέμα μας, στὴ σκηρὴ λοιπὸν ποῦ ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴ συνάντησι Μουσῆ καὶ Ἀαρὼν, ὅλα μπαίνουν εἰς κίνησι, κι αὐτὸ γιὰτὶ ἐμφανίζεται ὁ λαός. Κάνουμε μιὰ κυκλικὴ κίνησι. Γιὰ πρώτη φορὰ χρησιμοποιήσαμε κυκλικὴς ράγιες γιὰ τὸ τραβέλιγγ. Μᾶς εἶχαν πεῖ ὅτι οἱ ράγιες κάνουν πολὺ θόρυβο, ὅτι τρίζουν στὶς στροφές, ὅτι οἱ ρόδες τοῦ καροτσιοῦ τοῦ τραβέλιγγ τρίζουν. Ἀλλὰ, τὰ καταφέραμε παρὸλα αὐτά, βάλουμε τάλκ καὶ νερὸ στὶς ράγιες. Μερικοὶ λένε, ἄλλωστε, ὅτι ὑπάρχει μόνον μιὰ μάρκα μεταλλικοῦ νεροῦ ποῦ μπορεῖ νὰ καταφέρει τὸ καροτσάκι νὰ μὴν τρίζει, δὲν θυμάμαι τὸ ὄνομά της. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει, αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία. Ὅταν λοιπὸν ὁ Μουσῆς κι ὁ Ἀαρὼν καταφθάνουν, μετὰ τὴς ἐρωτησίης τοῦ λαοῦ γιὰ τὴν ἀπέγνιναν, κάνουμε τὸ πανοραμικὸ καὶ καταλήγουμε στοὺς δύο τοὺς ποῦ εἶναι ὀρθοί, ἐνὸς ἔχουμε δεῖ γιὰ ἀρετὸ καιρὸ τὸ λαό, τὴ χορωδία, νὰ περιγράφει τὸν ἐρχομὸ τοὺς μετὰ κλίως μυθικὸ τρόπο. Ξανσυναντᾶμε τὴ χορωδία ποῦ τοὺς ρωτᾶει: «τὶ μᾶς φέρονετε;» Κι ἐκεῖ, κὸδουμε πάνω στὸν Μουσῆ καὶ τὸν Ἀαρὼν καὶ κάνουμε τὴν κυκλικὴ κίνησι ποῦ εἶναι ἕνας μικρὸς κύκλος στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἑλληπτιγῆς τοῦ μεγάλου ἑλληπτιγοῦ κύκλου, μικροῦ κύκλος ποῦ ἔρχεται εἰς ἀντίφασιν μετὰ τὸν κυκλὸ ποῦ κάναμε πρὶν πάνω στὴ χορωδία, τοῦ τοῦ ἀντιτίθετα.

ΣΚ Ἀς ἐρθοῦμε εἰς μιὰ ἄλλη ἐρώτησι. Ἄν ὁ Σαινμπεργκ δὲν μπόρεσε νὰ ὀλοκληρῶσει τὴν ὄπερὰ του, εἶναι γιὰτὶ στὸ μετὰξυ, δημιουργήθηκε τὸ κράτος τοῦ Ἰσραὴλ καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι ὁ Μωῦσῆς θὰ ἦταν κατὰ κάποιον τρόπο ὁ ἔχθρος ἔνος συγκροτημένο κράτος καὶ αὐτὸχρόνος ὁ ὑπερσπιστῆς τοῦ νομαδισμοῦ. Ὁ τελικὸς λόγος τοῦ κινεῖται σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνσι ἀφοῦ ἐκφράζεται σ' αὐτὸν ἡ ἀρνησι κάθε κράτους.

Z.M.S. Αὐτὸ ποὺ λές εἶναι σωστὸ, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ κατὰ ἄλλο. Αὐτὸ ποῦ ἦταν ξεκάθαρο ἀπ' τὴν πλῆρὰ μας, αὐτὸ ποῦ προστάθμα κανοντᾶ αὐτὴ τὴν ταινία, ἦταν ἀκριθὸς νὰ δημιουργησῶ ἕνα κινὸ, νὰ ἀλληλοκαταστροφῶν. Ὁ Ἀαρὼν προκλῆται ἀρχικὰ τὴ νίκα τοῦ Μωῦσῆ, ὁ Μωῦσῆς φυλακίζεται μετὰ τὸν Ἀαρὼν, τὸν καταστρέφει. Ἦθελαν νὰ κἀνω τὸ κὸσμο νὰ νιώσει ὅτι ὁ Σαινμπεργκ ἦταν τελειῶς ἐποταμίζωσι στὴν ἔμμονη ἰδέα τοῦ Θεοῦ τὸν καὶ τοῦ μονοθεῖσμου, καὶ ὅτι γι' αὐτὸν δὲν ὑπῆρχε πραγματικὴ σωτηρία παρὰ μόνον ὁ αὐτὸν τὸ Θεό. Κι αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ Μωῦσῆ, ποὺ ἐρ-

χεται εἰς οἰκτιρὴ οἰξῆ μετὰ τὸν καταπιεστικὸ ἀγριπτικὸ πολιτισμὸ, τὴν αἰγυπτιακὴν θεοσοκία, τοὺς Φαραῶ, αὐτὰ τὰ ἔχουμε ἐπαναλάβει χιλιάδες φορὸς... Αὐτὸ τὸ ἀισθανθήκαμε ἐπίσης πηγαίνοντες στὴν Αἴγυπτο γιὰ νὰ γυρίσομε τὰ δύο αὐτὰ τὰ πλάνα, νὰ βροῦμε τοὺς χῶρους, καὶ ὑστερὰ δέκα μέρους μετὰ τὸν ὀπερατέο.

NT.Y. Ἀλλὰ θέλαμε ἐπίσης νὰ δοῦμε πὼς ζοῦσε ὁ κόσμος...

Z.M.S. Ἀρνηθήκαμε νὰ πάμε στὸ Ἰσραὴλ, γιὰ πολιτικὸς λόγους, καὶ γιὰτὶ δὲν μᾶς πολυῶρεσε ἡ ἰδέα, καὶ καθὼς θέλαμε πλάνο τὸν Νεῖλου, τελικὰ τὰ θρήκαμε βέβαια στὴν Αἴγυπτο. Πήγαμε γιὰ νὰ δοῦμε πὼς ζοῦν οἱ ἄνθρωποι, κι ἀκόμη γιὰ νὰ δοῦμε ἀντικείμενα, τὴν καθημερινὴ ζωὴ, τοὺς ἀγροτῆς, κ.τ.λ., ἕνα σωρὸ πράγματα ποῦ ἴσως μᾶς χρειαζόντουσαν γι' αὐτὴ τὴν ταινία. Ἀνακαλύψαμε, παρὸλο τὸ θαυμασμὸ ποῦ μπορεῖ γὰ ἔχει κανεὶς γι' αὐτὸ τὸν πολιτισμὸ, τὸ πόσο αὐτὸς ὁ πολιτισμὸς κι αὐτὴ ἡ θεοσοκία ἦταν καταπιεστικοί. Ὑπάρχει λοιπὸν μιὰ οἰξῆ, ὁ μονοθεῖσμός εἶναι μιὰ οἰξῆ. Ἡ ἰδέα τοῦ Μοναδικοῦ Θεοῦ, τὸ νὰ ὑπηρετεῖς ἕναν μόνον Θεό εἶναι πάντοτε μιὰ πρόδοσι ἀπὸ τὸ νὰ ὑπηρετεῖς 40 θεοῦς, ποῦ εἶναι πάντοτε ὁ ἴδιος Φαραῶ. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ εἶσαι ὁ Ἐγγυελς γιὰ νὰ ἀνακαλύψεις ὅτι ὁ μονοθεῖσμός εἶναι ἕνας σταθμὸς τῆς διαλεκτικῆς προόδου, ἔτσι κι ἂν εἰς κάποιον ἀνώτερο σταθμὸ τὸ ἰδανικὸ θὰ ἦταν νὰ μὴν ἔχουμε καθόλου Θεό. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀποψι, ὅταν ὀλεπομε τὸ δρόμο ποῦ διανύει ἡ ταινία, γιὰτὶ ὑπάρχει βέβαια ἕνας δρόμος τὸν ὀποῖο διανύει ἀπὸ μὸνη τῆς ἡ ταινία, κατὰ κάποιον τρόπο μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς συγκεκριμένης δουλειᾶς, ἀνακαλύπτουμε καὶ δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε τίποτε ἐναντὶα σ' αὐτὸ, ὅτι ὁ Μωῦσῆς ἔχει δίκιο. Κι ἐκεῖ πάνω σταντῶνται τὸν Σαινμπεργκ. Ἄλλα παρὸλα αὐτὰ ὁ Μωῦσῆς ἀποκαταπυρρῆεται νομίζω, τουλάχιστον κατὰ τὴν ἑγχομῆ. Ἀναφαντεντα ἔτσι ἡ ἰδέα ὅτι δὲν ἀπομένει παρὰ ὁ λαός.

ΣΚ Κάποιος ἔγραψε ὅτι τὸ Μωῦσῆς καὶ Ἀαρὼν, εἶναι μιὰ ὄπερὰ ἀπ' ὀπου λείπει ὁ Χριστιανισμός, ὀπου ἡ θέσι τοῦ Χριστιανισμοῦ παραμένει κενή.

NT.Y. Νομίζω ὅτι αὐτὸ προερχεται ἀπὸ μιὰ ἐπιθυμία προκλήσι ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ Σαινμπεργκ. Αὐτὸ εἶναι ἐπίσης συγκεκριτικὸ στὸ Μωῦσῆς καὶ Ἀαρὼν καὶ πρόκειται γιὰ μιὰ τεραστία προκλήσι.

Z.M.S. Κι ἀκόμη περισσότερο ὀταν σκεφτεται κανεὶς ὅτι τὴν ἔγραψε στὰ 1931, ὅτι στὰ 1922 ὑπῆρχαν τὰ πολὺ ὀκία γραμμάτὰ τοῦ σὸν

Καντίνσκυ (πού υπάρχουν καί στή μικρού μή-
κους ταινία μας *Εισαγωγή...*, όπου διαι-
σθάνθηκε όπως κανένας στήν Εύρώπη τόν
αντισηματισμό καί τή σύνδεσή του μέ τό φασι-
σμό καί αντίστροφα, όπως κανένας στήν Εύ-
ρώπη, παρόλο πού δέν είχε συλλάβει τό φασι-
σμό σάν αναγκαία συνέπεια του καπιταλισμού.
'Αλλά έν πάση περιπτώσει δέν ήταν αυτή ή
δουλειά του τόσο σάν μουσικός, όσο καί σάν
πολίτης... 'Ανάμεσα στά 1922-31, κυκλοφορεί
οργανιστικά τήν ιδέα τής κατασκευής μιάς τε-
ραστίας ιουδαϊκής πρόκλησης...

NT.Y: Αυτό πού κάνει τή θρησκευτική ιδέα νά
σγκινεί, είναι, νομίζω, ότι υπάρχει μιά σύμ-
πτωση ανάμεσα στόν Σαίνμπεργκ καί τόν Μω-
υσή, στή θέληση νά προσπαθήσουν νά μαζέ-
ψουν τόν κόσμο γύρω άπό μιά ιδέα...

Z.M.Σ: ...νά τόν κινητοποιήσουν, άς πούμε,
γύρω άπό μιά ιδέα πού θά του επέτρεπε νά
άντισταθεί.

NT.Y: Καί γι' αυτόν πρόκειται, για τήν ιδέα του
Θεού των εβραίων.

Z.M.Σ: Για τόν Σαίνμπεργκ δέν μπορεί παρά
νά ήταν αυτή ή ιδέα.

NT.Y: Ταυτόχρονα, ήταν ίσως ένας τρόπος νά
πείς, σέ μιά εποχή άνόδου του ναζισμού, στους
εβραίους: δείτε τί λαός είστε, δέν θά άφεθήτε

στήν καταστροφή σας, κ.τ.λ.

Z.M.Σ: 'Αλλά δέ γράφει ώστόσο ποτέ, είστε ό
έκλεκτός ανάμεσα στους λαούς. 'Επιφυλάσσε-
ται νά γράφει ότι πρόκειται για τόν έκλεκτό
λαό. Λέει: Είστε ό λαός πριν άπ' όλους τους
άλλους... 'Ο Σαίνμπεργκ ήξερε εξάλλου ότι
αυτή ή όπερα δέ θά παιζόταν ποτέ έξω άπό τή
Γερμανία καί τήν Αυστρία. Κι έπειτα άν δέν
κατάφερε νά τήν ολοκληρώσει μουσικά, αυτό
έγινε μόνο καί μόνο γιατί ύπήρξαν τά στρατό-
πεδα συγκέντρωσης, ή δημιουργία του Κράτους
του 'Ισραήλ, ή κακή συνείδηση των άστικών
δημοκρατιών μετά τόν πόλεμο, ό άμερικάνικος
ιμπεριαλισμός, κ.τ.λ. 'Επίσης γιατί ύπήρξε μιά
άλλη μορφή αντίστασης, εκείνη των εβραϊκών
γκέτο... 'Όσο για τήν τελική ιδέα, πού έστειλε
τόν κόσμο στήν έρημο, αυτή μπορεί νά ήταν
ουτοπική τό 1951, χρονολογία του θανάτου
του, αλλά άποδείγνεται έκπληκτικά προφητική
σήμερα πού ό καταστροφικός καπιταλισμός
έχοντας μεταβάλλει σέ σωρό έρειπίων ένα
τμήμα του πλανήτη, δέ θά άργήσει νά στείλει εκ
των πραγμάτων τόν κόσμο στήν έρημο. Πρόκει-
ται ίσως για μιά άκραία σκέψη, αλλά αφορά
ένα πρόβλημα πού δέν είναι παράλογο, τουλά-
χιστον όχι ολοκληρωτικά.

(*Ρόττερταμ, Μάρτης 1975, συνέντευξη στους
Μιγάλη Δημόπουλο καί Ιούλ Σιγκέν. Μετ: Χρ.
Βακαλόπουλος.*)



Προετοιμασία γυρίσματος του πλάνου 82 του *Μωυσής και 'Ααράν* (τελευταίο πλάνο, τρίτη πράξη). 'Αριστερά ή Ντανιέλ
'Υγιέ, στήν κάμερα ό Ζάν-Μαρί Στραότιμπ.

III: Φορτίνι/Κάνι

Σ.Κ.: Όλες οι ταινίες σας είναι μυθολογίες (άκμή και τα Μαθήματα Ιστορίας, όπου υπάρχει μία αφήγηση πολύ καλά οικοδομημένη, υπάρχουν πρόσωπα, κ.λ.π.), αλλά υπάρχουν δυο ταινίες όπου η μυθολογική πλευρά έχει μικρότερη σημασία: η Εισαγωγή... και το Φορτίνι/Κάνι. Λέγατε ότι το Φορτίνι/Κάνι ήταν η προέκταση των Μαθημάτων Ιστορίας και της Εισαγωγής...
'Η δουλειά σας λοιπόν εδώ είναι διαφορετική, αφού η μυθολογική πλευρά περιορίζεται: πρόκειται για έναν συγγραφέα, για τα κείμενά του που διαβάζονται...

Ζ.Μ.Σ.: 'Η Εισαγωγή... δεν έχει καμία σχέση με μυθολογία, αυτό είναι όλοαίθερο! Άλλα το Φορτίνι Κάνι είναι ωστόσο μία μυθολογία, γιατί τελικά δεν είναι μία ταινία για τον Φορτίνι. Αυτό που μάς ενδιέφερε δεν ήταν να φτιάξουμε μία ταινία για τους ανθρώπους που γνωρίζουν τον Φορτίνι, διάσημο πρόσωπο της ιταλικής άκρας ύψιστης μετά τον πόλεμο, ποιητή, μεταφραστή του Γκαίτη και του Μπέρντι, καθηγητή στη Sienna, κ.λ.π. Μας ενδιέφερε να κάνουμε μία ταινία για τους ανθρώπους που δεν τον γνωρίζαν καθόλου, που τελικά άγνωστα έντελλος ότι είναι ένα διάσημο πρόσωπο. Δηλαδή για όλους εκείνους που δεν ανήκουν στον κόσμο των διανοουμένων.

Και μ' αυτή την έννοια πρόκειται, παρόλ' αυτά, για μία μυθολογία, γιατί αυτό το πρόσωπο διαβάσει τα κείμενά του με τον τόνο κάποιου που θα διάβαζε ένα προσωπικό γράμμα σε ένα φίλο του (πράγμα που του τό ζητήσαμε): αυτό είναι ή αντί-μυθολογία. Άλλα απ' την άλλη μεριά, στον αντίποδα αυτής της άρχης, σε αντίθεση μ' αυτήν διαβάσει τα κείμενά του σαν να είχαν γραφτεί από κάποιον άλλο. Έπιπλέον, αυτά τα κείμενα γράφτηκαν πριν 9 χρόνια και κατά συνέπεια δεν εκφράζουν ακριβώς αυτά που θα έλεγε τώρα. Έδώ, υπάρχει οπωσδήποτε μία μυθολογία. Κι έπειτα διόληξή του κομμάτι όπου δεν τον βλέπουμε, το χριματί στη Φλωρεντία, είναι μυθολογία με την ίδια έννοια των τριών περιπλανήσεων με το αυτοβιογρφη στο Μαθήματα Ιστορίας. Πρόκειται για ένα πλήθος προσώπων και ένα πλήθος ιστοριών από ιστορικό άλλων μικρών και μεγάλων ιστοριών. Άς πούμε όλα όσα διηγείται για τον πατέρα του. Π.χ., στο κομμάτι όπου λέει ότι ο πατέρας σπουδάζε διηγηγορός αλέξαντρι απ' τα γραμμά του Φυσιολογικού Κομματός και πήγαινε στον κουρέα που δρισκοτάιν στον πάνω δροφω, ένω ήταν τό μέρος όπου πήγαιναν οι φουοιστές για να κόψουν τα μαλλιά τους και τα ζένια τους. Κι όλοι οι άνθρωποι στο δρόμο. Όλα αυτά είναι μυθολογία. Νομίζω ότι υπάρχει ένας τρίτος βαθμός, ένα τρίτο επίπεδο μυθολογίας σ' όλα αυτά που λέει για τις σχέσεις του με τον πατέρα του, που θεατρικολογούνται έντελλως, πολύ περισσότερο απ' ότι θα έκανε ο Φορτίνι Αισθάνεται κανείς ότι ο Φορτίνι έγραφε καλά τον Φορτίνι, τον έχει διαβάσει στα γερμανικά και έτσι θεατρικολογούμε έντελλως τις

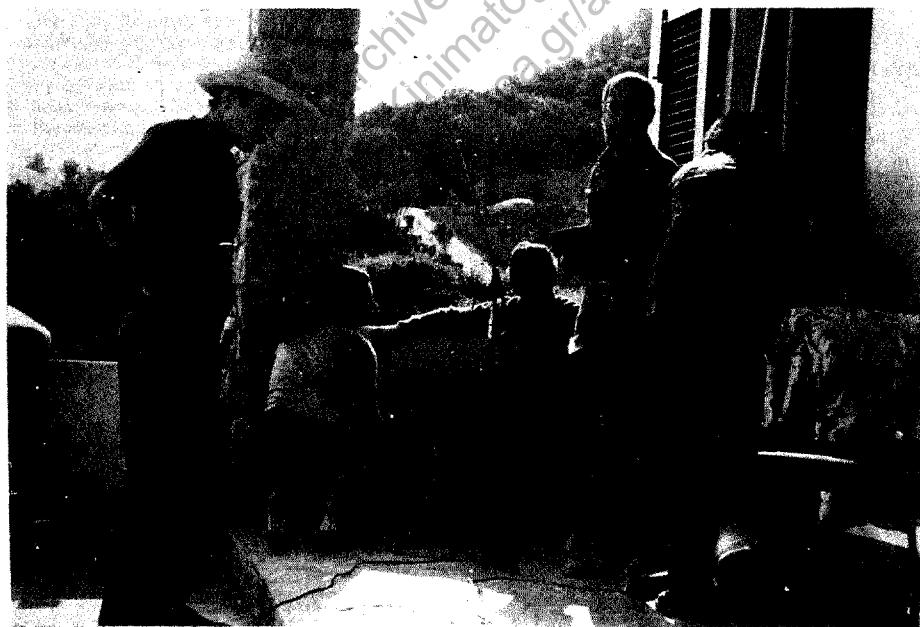
σχέσεις με τον πατέρα του. Κι αυτό, επίσης, είναι μυθολογία. Έλλος, υπάρχει ένας τέτατος βαθμός μυθολογίας που θα ήταν όλες οι μακρές ιστορίες που διηγείται για παράδειγμα, στο πλαίσιο της Φλωρεντίας, ή ιστορία του διάσημου εβραίου καθηγητή που αναγκάστηκε να αυτοκτονήσει την έποχή των γερμανικών θριάμβων.

Έπειτα λοιπόν είναι ένα μυθολογία. Μέσα απ' αυτές τις θεατρικολογούμενες σχέσεις, πρόκειται για ένα μυθολογία που ή αφήγηση του πραγματοποιείται με ρησεις: βλέπουμε ένα πρόσωπο, δριζόντια «σρώματα» που αναμειγνύονται και συναντιούνται. Ένα είδος νεο-μυθολογίας, αλλά που ή αφήγηση του έχει μία μορφή ντοκουμαντερίστικη. Έτελικά, αν και υπάρχουν ελάχιστα πρόσωπα ή ήθλοικοί που παίζουν κάποιο ρόλο – σγεδόν κανέναν άλλος εκτός από τον Φορτίνι – πρόκειται οπωσδήποτε για μία μυθολογία. Αυτός παίζει το ρόλο του σε σχέση με τον πατέρα του, καθώς κι εκείνον κάποιου που διαβάσει ένα κείμενο που γράφτηκε πριν 9 χρόνια και που του είναι ξένο. Πέρα απ' αυτόν, υπάρχουν τα πρόσωπα στο δρόμο, τα δυο πρόσωπα που εμφανίζονται μία φορά, ή γυναίκα και ό 'Απρά, δεν υπάρχουν χαρακτήρες που παίζουνται: αυτή είναι και ή διαφορά με τους Ασμφύλιωτους. Άλλα όσον αφορά την αφήγηση σαν μυθολογία ή νεο-μυθολογία, το Φορτίνι/Κάνι είναι περισσότερο μυθολογικό απ' τους Ασμφύλιωτους, για παράδειγμα. Το τελευταίο μοιάζει περισσότερο με ντοκουμαντ στο έπιπεδο της αφήγησης από το Φορτίνι/Κάνι.

Ν.Γ.Υ. Και ή δουλειά με τον ίδιο τον Φορτίνι σαν ήθλοποιό, ήταν πολύ πιο κοντά μ' αυτήν που κάναμε με τους ήθλοποιούς στους Ασμφύλιωτους παρά μ' εκείνη στα Μαθήματα Ιστορίας, γιατί ήταν δουλειά που αυτοσχιδιάστηκε στο γέρισμα. Ο αυτοσχιδισμός δέ δρισκοτάιν ωστόσο στον τρόπο που διαβάσει, γιατί αυτό τον τρόπο τον ανακαλώψαμε μαζί μόλις πριν τό γέρισμα κάθε πλάνου κι όχι δουλεύοντας εκ των προτέρων.

Ζ.Μ.Σ. Δέν κάναμε καθόλου πρόδες. Πήγαμε και δριχάμε τον Φορτίνι 9 μήνες πριν τό γέρισμα πιστευόντας ότι ίσως θα δουλεύαμε 9 μήνες μαζί του. Άλλα αντίληφθήκαμε ότι ήταν πολύ έπικινδύνο γιατί ήταν ικανός να κάνει διάφορα πράγματα. Τριγύρω στο δομικό του με τις σελίδες στο χέρι κι έλεγε: «Μπορώ επίσης να κάνω κι αυτό! Σάν τον Μουσολίνι...», κ.λ.π. Τοτε, του είπαμε: «Πολύ καλά, σταματάμε τα πάντα». Γιατί, έπιπλέον, έχει ένα κομπλέξ με τη γραφή του, τη φωνή του, τό σώμα του. Υποστηρίζει ότι ή καλλιγραφία του – όπως λέει – μοιάσει μ' εκείνη του Μουσολίνι. Το λέει αυτό καλαμτοφριζόντας, άλλα...

Αποφασίσαμε ότι θα ήταν καλύτερα για όλους αυτούς τους λόγους να μην κάναμε πρόδες και τελικά, ό τρόπος με τον όποιο διαβάσει τα κείμενά του κι ό τρόπος με τον όποιο τό κείμενο γράφεται μέσα στην ταινία, είναι τό αποτέλεσμά μιας φρας, μιας φρας το λιγότερο και καμιά φορά τεσσάρων ωρών δουλειάς πριν από κάθε πλάνο. Πρόκειται για έναν αυτοσχιδισμικό τρόπο: Εκρίνω και της Ντανιέλ, εκείνου και μενα των δυο μας και των τριών μας Στους Ασμφύλιωτους, είχαμε δοσει στους ήθλοποιούς ένα



Άπ' τό γύρισμα τοῦ Φορτίνι / Κάτω: ἄπ' τ' ἀριστερά στή δεξιά, ὁ Λέο Μινγκρόνε (δοηθός), ὁ Ρενάτο Μπέττα (ὀπερα-
τέρ), ὁ Ζ.Μ.Σ. καί ὁ Φράνκο Φορτίνι καθισμένοι στή καρέζλα. Κάτω: ὁ Λ. Μινγκρόνε μέ τό καπέλο, ἡ Ντ. Ὑγιέ, ὁ Ζ.Μ.Σ. καί
πλάτη, ὁ Ρενάτο Μπέττα.

κείμενο λέγοντάς τους: «Βγάλτε τα μόνον σας πέρα, θά πρέπει να ξηριτέ άπ'έξω αυτό τό κείμενο πρίν τή γρήσια». Άλλά όταν δόσαμε στόν Φορτίνι τά κείμενα τή μέρα πού πήγαμε νά δούμε άν θά έπρεπε νά κάνουμε πρόδες μαζί του, αυτός μάς τά γρήσει πίσω τό έπόμνο πρωί: δέν είχε τήν ύπομονή νά τά ξαναδιαβάσει. Έμεις είπαμε: «Πολύ καλά». Βέβαια μ' αυτό τόν τρόπο θά γνωρίζε ποιά ήταν ή δική μας έπιλογή – μόνο τό ένα τρίτο του διβλίου – και θά μπορούσε άσφαλώς νά είχε κάνει κριτική στό ένα ή τό άλλο σημείο. Έμεις όμως θά είχαμε ύπερασπισθεί τήν έπιλογή μας, γιατί κατά τή διάρκεια όλης αυτής τής περιόδου, εδώ και 5-6 χρόνια, είχαμε ξαναδιαβάσει τό διβλίό μόνο, είκοσι φορές. Τό ξέραμε καλύτερα άπ' αυτόν!

Z.M.C.: Αυτό άποδειχεται από τήν ίδια μας τήν έπιλογή: δασαστισίχαμε μερικά φορές γιά νά βγάλουμε κάτι, νά τό ξαναβάλουμε, νά συμπικνωδύσουμε τέλος, άλλά γινί τρεις γραμμές, μία παράγραφο, μία σελίδα. Θά είχαμε ύπερασπισθεί τήν έπιλογή μας, όμως άν εκείνος ήθελε νά συζητήσουμε οτιδήποτε θά δεχόμασταν. Μάς γυρσε λοιπόν τίς σελίδες πίσω τό πρωί, ήταν πολύ τεμπέλης γιά νά τίς διαβάσει, κυρίως φοιούταν άντά τά κείμενα, πράγμα πού τό καταλαβαίνουμε. Δέν έλαθε τίποτε άπέξω, δέν ήξερε καθόλου τά κείμενα. Πώς νά άπαγγέλλει, μέ ποιά ρυθμό, μέ ποιά τέμπο, πούξ παύσεις, κ.λ.π.: Όλα αυτά γινανε τήν τελευταία στιγμή πρίν από κάθε πλάνο.

S.K.: Έχουμε έπίσης τήν έντύπωση ότι τό Φορτίνι/Κάνι, στο έπίπεδο του νεοκλασικισμού, άπό τό πρόσωπο του Φορτίνι (ή γωνίες λήψεις, π.χ.), είναι λιγότερο έπεξεργασμένο άπ' τό Μαθηματα 'Ιστορίας. Η τελευταία σκηνή εκεί, νά παράδειγμα, τοποθετεί μέ μεγάλη άκρίβεια τή σύγκρουση ανάμεσα στόν τραπεζίτη και τόν νεαρό...

Z.M.C.: Η και ή πρώτη σκηνή ανάμεσα στους δύο. Πράγματι, εδώ τά πράγματα είναι διαφορετικά γιατί ασχολήθηκα συστηματικά μέ τόν Φορτίνι και μόνο. Ύπηρχαν μόνο δύο σειρές πλάνων. Έπιπλέον, ύπάρχει τό πλάνο τών χειρών και τό τελευταίο πλάνο, δηλαδή, ελάγχον υνολοικά τέσσερις πιθανότητες. Άλλά στην πρώτη σειρά, κάτω άπ' τό δέντρο μέ τά μικρά μού λουλουδία, έχουμε τρεις φορές τό ίδιο πλάνο. Βλέπουμε τόν Φορτίνι γιά πρώτη φορά, μόνο μετά τό κομμάτι στις Αιουανικές Άλεις. Εκεί άρχίζει τό πρώτο πλάνο, πού είναι και τό πιο σύντομο και όπου ο Φορτίνι λέει: «Ύπαρχε ένας πολύ πραγματικός τρόπος νά έχρως αυτούς τούς σκοτωμένους, ο τρόπος των κυριάρχων Ιταλικών τάξεων στη διάρκεια τών πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Σήμερα, προτιμά νά μιλάει γιά τίς ναζιστικές έκατομίδες, γιά νά μη βλέπουμε τήν άλλότητα τής Ίνδονησίας, τού Βιετνάμ, τής Λατινικής Αμερικής, τού Κογκό... Στο βάθος δέν ύπάρχει παρά μόνο ένα σκληρό και αδυσώπητο καινουργιο στοιχείο: δέν ύπάρχει εκεί οποιον σφαιραίνε αυτό πού άποφασίζει γιά τό μέλλον σας. Δέν έχειτε μέλλον, δέν έχειτε τίποτε και δέν ύπάρχειτε.»

[πλάνο 24]

Είναι τό πιο σύντομο πλάνο τής ταινίας, αλλά είναι τό πρώτο μάς σειράς τριών, πάντα από τήν ίδια γωνία, κάτω από τό δέντρο μέ τά λουλουδία, τήν μουκαμβίλια. Τά πλάνα αυτά κόβονται άπό άλλα: πλάνα τών γραπτών μέ κόκκινο μελάνι, τών έμφμεριδων ή τής συναγωγής. Έπίσης, ή άλλη σειρά, άπ' τήν άλλη πλευρά, μέ τόν λοφίσκο πίσω και τή φάσμα ψηλά, άποτελείται έπίσης από 6 πλάνα, άπ' τήν ίδια γωνία. Γιατί θέλαμε νά στεινώσουμε τόν Φορτίνι σε μία γωνία, σε δύο διαφορετικές γωνίες γιά τίς δύο σειρές, και μόνο στό τελευταίο πλάνο τής ταινίας τόν μετατοπίσαμε ο' άν άλλο χώρο. Αυτό γίνεταί στό ίδιο μέρος μέ τήν σειρά τών 6 πλάνων πού διακόπτεται μόνο από άσπρη άμόρσα σε αντίθεση μέ τήν πρώτη σειρά, κάτω άπ' τό δέντρο μέ τά λουλουδία πού διακόπτεται άπ' όλα όσα πρίν άναφέρουμε. Δέν θέλαμε καθόλου νά τόν άπομονώσουμε, αλλά, στην πρώτη σειρά, νά κάνουμε άσθητή τή ρίζα του μικρού δέντρου μέ τό λουλουδία και κυρίως τήν κομματιασμένη γή πού δρισκεταί άπό πίσω του και νά δείξουμε έπίσης στη δεύτερη σειρά τήν πλαγιά και τόν πράσινο λόφο, αυτό είναι δλο! Γιατί αυτό πού μετρούσε γιά μάς κάθε φορά ήταν τό βλέμμα. Έπρεπε, γιά νά φτάσουμε σε ό,τι λέγαμε πρίν (άπ' τή μά δηλαδή νά διαβάσει σάν νά ήταν ένα γράμμα σε κάποιο φίλο κι άπ' τήν άλλη σάν νά ήταν κείμενα πού είχαν γραφτεί όχι άπ' τόν ίδιο αλλά από κάποιον άλλο), νά δρούμε μία γωνία λήψης πού νά στεινώμεν τόν Φορτίνι σε μία γωνία και νά αφήνει τό βάθος ή τή γή στην πρώτη σειρά και τό λόφο στη δεύτερη νά «μιλάει» τοιγάραστον όσο κι ο ίδιος. Τέλος, μάς χρειαζόταν μία γωνία λήψης άπ' όπου δέ θά βλέπαμε ποτέ τό βλέμμα του. Τό άβανθάρουμε καμιά φορά όταν σηκώνει τά μάτια, αλλά δέν έπρεπε μέ κανένα τρόπο νά τό βλέπουμε, γιατί θέλαμε κυρίως νά άποφύγουμε τό είδος τής ανάγνωσης πού συνήθίζεται στην τηλεόραση. Έπρεπε ή κάμερα νά είναι λίγο πιο ψηλά άπ' τό βλέμμα του, ή κάπως λοξά και ελαφρά προς τήν πλάτη του, γιά νά δικαιολογηθεί έτσι τό ότι δέ θά είχε ποτέ τή δυνατότητα νά άπειθυνθεί στό θεατή, αλλά ότι, αντίθετα, θά άπειθυνόταν πέρα άπ' αυτόν. Άν άπειθυνόταν στό θεατή, αυτό θά κατάστρεφε τή μυθοπλασία. Στο Μονής και Άαρών, πού είναι τελικά μία δραματική μυθοπλασία, οι ήθοσοι άπειθυνόταν συνεχώς στό θεατή, μία και ή γωνία είναι εκείνη του Γκιλέν, του διεθυντή τής δεχήστρας, πού δρισκεταί ελαφρά μετατοπισμένος, διεθυνόμενος τούς σολίστες ή τή χορωδία, αλλά ταυτόχρονα και τήν κάμερα. Άπειθυνόταν πάντα στόν θεατή γιατί αυτή ή μυθοπλασία είναι θεατρική. Στο Φορτίνι/Κάνι, επειδή δέν είχαμε αυτή τή δραματική κατοσκευή, μάς χρειαζόταν κάτι πού νά άπειθυνεται πέρα άπ' τό θεατή.

S.K.: Ύπαρχε μία σημαντική διαφορά ανάμεσα στό Μαθηματα 'Ιστορίας και στό Φορτίνι/Κάνι: στό πρώτο, ύπάρχει μία μη κλασική αλλά προφανής μυθοπλαστική μήτρα, πού είναι έπίσης κάπως γραμμική, οι περίπατοι στη Ρώμη συνδέουν τούς λόγους τών προσώπων

Z.M.C.: Πραγματι πού δέν έχει καμία σχέση μέ τό μύ-

θιστόρημα του Μπρέχτ. Το μυθιστόρημα του Μπρέχτ είναι ένα άμερικάνικο μυθιστόρημα, κάτι ανάμεσα στον *Πολίτη Καήν* και στον *Κύριο Άρκάντιο*... Είναι μια κατασκευή: ένας νεαρός πάει να βρει τον τραπέζιτη γιατί θέλει ένα ντοκουμέντο, κ.λ.π. Ή μή- τρω θα βρισκείται στην ταινία, αλλά δεν προέρχεται απ' τόν Μπρέχτ.

Σ.Κ: Στο Φορτίνι/Κάνι υπάρχουν αυτόνομοι, ξεχωριστοί όγκοι: η ανάγνωση, τα πλάνα που παρεμβάλλονται, τα πανοραμικά οπτικά 'Απουανικές' Άλπεις, τά γραπτά. Αυτό σημαίνει ότι ένας άμεσα πολιτικός λόγος, όπως αυτός του Φορτίνι, δεν μπορεί να είναι παρά άποσπασματικός; Αυτό η άποσπασματικοποίηση έχει σχέση με τόν άμεσα πολιτικό χαρακτήρα της ταινίας;

Ζ.Μ.Σ: Ίσως. Θά πρέπει να υπάρχει κάποιος λόγος πού, πριν από τό γύρισμα, σπάμε πραγματικά τό κεφάλι μας γιά τίς γωνίες και τή διάρκεια τών πλά- νων, πέρα απ' τά 20 ή 30 ή 6 ή 1 ή 2 φωτογράμματα πού υπάρχουν στην άρχη του κάθε πλάνου. Σέ χον- τρές γραμμές, ξέρουμε σχεδόν σέ τί συνίσταται μία ένότητα. Ένα «μπλόκ», μ' όλες τίς πιθανές εκπλήξεις βέβαια, αλλά άν διαλέξαμε αυτό τό είδος άποσπα- σματικοποίησης ή μη άποσπασματικοποίησης, αυτό έγινε, χωρίς άλλο, λιγότερο γιά νά «συμφωνήσουμε» μέ τόν πολιτικό λόγο και περισσότερο γιά νά τόν άμφισβητήσουμε.

ΝΤ.Υ: Νά τόν άμφισβητήσουμε δε σημαίνει και νά άρνηθούμε αυτό πού λέγεται: πρέπει νά αφήνουμε σέ όσους βλέπουν τήν ταινία τή δυνατότητα ν' αναρω- τηθούν πάνω σ' αυτά πού τούς λέμε και νά μπορούν νά εγkαθιδρώσουν έτσι οι ίδιοι άλλες σχέσεις απ' αυ- τές πού εγkαθιδρώσαμε εμείς, μ' αυτόν τόν κύριο πού βλέπουν στό πανί.

Ζ.Μ.Σ: Δέ θέλαμε καθόλου νά κάνουμε μία ταινία γιά τή δόξα του Φορτίνι, διάσημου διανοούμενου τής άκρας άριστερίας, κ.λ.π. Θέλαμε νά δόσουμε σέ όσους βλέπουν τήν ταινία τό δικαίωμα νά κρίνουν τή δου- λειά και τή σκέψη ενός ίταλού διανοούμενου, αυτής τής ηλικίας, αυτής τής γενιάς, στή συγκεκριμένη σι- γνή πού τόν δείχνουμε.

ΝΤ.Υ: Νά τόν κρίνουμε σημαίνει επίσης νά τόν αντιπαραθέσουμε μέ πράγματα πού δεν άνήκουν στό λόγο του: μ' αυτά τά χωριά ή μ' αυτούς τούς λόφους, ή τίς εφημερίδες στό τέλος ή ακόμη τή συναγωγή και τούς δρόμους τής Φλωρεντίας. Αυτά δεν καταστρέ- φουν όσα λέει, αλλά είναι παράλληλα και μερικές φορές «σθνήνουν» αυτά πού λέγονται: αυτή είναι ή περίπτωση τών χωριών γιά παράδειγμα.

Ζ.Μ.Σ: Αυτό συμβαίνει γιάτί ό λόγος ενός διανο- ούμενου υπάρχει πάντα και αναγκαία στό παρόν. Ή σκέψη του, ακόμη κι όταν ξεκινάει από μία ιστορική προβληματική ή από ένα κοινό ή μακρινό παρελ- θόν, βρίσκεται όπωσδήποτε και πάντα στό παρόν. Αυτό ισχύει και γιά τόν Μπρέχτ, πού δεν πρέπει νά τόν θεωρούμε προφήτη, όσο κι άν τόν θαυμάζουμε...

ΝΤ.Υ: Δέν πρέπει νά εγkλωβίζουμε τούς ανθρώπους στό παρόν, πρέπει νά τούς δίνουμε συνεχώς τή δυνα- τότητα τού παρελθόντος και τού μέλλοντος. Τό νά τούς εγkλωβίζουμε στό παρόν είναι ό,τι χειρότερο μπορούμε νά κάνουμε! Είναι αυτό πού κάνει καθη- μερινά ή πολιτιστική βιομηχανία.

Σ.Κ: Τά πανοραμικά τών τοπιών άποτελούν ένότητες, όγκους τού παρελθόντος;

ΝΤ.Υ: Και τού μέλλοντος.

Ζ.Μ.Σ: Είναι ένότητες τού παρελθόντος στό βαθμό πού δείχνουμε τό θέατρο μιάς ταξικής πάλης και μιάς πολύ συγκεκριμένης καταστολής, αλλά είναι επίσης ένότητες τού παρελθόντος πού θά μπορούσαμε νά ονομάσουμε - άν θέλαμε νά είμαστε ύπερβολικοί στην άκριβεία μας - γεωλογικές. Με τήν έννοια πού ό Σεζάν έλεγε: «Κοιτάξετε τό θούνό *Sainte-Victoire*, κάποτε, άλλοτε, ήταν φωτιά!» Υπάρχει δηλαδή παν- τού ή πιθανότητα αυτού τού παρελθόντος.

Σ.Κ: Είναι επίσης τοπία...

Ζ.Μ.Σ: Ναι, αλλά τοπία μετασχηματισμένα, πού είναι επίσης τό θέατρο τού μέλλοντος, γιάτί τό μέ- λον εγkλωβίζεται σ' αυτήν τήν τάξη, άνήκει σ' αυτήν τήν τάξη, άνήκει στους άγρότες, στην εργατική τάξη.

ΝΤ.Υ: Όπως και νά έχει, ή εργατική τάξη προέρ- χεται απ' τούς άγρότες.

Ζ.Μ.Σ: Αλλά ό λόγος ενός διανοούμενου όπως ό Φορτίνι, όσο άιχημρός κι άν είναι ή, ως πούμε, ακόμη και άξιοθαύμαστος σέ μερικά σημεία, είναι όστόσο ένας λόγος πού τείνει νά εγkλωβίζει όλο τόν κόσμο στό έσωτερικό του. Όποιαδήποτε άνάλυση είναι, έξ- ορισμού, περιορισμένη. Κι άν θέλουμε νά προχωρή- σουμε ένα βήμα παραπέρα και νά ξεπεράσουμε αυτή τήν άνάλυση, ακόμη κι άν είναι οσοτή, συγκεκριμέ- νη, σέ μία δεδομένη στιγμή, πρέπει νά επανέλθουμε στην πρακτική, στή μη άνάλυση, γιά νά οικοδομή- σουμε ξανά μία άνάλυση πού θά πηγαινει παραπέρα από εκείνη τού Φορτίνι. Νά ξεναγηρίσουμε στην πραγματικότητα, στην πρακτική.

Κι έπειτα, υπάρχει και κάτι άλλο: ήθελα συνειδητά νά κάνω μία ταινία πού νά αποτελεείται από έντελώς έτεροκλίτες ένότητες, από διαφοροτικούς όγκους: ένας γέρος πού διαβάζει σέ μία γωνία, ένας γέρος πού διαβάζει σέ μία άλλη γωνία, τοπία, μία συν- αγωγή κατά τή διάρκεια μιάς θρησκευτικής τελετής, έξαιρετικά βίαιης, θεατρικής και ταραγμένης, ένας δρόμος πού είναι ένα είδος φλωρεντινού άρχιτεκτο- νικού θεάτρου, μία πόλη όπου, πριν απ' τό πανορα- μικό τού τέλους, αισθάνεται κανείς τήν παρουσία τής φυλακής όπου βρισκόταν ό πατέρας τού Φορτίνι (δι- αισθάνεται κανείς ότι ήταν εκεί άφου ξέρει ότι είναι φυλακή). Κι έπειτα ένας δρόχος, ή θάλασσα, ένα ψα- ράκιου, εφημερίδες, στοιχεία δηλαδή έντελώς έτερο- κλίτη.

Σ.Κ: Στην ταινία μοιάζει νά υπάρχει ένα πραγματικό πού δεν αντιμετωπίζεται: είναι

ό ίδιος ο τρόπος παραγωγής της σκέψης του Φορτίνι, άφου του δίνετε να διαβάσει ένα κείμενο που έχει ήδη γράψει. Δεν υπάρχει παρά ο τρόπος παραγωγής της επανάληψης αυτού του κειμένου, ή ρητορεία. Δεν σάς ενδιέφερε ή αντιμετώπιση της δουλειάς μέσα άπ' τήν όποία παράγει το λόγο του.

Ζ.Μ.Σ: Θά ήταν μία άλλη ταίνια. Δεν μπορούμε να κάνουμε τόσα πράγματα μαζί. Η ταίνια ξεκινάει σάν λιβελος με τρία μεγάλα μέρη: ένα πρώτο μέρος πέρα άπ' τίς 'Απονανικές 'Αλλεις, που συμπεριλαμβάνει τά πλάνα του Φορτίνι που έρχονται μετά και που ξεκινάει σάν λιβελος κι έπειτα διευρύνεται. Έπειτα υπάρχει ένα είδος οικογενειακής, μελοδραματικής μυθολογίας, ένα οικογενειακό μυθιστόρημα και μετά έρχομε το τελευταίο μέρος, ένα είδος ντοκιμαντερίστικης σεκάς με έφημερίδες που δίνουν πληροφορίες (αυτές δεν τίς δίνει ο ίδιος ο Φορτίνι, αλλά πάνω τους βασίζει τήν ανάλυσή του). Αυτό είναι όλο! Το να συμπεριλάβουμε τόν τρόπο τής παραγωγής τής γραφής του Φορτίνι, παρουσιάζει το ίδιο πρόβλημα με το να κινηματογραφήσουμε τήν ιστορία τήν ίδια στιγμή που αυτή γίνεται... Το σημείο άναχώρησης του λιβελου στήν ταίνια ήταν μία ιστορική στιγμή εντέλως συγκεκριμένη, ο πόλεμος τών 6 ημερών στο Σινά και ή ανάλυσή του, ή ανάλυση τής Ιταλικής κοινής γνώμης, εκείνη τήν έποχή, στήν Εύρώπη, Γνώμη άποκλειστικά ύπέρ τών 'Ισραηλινών και κατά τών 'Αράβιων· για πρώτη φορά δολόκληρη ή μικροαστική τάξη τάχθηκε, με ήσυχη τή συνείδησή τής, στο πλευρό τών 'Εβραίων, για να μορξεί να ρίχνει με μεγαλύτερη ειλικόλια λάσπη στους 'Αραβες. Κι ο Φορτίνι λέει: «Κοιτάξε! είναι το ίδιο πράγμα!». Και ανάλει κάτι τέτιο σάν 'Εβραίος. 'Αλλά ή ανάλυση του ξεκινάει από μία κατάσταση, και θά έπρεπε να διχτοίμοε αυτή τήν ανάλυση που έγινε πριν 9 χρόνια ή, διαφορετικά, να κάνουμε μία άλλη ταίνια. Θά έπρεπε να δοίμε τόν Φορτίνι τήν στιγμή τής παραγωγής σύγχρονου κειμένου του. Και δεν είμαι βέβαιος ότι θά μπορούσαμε να κινηματογραφήσουμε αυτή τήν παραγωγή: παρουσιάζεται σχεδόν ή ίδια δυσκόλια μ' εκείνη που βρισκαίτε στήν κινηματογράφηση τής ιστορίας.

Σ Κ: Όταν ο Γκοντάρ παίρνει συνεντεύξεις, δεν κάνει κάτι τέτιο. Δεν θάζει τούς ανθρώπους να «αυτοσχεδιάζουν» τήν ίδια στιγμή τή σκέψη τους

ΝΤ.Υ: Ναί, αλλά ο Γκοντάρ ρωτάει άκριβώς άνθρώπους που δεν έχουν συνήθεια να παράγουν τή σκέψη τους, να τήν εξωτερικεύουν. Όταν το κάνει με ανθρώπους που έχουν αυτή τή συνήθεια, ή που θά έπρεπε να τήν έχουν, όπως ο μαθηματικός!, τότε δεν έχει πιά ενδιαιτήριον.

Ζ.Μ.Σ Με τόν μαθηματικό, άς πούμε, στο 6X2, πρόκειται για έναν διαλογό κοινών. Εκεί όπου υπάρχει τερτίσιον ενδιαιτήριον είναι με τόν άγροτη. Άλλα τόν Γκοντάρ τών άρειοί πολύ να άναγκάζει τόν κοσμο να λέει διαφορά. Θα τών άρειοί, σύμφωνα

μ' αυτά που μάς είλε ο όπρωτατέ, να άναγκάσει τόν άγροτή να πει ότι ή επανάσταση δεν θά ήταν δυνατή όσο θά ήπληξε ακόμη ή εργατική τάξη! Κι ο άγροτής άρνήθηκε με πεισμα να πει κάτι τέτιο... 'Υπάρχει ένα μείγμα στόν Γκοντάρ - όχι στήν ταίνια όπου κάνει έρωτήσεις στήν νοικοκυριά, αυτό νομίζω ότι είναι κάτι καινούριο στή δουλειά του - αλλά σ' όσα έχει κάνει πριν ή ακόμη και στο *Comment ca va?*: πρόκειται για κείμενα όπου οι άνθρωποι μοιάζουν να λένε πράγματα που τά βγάζουν άπ' το κεφάλι τους, που τά παράγουν εκείνη τή στιγμή ενώ δεν συμβαίνει καθόλου κάτι τέτιο! Πρόκειται πάντα για κείμενα που τούς τά «μυθούρξει». Δέ βρισκόμαστε και πολύ μακριά άπ' αυτό που έκανε παλιότερα με τόν Ζάν Πιέρ Λεώ όταν του μυσήριζε το κείμενο του στο αύτι.

ΝΤ.Υ: Δεν ήταν τόσο ο τρόπος τής παραγωγής τής σκέψης του Φορτίνι που μάς ενδιέφερε, όσο ή σκέψη του γύρω από μία ιστορική στιγμή και ή προβληματική του για τήν επανοτοθέτηση τής σφαγής τών εβραίων στο έσωτερικό τής πάλης τών τάξεων, κ.λ.π. Αυτό ήταν κάτι που άνηξε στο παρελθόν: δεν μπορούσαμε να τόν βάλουμε να μιλάει σάν να έκανε τήν ανάλυσή του εκείνη τήν στιγμή.

Ζ.Μ.Σ: Έχεις δίκιο, και τέτιο θά ήταν τελειώς αντίθετο μ' αυτή τήν αρχή. Προσπαθήσαμε να αντιμειτώσουμε το κείμενο του Φορτίνι, που έχει παραχθεί στα 1967 σάν ένα κείμενο κλασικό, ιστορικό, να το μεταχειρισθούμε τελικά με τόν ίδιο τρόπο που θά μεταχειριζόμασταν ένα κομμάτι από το *Κεφάλαιο* ή από τόν Μπρέχτ.

Σ Κ: 'Υπάρχει κάτι παράλληλο σέ σχέση με το λόγο του Φορτίνι ή, κάτι που συγκρούεται μαζί του, όπως τά τοπία, κ.λ.π. 'Αλλά όλα αυτά βρισκονται στο εξωτερικό του ίδιου του λόγου: υπάρχει το πλαίσιο τής διατύπωσης του, ή ιστορία, αυτά που δεν λέει, το πώς τά λέει, το παίξιμο του ήθοποιού, αλλά δεν υπάρχουν οι έσωτερικές αντιφάσεις στήν εξέλιξη αυτής τής σκέψης.

Ζ.Μ.Σ: Ναί, αυτό είναι σωστό. Και τέτιο κάναμε στις τρεις περιπλανήσεις, με το αύτοκίνητο στα *Μαθήματα Ιστορίας*. 'Ορισμένοι μισούν τόν Μπρέχτ και λένε χάρη πολιτικής ότι μ' αυτές τίς περιπλανήσεις κάναμε τόν Μπρέχτ επίτιμο: ο Πέτερ Χαντκε, για παράδειγμα, άρσιει ότι λείπει ή διαλεκτική από τόν Μπρέχτ, ότι δεν είναι άδυνηρος, Μερικοί, λιγότερο «πολεμικοί», λένε ότι είναι πολύ πιο δυνατή ή ταίνια από το μυθιστορημα του Μπρέχτ· και αυτό είναι λάθος! Είναι δυνατή γιατί αντίτιθεται στόν Μπρέχτ και γιατί είναι παράλληλη σ' αυτον, αλλά δεν είναι πιο δυνατή. Είναι κάτι άλλο. Είναι πιο άνοχη, αυτό είναι όλο. Είναι μια πρόκληση που περιέχεται σε μια ανάλυση, που προκαλεί τήν περιορισμένη ανάλυση του Μπρέχτ.

Σ Κ: Είχατε πει σέ μια συζήτηση σχετικά με τούς 'Ασυμφιλίωτους, ότι δεν μπορούμε να άναπαρήσουμε τήν ιστορία, αλλά ότι

μπορούμε μόνο να την αφήγηθούμε. Μιά ιστορική ταινία, μία ταινία που έχει σχέση με την ιστορία είναι λοιπόν ένα ταίπατο ή κάτι παραπάνω: Για παράδειγμα στα Μαθήματα Ιστορίας, στο πλάνο του χείμαρρου που προηγείται από εκείνο του αγρότη, δεν ξεπερνιέται τό ταίπατο:

Ζ.Μ.Σ: Εκείνη τη στιγμή, ο χείμαρρος θά ήταν μία παρέμβαση αΐξενοταίνικού τύπου σ' ένα σύστημα που δρισκεται μάλλον άπ' την πλευρά του Τζίζκα Βερτώφ. Πραγματικά, πρόκειται για κάτι παραπάνω από αφήγηση της ιστορίας, γιατί είναι μία δίαιη παρεμβάση, που έχει κάποια σχέση με την ούτοπία ή με τό μέλλον. Αυτό είναι οίγουρο! Είναι ή γέφυρα ανάμεσα στόν Βερτώφ και τόν 'Αίξενοταίν. 'Ο Γκοντάφ έλεγε ότι ο κινηματογράφος δέ θά ήταν τίποτε άλλο από ένα πήγαινε έλα ανάμεσα στόν Λυμιέρ και τόν Μελιές, ή ανάμεσα στόν Μελιέρ και τόν Λυμιέρ... άς πούμε, μάλλον: ανάμεσα στόν Μελιέρ και τόν Λυμιές! 'Αλλά εγώ νομίζω ότι είναι μάλλον τό πήγαινε-έλα ανάμεσα στόν Βερτώφ και τόν 'Αίξενοταίν. (Μπάχ, Μουσής και 'Ασρών)

ΝΤ.Υ: Ναί! άν και ό Μπάχ...

Ζ.Μ.Σ: Τελοσπάντων... Κι εμείς στό πλαίσιο της ταπεινής μας δουλειάς, κάναμε ταινίες που δρισκονται άπ' την πλευρά του Ντ. Βερτώφ (Μαθήματα Ιστορίας, Φορνί/Κάνι) και ταινίες άπ' την πλευρά του 'Αίξενοταίν. Αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι ότι αυτά τά δύο αναμειγνύονται σε μία ταινία. Όπως τά δύο πλάνο στο Μουσής και 'Ασρών και κυρίως τό δεύτερο που τελειώνει με τό δουνό, τόν Νειλο και τά χωράφια τών αιγυπτίων αγροτών. Είναι δέδια σαφέδες ότι πρόκειται για κάτι που δέν αφορά πιά τόν έδρακό λαό, τό λαό του Μουση, 2.000 χρόνια πριν. 'Αφορά τούς αιγύπτιους αγρότες του σήμερα και του αύριο. Κι ό χείμαρρος τών Μαθημάτων Ιστορίας είναι σ' άλλθεια κάτι που ξεριζώνει τά πάντα και κατά συνέπεια σταματάει έπίσης την ιστορική αφήγηση. Χωρίς να υπάρχει έπαναστατικός «συμβολισμός», αυτός ό χείμαρρος σαφώνει τά πάντα! Είναι μία έπαναστατική στιγμή, που όμως, διαχωρίζεται από εκείνες που έζησαν οι Βιετναμέζοι, άς πούμε, οι οποίοι δρισκονταν σέ συνεχείς αναφορές μ' ένα παρελθόν μακρινό ή άμεσο...

ΝΤ.Υ: Ήταν ύποχρεωμένοι να τό κάνουν: διεξήγαγαν έναν διαρκή άγώνα.

Ζ.Μ.Σ: Πραγματικά. 'Αλλά μία έπαναστατική στιγμή, σύστημα και δίαιη, είναι πάντα κάτι που ξεαιφει τό παρελθόν. Αυτό τά πλάνο ανταποκρίνονται ακριδώς σ' αυτό.

Σ.Κ: Κι ή Ιστορία:

Ζ.Μ.Σ: Προσωπικά δέν ξέρω άν ή Ντανιέλ συμφωνεί - πιστεύω ότι δέν υπάρχει τίποτε πιά ήλιθιο άπ' τίς ιστορικές ταινίες. Είναι τό ίδιο μ' αυτό που θέ είχαμε κάνει στο Μουσής και 'Ασρών, άν είχαμε δείξει ανθρώπους τή στιγμή που λιώνουν τό χρυσάφι

για να κατασκευάσουν τόν «Χρυσό Μόσχο», δημιουργώντας την εντύπωση ότι αναπαριστάναμε μία δουλειά, έτσι όπως γινόταν πριν από 2000 χρόνια. Πράγμα που κάνει όλο και περισσότερο ό Ροσελίνι.

ΝΤ.Υ: 'Υπάρχει μία περίπτωση που μπορείς να τό κάνεις. Στο Καρδιά από γναλί του Β. Χέρτσογκ, τό μόνο ενδιαφέρον σημείο της ταινίας είναι εκείνο όπου οι άνθρωποι λιώνουν τό γναλί. 'Αλλά πρόκειται για άνθρωπους που κάνουν πραγματικά κάτι τέτιο, είναι μία ντοκυμαντερίστικη στιγμή, ή μόνη που λειτουργεί...

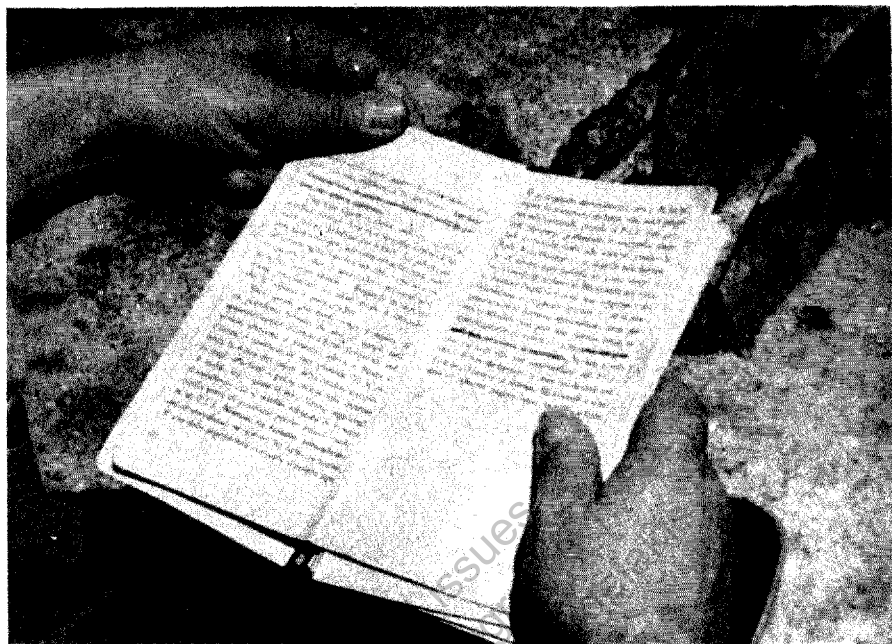
Ζ.Μ.Σ: Γιατί τελικά, λιώνουν τό γναλί όπως αυτό γίνεται σήμερα. 'Αλλά όταν χάνεται μία τεχνική, δέν μπορούμε να την αναστήσουμε. 'Ο Ροσελίνι επιμένει να κάνει κάτι τέτιο κι όχι μόνο όσο αφορά την τεχνική: στόν Σωκράτη, δείχνει ανθρώπους σταφυλιώνους δίνοντας μας την εντύπωση ότι ξέρει πώς σταφυλιώναν τότε. 'Αλλά είναι λάθος! Όταν κάνεις μία ιστορική ταινία πρέπει να δίνεις συνεχώς στους θεατές την εντύπωση ή τή δυνατότητα να λένε στόν εαυτό τους: αυτά τά κοστούμια είναι ταυτόχρονα ιστορικά, δέν είναι αναχρονιστικά, αλλά είναι έπίσης και θεατρικά κοστούμια.

Μας ενδιαφέρει πολύ τό γεγονός ότι ξαναβρήκαμε στο πλάνο του χείμαρρου, που έγγράφει ένα μέλλον στην ιστορία, σε μία άπ' τίς εκπομπές του Γκοντάφ στο 6Χ2. Επανελάθε ακριδώς τό ίδιο καθάρσιμα, δέν μπορεί να έχει συμβεί κάτι τέτιο. Αυτό άλλωστε δέν ειχαριστέι να ξαναπαίρνει ό Γκοντάφ πράγματα που έχομε κάνει εμείς, γιατί καθώς πρόκειται για ζάπιον με σοδαφές ύποψη, τά μετασχηματίζει και τά δουλένει, αυτό είναι σαφές. 'Αφού είδε τόν Μπάχ στο Λοζάνο, έκανε στο One + One (ένα + ένα) όλο τό κομμάτι άπ' τίς πρόδες τών Rolling Stones. Κι έπειτα, μετά τό ό άραβδωναστικός, ή ήθσοποιές και ό π...σ...σ...σ... έκανε τό British Sound.

