

συγχρονος κινηματογραφος '77

Κινηματογράφος / Ιστορία

ΝΕΟΣ
ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ναγκίζα Όσιμα
Γιοσιόικε Γιόσιιντα

Κείμενα τών

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ

Ρ. ΜΠΑΡΤ

Μη. ΜΠΡΕΧΤ

για την
Ανατολική Τέχνη

15/16

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ "Η ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΣΜΟΥ;

(Τό μάθημα αγωνιστικής ένότητας
του Έλληνικού Κινηματογράφου)

«Τί σημαίνει ή εμφάνιση ενός καινούριου προτσές; Σημαίνει ότι ή παλιά ένότητα και οι αντιθέσεις πού τήν συγκροτούσαν παραχωρούν τή θέση τους σέ μιά καινούρια ένότητα, σέ καινούριες αντιθέσεις. Έτσι γεννιέται ένα καινούριο προτσές πού πάει ν' αντικαταστήσει τό παλιό. Τό παλιό προτσές τελειώνει, τό καινούριο γεννιέται. Τό καινούριο προτσές, πού περιλαμβάνει νέες αντιθέσεις, αρχίζει τήν ιστορία τής ανάπτυξης τών ιδιαίτερων του αντιθέσεων»

Μάο Τσέ Τούνγκ

Μέ τή φετινή διοργάνωση του ανεξάρτητου Έλληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1977 από τά ίδια τά κινηματογραφικά σωματεία και οργανώσεις, ο θεσμός του κινηματογραφικού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ζει τόν θάνατό του; Ένας όρισμένος θεσμός, όπωσδήποτε ναί. Τίποτα δέν μπορεί νά ξαναστήσει στά πόδια του τόν μηχανισμό εκείνο, πού πρίν προχωρήσει σέ ότιδήποτε άλλο, εξασφάλιζε μέχρι σήμερα τόν οικονομικό και πολιτικό αποκλεισμό τής ετήσιας ελληνικής παραγωγής, προωθώντας ταυτόχρονα και μιά διαδικασία ιδεολογικής αφομοίωσής της. Τά τρία τελευταία χρόνια τό φεστιβάλ μετατρέπεται γρήγορα από αντιφασιστικό βήμα (κατάκτηση πού πραγματοποιήθηκε στή δικτατορία) σέ μελαγχολική παράτα μίμησης ενός «ένδοξου» παρελθόντος, πού δέν θά μπορούσε νά σημαίνει σ' ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον παρά απώθηση του παρόντος και μόνο. Μέ δύο λόγια, ενώ τό φεστιβάλ έβγαζε στίς προθήκες τόν ελληνικό κινηματογράφο μιά φορά τό χρόνο, έκανε τά πάντα για τήν εξαφάνισή του απ' όλες τές ζωντανές δραστηριότητες του πολιτιστικού χώρου, όλόκληρη τήν υπόλοιπη χρονιά.

Ξέρουμε όμως πολύ καλά, ότι, όποιαδήποτε κρίση δέν μπορεί παρά νά είναι και κρίση στους κόλπους τών ίδιων τών θεσμών πού τήν υποθάλπουν κατά ένα μέρος, μιά και τή χρειάζονται για νά συνεχίζουν νά υπάρχουν: έτσι, ή απόφαση πού πήραν φέτος τά κινηματογραφικά σωματεία και οργανώσεις δέν ήταν τό αποτέλεσμα διεργασιών πού έγιναν έξω απ' τό χώρο του φεστιβάλ (όπως θέλησε νά παρουσιάσει τό θέμα ο κυβερνητικός τύπος, ποντάροντας στήν «ιδεολογική ουδετερότητα» του θεσμού σάν τέτοιου), αλλά προκλήθηκε από τές ίδιες τές αντιθέσεις μέσα στους κόλπους του φεστιβαλικού μηχανισμού, έτσι όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί μετά τήν δικτατορία, αντιθέσεις πού τοποθετούσαν απ' τήν μιά μεριά τήν κρατική πολιτική και τά φεστιβαλικά και παραφεστιβαλικά της όργανα και από τήν άλλη τό σύνολο του κινηματογραφικού κόσμου, πού έβγαине δυναμωμένο πολιτικά και ιδεολογικά από τή δικτατορία, αλλά «πελαγωμένο» στό οικονομικό

μικό επίπεδο, πεδίο που διάλεξε και η κρατική πολιτική σάν προνομιοῦχο χῶρο σκλήρυνσης τῆς στάσης της, ἐπεκτεινόμενη σιγά σιγά καί σέ μιά προσπάθεια πολιτικῆς καί ἰδεολογικῆς χειραγώγησης.

Ἄς δοῦμε ὅμως πῶς φτάσαμε στό φετεινό φεστιβάλ:

Τό καλοκαίρι τοῦ '75 ἔγιναν μέ πρωτοβουλία τοῦ Ὑπουργοῦ βιομηχανίας δύο συσκέψεις μέ θέμα τῆ σύνταξη ἑνός νέου κανονισμοῦ τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Στίς συσκέψεις αὐτές πήραν μέρος ἐκπρόσωποι τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας, ἐκπρόσωποι συνδικαλιστικῶν φορέων καί παράγοντες ἄμεσα ἐνδιαφερόμενοι γιά τό Φεστιβάλ. Οἱ συσκέψεις κατέληξαν σ' ἕναν κανονισμό κοινῆς ἀποδοχῆς βάσει τοῦ ὁποῖου ὀργανώθηκε τό Φεστιβάλ γιά δύο συνεχῆ χρόνια, '75 καί '76. Τό καλοκαίρι τοῦ '77 καί μέ τρόπο ἐντελῶς ἀπαράδεκτο τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας ἀποφασίζει νά τροποποιήσει τόν κανονισμό σ' ἐκεῖνα ἀκριβῶς τά σημεῖα του γιά τά ὁποῖα πολὺς λόγος εἶχε γίνει καί τά ὁποῖα ἀποτελοῦσαν ἐγγυήσεις γιά τούς συμμετέχοντες παραγωγούς καί δημιουργούς. Ἡ ἐνέργεια αὐτή τοῦ Ὑπουργείου Βιομηχανίας ἔκανε ὅλα τά σωματεῖα τοῦ κινηματογραφικοῦ κλάδου νά ἀντιδράσουν ἄμεσα. Ζητήθηκε ἀπό τόν Ὑπουργό νά ἐπαναφέρει τόν κανονισμό τοῦ '75 καθώς καί νά τοποθετηθεῖ πρόσωπο κοινῆς ἀποδοχῆς ὡς Διευθυντής τοῦ Φεστιβάλ. Ἡ ἀντίδραση αὐτή τῶν σωματείων ἀντιμετώπισε τήν περιφρονητική σιωπή τῶν ἀρμοδίων.

Ἀναλυτικά οἱ τροποποιήσεις τοῦ κανονισμοῦ, πού οὐσιαστικά σήμαιναν τόν ἀποκλεισμό τῶν κινηματογραφιστῶν ἀπό ὁποιαδήποτε συμμετοχή στήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ καθώς ἐπίσης καί τό μπλοκάρισμα τῶν δυνατοτήτων πού θά ἐπέτρεπαν τήν προώθηση τῶν καλλιτεχνικῶν ταινιῶν, ἦταν οἱ ἑξῆς:

1. Ἡ Ὁργανωτική Ἐπιτροπή ὀρίζεται ἀπό τήν ΔΕΘ μέ τήν ἀόριστη διατύπωση ὅτι τά μέλη της πρέπει νά ἔχουν «εἰδικές γνώσεις κινηματογράφου» ἐνῶ βάσει τοῦ κανονισμοῦ τοῦ '75 τά Σωματεῖα καλοῦνταν νά προτείνουν τούς ὑποψηφίους τους.

2. Ὁ Πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς δέν ἐκλέγεται ἀπό τήν ἴδια τήν Ἐπιτροπή ἀλλά διορίζεται ἀπό τόν Ὑπουργό.

3. Ἡ ἑννεαμελής Κριτική Ἐπιτροπή περιλαμβάνει μόνο τέσσερα μέλη ἐκλεγμένα ἀπό τά σωματεῖα τους (σκηνοθέτης, τεχνικός, παραγωγός, κριτικός) καί οἱ ἄλλοι πέντε διορίζονται, ἐνῶ βάσει τοῦ κανονισμοῦ τοῦ '75 διορίζονταν μόνο δύο πρόσωπα.

4. Τά χρηματικά βραβεῖα περιορίζονται σέ ἕξι ἀντί γιά 14 πού ὑπῆρχαν στόν παλιό κανονισμό.

Ἀνατρέποντας, λοιπόν, αἰφνιδιαστικά τό Ὑπουργεῖο κεκτημένες διεκδικήσεις τῶν Ἑλλήνων κινηματογραφιστῶν, προσπάθησε νά τούς παγιδεύσει σέ μιά ντέ φάκτο κατάσταση καί νά ἐγκαινιάσει ἐκ νέου τήν πολιτική τοῦ κρατικοῦ ἐτσιθελισμοῦ στά πολιτιστικά πράγματα. Μόνο πού αὐτή τῆ φορά ἡ λογική τοῦ «εἶμαι τό 54%» τό ὀδηγήσε σέ λάθος ἐκτίμηση. Γιατί οἱ κινηματογραφιστές δέν περιορίστηκαν ἀπλά σέ διαβήματα καί πλατωνικές διαμαρτυρίες, ἀλλά ἀπέδειξαν ἔμπρακτα πῶς μποροῦν νά φτιάξουν οἱ ἴδιοι ἕνα Φεστιβάλ, ἀποδεικνύοντας ταυτόχρονα πῶς ἔχουν καί τήν ὠριμότητα καί τήν ἱκανότητα νά προτείνουν καί νά πραγματοποιήσουν λύσεις γιά τό πρόβλημα. Ἑλληνικός Κινηματογράφος.

Μετά τήν ἀρνηση διαλόγου ἀπό τή μεριά τῶν ἀρμοδίων, τά συνεργαζόμενα Σωματεῖα πού εἶχαν ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση μέ τόν κινηματογράφο συγκόπησαν μιά Συντονιστική Ἐπιτροπή καί ἀποφάσισαν νά ὀργανώσουν τό 18 Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στή Θεσσαλονίκη ἀπό 3 – 9 Ὀκτωβρίου. Τά Σωματεῖα πού μετεῖχαν στή Συντονιστική Ἐπιτροπή ἦταν: Ἐταιρία Σκηνοθετῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Ἐνωση Τεχνικῶν Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου καί Τηλεοράσεως, Σωματεῖο Ἑλλήνων ἠθοποιῶν, Πανελλήνια Ἐνωση Κριτικῶν Κινηματογράφου, Ἐνωση Μουσικοσυνθετῶν – Στιχουργῶν Ἑλλάδος, Πανελλήνια Ὁμοσπονδία Θεάματος – Ἀκροάματος καί Ἐνωση

Ἑλλήνων Παραγωγῶν. Μετά ἀπό αὐτό οἱ ἀρμόδιοι τοῦ Ὑπουργείου καί οἱ σοφοί τους συμβουλάτορες ἀποφάσισαν νά ἀλλάξουν τακτική: ὑποχώρηση σέ δευτερεύοντα σημεῖα (ἀποδοχή ἐκπροσώπου τοῦ ΣΕΗ στίς ἐπιτροπές), δελεαστική αὔξηση τῶν χρηματικῶν βραβείων (τό συνολικό ποσό τῶν βραβείων ἀνέρχεται σέ ἕνα ἑκατ. διακόσιες χιλ., θεσπίζονται βραβεῖα ἤχου καί μοντάζ). Παράλληλα, πλουσιοπάροχες ὑποσχέσεις ἢ παρασκηνακές πιέσεις ἀπό τῆ διευθύντρια τῆς Ταινιοθήκης κ. Μητροπούλου σέ μιά προσπάθεια νά μετατοπιστεῖ τό ὅλο πρόβλημα στήν πλαστή ἀντίθεση πόλεων Θεσσαλονίκη – Ἀθήνα πού ἐρίζουν γιά τό Φεστιβάλ (βλέπε ἄρθρο τοῦ κ. Χριστοδούλου στήν ἐφημερίδα τοῦ Βελλίδη Θεσσαλονίκη). Τά πράγματα εἶναι πεντακάθαρα, ἀπό τή μιά τό Ὑπουργεῖο ἐμμένει στά σημεῖα πού τοῦ ἐπιτρέπουν τόν ἔλεγχο τοῦ θεσμοῦ – Ὁργανωτική Ἐπιτροπή, Πρόεδροι τῶν Ἐπιτροπῶν, Διευθυντής τοῦ Φεστιβάλ – ἀπό τήν ἄλλη προσπαθεῖ νά ἐξαγοράσει τούς κινηματογραφιστές καί νά περιορίσει τό θέμα σέ στενά οἰκονομική βάση. Ἐκεῖνο πού καταφέρνει νά πετύχει στή συγκεκριμένη φάση εἶναι ἡ ἀποχώρηση ἀπό τή Συντονιστική Ἐπιτροπή μιάς μερίδας παραγωγῶν καί ἡ συμμετοχή τοῦ σκηνοθέτη Βελλόπουλου στό κρατικό Φεστιβάλ. Ὁ κόσμος τοῦ κινηματογράφου μένει ἀδιάσπαστος προχωρώντας στίς συνθέσεις τῶν ἀπimέρους ἐπιτροπῶν καί στήν ἐξεύρεση τῶν οἰκονομικῶν πόρων γιά τή ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ.

Σ' αὐτή τῆ φάση τά πράγματα γίνονται σκληρότερα. Λασπολογία («ἐκδήλωση τῶν ἐξτρεμιστῶν»), κάθε εἶδους ἀπειλές γιά νά μή παραχωρηθεῖ ἡ αἴθουσα τοῦ *Ράδιο Σίτυ*, ἀστυνομικές ἐπεμβάσεις πού ἀπαγορεύουν τήν ἀφισκόληση γιά τό Φεστιβάλ, συνεχεῖς παρακαλύψεις ἀπό τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας γιά τό χαρακτηρισμό μιάς ταινίας ὡς Ἑλληνικῆς, ἐπιστράτευση τῆς λογοκρισίας πού τελικά ἀπαγορεύει τήν προβολή δύο ταινιῶν, καί τέλος ὑστερικές καί γελοῖες ἀντιδράσεις, ὅπως ἡ μήνυση ἐκ μέρους τῆς ΔΕΘ γιά οἰκονομική ζημία καί γιά τῆ χρησιμοποίηση τοῦ τίτλου. Ταυτόχρονα παραιτήσεις μελῶν ἀπό τήν Προκριματική καί Κριτική Ἐπιτροπή τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ καθώς καί ἡ ἐπιστράτευση τηλεοπτικῶν σήριαλς ἢ ἐθνικῶν ντοκυμαντέρ μουσεῖο μαζί μέ τήν ἀναγκαστική προβολή τῶν ταινιῶν τοῦ Κακογιάννη καί τοῦ Δημογεραντάκη, παρά τῆ θέληση τῶν ἰδίων, γιά νά καλυφθεῖ τό πρόγραμμα τοῦ κρατικοῦ Φεστιβάλ, φανερώνουν τό ἀδιέξοδο στό ὁποῖο ἔχουν περιπέσει οἱ ἀρμόδιοι τοῦ Ὑπουργείου. Τό κρατικό Φεστιβάλ ἦταν ἕνα φιάσκο πού τό κοινό τῆς Θεσσαλονίκης ἀγνόησε καί μέ τό ὁποῖο τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας καί ἡ ΔΕΘ αὐτογελοιοποιήθηκαν.

Τό ἀνεξάρτητο φεστιβάλ δέν κατάφερε μόνο νά γίνει ἀλλά πέτυχε τήν ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ γιά τήν κινηματογραφία μας, ἐνδιαφέροντος πού ἔφθινε σημαντικά τά τελευταῖα χρόνια. Πρίν ἀπό κάθε τι ἄλλο ὅμως, τό ἀνεξάρτητο φεστιβάλ ἔδωσε ἕνα μεγάλο μάθημα ἀγωνιστικῆς ἐνότητας, ἀποτελώντας ταυτόχρονα καί ἕνα ὑποδειγματικό γεγονός γιά τό πολιτιστικό κίνημα, γενικά, μιά καί δέν ἦταν τό τέλος, ἢ κατάληξη μιάς σειρᾶς στενά οἰκονομικῶν ἢ ἄλλων αἰτημάτων, ἀλλά ἡ ἀρχή μιάς συνολικῆς ἐπανατοποθέτησης τοῦ προβλήματος, Ἑλληνικός Κινηματογράφος, σ' ὅλες του τίς διαστάσεις: οἰκονομικές, πολιτικές, ἰδεολογικές. Οἱ διεργασίες πού ἄρχισαν τόν Ὀκτώβρη στήν Θεσσαλονίκη δέν θά μπορέσουν νά ὀλοκληρωθοῦν παρά μόνο ἂν περάσουν σέ ὅλους τούς χώρους πού προβάλλονται ἢ συζητιοῦνται καθημερινά οἱ ταινίες (αἴθουσες, λέσχες, συλλόγους στίς συνοικίες, κ.λπ.) Δέν θά μπορέσουν ἐπίσης νά βροῦν τήν προοπτική τους ἂν δέν ἀνοίχτουν σέ μιά θεωρητική ἐπεξεργασία: ὁ *Σύγχρονος Κινηματογράφος* θά ἀφιερῶσει τό ἐπόμενο τεῦχος του σ' αὐτή ἀκριβῶς τήν προσπάθεια, σκοπεύοντας νά παρουσιάσει μιά ὀλοκληρωμένη εἰκόνα ὄχι τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέχρι σήμερα (δουλειά μερικῶν ἀρχειοθετῶν ἢ ἀρχειοφάγων) ἀλλά τῶν κυρίαρχων τάσεων ἢ προβληματικῶν πού τόν συνδέουν μέ τήν πολιτιστική συγκυρία γενικά, ἐντάσσοντάς τον μέ τόν ἕνα ἢ τόν ἄλλο τρόπο στήν ἰδεολογική πάλη. Παράλληλα ὅμως (ἢ καί πρίν) ἀπ'αὐτή τήν δουλειά, τό φετεινό φεστιβάλ (μέ τά προτερήματα ἢ τά ἐλαττώματά του) μᾶς δειχνεῖ ἕνα δρόμο: πῶς οἱ ταινίες δέν φτάνει μόνο νά δείχνονται ἀλλά κύρια καί νά γίνονται διαφορετικά.

Σύγχρονος Κινηματογράφος '77

Διμηνιαία έκδοση της Έταιρείας Σύγχρονος Κινηματογράφος. Άρ. τεύχους 15-16, Αύγουστος - Νοέμβριος '77. Τιμή τεύχους δρχ. 100. Συνδρομή για έξη τεύχη: έσωτερικού 350 δρχ. έξωτερικού δολ: 20.

Synchronos Kinimatographos '77. Edité par la «Société de Cinéma Contemporain». No 15-16 Spécial. Août - Novembre 1977. Paraît six fois par an. Prix: 100 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '77». Έκδότες: Αντώνης Καρκαγιάννης, Μιχάλης Δημόπουλος. Ύπατιας 5, Τ.Τ. 118, τηλ. 3224131. Αρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος. Σύνταξη: Δ. Άγραφιώτης, Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος, Άλ. Λελούδης, Ν. Λυγγούρης, Τ. Λυκουρέσης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. Συνεργάστηκαν: Φρ. Άλμπερά, Ν. Παναγιωτόπουλος, Ι. Ζαχαριάνη. Αναπαραγωγή φωτογραφιών: ENKA, τηλ. 5223505. Κασέ: Άλεξάνδρα Δρόσου. Έκτύπωση: Φωτοκύνταρο Ε.Π.Ε. Βασ. Άλεξάνδρου 2, Χίλτον, τηλ. 748314, 713604. Κεντρική διάθεση: Άθήνα. Ύπατιας 5, τηλ. 3224131. Θεσσαλονίκη, Βιβλιοπωλείο Μ. Κοτζιά & Σία, Τοιμοική 78, τηλ. 279720, 268940.

ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Άπ' αυτό τό τεύχος ή τιμή του «Σύγχρονου Κινηματογράφου» αυξάνεται σέ 70 δρχ. τό μονό τεύχος και 140 δρχ. τό διπλό τεύχος. Η αυξηση αυτή, ή πρώτη από την επανέκδοση του περιοδικού τό Σεπτέμβρη 1974, μάς επιβάλλεται από την συνεχή αυξηση του κόστους παραγωγής του. Ωστόσο τό διπλό τεύχος 15/16 που έχετε στα χέρια σας κοστίζει μόνο 100 δρχ., μία και δέν είναι ακριβώς διπλό τεύχος από άποψη αριθμού σελίδων, αλλά μάλλον ένα μονό τεύχος με παραπάνω σελίδες που τίς κρίναμε απαραίτητες για να εξαντλήσουμε σέ ένα τεύχος τό αφιέρωμά μας στον νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο.

Στό προηγούμενο τεύχος είχαμε τονίσει τίς ειδικές δυσκολίες, που αντιμετώπιζει μία έκδοση σαν κι' αυτή, που στηρίζεται στην έθελοντική εργασία, δέν προωθείται από μεγάλα έκδοτικά συγκροτήματα και δέν επηρεάζεται από οργανωμένα κινηματογραφικά συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τή στιγμή που άμεσους στόχους έχουμε να πλατύνουμε τό χώρο των αναζητήσεών μας, να αποχτήσουμε νέους συνεργάτες, να πολλαπλασιάσουμε τίς δραστηριότητές μας και να σταθεροποιήσουμε την τακτική έκδοση του περιοδικού, διατηρώντας όμως πάντα την ίδια ιδεολογική αυτονομία και οικονομική ανεξαρτησία.

Στό προηγούμενο τεύχος, λοιπόν, με την έλπίδα ότι θα μπορούσαμε να διατηρήσουμε την ίδια τιμή είχαμε ζητήσει ενίσχυση από τους αναγνώστες μας. Όμως μπροστά στις σοβαρές οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζουμε ή αυξηση τής τιμής έγινε αναπόφευκτη. Έλπίζουμε ότι οι αναγνώστες μας θα κατανοήσουν αυτό τό μέτρο και θα συνεχίσουν να εκδηλώνουν τή συμπαράστασή τους όπως και πριν.

Περισσότερο από ποτέ είναι τώρα προτιμότερο τό σύστημα των συνδρομών από αυτό τής αγοράς των τευχών. Τό έχουμε ξαναπεί: τό τεύχος κοστίζει φτηνότερα στο συνδρομητή και συγχρόνως εξασφαλίζει στο περιοδικό μία υγιή οικονομική βάση. Γι' αυτό και κάνουμε μία ειδική προσφορά για τους νέους συνδρομητές, που θα διαβάσετε παρακάτω.

Πιστεύουμε ότι αυτή ή προσφορά δέ θα σας αφήσει αδιάφορους. «Ό Σύγχρονος Κινηματογράφος» έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές και περισσότερους αναγνώστες. Χωρίς αυτούς ή επιδίωσή του είναι προβληματική.

Ζητούμε επίσης τή συνεργασία των κινηματογραφικών λεισχών, πολιτιστικών συλλόγων, επαρχιακών βιβλιοπωλείων και όποιαδήποτε παρόμοιου φορέα ή και άτομων. Τους καλούμε να έρθουν σέ επαφή μαζί μας για να επιδιώξουμε τήν πλατύτερη διανομή του περιοδικού στην επαρχία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΥΠΕΡΒΑΣΗ Ή ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΣΜΟΥ: (Τό μάθημα άγωνιστικής ένότητας του Έλληνικού Κινηματογράφου)	1
Ειδήσεις και σχόλια	6
ΙΑΠΩΝΙΚΟΤΗΤΑ: Προτάσεις για μία προσέγγιση του Νέου Γιαπωνέζικου Κινηματογράφου	
Εισαγωγή, του Μ.Δ.	24
Ή προβληματική ματιά, του Μανόλη Κούκιου	26
Σχετικά με τό θέατρο των κινέζων, του Μπέρολτ Μπρέχτ	37
Οι μαριονέτες του Μπούνρακου, του Νίκου Λυγγούρη	41
Μάθημα γραφής, του Ρολάν Μπάρτ	43
Ό Άιζενστάιν και τό Καμπούκι, του Νίκου Σαββάτη	51
Τό άπροσδόκητο, του Σ.Μ. Άιζενστάιν	53
Ήαπωνία: ή τέχνη του ζειν, ή τέχνη των σημείων, συνέντευξη με τον Ρολάν Μπάρτ	63
Ναγκίζα Όσιμα	
Συνέντευξη του Ναγκίζα Όσιμα στους Πασκάλ Μπονιτσέο, Μισέλ Ντελαί και Σνλδί Πιέο.	72
Ό μικρός Τόσου (Τό άγόρι), του Νίκου Σαββάτη	85
Πρόκληση στο πορνό, του Μ.Δ.	91
Ό Θεσπέσιος έρωτας (Ή αυτοκρατορία των αισθήσεων), του Άντρέ Πιέο ντέ Μαντιάογκ	92
Ή αυτοκρατορία των αισθήσεων, του Δημοσθένη Άγραφιώτη	96
Γιοισσίγκε Γιόσιντα	
Συνέντευξη του σκηνοθέτη για τήν ταινία Έρωσ + Σφαγή	101
Ή δία του έρωτα είναι θυσία των λέξεων (Έρωσ + Σφαγή), του Νίκου Λυγγούρη	108
Ή άδιαφορία τής φιλίας και τής κοινής περιπέτειας (Ουζάλα), του Ν.Α.	110
9 + 1 (Σημειώσεις για τήν γιαπωνέζικη ιδιαιτερότητα), του Δημοσθένη Άγραφιώτη	115
ΘΕΩΡΙΑ	
Κινηματογράφος/Ίστορία (Άναζητώντας μία διαφορετική σχέση), του Μανόλη Κούκιου	122
Άλληλογραφία	

έξωφυλλο: Ό έρωτισμός στον Όσιμα (Ή αυτοκρατορία των αισθήσεων)

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΑΛΛΕΣ

Υπάρχει μιά παλιά καλή παράδοση της πολιτιστικής πραγματικότητας στον τόπο μας που τροφοδοτεί έπαρκως τις ανάγκες της «έπικαιρότητας» που χρειάζονται τά μέσα μαζικής ενημέρωσης και πού συνίσταται στο να εξεγείρονται σε άνυποπτο χρόνο, μέ τό πρόσχημα της εκκαθάρισης παλιών λογαριασμών, οί σκηνοθέτες ενάντια στους κριτικούς, οί κριτικοί ενάντια στο κοινό, τό κοινό ενάντια στους σκηνοθέτες και αντίστροφα, τήν ίδια στιγμή μάλιστα πού ή όλη ατμόσφαιρα της μάχης ελέγχεται και καθοδηγείται από παράγοντες πού δέν ανήκουν σε καμιά απ' αυτές τς τρεις κατηγορίες: έτσι, ή επίθεση κατά της κινηματογραφικής κριτικής πού άρχισε μέ τήν τηλεοπτική έκπομπή "Έρευνα της 6/7/77, όχι μόνο έπεσε από τόν ούρανό στις άρχές της ζέστης και του 'Ιούλη, αλλά μάς παρέσυρε όλους, κινηματογραφιστές, κριτικούς, κοινό, αναγνώστες, τηλεθεατές, μέ δυό λόγια καταναλωτές Ισχυρών δόσεων «έπικαιρότητας», στο ίδιο παλιό καλό παραμύθι μιάς διαμάχης πού θά μπορούσε νά μήν είχε κανένα νόημα άν δέν είχε προκληθεί και κυριαρχηθεί μέχρι τέλους, όπως είπαμε προηγούμενα, από κάποιον τρίτο, πού στήν περίπτωσή μας δέν είναι άλλος (ούτε ήταν ποτέ άλλος) από τήν ίδια τήν κρατική εξουσία και τήν ιδεολογία της.

Γιατί, άσχετα από τις εύγενείς προθέσεις μερικων άγων διαμαρτυρομένων ψυχών, πού αντί νά καταγγείλουν τό συγκεκριμένο είδος κριτικής πού τούς ένοχλεί, επανέλαβαν τις θαυμαστές κυρίαρχες κοινοτυπίες καταγγέλοντας τήν κριτική γενικά (και άρα καθόλου), ή όλη επίχειρηση της επίθεσης κατά της κριτικής (και δυστυχώς τις περισσότερες φορές και της άμυνας ενάντια σ' αυτή τήν επίθεση, πού περιορίστηκε στο νά αναμασήσει τις ίδιες κοινοτυπίες από τήν άνάποδη) συνέπεσε μέ μιά έντελώς συγκεκριμένη πολιτική και ιδεολογική συγκύρια της κατάστασης στήν όποία βρίσκεται σήμερα ή ελληνική κινηματογραφία, τροφοδοτώντας τις ίδιες τις επιδιώξεις και τά συμφέροντα αυτών πού τήν ελέγχουν, μετατοπίζοντας θεμελιακά τήν προσοχή από τά πραγματικά προβλήματα πού τή διαπερνούν, κλείνοντας τέλος τά μάτια μπροστά στις βασικές συγκρούσεις πού τή συνταράζουν απ' άκρη σ' άκρη της.

Συγκεκριμένα λοιπόν α) απ' τή μεριά της, ή τηλεόραση διάλεξε τήν κατάλληλη στιγμή-για νά επιτεθεί ενάντια στήν κριτική γενικά, μιά κι ή τηλε-

οπτική επίθεση έγινε (τυχαία;) ανάμεσα σε δυό γεγονότα όπου ο ρόλος του συνδικαλιστικού οργανου των κριτικών, της Π.Ε.Κ.Κ., υπήρξε θεμελιακά αντίθετος στήν κρατική πολιτική. Αυτό ήταν, πρώτο, ή πρωτοβουλία πού πήρε ή Π.Ε.Κ.Κ. για τήν διοργάνωση του συνέδριου των κινηματογραφικών λεσχών, τήν ίδρυση της συνομοσπονδίας τους και τό σπάσιμο του μονοπώλιου της ήμικρατικής Ταινιοθήκης της Ελλάδας της κ. Μητροπούλου (γεγονός πού προηγήθηκε της έκπομπής) και δεύτερο, ή συμμετοχή της Π.Ε.Κ.Κ. στήν συντονιστική επιτροπή των κινηματογραφικών σωματείων και οργανώσεων πού ανάλαθε τήν οργάνωση του «Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου 1977» (γεγονός πού έγινε άμέσως μετά). 'Απ' ότι είμαστε σε θέση νά ξέρουμε κανένας απ' τους πηραν μέρος στήν διαμάχη (έκτός από τήν ίδια τήν Π.Ε.Κ.Κ. φυσικά και τήν ανακοίνωσή της πού δημοσιεύουμε παρακάτω) δέν επισήμανε τήν πολιτική αυτή σκοπιμότητα της τηλεοπτικής επίθεσης, βοηθώντας έτσι στο νά καλλιεργηθεί ή άποψη ότι οί «δημιουργοί» τσακώνονται μέ τούς «κριτικούς» μιά ζωή περι άνέμων και ύδάτων και θ) ύστερα από τήν έξυπνα άποσιωπημένη διάσταση του προβλήματος, άκολούθησε μιά συζήτηση συγκεντρωμένη γύρω από τά προσφιλή ιδεολογικά θέματα μιάς κάποιας κυρίαρχης πρακτικής τόσο στο έσωτερικό της «δημιουργίας» όσο και σ' εκείνο της κριτικής, πού αντιλαμβάνεται τόσο τήν πρώτη όσο και τή δεύτερη σάν αποτέλεσμα θείων έμπνεύσεων, ενοράσεων και αναζητήσεων εκτός τόπου και χρόνου, συζήτηση πού ακόμα κι όταν τυλίγεται μ' έναν κάποιο έλαφρό λαϊκιστικό και κοινωνιολογικό μανδύα («οί κριτικοί δέν έχουν καμιά σχέση μέ τήν ελληνική πραγματικότητα» - ποιά είναι όμως αυτή ή πραγματικότητα;) δέν κάνει τίποτα άλλο από τό νά αποκόβει συστηματικά τόσο τόν κινηματογράφο όσο και τήν κριτική στον τόπο μας όχι πιά απ' τήν «ελληνική» αλλά από τήν ταξική πραγματικότητα του ελληνικού χώρου και τις οικονομικές, ιδεολογικές και πολιτικές συνιστάμενες της.

Καθόλου τυχαίο λοιπόν τό γεγονός ότι, μ' ελάχιστες εξαιρέσεις, ή ψευδοδιαμάχη γύρω απ' τήν κριτική δέν βασίστηκε πάνω σε μιά διαφωνία αλλά πάνω σε μιά συμφωνία: κυρίαρχοι κριτές (θιγμένοι «δημιουργοί», όργισμένοι «άναρχικοί» ρεπόρτερ, διευθυντές ειδικευμένων περιοδικών) και κυρίαρ-

χοι κρινόμενοι (οί περισσότεροι κριτικοί των μεγάλων εφημερίδων) συμφωνούν θαύτατα ότι α) ή κριτική είναι μία, όμοούσια, ενιαία και μονοσήμαντη, έχοντας σκοπό νά «μεσολαβεί» ανάμεσα στήν ταινία και στο κοινό. Τό μόνο πού τήν κάνει έδω νά παραλλάσσει είναι ή τίμια ή μή μεσολάθηση (άπόκρυψη του ιδεολογικοπολιτικού ρόλου της κριτικής μέσα από τήν άπόδοση σ' αυτήν ενός ήθικου ρόλου) και β) ο μεσολαθητικός χαρακτήρας θεμελιώνεται πάνω σε μιά έρμηνευτική λειτουργία της κριτικής, πού μοιάζει νά έχει αναλάβει (έπί πληρωμή) τήν άποκρυπτογράφηση των Γραφών, ρόλο πού άποδέχονται όχι μόνο οί σκηνοθέτες («'Η κριτική είναι λειτουργία δημόσιο», λέει ο Νίκος Κούνδουρος στα Νέα της 14/7/77), αλλά και οί κριτικοί («'Η δουλειά του [του κριτικού] είναι ή δουλειά ενός μεσάζοντα πού προσπαθεί νά φέρει, όσο μπορεί, τό κοινό πιό κοντά στον καλλιτέχνη αλλά και τόν καλλιτέχνη όσο μπορεί πιό κοντά στο κοινό», δηλώνει ρητά ο Ν. Φ. Μικελίδης στήν Έλευθεροτυπία της 5/8/77).

Δέν θά μπορούσε νά διακρίνει κανείς πίσω απ' όλα αυτά παρά μιά γενικευμένη όμοφωνία και μιά κοινή ιδεολογική παραδοχή, πού φροντίζουν μέ κάθε θυσία νά αφήσουν άθικτο τόν τρόπο παραγωγής τόσο του κινηματογράφου όσο και της κριτικής καθώς και τήν κυριαρχία της άστικής ιδεολογίας στο έσωτερικό τους. Και είναι φανερό ότι εκείνο πού έχει σημασία για τούς φορείς αυτής της ιδεολογίας είναι τό νά άποσιωπηθεί ή έκρηξη των κινηματογραφικών και κριτικών πρακτικών, και ή σύγκρουσή τους μέ τήν λογική του ΕΝΟΣ κινηματογράφου και της ΜΙΑΣ κριτικής, πού σάν μοναδικόί σχηματισμοί και ύπερσύνολα ενός τόμια της καλλιτεχνικής παραγωγής δέν μπορούν παρά νά είναι ο ΚΥΡΙΑΡΧΟΣ κινηματογράφος και ή ΚΥΡΙΑΡΧΗ κριτική. Και μιά τέτοια άποσιώπηση - άπώθηση είναι ζωτική γι' αυτούς τούς φορείς, έστω κι άν αναγκάζονται νά στήνουν κάθε τρεις και λίγο ψευδοδιαμάχες και «όμηρικές» συγκρούσεις απ' όπου όλοι βγαίνουν άθικτοι.

Είναι όμως κάτι παραπάνω από σίγουρο σήμερα ότι ή κριτική δέν υπήρξε ποτέ: άκριτως γιατί αναφέρεται σε μιά σημαίνουσα παραγωγή όπως ή κινηματογραφική παραγωγή εικόνων και ήχων, σε μιά πολλαπλότητα λόγων, σημείων, σύλ και δομών (πού χαρακτηρίζουν τά καλλιτεχνικά αυτά προϊόντα πού ονομάζονται ταινίες), ή κριτική γίνεται ή ίδια μιά πολλαπλότητα λόγων πού οργανώνονται παράλληλα μέ τό προϊόν στο όποιο αναφέρονται χρησιμοποιώντας μερικά έργα. Μέ δυό λόγια οί κριτικοί λόγοι γύρω απ' τις-ταινίες αποτελούν μιά ιδιαίτερη πρακτική πού δέν μπορεί νά χαρακτηριστεί ούτε «λειτουργία» αλλά ούτε «μεσάζοντας» μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη. Χαρακτηρισμοί τέτοιου είδους άρμόζουν στους κριτικούς εκείνους λόγους πού διαλέγουν για τόν έαυτό τους τό ρόλο του θεσμικού γριναζιού σ' ένα οικονομικό και ιδεολογικό κύκλωμα πού διακινεί μερικές ταινίες, περιθωριοποιώντας όσες άλλες ταινίες τό καταγγέλουν. 'Η διαφορά όμως βρίσκεται στο ότι αυτού του είδους ή κριτική παράγει και τή χαρακτηριστική εικόνα της κριτι-

κής γενικά, τείνοντας νά όριοθετησει τόσο τόν έαυτό της όσο και τόν κινηματογράφο πού υπηρετεί σάν τή μόνη δυνατή κριτική και τό μόνο δυνατό κινηματογράφο, χαρακτηρίζοντας όποιαδήποτε διαφορά πού συναντάει στο δρόμο της σάν έκτρωμα, άνωμαλία, αυταρέσκεια («διανοουμενισμό») ή παρέκκλιση από τόν τύπο της λατρείας πού ή ίδια προωθεί. Δέν σταματάει όμως εκεί, μετατοπίζοντας συστηματικά τις αντιδράσεις της στο ίδιο τό «κοινωνικό σύνολο» (τό όποιο προϋποθέτει εξίσου ΕΝΑ, ΟΜΟΟΥΣΙΟ, ΑΔΙΑΙΠΕΤΟ μέ αυτήν) και άρχίζει νά μιλάει μέ όρους «έκπροσώπησης» του, άποκρύβοντας έτσι τόν ιδεολογικό του χαρακτήρα και οικοδομώντας μιά ψευδαισθηση καθρέφτη της «κοινής γνώμης» πού ή ίδια (και κανείς άλλος) έχει δημιουργήσει. Παίρνουμε για παράδειγμα τό άξιοπαράτηρητο και τουλάχιστον άστειό άπόσπασμα από ένα κείμενο πού δημοσιεύτηκε στα Θεατρικά, τεύχος 6-7-8-9: «'Ολοι οί κινηματογραφιστές γελάνε (όταν δέν θυμώνουν ή στενοχωριούνται) μέ τά λάθη, τις άνακρίβειες και τήν άσχετωσύνη των Έλλήνων κριτικών (άφήνουμε πάντα περιθώριο για τις εξαιρέσεις). Και όλοι οί κινηματογραφιστές θυμώνουν (όταν δέν γελάνε) μέ τήν έπαρση και έλλειψη σεμνότητας πού χαρακτηρίζει τις κριτικές στήν Ελλάδα. "Αν τουλάχιστον γραφόντουσαν από τήν άποψη του άπλου θεατή... "Αν δέν άσκούσαν αυτή τήν «τρομοκρατία της κουλτούρας» («εμείς ξέρομε, έσεις - κι ο κοσμάκης - δέν ξέρετε») πού κάνει και τόν άπλό θεατή νά άμφιβάλλει για τά κριτήριά του...» 'Ο όροι πού κυριαρχούν έδω (σεμνότητα, άπλός, θυμός, στενοχώρια, ξέρομε) άρκοουν από μόνα τους, για νά μάς δείξουν πώς αντιλαμβάνεται ή κυρίαρχη κριτική τόν έαυτό της αλλά και τόν «μέσο» θεατή στον όποιο πρέπει νά «άπευθύνονται» οί ταινίες: πρόκειται για ένα όν πολιτισμένο, χωρίς έπαρση (ισοπεδωμένο), πού «ξέρει» (τί ξέρει επιτέλους; "Η τί είναι αυτό πού θά πρέπει νά μάθει; Χρειάζεται νά ξέρουν όλοι ενώ τώρα ξέρουν μόνο οί κριτικοί; "Η δέν ξέρει κανείς τίποτα; 'Από πού τά μάθαμε αυτά πού ξέρουμε; Μυστήριο... Γενικά πάντως όταν μιλάει κάποιος μέ όρους όπως «ξέρω», κ.λ.π., προϋποθέτει μιά γνώση ούδέτερη, ύπερταξική και έγκλειστη σε μυστικούς χώρους), ένα έννοχησιμόνο πλάσμα πού τό μόνο πού του έχει μείνει είναι νά στενοχωριέται....

Κατά ένα περίεργο (άρχικά τουλάχιστον) τρόπο τόν ίδιο θεατή προϋποθέτουν και «σοβαρές» προσπάθειες κινηματογραφικής κριτικής όπως συμβαίνει στήν περίπτωση του Φίλμ και ειδικότερα του άρθρου του Γ. Σολδάτου στο Φίλμ άρ. 11 μέ τίτλο «'Η διανομή των ελληνικών ταινιών», όπου τό κύριο όμως θέμα είναι ή κινηματογραφική κριτική και ή έπιρροή πού έχει στήν διακίνηση των ταινιών. Σύμφωνα μέ τήν άποψη του Σολδάτου υπάρχουν τρία είδη κινηματογράφου στήν χώρα μας αυτή τήν στιγμή: α) ο έμπορικός, συμβατικός κινηματογράφος πού δέν άμφισβητεί στήν βάση του τό χόλλυγουντιανό μοντέλλο (όπου εντάσσει και τόν Θίασο, β) ο «άριστεριστικός» κινηματογράφος πού διαφοροποιείται από τόν πρώτο στο ότι γίνεται μιά προσπάθεια νά κινηθεί έξω απ' τό έμπορικό κύκλωμα (κύριο παράδειγμα ο 'Αγώνας)

καί γ) ή έρευνητική πειραματική δουλειά πού ξεκόβει μορφικά από τό χόλλυγουντιανό μοντέλλο (δηλωμένη άναφορά ή Βιογραφία του Θανάση Ρεντζή). Πέρα άπ' τό ότι αύτή ή διάκριση είναι καθαρά σχηματική και μεπερδύει τά μορφολογικά μέ τά οικονομικά κριτήρια διαχωρισμού τών ταινιών, τό ενδιαφέρον βρίσκεται στό ποιά είναι ή αντίληψη πού έχει για τήν κριτική (άρχικά) αλλά και για τόν θεατή κύρια ό Γ. Σολδάτος άπέναντι σ' αυτές τίς ταινίες. 'Η κριτική πρώτα άπ' όλα άντιμετωπίζεται ενιαία και πάλι, μέ βάση τής ένοποίησης της τό ότι μπορεί νά καταλάβει μερικές ταινίες (τίς «χόλλυγουντιανές») τίς όποιες και προτιμάει, ενώ άλλες όχι (τίς «πειραματικές»). 'Ετσι στην σελίδα 490 ό Γ. Σολδάτος παρατηρεί: «Στήν τρίτη περίπτωση τής έρευνητικής πειραματικής δουλειάς ή κρίση τής κριτικής δέν έχει και μεγάλη αξία μέ τήν έννοια του καλού/κακού, εκείνο πού χρειάζεται είναι κατανόηση από μέρος τής κριτικής ώστε νά καταστεί άγωγός για τό κοινό. 'Εδω τά πάντα εξαρτώνται από τίς ουσιαστικές δυνατότητες τής κριτικής κι όχι άπ' τίς προτιμήσεις της όποιες κι άν είναι γιατί συνήθως έχει νά κάνει μέ καινοφανή φαινόμενα πού γι' αυτά δέν μπορεί νά έχει έμπειρικά κριτήρια, μπορεί όμως νά έχει ή νά μήν έχει δυνατότητες για τήν κατανόηση τους κι αυτό είναι πέρα από τήν αξιολόγηση. 'Η Βιο-γραφία πού άνήκει λόγου-χάρη σ' αύτή τήν κατηγορία μπορεί νά επαινέθηκε αλλά δέν είναι καθόλου σαφές άν κατανόηθηκε». 'Όπως βλέπουμε, ό «μεσάζοντας» έμφανίζεται ξανά, έστω και μέσα άπ' τήν καταγγελία του Χόλλυγουντ. Πρόκειται όμως για ένα διαφορετικό «μεσάζοντα»: μεταφέρει τήν προβληματική μας γύρω άπ' τόν κινηματογράφο, από τήν άνάλυση τής ιδεολογικής και σημαίνουσας παραγωγής πού άποτελεί σ' εκείνη τής άύστηρης (χωρίς αξιολογήσεις και άρα άπολίτικης) μελέτης τών μορφών και στην «κατανόηση» τους. Τό ζητούμενο είναι και έδω ή ύπερταξική γνώση για τήν όποία μας μιλούσαν τά Θεατρικά. Σημειώνουμε επίσης ότι αύτή ή τελική θέση του Γ. Σολδάτου για τήν κριτική άρχισε σάν έπιστέγασμα μίας σειράς άντιφάσεων γύρω άπ' τόν ρόλο τής κριτικής, πού άπ' τή μία έμφανίζεται νά «ψώνει» (τί εύλυγισία στους! δρους!) τήν άνταλλακτική αξία τής ταινίας (περίπτωση Θίασου) κι άπ' τήν άλλη μυστηριωδώς έχει τά αντίθετα άποτελέσματα (περίπτωση 'Αγώνα), επειδή ή κριτική φαίνεται ότι λειώνει για μερι-

κές κρυπτοχόλλυγουντιανές ταινίες (και έπιτέλους: για ποιά Χόλλυγουντ από όλα μιλάει ό Γ. Σολδάτος;) ενώ άλλες τίς ύποστηρίζει μέ τό στανιό προβλέποντας τήν άποδοχή τους από τήν «προοδευτική» κατηγορία του κοινού...

Κάπου έδω και μέσα άπ' τήν κριτική, έμφανίζεται και ό θεατής: «Στό βαθμό πού ό κριτικός είναι προπομπός του κοινού, ή σχέση είναι άναλογική κι άπ' ότι φαίνεται πράγματι είναι». 'Απ' ότι φαίνεται οι ταυτολογίες δίνουν και παίρνουν: για μία άκόμα φορά ό θεατής καταλαμβάνει στό Φίλμ τόν ρόλο πού του έπιφυλλάσουν και τά Θεατρικά, δηλαδή τόν ρόλο του εκπροσωπούμενου από τήν κριτική. 'Αδύνατο νά ξεφύγει άπ' αύτή, εκτός άν ένταχθεί στην κατηγορία τών πανεπιστημιακών άναλυτών μορφολόγων, τών μόνων πού μπορούν νά «κατανοήσουν» κατά τόν Γ. Σολδάτο τίς «άλλες» ταινίες...

'Όπως όμως δέν ύπάρχει ή κριτική έτσι δέν ύπάρχει και ό θεατής: άπ' όπου και οι τόμοι πού έχουν γραφτεί για νά μας ξεγελάσουν άπ' τήν πικρία τής έλλειψής του σάν τέτοιου και τής παρουσίας του μέσα στην σκοτεινή αίθουσα σάν ένα διαχασμένο βλέμμα και μία σιωπηλή άκοή. 'Ο κυρίαρχος κινηματογράφος (όπως και ή κυρίαρχη κριτική) προϋποθέτει άλλωστε αύτή τήν άπουσία (άπουσία του σώματός του, τών αισθήσεών του, τής έκρηξης του) μεταβάλλοντάς την σέ όμοίωμα παρουσίας, σέ άψυχο σώμα πού διακρίνεται μόνο από τίς ιδέες πού κάποιος άλλος πρέπει νά του σφυρίζει στό αύτί για νά ύπάρξει και νά αντιδράσει άνάλογα μέ τίς έπιταγές του.

Κι άν όλα αυτά διατυπώνονται έδω είναι για νά καταδείξουν ίσως ότι αύτή τήν στιγμή δέν ζούμε τήν κριτική τής κριτικής αλλά τήν κρίση της, πού έχει σάν άποτέλεσμα νά γίνεται σήμερα ή τελευταία προσπάθεια νά λογοκριθούν όλες οι κριτικές εκτός άπό μία, εκείνη άκριβώς πού μας σφυρίζει στό αύτί, άκόμα και τήν κονσερβαρισμένη κι έτοιμη νά καταναλωθεί άνώδυνα «άμφισβήτηση» της ή μάλλον τό θλιβερό κακέκτυπο αύτης τής άμφισβήτησης. Στίς έποχές όμως τής κρίσης εκείνο πού τελικά επιβιώνει δέν είναι ό μονότονος, θαλωμένος ψίθυρος μίας χαμένης ύπόθεσης αλλά οι άναρθρες έκρήξεις του ξεπεράσματός της.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

'Η Πανελλήνια 'Ενωση Κριτικών Κινηματογράφου άπαντά στους έπικριτές της

Συστηματική και πολλαπλή επίθεση δέχτηκε ή κινηματογραφική κριτική τόν τελευταίο καιρό μ' άφορμή τήν τηλεοπτική έκπομπή 'Ερευνα, ή όποία αντί νά έρευνήσει τό πρόβλημα κριτικά προτίμησε τόν εύκολο τρόπο τής άκριτης «εικονοποίησης» κάποιων έμμονων κι άπλοϊκών ιδεών.

Όστόσο, ή παραπάνω έπίμαχη έκπομπή είναι μόνο ένα σύμπτωμα. Τό όλο πρόβλημα έχει πολύ βαθύτερες ρίζες πού πρέπει ν' αναζητηθούν στην ένόχληση τής κυρίαρχης ιδεολογίας άπ' τό διάλογο και γενικότερα τό δημόσιο δημοκρατικό έλεγχο, πού ή κριτική άσκει «κατ' έξακολουθήσιν». Εήθελε πολύ ή κυρίαρχη ιδεολο-

για νά μειώσει τή σημασία και τό ρόλο τής κριτικής και νά τήν ύποβιβάσει στό ύποβολιμαίο σχήμα «ύπερ - κατά».

'Ιδιαίτερη φροντίδα τών φονεών τής έξουσίας, και συνεπώς τής κυρίαρχης ιδεολογίας - μεταξύ αύτών και ή τηλεόραση - τό χτύπημα τής Πανελληνίας

'Ενωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ), τή στιγμή άκριβώς πού αύτή άρχίζει νά παίξει πρωτεύοντα ρόλο στην ένεργοποίηση και όργάνωση του πολιτιστικού μας χώρου ('Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών, 'Αντιφασιστάλ, όργάνωση έβδομάδων έλληνικού κινηματογράφου σέ ξένες χώρες, εργασία τών μελών της στό πιό έγκυρα και ύπεύθυνα δημοσιογραφικά όργανα, κλπ.).

Πιστεύουμε πώς ό σάλος πού δημιουργήθηκε τελευταία είναι και τεχνητός εν πολλοίς και προβοκατόρικος κυρίως. 'Εμείς, ούτε στην παραπάνω έκπομπή, ούτε στό έντυπα όπου γράφουμε, βάλαμε ποτέ θέμα άντιδικίας άνάμεσα στους κριτικούς και τους δημιουργούς. Τούτη ή «διάμαχη», άν και παλιά, είναι πέρα για πέρα φανταστική και ύστερόβουλη, και τελικά στρέφεται ενάντια και στους δύο. Κι αύτό γιατί συσκοτίζει τίς παραγωγικές συγκρούσεις τών ιδεών στό έσωτερικό τής καθεμιάς άπ' τίς δυό διαφορετικές πραχτικές, και προσπαθεί ν' άδρανοποιήσει κριτικούς και σκηνοθέτες, κάνοντάς τους νά πιστέψουν ότι άνήκουν σέ δυό «φατρίες» πού παλεύουν μέχρι πλήρους έξουτώσεως του αντιπάλου. Όστόσο, τό μόνο πού επιδιώξαμε κι επιδιώκουμε έμεις είναι ή πάλη τών ιδεών.

Πιστεύουμε ότι πρόθεση και στόχος τής κριτικής δέν είναι ή ύποκατάσταση ή και ή άχρηστευση τής δημιουργίας αλλά, άπλά και μόνο, ή παραγωγή πολλαπλών προβληματικών πάνω στό άποτελέσματά της. 'Αλλωστε, οι δικές μας προβληματικές δέν άσκούνται μέ κινηματογραφικά μέσα και τοποθετούνται σ' ένα έντελώς διαφορετικό πεδίο: αύτό του έννοηματοποιημένου λόγου.

Σύμφωνα μέ τίς παραπάνω άπλές θέσεις, θά ήταν παρανοϊκό ν' άπαγορεύσουμε στόν καθένα νά μας κρίνει, τή στιγμή μάλιστα πού ή κριτική λειτουργεί σωστά μόνο όταν ένεργοποιεί τή στοχαστική και κριτική λειτουργία του άναγνώστη. 'Όμως, άπαιτούμε ό κριτής μας

νάχει έπίγνωση του ρόλου του και τής ευθύνης του σάν κριτή και νά εκφράζει πρώτος αύτά πού θά άπαιτούσε από μας. Δηλαδή, οι θέσεις του πρέπει νά είναι κατά τό δυνατόν τεκμηριωμένες έπιστημονικά και όχι ύπαγορευμένες άπ' τή μικροαστική και βαθύτατα άντιδραστική θέση πού εκφράζεται μέ τά νηπιακά σχήματα «έτσι θέλω, έτσι νομίζω, έτσι μ' άρέσει». Κι άκόμα, άπαιτούμε άπ' τόν κριτή μας νά κάνει φανερό, πριν άπ' τό κάθε τί, τό «σημείο όράσεώς του», δηλαδή τή συγκροτημένη βιοθεωρία και κοσμοθεωρία του.

Δέν ισχυριστήκαμε ποτέ ότι, σάν πάτες, κατέχουμε τό «άλάθητο». 'Αντιδικίες και ιδεολογικές διαφορές ύπάρχουν και άνάμεσα μας. Και ή ύπαρξη άντιδικιών και συζήτησης είναι αύτή πού κρατάει ζωντανή τήν 'Ενωσή μας, σ' αντίθεση μέ τή φορμαλιστική και τυπική 'Ενωση Κριτικών Κινηματογράφου 'Αθηνών (ΕΚΚΑ), άπ' τήν όποία και άποχωρήσαμε άκριβώς όταν διαπιστώσαμε ότι ό διάλογος ήταν έντελώς αδύνατος.

Τό ότι ή ΠΕΚΚ άρνείται έπίμονα νά επιβάλει «άπόψεις» στό μέλη της έγινε πρόσφατα φανερό και από τήν έπίμαχη έκπομπή πού αναφέραμε. 'Όσα μέλη μας πήραν μέρος σ' αύτήν δέν εξέφρασαν παρά τίς προσωπικές τους άπόψεις. 'Ετσι, ή έκφρασμένη κατά συμπερασμόν άποψη του Προέδρου τής ΠΕΚΚ, για ένα πιθανό χρηματισμό συναδέλφων, μή κατονομαζομένων για λόγους καθαρά νομικούς, δεσμεύει μόνο τόν ίδιο, χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι ή ΠΕΚΚ δέν θεωρεί και πιθανό και δυνατό τό χρηματισμό.

Όστόσο, τούτη ή πιθανότητα ισχύει τόσο για τά δικά μας μέλη όσο και για τους συναδέλφους τής 'Ενωσης Κριτικών Κινηματογράφου 'Αθηνών. Δέν ισχυριζόμαστε ότι «επιλέξαμε» τά μέλη μας μέ κριτήρια αγιότητας. 'Ισχυριζόμαστε μόνο ότι ή θαρραλέα άντιμετώπιση τών «έσωτερικών» μας προβλημάτων είναι δυνατό νά οδηγήσει στις λύσεις πού άρμόζουν. 'Η τακτική του στρουθοκαμηλισμού δέν εύνοεί

κανένα - και κατ' άρχήν έμας. 'Όσο για τήν ΕΚΚΑ, δικαίωμά της νά θεωρεί τά μέλη της άσπιλα και άμόλυπτα, και νά «συμπίσταται στους συναδέλφους πού δέχτηκαν μία τόσο κακόβουλη, άστήριχτη και έξευτελιστική κατηγορία». Θά προτιμούσαμε, όμως, μία λιγότερο ύποκριτική δήλωση στην όποία ή λέξη «συναδέλφου» νά δήλωνε και τά μέλη τής δικής τους 'Ενωσης. Κά εν πάση περιπτώσει, θεωρούμε τήν έκφραση «συμπαθείας» από κείνους για μας τουλάχιστο κακόβουλη και έξ όρισμού ύποβολιμαία και ύποπτη. Τώρα είμαστε πιά βέβαιοι για τήν όρθότητα τής άπόφασής μας νά διαχωρίσουμε τή θέση μας από κείνους ιδρύοντας τήν ΠΕΚΚ.

Είπαμε ήδη ότι ή μισαλλόδοξη έκπομπή 'Ερευνα και ή ύπόπτη συζήτηση πού άκολούθησε, είναι ένα γενικό σύμπτωμα του τρόμου τής κυρίαρχης ιδεολογίας για τό δημόσιο έλεγχο, πού άποτελεί τήν κύρια συνιστώσα τής λειτουργίας τής κριτικής. 'Επί μέρους έκφανση αυτού του ίδιου γενικού συμπτώματος, πού ταυτόχρονα δείχνει και τήν πολυπλοκότητα του προβλήματος, είναι από τή μία ή άστοχη προσπάθεια άπογευματινής έφημερίδας για τή δημιουργία έντυπώσεων σέ βάρος του συναδέλφου Γιάννη Μπακογιαννόπουλου και από τήν άλλη ή καταγγελθείσα στην 'Ενωσή μας λογοκριτική έπέμβαση άπ' τή μεριά τών προϊσταμένων του σέ κριτικό κείμενο του συναδέλφου Κώστα Πάρλα.

'Η δημιουργία έντυπώσεων άφορα τή μομφή κατά του Γ. Μπακογιαννόπουλου για συνεργασία μέ τή χούντα. Πράγματι, ό παραπάνω συναδέλφος συνεργάστηκε σάν κινηματογραφικός κριτικός μέ άπογευματινή έφημερίδα του Σ. Κωνσταντόπουλου, προσκληθείς από τόν προϊστάμενο ύλης τής έφημερίδας. 'Αλλά εκδιώχθηκε μετά από τέσσερις μήνες, προφανώς γιατί τά κείμενά του κρίθηκαν ακατάλληλα για ένα τέτοιο έντυπο και ενάντια στην πολιτική και τήν ιδεολογία τής έφημερίδας.

Είμαστε σέ θέση νά γνωρίζουμε καλύτερα άπ' τόν καθένα

«... ότι σημασία έχει όχι πού γράφει κανείς αλλά ποιός είναι αυτός πού γράφει και κυρίως τί γράφει. "Άλλωστε ένας επαγγελματίας - και δέν αρνούμαστε ότι κατ' άρχήν είμαστε επαγγελματίες - δέν έχει εύχέρεια έπιλογής του έντύπου - φορέα των απόψεών του. Ίδιαίτερη σημασία έχει νά μήν έκχωρεί κανείς στον έργοδότη του, μαζί μέ τή συγκεκριμένη εργασία και τήν ιδεολογία του. Κι αυτό δέν συνέβηκε ποτέ στα 20 χρόνια πού ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος δουλεύει σάν κινηματογραφικός κριτικός, έπιμένοντας στις προσωπικές του απόψεις, ή κριτική των οποίων άποτελεί άλλο θέμα.

Διαφορετική είναι ή περίπτωση του συναδέλφου Κώστα Πάρλα, ο οποίος μάς γνωστοποίησε μέ γράμμα του ότι κείμενο γιά μία άπροκάλυπτα άντικομμουνιστική έκπομπή τής τηλεόρασης πετάχτηκε στον κάλαθο των άχρήστων, χωρίς προηγουμένως νά ειδοποιηθεί γι' αυτό.

"Έχουμε συνείδηση του γεγονότος πώς τά έντυπα στα όποια εργαζόμαστε δέν μάς ανήκουν και συνεπώς ο έργοδότης ή οί εκπρόσωποί του έχουν τό δικαίωμα νά εκρίνουν ή νά άπορρίπτουν, νά λογοκρίνουν ή όχι ένα κείμενο, έφ' όσον αυτό έρχεται σέ αντίθεση μέ τή γενικότερη πολιτική ενός έντύπου. Ξέρουμε άκόμα ότι πίσω άπ' τή λογοκρισία, τήν έμφανιζόμενη σάν πολιτική, είναι δυνατό νά κρύβονται άλλοι λόγοι, καθαρά προσωπικοί και εργασιακοί. Όπως π.χ. ή άμεση άπόδοση μομφής γιά τό είδος και τήν ποιότητα μιάς συγκεκριμένης δουλειάς. Όστόσο, όπως και νάχουν τά πράγματα, θεωρούμε άπόλυτα νόμιμη τήν άπαίτησή μας νά πληροφορούμαστε έγκαιρα τούς λόγους τής άπόρριψης ενός κειμένου μας ή τής περικοπής του, ώστε νά κρίνουμε έμεις αν τελικά είναι δυνατό ή παρουσίασή του στο άναγνωστικό κοινό μέ μία μορφική αλλαγή του ή άκόμα μέ τή συγκεκριμένη προσαρμογή του στις απόψεις τής έργοδοσίας. Σέ μία τέτοια περίπτωση τήν ευθύνη τής «υποχώρησης» ή του συμβιβασμού θά τή φέρουμε στο άκέραιο έμεις οί ίδιοι, μόνοι ύπεύ-

θυνοι άπέναντι στή συνείδησή μας και τήν ιδεολογία μας. "Άλλωστε πιστεύουμε ότι μία άρμονική συνεργασία ανάμεσα σέ ανθρώπους πού συχνά είναι και δυνατό και έπιτρεπτό νά έχουν έκ διαμέτρου αντίθετες άπόψεις είναι έφικτή μόνο στα πλαίσια τής καλόπιστης και ειλικρινούς συζήτησης και τής άμοιβαίας κατανόησης. "Έχουμε συνείδηση των δυσκολιών - πρακτικών και ιδεολογικών - ενός έντύπου. Όμως, οί έργοδότες μας θά πρέπει νά παίρνουν ύπ' όψη τους τίς συνειδησιακές και ιδεολογικές τάξεις δυσκολίες πού ένδέχεται νά έχει ένας συνεργάτης τους.

Τελειώνοντας, καλούμε όλους - τούς συναδέλφους τόσο τής δικής μας όσο και τής άλλης Ένωσης - τούς καλόπιστους συνεργάτες τής τηλεόρασης, όσους δέν παραδόθηκαν άνευ όρων στο ραγιαδισμό, τούς σκηνοθέτες, τούς έργοδότες μας και τούς εκπροσώπους τους - σέ μία εύρέως δημοκρατική, προοδευτική και καλόπιστη συνεργα-

σία πού θά κάνει και δυνατό και γόνιμη τήν πάλη των ιδεών, στήν αξία και σημασία τής οποίας πιστεύουμε άπόλυτα. Γνωρίζουμε ότι είμαστε αδύναμοι, προς τό παρόν τουλάχιστον, γιά συγκεκριμένες συνδικαλιστικές διεκδικήσεις. Γι' αυτές υπάρχουν άλλα συνδικαλιστικά όργανα (π.χ. ή Ένωση Συντακτών) στα όποια οί περισσότεροι από μάς είμαστε έντεταγμένοι ή ύποψήφιοι γιά ένταξη, καθώς και τά πολιτικά κόμματα. Τά όποια θέβαια δέν σκοπεύουμε νά... ύποκαταστήσουμε! "Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου έκ των πραγμάτων κι από τή φύση τους είναι περισσότερο πνευματικό Σωματείο και λιγότερο συνδικαλιστικό όργανο.

Άθήνα, 4 Αύγουστου 1977

Μέ έντολή του Δ.Σ. τής Π.Ε.Κ.Κ.

Ο Πρόεδρος

Βασ. Ραφαηλίδης

Ο Γεν. Γραμματέας

Μιχ. Δημόπουλος

Άϊζενστάιν: «Γυναικεία άθλιότητα - γυναικεία εύτυχία»

Μία Έλβετική ταινία του 1930

Μελετώντας τό πέραςμα του Σοβιετικού κινηματογραφιστή Άϊζενστάιν από τήν Έλβετία(!), κάθε άλλο παρά τό άνέκδοτο συναντήσαμε: γίνεται μία πρόταση στους τρεις Σοβιετικούς (ο βοηθός του Άλεξάντρωφ και ο όπερατέρ Τισέ συνοδεύουν τόν Άϊζενστάιν στήν Εύρώπη) νά γυρίσουν μία ταινία στή Ζυρίχη μέ θέμα τήν έκτρωση - άπαγορευμένη τότε, όπως και τώρα - και αυτοί τήν άποδέχονται. Τό *Frauennot - Frauenglück* προβάλλεται στις 21 Μαρτίου 1930 στο «Arpollo» τής Ζυρίχης και ξεσηκώνει μία πολεμική πού γρήγορα παίρνει διαστάσεις: ύπογραφές διαμαρτυρίας, καμπάνια του τύπου, συναντήσεις, σέ σημείο πού τό Μεγάλο Συμβούλιο τής Ζυρί-

χης άφιερώνει τή συνεδρίαση του τής 14ης Απριλίου σ' αυτήν τήν ύπόθεση πού διαίρει τήν κοινή γνώμη και τήν πόλη. Στή συνεδρίαση αυτή άκόμη και οί βουλευτές ανταλλάσσουν βρισιές.

Σέ τί άναφέρεται και τί φέρνει στήν έπιφάνεια ή ταινία: "Όχι μόνο αντιμετωπίζει τό πρόβλημα τής έκτρωσης - από τήν άποψη τής κοινωνικής άνισότητας - τής γέννησης, αλλά και ύποκινεί μία έπίθεση γιά τήν έλευθερία τής έκφρασης (ή άπαγόρευσή της, ύστερα ή περικοπή όρισμένων σκηνών) και φέρνει στήν έπιφάνεια τήν αντίθεση των εργατικών κομμάτων σχετικά μ' αυτά τά τρία ζητήματα. Τό Κομμουνιστικό Κόμμα άγωνίζεται τότε ταυτόχρονα γιά τή νομιμοποίηση των έκτρώσεων, τόν έλεγχο των γεν-



Ο Άϊζενστάιν κατά τή διάρκεια του γυρίσματος του *Γυναικεία άθλιότητα-γυναικεία εύτυχία*.

νήσεων και τήν έλευθερία τής έκφρασης, και καταγγέλλει τή σοσιαλδημοκρατία γιά συνενοχή στο έργο τής λογοκρισίας.

Η ταινία

Στά 1929, ο Lazare Wechsler διευθυντής τής Praesens-Films τής Ζυρίχης σχεδιάζει νά γυρίσει μία ταινία ντοκυμανταίρ γιά τή γυναικολογική κλινική τής πόλης. Έκεινή τήν έποχή οί έφημερίδες δημοσιεύουν συχνά τήν είδηση: «Νεκρή από έκτρωση». Ο Wechsler, ο οποίος δέν έχει τότε καμία πρόθεση κοινωνικής κριτικής, έπιδιώκει άπλως νά πληροφορησει τό κοινό άντιπαράβαλλοντας στις συχνά θανατηφόρες παράνομες έκτρώσεις τούς τοκετούς στις κλινικές, όπου έπικρατούν οί καλύτερες συνθήκες ύγιεινής και ασφάλειας. Η ταινία του τελικά άποσκοπεί στο νά άποτρέψει τίς γυναικες από τό νά κάνουν έκτρωση! Τό ντοκυμανταίρ αρχίζει νά γυρίζεται μέ τήν ένθουσιώδη ύποστήριξη του διευθυντή τής κλινικής και ο όπερατέρ Emile Berna τραβάει σκηνές από τό νοσοκομείο, τοκετούς και, συγκεκριμένα, μία καισαρική. Καί μετά ή ταινία σταματάει, γιατί δέν έχει προοπτικές. Υποδειχεται τότε στον Wechsler νά καλέσει τόν

Άϊζενστάιν - διάσημο από τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν* - ο οποίος έχει φτάσει στο Βερολίνο γιά νά παρουσιάσει τή *Γενική Γραμμή*. Ο Άϊζενστάιν δέχεται τήν πρόταση γιά νά κερδίσει μερικά χρήματα.

Μόλις ξεπερνιούνται οί δυσκολίες τής εισόδου τους στήν Έλβετία(!), οί τρεις Ρώσοι - και κυρίως ο Τισέ - ξαναρχίζουν τό γύρισμα, διαφοροποιώντας άπόλυτα τό στόχο τής ταινίας, στόχος πού στο έξής έγγράφεται μέσα σέ μία κοινωνική προβληματική. Θά κάνουν τό μοντάζ στο Παρίσι, όπου και θά βρίσκοντα άκόμη - πριν μπάρκάρουν γιά τίς ΗΠΑ - όταν πρωτοβγαίνει ή ταινία, τέλος Μαρτίου 1930.

Η ταινία διαίρειται σέ δύο μέρη: τό ένα είναι «στημένο», τό άλλο ντοκυμανταίρ. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται τρεις περιπτώσεις κοινωνικής άθλιότητας πού οδηγούν τρεις γυναίκες στήν παράνομη έκτρωση: μία μάνα φτωχής εργατικής οικόγενειας: μία νεαρή εργάτρια τής οποίας ο άντρας σκοτώνεται σέ εργατικό άτύχημα: μία νεαρή κοπέλα πού παρασύρεται από έναν πλαιή-μπόυ. Αυτή ή τρίτη περίπτωση παραλληλίζεται μέ μία άστης, πού αυτή καταφέρνει νά

«πέσει» τό γιατρό, πού μόλις έχει διώξει τήν κοπέλα. Η κυρία μέ τή γούνα, τήν όποία ένας πολύ αξιοπρεπής κύριος μέ χαρτοφύλακα περιμένει στο δρόμο, κάνει τήν έκτρωση στήν κλινική. Καί ή ταινία άντιπαραβάλλει σημείο προς σημείο τήν έγχείρηση πού πραγματοποιείται μέ τό μέγιστο των άνέσεων, τής ασφάλειας και τής περιποίησης μέ τή βρώμικη, βίαιη έκτρωση τής «ποιήτριας των άγγέλων»(!), στα χέρια τής οποίας πεθαίνει ή κοπέλα.

Τό δεύτερο μέρος δείχνει πόσο καλά έξοπλισμένο, πόσο μοντέρνο κ.λπ. είναι τό νοσοκομείο και πώς γίνονται εκεί οί τοκετοί.

Διαμάχες μετά τήν προβολή τής ταινίας

Η προβολή τής ταινίας στο «Arpollo» προκαλεί πρώτα τήν άρνητική στάση τής *Neue Zürcher Zeitung* («Οί φάσεις τής γέννησης δέν έχουν θέση στον κινηματογράφο»). Στίς 25 του Μάρτη ξεκινάει μία καμπάνια διαμαρτυρίας. Δύο μέρες άργότερα ή ύποστηρίζει τήν αντίθεση τής Συνομοσπονδίας Γυναικών τής Ζυρίχης, ή όποία δηλώνει ότι έχει μαζέψει 9.500 ύπογραφές εναντίον τής «γυναικολογικής ταινίας». Στίς 31 Μαρτίου τό *Zürcher Post* μιλάει γιά 10.000 ύπογραφές. Άκολουθούν 49 εταιρείες και 500 γράμματα έπιδιοκμασίας στήν ΝΖΖ, ή όποία καταλήγει: «Πρέπει νά άποφευχθεί ή προοδευτική κατάλυση όλων των στοιχείων τής αγιότητας τής γυναικείας».

Μία ιδεολογική μετατόπιση

Η αντίθεση προς τήν ταινία θεμελιώνεται κυρίως πάνω σέ ήθικά και θρησκευτικά έπιχειρήματα. Περιέργως, όλα τά πυρά συγκεντρώνονται στο δεύτερο μέρος, επειδή δείχνει τοκετούς και άναφέρονται έλάχιστα στο πρώτο. Δηλαδή, αυτές οί έπιθέσεις λειτουργούν βάσει μιάς μετατόπισης: αυτό πού δέν είναι άνεκτό ιδεολογικά είναι ή άμφισβήτηση του νόμου περί έκτρώσεων (πού έπιθεβαιώνει τήν κοινωνική άνισότητα και πού ή ται-

νία τοποθετεί σε σχέση με τις κοινωνικές τάξεις) και όχι ή γέννα και τα πλεονεκτήματα υγιεινής, ιατρικών δυνατοτήτων κτλ, τα οποία προσφέρει το νοσοκομείο. Κι όμως, αυτή είναι ή μόνη πλευρά που αντιμετωπίζεται, γιατί είναι ή μόνη για την οποία μπορεί κανείς να μιλήσει με όρους θρησκευτικούς, πνευματιστικούς. Η άλλη είναι ακατανόμαστη(4).

Τά επιχειρήματα των γιατρών, των δημοσιογράφων και των πολιτικών οι οποίοι ζητούν την απαγόρευση της ταινίας, θεμελιώνονται χοντρικά πάνω σε τρία σημεία, αλληλέγγυα μέσα στην άστική ιδεολογία, έτσι όπως αυτή επενδύεται στον κινηματογράφο: αφενός λέγεται ότι είναι μάταιο να θέλει κανείς να κινηματογραφήσει την πραγματικότητα, γιατί είναι ευρύτερη απ' ό,τι μπορεί να συλλάβει ο φακός αφετέρου ότι ή πραγματική γνώση είναι μία αποκάλυψη που συνδυάζει τό βιωμένο και τό μη όρατό τέλος, ότι τό να κινηματογραφείς κάποιον - μία γυναίκα που γεννάει - για να τον δείξεις στο κοινό (θέαμα, εμπόριο) είναι κλοπή, του κλέβεις την απόλυτα ιδιωτική του ζωή. "Έτσι ή λογοκρισία είναι ή έγγυση της πληρότητας του πραγματικού και του δικαιώματος στην ιδιωτική ζωή.(5)

Η ύποστηριξη της ταινίας

Τήν ταινία ύποστηρίζουν με ένεργό τρόπο γυναίκες ενώσεις που επιζητούν την αναθεώρηση του νόμου για τις έκτρώσεις, καθώς και τό Κομμουνιστικό Κόμμα, οι οργανώσεις του και ό τύπος του. Τό Σοσιαλιστικό Κόμμα θά παραμείνει σχεδόν σιωπηλό (πρέπει να πούμε ότι ό διευθυντής του τμήματος Δικαιοσύνης και Αστυνομίας, ό οποίος κατάσχει την ταινία στή Ζυρίχη είναι σοσιαλιστής!), έκτός από μεμονωμένες περιπτώσεις. "Ήδη στις 22 Μαρτίου, τό Κ.Κ. βάζει τό πρόβλημα της ταινίας στή σωστή του βάση, φανερώνοντας τό διφορούμενο στοιχείο της (τό όποιο όφείλεται, όπως είδαμε, στή διαφορετική αντίληψη του Wechsler και των Ρώσων). Αυτό τό πρόβλημα μπο-

ρούμε να τό διατυπώσουμε επαναλαμβάνοντας εκείνη τή φράση του Μπρέχτ: «Όλος ό κόσμος γνωρίζει πώς οι ώδινες της γυναίκας δέν αποτελούν όλη τήν αλήθεια του τοκετού. Έδω αληθεύει κάτι πολύ πιό απόλυτο. Μά σε ποιόν κόσμο φέρουν οι μητρες τά ανθρώπινα πλάσματα.» Τό *Kämpfer*, ήμερήσια κομμουνιστική έφημερίδα, καλεί τούς εργαζόμενους να δούν την ταινία, αλλά και να την κρίνουν πολιτικά: τό δεύτερο μέρος διαστρεβλώνει τό πρόβλημα: έξιδικονεύοντας τό νοσοκομείο, την άστική τεχνολογία, χωρίς να λαβαίνει ύπόψη του την κοινωνική κατάσταση των γυναικών που έρχονται να γεννήσουν. Η ταινία καταλήγει στην εύτυχία της γυναίκας που φέρνει στον κόσμο ένα παιδί: πώς όμως θά τό θρέψει;

Στό μεταξύ, μόλις ή δεξιά αρχίζει την επίθεση κατά της ταινίας και ζητά την απαγόρευση της, τό Κ.Κ. της προσφέρει μία πιό μαζική ύποστηριξη: συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας, καμπάνιες από τον τύπο, που στρέφονται ταυτόχρονα κατά της νομοθεσίας για τις έκτρώσεις και κατά της πολιτικής λογοκρισίας.

Τό άρθρο του *Kämpfer* της

27ης Μαρτίου που μιλάει για τό *Frauennot-Frauenglück* και για τό «*Cyankali*», τό θεατρικό έργο του Fr. Wolf(6) διατυπώνει μία θέση των κομμουνιστών για τή γέννηση, ή οποία στή συνέχεια μάλλον παραμερίστηκε, και μία ιδεολογική κριτική της τεχνικής, της επιστήμης και των κρατικών ιδεολογικών μηχανισμών, που τό «σταλινικό» πάγωμα της μαρξιστικής σκέψης δέ θά επιτρέψει να μελετηθεί σε βάθος.

Jacob Bühner:

Μία «σομανιστική» ύποστηριξη

Ο προοδευτικός συγγραφέας Jacob Bühner - που θά προσχωρήσει λίγο αργότερα στο Σοσιαλιστικό Κόμμα - ύποστηρίζει την ταινία, μέσω του *Express* της Βιέννης, όμως από την ίδια όχθη με τούς αντιπάλους της. Άγνωώντας τό πρόβλημα της έκτρωσης, προσπαθεί να δικαιολογήσει, αισθητικά και ήθικά, τις εικόνες του τοκετού. Έκει, όπου ή *NZZ* λέει ότι ή γυναίκα έξευτελιζεται, αυτός λέει ότι πουθενά δέν παρουσιάζεται με τόσο ευγενή τρόπο: εκεί όπου ή δεξιά λέει ότι παραβιάζεται τό μυστήριο, ό Bühner λέει ότι τό μυστήριο δέν είναι ή γέννηση αλλά τό γεγονός ότι γίνεται άνθρωπος

Τό άρθρο του *Kämpfer* της



κτλ. Όσον αφορά την άρνηση της δυνατότητας να δείχτει στον κινηματογράφο ή πραγματικότητα ενός τοκετού λόγω της ώμότητας των εικόνων κτλ, αντίστρέφει τό επιχειρήμα ύποστηρίζοντας ότι ό κινηματογράφος δέν είναι παρά ένα όργανο, σαν ένα άρμόνιο, που άποδίδει έξίσου καλά τις μελωδίες του δρόμου και τούς ιερούς ύμνους. Αυτή ή θέση είναι κλασικά ρεφορμιστική και συμπληρώνεται από μία άπειλή: αν οι γυναίκες διαμαρτύρονται γι' αυτή την ταινία δέ θά θλάψουν τό σκοπό τους, δέ θά καθυστερήσουν την άπόκτηση του δικαιώματος της ψήφου:

Η απαγόρευση της ταινίας Συζήτηση στο Μεγάλο Συμβούλιο

Η άπόφαση για την απαγόρευση της ταινίας διατυπώνεται με ασάφεια: μετά τις 29 Μαρτίου, απαγορεύεται ή προβολή της, ενώ ή άγροτική πτέρυγα του Μεγάλου Συμβουλίου έχει καταθέσει μία πρόταση εναντίον της ταινίας, απαιτώντας από τό Κρατικό Συμβούλιο να εφαρμόσει πιό αυστηρά τούς νόμους και να έμποδίσει τέτοιου είδους «κινηματογραφικές ύπερβολές», οι όποιες θίγουν στην ίκανοποίηση άποσκοπούν στην ίκανοποίηση των συγκινησιακών αναγκών των μαζών κτλ. Τότε έντείνεται και ή δράση ενάντια στή λογοκρισία και οι ένεργειες για μεγαλύτερη πληροφόρηση σχετικά με την αντίσλληψη, μέχρι τή στιγμή που ή άστυνομία επιτρέπει ξανά την έκμετάλλευση της ταινίας με περικοπές.

