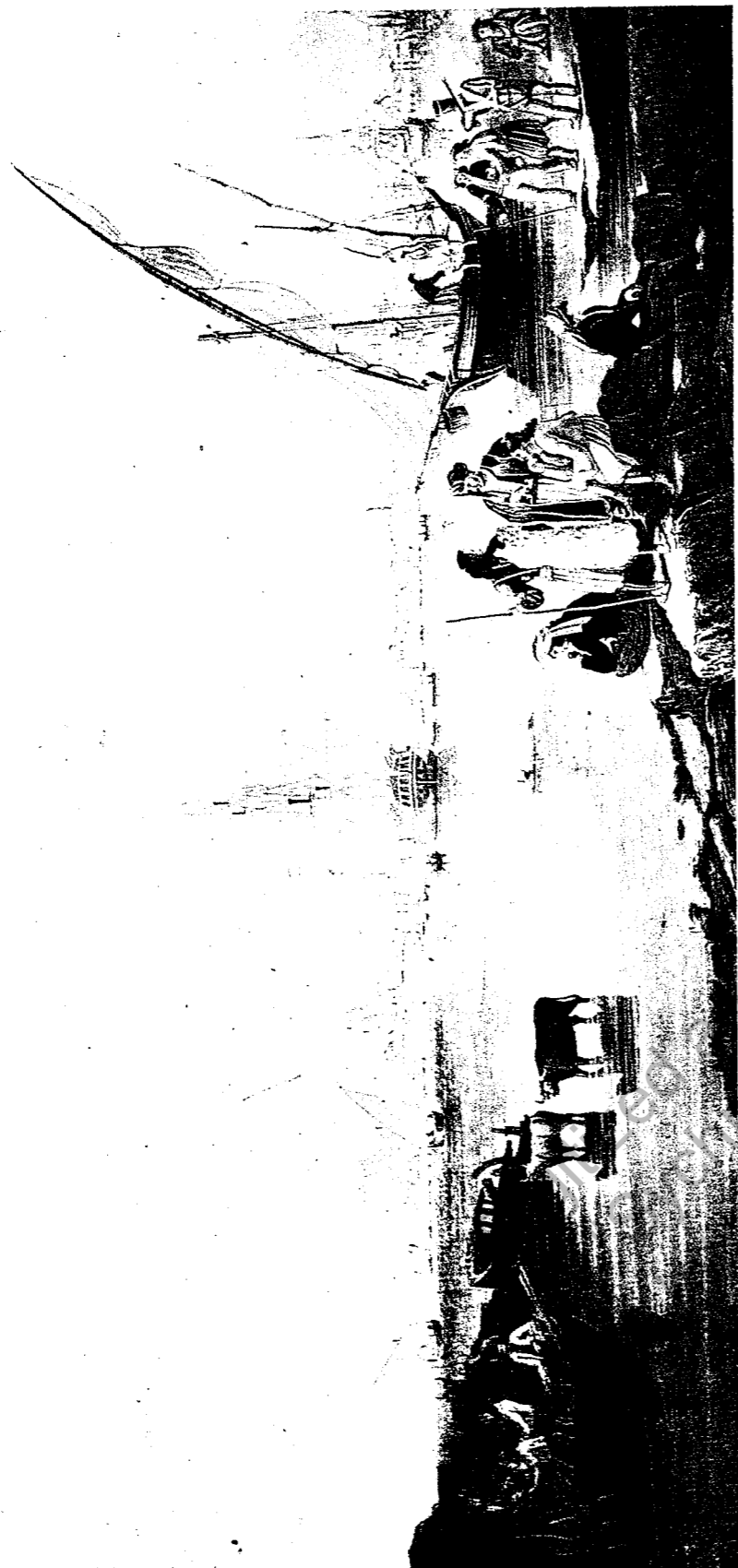


συγχρονος
κινηματογραφος '78



17/18



ΓΡΑΦΗ 1

μαης — Ιουνης 1978

ΔΙΜΗΝΙΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ

ΤΟ ΠΑΛΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΤΗΣ
ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΕΞΙ ΤΑΙΝΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΟΒΙΕΤ. ΕΝΩΣΗ

Η ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΗΜΟΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ

ΒΙΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΕΡΑΜΙΚΗ

ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΕΡΑΜΙΚΗΣ

ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ
ΤΗ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

ΘΕΑΤΡΟ ΝΟ

ΘΕΣΣΑΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: «ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΛΟΓΙΑ
ΤΟ ΚΑΝΑΜΕ ΠΡΑΞΗ»

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗ: ΠΑΝΩ ΣΤΙΣ
ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΤΗΣ

Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΔΟΜΙ-
ΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ
1950 — 1973

Ο ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

ΠΕΙΡΑΜΑΤΑ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ (ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΙΚΗ) ΚΡΙΣΗ

χρηστος βακαλοπουλος
γιωργος βεης
κωστας γουλιαμος
παναγιωτης κουβελακης
χριστοφορος λιοντακης
ραλλου μανου
νικος μουντακης
δημητρης οικονομου
νικος παναγιωτοπουλος
αριστειδης ρωμανος
νικος σβορωνος
κυριακος σφετσας
μαιρη χατζηνικολη

εξωφυλλο του δημητρη μυταρα

Έξωφυλλο: ή Ίνγκριντ Μπέργκμαν στο Ταξίδι στην Ίταλία, του Roberto Rossellini.

Μεγάλο μέρος των φωτογραφιών που χρησιμοποιήθηκαν σ' αυτό το μίνι-αφιέρωμα
στό R. Rossellini είναι από την ιδιωτική συλλογή του φίλου μας Adriano Aprà

Τά τελευταία μας τεύχη

11

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΦΡΙΤΣ ΛΑΝΓΚ
'Η Βιεννέζικη νύχτα (1), του Φρίτς Λάνγκ
Ντοκουμέντο: Λάνγκ/Μπρέχτ
Λέξεις όπως Μ. του Νίκου Λυγγοῦρη

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1976

Τά συμπτώματα μᾶς κρίσης

ΓΙΑ ΤΟ ΡΥΘΜΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

Σ.Μ. ΑΙΖΕΝΣΤΑΙΝ: «Η ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ».

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ρόντο, Υίοθεσία, Φυλλοροή,
'Ο ταξιδιζής, Οί φνγάδες του Μιζούρι.

12

ZAN-MARI ΣΤΡΑΟΥΜΠ - ΝΤΑΝΙΕΛ ΥΓΙΕ

Εισαγωγή στις ταινίες των Z-M. Σ και Ντ. Υ., του Νίκου Σαδδάτη
'Η οικογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα (1) του Louis Seguin

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

'Η 'Αλήθεια (Οικογενειακή συνομοσία), του Ν. Λυγγοῦρη
Χορογραφία του χώρου και του ματιού (Μπάσμπυ Μπέρκλυ)
του Μιχάλη Δημόπουλου
'Η άλλη 'Αμερική (Ρόμπερτ Κράμερ), του Μ. Δημόπουλου

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

1900, Μάρου Λύντον, Μαρκησία φόν Ο
Δολοφονίες διακεκομμένων
Κινηματογραφικές σχολές
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

13/14

ΝΕΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Βέντερς - Ζύμπερμπεργκ - Στράουμπ/Υγιέ)
Συνεντεύξεις, αναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Τό ἄλογο πού κλαίει, Τό πρόμ, 'Ο 'Αθῶς)

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Κινηματογράφος '76

Διμηνιαία έκδοση τῆς 'Εταιρείας
Σύγχρονος Κινηματογράφος, 'Αρ. τεύχους
17-18, 'Ιανουάριος-Μάιος 1978. Τιμή
τεύχους δρχ. 140.
Συνδρομή για ἕξι τεύχη: ἑσωτερικοῦ: δρχ.
350, ἔξωτερικοῦ: δρχ. 20

Synchronos Kinimatografos '78 Edité par la
"Société de Cinema Contemporain". No 17-
18. Special Janvier-Mai 1978. Parait six fois
par an Prix: 140 drs.

Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος 78» 'Εκδότες: 'Αν-
τώνης Καρκαγιάννης, Μιχάλης Δημόπουλος. 'Υπατίας 5, ΤΤ
118, τηλ. 3224131. 'Αρχισυντάκτης: Μιχάλης Δημόπουλος.
Σύνταξη: Δ. 'Αγραφιώτης, Χρ. Βακαλόπουλος, Μ. Κούκιος,
Ν. Λυγγοῦρης, Μ. Νικολακοπούλου, Ν. Σαββάτης. Συνεργά-
στηκαν: 'Α. 'Αγγελίδη, 'Α. 'Απρά, Φρ. 'Αλμπερά, Μ. Γρηγο-
ράτος, Κ. Θεοφιλόπουλος, Δ. Καννάς, Ν. Λάσκαρης, Φρ.
Λιάππα, Θ. Σούμας. 'Αναπαραγωγή φωτογραφιών: ΕΝΚΑ,
τηλ. 5223505. Κασέ: 'Αλεξάνδρα Δρόσου. Στοιχειοθεσία:
ΦΩΤΡΟΝ Α.Ε., Συγγρού 194, τηλ. 9515078. 'Εκτύπωση: Δ.
Τουμαζάτος, Πεταλά 19, τηλ. 254561. Κεντρική Διάθεση:
'Αθήνα, 'Υπατίας 5, τηλ. 3224131 και Βιβλ. Γκαζέτ, Σόλωνος
30, τηλ. 3609896. Θεσσαλονίκη, βιβλιοπωλείο Μ. Κοτζιά &
Σία, Τσιμισκή 78, τηλ. 279720, 268940.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειδήσεις και σχόλια	4
'Η υπόθεση Paradjanov, του François Albera	12
ΘΕΩΡΙΑ	
Οί ακόλουθες, του Michel Foucault	15
'Απόσπασμα από συνομιλία σχετικά με τῆ γλώσσα, του Martin Heidegger	27
'Υπεράσπιση του Rossellini, του André Bazin	36
'Ο Rossellini πέρα απ' τόν νεορεαλισμό, του Adriano Aprà	44
Γιά τό Ταξίδι στην 'Ιταλία, του Νίκου Σαββάτη	56
Τό μανιφέστο του Ροσσελλίνι	61
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
Συζήτηση τῆς σύνταξης του Σ.Κ. για τόν Θ. 'Αγγελόπουλο (Οί Κυνηγοί)	63
Παλιά και νέα φρούτα (Τό βαρὺ πεπόνι), του Μανόλη Κούκιου	78
Διαβρωτικό παιχνίδι; (Πέφτουν οί σφαίρες σάν τό χαλάζι...), του Θόδωρου Σούμα	82
Πρὸς τὴν μυθοπλασία (Μιά ζωὴ σέ θυμᾶμαι νὰ φεύγεις), του Χρήστου Βακαλόπουλου	85
Συζήτηση τῆς 'Αντουανέττας 'Αγγελίδη και τῆς Φρίντας Λιάππα με τούς Χρ. Βακαλόπουλο και Μ. Δημόπουλο.	
Παραλλαγές στο ἴδιο θέμα (Φωτογράμματα - Λόγος - 'Ηχος - 'Αναφορές), τῆς 'Αντουανέττας 'Αγγελίδη	99
ΞΕΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
Χωρίς κανένα λόγο; (6ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), του Χρ. Βακαλόπουλου	116
'Η ἀναπαράσταση, και ἡ τρέλα ('Εγώ, ὁ Πιέρ Ριβιέρ...), του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη	126
ΚΡΙΤΙΚΗ	
Καζανόβας, του Θόδωρου Σούμα, Τό πνεῦμα του μελισσιουῦ, του Μηνᾶ Γρηγοράτου, Ο γάμος, του Μανόλη Κούκιου.	132

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΗΡΙΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ Φ.Ο.Θ.Κ.

Δημοσιεύουμε παρακάτω το κείμενο των «κατευθυντήριων αρχών» πάνω στις όποιες δουλεύει και τις όποιες μας έστειλε ο Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου / Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης. Θεωρούμε την προσπάθεια για θεωρητική δουλειά στα πολιτιστικά τμήματα των ΑΕΙ πολύ σημαντική και έρχεται να καλύψει ένα τεράστιο κενό που έχει οδηγήσει σε σχετική αδράνεια το φοιτητικό πολιτιστικό κίνημα. Το κείμενο του Φ.Ο.Θ.Κ. άλλωστε μπορεί να αποτελέσει και την άπαρχή μιας συζήτησης γύρω από την επέμβαση των φοιτητών στο πολιτιστικό πεδίο και ειδικότερα στον κινηματογραφικό χώρο, συζήτηση που ο Σύγχρονος Κινηματογράφος θα φιλοξενούσε με εύχαρι-

στηση στις στήλες του. Από μια άλλη άποψη το παρακάτω κείμενο ενδιαφέρει ιδιαίτερα το περιοδικό, μια και οι απόψεις που εκφράζονται σ' αυτό σηματοδοτούνται κατά τη γνώμη μας από μια κοινή προβληματική και μια κοινή προσπάθεια όρισμού έννοιων όπως καλλιτεχνικό προϊόν, καλλιτεχνική πρακτική, ιδεολογικό προϊόν, κλπ, που απασχόλησαν ειδικά (και αποκλειστικά, δυστυχώς, στο παρελθόν) τον Σ.Κ. για μερικά χρόνια. Έτσι, παρά τις συμφωνίες, διαφοροποιήσεις μας ή το προχώρημα που πιστεύουμε ότι έχουμε επιχειρήσει, λειτουργώντας μαζί αλλά και μετά απ' αυτή την λίγο ως πολύ άλτουςεριανή προβληματική, δημοσιεύουμε τουτό το κείμενο, με την πρόθεση να διατυπώσουμε σκέψεις και παρατηρήσεις αργότερα.

I. Απόψεις για τα καλλιτεχνικά προϊόντα

Ο Φοιτητικός Όμιλος Θεάτρου Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης είναι ένας φοιτητικός, πολιτιστικός και πιό στενά καλλιτεχνικός όμιλος. Έτσι η πρακτική του απλώνεται στο χώρο της παραγωγής, κριτικής και παρουσίας καλλιτεχνικών προϊόντων με κύριους τομείς δραστηριότητας τον κινηματογράφο, το θέατρο, τη μουσική και τη φωτογραφία.

Οικονομικός καθορισμός

«Η ανάγκη του χρήματος είναι η αληθινή ανάγκη που παράγεται από την πολιτική οικονομία και η μοναδική ανάγκη που παράγει» (Μάρξ).
Η κριτική μας επέμβαση στο χώρο

της κουλτούρας έχει πρώτα απ' όλα ανάγκη ανάλυσης των συγκεκριμένων οικονομικών συνθηκών παραγωγής ενός καλλιτεχνικού προϊόντος που, σε τελευταία ανάλυση, καθορίζουν την ιδεολογία που (αυτό) παράγει στη σχέση με τον αναγνώστη του. (Η φράση «σε τελευταία ανάλυση» έννοει βέβαια ότι ο οικονομικός καθορισμός δεν είναι και ο μοναδικός καθορισμός).

Η καλλιτεχνική πρακτική

Το καλλιτεχνικό προϊόν ή αλλιώς, το καλλιτεχνικό κείμενο (παραδείγματα: μια κινημ/κή ταινία, ένα μυθιστόρημα, μια θεατρική παράσταση, μια φωτογραφία, ένα κονσέρτο, κλπ.) είναι το προϊόν μιας διαδικασίας παραγωγής. Αν όρισουμε ως πρακτική κάθε διαδικασία μετατροπής μιας δοσμένης

πρώτης ύλης σε ένα καθορισμένο προϊόν, μετατροπή που επιτυγχάνεται με μια καθορισμένη ανθρώπινη εργασία που χρησιμοποιεί καθορισμένα μέσα παραγωγής, τότε ορίζονται τα καλλιτεχνικά προϊόντα σαν προϊόντα μιας καλλιτεχνικής πρακτικής που, χρησιμοποιώντας όρισμένα μέσα παραγωγής (πινέλο, μουσικά όργανα, κάμερα, κλπ.) μετατρέπει μια πρώτη ύλη από σκέψεις, απόψεις, μνήμες, βιώματα (που παράγονται μέσα σ' ένα πολιτικο-ιδεολογικό υπόστρωμα που σχετίζεται με την ήθική, τη φιλοσοφία, τη θρησκεία κλπ.) σε καλλιτεχνικά κείμενα.

Υλικό προϊόν

Τι είναι ένα καλλιτεχνικό προϊόν; Πρώτα απ' όλα είναι ένα υλικό προϊόν μέσα σ' ένα συγκεκριμένο οικονομικό σύστημα, ένα προϊόν που για να παραχθεί απαιτεί (και στοιχίζει) κάποια ανθρώπινη εργασία (χρήμα) κι εξ αίτιας αυτής της παραγωγής μεταβάλλεται σε εμπόρευμα, σε αξία ανταλλαγής, αφού πουλιέται με τη μορφή εισιτηρίων, βιβλίων κλπ, είναι δηλαδή ένα εμπόρευμα καθορισμένο από την κυκλοφορία του χρήματος, τη διανομή, την εκμετάλλευση κλπ, κι επομένως δεν μπορεί από μόνο του να αλλάξει κάτι από τον οικονομικό τρόπο παραγωγής του. Είναι λοιπόν ένα υλικό προϊόν που παράγεται μέσα σ' ένα όρισμένο κοινωνικό καθεστώς, που «χαράζει» πάνω στο προϊόν του την ιδεολογία του. Απ' την άλλη το προϊόν αυτό έχει την ιδιαιτερότητά του που αποτελεί την (με οικονομικούς όρους) «καλλιτεχνική υπεραξία» του.

Ιδεολογικό προϊόν

Το καλλιτεχνικό προϊόν, εκτός από

υλικό, είναι κι ένα ιδεολογικό προϊόν που παράγεται από (και μέσα σε) μια ιδεολογία, την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης (στην περίπτωση μας: την άστική ιδεολογία). Ένα καλλιτεχνικό προϊόν δεν είναι πάντα άμιγες ιδεολογικά, αφού είναι δυνατό πέρα από την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης να εγγράψει τα σημεία μιας Άλλης ιδεολογίας ή να δρώ λίγο ως πολύ ανατρεπτικά πάνω στην πρώτη. Μ' αυτό το πρίσμα, τα καλούμενα προοδευτικά καλλιτεχνικά προϊόντα των καπιταλιστικών χωρών δεν είναι ομοιογενή ιδεολογικά προϊόντα και γι' αυτό πρέπει να αντιμετωπίζονται αναφορικά με την εσωτερική ιδεολογική τους ετερογένεια και τις ποικίλες «περιπέτειες» της ιδεολογίας (της κυρίαρχης τάξης) μέσα σ' αυτά (άμφισβήτηση, αποδιάρθρωση, ρήγματα). Πρέπει εδώ να τονίσουμε την πιθανή διάσταση που μπορεί να υπάρξει ανάμεσα στην ιδεολογία του δημιουργού και στην τελικά υλοποιούμενη σχέση του καλλιτεχνικού προϊόντος με το κοινό.

Γλώσσα

Η ιδιομορφία του καλλιτεχνικού προϊόντος σαν υλικού προϊόντος βρίσκεται στη χρήση όρισμένης καλλιτεχνικής πρακτικής που το ορίζει σαν τέτοιο. Κι εδώ ακριβώς μπαίνει το πρόβλημα της επιλογής των εκφραστικών μέσων, της κατάλληλης γλώσσας, της προσπάθειας για την εξεύρεση μορφών επικοινωνίας που μπορούν να διαρρήξουν την καταπιεστική επιβολή της καθιερωμένης γλώσσας και εικόνων πάνω στο μυαλό και στο σώμα του ανθρώπου—γλώσσα κι εικόνες που από καιρό έχουν καταστεί μέσα διαπαιδαγώγησης, κυριαρχίας. Ένα είναι βέβαιο: μια νέα γλώσσα δεν μπορεί να εφευρεθεί θά εξαρτηθεί αναγκαστικά από την ανατρεπτική χρήση του παραδοσιακού υλικού. Οι δυνατότητες αυτής της ανατροπής πρέπει να αναζητηθούν φυσικά εκεί όπου η ίδια ή παράδοση έχει επιτρέψει, επικυρώσει και διατηρήσει μια άλλη γλώσσα κι άλλες εικόνες. Δεν πρόκειται λοιπόν για το «ξέθαμα της λαϊκής μας παράδοσης», το νοσταλγικό μακροβούτι στα λείψανα των προγόνων, τη νεκρανάσταση των φαντασμάτων κάποιου «έξωτικού» λαϊκού. Πρόκειται για τη διατήρηση, τι του ζωντανού παράμεινε απ' τη σύγκρουση με την άστική ιδεολογία, την προβολή του στη σημερινή συγκυρία, το μετασχηματισμό του σ' ένα νόημα και μια λειτουργία απελευθερωμένα απ' τις απαιτήσεις μιας εκμεταλλευτικής κοινωνίας.

Η ανάγνωση σαν εργασία

Αναφορικά με τη σχέση του καλλι-



Ο Τώνης Λυκουρέσης γύρισε στη Ζάκυνθο μια εγχρωμη ταινία με τίτλο τον τίτλο μιας «Ομιλίας». Οι «Ομιλίες» είναι παραδοσιακή μορφή καθαρά λαϊκού θεάτρου που γράφεται και παίζεται από τους ντόπιους. Κεντρικός άξονας της ταινίας του Λυκουρέση είναι μια παρέα παιδιών που αναβιώνουν το έθιμο των «Ομιλιών». Ψυχή αυτής της ομάδας είναι ο δάσκαλος του χωριού που οι προοδευτικές του ιδέες ενοχλούν την άρχουσα τάξη της Ζακύνθου. Σ' αυτό το φόντο παίζεται η έρωτική ιστορία της ταινίας, ανάμεσα στο δάσκαλο και στη χήρα ενός μετανάστη που σκοτώθηκε στη Γερμανία. Η γυναίκα μη μπορώντας να υποφέρει το καταπιεστικό κλίμα του νησιού φεύγει, ενώ ο πεθερός της με την πρόφαση ότι διαφυλάσσει την τιμή της οικογένειας σκοτώνει το δάσκαλο.

Χαρακτηριστικό της ταινίας είναι η χρησιμοποίηση των ντόπιων ως ήθοποιων και των αυθεντικών χώρων. Η ταινία γυρίστηκε στο χωριό Λιθακιά όπου παίζεται κανονικά η Χρυσομαλούσα και οι ήθοποιοί της «Ομιλίας» είναι και ήθοποιοί της ταινίας.

Η Βέρα Κρούσκα, ο Αντώνης Κατσαρίδης, ο Βαγγέλης Καζάν και ο κινηματογραφιστής Νίκος Άλευρας έρμηνεύουν τους βασικούς ρόλους. Την φωτογραφία κάνει ο Αντρέας Μπέλλης, τα σκηνικά και κοστούμια ο Γιώργος Ζιάκας, τη διεύθυνση παραγωγής η Φοίβη Σταυροπούλου.

Φρ. Λ.

τεχνικού κειμένου (από δω και κάτω απλώς κειμένου) και του κοινού που έρχεται σ' επαφή μ' αυτό (θεατές-άκροατές-αναγνώστες) σημειώνουμε συνοπτικά τα παρακάτω. Δεν βλέπουμε την ιδεολογία σαν κάτι το οποίο «μεταφέρεται» από το κείμενο, αλλά κυρίως σαν σχέση που υλοποιείται ανάμεσα σ' αυτό και τους αναγνώστες του. Έτσι, το κείμενο δεν αποτελεί ένα είδος «φακέλλου» που μέσα του εισάγεται, και μέσω του διοχετεύεται, «μήνυμα». Μια τέτοια άποψη για την ιδιαιτερότητα της σχέσης αναγνώστης-κείμενο, που ονομάζουμε ανάγνωση, τη θεωρούμε ιδιαίτερα απλουστευτική. Η πράξη της ανάγνωσης είναι μια εργασία της γλώσσας, και σημαίνει να βρίσκει κανείς έννοιες και να τις ονομάζει. Η διαδικασία ονοματίζω, απ-ονοματίζω, επανονοματίζω αποτελεί τη διαδικασία της ανάγνωσης του κειμένου. Πρέπει να σημειωθεί πως ο αναγνώστης δεν είναι ένα άθωο «εγώ» που υπάρχει, τάχα, πριν απ' το κείμενο, αλλά ένα εγώ που είναι το ίδιο μια πολλαπλότητα άλλων κειμένων, ήμιτελών κωδικών ή ακριβέ-

στερα χαμένων κωδικών (κωδικών με χαμένη την καταγωγή). Τέλος, η σημασία για την οποία μιλήσαμε παραπάνω δεν είναι μια ενιαία, μοναδική σημασία για κάθε ένα κείμενο (αντίληψη μοιρολατρική, μεταφυσική). Αντίθετα το κείμενο είναι πλουραλιστικό, γεννά μια σειρά από σημασίες. Η ίδια η πράξη της ανάγνωσης αποτελεί το παιχνίδι της αναγνώρισης και της μη-αναγνώρισης των σημασιών αυτών.

Για την κριτική

Θεωρούμε τον κριτικό λόγο γύρω από ένα καλλιτεχνικό προϊόν σαν ένα λόγο που οργανώνεται παράλληλα με το προϊόν στο οποίο αναφέρεται, χρησιμοποιώντας όρισμένα θεωρητικά εργαλεία. Με δύο λόγια ο κριτικός λόγος αποτελεί, για μας, μια ιδιαίτερη πρακτική που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε «μεσάζοντας» μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη, ούτε «λειτούργημα». Τέτοιοι χαρακτηρισμοί άρμόζουν σ' εκείνους τους κυρίαρχους κριτικούς λόγους που διαλέγουν για τον

Η υπόθεση Paradjanov

Το Δεκέμβριο του '77, η Έλβετική ταινιοθήκη παρουσίασε το τελευταίο φιλμ του Serge Paradjanov «Sayat Nova» («Τό χρώμα του Ροδιού») καθώς και το προηγούμενό του «Τά Άλογα της φωτιάς» (ή «Οί σκιές των λησμονημένων προγόνων») που είχε προβληθεί και στην Ελλάδα το 1965.

Γιατί αυτή η τιμή για σοβιετικό σκηνοθέτη που ζει ακόμη; Γιατί άκριτως ο Παρατζάνωφ δεν είναι «ζωντανός σκηνοθέτης», αφού από το '73 είναι κρατούμενος σε στρατόπεδο εργασίας στη Γεωργία, χωρίς πραγματική αιτία (το '75, στο 9ο Φεστιβάλ της Μόσχας, οι άνθρωποι του κινηματογράφου μιλούσαν για σκηνοθετημένη δίκη που δεν θ' αργούσε ν' αναθεωρηθεί, μετά ακούστηκε κάτι για κλοπή εικόνων, μετά για όμοφυλοφιλία). Αυτή η κατάσταση εξηγεί γιατί αυτές οι δύο ταινίες είναι του '65 και του '69, και γιατί ο Παρατζάνωφ δεν μπόρεσε να κάνει άλλες.

Πριν από ένα χρόνο έγινε για τον Παρατζάνωφ παγκόσμια κίνηση συμπαραστάσης και κυκλοφόρησαν πολλά μαφιόζα διαμαρτυρίας. Για το θέμα αυτό επιβάλλεται να διευκρινίσουμε ότι ναι μὲν δεν μπορούμε, σε καμιά περίπτωση, να δεχτούμε ότι ένας σκηνοθέτης ή οποιοσδήποτε άνθρωπος φυλακίζεται λόγω όμοφυλοφιλίας («αδίκημα» πρόσχημα για να συγκαλυφθούν προσωπικοί ανταγωνισμοί, κατηγορίες αντι-καμφορισμού κ.λπ.) γιατί αυτό αντιτίθεται σε ό,τι πιστεύουν οι κομμουνιστές για την αδιάρρηκτη σχέση ελευθερίας, δημοκρατίας και σοσιαλισμού, ο θόρυβος όμως για τον Παρατζάνωφ κάνει το λάθος να στηρίζεται σε ακρότητες που τελικά ζημιώνουν το σκοπό. Έπειδή ο Παρατζάνωφ είναι άρμενιος (Παρατζιάν) αφήνουν να ύπονηθεί ότι το όνομά του



Sergei Paradjanov.

ρωσοποιήθηκε, σαν να είχε επανέλθει ή Σοβιετική Ένωση στην πολιτική της «Μεγάλης Ρωσίας» των Τσάρων, ότι η άρμενική διανόηση έχει καταστραφεί κ.λπ.

Ας δούμε όμως λεπτομερέστερα την εξέλιξη του Παρατζάνωφ. Συνεργάτης του μεγάλου ούκρανού σκηνοθέτη Igor Savtchenko δούλεψε πρώτα στην Ούκρανία, στα στούντιο του Κιέβου, αφού παρακολούθησε μαθήματα στην V.G.I.K. της Μόσχας. Οι ταινίες του, έμπνευσμένες κατά κύριο λόγο από τη λαϊκή χωριάτικη και βουνίσια κουλτούρα, τις παραδόσεις, θρησκευτικά έθιμα κ.λπ., όπου αφιέρωσε πολλά ντοκυμανταίρ, τοποθετούνται μεταξύ του ποιητικού κινηματογράφου και της εθνογραφίας. Ο Ντοβζένκο υπερασπίστηκε έντονα μια από τις πρώτες του ταινίες, την *Andrech* (1954), την οποία μερικοί — και ιδιαίτερα ο R. Yourenov — χαρακτηρίζουν άπομιμηση του *Zvenigora*. Όταν το 1964 προβλήθηκαν *Τά Άλογα της φωτιάς* (ή *Η σκιά των λησμονημένων προγόνων*), ο σοβιετικός τύπος χαιρέτησε αυτό το καινούργιο ταλέντο με τρόπο κολακευτικό. Δυό χρόνια αργότερα ο Ζώρζ Σαντούλ, γυρίζοντας από το Τιμπίσι της Γεωργίας, είδε σ' αυτή την ταινία δείγματα ανανέωσης του σοβιετικού κινηματογράφου (*Les lettres Françaises* της 7.4.1966).

Τώρα που ξαναείδαμε την ταινία μās εντυπωσιάσαν λιγότερο οι καθαρά κινηματογραφικές καινοτομίες — που ενσωματώνονται στην κίνηση του Καλατόζωφ («Όταν περνούν οι γερανοί») για κάποια επιστροφή στην αισθητική του βωβού — λοξό καθράρισμα, γκρό-πλάν, φωτισμός πολύ κοντράστ, κίνηση της μηχανής — και περισσότερο ή πρωτότυπη σχέση αφήγησης και ντοκυμανταίρ. Η σχετικά ισχυρή *ιντριγκα* — κάποια ιστορία άτυχης αγάπης ενός βοσκού και μιας κοπέλας — ουσιαστικά χρησιμεύει για να σκηνοθετηθούν παραδοσιακές γιορτές του λαού της Goutgoul: γάμος, κηδεία, γιορτές σοδιάς, τὸ ανέβασμα στὰ βοσκοτόπια κ.λπ.

«Τέχνη πυρκαϊᾶς»

Μετά την ταινία αυτή, που έγινε παγκόσμια επιτυχία, η Δημοκρατία της Αρμενίας ζήτησε από τον Παρατζάνωφ να κάνει μια ταινία για την ιστορία της. Έτσι έγινε το *Sayat Nova* ή *Τό Χρώμα του Ροδιού Grenade* (1969). Πρόκειται για τη βιογραφία του ποιητή Sayat Nova, 18ος αϊ., ο οποίος έζησε στην Τιφλίδα της Γεωργίας, έγινε σύμβουλος στη βασιλική αυλή και πέθανε κατά την περσική εισβολή του 1795. Ουσιαστικά όμως, μέσω της βιογραφίας, επιχειρείται γενική αναφορά στην άρμενική διανόηση.

Αυτή η ταινία επιβεβαιώνει ότι ο Παρατζάνωφ ανήκει σ' ένα κίνημα που θα ονόμαζε κανείς «κινηματογράφο ποίησης» — αντίθετο στον πεζό κινηματογράφο, τον αφηγηματικό και περιγραφικό — στο πρόσωπο του σε γαλλική έκδοση, ο σημειωτικός Youri Lotman αναφέρει, άλλωστε το *Sayat Nova* — την ταινία — σαν παράδειγμα αναφοράς στη μουσική χρησιμοποίηση των επαναλαμβανόμενων λέξεων.

Ο Μαρσέλ Μαρτέν, αφού το 1971 είδε την ταινία στη Ρωσία, έλεγε ότι είναι τόσο στατική όσο τραγική ήταν *Τά Άλογα της φωτιάς*. Παραστάσεις που χάση στην έπιμελημένα δουλεμένη σύνθεση και την σχεδόν απόλυτη ακινησία τους, προσεγγίζουν το στυλ εικόνων και τοιχογραφιών (*Les lettres Françaises* της 15.6.1971).

Σε άρθρο στο περιοδικό *Iskoustvo Kino* το Γενάρη του 1966, ο Παρατζάνωφ προσδιορίζει τους αισθητικούς του στόχους με άφετηρία αυτό που, στον κινηματογράφο ονομάζει «τέχνη της φωτιάς», τέχνη έστατική.

«Στό Ένα λουλούδι πάνω στην

πέτρα και στο *Dumka*» λέγει «θέλησα να αναπαράγω το λαϊκό όραμα χωρίς τη μουσειακή πατίνα», όχι έναν νεκρό κόσμο, αλλά έμπνευσμένο από την ανθρώπινη παρουσία, ένα κόσμο πολιτιστικών συμβόλων βιωμένων από τους ανθρώπους. Από μια όρισμένη άποψη μπορούμε να πούμε ότι το *Sayat Nova* εγκαταλείπει αυτή την επιδίωξη καθώς και την αισθητική της πρώτης ταινίας.

Η ταινία, καθώς απαρτίζεται από πλάνα σταθερά και πολυσύνθετα, για να γίνει αναγνώσιμη, απαιτεί τελικά κάποιο έφόδιο: τη συμβολική της άρμενικής τέχνης (ανάγλυφα παράξενα κοντινά στην ρομανική τέχνη και τοιχογραφίες που θυμίζουν Βυζάντιο). Έσρα βιβλία και θρησκευτικές παραδόσεις καταλαμβάνουν εδώ την πιο μεγάλη θέση. Οι λαϊκές συνήθειες παρεμβαίνουν ως νέα σύμβολα (π.χ. το βάψιμο του μαλλιού). Είναι δύσκολο έργο λοιπόν και ο Youtkévitch, που αγωνίστηκε να γίνει η ταινία, έπιφορτίστηκε με το να προσθέσει

κείμενα του Sayat Nova για να την κάνει προσιότερη στο κοινό.

Η σύλληψη του σκηνοθέτη

Μετά το *Sayat Nova*, ο Παρατζάνωφ έπρεπε να κάνει μια πειραματική ταινία για την ρωσική τηλεόραση, βασισμένη σ' ένα παραμύθι του Άντερσεν. Ο συγγραφέας Victor Chklovski επέμεινε να ανατεθεί αυτή η δουλειά στον Παρατζάνωφ. Άλλά η προσφορά της τηλεόρασης ήρθε πολύ άργα: ο Παρατζάνωφ το Γενάρη του '74 συνελήφθη χωρίς να ξέρουμε καλά καλά για ποιο λόγο (ή *Kien-Soir* δημοσίευσε κάτι για λαθρεμπόριο έργων τέχνης, για ύποπτα πρόσωπα στο διαμέρισμα του σκηνοθέτη που δυσφήμιζαν την πόλη). Δικάστηκε «κεκλεισμένων των θυρών» — παρέστη και κατέθεσε ως μάρτυρας μόνο ο φίλος του Youri Iljenko (όπερατέρ στα Άλογα της φωτιάς και παραγωγός του *Λευκού πουλιού με τη μαύρη κηλίδα*). Καταδικάστηκε για όμοφυλο-

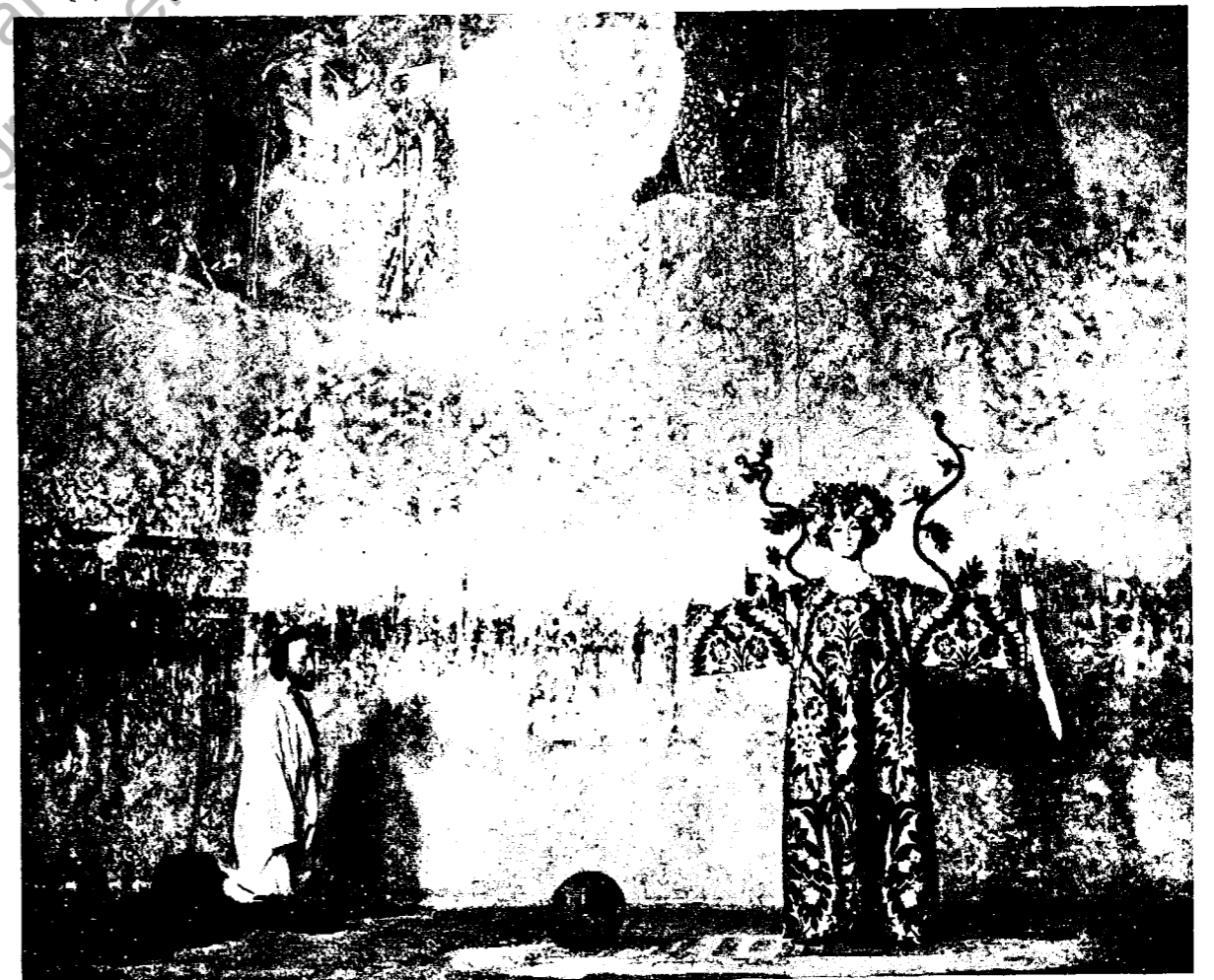
φιλία σε φυλάκιση 5 ετών.

Η παρουσίαση των δύο ταινιών του έγινε με την φροντίδα της Έλβετικής Ταινιοθήκης και κάποιας επιτροπής συμπαραστάσης και σκόπευε να προσελκύσει την προσοχή για την κατάσταση του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη: ένεργεια θεμιτή. Γιατί απόλύτως τίποτα δεν είναι δυνατό να δικαιολογήσει τη φυλάκισή του και τις συνθήκες όπου τώρα ζει. Τα κείμενα όμως που διανεμήθηκαν ή τοιχοκολλήθηκαν είναι γεμάτα λάθη και ανακρίβειες.

Συγγαίουν, κατ' άρχήν, την σύλληψη του Παρατζάνωφ με την απόρριψη των ταινιών του από την πλευρά των σοβιετικών άρχων: γίνεται λόγος για «ταινίες καταραμένες» ή «*Samizdat*» Έκτιμήσεις έντελώς γελοίες γιατί καμιά ταινία του Παρατζάνωφ, πριν από τη σύλληψή του, δεν είχε λογοκριθεί.

Είπαν ότι *Τά Άλογα της φωτιάς* «ανακαλύφθηκαν» από τον δυτικό τύπο, κι όμως η *Literatournaya Gazeta* της 5.12.1964., τα χαρακτήρισε «αυθεντικό έργο τέχνης αντίξιο

Τό Χρώμα του ροδιού του Παρατζάνωφ. Ο Sayat Nova ζητάει την άφεση των αμαρτιών του από τη Μούσα του.



Τιμή της συνδρομής
6 Τεύχη: 350 δραχ (έσωτ.) 20 \$ (έξωτ.) 12
Τεύχη: 700 δραχ (έσωτ.) 40\$ (έξωτ.)
Συνδρομή ύποστήριξης: 6 Τεύχη 700 δραχ

του Ντοβζένκο» και το *Iskousstvo Kino* μιλούσε για το «σωστό δρόμο έκφρασης της άτομικότητας».

Είπαν μετά ότι το *Sayat Nova* ακροτηριάστηκε: κατά τον M. Martin, ο Youtkénitch δεν είχε κάνει τίποτε άλλο παρά να προσθέσει τη διαίρεση σε κεφάλαια και τα ποιήματα — διάτιτλους του *Sayat Nova*. Όπωςδήποτε, στην περίπτωση της ταινίας αυτής, είναι υποκρισία να διαμαρτύρεται κανείς για τη λογοκρισία σε βάρος του σκηνοθέτη, όταν πρόκειται για ταινία δύσκολη που ποτέ δεν θα μπορούσε να γυριστεί στο Χόλλυγουντ ή σε οποιαδήποτε δυτική χώρα. Να συγκρίνει κανείς αυτή την ταινία με τις ταινίες του Φελίνι ή του Jodorowski, του Άρραμπάλ και άλλων, θάταν λάθος: δεν υπάρχει στον Παρατζάνωφ καμιά έκφραση φαντασιώσεων, παρά μονάχα μέσω μιας πολύ συναρπαστικής πολιτιστικής συμβολικής. Είναι το αντίθετο της «τρελής φαντασίας» ή μιας αχαλίνωτης έμπνευσης. Είναι λυπηρό που στη Σοβιετική Ένωση — όπου δεν υπάρχει ή καταπίεση της άγορας — δεν δημιουργούνται πια δύσκολα έργα και ότι η θεαματικότητα παραμένει βασικό κριτήριο. Άλλα δεν μπορεί κανείς να μη θέσει το πρόβλημα της έσωτερικότητας αυ-

τού του έργου (που δεν περιορίζεται σε άπλο αισθητισμό).

Η «κατασκευή των διαφορών»

Κατά δεύτερο λόγο, θέλουν να κάνουν τον Παρατζάνωφ ένα «διαφωνών πρότυπο» και του αποδίδουν ντελιριακές αντισοβιετικές διαθέσεις: στις συζητήσεις που έγιναν για το *Sayat Nova* δόθηκε ή έρμηνεία ότι τα τρία ρόδια υπονοούν τις τρεις δημοκρατίες του Καυκάσου που, υποτίθεται, στενάζουν κάτω από τη ρωσική «μπότα». Είναι παράδοξο οι οργανωτές αυτών των προβολών να μιλάνε. με άφορη τον Παρατζάνωφ (που είναι άρμενιος μόνο στην καταγωγή· γεννήθηκε στο Τριπίλισι και δεν μιλάει άρμενικά), να μιλάνε για την Άρμενία και να μην αναφέρουν καθόλου την καταπίεση των άρμενίων από τους τούρκους, τη γενοκτονία του 1917, την κατοχή του 75% των άρμενικών εδαφών από τους τούρκους και ότι είναι ή μολσεβίικη επανάσταση που έκανε δυνατή την ύπαρξη της Άρμενίας και την αναζωογόνηση της γλώσσας, των παραδόσεων κ.λπ. Ίσχυρίζονται ότι ο Παρατζάνωφ άρνήθη-

κε να καταθέσει σε βάρος του V. Μποροζ, αγκρανού έθνικιστή, και παρασιωπών το γεγονός ότι ο V. Μποροζ βρίσκεται στην πηγή των κατηγοριών για κλοπή εικόνων, ληστείες έργων τέχνης κ.λπ., που έκτοξεύθηκαν κατά του σκηνοθέτη.

Ο Antonin Liehm φρονεί ότι ο Παρατζάνωφ δεν είναι «πολιτικός» παρά ένας «άνθρωπος» με ειλικρίνεια να μιλάει και να εναντιώνεται στη γραφειοκρατία, να είρωνεύεται, να προκαλεί μίση και ζηλοφθονίες. Η άνικανότητα των σοβιετικών άρχων να δεχτούν τον άντικομοφορμισμό και την άμφισβήτηση είναι πολύ περισσότερο από λυπηρή: άποκαλύπτει μια άκρωτηριασμένη αντίληψη για τη δημοκρατία και την έλευθερία. Ωστόσο, μέσα σ' όλη την «κατασκευή διαφορών» μερικοί κύκλοι διανοουμένων ξεχνούν σε ποιά κοινωνία ζούν (στη Βενετία άκτίθενται έργα από πλαστικό, μέτρια μέχρι δακρύων, που φέρουν τον κραυγαλέο τίτλο της «τέχνης που διαφωνεί»).

Francois ALBERA
(μετάφραση N. Λάσκαρη)

1. Iouri Lotman: *Αισθητική και σημειωτική του Κινηματογράφου*. Editions Sociales, σελ. 70

Οι σκιές των λημονημένων προγόνων.



θεωρία

Οι άπαιτήσεις της θεωρίας του της άναπαράστασης ή μάλλον της θεωρίας του ότι, στην κλασική περίοδο ή άναπαράσταση υπερέχει της άναλογίας, πολύ σωστά οδήγησαν τον Φουκώ στη ζωγραφική. Και βέβαια δεν είναι τυχαίο το ότι αρχίζει το διάσημο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα* (*Les mots et les choses*, έκδ. Gallimard, 1968, έργο δυστυχώς άμετάφραστο προς το παρόν στα έλληνικά) με την περιγραφή ενός πίνακα: πρόκειται για το πασίγνωστο έργο του Βελάσκειθ «Οί Άκόλουθες (*Las Meninas*)». Ο πίνακας άποτελεί για τον Φουκώ υποδειγματικό μοντέλο, «όπου ή άναπαράσταση άναπαρίσταται σε όλες τις φάσεις της· υπάρχουν εκεί ο ζωγράφος, ή παλέτα, ή μεγάλη σκούρα επιφάνεια του άντεστραμμένου πανιού, πίνακες κρεμασμένοι στον τοίχο, Θεατές που κοιτάζουν και που με τη σειρά τους περιζώνονται από αυτούς που τους κοιτάζουν και τέλος, στο κέντρο, στην καρδιά της άναπαράστασης, στο σημείο που προσεγγίζει την ουσία, βρίσκεται ο καθρέφτης που δείχνει αυτό που άναπαρίσταται, αλλά σαν τόσο μακρινή άντανάκλαση, τόσο βυθισμένη σ' ένα μη πραγματικό χώρο, τόσο ξένη σ' όλα τα βλέμματα τα όποια στρέφονται άλλου, έτσι ώστε να μην άποτελεί πια παρά τον ξεθυμασμένο άναδιπλασιασμό της άναπαράστασης. Όλες οι έσωτερικές γραμμές και κυρίως εκείνες που προέρχονται από την κεντρική άντανάκλαση τείνουν προς αυτό άκριβώς που άναπαρίσταται και που όμως άπουσιάζει. Άποτελώντας ταυτόχρονα άντικείμενο — μια και πρόκειται γιαυτό που ο άναπαριστώμενος καλλιτέχνης άντιγράφει εκείνη τη στιγμή πάνω στο πανί του — και υποκείμενο — μια και αυτό που είχε ο ζωγράφος μπροστά στα μάτια του, αυτοάναπαριστώμενος την στιγμή της δουλειάς του, ήταν ο ίδιος του ο έαυτός, μια και τα είκονιζόμενα στον πίνακα βλέμματα άπευθύνονται σ' αυτή την υποθετική θέση του βασιλικού προσώπου ή όποια άποτελεί τον πραγματικό χώρο του ζωγράφου, τέλος, μια και ο κάτοχος αυτής της διφορούμενης θέσης όπου έναλλάσσονται σαν μέσα από ένα άσταμάτητο άνοιγμα και κλείσιμο των ματιών ο ζωγράφος κι ο μονάρχης, δεν είναι άλλος από το θεατή, το βλέμμα του όποιου μετασχηματίζει τον πίνακα σε άντικείμενο, καθαρή άναπαράσταση ουσιαστικής έλλειψης». (*Les mots et les choses*, σελ. 319). Το σημαντικό λοιπόν είναι ότι στην κλασική σκέψη εκείνος για τον όποιο

Για να διευκολυνθείτε στην ανάγνωση του κειμένου αυτού του Μ. Φουκώ ξεδιπλώστε το οπισθόφυλλο ώστε, καθώς διαβάζετε, να έχετε δίπλα σας, σε έγχρωμη αναπαραγωγή, τον πίνακα *Las Meninas* του Βελάσquez, τον οποίο ο Μ. Φουκώ αναλύει.

Michel Foucault

Οί ακόλουθες

Υπάρχει ή αναπαράσταση και ο οποίος αναπαρίσταται κατά κάποιο τρόπο στο έσωτερικό της σαν εικόνα ή αντανάκλαση, εκείνος που συνδέει όλα τα διασταυρούμενα νήματα της «αναπαράστασης σε πίνακα», δεν είναι ποτέ παρών ο ίδιος. Για τον Φουκώ ο άνθρωπος δεν υπήρχε πριν το τέλος του 18ου αιώνα, ο άνθρωπος σαν αντικείμενο πιθανής γνώσης.

Κι είναι λοιπόν αυτή η παρουσία - απουσία του υποκειμένου θεατή που μας επιτρέπει να μιλάμε για αναπαράσταση και όχι απλώς για απεικόνιση. Ξεκινώντας απ' αυτό ακριβώς το σημείο, ο θεωρητικός Ζάν-Πιερ Ούντάρ (στις μελέτες του οποίου έχουμε αναφερθεί συχνά στο *Σύγχρονο*) κατέληξε στη διάκριση των «έντυπώσεων της πραγματικότητας» από τις «έντυπώσεις του πραγματικού», (*Cahiers du Cinema*, τεύχη 228 μέχρι 230). Για τον αυτόν οι δύο ειδίκευτες έντυπώσεις είναι παραγνωρισμένες στα δυτικά αναπαραστατικά συστήματα. Η «έντύπωση της πραγματικότητας» χαρακτηρίζει την απεικόνιση ως προϊόν ειδικών εικαστικών κωδίκων που αποδίδουν τα αντικείμενα σύμφωνα με έναν αναλογικό τρόπο. Η «έντύπωση του πραγματικού» προέρχεται από την αναπαράσταση, δηλαδή από μια απεικόνιση που έχει μετασηματισθεί σε μυθοπλασία, γεγονός που οφείλεται στο ότι εμπεριέχει τον θεατή στη λειτουργία της, στην αφήγησή της, στο λόγο της. Με άλλα λόγια η έγγραφη ή το σημάδεμα του υποκειμένου, σαν απουσία ή τέχνασμα παρουσίας, στο ίδιο το έσωτερικό των εικονιστικών συστημάτων μετασηματίζει αυτή την απεικόνιση σε μυθοπλασία, με την έννοια της οικοδόμησης ενός «ψευδο-πραγματικού», κατ' εικόνα του πραγματικού, παραπέμποντος.

Δεν είναι βέβαια δυνατό να επεκταθούμε εδώ περισσότερο στην πλούσια και πολύπλοκη προβληματική αυτής της θεμελιώδους εργασίας που οι απόψεις και οι επιδράσεις της υπήρξαν σημαντικές (για την διαμόρφωση «κινηματογραφικής θεωρίας» σχεδόν καθοριστικές). Παρουσιάζοντας ωστόσο στον αναγνώστη του *Σύγχρονου* το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου του Φουκώ είχαμε στο μυαλό μας δύο πράγματα: α) το να φέρουμε επιτέλους στην επιφάνεια ένα κείμενο που κυκλοφορούσε κάπως υπόγειο μέχρι σήμερα στο περιοδικό μιά και σε όλα σχεδόν τα βασικά θεωρητικά κείμενα των προηγούμενων τευχών αναφερόταν συστηματικά σαν άφετηρία για τις αναλύσεις που ακολουθούσαν και β) το να προσφέρουμε μιαν *ανάγνωση*. Μιαν *ανάγνωση* που μετατρέπει το βλέμμα σε λόγο, μιαν διαδρομή που στο τέλος της βρίσκεται ή αποκρυπτογράφηση ενός σημαίνοντος συνόλου ή ενός συστήματος σημείων, μιαν μελέτη που αναλύει τις δομές που συνθέτουν τον πίνακα και που απογυμνώνει τους κώδικες της αναπαράστασης.

Από αυτή την *ανάγνωση* απορρέει ή δυνατότητα ενός σημειολογικού ή δομικού λόγου για την καλλιτεχνική «γλώσσα». Αλλά το πρόβλημα που θέτει αυτή η τελευταία είναι άραγε μόνο πρόβλημα μεταγλώσσας; Κάτι τέτοιο δεν σημαίνει μήπως ότι ξεχνάμε το ίδιο το επίπεδο του μη γλωσσολογικού σημειολογικού συστήματος, όπου ωστόσο ή «γλώσσα» παρεμβαίνει συστηματικά, για να συνοδέψει άσταμάτητα το όρατο (μέσα από και) με τις κατηγορίες της; Σ' αυτά τα βασικά ερωτήματα ως ακούσουμε τις διεισδυτικές απαντήσεις που έχει δώσει ο γάλλος τεχνολόγος Λουί Μαρέν: «Το βασικό πρόβλημα μιάς σημειολογίας του ορατού είναι ή ταυτόχρονα άμεση και αναγκαία έκφραση με λέξεις της αναπαράστασης, που ή σημειολογική ανάλυση θα έπρεπε να χρησιμοποιεί και την ίδια στιγμή να κριτικάρει. Από αυτή τη στιγμή καλλιτεχνικό αντικείμενο γίνεται εκείνο το εικαστικό κείμενο στο οποίο το όρατο και το αναγνώσιμο συνδέονται το ένα με το άλλο, σύμφωνα με ένα συνεχή ιστό μέσα από τον οποίο ή ανάλυση θα πρέπει να αρθρώσει, χάρη στη «γλώσσα», την επιφάνεια, τον δγκο ή τον ανέπαφο χώρο που προσφέρονται στην όραση».

Ο *Σύγχρονος* στα προσεχή τεύχη του θα προσπαθήσει να δημοσιεύσει τα πιο προωθημένα δείγματα μιάς *ανάλογης* προβληματικής ή οποια, όπως εύκολα καταλαβαίνει κανείς (όταν δεν επιθυμεί να βαδίζει στα τυφλά με τη θέλησή του), δεν μπορεί παρά να γίνει ή απαρχή πολλών διδαγμάτων για τη θεωρία της εικόνας (εικαστικής, φωτογραφικής, τηλεοπτικής, κινηματογραφικής, κ.λ.π.)

Μιχάλης Δημόπουλος

I
Ο ζωγράφος στέκει σε κάποια απόσταση από τον πίνακα. Ρίχνει μιὰ ματιά στο μοντέλο. Ίσως για να προσθέσει μιὰ τελευταία πινελιά, μπορεί όμως να μην έχει σύρει ακόμη ούτε την πρώτη γραμμή. Το χέρι που κρατάει το πινέλο είναι λυγισμένο προς τα αριστερά, στην κατεύθυνση της παλέτας. Για μιὰ στιγμή είναι ακίνητο ανάμεσα στο μουσαμά και στα χρώματα. Το επιδέξιο χέρι εξαρτιέται από το βλέμμα και το βλέμμα με τη σειρά του αναπαύεται πάνω στη σταματημένη χειρονομία. Άνάμεσα στη λεπτή άκρη του πινέλου και το άτσάλι του βλέμματος, το θέαμα θα ελευθερώσει τον δγκο του.

Όχι χωρίς ένα λεπτό σύστημα από υπεκφυγές. Παιρνοντας κάποια μικρή απόσταση, ο ζωγράφος στέκεται στο πλάι του έργου που δουλεύει. Δηλαδή, για το θεατή που τώρα τον κοιτάζει βρίσκεται στα δεξιά του πίνακά του, ο οποίος κατέχει όλο το αριστερό άκρο. Στον ίδιο το θεατή ο πίνακας γυρίζει την πλάτη: δεν μπορείς να αντιληφθείς παρά την ανάποδη όψη του, με το τεράστιο τελάρο που τον στηρίζει. Ο ζωγράφος, αντίθετα, είναι απόλυτα όρατος σε όλο το ανάστημά του. Όπωςδήποτε, δεν τον κρύβει ο ψηλός μουσαμάς που ίσως θα τον απορροφήσει σε λίγο, όταν, κάνοντας ένα βήμα προς αυτόν, θα ξαναρχίσει στη δουλειά του. Σίγουρα εμφανίστηκε μόλις αυτή τη στιγμή στα μάτια των θεατών, ξεπηδώντας, λές, από κάποιο κλουβί το οποίο προβάλλει προς τα πίσω την επιφάνεια που ζωγραφίζει. Τον βλέπουμε τώρα σε μιὰ στιγμή παύσης, στο ουδέτερο κέντρο αυτής της ταλάντευσης. Η σκοτεινή κορμιοστασιά του, το φωτεινό του πρόσωπο, βρίσκεται ανάμεσα στο όρατο και το άορατο: προβάλλοντας απ' αυτόν το μουσαμά που δεν βλέπουμε, αναδύεται στα μάτια μας, όταν όμως σε λίγο θα κάνει ένα βήμα δεξιά, θα ξεφύγει από το βλέμμα μας και θα βρεθεί απέναντι ακριβώς από το μουσαμά που ζωγραφίζει. Θα μπει σ' εκείνη την περιοχή όπου, ο παραμελημένος για μιὰ στιγμή πίνακάς του, θα ξαναγίνει γι' αυτόν όρατος, χωρίς σκιές, χωρίς αναστολές. Σαν να ήταν αδύνατο να βλέπουμε το ζωγράφο μέσα στον πίνακα όπου αναπαρασταίνεται και συγχρόνως αυτός να βλέπει τον πίνακα, όπου ασχολείται με το να αναπαραστήσει κάτι. Βασιλεύει στο κατώφλι, ανάμεσα σ' αυτές τις δύο ασυμβίβαστες όρατότητες. Ο ζωγράφος κοιτάζει, με το πρόσωπο ελαφρά στραμμένο και το κεφάλι του γέρνει στους ώμους. Είναι προσηλωμένος σε κάποιο άορατο σημείο, το οποίο όμως, εμείς οί θεατές μπορούμε εύκολα να προσδιορίσουμε, αφού αυτό το σημείο είμαστε εμείς οί ίδιοι: το σώμα

μας, τὸ πρόσωπό μας, τὰ μάτια μας. Τὸ θέαμα πὸν παρατηρεῖ λοιπὸν εἶναι διπλὰ ἄορατο: ἀφοῦ δὲν ἀναπαρασταίνεται στὸ χῶρο τοῦ πίνακα καὶ ἀφοῦ τοποθετεῖται μὲ μεγάλη ἀκριβεία σὲ κείνο τὸ τυφλὸ σημεῖο, ἐκείνη τὴν πραγματικὴ κρυψώνα, ὅπου ἐξαφανίζεται ἀπὸ μᾶς τὸ βλέμμα μας τὴ στιγμή πὸν κοιτάζουμε. Καὶ ὅμως, πῶς θὰ ἀποφεύγαμε νὰ δοῦμε αὐτὴν τὴν ὀρατότητα ὅταν τὸ αἰσθητὸ ἰσοδύναμό της, ἡ σφραγισμένη μορφή της ὑπάρχει μέσα στὸν ἴδιο τὸν πίνακα; Θὰ μπορούσαμε, πραγματικά, νὰ μαντέψουμε τι κοιτάζει ὁ ζωγράφος, ἂν ἦταν δυνατὸ νὰ οἴξουμε μιὰ ματιὰ στὸ μουσαμᾶ πὸν ζωγραφίζει. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ μουσαμᾶ δὲν βλέπουμε παρὰ τὸν καμβά, ὀριζοντίως τὰ ὄρθια ξύλα καὶ καθέτως τὰ λοξὰ τοῦ καβαλέτου. Τὸ ψηλὸ, μονότονο παραλληλόγραμμο πὸν καταλαμβάνει ὀλόκληρο τὸ ἄριστερὸ τμήμα τοῦ πραγματικοῦ πίνακα καὶ ἀπεικονίζει τὴν ἀνάποδη τοῦ μουσαμᾶ πὸν ἀναπαρασταίνεται, ἀποδίδει μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιότητα μᾶς ἐπιφάνειας τὸ σὲ βάθος ἄορατο ἐκείνου πὸν ὁ καλλιτέχνης ἀτενίζει: τὸ χῶρο ὅπου βρισκόμαστε, τὸ χῶρο πὸν οἱ ἴδιοι εἴμαστε. Ἀπὸ τὴν ματιὰ τοῦ ζωγράφου μέχρι αὐτὸ πὸν κοιτάζει χαράζει μιὰ ἐπιτακτικὴ γραμμὴ, πὸν δὲν μπορούμε νὰ ἀποφύγουμε, ἐμεῖς πὸν κοιτάζουμε: διασχίζει τὸν πραγματικὸ πίνακα καὶ συναντᾷ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειά του τὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου βλέπουμε τὸ ζωγράφο νὰ μᾶς παρατηρεῖ. Αὐτὴ ἡ διακεκομμένη γραμμὴ φτάνει ἀναπόφευκτα σὲ μᾶς καὶ μᾶς δένει μὲ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ πίνακα.

Φαινομενικὰ αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι ἀπλό, πρόκειται γιὰ καθαρὴ ἀμοιβαιότητα: κοιτάζουμε ἓναν πίνακα ἀπ' ὅπου μὲ τὴ σειρά του ἓνας ζωγράφος μᾶς κοιτάζει. Τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἓνα «πρόσωπο μὲ πρόσωπο», μάτια πὸν συναντιοῦνται, ἴσια βλέμματα πὸν καθὼς διασταυρώνονται ἀκουμποῦν τὸ ἓνα πᾶνω στὸ ἄλλο. Κι ὥστόσο, τοῦτη ἡ λεπτὴ γραμμὴ ὀρατότητας καλύπτει μὲ τὴ σειρά της ἓνα ὀλόκληρο πολὺπλοκο δίκτυο ἀπὸ ἀβεβαιότητες, ἐναλλαγές, ὑπεκφυγές. Ὁ ζωγράφος κατευθύνει τὴν ματιὰ του σὲ μᾶς, μόνο στὸ βαθμὸ πὸν βρισκόμαστε στὴ θέση τοῦ θέματός του. Ἐμεῖς οἱ θεατὲς περισσεύουμε. Τὸ ἴδιο βλέμμα πὸν μᾶς ὑποδέχεται μᾶς διώχνει. Τὴ θέση μας παίρνει αὐτὸ πὸν βρισκόταν πάντοτε, πρὶν ἀπὸ μᾶς: τὸ ἴδιο τὸ μοντέλο. Ἀλλὰ, ἀντίστροφα, τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, πὸν κατευθύνεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, στὸ κενὸ ἀντίκρου του, δέχεται τόσα μοντέλα ὅσοι καὶ οἱ θεατὲς. Σ' αὐτὸν τὸν συγκεκριμένο ἀλλὰ ἀδιάφορο τόπο αὐτὸς πὸν κοιτάζει καὶ αὐτὸς πὸν κοιτάζεται ἐναλλάσσονται ἀδιάκοπα. Κανένα βλέμμα δὲν μένει σταθερὸ, ἢ μάλλον, στὴν οὐδέτερη πορεία τοῦ βλέμματος, πὸν διαπερνᾷ καθέτως τὸ πανί, ὑποκείμενο καὶ ἀντικείμενο, θεατὴ καὶ μοντέλο ἀντιστρέφουν τοὺς ρόλους τοὺς ἐπάγειρον. Καὶ ὁ μεγάλος ἀντεστραμμένος μουσαμᾶς στὴν ἄριστερὴ ἄκρη τοῦ πίνακα ἀσκεῖ ἐδῶ τὴ δευτέρη λειτουργία του: ἐπίμονα ἄορατος, ἐμποδίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ἢ νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ ὀριστικὰ ἡ σχέση τῶν βλεμμάτων. Ἡ ἀδιαπέραστη σταθερότητα, πὸν κυριαρχεῖ στὴ μία πλευρὰ του καθιστᾷ μόνιμα ἀσταθῆς τὸ παιχνίδι τῶν μεταμορφώσεων πὸν πραγματοποιεῖται στὸ κέντρο, ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ στὸ μοντέλο. Γιατί δὲν βλέπουμε παρὰ τὴν ἀνάποδη ὄψη του, δὲν γνωρίζουμε ποιοὶ εἴμαστε, οὔτε τι κάνουμε. Μᾶς βλέπουν ἢ βλέπουμε; Ὁ ζωγράφος κοιτάζει τώρα ἓνα σημεῖο, πὸν ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή, δὲν παύει νὰ ἀλλάζει περιεχόμενο, μορφή, πρόσωπο, ταυτότητα. Ὡστόσο, ἡ γεμάτη προσοχὴ ἀκίνησις τῶν ματιῶν του παραπέμπει σὲ μιὰν ἄλλη κατεύθυνση, πὸν ἤδη πολλὰ φορὲς τὰ μάτια του ἔχουν ἀκολουθήσει καί, ἀναμφίβολα, σύντομα θὰ ξαναπαρουν: τὴν κατεύθυνση τοῦ ἀκίνητου μουσαμᾶ πᾶνω στὸν ὅποιο σχεδιάζεται, ἔχει σχεδιαστὴ ἴσως ἀπὸ καιρὸ καὶ γιὰ πάντα, ἓνα πορτραῖτο, πὸν ποτὲ πιά δὲν θὰ σβηστεῖ. Κι ἔτσι τὸ κυρίαρχο βλέμμα τοῦ ζωγράφου ὀρίζει ἓνα τρίγωνο πὸν τὸ περιγράφει τοῦ καθορίζει αὐτὸν τὸν πίνακα ἐνὸς πίνακα: στὴν κορυφὴ —μόνο ὀρατὸ σημεῖο— τὰ μάτια τοῦ ζωγράφου, στὰ βάση, ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ ἢ ἄορατη θέση τοῦ μοντέλου, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἢ μορφή πὸν ἴσως σχεδιάστηκε στὸν ἀντεστραμμένο μουσαμᾶ.