Σ.Κ: Μιλάτε πάντα για τή θία του μέλλοντος, την ούτοπία. 'Αλλά υπάρχει έπίσης στις ταινίες σας ή εξέγερση. Για σάς ή εξέγερση είναι ούτοπική: 'Ανήκει στό μέλλον:

Ζ.Μ.Σ: Η εξέγερση είναι ή δική μας εξέγερση σάν μικροαστών. 'Αλλά αυτό δέν άρκει. Μόνο που κάθε μέρα που περνάει άπογοητευόμαστε όλο και περισσότερο. 'Αν άνοιξει κανείς τό Spiegel ή τόν Nouvel Observateur και δει μία διαφημιστική σελίδα ή όλα όσα μεροίσι διανοσόμενοι λακίδες τών καπιταλισμού και τού ιμπεριαλισμού είναι ίκανοί να εφεύρουν, αυτό τό άρκει για να ξερονεί καθημερινά όλο και περισσότερο. Αυτό, είναι ή δική μας εξέγερση, άκόμη και μπροστά στούς ιστορικούς όργανους που αφήγούμε. 'Αλλά είναι μία εξέγερση του τώρα που ανήκει στη μικροαστική τάξη, που τής είναι δυνατό. Είναι τό α-ό του μαρξισμού όπως έλεγε ό Μάο, που ουνίσταται στο να εξέγειρεσαι. 'Αλλά πρόκειται για μία εξέγερση πραγματική, συγκεκριμένη και περιορισμένη.

Σ.Κ: Και ή ούτοπία:



Πλάνο 13 του Φορτίρι Κάνι: το βιβλίο (+1 Cam del Sinai). Λιανοχτό πλάνο από γονιάτα του (στις σελίδες 22 και 23), ο Φ. Φορτίρι διασάξει, καθομόνος στη ταράτου του.

Ζ.Μ.Σ: Η ορετολία δέν είναι παρά ένα στοίχημα από τού μέλλον.

Σ.Κ: Έγγράφεται με συγκεκριμένο τρόπο στις ταινίες σας.

Ζ.Μ.Σ: Ά, όχι! Αφού τού μέλλον θα οικοδομηθεί από μία άλλη τάξη δέν μπορεί και να προσδιορισθεί. Τού μέλλον δέν μπορεί να τού φτιάξει ή άστική τάξη και άρα, δέν γνήσιση ήμεις μέλλον.

Σ.Κ: Υπάρχει μία θία τού παρόντος, ή πάλη των τάξεων, άλλα σίτες ταινίες σας υπάρχει μόνο τού παρελθόν που διασχίζεται από μία θία που αναφέρεται στο μέλλον. Αυτό σημαίνει ότι δέν μπορούμε να αναπαριστήσουμε τη θία τού παρόντος ή ότι ή θία τού παρόντος είναι ή δική σας θία, ή κεινή των ταινιών σας.

Ζ.Μ.Σ: Για να αναπαριστήση κανείς τη θία τού παρόντος, θα έπρεπε να παύει να την κινηματογραφηθεί! Αν υπάρχει δηλαδή κάποια άπληξη θα έπρεπε να ρωδιέται έτσι, να κινηματογραφηθεί ή έπειτα να διασχίζεται από τού βλακό του, να μωτάρει, κ.λ.λ. Άλλα, προσοχικά, δέν αποβάνησι ότι ήμεις τού δικαιοσύνη να κάνω και τούτο, τού βλακώτου όχι ακαθή, κι τούτος ποτε. Τούτι άν κάποιοι άρδεις να κινηματογραφούν

και τούτο, τη θία τού άνηκη σε μία τάξη που άντιτίθεται στη θία μέσα στην όποια έγκλωβίζον άυτή την τάξη, άυτή τη θία δέν είναι άόμοιος ότι έχομε έμεις τού δικαιοσύνη να την κινηματογραφήσουμε. Παρολες τίς καλές προθέσεις τού κόσμου – έξομε ότι ή κόλαση είναι γνήσιση από τέτες – έπειδή άνηκωμε στη μακροστική τάξη ή ματιά μας κινδυνεύει να είναι ή ίδια με εκείνη των ανθρώπων της τρελοφασίας, που πηριάνουν να κινηματογραφήσουν μια διαδήωση. Δέν βλέπω πως μπορούμε να ξεφύγομε άπ' άυτό. Όπως και να έχει, άυτή είναι ή άποψη μου άυτή τη στιγμή, δέν ξέρω τι λέει ή Ντιανία. Όπως ό Γροντάς να μην ήταν άπόλυτα σήμενος, άλλα άυτή τη στιγμή, δέν αποβάνησι ούτε άρκετα άνατος, ούτε άρκετά φανατισμένος για να κάνω και τούτο.

ΝΙ.Υ: Υπάρχει και ένας άλλος τρόπος να μωτάρω να οκάψωμαι ότι είναι έξαιρέτωςά έλικάνδονο, κάθε φορά που κινηματογραφώμε άυτό που σημαίνει στο ρουτινικό της εργατικής τάξης, της καταπιεσμένης τάξης, κινδυνεύομε να δοσομε άλλα στην κυρίαρχη τάξη, άλλα που μπορεί να τού φέρει έναντια στους άλλους. Αποκαλυπόμε δηλαδή και που έκ των ύστερον οι άλλα μπορούν να τού χρησιμοποιήσουν, πράγμα που δέν σημαίνει ότι δέν πρέπει να κάνομε πλάσι, γιατί τότε ο Μαζζ δέν θα έπρεπε ποτε να ήχε γράψει άφού ένας θεός έχει πόσο χρησιμοποιήσαν οι άλλοι άυτό που έγραφε!

Z.M.S: Αιτή τη στιγμή, ο καπιταλισμός χρησιμοποιεί σε τρομακτικό βαθμό το *Κεφάλαιο* του Μάρξ. Πράγμα που του επιτρέπει, έμμεσα, να επιδιώκει. Ή διαύγεια του αναλύσεων του Μάρξ επιτρέπει, σ' ένα πολύ μικρό βαθμό, την επιδίωξη του καπιταλισμού. Εδώ, υπάρχει ένας κίνδυνος. Υπάρχει όμως και μια άλλη πλευρά σ' αυτό που λέει η Ντανιέλ: κινδυνεύουμε να άποκαλύψουμε την τακτική στον έχθρο.

NT.Y: Χωρίς να μιλάμε για πρόσωπα!

Z.M.S: Και τρίτον, τα πρόσωπα. Για παράδειγμα υπάρχει μια υπέροχη ταινία του Νέστολερ που λέγεται *Spania* (δηλ. το λεξικό γεωμετρικών σχηματοθετών, στο ίδιο τεύχος). Δείχνει ημιπαράνομες εργατικές επιτροπές στην Ισπανία, την ώρα που σκάδουν τη γη. Κι ολόκληρη η ταινία είναι πραγματικά αξιοθαύμαστη, άψογη διάσημη, υποδειγματική. Σέ κάποια στιγμή όμως, αναρωτιέται κανείς: «Για όνομα του Θεού! Είναι τρομερό: πού θα καταλήξει αυτή η ταινία;» Αν η άτυνομια αναζητήσει αυτά τα πρόσωπα (τά όποια δέβαια έχουν φωτογραφηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μην αναγνωρίζονται): Έγώ δεν θα είχα τολμήσει να κάνω κάτι τέτοιο γιατί δε θα έκανα τότε τίποτε διαφορετικό από το να είχα δώσει στην άτυνομια τη δυνατότητα να βρει τον τάδε ή τον δεινα. Δεν υπάρχουν δέβαια μόνο αυτές οι καταστάσεις, υπάρχουν και άλλες λιγότερο επικίνδυνες. Επιπλέον, αυτή η ταινία είχε γίνει πριν από τον θάνατο του Φράνκο, πριν τό όδρομο για τή σοσιαλδημοκρατικοποίηση...

Σ.Κ: Μία τελευταία ερώτηση: σέ ποίό ρεύμα ή σέ ποιά κινηματογραφική παράδοση τοποθετείτε τή δουλειά σας;

NT.Y: Τό είπαμε ήδη: στους Βερτοφ-Αϊζενστάιν.

Σ.Κ: Στή σημερινή ιδεολογική συγκυρία;

Z.M.S: Σ' αυτό θα έπρεπε να απαντήσετε μάλλον εσείς. Μπορώ μόνο να μιλήσω για τους ανθρώπους που θαυμάζω, ώλλ' αυτό, σ' ένα ιστορικό επίπεδο. Θαυμάζω τον Γζών Φόρντ, τον Φρίτς Λάνγκ, τον Ρενουάρ και περισσότερο απ' όλους θαυμάζω τον Μιζογκουσι. Για τους άλλους τά είπαμε: τό πήγαινε-έλα... Και τόν Τσάπλιν! Κάποιος που θαυμάζω πολύ αλλά που δεν μ' ενδιαφέρει διά τόσο, άν και είναι πιο «καλύτερος» καμιά φορά, από τόν Τσάπλιν είναι ό Κήτον. Αρχίζω να απέχθνομαι κάπως τόν Γκρίφιθ τής δεύτερης περιόδου, ενώ θαυμάζω όλο και περισσότερο τής ταινίες του τής μιάς μπομπίνας, για παράδειγμα τό *A Corner in Wheat*. Είναι μία ταινία δέκα φορές πιο γωνταρική απ' όλα δσα σκαρφίστηκε ό Γκοντάρ, πάνω στην αναζήτηση, κ.λ.π. κι ώστόσο είναι καμωμένη από έναν νότιο φύλετθερο...

Υπαρχουν παρόμοζα τέλεια, αντιλαμινόμενα κανείς ότι αυτός που δουλεψε με μεγαλύτερη μαεστρία και ακρίβεια πάνω στο μοντάζ δεν είναι ό Αϊζενστάιν αλλά ό Τσάπλιν! Αυτό συμβαίνει άκομη και στίς πρώτες του μικρού μήκους, γιατί εκεί, δουλεψε πάνω σέ ένα φωτογράμματο. Αισθάνεται κανείς ότι τό Χαμίρι, για παράδειγμα δεν έχει μονταρισθεί στή

μουβιόλα, έτσι, με διάφορα κομμάτια, όπως τού έρχόταν. Έχει μονταρισθεί με φωτογράμματα. Τό μοντάρισε έξω από μία αίθουσα μοντάζ, σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, κι αισθάνεται κανείς ότι ήταν έποχρημένος να κοιτάξει στο φωτογράμματο ένα όλεμμα, ένα δείγματο που κουνιέται. Οί άνθρωποι που μοντάρον σήμερα με μηχανές και δεν ελέγχουν μετά τή δουλειά τους άφαιρώντας άλλα 3.4.6 ή 12 φωτογράμματα, κάνουν ταινίες που, όπως λέει ό Σαυτρόλ, δεν είναι μονταρισμένες, και έχει δίκιο. Γιατί υπάρχουν πάντα 48 φωτογράμματα παραπάνω ή παρακάτω στην αρχή ενός πλάνου, γιατί δουλεύουν όπως τους έρχεται και ή μηχανή πρέπει να αντιδράσει, κ.λ.π. Είναι ταινίες μονταρισμένες σαν διενεργητικά δάξ!

(7 Απριλίον 1977, πλατεία Σιντάματος, συνέντευξη στους Φρανσουά Αμπερά, Χρ. Βακαλόπουλο, Μιχ. Δημόπουλο και Νίκο Σαββάτη, Μετ: Χρ. Βακαλόπουλος)

1) Ο Ρενέ Τζιμ στο *6X2* τών Γκοντάρ-Μιελόυ (τό *6X2* είναι ό δίωρος τηλεοπτικός έκτοπιτες που γύρισε σέ δόντεο ό Γκοντάρ μαζί με τήν Άν-Μαρί Μιελόυ, τό καλοκαίρι του 1976, και για τής όποίες, έστω και πληροφοριακά, μία και δεν πρόκειται ποτέ να μεταδοθούν στη δική μας TV, θά πρέπει κάποτε να μιλήσουμε) (Σ.τ.Σ)

2) *A Corner in Wheat*: 1909, βασισμένο στο «The Pit» του F. Norris. Πρώτη ταινία με κοινωνικές τάσεις στο έργο του Γκρίφιθ με έντονες αντιθέσεις και διαδοχικό μοντάζ 2 παράλληλων δράσεων που αναδύονται συμβολικά ή μία πάνω στην άλλη. Βλ. Ζωρζ Σουτουύ, *Histoire Générale du Cinema*, τρίτος τόμος, σελ 92-93 (ανάλυση τής ταινίας) (Σ.τ.Σ.)



ΦΛΩΡΑ ΚΑΙ ΦΩΣ

*Σημείωση σε αρθροειδή στοιχεία του πλάνου ἐπ' ἀρ. 57
του «Χρονικού» τῆς Ἁγίας Μαγδαληνῆς Μπάχ»*

Τοῦ Νίκου Λυγγούρη

I

Ἡ τρίτη ταινία τοῦ Ζάν-Μαρί Στράουμπ περιλαμβάνει 24 ἀποσπάσματα ἀπὸ ἰσαριθμὰ ἔργα τοῦ Γιόχαν - Σεμπάστιαν Μπάχ καὶ ἓνα τοῦ Λέο Λέονιους. Τὸ 15ο κατὰ σειρά μουσικὸ κομμάτι τοῦ *Χρονικοῦ* εἶναι ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν Καντάτα ἄρ. 215 στὸν κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ συνθέτη. Πρόκειται γιὰ τὴ χορωδιακὴ εἰσαγωγή τῆς Καντάτας, ὅπου τὸ κείμενο ἔχει ὡς ἑξῆς:

*Δόξαζε τὴν εὐτυχία σου, εὐλογημένη Σαξωνία,
Γιατὶ ὁ Θεὸς προστατεῦει τὸ θρόνο τοῦ βασιλιᾶ σου*
(Μέτρα 1 - 181)

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τραγουδιέται στὸ ὑπ' ἄρ. 57 πλάνο τῆς ταινίας· ὁ ἀριθμὸς ἅπαντὰ στὸ σενάριο τοῦ *Χρονικοῦ*, πού δημοσιεύθηκε στὴ Γερμανία, στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἰταλία. Ὁ τσεμπαλίστας Γκούσταβ Λέοναρντ παίζει τὸ τσέμπαλο καὶ ταυτόχρονα διευθύνει τὴ χορωδία καὶ τὴν ὀρχήστρα, πού θρῖσκονται ἔξω ἀπ' τὸ πλάνο, στὸ δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας, ἀόρατες ἢ ὅμως αἰσθητὲς γιὰ τὸ θεατὴ τῆς ταινίας. Στὸ δάθος τῆς σκηνῆς ὑψώνεται τὸ Δημορχεῖο τῆς Λειψίας, ἐνῶ ἀριστερὰ ἕνας μεγάλος πυρσὸς καίει ἀδιάκοπα πίσω ἀπ' τὸν Λέοναρντ. Τὰ ὄρατὰ ἀντικείμενα τῆς εἰκόνας εἶναι δηλαδὴ 4: ὁ Λέοναρντ, τὸ τσέμπαλο, τὸ Δημορχεῖο καὶ ὁ πυρσός.

Γνωρίζουμε ἀπὸ συνεντεύξεις τοῦ Στράουμπ καὶ τῆς Ὑγιέ ὅτι ὁ σκηνοθέτης κινηματογράφησε ἀρχικὰ τὴν πρόσοψη τοῦ Δημορχείου στὴ Λειψία, ἀπ' τὴ μόνη γωνία λήψης, ἀπ' τὴν ὁποία δὲν βλέπει κανεὶς καλῶς καὶ σύντομα φωτιστικὰ σώματα. Μετὰ 6 μὲνες κινηματογράφησε στὸ στούντιο, μὲ φόντο τὴ λήψη τοῦ Δημορχείου, τὸν Γκούσταβ Λέοναρντ νὰ παίζει στὸ τσέμπαλο, ἀπὸ μιὰ γωνία πού ἐπιτρέπει στὸ θεατὴ νὰ βλέπει τὰ δάχτυλά του νὰ πατοῦν τὰ πλήκτρα. Τὸ θελημένο ἀπ' τὸν Στράουμπ ἀποτέλεσμα, εἶναι ὅτι μιὰ κραυγαλέα ἀσυμφωνία κι ἓνα εἶδος ἀσύμπτωτο σχήματος γεννιέται ἀνάμεσα στὶς δύο διαφορετικὲς προοπτικὲς, ἀπὸ τίς ὁποῖες κινηματογραφήθηκαν τὸ Δημορχεῖο καὶ ὁ Λέοναρντ. Ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ δάθος καὶ στὸ πρῶτο πλάνο τῆς εἰκόνας εἶναι ὀλοφάνερη, ἐνοχλεῖ μάλιστα τὸ μάτι ἐνός «κανονικοῦ» θεατῆ, ἐπειδὴ αὐτὸς δὲν εἶναι συνηθισμένος ἀπ' τὸν κινηματογράφο σὲ παρόμοιες ἐντυπώσεις, πού μιὰ ἄλλη τέχνη παρήγαγε: ἡ ζωγραφικὴ.

Ἄλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ταινία ὑπάρχει ἀκόμη μιὰ ἐνόχληση, ἓνα εἶδος ἀσυμμετρίας, μιὰ ὄργανωμένη ἀποκόλληση τῶν κινηματογραφικῶν στοιχείων μεταξύ τους. Πρόκειται γιὰ τὴ ριζοσπαστικὴ χρησιμοποίησι τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου τῆς κάμερας στὴ σχέση του μὲ τὸν χώρο ἔξω ἀπ' τὸ πεδίο. Πολὺ ἀπλά: τὸ ἐκτὸς πεδίου παίρνει σάρκα καὶ ὄστα, γίνεται ἐνεργὸ μέρος τῆς κινηματογραφικῆς διατύπωσης. Κι αὐτὸ γιὰτὶ πολλὰ στοιχεῖα πού θὰ ἔπρεπε κανονικὰ νὰ θρῖσκονται μέσα στὴν εἰκόνα, ἔχουν ἐξοριστεῖ ἔξω ἀπ' τὸ πεδίο τῆς: οἱ τραγουδιστὲς οἱ μουσικοί, ἢ μουσικῆ...

Ἡ Ντανιέλ Ὑγιέ ἐπισημαίνει κάπου, ὅτι τὸ προκλητικὸ σ' αὐτὴ τὴ σχέση εἶναι, ὅτι ὁ θεατῆς νιώθει τὴν παρουσία τῶν μουσικῶν στὸ δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ τὸ μόνο πού βλέπει, εἶναι μιὰ σπουδὴ πᾶνω στὶς χειρονομίες τοῦ Γκούσταβ Λέοναρντ.

Ἡ ὑπαρξὴ τῶν μουσικῶν γίνεται ἀντιληπτὴ χάρις σὲ δύο στοιχεῖα. Τὸ πρῶτο εἶναι οἱ φωνές τῶν τραγουδιστῶν καὶ οἱ ἦχοι τῶν μουσικῶν ὀργάνων. Τὸ δεύτερο ἢ στάσι τοῦ σώματος τοῦ Λέοναρντ, τὸ δλέμμα του πρὸς τὸ δεξιὸ μέρος τῆς εἰκόνας, οἱ κινήσεις τῶν χειρῶν του πρὸς τοὺς ἀόρατους ἐκτελεστὰς.

Τό αρχικό νόημα πού δίνει κανείς σ' αυτό τό πλάνο πρέπει νά συμφωνηθεῖ μέ τήν ἀπουσία τῆς ὀρχήστρας σάν ὄρατου σώματος, καί μέ τήν ἐπίμονη – σχεδόν ὑπερβολική – παρουσία τοῦ τορπαλιστά μέσα στό πεδίο: κυριαρχία τοῦ Διευθυντή, μετατόπιση τῶν ἐπιτελεσῶν. Τό ἴδιο αὐτό νόημα ἐνυπάρχει στό κείμενο τῆς Καντάτας ἡ ὁποία συνδέει τόν βασιλικό θρόνο τῆς Σαξωνίας μέ τή θεϊκή προστασία, ἀποκαθιστώντας ἔτσι καί ἄμεση ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στή γήνην καί τήν οὐράνια Ἐξουσία, καί προσφέροντας τόν ἑαυτό της πρὸς τήν πρώτη σάν δῶρο, ἔνδειξη τιμῆς καί σεβασμοῦ. Ἡ Καντάτα εἶναι λοιπόν τό μοναδικό μέσο πού μπορεί νά ἐγγράφει μιὰ διπλή χειρονομία: α) τήν ἐξάρτηση τοῦ θρόνου ἀπό τό θεό, καί β) τήν ἐξάρτηση τοῦ μουσουργοῦ ἀπό τό θρόνο.

Δέν πρόκειται βέβαια γιά τύχη. Τό Χρονικό μιλά διαρκῶς γιά τίς σχέσεις τοῦ Μπάχ μέ τό Πανεπιστήμιο, τήν Ἐξουσία, τήν Ἐκκλησία, τό Θεό, τήν Οἰκογένεια, τήν Ἐργασία κ.τ.λ. τοποθετώντας σέ θέση ἐπιταγῆς τήν πολιτική διάσταση: τό σύνδεσμο καλλιτέχνη καί κράτους, ἡ μάλλον τήν ἐπίκληση τοῦ καλλιτέχνη ἀπό μέρους τῆς κρατικῆς ἐξουσίας. Ἐκεῖνο πού ὅμως δέν εἶναι καθόλου αὐτονόητο, εἶναι ὅτι ὁ λόγος αὐτός δέν παραμένει μονάχα λεκτικά διατυπωμένος στήν ἐπιφάνεια τῆς δομῆς τοῦ φίλμ, ἀλλά ἀγκαλιάζει ὅλα τά ἐπί μέρους στοιχεῖα τῆς καί διεισδύει σέ βάθος μέχρι τίς στοιχειώδεις μορφές τῆς, μέ τέτιο τρόπο, πού κάθε μορφή καί κάθε στοιχεῖο νά παράγει μιὰ παραλλαγή ἢ μιὰ τροποποίηση τοῦ ἴδιου νοήματος, ἀνάλογα μέ τή σφαῖρα μέσα στήν ὁποία διατυπώνεται. Κάθε πτυχή τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου διατυπώνει τό νόημα κατακεραματίζοντάς το. Πράγμα ἐξαιρετικά σπάνιο στήν ἔβδομη τέχνη.

Αὐτό πού θρῶσκεται λοιπόν ἔξω ἀπ' τήν εἰκόνα εἶναι τό ἴδιο τῆς τό νόημα: ἡ φωνητική μουσική (φωνή καί ἦχος), ἡ πολιτική καί ἡ μουσική, ἡ ἱεραρχία τῶν Ἐξουσιῶν ἀπό τόν οὐράνο μέχρι τή Γῆ, ἡ δόξα τοῦ βασιλιά τῆς Σαξωνίας, πού στηρίζεται ἀπ' τή μιὰ στόν Θεό κι ἀπ' τήν ἄλλη στήν μουσική τοῦ Μπάχ.

Αὐτό πού θρῶσκεται μέσα στήν εἰκόνα εἶναι ἡ ὕλικη προϋπόθεση τῆς διατύπωσης τοῦ μηνύματος, ὁ ἴδιος ὁ Λέοναφν, ἡ μάλλον, τό σύνολο τῶν χειρονομιῶν του μέ τίς ὁποῖες ὀργανώνει καί συντάσσει τό μουσικό νόημα.

Ἡ μουσική καί παράλληλα τό θέατρο (ἡ σειρά τῶν κινηματικῶν καί χειρονομιακῶν ἐντάσεων τοῦ μουσικοῦ).

Ἡ πολιτική καί παράλληλα τό ὑποκείμενό της (ὁ Μπάχ ὡς ἀντικείμενο τοῦ θρόνου, ὡς δούλος τοῦ Θεοῦ, ὡς ἐνδιάμεσος μεταξύ θρόνου καί Θεοῦ).

Διπλή χειρονομία. Πρῶτον, δέν μπορούμε παρὰ νά ἐνοχληθοῦμε μέ τήν κίνηση αὐτή πού ἀποκόβει τό νόημα – σάν πλήρη διατύπωση – ἀπ' τήν πηγὴ του, δηλαδή ἀπ' τὴ σωματική, θεατρική καί τεχνική του ὀργάνωση, ἀφήνοντάς το νά αἰωρεῖται ἔκτος πεδίου. Θεμελιακὴ χειρονομία τῶν κινηματογραφικῶν πρωτοποριῶν, πού ἀντιλαμβάνεται τήν «τέχνη» σάν σημαίνουσα πρακτικὴ ἡ ὁποία διαχωρίζεται αὐστηρὰ ἀπὸ τήν ἰδεολογία, παρόλο πού πάντα γίνεται ὁ ἀσυνειδήτος ἡ συνειδητός φορέας τῆς. Αὐτό πού ἔδω διαχωρίζεται, εἶναι ἡ καθαρὴ σωματικὴ χειρονομία (τό σημαῖον) ἀπ' τό πολιτικὸ νόημα τῆς Καντάτας (ἡ ἰδεολογία).

Τὶ ἀπομένει:

Τό οὐσιώδες: ἡ ἐργασία τοῦ σώματος μέσα στή σκηνή, ἡ ἀπελευθερωσὴ τῆς ἀπὸ τό βαρῦγδοντο, ἀκίνητο, χρονολογικὰ τοποθετημένο νόημα, στό ὅποιο αὐτὴ (ἡ ἐργασία) κάποτε ὑποτασσόταν, τό μεγαλόπρεπο ζωρογραφικὸ ξόδεμα τῶν ἀκοῦρασιων χειρῶν πού διεπθύνουν. Ἄπ' τὴ στιγμή πού ἡ ὀρχήστρα ὄγαινε ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή, τό σύνολο τῶν χειρονομιῶν τοῦ Λέοναφν διαβάζεται σάν μιὰ διαπύνη αἰσθητικῶν (μουσικοθεατρικῶν) καί πολιτικῶν (ὀργανωτικῶν) τύπου· ἂν τοχόν δέν ἀκοῦσαμε τὴ μουσική, πού ἔρχεται ἀπ' τὰ ἔξω, θὰ ὀρισκόμιστα ξάφουνο μέσα σ'

έναν παράδοξο χώρο, παρόμοιο μ' εκείνον του όνειρου, όπου κάθε χειρονομία δέν άπεικονίζει κάτι, αλλά τό «γράφει» σάν μιá άγνωστη, ιερογλυφική ζωγραφική. Ή σπουδή τών κινήσεων του Λέοναυτ άποδεσμεύεται έτσι από κάθε εκφραστικό και «βαθύ» περιεχόμενο. Θά λέγαμε μαζί μέ τόν Ρολάν Μπάρτ, ότι αυτό πού άποπέμπεται έξω άπ' τό πεδίο είναι ή ύστερία, τό ίδιο τό «θέατρο»· κι ότι αυτό πού τοποθετείται πάνω στη σκηνή είναι ή «*ανάγκαιά δράση για την παραγωγή του θεάματος*; ή *εργασία αντικαθιστά την έσωτερικότητα*» (*Tel Quel* άρ. 34: *Μάθημα γραφής* - άρθρο για τίς γιαπωνέζικες μαριονέτες). Ή δομή πού καθορίζει την εικόνα δέν παύει βέβαια νά είναι *σκηνική*, αλλά ή έννοια της Σκηνης και ή μορφή της (όπως ή κουλτούρα κι ή ιστορία τίς όρίζει) άποπέμπεται στην κυριολεξία: ός μήν ξεχνάμε ότι «όρχήστρα» σημαίνει τόν κυκλικό χώρο μπροστά άπ' την άρχαία «σκηνή», ό όποιος άνωθείται άπ' τη μοντέρνα θεατρική άρχιτεκτονική πρós όφελος της «σκηνης». Τό γεγονός ότι ό Στράουμπ δέν άρκεείται σέ άπλοϊκές άντιστροφές (τοποθέτηση τού άπωθημένου μέσα στην εικόνα...) και ότι καθιστά την όρχήστρα *αίσθητή* - άν και άόρατη - θά μās δίδασκει πολλά για τή σύνδεση της πρακτικής του μέ τίς ρίζες της ιστορίας μας μ' αυτή την έλληνική, αίγυπτιακή, εβραϊκή ή λατινική Μνήμη, πού προσφέρει στην κινηματογραφία του τό μνημειώδες δάρος της ιστορικότητάς της.

Δεύτερον: ή άποκόλληση αυτή όχι μόνο δέν θά άποκρύβει την καθάρá κοινωνική σχέση πού φέρνει σέ έπαφή τό ύποκειμενο Μπάχ μέ τό θρόνο, αλλά αντίθετα προβάλλει σέ πρώτο πλάνο τό «Χρέος» πού συνδέει τόν Κυριαρχούμενο μέ τόν Κυρίαρχο και τόν πιστό μέ τη θεότητα, Χρέος πού ό καλλιτέχνης ξεπληρώνει δωρίζοντας τό προϊόν του στην Ήξουσία. Ή διαφορά άνάμεσα στόν χωρικό πού προσφέρει τά γεννήματα του στόν Φεουδάρχη (ή στην έκκλησία) και στόν καλλιτέχνη, είναι ότι ό τελευταίος έγγράφει μέσα στο ίδιο του τό έργο την πράξη της δωρεάς του, έγγράφει δηλαδή τή σχέση Χρέους (ύποταγής, σεβασμού, υϊκής προσφοράς...) μέσα στο προϊόν του πού δωρίζει στόν δεσπότη. Πώς; Δείχνοντας τόν Κυρίαρχο (Θεό, Βασιλιά, Πατέρα) σάν μοναδική έγγύηση της ταυτότητας τού ύποκειμένου· (του ίδιου του καλλιτέχνη - δωρητή) δηλαδή σάν τή μοναδική αίτία της συμβολικής άνάδουσής τού ύποκειμένου μέσα στόν κόσμο.

Άπ' αυτή την άποψη, τό γεγονός ότι ό Στράουμπ τοποθετεί τό Θρόνο και τό Δώρο έξω άπ' τή σκηνή θά σήμαινε δύο πράγματα. Πρώτον: ότι ή έγγύηση αυτή προστατεύει την ίδια την άναπαράσταση (τήν εικόνα, τό πεδίο) στο μέτρο πού ό καλλιτέχνης, πού θρίσκειται μέσα της σάν ήθοποιός, άπευθύνεται κυριολεκτικά πρós τόν Θρόνο - κοιτάζει έξω άπ' την εικόνα - και ύλοποιεί έτσι τή συμβολική αξία της προσφοράς του *μέσα στη σκηνή*. Δεύτερον: ό ίδιος ό καλλιτέχνης τοποθετεί τόν έαυτό του στη θέση τού Θρόνου, έφόσον κυβερνά όλομόναχο τή σκηνή και τό έκτός πεδίου, διευθύνοντας τούς μουσικούς (ύπηκόους του) κι έκτελώντας την καλλιτεχνική χειρονομία μέ την όποία έγγραψε την παρτιτούρα της Καντάτας του, την όποία τώρα «ξαναγράφει» συμβολικά μέ τίς χειρονομίες τών χειρών του. Πράγμα πού σημαίνει, ότι άναπαράγει στή σφαίρα τού καθαρού Συμβολικού - της «τέχνης» - τόν κοινωνικό καταμερισμό της εργασίας και τίς διοικητικο - πολιτικές σχέσεις πού αυτός καθορίζει.

Τό ενδιαφέρον σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι ό Στράουμπ πλησιάζει εδώ την άνάλογη χειρονομία τού Βελάσκειθ στόν πίνακά του *Las Meninas* (*Οι κυρίες της τιμής*)· ή όποια έχει συγχά απασχολήσει τό *Σύγχρονο Κινηματογράφο* σέ σχέση μέ τά σημαντικά σχόλια πού της άφιέρωσαν οι Μισέλ Φουκώ (στο διβλίο του *Οι λέξεις και τά πράγματα* - *Les mots et les choses*) και Ζάν - Πιέρ Ουντάρ (στο κείμενο



Fig. 1. Mermaid in the Basement

του *Σημειώσεις για μιὰ θεωρία της αναπαράστασης*, στὰ *Cahiers du Cinéma* 229 καὶ 230). Ἡ χειρονομία αὐτὴ διατυπώνει *δίχως ἀποκρύψεις* τὴ συμβολικὴ σχέση τοῦ καλλιτέχνη (σάν θεολογικοῦ ὑποκειμένου τοῦ Μεσαίωνα) μὲ τὸν Κυρίαρχο καὶ τὴ Θεότητα, σχέση ἢ ὅποια συνίσταται σ' ἕναν λόγο γύρω ἀπ' τὸ Χρέος τοῦ παραγωγοῦ τῆς ἀπεικόνισης πρὸς τὸν Κυρίαρχο, τὸ σημαῖνον τοῦ ὁποίου (λόγου) εἶναι τὸ ἴδιο τὸ καλλιτεχνικὸ προϊόν. Πολὺ χονδρικά: ὁ Κυρίαρχος τοποθετεῖται ἔξω ἀπ' τὴν ἀπεικόνιση, ἀλλὰ ἔτσι ὥστε οἱ ἠθοποιοὶ τῆς νὰ ἀπεικονίζονται σ' αὐτὸν (δηλαδή νὰ κοιτάζουν ἔξω ἀπ' τὴ σκηνὴ πρὸς τὸν ἀόρατο Κυρίαρχο) καὶ ὥστε ὁ ἴδιος νὰ ἐγγράφεται κάπου μέσα στὴ σκηνή, σάν εἶδωλο μέσα σ' ἕναν καθρέφτη, σάν ἀντανάκλαση, σάν παρουσία τοῦ βασιλικοῦ φωτός μέσα στὴν εἰκόνα.

Θὰ ἐπανέλθουμε στὴν παρουσία αὐτὴ πιὸ κάτω.

Ἐδῶ θὰ ποῦμε μόνον ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Κυρίαρχου θ' ἀπωθηθεῖ μὲ τὴν ἀνάλυση τῆς ἀστικῆς τάξης (ἐποχὴ πού ζεῖ ὁ Μπάχ) καὶ ὅτι τὴ θέση τῆς θὰ κέρει ἕνα ἀφηρημένο μάτι, ἕνα φῶς, ἡ μεταφορὰ τοῦ θεατῆ τοῦ Οὐμανισμού, δηλαδή αὐτὸ πού ὀνομάζουμε «ἀναπαράσταση» (ἡ μορφὴ τοῦ δεσπότη ἐξαλείφεται, ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ συμβολικὴ ἀξία τῆς καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς, δηλαδή οἱ κοινωνικὲς σχέσεις παραγωγῆς). Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ ματιὰ τοῦ Στράουμπ εἶναι *μη-ἀστικὴ* (δέν ἀπωθεῖ τίποτε).

Συνοψίζουμε: τὸ ἐκτὸς πεδίου κυθερνὰ τὴν εἰκόνα, τῆς δίνει τὸ λόγο τῆς ὑπαρξῆς τῆς, τὴν φωτίζει μὲ τὸ νόημά του, τὴν ἰσχύ του, τὴ δόξα του καὶ τὴ μουσικὴ του.

II

Ἐπάσχει ὅμως καὶ γὰρ ἄλλο πού στὴν κυριολεξία «φωτίζει» τὴν εἰκόνα, καὶ αὐτὸ εἶναι ὁ πυρσός, πίσω ἀπ' τὴν πλάτη τοῦ Γκούσταβ Λέοναρντ.

Ὅπως τὸ πλάνο ἀντλεῖ τὸ νόημά του ἀπ' τὸ ἐκτὸς - πεδίου (μουσική/πολιτική), ἔτσι καὶ ὁ πυρσός ἐπιτρέπει στὸ πλάνο νὰ γίνῃ ὄρατό, ἀντιληπτό, ὑπαρκτό: νὰ ἀποκτήσῃ μιὰ ταυτότητα.

Μεταφορὰ, θὰ ἔλεγε κάποιος!

Μεταφορὰ, πού ὅμως εἶναι χρήσιμη, «ἀρομόζουσα», ὅπως θὰ ἔλεγαν οἱ γλωσσολόγοι.

Ἄς θεωρήσουμε αὐτὸ τὸ φιλικὸ ἀντικείμενο σάν φορέα νοήματος καὶ ὄχι σάν ἀπλό στολίδι. Ἄς μὴν ξεχάσουμε ὅτι θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ λείπει· ἕνας Θεός ξερεῖ πόσο βαθιὰ ἡπραχτικὴ τοῦ Στράουμπ περιφρονεῖ τὸ διακοσμητισμὸ καὶ τοὺς πλεονασμούς!

Μέσα στοῦ σύνολο τῶν ἐπίπλων, τῶν μουσικῶν ὀργάνων, τῶν ἐκκλησιῶν, τῶν χειρογράφων, τῶν ἐνδυμασιῶν, τῶν κατοικιῶν καὶ τῶν μουσικῶν ἀποσπασμάτων ὁ πυρσός κατέχει ἰδιαίτερη θέση καὶ ἀξία.

1. Εἶναι ἕνα *σημεῖο*, μὲ τὴν ἔννοια πού ἡ φιλόσοφος Τζούλια Κρίστεβα τοῦ ἔχει δώσει, στὸ κείμενό της *Ἀπὸ τὸ σύμβολο στὸ σημεῖο (Du symbole au signe, Tel. Quel* ἀρ. 34, 1968). Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σύμβολο δέν μᾶς παραπέμπει σὲ μιὰ προκαθορισμένη πραγματικότητα, ἀλλὰ ἐγκαλεῖ ἕνα σύνολο εἰκόνων καὶ ἰδεῶν. Στὴν περίπτωσή μας εἶναι μιὰ *φλόγα* (μιὰ δάδα, μιὰ λαμπάδα) πού ἐπιτελεῖ τὴς λειτουργίες πού τῆς ἀναθέτει ἡ ἐποχὴ τοῦ Μπαρόκ: τὴ βασιλικὴ τελετὴ, τὴ γιορτὴ, τὴ στέψη, τὴ λειτουργία, αὐτὴ τὴν τυπικὴ γιὰ τὸ Μπαρόκ ὑπεραφρονία τῆς γεωμετρικῆς διατυπωμένης χαρᾶς, τὸ ξεχειλίσμα τῶν θησαυροφυλάκιων τῶν

μορφών, τόν κατακλισμό κάθε έκφρασης από τόν ένθουσιασμό τών ιδαικνών και τών ιδεών. Βρισκόμαστε σέ μία εποχή πού κατά κάποιον τρόπο γιορτάζει τή φωτιά. Οί ένδειξεις είναι πολλές: ή τέχνη τών πυροτεχνημάτων, τά ιδιαίτερα τυπικά πού συνόδευαν τό άναμμά τους, τά μουσικά έργα πού γράφονται γιά τήν απόλαυσή τους (π.χ. ή «Μουσική τών πυροτεχνημάτων» του Χαίντελ), οί καλλιτέχνες πού εργάζονται γιά τήν παραγωγή τους, τήν αναβίωση και τήν εκκλέπτυσή τους, όπως οί Ρουτζιέρι πατέρας και γιός, πού γίνονται γνωστοί σέ όλη τήν Ευρώπη...

Απ' τήν άλλη τό νόημα αύτου τό σημείου προκύπτει ό τό συνδυασμό του μέ τά υπόλοιπα: τό τσέμπαλο, πού επίσης είναι χαρακτηριστικό σημαδιό τής εποχής του Μπαρόκ (σάν κλαδισέμπαλο), ή περούκα του Λεοναρνι, γιά τήν όποία θά μιλήσουμε πιο κάτω, τό Δημαρχείο τής Λειψίας... Ιστορικό ντοκουμέντο, αντικείμενο ένδεικτικό τών βαθύτερων τάσεων τής εποχής, στοιχείο ενός μυθιστορηματικού λόγου, ό όποίος στό πλάνο ύπ' άρ. 57 άγγίζει ένα άπ' τά άπόγεία του, τό θρίαμβο του μουσουργού, τήν άποθέσή του (τό Χρονικό είναι ένα οικογενειακό μυθιστόρημα, όπως μάς δείχνει ό Λουί Σεγκέν στήν άνάλυσή του *Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα - Σύγχρονος Κινηματογράφος* άρ. 12 - 13).

Όμως τό έορταστικό στοιχείο καθορίζει τόν πυσό, δηλαδή ή φωτιά σάν ζωική έξαρση, πηγή αισθητικής και αισθησιακής ήδονής (κι εδώ παραπέμπω στήν *Ψυχανάλυση τής φωτιάς - La psychanalyse du feu*, Gallimard, Collection Idées, 1949 - του γάλλου έπιστημολόγου Γκαστόν Μπασελάρ), δέν παύει νά σημαίνει και τό αντίθετό του: τή βία του πόλεμου, τήν πολεμική τέχνη τής πυροτεχνικής, τους «δραματικούς συμβολισμούς» μιας εποχής σέ άναταραχή, «έναν κόσμο στό γίνεσθαί του», τή σύγκρουση τών αντίθετων, πάντα σύμφωνα μέ τόν Μπασελάρ (άλλ' αύτή τή φορά στό διδύλιο του *Η φλόγα μιας λυχνίας - La flamme d'une chandelle*, Presses universitaires de France, 1961). Οί καιροί πού έξησε ό Μπάχ δέν ήταν άφορισμένοι μονάχα στην έξαρση - τό αντίθετό τό βασίλειο τής Σαξωνίας (πρωτεύουσά του ήταν ή Δρέσδη) παίρνει μέρος στις άρχές του 18ου αιώνα δύο φορές στόν λεγόμενο Βόρειο Πόλεμο, και άργότερα, γύρω στό 1730 στός Σιλεσιακούς Πολέμους (δγαίνοντας όχι πάντα κερδισμένο...).

2. Είναι ένα σύμβολο, πάντα σύμφωνα μέ τήν Τζούλια Κρίστεβα. Εγγράφεται μέσα σέ μία κοσμογονική σημειωτική πρακτική και παραπέμπει σέ μία παγκόσμια, μη άναπαραστάσιμη και μη άναγνωρίσιμη έπερβατική ουσία. Η φωτιά σάν φως είναι ή ίδια ή θεότητα («έγώ είμι τό φώς»), ή Άλήθεια, ή τελευταία, ύπέρτατη Σημασία, πρός τήν όποία έξάλλο ή Μπάχ πάντα άπευθύεται. Είναι ή έστια του κόσμου και ή πνοή τής ζωής στόν άνθρωπο (ή «ψυχή»), ή άποκάλυψη τής ουσίας μέ τή μορφή του Άγίου Πνεύματος, πού φωτίζει και τυφλώνει, άκριβώς γιατί τά μάτια δέν άντέχουν νά τήν κοιτάξουν. Άπ' αύτή τήν άποψη έξομει νά κάνουμε μέ τή διάθεση κάθε διακριτικού σημείου μέσα στην παντοκροτορία του Όντος, τό όποιο όρίζεται έξω από κάθε άναπαράσταση.

Ο πυρσός είναι ακόμη «τό άρσενικό όνομα μιας φλόγας πού καιεί ένδοξα» (Γκ. Μπασελάρ: *Η φλόγα μιας λυχνίας*). Είναι δηλαδή, εκεί πια νά καιεί γιά τή Δόξα του Θρόνου, προσφέροντάς του τό φως του, όπως ό Μπάχ του προσφέρει τήν Καντάτα του. Και, και' άτιμετάθεση, άναπαριστάνει τόν ίδιο τόν ένδοξο Θρόνο μέσα στην εικόνα, τή μεγαλοπρέπεια του, πού καιεί κάθε μέρα και νύχτα φωτίζοντας τή ζωή τών ύπηκόων του. Τί άλλο είναι ή φωτιά, άν όχι ή άτέλειωτη διαπύση τής ύλης πού γίνεται ένέργεια και πού άναπαριστάνει τήν κραταιότητα τής βασιλικής λαμπής στη σφαίρα του καθαρού συμβολικού νοήματος; Άς μή λημονούμε ότι ή ρητορική του Μπαρόκ συγκρίνει τό βασιλικό στοιχείο μ' τόν ήλιο, τ' άστρα, τήν άκτινοβολία, τό φως (ό Λουδοβίκος XIV ήταν ό βασιλιάς - ήλιος...).

Ἡ ρητορική τῆς φωτιᾶς εἶναι στὸν πολιτικό τομέα ρητορική τοῦ θριαμβεύοντος ἀπολυταρχισμοῦ καὶ ἱμπεριαλισμοῦ, στὸν μεταφυσικό τομέα ρητορική τοῦ φιλοσοφικοῦ ἰδεαλισμοῦ, καὶ στὸν σεξουαλικό τομέα ρητορική τῆς πατριαρχικῆς ἀνδροκρατίας. Γιὰ τὸν Ζωζώ Μπατάγ «ὁ ἥλιος τιμωρεῖ κάθε τί πού συγκρούεται μ' αὐτόν: τὸν Ἰκαρο, τὸν Προμηθέα, τὸν μυθολογικό ταῦρο» (ὁ γεροτυφλοπόντικας καὶ τὸ συνθετικό ὑπὲρ στίς λέξεις ὑπεράνθρωπος καὶ ὑπερρεαλιστής - *La vieille taupe et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste*, Oeuvres Complètes, II, Gallimard)· εἶναι δηλαδή ἡ ἐπιβολή τοῦ πατρικοῦ εὐνουχισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἐξάλλου στὸν Σοφοκλῆ παίρνει τὴ μορφή τῆς τυφλώσεως τοῦ Οἰδίποδα: τὸ φῶς εἶναι ἡ ἴδια ἡ πατρικὴ μεταφορά. Ἡ ὀρθότερα: ἡ πέρα ὄχθη τῆς σημασίας, τὸ ὄριο ἀνάμεσα στὸ λέγειν καὶ στὸ ἄφατο, ἡ αἰσθησιμότητα τοῦ «πέρα ἀπ' αὐτὸ δὲν διατυπώνεται τίποτε», δηλαδή ἡ ἴδια ἡ ἱερὴ φοίικη μπροστά στὸ νόμο τῶν λέξεων. Δὲν εἶναι ἴσως τυχαίον ὅτι αὐτὴ ἡ προβληματικὴ τῆς τιμωρίας καὶ τοῦ τρόμου ἀποτέλεσε τὸ πνεῦμα τῆς Ἀριστοτέλους γιὰ τὸν Ἀλεξάντρο Σκριάμιν στὸ συμφωνικό του ποίημα «Προμηθέας» (πού ἔχει τὸν ὑπότιτλο: «Ποίημα τῆς φωτιᾶς»), ὅπου ὁ μουσικός λόγος παγώνει μπροστά στὴν ἀνάδυση τοῦ Ἰερού, ἐκφρασμένον μετὰ τὴν κραυγὴ τῆς χορωδίας, καὶ πεθαίνει μέσα σὲ μιὰ δαιμονικὴ συντριβὴ τοῦ μουσικοῦ ὄγκου σὲ χίλια κομμάτια· καὶ δὲν εἶναι τυχαῖος ἐπίσης αὐτός ὁ συνδυασμός τοῦ φωτός καὶ τοῦ θανάτου, χαρακτηριστικὸς τῆς δυτικῆς ρητορικῆς, πού ὁ Κάλβος διατύπωσε στὴν Ὁδὴ του γιὰ τὸ θάνατο μὲ τοὺς ὑψιστοὺς στίχους: «Ὁ ἥλιος κνκλοδιωτικός / ὡς ἀράχη μ' ἐδίπλωνε / καὶ μὲ φῶς καὶ μὲ θάνατον / ἀκαταπαύστως».

Τιμωρία καὶ θρίαμβος, ἀστραπή καὶ ἀποκάλυψη, ἡ φλόγα εἶναι σύμβολο τοῦ βασιλικοῦ προσώπου. Κι ἐδῶ πρέπει νὰ συνδυαστεῖ μετὰ τὴν εὐγένεια πού ἀντανάκλᾳ ἡ πρακτικὴ τῆς περούκας, ἡ ὁποία δὲν εἶναι ἐπίσης ἀπλὸ διακοσμητικὸ ἄξεσουάρ: «ἡ περούκα ἔγινε κατὰ κάποιο τρόπο τὸ γνώρισμα τῆς ἐποχῆς (ἐνν. τοῦ 18ου αἰῶνα), ἡ ἔκφραση τῆς τυπικῆς πανηγυρικότητος τῆς ἐθιμοτυπίας τῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς τῆς ζωῆς (...) Ἡ μεγάλη περούκα ἦταν γιὰ τὴν ἐποχὴ τὸ φωτιστέφανο τοῦ ἄγιου, τὸ γόητρο τοῦ Μεγαλείου, Ὑψος καὶ Κύρος» (Ἀπὸ τὸ γερμανικὸ λεξικὸ Μπρόκχαους, ἔκδοσις 1894, λήμμα «Περούκα»).

Τζούλια Κοϊστέβα: «Τὸ κλειδί τῆς συμβολικῆς σημειωτικῆς πρακτικῆς δίνεται ἤδη μετὰ τὴν ἔναρξη τοῦ συμβολικοῦ λόγου: ἡ διαδρομὴ τῆς σημειωτικῆς ἐξέλιξης εἶναι μιὰ μπούκλα, τῆς ὁποίας τὸ τέλος εἶναι ἤδη προγραμματισμένο ἐν εἶδει σπέρματος μέσα στὴν ἔναρξη (πού τέλος τῆς εἶναι ἡ ἔναρξη), ἐφόσον ἡ λειτουργία τοῦ συμβόλου (τὸ ἰδεολόγημά του) ὑπάρχει πρὶν ἀπ' τὴν ἴδια τὴν συμβολικὴ διατύπωση. Κι αὐτὸ συνεπάγεται τὴς γενικῆς ἰδιαιτητικῆς συμβολικῆς σημειωτικῆς πρακτικῆς: τὸν ποσοτικὸ περιορισμὸ τῶν συμβόλων, τὴν ἐπανάληψη τῶν συμβόλων, τὸν γενικό τους χαρακτήρα» (Ἀπὸ τὸ σύμβολο στὸ σημείο).

Σὲ συνάρτηση μετὰ τὰ παραπάνω, ἡ ἐγγραφή τοῦ Θρόνου εἶναι στὸ πλάνο 57 διπλῆ: παίρνει τὴ μορφή τοῦ ἐκτός - πεδίου καὶ παίρνει μιὰ θέση στὴν εἰκόνα σάν καθαρὸ σύμβολο. Συμπέρασμα:

3. Ὁ πυρὸς εἶναι τὸ σημαῖνον τοῦ ἐκτός - πεδίου μέσα στὸ πεδίο ἀφοῦ τὸ πρῶτο ἐγκαθίσταται μέσα στὴν εἰκόνα μετὰ τὴ μορφή μιᾶς φωτεινῆς πηγῆς, μιᾶς λάμψης, μιᾶς φεγγολογῆς, παρόμοιας μετὰ τὴ φωτεινὴ ἀντανάκλαση τοῦ βασιλιά τοῦ Βελάσκειθ μέσα στὸν καθρέφτη (στὸ δάθος τοῦ πίνακα): χνάρια τοῦ Κυρίαρχου μέσα στὴν ἀπεικόνισι, πού θὰ διασπαροῦν παντοῦ μέσα στίς ἀστικές ἀναπαραστάσεις σάν ἀντανάκλασεις, ἥλιοι, φῶτα, παιχιδίσματα, καθρεφτίσματα, ἀκτινοβολίες, φωτοσκιάσεις, ἀναδιπλασιασμοὶ τῶν φωτεινῶν ὄγκων καὶ τῆς πλαστικῆς ὕλης, ἀποκρύνεις, φανερώματα κτλ. κτλ., παράγοντας ἀκριβῶς τὴν «ἐντύπωση τῆς πραγματικότητος», δηλαδή τὴν ἐγγύηση τῆς «ἐκεῖ ὑπαρξῆς»

του κόσμου, στον χώρο που κάποτε βασίλευε ή συμβολική έγγύηση της ύπαρξης του έποκειμένου...

Η φλόγα είναι λοιπόν τό μάτι που κοιτάζει και φωτίζει τά αντίκειμενα της εικόνας, όντας ή μοναδική έγγύηση της ύπαρξης τους μέσ ότή νύχτα του νοήματος. Στ' αλήθεια, πώς θά αντίλαμβανόμασταν τήν εικόνα άν ό πυρός έσθηνε; τό σκοτάδι που θά τήν γέμιζε δέν θά μάς παρέπεμπε στό σκοτάδι που είναι τό πέδιο έξω άπ' τήν εικόνα, άόρατο γιά μάς; Η νύχτα (που έξάλλου κυριαρχεί στό πλάνο 57) είναι έδώ ή έξάλειψη του νοήματος, ή έλλειψη του, ή άπουσία του, ή άλληγορία του βαθιού ύπνου της σημασίας – σε αντίθεση μέ τήν πρακτική του ρομαντισμού. Τά λόγια και τά πράγματα σιωπούν, είναι εκεί, κι όμως δέν μπορούμε νά τά συλλάβουμε, δίχως μνήμη, δίχως όμιλία, μή έξιστορησιμα. Η ανάδυση του φωτός είναι ή προϋπόθεση γιά τήν έναρξη της άφήγησης, γιά τήν εισαγωγή του νοήματος μέσα ότή μυθολογία. Πανάρχαια μεταφορά: πολλές ραψωδίες της Όδύσσειας εισάγονται μέ τήν ανατολή του ήλιου και κλείνουν μέ τή δύση του ή μέ τόν ύπνο των προσώπων. Δέν είναι άραγε ή κόρη της Νύχτας Ηώς – ή αυγούλα του Έφθαλιώτη – ή ίδια ή άφηγηματική χειρονομία, ή sine qua non προϋπόθεση γιά τά εγκαινία του μυθολογικού λόγου; Η Νύχτα και ή Μέρα: άρχαικό μοντέλο που όργανώνει τή διανομή του νοήματος.

Και ό ήλιος, τό φώς, ή λάμψη, τό καιόν σώμα είναι ή ίδια ή θεότητα του νοήματος, τό ίδιο τό νόημα, που προσφέρει στά όντα μοσφή και σημασία. Τό φώς είναι τό νόημα. Δίχως αυτό δέν ύπάρχει εικόνα.

Αυτόνοητο, θά πουν μερικοί: χρειάζόμαστε πάντα φωτιστικά σώματα γιά νά φωτίσουμε τό πλάνο!

Μόνο που αυτά τά φωτιστικά σώματα βρίσκονται πάντα εκτός πεδίου. Ποτέ ό κινηματογράφος δέν μάς εκθέτει τή φύση τους σάν μέσων γιά τήν παραγωγή του νοήματος.

«Άς αναστρέψουμε λοιπόν τό σύστημα κι άς καταστήσουμε όρατά αυτά τά μέσα, άς στήσουμε τούς προβολείς μέσα στην εικόνα», αναμνησκάζουν μονίμως οι δημαγωγικές «πρωτοπορίες» (οι όποιες θάρρησαν ότι τό νά δείξεις τήν κάμερα μέσα στην εικόνα θά ίσοδυναμούσε μέ μία άνατροπή της ιδεολογίας του ματιού...).

Ό Στράουμπ δέν επηρεάζει τέτοιου είδους τεμπέλικες άνατροπές των κρατούντων αλλά χρησιμοποιεί τό φώς σάν στοιχείο που μεταθέτει τό νόημα και διασπά τή φωτιστική όμογένεια που καθορίζει πάντα τήν κινηματογραφική εικόνα, προσφέροντάς της θλιβερά άλλοθι «ρεαλισμού».

Άς παρατηρήσουμε πάλι τό πλάνο άπ' άρ. 57. Τό φόντο – τό Δημαρχείο – είναι άπλετα φωτισμένο, ενώ ό Λέοναρντ παραμένει σε μία ζώνη σκιάς. Η άρχική άσμφωνία που διαπιστώσαμε άνάμεσα στις δύο προοπτικές τονίζεται όλοκληρωτικά κι άμετάκλητα άπ' αυτή τή φωτιστική έτερογένεια που σχίζει τήν εικόνα σε δύο φωτεινούς δγκους.

Η φλόγα έχει μετατοπιστεί, έχει γίνει φώς. Και τό φώς είναι:

1. Φωτεινή πηγή (φλόγα – αίτία), που φωτίζει τό πλάνο και τό άνάδει συμβολικά.

2. Φωτισμένη επιφάνεια (φώς – άποτέλεσμα), που διαχωρίζει τίς θεατρικές χειρονομίες του Λέοναρντ άπ' τό φόντο του και τό περιβάλλον του, άπ' αυτό τό Δημαρχείο, που είναι εικόνα της πόλης και του πλανώ-

μενου φαντάσματος της πάνω απ' τή μοίρα τών κατοίκων της.

Δέν πρόκειται για κάποια διαβάθμιση στή φωτοσκίαση, αλλά αντίθετα για έναν σαφή και συνειδητό διαχωρισμό ανάμεσα σέ δύο διαφορετικά επίπεδα φωτός.

Αν ή φλόγα είναι ή πηγή του νοήματος, άν τό φώς είναι τό νόημα, τότε ή ριζοσπαστική πρακτική τής έτερογένειας είναι ή ίδια ή έκρηξη του νοήματος, ό θρυμματισμός του, ή πολυφωνική οργάνωσή του, ή αποθέωση τής κινητικότητάς του:

Τό φώς διαχωρίζει λοιπόν τή δαπάνη από τήν πολιτική.

Απ' ό,τι γνωρίζω δέν υπάρχουν ακόμη θεωρητικά κείμενα πού ν' αντιμετωπίζουν τό φώς σάν καθαρά σημαίνουσα λειτουργία, σάν στοιχείο πού παράγει νόημα κι όχι κάποια πλαστική ή ψυχική «άτμόσφαιρα».

Όσοι έχουν δει τήν ταινία του Κάρολ Τέοντορ Ντράιμερ *Γερτρούδη* (*Gertrud*, 1964) θά θυμούνται ότι ό σκηνοθέτης χρησιμοποιήσε εκεί τά κεριά σάν στοιχεία πού άνοίγουν (άνάβουν) και κλείνουν (σβήνουν) τό πλάνο. Αλλά ήδη τό 1924 στό δουλό φιλμ του Μίχαελ (*Michael*, γυρισμένο στή Γερμανία) ή φωτιστική πρακτική του απομόνωνε τό πρόσωπο απ' τό φόντο του, χρησιμοποιούσε φανάρια σάν νοηματικές πηγές και καταγίνονταν μέ μιá εκλεπτυσμένη άλλαγή του φωτός μέσα στό ίδιο πλάνο, ή όποία τόνιζε ή παραμέριζε τά στοιχεία εκείνα πού αντίστοιχα φορτίζονταν μέ κάποιο σπουδαίο νόημα, ή γίνονταν άσήμαντα. Έτσι ό δανός καλλιτέχνης ένέγραψε μέσα στή δομή του έργου του τό μυστικό τής λειτουργίας του και τό μοντέλο του περάσματος απ' τό ένα πράγμα στό άλλο.

Η πρακτική του Στράουμπ είναι παρόμοια μ' αυτή του Ντράιμερ (και του Λάνγκ): είναι πρακτική τής έτερογένειας ανάμεσα στά πεδία, στά πλάνα, στίς προοπτικές, και στούς φωτεινούς όγκους, έτερογένεια πού του επιτρέπει νά έγράψει μέσα σέ μιá εικόνα μιá σειρά από πολύπλοκες σχέσεις και νά έπιδοθει σέ μιá δίχως όρια αισθητική και σημειωτική δαπάνη τής όποίας ό πλούτος σέ νοήματα είναι αντίστροφως άνάλογος πρός τόν περιορισμένο αριθμό τών αντικειμένων μέσα στήν εικόνα. Νά γιατί δέν μπορούμε νά μιλάμε πιά για κάποια «άσηπτική» πρόθεση, ή για «προτεσταντική» ήθική του Στράουμπ, όπως τό συνηθίζει ή κριτική του — συνηθως έχθρική ή έπιθετική σχετικά μέ τό έργο του. Γιατί ή παραγωγή του νοήματος στίς ταινίες του ύπακούει σέ μιá ισχυρή πολλαπλασιαστική χειρονομία, ή όποία δέν έχει κανένα κοινό σημείο μέ τίς μέχρι τούδε γνωστές στήν Εύρώπη πρακτικές παραγωγές του νοήματος. Είναι εύκολο νά λέμε λοιπόν ότι ή συγγένεια του Στράουμπ μέ τόν Ντράιμερ είναι πλαστική, έκφραστική κτλ. τή στιγμή πού παραγνωρίζουμε άκριβώς ότι τό σχίσμο του νοήματος, ή απομόνωσή του απ' τόν περίγυρό του είναι αυτό πού μάς επιτρέπει νά τούς αντιπαραθέσουμε.