Στις 14 Άπριλιου γίνεται συζήτηση στο Μεγάλο Συμβούλιο, ύστερα από έπερώτηση του Άγροτικού βουλευτή κ. Haegi. Οι βουλευτές της δεξιάς δέ μιλούν για έκτρωση, αλλά μόνο για τό άσεμνο και τό άνήθικο της παρουσίας τοκετών στον κινηματογράφο... Μετά τον Haegi, ό χριστιανοσοσιαλιστής Keppeli τά βάζει με τή Γυναικολογική κλινική του Καντονίου και με την ύγειονομική ύπηρεσία που ύποστηρίζει την πραγματοποίηση της ταινίας.

Η παρέμβαση του Δρ. Hitz για λογαριασμό του Κ.Κ. είναι ή πιό

ενδιαφέρουσα, γιατί θέτει τό πρόβλημα σε όλη του την εύρητητα.

Ο Δρ. Hitz ρωτάει αν ή κυβέρηση είναι διατεθειμένη να αναλάβει έναν άγώνα ενάντια στο σοβαρό κοινωνικό κίνδυνο που αποτελούν οι παράνομες έκτρώσεις και να προωθήσει μέσα αντίσλληψης. Καταγγέλλει, στή συνέχεια, τή νομοθεσία, ή οποία καθιστά έγκλημα τή γυναίκα που κάνει έκτρωση. Μετά, επανέρχεται στην άνάλυση των κομμουνιστών για την ταινία: άνεπαρκής ως προς την παρουσίαση των προβλημάτων και κυρίως παραπλανητική ως προς τό μέρος που είναι άφιερωμένο στή «γυναικεία εύτυχία», στον τοκετό, ό όποιος «βαραινεί ύπερβολικά μέσα στην ταινία σε σχέση

με τά ύπόλοιπα. Άπό μία προλεταριακή σκοπιά θά έπρεπε να την κατακρίνουμε. Οι προλετάριοι έχουν ύπερβολικά πολλά παιδιά: θά ήταν άνεύθυνο να τούς προτρέπουμε σε μίαν άκόμη μεγαλύτερη άναπαγωγή, βάζοντάς τους να παρακολουθούν σκηνές εύτυχίας. Άλλά δέν μπορεί ή βαρύτητα της τάδε ή της δείνα άποψη να δικαιολογήσει την άπαγόρευση. Ούτε τό πρόσχημα της φασαρίας μέσα στην κινηματογραφική αίθουσα». Κατόπιν, ό Hitz τά βάζει με τό μηχανισμό της άπαγόρευσης: ή λογοκρισία - ειδικευμένη συμβουλευτική έπιτροπή στο πλευρό της διεύθυνσης Άστυνομίας - δέν άντέδρασε παρά μόνο όταν όρισμένες γυναίκες ένώσεις μπήκαν στή μάχη και άρχισαν να μιλούν καταχρηστικά εν όνόματι όλων

Οι προλετάριοι να κάνουν όσο το δυνατόν λιγότερα παιδιά...

«Οι προλετάριοι πρέπει να κάνουν όσο τό δυνατόν λιγότερα παιδιά, γιατί αυτά είναι χρήσιμα στους έκμεταλλευτές τους, που κατόπιν, τά βάζουν σε αντίθεση μεταξύ τους, σε συναγωνισμό στην άγορά εργασίας!

Οι προλετάριοι μόλις και επιζητούν. Και με παιδιά από πάνω λοιπόν! Άθλιότητα. Μέσα στην πάλη των τάξεων Έκκλησία, Τύπος, Σχολείο, ιδεολογίες, ήθική είναι κι αυτά όργανα ιδεολογικής πίεσης που ύποβοηθούν τούς κρατικούς μηχανισμούς: Δικαιοσύνη, Άστυνομία, Φύλακες. Η Ιουδαϊκο-χριστιανική ιδεολογία μας προστάζει να τεκνοποιούμε.

Οι προλετάριοι πρέπει να έρχονται στον κόσμο έπειδή συνελήφθησαν τυχαία ή γιατί έτσι θέλουν ή Έκκλησία, τό Κράτος; Ο προλετάριος διεκδικεί δικαίωμα ή όχι στην τεκνοποίηση.

Η ταινία:

Παρουσιάζει ένα έντυπώσιακό ύλικό για την άθλιότητα των εργατών, μάς δείχνει ότι ή ιατρική επιστήμη μπορεί να κάνει τέλεια έκτρώσεις με καλές συνθήκες. Η ταινία τά λέει όλα αυτά και ξαφνικά πηδάει σ' ένα άλλο θέμα: ή χαρά των γυναικών! τά θαύματα

της επιστήμης μέσα σ' ένα άστικό Κράτος, πώς αυτή ή επιστήμη μπορεί να έξασφαλίσει τή γέννηση ενός παιδιού. Άναγνωρίζουμε τις μεγάλες άρετές της ταινίας και την έπιτηδειότητα των γιατρών, αλλά πρέπει να κάνουμε τή διαπίστωση ότι αυτή ή τέχνη και αυτή ή προπαγάνδα έξυπηρετούν πάντοτε την άστική επιστήμη, τά συμφέροντα της μπουρζουαζίας, και προσφέρουν τελικά μία καινούρια παραλλαγή στο σύνθημα: «Αύξάνεσθε και πληθύνεσθε!».

Η ταινία δέ θέλει να πει ότι ή επιστήμη δέν τολμάει και δέ θέλει να βοηθήσει τις γυναίκες.

Σωπά στο πρόβλημα της αντίσλληψης. Δίνει τή μάχη της μόνο ενάντια στην παράνομη έκτρωση, χωρίς να προτείνει διέξοδο.

Έμεις προτείνουμε: άποφύγετε την τεκνοποίηση εάν δέ θέλετε παιδιά! Καλύτερα να την άποφεύγει κανείς με κάθε ιατρικό μέσο παρά να χαρίζει τή ζωή μέσα στην κουζίνα. Αυτές οι καταραμένες διατάξεις πρέπει να λείψουν!

Αυτοί οι κ.κ. γιατροί ξέρουν ότι είναι ό μόνος δρόμος, αλλά δέν τολμούν ή δέν θέλουν να τό πούν, γιατί βρίσκονται στην ύπηρεσία του Κεφαλαίου.(7).

(*Kämpfer*, 27.3.30)



Πλάνο του Γυναίκα άθλιότητα-γυναίκα εύτυχία (1929)

των γυναικών. Η ταινία τότε υπέστη τις πρώτες περικοπές, ύστερα απαγορεύτηκε, γίναν καινούριες περικοπές και τελικά επιτράπηκε πάλι...

Στη συνέχεια ο Hitz επιτίθεται βίαια στον σοσιαλιστή Pfister ο οποίος ανέχτηκε αυτή την κατάσταση, ενώ στη Βέρνη ή (σοσιαλιστική) Tagwart διαμαρτυρήθηκε ζωηρά για την απαγόρευση, και ενώ στην Βασιλεία η ταινία προβάλλεται χωρίς να προκαλέσει διαμαρτυρίες, παρόλο που ο άρχηγός της Αστυνομίας έκει είναι συντηρητικός καθολικός! «Αν στη θέση της πολιτικής έννοιας του κόμματος, συνεχίζει ο Hitz, εισάγουμε την έννοια του ταξικού συμφέροντος είναι προφανές πως πρέπει να εναντιωθούμε στα καμώματα του κ. Pfister (...) "Αν ξέρουμε ότι οι σοσιαλδημοκράτες της κυβέρνησης αφήνουν κατά μέρος τα συμφέροντα των προλετάριων, δε μας εκπλήσσει το γεγονός ότι επωφελούνται από την κατάσταση για να ταχθούν μάλλον στο πλευρό των αφεντικών παρά των εργαζόμενων γυναικών! ο κ. Pfister θα μπορούσε να έχει βρει εδώ μια εύκολη εύκαιρία για να θελτώσει το πολιτικό του πρόσωπο, πλασάροντας την εικόνα του ελευθερωτή του κινηματογράφου και του έξολο-θερευτή μιας άχρηστης λογοκρι-

σίας, αλλά άφησε να του ξεφύγει αυτή η εύκαιρία...»

Τέλος ο Hitz, ο οποίος προτείνει την ανανέωση της επιτροπής λογοκρισίας, διατυπώνει τη θέση του Κ.Κ.: «Σάν κομμουνιστές, είμαστε ενάντια στην κινηματογραφική λογοκρισία μέσα στο άστικό κράτος. Αφήνει να περνάνε ταινίες που αποκοιμίζουν, αποκτηνώνουν τους εργαζόμενους ή τους δημιουργούν ψευδαισθήσεις, απομακρύνοντας τους από το προλεταριακό τους καθήκον. Η ταινία, είναι ένα εξαιρετικά ισχυρό μέσο παρέμβασης στην κοινή γνώμη, έτσι η λογοκρισία δεν αφήνει να περάσει παρά μόνο ό,τι προέρχεται από την άστική τάξη (απαγορεύονται, χωρίς λόγο, οι ρώσικες ταινίες)»

Και μετά...

Μετά την επαναπροβολή της με πολυάριθμες σκηνές και εικόνες άκρωτηριασμένες, η ταινία διανέμεται σε άλλες γερμανόφωνες έλβετικές πόλεις, όπως στη Βασιλεία και στη Schaffhouse όπου στις 23 Απριλίου απαγορεύεται. Δε θα διανεμηθεί ποτέ στη γαλλόφωνη Έλβετία (θα γίνει αντικείμενο όλικης απαγόρευσης στο καντόνιο του Vaud τον Σεπτέμβρη), ενώ στη Γερμανία γνωρίζει μία κάποια επιτυχία. Ύστερα στην Αυστρία,

στις ΗΠΑ, την Αυστραλία, τη Λατινική Αμερική, την Ιαπωνία...

Τη στιγμή που ο αγώνας για το δικαίωμα στην έκτρωση συνεχίζεται και που ακριβώς αυτήν τη στιγμή γυρίζεται μία ταινία μ' αυτό το θέμα, η αναφορά στο *Frauennot-Frauenglück* δεν είναι παρά μόνο ιστορική. Δεν μπορούμε λοιπόν παρά να εύχασθουμε να δούμε πάλι να προβάλλεται τούτη η ταινία στις αίθουσες: στην πλήρη έκδοσή της, αν υπάρχει ακόμη... μία...

Φρανσουά ΑΛΜΠΕΡΑ

Μετ.: Ίρις Ζαχμανίδη

(1) Για λογαριασμό του περιοδικού της Έλβετικής ταινιοθήκης Travelling (ή μελέτη δημοσιεύτηκε στο τεύχος 48, το οποίο περιέχει επίσης μία δουλειά του H. Dumont πάνω στο Ρωμαίο και Ίουλιέττα στο χωριό των Tramter — Schmidely, μία απ' τις μεγαλύτερες έλβετικές ταινίες. Ταχυδρομική θυρίδα 2876, 1002 Λωζάννη).

(2) Η Έλβετία δε διατηρούσε διπλωματικές σχέσεις με την ΕΣΣΔ μετά τη δολοφονία του Βορόφσκυ, σοβιετικού επιτετραμμένου στη Συνδιάσκεψη για την Ειρήνη στη Μέση Ανατολή στη Λωζάννη. Ήταν τόσο έντονος ο αντίκομμουνισμός που η δολοφονία αυτή - στις 10.5.1932 - χάρισε στο δράστη του Κορνάντι την απαλλαγή του. Ο τύπος της εποχής - συμπεριλαμβανομένης και της σοσιαλιστικής Le Grütli - μιλάει για τους Μπολσεβίκους όπως ο Hergé στο «Ο Τέν-τέν στα Σοβιέτ». Οι θεωρήσεις εισόδου και διαμονής στην Έλβετία για τον Αϊζενστάιν και τους φίλους του εκδίδονταν ανά καντόνιο, πράγμα που δημιούργησε πρωτοφανείς περιπλοκές σε κάθε μετακίνησή τους. Αργότερα, τον Ιανουάριο του 30 του απαγορεύτηκε η είσοδος στην Έλβετία!

(3) Κυριολεκτικά: στα γαλλικά χρησιμοποιείται η έκφραση «faïseuse d'anges».

(4) Καθαυτό χαρακτηριστικό της ιδεολογίας: «η ιδεολογία είναι μία διαδικασία την οποία αναμφίβολα ο άς πούμε διανοητής εκτελεί συνειδητά, αλλά με έσφαλμένη συνειδηση. Οι κινητήριες δυνάμεις που τον ώθουν παραμένουν άγνωστες γι' αυτόν, αλλιώς η διαδικασία δε θα ήταν ιδεολογική» (Ένγκελς). Μπορούμε λοιπόν, να πιστέψουμε πραγματικά ότι η κατηγορία για «Μπολσεβικισμό» που άπευθύνει στην ταινία η Καθολική Έκκλησία (Züricher Post, 1.4.30) έχει μοναδικό της στόχο την αναπάρσταση της γέννησης, κι όχι την κοινωνική καταγγελία του πρώτου μέρους:

(5) Βλ. Le droit saisi par la photographie (Τό δίκαιο που «συλλαμβάνει» η φωτογραφία) του B. Edelmann, εκδ. Maspero.

(6) «Cyankali» ή «§ 218», θεατρικό έργο του Γερμανού κομμουνιστή συγγραφέα και γιατρού Fr. Wolf (πέθανε τό 1953 στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας), όπου μία αγωνίστρια της οποίας τον άνδρα κυνηγάει η άστυνομία, θέλει να κάνει έκτρωση: ελλείψει χρημάτων καταφεύγει στο δηλητήριο (cyankali) και πεθαίνει. Τό έργο παιζόταν τον ίδιο καιρό στη Ζυρίχη.

(7) Η θέση των γιατρών υπήρξε διφορούμενη κατά τη διάρκεια της διαμάχης: η ένωση των γιατρών της Ζυρίχης τάχθηκε υπέρ της πληροφόρησης: ενάντια στον δημόσιο χαρακτήρα τέτων προβολών που θ έπρεπε να περιορίζονται μόνο σε κλειστούς κύκλους: ενάντια στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η έκτρωση, τρόπος ο οποίος τείνει να πείσει ότι για να λυθεί τό πρόβλημα θα άρκούσε να γίνονται οι εκτρώσεις στα νοσοκομεία, ενώ ο νόμος δεν κρίνει άπαρκή τά κοινωνικά κριτήρια: ενάντια στον τρόπο παρουσίασης της γέννησης που κάνει μία καισαρική να μοιάζει «παιχνιδάκι».

Ο Σ.Κ. '78 επέστρεψε στα γραφεία Ύπατίας 5 - 4ος όροφος, τηλ. 3224131.

Σάμουελ Φούλερ: «Τό μεγάλο Κόκκινο Ένα»

(άποσπάσματα του σεναρίου)

«Μία από τις συναισθηματικότερα γυρισμένες σκηνές του μενού της βίας, που μου άνοίγει την όρεξη ήταν τό Σχισμένο παραπέτασμα του Χίτσκοκ, όταν ο Πώλ Νιούμαν και μία γυναίκα - κι οι δυό έρασιτέχνες φονιάδες και παρθένοι στη βία - δυσκολεύονται τρομακτικά να σκοτώσουν κάποιον και πασκίζοντας να τό καταφέρουν, καταφεύγουν μέσα στον πανικό τους σ' έναν συνδυασμό άτσαλο κι άγωνιακό. Θύμιζε την άγωνία και την άποτυχία εκείνων που προσπαθούσαν να καθαρίσουν τον Ρασπούτιν και δεν τά κατάφεραν - όχι γιατί εκείνος ήταν άποφασισμένος να ζήσει, αλλά γιατί τούς έλειπε η «σιτεμένη» γνώση κι η πείρα του να κάνουν μία τέτα δουλειά γρήγορα και καθαρά. Καί, θέβαια, όσο γρηγορότερα τελειώνει η δουλειά, τόσο καλύτερα, συναισθηματικά είναι αυτός που θά επιζήσει.

Ο φόνος ενός ανθρώπου είναι η ύψιστη συναισθηματική πράξη στη βία, γιατί όλο φοβόμαστε ότι θά είμαστε τό θύμα. Είναι δύσκολο να σκοτώσεις άνθρωπο. Σχεδόν όσο δύσκολο είναι να ξεθάψεις αυτόν που θά σου χρηματοδοτήσει μία ταινία. Ο αντίκειμενικός σκοπός είναι παρόμοιος: η πραγματοποίηση μιας πράξης που εξασφαλίζει την επιβίωση».

Τά σκληρά κι έκκεντρικά αυτά λόγια είναι δηλώσεις του Σάμουελ Φούλερ, του πιό παραγνωρισμένου απ' τους δημιουργούς του Αμερικάνικου κινηματογράφου (ή του πιό δημιουργού) τούς παραγνωρισμένους, αν όμως να είναι παραγωγός (ό Πηθέλετε) και μάς δίνουν μία τερ Μπογκντάνοβιτς κι ο Μέρβ πρώτη όψη του κινηματογράφου Αντελσον θά είναι παραγωγοί που αγαπάει και φτιάχνει. Κινηματογράφος, πρώτα απ' όλα, της άστέρια σαν τον Λη Μάρβιν, τη βίας (αλλά όχι της λατρείας της Ζάν Μορώ, την Στεφάν Ωντράν απεικόνισής της βίας), κινηματογράφος και την Κρίστα Λάνγκ, γυναίκα γράφος άμεσος που έχει συνειδηση ότι ο χώρος ανάμεσα στην σματα της συνέντευξης και του

– Τρία αντικείμενα. Ένα χρονόμετρο. μιά πένα. ένα κομμάτι χαρτί. Όταν ο δευτεροδείκτης φτάσει στην ώρα που έχει επιλεγεί, η πένα γραντζουνίζει κάτι στο χαρτί κι οι άντρες κι οι σύμμαχοι χαιρετούν κι αρχίζει ο θόρυβος του πολέμου. Μια άλλη φορά, ο δευτεροδείκτης φτάνει στην ώρα που έχουν διαλέξει, η πένα γραντζουνίζει το χαρτί και άντρες και εχθροί χαιρετούν κι ο θόρυβος του πολέμου σταματάει.

Τώρα... ανάμεσα στα γραντζουνίσματα της πέννας βρίσκεται η διαφορά ανάμεσα στο εγκλημα και το σκοτωμό, κι αυτό είναι το θέμα του Μεγάλου Κόκκινου Ένα.

Κινηματογράφος όπου τό υποκείμενο της δημιουργίας γράφει την ίδια του την ιστορία ξανά και ξανά. ο κινηματογράφος του Φούλερ μιλάει για ιστορικές στιγμές χωρίς να τις εντάσσει σε μία ιστορική προοπτική. Όπως και ο Γκρίφιθ κι ο Φόρντ, μέχρι ένα σημείο, πιστεύει ότι η ιστορία είναι μία ανθολογία κάποιων μεγεθυμένων πράξεων μερικών ήρώων (πέντε θα είναι τα κύρια πρόσωπα της ταινίας), ή περιπέτεια είναι αποτέλεσμα της αναζήτησης μιας εθνικής ταυτότητας, οι συγκρούσεις είναι ένα αναπόφευκτο, φυσιολογικό σχέδιο όπου κινείται ο άνθρωπος απ' την αρχή ως το τέλος. Κανένας ψεύτικος μοραλισμός, καμιά ψεύτικη δικαιολογία σ' όλα αυτά. Παρόλη τη μαστοριά του ο κινηματογράφος του Φούλερ στη βάση της λειτουργίας του, παράδοξα, συναντάει κάτι από την καθαρότητα ενός ντοκουμαντέρ, ενός ντοκουμαντέρ με θέση. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος, μέσα στον παραλογισμό του, ήταν τελικά ένας πόλεμος «για μία σωστή αιτία» μοιάζει να θέλει να δηλώσει το σενάριο του Φούλερ σε αντίθεση με τους άλλους πολέμους, τόν Μεξικάνικο, τόν Ισπανο-αμερικάνικο, της Κορέας, του Βιετνάμ. Κι έτσι οι πέντε ήρωές του γίνονται σύμβολα μιας σκληρής διαδικασίας της επιβίωσης που στη διάρκειά της χάνουν κάθε ήθικό ή συναισθηματικό χρώμα. Από την πρώτη μεθυστική γεύση της μάχης δεν υπάρχει καμιά συγκί-



Ο Σάμουελ Φούλερ, αστυνομικός ρεπόρτερ του New York Evening Graphic, σε ηλικία 17 χρονών

μαχης να κλωτσάει τη σκόνη σε κάποιο καταυλισμό του στρατού ή ένα μελισσολόι αεροπλάνων ή ένα τσαμπί από πλοία.

– Γιατί όχι;

– Γιατί οι άντρες είναι πιο σημαντικοί για μένα σ' αυτό το πολεμικό φιλμ από τα βαριά σιδερικά που τρέχουν στη στεριά, πετούν στον αέρα, ή πλέουν στη θάλασσα. Η όπτική συγκίνηση του να βλέπεις μιά μάζα από ατσάλι να τσουλάει, τόν ουρανό να σκοτεινιάζει από σύννεφα καπνού και τη θάλασσα να γεμίζει από εκρήξεις πλοίων είναι αποτελεσματική αλλά φευγαλέα. Μολις τό δεις ή συγκίνηση εξαφανίζεται. Ο άνθρωπος στη μάχη, όμως, δεν είναι φευγαλέος, ίσως όχι τόσο γραφικά οπτικός, αλλά συναισθηματικά τόσο ανώτερος που μικραίνει τό άψυχο μέγεθος, την κρύα, πελώρια μεγαλοσύνη του πολέμου.

– Μπορείς να μου δώσεις ένα παράδειγμα;

σεναρίου που ακολουθούν πρωτοδημοσιεύθηκαν στο αμερικανικό περιοδικό Film Comment, Ιαν.-Φεβ. 1977 The Flavor of Ketchup, 3 X SAM (τήν συνέντευξη πήρε ο Richard Thompson).

– Πόσο μεγάλο θα είναι τό Μεγάλο Κόκκινο Ένα;

Θάναι μεγάλο όσο κι ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, από την πρώτη μοναδική σφαίρα που έπεσε και τόν άνθρωπο που την έφαγε στη Βόρεια Αφρική τό Μεσογειακό Θέατρο των επιχειρήσεων μέχρι την τελευταία μοναδική δράση στην Τσεχοσλοβακία, στο Ευρωπαϊκό θέατρο των Επιχειρήσεων, και θα καλύπτει μιά στεριανή και τρεις θαλάσσιες εισβολές.

– Ένα εκτεταμένο φιλμ;

– Η χίμαιρα ενός, μάλλον.

– Πώς;

– Δέ θα έχει μεραρχία αρμάτων

νηση σ' αυτούς τούς πέντε άντρες, έτσι πού τό τέλος ή άπουσία της γίνεται μιά παράξενη μορφή συγκίνησης. Αυτό τό κενό μέσα τους γεμίζει από άλλο ένα κενό που μεγαλώνει σ' αυτό τό απόλυτο τίποτε που είναι σ' αλήθεια τό μέγεθος του πολέμου... Είναι αυτή ή απόλυτα συνειδητή αίσθηση του θανάτου κι ακόμη ή αναισθησία μπροστά σ' αυτήν, που ξεχωρίζει την ατομική πράξη του φόνου. Μπορώ να τό εξηγήσω μόνο από ένα γεγονός: ο στρατιώτης του πεζικού δεν ξεπέφτει μόνο στο επίπεδο του ζώου αλλά πληρώνεται για να βουλιάζει σ' αυτό τό επίπεδο» (Φούλερ, εγώ υπογραμμίζω).

Πόσο διαφορετικές είναι οι βάσεις των ταινιών του Φούλερ, από τις ταινίες ενός δημοφιλέστατου στίς μέρες μας τσαρλατάνου, (του Πέκινπα) πόσο σημαδιακή για την αμερικάνικη ιδεολογία είναι αυτή ή μηδενιστική πορεία του κινηματογραφιστή, πόσο προτιμότερη είναι ή βίαιη όπτική του, από την ψυχοπαθολογική ματιά στή βία που αντιπροσωπεύει ή «άντιπολεμική, εμετική» κατασκευή Σιδηρούς Σταυρός γεμάτη από χοντροκοπιές και ύστερικά ξεσπάσματα μερούμε να καταλάβουμε απ' τόν προσωπικό, χριστομοριστικό και σχεδόν εξπρεσιονιστικό τρόπο γραφής του πρόλογου της ταινίας που παραθέτω:

Πρόλογος

Μικρή οθόνη/άσπρος μαύρο ΦΕΗΝΤ ΙΝ:

Έξωτερικό – πεδίο της Μάχης – Μέρα. (Φαντασματική καταχηνιά).

Ένα ξετρελλαμένο απ' τις οβίδες άλογο τρέχει μέσα στο χάος των ερειπίων του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. ΔΙΠΛΟΥΤΥΠΙΑ: ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ γεμίζουν την οθόνη. Δυό άδειες τρύπες. Κομμάτια από τηλεφωνικά σύρματα φιάχνουν τόν ακάνθινο στεφάνι. Τό ξύλινο πρόσωπο είναι: κομματιασμένο απ' τις σφαίρες, τό σαγόκι σχισμένο. Ο Χριστός σ' έναν τεράστιο σταυρό στέκεται σ' ένα ύψωμα. Από κάτω: ένας νεαρός ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ

περνάει πάνω από έναν νεκρό Γερμανό, πού φοράει ακόμη μιά γκροτέσκα αντιασφυξιογόνα μάσκα και κοιτάζει τούς νεκρούς αμερικάνους, ψάχνοντας για κάποιον. Ο Στρατιώτης κουβαλάει τό όπλο σαν κομμάτι του σώματός του. Όταν δεν μπορεί ν' αναγνωρίσει τά πρόσωπα, κοιτάζει τά διακριτικά. Βρίσκει τόν άντρα που έψαχνε, τραβάει τά διακριτικά του, τά βάζει στην τσέπη κι ΑΚΟΥΕΙ τό χτύπημα των όπλων. Γυρίζει. Τό λαχάνιασμα του ζώου είναι από πάνω του. Σηκώνει τά μάτια.

ΚΟΝΤΡ – ΠΛΟΝΖΕ: Τό ΑΛΟΓΟ, μέ άγρια μάτια, πάει πίσω, σηκώνει τά πόδια για να κλωτσήσει.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ θγαίνει έξω από τις

ΟΠΛΕΣ που χτυπούν στο έδαφος, κομματιάζοντας τη λαβή του όπλου.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ τρέχει να σωθεί, μπερδεύεται σ' ένα τουμπανιασμένο πτώμα καρφωμένο σ' ένα οχύρωμα από συρματοπλεγμα, πιάνεται στο σύρμα, βλέπει τό άλογο να όρμεί. Ο Στρατιώτης ελευθερώνεται απ' τό σύρμα και πηδάει.

ΤΟ ΠΤΩΜΑ χτυπημένο απ' τις όπλες του άλόγου.

ΔΙΠΛΟΥΤΥΠΙΑ: «Ο ΠΡΩΤΟΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ».

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ σκαρφάλώνει τό ύψωμα μέχρι την παχιά βάση του Σταυρού, τραβάει τό μαχαίρι του απ' τη θήκη. Είναι ένα άσχημο όπλο: άτσάλινη λαβή, άτσάλινη λεπίδα.

ΤΟ ΑΛΟΓΟ ανεβαίνει τό λόφο για να έπιτεθεί. Ο Στρατιώτης χτυπάει τό ζώο με τη λεπίδα. Οργισμένο τό άλογο κλωτσάει τό Στρατιώτη κάτω απ' τό λόφο, περνάει από πάνω του και χάνεται μέσα στην καταχηνιά. Ο Στρατιώτης είναι αναισθητός, μοιάζει νεκρός

ΔΙΠΛΟΥΤΥΠΙΑ: «ΓΑΛΛΙΑ».

Ο Στρατιώτης αναταράζεται, ανοίγει τά μάτια, κοιτάζει τό Χριστό. Ταραγμένος ακόμη απ' τόν εφιάλτη ψάχνει μήπως έχει σπάσει κανένα κόκκαλο. Όλα είναι εντάξει. Σηκώνει τό πεσμένο του μαχαίρι όταν ΑΚΟΥΕΙ:

ΦΩΝΗ ΕΝΟΣ ΑΝΤΡΑ: Ist vorbei... ist vorbei... (τελείωσε)

Κούρασμένος στο ύψωμα σφίγγοντας πιά πολύ τό μαχαίρι του, ο στρατιώτης βλέπει έναν

μεγαλόσωμο ΓΕΡΜΑΝΟ μέσα στην καταχηνιά. Ο Γερμανός φοράει καπέλο έκστρατείας. Βλέπει τόν μικρό. Τόν πλησιάζει.

Ο ΜΕΓΑΛΟΣΩΜΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ. Der Krieg ist vorbei! Nicht schiessen. Der Krieg ist. (Ο πόλεμος τελείωσε. Μή χτυπάτε).

Τά λόγια του μένουν στο κενό, καθώς ο Στρατιώτης του έπιτίθεται. Τό θλιμμένο πρόσωπο του Χριστού, μέ τό στόμα ανοιχτό, παρακολουθεί τη συμπλοκή – ο γερμανός κρατάει τό μαχαίρι του – πολύ άσχημο όπλο κι αυτό!

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΚΙ Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ, μέσα απ' τις δυό τρύπες που είναι τά μάτια του Χριστού. Ο στρατιώτης σκοτώνει τό Γερμανό. Ξεκουράζεται λίγο, σκουπίζει τό μαχαίρι του πάνω στο πτώμα, τό βάζει στη θήκη του, ΔΙΠΛΟΥΤΥΠΙΑ: «11 Νοεμβρίου, 1918».

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ κοντάνασαινοντας προσέχει τό κόκκινο χρώμα πάνω στο καπέλο του Γερμανού (ΚΟΚΚΙΝΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΣΠΡΟ – ΜΑΥΡΟ ΠΡΟΛΟΓΟ). Ο στρατιώτης παίρνει τό καπέλο. Τό σήμα είναι κόκκινο. Μιά ιδέα του έρχεται. Βάζει τό καπέλο στην ζώνη του, σηκώνεται και περπατάει μέ δυσκολία, σταματάει νιώθει κάποιο βλέμμα, καρφωμένο πάνω του. Γυρίζει άργά και βλέπει:

ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ – να τόν κοιτούν θλιμμένα.

Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ μουγκρίζει κάτι, έπειτα προχωράει στίς γραμμές του. Χάνεται μέσα στην καταχηνιά.

Θά περιμένουμε μέ ενδιαφέρον αυτό τό παιχνίδι ανάμεσα στον κυνισμό και την τρυφερότητα, την ειρωνεία και τη σοβαρότητα, τό χνάρι και τις ντελικές δράσεις, πού όπως μαρτυράει τό έμπνευσμένο κομμάτι του προλόγου θά είναι ή τελευταία-ταινία του Σάμουελ Φούλερ.

Ν.Σ.

Τιμή της συνδρομής

6 Τεύχη: 350 δρχ. (έσωτ.)

20 \$ (έξωτ.)

12 Τεύχη: 700 δρχ. (έσωτ.)

40 \$ (έξωτ.)

Συνδρομή υποστήριξης

6 Τεύχη: 700 δρχ.

Γράμμα από τό Παρίσι

Γιά μερικές ταινίες που μπορεί νά δει κανείς στις ξένες οθόνες.....

Ο φίλος μας Φρανσουά Άλμπερά μās έστειλε τή γνώμη του γιά όρισμένες ταινίες, γιά τίς όποιες γίνεται λόγος στην «Εύρώπη» καί στις όποιες θά επανέλθουμε όπωσδήποτε έν καιρώ. Αυτά γιά πρώτη γεύση.

Μήπως πρέπει νά κρίνουμε τίς ταινίες σέ σχέση μέ τό όνομα του δημιουργού, θεωρώντας ότι από ταινία σέ ταινία, εμπλουτίζεται καί αναπτύσσεται κάποιο έργο; Δύο δημιουργοί μόλις παρέδωσαν τίς ταινίες τους φέτος τήν άνοιξη στους παριζιάνους θεατές, έγκωμιάστηκαν, τιμήθηκαν από τόν τύπο μέ τους κλασικούς όρους τής κριτικής, που εύχαριστημένη διαπίστωσε ότι «ό Φελίνι είναι πάντοτε Φελίνι» ή ότι «Ρεναι ξαναβρίσκει τόν εαυτό του». Άλλά, νά πού ό Καζανόβα, όπως καί ή Πρόνοια (Providence), είναι μέτριες ταινίες, από τή στιγμή που ή πρόθεσή μας είναι νά κρίνουμε όχι αυτό που θά ήταν έτσι κι άλλως - ή έμπνευση του καλλιτέχνη, ή ψυχή του καί πάει λέγοντας - αλλά τήν εργασία

που παρουσιάζει ή όχι στις ταινίες.

Ο «Καζανόβα» του Φελίνι

Είναι νά αναρωτιέται κανείς αν είναι άπαραίτητο νά δει τήν τελευταία ταινία του Φελίνι, μετά από τόσες διηγήσεις, σχόλια καί έρμηνείες που προκάλεσε. Η κλοπή των άρνητικών πριν τό μοντάζ τής ταινίας, εδω καί ένα χρόνο, ήταν ή απόδειξη: άκόμη καί έξαφανισμένος, κλεμμένος, ό Καζανόβα του Φελίνι ήταν μία άριστουργηματική ταινία! Κι όμως όσοι πήγαν νά τήν δούν βρέθηκαν πρό διλήμματος: θά έπρεπε νά αναγνωρίσουν τή σφραγίδα τής φελινικής ιδιοφυίας, ένα άκόμη μέρος του Έργου του Δημιουργού, ή μάλλον νά αναρωτηθούν ποιάν ιστορική, κοινωνική, ιδεολογική πραγματικότητα επεξεργάζεται αυτή ή ταινία καί ποιά γνώμη παράγει; Ο Καζανόβα, θρυλικός γόης του 18ου αιώνα (φρόντισε νά συγράψει ό ίδιος αυτόν τό θρύλο), έζησε μέσα στην άριστοκρατική παρακμή ενός κόσμου που εξέλιπε, πηγαίνοντας από τή μία αϋλή τής Ευρώπης στην άλλη, συναναστρεφόμενος τήν πολυτέλεια καί συμμετέχοντας στην

κραπάλη των κυρίαρχων τάξεων. Έδω βρίσκεται αυτό που ενδιαφέρει τόν Κομενταίνι στην δική του ταινία: Καζανόβα, ένας έφηβος στη Βενετία. Σ' αυτήν ή ήθική (στην ουσία ό κυνισμός) του Καζανόβα ιστορικοποιείται, αντιμετωπίζεται μέσα από κοινωνική σκοπιά. Ο Φελίνι δέν ενεργεί καθόλου μέ τόν ίδιο τρόπο, τοποθετεί τό λόγο του στο έσωτερικό τής έρωτικής προβληματικής. Αυτό σέ δύο επίπεδα: άφενός ό Καζανόβα «άπομυθοποιείται», «ανάτρέπεται»: ή ελαφρότητα καί ή μεγαλοπρέπεια γίνονται άχαρες, ή χάρη μετατρέπεται σέ «ιδρώτα», οι κομπές μηχανοραφίες τής αϋλής γίνονται πανηγυριώτικες επιδείξεις, ό γόης είναι θλάκας, κ.τ.λ.....

Η μέθοδος αυτή ενδιαφέρει μόνο τήν πολεμική που άσκει ένας άγοραϊός ύλισμός: αντιπαράθετεί τό ταπεινό στοιχείο, τό βουρκο, τό σώμα, τό υλικό στοιχείο ενάντια στην ψυχή, τό πνεύμα. Όστόσο αυτή ή αντίστροφη ταπεινού/ύψηλου θά ήταν δυνατό νά είναι σίγουρα παραγωγική. Δέ συμβαίνει κάτι τέτιο εδω, καί αυτή είναι ή πρώτη άποτυχία τής ταινίας. Ο Φελίνι αναμασά μία άποστροφή τής σάρκας, του σώματος, που παραπέμπει εδω όπως κι άλλου (Άμαρκόρντ καί Ρώμα, κυρίως) στη φαντασίωση τής σαρκωδώρας μητέρας. Έξάλλου ή έρωτική δραστηριότητα του Καζανόβα εξομοιώνεται μέ μία μηχανική δραστηριότητα: πράγμα που σημαίνει, ότι όχι μόνο όρίζει τόν παραμερισμό τής ψυχής, αλλά κι αυτό πραγματοποιείται μέσω τής ιδέας του 18ου αιώνα γιά τόν «άνθρωπο - μηχανή». Από τήν πρώτη κιόλας σεκάνς διαπιστώνουμε ότι ό Καζανόβα διαθέτει ένα μηχανικό πουλί, σαν ρυθμόμετρο, γιά τίς έρωτικές περιπτώσεις ένω στο τέλος, γερασμένος καί μαραμένος, χαιδεύει μία θηλυκή κούκλα σέ φυσικό μέγεθος. Μεταξύ τής μίας καί τής άλλης μεταφοράς κινείται όλη ή ταινία καί όλόκληρος ό λόγος τής, αλλά ό Φελίνι περιορίζεται νά τοποθετήσει αυτά τά υλικά στα δύο άκρα τής ταινίας χωρίς νά τά βάλει σέ λειτουργία. Η έρωτική πράξη ως δραστηριότητα είναι μηχανική, κουρδισμένη, μέσα στην αντίληψη που έχει γι' αυτήν ό Καζανόβα (τό ρυθμόμετρο καί



Οι Άλαίν Ρεναι καί Ντέρκ Μπόγκαρντ κατά τή διάρκεια του γυρίσματος τής Πρόνοιας

τά πολλαπλά θέματα που προσφέρει ό Καζανόβα όταν κάνει έρωτα: σέ κάποιον ήδονοβλεψία, σέ κάποια νεαρή γυναίκα, που τόν βοηθά στη σκηνή μέ τή γριά, τέλος στον δημόσιο άγώνα του μέ κάποιον ιπποκόμο, που άπειλει τό ρεκόρ του - πάνω σ' αυτό τό θέμα ό Ζορι έγραψε τό άξιόθαύμαστο βιβλίο του μέ τίτλο Le Surmale (Ο Ύπεραρσενικός) - ή σχέση του μέ τίς γυναίκες, που τίς θεωρεί άντικείμενα, εκτός αν είναι έτοιμοθάνατες (ή νεαρή μοδιτρούλα που λιποθυμεί κάθε λίγο καί λιγάκι), ή άπαθείς (τό μανεκέν). Δέν μένει παρά μία ταινία «καλού γούστου», αυτό είναι βέβαιο: χρώματα, ντεκόρ, εικονογραφικές αναφορές, όπτικοί συνδυασμοί, τοπία, γελοίες φάτσες, φαινόμενα (γίγαντες, νάνοι). Όπωσδήποτε αυτό που όνομάζουμε «φελινικό έφε» (που έχει τήν επίδρασή του στο κοινό).

«Πρόνοια» του Άλαίν Ρεναι

Η Πρόνοια (Providence), ή τελευταία ταινία του Άλαίν Ρεναι

είναι μία ταινία πριν από τή Χιροσίμα άγάπη μου, πριν από τό Πέρυσι στο Μαρλένμπαντ, πριν από τή Μυριέλ.... Τί είναι αυτό, που συγκλόνισε τόν γαλλικό (καί τόν παγκόσμιο) κινηματογράφο, όταν στα 1959 προβλήθηκε ή Χιροσίμα, που άναμίγνυε τή μνήμη μέ τό παρόν, τήν ιστορία μίας πόλης μ' αυτήν μίας άγάπης, τά περασμένα γεγονότα μέ τά βιωμένα συναισθήματα; Όχι πάντως ή άπόδοση στην όθόνη τής κίνησης κάποιας συνείδησης, κάποιας «ύποκειμενικότητας», όπως συνήθως λέγεται, αλλά ή έκρηξη μίας γραμμικής συνεχούς αφήγησης σέ μία σειρά νημάτων, σέ μία πολυφωνία, μέ διαλεκτική. Ο Ρεναι καί ή Ντυράς (σεναριογράφος καί συγγραφέας των διαλόγων) διαλύανε τήν εικόνα ενός κόσμου αυτόνητου καί μερικών προσώπων μονολιθικών. Η Μυριέλ προχώρησε πάρα πολύ σ' αυτήν τήν κατεύθυνση, διαταράσσοντας τίς κλασικές κατηγορίες τής αφήγησης καί τής μυθιστορηματικής ψυχολογίας γιά νά σημαδέψει τό πέραςμα τής ιστορίας (του πολέμου τής Άλγερίας), επάνω στους άσήμαντους ανθρώπους μίας έπαρχιώτικης

πόλης. Άλλά ή Πρόνοια, δυστυχώς! άπλως σφραγίζει τήν έκρηξη τής διήγησης, τή διάταξη τής σέ παράλληλα επίπεδα, τά άπροσδόκητα σταυροδρόμια τής, τόν πολλαπλασιασμό τής. Πράγματι, σ' αυτήν τήν ταινία τό κάθε τί επανέρχεται άκατάπαυστα σ' αυτό που τό ένοποιεί, τό έρμηνεύει, τό καθιστά συμπαγές: στον άφηγητή, έσχατη, υπερβατική φωνή. Ένας γέρος συγγραφέας, μπεκρής άσωτος (στύλ Χένρυ Μίλερ, προφανώς) υποφέρει στο κρεβάτι του καί σκέπτεται τόν επικείμενο θάνατό του. Άνάμεσα σέ δύο άνυπόφορους πόνους καί δύο ποτήρια κρασί, ό Κλάιβ Λάνγκαν συνθέτει στο μυαλό του τό τελευταίο του βιβλίο: σ' αυτό συμπλέκονται ή έμμονη ιδέα του θανάτου (εικόνα ενός γέρου που μέ πολύ φροντίδα νεκροτομείται μέ νυστέρι καί άδειάζεται!), τής άρρώστιας (σκηνές όπου στρατιώτες συλλαμβάνουν τους γέροντες καί τους τουφεκίζουν, μεταφορά λυκάνθρωπου), καί πραγματικών προσώπων - του γιου του, τής ύψης του - στα όποια εκδηλώνει τήν περιφρόνησή του ρίχνοντας στα πόδια τους τόν δεύτερο γιό του που φιγουράρει σαν έρα-

Η σκιά του Ύπεραρσενικού (Ο Ντόναλντ Σάδερλαντ στον Καζανόβα, του Φελίνι)



στής, κτλ.

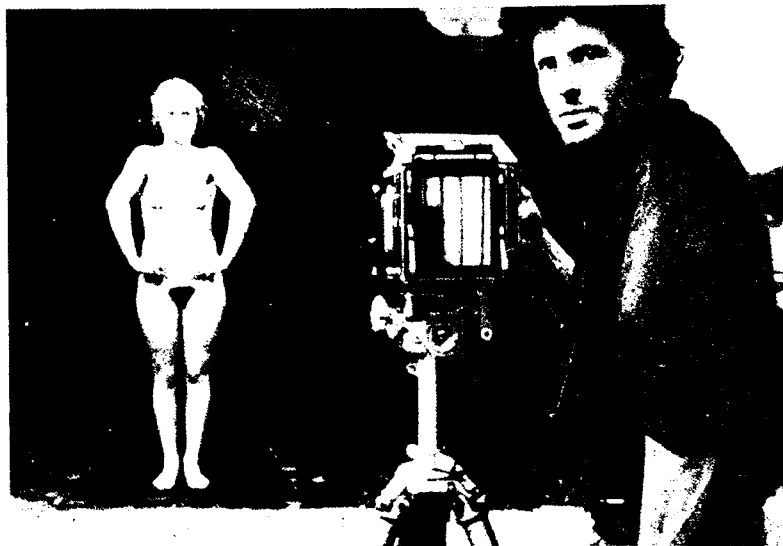
Αυτά τὰ διαφορετικά επίπεδα τῆς διήγησης καταρχὴν ξενίζουν: ἀφότου ὅμως ὁ συγγραφέας ἐμφανιστεῖ στὴν ταινία, τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἀνησυχητικό. Ὁ θεατὴς «κατέχει» τὴν ἐξήγηση. Ὁ Ρόμπ Γκριγιέ ἔλεγε γιὰ τὸ «νέο μυθιστόρημα» (στά 1957), ὅτι τοῦ ἔλειπε ὄχι ἡ ἱστοριοῦλα ἀλλὰ μόνο ἡ σιγουριά της, ἡ ἡρεμία της, ἡ ἀθωότητά της» (δηλαδὴ αὐτὰ τὰ ἀπατηλά μυθοποιητικὰ στοιχεῖα πού ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἀστική ἰδεολογία καὶ ἀποκλείουν κάθε ἀποκέντρωση πρὸς αὐτὸ πού παίζει τὸ ρόλο τοῦ καθορισμοῦ στὴν ζωὴ τῶν ἀτόμων: τίς κοινωνικὲς σχέσεις, τὴν ἱστορία καὶ τὸ ἀσυνείδητο).

Ἡ κομψότητα τῆς τελευταίας αὐτῆς ταινίας τοῦ Ρεναί, ἀφήνοντας τὴν ἀφέλεια τῆς διακοσμητικῆς τέχνης (Σταθίσκου), δίνει στὸν ἑαυτὸ της τὴν ἐγγύηση μιᾶς ἀναφορᾶς σὲ μιὰ πολυτελὴ φαντασίωση! Στὰ μισὰ τοῦ δρόμου ἀνάμεσα στὴν ἐκλέπτυνση τοῦ μυθιστορηματικοῦ στοιχείου ἑνὸς Μάνκιεβιτς καὶ στὶς παλαβομάρες τοῦ Φιλίπ ντέ Μπροκά, ὁ Ρεναί ἐγκρίνει, ὑπερθεματίζοντας το, τὸ συμπαιγνός, τὸ ἰδιαίτερα ἀγγλοσαξονικὸ στοιχεῖο τοῦ σεναρίου τοῦ Ντέηβιντ Μέρσερ, πράγμα πού πετυχαίνει χάρη στὸν πολὺ λοουζικὸ Ντέρκ Μπόγκαρντ. Συνολικὰ δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ μιὰ ταινία μὲ ἀτμόσφαιρα.

«Ἡ μία τραγουδά, ἡ ἄλλη ὄχι» τῆς Ἀνιές Βαρντά.

Μετὰ ἀπὸ τὰ πρῶτα δύο μεγάλα ὀνόματα, μετὰ ἀπὸ τίς φωτεινὲς ἐπιγραφές, καὶ τίς καθιερωμένες ἀξίες πού δὲν κάνουν ἄλλο πιά παρὰ νὰ ὑπογράφουν, τὸ ὄνομα τῆς Ἀνιές Βαρντά φτάνει μὲ ὑπόκωφα θήματα, ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς ὑπηρεσίας. Ἡ *μία τραγουδά ἡ ἄλλη ὄχι* (L' une chante, l' autre pas) «ταινία γυναικῶν», ὅπως λένε...

Ἡ ἀφήγηση: δύο γυναῖκες στά 1962. Ὁ σύζυγος τῆς μιᾶς εἶναι φωτογράφος, φωτογραφίζει γυναῖκες, ἐπιδιώκοντας νὰ τίς συλλάβει ἐν ἀγνοία τους. Ἀλλὰ αὐτὴ



Σκηνὴ ἀπὸ τὸ *Ἡ μία τραγουδά, ἡ ἄλλη ὄχι*, τῆς Ἀνιές Βαρντά.

ἡ ἀγνοία, καὶ ἡ σύλληψη εἶναι πάντοτε εἰκόνες γυναικῶν κουρασμένων, πού κρατοῦν παιδιὰ: στὴν κοιλιὰ τους, στὰ χέρια τους. Ὁ φωτογράφος αὐτοκτονεῖ ἀφήνοντας τὴ μητέρα μόνη καὶ δύο παιδιά μὴ ἀναγνωρισμένα. Ἡ ἄλλη εἶναι στὸ λύκειο, βοηθάει τὴν πρώτη (πού κάνει ἐκτρωση ἑνὸς τρίτου παιδιοῦ), ἐγκαταλείπει τὴν οικογένειά της καὶ γίνεται τραγουδίστρια. Δέκα χρόνια ἀργότερα ξανασυναντιῶνται, διαδηλώνουν σὲ μιὰ δίκη γυναικῶν γιὰ τὸ θέμα τῶν ἐκτρώσεων. Σ' αὐτὴ τὴ δίκη ἐναντία σὲ ἕνα πολὺ καταπιεστικὸ νόμο, τοῦ ὁποῖου τὴν ἀναθεώρηση ἐπέβαλλε στὴν κυβέρνηση ἕνα μαζικὸ κίνημα, ἀγωνίστηκε ἡ διάσημη δικηγόρος Ζιζέλ Ἀλιμί. Κι αὐτὴ ἡ συνάντηση τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἀναπολήσουν τὸ παρελθόν τους: ἡ τραγουδίστρια εἶχε πάει στὸ Ἀμστερνταμ γιὰ μιὰ ἐκτρωση, καὶ ἐκεῖ συνάντησε ἕναν Πέρση. Ἡ ἀγαπη μητέρα ξαναγύρισε στοὺς γονιούς της στὴν ἀγροικία, ὅπου τὴν ὑποδέχτηκαν ἀσχημα' ἀργότερα γίνεται γραμματέας καὶ ἐργάζεται στὸ Planning Familial. Καὶ ἡ ἱστορία τους συνεχίζεται, τὴν διηγούνται ἡ μία στὴν ἄλλη μὲ κάρτ ποστάλ: ἡ μία πηγαίνει στὸ Ἰράν, ὅπου καὶ παντρεύεται, ἡ ἄλλη συναντᾷ ἕνα γιατρό· ξανασιμῶν γιὰ τὴ γέννα τῆς πρῶ-

της, πού χωρίζει ἀπὸ τὸν ἄντρα της ἐπειδὴ εἶχε ξαναγίνει κυριαρχικός πάνω της.

Ὁ μπάμπας – Ἐνγκελς τὸ εἶχε πεῖ...

Ὁ λόγος: ἡ μοίρα τῶν γυναικῶν ἐδῶ (στὴ Γαλλία), ἐκεῖ, στὸ Ἰράν. Ἡ ἀφόρητη σχέση τῆς κυριαρχίας: «ὁ μπάμπας Ἐνγκελς τὸ εἶχε πεῖ», τραγουδάει ἡ Πόμ. «ἡ γυναῖκα εἶναι ὁ προλετάριος τοῦ ἄντρα, ὁ ἄντρας εἶναι ἀστός». Ἡ Βαρντά στὴν κάποτε ἐπιτηδευμένη αὐτὴ ταινία, πού κάθε στιγμή κινδυνεύει νὰ ἐκτραπεῖ στὸ μελὸ ἢ στὸ χαριτωμένο ἀνέκδοτο προχωρᾷ ἐπὶ ὅσο μερικὰ θήματα τὸν ἀγῶνα, τὴ ρῆξη θήματα πού ὅμως μόνο εὐκαιριακὰ στηρίζονται στὴν ἀπόρριψη τοῦ ἄντρα ἢ τὴν ἀπουσία του. Ὅχι πάντοτε, κι αὐτὸ εἶναι κάπως ἀδύνατο σημεῖο: μὴ θέλοντας νὰ ἀποκόψει τίς γυναῖκες ἀπὸ τοὺς ἄντρας, ἡ Βαρντά μιλάει γιὰ τὴν εὐτυχία τοῦ ζευγαριοῦ, τοῦ τοκετοῦ, ἀποσιωπώντας ὀρισμένες ἀντιφάσεις. Ἐρωτας, παιδί, τοκετός, χωρισμός, συνθέτουν σχέσεις κοινωνικῆς, ἱστορικῆς. Εἶναι μιὰ ἀρχή, ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζονται ἔτσι. Τουλάχιστον σ' αὐτὸ συμβάλλει τούτη ἡ ταινία.

Φρανσουά ΑΛΜΠΕΡΑ

Δύο ταινίες ἐπὶ ὄχτῳ

(Ἡ Λίζα καὶ ἡ Ἄλλη, τοῦ Τ. Σπετσιώτη καὶ ἡ Σαλώμη, τοῦ Ν. Μουρατίδη)

Δὲν εἶναι ἀπλῶς γιὰ λόγους γούστου – τοὺς ὁποίους, ὡστόσο, θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω, ἔστω γιὰ χάρη τῆς ἐνόχλησης ἑνὸς κάποιου «κριτικοῦ» ὑπεργῶ – πού μόνο δυὸ ἀπ' τίς, ἀρκετὲς, ταινίες ὄχτῳ χιλιοστά πού μπόρεσα νὰ δῶ μὲς τὸ χεῖμῶνα, μὲ συγκρατοῦν σ' αὐτὴ τὴ σημείωση: εἶναι ἐπίσης γιὰτὶ πρόκειται γιὰ ταινίες οὐσιαστικὰ *δυσεῦρετες*, στὸ μέτρο πού κάθε λόγος τόσο αὐστηρὰ κάτω ἀπ' τὸν ἀστερισμὸ τοῦ ἀνεπίσημου, ἐδῶ καὶ τώρα, σπανίζει – σπανίζει ἐξαιρετικὰ, ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ «μέσα» πού ἡ *μικρὴ πελατεία* τους (αὐτὸ πού ἄλλως λένε «ἡ περιθωριακότητά τους») θὰ ἐπέτρεπε, *οικονομικὰ*, μιὰ σχετικὴ ἀδιαφορία γιὰ τοὺς τρόπους τῆς νόρμας. Εἶναι ἴσως γι' αὐτὸ πού ὁ κονφορμισμὸς ἑνὸς πολὺ μεγάλου μέρους ταινιῶν ἐπὶ ὄχτῳ χωρίζεται ἀπὸ μιὰν τόσο θλιθερὴν γελοιοτητα: τίποτε, στὴν πραγματικότητα, *πικὸ γκροτέσκο* ἀπ' αὐτὰ τὰ κακέκτυπα Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ταινίας.

Ἡ μπάντα – ἡχος τῆς *Λίζας καὶ τῆς Ἄλλης* ξαναδιαβάει τὰ λεκτικὰ τίτ, τὰ ἰδεολογικὰ κλισέ ἑνὸς οἰκογενειακοῦ ρομάντζου σὲ τυπικὴ κατάσταση κρίσης (τοῦ τύπου: *ὁ γυῖός μου ἀλίμονο, δὲν εἶναι καὶ τόσο ἄντρας*) δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἴπρακτικὴ ἀπαρίθμηση τόνων, φωνῶν καὶ χαρακτηριστικῶν στερεότυπων, ἀλλὰ γιὰ ἕνα βασικὸ διεστραμμένο τοιτάρισμα πού, χάρη σὲ μιὰ περίσσεια ἐντυπώσεων ντελίριου, ἐπιτρέπει στὴν παράνοια, δηλ. σὲ κάτι σάν τὴν ἀλήθεια τοῦ μπαμπᾶς – μαμὰ – παιδί, νὰ σπάσει, μὲ ὅλη τὴν ἔνταση μιᾶς ἀνυπόφορης, σχεδὸν πένθημης, βρωμιάς τὴν κρούστα τοῦ ἀνέκδοτου. Ἀκόμη περισσότερο πάντως ἀπ' αὐτὴ τὴν «ἐργασία», ὅτι στὴν ταινία τοῦ Τάκη Σπετσιώτη,

μ' ἐνδιαφέρει, εἶναι μιὰ διάθεση γιὰ γκάγκ', μιὰ ἀσεθῆς κι εὐθυμῆ ἔξαψη πού στίζει εἰκόνες καὶ ἤχους, ἐκμηδενίζοντας κάθε στιγμή τὸ ἐρωτικὸ σοβαρὸ, τὴν καταπιεστικὴ τραγικότητα τοῦ οἰκιακοῦ μελοδράματος: ἡ Μεγάλη Μοχθηρὴ Τραβεστί εἰσβάλλει στὴν κουζίνα – ἡ μαμὰ, λοιπόν, θὰ κάψει τὸ φρικασέ.

Ἡ μίζα στὸ παιχνίδι τῆς *Σαλώμης* σὲ θεροσιὸν Νίκου Μουρατίδη διαφέρει: πρόκειται γιὰ μιὰν ἀργή, κωματώδη ματιά πάνω στὶς ἀκραίες ἐρωτικὲς ἀπαιτήσεις τῆς βιβλικῆς χορευτριάς, ματιὰ πού, ἀπ' τὴν ἴδια της τὴν ἡρεμῆ, ἀποκολλημένη ἀδιαφορία θραυεῖ τὸ ἱεροποιημένο πάθος τῆς ὑστερικής, ἀφήνοντας μονάχα ἕνα ἢ δύο ψίχουλα μύθου, μερικὰ ἀποκόμματα ἀπὸ φωνές καὶ κορμιά κάποια ἀκατάστατα μουσικὰ τεμάχια. Μιὰ ἡχηρὴ *φτώχεια* μετατονίζει αὐτὸ τὸ, κατεξοχὴν πρόσφατο γιὰ πληθωρικὴ ἐπίδειξη πλοῦτου καὶ δύναμης², ἀφήγημα σὲ παρωδία, *παρωδία ἀπροσδόκητη* ὡστόσο, πού φέρνει ἀναπόφευκτα στὸ δῆλημα τοῦ take it or leave it τὸν ὁποιοδήποτε πού θὰ ἤθελε, μέσα στὸ διάστημά της, νὰ ξαναβρεθεῖ.....

1. Ὑπενθυμίζω ὅτι τὸ γκάγκ – δὲς Freud, τὸ Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten – εἶναι ἀσφαλῶς ἀκριβῶς τὸ σκίσιμο μέσα στὴ γλώσσα ἀπ' ὅπου τὸ ἄλλο μιλᾷει μὲ τὴ μεγαλύτερη ἔμφαση.

2 Τὸ «μεγάλον θέαμα» ταίριαζε πάντοτε στὶς εὐνοχίστριες – θυμηθεῖτε τὴν σειρά Cecil B. de Mille, αὐτὴ τὴν glamoious παρέλαση ἀπὸ θανατηφόρες ἐτάιρες κι ἐκδικητικὲς βασιλίσσες.

Νίκος ΠΑΝΑΓΙΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Παροράματα

Στὸ προηγούμενο τεῦχος (13/14) μερικὰ τυπογραφικὰ λάθη ἀλοίωσαν ἢ κατὰστρεψαν τὸ νόημα κάποιων ἄρθρων. Διορθώνουμε τὰ πιὸ χτυπητὰ καὶ ζητοῦμε συγγνώμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες:

Στὴ σελ. 6 ἡ πρώτη γραμμὴ τῆς πρώτης στήλης πρέπει νὰ διαβαστεῖ σάν πρώτη τῆς τελευταίας στήλης στὴν ἴδια σελίδα.

Στὴ σελ. 17, τὰ πράγματα εἶναι πιὸ μπερδεμένα: ἡ τελευταία γραμμὴ τῆς δευτέρας στήλης πρέπει νὰ μεταφερθεῖ στὸ τέλος τῆς πρώτης στήλης καὶ οἱ λέξεις «*ἐμπορικὴ ἐπιτυχία*» πού βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τῆς στήλης συμπληρώνουν τὴν ἴδια φράση πού γίνεται «*μὲ βάση τὸ μυθιστόρημα τοῦ δεξιῦ συγγραφέα Χάνς Χάμπε καθώς καὶ πολλές ἄλλες σημείωσαν ἐμπορικὴ ἀποτυχία*».

Στὴ σελ. 20, (9 γραμμὲς ἀπὸ τὸ κάτω μέρος) τὸ σχῆμα «*προϊόν - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολον*» πρέπει νὰ διορθωθεῖ σὲ «*ἐργαλεῖο - ἐμπόρευμα - σημεῖο - σύμβολο*».

Στὴν ἴδια σελίδα στὴν προτελευταία γραμμὴ ἡ λέξη «*παύσεις*» δὲν ἔχει καμμιὰ θέση. Ἡ σωστὴ φράση εἶναι: «*προϊόν Βιομηχανικὸ, λέξεις, εἰκόνες.*»

Στὴ σελίδα 25 τὸ ὄνομα τοῦ ἥρωα ἔχει γραφτεῖ μὲ ἀλλόκοτα ξένα στοιχεῖα. Τὸ σωστὸ εἶναι ὀλοφάνερα: «*Ὁ Φράντς Μπλούμ ὀδηγεῖται...*»

Σελίδα 26: ὁ τίτλος τῆς παραγράφου εἶναι: α) *Φυλακισμένοι καὶ Φυλακές*. Τὸ σωστὸ εἶναι «*Φυλακισμένοι καὶ φύλακες*».

Στὴ σελίδα 123 ἀντὶ «*βίαιη ἀπάντηση τοῦ βλέμματος...*» (10η σειρά) πρέπει νὰ διαβαστεῖ «*...βίαιη ἀπαίτηση τοῦ βλέμματος...*».

Γραφεῖτε συνδρομητὲς στὸν «*Σύγχρονο Κινηματογράφο '78*»
Κάντε τον γνωστὸ. Ἡ ἔκδοσή του στηρίζεται στὴ βοήθειά σας.



Ίαπωνικότητα:
διαφορετική
προσέγγιση
του Νέου
Γιαπωνέζικου
Κινηματογράφου



Μακρὰ ἀπ' τὴν Ἰαπωνία...

Αὐτό τό ἀφιέρωμα στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο δέν τό φανταζόμασταν ἔτσι ἀπό τὴν ἀρχή: τό ἀντιμετωπίζαμε κάπως παραδοσιακά σάν «πανόραμα», σάν «ὁδηγὸ» περισσότερο ἢ λιγότερο πλήρη αὐτοῦ τοῦ μακρυνοῦ κινηματογράφου μέ τίς βαθεῖες ἱστορικές ρίζες καί τὴ μεγάλη ποικιλία τάσεων καί ρευμάτων. Μιά τέτοια θεώριση, ὅπως εἶναι φυσικό, θά ἄρθρωνε τό πεδίο τῶν ἀναλύσεων καί τῶν ἐρμηνειῶν τῆς γύρω ἀπό μερικά ὀνόματα (ὀρόσημα ἢ κορυφές) προικισμένων, μὰ πολύ λίγο ἢ καί καθόλου γνωστῶν στό ἑλληνικό κοινό, δημιουργῶν: Κινουγκάσα Ὕζου, Μιζογκούσι, Κουροσάβα, Ἰμαμούρα, Μασουμούρα, Ὕσιμα, Γιόσιντα... Γιά πολλοὺς λόγους, κατὰ κύριο λόγο ὑλικούς, τό ἀρχικό μας σχέδιο διαφοροποιήθηκε οὐσιαστικά: προτιμήσαμε νά ἀντικαταστήσουμε τὴν μάλλον ἐγκυκλοπαιδική αὐτὴ θεώρηση τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου μέ τὴ σκόπιμη ἐπιλογή μερικῶν ταινιῶν, μερικῶν νέων σκηνοθετῶν, στὴν οὐσία δύο, τοῦ Ὕσιμα καί τοῦ Γιόσιντα, πού ὁμως ἔχουν τό σημαντικό πλεονέκτημα νά εἶναι λίγο περισσότερο γνωστοί στό ἀθηναϊκό κοινό. Οἱ δημιουργοὶ αὐτοί, γιά μᾶς, συμπυκνώνουν στό πολύπλοκο ἔργο τους μιά ἰδικὴ κινηματογραφικὴ πρακτικὴ πού θά μπορούσαμε νά ὀρίσουμε σάν σημαίνουσα πρακτικὴ, «δηλαδή σάν ἓνα σύνολο κωδικοποιημένων πρακτικῶν (.....) πού ἔχουν τὴ δική τους λογικὴ καί πού χρησιμοποιοῦνται γιά νά φέρουν στό φῶς τὸν ἐπικαθορισμὸ (αἰσθητικό, πολιτικό, ἐρωτικό) καί τὴν πολλαπλότητα (ἱστορική, κοινωνιολογική, γεωγραφική) τῶν ἐστιῶν τους. Κάθε ἐργασία πάνω στὴν ἀνατολικὴ κουλτούρα ὀφείλει νά παίρνει ὑπόψη τῆς αὐτῆς τὰ δύο θεμελιώδη σημεῖα: ἡ Ἀνατολή καί ἡ σχέση τῆς μέ τὸν ὑλισμὸ, ἡ Ἀνατολή σάν τόπος μὴ – φωνητικῶν γραφῶν (πρὶν ἀπὸ τὴν ἰδεαλιστικὴ δυτικὴ διάκριση γραφῆ – ζωγραφικῆ)».*

Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ, θεωρήσαμε καλὸ νά συνοδεύσουμε τίς σκέψεις μας πάνω στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο μέ μιά εὐρύτερη προβληματικὴ τοῦ σημείου, ἔτσι ὅπως διαμορφώνεται χάρι στὴν ἀνατολικὴ πολιτιστικὴ παράδοση σέ ἄλλους τομεῖς, προπάντων στό θέατρο καί τὴ ζωγραφικὴ, παράδοση πού οἱ σημαντικοὶ θεωρητικοὶ τῆς Δύσης (Μπρέχτ, Ἀϊζενστάιν, Ἀρτώ, Μπάρτ) δέν παρέλειψαν νά ὑπογραμμίσουν τὴν κεφαλαιώδη σημασία τῆς. Διαλέξαμε νά περιλάβουμε ἐδῶ μερικά ἀπὸ αὐτὰ τὰ θεωρητικὰ κείμενα (μεταφρασμένα γιά πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα), γιά νά δείξουμε πῶς ἀνάμεσα στοὺς δύο ὅρους «γιαπωνέζικος» καί «κινηματογράφος» ὁ πρῶτος, φορτισμένος μέ ἓνα πλῆθος πολιτιστικῶν καί συμβολικῶν ἀναφορῶν, ἔρχεται νά ὑπονομεύσει καί σχεδόν νά ἀνατρέψει τό δεύτερο πού, ὁ καθένας τό ξέρει, καλύπτει μιά καθαρά δυτικὴ ἐπινόηση.

Ὅμως γιατί, τελικά, νά ἀφιερῶσουμε σήμερα ἓνα τεύχος τοῦ Σ.Κ. '77 στὴν Ἰαπωνία καί τὸν κινηματογράφο τῆς; Ἄν, ὅπως φαίνεται, ἡ Δύση δέν δείχνεται διατεθειμένη νά ἀποδεχτεῖ – ἢ ἀκόμα καί νά ἀνεχτεῖ – τὴν Ἰαπωνία παρὰ μόνο σάν τὸν προμηθευτὴ μερικῶν μουσειακῶν ἀξιοπεριεργῶν, σάν μεγάλη βιομηχανικὴ δύναμη καί σάν ἀγορὰ πού ξεχειλίζει ἀπὸ καταναλω-

* Βλ. Cahiers du cinéma, 224, Ὀκτ. 70, σ.4 (αὐτὸ τό τεύχος τό ἀφιερῶμένο στό γιαπωνέζικο κινηματογράφο ὑπῆρξε γιά μᾶς ἀντικείμενο παραγωγικῆς μελέτης).

τικά προϊόντα γιά ἐξαγωγή (φωτογραφικὲς μηχανές, τρανζίστορς, μαρκαδόροι, αὐτοκίνητα...), δέν συμβαίνει τό ἴδιο στό πολιτιστικὸ καί καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο. Ἐκεῖ, πέρα ἀπὸ ἓνα κάποιο ἐξωτισμὸ, ἢ Ἰαπωνία εἶναι πολὺ δύσκολα κατανοητὴ. Ὅμως ἀκόμα κι ἔτσι, ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος ἔχει συντελέσει στό νά γνωρίσει ἡ Δύση τὴν ἱστορία, τὴν κουλτούρα, τὴν αἰσθητικὴ καί τὴν εὐαισθησία τῆς χώρας αὐτῆς. Μέ τό νά τὸν τιμήσουμε, ἔστω καί ταπεινά μ' αὐτό τό ἀφιέρωμα, φέρνουμε στό φῶς τό πρόβλημα τῆς ὑπαρξῆς ἑνός κάποιου εὐρωπαϊοκεντρισμοῦ (πού συνήθως κυριαρχεῖ στίς παρόμοιες θεωρήσεις) καί μαζί, σημαδεύοντας τίς διαφορὲς πού μᾶς χωρίζουν, ὀδηγοῦμαστε στό νά ἀναγνωρίσουμε τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν δικῶν μας πολιτιστικῶν κωδίκων.

Δέν πρόκειται λοιπὸν νά «προσεγγίσουμε» μέ κάποιο τρόπο τὴν Ἰαπωνία μέσα ἀπὸ αὐτό τό ἀφιέρωμα, ἀλλὰ νά ἀνοίξουμε ἴσως τό δρόμο γιά τὴ συνειδητοποίηση, τὴ μελέτη καί τὴ γνώση τῆς ἀπόστασης πού μᾶς χωρίζει ἀπὸ αὐτὴν.

Μ.Δ.

Θά θέλαμε νά ἐυχαριστήσουμε τὸν κύριο καί τὴν κυρία Συμπάτα γιά τὴν προθυμία τους νά μᾶς ἐφοδιάσουν ἀπὸ τὸ Τόκιο μέ τό εἰκονογραφικὸ ὑλικὸ αὐτοῦ τοῦ τεύχους τό σχετικὸ μέ τοὺς κινηματογραφιστὰς Ὕσιμα καί Γιόσιντα.

Ὁ μεγάλος ἀπὸν αὐτοῦ τοῦ ἀφιερῶματος: Κένζι Μιζογκούσι (στό κέντρο), στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ ἀριστοτεχνικοῦ Μύθοι τοῦ φεγγαριοῦ μετὰ τὴ βροχὴ (Οὐγκέτσου, Μονογκατάρι) – 1953.



Ἡ προβληματική ματιά Τοῦ Μανόλη Κούκιου

«Νά κατανοήσει καί νά ἐφαρμόσει τήν πολιτική της ιδιαιτερότητα στόν ἴδιο της τόν κινηματογράφο, νά κάτι ἐπέιγον γιά τήν Ἰαπωνία». Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν Ἡ κινηματογραφική ἀρχή καί τό ιδεόγραμμα (1929)

1. Ἡ πρόκληση

Ὁ νέος γιαπωνέζικος κινηματογράφος, ἀποτελεῖ γιά μᾶς τούς θεατές, τούς θρεμμένους μ' αὐτό πού ἔχουμε συνηθίσει νά ἀποκαλοῦμε «Δυτική κουλτούρα», ἕνα ἀναμφισβήτητο πρόβλημα. Κι εἶναι – νομίζουμε – στήν ἀνάγκη ἀντιμετώπισης αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ προβλήματος πού ἔρχεται νά ἀνταποκριθεῖ τό μικρό αὐτό «ἀφιέρωμα», ὅσο κι ἂν ἀφορμή του στέκονται κάποιες γιαπωνέζικες ταινίες πού εἶδαμε πέρσι στήν Ἀθήνα. Πρόκειται γιά ἕνα πρόβλημα πού ἀπλώνεται καί στοιχειώνει ὄλα τά γνώριμα μονοπάτια ἀπ' ὄπου, ἀνέκαθεν καί μέ τόση ἀνεση, προσεγγίσαμε καί ἀπολαμβάναμε τό κινηματογραφικό θέαμα: Πρόβλημα πληροφόρησης καί ἐνημέρωσης, πρόβλημα ἐξοικείωσης καί διωμάτων, πρόβλημα συγκινησιακῆς διεγέρσης καί συναισθηματικῆς ταύτισης, πρόβλημα μεθόδου καί «ὀπτικῆς γωνίας» προσέγγισης, πρόβλημα κατανόησης καί ἡδονῆς. Ἐνα γενικευμένο πρόβλημα φιλικῆς ἀνάγνωσης λοιπόν πού, ἂν τό ἀντικρούσουμε σέ ὄλες του τίς συνέπειες, μᾶς φέρνει – ἀπροσδόκητα – κάπου ἄλλου: μᾶς ὀδηγεῖ στή δοκιμασία τῆς ἴδιας τῆς ὑπόστασῆς μας ὡς θεατῶν¹.

1. Καί τοῦτο ὄχι μόνο θεωρητικά: σέ μερικές ἀπό αὐτές τίς ταινίες (π.χ. Ἐρως + Σφαγή, Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη), ἂν ἐπιμείνουμε ὅ αὐτό πού ἔχουμε μάθει ὅτι εἶναι ὁ «θεατής», ὀφείλουμε νά ἐγκαταλείψουμε τήν αἰθουσα προβολῆς.

2. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή, καί σύμφωνα μέ ὅσα γράψαμε στόν Σ.Κ. 9/10 (Τό Τέρας καί τό Ἔθροισμα), οἱ ταινίες τοῦ Ὄσιμα καί τοῦ Γιόσιντα ἀποτελοῦν γνήσια «φανταστικά», δηλαδή παράξενα καί ἀνησυχητικά, ἀντικείμενα γιά τό Δυτικό θεατή.

3. Κρύβεται φανερόνεται ἀναγνωρίζει παραγνωρίζει: δέν μποροῦμε νά κρατήσουμε ἐδῶ τό θαυμασμό μας γιά τόν περίτεχνα ὑφαρμένο ὑστερικό ἰστό πού μόλις φγγίζουμε.

4. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὄλα σχεδόν τά σχετικά «ἀφιέρωματα» πού συμβουλευτήκαμε (π.χ. αὐτά τοῦ περιοδικοῦ Image et Son, τ. 222 καί 225) ἀρθρώνουν τή σχέση τους μέ τό ἀντικείμενό τους πάνω ὅ ἕνα παράτονο τοῦ τύπου: «πόσο λίγο ξέρουμε γι' αὐτό», ἢ πάνω σέ μιάν ἀφορμή προβολῆς τῆς Ἰαπωνίας στήν ἀστική ἐπικαιρότητα.

5. Ὅχι δηλαδή σάν ἀντικείμενο ἀλλά σάν ὕλικό τοῦ κειμένου.

6. Μιά ἐνδιαφέρουσα ἀνάλυση αὐτῆς τῆς θεμελίωσης τοῦ κινηματογράφου πάνω στό ιδεολογικά ἐπικαθορισμένο μάτι τοῦ Δυτικοῦ ἀστοῦ μπορεῖ νά βρεῖ ὁ Ἐλληνας ἀναγνώστης στό βιβλίο τοῦ Τ. Ἀντινόπουλου Κινηματογράφος – Ἐπιστήμη – Ἰδεολογία (Ἀντίλογος, 1972) – Αἰμέρος. Γιά ὅποιον ἐνδιαφέρεται, κριτική μας γιά τό βιβλίο αὐτό ὑπάρχει στόν Σ.Κ. 75, τ. 5.

7. Εἶναι ἀξιοσημείωτο, ὅτι ἡ προκαπιταλιστική γιαπωνέζικη κοινωνία δέν ἐντάσσεται στήν κατηγορία τοῦ λεγόμενου «ἀσιατικοῦ τρόπου παραγωγῆς» (Κίνα, Ἰνδία, Κορέα κ.λπ.), ἀλλά μοιάζει περισσότερο μέ τήν εὐρωπαϊκή φεουδαρχία. Κάτι πού ἴσως ἐξηγεῖ καί τήν ἐκπληκτική της καπιταλιστική ἀνάπτυξη (καί μάλιστα δίχως νά προηγηθεῖ ἀστική ἐπανάσταση!).

Τό πρόβλημα ἐπομένως δέν βρίσκεται ὅ αὐτές τίς ταινίες, ἀλλά σέ μᾶς. Ἡ ματιά μας, τό ὄργανό μας γιά τή θέαση τῆς ταινίας, ἀποδεικνύεται ὄχι ἀπλῶς προβληματισμένη ἀπό τόν ὄγκο τῆς δουλειᾶς πού ὀρθώνεται μπροστά της (νά μάθει, νά συσχετίσει, νά ἀναλύσει, νά διαβάσει, νά παράγει), ἀλλά βαθειά καί ἀνησυχητικά προβληματική.

Τό φανταστικό πεδίο πού ἀπλώνεται πίσω ἀπό τήν ὀθόνη γίνεται γιά μᾶς, γιά τή ματιά μας, χῶρος διαποτισμένος ἀπό τήν ἀπειλή ἑνός ἐθνουχισμού². Νά ἀφεθοῦμε λοιπόν ἐκεῖ μέσα; Ὅμως, ἄς μήν ξεγελιόμαστε: ὁ πραγματικός κίνδυνος γιά μᾶς δέν βρίσκεται ὅ ἕναν ἀκόμα ἐθνουχισμό – ἔχουμε μέχρι τώρα ὑποστεί τόσους, στήν πορεία τῆς παραγωγῆς ἀπό τό (ἀνεξερεύνητο ἀκόμα) ΣΩΜΑ μας χιλιάδων ὑποκειμένων: τοῦ λόγου καί τῶν κειμένων του, τῆς σκέψης καί τῆς συνείδησης, τῆς ἰδεολογίας καί τοῦ νόμου. Ἡ πραγματική ἀπειλή κρύβεται³ στήν ξεκάθαρη ἀναγνώριση τοῦ ἐθνουχισμοῦ μας, μιάν ἀναγνώριση πού, δάζοντας τέλος στό «κρυφτούλι» πού παίζεται, αἰῶνες τώρα, θάφερνε στό φῶς τήν ὑστερία μας, θά τήν ἀχρήστευε καί θά τήν καταγοῦσε: τό ὕψιστο φροῦδικό μάθημα τοῦ 1895.

Ἔτσι, ἕνα «ἀφιέρωμα» στό νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ὅσο κι ἂν φροντισμένα ρετουσάρεται ἀπό τίς παρεμβάσεις τῆς κυρίαρχης πάνω στά κεφάλια καί τά μάτια μας ἰδεολογίας⁴, τείνει ἀδιάκοπα νά ξεστρατίσει πρὸς μιάν ἀντιμετώπιση τῶν πραγματικῶν προβλημάτων πού βάζει ὁ κινηματογράφος αὐτός στό «δυτικό» θεατή: τί εἶναι καί τί ρόλο παίζει σήμερα ὁ κινηματογράφος; πῶς παράγεται ἢ θέσει τοῦ θεατῆ καί τί ἀντιπροσωπεύει; τί εἶδους μετασχηματισμοῦ ὑφίστανται ὄλα αὐτά κάτω ἀπό τήν πίεση τῶν πραγματικῶν ἱστορικῶν δυνάμεων; Διακρίνουμε ἐδῶ μιὰ πρόκληση καί σπεύδουμε νά τήν ἀποδεχτοῦμε. Νά λοιπόν ἕνα κείμενο ὄχι ΠΑΝΩ (στό) ἀλλά ΜΕ τό «ξεστράτισμα» αὐτό τῶν «ἀφιερωμάτων»⁵, ΜΕ τά προβλήματα πού γεννάει ἢ ἀνάγνωση αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου, ΜΕ αὐτήν τήν προβληματική μας ματιά: ἔχουμε κι ὄλας ἀρχίσει.