Ἀπὸ τὴν στιγμή πὸν τὰ μάτια τοῦ ζωγράφου τοποθετοῦν τὸ θεατὴ στὸ ὀπτικὸ τους πεδίο, τὸν κυριεύουν, τὸν ἀναγκάζουν νὰ μπεῖ στὸν πίνακα,

ὀρίζουν γι' αὐτὸν ἓνα χῶρο προνομιακὸ καὶ ταυτόχρονα ὑποχρεωτικὸ, ἀφαιροῦν τὴ φωτεινὴ καὶ ὄρατὴ ἰδιότητά του καὶ τὴν προβάλλουν πᾶνω στὴν ἀπρόσιτη ἐπιφάνεια τοῦ ἀντεστραμμένου μουσαμᾶ. Ὁ θεατὴς βλέπει τὸ ὄρατὸ τῆς ὄντοτήτάς του νὰ γίνεται ὄρατὸ γιὰ τὸ ζωγράφο καὶ νὰ μετατίθεται σὲ μιὰ εἰκόνα παντοτινὰ ἄορατη γιὰ τὸν ἴδιο. Ἐκπληξη πὸν πολλαπλασιάζεται καὶ γίνεται ἀκόμη πιὸ ἀναπόφευκτη ἀπὸ μιὰ παγίδα στὸ περιθώριο. Στὸ ἄκρο δεξιὸ μέρος ὁ πίνακας φωτίζεται ἀπὸ ἓνα παράθυρο τὸ ὅποιο ἀναπαρασταίνεται σύμφωνα μὲ μιὰ πολὺ ὀξεία προοπτικὴ. Μόλις πὸν βλέπουμε τὸ περβάζι του. Τὸ κύμα τοῦ φωτὸς πὸν ξεκύνεται ἀπὸ κεῖ λούζει ταυτόχρονα καὶ ἐξίσου γενναιοδωρὰ δύο γειτονικοὺς χώρους, πὸν διασταυρώνονται χωρὶς νὰ ἀφομοιώνονται: τὴν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμᾶ μὲ τὸν ὄγκο πὸν ἀντιπροσωπεύει (δηλαδή, τὸ ἀτελιὲ τοῦ ζωγράφου ἢ τὴν αἴθουσα ὅπου ἔστησε τὸ καβαλέτο του) καὶ μπροστὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἐπιφάνεια, τὸν πραγματικὸ ὄγκο πὸν καταλαμβάνει ὁ θεατὴς (ἢ ἀκόμη, τὴν ἀπροσδιόριστὴν θέσιν τοῦ μοντέλου). Διατρέχοντας τὸ δωμάτιο ἀπὸ τὰ δεξιὰ στὰ ἄριστερά, τὸ ἄπλετο χρυσὸ φῶς μεταφέρει τὸ θεατὴ πρὸς τὸ ζωγράφο καὶ ταυτόχρονα τὸ μοντέλο πρὸς τὸ μουσαμᾶ. Τὸ ἴδιο αὐτὸ φῶς φωτίζοντας τὸ ζωγράφο τὸν ἀποκαλύπτει στὸ θεατὴ καὶ κάνει νὰ ἀστράφει στὰ μάτια τοῦ μοντέλου, σὰν ἓνα σύνολο ἀπὸ χρυσὲς γραμμές, τὸ αἰνιγματικὸ κἀδρο τοῦ μουσαμᾶ, ὅπου ἡ μεταφερόμενη εἰκόνα του θὰ βρεθεῖ φυλακισμένη. Τοῦτο τὸ τμήμα τοῦ παραθύρου, στὴν ἄκρη, πὸν μόλις ὑποδηλώνεται, ἀπελευθερώνει ἓναν καθολικὸ καὶ ἀνάμικτο φωτισμὸ, πὸν χρησιμεύει σὰν κοινὸς τόπος στὴν ἀναπαράσταση. Ζυγιάζεται μὲ τὸν ἄορατο μουσαμᾶ στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ πίνακα: ὅπως ὁ μουσαμᾶς γυρίζει τὴν πλάτη στοὺς θεατὲς, ἀναδιπλώνεται ἀπέναντι στὸν πίνακα πὸν τὸν ἀναπαριστᾷ καί, μὲ τὴν τοποθέτηση τῆς ὄρατῆς ἀνάποδης ὄψης του πᾶνω στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα πὸν τὸν περιέχει, σχηματίζει τὸν, ἀπρόσιτο γιὰ μᾶς, χῶρο ὅπου λαμπυρίζει ἢ κατεχοχὴν εἰκόνα, ἔτσι καὶ τὸ παράθυρο, σὰν ἀπλό ἄνοιγμα, ἐγκαθιστᾷ χῶρο τόσο φανερὸ ὅσο ὁ ἄλλος εἶναι κρυφός, τόσο κοινὸ στὸ ζωγράφο, τὰ πρόσωπα, τὰ μοντέλα, τοὺς θεατὲς, ὅσο ὁ ἄλλος εἶναι μοναχικὸς (γιατί δὲν τὸν κοιτάζει κανεὶς, οὔτε κἀν ὁ ζωγράφος). Δεξιὰ, ἀπὸ ἓνα ἄορατο παράθυρο διαχέεται ὁ καθαρὸς ὄγκος ἐνὸς φωτὸς πὸν κάνει ὄρατὴ κάθε ἀναπαράσταση: ἄριστερά, ἀπλώνεται ἡ ἐπιφάνεια πὸν ἀποφεύγει, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς πολὺ φανερῆς της κατασκευῆς, τὴν ἀναπαράσταση πὸν ἐμπεριέχει. Τὸ φῶς κατακλύζει τὴ σκηνὴ (ἐννοῶ τόσο τὸ δωμάτιο ὅσο καὶ τὸ μουσαμᾶ, τὸ δωμάτιο πὸν ἀναπαρασταίνεται στὸ μουσαμᾶ καὶ τὸ δωμάτιο μέσα στὸ ὅποιο βρίσκεται ὁ μουσαμᾶς), τυλίγει τὰ πρόσωπα καὶ τοὺς θεατὲς καὶ τοὺς μεταφέρει, κάτω ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, στὸν τόπο ὅπου τὸ πινέλο του θὰ τοὺς ἀναπαραστήσει. Ἀλλὰ ὁ τόπος αὐτὸς κρύβεται ἀπὸ τὰ μάτια μας. Κοιτάζουμε τὸν ἑαυτὸ μας νὰ τὸν κοιτάζει ὁ ζωγράφος καὶ φανερωνόμαστε στὰ μάτια του ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἴδιο φῶς πὸν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸν βλέπουμε. Καὶ τὴ στιγμή πὸν θὰ συλλάβουμε τὸν ἑαυτὸ μας, ἀντιγραμμένο ἀπὸ τὸ χέρι του σὰν σὲ καθρέφτη, δὲν θὰ μπορούμε νὰ ἀντιληφθοῦμε ἀπ' αὐτὸν παρὰ τὴ θλιβερὴ ἀνάποδη ὄψη του. Τὴν ἄλλη ὄψη ἐνὸς ἀντιστρέφόμενου κατόπτρου.

Ἀλλὰ ἀκριβῶς μπροστὰ στοὺς θεατὲς —σὲ μᾶς— πᾶνω στὸν τοῖχο πὸν ἀποτελεῖ τὸ βάθος τοῦ δωματίου, ὁ δημιουργὸς ἔχει ἀναπαραστήσει σειρά ἀπὸ πίνακες. Καὶ νὰ πὸν ἀνάμεσα σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ κρεμασμένα ἔργα ἓνα ἀκτινοβολεῖ μὲ μιὰ ἰδιαίτερη λάμψη. Τὸ πλαίσιο του εἶναι μεγαλύτερο, πιὸ σκοτεινὸ ἀπὸ τὰ ἄλλα. Ὡστόσο μιὰ λεπτὴ ἄσπρη γραμμὴ ἐπαναλαμβάνει τὸ σχῆμα τοῦ πλαισίου ἐσωτερικὰ καὶ σκορπίζει σ' ὀλόκληρη τὴν ἐπιφάνειά του ἓναν φωτισμὸ δύσκολο νὰ προσδιορισθεῖ, γιατί δὲν ἔρχεται ἀπὸ πουθενά, παρὰ μόνο ἀπὸ ἓναν χῶρο πὸν θὰ ἀνῆκε στὸ ἐσωτερικὸ του. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν παράξενο φωτισμὸ ἐμφανίζονται δύο σιλουέτες καὶ πᾶνω ἀπ' αὐτὲς, λίγο πρὸς τὰ πίσω μιὰ βαριὰ πορφυρὴ κουρτίνα. Οἱ ἄλλοι πίνακες δὲν ἐπιτρέπουν νὰ δεῖς τίποτε περισσότερο ἀπὸ μερικὲς πιὸ ὠχρὲς κηλίδες σ' ἓνα ἄβαθο σκοτάδι. Ἀντίθετα, αὐτὸς ὁ πίνακας ἀνοίγεται σ' ἓναν ἀποτραβηγμένο χῶρο, ὅπου μέσα σὲ μιὰ διαύγεια πὸν ἀνήκει ἀποκλειστικὰ διατάσσονται ἀναγνωρίσιμες μορφές. Ἀνάμεσα σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πὸν προορίζονται νὰ

προσφέρουν αναπαράστασεις, αλλά με τη θέση τους ή την απόστασή τους τις άμφισβητοῦν, τις αφαιροῦν, τις αποφεύγουν, αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος πὸν λειτουργεῖ καθαρὰ καὶ ἐπιτρέπει νὰ δεῖς αὐτὸ πὸν πρέπει νὰ δείξει. Σὲ πείσμα τῆς ἀπόμακρης θέσης του, σὲ πείσμα τῆς σκιᾶς πὸν τὸν ζώνει. Ὅμως δὲν εἶναι πίνακας: εἶναι ἕνας καθρέφτης. Προσφέρει ἐπιτέλους τὴν ἀγαλλίαση τοῦ εἰδώλου πὸν ἀρνοῦνταν τόσο τὰ ἀπομακρυσμένα ἔργα ὅσο καὶ τὸ φῶς τοῦ πρώτου πλάνου μὲ τὸν γεμάτο εἰρωνεία μουσαμά.

Εἶναι ἡ μόνη ὄρατὴ ἀναπαράσταση ἀπ' ὅσες ἀναπαριστᾷ ὁ πίνακας· ὅμως κανένας δὲν τὴν κοιτάζει. Ὁρθίος, δίπλα στὸ μουσαμά του, μὲ τὴν προσοχὴ ὅλη στραμμένη στὸ μοντέλο του, ὁ ζωγράφος δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸν καθρέφτη πὸν λαμπυρίζει ἀχνὰ πίσω του. Καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ πίνακα εἶναι ἐπὶ τὸ πλεῖστον στραμμένα πρὸς αὐτὸ πὸν πρόκειται νὰ συμβεῖ μπροστά, πρὸς τὴ φωτεινὴ ἀορατότητα πὸν περιβάλλει τὸ μουσαμά, πρὸς αὐτὴ τὴ φωταγωγία, ὅπου τὰ βλέμματά τους μποροῦν νὰ βλέπουν αὐτοὺς πὸν τοὺς βλέπουν, καὶ ὄχι πρὸς τὸ σκοτεινὸ κούφωμα μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει τὸ δωμάτιο ὅπου ἀναπαριστῶνται. Ὑπάρχουν, βέβαια, ὀρισμένα κεφάλια σὲ προφίλ: ὅμως κανένα δὲν εἶναι ἀρκετὰ στραμμένο ὥστε νὰ κοιτάζει, πρὸς τὸ βάθος τοῦ δωματίου, τὸν μοναχικὸ καθρέφτη, τὸ μικρὸ λαμπερὸ παραλληλόγραμμο, πὸν εἶναι τὸ ὄρατό, χωρὶς ὅμως κανένα βλέμμα νὰ μπορεῖ νὰ τὸ κυριεύσει, νὰ τὸ κάνει πραγματικὸ, νὰ ἀπολαύσει τὸν καρπὸ, ὠριμὸ ἀναπάντεχα, τοῦ θέματός του.

Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία ταιριάζει μὲ τὴ δική του. Πραγματικά, ὁ καθρέφτης δὲν ἀντανακλᾷ τίποτε ἀπ' ὅ,τι βρίσκεται στὸν ἴδιο χῶρο μ' αὐτόν: οὔτε τὸ ζωγράφου πὸν τοῦ γυρίζει τὴν πλάτη, οὔτε τὰ πρόσωπα στὸ κέντρο τοῦ δωματίου. Στὸ φωτεινὸ του βάθος δὲν εἶναι τὸ ὄρατό πὸν καθρεφτίζεται. Στὴν ὀλλανδικὴ ζωγραφικὴ ἀποτελοῦσε παράδοση οἱ καθρέφτες νὰ παίζουσαν ῥόλο ἀναδιπλασιασμοῦ: ἐπαναλάμβαναν αὐτὸ πὸν δινόταν ἀρχικὰ στὸν πίνακα, στὸ ἐσωτερικὸ πιά ἐνὸς χώρου μὴ πραγματικοῦ. ἀλλοιωμένοι, συρρικνωμένοι, ἀνακυρωμένοι. Ξανάβλεπες ἐκεῖ τὸ ἴδιο πράγμα πὸν ὑπῆρχε στὸ πρώτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα ἀλλὰ ἀποσυντεθειμένο καὶ ἀνασυντεθειμένο σύμφωνα μὲ ἕναν ἄλλο νόμο. Ἐδῶ ὁ καθρέφτης δὲν λέει τίποτε πὸν νὰ ἔχει ἤδη εἰπωθεῖ. Ὡστόσο ἡ θέση του εἶναι σχεδὸν κεντρικὴ: τὸ πάνω ἄκρο τοῦ βρισκεται ἀκριβῶς στὴ γραμμὴ πὸν χωρίζει στὰ δύο τὸ ὕψος τοῦ πίνακα καὶ καταλαμβάνει μεσαία θέση στὸν τοῖχο τοῦ βάθους (ἢ τουλάχιστον στὸ ὄρατό τμήμα του). Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ διέπεται ἀπὸ τὶς ἴδιες προοπτικές γραμμὲς μὲ τὸν πίνακα. Θὰ πιστεύαμε ὅτι ἕνα ἴδιο ἀτελιέ, ἕνας ἴδιος ζωγράφος, ἕνας ἴδιος μουσαμάς θὰ κατατάσσονταν σ' αὐτόν, σύμφωνα μὲ ἕναν ταυτόσημο χῶρο. Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι τὸ τέλειο ἀντίτυπο.

Ὅμως, δὲν δείχνει τίποτε ἀπ' ὅ,τι ἀναπαριστᾷ ὁ πίνακας. Τὸ ἀκίνητο κοιτάγμα του θὰ συλλάβει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, σ' ἐκείνη τὴν ἀναγκαστικὰ ἀόρατη περιοχὴ πὸν ἀποτελεῖ τὴν ἐξωτερικὴ του πλευρὰ, τὰ πρόσωπα πὸν τοποθετοῦνται ἐκεῖ. Ἀντὶ νὰ περιτριγυρίζει ὄρατὰ ἀντικείμενα, ὁ καθρέφτης διασχίζει ὀλόκληρο τὸ πεδίο τῆς ἀναπαράστασης, παραβλέποντας ὅ,τιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ συλλάβει σ' αὐτό, καὶ ἀποκαθιστᾷ τὴν ὄρατότητα σὲ ὅ,τι παραμένει ἔξω ἀπὸ κάθε βλέμμα. Ἀλλὰ τὸ ὄρατο πὸν ὑπερσχετίζει, δὲν εἶναι ἐκεῖνο πὸν χονιμμένοι δὲν ἀποφεύγει ἕνα ἐμπόδιο, δὲν ἐκτρέπει μιὰ προοπτικὴ, ἀπευθύνεται σ' ἐκεῖνο πὸν εἶναι ἀόρατο ἐξαιτίας τῆς δομῆς τοῦ πίνακα ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ ἐξαιτίας τῆς ὑπαρξῆς του ὡς ζωγραφικῆς. Πάνω του ἀντανακλᾶται ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο προσηλώνονται ὅλα τὰ πρόσωπα στὸ μουσαμά, τὸ κοιτάζουν, κατευθειάν μπροστὰ τους. Εἶναι, λοιπὸν, αὐτὸ πὸν θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε ἂν ὁ μουσαμάς, κατεβαίνοντας πιδ χαμηλά, προεκτεινόταν πρὸς τὰ ἐμπρός, ὥσπου νὰ τυλίξει τὰ πρόσωπα πὸν χρησιμεύουν γιὰ μοντέλα στὸ ζωγράφου. Ἀλλὰ, ἐφόσον ὁ μουσαμάς σταματᾷ ἐκεῖ, ἐπιτρέποντάς μας νὰ δοῦμε τὸ ζωγράφου καὶ τὸ ἀτελιέ του, εἶναι ἐπίσης ὅ,τι εἶναι ἐξωτερικὸ στὸν πίνακα, στὸ μέτρο δηλαδὴ πὸν ὁ πίνακας εἶναι παραλληλόγραμμο τμήμα ἀπὸ γραμμὲς καὶ χρώματα, ἐπιφορτισμένο νὰ ἀναπαραστήσει κάτι στὰ μάτια κάθε δυνατοῦ θεατῆ. Στὸ βάθος τοῦ δωματίου, ἀγνοημένος ἀπὸ ὅλους, ἀπρόσμενα ὁ καθρέφ-

της κάνει νὰ ἀγνοαῖνται οἱ φιγούρες πὸν κοιτάζει ὁ ζωγράφος (ὁ ζωγράφος στὴν ἀναπαραστημένη, ἀντικειμενικὴ πραγματικότητά του, τοῦ ζωγράφου τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς), ἀλλὰ ἐπίσης οἱ φιγούρες πὸν κοιτάζουν τὸ ζωγράφου (μέσα ἀπ' τὴν ὑλικὴ πραγματικότητα πὸν οἱ γραμμὲς καὶ τὰ χρώματα ἔχουν ἀποθέσει πάνω στὸ μουσαμά). Αὐτὲς οἱ φιγούρες εἶναι καὶ οἱ δύο ἐξίσου ἀπρόσιτες, ἀλλὰ ἡ κάθε μιὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο: ἡ πρώτη ἐξαιτίας ἐνὸς συνθετικοῦ ἀποτελέσματος πὸν ἀνήκει ἀποκλειστικὰ στὸν πίνακα, ἡ δεύτερη ἐξαιτίας τοῦ νόμου πὸν προέχει τῆς ἴδιας τῆς ὑπαρξῆς κάθε πίνακα, γενικά. Ἐδῶ, τὸ παιχνίδι τῆς ἀναπαράστασης ἐγκτεται στὸ νὰ ἐναλλάσσει τὶς θέσεις τούτων τῶν δύο μορφῶν τοῦ μὴ ὄρατοῦ σὲ μιὰ ἀσταθὴ τοποθέτηση τῆς μιᾶς πάνω στὴν ἄλλη, καὶ νὰ τὶς ὀδηγεῖ ἀμέσως στὸ ἄλλο ἄκρο τοῦ πίνακα, στὸν πόλο πὸν ἀναπαρασταίνεται στὸ ψηλότερο σημεῖο, τὸν πόλο τοῦ βάθους τῆς ἀντανάκλασης, στὸ κοῖλο τοῦ βάθους τοῦ πίνακα. Ὁ καθρέφτης ἐξασφαλίζει μιὰ μετὰθεση τοῦ ὄρατοῦ πὸν σημαδεύει ταυτόχρονα τὸ χῶρο πὸν ἀναπαρασταίνεται μέσα στὸν πίνακα καὶ τὴ φύση του ὡς ἀναπαραστάσης. Δείχνει στὸ κέντρο τοῦ μουσαμά αὐτὸ πὸν ἀναγκαστικὰ εἶναι διπλὰ ἀόρατο στὸν πίνακα.

Παράξενος τρόπος νὰ ἐφαρμόζεις κατὰ γράμμα, ἀλλὰ ἀντιστρέφοντάς την, τὴ συμβουλὴ πὸν ὁ γέρος Πατσέρο εἶχε δώσει, ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, στὸ μαθητὴ του, τὴν ἐποχὴ πὸν δούλεψε στὸ ἀτελιέ του στὴ Σεβίλλη: «Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸ κάδρο».

II

Εἶναι ἴσως καιρὸς νὰ ὀνομάσουμε ἐπιτέλους αὐτὴ τὴν εἰκόνα πὸν φαίνεται στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη καὶ πὸν ἀτενίζει ὁ ζωγράφος μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα. Ἴσως θὰ ἦταν σωστότερο νὰ ὀρίσουμε μιὰ καὶ καλὴ τὴν ταυτότητα τῶν παρόντων ἢ ὑπαινισσομένων προσώπων γιὰ νὰ μὴν μπλεκόμεστε ἐπάπειρον σὲ τούτους τοὺς ρευστοὺς, λίγο ἀφηρημένους χαρακτηρισμούς, τοὺς πάντα εὐαίσθητους σὲ διαφορούμενες ἔνοιες καὶ διχοτομήσεις: «ὁ ζωγράφος», «τὰ πρόσωπα», «τὰ μοντέλα», «οἱ θεατῆς», «οἱ εἰκόνες». Ἀντὶ νὰ μιᾶμε ἀτέλειωτα μιὰ γλώσσα πὸν μοιραία, δὲν ἀρμόζει στὸ ὄρατο. Θὰ ἀρκοῦσε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ Βελάσκεθ συνέθεσε ἕναν πίνακα καὶ ὅτι σ' αὐτόν τὸν πίνακα ἀναπαραστήσε τὸν ἑαυτὸ του μέσα στὸ ἀτελιέ του ἢ σὲ μιὰ αἴθουσα τοῦ Ἑσκοριάλ τὴ στιγμὴ πὸν ζωγραφίζει δύο πρόσωπα, τὰ ὁποῖα ἡ Ἰνφάντη Μαργαρίτα ἤρθε νὰ δεῖ, περιστοιχισμένη ἀπὸ παραμάνες, ἀκόλουθες, παλατιανούς καὶ νάνους, καὶ ὅτι σ' αὐτὸ τὸ σύνολο μποροῦμε μὲ μεγάλη ἀκρίβεια νὰ ἀποδώσουμε ὀνόματα: ἡ παράδοση ἀναγνωρίζει ἐδῶ τὴ ντόνα Μαρία Ἀγκουστίνα Σαρμιέντε, ἐκεῖ τὸν Νιέτο, μπροστὰ τὸν Νικολάξο Περτουσάτο, ἰταλὸ γελωτοποιό. Θὰ ἀρκοῦσε νὰ προσθέσουμε ὅτι τὰ δύο πρόσωπα πὸν χρησιμεύουν γιὰ μοντέλα στὸ ζωγράφου δὲν εἶναι ὄρατὰ, τουλάχιστον ἀπευθείας, ἀλλὰ μποροῦμε νὰ τὰ διακρίνουμε σὲ ἕναν καθρέφτη, καὶ ὅτι πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ τὸ βασιλιά Φίλιππο IV καὶ τὴ σύζυγό του Μαριάννα.

Αὐτὰ τὰ κύρια ὀνόματα θὰ ἀποτελοῦσαν χρήσιμους δείκτες, ὥστε νὰ ἀποφευχθοῦν διαφορούμενοι χαρακτηρισμοί. Θὰ μᾶς ἔλεγον, ἐν πάση περιπτώσει, τὶ κοιτάζει ὁ ζωγράφος καὶ μαζί του τὰ περισσότερα πρόσωπα τοῦ πίνακα. Ἀλλὰ ἡ σχέση τῆς γλώσσας μὲ τὴ ζωγραφικὴ εἶναι σχέση ἀπεριόριστη. Ὅχι ἐπειδὴ ὁ λόγος εἶναι ἀτελής καὶ μπροστὰ στὸ ὄρατο ἀνεπαρκής, τόσο πὸν μάταια θὰ κοπίαζε νὰ καλύψει αὐτὴ τὴν ἀνεπαρκεία. Δὲν μεταφέρονται τὸ ἕνα στὸ ἄλλο. Ὅσο κι ἂν λέμε αὐτὸ πὸν βλέπουμε, αὐτὸ πὸν βλέπουμε δὲν φωλιάζει ποτὲ σ' αὐτὸ πὸν λέμε. Ὅσο κι ἂν δείχνουμε μὲ εἰκόνες, μεταφορές, συγκρίσεις αὐτὸ πὸν λέμε, ὁ τόπος μέσα στὸν ὁποῖο ἀκτινοβολοῦν δὲν εἶναι αὐτὸς πὸν ξετυλίγουν τὰ μάτια, ἀλλὰ ἐκεῖνος πὸν ὀρίζουν οἱ ἀκολουθίες τῆς σύνταξης. Τὸ κύριο ὀνομα

είναι λοιπόν ένα τέχνασμα σ' αυτό το παιχνίδι: μάς επιτρέπει «να δείξουμε με το δάχτυλο», δηλαδή να περάσουμε λαθραία από το χώρο όπου μιλάμε στο χώρο όπου κοιτάζουμε, δηλαδή να ξανακλείσουμε αυτούς τους δύο χώρους με τη μεγαλύτερη άνεση, σαν να ήταν ισοδύναμοι. Άλλα αν θέλουμε να κρατήσουμε ανοιχτή τη σχέση της γλώσσας και του όρατου, αν θέλουμε να μιλήσουμε όχι σε αντίθεση αλλά ξεκινώντας από την ασυμφωνία τους, μένοντας όσο το δυνατόν πιο κοντά και στην πρώτη και στο δεύτερο, τότε πρέπει να σβήσουμε τα κύρια ονόματα και να παραμείνουμε στο άτελές του έγχειρήματος. Ίσως, με τη μεσολάβηση αυτής της ουδέτερης κι ανώνυμης γλώσσας, της πάντα φοβισμένης και επαναληπτικής — επειδή είναι πολύ πλατιά — ή ζωγραφική να φανερώσει λίγο λίγο τις λάμψεις της.

Πρέπει λοιπόν να προσποιηθούμε ότι δεν ξέρουμε τίποτα θα είναι ή αντανάκλαση στο βάθος του καθρέφτη και να ερευνήσουμε την αντανάκλαση στο επίπεδο της ύπαρξής της.

Καταρχήν, είναι η ανάποδη όψη του μεγάλου μουσαμά που αναπαριστάνεται άριστερά. Η ανάποδη ή μάλλον ή καλή, εφόσον δείχνει από μπροστά αυτό που το πανί με τη θέση του κρύβει. Άκόμη, αντιπαρατίθεται στο παράθυρο και το ένισχύει. Όπως κι αυτό, αποτελεί έναν τόπο κοινό στον πίνακα και στο έξωτερο του. Το παράθυρο, όμως, ενεργεί μέσα από τη συνεχή κίνηση μιας διάχυσης που από δεξιά προς τα άριστερά συνδέει τα προσηλωμένα πρόσωπα, το ζωγράφο, τον πίνακα και το θέαμα που παρατηρούν. Ο καθρέφτης, αντίθετα, με βίαιη, στιγμιαία κίνηση καθαρής έκπληξης, θα ψάξει μπροστά από τον πίνακα αυτό που κοιτάζεται χωρίς να είναι ορατό, για να το κάνει ορατό αλλά αδιάφορο σε όλα τα βλέμματα στην άκρη του εικονικού βήθους. Η κυριαρχική διακεκομμένη γραμμή που χαράζεται ανάμεσα στην αντανάκλαση και σ' αυτό που αντανάκλα τέμνει καθέτως το οριζόντιο κύμα του φωτός. Τέλος — και είναι η τρίτη λειτουργία του καθρέφτη — βρίσκεται δίπλα σε μια πόρτα, πού, όπως κι αυτός, αποτελεί ένα άνοιγμα στον τοίχο του βήθους. Αποσπᾶ κι αυτή ένα φωτεινό παραλληλόγραμμο, του οποίου το θαμπό φῶς δεν ακτινοβολεί μέσα στο δωμάτιο. Δεν θα ήταν παρά ένα χρυσαφί πλάτεμα αν δεν σκαβόταν προς τα έξω από ένα σκαλιστό πορτόφυλο, την καμπύλη μιας κουρτίνας και το ίδιο μερικῶν σκαλοπατιῶν. Ἐδῶ ἀρχίζει ένας διάδρομος. Ἀλλὰ ἀντὶ νὰ χαθεῖ μετὰ τὸ σκοτάδι, διαλύεται σὲ μιὰ κίτρινη λάμψη, ὅπου τὸ φῶς, χωρὶς νὰ εἰσχωρεῖ, στροβιλιζέται γύρω ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του καὶ «ξανασηχάζει». Σ' αὐτὸ τὸ φόντο, ταυτόχρονα κοντινὸ καὶ χωρὶς ὄρια, προβάλλει ἡ ὑψηλὴ σιλουέτα ἐνὸς ἀντρα. Τὸν βλέπουμε προφίλ. Μὲ τὸ ἕνα χέρι παραμερίζει μιὰ κουρτίνα, τὰ πόδια του βρίσκονται σὲ δύο διαφορετικὰ σκαλοπάτια, τὸ ἕνα του γόνατο εἶναι λυγισμένο. Ἂσως σκέφτεται νὰ μπεῖ μέσα στὸ δωμάτιο ἢ ἴσως θὰ ἀρκεστεῖ νὰ κατασκοπεύσει τί γίνεται στὸ ἐσωτερικὸ, ἱκανοποιημένος πὸν μπορεῖ νὰ κοιτάξει ἀπαρατήρητος. Προσηλώνεται ὅπως κι ὁ καθρέφτης, στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς σκηνῆς: ὅπως καὶ στὸν καθρέφτη ἔτσι καὶ σ' αὐτὸν κανεὶς δὲν δίνει σημασία. Δὲν ξέρουμε ἀπὸ πού ἔρχεται. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι, ἀκολουθώντας κάποιους ἀπροσδιόριστους διαδρόμους, πῆγε γύρω ἀπὸ τὸ δωμάτιο ὅπου εἶναι συγκεντρωμένα τὰ πρόσωπα καὶ ὅπου δουλεύει ὁ ζωγράφος. Ἂσως πρὶν ἀπὸ λίγο, νὰ ἦταν κι αὐτὸς στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, στὴν ἀόρατη περιοχὴ πὸν ἀτενίζουν ὅλα τὰ μάτια τοῦ πίνακα. Σὰν τίς εἰκόνες στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη, μπορεῖ νὰ εἶναι κι αὐτὸς ἀπεσταλμένος αὐτοῦ τοῦ προφανοῦς καὶ κρυμμένου χώρου. Ὡστόσο, ὑπάρχει κάποια διαφορὰ: βρίσκεται ἐδῶ με σάρκα καὶ ὀστά. Ξεπηδάει ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ στὸ κατώφλι τῆς ἀναπαριστάμενης ἔκτασης. Εἶναι ἀναμφισβήτητος, ὅχι πιθανὴ ἀντανάκλαση, ἀλλὰ εἰσβολή. Ὁ καθρέφτης, φανερώνοντας ὅ,τι συμβαίνει μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, πέρα ἀκόμη κι ἀπὸ τοὺς τοίχους τοῦ ἀτελεί, κάνει νὰ αἰωροῦνται μέσα στὴ συμμετρία του τὸ μέσα καὶ τὸ ἔξω. Ὁ διαφορούμενος ἐπισκέπτης, με τὸ πόδι στὸ σκαλί καὶ τὸ κορμὶ στραμμένο τελείως προφίλ, μπαίνει καὶ ταυτόχρονα βγαίνει ἀπὸ μιὰ στάσιμη ταλάντευση. Ἐπαναλαμβάνει ἐπὶ τόπου, ἀλλὰ μέσα στὴ σκοτεινὴ πραγματικότητα τοῦ σώματός του, τὴ στιγμιαία κίνηση τῶν εἰκόνων, πὸν

διασχίζουν τὸ δωμάτιο, διεισδύουν στὸν καθρέφτη, ἀντανάκλῶνται καὶ ἀναβλύζουν ἀπ' αὐτὸν σὰν ὄρατὰ εἶδη, καινούρια καὶ ὅμοια. Μικροσκοπικὲς καὶ ὠχρὲς οἱ μορφὲς στὸν καθρέφτη ἐκμηδενίζονται ἀπὸ τὸ ὑψηλὸ, στέρεο ἀνάστημα τοῦ ἀντρα πὸν προβάλλει στὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας.

Ἂλλὰ πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε τὴ σπειροειδῆ περιοχὴ πὸν μόλις διατρέξαμε, πρέπει νὰ ξαναγυρίσουμε ἀπὸ τὸ βάθος τοῦ πίνακα στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, πὸν σ' ἄριστερὰ συνιστᾶ ἕνα εἶδος μετατοπισμένου κέντρου, ἀντιλαμβανόμεστε ἀρχικὰ τὴν ἀνάποδη τοῦ μουσαμά, ὕστερα τοὺς κρεμασμένους πίνακες με τὸν καθρέφτη στὸ κέντρο, στὴ συνέχεια τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα, καὶ νέους πίνακες, ἀπὸ τοὺς ὁποίους, ὅμως, μιὰ ὀξεία προοπτικὴ δὲν μάς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε παρὰ μόνο τὰ κάδρα τοὺς σ' ὄλο τοὺς τὸν ὄγκο καί, τέλος, στὸ δεξιὸ ἄκρο, τὸ παράθυρο ἢ μάλλον τὸ κούφωμα ἀπ' ὅπου ξεχύνεται τὸ φῶς. Τὸ ἑλικοειδὲς αὐτὸ κοχλὶ ἀποδίδει ὀλόκληρο τὸν κύκλο τῆς ἀναπαράστασης: τὸ βλέμμα, τὴν παλέτα καὶ τὸ πινέλο, τὸ ἄσπιλο ἀπὸ σημάδια πανί (εἶναι τὰ ὑλικά ἐργαλεῖα τῆς ἀναπαράστασης), τοὺς πίνακες, τίς ἀντανάκλασεις, τὸν πραγματικὸ ἀντρα (ἢ ἀναπαράσταση ὀλοκληρωμένη ἀλλὰ σὰν νὰ ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸ ἀπατηλὸ ἢ ἀληθινὸ περιεχόμενό της, πὸν ἀντιπαρατίθεται σ' αὐτὴν). Ὑστερα ἡ ἀναπαράσταση «λύεται»: δὲν βλέπουμε πιά παρὰ τὰ κάδρα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ φῶς πὸν λούζει τοὺς πίνακες, τὸ φῶς πὸν αὐτοὶ με τὴ σειρά τοὺς πρέπει νὰ ἀνασυστήσουν μέσα ἀπὸ τίς ἴδιες τίς ιδιότητές τους, ἀκριβῶς σὰν νὰ ἐρχόταν ἀπὸ ἄλλου, περνώντας μέσα ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ ξύλο τῶν κάδρων τους. Καὶ τὸ φῶς αὐτὸ, πὸν μοιάζει νὰ ἀναβλύζει ἀπὸ τὴ σχισμὴ τοῦ κάδρου, τὸ βλέπουμε πραγματικὰ πάνω στὸν πίνακα· συναντᾶ τὸ μέτωπο, τὰ μάτια, τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου, με τὴν παλέτα στὸ ἕνα χέρι καὶ τὸ λεπτὸ πινέλο στὸ ἄλλο.

...Ἐτσι κλείνει ἡ σπείρα ἢ μάλλον μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ φῶς ἀνοίγει.

Τὸ ἄνοιγμα αὐτὸ, δὲν εἶναι ὅπως, στὸ βάθος, μιὰ πόρτα πὸν ἔχουμε ἀνοίξει, εἶναι τὸ ἴδιο τὸ πλάτος τοῦ πίνακα. Καὶ τὰ βλέμματα πὸν περνοῦν ἀπὸ τὸ δῶ εἶναι κάποιου μακρυνοῦ ἐπισκεπτικῆ. Τὸ πλαισίου πὸν καταλαμβάνει τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο πλάνο τοῦ πίνακα ἀναπαριστάνει — ἀν συμπεριλάβουμε καὶ τὸ ζωγράφο — ὀκτῶ πρόσωπα. Τὰ πέντε ἀπ' αὐτὰ, με τὸ κεφάλι γυρτὸ λιγότερο ἢ περισσότερο, στραμμένο ἢ σκυμένο, κοιτάζουν κάθετα τὸν πίνακα. Στὸ κέντρο τῆς ὀμάδας βρίσκεται ἡ μικρὴ Ἰνφάντη, με τὸ φαρδὺ γυρτὸ καὶ ὀξὸς φόρεμά της. Ἡ πριγκίπισσα γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιά ἐνῶ τὸ στήθος της καθῶς καὶ τὰ μεγάλα βολὰν τοῦ φορέματός της φεύγουν ἐλαφρὰ στὰ ἄριστερά. Τὸ βλέμμα της, ὅμως, εἶναι καρφωμένο στὴν κατεύθυνση τοῦ θεατῆ πὸν βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸν πίνακα. Μιὰ ἐνδιάμεση γραμμὴ πὸν θὰ χωρίζε τὸν πίνακα σὲ δύο ἴσα τμήματα θὰ περνοῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δύο μάτια τοῦ παιδιοῦ. Τὸ πρόσωπό της βρίσκεται στὸ 1/3 τοῦ συνολικοῦ ὕψους. Ὡστε, ἀναμφίβολα, ἐδῶ ἐδρεύει τὸ πρωταρχικὸ θέμα τῆς σύνθεσης, τὸ ἴδιο τὸ ἀντικείμενο τοῦ πίνακα. Σὰν νὰ θέλει νὰ τὸ ἀποδείξει καὶ νὰ τὸ ὑπογραμμίσει περισσότερο, ὁ ζωγράφος καταφεύγει σὲ μιὰ παραδοσιακὴ μορφὴ: δίπλα στὸ κεντρικὸ πρόσωπο ἔχει τοποθετήσει ἕνα ἄλλο πρόσωπο πὸν, γονατισμένο, τὸ κοιτάζει. Σὰν ἀνάδοχος πὸν προσεύχεται, σὰν τὸν ἄγγελο πὸν χαιρετᾶ τὴν Παρθένο, μιὰ γκουβερνάντα γονατιστὴ ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὴν πριγκίπισσα. Τὸ πρόσωπό της διαγράφεται σὲ τέλει προφίλ. Βρίσκεται στὸ ὕψος τοῦ παιδιοῦ. Ἡ γκουβερνάντα κοιτάζει τὴν πριγκίπισσα καὶ τίποτε ἄλλο ἐκτὸς ἀπ' αὐτὴν. Λίγο πιὸ δεξιά, μιὰ ἄλλη ἀκόλουθος εἶναι ἐπίσης στραμμένη πρὸς τὴν Ἰνφάντη καὶ ἐλαφρὰ σκυμένη πάνω της, ὅμως, τὰ μάτια κοιτάζουν ξεκάθαρα μπροστὰ, ἐκεῖ πὸν κοιτάζει ἡ ὀξὸς ζωγράφος καὶ ἡ πριγκίπισσα. Τέλος, ὑπάρχουν δύο ὀμάδες προσώπων: ἡ μία εἶναι ἀποτραβηγμένη καὶ ἡ ἄλλη πὸν ἀποτελεῖται ἀπὸ νάνους, σὲ πρῶτο πλάνο. Ἀπὸ τὸ ἀνάστημά τους καὶ τὴ θέση τους οἱ δύο ὀμάδες ἀντιστοιχοῦν καὶ σχηματίζουν δυάδες: πίσω οἱ αὐλικὸι (ἢ γυναῖκα ἄριστερὰ κοιτάζει δεξιά), μπροστὰ οἱ νάνοι (τὸ ἄγῳρι στὸ δεξιὸ ἄκρο κοιτάζει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα). Ἀνάλογα με τὴν προσοχὴ πὸν δίνουμε στὸν πίνακα ἢ ἀνάλογα με τὸ κέντρο ἀναφορᾶς πὸν διαλέγουμε σ' αὐτὸν, τὸ σύνολο τῶν προσώπων σ' αὐτὴ τὴ διάταξη μπορεῖ νὰ πάρει

δύο μορφές. Η μία θά ήταν ένα μεγάλο Χ. Στην επάνω άριστερη αίχμη θά υπήρχε το βλέμμα του ζωγράφου και στην δεξιά το βλέμμα του αὐλικού. Στην κάτω άριστερη αίχμη υπάρχει ή γωνία του μουσαμά που αναπαρ-σταίνεται ανάποδα (για την ακρίβεια το πόδι του καβαλέτου) και δεξιά ο νάνος (το παπούτσι του πάνω στη ράχη του σκύλου). Εκεί που οι γραμμές διασταυρώνονται, στο κέντρο του Χ, βρίσκεται το βλέμμα της Ίνφάντης. Η άλλη μορφή θά ήταν μια εύρεια καμπύλη. Τα άκρα της — ύψηλα και απομακρυσμένα — θά προσδιόριζαν: άριστερά ο ζωγράφος και δεξιά ο αὐλικός ενῶ ή κοιλότητα, πολύ πιο κοντινή, θά συνέπιπτε με το πρόσωπο της πριγκίπισσας και το βλέμμα που της ρίχνει ή παραμάνα. Η εύλυγιστη αυτή γραμμή σχεδιάζει μια λεκάνη που περιέχει και συγχρόνως αφήνει ελεύθερο το χώρο που καταλαμβάνει ο καθρέφτης στη μέση του πίνακα.

Αρα, υπάρχουν δύο κέντρα που μπορούν να οργανώσουν τον πίνακα, ανάλογα με τον τρόπο που ή προσοχή του θεατή περνάει πάνω του και στέκεται ἐδῶ ή ἐκεῖ. Η πριγκίπισσα στέκεται ὀρθή, στο κέντρο ἑνὸς σταυροῦ τοῦ Ἁγίου Ἀντρέα που γυρίζει γύρω της με τον στρόβιλο τῶν αὐλικῶν, τῶν ἀκολουθῶν, τῶν ζῶων και τῶν γελωτοποιῶν. Ἀλλά αὐτὸ τὸ στριφογύρισμα είναι ἀκίνητοποιημένο. Ἀκίνητοποιεῖται ἀπὸ ἕνα θέαμα που θά ήταν ἀπόλυτα ἄορατο ἂν αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ πρόσωπα, ἀκίνητα ξάφνου, δὲν πρόσφεραν τὴ δυνατότητα νὰ κοιτάξεις στὸ βάθος ἑνὸς καθρέφτη, σὰν στὸν πάτο ἑνὸς ποτηριοῦ, τὸ ἀπρόσμενο εἶδωλο τοῦ θεάματος στὸ ὁποῖο προσηλώνονται. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ βάθους ή πριγκίπισσα στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τὸν καθρέφτη ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ ὕψους ή ἀντανάκλαση βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὸ πρόσωπό της. Ὅμως ή προοπτικὴ τὸς φέρνει πολὺ κοντά. Μια ἀναπόφευκτη γραμμὴ ἀναβλύζει ἀπὸ τὸν καθένα τους. Η μία ἔρχεται ἀπὸ τὸν καθρέφτη και διασχίζει ὅλη τὴν ἀναπαριστάμενη πυκνότητα (και με τὸ παραπάνω, ἀφοῦ ο καθρέφτης τρυπᾶ τὸν τοῖχο τοῦ βάθους και γεννᾶ πίσω του ἕναν ἄλλο χῶρο), ή ἄλλη, συντομότερη, ἔρχεται ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ παιδιοῦ και διασχίζει μόνο τὸ πρῶτο πλάνο. Τοῦτες οἱ δύο συμμετρικὲς γραμμὲς συγκλίνουν σὲ πολὺ ὀξεία γωνία, τὸ δὲ σημεῖο συνάντησής τους βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν μουσαμά και τοποθετεῖται μπροστὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, ἐκεῖ περίπου ἀπ' ὅπου τὸν κοιτάζουμε. Ἀμφίβολο σημεῖο, ἐφόσον δὲν τὸ βλέπουμε, κι ὡστόσο ἀναπόφευκτο, τέλεια καθορισμένο, ἀφοῦ αὐτὲς οἱ δύο κυρίαρχες μορφὲς τὸ προδιαγράφουν και ἐπιπλέον τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἄλλες παρα- κείμενες διακεκομμένες γραμμὲς, που γεννιοῦνται ἀπὸ τὸν πίνακα και ξεφεύγουν ἐπίσης ἀπ' αὐτόν.

Τί υπάρχουν τελικὰ σ' αὐτὸν τὸν ἀπόλυτα ἀπρόσιτο χῶρο (ἀφοῦ βρίσκεται στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ πίνακα), που ὅμως προδιαγράφεται ἀπὸ ὅλες τὶς γραμμὲς τῆς σύνθεσής του; Ποιὸ εἶναι τὸ θέαμα ποὶ τὰ πρόσωπα που ἀντανάκλωνται πρῶτα βαθιὰ στὶς κόρες τῶν ματιῶν τοῦ παιδιοῦ, ὕστερα στὰ μάτια τοῦ ζωγράφου και τοῦ αὐλικού και, τέλος, στὴ μακρυνὴ λάμψη τοῦ καθρέφτη; Ἀλλὰ ή ἐρώτηση ἀμέσως διχοτομεῖται: τὸ πρόσω- πο που ἀντανάκλᾷ ο καθρέφτης εἶναι ταυτόχρονα και τὸ πρόσωπο που τὸν κοιτάζει. Αὐτὸ που κοιτάζουν ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ πίνακα εἶναι ἐπίσης τὰ πρόσωπα που στὰ μάτια τους προσφέρονται σὰν σκηνή. Ὁ πίνακας στὸ σύνολό του κοιτάζει μιὰ σκηνή για τὴν ὁποία εἶναι ὁ ἴδιος με τὴ σειρά του σκηνή. Αὐτὴ τὴν καθαρὴ ἀμοιβαίότητα φανερώνει ὁ καθρέφτης, που κοιτάζει και κοιτάζεται και που οἱ δυὸ στιγμὲς του βρίσκουν τὴ λύση τους στὶς δύο γωνίες τοῦ πίνακα: ἄριστερά ὁ ἀντε- στραμμένος μουσαμάς, τοῦ ὁποίου τὸ ἐξωτερικὸ σημεῖο γίνεται καθαρὸ θέαμα, ὁ ξαπλωμένος σκύλος, μοναδικὸ στοιχεῖο στὸν πίνακα που δὲν κοιτάζει κάπου, οὔτε σαλεύει γιατί εἶναι ἔτσι φτιαγμένος, με ὅλο του τὸν ὄγκο και τὸ φῶς νὰ παίξει στὸ μεταξένιο του τρίχωμα, μόνο σὰν ἀντικείμενο θέασης.

Η πρώτη ματιὰ πάνω στὸν πίνακα μᾶς μαθαίνει ἀπὸ τί εἶναι καμωμένο αὐτὸ τὸ θέαμα που κοιτάζεται και κοιτάζει. Πρόκειται για τοὺς βασιλεῖς. Τοὺς μαντεύουμε κιόλας στὸ γεμάτο σεβασμὸ βλέμμα τῶν παρευρισκομένων, στὴν ἐκπληξη τοῦ παιδιοῦ και τῶν νάνων. Τοὺς ἀναγνωρίζουμε στὶς δύο μικροσκοπικὲς φιγούρες που ἀντανάκλᾷ ὁ καθρέφτης στὸ ἄκρο τοῦ πίνακα. Ἀνάμεσα σὲ ὅλα τὰ σοβαρὰ πρόσωπα,

σὲ ὅλα τὰ στολισμένα σώματα, αὐτοὶ ἀποτελοῦν τὴν πιὸ ὠχρὴ, τὴν πιὸ ἐξωπραγματικὴ, τὴν πιὸ συμβιβασμένη ἀπὸ ὅλες τὶς εἰκόνες: ή παραμικρὴ κίνηση, τὸ ἐλάχιστο φῶς θά ἀρκοῦσε νὰ τοὺς ἐξαφανίσει. Ἐπίσης, ἀπὸ ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς ἀναπαράστασης εἶναι τὰ πιὸ παραμελημένα, γιατί κανεὶς δὲ δίνει σημασίαν σὲ τούτη τὴν ἀντανάκλαση που γλιστράει πίσω ἀπ' ὄλον τὸν κόσμο και εἰσάγεται σιωπηλὰ μέσα ἀπὸ ἕναν ἀνυποψίαστο χῶρο. Στὸ βαθμὸ που εἶναι ὄρατοι ἀποτελοῦν τὴν πιὸ εὐθραυστη, τὴν πιὸ ἀπομακρυσμένη ἀπὸ κάθε πραγματικὴ μορφή. Ἀντίστροφα, στὸ βαθμὸ που εἶναι ἀποτραβηγμένοι σὲ ἕναν οὐσιαστικὰ ἄορατο χῶρο, στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ πίνακα, διευθετοῦν γύρω τους ὀλόκληρη τὴν ἀναπαράστα- ση. Αὐτοὺς ἀντικρῶνουν, πρὸς αὐτοὺς στρέφονται, στὰ δικὰ τους μάτια παρουσιάζουν τὴν πριγκίπισσα με τὸ γιορταστικὸ της φόρεμα. Ἀπὸ τὸν ἀντεστραμμένο μουσαμά ἴσαμε τὴν Ίνφάντη, κι ἀπ' αὐτὴν ἴσαμε τὸ νάνο που παίξει στὴν ἄκρη δεξιά, μιὰ καμπύλη σχεδιάζεται (ή ἀκόμη ἀναπτύσ- σεται ὁ κάτω βραχίονας τοῦ Χ) για νὰ διευθετήσῃ μπροστὰ στὰ μάτια τους ὀλόκληρη τὴ διάταξη τοῦ πίνακα και νὰ φανερώσῃ ἔτσι τὸ ἀληθινὸ κέντρο τῆς σύνθεσης, στὸ ὁποῖο ὑπακούουν τελικὰ τὸ βλέμμα τῆς Ίνφάντης και ή εἰκόνα στὸν καθρέφτη.

Τὸ κέντρο αὐτὸ εἶναι συμβολικὰ κυρίαρχο, σύμφωνα με τὸ παραδοσι- ακὸ θέμα τοῦ πίνακα, ἐφόσον καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸ βασιλιὰ Φίλιππο IV και τὴ σύζυγό του, ἀλλὰ συμβαίνει κυρίως λόγω τῆς τριπλῆς λειτουργίας που κατέχει σὲ σχέση με τὸν πίνακα. Σ' αὐτὸ ἔρχονται νὰ συναντηθοῦν με μεγάλη ἀκρίβεια, τὸ βλέμμα τοῦ μοντέλου τὴ στιγμή που τὸ ζωγραφίζουν, τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ που παρατηρεῖ τὴ σκηνή, και τὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου τὴ στιγμή που συνθέτει τὸν πίνακά του (ὄχι τὸν πίνακα που ἀναπαρσταίνεται ἀλλὰ αὐτὸν που βρίσκεται μπροστὰ μας, για τὸν ὁποῖο μιλάμε). Τοῦτες οἱ τρεῖς λειτουργίες τοῦ βλέπειν συγχέονται σὲ ἕνα σημεῖο ἐξωτερικὸ στὸν πίνακα: δηλαδή σημεῖο ἰδεατὸ σὲ σχέση με ὅ,τι ἀναπαρσταίνεται ἀλλὰ ἀπόλυτα πραγματικὸ, ἀφοῦ μόνο με ἀφετη- ρία αὐτὸ γίνεται δυνατὴ ή ἀναπαράσταση. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἴδια πραγματικὴτητα δὲ γίνεται νὰ μὴν εἶναι ἄορατο κι ὡστόσο, αὐτὴ ή πραγματικὴτητα προβάλλεται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα, προβάλλεται και διαθλάται σὲ τρεῖς φιγούρες που ἀντιστοιχοῦν στὶς τρεῖς λειτουργίες τοῦ ἰδεατοῦ και πραγματικοῦ αὐτοῦ σημείου. Εἶναι: ἄριστερά ὁ ζωγρά- φος με τὴν παλέτα στὸ χέρι (αὐτοπροσωπογραφία τοῦ δημιουργοῦ τοῦ πίνακα), δεξιά, ὁ ἐπισκέπτης, με τὸ πόδι στὸ σκαλοπάτι, ἔτοιμος νὰ μπεῖ στὸ δωμάτιο, που συλλαμβάνει ὀλόκληρη τὴ σκηνὴ ἀπὸ πίσω ἀλλὰ βλέπει ἀντίκρου του τὸ βασιλικὸ ζευγάρι, τὸ ἴδιο τὸ θέαμα. Τέλος, στὸ κέντρο, ή ἀντανάκλαση τοῦ βασιλιὰ και τῆς βασίλισσας που στέκουν, ὑπομονετικὰ μοντέλα, στολισμένοι και ἀκίνητοι.

Ἀντανάκλαση που δείχνει θολὰ, με ἀφέλεια, αὐτὸ που ὅλος ὁ κόσμος στὸ πρῶτο πλάνο κοιτάζει. Ἀποκαθιστᾶ με μαγικὸ τρόπο, ὅ,τι λείπει ἀπὸ κάθε βλέμμα: στὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου δίνει τὸ μοντέλο, τὸ ὁποῖο ἀντιγράφει ἐκεῖ στὸν πίνακά του, τὸ ἀναπαραστημένο διπλότυπό του· στὸ βλέμμα τοῦ βασιλιὰ δίνει τὸ πορτραῖτο του που ὀλοκληρώνεται στὴν ἄλλη ὀψη τοῦ μουσαμά, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος δὲν μπορεί νὰ ἀντιληφθεῖ ἀπὸ κεί που βρίσκεται· στὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ δίνει τὸ πραγματικὸ κέντρο τῆς σκηνῆς που ὁ ἴδιος τοῦ πήρε τὴ θέση του, λὲς και τὸ ἔχει παραβιάσει. Ἴσως ὅμως ή γενναιοδωρία τοῦ καθρέφτη νὰ εἶναι πλαστή, ἴσως νὰ κρύβει περισσότερα ἀπ' ὅσα φανερώνει. Η θέση ὅπου δεσπόζει ὁ βασιλιὰς με τὴ σύζυγό του ἀνήκει ἐξίσου στὸ ζωγράφο καθὼς και στὸ θεατῆ: στὸ βάθος τοῦ καθρέφτη θά μπορούσαν νὰ ἐμφανίζονται — θά ἔπρεπε νὰ ἐμφανίζονται τὸ ἀνώνυμο πρόσωπο τοῦ περαστικοῦ και τὸ πρόσωπο τοῦ Βελάσκειθ. Γιατί ή λειτουργία αὐτῆς τῆς ἀντανάκλασης εἶναι νὰ τραβήξῃ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πίνακα αὐτὸ που τοῦ εἶναι οἰκεία ἔξω: τὸ βλέμμα που τὸν ὀργάνωσε και τὸ βλέμμα για τὸ ὁποῖο ξεδιπλώνεται. Ἀλλὰ, ἐπειδὴ ὁ ζωγράφος και ὁ ἐπισκέπτης εἶναι παρόντες στὸν πίνακα, ἄριστερά και δεξιά, δὲν ἔχουν θέση στὸν καθρέφτη: ἀκριβῶς ὅπως ὁ βασιλιὰς ἐμφανίζεται στὸ βάθος του, στὸ βαθμὸ που δὲν ἀνήκει στὸν πίνακα.

Μέσα στη μεγάλη σπείρα της περιμέτρου του άτελιέ, ξεκινώντας από το βλέμμα του ζωγράφου, την παλέτα και το ακίνητο χέρι του ίσαμε τους τελειωμένους πίνακες, ή αναπαράσταση γεννιόταν, ολοκληρωνόταν για να διαλυθεί ξανά μέσα στο φως. Ο κύκλος ήταν τέλειος. Αντίθετα, οι γραμμές που διατρέχουν το βάθος του πίνακα είναι άτελεις. Από όλες λείπει ένα μέρος της διαδρομής τους. Αυτή ή έλλειψη οφείλεται στην απουσία του βασιλιά — απουσία που είναι τέχνασμα του ζωγράφου. Άλλα αυτό το τέχνασμα καλύπτει και δηλώνει ένα κενό, άμεσο πιά: το κενό του ζωγράφου και του θεατή, όταν κοιτάζουν ή συνθέτουν τον πίνακα. Ίσως σ' αυτόν τον πίνακα, όπως και σε κάθε αναπαράσταση για την οποία αποτελεί, ως πούμε, την αποκεκαλυμμένη ουσία της, το πυκνό άορατο εκείνου που βλέπουμε να είναι άξεχώριστο από το άορατο του προσώπου που βλέπει — παρά τους καθρέφτες, τις αντανακλάσεις, τις απομιμήσεις και τα πορτραίτα. Τα σημεία και οι διαδοχικές μορφές της αναπαράστασης αποθέτονται τριγύρω από τη σκηνή, αλλά ή διπλή σχέση της αναπαράστασης με το μοντέλο της και τον κυρίαρχό της, τόσο τον δημιουργό της όσο και αυτόν στον οποίο προσφέρεται, αυτή ή σχέση, αναγκαστικά διακόπτεται. Δε γίνεται να είναι συνεχώς παρούσα, έστω κι αν πρόκειται για μιá αναπαράσταση που προσφέρεται ή ίδια στον έαυτό της σαν θέαμα. Μέσα στο βάθος που διασχίζει τον μουσαμά, τον τρυπά εικονικά και τον προβάλλει μπροστά από τον έαυτό του, δεν μπορεί ποτέ ή καθαρή εύτυχία της εικόνας να προσφέρει σε άπόλυτο φως τον κύριο που αναπαράσταίνοι και τον κυρίαρχο που αναπαράσταίνοιται.

Ίσως να υπάρχει σ' αυτόν τον πίνακα του Βελάσκειθ κάτι σαν την αναπαράσταση της κλασικής αναπαράστασης και τον όρισμό του χώρου που αυτή άνοιγει. Πραγματικά, καταπιάνεται έδω με το να αναπαρασταθεί ή ίδια σε όλα της τα στοιχεία, με τις εικόνες της, τα βλέμματα στα όποια προσφέρεται, τα πρόσωπα που κάνει όρατά, τις κινήσεις που τη γεννούν. Άλλα έδω, μέσα σ' αυτόν τον διασκορπισμό που ταυτόχρονα συγκεντρώνει και έξαπλώνει, ένα ουσιαστικό κενό δείχνεται έπιτακτικά: απ' όλες τις μεριές ή αναγκαία έξαφάνιση αυτού που την θεμελιώνει, εκείνου στον όποιο μοιάζει και εκείνου στού όποίου τα μάτια δεν είναι παρά όμοιότητα. Αυτό άκριβώς το υποκείμενο — που είναι το ίδιο — μένει απέξω. Και ελεύθερη έπιτέλους απ' αυτήν τη σχέση που την καθήλωνε, ή αναπαράσταση μπορεί να δοθεί σαν καθαρή αναπαράσταση.

Μετάφραση: Μαρία Νικολακοπούλου. Εύχαριστούμε τον Παύλο Ζάννα και τον Χρ. Βακαλόπουλο για την πολύτιμη βοήθειά τους στη γενική έπιμέλεια της μετάφρασης.

Γραφτείτε συνδρομητές στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

Όνοματεπώνυμο

Λιεύθυνση

Τηλέφωνο

Στέλνω..... δρχ. — για συνδρομή στον «Σ.Κ.»
 — για ανανέωση της συνδρομής
 Η συνδρομή νά άρχίζει από τό τεύχος...
 Παρακαλώ νά μου σταλεί ή ειδική έκδοση «Οί ταινίες των STRAUB/HUILLET».
 Έτήσια συνδρομή (6 τεύχη): έσωτερικού 350 δρχ. έξωτ. 20 δολ.
 Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78» Ύπατίας 5, τ.τ 118.

Τηλεφωνήστε στο ροίμιο 32.24.131 και θά έχετε τό τεύχος οπίτι σας.

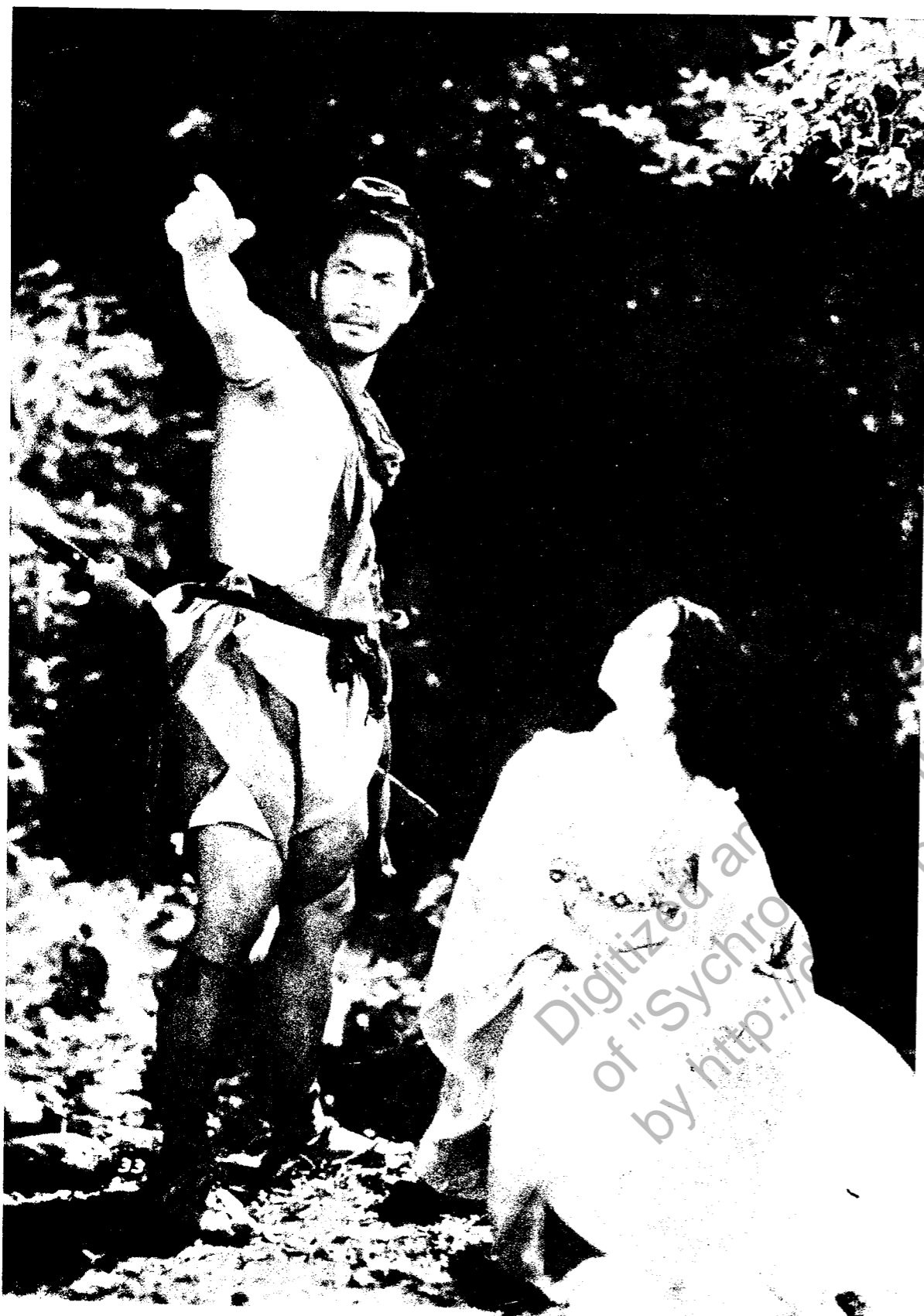
Martin Heidegger

Άπόσπασμα από συνομιλία
 σχετικά με την γλώσσα

Έρωτών. Η έμπειρία (ένν. της γιαπωνέζικης τέχνης, Σ.Τ.Μ.) κινείται, σύμφωνα με όσα είπαμε, στην διαφορά ενός αισθητού κι ενός υπεραισθητού κόσμου. Έκείνο που έδω και άιώνες όνομάζουμε δυτική μεταφυσική στηρίζεται πάνω σ' αυτόν τον διαφορισμό.

Ίάπωνας. Αναφερόμενος στην διαφορά που κυβερνά την μεταφυσική διασχίζοντάς την θίγετε τώρα τη ρίζα του κινδύνου για τον όποιο μιλούσαμε. Η γιαπωνέζικη σκέψη, αν μου έπιτρέπεται να την όνομάσω έτσι, γνωρίζει κάτι το παρόμοιο με την μεταφυσική διαφορά: κι όμως ό ίδιος ό διαφορισμός, καθώς και ή ουσία του, το διαφορετικό, δεν μάς έπιτρέπει να τον άντιληφτούμε με τη βοήθεια των δυτικών μεταφυσικών έννοιών. Λέμε 'Ιρό, δηλαδή χρώμα, και λέμε Κού, δηλαδή τό κενό, τό άνοιχτό, ό ούρανός. Λέμε: δίχως 'Ιρό δεν υπάρχει Κού.

Έρωτών. Πράγμα που μοιάζει ν' άνταποκρίνεται άκριβώς σ' ό,τι λέει για την τέχνη ή εύρωπαϊκή, δηλαδή μεταφυσική διδαχή, όταν αυτή στοχάζεται την τέχνη μ' αισθητικό τρόπο. Το αισθητόν (έλλ. στο κείμενο, Σ.Τ.Μ.), τό με τις αισθήσεις άντιληπτό, αφήνει να διαφανεί τό νοητόν (έλλ. στο κείμενο, Σ.Τ.Μ.), τό μη αισθητό.



Ο Toshiro Mifune και η Machiko Kyo στο *Rashomon*, του Akira Kurosawa.

Ίάπωνας. Τώρα καταλαβαίνετε πόσο ισχυρός ήταν για τον Κούκι* ο πειρασμός να καθορίσει το Ίκι** με τη βοήθεια της ευρωπαϊκής αισθητικής, δηλαδή μεταφυσικά, σύμφωνα με την υπόδειξή σας.

Έρωτων. Ύστερα μεγαλύτερος ήταν και παραμένει ο φόβος μου ότι η πραγματική ουσία της τέχνης της Άπω Ανατολής αποκρύβεται μ' αυτόν τον τρόπο και μετατοπίζεται σ' ένα πεδίο ξένο προς αυτήν.

Ίάπωνας. Συμμερίζομαι απόλυτα τον φόβο σας· γιατί παρόλο ότι το Ίροδ ονομάζει το χρώμα, εν τούτοις έννοει πολύ περισσότερα πράγματα απ' ό,τι το αισθητά αντιληπτό, όποιο κι αν είναι αυτό. Παρόλο ότι το Κουδ ονομάζει το κενό και το άνοιχτό, εν τούτοις έννοει κάτι το αλλιώτικο απ' ό,τι το απλά υπεραισθητό.

Έρωτων. Οί ύπαινιγμοί σας, που με δυσκολία κατορθώνω ν' ακολουθώ, έντεινουν την άνησυχία μου. Μεγαλύτερη κι απ' τον φόβο μου, για τον όποιο μιλούσα προηγουμένως, είναι μέσα μου ή άβέβαιη έλπίδα ότι η συνομιλία μας, που ξεκίνησε σ' ανάμνηση του κόμητα Κούκι, θα ήταν δυνατόν να εύδοκιμήσει.

Ίάπωνας. Έννοείτε ότι η συνομιλία μας θα μπορούσε να μās φέρει πιό κοντά σ' αυτό που δεν έχει ποτέ ειπωθεί;

Έρωτων. Κι ό,τι χάρη σ' αυτήν θα μās παρεχόταν ένας πλούτος σε άξιωματη σκέψη.

Ίάπωνας. Γιατί λέτε: «θά»;

Έρωτων. Γιατί τώρα βλέπω άκόμη πιό καθαρά τον κίνδυνο: ή γλώσσα της συνομιλίας μας καταστρέφει άδιάκοπα την δυνατότητα να πούμε αυτό για το όποιο μιλάμε.

Ίάπωνας. Αυτό συμβαίνει γιατί ή ίδια ή γλώσσα στηρίζεται πάνω στην μεταφυσική διαφορά του αισθητού και του μη αισθητού, στο μέτρο που τὰ θεμελιώδη στοιχεία, φθόγγος και γραφή απ' τή μιά, σημασία και νόημα απ' τήν άλλη, υποβαστάζουν το οικοδόμημα της γλώσσας.

Έρωτων. Τουλάχιστον μέσα στον όρίζοντα της ευρωπαϊκής παραστατικής αντίληψης. Συμβαίνει άραγε και σε σās το ίδιο;

Ίάπωνας. Κατά κανένα τρόπο. Όμως, καθώς ήδη το ύπαινιχτηκα, μεγάλος είναι ο πειρασμός που μās ώθει να επικαλούμαστε τη βοήθεια ευρωπαϊκών παραστατικών τρόπων και των έννοιών τους.

Έρωτων. Ό πειρασμός τούτος ένισχύεται από ένα γεγονός που έγώ θα το όνόμαζα πλήρη έξευρωπαϊσμό της Γης και των ανθρώπων.

Ίάπωνας. Πολλοί βλέπουν στο γεγονός αυτό τον θρίαμβο του λόγου***. Ό τελευταίος άνακηρύχτηκε σε θεό προς το τέλη του 18ου αιώνα, κατά τή διάρκεια της γαλλικής επανάστασης.

Έρωτων. Σίγουρα πήγαμε τόσο μακριά με τήν θεοποίηση αυτής της θεότητας, που ό καθένας μας διασύρει σαν παράλογο κάθε στοχασμό ό όποιος άπορρίπτει τις άπαιτήσεις του λόγου σαν μη φυσικές.

Ίάπωνας. Τήν άπαράγγιχτη κυριαρχία του ευρωπαϊκού σας λόγου τήν διαπιστώνουμε χάρη στα έπιτεύγματα του όρθολογισμού που μās φανερώνει σε κάθε λεπτό ή τεχνική πρόοδος.

Έρωτων. Η τύφλωση προχωρεί με τέτοιο τρόπο που να μην μπορούμε να δούμε μέχρι ποιού βαθμού ό έξευρωπαϊσμός του ανθρώπου και

*Ο κόμης Σουζο Κούκι υπήρξε μαθητής του Χάιντεγκερ και άργότερα καθηγητής της γιαπωνεζικής αισθητικής και ποίησης στο Κιότο. Έξέδωσε κι ένα σχετικό, βιβλίο, στο όποιο προσπάθησε να εξετάσει τήν γιαπωνεζική ποίηση με τήν βοήθεια της ευρωπαϊκής αισθητικής. Η συνομιλία αυτή γράφτηκε σ' ανάμνηση του Κούκι που πέθανε σε νεαρή ηλικία κι είχε σαν άφορμή της μιά επίσκεψη του καθηγητή Ζεζούκα απ' το άυτοκρατορικό πανεπιστήμιο του Τόκιο στο Φράϊμπουργκ, όπου, δίδασκε ό φιλόσοφος. Η συνομιλία γράφτηκε το 1953/1954 κι έκδόθηκε το 1959 για πρώτη φορά, στον «Δρόμο προς τήν γλώσσα» (Σ.Τ.Μ.).

**Ίκι σημαίνει στα γιαπωνεζικά μαντεία. Πρόκειται για ένα όρο που συχνά αποτέλεσε αντικείμενο της σκέψης του Χάιντεγκερ: του πρόσφερε κλειδιά για τήν ουσία του είναι, για τούς μάντιες του είναι (Τειρεσίας) και τούς προφήτες του: τούς ποιητές. (Σ.Τ.Μ.).

***Λόγος σημαίνει για τον Χάιντεγκερ τον έλλογονο του των Άριστοτέλη, Ντεκάρτ, Κάντ, Χέγκελ και Μάρξ. Ό όρθος λόγος της δυτικής σκέψης στηρίζεται στην βούληση του δυτικού ανθρώπου ν' αξιολογήσει, κατανοήσει και καθυποτάξει το όν σε όλες του τις εκφάνσεις. Ό όρθολογισμός είναι λογοκεντρισμός. Ό Χάιντεγκερ διακρίνει άυστηρά αυτόν τον λογικό λόγο απ' τον λόγο του Ήράκλειτου, ό όποιος δεν είναι ούτε έλλογος ούτε ά-λογος. Για τον έφέσιο στοχαστή ό λόγος δεν γεινιάζει ούτε με τον νοϋ ούτε με τήν αίσθηση ούτε με το βίωμα. Δεν κυβερνά το όν, αλλά το είναι. Ό λόγος πηγάζει απ' το λέγειν, δηλαδή απ' το συλλέγειν: σημαίνει τήν κέντρωση και προφύλαξη αυτού που έχει συλλεχτεί μέσα στην ά-λήθεια. Και πιό πέρα: τήν άνθοφορία της συγκέντρωσης, που παίρνει τήν μορφή του λέγειν της γλώσσας. Γλώσσα δεν σημαίνει ούτε φωνή ούτε σημασία, αλλά τήν στιγμή όπου «ή όμιλία της γλώσσας, παίρνει σάρκα και όστα από τήν ά-λήθεια του παρόντος και άυτοκα-

της γης μαραίνει κάθε τι τὸ οὐσιώδες στὴν πηγὴ του. Ἐχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὴ ἡ πηγὴ θὰ στερέψει.