Η πρακτική του Στράουμπ άσθρώνει έναν λόγο πάνω στόν καλλιτέχνη και τό προϊόν του, στό θρόνο και στή θεότητα, στόν καλλιτέχνη και στό θρόνο, στή μουσική και τήν πολιτική, στό θέατρο και στή χειρονομία, στό δάθος και τήν επιφάνεια, στό σύμβολο και τό σημείο, στό πεδίο και έκτός - πεδίου, στό σημαίνον και τήν ιδεολογία, στό σινεμά και στή ζωγραφική, στήν άνάγνωση και τήν ήδονή, στόν Μεσαίωνα και τό Μπαρόκ, στό νόημα και τή μεταφορά του, στήν έγργασία και τό παιχνίδι, στή φλόγα και τό φώς — λόγο πού χρησιμοποιεί ένα μικρό αριθμό στοιχείων τά όποια όμως τοποθετεί σέ πολυάριθμες θέσεις ρήξης και διαφωνίας, ώστε νά μιν μπορούμε νά συμπεράνουμε ποιá διαφωνία είναι πρωταρχική και ποιá δευτερεύουσα, ποιá προσφέρει στήν άλλη τήν άξία της. Κάθε στοιχείο μετατίθεται από τό Έξω στό Μέσα, έξορίζεται απ' τό Μέσα στό Έξω, μεταφέρεται απ' τό δάθος στό πρώτο πλάνο, αποπέμπε-

ται στά παρασκήνια της εικόνας – και αντίστροφα – άποτελώντας μέρος μιάς πολυφωνικής πρακτικής. Βασική άρχη αυτής της πρακτικής είναι ή άέναη κυκλοφορία του νοήματος διά μέσου τών κινηματογραφικών και Ξξω - κινηματογραφικών κωδικών άπ' τόν έναν τόπο στόν άλλο. "Άς φανταστούμε ότι τό Ξξω τέχνης είναι μιά πολιτεία, κι ότι τό νόημα κυκλοφορεί όπως τ' αυτοκίνητα (οί σημασίες) μέσα στους δρόμους της (οί μέθοδοι ανάγνωσης της σημασίας), ύπακούοντας στους δικούς κανόνες ένός πολυτελούς και πολυέξοδου παιχνιδιού (τό «σύστημα» του φίλμ) και μιάς επαναληπτικής, αντίστρεπτης, ρευστής διαδικασίας που δέν άποκλείει τήν Τύχη (τά δυστυχήματα, τίς έκπτώσεις του νοήματος), ή τά άπρόοπτα, που διασαλεύουν τό μοντέλο, τό ποικίλουν ή τό νεκρώνουν (μιά κυκλοφοριακή συμφόρηση, μιά διαδήλωση, μιά βλάβη τών ηλεκτρικών εγκαταστάσεων της πόλης). Κάθε στοιχείο, κάθε συμβάν, κάθε άλλαγή πορείας εισάγεται ταυτόχρονα μέσα στην Ξξωασία του κειμένου και στην άνάγνωση του θεατή κατασκευάζοντας ένα πυκνό πλέγμα, ένα δικτυο φωνών, μιά Ξφανση χειρονομιών, μιά «γραφη». «Κείμενο, Ξφανση και πλέγμα είναι ένα και τό αυτό» λέει ό Ρολάν Μπάριτ στό *S/Z (Collection Tel Quel 1970)* - κι έδώ οί φωνές αυτής της γραφής τραγουδούν τήν εισαγωγή της πολιτικής διάστασης μέσα στό Ξφάδι της εικόνας και ράβουν πάνω στό σώμα της σημαίνουσας Ξλης και της αισθητικής άπδλωσης τά κομήματα του λόγου της Ξπαρξής της. Τά Ξερά και τά άδύτα της Ξλληγοευρωπαϊκής τέχνης παραβιάζονται μιά γιά πάντα.

Άπορρίπτοντας δυναμικά τήν Ξδια τή θεμελιακή χειρονομία του δυτικού πολιτισμού, ό Στράουμπ υιοθετεί έναν διαφορετικό τύπο αισθητικής παραγωγής, παρόμοιο μ' εκείνον του Άντον Βέμπερτ - μουσική, του όποτου ή άφηγηματική οικονομία κι ή σημαίνουσα όργάνωση άγγίζει τήν ούσια πολλών μη δυτικών καλλιτεχνικών πρακτικών.

«*Σκίφτηκα Ξπίσης τόν Νταλί*», λέει ό καλλιτέχνης μιλώντας γιά τό πλάνο 57. Σημαντική Ξπόμνηση: ή άποσύνθεση τών φιλικών στοιχείων παράγει μέσα στην τυπική γιά τόν Στράουμπ σκηνική δομή της κινηματογραφίας του έναν λόγο που δέν Ξπακούει πιά στη φρεϊντιχιστή Ξπιταγή του αναπαραστατικού συστήματος, μιά που ή παραγωγή τών φωτεινών έντυπώσεων και τών «έντυπώσεων της πραγματικότητας» Ξπερβαίνει κάθε σκηνική δομή, μάς δδηγει πρός τή μουσική (του κειμένου, του σημαίνοντος, του παιχνιδιού, της χειρονομίας), διαδαινώτας άδιάκοπα άπ' τήν αίτία (τήν φωτιστική πηγή) στό άποτέλεσμα (τή φωτεινή έντύπωση) και αντίστροφα, Ξγράφοντας μέσα στό Ξργο τίς κοινωνικές σχέσεις παραγωγής κι Ξγγραφόμενης μέσα στό πλαίσιο τους. Συνέπεια: Ξγκαινιάζει μιά διαλεκτική και Ξλιστική καλλιτεχνική πρακτική. Ξγλιστική, γιατί Ξκθεται τά μέσα παραγωγής της (τό φώς, τήν προοπτική, τό κάδρο, τό πεδίο, τό ντεκόρ, τόν ήχο...) και φέρνει στό φώς τό πρόγραμμα και τό σξέδιο της Ξργασίας της, σε αντίθεση με τίς Ξδαιλιστικές πρακτικές που Ξξαλείφουν συνήθως τό προτσές της Ξργασίας τους. Διαλεκτική, γιατί παρουσιάζει διάφανα τή διαδικασία που διαμορφώνει κάθε αναπαραστατική έντύπωση και κάθε ένδεχόμενη άπεικόνιση, αναλύοντας σε κάθε βάθος τόν σημαίνοντα σκελετό της, διασξίζοντας κάθε «όλοποιητική» σφαιρα άπ' άκρη σ' άκρη και τινάζοντας στόν άέρα κάθε Ξκφραστικό βάθος, πρός όφελος μιάς άπειρης πολλαπλότητας και μιάς άρμονικής άσυμμετρίας.

Ξπρακτική αυτή φαίνεται νά Ξπιθεβαιώνει τή θεωρία σύμφωνα με τήν όποια κάθε εικόνα δομείται όπως ένα σύστημα άριθμών, δηλαδή τή θεωρία του «γραφήματος» του Ζάκ Λακάν, όπως ό θεωρητικός της ζωγραφικής Ζάν Λουί Σεφέρ τήν Ξχει διατυπώσει. Γιά τόν Σεφέρ καμιά εικόνα δέν μπορεί νά καλυφτεί ή νά νά περιγραφτεί άπό κάποια «άντιστοιχη» Ξννοια: οί εικόνες δέν είναι παρά «στάσεις πάνω σε μιά στιγμή, θεωρημένη καθετα, μέσα στόν καθορισμό της Ξννοιας» (*Ξ Ξέφευση του*

χριστιανικῷ σώματος - ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος, τό λεξικό, ἡ μνήμη / *L'invention du corps chrétien - Saint Augustin, le dictionnaire, la métaphore, éditions Galilée, 1975*).

Ἀντίληψη ἀπόλυτα νέα κι ἐπαναστατική γιά τόν εὐρωπαϊκῷ και χριστιανικῷ πολιτισμῷ, γιά τόν ὁποῖο ἡ εἰκόνα εἶναι πάντα ἓνα ὄργανικῷ «ἀνάλογο» τοῦ ὄρατοῦ κόσμου.

Οἱ ταινίες τοῦ Ζάν - Μαρί Στράουμπ και τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ εἶναι πυρσοῖ που καινε ἀσταμάτητα γιά τῆ Δόξα ἐποχῶν που θά ἔλθουν.

Νίκος Λυγγούρης

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Μπέρτολτ Μπρέχτ

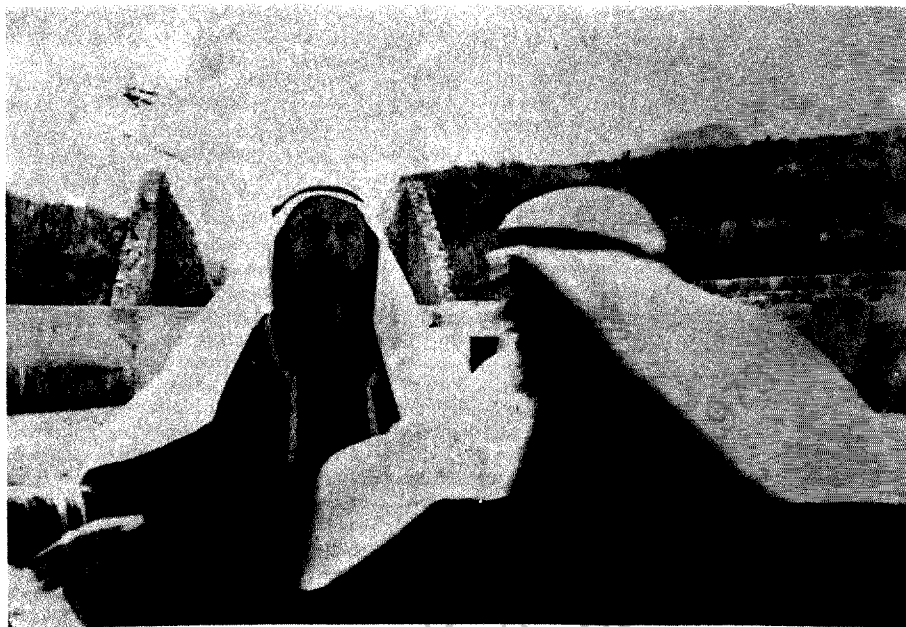
Ἡ ὁρατότητα τῶν φωτιστικῶν πηγῶν

Ἡ φανερή κατάδειξη τοῦ φωτιστικῷ ἐξοπλισμοῦ ἔχει σημασία, στό μέτρο που μπορεί νά εἶναι ἓνα μέσο παρακάλυψης μιᾶς ἀνεπιθύμητης ψευδαίσθησης. Ἡ κατάδειξη δέν ἐμποδίζει μέ κανένα τρόπο τήν ἐπιδικωκόμενη προσοχή τοῦ θεατή. Ἄν φωτίσουμε τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν μέ τέτοιο τρόπο, ὥστε οἱ φωτιστικοῖ προβολεῖς νά βρίσκονται μέσα στό ὀπτικό πεδίο τοῦ θεατή, καταστρέφουμε ἓνα μέρος τῆς ψευδαίσθησῆς του: ὅτι δηλαδή παρευρίσκειται σ' ἓνα στιγμιαῖο, αὐθόρμητο, ἀπροβάριστο, πραγματικῷ περιστατικῷ. Ὁ θεατής βλέπει ὅτι τό δειγμένο ἔχει προπαρασκευαστεῖ, ὅτι ἐδῶ κάτι τί ἐπαναλαμβάνεται κάτω ἀπό ἰδιαίτερες συνθήκες, γιά παράδειγμα μέσα σέ ἄπλετο φῶς. Αὐτό που ἡ κατάδειξη τῶν φωτιστικῶν πηγῶν πρέπει νά βίξει, εἶναι ἡ πρόθεση τοῦ παλιῷ θεάτρου νά τίς ἀποκρύψει. Κανείς δέν θά περιμένε ἀπό μιᾶ ἀθλητικῷ ἐκδήλωσι, γιά παράδειγμα ἀπ' τό μπῶξ, νά ἀποκρύψει τούς προβολεῖς. Ὅσο κι ἂν οἱ παραστάσεις τοῦ νέου θεάτρου διαφέρουν ἀπ' τίς ἀθλητικῷ ἐκδηλώσεις, ἐν τούτοις δέν διαφέρουν ἀπ' αὐτές σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν τακτικῷ τοῦ παλιῷ θεάτρου ν' ἀποκρύψει τίς φωτιστικῷ πηγές. (Μπέρτολτ Μπρέχτ: «Ἡ ὁρατότητα τῶν φωτιστικῶν πηγῶν». στό: *Τό σκηρικῷ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου*, Γραπτά γιά τό θέατρο, Τόμος III, σελ. 241, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).

[Βάζοντας σέ παρένθεση τό πρόβλημα τοῦ περάσματος ἀπ' τό θέατρο στό σινεμά θά ἔπρεπε ἴσως ἐδῶ νά ὑπογραμμίσουμε τή συγγένεια τῆς πρακτικῆς τοῦ Στράουμπ μέ τήν πρακτικῷ τοῦ Μπρέχτ (ἀνύψωση τοῦ φωτός σέ σημαῖνον στοιχειῷ), ἀλλά και τήν μέχρις ἐνός βαθμοῦ ἀνωτερότητα τῆς τέχνης τοῦ πρώτου, στό μέτρο που ὁ Στράουμπ δέν ποθεῖ μονάχα νά «παρακάλυψει μιᾶ ἀνεπιθύμητη ψευδαίσθηση», ἀλλά, ὑπερβαίνοντας τό κλασικῷ σχῆμα ψευδαίσθησι/ἀπόσταση, μάς προτείνει μιᾶ προβληματικῷ ἡ ὁποῖα παίζει μέ τό σύνολο παραμέτρων που παράγουν αὐτό τό σχῆμα, μ' ἄλλα λόγια φέρνει στό φῶς ἐκεῖνη τήν ἀναλυτικῷ μά και συνθετικῷ στιγμή τῆς φιλικῆς παραγωγῆς, χάρι στήν ὁποῖα τό ἄμεσο (ὁ «πρώτος» ὄρος τῆς φιλικῆς ἀπεικόνισῆς) καθορίζει τόν ἑαυτό του σάν τό ἄλλο τοῦ ἑαυτοῦ του (τό «μέσο») τείνοντας πρὸς τήν αὐτογνωσία τῆς κινηματογραφικῆς ἔλης, δηλαδή πρὸς τήν οἰζοσπαστικῷ ἀρνητικῷτητα τοῦ ὁρμικῷ ἔχνοῦ.

Τό γεγονός ὅτι ὁ Μπρέχτ δέν εἶχε συλλάβει τό πρόβλημα τῆς παραγωγικῷτητας τοῦ σημαῖνοντος - στό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσῆς τῶν θέσεων του - και τά συνεπαγόμενα ὄρια μιᾶς τέτιας στάσης θά ἔπρεπε νά μάς ἀπασχολήσει ἴσως διπλά: σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν καθαρῷ καλλιτεχνικῷ του παραγωγή και σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν διατύπωσῆ τῶν θέσεων, οἱ ὁποῖες συλλαμβάνουν τό σημαῖνον μέ μή - θεωρητικῷ, μεταφορικῷ ἡ ἀσαφῷ τρόπο. Πράγμα στό ὁποῖο ὁ Σ.Κ. θά ἐπανέλθει στό ἀφιέρωμά του γιά τόν Ἰαπωνικῷ κινηματογράφο].

N.A.



Εικόνα 26. Ο Ααρών παίρνει το ραβδί του Μωϋσή.

Ἡ οἰκογένεια, ἡ ἱστορία, τὸ μυθιστόρημα

τοῦ Louis Seguin

II

Οἱ πρώτες παράγραφοι τῆς 18ης Μηνιαίας τοῦ Λοιδοῦκου Βαναπαρτή ἔχουν ἰδιαιτέρη σημασία (καὶ ἔχουν μέχρι σήμερα, σὺν καὶ τὰ ἄλλα πολιτικά σχόλια τοῦ Μάρξ, ἐρευνηθῆ καὶ χρησιμοποιεῖ ἐλαχίστα, γιὰ λόγους τοῦς ὁποῖους ἄλλωστε θὰ ἔλεγετε νὰ ἐπιανελάβομε) γιατί ὁ Μάρξ σκιαγραφεῖ σ' αὐτὴς μιὰ θεωρία τοῦ ἱστορικοῦ φαινομένου. Περιγράφει ἐκεῖ τὸ μυστηριώδη πῶς ἀφροῦντα σὺν ἑαυτὸ τοῦς ἀπὸ τὰ ὑποκείμενα, ἀλλὰ οἱ τίτλοι καὶ ἰδιαιτέρως μιὰ ἀπ' αὐτῶν, ἡ ἀσκητικὴ τῆς.

Ὁ Μάρξ διαιρεί στά δύο τήν ἐνότητα τοῦ προβλήματος. Τσιτάροντας τόν Χέγκελ ἐπαναλαμβάνει τήν παρατήρησή του: «ὄλα τά μεγάλα γεγονότα καί τά πολιτικά πρόσωπα ἐπαναλαμβάνονται κατά κάποιον τρόπο δύο φορές». Ἐπειτα, προσθέτει: «(Ὁ Χέγκελ) ἔγραψε νά προσθέσει ὅτι αὐτό συμβαίνει τήν πρώτη φορά σάν τραγωδία καί τή δεύτερη φορά σάν φάρσα.» Ἡ ἄστική τάξη προσφέρει στόν ἑαυτό της ἕνα θέατρο καί τό ἐκφυλίζει.

«Οἱ ἄνθρωποι», λέει ὁ Μάρξ, «δημιουργοῦν τήν ἴδια τους τήν ἱστορία». Ἐπειτα διορθώνει: αὐτό τό «δημιουργῶ» εἶναι μιᾶ ἀυταπάτη. Λέει: «Ἄλλά δέν τήν δημιουργοῦν ἀθαιρέτα, σέ συνθήκες πού διαλέγουν οἱ ἴδιοι, ἀλλά σέ συνθήκες ἄμεσα δοσμένες καί κληρονομημένες ἀπ' τό παρελθόν. Ἡ παράδοση ὄλων τῶν περασμένων γενεῶν βαθαίνει μ' ἕνα πολύ βαρῦ φορτίο πάνω στό μυαλό τῶν ζωντανῶν. Ἀκόμη καί ὅταν μοιᾶζον ἀπασχολημένοι μέ τό νά μετασχηματίζουν τοὺς ἑαυτούς τους καί τά πράγματα, μέ τό νά δημιουργοῦν κάτι τό ἐντελῶς καινούριο, σ' αὐτές ἀκριδῶς τίς ἐποχές τῆς ἐπαναστατικῆς κρίσης ἐπικαλοῦνται φοβισμένα τά πνεύματα τοῦ παρελθόντος, δανεῖζονται τά ὀνόματά τους, τά συνθήματά τους, τά κοστοῦμια τους, γιά νά ἐμφανιστοῦν στή νέα σκηνή τῆς ἱστορίας κάτω ἀπ' αὐτή τή σεβαστή μεταμείωση καί μ' αὐτή τή δανεισμένη γλώσσα. Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ Λούθηρος φόρεσε τή μάσκα τοῦ ἀπόστολου Παύλου, ἡ Ἐπανάσταση ἀπ' τό 1789 μέχρι τό 1814 τυλίχθηκε διαδοχικά μέσα στό κοστοῦμι τῆς ρωμαϊκῆς δημοκρατίας καί ἔπειτα τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας καί μ' αὐτό τόν τρόπο ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1848 δέν μπόρεσε νά κάνει τίποτε καλλιτερο ἀπό τό νά λειτουργεῖ σάν παρωδία ἄλλοτε τοῦ 1789 καί ἄλλοτε τῆς ἐπαναστατικῆς παράδοσης ἀνάμεσα στά 1793-1795.»

Ἡ ἰδεολογία ξαναγυρίζει. Πρόκειται ἐπίσης ἐδῶ γιά μιᾶ μεταβατική πρακτική (καί ὄχι γιά ἕνα ἐργαλεῖο) πού μετακομίζει καί πού τήν ξεφορτωμάστε ἀφού τήν χρησιμοποιήσουμε: ἀνταλλάσσεται δύσκολα. Ἡ «ρωμαϊκή φροσεολογία» εἶχε βοηθήσει στοὺς «στόχους μιᾶς ἐποχῆς», στήν ἐγκαθίδρυση τῆς «σύγχρονης ἀστικῆς κοινωνίας». «Ὅσο λίγο ἥρωϊκή καί ἄν εἶναι ἡ ἀστική κοινωνία, ὁ ἥρωϊσμός, ἡ θυσία, ἡ τρομοκρατία, ὁ ἐμφύλιος πόλεμος καί οἱ ἐξωτερικοὶ πόλεμοι ἦταν ἀναγκαῖοι γιά τή γέννησή της». Ἐπρεπε «νά διατηρηθεῖ ὁ ἐνθουσιασμός στό ἐπίπεδο τῆς μεγάλης ἱστορικῆς τραγωδίας, ἀλλά καί ταυτοχρόνα νά ἀποκορβεῖ (ἀπό τοὺς ἀστούς) τό στενά ἀστικό περιεχόμενο τῶν ἀγῶνων τους.»

Ὁ Μάρξ δέν ἐπιμένει στόν «ἥρωϊσμό» αὐτῶν τῶν περιστάσεων καί αὐτῆς τῆς ἐπικλήσης παρά γιά νά ἀντιπαραθέσει σ' αὐτόν, μέσω μιᾶς διαφορᾶς, τόν ἀντικτυπό του, τήν «παρωδία» του, τό «σκιάχτρο» του, ἔτσι ὅπως τό χρησιμοποιεῖ ἡ δευτέρα ἀστική Ἐπανάσταση, ἐκεῖνη τοῦ 1848.

Θά πρέπει νά γίνει κατανοητό γιά ὅσα θά ἀκολουθήσουν ὅτι αὐτό πού ὁ Μάρξ τοποθετεῖ στό πεδίο τῆς ἰδεολογίας (ἐνῶ ὁ Φρόντ ἀνέλυε τήν δική του περίπτωση, τό σῶμα του, τό «ὑποκειμένο» του) δέν εἶναι ἕνας μηχανισμός. Ἡ ἰδεολογία, ἔχει διευκρινιστεῖ ἀρκετά, δέν εἶναι τό ἐργαλεῖο πού σφυρηλατεῖ γιά τόν ἑαυτό της μιᾶ τάξη, ἀλλά ἡ ἐκδήλωση αὐτῆς τῆς τάξης: ὁ λόγος πού ἐκφέρει καί ὁ νόμος πού δίνει στόν ἑαυτό της. Ἡ ρωμαϊκή ἀναπαράσταση ἀναδίνε τό «καθολικό» μοντέλο τοῦ ρωμαϊκοῦ Δικαίου.

Μποροῦμε λοιπόν νά συνοψίσουμε:

– ὅτι ἡ ἰδεολογία τοῦ ἀρχαίου (ἢ, τουλάχιστον, τοῦ παρελθόντος) ἐμφανίζεται στίς ἱστορικές «κρίσεις».

– ὅτι εἶναι, ὅπως καί τό φροϋδικό «συναίσθημα», «φρέντικη καί ὑπερβολική».

- ότι ανήκει στην τάξη της μυθολογίας.
- ότι είναι, εξορισμού, μεταβατική, χρονολογημένη, χρονολογική.

Παρά τη διδλική του αναφορά, τό *Μωϋσής και 'Ααρών* δέν πέφτει απ' τόν ουρανό, ούτε γιά τόν Σαίνμπεργκ, ούτε γιά τόν Straub και τήν Huillet πού τό σκηνοθετοῦν. Ὅταν ὁ Σαίνμπεργκ, κατά τή διάρκεια τῶν διακοπῶν του στό Λουγκάνο, κι ἐνώ είναι καθηγητής στήν Musikhochschule, ἀρχίζει νά γράφει τήν ὄπερα του κατευθειάν, χωρίς πρόχειρο ούτε προτομασία και χρονολογεί τίς πρώτες του σελίδες μέ τήν ἡμερομηνία 17 Ἰουλίου 1930, μοιάζει νά ἔχει ἀναλάβει μιὰ πάλη ἐνάντια στό χρόνο, ἐνάντια στήν ἱστορία του. Εἶναι γνωστό τό γράμμα του τῆς 3ης Αὐγούστου 1931, στόν Alban Berg, ὅπου σχολιάζει τήν ἐκπληκτική δυσκολία τού ἐγγειοφμάτος του: «*μετωπικός*» χειρισμός τοῦ λιθρέττου και τῆς μουσικῆς σύμφωνα μέ μιὰ μέθοδο, πού ὅπως λέει «*θά ἔξαρπει νά σουσταθεῖ... σέ ὅλους τούς συνθέτες ὄπερας*», πλάνο ἐργασίας εἴκοσι μέτρον *καθημερινά*, τό ὅποιο δέν καταφέρνει νά τηρήσει, δεδομένης τῆς «*προσπάθειας*» πού ἀπαιτοῦν τό κείμενο και τά χορωδιακά μέρη. Αἰτιολογεί αὐτή τή διασύνθη και δέ δανεῖζεται τίποτε ἀπ' τό *παράδοσιακό πάθος τῆς μεγαλοφυΐας*: «*Ἦθελα νά κάνω ὅ,τι ἦταν δυνατό γιά νά τελειώσω τήν ὄπερα πρὶν ἐπιστρέψω στό Βερολίνο.*» Ἄν ἀφήνει ἀτελείωτο τό ἔργο, τή δουλειά, αὐτό δέν γίνεται γιά τούς ἀόριστους λόγους πού τροφοδοτοῦν τόν ἰδεαλιστικό μῦθο τοῦ δράματος τῆς δημιουργίας, ἀλλά γιατί τά γεγονότα τόν προλαβαίνουν. Ἡ ἐξορία τόν ἀπομακρύνει σύντομα ἀπ' τό Βερολίνο, ὅπου ὁ Χίτλερ θά καταλάβει τήν ἐξουσία κι ὁ ἀντισημιτικός θά ἐξαπολυθεῖ. Τό *Μωϋσής και 'Ααρών* εἶναι ἀόγουρα ἕνα ἔργο «*κρίσης*» και ἡ ἐπιστροφή του στό παρελθόν, ἡ ἐξαρση του τῆς θεοκρατίας και τῆς γῆς τῆς ἐπαγγελίας, συμπίπτουν μέ μεγάλη ἀκρίβεια μ' αὐτό πού ὁ Μάρεξ λέει γιά τό «*ἐπίπεδο τῶν μεγάλων ἱστορικών τραγωδιῶν*».

Τό *Μωϋσής και 'Ααρών* εἶναι ὁποσδήποτε θέατρο. Λίγους μήνες πρὶν, ἀπ' τίς 15 Ὀκτωβρίου 1929 μέχρι τίς 14 Φεβρουαρίου 1930, ὁ Σαίνμπεργκ εἶχε γράφει, ἐκτελώντας τήν παραγγελία ἐνός ἐκδότη (ἄλλη μορφή, ἄμεσα οἰκονομική, τῆς χρονικῆς πίεσης τῆς ἱστορίας θεωρούμενης ὄχι σάν ἐνός ὑπόλοιτου τῆς μοίρας ἀλλά σάν διαλεκτικῆς τῶν περιστάσεων) τή *Μουσική συνοδείας γιά μιὰ σκηνή ταινίας*, τῆς ὁποίας τά τρία μέρη (ὁ Straub ἐπιμένει σ' αὐτό σέ μιὰ ἄλλη ταινία του) ἔχουν τούς ὑπότιτλους: «*Ἀπειλή*», «*Κίνδυνος*», «*Καταστροφή*». Ἄλλῃ ἡ ἔννοια «*καταστροφή*», γιά ἕνα μουσικό πού ἔχει πάντοτε πλήρη συνείδηση τῆς σκηνογραφίας τῶν ἔργων του, ξεπερνάει τήν κοινά ἀποδεκτή ἔννοια τῆς «*μεγάλης δυστυχίας*» γιά νά συναντήσῃ τό πρωταρχικό, θεατρικό τῆς νόημα, τό νόημα τοῦ «*τελευταίου και κύριου γεγονότος μιᾶς τραγωδίας, ἐνός δράματος*» (λεξικό Litttré). Εἶναι μιὰ ἀκριαία μορφή τῆς περιπέτειας νοούμενης, ἐτηρολογικά πάντοτε, σάν «*γεγονότος πού ἀλλάζει τήν ἐξίλιξη τῆς δράσης*».

Πρόκειται γιά μιὰ «*ἀντανάκλαση*» κι ὅπως λένε οἱ ἄλτσοφερμανοί, γιά μιὰ «*ἀντανάκλαση χωρίς καθρέφτη*», γιά μιὰ ἀντανάκλαση πού δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἀντιγραφή ἢ τό μοντέλο, μέ τή μηχανική ἀναπαράγωγη, ἀλλά ὅπως λέει ὁ Dominique Lecourt στό *Une crise et son enjeu* «*μ' αὐτό πού πραγματοποιεῖται σέ μιὰ ἱστορική διαδικασία ἀπόκτησης γνάσων*». Οἱ «*οὐρανοὶ μεταμύμναις*» και οἱ «*δανεισμένες λέξεις*» δέν εἶναι μιὰ ἀπόκριση, ἀκόμη και μετασηματιωμένη ἀκόμη και γεμάτη νύξις, σέ μιὰ ἱστορία, πού θά τήν ξαναβροῦσαμε πέρα ἀπ' τόν μετασηματιισμό και τήν νύξις ἀποτελοῦν κομμάτι τῆς ἱστορίας, συμμετέχουν και παίρνουν μιὰ θέση στό ἑσωτερικό τῆς. Ἀπαντώντας στόν Bazarov, συγγραφέα τῶν *Δοκιμίων* πάνω στή *μαρξιστική φιλοσοφία*, ὁ Λένιν τόν κα-



Πλάνο 72: Ὁ Μωσῆς καταστρέγει τὶς δέλτους τοῦ Νόμου.



Πλάνο 27: Ἀαρών: «Τοῦτο τὸ ραβδί σᾶς ὁδηγεῖ: δέιτε τὸ γῆδι!»

τηγορονσε ότι ύποκαθιστά «στό ζήτημα της ύπαρξης των πραγμάτων έξω από τις αισθήσεις μας, τις αντιλήψεις μας, τις αναπαραστάσεις μας, εκείνο το κρητήριο της ακρίβειας των αναπαραστάσεων που κάποτε σ' αυτά «τά ίδια» τ' πράγματα. Πιο συγκεκριμένα: καλύπτεται το πρώτο πρόβλημα από το δεύτερο». Η δουλειά του Straub και της Huillet θά καταλάβει την περιοχή της «αντανάκλασης χωρίς καθρέφτη», το Θέατρο του ιστορικού «μυθιστορήματος». Μ' αυτό τον τρόπο αντιπαρατίθεται τόσο στους ύποστηρικτές της ύποταξης στο άπολυτο του έργου και σε όσα αυτό θέλει νά πει «όσο και στίς υπερβολικά κυριαρχητικές έρμηνείες του μαστρού Michael Gielen, για τόν όποιο το πρότυπο του Άαρών είναι ο θετικός ήρωας της όπερας, τό φρερόφωνο ενός ιστορικού ύλισμού που συγγέεται περίεργα μέ τόν πολιτικό ρεαλισμό (δλέπε σχετικά μ' αυτό τό θέμα τις σημειώσεις του Γκράμσι για τόν Μακιαβέλι) ενώ ο Μωϋσής δέν θά ήταν παρά ο ιδεαλιστής δικηγόρος μιάς μουσικής θεοκρατίας, άποψη που είναι περίεργα αντιμπαρεχτική, άφοι εισάγει εκ νέου τήν έννοια του μοντέλου μέ τό όποιο ο θεατής, σύμφωνα μέ μία καινούρια μέθοδο πιά, είναι αναγκασμένος, ύποχρεωμένος, νά ταυτισθεί.

Η σκηνοθεσία του Straub και της Huillet δέν πέφτει άπ' τόν ούρανό. Έχει τή δική της παράδοση, τό δικό της «μυθιστόρημα». Τό τελευταίο πλάνο του Όθωνα συνεχίζεται από τό πρώτο πλάνο του Σολόλου τους πάνω στη Μουσική συνοδείας για μία σκηνή ταινίας, όπου η σκηνή επανέρχεται στη μουσική για νά αναπτύξει τή δύουσα έννοια της «καταστροφής» μετατοπίζοντάς τήν άπ' τήν άνοδο του ναζισμού στη σύγχρονη άπειλή του ιμπεριαλισμού. Αυτή η μετατόπιση άποφείγει τήν επανάληψη, τό «ρετρό». Ο Straub και η Huillet άποφεύγουν τήν περιούλλαγή, δέν συγκρατούν παρά τήν «κρίση», τή στιγμή όπου η Ιστορία λυγίζει, κατοικνύλνει μέσα από μία κίνηση που δέν έχει καμία σχέση μέ τή μοιρα (κι άλλωστε, από τότε, ο διετναμέζκος λαός νίκησε τόν δυνάστη του) και που δέν είναι τίποτε άλλο από τήν γνώση της Ιστορίας, τήν έπιστημη.

Οι ύποθέσεις του κυρίου Ιούλιαν Κάισαγα γίνονται έπειτα τά Μαθήματα Ιστορίας. Αλλά εδώ η συνέχεια καταγγέλλει τό τέχνασμα· τά ρωμαϊκά «σημαίνοντα», χάριτες και άγαθμα, μέ τά όποια πρέπει νά «γίνει η σύνθεση», είναι «φρεντικά και υπερβολικά, φασιστικά αντίγραφα, αγαθμένα άπ' τό ιστορικό μυθιστόρημα» του φασισμού. Ταυτόχρονα εξαιλείεται η αιωνιότητα, ο μύθος της κεντρικής ανανέωσης της Ιστορίας. Τά πρώτα πλάνα αυτών των Μαθημάτων σημαδεύουν τή διαφορά· χαράζουν τό διάστημα που χωρίζει τήν Ιστορία άπ' τή μυθοπλασία της, τήν έπιστροφή άπ' τό μάθημα.

Τά Μαθήματα Ιστορίας άνοούνται τόν ιστορικισμό. Η εξάλειψη της άφήρηξης του απελευθέρου Rarus κι η άντικατάστασή της από δόλτες «χωρίς σημασίες, χωρίς μεταφορά, μέσα σε μία Ρώμη χωρίς παρελθόν και χωρίς σύμβολο, πραγματώνει ξανά σ' έναν καινούριο τόνο, τήν ειρωνία μέ τήν όποια ο Μπρέχτ τύλιγε τό «άνέκδοτο». Στην παιδαγωγική του Straub και της Huillet, όπως και στην παιδαγωγική του Μπρέχτ, οι έρωτήσεις άνοφνούνται οι άλλες έρωτήσεις, οι άλλες σε άλλες άλλθεις, ο λόγος μιάς τάξης (και τών έρμηνευτών της: του τραπέζιτη, του δικηγόρου και του συγγραφέα) στον λόγο της άλλης τάξης (ο άργόθης).

Τί συμβαίνει στο τέλος της «άλουϊδας» του κειμένου και στο τέλος της «άλουϊδας» της σκηνοθεσίας;

Γιά τόν Σαινμπρεγκ, η προόλιψη της σκηνοθεσίας δέν είναι μία πρακτική άλλα ένα έμπόδιο. Δέν προτείνει, ζωλευεργει· έχει σκοπό νά πεισει τήν κάθε δυνατή σκηνοθεσία για τήν άδυναμία της. Είναι γνωστό τό

γράμμα στον Βέμπερν:... η άκριβής πραγματοποίηση της σκηνης του «χορού γύρω άπ' τό Χρυσό Μόσχο» μου κόστισε πολλή δουλειά. Ήθελα νά αφήσω «τά λιγότερα δυνατά πράγματα στά χέρια των νέων κυριών τής θεατρικής τέχνης, δηλαδή τών σκηνοθετών κι ήθελα επίσης να προδλέψω τή χορογραφία όσο περισσότερο αυτό μου ήταν δυνατό.(...) Κατόρθωσα μέχρι τώρα νά φαντασθώ κινήσεις πού άγγίζουν ένα έκφραστικό πεδίο διαφορετικό άπ' τά συνηθισμένα πηδηματάκια του μπαλέτου.» Οί ύποδειξεις για τίς θέσεις πού θρίσκονται διάσπαρτες μέσα στό λιθρέτο καί πού είτε χαράζουν τίς άποστάσεις ανάμεσα στά πρόσωπα, είτε τά κάνουν νά γυρνούν τό ένα γύρω άπ' τό άλλο είτε ακόμη (όπως στην άρχή τής τρίτης σκηνης τής δεύτερης πράξης) ύποδεικνύουν τήν κατάληψη μιάς θέσης, μοιάζουν προορισμένες νά μπλοκάρουν, νά αδειάζουν καί ταυτόχρονα (καί αντίθετα) νά ύπερφορτώσουν τόν παραδοσιακό χώρο τής άναπαράστασης. 'Ο Σαίνμπεργκ προκαλεί τό «ιταλικό» θέατρο. Προσπαθεί μέ μανία νά κάνει τήν όπερά του «άδύνατη νά παιχθεί». Στην κρίση πού εισάγει στην ιδεολογία, κρίση πού άντανακλά τή σύγχρονη του ιστορική κρίση, προσθέτει μιά άλλη κρίση πού περισσότερο τήν άντανακλά παρά τήν αναδιπλασιάζει καί πού είναι ή κρίση τής θεατρικής πρακτικής.

Ή σκηνοθεσία πού προτείνει είναι μιά απάρνηση τής όπερας: ό Σαίνμπεργκ μπροστά στό έβραϊκό «ιστορικό μυθιστόρημα», συμπεριφέρεται «σάν νά» έπρεπε νά είναι άδύνατη ή αφήγησή του, στην αγνή της καταστολής του. Για νά ξαναγυρίσουμε στό Φρόύντ, τό «λανθάνον περιεχόμενο» του έργου έχει λογοκριθεί από ένα «έκδοχο περιεχόμενο» πού κατέχει, στό θέατρο, τόν παράδοξο ρόλο του νά «έμποδίζει τήν έρμηνεία». Για νά ξαναγυρίσουμε στον Μάρξ, άρνείται νά «συμπεριφερθεί σάν κι αυτόν τόν σαλεμένο Άγγλο του Μπέντλαμ πού φανταζόταν ότι ζούσε στην έποχή τών άρχαίων Φαραώ καί παραπονιόταν καθημερινά για τίς επίπονες δουλειές πού ήταν άναγκασμένος νά έκτελεί σάν μεταλλωρύχος στά χρυσορυχεία τής Αίθιοπίας». 'Ο Σαίνμπεργκ άρνήθηκε τόν ίδιο του τόν «παραλογισμό». Συμπεριφέρεται μέ τέτιο τρόπο ώστε τή στιγμή πού μιλάει (κι όχι μόνο πού γράφει, πού συνθέτει κι άκριβέστερα πού κρατάει ρόλο συνθέτη) νά του λείπει ή όμιλία. 'Ο Μωϋσής είναι ένας ήρωας όπερας πού δέν τραγουδάει. Τό «Sprechgesang» είναι, ή απάρνηση τής όπερας μέσα από τό ίδιο τό έσωτερικό της. Τό Μωϋσής καί 'Ααρών είναι μιά δουλειά τής ίδιας τής απάρνησης αυτής της δουλειάς, κι αυτή ή απάρνηση δέν είναι μιά τραγωδία τής δημιουργίας καί τής άνικανότητας αλλά ένας «άεμπλισμένος» τρόπος νά κρατηθείς σέ ίσορροπία πάνω στό τεντωμένο σκοινί τής «κρίσης».

'Ο René Leibowitz, στό βιβλίο του για τόν Σαίνμπεργκ, όπου σημειώνει άλλωστε τήν πολιτική έπικαιρότητα του Μωϋσής καί 'Ααρών, άνάγοντάς την, όμως, στό τυχαίο, στό άπρόβλεπτο, γράφει: «Μπορέσαμε νά πούμε για τίς δύο πρώτες του εργασίες, τό Erwartung καί τό Die glückliche Hand, ότι δέν έπρόκειτο για δύο όπερες στην κυριολεξία, αλλά για άπόπειρες μιάς ριζικής ανανέωσης σέ σχέση μέ τήν λυρική παράδοση. Αντίθετα, ή μπουφόνικη όπερα Von Heute auf Morgen επανέρχεται σέ μιά πιό παραδοσιακή παράδοση τής λυρικής σύνθεσης. 'Ο Σαίνμπεργκ προσπαθεί, συνολικά νά κυριαρχήσει σ' αυτήν τήν παράδοση, πού άλλοτε τήν είχε ύποβάλλει σέ «ριζική άμφισβήτηση», παράδοση πού δέν θά μπορούσε νά «ξεπερασθεί» (μέ τήν χεικελιανή έννοια του όρου) χωρίς νά έχει διασωθεί». Καί προσθέτει παρακάτω: «Τέλος, τό Μωϋσής καί 'Ααρών προτίθεται νά σώσει, ξεπερνώντας τήν, τήν μορφή τής «μεγάλης ιστορικής όπερας» (ή μάλλον βιβλικής., σ' αυτή τήν περίπτωση) κι αυτή ή τελευταία παρατήρηση καταλήγει σ' αυτό πού κατά τή γνώμη μας άποτελεί τήν πιό ολοκληρωμένη σύνθεση στους κόλπους τής παράδοσης τής λυρικής τέχνης.» Τό ένδιαφέρον αυτής τής θέσης είναι ότι μιά προσφέ-

ρει μιὰ ύποδειγματική διατύπωση τής ιδεαλιστικής κατεύθυνσης (όπου ή αντίφαση λύνεται μέσα στην ένότητα) που θά ακολουθήσει ή «παραδοσιακή» σκηνοθεσία του Μωϋσής και Άαρών. Διαπράττοντας ένα κοινό και καθόλου άθωο λάθος, ό Leibowitz ύπονομεύει, μεταφράζοντας την τήν έννοια του άμετάφραστου «Aufhebung» που διασταυρώνεται με μεγάλη άκρίβεια για τή γαλλική γλώσσα με τό «άπόθεμα» (réserve) και τήν «άρνητική στιγμή» (moment négatif) τής χειρελιανής διαλεκτικής· του δίνει τήν πιό κοινή, ά-διαλεκτική, χυδαιοποιημένη άπ' τόν «ύπαρξιστικό» ψυχολογισμό έννοια τής προσπάθειας του άτόμου να ύπερβεί τήν κατάσταση στην όποία βρίσκεται. Αύτή ή ύπέρβαση παραπέμπει για μιά άκόμη φορά (όλοι οι δρόμοι τής ιδεαλιστικής αισθητικής οδηγούν εκεί) στη μυστική και άδιάκοπα άναμασημένη άφήγηση του πυρετού τής δημιουργίας και του άνολοκλήρωτου έργου, θέση που θά στηρίζει για σαράντα χρόνια τή σκηνοθεσία του Μωϋσής και Άαρών.

Άπ' τήν «πρώτη» δημιουργία του «χορού γύρω άπ' τόν Χρυσό Μόσχο», στό Ντάρισματ, στά 1951, ύπό τήν διεύθυνση του Rolf Lieberman, μέχρι τήν τελευταία περιεργή έκτέλεση στη γαλλική γλώσσα, στά 1973, στην Όπερα του Παρισιού, με τή διεύθυνση πάλι του Rolf Lieberman και του Raymond Gérome, περνώντας άπ' τήν περίφημη παράσταση τής Ζυρίχης, ύπό τή διεύθυνση του Rosbaud, ή σκηνοθεσία του Μωϋσής και Άαρών έπαναλαμβάνει τόν ίδιο λόγο και θεμελιώνεται πάγω στην ίδια άρχή. Η άρχή είναι ό άποκλεισμός τής τρίτης πράξης που μόνο τό λιθόετο της είχε σχεδιαστεί στη Νέα Ύόρκη, στά 1935. «Όσο για τό λόγο, μπορούμε να θρούμε ένα παράδειγμά του σε μιά συνέντευξη του Raymond Gérome, δημοσιευμένη άπ' τό περιοδικό Harmonie στά 1973, πόν άπ' τή «γαλλική» παράσταση. Η σκηνοθεσία εγκλωβίζεται σε μιά ψυχολογικο-μυστικιστική προβληματική, όπου ή διαλεκτική του «Aufhebung» ύποτάσσεται, πέρα άπ' τόν κλασικό ιδεαλισμό, στην ορθότητα τόν συναισθημάτων: «Η δύσκολία που συναντάνε οι έρμηνευτές θροσκιται στό να φέροντ σε συμφωνία τά συναισθημάτά τους, τήν αντίληψη που έχουν για τό πρόσωπο που έρμηνεύουν, μ' αυτό που τους επιβάλλει ή μουσική. Γιατί ένα άπ' τά βασικά θέματα του Μωϋσής και Άαρών είναι ή άμφιβολία, και ή μουσική ζωντανεύει με θανααστό τρόπο αυτούς τοίς διαταγμούς των προσώπων.» Ο Raymond Gérome έχει, όπως λέει μιά «άποψη για τό έργο»: «Μου φαίνεται πως έχει έξαιρετική σημασία τό ότι ό Σάιντπιργκ έφησε άτελείωτο τό έργο του άκριδώς τή στιγμή τής άμφιβολίας του Μωϋσή μπροστά σ' αυτό τό «Λόγο που του λείπει» (άνακριδής μετάφραση κι όχι χωρίς λόγο!). Αυτό είναι ένα είδος διαπίστωσης άποτυχίας τής διαλεκτικής (sic) σκέψη/όμιλία/δράση.» Η σκηνοθεσία περιγράφεται στην τεχνική πρόκληση: «να αναπτχθούν τά 165 μέλη τής χορωδίας». Η τεχνική γεμίζει τίς έλλείψεις, τό «μοιραίο» τής Ιστορίας.

Έτσι, ή πρώτη παρέμβαση του Straub και τής Huillet δέν έγκείται σε μιά όπισθοχώρηση των τοιχωμάτων του σκηνικού κύβου, στη διεύρυνσή του και στό βάθμά του (όπως θά γινόταν άν ύπάκουαν στην καθραφή κινηματογραφική παράδοση του «μιούζικαλ») αλλά στην ύποκατάσταση στόν κύβο ενός άλλου χώρου. Άντικαθιστούν τόν κύβο με μιά έλλειπτική άρένα και ταυτόχρονα, έπαναποθετούν τό «ιστορικό μυθιστόρημα», τό παραμύθι, στόν χώρο τής καταγωγής του που είναι ή πλατεία, τό φέροντ με τον πανηγυριού. Η ρωμαϊκή πραγματικότητα αυτού του νέου τόπου, άν και διακριτική, θαράννει ιδιαίτερα στην έπιχειρήση. Η άρχαολογία της συναντάει τή διδλική άναφορά. Τό πολιτικό θέμα παραπέμπει στο ιακωβίνικο μοντέλο του. Δίνει ένα νέο «μάθημα ιστορίας». «Η ήθνική παιδεία» (έννοείται, όχι ό μηχανισμός, αλλά στην

Πλάνο 51: 'Ο 'Ααρών παρουσιάζει στο λαό τό Χρυσό Μόσχο.



Πλάνο 52 - 53: Τά ζῶα καί τό κοπάδι ἀπό κα-
ταικοπερβάτα πού προσφέρει ὁ λαός στό εἶδω-
λο.

κυριολεξία ή διαπαιδαγώγηση του έθνους), λέει τό μέλος τής Συμβατικής Συνέλευσης Rabaud Saint-Etienne. «*χρειάζεται τσίρκια, γυμνάσια, όπλα, δημόσια παιχνίδια, έθνικές γιορτές, τόν άδερφικό συναγωνισμό όλων των ηλικιών κι όλων των φύλων, τό επιβλητικό και γλυκύ θέμα τής συγκεκριμένης ανθρώπινης κοινωνίας, έχει ανάγκη από έναν μεγάλο χώρο, άπ' τό θέμα των άγρών και τής φύσης· μέσα άπ' αυτά, τά ήθη ύψώνονται μονομιάς στό επίπεδο των νόμων. Μπορούμε νά κάνουμε μιá επανάσταση στίς γιορτές και τίς καρδιές όπως έγινε αυτή στίς συνθηκές και στήν Κυβέρνηση.*» Τό θέμα αυτόν των γιορτών, όπως και κάθε Ιακωβιτικό θέμα, πρέπει νά είναι ύποδειγματικό· άκόμη καλύτερα: οί γιορτές αυτές είναι ό προνομιούχος χώρος του ύποδειγματικού. Στήν άναφορά του Grégoire μπροστά στή Συμβατική Συνέλευση, στίς 16 Πραιριά του έτους II, μπορούμε νά διαβάσουμε ότι «*στούς πραγματικούς δημοκρατικούς, άρκει νά δείξει κανείς τό καλό· είμαστε άπαλλαγμένοι άπ' τό νά τούς διατάσουμε νά τό κάνουν.*» 'Η διαπαιδαγώγηση είναι πειστική· προσκαλεί στή μίμηση τής παραδειγματών τής άρετής και του ήρωϊσμού. Τά θεάματα αυτά, θεμελιωδώς αντιμπρεχτικά (ή μάλλον: πού κατάγονται από μιá προμπρεχτική κατάσταση του πολιτικού θεάματος), παίζουν πάνω στήν ταύτιση του θεατή και των μοντέλων. 'Η μετωνυμία τους είναι συγχρονική· επιβάλλει ένα πάντοτε άνανεωμένο περιβάλλον, μιá έπιμονή. Λέει ό Boissy d' Anglas; «*Οί δημόσιοι θεσμοί πρέπει νά μορφοποιούν τήν άληθινή διαπαιδαγώγηση των λαών, άλλ' αυτή ή διαπαιδαγώγηση δέν μπορεί νά είναι ωφέλιμη παρά στό βαθμό πού δέν είναι οί ίδιοι παρά γιορτές και τελετουργίες.*» 'Η Renée Balibar, στο δίβλίο της γιά τήν 'Εθνική Γαλλική γλώσσα, έδειξε ότι αυτή ή γιορταστική έκδήλωση, αυτός ό «*θεαματικός άποπροσανατολισμός*», είχε άποτέλεσμα τήν ύποταγή αυτόν πού συμμετείχαν, μέσα από τήν — άνάμεσα στά άλλα — συστηματική χρήση μιáς κοινής αλλά φιλολογικής γλώσσας, στήν άνερχόμενη ιδεολογία τής αστικής τάξης. 'Αλλά ή μετατόπιση πού πετυχαίνουν ό Straub και ή Huillet, μετατόπιση άναχρονική και κριτική, έχει σίγουρα μιá τελειώς διαφορετική λειτουργία.

Τό πανηγύρι στό Μωϋσής και 'Ααράν, γιορτή έβραϊκή και ή ρωμαϊκή, επαναποθετημένη στόν χώρο τής καταφυγής της, αυτόματα διασφραγίζεται. 'Η συμμετρία και ή διάρκεια τής πολιτικής, του θεάματος και τής γιορτής επαναμφισδητούνται. 'Ο καθρέφτης εξαφανίζεται άπ' τήν αντίνακλαση.

Οί σχέσεις του ήρωά και τής χορωδίας άρχικά αντίστρέφονται. Περικλειονιάς τις στήν ίδια κυκλικότητα (τήν όποια περιγράφει και αναδεικναιόζει τό παγοραμίκ τής πρώτης σκηνής στήν πρώτη πράξη) ό Straub και ή Huillet άφαιρούν άπ' τήν μάζα τής χορωδίας τόν παριουσιακό της ρόλο έκείνου πού απαντάει (στόν ήρωα) κι έκείνου πού μεταδίδει (στούς θεατές). Πιό συγκεκριμένα, δίνουν στόν έγκλεισμό αυτόν των σχέσεων καινούριο νόημα: δέν πρόκειται πιά γιά άναπαραγωγή των «*συναισθημάτων*» των προσώπων και γιά τήν έγγραφη αυτόν των σημασιών σ' ένα χώρο, αλλά γιά μιá πρωταρχική περιγραφή του χώρου πού τίς καθορίζει. 'Η σκηνοθεσία του Straub και τής Huillet είναι σκηνοθεσία του διαχωρισμού και τής σύγκρουσης· χρησιμοποιεί, στό δικό της επίπεδο πάνω και μέσα από τό θέατρό της, τή βασική αυτή άρχή του μαρξισμο-λενινισμοϋ, έτσι όπως τήν διατυπώνει ό 'Αλτουσέρ: «*Γιά νά υπάρχουν τάξεις σέ μιá «κοινωνία», πρέπει ή κοινωνία νά είναι διαμερισμένη σέ τάξεις: αυτή ή διαίρεση δέ γίνεται εκ των ύστερων, είναι ή έκμετάλλευση μιáς τάξης από μιá άλλη και κατά συνέπεια, ή πάλη των τάξεων είναι άκείνη πού δημιουργεί τή διαίρεση σέ τάξεις.*» ('Απάντηση στόν Τζόν Λέων;! *Reponse á John Lewis*, έκδόσεις Θεμέλιο).

'Ο Σαινμπρεχ είχε ύποδείξει γιά τήν όπερά του (συμπληρωματικό έμπόδιο) τό γλιτωρό μπαρόκ του Σεούλ ντέ Μιλ. 'Ο Straub και ή Huillet ξαναδένονται προχωρώντας τήν άκόμη παρ άπερι μέ τή λαυγκική πρα-

κτική τῶν *Nimpeleuigen*. Πρακτική προφανῆς σέ ὅποιον δλέπει ξανά σήμερα αὐτές τίς ταινίες τοῦ Λάνγκ, παρά τή μακρόχρονη παραγνώρισή τους καί πού ἐγκαινιάζε μιά ἀντίφαση, μιά διαλεκτική ἀνάμεσα στό ἱερατικό καί τὸ ἀνόσιο, στή γεωμετρία καί τήν μαζική ἀμορφία, στήν ἠρωϊκή φιγούρα καί τὸ δαιμονικό στοιχείο (τά δαιμόνια τοῦ *Siegfried*, οἱ βάρβαροι τῆς *Kriemhilde* καί γενικότερα οἱ χυδαῖες σημειώσεις, αὐτὸ πού ἡ Lotte Eisner ὀνομάζει «πολλαπλασιασμό τῶν μικρῶν κωμικῶν πινελιῶν»). Δέν πρόκειται πιά, ὅπως θά τὸ ἤθελε ὁ *Gielen* (ἀν καί τὸ «σκανδαλώδη» ἀποτέλεσμα τῆς πρότασής του δέν εἶναι καί τὸν ἴσον ἀντι-παραγωγικό), νά μάθουμε ποιός ἀπ' τοὺς δύο, ὁ Μωϋσῆς, ἢ ὁ Ἀαρών, εἶχε δίκιο, καί νά πάρουμε τὸ μέρος τοῦ δεύτερου ἐνάντια στόν πρῶτο, ἀντίθετα θέβαια ἀπ' ὅτι γίνεται συνήθως ἀλλὰ μπλεγμένοι μιά γιὰ πάντα ἐπὶ σβολῆ τοῦ λαοῦ. Ἀρχικά, μέσω μιᾶς μετωπικής ἀντιμετώπισης πού ἐπισημαίνουν τὰ πλονζέ, διαχωρίζοντας σύμφωνα μέ τή διαγώνια λήψη – ἀποτέλεσμα τοῦ καθαρῆς ἀποδοξασμοῦ – τόν προφήτη καί τόν δημιουργό, τή δυσκολία τῆς ὁμιλίας καί τῆς ῥητορείας. Οἱ ἥρωες ἀναγονται πρὸς τὸν ἰδεολογικὸν τους χώρο: ἐκεῖνον τοῦ κλειστοῦ λόγου, τῆς σχολικῆς��πόθεσης καί τῆς μαγείας πού ἔχει ἀναχθεῖ στό φυσιολογικὸ τῆς ταχυδακτυλοουργίας. Πρόκειται ἔπειτα γιὰ μιά καταστροφή τῆς συμμαχίας ἀνάμεσα στή φλυαρία καί τήν ταχυδακτυλοουργία, μέσα ἀπὸ ἓνα ἀνοιγμὰ τῆς στήν ἐισβολῆ τοῦ λαοῦ. Ὁ λαϊκὸς παραλογισμὸς, τὸ «δαιμονικὸ» στοιχείο, ὅπως καί στόν Λάνγκ, ἀλλ' αὐτὴ τῆ φορὰ μέ ξεκάθαρο τρόπο, συγκλονίζει τὴν τάξη τῆς γιορτῆς. Ἡ λατρεία τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου ἀνοίγει τὸ ἄσπιλο πεδίο τῆς σχολαστικότητος στή νύχτα, στό αἶμα καί στή χαμέρπεια, στό καταπτήμα ἀπ' τοὺς χωρικοὺς καί τὰ κοπάδια τους. Τὸ μᾶθημα ἱστορίας τοῦ πανηγυριοῦ χάνεται, ξεκοιλιάζεται, σκίζεται στὰ δύο κάτω ἀπ' τὴν πίεση ἐνός ἄλλου μαθήματος, πού δέν εἶναι πιά τὸ μᾶθημα τῆς σωστῆς ὁμιλίας, τοῦ ἀτόμου καί τοῦ παραδείγματος, ἀλλὰ τὸ «ἄγριο» μᾶθημα τῆς σύγχρονης καί τῆς εἰσβολῆς. Ὁ προδιαγραμμένος χώρος τῆς γιορτῆς ἐκρηγνυται. Τὸ τραγοῦδι τῆς ἐλευθερίας ξεφεύγει ἀπ' τὸ θέατρο τοῦ λαοῦ καί ξεδιπλώνεται στὰ τοπία τῆς κοιλάδας τοῦ Νείλου, μέσα ἀπ' τὴν λυρική περιπέτεια ὅπου ὁ λαὸς αὐτοδοξάζεται.

Τὸ ντεκόρ τῆς φύσης δέν περιορίζεται πιά στό «θέαμα τῶν ἀγρῶν» γιὰ τὸ ὅποιο μιλοῦσε ὁ *Rabaud Saint-Etienne*, ἀλλὰ ἐκτείνεται σέ μιά ἀγρονη γῆ, πού ἀπ' τὴν μιά περικλείεται ἀπὸ τοίχους καί θυνά καί ἀπ' τὴν ἄλλη ἀνοίγεται ἐπὶ ἀνακάλυψη ἐνός ὁρίζοντα χωρὶς ὄρια. Ταυτοχρόνα, τὸ «μυθιστόρημα» ἐπιστρέφεται στήν κλίση πού εἶχε ἀνακαλύψει γιὰ λογαριασμό του ὁ *Bakhtine*¹. Δέν εἶναι πιά ὁ μονολογικὸς ψίθυρος τοῦ παραδειγματικοῦ ἀλλὰ ἡ διαλογικὴ του παραβίαση. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ *Straub* καί τῆς *Huillet* ξανατοποθετεῖ, «στὰ πόδια τῆς» ἐλεύθερη, μιά διαλεκτικὴ πού μέχρι τότε θρῆσκόταν ἐγκλωβισμένη, γαντζωμένη μέ τὴ βία στό πῆγαινε-ἔλα, στή συμμετρία τῆς προβληματικῆς. Ἀποδίδει τὸ «ἱστορικὸ μυθιστόρημα» στό Μυθιστόρημα καί στήν Ἱστορία.

Ἡ ἀνασύσταση τῆς τρίτης πράξης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ πρόκληση στήν κυρίαρχη ἰδεολογία τοῦ δημιουργοῦ καί τῆς κατάρτας του, εἶναι μιά ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς νέας σκηνοθεσίας πού ἀποδίδει τὴν λαϊκὴ ἐξουσία. Ὄταν στό τέλος ὁ Μωϋσῆς θριαμβεύει ἐπὶ τοῦ Ἀαρών καί ὅταν ὁ ῥητορὸς καταποντίζεται ἀπ' τὸ δάρος τῆς Ἱστορίας, αὐτὸ γίνεται σ' ἓναν καινοῦρο τόπο, ἀκαθόριστο, χωρὶς περιγράμμα, σ' ἓναν δάλτο πού εἶναι «ὄ,τι ἀπομένει» στοὺς ἥρωες μετὰ ἀπ' τὴν ἐκρήξη πού ἔχει προκαλέσει ὁ λαὸς στοὺς τοίχους τῆς ἀρένας πού τὸν περικλείανε. Ὁ θρίαμβος (πού θαυμάσια διεκδικεῖ ὁ *Σαινμπεργκ*) τῆς θεοκρατικῆς μοναρχίας ἀποδίδεται στήν ἱστορικὴ λογικὴ του, ἀλλὰ συνταράσσεται ἐπί-

σης από μία παράδοξη επίκληση στον νομαδισμό (πρόκειται για μία βασίλεια χωρίς βασίλειο) και καταδικάζεται στην άμορφια και στην κινητικότητα, σε μία άδευσιότητα που δεν επικαλείται πιά παρά την ύλιστική ανάγκη της.

★ ★ ★

Η συστηματική χρήση του «Sprechgesang» είναι ακόμη εδώ, με τη βοήθεια του Günter Reich, κάτι περισσότερο από μία υπεκφυγή, από έναν ιδιοφυή τρόπο συμπλήρωσης της απουσίας της μουσικής. Είναι το προίόν μιας πολιτικής. Ο Leibowitz συνόψιζε θαυμάσια την κοινότητα του. «Ο Μωϋσής, ο σκεπτόμενος, βαθιά φωνή μπάσο που αντιμετωπίζεται απ' τη μία άκρη στην άλλη με τον τρόπο του «Sprechgesang».