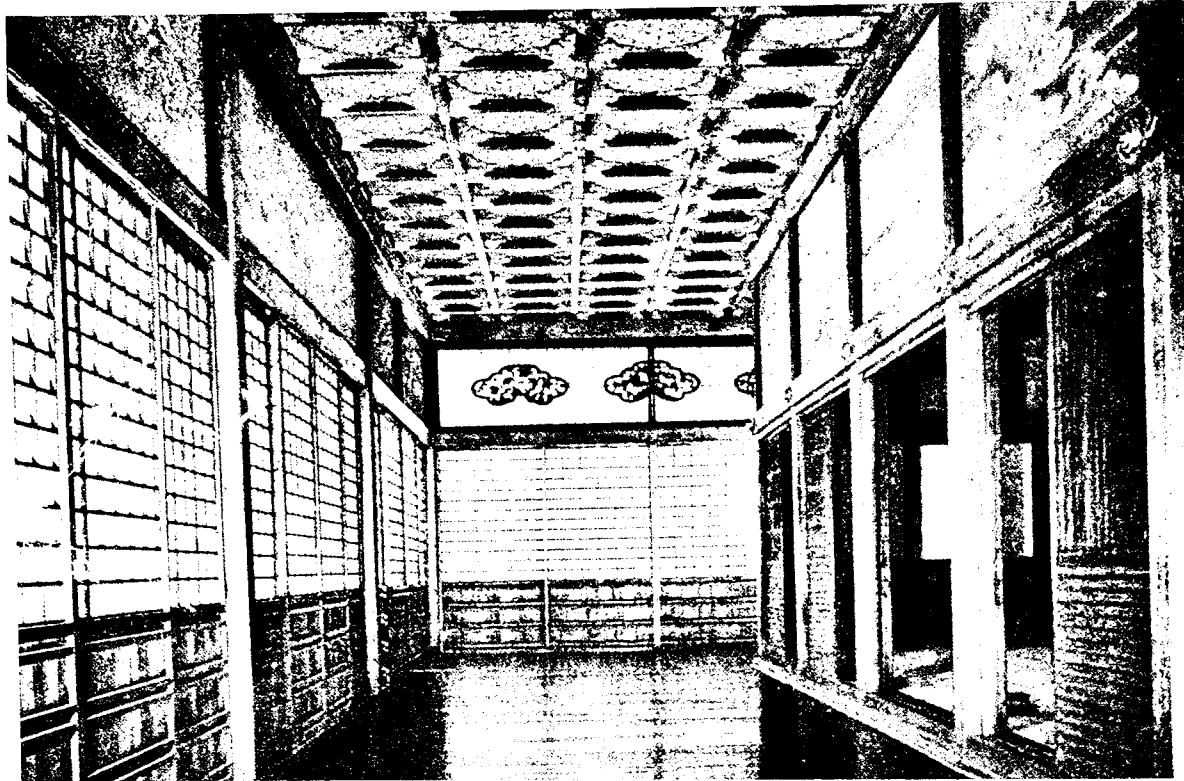
2. Γιαπωνέζικος ἢ κινηματογράφος;

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπ' αὐτήν ἀπλή καί κοινή διατύπωση «γιαπωνέζικος κινηματογράφος». Τί εἶδους κινηματογράφος ἀλήθεια καί πόσο γιαπωνέζικος; – νά οἱ δυό πόλοι τῆς σχέσης αὐτῆς:

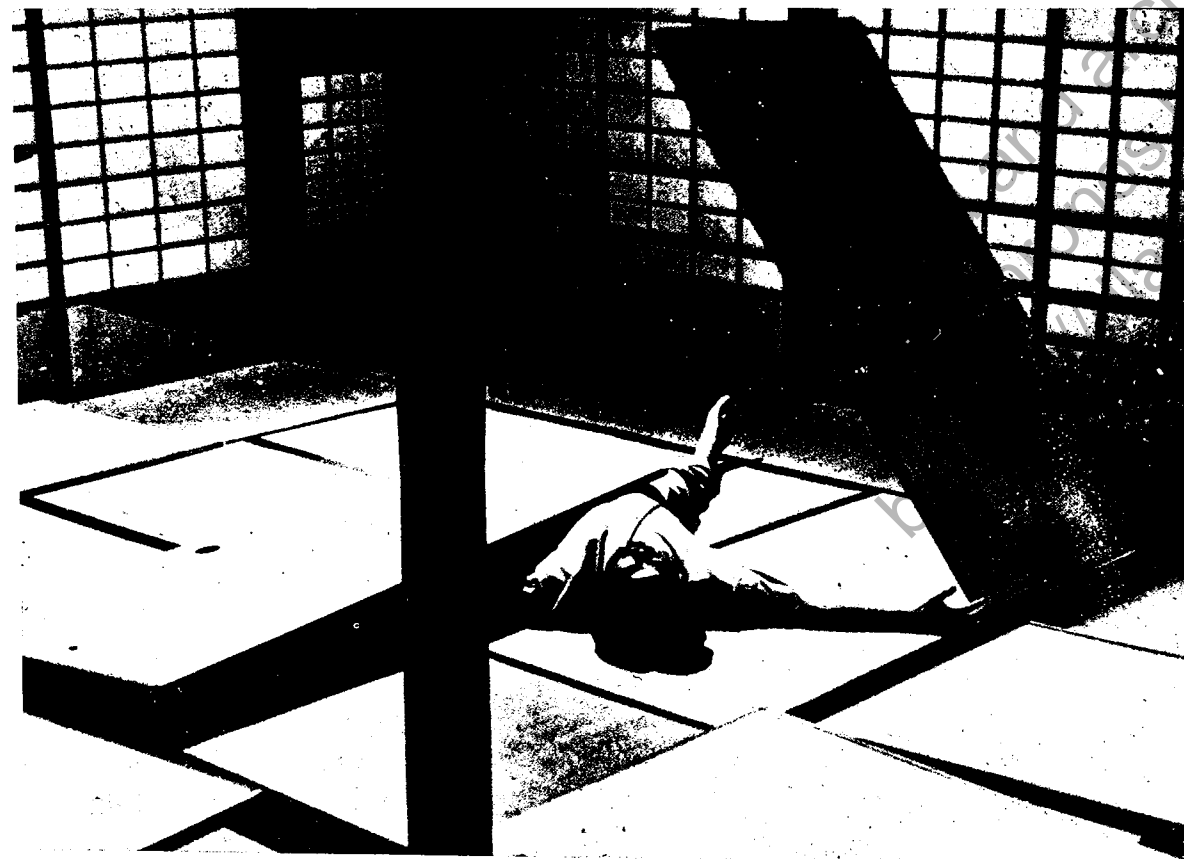
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ἕνας μηχανισμός παραγωγῆς θεαμάτων ριζωμένος γερά μέσα στή δυτική κουλτούρα (θέατρο, ζωγραφική, λογοτεχνία). Χρησιμοποιεῖ γιά τήν παραγωγή τῶν εἰκόνων του ἐργαλεῖα (φακούς, μηχανές) κατασκευασμένα σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς προοπτικῆς πού ἀπό τήν Ἀναγέννηση καί δῶθε, ἐνσωμάτωσε ἢ ἀστική τάξη στήν ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης, καί κώδικες μέ λειτουργία ἐπικαθορισμένη ἀπό τήν ἰδεολογία αὐτή⁶.

ΙΑΠΩΝΙΑ: ἕνας κοινωνικός σχηματισμός δομημένος ἀπό πρακτικές τελείως διαφορετικές ἀπό τίς «ἀντίστοιχες» δυτικές, ἂν ὄχι ἀνύπαρκτες στή Δύση (π.χ. ἡ καλλιγραφία). Ἀρχίζουμε σήμερα νά καταλαβαίνουμε πῶς οἱ διαφορές αὐτές τῶν χωρῶν τῆς μακρινῆς Ἀνατολῆς πηγάζουν ἀπό διαφορετικούς τρόπους παραγωγῆς, πού ἀποκαλοῦμε «ἀσιατικό», πού κυριαρχοῦσαν στίς χῶρες αὐτές μέχρι τήν ἐποχή τῆς Δυτικῆς ἱμπεριαλιστικῆς ἐξάπλωσης⁷.

Τό πρόβλημα λοιπόν πού μπαίνει αὐτόματα ἐδῶ εἶναι: μποροῦν μέσα ἀπό ἕνα κινηματογράφο, τέτοιο ὅπως ἡ Δύση τόν κατασκεύασε, νά



Ἡ διάταξη τῶν γαπωνέζικων ἐσωτερικῶν χώρων μοιάζει αὐστηρά μελετημένη καὶ τέλεια ὀργανωμένη. Προσοχὴ ὁμῶς: «τὰ τοιχώματα εἶναι εὐθραυστα, λυόμενα, οἱ τοῖχοι κυλιόμενοι, τὰ ἐπιπλα ἐναλλασσόμενα» (Μπάρτ), ἔτσι ὥστε τὸ γαπωνέζικο δωμάτιο νὰ μὴ εἶναι παρὰ ἕνας ἐτοιμόροπος πύργος ἀπὸ τραπουλόχαρτα (βλέπε, κάτω, τὴν σκηνὴ τοῦ θανάτου τοῦ Ὄσοῦγκι, στὸ Ἔρωσ + Σφαγὴ)



8. Μπορεῖ βέβαια νὰ συμ-
παραδηλώσει (connoter) τὴν
«ιαπωνικότητά» τους, ὅμως
συγχρόνως προδίδοντας τες,
ὅπως θὰ φανεῖ στὴ συν-
ἔχεια.

9. Παράβαλε τὴν ἀντίστοιχη
διαδικασία παραγωγῆς καὶ
τὸν ἀντίστοιχο ἰδεολογικό
ρόλο τῶν ἐντυπώσεων ἑλλη-
νικότητας (Σ.Κ. 75, τ. 5) καὶ
ἰστορικότητας (σ' αὐτὸ ἐδῶ
τὸ τεῦχος) πού ἔχουμε ἐπι-
σημάνει σὲ ἄλλα μας κείμε-
να. Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε
ἐδῶ πὼς πρόκειται γιὰ ἕνα
μηχανισμό κοινὸ στὶς περι-
πτώσεις ἀντιμετώπισης μὴ
ἀναπαραστάσιμων στοι-
χείων σάν τὶς κοινωνικὲς
σχέσεις, τὸ Ἄσυνείδητο καὶ
τὸ Σῶμα (γι' αὐτὸ τὸ τελευ-
ταῖο παρατηροῦμε πὼς θὰ
εἶχε ἐνδιαφέρον μιά μελέτη
τῶν ἐντυπώσεων «σωματι-
κότητας» πού παράγουν οἱ
ταινίες πορνό).

10. Γύρω στὸ 1970 παρου-
σιάζεται μιά κρίση ἀμφι-
σβήτησης τῆς εἰσαγόμενης
Δυτικῆς κουλτούρας καὶ
ἀναζήτησης τῆς πραγμα-
τικῆς πολιτιστικῆς ταυτότη-
τας τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ κρίση
αὐτὴ παίρνει συχνά τὴ
μὀρφὴ βίαιης εἰσβολῆς στὴν
ἀναπαράσταση ἀρχαϊκῶν
στοιχείων, ἀπωθημένων ἀπὸ
τὴ συλλογικὴ συνείδηση,
πού εἶχαν ὅμως θρεῖ κατα-
φύγιο στὴν ὑπο- κουλτούρα
ὀρισμένων λαϊκῶν στρωμά-
των. (Γιὰ περισσότερα στοι-
χεῖα, ἰδιαιτέρως γιὰ τὸ θέ-
μα, δές τὸ κείμενο τοῦ
Μοριόκι Βατανάμπε «Τὸ
παιχνίδι, τὸ σῶμα, ἡ γλῶσ-
σα» στὸ περιοδικό Esprit -
Φεβρουάριος 1973 σ. 431 -
458).

11. Ἐνα περισσότερο σύν-
θετο παράδειγμα δουλειᾶς
πάνω στὴν ἀναπαράσταση
τῆς σύγχρονης Ἰαπωνίας
καὶ μαζί πάνω στὸν ἴδιο τὸν
κινηματογράφο βρισκόμε-
νο στὸ Ἡμερολόγιο ἐνός
κλέφτη τοῦ Ὄσιμα. Ἐκεῖ
ἔχουμε ἕνα συνεχὲς πῆγαινε-
ἔλα ἀνάμεσα σὲ στοιχεῖα
θεατρικά, κινηματογραφικά
καὶ τῆς καθημερινῆς ζωῆς
τῆς Ἰαπωνίας τοῦ 1969, μὲ
ἀποτέλεσμα τὴ σχεδόν μό-
νιμη παρουσία καὶ ἐξέταση
πάνω στὴ σκηνὴ τῶν θεμά-
των - προβλημάτων Ἰαπω-
νίας καὶ «κινηματογρά-
φος».

ἀναπαρασταθῶν γαπωνέζικες πρακτικὲς σάν τὴν ἐθιμοτυπία τῆς κα-
θημερινῆς ζωῆς, τὴ μιμικὴ τοῦ προσώπου, τὶς χειρονομίες, τὸ στόλισμα
τῶν λουλουδιῶν, τὸ στρώσιμο τοῦ τραπεζιοῦ; Ἡ ἀπάντηση εἶναι: ὄχι. Ἡ
κινηματογραφικὴ ἀναπαραστατικὴ μηχανὴ ἀδυνατεῖ νὰ σημάνει, νὰ
καταδηλώσει (dénoter) τὴν οὐσία τῶν πρακτικῶν αὐτῶν⁸: τὸ στοιχεῖο
πού κυρίως χάνεται μὲ τὴν «ἀναπαράστασή» τους εἶναι ἀκριβῶς ἡ
«διαφορὰ» τῶν ἀρχῶν πού τὶς διέπουν ἀπὸ τὶς ἀρχές πού διέπουν αὐτὴν
τὴν ἴδια τὴν παραγωγὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸν τρόπο δόμησης καὶ παραγωγῆς τῆς
ἐννοίας τοῦ «χώρου» στὴ γαπωνέζικη κατοικία. Ἄν θελήσουμε νὰ στή-
σουμε σ' ἕνα τέτοιο σκηναϊκὸ χῶρο τὴν κινηματογραφικὴ μας δράση καὶ
νὰ τὴν ἀναπαραστήσουμε κλασικά, τότε εἶναι σχεδόν σίγουρο πὼς ἡ ἴδια
ἡ δουλειά μας (κινήσεις μηχανῆς, διεύθυνση ἠθοποιῶν, μοντάζ πάνω
στὰ βλήματα) θὰ παράγει ἕνα δευτέρω «χώρο», πού θὰ στήσει πάνω
στὸν πρῶτο: τὸ χῶρο τῆς κλασικῆς (δυτικῆς) σκηνῆς ἢ, πράγμα πού εἶ-
ναι τὸ ἴδιο, τὴν εἰκόνα ἐνός χώρου δομημένου κινηματογραφικά ὁμοία
ὅπως τὸ «δυτικὸ» σπίτι. Ἡ δευτέρω αὐτὴ εἰκόνα θὰ κυριαρχήσει πάνω
στὴν πρῶτη σάν ἡ σκηνὴ τῆς δράσης τοῦ ἔργου μας, ἄσχετο ἂν μπροστά
στὰ μάτια τοῦ θεατῆ μὲνι πάντα τὸ γαπωνέζικο σκηναϊκὸ. Ἀπόβλητο
ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς ἀναπαράστασης αὐτὸ τὸ τελευταῖο θὰ θρεῖ τελικὰ μιά
θέση στό περιθώριο: στὴ διακόσμηση τῆς σκηνῆς, στὴν ἀπόδοση τῆς
«ἀτμόσφαιράς» τῆς.

Στὴ θέση λοιπὸν τῆς εἰκόνας ἡ ἐντύπωση, στὴ θέση τῆς παρουσίας
μιά μάσκα, πού παίρνει τὴ θέση αὐτοῦ πού κρύβεται, στὴ θέση τῆς
Ἰαπωνίας ἢ ἰαπωνικότητα⁹.

Ἀφήνοντας γιὰ ἄλλο σημεῖο τὴ συζήτηση τῆς λύσης αὐτῆς καὶ τὴν
ἀνάλυση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς, θὰ θέλαμε τώρα νὰ θέσουμε τὸ ἐπό-
μενο «προκλητικὸ» ἐρώτημα: τί θὰ συμβεῖ ἂν, μέσα ἀπὸ μιά συγκερι-
μένη ἐπαναστατικὴ πρακτικὴ ἀπέναντι στό κινηματογραφικὸ σημαῖνον,
ἀφήσουμε νὰ ἐκραγεῖ ἡ «διαφορὰ» τοῦ γαπωνέζικου ἀπὸ τὸ δυτικὸ
μέσα στὴν ἀναπαράσταση; ἂν, σκοπεύοντας στὴν παραγωγὴ μιᾶς Ἄλλης
ἰαπωνικότητας, ἐπιτρέψουμε στό γαπωνέζικο σημαῖνον νὰ φανεῖ γιὰ
μιά στιγμὴ τέτοιο πού εἶναι κι ὄχι τέτοιο πού ἡ γλῶσσα κι ἡ ἰδεολογία
μας ἐπιβάλλουν νὰ εἶναι; Ἐρώτημα πολὺ σημαντικό, γιατί φέρνει στό
φῶς μιά ἀπὸ τὶς σταθερές τῆς δουλειᾶς τῆς σημερινῆς γαπωνέζικης
πρωτοπορείας¹⁰.

Γιὰ νὰ συνεχίσουμε τὸ παράδειγμά μας τῆς ἀπεικόνισης τοῦ χώρου
τῆς γαπωνέζικης κατοικίας, βλέπουμε τί συμβαίνει στό Ἔρωσ + Σφαγὴ
τοῦ Γιόσιντα: ἐκεῖ, μέσα ἀπὸ ἕναν ἰδιαιτέρω χειρισμὸ τῶν εἰσόδων καὶ
ἐξόδων τῶν προσώπων σὲ σχέση μὲ τὴν ἀναπαραστατικὴ σκηνή, ἔχουμε
μιά σειρά ἀπὸ βίαιους καὶ ἐπώδυνους γιὰ τὴ ματιὰ μας μετασχηματι-
σμούς:

- ἐννοιῶν τόσο βαθειὰ ριζωμένων μέσα μας σάν ἐκείνες τῆς «πόρτας»
καὶ τοῦ «παράθυρου», τῶν διαφορετικῶν δηλαδὴ δυνατοτήτων προ-
σπέλασης ἐνός χώρου.
- ἀκόμα, τῶν διάφορων τρόπων ἀποκλεισμοῦ ἐνός χώρου, τῶν τοίχων,
τῶν παραβάν.
- καὶ ἀπὸ τὸ παιχνίδι ἐναλλαγῶν καὶ μεταθέσεων τῶν ἀνοιγμάτων καὶ
τῶν φραγμάτων τοῦ χώρου (τὸ ἐπαναλαμβανόμενο μαχαίρωμα τοῦ
Ὄσοῦγκι) παράγεται ἕνας καινούριος, ἰδιόμορφος χῶρος, πού «περι-
κλείνεται κάπου» ἐνῶ συγχρόνως «διαχέεται» πρὸς τὰ ἔξω. Ἡ ἀνά-
δυση αὐτῆς τῆς ἀγνωστῆς μας ὑλικότητας τοῦ χώρου διασπᾷ τὴν ὁμοι-
ογένεια τῆς κλασικῆς ἀπεικόνισης, σταματᾷ τὸ παιχνίδι - ἄλλοθι τῆς
ιαπωνικότητας, μὲ τὰ ἔξωτικά στολίδια καὶ τὴν «ἀτμόσφαιρα», καὶ
πληγώνει δίχως οἶκτο τὸ δυτικὸ μας βλέμμα, πού ζητᾷ ἀπεγνωσμένα
λίγη «ποίηση» γιὰ νὰ ἀκουμπήσει ἐκεῖ.

Βλέπουμε λοιπόν πώς η πρακτική του νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου, οδηγώντας ως την έκρηξη την αντίφαση που βρήκαμε να κρύβεται στο φαινόμενο «γιαπωνέζικος κινηματογράφος», έρχεται να συναντήσει τη δυτική πρωτοπορεία για να δουλέψουν μαζί πάνω σ' αυτό που επιχειρείται σήμερα στο χώρο του κινηματογράφου: τη Μεγάλη Άλληλη¹¹.

3. Katsudo Shashin, Benshi, Onnagata

Από τα προηγούμενα βγαίνει ένα ξεκάθαρο συμπέρασμα: όσο στεκόμαστε από την πλευρά «κινηματογράφος», κινδυνεύουμε να χάσουμε από τα μάτια μας την αληθινή εικόνα της Ίαπωνίας (άκόμα κι αν την ίδια στιγμή είμαστε τόσο σίγουροι πώς αυτήν βλέπουμε): όσο πάλι προσπαθούμε να σταθούμε από την πλευρά «Ίαπωνία», ο κινηματογράφος που ξέροντε δεν είναι δυνατόν να μείνει αναλλοίωτος.

Η σύγκρουση των δύο αυτών «κόσμων», σύγκρουση ουσιαστικά, ριζικά διαφορετικών σημειωσών πρακτικών, δεν είναι μονάχα μία θεωρητική σύλληψη που παρουσιάζεται μέσα στο κεφάλι μας ή πάνω στο χαρτί: βρίσκεται χαραγμένη στην ιστορία αυτού που, έστω και αντιφατικά – ή μάλλον ακριβώς γι' αυτό, συνεχίζουμε να αποκαλούμε «γιαπωνέζικο κινηματογράφο». Και θά τό αποδείξουμε με μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα παρμένα από την ιστορία αυτή¹².

Ο κινηματογράφος έρχεται στα νησιά της Ίαπωνίας στα 1897 μαζί με τα μηχανήματα που φέρνει εκεί ο Κατσούρο Ίναμπάτα. Τό όνομα που δίνεται στο προϊόν των μηχανημάτων αυτών είναι *Κατσούντο Σασίν* (*Katsudo Shashin*) δηλαδή «κινούμενες εικόνες». Τό γύρισμα στην Ίαπωνία αρχίζει από τό 1899 (χοροί γκέισας, λαϊκές συνοικίες) για να επεκταθεί στην κινηματογράφιση του θεάτρου Καμπούκι και του κινήματος των Μπόξερς στο Πεκίνο (οί γνωστές 55 μέρες, 1900). Ήδη από την περίοδο 1908 – 1912 παγιώνονται τά δύο κορυφαία είδη της γιαπωνέζικης παραγωγής, δηλαδή τό *Jidaigeki* (ή ιστορική ταινία) και τό *Gen-daijeki* (ή ταινία με σύγχρονα θέματα), που ή βασιλεία τους φτάνει περίπου ως τό 1960.

Στήν πρώτη, βουθή περίοδο του γιαπωνέζικου Κατσούντο Σασίν, που κι όλας στα 1925 φτάνει να αριθμεί παραγωγή 800 ταινιών μέσα σ' ένα χρόνο, παρουσιάζεται ένα ιδιόμορφο κι εξαιρετικά ενδιαφέρον φαινόμενο: στή διάρκεια των προβολών βρίσκεται μέσα στην αίθουσα ένας αφηγητής, ο Μπένσι (Benshi), που σχολιάζει την αναπαράσταση της όθόνης. Μιά τέτοια λειτουργία δεν είναι καθόλου άγνωστη στην Ίαπωνία: βρίσκεται ήδη στο θέατρό της, όπου ή φωνή κι ή κίνηση δίνονται από διαφορετικούς εκτελεστές¹³. Οί Μπένσι λοιπόν αυτοί, οργανωμένοι σε ομάδα σύμφωνα με τά ιδιαίτερα επαγγελματικά τους συμφέροντα, αποτελούν ένα σημαντικό, και για μία περίοδο παντοδύναμο, συντελεστή επιτυχίας αυτού που τότε καθιερώνεται στην Ίαπωνία σαν κινηματογραφικό θέαμα. Ή δύναμή τους φτάνει ως τό σημείο να επιβραδύνεται ο ρυθμός της προβολής στο συγκεκριμένο σημείο όπου έχουν «πολλά να πούν» (!) και (κάτι όπωσδήποτε σόδαρότερο) να παρεμποδιστεί ή υιοθέτηση των ενδιάμεσων τίτλων στίς ταινίες και, άργότερα, να πολεμηθεί ή καθιέρωση του «ήχου»¹⁴. Τελικά, όμως, οί Μπένσι δεν θά μπόρουν να γλυτώσουν την εξαφάνισή...

Μιά άλλη γιαπωνέζικη ιδιομορφία της πρώτης αυτής περιόδου, που μάλιστα οδύστηκε άρκετά γεγορότερα, υπήρξαν οί Ίονναγκάτα. Πρόκειται για τούς ειδικευμένους άντρες ήθοποιούς που, σύμφωνα επίσης με μακρόχρονη γιαπωνέζικη θεατρική παράδοση, έπαιζαν γυναικείους ρόλους. Όπως ήταν λοιπόν φυσικό, οί διάσημοι και άγαπητοί Ίονναγκά-

12. Βοηθήματά μας, έδω υπήρξαν, ή έκδοση Τά καινούργια πρόσωπα του Γιαπωνέζικου Κινηματογράφου Τ.4, (που αποτελείται από τά πρακτικά του ειδικού συμπίσιου για τό γ.κ. που έγινε στο Παρίσι τον Ίούνιο 1976), ή μπροσούρα Γιαπωνέζικος Κινηματογράφος (με την ευκαιρία των 75 χρόνων του κινηματογράφου στην Ίαπωνία, 1971), και τά άφιερώματα των περιοδικών Image et Son (225/Φεβρ. 1969 και 222/Δεκ. 1968) και Cinema 69 (139/Σεπτ - Όκτ.).

13. Βλέπε τό κείμενο του Ρολάν Μπάρι «Μάθημα Γραφής», μίαν άνάλυση του γιαπωνέζικου κουκλοθέατρου Μπούνρακου, στο τεύχος αυτό.

14. Άξίζει να σημειώσουμε πώς ο «ήχος» έρχεται στο γιαπωνέζικο κινηματογράφο 6 ή 7 χρόνια άργότερα απ' ό,τι στή «Δύση».



Απ' τό Μιά τρελή σελίδα (1926), του Teinosuke Kinugasa, πρώτη γιαπωνέζικη ταινία που έγινε γνωστή στην Εύρώπη. Ό Kinugasa πριν άσχοληθεί με τον κινηματογράφο σαν σκηνοθέτης ήταν *onnagata*, δηλαδή ύποδυόταν γυναικείους ρόλους (έτσι έπαιξε σε περισσότερες από 130 ταινίες της εποχής). Τό Μιά τρελή σελίδα γυρίστηκε σ' ένα ψυχιατρείο και θεωρείται μία απ' τίς πιο πρωτοποριακές δουλειές σε παγκόσμιο επίπεδο. Για πρώτη ίσως φορά στο γιαπωνέζικο κινηματογράφο της εποχής, δεν χρησιμοποιήθηκαν τά σχόλια των Μπένσι.

τα της εποχής πέρασαν στην όθόνη. Έκει όμως τούς περίμενε μία δυσάρεστη έκπληξη: ή εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας, που τούς έθεσε εκτός μάχης. Ειδικά ή υιοθέτηση του γκρό-πλάν, που τούς έδειχνε στο κοινό από πολύ κοντά παραβιάζοντας έτσι την κλασική και καθιερωμένη σχέση θεατή – θεάτρου Ίονναγκάτα, υπήρξε μοιραία γι' αυτούς. Έγιναν άνεπιθύμητοι στο γιαπωνέζικο κοινό και αντικαταστάθηκαν από γυναίκες ήθοποιούς...

Αυτό που προβάλλει μπροστά μας μέσα από τίς περιπτώσεις των Μπένσι και των Ίονναγκάτα είναι ή σύγκρουση της γιαπωνέζικης, θεατρικής κυρίως, παράδοσης του θεάματος με τή «νέα τέχνη» που εισβάλλει στή χώρα αυτή. Πρόκειται ακριβώς, με συγκεκριμένη τώρα ιστορική μορφή, για την ίδια σύγκρουση που φωλιάζει στην άπατηλή ενότητα «γιαπωνέζικος κινηματογράφος», όπως την άνιχνεύσαμε από γενική σκοπιά πριν. Γιατί, άς μή μās διαφεύγει πώς αυτό που κάνει περιττούς τούς Μπένσι κι εξαφανίζει τούς Ίονναγκάτα δεν είναι ή εξέλιξη μιάς οδύτερης ιδεολογικής τεχνικής¹⁵, αλλά ή λογική συνέπεια της εξαίτλωσης της δυτικής αναπαραστατικής ιδεολογίας και της αίσθητικής που ή ιδεολογία αυτή χρησιμοποιεί για όχημα. Και οί άνεργοι Ίονναγκάτα και οί συνταξιούχοι Μπένσι εκφράζουν ακριβώς μία συγκεκριμένη ιστορική φάση της σύγκρουσης αυτής. Σήμερα, με τό νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ζούμε μίαν άλλη¹⁶.

Ίσως θά άξιζε, για να κλείσουμε τό θέμα αυτό, να αναρωτηθούμε για τίς πιθανές επιδιώξεις ή αναδιώξεις των χαμένων εκείνων γιαπωνέζικων ιδιομορφιών στο νέο κινηματογράφο. Ύπόθεση όχι άδικαιολόγητη: άν εκπροσωπουν, όπως τονίσαμε, βαθεία ριζωμένες στην παράδοση σημαίνουσες πρακτικές τότε ή ιδεολογική και αισθητική προβληματική της γι-

απωνέζικης πρωτοπορείας¹⁷ δέν θά δίσταζε νά τίς προσεγγίσει. Καί νά μιά τέτοια περίπτωση: θά τήν ονομάζαμε «έγγραφή τής άπουσίας ένός Μπένσι στό 'Αγόρι του 'Οσιμα». Μέ τούτο έννοοῦμε ὅτι ἡ ἔκδηλα άφηγηματική/γραμμική δομή τής ταινίας σέ συνδυασμό μέ τό ἤδη – γνωστό τής άφηγομένης ιστορίας ὁδηγοῦν σέ μιά «θέση Μπένσι», ένός άφηγητή – σχολιαστή πού θά φορτίζει τήν άκολουθία τών πλάνων του 'Οσιμα μέ πλούσιο νόημα καί συναίσθημα. "Ομως, ἄν ἡ θέση αὐτή παράγεται ἀπό τήν ταινία, συγχρόνως παράγεται καί ἡ ἔλλειψη του Μπένσι, ἡ άπουσία του ἀπό τή θέση: Εἶναι σ' αὐτήν τήν άπουσία ὅπου θεμελιώνεται ἡ συναισθηματική «άπάθεια» τής ταινίας, ἐνώ ἡ ἴδια ἡ άπουσία καθρεφτίζεται τόσο ἀποτελεσματικά στό άνέκφραστο πρόσωπο του μικροῦ άγοριού.

4. Προβλήματα άνάγνωσης κι ἓνα πιθανό κλειδί

Τώρα πού ἔχουμε κάπως άγγίξει τόν πυρήνα τών προβλημάτων προσέγγισης του νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου, τό ὅτι εἶναι ἓνας: 'Αλλιῶς γιαπωνέζικος – 'Αλλος κινηματογράφος (συνδυάζει δηλαδή δύο ἐπ'άλληλα συστήματα ριζικών μετασχηματισμών σέ ἀλληλεπίδραση), μποροῦμε νά ἐξετάσουμε τά συγκεκριμένα σημεῖα ὅπου «σκαλώνει» ἡ πρακτική άνάγνωσης του «δυτικοῦ» θεατή, ἡ δική μας πρακτική¹⁸.

Τά προβλήματα πού συναντᾶμε άνάγονται κυρίως σέ προβλήματα παραπέμποντος. "Οπως ἔχουμε πιά μάθει, διαβάζουμε καί καταλαβαίνουμε¹⁹ τά φιλικά κείμενα ξεκινώντας ὄχι ἀπό τό σημαῖνον ὑλικό τους, οὔτε ἀπό τό νοηματικό σύμπαν τών σημασιωμένων πού αναδύονται ἀπό τό ὑλικό αὐτό, ἀλλά ἀπό τά «πράγματα», τήν δῆθεν – ἔξωτερική «πραγματικότητα» ὅπου μᾶς παραπέμπει ἡ κινηματογραφική άναπαράσταση (παραπλανώντας μας βέβαια, ἀφοῦ κι αὐτή ἐπίσης ἡ «πραγματικότητα» παράγεται ἀπό τή σημαίνουσα πρακτική πού παράγει τό κείμενο). Γιά ποιό λοιπόν «πράγμα» μᾶς μιλάει ὁ νέος γιαπωνέζικος κινηματογράφος; 'Η μᾶλλον ἄς ρωτήσουμε προηγουμένως: πόσα καί ποιά ἀπό τά «πράγματα» αὐτά μποροῦμε νά άναγνωρίσουμε στήν ὀθόνη; δηλαδή: τί μᾶς ἐπιτρέπει ἡ κυρίαρχη άστική ἰδεολογία νά άναγνωρίσουμε σάν γιαπωνέζικο;

Τό σύνολο αὐτῶν τών ἰδεολογημάτων εἶναι ὀπωσδήποτε περιορισμένο. 'Ενα δείγμα συνοψίζουμε ἄμέσως στό ἀκόλουθο σχῆμα:

'Ιαπωνία: νησιά, 'Ανατέλλον ἥλιος, γιαπωνέζικη σημαία

Γκέισσα, Χιροχίτο, Κιμονό
Καμικάζι, Χαρακίρι, Χιροσίμα

Οἰκονομική-τεχνολογική άνάπτυξη, Τρανζίστορ, Γέν.

Εἶναι φανερό πώς ὀπλισμένοι μ' ἓνα τέτοιο ὄργανο άνάγνωσης, πού βρῖσκει δικαίωση μονάχα μέσα σέ μιά ἰδεολογία ἔξωτισμοῦ – γνώριμη μάσκα/ἄλλοθι του ἔθνοκεντρικοῦ τρόπου σκέψης – καί ιδεώδη πεδία ἐφαρμογῆς τά Δυτικά κατασκευάσματα πού, ἀπό τή Μαντάμ Μπαττερφλάν ὡς τή Σαγιονάρα, άναπαράγουν μιά τέτοια εἰκόνα τής 'Ιαπωνίας, θά συναντήσουμε άνυπέδβλητες δυσκολίες στήν προσέγγιση του γιαπωνέζικου κινηματογράφου μέ βάση τό παραπέμπον του²⁰.

Εἶναι ἀπό αὐτή τήν άποψη χαρακτηριστικό πώς ὁ Πρύτανις τής άστικής κριτικῆς 'Αντρέ Μπαζέν, σχολιάζοντας τήν εἰσβολή του γιαπωνέζικου κινηματογράφου στή Δύση (1951: ἡ ταινία Ρασομόν του 'Ακίρα Κουροσάβα κερδίζει τό Χρυσό Λέοντα στό Φεστιβάλ Βενετίας²¹), θαύμαζε πώς οἱ Γιαπωνέζοι κατάφεραν νά άφομοιώσουν τή Δυτική (μας) τεχνολογία διατηρώντας συγχρόνως άνέπαφη τήν 'Ανατολική (τους) μεταφυσική²². Εἶναι ἐδῶ ξεκάθαρη ἡ προσπάθεια άποκατάστασης μιάς κάποιας «οἰκειότητας» άνάμεσα στήν ἐπαναπαυμένη μας ματιά καί στά

17. Εἰδικά μάλιστα ὡς πρός αὐτό πού ονομάσαμε «έκρηξη» τής αντιφατικῆς ένότητας «γιαπωνέζικος κινηματογράφος» στά προηγούμενα (βλέπε καί τή Σημείωση 10).

18. Γιατί ὄχι, τό ἴδιο εἶναι πιθανό νά ἰσχύει καί γιά τήν πρακτική άνάγνωσης πού ἐφαρμόζεται στό «ἀφιέρωμα» αὐτό. Θά ἄξιζε, ἴσως, μιά ἐκ τών ὑστέρων θεωρήσεων τών ἀμηχανιῶν, τών χασμάτων, τών συγκεκριμένων προβλημάτων τών κριτικών κειμένων του καί ἡ σύγκρισή τους μέ τίς δικές μας ὑποθέσεις (κάτι πού θά μπορούσε νά ἐπιχειρήσει 'Εσῶ ἀγαπητέ άναγνώστη, δίχως νά προσδοκᾶς τήν ἀδέβαιη τήρηση κάποιων δικῶν μας τωρινῶν ὑποσχέσεων δουλειᾶς).

19. Αὐθόρμητα καί δίχως τήν παρέμβαση μιάς συγκεκριμένης πρακτικῆς κριτικῆς άνάγνωσης, δηλαδή κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τών κυρίαρχων ἰδεολογημάτων του χώρου αὐτοῦ.

20. Κι αὐτό ἰσχύει ὄχι μόνο γιά ταινίες σάν τήν Τελετή του 'Οσιμα (1970) ἢ τό 'Ερως + Σφαγή του Γιόσινα (1969), ἀλλά ἀκόμα καί γιά τίς ταινίες του Κουροσάβα: 7 Σαμουράι (1954), Θρόνος του Αἵματος (1957), Δολοφόνοι του Τόκυο (1963), του Τεσιχαχάρα: 'Η Γυναίκα τής Άμμου (1964), του Κανέτο Σίντο: 'Ονιπάμπα (1964) (άναφέρουμε ταινίες γνωστές στήν Ἑλλάδα). Σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψη πού ἐπεξεργασάμαστε στό κείμενο αὐτό (βλέπε τά μέρη 2 καί 3 καί τή Σημείωση 16), ὀλόκληρος ὁ γιαπωνέζικος κινηματογράφος ἀλλοκινεῖται ἀπό μιά ἀδυσώπητη σύγκρουση καί τά ἴχνη ἀκριβῶς αὐτῆς τής σύγκρουσης εἶναι μή – άναγνώσιμα ἀπό μιά τέτοια (ψευτο) άναγνωστική πρακτική. 'Ενδιαφέρον θά εἶχε ἡ ἐξέταση τών «εὐάναγνωστων» γιαπωνέζικων ταινιῶν του τύπου Γκοντζίλλα (οἱ ταινίες μέ τέρατα), κάτι ὅμως πού δέν μποροῦμε νά κάνουμε ἐδῶ (χάσμα; δές Σημείωση 18).



Πάνω: ὁ χωρικός άναδιπλασιασμός τής οἰκογενειακῆς σκηνῆς τής αἰμομιξίας, στήν Τελετή, του Ναγκίτζια 'Οσιμα. Κάτω: τό γεῦμα του άγοριού, παράγοντας ἐκρηξης τής οἰκογενειακῆς ένότητας, στό 'Αγόρι, του Ναγκίτζια 'Οσιμα.





Τό νησί-Ίαπωνία σάν τόπος κλειστός πού ή οικόγενεια διασχιζει απ' άκρη σ' άκρη, στό Άγόρι του Ναγκίζα Όσιμα.

παράξενα και άνησυχητικά αυτά γιαπωνέζικα αντικείμενα πού ζητούν νά τήν ταράξουν. Στριγμένοι σ' ένα τέτοιο minimum οικειότητας θά μπορέσουμε στή συνέχεια νά άφεθοΰμε σ' ένα ακίνδυνο έκστασιασμό μέ τή «μορφική τελειότητα» και τήν «πλαστικότητα» μιās γιαπωνέζικης «τέχνης» – φετίχ, εισάγοντας έτσι από τό παράθυρο τήν διωγμένη από τήν πόρτα Δυτική μας αισθητική μεταφυσική.

Θά τό μποροΰμε όμως πάντα; Ταινίες σάν τό *Ήμερολόγιο ενός κλέφτη* σαρκάζουν αυτή τήν άνάληψη άνάγνωση παίζοντας μέ τά δεκανίκια της: άνατρέπουν διαρκώς κάθε προσπάθειά μας νά «οικειοποιηθοΰμε» τό «γιαπωνέζικο» παραπέμπον της ταινίας, ή και νά λατρέψουμε τή «γιαπωνέζικη» φόρμα της²³. Καί, πάνω απ' όλα, οί λίγες αυτές ταινίες του νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου πού είδαμε δέν μās επιτρέπουν νά τίς «κατανοήσουμε» επικαλύπτοντάς τες μέ ένα σφαιρικό σημαίνόμενο – ένα μεγάλο μΰθο για τήν «Ίαπωνία», μιά τακτική πολύ συνηθισμένη στό «Δυτικό» μας ιδεολογικό και αισθητικό σύμπαν²⁴. Τόχουμε κιόλας πεί: ό κινηματογράφος αυτός παράγει σάν άποτέλεσμα της μετασηματιστικής του πρακτικής μίαν *Άλλη ιαπωνικότητα*. Καί έδω άκριβώς πιστεύουμε πώς βρίσκεται ένα κλειδί για τήν προσπέλασή του.

Ή ιαπωνικότητα συμπυκνώνει ό,τι μās χωρίζει και μαζί ό,τι μās ένώνει μέ τό γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Οί έντυπώσεις της άποτελούν μιά δεύτερη «ραφή» πού μās ένώνει, έμās τούς Δυτικούς θεατές, μέ τά γιαπωνέζικα είδωλά μας. Βέβαια δέν πρόκειται παρά για τό άποτέλεσμα μιās συγκεκριμένης άναπαραστατικής δουλειās, άκριβέστερα για τό σύμπτωμα της πραγματικής της λειτουργίας. Στίς πρόσφατες αυτές έπα-

21. *Αντίστοιχη από πολλές άπόψεις ύπηρξε και ή εισβολή των 7 Σαμουράι (στή συντομευμένη κόπια πού κυκλοφόρησε στην Έδραση κι όχι στην άρχική των 200') στην Έλλάδα.*

22. Στο *Le Cinéma de la cinéaute* (Ed. Flammarion)

23. *Είναί αλήθεια πώς αυτό στη συγκεκριμένη ταινία γίνεται μ' ένα τρόπο πού δέν ξεφεύγει πάντα από τήν νευρωτική άρνηση του διπλού κατεστημένου «Ίαπωνία + Κινηματογράφος», συγγενεύοντας έτσι άρκετά μέ τή δουλειά μιās όρισμένης φάσης της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.*

24. *Μερικοί μελετητές επισημαίνουν τή σχέση αυτού του άρχι – σημαίνόμενου – μΰθου μέ τό μονοθεϊστικό μας σύστημα, εισάγοντας και τόν παράγοντα «θησκεία» στό σύνολο των μή-*

ναστατημένες ταινίες, στόν κλωνισμό πού έπέφεραν στό λίγο - πολύ σταθεροποιημένο σύστημα των έξωτικών μας άπολαύσεων, όφείλουμε τή συνειδητοποίηση αυτής της δεύτερης «ραφής». Πού ένω έπομένως δέν άποτελεί τόν κυρίαρχο μηχανισμό, παρουσιάζεται – κατά τήν άποψη μας – σάν *ό πιο άδύνατος κρίκος*, έτσι ώστε ξεκινώντας από έδω θά μπορέσουμε νά παραδιάσουμε τήν άλυσίδα πού μās κρατάει μακριά από τόν κινηματογράφο αυτό²⁵. Άποψη πού, είναι φανερό, όφείλει πολλά και στην ψυχαναλυτική προσέγγιση των νευρώσεων ξεκινώντας από τά συμπτώματά τους.

Μιά ταινία πού προσφέρεται πολύ για μιά, σέ πρώτη φάση, προσέγγισή της μέ βάση τό έργαλειό της «ιαπωνικότητας» και των μετασηματισμών της είναι τό *Άγόρι του Όσιμα* (1969). Έκεί βρίσκουμε σέ άναπτυγμένη μορφή τά άποτελέσματα μιās συστηματικής δουλειās πάνω στην άναπαράσταση της σύγχρονης Ίαπωνίας. Σταχυολογοΰμε:

– ή Ίαπωνία σάν ντεκόρ μιās ήδη - γνωστής ιστορίας, πού μετατρέπεται σταδιακά σέ αντικείμενο της ταινίας

– ή Ίαπωνία σάν τόπος κλειστός (σάν νησί, θυμηθείτε τήν άφιξη στό άκρο της πού άναγκάζει τήν οικόγενεια νά έπιστρέψει, βαδίζοντας προς τή σύγυρη σύλληψη), πού άποδεικνύεται καθοριστικός για τή μοίρα της άφήγησης

– ή σκηνή της άναπαράστασης σημαδεμένη μέ τή γιαπωνέζικη σημαία ή μιά σειρά από ύποκατάστατά της (κόκκινο πάνω στό άσπρο χιόνι κ.λπ), σημαδεμένη λοιπόν σάν «γιαπωνέζικη», γίνεται ό τόπος έγγραφής ενός συνεχούς παιχνιδιού του ντεκόρ μέ τή δράση της ταινίας: ή οικόγενεια πρέπει νά μεταφέρεται σέ άλλα ντεκόρ για νά άποφεύγει τή σύλληψη²⁶, παιχνιδιού πού καταλύει τήν ίδια τήν έννοια του «ντεκόρ».

– ό διπλασιασμός της σκηνής αυτής, μέσα από τίς φαντασιώσεις του μικρού άγοριού, σέ ένα φανταστικό διαστημικό κόσμο όπου μεταφέρονται και λύνονται όλα τά προβλήματα της άφήγησης, ή καταδήλωση δηλαδή της δοσμένης κινηματογραφικής εικόνας της Ίαπωνίας σάν φανταστικής.

– ή εικόνα μιās Άλλης Ίαπωνίας, πού αρχίζει νά προβάλλει πίσω από τήν αιθάλη της βιομηχανικής ρύπανσης, πέρα από τούς κομπασμούς των πολεμικών άφηγήσεων του πατέρα, μέσα από τήν άναπαραγωγή της έξουσιαστικής σχέσης από τό Κράτος/Άυτοκράτορα στόν Πατέρα και από κεί στό μικρό γιό, πού τήν έξασκει πάνω στό μικρότερο άδερφό του.

Φαίνονται λοιπόν ξεκάθαρα από τή μιά μεριά ό ρόλος της δουλειās για μίαν Άλλη Ίαπωνικότητα σέ σχέση μέ τήν όλη έπαναστατική πρακτική του κινηματογράφου αυτού κι από τήν άλλη οί δυνατότητες πού παρέχει στην άνάλυση του συνόλου της ταινίας μιά προσέγγιση βασισμένη στην έννοια της «ιαπωνικότητας». Για τούτο και χαρακτηρίσαμε τήν έννοια αυτή σάν κλειδί.

Μανόλης Κούκιος

άναπαραστάσιμων αυτών «διαφορών» για τό όποιο έχουμε μιλήσει.

25. *Κατά παρόμοιο τρόπο, μέσω της «έλληνικότητας» μπορούμε νά ξεκινήσουμε μιά διαφορετική προσέγγιση του μόνιμα προβληματικού έλληνικού κινηματογράφου και μέσω της «σωματικότητας» μιά άποκρυπτογράφηση του είδους πορνό (δείτε και τή Σημείωση 9).*

26. *Σύμφωνα μέ τήν πολύ σωστή παρατήρηση του Ζάκ Όμόν στην άνάλυσή του «Μέ τήν ευκαιρία του «Άγοριού» (Cahiers du Cinéma 218, Μάιος 1970), στην όποία όφείλουμε και άλλες γόνιμες συσχετίσεις.*

Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ, τὸ κινέζικο θέατρο καὶ ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος 77»

Τὴν συλλογὴ αὐτὴ τῶν κειμένων τοῦ Μπρέχτ γύρω ἀπ' τὸ κινέζικο θέατρο δὲν τὴν δημοσιεύουμε μόνο με ἀφορμὴ τὸ ἀφιέρωμα στὴν Ἰαπωνία (τῆς ὁποίας ὁ πολιτισμὸς συνδέεται στενά με κείνον τῆς Κίνας), οὔτε ἀκόμη με ἀφορμὴ τὶς συνεχεῖς ἀναφορὲς τοῦ Ρολάν Μπάρτ στὸν Μπρέχτ, στὰ δύο ἄρθρα του πού πρωτοστατοῦν σ' αὐτὸ τὸ ἀφιέρωμα τοῦ Σ.Κ. '77 στὴν τέχνη τῆς Ἀνατολῆς. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ θέσεις τοῦ Μπρέχτ γιὰ τὴν παράδοση καὶ τὴν πρωτοπορία, τὸ στυλ καὶ τὴ φύση, τὴ συντήρηση καὶ τὴν ἀνατροπὴ, τὴν καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ καὶ τὴν πραγματικότητά, τὸ νόημα καὶ τὸν διασκορπισμὸ του, τὸ ἀπεικονίζον καὶ τὸ ἀπεικονιζόμενο, μᾶς ἐκφράζουν ἀκόμη σήμερα, ἂν καὶ δὲν εἶναι γραμμένες γιὰ τὸ σινεμά: ἡ διαφορὰ εἶναι ἐλάχιστη, ἀνύπαρκτη! Οἱ θέσεις τοῦ Μπρέχτ ἀφοροῦν τὶς τέχνες σὰν χειρονομία, στάση, ἀποψη, κι ὄχι σὰν οὐσιαστικὴ ὑπόθεση πού τὴν ἀπομονώνει τὴν μία ἀπ' τὴν ἄλλη, κολλώντας τους τὶς ἐτικέτες τοῦ Πανεπιστημίου, τοῦ Μουσείου ἢ τῆς Ἀκαδημίας. Λέγοντας ὅτι οἱ θέσεις αὐτὲς μᾶς ἐκφράζουν, δὲν ἐννοοῦμε μόνον ὅτι τὶς θρῖσκουμε ὀρθῶς, ἀντίθετα, αὐτὸ πού ἐπιχειροῦμε στὸν Σ.Κ. '77 εἶναι ἡ κριτικὴ ἐφαρμογὴ τους κι ὁ μετασχηματισμὸς τους σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ἀνάλυσης καὶ τῆς κριτικῆς, ἢ ἀποσαφήνισή τους, ἢ τοποθέτησή τους σὲ θέση ἐπιταγῆς, τόσο στὴ θεωρία, ὅσο καὶ στὴν πρακτικὴ. Ἐπιχείρηση δύσκολη σήμερα, μιά πού τὸν Μπρέχτ προσπαθοῦν ν' ἀποροφήσουν ἢ Ἀκαδημία, οἱ κυρίαρχες λαϊκιστικὲς δοξασίες, οἱ ἐπίσημες κρατικὲς ἐξουσίες, με σκοπὸ νὰ ἐξουδετερώσουν τὴν διδασχὴ του σὲ ὄφελος φανταστικῶν ἀνθρωπιστικῶν ιδεωδῶν. Πράγμα εὐκολονόητο βέβαια, ἀπ' τὴ στιγμή πού ὁ Μπρέχτ θέτει τὸ καντὸ ἐρώτημα τῆς νέας μορφικῆς πρακτικῆς καὶ τῆς σύνδεσής της με τὴν ἐπαναστατικὴ πολιτικὴ πρακτικὴ, ἐρώτημα πού οἱ λεγόμενες «πολιτικὲς», «στρατευμένες» κ.λπ. ταινίες ἀπωθοῦν γρήγορα στοὺς περιθώριους, μιά πού αὐτὸ τινάζει στὸν ἀέρα τὶς προθέσεις τους καὶ τὰ ἀποτελέσματά τους.

Καὶ τὰ πέντε κείμενα τοῦ Μπρέχτ προβάλλουν τὸ καθένα γνήσιες ὑλιστικὲς θέσεις:

- 1) Ἐνάντια στὴ θεωρία τοῦ ἔργου τῆς τέχνης ὡς καθρέφτη (κι ἢ πῶς μικρὴ λεπτομέρεια νὰ παράγει νόημα)
- 2) Ἐνάντια στὴν ἀναρχικὴ, ἀνεδαφικὴ, δημαγωγικὴ ἀντίληψη γιὰ τὶς πρωτοπορίες (μόνον ἢ ἐπανεγγραφὴ τοῦ ὑπάρχοντος μᾶς ἐπιτρέπει τὸ ξεπέρασμά του)
- 3) Ἐνάντια στὴ σύγχυση καὶ στὴν ταύτιση τοῦ σημαίνοντος καὶ τοῦ παραπέμποντος (τὸ ἔργο τῆς τέχνης δὲ μιμνῆται τὸ πραγματικὸ, παίρνει θέση ὑπὲρ αὐτοῦ ἢ κατὰ: ἢ ταύτιση σημαίνοντος καὶ παραπέμποντος ἀποκορύβει τὸ σημαίνόμενο).
- 4) Ἐνάντια στὶς δεξιὲς (ἐλιτίστικες) καὶ στὶς ὑπεραριστερὲς (ὀκνηρὲς) δοξασίες σχετικὰ με τὴ σχέση θεατῆ/θεάματος (Μάρξ: «Δὲν ὑπάρχει βασιλικὴ ὁδὸς πρὸς τὴν ἀλήθεια, καὶ μόνον αὐτοὶ πού δὲ φοβοῦνται τὸν κόπο(...) ἔχουν ἐλπίδα νὰ φτάσουν στὶς φωτεινὲς κορφές της»)

Μπέρτολτ Μπρέχτ

Σχετικὰ με τὸ θέατρο τῶν Κινέζων

(Τὰ πέντε παρακάτω κείμενα συναρμολογήθηκαν σ' ἓνα σύνολο, ἀπ' τὸν ἐκδότη τῶν ἀπάντων τοῦ Μπρέχτ)

1

Στυλ καὶ φύση

Εἶναι φυσικὰ ἀνόητο νὰ διαπραγματευόμαστε τὸ στυλ καὶ τὴ φύση σὰν ἀπόλυτες ἀντιθέσεις. Ἡ φύση ἐμφανίζεται με τὴ μορφή μιᾶς ἀναπαραγωγῆς, ὄντας πάντοτε στυλιζαρισμένη. Ἐννοεῖται, βέβαια, ὅτι τὸ Τεχνητὸ εἶναι γιὰ τὴν Τέχνη ἀφύσικο. Καὶ ὅμως, ὁ παραμικρότερος λυγμὸς, πού δὲν τοῦ ἔχει δοθεῖ κάποια μορφή, εἶναι ἀρκετὸς γιὰ νὰ προξενήσει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀφύσικου στοὺς κοινὸς μιᾶς κινέζικης παράστασης κλασικοῦ τύπου, ἀκόμη κι ὅταν αὐτὸ τὸ κοινὸ εἶναι ἐθισμένο στὸν νατουραλισμὸ.

2

Ἡ διατήρηση τῶν χειρονομιῶν ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ

Ἡ συνήθεια τοῦ κινέζικου θεάτρου νὰ διατηρεῖ ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ ἀπαράλλαχτες ὀρισμένους χειρονομίες ἢ στάσεις τῶν σκηνηκῶν τύπων

του, μοιάζει, σέ πρώτη ματιά, άκρως συντηρητική. Τό γεγονός αυτό κρατά τούς περισσότερους από μās μακριά από κάθε σχετική έρευνα, σίγουρα πολύ άδικα, μιά πού ούτε ή έλλειψη τής άνεπαίσθητης εξέλιξης ούτε ή κυριαρχία δεδομένων (άναλλοιώτων) χειρονομιών είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα τού συντηρητισμού. Αυτό πού στήν πραγματικότητα ένδιαφέρει τούς τεχνίτες τού έπικού θεάτρου, δέν είναι ή διατήρηση τών χειρονομιών, αλλά ή τροποποίησή τους, και άκριβέστερα, μιά διατήρηση πού έχει για στόχο τής αυτήν τήν τροποποίηση. Είναι βέβαια αυτόνοτο ότι τό κινέζικο θέατρο τροποποιεί τήν άναπαράσταση τών τύπων τού ρεπερτορίου του, όπως και τό δυτικό. Κι αν οι νέοι ήθοποιοί είναι στήν άρχή άναγκασμένοι νά μιμούνται τούς παλαιότερους, αυτό δέν σημαίνει και ότι τό παίξιμό τους θά περιορίζεται έφόρου ζωής σέ μιά άπομίμηση. Κατά πρώτο λόγο, οι χειρονομίες είναι διαμορφωμένες σύμφωνα μ' έναν άπόσσωπο και – μέχρις ενός σημείου – άπροσδιόριστο τρόπο έτσι ώστε ένας ήθοποιός νά μπορεί νά τίς άναπαράγει χωρίς νά ζημιώνει παράλληλα και τήν προσωπικότητά του. (Σέ ό,τι άφορά έξάλλου τόν κινησιακό και χορογραφικό τομέα, οι χειρονομίες είναι σέ άπίστευτο βαθμό προκαθορισμένες· ή άπροσδιοριστία άφορά μονάχα τό μέτρο τού ήθοποιού, τό χρόνο του κ.λπ. "Ας πάρουμε για παράδειγμα τό τραγούδι: οι νότες είναι κι εδώ βέβαια δοσμένες άπ' τά πριν, όμως ή χοριά τής φωνής, ό χειρισμός τής κ.λπ. καθορίζεται άπ' τήν άπροσδιοριστία πού χαρακτηρίζει τή μουσική τυπολογία). Στή συνέχεια ό ήθοποιός άρχίζει νά τροποποιεί τό παίξιμό του. Αυτές οι τροποποιήσεις του δέν περνούν καθόλου άπαρατήρητες, αντίθετα, σχεδιάζονται μπροστά στό έρευνητικό και προειδοποιητικό βλέμμα τού κοινού, περικλείοντας για τόν ήθοποιό στιγμές κινδύνου: σέ περίπτωση πού δέν κατορθώσει νά πείσει, διακυβεύεται τό όνομά του. Σ' αυτό τό μέτρο ή τροποποίηση είναι πολύ πιο βίαιη άπ' ό,τι σέ μās. Έμεις, βέβαια, επιτρέπουμε σέ όποιονδήποτε ήθοποιό μās, τό άπαιτούμε μάλιστα, νά διαπλάσει έναν άπόλυτα νέο τύπο, έχοντας άφετηρία του κάποιον άλλο προγενέστερο, μόνο πού ό τύπος αυτός διαπλάθεται μέ τελείως τυχαίο τρόπο, χάνει τό σύνδεσμό του μέ τούς άλλους, σύγχρονους ή παλαιότερους, δίχως νά μās λέει τίποτε για' αυτούς· έτσι ό ίδιος ό τύπος δέν έχει στήν πραγματικότητα καθόλου έξελιχτεί: τό πολύ-πολύ θά πρόκειται για μιά παραλλαγή. Ό κινέζος ήθοποιός εκθρονίζει μπροστά στά μάτια τού κοινού του μέ θεαματικό τρόπο όρισμένες χειρονομίες, τίς άπορρίπτει μιά για πάντα, μέ σκοπό νά προκαλέσει μιά έξέγερση αισθητικής τάξης και νά εκτελέσει ό ίδιος μιά πράξη έξέγερσης, ποντάροντας πάνω σ' αυτήν όλόκληρη τήν φήμη του. Τό κοινό δέ θά έγκωμιάσει τό νεωτερισμό του, αλλά μονάχα τήν άξία πού άναγνωρίζει σ' αυτόν τό νεωτερισμό. Ήταν δύσκολο νά άποδειχτεί κανείς ισάξιος μέ τό Παλαιό, κι αυτός τό κατορθώσε. Και όφειλε ν' άντλήσει τό νεωτερισμό του άπ' τό Παλαιό. Μ' αυτό τόν τρόπο ή φυσική στιγμή τής έξέγερσης, ή άπόλυτα όρατή, εκτιμήσιμη, υπεύθυνη πράξη τής ρήξης μέ τό Παλαιό εισάγεται μέσα στή μονιμότητα (πού είναι τό χαρακτηριστικό γνώρισμα τής πραγματικής τέχνης – και τής επιστήμης). Μόνον εκείνοι πού δέν μπορούν ν' άπελευθερωθούν άπ' τίς τυπικές έπιφανειακές μεθόδους μέ τίς όποιες οι δυτικοί ήθοποιοί διαπλάθουν τό ρόλο τους – συναρμολογώντας τον μέ μικρές νευρικές πινελιές, λιγότερο ή περισσότερο ιδιωτικής προέλευσης, πού δηλώνουν έλάχιστα πράγματα και πού άδυνατούν νά σημάνουν κάτι τό Τυπικό – μόνον αυτοί δέν θά μπορέσουν νά καταλάβουν, ότι οι τροποποιήσεις τών χειρονομιών άποτελούν έναν πραγματικά θεμελιώδη νεωτερισμό σέ ό,τι άφορά τήν διάπλαση ενός τύπου. Ή άνατροπή τής ύποκριτικής τέχνης είναι όντως τόσο δύσκολη για μās τούς δυτικούς, έφόσον είναι δύσκολο ν' άνατρέψουμε κάτι, όταν δέν ύπάρχει εκεί τίποτε πού νά μπορεί ν' άνατραπεί.

Σχετικά μέ μία λεπτομέρεια τού κινέζικου θεάτρου

Σίγουρα, έξαιτίας τών κακών έμπειριών πού άποκόμισαν δυτικοί θίασοι και θεατές στήν Κίνα, ό μεγάλος κινέζος ήθοποιός θεώρησε άναγκαίο νά έπιβεβαιώσει έπανηλειμμένα μέσω τού διερμηνέα του, ότι, μολονότι άναπαριστάνει επί σκηνής γυναικείες μορφές, έντούτοις δέν είναι «τραβεστί». Οι έφημερίδες πληροφορήθηκαν ότι ό δόκτωρ Μεί Λάν - Φάγγκ είναι ένας άπόλυτα άρρενωπός άντρας, καλός οικογενειάρχης, πρός τούτοις δέ και τραπεζίτης. Γνωρίζουμε ότι σέ όρισμένες πρωτόγονες περιοχές καθίσταται άναγκαίο - πρός άποφυγή άσχημιών - νά δηλώνεται στό κοινό, ότι ό ήθοποιός πού ύποδύεται έναν παλιάνθρωπο δέν είναι κι ό ίδιος παλιάνθρωπος. Ή άναγκαιότητα αυτή δέν προκύπτει, βέβαια, μονάχα άπ' τόν πρωτογονισμό τών θεατών, αλλά και από τόν πρωτογονισμό τής δυτικής ύποκριτικής τέχνης.

Ό κινέζος ήθοποιός φορά σμόκιν* έπιδεικνύει όρισμένες θηλυκές κινήσεις. Έχουμε εδώ δύο μορφές. Ή πρώτη δείχνει, ή δεύτερη δείχνεται. Άργότερα, κατά τή διάρκεια τής θραδινής παράστασης, ή πρώτη μορφή, ό δόκτωρ (οικογενειάρχης, τραπεζίτης) δείχνει άκόμη περισσότερα στοιχεία τής πρώτης, τό πρόσωπό τής, τήν ένδυμασία τής, τόν τρόπο τής νά εκπλήσσει, τή ζήλεια τής και τό θράσος τής, άκόμη και τή φωνή τής: ή μορφή μέ τό σμόκιν έχει σχεδόν εξαφανιστεί. Ίσως μάλιστα νά μή τήν βλέπαμε καθόλου πιά, εάν ήδη δέν ξεραμε τά πάντα για' αυτήν, εάν ήδη ή φήμη τής δέν ήταν τόσο διαδεδομένη, τουλάχιστον άπ' τόν Είρηνικό μέχρι τά Ουράλια. Όμως ό κινέζος ήθοποιός δέν άποδίδει μεγάλη σημασία στό γεγονός ότι μπορεί νά περπατάει και νά κλαίει όπως μιά όρισμένη γυναίκα. Στήν πραγματικότητα, μονάχα μιά πραγματική γυναίκα θά μπορούσε νά εκτελέσει αυτές τίς χειρονομίες, αλλά σ' αυτή τήν περίπτωση δέν θά έπρεπε νά γίνεται πιά λόγος για τέχνη, και ούτε βέβαια για καλλιτεχνική επίδραση.

* Κατά πάσα πιθανότητα ό Μπρέχτ έννοεί εδώ κάποια συνέντευξη τού συγκεκριμένου ήθοποιού Μεί Λάν Φάγγκ.

Ή διπλή κατάδειξη

Οι κινέζοι δέν δείχνουν μόνον τή συμπεριφορά τών ανθρώπων, αλλά και τή συμπεριφορά τών ήθοποιών. Δείχνουν τόν ιδιαίτερο τρόπο μέ τόν όποιο οι ήθοποιοί παρουσιάζουν τίς χειρονομίες τών ανθρώπων. Πράγμα πού σημαίνει, ότι οι ήθοποιοί μεταφράζουν τή γλώσσα τής καθημερινότητας στή δική τους, ιδιαίτερη γλώσσα. Όταν λοιπόν παρατηρούμε έναν κινέζο ήθοποιό, παρατηρούμε ταυτόχρονα τρία πρόσωπα: ένα πού δείχνει και δύο πού δείχνονται.

Ας ύποθέσουμε ότι ό ήθοποιός πρέπει νά δείξει ένα κορίτσι πού έτοιμάζει τσαί. Πρώτα ό ήθοποιός δείχνει ότι αυτό πού θά δούμε είναι προετοιμασία τσαγιού. Στή συνέχεια δείχνει πώς κανείς έτοιμάζει τσαί σύμφωνα μέ τόν παραδοσιακό τρόπο. Έκτελεί καθορισμένες, διαρκώς επανερχόμενες χειρονομίες, οι όποιες είναι ήδη γεμάτες νόημα. Σέ μιά τρίτη φάση, μās δείχνει αυτό τό συγκεκριμένο κορίτσι, πού μπορεί π.χ. νά είναι όρμητικό ή ύπομονετικό ή έρωτευμένο. Και παράλληλα μās δείχνει, μέ τή βοήθεια επανερχόμενων χειρονομιών, μέ ποιο τρόπο ό ήθοποιός εκφράζει τήν όρμητικότητα ή τήν ύπομονή ή τόν έρωτα.

Σχετικά με την τέχνη του θεάσθαι

Ίδιαίτερα σημαντική μοιάζει για μᾶς ἡ προσπάθεια τοῦ κινέζικου θεάτρου νά παραγάγει μιά πραγματική τέχνη τοῦ θεάσθαι. Παρατηρώντας κανείς αὐτήν τήν τέχνη, τῆς ὁποίας ἡ κατανόηση δέν ἐπαφίεται κατά κανέναν τρόπο μονάχα στό συναίσθημα (τέχνη πού κλείνει τόσα πολλά συμβόλαια μέ τό θεατή της καί πού διατυπώνει τόσους πολλούς κανόνες γιά τό πῶς αὐτός ὀφείλει νά συναλάσσεται μαζί της), θά ἔπρεπε ἀρχικά νά ὑποθέσει ὅτι αὐτή ἡ τέχνη προορίζεται ἀποκλειστικά γιά ἕναν μικρό κύκλο λογίων καί μυημένων. Οὔτε κατά διάνοια, μᾶς πληροφοροῦν: αὐτό τό θέατρο τό καταλαβαίνουν ἀκόμη κι οἱ πλατειές λαϊκές μάζες, παρόλο πού προϋποθέτει τόσα ἐφόδια ἀπ' τό θεατή! Εἶναι θέατρο πού μπορεῖ ν' ἀπαιτεῖ καί νά παράγει μιά τέχνη τοῦ θεάσθαι, μιά τέχνη πού στήν ἀρχή μαθαίνεται καί διδάσκεται, καί πού ὕστερα ἀπαιτεῖ διαρκή τριβή μέ τό ἴδιο τό θέαμα. Καί, ὅπως ὁ κινέζος ἠθοποιός δέν μπορεῖ εὐκόλα νά «ἐξαπατήσει» τό κοινό του, μέ μόνη τή βοήθεια τῆς ὑπνωτιστικῆς του δυνάμεις (ἀντικείμενο ἀπεριόριστης ἀπέχθειας ἀπό μέρος τοῦ κοινού), ἔτσι κι ὁ θεατής δέν μπορεῖ ν' ἀπολαύσει σέ βάθος αὐτή τήν τέχνη, ὅταν δέν διαθέτει τήν ἀπαραίτητη γνώση, ὅταν δέν κατέχει τήν ἱκανότητα τῆς σύγκρισης, ὅταν δέν ἔχει ἐμπεδώσει τούς κανόνες της.

Μετάφραση τοῦ Ν. Λυγγούρη ἀπό τήν γερμ. ἐκδοση τῶν ὑπάντων τοῦ Μπρέχτ *Γραπτά γιά τό θέατρο*, Suhrkamp Verlag, τόμος τέταρτος, κεφάλαιο: «Γύρω ἀπ' τό ἐπάγγελμα τοῦ ἠθοποιού». Τά κείμενα συναρμολόγησε ὁ ἐκδότης· γράφτηκαν τήν ἐποχή πού ὁ Μπρέχτ εἶχε μεταναστεύσει στήν Σκανδιναβία, στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '30).

Οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνρακου

Ἀπό τόν Σ.Μ. Αἴζενσταϊν μέχρι τόν Ἔζρα Πάουντ, κι ἀπό τόν Μπ. Μπρέχτ μέχρι τόν Ἀντονέν Ἀρτώ, οἱ ὀριακοί καλλιτέχνες τοῦ αἰῶνα μας προσέφυγαν πολί' σιγνά σέ κουλτοῦρες διαφορετικές ἀπό τή δική μας (τῆς Κίνας, τῆς Ἰαπωνίας, τοῦ Μεξικοῦ, τοῦ Μπαλί...) μέ σκοπό νά φωτίσουν τούς νόμους πού τίς καθορίζουν καί νά ἐγγράψουν στήν ἴδια τήν καρδιά τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ τά θεμελιῶδη διδάγματά τους: ἐπιχείρηση ριζοσπαστική, πού προσδίδει στήν πρακτική τους ἄλλη διάσταση καί πού περισώζει μ' ἕνα μῆ - ἐξωτικό τρόπο ὅ,τι ἀκόμη ὁ λογοκεντρισμός τῆς Δύσης δέν κατόρθωσε νά μολύνει μέ τόν ἀριστοτελισμό του, τόν πλατωνισμό του, τό χριστιανισμό του καί τόν κυρτσιανισμό του.

Ὁ Ρολάν Μπάρτ συμμετέχει περισσότερο ἴσως ἀπ' ὅλους τούς σύγχρονους στοχαστές σ' αὐτήν τήν ἐπιχείρηση: τό βιβλίο γιά τήν Ἰαπωνία (Ἡ αὐτοκρατορία τῶν σημείων | *L'empire des signes*, *Les sentiers de la création*, Skyra, 1970), σκόρπια ἄρθρα του τυπωμένα σέ διαφορετικά περιοδικά, ἀλλά καί διαρκῶς ἐπανερχόμενες σκέψεις του γύρω ἀπ' τά συστήματα γραφῆς τῆς Ἀνατολῆς, κλονίζουν τόν δυτικό πολιτισμό στά ἴδια του τά γλωσσικά θεμέλια καί ξεγυμνώνουν σέ βάθος κάθε μεταφυσική πού κρατᾶ δέσμιά της κάθε καλλιτεχνική πρακτική, τίς ἐπιστήμες, τή φιλοσοφία, τήν ὁμιλία, τίς συνήθειες καί τίς δοξασίες τῆς Δύσης.

Ἡ ἀνάλυσή του γιά τό θέατρο Μπούνρακου ἀφορᾶ ἀπόλυτα καί τόν κινηματογράφο ἀφοῦ ὁ δυτικός ἠθοποιός διαιωνίζει μέ τό παίξιμο καί τήν τεχνική του τίς ἱερές «μοῦχλες» τῆς (ἀριστερῆς ἢ δεξιᾶς) μεταφυσικῆς σχετικά μέ τό σῶμα καί τήν ὁμιλία: τόν ἀνθρωπομορφισμό, πού κινεῖ τόν ἠθοποιό στή σκηνή καί στήν ὄθονη σύμφωνα μέ διταλιστικά, ἀναλογικά κριτήρια.

Τό βασικό μάθημα πού μᾶς δίνουν οἱ μαριονέτες τοῦ Μπούνρακου δέν εἶναι - ὅπως θά νόμιζε κανείς εὐκόλα - ἐκεῖνο τῆς ἀντιστροφῆς τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ (τοῦ ἀναποδογυρίσματος του, τῆς νέας ἐρμηνείας του κ.λπ.) ἀλλά τῆς κατάτμησής του, τῆς διαίρεσής του, τοῦ πολλαπλασιασμοῦ του, τῆς παράδοξης ἀναδιανομῆς του. Τέρμα πιά μέ τά «εὐρήματα», τούς «νεωτερισμούς», τίς «πρωτοτυπίες» κι ὅλων τῶν εἰδῶν τίς μόδες! Τό Α καί τό Ω τῶν ἀληθινῶν πρωτοποριῶν ἔγκειται στή ριζική, ἀπόλυτη, ἐπίμονη ἀπελευθέρωση τῆς πολλαπλότητας τοῦ νοήματος. Κάθε ἄλλη δραστηριότητα, πού ποθεῖ νά προβάλλει ἐτοῦτο ἢ τό ἄλλο νόημα (τό παλιό, τό ἐπίκαιρο, τό μελλοντικό, τό ἄδηλο ἢ τό φανερό...) συναντᾶ μονάχα τή σύγκυση (τήν ὀκνηρία τοῦ δημιουργοῦ, τήν ἐξαπάτηση τοῦ κοινού). Τό Μπούνρακου ἐκπληρώνει τή θεμελιώδη ἀπαίτηση τοῦ Μπρέχτ, αὐτόν τό διαχωρισμό (*Trennung*) τῶν λειτουργιῶν, πού ὁ δυτικός ἠθοποιός καμώνεται ὅτι μπορεῖ ταυτόχρονα νά «παίξει» μέ τό σῶμα του: φωνή, χειρονομία, πάθος, ἰδέα, κίνηση, ρυθμός, ἰδανικά. Κάθε λειτουργία ἀναλαμβάνεται ἀπό ἕνα διαφορετικό σῶμα μέ τρόπο πού ἡ τέχνη νά μῆ μιμνεῖται πιά κατά τρόπο γελοῖο κάποια Ἰδέα, Ἀρχή, Ὄν ἢ Ἀλήθεια (πρότυπα γιά μᾶς τούς δυτικούς), ἀλλά ν' ἀνοίγει τό χῶρο τῶν ἀπειρῶν κειμένων, τῶν ἀτελεύτητων γλωσσῶν καί τῶν σπειροειδῶν συστημάτων, πού συντρίβουν τό ἕνα μέσα



στην απειροστικοποίησή του. 'Ο θεατής δέν καταναλώνει πιά ένα προϊόν, μιά δομή, αντίθετα αναλώνεται μέσα στην παραγωγή, στη δόμηση του προϊόντος, παίζει μέ τά νοήματα παράγοντάς τα, εκλέγοντας τήν κατάλληλη σ' αυτόν είσοδο γιά τή διείσδυσή του μέσα στό παιχνίδι τών δικτύων, τών γραφών, τών εικόνων και τών ήχων. 'Ο θεατής δέν καθιστά πιά προνομιοῦχο αυτό ή τό άλλο νόημα, αλλά αποδεσμεύει τήν πολλαπλότητά του: τό είναι τής πολλαπλότητας δέ χαρακτηρίζεται οὔτε ἀπ' τήν ἀλήθεια, οὔτε ἀπ' τήν πιθανότητα, οὔτε ἀπ' τή δυνατότητα (του τύπου: «στόν καθένα ή ἀλήθεια του» κ.λπ.), αλλά ὑφαίνεται μέσα ἀπ' τά ἀέναα περάσματα, τά ταξίδια τών κωδίκων, τίς μεταναστεύσεις τών σημασιῶν, πού συνεπάγονται τήν ἀπώλεια κάθε πρώτης Καταγωγῆς και κάθε ἐπί μέρους ἀλήθειας μέσα σ' αυτό τό σύμπαν τών σημαινόντων, δομική ἀρχή του οποίου δέν είναι ή γραμματική, ή ἀφήγηση, οί σύνδεσμοι, αλλά τό παιχνίδι, ή κονιορτοποίηση του νοήματος σέ ὄφελος τής ἀδιάκοπης διάχυσής του πρός ὄλες τίς κατευθύνσεις. 'Η στερεοφωνία, ή στερεογραφία τής αισθητικῆς ὕλης αυτός είναι ὁ σκοπός τής μοντέρνας τέχνης, κι ὄχι ή γραμμικότητα ή οί κεντροφύγες δυνάμεις τής (ή διαφάνεια). Κι ἄν κάθε κονιορτοποίηση του θησαυροῦ του σημαίνοντος δέν παράγει παρά τή χρυσόσκονή του, αυτό συμβαίνει μέ σκοπό τή διαύγεια τής ἀνάγνωσης και τή δυνατότητα τής ἀπόλαυσης του αισθητικῶν ἔργων: σκοπός πού συνδέει μεταξύ τους τήν 'Ιδεολογία και τήν Αἰσθητική, τήν Πολιτική και τήν 'Ηδονή και πού ἐκπληρώνει τούς πόθους τών σύγχρονων ὑλιστικῶν θεωριῶν γύρω ἀπ' τό σῶμα και τό γράμμα.

N: Λυγγούρης



Roland Barthes

Μάθημα γραφῆς

Οί κούκλες του Μπούρακου ἔχουν ὕψος ένα ὡς δύο μέτρα. Πρόκειται γιά μικρούς ἄντρες ή γιά μικρές γυναῖκες μέ κινητά μέλη, κινητά χέρια και κινητό σῶμα. Τρεῖς ὄρατοί ἄντρες περιστοιχίζουν, ὑποβαστάζουν, συνοδεύουν, κινούν κάθε κούκλα: ὁ ἀρχηγός κρατά τό ἐπάνω μέρος τής κούκλας και τό δεξί της μπράτσο· ἔχει τό πρόσωπό του ἀκάλυπτο, ένα πρόσωπο λεῖο, φωτεινό, ἀπαθές, ψυχρό, «ένα φρεσκοπλυμένο λευκό κρεμύδι»¹. Οί δύο βοηθοί του φοροῦν μαῦρα· ένα ὕφασμα σκεπάζει τό πρόσωπό τους· ὁ πρῶτος φορά γάντια, πού ἀφήνουν ἐλεύθερο τό δαίκτη του και κρατά μιά μεγάλη ψαλίδα μέ νήματα, μέ τήν ὁποία κινεῖ τό ἀριστερό χέρι τής κούκλας, ἀπό τόν ὦμο και τόν καρπό· ὁ δεύτερος, ἔρποντας, ὑποβαστάζει τό σῶμα της και τής ἐπιτρέπει τό βάδισμα. Καί οί τρεῖς ἐλίσσονται κατά μήκος μιάς τάφρου, τόσο ρηχῆς ὡστε νά μπορεῖς νά τούς βλέπεις. Τό σκηνικό βρῖσκεται πίσω τους ὅπως και στό θέατρο.

Στό πλάι, πάνω σέ μιά ἐξέδρα, κάθονται οί μουσικοί και οί ἀφηγητές. 'Ο ρόλος τους είναι νά ἐκφράσουν τό κείμενο (ὅπως κανεῖς στίβει ένα φρούτο)· τό κείμενο αυτό μισο-ἀπαγγέλλεται, μισο-τραγουδιέται· οί μουσικοί του δίνουν τή στήξη του μέ δυνατά κτυπήματα στά πλήκτρα του shamisen², ἐνῶ οί ἀφηγητές του δίνουν τό μέτρο και ταυτόχρονα τό διαχέουν μέ βίαιο και περίτεχνο τρόπο. Οί ἀφηγητές - τηλεβόες κάθονται ἰδρωμένοι και ἀκίνητοι πίσω ἀπό μικρά ἀναλόγια. Πάνω στά ἀναλόγια βρῖσκεται τό λιμπρέτο μέ τούς μεγάλους κάθετους χαρακτήρες (εὐδιάκριτους και ἀπό μακριά, ὅταν γυρίζουν τίς σελίδες), του οποίου τή γραφή οί ἀφηγητές ἀποδίδουν φωνητικά. 'Ένα μεγάλο, τριγωνικό, τεταμένο πανί είναι κολλημένο πάνω στους ὦμους τους, σάν χαρταετός, και πλαισιώνει τό πρόσωπό τους πού προσφέρεται σέ ὄλες τίς φρικι-άσεις τής φωνῆς.

'Η ἀντίθεση εἶναι ένα ἀπό τά προνομιοῦχα σχήματα λόγου του πολιτισμοῦ μας, ἐπειδή ἀναμφίβολα ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα στόν τρόπο πού βλέπουμε τό καλό και τό κακό, ὅπως ἐπίσης και σέ ἕναν ἀπαρχαιωμένο ἐμβληματισμό, πού μᾶς κάνει νά μετατρέπουμε κάθε ὄνομα σέ σύνθημα ἐναντία στό ἀντώνυμό του: τήν δημιουργικότητα ἐναντία στην ἐφύια,

1. « Ένα φρεσκοπλυμένο λευκό κρεμύδι αἰσθησι ψυχροῦ» (Χαΐκου του Γιαπωνέζου ποιητή Μπασό)

Χαΐκού ὀνομάζεται ένα ποῦμα τριῶν στίχων (πρῶτος και τρίτος πεντασύλλαβος, δεύτερος ἐπασύλλαβος) πού σκοπεύει νά ἀποδώσει μέσα ἀπό τήν ἐπίκληση μιάς ἀπλῆς σκηνῆς κάποια ψυχική κατάσταση ή κάποια φευγαλέα συγκίνηση. Λογοτεχνικός κλάδος του Ζέν (ή ἐπιρροή του ὁποῖου ἀπλώθηκε και σ' ἄλλους τομείς: τήν τέχνη του τοξότη, τήν ζωγραφική, τήν τελετουργία του τσαγιού, τήν διακόσμηση μέ λουλούδια κ.λπ.) τό Χαΐκού εἶναι ή ἔκφραση μιάς στιγμιαίας φώτισης.