Ἰάπωνας. Χτυπητὸ παράδειγμα αὐτοῦ ποὺ ἐννοεῖτε εἶναι τὸ διεθνῶς γνωστὸ φιλμ *Ρασομόν*. Ἴσως τὸ ἔχετε δεῖ.

Ἐρωτῶν. Εὐτυχῶς ναί· δυστυχῶς ὅμως μονάχα μία φορά. Πίστεψα ὅτι σ' αὐτὴ τὴν ταινία ἀνακάλυψα τὴν μαγεία τοῦ γαπωνέζικου κόσμου ποὺ μᾶς παρασύρει στὴν καρδιά τοῦ μυστηρίου. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν καταλαβαίνω μέχρι ποιοῦ σημείου φέρνετε ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ταινία σὰν παράδειγμα τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ ποὺ μαραίνει τὰ πάντα.

Ἰάπωνας. Ἐμεῖς οἱ ἰάπωνες βρίσκουμε τὴν ἀναπαράσταση ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις ὑπὲρ τὸ δέον ρεαλιστικὴ, π.χ. στὶς σκηνὲς τῆς μονομαχίας.

Ἐρωτῶν. Ὅμως δὲν ἐμφανίζονται ἐπίσης (στὴν ταινία) καὶ συγκρατημένες χειρονομίες;

Ἰάπωνας. Ἀδελφες χειρονομίες τέτοιου εἴδους ρέουν σὲ ἀφθονία μέσα σ' αὐτὴ τὴν ταινία καὶ δὲν γίνονται διόλου ἀντιληπτές ἀπ' τὸ εὐρωπαϊκὸ μάτι. Σκέφτομαι ἐδῶ μιὰ σκηνή, στὴν ὁποία ἓνα χέρι ἀναπαύεται (*ἐνν. πάνω σὲ μιὰ ἐπιφάνεια, Σ.Τ.Μ.*). Μέσα του συγκεντρώνεται ἓνα ἄγγιγμα, ποὺ παραμένει ἄπειρα ἀπομακρυσμένο ἀπὸ κάθε ψηλάφημα καὶ ποὺ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ὀνομαστῆι πιά χειρονομία, μὲ τὴν ἐννοια ποὺ ἡ γλώσσα σας, καθὼς νομίζω, δίνει σ' αὐτὴ τὴν λέξη. Τοῦτο τὸ χέρι μεταφέρεται καὶ διατρέχεται ἀπὸ ἓνα κάλεσμα ποὺ καλεῖ ἀπὸ μακριὰ κι ὡς πέρα μακριὰ, γιατί αὐτὸ τὸ κάλεσμα ἐκφέρεται ἀπὸ τὴν σιωπή.

Ἐρωτῶν. Ἄλλ' ἀντικρύζοντας τέτοιες χειρονομίες, ποὺ εἶναι ἀλλιώτικες ἀπ' τὶς δικές μας, δὲν μπορῶ διόλου νὰ καταλάβω γιὰ ποῖο λόγο ἀναφέρετε αὐτὴ τὴν ταινία σὰν παράδειγμα τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ.

Ἰάπωνας. Καὶ βέβαια δὲν εἶναι δυνατόν νὰ τὸ καταλάβετε, στὸ μέτρο ποὺ ἐγὼ δὲν ἐκφράστηκα ἀκόμη ἐπαρκῶς. Γιὰ νὰ τὸ κατορθώσω χρειάζομαι γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὴν γλώσσα σας.

Ἐρωτῶν. Καὶ δὲν παίρνετε ὑπόψη σας τὸν αὐτονόητο κίνδυνο;

Ἰάπωνας. Ἴσως στιγμιαία μπορέσουμε νὰ τὸν περιορίσουμε.

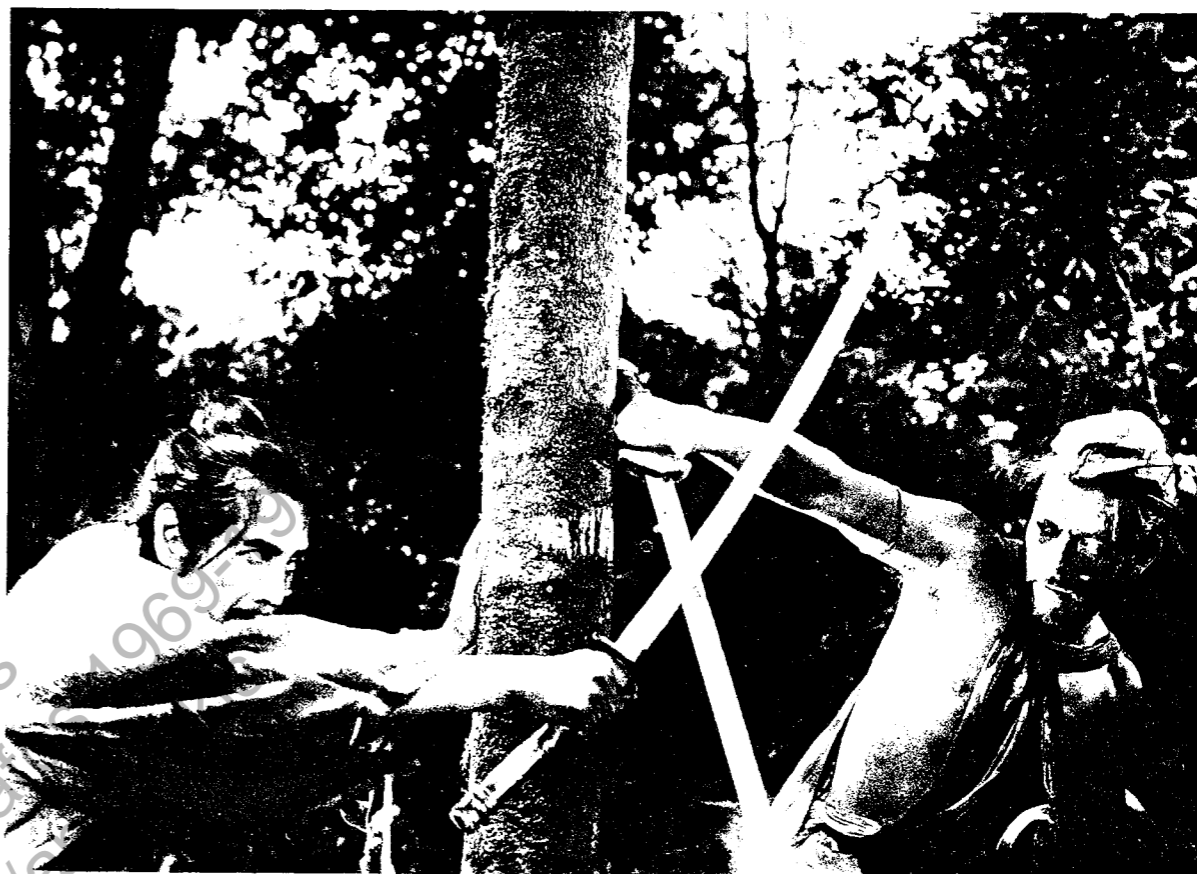
Ἐρωτῶν. Ἐνόσω μιλάτε γιὰ τὸ ρεαλιστικὸ χρησιμοποιεῖτε τὴν γλώσσα τῆς μεταφυσικῆς καὶ κινεῖστε στὰ πλαίσια τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ σὰν αἰσθητὸ καὶ στὸ ἰδεατὸ σὰν μὴ αἰσθητὸ.

Ἰάπωνας. Ἐχετε δίκιο. Ἀναφερόμενος στὸ ρεαλιστικὸ δὲν ἐννοῶσα τόσο τὸ ἐδῶ κι ἐκεῖ διάσπαρτο μαζικὸ στοιχεῖο τῆς ἀναπαράστασης, τὸ ὁποῖο οὕτως ἢ ἄλλως παραμένει ἀναπόφευκτο γιὰ τὸν μὴ γαπωνέζο θεατῆ. Ἀναφερόμενος στὸ ρεαλιστικὸ τῆς ταινίας ἐννοῶσα κατὰ βάση κάτι τὸ τελειῶς διαφορετικὸ, ὅτι γενικὰ ὁ γαπωνέζικος κόσμος συλλαμβάνεται ἀπ' τὸ ἀντικειμενικὸ στοιχεῖο τῆς φωτογραφίας καὶ ἐκτίθεται ἀποκλειστικὰ γι' αὐτὴν.

Ἐρωτῶν. Ἄν κατάλαβα σωστά, θέλετε νὰ πείτε ὅτι ὁ κόσμος τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς καὶ τὸ τεχνικὸ-αἰσθητικὸ προϊόν τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας εἶναι μεταξύ τους ἀσυμβίβαστα.

Ἰάπωνας. Αὐτὸ θέλω νὰ πῶ. Ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ αἰσθητικὴ ποιότητα μιᾶς γαπωνέζικης ταινίας τὸ γεγονὸς ἤδη ὅτι ὁ κόσμος μας ἐκτίθεται σ' αὐτὸ, ὡθεὶ τοῦτο τὸν κόσμο στὸ πεδίο αὐτοῦ ποὺ ἐσεῖς ὀνομάζετε ἀντικειμενικὸ. Ἡ φιλικὴ ἐξαντικειμενίκευση εἶναι ἤδη μιὰ συνέπεια

θορίζεται σύμφωνα με τὸ προκείμενο παρὸν σὰν ἓνα ἀπό-κοινου-προκείμενο
(«Λόγος» στὸ: Διαλέξεις καὶ ἄρθρα, σελ. 9). Ὁ λόγος εἶναι λοιπὸν τὸ συλλεγεῖν αὐτοῦ ποὺ κεῖται μέσα στὴν γλώσσα. Οὔτε νόημα οὔτε λογικὸ, ἀλλὰ κάτι τὸ ἀπόλυτα ἀπλό: «ἡ συλλέγουσα τοποθέτηση καὶ μόνον αὐτή». Ὁ Λόγος λέει τὴν ἀλήθεια, δηλ. τὸ μὴ λησμονημένο, τὸ μὴ κρυμμένο. Λόγος κι ἀλήθεια εἶναι ὁμόλογα. (Σ.Τ.Μ).



Ὁ Masayuki Mori καὶ ὁ Toshiro Mifoune στὸ *Rashomon*, τοῦ Akira Kurosawa.

τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ ποὺ διαδίδεται ὅλο καὶ πιὸ γοργά.

Ἐρωτῶν. Δύσκολα ἓνας εὐρωπαῖος καταλαβαίνει τὰ ὅσα λέτε.

Ἰάπωνας. Δίχως ἀμφιβολία· καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα γιὰ τὸν λόγο ὅτι τὸ προσκήνιο τοῦ γαπωνέζικου κόσμου εἶναι ἀπόλυτα εὐρωπαϊκὸ, ἢ, ἂν θέλετε ἀμερικάνικο. Τὸ βάθος τοῦ γαπωνέζικου κόσμου, ἢ καλύτερα, αὐτὸ ποὺ ὁ ἴδιος εἶναι, μπορεῖτε ἀντίθετα νὰ τὸ δεῖτε στὸ θέατρο No.

Ἐρωτῶν. Γιὰ τὸ No δὲν γνωρίζω παρὰ ἓνα γραπτὸ.

Ἰάπωνας. Ποιό, ἂν ἐπιτρέπεται;

Ἐρωτῶν. Τὴν ἀκαδημαϊκὴ πραγματεία τοῦ Μπένλ.

Ἰάπωνας. Σύμφωνα μὲ τὴν κρίση γαπωνέζων τὸ γραπτὸ αὐτὸ εἶναι μ' ἐξαιρετικὴ ἐμβρίθεια ἐπεξεργασμένο καὶ σίγουρα τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα ὅσα μπορεῖτε νὰ διαβάσετε γιὰ τὸ θέατρο No.

Ἐρωτῶν. Βέβαια γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ No δὲν ἀρκεῖ ἀπὸ μόνη τῆς ἡ ἀνάγνωση.

Ἰάπωνας. Θᾶπρεπε νὰ παρευρεθεῖτε σὲ τέτοια ἔργα. Ὅμως ἀκόμη κι αὐτὸ εἶναι δύσκολο, ἐνόσω δὲν μπορέσετε νὰ κατοικήσετε μέσα στὴν γαπωνέζικη ὑπαρξη. Γιὰ νὰ μπορέσετε, ἔστω κι ἀπὸ μακριὰ, νὰ νιώσετε κάτι ἀπ' ὅσα καθορίζουν τὸ No θὰ σᾶς βοηθήσω μὲ μιὰ παρατήρηση. Ξέρετε ὅτι ἡ γαπωνέζικη σκηνὴ εἶναι ἄδεια.

Ἐρωτῶν. Τὸ κενὸ αὐτὸ ἀπαιτεῖ μιὰ ἀσυνήθιστη συγκέντρωση καὶ περισυλλογῆ.

Ἰάπωνας. Χάρη στὴν ὁποία ἡ ἐλαχιστότερη χειρονομία τοῦ ἠθοποιοῦ ἀρκεῖ γιὰ νὰ φανερῶσει τὸ βίαιο μέσα σὲ μιὰ παράξενη ἡσυχία.

Ἐρωτῶν. Αὐτὸ πῶς τὸ ἐννοεῖτε;

Ἰάπωνας. Ἐάν γιὰ παράδειγμα ἓνα ὄρεινὸ τοπίο ὀφείλει νὰ φανερωθεῖ, ὁ ἠθοποιὸς σηκώνει ἀργὰ τὴν ἀνοιχτὴ παλάμη του καὶ τὴν κρατᾷ σιωπηλὰ στὸ ὕψος τῶν φρυδιῶν πάνω ἀπ' τὰ μάτια. Νὰ σὰς δείξω μὲ ποιὸ τρόπο;

Ἐρωτῶν. Σὰς παρακαλῶ.

(Ὁ Ἰάπωνας σηκώνει τὸ χέρι του καὶ τὸ κρατᾷ μὲ τὸν τρόπο ποὺ περιγράφει)

Ἐρωτῶν. Πρόκειται βέβαια γιὰ χειρονομία στὴν ὁποία ἓνας εὐρωπαῖος δὲν μπορεῖ κατὰ κανένα τρόπο ν' ἀναγνωρίσει τὸν ἑαυτὸ του.

Ἰάπωνας. Ἐδῶ ἡ χειρονομία βασίζεται λιγότερο στὴν ὁρατὴ κίνηση τοῦ χεριοῦ καὶ κατὰ κανένα τρόπο στὴν στάση τοῦ σώματος. Ἡ οὐσία αὐτοῦ ποὺ στὴ γλώσσα σας λέγεται «χειρονομία» εἶναι δύσκολο νὰ εἰπωθεῖ.

Ἐρωτῶν. Πάντως αὐτὴ ἡ λέξη μᾶς βοηθᾷ ἴσως νὰ νιώσουμε στὴν ἀλήθεια του αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ εἰπωθεῖ.

Ἰάπωνας. Τελικὰ αὐτὴ ἡ λέξη ἱκανοποιεῖ αὐτὸ ποὺ ἐγὼ ἐννοῶ.

Ἐρωτῶν. Χειρονομία εἶναι συγκέντρωση ἑνὸς φέρειν (Tragen).

Ἰάπωνας. Ἐχετε τὸν λόγο σας νὰ μὴν λέτε: τοῦ δικοῦ μας φέρειν, τοῦ δικοῦ μας συμπεριφέρεσθαι (Betragen).

Ἐρωτῶν. Διότι τὸ φέρον καθ'αυτὸ (Tragende) προ(σ)φέρει ἀρχικὰ τὸν ἑαυτὸ του πρὸ ἑμᾶς (Zu-trägt).

Ἰάπωνας. Ἐμεῖς ὁμῶς τοῦ ἀντιπροσφέρουμε (entgegentragen) μονάχα τὸ δικό μας μερίδιο.

Ἐρωτῶν. Καὶ παράλληλα, αὐτὸ ποὺ προ(σ)φέρει τὸν ἑαυτὸ του πρὸς ἑμᾶς ἔχει ἤδη ἀποφέρει (eingetragen) τὴν ἀντιπροσφορά μας στὴν προ(σ)φορά (Zutrag).

Ἰάπωνας. Σύμφωνα μ' ὅσα εἶπαμε, μὲ τὴ λέξη χειρονομία ὀνομάζετε τὴν ἀπὸ φύση τῆς ὁμόφωνη συγκέντρωση ἀντιπροσφοράς καὶ προ(σ)-φοράς.

Ἐρωτῶν. Βέβαια αὐτὴ ἡ διατύπωση εἶναι ἐπικίνδυνη, στὸ μέτρο ποὺ κινδυνεύουμε νὰ φανταστοῦμε τὴν συγκέντρωση ὡς μιὰ μεταγενέστερη συναρμολόγηση...

Ἰάπωνας. ...ἀντὶ νὰ νιώσουμε ὅτι τὸ φέρον στὴν ὁλότητά του, ὡς προ(σ)φορά καὶ ἀντιπροσφορά, ἀναβλύζει πρωταρχικὰ ἀπ' τὴ συγκέντρωση καὶ μόνο ἀπ' αὐτήν.

Ἐρωτῶν. Ἐάν εὐδοκούσαμε νὰ στοχαστοῦμε ἔτσι τὴν χειρονομία, ποῦ θ' ἀναζητούσαμε τὸ ἰδιάζον χαρακτηριστικὸ τῆς χειρονομίας ποῦ μοῦ δείξατε;

Ἰάπωνας. Σ' ἓνα κοίταγμα, ἀόρατο καθ'αυτὸ, τὸ ὁποῖο ἀντιπροσφέρεται πρὸς τὸ κενὸ μὲ τέτοιο τρόπο συγκεντρωμένο ὥστε ἡ ὀροσειρὰ νὰ φανερῶνεται μέσα στὸ κενὸ καὶ διὰ μέσου αὐτοῦ.

Ἐρωτῶν. Τὸ κενὸ εἶναι λοιπὸν ἴδιο τὸ τίποτε, δηλαδὴ ἴδιο μ' ἐκεῖνο τὸ οὐσιῶδες ὄν, ποὺ προσπαθοῦμε νὰ τὸ στοχαστοῦμε ὡς τὸ ἄλλο κάθε παρ-όντος καὶ κάθε ἀπ-όντος.

Μετάφραση ἀπ' τὰ γερμανικά: Νίκος Λυγγούρης

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἀπαντᾷ στὸ γραπτὸ τοῦ φιλοσόφου «Στὸ δρόμο πρὸς τὴν γλώσσα» («Unterwegs zur Sprache», Neske Verlag). Πρόκειται γιὰ μιὰ συνομιλία γύρω ἀπ' τὴν οὐσία τῆς γλώσσας τῆς Ἰαπωνίας καὶ τῆς Δύσης. Ἡ προσπάθεια τοῦ Χαϊντεγκερ ἔγκειται στὸ ξεπέραςμα τῆς αἰσθητικῆς καὶ τῆς κουλτούρας, οἱ ὁποῖες ὑπολογίζουν καὶ ἀξιολογοῦν τὸ ὄν ὡς ἀντικείμενο, βούληση, τεχνικὴ, ἀναπαράσταση, βίωμα. Ὁ φιλόσοφος δείχνει ἓνα δρόμο πέρα ἀπ' τὴ δύναμη τῆς κρίσης, πρὸς αὐτὸ ποὺ ὁ ἴδιος ὀνομάζει λησμονημένη σκέψη τοῦ εἶναι. Ὁ δρόμος αὐτὸς δὲν ὑπόσχεται παρὰ τὸ οὐσιῶδες. Ὅμως τὸ οὐσιῶδες γεινιάζει μὲ τὸ τίποτε, τὸ ὁποῖο δὲν ἐνδιαφέρεται οὔτε γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ ὑποκειμένου (ψυχανάλυση), οὔτε γιὰ τὴν ὑπαρξη τοῦ ἀντικειμένου (κοινωνιολογία). Γιὰ τὸ δρόμο αὐτὸν τὸ ζευγάρι ὁμορφιά/ἀσχήμια δὲν ἰσχύει. Ἡ ἀντίθεση αἶρεται ἀπὸ ἐκείνην ἀνάμεσα στὴν ἐξαντικειμενικέυση καὶ τὸ τίποτε (τὸ ἄδειο, τὸ ἐλάχιστο). Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τὸ Ρασομὸν τοῦ Α. Κουροσάβα ἐξαντικειμενικεύει τὸν κόσμον βάζοντάς τον μπροστὰ στὰ μάτια μας. Πράγμα ποὺ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ «δυτικὸς» Κουροσάβα δὲν εἶναι ἓνας σημαντικὸς καλλιτέχνης. Αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὸν Χαϊντεγκερ εἶναι τὰ ἴχνη τοῦ τίποτε καὶ τοῦ κενοῦ (τὸ ὁποῖο δὲν πρέπει νὰ συγχέουμε μὲ τὸ μηδέν καὶ τὸ τιποτένιο) μέσα στὸ ἔργο τέχνης. Ὁ φιλόσοφος δὲν γνώριζε πάντως ταινίες τοῦ «ἀνατολικοῦ» Μιζογκούσι ἢ τοῦ Ντραγιερ. Πρόκειται γιὰ περιπτώσεις, στίς ὁποῖες (ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν ἀπλή αἰσθητικὴ τους ἀξία) φανερῶνεται μιὰ ὀριακὴ ἐμπειρία τοῦ τίποτε, ἀνάλογη μὲ κείνη ποὺ ποθοῦσε καὶ ὁ Ζῶρζ Μπατάιγ. Ἡ ἐμπειρία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀγνωστὴ στὸ σινεμά, παρόλο ποὺ σήμερὰ ἀκόμη ὁ κόσμος ἐκτίθεται μέσα του ὡς βούληση καὶ ὡς παράσταση, πολὺ πιὸ ἐντονα ἀπ' ὅ,τι στίς ἄλλες τέχνες. Τὸ συζητήσιμο σημεῖο τῆς σκέψης τοῦ Χαϊντεγκερ εἶναι ἡ γρήγορη ταύτιση φωτογραφίας καὶ φιλμ ἢ ὁποῖα καταδικάζει μοιραίᾳ στὴν ἀναπαράσταση. Ὅμως οἱ ταινίες τοῦ τίποτε εἶναι τόσο σπάνιες, ποὺ οἱ φοβίες τοῦ φιλοσόφου νὰ δικαιώνονται ἀπόλυτα.

N.A.

15/16

ΝΕΟΣ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ναγκίτζα Ὄσιμα - Γιοσισίγκε Γιόσιντα)

Κείμενα τῶν ΑἶΖΕΝΣΤΑΙΝ, ΜΠΑΡΤ, ΜΠΡΕΧΤ
γιὰ τὴν Ἀνατολικὴ Τέχνη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΣΤΟΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '78



Από το γύρισμα του Μεσσία.

Ο Rossellini (αριστερά) κι ο De Sica στο γύρισμα της ταινίας Ο Στρατηγός ντελά Ρόβερτ.



Ο Rossellini στο πλατό της Κατάληψης της Εξουσίας από τον Λουδοβίκο 14ο.



Ο Rossellini προετοιμάζει τη σκηνη του μνήματος του Ήσου. (Ο Μεσσίας).



Από τις πρόβες του Σωζοάτη.

ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ (1912-1977)

Ο Ρομπέρτο Ροσσελίνι πέθανε στις 3/6/77, μερικές μέρες μετά τη λήξη του 3ου Φεστιβάλ των Καννών όπου ήταν πρόεδρος της κριτικής επιτροπής. Το 1946 στο 1ο Φεστιβάλ των Καννών το Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη είχε επιβάλει το νεορεαλισμό ως μία από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές σχολές του μεταπολέμου.

Για όρισμένους το λάθος του Ροσσελίνι ήταν ότι δεν επανέλαβε επ' άπειρον την πρώτη του επιτυχία: τις περισσότερες φορές οι μετέπειτα ταινίες του περιφρονήθηκαν από το κοινό και την κριτική. Κι όμως ο Ροσσελίνι δεν έπαψε να ανανεώνεται και να καινοτομεί, απογυμνώνοντας συνεχώς τη γραφή του, για να φτάσει τελικά σε μια ριζική άμφισβήτηση των κινηματογραφικών δεδομένων.

Το περασμένο Φθινόπωρο, χάρη στο Ιταλικό Μορφωτικό Ίνστιτούτο, μάς δόθηκε η δυνατότητα να δούμε ένα μέρος του έργου του και ιδιαίτερος τις σημαντικότερες ταινίες της νεορεαλιστικής του περιόδου. Η εκδήλωση αυτή, από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα της χρονιάς, μάς είχε κάπως απογοητεύσει γιατί, τελικά, ίσως σφράγηκε εναντίον του έργου του Ιταλού δημιουργού: οι κόπιες των ταινιών για μια φορά ακόμη (σε παρόμοιες περιπτώσεις) ήταν απαράδεκτες, είτε 35 χιλ. αλλά πολύ φθαρωμένες και κομματιασμένες (π.χ. Paisa) είτε κακοτυπωμένες των 16 χιλ. Και βέβαια έλειπαν έντελως τα λεγόμενα ιστορικά ή διδακτικά φιλμ που γύρισε ο Ροσσελίνι για τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση.

Για να συνθέσουμε σύντομο αφιέρωμα στη μνήμη του ανθρώπου που για πολλούς ήταν ο μεγαλύτερος Ιταλός σκηνοθέτης, συναντήσαμε δυσκολία στην επιλογή των κειμένων: αμέτρητες δηλώσεις, συνεντεύξεις και πάμπολλα τα λόγια και τα αποφθέγματα του Ρομπέρτο Ροσσελίνι. Άπειρες επίσης οι αναλύσεις και οι μελέτες που προκάλεσε το έργο του. Αποφασίσαμε τελικά να δημοσιεύσουμε το περίφημο πια κείμενο του Αντρέ Μπαζέν «Υπεράσπιση του Ροσσελίνι», το οποίο παραμένει η πιό δημοφής ίσως υπεράσπιση του Ροσσελίνι και συναντάει την αντίληψη του σκηνοθέτη, όπως συνοψίζεται στην πασίγνωστη φράση του: «ο νεορεαλισμός για μένα είναι πάνω απ' όλα θέση ήθικη από την οποία κοιτάζουμε τον κόσμο».

«Από τη μία πλευρά υπάρχει ο Ιταλικός κινηματογράφος, από την άλλη ο Ρομπέρτο Ροσσελίνι» έγραφε κάποτε ο Ζάκ Ριβέτ για να υπογραμμίσει πόσο ο δημιουργός του Ταξίδι στην Ιταλία διακρίνεται από τους άλλους κινηματογραφιστές της χώρας του ενώ ήταν τοποθετημένος στο περιθώριο αυτού του νεορεαλισμού που έντούτες τον είχε κάνει παγκόσμια γνωστό. Από παρόμοια αντίληψη ξεκινάει και ο Αντριάνο Άπρσ στο κείμενό του «Ο Ροσσελίνι πέρα από το νεορεαλισμό» από το οποίο δημοσιεύουμε μεγάλα αποσπάσματα με τη φιλική άδεια του συγγραφέα. Το κείμενο αυτό είναι η παρέμβαση του Άπρσ στο σεμινάριο για τον νεορεαλισμό, το οποίο οργανώθηκε το Σεπτέμβριο του 1974 στη διάρκεια της Μόστρα του Πέζαρο. Στο τρίτο κείμενο που κλείνει το αφιέρωμα στον Ροσσελίνι ο Ν. Σαββάτης, διαπερνώντας την νεορεαλιστική επιφάνεια της ταινίας Ταξίδι στην Ιταλία αντιμετωπίζει το θέμα του έρωτα στο ροσσελινικό αυτό αριστούργημα.

Μ.Δ.

André Bazin

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ ΤΟΥ ROSSELLINI

Ἐπιστολή στον Guido Aristarco, ἀρχισυντάκτη του Cinema Nuovo

Ἀγαπητέ μου Aristarco

Ἄν καί θέλω νά γράψω αὐτό τὸ ἄρθρο ἐδῶ καὶ ἀρκετὸ καιρὸ, τὸ ἀναβάλλω ἀπὸ μῆνα σὲ μῆνα, ἐπειδὴ τὸ πρόβλημα εἶναι σημαντικὸ καὶ οἱ ἐπιπτώσεις του πολλαπλές. Ἄλλωστε συνειδητοποιῶ τὸ πόσο εἶμαι θεωρητικὰ ἀπροετοίμαστος ἀπέναντι στὴ σοβαρότητα καὶ στὴν ἐπιμονὴ μὲ τὴν ὁποία ἡ κριτικὴ τῆς ἰταλικῆς ἀριστερᾶς μελετᾷ καὶ ἐμβαθύνει στὸ νεορεαλισμὸ. Παρόλο πὺ νομίζω ὅτι ἀπὸ τὴ στιγμὴ πὺ ἐμφανίστηκε στὴ Γαλλία ὁ ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς δὲ σταμάτησα οὔτε στιγμὴ νὰ τοῦ ἀφιερῶν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς κριτικῆς μου προσπάθειας, δὲν ἰσχυρίζομαι ὅτι μπορῶ νὰ ἐκθέσω μιὰ ἀποψη θεωρητικὰ πλήρη καὶ νὰ τοποθετήσω, ἐξίσου ὀλοκληρωτικὰ μὲ σᾶς, τὸ νεορεαλιστικὸ φαινόμενο μέσα στὴν ἱστορία τοῦ ἰταλικοῦ πολιτισμοῦ. Ἄν λάβετε ὑπ' ὄψη σας ὅτι καταλαβαίνω τὸν κίνδυνο νὰ φανεῖ ἀστεία ἢ προσπάθεια νὰ κάνω μαθήματα στοὺς Ἰταλοὺς γιὰ τὸν κινηματογράφο τους, τότε θὰ καταλάβετε τοὺς βασικοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἀναβάλλω τὴν ἀπάντησή μου στὴν πρότασή σας νὰ συζητήσουμε στὰ πλαίσια τοῦ Cinema Nuovo τόσο τὶς προσωπικὲς σας θέσεις ὅσο καὶ αὐτὲς τῆς ομάδας σας σχετικὰ μὲ μερικὰ πρόσφατα ἔργα.

Πρὶν μποῦμε στὴν οὐσία τοῦ θέματος θέλω ἀκόμη νὰ σᾶς ὑπενθυμίσω ὅτι οἱ διαφωνίες διεθνῶς ἐπιπέδου μεταξὺ κριτικῶν, ἀκόμη καὶ ὅταν ἀνήκουν στὴν ἴδια γενιά καὶ φαίνεται νὰ ἔχουν σχετικὲς ἀπόψεις, εἶναι συχνές. Παραδείγματος χάριν, εἶχαμε ἤδη στὰ Cahiers du Cinéma μιὰ τέτοια ἐμπειρία μὲ τὴν ομάδα τοῦ Sight and Sound καί, ὁμολογῶ χωρὶς ντροπὴ ὅτι, ἐν μέρει, ὁ θάνασμός τοῦ Lindsay Anderson γιὰ τὸ Casque d'Or τοῦ J. Becker, μιὰ ταινία πὺ στὴ Γαλλία ἦταν ἐμπορικὴ ἀποτυχία, μὲ ἀνάγκασε νὰ ἐπανεξετάσω τὴν προσωπικὴ μου γνώμη καὶ νὰ ἀνακαλύψω στὴν ταινία κρυφὲς ἀρετὲς πὺ μοῦ εἶχαν διαφύγει. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ ξένη γνώμη μερικὲς φορὲς ἀποπροσανατολίζεται ἐπειδὴ ἀγνοεῖ τὶς συνθήκες παραγωγῆς. Παραδείγματος χάριν ἡ ἐπιτυχία, ἐκτὸς Γαλλίας, ὀρισμένων ταινιῶν τοῦ Duvivier ἢ τοῦ Renoir στηρίζεται βεβαίως σὲ μιὰ παρεξήγηση. Οἱ ξένοι θαυμάζουν ὀρισμένη ἀποψη γιὰ τὴν Γαλλία πὺ στὸ ἔξωτερικὸ φαίνεται ἰδεωδῶς παραδειγματικὴ καὶ συγχέουν αὐτὸν τὸν ἔξωτισμὸ μὲ τὴν εἰδικότερα κινηματογραφικὴ ἀξία τῆς ταινίας. Ἄναγνωρίζω ὅτι οἱ διαφορὲς ἀπόψεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους δὲν εἶναι καθόλου παραγωγικὲς καὶ ὑποθέτω ὅτι ἡ ἐπιτυχία στὸ ἔξωτερικὸ ὀρισμένων ἰταλικῶν ταινιῶν πὺ δικαίως περιφρονεῖτε στηρίζεται σ' αὐτὴ τὴν παρεξήγηση.

Παρόλα αὐτὰ νομίζω ὅτι οὔτε οἱ ἐπὶ μέρους ταινίες γιὰ τὶς ὁποῖες διαφωνοῦμε οὔτε ἐν γένει ὁ νεορεαλισμὸς ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία. Πρῶτα-πρῶτα θὰ ἀναγνωρίσετε ὅτι ἡ γαλλικὴ κριτικὴ δὲν ἔκανε λάθος νὰ εἶναι ἀρχικὰ πὺ ἐνθουσιώδης ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ γιὰ τὶς ταινίες πὺ σήμερα πὺ ἀναμφισβήτητα δοξάζουν τὸν κινηματογράφο σας καὶ ἀπὸ τὶς δύο μεριὲς τῶν Ἄλπεων. Ὅσο μὲ ἀφορᾶ, κολακεύομαι νὰ πιστώσανε ὅτι εἶμαι ἕνας ἀπὸ τοὺς πολὺ λίγους γάλλους κριτικούς πὺ ταύτισαν ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀναγέννηση τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου μὲ τὸν νεορεαλισμὸ, ἀκόμη καὶ τότε, πὺ ἦταν τῆς μόδας νὰ λέγεται ὅτι αὐτὴ ἡ ὀρολογία δὲν σήμαινε τίποτα τὸ ἰδιαίτερο, καὶ ἐπιμένω νὰ νομίζω ὅτι αὐτὸς ὁ χαρακτηρισμὸς παραμένει ὁ καταλληλότερος γιὰ τὴν ὀνομασία τοῦ καλύτερου καὶ παραγωγικότερου τμήματος τῆς ἰταλικῆς σχολῆς.

Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀκριβῶς ἀνησυχῶ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὸν ὑπερασπίζεσθε. Ἀγαπητέ μου Aristarco, νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ παρατηρήσω ὅτι ἡ αὐστηρότητα πὺ δείχνει τὸ Cinema Nuovo ἀπέναντι σὲ ὀρισμένες τάσεις πὺ ἐσεῖς θεωρεῖτε ὡς ἀνελίξεις τοῦ νεορεαλισμοῦ μὲ κάνει νὰ φοβᾶμαι ὅτι, ἐν ἀγνοία σας, ἀποκλείετε ὅ,τι πὺ ζωντανὸ καὶ πὺ πλούσιο ἔχει ὁ κινηματογράφος σας. Προσωπικὰ, θαυμάζω τὸν ἰταλικὸν κινηματογράφο ἀρκετὰ ἐκλεκτικὰ καὶ γι' αὐτὸ παραδέχομαι μιὰ σχετικὴ αὐστηρότητα ἐκ μέρους τῆς ἰταλικῆς κριτικῆς. Τὸ νὰ σᾶς ἐκνευρίζει ἡ ἐπιτυχία τοῦ Ψωμί, Ἐρωτὰς καὶ Φαντασία στὴ Γαλλία μοῦ εἶναι κατανοητό, ἐφ' ὅσον ὁ ἐκνευρισμὸς σας εἶναι ὁ ἀντίστοιχος τοῦ δικοῦ μου γιὰ τὶς ταινίες τοῦ Duvivier μὲ θέμα τὸ Παρίσι. Ἀντίθετα, ὅταν ἀντιλαμβάνομαι ὅτι ξεψυλιάζετε τὸ ξεμαλλιασμένο κεφάλι τῆς Τζελσομίνα ἢ ὅτι μεταχειρίζεστε τὴν τελευταία ταινία τοῦ Rossellini ὡς ἕνα σκουπίδι, τότε πὺ εἶμαι ἀναγκασμένος νὰ σχηματίσω τὴ γνώμη ὅτι, κάτω ἀπὸ τὸ πρόσχημα μιᾶς θεωρητικῆς ἀκεραιότητος, συμβάλλετε στὴν ἀποστείρωση τῶν πὺ ζωτικῶν καὶ ἐλπιδοφόρων τάσεων αὐτοῦ τοῦ πράγματος πὺ ἐπιμένω νὰ ὀνομάζω νεορεαλισμὸ.

Μοῦ περιγράφετε τὴν ἐκπληξή σας γιὰ τὴ σχετικὴ ἐπιτυχία στὸ Παρίσι τῆς ταινίας Ταξίδι στὴν Ἰταλία, καὶ κυρίως γιὰ τὸν σχεδὸν ὁμόφωνο ἐνθουσιασμὸ τῆς γαλλικῆς κριτικῆς. Ὅσο γιὰ τὸ La Strada γνωρίζετε τὸν θρίαμβό του. Αὐτὲς οἱ δύο ταινίες κατάφεραν, τὴν κατάλληλη στιγμὴ, νὰ ξαναζωντανέψουν ὄχι μόνον τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινῶ ἀλλὰ καὶ τὴν ἐκτίμηση τῶν διανοουμένων γιὰ τὸν ἰταλικὸν κινηματογράφο πὺ φαινότανε νὰ ἔχει ἀρχίσει νὰ κουράζεται ἐδῶ καὶ ἕνα ἢ δύο χρόνια. Γιὰ διάφορους λόγους οἱ δύο αὐτὲς ταινίες ἀντιπροσωπεύουν κάτι τὸ ξεχωριστό. Νομίζω ὅμως ὅτι καὶ οἱ δύο, ὄχι μόνον δὲν θεωρήθηκαν τομὴ στὸ νεορεαλιστικὸ νῆμα, καὶ ἀκόμη λιγότερο «ἀνελίξη», ἀλλὰ μᾶς ἄφησαν τὴν ἐντύπωση μιᾶς δημιουργικῆς ἀνανέωσης τῆς γραμμῆς τῆς ἰταλικῆς σχολῆς. Θὰ ἤθελα νὰ δοκιμάσω νὰ ἐξηγήσω τὸ γιατί.

Ἄλλὰ πρῶτα ἀπ' ὄλα ὁμολογῶ ὅτι βρίσκω ἀποθητικὴ τὴν ἰδέα ἐνὸς νεορεαλισμοῦ πὺ καθορίζεται ἀποκλειστικὰ ὡς πρὸς ἕνα χαρακτηριστικὸ τῆς στιγμῆς τὸ ὁποῖο καὶ τοῦ περιορίζει ἐκ τῶν προτέρων τὶς δυνατότητες τῆς μελλοντικῆς του ἐξελίξεως. Ἴσως νὰ ὑστερῶ σὲ θεωρητικὴ προδιάθεση. Ἄλλὰ, προσωπικὰ, νομίζω ὅτι πρέπει νὰ ἀφήνομε στὴν τέχνη τὴ φυσικὴ τῆς ἐλευθερία. Σὲ περιόδους στεριότητος ἢ θεωρία γίνεται φορῆς γονιμότητος ἀναλύοντας τὶς αἰτίες τῆς ξηρασίας καὶ ὀργανώνοντας τὶς συνθήκες τῆς ἀναγεννήσεως. Ἄλλὰ τὴ στιγμὴ πὺ εἶμαστε ἀρκετὰ τυχεροὶ ὡστε νὰ παρακολουθοῦμε τὴ θαυμάσια ἀνθιση τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου τὰ τελευταία δέκα χρόνια, ἀναρωτιέμαι μήπως τὰ μέτρα στὰ ὁποῖα ἡ θεωρία μᾶς ὀδηγεῖ δὲν κάνουν περισσότερο κακὸ παρὰ καλὸ. Δὲν ἐννοῶ ὅτι δὲν πρέπει νὰ εἶμαστε αὐστηροί. Ἀντιθέτως, νομίζω ὅτι ἡ αὐστηρὴ καὶ ἀπαιτητικὴ κριτικὴ παραμένει ἀναγκαία. Ἄλλὰ, πλέον, καθήκον τῆς γίνεται τὸ νὰ ἐπαγορευνεῖ καὶ τὸ νὰ καταγγέλλει τοὺς ἐμπορικὸς συμβιβασμούς, τὴν δημαγωγία, τὴν πώση τῆς στάθμης τῶν φιλοδοξιῶν καὶ ὄχι τὸ νὰ ἐπιβάλλει ἐκ τῶν προτέρων αἰσθητικὸς περιορισμοὺς στοὺς δημιουργοὺς. Πιστεύω ὅτι ἕνας σκηνοθέτης πὺ συμμαρτίζεται τὰ αἰσθητικὰ σας ἰδεώδη ἀλλὰ πὺ δέχεται νὰ ἐφαρμόζει μόνον ἕνα 10 ἢ 20 τοῖς ἑκατὸ τοῦ πιστεύω του στὰ ἐμπορικὰ

σενάρια που του επιτρέπεται να γυρίζει, αξίζει λιγότερη εκτίμηση από έναν άλλον που γυρίζει, όπως τα καταφέρνει τις ταινίες που είναι όσο πιο κοντά γίνεται στο ιδανικό του, έστω και αν η άποψή του για το νεορεαλισμό δεν ταυτίζεται με τη δική σας. Ένω όμως στην περίπτωση του πρώτου σας φαίνεται αρκετή ή αντικειμενική καταγραφή του μέρους που ξεφεύγει από τον συμβιβασμό - και έτσι του απονέμετε μόνο δύο άστρα στις κριτικές σας - καταδικάζετε χωρίς έφεση το δεύτερο στα βάθη της αισθητικής σας κολάσεως.

Χωρίς αμφιβολία ο Rossellini θα ήταν λιγότερο ένοχος στα μάτια σας αν είχε γυρίσει το αντίστοιχο του *Stazione Termini* ή του *La Spiaggia* αντί ταινίες όπως *Η Ζάν Ντ' Άρκ στην Πυρά* και *Ο Φόβος*. Σκοπός μου δεν είναι να υπερασπίσω τον δημιουργό του *Ευρώπη 51* εις βάρος του Lattuada ή του De Sica. Είναι δυνατό να υποστηρίξει κανείς την πολιτική του συμβιβασμού μόνο μέχρι ένα σημείο και δεν θα επιχειρήσω να προσδιορίσω ποιο ακριβώς είναι. Άλλα κατά τη γνώμη μου, η ανεξαρτησία του Rossellini δίνει στο έργο του, ό,τι κι αν πιστεύουμε γενικότερα, μια άκραιοτητα ύφους, μία ήθικη συνέπεια που σπανίζουν στον κινηματογράφο και που επιβάλλουν, πριν από το θαυμασμό, την εκτίμηση.

Άλλα τα επιχειρήματά μου για την υπεράσπισή του δεν θα είναι μεθοδολογικά. Η αγόρευσή μου θα αναφερθεί στην ουσία του θέματος. Ο Rossellini υπήρξε πράγματι και είναι ακόμη νεορεαλιστής; Σχημάτισα τη γνώμη ότι παραδέχεστε ότι υπήρξε. Πράγματι, πώς είναι δυνατόν να αμφισβητηθεί ο ρόλος που έπαιξαν το *Ρώμη Άνοχύρωτη Πόλη* και το *Ραΐσα* στη δημιουργία και στην εξέλιξη του νεορεαλισμού. Άλλα να που ξεσκεπάζετε την «ανέλιξη» του, ήδη αισθητή στο *Γερμανία Έτος Μηδέν* αποφασιστική για σας με το *Στρόμπολι* και τον *Άγιο Φραγκίσκο*, καταστροφική με το *Ευρώπη 51* και το *Ταξίδι στην Ιταλία*. Τι είναι λοιπόν αυτό που καταγγέλλετε σ' αυτήν την αισθητική διαδρομή; Το ότι απαλλάσσεται όλο και πιο φανερά, από την προϋπόθεση του κοινωνικού ρεαλισμού, του χρονικού της επικαιρότητας προς όφελος, είναι εμφανές, ενός όλο και πιο έντονου ήθικου μηνύματος, ενός μηνύματος που μπορούμε να συνδυάσουμε, ανάλογα με το βαθμό των κακών διαθέσεων, με μια από τις δύο μεγάλες Ιταλικές πολιτικές παρατάξεις. Εύθυς εξ αρχής, αρνούμαι να αφήσω τη συζήτηση να κατέβει σ' αυτό το επίπεδο. Έστω και αν ο Rossellini έβλεπε με συμπάθεια τους Χριστιανοδημοκράτες (πράγμα που δε νομίζω ότι έχει αποδειχτεί δημόσια ή ιδιωτικά) δε θα μπορούσαμε γι' αυτό το λόγο, να του αποκλείσουμε εκ των προτέρων την πιθανότητα να είναι νεορεαλιστής ως καλλιτέχνης. Άλλα ως αφήσουμε αυτό το θέμα. Είναι αλήθεια ότι έχουμε κάθε δικαίωμα να απορρίψουμε την ήθικη και πνευματική στάση που βγαίνει όλο και πιο καθαρά μέσα απ' το έργο του. Όμως αυτή η απόρριψη δε θα μπορούσε να συμπεριλάβει και την αισθητική μέσα στην οποία πραγματοποιείται το μήνυμα παρά μόνο αν οι ταινίες του Rossellini ήταν «ταινίες με θέση», δηλαδή αν περιόριζονταν στο να δώσουν δραματική μορφή σε προσηματισμένες αντιλήψεις. Άλλα δεν υπάρχει Ιταλός σκηνοθέτης στον οποίο προσθέσεις και μορφές να διαχωρίζονται λιγότερο απ' όσο στον Rossellini, και με άφετηρία αυτή την παρατήρηση θα ήθελα να περιγράψω το είδος του νεορεαλισμού του.

Εάν αυτός ο όρος σημαίνει κάτι, και όποιες κι αν είναι οι διαφορές γύρω απ' την ερμηνεία του, μου φαίνεται, ότι απ' τη στιγμή που υπάρχει μια στοιχειώδης συμφωνία ο νεορεαλισμός αντιτίθεται εκ πρώτης όψης όχι μόνο στα παραδοσιακά δραματικά σχήματα αλλά και στις διάφορες γνωστές απόψεις περί ρεαλισμού — τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο — δηλώνοντας ότι η πραγματικότητα αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο. Αυτόν τον όρισμό, που μου φαίνεται σωστός και εύχρηστος, τον δανείζομαι από τον Άββα Α. Αϋφρε (βλ. *Cahiers de Cinéma*, αρ. 17). Ο νεορεαλισμός είναι μια ενιαία περιγραφή της πραγματικότητας από μια ενιαία συνείδηση. Με αυτό έννοια ότι ο νεορεαλισμός ξεχωρίζει από τα ρεαλιστικά αισθητικά συστήματα που προηγήθηκαν, και κυρίως από τον



Ο Marcello Pagliero κι ο Francesco Grandjacquet στο *Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη*.

Ο Edmund Moeschke, μικρός πρωταγωνιστής της ταινίας *Γερμανία, έτος μηδέν*.



νατουραλισμό και τόν βερισμό, έπειδή ο ρεαλισμός του άναφέρεται όχι τόσο στην έκλογή της θεματικής, όσο στο βαθμό συνειδητοποίησης. Δηλαδή, αυτό που είναι ρεαλιστικό στο *Raisa* είναι ή ίταλική αντίσταση ένω τó νεορεαλιστικό στοιχείο είναι ή σκηνοθεσία του Rossellini, ή ταυτόχρονα έλλειπτική και συνθετική παρουσίαση τών γεγονότων. "Η πάλι, άλλως, ο νεορεαλισμός άρνείται έξ όρισμού την άνάλυση (πολιτική, ήθική, ψυχολογική, λογική, κοινωνική ή ό,τι άλλο) τών προσώπων και της δράσης τους. "Αντιμετωπίζει την πραγματικότητα σαν ένα σύνολο που, χωρίς να είναι άκατανόητο, παραμένει άδιάσπαστο. Γι' αυτό ειδικά ο νεορεαλισμός αν δέν είναι άναγκαστικά άντι-θεαματικός (παρόλο που πράγματι ή θεαματικότητα δέν τόν χαρακτηρίζει) είναι τουλάχιστον ριζικά άντιθεατρικός, έφ' όσον ή έρμηνεία του θεατρικού ήθοποιού προϋποθέτει μια ψυχολογική άνάλυση τών συναισθημάτων και μια σωματική έκφραστικότητα που την κάνουν σύμβολο μιας σειράς ήθικων κατηγοριών.

Αυτό βέβαια δέ σημαίνει ότι ο νεορεαλισμός περιορίζεται σε μια άποψη του άντικειμενικού ντοκυμαντέρ. "Αντιθέτως, ο Rossellini συνηθίζει να λέει ότι ή άντίληψη του για τή σκηνοθεσία στηρίζεται πάνω στην άγάπη, όχι μόνο για τούς χαρακτήρες του αλλά και για τήν πραγματικότητα όπως είναι και ότι άκριβώς αυτή ή άγάπη του άπαγορεύει να χωρίζει ό,τι ή πραγματικότητα έχει ένώσει: τó χαρακτήρα και τó περιβάλλον του. "Ο νεορεαλισμός λοιπόν παρόλο που δέν προσδιορίζει μια άρνηση στο να πάρει κανείς θέση άπέναντι στην πραγματικότητα ούτε στο να την κρίνει, προϋποθέτει μια πνευματική διάθεση: πρόκειται πάντοτε για τήν πραγματικότητα όπως τήν βλέπει ο καλλιτέχνης, όπως άντικατοπτρίζεται από τήν συνείδησή του, αλλά άπ' όλη τή συνείδησή του, όχι άπό τήν διάνοηση ή άπό τó συναίσθημα ή άπό τις πεποιθήσεις του και όπως στοιχειοθετείται άπ' αυτά τά ξεχωριστά στοιχεία. Θα ήθελα να πώ ότι ο παραδοσιακός ρεαλιστής καλλιτέχνης (παραδείγματος χάριν ο Ζολά) πρώτα αναλύει τήν πραγματικότητα και έπειτα τήν ξανασυνθέτει σύμφωνα με τήν ήθική του άντίληψη για τόν κόσμο, ένω αντίθετα, ή συνείδηση του νεορεαλιστή σκηνοθέτη τήν φιλτράρει. "Αναμφισβήτητα, ή συνείδηση του νεορεαλιστή, όπως κάθε είδους συνείδηση, δέν αφήνει να περάσει τó σύνολο της πραγματικότητας, αλλά τά κριτήριά της δέν είναι ούτε λογικά, ούτε ψυχολογικά: είναι όντολογικά, με τήν έννοια ότι ή εικόνα της πραγματικότητας που μας παρουσιάζει παραμένει ενιαία όπως, για να χρησιμοποιήσουμε μια μεταφορά, μια μαυρόασπρη φωτογραφία δέν είναι μια εικόνα της πραγματικότητας που έχει πρώτα αναλυθεί και έπειτα συντεθεί «χωρίς τó χρώμα», αλλά ένα αυθεντικό άποτύπωμα του πραγματικού, ένα είδος φωτεινού μίγματος όπου τó χρώμα δέν έμφανίζεται. "Υπάρχει όντολογική ταυτότης μεταξύ του άντικειμένου και της φωτογραφίας του. "Ισως γίνω περισσότερο κατανοητός με ένα παράδειγμα. Θα τó διαλέξω ειδικά άπό τó *Ταξίδι στην Ιταλία*. Τό κοινό άπογοητεύεται άπό τήν ταινία έπειδή ή Νάπολη δέν φαίνεται παρά μόνον έλλειπτικά και τμηματικά. "Η πραγματικότητα δέν είναι παρά ένα χιλιοστό αυτού που θά ήταν δυνατό να μας παρουσιάσουν, αλλά αυτά τά λίγα που βλέπουμε (μερικά αγάλματα σ' ένα μουσειο, γυναίκες έγκυες, μια άνασκαφή στην Πομπηία, ένα μέρος άπό τήν λειτανεία του San Gennaro) δίνουν αυτόν τόν ενιαίο χαρακτήρα της πραγματικότητας που νομίζω ότι είναι τó ουσιαστικό. Αυτή είναι ή Νάπολη «φιλτραρισμένη» άπό τή συνείδηση της ήρωίδας κι αν τó τοπίο είναι φτωχό και περιορισμένο, αυτό συμβαίνει έπειδή ή συνείδηση αυτής της μέτριας άστης χαρακτηρίζεται άπό μια σπάνια ψυχική φτώχεια. "Όμως, ή Νάπολη της ταινίας δέν είναι ψεύτικη (όπως θά μπορούσε, να είναι ένα ντοκυμαντέρ 3 ώρών) αλλά πρόκειται για ένα ψυχικό τοπίο που είναι συγχρόνως άντικειμενικό, όπως μια άπόλυτη φωτογραφία, και ύποκειμενικό, όπως μια άπόλυτη συνείδηση. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι ή στάση του Rossellini άπέναντι στους χαρακτήρες του και τó γεωγραφικό και κοινωνικό τους περιβάλλον είναι σ' ένα δεύτερο επίπεδο αυτή που έχει ή ήρωίδα του άπέναντι στη Νάπολη, με αυτή τή διαφορά, ότι ή δική του συνείδηση είναι μια συνείδηση ένός καλλιτέχνη βαθειά καλλιεργημένου

και, κατά τή γνώμη μου, ένός άνθρώπου με σπάνια πνευματική ζωτικότητα.

Ζητώ συγγνώμη που καταφεύγω στη μεταφορά για να προχωρήσω στην άνάλυση αλλά δέν είμαι φιλόσοφος και δέν μπορώ να έκφράζομαι με τήν κυριολεξία. Θα έπιχειρήσω λοιπόν άκόμα μια παρομοίωση. Θα έλεγα ότι οι μορφές της κλασικής τέχνης και ο παραδοσιακός ρεαλισμός κατασκευάζουν τó έργο όπως κατασκευάζουμε ένα σπίτι, με τούβλα και με πέτρες. Δέν πρόκειται να άμφισβητήσουμε ούτε τή χρησιμότητα του σπιτιού, ούτε τήν πιθανή του όμορφιά, ούτε τήν τέλεια προσαρμογή τών τούβλων στο είδος έργασίας που γίνεται αλλά θά συμφωνούσαμε ότι ή πραγματικότητα του τούβλου βρίσκεται πολύ περισσότερο στη μορφή και στην άντοχή που παρά στη σύνθεση του ύλικού. Δέν μας φαίνεται ένδιαφέρον να τó όρίσουμε σαν ένα κομμάτι άπό άργυλο, ή ιδιομορφία του σαν όρυκτό δέν μας άπασχολεί ιδιαίτερος, αυτό που μετράει είναι ή χρησιμότητα του όγκου του. Τό τούβλο είναι ένα στοιχείο άνάμεσα σ' αυτά που φτιάχνουν τó σπίτι. Αυτό γράφεται άκόμα και στην έξωτερική του έμφάνιση. Μπορούμε να κάνουμε τόν ίδιο συλλογισμό για τις ταγιαρισμένες πέτρες που φτιάχνουν ένα τόξο. "Αλλά τά βράχια που είναι διασκορπισμένα στο πέραςμα ένός ποταμού είναι και παραμένουν βράχια, ή πραγματικότητά τους σαν πέτρες δέν αλλοιώνεται έπειδή πηδώντας άπό τó ένα στο άλλο τά χρησιμοποιώ για να περάσω τó ποτάμι. "Αν προσωρινά είχαν για μένα τήν ίδια χρησιμότητα με τήν γέφυρα, αυτό συνέβη έπειδή συμπλήρωσα τόν τυχαίο τους σχηματισμό με τήν έφευρετική μου, έπειδή πρόσθεσα τήν κίνηση που, χωρίς να αλλοιώσει ούτε τήν φύση ούτε τή θέση τους, τούς έδωσε προσωρινά ένα νόημα και μια χρησιμότητα.

Με τόν ίδιο τρόπο ή νεορεαλιστική ταινία έχει ένα νόημα, αλλά εκ τών ύστερων, έφ' όσον επιτρέπει στη συνείδησή μας να περάσει άπό τó ένα γεγονός στο άλλο, άπό ένα τμήμα της πραγματικότητας στο έόμενο, ένω αντίθετα, τó νόημα στην κλασική καλλιτεχνική σύνθεση είναι δοσμένο εκ τών προτέρων: τó σπίτι προϋπάρχει μέσα στο τούβλο.

"Εάν ή άνάλυσή μου είναι σωστή, τότε δέν θάπρεπε ο όρος νεορεαλισμός να χρησιμοποιείται σαν ουσιαστικό παρά μόνο για να όνομάσει τó σύνολο τών νεορεαλιστών σκηνοθετών. "Ο νεορεαλισμός δέν ύπάρχει άπό μόνος του. "Υπάρχουν μόνο νεορεαλιστές σκηνοθέτες που είναι ματεριαλιστές, χριστιανοί, κομμουνιστές ή ότιδήποτε άλλο. "Ο Visconti είναι νεορεαλιστής στο *La Terra Trema* που καλεί στόν κοινωνικό ξεσηκωμό όπως ο Rossellini είναι νεορεαλιστής στόν *Άγιο Φραγκίσκο* που άπεικονίζει μια καθαρα πνευματική πραγματικότητα. Δέ μου είναι δυνατό να άρνηθώ τó χαρακτηρισμό παρά μόνο σ' αυτόν που για να με πείσει θά χώριζε αυτό που ή πραγματικότητα έχει ένώσει.

"Ετσι, ισχυρίζομαι ότι τó *Ταξίδι στην Ιταλία* είναι νεορεαλιστικό πολύ περισσότερο άπό τó *Χρυσάφι της Νάπολης* παραδείγματος χάριν που θαυμάζω μόνον πολύ αλλά που είναι άποτέλεσμα ένός ψυχολογικού και διακριτικά θεατρικού ρεαλισμού, παρ' όλες τις ρεαλιστικές άποχρώσεις του που έπιχειρούν να μας έξαπατήσουν. Κι άκόμη περισσότερο. "Απ' όλους τούς ίταλους σκηνοθέτες νομίζω ότι ο Rossellini είναι αυτός που έχει προχωρήσει βαθύτερα στην αίσθητική του νεορεαλισμού. "Όπως είπα δέν ύπάρχει άπόλυτος νεορεαλισμός. "Η νεορεαλιστική άποψη είναι ένα ιδεώδες που οι σκηνοθέτες πλησιάζουν λιγότερο ή περισσότερο. Σ' όλες τις λεγόμενες νεορεαλιστικές ταινίες ύπάρχουν κατάλοιπα παραδοσιακού θεαματικού ρεαλισμού είτε δραματικής είτε ψυχολογικής φύσεως που θά μπορούσαμε να τά χαρακτηρίσουμε κάπως έτσι: ή ντοκουμενταρίστικη πραγματικότητα σ' ένα άλλο. Αυτό τó κάτι άλλο μπορεί να είναι ή πλαστική όμορφιά της εικόνας, ή άντιμετώπιση τών κοινωνικών θεμάτων, ή ποίηση, τó κωμικό στοιχείο κ.λπ. άνάλογα με τήν περίπτωση. Μάταια θά προσπαθούσαμε να ξεχωρίσουμε τó γεγονός άπό τó επιδιωκό-



Από την *Paisa* του Rossellini (1946).

μενο αποτέλεσμα στο έργο του Rossellini. Δε θα βρούμε κανένα λογοτεχνικό ή ποιητικό στοιχείο, ούτε καν κάτι το «ωραίο» με την ευχάριστη σημασία της λέξεως: Σκηνοθετεί μόνο γεγονότα. Οί χαρακτήρες του μοιάζουν να κατατρέχονται από το δαίμονα της κινητικότητας. Τα αδέρφια του Φραγκίσκου της Άσσιζης δεν μπορούν να δοξάσουν το Θεό παρά με τα τρεγαλιτά τους. Ή ακόμα, ή παραληρηματική πορεία προς το θάνατο του πιτσιρικού στο *Γερμανία Έτος Μηδέν*. Κι αυτό γιατί ή χειρονομία, ή αλλαγή, ή κίνηση μέσα στο χώρο αποτελούν για τον Rossellini την ουσία της ανθρώπινης πραγματικότητας. Αυτό που μετράει είναι το ότι διασχίζουμε χώρους που ό καθένας τους, πάνω στο πέρασμά του, διασχίζει ακόμη πιο πολύ τους χαρακτήρες. Ο ροσελινικός κόσμος είναι ένας κόσμος απόλυτης πράξης, μιās πράξης ασήμαντης από μόνη της αλλά που προετοιμάζει, σχεδόν πέρα από τη θεία θέληση, την ξαφνική έκτυφλωτική αποκάλυψη της σημασίας της. Όπως αυτό το θαύμα στο *Ταξίδι στην Ιταλία*, που παραμένει άορατο για τους δύο ήρωες, σχεδόν άορατο ακόμα και για την κάμερα, και εξάλλου αμφίβολο (μια και ο Rossellini δεν ισχυρίζεται ότι πρόκειται για θαύμα, μόνο ένα σύνολο από φωνές και σπρωξίματα που ονομάζεται έτσι) αλλά που ή σύγκρουσή του με τον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων προκαλεί την απροσδόκητη όρμητικότητα του έρωτά τους. Νομίζω ότι κανείς άλλος δεν έχει κατορθώσει να σκηνοθετήσει με περισσότερη αυστηρότητα, με μεγαλύτερη ακεραιότητα, με τελειότερη διαφάνεια γεγονότα όπου να μās είναι αδύνατο να αντιληφθούμε οτιδήποτε άλλο εκτός από το ίδιο το γεγονός. Όπως ακριβώς ένα σώμα μπορεί να εμφανιστεί σε κατάσταση άμορφη ή αποκρυσταλλωμένη. Η τέχνη του Rossellini βρίσκεται στην ικανότητά του να επινοεί την πιο πυκνή και συγχρόνως την πιο κομψή δομή των γεγονότων, να δείχνει, όχι τόσο τη χάρι τους, όσο την οξύτητα, την αμεσότητα, τη διαύγειά τους. Σ' αυτόν ο νεορεαλισμός συναντάει με φυσικότητα το ύφος και τον πλούτο της αφαίρεσης. Ο σεβασμός της πραγματικότητας δεν περιορίζεται σε μιā συσσώρευση από φαινόμενα. Είναι αντίθετα, ή απογύμνωση από οτιδήποτε περιττό, είναι ή επίτευξη της πληρότητας μέσα στην απλότητα. Η τέχνη του Rossellini μοιάζει γραμμική και μελωδική. Είναι αλήθεια ότι πολλές από τις ταινίες του μās θυμίζουν σκίτσα. Η γραμμή υποδεικνύει περισσότερο παρά ζωγραφίζει. Άλλα αν θεωρήσουμε αυτή την λιτότητα της γραμμής φτωγή ή τεμπέλικη τότε πρέπει να πούμε το ίδιο και για τον Matisse. Ίσως πράγματι ο Rossellini να είναι περισσότερο σχεδιαστής παρά ζωγράφος, ίσως να είναι πιο κοντά στη νουβέλλα παρά στο μυθιστόρημα αλλά ιεραρχία δεν υπάρχει ανάμεσα στα είδη. Μόνο ανάμεσα στους καλλιτέχνες.

Άγαπητέ μου Aristarco, δεν μπορώ να πιστεύω ότι σās έπεισα. Γιατί δεν νομίζω ότι πείθουμε μόνο με επιχειρήματα. Η δύναμη των πεποιθήσεών μας συχνά μετράει περισσότερο. Θα ήμουν ικανοποιημένος αν ή δική μου πίστη, που είναι συγχρόνως ο αντίπαλος του θαυμασμού μερικών άλλων φίλων μου κριτικών, κατάφερε να ταράξει τη δική σας.

Μετάφραση από τα γαλλικά: Κώστας Θεοφιλόπουλος

Το άρθρο-έπιστολή του André Bazin αρχικά δημοσιεύτηκε στο *Cinema Nuovo* το 1957. Μετά το θάνατο του Bazin στις 11 Νοεμβρίου 1958, ο Jacques Rivette επιμελήθηκε την έκδοση του τέταρτου τόμου του *Qu' est - ce que le Cinéma?* (άφιερωμένου σύμφωνα με τα σχέδια του Bazin στον Ιταλικό νεορεαλισμό) και το επαναδημοσίευσε ανέπαφο, το 1962 στις Editions du cerf-collection 7^{ème} art.



Ἡ Maria Michi, ἡ Giovanna Galetti καὶ ὁ Harry Feist στὸ *Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη*.

Ἡ Ingrid Bergman στὸ *Στρόμπολι*.



5) Ὁ Stan Brakhage γύρισε στὰ 1972 μιὰ ταινία «ντοκιμανταίρ» με θέμα ἕνα νεκροφυλάκιο (μιὰ σύγκρουση πολὺ παραγωγικὴ ἀνάμεσα σ' ἕνα τυπικὸ «δραματιστὴ» κινηματογραφιστὴ καὶ σ' ἕνα «ρεαλιστικὸ ὕλικό»), ποὺ τιτλοφορεῖται ἀκριβῶς *The act of seeing with one's own eyes*.

ρηση, μετὴν εὐρεία ἔννοια, ἢ, ἂν θέλετε, τὴν κατάργηση τοῦ παραδοσιακοῦ διαχωρισμοῦ μεταξὺ τέχνης καὶ πληροφόρησης. Ὁ κινηματογράφος εἶναι ρεαλιστικὸς ἔτσι ὅπως ρεαλιστικὴ εἶναι ἡ ἐφημερίδα, ὅπως θὰ εἶναι ἡ τηλεόραση. Ἡ πληροφόρηση αὐτὴ εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, πληροφόρηση τοῦ ἴδιου τοῦ μέσου: ὁ ἄνθρωπος βλέπει σήμερα ὄχι μόνον μετὰ τὰ μάτια του ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν προέκτασή τους, τὴ νέα μηχανικο-ἠλεκτρικὴ τεχνολογία. Ὁ «ἐκτυφλωτικὸς» ρεαλισμὸς μιᾶς ταινίας ὅπως τὸ *Paisa* μᾶς λέει ἢ μᾶς ἀναγγέλλει ἀκριβῶς αὐτό: ὅτι σήμερα μποροῦμε νὰ δοῦμε περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ βλέπουμε μόνον μετὰ τὰ μάτια μας· καὶ ὁ ρεαλισμὸς τῆς ταινίας *Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη*, συνδεμένος ἀκόμη μετὰ κατὰλοιπα κλασικῆς μυθοπλασίας, μᾶς δίνει «ἀληθινὴ» μνήμη ἀπὸ κάτι ποὺ δὲν ἔχουμε ζήσει: οἱ νέες γενιὲς θυμοῦνται τὸν πόλεμο γιατί ἔζησαν τὸ *Ρώμη, ἀνοχύρωτη πόλη*. (Ἡ μαγεία τοῦ ροσσελινικοῦ ρεαλισμοῦ πηγάζει τόσο ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἐκπληξη γιὰ τὶς καινούριες δυνατότητες καὶ ἐπεκτάσεις τῆς ὄρασης). Ὁ κινηματογράφος εἶναι γιὰ τὸν Ροσσελίνι προπαίδια μοντέρνας ὄρασης, τῆς δικῆς μας ἀκριβῶς ἐποχῆς: εἶναι *αὐτοψία*, ποὺ, γιὰ τὸν Ροσσελίνι ὅπως καὶ γιὰ τὸν Stan Brakhage⁵, σημαίνει ἐτυμολογικά: ἡ πράξη τοῦ νὰ βλέπει κανεὶς μετὰ τὰ δικά του μάτια.

Τὰ μάτια αὐτὰ περιλαμβάνουν σήμερα φακούς καὶ φίλτρα ποὺ κάνουν (ἐπιστημονικά) «ψυχρὸ» τὸν κινηματογράφο (σὲ ἀντίθεση μετὰ τὴν ιδιοτυπία καὶ τὴ θερμὴ χρήση ποὺ βρῖσκεται στὴ βάση τοῦ νεορεαλισμοῦ). Ὅπως θὰ δοῦμε, τὰ μάτια αὐτὰ προτρέχουν τῆς τηλεόρασης.

Ὁ Ροσσελίνι ὁμως χρησιμοποιεῖ ἐπίσης τὸν κινηματογράφο ὡς μαγικὸ μέσο ἐπικοινωνίας γιὰ νὰ μεταδόσει στὶς μάζες (οἱ συχνὰ λίγοι θεατῆς τῶν τότε ταινιῶν του εἶναι μάζες σὲ σχέση μετὰ ἄλλα παλαιότερα μέσα) αὐτὸ ποὺ μετὰ κάθε προηγούμενη τεχνικὴ ἦταν προνόμιο τῶν λίγων: τὸ *δοκίμιο* καὶ ἰδιαίτερα τὸ *δοκίμιο φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας*, ὄχι πιά τὸ μυθιστορημα ὅτε τὸ θέατρο. Καὶ ἐννοεῖται ὅτι αὐτὴ ἡ «φιλοσοφία τῆς ἱστορίας» περιλαμβάνει τὴν τεχνολογία τοῦ κινηματογράφου — πράγμα ποὺ τὴν μετασχηματίζει καὶ τὴν κάνει *φιλοσοφία τῆς σύγχρονης ἱστορίας*.