Αυτός ο φωνητικός τρόπος συμβολίζει (δική μου υπογράμμιση) την «έξωστρέφεια» του προσώπου, τη δυσκολία του να θρει μία σωστή όμιλία, τη συνεχή του πάλη για να κατορθώσει να διαπιστώσει το όραμά του. «Ο Άραβν. ξέλλου, ο άνθρωπος της δράσης, αποδίδεται ολοκληρωτικά σύμφωνα με τον χαρακτήρα του τυπικού λυρικοδραματικού τεχνόρου, με την άνετη και λαμπρή τραγουδιστική ιδιότητα, σε τόνο ήρωικό και ευγενικό, πράγμα που συμβολίζει την «έξωστρέφεια» του προσώπου και την κάποτε λίγο τεχνητή δύναμή του». Αυτά που απομένουν. οι «λιγότερο σημαντικοί ρόλοι», λέει ο Leibowitz άνάγονται στο τυχαίο, στη φοροτιούρα και στο στολίδι. Αυτή ή ταυτολογία της ψυχολογικο-μυστικιστικής «έμφωνείας» όπου τό εκφράσιμο και τό εκφρασμένο ανταλλάσσουν μία μονότονη «άτάκα» και την όποία δέν καταφέρει ούτε στο ελάχιστο να κρύψει τό καταφύγιο του πιά κοινότηπου ψυχανάλυτικού λεξιλόγιου, είναι ακόμη περισσότερο καταδικάσιμη άφου άρνείται την πρωτοτυπία του «Sprechgesang». Είχε έμφανιστεί, τριάντα χρόνια πριν στις Gurre-Lieder κι ό ίδιος ό Leibowitz την όριζε, ξεκάθαρα εκείνη τη φορά, σαν μέσο «ξεπεράσματος» (ή χεικελιανή έννοια - άρνομαι / παραμερίζω - θεμελιώνεται εδώ) του «κλασικού δισμοίου» «δράματος-μουσικής» ή, αν θέλετε, της όχι λιγότερο κλασικής αντινομίας «ρετσιτατίβο-άριόζο». Τό «Sprechgesang» άποθηκείει (aufheben) τον ιστορικό τό της όπερας, τό μοίρασμα της ακριβώς άνάμεσα στη σκέψη και στο συλλογισμό, στο έπεισόδιο και την ώδή· ή ούδετερότητα του δέν παραπέμπει σ' ένα άδιάφορο πεδίο, αλλά σ' έναν άλλο χώρο, σε μία άλλη σκηνή και σε μία άλλη μουσική, που δέ θρίσκεται σε διαφορετική φάση ούτε είναι, όπως ύπαινόσεται μία πολύ βιαστική γνώση του Μπρέχτ, «άποστασιοποιημένη», αλλά άναποδογορισμένη, άναυστημένη μέσα άπ' τη διαλογική ύψη του μυθιστορήματος που την παράγει. Η σκηνοθεσία ξεδιάλείγει τον μουσικό χώρο· διακρίνει σ' αυτόν τρία έπίπεδα και δυό αντίφάσεις. Τό «Sprechgesang» δέν αντίτίθεται μόνο στο λυρικό στοιχείο αλλά έπίσης (κι αυτή τη φορά μαζί του) σ' αυτό που τό ιδεαλιστικό αγόλιο που άποσιωπει και που είναι τό τραγούδι του λάου, ή πολυπλοκότητά του (της ίδιας της όμολογίας του Σάινμπεργκ), ή άγριότητά του (ή σκηνή του Χρυσού Μόσχου) κι ό ένθουσιασμός του, δηλαδή - σύμφωνα με την πρωταρχική της έννοια - ή «όργη» του. Η ύλικότητα του τραγουδιου, που ό Straub και ή Huillet συγκεκριμενοποιούν μέσω της ύλικότητας του ήχου ντιρέκτ και των θορύδων, άπ' την άντήχηση της έξοχης και τό κονοέρτο των δημάτων, των κάθε είδους φυσικών ήχητικών μισμάτων και των κραυγών, θριαμβείει πάνω σ' αυτή τη σκηνή που λυγίζει κάτω άπό τό βάρος τους. Μετά άπ' αυτήν την ύλικότητα δέν ύπάρχει πιά θέση παρά για την έπιστροφή του «Sprechgesang» (που δέν είναι ούτε ύπαγόρευση ούτε μουσική, ούτε τά δυο μαζί), για τό άκαθόριστο και τό μη-τελικό στοιχείο που ύπάρχει στην «χρση», ύπόλεμμα του ιδεαλισμού που τό παραιδείει, μία και δέ

μεταφέρει πιά τήν (ψυχολογική) Ιστορία του πόθου αλλά τόν (ύλιστικό) πόθο τής 'Ιστορίας.

Ἀπό τό *Χρονικό στό Μωϋσῆς καί Ἄαρών*, ἀπό τόν Φρόντν στόν Μάρξ, ἀπ' τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα» στό «ἱστορικό μυθιστόρημα», ἀπ' τή χριστιανική κατοικία στό θέατρο τής «κρίσης», πολλά «κοινά σημεία» ἐμφανίζονται γιά νά μπορέσουμε νά ἱκανοποιηθοῦμε αἰτιολογώντας τα μέσα ἀπ' τήν «ἀπλή» ἔννοια τοῦ ἀντιστρέψιμου. Ἡ πολιτική, τό «ἱστορικό μυθιστόρημα», ἐμφανίζονται ἤδη στόν Φρόντν καί τόν Μπάχ, ὅπου τό οἰκιακό στοιχείο δέν εἶναι παρὰ ἕνας τρόπος, πρόσκαιρος καί χαρούμενος, γιά νά ἀποτραβηχτεῖ κανεῖς ἀπό ἕναν ἀποθημένο κόσμο. πού ξαναγυρίζει γιά νά τόν κυριεύσει. Στόν Μάρξ ἐναπόκειται ἡ ἐξασφάλιση τής συνέχειας τῶν μέσων καί τῶν κινήτρων τής μυθοπλάσιαις. Κι ἡ συμμετρία δέν εἶναι παρὰ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς συνέχειας. Αὐτή ἡ «παρέμβαση», ἡ δική μου, θά μπορούσε νά εἶχε ἐπιχειρηθεῖ ἀνάποδα, ἀναδρομικά, νά εἶχε ἀσχοληθεῖ μέ τό «ἱστορικό μυθιστόρημα» καί τόν διαλεκτικό ὕλισμό σχετικά μέ τό *Χρονικό*, κι ἔπειτα μέ τό «οἰκογενειακό μυθιστόρημα», μέ σκοπό νά προκαλέσει μιὰ ἐκρηξη τοῦ ψυχολογισμοῦ τοῦ *Μωϋσῆς καί Ἄαρών*, καταγγέλλοντας, μέσα ἀπό τήν κλασική προσφυγή στόν *Οιδίποδα* καί τόν *Ράιχ*, τήν φιγούρα τοῦ πατέρα. Ἄλλ' αὐτό τό ἀντιστρέψιμο δέν θά εἶχε καταφέρει τίποτε περισσότερο ἀπ' τό νά ἐκμεταλλεῖται ἐκ τῶν ὑστέρων, «ξαναγράφοντας τήν Ἱστορία», τή συνέχεια. Θά εἶχε ὑποκαταστήσει τή σύμπτωση στή διασάθρωση καί στήν ἀντίφαση. Δέν ὑπάρχει σ' ὅλα αὐτά οὔτε ἡ τύχη οὔτε ἡ θέληση νά φανεῖ κανεῖς ἔξυπνος ἀλλά, ἀκόμη μιὰ φορά, ἡ ὑπόδειξη τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Straub καί τῆς Huillet εἶναι κινηματογράφος ἀπ' τόν ὅποιο εἶναι ἀδύνατο νά ξεφύγεις, γιατί οὔτε ὁ Straub οὔτε ἡ Huillet ξεφεύγουν ἀπ' τόν κινηματογράφο, γιατί ὁ κινηματογράφος ἀποτελεῖ γι' αὐτούς πρακτική (βλέπε τή συνέντευξή τους στό τεύχος 258-259 τῶν Cahiers du Cinéma). Σέ ἀντίθεση μέ τόν κινηματογράφο πού ναρκισσεύεται μαγικά γιά ἕνα ἐπίπλαστο «ξόδεμα», περιορισμένο στό (χωρίς ἀντίκρουσμα) τσέκ καί στή σπατάλη, καί πού δέν προστατεύεται ἀπ' αὐτή τήν ἀπώλεια παρὰ μόνο μέσω τῆς παράλογης συσώρευσης ἐντυπώσεων κυριαρχίας, ὁ Straub καί ἡ Huillet πραγματοποιοῦν, σκηνικά, ἕνα ξόδεμα ἄλλου τύπου, μιὰ νέα οἰκονομία πού ἀναφέρεται σ' αὐτή τή νέα μέθοδο γιά τήν ὁποία ὁ Μάρξ ἔλεγε, σχετικά μέ τό κεφάλαιο, ὅτι «δέν εἶχε ἐφαρμοστεῖ ποτέ μέχρι σήμερα...» Ὅλα ὅσα ἐπιχειρήθηκαν ἐδῶ δέν ἦταν παρὰ μιὰ προσπάθεια (ἔστω καί μερικῆ) συνέχισης αὐτῆς τῆς μεθόδου.

Λουί Σεγκέν

Ἐδῶ τελειώνει τό κείμενο τοῦ Λουί Σεγκέν. Τό πρῶτο μέρος πού ἀναφερόταν στήν ταινία Τό Χρονικό τῆς Ἄνας Μαγδαληνῆς Μπάχ δημοσιεύθηκε στό τεύχος 12 τοῦ Σ. Κ. '77. Τό ἴδιο κείμενο ἔχει δημοσιευτεῖ στά Cahiers du Cinéma 260-261, Ὀκτ.-Νοεμ. '75. Τή μετάφραση ἔκανε ὁ Χρήστος Βακαλόπουλος. Εὐχαριστοῦμε τόν Λουί Σεγκέν γιά τή συνεργασία του.



ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΣΑΙΝΜΠΕΡΓΚ

Του Νίκου Σαββάτη

Θά μπορούσαμε ν' αρχίσουμε κι από «τη διατύπωση της διατύπωσης»: *Ο Μωυσής και Ααρών* είναι ένα από τα σπάνια κι εμβληματικά έπιτεύγματα του κινηματογράφου.

Κι αυτή ή προσωπική παράδοση των νόμων της ιδεολογικο-φιλοσοφικής ανάλυσης, αυτή ή προσοχή σ' ένα τόσο φθαρμένο στερεότυπο είναι από μιά άποψη δικαιολογημένη. 'Αδύνατο νά μιλήσει κανείς για την περιπέτεια της ορασης και της ακοής, που είναι αυτή ή ταυσία, άποικολώντας την περιπέτεια του γερσιματός της, τις ανεπρόβλεπτες δυσκολίες που έπρεπε νά ύπερτηδηθούν. Πρόγμα που μάζ ξαναφέρνει, άλλη μια φορά, νά έργογραμμίσουμε ότι ή δουλειά των Στραουμπ - Υγιε είναι ή πραγμάτωση μιάς αντίληψης της κινηματογραφικής εργασίας που διαπιστώνει και διαφοροποιεί και το τελευταίο στάδιο της διαδικασίας της διατύπωσης: στον κινηματογράφο.

Ἄντιληψη πού ἐπιβάλλει, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, τὴν ἐμμονή στὴ λήψη μὲ σύγχρονο ἦχο ἀκόμη καί γιὰ τὴν κινηματογράφηση μιᾶς δύσκολης ὄπερας στὸ ὑπαιθρο – πρακτικὴ πού πολλαπλασιάζει τὶς δυσκολίες – ἢ ἕνα δολόκληρο ταξίδι στὴν Αἴγυπτο γιὰ τὴν κινηματογράφηση δυὸ πλάνων τῆς ταινίας. Κι αὐτὸ δὲν δικαιολογεῖται μόνο ἀπὸ τὴν ἀγάπη στὴν *ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ*, τὴ βάση, ὅπως πολλές φορές ἔχουμε τονίσει ἄλλοῦ, τῆς δουλειᾶς τοῦ Στράουμπ. Τὸ νὰ κινηματογραφεῖς μὲ σύγχρονο ἦχο, ἰδίως στὴν Ἰταλία, σημαίνει νὰ *σκοτώνεις τὴ βιομηχανία τοῦ ντουμπλαρίσματος*» πού συντηρεῖ ἕναν «*κινηματογράφο τοῦ ψέμματος, τῆς πνευματικῆς νωθρότητας καὶ τῆς βίας, πού δέ δίνει κανένα χώρο στὸ θεατὴ κἀνοντάς τον ὄλο πιὸ κουφὸ κι ἀναίσθητο*» (Στράουμπ, ἀπὸ συνέντευξή του πού δημοσιεύθηκε στὰ C.d.C No 260/61).

Ἄν ὑπάρχει ἄλλο ἕνα μάθημα στὴν καινούρια αὐτὴ διαδικασία τῆς κατασκευῆς εἶναι ὅτι ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι πιά ὁ προνομιοῦχος ἄρχοντας τοῦ φαντάσματος, ἀλλὰ ἕνας ἀπλὸς «ἐργάτης» τοῦ γυρίσματος πού εἶναι ἀναγκασμένος νὰ παλέψει γιὰ νὰ πάρει στὰ χέρια του ὅλα τὰ μέσα παραγωγῆς, καί νὰ ὀργανώσει τὴ δουλειὰ του τόσο καλὰ πού νὰ ἀποφύγει τὴν περιττὴ ταλαιπωρία ἀκόμη καί τοῦ τελευταίου κομπάρσου. (Σταχυολογῶ ἀπὸ τὸ *κείμενο τοῦ Γκρέγκορι Γούντς καὶ τὶς σημειώσεις τῆς Ντανιέλ Ὑγιέ*, ἕνα θαυμάσιο διπλὸ ἡμερολόγιο τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας *κι ἕνα ἀποκαλυπτικὸτατο, ἀπομυθοποιητικὸ μυθιστόρημα ὅλης τῆς περιπέτειας*).

Κι ἀφοῦ ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ βρεῖ κάτι ἀπὸ τὴν κρυμμένη ὄψη τῆς τραγουμπικῆς δημιουργίας στὶς συνεντεύξεις αὐτοῦ τοῦ τεύχους, κλείνω τὴν ἔμνητικὴ οὐδεροῦρα γιὰ νὰ περάσω σὲ πιὸ συνηθισμένες διατυπώσεις.

Τὰ μάτια δὲ θέλουν πάντα νὰ κλείνουν (ἢ *Ἔθων*), ἦταν μιὰ λυρική ταινία, λέει κάποιος Στράουμπ. Ἦταν ἡ πρώτη καὶ τελευταία του λυρική ταινία θὰ λέγαμε ἐμεῖς. Ξαναζωντάνεμα τοῦ Κορηγιαννοῦ κειμένου μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μουσικότερες ἀπαγγελίες (μὲ τὶς ἀνάσες τῶν ἠθοποιῶν, σὺν «φιλί τῆς ζωῆς»), ὁ *Ἔθων* μᾶς ἐδειξε καθαρότερα ἀπὸ τὶς ἄλλες ταινίες τί εἶδους εἶναι ἡ διπλὴ ἐπέμβαση τῶν Στράουμπ – Ὑγιέ στὰ ὕλικά τους. Πρῶτα ἀπ' ὅλα *σκηνοθεσία ἐνός κειμένου*, πού παίρνεται στὴν ὁλότητά του, ἔπειτα, *καταστροφὴ* πολλῶν λειτουργιῶν πού ἔχει αὐτὸ τὸ κείμενο, ὄξυνση μέχρι τὰ ἄκρα τῶν ἀντιθέσεων, ἀδιάκοπο παιχνίδι μὲ τὴν *ἐτερογένεια* τῶν ὕλικῶν (τραγωδία/κινηματογράφος). «*Ὁ σκοπὸς μου εἶναι νὰ καταστρέψω τὶς σημασίες*», εἶπε ὁ Στράουμπ μετὰ τὴν προβολὴ τῶν *Μαθημάτων Ἱστορίας* στὸ Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, ἀπαντώντας στὴν αἰώνια ἐρώτηση «τί σημαίνει ἡ δουλειὰ του;». Κι ἴσως τὸ ποιητικὸ γκρέμιμα τῶν στεγανῶν τῆς θεατρικότητας, πού πνίγουν τοὺς δωδεκασύλλαβους τοῦ Corneille, τὸ ἀνοιγμα τῆς ἀναπαράστασης στὸ φῶς, στὸν ἄνεμο καὶ στὸ σκηνικὸ (κι ἀκουστικὸ) κοντραποῦντο τῆς σύγχρονης Ρώμης, ἡ ἐρεθιστικὴ ἀσυνέχεια τῆς ἐγγραφῆς τοῦ χώρου κι ἡ συμπαγῆς ὑλικότητα τῆς ἠχητικῆς μπάντας, ὅλα δηλαδὴ τὰ στοιχεῖα τῆς ἰδιαίτερότητας τοῦ *Ἔθωνα*, πραγματοποιοῦν καλύτερα ἀπὸ ποτὲ τὸ σκοπὸ αὐτό. Μένει μόνο, σὺν ἀπόσταγμα ἢ σὰ *χνάρι* τοῦ δραματολογικοῦ λαδύρινθου τοῦ Corneille, ἕνα οὐδέτερο, (ἀποδραματοποιημένο) κοίταγμα τῶν σρωμάτων τῆς ἐξουσίας, ἢ *πετρωμένη ἀπὸ τὸ γῆμα τῆς ματιᾶς τῆς Μέδοσσας*» (σύμφωνα μὲ τὸν Π. Μπουνιτέρο) ἐγγραφή τοῦ μηχανισμοῦ τῆς πολιτικῆς μηχανορραφίας, τῆς Ἰντριγκας, πού τελικὰ δέ μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἀπὸ τὴν ἐγγραφή τῶν ἠθοποιῶν, τὴ στιγμή πού τὸ κορμί τους διασχίζεται καί «διαφοροποιεῖται» ἀπ' τοὺς ρυθμοὺς τοῦ δύσκολου κειμένου πού τὸ διαπερνᾷ.

«Αν το Χρονικό της Άννας Μαγδαληνής Μπάχ ήταν η σκηνογραφία της άναμνης, της άναμνης της βίας (μιάς βίας που κρύβεται μέσα στη μουσική του Μπάχ), ο Όθων είναι η ποιητική μετάθεση της τραγωδίας, ή καλύτερα η μετάθεση του χώρου της άναμνης της στο χώρο της μουσικής (βλ. τους άνηκωστους έκείνους ρυθμούς της άταγγελίας, τις διαφορετικές προφορές, τα «χρώματα» κάθε φωνής όπως σκροούνται με τους υπόλοιπους ήχους του περιβάλλοντος). Ο Όθων ήταν για τον Στράουμπ, ή τραγωδία της άπουσίας, της άπουσίας του λαού άπ' την ορθάνοιχτη σκηνή της πολιτικής, μία ταινία που δε φοβάται μήπως άπομονωθεί στα στρώματα της έξουσίας, γιατί προδίδει, σε αντίλλαγμα, μία άτέλειωτη τρυφερότητα για την ύλη της: τη γή που πάνω της θά έξελιχτεί τό δράμα και που θά ήταν «πολύ πιο γίνικιά χωρίς την τραγωδία του κινισμοϋ, της καταπίεσης και του ιμπεριαλισμοϋ», τόν ήθοποιό ιδωμένο σαν κομμί σόν όμιλία, τόν ήλιο και τόν άέρα που άγκαλιάζουν τα κοστούμα και τα έρείπια του Παλατινυ, τη χοιτευτική, άτάραχη όγη της Ρώμης, όπου σταματάει τό δλέμμα μας στό βάθος. Κι άν ο Όθων ήταν ή πιο λυρική έπίκληση στην έξέγερση τών μαζών, που πάντα άπουσιάζει και πάντα ρυθμίζει την άλήθεια που μιλάνε οί δυό κινηματογραφιστές μόνη άπ' άγάλη γι' αΐτην (κι άπό περιφρόνηση για τό άνδροειδελα της έξουσίας, τά πόνια της μοίρας, χαμένα μέσα στα ίδια τους τά όποισυνιστικά παιχνίδια που άπό τότε μέχρι σήμερα έχουν παραμεινει ίδια), τότε τί είναι αυτό που κάνει τό Μωυσή και Άαρών νά πηγαίνει άκόμη μακρότερο;

Όπως τό γεγονός ότι αυτή «ή πολύ δραματική ταινία» (Στράουμπ, παρουσίαση της ταινίας στο Γαλλικό Ίνστιτούτο), για πρώτη φορά δάξει στη σκηνή τόν ίδιο τό λαό, τίς άπαιτήσεις του, τη βία του και την ύποταγή του στη βία του όποισυνισμοϋ και του δογματισμοϋ. Γιατί, όμως, οί Στράουμπ/Υγιε διάλεξαν νά τό κάνουν «στηνόντας στα πόδια του»¹ τό ταραγμένο άριστοόρημα του Άρνολτ Σάινμπεργκ;

Υπάρχει μία έντονη λογική του ήγηματος και του χάσματος όχι μόνο στη «συγχρονία» (σε κάθε ταινία) αλλά και στη «διαχρονία» (σέ όλες τις ταινίες) της στραυματικής δημοτορίας². Έτσι ή Εισαγωγή (σέ Μουσική συνοδείας για μία σκηνή ταινίας του Άρνολτ Σάινμπεργκ δέν μπορεί νά βοηθή σάν εισαγωγή και στο Μωυσή και Άαρών, αλλά ούτε και σάν συνέχεια τών Μαθιμάτων Ίστορίας, όσο κι άν τό τελευταίο τους πλάνο (χωρίς τη μουσική) γίνεται πρώτο πλάνο της Εισαγωγής... Η δεκαπεντάλεπτη αυτή ταινία είναι ο χώρος της έκρηξης μιάς προβληματικής γύρω άπό τόν ιουδαισμό, και τόν άντισιμιτισμό, ή δραματολογία μιάς μουμαζικής κειμίνω: ή όλο και πιο βίαιη έκφραση της όργης του Σάινμπεργκ για τόν καταταρμένο τών έθραίων – στα άποσπάσματα άπό γράμματα του συγθέτη στο φίλο του Καντινοκυ – και παράλληλα ή ήρεμη «άπάντηση» του Μπρέχτ, ένα κομμάτι του που άποδίδει τόν άντισιμιτισμό και τις γενοκτονίες στην Ίστορία, στην πάλη τών τάξεων, σόν χαπιταλισμό που γεννάει τό φασισμό. Η Εισαγωγή... είναι άκόμη, ή σκηνοθεσία της διαδομασίας της διατύπωσης σε διάφορες μορφές της. Οί δυό κινηματογραφιστές εμφανίζονται σε δυό πλάνια της ταινίας (Στράουμπ στο πλάνο 2, Υγιε στο 14) σε στιγμές άνάπαυσης θά έλεγε κανείς (ποτέ πίσω άπό μία κάμερα π.χ.), χρησιμοποιούντας τό έλάχιστο εργαλείο της διατύπωσης (τη φωνή) για νά μεταδώσει τη σκέψη τους: πρώτα έγκαινιάζουν την προβληματική πάνω στη δημιουργία του Σάινμπεργκ (μουσική διατύπωση) σε σύγκριση με την πολιτική συγκυρία που την περιβάλλει (την άνοδο του ναζισμοϋ) – ύστερα έξελειχουν την άνιστορική τυπολογία του κομματιού Μουσική συνοδείας για μία κινηματογραφική σκηνή. Οπως 34 του Σάινμπεργκ³ αντικαθιστώντας τό φαν-

1. Μί τόν ίδιο τρόπο που ή μαρξιστική διαλεκτική Ίστορία στα πόδια της την έγγεληνή διαλεκτική.

2. Έτσι άνάμεσα σόν Όθωνα και τό ιουδαϊκό τρίπτυχο, ο Στράουμπ σκηνοθετεί ένα οικονομικό κείμενο του Μπρέχτ, ένα «αμερικανικό» μυθιστόρημα. Η ταινία έχει την άποκαλιπμένη δομητή λογική μιάς έρυνας, της δοκιμασίας της αλήθειας ενός ήρωα πάνω στην άναγνώριση μιάς πολιτικής αλήθειας. Σκηνίζει άπ' τό πρώτομα: πός μόρφος νά έπιζηήσει μία πάλη (ή Ρώμη) μετά τόν Καίσαρα; Είναι μία διαδοχή περιπλασησών τού ήρωα που σταντάει, άνθρώπος της έποχής του Καίσαρα στη σύγχρονη Ρωμή(!) και άσρολείται με τη σχέση του ιμπεριαλισμοϋ και του έμποριου. Μία άπ τις πιο μοντέρνες ταινίες που έγιναν ποτε.

3. Μία σύνθεση κατά παραγγελία (γραμμένη τό 1929-30) με τη μορφή μακής συμφωνίας σε τρία μέρη (Άπειλή, Φόθος, Καταστροφή). Στην άπλη αυτή διαδομαθητική σύνθεση, ο Σάινμπεργκ έδωσε ένα φανταστικό άναφορικό συστημα, που όμως είναι μουσικό σχεδόν μιάς δλοκλήρης μορφής κινηματογραφικοϋ ή μουσική υλοπίθετα: ότι συνοδεύει μία σκηνή κινηματογραφικής ταινίας). Έπειδή όμως ή δωδεκάφθορη μουσική είναι στην πραγματικότητα ένα κλειστό σύστημα άναφορικό μόνο στον έαυτο της, μπορεί νά πούμε ότι ή τέχνη του Σάινμπεργκ, ίσως τεχναία έγινξε μια «ένοματική» έκφραση του μέλλοντος της ίδιας της μουσικής του. Άπειλή του μουσικού παραλογομοϋ που διαλέει τη συνοχή, φόθος άπό τόν έρωτα που ή τέχνη ανακαταναί με τό χρόνο και τελεακά καταπορητική της



Ἡ Ὀλίμπια Καρλίζι (Καμίγ) καί ἡ Τζιάννα Μινγκρόνε (Ἀλμπιόν) σέ μιὰ σκηνή τοῦ *Ὅθωνα* (*Τά μάτια δέ θέλουν πάντα νά κλείνουν...*).

ταστικό μοντέλο μιᾶς ἀγύριστης ταινίας μέ πραγματικά παραπέμποντα. *Ἀπειλή, φόβος, καταστροφή*, τό πρόγραμμα καί ἡ ὀνομασία τῶν τριῶν μερῶν τῆς σύνθεσης ἔτσι ἀποκτᾶ καινούριο νόημα: *ἀπειλή* κρύβεται στή συμπυκνωμένη ἔνταση τῶν ἀναγνώσεων τῶν δυῶ ἀριστερῶν κινηματογραφιστῶν (Στράσεκ καί Νέστλερ) πού, ἀπό μιὰ ἀνατρεπτική ἰδιοτροπία» τοῦ στρασμπικικοῦ φανταστικοῦ, μάς δείχνονται νά ἔχουν καταλάβει τὴν ἐξουσία τῆς διατύπωσης, νά διαβάζουν τὰ γραφτὰ δυὸ καταπιεσμένων, ἐξορίστων κι ἀνατρεπτικῶν δημιουργῶν (Σαίνμπεργκ καί Μπρέχτ) μέσα στοῦ ἴδιο τό ἄντρο τῆς διατύπωσης, τό στούντιο τηλεόρασης. Φόβος πού μάς πιάνει ἀπ' τὴ συνειδητοποίηση τῆς θηριωδίας τοῦ φασισμού καί τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, πού δέν ἀρκοῦνται σέ μυθιστορηματικές νύχτες τοῦ Ἁγίου Βαρθολομαίου, ὅπως γράφει ὁ Σαίνμπεργκ, ἀλλὰ ἐξαπολύουν μιὰ ἀνευ προηγουμένου *καταστροφή*. Κι αὐτῆς τῆς θηριωδίας ἡ ἐπιστροφή *συμβολίζεται* σέ μιὰ ἄλλη πιὸ σύγχρονη θηριωδία: τὴν *καταστροφή* τῆς γῆς καί τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ Βιετνάμ ἀπὸ τίς δόμβες τῶν B-52. (πλάνα 18-31).

Παράδοξη ἄρνηση τοῦ Στράουμπ: νά μὴ χρησιμοποιήσει ντοκουμέντα ἀπὸ τό ναζισμό, πού φαινομενικά «ἀνήκουν» στὴν ἐποχὴ τῶν γραφτῶν τοῦ Σαίνμπεργκ, καί στὴ θέση τους νά συνδέσει τρία ντοκουμέντα διαφορετικῶν ἐποχῶν σ' ἓνα χασματικό ἱστορικό ζῆγκ-ζῆγκ.

Τὰ πτώματα τῶν Κομμουνάρων εἶναι ἡ πρώτη ὀπτική προκλίση πού ἀκολουθεῖ τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ. Οἱ εἰκόνες τοῦ βομβαρδισμοῦ ἐρχονται μετὰ, πολλαπλασιάζοντας τὴ βαρβαρότητα μπροστὰ στὰ μάτια μας πού δέν μποροῦν πιά νά κοιτάζουν τό μαγευμένο δόδι, χωρὶς νά βλέπουν τό αἶμα του (παραφράζοντας τὰ λόγια τοῦ Μπρέχτ). Καί μόνο μετὰ τὰ τελευταία μέτρα τῆς μουσικῆς δυὸ ἀποκόμματα ἐφημερίδας σέ γκρό-πλάν μάς ξαναφέρουν στὴν ἀθώωση τῶν ἀρχιτεκτόνων τῶν κρεματορίων τοῦ Ἄουσοιτς, στὴ διαστροφή ἑνὸς συστήματος πού ἀνέχεται

τίς γενεογονίες κι εύκολα κινεί τούς μηχανισμούς για νά ύποστηρίξει ακόμη και τή μεταστροφή τών θυμάτων σέ καινούριους δήμιους. Άν χρασταίει.

Χάσματα, κενά, θήμηση και λήθη, είναι οί χώροι όπου ή λογική τής πρόκλησης δουλεύει μέ ταχύτητα και καθαρότητα, όπου τά χνάρια ανασύρονται, για νά άρθώσουν λόγο συμπικνωμένο κι άποτελεσματικό, όπου οί έχθροι είναι γνωστοί: φετιχοποίηση τής ιστορικότητας μέσα από τά έπιφανειακά σημάδια τής έποχής, λατρεία του δολιχρωμένου, άνταλλαξιμότητα του παρελθόντος μέ τό παρόν μέσα στή φαντασματική περιοχή τής ταύτισης, θάνατος τής άγκυράταιας ή του πραγματικού ιστορικού μαθήματος. Έχθροι, που σήμερα περισσότερο από ποτέ, γοητεύουν έκπορνεύοντας τήν ιδεολογία και τήν ιστορία στο θρετό και τήν εύκολη μεταφυσική, κι έχουν όνόματα όπως 1900, Θρωρός τής Νίχτας, κ.ά. Σ' αυτή τή στραουμπική λατρεία του μερικού, του κομματιού, του χναριού όρισκεται μία πραγματικά καινούρια σχέση του μέρους και του όλου, τής έγγραφής και του παραπέμποτος, τής ταινίας και τής Ιστορίας. Όμως τί σχέση μπορεί νά έχουν όλα αυτά τά περίπλοκα μέ τή μουσική του Σαινιπεργκ; Μόνιμο έρωτήμα τών ακαδημαϊκών και τών μουσικολόγων (και βάση τής άσυμφωνίας του Γ. Αετσοάκου που είχε τουλάχιστο τή συνέπεια νά γράφει τό μοναδικό κριτικό σημείωμα άπό τίς ταινίες *Εισαγωγή... και Μουσής και Άαριών* στο *Βήμα*).

Αιώνες έθρικής κριτικής που, πολύ φοβάμαι, παραγνωρίζουν όχι μόνο τίς σταθερές τούτης τής ταινίας αλλά όλόκληρης τής παραγωγής του Στράουμπ. Η στραουμπική πρόκληση, ή όσια τής ανατορεπτικής του χειρονομίας ήταν νά βάλει τή *Μουσική συνοδείας... νά συνοδεύσει* τίς άτίθασες άσθρώσεις αυτής τής δυναμικής άγκυράταιας, τούς πλασμένους ρυθμούς τής και τίς έντονες άκινήσιες τής, τήν πολύπλοκη έφραση τών έμφραστικών ύλικών τής σ' ένα καινούριο κείμενο.

Η *Ένταξη* τής μουσικής σ' αυτό τόν περικό τότό δέν είναι πνίξιμό τής, αλλά πραγματοποίηση όλων τών δυνατών λειτουργιών τής («ύλικών», ιδεολογικών κι αισθητικών). Αντίθεση και δίαιη αντιπαράθεση τών ύλικών είναι μόνιμη στρατηγική τής στραουμπικής διαλεκτικής, και μέ τήν άρνηση του ν' αναγνωρίζει τήν *αίθετία* ενός προνομιούχου ύλικού, ο Στράουμπ μάς στείρει τή μεταφυσική άπαιτηση νά ξεκινήσουμε από τή βάση του έργου, από τόν βαθύτερο πυρήνα του. Έτσι ή *Μουσική συνοδείας...* δέν είναι τίποτε σημαντικότερο από τά άλλα στοιχεία τής ταινίας. Πόσο γελοία θά ήταν ή αντίθετη ταυτική που, σέ τελευταία άνάλυση, θά έκανε τή μουσική «διαφημιστικό προϊόντα» τής δεξιοτεχνίας του σκηνοθέτη, μιά άσυνήγη έπιθέρεια τής εικόνας και του μοντάζ. Ο Στράουμπ από τήν πρώτη του κούλας ταινία έδειξε, μέ κείμενα μουσικά τοιτάτα, είτε μέ τίς ουδαρότερες δουλειές μέχρι σήμερα πάνω στη μουσική, ότι δέν υπάρχει τίποτε απλοκότερο από τήν ιδέα ότι ό οπτικός ρυθμός μπορεί νά μεταφράζει ή νά συμπλίζει μέ τόν μουσικό ρυθμό. Στίς ταινίες του ή μουσική έγγραφη δέν έχει καμιά σχέση μέ τήν ταυτική τής *επίδειξης* (τής ηχητικής «εικονογράφησης»). Αντίθετα, έρχεται νά διαταράξει τή *φασατκή ηρωική* τής αναπαράστασης, διαειδεί στήν τάξη τής προσήλωσής μας, όχι ούδαια σαν καλινος τροχός τής κωδικής ήρωικής (ό τελευταίος σενήθος στο κλασικό παιχνίδι), αλλά για νά οξύνει τή διαίδητα ενός δικτιου διαφοροποιημένων σχέσεων τών ύλικών, σά στοιχείο *μέ τή δική του ιστορία*.

Η κυρίαρχη σχέση που επιβάλλεται έτσι είναι *ό χρόνος*. Όχι ό μεταφυσικός χρόνος τής άνάμνησης και τής λήθης ή ό όρωιογής, ζομφιμένος χρόνος που εκλήθρουν τίς σενασθηματικές άπαιτήσεις τής αφήγησης. Ο χρόνος σαν περιοχή τής οπτικής και λογικής έπιζήτησις τής σχέσης του τωρα μέ τό άλλο, που γεννιέται το κάθε κείμενο κείμενο, ό χρόνος που λογίζεται σαν *παραγωγική* του κειμένου, άρα αντιμεπιπίζεται σα στοιχείο του ουστηματος, τής ποσοχρονικής αναπαράστα-

4. Όχι ότι δέν υπάρχει μία διαφορική αντιμεπιποίηση τής μουσικής. Ο Α. Α. Στράουμπ, ό καταξοχή σκηνοθέτης του ρυθμού τήν υλική στή σην τόν σενασθηματικό τόν Προσώπου Η και πιο πρόσφατα, Στο Μίσια απ' τόν καθορή τόν Μπέργμαν ή χρήση τών πρώτων μιντων τής σεναστημάτων από τή όνεια για τούλο No 2 του Μπέργμαν τινεται ακόμη στή βάση μιάς ουσιαστικής περιόρησης. Η μουσική χρησιμοποιείται γιατί ταυρίζει μέ τή δραματική άποφραση, γιατί *εξαράζει* τήν άνομη τής ηρωικής στή στιγμή τής προσοδίας τής απ' τόν πατέρα τής, τήν εξαγωγή στή θηό μετά τήν αμορσία, τήν τραγικότητα στή στιγμή του άνειόδοτος τής ηρωικής στο *Εικόνα*. Το ενδιαφέρον στήν περίπτωση του Μπέργμαν είναι ότι χρησιμοποιεί τό μουσικό τοιτάτο σ' *αύτο-αυτή*, κι όχι ότι προσπαθεί νά μεταφράσει τό νόημα τών εικόνων του μέ τό μουσικό «νοημα». Τονλάχιστον τά τραγουδά πρώτα μετά τόν Α. Α. Ελησον απ' τή λειτουργία του Μόσαρτ, Κ.Υ. 427, έρχονται σέ άντίθεση με τή όρωμια και τήν τελετουργική αθλιότητα τής ζωής τής γούλας στο Ένας κατωδάκιμένος ο θάνατο δραματικός του Ρ. Μπέργμαν.

5. Δέν είναι τυχαίο ότι τά μουσικά τοιτάτα είναι από ένα τόν Μπέργμαν τήν ταινία Ο άρραδονομιτικός, ή ηθολος και ό προσώπος τοιτάτα είναι τό δεύτερο μέρος τής τελευταίας κληρο τής Κοντσέρτου ΒWV II η Ορατοριο τής Αναίτησης και γίνεται με έπιδοματικό τρόπο, αγού ή μουσική διατηρεί τή κωδική τής ατμοσφαιρας και έπιπλοει μια σενασθηματική αναπαράσταση. Στο τελευταίο κείμενο του Μπέργμανος το δεύτερο μέρος του έργου χοροδονομίας Sind Blitze, sind Donner... απ' τα Κατα Μπέργμαν Ηαθη σενασθεύει τήν στή ή όχι κατάν ήρωα αλλά τόν ιστορικότητα του θεαματος, του προσώπου τής σην διαίδηση τής ταινίας.



Ό Γζάντιο Ράτζ (Μουσίς) κι ο Λουί Ντεβός (Ααρών). *Πάνω*: στο πλάνο 32 (πρώτη πράξη, τρίτη σκηνή), *κάτω* στο πλάνο 74 (δευτέρα πράξη).

σης. Ο χρόνος ή καλύτερα ή χρονική έτιρογένεια δύο τεχνών που φαίνεται πως τό μόνο κοινό τους είναι ότι δουλεύουν στό χρόνο: «Ο κινηματογράφος είναι φαινομενικά ή τέχνη του χώρου. Στην πραγματικότητα είναι ή τέχνη του χρόνου. Δουλεύουμε μέ «μπλόκ» χώρου γιά νά χτίσουμε μιά χρονική πραγματικότητα. Και ή τέχνη που δουλεύει περισσότερο μέ τό χρόνο είναι ή μουσική». (Στράουμπ, από συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στό C.d.C. 260/1).

“Ασχετα άν θά συμφωνήσει κανείς άπόλυτα μέ τή δήλωση αύτή, θά πρέπει νά ύπογραμμίσουμε πόσο συγγενεύει μέ τή σύγχρονη θεωρία της γραφής και του κειμένου. Στη φράση «δουλεύουμε μέ μπλόκ χώρου...» δέν ύπάρχει αύτή ή έννοια της ύρθωσης του χώρου στό χρόνο, τό ότι ο χώρος «γίνεται» χρόνος κι ο χρόνος χώρος, ή έννοια *espace-temps* δηλαδή που προτείνει ο Ζ. Ντερριντά; Σκέφτομαι όλες αυτές τίς συμπεκνωμένες, έμμονες έγγραφές των χώρων που λειτουργούν πάνω άπ' όλα σάν συντομεύσεις χρόνων: δρόμοι, γέφυρες, εκκλησίες, μνημεία, στούντιο, θέατρο, ποτάμια, άναμνηστικές πλάκες, έφημερίδες, βουνά, άρχαία θέατρα, τό στίτι των Στράουμπ, τό έξοχικό του Φορντίν, ή συναγωγή, τά βιβλία...

★ ★ ★

Κάθε μουσική λοιπόν έχει τή δική της ιστορία. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι στις ταινίες των Στράουμπ/Υγιέ μπορούμε νά βρούμε κάθε μουσική. Η μουσική του Μπάχ, ή μουσική του Σάινμπεργκ είναι ή μουσική που οί Στράουμπ/Υγιέ άγαπούν. Όχι όμως τυχαία και χωρίς λόγο. Η μουσική του Μπάχ διηγείται διαδοχικά τήν ιστορία του μουσικού της αιλής. (τήν κατάσταση ενός προνομιούχου λακέ) και του έλάχιστου τίς ελεύθερου, δεμένου μέ μιά τάξη, προτεστάντη Κάντορα. Η αύστηρότητα κι ή καθαρότητα της μάς δείχνουν τόν συνθέτη ίκανό γιά διατυπώνει, μέ άπαράμιλλο τρόπο, τήν αλήθεια της φεουδαρχίας και του προτεσταντισμού, ή συνέπεια του λόγου του τόν φέρουν έτσι στό επίπεδο του άναλιτή μιάς ολόκληρης έποχής και κοινωνίας στό κλείσιμό της. Καθόλου τυχαία δηλαδή που οί κινηματογραφιστές δε διάλεξαν τή μουσική ενός από τους δύο μεγάλους σύγχρονους του Μπάχ, - Χαίντελ ή Τέλεμαν - ιδιαίτερα του τελευταίου που κατόρθωσε μέσα στον ίδιο χώρο ν' άποδεσμευτεί από αύτή τήν κατάσταση και νά δημιουργήσει, όχι χωρίς πιέσεις, στή φιλελεύθερη άτμόσφαιρα μιάς άστικο-δημοκρατικής κοινότητας (τό Άμβούργο από τό 1721 μέχρι τό 1767, χρονιά του θανάτου του). Κι ύστερα, οί αντίστασεις του Μπάχ στις πιέσεις της δικής του κοινότητας, ένσωματώνουν στή μουσική του τήν τεράστια, ύπόγεια, που γοητεύει τους κινηματογραφιστές. Και ο Σάινμπεργκ:

“Ο Σάινμπεργκ αντιπροσωπεύει τή σύγκρουση του συνθέτη μέ τό έλικό του, που είναι ιστορικά καθορισμένο σάν φάσεις μιάς εξέλιξης μορφών και ταυτόχρονα «τή σύγκρουσή του μέ τήν κοινωνία στό μέτρο του αύτή έχει διωδύσει στό έργο του και δέν είναι άπλως αντίθετη στην καλλιτεχνική παραγωγή σά στοιχείο έξωτερικό ή έτερόνομο». (Γ. Αντόρνο, *Φιλοσοφία της καινούριας μουσικής*, εκδ. Gallimard, σελ. 45). Από τήν έποχή της δίαιης άρνησης της στολιζαρισμένης έκφρασης, των σποιδωμένων και παγιωμένων μορφών της δραματικής μουσικής, των κάθε είδους άσχετων ποικιλμάτων μέχρι τή θεωρητικοποίηση και πραγμάτωση του δωδεκαφθογγικού πρωτοκόλλου, ο Σάινμπεργκ έγγραφει στό μουσικά του μέσα μιά καινούρια έκφραστικότητα, σεσημογραφώντας πραγματικά πάθη, άσυνείδητες άνταρραχές, τραύματα. Άφού λοιπόν ή λογοκρισία της μορφής περιορίζεται στό έλάχιστο, οί ένστικτώδεις σύγκρουσεις δέν μπορούν πιά νά κριθούν τόν άμεσο σεξουαλικό χαρακτήρα της γένεσής τους.

Στό μονόδρομα *Erwartung* (Άναμονή) ο Σαίνπεργκ σκηνοθετεί ένα σχεδόν διαταχτικό ανάλυσης και τοποθετεί μέσα του ένα και μοναδικό πρόσωπο, μιά γυναίκα που περιμένει τόν έραστή της, τρομοκρατημένη από τό σκοτάδι και τίς σκιές του δάσους, μόνο γιά νά τόν θρεί νεκρό στό τέλος. Άντίθετα, στό δράμα *Die glückliche Hand* (Τό εύτυχημένο χέρι) ο Σαίνπεργκ άσχολείται μέ τό μοντέρνο άπομονωμένο υποκείμενο, τήν άποτυχία του νά άναγνωρίσει τήν πραγματική διαδικασία τής παραγωγής, τίς σχέσεις του μέ τήν εργασία και τή μορφή τής οικονομίας. Στό προκλητικό τρίτο μέρος του δράματος, όπου ή σκηνή είναι ένα εργαστήρι, ο μοναχικός ήρωας συγκρούεται μέ τούς εργάτες και τούς τρομοκρατεί φιάχνοντας ένα χρυσό διάδημα μέ μιά κίνηση. Οί εργάτες έτοιμίζονται νά του έπιτεθούν. Αυτός τούς πετάει στά μούτρα τό διάδημα. Γυρίζει τήν πλάτη του και τούς άγνοεί. Μ' αυτό τό άφελές ιδεολογικό σχήμα, ο Σαίνπεργκ κατόρθωσε τουλάχιστο νά «άποψυχολογικοποιήσει» τήν προοπτική όπου κινούσε τόν ήρωά του. Όπως παρατηρεί ο Άντόνιο, ή χιοιρονομία του Σαίνπεργκ ήταν νά ισχυριστεί ότι «τά άτομα κι ή διομηχανική κοινωνία θρίσκονται σέ μόνιμη σχέση αντίθεσης κι επικοινωνούν μέσα άπ' τήν άγωνία» (Φιλοσοφία τής καινούριας μουσικής, σελ. 54). Ένώ ο Μπάχ ήταν ο «άναλυτής» τής κοινωνίας τής εποχής του, ή προκλητική, βίαιη μουσική του Σαίνπεργκ σεισμογραφία τής παρόνιας, τής άγωνίας και τής μοναξιάς του υποκείμενου μιάς κοινωνίας σέ κρίση, μιάς δείχνει τό υποκείμενο τής δημιουργίας νά έχει αλλάξει θέση μέ τό «άρρωστο» αυτής τής κοινωνίας.

6. Κομμάτι άπ' τό έργο 4 κομμάτια γιά μικτή χορωδία, opus 27 (1925-26) πάνω σέ κείμενο του ίδιου του συνθέτη, που άναφέρεται ξεκάθαρα στό Μωσή: «Δέν μπορείς νά κάνεις καμιά εικόνα — γιατί ή εικόνα μικραίνει, περιορίζει, περιέχει αυτό που πρέπει νά μείνει άπειρο, αυτό που δέν μπορεί ν' άναπαρασταθεί».

7. Τό τρίπρακτο δράμα 'Ο βιβλικός δρόμος εξελίσσεται στή σύγχρονη εποχή στήν Ευρώπη και τήν καινούρια Παλαιστίνη. 'Ο ήρωάς του Μάξ Άρουνς, προσπαθώντας νά ιδρύσει τή νέα Παλαιστίνη, άποτυχαίνει και καταλήγει στό μαρτύριο, που ίσως είναι ή μόνη έλπίδα γιά τή σωτηρία τής άνωσώπτης. Πλασμένος από τήν ένωση των δυό πόλων τής αντίθεσης που ο Σαίνπεργκ θά χωρίσει άγρότερα σέ Μωσή και Άραών, ο ήρωας (και ή μεσοανακική του κατάληξη) θά άπογοητεύσει τελικά τόν συνθέτη και θά τόν σπρώξει νά θέσει τό πρόβλημα ξεκινώντας από τήν πηγή του, αλλά κοιτάζοντάς το από μιά σύγχρονη οπτική γωνία.

'Ο Μωσής και Άραών, ώριμο έργο τής ιδιοφυίας του Σαίνπεργκ, μιάς δίνει πολύ μεγαλύτερες προοπτικές. 'Ο Στράουμπ τό πλησιάζει γι-ατί, πρώτα άπ' όλα, τόν ενδιαφέρει ή τεράστια ιουδαϊκή πρόκληση, που ο συνθέτης δούλενε στό μυαλό του από τό 1922 μέχρι τό 1930, χρονολογία κατά τήν όποία αρχίζει νά τό γράφει γιά νά τό άφήσει άτελειωτο τό 1932. Αυτή ή πολύχρονη εργασία είναι συγχρόνως κι ο γυρισμός του Σαίνπεργκ στήν ιουδαϊκή θρησκεία και κοινότητα, ή ιστορία των «άντιποθέσεων» του μπροστά στήν άλλοτριώση και τήν ίσοπέδωση τής διομηχανικής και καπιταλιστικής κοινωνίας, και παράλληλα, μπροστά στή συγκεκριμένη πίεση τής ιστορίας, που σπρώχνει τόν καλλιτέχνη νά ταρξέμει ένεργά στήν κοινότητα.

«'Όπως κι έσύ σίγουρα θά έχεις παρατηρήσει, ή έπιστροφή μου στήν ιουδαϊκή θρησκεία έχει συντελεστεί έδώ και πολύν καιρό, κι αυτό είναι ολοφάνερο στίς συνθέσεις μου, ιδιαίτερα σέ όσες έχουν ήδη δημοσιευτεί («*Du sollst nicht, du musst*»)»⁶ και στό «Μωσής και Άραών» που γνωρίζεις άπό τό 1928, αλλά που έγω εγκαταλείφει έδώ και 5 χρόνια σχεδόν. Και ιδιαίτερα στό δράμα μου «*Der biblische Weg*»⁷. Και που έμπνεύστηκα γύρω στα 1922/3, αλλά ολοκλήρωσα τό 1926/7», γράφει ο Σαίνπεργκ στόν Μπέργκ τό 1933. Οί αντίποθέσεις, λοιπόν, παίρνουν τή μορφή του ένθερμου θεοκρατισμού, τής πίστης στόν μη εικονισμό Θεό τής ερήμου (τής συνείδησης του υποκείμενου σέ κρίση;) τή μορφή μιάς πορείας κάτω άπ' τή σκέπη μιάς ισχυρής ιδεολογίας και μιάς ιδεοληπτικής νεύρωσης (όπως ο Φρόντ άποκαλεί τό μονοθεϊσμό στό «Μωσής και Μονοθεϊσμός») που ξαναγυρίζουν. Πορεία του ο Σαίνπεργκ παραγνωρίζει σάν πορεία προς τήν έλευθερία. «Έχεις δίκιο νά λές, ότι είναι δύσκολο νά μείνει κανείς άόρανης στήν εποχή μας. Όπωσδήποτε τί περιπτώσεις που σπρώχνουν σέ δράση είναι, στήν περιπτώσή μου, διαφορετικές από τίς δικές σου... Άποφάσισα, έδώ και πολύν καιρό, νά γίνω Έβραϊός κι ίσως μέ έχεις άκούσει κάποτε νά άναφέρομαι σ' ένα δράμα («*Der biblische Weg*»)... όπου έδειξα πώς οί έβραιοί σάν έθνος μπορούν νά άναλάβουν δράση. Πρίν από μιά δδομάδα ξαναμπήκα επί-

σημια στην έθνικη θρησκευτική κοινότητα, παρόλο που δι' μέ χοιρίζει η θρησκεία απ' αυτήν την κοινότητα (όπως ο «Μωσής και Άαρών» θά διέξει), αλλά μάλλον η ίδια μου ότι η εκκλησία χοιρίζει το οπωσδήποτε να έθνη αντιμετώπι με τις απαιτήσεις της σύγχρονης ζωής». Έγραφε ο Σάινμπεργκ στον Βέμπτερν τόν Αύγουστο του 1933. Ματρινία και αποτιλέμια μιάς έσωτερικής πορείας και μιάς ιδεολογικής κίνησης ο Μωσής και Άαρών μās δείχνει το έποικείμενο της δημιουργίας χοιρισμένο στο δυό: παγκοσμίο, στο κατώφλι της κρίσης, από την ιδεολογία περασμένων εποχών που το ακινητοποιεί, ενώ την ίδια στιγμή οργανώνει τη δική του κινητοποίηση έσω και αντίθετα στην κίνηση της ιστορίας.

Οι μελετητές της όπερας παρερμηνεύουν μόνιμα τις δομικές αντιθέσεις της, ψυχολογικοποιώντας τις σε μιά ψεύτικη προβληματική της έξωστρέφειας και της έσωστρέφειας. Οι περισσότεροι δέν παύουν να τολίζουν ότι η αντίθεση του Sprechgesang (του Μωσού) με το τραγούδι, την ήρωική θέση (του Άαρών) συμβολίζει την έσωτερικότητα και την ανοσιρότητα του έργου και νομοθέτη μισοστά στη χοιτευτική έξωστρέφεια της ρητορίας του δημαγωγού. Αυτή η έμμονή στον ψυχολογικό της δομικής ανσιρότητας του Σάινμπεργκ (που κατάνθη νε έπιρράσει από τον εύφυη διευθυντή όρχηστρου Μίχαελ Γκίλεν και τον όθσιο δέν πάρε θεση με τόν «θετικό ήρωα Άαρών») σκοντάφτει όλοσ άνερα σε δυό σημεία. Πρώτα στο ότι ολόκληρη η όπερα είναι έμπνευσμένη σε μιά αντίφαση ανάμεσα σε «καθαρά» μουσικά και «ασύμμετρα» στοιχεία, έπειτα στο ότι ο Σάινμπεργκ δέν έδωσε ποτέ μεγαλύτερο όόρος στην ψυχολογική σύγκρουση τών δυό ήρώων. Αντίθετα έκανε τό πάν για να τους καθορίσει σε μεσιτεία και πολιτική σύγκρουση ανάμεσα σε δυό άλλους πόλους: τη φωνή του Θεού «που κανένα άνθρωπο χοι δέν μπορεί ν' αναπαράσσει», που μοιράζεται σε έξι όλοσ φωνές (σοπράνο, μεζο-σοπράνο, κοντράλτο, τενόρο, βαρύτονο, και μπάσο) σε συνδυασμό με μιά χορωδία που μιλάει, και τό Λυό, που όπως σέφεται από τόν ένα πόλο στον άλλο αντιπροσωπεύεται στην όπερα από μεγάλη χορωδία που χοισιμοποιείται με πολλούς τρόπους. Η δεύτερη ύπόθεση τών μελιτητών ότι η όπερα, μιλάει, δηθεν, την αιώνια αντίθεση ανάμεσα στην Ίδεια και την Πράξη, είναι ένα μεταφυσικό τέχνασμα που καταιράξει με μιά ματιά μόνιμα στην τρίτη πρόξη, ή σε ό,τι απομένει από τό λιμάρτι της, στο συνήθως δέν παύεται έπειδή ο Σάινμπεργκ δέν έγραφε ποτέ τη μουσική. Έτσι λοιπόν οι Στραωμλ' Υγι τοποθετώντας την αναπαράστασή τους μέσα σε μιά εύζωτη παρενθεση - στο χοιριο από τη Βίβλο που δέν πληροφρεί για τό τί έκανε ο Μωσής, αφού πήρε την έξουσια (φρόντισε να έπιράει μιά στεγνή δικτατορία, έποστηριζόμενος από τους Λευίτες και πνιγόντας στο αίμα τις αντιδράσεις) και στην τρίτη πρόξη της όπερας όπου ο Μωσής έχι την έξουσια και κρητνει την ιδιολογία του *κοσμοδωμο* - έκανε την όπερα έναν στοιχαμίο στην Ίστορία. Πόσο ανόητο να όλεπει κανείς την έπιβολή του μονοθεισμοού σαν μιά ύπόθεση δυό προσώπων. Ο ιουδαϊσμός καθορίζεται περι απ' αυτή την παράδοσι, όταν γυρω στο 1350 (σεμφωνια με την ιστορική ύπόθεση του Φρόντ στο «Μωσής και Μοροθισμοός») νομάδες, λιηότες και έξογριμένοι χοιρικοί, κεννημένοι απ' την Αραβία και με καθοδήγηση ενός ισχυρού ανώτατου εταλλήρου, του Μωσού, έπηρεασμνον από τον μονοθεισμό της θρησκείας του Άτον, ένοωνται χοις καμιά έθνικη συνοχή, χοις έπιρράσει, χοις κράτος, άλλα με την έπιθεμια να έπιρρουν σαν κοινότητα - έσω και μεση στην περιπλάγιση. Ο μονοθεισμός που «έέρνει» ο Μωσής «κατενθίει απ' τα χίλη του Θεού», ριζώνει πρώτα απ' όλα σ' αυτήν την έθνικη έπιθεμια της κοινότητας, παρω και αντίθετα σε όλες τις οργανωμένες και δοσμένες συνθήκες και έρχεται να διοξει τις άλλες μητρικές συνθήκες θεότητας που λάτρων οι Σαμίτες. Κοινότητα αφηρημένη, μόνο και όνομα αρχικά, ανισολογία, περι από άτομα και πελοθήριε, περι και απ' την ίδια την πολιτική τους

οργάνωση.

Έπινοημένος γιά νά συγκολλήσει τεχνητά μιά κοινωνία, ὁ μονοθεϊσμός δέν μπορεί νά συμβιβαστεῖ μέ τήν πολιτική κοινότητα, τὸ κράτος δηλαδή, καί ἀρχικά, δέν τήν δοηθάει καθόλου. Ένας λαός νομάδων προσπαθεῖ νά ἐξασφαλίσει τήν ἐγκατάστασή του σέ μιά *μυθική γῆ*, πιστεύοντας ὅτι εἶναι «ὁ ἐλεγκτός» ἐνός ἀγρίου καί αὐστηροῦ Θεοῦ. Προσπαθεῖ, λοιπόν, νά χτίσει τήν ἐνότητά του ἀπό τὸ μοναδικὸ ἕλικό πού ἀντέχει τὴν ἐρημο, στήν κάψα καί στήν ἄμμο, στίς κακοχίτες τῆς περιπλάνησης: τὸ *Λόγο*. (Πῶς νά μὴ θανατώσουμε τήν ἐκπληκτικὴ δουλειά ἀνανέωσης, τήν ἀπελευθέρωση τῆς ὄπερας τοῦ Σαίνμπεργκ ἀπὸ ἀχρηστες ψυχολογικο-μεταφυσικὲς ἐρμηνεῖες, πού καταφέρνει τούτη ἡ ἀπλούστατη καί ἱστορικά συνεπῆς ὀπτική τῶν Στράουμπ/Υγιέ).

Κι ὁ *Μωσῆς καί Ἀαρών* ἐρχεται στή στραουμπική σκηνή σάν *μάθημα ἱστορίας*. Κουβάλαί μαζὶ του ὄχι μόνον τήν ἱστορία τῆς δημιουργίας του ἀλλὰ καί τῆς περιπέτειές του. Σέ ὅλες τίς μέχει σήμερα ἐλάχιπτες παραστάσεις τῆς, ἡ ὄπερα ἀνεβάσθηκε βαρυνμένη ἀπὸ μιά δαλὴ παρανόηση. Ἡ πρώτη, ὅπως ἦδη σημείωσα, εἶναι ἡ παράλειψη τῆς τρίτης πράξης πού ἔχει ἀποτέλεσμα τὸ θάψιμο τῆς καθαρῶτατῆς σύλληψης τοῦ Σαίνμπεργκ μέσα στή μεταφυσικὴ θολούρα, στή μυθοπλασία τῆς ἀποτυχίας (τοῦ Μωσῆ ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ «*O Wort, du Wort das mir fehlt*»⁸), τοῦ ὑποκειμενισμοῦ, ἐνῶ ἡ δουλειά τοῦ συνθέτη ἦταν ἡ ἐπιστροφή του στὸ μῦθο τῆς δημιουργίας – καί στὸν κινικό μηχανισμό τῆς ἐπιβολῆς – μιάς συμβολικῆς τάξης πού ἐπέζησε, κι ἀκόμη ἐξακολουθεῖ νά ὑπερκαθορίζει τὰ σημερινά κράτη. Δεύτερη παρανόηση ἦταν ὅτι ἡ περιπέτεια τοῦ λαοῦ πού ἀφήνεται ἀπὸ τὸν Ἀαρών νά ἀπελευθερώσει ὅλη τὴν διαιότητα καί τήν ἐπιθετικότητά του στή δευτέρη πράξη (χορὸς γύρω ἀπὸ τὸν χρυσὸ Μόσχο), εἶναι μιά καλὴ βάση γιά νατουραλιστικὲς ἀναπαραστάσεις καί δεξιοτεχνικά ὑπερθεάματα.

Ἡ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη τοῦ Στράουμπ καταστρέφει κάθε παρανόηση. Παίροντας κατὰ γράμμα τίς δομικὲς ἀπαρτήσεις ὅλης τῆς ὄπερας, πού ὁ Σαίνμπεργκ ἔβαλε στή γραφή του (*Sprechgesang* τοῦ Μωσῆ, ψίθυροι, ὀμιλίες, ἀδυναμιά ἀναπαράστασις τοῦ ἐρχου στὸ διατακτικὸ τῆς ἰταλικῆς σκηνῆς), ἡ ταινία ἀρνίεται τὴ νατουραλιστικὴ ὑπερβολὴ τῶν ὀπερατικῶν παραστάσεων γιά χάρη τῆς *δραματορικῆς ἀκίνησιος*. Ἐτοῖ ἔσωσε τὸ ἱστορικὸ μάθημα, μετέδωσε τὴ δύναμη τοῦ τραγουδιόμενου λόγου, τὴν ἐκπληκτικὴ ἐνότητα γλώσσας πού μιλεῖται καί μουσικῆς γλώσσας ἀποτέλεσμα τῆς ταυτόχρονης γραφῆς τῆς μουσικῆς καί τοῦ λιμπρέτου – τόνισε τὴν ἔνταση τῆς *σωματικῆς ἐγγραφῆς* καί ἐρμηνευτικῆς ἀκτινοβολίας τῶν τραγουδιστῶν.

Αγαλακτικὲς ἀκινήσεις, ἀγκυροβολήματα τῶν κορμιῶν στή σκηνὴ τῆς ἀναπαράστασης ἦταν στρατηγικὴ καί τοῦ *Χρονικοῦ* τῆς *Ἄννας Μαυροδάληνς Μπάκ* καί τοῦ *Ἦθωνα*. Καί θά ἔπρεπε νά σημειώσω, ὅτι τὸ λεξιλόγιο τῆς ταινίας διαποτίζεται ἀπὸ τὴ νοσταλγία τῆς γλώσσας τοῦ παλαιότερου κινηματογράφου, μόνον ἡ νά τὴν ἀρνηθεῖ στὸ τέλος. Τὸ πανοραμικὸ καί τὸ *champ-contre-champ* ἦταν δύο σχήματα πού σπάνια ἐμφανίζονταν στή στραουμπικὴ γραφή, ἐνῶ στὸ *Μωσῆ καί Ἀαρών* χρησιμοποιοῦνται καί ἐπενδύονται μέ μιά *δομικὴ* λειτουργία πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ τίς κλασικὲς ἀφηγηματικὲς ταινίες. Ἐτοῖ τὸ πανοραμικὸ δέν εἶναι μόνον ἡ κίνηση τῆς συνέχειας, πού ἐξασφαλίζει τὴν ἔνωση δύο στοιχείων (ἠθοποιῶν ἢ δράσης) μέσα στήν ἴδια λήψη, ἀλλὰ ἓνα σχῆμα πού ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴν *κνκλικότητα* τῆς ἀρένας ὅπου οἱ Στράουμπ διάλεξαν νά συμπυκνώσουν τὴν ἀναπαράστασή τους.