«Στό Χαΐκού», γράφει ὁ Μπάρτ, «ὁ περιορισμός τής γλώσσας είναι σκοπός μιάς ἀδιανόητης μέριμνας, γιατί τό πρόβλημα δέν είναι νά είναι λακωνικός (δηλ. νά συντομεύεις τό σημαίνον χωρίς νά ἐλαττώσεις τήν πυκνότητα του σημαινομένου) ἀλλά ἀντίθετα νά ἐπιδράσεις πάνω στην ἴδια τή ρίζα του νοήματος γιά νά καταφέρεις νά μὴν ἐκραγεῖ τό νόημα, νά μὴν ἐσωτερικευτεῖ, νά μὴν ὑπονοηθεῖ, νά μὴν ἀπαγκιστρωθεῖ, νά μὴν περιπλανηθεῖ μέσα στην ἀπειρία τών μεταφορῶν,

τόν αυθορμητισμό ενάντια στο στοχασμό, την αλήθεια ενάντια στο φαινόμενο κ.λπ. Το Μπούνρακου εμπνέει αυτές τις αντιθέσεις, καθώς και την αντωνυμία που ρυθμίζει δλόκληρη την ήθική του λόγου μας. (discours). Χρησιμοποιώντας μία θεμελιώδη αντιλογία, εκείνη του έμψυχου / άψυχου (παρούσα έξ' άλλου μέσα στην ίδια τη δομή της γιαπωνέζικης γλώσσας), την διαταράσσει, την αφανίζει, χωρίς κανέναν από τους δύο όρους της να βγαίνει κερδισμένος. Σέ μās ή μαριονέτα (για παράδειγμα ο Πουλτσινέλα) έχει σκοπό της να επιστρέψει στον ήθοποιό τό είδωλό του αντεστραμμένο! Έμψυχώνει τό άψυχο, αλλά αυτό φανερώνει μόνο πίο καθαρά τόν ξεπεσμό της και τή χαμέρεια της αδράνείας της. Καρικατούρα της «ζωής» επιβεβαιώνει, ακριβώς γι' αυτό, τά ήθικά όρια της ζωής και επιδιώκει να φυλακίσει τήν όμορφιά, τήν αλήθεια και τήν συγκίνηση μέσα στο ζωντανό σώμα του ήθοποιού, ό όποιος έντούτοις φτιάχνει απ' αυτό τό σώμα μιάν άπάτη. Το Μπούνρακου δέν μαϊμονίζει τόν ήθοποιό, αντίθετα μās άπαλλάσσει απ' αυτόν. Μέ ποιόν τρόπο; Ακριβώς μέ τή βοήθεια μιάς προβληματικής γύρω απ' τό ανθρώπινο σώμα, τήν όποία ή άψυχη ύλη έξυπηρετεί μέ άπείρως μεγαλύτερη άυστηρότητα και παλμό απ' ό,τι τό έμψυχο σώμα (τό προικισμένο μέ μιά «ψυχή»).

Ό δυτικός (νατουραλιστικός) ήθοποιός δέν είναι ποτέ όμορφος· ή ουσία του σώματός του θέλει να είναι φυσιολογική και όχι πλαστική: είναι μιά συλλογή από όργανα, ένα μυϊκό σύστημα από πάθη, του όποιου κάθε έλατήριο (φωνή, παρουσιαστικό, χειρονομίες) υποβάλλεται σ' ένα είδος γυμναστικής άσκησης. Αλλά, χάρι σ' ένα αναποδογύρισμα χαρακτηριστικό στους άστους, τό σώμα του ήθοποιού, άν και κατασκευάζεται σύμφωνα μέ μιά διαίρεση των ουσιών των παθών, έντούτοις δανείζεται από τή φυσιολογία τό άλλοθι μιάς οργανικής ένότητας, της ένότητας της «ζωής»: ή ήθοποιός δέν είναι τότε παρά μιά μαριονέτα, παρά τό ρευστό παίξιμό του, που δέν έχει για πρότυπο τό χάνδι, αλλά μονάχα τήν «αλήθεια» των σπλάχνων.

Έτσι, πίσω απ' τά «ζωντανά» και «φυσικά» του προσχήματα, ό δυτικός ήθοποιός διαφυλάσσει τή διαίρεση του σώματός του και συνεπώς τήν τροφή των φαντασμάτων μας: έδώ έρωτικοποιείται ή φωνή, εκεί τό βλέμμα και πίο κεί τό στήσιμό του, όπως τόσα και τόσα τμήματα του σώματος, όπως τόσα και τόσα φετίχ. Η δυτική μαριονέτα, ακόμη κι αυτή (τό βλέπουμε ξεκάθαρα στον Πουλτσινέλα) είναι ένα φαντασματικό υποπροϊόν: όντας μιά συρρίκνωση, μιά ξεχαρβαλωμένη αντανάκλαση, μέρος της τάξης των ανθρώπινων, καθώς μās τό υπενθυμίζει άδιάκοπα ή καρικατουριστική υπόκρισή της, δέν ζει σαν ολοκληρωμένο, άπόλυτα δονούμενο σώμα, αλλά σαν μιά χορταστική μερίδα του ήθοποιού, από τόν όποιον προέρχεται. Η μαριονέτα, σαν αυτόματο, είναι πάντα ένα κινούμενο κομμάτι, ένα τίναγμα, ένας κραδασμός, ουσία του άσυνεχούς, διαμελισμένη προβολή των κινήσεων του σώματος: τέλος σαν κούκλα, σαν άσυνείδητη μνήμη από ξεφτίδι ή και από πάνα, είναι βέβαια, τό φαλλικό «μικρό πράγμα» («Der kleine»), που έπεσε από τό σώμα για να γίνει φετίχ.

Η ίδια φαντασματική καταγωγή είναι δυνατόν να καθορίζει και τή γιαπωνέζικη μαριονέτα: αλλά ή τέχνη του Μπούνρακου της προσδίδει ένα διαφορετικό νόημα. Το Μπούνρακου δέν σκοπεύει να «έμψυχώσει» ένα άψυχο αντικείμενο, να ζωντανέψει ένα κομμάτι του σώματος, ένα τμήμα του ανθρώπου, περισιώζοντας τόν «μερικό» του προορισμό, δέν επιδιώκει να μιμηθεί τό σώμα, αλλά τήν αισθητή άφαιρέση του, θά έλεγα! Ό άνθρωπάκος του Μπούνρακου χωρίς να καταφεύγει στο ψέμμα, άποταμιεύει και λέει όλα αυτά που άποδίδουμε στο όλικό σώμα και που τά άρνούμαστε στους ήθοποιούς μας πίσω από τό πρόσχημα κάποιας «ζωντανής», οργανικής ένότητας: τήν ευθραυστότητα, τή διακριτικότητα, τή μεγαλοπρέπεια, τήν άπιαστη άπόχρωση, τήν έγκατάλειψη κάθε

στις σφαίρες του συμβόλου. Η όλιγολογία του Χαϊκού δέν είναι μορφική: τό Χαϊκού δέν είναι πλούσια σκέψη που περιορίζεται σε μιά σύντομη μορφή, αλλά ένα σύντομο συμβάν που βρίσκει μέ μιάς τή σωστή του μορφή (...) Το Χαϊκού βασισμένο σε μιά μεταφυσική χωρίς υποκείμενο και χωρίς θεό, άντιστοιχεί στο βουδιστικό Μι, στο σατόρι Ζέν που δέν είναι καθόλου μιά επιφώτιση από το Θεό, αλλά «έγρήγορη μπρός στο γεγονός», κατανόηση του αντικειμένου ως γεγονόςτος κι όχι ως ουσίας...» (Η άυτοκρατορία των σημείων).

Ό Μπασό ήταν μοναχός που έζησε τόν 17ο αϊ. και που παραμένει ένας από τους γνωστότερους ποιητές του Χαϊκού. (Σ. τ. Σ.)

2. Το σαμιζέν είναι τό πιο δημοφιλές όργανο της γιαπωνέζικης μουσικής. Υπάρχει σε τρία διαφορετικά μεγέθη. Το μεγαλύτερο χρησιμοποιείται άποκλειστικά για τήν παράσταση του θεάματος Μπούνρακου, που άπαιτεί θαθείες και διαπεραστικές νότες αντί για ήχους μελωδικούς και ποιητικούς.

Σύμφωνα μέ τήν παράδοση, στο θέμα Μπούνρακου, τό σαμιζέν λειτουργεί άξιολογώντας τήν όμιλία του άφηγητή και κρατώντας τους χειριστές των μαριονετών άφοσιωμένους στις κινήσεις τους. Ακόμη κι άν δέν είμαστε γνώστες αυτών των τεχνικών θεμάτων, δέν πρέπει να άγνοούμε τόν σημαντικό ρόλο του σαμιζέν στο ξετύλιγμα του θεάματος του Μπούνρακου. Ανάλογα μέ τόν τρόπο που παίζεται, τό σαμιζέν, θγάζει ιδιαίτερους ήχους που θεωρούνται ότι υποβάλλουν διάφορα συναισθήματα ενώ βοηθούν στη δημιουργία κατάλληλης άτμόσφαιρας για τήν ιστορία που εξελίσσεται εκεί κοντά. (Σ. τ. Σ.)



Σκηνή απ' το έργο *Shimpan Utazaemon* ('Ο τριγωνικός έρωτας)



κοινοτυπίας, τή μελωδική φρασεολογία τής χειρονομίας, με δύο λόγια, τήν ίδια τήν ποιότητα πού οί όνειροφαντασίες τής παλαιάς θεολογίας απέδιδαν στό ένδοξο σώμα, δηλαδή, τό πράο, τό φωτεινό, τό ανάλαφρο, τό λεπτό. Νά τί έπιτυγχάνει τό *Μπούνρακου*, νά πώς μετατρέπει τό φετιχιστικό σώμα σέ σώμα άξιαγάπητο, νά πώς άρνεϊται τήν άντωνυμία του *έμψυχου / άψυχου* και πώς άπαλλάσσεται άπό τήν έννοια πού κρύβεται πίσω άπό κάθε έμψύχωση τής ύλης και πού πολύ άπλά όνομάζουμε «ψυχή».

Μιά άλλη αντίθεση πού καταστρέφεται, είναι εκείνη του *μέσα / έξω*. 'Ας πάρουμε γιά παράδειγμα τό δυτικό θέατρο, τών τελευταίων αϊώνων· έχει ούσιώδη λειτουργία του νά μās άποκαλύψει αυτό πού θεωρούμε μυστικό (τά «συναισθήματα», τίς «καταστάσεις», τίς «συγκρούσεις»), άποκρύβοντάς μās ταυτόχρονα τό ίδιο τό τέχνασμα τής άποκάλυψης (τίς κάθε λογής μηχανές, τή σκηνογραφία, τά φτιασιδώματα, τά φωτιστικά σώματα). 'Η ίταλική σκηνή είναι ό χώρος αυτής τής άπάτης: έδώ τά πάντα διαδραματίζονται μέσα σ' ένα έσωτερικό, πού ένας κρυμμένος θεατής τό άνοίγει, τό κατασκοπεύει, τό τσακώνει και τό άπολαμβάνει κρυφά. Αυτός ό χώρος είναι θεολογικός, είναι χώρος τής 'Αμαρτίας: άπό τή μία, κάτω άπό τό φώς τών προβολέων, πού προσποιείται ότι άγνοεί, ό ήθοποιός, δηλαδή ή χειρονομία και ή όμιλία, άπ' τήν άλλη, μέσα στό σκοτάδι, τό κοινό, δηλαδή ή συνείδηση. Τό *Μπούνρακου* δέν άνατρέπει άμεσα τή σχέση τής αίθουσας και τής σκηνής (έξ άλλου, ούτε κι ό Μπέχτ έκανε κάτι τέτοιο), άν και οί γιαπωνέζικες αίθουσες είναι λιγότερο περιφραγμένες, άποπνικτικές και βαριές άπό τίς δικές μās. Τό *Μπούνρακου* άλλοιώνει σέ βάθος τόν κινητήριο κρικό, πού συνδέει τόν ήρωα μέ τόν ήθοποιό, και πού έμεις τόν άντιλαμβανόμαστε πάντοτε σαν τό μέσο πού έκφράζει τήν έσωτερικότητα. Πρέπει νά θυμηθούμε ότι οί χειριστές του θεάματος είναι όρατοί και ταυτόχρονα άπαθείς! Οί μαυροντυμένοι άντρες καταγίνονται μέ τήν κούκλα χωρίς νά έπιδεικνύουν κάποια έπιδεξιότητα ή διακριτικότητα, και, μπορούμε νά πούμε, χωρίς καμιά αυτοδιαφημιστική δημαγωγία. Είναι σιωπηλοί, γοργοί και κομποί, οί πράξεις τους μεταιδάζουν τό νόημα μέ χειρουργική άκρίβεια και χρωματίζονται άπ' αυτό τό μείγμα δύναμης και λεπτότητας, πού σφραγίζει τό γιαπωνέζικο κινησιακό σύστημα και πού μοιάζει σαν τό αισθητικό περιδλhma τής άποτελεσματικότητας. 'Όσο γιά τόν άρχηγό τους, τό κεφάλι του είναι ξεσκέπαστο, καθώς ήδη είπαμε πιό πάνω. Τό πρόσωπό του λείο, γυμνό και άφπιασίδωτο, φέρνει τή σφραγίδα του *πολίτη* (και όχι του θεατρικού ήθοποιού) και προσφέρεται προς άνάγνωση στους θεατές. 'Αλλά αυτό πού μέ τόση φροντίδα και άκρίβεια μās προσφέρεται νά διαβάσουμε, είναι ότι στό πρόσωπο αυτό δέν διαβάζεται τίποτε. Ξαναδρίσκουμε έδώ αυτήν τήν άπουσία του νοήματος, πού φεγγοβολεί μέσα σέ τόσα έργα τής 'Ανατολής και πού πολύ δύσκολα μπορούμε νά κατανοήσουμε, έφόσον σέ μās, τό νά επιτίθεσαι στό νόημα σημαίνει ή νά τό κρύβεις ή νά τό άντιστρέφεις, όχι όμως και νά του επιτρέπεις νά άπουσιάζει. Στο *Μπούνρακου* οί πηγές του θεάτρου εκθέτονται μέσα άπ' τήν άπουσία τους. Κι' αυτό πού άποπέμπεται άπό τή σκηνή είναι ή ύστερία, δηλαδή τό ίδιο τό θέατρο. Στή θέση της μπαίνει ή άναγκαία γιά τήν παραγωγή του θεάματος δράση: ή έργασία παίρνει τή θέση τής έσωτερικότητας.

Είναι λοιπόν μάταιο νά άναρωτιέται κανείς, όπως όρισμένοι ευρωπαίοι (ό Κλωντέλ...) άν ό θεατής καταφέρει ή όχι νά λημονήσει τήν παρουσία τών χειριστών. Τό *Μπούνρακου* ούτε μās άποκρύβει τίποτε ούτε και μās άποκαλύπτει έμφαντικά τά έλατήριά του. Κι έτσι άπαλλάσσει τό θυμικό του ήθοποιού άπό κάθε ίχνος ίερού και καταλύει τόν μεταφυσικό δεσμό πού ή Δύση άναγκαστικά έγκαθιδρύει άνάμεσα στην ψυχή και τό σώμα, στην αίτία και τό άποτέλεσμα, στον κινητήρα και τή συσκευή, στον χειριστή και τόν εκτελεστή, στό Πεπρωμένο και τόν άν-

θρωπο. στί Θεό καί τό δημιούργημα⁴: πώς θά ήταν δυνατόν νά δοῦμε ἕνα Θεό στή μορφή τοῦ χειριστή, τή στιγμή πού αὐτός εἶναι μπροστά στά μάτια μας: Ἡ μαριονέτα τοῦ Μπούνρακου δέν κρέμεται ἀπό νήματα. Τό ὅτι δέν ὑπάρχουν πιά νήματα, σημαίνει ὅτι δέν ὑπάρχει πιά οὔτε μεταφορά, οὔτε πεπωμένο. Ἡ μαριονέτα δέν μαϊμουδιίζει πιά τό δημιούργημα τοῦ Θεοῦ, καί ἔτσι ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι πιά μαριονέτα στά χέρια τῆς θεότητας, τό μέσα δέν ἐπιτάσσει πιά τό ἔξω.

Τέλος, τό Μπούνρακου ἐπιτίθεται ἐνάντια στή γραφή τοῦ θεάματος, ἐπιχείρηση ἀκόμη πιό ριζοσπαστική. Σέ μᾶς, αὐτή ἡ γραφή συνεπάγεται μιά ψευδαίσθηση δλότητας. «Εἶναι ἀρκετά δύσκολο νά πάψουμε νά θεωροῦμε μιά καλλιτεχνική παράσταση σάν ἕνα ὄλο, ὅπως συχνά τό συνηθίζουμε», λέει ὁ Μπρέχτ⁵. Γι' αὐτό τό λόγο ὑπάρχουν ἐποχές, λ.χ. ἐκεῖνη τῶν ἐλληνικῶν χορικῶν ἢ τῆς ἀστικής ὄπερας, κατά τίς ὁποῖες θεωροῦμε τή λυρική τέχνη ταυτόχρονη σύμπτωση πολλῶν ἐκφραστικῶν μέσων μέ κοινή καί ἐνιαία καταγωγή (τραγούδι, παίξιμο, μιμική). Αὐτή ἡ καταγωγή εἶναι τό σῶμα· ἡ δέ ποθομένη δλότητα ἔχει γιά πρότυπό της τήν ὀργανική ἐνότητα: τό δυτικό θέαμα εἶναι ἀνθρωπομορφικό⁶. Ἡ χειρονομία του καί ἡ ὀμιλία του (ἀφήνω κατά μέρος τό τραγούδι) σχηματίζουν καί τά δύο μαζί ἕνα μοναδικό πλέγμα, ἕνα εἶδος συμπαγοῦς καί λείου μυϊκοῦ ἴσοῦ, πού ἐπιτρέπει τήν ἐκφραση, χωρίς ὅμως ποτέ νά τή διαιρεῖ: ἡ ἐνότητα τῆς κίνησης καί τῆς φωνῆς παράγει αὐτόν πού παίζει· μέ ἄλλα λόγια, μέσα σ' αὐτή τήν ἐνότητα κατασκευάζεται τό πρόσωπο τοῦ ἥρωα. - δηλαδή ὁ ἠθοποιός. Ἀντίθετα, στή σκηνή τοῦ Μπούνρακου δέν ὑπάρχει κανένα πρόσωπο, ἢ ἀκριδέστερα, κανένα πρόσωπο δέν ἐγκαθιδρύεται πάνω στή σκηνή. Ἡ σαρκική (προσωπική) ψευδαίσθηση ἐξαφανίζεται, ὄχι ἐπειδή οἱ ἠθοποιοί εἶναι ἀπό ξύλο ἢ ὑφασμα (ἀφοῦ εἶδαμε ὅτι στό Μπούνρακου τό σῶμα εἶναι κατά κάποιον τρόπο ἀξιαγάπητο), ἀλλά ἐπειδή οἱ ἐκφραστικοί κώδικες ἀποσυνδέονται μεταξύ τους, ἀποκολλοῦνται ἀπό τήν ὀργανική γλίτσα, μέσα στήν ὁποία τοῦς κρατᾶ δέσμιους τό δυτικό θέατρο.

Στήν πραγματικότητα τό Μπούνρακου ἐφαρμόζει τρεῖς ξεχωριστές γραφές, τίς ὁποῖες μᾶς προσφέρει νά διαβάσουμε ταυτόχρονα, μέσα σέ τρεῖς τόπους τοῦ θεάματος: τή μαριονέτα, τό χειριστή, τόν ἀφηγητή: τήν ἐκτελεσμένη χειρονομία, τήν ἐκτελεστική χειρονομία, τή φωνητική χειρονομία. Ἡ φωνή: κατεξοχὴν μίξα μέσα στό παιχνίδι τῆς μοντέρνας τέχνης, ἰδιότυπη γλωσσική ὕλη, πού ὄλοι ποθοῦμε τό θρίαμβό της. Ἡ σύγχρονη κοινωνία θαρρεῖ ὅτι ἔφερε στό φῶς τόν πολιτισμό τῆς εἰκόνας (χιλιοειπωμένη ἄποψη), στήν πραγματικότητα ὅμως αὐτό πού κυριαρχεῖ παντοῦ καί ἰδιαίτερα στό ἐλεύθερο χρόνο μας (πού τόν ξοδεύουμε κουβεντιάζοντας) εἶναι ἕνας πολιτισμός τοῦ λόγου. Ἀντίθετα, τό Μπούνρακου δίνει ἕναν περιορισμένο ρόλο στή φωνή. Ἄν καί δέν τήν καταργεῖ, τῆς προσφέρει ἐντούτοις μιά ἀπόλυτα καθορισμένη λειτουργία, πού οὐσία της εἶναι ἡ κοινοτυπία. Στήν φωνή τοῦ ἀφηγητή συγκεντρώνονται πράγματι: ἡ ἑξαλλη κραυγή, ὁ στριγγός, γυναικεῖος τόνος, οἱ σπασμένοι τονισμοί, οἱ λυγμοί, οἱ παροξυσμοί τῆς ὀργῆς, τῆς οἰμωγῆς τῆς δέησης, τῆς κατάπληξης, τό αἰσχρό πάθος, δλόκληρη ἡ κουζίνα τῆς συγκίνησης, ἐπεξεργασμένη φανερά στό ἐπίπεδο αὐτοῦ τοῦ ἐσωτερικοῦ, ἐντοσθιακοῦ σώματος, πού ἔχει σάν μεσολαθητικό τόν λάρυγγα. Ἐπιπλέον, αὐτή ἡ παραφορά δέν δίνεται παρὰ μέσω τοῦ ἴδιου τοῦ κώδικα τῆς παραφοράς. Ἡ φωνή κινεῖται ἀποκλειστικά μέσα ἀπό διάχυτα σημεῖα ἐνός ψυχικοῦ κλονισμοῦ. Ἡ φωνητική ὕλη σπρώχνεται ἔξω ἀπό τό ἀκίνητο σῶμα, τριγωνίζεται ἀπό τό ροῦχο, συνδέεται μέ τό διβλόιο πού τήν καθοδηγεῖ ἀπό τό ἀναλόγιο του, χρυσοκεντιέται ἀπό τοῦς στεγνοῦς ἤχους τοῦ shamisen, τοῦς ὁποῖους ὁ μουσικός ἀποδίδει μέ ἐλαφρό φάλτσο (μέ ἀνάρμοστο τρόπο). Ἔτσι γράφεται, κωδικοποιεῖται, γίνεται ἀσυνεχῆς, ἀντικείμενο εἰρωνίας (ὄχι ὅμως μέ τήν σκαπτική ἐννοια τοῦ ὄρου). Καί ἔτσι αὐτό πού ἐξωτερικεύει ἡ φωνή, σέ τελευταία ἀνάλυση, δέν εἶναι αὐτό πού

4. «Τό Μπούνρακου (...) εἶναι μεταφυσικό θέατρο (...). Ἡ μαριονέτα εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Ὁ χειριστής εἶναι ὁ Θεός. Οἱ βοηθοί εἶναι οἱ ἀγγελιαφόροι τοῦ Πεπωμένου». (J. L. Barrault, «Le Bunraku» στά Cahiers Renaud-Barrault, ἀρ. 31, Νοῦμβριος 1969, σελ. 53).

[Θά προσθέσουμε μετά ἀπό τό ταῦτά τοῦ Ζ. Α. Μπαρό καί ἕνα ἄλλο ταῦτά τοῦ διάσημου συγγραφέα Πόλ Κλωντέλ, πού ὁ Μπαρό δέν παραλείπει νά ἀναφέρεται. Ἐμπνευσμένος ἀπό παραστάσεις Μπούνρακου πού εἶχε δεῖ στήν Ἰαπωνία, ὁ Κλωντέλ ἔγραψε γι' αὐτό τό θέαμα ὡραίες σελίδες, ἀλλά ἀπό μιά ὀπτική καθαρά μεταφυσική, αὐτή πού ὁ ἴδιος ὁ Μπαρό ἀρνιέται στό κείμενό του: «Δέν εἶναι ἠθοποιοῦς πού μιλάει, εἶναι ὀμιλία σέ δράση γράφει ὁ Κλωντέλ γιά τήν κούκλα. Τό ξύλινο πρόσωπο ἐνσαρκώνει τήν προσωποποίηση. Πλῆει πάνω στό ρευστό σύνορο ἀνάμεσα στό γεγονός καί στήν διήγηση. Οἱ θεατές βλέπουν πάνω του, ὅλα ὅσα ὁ ἀφηγητής ξεφωνίζει ἀπό τό ἀναλόγιο του, ἐνῶ τόν σιγοντάρει τό σαμιζέν, τό ὄργανο πού μεταδίδει τό φρίκισμα τῶν σφιγμένων νεύρων καί ὁ συναδελφος στό πλάι, πού μέ ἀναρθρες κραυγές καί μουγκρητά μεταφέρει ὄχι μόνο τήν συγκίνηση τῆς σκηνῆς ἀλλά καί τόν πόθο τοῦ φανταστικοῦ πλάσματος νά ὑπάρξει, τήν προσπάθειά του νά ζωντανέψει. Ἡ μαριονέτα εἶναι σάν φάντασμα. Τά πόδια της δέν ἀκουμποῦν στή γῆ. Κανένα χέρι δέν τήν ἀγγίζει καί ἐκεῖνη δέν μπορεῖ ν' ἀγγίξει. Ὅλη της ἡ ζωὴ καί ἡ κίνηση δγαίνου ἀπ' τήν καρδιά καί ἀπ' αὐτή τή μουσική συνᾶρση ἀπό μασκαρεμένους θαυμαστές πίσω της. Ἄπ' αὐτό τό συλλογικό πεπωμένο πού ἐκεῖνη ἐκφράζει.» Σ.τ.Σ.]

5. «Ἐντυπώσεις ἀποστασιοποίησης στήν κινεζικὴ ὑποκριτικὴ τέχνη», ἀπὸ τὴν Ἄγορά τοῦ προοιωνίου - διάλογος γιὰ ἕναν νέο τρόπο θεατρικοῦ παιξίματος - κεφάλαιο: «Ἡ τρίτη



νύχτα». Γραπτά γιὰ τό θέατρο, τόμος πέμπτος τῆς γερμανικῆς ἔκδοσης Suhrkamp τῶν ἀπάντων τοῦ Μπρέχτ.

Ἄριστοτέλη, Ποιητικά, 1459α. «Εἶναι λοιπὸν φανερό ὅτι ἡ μυθολογία πρέπει νά γίνεται καθὼς στίς τραγωδίες, δηλαδή, δραματική καί γύρω ἀπὸ μιά δλόκληρη καί τέλεια πράξη, πού νά ἔχει ἀρχὴ καί μέση καί τέλος, ὅπως ἕνας ζωντανὸς ὀργανισμός...»

μεταφέρει (τά «συναισθήματα») ἀλλά τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό, τήν ἴδια της τήν ἐκπόρευση.

Τό σημαῖνον, προσποιεῖται ὅτι μᾶς μεταδίδει περιεχόμενα, πού παίρνουν τή μορφή τοῦ ἀνέκδοτου ἢ τοῦ πάθους, ἐνῶ παράλληλα, δέν παύει νά ἀντιστρέφεται πονηρά, ὅπως ἕνα γάντι πού τό γυρίζουμε ἀνάποδα.

Ἡ φωνὴ δίχως νά ἐξαλείφεται (πράγμα πού θά σήμαινε ὅτι τή λογοκρίνουμε, δηλαδή ὅτι ἀναγνωρίζουμε τή σπουδαιότητά της), παραμερίζεται (οἱ ἀφηγητές βρῖσκονται πάνω σέ μιά ἐξέδρα στό πλάι τῆς σκηνῆς). Τό Μπούνρακου προσφέρει στή φωνή ἕνα ἀντίβαρο, ἢ μάλλον, μιά ἀντίβαρη κίνηση: τή χειρονομία. Καί εἶναι διπλή: στό ἐπίπεδο τῆς μαριονέτας εἶναι χειρονομία συγκινησιακή (πολλοὶ κλαίνε μέ τήν αὐτοκτονία τῆς κούκλας - ἐρωμένης)· στό ἐπίπεδο τῶν χειριστῶν εἶναι πράξη μεταβατική. Στή δική μας θεατρικὴ τέχνη, ἡ ἠθοποιός προσποιεῖται ὅτι δρᾷ.

άλλα οί πράξεις του δέν είναι παρά χειρονομίες: θέατρο καί μόνο θέατρο πάνω στή σκηνή, κι όμως πρόκειται γιά δειλό θέατρο. Τό Μπούνρακου, έξ όρισμού, διαχωρίζει τήν πράξη από τή χειρονομία: επιδεικνύει τή χειρονομία, μάς αφήνει νά δούμε τήν πράξη, εκθέτει ταυτόχρονα τέχνη καί εργασία, αποδίδει στήν κάθε μιά τή δική της γραφή. Ή φωνή (καί δέ διακινδυνεύουμε τίποτε αφήνοντάς την νά ξεαντλήσει όλες τίς δυνατότητες τής γκάμας της), ή φωνή λοιπόν συνοδεύεται από έναν τεράστιο όγκο σιωπής, όπου έγγράφονται μέ ακόμη μεγαλύτερη φινέτσα άλλα σημάδια καί άλλη γραφή. Κι εδώ, παράγεται μιά πρωτόγνωρη αίσθηση: μακριά από τή φωνή καί σχεδόν χωρίς μιμική, αυτές οί δύο σιωπηλές γραφές, ή μία μεταβατική ή άλλη κινησιακή, παράγουν μιά έξαρση τόσο μοναδική πού θυμίζει τή διανοητική ένταση πού προκαλούν όρισμένα ναρκωτικά. Ήπειδή ή όμιλία δέν είναι «καθαρή» (τό Μπούνρακου δέν αποδίδει καμιά σημασία στήν άσκητικότητα) κι επειδή αντίτα διαπλάθεται σάν ένα παιχνίδι, διαλύει τίς πίσσες του δυτικού θεάτρου: ή συγκίνηση δέν αναβλύζει πιά, δέν πλημμυρίζει, γίνεται άγνωστη, τά στερεότυπα εξαφανίζονται, δίχως όμως τό θέμα νά καταφεύγει στίς πρωτοτυπίες καί στά «εύρήματα».

Όλα αυτά συναντούν, βέβαια, τήν «άπόσταση» πού άπαιτούσε ό Μπρέχτ, ό όποιος ήταν ό πρώτος, πρέπει ίσως νά τό υπενθυμίσουμε, πού κατάλαβε τήν κριτική σημασία του θεάτρου τής Άνατολής καί μάς μίλησε γι' αυτήν. Αυτή τήν «άπόσταση», πού έμείς θεωρούμε άδύνατη, άχρηστη ή γελοία καί πού τήν εγκαταλείψαμε μέ διάση, παρόλο πού ό Μπρέχτ τήν τοποθέτησε μέ μεγάλη ακρίβεια στό κέντρο τής έπαναστατικής δραματουργίας (γι' αυτό ακριβώς τρομοκρατηθήκαμε), αυτήν τήν άπόσταση καί τόν τρόπο λειτουργίας της κατανοούμε στό Μπούνρακου: χάρη στήν άσυνέχεια των κωδίκων, χάρη σ' αυτή τήν παύση, πού επιβάλλεται στά διαφορετικά χαρακτηριστικά τής αναπαράστασης, μέ τρόπο ώστε τό επεξεργασμένο πάνω στή σκηνή αντίγραφο νά μήν καταστρέφεται, αλλά, κατά κάποιον τρόπο, νά θραύεται, νά χαράσσεται, νά μήν προσβάλλεται από τή μετωνυμική μόλυνση τής φωνής καί τής χειρονομίας, τής ψυχής καί του σώματος, ή όποία προσβάλλει τόν ήθοποιό μας.

Τό Μπούνρακου, όλικό αλλά καί διαιρεμένο θέμα, άπορρίπτει βέβαια τόν αυτοσχεδιασμό: γνωρίζει ότι ή έπιστροφή στόν αυθορμητισμό θά σήμαινε καί μιά έπιστροφή στά στερεότυπα, άπ' τά όποία κατασκευάζεται τό «βάθος» μας. Όπως ό Μπρέχτ είχε καταλάβει σέ σχέση μέ τόν ήθοποιό τής Άνατολής (άπ' τόν όποιο ποθούσε νά πάρει μαθήματα καί νά διαδόσει τά διδάγματά τους), εδώ βασιλεύει ή άπαγγελία⁷, τό άποσπασμα του κώδικα, ή σταλιά τής γραφής, έφόσον κανένας άπ' τους υπεύθυνους του παιχνιδιού δέν μπορεί νά έπιφορτιστεί προσωπικά μέ κάτι πού δέν τό γράφει μόνο αυτός ό ίδιος. Κι όπως συμβαίνει μέ τό μοντέρνο κείμενο, ό τρόπος μέ τόν όποιον πλέκονται οί κώδικες, οί αναφορές, οί μεμονωμένες διαπιστώσεις, οί άνθολογικές χειρονομίες, πολλαπλασιάζει τή γραμμένη γραμμή, όχι χάρη σέ κάποια μεταφυσική επίκληση, αλλά μέσω του παιχνιδιού μιάς συνδυαστικής πού άπλώνεται σ' όλόκληρο τόν θεατρικό χώρο: κάθε στοιχείο της θέτει σέ κίνηση κάποιο άλλο πού μέ τή σειρά του τό συνεχίζει κ.ο.κ.

Ρολάν Μπάρτ

(Άπό τό περιοδικό *Tel Quel* -καλοκαίρι 1968, άρ. 34. Μετάφραση: Νίκος Λυγούρης - Μαρία Νικολακοπούλου.)

7. «(Ό ήθοποιός) περιορίζεται άπ' τήν αρχή στό νά άπαγγέλλει άπλά καί μόνο τό ρόλο του προσώπου πού πρέπει νά αναπαράσθσει. Άλλά μέ ποιά τέχνη! Ένα μίνιμουμ ψευδαισθησης του άρκει. Αυτά πού δείχνει παρουσιάζουν ένδιαφέρον ακόμη καί γιά όσους έναντιώνονται σφόδρα στήν τέχνη του παιξίματος του». («Έντυπώσεις άποστασιοποίησης στήν κινέζικη υποκριτική τέχνη», στό ίδιο) - καί άλλου: «Μόλις ό ήθοποιός εγκαταλείψει κάθε όλική μεταμόρφωση, άποδίδει τό κείμενο του όχι σάν αυτοσχεδιασμό, αλλά σάν άπαγγελία». («Νέα τεχνική τής υποκριτικής τέχνης», στό κεφάλαιο «Σύντομη περιγραφή μιάς νέας τεχνικής τής υποκριτικής τέχνης, ή όποία παράγει μιά έντύπωση άποστασιοποίησης», Γραπτά γιά τό θέατρο, τρίτος τόμος).



Ό Άιζενστάιν καί τό Καμπούκι

Σέ μιά ευρωπαϊκή περιοδεία του 1928, ή ομάδα ήθοποιών του Καμπούκι μέ άρχηγό τόν περίφημο Ichikawa Sadanji, μιά από τίς μεγαλύτερες προσωπικότητες του γιαπωνέζικου θεάτρου, έδωσε παραστάσεις στη Μόσχα καί στο Λένινγκραντ. Τό περιοδικό *Zhizn Iskusstvo* άφιλοσοφία στήν έκδηλωση τό τεύχος του της 19ης Αυγούστου 1928. Τό Άπροσοδόκητο (Nezhadannyi Styk) ήταν ή προσφορά του Στέφανι Μιχαήλοβιτς Άιζενστάιν στό Άφιέρωμα γιά τό Καμπούκι του περιοδικού του Λένινγκραντ.

Δημοσιεύουμε σ' αυτό τό τεύχος τό δοκίμιο του Άιζενστάιν (μεταφρασμένο από τά άγγλικά) επιδιώχοντας δύο πράγματα. Πρώτα μάς ένδιαφέρει ή άιζενσταϊνική προβληματική σχετικά μέ τόν χώρο, όπου συγκρούονται δύο έτερόκλητες περιοχές, δύο διαφορετικές πολιτιστικές παραδόσεις. Όπως καί στο, πιο φιλόδοξο, άρθρο του: Ή κινηματογραφική άρχή καί τό ιδεόγραμμα,* ό Άιζενστάιν καταπιάνεται μέ ένα παιχνίδι μέ διαφορετικές έννοιες κι επεξεργάζεται μέ βίαιο καί άκροβατικό κάποτε τρόπο τίς θεωρητικές διασυνδέσεις των δύο χώρων. Ή έκπληκτική ζωντάνια των παρατηρήσεων του Άιζενστάιν νομίζουμε, δέν έχει χάσει τή λάμψη της καί έντάσσεται άνετα στήν πρώτη άπόπειρα έξερεύνησης του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτιστικού χώρου μέσα από τίς συγκεκριμένες ταινίες, πού κάνουμε εδώ.

Ήπειτα, τό περιοδικό μας δέν παραμέλησε ποτέ τή θεωρητική εργασία του Άιζενστάιν πού άέναα διαπερνούσε, οργάνωνε καί θεωρητικοποιούσε τήν ίδια τήν κινηματογραφική του πρακτική (βλ. π.χ. πώς μετά από κάθε τελειωμένη του ταινία, επεξεργάζεται καί μιά προχωρημένη θεωρία του μοντάζ), ένω άναμφίβολα έξακολουθεί νά έχει μιά άυτονομία καί μιά δική της ζωή. Γιά τόν Άιζενστάιν, τό σύνολο άνάμεσα στή θεωρία καί στήν πράξη ήταν άσαφές: περνούσε από τή μιά στήν άλλη μέ τήν ίδια άνεση καί ποτέ δέν περιόριζε τά κείμενά του μόνο σέ επεξηγηματικούς ή παιδαγωγικούς σκοπούς. Άντίθετα τά γραπτά του είναι κάπως τρομοκρατικά, δυσπρόσιτα, σκόπιμα διφορούμενα (=διαλεκτικά κατά τόν ίδιο), σφραγισμένα από τίς άναζητήσεις μιάς μορφής άνάλογης μ' εκείνη των ταινιών του: άδιάκοπα παιχνίδια λέξεων, γιγαντιαία χάσματα, «γλιστρορήματα», τσιτάτα, θεωρητικές άκροβασίες, ρυθμός καί μοντάζ των φράσεων κ.λπ. Ό Άιζενστάιν - κινηματογραφιστής καί θεωρητικός - θεωρητικοποιεί τά πάντα μέ μιά διεστραμμένη σχεδόν έμμονή, ένω δέν έπαψε ποτέ νά σαρκάζει τό τίμημα τής θεωρίας μέ τό πασίγνωστο τσιτάτο του Γκαίτε «*Grau ist die Theorie*» (Άχρωμη είναι ή θεωρία).

Τό κάπως απλούστερο κι επικαιρικό δοκίμιο Τό άπροσδόκητο είναι τυπικό άιζενσταϊνικό κείμενο τής δεκαετίας 1920-30. Βρίσκουμε κι εδώ τήν ίδια θεωρητική τόλμη, τήν τάση του κινηματογραφιστή νά διεισδύσει σ' όσο τό δυνατόν περισσότερους πολιτιστικούς τομείς (γραφή, θέατρο, κινηματογράφος, ποίηση...) και τήν απόπειρά του νά γκρεμίσει τή γέφυρα πού τόν έφευρε από τό θέατρο στό σινεμά - τίς σταθερές τής προβληματικής του εκείνης τής εποχής. «Είμαι πέρα γιά πέρα βέβαιος, ότι ο κινηματογράφος είναι τό σημερινό επίπεδο του θεάτρου. Τό θέατρο στήν παλιότερη μορφή του έχει πεθάνει κι εξακολουθεί νά υπάρχει μόνο από άδράνεια». Τέτοια διακήρυχνε τό 1928 και θά ήταν ενδιαφέρον νά παρακολουθήσουμε μέ πιό τρόπο άργότερα κριτικάρε, και έντεκα χρόνια μετά, άρνιέται αυτή τήν άποψη, βλέποντας ότι τό θέατρο κατάφερε νά επιζήσει.

Κι ύστερα πίσω από τήν παράτολμή του έκλογή ενός αντικειμένου άπόλυτα μακρινού (Ίαπωνία, Καμπούκι) διακρίνουμε ολοκάθαρα τό θεωρητικό του στριφογύρισμα γύρω από τίς τρείς έννοιες-κλειδιά τής σκέψης του πριν από τό 1930

Τό έρέθισμα - τόν τρόπο μέ τόν όποιο τό θέαμα (θέατρο /κινηματογράφος) θά μπορούσε νά γίνει κοινωνικά χρήσιμο, νά χειραφετήσει δηλαδή τόν θεατή του παιδαγωγώντας τον στις έπαναστατικές κατακτήσεις μιās όρισμένης ιδεολογίας, πρόβλημα όξύτατο γιά έναν κινηματογραφιστή, πού τελικά έκανε τίς περισσότερες ταινίες του κατά παραγγελίαν. Σέ ποιές λειτουργίες του θεατή πρέπει, λοιπόν, νά σκοπεύσει, άν θέλει νά τόν αναγκάσει νά δεχτεί τήν ιδεολογία των ταινιών του; Δέν είναι τυχαίο, ότι ο Άιζενσταϊν εδώ «τσιτάρει» ένα κομμάτι από τό περίφημο δοκίμιό του «Μοντάζ των άτραξιόν» (Λέφ, 1923), όπου γιόρτασε τόν χειρισμό όλων των έμπειριών ή ψυχολογικών δομών του θεατή, μέσα από μιá αλληλοδιαδοχή των «επιθετικών στιγμών», χαράζοντας μ' άλλα λόγια «τό δρόμο πού φέρνει στή γνώση, περνώντας από τά πάθη».

Τό άπόσπασμα - στήν προσπάθειά του νά καθορίσει τήν έλάχιστη μονάδα κάθε έκφραστικής ύλης (θέατρο, ζωγραφική, ποίηση...), πού δέβαια μās ξαναφέρει στή βία τής δομικής μονάδας κάθε ταινίας, στό κόψιμο του πραγματικού από τό κινηματογραφικό πλάνο. Ο κινηματογράφος είναι μιá βία ενάντια στή φύση, έννοούσε ο Άιζενσταϊν άπορρίπτοντας πάντα τά νατουραλιστικά όμοιώματα και τήν ψευτο-φυσική αντιμετώπιση του πραγματικού· είναι άκόμη μιá συνεχής έμπλοκή του διχασμένου και δεσμευμένου υποκειμένου στή χαρά τής νεκροτομής και στή βία τής καταστροφής «του όλου», του «συνόλου των πραγμάτων όπου δέν μπορεί νά επέμβει». (βλ. τήν αντίθετη άποψη των κινηματογραφιστών του νεορεαλισμού).

Τό μοντάζ - πεμπουσία τής άιζενσταϊνικής δημιουργίας. Μοντάζ των «άτραξιόν», διανοητικό και πάθητικό μοντάζ, άρμονικό, κάθετο ή έκτατικό μοντάζ. Μοντάζ πού πρέπει νά ξαναανακαλύψουμε σ' όλη τήν όρμητική του καταστροφικότητα* στήν ύπονόμηση τής παιδαγωγικής (=του ιδεολογικού μαθήματος) από σκοτεινούς δρόμους και άνομολόγητες επιθυμίες κυριαρχίας. Πώς άλλιώς μπορούμε νά δούμε σήμερα τήν άγρια, «παραφύση» άιζενσταϊνική ήδονή του κομματιάσματος και τής συνάρθρωσης των κομματιών σ' έκστατικές ροές εικόνων, όρμητικούς καταράχτες μορφών, τόνων, σχημάτων, αντίστιξων.

Κάθε στοχασμός του Άιζενσταϊν είναι στοχασμός πάνω στον τρόπο, μέ τόν όποιο ο κινηματογράφος γίνεται άποτελεσματικότερο όργανο έπηρεασμού. Κάθε καινούρια άνάγνωση των κειμένων του μās φέρνει κοντύτερα στήν πραγματικότητα τής δημιουργίας του και καλύπτει τήν τεχνητή άπόστασή μας από τόν μονιμοποιημένο «μεγαλύτερο κινηματογραφιστή» στό παγκόσμιο κινηματογραφικό μουσείο. Κάθε καινούρια προβληματική βασισμένη πάνω σ' ά γραφτά του σήνει και τήν αντίθετη όψη του μύθου του, τήν όψη του προπαγανδιστή, του διαφημιστή του λόγου του Σοβιετικού Κράτους. Ιδιαίτερα κάθε προβληματική γύρω από τίς άρχές του άιζενσταϊνικού μοντάζ - τίς άρχές τής προσωπικής του άπόλαυσης, τόν ξέφρενο σαδισμό του δημιουργού, - είναι μιá καινούρια έπαφή μας μ' ό,τι μένει άκόμη ζωντανό και παραγωγικό από τήν τεράστια επένδυση πόθου και βίας στή θεωρητική και κινηματογραφική προσφορά του.

Νίκος Σαβδάτης

* Άρθρο πού δημοσιεύτηκε τό 1929 σάν επίλογος του βιβλίου του Ν. Kaufman ο Γιαπωνέζικος κινηματογράφος (και όχι σάν «άπάντηση» στο «φυλλάδιο» του Kaufman, όπως ισχυρίζεται ο έλληνας μεταφραστής του στο περιοδικό Φίλμ, 4,74/75). Σημειώνουμε ότι πέρα από τήν άγγλική άπόδοση του ίδιου κειμένου από τόν Jay Leyda στο Film Form (έκδ. Dennis Dobson, London, 1951), υπάρχει και μιá γαλλική άπόδοση, διαφορετική κάπως, των Luda και Jean Schnitzer, πού δημοσιεύτηκε στα Cahiers du Cinéma 215 μέ τόν τίτλο Έκτός κάδρου.

* Βλ. και κείμενο του φιλομογράφου Σχετικά μέ τό ρυθμό και τό μοντάζ, Σ.Κ. 11.

Σ.Μ. Άιζενσταϊν

Τό άπροσδόκητο

Άκου! ή φωνή ενός φασιανού
κατάπιε τό πλατύ χωράφι μονορούφι

Yamei¹

Κάποτε ο Τζιβοτσίνι, ο γνωστός ηθοποιός του θεάτρου Malii, αναγκάστηκε νά αντικαταστήσει - τήν τελευταία στιγμή - τόν Λαβρόφ, τόν κοσμηγόρατο μπάσο τής Μόσχας, σέ μιá όπερα, Τόν έρωτευμένο Μπαγιαντέγκα. Άλλά ο Τζιβοτσίνι δέν έκανε γιά τραγουδιστής. «Μά πώς είναι δυνατό νά παίξεις τόν ρόλο Βασίλη Ίγνάτιεβιτς;» Ο Τζιβοτσίνι δέν έχασε τό κουράγιο του. Είπε χαρούμενα: «Όσες νότες δέν μπορώ νά τίς πιάσω μέ τή φωνή μου, θά τίς παρασταίνω μέ τά χέρια».²

Τό θέατρο Καμπούκι μās επισκέφτηκε - θαυμάσια εκδήλωση θεατρικής κοινότητας.

Άπό κάθε κριτική αναβλύζουν έπαινοι γιά τήν καταπληκτική μαστοριά του. Όμως πολύ λίγο επαινέθηκε αυτό πού πραγματικά είναι τό θαύμα του. Τά «μουσειακά» στοιχεία του, όσο κι άν είναι αναντικατάστατα γιά όποιον εκτιμάει τήν άξία τους, δέν μπορούν μόνο τους νά μās δώσουν μιá ικανοποιητική εκτίμηση αυτού του φαινομένου, αυτού του θαύματος. Ένα θαύμα πρέπει νά προωθει τήν πολιτιστική πρόοδο, δυναμώνοντας και έρεθίζοντας τά πολιτιστικά προβλήματα του καιρού μας. Οί άνθρωποι άποδιώχνουν τελικά τό Καμπούκι μέ κοινότητες φράσεις όπως: «Τί μουσικότητα!», «Τί ώραία χρήση των αντικειμένων!», «Τί πλαστικότητα!». Και φτάνουμε στο συμπέρασμα ότι δέν έχουμε τίποτα νά μάθουμε, ότι (όπως κάποιος από τούς πιό σεβαστούς κριτικούς μας ανακοίνωσε) δέν έχουμε τίποτα τό καινούριο νά δούμε: Ο Μέγιερχολντ είχε ήδη άρπάξει όλα τά λάφυρα από τό Γιαπωνέζικο θέατρο!

Πίσω από τίς άηδιαστικές γενικότητες φανερώνονται κάποιες πραγματικές στάσεις. Τό Καμπούκι είναι συμβατικό! Πώς μπορούν τέτοιες συμβάσεις νά συγκινούν εύρωπαίους! Η μαστοριά του είναι μονάχα μιá ψυχρή τελειοποίηση τής μορφής! Και τά έργα πού παρασταίνονται είναι φεουδαρχικά! Τί εφιάλτης!

1. Άπό τά Ποιήματα Χαϊκού, παλιά και σύγχρονα (Haiku Poems, Ancient and Modern) μεταφρασμένα και σχολιασμένα από τόν Mihatori Asatara, Τόκιο, Έταιρία Μαρούχεν, 1949.

2. Άπό μιá συλλογή άνεκδότων γιά τόν Βασίλη Ίγνάτιεβιτς Τζιβοτσίνι.



Ο Αϊζενστάιν μ' ένα ήθοποιό του Καμπούκι σε μία περιοδεία του γιαπωνέζικου Θεάτρου τό 1928

3. Τό έργο Chushingura είναι πιθανότατα από τά πιο φημισμένα στο ρεπερτόριο του Καμπούκι. Ιστορικό δράμα του Ταζέντα Τζοΐνο διηγείται, βασισμένο σε θρύλους, την ιστορία 47 εκπαιδωτών και περιπλανώμενων σαμουράι, πού μετά την δολοφονία του αφέντη τους, υποδύονται τους υπηρέτες στο δολοφόνο του και στο τέλος τόν εκδιώκονται, σκοτώνοντάς τον. Αυτό τό δράμα *jidai geki* (δλ. στο κείμενο του Μ. Κούκιου) έγινε γνωστό στην Εύρώπη μέ τίτλο *47 Ronins* και φαίνεται ότι μεταφέρθηκε στην οθόνη πύο συχνά απ' ότι οι Τρεις σωματοφύλακες. Ο Σόζο Μακίνο (1878 - 1929) πού μπορεί νά θεωρηθεί σάν πρωτοπόρος του γιαπωνέζικου κινηματογράφου γύρισε τρεις εκδοχές του, τό 1913, τό 1919 και τό 1927. Άλλες αποδόσεις του ήταν οι ταινίες του Κινογκάζα (1932) και του Μιζογκούσι (1942). Τό Chushingura ήταν ένα από τά έργα του ρεπερτόριου του Καμπούκι στη σοβιετική περιοδεία του τό 1928 κι ό Shochō πού αναφέρεται στο κείμενο, ήταν ό πρώτος στους γυναικείους ρόλους του Καμπούκι στην περιοδεία του στη Μόσχα. (Σ. τ. Σ.)

Περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο εμπόδιο αυτός ό συμβατισμός μās κρατάει από τό νά χρησιμοποιήσουμε σωστά ό,τι μπορούμε νά δανειστούμε από τό Καμπούκι.

Τούτος, όμως ό συμβατισμός πού τόν μάθαμε «από τά βιβλία» αποδειχεται στην πραγματικότητα συμβατισμός εξαιρετικά σημαντικών σχέσεων. Οί συμβατικότητες του Καμπούκι δέν είναι μέ κανένα τρόπο αυτές οι στυλιζαρισμένες και προσχεδιασμένες μαγιέρες πού γνωρίζουμε από τό δικό μας θέατρο, πού μεταμοσχεύτηκαν τεχνητά έξω από τίς τεχνικές απαιτήσεις της συλλογιστικής του. Στο Καμπούκι οι συμβάσεις έχουν μιά θαυμάσια λογική όπως και σ' όποιο ανατολίτικο θέατρο, στο Κινέζικο για παράδειγμα.

Ένα από τά πρόσωπα του Κινέζικου θεάτρου είναι «τό πνεύμα του στρεϊδιού». Κυτάζετε τό μογιάτισμα του ήθοποιού πού παίζει αυτό τό ρόλο, τούς διαφορους όμόκεντρους κύκλους πού άγγίζονται κι απλώνονται δεξιά κι αριστερά από τή μύτη, αναπαράγοντας γραφικά τά δύο μισά του όστρακου, κι άμέσως φαίνεται ξεκάθαρα ότι είναι απόλυτα δικαιολογημένο. Δέν είναι ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο σύμβαση από τίς επωμίδες ενός στρατηγού. Από τή γέννησή τους για στανά ωφελιμιστικούς λόγους, για νά προστατεύσουν τούς ώμως από τά χτυπήματα του πέλεκυ, μέχρι τό γέμισμά τους μέ μικρά άστέρια, διακριτικά της ιεραρχίας, οι επωμίδες υπακούουν στις ίδιες αρχές μέ τό γαλάζιο βάτραχο πού ζωγραφίζεται στο μέτωπο του ήθοποιού, πού παίζει τό «πνεύμα» του δατράχου.

Κι άλλη μιά σύμβαση παίρνεται κατ' ευθείαν από τή ζωή. Στην πρώτη σκηνή του Chushingura³ ό Shochō, πού παίζει μιά παντρεμένη, εμφανίζεται χωρίς φρύδια και μέ μαυρισμένα δόντια. Αυτός ό συμβατισμός δέν είναι καθόλου εξωπραγματικός από τή συνήθεια των γυναικών των έθραίων, πού κουρεύουν τό κεφάλι τους για ν' αφήσουν άκάλυπτα τά αυτιά τους, ούτε από τή συνήθεια των κοριτσιών της Κομοσομλ πού φορούν κόκκινα μαντήλια, σάν κάποιο είδος «μορφής». Σε διάκριση από τήν ευρωπαϊκή πρακτική, όπου ό γάμος κατάντησε νά προσφυλάει από τούς κινδύνους των έλευθέρων δεσμών, στην αρχαία Ιαπωνία (τήν εποχή του έργου) ή παντρεμένη γυναίκα κατάστρεψε τή γοητεία της, όταν δέν είχε πιά τήν ανάγκη της. Έβγαζε τά φρύδια της και μαύριζε (ή κάποτε κι έβγαζε) τά δόντια της.

Άς προχωρήσουμε σε κάτι σημαντικότερο, τίς συμβατικότητες πού έρμηνεύονται από τήν ιδιαίτερη κοσμοαντίληψη των Γιαπωνέζων. Αυτό φανερώνεται μ' εξαιρετική καθαρότητα στη διάρκεια της ίδιας της άμεσης παρακολούθησης της παράστασης και σε ιδιαίτερο βαθμό, πού καμιά περιγραφή δέν κατάφερε νά μās μεταδώσει.

Κι εδώ βρίσκουμε κάτι έντελώς άποσδόκητο - μιά συνάρθρωση του θεάτρου Καμπούκι μ' αυτές τίς άκραιοές αναζητήσεις στο θέατρο, όπου τό θέατρο μεταμορφώνεται σε κινηματογράφο μπαίνει στο πύο καινούριο στάδιο της ανάπτυξής του: τήν ήχητική ταινία.

Η δξύτερη διάκριση ανάμεσα στο Καμπούκι και τό θεάτρο μās, βρίσκεται - αν μπορεί νά επιτραπεί μιά τέτοια έκφραση - σ' ένα μονισμό του συνόλου.

Μās είναι οικείο τό συγκινησιακό σύνολο του θεάτρου τέχνης της Μόσχας - τό σύνολο μιάς ένοποιημένης συλλογικής «δεύτερης έμπειρίας». Όπου τό σύνολο παραλληλίζεται μέ τό «σύνολο» στην όπερα (όργανο, χορωδία και σολίστες). Όταν και τά σκηνικά συνεισφέρουν σ' αυτό τόν παραλληλισμό, τό θεατρο τότε καθορίζεται απ' αυτή τή θρωμισμένη λέξη «συνθετικό». Τό «ζωϊκό» σύνολο τελικά εκδικήθηκε μέσα απ' αυτή τήν παλιωμένη μορφή όπου όλόκληρη ή σκηνή κακαρίζεται, γαυγίζει και μουκάνίζει φριάνοντας μιά νατουραλιστική απομίμηση της

ζωής που ζούν όσοι άνθρωποι «παρακολουθούν το θέαμα».

Οι Γιαπωνέζοι μας έδειξαν μίαν άλλη, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μορφή συνόλου – *τό μονιστικό σύνολο*. Ήχος-κίνηση-χώρος-φωνή έδω δέν συνοδεύουν (κι ούτε πηγάζουν παράλληλα) ο ένας τήν άλλη, αλλά λειτουργούν σάν στοιχεία που έχουν τήν ίδια σπουδαιότητα:

Τό πρώτο σχετικό πράγμα που μας έρχεται στό μυαλό όταν βρισκόμαστε μπροστά στήν εμπειρία του Καμπούκι είναι τό ποδόσφαιρο, τό πιό συλλογικό, συνολικό άθλημα. Φωνές, κτύποι, μιμικές κινήσεις, κραυγές του άφηγητή, όθόνες που διπλώνονται – όλα αυτά είναι τά μπάκ, τά χάφ, οί τερματοφύλακες, οί επιθετικοί παίχτες καθώς δίνουν ο ένας στόν άλλο τή δραματική μπάλα και προωθούνται προς τό τέρμα: τόν ζαλισμένο θεατή.

Μας είναι αδύνατο νά μιλήσουμε για «συνοδείες» (άκομπανιαμένα) στό Καμπούκι – μέ τόν ίδιο τρόπο που δέν θά λέγαμε ποτέ ότι στό περπάτημα ή στό τρέξιμο, τό δεξί πόδι «συνοδεύει τό άριστερό και τά δύο μαζί συνοδεύουν τό διάφραγμα»

Έδω έχουμε νά κάνουμε μέ μιά μοναδική μονιστική αίσθηση θεατρικής «πρόκλησης». Ο Γιαπωνέζος αντιμετώπιζει κάθε θεατρικό στοιχείο όχι σάν ασύμμετρη μονάδα ανάμεσα στίς ποικίλες κατηγορίες επίδρασης (πάνω στα διάφορα αισθητήρια όργανα), αλλά σάν μιά άπλή μονάδα θεάτρου.

«... ή φλυαρία του Όσουζεφ τό ίδιο μέ τή ρόζ στενή φόρμα της πριμαντόνα, ένα χτύπημα στό ταμπούρο όσο κι ο μονόλογος του Ρωμαίου, τό τραγούδι του γρύλλου όμοιο μέ τήν κανονιά που πέφτει πάνω άπ' τά κεφάλια των θεατών...»⁴

Τέτοια έγγραφα τό 1923, βάζοντας τό σημάδι της ισότητας ανάμεσα στα στοιχεία κάθε κατηγορίας, καθορίζοντας θεωρητικά τή βασική ένότητα του θεάτρου, που τή όνόμασα «άτραξιόν».

Ο Γιαπωνέζος μέσα από τή δική του, ένστικτώδη βέβαια, πρακτική, κάνει μιά ολοκληρωμένη, 100% επίκληση, μέ τό θεάτρό του, όπως αυτή που είναι τότε στό μυαλό του. Άπευθυνόμενος στα διάφορα αντίληπτα όργανα, «χτίζει» τό άρθοισμά του καταλήγοντας σέ μιά μεγάλη ολοκληρωτική πρόκληση του ανθρώπινου μυαλού, χωρίς νά προσέχει ποιά από τά μονοπάτια άκολουθεί.*

Στή θέση της συνοδείας ή άπογυμνωμένη μέθοδος της μετάθεσης άστράφτει στό θέατρο Καμπούκι. Μεταθέτοντας τό βασικό συναίσθηματικό στόχο από τό ένα ύλικό στό άλλο, από τή μιά κατηγορία της «πρόκλησης» σέ άλλη.

Η εμπειρία του Καμπούκι φέρνει στό μυαλό ένα άμερικάνικο μυθιστόρημα, μέ ήρωα τόν άνθρωπο που του έχουν μετατοπίσει τό όπτικό και τό άκουστικό νεύρο, μέ τέτοιο τρόπο που αντίλαμβάνεται φωτεινές δονήσεις σάν ήχους, και τρεμουλιάζονται τήν άέρα σάν χρώματα: άκούει τό φώς και βλέπει τούς ήχους. Νά, λοιπόν, τό ίδιο συμβαίνει και στό Καμπούκι! Πραγματικά «άκούμε κίνηση» και «βλέπουμε ήχο».

Παράδειγμα: ο Yuhanosuke φεύγει από τό κάστρο που έχει παραδοθεί. Και προχωρεί από τό βάθος της σκηνής προς τά εμπρός, τό πρώτο πλάνο. Ξαφνικά ή όθόνη του βάθους μέ τήν καστρόπορτα ζωγραφισμένη σέ φυσικές διαστάσεις (γκρό-πλάν), τυλίγεται κι άπομακρύνεται. Στή θέση της βρίσκεται μιά άλλη όθόνη μέ μιά μικροσκοπική πύλη ζωγραφι-

σμένη πάνω της (γενικό πλάνο). Αυτό σημαίνει ότι ο ήρωας ξεμακραίνει ακόμα πιό πολύ. Ο Yuhanosuke προχωρεί. Στο βάθος τραβούν μιά καφέ-πράσινη-μαύρη κουρτίνα, που δείχνει ότι τό κάστρο έχει τώρα χαθεί άπ' τά μάτια του. Κι άλλα βήματα. Ο Yuhanosuke έχει πιά πάρει τόν «όλάνθιστο δρόμο». Αυτή ή τελευταία μετακίνηση τονίζεται... από τό *σαμιζέν*,* δηλαδή από τόν ήχο!!!

Πρώτη μετακίνηση - βήματα, μιά μετακίνηση του ήθοποιου μέσα στό χώρο.

Δεύτερη μετακίνηση - μιά επίπεδη ζωγραφιά: ή άλλαγή στό βάθος.

Τρίτη μετακίνηση - μιά ένδειξη που εξηγείται διανοητικά: καταλαβαίνουμε, ότι ή κουρτίνα «σβήνει» κάτι που βλέπουμε.

Τέταρτη μετακίνηση - ήχος!

Νά ένα παράδειγμα μιās καθαρά κινηματογραφικής μεθόδου από τό τελευταίο κομμάτι του Chushingoga.

Μετά από μιά μικρή πάλη («για μερικά μέτρα») έχουμε ένα «σπάσιμο» - μιά άδεια σκηνή, ένα τοπίο. Έπειτα ή πάλη ξαναρχίζει. Είναι άκριβώς τό αντίστοιχο μέ τό κάτ που θά κάναμε (σέ μιά ταινία) στό γενικό πλάνο κάποιου τοπίου για νά δημιουργήσουμε μιά αίσθηση στή σκηνή. Έδω κάτ σ' ένα άδειο, νυχτερινό χιονισμένο τοπίο (στήν άδεια σκηνή). Και στή συνέχεια μετά από μερικά ακόμα «μέτρα», δύο από τούς «47 Ronins»³ παρατηρούν ένα καλύδι όπου έχει κρυφτεί ο κακός (πράγμα που ο θεατής ξέρει ήδη). Όπως και στόν κινηματογράφο, μέσα σέ τέτοια όξυμένη δραματική στιγμή, πρέπει νά τραβήξουμε κάποιο φρένο. Στο *Ποτέμκιν*, άφου γίνεται ή προετοιμασία για τό παράγγελμα «Πύρ»!, για τόν τουφεκισμό των κουκουλωμένων από τό καραδόπανο ναυτών, υπάρχουν διάφορα πλάνα «αδιάφορων» μερών του θωρηκτού πριν δοθεί τό τελικό πρόσταγμα: ή πλώρη, οί μπούκες των κανονιών, ένα σωσίδιο κ.ά. Πατάμε τό φρένο της δράσης, κι ή ένταση σφίγγει σάν τανάλια.

Η στιγμή της ανακάλυψης του κρυφίγερτου πρέπει νά τονιστεί. Για νά βρεθεί ή σωστή λύση γι' αυτή τή στιγμή, αυτός ο τόνος πρέπει νά μορφοποιηθεί από τό ίδιο ρυθμικό ύλικό- ένα ξαναγύρισμα στό ίδιο νυχτερινό άδειο, χιονισμένο τοπίο...

Τώρα, όμως, έχουν βγει άνθρωποι στή σκηνή. Παρ' όλα αυτά, οί Γιαπωνέζοι βρίσκουν βέβαια τή σωστή λύση - κι είναι τό *φλάουτο* που βγαίνει στή σκηνή θριαμβευτικά. Κι εξακολουθείς νά βλέπεις τά ίδια χιονισμένα λειβάδια, τήν ίδια νύχτα και άδεια άπεραντωσύνη γεμάτη ήχώ, που άκουγες πριν λίγο, όταν κοίταζες τήν άδεια σκηνή.

Κάποιες φορές (και συνήθως τή στιγμή που τά νεύρα κοντεύουν νά σπάσουν άπ' τό τέντωμα) οί Γιαπωνέζοι διπλασιάζουν τά «έμφε» τους. Κυριαρχώντας πάνω στίς ισοδυναμίες των όπτικών και των άκουστικών εικόνων, ξαφνικά δίνουν και τίς δύο, ύψώνοντάς τες στό τετράγωνο, και λογαριάζοντας έξυπνα τό χτύπημα της αισθητικής τους στέκας άκριβώς στό στόχο τους, τόν εγκέφαλο του θεατή. Ο καλύτερος τρόπος νά περιγράψω αυτόν τόν συνδυασμό είναι τό χέρι του Ichikawa Ennosuke που κουνιέται καθώς κάνει χάρα-κίρι, μέ τόν θρηνητικό ήχο έκτός σκηνής, τό γραφικό αντίστοιχο της κίνησης του μαχαιριού.

Νά τό λοιπόν: «Όσες νότες δέν μπορώ νά πιάσω μέ τή φωνή μου, θά τίς παρασταίνω μέ τά χέρια». Έδω όμως και ή φωνή τίς έπιασε και τά

* «... ή μουσική για *σαμιζέν* βασίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά στό ρυθμό, κι όχι στή μελωδία για νά περιγράψει τή συγκίνηση. Ο ήχος είναι ανεξάντλητος κι οί μουσικοί του *σαμιζέν*, γκρουπάροντας ήχους σέ μεταβαλλόμενους ρυθμούς, καταφέρνουν τά άποτελέσματα που θέλουν... Ντερίν, ντερίν, ντεράν: άδρότητα, σκληρότητα, κακία, ήρεμία. Τό χιόνι που πέφτει, τό πέταγμα πουλιών, άνεμος στίς κορφές των δένδρων. Άφιμαχία και σφαιρομαχία, ή γαλήνη του *σελιμρόφωτος* ο πόνος του *ροσισμάν*, ή ένταση της άνοιξης. Η ασθενικότητα των γηρατιών, ή χαρά των έραστών. Αυτά και πολύ περισσότερα ακόμα έκφράζει τό *σαμιζέν* σ' όσους μπορούν νά κοιτάζουν πέρα από τήν κουρτίνα που χωρίζει αυτόν τόν μουσικό κόσμο από τά δυτικά αυτιά, άφου αυτός ο κόσμος είναι γεμάτος από έκθαμβωτικές μουσικές συμβάσεις μάλλον κι όχι μελωδία». Zoë Kincaid, Kabouki, The Popular Stage of Japan (Καμπούκι, ή λαϊκή σκηνή της Ιαπωνίας), Λονδίνο, Macmillan and Co., 1925. σελ. 199 - 200.

* *Ακόμη κι ότι τρώγεται σ' αυτό τό θέατρο, δέν είναι τυχαίο! Δέν είχα τήν εύκαιρία νά ανακαλύψω άν τό φαγητό είναι στοιχείο μιās λειτουργίας. Τρώνε οτιδήποτε θρούν ή έχουν καθορισμένο διαιτολόγιο; Άν συμβαίνει τό δεύτερο, τότε πρέπει νά συμπεριλάβουμε στό σύνολο και τήν αίσθηση της γεύσης.*

4. Κομμάτι από τό άρθρο Μοντάξ των άτραξιόν, που δημοσιεύτηκε τό Μάρτη του 1923 στό Λέφ.



* Ο ήθοποιός Bando Mistuguro II στο ρόλο του Ishie-Guizo, στο έργο Hanayama Bunroku Soya (1794). Έστάμπα του Sharaku, διάσημου χαρακτήρα του τέλους του 18ου αιώνα, γνωστού από τα πορτραίτα του των ήθοποιών του Καμπούκι της εποχής.

* Καθηγητής της συγκριτικής φιλολογίας στο πανεπιστήμιο της Πετρούπολης.

5. Η ιστορική αυτή Διακήρυξη, δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό του Λένινγκραντ Zhizn Iskusstva, στις 5 Αυγούστου 1928. Είναι ένα συλλογικό κείμενο υπογραμμένο από τους Άιζενστάιν, Ποντόφβιν και Άλεξαντρόφ, γενικά, όμως, θεωρείται δημιουργήματα του πρώτου, που υποστηρίχθηκε και «ένισχύθηκε» από τους άλλους δύο. Στο κείμενο αυτό οι κινηματογραφιστές βλέπουν σωστά ότι η αναπόφευκτη επικράτηση της ήχητικής ταινίας, δεν θ' αργήσει να επεκταθεί και στη Σοβιετική Ένωση και διατυπώνουν μία σειρά αξιοθαύμαστες άρχές σχετικά με τα αισθητικά, ιδεολογικά κι οικονομικά αποτελέσματα της ήχητικής ταινίας.

Απορρίπτοντας έτσι τον υπερβολικό συγχρονισμό εικόνας και ήχου, σαν νατουραλιστική και θεατρική τροχολαβή της ελευθερίας του μοντάζ, χαιρρίζουν την αντιστικτική δυνατότητα οργάνωσης του ήχου και της εικόνας σ' ένα πολυφωνικό, απελευθερωτικό χειμαρρονοηματικών και αισθητηριακών «έρεθισμάτων» και διακηρύττουν ότι στην κατεύθυνση του «ντεκαλάζ» και του ασυγχρόνιστου ήχου μπορεί να κρύβεται το πιο γόνιμο έδαφος για πειραματική δουλειά. Ο ήχος, όπλο στα χέρια της τυφλής βιομηχανίας του κινηματογράφου, μόνο αν νοηθεί σαν καινούριο στοιχείο του μοντάζ δέ θα θανατώσει την κουλτούρα του μοντάζ και δεν θα αποδιαρθρώσει τη δύναμη της γλώσσας του κινηματογράφου, ενώ αναντίρροπα θα βοηθήσει να ξεπεραστούν μερικά αδιέξοδα του θωβού φιλμ (έπεξηγηματικό γκρό - πλάν, μεσότηλος κ.ά.). Παρ' όλες τις ουτοπικές αισιοδοξίες του τό

χέρια τίς έδειξαν. Κι έμεις μένουμε έκθαμβοι μπροστά σέ τέτοια τελεότητα του μοντάζ.

Όλοι ξέρουμε τίς τρεις έρωτήσεις παγίδες: Τί σχήμα έχει μιά στριφτή σκάλα; Πώς μπορείς νά περιγράψεις τό «συμπαγώς». Τί είναι «φουσκοθαλασσιά»; Δέν μπορεί κανείς νά διατυπώσει άπαντήσεις πού τίς έχει αναλύσει τό μυαλό, σ' αυτές τίς έρωτήσεις. Ίσως ο Baudouin de Courtenay* ξέρει νά άπαντήσει. ένώ έμεις άναγκαστικά θά άπαντήσουμε μέ χειρονομίες. Δείχνουμε τή δύσκολη έννοια «συμπαγώς» μέ μιά σφιγμένη γροθιά κ.λπ.

Και τό σημαντικότερο είναι ότι τέτοια περιγραφή είναι άπόλυτα ικανοποιητική. Κι έμεις άκόμη είμαστε λίγο Καμπούκι! Όχι όμως όσο θάπρεπε!

Στή «Διακύρυξη»⁵ μας για τήν ήχητική ταινία γράψαμε για μιά αντιστικτική μέθοδο σύζευξης των όπτικών κι άκουστικών εικόπων. Για νά άποκτήσουμε αυτή τή μέθοδο πρέπει νά αναπτύξουμε μιά καινούρια άσθηση: Τήν ικανότητα νά σμικρύνουμε τίς όπτικές κι άκουστικές αντιλήψεις σ' έναν «κοινό παρονομαστή».

Τήν ικανότητα αυτή τήν έχει τέλεια τό Καμπούκι. Κι έμεις - διασχίζοντας τούς διαδοχικούς Ρουβίκωνες πού τρέχουν ανάμεσα στό θέατρο και τόν κινηματογράφο κι ανάμεσα στον κινηματογράφο και στην ομιλούσα ταινία - πρέπει επίσης νά τήν άποκτήσουμε. Μπορούμε νά μάθουμε άπ' τούς Γιαπωνέζους πώς θά κυριαρχήσουμε πάνω σ' αυτή τήν καινούργια άσθηση. Όσο ξεκάθαρα ο ίμπρεσιονισμός χρωστάει πολλά στή γιαπωνέζικη στάμπα, κι ο μετά-ίμπρεσιονισμός στή νέγρικη γλυπτική, τόσο ή ήχητική ταινία θά είναι επίσης χρωσμένη στους γιαπωνέζους.

Κι όχι μόνο στό γιαπωνέζικο θέατρο, γιατί αυτά τά θεμελιακά στοιχεία, νομίζω, διεισδύουν βαθειά σ' όλες τίς άπόψεις της γιαπωνέζικης κοσμοαντίληψης. Σίγουρα σ' όλα αυτά τά άτελή κομμάτια της γιαπωνέζικης κουλτούρας πού μου ήταν δυνατό νά προσεγγίσω, μου φαίνεται ότι αυτό τό πότισμα φτάνει μέχρι τό μεδούλι.

Δέν χρειάζεται νά κοιτάξουμε πέρα άπό τό Καμπούκι για παραδείγματα παρόμοιων αντιλήψεων του νατουραλιστικού τρισδιάστατου και της επίπεδης ζωγραφιάς. «Ξένο»: Μά πρέπει όπωσδήποτε αυτή ή καταραόλα νά βράσει μέ τό δικό της ζουμί προτού δούμε μέ τά μάτια μας τήν τέλεια ικανοποιητική λύση ενός καταράχτη φτιαγμένου από κάθετες γραμμές σαν φόντο, κι επάνω του ένα πονηρό, φιδίσιο δράκο από άσημόχαρτο, δεμένο άπό μιά κλωστή, νά κολυμπάει άπελπισμένα. Ή ξαναδιπλώνοντας τούς άδιαπέραστους τοίχους ενός άυστηρά κυβιστικού σπιτιού για τσάι «της κοιλάδας μέ τίς βεντάλιες», άποκαλύπτεται μιά κρεμασμένη όθόνη στό βάθος, μέ μιά «προοπτική» γαλαρία νά τρέχει λοξά στό κέντρο της. Τά σκηνικά για τό θέατρό μας ποτέ δέν γνώρισαν τέτοιο διακοσμητικό κυβισμό, ούτε και τέτοιο πρωτογονισμό της ζωγραφισμένης προοπτικής. Ούτε, άκόμη περισσότερο, τέτοια ταυτόχρονη διείσδυση - έδω όλοφάνερα γλυστράει μέσα στα πάντα.

Κοστούμι: Στο χορό του φιδιού ή Odatō Goro βγαίνει στή σκηνή δεμένη μ' ένα σχοινί πού εκφράζεται επίσης, μέσα άπό μετάθεση, στό σχέδιο του φορέματος της (μιά επίπεδη εικόνα σχοινοειδούς) και άκόμη και ή φαρδιά ζώνη της στρίβεται σ' ένα τρισδιάστατο σχοινί, τήν τρίτη κατά σειρά μορφή (σχοινοειδούς).

Γραφή: 'Ο Γιαπωνέζος ξέρει πολύ καλά μιά, σέ πρώτη ὄψη, ἄπειρη ποσότητα ἱερογλυφικῶν. 'Ιερογλυφικά πού φτιάχτηκαν ἀπό τὰ συμβατικοποιημένα χαρακτηριστικά ἀντικειμένων, βαλμένα μαζί, ἐκφράζουν ἔννοιες, ἢ καλύτερα τήν ἀπεικόνιση μιᾶς ἔννοιας - ἕνα ἰδεόγραμμα. Πλάι σ' αὐτά θρῖσκουμε ἕνα σωρό ἀπό ἐξευρωπαϊσμένα φωνητικά ἀλφάβητα: τό Manyo Kana, τό hiragana, κι ἄλλα. 'Αλλά ὁ Γιαπωνέζος γράφει ὅλα τὰ γράμματα, χρησιμοποιώντας συγχρόνως καί τίς δύο μορφές. Δέν θεωρεῖται ἀξιοσημείωτο νά πλάθονται προτάσεις ἀπό ἱερογλυφικά, εἰκό-νες σέ σύμπραξη μέ τὰ γράμματα διαφόρων, ἀπόλυτα ἀντίθετων ἀλφά-βητων.

Ποίηση: 'Η tanka εἶναι μιά σχεδόν ἀμετάφραστη μορφή λυρικοῦ ἐπι-γράμματος αὐστηρῆς διάστασης: 5,7,5, συλλαβές στήν πρώτη στροφή (Kamí-no-ko) κι 7,7 συλλαβές στή δευτέρα (shimo-no-ku). Εἶναι ἴσως ἢ πῶς ἀσυνήθιστη ποίηση τόσο σέ μορφή ὅσο καί σέ περιεχόμενο. 'Όταν εἶναι γραμμένη, κρίνεται τόσο σάν εἰκόνα ὅσο καί σάν ποίημα. 'Η γραφή της ἐκτιμᾶται σάν καλλιγραφία ὅσο καί σάν ποίηση.

Καί τό περιεχόμενο; Κάποιος κριτικός λέει πολύ σωστά γιά τήν ποιητική τῶν Γιαπωνέζων: «Τά Γιαπωνέζικα ποιήματα θά ἦταν καλύτερο, κάποτε, νά βλέπονται (δηλ. νά παρασταίνονται ὀπτικά - Σ.Α) παρά νά ἀκούγονται».

ΖΙΓΩΝΕΙ Ο ΧΕΙΜΩΝΑΣ

«Πάει γιά τήν 'Ανατολή

ἕνα πετούμενο γεφύρι ἀπό κίссες

ρουάκι ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τ' οὐρανοῦ...

οἱ μακρόσυρτες νύχτες

θά στολιστοῦν μέ πάχνη».

Περνώντας μιά γέφυρα ἀπό ἱπτάμενες καρακάξες, ὁ Yakamochi (πού πέθανε τό 785) φεύγει μέσα στούς αἰθέρες.

ΚΟΡΑΚΙ ΣΤΗΝ ΑΝΟΙΞΙΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΧΝΙΑ

«Τό κοράκι κουρνιασμένο ἐκεῖ

εἶναι μισοκρυμμένο

ἀπ' τῆς ὀμίχλης τό κιμονό...

'Όπως ὁ μεταξένιος μελωδός

ἀπ' τίς πτυχές τῆς ζώνης».

'Ο ἀνώνυμος ποιητής (γύρω στά 1.800) θέλει νά ἐκφράσει ὅτι τό κοράκι μισοφαίνεται μέσα ἀπ' τήν πρωινή καταχνιά σχεδόν ὅσο τό πουλί στό σχέδιο τῆς μεταξωτῆς ρόμπας, ὅταν τό φαρδύ ζωνάρι τυλιχτεῖ γύρω ἀπ' τό ντυμένο σῶμα.

κείμενο αὐτό παραμένει ἕνα οπουδαιότατο νοκοιμένο. Τό Σεπτέμβριον τοῦ 1928 ἔγιναν οἱ πρῶτες δοκιμές τοῦ ἤχου στό Λένινγκραντ καί τ' ἀποτελέσματα δείχτηκαν στή Μόσχα στίς ἀρχές τοῦ 1929. Τόν 'Ιούλιον τοῦ 1929 ἔγιναν καινούριες δοκιμές στή Μόσχα, ἐνῶ τό πρῶτο ἠχητικό «στούντιο», γιά τόν συγχρονισμό τῆς ἠχητικῆς ἐπένδυσης φτιάχτηκε στό Λένινγκραντ (Αὐγούστος 1929, στούντιο Σάβκινο). Μετά τήν προβολή τῆς Γενικῆς Γραμμῆς ἔγιναν οἱ ἀναγκαῖες ἐνέργειες γιά νά σταλοῦν οἱ 'Αιζενστάιν, Τισσέ κι 'Αλεξαντρόφ στό ἔξωτερο γιά τή μελέτη τοῦ ἠχητικοῦ φίλμ. (Σ.Τ.Μ.)