Μετὰ αὐτὴ τὴ φιλοσοφικὴ ὀπτική, ὁ Ροσσελίνι χρησιμοποιεῖ τὴν τεχνικὴ τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τὴ θεματικὴ τοῦ νεορεαλισμοῦ ὡς ὕλικα γιὰ νὰ χαράξει τὶς κατευθυντήριες γραμμὲς πρῶτα στὴν Ἰταλία καὶ ὕστερα στὴν Εὐρώπη τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἀνασυγκρότησης. Θὰ τὶς ἐγκαταλείψει λογικὰ γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσει ἄλλες καταστάσεις, διαφορετικὲς ἱστορίες. Ἡ θεματικὴ τοῦ νεορεαλισμοῦ καὶ ἡ τεχνοτροπία του (ποὺ ἐνέταξαν στὴν ἀρχὴ τὸν Ροσσελίνι στὴν εὐλογημένη τριάδα μετὰ τὸν Βισκόντι καὶ τοὺς Ντέ Σίκα - Τζαβατίνι) ἀποτελοῦν τώρα τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀνάλυσής του. Ὁ λαός, ἡ ταξικὴ κοινωνία ὄχι μόνον «κοιτάζονται» ἀλλὰ κατὰ κάποιον τρόπο φασματοσκοποῦνται. Ὁ «ἀνοιχτός» κώδικας ποὺ δημιουργεῖ, σὲ ἀντίθεση μετὰ τὸν «κλειστό» κώδικα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου θεμελιώνει τὴ νέα ἀνάγνωση τῆς ἀλήθειας σὲ χρόνο ἰδιαίτερο καὶ γενικὸ.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ: οἱ ἀφηγήσεις τοῦ Βισκόντι χαρακτηρίζονται ἀπὸ προχωρημένη «ἱστορικιστικὴ» συνείδηση παλιῶν ἱστοριῶν (μετὰ ἀφηγεῖται μόνον παλιὲς ἱστορίες). Ὁ Ντέ Σίκα, μετὰ μιὰ ἀνθρωπιστικὴ καὶ χριστιανικὴ ἰδεολογία, προσάρμοζε δομὲς κλασικὲς σὲ πρωτότυπα λαϊκὰ θέματα. Ἀλλὰ ἤδη ὁ Ντέ Σάντις, στὸ *Πικρὸ ρύζι* (*Riso amaro*), «παίζει» στὸν καυτὸ χώρο τῆς σύγκρουσης ἀνάμεσα σὲ κουλτοῦρες ἀντίθετες τῆς ἰταλικῆς μεταπολεμικῆς περιόδου. Ἐνῶ στὸ *Δὲν ὑπάρχει ἡσυχία ἀνάμεσα στὶς ἐλιές* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1949) εἶναι σαφὴς ἡ πρόθεσή του νὰ ξανακερδίσει τὸ κοινωνικὸ ὅσο καὶ μαγικὸ-μυθικὸ δυναμικὸ τῆς κουλτούρας τοῦ χωριοῦ, ἂν ὄχι καὶ τὰ ἴδια τὰ ἀρχέτυπά της. Στὸν ἰταλικὸν κινηματογράφον ὁ Ντέ Σάντις εἶναι ὁ καλύτερος διάδοχος τῆς λαϊκῆς κουλτούρας καί, ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, βρῖσκεται στὸν ἀντίποδα τοῦ Ροσσελίνι, διάδοχος τῆς «μεγάλης» καθολικῆς καὶ ἰδεαλιστικῆς ἀστικῆς κουλτούρας καὶ «ρεαλιστῆ», ἀφοῦ στὸ δῆλημα τέχνη — ἀλήθεια εἶναι μετὰ τὸ μέρος τῆς ἀλήθειας. Καὶ οἱ δύο ὡστόσο ἔχουν κοινὸ σημεῖο τῆς δυσπιστίας ἀπέναντι τῆς τέχνης καὶ μποροῦν πράγματι νὰ θεωρηθοῦν οἱ αὐθεντικὲς «δύο ψυχές» ποὺ, ἀπὸ τὴν μεταπολεμικὴν περίοδο ὡς σήμερα, διατρέχουν τὸ νεορεαλισμὸ καὶ ἐπομένως καὶ τὸν ἰταλικὸν κινηματογράφον.

φο. Όσο για τον Τζαβατίνι πρέπει να πούμε ότι, απέναντι στον κινηματογράφο ως τεχνική, διακατέχεται τουλάχιστο από φόβο. Το γεγονός αυτό μειώνει την αποδοτικότητα των θεωρητικών του παρατηρήσεων. παρόλο που συχνά προαναγγέλλουν πρωτοποριακές κινήσεις (από τον Rouh ως τον Perrault, από την Shirley Clarke ως τον Warhol, από το Super-8 ως την ταινία *βίντεο*). Ο Τζαβατίνι είναι διχασμένος: από τη μια έκπορνεύει σε έμπορικές ταινίες την ικανότητά του ως κλασικού σεναριογράφου και στα σενάρια των πλέον ποικίλων «νεορεαλιστικών» ταινιών συμβιβάζεται με τον αφηγητή Ντέ Σίκα και δέχεται τις πατρικές του συμβουλές. Από την άλλη πλευρά βρίσκεται η θεωρητική του καθαρότητα την οποία έντονα ποτέ δεν έβαλε σε πράξη παρά με νέους συμβιβασμούς και μέτρια αποτελέσματα. (*Αγάπη στην πόλη /Amore in città, Είμαστε γυναίκες /Siamo donne, Ο κινηματογραφικός θεατής - Μηνιαίο ντοκουμέντο /Il spettatore cinematografico — Documento mensile* και μετά *Οι Ιταλίδες στον έρωτα /Le italiane e l'amore τα Μυστήρια της Ρώμης /I misteri di Roma* και τα *Cinegiornali liberi*). Με λίγα λόγια, ο πιο βαθύς ιδεαλισμός έχει διαφθείρει τις προτάσεις του για πρωτοπορία.

Στην ταινία *Ρώμη, αναχύρωτη πόλη* (Roma, città aperta - 1946) ο ίδιος ο τίτλος φανερώνει ασυνήθιστο άνοιγμα: οί άνθρωποι, οί άνθρωποι του λαού και όχι οί άστοι που είναι κρυμμένοι στα σπίτια τους, ζούν στο ύπαιθρο, στην πόλη. Το φίλμ μπορεί να είναι ή ιστορία ενός γαλακτοκομείου αλλά το γαλακτοκομείο αυτό είναι ένας μικρόκοσμος όπου, σαν σε ύπαιθρο παλκοσένικο, συνθέεται ολόκληρη ή πόλη. Το 1945, για τον Ροσσελίνι, τὰ σπίτια είναι πλέον δρόμοι και όχι έσωτερικά· ή ιδιωτική ζωή, οί έρωτικές ιστορίες εξελίσσονται στο φως του ήλιου και εμπλέκουν τους άλλους· ο κρυφός άγώνας των παρτιζάνων είναι πράξη νέα, δεν κρύβεται στο βάθος των άποθηκών αλλά περνάει από στέγη σε στέγη και συνδέει με ένα καλά διακλαδωμένο δίκτυο αυτό που ο έχθρος, με τις παλαιότερες πολιτιστικές του συντεταγμένες, δυσκολεύεται να κατανοήσει. (Όσο καλύτερα ο ναζιστής παρά ο φασίστας: άρκει να θυμηθούμε τη σκηνή όπου ο ταγματάρχης Μπέργκιαν, στο γραφείο του, «διαβάζει» την πόλη μέσα από τις καθημερινές φωτογραφίες).

Ο Ροσσελίνι, πέρα από τον πόλεμο, ζει στο χώρο του σύγχρονου. Το κέντρο, ή συγκέντρωση, ή συμπύκνωση και ή περικύκλωση έχουν κατανικηθεί και καταλυθεί: στο τέλος της ταινίας, τὰ παιδιά έχουν την αίσθηση ότι κληρονόμησαν κάποια αποκέντρωση· και ο τροῦλος του Άγιου Πέτρου — μιὰ και δεν πρέπει να ξεχνούμε την πολιτιστική μας κληρονομιά που για τον Ροσσελίνι, είναι πριν απ' όλα ή καθολική — δεν λειτουργεί πλέον ως στόχος αλλά ως φόντο ενός «άνοιχτου» δρόμου.

Στην *Παιζά* (1946), ο έχθρος έχει φανταστικά ήττηθεί και ήδη βρισκόμαστε στην ανασυγκρότηση. Η πολυγλωσσία της ταινίας αυτής (γυρισμένης κατά μεγάλο μέρος με απ' ευθείας λήψη) δείχνει τὸ ξεπέραςμα των συνόρων και των πολιτιστικών αντιλήψεων: ή σικελή κοπέλα και ο άμερικανός στρατιώτης, τὸ παιδί από τὴ Νεάπολη και ο φασίστας ανακριτής, ή πόρνη από τὴ Ρώμη και ένας άλλος άμερικανός στρατιώτης, ή άγγλίδα νοσοκόμα και οί φλωρεντινοί παρτιζάνοι, οί καθολικοί, οί προτεστάντες, οί έβραίοι και τέλος οί παρτιζάνοι από τις διάφορες περιοχές της Ιταλίας και ή διεθνής αλήθεια της αντίστασης.

Η πρωτότυπη διάρθρωση των επεισοδίων με τις διασυνδέσεις από ύλικό ρεπερτορίου εισάγουν στο μύθο άμεση «αλήθεια» και μᾶς μιλοῦν γι' αυτή την άμεση και μοντέρνα λήψη του χώρου, για τὴν αδιάκοπη πορεία και τὴν καταστροφή φαινομένων όπως είναι τὰ γλωσσικά σύνορα, οί πολιτιστικές διαφορές, ή «γοτθική γραμμή.» Ο Ροσσελίνι μᾶς μιλάει για τὴ μοίρα και τις έμπειρίες του σύγχρονου ανθρώπου, για τὴν κατάκτηση του αστικού χώρου, τὴν «ηλεκτρική» ὄψη των πολιτιστικών κύκλων, τὴ διάλυση του σφαιρικού χώρου. Ο Ροσσελίνι βρίσκεται ήδη πὸ πάνω από τὴν Ιταλία.

Στην ταινία *Γερμανία ὡρα μηδέν* (*Germania anno zero*, 1948), που με τὸ ζόρι θεωρήθηκε νεορεαλιστική, ο Ροσσελίνι αφήνει μιὰ κραυγή (όχι παράπονο: είναι γνωστό πόσο μίσησε αυτή τὴ στάση που τὴν παρομοίαζε με τὴ στείρα «καταγγελία» τὸσων νεορεαλιστικών ταινιών, τυπικά

στρατευμένων), κραυγή κινδύνου που τὴν προκαλεί ο άντικατοπτρισμός πάνω σ' αυτό από τὸ ὁποῖο ξεκινούσε τὸ πρόγραμμα ανασυγκρότησης: τὰ ερείπια, ή καταστραμμένη διάτρητη πόλη, ή κατεδάφιση (τὸ καταχθόνιο πρόσωπο τὴς επέκτασης εκείνης του σπιτιού στο δρόμο και τὴν πόλη που είδαμε στο *Ρώμη, αναχύρωτη πόλη*)· κραυγή που τὴν προκαλεί ο άντικατοπτρισμός των νέων γενεών, που εκπροσωποῦνται από τὸν Έντμουντ, σὴ βαθιά πολιτιστική κληρονομιά. Η κουλτούρα αυτή, τὴν ὁποῖα ο Ροσσελίνι αναλύει και κρίνει με τρόπο ιδιαίτερα συγκινησιακό συνοψίζεται στο πρόσωπο του ναζιστή και ὁμοφυλόφιλου δασκάλου: κραυγή κινδύνου (που δεν στερείται ἀμφιλογίων ἐξαιτίας των ὁποῖων ή ταινία αυτή γίνεται ιδεολογικά περίπλοκη) ἐνάντια σὴν πολιτική και σεξουαλική διαστροφή, ἐνάντια στο δικτάτορα, ἐνάντια σὴν ἐπικράτηση των ἐνστικτων (κτηνωδῶν) πάνω σὴ λογική (ἀνθρώπινη), ἐνάντια στο ναζιστὴ ὑπεράνθρωπο που περιφρονεί τὸν κόσμο (στο *Στρόμπολι*, κατά τὴ διάρκεια του τελικού άγώνα ανάμεσα σὴ Κάριν και τὸ ήφαιστειο - Θεό, δεν ὑπάρχει περιφρόνηση και φόνος του Θεού αλλά παραδοχή και ἐνσωμάτωσή του). Άνοιχοδόμηση δεν γίνεται οὔτε πάνω στα ερείπια οὔτε σ' αυτό που προκάλεσε τὰ ερείπια: ή λατρεία πρὸς τὸ δικτάτορα που κατευθύνει παιδιά τὰ ὁποῖα δεν ξέρουν οὔτε θέλουν ή μπορούν να ξέρουν. Λατρεία που ὁμως ἐκδηλώνεται και σαν λατρεία πρὸς τὸν πατέρα: και είναι ἐδῶ που ἐμφανίζεται κάποιο ὀξύμωρο σὸν Ροσσελίνι, μιὰ και οί σχέσεις του με τὴν πατριαρχική κουλτούρα είναι περίπλοκες και ο ίδιος, παρά τὴν «άλλη» του, τὴ σωκρατική «ψυχή», είναι ένας πατριάρχης. Σκοτώνοντας τὸν πατέρα του ο Έντμουντ, ἐπικυρώνει τὴ νίκη του κακοῦ πατέρα, του δαίμονα ἐμπνευστὴ (όχι τόσο τὸ δάσκαλο ὅσο τὴ «φωνή» του δικού του Μαμποῦζε - Χίτλερ, τὴν ὁποῖα ἀκούμε σὸ δίσκο)· αυτοκτονώντας προσφέρεται θύμα θυσίας χωρίς να παρουσιάζεται ἐναλλακτική λύση παρά μόνο από τὸ γεγονός ὅτι ή ταινία είναι σαφής

Η Ingrid Bergman στο *Εὐρώπη 51*.



ραδιογραφία της κόλασης. Η «ένοχη» του Έντμουντ και η εξιλέωσή του βρίσκονται στην πατροκτονία. Άλλα ή πατροκτονία δείχνεται ταυτόχρονα ως ή πιό τολμηρή, από ήθικη άποψη, χειρονομία (και πέρα από την ήθικη γίνεται αισθητός κάποιος απόηχος του Νίτσε) που θα μπορούσε, μπροστά στην απάθεια και ήττοπάθεια, να πραγματοποιήσει ένα άτομο. Ο Έντμουντ αντιστέκεται στην απάθεια και ήττοπάθεια, αλλά «πάει στην κόλαση». Ο Ροσσελίνι θα έπρεπε λογικά να καταδικάσει τον Έντμουντ. Σκανδαλισμένος όμως από το ένδεχόμενο μιάς τέτοιας έτυμφορίας, ανατρέπει τα πράγματα και τον κάνει άγιο. Με τον τρόπο του προβαίνει σε πράξη αίρετική και προαναγγέλλει εκείνες τις άγιες ήρωίδες των ταινιών *Το θαύμα (Il miracolo - 1947/48)*, *Στρόμπολι (1949/50)*, *Ευρώπη 51, (1952)*. Αντίθετα, στο *Μιά ανθρώπινη φωνή (Una voce umana)* ή γυναίκα είναι κολασμένη: στην τέχνη της όμως είναι αφιερωμένη ή ταινία.

Έκτος από το γεγονός ότι ο Ροσσελίνι είναι από τους λίγους μορφωμένους ανθρώπους που κατάλαβε τη σημασία της επιστημονικής γνώσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και το γεγονός ότι ο αποκαλούμενος «μυστικιστικός» κινηματογράφος, που συγκέντρωσε την περιφρόνηση και την ειρωνεία των Ιταλών κριτικών, γυρίστηκε ακριβώς με την προοπτική μιάς διάγνωσης που θα πυροπολούσε και θα κατανικούσε τα «μυστικιστικά» κατάλοιπα του ανθρώπινου νοῦ. Εκείνη την εποχή, οί όλιγότερο «άφελεις» απ' αυτόν νεορεαλιστές σκηνοθέτες αναλίσκονταν να διακηρύξουν το όρθολογικό τους πιστεύω. («ή ώριμότητα είναι το πᾶν»).

Μιά τέτοια θέση για την «ήμέρα» δεν αφαιρέσει ποτέ τίποτα από τις δυνάμεις του ὕπνου, του όνειρου και της αγρύπνιας.

Ο Ροσσελίνι με την ταινία *Η άγάπη (L'amore)*, ακριβώς γιατί κοιτάζει μπροστά και έχει ήδη αναλύσει την «ήμέρα», διαπραττει το θανάσιμο άμάρτημα να ενδιαφερθεί για τα παράλογα κατάλοιπα στον άνθρωπο της Ιταλικής μεταπολεμικής περιόδου και μετά της ευρωπαϊκής.

Δεν κάνει άμεση κριτική. Πρόκειται πάντα για το να ξέρεις πριν κρίνεις. Επιχειρεί, λοιπόν, να εξακριβώσει αν σ' αυτά τα παράλογα δεδομένα είναι δυνατό να βρεθούν στοιχεία για έναν προσανατολισμό προς το μέλλον. Ο Ροσσελίνι πιστεύει στον ολοκληρωμένο άνθρωπο, στον βιολογικό άνθρωπο και το μέλλον στο όποιο προσβλέπει είναι φτιαγμένο από *όλόκληρο* τον άνθρωπο, έστω κι αν αυτό συμβαίνει με την καθοδήγηση του λογικού που τον κυριαρχεί *βιολογικά και ιστορικά* (αυτή είναι ή αντίληψή του για τη βιολογία και την ιστορία). Είναι «οί φτωχοί τῶ πνεύματι», όπως ή Ναννίνα στο *Θαύμα* που τον έκφραζουν, μιά και ό κόσμος αυτός ανήκει και στους τρελούς. Είναι τα κορμιά που πάλλονται και τρέμουν, αλλά που ακριβώς γι' αυτό εξακολουθούν να δροῦν. της Κάριν, της Ίρένε και της Κατερίνας (*Στρόμπολι, Ευρώπη 51, Ταξίδι στην Ιταλία*), κορμιά γυναικών που «αισθάνονται»: και τι αισθάνονται αν όχι το «μέλλον» εκείνο που, γι' αυτές, παρουσιάζεται σαν μυστήριο και παράλογο, άπειρο και οὐτοπία, μα που ό καθαρός νους ενός ανθρώπου θα μπορέσει πολύ γρήγορα να φωτίσει; Το μέλλον — σαν μαθηματικό άπειρο — ανήκει σ' αυτούς τους ανθρώπους (στον κινηματογράφο του Ροσσελίνι, με προάγγελο τον Φραντσέσκο, θα όνομαστοῦν Λουδοβίκος 14ος και Γκαριμπάλντι, Σωκράτης και Καρτέσιος, άνδρες που δεν είναι παθητικά θύματα γυναικών, όπως ό «έπαναστατικός» Πιέτρο Μισσιρίλι που θέλγεται περισσότερο από το κρεββάτι της βαμπυρικής Βανίνα παρά από τους συντρόφους στον άγώνα). Έντελῶς περιληπτικά, ή γυναίκα με τη φυσική και γήινη αποστολή της, αναγγέλλει το μέλλον: αυτό όφείλεται στο ότι αυτή είναι *μητέρα-γῆ, ρίζα βαθιά*. Άλλα ό ευαγγελισμός αυτός δεν άρκει. Δεν άρκοῦν τα δάκρυα της Ίρένε, ή «αγιότητα» της στο τέλος του *Ευρώπη 51*, για να σωθεί ότιδήποτε. Η γυναίκα, στο μέτρο που ό Ροσσελίνι την έξομοιάζει — με πατριαρχική χειρονομία — με το ένστικτο, είναι ψευδαίσθηση. Η ευαισθησία της είναι και άνικανότητα. Η γυναίκα



Η Κατάληψη της Ξενοίας από τον Λουδοβίκο 14ο.
Ο Paolo Stoppa κι ό Laurent Terzieff στη Βανίνα Βανίνα.



υποδηλώνει τη διαδρομή του ταξιδιού στην Ιταλία, στην Ευρώπη, στον Κόσμο, ταξίδι εξωτερικό και εσωτερικό. Όμως μόνο η λογική συνείδηση που δεν αφήνεται να παγιδευτεί στη σαγήνη του παράλογου, θα μπορέσει να το πραγματοποιήσει. Κι αυτή τη συνείδηση ο Ροσσελίνι την αποδίδει στο άρσενικό. Με εξαίρεση μιὰ μόνο ταινίας, σημαντικής από πολλές απόψεις, δηλαδή της *Ιωάννας στην πυρά* (1956) ο δρόμος του Ροσσελίνι είναι η έξοδος από το λαβύρινθο των συναισθημάτων και των ένστικτων. Η έξοδος βρίσκει την έκφρασή της πάντα μέσα στην προβληματική των ένστικτων — στην κοινότητα των αδελφών του *Άγιου Φραγκίσκου* (ταινία κυριολεκτικώς «άρσενική») και αργότερα, εγκαταλείποντας την καζουϊστική διάταξη άνδρας, γυναίκα, οικογένεια, με ένα άλμα οδηγείται κατ' ευθείαν στην ουσία του προβλήματος. Γιατί δεν πρόκειται μόνο για τις ταινίες με ήρωίδες που αισθάνονται και υποφέρουν άρκετά περισσότερο από τους άντρες τους. Άλλα πρόκειται για τον ίδιο τον κινηματογράφο που τον θεωρεί «γυναικείο» μέσο. Θα πει στα 1965 για να έρμηνεύσει το πέρασμά του στην τηλεόραση (το πέρασμα έγινε στα 1958-1959 με τη σειρά *L'India vista da Rossellini* (Η Ινδία όπως την είδε ο Ροσσελίνι).

«Δεν μ' ενδιαφέρει ο κινηματογράφος αυτός καθαυτός. Δεν γίνεται να προχωρεί κανείς με υπαινιγμούς. Υπάρχουν μέσα στη ζωή πράγματα τόσο επείγοντα όπου οι υπαινιγμοί δεν χρησιμεύουν σε τίποτα. Έδω χρειάζονται οι καθαρές κουβέντες. Αυτό το επείγον, αυτή την απουσία υπαινιγμού, αυτόν το σαφή χαρακτήρα του μέσου, μ' άλλα λόγια αυτή την «ψυχρότητα» κι αυτόν τον ηλεκτρισμό θα του τα δώσει ακριβώς η τηλεόραση»⁶.

Η αυστηρή κριτική που ο Ροσσελίνι έκανε, στα τηλεοπτικά του χρόνια, για τον νεορεαλιστικό του κινηματογράφο είχε στόχο το γεγονός ότι ήταν ακόμη πολύ «θερμός» για τις ανάγκες της εποχής. Η σκοτεινή αϊθουσα και η φωτεινή δέσμη πάνω σ' αυτήν του φαινονταν ακόμη όργανα μαγικά και γοητευτικά: και είναι πράγματι. Ο Ροσσελίνι παρομοιάζει τον κινηματογράφο με τη μητρική κοιλιά, χαρακτηρίζοντάς τον γι' αυτό το λόγο μέσο αναδρομικό. Κάτι τέτοιο είναι στην πραγματικότητα η τελευταία του ταινία *Η άγνότητα* του *Rogorag* (1962)⁷.

Άρνηση, λοιπόν, του κινηματογράφου και της ζεστής και προβληματικής σχέσης του με το θεατή και έκλογη της τηλεόρασης, μέσου ψυχρού και σφαιρικού. Το δημιουργό διαδέχεται η κεραία και τη συγκινημένη αντικειμενικότητα ή «αδελφική» και αυτή τη φορά δημοκρατική κοινότητα. Ο «κινηματογράφος» αυτός χάνει κάθε ρεαλιστικό κατάλοιπο. Έδω φαίνεται πόσο γοητευτικός ήταν ο ρεαλισμός εκείνος, που έκανε τα πράγματα να μοιάζουν αληθινά: φτάνει να δει κανείς το *Μηχανή που σκοτώνει καπούς* (*La macchina ammazzacattivi*, 1948), ταινία θεωρητική για τη φωτογραφική αναπαραγωγή. Οί τηλεοπτικές ταινίες είναι επίπεδες, δασκαλιστικές και απευθύνονται σε κοινό κυκλικό. Έχουν πρότυπο τη σωκρατική φωνή (*Σωκράτης, ο άνθρωπος που δεν γράφει*) της οποίας προηγείται η ακτινοβολία των μοναχών στο τέλος του *Φραγκίσκου*. Αυτή η φωνή είναι βρώμικη γιατί είναι «ζωντανή» παίρνει τη θέση του «ρεαλισμού» που κινδύνευε να καταντήσει απομίμηση της ζωής. Μίμηση, που όμως για τον Πλάτωνα «τονίζει όχι τη δημιουργική πράξη του καλλιτέχνη αλλά περισσότερο τη δύναμη να βυθίζεται το άκροατήριο σε κατάσταση ταύτισης με το περιεχόμενο της ομιλίας του. Αυτό που θέλει να πει ο Πλάτων είναι ότι κάθε ποιητική διατύπωση πρέπει να συσχετίζεται και να απαγγέλλεται με τρόπο ώστε να παράγει ένα αυθεντικό δράμα στην ψυχή τόσο του απαγγέλλοντος όσο και του άκροατηρίου του. Για τον Πλάτωνα, το είδος αυτό δράματος, ο τρόπος αυτός να ξαναζει κανείς την εμπειρία μέσα από τη μνήμη μάλλον παρά να την αναλύει και να την κατανοεί, είναι ο «έχθρος».

Για τον Ροσσελίνι η προβολή της ταινίας υποκατέστησε στην πρακτική του κοινού, την πλατωνική μνήμη. Άλλα το ίδιο επείγον είναι να αναλύει κανείς και να κατανοεί την πραγματικότητα και να εντοπίζει τον «έχθρο», που είναι ο κινηματογράφος σαν μαγεία και έργο τέχνης: η εναλλακτική λύση είναι η τηλεόραση, μέσο μαζικής ενημέρωσης ψυχρό

6) Βλέπε τη συνέντευξη με τον Adriano Aprà και τον Mavrizio Pongi. *Film critica* n. 156-157. *Απρίλιος - Μάιος* 1965.

7) Και η *Άγνότητα* (*Illibatezza*) επίσης ανήκει, σαφώς, στις ταινίες του Ροσσελίνι που έρευνούν τον κινηματογράφο από θεωρητική άποψη: η ταινία προλογίζεται από μιὰ αποκαλυπτική φράση του Άλφρεντ Άντλερ, που παραθέτω, κάπως ελεύθερα ίσως: «*σήμερα, ο άνθρωπος αισθάνεται συχνά να βασανίζεται από μιὰ ακαθόριστη αγωνία, και ενώ εργάζεται, το άσυνείδητό του τον οδηγεί να βρει ένα καταφύγιο που να τον θρέφει και να τον προστατεύει: για το είδος αυτό του ανθρώπου, ακόμη και ο έρωτας γίνεται μιὰ θλιβερή αναζήτηση της προστατευτικής κοιλιάς*».

Ο Ροσσελίνι επέστρεψε στον κινηματογράφο στα 1974 με το *Anno Uno* (Έτος ένα). Ο τύπος — που το καταδίκασε όμως — το περιέγραφε σαν ένα φιλμ με θέμα τον Άλβιντε ντε Γκιάσπερι και την πολιτική του κόμματος των Χριστιανοδημοκρατών από το 1944-1954. Πρόκειται, κατά την γνώμη μου για ένα πολύ αυστηρό και σημαντικό φιλμ, που προτάσσεται σαν πρώτο παράδειγμα ψυχρού μεταηλεκτρικού κινηματογράφου, με διδασκαλική κι έλλειπτική δομή. Έχει όμως σαν πάτερνο μάλλον το «φανταστικό» (στην περίπτωση αυτή πολιτικό) του θεατή παρά τις αποσκευές του της ορθολογικής πληροφόρησης ή της μη πληροφόρησης.



Ο Bruce Balaban και το πρόσωπο της Rosanna Schiaffino στην *Illibatezza* το επεισόδιο που γύρισε ο Rossellini στο *ROGOPAG*.

Η εποχή του Σιδήρου του Roberto Rossellini.



και δασκαλιστικο.

Με τὸ νὰ ἐπικαλεσθῶ ὁμως τὸ Σωκράτη καὶ τὸν Πλάτωνα ἄγγιξα τὸ τελευταῖο θέμα πὸν δὲν μπορῶ ἐδῶ νὰ ἀναπτύξω, δηλαδὴ τὸ δῖλημα φωνῆ — γραφῆ πὸν περνᾷ μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Ροσσελίνι. Ὁ κινηματογράφος τοῦ κατηγορήθηκε συχνὰ γιὰ ἔλλειψη καλαισθησίας, γιὰ «βρωμιά»: εἶναι ἡ ἔνδειξη ἑνὸς ρεαλισμοῦ πὸν θέλει νὰ εἶναι περισσότερο φωνῆ παρὰ γραφῆ, πὸν ἤθελε νὰ εἶναι σὲ ἄμεση σχέση μετὰ τὸ τυχαῖο τῆς ζωῆς περισσότερο παρὰ νὰ σκηνοθετεῖ τὸ θέατρο τῆς ζωῆς αὐτῆς. Ὁ κινηματογράφος καὶ ἰδιαίτερα ὁ ρεαλιστικὸς κινηματογράφος, προτείνει μιὰ σχέση ἀμεσότητας ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ τὸ δημιουργό, μιὰ σχέση σχεδὸν διαλογικὴ.

Ἄλλὰ ταυτόχρονα ὁ κινηματογράφος τοῦ Ροσσελίνι διαπερνιέται ἀπὸ τὴν κοπιαστικὴ ἐμπειρία τῆς γραφῆς, ἀπὸ τὴ δουλειὰ — ὄχι πάντα φανερὴ — πάνω στὸ κινηματογραφικὸ ὕλικό.

Ἐπάρχει μιὰ ταινία, ἡ *Ἰωάννα στὴν πυρὰ*, σχεδὸν θεωρητικὴ γιὰ τὴν προβληματικὴ φωνὴ /γραφῆ, πὸν ἀποβαίνει σὲ ὄφελος τῆς γραφῆς, ὁμως ἡ ἀλήθεια εἶναι πὸς ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ ὁ Ροσσελίνι ἐκφράστηκε ὑπὲρ τοῦ Σωκράτη καὶ μιλάει στοὺς μαθητὲς τοῦ στὸ ζωντανὸ κύκλο τοῦ ἀδελφάτου γιὰ τὴ φιλοσοφία τῆς σύγχρονης ἱστορίας χρησιμοποιώντας τὴν τηλεοπτικὴ φωνὴ τοῦ νέου ἠλεκτρικοῦ μέσου. Τὸ νὰ εἶσαι «συγγραφέας» σημαίνει γιὰ τὸ Ροσσελίνι νὰ εἶσαι καὶ «καλλιτέχνης», πατέρα καὶ ἀφέντης τοῦ ἔργου, ἰδρυτῆς μνημείων: καὶ τὸ μνημεῖο ἀκίνητοποιεῖ τὴ ζωντανὴ ροή, διακόπτεται μετὰ τὴ γεμάτη μαγεία σιωπῆ τοῦ κάθε διάλογο. Ἡ γραφῆ εἶναι ὁ θάνατος, πὸν ὅπως ὁ ἥλιος, δὲν μπορεῖ νὰ κοιταχτεῖ κατάματα, δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιδειχθεῖ. «*Ἐκεῖνοι πὸν θέλουν νὰ δοῦν τὸν ἥλιο καίνε τὰ μάτια τους ἂν τὸν κοιτάξουν κατάματα. Πρέπει νὰ τὸν μελετήσουν κοιτάζοντάς τον νὰ καθρεφτίζεται στὸ νερό. Ἡ ψυχὴ γίνεται τυφλὴ ἂν θέλει νὰ ἀνακαλύψει τὴν ἀλήθεια μέσα ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες, πρέπει νὰ καταφύγει στὸν κόσμον τῆς λογικῆς*»⁸· ἔτσι λέει ὁ Σωκράτης. Ὁ τηλεοπτικὸς Ροσσελίνι θέλει νὰ κάνει αὐτὴ τὴ μεσολάβηση, σὰν νὰ πιστεύει ὅτι τὸ μάτι εἶναι κουρασμένο ἀπὸ τὶς πληγὲς πὸν τοῦ προκάλεσαν τὰ «ταξίδια» τῶν προηγούμενων ταινιῶν. Ἡ τηλεόραση, γιὰ τὸ Ροσσελίνι, εἶναι μιὰ φωνὴ πὸν ἔχει τὴν τάση νὰ εἶναι ἀθῶα, μακριὰ τόσο ἀπὸ τὸ θάνατο ὅσο καὶ ἀπὸ τὴ γραφῆ, χωρὶς πατέρα οὔτε μητέρα, χωρὶς συγκρούσεις· τὸ τηλεοπτικὸ μάτι καὶ αὐτὶ εἶναι ἄνυλα καὶ χωρὶς δημιουργό. Ἄλλὰ, πρέπει νὰ ξέρομε, ἀκόμη καὶ ἡ τηλεόραση ἔχει πατέρα, καὶ αὐτὴ παρουσιάζει τὴν προβληματικὴ τῆς γραφῆς, ἔστω κι ἂν μετὰ τὸν τρόπον τελείως διαφορετικὸν ἀπὸ τὰ «ἔργα τέχνης». Ἄν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Ροσσελίνι ὑποστηρίζει τὴ θεωρία μιᾶς τηλεόρασης — φωνῆς, εἶναι ὁμως ἐπίσης ἀλήθεια ὅτι ἡ προβληματικὴ τῆς γραφῆς εἶναι συνεχῶς παρούσα, ἔστω κι ἂν αὐτὸ συμβαίνει συχνότερα ἀπὸ λάθος, σὰν ἐπιστροφή κάποιου πὸν ἔχει ἀναρρώσει.

Ὁ «δοκιμιακὸς» κινηματογράφος βρῆκε στὴν τηλεόραση τὸ ἰδανικὸ ἐκφραστικὸ τοῦ μέσου, ἀλλὰ καὶ ἕνα καταφύγιο ἀπὸ προβλήματα (ὁ θάνατος, ὁ ἔρως, τὸ ἀσυνείδητο, τὸ σῶμα) πὸν ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ μονογραφικὲς καὶ «ψυχρὲς» ταινίες τοῦ, *Ἅγιος Φραγκίσκος*, *Ταξίδι στὴν Ἰταλία*, δὲν ἔπαυαν νὰ ἐρευνοῦν. Τὸ ζήτημα λοιπὸν, εἶναι, ἀποκαλύπτοντας τὸν Ροσσελίνι, νὰ διαβάσει κανεὶς τὴ λανθάνουσα γραφῆ τῶν τηλεταινιῶν τοῦ, καὶ νὰ βγάλει ἀπ' αὐτὲς τὶς διδασκαλίες πὸν προσπαθεῖ νὰ ἀποκρύψει.

Μετάφραση: Εὔας Σκουλίκη



Ὁ Luigi Vanucchi στὸ *Anno Uno* τοῦ Rossellini.

Πράξεις τῶν Ἀποστόλων.



8) E. Havelock. *Preface to Plato*. Αναφέρεται ἀπὸ τὸν Marshall Mc Luhan στὸ *Du cliché à l'archétype*. Maison Mame, 1973 σελ. 153.

Για τὸ Ταξίδι στὴν Ἰταλία

τοῦ Νίκου Σαββάτη

Θὲς ἀπὸ ἰδεολογία, θὲς ἀπὸ τραῦμα, πολλοὶ λίγοι μποροῦν ἀκόμη νὰ ἀγαποῦν τὸ Ταξίδι στὴν Ἰταλία

Τὸ θαυματοργὸ πέρασμα ἑνὸς τυπικὰ ἐγγλέζικου ζευγαριοῦ μέσα ἀπὸ τὸ ἐκθαμβωτικὸ ναπολιτάνικο τοπίο δὲν εἶναι ρήξη («σπάσιμο»). Ἡ περιπλάνηση τῶν ροσσελινικῶν ἡρώων ἑναρμονίζεται μὲ τὸ χρῶμα, τὸ φῶς, μὲ τὴ σιωπή, τὴν παραίτηση, τὴς μυστηριακῆς δονήσεις τῶν πρωινῶν. Ἡ δυστυχία, ἡ χαρά, ἡ ἀπώλεια καὶ ὁ πόνος διασταυρῶνται μὲ τὴν τυποποιημένη ψυχρότητα τῶν δύο κεντρικῶν προσώπων καί, καθορίζοντάς τα, τὰ ξαναενώνουν μπροστὰ στὸ θαῦμα καὶ τὸ θάνατο. Ἀντιπαράθεση χωρὶς φανερὴ ταραχή, χωρὶς ἐντυπωσιακὸ πάθος. Ὁ Ἄλεξ καὶ ἡ Κάθριν Τζόυς (Τζῶρτζ Σάντερς καὶ Ἰγκριντ Μπέργκμαν) βουλιάζουν ἀργά, διαλύονται μέσα στὴν αἰωνιότητα αὐτοῦ τοῦ μεγαλόπρεπου ἰταλικοῦ τοπίου, γίνονται διάφανοι ἀπὸ τὰ παντοδύναμα στοιχεῖα τῆς φύσης — δὲν κομματιάζονται ἀπὸ τὴς ἀντιφάσεις τους. Ρευστὴ ἡ ροσσελινικὴ χαρτογράφηση τῆς διπλῆς πορείας δὲν ἔχει τίποτα τὸ σφιγμένο ἢ ἐπίσημο.

Αὐτὸ ποὺ ξεχυλίζει ἀπὸ τὴ γραφὴ τοῦ μεγαλύτερου ἰταλοῦ κινηματογραφιστῆ εἶναι μιὰ ποιότητα χαμένη (ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν κινηματογράφο) ἐδῶ καὶ πολὺ καιρὸ: ἡ γλυκύτητα.

Γιὰ ὅσους σήμερὰ μιλοῦν τὴ γλῶσσα τοῦ ὁποιοῦδήποτε μοντερνισμοῦ, τὸ Ταξίδι στὴν Ἰταλία φαίνεται χρόνος ἀνάπαυσης. Ἐμεῖς ποὺ ἀγαπᾶμε τὴν ταινία (γιατὶ τὴ θεωροῦμε ξεκίνημα ἑνὸς νέου κινηματογράφου) εὐκόλα τὴν διαβάζουμε σὰν ποιητικὴ διατύπωση τῆς ροσσελινικῆς ἠθικῆς, ἀλλὰ καὶ (ἀκόμη περισσότερο) σὰν συγκίνηση.

Ἀκολουθοῦμε τὴ φυγὴ τῶν ἡρώων, τὴ σπασμωδικὴ προσπάθεια νὰ κρύψουν πίσω τὴς τὸ πένθος τους. Βουλιάζουμε μαζί τους στὴν πυκνότητα τοῦ τοπίου, στὴν ἐκτυφλωτικὴ λαμπρότητα τοῦ φωτὸς μόνο γιὰ νὰ γίνουμε, ὅπως καὶ αὐτοί, ὑπεύθυνοι. Βγαίνουμε ἀπὸ τὰ ἐρεῖπια καὶ τὰ συντρίμια τῆς Πομπηίας: εἶναι ἡ ἔκσταση.

Τόσο τὸ καλύτερο ἂν οἱ μαρξιστὲς βρῖσκουν τὸν Ροσσελίνι ἀπερίσκεπτα μυστικιστῆ, ποὺ ἐπιμένει νὰ παραμορφῶναι τὴς ἀρρώστειες τῆς ἀστικῆς τάξης μὲ τὴ συνηθισμένη του οὐμανιστικὴ μακαριότητα, μὲ τὴν πίστη του σὲ μιὰ παγκόσμια ἁρμονία. (Θὰ μποροῦσαν ποτὲ π.χ. οἱ ἀγγελοπουλικὸι ἥρωες τῶν *Κυνηγῶν* νὰ μᾶς πληροφορήσουν γιὰ τὴ νεύρωση καὶ τὴ συμπεριφορὰ τῶν ἀστῶν περισσότερο ἀπὸ τὸ ζευγάρι τοῦ Ταξιδιοῦ στὴν Ἰταλία, θὰ μποροῦσαν ποτὲ αὐτὰ τὰ ἀνιαρὰ κλισεὶ νὰ διαταράξουν ὁποιαδήποτε τάξη;)



Ὁ πόθος κάτω ἀπ' τὴν ταχτοποιημένη, ψυχρὴ ἐπιφάνεια τῆς συμβατικῆς συμβίωσης. Ingrid Bergman καὶ George Sanders.



Τόσο τὸ καλύτερο ἂν οἱ φεμινίστριες θεωροῦν τὸν ἔρωτα τῆς Κάθρην γιὰ τὸν Ἄλεξ ἀπαράδεκτο καὶ ἀχρωμη ψευτορομαντικὴ ἀντρικὴ ἰδέα. (Μήπως ὁ ἔρωτας τῆς Λίλιαν γιὰ τὴν Τζούλια, ποὺ ὁ νωθρὸς καὶ ἀκαδημαϊκὸς Φρέντ Τσίνεμαν τυλίγει στὰ φίλτρα καὶ τὴν πολυτέλεια, δὲν μαγειρεύεται στὴν πιὸ κακόγουστη κινηματογραφικὴ κουζίνα σὲ βάρους, τελικὰ, ὅποιασδήποτε πραγματικῆς γυναικειᾶς διεκδίκησης;)

Τόσο τὸ καλύτερο ἂν οἱ ὑπέρημαχοι ὁποιοῦδήποτε ρεαλισμοῦ ἀπογοητεύονται ἀπὸ τὴν κατάληξη τῆς ταινίας — τὸ ἀπεγνωσμένο ἀγκάλιασμα τῶν ἡρώων κόντρα στὴ βίαιη ροὴ τῆς ἀνθρωποθάλασσας ποὺ ξεχύνεται διψασμένη γιὰ θέαμα καὶ θαῦμα στὴ γιορτῆ τοῦ San Genaro. (Ὁ ἀπὸ μηχανῆς Θεὸς — ἂν τελικὰ πρόκειται γι' αὐτὸ — δὲν ἦταν πάντα κάποια δραματολογικὴ σύμβαση ποὺ ἔφερε τὸ κοινὸ σὲ ἀμηχανία;)

Ὅσο γιὰ τὴν ἐντελῶς ἀκαδημαϊκὴ διαμάχη, ἂν δηλαδὴ τὸ *Ταξίδι στὴν Ἰταλία* εἶναι νεορεαλισμὸς ἢ ὄχι, δὲν θὰ γινόταν νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει λιγότερο. Καμιὰ ταινία τοῦ Ροσσελίνι δὲν εἶναι μόνο καθρέφτης τῆς πραγματικότητος χωρὶς μιὰ κάποια (θεωρητικὴ) πρόκληση στὴν ὅποια-δήποτε *δοξασιά*, χωρὶς ἐκεῖνη τὴν τόλμη ποὺ ἐδῶ τὸν σπρώχνει σ' ἕναν ὑπόγειο σχεδὸν ἐξολοθρευτὸ: σὲ μιὰ ἀφήγηση πιὸ χασματικὴ (=πιὸ ρεαλιστικὴ). *Μιὰ ἀφήγηση ποὺ τὸ συμβολικὸ τὴν σπρώχνει στὸν ἴδιο τῆς τὸ θάνατο.*

Οἱ χαρακτήρες: κατεβαίνουν ἀπὸ κόσμο ἀνεσης, τακτοποίησης, συμβάσεων σὲ περιβάλλον γεμάτο αἰωνιότητα (ἱστορία καὶ θάνατο) καὶ ἔνταση (ἔρωτα καὶ ζωὴ). Ὅσο ἡ κρίση ἀνάμεσά τους κορυφώνεται τόσο οἱ διασταυρώσεις μὲ τὸν καινούριο χῶρο γίνονται καὶ πιὸ ὀδυνηρές. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὑπάρχει ἕνα πεδίο ἐντάσεων τὸ ὁποῖο ὁ Ροσσελίνι παρασταίνει μὲ τρόπο πολὺ ἀπλό: ἡ διαφορὰ τῶν δύο ἀγγλων ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς εἶναι *ταξικὴ καὶ γλωσσικὴ*. Ἡ ἐπικοινωνία εἶναι διπλὰ μπλοκαρισμένη καὶ οἱ ἴδιοι θὰ μείνουν ἀποκομμένοι (σχέση ἐντελῶς ἀντίθετη ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ κομπούζιο στὰ ἐπεισόδια τῆς *Paisa* π.χ.). Κι ὅταν ὁ ἔρωτας ἀρχίζει νὰ μιλάει στὴν Κάθρην μὲ τὴ φωνὴ ἐνός ἄλλου, τοῦ παλιοῦ τῆς φίλου ποιητῆ (οἱ στίχοι τὴν στοιχειώνουν σὲ ὀλόκληρη τὴν περιπλάνησή της) οἱ δύο σύζυγοι τρέχουν πρὸς διαφορετικὲς κατευθύνσεις. Περιπλανιώνται σπασμωδικὰ καὶ οἱ πορείες τους αὐτές, χωρὶς νόημα πλέον, εἶναι στὴν πραγματικότητα τραυματικὲς ἀκινήσιες. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσά τους μορεῖ νὰ μετρηθεῖ ἀπὸ καθημερινὲς συνήθειες ἀλλὰ ὄχι νὰ γεμίσει: ἀπὸ τὴ βίλλα ὡς τὴ Νάπολη γιὰ τυπικὲς ἐπισκέψεις σὲ μουσεῖα, ἀπὸ τὴ Νάπολη μέχρι τὸ Κάπρι γιὰ ἀποτυχημένα μικρο-φλέρτ, ἀπὸ τὴ βίλλα μέχρι τὸ Βεζούβιο καὶ τὴν τεράστια νεκρόπολη τῆς Πομπηίας¹. Μὲ τὴς μετακινήσεις τους (κάθε ταινία τοῦ Ροσσελίνι εἶναι σπουδὴ πάνω στὴν κίνηση ἐνός προσώπου μέσα σὲ ἕνα ντεκόρ) συναντιῶνται καὶ καταστρέφουν ὄλο καὶ περισσότερο τὴ σχέση τους, ἐξευτελίζουν ὄλο καὶ πιὸ πολὺ τὸν ἔρωτά τους.

Τὸ *Ταξίδι στὴν Ἰταλία* εἶναι σήμερα ταινία ἐνοχλητικὴ γιὰ τοὺς πολλοὺς, γιὰτὶ ὑφαίνει τὴ μαεστρία πάνω σ' ἕνα λόγο γιὰ τὸν ἔρωτα. Εἶπα πρὶν ὅτι οἱ περιπλανήσεις τῶν συζύγων δὲν ἔχουν νόημα, αὐτὸ ὅμως σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο. Τελικὰ αὐτὲς οἱ ἀπόπειρες φυγῆς δὲν συμβολίζουν τίς ἀέναντες ἀπομακρύνσεις τοῦ ἔρωτευμένου ὑποκειμένου; Ὁ ἕνας μένει στάσιμος, ὁ ἄλλος βρίσκεται σὲ ἀέναη κίνηση. Αὐτὸς ποὺ ἀγαπάει εἶναι ἀκίνητος, σὲ διαθέσιμότητα, σὲ ἀναμονή, ὑπομένει, ὁ ἄλλος ξεκινᾷ κάθε στιγμή γιὰ καινούριο ταξίδι. Ἡ ἀπουσία τοῦ ἔρωτικῶ ἀντικειμένου εἶναι πάντα ἡ βαθυτέρα τραγωδία τοῦ ἔρωτα καὶ ὅπως πάντα ἡ γυναίκα ὑφαίνει τὸ λόγο τῆς ἀπουσίας. Ὁ Ἄλεξ παίρνει τὸ πλοῖο γιὰ τὸ Κάπρι, ἡ Κάθρην μένει. Ἡ ἀπουσία του μακραίνει (ἀκόμη καὶ ὅταν γυρίζει στὴ βίλα εἶναι πιὸ ἀπομακρυσμένος). Ἡ Κάθρην πρέπει νὰ τὴν ἀντέξει: ἀρχίζει λοιπὸν, νὰ τὴ χειρίζεται. Μεταμορφώνει τὸ χρόνο σὲ πηγαινε-ἔλα στὸ χῶρο, νοιώθει μέσα της νὰ ξεπνᾶνε οἱ ρυθμοὶ τῆς ποίησης ποὺ θυμᾶται ἀπὸ τὸν παλιὸ τῆς ἔραστή, ἀνοίγει τὴ σκηνὴ τῆς γλώσσας γιὰ νὰ παραστήσει μέσα



Τὸ ἀγκάλιασμα τῶν συζύγων στὴν πομπὴ τοῦ Σάν Τζενάρο: George Sanders καὶ Ingrid Bergman στὴν τελικὴ σκηνὴ ἀπὸ τὸ *Ταξίδι στὴν Ἰταλία*.

1. Οἱ μετακινήσεις τῆς Κάθρην εἶναι ἀρχικὰ τυπικὰ τουριστικὲς περιπλανήσεις. Ὅχι ὅμως χωρὶς μιὰ ὀλοφάνερη συμβολικὴ. Ἀνάμεσα στὰ μητρικὰ σημαίνοντα ποὺ τὴν γοητεύουν («Πόσες πολλὲς ἔγκυες βλέπεις σ' αὐτὴν τὴ χώρα!» σὲ τέλος θαυμάζει κοιτώντας ἕνα ναπολιτάνικο δρόμο) καὶ στὰ σημαίνοντα θανάτου ποὺ τὴν συγκλονίζουν, ὁ Ροσσελίνι χαράζει τὸ στάδιο μιᾶς *ὠρίμανσης* τῆς ἡρωίδας. Ὁ πόθος τῆς Ξυπνᾷε μαζί μὲ καινούρια αἴσθηση τῆς γυναικειᾶς τῆς ἰδιαιτερότητας. Ἡ σεκάνς τῆς ἐπίσκεψης σὲ μουσεῖο τελειώνει μὲ τὸ εὐγλωττο γενικὸ πλάνο σὲ πλονζέ, ὅπου τὸ τεράστιο κορμί τοῦ Ἡρακλῆ τοῦ Φαργέζε ὀρθώνεται ἀπειλητικὸ μπροστὰ στὴ ἡρωίδα. Ἡ στὴ δευτέρη ἐπίσκεψη σὲ ναὸ (ἀπὸ τίς πυκνότερες δραματολογικὲς σκηνές) ἡ ἀπέχθεια γιὰ τὸ ἄγγιγμα τοῦ γέροντος Ξεναγοῦ — ἐμφανέστατο σεξουαλικὸ ὑπονοούμενο — μπλέκεται ὑπέροχα μὲ τὸ ντελίριό της γιὰ τὴ σκληρότητα τοῦ Ἄλεξ καὶ τὴ σιωπηλὴ ἀνάμνηση τῶν στίχων τοῦ ποιητοῦ. Ἡ ἰδιοφυΐα τοῦ Ροσσελίνι σ' αὐτὴ τὴν ταινία, κάνει τὴν πορεία τῆς ὠρίμανσης ν' ἀντανανκλάται καὶ σ' ἕνα ἱστορικὸ *ὀρίζοντα*, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἐκτὸς πεδίου τῆς περιπέτειας τοῦ Ἄλεξ καὶ τῆς Κάθρην. Ἐτσι ὁ πόθος τῆς Κάθρην νὰ περιπλανιέται σ' αὐτοὺς τοὺς χώρους ποὺ εἶναι ποτισμένοι μὲ ἱστορία, συμβαδίζει μὲ τὸν δυνατὸ πόθο τοῦ Ροσσελίνι γιὰ τὸ παραπέμπον. Ὁ Ροσσελίνι ἀκόμη καὶ σὲ ταινίες του δῆθεν προσωπικὲς, ποτὲ δὲν ἀπαρνῆθηκε αὐτὸν τὸν πόθο.

2. Γιὰ παράδειγμα θὰ ἀναφέρω δυὸ σκηνήματα. Τὸ κυκλικὸ πανοραμικὸ ποὺ ἀρχίζει ἢ τελειώνει τίς σκηνές τῶν δύο συζύγων στὴ βεράντα, μιὰ κίνηση ποὺ ἡ συναισθηματικὴ τῆς ἔνταση πολλαπλασιάζεται μὲ τὰ νοσταλγικὰ τραγούδια, ποὺ τὴ συνοδεύουν στὴν ἠχητικὴ μπάνα. Τὰ γενικὰ πλάνα καὶ τίς κρατημένες κινήσεις τῆς κάμερας ποὺ ἐγκλωβίζουν τὴν τραγικὴ ἀποχώρηση τοῦ ζευγαριοῦ ἀπὸ τὴν Πομπηία μέσα στὸ χῶρο — μιὰ ἀπὸ τίς δυνατότερες σκηνές συγκρατημένου πάθους ποὺ εἶδαμε ποτὲ στὴν ὀθόνη.

τῆς τὸ μίσος γιὰ τὸν Ἄλεξ ποὺ τὴν περιφρονεῖ. Κι ἔτσι μένει ἀκόμη πιὸ μόνη καὶ ἀβοήθητη βλέποντας συγχρόνως γύρω της τὸ τοπίο νὰ μεγαλώνει.² Οἱ δύο σύζυγοι καταποντίζονται σὲ μιὰ ἄβυσσο ψυχρότητας καὶ πεισματικῶ φλέγματος. Ὅμως ἡ πτώση τους, τὸ κατρακύλισμά τους δὲν ὀφείλεται μόνο στὰ ἀμοιβαῖα τους τραύματα, ἀλλὰ καὶ σὲ μιὰ ἀργὴ ὤσμωση. Ἡ προτελευταία σεκάνς (στὴν Πομπηία) εἶναι καὶ ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ. Ὁ περίπατος στὴ νεκρόπολη δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πιὸ διάφανος: *πεθαίνουμε μαζί ἀπὸ ἔρωτα*, ἀνακαλύπτουν καὶ οἱ δύο τους. Κι ὁ θάνατός τους εἶναι θάνατος ἀνοιχτός, ἀπὸ διάλυση μέσα στὸ νερὸ, στὸν ἀέρα, στὴ γῆ καὶ στὴ φωτιά, θάνατος ποὺ πλησιάζει τὸν κοινὸ τάφο, ποὺ ἀντικρύζουν.

Ποιὰ εἶναι ἡ τελικὴ χειρονομία τοῦ Ροσσελίνι; Γιατί καὶ οἱ δύο ἔπρεπε νὰ βαφτιστοῦν, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀριστοτεχνικὴ ἀποχώρηση ἀπὸ τὴν Πομπηία, στὴν κοινωνικὴ ἔννοια (μᾶλλον ἀναταραχῆ) τοῦ θαύματος, πρὶν ἀποφασίσουν ὅτι δὲν μποροῦν νὰ χωριστοῦν;

Ὁ ἔρωτας τῆς Κάθρην γιὰ τὸν Ἄλεξ ἀγκάλιαζει τὴν ἀπελπισία, τὴ μοναξιά, τὴν τρέλα καὶ τὴν ἀπόγνωση. Ἡ δύναμη τῆς ταινίας βρίσκεται στὸ ὅτι ὁ ἔρωτας ἀνάμεσα στοὺς δυὸ, βγαίνει δυναμωμένος ἀπὸ αὐτὴ τὴ δοκιμασία, ἀλλάζει νόημα περνώντας ἀπὸ τὸ φανταστικὸ στὸ συμβολικὸ καὶ ἔτσι γίνεται αἰώνιος. Τὸ νόημα τῆς ταινίας δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι πιὸ ἀπλό:

Ὁ ἔρωτας κυριεύει τὰ πάντα — ἀκόμη καὶ τὸ θάνατο.

Νίκος Σαββάτης



Ἡ ὀμιλία στὰ πλήθη κι ἡ σύγκρουση μὲ τοὺς Φαρισαίους (Μεσσίας, ἡ τελευταία ταινία τοῦ R.R.)

Τὸ Μανιφέστο τοῦ Ροσσελλίνι

Κυκλοφόρησε τὸ 1965 στὴ Ρώμη καὶ ὑπογράφηκε ἀπὸ τοὺς Ρομπέρτο Ροσσελίνι, Τζιάννι Ἀμίκο, Ἀντριάνο Ἀπρά, Τζιανβιτόριο Μπάλντι, Μπερνάντο Μπερτολούτσι, Τίντο Μπράς, Βιττόριο Κοτταφάβι.

Ἐνα ἀπὸ τὰ δραματικότερα χαρακτηριστικὰ τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ εἶναι ὅτι ἡ τεράστια βελτίωση τοῦ ἐπιπέδου ζωῆς, ἀποτέλεσμα ἐπιστημονικῆς καὶ τεχνικῆς προόδου, δὲν ἔφερε κατάσταση εὐτυχίας καὶ ἠθικῆς υἰείας ἀλλὰ συγκεχυμένη ἐντύπωση ταραχῆς καὶ ἀηδίας. Πλανιέται τὸ ἀόριστο συναίσθημα ὅτι ὁ πολιτισμὸς μας εἶναι μόνο προσωρινὸς καὶ ἤδη ἐσωτερικὰ διαβρωμένος. Ἐπιθετικότητα, βία, ἀδιαφορία, πλῆξη, ἄγχος, διανοητικὴ ἀδράνεια καὶ παθητικὴ παραίτηση ἐκφράζονται ἀτομικὰ καὶ κοινωνικὰ σὲ κάθε ἐπίπεδο. Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος σ' αὐτὲς τὶς κοινωνίες πού ἀποκαλοῦμε «ἀνεπτυγμένες» δὲν φαίνεται νὰ ἔχει συνείδηση οὔτε τοῦ ἑαυτοῦ του οὔτε τῶν πραγμάτων πού τὸν περιβάλλουν. Καὶ κύρια μαρτυρία γιὰ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἡ σύγχρονη τέχνη.

Τὶ συμπέρασμα βγάζουμε;

Θὰ ἔπρεπε ἄραγε νὰ στρέψουμε τὴν πλάτη σ' αὐτὸν τὸ δικό μας πολιτισμὸ, ἰσχυριζόμενοι, ὅπως καὶ γίνεται ἄλλωστε, ὅτι εἶναι ὀρθολογικὸς καὶ θετικὸς, ἀλλὰ ἐμφανῶς ἀνίκανος νὰ βρεῖ ὀποιοδήποτε σημεῖο ἐξισορρόπησης; — Ὁχι, σίγουρα ὄχι. Ἀντίθετα, πρέπει νὰ ἐνεργήσουμε ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτρέψουμε τὴν σύγχυση, τὴν ἀνισορροπία καὶ τὴν δυσαρμονία πού τὴν βλέπουμε νὰ χειροτερεύει ἀπὸ μέρα σὲ μέρα. Πρέπει νὰ ἐντοπιστεῖ κάτι στὴ σύγχρονη τέχνη, τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε πιθανόν νὰ δώσει τὸ κλειδί γιὰ τὴν τωρινὴν κατάσταση ἀναστάτωσης: ἡ λογοτεχνία, τὸ δράμα, ἡ ποίηση κ.λπ. μοιάζει νὰ μὴν παίρνουν ὑπόψη τους τί συνέβη στὸν κόσμον ἀφότου, μὲ τὶς μεγάλες ἐπιστημονικὲς καὶ τεχνικὲς ἀνακαλύψεις τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 18ου αἰ., ἄρχισε μιὰ ἰλλυγγιώδης πρόοδος πού ἄλλαξε τὴ μορφή τοῦ κόσμου καὶ τῆς κοινωνίας.

Οἱ καλλιτέχνες, χωρὶς καθόλου νὰ ἀμφιβάλλουν, παραμένουν ἀδιάφοροι στὶς μηχανές, πού ἔχουν ἐκτελέσει τὶς πιὸ δύσκολες καὶ πολὺπλοκές ἐργασίες μὲ ἀλάνθαστη ἀκρίβεια καὶ ἐκπληκτικὴ ταχύτητα, ἀλλάζοντας ἔτσι τὸ ἀνθρώπινο πεπερωμένο. Οἱ καλλιτέχνες δὲν κατάφεραν νὰ ἐμπνευστοῦν ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη καὶ ἐπέκταση τῶν νέων πηγῶν τεχνικῆς ἐνεργείας ἢ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο, ὁ ὁποῖος μετὰ ἀπὸ χιλιάδες χρόνια μόχθου καὶ ἀγῶνα ἔχει τελικὰ κυριαρχήσει στὶς φυσικὲς δυνάμεις προεκτείνοντας τὸ ὄριο τῆς ζωῆς, δημιουργώντας τὴ δική του ἀσφάλεια καὶ εὐημερία. Προκαλοῦμε ὀποιοδήποτε νὰ δείξει πέντε ἔργα σὲ ὀποιοδήποτε τομέα τῆς τέχνης, τὰ ὁποῖα νὰ ἔχουν ἐμπνευστεῖ ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθήκες.

Σκοπὸς μας εἶναι νὰ κάνουμε αὐτὸ πού τόσο καιρὸ δὲν ἔχει γίνει. Δουλεύουμε στὸν κινηματογράφον καὶ τὴν τηλεόραση καὶ σκοπεύουμε νὰ κάνουμε ταινίες καὶ προγράμματα τὰ ὁποῖα νὰ βοηθᾶνε τὸν ἄνθρωπο νὰ ἀναγνωρίσει τοὺς πραγματικὸς ὀρίζοντες τοῦ κόσμου του. Θέλουμε νὰ δείξουμε μὲ ἕνα τρόπο ἐνδιαφέροντα ἀλλὰ καὶ ἐπιστημονικὰ σωστὸ, κάθετὶ πού ἡ τέχνη ἢ τὰ πολιτιστικὰ προϊόντα πού διανέμονται ἀπὸ τὰ ὀπτικοακουστικὰ μέσα ἀπέτυχαν μέχρι τώρα νὰ δείξουν ἢ πού, ἀκόμη χειρότερα, γελοιοποίησαν καὶ κακολόγησαν.

Θέλουμε ἀκόμη νὰ παρουσιάσουμε τὸν ἄνθρωπο μὲ τὶς ὀδηγητικὲς γραμμὲς τῆς δικῆς του ἱστορίας καὶ νὰ σκιαγραφήσουμε στὸ δράμα, τὴν κωμωδία καὶ τὴν σάτιρα, τοὺς ἀγῶνες, τὶς ἐμπειρίες καὶ τὴν ψυχολογία τῶν ἀνθρώπων πού ἔφτιαξαν τὸν κόσμον ὅπως εἶναι σήμερα, καὶ παίρνοντας αὐτὸ σὰν κριτήριον νὰ συγχωνεύσουμε τὴν διδασκαλία, τὴν πληροφῶρία καὶ τὴν κουλτούρα.

Τὰ περασμένα διακόσια χρόνια, πού εἶδαν τὴ γέννηση καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ σημερινοῦ πολιτισμοῦ, μᾶς παρέχουν ἕνα πλούτο ὑλικῶν καὶ δραματικῶν ἐμπνεύσεων.

Εἴμαστε πεισμένοι ὅτι μὲ μιὰ τέτοια δουλειὰ μπορούμε νὰ βοηθήσουμε στὴν ἀνάπτυξη τῶν μέσων πληροφῶρησης, τὰ ὁποῖα μαζί μὲ τὴν ἐκπαίδευση μπαίνουν ἀναπόφευκτα στὴ διαδικασία διαφωτισμοῦ μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ ἄνθρωπος θὰ εἶναι ἱκανὸς νὰ κερδίσει πίσω τὴν εὐτυχία, ὅταν τοῦ δοθεῖ ἕνας τρόπος νὰ κατανοήσει τὴ δική του σημασία, τὴ δική του θέση στὴν παγκόσμια ἱστορία.

(Μετάφραση: Φρίντα Λιάπτι)

Στο προηγούμενό μας τεύχος είχαμε αναφερθεί σύντομα στα γεγονότα που οδήγησαν στην διοργάνωση και πραγματοποίηση του ανεξάρτητου ελληνικού φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1977. Σ' αυτό το τεύχος ασχολούμαστε με ορισμένες μόνο ταινίες απ' αυτές που παίχτηκαν στο Φεστιβάλ καθώς και σε κινηματογραφικές αίθουσες

Το πτώμα του άνταρτη κινητήριος μοχλός της αναπαράστασης. *Οί Κυνηγοί* του Άγγελόπουλου.



Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος συζητάει για το παρελθόν του, τους Κυνηγούς, τον Άγγελόπουλο, νέες περιπέτειες και καταστροφές.

A. Ο «Σ.Κ.» και ο Άγγελόπουλος

Χρήστος Βακαλόπουλος: Νομίζω ότι η συζήτηση αυτή, που γίνεται για πρώτη φορά στο περιοδικό για Έλληνα σκηνοθέτη και τη δουλειά του, έχει σχέση με κάποια άκριτη στάση μας στο παρελθόν ως προς τον Άγγελόπουλο: είχαμε τότε αντιμετωπίσει υπερτροφικά τις *Μέρες του '36* (Σ.Κ., 24-26, Οκτ.-Δεκ. '72) και είχαμε φοβηθεί να αντιμετωπίσουμε το *Θίασο* (Σ.Κ. '76 αρ. 8), τον είχαμε εκτιμήσει λειψιά. Από μια άλλη άποψη πιστεύω επίσης ότι η συζήτηση προκλήθηκε και από το πρόβλημα που μας δημιούργησαν οι *Κυνηγοί*. Πρώτα, λοιπόν, πρέπει να αποσαφηνίσουμε γιατί γίνεται αυτή η συζήτηση, ώστε να μην πέσει κάπως σαν κομήτης, ανάμεσα στους άλλους κομήτες που κατά καιρούς έχουμε ρίξει.

Μανόλης Κούκιος: Ίσως μ'ας δίνεται η ευκαιρία να εξετάσουμε τον ίδιο το χαρακτήρα της δουλειάς μας στο περιοδικό, που ένα μέρος της αφορά στον Άγγελόπουλο. Το υπερτροφικό κείμενο για τις *Μέρες του '36* ήταν και ένα πέρασμα έννοιων όπως «ιδεολογική πρακτική», «γραφή», το «φάρμακο» από τον Ντεριντά, έννοιες που διατυπώθηκαν τότε για πρώτη φορά. Από την άλλη πλευρά η άμηχανία μας επέναντι στο *Θίασο* είναι δείγμα της στάσης του περιοδικού εκείνη την εποχή, του δρόμου που προσπαθούσε να τραβήξει. Οι *Κυνηγοί* τώρα είναι κάτι που ήρθε να μ'ας φράξει το δρόμο. Χαρακτηριστική είναι η ίδια η συζήτηση: έπρεπε να γίνει, το περιοδικό έπρεπε να αποσαφηνίσει τη θέση του με τον εαυτό του. Άρα η συζήτηση δεν μπορεί να είναι παρά και επανεκτίμηση των εργαλείων και μεθόδων που χρησιμοποιήσαμε. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Άγγελόπουλο, στις *Μέρες του '36* συγκεκριμένα, βρήκαμε, σχεδόν δλοι, αυτά που διαβάσαμε. Γεγονός που μπορεί να είναι και φάντασμα, προβολή, αν θέλετε, πάνω στην ταινία.

Μαρία Νικολακοπούλου: Την άμηχανία μας για το *Θίασο* πώς θα την εξηγήσουμε; Ήταν ταινία που μ'ας άρεσε...

Μ. Κούκιος: Ο *Θίασος* δεν είναι οι *Μέρες του '36*. Στη δουλειά του Άγγελόπουλου κατέχει διαφορετική θέση και παίζει διαφορετικό ρόλο. Άλλα και εμείς εν τω μεταξύ είχαμε διαφοροποιηθεί: Ο *Σύγχρονος* δεν ήταν πια ο *Σύγχρονος* της εποχής εκείνης, εποχής όπου ανακάλυπτε τη θεωρία και τις δυνατότητές της. Έτσι ο *Θίασος* δεν μ'ας άρεσε με τον τρόπο της θεωρητικής διέγερσης, όπως συνέβη με την άλλη ταινία, ή όποια, για πρώτη φορά τόσο έντονα στον ελληνικό κινηματογράφο, λειτουργούσε πολιτικά την εποχή της χούντας. Από τότε και μέχρι το *Θίασο* έχουμε τη μεγάλη στροφή του ελληνικού κινηματογράφου το 1973-74.

Οί Κυνηγοί (1977)

Σκην: Θόδωρος Άγγελόπουλος. *Σεν:* Θ. Άγγελόπουλος με τη συνεργασία του Στρατή Καροά. *Φωτ:* Γιώργος Άρβανίτης. *Μουσική:* Λουκιανός Κηλαηδόνης. *Ντεκόρ:* Μιχέλις Καραπιτέρης. *Κοστούμια:* Γιώργος Ζιάκας. *Ήχοληψία:* Θανάσης Άρβανίτης. *Μοντάζ:* Γιώργος Τριανταφύλλου. *Βοηθός σκην:* Τάκης Κατσέλης και Νίκος Τριανταφύλλου. *Σκρίπτ:* Παρμενίων Λιβανίδης. *Παραγωγή:* Θ. Άγγελόπουλος. *Διευθ. παραγ:* Στέφανος Βλάχος. *Έρμ:* Μαίρη Χρονοπούλου, Εύα Κοταμανίδου, Βαγγέλης Καζάν, Στράτος Παχής, Άλίκη Γεωργούλη, Μπέτυ Βαλάση, Γιώργος Δάνης, Ηλίας Σταματίου, Χριστόφορος Νέζεφ, Νίκος Κούρος, Δημήτρης Καμπερίδης, Τάκης Δουκάκος, Γιώργος Τσίγκος.

Διάρκεια: 165'. *Διανομή:* Καραγιάννης-Καρατζόπουλος.