Γιά παραδείγματα τὸ πρῶτο πανοραμικὸ 360° δὲ συνδέει τίποτε στήν κρίσιμη στιγμή τῆς ὀμιλίας τοῦ Μωσῆ μέ τὴ φλεγόμενη βάτο (1η σκηνὴ τῆς 1ης πράξης). Εἶναι μιά ἐκπληκτικὴ κίνηση τῆς ἀπουσίας, ἐγγραφῆ τοῦ ἀνίπαρκτου, τοῦ φανταστικοῦ (φλεγόμενη βάτος δέν ὑπάρχει στὸ

8. «Ὁ Λόγε, σὺ Λόγε πού μοῦ λείπεις!» τελευταία φράση τῆ στιγμῆ τῆς συντριβῆς τοῦ Μωσῆ ἀπὸ τὴ λογικὴ τοῦ Ἀαρών καί κλείσιμο τῆς δευτέρας πράξης. Εἶναι καί τὸ σημεῖο πού ἡ μουσικὴ ἐμπνευση τοῦ Σαίνμπεργκ διακόπτεται. Γι' αὐτὸ ἡ τρίτη πράξη γίνεται πολὺ σημαντικὴ γιατί, τὸ λιμπρέτο τῆς πού ἔμεινε, διηγεῖται τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν Μωσῆ.



Η χοροδία της αναταραχής εθνομουσικής - ό λαός στην αρχή της ανεπιτάξεσης με τὸ Μουσὴ καὶ Ἄκουόν, τὸν ἀναρχὴ, τὸν τὸ θεῖο μῦθος.



Ποιητὴς: Ἡ θεοὶ τὸν ἄκουόν, ἀναρχὴν στο κοσμὸ μῦθος εἰς Χρῆστο Ἀλφειοῦ.

άμφιθέατρο του Alba Fucense, ούτε και στις πλαγιές των βουνών Abruzzi), ένα σχήμα που ανοίγει το οπτικό πεδίο στην άταραχη και αιώνια όμορφιά της διάσπασης και των βουνών, που με τη σειρά τους συμβολίζουν τη γυναικεία παρουσία (την απόλαυση της γυναίκας, στή-γυγα της όψης του "Άλλου που οι άνθρωποι λατρεύουν σά Θεό, όπως θά έλεγε ο Λακάν).

★ ★ ★

Οι δίαιες τελευταίες σκηές της πρώτης πράξης οργανώνουν τη μονομαχία του προφήτη και του ρήτορα με τό λαό που τούς αντίστέκεται, σά μιά βίαιη ταυρομαχία, που στηρίζεται από/και περιστρέφεται γύρω από/τό δλέμμα της χορωδίας, του λαού. Τό πανοραμική εκεί είναι τό σήγμα που έγγράφει τό λαό στή σκηή και συμπυκνώνει τίς συγχρούσεις στόν συμπαγή χρόνο κυκλικών περιγραφικών, αντικειμενικών κινήσεων της μηχανής.

"Όργανο και ύποστήριγμα της συνεχούς ροής της αφήγησης είναι τίς κλασικές ταινίες, περισσότερο από τό πανοραμική, τό champ-contre-champ. Συμπλεκτικός σύνδεσμος στό συτακτικό της ταινίας, είναι ή τεχνική που «ράθει» δυό κομματιασμένες έγγραφές χώρου σύμφωνα με τούς άξονες των δλεμμάτων, (συνήθως στους διαλόγους δύο ήθοποιών), και λειτουργεί σά φαντασίωση σύνταξης και συνάθροισης κομματιών που ό θεατής νομίζει συνεχόμενα, τη στιγμή που πετυχαίνονται μόνο με μιά προσεχτική ύποταγή στους κανόνες της λήψης και του μοντάζ. Έτσι champ-contre-champ είναι μιά από τίς σημαντικότερες σιγμές του καθορισμού του θεατή σάν ύποκείμενο στο χώρο του θεάματος, γιατί τον ταυτίζει έμμεσα με έναν άπόντα, τον ήθοποιό που δέν δρίσκεται στο κάδρο σέ κάθε άλλαγή πλάνου. (Κι εδώ αναφέρω ότι αυτή ή αναγκαστική τυπολογία της ομαλής ροής έγινε σέ πολλές περιπτώσεις άνοσηχτική μέσο έκφρασης; βλ. την άφογη άλλα βίαιη σύνταξη του Λάνγκ, τη ρυθμική και άνοσηχτική έναλλαγή δλεμμάτων στόν Χίτσκοκ).

Κάτ και contre-champ στο Μωσή και Άαρών λειτουργούν αντίθετα σά βίαια κοψίματα, δέ σκοπεύουν νά ξανακολλήσουν τό μερικό σ' ένα ψεύτικο και φανταστικό όλο, ούτε και νά «συρράψουν» καλά την άτακτη αναπαράσταση του χώρου, περαχίζουν τη συμπυκνωμένη ένταση του πανοραμική. Τά συστηματικά «πηδήματα του άξονα» είναι παρεμβάσεις των κινηματογραφιστών στή φαντασματική ήρεμία που έπενδύουν στήν αναπαράσταση τά «κλασικά» champ-contre-champ.

Σκηνοθεσία της βιαιότητας, της άγριας άντιπαράθεσης, του ξεχειλίματος και της κατάπνιξης ό Μωσής και Άαρών δέν φτιάχνεται πάνω σέ μιά μηχανιστική άρνηση των κλασικών κωδικών, άλλα πάνω στο ξεπέρασμά τους που επιδίαιλει πρώτα και κύρια ή «κίνηση» της παρτιτούρας, κι ό παγχρωματικός, έλλειπτικός χώρος του Σαίνπεργκ. Άποτελέσμα αυτής της τεράστιας δουλειάς ήταν ή πραγματώση της ιστορικής προοπτικής της όπερας, ή ανάγλυφη παρουσία της δομικής λογικής της (ό κάθε πόλος του δράματος κατέχει ένα κομμάτι χώρου που άντιπαρά τίθεται στο άλλο) και ένας υπερθεματισμός της απόλαυσης, που παραγόταν διαφορετικά τίς άλλες ταινίες. Η άπλότητα της στραουμικής γραφής, που μεταφράζεται άνόητα σάν άδυναμία ή άνικανότητα, είναι έφαρμογή μιάς ολόκληρης προβληματικής. Πώς θά μπορούσε να συνδέσει κανείς τό κατακερατωμένο σώμα και τίς φυεγάλεές αναπαραστάσεις του Χρονικού της Άννας Μαγδαληνης Μπάχ; Δέν ύπάρχει πανοραμική γιατί δέν ύπάρχει συνέχεια παρά μόνο στά μουσικά κομμάτια, δέν ύπάρχει κανένα contre-champ άφου όλα τά δλέμματα συγκλίνουν αναγκαστικά στο γραφτό, στους λογαριασμούς, στήν παρτιτούρα, στόν κώδι-

κα, στη Βίβλο, γιατί ή ταινία, κατά βάθος, είναι κομμάτια διαφορετικών κειμένων που διαβάζονται, που θέβαια δέν μογοούν νά μιάς έπιστρέψουν τού όλέρμα μας. "Άλλωστε, τού μουσική τού Μπάχ (π.χ. Στο κελος συγκρασημένο κλειδοκύβδαλο ή στην Τέχνη τής Φούγκας) ή αντίστιξη είναι ουσιαστικά γραμμική, αναπτύσσει δηλαδή οριζόντια πιά πολύ, τήν ήχητική ιδέα, και ή ταινία τού Στραούμπ μοιάζει, παρόδοξα, νά κινείται γραμμικά σάν εϋθύγραμμη παράταξη μιάς σειράς από σκηνές, μέ όλο τού κενό τού χροιάζεται για «ν' ανασαιώνουν» ανάμεσά τους. Στόν Σαινμπεργκ ή σειρά όργανώνει τήν ήχητική ύλη σέ τέσσερις διαστάσεις: μελωδία, άρμονία, ρυθμός, χρομα.

Η ένότητα τής περας δέν είναι παρά άποτέλεσμα τής ώριμησης τής δωδεκάφθογγης τεχνικής: "Κατάφερα άκόμη και νά δομησω μιάν όλόκληρη όπερα, τόν Μωυσή και Άαρών, πάνω σέ μιά και μοναδική σειρά. Στο τέλος συνειδητοποιήσα, ότι παρά τούς φόβους μου, όσο πιο οικεία μου γινόταν ή σειρά, τόσο εύκολότερα «έβγαξα» θέματα άπ' αυτήν". (Σαινμπεργκ, Υφος και Ίδέα, Ν. Ύδρση 1950, σελ. 114). Αύτή ή έπιλογή καθορίζεται και από τή συμβολική αίταιση, τή μετάφραση τής θεμελικής ένότητας τής ιδέας τού Θεού σέ πυρήνα που γεννάει μιά περίπλοκη ήχητική δομή, μέ τήν ήλεγγώδη κνκλικότητα και συμμετρικότητα τού Μωυσή και Άαρών. (Συμμετρικές σχέσεις δέ θά βρούμε ποινάκι οριζόντια και κάθετα άλλα και στο ρυθμό, στην ένταση και τή διάρκεια τής νότας, στα ήχοχρώματα).

Πρώτα που μιάς ξαναφέρει στο έρώτημα τών έρωτημάτων: γιατί έ Straub έπιμένει νά δουλέψει στο έσπερτικό παραδόσεων, ή άπερφορτιζόν έργων, που άμεσα έπακούουν στη λογική τού θεοκρατισμού. Γιατί τελικά προτίμησε νά έχει στο μυαλό του τού Μωυσή και Άαρών δεκαπέντε χρόνια ποιν τελικά καταφέρει, σκηνοθετώντας τήν όπερα, νά μελοκάψει τή μεταφυσική τού Σαινμπεργκ μέ μιά ήλιστική πρακτική τής σκηνοθεσίας άπ' άκρη σ' άκρη. Ποιος γιατί τέρα άπ' τή σύγχρονη ύπαρξη ένα πεδίο διαταρρύφωσης; Η καινούρια μουσική ήδη από τού έξορροισιατικό παρελθόν τής ήταν μιά οίαιη άρνηση τών άξιών τής άστικής τάξης. Τίποτε δέν τής ήταν πιά μοιητό από τήν ψεύτικη «Όλότητα, τήν ήπνοδούωση τού ύλικού σέ όλες τες συμβάσεις τής δημιουργίας». Η δωδεκαφθογγική τεχνική τής σύνθεσης φάνηκε άρχικά σάν όχημα χειραίτησης τού ύλικού (μέ τήν οίκουμενολογία τής ντισσο-άντους, τήν έπιστροφή στήν αντίστιξη) και τήν πολυφωνία, τήν έπιξεργασία τών φώνων τών διαστήματων και τήν ανακάλυψη τής σειράς¹⁰ κ.ά.) έπειτα φάνηκε σάν μιά άκόμη κλειστή σειρά από σημείους, σάν προσφυγή τών έποζείμων τής δημιουργίας σ' ένα λογοκρατικό σύστημα (σύνθεση) τού τού έπνοδώνεται σ' ένα άλλο τού άπερφορτιζόν σύστημα. «Η δωδεκαφθογγική μουσική, όπιωθοδρομική τελικά και άπινω μείσα στην αντίστροφική τής ακινησία, γίνεται ποιν πιο κοντινή στο ιδανικό τού σ' Σπίγγλερ ή κι ο Σαινμπεργκ άκόμη δέ θά ήθελαν νά παρωδηζούν. Κοντινή επίσης τού ιδανικού τής χειραίτησης σάν έξορροισισμό, τού όποιον τελικά ή στέλιωτη έκταση σενίσταται, σέ τελευταία αντίληψη, στην έξορροισία κάθε υπεροφίας τού δέ θά έταυοοσαν στο Continuum τού», σημειώνει ο Αντόρνο και πιά κάτω... «σάν σύστημα αδιαπείρωτο και κλειστό σπόν ίαντό τού, ότον ο άσπριασμός τών μέσων γίνεται ουσιαστικά σκοπός και νομος, τού δωδεκαφθονικου φαινομενολογικού τού τρεχάι ούάνει ουσία» πλην στή θέση τής έμπνευσης και τής «ιδέας» τού σπόν ρομαντισμό μελολαϊστικαν από μια άφροσθημένη ιδεολογία και μιά μεταφυσική έποκειναιότητα. Υποκερτινός όμως σέ μια καινούρια, πιά κλεισμένη έποκειναιότητα, ζώνοντας τήν έλιεθρία που ετι έποζογεί, ή καινούρια μουσική μένει ένα άπορροισμένο πρώτον

9. Ο Σαινμπεργκ ενσημαίνει από δωδεκαφθογγικό ύλικό, τις κλειστές τεχνικές και άκόμη περισσότερο τις τεχνικές τής παρλλαξής. Τήν άρχική σειρά τής χρησιμοποιεί σέ τέσσερις μορφές: άρχική σειρά, αντίστροφή τής (άντικεινθησάτως καθι όύαστημα τής σειράς από έκτερο τής αντίθετης κατεύθυνσης) παλινδρόμηση (δηλ. μέ τίτω τρόπο πού ή σειρά άρχίζει άπ' τήν τελευταία νότα για νά καταλήξει στην πρώτη, σύμφωνα με τήν παλιά αντίστοιχη τεχνική) ή αντίστροφή τής παλινδρόμησης. Άντί οι τέσσερις μορφές μπορούν νά μετασχηματιστάν στα δώδεκα ήτοιμα και μέ χρωματικές κλίμακας και μέ αυτό τόν τρόπο έχομε σαφανταχό διαφορτικές μετατοπίσεις, με άγαμιά τους μια που είναι όμοια με τήν άρχική σειρά. Μ' ένα συμμετρικό χρονόπάρωμα μερών ήτων, ο σπνθής σχηματίζει άπ' τήν πρώτη σειρά καινούργια άποτομια: σειράς τού άνω έχουν σχέση με ατήν ή για να αίσθεται τήν κινησιότητα τών σχεσιων μπορεί νά ηωδοιασσει τή σωμα σέ κεντρω και νά δημιουργήσει περισσότερο συμμετρικές σχέσεις.

10. Σ' ατήν άκροδύ: τήν οργάνωση τού ύλικού, στη λειτουργία των διαστημάτων δέν ξαναδουλοουμε τήν έννοια τού *espriment*, τού χρησιμοποιήσασ πιά πιν για το σωμα τού Straub. Ο όρος αυτός έδω σπνλαπαρόλονται άκόμη πινωοοοι τού θάνατο τού έποκειναιολογικού. «έτσι το μη αντίληπο, το μη λαρον, το μη σενειδρωτό. Όσο για τήν έκταξη των άποτελεσμάτων τού δωδεκαφθογγισμού: «ή σειρά διαφέρει τήν αντίθεση τής οριζόντιας και τής κάθετης, ένα σπνθονικό φταζει ένα ποιν όσον ντισσο-άντους και σπνθηρή καταφρονέταις χρομα ο Ρίστερ Βουίετ και πια κάτω. Αστα τή θεματα, τών όποιων τά κεντρω έναμω-

νίζονται από παραπληρωματικά κτύπα, που περιέχονται στη σειρά, μάς απογοητεύουν βαθιά, όσο κι αν επικαλούμαστε τη σιγή του Σβέντεμποργκ ή ξαναγραφίσουμε στην κριτική αντίληψη του αντίκειμένου. Άλλωστε δεν υπάρχει πραγματική αρμονική λειτουργία που να δίνει τό θέμα σ' αυτό που τό συνοδεύει: είναι ζήτημα καθαρής χρωματικής παραπληρωματικότητας. Αιτή ή αντιμετώπιση αντί να ενώσει τις δύο διαστάσεις τελικά τις φέρνει σέ τεχνητή αντίθεση.» (*Pierre Boulez, On music today, Faber and Faber, 1971*).

της κρίσης, ένα κρυπτογραφημένο μήνυμα, που επιπλέει σ' έναν ωκεανό *αδιαφορίας*.

Δέ συμβαίνει τό ίδιο μέ τό σινεμά του Στράουμπ που πολεμάει όχι μόνο την εκπόρευση και τή φασιστικοποίηση του κυρίαρχου κινηματογράφου - τή συγκυρία μέσα στην οποία εγγράφεται - αλλά και τή στείροτητα του έργου τέχνης, τήν απομόνωση του σέ ταξικά ιδεολογικά στεγανά που του καθορίζει ή εξουσία. Γι' αυτό και στη σκηνοθεσία τής όπερας, ό κυρίαρχος πόλος που όργανώνει, ξεπερνάει και συντρίβει τήν αναπαράσταση είναι ή χορωδία - ό λαός. Ό λαός που γράφεται στην ταινία σάν κομμάτι, δίαιη απάντηση του βλέμματος κι άγριος πόθος, υποκύπτει διαδοχικά στη γοητεία τών θαυμάτων του Άαρών και στην τρομοκρατία τής πελώριας, ιερατικής φιγούρας του Μουσή (που ό συνθέτης τόν φαντάστηκε υπεράνθρωπο σάν τόν Μωσή του Μιχαήλ Άγγελου). Ό λαός είναι ακόμη τό άπελευθερωτικό τραγούδι (στη στιγμή του τινάγματος του αιγυπτιακού ζυγού) που γράφεται πάνω άπ' τά νερά του Νείλου και τά θυνά, ή τό ξεχείλισμα τών φεγγαρολάτρων και τών τοτεμικών όργίων. Σέ τελική άνάλυση, ό λαός είναι ό δημιουργός τών συστημάτων του, ό υπεύθυνος τής κοινωνικότητάς του, τή στιγμή μιάς σπουδαίας ιστορικής του κίνησης (όπως στόν Φρόντ ή στόν Ένγκελς). Αρνούμενος νά προσποιηθεί ότι δεν υπάρχει λύση (ένώ ό Σαινμπουργκ στις τελευταίες του συνθέσεις άναγνωρίζει ότι δεν μπορεί νά δώσει λύση) - ό Στράουμπ δάζει στη θέση τής άπάργησης και τής διακοπής μιά πραγματική λύση. Ό λαός είναι τό μόνο που μένει πέρα, μακριά άπ' αυτό τόν δάκτο, όπου ό νομοθέτης έχει άκινήτοποιήσει τόν συμπληθητικό λαοπλάτο (στό τελευταίο πλάν - σκεάνς), έξω άπ' αυτόν τόν τρομακτικά άδειο χώρο, που κανένας άπ' τους δυό (άφού, όντας οί δυό όψεις του ίδιου νομίσματος, καταστρέφονται αμοιβαία) δεν μπορεί πιά νά γεμίσει.

Νίκος Σαδδάτης



Πλάνο 82: Ό Άαρών δεμένος στό χώμα, ό Μωσή; έχει, πιά, πάρει τήν έξουσία.

Είσαγωγή στη Μουσική συνοδείας για μία σκηνή ταινίας του "Άρνολντ Σαίνμπεργκ.

1. Συντριβάνι στη Via
Giulia: γυναικείο
πρόσωπο από το στόμα
του οποίου τρέχει νερό

Ήχος από συντριβάνι και θόρυβος της κυκλοφορίας

Στράουμπ:

2. 'Ο Ζάν - Μαρ/
Στράουμπ πάνω στο
λόφο Giannicolo

Στις παρτιτούρες κάθε δράματός του και κάθε όπεράς του ο Άρνολντ Σαίνμπεργκ περιγράφει τι και πώς το κάθε τι πρέπει να συμβεί στη σκηνή, ως και τους θορύβους περιγράφει. «Ήθελα, άναφέρει σε κάποιο γράμμα προς τον Άντον Βέμπερν, να αφήσω όσο το δυνατό λιγότερα στους καινούριους κυρίαρχους της θεατρικής τέχνης, στους σκηνοθέτες, και να έπινοήσω ακόμη και τη χορογραφία, όσο αυτό είναι δυνατό. Γιατί όλα αυτά σήμερα βρίσκονται σε πολύ κακή κατάσταση και ο δεσποτισμός αυτών των βοθητικών οργάνων και η άσυνειδησία τους ξεπεράστηκαν από την άπαιδευσία τους και την αδυναμία τους.» Στην παρτιτούρα της «Μουσικής συνοδείας για μία σκηνή ταινίας» ωστόσο, δεν υπάρχει από τον Σαίνμπεργκ παρά ο τίτλος: «Άπειλητικός κίνδυνος, φόθος, καταστροφή». Άδυνατώντας να την φανταστεί κανείς διαφορετικά, η σκηνή του παχνιδιού του φωτός' συνίσταται μόνο στη μουσική συνοδείας.

Στράουμπ: (off, συνέχεια).

3. Πρόσωπο του
Άρνολντ Σαίνμπεργκ,
1951 (άπό τις
τελευταίες
φωτογραφίες του)

Άπειλητικός κίνδυνος, φόθος, καταστροφή. Ο Σαίνμπεργκ έγραψε αυτήν τη μουσική από τις 15 Οκτωβρίου 1929 ως τις 14 Φεβρουαρίου 1930. Μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα θά έγκατέλειπε την Εύρωπη, και θά πέθαινε στις 13 Ιουλίου 1951 στο Λός Άντζελες - εξόριως.

4. Προφίλ του "Αρνολντ
Σαίνπεργκ, 1951.

(μιά από τις τελευταίες
φωτογραφίες του).

Στράουμπ: (off)

5. Πλάτη του "Αρνολντ
Σαίνπεργκ (ή κάμερα
κάνει θερτικάλ κάτω):
περπατάει στο δρόμο
τά χέρια στήν πλάτη
(αυτοπροσωπογραφία
του 1911).

Γεννημένος στη Βιέννη στά 1874, πέρασε τή ζωή του ώς τό 1933 μεταξύ Βιέννης καί Βερολίνου. Άπειλητικός κίνδυνος, φόβος, καταστροφή. Στά 1923 ό ζωγράφος Βασίλη Καντίνσκι, πού ήδη από τόν Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ήταν στενός φίλος του Σαίνπεργκ, τόν είχε εξορκίσει νά έλθει στή Βαϊμάρη, γιά νά βοηθήσει νά ιδρυθεί εκεί πέρα στό Bauhaus ένα καλλιτεχνικό πνευματικό κέντρο. Ο Σαίνπεργκ του άπάντησε:

Στράσεκ:

6. Γκύντερ Πέτερ
Στράσεκ, στό στούντιο
ήχογράφησης τής
ηλεκόρασης του
Μπάντεν - Μπάντεν,
διαβάζοντας ένα
φύλλο χαρτιού.

Αυτό δέν μπορεί νά γίνει.

Γιατί αυτό πού υποχρεώθηκα νά μάθω πέρυσι, επίτελους τώρα τό κατάλαβα καί δέ θά τό ξεχάσω πιά. Ότι δηλαδή δέν είμαι ούτε Γερμανός, ούτε Εύρωπαϊός, ναι, ίσως μετά θίας άνθρωπος (τουλάχιστον οί Εύρωπαίοι προτιμούν από μένα τούς χειρότερους τής φυλής τους), αλλά ότι είμαι Έθραϊός.

Είμαι ευχαριστημένος γι' αυτό. Σήμερα δέν επιθυμώ καθόλου νά άποτελώ εξαίρεση δέν έναντιώνομαι καθόλου σ' αυτό, τό νά μέ ρίξουν σέ ένα καζάνι μέ όλους τούς άλλους. Γιατί είδα ότι άπ' τήν άλλη πλευρά (πού, ναι, γιά μένα δέν είναι πιά ύποδειγματική) τά πάντα θρίσκονται μέσα σ' ένα καζάνι. Είδα ότι κάποιος, μέ τόν όποιο νόμιζα ότι είμαστε του ίδιου επιπέδου, έπιζητήσε τήν κοινότητα του καζανιού· άκουσα ότι ένας Καντίνσκι έπίσης δέν θλέπει στίς πράξεις των Έθραϊών παρά μόνο τό κακό, καί στίς κακές πράξεις των Έθραϊών έθραϊλίκι, κι εδω εγκαταλείπω τήν έλπίδα γιά κατανόηση. Ένα όνειρο ήταν. Είμαστε δύο είδη ανθρώπων όντων. Όριστικά!

7. Λευκός τίτλος σέ
μαύρο φόντο: Μέντλιγκ, 20 Άπριλίου 1923.

Μέντλιγκ, 4 Μαΐου 1923

Στράσεκ:

8. Στράσεκ
(συνέχεια)

"Όταν περπατώ στο δρόμο καί κάθε άνθρωπος κοιτάζει άν είμαι Έθραϊός ή Χριστιανός, δέν μπορώ τότε νά λέω στον καθένα ότι είμαι αυτός τόν όποιο ό Καντίνσκι καί μερικοί άλλοι θεωρούν εξαίρεση, ενώ άσφαλώς ό Χίτλερ δέν έχει τήν ίδια γνώμη. Έξάλλου, κι αυτή άκόμη ή καλή γνώμη δέν θά μου χρησίμευε πολύ, έστω κι άν, όπως κι τυφλοί ζητιάνοι, τήν έγραφα σέ μία πινακίδα καί τήν κρεμούσα στο στήθος μου γιά νά τή διαβάσει ό καθένας. Ένας Καντίνσκι δέν σκέφτεται τίποτε γι' αυτό; Ένας Καντίνσκι δέν ύποψιάζεται τί πραγματικά συνέθε, όταν άναγκάστηκε νά διακόψω τό καλοκαίρι τήν εργασία μου, γιά πρώτη φορά εδω καί πέντε χρόνια, νά εγκαταλείψω τόν τόπο όπου είχα αναζητήσει τήν ήρεμία γιά νά εργαστώ, καί όπου δέν μπορούσα πιά νά είμαι σέ θέση νά θρώ τήν ήρεμία; Έπειδή οί Γερμανοί δέν ύποφέρουν κανέναν Έθραϊο! Ένας Καντίνσκι μπορεί νά έχει γνώμη πού συμφωνεί μέ τούς άλλους παρά μέ μένα; Άλλά μπορεί νά έχει έστω καί μία σκέψη κοινή μέ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΟΝΤΑ πού θρίσκονται σέ θέση νά μου διαταράζουν τήν ήρεμία τής εργασίας μου; Υπάρχει σκέψη πού νά είναι δυνατό νά

τήν έχει κανείς από κοινού με τέττα όντα: Καί: μπορεί νά είναι δικαίη. Ένω-
νώ: ούτε τή γεωμετρία ό Καντίνοσκυ δέ θά μπορούσε νά τήν έχει από κοινού
μαζί τους. Δέν είναι ή θέση του ή δέν είναι από τούς δικούς μου! Έρωτώ:
γιατί λένε ότι οι Έβραίοι είναι όπως οι κομπινადόροι τους; Λένε τό ίδιο για
τούς Άριους, ότι είναι όπως τά χειρότερα τους στοιχεία: Γιατί μετράνε έναν
Άριο με κριτήριο τόν Γκαίτε, τόν Σοπενάουερ κτλ: Γιατί δέ λένε: οι Έβραίοι
είναι όπως ό Μάλερ, ό Άλτενμπεργκ, ό Σαϊνμπεργκ και πολλοί άλλοι.

15 καρέ μιάρη άμόρσα

9. Στράσεκ (συνέχεια)

Κάθε Έβραίοσ άποκαλύπτει με τή γαμψή του μύτη όχι μόνο τό δικό του
λάθος αλλά επίσης και αυτό κάθε γαμψής μύτης, πού άπουσιάζει τή συγκε-
κριμένη αυτή στιγμή. Άλλά όταν 100 Άριοι εγκληματίες είναι συγκεντρωμέ-
νοι δέν μπορεί κανείς νά διαβάσει στις μύτες τους παρά τήν προτίμησή τους
για τό άλκόολ, αλλά αυτοί λογαριάζονται κατά τά άλλα για έντιμο άνθρωποι.
Και σ' αυτά συμμετέχετε και «δέν με παραδέχετε για Έβραίο». Προσφέρ-
θηκα λοιπόν σε σας: Νομίζετε ότι κάποιος σάν έμένα επιτρέπει νά μήν τόν
παραδέχονται! Πιστεύετε ότι κάποιος πού γνωρίζει τήν άξία του παραχωρεί
στόν όποιοδήποτε τό δικαίωμα κριτικής έστω και τών πιο άσημωντων προτε-
ρημάτων του: Ποίός θά μπορούσε νά είναι πού θά είχε αυτό τό δικαίωμα:
Κατά τί θά ήταν καλύτερος; Ναι μπορούν νά με κριτικάρουν, πίσω από τήν
πλάτη μου, εκεί υπάρχουν πολλά περιθώρια, ό καθένας. Άλλά εάν τό αντί-
ληφθώ, τότε παραδίδεται στην κρίση μου τήν εώμένη ή δυσμενή.

Πώς ένας Καντίνοσκι βρίσκει σωστό νά με προσβάλλουν; Πώς μπορεί νά
λαβαίνει μέρος σε μία πολιτική πού θέλει νά δημιουργήσει τή δυνατότητα νά
με άποκλείσει από τόν φυσικό μου κύκλο δραστηριότητας; πώς είναι δυνατό
νά παραλείπει τόν άγώνα ενάντια σε μιάν αντίληψη πού σκοπό της έχει Νύ-
χτες τού Άγιου Βερθολομαίου, μέσα στό σκοτάδι τών όποιων δέν θά είναι
δυνατό...

83 καρέ μιάρη άμόρσα.

Στράσεκ: (off)

10. Στράσεκ (συνέχεια)

... νά διαβάσει νανεις τήν πινακίδα ότι έξαιρούμαι!

Άρχή τής μουσικής κάτω από τό κείμενο

Στράσεκ:

11. Στράσεκ (συνέχεια)

Θά τό ονομάζατε αυτό μοναδική θλιθερή περίπτωση, εάν κι εγώ επίσης
χτυπηθώ από τά έπακόλουθα τού άντισημητικού κινήματος.

131 καρέ μιάρη άμόρσα.

Στράσεκ: (off)

12. Στράσεκ (συνέχεια)

Λοιπόν δέν είναι μοναδική περίπτωση, δηλαδή τίποτε τυχαίο. Άλλά είναι.

Στράσεκ:

13. Στράσεκ (συνέχεια)

... τελείως μεθοδευμένο. ώστε, άφού πρώτα δέν κρίθηκα σύμφωνα με τόν
συνήθη νόμο τής χώρας, τώρα νά πρέπει νά περάσω και από τήν πολιτική.

Φυσικά: εκείνοι οι άνθρωποι, για τούς όποιους ή μουσική και ή σκέψη μου
ήταν ένοχλητικές, δέν μπορεί παρά νά χαίρονται πού τώρα παρουσιάζεται

μία δυνατότητα παραπάνω να άπαλλαγούν από μένα προσωρινά! 'Η καλλιτεχνική μου επιτυχία μου είναι αδιάφορη, τό γνωρίζετε. 'Αλλά δέν αφήνω να μέ προσβάλλουν!

Τί σχέση έχω μέ τόν κομμουνισμό; Δέν είμαι, και δέν ήμουν! Τί σχέση έχω μέ τούς Σοφούς τής Σιών; Γιά μένα είναι ένας τίτλος παραμυθιού από τής *Χίλιες και μία νύχτες*, αλλά αυτό δέ σημαίνει ότι υπάρχει κάτι άλλο έστω και κατά προσέγγιση άξιο πίστης.

Δέ θά έπρεπε επίσης, να γνωρίζω κάτι γιά τούς Σοφούς τής Σιών; "Η μήπως φαντάζεστε ότι όφείλω τής ανακαλύψεϊς μου, τή δύναμή μου στην εβραϊκή προστασία; "Η ότι ό 'Αϊνστάϊν όφείλει τς δικές του σε παραγγελία τών Σοφών τής Σιών; Δέν τά καταλαβαίνω όλα αυτά. "Όλα αυτά, ώστόσο, δέν άντέχουν σε μία σοβαρή εξέταση. Και δέ θά έπρεπε να είχατε από τόν πόλεμο τήν εύκαιρία να παρατηρήσετε πώς, ναί, πώς μέ τρόπο αποκλειστικά έπίσημο ψεύδεται κανείς. Πώς γιά τό μυαλό μας, πού ρέπει πρός τό συγκεκριμένο, ή προοπτική τής αλήθειας κλείνεται γιά όλους τούς καιρούς. Δέν τό γνωρίζατε ή τό έχετε ξεχάσει;

Ξεχάσατε επίσης αυτό τό κακό, πού μία ειδική μορφή τής κατάλυσης τού συναισθήματος είναι sé θέση να προκαλέσει; Δέν γνωρίζετε ότι σε καιρό ειρήνης sé κάποιο σιδηροδρομικό δυστύχημα μέ τέσσερις νεκρούς οί πάντες είχαν πανικοβληθεί, και ότι στη διάρκεια τού πολέμου μπορούσαν να άκούν να μιλάνε γιά 100.000 νεκρούς, χωρίς καν να προσπαθούν να φανταστούν τήν άθλιότητα, τούς πόνους, τό φόβο και τά έπακόλουθα. Ναί, ότι υπήρξαν άνθρωποι πού πίο πολύ χάρηκαν όσο πίο πολλοί ήσαν οί σκοτωμένοι έχθροί; τόσο περισσότερο πού δέν υπήρχαν άλλοι! Δέν είμαι ειρηνιστής; τό να είναι κάποιος εναντίον τού πολέμου στερεΐται τόσο προοπτικής όσο και τό να είναι εναντίον τού θανάτου. Και τά δύο είναι αναπόφευκτα, και sé μικρό βαθμό εξαρτώνται από μάς.

10 καρτέ μαύρη άμόρσα.

Στράσεκ:

14. Στράσεκ
(συνέχεια)

Τό ίδιο ή ανατροπή τών στρωμάτων, πού πραγματοποιείται αυτήν τή στιγμή στην κοινωνική δομή δέ χρεώνεται στο λογαριασμό ενός όποιουδήποτε ιδιαίτερας. Είναι γραμμένη στα άστρα και πραγματοποιείται μέ αναγκαιότητα. "Η άστική τάξη ήταν ήδη διατεθειμένη μέ τρόπο υπερβολικά ιδεώδη, ικανότερη να άγωνιστεί, και γι' αυτό από τά βάθη τού κοινωνικού συνόλου αναδύονται στοιχεία έξαθλιωμένα αλλά ρωμαλέα, γιά να ξαναγεννήσουν μία μεσαία τάξη ικανή να υπάρξει. Αυτή ή τελευταία αγοράζει γιά τόν έαυτό της ένα ωραίο θιβλίο σε κακό χαρτί και πεθαίνει τής πείνας. "Έτσι κι όχι άλλως πρόκειται να συμβεί αυτό - είναι δυνατό να μην τό θλέπει κανείς; Και αυτό θέλετε να τό σταματήσετε. Αυτόου τού πράγματος θέλετε να καταστήσετε υπεύθυνους τούς 'Εβραίους; Δέν τό καταλαβαίνω! "Όλοι οί 'Εβραίοι είναι κομμουνιστές; Τό γνωρίζετε έξίσου καλά μέ μένα, ότι δέ συμβαίνει αυτό.

10 καρτέ μαύρη άμόρσα.

Στράσεκ:

Οί 'Εβραίοι καταγίνονται μέ μπίζνες σαν έμποροι πού είναι. 'Αλλά όταν γίνουν ένοχλητικοί γιά τόν άνταγωνισμό, τότε τούς χτυπούν; όχι όμως τόν έμπορο, αλλά ως 'Εβραίους. "Ός τί λοιπόν πρέπει να υπερασπισθούν τόν έαυτό τους; Είμαι πεισιμένος ότι δέν υπερασπίζονται τόν έαυτό τους ούτε καν ως έμπόρους, και ότι υπεράσπιση ως 'Εβραίων είναι φαινομενική. Πού σημαίνει ότι οί έπιτιθέμενοι "Άριοι υπερασπίζονται έξίσου τόν έαυτό τους σαν να είχαν ύποσει τήν έπίθεση, άκόμη κι αν χρησιμοποιούν άλλες λέξεις κι άλλες μορφές (πιο συμπαθητικές ;;) ύποκρισίας; κι ότι γιά τούς 'Εβραίους τό ζήτημα δέν είναι να χτυπήσουν τόν χριστιανικό άνταγωνισμό, αλλά κάθε άνταγωνισμό; και ότι γιά τούς "Άριους τό ζήτημα επίσης είναι έξίσου γιά κάθε άνταγωνισμό; και ότι κάθε συνδυασμός, πού οδηγεί στο στόχο, είναι διανοητός μεταξύ τους, και κάθε άλλη άντίφαση.

Σήμερα είναι ή ράτσα; κάποια άλλη φορά, κι εγώ δέν ξέρω τί!

Και ένας Καντίνσκι συμμετέχει σ' αυτά:

Στράσεκ: (off)

Σέ τί άλλο μπορεί νά όδηγήσει ό άντισημιτισμός παρά σέ πράξεις θίας: Τόσο δύσκολο είναι νά τό φανταστεί κανείς;

Στράσεκ:

Σέ σάς άρκει ίσως νά στερήσετε άπό τούς Έβραίους τά δικαιώματά τους. Ό Άϊνστάϊν, ό Μάλερ, έγώ και πολλοί άλλοι άσφαλώς θά άφανιστούν τότε. Ένα πράγμα, όμως, είναι βέβαιο: μ' αυτά τά στοιχεία πολύ περισσότερο άνθεκτικά, χάρη στην ικανότητα άντίστασής τους διατηρήθηκε ό 'Ιουδαιισμός στη διάρκεια 20 αιώνων χωρίς προστασία ένάντια σ' όλη τήν ανθρωπότητα, αυτά δε θά μπορέσετε παρόλα αυτά νά τά έξολοθρεύσετε. Γιατί είναι ολοφάνερα οργανωμένα μέ τέτιο τρόπο πού νά μπορούν νά εκτελούν τό έργο πού ό Θεός τούς όρισε: νά συντηρηθούν στην έξορία, χωρίς νά άναμιχθούν και χωρίς νά συντριθούν...

47 καρέ μαύρη άμόρσα.

Στράσεκ (off):

...ώς τή στιγμή πού θά έρθει ή ώρα τής άπολύτρωσης!

«Μουσική συνοδείας για μία σκηνή ταινίας» (συνέχεια).

Ντανιέλ 'Υγιέ:

15. Ντανιέλ 'Υγιέ, στό σπίτι (μέ τή γάτα Μισί).

Άλλά έρωτά ό Μπρέχτ: «Πώς θέλει κανείς τώρα νά πει τήν άλήθεια για τό φασισμός, στόν όποιον έναντιώνεται, άν δέν θέλει νά πει τίποτε έναντίον του καπιταλισμού, πού τόν φέρνει; Πώς ή άλήθεια του μπορεί νά γίνει σ' αυτό τό σημείο εφραμύσιμη;»

«Μουσική συνοδείας για μία σκηνή ταινίας» (συνέχεια)

Νέστλερ:

16. Πέτερ Νέστλερ, πίσω άπό τό τζάμι του στούντιο ήχογράφησης (διαβάζοντας ένα χαρτί)

Όσοι είναι έναντίον του φασισμού χωρίς νά είναι έναντίον του καπιταλισμού, όσοι παραπονιούνται για τή θαρραρότητα πού έρχεται άπό τή θαρραρότητα, μοιάζουν μέ ανθρωπούς πού τρώνε τή μερίδα τους άπό τό μωσχάρι, άλλα τό μωσχάρι δέν θέλουν νά σφαχτεί. Θέλουν νά φάνε τό μωσχάρι, άλλα νά μη δούνε τά αίματα.

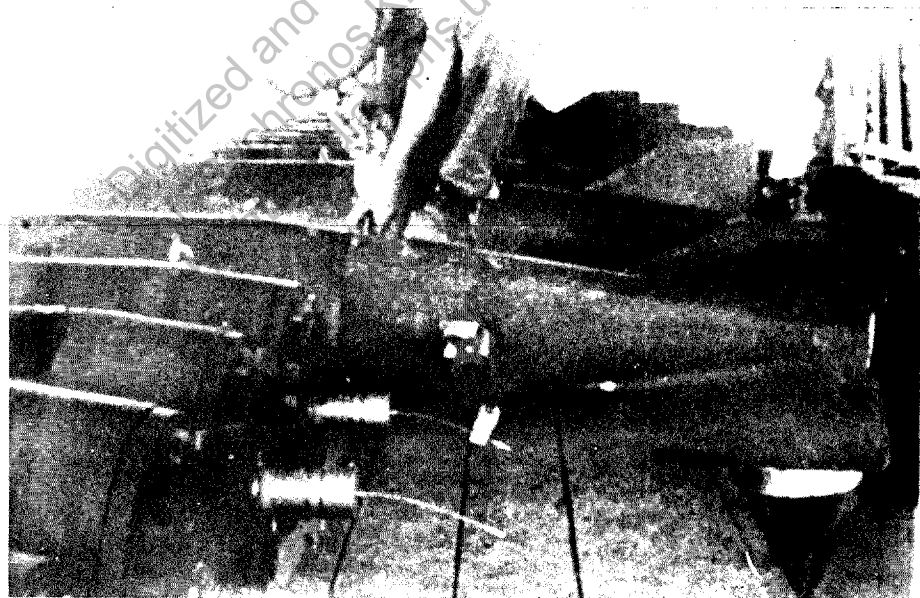
Νέστλερ (συνέχεια):

17. Νέστλερ, μπροστά στην κάμερα (έξακολουθεί νά διαβάζει)

Αυτοί δέν είναι έναντίον των σχέσεων ιδιοκτησίας, πού γεννούν τή θαρραρότητα, μόνον έναντίον τής θαρραρότητας. Υψώνουν τή φωνή τους έναντίον τής θαρραρότητας και τό κάνουν σέ χώρες όπου βασλεύουν οι ίδιες σχέσεις ιδιοκτησίας, άλλα όπου οι σφαγείς νίπτουν άκόμη τās χείρας τους πρίν σερβίρουν τό κρέας. Θουρωθώδεις κατηγορίες ένάντια στα θάρ-



Ο Γιάννης Πίτερ Στράσος στο πλάνο 9



βαρα μετρα μπορούν νά έχουν επίδραση γιά λίγο καιρό, τόσον όσο οι άκρο-ατές πιστεύουν ότι στή χώρα τους δέν υπάρχει ζήτημα παρόμοιων μέτρων. Όρισμένες χώρες είναι άκόμη σέ θέση νά διατηρήσουν τίς σχέσεις ιδιοκτη-σίας τους μέ μέσα πού ενεργούν λιγότερο θίαια. Σ' αυτές, ή δημοκρατία παρέχει άκόμη τίς υπηρεσίες γιά τίς όποιες άλλες πρέπει νά καταφύγουν στή θία, δηλαδή τήν έγγήωση τής ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής. Τό μονοπώλιο επί των έργουστασίων, των όρυχειμν, των γαιών δημιουργεί παν-τού θάρβαρες καταστάσεις: ώστόσο, οι τελευταίες αυτές είναι λιγότερο φα-νερές. Ή θαρβαρότητα γίνεται φανερή άπ' τή στιγμή πού δέν μπορεί πιά νά ύποστηριχθεί παρά άπό τήν άπροκάλυπτη θία...

«Μουσική συνοδείας γιά μιá σκηνή ταινίας» (συνέχεια).

18. Πτώματα
τουφεκισμένων
κομμουνάρων μέσα σέ
φέρετρα (φωτογραφία
Μουσείο Carnavalei
Παρίσι).

25 καρέ μάτρη άμόρσα

19. Παρακολουθούμε
νά έτοιμάζονται
20. και νά φορτώνονται
21. θόμβες σ' ένα Β-52
22. πού άπογειώνεται
23. και άδειάζει τίς
24. θόμβες του στό
25. Βιετνάμ.
26. Και θλέπουμε
27. ένα καταδιωκτικό
28. θλέπουμε νά
καίγεται
29. ή γή άπό
30. τήν έκρηξη των '

8 καρέ μάτρη άμόρσα

31. θομβών Ναπάλμ
32.

33. Τίτλος τής Unita:
Assolti i costruttori dei
forni crematori del
campo di Auschwitz»
(Ήθώοι οι
κατασκευαστές των
κρεματοριών του
στρατόπεδου του
Άουσβιτς)



34. Τίτλος στήν Die
Presse (Βιέννης):
KZ— Baumeister
freigesprochen Im
Auschwitz — Prozess
reichten die Indizien
nicht aus. Άθώοι οι

ἀρχιτέκτονες τῶν
στρατοπέδων
συγκεντρώσεως
ἀνεπάρκεια
ἀποδείξεων στή δίκη
τοῦ "Αουσβίτς).
Ἡ κάμερα κάνει ἓνα
πανοραμικὸν στὸν τίτλο,
μετὰ κατεβαίνει καὶ
διαθάζουμε:

BIENNH.— Ἐξὶ ἑβδομάδες διήρκεσε ἡ μεγάλη δίκη τῆς Βιέννης γιὰ τὸ "Αου-
σβίτς ἐναντία τοῦς δύο ἀρχιτέκτονες τοῦ στρατοπέδου συγκεντρώσεως,
Βάλτερ Ντεγιάνκο καὶ Φρίτς Ἔρτλ, ἔξι ὥρες συνεδρίασαν οἱ ἔνορκοι, πρὶν
ἀνακοινώσουν τὴν ἐτυμηγορία τους, τὴν Παρασκευή, στὴ μεγάλη αἴθουσα
τοῦ δικαστηρίου ἐνόρκων:

Οἱ κύριες ἐρωτήσεις γιὰ τὴν ἐνοχὴ συνεργείας σέ μαζικὸ φόνο... τῶν δύο
κατηγορουμένων, μὲ τὴν ἐκπόνηση σχεδίων γιὰ τρεῖς αἰθουσες ἀερίων καὶ
κρεματορίων, ἀπαντήθηκαν ἀρνητικὰ.

Καὶ ἡ ἐπόμενη ἐρώτηση γιὰ ἐλάχιστη συνενοχὴ ἀπαντήθηκε ἀρνητικὰ γιὰ
τὸν κατηγορούμενο Ἔρτλ μὲ ἀναφορὰ στὴν ὑποχρέωση ὑπακοῆς ποῦ εἶχε.
Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ Ντεγιάνκο ἀνακηρύχθηκε ἄθῶος ὅσον ἀφορᾷ στὴν κα-
τηγορία τῶν μεμονωμένων φόνων. Βάσει αὐτῆς τῆς ἐτυμηγορίας, ὁ πρό-
εδρος τοῦ Ἐφετείου, Ραϊζενλάιτνερ, ἀνακοίνωσε τὴν ἀπαλλαγὴ τῶν κατη-
γορουμένων. Καὶ οἱ δύο ἀφέθηκαν ἐλεύθεροι.

« Μουσικὴ συνοδείας γιὰ μιὰ σκηνὴ ταινίας » (τέλος).

Ζενερίκ τέλους

Εἰσαγωγή
στὴ
Μουσικὴ συνοδείας
γιὰ μιὰ σκηνὴ ταινίας
τοῦ "Αρνολτ Σαίνμπεργκ

(Φοντύ)

τοῦ
Jean Marie Straub

μέ τοῦς
Günther Peter Straschek
Danièle Huillet
Peter Nestler

(Φοντύ)

Φωτογραφία
Renato Berta
Horst Bever

Φωτισμοὶ
Karl — Heinz Granek

(Φοντύ)

Ἦχος
Jeti Grigioni
Harald Lile

Μιξάζ
Adriano Taloni

(Φοντύ)

Παραγωγή
Straub — Huillet
γιὰ λογαριασμό
τῆς Südwestfunk (3ο πρόγραμμα τῆς Δυτικο-Γερμανικῆς Τηλεόρασης)

Τὸ κείμενο τοῦ *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Licht-
spielszene* μᾶς τὸ παραχώρησε στὰ γαλλικὰ ἢ Ντανιέλ Ὑγιέ τὴν ὁποία εὐχαρι-
στοῦμε ιδιαίτερα. Τὴ μετάφραση ἔκανε ἡ Μαίρη Κοτσανάγου.

Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές

του Νίκου Λυγγούρη

Το παρακάτω λεξικό δέν είναι πλήρες, ούτε φιλοδοξεί νά δώσει έναν καθολικό πίνακα των κινηματογραφικών δραστηριοτήτων των Γερμανών καλλιτεχνών. Σκοπεύουμε απλά νά σκιασάρουμε σημαντικές στιγμές στην εξέλιξη του νεότερου γερμανικού φιλμ, σημαντικά πρόσωπα καί ταινίες, ή νά διαλύσουμε κάποιες συγχύσεις σχετικά μέ τήν πραγματική αξία αυτών των προσώπων κι αυτών των ταινιών.

Εδώ πρέπει νά υπενθυμίσουμε επίσης ότι δέν περιλαμβάνουμε στό λεξικό κινηματογραφιστές όπως ο Ζάν-Μαρί Στράουμπ (γιά τόν όποιο ο Σ.Κ. έκανε άλλου λόγου, βλ. Σ.Κ. 77, αρ. 12 καί 13), ο Βέρνερ Σρέτερ (βλ. Σ.Κ. 75, αρ. 5) καί ο Χάνς-Γύργκεν Ζύμπερμπεργκ (γιά τόν όποιο γίνεται λόγος άλλου σ' αυτό τό τεύχος), δημιουργοί που είναι κι οι πιο αξιόλογοι τελικά στόν γερμανικό χώρο, αντιπροσωπεύοντας ο καθένας διαφορετικές ιδεολογίες κι αισθητικές.

Ή σειρά παρουσίασης των κινηματογραφιστών δέν είναι αξιολογική. Φιλμολογίες δέ δίνουμε πλήρεις, απλώς ονομάζουμε σημαδιακές ταινίες.

1. Άλεξάντερ ΚΛΟΥΓΚΕ

Γνωστός σέ όρισμένους κινηματογράφους από προβολές του Ίνστιτούτου Γκαίτε, ο Κλούγκε (φιλμουργός, συγγραφέας, οπαδός τής Σχολής τής Φρανκφούρτης) θεωρήθηκε κάποτε από κάποιους ως ο Γκοτάρτ του γερμανικού σινεμά. Ή γνώμη αυτή έχει αποδειχτεί σήμερα λαθεμένη. Ο Κλούγκε (πρωταγωνιστής του κινήματος του Όμπερχάουζεν) παρήγαγε έργα όπως ο Άποχαιρισμός στό χτές (1966), Οι καλλιτέχνες κάτω απ' τήν τέντα του τσίρκου: άμνηστον (1968), Το μεγάλο αίμα (1971), Δουλειά εύκαιριας μιάς σκλάβας (1973). Στόν κίνδυνο καί στην άνάγκη τήν πολλή φέροναν τό θάνατο οι συμβιβασμοί (1975), Ο δισταγμός Φερδινάνδος (1976), τά όποια αναπτύσσουν έναν τερατόδη, τρομοκρατικό κι ακατάληπτο λόγο πάνω στην έξουσία, στην άστυνομία, στην οικογένεια, στό πανεισισημίο, στις σχέσεις των δύο Γερμανών κλπ. χρησιμοποιώντας μιά μέθοδο κολλάζ εικόνων, ντοκουμέντων καί άλλαγγελιών, τής όποιας οι συντηρημοί είναι ουστηματικά «σκωτεινοί» καί άαριγγοί. Ο Κλούγκε ποθει νά καταλήξει μέ τήν έξουσία των εχθρών του τόν «κατώτερο» απ' αυτόν θηατή. Πρόκειται γιά έναν κοινωνιολογιστικό καί ιδεολογιστικό άσυχ ή κινήματοργιακό, ο όποιος ανακαταεί τόν νεομαρξισμό του Άντορνο μέ τήν νεοσυμφωνάληση τόν Μιτορλεξ. Όπως είπυ ο Χέλμουτ Φαιρμπερ (συγγραφέας καί κωμικήτής του κινήματοργαφου), ο Κλούγκε «άγει τήν ένταση ενός άνομου καί γάλλου άνθρωπου πού ελπίζει νά παίξει πάνω». Ο δέ Ζαν-Μαρί Στράουμπ τόν άποκόλει «τομοπατιστεκό τής δι-μυθικής τής κοσμοτέρας τής σοσιαλδημοκρατίας».

«Βασίλεια Υμπί-Ταυτόφο» που προσπαθεί νά καταστήσει τό σινεμά επίσημο όργανο του κράτους του Βόλν Μπράντ.

2. Χέλμουτ ΚΟΣΤΑΡΤ

Μιά πρόσφατη μετροπροσπαθεια τόν έργων του Κόσταρτ στό Κινήματοργαφικό Μουσείο του Μονάχου επίδοξάωσε τό γεγονός ότι ο κινήματοργαφιστής αυτός είναι μιά απ' τις πιο ενδιαφέρουσες μορφές του νεότερου γερμανικού σινεμά. Καταγομενος απ' τό Άμβούργο, ο Κόσταρτ παρήγαγε φιλμ, όπως Ποδόσφαιρο όπως ποτέ, καί Ή κατατίση τής γενικής είναι προπάντων άναγνωρίσιμη στην ίδια τή συμπεριφορά τών γενναίων. Στο τελευταίο αυτό έργο του ένας άντρας προσπαθεί νά πάρει τό ρόλο μιάς γενναίας-νοικοκυράς καί ν' άναπαράγει μιά μερη τής ζωής τής στο σπίτι. Θαινώσιο φιλμ που μιά μάλλον γιά τό πως ένας άντρας δάλεπυ μιά γενναία, γιά τό φανταστικό του άντρα λοιπόν, τό όποιο είναι φοβερά φτωχό (ο ήθοποιός έπαναλαμβάνει μονότονα τις ίδιες πράξεις, ή φαντασία του τόν εγκαταλείπει κλπ.), αλλά πλούσιο σέ πατριωτικές φαντασιώσεις. Το φιλμ είναι επίσης μιά ένδιαφέρουσα διερεύνηση τής σχέσης ντοκουμέντ-νοβελιστικού, άνακατάστα-ση άποδομηση, ή όποια κυριαρχεί καί σέ άλλες ταινίες του Κόσταρτ, οι όποιες συχνά παρουν τή μορφή του άβελου καί τού ναιμεφιστου έναντια σέ κριμαίες όμεις. Στο μικρό μήκος του μέ τόν τίτλο Ίδιαιτα αξιόλογοι, ένα χερι που υάνανζει ένα περσ (καποιοι σωματος που δέν δάλεπυμε) έρχεται

σε διπλοτυπία να συμπέσει πάνω στις παρόλες ενός ύπουλου πολιτισμού που μιλά για το σύστημα χρηματοδότησης των νέων γερμανικών ταινιών. Μέ τα τελευταία λόγια του ύπουλου το πέος τινάζει το σπέρμα του πάνω στο φράκο της κάμερας, ο οποίος τώρα θολώνει. Ο Χέλμουτ Κόσταρντ κατόρθωσε να γυρίσει λίγα φιλμ στη δεκαετία του ξήθινα. Σήμερα δέν τού παρέχεται πιά κανένα μέσο για τήν παραγωγή ταινιών, ο έπίσημος τύπος τόν έχει θάψει μιά για πάντα στή σιωπή, άπαγορεύοντάς τού νά έλθει σέ έπαφή μέ τό γερμανικό κοινό.

3. Βίμ ΒΕΝΤΕΡΣ

Ο πρωταγωνιστής τού κινήματος τών «εύαισθητοποιών τού Μονάχου» και παλιότερο μέλος τού περιοδικού *Φίλμκριτικ* είναι σήμερα διάσημος εκπρόσωπος τού γερμανικού κινηματογράφου, τόσο στή Γερμανία, όσο και στό έξωτερικό. Οί πρώτες του ταινίες *Άσμημένα πόλη*, *Άλαμπάμα*, είναι και οί καλύτερές του, μικρού μήκους έλεγείες για τό Μόναχο, παραγωγές τής 'Ακαδημίας Τηλεόρασης και Κινηματογράφου τής πόλης. Ο Βέντερς καθιέρωσε μιά ορισμένη αισθητική τάση που χρησιμοποιήσε μεγάλα τράδελινγκ, άκίνητα πλάνα, άμερισμένη μουσική, ένα είδος «άθώου» σινεμά, σχεδόν παιδικού, που διατείνεται ότι ποθει νά ξανακοιτάξει τόν κόσμο στήν άδωμητία του κατάσταση. Μέ τήν *Άγνεία τού τερματοφύλακα στό πέναντυ*, τήν *Άλική στίς πόλεις*, τό *Άλθος κίνηση* και τό *Στό πέρασμα τού χρόνου*, ο Βέντερς επιδόθηκε σέ μιά άπόπειρα μυθολογικής και συχνά μυθιστορηματικής έμπνευσης, ή όποία έιχε τίς άκμές τής (*Άλική στίς πόλεις*) άλλα και τίς σοβαρές παρακμές τής (*Άλθος κίνηση*). Μπορεί κανείς νά πεί πολύ γενικά ότι ή πρακτική τού Βέντερς είναι διφορούμενη, ταλαντεύεται άνάμεσα σ' ένδιαφορούσες μυθολογίες τής περιπλάνησης και τού ταξιδιού και σέ μιά ύποπτη ιδεολογική νεορομαντιστική τάση, ή όποια συντέλεσε στό ν' αποκαλείται σήμερα ό κινηματογράφος τού σάν «παλινορθωτικός», δηλαδή σάν (άσυνειδητή άσφάλως) άπόπειρα χρησιμοποίησης τής κλασικής γερμανικής μυθολογικής κουζίνας (μοναξιά, ιδεολογία τού καλλιτέχνη, φροουτισμός, άτισμός, άνιστορικότητα, στυγιοσθηματολογία, ύποκριτικό ένδιαφέρον για τά προβλήματα τών γυναικών...), ή όποια βροστηρίζεται άπό μιά κινηματογράφοφιλη έπανεγγραφή χολυγουντιανών ιδεωδών. Η έμπροσθη άνοδος τού Βέντερς συμπίπτει μέ τήν νέα συντηρητικοποίηση τού γερμανικού κράτους, γεγονός που θά έπρεπε ν' άπασχολήσει πίο σοβαρά όρισμένους ένθουσιώδεις όπαδούς αυτού τού όχι άτάλαντου και συχνά άξέιδλογου φιλμογεού. (βλ. τή συνέντευξη τού Β.Β. και τήν κριτική τού Χρ. Βακαλόπουλου στό ίδιο τεύχος).

4. Κλάους ΒΙΜΠΟΡΝΥ

Έξαιρετικά ιδιόρρυθμη περίπτωση άπομονωμένου

σκηνοθέτη ο Βιμπόρνυ παράγει μέ πενιχρά ύλικά μέσα θαυμάσιες ταινίες, που ή σπουδαιότητά τους υπερβαίνει κατά πολύ τά γιαλιστερά προϊόντα τής βιομηχανίας. Στή *Δαιμονική όθση* ο φιλμογεός συνδυάζει ένα περίπλοκο μυθολογικό ύλικό μέ μουσικές και σχολιασμούς που μιάς φέρονουν στό μυαλό τόν Μούσσορνου και τόν Πόε, ή ακόμη τήν πρακτική τού Βέρνερ Σρέτεγ. Το τελευταίο φιλμ τού Βιμπόρνυ *Ο τόπος τής όράσης* προχωρεί σέ μιά τολμηρότατη συνδυαστική τοπίων τού Άμδούργου, σκηνών μιάς Άμερικανιάς που μαθαίνει γερμανικά και άφηγησεών ενός νεαρού δασκάλου ο όποιος έχει δυσκολίες νά θρει δουλειά γιατί είναι άριστερός, παίρνει ναρκωτικά και ντύνεται χρωσ αυτός θέλει. Το πολύπλοκο έπεξεργασμένο φιλμ είναι μιά ύπεροχη έλεγεία για τή σημερινή Γερμανία, για τή δυσκολία έμβάθησης μιάς άσθητά γραμματικό - συντακτικής γλώσσας, για τή δυσκολία έργασίας κι επιδίωξης, για τή άδυναμία όρασης τών σπιτιών μιάς πόλης. Η συνδυαστική τού Βιμπόρνυ χρησιμοποιεί ήλεκτρονικές έπεξεργασίες τής εικόνας και τού ήχου, γοργές λήψεις, έκρηκτικές μεταφορές. Είναι μιά πρακτική τής ιδέας και τού πάθους, ένός ξεφρενου ρομαντισμού που ξαναβρίσκει τήν παράδοση τού Νοβάλις, τού Ζαίνμπεργκ και τού Μούνχ. Ο φιλμογεός θάβεται συστηματικά άπ' τήν κριτική, ο αϊθουσάρχης τόν άγνωστύν, τό κοινό δέν μπορεί έτσι νά γνωρίσει πλατεία ένάν καλλιτέχνη που είναι έπίσης προχωρημένος θεωρητικός τής φιλικής πρακτικής.