* «Μέ τ' ὄνομα Schischigoto εἶναι γνωστό τό μέτρο τῆς κλασσικῆς στροφῆς, πού σημαίνει κίνηση 7 καί 5, οἱ γιαπωνέζοι θεωροῦν ὅτι ἀπηχεῖ τό θεϊκό χτύπο - παλμό τῆς φυλῆς» J. Ingram Bryan, The Literature of Japan (Ἡ λογοτεχνία τῆς 'Ιαπωνίας), Thornton Butterworth Ltd, 1929, σελ. 33 - 34.



'Ηθοποιός τοῦ σύγχρονου Kabuki, πού ὑποδύεται γυναικίους ρόλους. «'Ο ἀνατολίτης τραβαστί δέν ἀντιγράφει τήν Γυναίκα, τήν σημαίνει. Δέν παίξει μέσα στό μοντέλο του, ἀποσπάται ἀπό τό σημαϊνόμενό του. 'Η θηλυκότητα προσφέρεται στό διάβασμα κι ὄχι στή θέαση» (Μπάρτ)

πολλούς πολιτιστικούς τομείς τῆς 'Ιαπωνίας δέν εἶναι ἀκόμη φανερή ἢ διαφοροποίηση, πού εἰσάγεται στήν κοινωνία στό μεταβατικό της στάδιο πρὸς τόν καπιταλισμό καί συμπαρασύρει πίσω της διαφοροποιημένες ἀντιλήψεις τοῦ κόσμου, σάν συνέπεια τῆς οἰκονομικῆς διαφοροποι-

Αὐστηρά περιορισμένο στόν ἀριθμό τῶν συλλαβῶν του, καλλιγραφικά γοητευτικό στήν περιγραφή καί τίς συγκρίσεις του, ἐντυπωσιακό στήν παράλογη ἀνορθοδοξία του πού εἶναι ἐπίσης θαυμάσια λογική (κοράκι μισοκρυμμένο ἀπ' τήν καταχνιά καί σχεδιασμένο πουλί, μισοκρυμμένο ἀπ' τό ζωνάρι), τό γιαπωνέζικο λυρικό ποίημα δείχνει μιά ἐνδιαφέρουσα «συγχώνευση» εἰκότων, πού ἀπευθύνεται στίς πῶς διαφορετικές αἰσθήσεις. Αὐτός ὁ πρωταρχικός «ἀρχαϊκός» πανθεισμός βασίζεται ἀναμφίβολα σέ μιά μή - διαφοροποίηση τῆς ἀντίληψης, μιά πασίγνωστη ἀπουσία τῆς αἰσθητικῆς τῆς «προοπτικῆς». Δέ θά μπορούσε νά εἶναι ἄλλιως. 'Η Γιαπωνέζικη ἱστορία εἶναι πολύ πλούσια σέ ἱστορική ἐμπειρία καί τό βάρος τῆς φεουδαρχίας ὅσο κι ἂν ξεπεράστηκε πολιτικά, διαπερνάει ἀκόμη τίς πολιτιστικές παραδόσεις τῆς 'Ιαπωνίας σάν κόκκινο νῆμα. Σέ

ησης. Κι οί Γιαπωνέζοι εξακολουθούν νά σκέπτονται «φεουδαρχικά» δηλαδή, μὴ διαφοροποιημένα.

Αὐτό βρῖσκεται στή ζωγραφική τῶν παιδιῶν. Τό ἴδιο συμβαίνει καί στούς θεραπευμένους τυφλοῦς, γιά τούς ὁποίους ὅλα τ' ἀντικείμενα, κοντινά καί μακρυνά, αὐτοῦ τοῦ κόσμου, δέν εἶναι τακτοποιημένα στό χῶρο, ἀλλά συνωστίζονται καί πέφτουν ἐπάνω τους ἀνάκατα.

Μαζί μέ τό *Καμπούκι*, οί Γιαπωνέζοι μᾶς ἔδειξαν ἀκόμη μιά ταινία, τό *Karakuri-musume*. Ἀλλά ἡ μὴ διαφοροποίηση πού ἔχει φτάσει σέ τέτοιο λαμπρό ἀπροσδόκητο ἐπίπεδο στό *Καμπούκι*, σ' αὐτήν τήν ταινία πραγματώνεται ἄρνητικά.

Τό *Karakuri-musume* εἶναι μιά μελοδραματική φάρσα. Ἀρχίζοντας μέ τό ὄφος τοῦ Μόντυ Μπάνκς, τελειώνει μέσα σ' ἀπίστευτη μαυρίλα, καί γιά τεράστια διαστήματα εἶναι ἐγκληματικά διχασμένο καί πρὸς τίς δύο κατευθύνσεις.

Ἡ προσπάθεια νά δεθοῦν τά δύο αὐτά ἀντιπολιτευόμενα στοιχεῖα εἶναι γενικά ἡ δυσκολότερη δουλειά.

Ἀκόμη κι ἕνας μᾶστορας σάν τόν Τσάπλιν, πού ἀνάμειξε στό *Χαμίμι* τά δύο στοιχεῖα μέ ἀπαράμιλλο τρόπο, δέν κατάφερε νά τά φέρει σέ ἰσορροπία στόν *Χρῆσοθήρα*. Τό ὕψιστο γλυστρουσε ἀπό τό ἕνα πεδίο στό ἄλλο. Στό *Karakuri-musume* ὁμως, ἡ συντριβή εἶναι ὀλοκληρωτική.

Ἡ ἠχώ, ἡ ἀπροσδόκητη σύζευξη, πετυχαίνεται ὅπως πάντα στίς ἄκρες, στούς πόλους. Ὁ ἀρχαϊσμός τῶν μὴ διαφοροποιημένων αἰσθητικῶν «προκλήσεων» ἀπό τή μιά πλευρά καί στήν ἄλλη - ἡ ἀκμή τοῦ *στοχασμοῦ τοῦ μοντάζ*.

Ὁ στοχασμός τοῦ μοντάζ - ὕψιστο σημεῖο νά ἀντιλαμβάνεσαι διαφοροποιημένα καί νά ἀναλύεις τόν «ὄργανικό» κόσμο - πραγματώνεται ἄλλη μιά φορά σ' ἕνα μαθηματικό ἐργαλεῖο - μηχανή, πού λειτουργεῖ χωρίς σφάλμα.

Ἀναπολώντας τά λόγια τοῦ Κλάιστ, τόσο κοντινά στό θέατρο *Καμπούκι* πού γεννήθηκε ἀπό μαριονέτες:

«... (ἡ χάρη) παρουσιάζεται πιό καλά σ' ἐκείνη τήν ἀνθρώπινη σωματική δομή, πού δέν ἔχει καμιά συνείδηση· ἢ ἔχει ἀπειρη συνείδηση - δηλαδή στή μηχανική μαριονέτα ἢ στό Θεό...»⁷

Τά ἄκρα συναντιῶνται...

Τίποτε δέν κερδίζεται γκρινιάζοντας πόσο ἄψυχο εἶναι τό *Καμπούκι*, ἢ, ἀκόμη χειρότερα, ἀνακαλύπτοντας στήν ἠθοποιία τοῦ *Sadanji* τήν ἐπιβεβαίωση τῆς Στανισλαουσκιῆς θεωρίας. Ἡ μέ τό νά ψάχνουμε γι' αὐτά πού «ὁ Μέγιερχολντ δέν ἔκλεψε ἀκόμα».

Καλύτερα ἄς χαιρετίσουμε - τό πάντρεμα τοῦ *Καμπούκι* καί τῆς ἠχητικῆς ταινίας.

(1928)

(Μετάφραση τοῦ Νίκου Σαββάτη ἀπό τήν περίφημη συλλογή ἄρθρων, τοῦ Σ.Μ.Α. *Film Form* πού ἐπιμελήθηκε καί μετέφρασε σ' ἀγγλικά ὁ *Jay Leyda*, τό 1951).

7. Χ.Φ. Κλάιστ, Γιά τό κουνιόθέατρο. (Über das Marionettentheater). Τό ἀπόσπασμα τῆς μετάφρασης τοῦ *Eugene Jolas* στό *Vertical*, Νέα Ὑόρκη, *Gotham Book*. 1941.

Ἰαπωνία: ἡ τέχνη τοῦ ζεῖν, ἡ τέχνη τῶν σημείων

Συνέντευξη μέ τόν *Roland Barthes*

Ποιά εἶναι ἡ ἐμπειρία σας ἀπό τήν Ἰαπωνία;

Μπ: Πρόκειται γιά μιά πολύ προσωπική ἐμπειρία, πού περιορίζεται σέ προβλήματα τῆς τέχνης τοῦ ζεῖν...

Εἶναι δυνατόν νά ὑποθέσει κανεῖς ὅτι ἕνα κοινό τελείως διαφορετικό ἀπό τό γιαπωνέζικο μπορεῖ νά νοιώσει καί νά καταλάβει ἕνα τέτοιο πολιτιστικό σύστημα - συμπεριλαμβανομένου καί τοῦ κινηματογράφου;

Μπ: Γιά μένα ὑπάρχουν τρία προβλήματα: α) ἡ ἄγνοια πού ἔχει γιά τήν Ἀσία ἡ Δύση, β) ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν Ἰαπωνία ὅπως τήν βλέπουμε ἀπό δῶ, καί στήν Ἰαπωνία ὅπως εἶναι, γ) τό πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου στήν Ἰαπωνία, τό ὁποῖο ἐξάλλου μποροῦμε νά συσχετίσουμε μέ τό πρόβλημα τοῦ θεάτρου.

Στό Τόκυο (τεράστιος γεωγραφικός χῶρος στόν ὁποῖον ἡ λέξη πόλη δέν ταιριάζει) - καί πρέπει πάντα νά τοποθετούμαστε μέσα στό πλαίσιο μᾶς πόλης παραδειγματικῆς σέ παγκόσμια κλίμακα - ἡ ἀκόμα σέ ἄλλα ἀστικά συγκροτήματα ὅπως τοῦ Κυότο, τῆς Ὁζάκα καί τοῦ Κομπέ, συναντᾶμε τρία διαφορετικά λειτουργικά εἶδη κινηματογράφου.

Καταρχήν τό τρέχον εἶδος, μέ πλατιά ἐμπορικές ταινίες, συχνά καλοφτιαγμένες, πού κατασκευάζονται σύμφωνα μέ διεθνή στερεότυπα, ἀπομιμήσεις δυτικῶν προτύπων. Ἡ παραδοσιακή παραλλαγή τοποθετεῖται σέ μιά φεουδαρχική Ἰαπωνία μέ ντεκόρ, κοστοῦμια κ.τ.λ. Μοῦ φάνηκε ὅτι αὐτές οἱ ταινίες, στό πλαστικό ἐπίπεδο, χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἄκρα καλαισθησία. Τό γιαπωνέζικο ὀπτικό σύμπαν εἶναι θαυμαστά ἐκλεπτυσμένο: ἕνα πολύ γοητευτικό εἶδος αἰσθητικῆς μεταφυσικῆς... κι ὁμως οἱ ταινίες αὐτές περνοῦν σέ αἰθουσες λαϊκῶν συνοικιῶν. Δέν εἶναι ντουμπλαρισμένες κι ἐπομένως δέν κατάλαβα παρά τίς εἰκόνες. Εἶχα πάντως τήν ἐντύπωση πώς ἐπαιζαν μέ τυποποιημένες ἱστορίες παρμένες ἀπό τή γιαπωνέζικη λογοτεχνία. Ἡ δευτέρη κατηγορία ἀποτελεῖται ἀπό ξένες ταινίες πού περνᾶνε σέ εἰδικές αἰθουσες, πάντα ὁμως συνοικιακές. Ἐκεῖ βλέπει κανεῖς ὄχι μόνο ἀμερικάνικα ἔργα ἀλλά ἐπίσης γαλλικά καί ρώσικα: ἀντιπροσωπεύονται ὅλες οἱ ἐθνικότητες. Τό γιαπωνέζικο κοινό διακατέχεται ἀπό μιά ἀπληστία, χωρίς ἐκλεκτικό πνεῦμα γιά ὅλα τά ἔργα. Σέ ἕνα καταγώγιο κάποιος ἀ-λά-Πιγκάλ συνοικίας τοῦ Τόκυο, μπορεῖ κανεῖς νά δεῖ γαλλικές ταινίες 4ης ἢ 5ης κατηγορίας. Ἔτσι, εἶδα τόν *Πύργο στή Σουηδία (Chateau en Suede)* τοῦ Βαντίμ. Ἦταν κάπως ἀναχρονιστικό νά βλέπει

κάνεις με ποιά αφελή, μη επιθετική και μη κριτική δεχτικότητα απέναντι στο ξένο φίμ αποδέχονται οι θεατές αυτό το μέτριο κατασκευάσμα. Αυτό έχει απόλυτη σχέση με μία από τις μεγάλες σταθερές του γιαπωνέζικου έθνους, που πάντα εκπλήσσει τους δυτικούς: μία νησιώτικη χώρα, που είναι ολοκληρωτικά κλεισμένη στις εθνικές της παραδόσεις είναι επίσης ή πιο άφομοιωτική χώρα του κόσμου. Η δύναμη της Ιαπωνίας σαν έθνος προέρχεται από τη δύναμή της να άφομοιώνει: παλαιότερα τον κινέζικο πολιτισμό, τώρα την τεχνική. Κι αυτό το ξαναδρίσκουμε στον κινηματογράφο. Οι Ιάπωνες άφομοιώνουν, απορροφούν σιωπηλά κάθε λογής ξένες ταινίες...

Η τρίτη κατηγορία, ονομαστή στο πλαίσιο της κοινότοπης μικρής μυθολογίας της Ιαπωνίας είναι, ο έρωτικός κινηματογράφος, ο οποίος διαθέτει πολύ μεγάλη ελευθερία έκφρασης. Υπάρχουν μικρές ειδικές αθουσες που λειτουργούν όλη νύχτα και που δεν τίς πιάνει ή λογοκρισία. Προφανώς, πρόκειται για έναν κωδικοποιημένο έρωτισμό, αδιανόητο σε μάζ, στον οποίο κυριαρχεί ένας απόλυτα τυποποιημένος σαδισμός. Με αφετηρία αυτόν τον κινηματογράφο θά μπορούσαμε να ξεκινήσουμε μία έρευνα για τον γιαπωνέζικο σαδισμό. Οι γιαπωνέζοι επιδείχνουν στην καθημερινή τους ζωή μία θαιμαστή αυτοκυριαρχία, μία απόλυτη έλλειψη επιθετικότητας. Θά νόμιζε κανείς ότι ο κινηματογράφος απορροφά το «σαδικό δυναμικό», το οποίο απελευθερώνεται στο επίπεδο των φαντασμάτων της εικόνας. Η θέση μου είναι ίσως ατονόητη γιατί ύπηρξαν έπεισόδια στην ιστορία της Ιαπωνίας που μοιάζουν να εικονογραφούν τη «γιαπωνέζικη σκληρότητα». Θά έπρεπε όμως να έρευνήσουμε προσεκτικά, μήπως όλα αυτά δεν είναι παρά τμήμα της ροπής των δυτικών προς την μυθοποίηση.

Αυτό που μάζ εκπλήσσει όταν βλέπουμε πολλές γιαπωνέζικες ταινίες είναι κάποια διαφορετική σκηνοθετική αντίληψη. Ο Όζον είναι το τυπικό παράδειγμα αυτής της αντίληψης: ή κάμερα βρίσκεται στο επίπεδο του έδαφους και κινηματογραφεί πολύ έκτεταμένα πεδία σε μεγάλης διάρκειας πλάνα. Δεν παρατηρούμε εδώ την τάση των δυτικών προς το ντεκουπάζ. Βλέπετε σ' αυτό ένα καθαρά γιαπωνέζικο γνώρισμα;

Μπ: Θά αποπειραθώ να συσχετίσω την παρατήρησή σας με την άρχιτεκτονική του σπιτιού, δηλαδή με τον οίκιακό χώρο στην Ιαπωνία. Η Ιαπωνία προώθησε έναν πολιτισμό του κατοι-

σίσιμον, του σπιτιού με κήπο. Το γιαπωνέζικο σπίτι είναι χαμηλό, χωρίς ή σχεδόν χωρίς έπιπλα, και μοιάζει να είναι φτιαγμένο για να κοιτάζεται από χαμηλά και σε όλο του το πλάτος. Συνεπάγεται ένα είδος έκτασης στο επίπεδο του σώματος. Αποκλείει το κάθετο στοιχείο. Ο χώρος είναι πολύ έπεξεργασμένος, αλλά σε επίπεδο που παραμένει οριζόντιο, με πολύ όμορφες προοπτικές διαδρομών με σκεπαστές στοές από ξύλο. Είναι ή χώρα της σύνδεσης. Οι κινήσεις συνδέονται μεταξύ τους. Υπάρχει μία παιδαγωγική ποιητική του ανθρώπινου κορμού, σημαδεμένη βαθιά από το δουδισμό. Η αίσθηση του κορμού είναι διαφορετική από τη δυτική. Ο έξαιρετικός έλεγχος του γιαπωνέζου – του ασιάτη – πάνω στο κορμί του παράγει αυτήν την πολύ ιδιαίτερη «σύνδεση» όχι μόνο των κινήσεων μεταξύ τους, αλλά και της κίνησης με το αντίχειμένο. Είναι πολύ δύσκολο να το εξηγήσουμε, όμως δεν χωράει άμφιβολία. Θά είχε ενδιαφέρον να έρευνήσουμε τη σχέση ανάμεσα στην κινηματογραφική όπτικότητα, όπως της δίνει μορφή ή τεχνική του σκηνοθέτη και στον κατοικημένο χώρο, δηλαδή την άρχιτεκτονική, την πολεοδομία...

Κατά τη γνώμη σας, ό γιαπωνέζικος κινηματογράφος συνεχίζει κατά κάποιο τρόπο την τέχνη του σημείον που χαρακτηρίζει το γιαπωνέζικο θέατρο;

Μπ: Δεν νομίζω. Μου φαίνεται ότι στην έκφραση «γιαπωνέζικος κινηματογράφος» το γεγονός «κινηματογράφος» έχει πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα από το γεγονός «γιαπωνέζικος». Για παράδειγμα, ή τυπολογία του γιαπωνέζου ήθοποιού δεν μοιάζει να είναι αντιπροσωπευτική αυτών που συμβαίνουν στους δρόμους της χώρας. Υπάρχουν εδώ δυσνόητα φαινόμενα που θά έπρεπε να τα μελετήσουμε. Είμαι πολύ ευαίσθητος στη σωματική αίσθητική του γιαπωνέζικου λαού, την οποία όμως, δεν ξαναδρίσκω στο σινεμά. Πολύ σπάνια ένας γιαπωνέζος ήθοποιός μου προξενει αυτό το είδος της φυσικής συμπάθειας που μυριάδες φορές έχω νιώσει στο δρόμο. Υπάρχει εδώ ένα χάσμα που με προβληματίζει. Ίσως ένας πειρασμός «άποιασωνικοποίησης» να χαρακτηρίζει τους γιαπωνέζους και ιδιαίτερα τον κινηματογράφο τους. Αντίθετα, το θέατρο απορροφά απόλυτα την «ιαπωνικότητα». Για να τελειώνουμε μ' αυτό το θέμα, πρέπει να αναρωτηθούμε παρόμοια (ή μάλλον να ρωτήσουμε τους ξένους) αν οι γάλλοι ήθοποιοί αντιπροσωπεύουν πιστά το γαλλικό έθνος. Έχουν άραγε οι ξένοι την αίσθηση μιάς συνέχειας μεταξύ του γαλλικού δρόμου και των ήθοποιών τόσο «άνθολογικών»



Η άρχιτεκτονική οργάνωση του γιαπωνέζικου κινηματογραφικού χώρου: βάθος πεδίου, οριζόντια τομή του χώρου, κάμερα σταθερά τοποθετημένη στο έδαφος, κάθετη διάταξη των σωμάτων (Η Τελετή, του Ναγκίτζα Όσιμα)

Ένας απόλυτα κωδικοποιημένος έρωτισμός όπου κυριαρχεί ένας απόλυτα τυποποιημένος σαδισμός. (Από το Βιασμένοι άγγελοι, του Koji Wakamatsu-1967)



όπως ο Μπελμοντό ή ο Ντελόν;...

Τό θέατρο είναι άλλο πράγμα. Αυτό που ονομάζουμε γιαπωνέζικο θέατρο είναι ένα παραδοσιακό θέατρο, που τό εκτιμούν ακόμη αλλά που είναι ήδη κάπως αναχρονιστικό. Τό *Νό*¹ έχει καταλήξει νά είναι ένα ιδιόρρυθμο θέατρο μέ λιγοστό κοινό: ένα θέατρο σοφών. Οί γιαπωνέζικες μάζες δέν πηγαίνουν στό *Νό*. Τό *Νό* προϋποθέτει ύψηλό πολιτιστικό επίπεδο. Βρίσκεται σέ ρήξη μέ τή μαζική κουλτούρα που χαρακτηρίζει αυτήν τή στιγμή τήν Ίαπωνία. Όσο γιά τό *Καμπούκι*, που γενικά είναι δημοφιλέστερο, δίνει παραστάσεις σέ γεμάτες αίθουσες. Αλλά, έχει μόνο μία αίθουσα σέ όλόκληρο τό Τόκυο και τό κοινό της δέν είναι και πολύ νεανικό. Έχω τήν εντύπωση ότι αυτό που ονομάζουμε «νεολαία» δέν πηγαίνει στό θέατρο *Καμπούκι*² και ότι έχει μάλλον «αμερικάνικα» γούστα. Τό νατουραλιστικό, δυτικού τύπου θέατρο έχει τεράστιο κοινό. Σέ άλλες συνεικίες δίνονται παραστάσεις ανάλογες μέ τό δικό μας μπουλνάρ και εκεί τό κοινό πηγαίνει μαζικά νά παρακολουθήσει κάποια προσαρμογή του «*Κόκκινου και του Μαύρου*» του Σταντάλ, μέ γιαπωνέζους έρμηνευτές...

Τό θέατρο *Καμπούκι* αποτελεί θαυμαστό μάθημα «σημαντικής». Πρόκειται γιά θέατρο σημείων, που δέν βασίζεται στην έκφραστικότητα. Φτιάχνει από τό σώμα του ήθοποιού ένα είδος απόλυτα κωδικού ρεπερτορίου. Αρκεί νά παραπέμψουμε έδω στίς γνωστές σήμερα και αρκετά προφητικές σελίδες του Μπρέχτ³ σχετικά μέ τό κινέζικο θέατρο.

Τό ρεπερτόριο του *Καμπούκι* είναι ποικίλο και έτερόκλητο: παντομίμες παλαιού τύπου, θηλυκοί μύθοι αλλά και μοντέρνες ιστορίες μεταφερόμενες στό στυλ του *Καμπούκι*. Γιά παράδειγμα στην Ιαπωνικοποιημένη «*Τόσκα*», παιγμένη σύμφωνα μέ τήν τεχνική του *Καμπούκι*, οί γυναικείοι ρόλοι παίζονται από άνδρες. Αυτό άλλωστε είναι εξαιρετικά ένδιαφέρον. Ο ρόλος της πριμαντόνα έρμηνευόταν από έναν διάσημο μεσήλικα ήθοποιό. Αυτός έπαιζε τέλεια τό ρόλο της νεαρής γυναίκας ακριβώς επειδή ο τρόπος κατανόησης των σημείων ήταν διαφορετικός: δέν άντέγραφε τή νεαρή γυναίκα, σύμφωνα μέ τή νατουραλιστική δυτική έννοια του όρου, πράγμα που δέν θά ήταν άνεκτό. Αυτό που αναπαρήγαγε μέ θαυμαστό τρόπο ήταν τά κωδικά σημεία της θηλυκότητας. Τό παίξιμο δέν ένοχλούσε καθόλου – αντίθετα προξενούσε τό θαυμασμό του κοινού, μόνο και μόνο επειδή ο κώδικας «παριστανόταν» καλά, όπως λένε οί γλωσσολόγοι. Τό πρόσωπο του ήθοποιού του *Καμπούκι* δέν κάνει γκριμάτσες, δέν είναι καν δαμμένο. Είναι

στην κυριολεξία ζωγραφισμένο. Μία λεία, λευκή μάσκα στην οποία τονίζεται ή «ιαπωνικότητα» των ματιών. Όλόκληρη ή φιλοσοφία της μάσκας: ένα πρόσωπο μορφολογικά άπαθές και ταυτόχρονα εξαιρετικά εύθραυστο. Πολλά πράγματα διαβάζονται πάνω του παρόλο που ή επιφάνειά του μένει ακίνητη.

Υπάρχει επίσης τό θέατρο μαριονέτας, τό *Μπούνρακου*⁴, που έχει τό ίδιο σχεδόν ρεπερτόριο μέ τό *Καμπούκι*. Τό εκπληκτικό σ' αυτό είναι ότι δέν υπάρχει καμιά άπάτη σέ ό,τι άφορā τό χειρισμό της μαριονέτας, οί χειριστές είναι απόλυτα όρατοί. Κάθε μαριονέτα έχει τρεις χειριστές, οί δύο άπ' αυτούς έχουν τό πρόσωπό τους σκεπασμένο μέ μία μεγάλη μαύρη κουκούλα, ενώ ο τρίτος, ο σπουδαιότερος, έχει ξεσκεπαστο τό πρόσωπό του, επίσης άπαθές και άβαφο. Η σχέση άνάμεσα σ' αυτά τά άνθρωπάκια – άντρες ή γυναίκες – και τούς τρεις χειριστές τους είναι πολύ έντυπωσιακή και πηγαίνει πολύ μακρυνά σέ ό,τι άφορā τήν ήθική του θεάτρου, τό όποιο δέν είναι πιά τέχνη της ψευδαισθησης, αλλά τέχνη των εκθειμένων, απογυμνωμένων σημείων. Όλη ή σημασία βρίσκεται στην όπτικότητα. Όλόκληρο τό συγκινησιακό στοιχείο συγκεντρώνεται στό ρόλο των άφηγητών, που ιδρώνουν, κλαίνε, βογγούν. Πρόκειται γιά μία όμορφη διανομή των λειτουργιών: όλη ή έκφραστικότητα συγκεντρώνεται στή φωνή, ή όπτικότητα δέν έχει παρά «σημαντικό» ρόλο, που συνοδεύεται από μία εξαιρετικά έκλεπτυσμένη αισθητική άναζήτηση.

Δέν γνωρίζω τί άπ' όλα αυτά πόρθεσε νά άφομοιώσει ο κινηματογράφος. Πιθανότατα στοιχεία του *Νό*, του *Καμπούκι*, και του *Μπούνρακου* νά έχουν περάσει σέ όρισμένες ταινίες...

Οί γιαπωνέζοι όμολογούν φανερά τήν άγάπη τους γιά τήν έπιστημονική φαντασία. Νομίζετε ότι πρόκειται γιά μία έκφραση του μοντερισμού, της άμερικανοποίησης της Ίαπωνίας, ή αντίθετα ότι ή άγάπη αυτή έχει τίς ρίζες της στην παράδοση;

Μπ: Δέν νομίζω ότι πρέπει νά ταυτίζουμε αυτόματα τήν άνεπτυγμένη τεχνολογία μέ τήν άμερικανοποίηση. Απόδειξη ή Ίαπωνία. Τά άμερικανοποιημένα στοιχεία της γιαπωνέζικης ζωής έλκύουν ίσως τή νεολαία σέ ό,τι άφορā τό τραγούδι, τό χορό... όμως, ή κυριαρχία της τεχνικής στή γιαπωνέζικη ζωή έχει κάθε άλλο παρά άμερικάνικα άποτελέσματα.



Μάσκα Νο ενός τυφλού στό ρόλο του Yoroboshi (Περίοδος Edo).



Η χειρονομία του γράφειν, χειρονομία απόλυτα σωματική είναι παρούσα σ' όλη τη ζωή. Μπορεί να πει κανείς ότι όχι μόνο η γλώσσα αλλά και πολλά άλλα πράγματα γράφονται

Δέν καταπιέζομαι καθόλου από τη ζωή στην Ίαπωνία. Πρόκειται ίσως για προσωπική εμπειρία. πάντως θά μπορούσα να πω με σιγουριά ότι η Ίαπωνία προσπαθεί να συνθέσει μία τέχνη του ζείν, φεουδαρχικής προέλευσης, με έναν τεχνολογικό τρόπο ζωής. Όρισμένες όψεις αυτής της προσπάθειας είναι πολύ πρόσφατες. Φεουδαρχία και τεχνολογία: δύο «άλλοτριώσεις» που ο συνδυασμός τους παύει να είναι βλαβερός. Λέγοντας «τέχνη του ζείν» δέν έννοώ κατά κανένα τρόπο τά γραφικά φαινόμενα και τό φολκλόρ, ούτε κανω παρελθοντολογία. Έννοώ μία πρακτική της καθημερινής δράσης, επεξεργασμένη σέ βάθος. Πρακτική του ένδύματος, της φιλοξενίας κ.τ.λ. Όσον άφορά τήν επιστημονική φαντασία θά τήν συνέδεα μέ τό γεγονός ότι οί γιαπωνέζοι έχουν υπέροχα παιχνίδια, που συχνά ακολουθούν πρότυπα από τήν επιστημονική φαντασία. Άγαπούν τές μινιατούρες και τά αυτόματα παιχνίδια - τά όποια μπορούμε νά συγκρίνουμε μέ τό Καμπούκι ή τό Μπούνρακου.

Πρόκειται για μία καταναλωτική κοινωνία που αναγκαστικά συνοδεύεται από τές άλλοτριώσεις και που όμως έχει κατορθώσει νά τοποθετήσει άκόμη και τή θέα των πραγμάτων, κι όχι μόνο τήν κατοχή ή τή χρήση τους, στή σφαίρα των καταναλωτικών αξιών...

Στήν Ίαπωνία υπάρχει μία κάπως φαντασματική τέχνη της μηχανικής και της τεχνικής...

Θά μπορούσαμε άραγε νά υποθέσουμε πως υπάρχει κάποιο ανθρωπολογικό «φανταστικό» που άφορά τό θέαμα, τό όποιο μεταφράζεται μέ τή δοήθεια «σημαντικών» συστημάτων, διαφορετικών από κουλτούρα σέ κουλτούρα, και θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε για ένα βαθιά πρωτότυπο γιαπωνέζικο σύστημα;

Μπ: Γνωρίζουμε από τόν Κλωντέλ τήν πρωτοτυπία του γιαπωνέζικου «σημαντικού» συστήματος, από τότε που αυτός έγραψε ενδιαφέρουσες σελίδες, μπολιασμένες μέ Μαλαρμεϊκές θεωρίες, σχετικά μέ τό σημείο, όπως αυτός τό ανακάλυψε στήν Ίαπωνία (Τό σημείο είναι ένα όν, Η θρησκεία του σημείου κ.τ.λ.) Τό πρωτότυπο έδω είναι ότι αυτή ή συστηματική του σημείου είναι κενή, γι' αυτό άλλωστε και μέ συγκινεί τόσο πολύ. Τά σημεία είναι κενά επειδή ή Ίαπωνία είναι μία χώρα δίχως θρησκεία, μέ τή δυτική έννοια του όρου. Δηλαδή δίχως μονοθεϊσμό. Τό ότι ζεις σέ μία τέτοια χώρα τό νιώθεις σέ βάθος παρατηρώντας τήν αντίληψη και τήν πρακτική του σημείου. Μία θρησκεία κενή από Θεό σημαίνει ότι δέν υπάρχει σημαι-

νόμενο· ότι υπάρχουν σημεία δίχως αυτό τό ύστατο σημαινόμενο που είναι ο Θεός. Η δυτική «σημαντική» συνδέεται μέ τό γεγονός ότι ανήκουμε σέ έναν μονοθεϊστικό πολιτισμό, και ότι τοποθετούμε πίσω από τά σημεία ένα σημαινόμενο. Περνώντας από τό ένα στάδιο στο άλλο ολόκληρο τό σημειακό μας σύστημα καταλήγει νά γεμίζει κάποιο τελευταίο σημείο μέ υπερβατικότητα, πληρότητα, κέντρο, νόημα. Η γιαπωνέζικη πρωτοτυπία έγκειται σέ μία εξαιρετικά εύφυη, λεπτεπίλεπτη, επεξεργασμένη και ταυτόχρονα διαυγέστατη συστηματική, της οποίας όμως τά σημεία είναι τελικά κενά. Πρόκειται για τή βασιλεία του σημαινόντος. Όλα αυτά συνδέονται απόλυτα μέ τές φιλονικίες γύρω από τό στρουκτουραλισμό στή Γαλλία. Δέν έχουμε νά κάνουμε έδω μέ ένα μοντέλο, έφόσον άρκετές όψεις του παραμένουν υπερβολικά σκοτεινές, ιδιαίτερα τά οικονομικά και πολιτικά προβλήματα, μία που πρόκειται για χώρα καπιταλιστική και μάλιστα ύποδειγματικά καπιταλιστική. Ίσως αυτά που λέω για τήν Ίαπωνία νά μπορούσαμε άκόμη περισσότερο νά τά ίσχυριστούμε για τήν Κίνα, τή χώρα του ιδεογράμματος.

Μιά που τό αναφέρατε, ποιά είναι ή επίδραση της ιδεογραφικής γραφής πάνω στίς τέχνες και ιδιαίτερα στο σινεμά;

Μπ: Σήμερα, χάρι σέ όρισμένες εργασίες του Ντεριντά και της σχολής του Λακάν αντιλαμβάνομαστε τή σημασία της κυριολεκτικότητας της γραφής: τό γεγονός ότι έχουμε άλφαθητική και όχι ιδεογραφική γραφή είναι εξαιρετικά σημαντικό. Η ιδεογραφική γραφή έμποτίζει ολόκληρη τή ζωή αυτού του λαού. Έχει άνυπολόγιστες συνέπειες σέ ό,τι άφορά τή θέση του ανθρώπου μέσα στο χώρο, τή σκέψη, τά πάντα. Πολύ σημαντικό είναι επίσης τό γεγονός ότι ή γραφή είναι ίσάξια μέ τή ζωγραφική, ότι ή ζωγραφική παράγεται κατά κάποιο τρόπο από τή γραφή και όχι τό αντίθετο. Παρά τήν τεχνολογία ή διαμέσου της τεχνολογίας, ή καλλιγραφία είναι παρούσα μέσα στή σύγχρονη γιαπωνέζικη ζωή. Όλα τά μεγάλα καταστήματα έχουν τεράστια τμήματα γραφικών ύλων. Η χειρονομία του γράφειν, χειρονομία απόλυτα σωματική είναι παρούσα σ' όλη τή ζωή. Μπορεί νά πει κανείς ότι όχι μόνο ή γλώσσα αλλά και πολλά άλλα πράγματα γράφονται. Δίνοντας έναν πληρέστερο όρισμό στή γραφή σαν χειρονομία θά συναντούσαμε ξανά προβλήματα του κινηματογράφου. Ο μαρκαδόρος που μάς έρχεται από τήν Ίαπωνία είναι φτιαγμένος σύμφωνα μέ μία ολόκληρη πρακτική, ή όποια δέν θά μπορούσε ποτέ νά μάς δώσει τό στυλό διαρκείας. Η διαφορά των πολιτισμών προσδιορίζεται

ἀπό τέτοια εὐτελῆ ἀντικείμενα.

Δέν νομίζετε ὅτι ὁ κινηματογράφος, σύστημα ἰσχυρά ἀναλογικό, ἀντιστέκεται σέ σημαίνοντα κωδικά σινοτήματα;

Μπ: Θά ἔλεγα: μπορούμε νά κατασκευάσουμε μία γραφή μέ κινητό στοιχείο – δέν λέω μέ κίνηση ἀλλά μέ κινητό στοιχείο; Ναί, βέβαια, ἐφόσον ἔχουμε νά κάνουμε μέ τό θέατρο. Ἄλλά ἡ γραφή τοῦ θεάτρου ἀντιστέκεται στήν κίνηση. Τό θέατρο τῆς ἀνατολῆς παίξει μέ ἀκίνητους χρόνους. Ἀντίθετα ὁ κινηματογράφος, λόγω αὐτοῦ τοῦ ἀναλογικοῦ καταναγκασμοῦ γιά τόν ὁποῖο μιλήσατε, δέν διαθέτει αὐτή τήν ἐλευθερία. Ἐγγράφει τό ρυθμό τῆς πραγματικότητας, ἐνώ στό *Καμπούκι* ἡ κίνηση ἐπιβραδύνεται καί ἀποσυντίθεται... Ἐπιφυλάσσομαι ὅταν ἀκούω νά λένε ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει πάρει τή σκυτάλη αὐτῶν

τῶν σημειακῶν συστημάτων. Καθετί πού εἶναι πρακτική τοῦ σημείου εἶναι ἀποκλεισμένο μέσα σ' ἕναν αἰσθηματισμό... Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὁ κινηματογράφος εἶναι καινούριος. Τίποτε δέν ἔχει ρυθμιστεῖ. Πῶς εἶναι ἐξάλλου δυνατόν νά ποῦμε ὅτι ὁ δυτικός κινηματογράφος ἔχει ἀφομοιώσει τή δυτική του κουλτούρα.

(Αὐτή ἡ συνέντευξη μέ τόν Ρολάν Μπάρτ πρωτοδημοσιεύτηκε στό γαλλικό περιοδικό Image et Son, ἀρ. 222, Δεκέμβριος 1968. Τήν εἶχαν πάρει οἱ Guy Gauthier καί Philippe Pirlard. Ἡ Μαρία Νικολακοπούλου καί ὁ Νίκος Λυγγούρης τήν μετέφρασαν).

Σημειώσεις

1. Τό παραδοσιακό θεατρικό εἶδος μέ περίοδο ἀκμῆς τόν 14ον-16ον αἰώνα στήν διάρκεια τῆς ὁποίας γράφτηκαν πάνω ἀπό 1.000 ἔργα - (200 ἀπ' αὐτά παίζονται ἀκόμη). Τό Νο μέχρι τήν δυναστεία *Meigi* ἀποτελοῦσε τήν κλασική τελετουργική διασκέδαση τῆς κοινωνικῆς ἐλίτ.

Στά κινέζικα ἡ λέξη «Νο» σημαίνει «τέχνη» καί ἀποδίδει ἀρκετά καλά αὐτό τό πρῶτο εἶδος τῆς γιαιπωνέζικης θεατρικῆς τέχνης πού ἀποτελεῖ μιά ἰδιότυπη σύνθεση ὄπερας, μπαλέτου, παντομίμας, ἐν-ὄργανης μουσικῆς, ἀφήγησης καί θεάτρου μέ τήν δυτική ἔννοια, τῆς χρήσης μασκῶν. Τό εἶδος ἀναπτύχθηκε παράλληλα μέ τήν αἰσθητική *Zen* καί χρησίμευσε γιά τήν εἰκονογράφηση τοῦ βουδιστικοῦ δόγματος.

Τό 15ον αἰώνα ὁ μέγας ἠθοποιός *Zeami* τελειοποίησε καί κωδικοποίησε τά «ἐκφραστικά μέσα» καί παρομοίωσε τήν ἀκίνησία αὐτῆς τῆς τέχνης μ' ἕνα ἀσημένιο κύπελλο γεμάτο παγωμένο χιόνι. Ἀπό τό 16ο αἰώνα ὁ κώδικας δέν ἐξελισσεται. Ὅπως καί στά ἄλλα θεατρικά εἶδη ἡ τέχνη τοῦ Νο μεταβιβάζεται ἀπό γενιά σέ γενιά. Τέσσαρες οἰκογένειες μοιράζονται τό ἐπίτιμο ἔργο αὐτῆς τῆς μεταβίβασης.

Παραφράζοντας τόν Γιάν Κότ μπορεῖ νά λεχθεῖ ὅτι τό *Καμπούκι* χαρακτηρίζεται ἀπό πληθωρικότητα, ρευστότητα, κίνηση καί μίμηση ἐνώ τό Νο τό διακρίνει μιά αὐστηρή οἰκονομία, σχεδόν μιά στεγνότητα, μιά «ἀπολίθωση», μιά στατικότητα, μιά ἀντίληψη πού θυμίζει τήν ἀφηρημένη τέχνη τῆς Δύσης (Σ.τ.Σ)

2. *Καμπούκι*: (στήν κυριολεξία) τραγούδι (κα), χορός (μπου), καλλιτέχνες (κι). Αὐτό τό λαϊκό θεατρικό εἶδος ἀπόκτησε περισσότερο κύρος ἀπό τόν 16ο αἰώνα καί μετά. Γύρω στό 18ο αἰ., δανείστηκε ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ θεατρικοῦ ρεπερτορίου τοῦ *Μπούνρακου* ἐπίσης ἐξηγεῖται ἡ ἐκπληκτική συγγένεια ἀνάμεσα στίς μαριονέτες τοῦ τελευταίου καί στό στυλιζαρισμένο, ὑπερκωδικοποιημένο, ὑπερβολικό καί πληθωρικό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν τοῦ *Καμπούκι* (πού ἦταν πάντα ἄντρες ἀκόμη καί στούς γυναικίους ρόλους). Τά συνηθισμένα του θέματα εἶναι τά ἐπεισόδια τῶν ταραγμένων ἐποχῶν (12ος-14ος αἰ) καί ὁ προνομιοῦχος ἠρώας του παραμένει ὁ περίφημος *σαμουράι*. Παρακολοῦθοῦμε μάχες, αἱματηρές ἐκδικήσεις, ὀπτασίες, θεαματικές ἀπαγωγές, ἱστορικά συμβάντα καί τελείως παραμυθένιες περιπέτειες νά ἀλληλοδιαδέχονται. Κι ὅλα αὐτά σέ μιά τόσο βίαιη ἀτμόσφαιρα πού χρειάστηκε νά παρεμβάινουν καί κωμικά καί τραγουδιμένα ἰντερμέτζα ἀνάμεσα στίς ὑπό-

λοιπες σκηνές. Ἡ σκηνή ἐξοπλισμένη μ' ἕνα κινητό ντεκόρ καί μιά καταπακτή, ἐπιτρέπει θαυμαστά φανερές σκηνικές ἀλλαγές. «Θέατρο μιάς συνειδητά ξεδιάντροπης ψευδαίσθησης» (Γιάν Κότ) τό *Καμπούκι*, ὅπως ἦταν φυσικό, ἐπηρέασε τόν γιαιπωνέζικο κινηματογράφο, καί ἰδιαίτερα τό εἶδος *jidaigeki* (βλ. τά ἄρθρα τῶν Μ. Κούκιου καί Δ. Ἀγραφιῶτη) προπολεμικά ἀλλά καί, στή συνέχεια, τίς ταινίες τῶν *Κουροσάβα*, *Κινουγκάσα*, *Κομπαγιάσι* καί *Σίνοντα*.

Βλέπε ἐπίσης στό ἴδιο τεῦχος καί τίς σκέψεις τοῦ Ἄιζενστάιν γιά τίς παραστάσεις τοῦ *Καμπούκι*, πού παρακολούθησε στή Μόσχα τό 1928. (Σ.τ.Σ.)

3. Βλ. στό ἴδιο τεῦχος τό κείμενο τοῦ Μπρέχτ: Σχετικά μέ τό Θέατρο τῶν Κινέζων.

4. Τό κουλθέατρο *Μπούνρακου* δημιουργήθηκε στό μέσα τοῦ 17ου αἰώνα ἀπό τό συνδυασμό τριῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν: τοῦ *jurigi* (ἀφήγηση), τοῦ χειρισμοῦ τῶν μαριονετῶν καί τῆς μουσικῆς ἀπό *σαμιζέν*. Ὁ ἐπόμενος αἰώνας ἦταν ἡ χρυσή ἐποχή τῆς γιαιπωνέζικης μαριονέτας μέ τά δύο θεάτρα στήν Ὄζάκα *Τακεμοτόζα* καί *Τογιοτακέζα*, πού ἀντιμάχονταν γιά νά παρουσιάσουν τά καινούρια καί πιό γοητευτικά ἔργα τους. Ἄλλωστε τά περισσότερα ἀριστουργήματα τοῦ ρεπερτορίου τοῦ *Μπούνρακου* ἀνήκουν σ' αὐτή τήν περίοδο.

Μετά ἀπό μιά φάση τεράστιας δημοτικότητας ἀκολούθησε μιά κάποια κάμψη πού ὀφειλόταν στήν ὄλο καί μεγαλύτερη περιφρόνηση τοῦ κοινῶν, κάμψη πού θά κατάληγε στόν ὀλοκληρωτικό ἀφανισμό τῆς παραδοσιακῆς αὐτῆς τέχνης, ἄν δέν δημιουργεῖτο τόν Ἀπρίλη τοῦ 1931 ἕνας ἡμι-κρατικός ὀργανισμός μέ τ' ὄνομα Ἐνωση γιά τό *Μπούνρακου*, πού τῆς ἔδωσε τήν ἀναγκαία χρηματική ὑποστήριξη γιά νά ἐπιβιώσει. (Αὐτή ἡ ἔνωση χρηματοδοτήθηκε ἀπό τήν Ἐπιτροπή Διάσωσης τῶν Πολιτιστικῶν Ἀγαθῶν, τήν πόλη Ὄζάκα καί ἕνα τηλεοπτικό σταθμό.)

Στήν Ἰαπωνία ὁ θίασος τοῦ *Μπούνρακου* πού συμπεριλαμβάνει περίπου 70 πρόσωπα δίνει κάθε χρόνο, σχεδόν δεκαπενθήμερες σειρές παραστάσεων στό Ἐθνικό Θέατρο τοῦ Τόκιο καί στό Θέατρο Ἀζαχίζα τῆς Ὄζάκα. Σπάνια περιοδεύει στό ἐξωτερικό.

Γιά μιά λεπτομερειακή ἀνάλυση τοῦ *Μπούνρακου* βλέπε τό κείμενο τοῦ Ρ. Μπάρτ Μάθημα Γραφῆς. (Σ.τ.Σ.)

儀式

Συνέντευξη με τόν Ναγκίζα Όσιμα



Ο Όσιμα στο Πέζαρο, τό 1972. (Φωτογραφία: Μιχάλης Δημόπουλος)

Κρίνοντας από όσες ταινίες σας έχουμε δει, φαίνεται ότι χρησιμοποιείτε εξαιρετική ποικιλία από θέματα και στυλ και ότι, από τή μιá ταινία στην άλλη, πειραματίζεστε.

Όσιμα: "Όσον αφορά τά θέματά τους, καμιά ταινία μου δέν θέλησε ποτέ νά ακολουθήσει άμεσα τό δρόμο μιás άλλης. Ή κάθε μιá τους δέν ήθελε παρά νά ερευνήσει, όσο τό δυνατόν βαθύτερα, ένα συγκεκριμένο θέμα. Άλλά, στην πραγματικότητα, πολλές από αυτές διασταυρώνονται, έτσι ώστε νά μπορεί νά βρει κανείς σ' αυτές, σέ θεματικό επίπεδο, μιάν ορισμένη συνέχεια, ενώ, σέ επίπεδο στυλ ή δομής, θέλησα πάντοτε νά ερευνήσω δρόμους κατά τό δυνατόν διαφορετικούς. Παρόλα αυτά, όλες οι ταινίες μου έχουν, βασικά, δυό κοινά σημεία.

Ποιά;

Όσιμα: "Υπάρχει άφενός ή φυσική ή λογική και άφετέρου, ή ευαισθησία - μέ άλλα λόγια, τό συναίσθημα μέ τό όποιο χειρίζομαι, μ' έναν τρόπο συγκινησιακά κοντινό, μερικά πράγματα πού υπάρχουν μέσ τίς ταινίες μου. Κατ' αυτή την έννοια μίλησα γιά «κοινά σημεία».

Όσον αφορά τό 'Ημερολόγιο ενός κλέφτη, τόν 'Απαγχονισμό και τό 'Αγόρι, μοιάζει νά υπάρχει κάποιο κοινό σημείο ανάμεσά τους, πού είναι τό θέατρο.

Όσιμα: Σχετικά μέ τό θέατρο ή τή θεατρικότητα, δέ νομίζω ότι αποτελούν ούτε τό κοινό ούτε τό πιό σημαντικό σημείο σ' αυτές τίς τρεις ταινίες. Είναι φανερό ότι στόν *Κλέφτη* (πραγματεύτηκα) τό θέατρο, και δέν είναι λιγότερο φανερό ότι στόν *Απαγχονισμό* υπάρχει μιá ορισμένη θεατρικότητα, αλλά δέν βρίσκω ούτε τό ένα ούτε τό άλλο στό *Αγόρι*. Καί όταν λέω ότι υπάρχουν πάντοτε κοινά σημεία στίς ταινίες μου (οί όποιες είναι πάντοτε πολύ διαφορετικές, οί μέν σέ σχέση μέ τίς δέ), αυτό σημαίνει επίσης ότι, όταν γυρίζω μιá ταινία, υπάρχει ίσως ένα ορισμένο πράγμα από τό όποιο προσπαθώ νά ξεφύγω, αλλά μέσα σ' αυτή τή φυγή θέλω νά πραγματοποιήσω τήν άρνηση, ταυτόχρονα του έαυτού μου και τής ταινίας πού γυρίζω. Μέ δυό λόγια: μόλις έχω τελειώσει μιá ταινία, προσπαθώ άμέσως νά κάνω μιάν άλλη ταινία πού θά μπορούσε νά είναι ή άρνηση τής προηγούμενης.

Άλλά, αντίθετα από ό,τι είπατε γιά τό 'Αγόρι, μπορεί κανείς θανάσια νά βρει σ' αυτό μιá θεατρικότητα, εφόσον οί γο-

νείς μαθαίνουν στό παιδί νά παίξει τό ρόλο κάποιου πού τόν χτυπάει ένα αυτοκίνητο. Γιά τί άλλο πρόκειται, άν όχι γιά θέατρο;

Όσιμα: "Αν αυτό λέγεται θεατρικότητα, τότε συμφωνώ. Άλλά, προσωπικά, λέω θεατρικότητα κάποιο άλλο πράγμα. Άρα είναι φυσικό νά μή βρίσκω θεατρικότητα στό *Αγόρι*. Γιατί, μ' αυτή τή λέξη, έννοώ περισσότερο τό παιχνίδι των ήθοποιών μέσα σέ μιá θεατρική κατάσταση. Πάντως, ένα από τά κεντρικά θέματά μου είναι ό κόσμος όπου κανείς δέν μπορεί νά ζήσει παραμένοντας ό έαυτός του, όπου ή ζωή δέν είναι δυνατή παρά μόνο άν γίνει κανείς κάποιος άλλος. Άς βρει ό καθένας τήν ορολογία πού άρμόζει σ' αυτή τήν κατάσταση.

Τί έννοείτε μ' εκείνη τή φυσική ή λογική τήν όποία αναφέρατε προηγουμένως;

Όσιμα: Μου είναι δύσκολο νά σάς άπαντήσω. Θα έλεγα ότι ή λογική είναι κάτι πού πρέπει νά είναι κοινό σέ όλο τόν κόσμο. Καί εκείνο πού κάνω στίς ταινίες μου, είναι άκριβώς τό ν' αναζητάω αυτό πού όλος ό κόσμος μπορεί νά έχει από κοινού. Μέ άλλα λόγια, εκείνο πού γιά μένα προηγείται τής λογικής, είναι κυρίως τό συναίσθημα, και πάνω σ' αυτό τό τελευταίο σημείο μπορώ νά πω ότι υπάρχει, σέ όλες τίς ταινίες μου, ένα βασικό συναίσθημα: ή θλίψη και ή όργη.

Αυτό πού κατόπιν προσπαθώ νά κάνω, είναι νά κάνω τό συναίσθημα λογικό. Καί τό γεγονός ότι έτσι δημιουργώ μιάν ορισμένη λογική του συναισθήματος, νομίζω ότι επιτρέπει στίς ταινίες μου νά επικοινωνούν μέ τόν κόσμο. Κατ' αυτήν τήν έννοια, ήδη από τίς πρώτες μου ταινίες, ό κινηματογράφος μου υπήρξε πάντοτε μιá αναζήτηση τής λογικής.

Μέσα στην πραγματοποίηση αυτής τής λογικής, ό *Απαγχονισμός* έχει φτάσει σέ μιá κατάληξη. "Όσο γιά τό *Ημερολόγιο ενός κλέφτη*, είναι μιá ταινία πού, αυτή, μεταφράζει τή λογική στό επίπεδο του συναισθήματος, χωρίς νά μεταφράζει τή λογική του συναισθήματος. Τέλος, τό *Αγόρι* είναι μιá ταινία πού θέλησε νά εκφράσει πολύ άμεσα τήν όργη και τή θλίψη μου.

Γιά τί, ενάντια σέ τί, αυτή ή όργη κι αυτή ή θλίψη;

Όσιμα: "Ενάντια στό γεγονός ότι οί άνθρωποι υποχρεώνονται νά ζουν έτσι, δηλ. ταυτόχρονα σάν τό πρόσωπο στην ταινία και σάν έμένα τόν ίδιο. Άλλά όσον αφορά τήν ταινία, είσαστε έσείς πού θά εκτιμήσετε και θά κρίνετε διά μέσου των προσώπων

Ἄλλά ἴσως νά μήν εἴμαστε ἱκανοί νά ἐκτιμήσουμε καί νά κρίνουμε ἐκεῖνο πού εἶναι εἰδικά γιαπωνέζικο σ' αὐτό τό συναίσθημα τῆς ὀργῆς καί τῆς θλίψης;

Ἄσσιμα: Δέν εἶναι ζήτημα συγγενικῶν ἢ ἀπομακρυσμένων πολιτισμῶν. Τό ζήτημα εἶναι ἀπλῶς τό ὅτι οἱ ἄνθρωποι δέν μποροῦν νά ζοῦν ὅπως θέλουν καί ὅτι πρέπει πάντοτε νά ὑποτάσσονται σέ ὀρισμένες ὑποχρεώσεις.

Νομίζετε τότε ὅτι οἱ ταινίες σας ἔχουν κάποια πολιτική σημασία, εἴτε ἄμεση εἴτε ἔμμεση;

Ἄσσιμα: Θεωρῶ πράγματι ὅτι κατά μίαν ὀρισμένη ἔννοια, ὅλες μου οἱ ταινίες εἶναι πολιτικές. Ἄλλά δέν ἐννοῶ μ' αὐτό ὅτι οἱ ταινίες μου εἶναι ἱκανές νά ἐπηρεάσουν τή σημερινή πολιτική. Θά ἤθελα μᾶλλον οἱ ταινίες μου νά μπορούσαν νά ἐπηρεάσουν τήν πολιτική μέ τήν ἔννοια πού ἡ ἴδια ἡ πολιτική, μή ἔχοντας πιά λόγο ὑπαρξῆς, θά ἐξαφανιζόταν. Δέ θά εἴχαμε πιά ἀνάγκη τήν πολιτική γιά νά ζήσουμε.

Νομίζουμε ὅτι, ἀκριβῶς στό Ἄγῶρι τίθεται τό πρόβλημα τῆς ἀνάγκης γιά χρήμα, ἀνάγκη πού γενικά συνδέεται μέ βίαιη συμπεριφορά (π.χ., τά παιδιά πού παίξουν ξύλο). Νομίζετε ὅτι ὅσο ἡ ἀνάγκη γιά χρήμα θά ὑπάρχει, ἡ πολιτική θά ἔχει πιθανότητες νά ἐξαφανιστεῖ;

Ἄσσιμα: Νομίζω ὅτι ἡ ἐξαφάνιση τῆς πολιτικῆς καί τῆς οἰκονομίας εἶναι συνδεδεμένες. Ἡ μιά δέν μπορεῖ νά πεθάνει δίχως τήν ἄλλη.

Ἄλλά ἂν ἡ ἀνάγκη γιά χρήμα παραμένει, ἄρα: ἡ οἰκονομία, ἡ πολιτική δέν μπορεῖ παρά νά παραμείνει κι' αὐτή. Πρέπει λοιπόν νά μεταβληθοῦν ὀλοκληρωτικά οἱ οἰκονομικές συνθήκες.

Ἄσσιμα: Ὁ λόγος ὑπαρξῆς τῆς οἰκονομίας εἶναι ἡ πολιτική. Ἴσως ἡ ἐξήγησή μου θά εἶναι λίγο θολή, ἀλλά θά ἔλεγα ὅτι εἶναι τό ἴδιο τό γεγονός τῆς κυριαρχίας κάποιου πάνω σ' ἕναν ἄλλο ἐκεῖνο πού ἀποτελεῖ τόν λόγο ὑπαρξῆς καί τῆς πολιτικῆς καί τῆς οἰκονομίας. Αὐτό πού εὐχόμαι εἶναι, λοιπόν, τό ἴδιο αὐτό τό γεγονός νά πάψει νά ὑπάρχει.

Ἄν ἡ κυριαρχία ἑνός ἀνθρώπου πάνω σ' ἕναν ἄλλο εἶναι δεδομένη σάν γεγονός, τότε πῶς μπορεῖ νά πάψει νά ὑπάρχει;

Ἄσσιμα: Δέν ξέρουμε πότε αὐτό τό γεγονός θά

ἐξαφανιστεῖ, πάντως νομίζω ὅτι ὅλος ὁ κόσμος πρέπει νά στρέψει τίς προσπάθειές του πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση.

Ἄσσιμα: Ἄσσιμα: Ὑπάρχει μέσα σέ δύο τουλάχιστον ταινίες σας ἕνα συγκεκριμένο πολιτικό σύμβολο: εἶναι ἡ γιαπωνέζικη σημαία πού ἐμφανίζεται στόν Ἄπαγχονισμό καί στό Ἄγῶρι. Γιατί αὐτή ἡ σημαία, ἔχει τό ἴδιο νόημα στίς δύο ταινίες ἢ ἕνα νόημα διαφορετικό;

Ἄσσιμα: Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, σᾶς ὑπενθυμίζω ὅτι αὐτή ἡ σημαία ἔχει παρουσιαστεῖ καί στά Ἄσσιμα γιαπωνέζικα τραγούδια. Στίς τρεῖς αὐτές ταινίες, εἶχα τήν ἐλπίδα ὅτι αὐτό τό σύμβολο τῆς σημαίας θά ἔκανε τούς θεατές νά συνειδητοποιήσουν τό γεγονός ὅτι, ὅλοι ἔμεῖς οἱ γιαπωνέζοι, ζοῦμε μέσα στό Ἰαπωνικό Κράτος. Αὐτός εἶναι ὁ πρῶτος τῆς σκοπός.

Αὐτή ἡ σημαία, πού ἔμεῖς τή λέμε Χίνομάρου (ἀπό τό Χίνο = ἥλιος, καί Μάρου = κύκλος) ἦταν, πρὶν ἀπ' τόν πόλεμο, τό σύμβολο τοῦ γιαπωνέζικου μιλιταρισμοῦ. Μετά τόν πόλεμο καί τήν ἤττα, αὐτό τό σύμβολο ἐκδιώχθηκε ἠθικά ἀπ' τήν Ἰαπωνία. Ἄλλά στό μέτρο πού ὁ πόλεμος γινόταν κάτι ὄλο καί πιο μακρινό, αὐτό τό σύμβολο τῆς παλαιᾶς τάξης πραγμάτων ἐπέστρεφε προοδευτικά, καί κυρίως τόν Φεβρουάριο τοῦ '67, ὅταν ἡ Ἰαπωνία ἀποφάσισε νά ξαναρχίσει τόν ἑορτασμό τῆς Ἐθνικῆς τῆς Γιουρτῆς, δηλ. νά γιορτάσει τήν ἴδρυση τῆς μοντέρας Ἰαπωνίας. Ἡ νεολαία ἦταν πολύ ἀντίθετη μέ τήν ἐπαναφορά αὐτῆς τῆς γιορτῆς πού ἦταν κληρονομημένη ἀπό τήν παλιά τάξη πραγμάτων. Ἡ ἡμέρα τῆς ἐπαναφορᾶς τῆς προκάλεσε ὀρισμένες διαδηλώσεις στίς ὁποῖες οἱ δυνάμεις τῆς δεξιᾶς ἔφεραν αὐτό τό ἔμβλημα τῆς Χίνομάρου. Ἄλλά ἦταν ἀκριβῶς ἐκεῖνη τή μέρα πού ἀρχίσαμε τό γύρισμα γιά τά Ἄσσιμα γιαπωνέζικα τραγούδια. Ἡ διαφορά εἶναι ὅτι στήν ταινία, πάνω στή σημαία πού κουβαλοῦν στή διαδήλωση, ὁ κύκλος δέν εἶναι κόκκινος ἀλλά μαῦρος. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη φορά πού παρουσίασα μιά Χίνομάρου σέ ταινία μου. Ὅσο γιά τή σημασία αὐτῆς τῆς σημαίας, εἶναι ἡ ἴδια μέσα στόν Ἄπαγχονισμό καί στό Ἄγῶρι (μέσα καί στίς δύο αὐτές ταινίες, παρουσίασα καί τήν κόκκινη καί τή μαύρη Χίνομάρου), ἂν καί στόν Ἄπαγχονισμό ἐπιζητοῦσα ἕνα λογικό ἀποτέλεσμα, ἐνῶ στό Ἄγῶρι ἤθελα μᾶλλον ἕνα ἀποτέλεσμα τῆς τάξης τοῦ συναισθήματος.

Ποιά εἶναι ἀκριβῶς, γιά τήν Ἰαπωνία, ἡ σημασία αὐτῆς τῆς ἀντιστροφῆς ἀπ' τό κόκκινο στό μαῦρο; Εἶναι ἡ ἴδια πού ἔχει γιά μᾶς;



Ἄσσιμα: Ἄσσιμα στό γύρισμα τῆς ταινίας Ὁ τάφος τῆς νιότης; Τηλεοπτική σειρά γυρισμένη στή Νότιο Κορέα τό 1964.



Ἄσσιμα: Ἄσσιμα (κέντρο) μέ τούς ἠθοποιούς Rie Yokoyama καί Tadanori Yokoo στό γύρισμα τῆς σκηνῆς μέ τόν σεξολόγο, ἀπό τό Ἡμερολόγιο ἑνός κλέφτη (1968-69)



Ἄσσιμα: Ἄσσιμα μέ τούς ἠθοποιούς Fumio Watanabe (πατέρας) καί Tetsuo Abe (ὁ μικρός Τόσιο) κατά τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας Ὁ Ἄγῶρι (1967)



Ο σκηνοθέτης εφαρμόζει τη θηλιά: Ναγκίζα Όσιμα και Yun-do Yun, στο γύρισμα του 'Απαγχονισμού' (1968)

Όσιμα: Στην Ίαπωνία, είναι γνωστή, σίγουρα, ή κόκκινη σημαία του κομμουνισμού, αλλά η μαύρη σημαία της αναρχίας δεν είναι πολύ γνωστή. Άρα, κατ' αυτή την έννοια, οι γιαπωνέζοι θεατές δεν ένωσαν ίσως τό ίδιο είδος διαφοράς που μπορεί κανείς εδώ να νιώσει. Άλλά δεν ήθελα, ακόμη, να ταυτίσω τό μαύρο μέ την αναρχία. Αντίθετα: ή Χίνομάρου, στή γνωστή της μορφή, κάνει ήδη συνειδητή την ύπαρξη του Ίαπωνικού Κράτους. Οποιοδήποτε κι αν είναι τό χρώμα, κόκκινο, μαύρο ή κίτρινο, ή πρώτη σημασία, από μόνο τό γεγονός της μορφής, είναι ή σχέση που έχει κάποιος μέ την Ίαπωνία. Αυτό είναι και παραμένει πάντοτε μία Χίνομάρου.

Άλλά αν περάσουμε τώρα στή διαφορά του χρώματος (ή όποια, σε πρώτο στάδιο, είναι δευτερεύουσα), θά βρούμε, μέ τό μαύρο, τή σημασία του πένθιμου τελετουργικού που θέλησα να δώσω: τόν θάνατο κάποιου πράγματος. Γιατί στίς νεκρώσιμες τελετές, στήν Ίαπωνία, τά χρώματα είναι πάντοτε τό μαύρο και τό λευκό. Άρα, ή Χίνομάρου μέ τόν μαύρο κύκλο μπορεί να θεωρηθεί διπλά: πολιτικά, είναι ό θάνατος της Ίαπωνίας και άρνητικά, σημαίνει ότι μέσα στή σημερινή κατάσταση πραγμάτων στήν Ίαπωνία όλοι οι Γιαπωνέζοι είναι προορισμένοι να πεθάνουν.

Υπάρχει επίσης τό γεγονός ότι στόν 'Απαγχονισμό ή γιαπωνέζικη σημαία είναι συνδεδεμένη μέ μία πράξη που έκτελει τό Ίαπωνικό Κράτος: μέ την έκτέλεση ενός κατάδικου. Επίσης, μπορούμε να συλλογιστούμε ότι, στό 'Αγόρι, αυτή ή σημαία συνδέεται μέ έναν άλλο παραδοσιακό θεσμό: μέ την γιαπωνέζικη οικογένεια, μία οικογένεια που διέπεται από όρισμένες σχέσεις δυνάμεως, οι όποιες οδηγούν στήν «έκτέλεση» του μικρού άγοριού.

Όσιμα: Προσωπικά, δέ μου άρέσει διόλου να αναλύονται οι ταινίες μου κατά την έννοια της λογικής, όσο κι' αν αυτά που λέτε δεν είναι διόλου λανθασμένα, — όσο κι' αν είναι μάλλον σωστά. Άλλά όπωσδήποτε, στό 'Αγόρι, π.χ., ή σημαία δέ συνδέεται μόνο μέ την παραδοσιακή γιαπωνέζικη οικογένεια, επειδή όταν βλέπουμε, στή σκηνή της άκροθαλασσιάς, τή μαύρη Χίνομάρου, αυτό αναφέρεται περισσότερο στό Κράτος παρά στήν οικογένεια.

Στό 'Ημερολόγιο ενός κλέφτη (που είναι αναμφίβολα για μās ή πιό δύσκολη στήν κατανόηση ταινία σας) υπάρχει μία σύνδεση ανάμεσα στήν κοινωνική και στή

σεξουαλική θία, σύνδεση που μοιάζει να δημιουργείται μέσα από τις κοινωνικές δομές της Ίαπωνίας. Άλλά μέσα στήν ταινία παρεμβάλλεται ένας μεγάλος αριθμός στοιχείων που προέρχονται από την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Αναρωτιόμαστε αν, μέσα σ' αυτή την επανάσταση των ήθων της Ίαπωνίας την όποία φαίνεται να εύχεστε, δίνετε ένα καθορισμένο νόημα στήν παρέμβαση της ευρωπαϊκής κουλτούρας.

Όσιμα: Πρίν από εκατό χρόνια — τό 1868 — άρχισε ή εκσυγχρόνιση της Ίαπωνίας. Φαίνεται ότι πρίν από κείνη την εποχή οι Γιαπωνέζοι από σεξουαλική άποψη, ήταν ακόμη περισσότερο καταπιεσμένοι. Π.χ., δυσκολεύονταν πολύ να χρησιμοποιήσουν τή λέξη που σημαίνει «σέξ» στά γιαπωνέζικα, ενώ μπορούσαν να τό κάνουν στίς ξένες γλώσσες. Και αυτό συνεχίστηκε ακόμα και μετά τό 1868: πολλά πράγματα που άφορούσαν τό σέξ δεν μπορούσαν να διατυπωθούν στή γιαπωνέζικη λογοτεχνία, ενώ ήταν δυνατόν να ειπωθούν στίς μεταφράσεις έργων της δυτικής λογοτεχνίας, όπου οι μεταφραστές διατηρούσαν όρισμένες λέξεις στά γαλλικά ή στά άγγλικά. Μ' αυτό τόν τρόπο ό δυτικός πολιτισμός είχε μιάν επίδραση αρκετά ικανοποιητική στήν άπελευθέρωση από την κοινωνική και σεξουαλική καταπίεση. Άλλά ή Ίαπωνία, σήμερα, στό μέτρο που έχει φτάσει σ' ένα σημείο κορεσμού, δεν μπορεί να προχωρήσει περισσότερο πρός αυτή την άπελευθέρωση κάτω από μόνη την επίδραση του δυτικού πολιτισμού. Αυτό είναι ένα άπ' τά πράγματα που θέλησα να δείξω σ' αυτή την ταινία — όπως είδατε.

Πρόκειται για έναν κορεσμό από δυτική κουλτούρα (αυτό που την έχει κάνει τώρα άχρηστη) ή πρόκειται για έναν κορεσμό από σέξ μέ τις σημερινές μορφές (ταινία ή διβλίο) της γιαπωνέζικης κουλτούρας;

Όσιμα: Άς καθορίσουμε λοιπόν αυτό τόν κορεσμό. Πρόκειται για τόν τρόπο του «είναι» της Ίαπωνίας. Για τόν τρόπο μέ τόν όποιο έλυσε τό πρόβλημα της κοινωνικής και της σεξουαλικής καταπίεσης. Βοηθήθηκε σ' αυτό από την επίδραση του δυτικού πολιτισμού, αλλά ό ίδιος αυτός ό τρόπος της επίδρασης έφτασε σ' ένα σημείο κορεσμού. Δεν τίθεται εδώ θέμα ούτε για την Ίαπωνία ούτε για τόν δυτικό πολιτισμό, αλλά για τόν τρόπο μέ τόν όποιο ή πρώτη χρησιμοποίησε τόν δεύτερο.

Στήν άρχή, είναι φανερό ότι ή διαφορά επι-

πέδου ανάμεσα στους δύο πολιτισμούς (ή καθυστέρηση του γιαπωνέζικου πολιτισμού) έκανε χρήσιμη και γόνιμη την εισφορά της δύσης, αλλά τώρα που τα επίπεδα εξισώθηκαν αυτή ή εισφορά δεν έχει πιά τίποτε να δώσει. Αυτός είναι ο κορεσμός για τον οποίο μίλησα. Και αυτό θα μπορούσε ν' ανταποκρίνεται εξίσου στο γεγονός ότι, ακριβώς, ο ίδιος ο δυτικός πολιτισμός έχει φτάσει σ' ένα όριο, έχει φτάσει στο σημείο όπου δεν είναι πιά ικανός να παίξει (στην Ιαπωνία, μεταξύ άλλων), τον ρόλο που μπορούσε να παίξει παλαιότερα.

Θέλετε να πείτε μ' αυτό, ότι αυτά τα προβλήματα (λ.χ. ή σεξουαλική άποτυχία στο 'Ημερολόγιο ενός κλέφτη εξακολουθούν να υπάρχουν, και ότι δεν είναι οι άπελευθερώσεις της τάξης της έκφρασης (ή της τέχνης) που θα βοηθήσουν στη λύση τους; Έτσι, απέναντι στο συγκεκριμένο των προβλημάτων, οι λύσεις θεωρητικής τάξης, δυτικές ή γιαπωνέζικες αδιάφορο, δεν θα είχαν πιά καμιά χρησιμότητα;

Όσιμα: Δέ νομίζω ότι θα υπάρξει γι' αυτά τα προβλήματα κάποια λύση που θα προέρχεται απ' τη γλώσσα, ή που θα ήταν της τάξης της λογικής. Αντίθετα, εκείνο που μπορεί να δώσει λύση σε μερικά πράγματα, είναι πρώτα απ' όλα ή δράση που συνίσταται στην πραγματοποίηση της επανάστασης καθαντής. Έδω θα ήθελα να διασαφηνίσω ότι αυτή ή δράση, πέρα από την έννοια που έχει σαν δράση άμεση, πρέπει επίσης να περιλαμβάνει κάθε δράση που προέρχεται από την τάξη του φανταστικού.

Μπορείτε να καθορίσετε εκείνο που εννοείτε σαν επανάσταση καθαντήν, στή διπλή της διάσταση της άμεσης δράσης και της δράσης μέσω του φανταστικού; Σέ τί είδος αλλαγής αυτή ανταποκρίνεται;

Όσιμα: Πρωτ' απ' όλα, υπάρχει κάτι που δέ μου άρέσει στή λέξη «αλλαγή». Είναι τό ότι αυτή ή λέξη προϋποθέτει πάντοτε ένα δεσμό ανάμεσα σ' αυτό που έρχεται μετά και σ' αυτό που ήταν πριν, ένα δεσμό μέ τό παρελθόν. Άλλά νομίζω ότι ή επανάσταση για την οποία μίλησα πρέπει να μάς αποκόψει έντελώς από τό παρελθόν. Πρέπει να παρεμβληθεί μιά άρνηση ανάμεσα στό παρόν και στό παρελθόν και κανένας δεσμός να μή διατηρηθεί ανάμεσά τους. Ώστόσο, αυτή ή επανάσταση καθαντή μπορεί να πραγματοποιηθεί μέ διαφορετικούς τρόπους: έξαρτάται από τίς περιπτώσεις, απ' τό

κάθε άτομο... Όσον άφορά την τάξη του φανταστικού, θά προσπαθήσω να την εξηγήσω ξεκινώντας από τίς πρώτες μου ταινίες. Εκείνη την εποχή, αυτό που βρισκόταν στή βάση των ταινιών μου και καθόριζε την δράση των προσώπων, ήταν ο πόθος. Άλλά, όταν ξεκινάει κανείς απ' τον πόθο, καταλήγει πάντοτε στό ν' αντιληφθεί τά όρια του πόθου, και αυτά τά όρια εμποδίζουν τή δράση, γιατί απ' τή στιγμή που τά γνωρίζει κανείς, δεν υπάρχει πλέον δυνατότητα δράσης. Είναι αυτό που κι' εγώ αντιλήφθηκα, και μαζί μ' έμένα κι άλλοι γιαπωνέζοι κινηματογραφιστές, που κι' αυτοί πήραν τον ανθρώπινο πόθο σαν βάση, και έρχονται σήμερα όλο και πιό κοντά στην αντιμετώπιση του όριου αυτού του πόθου, μέσα στις ίδιες τους τίς ταινίες. Εκείνη τή στιγμή, κατάλαβα ότι, πέρα από τον πόθο, κάνει κανείς τό άλμα μέσα στό φανταστικό. Μου φαίνεται ότι είναι μέ τίς 'Ηδονές που άρχισα να πραγματεύομαι τό φανταστικό μ' αυτό τό πνεύμα. Κατόπιν, μέ τά Άσεμνα γιαπωνέζικα τραγούδια, μ' έναν τρόπο πιό φανερό, και μέ τό Γιαπωνέζικο καλοκαίρι. Τελικά, μέ τον Άπαγχονισμό, όπου νομίζω ότι πραγματεύτηκα αυτό τό πρόβλημα του φανταστικού σά να ήταν ή ίδια ή δομή της ταινίας.

Πώς αντιλαμβάνεστε τίς σχέσεις ανάμεσα στό φανταστικό και στόν πόθο;

Όσιμα: Τό ζήτημα δεν είναι να καθορίσουμε τή διαφορά ανάμεσα στό φανταστικό και στόν πόθο (ή όποια θά μπορούσε ωστόσο να σκιαγραφηθεί λέγοντας ότι ή δράση του πόθου είναι περισσότερο ένστικτώδης ενώ εκείνη του — ή μέσω του — φανταστικού, περισσότερο στοχασμένη). Τό φανταστικό είναι, νομίζω, εκείνο που εμφανίζεται όταν ο πόθος βρίσκεται υπό άπαγόρευση ή δεν μπορεί να εκδηλωθεί, και αυτό τό φανταστικό είναι βαθύτερο από τό πρόβλημα του πόθου. Μπορεί να κάνει κανείς μερικές πράξεις μέσα στό χώρο της φαντασίας και, από αυτό που έχει φανταστεί, να περάσει στό πραγματικό της δράσης. Κατ' αυτή την έννοια μίλησα για δράση μέσω του φανταστικού.

Άλλά ενώ καταλαβαίνουμε καλά εκείνο που μπορεί να είναι ή δράση της φαντασίας μέσα στόν καλλιτεχνικό, έρωτικό και σεξουαλικό χώρο, δυσκολευόμαστε να την αντιληφθούμε μέσα στόν χώρο της πολιτικής. Άλλά φαίνεται ότι αυτό είναι ακριβώς τό θέμα του Άπαγχονισμού και δεν αντιλαμβανόμαστε τό πώς, εκεί, μπορεί να υπάρξει δράση.



Ό Ναγκίζα Όσιμα διευθύνει τον μικρό Tetsuo Abe πριν απ' τό γύρισμα της σκηνής μέ τό χιονάνθρωπο, στην ταινία Τό άγόρι (1967)

Όσιμα: Τό ίδιο κι' εγώ, δυσκολεύομαι να τό αντιληφθώ. Νομίζω ότι είναι σχεδόν αδύνατο να μπορέσει τό φανταστικό, μέσα στό χώρο της πολιτικής, να εκτελέσει μιά πραγματική δράση. Άλλά λέω ΣΧΕΔΟΝ αδύνατο· όταν αυτό παραχθεί, έχουμε μιά επανάσταση. Άλλά υπάρχει μιά διαφορά ανάμεσα στην επανάσταση μέ την παραδοσιακή έννοια και που είναι μιά έκρηξη του πόθου (σέ μένα, αυτή ή έννοια μου φαίνεται λίγο λαθεμένη) και σ' εκείνη την επανάσταση για την όποια μιλάω, που θά ξεκινούσε απ' τό φανταστικό.

Μπορείτε να μάς διευκρινίσετε τή φύση της σχέσης που υπάρχει, καθώς φαίνεται, στό τέλος του 'Ημερολόγιου ενός κλέφτη, ανάμεσα στις άναταραχές και στην πραγματοποίηση του πόθου;

Όσιμα: Προσωπικά, θά προτιμούσα να μιλήσω για κάτι διαφορετικό από αυτή την «πραγματοποίηση του πόθου». Γιατί τά δύο νέα παιδιά της ταινίας ξεκίνησαν από μιά κατάσταση όπου

οί πόθοι τους δεν άρκοϋσαν. Άρα, αντί να φτάσουν στην ίκανοποίηση του πόθου, όδηγήθηκαν στό να πραγματοποιήσουν μιά δράση, και μέσω αυτής της δράσης, να συνδεθούν μέ τή δράση άλλων ανθρώπων.

Μέ δύο λόγια, μπορεί να πει κανείς ότι χρειάστηκε γι' αυτούς, μιά προσωπική επανάσταση, πρωτ' απ' όλα, για να μπορέσουν να φτάσουν στό επίπεδο του πόθου.

Όσιμα: Ίσως, μετά τό τέλος της ταινίας, να φτάσουν στην πραγματοποίηση του πόθου.

Νομίζω ότι ή Σκληρή ιστορία της νιότης (έλλ. τίτλος Διεστραμμένα νιάτα) άρχισε, κι αυτή, μέ διαδηλώσεις. Κατόπιν, βλέπαμε τά προβλήματα ενός νεαρού ζευγαριού. Υπήρχε λοιπόν ήδη ή ίδια θεματική.

Όσιμα: Στην Σκληρή ιστορία και στό 'Ημερο-

λόγιο, τό θέμα είναι τό ίδιο στό μέτρο πού είχαμε νά κάνουμε, καί στίς δύο περιπτώσεις, μέ τή σύγχρονη νεολαία τής Ιαπωνίας. Ή διαφορά είναι ότι, στήν πρώτη ταινία, είχα ακόμη μιάν οριομένη εμπιστοσύνη στόν πόθο, ενώ, στή δεύτερη, ξεκίνησα από ένα άλλο στάδιο: εκείνο όπου θεωρώ ότι ο πόθος δέν είναι επαρκής. Αλλά ίσως κάτι άλλο έχει ακόμη παρεμ-όληθει: είναι τό ότι, στά δέκα χρόνια πού χωρίζουν αυτές τές δύο ταινίες, ή ίδια ή κοινωνία τής Ιαπωνίας έχει αλλάξει.

Αλλά καί στίς δύο περιπτώσεις, φαίνεται νά υπάρχει ένας δεσμός ανάμεσα στό πέρασμα στόν πόθο καί στό πέρασμα στήν επαναστατική εξέγερση, καί αυτός ο δεσμός είναι τό αίμα.

Όσσια: Ο δεσμός ανάμεσα σ' αυτά τά δύο είδη σκηνών είναι ίσως ότι ή νεαρή κοπέλλα περνάει στή δράση άμέσως μετά τή θέα του αίματος καί ότι οί αναταραχές, από τήν άλλη πλευρά, είναι έξίσου μιá δράση πού εκδηλώνεται άμέσως μετά τή θέαση του αίματος.

Αλλά καί στίς δύο περιπτώσεις, αν ή δράση, τής οποίας προηγείται ο πόθος, πραγματοποιούταν κατά τήν έννοια του πόθου, τότε θά είχαμε πρώτα τή δράση καί ίσως, κατόπιν, σαν αποτέλεσμα αυτής τής δράσης, τό αίμα. Αλλά νομίζω ότι, στίς ταινίες, ή κατάσταση έχει μάλλον τήν έξης σειρά: πρώτα τό αίμα, καί κατόπιν ή δράση.