Χ. Βακαλόπουλος: Υπάρχει επίσης και δική μας πολιτική άμηχανία: στις *Μέρες του '36* όλοι συμφωνούσαν ότι η ταινία κινείται σ' ένα, κοινά αποδεκτό, αντιδικτατορικό πλαίσιο — εμείς όμως αισθανόμαστε ότι είχαμε το λόγο σε επίπεδο θεωρητικό. Με την εμφάνιση, μετά τη μεταπολίτευση, του *Θίασου* και τις πολιτικές αντιδράσεις που προκάλεσε, έγινε ακριβώς το αντίθετο: από τη μιὰ πιστεύαμε ότι θεωρητικά είχαμε τελειώσει και από την άλλη δὲν αναγνωρίζαμε στον εαυτό μας τὸ δικαίωμα νὰ διατυπώσουμε πολιτική άποψη γιὰ τὴν ταινία, πράγμα πὸν ἦταν λάθος και μᾶς δημιούργησε κάποιον μπλοκάρισμα.

Μ. Κούκιος: Καί ὄχι μόνο αὐτό: τὴν υπεράσπιση τοῦ *Θίασου* ανέλαβε μιὰ άστική φωνή, ἡ κυρίαρχη κριτική, και με τρόπο, κατὰ τὴ γνώμη μας, λανθασμένο, ἀλλὰ στὸν ὅποιο ἴσως τελικὰ νοιώσαμε ὅτι δὲν είχαμε νὰ προσθέσουμε τίποτα, παρόλα τὰ θεωρητικά ἔργα-λεία και τὲς φοβερὲς ἀναλύσεις. Πέρα ἀπὸ τὲς ὑποκειμενικὲς ἀδυναμίες ὑπάρχουν και ἀντικειμενικὲς αἰτίες γιὰ τὸ ὅτι τελικὰ δὲν ὑπῆρξε ἕνα κείμενο. Δὲν ὑπῆρχε ἡ βεβαιότητα ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ ἐκφράσουμε και κάτι ἄλλο πέρα ἀπὸ τὸ θαυμασμό μας μπροστὰ σ' ἕνα κάποιον φιλικὸ οἰκοδόμημα.

Β. Οἱ Κυνηγοὶ στὴν ὄλη δουλειὰ τοῦ Ἀγγελόπουλου (*Ἱστορία, φόρμα, νόημα, ἰδεολογία*).

Χ. Βακαλόπουλος: Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς Κυνηγοὺς, ἐντοπίζω δύο βασικὰ προβλήματα, τὰ ὅποια ἴσως ἐπανακαθορίζουν τὴ στάση μας και ὡς πρὸς τὲς προηγούμενες ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου: α) στὴ σχέση πὸν διατηροῦν οἱ Κυνηγοὶ με τὴν Ἱστορία, με τὴν Ἱστορία γενικὰ και με τὴν ἱστορία τῆς χώρας μετὰ τὸν ἐμφύλιον πόλεμον, ποιά εἶναι ἡ στροφή πὸν συντελεῖται με τὴν ταινία αὐτή; Τί θὰ ἦταν αὐτὸ τὸ περίφημον «τρίτον μέρος τῆς τριλογίας»; και β) ὑπάρχει ἕνα πρόβλημα φόρμας, αισθητικῶν ἐπιλογῶν, τὲς βλέπω μπλοκαρισμένες, ἀνίκανες νὰ λειτουργήσουν παραγωγικά.

Μ. Κούκιος: Δὲν πρέπει ὡστόσο νὰ κάνουμε τὸ λάθος και νὰ ταυτιστοῦμε με τὸ δημιουργὸ πὸν λέει ὅτι θὰ φτιάξει τὸ τρίτον μέρος μιᾶς τριλογίας. Ἄν δεχτεῖς τὸν λόγο του δέχεσαι και ὅλες τὲς προϋποθέσεις αὐτοῦ τοῦ λόγου. Τὸ νὰ φράγνεις νὰ βρεῖς τί μπορεί νὰ εἶναι τὸ τρίτον μέρος μιᾶς τριλογίας σημαίνει ὅτι προσπαθεῖς νὰ βρεῖς τί σημασία ἔχει γιὰ τὸ δημιουργὸ του. Ἐμεις πρέπει νὰ τὸ δοῦμε σὰν δουλειὰ ὅπου διατηροῦνται συγκεκριμένες ὕλικές σχέσεις ἀνάμεσα στὰ τμήματα πὸν τὴν ἀποτελοῦν, γραμμένες στὴν κάθε ταινία. Ἀλλὰ και σὰν κάτι ἄλλο. Καί μοῦ φαίνεται ὅτι αὐτὸ τὸ κάτι ἄλλο εἶναι πὸν βάρυνε και με ἀπογοήτευσε στὴν πρώτη μου ἐπαφή με τοὺς Κυνηγοὺς. Στὴν ταινία ὑπάρχουν ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὁρισμένες αισθητι-

κὲς ἐπιλογὲς και ἀπὸ τὴν ἄλλη ὄχι μόνο στάση ἀπέναντι στὴν Ἱστορία ἀλλὰ και ἰδεολογία γιὰ τὴν Ἱστορία διαφορετική, με τὴν ὅποια διαφωνῶ.

Χ. Βακαλόπουλος: Πιστεύω ὅτι αὐτὸ «τὸ τρίτον μέρος μιᾶς τριλογίας» γράφεται ἤδη στὴν ταινία και νιοθετεῖται πλήρως, σὰν βασικὴ ἐπιλογή πὸν τὴν διέπει. Ἐνὼ δηλαδή στὲς δύο προηγούμενες ταινίες, και λόγω συνθηκῶν γυρίσματος και λόγω τῆς ἴδιας τῆς παραγωγικῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς, ἡ ἄποψη τῆς τριλογίας παραμένει ἀπλῶς δημοσιογραφικὴ ἐκδοχή, ἐδῶ βαθαίνει αισθητὰ.

Νίκος Σαββάτης: Ἐδῶ ὑπάρχει ἔντονον ἕνα πρόβλημα: ἂν αὐτὴ ἡ τριλογία ἀποτελεῖ ἔκφραση στοῦ χρόνον ἑνὸς κινηματογραφικοῦ δημιουργοῦ ἔστω και νέου τύπου, ὅπως ὁ Ἀγγελόπουλος. Πιστεύω ὅτι ὅσα λέμε περὶ δημιουργῶν, «πολιτικῆς τῶν δημιουργῶν» κ.λπ. ἔχουν μεγάλη σχέση μ' αὐτὰ πὸν κάνει ὁ Ἀγγελόπουλος...

Μ. Κούκιος: Γιατί ὁμως νέου τύπου;

Ν. Σαββάτης: Ἀκριβῶς γιατί ἐδῶ ἔχουμε μετασηματισμὸν θεματικῶν και αισθητικῶν ἐπιλογῶν.

Μ. Κούκιος: Ὡστόσο αὐτὸ πὸν κάνει τὸν δημιουργὸ εἶναι ἡ σχέση με τὸ ἔργο του, ἡ ὑπογραφή πὸν ἀφήνει. Αὐτὸ ὑπάρχει σὲ ὅλες τὲς ταινίες τοῦ Ἀγγελόπουλου: τὰ κυκλικὰ πλάνα ἢ ἡ χρήση τῶν ἠθοποιῶν. Μέσα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ὑπάρχει ὁ ἴδιος, σὰν ὑπογραφή, ὅπως π.χ. ἐμφανίζεται ὁ Χίτσκοκ στὲς ταινίες του.

Μ. Νικολακοπούλου: Αὐτὴ ἡ σφραγίδα ὑπάρχει παντοῦ. Κι ὁ Γκοντάρ στὲς ταινίες του κάνει αισθητὴ τὴν ἐμφάνισή του ὡς «ὑπογραφή», ὁμως δὲν μπορείς νὰ τὸν πείς δημιουργὸ γι' αὐτὸ τὸν λόγο.

Μ. Κούκιος: Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο τοῦ Γκοντάρ, στὴν τελευταία του δουλειὰ βέβαια, ὑπάρχουν στοιχεία πὸν σὲ ἐμποδίζουν νὰ τὸ διαβάσεις ἔτσι.

Ν. Σαββάτης: Ἐκεῖ ὁμως πὸν νοσοῦν οἱ Κυνηγοὶ εἶναι ἀκριβῶς τὰ σημεῖα ὅπου ὁ δημιουργὸς χρησιμοποιεῖ τὲς ρετσέτες και τὲς συνταγὲς τῆς δουλειᾶς του. Ἐτσι αὐτὸ πὸν τελικὰ μένει εἶναι ὁ φορμαλισμὸς ἑνὸς αισθητικοῦ συστήματος, ἑνὸς τρόπου νὰ κάνουμε κινηματογράφο.

Χ. Βακαλόπουλος: Τὸ κυριότερον πρόβλημα θὰ ἦταν ἐδῶ αὐτὸ πὸν λέμε ἀπογύμνωση τῆς φόρμας ἀπὸ τὰ νοήματα πὸν παράγονταν στοῦ παρελθόν. Στὲς *Μέρες τοῦ '36* και στοῦ *Θίασο*, οἱ αισθητικὲς ἐπιλογὲς βασισμένες στὴν (κυρίαρχη) σκηνοθετικὴ ματιά, παρήγαγον νόημα και προβληματικὴ σὲ σχέση με τὴν Ἱστορία. Παρόμοιος τρόπος παραγωγῆς νοημάτων ἀπουσιάζει πια ἀπὸ τοὺς Κυνηγοὺς και στὴ θέση του μένει τὸ ζωντροκοιμένο ὁμοίωμά της. Στὸ *Θίασο* ἐκτυλίσσον-



Ὁ Γιάννης Τότσικας και ἡ Τούλα Σταθοπούλου στὴν *Ἀναπαράσταση*, *Μέρες τοῦ '36*.



ται δύο ιστορίες: η 'Ιστορία (με 1 κεφαλαίο) και η ιστορία ενός θιάσου. Αυτές οι δύο ιστορίες κάπου συναντούνται, τέμνονται. Στά σημεία όπου συναντούνται, σημεία κομβικά που βέβαια υπάρχουν και στο σενάριο, οι κινηματογραφικές επιλογές είναι απόλυτα δικαιολογημένες και παρουσιάζουν μια καθαρότητα.

Μ. Κούκιος: 'Αναρωτιέμαι μήπως αυτό τελικά είναι που οικοδομεί το νόημα... ή υπαρξη κόμβων, σημείων όπου συναντούνται δύο διαφορετικά πράγματα, μήπως αυτό τελικά διαμορφώνει το πολυδιάστατο του *Θιάσου*: ως θυμηθούμε ότι ο Ραφαηλίδης έγραφε — στο πρόγραμμα της 'Αλκωνίδας νομίζω — ότι ευτυχώς που στους *Κυνηγούς* δεν έχουμε τις πολλές διαστάσεις και τα πολλά νοήματα, ότι έχουμε ένα και μοναδικό.

Χ. Βακαλόπουλος: Οι αισθητικές επιλογές στο *Θιάσο* είναι συγκεκριμένες: εκεί όπου κομβικό σημείο, συνάντηση, τα μεγάλα πανοραμικά ή οι κυκλικές κινήσεις της μηχανής ανταποκρίνονται ακριβώς στις αναγκαίες αλλαγές αυτής της συνάντησης.

Ν. Σαββάτης: Μάλλον είναι το μάτι που απευθύνεται σ' αυτό το σύνδεσμο...

Μ. Νικολακοπούλου: Ένα σημαντικό στοιχείο που διαφέρει στις δύο τελευταίες ταινίες είναι και το έξι: ο 'Αγγελόπουλος είναι ο «εφευρέτης» μιας κίνησης της μηχανής, ή όποια ενώνει δύο χρονικές περιόδους στο ίδιο πλάνο. Το στοιχείο αυτό διατηρείται και στους *Κυνηγούς* με τη διαφορά ότι στο *Θιάσο*, επειδή υπάρχουν δύο διαφορετικές ιστορίες, με την κίνηση αυτή δεν ενώνονται τόσο δύο χρονικές περιόδοι όσο οικοδομείται ένα κομβικό σημείο των δύο ιστοριών.

Μ. Κούκιος: Και διαβάζεται σαν κόμβος, σαν αναπήδημα στο ίδιο πλάνο.

Μ. Νικολακοπούλου: Στους *Κυνηγούς* το διατηρεί ενώνοντας κάποιο παρόν και κάποιο παρελθόν, διατηρώντας ταυτόχρονα την ιστορία: η σύνδεση γίνεται στο εσωτερικό μιας ιστορίας. Αυτό είναι κάτι διαφορετικό, είναι ισοπέδωση. Είναι απλώς και μόνο φλάς-μπάκ, και δεν το κάνει καθαρά σαν φλάς-μπάκ αλλά έτσι, μ' αυτό τον τρόπο. Δεν έχουμε, λοιπόν, κόμβο αλλά πέραςμα της σκέψης των προσώπων κι έτσι η σύνδεση δεν παράγει νόημα, παραμένει «εφεύρεση», τεχνικό εύρημα. Στο *Θιάσο*, είναι φανερό, λειτουργούσε ως κόμβος νοηματικός.

Χ. Βακαλόπουλος: Αυτό συμβαίνει επίσης γιατί τα πρόσωπα στους *Κυνηγούς* δεν είναι πολυπρόσωπα, αλλά όντα αυστηρώς συμβολικά: συμβολίζουν τάξεις, κατηγορίες, στρώματα της κοινωνίας και κουβαλούν την 'Ιστορία πάνω μας. Στο *Θιάσο* αντίθετα τα

πρόσωπα αποκτούν τις πολλαπλές διαστάσεις τους στη διάρκεια της ταινίας.

Μ. Κούκιος: Ένώ εκεί τα πρόσωπα ήταν πρόσωπα δράματος, στους *Κυνηγούς* δεν έχουν καμιά οντότητα και καμιά θέση στη δραματολογία. Και η αναπαράσταση των ιδίων στο παρελθόν τους προβάλλεται σε χώρο τελείως φανταστικό, βγαλμένο από τις φαντασιώσεις τους. 'Απομακρύνει τα πρόσωπα από την 'Ιστορία παρά τα φέρνει κοντά της.

Χ. Βακαλόπουλος: 'Εξετάζοντας τον τρόπο παραγωγής του νοήματος στο *Θιάσο*, διαπιστώνουμε ότι τα νοήματα δεν αρθρώνουν λόγο γραμμικό για την 'Ιστορία, αλλά λόγο ασυνεχή, γεμάτο κενά. Οι συναντήσεις που αναλύσαμε πριν είναι αναπηδήματα και δηλώνονται σαν τέτοια, αλλά εκείνο που μεσολαβεί από τη μία ως την επομένη είναι το κενό, κενό μνήμης. Αυτό ενόχλησε ιδιαίτερα — τους άριστεριστές για παράδειγμα — γιατί στα κενά αυτά δεν βρήκαν την κομματική 'Ιστορία, την 'Ιστορία. 'Αλλά ίσως υπάρχει ή πραγματική 'Ιστορία, εκείνη που είναι φτιαγμένη από αυτά τα κενά μνήμης, που στο ενδιάμεσό τους πέφτουν ασυνεχώς οι μονάδες νοήματος.

Ν. Σαββάτης: Νομίζω ότι αυτό χαρακτηρίζει περισσότερο τις *Μέρες του '36* κι έτσι εγώ δικαιολογώ την υπεραπασχόληση του περιοδικού με την ταινία. Πράγματι, εκεί βρίσκεται κανείς μπροστά όχι μόνο σε κενά μνήμης αλλά και σε κενά κινηματογραφικών αρθρώσεων, νοηματικών κ.λπ. Στο *Θιάσο* ή πρακτική αυτή είναι κάπως διαφορετική, λειτουργεί όχι τόσο σαν σειρά από κενά, αλλά μάλλον δίνεται έμφαση στα αναπηδήματα που λέγαμε πριν. Ένώ η πρώτη ταινία είναι γεμάτη χάσματα, ως ένα σημείο αδικαιολόγητα, ή δεύτερη κυλάει με επίκαιρη και σφαιρική ροή, χωρίς τόσο πολλά κενά.

Μ. Κούκιος: 'Εγώ θα ξεκινούσα από την *Αναπαράσταση*. 'Εκεί η τάση για δημιουργία κενών μάς επιτρέπει να προσδιορίσουμε το σημείο του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, από το οποίο ξεκίνησε ο 'Αγγελόπουλος: είναι η ύστερική άρνηση ενός ορισμένου τύπου κινηματογράφου. Πρώτα απ' όλα ύστερική άρνηση της χρονικής συνέχειας, δηλαδή της αριστοτελικής δραματολογικής σταθεράς που επιτάσσει ότι οι σκηνές πρέπει να διαδραματίζονται σε ορισμένο χρόνο. 'Εκεί ωστόσο, ή αναπαράσταση γίνεται με τεμαχισμό έντελως αδικαιολόγητο και είναι περίπου συμπωματικό αν μερικές φορές, φέρνοντας την αναπαράσταση του εγκλήματος από τον δικαστή (την έξουσία) σε αντιπαράθεση με τη ζωή στο χωριό και τις κοινωνικές σχέσεις, παράγει κάποιο νόημα. 'Αντιθέτως πιστεύω ότι αυτός ο τεμαχισμός, το κρύψιμο ή μερικές φορές ή απώλεια του νοήματος, λειτουργεί παραγωγικά στις *Μέρες του '36*. 'Από το *Θιάσο* και



Μέρες του '36.

μετά ή πορεία είναι διαφορετική: τα κενά καλυπτονται κάπως και «κλασικοποιούνται».

Ν. Σαββάτης: Σ' αυτά τα κενά, στη μεθοδική άρνηση ν' ακολουθηθεί ο κλασικός δραματολογικός χρόνος, στην καταστροφή μιας αντίληψης για τη συνέχεια, εγώ βλέπω άρνηση ν' αναπαράσθεις την 'Ιστορία, ή όποια πράγματι ήταν παραγωγική. Στις *Μέρες του '36* κάθε κενό έθετε το ερώτημα: «πώς μπορώ να μιλήσω για την 'Ιστορία σαν ένα όλο, σφαιρικό, σαν κάτι στο οποίο κι εμείς μπορούμε να συμμετέχουμε, βλέποντας και ταυτιζόμενοι με την αφήγηση;» Στο *Θιάσο* παρατηρείται ή προϊούσα κάλυψη αυτών των κενών, που δηλώνονται βέβαια με τις συνεντεύξεις. 'Ανάμεσα στη μια συνέντευξη και στην άλλη υπάρχει, μπροστά στο φακό, ένα κενό, το όποιο όμως τώρα πια γεμίζεται με λόγους.

Μ. Κούκιος: Είναι πολύ ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι ενώ το κενό υπάρχει ακόμα στο *Θιάσο* (μονόλογοι, πλάνο των τραμπούκων που περνάνε σε άλλη εποχή) μέσα από την εφεύρεση του 'Αγγελόπου-

λου που σωστά ανέλυσε ή Μαρία (Νικολακοπούλου) δημιουργείται και ή προϋπόθεση για το ξεπέραςμά του. Μπορούμε να πούμε ότι στις *Μέρες του '36* ο 'Αγγελόπουλος (σαν υποκείμενο που γράφεται στην ταινία, όχι έξω από αυτήν) δεν έχει άποψη για την 'Ιστορία, ενώ από το *Θιάσο* και μετά και ιδιαίτερα στους *Κυνηγούς*, εντάσσεται σε μια ιδεολογία, με την όποια, όπως είπα πριν, διαφωνώ τελείως. 'Η σχέση βέβαια των προσώπων με την 'Ιστορία είναι διαφορετική: στο *Θιάσο* την αποκτούν μέσα από την ίδια την ταινία. Τα πρόσωπα είναι ελάχιστα φορτισμένα στην αρχή ή μάλλον καθόλου: ο ήθοποιός, ο θεατρίνος, θα γυρίσει να κάνει τη δουλειά του, ανεπηρέαστος περίπου από όσα συμβαίνουν γύρω του. Μπορεί να γίνεται πόλεμος ή εμφύλιος, αυτός θα είναι μέσα και θα παίζει τη *Γκόλφω*. 'Αποκτά όμως μέσα από την ταινία, καθαρή σχέση με την 'Ιστορία. Στους *Κυνηγούς* τα πρόσωπα έρχονται έτοιμα, με το αξίωμά τους, με την ταμπέλα τους, με στολές, με σύμβολα. Δεν αποκτούν τίποτα και μάλιστα συμβαίνει το αντίθετο. Με τη δουλειά της ταινίας αποφορτίζονται. Και όποσδήποτε αυτή ή επιλογή είναι υπεύθυνη από την

ἀρχή, ἀπὸ τὸ σενάριο. Ἔτσι βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ προκατασκευὴ πού δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει παρὰ ἄποψη γιὰ τὴν Ἱστορία.

Χ. Βακαλόπουλος: Ἐγὼ νομίζω ὅτι καὶ στὸ *Θίασο*, ὅπου σιγά-σιγά τὰ πρόσωπα ἀποκτοῦν κάποια σχέση μετὰ τὴν Ἱστορία, ἡ σχέση αὐτὴ εἶναι γεμάτη κενά. Ἐδῶ, δηλαδή, δὲν ἔχουμε τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμό, ὅπου ὁ ἥρωας, τελικά, συμπυκνώνει πάνω του, κατακτώντας τον, τὸ μαρξισμὸ-λενινισμό, ὅπως στὸ *Ἔτσι δέθηκε τ' ἀτσάλι* τοῦ Ντονσκόι καί, διὰ μέσου τοῦ μαρξισμοῦ-λενινισμοῦ, γίνεται ἀπὸ λαντσοῆρος ἀρχηγὸς τοῦ ἱππικοῦ.

Μ. Κούκιος: Εἶναι σχέση γεμάτη ἀντιθέσεις πού ὅμως δὲν παράγεται ἀπὸ ὀλοκληρωμένο τύπο κινηματογράφου, ὁ ὁποῖος θὰ ἀντιπαρατασσόταν στὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμό. Ὑπάρχει μόνο αὐτὴ ἡ παραγωγικὴ ἀμηχανία, αὐτὰ τὰ «κενά».

Γ. Τὸ σῶμα, ἡ Ἱστορία.

Μ. Νικολακοπούλου: Ὑπάρχουν στὸ *Θίασο* μερικὲς στιγμὲς ὅπου τὰ πρόσωπα ἀποκτοῦν μονοδιάστατο χαρακτήρα καὶ παρουσιάζονται ὑπερσυμβολοποιημένα, π.χ. στὸ γάμο τῆς Χρυσόθεμης μετὰ τὸν ἀμερικάνο. Αὐτὴ ξαφνικά μετατρέπεται ἐκεῖ σὲ σύμβολο. Θέλω νὰ πῶ ὅτι ἀπὸ τὸ *Θίασο* ἤδη θὰ μπορούσε νὰ προβλέψει κανεὶς τὴν ἐξέλιξη τοῦ Ἀγγελόπουλου στοὺς *Κυνηγούς*.

Μ. Κούκιος: Αὐτὸ μᾶς ὀδηγεῖ ἄλλου: στὸ πῶς ὁ Ἀγγελόπουλος δουλεύει μετὰ τὰ πρόσωπα, ὅτι σὲ ὅλες τὶς ταινίες ὑπάρχει κάτι τὸ μονοδιάστατο στὴ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν του.

Χ. Βακαλόπουλος: ... ἀφαίρεση τοῦ σώματος τοῦ ἠθοποιῶ.

Μ. Κούκιος: Πῶς θὰ τὸ δοῦμε ὅμως αὐτό; Σὰν ιδιοτροπία τοῦ δημιουργοῦ; Γιατὶ αὐτὴ ἡ πρακτικὴ γράφεται στὴν ταινία, στὸ ποιὸς διαλέγει, τί τοὺς βάζει νὰ κάνουν, στὸ πῶς χρησιμοποιεῖ τοὺς ἐρασιτέ-



χνες. Πρόκειται γιὰ προσπάθεια νὰ ἐκφράσει ὁ ἠθοποιός, σὰν πειθῆνιο σημαῖνον στοιχείο, αὐτὸ πού θέλει ὁ δημιουργός, νὰ σκῦψει καὶ νὰ φορτωθεῖ τὸ βάρος τοῦ νόηματος. Καὶ ἡ ἐπιτυχία του συναρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῆς σύλληψης τοῦ δημιουργοῦ. Ἐκεῖ ὅπου αὐτὴ εἶναι ἐπιτυχημένη δικαιώνεται καὶ ἡ ἀκαμψία τοῦ ἠθοποιῶ.

Μετὰ τὸ *Θίασο*, τὸ στοιχείο αὐτὸ προβάλλει σὰν ἐπιπλέον μειονέκτημα, σὲ ὅλες τὶς ταινίες λειτουργεῖ περίπου τὸ ἴδιο, καὶ μᾶς φέρνει πίσω, στὸν κινηματογράφου τοῦ δημιουργοῦ, στὴ σχέση του μετὰ τὸ ἔργο κ.λπ., ἀλλὰ ἐπίσης καὶ στὴν «τριλογία» πού τώρα, μετὰ τὴ συζήτηση, ἀνακαλύπτουμε ὅτι ὑπάρχει ἤδη, μόνο πού δὲν εἶναι ἐκεῖνη πού θὰ ἤθελε ὁ Ἀγγελόπουλος. Εἶναι ἡ τριλογία μιᾶς πτώσης-κατάπτωσης. Καὶ μάλιστα ἡ παραγωγή μιᾶς τριλογίας ὅπως θὰ τὴν ἤθελε ὁ δημιουργός, ὀδηγεῖ σὲ τριλογία πού τὴν ἀνακαλύπτουμε ἐμεῖς τώρα, φορέας τῆς κυρίαρχης ἄποψης ὅτι «κλείνει ὁ κύκλος», ὅτι μετὰ τὸν ἐμφύλιο ἐρημνεύουμε ἐντελῶς τὴν πραγματικότητα, τὴ χούντα, τὴ μεταπολίτευση. Ἡ ἥττα τῆς ἐργατικῆς τάξης ἐρημνεύει τὰ πάντα, πράγμα πού εἶναι καὶ ἡ ἄποψη ἑνὸς κόμματος, συγκεκριμένη ἰδεολογία πού ὑπάρχει στὴν Ἀριστερά. Ἄς πάρουμε συγκεκριμένο παράδειγμα: τὴν πορεία στὸ ποτάμι, στοὺς *Κυνηγούς*, μετὰ τὴς κόκκινες σημαῖες ὡς αἰσθητικὸ, ἰδεολογικὸ καὶ δραματολογικὸ ἀντίστοιχο τῆς πορείας τῶν ἀνταρτῶν δίπλα στὴ θάλασσα, στὸ *Θίασο*. Δύο πορείες πού λειτουργοῦν ἐντελῶς διαφορετικά: ἡ δευτέρη πορεία γίνεται «ἐντός» τῆς Ἱστορίας, περιβάλλεται ἀπὸ ἀβεβαιότητα, κρατᾶει τὰ ἐπικά στοιχεία καὶ τίποτα πέρα ἀπὸ αὐτά. Ἀντιθέτως ἡ πρώτη πορεία, στοὺς *Κυνηγούς*, εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς ἥττας, τὸ ὄνειρο, ἡ προβολὴ μιᾶς παλινόστησης, γεμάτη συμπαραδηλώσεις, καταντώντας ἡ ἴδια συμπαραδηλώση. Εἶναι ταυτόχρονα τὸ ἄλλο, τὸ ὑποσυνειδητὸ αὐτῆς τῆς ἥττας. Σημαίνει ὅτι στὸ μέλλον ὅλα αὐτὰ θὰ εἶναι δικὰ μας, αὐτὸ πού ἔπρεπε νὰ ἀνέβει. Καθαρὴ μεταφυσικὴ βέβαια ἀλλὰ μεταφυσικὴ πού ὑπάρχει στὴν ἰδεολογία «τῆς ἥττας τῆς ἐργατικῆς τάξης», στὴν προβληματικὴν στὸ μέλλον νοσταλγία πού τελικὰ συνθέτει μιὰν ἰδεολογία ἀδράνειας.

Χ. Βακαλόπουλος: Τὸ σίγουρο εἶναι ὅτι στὸν Ἀγγελόπουλο ὑπάρχει ἡ πάλι δύο ἱστοριῶν. Ἡ μία θὰ ἦταν ἡ ἱστορία πού γράφεται κομματικὰ καὶ ἡ ἄλλη μιὰ ἱστορία ἀμφίβολη, ὅπου τίποτα δὲν ἔχει χαθεῖ καὶ τίποτα δὲν ἔχει κερδηθεῖ. Στὸς *Κυνηγούς* ὑπεριοχεῖ πλήρως ἡ κομματικὴ ἱστορία...

Μ. Κούκιος: ...πού φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι καὶ ἡ πραγματικὴ ἱστορία μιὰ καὶ ἐμφανίζεται ἐντελῶς ἀνιστορικὴ. Εἶναι μᾶλλον μυθική: τὸ πτῶμα τοῦ ἀντάρτη εἶναι ἓνα σημάδι τοῦ μύθου, καὶ πάλι οἱ σημαῖες στὸ ποτάμι...



Μ. Νικολακοπούλου: ... ὅλη αὐτὴ ἡ σκηνὴ (πορεία στὸ ποτάμι) προβάλλεται σὰν σουρεαλιστικὴ...

Μ. Κούκιος: ... μυστικιστικὴ μᾶλλον. Εἶναι κάτι τὸ «πέρα». Κάποιος καλεῖ τοὺς ἥρωες νὰ δοῦν αὐτὸ τὸ «πέρα»: «κυτᾶστε, ἔρχονται». Ποιοὶ ὅμως ἔρχονται καὶ ἀπὸ ποῦ;

Ν. Σαββάτης: Τὰ πλοῖα τῶν τρελῶν καὶ τῶν ἐκτοπισμένων, ἴσως μὴ συνειδητὴ παραπομπὴ πού βρῆκε τὸ εἰκονικὸ εἰσοδύναμο στὸ φιλμ τῶν Ταβιάνι...

Χ. Βακαλόπουλος: Στὸ *Θίασο*, π.χ. μετὰ τὶς μάχες, λειτουργοῦσε ἓνα ἐκτὸς πεδίου. Ἐδῶ μετὰ τὴ σκηνὴ αὐτὴ οἱ ἐπαναστατικὲς δυνάμεις — ὠραιοποιημένες καὶ καθόλου ἄγνωστες, ἄρα καὶ καθόλου ἀνησυχητικὲς — μπαίνουν στὸ πεδίο.

Μ. Κούκιος: Μὲ κέντρο τὸ πτῶμα τοῦ ἀντάρτη κατασκευάζεται τελικὰ ἓνας σφαιρικὸς χώρος. Ἡ, ἂν θέλετε, μακρόστενος: ὁ χώρος τοῦ διαδρόμου ὅπου μπαίνοβγαίνουν οἱ ἥρωες.

Μ. Νικολακοπούλου: Ἐγὼ νὰ κάνω μιὰ παρατήρηση γιὰ τὴν πορεία στὸ ποτάμι. Ὑποτίθεται ὅτι αὐτοὶ ἔρχονται ἀπὸ ἄλλο χωρὸν, ὁ ὁποῖος ὡς τότε εἶχε δηλωθεῖ μόνο μετὰ ἓνα μυστηριῶδες πτῶμα: Ὁλοισιαστικὰ ὅμως δὲν ἔρχονται ἀπὸ ἄλλο χωρὸν ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο: ἔρχονται μέσα ἀπὸ τὰ μάτια τῶν ἀστῶν, ὅχι μετὰ τὴν πραγματικὴ τους εἰκόνα, ἀλλὰ μετὰ βαρκοῦλες, μετὰ κύκλους, μετὰ κόκκινα πανιά καὶ μετὰ τὸ *Ρόδο μου ἀμάραντο*—καὶ ὅλα αὐτὰ βέβαια δὲν ἔχουν καμιά σχέση μετὰ καμιά ἐργατικὴ τάξη, οὔτε ὁ Ἐλύτης, οὔτε ὁ Θεοδωράκης οὔτε κανεὶς τους.

Μ. Κούκιος: Προβάλλονται ὅμως σὰ νὰ ἔρχονται ἀπὸ ἄλλο χωρὸν: αὐτὴ εἶναι ἡ πλαστογραφία πού γίνεται μετὰ τὴν ταινία συνολικὰ καὶ πού ἐδῶ τὴν βρισκόμαστε συμπυκνωμένη. Θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσουμε πῶς γιὰ πρώτη φορὰ μπαίνουν οἱ ἀντάρτες στὸ *Θίασο*.



Ν. Σαββάτης: Μπαίνουν σὰν ἀπὸ ἓνα γουέστερ πού ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὸ *Θίασο*, ἐνῶ οἱ ἀντάρτες στους *Κυνηγούς* μπαίνουν μετὰ ἓνα ἐξωκινηματογραφικὸ κλισέ.

Μ. Κούκιος: Ἀκριβῶς. Στὸ *Θίασο* ὁ Ἀγγελόπουλος ἐπέλεξε τὸ κλασικὸ ἐπικὸ κινηματογραφικὸ σχολεῖο τοῦ γουέστερ, τὴν καθαρὰ ἐπικὴ ἐπέλαση πού δὲν ἔχει συναισθηματικὰ στοιχεία.

Μ. Νικολακοπούλου: ... καὶ κυρίως στοιχεῖα πού νὰ ἀνήκουν σ' ἓνα ἥρωα τῆς ταινίας. Στὸς *Κυνηγούς* τὸ κλισέ τῶν ἀνταρτῶν ἀνήκει σὲ ὅλους τοὺς πρωταγωνιστές. Στὸ *Θίασο* τὸ κλισέ δὲν ἀνήκει σὲ κανένα παρὰ μόνο στὸν κινηματογράφο.

Χ. Βακαλόπουλος: Ὑπάρχει κάποια ἑτερογένεια πού παράγει τὸ νόημα, ἐπιτρέπει τὴν ἀναπαράσταση.

Μ. Κούκιος: Καὶ τὸ βασικότερο: στοὺς *Κυνηγούς* ὑπάρχει ἓνα ἀρχι-κλισέ ἀπὸ τὴν ἀρχή, τὸ πτῶμα, τὸ ἴδιο τὸ κέντρο, δηλαδή, τῆς ταινίας. Ὅσο κι ἂν ἔχουμε τὴν πρόθεση νὰ τὸ δοῦμε μπουνιουελικὰ σὰν ἓνα νεκρὸ, ὅποσοδήποτε δὲν εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνο νεκρὸς: εἶναι ντυμένος, μετὰ ἀντάρτικη στολὴ καὶ ξέρουμε ὅτι εἶναι δολοφονημένος.

Χ. Βακαλόπουλος: Τὸ πτῶμα εἶναι στὸ ἑπακρο φορτισμένο. Σὲ κάποια στιγμή ὁ Παχῆς τὸ ρωτᾶει: «Πές μου, πότε θὰ γίνῃ ἡ ἐπανάσταση»; καὶ καταφθάνει γιὰ νὰ συμβεῖ ὅτιδήποτε.

Μ. Κούκιος: Εἶναι ὅμως καὶ περιττό. Οἱ ἥρωες εἶναι αὐτὸ πού εἶναι, τὸ παρελθόν τους δὲν τὸ ἔχουν ξεχάσει, δὲν τὸ ἔχουν ἀπωθήσει. Δὲν βρῆκα τίποτα ἀπωθημένο στοὺς ἥρωες. Εἶναι λοιπὸν ἓνα περιττὸ στοιχείο, ἓνα κλισέ πού προστίθεται π.χ. στὸ κλισέ τῆς ἀνάμνησης τῆς Χρονοπούλου.

Μ. Νικολακοπούλου: Πιστεύω ὅτι ὁ Ἀγγελόπουλος ὑλοποίησε ἐδῶ στὴν κυριολεξία τοὺς ὀρισμένες φρά-

σεις που χρησιμοποιούμε καθημερινά. Την περιήφηση έκφραση, για παράδειγμα. «ή Ιστορία είναι πτώμα που το χειροουργούν», ή «ή Ιστορία είναι σκηνή». Έδώ έχουμε ένα πτώμα πάνω σ' ένα χειροουργικό τραπέζι, πάνω σ'ε μιὰ σκηνή στην όποια μπαινοβγαίνει. Ή, στην σκηνή όπου ο Παχης χορεύει ζεμπέκινο μαζί με τους χαφιέδες που τον αναγκάζουν να το κάνει: αυτό θα ήταν το «τόν χορεύσαν στο ταψί». Η ταινία είναι γεμάτη κυριολεξίες που δεν θα ήταν παρά εύρηματα «αποφλοιωμένα»...

Μ. Κούκιος: ... και δάνεια. Άλλα εδώ τὰ δάνεια παραμένουν στο επίπεδο του ανθρώπου, ενώ στο *Θίασο*, υπήρχαν ετερογενή στοιχεία που κάποιος τὰ διάλεξε και τὰ έβάλε να συγκροστούν με τὰ κινηματογραφικά στοιχεία, πετυχαίνοντας έτσι την παραγωγή του νοήματος. Τέτοια στοιχεία ήταν ή χρήση τής μουσικής, ή χρήση του άκορντεόν στις *Μέρες του '36*.

Δ. Σημειώουσα πρακτική

Α. Βασιλόπουλος: Άς επιτραποούμε λίγο στο θέμα των κάρδων και των πλάνων τής ταινίας.

Ν. Σαββάτης: Μία επιλογή του Άγγελόπουλου που την βλέπουμε να εξελίσσεται από ταινία σε ταινία είναι τὸ καθράρισμα. Στις *Μέρες του '36* καθράρει συχνότερα σάν σε θέατρο, όπως μπροστά σε μιὰ σκηνή. Στο *Θίασο* έχουμε περισσότερο ποικιλία αντιμετώπιση του καθραρίσματος, γιατί έχουμε όλα αυτά τὰ επίπεδα που ξεχωρίζονται ή ενώνονται κι έτσι υπάρχουν και μετωπικές σκηές (στο θέατρο, για παράδειγμα, στη σκηνή τής μητροκτονίας) αλλά και μη μετωπικές λήψεις που μάς εκκλήρουν περισσότερο. Στους *Κινηγούς* νομίζω ότι λειτουργεί à priori ένα κλισέ απόστασης, στερημένο από νόημα. Σε σχέση με τὸ *Θίασο* υπάρχει πολὺ λιγότερο ιδιοφυής χρήση του κάρδου, καθώς επίσης και βιαστική άποψη για τὸ φωτισμό και τὰ χρώματα. Ένώ στο *Θίασο* υπήρχε ή μελαγχολική ατμόσφαιρα των χρωμάτων που έδενε με τὸ θέμα, με τις ιστορίες, που έδιναν σχεδόν συναισθηματική άποψη για τὰ γεγονότα, με τή μελαγχολική ματιά πάνω σ' αυτό τὸ έπος που ή ταινία προσπαθεί να οικοδομήσει, εδώ υπάρχει εκ των προτέρων επιλογή στα χρώματα, επιλογή που τείνει πρὸς τὸ δηθεν χυδαίο, ίσως για να ταιριάζει με τή «απόσταση» του θέματος ή με τή χυδαιότητα των χαρακτήρων, πράγμα που ισχύει και για τὸ καθράρισμα.

Μ. Κούκιος: ... αλλά υπάρχει πάντα ή απόσταση, απόσταση από τὸ εἰρωνικό, απόσταση από τὸ χυδαίο, που ἂν ήταν πράγματι εἰρωνικό ή χυδαίο τότε ή ταινία θα αποκτοῦσε ενδιαφέρον.

Χ. Βασιλόπουλος: Αυτή ή απόσταση είναι που κάνει τή ταινία να μην είναι σατιρική ή εἰρωνική, όπως υποστηρίζουν μερικοί, μιὰ και τήν έμποδίζει στο κάθε

βήμα να πάρει αυτό τὸ χαρακτήρα.

Ν. Σαββάτης: Είναι σάν ξεφτισμένο μάθημα μπροστιαίου: απόσταση για τήν απόσταση...

Μ. Κούκιος: Όπως έχει περάσει ὁ μπροχτισμός σε ολόκληρη τήν έλληνική κουλτούρα.

Ν. Σαββάτης: Όσον αφορά τούς ήθοποιούς, υπάρχει στους *Κινηγούς* μιὰ άρνηση του σώματος, μιὰ απόψη που θα λέγαμε: ακόμα και στο *Θίασο* στις σκηές όπου τὸ ἐπικό στοιχείο διακοπτόταν από ένα τόνο περισσότερο προσωπικό, στις σεξουαλικές σκηές κ.λπ., διαπιστώνουμε ήδη κάποια αδυναμία: θυμηθείτε τὸ γδύσιμο του Έονιτη.

Μ. Κούκιος: Έδώ φυσικά ίκανοποιείται ὁ θεατής με τή νίκη τής γυναίκας.

Ν. Σαββάτης: Μόνο αυτό τὸ στοιχείο είναι ενδιαφέρον αλλά, από μιὰ άλλη άποψη, ή παρουσία του γυμνού σώματος του ήθοποιού, κάτι ανάμεσα σε κλισέ τσαρουντικό και σε απέχθεια τής κάμερας, είναι φανερό ότι δεν λειτουργεί θετικά. Πάλι κυριαρχεί τὸ στερεότυπο: οί φασίστες που ξεβρακώνονται και ντρέπονται... Έκει άλλωστε υπάρχει και αδυναμία στο να στηθεί ή σκηή, όπως συμβαίνει άλλωστε σε όλα τὰ σεξουαλικά κομμάτια του Άγγελόπουλου: θυμηθείτε τὸ πλάνο του Παχί με τήν πόρνη στους *Κινηγούς*, για παράδειγμα. Τὸ θέμα των σωμάτων πιστεύω ότι είναι διπλό στην τριλογία: απ' τή μιὰ τὸ σῶμα του ήθοποιού αδιάζει, είναι κάτι σάν δυναμό. Έκει που ένας σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ θα τὸ υπερφόρτωνε με ερωτικές συμπαραδηλώσεις ὁ Άγγελόπουλος τὸ άρνεῖται. Άπ' τήν άλλη μεριά τὸ κυριαρχεί απόλυτα, τὸ κινεῖ σάν να είναι σχεδόν πάνω σε πατίνια. Δεν είναι μόνο ή κάμερα που κινείται στο τραβελινγκ αλλά και οί ήθοποιοί που κινούνται για να εξυπηρετήσουν τή λογική του. Άν στο *Θίασο* υπήρχε τὸ ἐπικό στοιχείο που υπερκάλυπτε ίσως αὐτὸ του εἶδους τις αδυναμίες, στους *Κινηγούς* δεν υπάρχει τίποτα πιά, με κατάληξη τὸ περιήφιο πλάνο του ὄργανου τής Κοταμανίδου, που είναι ένα απ' τὰ πιὸ χαρακτηριστικά και πιὸ σημαδιακά πλάνα των *Κινηγών*, ὄχι και *ανάγκη και*, αλλά που καταστρέφεται από τήν έμμονή, τή διάρκειά του και τὸ ἀδικαιολόγητο (νοηματικά) αὐτῆς τής διάρκειας.

Μ. Νικολακοπούλου: Δεν είναι έμμονή αλλά φαρμαλισμός: μοιάζει σάν να σου λέει «κύττα, εγὼ μπορῶ να σου δείξω τὸν ὄργανο, μπορῶ να κρατήσω τόση ὥρα τή μηχανή, κ.λπ.». Προσωπικά τουλάχιστον εἶχα αὐτὴ τήν αἴσθηση.

Μ. Κούκιος: Υπάρχει και κάτι ακόμα: πέρα απ' τὸν σεξουαλικὸ ὄργανο, πέρα από τὸ ότι «εἶμαι ὁ δημιουργός και θα σᾶς καθήσω εκεί και θα σᾶς τὰ



Ὁ Θίασος.

Αποστάσεις: ὁ Βαγγέλης Καζάν (άριστερά) - εκτελεστής του Σοφριανού στις *Μέρες του '36*.





δείξω όλα», ή άποτυγία του πλάνου κάτι έχει να κάνει με τη σχέση των σμάτων κι όχι αναγκαστικά την σεξουαλική, την οργανωτική. Νοιώθω ότι ή άπουσία του έρωτικού παρτεναίου περνάει τελικά στο σώμα που βλέπω. Το ότι υπάρχει ένα φάντασμα εκεί, φαντασματοποιεί και την ίδια την Κοταμανίδου. Δεν βλέπω ένα σώμα που σνοπάται: το στοιχείο που λείπει κυριαρχεί σ' αυτό που υπάρχει και τελικά όλο λείπει και είναι σαν να μην είδα τίποτα.

Χ. Βακαλόπουλος: Σ' αυτά που έλεγε πριν ο Νίκος για το άδειασμα και για το υπερφόρτωμα του Χόλλυγουντ έχω να παρατηρήσω το εξής: θα υπήρχε ίσως κι ένα άλλο άδειασμα των σωμάτων από τις συμπαροληλώσεις τους, άδειασμα παραγωγικό, όπως στον Όσιμα, όπου το σώμα άδειάζει από οτιδήποτε άλλο εκτός από την ύλη του και είναι ύλη, σώμα και μόνο σώμα. Η φύση του σώματος εκεί είναι λοιπόν καταδηλωτική.

Ν. Σαββάτης: "Ας ξεκαθαρίσουμε όμως ότι αυτή ακριβώς ή αντίληψη είναι έντελώς ξένη στον Άγγελόπουλο, όπου κυριαρχεί ή ύστερία του δημιουργού. Ο κινηματογράφος του δημιουργού έξυπακούει έναν όρισμένο σαδισμό απέναντι στο ύλικό του, είτε αυτό είναι το σελλυλόιντ, είτε τα σώματα, τα σκηνικά που χρησιμοποιεί. Κι αν αυτό δεν είναι κακό, γιατί παράγει αυτές τις έντυπώσεις τέλειης κυριαρχίας στον κλασικό κινηματογράφο, ωστόσο το βλέπουμε εδώ να έχει αναχθεί σε κυρίαρχη πρακτική σημασιολόγησης.

Μ. Κούκιος: Κυριαρχώ στον Άγγελόπουλο σημαίνει πρέπει να σε κάνω να σημαίνεις το νόημά μου. Στον Ντράγιερ ως πούμε, μιά που έχουμε πρόσφατο το παράδειγμα της *Ordet*, κυριαρχία σημαίνει πρέπει να σε κάνω να σημαίνεις εσύ, να έχεις νόημα εσύ, να παράγεις το δικό σου νόημα. 'Απ' όπου και ό εύνουχισμός του νοήματος του Άγγελόπουλου, ή τάση του για έξωφθαλμους συμβολισμούς στα πρόσωπα, που όμως στο *Θίασο* τους βλέπουμε μερικές φορές να άναιφούνται. 'Ανάφες πριν, Μαρία, την σκηνή του γάμου της Χρυσόθεμης: υπάρχει όμως εκεί το τράβη-

γμα του τραπεζομάντηλου, που ήταν το άλλο στοιχείο του *Θίασου*, το οποίο καταστρέφει τον πρώτο συμβολισμό, όπου μπορείς να δεις τη λαϊκή αντίδραση ή την πάλη των τάξεων, αλλά χωρίς τίποτα από όλα αυτά να είναι ξεκάθαρο. Οί *Κινηγοί* είναι σαν κάποιος να πήρε το τραπεζομάντηλο και τότε να άρχισε το τράβελινγκ.

Ε. Το φανταστικό.

Μ. Κούκιος: Έγώ θα έλεγα ότι αν οί *Μέρες του '36*, όπως είχε αναλύσει ό Λυγγούρης στο κείμενό του, (Σ.Κ. 24-26, Οκτ.-Δεκ. 71) ήταν ή προσπάθεια για την κατοχή μιās σκηνης και ό *Θίασος*, μέσα από τις επί μέρους σκηνές που οίκοδομεί, το παιχνίδι για την κατοχή της σκηνης της *Ιστορίας*, εδώ, στους *Κινηγούς*, δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο. "Αν υπήρχε παιχνίδι για την κατοχή αυτής της σκηνης θα βρισκόταν στην ταινία μόνο στο χώρο του φανταστικού. Το άρχικό στήσιμο στους *Κινηγούς* μου θύμισε ένα ξεκίνημα μπουνιονελικό και με άπογοήτευσε στη συνέχεια ή άδυναμία να δουλειντεί ή χρήση του φανταστικού σ' αυτό το επίπεδο. Η εισβολή ενός πτώματος στη σκηνή, ή το κυνήγι, κ.λπ. μπορούν να γίνουν κίνητρα, έναύσματα για να ξεχυθεί ένας ολόκληρος φανταστικός χώρος. Κατάληγω λοιπόν στο ότι κυριαρχεί στην ταινία μιά άδυναμία διατύπωσης μιās σχέσης με το φανταστικό που όμως δεν εμποδίζει αυτή τη σχέση να υπάρχει και να λειτουργεί συχνά αντίθετα στην «προθεση» της ταινίας: καθώς ό θεατής ζει μιá σειρά από φαντάσματα, ή ταύτισή του περνάει μέσα από εκεί και τα φαντάσματα αυτά των ήρώων κυριαρχούν απόλυτα, όπως στη σκηνή του βασιλιά επιβήτορα. Κι αυτό μέσα από ένα υπερπροσοδιορισμό: το πτώμα δεν είναι ένα πτώμα που βρέθηκε, αλλά ένα πτώμα δολοφονημένο, διπλό πτώμα ενός άντάρτη που βρίζεται από κάποιους άστους σ' ένα συμβολικό κυνήγι κ.λπ. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά σε μιá σειρά από στοιχεία που λειτουργούν ενάντια σ' αυτή την είσοδο στο



Οί *Κινηγοί*.
Οί *Κινηγοί*.





Ο Στράτος Παχής κι ο Δημήτρης Καμπεριδής στους *Κυνηγούς*.
Οί *Κυνηγοί*.



φантаστικό. πού 'τσι κι άλλιώς αποτελεί ένα πτώμα από μόνο του. Στις μεγάλες φανταστικές ταινίες το φανταστικό, αντίθετα, περνάει από πολύ απλά μονοπάτια, από νύξεις, ένδειξεις, βλέμματα.

Χ. Βακαλόπουλος: Νομίζω ότι αντί να απελευθερώνει το φανταστικό, το σημαίνουν του, ο 'Αγγελόπουλος προσπαθεί να το όρισει μέσα από προσδιορισμούς που όμως δεν ανήκουν σε χώρο φανταστικό, αλλά χαρακτηρίζουν κωδικοποιημένο ιδεολογικό και πολιτικό λόγο, με τελικό αποτέλεσμα να το φυλακίζει αναπότρεπτα.

Ν. Σαββάτης: Αυτό που θα είχαμε να παρατηρήσουμε σαν πρώτη διαπίστωση είναι ότι το σύστημα που θέλει να διαιωνίσει ο 'Αγγελόπουλος από ταινία σε ταινία αυτής της τριλογίας λειτουργεί το ίδιο ενάντια στο φανταστικό.

Μ. Κούκιος: Δεν συμφωνώ, γιατί τελικά με τη χρήση του φανταστικού δεν εμποδίζεται ο λόγος για την 'Ιστορία, αν φυσικά έννοεις κάτι τέτοιο.

Χ. Βακαλόπουλος: Ναι, αλλά χρήση του φανταστικού σημαίνει ταυτόχρονα και άρνηση των προκαταλήψεων σε επίπεδο αισθητικών επιλογών. 'Αλλιώς φανταστικό δεν υπάρχει ή υπάρχει ευνοησιμένο, περιορισμένο...

Μ. Κούκιος: Το φανταστικό μπορεί να μπει μέσα από χαραμάδες που αφήνουν πραγματικές συγκρούσεις κάπως έτερογενείς. Κάτι τέτοιο βλέπω να υπάρχει στον 'Αγγελόπουλο στις σκηνές όπου κυριαρχεί το φυσικό στοιχείο, το δάσος στις *Μέρες του '36* ή η θάλασσα στις άλλες ταινίες. 'Η, αν θέλεις το αίμα πάνω στο πτώμα, που είναι σίγουρα ένα φανταστικό στοιχείο. 'Από εκεί και πέρα αυτό που θα 'ελεγα εγώ μπουνιουελική πρακτική θα ήταν ένα συμβολικό παιχνίδι, που δεν το βρίσκω ξένο προς ένα λόγο για την 'Ιστορία.

Χ. Βακαλόπουλος: 'Η διαφορά με τον Μπουνιουέλ παραμένει ωστόσο αγεφύρωτη, μιὰ και στους *Κυνηγούς* το φανταστικό είναι το φανταστικό των προσώπων ενώ στον Μπουνιουέλ έχουμε να κάνουμε με το φανταστικό της ταινίας.

Ν. Σαββάτης: 'Ο ίδιος ο τρόπος που κάνει σινεμά ο Μπουνιουέλ είναι μιὰ τομή στο φανταστικό. 'Όλα όσα συμβαίνουν εκεί, ή αδικαιολόγητη συμπεριφορά των ήρώων, όχι τα φαντάσματά τους τελικά (που φαντάζουν πραγματικά) όσο ή ίδια τους ή πραγματικότητα, αποτελούν τη βάση της δουλειάς του. Τα φαντάσματα έρχονται να μὰς δείξουν το πραγματικό των ήρώων ενώ ή πραγματικότητά τους είναι τόσο ρευστή, τόσο εύθραυστη που επιτρέπει να περνάει ανάμεσά της «άερας», ως είναι στέρεα και κλασικά παραστημένη.



Δεν ξέρω αν στον 'Αγγελόπουλο υπάρχουν τέτοια περιθώρια: τὰ χάσματα σ' αυτόν είναι μετρομημένα με το ύποδεκάμετρο. 'Αλλωστε τὰ πρόσωπα στους *Κυνηγούς* είναι συμβολικά, γιατί γυρίζουμε συνέχεια σ' αυτά. Νομίζω ότι σε όλους μας γεννήθηκε το ερώτημα γιατί αυτά τὰ πρόσωπα να είναι μόνο 'τσι ή γιατί να φαντάζονται μόνο αυτά τὰ πράγματα. 'Αντίθετα, στην *Κρυφή γοητεία της μπουρζουαζίας* ιδιαίτερα, ο Μπουνιουέλ έχει κάνει πραγματική μελέτη των προσώπων, ώστε να μη λήψει καμιά διάσταση από την συμπεριφορά τους, διάσταση που με την απουσία της θα τὰ εμπόδιζε να κινηθούν εύλυστα μέσα σ' αυτό το φανταστικό οικοδόμημα.

ΣΤ. Οί Κυνηγοί στην σημερινή κινηματογραφική συγκυρία.

Ναι μὲν λοιπὸν στους *Κυνηγούς* έχουμε να κάνουμε με το φανταστικό των προσώπων, αλλά ποιά είναι τελικά ή υπόσταση αὐτῶν τῶν προσώπων;

Μ. Κούκιος: 'Ακριβώς εκεί είναι το πρόβλημα. 'Η υπόσταση που λές, είναι ή κινηματογραφική υπόσταση πάντα: στις *Μέρες του '36* είχαμε μιὰ αστυνομική κινηματογραφική υπόσταση, τὰ πρόσωπα αποκτούσαν νόημα μέσα από ένα αστυνομικό μοντέλο χολλυγουντιανό.

Ν. Σαββάτης: ... που συγκρουόταν μ' ένα άλλο μοντέλο, γιαντιικό!

Μ. Κούκιος: Πάντως, το πρώτο μοντέλλο 'εδινε στα πρόσωπα κινηματογραφική βαρύτητα, τὰ τοποθετούσε στη σκακιέρα, τὰ συνέδεε μ' ένα κλασικό χώρο, που δεν θα ήταν άλλος απ' αυτόν που κυριαρχεί στο μάτι μας, γιατί έξακολουθούμε και διαβάζουμε κλασικά, σαν θεατές που κυριαρχούνται από μιὰ ιδεολογία, μιὰ κουλτούρα, κ.λπ. Στο *Θίασο* υπήρχε όπερετική ταξινόμηση τῶν προσώπων, πρωταγωνιστές, σοπράνο, τενόροι, κ.λπ. που αποτελούν το κύριο γκρουπ και πίσω τὴ χορωδία, τις λαϊκές μάζες, γεγονός που συνέθετε πολυφωνική κίνηση. Στους *Κυνηγούς* δὲν

υπάρχει πιά κανένα είδος στο οποίο να ανταποκρίνεται το χτίσιμο των προσώπων, που επιλέγονται και φυτεύονται μέσα σ' ένα σύστημα άγγελουπολικό. Έτσι μπορείς να πεις ότι δεν υπάρχει καμιά πρωτογενής, στοιχειώδης σχέση με τα πρόσωπα κι ότι οι *Κυνηγοί* δεν έχουν κανένα θεατή. Είναι γεωμετρική κατασκευή, που ενώνεται με τεράστια παράδοση ευρωπαϊκού μοντερνισμού.

Χ. Βακαλόπουλος: Παράλληλα όμως ίσως ανταποκρίνεται και σ' ένα τύπο θεατή που διαμορφώνεται αυτή τη στιγμή. Είναι ο θεατής των mass media, των μέσων ενημερώσεως γενικά. Αυτό που λέει ο Ραφαηλίδης, ότι υπάρχει επιτέλους μία διάσταση στην ταινία, ανταποκρίνεται ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο μπορείς να δείξ μια ταινία χωρίς να είσαι πιά ο θεατής του Χόλλυγουντ ή ο «ελευθερωμένος» θεατής αλλά ο θεατής που περνάει παράλληλα από την ταινία, εισβάλλοντας σε διαφορετικές θεάσεις, ξαναγεννάει σ' αυτήν, κ.ο.κ. Υπάρχει δηλαδή πλήρης και ανιεράρχητη ανταλλαγή μεταξύ των θεαμάτων, που χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα το θεατή της τηλεόρασης. Ένα θεατή αδιάφορο μπροστά στο ποιές έκπομπες θα δει, κάποιον που δεν μπορεί να κάνει επιλογές. Δεν ξέρω λοιπόν αν οι *Κυνηγοί* (ταινία χρηματοδοτημένη άλλωστε από τη γερμανική τηλεόραση) ανταποκρίνεται ή όχι σ' αυτό το θεατή νέου τύπου.

Μ. Κούκιος: Το ερώτημα που βάζεις ταιριάζει με τις δικές μου σκέψεις: νομίζω το έχεις γράψει και στην *Αύγή*, σε τηλεοπτικές κριτικές, ότι αυτός ο θεατής της τηλεόρασης χαρακτηρίζεται από την αμφιβολία της ύπαρξής του.

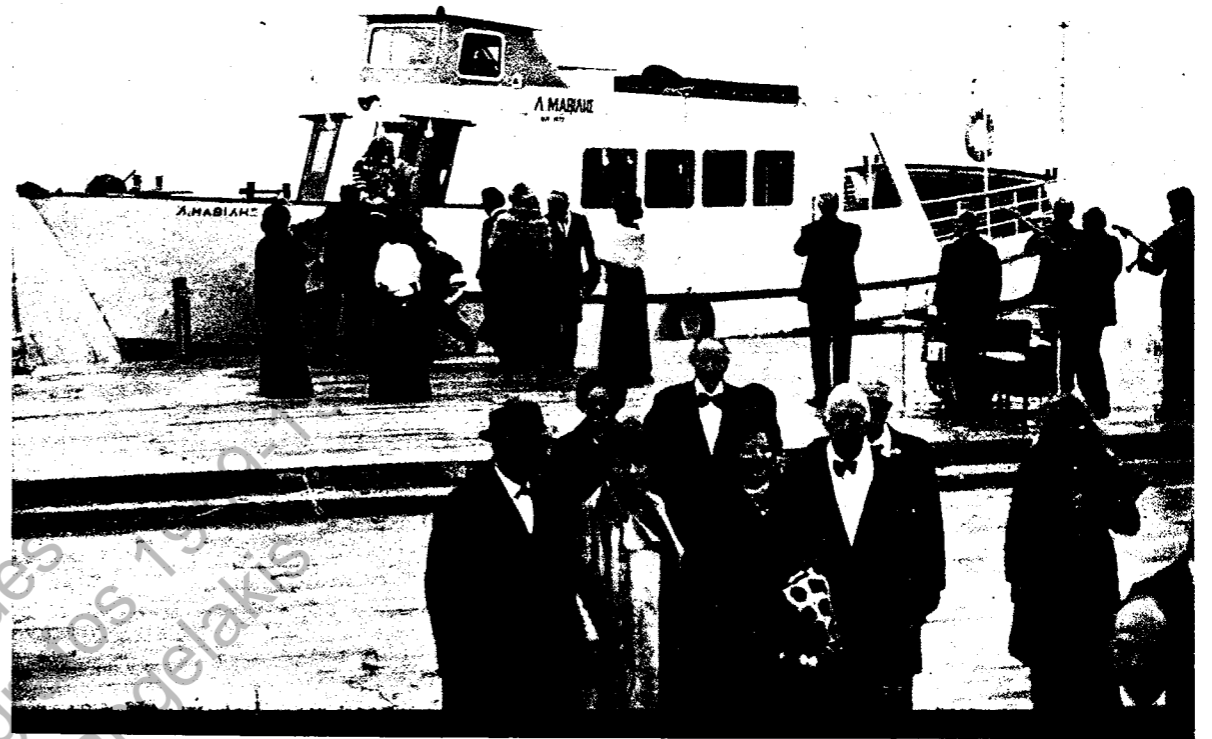
Χ. Βακαλόπουλος: Μιλούσα για τον «μέσο θεατή». Από την άλλη όμως υπάρχει ένας θεατής υπό διαμόρφωση, που δεν μπορούμε να τον ορίσουμε με τα παλιά κριτήρια του θεατή του κινηματογράφου. Μπορούμε όμως να μιλήσουμε για τις λειτουργίες του, καθορισμένες σίγουρα από τον κύκλο διαφήμιση — τηλεόραση — υπερπαραγωγή και πάλι διαφήμιση, κ.λπ. Στις υπερπαραγωγές, σε ταινίες όπως οι *Στενές επαφές τρίτου τύπου* ή ο *Πόλεμος των άστρων* το ερώτημα που μπαίνει είναι κατά τη γνώμη μου τι έχει απομείνει από το Χόλλυγουντ... Δεν θα μπορούσα να δώ σήμερα παρά είτε την τυποποίηση των προϊόντων είτε την *Μία και Μοναδική* και *Ύστατη ταινία*, την ταινία που πρέπει να την δει ο καθένας, που είναι υποχρεωμένος να την δει λίγο ως πολύ. Πιστεύω ότι και οι *Κυνηγοί*, σ' αυτή τη φάση, σαν ταινία όμως που ανήκει στον ευρωπαϊκό χώρο, συναντάει το μοντερνισμό όπως είπες, κ.λπ., και τείνει να συναντήσει τη λειτουργία της σημερινής Χολλυγουντιανής υπερπαραγωγής μια και είναι οπωσδήποτε ή *Μία και Μοναδική* ταινία. Τουλάχιστον αυτή είναι η λογική της κατασκευής τους.

Ν. Σαββάτης: Συμφωνώ μ' αυτό που λές: οι *Κυνηγοί* είναι ή *Μία και Μοναδική* ταινία. Είναι ή τελευταία ταινία που μπορεί να κάνει ένας δημιουργός έτσι όπως τον ξέραμε χρόνια, όπου τίποτα άλλο δεν λειτουργεί, παρά μόνο το σύστημά του, το άφηρημένο αυτό σύστημα για το πώς βλέπει τον κόσμο και το πώς βλέπει τον κινηματογράφο κάπως στυγνά, και χωρίς πολλή ποίηση με όλες τις έμμονές που ενόχλησαν τους πάντες.

Μ. Κούκιος: Τότε όμως ξέρεις τι λειτουργεί τελικά μέσα σ' αυτό το σύστημα; Τη στιγμή που το σύστημα γίνεται 100% προσωπικό, ταυτόχρονα γίνεται και εξωπροσωπικό. Δηλαδή λειτουργεί ο μύθος, λειτουργεί ή όπτική που έχει ο δημοσιογράφος (δημιουργός του μύθου) για τον Άγγελόπουλο. Όλα αυτά πάνε αλυσίδα: τη στιγμή που ο Άγγελόπουλος υποτάσσει τελείως στη ρετσέτα του την ταινία, μέσω του Άγγελόπουλου μιλάει ο μύθος του Άγγελόπουλου, δηλαδή αυτοί που ξφτιαξαν το μύθο, δηλαδή ή διαφήμιση, σε τελική ανάλυση. Συναντάμε νομίζω εδώ την άποψη του Χρήστου, ότι όλα αυτά, οι *Κυνηγοί* και όλες οι σκόρπιες «μεγάλες» ταινίες που πρέπει όλοι να τις δούμε εντάσσονται σε μια μεγάλη καταναλωτική αλυσίδα, αν θέλλεις. Δηλαδή: «πρέπει να δείτε την τελευταία ταινία του Άγγελόπουλου, είναι κάτι το καταπληκτικό, έπαληθεύει όλα όσα ξέραμε γιαυτόν, έχει φοβερά κομμάτια» και πάει λέγοντας...

Χ. Βακαλόπουλος: Ένα δεύτερο στοιχείο που μου κάνει εντύπωση είναι ότι όλες αυτές οι υπερπαραγωγές κάνουν κινητήρια δύναμη της μυθοπλασίας την έλλειψη του πάθους (κι αυτό ισχύει 100% για τους *Κυνηγούς*) ενώ από άλλη άποψη προσυποθέτουν την απουσία του σεξουαλικού.

Ν. Σαββάτης: Ο *Πόλεμος των άστρων* είναι ταινία από την όποια πράγματι λείπει το πάθος, όπως και σε πολλές άλλες ταινίες. Αντίθετα, βλέπουμε το πάθος να ξαναγεννιέται σε διάφορες ταινίες που κινούνται



Από την πρώτη σκηνή της ταινίας *Μέρες του '36*.

έξω απ' τα οργανωμένα ρεύματα της παραγωγής. Βρήκα ότι υπάρχει ένα φοβερό, τρελό πάθος στην τελευταία ταινία του Μπρεσσόν... Υπάρχουν όμως και υπερπαραγωγές, σαν τον *Καρχαρία*, όπου βρίσκει κανείς το πάθος, κάτι το σωματικό πιά: τον φόβο ότι θα σε φάει το ψάρι.

Χ. Βακαλόπουλος: Στον *Καρχαρία* κάθε φορά που επιτίθεται το ψάρι, αυτό εισάγεται μ' ένα υποκειμενικό πλάνο. Αυτό το στοιχείο αναιρεί τον τρόμο, γιατί καταστρέφει οτιδήποτε το απρόβλεπτο.

Μ. Κούκιος: Όλο το φανταστικό στηρίζεται στο ότι είσαι και δεν είσαι το θύμα του βρυκόλακα. 'Απ' τη στιγμή που ταυτίζεσαι με το θύμα, παύει το φανταστικό και το βάζεις στα πόδια! Δηλαδή, πολύ απλά, παύεις να είσαι θεατής...

Ν. Σαββάτης: Βλέπεις άλλωστε πολύ περισσότερα απ' όσα μπορείς να δεις: στις φανταστικές ταινίες του Τουρνέρ δεν δείχνεται τίποτα παρά μόνο χνάρια.

σκιές, βλέμματα... Έδω τα βλέπεις όλα: και το τέρας και να σε τρώει και είσαι το τέρας και είσαι αυτός που θα φαγωθεί, αλλά και αυτός που έχει φαγωθεί, κ.λπ.

Μ. Κούκιος: Αυτό το βρίσκω απόλυτα σχετικό με τους *Κυνηγούς*: το πτώμα, οι υπερβολικοί προσδιορισμοί, ή φοβερή κατασκευή, ή επιθυμία του να θίξεις όλα τα φαντάσματα, όλων των τάξεων. Σα να έλεγε: «Θα δείτε σε μία ταινία την πάλη των τάξεων, την ελληνική ιστορία, τον ελληνικό κινηματογράφο», κ.λπ. Και πίσω απ' αυτά φυσικά θα δούμε τον σκηνοθέτη, τον δημιουργό... Εκείνο που θα έβλεπα εγώ είναι ότι ο Άγγελόπουλος εμφανίζεται σε πολύ σημαδιακή εποχή για την ευρωπαϊκή κινηματογραφία. Οι *Μέρες του '36* και ο *Θίασος* έχουν διαφορετικό ρόλο, περισσότερο παραγωγικό για την προβληματική αυτής της κινηματογραφίας ενώ οι *Κυνηγοί* συμπίπτουν με την κρίση της, την κρίση ενός ολόκληρου κινηματογράφου «ποιότητας», ενώ αναδύονται ταυτόχρονα μία σειρά από υπόγεια κινηματογραφικά φαινόμενα που παίρνουν σήμερα τη σκυτάλη.



Παλιὰ καὶ νέα φρούτα (Τὸ βαρὺ πεπόνι)

Τοῦ Μανόλη Κούκιου

1. Κάθε προσπάθεια νὰ ἀντιμετωπίσουμε ταινίες τοῦ «νέου ἐλληνικοῦ κιν/φου» (NEK) σὰν τὸ *Βαρὺ πεπόνι* τοῦ Παύλου Τάσιου καταλήγει ἀναπόφευκτα σὲ καινούρια παράλληλη ἐξέταση αὐτοῦ ποῦ, συμβατικά, ἔχουμε ὀνομάσει «παλιὸς ἐλληνικὸς κιν/φος» (ΠΕΚ). Καὶ δὲν πρόκειται μόνο γιὰ τὴν ἔνταξη τῆς ταινίας στὸ χῶρο τοῦ NEK, χῶρο ποῦ, ὅπως ἔχουμε ξαναὑποστηρίξει, αὐτοπροσδιορίζεται μέσα ἀπὸ τὴν ἀντίθεσή του στὸν ΠΕΚ. Πέρα ἀπὸ τὴ γενικὴ αὐτὴ τοποθέτηση, οἱ ταινίες σὰν τὸ *Βαρὺ πεπόνι* μὲ τὴ θεματικὴ, τὴν αἰσθητικὴ πρακτικὴ τους, τὴ σχέση τους μὲ τὸ κοινὸ καὶ τὴ στάση τους ἀπέναντι στὴ σύγχρονη πολιτιστικὴ συγκυρία ἀνακαλοῦν μὲ τρόπο ἔντονο στὴ μνήμη μας τὶς ἀντίστοιχες σταθερὲς τοῦ ἐλληνικοῦ κιν/φου τῆς περιόδου '50—'65 καὶ μάλιστα ἐπιζητώντας ἄλλοτε μὴν ἀντιπαράθεση μὲ τὸν κιν/φο αὐτὸ (ἐπιλογή θεμάτων, ἀπόπειρα παρέμβασης στὴ σύγχρονη κοινωνικὴ πραγματικότητα) καὶ ἄλλοτε μὰ σύμπλευση (προσέγγιση στὶς μεγάλες μάζες, λαϊκότητα).