5. Βέρνερ ΝΕΚΕΣ

Ένας σπουδαίος πειραματιστής. Έχει παραγάγει πάνω άπό τριάντα ταινίες. Δουλεύει στό Άμδούργο. Τά φιλμ τού είναι δοκίμια για τίς δυνατότητες τής όρασης, για τίς δομές τών πραγμάτων, για τίς σχέσεις τών στοιχείων. Φούγκες, άρχιτεκτονήματα και άραβουργήματα, τά φιλμ τού δουλεύουν πάνω στό εικονιστικό και τό ήχητικό ύλικό. Πρόκειται για έπιχειρήσεις άπόλυτων δομικών ή ύλικών κατασκευών, όπου ή μορφή τού φιλμ είναι τό περιεχόμενό του, όπου τό φιλικό σημαίνον άπαγορεύει στά σημαίνόμενά του κάθε τρομοκρατία τού νοήματος. Είναι άδύνατο νά περιγράψει κανείς αυτές τίς ταινίες, οί όποιες άπέχουν ριζικά άπό άνάλογες δοκιμές τού άμερικανικού «άντεργράουντ». Άν λημονήσουμε τή φαινομενολογική θεωρία τής αντίληψης που ο Νέκες έχει αναπτύξει σέ διάφορα κείμενα τού (και ή όποια δέ μιάς ένδιαφέρει καθόλου), έλπουμε ότι οί ίδιες οί ταινίες τού άμφισβητούν πράγματι μέ έπίμοχο, έπαναληπτικό, πανούργο τρόπο τίς κυρίαρχες ιδιότητες τής «κινματογραφικής γλώσσας», έγγράφοντας γραμμές, συνχότητες, σχέσεις, μετανομισμούς τού ύλικού, χρησιμοποιώντας ιδιαίτερες τεχνικές μεθόδους λήψης και μοντάζ. Το άριστοέργμα τού *T-WO-MEN* (1972) είναι πράγματι ένα «καλά συγκεκριασμένο διδακτικό έργο» μιάς τέτιας αντίληψης τού σινεμά - καθώς έχει έπωθει: δυό κορίτσια, τό ένα δίπλα κι άπέναντι στό άλλο, λέρα άπ' τήν όραση, τήν εξέλιξη, τό χρόνο, τόν τόπο, τό περιεχόμενο. Δυό γυναίκες κι ή σύνταξη που τίς διατυπώνει, τά γράμματα



Απ' την ταινία του Πέτρο Ντούρι Απ' την Γαζιάδα.

τους που εκρήγνυται σε εικόνες, ή εικόνα «Τ» ορμα μέσα στην εικόνα «WO», κι ή εικόνα «MFN» (γκολιάζει τις άλλες δύο. Το τοπίο, το φως, ή κίνηση, ή λεπτομέρεια, τά ερωτικά «μυστικά» (μαλλιά, χέρια, γόνατα, άκρα κλπ.) τά χρώματα, ή εισαγωγή του «Τριστάνου», τά κόκκινα, τά διολετικά, τά γαλαζία, οί ρυθμοί, οί χρονικομορφικοί διαφορισμοί, τό σάκισμο τών εικόνων σε διαφορικά μέρη, οί αυτά κάνουν την ταινία μιιά υψηλή γυναικεία γραφή, ένα σωμα που θρημματίζεται μεγαλοσχετά μέσα στο σωματιν τού πόθου, μέσα στο πολυδιάστατο διάστημα τών φωνών και τών ήχων. Δεν προκειται για φορμαλιστικό έργο, αλλά για μιό δουλειά για τη σημαίνουσα ύλη, που όμοια της δεν απαντάται στον σύγχρονο κινηματογράφο. Ο Νέκας έχει σπουδαίο γλωσσολογία και ψυχολογία, είναι παράλληλα ζωγραφός και καθηγητής ζωγραφικής. Ο επίσημος τίτλος τών περιγραφών με έλαχιστές εξαιρέσεις: Παιχνίδιο του φίλου, Ιαγκάντο (οί 35 χιλιοστά), αυτοπρογράμμα βασισμένο στα Ιαζίδια τού Γκαζιάδου).

6. ΝΤΟΡΕ 'Ο.

Η Ντόρε 'Ο είναι παντρημένη με τόν Βέρνερ Νέκας. Για πολλούς οί ταινίες της (που σερφενέρον με αυτές τού άντρα της) είναι άνοητες, αλ τις ταινίες τού Νέκας. Στο φίλμ τού Νέκας *Abbandono* (1967-1971) ή Ντόρε 'Ο κοιτάζει τις σιγές τών σπαιών, τά χιόνι, τόν παγο, ένα λιλιόδα. Ένα δοκίμιο. Μέσα τούξ ορισμένα ή Ντόρε 'Ο. Το φίλμ κούα, πέφτα, οδηγεί, λίκναιει, μαζί τού κι ή γυναίκα. Το φίλμ τη: *Αλε-*

όρα δεν περιγράφεται, δεν έχει ουτε περιχόμενε, ουτι δομή. Η κίνηση τού σπαιεί τη δομή κι ανοίγει τό διάστημα μέξ προλεκτική, πολομορφή και προδομοολογία-συνταξής». Οί εικόνες γίνονται εδο στοιχία που μέξ θεμάζον τις μεταφορές και τις μετονημίες της ψυχανάλυσης, δίχως όμως να έγγράφονται μέσα στην οφ ελιμιστική της κίνηση. Έδώ όλα δαπανώνται και χανονται μέσα στην ελιμισθία, πέρα απο κάθε ψευδοπαρομοιωτικότητα. Φίλμ μιές γενναίας που κατοστρέφει όλα τα φέρη τών άντρων και που έχει σαν πηγή τού αέτο τού ή Κρίστίνε ονομάζει «γυναικεία παρομοιωτικότητα», «γλωσσολογία».

Όμοια, επιχρησιμοίξ που διάλυνον κάθε εδοκιμαζικό ποστέρ. Η ποιστική της Ντόρε 'Ο είναι μιιά πρακτική σηματοκή, πράγμα που σημαίνει οτι τό οινια της δεν είναι επιποσοί ή στον αντιγραφικό αρχισμό, αλλά οτι προσπαθεί να επινοήσει αέτων τού αρχισμό (τη δονομοκομμία της λιμπνίτο) μέσα σε τόνου, σιγής και σημάτα, τοποθετώντας στην καρδιά τών ταινιών της όχι τη οξονομολογία διαφορά τούτρου, γυναικεί, αλλά τη οξονομολογία διαφοροποίηση (αντικέ γυναικείο). Το έργο της Ντόρε 'Ο αποκλιθεθεί κι αέτο την τέξη τώνων άλλων αξιολογών πολιτιστικών διαφωροί: βασίται αλ τη ομοιότητα της κοιλιομίας, αλ τούξ περισπέρους πολιτισμικούς μηχανισμούς.

7. Τ' Άντρο Βέρνερ ΦΑΣΠΗΝΤΕΡ

Βασίται εδο τούξ αντιστοιξ στο κείμενο τού

Μιχάλη Δημιόπουλου (Σ.Κ., αρ. 17-18, Μάρτης 72, σελ. 16). Από την εποχή που γράφτηκε αυτό το κείμενο μέχρι σήμερα ο Φάσμπιντερ ακολουθεί την ίδια τακτική της εύκολιας και της κακογουστιάς. Οι άφθονες ταινίες του έχουν μεγάλη έμπορικη επιτυχία, σήμερα γυρίζει με διεθνείς stars (Μπόγκαρτ, Καρίνα, Φερεόλ...), ο τύπος τον έπαινει, οι παραγωγοί τον κληρονομούν. Ο Φάσμπιντερ κρατικοποιείται, γίνεται ή συνειδηση μιας κάποιας φιλελεύθερης σοσιαλδημοκρατίας, συνεργάζεται με τον δημοσιογραφικό γίγαντα Σπύγκελ κτλ. Η πρακτική του αυτή γράφεται και στις ταινίες του, νευρωτικά προϊόντα που καταπιάνονται με «μεγάλα» προβλήματα (γάμος, κοινωνία, έθρανοι, καπιταλισμός κτλ... κτλ.), προσφέροντάς μας μία πλήρη διτοίνα του σημερινού «νέου» γερμανικού κινηματογράφου (στέρηση, παλινρθωτικές τάσεις, άτομικές φυγές, κλάψες, άνικανότητα, ιδεολογική σύγχυση). Τελευταίο φίλμ: *Κινέζικη ρουλέτα*.

8. Βέρνερ ΧΕΡΤΣΟΓΚ

Κι εδώ παραπέμπω στην ανάλυση του Μανόλη Κούκιου, στον Σ.Κ. 27/28. Ο Χέρτσογκ θεωρείται απ' τον τύπο (και τό κοινό που αυτός χειραγωγεί) σαν τό υπ' αρ. 1 δλογο του «νέου» γερμανικού σινεμά. Οι τελευταίες του ταινίες: *Κάσπαρ Χάουζερ*, *Άγγιξη*, *κai Καρδιά από γυαλί* επιδεδαιώνουν τον παρανοϊκό κόσμο του δημιουργού τους, όντας ταυτόχρονα ισχυρά αντιδραστικά φίλμ, που έρχονται όχημα να μάς ξαναθυμίσουν τό άλαίσιο πρόσωπο της ιδεολογίας του Καλλιτέχνη και του «παραμυθιού», των «όνειρων» και των φολλόλο του δαναοικού πληθυσμού. Τέλειος κινηματογράφος ρετρό, άποκορύφωμα των παλινρθωτικών τάσεων που στοιχειώνουν για μία φορά άκόμη τή συνείδηση όρισμένων «άνησυχων» γερμανών δημιουργών.

9. Φόλκερ ΣΛΑΙΝΤΟΡΦ

Γνωστός σέ όρισμένους έλληνες θεατές από προδολές του 'Ινστιτούτου Γκαίτε (κι απ' τήν *Καταρίνα Μπλουύμ*). Μαζί με τή γυναίκα του και ήθοποιό Μαργκαρέτε φόν Τρότα ο σοσιαλδημοκράτης Σλαίντορφ παράγει έμπορικές ταινίες που θίγουν και πολιτικά προβλήματα, ξώπετσα, έντυπωσιακά και δημαγωγικά. Τό τελευταίο του φίλμ *Η χαριστική βολή* άσχολείται και με τά «προβλήματα» άντρα/γυναίκα, της μόδας σήμερα στο διεθνές σινεμά. Πιστεύοντας ότι τό φίλμ του θά παιχτεί στην Έλλάδα θά ξαναεπανέλωμε στον σκηνοθέτη αυτόν, που μέχρι σήμερα έχει παραγάγει μία δεκάδα ταινιών, απ' τις όποιες ή πιο άποδεκτη είναι ο *Νεαρός Τέρλε* (1965). «*Νομίζω ότι τό σινεμά δικαιώνει τήν ύπαρξή του μονάχα σαν δημοφιλές μέσο επικοινωνίας*», λέει ο Σλαίντορφ. (Δίως σχολίο).

10. Βλάντο ΚΡΙΑΤΛ

Γιουγκοσλάβος σκηνοθέτης και ζωγράφος που ζει στο Μόναχο, ταινίες του έχουν προδληθεί στο 'Ινστι-



Βλάντο Κριστλ.

τούτο Γκαίτε. Ένδιαφέρουσα περίπτωση ενός άναρχικού κινηματογραφιστή, που άμφισβητεί κάθε είδους κοινωνικότητα. Οι μικρού μήκους ταινίες του είναι συχνά θαιμάσιες (*Αυτόκινητοδρομία*, *Ουτόποι*, κτλ.) ειρωνικές, εικόνοκλαστικές, γεμάτες ευρήματα κι άσέβεια. Τό πιο ολοκληρωμένο έργο του, τό *Γράμμα* πλησιάζει τον Κάφκα, όντας ή ιστορία των περιπλανήσεων ενός άνθρώπου που γυρεύει ένα σηματικό γράμμα. Η ιδιοτυπία της πρακτικής του Κριστλ έγκκειται στο ότι οι κινήσεις της κάμεράς του είναι τόσο γοργές, που ο θεατής δέν μπορεί ν' αντιληφτεί, να δει τ' άντικείμενα μέσα στην έκθεση. Κι εδώ ένεδρεύει κι ο σοβαρός κίνδυνος που άπειλεί τό σινεμά του Κριστλ: ότι δηλαδή ή έντύπωση της άσάφειας και της «ένόγλησης» που έχει ο θεατής (τά μάτια κουράζονται, στην κυριολεξία) δέν παράγει τίποτε άλλο από ένα άλλοθι της ιδεολογίας του θεάματος, τήν άνύψωση της στη σφαίρα των έμπρεσιονιστικών έντυπώσεων. Τόν τελευταίο καιρό ο Κριστλ (που ή κριτική τον καταδίκασε όμόφωνα) άσχολείται με πειράματα με δίντεο, χρησιμοποιώντας πολλές τηλεοπτικές συσκευές, που ή κάθε μία έγγράφει και διαφοροτικές δράσεις - ο θεατής δέν «προλαβαίνει» να δει τά πάντα, πρέπει να διαλέξει.

11. Ρόζα φόν ΠΡΑΟΥΝΧΑΪΜ

Η κινηματογραφία του Πράουνχαϊμ άσχολείται με τήν πολιτικοποίηση του γερμανικού κινήματος όμοφυλοφίλων. Πρόκειται για μία σημαντικότερη πρακτική που παρήγαγε φίλμ όπως τό *Δέν είναι ο όμοφυλόφιλος διατραμμένος* αλλά ή κατάσταση μέσα στην όποια ζει, στο όποιο ο φιλομουός καταγγέλλει τις ίδιες τις κυρίαρχες όμοφυλοφιλικές πρακτικές (Ναρκισσιστικές σχέσεις, ταβέρνες - γκέτο, κουλτού-

εις - γκίτο κτλ.), με σκοπό να προκαλέσει τον φασιστικό ρατσισμό των έτεροφυλόφιλων θεατών, για τους οποίους η όμοφυλόφιλα είναι «άνηθικη», «διεστραμμένη» κτλ., και παράλληλα για να προκαλέσει τους ίδιους τους όμοφυλόφιλους θεατές να ξεγανισθούν άλλες πρακτικές, πραγματικά ανατρεπτικές και πολιτικοποιημένες. Ο Πράουνχαϊμ θέλει να μεταδώσει το δίδαγμα ότι οι όμοφυλόφιλοι δεν πρέπει να αναπαράγουν στη ζωή τους τις κυρίαρχες οίκογενειοκρατικές και πολιτικές σχέσεις (γάμος, διάκριση, άντρας/γυναίκα, πατριαρχική ιδεολογία κτλ.), αλλά να καταστρέψουν κάθε δεσποζόν σύστημα, δομή και Νόμο, παραβαίνοντας πραγματικά και συμβολικά τον Νόμο, δηλαδή πραγματοποιώντας την ιδιοτυπία τους. Παρά τον κάπως βαρύ κι ασφικτικό διδακτισμό του το φιλμ αποτέλεσε πραγματικό πολιτικό σκάνδαλο στη Γερμανία, χρησιμοποιούμενο ένεργά απ' τα διαφωρα κινήματα των όμοφυλόφιλων. Κατόπιν ο Πράουνχαϊμ (που δεν ενδιαφέρεται για τις πρωτολογίες και δεν ασχολείται διόλου με το σινεμά σαν τέχνη με ιστορία, κώδικες και μέλλον) παρήγαγε δύο έξοχες κωμωδίες, το *Μαξιλάρι* και το *Βερολινέζικο μαξιλάρι*, με ερασιτέχνες ηθοποιούς, ακαλαίσθητα ντεκόρ και κακόγουστες κινήσεις της μηχανής λήψης. Πρόκειται για απόλυτες αποθώψεις του κίτε (όπου οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν), φιλμ πάνω στο κωμικό του λόγου, της όμιλίας και της χυδασιότητάς της, απ' τα όποια δε λείπει έντοταίς ένα υψηλό μυθικό στοιχείο. Οι άλλες ταινίες του Πράουνχαϊμ, *Η Ρόζα δουλεύει πάνω σε χρυσούς όρθομονς*, *Οι αδελφίς της επανόστασης*, *Μάξιθ, Πάθη*, *Ο μονόλογος μιάς σπάθ* κ.ά. δεν ήταν πάντατε τόσο επιτυχημένες, όσο το πολιτικό του μανιφέστο και οι

δύο κωμωδίες του.

12. Πέτρε ΝΕΣΤΑΕΡ

Ο πιο σημαντικός γερμανός ντοκιμενταριστάς και ταυτόχρονα ένας απότατα πολιτικά κινηματογραφιστής. Έχει γυρίσει πάνω από είκοσι ταινίες μέχρι σήμερα. Ζει στη Στοκχόλμη, γιατί το συντηρητικό κλίμα που επικρατεί στη γερμανική τηλεόραση και στον κινηματογράφο δεν τον σέχονε... *Τα φίλμ του Νέστλερ είναι μαρτυρίες αλλά κι αναλύσεις ποικίλων πολιτικοκοινωνικών προσλήματων όπως το εργατικό ελληνικό κίνημα (Απ' την Ελλάδα, 1965), οι έλληνες μετανάστες (Έλληνες στη Σουηδία, 1968), οι τουρζάνοι (Νόσσι Τουρζάνος, 1970), ο γερμανικός νεοφασισμός (Επιτρέπεται να ξανάθονε, 1971), η Ιστορία των χωρικών του Δούναου (Πάνω στο Δούναου, 1969), ο πόλεμος, η ζωή των αγέλων εργατών, ο έμφύλιος της Ισπανίας κτλ. κτλ. (Βλ. και Σ.Κ. όφ. 1, σελ. 28). Οι ταινίες αυτές υπακούουν σε έποιοιρασμένες μαθηματικές δομές αξιοθαύμαστης διαφωρας, που μάς θυμίζουν λίγο το σινεμά του Στραντμπερ. Ο Νέστλερ εξάλλον είναι ο ηθοποιός που διαδίζει το κείμενο του Μπορχ στην ταινία του Στραντμπερ *Εισαγωγή στη Μορσιση σφροδιείς για μιά σκηνη ταινίας του Άγγολοτ Σαίξπηρ*. Αυτός ο σκηνητής καλλιτέχνης που σπουδασε λογογραφική, έταξε σαν ηθοποιός σε ταινίες και παρήγαγε επίσης σωμαζωνικά ντοκιμαντέρ, δούλεξε στα δισοη της Σουηδίας σαν ερζάτης, καθώς και σε εργοστάσια πάχου. Μετα το φίλμ του για την Ελλάδα δεν μπορεί να δουλέψει πιά στη Γερμανία, η κριτική ήταν κι αυτή ασχημική. Το φίλμ του για το νεοφασισμό λογογραφική*



Απ' την ταινία του Βέρνερ Νεζας *I - Wo - Mein*

στην πατρίδα του. Οί ταινίες του σχετικά με τεχνικά, βιομηχανικά και χειροτεχνικά θέματα είναι στην πραγματικότητα οικονομικο-πολιτικά και ιστορικά δοκίμια. Η μέθοδος του Νέστολερ είναι διαιλεκτική και ύλιστική, συνδυάζει το γενικό με τη λεπτομέρεια με έξοχο τρόπο. Ο συνδυασμός αυτός αντανακλάται και στη σφαιρία των μορφών των έργων του, όπου το γενικό (αίτια) προηγείται απ' το ειδικό (άποτέλεσμα), αλλά και το ακολουθεί συχνά. Η ακολουθία αυτή περιλαμβάνει μία μορφή τέλεια ονταρματική, της οποίας η μετωνυμική ομητορική είναι τόσο ανωστήρη και συνεπής, που θαρρεί κανείς ότι διαβάσει τὰ ιστορικά βιβλία του Μάρξ, ή τις ταξιδιωτικές περιγραφές του Ντιντερό.

13. Γκύντερ Πέτερ ΣΤΡΑΣΕΚ

Ο Στράσεκ διαβάσει στην ταινία του Στράουμπ *Εισαγωγή στη μουσική συνοδείας για μία σκηνή κινηματογραφικής ταινίας* του Άρνολντ Σάινπεργκ το γράμμα του Σάινπεργκ στον Καντίνσκι. Γεννημένος στην Αυστρία, κι έχοντας σπουδάσει σινεμά στο Βερολίνο, ο καλλιτέχνης αυτός συγγενει με τον Ζάν-Μαρί Στράουμπ. Τά φίλοι του, Ένα γουίστερι για το Σοσιαλιστικό γερμανικό φοιτητικό κίνημα, Πάνω στην ιδέα του «χριστικό κομμουνισμού» του Άντόνιο Λαμπριόλα (1843-1904), και κυρίως το Πάνω στην ιστορία της γερμανικής κινηματογραφικής μετανάστευσης μετά το 1933 είναι δοκίμια πάνω σε ιδέες, προβλήματα και τάσεις του γερμανικού προλεταριακού και φοιτητικού κινήματος, αλλά δομημένα, όπου όμως η απλότητα δεν είναι το άλλοθι της τεμπελιάς και του νατουραλισμού, αλλά σημείο πνευματικής καθαρότητας και συνειδητής πολιτικοποίησης. Το τελευταίο φίλμ του (για τους έξοριστους γερμανούς σκηνοθέτες μετά το 1933) χρησιμοποιεί στραοματικά μεγάλα πλάνα και καταγράφει με μία θαυμάσια επιμονή στις λεπτομέρειες τὰ πολύπλοκα προβλήματα των γερμανών στην Ξεστρία, γερομίζοντας εύκολους μύθους περί αντισημιτισμού και φιλοσημιτισμού, οργανώνοντας τον φιλικό λόγο του σύμφωνα με την αλήθεια της ιστορίας. Ο Στράσεκ, που ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τις εθνικές, κοινωνικές και σεξουαλικές μειοψηφίες, είναι και συγγραφέας ενός αξιολόγου ιστοριοκριτικού διηλίου με τον τίτλο *Έγχειρίδιο κατά του κινηματογράφου*.

14. Γκέχαρντ ΤΩΥΡΙΝΓΚ

Μέλος του περιοδικού *Φίλμκριτικ* ο Τώυρινγκ (Ζει στο Μόναχο) παρήγαγε το έντυποισακό φίλμ *Αφροσε μόνο*, δίχως διαλόγους, με μουσική ορχή που συνοδεύει τοπία εγκατάλειψης και γύμνας του Μονάχου. Ταινία που μάς προσφέρει αυτό που ο Φρόντντ ονόμασε Trauerarbeit (Έργασία πένθους): δυσχέρεια, πόνος και θρήνος για να συνδεθούν δυο εικόνες μεταξύ τους, δύο τραγωδία μεταξύ τους, που πρέπει να καταδείξουν το πένθος μιάς άνηνητης πολιτείας, ή όποια δομείται από άμερικανικές συνήθειες και συμπεριφορές. Ο Τώυρινγκ μάς δίνει έναν θρήνο πάνω στην αρχιτεκτονική, οικολογική και πολιτιστική καταστροφή του γερμανικού χώρου απ' την άμερικανική

νική εισβολή.

★ ★ ★ ★

Αναφέρουμε εδώ συμπληρωματικά τούς ένδιαφερόντες σκηνοθέτες Ι. Ένγκστορεμ (γύσος το φρεμιστικό φίλμ *Άγώνας για ένα παιδί*), τόν Π. Σδάμ (γύσος το ένδιαφερόν κι άρετα «σρετερικό» φίλμ *Ο παραδείσιος κήπος*), τόν Α. Άισχολτς και τόν Ι. Μπρήλ, τόν Ρ. Τομέ (*Made in Germany and in U.S.A* και *Ήμερολόγιο*, ταινίες πάνω στον προφορικό λόγο και τὰ όριά του), τόν Ν. Σίλινγκ (έλβετογερομανός που έφτιαξε το ύπεροχο φίλμ *Νιχτερινές σκιές* πλησιάζοντας κάπως το στυλ του Ριβέτ, άντλόντας τη μυθιστορηματική δομή του φίλμ απ' το κλίμα του Ε.Τ.Α. Χόφμαν), τόν Ούβε Μπράντνερ (*Σ' άγατώ, σε σκοτώνω*, ιστορία μιάς άντρινης φίλιας έρωτα), τήν Χέλιμα Σάντες (*Κάτω απ' τις πέρες είναι ή άμμος*), τόν Χ. Μπιτόμσνυ και τόν Χ. Φαρόκι, τόν έλβετογερομανό Ντάνιελ Σμίτ, δημιοτογο που γύσος το όμοσο φίλμ *Λά Παλόμα* και του όποιοι το όνομα έχει ήδη έπιβληθεί στον εύρωπαικό χώρο. Ο Σμίτ φτιάχνει ταινίες παρόμοιες μ' αυτές του Βέρνερ Σρέττε, ίσως όχι τόσο τέλειες, πάντος πάντα ένδιαφερόσες, όπου κνριασχει ή όπερα, το μελόδρομα, το μυθιστορηματικό, το πάθος, ή θεατρική χειρονομία και τὰ στούματα του μαζιγιάς.

Επίσης δεν πρέπει να λησνοούμε εδώ τούς κννηματογραφιστές Π. Κένιτς, Κ. Ρόζεντάλ, Β. Χάιν (*Ψωδ φίλμ*), Κ. Σάινγκε, Μπ. Χάιν, Σαδολντέλι (*Αύδια*), Ρ. Μπήςβερς (*Τό μέτρομα των ήμερών*), Στρούκ, Μύλερ, Νόρμαν, Νίχτεν, Βίνγκελμαν, Μπλτ, λιγότερο ή περισσότερο «περιθωριακού» κι άγνωστους στο πλάτω κοινό, όρισμένα έργα των όποίων είναι πραγματικά ποιήματα, άποθημένα και περιφρονημένα απ' τήν κνρίαρχη κοιλτούρα. Δυστυχώς οι άπόπειρες αυτών των καλλιτεχνών δεν καθορθώνω να συνεχιστούν και να έτηρεάσουν δαθία το γερμανικό σινεμά για πολλούς και διάφορους λόγους: άδιαφορία του κράτους, έχθροικότητα και θάφιμο απ' τή μεριά των χριστιάν, άρνηση των παραγωγών να χρηματοδοτήσουν ταινίες τους κτλ., κτλ. Κι όμος το παρόν και το μέλλον του άληθινά νέου γερμανικού σινεμά σχεδιάζεται μονάχα μέσα στά έργα αυτών των δημιοτογών (που δεν κατόρθωσαν να γίνουν τόσο γνωστοί όσο οι Κόσταρντ, Βιμπόρνν, Νέκες, Ντόρε, Ο. Νέστολερ, Στράσεκ και Σρέττε). Είναι εδώ φανερό ότι το λεξικό που προτείνουμε, καθώς και οι πραγματικοί έπυρόσωποι του Νέου γερμανικού Κννηματογράφου, έρχονται σε σφοδρή αντίθεση με τις άπόψεις και τις πληροφορίες του Χάιντς Ράτσακ (στον Σ.Κ. άρ. 22, σελ. 8-15).

Αναφέρω τέλος άπλώς τούς σκηνοθέτες Π. Αλιεντάλ, Ούα Στέγκ, Τζ. Μούτς, Π. Σαμόνι, Α. Μπρούστελιν, Ε. Ράιτς, Ππ. Ζινζελ, Π. Φλάσιμαν, Κ. Τσίβερ, Ούλφ Μιέ, Γ. Σάφφ, Κ. Λέιμπε, Ρ. Χάουφ, Φ. Φόγκλερο, Κ. Βύλντενχαν, Ρ. Κλίκ, Μ. Λύντκε, Ί. Κράτις, Β. Πέτερσεν, Έ. Κόις, Μ. Τσίλμαν, Γκ. Χέρμαν, Α. Λάμπερτ, Μ. Βερχόφεν, Ού. Λόμλεϊ, Ού. Σαμόνι, Π. Κόχ, Ν. Περάνις, Μπ. Βίκου, Ρ. Ρύλ, Φ. Σδένικε, Μπ. Ντόρες, Χ. Βέζελν, Μ. Βάις, Β. Πέντοσελ, που κατά τόν ένα ή άλλο τρόπο έχουν γίνει γνωστοί στη Γερμανία.

Ν. Λυγγούσης

Ἡ γυναίκα – ἄλογο (Τό ἄλογο πού κλαίει)

Στὴν Ὀσκα

Οἱ πρώτες εἰκόνας τῆς ταινίας: τὰ λιθάδια κι οἱ ἀγροί, κάνουν πάλι τὴν ἠμάνισή τους στὸ τέλος. Τὸ φιλμ διαορίζεται λοιπὸν στὴν ἐπανάληψη καὶ τὴν ἐπιστροφή. Εἶναι δηλαδή ἕνας κύκλος. Ὁ κύκλος κλείνει: ὁ Ὀσάπ θὰ πάρει στὸ τέλος τὴ θέση τοῦ παπποῦ του, πού πάνω στὸ κρεβάτι του προτρέπει τὸν ἥρωα νὰ περάσει τὸ ποτάμι. Ὁ Ὀσάπ προτρέπει τώρα τοὺς νεαροὺς νὰ ἀκολουθήσουν τὴν ἴδια πορεία πρὸς τὴν ἐλευθερία. Ἀλλὰ ἡ ταινία μᾶς ἔχει ἤδη δέξει τὴν κατάληξη τῆς πορείας τὸν ἥρωα, τὸ θάνατο. Γι' αὐτὸ κι ἐδῶ ὁ Ντογοκόι προβάλλει μυθικά τὸ ὄραμα ἔξω ἀπ' τὴ μυθοπλασία, πέρα ἀπ' τὸν κύκλο, ὁ ἕνα ποιητικὸ αἰσθησιολογικὸ Ἔκδοσι καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ ζευγαριοῦ πού βαδίζει μαζόληρα πρὸς τὸ προσωπικὸ μέρος τῆς οὐρανίας... Ἄν ἡ ἐλευθερία θὰ ὑφίσταται παντοῦ πέρα... (ἀπ' τὴ Ρωσία, τὸ ποτάμι, τὴ Βουαράβια, τὴν ἀφήγηση, τὴν κεκλιτὴ δομὴ τοῦ μύθου), ἡ ἐπιτέξή της θὰ εἶναι πάντοτε ἀδύνατη, θα μετασχηματίζεται πάντα πέρα ἀπ' τὸν τόπο στὸν ὁποῖο φτάνουν οἱ ἥρωες, οἱ ὁποῖοι φτάνουν ἢ ποὺ νωρῆς, ἢ ποὺ ἀργά...

Τὸ ὄνειρο εἶναι λοιπὸν ἀνεπίκτο, τὸ ἀντικείμενο τὸν μεταπίθεται ἀδικροπια μίση στὸ χωρὸ καὶ στὸ χρόνο, ἡ ἐπιθυμία ἐκπληρώσεως τὸν ἀνανώνηει διαρκῶς τίς προσπάθειες, τὰ ταξίδια καὶ τίς περιπέτειες τοῦ ζευγαριοῦ, ἕνα ταυτοχρόνως τῆς τρεφῆ (καὶ τίς ἀφῆνει ἀνεκωνοποιήσις). Ἐδῶκα θα ἀνεγνο-

οῦσαμε ἐδῶ τὴ μετανοητικὴ πορεία τοῦ ἀνθρώπινου πόθου, ὅπως μᾶς τὴν περιγράφει ἡ ψυχονάλυση, τὸ ὑποκείμενο δὲν καθησυχάζει ποτὲ τὴν πείνα του γιὰ κάποιο πράγμα, ἱκανοποιεῖται στιγμιαία, ὑστερα σίχνηται στὸ αἰώνιο ταξίδι του πρὸς τὴ χώρα πού ἔχει γιὰ πάντα χαθεῖ, στὴ χώρα πού δὲ φτάνουμε ποτέ. Ἀλλὰ τὸ ταξίδι στον Ντογοκόι ἐπακοῦει σὲ μιὰ ἀξιοθαύμαστη λογική, πού θὰ προσπαθήσουμε νὰ περιγράψουμε, ἐδῶ, γιατί δὲν ἀρκοῦμαστε στὸ λυρισμὸ τῆς ταινίας του, τὸ εὐκόλο αὐτὸ ἄλλοθι τῆς ταυτολογικῆς κριτικῆς.

Τὸ πέρασμα

Προκειται γιὰ μιὰ λογικὴ τὸν περάσματος: ἀπ' τὴ μιὰ τὰ τοιαύτια, ἡ καταπίεση, ὁ γάμος, ἡ οἰκογένεια, ἡ Ρωσία, ἀπ' τὴν ἄλλη ἡ ἐλευθερία, ὁ ἔρωτας, οἱ ταγγάνοι, ἡ Βουαράβια. Στὴ μέση: τὸ ὄνειρο ἀνάμεσα στους δύο κόσμους, τὸ ποτάμι. Τὸ ποτάμι εἶναι τὸ πέρασμα, ἀπ' τὸν ἕνα κοσμο στὸν ἄλλο, ἀπὸ τὴ διουτήσια στὸ ὄνειρο. Δηλ. ἐκτός ἀπὸ γεωγραφικὸ πέρασμα εἶναι καὶ πέρασμα λογικὸ καὶ δραματολογικὸ. Ἐξάλλοι δὲν ὀδηγεῖται μόνο πρὸς τὸ ὄνειρο, ἀλλὰ καὶ θρίσκει (σαν σκεκάν) στὴ μῆση ἀκρίβος τῆς μυθοπλασίας, διανέμοντάς τὴν ἀνάλογα μὲ τὸ χρόνο διαρκείας καθὲ σκεκάν καὶ μὲ τὴ γενική ἀλευδωση τὸν σκεκάν μεταξὺ τους καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ φιλμ ὡς ὅλο, ἀπ' τὴ μιὰ ὄψη ὁ γάμος,

Τὸ ἄλογο πού κλαίει

(Dorogoi Trenoi)

ΕΣΣΔ, 1957

Σκημ. Marc Donskoj. Στφ. Irina Donskaia, βωσιωμένο σὲ ἔργα τοῦ Kotsubinsky. Φωτ. N. Topich, Ντεκόρ. N. Reznik. Μουσ. Lev Schwartz. Παρ. Alexandre Dovjenko Studio, Kiev. Ἑσμ. Vera Donskaia, Youn Bedovitch, Ivan Tverdokhlebo, Olga Petrova, Sergei Chichkov.
Μαρκάκι: 99. Διανομή: Γ. Μητροπούλος.



ή φωνή οι κορσάκοι κι ο μύλος, απ' την άλλη ο τραυματισμός, οι τοιγγάνοι, το παζάρι κι η φυλακή. Η λογική της ταινίας δε σταματά εδώ. Το ποτάμι δε ροιζοκεται μόνο στη μέση της μυθολογίας και της γεωγραφίας του φίλμ, αλλά διατρέχεται κι αυτό στα δύο: «Θά πάμε στη μέση του ποταμού», λέει η Σολωμία στον Ίδαν, όταν τον προτρέπει να δολιστούν και να σώσουν τον Όστάπ. Και σ' αυτή τη μέση, σ' αυτό το κέντρο (του κελού) θά περχει και θα δουλιάζει η ηρωίδα. Κι ο Όστάπ θά πει στο τέλος, ότι ο μισός εαυτός του όριζοεται θαμμένος στο όρθο του ποταμού. Πρόκειται λοιπόν γιά μιá λογική του κελού, του κέντρου, της μέσης, του διχασμού. Λογική της συμμετρίας και της ανταλλαγής, ή όποια αντίτιθεται στη λογική του (ανύπαρκτου) ταξιδιού που διατρέχει απ' άκρη σ' άκρη την ταινία και που καθορίζει τις επιθυμίες των ηρώων. Το ταξίδι δέν ακολουθεί ποτέ μιá κεντρική διαδρομή, ή πορεία του είναι τεθλασμένη, καθορίζεται απ' το άπροσπτο, όπως τονίζει ο Χρήστος Βικιάδουπος σε όσα λαμπριά άρθρα του ασχολείται με τη λογική του κομματιασμένου ταξιδιού (σε ταινίες όπως το *Επίγρημα: οπτόητο* Σ.Κ. αρ. 9, 10, και το *Πέρασμα του χρόνου*, σ' αυτό το τεύχος).

Στόν Ντονοζόο το ταξίδι είναι αντίθετα της τάξης του *μύθου* (κάλος και επιστροφή, που ο Νίτσε την ειπε αιώνια). Και το πέρασμα είναι κι αυτό μυθικό. Άλλά ποιός μύθος τρέφει εδώ την αφήγηση; Ποιές οι συμβολικές προϋποθέσεις του περασματος απ' τη μιá όχθη στην άλλη, απ' το ένα πράγμα στο άλλο, απ' τη μιá εικόνα στην άλλη;

Η μεταμόρφωση και ή μασκαράτα

Η Σολωμία φορά αντίρικά ρούχα, ίδια μ' αυτά του Όστάπ (παντελόνι πουκάμισο και οκουφι): μόνο έτσι μπορεί να περάσει το ποτάμι, χάρη στο μασκάρεμα. Αποκορύφωμά του: το κόψιμο των μαλλιών της, ή συμβολική απόλυτα της θηλυκής μορφιάς της. Το μοτίβο της μασκαράτας διατρέχει όλη την ταινία: πρώτα σάν *όργιο διακοσμητισμού*, στόν γάμο, στο χορό των τοιγγάνων, στο παζάρι κτλ. ύστερα σάν *καρναβαλιστικό στοιχείο*, π.χ. στη σκηνή που ο μυλωνάς Ίωακείμ προτρέπει τους ήρωες να καθαρίσουν τά πρόσωπά τους απ' το άκνευ γιατί μοιάζουν με θεατρίνους, ή στο τέλος του φίλμ, όπου, ο Ίδαν φορά στο κεφάλι τον ένα τουόρικο φέσι (ξορκίζοντας τη μεταμόρφωση: κάνει το σταυρό του): τελικά σάν *θέατρο*, στη σκηνή

τοῦ παζαριῶ, μέ τήν ἐρωτική ἱστορία τῶν δύο ἡρώων τοῦ περιεργου αὐτοῦ θεάτρου τῶν ζωγραφιῶν.

Τό πέλασμα γίνεται λοιπὸν συμβολικό: ἀπ' τή μιὰ ὀρθή στήν ἄλλη κάτι πρέπει νά μασκαρευτεῖ, ὥστε νά περάσει. Αὐτό τό κάτι δέν εἶναι ὁ Ὅστάπ, ἀλλά ἡ Σολωμία. Αὐτὴ μασκαρεύεται, αὐτὴ ἀγωνιά, αὐτὴ πεθαίνει. Κι ἡ ταῖνια μάς μιλά γι' αὐτὴν καὶ μόνο γι' αὐτήν, μέ μεταφορές, παραλληλισμούς καὶ παρομοιώσεις, πού συμπυκνώνονται στή μεταφορὰ τοῦ ζῶου:

1. Ὀπτικές μεταφορές. Ἡ χαίτη τῆς Σολωμίας τῆ στιγμῆ πού πέφτει στή γῆ μάς παραπέμπει στήν ψεύτικη μαύρη χαίτη τοῦ ψωράλου, πού τοῦ φοροῦν οἱ τοιγγάνοι γιὰ νά τό πουλήσουν. Ἡ πολύχρωμη στολὴ τοῦ γάμου τῆς ἀντιστοιχεῖ μέ τό λαμπερό κόκκινο σαμάρι πού οἱ τοιγγάνοι φοροῦν στό ἄλλο.

2. Κοινωνικές μεταφορές. Τά πάθη τοῦ ἀλόγου παραπέμπουν στοὺς πόνους τῆς γυναίκας, τὰ δάκρυά του στά δικὰ της (ὁ Ὅστάπ δέν κλαίει ποτέ). Σέ μιὰ σκηνῆ μαθαίνουμε ὅτι ἡ τιμὴ τοῦ ἀντρα εἶναι τρία ρούβλια, ἡ τιμὴ τῆς γυναίκας ἐνάμισιο (ἐδῶ ξαναθεοσκομμε τὴ λογικὴ τῆς μέσης, τοῦ μισοῦ). Ὡστε: ὁ γάμος τῆς Σολωμίας = πούλημα τοῦ ἀλόγου.

3. Λεκτικές μεταφορές. «Μάξιμες τό ψωράλογο;» ρωτᾷ ἓνας τοιγγάνος τῆς γυναίκας του, κι ἐκείνη τῆ στιγμῆ ἐμφανίζεται ἡ Σολωμία πού γυρφεῖ βοήθεια γιὰ τὸν πληρωμένο Ἰβάν. Ἡ ἐμφάνισή της εἶναι ἐδῶ ἡ ἀπάντησὴ στήν ἐρωτησὴ τοῦ τοιγγάνου, ἀπάντησὴ ὀπτικὴ σέ μιὰ ἐρώτησὴ προφορικῆ.

4. Μεταφορές πού βασίζονται στή οὐνταξί, στό μοντάζ. Ἡ Σολωμία δρῶσκειται μέσα στό κάλυθι, ἀκούει φωνές, ὄγαίνει στήν πόρτα, βλέπει τό ψωράλογο. Τό βλέπει ὁμαίνει ἐδῶ: κοιτάζει μιὰ εἰκόνα πού κρύβει μέσα της τὴν ἀλήθεια τῆς ἡρωίδας.

Υπάρχει ὅμως μιὰ σκηνῆ πού συσχετίζει τό ἄλλογο μέ τὴν νεαρὴ τοιγγάνα, τὴν Μαριούσσα: ὅταν αὐτὴ λείπει στὸν ἀντρα της: «*εἶσὺ βλέπεις μόνο τ' ἄλλα σὸ σκοτάδι*», τὸν προκαλεῖ νά τὴν κοιτάξει, αὐτῆ, πού δέν εἶναι ἄλλογο, ἀλλὰ γυναίκα. Ὁ τοιγγάνος τὴν μαστιγώνει μέ τό καμνοταῖκι σάν ἓνα ζῶο. Ἀνταποκρίνεται ἔτσι στήν ἐπιθυμία της, ἀπ' τὴν ἀνάποδὴ: τὴν βλέπει παντὶ σάν ἄλλογο. Τέλος ἡ Μαριούσσα ἀκούει πρῶτὸν τό ἄλλογο πού ἔχει γυριστὸ ἔξω ἀπ' τό καλεβί, ἀποδιωγμένο ἀπ' τὸν κήρυ τοῦ. Δυο συμπλεγμάτων: ἡ μεταφορὰ τοῦ ἀλόγου ἀφορὰ δύο γυναίκες, τὴν Σολωμία καὶ τὴν Μαριούσσα, δυο διαφορετικὰ

πρόσωπα τῆς γυναίκας, δύο εἶδη παθῶν: ἡ πιστὴ / ἡ ἀπιστὴ, ἡ μαντόνα / ἡ πόρνη, ἡ σύζυγος / ἡ ἐρωμένη, ὁ πόνος/ἡ εὐθυμία.... Δεύτερο: οἱ γυναίκες εἶναι οἱ μόνοι πού σ' αὐτό τό φιλμ ἀκούνε καὶ βλέπουν. Στὴν κυριολεξία, ἀλλὰ καὶ μεταφορικὰ.

Ἄκουω, βλέπω

Αὐτό πού ἐκπλήρσει στήν ταῖνια τοῦ Ντονσκοῖ εἶναι τό συνεχές κοίταγμα τῆς Σολωμίας ἔξω ἀπ' τό πλάνο, τ' ἀφουγκράσματά της, τό ἀνήσυχο βλέμμα της, σ' ὄλες τῆς σκηνές πού δέν τὴν κοιτάει ὁ Ὅστάπ, ὅπου δηλ. δέν ὑπάρχουν διάλογοι. Διαλέγω παραδείγματα στήν τύχη: ἡ Σολωμία ὀδηγεῖ τό κερί, κοιτάζει μέ ἀγωνία πρὸς τὴν ἀριστερὴ μεριά τοῦ κάδρου, ἀκούει ὄρθουδο. Βλέπει τὴν φωτιά στίς καλαμιές (σκηνῆ μέ τὸν Ἰωακεῖμ καὶ τὴ σχεδιά, πρὶν τὴ διάβαση τοῦ Δουνάδη). Ὁ Ὅστάπ πλάνω στή γῆ, ἀνάμεσα στά καλάμια, πληγωμένος. Ἡ γυναίκα κοιτάζει πρὸς ὄλες τῆς κατευθύνσεις, βλέπει πλάνο μέ καλαμιές καὶ τέσσερα πλάνο μάς γάτας σέ γκρό (πὺ ὁ θεατῆς νομίζει ἀρχικά ὅτι εἶναι ἀνθρώπος, τίγρης ἢ κάτι τέτοιο). Ἡ Σολωμία κοιτᾷ πρὸς τὰ δεξιὰ: λευκὰ σύννεφα, δυὸ πλάνο μάς πάτιας. Ὑστερα ἡ γυναίκα ἀκούει ἓνα σκυλί· κι ἀργότερα, ὅταν ὁ Ὅστάπ ἔχει συμπληθεῖ, ἡ Σολωμία φτάνει μέ τὸν Ἰβάν, ἀκούει ἓνα σκυλί, ἀμέσως τρέχει ἀνήσυχη πρὸς τό σπίτι. Ἐξάλλου εἶπαμε ἦδη ὅτι ἡ τοιγγάνα ἀκούει τό ἄλλογο. Εἶναι βέβαια καὶ μάγισσα: βλέπει πιό μακρὰ ἀπ' τοὺς ἄλλους, τὴ μοῖρα τους.

Ἡ ἀποθῆσση τῆς λειτουργίας τοῦ βλέμματος δρῶσκειται σὸ παζάρι, σὸ τέλος τοῦ φιλμ. Ἡ ἡρωίδα κοιτάζει τὴ θεατρικὴ παράσταση καὶ ξάγουν διδάσκειται ἀπ' τό μινυμά της (ἀπαγματῆ τοῦ ἀγαπημένου). Διπλά της ὁ Ἰβάν παρατηρεῖ κι αὐτὸς τό θέαμα, γελᾷ, ἀλλὰ δέν καταλαβαίνει τίποτε: ἡ προτοπὴ τῆς γυναίκας καὶ σώσων τὸν Ὅστάπ τὸν ἐκπλήρσει. Στὴ σκηνῆ τοῦ χοροῦ τῶν τοιγγάνων ἡ Σολωμία εἶναι ἐπίσης ἓνας θεατῆς, κοιτάζει τό χορὸ, δέν παίρνει μέρος σ' αὐτὸν (ἡ σκηνῆ τοῦ χοροῦ εἶναι κι αὐτὴ θεατρικὴ, κυκλικὴ).

Ἡ φράση τῆς τοιγγάνας στὸν ἀντρα της («*εἶσὺ βλέπεις μόνο τὰ ἄλλα σὸ σκοτάδι*») σημαδεύει ὅλο τό φιλμ καὶ μάς προφφέρει ἴσως τό κλειδί του. Οἱ γυναίκες βλέπουν κι ἀκούνε αὐτό πού μπορεί νά ἰδῶθῆ καὶ ν' ἀκουστεῖ: τὸν κίνδυνο, τό μέλλον, τὴ μοῖρα, τὴν ἀλήθεια τοῦ ἐρωτοῦ καὶ τοῦ θανάτου. Οἱ ἀντρες βλέπουν κι ἀκούνε αὐτό πού

τους ξεγελά και τούς εξαπατά: ένα είδωλο, ένα δολωμο, μιά πλάνη.

Παροδείγμα: στην άρχή του φιλμ, ενώ ο παπούς προτρέπει τόν Όστάπ νά φύγει, ή κάμερα κάνει ένα κάθετο πανοραμικ άποκαλύπτοντάς μας τρία μαύρα πουλιά πού κάθονται σέ μιά βέργα, πάνω άπ' τά πρόσωπα. Κατόπιν ο παπούς μιλά γιά τό πέρασμα του ποταμού. Στο διάλογο παρεμβάλλεται τώρα ένα πλάνο τών ίδιων πουλιών, πού δέν κελαϊδούν, αλλά εκπέμπουν μυστηριακούς, άπειλητικούς ήχους. Ό Όστάπ τά κοιτάζει έντονα, μέ ύφος πού προοίδει τόν πόθο του γιά τήν έλευθερία και τό ταξίδι. Όμως τά πουλιά αυτά είναι κακά σημάδια, οιωνοί τής συμφοράς πού θά ξεσπάσει. Ό Όστάπ παρεξηγεί τή σημασία τών σημαδιών. Αργότερα, άλλα πουλιά, πού πετούν πάνω άπ' τό ποτάμι, θά σημάνουν όντως τή φυγή και τό όνειρο, όταν είναι ήδη άργά....

Όταν ο Όστάπ, πληγωμένος, βρίσκεται στίς καλαμιές, βλέπει τή γάτα σάν τίγρη, ενώ έμείς ήδη έχουμε καταλάβει ότι πρόκειται γιά γάτα.

Τά μάτια τού άντρα και τής γυναίκας είναι διαφορετικά: «*πάμε στήν όχθη νά κοιτάξω άπέναντι*» λέει ο άντρας στήν ήρωίδα, κατά τήν άναρρωσή του. Αύτός άτενίζει τήν άλλη όχθη, τό παρελθόν, τήν πατρίδα του. Όμως έκείνη κοιτάζει φανερά πρós τό τίποτε, πρós τό μέλλον, πρós τό θάνατό της, πρós μιά άλλη κατεύθυνση.

Τό μάτι τής γυναίκας άποκριπτογραφεί, διαβάζει, βλέπει. Τί; Τήν άληθεια, τόν έρωτα («*άκούω τόν χτύπο τής καρδιάς*», του λέει στή σκηνή μετά τή φυγή τους άπ' τούς κοζάκους: *άκούω και βλέπω είναι εδώ τό ίδιο*). «Αλλά ή γυναίκα βλέπει και τό επόμενο πλάνο μέσα στήν ταινία, τό πλάνο μιάς γάτας, τά σύννεφα, τό έλλογο, τό θέατρο. Δηλ. τό βλέμμα τής γυναίκας συνδέει δύο πλάνα μεταξύ τους, υποβαστάζει τή συντακτική λειτουργία του φιλμ, τή βαθιά ύποκειμενική του δομή: κάποιος βλέπει / αυτό πού βλέπει, κάποιος άκούει / αυτό πού άκούει. Δομή άπόλυτα κλασική, «ραμμένη» μέ βλέμματα, χάρη στήν έπιθυμία του ύποκειμένου πού κοιτάζει. Γι' αυτό τό οι συνεχείς σφηνές πού παρεμβάλλονται στήν αφήγηση δέν είναι μονάχα λυρικά σόγια, όπως θά ποθούσε ή τεμπέλικη έπίσημη κριτική μας (έπί τέλους πότε θά μάθει νά βλέπει και νά άκούει τίς εικόνες και τούς ήχους κι όχι τίς θλιβερές φαντασιώσεις της), αλλά και άπαραίτητα πλάνα μέσα στή συντακτική και νοηματική οικονομία τής ταινιάς, πού δέ σρολιάζουν, αλλά

τονίζουν τή διάσταση / ταύτιση άνάμεσα στήν έπιθυμία τών ήρώων και στή γνώση τους, άνάμεσα στή γνώση τους και στή δική μας γνώση.

Έμεις π.χ. βλέπουμε αυτό πού ο Όστάπ δέν ξέρει: ότι τά τρία πουλιά σημαίνουν τήν άπειλή. Η γυναίκα βλέπει αυτό πού φοβάται: τόν κίνδυνο, τήν καταστροφή, τή σκηνή του θεάτρου, τήν ίδια τή συνέχιση τής μυθοπλασίας: αυτό πού έμεις θά δούμε κατόπιν, τήν άπαγωγή. Τό θέατρο θυμίζει εδώ πολύ (μέ τή μουσική συνοδεία του) τήν «*Ιστορία του στρατιώτη*» του Στραβίνσκυ, όντας ένα νοηματικό κλειδί γιά τή μυθοπλασία, ένα εικονιστικό δείγμα τής καταπληκτικής συμβολικής έργασίας του φιλμ κι ένα συντακτικό τέχνασμα παρόμοιο μέ κείνα του μεγάλου κλασικού κινηματογράφου: βλέπουμε ήδη σέ μινιατούρα, σμίκρυνση, καθρέφτη, σύμβολο, εικόνα, λέξη και γράφημα αυτό πού κατόπιν θά δούμε σάν κινηματογραφικό αφήγημα, μυθοπλασία, δράμα, σημασία και δίδαγμα. Πρακτική πού επίσης περικλείει και μιά μπρεχτική πλευρά: τό νόημα τής μινιατούρας διατυπώνεται σάν άίνιγμα και μετασχηματίζεται άπό τό θεατή της - τήν Σολωμία - σέ δράση και σέ δύναμη. Διατύπωση του νοήματος χάρη στήν άναίρεσή του.

Πολύ νωρίς, πολύ άργά.

Αυτό πού οι σφηνές του φιλμ άποκαλύπτουν κι έγγραφουν είναι ή λογική του ταξιδιού και του πέρασματος: α) Ό Όστάπ κοιτάζει τά τρία πουλιά: είναι πολύ νωρίς γιά νά καταλάβει τό μέλλον του. β) Η Σολωμία κοιτάζει τίς καλαμιές, μιά πάπια, τή γάτα: είναι ήδη άργά, έχει χυθεί τό βάτο. Σ' αυτή τή άριστουργηματική σκηνή ο Ντονσκό δείχνει τό ύποκειμενο νά χάνεται μέσα σ' αυτό πού κοιτάζει (ή Σολωμία χάνεται μέσα στά καλάμια, πού μόλις τά κοιτάζει), δηλ. μέσα στό ίδιο τό βλέμμα του. Τό ύποκειμενο χάνεται, σβήνει, παθαίνει έκθλιψη μέσα στή φιλική σύνταξη, ή όποια τό διατυπώνει.

Διπλή λογική: μυθοπλαστική (συμβολική) και σημαίνουσα (συντακτική). Οι ήρωες φτάνουν ή πολύ νωρίς ή πολύ άργά στόν τόπο πού θέλουν νά φτάσουν. Άποκορύφωμα αυτής τής πρακτικής: μόλις ο Όστάπ φτάνει στήν άλλη όχθη πληγώνεται άμέσως, σάν σέ θαύμα, πού έπιτρέπει στόν ταυφλικά νά τόν πετύχει, παρά τήν όμίχλη! Η λογική του Άλλογου είναι λογική τών θαυμάτων. Όχι μόνο έπειδή ή τράπουλα τής τιογάνας λέει τήν



άληθια του θανάτου της Σολωμίας, όχι μόνο γιατί το όνομά διακρίνει κ.τ.λ., αλλά και γιατί το έρπωτομένο όπισθι κι ακούει ή πολέ νομίζε (μαντίτσα, διαίσηθη) ή πολέ αγρά (άγνοια, πλάνη), ποστρεμ που σημαίνει ότι κάθε πλάνο λίπει απ' τη θέση του, έφεται να την ποσι ποτα - καρτα.

Κι αν θέλαμε να ορισουμε την ιδιότητα του ανιμά του Ντανιουό, το πλάνο του, θα την οφισαμε ο' αυτές τις σημαίες, τις παρερούδες, ο' αυτά τα σήματα της -οδωζής, ζελίσιοφιας του γήρη - ο' αυτές τις σημαίες τις παρρωφάους του, ή αυτά έσοιαζωνται απ' τις σημαίες της ή τατίστια μ' αυτή:

Απομωζωνοί: Τα ποτα τα δεξίλιον μ' ατά το θανάτο του Παναζ, τον ζωνίζοντα ζορλί να οφισαίση τον θανάτο, ομωζον τον ελιθηρία του Οουλα. Η -ολωζήρη ή λειπέτεια του ασόζου δε ανδρε τα σίπιακι μ' τα δική των δύο γυναικών.

Γαιτοπή ή γυναικα τριζι στις κελιμής, ή διαδομή της την αποτρωσε-νιούδα ζορλί απ' την αρχη Αίτιος το οίμηρα της ηρωιδος. Αποτίμια, κι κελιμής. Γαιτοπή ο αποτρωσεντο-λιουός. Οι σφραζές είναι ζωσλον απο-λυτο διαζοτλια σήματα, ποσ δεζαζι απ-

τις ο λογος της πινίας θα γινόντε γρημιακόζ. Και το αποτημα του γήρη, σταν μιά γυναικα κοιτάζι ζατι, που το ολίπορε πάντα πιά που ή πο-ροστρε απ' αυτήν, μας παρσιμυτι ζω-τιρθέαν στις πληγές του κινηματογρέ-φου, οί ό.τι πιά κινηματογρημιακό ζατι παρσιμυτι ποτε στην εδοση τίζην προκτιπή ανάλορη μ' έκτηρη της Νεζίας του Αντουόνι, του Ιαζιδιού στην Ιαλία του Ροσλίβι, της Άγριας των Ιηδίων του Ζαζ Τουρνεζ(2). Με την ηλιμνια αυτή τιμια το Άλογο που κλαι - σφραζεται για σε ότι ιμωρα το καρνωλαίστικο στοιζέτο του (στο γάμο, στο χορο και στο διζο-ρι), στοιζέτο που σφραζαζ ζατι η οφ-θητην έδηζήση της γυναικαζ με-σφραζεται ή ηροσθητο της γυναικαζ να την ποθθήκον για ζατι ποσ δικί-νια (μαζοζαρας, διαλίμτος ζωσ, απο-λορη...). Ο χορός των τορζιόνων είναι μια σζήρη γινωτιστη, ομωζοζ και δαλινηζ. Αποτίμια ζατι την Σοζομ-μαθεαζ το άντηζοζ, την ελεσηριμα, την ομολασση. Οσο πιο ομωζος ζατι-να το χορός, τόσο πιο σζαζαζι ζατι-τιζονοί προωποθήαζ του. Κι σταν ο Οουλα ζωρε τα σπέζαρε μιάλοζ της Σολωμιάζ, σταν δική την μάλοζαζαζ οί άντηρα, ή γυναικα ημωζιάζαζι οί

Η Πηγα απ' τον Τουργκ
και τον Άλτζ, σταν το
Άλογο που κλαι και πε-
νιούδα ζορλί την ακρωιμα-
κοζ τιμια του Παναζ Πα-
λαδοζοζοζ, το ποση του
Μηδε (1974). Απιο το σφρα-
σισαζιμαζ του έκαρτωζου
καρνωλαίστικοζ του, δυο-
τιζοζ και πορτωζαζαζι οφ-
θητο σφραζαζαζι τατιμιαζ,
μια ζατι ζατι ποθθη-
τοζ ζατι δεζαζιόζαζι ζατι ζα-
τιμιαζ τοζ γήρη ζαζοζ απί-
καζ ποθθηζέ ζαζοζ ζατι
ζατι ζαζοζ ζαζοζ και
σφραζαζαζι ζαζοζ ποθθηζοζ
σφραζαζαζαζαζαζαζαζαζ
αποτίμιαζ, ζαζοζ ζα-
ζοζοζ και ζαζοζ. Τα
Ηρωιδη του Μηδε ζαζοζ
ζαζοζ, ποσ ζαζοζ οί ζαζοζ
ζαζοζ ζαζοζοζ, και της
σφραζαζαζαζαζαζαζαζαζαζ
της σφραζαζαζαζαζαζαζαζ

τικῆς μονάδας, ἀφοῦ πρῶτα τὴν ἔχουν χρησιμοποιήσει. Ὁ Παπαδόπουλος μᾶς ἀποκαλύπτει τὸ λεξιλόγιό καὶ τὴ γραμματικὴν τοῦ «Ἰερου» καθὼς καὶ τὸ ἄλλο πεδίο του — τὸν ἐρωτισμὸν. Δὲν ἀρκεῖται νὰ ἐπικαλύπτει τὴν ἐργασία τοῦ φίλμ με σκώματα λυρισμοῦ καὶ νὰ «ράθει» τὰ πλάνα τὸν χῶρον στὴν ὑποκειμενικὴ λειτουργία τῶν δλεμμάτων τῶν ἡρώων του.

ὅλη τῆς τὴν οὐτοπικὴ ὁμορφιά. Στὰ Πουλιὰ τοῦ Χίτοκοκ ἡ Μέλανι εἶναι ὁμορφότερη παρὰ ποτὲ ὅταν πληγώνεται ἀπ' τὰ πουλιὰ, ὅταν δηλ. ἐμφανίζεται ἡ ἀπειλιὴ τοῦ περάσματος τῆς στὸν κόσμον τῶν τεράτων.