Τότε ποιό νόημα έχει, στό Ήμερολόγιο ενός κλέφτη ή χειρονομία πού κάνει ή κοπέλλα μέ τό αίμα πάνω στήν κοιλιά της;

Όσσια: Μιμείται τόν τρόπο πού κάνουν χάρα-κίρι.

Αλλά, εκείνη τή στιγμή, όλοι οί ήθοποιοί γυρίζουν άλλοι τά μάτια τους, φεύγουν, καί δέν μένει παρά τό ζευγάρι. Φαίνεται νά υπάρχει εδώ, περισσότερο από μιá χειρονομία πού αναφέρεται στό χάρα-κίρι, ένα είδος μαγικής πράξης πού πηγάζει ακριβώς από τήν τάξη του φανταστικού, γιά τές δυνατότητες καί τήν αποτελεσματικότητα του οποίου τίθεται άλλη μιá φορά ζήτημα.

Όσσια: Υπάρχει πράγματι μιá σχέση ανάμεσα στή χειρονομία της καί στήν αναχώρηση των ήθοποιών. Οί ήθοποιοί (δηλ. ο Καρά Τζούρο καί ή ομάδα του, πού συμπεριφέρονται σαν ταραξίες ή σαν «μίκος» καί αναστατώνουν όλόκληρη τή συνοικία του Σουντζούκου) φεύγουν

ακριβώς τή στιγμή πού ή κοπέλλα τούς παίρνει, τούς κλέβει τή χειρονομία του χάρα-κίρι, επειδή εκείνη τή στιγμή υπάρχει ένα είδος μεταδίδωσης του ρόλου του Καρά Τζούρο στήν κοπέλλα.

Εκείνη τή στιγμή, θά μπορούσε νά σκεφτεί κανείς ότι ή αναπαράσταση έχει μιá δύναμη πάνω στά γεγονότα καί ότι τό θέατρο έχει μιάν πραγματική αποτελεσματικότητα.

Όσσια: Στά πλαίσια τής Ιαπωνίας καί τής συνοικίας Σουντζούκου, αυτό παραμένει πάντοτε στό επίπεδο του θεάτρου, μιáς καλλιτεχνικής δράσης, δράσης αναμφίβολα πολιτικής από μιάν άποψη, αλλά καλλιτεχνικής πριν απ' όλα.

Η δύναμη του Άγοριού βρίσκεται στήν απουσία του συναισθήματος, τής εναισθησίας - όπως καί τό ίδιο τό άγοράκι, πού λέει κάποια στιγμή: «εγώ δέν αισθάνομαι τίποτε, εγώ δέν σκέφτομαι τίποτε». Αυτή είναι μιá στιγμή πολύ δυνατή, αλλά στό τέλος, όλα μοιάζουν νά διαλύονται σ' εκείνη τή στιγμή συγκίνησης, όταν τό άγοράκι αρχίζει νά κλαίει. Δέν εξασθενίζει έτσι ή δία τής ταινίας; Δέ θά μπορούσε νά σκεφτεί κανείς ότι εκείνη τή στιγμή τά δύο συναισθήματα πού θέλατε νά εκφράσετε αλληλοκαταστρέφονται κι' ότι ή όργή διαγράφεται από τή θλίψη;

Όσσια: Αν δέν αντιληφθούμε ότι αυτή ή τελική σκηνή: τό κλάμα, είναι κάτι ταυτόχρονα φυσικό, ανθρώπινο καί εξαιρετικό τότε, ίσως πράγματι όλόκληρη ή δύναμη τής ταινίας χάνεται. Προσωπικά, είχα θελήσει, εκείνη τή στιγμή, νά δείξω ότι τό άγοράκι φτάνει σ' ένα άλλο επίπεδο, ένα επίπεδο πού ξεπερνά εκείνο όπου μπορεί κανείς ν' άρνηθει τό συναισθημα, μιá άλλη διάσταση.

Δέν πρόκειται ώστόσο γιά ένα είδος διάσωσης;

Όσσια: Κατά τή γνώμη μου, όντας δεδομένο ότι (τό άγοράκι) σώζεται μέ σχεδόν θρησκευτικό τρόπο, εκείνη τή στιγμή ξεβράζεται μέσα σέ μιá πραγματικότητα όπου δέν βρίσκει καμιά σωτηρία.

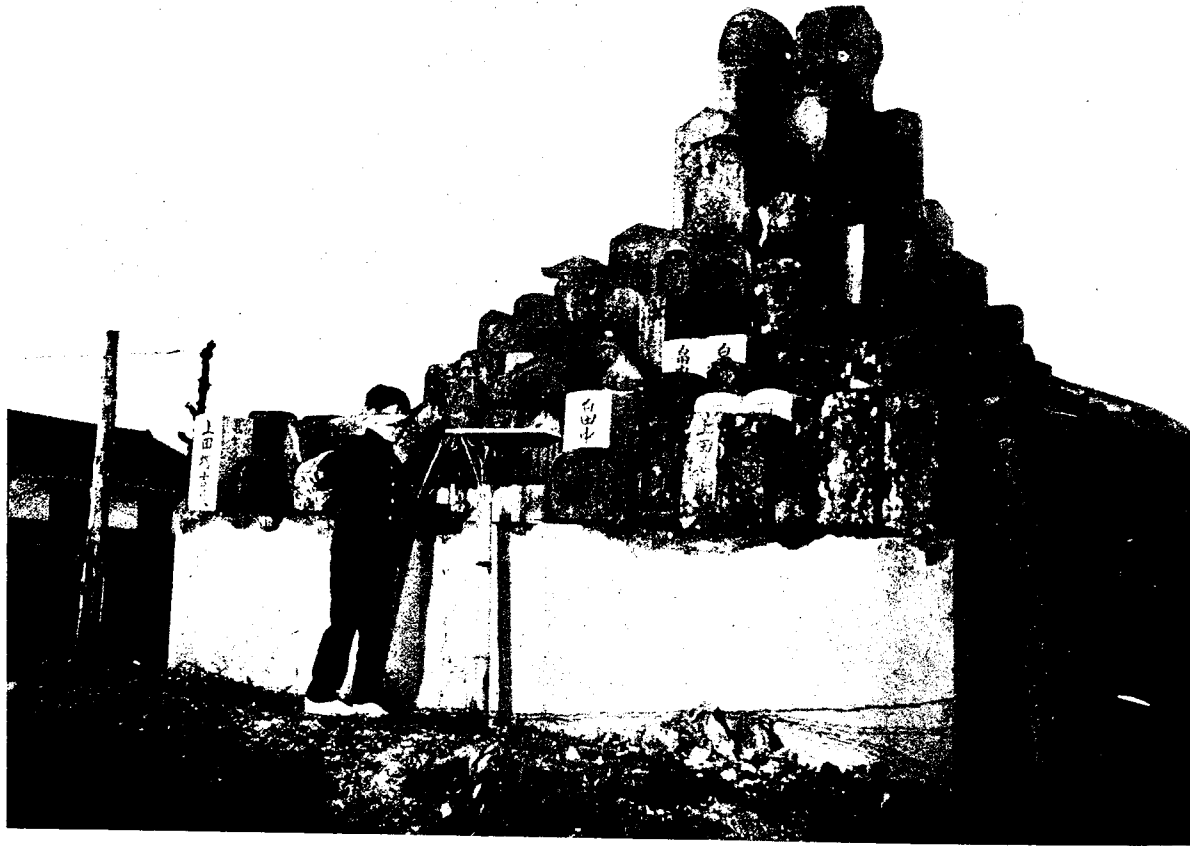
Τό πρώτο πλάνο του Άγοριού μάς δείχνει τό παιδί πού παίζει καί τραγουδά μπροστά σ' ένα είδος δωμοῦ. Αυτή ή σκηνή δέν βρίσκεται στήν πραγματικότητα μετά από όλη τήν υπόλοιπη δράση



Ο Juro Kara, διευθυντής του θιάσου Situation players, σέ μιá σκηνή τής ταινίας Τό ήμερολόγιο ενός κλέφτη (1968-69)

Η διάλυση τής οικογένειας στήν Τελετή (1971)





«Πάνω στη γέφυρα του Κόχι...»: τό μικρό παιδί τραγουδάει μπροστά στο θωμό (Από Τό άγόρι, 1967)

της ταινίας – ή όποία έπομένως δέ θά ήταν παρά ένα φλάς-μπάκ;

Όσιμα: Όταν γυρίζαμε τήν ταινία, ήταν πολύ άπλό: θεωρήσαμε ότι, εκείνη τή στιγμή, τό άγοράκι έκανε μία «πρόδα» για νά ξεασκηθεί στό νά κλαίει πειστικά, και για νά είναι έτσι έτοιμο νά πέσει κάτω έπό τό αυτοκίνητο και νά φερθεί μετά τό «δυστύχημα» σάν κάποιος πού πέρασε ένα σόκ. Στην σκηνή του τέλους, αντίθετα, τό άγοράκι κλαίει πραγματικά, χωρίς νά έχει κάνει πρόδα. Νά τί έμεις είχαμε σκεφτεί, αλλά ώστόσο, βρισκω τήν δική σας έντύπωση πολύ ένδιαφέρουσα.

Αν είχαμε αυτή τήν ιδέα, είναι επειδή σ' αυτό τό άρχικό πλάνο, τό άγόρι τραγουδά τό τραγούδι του γεφυριού. Αλλά άργότερα, στη σκηνή του ξενοδοχείου, τό άγοράκι άκούει αυτό τό τραγούδι. Μπορεί έτσι νά σκεφτεί κανείς, είτε ότι ήδη τό ήξερε, και ή γυναίκα στό ξενοδοχείο

του τό ξαναφέρνει στη μνήμη, είτε ότι τραγουδά αυτό τό τραγούδι στην πρώτη σκηνή της ταινίας, επειδή τό είχε μάθει στη σκηνή του ξενοδοχείου... Σύμφωνα μ' αυτή τήν τελευταία ύπόθεση, πρέπει νά παραδεχτεί κανείς ότι όλη ή ταινία θά έκτυλισσόταν πριν άπ' αυτή τήν πρώτη σκηνή.

Όσιμα: Στην πραγματικότητα αυτό τό τραγούδι της άρχής είναι τραγούδι άποχαιρετισμού για τή συνοικία όπου γεννήθηκε, ένα τραγούδι πού θά συγκινήσει τό άγοράκι όταν τό άκούσει κατόπιν στό ξενοδοχείο.

Τί σας άρεσε στον γιαπωνέζικο κινηματογράφο τήν έποχή πού είσαστε κριτικός;

Όσιμα: Μέχρι τήν έποχή πού γύρισα τήν πρώτη μεγάλη μήκους ταινία μου, άπεχθανόμουν όλο τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Σή-

μερα, έξακολουθώ νά τόν άπεχθάνομαι, συμπεριλαμβανομένων και των δικών μου ταινιών.

Αλλά τό κινηματογραφικό περιοδικό πού έκδιδα μαζί μέ τόν φίλο μου², παρόλο πού κράτησε μονάχα τρία χρόνια, είχε, πιστεύω, μιάν κάποια επίδραση, επίδραση πού γίνεται πάντοτε αίσθητή, στον σημερινό γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Αυτό τό περιοδικό όνομαζόταν Η Κινηματογραφική Κριτική.

Οί σκηνοθέτες πού σας άρεσαν (και τούς όποιους ύποθέτουμε ήδη σάν μή – γιαπωνέζους) άσκησαν πάνω σας κάποιαν επίδραση;

Όσιμα: Όταν λέω ότι άπεχθανόμουν τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, ή λέξη πού θά έπροπε νά χρησιμοποιήσω για νά κάνω αυτό πού αισθανόμουν ξεκάθαρο, είναι ή λέξη μίσος.

Αλλά αυτό τό μίσος σημαίνει επίσης ότι έχω μάθει πολλά άπ' τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Έχω άλλωστε μάθει εξίσου πολλά κι άπό τόν άμερικάνικο κινηματογράφο, κυρίως άπό κείνον της μεταπολεμικής έποχής, και άπό τόν Ιταλικό νεο - ρεαλισμό. Ίσως όχι τόσο σάν κινηματογραφιστής, όσο σάν κινηματογραφόφιλος.

Αυτό τό μίσος για τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο άφορούσε όρισμένους κινηματογραφιστές ιδιαίτερα; Έμεις, λ.χ., δέν γνωρίζαμε, για πολύ καιρό, τίποτε άλλο για τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο άπό τόν Μιτζογκούσι και τόν Κουροσάβα (και μās άρεσε άρχικά ό Μιτζογκούσι σέ αντίθεση μέ τόν Κουροσάβα, ένώ τώρα μās άρέσουν και οι δύο) και θά θέλαμε νά μάθουμε άν αυτό τό μίσος στρεφόταν έναντίον τους.

Όσιμα: Τό μίσος μου για τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο συμπεριελάμβανε τά πάντα άπολύτως. Γιατί μέχρι τότε, δέν ήταν οι δημιουργοί εκείνοι πού έφτιαχναν τίς ταινίες, αλλά ήταν οι έταιρείες παραγωγής εκείνες πού καθόριζαν τά πάντα. Αυτή είναι μία εξήγηση ανάμεσα στις άλλες. Αλλά άπό τή στιγμή πού λέω ότι άπεχθανόμουν αυτό τόν κινηματογράφο, δέ μου άρέσει νά έξηγώ αυτό τό μίσος.

Πάντως θέλω νά προσθέσω κάτι: στην Ευρώπη, μιλούν πάντα για τήν όμορφιά του γιαπωνέζικου κινηματογράφου, αλλά κάνουν μεγάλο λάθος, κατά τή γνώμη μου, νά μή μιλούν άρκετά για τό περιεχόμενο του Απαγχονισμού. Γιατί ή μορφή είναι κάτι πού μπορεί νά δανει-

στεί κανείς άπό τούς άλλους, και άπό κει και πέρα νά κάνει ό,τιδήποτε. Ένώ για τό περιεχόμενο πρέπει νά ξεκινήσει άπό δικά του, ιδιαίτερα πράγματα. Όπως ξεκίνησα εγώ, λ.χ., άπ' τήν όργή και τή θλίψη για τήν όποία σας μίλησα στην άρχή. Έτσι, άν άρνούμαι, εγώ, νά μιλήσω για τόν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, μπορώ τουλάχιστον νά σας πώ τόν τρόπο μέ τόν όποιο θά ήθελα νά μιλούν γι' αυτόν.

Μά αυτό τό μίσος δέν είχε καμιάν εξαίρεση;

Όσιμα: Όχι.

1. «Μίκο» είναι ένα παραδοσιακό θεατρικό πρόσωπο, πού παίζει τό ρόλο του μεσάζοντα ανάμεσα στο έδω – κάτω και στο πέραν.
2. Πρόκειται για τόν Γιουσισίγκε Γιόσιντα.

(Τήν συνέντευξη αυτή πού πήραν οι Πασκάλ Μπονιτζέφ, Μισέλ Ντελασί και Συλβί Πιέρ, πρωτοδημοσίευσαν τά Cahiers du Cinéma τό Μάρτιο του 1970 στο τεύχος άρ. 218. Η αναδημοσίευση στον Σ.Κ. '77 γίνεται κατά παραχώρηση της σύνταξης των C.d.C. Τήν μετάφραση έκανε ό Νίκος Παναγιωτόπουλος. Υπενθυμίζουμε στους αναγνώστες μας ότι είχαμε ήδη δημοσιεύσει μία συζήτηση του Ν. Όσιμα μέ τόν Μ. Δημόπουλο (Σ.Κ. 27 – 28, Ίαν. Φεβρ. Μαρτ. 73) πού άφορούσε κυρίως τήν Τελετή).



Τό ημερολόγιο ενός κλέφτη
(Shinjuku dorobo ni kiki)

Ίαπωνία (1969)

Σκην: Nagisa Oshima.
Σεν: Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Masao Adachi και Nagisa Oshima. *Φωτ:* Yasuhiro Yoshioka, Seizo Sengen. *Ήχοληψία:* Hidéo Nishizaki, Akira Suzuki. *Ντεκόρ:* Dai Arakawa. *Ερμηνεία:* Tadanori Yokoo (Τόγιο «Βουνοκορφή»), Rie Yokoyama (Suzuki Umeko), Moichi Tanabe (ό διευθυντής του διδλοπωλείου), Tetsu Takahashi (ό σεξολόγος), Kei Sato (Kei Sato, ήθοποιός του κινηματογράφου), Fumio Watanabe (Fumio Watanabe), Mutsuhiro Toura (ό άνθρωπος που κάνει έρωτα στην έπαυλη), Juro kara (Juro Kara, διευθυντής της Θεατρικής ομάδας «Situation Players»). *Παραγωγή:* Masayuki Nakajima για την Sozoshu, A.T.G. *Διανομή:* Shibata Organisation Inc. (στην Ελλάδα: «Στούντιο») *Διάρκεια:* 94'

Τό χρυσάνθεμο, σύμβολο της Ίαπωνίας, πάνω στο σώμα του Juro Kara, σε μία παράσταση «Θεάτρου του δρόμου» στη φοιτητική συνοικία Σιντζούκου, επίκεντρο των αναταραχών και των συγκρούσεων με την άστυνομία τό 1968. Ή παράσταση αυτή «άνοιγει» τό *Ήμερολόγιο ενός κλέφτη*, σαν μία ριζική βεθλήωση των έθνικών συμβόλων-ταμπού, μέσα απ' την άναρχική και έρωτική παρουσία του σώματος του ήθοποιού, που ταυτόχρονα, έπιδρά άποφασιστικά στον κεντρικό ήρωα (ό κλέφτης Τόρου «Βουνοκορφή» θρίσκειτα στο άριστερό μέρος της φωτογραφίας)



Ή μικρός Τόσιο

Τό Άγόρι

του Νίκου Σαβδάτη

Τό άγόρι
(Shonen)

Ίαπωνία (1969)

Σκην: Nagisa Oshima.
Σεν: Tsutomu Tamura, Fumio Watanabe. *Φωτ:* Yasuhiro Yoshioka, Seizo Sengen (Έγχρωμο - σινεμασκόπ). *Μουσ:* Hiraku Hayashi. *Ήχοληψία:* Hidéo Nishizaki, Akira Suzuki. *Ντεκόρ:* Jusho Toda. *Μοντάζ:* Jueko Shiraiishi. *Ερμηνεία:* Tetsuo Abe (Toshio), Fumio Watanabe (ό πατέρας), Akiko Koyama (ή μητέρα), Tsuyoshi Kinoshita (ό μι-

Στό *Άγόρι*, ή Χινόμαρου, ή σημαία της Ίαπωνίας, γίνεται άναρχικό λάδαρο (όταν ό «στρογγυλός ήλιος» βάφεται μαύρος), άπειλητικό διακοσμητικό στοιχείο (στά πλάνα των σημαιστολισμένων δρόμων) ως και σεντόνι στο κρεβάτι της αίμομειξίας. Μιάς αίμομειξίας σε άδιάκοπη *άναστολή*, που συμπληρώνεται δομικά από την *αυτοκτονική* manía σε κάθε διαδοχικό πέσιμο στις ρόδες των αυτοκινήτων. Κι αυτό είναι μονάχα μία πτυχή του έγγειρημάτος του Νάγκιζα Όσιμα. Στην ταινία του ή έθνικιστική κληρονομιά, τό συλλογικό τραύμα γράφεται σαν επιθυμία θανάτου, ή άπάνθρωπη λογική της καθημερινής επιδίωσης συνορεύει με τό πεδίο της *φοβίας*, ό Οιδίποδας γίνεται μηδενιστική κραυγή και τό ντοκουμέντο σκηνοθετείται σαν μακάβρια όπερα της έμμονής και της άπολίθωσης. Ή διεθνής κριτική, με τό χονδροειδές στερεότυπο «έδώ τό όνειρο γίνεται ένα με την παραγματικότητα», δέν παραγνωρίζει άραγε αυτή τή διπλή λειτουργία της ταινίας του Όσιμα;

Αλλά ως προσπαθήσουμε να τά δούμε ξεχωριστά. Η δίαιτη ποιότητα της ταινίας βρίσκεται άρχικά στη μυθοπλασία της *αντιστροφής* που τραπαλίζεται συνέχεια ανάμεσα στο μύθο και το πραγματικό γεγονός. Αντιστροφής μιάς τόσο ρόδινης όσο και στείρας συμβιβαστικής αντίληψης για την παιδικότητα¹ και την οικογένεια. Ο διασμός του ζηλότυπα φυλαγμένου μυστικού φέρνει στη σκηνή μιά οικογένεια άπατεώνων που περιπλανιέται σ' ολόκληρη την Ιαπωνία. Οικογένεια ύπονομευμένη, όχι μόνο γιατί λειτουργεί στο περιθώριο, αλλά και σαν «φυσική» δομή ως προς τον δεσμό του αίματος των προσώπων (ή γυναίκα είναι μητριά του άγοριου, ο αδερφός του είναι έτεροθαλής). Οικογένεια ενωμένη τεχνητά από ένα περίπλοκο δίκτυο κατακερματισμού των πόθων και Ιεράρχησης σειράς από καταπιεστικές κι έκμεταλευτικές σχέσεις. Η τρομακτική σκληρότητα αυτών των σχέσεων, ή διαίδηση των συγκρούσεων, ή πνιγνή πατρική λειτουργία (καθορισμός και διανομή των ρόλων στη σκηνοθεσία των άτυχημάτων και μοίρασμα των κερδών) ανάγονται, όπως πιστά επιχειρεί ο Ζάκ Ώμόν (Σχετικά με το Άγόρι, Cahiers du cinéma, Νο 218), στην τάξη της φροϋδικής ανάλυσης του οιδιπόδειου· ακόμη περισσότερο ή μυθοπλασία παραλληλίζεται με την εργασία του Φρόντ *Ο μικρός Χάνς*². Οικογένεια, λοιπόν, που καταστρέφει την *άληθογράμεια* του πραγματικού περιστατικού, τη βάση για την κατασκευή της ταινίας, οικογένεια άφρημένη και *συμβολική*, (δ' ίδιος ο Ώσιμα δέν τιτλοφορεί το κείμενο-παρουσίασης της ταινίας του «*Η Αγία Οικογένεια*»); Το άγόρι, ο δεκάχρονος ανέκφραστος ήρωας θά συνειδητοποιήσει, μπρεχτικότερα, ότι το σήμα αυτής της οικογένειας είναι *άπλούστατα θανατηφόρο* (το άγόρι στο δεύτερο μέρος της ταινίας συχνά λέει ότι θά πεθάνει, αν έξακολουθήσει να «δουλεύει»). Τότε τί είναι αυτό που το κρατάει στο χείλος του βάραθρου της ζωής και του θανάτου, έτοιμο σέ κάθε στιγμή να τσακιστεί από τις ρόδες των αυτοκινήτων; Είναι μονάχα ο ανταγωνισμός του πατέρα και του γιου, ή λυσσαλέα σύγκρουση για την κάλυψη των *θέσεων* (:τό κορμί της μάνας, ή μεταστροφή του Τόσιο από τότε που αρχίζει να τά καταφέρνει στη «δουλειά», ή αντίσταση στον πατέρα και ή προσκόλησή του στη μητριά); Είναι μόνο ο μηχανισμός του Οιδίποδα που άκίνητοποιεί τον ήρωα στην κόχη (στο κράσπεδο του πεζοδρομίου), ή βαριά κληρονομιά του πατέρα-το πολεμικό του τραύμα, που του μεταδίδάζεται σ' όλη την ταινία; Ή μήπως, παίρνοντας την αναφορά στο *Μικρό Χάνς* κατά γράμμα, είναι ή φοβία ιδωμένη σέ σχέση μ' αυτό που ο Ζάκ Λακάν διατύπωσε σαν Ώνομα του Πατέρα;

Γιατί πέρα απ' τή σκληρή διαδικασία της έκμετάλλευσης και την άπειλή του εύνουχισμού, το Άγόρι άπεικονίζει την διαδικασία του *όνόματος*, μέσα από την όλο και πιό τέλεια διείσδυση του γιου στον *τίτλο* του λούμπεν άπατεώνα που σέρνει πίσω του το όνομα του πατέρα του. Κανένα πρόσωπο της ταινίας δέν *ονομάζεται* πριν από την τελευταία της σεκάνς (σύλληψη και ανάκριση των άπατεώνων), κανένα κορμί δέ θά έρθει σέ έπαφή με το όνομά του πριν εκείνη, ή σχεδόν έπίσημη φωνή *όφφ* το *ονομάσει*, προαναγγέλλοντας μπρεχτικά το τέλος της ταινίας και την μοίρα των προσώπων. Αυτό που υπάρχει και περισσεύει σ' όλες τις στιγμές του παιχνιδιού με τις έντυπώσεις θανάτου, που συσσωρεύει ή διεστραμμένη, παραλυτική γραφή του Ώσιμα, είναι ή μαγεία του κορμιού. Ένός κορμιού που ταλαντεύεται ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο και γεμίζει το σιωπηλό ξετύλιγμα των χώρων της έγγραφης (βλ. το τεράστιο γκρό-πλάν του πληγωμένου χεριού του Άγοριού και τις άργές μεγάλες λήψεις των περιπλανήσεων στους δρόμους πριν από κάθε «άτύχημα», όπου οι ήρωες κινούνται από το βάθος μέχρι το πρώτο πλάνο). Η στιγμή λοιπόν της *έπαφής* του ονόματος και του κορμιού εισάγεται με μιά κάθετη τομή των επίπεδων πεδίων του στοχασμού και της κατάνυξης, με την διακοπή της χασματικής, ποιητικής άφήγησης και την έπα-

κός αδερφός). *Παραγωγή*: Sozsha—A.T.G. (Masayuki Nakajima, Takuji Yamaguchi). *Διανομή*: Shibata Organization Inc. (στην Ελλάδα: «Στούντιο»). *Διάρκεια*: 97'

1. Αναπόφευκτα αυτή ή ρήξη με την δοξασία της παιδικότητας θά περάσει από την μελέτη της παιδικής σεξουαλικότητας, που μιάς κληρονόμησε ο Φρόντ. Σ' αυτό το θέμα θά επανέλθουμε με την προβολή της ταινίας του Β. Βέντες: Ή Άλίκη στις πόλεις, όπου κι εκεί το παιδί αντιμετωπίζεται με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο.

2. Πρόκειται για το δοκίμιο του Φρόντ: Ανάλυση της φοβίας ενός πεντάχρονου Άγοριού, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1909 (Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben). Έκει ο Φρόντ συνεργάζεται με τον πατέρα ενός μικρού άρρωστου, που ξαφνικά εμφανίζει συμπτώματα φοβίας· το δοκίμιο του Φρόντ έχει δύο μέρη. Στο πρώτο, ο Φρόντ αναπαράγει την *άλληλογραφία* του με τον πατέρα του παιδιού, που συμφωνά με τή σύγχρονη έρευνα ήταν ο μουσικολόγος Μάξ Γκράφ, στο δεύτερο έχουμε το *σχόλιο* του Φρόντ για τήν περίπτωση, που τή χρησιμοποιεί λίγο πολύ για τήν επιβεβαίωση των διατυπώσεων του σά Τρία δοκίμια για τή θεωρία της σεξουαλικότητας. Το παράστημα-έπιλογος, όπου δεβαιώνεται άλλη μιά φορά ή θεραπεία του Χάνς με τήν *έπίσκεψη* του στον ίδιο τον «καθηγητή», δημοσιεύτηκε το 1922. Χρησιμοποιώ τήν γαλλική μετάφραση από τή Marie Bonaparte που υπάρχει στον τόμο, 5 ψυχαναλύσεις (Cinq psychanalyses, Presses Universitaires de France, έκδοση του 1975) και το άρθρο των Serge Haljblum και Colette Misrahi Πεδίο της φοβίας: ο μικρός Χάνς, που δημοσιεύτηκε στο Tel Quel (έκδ. Seuil, Παρίσι 1977). Τά δύο κείμενα μου έδωσαν τά κλειδιά γι' αυτή τήν άναγνωση του Άγοριού.



Ή περιπλάνηση της έγκληματικής οικογένειας, ανάμεσα σέ δυό «δουλειές», σ' ένα σημασιοτολισμένο έπαρχιακό γιαπωνέζικο δρόμο (Akiko Koyama, Tsuyosi Kinoshita, Fumio Watanabe, Tetsuo Abe). Ή στιγμή της δουλειάς: σκληρή ταλάντευση ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας των άτυχημάτων. (Tetsuo Abe).





Τό διπλό ταξίδι του Τόσιο: μέσα στην Ιαπωνία και μέσα στις φαντασιώσεις του. Η απόδρασή του από τη «δουλειά» και την οικογένεια καταλήγει στη μοναχική νύχτα πλάι στη θάλασσα. Ο Ναγκίτζα Όσιμα (στο κέντρο) σκηνοθετεί τον Tetsuo Abe.

* με τελικό σταθμό την πραγματική φυλακή.

ναφορά μας στο ντοκουμέντο, το άσπρόμαυρο και τη σκληρή μονοχρωμία του αποκόμματος της εφημερίδας.

Έτσι το κορμί του Τόσιο αρπάζεται κι υποκύπτει σ' αυτό που σιμωλικά το ξεσχίζει (όπως κυριολεκτικά τά αυτοκίνητα απειλούν να το κομματιάσουν): το μίσος που η μητέρα κατευθύνει στον πατέρα³, μίσος που κυριολεκτικά διαλύει τον πατέρα μέσα στην ίδια τη συμβολική φυλακή της αγωνίας του. Φυλακή με τις γεωγραφικές διαστάσεις όλης της Ιαπωνίας, που τελειώνει εκεί που αρχίζουν οι παραληρηματικές μυθολασίες επιστημονικής φαντασίας (ιστορίες που ο Τόσιο σκαρώνει και διηγείται στο μικρό του αδερφό). Φυλακή με μία σειρά από τοπωνύμια – σταθμούς σ' αυτό το ατελείωτο ταξίδι* με τους οποίους ο πατέρας επικοινωνεί μέσα από την αγωνία μήπως χαθεί το όνομά του και μήπως το κορμί – που θά γίνει άντρας κληρονομώντας το – μείνει μονάχα άφυχο, κομματιασμένο κουφάρι στην άκρη κάποιου δρόμου. Έδω ή μορφή που παίρνει το μίσος της μητέρας είναι ο τρόμος που δαράννει πάνω στο κορμί του Τόσιο και το «στοιχειώνει» σαν πραγματικό φορτίο θανάτου, στις στιγμές της αυτοκτονικής του ύπνοδασίας, της «δουλειάς του». Κι ακόμη περισσότερο ο τρόμος ζωογονεί αυτό το σχεδόν νεκροζώντανο μικρό αγόρι στην τελευταία σεκάνς, όπου η απολίθωση του προσώπου κι η ακινησία του κορμιού, ταράζονται μόνο από τις λακωνικές εξομολογήσεις («Μά εγώ αγαπώ τη μάνα μου» και «Ναι, έχω πάει στο Χοκάντο») και λίγα καθαρήσια δάκρυα.

Και θά εκπλαγούμε, αν προσπαθήσουμε να εξακολουθήσουμε την ανάλυση προς την ίδια κατεύθυνση, με την αφθαστη ικανότητα του Όσιμα να σκηνοθετεί το συμβολικό με συνέπεια (που μās είχε εκπλήξει και στο αριστούργημά του *Η Τελετή*). Και ακόμη περισσότερο θά ανακαλύψουμε τη θαυμάσια ομοιότητα της περίπτωσης του μικρού Χάνς μ' εκείνη του μικρού Τόσιο.

Ξέρουμε πώς ο Φρόντ συμπυκνώνει τον πιο βασανιστικό σταθμό στην περιπέτεια του Χάνς, την κατ' εξοχήν περίπτωση της φοβίας. Ξέρουμε πώς, από τη στιγμή που το πρόβλημα του Χάνς θά σκοντάψει πάνω στην άπορεια της στήσης (όλο αυτό το βασανιστικό αναμάσημα των λέξεων *Wiwimacher* και *lumpf*⁴, που εγκαινιάζεται με το σκίτσο της Καμηλοπάροδαλης) που θά τον έκανε να θέσει για άλλη μία φορά το πρόβλημα κάθε ονομασίας και κάθε διαχωρισμού (των φύλων) *έγγράφοντας ένα όνομα στο κορμί του και εισάγοντας αυτό το κορμί στην απόλαση του οργάνου*. Από κείνη τη στιγμή ο Χάνς δοίσκεται πεταγμένος στην περιούχη ενός κορμιού σέ πένθος.

Στο *Αγόρι* θαυμάζω την οικονομία των ελλειπτικών έγγραφών του Όσιμα. Με το συμπυκνωμένο πλάνο στο ούρητήριο – όπου δεσπόζει απειλητικά το κοντινό του πατέρα (προφίλ) και το μαγνητισμένο από το όργανο του πατέρα, δλέμμα του Άγοριού (σέ δεύτερο πλάνο) – ο Όσιμα βρήκε μία σύντομη κυριολεξία για να υπογραμμίσει τη στιγμή του πιο μεγάλου πλησιάζματος του μικρού σέ μία ήδονη του οργάνου. Και τί καλύτερος τρόπος να δειχτεί το σταμάτημα της φοβίας στην κόχη, όπου καρφώνεται ο Τόσιο, έτοιμος να γλιστρήσει στην τρέλλα (στο θάνατο του πραγματικού), από τις ιστορίες του, γεμάτες με εξωγήινους εξολοθρευτές της αδικίας και αποκαλυπτικές καταστροφές; Γιατί ακριβώς τό θύμα της φοβίας (π.χ. ο Χάνς) παγώνει πάνω στην κόψη της ήδονης του οργάνου, από την απόλαση του Άλλου, που αναδύεται στην απόλυτα τρομοκρατική στιγμή της έπαφης του και με τό κορμί του και με τόν τρομοκρατική στιγμή της έπαφης του και με τό κορμί του και με τόν Όλλο. Έτσι τό *Αγόρι* καταποντίζεται σέ μία αδέβαιη ταλάντευση ανάμεσα στή ζωή και στο θάνατο· στην προσπάθειά του να διεισδήσει στό όνομα, πρέπει να πέσει με τά μούτρα πάνω στό τείχος του μίσους της

3. Βλ. πώς αυτό τό μίσος συμβολίζεται έξοχα στις ήδονικές ανσπάσεις του προσώπου της μητριάς στά «κοντινά» της, όταν σπρώχνει τό *Αγόρι* στις ρόδες των αυτοκινήτων.

4. «Πιπί» και «κακά», λέξεις κλειδιά για την κατάσταση του Χάνς, που επαναλαμβάνονται με πνιγηρή σιγνότητα στή τρομοκρατική ανάλυση του Χάνς από τόν πατέρα του.

μητέρας. Ἀκόμη περισσότερο ἡ ὀδύσειά του μοιάζει νά εἶναι ὁ καταποντισμός του πρὸς τὴν πλευρά ἑνὸς κορμιού, ὄχι νεκροῦ, ἀλλὰ σέ ἀπώλεια. Εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Τόσιο νά διασχίσει τὰ μητρικά σημαίνοντα καὶ νά φτάσει σέ μιά πραγματική ἐπαφή μὲ τὴ μητέρα. (τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὰ γιαλιά, τὸ ταξίδι στὴ γιαγιά του), πού μᾶς κάνει ἀπόλυτα συνειδητό, μὲ πόσο ἀναμφισβήτητο τρόπο ἡ ἀπώλεια τῆς μητέρας ἔχει σημαδέψει ὅλη τὴν ταινία. Οὐσιαστικά, ἀπ' αὐτὸ τὸ μεγαλοφυές χάσμα διεισδύει στὸ Ἄγורי ἢ Ἱστορία. Γιατί πρέπει, νά τὸ καταλάβουμε: ὁ Τόσιο εἶναι τελικὰ τὸ παιδί τῆς μεταβίβασης ἀνάμεσα στὸν πατέρα του καὶ τὴν Ἰαπωνία, πράγμα πού σημαίνει ὅτι στὸ ὄνομά του πρέπει νά γράφει κάτι, ὄχι ἀπὸ τὴν πλευρά μιάς γυναίκας, τῆς μητριάς του, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ πένθος γιὰ τὴ νεαρή νεκρή στὸ τελευταῖο ἀτύχημα, τὸ ἴδιο τὸ τραῦμα, τὴν ἔλλειψη, τὴν ἀπώλεια. (Οἱ γιατροὶ στὴν τελευταία σεκάνς: «Μπορεῖ νά χρειαστεῖ νά σοῦ κόψουμε τὸ χέρι». Τόσιο: «Ἐντάξει, κόψτε το!»)

Μιά τέτοια ἀνάγνωση μᾶς ἐπιτρέπει νά ξεπεράσουμε τὸν ψυχολογισμό τοῦ Οἰδίποδα πού θά μᾶς σταματοῦσε σέ μιά καταγγελία τῆς πατρικῆς φιγούρας (καὶ ἴσως μιά ἠθική ἐκτίμηση) καὶ νά στραφοῦμε σ' αὐτὸ πού οἱ ταινίες τοῦ Ὄσιμα θέτουν καὶ ξαναθέτουν σάν θεωρητικὸ πρόβλημα: *μέ πῶς τὸν τρόπο ἡ ἀναπαράσταση κολάει στὴν πραγματικότητα;* Μ' ἕνα τρόπο πῶς στατικό, πῶς ἔμμοно, ἀπαντᾷ ἡ δημιουργία τοῦ κινηματογραφιστῆ, μέσα ἀπὸ μιά σκανδαλώδη καὶ μηδενιστικὴ πρακτικὴ τῆς ἀπονέκρωσης καὶ τῆς χαλάρωσης κάθε δομῆς⁵ (καὶ τῆς ἴδιας τῆς ταινίας). Σ' αὐτὸ συγκλίνουν ἡ θεατρικὴ ἐγγραφή τῆς ἀκίνησις, ἡ ἀδίστακτη μετατροπὴ τῶν ἠθοποιῶν σέ προσωπία, τὸ ἐκπληκτικὸ μοντάζ τῆς ἀποκόλλησης, τὸ ἰδεοληπτικὸ καθρέφισμα, πού παίζει μὲ ἐντυπώσεις κενοῦ καὶ ἀνισορροπίας, τὸ αὐθαίρετο παιχνίδι μὲ τὸ χρῶμα καὶ τὴν ταχύτητα τοῦ φιλμαρίσματος (βλ. στὴ σκηνή μὲ τὸ χιονάνθρωπο), ἡ ἀντιρεαλιστικὴ ἠχητικὴ μπάντα. Ὁ νεορεαλισμὸς πού, ὅπως λένε, συγγενεὺει περισσότερο μὲ τὴ θεματικὴ τῆς ταινίας, σέ σύγκριση μαζί της, εἶναι τελικὰ μιά συμβιβαστικὴ σχολή, ἀφοῦ οὐσιαστικά ὑποδαυλίζει μονάχα τὴν συναισθηματικὴ ταῦτιση τοῦ θεατῆ μὲ τὴν ἀφήγησιν⁶. Ἀντίθετα, τὸ Ἄγורי τοῦ Ὄσιμα, λειτουργεῖ κάπως σάν τὸ ἀπολίθωμα ἀπὸ τὴ ματιά τῆς μέδουσας, παραλύει τὸ θεατῆ, ἀφήνοντάς του σάν κατακάθια τῆς ἀπόλαυσης, τὴν ὀργή καὶ τὴ λύπη ἀπὸ τὴν ἠδονικὴ ἐνατένιση τοῦ ἀδιέξοδου καὶ τοῦ ἀργοῦ θανάτου τῆς Ἰαπωνίας.

Νίκος Σαβδάτης

5. Ἀφοῦ γιὰ τὸν ἀνατρεπτικὸ Ὄσιμα ἡ δύναμη τῶν δομῶν εἶναι ἡ αἰτία τοῦ μίσους καὶ τῆς ἐξέγερσός του καὶ ὄχι ἡ αἰτία τοῦ πόθου του γι' αὐτές.

6. Ἀντίθετα ἡ πρακτικὴ τοῦ Ὄσιμα, καὶ σάν μυθοπλαστικὴ πορεία καὶ σάν σκηνοθεσία τοῦ συμβολικοῦ, συγγενεὺει – παρὰ τίς ἀδυσσαλέες διαφορὰς στυλ καὶ ἀποψῆς – μ' ἐκείνη τοῦ Χίτσκοκ. Ἡ τάση γιὰ ἐξπρεσσιονιστικὴ καὶ σουρρεαλιστικὴ ἐντυπώσεις τῆς σκηνογραφίας, ἡ συμβολικὴ χρῆση τοῦ μοτίβου τοῦ ταξιδιοῦ (μαγεῖα μὲ τὴν μετακίνηση καὶ ἀναζήτηση θανάτου), ἡ συμβολοποίησις τῆς ἀπειλῆς τοῦ εὐνοχησμοῦ στὴ χρῆση τῶν μεταφορικῶν μέσων (τ' αὐτοκίνητο καὶ τὸ ἀεροπλάνο στὸ North by North-West, τ' αὐτοκίνητο στὸ Ἄγורי), ἡ ἄρθρωση τοῦ σέξ στὸ θάνατο, μιά ἰδιαίτερα φροντισμένη ἀποστασιοποίηση, εἶναι κοινὴ καὶ στίς δύο ταινίες. Ὅμως ἂν στὸ Χίτσκοκ, τὸ παιχνίδι τοῦ πόθου ὑποκρύπτει τελικὰ στίς ἀπαιτήσεις τοῦ Νόμου καὶ ἡ διαστροφή ἐξαμιμίζεται σέ μιά «οἰκεία» κανονικότητα, ὁ ἀναρχισμὸς τοῦ Ὄσιμα, στηριγμένος πάνω στὴ διαστροφή, παραγεῖ κείμενα πῶς τραυματικά, πῶς ἀπελπισμένα, ἐλάχιστα συμβιβαστικά.

Πρόκληση στὸ πορνό

Γνωστὲς εἶναι πᾶς οἱ περιπέτειες τῆς Αὐτοκρατορίας τῶν αἰσθήσεων στὸ ἐξωτερικὸ. Ἡ πολυνοσητημένη αὐτὴ ταινία κατασχέθηκε σέ ἀρκετὲς χώρες σάν «πορνογραφικὴ» καὶ «βίαιη», λογοκρίθηκε στὴν ἴδια τῆς γενέτειρα, τὴν Ἰαπωνία, (ἐνῶ ἀποτελεῖ ἀναμφίβολα μιά ἀπ' τίς καθαρότερες ἐκφράσεις τῆς γιαπωνέζικης ἐρωτικῆς εὐαισθησίας) καὶ σέ τελικὴ ἀνάλυση ὀφείλει τὴν ὑπαρξὴ τῆς μόνο καὶ μόνο στὴν ἐξάπλωση τοῦ λεγόμενου «hard core», στὴν «φιλελεύθερη» ζισκαρδιανὴ κοινωνία (ἀφοῦ πρόκειται γιὰ γαλλικὴ παραγωγή).

Στὴν Ἑλλάδα ἡ τύχη τῆς Αὐτοκρατορίας τῶν αἰσθήσεων, δέν φαίνεται νά διαγράφεται μὲ καλύτερες προοπτικὲς. Ἀπεναντίας ὑπάρχουν σοβαρὲς πιθανότητες νά μὴ διοχετευθεῖ ποτέ στίς ὀθόνες μας περὰ μόνον σάν συλλογὴ ἀπὸ «τόσντες». Καθόλου ἀπίθανο πρᾶγμα, κάποια μέρα νά κνκλοφορήσουν μερικά «ἀποσπάσματα» τῆς ταινίας στίς αἴθουσες γκέττο τοῦ κυρίαρχου πορνογραφικοῦ κινηματογράφου.

Κι ἐδῶ μπαίνει τὸ ἐρώτημα: πῶς θά μπορούσαν τὰ στενόμυαλα κεφαλάκια τῶν λογοκριτῶν μας νά φαντασθῶν ποτέ ὅτι τὸ πορνό καὶ ἡ τέχνη τὰ πᾶνε κάπου κάπου μιά χαρά; Ἡ, γιὰ νά τὸ διατυπώσουμε ἄλλως, ὅτι μπορεῖ τὸ σέξ νά μᾶς ἀναστατώσει, νά μᾶς κλονήσει, νά μᾶς ἀπειλήσει ἐμᾶς τοὺς βολεμένους θεατῆς; Ἐδῶ θοῖσκεται ὁ κίνδυνος γιὰ τοὺς λογοκριτῆς μας.

Σέ γενικὲς γραμμὲς ἡ λογοκριτικὴ μηχανὴ ἀνέχεται ἕναν πορνογραφικὸν κινηματογράφον, καθησυχαστικὸν καὶ τελικὰ βαθεῖα κομπορμιστικόν, ἀντιμετωπίζοντάς τον, σάν μιά κατ' ἐξοχίαν διέξοδο στὴν γενικὴ ἐκτόνωση πού πρέπει νά καναλιζαρισθεῖ σ' ἕνα περιφραγμένον γκέττο, αὐστηρὰ προδιαγεγραμμένον καὶ ἀρκετὰ «ὑπόγειον». Ἀλλὰ ἀπ' τὴ στιγμή πού ἡ πορνογραφία θγαίνει ἀπ' τὸ γκέτο τῆς, ἀπ' τὴ στιγμή πού καταφεύγει σέ μιά καλλιτεχνικὴ πραγμάτωση, ὅπου, πέρα ἀπ' τίς ἐρωτικὲς σχέσεις ὑπάρχει καὶ μιά κοινωνικὴ κριτικὴ, ἀπ' τὴ στιγμή πού παύει πᾶς νά εἶναι ἕνα ξεχωριστὸ εἶδος καὶ ἀρχίζει νά προβληματίζει, τότε πέφτει τὸ μαχαίρι τῆς λογοκρισίας! Αὐτὸ ἄλλωστε συνέβη τὴν πρώτη ἐποχὴ τῆς διάδοσης τοῦ φαινομένου στὴ Δ. Γερμανία καὶ στίς Η.Π.Α. ὅπου δέβαια ἀνθίζει σήμερον ἡ παραγωγή «hard-core» σέ μιά κατεύθυνση πού φυσικὰ εὐνοεῖ τὴν ἐξουσία καὶ κανέναν ἄλλον.

Μέ δύο λόγια, τὸ νά δοῦμε τὴν Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων στὴν Ἑλλάδα εἶναι κάτι πού ἀνήκει στὸν χώρο τῆς οὐτοπίας, ἀκόμα κι' ἂν γνωστὸς ἕλληνας διανομέας, ἔχοντας ὑπερβολικὴ ἐμπιστοσύνη στὸ μέλλον, ἐπιμένει νά συμπεριλάβει τὴν ταινία, ἐδῶ καὶ δύο χρόνια, στοὺς καταλόγους τοῦ γραφείου του. Ἡ πραγματικότης ὅμως δέν εἶναι καὶ τόσο εὐχάριστη: μὲ μεγάλη μας χαρὰ θά ἐπιθυμούσαμε νά διαψευτούμε!

Ἡ Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα βασίζεται σ' ἕνα πραγματικὸν περιστατικὸν πού ἀναστάτωσε τὴν Ἰαπωνία τὸ 1936. Ἡ ἱστορία περιγράφεται τότε στίς ἐφημερίδες καὶ καταχωρεῖται στίς ἀτυπομηκὲς ἀναφορὰς τῆς ἐποχῆς. Μιά ὑπηρετρία πανδοχείου, ἡ Σάντα, γοητεύει τὸ ἀφεντικὸν τῆς, τὸν Κίσι. Οἱ ἐραστὲς τὸ σκάνε καὶ ἀπὸ κρυψῶνα σέ κρυψῶνα, ζοῦν τὴν ὑπερβολὴν τοῦ πάθους τους. Στὸ τέρμα τῆς διαδρομῆς, ὁ θάνατος. Ἡ Σάντα καὶ ὁ Κίσι, ἀνακαλύπτουν τὴν ἠδονὴν τοῦ πάθους τοῦ ἐραστῆ σκοτώνει, τὸν εὐνοχηρίζει καὶ σφραγίζει τὴν ἱστορία τους: ζωγραφίζει πάνω στὸ γυμνὸ πῶμα τοῦ ἐραστῆ τῆς αἰμάτινα ἰδεογράμματα τῶν ὀνομάτων τους σάν ἐγγραφήν τοῦ ἔρωτά τους στὴν αἰωνιότητα. Μυθικὴ ἱστορία ἔρωτος λοιπόν, πού θεμελιώνεται πάνω σέ συνεχεῖς παραβάσεις, τὴν βία τῶν ὁποίων εἶχε ὑπογραμμίσει ἤδη ὁ Φρανσουά Ἀλμπερά σ' ἕνα σύντομον σημείωμά του (Σ.Κ. '76, ἀρ. 9/10, σελ. 16).

Ἐπιστρέφουμε σήμερον σ' αὐτὴν, ὅπως ἄλλωστε τὸ ὀφείλαμε, στὰ πλαίσια αὐτοῦ τοῦ ἀφιερῶματος, μὲ δύο πολὺ διαφορετικὰ κείμενα, τὸ πρῶτον, τοῦ γάλλου συγγραφέα André Pieyre de Mandiargues (εἰδικευμένον στὸν περίτεχνον ἐρωτισμὸν, τὸν διαποτισμένον μὲ μιά ἐντονὴ αἴσθησιν (εἰδικευμένον) σκιαγραφεῖ μιά πρῶτη λίστα ἀναφορῶν τῆς ταινίας, πού συνδέονται ἄμεσα μὲ τὸν ἐρωτισμὸν. Τὸ δεύτερον, κείμενον τοῦ συνεργάτη μας Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη, προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὴν ἀπλή ἀνάλυσιν ἢ ἀνάγνωσιν τῆς ταινίας καὶ ἐπιλέγει τελικὰ ἕνα πῶς ριψοκίνδυνον καὶ λιγότερον βολεμένον δρόμον: ἐκεῖνον τοῦ νά μιμηθεῖ μέσα ἀπὸ μιά χειρονομία γραφῆς τὴν καθαρὰ σημαίνουσα βία τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα. Ἀπὸ τὴν Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων στὴν Αὐτοκρατορία τῶν σημείων πού τὸ βλέμμα τοῦ Ρ. Μπάφτ εἰσέπραξε ἀπὸ τὴν γιαπωνέζικην ἐμπειρία του καὶ ἀποτύπωσε στὸ ὁμώνυμον διβλίον του, τὸ πέρασμα ἀπ' τὸν Ἐπίκουρον δέν ἀποτελεῖ ἕναν ἀπλό φιλολογικὸν σταθμὸν. Ἀποκαλύπτει μᾶλλον ὅτι, ἡ ἠδονὴ καὶ ἡ εὐχαρίστησις εἶναι δύο ἔννοιες πού δέν μπορούμε νά τίς χειριζόμεσθα μὲ ἄθωρον τρόπον.

Μ. Δ.

ΔΙΕΘΝΗΣ

ΠΟΛΙΤΙΚΗ LE MONDE

diplomatique

Ἄρ. 40
Ἐκδίδεται ἀπὸ τὴν
ΕΣΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ
Ἀετῶν 4, τηλ. 3637107
Ἀθήνα, Τ.Τ. 144
ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΣΕΡΗΣΗ



Ἡ Aoi Nakajima (Τόκου) κι ὁ Tatsuya Fuji (Κισίτζο) στήν
Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων

André Pieyre
de Mandiargues

Ὁ Θεσπέσιος ἔρωτας

(γιά τήν αὐτοκρατορία
τῶν αἰσθήσεων)

Ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ὄσιμα πού δλέπω. Μοῦ γεννάει μεγάλη ἐπιθυμία νά γνωρίσω καλύτερα τό ἔργο αὐτοῦ τοῦ κινηματογραφιστή, πού μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ὁ πλιό ἐνδιαφέρων μαίτρο τοῦ νέου γαπωνέζικου κινηματογράφου.

Ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἐντελῶς ἐρωτική ταινία. Τό νά λέει κανείς κάτι τέτοιο δέ σημαίνει ὅτι βεβαιώνει κάτι προφανές, μιά καί τό ἐπίθετο «ἐρωτικό» χρησιμοποιεῖται σέ ἀφθονία στίς μέρες μας γιά κάθε ἐκδήλωση χυδαίας σεξουαλικότητας, γιά νά χαρακτηρίσει

τό κάθε τι πού οἱ γάλλοι στήν ὠραία γλώσσα τους ἀποκαλοῦν «βρωμιά» καί πού οἱ καλονατεθραμμένοι ὀνομάζουν «κῶλο».

Βλέποντας αὐτή τήν ταινία μοῦ ἐρχόταν στό νοῦ, σχεδόν ἀδιάκοπα, ὁ Μίσιμα καί τό μεγάλο βιβλίο του *Ἡ δοκιμασία τῶν ῥόδων*. Στήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* παραβρισκόμαστε σέ μιά δοκιμασία τοῦ σέξ. Ἐνας ἄντρας, σάν τόν δεμένο στό δέντρο του Ἅγιο Σεβαστιανό, δίδωνται μέ τό γεννητικό του ὄργανο στή γυναίκα πού ἀγαπάει καί πού θά τόν σαϊτεύσει θανάσιμα μέ τήν ἀλύγιστη ἀγάπη της.

Εἶναι σχεδόν κοινότυπο τό νά ἀναφέρει κανείς σχετικά μ' αὐτό τό ἔργο τόν διάσημο ὀρισμό τοῦ Ζώρζ Μπατάιγ, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ ἐρωτισμός εἶναι ἡ ἐπιδοκιμασία τῆς ζωῆς μέχοι θανάτου. Μερικές σεκάνς (σκέφτομαι ἰδιαίτερα ἐκείνη ὅπου ἡ κοπέλα πιέζει τόν ἐραστή της νά ζευγαρωθεῖ μέ τή γοιά γκέισα, πού θά τοῦ θυμίσει «τό πῶμα τῆς μητέρας του») μοῦ φαίνονται ὄχι μόνο πολύ κοντινές στό πνεῦμα τοῦ Μπατάιγ, ἀλλά συγχρόνως, κατευθεῖαν ἐμνευσμένες ἀπό τό ἔργο του. Ἡ σημασία μιᾶς τέτοιας σκηνης ξεπερνάει πράγματι κατά πολύ τήν ἔννοια τῆς ἐπικοινωνίας μέ τούς προγόνους πού ἀποτελεῖ τμήμα τῆς γαπωνέζικης θρησκευτικῆς παράδοσης. Ἡ *Ἱστορία τοῦ ματιοῦ* (*L'histoire de l'oeil*) καί τό *Γαλάζιο τοῦ οὐρανοῦ* (*Le Bleu du ciel*) μποροῦν νά μᾶς δοθηθοῦν νά τήν καταλάβουμε καλύτερα.

Ἡ βαθειά σύμπτωση ἀνάμεσα στόν Ὄσιμα καί τόν Μπατάιγ εἶναι τέτοια, ὥστε τό μοναδικό ἐρώτημα πού θά ἔπρεπε νά θέτουν, κατά τή γνώμη μου, ἡ κοιτική, τό κοινό καί ἡ εἰσαγγελία, εἶναι τό ἀκόλουθο: θεωροῦμε, ναι ἤ ὄχι, τόν Ζώρζ Μπατάιγ σά μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες μεγαλόφυεις αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα, ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους κλασικούς τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας, ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους πού ἔθεσαν αὐτό τό καυτό ζήτημα πού ἀποτελεῖ ὁ ἐρωτισμός; Ἄν, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπεται νά υποθέσουμε, ἡ ἀπάντηση εἶναι ναι, τότε θά ἔπρεπε νά καταλήξουμε στό ὅτι ἡ *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* εἶναι ἡ πλιό εὐγενική εἰκονογράφηση πού θά μπορούσε ποτέ νά δοθεῖ στό ἔργο τοῦ Μπατάιγ.

Κοιτάζοντας αὐτή τή συνέχεια εἰκόνων μιᾶς ἔντασης καί μιᾶς δύναμης πού δέν ἔχουν τό ὅμοιό τους, ξαναβροῦκα ἐπίσης τό πνεῦμα τῶν πινάκων τοῦ *Balthus* καί αὐτό ὄχι μόνο γιατί ὁ *Balthus* εἶναι παντρεμένος μέ μιά νεαρή γαπωνέζα, πού εἶναι μιά ἀπ' τίς πλιό ὠραίες καί τίς πλιό ἔξυπνες γυναῖκες πού συνάντησα ποτέ μου, ἀλλά γιατί εἶναι φανερό μέσα ἀπ' τό ἔργο του, ὅτι ὁ *Balthus* ἔχει μιά ἀρχοντική καί φεουδαρχική ἀντίληψη τοῦ ἔρωτα πού εἶναι λίγο ἐκείνη τοῦ *Τριστάνος καί Ἰζόλδη* καί πού εἶναι ταυτόχρονα εἰδικά γαπωνέζικη.

Μποροῦμε νά παρατηρήσουμε στό μεταξῦ, ὅτι ὁ ρόλος τῆς συζύγου τοῦ ἐραστή μέσα στήν ἴντριγκα εἶναι νά προσωποποιήσῃ τό ὄριο πού πρέπει νά ξεπεραστεῖ, νά σημάνει τό ἀπαγορευμένο πού πρέπει νά παραβιασθεῖ γιά νά μπορέσει ὁ ἐρωτας νά ἀνθίσει μέσα στό θάνατο. Ἡ σύζυγος παίζει ἐδῶ τόν ἴδιο ρόλο μέ τό βασιλιά Μάρκο στό *Τριστάνος καί Ἰζόλδη*, μέ τόν Τιτουλάριο Φούλμπερ στίς σχέσεις Ἄβε-

λάρδου καί Ἐλοῖζ. Ἐνσαρκώνει τήν καταδίκη χωρῆς τήν ὁποία δέν θά ὑπῆρχε τραγική ὀλοκλήρωση.

Ὅταν ἡ νεαρή γυναίκα, ἡ Σαντά, ταίζει τόν ἐραστή της μέ τρόφιμα πού εἶχε πρίν τοποθετήσει μέσα στό γεννητικό της ὄργανο, μᾶς ἐρχεται στό νοῦ ὁ Πιέρ - Ζάν Ζούβ καί συγκεκριμένα τό βασικό κεφάλαιο τοῦ ἀφηγήματός του *Στά βαθιά χρόνια*, (*Dans les années profondes*) στό ὁποῖο οἱ δυό «λογοδοσμένοι», μελλοντικοί ἐραστές, ἀνταλλάσσουν λουλούδια πού τά ἔχουν ποτίσει μέ τά σεξουαλικά ὑγρά τους. Ὅστόσο ὁ Ὄσιμα προχωρεῖ ἀκόμα παραπέρα. Σ' αὐτόν πρόκειται γιά τό ἴδιο τό γεννητικό ὄργανο σάν τροφή καί γιά τήν ἀπλή καί ξεκάθαρη κατανάλωσή του, ὅπως ἄλλωστε ἡ κατάληξη τῆς ταινίας τό ἀποδεικνύει καί τό ἐκθέτει.

Μοῦ λένε ὅτι ὁ Λακάν διαβεδαίωσε ὅτι αὐτή ἡ ταινία ἦταν μιά ἀπ' τίς πλιό σεμνές πού ἔχει δεῖ ποτέ. Συμφωνῶ μαζί του. Ὁ φωτισμένος ἀπ' τό θάνατο ἐρωτισμός, ἔτσι ὅπως τόν συλλαμβάνει ἡ τόν κηρύσσει ὁ Μπατάιγ, εἶναι πράγματι ἐντελῶς σεμνός, ἀπελιπισμένα ἀγνός. Δέν νομίζω ὅτι ἡ *Μαντάμ Ἐντουάρντα* μόρεσε νά κάνει ἀκόμα καί τόν πλιό θερμόαιμο κολλεγιόπαιδα νά καθλώσει. Φαίνεται ὅτι μιά ἀπό τίς ταινίες πού ἦταν ἐπιτυχία τά τελευταία χρόνια, τό *Les Valseuses* (ἑλλ. τίτλος *Ὁ χορός τῶν διεφθαρμένων*), πού δέν τήν εἶδα καί πού δέν πρόκειται βέβαια νά πάω ἀ τή δῶ, ἔκανε τό μισό τουλάχιστον γαλλικό πληθυσμό νά καθλώσει, συμπεριλαμβανομένων καί τῶν θηλυκῶν. Κάτι τέτοιο δέν πρόκειται νά συμβεῖ σίγουρα μέ τήν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, ταινία πού θά μπορούσαν νά συνιστοῦν οἱ τοπικές ἀρχιεπισκοπές, σάν ἕνα ἐργαλεῖο τρόμου, φοβερά ἀποτελεσματικῶς γιά τή σωτηρία τῆς ψυχῆς. Ὁ παγερός χαρακτήρας τοῦ ἐρωτισμοῦ, ἔτσι ὅπως μᾶς παρουσιάζεται σ' αὐτή τήν ταινία, προέρχεται ἀπό τήν εὐγένεια, τήν ἀγνότητα, τήν ὑψηλή καί ἐκπληκτική ἀπλότητα μέ τήν ὁποία ἀντιμετωπίζεται τό πρόβλημα τοῦ ἔρωτα, μέσα ἀπό τήν ἀπουσία κάθε ἐλευθεροστομίας, στοιχεῖα πού τήν τοποθετοῦν ὅπως εἶπα στό ἐπίπεδο τοῦ *Τριστάνος καί Ἰζόλδη*.

Σ' ὄλη τή διάρκεια τῆς ταινίας, ἡ νεαρή γυναίκα χρησιμοποιεῖ τό μαχαίρι. Ὁ ἄντρας τήν ἀνακαλύπτει γιά πρώτη φορά, τή στιγμή πού ἐκείνη ἀπειλεῖ μέ τό μαχαίρι τή σύζυγό του. Ἀργότερα, ὅταν θά ζήσουν μαζί, κάθε μέρα ἡ νεαρή γυναίκα ξυρίζοντάς τον θά τοῦ δείχνει τή λάμα πού πρόκειται νά χρησιμεύσει στήν τελετουργία τῆς ὑστατης στιγμῆς. Ἡ ἐκπληξη, ἂν ὑπάρχει ἐκπληξη στήν ταινία, βρισκεται στό ὅτι ἡ τελετουργική θανάτωση τοῦ ἐραστή δέν εἶναι



Ο Tatsuya Fuji (Κισίτζο) και η Eiko Matsuda στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*

τό ξοργο του μαχαιριού, τό όποιο, σέ αντίλλαγμα, χρησιμεύει στό κόψιμο του γεννητικού όργάνου. Έπιμένω στό ότι πρέπει νά μιλάμε γιά κόψιμο, παρά γιά ευνουχισμό, γιατί δέν πρόκειται γιά μία στέρηση, μία μείωση, αλλά γιά τό αντίθετο. Όταν ή γυναίκα ύψώνει τό γεννητικό όργανο σάν λάδαρο – αυτό τό όργανο πού μόλις έχει κόψει – έχουμε τήν αίσθηση ότι έχει κατακτήσει τό ύστατο αντικείμενο του έρωτα. Η ψυχή της γυναίκας μοιάζει νά έχει συμπυκνωθεί όλόκληρη στό γεννητικό όργανο του άντρα.

Αυτό πού μου φαίνεται ότι είναι πολύ γιαπωνέζικο και πού είναι πολύ όραίο, είναι ή αναπαράσταση της σεξουαλικής ήδονής της γυναίκας, πού οί γιαπωνέζοι, ήξεραν και ξέρουν νά αναπαρασταίνουν μέ μία εκθαμβωτική ένταση. Οί μεγάλοι έρωτομανείς χαρακτες, ό *Utamaro* κι ό *Hokusai*, αναπαράστησαν χιλιάδες φορές τό έξωραϊσμένο άπ' τή σεξουαλική ένταση πρόσωπο της γυναίκας, αναπλασμένο άπό τό γιγάντιο κύμα της ήδονής, άνταριασμένο άπό τόν όργασμό. Άν και προκαλεί κατάπληξη τό ότι μέχρι σήμερα ή έπιρροή του

Utamaro και του *Hokusai* δέν άσκήθηκε και τόσο πάνω στον γιαπωνέζικο κινηματογράφο – άπ' ότι τουλάχιστον γνωρίζω, γιατί δέν είμαι ειδικός – θά έλεγε κανείς ότι αυτή τή φορά ό "Όσιμα χρησιμοποίησε συνειδητά αυτές τίς θαυμάσιες άκουαρέλες και τίς ξυλογραφίες, γιατί ή υπεραφθονία σέ γκρό πλάνα, των προσώπων στην ταινία του, δέν παύει, νά μάς φέρνει στό νοϋ τήν όμορφιά πού ύπάρχει στις έστάμπερς του 17ου αιώνα στην Ιαπωνία.

Δέν είναι άξιοθαύμαστο πού ένας άντρας, ό "Όσιμα, ό σκηνοθέτης, δίνει ένα τέτοιο δείγμα εκτίμησης του γυναικειου έρωτισμού; Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* τό άρσενικό πρόσωπο, σεξουαλικά μή φυσιολογικό, μία και βρίσκεται σέ κατάσταση συνεχούς στύσης, περιορίζεται σιγά - σιγά στό ρόλο του αντικειμένου. Πρός τό τέλος της ταινίας, είναι έτοιμο νά πεθάνει και δέν ζητάει παρά νά τό αποτελειώσουν. Η θέληση της ολοκληρωτικής κατοχής του αντικειμένου της αγάπης της, ή άγχώδης έπιμονή νά σκοτώσει τόν άρσενικό της, μου φαίνονται ότι άποτελούν φυσιολογικά φαντάσματα της γυναίκας, και θά πρόσθετα, ότι τί-



Η Ναγκίζα "Όσιμα και οί ήθοποιοί Eiko Matsuda (Σαντά) και Tatsuya Fuji (Κισίτζο) στό γύρισμα της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* (1976)

ποτα δέν μπορεί νά κολακέψει έναν άντρα περισσότερο άπό ένα τέτοιο πόθο, πού δυστυχώς εκδηλώνεται λιγότερο συχνά άπ' όσο θά εύχόταν κανείς...

Η προσέγγιση γεννητικού όργάνου και μαχαιριού μάς κάνει αναπόφευκτα νά σκεφτόμαστε τόν Σάντ. Έτσι, αναγκασόμαστε νά διακρίνουμε μία συγκεκριμένη νύξη στό όνομα της Σαντά πού ό "Όσιμα διάλεξε γιά τήν ήρωίδα του. Συμβαίνει ώστόσο νά είναι ένα άρκετά συνηθισμένο όνομα στην Ιαπωνία και νομίζω ότι θά έπρεπε νά δούμε μάλλον σ' αυτή τήν σύμπτωση ένα σημάδι της φυσικής συμπάθειας ή της αυθόρμητης συμφωνίας πού ύπάρχει ανάμεσα στό Σάντ και τήν ευαισθησία του γιαπωνέζικου λαού. Ίσως έξαιτίας της άριστοκρατικής λεπτότητας του έρωτισμού του Μαρκήσιου. Όταν σκέπτεται κανείς τήν Ιαπωνία όδηγείται πάντα σ' αυτή τήν έννοια της άριστοκρατίας. Η γιαπωνέζικη μάζα, παραγεμισμένη μέ κονσερβοκούτια φορτωμένη μέ φωτογραφικές μηχανές και τρανζίστορ, μοιάζει νά κατέχεται άπό χυδαιότητα και χοντροκοπία, τόσο έντονη, όσο και εκείνες του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών· ύπάρχουν ώστόσο στην

Ιαπωνία μερικοί καλλιτέχνες, μερικοί συγγραφείς, μερικοί ποιητές πού τοποθετούνται σ' ένα ύψος πού δέν μπορεί νά συγκριθεί μέ όλα τά υπόλοιπα. Ο "Όσιμα είναι ένας άπό αυτούς τούς μεγάλους άρχοντες.

Δέν είναι βέβαια άδιάφορο ότι ή ιστορία της Σαντά δέν έπινοήθηκε, αλλά ότι πρόκειται γιά ένα πραγματικό γεγονός πού συνέβη στην Ιαπωνία, στά 1936 άπ' ό,τι μάς διευκρινίζεται.

Δέν είναι επίσης χωρίς σημασία ότι αυτή ή νεαρή γυναίκα, μέ τή χειρονομία της, έγινε μία έθνική ήρωίδα στην Ιαπωνία, ένα είδος Ζάν ντ' Αρκ – άς μου έπιτραπεί νά επιμείνω στή σύγκριση. Και δέν θά διαφωνούσα μέ τή διαπίστωση ότι μπορούμε νά δούμε σ' αυτή τήν ιστορία μία άναγγελία της πράξης των Καμικάζι. Μιά έπιπλέον σχέση, αν όχι μία συγγένεια, ανάμεσα στην Ζάν ντ' Αρκ, τόν Μίσιμα και τόν πολύ έπικαιρο "Όσιμα!

(Τό κείμενο του *André Pieyre de Mandiargues* μεταφράστηκε άπό τό *Positif* άρ. 181, Μάης 1976. Μετάφραση: Χρ. Βακαλόπουλος.)



Του

Δημοσθένη Ἀγραφιώτη

Ἡ αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων

... τό ἀντικείμενο... ὅπου, ὡστόσο ἡ εἰκόνα του πολιορκεῖ τά μάτια, καί τό γλυκό του ὄνομα ἐκλιπαρεῖ τά αὐτιά... ἀπόφυγε αὐτά τά εἰδῶλα· διώξε ὅ,τι μπορεῖ νά συντηρήσει τόν ἔρωτα, νά παρασύρει τή σκέψη, νά ἐμποδίσει τό μοῖρασμα τῆς φλόγας σου σέ πολλά ἀντικείμενα, νά σταθεροποιήσει τόν πόθο σου σέ ἓνα καί μοναδικό· τό ἀποκλειστικό πάθος φέρνει φροντίδες καί, ἀναπόφευκτα, τόν πόνο· ὁ ἔρωτας εἶναι μία φρενιτιδα πού πολλαπλασιάζεται, μία ἀρρώστια πού θεριεύει καί χειροτερεύει μέρα μέ τή μέρα ἄν δέν τήν προλάβουμε στή γέννησή της ἄν δέν τῆς κάμουμε ἀντιπερισπασμό, διαφοροποιώντας τίς ἀπολαύσεις, ἄν δέ δόσουμε στό πάθος ἄλλες εὐκαιρίες.

Εἰδῶλον

παραίτηση ἀπό τόν ἔρωτα σημαίνει μερική στέρηση ἀπό τίς ἡδονές του, ἀλλά ὅμως καί ἀπόλαυση τῶν καρπῶν του χωρίς τό ἀντίτιμο τοῦ πόνου. Ἡ σίγουρη καί πραγματική ἡδονή εἶναι τό μοῖρασμα ψυχῶν συγκροτημένων καί μοναδικῶν, καί ὄχι τό μοῖρασμα ψυχῶν παράφορων ἔραστῶν, πού στό μεθύσι τῆς ἡδονῆς μέ τήν ἀβέβαιη ὁρμή τους δέν ξέρουν σέ ποιὰ θέλγητρα νά ἀκουμπήσουν τά δλέμματα καί τά χέρια· σφίγγουν μέ δύναμη τό ἀντικείμενο τοῦ πόθου τους· τό τραυματίζουν· τά δόντια τους ἀποτυπώνουν φιλιὰ πόνου στά χεῖλη κι αὐτό γιατί ἡ ἀπόλαυσή τους δέν εἶναι καθαρή καί γνήσια, γιατί φορτίζονται ἀπό κεντρίσματα μυστικά ἐνάντια στό ἀσαφές ἀντικείμενο ἅπ' ὅπου ξεκίνησε αὐτή ἡ φρενιτιδα...

οἱ ἔραστῆς στήν πραγματικότητα κολακεύονται πιστεύοντας πώς τό ἴδιο σῶμα, πού τούς ἀνάβει τή φλόγα μπορεῖ καί νά τούς τήν σβήσει· ἀλλά ἐδῶ ἡ φύση ἐπεμβαίνει σάν ἄρνηση: ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ μόνη ἐπιθυμία ὅπου ἡ ἡδονή δέν κάνει τίποτε ἄλλο παρά νά τήν ἐνεργοποιεῖ. ἡ πείνα καί ἡ δίψα μποροῦν εὐκολά νά ἡμερωθοῦν γιατί ἡ τροφή καί τό πιτό μοιράζονται σ' ὅλο τό σῶμα καί γίνονται ἓνα μέ τά μέρη του, ἀλλά σέ ἓνα ὁμορφο πρόσωπο, σέ μία φωτεινή χροιά, τό σῶμα δέν ἀντιδρᾷ παρά μέ εἰδῶλα, μέ μία προσμονή ἀπατηλή, ὅπως ἀκριβῶς στό ὄνειρο, ὅταν ἡ δίψα μᾶς κατατρώει καί παλεύουμε νά ξεδιψάσουμε, χωρίς νά θρῖσκουμε νερό, πού θά σβήσει τή φλόγα σάν κατατρώει τά μέλη μας· βάζουμε τά χεῖλη μας σέ εἰδῶλα θρύσης· ἄχρηστη ἡ ἐξάντληση, κι ὁ θάνατος ἀπό τή δίψα θά ἔρθει στή μέση τοῦ ποταμοῦ, πού νομίσουμε θά μᾶς ποτίσει... τό ἴδιο παθαίνουν καί οἱ ἔραστῆς μέ τίς ἀπατηλές εἰκόνες· τό κοίταγμα ἑνός ὠραίου κορμοῦ δέν εἶναι ἀρκετό νά τούς χορτάσει, καί μάταια τά χέρια τους περιπλανιῶνται ἀμφίβουλα στά ὁμορφα μέλη· δέν μποροῦν νά ἀποσπάσουν κανένα κομμάτι τέλος, ὅταν δύο νεανικά σῶματα στήν ἔνωσή τους ἀπολαμβάνουν τήν ἡδονή, πού τούς δίνει τό σφρίγος κι ὅταν ἀναριγοῦν μέ τόν ἐρχομό τῆς ἀπόλαυσης... τότε ἀλληλοσφίγγονται καί τά χεῖλη μπλέκονται· τά στόματα μπερδεύονται μέ τίς ἀναπνοές· μάταια ὅμως γιατί ἡ ἐπικοινωνία ὕλης – οὐσίας δέν πραγματοποιεῖται· οἱ ψυχές δέν ἀλληλο – διαπερνῶνται καί τά σῶματα δέν ταυτίζονται, αὐτό εἶναι ὁ πόθος τους, αὐτός εἶναι ὁ σκοπός τῶν προσπαθειῶν τους ὅταν ἐνώνονται μέ τούς δεσμούς τοῦ ἔρωτα, ὅταν τά μέλη τους αἰωροῦνται ἀπό τό ρίγος τῆς ἀπόλαυσης καί διαλύονται σέ ἓνα ἀπέραντο ρευστό, τέλος τά κύματα μαζεύονται γιά νά σπᾶσουν τά φράγματα: ἡ βία τοῦ πάθους λιγοστεύει γιά μία στιγμή, γιά νά ξαναγεννηθεῖ ἀκόμη μία φορά μέ πῶς πολύ μανία καί λύσσα, ψάχνοντας χωρίς σταματημό νά φτάσει τό σκοπό πού τή γεννάει· ἀλλά ὅμως δέν θρῖσκει τρόπο νά ξεπεράσει τήν αἰτία τῆς γέννησής της καί οἱ ἔραστῆς ἐξαντλοῦνται ἀπό μία ἄγνωστη πληγή.

καί δέν εἶναι μόνο αὐτό: οἱ δυνάμεις ἐξαντλοῦνται ἀπό τήν κούραση, ἡ ζωή περνάει μέσα στή σκλαβιά· ἡ περιουσία καταστρέφεται, τά χρέη ἀνεβαίνουν τά καθήκοντα ἐγκαταλείπονται καί ἡ φήμη χάνεται... τό πάθος τυφλώνει δειχνοντας μία τελειότητα ἀνύπαρκτη...

(ἐπι/(δια)λογές καί (παρα)διαφορές ἀπό τό ποίημα τοῦ Λουκρήτιου «De rerum natura» στίχοι 1055 – 1160, βιβλίο IV, σελ. 42 – 46, «Lucrèce. De la nature» Tome 1.2, κείμενο καί μετάφραση A. Ernout, Société d'Édition «Les Belles Lettres» Παρίσι, 1975. Ἐπίσης «Epicure et les Epicuriens» σελ. 156 – 159, κείμενα διαλεγμένα ἀπό τόν J. Brun, P.U.F – 4η ἐκδ., Παρίσι 1976).



Ο χώρος και ο τόπος

Τά ρούχα φτιάχνουν επιφάνειες όπου τό σώμα δέν αναπαρασταίνεται, αλλά διαμοιράζεται και αναπλάθεται χάρη στήν πυκνότητα τών σημείων.

τά μαλλιά κατσαρώνουν γιά νά σκιάσουν τήν καλλιέργεια του άκραιου, τή συνεχή άποδέσμευση τής συνέπειας.

κόψιμο, σχίσιμο του κορμιού· αποκοπές ζωνών· πηγή άστειρευτη, πού ζητά νά πνίξει τή θλίψη, έκρηξις, αυθαίρετες ανασυνθέσεις.

άπορρόφιση και μετασηματισμός του άλλου σε όργανο, καμιά κατάρα! μόνο ή άμεση σκληρότητα, τό δύζαγμα τών άρτηριών πριν στερέψουν.

τό συνεχές πέραςμα, τό μπλέξιμο τών ιστών· ή λατρεία του μερικου σαν παρουσία του τέλειου, ή βροχή.

πτυχώσεις του δέρματος, οί έκκρίσεις ξεπλαινουν τό φόβο και τά χρώματα.

ό όμφάλιος λώρος κόβεται με τό τραγούδι και τό αλκοόλ.

τό μουσικό όργανο συνοδεύει τή ροή του ιδρώτα, δεσμεύει τίς κραυγές, τήν άγωνία, τίς τελευταίες συσπάσεις του προσώπου.

γλιστρήματα του βλέμματος πάνω στα αντικείμενα, άντανάκλασεις και δεσμεύσεις τών βλεμμάτων.

ή προπαρασκευή έκτονώνει πάνω σε ένα βιολογικό μαξιλάρι, χορός.

ΦΑΝΤΑΣΤΟΝ

χορός, ή όμπρέλα σπάει· ή βροχή άς διαβρώνει τά κόκκαλα, άναστε-
ναγμός.

ή στιγμή του ύπολογισμού· ή άπαίτηση τής μοναδικότητας, τό κορμί κρατάει μυστική τή μαρτυρία, κι οί ώρες τρέχουν με τό καθήκον.

οί γραμμές δέν τοκίζονται και δέν άπειλούνται, ό όρκος δέν προβλέπει καμμένα όργανα, μόνο οί διαστικοί μπερδεύουν τά δήματα με τήν εκκίνηση, τίς δυνατότητες τής ράτσας με τήν προσπάθεια τής συσσώρευσης.

τό ιερό μεταφράζεται σε σήματα! καταργούνται οί άντιστάσεις του αντικειμένου γιά νά βρεθούν οί σχέσεις! θάνατος φτωχός.

ή ήδονή: μή τόπος

ή ήδονή έξω από τό χρόνο



απόλαυση

ο λόγος δυνατός: διηγηματικός, αναπαραστατικός. η απόλαυση δέχεται τα όρια του θεμιτού, δεν απειλεί το «πρέπει». συνοδεύεται από τη σεμνότητα αντέχει στίς συμβουλές, είναι διαφοροποίηση και επιβεβαίωση. το υποκείμενο δρίσκει και απολαμβάνει μιά σχετική ασφάλεια.

η απόλαυση προμελετιέται

στην έρωτική πράξη, απόλαυση είναι ικανοποίηση. η πράξη είναι όργανο και ανάγκη, πιστοποίηση ρόλων, παρομοίωση εξουσίας, καλλιέργεια ρόλων.

η αυτοκρατορία των αισθήσεων σαν νόημα, σαν έκρηξη της αμεσότητας.

οι αισθήσεις, η πρόσληψη, το πάθος: τρεις διαστάσεις για τη μυθολογία της αλήθειας.