Τὸ βαρὺ πεπόνι (1977)

Σκην: Παῦλος Τάσιος. Σεν: Παῦλος Τάσιος.
Φωτ: Κώστας Νάστος. Μοντάζ: Κώστας Τσιτσόπουλος.
Ἠχοληψία: Μαρίνος Ἀθανασόπουλος. Μουσική: Γιώργος Παπαδάκης. Ντεκό: Κλεοπάτρα Δίγκα. Παραγωγή: «Συνεταιρική». Ἔμ: Μίμης Χρυσομάλλης, Καίτη Γόγου, Κώστας Μεσσάρης, Ἀντώνης Ἀντωνίου, Λ. Πρωτοψάλτη.

Διάρκεια: 95'. Διανομή: Δαμασκινὸς-Μιχαηλίδης.

Ἔτσι, κάθε κριτικὴ ἀνάγνωση εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ ἐξετάσει τὰ ἐξῆς σημεῖα:

- (α) ποιά εἶναι ἡ πραγματικὴ σχέση τῆς ταινίας μὲ τὸν ΠΕΚ;
- (β) ποιά εἶναι ἡ πραγματικὴ θέση τῆς ταινίας μέσα στὸ σύνολο τῆς σύγχρονης παραγωγῆς τοῦ NEK;
- (γ) ποιὲς εἶναι οἱ ἰδεολογικὲς ἐπιπτώσεις τῆς λειτουργίας τῆς ταινίας πέρα ἀπὸ προθέσεις καὶ διακηρύξεις;

Στὴ συνέχεια θὰ ἐπιχειρήσουμε μὴν ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα αὐτά, ἴσως λίγο ἀναλυτικότερη ἀπ' ὅ,τι θὰ ἄπρεπε, καὶ αὐτὸ γιὰ τὴν θεωροῦμε τὸ *Βαρὺ πεπόνι* σύμπωμα μιᾶς εὐρύτερης ἀπὸ τὸν κιν/κό χῶρο κοινωνικῆς πρακτικῆς (αἰσθητικῆς, ἰδεολογικῆς, πολιτικῆς) ποῦ πρέπει νὰ κατανοηθεῖ σωστὰ καὶ νὰ ἀντιμετωπιστεῖ κατάλληλα.

2. Ὁ θεματικὸς σκελετὸς τῆς ταινίας στηρίζεται σὲ δύο μεγάλα θέματα, ποῦ ἀντιστοιχοῦν σὲ δύο ἀπὸ τὰ δεξύτερα κοινωνικὰ προβλήματα τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας: τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ χωριὸ στὴν πόλη καὶ τὴν πορεία τῆς κοινωνικῆς ἐνσωμάτωσης (ἐπάγγελμα, οἰκογένεια, τρόπος ζωῆς) τοῦ πρώην ἐπαρχιώτη στὸ μεγάλο ἀστικὸ κέντρο. Ξέρουμε σήμερα ὅτι πάνω στὶς δύο αὐτὲς διαδικασίες στήνεται ἓνα ὀλόκληρο πλέγμα φαινομένων, ἰδιαίτερα χαρακτηριστικῶν τῆς σύγχρονης ἐλληνικῆς πραγματικότητας: ἀστυφιλία, κατάρρευση παραδοσιακοῦ τρόπου ζωῆς, διαστρεβλωμένη «ἀγροτικὴ ἔξοδος» ποῦ ἐμπλουτίζει τὰ μικροαστικὰ στρώματα τῶν πόλεων, ἀδυναμία ὁμαλῆς ἀναπαραγωγῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ τῆς ἰδεολογίας τῆς κ.λπ. Ἔτσι, ὀργανώνοντας τὸ νοηματικὸ τῆς ὑλικῆς πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς ἄξονες, ἡ ταινία *Τὸ Βαρὺ πεπόνι* μοιάζει νὰ θέλει νὰ μᾶς «μιλήσει», μὲ τὸν τρόπο τῆς, γιὰ τὰ καυτὰ αὐτὰ προβλήματα. Ὅμως, πρὶν δοῦμε μὲ ποῖο τρόπο τελικὰ πετυχαίνει κάτι τέτοιο, καλὸ εἶναι νὰ ὑπενθυμίσουμε πῶς τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ ΠΕΚ, ἀπὸ τὴ φαρσοκωμωδία ὡς τὸ κοινωνικὸ δράμα καὶ ἀπὸ τὴ «φουστάνελλα» μέχρι τὸ μιούζικαλ, διαπερνιέται — ἄλλοτε ξεκάθαρα, ἄλλοτε ὑπόγεια — ἀπὸ τοὺς ἴδιους αὐτοὺς θεματικὸς ἄξονες: χωριὸ — πόλη — δουλειὰ — οἰκογένεια — ζωὴ (πῶς θὰ ἦταν, ἄλλωστε, δυνατὸ τὸ ἀντίθετο; ἓνας κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸς κιν/φος νὰ μένει μακριὰ ἀπὸ ἀναφορὲς στὰ ζωντανὰ προβλήματα τοῦ τόπου;). Πιστεύουμε πῶς ἡ ὑπενθύμιση αὐτὴ εἶναι χρήσιμη, γιὰ νὰ μὴν μᾶς κάνουν τὰ τυχὸν κενὰ τῆς μνήμης μας νὰ θεωροῦμε «νέο» ἢ «ἐπαναστατικὸ» ἓναν κιν/φο ποῦ θαρρεῖ πῶς τόλμησε πρῶτος νὰ μιλήσει γιὰ τέτοια πράγματα.

3. *Τὸ Βαρὺ πεπόνι* λοιπὸν εἶναι μὴν ἀκόμη ταινία πάνω στὰ γνώριμα αὐτὰ ἐλληνικὰ θέματα, ταινία ποῦ μοιάζει νὰ ἐπιχειρεῖ διαφορετικὴ ἀντιμετώπισή τους, διαφορετικὸν τρόπο ἀρθρωσῆς τους, ἄρα ποῦ φαίνεται νὰ ὑπόσχεται καὶ διαφορετικὰ νοήματα, ἀλλιώτικη, «νέα» λειτουργία. Πραγματικά, στὸν ΠΕΚ ὁ ἴστος τῶν κοινωνικῶν αὐτῶν ἀναφορῶν πλέκεται μέσα ἀπὸ ἓνα, σχεδὸν ὁμοίμορφο παιχνίδι δύο σημαντικῶν στοιχείων: τοῦ ἐρωτικοῦ καὶ τοῦ πολιτικοῦ. Ἐνα παιχνίδι ποῦ διαπερνᾷ τὸ μῦθο καὶ σημαδεύει ὡς καὶ αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ τῆς ταινίας, ποῦ ὅμως δὲν κινδυνεύει ποτὲ νὰ ξεστρατίσει, καθὼς τὸ ἐρωτικὸ φράζει πάντα τὸ δρόμο στὸ πολιτικὸ: οἱ ταξικοὶ ἀγῶνες μετατρέπονται σὲ ἐρωτικὲς διαφορὲς, ὅποτε ὁ γάμος ἢ ὁ θάνατος, ἐξομαλύνουν ὅλες τὶς καταστάσεις. Στὴν ταινία ποῦ ἐξετάζουμε, τὸ παιχνίδι αὐτὸ τοῦ ἐρωτικοῦ καὶ τοῦ πολιτικοῦ ὑπάρχει καὶ πάλι, ὅμως μοιάζει δαμασμένο, περιορισμένο στὸ μῦθο (ἢ ἐρωτικὴ ἱστορία καὶ ὁ γάμος τοῦ ἥρωα εἶναι μέρος τῆς προσαρμογῆς του στὴ ζωὴ τῆς πόλης)· καὶ ἀκόμη: ἐδῶ τὸ πολιτικὸ (καὶ κοινωνικὸ) στοιχεῖο φαίνεται νὰ κυριαρχεῖ πάνω στὸ ἐρωτικὸ, νὰ καθορίζει αὐτὸ τὶς στοιχεῖο φαίνεται νὰ κυριαρχεῖ πάνω στὸ ἐρωτικὸ, νὰ καθορίζει αὐτὸ τὶς πράξεις τῶν ἡρώων (τόσο ἢ ἐγκατάλειψη τῆς ἐπαρχίας ὅσο καὶ τὰ προβλήματα τῆς πόλης ἔχουν, ξεκάθαρα, κοινωνικὲς αἰτίες ἐδῶ). Ἄρκει ὅμως ἓνας τέτοιος μετασχηματισμὸς γιὰ νὰ μπορέσει ἡ ταινία νὰ ἀρθρώσει διαφορετικὸν λόγο πάνω στὴν ἐλληνικὴ κοινωνικὴ πραγματικὸ-

τητα, πάνω στη σύγχρονη ελληνική ιστορία; Για να αποκριθούμε πρέπει να εξετάσουμε προσεκτικότερα τη φύση αυτής της μετασηματιστικής δουλειάς, δηλαδή την ουσία της αισθητικής πρακτικής της ταινίας.

4. Ποιά είναι λοιπόν η σημαίνουσα βάση της πολιτικοποίησης των νοημάτων στην ταινία; Η μελέτη π.χ. του πώς δίνεται ή έπαφή του ήρωα με το οργανωμένο συνδικαλιστικό κίνημα είναι εύκολο να μάς αποκαλύψει τα βασικά της γνωρίσματα:

(α) η κυριαρχία του πολιτικού στοιχείου δίνεται κατά κύριο λόγο μέσα από τη ροή του μύθου της ταινίας (ένας φίλος πηγαίνει τον ήρωα στο σωματείο κ.λπ.) — καμιά αντίρρηση εδώ φυσικά, για ταινία που θα επιχειρούσε δουλειά μέσα από το μύθο, αρκεί η δουλειά αυτή να μην περιοριζόταν κι εξαντλιόταν στο έσωτερικό της «υπόθεσης»: αν η ταινία, καθώς μάς αφηγείται μία ιστορία, αποφασίζει να μάς «μιλήσει» και για την 'Ιστορία, ποιός θα μάς «μιλήσει» για την ίδια την ταινία και για το από πού άντλεί τέτοια δικαιώματα;

(β) η κυριαρχία του πολιτικού στοιχείου εξασφαλίζεται με την άμοιβαία αλλαγή θέσεων με το άλλοτε κυρίαρχο έρωτικό στοιχείο: τα πράγματα μέσα στο μύθο αντιστοιχούν ένα προς ένα με ό,τι ξέραμε από τον ΠΕΚ, μόνο που τώρα έχει προηγηθεί κάποια μετάθεση. Έτσι, τα προβλήματα κοινωνικής προσαρμογής του ήρωα φαίνονται να λύνονται μέσα από την πολιτικοποίησή του, όπως άλλοτε λύνονταν με ένα γάμο. Οι κοινωνικοί καθορισμοί της πορείας του στην ταινία έχουν πάψει απλώς τη θέση των γνωστών, και αισθητικά οικείων για το θεατή, έρωτικών — συναισθηματικών — ψυχολογικών καθορισμών που βασιλεύουν στον ΠΕΚ.

Όποτε, αν κάτι μπορεί να έχει αλλάξει στο λόγο της ταινίας, όμως ο μηχανισμός που παράγει αυτό το λόγο μένει αναλλοίωτος και συνεχίζει να λειτουργεί άπαράτητος πίσω από την αντιμετάθεση έρωτικού-πολιτικού.

Το *Βαρύ πεπόνι* δεν μπορεί να μάς «μιλήσει» για την ελληνική κοινωνία με τρόπο διαφορετικό από αυτόν του ΠΕΚ, καθώς διαπιστώνουμε ότι το πολιτικό στοιχείο που κυριαρχεί στην άπααραστατική σκηνή του δεν είναι παρά μαριονέττα, όμοιομα, που τοποθετήθηκε εκεί για να παίξει ακριβώς αυτό το ρόλο. Μαριονέττα όμως ήταν και πριν, στον παλιό ελληνικό (και αμερικανικό) κινηματογράφο και υπήρχε μόνο για να παραχωρεί τη θέση της στο κυρίαρχο έρωτικό στοιχείο, συνεισφέροντας συγχρόνως στη δημιουργία έντυπώσεων του πραγματικού στην ταινία. Όμως τώρα, σ' αυτό το είδος του σύγχρονου ελληνικού (και ευρωπαϊκού) κινηματογράφου, που ισχυρίζεται ότι επιτέλους δείχνει την πραγματικότητα, ή ψευδαισθήση κορυφώνεται, ή μαριονέττα πλέον πρωταγωνιστεί και καλούμαστε να καταναλώσουμε όπτικά τη σχέση έντύπωση της πραγματικότητας. Τελικά, λοιπόν, δεν είναι ανεξήγητη κι αυτή η έντονη οικειότητα, που αποπνέει το θέαμα της ταινίας, καθώς βασίζεται σ' αυτήν εδώ τη μετάθεση - αισθητική επιλογή, και όχι βέβαια στις λεπτομέρειες της κινηματογράφησης, που όμως, με τη σειρά τους, επιτείνουν τις έντυπώσεις - ψευδαισθήσεις και εξαλείφουν ακόμη και τις τελευταίες αμφιβολίες μας για τη συνέπεια και τη συνοχή στόχων - δουλειάς - αποτελέσματος.

6. Πραγματικά, πέρα από τις βασικές επιλογές, που μόλις είδαμε, στην ταινία υιοθετείται, απ' άκρη σ' άκρη, ή χρησιμοποίηση ολόκληρων σειρών στοιχείων σημειώντων «ελληνικότητα» και «λαϊκότητα» (δηλαδή, σύμφωνα με παλιότερες αναλύσεις μας, ρητορικών έμβλημάτων της κοινωνικής μας πραγματικότητας — τάβλι, ούζο κ.λπ. — έξωκινηματογραφικών και κινηματογραφικών μέσων που αποκαθιστούν την «ήδη οικειότητά τους» στην ταινία — λαλιά, ντεκόρ, μέσα πλάνα κ.λπ. — Χτίζεται έτσι ένα σύμπαν του οικείου, του ήδη γνωστού για το θεατή, ό



Το Βαρύ Πεπόνι.

όποιος τελικά διαβάσει την ταινία ταυτολογικά, αναγνωρίζει δηλαδή σ' αυτήν ό,τι ξέρει και προηγουμένως, ήθη, πρόσωπα και καταστάσεις.

Δεν πρέπει όμως και να ταυτίσουμε, τελικά, την πρακτική της ταινίας με αυτήν των ταινιών του ΠΕΚ, με ό,τι ίσως μπορούμε προσωρινά να αποκαλέσουμε: αισθητική πρακτική της ελληνικότητας και της λαϊκότητας. Κι αυτό γιατί, όπως ήδη έχουμε πει, οι θεμελιώδεις επιλογές στο *Βαρύ πεπόνι* διαφέρουν. Η υιοθέτηση επομένως στοιχείων από την πρακτική του ΠΕΚ (δικαιολογημένη, δίχως άλλο, από επιθυμία προσέγγισης της μεγάλης μάζας των θεατών) δεν κάνει τίποτε άλλο από το να οδηγεί σε *λαϊκιστική γραφή*, σε *δηθεν λαϊκό περιτύλιγμα μιας δηθεν πραγματικής κοινωνικής απεικόνισης*.

7. Πρέπει να προσέξουμε αυτά που βοήκαμε στην ταινία του Τάσιου. Από τη μιὰ μεριά: ή στάση του ΝΕΚ, να αλλάξουμε τον κινηματογράφο, να μιλήσουμε για άλλα πράγματα, να θίξουμε θέματα και να ενδιαφέροντα. Από την άλλη: ή (δικαιολογημένη) επιθυμία προσέγγισης του μεγάλου κοινού, άρνηση της ταινίας «για λίγους», συμβολή ίσως στο ξεπέραςμα της σημερινής κινηματογραφικής κρίσης. Άς τραβήξουμε, λοιπόν, το θεατή από την τηλεόρασή του, μιλώντας του, ίσια και καθαρά, για ό,τι τον ενδιαφέρει, μένοντας όμως παράλληλα μέσα στους κανόνες της κινηματογραφικής ψυχαγωγίας του θεάματος, της αφηγημένης ιστορίας. Το αποτέλεσμα: ό θεατής έρχεται (κι εδώ ίσως παίζει το ρόλο του το βραβείο στο αντι-φεστιβάλ) και απέρχεται — ίσως έχει διασκεδάσει λίγο — ξαναγυρίζει σ' αυτό που ήταν και σε ό,τι ήξερε, σύμφωνα με την ίδια πάντα αλώβητη μικροαστική ιδεολογία, που λίγο πριν κορόιδευε στην όθνη. Και, δυστυχώς, ιδεολογική πρακτική «αλλαγής» σαν αυτή της ταινίας δεν είναι καθόλου ασυνήθιστη στο σύγχρονο πολιτικό και πολιτιστικό ελληνικό έποικοδόμημα.

Μανόλης Κούκιος



Ο Νίκος Άλευράς κι η Λίτσα Γεράδου στην ταινία *Πέφτουν οί σφαίρες σάν τὸ χαλάζι*.

Διαβρωτικὸ παιχνίδι; (Πέφτουν οί σφαίρες σάν τὸ χαλάζι...)

τοῦ Θόδωρου Σούμα

Στὸ Φεστιβάλ τῶν Κινηματογραφιστῶν, ἡ ταινία τοῦ Νίκου Άλευρά, σὲ σχέση μετὶ τις βαρύγδουπες καὶ ἄκρως σοβαροφανεῖς «ταινίες ἀξιόσεων», ἔδινε ἕναν ἄλλο τόνο, τόνο παιχνιδίσματος καὶ διαβρωτικοῦ ἀστείου.

Διάβρωσης ποιῶν πραγμάτων; Κατὰ κύριο λόγο τῆς θέσης τοῦ σκηνοθέτη-δημιουργοῦ-θεοῦ, τοῦ ἐφησυχασμοῦ καὶ τῆς ἐνσωμάτωσης τοῦ δανουμένου, τοῦ πῶς, στὸν κλασικὸ κινηματογράφο, φτιάχεται ἕνα φιλμ καὶ τοῦ πῶς λειτουργεῖ. Ἄλλὰ καὶ ἄλλες συνήθειες στὸν τρόπο πὸν σκεφτόμαστε εἴτε τὸ σινεμά εἴτε τῆ ζωῆ (π.χ. τὴν ὑποτιθέμενη σεξουαλικὴ ἀθωότητα τοῦ παιδιοῦ) ἔθεσε ὡς στόχο.

Ἄξονας τοῦ φιλμ: ν' ἀποσυνθέσει τὸ ναρκισσισμό τοῦ δημιουργοῦ-

Πέφτουν οί σφαίρες
σάν τὸ χαλάζι... κι ὁ
τραυματισμένος
καλλιτέχνης
ἀναστενάζει (1977)

Σεν-Σκην: Νίκος Άλευράς, Φωτ: Λάκης Κυρ-
λίδης. Ἦχοληψία: Μαρίνος Ἀθανασόπουλος.
Μοντάζ: Γάκης Δαυλιόπουλος. Μουσική: Βαγγέ-
λης Μανιάτης. Παραγωγή: «Κοῦρος». Ἔσμ: Λί-
τσα Γεράδου-Άλευρά, Νίκος Άλευράς, Μαρία
Νικολαΐδου, Μάκης Τσιπουρίδης, Ἄρης Τσαρα-
βόπουλος, Ἄγγελος Μαστοράκης, Τεὸ Μπουμπο-
ροπούλο.

Διάρκεια: 150'. Διανομή: Ζήνος Παναγιω-
τίδης.

σκηνοθέτη. Δὲν πρόκειται γιὰ θεωρητικὴ ἀνάλυση τοῦ προβλήματος ἢ γιὰ κάτι πὸν δὲν ἀφορᾷ τὸ σκηνοθέτη τῆς ταινίας πὸν βλέπουμε: ἀντιθέτως πρόκειται γιὰ τὴν πιὸ ζωντανὴ προσέγγιση τοῦ ἴδιου τοῦ δικοῦ του ναρκισσισμοῦ. Ὁ Άλευράς ἀναγνωρίζει τὴν πραγματικότητα τοῦ δικοῦ του ναρκισσισμοῦ καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸν ἐξαρθρώσει, νὰ τὸν εἰρωνευτεῖ, νὰ παίξει μαζί του καὶ νὰ τὸν ἀνατρέψει.

Εἰσάγει τὸ πρόσωπό του στὸ φιλμ, ὄχι μόνο βιογραφικὰ — πὸν θὰ ἦταν τὸ πιὸ παραδοσιακὸ — ἀλλὰ ὡς σῶμα, ὡς φωνὴ καὶ ὡς βλέμμα. Ἐμφανίζεται μετὶ τῆ γυναίκα του, κουβεντιάζει, τρέχει, φιλιέται, ἀπευθύ-
νεται σὲ μᾶς, παίξει, ταξιδεύει, αὐτοσχεδιάζει, ὑποκρίνεται. Ἀφήνεται αὐθόρμητος στὸ γύρισμα καὶ κατόπιν τὸ μετασχηματίζει. Ἀκροαίῳ παρά-
δειγμα αὐτῆς τῆς εἰλικρινοῦς συμμετοχῆς του — ἢ ὁποῖα ἄλλωστε τὸν θέτει ὑπὸ κρίση — εἶναι ἡ σεκάνς μετὶ τὸν φιλμαρισμένο γάμο του, γάμου παραδοσιακὰ ἀστικοῦ: ὁ Άλευράς δὲν θέλει νὰ μᾶς ξεγελάσει, νὰ προβάλει γιὰ τὸν ἑαυτό του εἰκόνα ἀσυμβίβαστου ἀνατροπέα τῶν πάντων.

Βασικὸ στοιχεῖο τοῦ φιλμ εἶναι αὐτὴ ἡ χωρὶς τέλος καὶ ὄρια διαπλοκὴ τοῦ «ἄμεσου», ντοκυμαντερίστικου κινηματογράφου μετὶ τὸν κινηματο-
γράφο τῆς «φιξίον», τῆς μυθοπλασίας. Ἐδῶ, οἱ ὄροι αὐτοὶ χάνουν πλέον τὸ βάρος τους καὶ ἀχρηστεύονται. Μετὶ τῆ βοήθεια καὶ τοῦ αὐτοσχεδια-
σμοῦ, τὰ πάντα εἶναι καὶ μῦθος καὶ «ἄμεσος» κινηματογράφος. Ἐμμεσα γίνεται φανερὸ ὅτι οἱ ὀριοθετήσεις αὐτὲς ἔχουν μερικὴ ἰσχύ καὶ σημασία, ὅτι, τελικὰ, ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ φιλμ, τοῦ ὁποιοῦδήποτε φιλμ, μᾶς δίνουν ἕνα κείμενο, τὴν παραγωγή τῶν κινηματογραφιστῶν, ἕνα φιλμικὸ κείμενο πὸν κυριαρχεῖται ἀπὸ τοὺς παραγωγούς του (μερικὲς φορὲς ἀπὸ τὸν Άλευρά, μετὶ τρόπο σπαρταριστὰ προστακτικὸ), πὸν, ἀκόμη καὶ ὅταν εἶναι ντοκυμανταῖρ, δὲν ταυτίζεται μετὶ τῆ ζωῆ (ἂν καὶ σφύζει ἐνδεχομένως περιέχοντας στοιχεῖα τῆς), ὅτι δὲν εἶναι παρὰ διαρθρωμένο καὶ συνθεμέ-
νο σύνολο εἰκόνων καὶ ἤχων. Ἡ ἀντιμετώπιση αὐτῆ τοῦ φιλμ εἶναι ἰδιαιτέρως ἐμφανὴς στὴ σεκάνς ὅπου, αὐθαίρετα καὶ κατὰ βούληση τοῦ σκηνοθέτη, ἡ διαδρομὴ τοῦ Άλευρά μετὶ τὸ κορίτσι, ἀπὸ τὸ σπίτι του στὴν παραλία (καὶ ὀρίζει τοὺς δρόμους ἄλλοτε ἔρημους καὶ ἄλλοτε γεμάτους κόσμῳ, «προστάζοντας» τὴν πραγματικότητα νὰ μπεῖ στὸ φιλμ μετὶ τὸν τρόπο πὸν αὐτὸς θέλει).

Τὸ φιλμ τοῦ Άλευρά εἶναι ἐπίσης σάτυρα καὶ διάβρωση τῶν διαφο-
ρων «εἰδῶν» τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου: τοῦ ἀστυνομικοῦ, τοῦ δράματος, τοῦ ντοκυμανταῖρ, τοῦ ψυχολογικοῦ φιλμ, τοῦ αἰσθηματικοῦ, τοῦ τουριστικοῦ. Τὰ «εἶδη» αὐτὰ τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου συνυ-
πάρχουν στὴν ταινία, ὑπονομευμένα καὶ ἀλληλοαναιρούμενα.

Ἄλλο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τοῦ φιλμ (ἀλλὰ καὶ ἀντιφατικὸ) εἶναι τὸ πῶς ὁ σκηνοθέτης πλησιάζει ἀπλοῦς ἀνθρώπους καὶ ἡ (περιορισμένη) δυνατότητα πὸν τοὺς δίνει νὰ ἐκφραστοῦν. Ὁ Άλευράς διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸν παντογνώστη δημιουργὸ πὸν ἐκπέμπει μεγάλες ἀλήθειες γιὰ κατανάλωση (κι ἂν ἀκόμη πρόκειται γιὰ πολιτικὲς ἀλήθειες· βλέπε πῶς καταφέρνει νὰ ἀποφύγει τὸ σκόπελο καθὼς ἀναφέρεται στὴν ἐποχὴ τῆς δικτατορίας). «Ὁ πόθος τῆς δημιουργίας πρέπει νὰ περάσει στὸ θεατῆ» μᾶς λέει καὶ τὸ ἐπιζητᾷ. Κατανοεῖ ὅμως ταυτόχρονα ὅτι οὔτε στὸ δικό του φιλμ συμβαίνει «ὁ ἴδιος ὁ λαὸς νὰ μιλάει γιὰ τὸν ἑαυτό του». Γι' αὐτὸ, ἐνῶ ἀπὸ τῆ μιὰ μεριὰ τοὺς δίνει τὸ λόγο, ἀπὸ τὴν ἄλλη τοὺς μεταχειρίζεται καὶ τοὺς δουλεύει, προπαρασκευάζει τὶς ἀπαντήσεις τους (βλέπε ἐρωτήσεις πρὸς θρησκευόμενη κυρία ἔξω ἀπὸ τὸ Πνευματικὸ Κέντρο).

Μειονεκτήματα τῆς ταινίας εἶναι ὅτι μερικὲς φορὲς δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν πραγματικὲς ἐπιλογὲς ἢ ὅτι αὐτὲς γίνονται πολὺ εὐκόλα. Δὲν γίνονται πάντα ἐπιλογὲς γιὰ τὸ πὸν πάει ἡ κάμερα: ἡ ὑποκειμενικὴ συγκίνηση τοῦ Άλευρά γι' αὐτοὺς τοὺς γνώριμους χώρους τὸν ἐμποδίζει νὰ δεῖ πιὸ καθαρά, νὰ τοὺς ἀναπλάσει καὶ νὰ καταφέρει νὰ μᾶς τοὺς μεταδόσει. Τὸ ὅτι τὸ φιλμ γίνεται ἄμεσα ἀπὸ τὴν ἴδια τῆ ζωῆ τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ δίνει ζωῆ τοῦ ἴδιου, τοῦ δημιουργεῖ σειρὰ δυσκολιῶν. Ἐπίσης δὲν γίνονται πάντα ἐπιλογὲς στὸ τί κρατᾷμε στὸ μοντάζ. Μερικὲς σεκάνς εἶναι κάπως ἄτονες ἢ τραβᾶνε σὲ μᾶκρος (π.χ. τὸ ταξίδι μετὶ καράβι, ὄχι ἀρκετὰ ὑπονομευμένο ὥστε νὰ διαφοροποιεῖται καθαρὰ ἀπὸ

ένα τουριστικό ταξίδι). Όμως από την ίδια τη λογική του φιλμ, κι αυτή δεν είναι ή δημιουργία ενός τέλει και άψευδαδιστου προϊόντος, πηγάζει και το ερώτημα: πώς (και προς τί) να κοπεί με ακρίβεια ό,τι περισσεύει ή δεν στέκει τόσο. Θα λέγαμε ότι το ζητούμενο θα ήταν να φιλμαριστούν σωστότερα οι σκηνές αυτές και όχι να μη δούμε αυτό που έτσι ή αλλιώς φιλμάρησε ο Άλευράς.

Αυτό που σε μās φάνηκε περισσότερο αισθητό ότι λείπει ήταν μια πιο επιμελημένη δουλειά στη σύνθεση της εικόνας — στο κάδρο και στο χώρο — ώστε να αποκτήσουν δυναμική σχέση τα στοιχεία της και τα νοήματά της (ή εικόνα είναι μάλλον χλιαρή).

Πρόκειται για φιλμ πανέξυπνο και αγαθό μαζί, μεταξύ σοβαρού και άστειου, με ιδιότυπο και προχωρημένο προβληματισμό, ταυτόχρονα έξυπνάκινο, παράλογο, άνατρεπτικό, άμεσο, διασκεδαστικό και πολύ εύλικρνες.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

Ο Νίκος Άλευράς κι ο «Αντόνιο ντὰς Μόρτες» στην ταινία Πέφτουν οι σφαίρες σαν το χαλάζι.

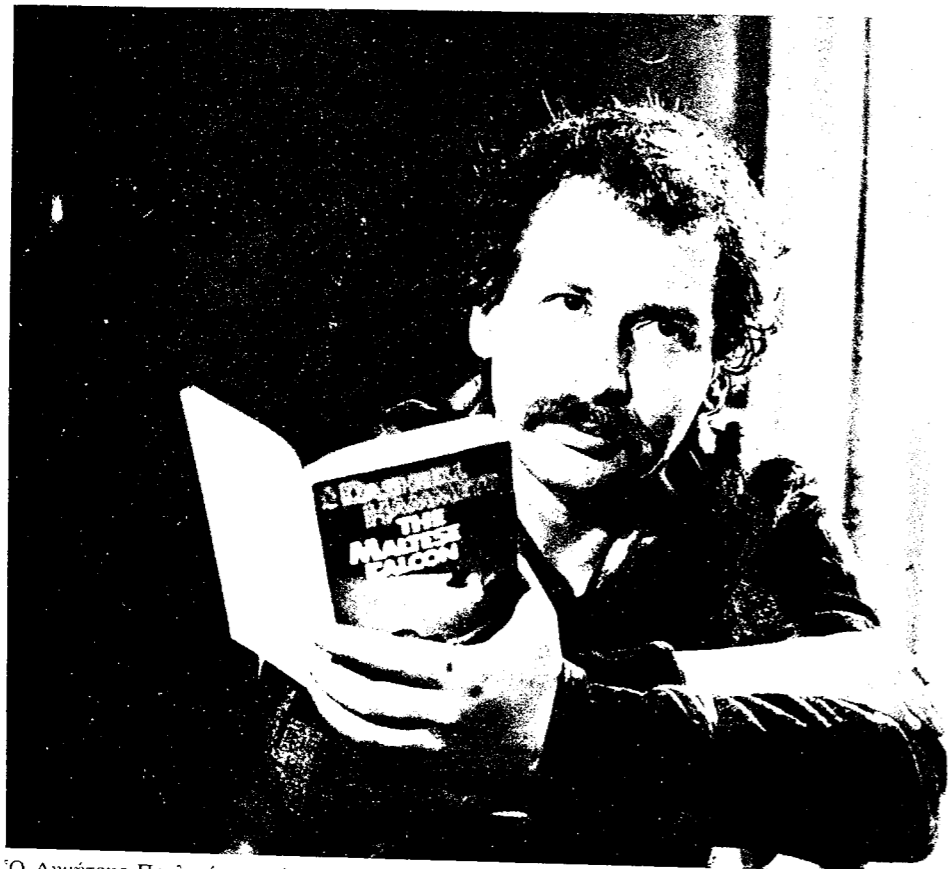


Πρὸς τὴν μυθοπλασία

(Μιὰ ζωὴ σὲ θυμᾶμαι νὰ φεύγεις)

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου

Μιὰ ταινία πὸν δὲ φοβᾶται τὴ μυθοπλασία δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαπιστῶνει τὴ σημερινὴ ἔλλειψή της, τὴν ἀπουσία της. Κάθε εύλικρνης ἀφήγηση θὰ ξεκινουῖσε ἀπὸ ἐκεῖ, ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαπίστωση καὶ μόνο, πὸν ἰσχύει συνολικὰ γιὰ τὸν σύγχρονο ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Ὡστόσο, ἐκεῖνο πὸν βαραίνει σήμερα, ἀκόμη περισσότερο κι ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆς μυθοπλασίας ἀπὸ τὸν κινηματογραφικὸ σῶμα τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς τῶν τελευταίων χρόνων, εἶναι ἡ παρουσία αὐτῆς τῆς ἀπουσίας, παρουσία ἐπικαθοριστικὴ γιὰ τὶς ἑλληνικὲς ταινίες πὸν «προσπαθοῦν νὰ ἀφηγηθοῦν μιὰ ἱστορία». Καὶ πὸν, συνήθως, οἱ ἴδιες αὐτὲς ταινίες, καθὼς καὶ οἱ δημοσιογραφικὲς ἀναγνώσεις τους, ἔρχονται νὰ ἀπωθήσουν μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο. Στὴ θέση τῆς πολὺ ἐνοχλητικῆς αὐτῆς παρουσίας ἐμφανίζεται μιὰ βεβιασμένη παρθενογένεση: πράγματι, ἐκεῖνο πὸν περιορίζει καὶ ἀδρανοποιεῖ σὲ κάθε ἐπίπεδο μιὰ ταινία μυθοπλασίας σὰν τὸ Βαρὺ πεπὸν δὲν εἶναι μὴπως ἡ πεισματάρικη ἄρνησή του νὰ δεχτεῖ ὅτι ὑπῆρξαν χιλιάδες ταινίες πρὶν ἀπ' αὐτό, χιλιάδες μυθοπλασίες, πὸν διαμόρφωσαν ἕνα ὀρισμένο κοινὸ, τὴν ἴδια στιγμή πὸν τὸ κοινὸ αὐτὸ ἀποσύρθηκε μιὰ γιὰ πάντα μπροστὰ στοὺς τηλεοπτικὸς δέκτες; Δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο λοιπὸν τὸ ὅτι οἱ ταινίες τοῦ εἶδους Βαρὺ πεπὸν βασίζονται τὴ σχετικὴ ἐπιτυχία τους στὴν λίγο ἕως πολὺ ὑστερικὴ προσπάθειά τους νὰ πείσουν ἕνα μέρος τοῦ σημερινοῦ κοινουῦ (διανοούμενους, φοιτητὲς, κ.λπ.) ὅτι θὰ μπορούσε νὰ προβληθεῖ ξαφνικὰ στὸ ἀγνὸ χθὲς τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἕνα χθὲς ἀγνωστο ἀλλὰ καὶ ἐπιβεβαιωτικὸ γιὰ τὸ σήμερα, πὸν δὲ θὰ ἦταν παρὰ τὸ εὐπρεπὲς, κομματικὸ ἢ ἀριστερὸ ἢ προοδευτικὸ ντύσιμό του (=ἱστοριούλα + λαϊκισμὸς + μήνυμα). Ὡμως, αὐτὴ ἡ φαινομενικὰ ἀνώδυνη διαδικασία σκοντάφτει ἀκριβῶς πάνω στὸ φόβο τῆς μυθοπλασίας καὶ δὲν κάνει τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ προσπαθεῖ σὲ κάθε τῆς βῆμα νὰ σβῆνει ὅποιοδήποτε ἶχνος αὐτοῦ τοῦ φόβου: ἡ μυθοπλασία γιὰ μιὰ ταινία σὰν τὸ Βαρὺ πεπὸν εἶναι τρομακτικὴ γιὰτὶ πρέπει νὰ υἱοθετηθεῖ σὲ μιὰ πεπερασμένη ὀλοκληρωμένη μορφή της, πὸν δὲ θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσει (γιατί, γιὰ τὸ Βαρὺ πεπὸν ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι χρήσιμος...) παρὰ



Ο Δημήτρης Πουλικάκος στην ταινία *Μιά ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*.

Μπέτυ Αρβανίτη και Νένα Μεντή. (*Μιά ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*).



μόνο μέσα απ' τὸ ὑστερικό φούσκωμά της (διάλογοι πὸν βαραίνουν ἀπ' τὰ νοήματα, ἐξαντλητική χρήση τῆς ἠχητικῆς μάντας, συστηματικὸ πλανήρισμα ἐσωτερικῶν χώρων ἀπὸ ἀνοιχτὰ παράθυρα ἔτσι ὥστε νὰ συσσωρεύονται οἱ ματιές, κ.τ.λ.). Τὸ ἀπωθημένο γυρίζει μὲ ὑστερική μορφή, σὲ ἀναζήτηση τοῦ φιλοθεάμονος κοινοῦ.

Ἀντίθετα, αὐτὸ πὸν προέχει στὴ δεύτερη ταινία τῆς Φρ. Λιάππα (*Μιά ζωή σὲ θυμάμαι νὰ φεύγεις*) εἶναι ἀκριβῶς ἡ σκηνοθεσία τῆς ἔλλειψης τῆς μυθοπλασίας, ὄχι πιά μέσα ἀπ' τὸ φетиχισμό της (βλ. ταινία τοῦ Ἀλευρά), οὔτε μέσα ἀπ' τὴ σταδιακὴ ἄρνηση τῆς ὑπαρξῆς της, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴν παρουσία της, τὴν ἔντονη ὑπαρξὴ αὐτῆς τῆς ἔλλειψης στὶς σχέσεις πὸν ἡ ταινία προσπαθεῖ νὰ οἰκοδομήσει μὲ μιά σειρά ἀπὸ ἱστορίες κινηματογραφικῆς καὶ μὴ, πὸν τὴν προϋποθέτουν ἀλλὰ καὶ τῆς κόβουν τὸ δρόμο. Γιατὶ τὸ πιὸ δύσκολο νὰ γίνῃ, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ εἰλικρινές, εἶναι νὰ προσπαθήσεις νὰ ἐξιστορήσεις τὴν ἴδια σου τὴν ἐπιθυμία (καὶ τὴ δυσκολία) τοῦ ν' ἀφηγηθεῖς, γεγονός πὸν σὲ ἐξαναγκάζει νὰ διασχίσεις καὶ νὰ ριψοκινδυνεύσεις μέσα ἀπὸ ἱστορίες πὸν ἀφηγήθηκαν κάποιιο ἄλλοι, ἱστορίες πὸν μπόρεσες νὰ ἀπολαύσεις, ἱστορίες πὸν σοῦ προκάλεσαν ἀμηχανία. Ἄν μεταφέρουμε αὐτὴν τὴν προβληματικὴ στὸν κινηματογραφικὸν χώρο θὰ καταλάβουμε, ἴσως, γιατί οἱ μεγαλύτερες, οἱ πιὸ σημαδιακῆς ταινίες τῶν μεταπολεμικῶν κινηματογραφιστῶν ἦταν «κινηματογραφόφιλες», τὴ στιγμή πὸν ἡ «κινηματογραφοφιλία» τους μετασχηματιζόταν ἀδιάκοπα, ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο, ἀπὸ σεκάνς σὲ σεκάνς. Ἀλλὰ θὰ μπορούσαμε ἐπίσης νὰ κατανοήσουμε γιατί ὁ στρατευμένος κινηματογράφος, λογοκρίνοντας κάθε ἀπόλαυση, πλέει αὐτὴ τὴ στιγμή στὰ νερά τῆς ἀδράνειας, βυθισμένος στοὺς ὠκεανούς τῆς δοξασίας.

Αὐτὴ τὴν ἀδράνεια, οἱ ἥρωες τῆς ταινίας τῆς Φρ. Λιάππα τὴν συναντοῦν σὲ κάθε τους βῆμα. Στρατευμένοι ἢ πρῶν στρατευμένοι ἐπιδίδονται σ' ἕνα κινήρι ἱστοριῶν: ἡ κοπέλα συγκεντρώνει ἀφηγήσεις στὸ μαγνητόφωνο, μαρτυρίες γιὰ τὶς διάφορες πτυχῆς τοῦ ἐμφύλιου. Ὡστόσο, ὁ λόγος τῆς ἀντάρτισσας πὸν ἀκούγεται σὲ μιά ἀπ' τὶς πρῶτες σεκάνς τῆς ταινίας δὲν τὴν βοηθεῖ σὲ τίποτε, μὰ κι εἶναι λόγος αὐστηρὰ κωδικοποιημένος, πὸν τείνει νὰ καταστρέψῃ τὴν κάθε ἱστορία, σὲ ὄφελος τῆς Ἱστορίας, μὲ I κεφαλαῖο. Ἡ ἐλασίσσις, ὅπως καὶ ἡ κοπέλα, ζεῖ σ' ἕνα κενὸ ἱστοριῶν, κατασκευασμένο ἀπὸ μιά ἀμείλικτα προγραμματισμένη μνήμη. Οἱ ἱστορίες πὸν τὴν ἀποτελοῦν χάνονται σιγά-σιγά καὶ στὴ θέση τους ἔρχεται νὰ ἐγκατασταθεῖ ἡ Ἑρμηνεία, τὸ ἠθικὸ δίδαγμα. Κάτι ἀνάλογο θὰ συνέβαινε καὶ μὲ τὶς κινηματογραφικῆς ἱστορίες: ἐκεῖνο πὸν εἶχε σημασία γιὰ τοὺς παραγωγούς στὸ Χόλλυγουντ δὲν ἦταν τόσο οἱ ἱστορίες πὸν ἀφηγοῦνται οἱ ταινίες ὅσο ὁ μηχανισμὸς οἰκειοποίησης αὐτῶν τῶν ἱστοριῶν, γεγονός πὸν, φυσικά, ἐπέτρεπε λίγο ἢ πολὺ τὴν τυποποίησή τους.

Παρόλα αὐτά, μὰς λέει ἡ Φρ. Λιάππα, οἱ κινηματογραφικῆς ἱστορίες ἐπιβίωσαν: ὁ Πουλικάκος ἐπιμένει στοὺς συγγραφείς, στὸν Ντάσιελ Χάμμετ ἢ στὸν Τσάντλερ καὶ ὁ Μανουσάκης, στὸ νουβελβαγικὸ πάργυ, στὴν κατάλληλη στιγμή ξεφουρνίζει τὴν ἐμμονὴ ὀλόκληρης τῆς ταινίας: «Ξέρεις τί λέει ὁ Νίκολας Ραῖη στὸ *Τζόννυ Γκιτάρ*; I'm a stranger here myself».

Ποῦ ὀφείλεται αὐτὴ ἡ ἐπιβίωση (ἀλλὰ καὶ ἡ γοητεία, τὸ θάμπωμα πὸν προκαλεῖ); Ἐδῶ ὁ τίτλος τῆς ταινίας εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ξεκάθαρος: πρόκειται γιὰ τὴ μνήμη τῆς ἀπουσίας, τὴν ἀνάγκη τῆς ἔλλειψης.

Εἶδαμε ὅτι ἡ προγραμματισμένη μνήμη ὀδηγεῖ στὴν πλήρη ἀμηχανία: ἀκριβῶς γιατί ὅλες αὐτῆς τὶς ἱστορίες τὶς θυμηθήκαμε συστηματικά, ὑπερβολικά, ἀκριβῶς γιατί δὲν τὶς ξεχάσαμε ὅταν ἔπρεπε, δὲν μπορούσαμε νὰ τὶς ἐφεύρουμε ξανά, νὰ τροφοδοτηθοῦμε ἀπ' αὐτῆς ὅταν χρειάζοταν. Ἡ γέφυρά μας μὲ πῆς ἱστορίες τοῦ παρελθόντος, μὰς ἀφαίρεσε τὴ

δυνατότητα να συγκλονισθούμε από την (λογοκριμένη από τη μεριά μας) υπόγεια, άσυνειδήτα λειτουργία τους. Έτσι, στη σεκάνς που ο Πουλικάκος γράφει στο μαγνητόφωνο τη δική του ιστορία, αυτό γίνεται δυνατό όχι μόνο γιατί αυτήν την ιστορία την έχει ξεχάσει (δεν μπορεί να δουλέψει πια πολιτικά, είναι ήθοποιός «με θεωρίες» που δεν παίζει πια) αλλά και γιατί αυτή ή ιστορία θα του δώσει τη δυνατότητα να φύγει, θα του επιτρέψει να την ξεχάσει ακόμη μια φορά.

Αδιάφορο λοιπόν αν η δημοσιογραφική δοξασία, σε μια προσπάθεια άμυντικής περιχαράκωσης του προγραμματισμένου (κινηματογραφικού και άλλου) παρόντος και της ασφαλούς μνήμης του, αναγνώρισε στην ταινία διάφορα μικρά ή μεγάλα θέματα (προβλήματα και κρίση στις σχέσεις του σύγχρονου ζευγαριού, νεύρωση των διανοουμένων, κριτική στο άριστερο κίνημα, κ.τ.λ.) και περιορίστηκε σ' αυτά, προσπαθώντας για μια ακόμη φορά να καταδείξει την υποτιθέμενη διαφάνεια του σημαίνοντος ως προς το παραπέμπον. Εκείνο που τελικά ένοχλει τόσο το Βήμα, όσο και τον Ριζοσπάστη είναι η δυναμική που αποκλείει από την ταινία έννοιες όπως «κριτική/αυτοκριτική» και έφευγίσκε στη θέση τους μια σειρά από άπαρχες σχέσεων βίαιης επιθυμίας ή απόρριψης των σημείων μιας πραγματικότητας ή ενός παραμυθιού.

Γιατί η διαφάνεια του σημαίνοντος ως προς το παραπέμπον, τείνει αντικειμενικά στην ολοκληρωτική ταύτιση της ιστορίας που υπάρχει πριν απ' την ταινία (της ιστορίας που αφηγείται το σενάριο, της ερωτικής ιστορίας των δύο πρωταγωνιστών) με τη μυθοπλασία που έχουμε προστά μας, μυθοπλασία που — όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Ζάν Λουί Κομολί σ' ένα άριστουρηματικό κείμενό του για το κινηματογραφημένο παρελθόν στα *Cahiers du Cinéma*, αρ. 277 — παράγεται μέσα από κινηματογραφικές έντυπώσεις. Αυτό που φοβάται λοιπόν εδώ η δημοσιογραφική κριτική δεν είναι παρά η αυτονόμηση του σημαίνοντος, που είναι ικανή να αποφέρει άπαρχες ιστοριών και αφηγήσεων, έντελως άπρογραμματιστων και άπωσδήποτε μη αναγνώσιμων με τους γνωστούς κανόνες.

Έτσι, η ταινία της Φρ. Λιάππα μας οδηγεί σιγά-σιγά στην απόλαυση της εξιστόρησης της μυθοπλασίας που μας λείπει. Μας λείπει γιατί τα υλικά δεν υπάρχουν ή έχουν άχρηστευθεί από καιρό: οι αναφορές στο Χόλυγουντ, λεκτικές ή όπτικές (μέσα από αφίσσες, ντυσίματα, κ.τ.λ.), παγωμένα σημεία μιας νοσταλγίας, άπογυμνωμένα από το περιεχόμενο των μυθοπλασιών που τα έχουν παραγάγει, ένθετα άπομεινάκια ενός τρόπου παραγωγής που δεν έπαιξε να μας καθηλώνει καταστρεπτικά, τιτάνια βουνά, τυφλά, λογοκριμένα, άναζητούνται μέσα στην ταινία στο μίνιμούμ τους, την ίδια στιγμή που η ταινία παλεύει θανάσιμα και δεν μπορεί να άπαλλαγει ολοκληρωτικά από την ύπνωτική τους παρουσία. Ωστόσο, όλες αυτές οι αναφορές άποτελούν ταυτόχρονα και τη διαρκή ύπόμνηση της έλλειψης της μυθοπλασίας που η νέα μυθοπλασία δεν μπορεί παρά να διατηρήσει σαν ξένο, βασανιστικό σώμα: άλλιώς θα κινδύνευε να παραδοθεί στην ολοκληρωτική άμνησία ή στις προκατασκευές της κομματικής/καταλυτικής μνήμης.

Στο τέλος αυτής της διαδικασίας δεν θα υπήρχε παρά η μυθοπλασία της χαμένης μυθοπλασίας, δηλαδή μια άλλη μυθοπλασία: εκείνη που θα γραφόταν στα κενά και τα χάσματα του αντικειμένου που πρώτη νοστάλγησε κι άργότερα άπώθησε για να το ξάναβρει κατακερματισμένο (βλ. *Μαθήματα Ιστορίας*) ή εκείνη που πολύ άπλά βρέθηκε ξαφνικά έρωτευμένη με την άπόσταση που την χωρίζει από το αντικείμενο του πόθου της.

Χρήστος Βακαλόπουλος

Συζήτηση
της
Άντουανέττας
Άγγελίδης
και της
Φρίντας Λιάππα
με τους
Χρ. Βακαλόπουλο
και
Μ. Δημόπουλο.

Μιχάλης Δημόπουλος: Η πρώτη ερώτηση άφορά την Άντουανέτα: πώς άποφάσεις να κάνεις την ταινία σου Παραλλαγές στο ίδιο θέμα (*Idées Fixes Dies Irae*);

Άντουανέτα Άγγελίδης: Δεν είναι άκριβώς άποφαση· άποτομη άλλαγή. Πριν από δύο χρόνια είχα κάνει στην IDHEC ένα τρίλεπτο βίντεο. Ήταν δύο φωτογραφίες, μία στην άρχή και μία στο τέλος και στη μέση υπήρχαν δύο πλάνα με ήθοποιούς. Στο ένα από αυτά, ένας άντρας έμπαινε από την κάτω άριστερή μεριά του κάδρου κι έβγαινε πάνω δεξιά, πατώντας στη λέξη *L'historicite* (*Η γραμμένη ιστορία*), σαν μια κουκίδα που άνεβοκατέβαινε. Στο δεύτερο υπήρχε το γκρό πλάνο μιας γυναίκας (το μέτωπο και το σαγόνι δεν φαίνονταν), ενώ ταυτόχρονα άκούγονταν οι έξης τρεις ήχοι: 1) μια παιδική φωνή να κλίνει τα ρήματα είμαι, έχω, κατέχω, πετώ στον ένεστώτα, παρελθόντα και μέλλοντα, 2) το μάθημα γαλλικών των άρχαρίων, «αυτός είναι ο μπαμπάς, αυτή είναι η μαμά, αυτό είναι το παιδί, αυτός είναι ο σκύλος» από τη φωνή του δασκάλου (κυρίου) και 3) ο άσυνεχής ήχος καθώς η γυναίκα διαβάζει την 3η και 8η θέση του Φόνερμπαχ. Έτσι, για πρώτη φορά διαπίστωνα τις συνθετικές δυνατότητες των άλληλοεπιτιθέμενων ήχων· και όταν στο τέλος ή εικόνα ήταν ο πίνακας του Μαγκρίτ *Les jours gigantesques* (*Οι γιγάντιες μέρες*), δηλαδή μια γυναίκα που έσπρωχνε έναν άντρα που βρισκόταν μέσα της, σπρώχνοντας έτσι τον έαυτό της, ενώ την ίδια στιγμή άκουγόταν ένα ρήμα άλλα και άπαγγέλλονταν οι τυπικές οικογενειακές σχέσεις («έγώ είμαι ο μπαμπάς, έχω την πίπα, κάθονται στην πολυθρόνα και διαβάζω έφημερίδα, αυτή είναι η μαμά που πλέκει, αυτό είναι το κοριτσάκι που παίζει με το κούκλα, αυτός είναι ο γιός που παίζει με το τρένο»), αυτός ο συνδυασμός γινόταν ιδιαίτερα ένδιαφέρων. Ένώ δηλαδή οι τρεις αυτοί διαφορετικοί ήχοι δεν άσκοῦσαν καμία κριτική στον έαυτό τους, ή σχέση ανάμεσά τους άποκτούσε μια τρομακτικά κριτική διάσταση. Άπό τότε δουλεύω σειρές παράλληλων κειμένων.

Έτσι έγινε κι αυτή η ταινία, άρχισα με το να σκέφτομαι κείμενα, εικόνες και ήχους που θα μετατρέπονταν συνέχεια συνδυαζόμενα· είναι και ο τρόπος που γράφω, ή άδυναμία μου να γράψω κάτι που να μην είναι συνδυασμός, άνασχηματισμός άλλων πραγμάτων. Λες και μένει να ξαναδουλεψούν τα υπάρχοντα.

Μ.Δ.: Πώς εντάχθηκε μέσα σ' αυτή την προβληματική γραφής ή προβληματική του φεμινιστικού, του γυναικείου στοιχείου;

Α.Α.: Αυτά τα δύο άρχισαν χωριστά το ένα από το άλλο. Άπό τη μια μεριά υπήρχε ή πορεία της πολιτικής συνειδητοποίησης κι άπό την άλλη της γραφής, τα προβλήματα της γλώσσας, που

δεν μπορούσα να δω, να διαβάσω, να συλλάβω, να γράψω γραμμικά. Σε μια πρώτη φάση πολιτικής συνειδητοποίησης, ή αντίληψή μου για το φύλο μου ήταν ή άγνοηση της οποιασδήποτε διαφοροποίησης. Έβλεπα ότι το να είσαι γυναίκα σημαίνει να σου απαγορεύονται μια σειρά από κοινωνικές και σεξουαλικές δραστηριότητες, κι έτσι άρνούμουν να μπω στο παιχνίδι των διαφορών και όριακά «προτιμούσα να είμαι άντρας». Σιγά-σιγά ή στάση αυτή άλλαξε, παραδέχτηκα τη γυναικεία ιδιαιτερότητα, το πρόβλημα όμως του κινδύνου να οδηγήσει ή ιδιαιτερότητα σε γκέτο, αντί να μετατραπεί σε παράγοντα απελευθέρωσης, παραμένει και μου μένει.

Χρήστος Βακαλόπουλος: Άλλα αυτή ή απελευθέρωση είναι ενάντια σε μια μορφή πολιτικής συνειδητοποίησης...

A.A.: Και σε μια μορφή πολιτικής συνειδητοποίησης.

Χρ. Β.: Και σε μια μορφή κινηματογράφου.

M.A.: Στην πορεία σου αυτή τί συνέβαλε περισσότερο; Το γεγονός ότι ήσουν έξω, στη Γαλλία, μπλεγμένη σε διάφορα κανάλια, ρεύματα, θεωρητικές μελέτες για το θέμα της γυναίκας, δεν ήταν κάτι το ουσιαστικό;

A.A.: Είναι· αλλά υπάρχει κάτι ουσιαστικότερο, ή σύγκρουση που μου συνέβη κάποια στιγμή, ανάμεσα στην δογματική αντίληψη της πολιτικής και στην δογματική αντίληψη της γραφής. Εκεί είχα αρχίσει να άρνούμαι διάφορα πράγματα πολύ πριν αρχίσω να άρνούμαι ορισμένες πολιτικές απόψεις για το γυναικείο θέμα. Η σύζευξη είναι μια αναγκαία πορεία, ενάντια στο διχασμό της προσωπικότητας, όταν συνεχίζεις να αποδέχεσαι τις ίδιες παραμέτρους.

M.A.: Άπ' τη στιγμή που πήρες την απόφαση να γυρίσεις την ταινία, πώς τα έβγαλες πέρα μέσα στην IDHEC; Θα ήθελα να μ'α μιλήσεις λίγο για την παραγωγική διαδικασία της ταινίας. Το σενάριο το συζητήσατε ή ήταν ελεύθερο; Πώς γίνεται ή έγκριση σ' αυτό το στάδιο της δουλειάς;

A.A.: Το σενάριο αρχικά ήταν ένα τεράστιο ντοσιέ με ανεπεξέργαστο υλικό, πολλά σχέδια και μικρά κείμενα, εικόνες λίγο μετασχηματισμένες, ήχητικά σχέδια επίσης. Άπ' αυτό το υλικό διάφορα κείμενα και σειρές εικόνων αποκρυσταλλώνονταν στην πορεία για την πραγμάτωση του φίλμ. Ένώ λοιπόν αυτή ήταν ή ουσιαστική κατάσταση, κάποια στιγμή έγραψα ένα υποκατάστατο σεναρίου, κείμενο που όπωσδήποτε δεν περιέγραφε την συνεχώς μετασχηματιζόμενη ιστορία της πραγματικής ταινίας: αυτό το πήγα στη διεύθυνση, κάπως σαν πρόσχημα.

Μετά άρχισα σειρά από συζητήσεις με ανθρώπους με τους οποίους είχαμε δουλέψει και παλαιότερα μαζί ή που έβλεπα ότι θα μπορούσαν να ενδιαφέρονται για μια τέτοια δουλειά. Μετά το γύρισμα, το μοντάζ, ή ταινία άλλαξε συνεχώς (ποτέ δομικά) έτσι πάντως που δύσκολα μπορούσε κανείς να παρακολουθεί άπ' έξω. Έπομένως τα μεγάλα προβλήματα παρουσιάζονται από τη στιγμή που υπάρχει ήδη το προϊόν, κι αυτό είναι θετικό· ενώ δηλαδή θα μπορούσαν να ασκήσουν λογοκρισία σε προηγούμενα στάδια, δεν το κάνουν από κάποια...

M.A.: Άμηχανία.

A.A.: Όχι άμηχανία, μάλλον άγνοια. Είναι επίσης και ή μεταβατική περίοδος που περνούσε ή σχολή, ανάμεσα σε μια τεχνοκρατική αντίληψη και μια αντίληψη κάποιου είδους έρευνας της γραφής. Τώρα υπάρχει σκλήρυνση. Έμποδια λογοκρισίας, σε προηγούμενα στάδια, προτάθηκαν από τους πρώτους. Να υπάρχει αύστηρος έλεγχος στο σενάριο (ν' άρνούνται σενάρια), επίσης έλεγχος ώστε αυτό που γράφτηκε να γυρίζεται χωρίς αποκλίσεις και ή δυνατότητα, τέλος, να αφαιρούνται σκηνές πριν από το μοντάζ.

Στην πρώτη, λοιπόν, προβολή της ταινίας μου, συγκρούστηκαν πολύ έντονα οί απόψεις. Οί αντιρρήσεις έρχονταν άπ' τους τεχνοκράτες που θέλουν να εμφανίζονται ως συνέχεια της κλασικής γαλλικής σχολής και ο σκοπός τους είναι να οργανώσουν τις σπουδές στην IDHEC έτσι, ώστε να τροφοδοτεί την τηλεόραση με σκηνοθέτες που να σκηνοθετούν ένα μύθο, μια ιστορία, άδιαφορώντας βασικά για το είδος του πολιτικού περιεχομένου. Έτσι έχουν πολύ λιγότερες αντιρρήσεις αν ένας τροτσικιστής θέλει να κάνει μια ταινία για το προαξικόπημα στη Χίλη ή μια ταινία για το Μάη ή την Κοιμώσυνα, όταν όλα αυτά κινούνται στο πλαίσιο μιας ορισμένης αντίληψης για τον κινηματογράφο. Η αντίληψη του χρόνου είναι βασικό στοιχείο μέσα εκεί· περίεργη άναταραχή δημιουργείται όταν δεν υπάρχει μια ορισμένη συχνότητα άλλαγής των πλάνων.

Χρ.Β.: Μίλησέ μας για τους ήθοποιούς σου. Ήταν επαγγελματίες ή όχι;

A.A.: Μια ή επαγγελματίας, ή αυτοδίδακτη Josy (ή τεράστια φαλακρή γυναίκα), μια περίπτωση ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα· μερικά παιδιά που μόλις είχαν τελειώσει το Conservatoire d'Art Dramatique κι άρκετοί φίλοι. Όλοι τους προέρχονταν από διάφορους χώρους, είχαν διαφορετικές εμπειρίες· και αυτή ή διαφορά δημιούργησε προβλήματα ορισμένες φορές, στο πώς θα λειτουργήσουν μαζί.

M.A.: Έσύ, Φρίντα, δεν έχεις βγάλει καμιά κινηματογραφική σχολή στην Ελλάδα, έκανες



Ή Josy Delettre, ή άγκωδέστερη ήθοποιός της Γαλλίας. Σκηνή από την ταινία Παραλλαγές στο ίδιο θέμα (IDEESDIES FIXESIRAE) της Άντουανέτας Άγγελίδη.

Ή Μαρία Κουμαριανού και ο Δημήτρης Πουλικάκος στο Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις.



δμως ένα χρόνο στο Λονδίνο, στην London Film School και έχεις μια προηγούμενη κινηματογραφική εμπειρία, μια κι έχεις κάνει παλαιότερα μία μικρού μήκους ταινία κι έχεις δουλέψει λίγο στην τηλεόραση. Πώς αποφάσισες να κάνεις την ταινία σου Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις και πώς την εντάσσεις στο Έλληνικό πλαίσιο παραγωγής;

Φρίντα Λιάππα: Αφετηρία αυτής της ταινίας είναι ένα διήγημα του Τσίρκα, που λέγεται *Ο ύπνος του θεριστή*. Με άσασχολούσε από παλιά, πριν ακόμη ξεκινήσω την πρώτη μικρού μήκους ταινία μου για το φαντάρο. Έκει, στο *Μετά σαράντα μέρες* δηλαδή, υπάρχει το πρόβλημα του ανθρώπου που δεν εντάσσεται σ' έναν κοινωνικό χώρο γιατί φοράει μια στολή. Στις 24 ώρες που βγαίνει με άδεια δεν έχει καμιά πρόσβαση σ' αυτόν το χώρο. Το διήγημα του Τσίρκα μιλάει για έναν παράνομο που βγαίνει για μερικές ώρες στην Αλεξάνδρεια, βλέπει την γκόμενα κι έπειτα γίνεται το κίνημα, ξαναφεύγει άμέσως και περνάει πάλι στην παρανομία. Από κει και πέρα αυτό το διήγημα το ξαναδούλεψα όταν ήμουν στο Λονδίνο, σε σχέση με μια άλλη ιδέα που λεγόταν «Μονόλογοι», ένα είδος ντοκυμαντέρ-fiction, όπου διάφοροι άνθρωποι της αριστεράς, από διαφορετικούς κοινωνικούς χώρους και ηλικίες, θα έλεγαν πολλά πράγματα, αλλά πάντα έντελως βιασμένες εμπειρίες σε σχέση με την αριστερά. Κάποια στιγμή στο Λονδίνο, αυτά τα δύο πράγματα έγιναν ένα μέσα στο κεφάλι μου και δεν είχαν καμιά σχέση ούτε με τη σχολή που πήγαινα ούτε με τα πράγματα που ζούσα καθημερινά. Έτσι έμεινε ένα ξεκρέμαστο σενάριο, όπου εμπαιναν στοιχεία της παιδείας που ξπαιρνα εκεί, όπως ο αμερικάνικος κινηματογράφος που τον ανακάλυψα έντελως ξαφνικά στο Λονδίνο, ή από την ανάγκη μου για επαγγελματικότητα σε σχέση με τη δουλειά, ή ανάγκη της κατάκτησης κάποιων μέσων.

Από τη στιγμή που γύρισα εδώ το σενάριο «δούλευε» μόνο του, με ξεχασμένους τους «Μονόλογους» και το διήγημα του Τσίρκα, φιλτραρισμένο μέσα απ' όλη αυτή την εμπειρία και το μόνο στοιχείο που παρέμενε κοινό ήταν το ζευγάρι, οι ήρωες, που όμως έπαιρναν έντελως άλλες διαστάσεις. Από κει και πέρα έννοια την ανάγκη να γράψω ένα σενάριο, χωρίς προοπτική να το γυρίσω, γιατί δεν υπήρχαν ούτε λεφτά ούτε παραγωγός. Δύο μήνες δουλεύαμε με τον Κόρα χωρίς να ξέρουμε τί θα γίνει. Έμεινε στο ντουλάπι για ένα διάστημα μηνών και νόμιζα ότι δεν θα το κάνω, όταν βρέθηκε κάποιος και μου είπε: «Σου δίνω 150.000, γυρίζεις το σενάριο»; Έτσι άρχισα να δουλεύω, έκανα πολλές προσθήκες, στο ρεπερτόριό για παράδειγμα, ή έψαχνα για ήθοποιους και πολλά πράγματα άλλαξαν.

A.A.: Σ' αυτή τη φάση δούλευες μόνη σου;

Φρ. Λ.: Με τον Κόρα πάντα κι ύστερα μπήκε ένα τρίτο πρόσωπο, ο Σταμάτης Φασουλής, που με βοήθησε να ξεπεράσω πολλά προβλήματα σε σχέση με τους ήθοποιους. Από μια στιγμή και μετά προστέθηκε και ο Πάνος Παπαδόπουλος που με βοήθησε για τα κοστουμιά και τους χώρους αλλά και γενικότερα. Δηλαδή η παρουσία του άντρικού στοιχείου ήταν κυρίαρχη στην ταινία. Στην τελική όμως φάση δούλεψα ουσιαστικά μόνη μου.

M.Δ.: Υπήρχε κάποιος λόγος που διάλεξες άντρες για βοηθούς σου;

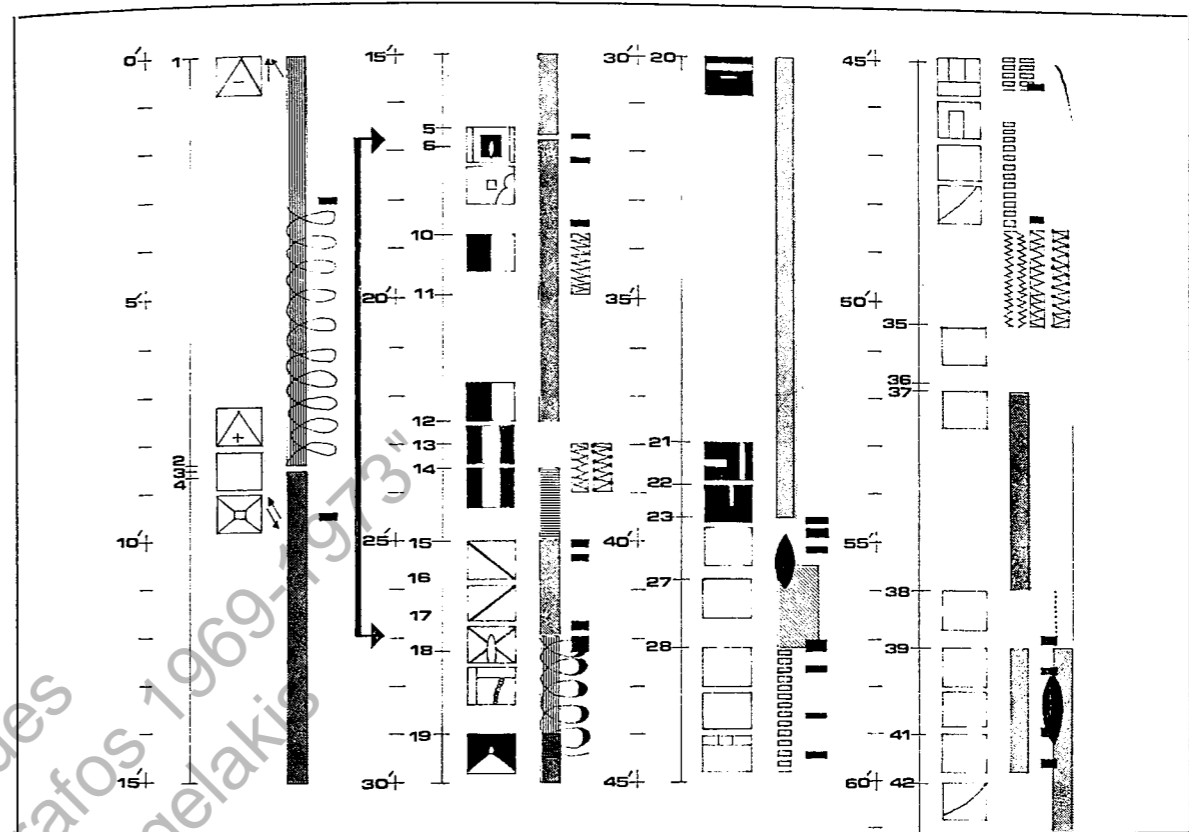
Φρ.Λ.: Βοηθός μου στο γύρισμα ήταν η Μαρία Νικολακοπούλου επίσης. Είναι πάντως γεγονός ότι με κάποιους άντρες έχω αποκαταστήσει ένα διάλογο που δεν έχω καταφέρει να αποκαταστήσω με κοπέλες ενός ορισμένου χώρου. Άλλωστε το θέμα που πραγματευόταν η ταινία ήταν ένα πρόβλημα ξρωτα, όπου κάπου υπάρχει το φύλο και κάπου δεν υπάρχει. Υπάρχει δηλαδή μια σχέση που ξεπερνάει το θέμα του φύλου.