Τὸ καρναβάλι, οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ, τὰ περάσματα, τὰ πλάνα, τ' ἀντικείμενα, σφραγίζονται ἀπ' τὴν ἐκβλησὴν τοῦ ὑποκειμένου, ἀπὸ τὴ λειτουργία τοῦ δλέμματος τοῦ, ἀπ' τὴ διαφορὰ τοῦ ἀντα καὶ τῆς γυναικας, ἀπ' τὴν ἀναζήτησιν τοῦ ἀνέφικτου, καὶ αὐτοῦ τοῦ διαρκῶς ἀναβάλλεται, χάρις σ' ἕνα θαῦμα, σὲ μιά ἔλλειψη, σ' ἕνα λάθος, σὲ μιά παρανόση. Ὁ τεμαχισμὸς τῆς ταινίας σὲ πλάνα ἀνταποκρίνεται στὴν ἐπιθυμία τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ θεατῆ, στὴν ἀπόστασιν πού τὸ χωρίζει, ἀπόστασιν πού μετρεῖται καὶ πού ρυθμίζεται ἀπ' τὴ ἄσυχρονία ἀνάμεσα στοὺς δύο ἥρωες καὶ ἀνάμεσα στὶς συντακτικὰς ἰδιορρυθμίας τοῦ ἀφηγηματος: τὸ κατ' ἐγγράφει τὸ θαῦμα, τὴν ἀναμονή, τὴν ἰδιουπία τῶν περασμάτων, τὸ παραμοιχ (τὸ πρόπο πλάνο με τὰ τοῖα πουλιὰ) ἐγγράφει τὴ συνίπαρσιν τοῦ ἀνθρώπου με τὸ ζῶο στὸ ἴδιο πλάνο. Δηλ. τὴ σύγχυσι αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος, τὸ μιλτοκρίσμα τῆς παραγωγῆς τοῦ μεταφορικοῦ νοήματος, τὸ «αἶνιγμα» τῆς ταινίας (ποῖο εἶναι τὸ ἄλογο πού κλαίει). Τὸ αἶνιγμα αὐτὸ, τὸ πέρασμα ἀπ' τὸν ἄνθρωπον στὸ ζῶο, αἶνιγμα πού διατυπώνει τὴν προβληματικὴ τῆς ὁμορφίας καὶ τῆς ἀλήθειας (τὸ πέρασμα εἶναι ἡ ὁμορφία, τὸ μὴ — πέρασμα εἶναι ἡ ἀλήθεια), ὁργανώνεται στὴ σφαῖρα τῶν μορφῶν με μουσικὸ τρόπο, με ρεοιτατιβὰ καὶ ἄριες, λυρικὰς ἢ δραματικὰς. Ἡ σκηνὴ τοῦ κομήματος τῶν μαλλίων εἰσάγεται με ἕνα πανοραμικὸν: ἀπ' τὸν ποταμὸ (πὸν καθρεφτίζει τοὺς ἥρωες) πάνω στοὺς ἴδιους, σὲ γενικὸ πλάνο, πού ρυθμίζει ἀπόλυτα μὴ τυπικὴν κατάστασιν ὅπερας (ἀργὰς κινήσεις καὶ στάσεις). Τὸ στακάτο τῶν παροτρύνσεων τῆς Σολωμίας στὸν Ὀστῆπ («κόφτα», «κόφτα»), διακόπτεται ἀπὸ ἕνα πλάνο νερῶν καὶ συνοδεύεται ἀπὸ ἕνα χορωδικόν, πού τὸ κροσέντο του μοντάρεται πάνω στὴν κίνησιν τῶν χειρῶν πού κῶδον τὰ μαλλιά, ἐνῶ αὐτὰ πέφτουν στὴ γῆ σὲ ραλιαντῆ, ἀργὴ κίνησιν. Τὸ πλάνο τῶν νερῶν πού σπάζει ἀνάιτια τὴ συνέχεια τῆς ἀφηγηματικῆς ἀλλοιδας, καὶ πού ἐδῶ σημαίνει ἴσως τὴν ὁμορφίαν τοῦ μασκαρέματος, τὸ ἀντικαθρέφτισμα τῆς, θὰ γίνῃ ἀργότερα (στὴ σκηνὴ τοῦ περάσματος τοῦ ποταμοῦ) ἀπειλιὴ καὶ μυστήριον — δύο πλάνα νερῶν γεμάτα μαῦρες σκιὰς ἢ φαντα-

στικά ζῶα, ὁ θεατῆς διαλέγει ἐλευθέρω — καὶ στὸ τέλος πλάνο πού πάνω του ἐπιπλέει τὸ φέσι τοῦ Ἰβάν καὶ ὁ μανδύας τῆς Σολωμίας: σφραγίδα τοῦ θαυμάτου, ὑγρὸς τάφος.

Πολύσημα τῆς πρακτικῆς τοῦ Ντονσκοῦ: τάφος, καθρέφτης ἢ μυστήριον, τὸ πλάνο τῶν νερῶν δὲν εἶναι πάντοτε τὸ ἴδιο: πρόκειται γιὰ μιά ταινία τῶν διαρκῶν μεταμορφώσεων, τῶν ἀλλαγῶν, τῶν περασμάτων, τῶν γλιστροημάτων, ἀπ' τὴ μιά μορφή στὴν ἄλλη. Αὐτὴ ἡ λογικὴ τοῦ ὄνειρου καὶ τοῦ καρναβαλιῦ (λογικὴ τοῦ μύθου τοῦ Πρωτέα) δὲν μπορεῖ νὰ διαδρασεῖ μόνο στὸ συνταγματικὸ ἐπίπεδο («κόφτα»/πλάνο νεροῦ / «κόφτα» κτλ.) ἀλλὰ καὶ σ' ἕνα παραδειγματικὸ (πλάνο νεροῦ — καθρέφτης/πλάνο νεροῦ — ἀπειλιὴ / πλάνο νεροῦ — τάφου/κλπ). Τὸ παραδειγματικὸ ἐπίπεδο εἶναι καὶ τὸ ἐπίπεδο τῶν μεταμορφώσεων τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων, οὐστῆμα τοῦ μύθου καὶ τοῦ κύκλου. Τὸ οὐστῆμα αὐτὸ μιλά τὴν ἀλήθειαν τοῦ φίλμ (δηλ. τὸ ἀνέφικτον τοῦ ταξιδιοῦ, τὸ ταξίδι, σὰν παρὰ-καιρο φαινόμενο), σὲ ἀντίθεσιν με τὴ συνταγματικὴ ἀνάγκωσιν, πού μᾶς ἀποκαλύπτει τὴ σύνταξιν αὐτῆς τῆς ἀλήθειας.

Αὐτὴ ἡ ταινία εἶναι κατὰ παράδοξον τρόπο μὴ μπαζενικὴ: δὲ δοκιμάζει νὰ φιλάρει ἀνθρώπους καὶ ζῶα μέσα στὸ ἴδιο κάδρο, ἀλλὰ ἐφαρμῶζει ἐνα μοντάζ, τὸ ὁποῖο δείχνει τὸ ζῶο σὰν ἀποτελέσμα τῆς μεταμορφώσεως τοῦ ἀνθρώπου — καὶ ἀντίστροφα. Ἡ μεταμορφώσιν εἶναι βέβαια τῆς τάξεως τοῦ θαύματος καὶ τοῦ μύθου (κάπως ὅπως στὸν Γαλαξία τοῦ Μπουινουέλ). Μᾶς θυμίζει ἐπίσης τὸ οὐστῆμα τοῦ Ἰβάν τοῦ Ἀϊξενσταίν, ἀλλὰ καὶ τὰ χρωματικὰ μεθῆσιν τῶν πειρατικῶν ταινιῶν, ὅπου τὰ ὀπτικὸ — ακουστικὰ θέματα, ἢ ἀνάμειξί τους, τὰ μυθικὰ μοτίβα τοῦ χαμένου παραδείσου, τῆς χαμένης πατρίδας καὶ τῆς χαμένης ἀγάτης σημαδεύουν τὴν ἀνθρώπιναν ζωὴν, φτάνχουν ἀπὸ τὴ γυναικῆ ἐνα αἶνιγμα καὶ προβάλλουν τὴ νοσταλγίαν τῆς στὸ μέλλον, μέσα σ' ἕνα αἰσθητικὸ ὄργιο, ὅπου ὁ μῦθος περατώνεται καὶ ὅπου τὸ νόημα γίνεται μέσα στὸ στροβίλισμα τῆς καλλιτεχνικῆς ὕλης.

Δύο προσωρινὰ συμπεράσματα: Οἱ ἄντρες ὅταν ἀκόμη ἀγαποῦν τὴς γυναῖκες δὲν παύουν νὰ μὴν τὴς ἀγαποῦν.

Τὸ ἄλογο πού κλαίει εἶναι αὐτὴ, ἡ Σολωμία, πού τῆς ἔχουν κόψει τὰ μαλλιά, ἡ γυναῖκα τοῦ σκηνοθέτη, ἡ πανέμορφη Βέρα Ντονσκοῦ.



Γιά μιὰ συντήρηση τῆς κριτικῆς; (Τὸ Πρίμ)

«...τὸ απογοητευτικό - καὶ τὴ σκοπία τοῦ σοσιαλισμοῦ - δὲν εἶναι ὁ τροπος ἐξέλιξης τῆς οικονομίας, ἀλλὰ ἡ φύση τῆς τάξης που βρίσκεται στην ἐξουσία. Μ' ἄλλα λόγια, τὸ βασικό ζήτημα δὲν εἶναι ἀν' ἀναίμαξη σὲν οικονομία ἢ ἀναίμαξη ἢ τὸ «προγραμμα» - ἰσομετρία καὶ τὸ «κράτος» - ἀλλὰ ἡ φύση τῆς τάξης που καίγει τὴν ἐξουσία. Ἀν ὄντως οἱ πρώτοι πλανοὶ τὸν ρόλο τῆς κριτικῆς, διατήρησης τῆς οικονομίας, θέτομα σ' ἄνευτο πλάνο τὸ ρόλο τῆς φύσης τῆς ἐξουσίας σὰς τάξης, δηλαδή ἀναίμαξη καὶ ἀναίμαξη, τὴν ὄντως.

Σάββ Μισακίαν

1. Τὸ Πρίμ φέρεται νὰ υποθέτει ὅλο τὸν κόσμο: ὁ Ριζοσπάστης τὸ φέρει ἀπογοητευτικὰ τὸ κομμουνιστικὸ κίνημα, ἀπογοητευτικὰ, ὁ Βιστόλης Βασιλικὸς εἰσαὶ προοίμια ἔγραψε στο Λένιν ὅτι ὁ στανινοϊσμός, ἢ τὸ ἀναίμαξη προοίμια τὸν λενινοϊσμοῦ) χωρίζεται σ' ἕνα ἄρθρο του στο Ἄριζ ἀπὲς τὴν ἐκδήλωση τῆς ἰδεολογικῆς ἀναίμαξη τῆς προοίμια, οἱ «ἀναίμαξη» ἀναίμαξη καὶ πᾶσι τὴν ἰσχυρία νὰ μετανοήσῃ καὶ τὸ στανινοϊσμὸ Κερμλένο, ἢ τὸ νὰ δώσῃν καὶ τὸν μερὰ τὴν ὄντως στανινοϊσμὸ στανινοϊσμὸ καὶ ὁ Ἄριζ τῆς Μισακίαν, ὅτιρε Ἄριζ διαπιστώσῃ ὅτι ὁ στανινοϊσμὸς ἀναίμαξη ἔχει ἔστανινοϊσμὸ τὸ ὄντως.

Τὸ Πρίμ

(Πέννα)

ΕΣΣΔ, 1957

Σάββ Sergei Mikaelian, Ser Alexander Guechman, Boris Bourimstrov, Mikhail Ivanov, Maria, O. Anissava, Heg, Lenfilm, Ego, Evgenii Leonov (Hortovsk), Vladimir Samoilov (Hortovsk, Mirovostoy), Oleg Eankovski (A. Στανινοϊσμὸς), Mikhail Adouzski (Mirovostoy), Arman Dgagikhanian (Hortovsk, Pevostoy), Nina Gurgani (Nava, Mirovostoy), Victor

Sergatchev (Ρόμαν Λουμπάιφ), Léonid Diatchkov (Βίκτωρ Τσερνόκωφ), Svetlana Krioutchkova ('Αλεξάνδρα), Alexandre Pachoutine ('Όλεγκ Κότσονωφ), Micha Sémionov (Τόλια Ιαρίκωφ).
Διάρκεια: 88'. Διανομή: Studio.

Όλοι όμως φαίνεται ότι θέλουν να ξεχνάνε κάτι: ο Ποταπώφ (χαρακτηριστική εικόνα του απολιθωμένου κινηματογραφικού σοβιετικού έργάτη) αρνείται, το πρίμ' αλλά δέν αμφισβητεί ούτε για μιá στιγμή τό πλάνο, μιλάει μέ ξπιστημονικολογικούς θρους. («Στό συνεργείο μας έγινε έπιστημονικολογική επανάσταση»!) και δέν τόν ενδιαφέρει καθόλου τό πλέγμα τών κοινωνικών σχέσεων πού ό συχετιομός τους επιβάλλει σήμερα στή Σοβιετική Ένωση τά πλάνα, τά πρίμ, τίς συνεδριάσεις τών κομματικών έπιτροπών τών εργοστασίων και άλλα πολλά πού δέν θύγονται (άλλά ούτε και ύπαινίσσονται) στήν ταινία και πού, κατά τήν γνώμη μου, ενδιαφέρουν τά 39.000.000 θεατών του *Πρίμ* στή Σοβιετική Ένωση πολύ περισσότερο από αυτή τήν ψευδοδιαφωνία, πού όχι μόνο δέν αρνείται τίποτα, αλλά αντίθετα ξερχεται νά προτείνει τό πώς θά δελτιωθεί ή παραγωγή, μέσα στο πλαίσιο τής κρατούσας αντίληψης, τής ηγετικής γραμμής του Κ.Κ.Σ.Ε. και τών παγιωμένων κοινωνικών σχέσεων πού τήν προϋποθέτουν.

Κάνοντας τή δελτιωτική του πρόταση (νά επιστραφεί τό πρίμ, γιατί στήν πραγματικότητα τό συνεργείο δέν έχει καλύψει τό πλάνο) ό Ποταπώφ και μαζί του ή ταινία κλείνουν τό δρόμο σε όποιαδήποτε κριτική τής σοβιετικής κοινωνίας απ' τήν πλευρά τών παραγωγικών σχέσεων πού κυριαρχούν σ' αυτή και επικυρώνει για μιá ακόμα φορά τήν βασική σταλινική θέση τής πρωταρχικότητας τών παραγωγικών δυνάμεων ως προς τίς παραγωγικές σχέσεις, πού διατυπώθηκε στα 1930 κι από τότε δέν έπαψε (ό Χρουστώφ ένηργησε κάπως σάν τόν Ποταπώφ πάνω στο ζήτημα) νά είναι ή κατευθυντήρια γραμμή τής «ανάπτυξης» τής σοβιετικής κοινωνίας. Καταλαβαίνουμε πολύ καλά ότι αυτή ή θέση δέν είναι και τόσο ανώδυνη: όταν ό Στάλιν λέει ότι «πρώτα τροποποιούνται και αναπτύσσονται οι παραγωγικές δυνάμεις τής κοινωνίας έπειτα, σε συνάρτηση και σύμφωνα μέ τίς τροποποιήσεις αυτές, τροποποιούνται οι παραγωγικές σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους». (Ι. Στάλιν, *Ζητήματα λενινισμού*, σελ. 785) στήν ουσία δέν κάνει τίποτα άλλο από τό νά βάξει τήν ταξική πάλη σε δεύτερη μοίρα και νά μήν δέχεται τήν βασική μαρξιστική - λενινιστική θέση πού ορίζει τήν ταξική πάλη σάν τήν κινητήρια δύναμη τής Ιστορίας - κι όπως λέει ό Σάρλ Μπετελέμ ή σταλινική θέση τής παραγωγικο-

τητας μαζί μ' εκείνη τής εξαφάνισης τών τάξεων στήν ΕΣΣΔ (πού έμπεριέχεται στο σοβιετικό σύνταγμα από τό 1936), «*συνβάλανε στον αποκλεισμό κάθε οργανωμένης δράσης του σοβιετικού προλεταριάτου μέ σκοπό τόν μετασχηματισμό τών παραγωγικών σχέσεων(...)* Πράγματι, από τό ένα μέρος οι τάξεις θεωρούνται πώς είχαν εξαφανιστεί. Από τό άλλο μέρος, οι παραγωγικές σχέσεις θεωρούνται πώς αντιστοιχούν άπόλυτα προς τίς παραγωγικές δυνάμεις και κάθε ενδεχόμενη αντίνομία θεωρούσαν πώς όφειλε νά εξαφανιστεί στον κατάλληλο χρόνο, χάρη στή δράση τής «σοσιαλιστικής κοινωνίας» (Σάρλ Μπετελέμ, *Οι ταξικοί άγώνες στήν ΕΣΣΔ, πρώτη περίοδος, 1917-1923* στήν εισαγωγή, σελ. 38).

Όταν λοιπόν ό Δημήτρης Δανιάκας καθαγιάζει τήν ταινία στον *Ριζοσπάστη*, δέν κάνει τίποτα άλλο από τό νά αναγνωρίζει και νά έπισημαίνει, μαζί μέ τόν Ποταπώφ, αυτή τήν ενδεχόμενη αντίνομία πού όφείλει νά εξαφανιστεί στον κατάλληλο χρόνο, για τήν οποία μιλάει ό Μπετελέμ. Παραθέτουμε εδώ τό σχετικό κομμάτι απ' τό κείμενό του: «*Ο Ποταπώφ λοιπόν μέ τόν υπεύθυνο τών Κομμουνιστών του συνεργείου του λένε ότι δέν παίρνουν τό «Πρίμ» γιατί δέν καλύπτονται πολλές ώρες εργασίας τών εργατών, μέ αποτέλεσμα οι άποδοχές του νάναι πολύ μικρότερες απ' αυτές πού έπρεπε, και δέν καλύπτονται οι ώρες τους γιατί δέν είναι καλά οργανωμένη ή παραγωγή. Και δέν είναι μόνο αυτό. Ο Ποταπώφ άποδέχεται ότι ήταν σφάλμα ή μείωση του άρχικού πλάνου και ότι είχαν όλες τίς δυνατότητες νά τό εκπληρώσουν. Γι' αυτό τό λόγο, προτείνει νά έπιστρέψουν βλοι τό Πρίμ για λόγους ήθικης τάξης» (Ριζοσπάστης, 6/2/77. Οι ύπογραμμίσεις δικές μου)*

Τό μοναδικό πρόβλημα λοιπόν είναι ότι «*ή παραγωγή δέν ήταν καλά οργανωμένη*» και επιβάλλεται ή καθαρτήρια τιμωρία αυτής τής άμέλειας μέσα από τούς φορείς τής «*ήθικης τάξης*». Αν μερικοί αντίστέκονται (ό διευθυντής, ό προγραμματιστής) δέν τό κάνουν παρά γιατί είναι στενοκέφαλοι και δύστροποι γραφειοκράτες (δέν έχετε παρά νά προσέξετε τό σουλούπι τους: ό διευθυντής μοιάζει μέ ιταλό μικροαστό διευθυντή αστυνομικού τμήματος κι ό προγραμματιστής μέ συνταξιούχο άγροφύλακα πού έχει σάν μοναδικό φίλο τό κυνηγόσκυλό του. Αντίθετα ό γραμματέας τής κομματι-

κίς έπιτροπής μέ τό άψογο κουστούμι καί τά καλοφτιαγμένα χαρακτηριστικά είναι τέλειος τεχνοκράτης). Ή ήθική όμως του έργάτη είναι άμείλικτη και κυριαρχεί κι έτσι όλοι μένουν ευχαριστημένοι, πριν είναι πολύ άργά, «στόν κατάλληλο χρόνο».

2. Το *Πρίμ* είναι μία ταινία - πυραμίδα. Οί πρώτες εικόνες της, μάς καθίζουν στην επιφάνεια μιάς επίπεδης βάσης, όπου παρακολουθούμε μία σειρά από καθημερινούς κι άσημαντους διαξίφισμούς τών εργατών, πού έχουν τοποθετηθεί εκεί μέ τέτιο τρόπο ώστε νά ύπάρξει μία «πραγματική» βάση στη συνεδρίαση της κομματικής έπιτροπής (άρχικά, όταν θρσκόμαστε ξέω άπ' τό χώρο της συνεδρίασης, άκόμα και ή άρνηση του Πρίμ δέν μάς κάνει και τόσο μεγάλη έντύπωση). Ή πυραμίδα άρχίζει νά όρθώνεται συστηματικά και νά μάς περιβάλλει άπ' τή στιγμή πού άρχίζει ή κομματική συνεδρίαση: στην κορύφωση της, στό τέλος της ψηφοφορίας πάνω στην πρόταση Ποταπίωφ, φτάνουμε στην αιχμή της πυραμίδας, στην διατύπωση της Άλήθειας (4 μέ 3, ύπέρ του Ποταπίωφ). Τό ύποκειμενο της διατύπωσης: τό Κόμμα. Ή αιχμή της κομματικής πυραμίδας: Ό Γραμματέας της κομματικής έπιτροπής, ό Φαραά.

Ή Άλήθεια στό σύστημα της πυραμίδας είναι μοναδική. Τά τρία νυχτερινά πλάνα μετά τή λύση της συνεδρίασης είναι γιά τόν Ριζοσπάστη ό ουρανός πού γλυκοχαράζει και γιά κάποιους άλλους μία μεταφυσική άδευδαιότητα, κληρονομημένη άπ' τόν Άντονίον: άς μην κλείνουμε έπιτέλους τά μάτια, σ' αυτές τίς εικόνες! Άς μην ξεχνάμε ότι στό έκτός πεδίοι τους, ό Μικελιάν διατηρεί τήν φωτισμένη ύπαρξη του δωματίου όπου έγινε ή συνεδρίαση. Τό κόμμα μεταβάλλεται σέ μοναδική πηγή φωτός, έστω κι άν αυτή είναι κρυφή και φροντίζει νά υποβάλλει τήν παρουσία της μέσα από μία επιδεικτική άπουσία. Άπ' όπου και μία σύγερση δόση άδευδαιότητας, πού έγγράφεται όμως στό πλαίσιο του έρωτήματος: τό κόμμα θά τά καταφέρει;

Ή Ριζοσπάστης κατάλληγι: «Άπ' όλα αυτά, σάν συνισταμένη τους ζημώνεται ό νίος Άνθρωπος στη σοσιαλιστική κοινωνία. Μέσα από τίς δυσκολίες, από τά λάθη, μέ γνώμονα τήν κομματικότητα και τήν συλλογικότητα, μέ τήν προοπτική ότι τίποτα δέν χαρίζεται και μέ τήν πίστη ότι οι δυνατότητες του ανθρώπου σέ μία κοινωνία, πού οι αντικειμενικές συνθήκες είναι ενδοικές, δέν είναι περιορισμένες, οικοδομείται ή Νέα κοινωνία. Μία κοινωνία πού σ' αυτήν ή άπελευθέρωση του ανθρώπου είναι κάτι περισσότερο από μία άπλή πραγματικότητα». Νεοτεχνοκρατικό δράμα, χωρίς αυταπάτες...

3. Θα έπιχειρήσω, ίστορα άπ' όλα αυτά, τή διατύπωση ενός συμπεράματος: τό *Πρίμ* αντιτρεί τήν εικόνα της κριτικής, έτσι όπως τήν όραματίζεται ή έπίσημη σοδιετική ιδεολογία, δίνοντας ένα Άπόλυτο πρότυπο, πού έπιτρέπει γιά μία άκόμα φορά νά χαρακτηρισθούν άλλες, ύπογείες και άνατρεπτικές κριτικές προσπάθειες. Ιμπεριαλιστικές συνωμοσίες και νά διοχθοίν άμείλικτά. Δέν έχετε παρά νά ξετάσετε τήν στάση του Ριζοσπάστη μπροστά σέ μία πραγματικά έξεγερμένη ταινία όπως ή *Φιλλοροη*, πού άργοι έντελώς τίς κομματικές έπιτροπές και όρσκει τόν τρόπο νά παίξει επικίνδυνα, νά κινηθεί στην κόψη του ξυραφιού της λαϊκής αντίστασης, μέσα άπ' τήν *ύπερβολή* του καμικου στοιχείου, μέσα άπ' τή διαστοφική καταστάσεων και αξιών (Τό *Πρίμ* σπάει όλα τά ρεκόρ εύπρέπειας και σοδαροφάνειας.)

Τέλος, τό *Πρίμ* κάνει ευχάριστος ένα άνοιγμα στά δεξιά (έκει όπου ή μόνη διεκδίκηση, τό μόνο αίτημα, είναι ό διάλωγος κι όχι οι ταξικοί όροι μέ τους όποιους διεξάγεται - δέχεται και τό κείμενο του Β. Βασιλικού στό Άντι) γιά νά κλείσει τό δρόμο σέ μία *άριστερή κριτική* του *σταλιτισμού* (περίπτωση Μπίρμαν, σπληήφεις μελών εργατικών έπιτροπών στην Πολωνία).

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.



Ἡ εὐφυΐα τῶν λουλουδιῶν (᾽Ο ἄθῶος)

᾽Ο Ἀθῶος
(L' Innocente)

Ἰταλία, 1976

Σκη: Luchino Visconti.
Συν.: Suso Cecchi d' Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti, βασισμένο στο μυθιστόρημα *L' Innocente* του Gabrielle d' Annunzio. *Φοιτ.:* Pasqualino de Santis. *Μουσ.:* Franco Mannino. *Ντεκόρ:* Mario Garbuglia. *Κοστ.:* Piero Tosi. *Μοντάζ:* Ruggero Mastroianni. *Πρωτ.:* Giovanni Bertolucci, για την Pizzoli Film. *Εξομ.:* Giancarlo Giannini (Τούλιο), Laura Antonelli (Τζουλιάννα), Jennifer O' Neil (Τερέζα Ράφο), Marc Porel (Φίλιπο Ἀο-

Το πραγματικό πρόβλημα που διαταράζει τη σχέση του ζευγαριού της ταινίας του Βισκόντι, ἄς τό ποῦμε ἀπ' τὴν ἀρχή, δέν εἶναι ἡ ἀπιστία τοῦ συζύγου, ἀλλά ὁ ἐρωτᾶς του γιὰ τὸν ἐραστή τῆς γυναίκας του. Πρόβλημα τῆς ἀνδρικής ὁμοφυλοφιλίας λοιπόν, πού ὑπῆρξε γιὰ τὸν Βισκόντι ἡ βασική πηγή ὀλόκληρης τῆς θεματικῆς καὶ ἰδεολογικῆς του παραγωγῆς – καὶ πού ἐδῶ εἰσάγεται σάν ἀστραπή καὶ ἀποκάλυψη μέσα στή μυθοπλασία: ἡ στιγμή ὅπου ὁ ἐραστής τῆς γυναίκας τοῦ ἥρωα θγαίνει γυμνός ἀπ' τὸ λουτρό. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ὁ σύζυγος θ' ἀρχίσει νὰ ζεῖ μέσα στὸν πανικό μπροστά στήν ἀνάδυσή τῆς ἀλήθειας του. Ἀλήθεια πού θά πάρει τὴν ὄψη τῆς ζήλειας (ὁ Φρόντντ δέν ἔπαψε νὰ τονίζει ὅτι ἡ ζήλεια εἶναι ἡ κλασικὴ ἐκδήλωση τῆς

ὁμοφυλοφιλίας) καὶ παράλληλα τὴ μορφή τῆς ψυχικῆς, ἠθικῆς καὶ σωματικῆς ἀγωνίας (ἀνησυχία, ἀπαισιοδοξία, φιλοσοφικὴ ἀναζήτηση, ἰδρώτας...) Τὸ πρόβλημα τώρα εἶναι γιὰ τὸ σύζυγο νὰ ἀπαρνηθεῖ τὴν ἀλήθεια του μέ ὄλα τὰ μέσα, τὸ τελευταῖο τὸν ὁποῖον εἶναι ἡ φιλοσοφικὴ ἰδέα τοῦ ἐλεύθερου ἀνθρώπου (στὸν *Θάνατο στὴ Βενετία* τὸ ὄλο της ἔπαιξε ἡ Ὅμορφιά: ἀδέξια ἰδεαλιστικοποίηση τοῦ ὁμοφυλόφιλου πόθου), δηλαδή τὸ πρόβλημα τῆς μοίρας: εἶμαι ἢ ὄχι ἐλεύθερος νὰ διαλέξω τὴ ζωὴ μου, τὸν πόθο μου; Γνωρίζοντας πολὺ καλά ὅτι ὁ πόθος του ἔχει διαλέξει ἥδη γι' αὐτόν, ὁ Τοῦλιο ἀπαρνεῖται αὐτὴ τὴ γνώση του, λέγοντας τὸ ὄχι στήν ἀλήθεια του. Ἡ αὐτοκτονία του εἶναι λοιπόν ἡ ἀπάρνηση τῆς ὁμοφυλοφιλίας του, συγγέεται δὲ ἀξεδιάλυτα μέ τὴν

Ιδέα του ντισεικού ανθρώπου, ή όποια είναι μάλλον ή εξιδανικευσή της. Άλλά ή άπάρνηση κι ή εξιδανικευση δέν καθορθώνουν τά σκεπάσουν τήν άλήθεια, όπως στίς προηγουμένες ταινίες του Βισκόντι: ή μυθοπλασία δέν άποτελεί πιά κανένα *άλλοθι* τής άπάρνησης, έννοώ ότι ή ιστορία είναι τόσο άπλή και συμπικνωμένη, όστε νά μή μένει πιά καμιά άμφιβολία γιά τήν άλήθεια τών σκηνοθέτη. Καμιά αίτια δέ συνδέεται πιά μέ τό θάνατο του Τούλιο, εκτός άπ' τή σκηνή του λουτρού, ή όποια είναι ή αίτια τής διαμόρφωσης τού πόθου του Τούλιο, αλλά και μιά ευκαιρία, μιά άφορμή γιά τήν άνάδυσή τής άποθνημένης άλήθειας του. Η *πραγματική αίτια*, λοιπόν, κρύβεται στό παρελθόν, ή καλύτερα βρίσκεται παντού και πάντοτε: ό Φρόντν είχε ήδη πρίν μισόν αιώνα τό θάρρος νά τοποθετήσει τήν άνδρική όμοφυλοφιλία στή δάση κάθε κοινωνικού σχηματισμού* (άλήθεια πού σήμερα χρησιμοποιούν τά φεμινιστικά κινήματα στήν πάλη τους ένάντια στήν πατριαρχία), κι ό Βισκόντι δέν παύει νά τήν έγγραφεί παντού μέσα στόν κόσμο τής άνδρικής «φιλίας»: έτσι εδώ δλ. τό ρόλο τής *ξιοφομαχίας*. Άν ή ξιοφομαχία είναι στό φίλμ ή πραγματοποίηση τής κοινότητας τών άνδρικών ιδανικών και πόθων (ή περίφημη «άνδρική φιλία») αυτή θά έγγραφεί τήν δεύτερη φορά μέσθ τήν ταινία σάν τό άποχωρήσιμο τής *παράνοιας* του Τούλιο, ό όποιος προσπαθεί νά σκοτώσει τόν άδελφό του, γιατί νομίζει ότι πίσω άπ' τήν μάσκα του κρύβεται ό έρσαστής τής γυναίκας του. Γιά τόν Βισκόντι λοιπόν ή άνδρική φιλία είναι μιά άποθνημένη όμοφυλοφιλία και παράλληλα παρανοϊκό παράλημμα, πού έγγράφεται στό δάθος όλων τών κοινωνικών σχέσεων (όλετε εδώ τήν άποψη του Κλώντ Λεβί-Στρως ότι οι γυναίκες άποτελούν μέσα στίς στοιχειώδεις σχέσεις τής αγωγείας αντικείμενα ανταλλαγής άνάμεσα στους άνδρες, ή επίσης τήν άποψη του Ζάκ Λακάν ότι στό έρωτικό παιχνίδι τό μονο αντικείμενο πού έχει άξια γιά τόν άντρα και γιά τή γυναίκα είναι τό άνδρικό γεννητικό όργανο και όχι τό γυναικείο).

Η ταινία του θ' άποσυνδέσει τή μυθοπλασία άπ' τήν άλήθεια του Τούλιο και ταυτόχρονα θά ανήρσει τις *επιπτώσεις όμοφυλίας και γυναιξ*: οι όποίες δέν είναι πιά εδώ μονάχι εξιδανικευσεις του οίξονολογικού πόθου, αλλά και αφωκλιρησιατικά προματι-

κά, διακοσμιακά στρώματα. Βέβαια, δέν πρέπει εδώ νά λημονήσουμε ότι τους χώρους του φίλμ γιμίζουν πάντοτε άφθονα *λοιδόδια*, τά όποια δέν είναι τίποτε άλλο από τήν ύψιστη άπάρνηση τής άλήθειας του Τούλιο (και του κόσμου του): *άλήθεια* του έξατολογικού συμπτώματος (δλ. τόν ιδιώτα του, ή τήν άποσίθωση τής Βενετίας στό θάνατο, *άλλ'* επίσης και τήν επανεμφάνιση τής βενετσιάνικης χολέρας εδώ μέ τή μορφή του άφρικανικού πυρετού πού θανατώνει τόν έραστή τής γυναίκας του Τούλιο στην 'Αφρική...). Άλήθεια του θανάτου, τής καταστροφής πού, δυστυχώς, δείχνεται πάντα άπ' τόν Βισκόντι σάν δίσση, λυκόφως (θά μπορούσε νά είναι κι επιβεβαιωτική, άρνητική, άνατροπή...).

Ό Βισκόντι, βέβαια, δέν παραλείπει κι εδώ νά άπαρνηθεί κι αυτός τήν άλήθεια, όπως και στίς άλλες ταινίες του: δλ. έτσι τό τελευταίο μέρος τής ταινίας, τή συζήτηση άνάμεσα στόν Τούλιο και τήν έρωμένη του, ή όποια χιτζεται μέ εκκλησιατικά έξυπνούς διάλογους, πού δέν κάνουν τίποτε άλλο άπ' τό νά *επιθεωρούν* άρνητικά τό μυθικό του Τούλιο. Σ' αυτό τό τό επίπεδο έγγράφεται καιπ στην ταινία πού θά τό δομαζάμε *εφύνη*: ή άρνητική επιθεωρία τής άλήθειας, τό όχι πού άποτελεί τόν άπαραιτήτο όρο του λογικού συλλογισμού. Πράγμα πού σημαίνει ότι ή ταινία είναι μέ τή σειρά της εύφνης, διαυγής, στό μέτρο πού ή άλήθεια εισάγεται σέ κάθε στιγμή μέσα τής καταστρέφοντας κάθε πιθανή ψευδαίσθηση του θεατή: όλετε εδώ τή σκηνή όπου ανακαλύπτουμε εκκληριχοί ότι ό Τούλιο επισκέπτεται κρυφά τό δρέφος, ενώ νομίζαμε ότι τό μοσεί.

Η διαφορά άπ' τό *Θάνατο στή Βενετία* είναι εδώ ότι ό Βισκόντι δέν κατορθώνει ν' άποκρύψει τόσο τέλεια όσο εκεί τή φύση του πόθου τών ήρώων του (μέ μέσο τήν Τέχνη ή τόν Πολιτισμό) κι ότι εδώ ό ήρώας του περιγράφεται σάν έτεροφυλόφιλος άνδρας (σε αντίθεση μέ τις άλλες ταινίες του, όπου τό διφορούμενο του πόθου ήταν πιά ισχυρό), κατάσταση άπ' τήν όποια πηγάζει πιά καθαρά ή *κοινωνικότητα* του προδλήματος του Βισκόντι, δηλ. ό *άποκλεισμός* κάθε ψυχολογικού, προσωπικού και βιολογικού καθορισμού του δρώντος προσώπου: ό Τούλιο είναι τέλως έτεροφυλόφιλος - κι άκριβώς γι' αυτό όμοφυλόφιλος άνδρας. Διαλεκτική του προσώπου και του μυθικού, πού κατά κάποιο τρόπο είναι εδώ *δομαχία* (ό Τούλιο είναι τό *μοντέλο* κάθε «κινητικό» άνδρα), γε-

μάρου), Rina Morelli (ηγήτρια του Τούλιο), Massimo Girotti (Στέφανο Ερζάνο), Didier Haudepin (Φεντερίσο), Marie Dubois (Φεντερίσο), Roberta Paladini (Ελδρίετα), Claude Mann (πρόγρητας).

Λιάγια, 125', Διανομή: Δαμμοκλής-Μιχαηλίδης

★ Βλέπε τή *Σύλλογική Ψυχολογία και άνάλυση* του Έγω.



γονός που έντινείται κι απ' τό ότι τό μυθολογικό στοιχείο *άποκλείεται* κι αυτό, διώνχεται έξω απ' τή σκηνή: ή 'Αφρική, όπου πεθαίνει ό έραστής, είναι δ.τι έχει άπομείνει απ' τή χολέρα τής Βενετίας.

Γιατί λοιπόν τό φίλμ του Βισκόντι άπογοητεύει τή στιγμή άκριβώς που έρχεται νά παραγάγει τήν άλήθεια όλης τής κινηματογραφίας του (τήν παρανοϊκή δομή του πατριαρχικού ύποκειμένου και τίς εκφράσεις της: όμοφυλόφιλα, τέχνη, πολιτισμός, γλώσσα κ.τ.λ.) τήν άλήθεια του ύποκειμένου Βισκόντι;

Θά δώσω εδώ δύο εξηγήσεις: πρώτα ή όμοφυλόφιλη δομή του πόθου των ήρώων του Βισκόντι επενδυόταν στις προηγούμενες ταινίες του μέσα σε μία *ιστορική* ή *πολιτική* δομή, πράγμα που είχε άποτέλεσμα τήν ιστορικοποίηση τής σεξουαλικής όρμής, τή χρησιμοποίηση τής μέσα σε μία θετική προοπτική (βλ. τή άριστουργήματα του Βισκόντι: *Η γή τρέμει*, *Ο Γατόπαρδος*, *Σίνιου*). Με άλλα λόγια ή παράνοια κι ή δύναμη τής (*ή πρωκτική όρμη*), ό σαδισμός, ή επιθετικότητα κ.τ.λ.) γίνονταν ή όόδρα τής 'Ιστορίας (όπως και στις ταινίες του 'Αϊζενστάϊν, όπου ή όμοφυλόφιλη όρμη παράγει στην κυριολεξία τους «θετικούς» ήρωες σκέφτομαι εδώ τους τύπους των γαυτών του *Οκτώβρη*, φορείς ενός άπόλυτου θετικισμού), ενώ εδώ ή 'Ιστορία άποσιάζει άπόλυτα, κι ή δομική διαλεκτική γιά τήν όποια μιλάμε πιά πάνω μένει κατά κάποιο τρόπο δίχως έδαφος, δίχως λήσομα που θά τής έδινε σάρκα και όστά, αίμα και χυμό.

Η δεύτερη αντίρρηση μας είναι γενική τάξης και άφορά τό *μάτι* που κοιτάζει και χτίζει τόν *Άθωο*, τό μάτι ενός δημιουργού κατά κάποιο τρόπο νεκρού. Η κάμερα του Βισκόντι καθήλωνει τή αντικειμενική της, μόνο γιά να τά σκοτώσει μέσα στη μαγεία τους. Η

αίσθητική του φίλμ χαρακτηρίζεται από ένα είδος γεροντισμού: ή κάμερα συρρικνώνει τό θαυμάσιο παιρνίδι του κάδρου και του εκτός - κάδρου του ζούμι και τής άκνησίας, που καθόριζε τό *Γατόπαρδο* ή τό *Θάνατο στη Βενετία*, και κερφώνεται πάνω στο αντίκειμενο, σκοτώνει τήν κίνησή του, τό κάνει δικό της, πράγμα που σημαίνει ότι αυτό χάνεται γιά πάντα γιά τό μάτι του θεατή. Ο Βισκόντι θανατώνει έτσι τήν εικόνα, τή στιγμή άκριβώς που κυριαρχεί άπόλυτα πάνω της, που μιάς τήν προσφέρει νά τήν θαυμάσουμε, σάν ένα μπουκέτο έξώαία άλλα πεθαμένα λουλούδια. Τί μένει;

Τό μοντέλο μιάς δλόκληρης καλλιτεχνικής παραγωγής, τό όποιο προσφέρει τήν άλήθεια του όντας νεκρό, δηλαδή άδιάφορο πιά γιά τό θεατή.

Η έξυπνάδα κι ή εύφυα δέν είναι πειστικές άποδείξεις γι' αυτό που όνομάζουμε «αίσθητική συγκίνηση» ενός έργου τέχνης, όταν δέ συνοδεύονται κι απ' τήν *όρμη* που τίς επενδύει μέσα σ' έναν ενεργητικό, δυναμικό μηχανισμό. Κι από δώ ίσως προέρχεται ή έντύπωση ότι ό *Άθωος* επαναλαμβάνει γνωστά κλισιά: απ' τό γεγονός ότι ή εύφυα του *λιποθυμά* σε κάθε στιγμή που τό φίλμ προσπαθεί νά τήν προφέρει.

N. ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

Υ.Γ. Άν τό φίλμ έχει τουλάχιστον τό προτέρημα νά μιλά τήν άλήθεια ενός κινηματογράφου (βλ. τό *1900*, άλλα και τά γουέστερν του Φόρντ, του Χώκς, του Πέκινπα, τά φίλμ του Γουάιλντερ κ.τ.λ. κ.τ.λ.), χαράζοντας άύστηρά τά όριά του, που θά ήταν ή υπέρβαση, ή απάντηση σε μία τέτια προδληματική; Τό *Ουζάα* του Κοουσοάβα φαίνεται νά δίνει ήδη μία πιθανή λύση: σ' αυτό ή «φιλία» δίνει τή θέση της στην *άδιαφορία*. Άλλά θά άσοληθούμε στο έπομενο τάνχος μ' αυτή τήν ταινία.

Γραφτείτε συνδρομητές στον Σ.Κ. '77. Κάντε τον γνωστό. Η έκδοσή του στηρίζεται στη δωθήθειά σας.

αλληλογραφία

Ἀγαπητέ Σύγχρονο Κινηματογράφε

Περιμένα και τό 12ο τεύχος τού περιοδικού γιά νά διαπιστώσω ὅτι δέν ὑπάρχει καμιά ἀναφορά στό 4ο φεστιβάλ διεθνούς κινηματογράφου ἐνῶ ὑπῆρχαν κάποιες ἀξιόλογες συμμετοχές ὅπως *Τό ἀγόρι* καί ἡ *Υἱοθεσία*. Χαρακτηριστικό εἶναι ὅτι στό 11ο τεύχος περιέχεται κριτική γιά τήν *Υἱοθεσία* χωρίς κἄν μία ἀναφορά στό ὅτι παρουσιάστηκε στό φεστιβάλ.

Θά ἤθελα νά πιστεύω ὅτι ἡ ἔλλειψη ἀναφοράς σ' αὐτό ὀφείλεται σ' ὁποιοδήποτε λόγο ἐκτός ὅμως ἀπό τοπικισμό πού ἐντελῶς στείρα ἀκολουθοῦν πολλοί.

Ἡ ἄγνοια ὀπωσήποτε δέν εἶναι ἡ καλύτερη λύση γιά διάφορα προβλήματα. Γι' αὐτό θά ἔπρεπε νά ἀναλύσετε τούς σκοπούς του, γιατί συγχωνεύθηκε μέ τό φεστιβάλ τού Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου κ.ά.

Μέ κάθε καλή πίστη
Μακαριίδης Δημήτρης
Λυκούργου 65
Καλλιθέα
Ἀθήνα

Ἄσχετο: Ὁ προσεκτικός ἀναγνώστης μᾶς, μᾶς δίνει μ' αὐτό τό γράμμα του τήν εὐκαιρία νά ἐπανέλθουμε μέ συντομία στό πρόβλημα πού θέτει τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, μέ τό ὁποῖο ἔχουμε νά ἀσχοληθῆμε ἐῶς καί ὄσο χρόνο.

Ἀρχικά, θά θέλαμε νά τόν καθησυχάσουμε: δέν παρακινούμε ἀπό κανένα τοπικιστικό πάθος, οὔτε ἀπό κανένα συναίσθημα ἐχθρότητας ἢ φθόνου ὡς πρός τίς ἐκδηλώσεις πού ὀργανώνονται στή συμπρωτεύουσα, ὅπου (τόν διαβεβαιώνουμε γι' αὐτό) ξαναγυρίζουμε κάθε χρόνο μέ μεγάλη εὐχαριότητα. Ἄν παραμελοῦμε σκεπτικῶς νά γράφουμε τίς ἐντυπώσεις μᾶς γιά τό Διεθνές Φεστιβάλ, τήν ἴδια στιγμή πού περνᾶμε τό ὄμιλό του ἑλληνικό φεστιβάλ «διά πυρός καί σιδήρου», ὑποβάλλοντάς το ἀκατάπαντα σέ μία ἀναλυτική κριτική, αὐτό ὀφείλεται μόνο καί μόνο στό ὅτι πιστεύουμε ὅτι αὐτή ἡ ἐκδηλώση παρουσιάζει τά τελευταία χρόνια ἕνα ὀδυνηρό θέαμα, τόσο στό ἐπίπεδο τού προγραμματισμοῦ, ὅσο καί σ' ἐκεῖνο τῆς ὀργάνωσής της καί ὅτι ἡ συνέχισή της ἀπό χρόνο σέ χρόνο, ἔτσι ὅπως ἔχει, δέν εἶναι παρά μία πρόκληση στήν κοινή νοημοσύνη καί σέ ὅλους ὅσους

ἐνδιαφέρονται περισσότερο ἢ λιγότερο γιά τόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό τό λόγο, μέ δεδομένες αὐτές τίς συνθήκες, προτιμᾶμε νά τό ἀγνοοῦμε ἐντελῶς, παρά νά τοῦ προσφέρουμε τήν παρακινῶδη ἀξιολογία ἀντιμετωπιζοντάς το στό σοβαρά, γεγονός πού θά εἶχε σάν κατάληξη τήν ἀγνωρίωση μιᾶς ὑπαρξῆς πού τό ἴδιο φαίνεται νά χάνει, ὅπως ἀποδείχνει ἡ πραγματικότητα του. Πέριον, γιά παράδειγμα, κυριόχρησε σ' αὐτό ἡ ἀθλιότητα καί ἡ ἀσχετοσύνη (χωρίς νά ὑπολογίσει κανείς ὅτι γίνονταν ταυτόχρονα μέ τό Ἑλληνικό φεστιβάλ, πράγμα πού πολλαπλασίαζε τή γραφειοκρατίαν πού μοιάζουν ν' ἀγνοοῦν τά πάντα σχετικά μέ τόν κινηματογράφο καί πού δύσκολα θά μᾶς ἐπέιθαν ὅτι ἔχουν ἐπισκεφτεῖ ἔστω καί τό παραμικρό φεστιβάλ στό ἐξωτερικό, τό Διεθνές «φεστιβάλ» δέν εἶναι παρά ἕνα πρόσχημα γιά τήν ξεπερασμένη καί παράλογη διατήρηση μιᾶς τελετῆς πού θέλει νά ὀδοῦ τήν εὐκαιρία στήν τοπική μπουρζουαζία καί σέ μιά ψευτοελίτ νά ἐπιδείξουν σέ μερικούς ξένους προσκεκλημένους, πού ἀτύχησαν «ναυαγώντας» στήν συμπρωτεύουσα, τά στιλδωμένα μέ ἐπιμέλεια ψευτοστολίδια τους, σέ διάφορες κοσμικές «ἀτραξιόν» καί τουριστικούς ἢ παραθαλάσσιους χώρους. Γυπική ἀντίδραση ἐνός κομπλεξικῶ ἀστικοῦ ἐπαρχιωτισμοῦ πού ἐπιδιώκει μανιωδῶς νά θαμπώσει τούς πάντες καί τά πάντα! Ἄλλά, ὁ κινηματογράφος, πού εἶναι μέσα σ' ὅλα αὐτά, Γιά τούς ὀργανωτές ἀντιπροσωπεύει, σίγουρα, τόν τελευταῖο τροχό τῆς ἄμαξας. Ὅποιος παρακολούθησε πρῖν δύο χρόνια ἐκεῖνες τίς «ἀξέγραστες» προβολές, ὅπου οἱ ταινίες δέν εἶχαν ὑποτίτλους, οἱ κόπιες χάνονταν στό πῶ ἀπίθανο μῆρ ἢ δέν ἔφθαναν ποτέ, τά προγράμματα ἄλλαξαν συνεχῶς, ὅπου οἱ ξένοι κινηματογραφιστές (ὅσοι ἀπ' αὐτούς εἶχαν προσκληθεῖ, δηλαδή τυχαῖα) ἔδλεταν τίς μέρες νά περνᾶνε μέ τήν ἐλπίδα ὅτι ἡ ταινία τους θά θροθεῖ καί θά προβληθεῖ πρῖν ἀπό τήν τελετή λήξεως, ὅποιος λοιπὸν ἔζησε αὐτές τίς στιγμές πανικοῦ, σύγχυσης ἢ ἄγχους δέν μπορεῖ παρά νά θεωρησεῖ τουλάχιστον σκανοθαλῶδη ὅλα ὅσα συμβαίνουν κάθε χρόνο στή Θεσσαλονίκη. Δέ χρειάζεται νά ξαναγυρίσουμε μέ λεπτομέρειες στό συμβάντα: εἶναι πολὺ γνωστὰ γιά νά μᾶς ἀπασχολοῦν πάλι καί πάλι. Ὁ ἀναγνώστης μᾶς ἴσως ἔχει παρακολουθήσει, ἄλλωστε, τόν καθημερινὸ τύπο πού (σὴν πλειοψηφία του) δέν παράλειψε ὅλα αὐτά τά χρόνια νά ἐπισπμῆται τό τέλμα στό ὁποῖο βυθίζεται μέ κανονικό ρυθμὸ ἡ ὅλη ἐκδηλώση.

Όστόσο, θά ήθελα νά τοῦ ὑπενθυμίσω, μιά καί δι-
νει σημασία στίς λεπτομέρειες, ὅτι στό παρελθόν
προσαπθόσασα νά ἀντιμετωπίσωμε σοβαρά τά προ-
βλήματα τοῦ Διεθνoυτικoυ φεστιβάλ, τόσο στό θεσμικό
ὄσο καί στό ὀργανωτικό ἐπίπεδο. Θά τὸν συμβου-
λένα μάάλιστα νά ἀνατρέξει στά σχετικά κείμενα, πού
ἔχουν δημοσιεῖται στόν Σ.Κ. '74 ἀρ. 2-3, ὅπου θά
δρεῖ δύο ἀπάνειες, τὸν Σπύρου Παγιατάκη καί τὸν
Θωδῶρου Κρητικoυ, πού θά τὸν βοηθήσουν ἴσως νά
σχηματίσει μιά συνολική ἀποψη γιά μιά κατάσταση
πὸ ὄχι μόνο δὲν ἀλλάξε, ἀλλὰ χειροτέρευε, μέσα σ'
αὐτὰ τὰ δύο χρόνια πὸν πέρασαν ἀπὸ τότε, σὲ τέτοιο
βαθμὸ ὡστε φυσιολογικά θά ἔπρεπε οἱ ὀργανωτῆς νά
ἔχουν τοιάχιστον αισθανθεῖ τὸν κίνδυνο (ἐλπίζουμε
νά συμβαίνει κάτι τέτοιο). Θά μπορέσει ἐπίσης νά
πληροφορηθεῖ γιά τὰ ἐλάχιστα μέτρα πού ἐπιβάλλου-
να (ἄσφ της λογοκρισίας, ἀποδέσμευση ἀπ' τὴν Δι-
εθνήν Ἐκθεση, συνκεκτική ὀργάνωση, αὐστηρότερη
ἐπιλογή μὲ κριτήρια, κτλ...) ὄχι γιά νά χρωσθεῖ τὸ
χάτι μιά ἐκδήλωσης πού ἀπ' τὴν στιγμή πού ὀμιο-
ορηγήθηκε ἔσκαθε τὸ λάκκο της, ἀλλὰ γιά νά μὴν εἶ-
ναι τὸ φεστιβάλ μιά χλωμὴ καρικατοῦρα, μιά παρω-
δία πού σοκάρει ὄλο τὸν κόσμο ἐκτός ἀπ' τοὺς ἴδιους
τοὺς ὀργανωτῆς του. Ὅλα αὐτὰ χωρὶς νά ὑπολογί-
σωμε τίς ἀναλύσεις καί τίς παρατηρήσεις μιάς δεύ-
τερης φάσης, πού θά ἐτίτραπαν τὴν πρόβλεψη μιάς
οἰκτικῆς ἀναδιοργάνωσης τοῦ ὄλου ἐγχευήματος,
μιάς θεμελιακῆς ἀλλαγῆς πού θά εἶχε ἀποτέλεσμα μιά
ζωσιανή, καινοῦρια ἐκδήλωση.

Κι ἂν, ὅπως παρατηρεῖ κι ὁ ἐπιστολογράφος μας,
ταινιῆς ἀξιόλογες σάν τὴν Υἱοθεσία, τὸ Ἀγῶρι, ἢ ὁ
Κύριος Κλάιν προδλήθησαν πῆρσιον σὸ φεστιβάλ,
αὐτὸ δὲν ἔγινε δυνατό παρα μόνο χάρη στήν καλή
θέληση μερικῶν διανομῶν ἀλλὰ καί πρὸς τὸ συμφ-
ερον τους, μιά καί ἐξασφάλισαν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιά
φεστιβαλικὴ προπροεμέρα γιά μερικῆς ταινιῆς, πού
ἔτσι ἢ ἀλλιῶς θά ἔβγαιναν στίς ἐμπόριες αἰθουσες
(Ἄν ὁ Κύριος Κλάιν τοῦ Τζόρτζεφ Λόουζυ δὲν ἔχει
ἀκόμη προδλήθει, πράγμα πού θά γίνεῖ τοῦ χρόνου
σίγουρα, αὐτὸ ὀφείλεται μόνο καί μόνο στά ἄγνωστα
αἶτια πού πρτανιεύουν στόν ἐτήσιο προγραμματισμὸ
τῆς Fox). Μποροῦμε, λοιπὸν, νά δεδαιώσωμε ὅτι στή
Θεσσαλονικὴ συμβαίνει ἀκριῶς τὸ ἀντιθετο ἀπὸ
ὀποδῶποτε ἄλλο: ἀντὶ νά δίνεται ἢ ἐνκαμρία στοὺς
διανομῆς νά ἀντλῶντὸν στόα τοὺς γιά τὸν χειμῶνα
μέσω μιάς ἀντιπροδωπευτικῆς ἐπιλογῆς τῶν διαφῶ-
ρων τῶσιων τοῦ δαθῶνς κινηματογράφου, τὸ φεστι-
βάλ ἀρκιται, τίς πρσιποδότερες φορῆς, στό νά ζητι-
ωνεῖται ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἴδιους τοὺς διανομῆς μερικῆς
ταινιῆς γιά νά δουλώσει τίς τρῦπες τοῦ προγράμμα-
τός του. Ἐξαιρέση ἀποτελοῦν οἱ οἰσιαλιστικῆς χώ-
ρες, πού σῖλῶνουν ἀμέσως καί τακτικά στό φεστιβάλ
ἓνα δῆγμα τῆς ἐτήσιας παραγωγῆς τους: ἔτσι, κάπως
σπῆν τῆχη, ἰδομῆ πῆρσιον μιά ἀπ' τίς τελευταιῆς ται-
νιῆς τοῦ Αντρέι Βαῖντα, τοῦ Γραμψῆ Σκιάς, ἀπ' τὸ
ὀμῶννεμο μῆσιθισόρημα τοῦ Κόνραντ.

Ἄραγε, αὐτὸς εἶναι ὁ ρόλος καί ἡ λειτουργία ἓνος
δαθῶνς φετιβάλ (ὁ ἀναγνωστῆς μας θά παρατή-
ρησι δεδῶσι τὴν πλῆρη ἀδωφορῆ μῆς γιά τὸ σην-
αγωνισμὸν τῶν ταινιῶν μικρῶν μήκους, πού ἐπαγο-
ρεύονται τελικά ἀπὸ τοὺς «κοινωνικῆς λόγους» τῆς
F.I.A.P.F καί πού τὸ ἐκπληκτικά χαμηλὸ τοὺς ἐπι-
πεδο δὲν ἐνδιαφερεῖ κανένα). Ὁ πρματικὸς ρόλος

τοῦ φεστιβάλ εἶναι μάλλον νά φέρει σ' ἐπαφή ἓνα ὄλο
καί πρσιποδότερο ἀπαιτητικό κοινό μὲ μορφές κινημα-
τογράφου πού τὸ ἐμπορικό κῆκλωμα δὲν προτιθεταί
νά τοῦ προσφέρει, νά ὀργανῶνει ρετροσπεκτιβῆς
ἐθνικῶν κινηματογράφου ἢ παραγνωσιμῶν καί
ἐλάχιστα γνωστῶν σκηνοθετῶν (ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη
ἡ μερικὴ ρετροσπεκτιβία πού ἔταν ἀμετρομένη στόν
Παζῶλιν σημείωσε ἀναμφισβήτητη ἐπιτυχία).

Ἄντὶ νά εἶναι ἓνα ἀκόμη φεστιβάλ μέσα στό σωρὸ
τῶν ἤδη ὑπαρχόντων (πὸν ἀνέρχονται σὲ ἀρκτικῆς
ἔκατοντάδες), τὸ Διεθνῆς Φεστιβάλ Θεσσαλονικῆς,
ἀντικειμενικά ἀνίκανα νά συναγωνισθεῖ τὰ πῶο μη-
ματικά ἀνάμεσά τους, ἀπογνωμῶννο ἀπὸ κάθε γό-
ητρο, θά ἔταν προτιμότερο καί πῶο ρεαλιστικό νά
μετασχηματισθεῖ σὲ χῶρο δουλειῆς, ἔρευνας καί δια-
λόγου, ἀκολουθῶντας τὸ παράδειγμα τῆς Βενετίας ἢ
τοῦ Πέζαρο στήν Ἴταλία.

Αὐτὰ τὰ κατὰ προβλήματα ἀναζητοῦν τίς λύσεις
τους, τὸ γρηγορότερο δυνατό.

Μ. Δ.

Ἄγαπητὸ Περιοδικὸ:

Θά ἤθελα νά ἐκφράσω γιά πρώτη φορά δημόσια
τὸν ἀμέριστο θαυμασμὸ μου γιά τὸν ὄμορφο ἄλλα
πανθ' ὀρῶντα «Φιλμογράφο» τοῦ περιοδικοῦ σας.

Μαξιμισμῶ, φιλοσοφία, γλωσσολογία, σχολαστικι-
σμός, οἰκονομῶς, ψυχολογία, σημασιολογία, θεωρία
κειμένου, καθάλα καί Ἐμπειδοκλῆς τὰ χειρίζεται ὄλο
μὲ ἀξιοθαῖμαστη λιγούρια. Στό τελευταῖο τὸν σημει-
ωρα («Σχετικά μὲ τὸ ρυθμὸ καί τὸ μοντάζ») διαπι-
στώσαμε μὲ ἀνακούφιση ὅτι τυγχάνει καί ἐμπεριος
μουσικῶς πού περιδιαβάσει μὲ ἀνεση παρτιτούρες
(σάν κι αὐτῆς τοῦ Σαινμπεργκ ἢ τοῦ Χρήστου) πού
τρομάζουν ἀκόμα καί ἐπαγγέλματιες μουσικῶς.

Ἄπὸ τὴν ἄλλη μεριά, συγκινήθηκα πολὺ ἀπὸ τὴ
λεπτότητα μὲ τὴν ὀποια μῆς πληροφορεῖ γιά διάφορα
σημαντικά γεγονότα τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς γαλ-
λικῆς πρωτεύουσας πού πιθανὸν νά μῆς διέφεραν:
συγκεκριμένα τὸ ὅτι τὸ Centre Pompidou (Beau-
bourg) ἐγκαινιάσθηκε μὲ ἔκθεση «ρετροσπεκτιβῆς»
Duchamps.

Θά μοῦ ἐπιτραπεῖ δωθῶς νά κάνω μιά παρατήρηση.
Πρσιτεῖο προσωπικά ὅτι τὰ σημειωμῆτά του χρεῖ-
άζονται πρσιποδότερες «ἔσωτερικῆς παραποδότες»,
ὀπως π.χ. αὐτὴ πού δλεῖπομο στίς σελῆδες 85-87 τοῦ
τελευταῖου τεύχους: «γιά τὴν ἔννοια τοῦτῆ δλέπε
Σ.Κ. '75 στό ἄρῶρο μὸν «Νταντερο, Φρόντ, Μπάρτ»,
σελ. 69 τὸ σημειωμῆ 4».

Ἐκτός ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι δοθηθῶν στόν ἐντοπιόμο
τοῦ νηματός τῆς κεντρικῆς προδῶδῶδῆματικῆς πού δια-
τρέχει τὰ διάφορα κείμενα, συμβάλλει ἀποφασιστικά
(καί αὐτὸ εἶναι ἀκόμα σημαντικῶτα - ὀπως ἔσο-
ντες ὄλοι μας) σ' ἓνα βασικό στυλιστικό χαρακτη-
ριστικό: δίνει μιά δάχτυτῆ «ἐλαφρῶδα» καί χάρη στό
κείμενο ἀποθῶντας ἔτσι ἀποτελεσματικά αὐτὴ τὴν
«χαμέρτητα τῆς σκέψῆς» (δλέπε Σ.Κ. Ἰουλ. Ὀκτ. '75,
σελ. 113), τῆ σοβαροφῶνεια. Σίγουρα, αὐτοὶ πρῆλει
νά εἶναι οἱ βασικοὶ λόγοι πού ὀθῶν καί ἄλλους ἐγ-

καθόριστους κριτικούς του ελληνικού χώρου στη γυλή χρησιμοποίησαν του μέσου αυτού: σκέφτομαι τον κ. Γεωργιοντόλη του Δήμου.

Τελειώνοντας θα ήθελα να σας ευχαριστήσω για τη δημοσίευση της επιστολής μου αυτής και να παρακαλέσω να μου συγχαρώσετε το έλαφρά προσπο-ποδακτύχο της ύψος.

με τιμή

Ανδρέας Βελουσιώτου
17, Τιμ. Βασίου
Αθήνα 602/Τηλ. 3607-643

Θά ήθελα και γώ με τη σειρά μου να έκγραψω τη χαρά μου για την ανάκληση ξένων («οτιγιστά» θα ήτον πιά σωστό) που διαρκεί απ' την μία άκρη ως την άλλη το παγκόσιο γράμμα, το όποιο μέ τλι-λει μέρα ανά Βάια της γελοίας παρωδίας και της άκαριας λέξης (ή λογής) ελιωνίας ποτάμα τόσο ατσάνο με πιά έπαχί που ή έπιθελόστρα έπικατάει-πει το νόο της έστρεψς και της ενύφρας.