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων

(L' empire des sens/Ai no corrida)

Γαλλία - Ίαπωνία, 1976

Σκην: Nagisa Oshima Σεν: Nagisa Oshima. Φωτ: Kenichi Okamoto. Κάμεραμαν: Hideo Ito. Ντεκόρ και κοστούμια: Jusuo Toda. Ήχοληψία: Tetsuo Vasuda. Μοντάζ: Keiichi Ugaoka. Μουσ: Minoru Miki και παραδοσιακά γιαπωνέζικα τραγούδια. Έρω: Eiko Matsuda (Σάντα), Tatsuya Fuji (Κίσιζο), Taiji Tonoyama (ο ζητιάνος), Aoi Nakajima (Τόκου, η γυναίκα του Κίσιζο), Kanae Kobayashi (η γριά γκέισα), Kyoji Kokonoe, Melka Seri, Kazue Tomiyama, Yasuko Matsui, Akiko Koyama.

Παραγωγή: Argos Films (Anatole Dauman) (Παρίσι) και Oshima Productions (Τόκυο)

ήδονή

ο λόγος αδύνατος; ίσως μόνος ο λόγος ο ποιητικός.

η ήδονή δοκιμάζεται στα όρια που τοποθετούν την απόλαυση: γνώση, μόρφωση, συμβατικότητα, προφύλαξη, καταγωγή... η ήδονή γεννιέται μέσα στην παρουσία, την αμεσότητα, την πρώτη επαφή, την άρνηση της συνδιαλλαγής, την προβολή της σάρκας μέσα στο αντικείμενο, την απορρόφηση του αντικειμένου, την επέκταση του σώματος, την ένταση των οργάνων, το υποκείμενο χάνεται.

η ήδονή σαν ακρότητα δεν προϋπολογίζεται και είναι μικρή δοκιμασία θανάτου.

η ήδονή ίδια η πράξη: αυτοσχεδιασμός άρνηση της εξουσίας: σχετικοποίηση των ρόλων: αμεσότητα της πρόσληψης: πυκνότητα της σχέσης: παροξυσμός που δημιουργεί ένα υπόστρομα παραγωγής του νοήματος

Συνέντευξη με τον Γιοσισίγκε Γιόσιντα

(για το Έρωσ + Σφαγή)



ΕΡ: Η ταινία σας έχει τίτλο Έρωσ + Σφαγή: με ποιά έννοια χρησιμοποιήθηκε η λέξη Έρωσ στη σύλληψη της ταινίας;

ΓΙΟΣ: Έπέμενα να περιλάβω τη λέξη Έρωσ στον τίτλο και στην ταινία για δύο λόγους.

Ήταν αδύνατο να δείξω τον σεξουαλικό πόθο μέσα στα πλαίσια των πέντε μεγάλων εταιριών που συγκεντρώνουν κι εκμεταλλεύονται ολόκληρη την έθνική παραγωγή κι έτσι έπωφελήθηκα από την πρώτη μου, έντελως ανεξάρτητη, ταινία για να περιγράψω αυτό το θέμα. Αυτός είναι ο πρώτος λόγος. Ύστερα, ήθελα να μεταχειριστώ τον έρωτισμό σαν κινητήριο δύναμη για την απελευθέρωση του ανθρώπου: αυτή η επανάσταση περνάει αναγκαστικά μέσα από μιά εξέγερση ενάντια στις κατεστημένες άστικές αξίες.

ΕΡ: Αυτές οι αξίες δεν είναι συνέπεια του ιμπεριαλιστικού παρελθόντος της Ίαπωνίας και της άμεσης επίδρασης του καπιταλισμού από το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου κι ύστερα;

ΓΙΟΣ: Η Ίαπωνία υφίσταται τις συνέπειες ενός διπλού παρελθόντος (ανατολικού και ιμπεριαλιστικού) που είναι πολύ μπλεγμένο στην κουλτούρα της. Άλλά στα μάτια μας, έμας των Γιαπωνέζων που ζούμε μέσα του, αυτό το γεγονός είναι λιγότερο αισθητό από εκείνο της επίδρασης του αμερικανικού καπιταλισμού. Τελικά όλη η πραγματικότητα της γιαπωνέζικης σκέψης έχει πολωθεί εξαιτίας αυτής της διπλής επίδρασης.

Πολλοί άνθρωποι προσπαθούν να ξεγελοθούν ενάντια σ' αυτή την κατάσταση της κοινωνίας μας. Προσπαθούν να ελευθερωθούν απ' αυτό το χάος μέσα απ' έναν έσωτερικό αγώνα. Θέλησα ν' αποσαφηνίσω αυτή την κατάσταση πραγμάτων κι αντί να προχωρήσω σε μιά ιστορική βεβαίωση της σκέψης του αναρχικού Όσούγκι, προτίμησα να περιγράψω τον έσωτερικό του κόσμο με όλες τις περιπλοκές και τους σπαραγμούς του. Επιμένοντας στον τρόπο συμβίωσης μας με τις γυναίκες, δείχνω μιά αντανάκλαση του συστήματος της οικογένειας στο έσωτερικό της φεουδαρχικής Ίαπωνίας.

Περιγράφοντας τις δυσκολίες που συναντούσαν όσοι πάσχιζαν ν' απαλλαγούν απ' αυτή την

τροχοπέδη, προσπάθησα νά ξαναδρω τή σημασία πού είχε ό έρωτισμός εκείνη τήν εποχή. "Αν και θεωρούμενος μέ τήν άρχική του έννοια, ό έρως έχει μιά σημασία μεταφυσικής τάξης.

ΕΡ: Τό γεγονός ότι προσθέσατε τό σημείο + και τή λέξη σφαγή δέν ύπονοι μιά πολιτική ανάγνωση τής ταινίας;

ΓΙΟΣ: Βέβαια μ' αυτή τήν προσθήκη, ό τίτλος έγινε έντελώς πολιτικός. Μερικοί σκέφτονται ότι μπορείς νά φτάσεις σέ μιά απόλυτη απόλαυση μέσα άπ' τόν έρωτισμό. Αυτό δέν συμβαίνει μ' αυτό τόν τρόπο σέ μās πιά, άναμφίβολα έξαιτίας όλων όσων καταπιέστηκαν από τό φεουδαρχικό καθεστώς.

Στήν Ίαπωνία ή λέξη "Έρως προκαλεί τή ιδέα ενός κάποιου θανάτου. Είναι δυό πραγματά άλληλένδετα. "Όταν οί άνθρωποι φέρνουν στή μνήμη τους τή σφαγή του Όσούγκι πιστεύουν ότι οί άναρχικές του ιδέες προκάλεσαν τήν εκτέλεσή του. Αυτό δέν είναι, όμως, τόσο άπλά πολιτικό. Τό σκάνδαλο τής ιδιωτικής του ζωής έπαιξε κάποιο ρόλο στήν κατάδική του. "Ο Όσούγκι πίστευε, ότι όσο ύπήρχε σεξουαλικός πόθος, ό άντρας μπορούσε νά κάνει έπ' άπειρον πολυγαμική ζωή. Αυτή ή ιδέα ήταν ή άρνηση τής μονογαμικής μητριαρχίας και άκριβώς μέσα άπ' αυτό ή άρνηση τών θεσμών τής φεουδαρχίας. Αυτό πήρε τίς διαστάσεις μιάς άρνησης του Κράτους. "Η κυβέρνηση καταδίκασε τόν Όσούγκι γι' αυτήν τήν κλιμάκωση. Περισσότερο από μιά σεξουαλική στάση, τό έγκλημα αυτού του άναρχικού ήταν έγκλημα μέσα στο φανταστικό.

Στίς μέρες μας τά πράγματα έχουν αλλάξει ριζικά. Για νά κάνω φανερό αυτόν τόν μετασχηματισμό, έδειξα τή σημερινή γενιά. Ζεί σ' ένα κράτος διαφορετικό από τήν Αυτοκρατορία. Αυτό τό κράτος επιτρέπει τόν έλεύθερο έρωτα, αλλά αυτή ή πρακτική διώνεται σάν μόδα. Δέν ξέρω άν οί νέοι θά καταφέρουν νά φτάσουν σ' ένα παρόμοιο επίπεδο μ' εκείνο του Όσούγκι. "Αν γίνει αυτό, νομίζω ότι τό κράτος θά επέμβει. Θά συμβεί τότε τό αντίστοιχο τής σφαγής του άναρχικού Όσούγκι.

Θά μπορούσαμε επίσης νά πούμε, ότι άφοϋ χρονολογικά ύπάρχουν δυό εποχές (ή δική μας κι αυτή του Όσούγκι πριν πενήντα χρόνια), ή ταινία αντιμετώπιζει τό πρόβλημα του χρόνου. Για μένα βέβαια τό σημαντικό είναι τό παρόν. Τό νά σκέφτεσαι για τό παρόν σημαίνει επίσης ότι σκέφτεσαι και για τό μέλλον: σημαίνει τό νά θέλεις νά αλλάξεις τό παρόν και ταυτόχρονα νά συλλαμβάνεις τό μέλλον. Αυτό ήταν τό θέμα τής ταινίας κι όχι ό Όσούγκι σάν χαρακτήρας πού κάποτε ύπήρξε. Τό πρωταρχικό ζήτημα ήταν: πώς ν' αλλάξουμε τόν κόσμο και

τί πρέπει ν' αλλάξουμε; Καθώς σκεφτόμουν τή σημερινή κατάσταση ξεκινώντας από μιά περασμένη εποχή, έφτασα νά σκέφτομαι ότι τά προβλήματα του Όσούγκι συνεχίζουν νά είναι και δικά μας.

"Ο Όσούγκι είναι πολύ γνωστός στήν Ίαπωνία, είναι σχεδόν θρυλικός: είναι κάποιος πού μίλησε για τόν έλεύθερο έρωτα. Δολοφονήθηκε τό 1923 από κάποιον άξιωματούχο του Κράτους, σφαγιάστηκε από τήν κρατική έξουσία! "Έτσι ύποστηρίζουν όλοι οί γιαπωνέζοι ιστορικοί, αλλά ή ιστορική αυτή εκτίμηση μās κάνει νά βλέπουμε μονάχα τό παρόν κι όχι τό μέλλον. Φτιάχνοντας αυτή τήν ταινία θέλησα νά μεταλλάξω τό μύθο του Όσούγκι μέ τά μέσα του φανταστικού. Σίγουρα ό Όσούγκι καταπιέστηκε από τήν κρατική έξουσία στίς πολιτικές του δραστηριότητες. "Αλλά πάνω άπ' όλα μιλούσε για τόν έλεύθερο έρωτα πού μπορούσε νά καταστρέψει τό μονογαμικό σύστημα, ύστερα τήν οικογένεια και τέλος τό Κράτος. "Ο Όσούγκι ήταν κάποιος πού σκεφτόταν τό μέλλον.

ΕΡ: Φαίνεται ότι τό φανταστικό δίνει τόν πραγματικό χρόνο τής ταινίας: κανέναν από τούς δυό χρόνους για τούς οποίους μιλήσαμε, αλλά ένα τρίτο χρόνο, συγκεκριμένα τό διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν, τό παρόν και τό μέλλον.

ΓΙΟΣ: Έδώ, άκριβώς, θά ήθελα νά υπενθυμίσω τή δολοφονία πού βλέπουμε στο δεύτερο μέρος τής ταινίας. Βλέπουμε πρώτα αυτό καθαυτό τό γεγονός: τό μαχαίρι νά διαπερνάει τό λαιμό του Όσούγκι, κινηματογραφημένο ρεαλιστικά. "Ήταν ή άπλή και καθαρή άναπαράσταση τής διήγησης. Φιλμάροντας τό έγκλημα για δεύτερη φορά, θέλησα νά καταστρέψω τούτη τή διήγηση, νά παραμορφώσω τό πραγματικό γεγονός για νά καταδυθώ μέσα στον Όσούγκι: σκέφτηκα ότι ό Όσούγκι προτιμούσε νά σκοτωθεί - αντίθετα μ' αυτό πού δείχνει ή πρώτη απόπειρα. "Αμέσως μετά φτάνει στο σημείο νά στοχαστεί τήν εκμηδένιση τής επανάστασης πού επιθυμούσε. "Απ' αυτή τήν εκμηδένιση και μετά άρχισε νά μιλάει για τόν έλεύθερο έρωτα, δηλαδή για τό φανταστικό έγκλημα. Σ' αυτή τήν εκδοχή τό έγκλημα δέν έπρεπε νά είναι άποτέλεσμα τής ζήλειας ή κάποιου ψυχολογικού στοιχείου, αλλά τής πολιτικής. Κι έτσι λοιπόν βάζω τόν Όσούγκι νά λέει: «"Η επανάσταση δέν είναι παρά ή αταπάρρηση»· «μέσα στον έρωτα και τόν τρόπο ύπάρχει ή έκσταση». Βάζοντας αυτά στο στόμα του Όσούγκι, ήθελα νά κάνω τό θεατή νά νοιώσει τήν άνυπαρξία τής επανάστασης στή σημερινή κατάσταση. Για τήν τρίτη εκδοχή του έγκλήμα-



Τό νεαρό ζευγάρι στήν ταινία "Έρως + Σφαγή". Θεατρικότητα και παιχνίδια θανάτου.

τος προσπάθησα νά δείξω έντελώς τό αντίθετο, δηλαδή τή Νοέ νά τόν μαχαιρώνει. "Αντίθετα από τόν Κουροσάβα, για μένα είναι σημαντική πάντα ή αταπάρρηση. Μονάχα έτσι γίνεται δυνατή ή επικοινωνία ανάμεσα στή Νοέ και στήν Ίτσουκο, και έτσι έμεις μπορούμε νά σκεφτούμε τό μέλλον.

ΕΡ: Πώς τοποθετείτε πολιτικά τήν ταινία σας σέ σχέση μέ τόν ήρωα, πού είναι άναρχικός και σέ σχέση μέ τόν άναρχισμό γενικά;

ΓΙΟΣ: "Η εποχή του Όσούγκι ήταν ή εποχή τής ρωσικής επανάστασης. Καί συνεπώς ό κομμουνισμός δέν είχε σταθεροποιηθεί διεθνώς. Δέν είμαι έντελώς σύμφωνος μέ τή διεθνοποίηση του κομμουνισμού. Μέσα στήν ταινία ένα από τά πρόσωπα βρισκόταν στή Ρωσία τό 1923 και ή πολιτική κατάσταση τής Ίαπωνίας εκείνη τήν εποχή δέν ήταν άκόμα ξεκάθαρη. "Η κοινωνική επανάσταση δέν είχε άκόμα εκδηλωθεί. Μ' ένδιέφερε πολύ ό άναρχισμός του Όσούγκι σ' εκείνη τή διαφορούμενη εποχή.

"Όλος ό κόσμος γνωρίζει ήν κατάσταση τής σημερινής Ίαπωνίας: ύπάρχουν συντηρητικοί από τήν μιά μεριά και κομμουνιστές από τήν άλλη, κι ανάμεσά τους σοσιαλιστές. Αυτή ή κοινωνία βρίσκεται σέ εποχή σταθεροποίησης.

άλλά τήν ίδια στιγμή τίθεται σέ άμφισβήτηση από τούς άναρχικούς φοιτητές, τούς Ζενγκακούρεν. Γι' αυτό διάλεξα τήν εποχή του Όσούγκι, εποχή όπου ή κοινωνία δέν είχε άκόμα σταθεροποιηθεί.

ΕΡ: "Όσο για τό πρόβλημα του έλεύθερου έρωτα, ποιά αντίστοιχία καθορίζει τό φίλμ ανάμεσα στίς σχέσεις Όσούγκι - Νοέ και Όσούγκι - Ίτσουκο από τή μιά μεριά, και τίς σχέσεις τών σύγχρονων ζευγαριών από τήν άλλη;

ΓΙΟΣ: "Αρχικά άς πάρουμε τή σχέση Όσούγκι Ίτσουκο: είναι ό,τι πιο έλεύθερο μπορούμε νά φαντασθούμε, άν πάρουμε ύπ' όψη μας τίς κοινωνικές συνθήκες. "Ο Όσούγκι δέν σκέφτεται ποτέ τήν άπόκτηση χρημάτων, μονάχα πώς θά μοιράζονται. Καί στήν ταινία επιβάλλει στήν Ίτσουκο τούς «τρεις όρους» του: νά ζούν ξεχωριστά, νά διατηρούν τήν οικονομική άνεξαρτησία και τή σεξουαλική έλευθερία ανάμεσά τους. Είναι ή τριπλή άρνηση τής μονογαμίας, του οικονομικού συστήματος και του σεξουαλικού συστήματος. Τό άποτέλεσμα είναι ή σκηνή του τείοποτειου, δηλαδή ή δολοφονία από τήν Ίτσουκο. Παρόλα αυτά συμπαθώ πολύ τή ζωή του Όσούγκι και τής Ίτσουκο για τήν



Η φεμινίστρια Νοέ στην τρίτη έκδοχή της σφαγής του Όσούγκι (Έρωσ + Σφαγή).

Ο Έρωτας στο σύγχρονο επεισόδιο της ταινίας Έρωσ + Σφαγή.



«κοινωνική πληγή» τους.

Όσο για τόν Όσούγκι και τή Νοέ, για να μιλήσω για τις σχέσεις τους εισήγαγα τό φανταστικό. Η θεωρητική άρχή είναι ή ίδια μ' εκείνη της τρίτης απόπειρας. Είναι μιά άενη προσπάθεια να ξεπεράσει ό ένας τόν άλλο, για να φτάσουν σε μιά αληθινή ελευθερία – όπως και στην τρίτη απόπειρα εκφράζεται αυτή ή αιώνια κίνηση, ή πρόθεση να άλλοξεπεραστούν.

Όσο για τά ζευγάρι της εποχής μας, άρχικά έδειξα τόν ελεύθερο έρωτα σαν μιά μόδα πού υπάρχει σήμερα. Δείχνοντάς τα παράλληλα μέ τόν Όσούγκι, ήθελα να υποδηλώσω ότι ό ελεύθερος έρωτας θά κατέληγε όπωσδήποτε, να ενεργήσει ενάντια στο κοινωνικό σύστημα. Έτσι λοιπόν: από τόν έρωτα στην πολιτική. Όλοφάνερα αυτό σημαίνει ό τίτλος της ταινίας: ότι αν μιά σκέψη όπως αυτή του Όσούγκι υπάρχει μέσα στον ελεύθερο έρωτα τότε θά υπάρξει σφαγή. Ο ελεύθερος έρωτας είναι μιά αιώνια δράση πού αναζητεί τήν τέλεια ελευθερία. Αυτό πού θεωρώ πιο σημαντικό, είναι ή δυναμική ενέργεια του Όσούγκι, πού όλεπουμε στην τρίτη απόπειρα δολοφονία του, δηλαδή ή δυναμική της άρνησης του έαυτού του, άρα μιά δυναμική προς τό μέλλον.

ΕΡ: Στίς διάφορες εποχές της ταινίας, οι γυναίκες μοιάζουν πολύ διαφορετικές. Η γυναίκα είναι αυτή πού δρα στο μέρος πού αναφέρεται στην εποχή μας, ενώ ό Όσούγκι έχει μιά κάποια έξοσιά πάνω σ' αυτές πού μοιράζονται τή ζωή του.

ΓΙΟΣ: Πολύ σωστά. Ήθελα να δείξω τή μεγάλη διαφορά πού υπάρχει ανάμεσα σε μās και στους ανθρώπους της γενιάς του Όσούγκι. Αυτός ιδιαίτερα δέν περιγράφεται ποτέ σαν ήρωας: Είναι ένα πλάσμα πού πάει ως τά άκρα ενός στοχασμού ό όποιος περικλείει σφαιρικά τίς γυναίκες πού τόν περιτριφυρίζουν...

Πρός τό παρόν, ή γυναίκα θεωρείται ελεύθερη, αλλά αυτό δέν είναι ακόμη αλήθεια. Η αποάλλοτρίωσή της παραμένει ακόμη κάποιο όριο. Η νέα κοπέλα ψάχνει ακόμη κάτι στην άντανάκλαση του νεαρού. Ο τρόπος μέ τόν όποιο έδειξα τίς σχέσεις τους ήταν πολύ προμελετημένος.

ΕΡ: Μιλήσατε για κάποιο έρωτισμό συνδεδεμένο μέ τό θάνατο, αλλά ή ιδέα του οασανιστηρίου παίζει κάποιο ρόλο για τήν περίοδο Όσούγκι, ενώ στην σύγχρονη εποχή έπεμδάνει μονάχα σαν στοιχείο μαζοχιστικού παιχνιδιού.

ΓΙΟΣ: Στην εποχή του Όσούγκι, οι επαναστάτες είχαν έναν πολύ καθορισμένο σκοπό, αφού ή Ιαπωνία αναπτυσσόταν στο πλαίσιο μās αυ-

τοκρατορίας. Η λογική συνέπεια της δράσης του Όσούγκι περνούσε αναγκαστικά από τή σφαγή. Τώρα είναι πολύ διαφορετικά. Οι νέοι δέν καταφέρνουν να ορούν κάποιο νόημα στην αναζήτησή τους. Όλοι πλήττονται από τό μορπώλιο του χρότου. Ο έρωτας μετασχηματίζεται τότε και παίρνει μιά μορφή σαδομαζοχιστική.

ΕΡ: Τό σύμβολο του σταυρού (πού ήταν όργανο μαρτυρίου στην μεσαιωνική εποχή) και τό παιχνίδι του θεάτρου παρεμδάλλονται άκριδώς για να είκονογραφήσουν αυτή τήν τάση: Αυτό πού είναι εκπληκτικό (κι όχι μόνο στην ταινία σας – κι ό Όσιμα μου φαίνεται πως θέλει να κάνει τό ίδιο) είναι ή χορημοποίηση του θεάτρου σαν παιχνιδιού πού μιείται τό θάνατο, όπον τά πρόσωπα μοιάζουν να άρριζούν, όσο γίνεται περισσότερο, μιά απόλαση πού τείνει στο άπώλιτο.

ΓΙΟΣ: Στην εποχή του Όσούγκι, ή λέξη ήταν πολύ ίκανοποιητική για τήν επικοινωνία. Όταν κάποιος έλεγε επανάσταση ή έρωτας, έννοουσε άκριδώς επανάσταση ή έρωτας. Τώρα, αυτή ή επικοινωνία μέσα από τό λόγο είναι αδύνατη. Γι' αυτό και τά μοντέλα νέων πού δείχνονται στο μέρος της ταινίας πού αναφέρεται στην εποχή μας μιμούνται δράσεις. Ο σταυρός πού όλεπουμε ανάμεσα στην νέα κοπέλα και τή Νοέ σημαίνει μιά θυσία, εκείνος όμως, στον όποιο οι δυο νέοι δένονται για να παίξουν, υπάρχει μόνο μέσα από τό κενό πού δάζει ανάμεσα σ' όδους τόν μεταχειρίζονται σαν ένα πρόσθετο στοιχείο.

ΕΡ: Θέλω να κάνω μιά ειδική ερώτηση: τό ζευγάρι της εποχής μας πού δέν καταφέρνει να κάνει έρωτα, πρέπει να τοποθετηθεί μέσα σε πολύ ειδικές συνθήκες, να δημιουργήσει μιά κάποια σχέση για να τό κατορθώσει. Δέν πρόκειται να μη σκεφτό μιά παρόμοια κατάσταση στο Ημερολόγιο ενός κλέφτη του Όσιμα, όπον τό αίμα παίζει τό ρόλο πού παίζει ή φωτιά στην ταινία σας.

ΓΙΟΣ: Δέν ξέρω τί θά έλεγε ό Όσιμα. Από τή δική μου τή πλευρά σκέφτομαι ότι αυτά τά δυο στοιχεία σημαίνουν κάτι τέτοιο! Τό να ζεις στην Ιαπωνία είναι ήδη ένας παραλογισμός κι ή φλόγα και τό αίμα είναι οι άντανάκλασεις αυτού του παραλογισμού σαν στοιχεία «μη κανονικά». Μέσα σ' αυτή τήν παράλογη κατάσταση είμαστε αναγκασμένοι να μεταδληθούμε και πρέπει να συνειδητοποιήσουμε αυτή τή μεταδολή. Και από τή στιγμή πού τή συλλαμδάνουμε θά μπορούσαμε να συλλάδουμε τήν κατάσταση της ίδιας της κοινωνίας. Για να εξηγηθώ καλύτερα, στρέφομαι στους μεγάλους «άνθρωπιστές» σκηνοθέτες. Αυτοί θεωρούσαν

πάντοτε ότι ο άνθρωπος είναι «αύθεντικός», όποια κι αν είναι η κατάσταση. Ήμεεις αντίθετα σκεφτόμαστε ότι ακόμα κι όταν ο άνθρωπος δεν είναι «αύθεντικός», πρέπει να στοχαστούμε γι' αυτόν και να φτάσουμε έτσι στην κατάσταση του.

ΕΡ: Φαίνεται ότι όλοι οι νέοι γιαπωνέζοι κινηματογραφιστές επεξεργάζονται το ίδιο θέμα: «Έρως και πολιτική». Νομίζετε ότι αυτό είναι ένα γενικό χαρακτηριστικό του νέου γιαπωνέζικου κινηματογράφου;

ΓΙΟΣ: Δεν νομίζω ότι μπορούμε να μιλήσουμε για μία «σχολή» ή μία «ομάδα» κινηματογραφιστών. Δεν νομίζω ότι υπάρχει κάποιος δεσμός ανάμεσα στους «νέους γιαπωνέζους κινηματογραφιστές». Ίσως όμως, στη Γαλλία, να νομίζουν ότι συμβαίνει έτσι. Στην Ίαπωνία η πολιτική δεν είναι επιστημονική, εξακολουθεί να είναι ποτισμένη από τον ανθρωπισμό. Είναι λοιπόν εύκολο για κάποιον γιαπωνέζο να πραγματευτεί το σέξ μέσα στην πολιτική, ή την πολιτική μέσα στο σέξ. Εκείνο που μας αφορά, είναι ο δυναμισμός αυτής της σχέσης. Για μας είναι σημαντικό να μπορούμε να πραγματευόμαστε την πολιτική σε άκατέργαστη κατάσταση κι όχι σαν επιστήμη. Σκέφτομαι ότι θα μπορούσαμε να βρούμε ανάλογες τάσεις στο βραζιλιάνικο κινηματογράφο ή στον Μπουινουέλ, όπου ούτε εκεί, ή πολιτική αντιμετωπίζεται με επιστημονικό τρόπο.

Υπάρχει ένας άλλος παράγοντας – ή κυριαρχία που εξακολουθούν να εξασκούν οι πέντε μεγάλες εταιρείες παραγωγής πάνω στο γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Αυτή τη στιγμή η κατάστασή του αλλάζει αφού υπάρχει κρίση. Άλλα οι ταινίες που παράγουν οι εταιρείες παραμένουν κυριαρχημένες από μία «γιαπωνέζικη ήθικη». Όλοφάνερα έμεις, οι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές, κάνουμε ταινίες ενάντια σ' αυτή τη γιαπωνέζικη ήθικη. Και τά πιο αποτελεσματικά θέματα γι' αυτό τον σκοπό είναι το σέξ και η πολιτική.

Θά ήθελα να προσθέσω κάτι άρκετά σημαντικό: όσον αφορά την πρώτη ανεξάρτητη παραγωγή, ακριβώς μετά τον πόλεμο, αυτή αποτελούσε την αντανάκλαση της πολιτικής του κομμουνιστικού κόμματος, ήταν δηλ. ένα σύνολο από ταινίες καθαρά ιδεολογικές. Ποτέ άλλοτε δεν είχαμε ασχοληθεί με την πολιτική, έτσι όπως θέλαμε να την επεξεργαστούμε.

ΕΡ: Υπάρχει κάτι διασκεδαστικό στο Έρως + Σφαγή, ή άρνηση να επαναληφθεί για δεύτερη φορά το ίδιο πλάνο. Αυτό συμβαίνει μόνο μία φορά στις τελευταίες σεκάνς. Αυτό συμβαίνει όταν οι δύο νέοι φωτογραφίζουν τά πρόσωπα του δράματος. Γιατί αυτή ή εξαίρεση;

ΓΙΟΣ: Αντιλαμβάνομαι τόν δημιουργό της ταινίας σαν κάποιον που δεν ξέρει τί πρόκειται να φιμάρει. Όταν ή κάμερα τοποθετηθεί σ' ένα χώρο, ο δημιουργός πρέπει να ξεπεράσει τό θεατή και ν' αλλάξει τή γωνία λήψης. Η κάμερα πρέπει ν' αλλάζει θέση συνέχεια, λειτουργώντας σύμφωνα με τή συνείδηση του σκηνοθέτη.

ΕΡ: Τό ύλικό, πού είναι ή εικόνα μονταρισμένη κομμάτι κομμάτι, θρσίσει μιά αντίστιξη στή γραμμικότητα του ήχου. Οι επαναλήψεις γίνονται σ' αυτό τό επίπεδο.

ΓΙΟΣ: Η αντίθεση εικόνας και ήχου ήταν θελημαμένη. Τό μεγάλο προνόμιο του κινηματογράφου είναι ότι σ' αυτόν, μπορεί κάποιος να κατορθώσει να βάλει αυτά τά δυό ουσιαστικά στοιχεία του σε σύγκρουση. Θά προσθέσω όμως, και τό παίξιμο των ήθοποιών στην ταξινόμησή σας. Ελπίζω ότι μία ταινία μπορεί να επικοινωνήσει με τό θεατή αφήνοντας ελεύθερο τό πεδίο του φανταστικού του. Δεν πρέπει να σκηνοθετούμε ταινίες τέλειες ή πολύ κλειστές. Η ουσία είναι να καταφέρουμε να υπάρχει πάνω στην εικόνα τό όρατό και τό άόρατο. Αυτό μπορεί επίσης να γίνει και στο επίπεδο του ήχου.

Ένα από τά πράγματα που μέ παρακίνησαν να κάνω αυτή τήν ταινία είναι ή χρησιμοποίηση του κινηματογράφου στή φανταστική του διάσταση. Πρόσθεσα στην ταινία κι άλλη μία φανταστική ταινία για να δράσω πάνω στή φαντασία του θεατή. Από τήν άλλη μεριά υπάρχει ο κόσμος του Όσούγκι. Με τήν αυτοκτονία του σκηνοθέτη στο τέλος, θέλω να δείξω τό ίδιο τό όριο του κινηματογράφου. Πρέπει να προσπαθήσουμε να τραθήξουμε προς τά πίσω αυτό τό όριο μέσω του φανταστικού ή της γλώσσας.

Η συνέντευξη του Γιοσισίγκε Γίοσιντα που δημοσιεύουμε, είναι μιά επιλογή από παλαιότερες συνεντεύξεις του κινηματογραφιστή. Η πρώτη δόθηκε στον Noël Simsolo, για τό περιοδικό Image et son (Δεκ. 1969, άρ. 234) και ή δεύτερη στους Pascal Bonitzer, και Michel Delahaye για τά Cahiers du Cinéma (Όκτ. 1970, άρ. 224 – αφιέρωμα στον νέο γιαπωνέζικο κινηματογράφο).

Η μετάφραση έγινε από τόν Νίκο Σαδδάτη. Υπενθυμίζουμε στους αναγνώστες ότι ο Σ. Κ '74 έχει ήδη δημοσιεύσει μιά παρουσίαση του Γ. Γίοσιντα, με συνέντευξη, κριτικό σημείωμα και βιο-φιλμογραφία, στο τεύχος άρ. 1, σελ. 54-64.



Από τήν ταινία Όμολογίες, θεωρία, Ήθοποιοί, του Γίοσιντα.

Από τήν ταινία Ήρωικό καθαρτήριο, του Γιοσισίγκε Γίοσιντα.



Ἡ βία τοῦ ἔρωτα εἶναι θυσία τῶν λέξεων

(Ἔρως + Σφαγή)

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Τό ζευγάρι τοῦ Γιόσιντα καθίζει τὴν ὁμορφιά τοῦ σέξ στὰ γόνατά του. Καί τὴν βρῖσκει πικρή. Καί τὴν καταριέται.

Ὀπλίζεται μέ τὴ συνείδηση τοῦ τίποτε ἐνάντια στὴν ἀδικία τοῦ Νόμου καί τῆς ὁμιλίας. Δραπετεύει ἀπ' τὰ κάτεργα τῆς ἀνδρόγυνης καταπίεσης κι ἐμπιστεύεται τὸ θησαυρὸ τῆς βίας στὶς μάγισσες καί στὸ μῖσος τῆς ἀπειρης σφαγῆς. Σκοτώνει κάθε ἐλπίδα στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἀναμνήσεων τῆς οἰκογενειακῆς καταπίεσης καί θανατώνει κάθε τί πού σάν σεξουαλική πράξη πέφτει στὶς αἰσθήσεις του, τὴν συνουσία, τὴ διαστροφὴ, τὴ φαντασίωση καί τὴ λαγνεία. Καλεῖ γιὰ τελευταία φορὰ τοὺς μύθους, τὸ θέατρο καί τὰ μαρτύρια τοῦ ἔρωτα, καλεῖ τυφλά τὴ σταύρωση, τὶς φλόγες καί τὸ θάνατο τῆς κοινωνικότητας. Τό πλὴν μιᾶς διαρκοῦς ἀρνητικότητας γίνεται ὁ Θεός του (Ἔρωτας + Σφαγή = 0 / Ἔρωτας = - Σφαγή). Καί τὸ μὴδὲν τῆς σεξουαλικῆς ἀπόλαυσης πέφτει μέσ στὶς ἐμπειρίες τῆς τρέλλας, τοῦ ἐγκλήματος καί τοῦ παγανισμοῦ.

Καί παίζει μέχρι τέλος τὸ παχνίδι τοῦ Νόμου καί τῆς Παρανομίας.

Ἄλλὰ τὸ Φίλμ εἶναι ἐδῶ. Καί ἡ ἀρνητικὴ του ὁμιλία ἀναγγέλλει τὴν καρποφορία τῆς πληθώρας καί τὴν ἀνθηση τοῦ Νέου, τὴ συγχώνευση τῶν σομάτων μέσα στὴ συνέχεια τοῦ ὄργασμοῦ, τὴ δύση κάθε γράμμα-τος μέσα στὴν κίνηση τῆς ὕλης.

Ἄφελῆς οὐτοπία μιᾶς μὴ – ἐργασίας τοῦ σημαίνοντος; Εὐαγγελισμὸς τοῦ τίποτε. Οἱ δαίμονες τῆς ψυχανάλυσης θὰ ἤθελαν νὰ σαρκαστοῦν τὴν ἀνδρόγυνη ὁμιλία: τὸ συντακτικὸ τοῦ ἀντρα καί τὴ γλωσσολαλία τῆς γυναίκας – ἀλήθεια τί εὐκολὴ οὐτοπία! Ἄλλὰ τὸ πλὴν καί ἡ βία τῆς γυναικειᾶς ἐμπειρίας δηλητηριάζει τὴν τέχνη, τσακίζει τὴν ψυχανάλυση, σφάζει τὸ κράτος καί τοὺς θεοὺς τοῦ ἀρχαίου παγανισμοῦ. Τὸ σέξ γίνεται ἀπώλεια, κι ἡ ἀπώλεια θυσιάζει τὰ σύμβολα καί τὶς λέξεις πρὸς ὄφελος τῆς ὁρμῆς καί τῶν δικῶν τῆς σφαγῶν.

Ἄν δὲν ἐλπίζαμε στὸν Νέο Ἔρωτα θὰ ἔπρεπε νὰ σιωπήσουμε! Καί νὰ καταραστοῦμε τὴν ἀθλιότητα τοῦ Νόμου – καί τὶς διβλιοθήκες τῆς ψυχανάλυσης καί τοῦ μαρξισμοῦ. Ἄν δὲν ἐλπίζαμε στὴν ἀλλαγὴ – σὲ κάθε ἀλλαγὴ, θὰ ἔπρεπε νὰ σκοτώσουμε ὅλες τὶς γυναῖκες καί νὰ φωνάξουμε ὅτι τὸ ὑποκείμενο εἶναι ἀρσενικό καί νὰ ψελλίσουμε τὴ μιζέρια τῆς μετῶνυμικῆς περιπέτειας τοῦ πόθου.

Ἄλλὰ ἡ βία τῆς ἀγάπης διασχίζει τὸ ἀντικείμενο καί τὸ θυσιάζει στὸ ὄμο μὴς συνεχοῦς σφαγῆς. Ἡ βία τοῦ ἔρωτα, ἡ ὄργη, ἡ ἀκολασία κι οἱ δαπάνες καίνε τὸν ἔρωτα καί τὴν ἀγάπη μέσα στὸν κύκλο τοῦ ἔρωτα καί τῆς ἀγάπης.

«Δέν πιστεύω σ' αὐτὰ / Δέν ἀναδιπλώνομαι / Δέν ἀπαιτῶ πιά / Κάνω / Κι αὐτὸ δὲν εἶναι οὔτε λέξη οὔτε ἰδέα» (Ἄρτώ).

Ἡ βία τοῦ ἔρωτα διαιρεῖ.

Οἱ ἔραστες τοῦ Γιόσιντα καί ὁ Ὄζουγκι θὰ ξανάρθουν, μέ σιδερένια μέλη, μέ σκοτεινὸ δέσμα, μέ ὄργισμένο μάτι: Θὰ διαβάσουμε στὴ μάσκα τους τὸ σημάδι μιᾶς ἰσχυρῆς φυλῆς. Θὰ ἔρθουν μέ τὸ χρυσάφι στὰ χέρια τους: Θὰ εἶναι ἀδρανεῖς καί βίαιοι. Θ' ἀναμιχτοῦν μέ τὴν πολιτικὴ. Σω-σμένοι.

Τώρα εἶναι ἀκόμη καταραμένοι, ὁ Νόμος τοὺς τρομάζει. Κοιμοῦνται μεθυσμένοι μέσα στὴν παραζάλη τῆς σφαγῆς.

Νίκος Λυγγούρης

Ἔρως + σφαγή
(Eros + Gyakusatm)

Ἰαπωνία (1969)

Σκημ: Yoshishige Yoshida.
Σεν: Masahiro Yamada.
Yoshishige Yoshida. Φωτ: Motikichi Hasegawa. (σινε-μασκόπ). Ντεκόρ: Tsuyoshi Ishii. Μουσική: Kei Ichiyana-
nagi. Ἡχοληψία: Yukio Kubota. Ἐρμηνεία: Toshiyuki Hosokawa, Mariko Okada, Yuko Kusunoki, Etsushi Takahashi, Masako Yagi, Kasuko Ineno, Toshiko H. Dai-
jiro Harada. Παραγωγή: Y. Yoshida. Gendai Elgasha Διανομὴ στὴν Ἑλλάδα: «Στούντιο» – Διάρκεια: 185'

Υ.Γ. «Ἀκόμη κι ἂν οἱ ἀναμνήσεις τῆς οἰκογενειακῆς καταπίεσης δὲν ἦταν ἀληθινές, θὰ ἔπρεπε νὰ τὶς ἐφεύρουμε, καί αὐτὸ συμβαίνει συχνά. Ὁ μύθος εἶναι αὐτὴ ἡ ἐφεύρεση, ἡ προσπάθεια νὰ δόσουμε ἐπικὴ μορφή σ' αὐτὸ πού εἶναι ἐπιχείρηση τῆς δομῆς» (Λακάν, Τηλεόραση/ΤέλεVISION, σελ. 51, Seuil 73).

Ἄλλὰ ὁ Ρεμπώ ἀποκρίνεται τὸ 1873, ἀκριβῶς ἕναν αἰῶνα νωρίτερα: «Δέν μπορῶ νὰ θυμηθῶ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπ' αὐτὴ τὴ γῆ καί τὸν Χριστιανισμό. Δέ θὰ ἔπανα νὰ βλέπω τὸν ἑαυτὸ μου μέσα σ' αὐτὸ τὸ παρελθόν. Ἄλλὰ πάντα μόνος· δίχως οἰκογένεια· ἀλήθεια, ποιὰ γλώσσα μιλοῦσα; Δέ βλέπω τὸν ἑαυτὸ μου ποτέ στὶς συμβουλές τοῦ Χριστοῦ· οὔτε στὶς συμβουλές τῶν Κυριῶν – τῶν ἀντιπροσώπων τοῦ Χριστοῦ.

Τί ἤμουν τὸν περασμένο αἰῶνα: δέν ξαναβρίσκω τὸν ἑαυτὸ μου παρὰ σήμερα. Δέν ὑπάρχουν πιά ἀλητες, δέν ὑπάρχουν πιά ἀσαφεῖς πόλεμοι. Ἡ κατώτερη φυλὴ σκέπασε τὰ πάντα – τὸν λαό, καθὼς λένε, τὸ λογικό. Ἡ κατώτερη φυλὴ σκέπασε τὰ πάντα – τὸν λαό, καθὼς λένε, τὸ λογικό. Τὸ ἔθνος καί τὴν ἐπιστήμη» (Ρεμπώ: «Μιά ἐποχὴ στὴν κόλαση»: Κακὸ αἶμα).

Ἡ ἀδιαφορία τῆς φιλίας
καί τῆς κοινῆς περιπέτειας
(Οὐζάλα)

Τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Γιά τό σημαντικό αὐτό φιλμ τοῦ Ἀκίρα Κουροσάβα πού προβλήθηκε
στήν Ἀθήνα τό 1976, ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος σίγησε... Παράλει-
ψη, τήν ὁποία οἱ γραμμές πού ἀκολουθοῦν θέλουν νά διορθώσουν.

Τό Οὐζάλα εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς φιλίας, μιᾶς μῆ – ἐπικοινωνίας κι ἐνός
ταξιδιοῦ. Θά ἐξετάσω τίς τρεῖς αὐτές ἐνότητες ξεχωριστά.

Ἡ φιλία

Παρόλο πού ὁ συναισθηματικός σύνδεσμος πού ἐνώνει τόν Ρῶσο μέ
τόν Μογγόλο ἔχει μιά ἀρχή κι ἕνα τέλος, τήν ἐμφάνιση καί τό θάνατο
τοῦ Οὐζάλα, αὐτό πού τοῦ λείπει εἶναι μιά μέση, ἕνα ἀποκορύφωμα καί
μιά «περιπέτεια» (μέ τό νόημα πού δίνει ὁ Ἀριστοτέλης στόν ὄρο τοῦτο
στήν «Ποιητική»). Κι ὄχι τυχαία: τό εἶδος τῆς ἠθικῆς πού διαποτίζει τή
σχέση τῶν δύο ἀντρῶν ἀποφεύγει κάθε ὑπερβολική οἰκειότητα, κάθε ἐν-
τονη ἐπαφή, κάθε ἀδιάκριτη συμβουλή ἢ ἐρώτηση. Αὐτό πού τοῦς συν-
δέει δέν εἶναι τό δραματικό στοιχεῖο, φορέας ἐρωτικῶν καί σεξουαλικῶν
συμπαραδηλώσεων, ὁ ὁποῖος καθορίζει τοῦς διαφορετικούς τύπους τῆς
ἀνδρικής φιλίας στή Δύση (γιά παράδειγμα: τίς χολυγουντιανές φιλίες),
ἀλλά ἡ ἀγάπη πού ἔχουν γιά κάθε ἰδέα τῆς ἰσότητος καί τῆς δικαιοσύ-
νης: ἡ προσπάθειά τους νά ὑλοποιήσουν τήν ἀπόλυτη ἰσότητα, ὄχι μόνο
ἀνάμεσα στό δικό μου καί στό δικό σου, ἀλλά καί στό ἐγώ καί τό ἐσύ. Ἡ
πρακτική αὐτή δέν ὑπονοεῖ μόνον τήν ἀποφυγή κάθε ὑλικῆς ζημίας τοῦ
ἄλλου καί τό σεβασμό τῶν δικαιωμάτων, τῶν ἀγαθῶν καί τῶν παραδε-
δομένων, ἀλλά κυρίως τήν ἀποφυγή κάθε κρίσης γιά τόν ἄλλο καί γιά
τόν ἑαυτό, ἀρετή πού συνίστα τό περιεχόμενο τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέ-
πειας καί τῆς ἠθικῆς κομπόχης. Σύμφωνα μέ τήν πρακτική αὐτή, πρό-
οδος ὑπάρχει μόνο μέσα στήν κοινωνικότητα (στή φιλία), ἀλλά ὄχι καί
στό πνεῦμα τῆς ομάδας. Κάθε πόθος γιά τήν ὁποιαδήποτε ὁμαδικότητα
ἐκφράζει ἕνα οἰκειοποιητικό πνεῦμα. Ἡ λέξη αὐτή πρέπει νά ἐκληφθεῖ
κατά γράμμα: αὐτό πού ἡ ταινία ἐξετάζει εἶναι ὁ οἶκος, σάν ἀπόπειρα
ἐπιβολῆς τοῦ πόθου τοῦ ἑαυτοῦ στήν πράξη τοῦ ἄλλου. Ἄπ' αὐτή τήν
ἀποψη, ὁ Ρῶσος παραβαίνει τοῦς ἠθικούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ πού
τόν συνδέει μέ τόν Μογγόλο, ὅταν τόν ἐγκαθιστᾷ στό σπῆτι του. Ἡ λέξη
«ἠθικός» πρέπει ἐδῶ νά ἐννοηθεῖ μέ τήν τεχνική ἔννοια τοῦ ὄρου. Ὁ
Ρῶσος ἐπιθυμεῖ νά μετατρέψει τή φιλία σέ πάθος καί νά τῆς δώσει κά-
ποιο ἐρωτικό περιεχόμενο. Ἡ ἄρνηση τοῦ Οὐζάλα νά μείνει στή Ρωσία
σημαίνει τήν ἀπόλυτη ἀπόρριψη κάθε ἄλλου πόθου, ἠθικοῦ ἢ ἀνήθικο.
Ὁ χώρος του δέν εἶναι τό σπῆτι, ἀλλά ὁ δρόμος, τό ταξίδι, ἡ ἀλλαγῆ, ἡ
σειρά. Ἄν τό σπῆτι εἶναι ὁ τόπος ὅπου συσσωρεύονται τά παραδείγματα
μέ ἀσφυκτικό τρόπο (ἀγάπη, μίσος, ὀργή, χαρά, πλήξη, φθόνος...), τό
δάσος εἶναι ὁ τόπος τοῦ συντάγματος (τῆς χρονικῆς καί χωρικῆς συνέ-
χειας). Τό φιλμ ἀντιπαραθέτει σέ κάθε δομή (οἰκογένεια, σπῆτι, πάθος,
σημασία) τήν σειρά (συνάντηση, διασπορά, λογική, μουσική). Ἡ φιλία
εἶναι λοιπόν τῆς τάξης τῆς σειράς.

Ἡ μῆ – ἐπικοινωνία

Ἄν ἐπικοινωνία ὑπάρχει ὄντως ἀνάμεσα στοῦς δύο ἥρωες (μέ τή
μορφή τῆς φιλίας), ἐκεῖνο πού τοῦς χωρίζει μιά γιά πάντα εἶναι ὁ τρό-
πος τους νά ἐπικοινωνοῦν μέ τόν ἄνεμο, τό χιόνι, τή βροχή, τόν οὐρανό,
τό θάνατο, τίς ἰδέες, τό σῶμα, τήν τροφή, τά σημεῖα τοῦ ὀρίζοντα, τοῦς
ἀριθμούς, τίς ἐποχές, τά ζῶα, τά ὑλικά, τοῦς μύθους, τά χρώματα, τίς

Οὐζάλα
(Derzu Uzala)

Ε.Σ.Σ.Δ. (1975)

Σκημ: Akira Kurosawa.
Σεν: Akira Kurosawa, Youri
Naguibine, ἀπό τό μυθιστό-
ρημα τοῦ Vladimir Klavdie-
vitch Arseniev. Φωτ: Asa-
kadzu Nakai (70 mm, ἐγχρω-
μο). Μουσική: Issaak Sch-
wartz. Ντεκόρ: Youri Rak-
cha. Ἑρμηνεία: Youri Sala-
mane (Arseniev), Maxim
Mounzouk (Derzu Uzala).
Παραγωγή: Mosfilm. Διανο-
μή: Sovexport Films (στήν
Ἑλλάδα: Δαμασκηνός - Μι-
χαηλίδης). Διάρκεια: 145'



Φιλία ή αδιαφορία: Στο ταξίδι μέσα στην μεγαλόπρεπη «ταίγκα» ή πρώτη δέν μπορεί παρά να υπάρξει μέσα απ' τη δεύτερη. (Ο Μαξίμ Μουντζούκ κι ο Γιούλι Σολομίν στο Ντερζού Ούζαλά, 1975)

μυρωδιές, τά σημεία, τά εμβλήματα, τίς αιτίες και τ' αποτελέσματα. Για τόν Ρώσο τό δάσος είναι ένας ουδέτερος, μή – κοινωνικός χώρος που πρέπει να χωρομετρηθεί, ένας χώρος έξω – δομικός («πραγματικός»), που δέν σημαίνει τίποτε. Για τόν Ούζάλα ή Φύση είναι ένα πολύπλοκα ταξινομημένο βιβλίο γεμάτο χνάρια και γράμματα, ένας πολυσήμαντος συμβολικός τόπος, όπου κάθε σημάδι είναι ένα πρακτικό εμβλημα, τό οποίο απεικονίζει ταυτόχρονα τό μικρό (τό σώμα, τή σκέψη) και τό μεγάλο (τή φύση, τό σύμπαν). Για τόν Ούζάλα κανένα πράγμα και κανένα σημείο δέν παραπέμπει αὐστηρά στον ἑαυτό του. Μπορούμε να μεταχειριστόμαστε τά πράγματα σαν σημεία (κάθε φυσικό φαινόμενο, κάθε ιδιοτροπία του νερού ή τ' ούρανου σημαίνει μία φυσική και πνευματική κατάσταση) και τά σημεία σαν πράγματα (κάθε τέχνη του όμιλιν, του σκέπτεσθαι και του γνωρίζιν αντιστοιχεί σε μία πρακτική πραγματοποίηση, μία οργάνωση και μία εμπειρία: ή γνώση είναι αυτόματα δύναμη). Τέλος, μπορούμε να διαστρέφουμε τή χρήση των πραγμάτων, προικίζοντάς τα με νέες δυνατότητες, ανάλογα με τίς απαιτήσεις του Μεγάλου Κώδικα, που λέγεται φύση. Ύψιστη στιγμή μίας τέτοιας χρησιμοποίησης: τό τρίποδο της κάμερας, με τό οποίο ο Ούζάλα κατασκευάζει τήν καλύβα, στή σκηνή της χιονοθύελλας (μιά απ' τίς πιο όμορφες σκηνές που έτυχε να δοῦμε τόν τελευταίο καιρό στο σινεμά), λύση που οφεί-

λει έξ' ἴσου στήν ἐπιστήμη και στή σοφία, ή που μάλλον καταλύει τά όρια ανάμεσα στή θεωρία και τήν πρακτική, στο πράγμα και τή χρήση, στο σημείο και τό παραπέμπον του, και που εισάγει τό κοσμικό μέσα στο ανθρώπινο. Απ' τήν ἄλλη πλευρά, ή σκηνή αὐτή παίζει με ἀποφασιστικό τρόπο τό μεγαλόπρεπο (και τρομακτικό) παιχνίδι της ἀντιστροφής αιτίας και αποτελέσματος: ένα σχεδιαγράφημα της καλύβας μās ἀποκαλύπτει στο τέλος της σκηνής τό μυστικό του χτισίματος της. Πρακτική που μόνο οί μεγάλοι σκηνοθέτες (Λάνγκ, Μιζογκούσι, Ντράγιερ) κατόρθωσαν να χρησιμοποιήσουν με μία παρόμοια προοπτική.

Αὐτό που θά νομίζαμε για «θαῦμα» είναι λοιπόν μία ἄλλη ἀναγνώριση του βιβλίου του κόσμου. Κι' ο θάνατος του Ούζάλα δέν έχει βέβαια σαν αιτία του τήν προφορική ἔρμηνεία που μās προτείνει στο τέλος του φίλμ ένα πρόσωπο της ιστορίας, ἄλλά τήν αιτία που ο ίδιος τονίζει: τό ἐπεισόδιο με τόν τίγρη, τήν ἐκδίκηση του πνεύματος του ζώου, που ἑξἄλλου ἀρχίζει να έχει ἀποτελέσματα ἤδη πολύ πριν αὐτός πεθάνει (με τή σκηνή της ἀργής του τύφλωσης).

Ἡ ταινία του Κουροσάβα μās παρακινεί λοιπόν, να μή θεωρούμε τούς πόθους μās σαν πραγματικότητα, και τήν δική μās τύφλωση (του δυτικού θεατή) σαν ὄξυδέρκεια: ή εικόνα του Μογγόλου – για – μās είναι πλανερή, μās προσφέρει λανθασμένα ἴχνη, μās ἐπιστρέφει ένα φανταστικό εἶδωλο, γεμάτο από τίς δυτικές πλάνες και προκαταλήψεις.

Τό ταξίδι

Ἡ διάρκεια του ταξιδιού συμπύπτει με τή διάρκεια του γυρίσματος της ταινίας. Οί σκηνές είναι «αὐθεντικές», γυρίστηκαν με 40 βαθμούς Κελσίου υπό τό μηδέν. Ξέρουμε ότι ο Τοσίρο Μιφούνε ἀρνήθηκε να παίζει στήν ταινία, μή θέλοντας να ρισκοκινδυνεύσει τήν υγεία του. Τό ταξίδι και τό φίλμ έχουν λοιπόν σαν σημείο ἐκκίνησης τόν κίνδυνο: ένας τίγρης, μία χιονοθύελλα, ή ἔλλειψη τροφής ἀπειλοῦν ἑξίσου και τά δύο. Και κάτι περισσότερο: ἐπικίνδυνη και θανάσιμη είναι ή κινηματογράφηση αὐτών των «αὐθεντικών» ἐντυπώσεων που λέγεται χιόνι, πάγος, λάσπη, λίμνη, κρύο, ἄνεμος, βροχή, πείνα, ἀρρώστια. Κάθε ἀποτύπωση μίας ἐντύπωσης στοιχίζει κι ένα κίνδυνο: ότι τό ὑποκείμενο θά ριχτεί στήν περιπέτεια μίας ἀπώλειας. Αὐτό που διαρκῶς κινδυνεύει να χαθεῖ στήν περιπέτεια μίας ἀπώλειας. Αὐτό που διαρκῶς κινδυνεύει να χαθεῖ είναι απ' τή μία ή ἴδια ή ἀποτύπωση (ή λήψη, ή καθαρή ματιά πάνω στο συμβάν), κι απ' τήν ἄλλη τό ὑποκείμενό της (ο σκηνοθέτης, ο ἠθοποιός, τό συνεργείο, τό μάτι, τό σώμα που ρισκοκινδυνεύει τή λήψη). Ἐνώ ο κινηματογράφος μās προσφέρει συνήθως κατασκευασμένες ἐντυπώσεις, με σκοπό να προκαλέσει πραγματικά ρίγη, ο Κουροσάβα αἰχμαλωτίζει τό ὠμά πραγματικό, σκοπεύοντας μιά ἀληθινή ἐμπειρία των ὁρίων, της τρέλλας και της ἀπώλειας του ἑαυτού. Δηλαδή ὑπερβαίνει τό μικρό, τετριμμένο σύστημα των φιλικῶν λήψεων προς μιά ἀπόλυτα φανταστική ἀπεικόνιση (βλ. τήν εικόνα του κατάμαυρου ούρανου με τόν ἥλιο πάνω στή στέππα, μετά τή σκηνή της χιονοθύελλας), με σκοπό να προξενήσει στο θεατή ὑπερ – πραγματικά, πνευματικά, κοσμικά και γαλαξιακά ρίγη. Απ' αὐτή τήν ἀποψη ή ταινία είναι τό ἀντί – Μάρρον Λύντον: κάθε εικόνα δονεῖται από τούς κυματισμούς των διακριτικῶν σημείων που τήν διαπερνοῦν (τά χνάρια του βιβλίου της φύσης) κι από τόν κοχλασμό της φυσικής ἴλης (βαθμιάς μηδέν κάθε σημείου).

Τό ταξίδι δέν έχει λοιπόν σκοπό ή προορισμό. Ἐπαναλαμβάνεται, διακόπτεται, ξαναρχίζει, τελειώνει, δίχως παύση, δίχως ρυθμό. Ὁ χώρος του (δάσος ή ταίγκα) είναι ἐκείνος μίας ἀληθινῆς οὐτοπίας, μέσα στην ὁποία τό ὑποκείμενο διαλύεται στα ἀποτύπωση ή κάμερα), ἐνώ ἀχτήκε (στίς ἐντυπώσεις που με τόσο κόπο ἀποτύπωσε ή κάμερα), ἐνώ παράλληλα περνά σ' έναν νέο χώρο, όπου κάθε σημάδι είναι ἴσο με τ' ἄλλα, όπου κάθε προτοές καταλύεται μιά για πάντα, όπου τά πράγματα ἀντηχοῦν απ' τούς διαφορούμενους θορύβους τους και τίς ταξινομήσεις



Τό πρόσωπο του ήθοποιού Μαξίμ Μουντζούκ. Ένα «τοπίο» σέ απόλυτη άρμονία μέ τό χώρο πού τό περιβάλλει.

τους. Κανένα σημείο δέν είναι άκίνητο, δεδομένο· κάθε κατάσταση γεννά τήν έρμηνεία της άνάλογα μέ τόν χώρο πού τήν περικλείει. Αυτό πού δέν γράφτηκε ποτέ μπορεί ξάφνου νά γυρέψει τή δικαίωση του. Ή άντρική φίλια δέν είναι (όπως π.χ. στόν Χώουκς) μιά κοινή πρακτική του προσανατολισμού, αλλά αίνιγμα του ταξιδιού πού σφραγίζει κάθε συμπεριφορά μέ τόν πνευματικό άπόηό του. Τό ταξίδι είναι ή έλπίδα μιάς καινούργιας κοινωνικότητας, αλλά και εύκαιριακή συνάντηση του ύποκειμένου μέ τό ιερό (ό τίγρης, ό μαύρος ούρανός), στό μέτρο πού τό ιερό αυτό είναι τυχαίο, οίκειο, αλλά και μή – επίκαιρο! Ο χώρος και ό χρόνος είναι ένα σύνολο από άλληλεξαρτήσεις και εύκαιρίες· δέν υπάρχουν προκαθοριστικοί νόμοι και διατάγματα. Αντιθέσεις δέν καθορίζουν ούτε τή φύση ούτε τή σκέψη: τή θέση τους παίρνουν οί διαφορές. Ή έννοια του πεπρωμένου είναι άκαθόριστη, αλλά και συγκεκριμένη, περικλείει μέσα της τή δυνατότητα του παιχνιδιού, δηλαδή τόν κανόνα και τό μοντέλο. Ή κοινωνικότητα του Μογγόλου δέν είναι λοιπόν «αναρχική».

Τό Ουζάλα είναι ένα άπ' τά σπάνια μεγάλα έργα πού έχουν αντικείμενό τους τό ταξίδι, και πού ταυτόχρονα άνυψώνουν τήν έννοια του ταξιδιού σέ μεγάλοπρεπη μεταφορά του ίδιου του έργου, της διακίνησης των σημείων του.

Νίκος Λυγγούρης

Σημειώσεις για τήν γιαπωνέζικη ιδιαιτερότητα

9 + 1*

του Δημοσθένη Αγραφιώτη

1. «(...) Όταν κοιτάξει κανείς τή γιαπωνέζικη τέχνη βλέπει πίσω της έναν άνθρωπο έξυπνο και σοφό, πού περνάει τόν καιρό του όχι μέ τή μελέτη της άπόστασης της γής άπ' τή σελήνη ούτε μέ τήν άνάλυση της πολιτικής του Μπίσμαρκ, αλλά μέ τή μελέτη του φύλλου ενός χόρτου.

(...) Τελικά αυτό πού μās διδάσκουν οί γιαπωνέζοι δέν είναι σχεδόν μιά θρησκεία; Δέν είναι τόσο άπλοί, ώστε νά ζούν μέ τήν φύση σάν νάτανε και οί ίδιοι λουλούδια; (...) Ζηλεύω φτούς γιαπωνέζους τήν μεγάλη καθαρότητα πούχουν γι' αυτούς όλα τά πράγματα (...) Ή δουλειά τους είναι τόσο άπλή όσο ή άναπνοή· φτιάχνουν μιά μορφή μέ μερικές σίγουρες γραμμές, μέ τήν ίδια άνεση πού κουμπώνεις τό γιλέκο σου».

Vincent Van Gogh
Arles, Σεπτέμβρης 1888.

* Οί ταινίες πού αναφέρονται παρακάτω προβλήθηκαν στά πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Παρισιού, τόν περασμένο Νοέμβρη.

2. Ένας κοινωνιολόγος¹ δίνει μερικές πληροφορίες για τήν σύγχρονη Ίαπωνία: «καλπάζων καπιταλισμός» μέ «ύψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης», εξαγωγικό δυναμικό, προχωρημένη τεχνολογία, μεγάλα ποσοστά έξόδων, χαμηλοί μισθοί, άσχημη στέγαση, μόλυνση... Τό μοίρασμα της έξουσίας γίνεται μέ κριτήριο τήν ηλικία, τήν κοινωνική θέση. Ή έπαγγελματική έπιτυχία εξασφαλίζεται μέ τήν εργατικότητα, τήν πίστη, τόν σεβασμό, τήν μακρόχρονη παραμονή στην έπιχείρηση. Ή πάλι γίνεται μεταξύ των μεγάλων οικογενειών πού συμμετέχουν σέ πολλές επιχειρήσεις. Ή κατανομή της έξουσίας είναι πολύπλοκη αλλά περιορίζεται σ'

ένα μικρό κύκλο οικογενειών. Οί μηχανισμοί αποφάσεων λειτουργούν κάτω από τό βάρος μιάς παραδοσιακής τελετουργίας και τήν ίδια στιγμή σύμφωνα μέ τόν δυτικό ορθολογισμό... Βασική θέση αὐτῆς τῆς παρουσίας: ἡ Ἰαπωνία μπήκε στόν καπιταλιστικό κόσμο ἀλλά ἔχει διατηρήσει πολλές ἀπό τίς παραδοσιακές τῆς δομές.

3. Μπούνρακου: παραδοσιακό θεατρικό εἶδος.

[Γιά μιά λεπτομερή παρουσίαση τῆς ἀντίληψης καί τῆς λειτουργίας τοῦ εἴδους, βλέπε στό ἴδιο τεύχος τό ἄρθρο τοῦ R. Barthes «Μάθημα γραφῆς»].

Ἡ ἀντίληψη τοῦ θεάτρου Μπούνρακου μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ στήν (πολύ) τομή τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου καί τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου. Οἱ παρατηρήσεις, πού ἀκολουθοῦν, μποροῦν νά δικαιολογήσουν αὐτήν τήν τοποθέτηση.

– Τό ἀρχαῖο ἑλληνικό θέατρο σάν σύστημα ἀνα-παράστασης προβλέπει τήν σκηνή ὅπου γίνεται δυνατή ἡ ἀναγνώριση τῶν ἀπωθημένων ἀναπαραστάσεων καί μορφῶν. Ἡ ἀνα-παράσταση τῆς οἰκογενειακῆς τραγωδίας τοῦ Οἰδίποδα λειτουργεῖ σάν μιά «ἄλλη σκηνή» ὅπου οἱ ψυχικές ἀναπαραστάσεις τῶν θεατῶν ἐξωτερικεύονται ξεπερνώντας τίς ἀντιστάσεις. Ἡ ἀνα-παράσταση εἶναι τό τέχνασμα γιά τήν «βίαιη» ἐξωτερίκευση τῶν ἀπωθημένων ἀναπαραστάσεων καί τό δόσιμό τους σάν ἀντικείμενο στήν ἀντίληψη.

– Ὁ ἀφηγηματικός λόγος ἀποκλείει τό στήσιμο μιάς σκηνῆς. Ἡ διαδοχική ἀντιπαράσταση λέξεων καί φράσεων τροφοδοτεῖ τήν παραγωγή ἀναπαραστάσεων μέ τήν ἀξίωση μιάς αἰσθητικῆς συνέπειας.

– Στό Μπούνρακου οἱ «κώδικες» εἶναι διαχωρισμένοι: ὁ κώδικας τῶν κινήσεων καί τῶν χειρισμῶν τῶν μαριονετῶν συνυπάρχει, συμπληρώνει, σχολιάζει τούς κώδικες τῆς μουσικῆς, τῆς ἀφήγησης. Τό θέαμα δέν περιορίζεται στήν μίμηση, ἀλλά εἶναι μιά διάταξη. Ἐνα τέχνασμα γιά τήν διέγερση τοῦ πόθου· ὄχι βέβαια γιά νά τόν ὀδηγήσει στό κανάλι τῆς ταύτισης, ἀλλά γιά νά τόν ἀφήσει νά κυκλοφορήσει πρὸς ὅλες τίς διαστάσεις πού ἀνοίγουν οἱ διαχωρισμένοι κώδικες.

4. Οἱ ταινίες *Jidaigeki*²: εἶδος τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου πού διαμορφώθηκε ἀπό τόν S. Makino (1878 – 1929). Ξεκινώντας ἀπό τό κινηματογραφοποιημένο θέατρο, καί πέρνοντας περιστατικά ἀπό τήν ἱστορία τῆς Ἰαπωνίας ὁ Makino παρουσιάζει, τούς σαμουραῖ ντυμένους μέ τίς πολύπλοκες στολές τους σέ συνεχεῖς μάχες. Οἱ μάχες αὐτές ἐξεκρίνονται ὁμως σύμφωνα μέ ὠρισμένους κανόνες πού ἐπιβάλλει ἡ παράδοση τοῦ θεάματος καί ὄχι ἡ ρεαλιστική ἀπεικόνιση τοῦ (μικρο) πολέμου. Στό τέλος ὁ θρίαμβος τοῦ ἥρωα – πού παίζεται ἀπό τόν περίφημο ἠθοποιό Matsumosuke Onoe – θά εἶναι μιά συμβατική κατάληξη, κι ἴσως μιά υπόσχεση ὅτι τό θέαμα θά συνεχιστεῖ ἢ συνεχίζεται.

Οἱ ταινίες *Minjutsu*³: εἶδος τοῦ γιαπωνέζικου κινηματογράφου ὅπου ὁ «ἥρωας» μεταμορφώνεται καί ἐξαφανίζεται. Τήν στιγμή τῆς μονομα-

χίας ὁ «ἥρωας» γίνεται δάτραχος, ἐξαφανίζεται καί ἐμφανίζεται σ' ἄλλο μέρος. Ἡ πάλη του μέ τήν πριγκίπισσα τοῦ βουνοῦ εἶναι «πολύ δύσκολη», γιατί ἡ πριγκίπισσα προσπαθεῖ νά τόν ἀφοπλίσει ρίχνοντάς του δίχτυ ἀπό κορδέλλες ἢ μεταμορφώνεται σέ ἀράχνη. Ἐνα θέαμα πού θυμίζει Μελιές καί «σκηνές ἀπό τήν αὐτοκρατορική αὐλή τῆς Ἰαπωνίας».

5. Μουσική καί χοροὶ ἀπό τήν αὐλή τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογένειας.

Τοποθέτηση τῶν ὀργάνων καί τελική διευθέτηση. Ὁ χώρος τῆς σκηνῆς διαθέσιμος. Ἄναμνη. Οἱ μουσικοὶ γλιστροῦν ἀθόρυβα καί παίρνουν τίς θέσεις τους. Σιωπή. Ὑπόκλιση. Ἡ μουσική: ἕνας ψίθυρος πού διακόπτεται ἀπό τίς ἐπικλήσεις τῶν πνευστῶν. Οἱ χορευτές καθέννας μέ τήν σειρά του, προχωράει καί πέρνει τήν θέση του. Σχηματίζεται τελικά ἕνα τετράγωνο πού σέ κάθε κορυφή του βρῖσκεται ἕνας χορευτής. Ὁ καθέννας κρατᾶ ἀπό ἕνα ραβδί. Οἱ κινήσεις εἶναι ἀπλές καί διαγράφονται μέ καθαρότητα, καταλήγουν σέ ἐνδιάμεσες στάσεις μικρο – ἰσορροπίας. Τό παιχνίδι τῆς κίνησης καί τῆς ἀκίνησις σ' ὅλες τίς παραλλαγές. Τά σώματα δέν δείχνονται· εἶναι κυκλωμένα ἀπό πολύπλοκα ρούχα πού μέ τήν κίνηση δημιουργοῦν ἕνα διαρκές πεδίο παραγωγῆς σημείων. Δέν ὑπάρχει «ἐκφραση» παρά μόνο μιά συνεχῆ παραγωγή εἰκόνων, μιά συνεχῆ μεταμόρφωση ὄγκων καί ἐπιφανειῶν πού ἀντιστοιχεῖ στίς «πρωτογενεῖς διαδικασίες», στήν ρευστότητα τῆς ἐνέργειας καί τοῦ πόθου, στίς ἀσυνείδητες μεταμορφώσεις. Ἄναπαραστάνεται, λοιπόν, ὁ πόθος ὄχι σάν ἐπιθυμία ἐνός μερικοῦ ἀντικειμένου, μιάς πρωταρχικῆς ἐλλειψῆς, μιάς μερικότητος, ἀλλά σάν δύναμη, σάν μιά ἐνέργεια, σάν μιά

Σκηνή ἀπό τήν ταινία *Οἱ παπαρούνες* (1935), τοῦ Κένζι Μιζογκούσι



θετικότητα ενός ζωντανού οργανισμού που μπορεί να μεταμορφώσει και να μεταμορφωθεί, να πιάσει (και να πιαστεί από) ένα αντικείμενο, μία λέξη, μία κίνηση, ένα βλέμμα, ένα χρώμα...

6. Για ένα είδος γιαπωνέζικης κουζίνας⁷ το τραπέζι δέν είναι μία επιφάνεια τοποθέτησης ενός τελειωμένου προϊόντος, μιάς τροφής παρασκευασμένης σ' έναν άλλο χώρο, συνήθως απομακρυσμένο, σχεδόν «άπωθημένο». Αλλά είναι μία επιφάνεια έκθεσης, άνα-παράστασης, μεταμόρφωσης, παραγωγής, κατανάλωσης. Λαχανικά, φρούτα, κρέας... τοποθετούνται στο κέντρο του τραπεζιού - που τό αποτελεί μία θερμαινόμενη μεταλλική πλάκα - και διαθέτονται ώστε να δίνεται η έντύπωση μιάς «νεκρής φύσης των δυτικών» ή ενός πίνακα «άφηρημένης ζωγραφικής». Ο μάγειρός κόβει, ψήνει, και μοιράζει τό φαγητό. Όλες οι κινήσεις είναι ζυγισμένες και ακριβείς· η αποτελεσματικότητα συμπληρώνεται με μία αισθητική χειρονομία. Προϊόν και χειρονομία βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο αισθητικής. Κι οι πέντε αισθήσεις δέχονται τά έρεθίσματα. Δέν υπάρχει αίσθηση που να μην γεννά είδωλα. Τό φαγητό γίνεται μιά μικρή τελετή της παρουσίας, μιά διάταξη ήδονής. Η παραγωγή της τροφής συνοδεύεται με την παραγωγή άναπαραστάσεων και κεντρισμάτων της επιθυμίας. Η κατανάλωση της τροφής έρχεται να συμπληρώσει την παραγωγή ειδώλων, να κλείσει τόν συναγερόμó που προκάλεσε ή προπαρασκευή του γεύματος. Η κατανάλωση της τροφής διαδέχεται τά είδωλα, ή βιωματική έμπειρία διαδέχεται την παραισθητική ίκανοποίηση: τό παιχνίδι της βιωματικής έμπειρίας και της παραγωγής ειδώλων - εικότων - ψυχικών παραστάσεων σ' όλη του την ανάπτυξη.

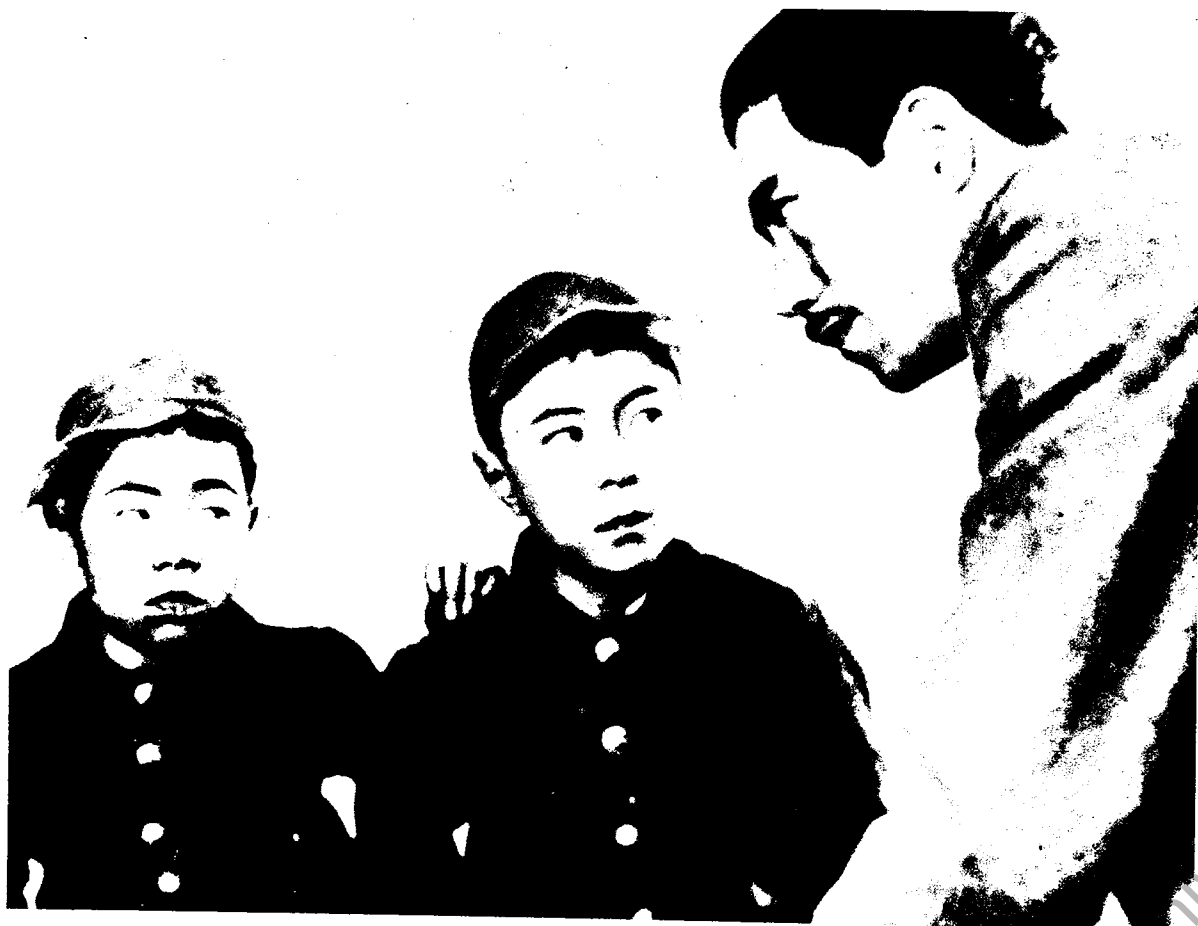
7. *Οί παπαρούνες του Κ. Μιζογκούσι⁸.*

[Ένας γέρος καθηγητής πηγαίνει με την κόρη του στο Τόκιο για να συναντήσει τόν πρώην μαθητή και ύποψήφιο γαμπρό του, ό όποιος έχει έγκατασταθεί στην μεγάλη πόλη κι έχει δημιουργήσει σχέσεις με μιά κοπέλλα της δυτικοποιημένης εύπορης τάξης. Ανάμεσα στις δύο παπαρούνες - κοπέλλες θά διαλέξει την κόρη του δασκάλου του μένοντας πιστός στην ύπόσχεσή του]

Ο πατέρας της πρώτης κοπέλλας - ό δάσκαλος της επαρχίας - κρατάει την κόρη του στην οικία των γνώσεών του, της θέσης του, της παράδοσης. Η κοπέλλα άποκτά έτσι μιά εύγένεια, μιά χάση, μιά εύαισθησία, αλλά της λείπει ή δύναμη και τό θάρρος μιάς ανεξάρτητης ζωής. Η ύποταγή έξιδανικεύει την μορφή του πατέρα αλλά δημιουργεί έκρηκτική έσωτερικήυση. Τό ίδιο για τόν μαθητή του ό σεβασμός προς τόν πατέρα - δάσκαλο είναι ή άποδοχή ενός καθήκοντος, μιάς πολιτιστικής παράδοσης. Αντίθετα ή δεύτερη κοπέλλα μέσα σ' ένα περιβάλλον έντονα έπηρεασμένο από την δύση (χτίσιμο με πέτρα, κήπος σέ άγγλικό στυλ, έπιπλα δυτικού στυλ...) προσπαθεί να επιβάλλει την παρουσία της και «άγωνίζεται» για την κατάκτηση μιάς προσωπικής εύτυχίας. Ο πατέρας της είναι σχεδόν άπών ή παρατηρεί από μακρυνά με ένδιαφέρον βέβαια, αλλά χωρίς να έπεμβαίνει. Η άμφιταλάντευση του νεαρού άντιμετωπίζεται άπ' αυτήν σαν μιά προσωπική δοκιμασία, ενώ ή άλλη κοπέλα ξεσπάει σέ μικρή κρίση και τρέχει στην πατρική προστασία. Ο Κ. Μιζογκούσι με μιά σειρά από πίνακες δίνει όλη την πυκνότητα των δύο μορφών που παίρνουν οι σχέσεις πατέρα - κόρης στο πλαίσιο της σύγκρουσης δύο πολιτιστικών μορφωμάτων - Ιαπωνίας και Δύσης.

8.

Δ.Α. σινική, 20 εκ. χ 27 εκ., 1976.



‘Απ’ τήν ταινία *Κι όμως γεννηθήκαμε* (1932), του Yasujiro Ozu

9. *Κι όμως γεννηθήκαμε...* του Y. Ozu.

[Ένας υπάλληλος μετακομίζει στα προάστια. Από τήν πρώτη στιγμή οί δύο γιοί του προσπαθούν νά επιβληθούν στά νέα γειτονόπουλα. Μέ τήν πονηριά τους καταφέρνουν νά υποτάξουν τ’ άλλα παιδιά: ένα από αυτά είναι ο γυιός του αφεντικού του πατέρα τους και πού τελικά τούς καλεί στό σπίτι τους γιά μιά κινηματογραφική προβολή. Τά δύο παιδιά ανακαλύπτουν στήν ταινία ότι ο πατέρας τους παριστάνει τόν «κλόουν» γιά νά εύχαριστήσει τό αφεντικό του. Γιά νά τόν τιμωρήσει καταφεύγει στήν άπεργία πείνας].

Η προβολή τής ταινίας είναι μιά στιγμή αλήθειας. Ο πατέρας δέν είναι ούτε «ήρωας» ούτε ο πρώτος ούτε ο πιο δυνατός· είναι ένας από τούς τόσοι μισθωτούς, ένας υπάλληλος μέ τίς δυνατότητες – τόσο λίγες, πού του προσφέρει ή επαγγελματική του εξέλιξη γιά τήν όποία είναι διατεθειμένος νά κάνει τό πάν. Ένας νικημένος από τήν καθολικότητα τής αγοράς και τής ιδιοκτησίας. «Ποιός δέν θέλει τό θάνατο του πατέρα;...». Τά παιδιά καταφεύγουν σέ μιά στρατηγική άμεση: τήν στέρηση του ρόλου του πατέρα: μέ τήν άρνηση νά δεχτούν τήν φροντίδα του, τίς συμβουλές του και τήν αγάπη του. Μέ τόν άργό θάνατό τους θά καταστρέψουν τό αντικείμενο του έξουσιασμού, τό αντικείμενο πού πάνω του μπλέκονται τά αισθήματά του και οί ψυχικές του επενδύσεις. Τελικά ο θάνατός του αντικειμένου θά είναι και’ ο θάνατος του πατέρα. Καμμιά

σχέση λοιπόν μέ τήν ψυχολογική έπανατοποθέτηση τής (μικρο) οικογενειακής κατάστασης, καμμιά σχέση μ’ ένα άυλο λεκτικό σημαίνον, μόνο ή σκληρότητα και ή βία τής «άγ(ρ)ιας οικογένειας». Στήν βιομηχανική κοινωνία όπου γρήγορα οί ρόλοι δημιουργούνται γιά νά αλλάξουν τό ίδιο γρήγορα και οί άξίες όπως ή καριέρα, ή αποδοτικότητα, δημιουργούν ψευτοϋποκείμενα, τό νά θεωρηθεί ή οικογένεια σάν ένα λιμάνι έφησύχασης είναι τουλάχιστον χίμαιρα. Τό κεφάλαιο διαβρώνει όλους τούς θεσμούς γιά νά τούς υποτάξει στό νόμο της άξιας ανταλλαγής, τής ιδιοκτησίας και τής έξουσίας. Ο Y. Ozu προειδοποιεί ότι οποιαδήποτε άναστήλωση του θεσμού τής οικογένειας σάν προσοδιοριστικού παράγοντα τής ανθρώπινης ζωής, τουλάχιστον στήν καπιταλιστική κοινωνία, κι ένας μονομερής τονισμός μιάς συμβολικής του πατέρα θυμίζουν μιά θεολογία του θεού πατέρα. «Ποιός δέν θέλει τόν θάνατο του πατέρα;... τί;... ψεύτες, όλοι οί άνθρωποι θέλουν τόν θάνατο του πατέρα τους» (Ιβάν Καρμαζώφ). Ίδιαίτερα ενός πατέρα πού κατάντησε «πιωράγων» τής οικονομικής ανάπτυξης.