M.Δ.: Όπωςδήποτε στην ταινία σου παίζει ρόλο ο μύθος, ή υπόθεση, που ενέπλεκαν και σένα στο έσωτερικό τους, σαν υποκείμενο. Απ' τη μια μεριά υπήρχε νομίζω ή σχέση σου με το σενάριο κι απ' την άλλη ή σχέση σου με τους συνεργάτες σου. Αυτή ή σχέση υποκειμένου απέναντι σ' ένα μύθο, που μπορείς να πεις ότι είναι μια παραδοσιακή σχέση, λειτουργήσε σύμφωνα μ' αυτή τη λογική στην ταινία σου ή όχι;

Φρ.Λ.: Ναι και θα ήθελα ή ταινία μου να είχε πιδό παραδοσιακό τρόπο αφήγησης. Αν υπάρχει μια ασυμφωνία μ' αυτό μέσα στην ταινία μου οφείλεται στη δική μου αδυναμία, επειδή σήμερα ξέρουμε καλύτερα το σύγχρονο κινηματογράφο, από τον οποίο ή ταινία δανείζεται και την αφήγηση. Υπήρχαν στιγμές που το κλασικό ντεκουπάζ μου με μπλοκάριζε γιατί δεν τον ξέρω πολύ καλά τον παλαιότερο κινηματογράφο.

Χρ.Β.: Θα ήθελα να σταθούμε λίγο εδώ. Τί σημαίνει για σένα, τί σημαίνει στο γύρισμα το να έχεις γράψει ένα παραδοσιακό σενάριο και ταυτόχρονα ή αδυναμία σου να τηρήσεις ένα παραδοσιακό ντεκουπάζ;

Φρ.Λ.: Δεν είναι τίποτε άλλο από την αδυναμία μου μέσα σ' ένα συγκεκριμένο χώρο. Έχω φτιάξει στο μυαλό μου ένα φανταστικό ντεκουπάζ, γιατί δεν ξέρω το χώρο. Βρίσκω το σπίτι τρεις μέρες πριν από το γύρισμα και ξαφνικά, στο γύρισμα, αισθάνομαι τρομερή άμηχανία για τα ρακόρ, δεν ξέρω πού να βάλω τη μηχανή και πρέπει μέσα σε χρόνο άστραπη να πω στο Σμαραγδή «βάλε τη μηχανή εκεί», «θα κάνουμε αυτό» κι όλα αυτά γιατί έχω το σπίτι για μία



Σχήμα που σκοπός του είναι να δώσει οπτικά τη σχέση ήχου και χρόνου των πλάνων της ταινίας. Πινακίδες στο ίδιο θέμα. (IDEES/DIES/FIXES/IRAE) της Α. Αγγελίδη.

βδομάδα και πληρώνω υπερωρίες στο συνεργείο, έτσι που δεν είχα τα περιθώρια να πω «σταματείστε να σκεφτώ». Δεν μπορούσα επίσης να καταφέρω να παίζουν οι ήθοποιοί με ένα συγκεκριμένο τρόπο: αδύνατο να κάνω πέντε φορές πρόβα και πέντε φορές γύρισμα για ένα πλάνο.

A.A.: Πώς δούλεψες με τους ήθοποιούς; Η δουλειά γινόταν εκείνη τη στιγμή;

Φρ.Λ.: Με τον Πουλικάκο δεν είχα δουλέψει απ' τα πριν γιατί ο ίδιος είχε αρνηθεί, μου είχε πει «δεν κάνω πρόβες, γιατί πιστεύω ότι όταν κάνω πρόβες δυσκολεύει το πράγμα». Κι έτσι ο Πουλικάκος έρχόταν, αν όχι στο και πέντε, στο πάρα πέντε. Με τη Νένα είχα δουλέψει αρκετά πάνω στο σενάριο, αλλά επειδή είναι ήθοποιός του θεάτρου και μαθημένη να δουλεύει μ' έναν ορισμένο τρόπο, ήθελε να έχει απέναντί της αυτόν που θα κάνει τον γκόμενο, οπότε και μ' αυτήν ή περισσότερη δουλειά γινόταν στο γύρισμα.

M.Δ.: Πιστεύεις ότι έπαιξε κάποιος ρόλο για τους ήθοποιούς ή το συνεργείο το γεγονός ότι ήσουν γυναίκα;

Φρ.Λ.: Εκείνο που έπαιξε ρόλο για ένα μέρος του συνεργείου ήταν όχι τόσο το ότι ήμουν

γυναίκα όσο το ότι προερχόμουν από ένα χώρο άλλο και δεν είχα βγει από τον Φίνο. Οι άνθρωποι που κάνουν εδώ επαγγελματική δουλειά (και εγώ ήθελα όπωςδήποτε ν' ακούγεται ο ήχος) έχουν βγει από ένα ορισμένο σύστημα παραγωγής. Δεν είναι σαν τη δυνατότητα που έχεις στην IDHEC, όπου βγαίνεις από μια σχολή και ξέρεις για παράδειγμα που πρέπει να βάλεις τα φώτα. Έδώ δεν έχεις τέτοια επιλογή, πρέπει να πάρεις τον άνθρωπο που έχει δουλέψει 10 χρόνια στο Φίνο και αυτοί οι άνθρωποι λειτουργούν έντελως ανασταλτικά: 1) σε αντιματωπίζουν σαν ψώνιο 2) είναι το ότι είσαι νέος και 3) είναι το ότι είσαι γυναίκα. Δεν νομίζω ότι έπαιξε τόσο ρόλο το γεγονός ότι ήμουν γυναίκα όσο το ότι δεν είχα κάνει 15 ταινίες στην τηλεόραση.

A.A.: Δεν νομίζεις πάντως ότι το είδος του ψώνιου αλλάζει; Σε κοιτάζουν με μισό μάτι γιατί είσαι νέος και επειδή θέλεις να χρησιμοποιήσεις ορισμένες μεθόδους, αλλά σε αυτούς υπάρχει έντονα και ή αντίληψη της ύστερικής γυναικάς.

Φρ.Λ.: Μα εγώ είμαι ύστερική...

A.A.: Διαφορετική αντίληψη έχει αυτός για μια ύστερική γυναίκα από σένα.

Φρ.Λ.: Πάντως το πρόβλημα της γυναικάς μέσα

σ' ένα άντρικό συνεργείο τὸ εἶδα ὅταν δούλεψα βοηθός. παρὰ στὴ δική μου ταινία. Στὴν ἀντίληψη τοῦ ἐπαγγελματία λειτουργεῖ πάρα πολὺ ἡ ἔννοια τοῦ σκηνοθέτη μὲ τὸν κλασικὸ τρόπο. Τὴν ὥρα τοῦ γυρίσματος ἡ σκηνοθέτιδα γι' αὐτὸν λειτουργεῖ σὰν ἐπαγγελματίας παρὰ σὰν γυναίκα.

A.A.: Βγαίνει: ἡ ἐξουσία ἐπικρατεῖ πάνω στὴν ἔννοια τοῦ φύλου.

Χρ.Β.: Πῶς εἶχες φανταστῆ τοὺς ἠθοποιούς σου;

Φρ.Α.: Τοὺς δευτερεύοντες ρόλους καθὼς καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ Μιχαηλίδη καὶ τῆς Ἀρβανίτη τὰ εἶχα σκεφτεῖ ἔτσι ὅπως ἦταν. Στὸ ζευγάρι ὑπῆρξε μιὰ ἀπότομη μεταλλαγὴ τὴν τελευταία στιγμή καὶ ἀφοροῦσε τὸ πρόσωπο τοῦ Πουλικάκου. Ἦταν μιὰ αὐθόρμητη ἐπιλογή. Ἡ Νένα ἦταν μιὰ περίπτωση πού μ' ἄρεσε πολὺ σὰν φάτσα, τὴν εἶδα προφίλ μιὰ μέρα στοῦ Σαββόπουλου καὶ μοῦ φάνηκε νὰ ἔχει μιὰ ὑστερία, μιὰ εὐαισθησία κι ἕνα δυναμισμό. Ἔτσι εἶπα καὶ ἐπέμενα μέχρι τὸ τέλος.

A.A.: Στὸ γύρισμα πάντα λειτουργήσες μὲ τὴν πειθῶ; Δὲν ὑπῆρξε ἀνάγκη νὰ πιέσεις ἢ νὰ δημιουργήσεις ἐντάσεις;

Φρ.Α.: Ναι, μὲ τὴν Νένα, πρὶν καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος.

A.A.: Ὅπου νομίζεις ὅτι οἱ συμβατικές φιλικές σχέσεις ὑπῆρξαν ἐμπόδιο;

Φρ.Α.: Ὅχι, νομίζω ὅτι ἡ Νένα δὲν μοῦ εἶχε πολὺ ἐμπιστοσύνη καὶ δὲν ὑπερασπιζόταν αὐτὰ πού ἔλεγε. Οὔτε μιὰ στιγμή δὲν εἶχε πειστεῖ γιὰ τὸ σενάριο, γιὰ τὸ ρόλο τῆς. Ἄπ' τὴν ἄλλη ἐγὼ προσπαθοῦσα νὰ βρῶ πατήματα νὰ τὴν πείσω γιὰ τὸ ρόλο κι αὐτὸ ἦταν λάθος τελικά. Προσπαθοῦσα νὰ ξανακατακτῆσω τὸ ρόλο μέσα ἀπὸ τὴ Νένα, ἀλλὰ κάτι τέτοιο δὲν ἀποδείχτηκε παραγωγικό. Συνειδητοποίησα πῶς μπορῶ νὰ ἀφεθῶ πολὺ στὸν ἠθοποιό.

Μ.Δ.: Ἐσύ, Ἀντουανέτα, δὲν θὰ εἶχες τὰ ἴδια προβλήματα μὲ τὴ Φρίντα στὸ θέμα τῶν ἠθοποιῶν. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ δική σου δουλειὰ μὲ τοὺς ἠθοποιούς ἦταν παραγωγὴ νοηματικῆς ἐντύπωσης. Δὲν πρέπει νὰ λειτουργήσες παραδοσιακά, ἐξηγώντας τὸ σενάριο.

A.A.: Ξεκίνησα μὲ τὴν κλασικὴ μέθοδο τῆς ἀπὸ τὰ πρὶν ἀνάλυσης μαζί μὲ τοὺς ἠθοποιούς καὶ στὴ συνέχεια κατὰλαβα πῶς ἦταν μεγάλο σφάλμα. Κι οἱ ἴδιοι τὸ λέγανε ἄλλωστε: μὲ τὴν Josy ἄρχισα μισὸ μῆνα πρὶν, μιλώντας τῆς γιὰ τὸ σενάριο, δίνοντάς τῆς ἕνα κείμενο. Δὲν κατάλαβε ἀπολύτως τίποτα, μοῦ εἶπε ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει τίποτε ἀπ' αὐτὰ κι ὅτι εἶχε ἀνάλογη

ἐμπειρία στὸ Biothéâtre, ὅπου ἔπαιζε μιὰ θηριώδη ἄσπρη μορφή. Σὲ ὀρισμένη στιγμή κατάλαβα πῶς ἔπρεπε νὰ ἔχω διαφορετικὴ σχέση μαζί τῆς, ὅτι δὲν ἀρκεῖ νὰ ἐξηγήσεις σὲ κάποιον τὸ σενάριο, πρέπει νὰ τοῦ δώσεις καὶ ἄλλα ἐρεθίσματα, νὰ τοῦ ἐξηγήσεις πράγματα ἀφηρημένα. Ἐπρεπε νὰ τῆς πῶ γιὰ παράδειγμα ὅτι θὰ κινιόταν σὰν ὄγκος μέσα στὴν ταινία, σὰν νὰ εἶχαμε ἕνα τετράγωνο χαρτί, πού στὴ μέση του μπαίνει μιὰ σφαῖρα κι ἔπειτα φεύγει. Ἀρχισα λίγο λίγο νὰ τῆς δίνω νὰ καταλάβει ὅτι ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία ἦταν νὰ εἶναι σφαῖρα κι ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ κουνάει, γιὰ παράδειγμα, τὸ χέρι τῆς μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὴ σφαῖρα. Τέτοια πράγματα τῆς ἔλεγα κι ὄχι ὅτι ἦταν τὸ σύμβολο μιᾶς εὐνουχισμένης γυναίκας ἢ ὅτι ἦταν γυναίκα-ἄντρας πού γινόταν γυναίκα κι ὕστερα ἀφομοιωνόταν ἢ ἐξέγεσθαι τῆς, κ.λπ. Καὶ μπορῶ νὰ σοῦ πῶ ὅτι εἶχα μεγαλύτερες δυσκολίες σ' αὐτὸ τὸ θέμα μὲ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ Conservatoire παρὰ μὲ αὐτὴν πού εἶναι ἠθοποιὸς αὐτοδίδακτη. Γιατί, τελικά, εἶναι κάτι τρομακτικὰ δύσκολο πού χρειάζεται μεγάλο αὐτοέλεγχο: ἄς ποῦμε ὅτι πρέπει νὰ διανύσεις ἕνα διάστημα 2 μέτρων σὲ χρόνο πέντε λεπτῶν. Οἱ κινήσεις σου πρέπει νὰ εἶναι ἀπειροελάχιστες καὶ πρέπει νὰ ἔχεις αἴσθηση τοῦ χώρου, νὰ συνειδητοποιεῖς ὅτι βρίσκεσαι καὶ κινεῖσαι σὲ ἕναν κύβο κι ὅτι τὸ σῶμα σου εἶναι μιὰ μπάλα μέσα σ' αὐτὸν τὸν κύβο. Πρέπει νὰ ἐλέγχεις συνέχεια τὸ σῶμα σου μέσα στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο, σὲ σχέση μὲ τὸν ὄγκο πού καταλαμβάνει.

Ἐνα ἄλλο πρόβλημα εἶναι ὁ λόγος. Ἐξαιτίας του ἀναγκάστηκα νὰ κόψω πάρα πολὺ, ἐνῶ ὑπῆρξε γυρισμένο ὑλικὸ ὥρων. Στὸ λόγο ὑπάρχει μιὰ τρομακτικὴ δυσκολία στὴν ἀφαίρεση τῆς δραματικότητας ἀπὸ τὴ μεριά τῶν ἠθοποιῶν. Ἄλλα καὶ τὸ νὰ πεῖς ἰσοπεδῶνω τὸ λόγο εἶναι ἐπίσης κάτι τὸ ἐντελῶς ἀφηρημένο, γιατί ὁ λόγος μπορεῖ νὰ ἰσοπεδωθεῖ μὲ πολλοὺς τρόπους. Κι ἐνῶ μὲ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ Conservatoire ὑπῆρχε κάποια κατανόηση, συνάντησα ταυτόχρονα δυσκολίες στὴν πραγμάτωσή.

Φρ.Α.: Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πρόβλημα εἶχα κι ἐγὼ μὲ τοὺς ἠθοποιούς. Μποροῦσαν νὰ καταλάβουν κάτι ἀλλὰ ὄχι καὶ νὰ τὸ πραγματοποιήσουν.

Μ.Δ.: Νομίζω πῶς ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ ἀντίσταση/ἀντίδραση τοῦ σώματος.

A.A.: Αἰσθάνεσαι ὅτι ἀλλοιώνεται ἡ προσωπικότητά σου, ὅτι μπαίνεις σ' ἕναν ἄλλο χῶρο κι ὅτι ἀλλοιώνεται ἡ δομὴ σου, ἐνῶ αὐτὸ εἶναι λάθος, γιατί χρειάζεται αὐτοέλεγχος, πού εἶναι δυνάμωμα τῆς δικῆς σου ὄντοτητας.

Φρ.Α.: Ἐκεῖνο πάντως πού ἔχει ἐνδιαφέρον στὴν ταινία τῆς Ἀντουανέτας εἶναι ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ λειτουργοῦν ὡς εἰκαστικά στοιχεῖα τοῦ κάδρου. Τὰ σώματα λειτουργοῦν ὅπως καὶ οἱ



Ἀπὸ τὸ γύρισμα τῆς ταινίας *Μιὰ ζωὴ σὲ θυμάμαι νὰ φεύγεις*.

ἦχοι ἢ τὸ κενὸ διάστημα στὰ ἀριστερὰ τοῦ κάδρου, ὡς στοιχεῖα σύνθεσης τῆς εἰκόνας.

A.A.: Δὲν ξέρω ἂν ἡ λέξη εἰκαστικὸ ταιριάζει ἐδῶ. Πάντως, ἔχεις δίκιο λέγοντας ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ (δηλαδὴ ἡ σωματικὴ παρουσία), ἀποτελοῦν ἕνα ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα στοιχεῖα τῆς ταινίας. Τὸ συζητούσαμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ καὶ τοὺς ἔλεγα: «τὴν ἴδια σημασία ἔχεις ἐσὺ πού εἶσαι μιὰ σφαῖρα μὲ τὸ ὅτι ὑπάρχει μιὰ μπάρα». Πάντως ἐδῶ ὑπάρχει κάποιος κίνδυνος, γιατί εὐκόλα μπορεῖ νὰ πει κανεὶς «Ἄ, ἄρα ὁ ἠθοποιὸς εἶναι διακοσμητικός». Αὐτὸ συμβαίνει γιατί ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἠθοποιό ἔχουν συνηθίσει νὰ τὰ βλέπουν σὰν διακοσμητικά, σὰν φόντο. Ἔτσι, ἐδῶ συχνὰ γίνεται ἕνας ὑποβιβασμὸς καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀντὶ νὰ γίνεῖ μιὰ ἐπανατοποθέτηση ὅλων τῶν στοιχείων, ἕνας ἐπαναπροσδιορισμὸς τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ σχέση μὲ τὰ ἄλλα στοιχεῖα.

Χρ.Β.: Ἄς περάσουμε κάπου ἄλλου καὶ συγκεκριμένα στὸ ρόλο καὶ τὴ χρήση τοῦ τσιτάτου, πού ἔχει ιδιαίτερη σημασία καὶ στὶς δύο ταινίες. Στὴν ταινία τῆς Ἀντουανέτας τὸ τσιτάτο εἶναι πολὺ ἐπεξεργασμένο, κατὰ τὴ γνώμη μου, δηλαδὴ διαχέεται σ' ὅλο τὸ σῶμα τῆς ταινίας, δὲν ἀναγνωρίζεται καὶ τὴν τροφοδοτεῖ μὲ μιὰ σειρά ἄλλα πράγματα. Στὴν ταινία τῆς Φρίντας ὑπάρχει σὰν ὑλικὸ ἀνεπεξέργαστο, πού ἀναγνωρίζεται. Γιατί γίνεται αὕτη ἢ ἡ ἄλλη

ἐπιλογή καὶ ποιὰ εἶναι ἡ σχέση τῆς μὲ τὴ μυθοπλασία ἢ μὲ τὴν ἀρνηση τῆς μυθοπλασίας (στὴν περίπτωση τῆς Ἀντουανέτας);

A.A.: Τὸ μόνο πού μπορῶ νὰ πῶ εἶναι ὅτι δὲν θέλω ἕνα ὀρισμένο τσιτάτο νὰ λειτουργεῖ θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ καὶ μόνο ἔτσι. Σ' ἕνα σημεῖο τῆς ταινίας, γιὰ παράδειγμα, ὑπάρχει ἕνα αἰδεῖο καιὶ πάνω του εἶναι γραμμένο «usage externe» (ἐξωτερικὴ χρῆση). Στὸ πλάνο ἀκούγονται διάφοροι ἦχοι καὶ στὸ τέλος τὸ «εἶμαι καλά, εἶμαι καλά, πολὺ καλά, τὸ αὐτὸ δι' ἐσᾶς ἐπιθυμῶ», ἕνα τσιτάτο δηλαδὴ ἀπὸ ἕνα τραγούδι τοῦ Θεοδωράκη. Δὲν λειτουργεῖ ὅμως σὰν θετικὴ ἀναφορὰ στὸν Θεοδωράκη, ἀλλὰ οὔτε καὶ σὰν εἰρωνικὴ ἀναφορὰ. Πρέπει νὰ δεῖ κανεὶς ὅτι λειτουργεῖ καὶ αὐτόνομα: θετικὰ (εἶμαι καλά παρὰ τὴν «ἐξωτερικὴ χρῆση») ἢ εἰρωνικὰ (μὲ θέλετε καλά ἐνῶ ἐγὼ εἶμαι γιὰ «ἐξωτερικὴ χρῆση»). Ὑπάρχει λοιπὸν μιὰ προσπάθεια μὴ μονοσήμαντης χρήσης τοῦ τσιτάτου.

Μ.Δ.: Οἱ εἰκαστικὲς ἀναφορὲς πῶς μπήκανε στὴν ταινία, μὲ ποιὸ σκοπὸ; Τὸ πρῶτο πλάνο ἄς ποῦμε...

A.A.: Τὸ πρῶτο πλάνο, τὸ νεκροταφεῖο, εἶναι τμήμα ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ Μαγκρόι, πού λέγεται *Οἱ περίπατοι τοῦ Εὐκλείδη*. Ὁ πίνακας περιλαμβάνει δύο κώνους, τὸν τροῦλο ἑνὸς

κτιρίου κι έναν δρόμο σε προοπτική. Στην ταινία γίνεται ταύτιση του κάθετου με το οριζόντιο επίπεδο, μέσα από ένα καθράρισμα όπου το βάθος είναι και το πάνω μέρος της εικόνας. Δηλαδή υπάρχουν α) αναφορά στο Μαγκρίτ, β) σύμπτυξη του πίνακα, των νοημάτων του και γ) μικρή ανάτροπή του, ειρωνία αυτού του σουρεαλιστικού πίνακα, που οφείλεται στο ότι καταργείται ή ακινησία του μια και βρίσκονται εκεί δύο άνθρωποι που περπατάνε. 'Απ' τη στιγμή άλλωστε που εξαφανίζονται οι άνθρωποι αλλάζει και ο ήχος: αυτή η αλλαγή δεν είναι ωστόσο άπλη ειρωνία αυτού του είδους ζωγραφικής αλλά αποκόλληση από αυτό, κατάδειξη των όριων του.

Μ.Δ: Γιατί η σκηνή αυτή, που είναι σπουδή των εικαστικών αναφορών, εγκαινιάζει την ταινία;

Α.Α: Έτσι κι αλλιώς όλες οι σκηνές είναι αναφορές σε κάτι. 'Υπάρχει άλλωστε σ' αυτή τη συγκεκριμένη σκηνή το στοιχείο σύνδεσης με το επόμενο πλάνο. Σ' αυτό κάποια γυναίκα (που δεν ξέρουμε αν είναι γυναίκα, μπορεί να είναι και ευνούχος) κινείται προς το βάθος. Προχωράει μέσα σ' ένα χώρο που κινείται ο ίδιος μπρός-πίσω (αν συγκεντρωθείς σ' αυτή την εικόνα βλέπεις τον κώνο να ξερχεται προς το μέρος σου) και συνεπώς οι διαστάσεις συγχέονται. Αυτά τα δύο πλάνα λοιπόν — πέρα από εικαστικές αναφορές, είναι μια προσπάθεια αναστροφής των βασικών αξόνων του χώρου.

Φρ.Α: Σε μένα λειτουργεί έντελως διαφορετικά, με αντίθετο τρόπο απ' ό,τι στην 'Αντουανέτα. Είναι προφανές ότι εδώ μιλάμε για την Λ. Μπακόλ, εδώ για τον Ραίη, εκεί για τα ρεμπέτικα. Αυτό είναι νοσταλγία μου για την ιστορία, για τον μύθο, για όλα αυτά τα άρνητικά πράγματα που θρέφανε τους ήρωες και παράλληλα αυτό το πράγμα που είμαι εγώ. 'Ομως τελικά όλες αυτές οι αναφορές δεν έχουν βιωθεί από τους ήρωες, δεν έχουν καταφέρει να γίνουν ένα πράγμα μαζί τους. Έτσι αυτή η μη βιωμένη σχέση παραμένει στο επίπεδο των τσιτάτων, που λειτουργούν σε δύο κατευθύνσεις: σε σχέση με τους ήρωες και σε σχέση με μένα.

'Απ' την άλλη βρίσκω πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι στην 'Αντουανέτα όλες οι αναφορές είναι εικαστικές ή ήχητικές, ενώ σε μένα είναι λογοτεχνικές (σ' ένα χώρο φιλολογικό ή παραφιλολογικό) και κινηματογραφικές, μέσα από έντελως μυθικές καταστάσεις όπως ο Μπόγκαρτ, ή μουσική του 8½ του Φελίνι, που μουρμουρίζει σε μια στιγμή ο Φασουλής, ή ο Νίκολας Ραίη. Μου είπαν ότι ένοχλούν οι συνεχείς αναφορές στην ταινία, μερικοί τις βρήκαν υπερβολικές, έπειδη «φορτώνουν» την ταινία, είναι τεχνητές. 'Εγώ νομίζω ότι θα μπορούσα να είχα προχωρήσει και σε μεγαλύτερη υπερβολή.

Α.Α: Γιατί;

Φρ.Α: Γιατί θα έπρεπε να γίνει πιο έντονο αυτό που λέω νοσταλγία για το μύθο, για τον κινηματογράφο που δεν μπορεί να γίνει πια και που τον αγαπώ. Αυτό το λέω σε σχέση με την 'Αντουανέτα, γιατί εγώ δεν μπορώ να κάνω κινηματογράφο χωρίς ιστορία. 'Απ' την άλλη έπρεπε να τονιστεί πιο πολύ η δανεισμένη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι ήρωες. 'Η γλώσσα του σκηνοθέτη στη σκηνή του θεάτρου ή όσα λέει ή Νένα είναι γλώσσα που δεν υπάρχει, δεν λειτουργεί.

Χρ.Β: 'Όστόσο, αυτό που μια κυρίαρχη θεώρηση θέλει να μείνει απ' αυτό τον κινηματογράφο είναι τελικά αυτά τα τσιτάτα, ή φωτογραφία του Τζέιμς Ντίν, κ.λπ. 'Ισως λοιπόν να υπάρχει ένας μη κριτικός αναδιπλασιασμός της τσιτατολογίας, μια φετιχιστική λειτουργία της. Έτσι κι αλλιώς οι ιστορίες του παλαιού κινηματογράφου δεν υπάρχουν πια. Με το να χρησιμοποιούμε τσιτάτα δεν δηλώνουμε τη νοσταλγία μας για το παρελθόν, αυτό που αποτελείται από ιστορίες, αλλά για ένα παρόν που αποτελείται από τα εξωτερικά σημεία αυτών των ιστοριών, από τις οποίες έχει αφαιρεθεί το περιεχόμενο και έχει μείνει το τσιτάτο. Κατά τη γνώμη μου με το να εξαλείφεται στην ταινία αυτό το στοιχείο, εξαλείφεται και ο φετιχισμός του τσιτάτου.

Μ.Δ: Το τσιτάτο στην ταινία της Φρίντας είναι δηλωμένο σαν τσιτάτο, μπαίνει μέσα σε εισαγωγικά: «αυτό που λέω τώρα είναι τσιτάτο, αυτό που δείχνω επίσης». Είναι σαν να λέει: «αυτή η ταινία είναι σταθμός στην απόλαυσή μου από τον κινηματογράφο».

Φρ.Α: Και παράλληλα είναι η ερωτική ιστορία που εγώ δεν θα μπορούσα να φτιάξω...

Μ.Δ: ...όποτε τη δανείζομαι αυτούσια, γιατί ξέρω ότι δεν μπορώ να την ξανακάνω.

Α.Α: Αυτή είναι η επιλογή σου.

Φρ.Α: Είναι σαφώς μια επιλογή, αλλά από κει και πέρα το θέμα είναι πώς λειτουργεί αυτή η επιλογή. 'Αν σ' ένα πρώτο επίπεδο οι ήρωες δεν μπορούν να αναπτύξουν ένα δικό τους λόγο, όπως δεν μπορούν να υπάρξουν ή να έχουν δικά τους σώματα και δανείζονται συνεχώς, τότε για μένα λειτουργεί όπως θα ήθελα. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο πάλι, ή δική μου σχέση με το επάγγελμα με ρίχνει πίσω, στον κλασικό κινηματογράφο, και αν κι αυτό λειτουργεί, τότε εντάξει, έχω καθαρίσει.

Χρ.Β: Και το πολιτικό στοιχείο πώς συνδέεται με όλα αυτά μέσα στις ταινίες σας;

Φρ.Α: Σε μένα μπαίνει *natura naturae*, με πολύ συγκεκριμένο τρόπο, από το 9% στις εκλογές



Les jours gigantesques, του René Magritte.

του '74 μέχρι το «μαθαίναμε ρώσικα στις φυλακές». Θα έλεγα ότι είναι ή εισβολή ενός πολύ άμεσου πραγματικού μέσα στην ταινία. 'Απ' την άλλη μεριά είναι ένα στοιχείο που θα ήθελα να λειτουργήσει σ' ένα δεύτερο επίπεδο, να είναι το φόντο των αντιδράσεων, της συμπεριφοράς και των χειρονομιών των ηρώων, κάτι σαν το ερώτημα «που τελειώνει ή ιστορία της χαμένης επανάστασης και που αρχίζει ή ιστορία του χαμένου έρωτα;» Κάπου θα ήθελα αυτά τα δύο να μερδευτούν. 'Η στάση των δύο ηρώων ωστόσο διαφοροποιείται σε σχέση με το πολιτικό. 'Η στάση της κοπέλας είναι πολύ πιο ρεαλιστική και συγκεκριμένη, ή στάση του νέου είναι πιο νοσταλγική, όπως και σ' όλη την ταινία, πιο παρελθοντολογική και λίγο άπουσα.

Μ.Δ: Κι εσύ μέσα σ' όλα αυτά; Γιατί αναμφίβολα υπάρχει και ή δική σου προβληματική, διαμορφωμένη από προσωπικές (πραγματικές) είτε από ακαδημαϊκές εμπειρίες. 'Από κει και πέρα πιο παιχνίδι έπαιξες μέσα στην ταινία, ποιά ήταν ή θέση σου;

Φρ.Α: Το παιχνίδι του έγκλωβισμού, δεν υπάρχει άλλο παιχνίδι. 'Από ένα σημείο και μετά έχεις τραυματική σχέση μ' αυτό που λέγεται πολιτική πραγμάτωση στην 'Ελλάδα και που ορίζει όλες τις συμπεριφορές σου. 'Όταν ο

Σαββόπουλος λέει ότι «δεν πάω να ψηφίσω γιατί τώρα γράφω ένα τραγούδι για τις εκλογές», αυτό δεν είναι παρά μια απόλυτη και τραυματική σχέση του έγκλωβισμού. Κι εγώ θα μπορούσα να πω το ίδιο.

Το πολιτικό στοιχείο μπαίνει ανεπεξέργαστο. 'Η κοπέλα βλέπει την κατάσταση πιο ρεαλιστικά γιατί πιστεύω πως οι γυναίκες καταφέρνουν πάντα να επιβιώνουν σε σχέση με τους άντρες, τα βολεύουν κάπως. 'Η σχέση του άντρα με το παρελθόν είναι ανάπηρη.

Μ.Δ: 'Από τί καθορίζονται αυτά τα δύο πρόσωπα;

Φρ.Α: Ουσιαστικά από το «χαμένος έρωτας-χαμένη επανάσταση». Βέβαια σύμφωνα με μια κάποια λογική δεν είναι χαμένος έρωτας, γιατί ξαναβρίσκονται στο τέλος, ούτε χαμένη επανάσταση, γιατί κάποτε θα πάρουμε την εξουσία, αλλά με την δική μου λογική είναι χαμένα και τα δύο.

Χρ.Β: Δηλαδή εκείνο που είναι χαμένη υπόθεση είναι ή ίδια ή πολιτική. 'Υπάρχει όμως άλλη προοπτική;

Φρ.Α: 'Υπάρχει και την υπερασπίζεται ύστερικά ή κοπέλα στο τηλέφωνο, όταν λέει: «9%



Ο Δημήτρης Πουλικάκος κι η Νένα Μεντή στο *Μιά ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις*.

παίρνουμε, μᾶς χτυπάνε οί φασίστες...κι ἐγὼ νὰ ἀναγκάζομαι νὰ ἀπολογουῖμαι συνεχῶς, ἔ, ὄχι» καὶ τὸ κλείνει. Γιὰ μένα αὐτὴ εἶναι μιὰ φράση κλειδί. Ἀλλὰ αὐτὴ προτείνει ἄλλη προοπτικὴ, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία δρᾷ καθημερινά.

A.A: Ἐγὼ προσπάθησα, ὀρισμένες πολιτικὲς ἀπόψεις νὰ ἐνσωματωθῶν στὴ γραφὴ. Τὸ γεγονός ὅτι γράφω μ' αὐτὸν κι ὄχι μὲ τὸν ἄλλο τρόπο εἶναι πολιτικὴ πράξη. Τὸ ἰδανικὸ θὰ ἦταν αὐτὰ τὰ δύο νὰ μὴν ξεχωρίζουν καθόλου. Σχέση πολιτικῆς καὶ προσωπικῆς ζωῆς.

Ἐπάρχει κάποια στιγμή στὴν ταινία, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ πίνακα τοῦ Νταβίντ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Μαρά, ὅπου ἐγὼ ἢ ἴδια ὑποδύομαι τὸν Μαρά τοῦ πίνακα, μέσα σὲ μιὰ μπανιέρα. Ἀρχικὰ πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ πίνακας ἐμφράζει τὸ ἀδιέξοδο ἑνὸς ἐπαναστατικῆς ἱστορικοῦ προσώπου: αὐτὸ τὸ ἀδιέξοδο εἶναι ὁ ἴδιος ὁ πίνακας τοῦ Νταβίντ, τὸ γεγονός ὅτι ὁ Νταβίντ ἐφτιαξε αὐτὸν τὸν πίνακα κι ὄχι τὸ ὅτι δείχνει σ' αὐτὸν τὸν Μαρά σκοτωμένο. Ἐγὼ, μὲ τὸ νὰ ἀναπαραστῶ μιὰ ἀναπαράσταση κάποιας ἐπανάστασης πιστεύω ὅτι ἀνατρέπω τὴ λογικὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἐγινε αὐτὴ ἡ ἀναπαράσταση. Τοποθετώντας ὅμως καὶ τὸν ἑαυτὸ μου μέσα σ' ὅλα αὐτὰ, σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού υπάρχουν στὴν ταινία, ὑφίσταμαι, ὅπως κι αὐτὰ, ἀναστροφές καὶ αὐτοκριτικές. Ὄταν τὸ πρόσωπο πού γράφει καταλαμβάνει μιὰ θέση κάποια στιγμή μέσα στὴν ταινία, αὐτὸ τὸ πρόσωπο ἀναστρέφεται καὶ αὐτοειρωνεύεται. Κι αὐτὸ εἶναι πολιτικὴ πράξη. Σημαίνει ὅτι ἐγὼ δὲν βγάζω τὸν ἑαυτὸ μου ἔξω ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴν ἱστορία, γράφομαι σὰν σῶμα ἐκεῖ μέσα κι

ὅταν ἀργότερα λὲν τὴ φράση «μεταφέρουμε τὴν ἐπανάσταση πού μᾶς διδάσκουν», προσπαθῶ ταυτόχρονα νὰ εἶμαι μέσα στὴν ἱστορία καὶ νὰ ἀσκῶ κριτικὴ γι' αὐτήν. Δηλαδή εἶμαι αὐτὸς πού κάνει τὴν κριτικὴ ἀλλὰ αὐτὸ δὲν με ἀπαλλάσσει, δὲν με λυτρώνει κατὰ κανένα τρόπο. Ἡ κριτικὴ δὲν γίνεται ἄλλοθι, ἄφεση ἁμαρτιῶν, κάθαρση. Κι αὐτὸ γιὰτὶ ἀκόμη καὶ στὶς πιὸ σύγχρονες δουλειές στὸ θέατρο ἢ στὸν κινηματογράφο διαφωνῶ ὅταν ἡ κριτικὴ λειτουργεῖ σὰν ἄφεση ἁμαρτιῶν.

Χρ.Β: Τὸ πλάνο μὲ τοὺς κινέζους τί σχέση ἔχει μὲ ὅλα αὐτὰ;

A.A: Εἶναι σαφές ὅτι οἱ κινέζοι δὲν ἀποτελοῦν ἐναλλακτικὴ λύση, δὲν εἶναι διέξοδος, γιὰτὶ βρισκονται μέσα σὲ μιὰ ἐγγράφη τῆς ἐπανάστασης ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ σύστημα, δὲν εἶναι μιὰ ἱστορία ἔξω ἀπ' αὐτό.

Μ.Δ: Πέρα ἀπὸ τὸ εἰρωνικὸ στοιχεῖο πού ὑπάρχει.

A.A: Ἀκριβῶς πέρα ἀπ' αὐτό, γιὰτὶ καὶ τὸ εἰρωνικὸ στοιχεῖο ἐνισχύει ὀρισμένη ἀντίληψη πού θὰ τοὺς ἤθελε σὰν ἐναλλακτικὴ λύση. Βέβαια, ξαναγυρνώντας πίσω, ἔχει ἤδη δηλωθεῖ, ὅτι τὸ πρόσωπο πού γράφει βρισκεται σὲ συγκεκριμένο χωρὸ κι ἀπὸ κεῖ γράφει. Ὄσοσο θὰ ἦταν ψέμμα νὰ πῶ ὅτι βρήκα λύση, ἐνῶ ἐγὼ δὲν τὴν ἔχω αὐτὴ τὴ λύση, σὰν σχιζοφρενής.

(Ἡ συνέντευξη μὲ τὴν Ἀντουανέτα Ἀγγελίδη καὶ τὴν Φρίντα Λιάππα δόθηκε στοὺς Χρήστο Βακαλόπουλο καὶ Μιχάλη Δημόπουλο τὸν Νοέμβρη τοῦ 1977).

παραλλαγές στο ἴδιο θέμα **IDEESDIES FIXESIRAE**

τῆς ἀπὸ τὴν **Αντουανέτα Ἀγγελίδη**

ἡ ἀποδόμηση τοῦ χρόνου ἀδύνατη... αὐτοὶ πού κάτω ἀπὸ τὴν πίεση νὰ γράψουν μαθαίνουν νὰ διαβάζουν.

Ἡ ταινία *παραλλαγές στο ἴδιο θέμα (IDEESDIES FIXESIRAE)* τῆς Ἀντουανέτας Ἀγγελίδη, γυρίστηκε τὴν ἀνοιξη τοῦ '77 καὶ ξεκίνησε σὰν τελευταία τῆς δουλειᾶ στὴν IDHEC, ὅπου φοιτοῦσε. Εἶναι ταινία χειροποίητη, φτιαγμένη ἀργὰ καὶ σὲ ὅλα τῆς τὰ στάδια ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σκηνοθετίδα (σενάριο, σκηνοθεσία, καθάρισμα, μοντάζ). Γιὰ τὴν παραγωγή τοῦ ἤχου συνεργάστηκε μὲ τὸν Gilbert Artman, πού ἀνήκει στὸ ρεῦμα τῆς ἐπαναληπτικῆς μουσικῆς, ὅπως καὶ οἱ Terry Riley, Philip Glass κλπ. Βασικοὶ συνεργάτες ἦταν ἐπίσης ὁ Paco Perinan (φωτογραφία) καὶ ἡ Josy Delettre (ἡ τεράστια ἠθοποιός). Τὰ στοιχεῖα τῆς μετὰ τὸ γύρισμα μορφῆς τῆς σύνθεσης, δημοσιεύονται στὸ *Σύγχρονο Κινηματογράφο* παράλληλα μὲ τὰ *Cahiers Critiques de la littérature*. (Παρίσι).

Ἡ ταινία συμμετείχε στὸ Φεστιβάλ Σκηνοθετῶν, Θεσσαλονίκη 1977: βραβεῖο πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη καὶ βραβεῖο ταινίας μεγάλου μήκους μὲ ὑπόθεση πού ἔδωσε ἡ Π.Ε.Κ.Κ. γιὰ ἔρευνα νέων χώρων γραφῆς. Προβλήθηκε στὸ Centre Beaubourg τοῦ Παρισιοῦ καὶ συμμετείχε στὸ Διεθνὲς Φεστιβάλ ταινιῶν 16 mm τοῦ Montréal 1978 ὅπου καὶ διακρίθηκε.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ



1



2



3

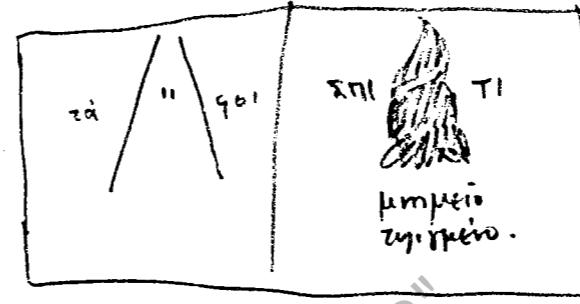


4

παραλλαγές στο ίδιο θέμα / IDEESDIES FIXESIRAE / της / από την ΑΝΤΟΥΣΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

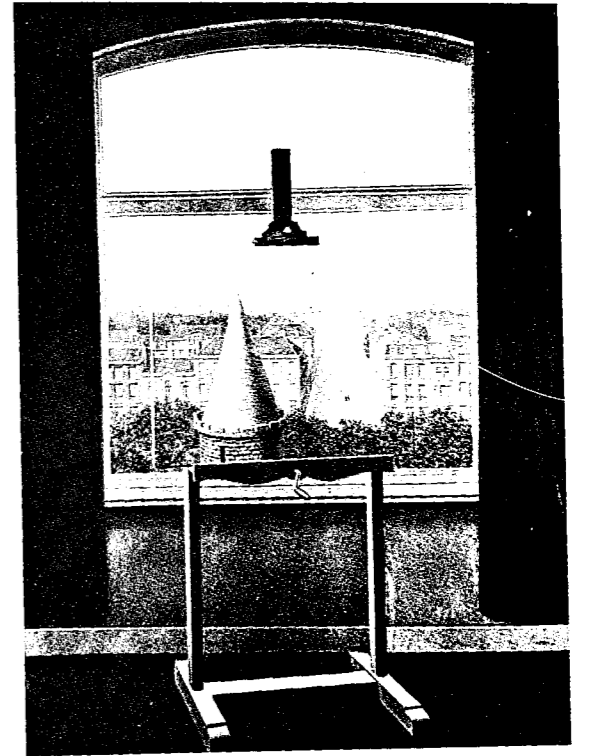
Π Χ Ο Σ Α Ν Α Φ Ο Ρ Ε Σ Α Ν Α Φ Ο Ρ Ε Σ

1. ήχος συνεχής και μπάσος (σαξόφωνο) - σταθερό πλάνο 8'30" - προοπτική κοιμητηρίου.



2. διακοπή κάθε ήχου.

1



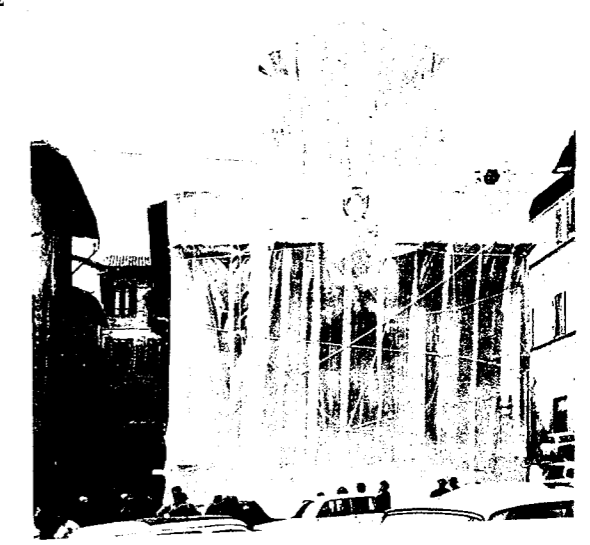
1. *Les promenades d'Euclide*, του René Magritte (1955)

3. τίτλος IDEES DIES / FIXES IRAE

3. *Dies Irae (Jour de colère)* του Carl Th. Dreyer (1943)

4. ήχος ταυτόχρονος με τη λήψη - σταθερό πλάνο 8'

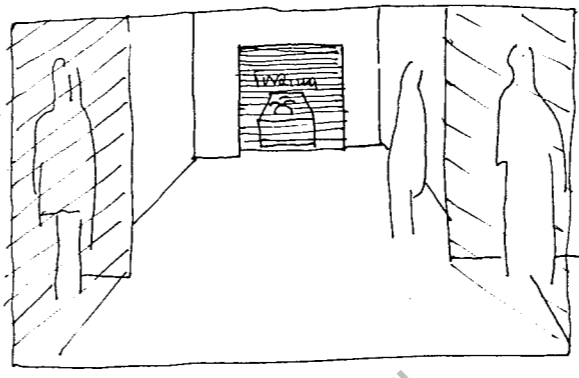
2



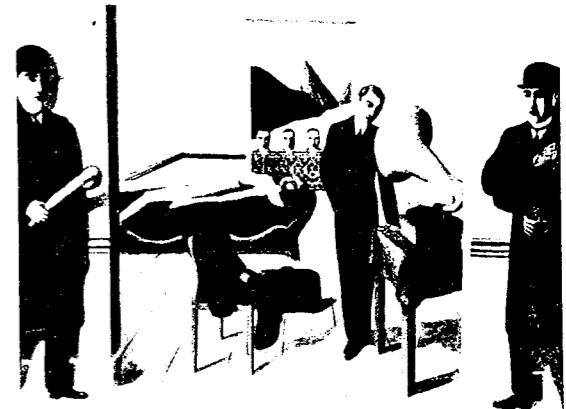
2. *Πακεταρισμένη πηγή*, του Christo - Spoleto (1968)



5. Père-Peur



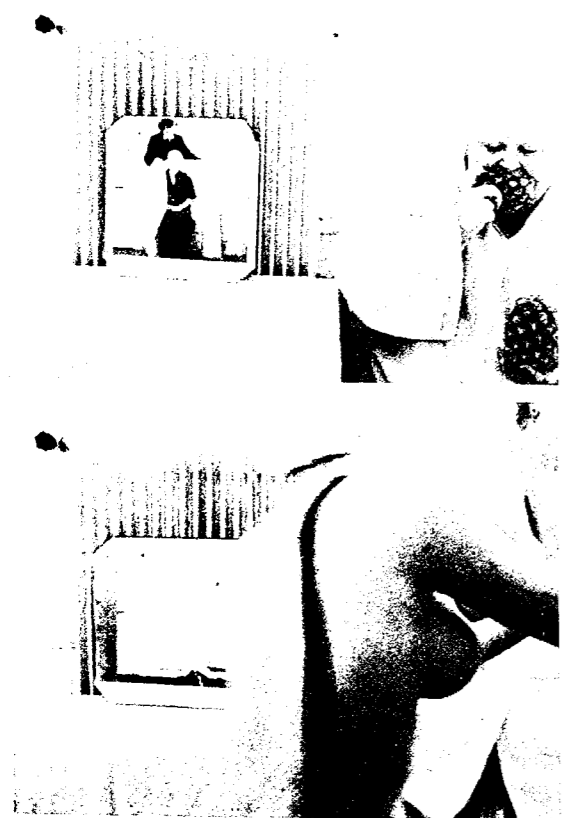
5. L' assassin menacé, του René Magritte (1926-27)



5

5

5



10. comme ça / allez / tu veux? / chante

ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ

9

10



6



6

6. Φύλαξ - άγγελος, ζωγραφιά του «έλληνοχριστιανικού» κατηχητικού. —kitsch.

5. Άρχη του θεάματος, λεπτό 16°+μισό

6. ήδονή — προστασία

6. Paul Eluard και Max Ernst: Les Malheurs des Immortels, (1922-23).

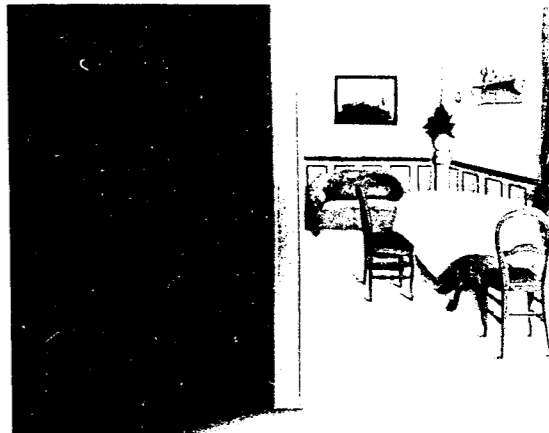
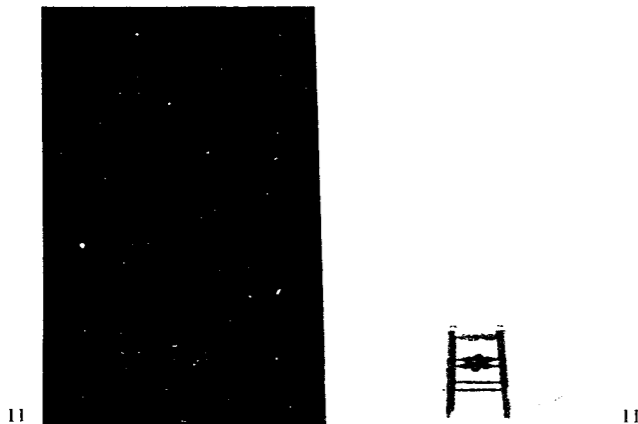
6. 7. 8. 9. κύμβαλα στις άλλαγές των πλάνων - πλάνα σταθερά



6

10. όπτικò ποίημα, και λέγεται από στιγμική παιδική φωνή τόσο γρήγορα που δέν ξεχωρίζουν οι λέξεις.

6. 7. 8. 9. Le plaisir, του René Magritte (1926)



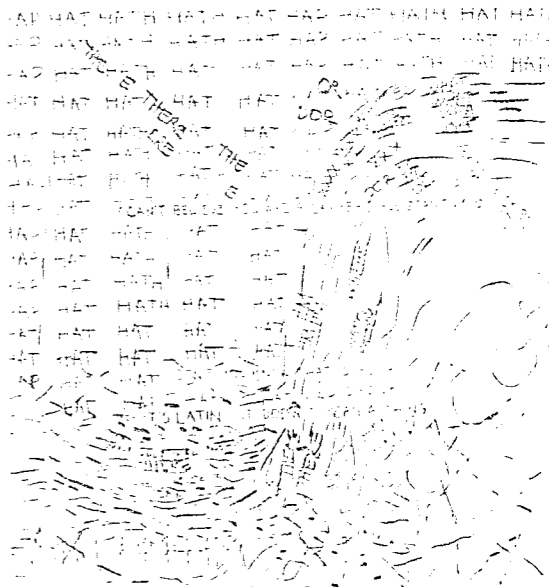
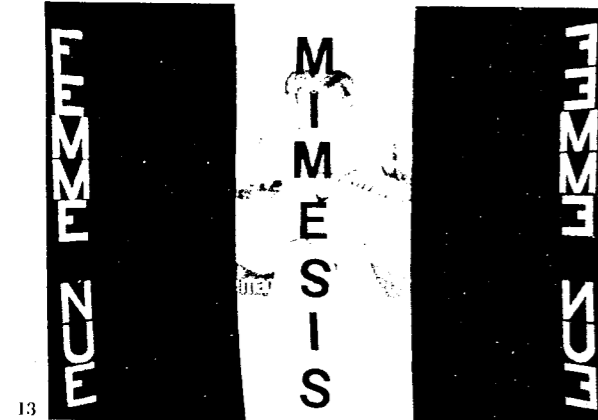
10, 11, 12. *La voix du silence* (1928) και *le plaisir* (1926) του René Magritte



12. ELLIPSE - διακοπή ζήτησης.

ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ

13. MIMESIS

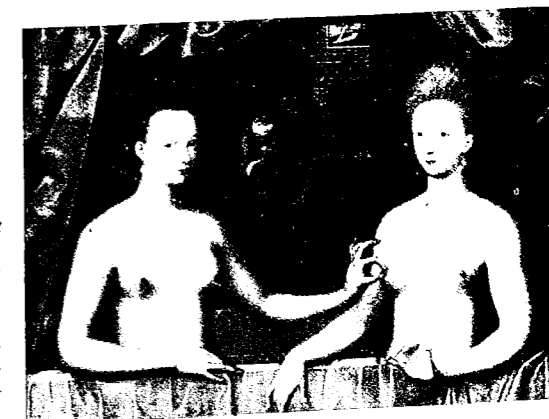


10. Robert Wilson, από το θεατρικό έργο *Γράμμα στη Βασίλισσα Βικτωρία*



13, 14. FEMME NUE - όηχος από το οπτικό ποίημα που λέγεται από το ιστορικό παιδί και επαναλαμβάνεται από vibraphone με διπλασιασμένη ταχύτητα - προς το τέλος του πλάνου 14 ούθλιαχτά λύκων και βενας, και τραβέλιγκ προς τα μπρός.

13, 14. *Gabrielle d'Estrées et une de ses soeurs* - Ανώνυμη ζωγραφική της Ecole de Fontainebleau



13, 14. Στο βάθος των πλάνων μιιά διαφήμιση πλυντηρίων που χρησιμοποιεί 2 μιζορά κορίτσια.



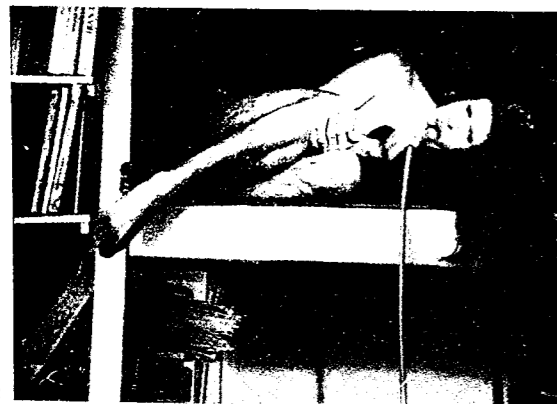
15



16



17



18

15. — Όπως και τὰ σημεῖα τῆς εἰκόνας ἀντιστρέφεται, ἡ πολιτικὴ τοποθέτηση καὶ ἡ θηλυκότητα εἶναι ἔμπορεύματα

— “Les jouets des ménagères et des militaires” / “l’homme domine l’économie de la représentation”.

— “Blasé? alors vivez l’incomparable massage thaïlandais”

— “Tilt / game over / king kong / N’ayez peur de personne / Instruments et matériaux pour le visage d’une femme: Changements et préservation”

16. — “Avant-après”

— Τὸ στὸν ὅπως καὶ τὰ ρούχα πουλιέται, ἡ ἰδεολογία ὅπως καὶ τὰ σημεῖα τῆς εἰκόνας ἀντιστρέφεται, ἡ πολιτικὴ τοποθέτηση καὶ ἡ θηλυκότητα εἶναι ἔμπορεύματα..... ..préservation.
— Zoom arrière

17. — Ἡ πολιτικὴ τοποθέτηση καὶ ἡ θηλυκότητα δὲν εἶναι ἔμπορεύματα

17. 18. Père encore, encore, encore, encore le père

15. FAMILLE

15 17



15. Μπάρα διαγραφῆς πρώτη

16. ETAT καὶ zoom πρὸς τὰ πίσω, ἀκούγεται ἡ σειρήνα ἐργοστασίου.

16. Μπάρα διαγραφῆς δεύτερη

15. 16. 17. Max Ernst: Augustine Thomas et OTTO FLAKE

15 16

17. Τὸ θέαμα τελειώνει μὲ τὴν ἐπιβεβαίωσή του, λεπτὸ 27°+μισό.

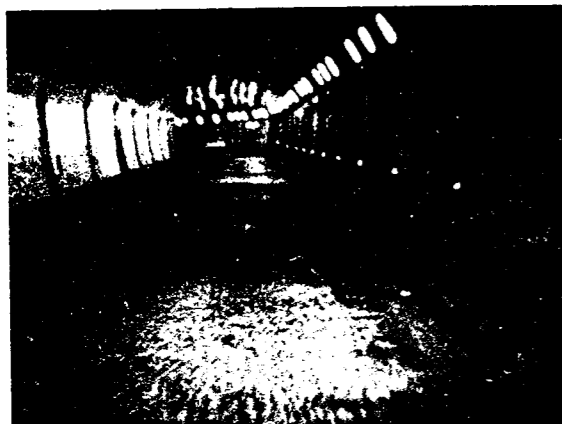
17. Τὸ χ τῆς διαγραφῆς

18. 19. Ἦχος συνεχῆς (σαξόφωνα) + ἦχος διακοπώμενος σὰν ἀναπνοὴ (σαξόφωνα) Τὸ πλάνο 19 εἶναι τράβελινγκ πρὸς τὰ μπρός.

15. 16. 17. Urs Lüthi καὶ Luciano Castell: *Le corps ambigu*, 1972

15. 16. 17. Στὸ βάθος τῶν πλάνων μιὰ διαφήμιση τῶν καταστημάτων Printemps γιὰ τὴν νέα μόδα στὰ ρούχα





19



20



27



28

22. Tu as perdu

23. "Notre potage d' amour et de rossignol"

24. "Notre potage d'amour et de rossignol"

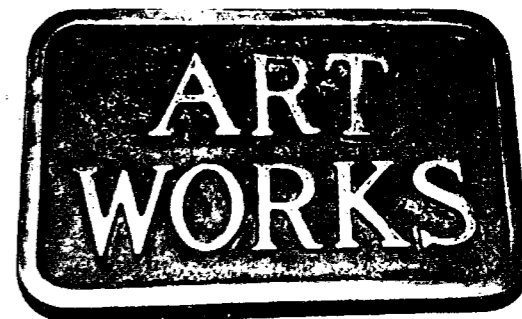
25. Notre potage d'amour et de rossignol"

27. "Je demande ma bien venue,
Il a longtemps que ne vous vi,
dites, sui je plus vostre ami?
avés bien vostre foy tenue?"

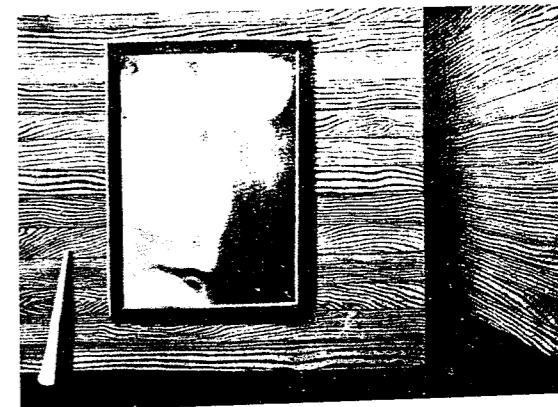
27. — «Είμαι καλά, είμαι καλά πολύ καλά, τὸ αὐτὸ δι' ἐσᾶς ἐπιθυμῶ». — σκάε.



20



20



27



28

20. LA DEFENSE - ἤχος σύγχρονος μετὰ τὴν λήψη, τὰ μεγάφωνα τοῦ métro - πλάνο σταθερὸ 8 λεπτῶν.

21. JOUETS ORGANIC

27. USAGE EXTERNE - ἤχος ἀπὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο.

20. ART WORKS (N.Y. 1968) τοῦ Stephen James Kaltenbach (art Conceptuel)

20. Subway (1969), τοῦ Richard Estes (Hyperrealiste καὶ ὄχι surrealiste!)

21. ART WORKS τοῦ Kaltenbach

22. ἀναφορὰ στοὺς Ἴταλοὺς νεοροεαλιστὲς

23. 24. 25. Στίχος τοῦ Vladimir Maïakovsky

27. γραφὴ πάνω στὸ σῶμα

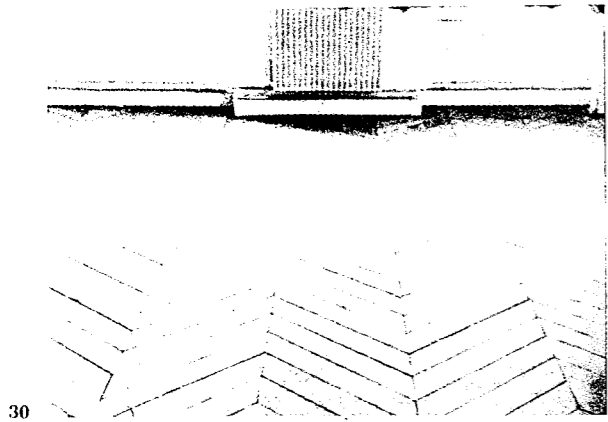
27. Le palais d'une courtisane - R. Magritte ('28-'29)

27. Λεζάντα πάνω σὲ φάρμακα ποὺ δὲν πίνονται.

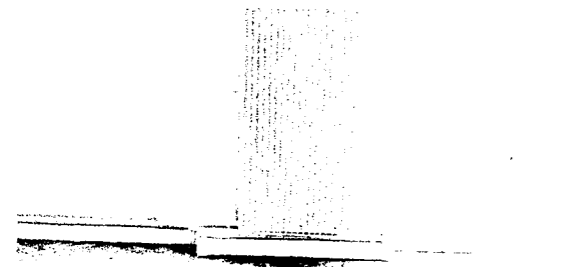
27. Musique du temps de la Guerre de Cent Ans (1337-1453)

27. στίχοι ἀπὸ τραγούδι τοῦ Θεοδώρακη

28. Dennis Oppenheim: le corps marqué (1972)



30



31



32

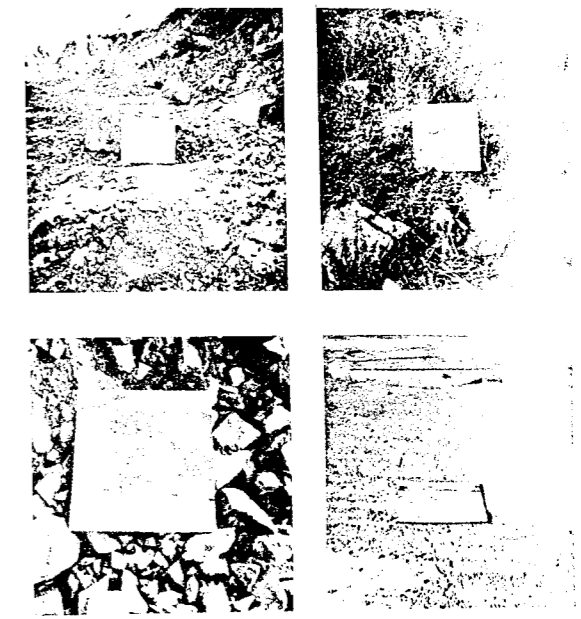


33

28-32. ἀβαθής / ἀβαθμολόγητος / ἀβάπτιστος / ἀβάσιμος / ἀβάστακτος / ἄβατος / ἄβαφος / ἀβεβαιοσ / ἀβεβήλωτος / ἀβίαστος / ἀβλαβής / ἄβολος / ἄβουλος / ἄβούλωτος / ἄβούτηκτος / ἄβροάβευτος / ἄβραστος / ἄβρεκτος / ἄβροδ / ἄβροχία / ἄβύζακτος / ἄβυσσος / ἄγαλμα / ἀγαμία / ἀγανακτῶ / ἀγάνωτος / ἀγάμητος / ἀγαπημένος / ἀγαπητικός / ἀγαπητός / ἀγαρρηγία / ἀγγεῖον / ἀγγελία / ἀγγελικός / ἀγγελμα / ἀγγίξω / ἀγγούρια / ἄγδατος / ἀγγλισμός / ἀγείνωτος / ἀγέλαστος / ἀγέμιστος / ἀγένεια / ἀγένειος / ἀγέννητος / ἀγέραςτος / ἀγέρωχος / ἀγευστος / ἀγεωγράφητος / ἀγιασμένος / ἀγιάτρευτος / ἀγκαθωτός / ἀγχιτροειδής / ἀγλυκος / ἀγνός / ἀγνώριστος / ἀγνωστος / ἄγονος / ἀγοραῖος / ἀγοραστής / ἄγουρος / ἀγοραπτος / abaisser / abalourdir / abandonner / abatardir / abatoir / abattre / abbé / abêtir / abimer / abolir / abominer / abonder / abonner / aborder / aboutir / abrutir / absorber / abstenir / abstraire / abstrus / absurde / abus / abuser / acceder / accelerer / accentuer / accepter /

ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ

29-33. Robert Smithson
 N.Y. 1968 - χωρίς τίτλο
 (art Conceptuel).
 28-32: Έλληνογαλλικό
 Γαλλοελληνικό Λεξικό



Digitized by eLibros/Animatografos 1969-1973
 http://www.immatografos.uoa.gr/angelakis

28-32. λέξεις από λεξικό
 ισοτόνα λεγόμενες, κύμβαλα
 στις αλλαγές των πλάνων.
 33. διακοπή κάθε ήχου
 34. Ο κυκλικά συνεχιζόμε-
 νος ήχος του όπτικού ποιή-
 ματος, με τετραπλάσια ταχύ-
 τητα από εκείνη του πλάνου
 10. Ο κυκλικά συνεχιζόμε-
 νος ήχος του vibraphone που
 συνοδεύει το όπτιικό ποίημα,
 επίσης με τετραπλάσια ταχύ-
 τητα της πρώτης. Αποτέλε-
 μα ενός δξύτατο & ίλιγγιώ-
 δεσ τεχνικό τζιτζίκι.

LA MONTE YOUNG
 SOH: CONTINU DE HAUTEUR CONSTATANTE
 Eventuellement variations imperceptibles magnifiant la sensibilité
 (Une "celebration" du drame, ex: "Theatre of Eternal Music", "The Tortoise, his Dreams and Journeys")

TERRY RILEY
 PRINCIPLE RÉPÉTITIF
 soumis à l'inspiration de l'improvisateur
 (ex: "Penny Noyard and the Finestrin Band", "Persian Surgery, Descriptions")
 Eventuellement, être
 simulé au disque

STEVE REICH
 PROCESSUS DE PROGRESSION GRADUELLE
 ("Un processus qui, une fois établi, se déroule de lui-même
 et détourne l'attention de tout ce qui n'est pas ce processus")
 Déphasage graduel de deux ou plusieurs séries d'une même figure répétitive
 (ex: "It's gonna rain", "Phase Patterns")

PHILIP GLASS
 PROCESSUS DE PROGRESSION: "ADDITIVE"
 Eventuellement, dans certaines parties,
 ten seulement improvisé

A-B-C-A-B-C-B-A-B-C-B-A-B-C-A-B | 2-A-B-C-B-A-B-C-A-B | 2-A-B-C-B-A-B-C-A-B | 2-A-B-C-B-A-B-C-A-B | 2-A-B-C-B-A-B-C-A-B | 2-A-B-C-B-A-B-C-A-B

(exemple de progression additive: titre d'un fragment de "Music with Changing Parts")
 Bien que toutes rythmiquement à l'unisson, les parties exécutées simultanément par les musiciens
 peuvent différer sur le plan mélodique et harmonique en créant des mouvements parallèles, contraires
 ou similaires, les uns par rapport aux autres.

NOTA: Le but de ce schéma n'est que d'évoquer rapidement la spécificité de chaque processus.



35



35



36



37

37. "Avant-après" / "Education of a child girl" / Cage / Duchamp / Ernst / Magritte / Monk / Straub / Wilson / Montage de citations / "Signor studente..." / L' objet inquiétant ou la récupération / "Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" / Les idées dominées et dominantes mélangées / Κάτι που επανέρχεται σε άλλο contexte, τὸ χαριτωμένο τῆς μὴ παραδεχτῆς πράξης στὸ λόγο, τὸ ἀπαράδεχτο τῆς πράξης / Ἡ ἀνακύκλωση τῆς κουλτούρας / θὰ εἶμαι μέσῳ τίνος - ἡ ἐξουδετέρωση τῶν ἀνησυχιῶν / ἓνα ἐλικόπτερο προσγειώθηκε δύο φορές σήμερα στὸν ὕπνο μου / C' est elle qui prépare ou sert, mais ne mange pas / Τῆς εἶπε: «οἱ σπουδὲς ἓνα βραχιόλι γιὰ ὥρα ἀνάγκης» - «Μοῦ εἶπες ψέμματα, δὲν εἶταν ἡ πρώτη φορά.» / Μ' ἓνα καλὸ μακιγιάζ τὸ πρόσωπό της γίνεται ἀποδεχτὸ σὰ γυναικεῖο / Μ' ἓνα καλὸ μακιγιάζ τὸ πρόσωπό του γίνεται ἀποδεχτὸ σὰ γυναικεῖο / "Il jouirait plus en faisant la loi qu' en faisant l' amour" / "Blasé? Alors vivez l' incomparable massage thaïlandais" / "Chevaliers de l' ouragan qu' avez-vous fait de vos gants?" / "Au bois, c' est plus simple et plus rapide. 20 F pour quelques minutes" / "Elle-même possède au titre de moyen de(re) production" / Μεταφέρουμε τὰ πράγματα πού μᾶς διδάσκουν / ἀκόμα καὶ τὴν ἐπανάσταση πού μᾶς διδάσκουν / Avec la mort d' une génération, la complicité des victimes sans jouissance / Ἡ μαύρη γραμμὴ θᾶναι μιὰ συνέχεια πάνω στὸ φιλμ / μυρίζει ἔντονα ἐμετὸ / Ἀντιγόνη / Κλυταιμνήστρα / Ἡλέκτρα / Φαίδρα / Μήδεια / Ἀγάνη / j' ai l' impression que c' est impossible de trouver un visage autre que celui de la publicité / "Hors scène" / "Hors représentation" / "Hors jeu" / "Hors Je" / "Souvenez-vous, par exemple du comportement sexuel de l' araignée?" / "Parfois le nom d' un objet tient lieu d' une image /

ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ
 ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΤΟΥΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΝΕΟΙ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΝΕΟΙ ΣΧΕΤΙΚΑ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ
 ΤΟΥΣ ΠΕΘΑΝΑΝ ΟΙ ΑΝΤΡΕΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΝΕΟΙ

Οἱ γριές πού καίγονται πτώματα ἀπ' τὸν αὐνανισμό / "She was angry" / ἓνας κόκκορας καθαρίζει / "Ici il n'y a ni enfant, ni chien" / "Montre ton sein, Mimi. Tu ne peux pas sans exploiter les tiens" / Funérailles-Fiançailles / Κρυώνω καὶ εἶναι σὰ νὰ τρώω πτώμα, κλείνω τὰ μάτια καὶ βλέπω σπλάγνα. Τὸ λευκὸ στὸ λευκὸ ὅπως λέει μιὰ παλιὰ συνταγὴ / Ὁ πάγος λιώνει / Quand elle avait trois mois, elle mangeait au rythme de l' orgasme / Des transformations lentes / "Pourquoi "lent" est-il encore codé négativement?" / "Vite, vite, soyez efficace. Vite, courez, le train va partir. Vite, jouissez, mesdames, le coup va partir" / "Les jouets des ménagères et des militaires" / Masturbation / Manipulation / Emancipation / Τὸ μαντήλι μυρίζει μαμὰ καὶ τὸ τρώω / Vive Refrigerator Réfrigérateur /

Unpublished issues
 Kinimatografos 1969-1973
 phs.uoa.gr/angelakis

35. 36. διακοπή κάθε ἴχου

37. Τὸ μεγάλο γράμμα.