Ευχριστό τον έπιστολογράφο μου για άριστους υπενθυμίες του (θα έπαιξίθω πιά κάτω σ' αφέις) και ταυτόχρονα μετασπλιζόντας έλαφρά τά πηγάγια στη σωστή τους θέση, υπενθυμίζω με τη σειρά μου:

α) Το «περιλάδισμα» των μουσικών κελιών το όποιο φαίνεται ότι «ρύθμιζε» με τη σειρά του τον έπιστολογράφο δεν τυχάνει να περιστασιοποιείται στο άδελφο μου, το όποιο βέβαια χρησιμοποιεί σπου-χελώστατες άνωραδες στον κώδιο της μουσικής: ής μίην ενεργίματε λοιπόν τις καταστάσεις που δεν μπο-ρούν απ' τη φύση τους να υπερισπύθων, γιατί τότε τόν ελιωνικό πηγάια μετατρέπεται σε πηγάια στήρη-σης και πανικού καλίτερα: οέ ύποτίληση του έσπου-μας.

β) Τα περί γαλλικής εξουσιοεστρέφης τόν Duchamp (sic) δεν τ' άνωθείλς. Έπιχρόστω λοιπόν τον έπιστο-λογράφο που με πληροφωρεί πάνω σ'α κοσμικο-κοιλιοτυπικά συμβάντα τον διεθνώς δημοσιωγρα-κώο χώρο, δίχως βέβαια να μπαίνει άδολοινα στο πηγάια των άνωραδών του στον κ. Γεωργιοντόλη, μιά πού το άδελφο του δεν έχει καμιά σχέση με την «κρίτική» και μιά πού άπεθάνονα έλαφρά ταξένο-μής, ουρηγολές, έπικατάστατα κ.τ.λ. τού είδους αυτού, πρεσβική εγίδετα άνωρισμένη στους διά-φορους κίχλους του τόπου μας, όπου ή ύποκατά-σταση ή η παραταμική άνωρισδών την άπεθελιάς ένωολόγη με το πρός κριτική άντικείμενο (ή ύπο-κείμενο).

Επιστρέφοντας στις ευχαριστίες μου, πού έκ-φράζω ήδη πιά πάνω, θα προσπαθώ να έπωρε-λήθω απ' αυτά που το γράμμα του άνωριστή μου δεν έκφράζει άμεσα, άλλα έπιθυμώ, μιά πού συ-γνώ ή παρωδία ή άστρα και ή μεταμπίση άπ'οι- άνωριστών μου με άσέβεια το άντικείμενό τους άνω-ρέλων άνωριστός δόξέτες άνωριστής μιάς άνωρι-μής έκφρασης της άλήθειας. Θά παραπονοίωμν λοιπόν στον Α. Βελουσιώτο ότι ή συγκύτηση πού

διακρίνει το γράμμα του είναι πού δειλή, σμέ το γέντι» διατραπώμενη («ανάκληση», «αχρησία», γιά μέτε γαλλική τές λέξέες του), άνωθιη. Τι κριική; Φοβίαμαι πού ότι ή συγκύτηση αυτή είναι το άνωρι-όστοίεσμα μιάς σπάης ή όποια δεν άνωριστή δι-όλοι με το περιχρόστο και τές άνωρις το άδελφο μου, πούτμα πού βέβαια θά μου όδινε την ενωική γιά έναν διάλοφο.

Μιά πού ό διάλοφος άνωριστής και πού τη θέση του παίρνει ή κομική άνωθία, όην μου μέτε τίποτε έλλο (πύρρα βέβαια απ' μία άνωρη άνωριστή άνωριστήσων και λουλουδιών), απ' τό να σκολι-όσω αυτά που οι πρτές γράμμές τού άνωριστή μου έπιθυμώ: «Μαξέσιμος, φίλοστοία...» «Η ό έπι-στολιγράφος με θαυμάζει για την «πρωσπική» μου κοιλιοτυπία-όστοε και τόν έπαυειγιστόσο άδελφίτα για την όειθόκεται του ή έκφράζει την (θουδιόλοια και θαυμαστική του) άνωθια για τόν ουσοάωρο των άνωριστικών πριολών της γνώσης πάνω στις όποίες χτίεται το άδελφο μου βέβαια έπιθελίλει, για μία φράση άνωρη, άνωθίόστοε τοιές πού άνωριστον στον ίδιο χώρο: π.χ. στη φίλοστοία θά έπιθελίλει, για μία ή ό σκολιόκτιμος, και ό Επαιθολής και ό μαξέ-σιμος ή ό σιωνισμός(στη σπαιολογία ή θεωρία του κελίνο άνωθι ή γλώσσα άνωθι). Άνωθια τένθιη-σης λοιπόν...» – γιά πού πού γράβεται ότι θά τόν όνωθίσε οέ μια άνωθιη τού κώου μας Πανε-πιστιούμ, το όποιο μας άνωριστή να παρεκλί-νονται απ' τούς κώικες της γνώσης, έπιθελίλοντες μας την έξελόκεση, το θάκμα κάθε κώικα της γνώσης μέσα οέ ένωριστό πολιτιστικό τάφο. Δέ νο-μίζω βέβαια ότι ό έπιστολογράφος μου θά ήνωθίαν το τένθιη (μιά που μάλιστα ή τανια του «Όρετα το- γάνη» να βούζει οέ άνωθίσε πριολές). Εξάλλο, άνωθια πού μου όδινε την ένωθια να μιλώσώ ήλο, για μία κριτική πριολή, ή όποια άνωθίονει έπείθ-κλές πριολές της γνώσης πριολή πού χασαθη-ρίλει βέβαια άνωθι τόν Σπύροσο Κινητιστόχο. Έπειθό δεν κρίλονει όδω το παιγνίό της πριουτυ-πίας, και έπιθελί άνωρη έπιθελί να έκασοήσώ τον τόβο του έπιστολογράφου μου τόν σπείσο με τόν θαυμασμό του, θά τόν παρατίμω «έξοτερικά» οέ έναν σπυργαφέα πού με την ορέα μου θαυμάζω άνω-ρίστοτα, και ό όποιος μιάς έπαθε να μίην παιγνιου-στά οδοβά τις ταξίποθίεις, τά έπικατάστατα και τές άνωριστήεις πού πάνω τους άνωριστόσο (από γόση βέβαια) το πηγάια τού έπιστολογράφου («από μίην παιγνιουε οδοβά» σπαιέται: να έκασοήσώστε, να γράψω, άλλα ή έν άνω γέλιο, πού δεν γνώθει τις φίλοσοήσεις και τις «κοιλιοτήτες»). Τατάω λοιπόν:

«Ανή ή έπαρη κώικων διαφοριστικών πριολέεισων και διαφοριστων πού άνωθίεται στη μονολογία της γνώσης ή όποια έπικαθόθιη τους σπαιολές και περιχρόνονει τούς πάλινόθους (τούς έπαυει-γυες). Κι έτσι παθίεται μία μπιολέκτα, έπικαθίτη γνώση (έπιθολογία: πού γένηε πρός τη μιά και πρός την άλλη πριολή): έξουμ ήλη να κάνωμια με μία έπιθελίτη γνώση (όσο για το γόκιμιο, αυτό έπιθελί το διαχρόστο των γνώσεων – και καθής λέγει: το διαχρόστο πού είδον).

Προεγώμειν απ' το άνωθίωμα τών γνώσεων ή γνώση ύποθίεται τις έπιθελίοντες ένωριστές» (Ζ.

Μπατάγ, Ντοκουμέντα, σελ. 23) και ταυτόχρονα καθιστά δυνατό ένα φαινομενικό ευνάγνωστο: πρόκειται για έναν διαλεκτικό λόγο που θα μπορούσε να είναι δημοσιογραφικός, εάν η δημοσιογραφία δε θεωρούταν ισοπεδωμένη κάτω απ' την ιδεολογία της μαζικής επίκαινότητας» (Ρολάν Μπαρτ: Μπατάγ, σελ. 51-52).

Τελειώνοντας διαβεβαιώνω τον έπιτολογόγραφο ότι η «Καθόλα» κι ο «Εμπειροκλής» δεν απαντώνται στο κείμενό μου, αλλά σε κείμενο ενός άλλου μέλους της συντακτικής Επιτροπής του Σ.Κ. "Αν όμως ο αναγνώστης μου έπιμένει να συζητεί διαφορετικά κείμενα και πρόσωπα δε θά με πείραζε διάλογο. Το αντίθετο: θά έπιδικάωνει την υπέρθεση των άπομονωμένων περιοχών, την όποία αυτός προσπαθεί ίσως να μου άπαγορεύσει (όπως όποιος «προσωπολατρικά») και θά άνοιγε ίσως τό όρόμο για έναν πραγματικό διάλογο επί της ουσίας των κειμένων που γράφονται στον Σ.Κ., πέρα άπ' τον άναφο χώρο του κοινοσμπολιού και της αυτοίκανοποιούμενης και δολεμένης ιδιωνείας.

Φίλομο - γράφος

Πρός τή Συντακτική Έπιτροπή του Σ.Κ.

Αυτές τίς μέρες πήρα τό τελευταίο τεύχος του Σ.Κ., και διάβασα τό γράμμα που περιείχε σχετικά με τή ανανέωση της έγγραφής μου και τά οικονομικά προβλήματα του περιοδικού.

Αυτό στάθηκε άφορμή, για να άποφασίσω να σάς γράψω μερικά πράγματα, που νομίζω ότι σάς ένδιαφερόν για σχετίζονται μ' αυτά τά προβλήματα.

Υπάρχει, λοιπόν, τό δεδομένο ότι τό περιοδικό δυσκολεύεται να συνεχίσει να εκδίδεται γιατί δεν καλύπτει τό έξοδό του. Και δεν τά καλύπτει γιατί έχει πολύ μικρή ζήτανάλωση. Σ' αυτή τήν περίπτωση τρία μπορούν να συμβάλουν:

Άη, ή τό περιοδικό ήμποδίζεται από τά κοκλώματα διάφορα να γράφει στους αναγνώστες, ή δεν είναι γνωστό από κοινό λόγο ήλλειπούς πληροφόρησης (και αυτο είναι δυνατόν να διορθωθεί με τήν διάδοση του άπο μάς, όπως γράφετε) ή τέλος να άνήγει άδιαφορο τό αναγνωστικό κοινό. Σ' αυτό τό τελευταίο νομίζω ότι όρισκεται όλο τό πρόβλημα. Γιατί άς μην έξαγμα, από κοινό για να άπορροφήση τέτοιο περιοδικό εύχαρι. Καθημερινά άγορεύονται χιλιάδες προσθετικά περιοδικά, έντετα και όθλια. Φρονιά όχι γιατί πρέπει να άγορευτούν, άλλα γιατί ίκανοποιούν συγκεκριμένες άνάγκες. Γιατί να μην άγορευόταν, λοιπόν, και τό περιοδικό σας, που είναι άπο τά καλύτερα στον χώρο των κινηματογράφων. Θα πρέπει τουλάχιστον να ύποψιάζεστε τήν αίτια.

Διάβασε τό περιοδικό από τό τεύχος 19 του παλιότερου Σ.Κ. Πι κέρδιαι: Δίν έναι έλεγχόσή να πω,

ότι σχεδόν τίποτα. Και γιατί; Γιατί τά κείμενα που περιέχονται (έκτός όρισμένων άρθρων θεωρητικών) είναι στην πλειοψηφία τους έκτός τόπου και χρόνου. 'Υπάρχουν άρθρα (για να αναφύρω μόνο στην καινούρια έκδοση του Σ.Κ.) π.χ. για τον Χουάιτσεντ, τον Σρέτερ, για ταντίες ένων φρεσιβάλ (π.χ. Γαρνιόμολ). Και σάς ρωτώ: Ποιόν νομίζετε ότι ένδιαφερέ ή παρουσίαση του Σρέτερ ή των φρεσιβάλ όταν δεν έχει δεί καμμία ταινία του Σρέτερ ή των φρεσιβάλ; 'Υπάρχουν συγκεκριμένες άνάγκες γήρω από τον κινηματογράφο, άνάγκες πολύ βασικές που τά παραπάνω αυτά είναι τελείως άκαιρα.

Ένα άλλο μέλος του περιοδικού καλύπτει από τίς άνάλοσεις γήρω από ταινίες, που έντυχώς τίς έχουμε δε.

Και έδώ είναι τό μεγάλο πρόβλημα που άντιμετωπίζουμε έμεις ό αναγνώστες. Άνοίγουμε τό περιοδικό για να διαβάσουμε μία άνάλυση ταινίας, που ύποτίθεται ότι θά μάς βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα τήν ταινία, και όρισχόμαστε άντιμέτωποι με ένα κείμενο περισσότερο άσπές και αναρχωμένο από τήν ταινία που ύποτίθεται ότι έρμηνεύει. Είλικρινα δεν καταλαβαίνω σχεδόν τίποτα!

Φρονιά τό πρώτο που θά σκεπτεί κανείς, είναι ότι υπεύθυνος γι' αυτό είναι ό αναγνώστης, που δεν έχει τήν βανότητα να καταλαβαίνει ένα προσθετικό περιοδικό. Διάβασα λοιπόν όλα τά Έλληνικά όθλια σχετικά με τον κινηματογράφο και τήν όρολογία του και ξαναγύρισα στο περιοδικό. Και όχι στα τελευταία τεύχη άλλα στα πρώτα, που ύποτίθεται ότι έίσταγαν τον αναγνώστη σιγά - σιγά σ' αυτή τήν φρασολογία. Άστυχώς ή κατάσταση ήταν ίδια. Και ένώ σίγορα γίνεται να γράφονται τά κείμενα άπλά χωρίς να γάνουν τό νόημα τους, όρισκεται κανείς άντιμέτωπος με μία φρασολογία, που φοβάμαι πως μόνο έστίς καταλαβαίνετε. Δεν θέλω να πιστέψω ότι ή φρασολογία αυτή προσπαθεί να κρύψει τίθωνη κενότητα και σύγχυση των σκέψων του διατυπώνωνται.

Τό λιγότερο που μπορεί να τή κανείς είναι ότι τό περιοδικό μ' αυτή τήν διατύπωση είναι τουλάχιστον οσοταδιαστικό.

Στίν αρχή άποφάσισα να ένισχσω τό περιοδικό νομίζοντας ότι αυτο ήταν οσοτό. Τώρα όμως σκέφτομαι, ότι είναι τουλάχιστον άνοθο, να σκεπάζει ένα περιοδικό που από μόνο του δημοφύρει τις προσθέσεις για τήν έξαφάνισή του. Και δεν μπορώ να καταλάβω πως έπιμένει να τό εκδύ-φωρετεί. Γιατί με τά περι «χιλίον συνδρομητών» που γράφετε στο γράμμα είναι σαν να τοποθετείτε τον σχολο σας πολύ χαμηλά.

Τι νόημα θά είχε τότε ή έκδοση του. Ένα περιοδικό δεν είναι αυτοσκοπός.

Άν όμως βανοπληστείτε να έχετε έναν αριθμό συνδρομητών (1000 - 1500) αρκετό για να έξισωφάλετε τήν έκδοση του περιοδικού και άδιαφορείτε άν τό περιοδικό σας έχει άπληξη στον διασπασμένο για κινηματογραφική άποφωση λαό μας, τότε αυτο είναι περι για περι φασιστικό.

Ζητάτε να διαδώω τό περιοδικό! Πως μπορώ να τό κάνω που, όταν τό δίνω σε κάποιον να τό διαβάσει, δεν καταλαβαίνει έχτος άπό αυτά που γράφον-

ται. Τέτοιες άπεγνωσμένες κινήσεις, όπως οι παρακλίσεις για συνδρομές και διάδοση του περιοδικού δέν λύνουν τό πρόβλημα. Καί τό πρόβλημα δέν είναι νά θυαίνει ένα περιοδικό άλλα πώς αυτό τό περιοδικό θά γίνει χρήσιμο καί απαραίτητο. Έπαναλαμβάνω: Η έκδοση ενός περιοδικού δέν είναι αυτοσκοπός. Ούτε θιάζουμε ένα περιοδικό για νά μάς δώσει τήν ευκαιρία νά γράψουμε ένα άρθρο. Τό θιάζουμε για νά καλύψη συγκεκριμένες ανάγκες. (Δέν τό κρύβω ότι τό φοβάμαι κι' αυτό. Τουλίσχτον αυτό άφησε νά έννοηθή ή παρουσίαση των ταινιών μικρού μήκους τού περαιοιού φεστιβάλ Θεσ/νίκης: μιά παράγραφος για κάθε ταινία, καί σελίδες για τήν ταινία 'Η άλλη σκηνή' τού κ. Δημόπουλου).

Έπιτελους! Σταματήστε νά αυτοϊκανοποιήστε γράφοντας άρθρα, πού άπευθίνονται μόνο στον κύκλο σας! Ένδιαφεροθέτει κάποτε (άν έίστε άποψη λύτε προοδευτικοί) καί για τόν καμμένο τόν λαό μας, για όλους έμάς πού διψάμε για κινηματογραφική μόρφωση!! Η κάντε τό περιοδικό σας κατανοητό ή σταματήστε το! Έτσι είναι αντίφατικό!

Μέ πολλή επιφύλαξη ως προς τήν «προοδευτικότητα» σας, άκόμα καί ως προς τίς πραγματικά τίμιες προθέσεις σας

Τ. Σφωής
Φοιτητής Πολυτεχνικής Α.Π.Θ.
Αντωνίου Νάστον 3
Θεσ/νική

«Ο λαϊκός συγγραφέας οδηγεί τόν αναγνώστη σε προβληματισμό καί σε μελέτη εμπόδυνσης, ξεκινώντας από τά πιο άπλά καί τά πιο κοινά παραδεχτά δεδομένα, ύποδειχοντας, μέ τή δοθείσα συλλογισμών χωρίς δυσκολία ή σωστό έπιλεγμένων παραδειγμάτων τά κύρια συμπεράσματα των δεδομένων του, προτρέποντας τόν αναγνώστη πού σκέπτεται νά θέσει σπών έναντί του όλο καί περισσότερα έρωτήματα. Ο λαϊκός συγγραφέας δέν προϋποθέτει τόν αναγνώστη πού δέν σκέπτεται, πού δέν επιθυμεί ούτε έχει νά σκέπτεται, αντίθετα, προϋποθέτει σπών ελάχιστα μορφωμένο αναγνώστη μιά σοβαρή πεποιθήση του νά βάλει τό μυαλό του νά δουλέψει καί τόν δοθθεί σ' αυτή τή σοβαρή καί έπίπονη έγχασία: τόν οδηγεί, δοιθώντας τον νά κάνει τά πρώτα τόν δήματα καί μαθαίνοντας τον νά συνεχίσει μέ τά ίδια τον τά μέσα.

Ο χυδαίος συγγραφέας προϋποθέτει έναν αναγνώστη πού δέν σκέπτεται καί πού δέ είναι ικανός νά σκεφτεί: δέν τόν σπρώχνει προς τίς πρώτες άόχες μιάς σοβαρής έπιστήμης άλλα, κάτω από μιά τερατωδώς άπλοική μορφή, πασαλειμένη μέ χωρατά καί χοντρές φάραδες, τού παρουσιάζει «έτοιμα» όλα τά σημαντάγματα μιάς θεωρίας, έτσι ώστε ο αναγνώστης νά μήν έχει πιά ούτε καν νά μασήσει, παρά μόνο νά καταπιεί αυτή τή σούπα. (Λένιν)

1. Οι κεντηθόνσεις πού έχει πάρει τό πολιτιστικό κίνημα τρία χρόνια τώρα, τόσο μέσα στό κυρίαρχο κύκλομα παραγωγής, διανομής καί έμμετάλλησης, όσο καί έξω άπ' αυτό, σ' ένα άδιαμόρφωτο άκόμη παράλληλο κύκλομα, επιβάλλον σήμερα καί σ' αυτούς πού

τίς νίοθετοΐν καί σ' έκείνους τούς ελάχιστους πού θρέθηκαν νά τίς κρατάχουν τή διαπίστωση ένός άδιέξοδου: θά πρέπει νά κατανοήσουμε τήν όργή καί τόν τρόμο τού έπιστολογράφου μας σάν όργή καί τρόμο μπροστά σ' αυτό άρχιδός τό άδιέξοδο, συναισθήματα πού τό σπρώχνουν άκόμη παρατέρα καί μπλέκονται ναρκισσιστικά στό δίχτυ του. Καί δέν είναι τυχαίο τό ότι ο έπιστολογράφος μας άνακινεί για μιά άκόμη φορά τήν «κατάρα» τού «διανοουμενιομοΐ» καί τήν άπειλή του «άκαταλαβίστιον», μαζαφροντας έτσι μιά σειρά από ιδεολογικά καί πολιτικά προβλήματα πού θοίσκονται στο έπίκεντρο τού πολιτιστικού κινήματος στη χώρα μας.

Η άποψη πού εκφράζεται στο γράμμα του, άνάγει ούτε λίγο ούτε πολύ τά άλλα πολιτικά καί ιδεολογικά προβλήματα τού πολιτιστικού χώρου, σε προβλήματα τεχνικά: πώς «νά μιλήσουμε άλλαν» (δέν έχει σημασία τί θά πούμε, πώς θά τό πούμε), πώς «νά ίκανοποιήσουμε τίς ανάγκες» μόρφωσης τού «καμμένου τού λαού» πού διψάει γι' αυτήν (δέν έχει σημασία τί είδους ανάγκες μάς έχουν επιβάλει καί τί είδους μόρφωση μάς έχουν πείσει ότι χρειαζόμαστε), πώς νά γίνει ένα κινηματογραφικό περιοδικό «χρήσιμο» (χρήσιμο σ' τι: καί αυτό δέ φαίνεται νά έχει σημασία).

Αν όμως πρέπει νά ζητήσουμε κάποιον τό άδιέξοδο, δέν πρόκειται νά θροΐμε άλλοΐ τίς ρίζες τόν από τήν κυρίαρχη στό έσωτικό των «προοδευτικών δυνάμεων» πρακτική έκείνη πού αντίλαμβάνεται τό πολιτιστικό κίνημα σάν μιά τεχνική διεκπεραίωση έπιρροών άπ' τά πάνω προς τά κάτω, άπ' αυτούς πού κατέχουν τή Γνώση σ' αυτούς πού πεπομμένοι μ' άνοιχτό τό στόμα για νά τήν καταπιούν. Άποψη λαϊκιστική πού συνδυάζεται άριστα μέ έναν ζτανωρισμό τού χειρίστου είδους: οί μάζες δέν ξέχουν άλλα μποροΐν νά καταλάβουν, έμεις ξέχουμε άλλα δέν μπορούμε νά τίς καταλάβουμε. άς όρθει ή γέφυρα! (μή σκοτίζετε: πολλοί έσπευσαν ήδη νά τήν κατασκευάσουν, συγκροτώντας θεάτρνευτες πολιτιστικές κινήσεις πού έτοιμάζονται νά άνάγουν τούς προδοείς τους για νά φετίσουν τή «σκοτεινή» επαρχία).

Από παντού ακούγεται ή κραυγή: δώστε καί σω- στεί! Μόνο πού οί κραυγές τού είδους είναι τόσο εκκωφαντικές, ώστε καταφερόνται νά κρυθουν ένα ύπόκωφο καί νόμιμο ερώτημα: τί είδους πράγματα θά όσοουμε καί πώς θά τά όσοουμε; Η: πώς παράγονται τά καλλιτεχνικά/ιδεολογικά προϊόντα, ποιά ιδεολογία ύπολοΐνται, μέ τί έλικά δουλεύουν, τού όλο παίζον, ποιά ιδεολογική σχέση εργαθιδρών: μέ τίς μάζες, πώς καθορίζουν τή διανομή τους (καί αντίστροφα), ποιά είναι ή διαφορά τους (άν υπάρχει) μέ τήν έπίσημη πολιτιστική τροφή πού διοχετεύουν τά κρατικά μέσα ένμύρωσης;

Παρανοηρίζονται τά παραπάνω ερωτήματα, ή ιδεολογική καί φιλανθρωπιστική πολιτική των εκδηλώσεων «άπ' τά πάνω» δέν μπορεί νά κατανοήσει γιατί ή μεγάλη πλειοψηφία των εκδηλώσεων άφήνει άπαθές τό κοινό τους, γιατί τό κοινό δέ μιλάει στίς διαλέξεις για τόν Καραγιώζη ή στίς προβολές, γιατί τρέχει νά κλειστεί σπτι τον όταν τελειώνει, γιατί τέλος δέ μιλάει μέ τή «γλώσσα» πού οί όργανωτές των εκδηλώσεων ή οί συντάξτες των έντύπων θεωρούν ότι είναι ή «γλώσσα» των μαζών. Κι αντί νά ψάξουν οί όποιοιδήποτε έπιβήθιοι νά θροΐν τά αίτια στήν ίδια τήν ιδεολογία της εκδηλώσης ή τού έντύπου αρ-

ζήσων νά θηρωθῶν γιά τά οργανωτικά «δέν ἔγιναστε προτομομορφοί». «δέν ἔγιναν κατακτητοί τῆς «γλώσσα» τῶν λαῶν», κ.λ.λ. Ποιά ὅμως ἴδωσι ἡ γλώσσα τῶν λαῶν; Ἡ «γλώσσα» τοῦ «Ρομάντζου», ἡ «γλώσσα» τῆς τηλεόρασης; Καί τί ὄντως (ἔμας καί τό «λαός») τό νά (ξανα)κατακτηθῆι, (δηλαδή) νά ἀναπαρθῆι αὐτή ἡ «γλώσσα»;

2. Ἄν ὁ «Σύνγχρονος Κινηματογράφος» ἔχει διαλέξει διαφορετικό δρόμο εἶναι γιατί πιστεῖται ὅτι ὁ ὁλός τινος ἰδωθῶν ἐντέρον δέν εἶναι νά μορφώσι γινικά καί ἀόριστα ἀλλά νά περιμβεῖ ἀποφασιστικά στό ἰστορικό τῆς ἰδεολογικῆς πάλης, νά τήν ἀναλύει, νά τήν κάνει φανερή καί νά καθορίσι τά κριτήρια καί τά ἐπιστημονικά ὄργανά της πού θά τό τοποθετήσουν ἀπ' τή μιά κι ὄχι ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά μέσα ἀπ' τή συμβολή του στή διαμόρφωση αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, σκοπεῖται ἡ ἀκόρη ἀδιομόρφως ἰδεολογίας πού ἀντιστρατεύεται σήμειοι τήν κριτική ἰδεολογία, ἀλλά πού δέν εἶναι οἱδὲν περιμολογῶν, οἷτε ξεκαθάρι, ὅπως μοῦξι νά πιστεῖται ὁ ἐπιστολογράφος κας.

Γιά ποιόν εἶναι ἀκατανόητη αὐτή ἡ διαδικασία; Πῶστα ἀπ' ὅλα γιά τά κριτήρια τῆς αἰσθητικῆς ἰδεολογίας, κριτήρια πού ἐπιβάλλονται σάν οἰκονομικά καί ἀσολῆτα ζήτησιν στήν κριτική καί διαζετινῶνται μέσα ἀπ' τοῖς ἰδιολογικοῦς μηχανισμοῦς τοῦ κριτοῦς (κρίσιως τῆς ἐκπαίδευσῆς). Ὁ Μπρέζτ ἔλεγε: «Ὁ Λένιν δέν ἔλεγε μόνο διαφορετικά πράγματα ἀπὸ Βισμαξ, τὰ ἔλεγε καί μέ διαφορετικό τρόπο». Ἡ μυθολογία τῶν Μάξ δὲ χαρακτηρίζεται καθήκονα στό Ἑλληνικό Πανπιστήμιον παράδοξῃ ἀνεπισημῆς καί ἀκροβατικῇ; Ἀλλά μήπως καί ὁ ἴδιος ὁ σταλινισμός δέν ἐγκαταλείπει τῆ «γλώσσα» ἐκείνη πού διαφινά τίς κοινωνικές σχέσεις γιά νά περῶσι σέ ἴννοσι καί κίξισ ὅπως ἡ «παρωχολογία»; «τό κριτοῦς ὅσον τῶν λαῶν», πού ἀσολῆνται ἐξ μιά οἰκονομιστικῆς ἀντίληψῃ, καί ἐλάσσι ἀπὲξιν ἀπ' τήν πύθ προσημνή «γλώσσα» τῆς σύγχρονος τεχνοκρατίας;

3. Καθορίζοντας αὐτά ἀκριβῶς τά κριτήρια καί τὰ ἐπιστημονικά ὄργανά του δέν ἐπιμολογῶν τίποτε περισσῶτον ἀπό ἐκεῖνον πού καί τῶν παρῶν ἔγιναι διατεταμένος καί πού ὁ ἀναγνώστης (εἰ) μας γινεται ὅτι δέν ἔχει πολυπροσέξει, δηλαδή τήν οἰκοδόμησιν μέ ἐπανωστατικές θεωρίας σταν ἰδιούτερον ζῶρον τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς («δέν ἔπαρχει ἐπανωστατική πρακτική χωρίς ἐπανωστατική θεωρία» - Νενίν).

Ἄς ἐπαναλάβωμε λοιπὸν τὰ ἴδια μας τὰ λόγια καί ἄς ξεκαθαρίσωμε μιά καί κελή τὴν στήσιος μας: «... γινά μέ δὲ νοῦται σήμειοι προτομομορφῶν στο ζῶρον τῆς πρακτικῆς (παρωχολογῆ) - διανομῆς - ἐκμετάλλευσῆς τῶν ταινιῶν μέ τὸν ὄρο «παρωχολογῆ» ἐννοοῦται τὸ πολυετακό πρωτοῦ τῆς αἰσθητικῆς ἰδεολογικῆς, σηματοῦσιος καί οἰκονομικῆς κατασκευῆς τῆς ταινίας) ὅσο καί ὁ ἐκείνου τῆς θεωρίας (κριτικῆς, ἀνάλυσης, παραρῆσις τῶν γινάμων πρακτικῶν) ἡ ὅποια νά μὴν περῶν μέσα ἀπ' τῆς ἀναλύσεως τῶν ἰστορικοῦ καί διαλεκτικῆς ἐλάσιος καί, παραρῆσις, τῆς θεωρίας τῶν κοινωνιῶν, ὅπως αὐτῆ ἐξαρῶται καί μετωχηματίζεται στο λαδῶν τῶν μαζῶν». Ἀλλὰ σὲ ἴνα περιωδικὴ ἡ θεωρία δέν ἔπαρχει παρά διατεταμένη σέ κίματα. Ἐπιμ κίματα ἰννο-

οῖμι τὰ αἰσθητὰ θεωρητικά - ὀπῶστο ὀπῶς ἡ ἄλλος ἡ θεωρία ἔπαρχει πιντων, ἀκόρη καί στο πύο μικρόν πιντοασιακό σήμειωμα) δοηθῶν τῶν ἀναγνώστη νά ἐπιμολογῶν τὸν ἐπιμολογῶν μέ τὸν ὅποιο τὸν τρέξει ἡ αἰσθητικὴ ἰδεολογία καί νά ἔντιμω τῶσιν πιντοασιακὰ ἐπιμολογῶν καί κριτικὰ τὰ προῖοντα πού πιντοῦσι ἡ ἀγροῦ καί πού ἐκχωμαζῶν ἡ κατακρινῶν ὀν ὀν γινάλλει, σὶ ἐνταρμίνε σταν γινωτά σηνμ ἔροντα καί σῆς γινωτά ἰδεολογία» (Φιλμολογικός, «Νταντερο - Φρόνεν - Μπάστ», Σ.Κ. '75 ἀριθ. 5, Μάρτης - Ἀπρίλις 1975).

Αὐτῆ εἶναι καί ἡ δική μας δάση γιά τὸν ἄνοιξι μιάς πραγματικῆς ἐπανωστατικῆς προβληματικῆς στήν κινηματογραφικὴ πρακτική, πού τὰ σπῶματα τῆς ἔχουν ἀρχίσι ἴδη νά ἐπιδρῶν τῶσσο στήν κατασκευὴν μινωμῶν ταινιῶν, ὅσο καί στήν ἀλλαγή τῆς πρακτικῆς ὀρισμένων λέωνων (ἐπιμολογῆ ταινιῶν, τῶσσο πιντοασίας τῶν, κ.λ.λ.). Καί ἴσως θά ἔταν προτιμῶτερον νά ἀξίσιωμε ἀπὸ αὐτῆς τίς ὀνηζα κριμῆνές προσπῶθετες καί νά μὴ μιλῶμε ἀσρημῆνα γιά τὸν «διγασμένο γιά τήν κινηματογραφικὴ μορφωση λαῶν μας».

4. Πέρα ἀπ' αὐτῆς τίς γινικές καί ἀπαιτήτες τοποθετήσεις διαδιδάσκωμε τὸν ἀναγνώστη μας ὅτι τὰ προβλήματα διανομῆς καί διὰδῶσις τοῦ πινωδικῶν ἔπαρχουν, μῶ καί ὁ Σ.Κ. δέν ἀρμολογῶνται ἀπὸ κρινῶν κριναῶν κανῶν καί διατηρεῖ τήν οἰκονομικὴ καί ἰδεολογικὴ τὴν ἀνεξίμωτη. Ἐπίσις τὸν διὰδιδάσκωμε ὅτι καθῆκονα ἐπαρῶζεται ὁ «Γιοτργεμῶν» ἐπιμῶ ἔγινε τηλεοπτικὸ σήμειο καί ὄχι «κίμῶσις» προδιοντικῆς περιωδικῆς, ἔντιπα καί ὀδῶν - ἴμῶ καί σῆς καλοχορῆς δὲ ὀλῶνται. Ἡ ἔκκλησι πού ἀπειθῶνται στοῦς ἀναγνώστες μας, ἔχει λοιπὸν γιά μῆς τῶσο οἰκονομικὴ ὀσο καί ἰδεολογικὴ πολιτικὴ σημασία. Δέν ζήτημε παρά τῆ δοῖθῆναι ὀδων ὀδων κατανοῦν ὅτι ἡ δειτέρα δέν μπορεῖ νά ἔπαρχει παρά μόνο μέσα ἀπ' τήν πύθ καί ἀντίστορο.

Χρήτος Βακαλόπουλος

Θά ἤθελα νά προσθῶσω ἰδῶ τῆ δική μου παρῆμῶσις σ' ἐκεῖνη τοῦ Χρ. Βακαλόπουλον (πού ἀντικρινε τίς ὀρισῆς τὸν ἐπιμολογῆ μας μ' ψυχραιμία καί ἠρημία, τοῖλῶσιον ἀξιοθαύμαστῆς), ἐξ δειδῶνα γιά νά ἀνοῖξω διάλογο μέ τὸν ἐπιστολογράφο μας, μῶ καί ὁ τελευταῖος, ὅπως δειχνε τὸ γράμμα του, ἀπῶθε αὐτῆ τῆς δινατότητος μῶν ἀπὸ ἴνα ὀκωῶν ὀκωσαντιῶν καί «λεσοκῶν» κατηγοριῶν, προδῶλῶν ἐπιθῶν καί δημωγῶν ἐπιμολογῶν (ὁ ἀναγνώστης θά ἔχει ἐξῶλον τήν ἐνκαμία νά παρακῶνῶσθῆι τῆ γινωτικῆ κρινολογικῶν πρόοδο τῆς «ἀναπτῆξῆς» τῶν, τὸ ἦπιο καί γαλῶν ὀγῶσι τῆς ἀρχῆς ἐγκαταλείπει θεθμῶν αὐτῆς τῆς του, καθῶς ἀνθεβαῖνε ἡ ὀρη, ὀσ μῶ πινωτικῆ παραρῆ, ὀ ἔταν ἐκνερῶσῶ πού κορινῶνται στήν τελική ἐγῆ; «Ἡ κῶντι τὸ περιωδικὸ σῆς κατανοῦτῶ, ἡ σῶματεῖστε το! ἔτοι εἶναι ἀντιδρωσῶν»). Δέν ἔπαρχει λοιπὸν θέμῶ ἀσῆρησις, ὁ κ. Σερρηῆ τῆ ἀρετήν ὀλοκληρωτικῶν. Θά πινωσιτῶ σὲ μῶρικῶ προβλήματα σῆτικῶ μέ τὸν Σύνγχρονο Κινηματογράφῶ, καθῶς καί μέ τὸν τρόπο μέ τὸν ὅποιο τὸ περιωδικὸ ἀντιμωπῶζεται ἀπὸ «μῶ κῶσιμα ὀπορη».

Και πρώτα απ' όλα με την περιφέρση «σοκτεινότη-
τα», το «διανοουμενισμό», το «άκαταλαβίστικο», κα-
τηγορίες που χρόνια σέρνει πίσω της η πολεμική επι-
χειρηματολογία ενάντια στο περιοδικό. **Ο αναγνώ-
στης μας (άλλα είναι πραγματικά αναγνώστης;) δε-
θαίνει άρετές φορές ότι δεν καταλαβαίνει τίποτε ή
μάλιστα «αχδόν τίποτε», από τα γραπτά που δημοσι-
εύουμε. Μιά τέτια δήλωση, πέρα απ' τόν ύπερβολικό,
προκλητικό και θελημένα πολεμικό χαρακτήρα της,
πραραίνει βολεμένη για να είναι, έστω και στο ελά-
χιστο, άληθινή; τού προσφέρει το πλεονέκτημα να
κολυμπάει ήσυχος στο ορχά νερά διαφόρων κοινοτύ-
πων γενικοτήτων, επιτρέποντάς τον ταυτόχρονα να
μήν έσονται σε κάποια διαμάχη που να είναι προ-
γματική διαμάχη, σε συζήτηση που να είναι πραγμα-
τική συζήτηση. Μάταια θά ψάξει κανείς σε όλο το
κειμενο τού γραμματός τον τήν παραμικρή αναφορά
σ' ένα ύρθο ή μιá κριτική, μάταια θά προσπαθήσει
να βρει τήν παραμικρή συγκεκριμένη νύξη έστω και
σε μιá γραμμή δημοσιευμένη στον Σ. Κ. και όπον, με
άφορη αυτά τά ύρθο, τίς κριτικές ή τίς γραμμές
ένος χρήσιμος διάλογος θά ήταν κάτι από παραπάνω
ανάγκαι να άρχισει. **Ο κ. Σφρηξ** τά άποροίπει
όλα μονοκοντυλά, χωρίς τήν παραμικρή προσπάθεια
έντοπιου τών πιθανών άποροσών του. **Άς προ-
χρησίμομε όμωσ παρατάρα. Τί μάς προσάτει, με
τόσο όρηγομένο τρόπο: Άρχικά, μιá «φρασολογία»,
έπιμένοντας άρεκτά πάνω σ' αυτό.. Άς είναι λοιπόν!
Άλλά ποιá είναι αυτή η «φρασολογία» ενάντια
στην όποία «πνεί τά μένεα»; Συνόδετα, σύμφωνά με
τά άπόψεις του, μ' ένα ιδιαίτερο στυλ, με μιá ειδι-
κειμένη «γλώσσα» ή με μιá έρημητική προβληματική;
Χαρακτηρίζει ολόκληρη τή σύνταξη ή μόνο μερικά
άπό τά μέλη της; Κυκλοφορεί σε όλα τά τεύχη, ύπάρο-
χον όσους στο ύστεροκό της; Δεν πρόκειται να
μάθουμε τίποτε απ' όλα αυτά.****

Αυτό που ξέρουμε, αντίθετα, είναι ότι η ενόχληση
τού είδους, που σπεύδω να χρίσει «άκαταλαβίσι-
κα», «σοκτεινά» και κάποτε «ντελιριακά» μερικά
κειμένα (όπως και μερικά ταινίες), στην πιο ουνηθι-
μομένη περίπτωση προέχεται απ' τόν τρόπο της κυ-
ρίαρχης ιδεολογίας, της άστικης γνώσης, μπροστά σε
κάθε παραγωγική θεωρητική εργασία. Κι αυτές οι
κατηγορίες έχουν αντίκειμενικό στόχο, τίς περισσό-
τερες φορές, τήν ίδια τήν άνάγνωση σάν εργασία.
Βέβαια, αυτό δε σημαίνει και τό ότι πρέπει να απαι-
τωμέν άπό τό σύνολο τίς κριτικές να παράγεται
πάνω σε θεωρητικές άσεις και να προϋποθέτει, τόσο
άπό τόν άναγνώστη, όσο κι απ' τόν κριτικό, μιá κά-
ποια ποσότητα γνώσης. Όμως, κάθε κριτική εργασία
πραγματοποιείται σε σχέση με τόν χώρο απ' τόν
όποιο έκπορεύεται και με τό σκοπό τόν όποιο έχει
θέσει ένάντ της; δεν είναι τό ίδιο πράγμα να
γράφεις σε ένα καθημερινό φύλλο, σ' ένα έβδομαδι-
αίο ή σ' ένα μηνιαίο έντυπο, κ.τ.λ.... (έγώ ο ίδιος
μπορώ να μιλήσω υπεύθυνα γι' αυτό, μιá και η κρι-
τική μου όραστηριότητα σε μιá καθημερινή έφημε-
ρίδα μου ύπαγορεύει συστηματικά αυτή τή διαφορε-
τική λογική τής κριτικής λειτουργίας). Υπάχει όηλ,
ένα αναγκαίο χόσμα, (που ύπαγορεύεται άπό τίς
ίδιες τίς συνθήκες τής καπιταλιστικής κοινωνίας;
κοινωνική διάφραση τής εργασίας, διαχωρισμός άνά-
μεσα σε διανοούμενους και χειρώναντες, ιδεολογικοί
παράγοντες, κ.τ.λ.) άνάμεσα στην εργασία μιás θε-

ωρητικής και πρακτικής πρωτοπορίας και στην εργα-
τική τάξη, στο πλεονό τής όποίας αυτή ή πρωτοπορία
άγωνίζεται πολιτικά. Αυτό τό χόσμα, δεν μοροδιμε
να τό άγνοούμε, πρέπει να τό ύπολογίζουμε. Μέσα
στο καπιταλιστικό σύστημα, τό κενό που αυτό τό χό-
σμα προκαλεί δεν είναι δυνατόν να κλυφώνεται παρά
μόνο άπό μιá δουλειά σύνδεσης, όπον τή σκευτική θά
τήν μεταβιδάζουν τά καθημερινά και τά έβδομαδιαία
φύλλα, με τήν προϋπόθεση βέβαια ότι αυτή ή σύν-
δεση δουλεύει σε μιá προσορευτική κατεύθυνση, δεν
είναι «κατ' όνομα» και δε χρησιμεύει άπλώς και μόνο
γιá να παρχει «όμοιώματα θεωρίας» πασαλιωμένα
με ρεσοτάξ και ύποταγμένα σε μιá λογική που δεν
κάνει τίποτε άλλο άπό τό να θολώνει τά νερά (όπως
όστρογός συμβάδνει τίς περισσότερες φορές)...

Ο Σ.Κ. είναι ένα ειδικευμένο περιοδικό, είτε τό
θέλουμε είτε όχι, και σάν τέτιο, έχει συνείδηση αύτου
τού γεγονότος. Προσπαθεί, με όσες δυνάμεις διαθέτει
να προωθήσει μιá κάποια θεωρητική άνάγνωση και,
κατά συνέπεια, θεωρεί κατά κάποιο τρόπο δεδομένο
απ' τούς άναγνώστες του μιá προσπάθεια που, άς μή
γελιώμαστε, δεν είναι «άδύνατη», άκόμη κι αν στη
χώρα μας, στη γλώσσα μας, ένας ολόκληρος προβλη-
ματισμός γιά τόν κινηματογράφο και γενικότερα γιά
τίς σημαίνουσες πρακτικές, προβληματισμός που άν-
θετί κι εξέλισσεται αδιόκοπα στο έξωτερικό, έδώ θρί-
σκεται άκόμη στο έμβρυακό στάδιο. Είμαστε έτοιμοί
να δεχτούμε ότι ύπάρχει σ' αυτό τό σημείο ένα πολύ
μεγάλο πρόβλημα, που όφείλεται στο γεγονός ότι ή
είδικη δύναζα μιás θεωρητικής εργασίας γιά τόν
κινηματογράφο έγκειτα στην άναγκασιότητα «είσα-
γωγής» εννοιών στο κινηματογραφικό πεδίο, έν-
νοιών που άνήκουν σε άλλους τομείς και θεωρίες;
στη θεωρία τής λογοτεχνίας, στην ψυχανάλυση , στη
γλωσσολογία, στη σημειωτική, στη φιλοσοφία κ.τ.λ....
Έτσι, τά προβλήματα που τίθενται όφείλονται σ'
αυτή τή «είσαγωγή», άλλα επίσης (και κυρίως) στην
άπονοια, τήν έλλειψη ελληνικών μεταφράσεων, άπο-
φασιστικών γιά τή θεωρητική σκέψη εργασιών, βασι-
κών έπιστημονικών δοκιμών (που ξεκινούν σε χον-
τρές γραμμές άπό τόν Φρόντ και φτάνουν στον Κρι-
στιάν Μέτς, περνώντας απ' τόν Φερδινάνδο ντέ Σω-
σίο και τήν Τζούλια Κρίστεβα), εργασιών που δεν
μπορούμε πιά να έπιτρέψουμε στον ένάντ μας να τίς
άγνοει σήμερα, αν θέλουμε να προχωρήσουμε πέρα
απ' τό δημοσοφιστικό και έμπειροκό μιλά — μιλά.
Έχουμε συνείδηση τής καθόλου άλλης φύσης αυτών
των προβλημάτων; ή ύπαρξη τους όμωσ και μόνο δε
θά μοροδούν κατά κανένα τρόπο να άποτελέσει τό
πρόχρημα μιás άρνησης τής κάθε έπιστημονικής
προσπάθειας που προσανατολίζεται στην κατεύ-
θυνση τής οικοδόμησης μιás θεωρίας τού κινηματο-
γράφου.

Κινούμενοι στο πλαίσιο αυτής τής προβληματικής,
άποφασισμέ, μέσα απ' τόν Σ.Κ., να ενεργήσουμε σε
διπλή κατεύθυνση; άφενός να δημοσιεύσουμε μετα-
φράσεις βασικών ξένων κειμένων (δλ. στα περαμένα
τεύχη, κείμενα τών Μέτς, Άϊζενστάιν, Μπάρτ, κ.τ.λ.)
και άφετέρου να εφαρμόσουμε αυτές τίς θεωρητικές
κατακτήσεις στις ίδιες μας τίς αναλύσεις. Τό ότι
ύπάρχουν σ' αυτή τήν προσπάθεια κενά, πλατυσμοί
ή ύπερβολές, τό ότι, γιά παράδειγμα, χρειάζονται
περισσότερες σημειώσεις και επεξηγηματικά σχό-
λια (ανάμεσα σε άλλες έλλείψεις), αυτό δεν τό άγνού-

μαστι. 'Αλλ' αυτές οι ήλλειψεις, αυτά τὰ κινά, δικαιολογούν άραγε τήν εγκατάλειψη του πεδίου τής αναζήτησης (που ό Σ.Κ. πρώτος εγκαίνιασε στή χώρα μας), προς όφελος τής κάλυψης των λαϊκών «ανάγκων» (όρος πολύ άόριστος και έμποτος ιδεολογικά, για νά τόν πλάσσουμε με τόση εύκολία), που ό θιγμένος επιστολογράφος μας μάς ανεμίξει σαν κόκκινο πανι, με τόση ελαφρόδα; Δέν τό πιστεύουμε. Έξάλου, παραπέμνω σ' αυτά που λέει ό Βυκαλόπουλος πάνω σ' αυτή τήν έννοια του «λαού» και του «λαϊκού», που από μόνη της, κατά τή γνώμη μας, άρκει για νά κνκλοφορήσει ένα σωρό παρεξηγήσεις. Θά πρόσθετα είπωση ότι ή λέξη «λαός» στο στόμα μερικών διανοουμένων που προσπαθούν νά τόν μαζέψουν γύρω άπ' τόν έαυτό τους (και τά γραπτά τους) ή πολύ απλούστερα και καθαρά αποδίδοντάς τον σ' αυτούς τους ίδιους, επιθυμούν νά τόν εκπροσωπήσουν (όπως στήν περίπτωση του κ. Σφρηή που δέν διατάζει νά γράψει: «Ενδιαφερόθετε κάποτε (άν ίαυτε όπως λέτε προσδειντικοί) και για τόν καημένο τόν λαό μας, για όλους είμας που διψάμε για κινηματογραφική μόρφωση») είναι κάτι παραπάνω από διφορούμενη. Υπάρχει μιá πολιτική έννοια τής λέξης, που όρίζει έτσι τό σύνολο των σφωμάτων και των τάξεων που εκμεταλλένται ό καπιταλισμός; άς πούμε, οι χοντροί ροαμέε, τήν εργατική τάξη και τους σημηάχους της. Κι έπειτα, υπάρχει μιá χροαία εκδοχή του λαού, δηλαδή των άπλων άμόρφωτων ανθρώπων που είναι όπως είδη «καημένοι». Κι όταν αυτή ή διτύχη εκδοχή, που είναι εκείνη τής άνωτης τάξης, στρέφεται προς τό «λαό» και μιλάει «άπ' τήν πλευρά του», τό κάνει μόνο και μόνο για νά εκθειάσει τόν κοινό νοό, ύστατη και θεμελιακή αξία του μικροαστισμού. Με δύο λόγια, πέφτουμε στο λαϊκισμό που δέν είναι, σέ τελειυαία ανάλυση, παρό μιá αυθια περιχρήση των λαϊκών μαζών ή όταν «σοσιαλιστικό σιαιλισμό», μέσα άπ' τόν Ζιγάνωφ, του όποίου ό Ριζοσπάστης άποτελει σ' αυτή τή φάση τόν πιο ένθερμο λιβανιστή.

Θά επιθυμούσα λοιπόν ό κ. Σφρηή νά συγκεκριμενοποιησι - γιατί τό γράμμα του είναι έπει τό δέον διακριτικό σι ότι άφορά τό θετικό περιχρήσιμο των προτάσειών του - τή σκέψη του, αλλά και ταυτόχρονα τις επιθυμίες του σι ότι άφορά τόν Σ.Κ., θά ήθελα νά μάς πληροφορήσει κάπως περισσότερο για τό τί περιμένει από ένα περιοδικό σαν τό δικό μας και νά μάς τό πει με καλύτερο τρόπο, κάπως πιο συγκεκριμένα, αντι νά μας κάνει αιτήσεις για τά (όχι και τόσο ακονισμένα) διλη του «έκ του ασφάλους», τριώνταε τά χίλια του από έκανοποίηση. Κάτι τέτιο θά έδινε μιá έκτακία για έναν παραγωγικό διάλογο. Διαφορετικά, ημίο δι θα έμποδοισίμε από κανέναν νά σννιχισίμε τή δουλειά μας πάνω στις ιδεολογικές θέσεις που έχομε επιλέξει, όσο κι άν αυτό δοσασίσει τόν κ. Σφρηή.

Μιχ. Δημόπουλος

Τά τελειυαία μας τρέξη

9/10

ΑΦΙΕΡΩΜΑ
ΣΤΟΝ
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

*

II

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΙΤΣ ΛΑΝΓΚ
Η Βιεννέζικη νύχτα (Η. του Φρίτε Λάγγκ
Ντοκουμέντο: Λάγγκ/Μπέχτ
Λέξις όπως Μ. του Νίκου Αγγουρή)

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1976

Τα σινεματοματά μάς κρησ;

ΓΙΑ ΤΟ ΡΥΘΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ
του Φίλιου - γράφου
Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ: «Η ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ»,
του Εταιρείας Αθηνα

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ρόντο, Υάθισαία, Φιλόσοφ,
'Ο ταξίτης, Οι φινάδες του Μιζούφ.

*

12

ZAN - ΜΑΡΙ ΣΤΡΑΟΥΜΠ - ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ

Είσορωή στις ταινίες των Ζ - Μ.Σ. και Ντ. Υ.,
του Νίκου Σαυδάκη
'Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μελιστόρημα (Η,
του Λουίς Σεραν

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

'Η Άλβητα (Οικογενειακή σννομοσία), του Ν. Αγγουρή
Χωρογραφία του χωρού και του ματιού (Μπάριετ Μπερλάε)
του Μιχαήλ Δημοπουλου
'Η άλλη Άμερική (Ρομπερτ Κράμερ), του Μ. Δημοπουλου

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

1900, Μάργου - Άντον, Μαγκκασία φόν Ο,
Λοζου σνίε; διασκήριμα του
Κινηματογραφικές σχολείο

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

ΕΚΡΑΝ

ΤΕΡΜΑ ΟΔΟΥ ΖΩΟΔ. ΠΗΓΗΣ Ἡ ΑΓΑΘΙΟΥ
ΤΗΛ. 64.61.895

Ο κινηματογράφος
πού κάθε
καλοκαίρι
μέ ιδιαίτερη
φροντίδα
και συνέπεια
παρουσιάζει τις
καλλίτερες ταινίες
τῆς 7^{ης} τέχνης...

ΑΧΙΛΛΕΑΣ

ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΩΣ 14 • ΤΗΛ. 86.19.497
ΠΑΤΗΣΙΩΝ • ΣΤ. ΚΑΛΛΙΦΡΟΝΑ

Από φέτος
ο κινηματογράφος μας
αφιερώνει
τό πρόγραμμά του
ετούς φίλους του καλού
κινηματογράφου
μέ καινούργιες και
παλιές δημιουργίες
γνωστών εκηνοθετών.

cahiers du CINEMA

No 275: STRAUB - HUILLET: *Fortini / Cani.*
J. Narboni: Là.

P. Bonitzer: Les deux regards.

Sur la fiction de gauche.

S. Toubiana: Notes sur la place du spectateur.
(*Le juge Fayard.*)

No 276: J. Narboni: La quatrième personne du singulier.
(*Je tu il elle* de Chantal AKERMAN)

S. Toubiana: Notes sur la place du spectateur dans la fiction de gauche (suite)
Entretien avec Agnès VARDA.

D. Dubroux: Histoires d' "E.L." une chante, l' autre pas)

S. Daney: Notes sur deux cinéastes portugais (M. de OLIVEIRA, A. REIS).

No 277: *Cinéma et Histoire.*

Jean - Louis Comolli: Le passé filmé
Economiques sur les média.

P. Baudry: Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma. 2.
Cinéma Français

Entretien avec Benoit JACQUOT et Jean - Claude BIETTE.

NOM Prénom

ADRESSE Code Postal

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE 98 F ETRANGER 105 F
Etudiants, Cine-Club, Libraires FRANCE 88 F ETRANGER 92 F

POUR 20 NUMEROS

FRANCE 170 F ETRANGER 182 F
Etudiants, Cine-Club, Libraires FRANCE 170 F ETRANGER 168 F

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande)

Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n°

Je m'abonne pour 10 numéros 20 numéros

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF
D'ABONNEMENT
POUR LA FRANCE ET
POUR L'ETRANGER

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΒΑΣΙΚΑ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΜΕΓΕΘΗ

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ	31.12.1976	31.12.1975
Επενδύσεις σε Βιομηχανικές Περιοχές (Γήπεδα - Έργα υποδομής - Μελέτες)	669.410.117	769.447.461
Συμμετοχές σε Επιχειρήσεις	6.211.520.534	5.908.005.295
Δάνεια (πρός Βιομηχανία, Τουρισμό, Ναυτιλία)	22.438.026.755	20.938.783.880
Λοιπα στοιχεία ενεργητικού	2.719.290.752	1.540.413.063
Σύνολο	32.038.248.158	29.116.649.699
Μείον υποχρεώσεις: Μακροπρόθεσμες	17.238.455.070	16.217.459.895
Λοιπές	3.651.079.733	2.073.606.729
Ίδια κεφάλαια και προβλέψεις	11.148.713.355	10.825.583.075
Μείον Προβλέψεις	2.045.908.759	1.856.846.644
Μετοχικό Κεφάλαιο και Άποθεματικά	9.102.804.596	8.968.736.431
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ	1976	1975
Έσοδα εξ έργων	1.792.671.082	1.556.308.517
Συναλλαγματικές διαφορές	218.789.508	1.155.265.350
Σύνολο	2.011.460.590	2.711.573.867
Μείον χρηματοοικονομικά έξοδα	1.211.373.117	931.909.922
Μείον έξοδα διαχείρισης κ.λ.π.	340.081.608	277.593.043
Πλεόνασμα πρό προβλέψεων και φόρου	460.005.865	1.502.070.902
Προβλέψεις έτους	385.242.502	429.604.000
Φόρος εισοδήματος	7.520.768	395.819.771
Κηθάρο πλεόνασμα	67.242.595	676.647.131

ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΕΤΟΥΣ 1976*

Μετοχές και πιστωτικές ενισχύσεις σε ιδιώτες για ίδρυση και επέκταση παραγωγικών εγκαταστάσεων. Από το 1976 η κεντρικότερη της ΕΤΒΑ χρημάτισε συστηματικότερα σε όλους τους τομείς με σημαντικό επίτευγμά του στον τομέα της δασοοδοτήσεως από και στην τομεί των εισπραξιών από ρευστοποίηση δανείων (εισπράξεις δανείων ύψους 3.699 εκατ. δρχ. έναντι 4.567 εκατ. δρχ. του έτους 1975) παρέχοντας ποσοστό απόδοσης 1,41%. Πολύτιμο σημαντικό ποσό στο σύνολο 12.243,3 παρυσιαίων σε εισπραξιές δανείων 1.517 εκατ. δρχ. έναντι 791 εκατ. δρχ. του έτους 1975. Από τα συναφθέντα δάνεια 48% αναφέρονται στη βιομηχανία, 27% στον τουρισμό, 21% στη ναυτιλία και 4% σε επενδύσεις διαφόρων κλάδων. Οι εισπράξεις του έτους 1976 από τις δασοοδοτήσεις της Τριτοετίας εξέλιχθησαν κατά ποσοστό 141% έναντι 2.788 εκατ. δρχ. έναντι 1.980 εκατ. δρχ. του 1975 δηλαδή αύξηση 18%. Έσοδα εκ εισπραξιών κατά το 1976 μερίσταντο από συνολικά 117,3 χιλιάδες, του 1975 ήταν 104,1 εκατ. δρχ. έναντι 100,6 εκατ. δρχ. και 57,5 εκατ. δρχ. αντί 57,0 εκατ. δρχ.

την χρήση του 1974 και του 1973. Στο τέλος του 1976 το σύνολο των τοποθετησών της Τραπεζής με τη μορφή ομόλογων και μακροπρόθεσμων δανείων αυξήθηκε σε 28.650 εκατ. δρχ. έναντι 28.860 εκατ. δρχ. στο τέλος του 1975.

Δημιουργία υποδομής για τη βιομηχανία. Η ίδρυση και ίδρυση βιομηχανικών περιοχών, μια και έδωκε αναπτυξιακή δραστηριότητα της ΕΤΒΑ προμήθηκε και κατά το 1976 με έντονο ρυθμό στις βιομηχανικές περιοχές θεσσαλονίκης Βόλου και Ηρακλείου. Μεχρι 31.12.1976 δαπανήθηκαν συνολικά 1.098 εκατ. δρχ. στις βιομηχανικές περιοχές που λειτουργούν ή βρίσκονται υπό ίδρυση για αγορά γηπέδων μελετές και έργα υποδομής, από τις οποίες 137 εκατ. δρχ. κατά το 1976. Στη βιομηχανική περιοχή Πατρών ολοκληρώθηκε η έκταση έργων αποβλήτων στη βιομηχανική περιοχή της ορεινής οδοκλήσεως, τα βιολογικά και μια νέα παραβλήθηκαν οι μελέτες και η κατασκευή για την ίδρυση βιομηχανικών περιοχών στην Πρέβεζα στην Κορυφή στα Ιωάννινα στη Δάρδρα στην Καλαμάτα και στο Κασό.

Αντήλη κεφαλαίων. Υποβλήθη η έκθεση κεφαλαγορίας. Αναπτυχθηκε το πρόγραμμα διενέργειας Τραπεζικών Ομάσεων στο χώρο απομαρτυρητικό κινώ του εφάρτος το ποσό των 1.04 εκατ. δρχ. έναντι 146 εκατ. δρχ. του έτους 1975.

Τα έσοδα της Τραπεζής με αύξηση 10,5% και οι μετοχές της Ελληνικής Εταιρείας Επενδύσεων Χαρτοφυλακίου Α.Ε. βιολογικού συναντήσεως της Τραπεζής προφέρουν ασφαλή και αποδοτική λύση στο πρόβλημα ασφαλείας ποσοτήσεως των αποταμιωτικών ιδίων των επενδύσεων αποταμιωτών.

Έκτος από τα Τραπεζικά έσοδα των βιολογικών επενδύσεων, γίνονται από το σύνολο της Τραπεζής εισπράξεις κληρονομιών σε συνολικό ποσό 20 δι. εθνική νομισματική αξία.

Ενίσχυση εξαγωγικών επιχειρήσεων. Η Α.Ε. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΣΥΝΕΡΓΙΑΣ της Τραπεζής υποστήριξε κατά το 1976 με ενδοεθνικές οφειλές 1.431 εκατ. δρχ. 23 μικροεθνικές, μεταπολεμικές εξαγωγικές επιχειρήσεις οι οποίες επιμαρτυρησαν εξαγωγικές οφειλές 1.017 εκατ. δρχ.

Υπάρχουν σήμερα όλες οι προϋποθέσεις για ένα νέο κύμα που θα αφορήσει την οικονομία προς ανώτερα επίπεδα ανάπτυξεως σε σύντομο χρονικό διάστημα.

ΕΤΒΑ

ΣΤΟΧΟΙ: Η επιτυχία της δημιουργίας προόδου βιομηχανικών περιβαλλόντων, η αποδοχή της αναπτύξεως των επιχειρήσεων σε οικονομικές μονάδες, η προώθηση με πρωτοβουλία της Τραπεζής επενδύσεων μεγάλου σημασίας.

ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ: Η διεύρυνση ανεργιοτικότητας και η συμβολή στην αποκοπή των ελλείψεων πρώτων υλών και στην ανάπτυξη των εξαγωγικών.

ΚΡΙΤΗΡΙΑ: Το ύψος, η κρισιμότητα και η πείρα του επενδυτικού.