... «ένα χρώμα προκαλεί μιά φόρτιση ενεργειακή» – [διεγείρει μιά συναισθηματική πυκνότητα, διαβρώνει μιά ψευτοκαθημερινότητα, καταλύει μιά συγκινησιακή έκρηξη, δίνει έναν μουσικό τόνο στήν ροή τής ψυχικής ενέργειας, δείχνει μιά κατεύθυνση γιά μιά επένδυση, τή διέξοδο, τόν τόπο γιά μιά παραγωγική μεταμόρφωση] – «ένα χρώμα σ’ αυτόν πού τό παρατηρεί τόν σπρώχνει πρós τόν χορό. Κι αν είναι άνθρωπος τίμιος θά άρχίσει νά χορεύει. Κι αν είναι άνθρωπος στενόκαρδος (δυτικός) θά άρχίσει νά μιλάει».

à partir de Lyotard et...

Δημοσθένης Άγραφιώτης

1. Chie Natane: *La société japonaise*, Paris, U. prisme — A. Colin. 1974.
2. π.χ. Goketsuji Raiya (1921). *Σκηνοθεσία*: Shozo Makino. *Έρμηνεία*: Matsumosuke Onoe, Suminojo Ichikau. 35 χιλ. χωρίς ήχο, ασπρόμαυρο, 1:33 – 25 λεπτά/18 εικόνες τό δευτερόλεπτο.
3. π.χ. Shibukawa Bangoro (1920). *Σκηνοθέτης*: άγνωστος. *Έρμηνεία*: Matsumosuke Onoe. 16 χιλ., χωρίς ήχο, ασπρόμαυρο, 75 λεπτά/18 εικόνες τό δευτερόλεπτο.
4. *Οί παπαρούνες* (Gubijinso, 1935) του Kenji Mizoguchi. *Σενάριο*: Daísuke Ito από τό βιβλίο του Soseki Natsume. *Όπερατέρ*: Minorí Miki. *Έρμηνεία*: Kunito Miyake, Ichiro Tsukita, Chiyoiko Okura. 35 χιλ – ασπρόμαυρο – μέ ήχο – 1:33 – 72’. Η μοναδική κόπια παρουσιάστηκε γιά πρώτη φορά στήν Εύρώπη τό 1976.
5. *Κι όμως γεννηθήκαμε* (Umaretewa mitakeredo, 1932). *Διασκευή*: Akira Fushimi από τό έργο του James Maki (ψευδώνυμο του Ozu). *Όπερατέρ*: Hideo Mohara. *Έρμηνεία*: Tatsuo Saiko, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto. 16 χιλ. χωρίς ήχο, 90 λεπτά.
6. J.F. Lyotard: *Dispositifs pulsionnels*, 10/18, Paris, 1973.
7. Βλέπε και Roland Barthes. *L’ Empire des Signes*. σειρά Les Sentiers de la création. SKYRA, 1970.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

(Αναζητώντας μία διαφορετική σχέση)

του Μανόλη Κούκιου

Δέν είναι στους σκοπούς μας νά κρύψουμε τό έντονο ένδιαφέρον μας γιά τή σχέση κινηματογράφου / ιστορίας. Καί τούτο, γιατί θεωρούμε τή σχέση αυτή όχι απλώς «σημαντική», αλλά σχέση - κλειδί, πρώτα γιά τήν κατανόηση του σημερινού κινηματογράφου κι έπειτα γιά τή διαμόρφωση ενός καινούριου, ριζικά διαφορετικού, πού γι' αυτόν από καιρό αγωνιζόμαστε.¹ Άς προσέξουμε πώς γίνεται σιγά-σιγά αντιληπτό ότι ή ριζική αλλαγή του κινηματογράφου περνά από τή συνειδητοποίηση αυτού πού ύφίσταται, και ή στάση αυτή δέν συνεπάγεται τίποτε λιγότερο, αλλά και τίποτε περισσότερο, από τό νά ξερχεται αντιμετώπος ό κινηματογράφος μέ τήν ιστορία. Τήν ιστορία τή δική του, τήν ιστορία του κοινωνικού σχηματισμού όπου έντάσσεται, τήν ιστορία πού τόσες φορές διάλεξε γιά θέμα του. Ένα νέο πλησίασμα λοιπόν, τής κρίσιμης αυτής σχέσης, μία προσπάθεια νά φωτιστούν μερικές από τίς πλευρές της γίνεται αυτόματα βοήθημα στην κατανόηση τής πραγματικής θέσης και του ρόλου τής κινηματογραφικής πρακτικής σήμερα. ανάμεσα στις διάφορες κοινωνικές πρακτικές, και, ταυτόχρονα, όπλο στον άγώνα γιά αλλαγή αυτής τής θέσης κι εκείνου του ρόλου. Αυτή άκριβώς είναι και ή πρόθεση των σημειώσεων πού ακολουθούν.

1. Καί στη διαπίστωση αυτή δέν καταλήξαμε - φαίνεται - μόνο έμεις: πληθαίνουν οι πληροφορίες γιά έναν γενικό προβληματισμό σχετικά μέ τό θέμα. Βλέπε γιά παράδειγμα τά κείμενα του Z - A Κομολί στά τελευταία Cahiers (άρ. 277 και 278), τό άρθρωμα Κινηματογράφος / Ιστορία του περιοδικού Ca, (άρ. 10/11), αλλά και μία σειρά από ταινίες πού θέτουν τό πρόβλημα μέσα από τήν ίδια τους τήν πρακτική. Οι ταινίες των Στράουμπ - Υγιέ (Μαθήματα Ιστορίας, Φορτίνι/Σκυλιά), άνήκουν σίγουρα εδώ.

I. Η διπλή σχέση

Θά αρχίσουμε προσπαθώντας - τί άλλο; - νά διερευνήσουμε τό πλέγμα των σχέσεων κινηματογράφου / ιστορίας από γενική σκοπιά, έτσι ώστε νά προκύψει στέρεη θεωρητική ούση γιά τή συνέχεια. Λοιπόν, τό πλέγμα αυτό παρουσιάζεται οργανωμένο σε δύο διαφορετικά δομικά επίπεδα ή, πράγμα πού είναι τό ίδιο, μπορεί νά αναλυθεί σύμφωνα μέ δύο διαφορετικές όπτικές:

A. Από έξωτερική σκοπιά διαπιστώνουμε τήν ύπαρξη πρωταρχικής, θεμελιώδους σχέσης κινηματογράφου/ιστορίας, πού όφείλεται στην αυτόνομη έγγραφη τής παραγωγής ταινιών μέσα στο εύρύτερο πεδίο τής κοινωνικής (οικονομικής, νομικής, πολιτικής, ιδεολογικής, γλωσσικής, αισθητικής) πρακτικής, δηλαδή άκριβώς μέσα στο χώρο δράσης των ιστορικών υποκειμένων: των κοινωνικών τάξεων, στρωμάτων και ομάδων. Η πρώτη αυτή γενική διαπίστωση μας οδηγεί σ' ένα πλήθος από ιδιαίτερα προβλήματα, πού έχουν σχέση μέ τή διερεύνηση τής πραγματικής θέσης τής κινηματογραφικής πρακτικής μέσα στο χώρο αυτό, δηλαδή του τρόπου πού ή θέση αυτή καθορίζεται κι επικαθορίζεται μέσα στην έκαστοτε ταξική διαμόρφωση του συγκεκριμένου κοινωνικού σχηματισμού². Απαραίτητο γνωσιολογικό και μεθοδολογικό βοήθημα εδώ ό ιστορικός κι ό διαλεκτικός ύλισμός, κι οι συγκεκριμένες αναλύσεις πού θά προκύψουν χαρακτηρίζονται άλλοτε οικονομικές, άλλοτε νομικο-πολιτικές κι άλλοτε ιδεολογικές.

B. Από έσωτερική σκοπιά ανακαλύπτουμε μέσα στην ιδιαίτερη πρακτική του κινηματογράφου - τήν παραγωγή εικόνων, ήχων και νοημάτων μέσα από συγκεκριμένους και ιστορικά καθορισμένους³ μηχανισμούς (ταινίες, σημαίνουσα πρακτική) - μία δεύτερη μορφή σχέσεων μέ τήν ιστορία. Είναι οι σχέσεις πού όφείλονται στην αναπαραστατική λειτουργία τής κινηματογραφικής μηχανής, στή δυνατότητα του κινηματογράφου νά αναπαριστάνει τήν ιστορία, νά μας «μιλάει» γι' αυτήν. Τό κύριο πρόβλημα εδώ είναι: «πώς, μέ ποιά μέσα και μέ ποιά αποτέλεσμα, μας μιλάνε οι ταινίες γιά τήν ιστορία;»⁴, κι έχει σχέση μέ τήν εξακρίβωση τής πραγματικής στάσης τής κινηματογραφικής πρακτικής απέναντι στην ιστορία, τής ιδιαίτερης δυνατότητας, δηλαδή τής πρακτικής αυτής νά συμβάλλει, μέ τόν τρόπο της, στο ιστορικό γίγνεσθαι. Έδώ απαραίτητη είναι ή χρήση τής ψυχαναλυτικής θεωρίας καθώς και τής επιστήμης των σημείων (σημανάλυσης, σημειωτικής).

Η διπλή αυτή σχέση, ή διπλή παρουσία τής ιστορίας μέσα κι έξω από τήν ταινία, ή διπλή της ύπόσταση, ως προσδιοριστικό στοιχείο και παράλληλα, ως προϊόν, ως αποτέλεσμα τής κινηματογραφικής λειτουργίας, δέν είναι βέβαια τυχαία. Πηγάζει από τήν ίδια τήν ούσία τής κινηματογραφικής μηχανής ως ιδιόμορφου όργανου αναπαραστάσης, άντανάκλασης⁵, στην ύπηρεσία τής κυρίαρχης κάθε φορά ιδεολογικής πρακτικής.

Η ιδιομορφία αυτής τής σχέσης ιδεολογίας - όργανου της συνίσταται στο ότι, ενώ ό κινηματογράφος (και γενικότερα ή «τέχνη») χρησιμοποιείται γιά νά υποδοηθήσει τήν ιδεολογική πρακτική, πού μ' αυτήν ή κυρίαρχη τάξη επιδιώκει νά επιβάλει τήν ιδεολογία της, τήν ίδια στιγμή διατηρεί απέναντι στην πρακτική αυτή μιάν απόσταση, μιά σχετική αυτόνομία. Έτσι λοιπόν μπορούμε νά πούμε πώς ή πρωταρχική, έξωτερική σχέση κινηματογράφου / ιστορίας «άντανάκλαται» στή δεύτερη, έσωτερική σχέση, όμως από τή στιγμή πού θά δεχτούμε είτε τήν πλήρη ταύτισή τους, είτε τήν τέλεια άνεξαρτησία τους, οδηγούμαστε σ' ένα από τά γνωστά μοντέλα διαστρέβλωσης τής πραγματικής δουλειάς του κινηματογράφου:

2. Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα μπορούμε νά δούμε στο έρώτημα: «ποιός είναι ό πραγματικός ρόλος του ελληνικού κινηματογράφου στον σημερινό ελληνικό κοινωνικό χαρακτήρα;» έρώτημα πού μέσα από τήν απάντησή του είναι ύποχρεωμένη νά περάσει κάθε απόπειρα γιά τή θεμελίωση μιάς «Θεωρίας του Έλληνικού Κινηματογράφου».

3. Πρόκειται γιά καθορισμούς μέ βάση τήν πρώτη (A) μορφή σχέσεων κινηματογράφου/ιστορίας πού μόλις ξεχωρίσαμε.

4. Τό ότι υπάρχουν ταινίες μέ ελάχιστες ιστορικές αναφορές, ταινίες δυθισμένες βαθιά στην αιώνια άκνησία του μύθου, δέν είναι κάτι πού μπορούμε νά άμφισβητήσουμε - δέν παύει όμως ή άρνηση αυτή μιάς (αναπαραστατικής) σχέσης μέ τήν ιστορία ν' αποτελεί αυτή ή ίδια μιά κάποια σχέση (πολύ χαρακτηριστική μάλιστα).

5. Τήν άντανάκλαση αυτή πρέπει βέβαια νά τήν κατανοήσουμε ύλιστικά, σύμφωνα μέ τό παράδειγμα του Λένιν, όπως έχει αναλυθεί από τόν Λεκούρ (Une Crise et son Enjeu, Maspéro/Théorie), σάν άντανάκλαση δίχως καθρέφτη. Δέν άμέσως παρακάτω τί σημαίνει ή εισαγωγή ενός καθρέφτη εκεί πού δέν υπάρχει.

1. "Αν αγνοήσουμε τη διπλή φύση της σχέσης κινηματογράφου/ιστορίας, αν δηλαδή ταυτίσουμε τα δύο επίπεδα σχέσεων, ανάγοντας το δεύτερο στο πρώτο, εφαρμόζουμε ουσιαστικά το μοντέλο άστικης αισθητικής, το βασισμένο στην ύπαρξη ενός «καθρέφτη», του καθρέφτη της Γέχνης (της όθονης του κινηματογράφου), όπου έρχονται να καθρεφτιστούν η Ζωή, ή Ιστορία, ή Κοινωνική Πραγματικότητα. Το μοντέλο αυτό κυριαρχεί τόσο στις παραδοσιακές μεταφυσικές θεωρήσεις, όσο και στις δογματικές αντιλήψεις περί σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

2. "Αν αγνοήσουμε την ιδιόμορφη σύνδεση των δύο επιπέδων των σχέσεων κινηματογράφου/ιστορίας, αν δηλαδή τά θεωρήσουμε τελείως ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, τότε η δουλειά μας έγγραφεται σ' ένα μοντέλο μικροαστικής επαναστατημένης αισθητικής, βασισμένο στην ιδέα μιας «στρατευμένης τέχνης – όπλου για την ταξική πάλη». Ένός όπλου δηλαδή που μπορεί ν' αλλάξει χέρια δίχως να επηρεάζεται ή αποτελεσματικότητά του⁶.

Στή συνέχεια των σημειώσεών μας αυτών θά ασχοληθούμε περισσότερο με τη δεύτερη, έσωτερική σχέση κινηματογράφου/ιστορίας, δηλαδή με το «πώς μās μιλάει ο κινηματογράφος για την ιστορία», στή προσπάθειά μας νά ανιχνεύσουμε την ανάδυση μιας "Αλλης, ριζικά διαφορετικής, σχέσης. "Αξονας της αναζήτησής μας αυτής θά γίνει η διάκριση τριών ιστορικών μορφών έγγραφης της ιστορίας μέσα στήν κινηματογραφική αναπαράσταση: αυτήν του κλασικού κινηματογράφου, που έφτασε ως την κωδικοποίηση της σχέσης του με την ιστορία⁷ μέσα σε χωριστό είδος, την «ιστορική» ταινία, αυτήν του «μοντέρνου» κινηματογράφου, που επιχείρησε νά άρνηθει μιά σχέση με την ιστορία μέσα από το αντίστοιχο είδος και νά «μιλήσει» γι' αυτήν δίχως τους κλασικούς περιορισμούς (χωρίς ωστόσο και νά τό καταφέρει, όπως θά δούμε), κι αυτήν ενός "Αλλου κινηματογράφου, που κάνει την παρουσία του όλοένα και έντονότερη τά τελευταία χρόνια και πού, όπως τό σημειώσαμε ήδη, όφείλει νά περάσει από τή ριζική μετατροπή της σχέσης του με την ιστορία.

II. Ο έγκλωβισμός στο ιστορικό είδος.

"Ανάμεσα στα πολλά χολυγουντιανά είδη (genres) υπάρχει θέση και για τις λεγόμενες «ιστορικές» ταινίες, που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στα σπουδαία, «ιστορικά» γεγονότα του παρελθόντος, καθώς και για τις λεγόμενες ταινίες «έποχής», που στήνουν την άφηγηματική τους πλοκή (περιπετειώδη, έρωτική, φαρσοκωμική) μέσα σε κάποιο «ιστορικό» κλίμα έποχής. Θυμίζουμε εδώ πρόχειρα τις Ιταλικές σειρές ταινιών με θέματα από τή ρωμαϊκή ιστορία, τις άμερικάνικες σειρές τις σχετικές με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο κι ακόμη εκείνες της πρόσφατης δικτατορικής περιόδου με θέμα την Κατοχή.

"Όλες αυτές οι ταινίες ύπακούουν απόλυτα στους νόμους ενός σύμπαντος δομημένου σύμφωνα με τό τριαδικό σχήμα : σημαίνον – σημαίνόμενο – παραπέμπον. έγγράφονται δηλαδή σ' αυτή τή δομή που αποκαλούμε σήμερα *ιδεολόγημα του σημείου*. Σύμφωνα λοιπόν με την κυρίαρχη πρακτική άνάγνωσης που καθορίζει τό ιδεολόγημα του σημείου, οι ταινίες θά διαβάζονται με βάση τό *παραπέμπον* τους. "Όμως τά παραπέμποντά τους βρίσκονται συνήθως όμαδοποιημένα σε μεγάλες κατηγορίες, σε όμοιογενή, σταθερά σύνολα, όπου αναφέρονται κανονικά τά

6. Είναι άξιοσημείωτο ότι και τά δύο είδη διαστρεβλώσεων προϋποθέτουν κάποια παραγνώριση της λειτουργίας της ιδεολογίας: *υπερεκτίμησή της και ύποταγή σ' αυτήν κάθε πρακτικής που έχει σχέση με «ιδέες» στήν πρώτη περίπτωση, υποτίμησή της και άγνοια του ιδεολογικού ρόλου των αισθητικών πρακτικών στή δεύτερη.*

7. Πίσω από τή διαμόρφωση κάθε κλασικού είδους, κάθε ιδιαίτερης πολιτικής άπέναντι στο σημερινόν, κρύβεται πάντοτε μιά θεμελιώδης σχέση του κινηματογράφου με την ίδια του τήν πρακτική και την κοινωνική πραγματικότητα που τον περιβάλλει, σχέση που, συγχρόνως, θεμελιώνει τό είδος και κρύβεται πίσω απ' αυτό. Βλέπε για παράδειγμα τό είδος «ταινίες τρόμου» και τό κείμενό μας στον Σ. Κ. '76. 9/10.

8. Αυτή ή διαρκής αναφορά σ' ένα λίγο-πολύ σταθερό παραπέμπον αποτελεί άκριβώς τήν ουσία της διάκρισης των κλασικών ειδών σύμφωνα με τις μελέτες ειδικών σημειολόγων σαν τον Τοντόροφ.

9. Τό ότι ή ύπαρξη και ή λειτουργία των ειδών ήταν θεμελιώδης για τον κλασικό κινηματογράφο ίσως τό είχαμε προαισθανθεί, τώρα όμως βρίσκουμε τήν ευκαιρία και νά τό στηρίξουμε λογικά.

10. Και βέβαια για μās τό παραπέμπον δέν είναι κάποια έξω-φιλμική «πραγματικότητα», αλλά ένα κύριο συστατικό του φιλμικού σημείου, παράγεται έπομένως σύμφωνα με μιά συγκεκριμένη σημαίνουσα πρακτική – "Η πρωτοκαθεδρία αυτή του παραπέμποντος δέν πρέπει νά μās κάνει λοιπόν νά άμελήσουμε τή σημαίνουσα ύλική βάση της ταινίας.

11. Πρόκειται για τό γνωστό καθαρά ήθονοβλεπτικό παιχνίδι άπουσίας/παρουσίας του ματιού του θεατή μέσα στήν αναπαραστατική σκηνή.

12. "Επιστροφή του άπωθμένου στοιχείου κι έγκατάστασή του πίσω από μιά σειρά από ίχνη - συμπτώματα πού, σύμφωνα με μιά πολύ συνηθισμένη πρακτική της άστικης κουλτούρας, άντλεί στήν παγίωση ενός άόκη μηχανισμού με νευρωτική δομή. Είναι ένδοξο νά έξεταστεί πώς ή επέμβαση των διαφόρων μοντερνισμών όδηγεί στήν άπελευθέρωση και έντονη εκδήλωση της άλλου σταθεροποιημένης ύστερίας.

κλασικά είδη. Π.χ. τό όμοιόμορφο παραπέμπον του είδους «γούέστερν» είναι οι μικρές πόλεις και τά φαράγγια του Γουέστ, τά Σαλούν, οι "Ινδιάνοι, ο Σερίφης κ.λπ.⁸ "Η κυρίαρχη λοιπόν άνάγνωση του κλασικού κινηματογράφου βασίζεται στο «είδος» της κάθε ταινίας, έτσι ώστε νά μπορούμε νά πούμε πώς τό «είδος» αυτό άποτελεί τήν κύρια νοηματική και συνάμα έμπορική έναλλακτική άξία των ταινιών στο σύστημα κυκλοφορίας των νοημάτων και θεαμάτων.⁹

"Ας ξαναγυρίσουμε τώρα στο *ιστορικό είδος*. "Όπως φαίνεται εδώ πρόκειται για μιάν άξιοσημείωτη συνάντηση: αυτήν της σχέσης με τήν ιστορία και παράλληλα, με τήν κλασική είδοποιητική – παραπεμπτική λειτουργία. "Η συνάντηση αυτή μεταφράζεται για μās σε μιά πρόταση: *ή ιστορία έγγράφεται στή θέση του παραπέμποντος του ιστορικού είδους* (κι έγκλωβίζεται εκεί, όπως θά δούμε). "Έτσι λοιπόν βλέπουμε πώς οι κλασικές ταινίες χρωστούν τήν ιστορικότητά τους στο ίδιο τους τό είδος σαν «ιστορικές», στο «ιστορικό» τους παραπέμπον. Οι «ρωμαϊκές» σειρές, που άναφέραμε πριν, γίνονται «ιστορικές» παραπέμποντάς μας σε μιά γνωστή από τό σχολείο περίοδο της ρωμαϊκής ιστορίας, που άναγνωρίζεται άμέσως από τό θεατή.

Κι έρχόμαστε στο σημαντικότερο σημείο: *πώς άκριβώς παράγεται ή «ιστορικότητα» αυτή του παραπέμποντος¹⁰; ποιοί σημαίνοντες μηχανισμοί κατασκευάζουν αυτήν τήν «οίκειότητα της ιστορίας», με σκοπό νά παγιδέψουν εκεί τό βλέμμα του θεατή;*

Σέ πρώτη προσέγγιση, ή παγίδα αυτή φαίνεται νά χτίζεται με τήν έγγραφη στήν ιστορική ταινία μιάς σειράς από έξω-φιλμικούς κώδικες. Στο παράδειγμά μας των «ρωμαϊκών» ταινιών έχουμε τό ντύσιμο, τό χτένισμα, τον όπλισμό, τις φυσιογνωμίες των ήρώων, στοιχεία παρμένα από τά γνωστά ρωμαϊκά γλυπτά, καθώς και τή διαμόρφωση των χώρων, τήν αρχιτεκτονική (ρωμαϊκή άγορά) κ.λπ. "Όλα αυτά άποκαθιστούν άνάμεσα στο θεατή και τό παραπέμπον της ταινίας μιά σχέση οικειότητας, που στηρίζεται στήν εικόνα της ιστορίας, που έχει προηγουμένως έπιδληθει στο μυαλό του μέσα από τή δράση των κατάλληλων ιδεολογικών μηχανισμών (σχολείο, Πανεπιστήμιο, μέσα έπικοινωνίας).

Θά ήταν όμως λάθος νά σταθούμε σ' αυτή τήν άναγνώριση, που δέν μās έξηγεί παρά μονάχα τό δόλωμα της παγίδας, κάνοντάς μας νά παραγνωρίσουμε τον βαθύτερο μηχανισμό της. Κι ο μηχανισμός αυτός δέν μπορεί νά είναι παρά καθαρά *φιλμικός*. Συνίσταται σ' ένα όλόκληρο παιχνίδι πόθων και βλεμμάτων, λίγο - πολύ κοινό στον κλασικό κινηματογράφο, που χρησιμοποιείται εδώ για νά αίχμαλωτίσει τό θεατή στή μοναδική έπιτρεπτή άνάγνωση της ταινίας: αυτήν που σύμφωνα με τό «ιστορικός» της παραπέμπον, για νά τον κάνει νά πιστέψει πώς «ζει» τήν ιστορία, ξεχνώντας πώς άπλως διαβάζει μιά όρισμένη έγγραφη της¹¹, και νά παραγάγει τελικά αυτό που μπορούμε νά όνομάσουμε *ψευδαίσθηση ιστορικότητας*.

"Η σημαίνουσα βάση του παιχνιδιού αυτού είναι ή κυριαρχία στήν «ιστορική» ταινία μιάς *μετωνυμικής έγγραφης* της ιστορίας με τή μορφή του ιστορικού άποσπάσματος, του κομματιού άφήγησης που καλείται νά αντιπροσωπεύσει τό ιστορικό «όλο» (μιά ιστορία «άπλων ανθρώπων» που φωτίζει πτυχές από τή ζωή των «μεγάλων», μιά μικρή λεπτομέρεια παρμένη από μιάν άπεραντη ιστορική τοιχογραφία). Σύμφωνα με τήν πρακτική αυτή έπιχειρείται μιά συνεχής *μετατόπιση* από τό όλο στο μέρος, που, ενά σέ πρώτη έξέταση φαίνεται άθώα, άποδειχεται ότι είναι στήν πραγματικότητα ή βάση της διαστρεβλώσης της ιστορίας: κρύβει τον εκτός πεδίου ιστορικό χώρο και χρόνο, περιορίζοντας τό θεατή στο νά διώννει μιά κινηματογραφική άφήγηση φτιαγμένη σύμφωνα με τις παμπάλαιες συνταγές της μυθολασίας (fiction). Τήν ίδια στιγμή ή άπωθμένη από τό προσκήνιο της άφήγησης ιστορία έπιστρέφει¹² στο πίσω μέρος της σκηνής, στή λεπτομέρεια, τό φετίχ, τό νεκρό, τά κοστούμια.

τό περιττό επιπλέον της αφήγησης¹³, εξασφαλίζοντας σ' αυτήν την τελευταία την απαραίτητη (μετωνυμική) έντυπωση «ιστορικότητας», μιάς αστικής ιστορικότητας βέβαια.

Τό αποτέλεσμα: ο θεατής πιστεύει πώς «βλέπει» την ιστορία, ενώ άσυνειδήτα αναγνωρίζει ό,τι η κυρίαρχη ιδεολογία του έχει ήδη επιβάλει σαν εικόνα της ιστορίας. Κι η διαπίστωση αυτή μας οδηγεί στο να δούμε πόσο ιδεώδης αντανάκλαση της αστικής ιστοριογραφίας είναι η ιστορική ταινία¹⁴ και πόσο χρήσιμη θά ήταν π.χ. στο δάσκαλο της σχολικής ιστορίας ή προβολή κατάλληλων ταινιών για να παραστήσει με τον καλύτερο (και, σίγουρα, πιο ενδιαφέροντα) τρόπο στους μαθητές του τις παραδόσεις του¹⁵.

III. Άρνηση και νοσταλγία του είδους.

Ξέρουμε σήμερα πώς η επίθεση που δέχτηκαν οι σταθερές του κλασικού κινηματογράφου ήδη από την αρχή της 10ετίας του '60, με τα αλληπάλληλα κύματα μοντερνισμού, άλλοτε της αστικής πρωτοπορίας κι ανανέωσης κι άλλοτε της μικροαστικής επαναστατικότητας, δέν έθιξε τον πυρήνα, τον τρόπο παραγωγής του κινηματογραφικού θεάματος. Διαπίστωση πού, βέβαια, διατηρεί όλη τη σημασία της και για την εξέταση της μορφής που πήρε η έγγραφη της ιστορίας στον «μοντέρνο» αυτό κινηματογράφο.

Η έγγραφη λοιπόν της ιστορίας στον κινηματογράφο αυτό άκολουθήσε λίγο - πολύ τούς άκολουθους γενικούς κανόνες:

1. Άρνήθηκε τό ιστορικό είδος. Θεωρήθηκε (και σωστά) πώς η είδο-ποιητική λειτουργία του κλασικού κινηματογράφου ήταν κάτι περισσότερο από μία άπλή ταξινόμηση των προϊόντων του¹⁶ κι έτσι οι γνώριμες ταινίες «έποχής» εξαφανίστηκαν από τά σχέδια των μοντέρνων κινηματογραφιστών¹⁷.

2. Έπιχείρησε νά διαφοροποιηθεί σέ σχέση με την κλασική, μέ τό νά φέρει την άπωθημένη ιστορία στο προσκήνιο της αφήγησης. Τέλος πιά στίς έρωτικές ιστορίες σέ «ιστορικό» φόντο! άς δείξουμε στην όθόνη τις πραγματικές κοινωνικές αντίθεσεις και συγκρούσεις!

Άλλαγές επιθυμητές; ναι, αλλά πάνω σέ ποιά σημαίνουσα βάση; Μέσα από ποιά πρακτική θά ξεφύγουμε από τή μετωνυμική ιστορικότητα του παλιού κινηματογράφου; Τό επαναλαμβάνουμε σέ κάθε ευκαιρία: όχι μόνο δέν έθιξε την ουσία του κλασικού θεάματος ό μοντερνισμός, αλλά σέ πολλές περιπτώσεις δξυνε τις έντυπώσεις - ψευδαισθήσεις που μέ τόση μαστοριά είχε έπεξεργαστεί τό Χόλυγουντ.

Κι άς δοϋμε τί συνέδει μέ τις δύο τροποποιήσεις στην άναπαράσταση της ιστορίας που διαπιστώσαμε μόλις πριν:

1. Μπορεί ό μοντέρνος κινηματογράφος νά άπαρνήθηκε την παραγωγή σειρών ταινιών του τύπου των «ρωμαϊκών ιστοριών» που συναντήσαμε πριν, όμως δέν κατάφερε για τούτο και νά εξαφανίσει τό κλασικό ιστορικό «είδος». Άντίθετα άποδιώχνοντάς το από τά σύνολα, τις ομάδες ταινιών¹⁸ τό όδήγησε

νά κρυφτεί μέσα στίς μοντέρνες ταινίες μέ «ιστορικό περιεχόμενο», στο έσωτερικό κάθε μιάς ταινίας άπ' αυτές, κομματιασμένο στά έπί μέρους στοιχεία του - τις διάφορες συγκεκριμένες ιστορικές άναφορές - αλλά και συνάμα υπερπολλαπλασιασμένο κι άκατανίκητο. Έπιμύθιο: στίς ταινίες

13. Έδώ, και μ' αυτούς τούς θρους, γίνεται δυνατή ή δουλειά των έξω-φιλμικών κωδίκων που θίξαμε πριν.

14. Φαίνεται λίγο υπερβολικό; Προσπαθείτε λοιπόν νά άφηγηθείτε κινηματογραφικά, ένα οποιοδήποτε «πραγματικό» ιστορικό έπεισόδιο και θ' αντίληφθείτε άμέσως πώς οι άφηγηματικοί κανόνες του είδους θά «παρεμβληθούν» για νά μετασχηματίσουν τελικά την άφήγησή σας σέ χολυγουντιανή ιστορική ταινία!

15. Τά λεγόμενα έδώ γίνω από τό κλασικό ιστορικό είδος δέν πρέπει νά μας κάνουν νά πιστέψουμε πώς όλόκληρος ό κλασικός κινηματογράφος αντιμετώπιζει έτσι την ιστορία. Μιά τέτοια όμοιογενής αντίληψη αυτού του κινηματογράφου είναι μακριά από τις προθέσεις μας. Άντίθετα, όφείλουμε νά σημειώσουμε ότι υπάρχει και μία άλλη κυριαρχούμενη μορφή ιστορικότητας, μεταφορικού τύπου, βασισμένη δηλαδή, περισσότερο στή συσχέτιση παρά στή γειτονία των σημαίνόντων, στο χτίσιμο ενός όμολογημένα φανταστικού κινηματογραφικού μικρόκοσμου σαν μοντέλου της ιστορίας παρά στην ψευδαίσθηση του ιστορικού άποσπάματος, στην όλοφάνερη παραγωγή μιάς μεγάλης παγίδας για τό βλέμμα παρά στην ψεύτικη παρουσία του ματιού. Τόπος μέ μεγάλο ενδιαφέρον καθώς, άγγίζοντας την ποίηση, άποτελεί έμμεση όμολογία της φύσης και της λειτουργίας του κλασικού θεάματος και έμβρυάδη στοχασμό πάνω στίς ίδιες τις προϋποθέσεις της «ταινίας έποχής». Έδώ άνήκουν σίγουρα πολλά από τά άριστοουργήματα του άμερικάνικου κινηματογράφου (π.χ. Τό δειλινό της μεγάλης σφαγής του Τζών Φόρντ) που αξίζουν σοβαρής αντιμετώπισης, στο πλαίσιο του θέματος «κινηματογράφος / ιστορία». Σήμερα ώστόσο στεκόμαστε στην ιστορική ταινία «της σειράς», γιατί πιστεύουμε πώς προσφέρεται για την εξέταση των τυπικών χαρακτηριστικών της κλασικής έγγραφής της ιστορίας.



Τό χολυγουντιανό «ιστορικό» είδος κωδικοποιεί την παραγωγή θεαμάτων φορτισμένων μέ έντυπώσεις «ιστορικότητας». Η κατανόηση, έπομένως, της σχέσης του είδους μέ την ιστορία περνά από την άνάλυση του τρόπου παραγωγής του κλασικού θεάματος και, πάνω από όλα, του ιδιαίτερου μηχανισμού δημιουργίας της «ιστορικότητας» του. (Ο Ρέξ Χάρισον και ή Λίζ Τάιλορ στην «Κλεοπάτρα» του Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς).

αυτές ή ιστορία δέν έχει άπελευθερωθεί από τή φυλακή του παραπέμποντος, όπου κρατιόταν και πριν. αντίθετα, τά δεσμά της τώρα έγιναν δυοδιάκριτα πίσω από τό θρυμματίσμα του ιστορικού είδους.

2. Πώς άλλιώς θά μπορέσουμε νά «δείξουμε» την ιστορία στην όθόνη, χωρίς νά άπειλήσουμε τις βάσεις του παραδοσιακού θεάματος, αν όχι φέροντας στο προσκήνιο και υπερτονίζοντας μέσα στην άφήγησή τά ίχνη εκείνα της παρουσίας της ιστορίας στο ντεκόρ και τις λεπτομέρειες; Άν μία τραγιάσκα έργατική ήταν άλλοτε ένα άπλό στολίδι της άφήγησης, ή τραγιάσκα αυτή τώρα θά έπωμισθεί τό βαρύ ρόλο νά μεταμορφώσει τον ήθοποιό που θά τή φορά σέ «γνήσιο» έκπρόσωπο της έργατικής τάξης²⁰.

Μέ δύο λόγια, οι μοντέρνες ιστορικές ταινίες άποτελούν στην ουσία άναπαραγωγές ενός χαμένου, λημονημένου γι' αυτές ιστορικού είδους²¹, που ή ύστερική άρνηση όρισμένων από τά χαρακτηριστικά του οδηγεί στη διαστροφή της λογικής του πόθου και του παιχνιδιού των βλεμμάτων που στηρίζουν την παραδοσιακή κινηματογραφική άπόλαυση, ενώ έντεινεται ή παραγωγή έντυπώσεων ιστορικότητας, γνησιότητας, κοινωνικής πραγματικότητας²².

Βλέπουμε καθαρά τή διπλή φύση της άπώθησης: άπώθησης ιστορίας / άπώθησης του κλασικού λόγου πάνω στην ιστορία. Η μοντέρνα ιστο-

ρική ταινία γίνεται λοιπόν εκείνη που δεν έχει άλλο τρόπο να μιλήσει για την ιστορία παρά μέσα από τους παλαιούς κανόνες του είδους, αυτούς ακριβώς που αρνείται στην προσπάθειά της να μείνει «μοντέρνα». Στο νευρωτικό αυτό αδιέξοδο πιστεύουμε πως ριζώνει ή πρόσφατη μόδα «ρετρό», ιδωμένη βέβαια σαν μηχανισμός παραγωγής νοημάτων κι όχι σαν ύφος, σαν στυλ (όπως αντιμετωπίζεται συνήθως). Πάρτε το 1900 του Μπερτολούτσι: μιά ταινία «έποχής» που έχει απαρνηθεί τον εαυτό της (γνώρισμα του μοντερνισμού της), ενώ αγωνίζεται να κρύψει το αδιέξόδο της υίοθετώντας κάθε λογής παμπάλαιες συνταγές (γνώρισμα «ρετρό»). Έδω, σ' αυτό τό κρύψιμο, σ' αυτό τό μπερδεμα, πέρα από την οποιαδήποτε ιδεολογική κριτική των σημειωμένων της ταινίας, θεμελιώνεται ή θαθεία αντιδραστική φύση του «ρετρό». Δεν είναι λοιπόν παράξενο που οδηγείται, παρά την κάποτε έκδηλα «επαναστατική» του διτρίνα, στην ιδεολογική ύπηρεσία της δεξιάς, ως κι αυτού ακόμη του φασισμού.

IV. Μάθημα μιάς «άλλης» ιστορικότητας

Τώρα που έχουμε μάθει να αναγνωρίζουμε τον αστικό τρόπο αναπαράστασης της ιστορίας και μαζί να προφυλαγόμαστε από τις κάθε είδους μοντερνίζουσες απόπειρες ανατροπής / σύγχυσης / ανανέωσής του, είναι καιρός πιά να δούμε πως είναι δυνατόν να αρθρωθεί ένας διαφορετικός κινηματογραφικός λόγος στην ιστορία, πως δηλαδή είναι δυνατή ή παραγωγή μιάς «άλλης» ιστορικότητας. Μιάς ιστορικότητας που δεν θα συγκαλύπτει αλλά θα φωτίζει τις πραγματικές κινητήριες δυνάμεις της ιστορίας και την πραγματική ιστορική κίνηση, και έπομένως θα έρχεται αυτόματα να τεθεί στην ύπηρεσία της τάξης εκείνης που υπερίκει τή σημερινή αστική κυριαρχία: της εργατικής.

Δυστυχώς, στο σημείο αυτό δεν υπάρχουν συνταγές, γενικοί κανόνες, που ή εφαρμογή τους θα μάς οδηγήσει στο ζητούμενο αποτέλεσμα. Ή κάθε ταινία είναι υποχρεωμένη να έπεξεργαστεί και μιά διαφορετική επαναστατική πολιτική απέναντι στο σημαίνον της, έτσι ώστε να τό μετασηματίσει ριζικά, μπλοκάροντας τό μηχανισμό παραγωγής έντυπώσεων ιστορικότητας και θέτοντας σέ λειτουργία μηχανισμούς νέους, που θά τή βοηθήσουν να έγγράψει πάνω στο σώμα της μιά Άλλη σχέση με την ιστορία. Έτσι τά τελευταία λίγα χρόνια, μέσα στη γνώριμη σύγχρονη έρημο, όπου κυριαρχούν οι αστικές και μικροαστικές εικόνες του κόσμου, δεν λείπουν κι οι κάποιες δάσεις μιάς τέτοιας, διαφορετικής δουλειάς. Θυμηθείτε τόν Άγγελόπουλο και την προσπάθειά του να «μιλήσει» για την ελληνική ιστορία με τρόπο που να ξεπερνά τό κλασικό αφηγηματικό μοντέλο (Μέρες του '36, Θίασος). Τό καταφέρει μέσω μιάς σειράς έπεμβάσεων στην αφηγηματική λειτουργία, από έναν διαρκή έπικαθορισμό των αναπαραστάσεων των ταινιών του (μιά δεύτερη σκηνή μέσα στην πρώτη), από την παραγωγή μιάς όλόκληρης συμβολικής των θέσεων και των κινήσεων, μιάς διαλεκτικής του μπρός με τό πίσω: του μυθικού προσκήνιου με τό «ιστορικό» ντεκόρ²³. Θυμηθείτε ακόμη την περίπτωση της Γής της Έπαγγελίας του Βάιντα, που είδαμε φέτος τό χειμώνα. Έκει, μέσω μιάς πλούσιας χρήσης του μπρεχτικού κοινωνικού gestus, ενός συνόλου δηλαδή από έξωφιλμικούς κώδικες συμπεριφοράς (έμφάνιση, μιμική) που εισβάλλουν στην αναπαράσταση, πετυχαίνεται τό συμβολικό σημάδεμα των κοινωνικών τάξεων και της πάλης τους στην Πολωνία κατά τις άρχές του αιώνα, αφήνεται να αναδυθεί για λίγο ή ιστορία. Δεν υπάρχουν λοιπόν συνταγές, κι αν βγαίνει

18. Ένα φαινομενικά μοντέρνο είδος, ή «πολιτική» ταινία, αν τό εξέτάσουμε από πιο κοντά, δέ φαίνεται να αποτελεί «είδος» με την κλασική έννοια: Πιστεύουμε, και ίσως θρούμε άλλοι, τήν ενκαιρία να τό αποδείξουμε, πως πρόκειται για σύνολα ταινιών όχι με κάποιο όμοιόμορφο (πολιτικό) παραπέμπον, αλλά με όμοιόμορφη στάση απέναντι σέ διάφορα παραπέμποντα (φορτίζονται όλα με «πολιτική» χροιά).

19. Δηλαδή ή ανάγνωση των έπιμέρους ιστορικών εξακολουθεί να γίνεται με βάση τό παραπέμπον, όσοδήποτε «επαναστατικό».

20. Στοιχείο καθαρά ύστερικό, σύμφωνα με όσα λέγαμε στή σημείωση 12.

21. Από μιά άποψη τό «είδος» λειτουργεί σαν προσυνειδητό πεδίο σέ σχέση με την οποιαδήποτε «συνείδηση» του μοντέρνου ιστορικού κινηματογράφου.

22. Μιά τέτια ένταση της μετωνυμικής λειτουργίας της αστικής ιστορικότητας βρίσκουμε πάντοτε εκεί που μιάς υπόσχονται να μάς δείξουν την κοινωνική πραγματικότητα σύμφωνα με κάποια (δύθεν) προλεταριακή αντίληψη της ιστορίας, όπως π.χ. στις ταινίες του Ρύσι.

23. Θά ήταν πολύ ενδιαφέρον να έπιχειρούσαμε κάποτε μιά λεξικογραφική καταμέτρηση αυτού του νέου όπλοστάσιου των σημειωσών πρακτικών που συντελούν στην ανάδυση του Άλλου κινηματογράφου: δουλειά όπωσδήποτε δύσκολη, αλλά και μεθοδολογικά όλισθηρή, αφού επιδιώκει να «τυποποιήσει» την παραδίαιση και την ανατροπή των παλιών «τύπων». Τό γεγονός πως ποτέ δεν ήπληξε κάτι τέτοιο είναι, πιστεύουμε, άρκετά εύγλωτο...



Αυτό που έκρυβε ή χολλιγουντιανή ταινία, ό μοντερνισμός που τή διαδέχτηκε έπιχειρεί να τό θάψει, κι ό ρετρό απόγονός της φιλοδοξεί να χτίσει κι ένα μνημείο πάνω στον τάφο. Μνημείο αποθέωσης του ντεκόρ, της «άτμόσφαιρας», των έντυπώσεων ιστορικότητας και μαζί λατρείας του βρώμικου, του χαμηλού και του αίσχρου και υίοθέτησης μιάς κατά βάθος φασιστικής εικόνας της άγροτιάς και του προλεταριάτου. (Τό οικογενειακό δείπνο του 1900 (μέρος πρώτο), του Μπ. Μπερτολούτσι).

Μιά ένδεχόμενη λύση στο αδιέξοδο του «μοντέρνου» κινηματογράφου φαίνεται να βρίσκεται στή συστηματική έπεξεργασία των στοιχείων του ιστορικού διάκοσμου (ντύσιμο, έκφραση, κινήσεις, κοινωνική συμπεριφορά) με τρόπο που μεταθέτει τό κέντρο της αναπαράστασης, αποσπώντας τό από την άγκαλιά του μύθου και την φυλακή της κλασικής σκηνής, και συνάμα σημαδεύοντας τό όδρομο για μιά «άλλη» σκηνή, αυτήν της ταξικής πάλης, της Ιστορίας. (Η γή της έπαγγελίας, του Άντρέ Βάιντα).



τελικά κάτι κοινό σε όλες τις προσπάθειες, πέρα βέβαια από το στόχο τους, αυτό είναι ή κοινή τους ανάγκη αναφοράς στη δουλειά των μεγάλων υλιστών προδρόμων τους: του Μπρέχτ, του Βερτώφ, του Αϊζενστάιν²⁴.

Μέσα στην όλη αυτή προσπάθεια παραγωγής μιās Άλλης ιστορικότητας όριακή θέση κατέχει ή δουλειά των Στράουμπ/Υγιέ. πού είχαμε την τύχη νά δοῦμε συγκεντρωμένη τήν άνοιξη στην Άθήνα (Έβδομάδα προβολών οργανωμένη από τόν Σ.Κ. '77). Στη δουλειά αυτή, και ειδικά στα υποδειγματικά *Μαθήματα Ιστορίας* (άλλά και στην *Είσαγωγή*, τό *Φορτίσι/Σκυλιά*), παρακολουθοῦμε τήν έπεξεργασία μιās πολύ άποτελεσματικής επαναστατικής *πρακτικής*, πού αναλαμβάνει νά δράσει πάνω στην κλασική αναπαράσταση τής ιστορίας πετυχαίνοντας τά έξής άποτελέσματα:

1. ό κλασικός λόγος προσβάλλεται στά πιά εύαισθητά του σημεία: τά σημεία σύμπλεξης του, πού στηρίζουν τήν παραδοσιακή του ένότητα και τού έπιτρέπουν νά γλιστρᾶ πάνω στην έπιφάνεια των κειμένων του χάρη σ' ένα καλομονταρισμένο μετωπιαίο παιχνίδι βλεμμάτων και πόθων.

2. ή άπο-σύμπλεξη αυτή, ή άπο-συναρμολόγηση του παραδοσιακού θεάματος - άφηγήματος παραλύει τό μηχανισμό παραγωγής έντυπώσεων πραγματικότητας, ιστορικότητας, κ.λπ.²⁵ και, παράλληλα, άνοίγει στην καρδιά μιās άλλοτε πανίσχυρης υλοποιητικής λειτουργίας πολυάριθμα χάσματα.

3. αυτά τά σημεία προσβολής γίνονται κέντρα διάχυσης μιās υλικής έτερογένειας, πού αυλακώνει μέσα στό χώρο και τό χρόνο τό σώμα τής ταινίας και κάνει, έπιτέλους, δυνατή τήν έγγραφη πάνω στό σώμα αυτό μιās σχέσης με τήν ιστορία πού νά μήν έλέγχεται από τήν άστική ιδεολογία.

Άν τήν δοῦμε από πιά κοντά, ή πρακτική αυτή των Στράουμπ/Υγιέ είναι *πρακτική σχισίματος*, άπόσχισης, άποκόλλησης ενός Άλλου κινηματογράφου μέσα από τά σπλάγχνα του Ίδιου²⁶, και βασανιστικής παραμονής του Άλλου δίπλα στό Ίδιο, σε μιιά πιστή έφαρμογή τής άρχής τής λενινιστικής διαλεκτικής, όπου τό Ένα σχίζεται σε Δύο, Δύο, πού δέν είναι πιά δυνατό νά αναχθούν σ' αυτό τό Ένα.

Η πρακτική αυτή του σχισίματος προσβάλλει πρώτα - πρώτα τό βλέμμα πού άπαιτείται για τήν άνάγνωση τής ταινίας. Άς πάρουμε τά «περίεργα» αυτά κομμάτια των *Μαθημάτων Ιστορίας*: τίς περιπλανήσεις με τό αυτοκίνητο στη Ρώμη. Έμεις, ό παραδοσιακός θεατής, βρισκόμαστε καθισμένοι στό πίσω κάθισμα κι ό αντιπρόσωπός μας στην ταινία, ό «ήρωας», τό «δρών πρόσωπο», μάς οδηγεί χωρίς ποτέ νά βλέπουμε τό πρόσωπό του. Μά ούτε και τή Ρώμη μπορούμε νά δοῦμε άνετα και νά τήν άπολαύσουμε, καθώς τό μόνο, κάπως άνοιχτό πέραςμα για τό βλέμμα μας βρίσκεται στην άβολη θέση τής σκεπής του αυτοκινήτου. Τήν ίδια στιγμή, κατευθείαν μπροστά μας, στό κέντρο τής εικόνας, στόν γεωμετρικό πόλο έλξης των βλεμμάτων μας, συναντάμε έναν καθρέφτη, τό καθρεφτάκι του αυτοκινήτου, και μέσα σ' αυτόν βυθίζομαστε σε δύο μάτια πού, δίχως πρόσωπο, χαράζουν τή διαδρομή μας. Δύο λοιπόν δυνατά βλέμματα έδώ: τό ένα προς τήν έκτός πεδίου ιστορική σκηνή, τίς ρωμαϊκές συνοικίες, άβολο και μή - άπολαυστικό για τόν παραδοσιακό θεατή, τό άλλο προς τό φανταστικό βάθος του καθρέφτη, προς τήν ταύτιση τής ματιάς πού βλέπει με μιάν άλλη πού βλέπεται, ξεγυμνωμένη από κάθε στολίδι άφαίρεση του ναρκισσιστικού μηχανισμού τής κλασικής άπόλαυσης του θεάματος. Δύο λοιπόν βλέμματα, ή μάλλον κανένα: άγκύλωση του ματιού, άρνησή του νά δει ό,τιδήποτε, και άδημονία... Τό

24. Στο σοβιετικό μοντέλο τής «κλασικής» περιόδου υπάρχει ήδη έγγεγραμμένη μιιά άλλη σχέση με τήν ιστορία, κάτι πού άναμφισβήτητα σχετίζεται με τίς ιστορικές συνθήκες γέννησης του κινηματογράφου αυτού (προλεταριακή επανάσταση, περίοδος οικοδόμησης σοσιαλισμού). Θά ήταν χρήσιμο νά αναλυθεί αυτή ή διαφορετική σοβιετική άπάντηση στο πρόβλημα τής αναπαράστασης τής ιστορίας, σε σχέση με τίς λύσεις πού δόθηκαν. Αντίστοιχα, μέσα στο κλασικό μοντέλο καθώς και με εκείνην του σύγχρονου σοβιετικού κινηματογράφου.

25. Αυτή ή παράληψη του κυρίαρχου μέχρι σήμερα μηχανισμού (ψευδο)άναγνωσης τής κινηματογραφικής δουλειάς άγανακτάει, πιστεύουμε, στην άμνηστία του έθισμένου θεατή, αλλά και στην άστερική άπόρριψη από τήν κυρίαρχη κριτική τής «Έβδομάδας Στράουμπ / Υγιέ».

26. Αυτή ή εικόνα του σχισίματος δέ λείπει από καμιά σχεδόν άνάγνωση τής δουλειάς των Στράουμπ / Υγιέ. Βλέπε για παράδειγμα τήν παρουσία αυτού του «έξ» στην παραδειγματική σειρά «έξορία έξοστρακισμός, έξέγερση, έξάρθρωση», στην άνάγνωση του Νίκου Σαθάτη, κι ακόμη τό «χωρισμό στα δύο τής αφήγησης», πού διαπιστώνει ό Λουί Σεγκέν στο κείμενό του Η ιστορία, ή οικογένεια, τό μυθιστόρημα (Σ.Κ. '77 τ. 12).



Αυτή ή «άλλη» σκηνή, όπου ή ιστορία δέν θά είναι πιά ζήτημα έντυπώσεων ιστορικότητας, είναι δυνατό - χάρη σε μιιά έπιπονη, άντιπατική και διαρκώς αυτοσυναιρούμενη πρακτική - νά καταδηλωθεί μέσα και δίπλα στην κλασική σκηνή. Αυτό τό σχίσμο σε δύο τής αναπαράστασης οδηγεί τό θεατή, αντί νά άπολαμβάνει μιιά κάποια «ιστορική» στιγμή, νά διαβάσει τήν ιστορία μέσα στην ταινία και μέσα από τή σωστή άνάγνωση τής σχέσης τής ταινίας με τήν ιστορία. (Μέρες του '36, του Θ. Άγγελόπουλου).

Η πολύ στενή σχέση πού υπάρχει άνάμεσα στην κινηματογραφική αναπαράσταση τής ιστορίας, στο μοντέλο παραγωγής του θεάματος πού ακολουθείται, και στην ιδεολογία πού δίνει κίνηση στο θέαμα κι άντλεί τά ώφέλη της από αυτό, άποδεικνύεται άμέσως από μιιά πρόχειρη έξέταση τής σοβιετικής ιστορικής ταινίας. Έκεί, ή άνάδυση μιās άνέκαθεν κυριαρχούμενης ιδεολογίας κι ενός καινούριου κινηματογράφου, ζωντανής σύγκρουσης του υλισμού με τόν ιδεαλισμό, στηρίζουν μιιά καινούρια έννοια τής «ιστορικότητας» (πού ή ιδιαιτερότητά της, δίχως συνέχεια καθώς φαίνεται, μένει ν' αναλυθεί). - Άπ' τόν Όκτώβρη, του Σ.Μ. Αϊζενστάιν: πυροβολισμοί και πανικός στο Πέτρογκραντ, τόν Ιούλη του 1917.



αυτοζήνητο μετασηματίζεται σε μία συμβολική παγίδα θανάτου για το δλέμμα του παραδοσιακού θεατή, σ' ένα κινούμενο φέρετρο που περιφέρει τελετουργικά μέσα στο λαβύρινθο των ιστορικών σημειώνοντων (αρχιτεκτονική των παλιών κτιρίων, εργατικές, μικροαστικές και μεγαλοαστικές συνοικίες) ένα μάτι που προτιμά να τυφλωθεί παρά να σχιστεί στα δύο.

Η πρακτική αυτή του σχίσματος του δλέμματος του θεατή ολοκληρώνεται στις «συνεντεύξεις» του νεαρού με τους Ρωμαίους: είναι αδύνατο να υπάρξει στο πλαίσιο του κλασικού κινηματογράφου ένα μάτι για να «δει» αυτά τα πλάνα. Όμοια όπως πριν, η κίνηση της μηχανής κι η σύνθεση του πλάνου αναγκάζουν το δλέμμα να σχιστεί στα δύο: το ένα να μείνει ταυτισμένο με τον συμπλέκτη της ταινίας, που παίρνει τις συνεντεύξεις, και το άλλο ν' αρχίσει σιγά - σιγά να διαδάζει τη ρωμαϊκή ιστορία με βάση τον μισοκλιτικό λόγο που εκφέρουν οι ρωμαίοι²⁷.

Στις «συνεντεύξεις» αυτές ακριβώς το σχίσμο επεκτείνεται στο υποκείμενο του λόγου μέσα στην ταινία. Όπως δεν είναι δυνατό να υπάρξει ένα υποκείμενο μονάχα που στην ερώτηση «ποιός βλέπει;» ν' απαντήσει «εγώ», έτσι δεν είναι πιά δυνατό ν' απαντηθεί από ένα υποκείμενο κι η ερώτηση «ποιός μιλάει;» Η ενότητα αυτή καταστρέφεται ήδη από το σωματικό επίπεδο, με την εισβολή των αποθνήσκοντων από την κλασική εκφορά του λόγου στοιχείων: του κόπου, της δυσκολίας, της προσφοράς, του σφάλματος. Αλλά και στο επίπεδο της διατύπωσης και του διατυπωμένου (énonciation - énoncé) το παιχνίδι των υποκειμένων του λόγου: Στράουμπ/Υγιέ - Μπρέζτ - Ρωμαίος 1 - Ρωμαίος 2 - Ρωμαίος 3 - σιωπές και απαγγελία ενός σχολικού μαθήματος ιστορίας από το νεαρό, δεν είναι πιά δυνατό να αναχθεί στην κλασική ενότητα του Υποκειμένου του ζειμένου του Λόγου Του. Το ότι μέσα από αυτήν την πολλαπλότητα των υποκειμένων και των λόγων αφήνεται να αναδυθεί η ριζική αντίθεση των δύο δυνατών σήμερα, λόγων πάνω στην ιστορία, του κυρίαρχου της αστικής τάξης (Σχολική Ιστορία) εκείνου που επιδιώκει να τον ανατρέψει, (Μπρέζτ/Μάρξ), είναι κάτι που ξεπηδά αυθόρμητα μέσα από το σχίσμο του κλασικού λόγου.

Αυτό ακριβώς το σχίσμο του υποκειμένου των λόγων και των δλεμμάτων της ταινίας, του κύριου δηλαδή συμπλέκτη (embrayeur) του παραδοσιακού κινηματογράφου, είναι που μπλοκάρει το μετωπικό ξεδίπλωμα της αναπαράστασης και την παραγωγή των εντυπώσεων που την συνοδεύουν συνήθως. Από που απλώνεται τώρα είναι το ίδιο το χάσμα: μπορούμε έτσι να ξαναξετάσουμε τα μεγάλα τραδέλινα μέσα στη Ρώμη και να παρακολουθήσουμε πώς (αναδρομικά, αφού έχει ήδη απο-συναρμολογηθεί ο κλασικός λόγος) χτίζουν με άλλεπάλληλες έρεογενείς «φέτες», έναν άλλο χώρο κι έναν Άλλο χρόνο. Ένα πολυεπίπεδο σύμπαν σημειώνοντων απλώνεται μπροστά μας, όπου ξετυλίγεται ένα λεπτούφασμένο παιχνίδι των υποκειμένων με τα αντικείμενα και τα κατηγορήματά τους: του εδώ με το εκεί, του πάνω με το κάτω, του μπρός με το πίσω, του μέσα με το έξω, του «αδειου» με το «γεμάτο» (από αποψη νοήματος). Η Άλλη ιστοριζότητα των Μαθημάτων Ιστορίας στηρίζεται ακριβώς σ' αυτό το κομμάτισμα του χώρου καθώς και στο σχίσμο στα δύο του παντοδύναμου (ιστορικού) ενεστώτα της (μετωπικής) παρουσίας: προκύπτει ένα παρελθόν (ή αρχαία Ρώμη κι οι τάξιζοί της αγώνες) κι ένα μέλλον (ή μέλλοντική ιστορική σκηνή, έτσι όπως καταδηλώνεται για μία στιγμή από τη σφύζουσα από ζωντάνια «φύση» του χειμάθρου δίπλα στο νερόμυλο - στη συζήτηση με τον αγρότη - στρατιώτη).

Άλλη ιστοριζότητα λοιπόν, Άλλος κινηματογράφος, Άλλη σχέση με την ιστορία: να τά πρώτα και βασικά μας εύρηματα από ένα Μάθημα Ιστορίας (και Κινηματογράφου) με τους Στράουμπ/Υγιέ που είχαμε την τύχη να παρακολουθήσουμε.

Μανόλης Κούκιος



Υπάρχουν περιπτώσεις δουλειάς που, ενώ εγγράφονται στο πλαίσιο του κλασικού είδους, την ίδια στιγμή παίζουν με τρόπο ανεπιπρόεπτο με τα κωδικοποιημένα στοιχεία και τους μηχανισμούς τους. Και από τη στιγμή που διαταράσσεται η κλασική ισορροπία ανάμεσα στη μάσκα και το πρόσωπο, το κοστούμι και το σώμα, το περιτό στολίδι του ντεκόρ και το δομικό συστατικό της αφήγησης, ή λεία επίφανα της «ιστορικότητας» σημαδεύεται μ' ένα ρήγμα... (Ο Λουδοβίκος 14ος, του P. Ροσελίνι)

Η υλιστική και διαλεκτική στραομπική πρακτική του «σχίσματος», όπως αποδεικνύεται, επεκτείνεται σε όλα τα επίπεδα οργάνωσης της σημαίνουσας ύλης της ταινίας: εικόνες φύσης / εικόνες πολιτισμού, ερωτήματα / απαντήσεις, αφήγητης / αφήγηση, μύθος / ιστορία, ντύσιμο / σώμα, γλώσσα / διάλεκτος, παρόν / παρελθόν, εδώ / εκεί. Αποτελεί λοιπόν μία ιδιαίτερη, όριακή στιγμή στην όλη προσπάθεια της σημερινής πρωτοπορείας για μία αναθεώρηση της σχέσης κινηματογράφου / ιστορίας (Μαθήματα Ιστορίας, των Z.M. Στράουμπ - Ντανιέλ Υγιέ)



27. Σηματοδότηση ενός επιπλέον προέξοντος, τη χρήση του πάγκου και του τραπέζιου, οι συνδυασμοί με το ντύσιμο των προσώπων, για το σχίσμο ενός περίπλοκου παιχνιδιού δλεμμάτων, θέσεων και λόγων. Ας σταθούμε και για μία στιγμή σ' αυτό το περίγυρο ποτήρι ζόζζινο κρασί που όριζοται στο τραπέζι ανάμεσα στον νεαρό και τον ρωμαίο τραπέζιτη: πέρα από το να δηλώνει την αποκατάσταση μιάς σχέσης ανάμεσα στους δύο, αποτελεί (σαν εισβολή ενός χρώματος που λείπει) τό ύγνωσ του σχίσματος του δλέμματος του θεατή και σημαδεύει (σαν παρουσία του αίματος στην αναπαροστατική σκηνή) την έπιαξη μιάς πληγής πάνω στο σώμα του κλασικού κειμένου.

Καί ένα γράμμα...

Μέ την πρώτη ματιά παρατηρούμε ότι το γράμμα του κ. Σφυρη είναι κομμένο στα δύο. Στο πρώτο μέρος προσπαθεί να «άρθρώσει» μία κριτική σέ χλιαρό πάντως τόνο, μία κριτική πού μέσα της μέ δυσκολία διακρίνουμε όρισμένες θέσεις. Τό μέρος αυτό ακολουθείται και κλείνει μία ύδριστική παράγραφος πού δίνει και τό μέτρο της προχειρότητας και της φτώχειας του πρώτου. Οί θρισιές του τέλους δέ μάς άφορούν (είναι πρόβλημα σύνταξης). Πιστεύουμε όμως γι' αυτές, ότι έχουνε σχετικό ενδιαφέρον μόνο για τόν ίδιο, σημείο τό όποιο θά έννοήσει στό τέλος του γράμματός μας.

Μιλήσαμε προηγουμένως για προχειρότητα και φτώχεια. Πιστεύουμε ότι ο ίδιος συνειδητοποίησε τήν άποτυχία του καταφεύγοντας στό είδος εκείνο της «κριτικής» πού είναι τό θρίσιμο (είσαστε φασίστες). Καί τό ότι ή παρέμβαση του έχει, τουλάχιστον, άποτύχει, είναι ένα γεγονός φανερό. Αυτή όμως ή άποτυχία θά γίνει για μάς έδω άφετηρία μερικων σκέψεων για τήν έρμηνεία και τό ξεπέρασμά της.

Η γνώμη μας είναι ότι έκανε άπλούστατα (!) τήν επικριτική του παρέμβαση ένάντια στό περιοδικό άντικείμενο του γράμματός του, αντί τό ίδιο του τό γράμμα να τό κάνει «άντικείμενο πάλης, κριτικής, μετασχηματισμού» (Μπονιτσέο). Έάν δηλαδή αυτό τό τελευταίο έκανε μέ συνέπεια, δηλαδή εάν τίς ίδιες του τίς ιδέες τίς υπέβαλλε μέσα στό γράμμα του σέ συνεχή έπεξεργασία και κριτική, πιστεύουμε ότι τότε μόνο θά έδινε λαθή για συζήτηση.

Μιλήσαμε για έπεξεργασία ιδεών. Θά μάς ρωτήσει

τί έννοούμε. Καί θά του δόσουμε ένα παράδειγμα: γράφει, ποιό είναι τό ενδιαφέρον σκηνοθετών πού δέν παίζονται στην Ελλάδα, αντί, σωστότερα, ο ίδιος να άναρωτηθεί (κριτικά) γιατί αυτοί οί σκηνοθέτες δέν παίζονται στην Ελλάδα. Έρώτηση πού τελικά είναι πολιτική και πού, αν και λογική, άπωθείται από τόν κ. Σφυρη μέ συνέπεια να άδυνατεί να καταλάβει πός τί ή παρουσίαση της κινηματογραφικής τους πραχτικής από τό περιοδικό. Έτσι μέ τόν τρόπο πού προτείνουμε, θά μπορούσε ή παρέμβασή του να είχε αξιόλογα άποτελέσματα πρώτα άπ' όλα για τόν ίδιο, αλλά και για τούς άναγνώστες. Μέ τήν άπόφασή του, όμως, να γράφει κάτι, μπήκαν μπροστά του άθελά του προβλήματα της ύλιστικής έπεξεργασίας του κριτικού κειμένου. Προβλήματα καυτά και ύπαρκτά πού εκείνος δέν τά πονηρεύτηκε. Προβλήματα πού μάλλον ψιλά γράμματα είναι για τόν κ. Σφυρη.

Έμεις τελειώνοντας του προτείνουμε να διαβάσει τήν έξαιρετική (κατά τή γνώμη μας) κριτική της *Οικογενειακής Συνομοσίας* στό τ. 12. Καλοπροαίρετα έλπίζουμε ότι τουλάχιστον θά του γεννήσει τήν περιέργεια να μάθει κάτι από μία νέα έπιστήμη: τήν ψυχάνάλυση του Φρόυντ. Η έπαφή του μέ αυτήν (και τόν ύλισμό) θά τόν βοηθήσει να έννοήσει πόσο έχει προχωρήσει ή κινηματογραφική κριτική στον καιρό μας. Θά του μάθει επίσης και κάτι για τόν έαυτό του σέ συνάρτηση μέ τό ύδριστικό του γράμμα. Λίγη άυτογνωσία δέ βλάπτει. Τό έπίπεδο της έπιστολής του τήν επιβάλλει.

Μηνάς ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ
Κώστας ΠΟΛΥΚΡΕΤΗΣ
φοιτητές ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗΣ ΘΕΣ/ΚΗΣ
Σκεπαστου 10, 40 Έκκλημαές

Γραφτείτε συνδρομητές στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

Όνοματεπώνυμο
Διεύθυνση
Τηλέφωνο

Στέλνω..... δρχ. - για συνδρομή στον «Σ.Κ.»
- για ανανέωση της συνδρομής

Η συνδρομή να αρχίζει από τό τεύχος...

Παρακαλώ να μου σταλεί ή ειδική έκδοση «Οί ταινίες των STRAUB/HUILLET».

Έτήσια συνδρομή (6 τεύχη): έσωτερικού 350 δρχ. έξωτ. 20 δολ.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78» Υπατίας 5, τ.τ 118.

Τηλεφωνείστε στό νούμερο 32.24.131 και θά έχετε τό τεύχος σπίτι σας.

**ΦΙΛΟΙ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΜΗ ΧΑΣΕΤΕ ΑΥΤΕΣ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ!**

ΕΠΑΡΧΙΑ ΧΑΡΛΑΝ Η.Π.Α.

* HARLAN COUNTY U.S.A. *
Βραβείον ΟΣΚΑΡ ΚΑΛΙΤΕΡΟΥ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ 1977

ΠΑΤΕΡΑΣ ΑΦΕΝΤΗΣ * PADRE PADRONE *

Τῶν Ἀδελφῶν ΤΑΒΙΑΝΙ * Α' ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ 1977

ΡΑΣΟΜΟΝ * RASHOMON *

τῶν ΑΚΙΡΑ ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

ΤΟ ΠΕΤΡΙΝΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ

Τό ἀξέχατο Ρωσικό Ἀριστούργημα

Ο ΓΑΜΟΣ

* THE WEDDING *

τῶν
ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

Ἡ βραβευμένη Πολωνική ταινία
ΝΥΧΤΕΣ ΚΑΙ ΜΕΡΕΣ Α' Βραβείον
φεστιβάλ Βερολίνου
* NIGHTS AND DAYS * τῶν ΓΕΡΤΖΥ ΑΝΤΚΣΑΚ

ΕΝΑΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΦΙΛΟΣ

τῶν ΒΙΜ ΒΙΝΤΕΡΕ * Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ 1977

ΑΝΑΤΑΣΗ τῶν ΛΑΡΙΣΣΑ ΤΣΕΠΙΤΚΟ

* THE ASCENT *

Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΟΣΧΑΣ

ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΑΓΑΠΗΣ

* LA DANTELLIERE *

τῶν ΚΛΩΤ ΓΚΟΡΕΤΑ

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ΤΗΣ

* UNE FEMME A SA FENETRE *

τῶν ΠΙΕΡ ΓΚΡΑΝΙΕ ΝΤΕΦΕΡ • Μέ τήν ΡΟΜΥΣΝΑΪΝΤΕΡ

dialectiques

Revue trimestrielle

No 21: ANTHROPOLOGIE TOUS TERRAINS

L' idéologie - supplement au voyage?

par M. Abeles, J. Copans, M. Godelier, M. Augé, M. Izard.

Ici c'est comme ailleurs

par G. Althage/M. Abeles, H. Giordan

Les femmes, les esclaves, les cadets et les autres: le partage des classes
par P. Bonte, P-P. Rey, E. Terray, Cl. Meillassoux

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

1 an 4 Numéros 80F

2 ans 8 Numéros 140F

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

ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Κινηματογράφος Τέχνης

Καί φέτος...

- Σπάνιες κλασικές ταινίες
- Καινούριοι δημιουργοί
- Ἀφιερώματα σέ σκηνοθέτες καί ἔθνικούς κινηματογράφους

OS D S T S

Robert Kramer
ICE

Vassili Choukchine
ΚΟΚΚΙΝΗ ΣΗΜΥΔΑ

Gleb Panfilov
ΖΗΤΩ ΤΟ ΛΟΓΟ

Carlos Saura
Η ANNA ΚΑΙ ΟΙ ΛΥΚΟΙ

Victor Erice
ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΜΕΛΙΣΙΟΥ

Marta Meszaros
ΤΑΞΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Istvan Dardaï
ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

Zsolt Kezdi — Kovacs
ΟΤΑΝ ΓΥΡΙΣΕΙ Ο ΖΟΖΕΦ

Judith Elek
ΜΙΑ ΑΠΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Yussef Chahine
Η ΓΗ

Satyajit Ray
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Kristof Zanussi
ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ

Rainer Werner Fassbinder
Ο ΦΟΒΟΣ ΤΡΩΕΙ ΤΑ ΣΩΘΙΚΑ

Werner Herzog
ΑΓΚΙΡΕ, Η ΜΑΣΤΙΓΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ

Bernardo Bertolucci
ΑΡΓΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ

Pier-Paolo Pasolini
ACCATONE

Federico Fellini
ΟΙ ΒΙΤΕΛΟΝΙ



ΣΠΕΝΤΖΟΣ ΦΙΛΜ

* ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 96 * ΤΗΛ. 36.20.957 *

**ΕΓΚΛΗΜΑ
ΣΤΟ ΝΕΙΛΟ**
MURDER ON THE NILE
της ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ

Μεγάλες παραγωγές
?Εκλεκτές ταινίες
Τρανταχτά «Όνόματα»

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΚΥΝΗΓΟΣ
THE DEEP HUNTER
ΡΟΜΠΕΡΤ ΝΤΕ ΝΙΡΟ *

ΑΓΡΙΑ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗ
του ΣΑΜ CONVOY
ΑΛΙ ΜΑΚ ΓΚΡΩ * ΚΡΙΣ ΚΡΙΣΤΟΦΕΡΣΟΝ

**Η ΓΥΝΑΙΚΑ
ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ**
DONNA DELLA DOMENICA
του ΛΟΥΙΤΣΙ ΚΟΜΕΝΤΣΙΝΙ
ΜΑΡ. ΜΑΣΤΡΟΓΙΑΝΝΙ * ΖΑΚΑΙΝ ΜΠΙΣΣΕ

**ΤΡΕΛΛΟΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ
ΑΠΙΘΑΝΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ**
του ΠΗΤΕΡ ΝΙΚΕΛΟΔΕΟΝ
ΡΑΪΑΝ Ο' ΝΗΛ * ΜΠΑΡΤ ΡΕΪΝΟΛΑΝΤΣ

**Ο ΑΣΗΜΕΝΙΟΣ
ΚΟΝΔΟΡΑΣ**
THE SILVER BEAR
ΜΑΪΚΑ ΚΑΙΗΝ * ΣΥΜΠΙΛ ΣΕΠΕΡΝΤ

**ΤΟ ΑΓΓΙΓΜΑ
ΤΗΣ ΜΕΔΟΥΣΑΣ**
THE MEDUSA TOUCH
ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΜΠΑΡΤΟΝ * ΛΙΝΟ ΒΕΝΤΟΥΡΑ

**ΚΥΝΗΓΗΜΕΝΟ ΑΓΡΙΜΙ
ΤΗΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥ**
THE DRIVER
ΡΑΪΑΝ Ο' ΝΗΛ * ΙΖΑΜΠΕΛ ΑΝΤΖΑΝΙ

**ΑΚΡΩΤΗΡΙΟ ΚΕΝΝΕΝΤΥ
ΩΡΑ ΜΗΔΕΝ**
CAPRICORN ONE
ΕΛΛΙΟΤ ΓΚΟΥΛΑΝΤ * ΤΕΛΛΥ ΣΑΒΑΛΛΑΣ

**ΩΡΑΙΟΣ... ΣΚΛΗΡΟΣ
ΚΙ' ΑΝΗΘΙΚΟΣ**
MORT D' UN POURRI
ΑΛΑΪΝ ΝΤΕΛΟΝ * ΟΡΝΕΛΛΑ ΜΟΥΤΙ

**ΠΡΟΦΗΤΕΙΑ ΕΝΟΣ
ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ**
του ΚΛΩΝΤ ΣΑΜΠΡΟΛ
ΦΡΑΝΚΟ ΝΕΡΟ * ΣΤΕΦ. ΣΑΝΤΡΕΛΛΙ

* ΟΛΕΣ *
ΕΓΧΡΟΜΕΣ

ΚΕΝΕΝΤΥ '95'

cahiers du CINEMA

No 281: Programmation du regard

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma.
I. L' image, par Claude Baiblé

A propos de cet «Obscur objet du désir»

J.-P. Oudart: Un homme, une femme et quelques bêtes

Critiques

Pascal Bonitzer: Le secret du placard (*Les enfants du placard*)

Pascal Kané: Nouvelles de l'anti-rétro (*Une journée particulière*)

Serge Toubiana: Social-dépression (*Dernière sortie avant Roissy*)

J.-P. Oudart: Le routier et le routard (*Dernière sortie avant Roissy*)

J.-C. Biette: Revoir Wichita

Lettre aux «Cahiers» sur la question juive au cinéma, par L. Bloch.

No 282: Programmation du regard

Pour une nouvelle approche de l'enseignement de la technique du cinéma.
I. L' image (suite), par Cl. Baiblé

Le cinéma Italien en question

Pascal Kané: Les fils ne valent pas les pères

Danièle Dubroux: Lait caillé (*Padre padrone*)

Critiques

Jean Narboni: Traquenards (*L'ami américain*)

J.-C. Biette: Imaginez deux enfants (*Gloria*)

Serge Daney: Le cinéphile à la voix forte (*Annie Hall*)

Serge Toubiana: Bernard, Pierre, Anne et les autres (*Des enfants gâtés*)

Cinéma Français (3)

Entretien avec Paul VECCHIALI

Serge Le Peron: La Bête humaine (*La machine*)

Petit Journal, Festivals

NOM Prénom

ADRESSE Code Postal

POUR 12 NUMEROS:

FRANCE: 118F ETRANGER: 128F

Etudiants, Ciné-Club, Libraires: FRANCE: 104F, ETRANGER: 112F

POUR 24 NUMEROS:

FRANCE: 230F ETRANGER: 250F

Etudiants, Ciné-Club, Libraires: FRANCE: 200F, ETRANGER: 220F

BULLETIN
D' ABONNEMENT
A nous retourner

9, passage de la Boule-Blanche

Paris 75012

Digitized and archived issue of "Synchronos Kinimatografos" by http://dlab.phs.uoa.gr/angolakis/1973"

Η ΑΥΓΗ
κάθε πρωί
• ζωντανή ενημέρωση
• αξιόπιστη έρευνα • ελεύθερη κριτική

Η ΑΥΓΗ
κάθε Κυριακή
16 σελίδες
• με πλούσιο περιεχόμενο
• με νέο έπιτελείο συνεργατών

Η ΑΥΓΗ
στην πρώτη γραμμή της πάλης
για τη δημοκρατία και την ανεξαρτησία
της χώρας
για την ενότητα και την ανανέωση
του κομμουνιστικού κινήματος

**αγοράζετε
διαδίδετε
την
ΑΥΓΗ**

TXT
«aux colères errantes»
ΚΗΛΕΒΝΙΚΟΝ
ΜΑΪΑΚΟVSKI (INEDITS)
«retour du fascisme?»
[sur le Berufsverbot.]
par R. Kühn / H. Hulsmann

daniel dezeuze : dessins
ph. boutibonnes / d. busto /
h. champroux / cath. & ch. prigent /
j.-m. fouratier / j.-p. verheggen :
textes et notes

n° 9 CHRISTIAN BOURBOIS EDITEUR 3

TXT Abonnements (4 numéros)
France 80 F - Etranger 85 F - Soutien 150 F
Versements à effectuer au compte des éditions Ch. Bourgeois, 8, rue Garancière, Paris-6

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ
μηνιαία επιθεώρηση

**Κυκλοφορεί
Στα περίπτερα και τα βιβλιοπωλεία**

Τό γραφείον

Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Καί γι' αὐτή τή χρονιά δά δώση· κάτι ξεχωριστό:

ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
Ο ΛΟΓΟΣ



ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ
ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ-Ι
ΚΑΛΗΜΕΡΑ ΠΑΙΔΙΑ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ-Ι
Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ



ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ-Ι
ΟΙ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ-Ι
ΕΤΣΙ ΔΕΘΗΚΕ Τ' ΑΤΣΑΛΙ
'Από τό βιβλίο του
ΝΙΚΟΛΑ·Ι· ΟΣΤΡΟΦΣΚΙ

ΜΑΡΚ ΝΤΟΝΣΚΟ-Ι
ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ



Η ΠΡΩΤΗ ΦΙΛΑΝΔΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑ
ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΡΑΟΥΝΙ ΜΟΛΜΠΕΡΓΚ

ΓΙΑΝ ΧΑΛΝΤΟΦ
**Ο,ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑΙΟ
ΠΕΘΑΙΝΕΙ ΝΩΡΙΣ**
Α' ΧΡΥΣΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΟΥΗΔΙΚΗΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΚΙΝΗΦΟΥ

**Η ΓΗ ΕΙΝΑΙ ΤΟ
ΑΜΑΡΤΩΛΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**
Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΛΟΥΚΑΡΝΟ

ΜΑΡΙΟ ΚΙΡΧΝΕΡ
Ο ΗΛΙΟΣ ΓΕΛΛΕΙ ΚΟΚΚΙΝΑ

Α' ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΡΗΣ ΞΕΝΗΣ
ΤΑΙΝΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ
ΕΛΛΑΔΑΣ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΟΝΙΚΗΣ

ΛΕΟΝΙΝΤ ΓΚΑ·Ι·ΝΤΑ·Ι·
**ΟΤΑΝ Η ΖΩΗ
ΕΧΕΙ ΚΕΦΙΑ**

ΜΠΑΓΚΡΑΤ ΣΙΓΚΟΥΜΠΑ
**ΧΑΤΖΑΡΑΤ
Ο ΑΠΡΟΣΚΥΝΗΤΟΣ**

archived issues
kinimatografos 1969-1973"
phs.uoa.gr/angelakis