37. Aragon-Ἀνόνητες γυναικες-Διαφημίσεις-Irigaray-Magritte *Les mots et les images* (1929)— Maiakovsky— Monk



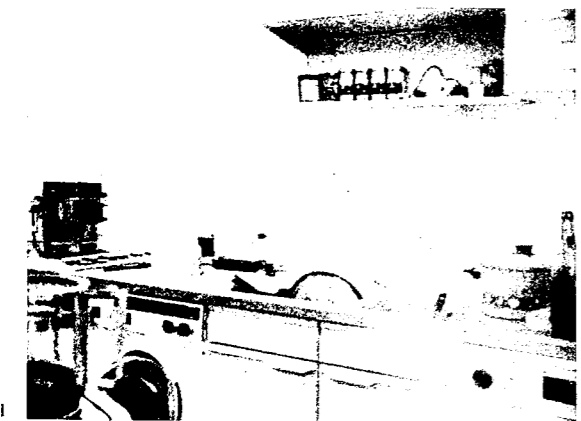
38



39



39



41

39. 40. Όλαρία - όλαρά
μαύρο τύμπανο χτυπά
τὰ παιδιά πὸν ἀγαποῦν τὰ στρατιωτάκια
τ' ἀλογάκια καὶ τὰ ξύλινα σπαθιά.
Βουκολάκιασαν σ' ἐτοῦτα τὰ στιχάκια
στὴ σκεπή μας κάποιος ξαγρουπῆ

Όλαρία-Όλαρά
μὲ σουραῦλια καὶ βιολιά
θὰ βρεθοῦμ' ὅλοι μαζί στὸ πανηγύρι
θάναι ὅλη ἡ παλιά μας συντροφιά
καὶ θὰ πιοῦμε ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ποτήρι
καὶ τὴν πιὸ πιερὴ γουλιά.

ὄλα εἶναι μακρινά κι' εὐτυχισμένα
καὶ τὸ χιόνι πέφτει ἀπὸ ψηλά
τὰ ζευγάρια στροβιλίζονται πρὸ πέρα
κι' ἡ κοπέλα μου ἀστράφτει ἀπὸ χαρά.

40-41. usine - cuisine.



42



38. HORIZON - ἦχος στα-
γόννας πὸν ἀπομακρύνεται
μέσα ἀπὸ σωληνώσεις - στὸ
τέλος μιὰ στροφή ἀπὸ τὴ
Διεθνή - ἦχος μηχανικοῦ
παιχνιδιοῦ.

39. ELLIPSE - ἦχος ἀπὸ
πλύσιμο πιάτων καὶ ἦχος
ἀπὸ ποδόσφαιρο πὸν μετα-
δίδει τὸ ραδιόφωνο ἢ ἡ τηλε-
όραση. Πρὸς τὴ μέση ἀρχίζει
τὸ τραγούδι.

38. David A Marat (1973)

38. Στροφή ἀπὸ τὴ ΔΙΕΘΝΗ.

38



68



40. USINE (οἱ ἴδιοι ἦχοι μὲ
τὸ πλάνο 39 συνεχίζονται)

39-40. Erro: Serie American
Interieurs (1968)

41. Πάνω σὲ μιὰ κουζίνα
πὸν ἀνοίγει στὸ ἄσπρο συνε-
χίζεται ὁ ἦχος ἀπὸ πλύσιμο
πιάτων καὶ ὁ ἦχος ποδό-
σφαιρου. Τὸ τραγούδι
σβύνει.

39-40. Στίχοι ἀπὸ τραγούδι
τοῦ Σαββόπουλου

39. 40. 41. Ποδοσφαιρικὸς
ἀγὼνας Γαλλίας-Βραζιλίας
1977

42. Τὰ ὀνόματα πέφτουν καὶ
ὁ ἦχος ἀπὸ τὰ πιάνο συνεχι-
ζεται καὶ μετὰ τὸ τέλος τους.

42. γραμμὴ διχασμοῦ

και πήραν και η αισθηση καλλιτεχνικης και καλλιτεχνιζουσας αποχάνω-
σης κυριάρχησε πλήρως. "Αν γράφω εδώ για μερικες ταινίες είναι γιατί οι
τελευταίες παίχτηκαν σε διάφορες άλλες εκδηλώσεις μετά το φεστιβάλ
(τόπτε μπόρεσα να τις ξαναδώ ή μάλλον να τις δω χωρίς να αναγκάζομαι
να δείχνω την δημοσιογραφική ταυτότητα στον κέρβερο που μετρούσε
κάθε τρεις ώρες τα μαλλιά μου με τη ματιά του, μέχρι να πεισθεί ότι
έκπροσωπώ τον Σύγχρονο) ή μπόρεσαν να αντισταθούν στην ίδια την
εκδήλωση, αδειάζοντας την αίθουσα από το πρώτο τέταρτο.

Τα παιδιά της ντουλάπας (Μπενουά Ζακώ)

"Αν στην πρώτη ταινία του νέου γάλλου κινηματογραφιστή Μπενουά
Ζακώ ('Ο δολοφόνος μουσικός/L'assassin musicien) το αντικείμενο που
κυκλοφορούσε ήταν το χρήμα, εξασφαλίζοντας και την κυκλοφορία των
φιλικών διατυπώσεων της ταινίας (όπως ακριβώς και το νερό στο
Τσάινατάουν του Πολάνσκι), στα Παιδιά της ντουλάπας (Les enfants du
placard) αυτό το αντικείμενο είναι η κινηματογραφοφιλία, κινηματογρα-
φοφιλία δεύτερου βαθμού που επιχειρεί σήμερα, στο γαλλικό κινηματο-
γράφο, ιδιότυπη ανανέωση στις σχέσεις του με το κινηματογραφικό
παρελθόν, όπως καθορίζεται από τη Νουβέλ Βάγκ τουλάχιστον και μετά.

Στον Δολοφόνο μουσικό ή τέχνη (ή μουσική) αποκτούσε τις διαστά-
σεις δολοφονημένου αντικειμένου (ο ήρωας βιολιστής έπαιξε συστηματι-
κά φάλτσα σ' ολόκληρη την ταινία), που ωστόσο ήχουσε παραγωγικά,
τροφοδοτώντας τη μυθοπλασία, μια και μόνο ο αν τέτοιο μπορούσε να
μετασηματιστεί σε αντικείμενο του πόθου ή αντικείμενο της κινηματο-
γραφικής αφήγησης. Στα Παιδιά της ντουλάπας, ταινία χτισμένη ολόκλη-
ρη πάνω σ' ένα τσιτάτο από το Moonfleet του Φρίτς Λάνγκ, η κινηματο-
γραφοφιλία φιλτράρεται σ' ολόκληρο το σώμα της ταινίας και την
διαποτίζει, χωρίς ν' αναγνωρίζεται ποτέ από ανάγνωση δημοσιογραφι-
κού τύπου (οι κριτικοί έγκατέλειψαν την αίθουσα το πρώτο τέταρτο). Θα
έπρεπε να αντιληφθούμε εδώ την κινηματογραφοφιλία ως αντικείμενο
που δολοφονεί, παρόμοιο με το μαστούνη-ξίφος που ενώνει τα δυο
αδέσφια της ταινίας και που βρίσκεται κρυμμένο στην ντουλάπα, αλλά
και που ταυτόχρονα μοιράζει τις τύχες μιας ανανεωμένης επιθυμίας του
ν' αφηγηθείς κάτι, οτιδήποτε: την ιστορία μιας αίμομιξίας σαν κι αυτήν
που καθορίζει τις σχέσεις του Λου Καστέλ και της Μπριζιτ Φοσσέ στην
ταινία, την ιστορία της μνήμης αυτής της αίμομιξίας, το έμπλοκο των
μεταναστών από τη Μαύρη Αφρική που διενεργεί ο άντρας της Φοσσέ,
κ.λπ.

Όλοκληρη η ταινία παρουσιάζεται σήμερα αποκομμένη ή αποσπασμέ-
νη από το οποιοδήποτε κινηματογραφικό σώμα, κυρίαρχο, στρατευμένο,
περιθωριακό ή δεν ξέρω εγώ πώς θέλετε να το ονομάζετε κι αυτή είναι η
μεγάλη δύναμή της: το συμβόλαιο που υπογράφει η ταινία με το
κινηματογραφικό παρελθόν της, συμβόλαιο ανάλογο μ' εκείνο που
καθορίζει τις κινήσεις των δύο αίμομικτών-παιδιών της ντουλάπας, είναι
αναμφισβήτητα ένα συμβόλαιο απόστασης που παράγεται από τη συνολι-
κή διαπίστωση ότι ο κινηματογράφος που αγαπήσαμε (το Χόλλυγουντ
δηλαδή, αλλά και ο Γκοντάρ) έχει έγγραψει στο ίδιο το εσωτερικό του το
ξεπέρασμά του (οι μυθοπλασίες του Λάνγκ περιλαμβάνουν όλες τις
δυνατές μυθοπλασίες) έτσι ώστε κάθε πραγματικά κινηματογραφόφιλη
ταινία να μην είναι τίποτε άλλο από διείσδυση σ' αυτό το εσωτερικό και
ταυτόχρονα απομακρυσμένη εκτόξευση σ' ένα μέλλον (ή ένα παρελθόν),
όπου οι διαφορές (αισθητικές, θεματικές, κ.λπ) είναι υπόθεση επαναστα-
τικής λησμονιάς ανακατεμένης με τη νοσταλγία που χαρακτηρίζει κάθε
μνήμη. Έτσι, το νουβελβαγκικό πάρτυ που περιέχεται στην ταινία δεν
είναι πια απλό τσιτάτο αλλά έκρηξη του παρελθόντος στο μέλλον ενός
κινηματογραφόφιλου κινηματογράφου, και υπογραμμίζεται έντονα από
το κόκκινο φως μιας λάμπας που κυριαρχεί σ' ολόκληρη τη σεκάνς.

Ο κινηματογράφος του Ζακώ, κινηματογράφος της διάρκειας και των
εύστροφων χρωματικών μεταλλαγών, στέκεται στην κόψη του ξυραφιού,
ανάμεσα σε γενικευμένη πρακτική διαφήμιση και σε καλλιτεχνίζον ρετρό,
αλλά και πέρα, πολύ μακριά απ' όλα αυτά. (Επίσημο πρόγραμμα)



Τα παιδιά της ντουλάπας του Benoit Jacquot.
Αυτές οι δυο της Marta Meszaros.



Ἡ μία τραγουδά, ἡ ἄλλη ὄχι (Ἀνιές Βαρντὰ)

Σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία τῆς φιλίας δυὸ γνωστῶν γυναικῶν ἐκεῖνο ποὺ κυριαρχεῖ εἶναι οἱ καρμποστάλ, σὰν μέσο πληροφόρησης γιὰ τὰ ταξίδια τῆς μίας ἀπὸ τὶς δυο; τῆς Πόμ, τραγουδίστριας καὶ χαρούμενης φεμινίστριας, ἐγὼ ἢ ἄλλη μένει σπίτι τῆς (σπίτια τῆς μάλλον) στὴ Γαλλία, προσπαθώντας νὰ ζήσει ἀνεξάρτητα.

Ὁλόκληρη ἡ ταινία ἄλλωστε θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν καρμποστάλ, δροσερὸ καὶ χαζὸ τραγουδάκι, σὲ ἀναζήτηση τοῦ φεμινιστικοῦ one woman show νέου τύπου, ποὺ ὡστόσο ἔχει τὸ προσόν νὰ δηλώνει ἀνὰ πᾶσα στιγμή τὴν (αὐτὸ) ἀπόλαυσή του. Ὁ Ἀλμπερὰ ἔχει δίκιο ὅταν σημειώνει (τεῦχος 15/16) ὅτι ἡ ταινία κινδυνεύει νὰ ἐκτραπεῖ κάθε στιγμή στὸ μελὸ ἢ στὸ χαριτωμένο ἀνέκδοτο, ἀπορῶ ὅμως ποὺ βλέπει τὴ ρήξη ἢ «τὸ παραπάνω βῆμα»: αὐτὸ ποὺ ἐνδιαφέρει τὴν Βαρντὰ δὲν εἶναι τόσο ὁ φεμινισμὸς, ὅσο ὅλα ἐκεῖνα ποὺ θὰ προϋπήρχαν τοῦ φεμινιστικοῦ κινήματος καὶ ποὺ ἡ κινηματογραφίστρια εὐχεται νὰ μπορέσουν νὰ ὑπάρξουν καὶ μετὰ: ἡ οἰκογενειακὴ εὐτυχία (τὶ πανοραμικὴ μελιστάλαχτο αὐτὸ τοῦ τέλους!), ὁ εὐτυχισμένος γάμος, τὰ ταξίδια στὸ ἐξωτερικόν.

Προσοχὴ ὅμως: τὸ ἄλλο παραμονεύει πάντα μέσα στὸ ἴδιο! (Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι κρίμα ποὺ δὲν προβλήθηκαν στὸ φεστιβάλ οἱ *Νταγκερο-στιπιές*, ντοκυμαντέρ ποὺ γυρίστηκε ἀπὸ τὴ Βαρντὰ λίγο πρὶν τὸ *Ἡ Μία τραγουδά (L'une chante, l'autre pas)*, κ.λπ καὶ ὅπου γίνεται φανερὸ ὅτι ὁ κόσμος μῆς τοπικῆς γειτονιάς καὶ ἡ καθημερινὴ ζωὴ τῶν ἐπαγγελματιῶν, τῶν ἐργαζομένων, τῶν νοικοκυρῶν, κ.λπ. εἶναι πράγματα πολὺ πιὸ μαγικά ἀπ' ὅσο θὰ φανταζόταν κανεὶς) (*Ἐπίσημο πρόγραμμα*)

Ὁ Φόβος τρώει τὰ σωθικά (Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ)

Ὁ πραγματικὸς τίτλος τῆς ταινίας εἶναι «Φόβος φάει ψυχή» (*Angst essen Seele auf*), ὅπως ἀκριβῶς θὰ τὸ ἔλεγε ἓνας ἄραβας ἐργάτης στὴν Δ. Γερμανία. Πράγματι, πρόκειται γιὰ τὸν ἔρωτα ποὺ γεννιέται ἀνάμεσα στὸν Ἀλί, ἄραβα μετανάστη καὶ τὴν Ἔμμυ, ἐξηντάρια χήρα καθαρίστρια, ποὺ γνωρίζονται σὲ κάποιο τυπικὸ μικρὸ μπάρ ὅπου μαζεύονται οἱ ξένοι ἐργάτες. Παντρεύονται, ἀλλὰ τόσο τὰ παιδιά τῆς Ἔμμυ ὅσο καὶ ὁ κοινωνικὸς περίγυρος καταδικάζουν τὶς σχέσεις τους, προσπαθώντας νὰ τοὺς ἐπαναφέρουν στὴν τάξη (=δουλειὰ + ἀπομόνωση).

Ἄν καὶ ἡ ταινία θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσει ἐκπληκτικῆς ἐμβέλειας δουλειὰ πάνω στὸ μελόδραμα, τελικὰ δὲν καταφέρει παρὰ νὰ ἐμπλακεῖ στὴν ἐνοχὴ τῆς γιὰ τὸ εἶδος, γεγονὸς ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ἓνα ἀδικοιολόγητο πάγωμα προσώπων καὶ καταστάσεων, μέσω τῶν ὁποίων ὑποτίθεται ὅτι διαφαίνονται οἱ μηχανισμοὶ παραγωγῆς μελοδραματικῶν ἐντυπώσεων.

Ἄν ὅμως ὑπάρχει διαφάνεια αὐτὴ βρῖσκεται ἀλλοῦ: ὅπως σημειώνει ὁ Serge Daney στὸ «*Σημείωμα γιὰ τὸν P. B. Φασμπίντερ*» (*Cahiers du Cinéma*, ἀρ. 275): «Υπάρχει στὴν φασμπιντερικὴ κυβερνητικὴ κᾶτι σὰν διαφάνεια ἀπὸ τοὺς πόθους στοὺς λόγους (ἄρα, καθόλου ἀσυνείδητο) καὶ ἀπὸ τοὺς λόγους στὶς πράξεις (ἄρα, ἐλάχιστη ἰδεολογία)». Τίποτα τὸ κοινὸ λοιπὸν μὲ τὴν προβληματικὴ ἐνὸς Κομντσίνοι γιὰ τὸ μελόδραμα (*Ἐγκλημα ἀγάπης*) ὅπου οἱ σχέσεις, συναισθηματικῆς ἢ σεξουαλικῆς, ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, ὑπακούουν στὴ λογικὴ ἐνὸς συγκλονιστικοῦ πάθους, ποὺ ἀναστρέφεται (ἀλλὰ δὲν ἀναιρεῖται ποτὲ οὔτε ἐξατιμίζεται στὸ τέλος) ἀπὸ τοὺς κοινωνικοὺς ἐπικαθορισμοὺς του, γιὰ νὰ φανεῖ ξεκάθαρα ὅτι μιὰ τέτοια λογικὴ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ μὴ συνειδητοῦ.

Ἡ Ἔμμυ καὶ ὁ Ἀλί εἶναι πρόσωπα ἀπογυμνωμένα ἀπὸ ὁποιαδήποτε ζωντανὴ δραματουργικὴ διάσταση: πρόσωπα ποὺ ἄγονται καὶ φέρονται κατὰ φασμπιντερικὴ σύμβαση, πρόσωπα ποὺ ὑπακούουν σὲ κλεισίματα τοῦ ματιοῦ τοῦ μικροαστικοῦ τοὺς περίγυρου ἢ στοὺς ἀκατανόμαστους καὶ ἐμφυτευμένους ἀπὸ τὸ παραπέμπον τῆς ταινίας τυχοδιωκτισμοὺς τῶν συγγενῶν καὶ φίλων ποὺ τοὺς κατακρίνουν ἢ τοὺς ἀπαρνοῦνται. Ὁ μόνος ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τοὺς δώσει κάποια ζωὴ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ τοὺς τὴν



Ὁ Φόβος τρώει τὰ σωθικά τοῦ Fassbinder. Δεξιὰ ὁ πρωταγωνιστὴς El Hedi Ben Salem.

ἀφαιρεῖ δυὸ φορές, ναρκισσεύμενος μὲ τὸ νὰ τοὺς τοποθετεῖ σὰν στοιχεῖα τοῦ νεκρῶ ποὺ θὰ μιμηθοῦν τὸ τραγικὸ τῆς μοίρας τους σβύνοντάς το ταυτόχρονα ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο: ὁ P. B. Φασμπίντερ (*Ἀφιέρωμα στὸ νέο γερμανικὸ κινηματογράφο*)

Πιθανὸν ὁ διάβολος (Ρομπέρ Μπρεσσόν)

Ἡ σκηνοθεσία τῶν σωμάτων, τεμαχισμὸς τους μέσα ἀπὸ μιὰ τροχὴ κούρσα ἀναζήτησης τοῦ «μερικοῦ ἀντικειμένου», ἡ σχέση τους μὲ τὸ ἐκτὸς πεδίου ἀλλὰ καὶ ἡ παρουσία τους σὰν πιθανὸν ἐκτὸς πεδίου τῶν χώρων ἢ τῶν ἤχων μέσα στὸ πεδίο, ἀποτελοῦν τὴν κινητήρια δύναμη στὴν οἰκονομία γραφῆς τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Μπρεσσόν. Ποῦ βρῖσκεται λοιπὸν ἡ καινοτομία; (Θὰ ρωτοῦσε δικαιολογημένα ὁποιοσδήποτε). Ὁ Μπρεσσόν μᾶς ἔχει συνηθίσει σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὴν «ἐμμονὴ τοῦ ἀξιαγάπητου σώματος» ὅπως σημειώνει ὁ Ζ.Π. Οὐντάρ. Τί εἶναι αὐτὸ λοιπὸν ποὺ θὰ ἔκανε τὸ *Πιθανὸν ὁ διάβολος (Le diable probablement)* νὰ μὴν εἶναι ἀπλὰ καὶ μόνον ἡ συνέχεια τῆς δουλειᾶς ἐνὸς «δημιουργοῦ» ἀλλὰ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ μοντέρνες (καὶ τὶς πιὸ ἀντιμοντερνίστικες) κινηματογραφικῆς δουλειᾶς τῶν τελευταίων χρόνων;

Τὸ ἴδιο τὸ θέμα (ἡ ἱστορία τῆς αὐτοκτονίας τοῦ νεαροῦ Σάαλ + τὸ οἰκολογικὸ πρόβλημα), ἔτσι ὅπως σφηνώνεται στὸ σῶμα τῆς ταινίας ἢ τοποθετεῖται δίπλα ἀπ' αὐτὴν, σὲ ταινιοῦλες Super 8, ἐνημερωτικῆς διαλέξεως (σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν οἰκολογία), πρωτοσέλιδα ἐφημερίδων, ἐπισκέψεις στὸν ψυχαναλυτὴ (σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν αὐτοκτονία), κ.λπ., ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ δρόμο, γιὰ πρώτη φορὰ ἴσως στὸ Μπρεσσόν, σὲ μιὰ αὐτονομία τοῦ στοκ εἰκόνων καὶ ἤχων ἀπὸ τὴν καταδυνάστευση τῆς Μεγάλης Καταστροφῆς ἢ τῆς Μεγάλης Σωτηρίας (καμιά διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο), καθὼς καὶ στὴν ἐπένδυσή τους ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή ἐνὸς πρωτόγνωρου πάθους, ποὺ θὰ ἀνῆκε στὴν ὁργάνωση, μετατόπιση, κ.λπ., τῶν βλεμμάτων καὶ μόνον. Ἄπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἡ δυναμικὴ τῶν ἀποσπασμα-



Τὰ παιδιά τῆς ντουλάπας τοῦ Benoit Jacquot.

Ὁ Gerard Depardieu στὸ Καμιόνι τῆς Marguerite Duras.



τικοποιημένων σωμάτων και τῶν χώρων πού γλιστροῦν δίπλα τους, τῶν χώρων, πού αὐτὰ τὰ σώματα διασχίζουν, ἐγκαθιδρύει ἕνα παιχνίδι τοῦ νοήματος, παιχνίδι τμηματικό, χασματικό, ἀνολοκλήρωτο ὅπου διάφορα ἴχνη (φωνές, βλέμματα, ἀντικείμενα) ἐμφανίζονται και χάνονται, ἐξασφαλίζοντας μιὰ παραγωγική διασπορά τοῦ ὑποκειμένου. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν πραγματικά μεγαλοφυῆ κίνηση τῆς ἰκανότητας τοῦ κινηματογραφικοῦ μηχανισμοῦ νὰ σημάνει τὸ ὀτιδήποτε (πέρα ἀπ' αὐτὸ πού θὰ σήμαινε ἴσως τὶς ἴδιες τὶς ἐντυπώσεις πού παράγει ὁ μηχανισμὸς και τὸν φειχιστικὸ ἀναδιπλασιασμὸ τους, πού ἐξασφαλίζει τὴ θέση τοῦ σημερινοῦ — ὄλο και πιὸ «ἐκλεκτικοῦ» — θεατῆ): στὸν Μπρεσσόν, τὰ σώματα δὲν ἀποτελοῦν σημεῖα (τοῦ ἔρωτα, τῆς καταστροφῆς) ἀλλὰ, ὅπως εἴπαμε πρὶν, σημάδια, ἐνδείξεις, ἴχνη, πού δὲν μποροῦν νὰ ἀποκτήσουν ἢ νὰ ἐπενδυθοῦν μὲ νόημα παρὰ μόνο ἀπ' τὴ στιγμή πού θὰ ἐξαφανιστοῦν στιγμιαία, και θὰ ἔρθουν ἔτσι σὲ ρήξη μὲ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ κύκλου τῆς ἀναπαραγωγῆς τους. Διακοπή(;) ἀπρόβλεπτη, βίαια, τυχαία: ἡ αὐτοκτονία τοῦ νεαροῦ Σάρλ, «ἀντάξια τῆς ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητας» (ὅπου ἀνάθετες νὰ σὲ σκοτώσουν χωρὶς νὰ ξέρεις πότε), ἔρχεται τὴ στιγμή πού ὁ Σάρλ (γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ταινία) λέει σὲ off: «Μέχρι ἐκεῖνη τὴ στιγμή...»: ὁ θάνατος, μέσα στὸ πεδίο, θὰ σταματήσει τὸ ὀποιοδήποτε συμπέρασμα-ἀποτέλεσμα τοῦ ἰδεολογικοῦ λόγου πού εἶχαμε ἀρχίσει νὰ ἐπεξεργαζόμαστε. (Πρόγραμμα CICAΕ)

Τὸ καμιόνι (Μαργκερίτ Ντυράς)

Στὴν ἔξοδο, κάποιος φοιτητῆς «ἐξηγοῦσε» στὴν κοπέλλα του: «Ἡ ταινία εἶχε δύο πλάνα: στὸ ἕνα ἡ Ντυράς ἔλεγε τὴν ὑπόθεση στὸν Ντεπαρντιέ. Στὸ δεύτερο, ἔτρεχε ἕνα καμιόνι» Καὶ συνέχισε: «Εἶναι ἐπειδὴ, ξέρεις, ἡ Ντυράς εἶναι σεναριογράφος και δὲν μποροῦσε νὰ κάνει κανονικὴ ταινία...»

Μὴ βιαστεῖτε, συνεπῶς κινημααγραφόφιλοι, νὰ εἰρωνευθεῖτε τὸν ἀδαῆ φοιτητῆ: ἡ ὁμορφιά κι ἡ ἀνυπολόγιστη ἀξία τῆς ταινίας τῆς Ντυράς προέρχεται ἀπὸ τὸ ταξίδι και τὴν περιπέτεια τῆς «γλώσσας», τὸ ἀργοκῦλισμά της στοὺς μαϊάνδρους τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου, τὴ μαγεία πού γεννᾷ ἢ ὑπόκριση-ἀνάγνωση τοῦ γραπτοῦ κειμένου ὅταν ἀναμετρεῖται μὲ εἰκόνες πού μόλις ὑποπτεύεται, εἰκόνες πού κάπου-κάπου τὸ συναντοῦν γιὰ νὰ τὸ ἀφήσουν πίσω τους (ἢ δίπλα τους) στὴ συνέχεια, εἰκόνες μιᾶς ἀπίστευτης λιτότητας («ἡ ταινία εἶχε δύο πλάνα») — προϊόντα μιᾶς ὑπέροχης σπατάλης.

Ὡστόσο, τὸ κείμενο ὑπερίπταται, πετάει πάνω ἀπὸ τὶς διαδρομὲς πού ἡ εἰκόνα τὸ ὑποχρεώνει νὰ ἀκολουθήσει και παίρνει τὴν ἐκδίκησή του: «γιὰ ποῖο πράγμα μιλάτε ἐπιτέλους;» «μιλάω». Ἐκεῖνος κι ἐκεῖνη, ὁ φορτηγατζῆς, μέλος τοῦ Κ.Κ.Γ και ἡ γυναίκα πού ἀνεβαίνει στὸ καμιόνι, τρόφιμη τοῦ ψυχιατρικοῦ ἄστυλο τοῦ Γκουσύ, γιὰ αὐτὸ και ἀντιδραστικὴ κατὰ τὸν φορτηγατζῆ, δυὸ πρόσωπα πού ἀνακατεύουν μὲ τὴν παρουσία / ἀπουσία τους τὸ σενάριο πού διαβάζει ἡ Ντυράς στὸν Ντεπαρντιέ. Τέσσερα πρόσωπα λοιπόν; Ἡ δύο σὲ τέσσερα και τὸ ἀντίστροφο; Ποιὸς μιλάει και γιὰ ποιόν; Ποιὸ εἶναι τὸ φιλικὸ κείμενο και ποῖα εἶναι ἡ σχέση του μὲ τὸ (γραπτὸ) κείμενο πού ὀργανώνει τὴν ταινία; Ἡ μήπως ἡ ταινία τὸ ὀργανώνει ἀδιάκοπα, ἀσταμάτητα, μέσα ἀπὸ μιὰ πορεία στὰ κενά, στὸ περιθώριό του, στὶς συγκοπὲς και τὰ χάσματα πού δονοῦν τὴ συζήτηση.

Τὸ κείμενο ξαναγυρίζει λοιπόν: γιὰ πρώτη φορὰ στὸν κινηματογράφο ἔχουμε μπροστὰ μας τὴν εἰκόνα κι ὄχι τὴν εἰκονογράφηση ἐνὸς κειμένου (ἢ τὴν διαβολικὴ, ἀνεξιχνίαστη μεταφορὰ του: βλ. Μαθήματα Ἱστορίας, (ἢ τὴν διαβολικὴ, ἀνεξιχνίαστη μεταφορὰ του: βλ. Μαθήματα Ἱστορίας, Εἰσαγωγή..., Φορτίνι Κάνι τοῦ Ζ.Μ. Στράουμπ). Στὸ Καμιόνι (Le camion), ἡ εἰκόνα τοῦ κειμένου δὲν βρίσκεται πιά ἐκεῖ γιὰ νὰ ἰδωθεῖ, νὰ καταναλωθεῖ, ἀλλὰ γιὰ νὰ γίνεῖ τὸ μεταφορικὸ μέσο πού σ' ἀφήνει νὰ δεῖς. Καὶ νὰ ἀκούσεις, κάπου-κάπου, λέξεις και φράσεις μεγάλες πού ἔρχονται νὰ περάσουν παράλληλα μὲ τὸ πραγματικὸ καμιόνι πού βλέπεις και πού δὲν μπορεῖς ὀστόσο νὰ ἀναγνωρίσεις. Φράσεις ὅπως «ὁ κόσμος



Ο ήθοποιος κι ο σκηνοθέτης: ο Gerard Depardieu και η Marguerite Duras στο *Καμίονι*.

Ο Dennis Hopper κι ο Bruno Ganz στον *Αμερικανό φίλο* του Wim Wenders.



ας χαθεί. αυτή είναι η μόνη πολιτική!».

«Θές νά δεις; Δές λοιπόν αυτό!» (Λακάν) Ποιό; 'Οποιοδήποτε πού θά σου τὸ θύμιζε, ἀλλὰ ὄχι ἐντελῶς. ἔτσι ὥστε νά μὴν κουμπώνεσαι κάθε τρεῖς καὶ λίγο: ἐσύ, ποιός εἶσαι; Κάποια λέξη, οἱ τρεῖς τελείες ἢ ὁ συνοδηγὸς πού μαθαίνουμε ὅτι κοιμᾶται καὶ ὅτι δὲν θά τὸν δοῦμε ποτέ (Πρόγραμμα CICAΕ)

Ἔνας ἀμερικανὸς φίλος (Βίμ Βέντερς)

«Ἀλλάξες τὸ μπλέ» λέει ὁ Ρίπλεϋ στὸν παραχαράκτη Πόγκας (Νίκοιλας Ραίη). Ὁ Βέντερς ξεκαθαρίζει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ μιμητικὴ διαδικασία (πού κινεῖ μὲ διάφορα προσήματα καὶ τερότσια ὅλες τὶς σύγχρονες ὑπερπαραγωγές, ἰδιαίτερα τὴν ἐπιστημονικὴ φαντασία σὲ στῦλ Λούκας ἢ Σπίλμπεργκ) εἶναι ἀποτυχημένη, τουλάχιστον σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὸ Χόλλυγουντ: ὁ ἀμερικανὸς φίλος (ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος) ἄγγιξε τὰ ὅρια τῆς μεγαλοσύνης ἀπ' τὴ στιγμὴ πού μπόρεσε νά παραχαράξει τὸν ἑαυτό του.

Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἡ ταινία θά γίνεῖ ἓνα ταξίδι θανάτου, μὲ στραμμένη τὴν προσοχὴ στὶς λάμπεις, τὶς ἀντανακλάσεις, τὰ παιχνίδια τοῦ φωτὸς καὶ κάθε εἶδους περιπλανήσεις στὶς χρωματικὲς κηλίδες πού ἀποσπῶνται συστηματικὰ ἀπὸ τὸ πλάνο ἢ τὶς κηλίδες πού ἄφησαν στὸ σῶμα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου διάφοροι μεγαλοφρεῖς «παραχαράκτες»: ὁ Λάνγκ (φόνος στὸ μετρό), ὁ Χίτσκοκ (δεύτερος φόνος στὸ τρένο), ὁ Ραίη ἢ ὁ Φούλερ.

Ταξίδι θανάτου γιὰ τὸν Τζόνθαν Ζίμμερμαν πού γνωρίζει τὸ Ρίπλεϋ τὴ στιγμὴ πού διαπιστώνει ὅτι εἶναι ἀδύνατο νά πεθαίνει πίσω ἀπ' τὴν κορνίζα. Ταξίδι πού μεταβάλλεται σὲ ξέφρενη κούρσα μετασχηματισμοῦ τῆς ἴδιας τῆς κορνίζας πού κατασκευάζει ὁ Βέντερς, τοῦ κινηματογραφικοῦ κάρου, πού πολλαπλασιάζεται καὶ διαχέεται μέχρι νά χαθεῖ κάπου ἀνάμεσα στὶς πόλεις χωρὶς ταυτότητα (τὸ Παρίσι, τὸ Ἀμβούργο, ἡ Νέα Ὑόρκη δὲν ὑπάρχουν καὶ ἐναλλάσσονται μεταξύ τους, «Θέλω νά πάω σπῆτι» λέει ὁ Ρίπλεϋ... Δηλαδή: στὸ τραπέζι τοῦ μιλιάρου, στὸ τσοντ μπῶξ, πού πνίγονται στὸ πράσινο φῶς, ὅταν ὁ ἀμερικανὸς φίλος φωτογραφίζει τὸν ἑαυτό του: κίνηση πού θά θύμιζε μὲ ἐκπληκτικὴ ἀκρίβεια τὴ στάση τῶν σύγχρονων δημιουργῶν καὶ τὴν ἐκτίμηση τῆς θέσης πού κατέχουν στὰ πλαίσια τῆς σημερινῆς παραγωγῆς)

Ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ ταξίδι πού συνεχίζεται, ὁ Βέντερς διαπιστώνει γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὴ βαθειὰ σύμπτωση δυὸ φαινομένων πού μᾶς ἐνδιαφέρουν μόνο γιὰ τὶς παρεκκλίσεις τους. Θὰ ἐπανέλθουμε. (Ἀφιέρωμα στὸ νέο γερμανικὸ κινηματογράφο)

Χοῆστος Βασιλόπουλος.

Γραφεῖτε συνδρομητὲς στὸν Σ.Κ. '78. Κάντε τον γνωστό.
Ἡ ἐκδοσὴ του στηρίζεται στὴ βοήθειά σας.

15/16

ΝΕΟΣ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ναγκίτζα Ὄσιμα - Γιουσισίγκε Γιόσιντα)

Κείμενα τῶν ΑἴΖΕΝΣΤΑΙΝ, ΜΠΑΡΤ, ΜΠΡΕΧΤ
γιὰ τὴν Ἀνατολικὴ Τέχνη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

Ἡ ἀναπαράσταση καὶ ἡ τρέλα

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη

Στὰ 1835 ὁ Πιερ Ριβιέρ σκοτώνει τὴ μητέρα, τὴν ἀδερφή καὶ τὸν ἀδερφό του, καὶ συλλαμβάνεται τυχαία ἀπὸ τὴν ἀστυνομία. «Εἶναι τρελός;» Αὐτὸ εἶναι τὸ κεντρικὸ πρόβλημα στὴ δίκη του. Τελικὰ καταδικάζεται σὲ ἰσόβια καὶ ἀργότερα αὐτοκτονεῖ.

Τὸ τριπλὸ ἔγκλημα ἴσως νὰ καταγραφόταν στὰ δικαστικὰ ἀρχεῖα τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας Καλβαντός, νὰ ἐπαιρνε ἕναν ἀριθμὸ καταχώρισης, ὅπως οἱ ἄλλες μητροκτονίες ἢ ἀδελφοκτονίες τῆς ἐποχῆς καὶ νὰ περνοῦσε ἐπίσημα στὴ λήθη. Ὁ Πιερ Ριβιέρ ὅμως ἀφησε ἕνα κείμενο ὅπου ἐξιστορεῖ τὴν πορεία του πρὸς τὸ ἔγκλημα, δίνοντας ἔτσι μιὰ διαχρονικὴ ἐπικαιρότητα στὸν τριπλὸ φόνο. Τὸ κείμενο αὐτὸ¹ δὲν εἶναι ἀπλὸ ντοκουμέντο ἀλλὰ ἡ καταγραφή μιᾶς «ὑπόθεσης ζωῆς»: ὁ συγγραφέας του δὲν δίνει μόνο τὰ γεγονότα ποὺ τὸν ὀδήγησαν στὴν τραγικὴ του ἀπόφαση, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει καὶ νὰ δικαιολογήσει τὴν πράξη του.

Διηγεῖται τὴν ἱστορία τῶν γονιῶν του: τὸ συμβόλαιο τοῦ γάμου τους, τὶς δυσκολίες τῆς συμβίωσης, τὴν τυραννικότητα τῆς μητέρας του, τὴν ὑπομονὴ καὶ τὴν ἐργατικότητα τοῦ πατέρα του. Ἀναφέρεται στὰ παιδικὰ του χρόνια, στὶς σχέσεις γονέων - παιδιῶν, στὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ. Ἐκθέτει τὰ γεγονότα καὶ τὶς «σκέψεις» πρὶν τὸ φόνο τῆς μητέρας καὶ τῶν ἀδερφῶν ποὺ ζοῦσαν κάτω ἀπ' τὴν ἐπιρροή της. Ὁμολογεῖ ὅτι ὁ φόνος ἦταν γι' αὐτὸν ἡ μόνη λύση γιὰ νὰ ἀπαλλάξει τὸν πατέρα του ἀπὸ τὶς στενοχώριες ποὺ τοῦ προκαλοῦσε ἡ κακία τῆς γυναίκας του. Ὡστόσο λίγο μετὰ τὴν πράξη του ἔχει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ φόνος δὲν ἐγινε καὶ δὲν εἶναι παρὰ φαντασίωση καὶ ὄνειρο.

1. Τὸ κείμενο τοῦ Π. Ριβιέρ μαζί με τὶς ἐπίσημες πράξεις καὶ τὰ ἔγγραφα τῶν ἱατροδικαστικῶν ἀρχῶν καὶ μετὰ ἀπὸ ἀναλύσεις ἔχουν ἐκδοθεῖ χάρις στὴ συλλογικὴ ἐργασία ἐρευνητικῆς ὁμάδας ποὺ συντόνισε ὁ Μ. Φουκῶ: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur, et mon frère...* Editions Gallimard/Julliard, Paris, 1973.



Ἡ Annick Gehan καὶ ἡ Emilie Lihou. (Ἐγώ, ὁ Πιερ Ριβιέρ... τοῦ René Allio).

Ἐπὶ τὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἔγκληματος, σημεία γιὰ νὰ προσεγγίσουμε τὴν περίπτωσή Ριβιέρ: τὸ ἔγκλημα, ἡ ἐγγραφή τοῦ ἐγκλήματος στὸν ψυχισμό τοῦ μητροκτόνου, ἡ γραπτὴ ἀφήγησή τῆς ζωῆς του. Ὁ φόνος γίνεται σὲ στιγμὴ ψυχικῆς φόρτισης. Εἶναι τὸ γεγονός. Ὀλικὸ καὶ μοναδικό. Ἡ εἰκόνα, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ φόνου, ἐγγράφεται καὶ ἀποτυπώνεται στὸν ψυχισμό τοῦ Π. Ριβιέρ καὶ ἐρχεται νὰ πάρει τὴ θέση τῆς ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ἀναπαραστάσεις πραγμάτων καὶ γεγονότων τῆς ζωῆς του². Ἡ ἀνάπλαση τοῦ ἐγκλήματος ἀπὸ τὸν ἀδερφοκτόνο θὰ εἶναι σὰν τὸ ξετύλιγμα μιᾶς ἐπιφάνειας ποὺ πάνω της ἔχουν χαρακτεῖ εἰκόνες-ἀναπαραστάσεις τῆς πορείας του. Τὴ στιγμὴ ποὺ γράφει τὴν ἱστορία του δημιουργεῖ νέα ἐπιφάνεια, ὅπου δὲν βρισκονται ὅλες οἱ εἰκόνες τῆς πρώτης, ἀλλὰ σ' αὐτὴν ὑπάρχει κάποια τάξη³. Ὅση τάξη ἐπιτρέπει ὁ λόγος, ἡ γλώσσα, ὅση τάξη προσπαθεῖ νὰ βάλει ὁ Π. Ριβιέρ.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ λόγου μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν μιὰ μάσκα ποὺ πίσω της οἱ ἀναπαραστάσεις, οἱ παρορμήσεις δὲν ἀναγνωρίζονται, δὲν δίνεται ἡ συνοχή τους. Ἐτσι ἡ ἐπιφάνεια γίνεται μάσκα ποὺ κρύβει ἀλλὰ ταυτόχρονα δείχνει τὴν τρέλα. Τότε τὸ κείμενο τοῦ Π. Ριβιέρ εἶναι μιὰ μάσκα ἀδιαπέραστη ἢ ἕνας «μύθος» ποὺ συσκοτίζει ἀντὶ νὰ φανερώσει.

Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ λόγου πιθανὸν νὰ ἀντανακλᾷ τὶς ἀναπαραστάσεις, νὰ τὶς κάνει ἀναγνώσιμες καὶ ἀναγνωρίσιμες. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ λόγου εἶναι ἡ προϋπόθεση γιὰ μιὰ ἐπικοινωνία. Τότε τὸ κείμενο τοῦ Π. Ριβιέρ εἶναι ἕνα κάλυμμα διαφανές, ἴσως ἡ ἀλήθεια.

Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ πρώτη ὕλη τοῦ κειμένου εἶναι ἡ γλώσσα, μὰ στὴν πρώτη ἡ τρέλα δείχνεται σὰν ἀδυναμία ἐπικοινωνίας, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ ἡ ἐπικοινωνία παρουσιάζεται σὰν δυνατότητα.

Ἐὰν ὁ Π. Ριβιέρ εἶναι τρελός, τότε τὸ κείμενό του εἶναι ἀκόμη ἕνα σύμ-πτωμα καὶ τίποτε ἄλλο. Ἀλλὰ τὸ κείμενο ἔχει συνοχή καὶ λογικὴ συνέπεια, παρόλο ποὺ γράφτηκε στὴ διάρκεια τῆς ἀνάκρισης. «Εἶναι τρελὸς ὁ Π. Ριβιέρ»; ἀλλὰ γιὰ ποιόν; Τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του, τοὺς

συγγενείς, τους συγχωριανούς, τους ιατροδικαστές; Γι' αυτούς που διαβάζουν το κείμενο αλλά δεν έζησαν τα γεγονότα; Μήπως το κείμενο δεν είναι ούτε σύμπτωμα ούτε πραγματική ιστορία αλλά ακόμη μιὰ φανταστική αφήγηση⁴; Ο λόγος λοιπόν της καθημερινότητας, της «κοινης λογικής» αποτελείται και διαβρώνεται από το «παράληρημα» της τρέλας ή το «παράληρημα» της καλλιτεχνικής έκφρασης⁵.

Εάν η μεταφορά — οι δύο επιφάνειες, αυτή των αναπαραστάσεων κι αυτή των λέξεων και του λόγου — έχει κάποια αξία είναι γιατί η καλλιτεχνική έκφραση ή η τρέλα μπορούν να θεωρηθούν καταστάσεις που προκύπτουν από τα γλιστρήματα, τη διάβρωση των σημείων έπαφης τους. Μόνο που στην τρέλα το νόημα δεν φανερώνεται, ενώ στην καλλιτεχνική έκφραση είναι πάντα παρόν. Άλλα ποιές είναι οι αιτίες των διαβρώσεων και των γλιστρημάτων; Οι θεσμοί; Οι ψυχικοί μηχανισμοί; Η γλώσσα με την συστηματικότητα και την αυθαιρεσία των διαφορών της; Το τυχαίο μερικῶν γεγονότων; Όμως σ' όλες τις κοινωνίες ή τρέλα είναι παρούσα διεκδικώντας παγκοσμιότητα. Εάν τέλος ή Φύση είναι ο νόμος των νόμων, ή τρέλα δεν είναι ή παραβίασή της, αλλά μάλλον επιβεβαίωσή της.

Αυτές είναι μερικῆς από τις δυσκολίες που γεννιούνται από τη μελέτη της περίπτωσης του Π. Ριβιέρ. Ο Ρ. Άλλιο⁶ ακολούθησε τη θέση που ανέπτυξε ή έρευνητική ομάδα που αναφέραμε (βλέπε ύποσημείωση 1). Η σκηνοθεσία θεμελιώνεται στην τοποθέτηση του κειμένου του Π. Ριβιέρ ως κέντρου αναφοράς και σύγκρισης των άλλων κειμένων. Αποφεύγει έτσι το έρώτημα του κατά πόσον το κείμενο είναι σύμπτωμα, αλήθεια, μυθιστορία, γιατί τελικά το κείμενο παίρνει την αξία του μέσα σ' ένα σύνολο άλλων κειμένων, χάρη στις διαφορές που αποκαλύπτει στη σύγκριση με τα υπόλοιπα.

Την ταινία συνθέτουν τρεις ενότητες:

Η πρώτη περιλαμβάνει στιγμές από τη ζωή του Π. Ριβιέρ όπως τις έζησε και όπως τις παρουσίασε στο κείμενό του. Ο Ρ. Άλλιο μᾶς «δανείζει» το βλέμμα του Π. Ριβιέρ. Έτσι οι στιγμές που «σφράγισαν» τη ζωή του παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε οι λόγοι του έγκλήματος γίνονται αναγνώσιμοι και κατανοήσιμοι: ταύτηση με την τύχη και τὰ βάσανα του πατέρα, ο φόβος της αίμομιξίας, το μίσος προς τη μητέρα, ή έντύπωση ότι είναι μιὰ σύζυγος τύραννος, το κακό-θηλυκό, ή γυναίκα-καταπίεση... (ἀπόηχοι της τραγωδίας της Ήλέκτρας). Ο δανεισμός του βλέμματος δεν σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης δημιουργεί προϋποθέσεις ταύτισης με τὸν «ήρωα».

Τη δεύτερη και την πιδ σύντομη αποτελούν τὰ γεγονότα της οικογένειας (π.χ. πριν τη γέννησή του) και οι συνθήκες της ζωής του χωριού: σκληρή εργασία, δυσκολίες πιστοδότησης... Η όπτική γωνία τείνει προς μιὰ «αντικειμενική» παρατήρηση, προς μιὰ πραγματικότητα «προφανή», αναμφισβήτητη και άμεση.

Την τρίτη ενότητα αποτελούν οι άγορεύσεις των ψυχιάτρων, οι πράξεις των αρχών, οι λόγοι των δικαστών, οι διαδικασίες ανάκρισης, οι μηχανισμοί απόδοσης δικαιοσύνης, οι καταθέσεις των συγχωριανών και των ψυχιάτρων γύρω από τὰ σημεία και τὰ συμπτώματα της τρέλας, τις συγκρούσεις που δεν περιορίζονται στο χώρο της γνώσης αλλά περνούν και σ' αυτόν της εξουσίας, του κοινωνικού έλέγχου: μικρο-συγκρούσεις θεωρίας και πρακτικής.

Ο Ρ. Άλλιο⁷ αφηγείται χωρίς να ακολουθεϊ την γραμμικότητα της ιστορίας αποκλείοντας μ' αυτόν τὸν τρόπο τὴν ψευδαισθηση του αφηγη-

4. Η ίδια γεννιέται με την άναγνωση της άλλολογραφίας του Α. Αρτώ, όταν νοσηλεύεται στην κλινική του Rodez (1943-1946). Στην σιωπή του του επιβάλλει ο θεσμός αντίδοσά με σειρά από γράμματα: άλλα είναι γεμάτα ποίηση, δύναμη και νόημα· ενώ σ' άλλα ή άσημαντότητα διαδέχεται την έλλειψη νοήματος. Α. Artaud: *Oeuvres complètes*, t. IX: *Les Tarahumaras-Lettres de Rodez*, T. X: *lettres écrites de Rodez 1943-1944*, t. XI: *Lettres écrites de Rodez 1945-1946*, Ed. Gallimard.

5. Ο Nerval πλημύνοντας προς την αυτοκτονία συνεχεί τὸ βίωμα του αντικειμένου με την πληθώρα των εικόνων που αυτό προκαλεί. Ο Hölderlin βυθίζεται στην τρέλα και τὴν «καλλιτεχνική σιωπή».

6. Ο τίτλος της ταινίας είναι ή πρώτη φράση από τὸ κείμενο του Πιέρ Ριβιέρ: «*Moi, P. Rivière...*»
7. Για τὴν ταινία δούλεψαν κι οι βασικοί συνεργάτες του *Cahiers du Cinéma* Έτσι ή αναφορά στον Ρ. Άλλιο καλύπτει και τὴν ομάδα εργασίας όπως επίσης αὐτὴ των άγοστών που πήραν μέρος στην ταινία.



Η οίκογένεια Ριβιέρ (Joseph Leportier, Monsieur Bisson, Emilie Lihou, Roger Harivel).



Ο Πιέρ Ριβιέρ (Claude Hébert) στο δικαστήριο.

ματικού μύθου-άγωνία, αρχή και τέλος. Αποφεύγει τη γραφικότητα και τον κίνδυνο του «ρετρό» — ή εργασία για τα ρούχα, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα είναι παραδειγματική. Η ταινία λειτουργεί σ' ένα επίπεδο αποδεικτικό - ή μπρεχτική επίδραση είναι προφανής — και είναι φανερός επίσης ο σεβασμός της θεωρητικής προσέγγισης όπου στηρίχτηκε ή συλλογική εργασία της έρευνητικής ομάδας¹. Ένω στη διάρκεια της δίκης το κείμενο του Π. Ριβιέρ περνάει απαραίτητο, αντίθετα στην ταινία παίρνει την κεντρική θέση. Η τάξη των γεγονότων όπως τα άπλωσε πάνω στο άσπρο χαρτί ο Π. Ριβιέρ ξεχάστηκε μέσα στο λόγο των θεσμών, στις καταθέσεις των μαρτύρων. Στην ταινία ο λόγος του δολοφόνου βρίσκει ουσιαστική θέση κάνοντας τους άλλους λόγους μονομερείς και περιοριστικούς⁸. Τέλος η ταινία παρουσιάζει, πώς το βασικό ερώτημα «ή τρέλα του δολοφόνου», διαλύεται μέσα σ' ένα βομβαρδισμό σημείων, συμπτωμάτων, γεγονότων που κάθε όμιλητής βάζει σε μια δικιά του τάξη με διαφορετική κάθε φορά συνοχή. Η τελική απάντηση δίνεται από τους ειδικούς του Παρισιού, που τον χαρακτηρίζουν τρελό. Έτσι ο Π. Ριβιέρ τιμωρείται με εισόβια και η σιωπή καλύπτει τις ρητορικές εξάρσεις!

Παρόλη τη σημασία που δίνεται στην παρουσίαση της διαφορής στην αντίληψη των γεγονότων από τον Π. Ριβιέρ, τους συγχωριανούς του, τα μέλη της οικογένειας, τις αρχές, η ταινία δημιουργεί άμχανία και δείνει την έντυπωση κάποιου εμπόδιου στην ανέλιξη της. Αυτό όφειλεται στο γεγονός ότι, ενώ ο Ρ. Άλλιό δανειζεται το βλέμμα του Π. Ριβιέρ, «ξεχνά» ότι η αντίληψη της πραγματικότητας είναι φορτισμένη από τον ψυχισμό και όχι άπλη άντανάκλαση. Η πραγματικότητα λειτουργεί σαν χώρος αναφοράς που προσλαμβάνεται και επεξεργάζεται από τις αισθήσεις και από τον πόθο. Μπροστά στα γεγονότα που έζησε ο Π. Ριβιέρ, ο θεατής, με βάση την ταινία, δημιουργεί τις δικές του αναπαραστάσεις⁹, όπως ούποτε διαφορετικές απ' αυτές που δημιούργησε και ανέπλασε ο Π. Ριβιέρ. Ο τρόπος με τον οποίο ο Π. Ριβιέρ έφτιαξε τις φαντασιώσεις του διαφεύγει. Δεν είναι μόνο τα γεγονότα που κάνουν την αντίληψη, αλλά κι όλη ή ύποσυνείδητη επεξεργασία τους. Η ταινία δείχνει την «τρέλα» μ' έναν τρόπο έξωτερικό-συμπεριφορικό, δείχνει την «τρέλα» σαν στοιχείο των λόγων της έξουσίας και των συγχρόνων του Π. Ριβιέρ και δείχνει τα γεγονότα που τράβηξαν την προσοχή του. Δέχεται ο σκηνοθέτης ότι ο Π. Ριβιέρ δεν είναι τρελός και ή πορεία προς το έγκλημα έχει τη λογική της, αλλά δεν διακινδυνεύει να δώσει καμιά φαντασίωση του «ήρωα», καμιά παρουσία πάθους¹⁰. Σεβασμός σε μια θεωρητική επεξεργασία που προηγήθηκε; Η καλλιτεχνική πράξη μήπως βρίσκει την καταξίωσή της στο ξεπέρασμα ενός θεωρητικού πλαισίου; Ο κινηματογραφικός φακός μένει στη συμπεριφορά, σε πρώτη «αντικειμενική» πραγματικότητα και μια ελεγχόμενη «ταύτηση» με το βλέμμα του Π. Ριβιέρ και δεν επιχειρεί κανένα άνοιγμα στην ψυχική επεξεργασία της πραγματικότητας. Αποτέλεσμα, μια σχέση αιτιότητας βαραίνει την αφήγηση.

Στην Γιαπωνέζικη ταινία *Μιά τρελή σελίδα (Kuvutta Ippaiji)*¹¹, ο μύθος είναι στοιχειώδης: μια γυναίκα κλεισμένη στο ψυχιατρείο παρά τη βοήθεια των συγγενών της δεν μπορεί να ξεχωρίσει την πραγματικότητα από τη φαντασίωση, κατάσταση που οδήγησε σε οικογενειακή τραγωδία. Η ταινία δείχνει το ψυχιατρείο, τη συμπεριφορά της «τραγικής γυναίκας», των συγγενών, των γιατρών.

Ο σκηνοθέτης όμως επιχειρεί να δώσει τις ψυχικές αναπαραστάσεις της τρελής: τα γεγονότα που ζει, τα αντικείμενα που παρατηρεί άναμινύονται με τα ίχνη του παρελθόντος, την στιγμιαία εκδήλωση των παρορμησεων. Δοκιμάζει να «βυθίσει» την κινηματογραφική μηχανή στο άλχημικό εργαστήριο επεξεργασίας των αναπαραστάσεων. Στην όθόνη, λοιπόν, παρουσιάζεται ή συμπύκνωση του χώρου και του χρόνου, ή μεταμόρφωση προσώπων, ή προβολή του άγχους μέσα από την παραμόρφωση των αντικειμένων... Είναι αυτή ή τραγωδία της τρέλας; Προσέγγιση ή παρομοίωσή της; Μετωνυμία ή μεταφορά; Η κινηματογραφική γραφή τι σχέση μπορεί να έχει με την ά(συν)ταξία της τρέλας; Το κινηματογραφικό έργο με την «άπουσία έργου» της τρέλας;

8. Διάφορες λεπτομέρειες της ζωής του με τον τρόπο που τις διηγούνται οι μάρτυρες ή με τον τρόπο που τις αναλύουν οι ειδικοί αποκτούν τότε διάσταση έφιαλτική και τότε διάσταση τραγελαφική.

9. Τα γεγονότα όπως παρουσιάζονται από τον σκηνοθέτη και όχι τα ίδια τα γεγονότα.

10. Ο Ροσκόλνικωφ του Ντοστογιέφσκι σκοτώνει κι αυτός σε μια άναμέτρηση με την αιωνιότητα στο όνομα μιας ήθικης προσωπικής έναντια στην ήθικη του οργανωμένου έπίσημου έγκλήματος — μιας γεννοκτονίας για παράδειγμα. Ο Π. Ριβιέρ σκοτώνει και περιμένει κι αυτός δικαίωση από το χρόνο στο όνομα μιας δικαίης αντίδρασης έναντια στη γυναίκα-καταπίση. Ο Ροσκόλνικωφ γυρίζει στο χώρο του έγκλήματος, αναζητώντας σχεδόν την τιμωρία, την άποτυχία του έγκλήματος. Ο Π. Ριβιέρ τοιγυρνά με το δάσος και δεν ενδιαφέρεται αν τελικά ο πατέρας του λυτρώνεται χάρι στην πράξη του. Ο Π. Ριβιέρ σκοτώνει, χύνει το αίμα συγκεκριμένων ατόμων. Ζωντανών πλασμάτων και στο τέλος αυτοκτονεί. Ο Ροσκόλνικωφ σκοτώνει με την κατανάλωση της μελάνης πάνω στο άσπρο χαρτί... .. Το κείμενο του Π. Ριβιέρ έρχεται μετά το έγκλημα. Το κείμενο του Ντοστογιέφσκι είναι ή γραφή ενός «έγκλήματος» που δεν έγινε ποτέ. Δύο κείμενα: ποιο μπορεί να είναι πιο κοντά στην «αλήθεια»; Έάν το έγκλημα του Π. Ριβιέρ είναι συγκεκριμένο και αποτρεπτικό, ποιο είναι το «έγκλημα» του Ντοστογιέφσκι;

11. «Μιά τρελή σελίδα», (1962). Σκηνοθεσία: Teinosuke Kinugasa. Σενάριο: Yasunari Kawabata. Φωτογραφία: Kohei Sugiyama. Σκηνογραφίες: Chiba Ozaki. (16 λεπτά, βουβή, 59', 24 εικόνες / δευτερόλεπτο). Μιά κόπια με μουσική επένδυση δείχτηκε και στο Φεστιβάλ του Παρισιού το 1977.



Ο Claude Hébert στην ταινία *Εγώ, ο Πιέρ Ριβιέρ...*

Ο κινηματογράφος πλησιάζει την τρέλα δοκιμάζοντας τα έκφραστικά του μέσα στο επίπεδο της συμπεριφοράς, στο επίπεδο της καταγραφής μιας αντικειμενικότητας, στο επίπεδο των ψυχικών μηχανισμών. Άλλά γιατί αυτό το πρόβλημα της τρέλας; Κατάλοιπο ενός «ρομαντισμού»; Έγκατάλειψη ενός παντοδύναμου δυτικού όρθολογισμού; Ένας ύποσυνείδητος φόβος γενικευμένης «τρέλας» μπροστά στον έρχομό μιας πολιτικής κρίσης; Μήπως, τέλος, ή τρέλα είναι ένα άκομη ψευτοπρόβλημα για άνώδυνες ψυχικές επενδύσεις ή για μάταιες έκστρατείες προς άνύπαρκτη λύση;

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΣΤΟΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '78

Καζανόβας

Ο Καζανόβας του Φελλίνι είναι ένα φιλμ για το οποίο θα λέγαμε πώς δεν είναι πολύ προφανές το ποῦ το πάει ο Φελλίνι ή το ποῦ τὸν πάει τὸ φιλμ. Θα λέγαμε δηλαδή ὅτι πρόκειται για ἄνισο και με πολλές αντιφάσεις και ἀλληλοαναιρέσεις φιλμ, και ὡς πρὸς τὴν ιδεολογία και τὴν προβληματική του, ἀλλὰ και ὡς πρὸς τὶς αἰσθητικές ἐπιλογές του.

Και πρῶτα ἀπ' ὅλα βρίσκουμε μιὰ ἐντονη ἀντίθεση μεταξύ μιᾶς προσπάθειας τοῦ Φελλίνι νὰ ἀκυρώσει, νὰ χτυπήσει και (κάπως συγκεχυμένα) νὰ κριτικάρει τὸν Καζανόβα του και μιᾶς μισοκρυμμένης και γι' αὐτὸ φανερῆς τελικά, γοητείας γιὰ τὴν καταπληκτικὴ του στάση, γιὰ τὴ σαγήνη και τὴν κυριαρχία πὸν ἀσκοῦσε στὶς γυναῖκες, τὴν ἡδονοφιλία του και τοὺς καρπούς της. Παραγνωρίζοντας αὐτὲς τὶς ἀντιφάσεις, πολλοὶ εἶδαν τὸ φιλμ σὰν ἐκ βάθρων ἀπομυθοποίηση τοῦ μεγάλου «γυναικοκατακτητῆ» και ἄλλοι, οἱ λιγότεροι, σὰν ἕμνο πρὸς τὸν ἔρωτα. Μὰ μήπως αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ χτύπημα τοῦ Φελλίνι πρὸς τὸν Καζανόβα (κι ἡ πορεία φθορᾶς στὴν ὁποία τὸν ὀδηγεῖ) δὲν ἀντιστοιχεῖ σ' ἕνα χᾶδι πρὸς αὐτὸ πὸν ἀγαπᾶμε ἀλλὰ σπρώχνουμε μακριὰ μας, πὸν μᾶς γοητεύει και ἐπιθυμοῦμε, ἀλλὰ δὲν θέλουμε νὰ προχωρήσουμε πρὸς τὰ ἐκεῖ;

Ἀλλὰ ἂς δοῦμε πὸν συγκεκριμένα ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιφάσεις πὸν δομοῦν τὴν ταινία. Καταρχήν, τὸν ἐκθειασμὸ τοῦ ἐρωτισμοῦ, τῆς ἡδονῆς και τοῦ πάθους, τοῦ παιχνιδιοῦ ἢ τῆς ἀφύπνισης τοῦ ἔρωτα (σωτηρία τῆς ἀναιμικῆς κοπέλας ἀπὸ τὸν ἔρωτα πὸν τῆς προσφέρει ὁ Καζανόβας ἢ τοῦ ἴδιου ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ ἔλξη πὸν τοῦ ἀσχεῖ ἢ γιγάντισα και τὸν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία). Ὅμως αὐτὸς ὁ ἐκθειασμὸς εἶναι ἀντιφατικός: εἶναι κυρίαρχος σὲ πολὺ λίγες σεκάνς (π.χ. μετὴν Ἀνριέτα), συνήθως εἶναι ἕμμεσος και συνοδεύεται ἀπὸ ἀντίρροπη τάση ὑπόσκαψης, ὅπου αὐτὸ πὸν ἐκθειάζει — ὡς πρὸς κάποια πλευρά του τουλάχιστον — πολεμιέται (π.χ. ὡς ἕνα βαθμὸ ὁ Φελλίνι μᾶς βάζει νὰ θαυμάζουμε τὸν ἔρωτα τοῦ Καζανόβα μετὴν καλόγρια, ἀλλὰ ταυτόχρονα τὸ ὅλο, σὰν ἐπίδειξη ἄρτιας τεχνικῆς, εἶναι κάτι πὸν τὸ ἀρνιέται). Ἐκεῖ πὸν αὐτὲς οἱ ἀντίρροπες τάσεις γίνονται πὸν ἐμφανεῖς εἶναι στὶς σεκάνς ἐκεῖνες πὸν ἔχουμε νὰ κάνουμε με μορφῆς ἐρωτικῆς και σεξουαλικῆς δραστηριότητας πὸν ἰδιότυπες, τὶς χαρακτηρισμένες ἀπὸ τὴν κυριαρχία ἡθικῆ ὡς «παρεκκλίνουσες». Ξεκινώντας ἀπὸ τὶς λιγότερο ἰδιόμορφες περιπτώσεις (ἔρωτας μετὴν καμπούρα και τὶς ἄλλες γυναῖκες σὸν πανδοχεῖο) και προχωρώντας πρὸς τὶς περισσότερο ἰδιόμορ-

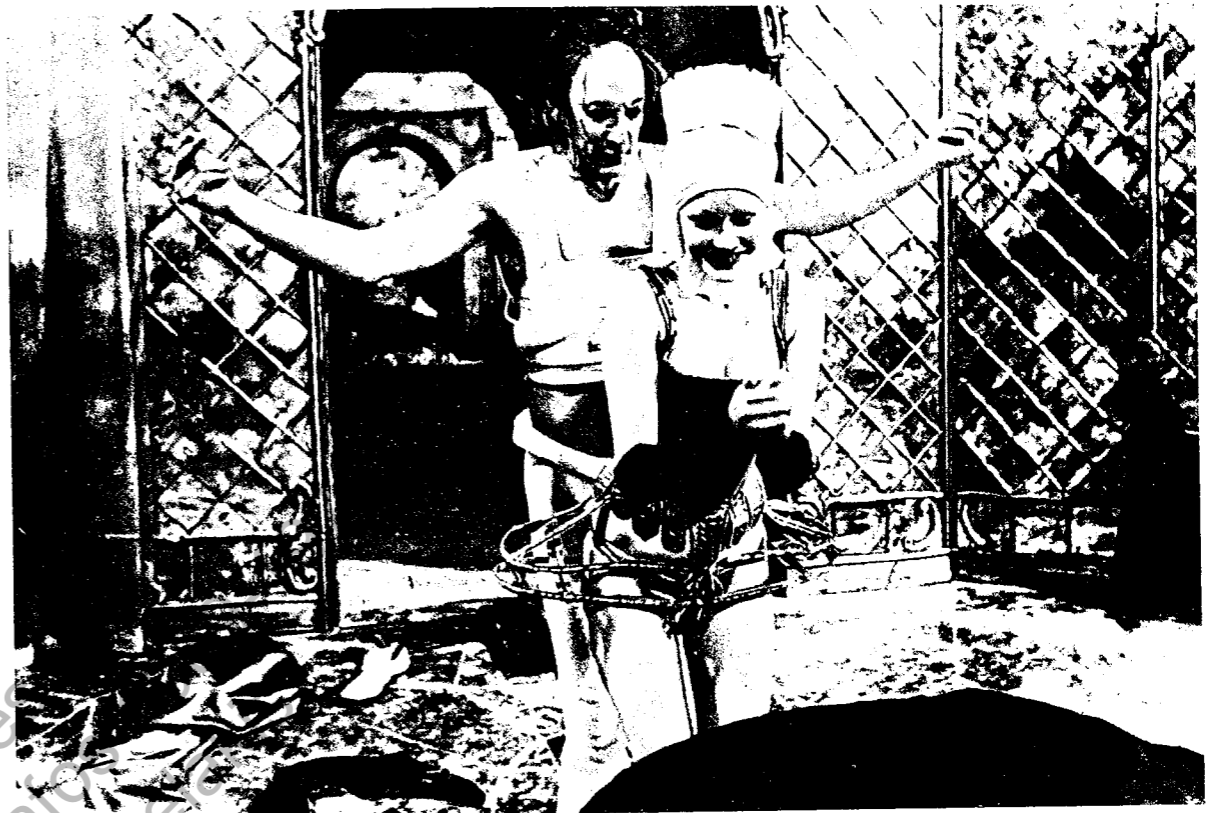
Καζανόβας

Il Casanova di Fellini
Ἰταλία, 1976

Σκημ: Federico Fellini.

Σεν: F.F., Bernardino Zapponi ἀπὸ τὸ «Ἱστορία τῆς ζωῆς μου» τοῦ Giacomo Casanova. Φωτ: Giuseppe Rotunno (Technicolor). Ντεκόρ και κοστοῦμια: Danilo Donati. Ντεκορατέρ: Gianito Burchiellaro, Giorgio Giovannini. Γενική σύλληψη τῶν ντεκόρ: F.F. Μακιγιάζ: Rino Carboni. Κομῶσεις: Gabriella Borzelli. Μοντάζ: Ruggero Mastroianni. Μουσική: Nino Rota. Παραγωγή: Alberto Grimaldi γιὰ τὴν P.E.A. (Ρόμη). Ἔση: Donald Sutherland (Καζανόβας), Daniel Emilfork-Berenstein (ὁ καμπούρας Ντυμπού), Luigi Zerbinati (ὁ Πάπας), Hans Van Den Hoek (ὁ πρίγκιπας Ντελ Μπράντο), Dudley Sutton (ὁ δούκας τοῦ Βύρτενμπεργκ), John Karlsson (ὁ Λόρδος Ταλού), Regi Nadler (ὁ ἐπιστάτης), Tina Aumont (Ἐυριέτα), Cicely Brownne (ἡ Μαρκησία ντ' Ὑρφέ), Olimpia Carlisi (Ἰζαμπέλλα), Clara Algrandi (Μαρκολίνα), Daniella Gatti (Γκιζέλντα), Margareth Clementi (ἡ ἀδελφὴ Μανταλένα), Silvana Fusacchia (Σιλβάννα, ἡ ἀδελφὴ τῆς Ἰζαμπέλλα), Adele Angela Lojodice (ἡ μηχανικὴ κούκλα), Sandra Elaine Allen (ἡ γιγάντισσα), Clarissa Mary Roll (Ἀναμαρία), Mary Marquet (ἡ μητέρα τοῦ Καζανόβα).

Διάρκεια: 163'. Διανομή: ΔαμασκηνὸςΜιχαηλίδης.



φες (ἔρωτας μετὴν κούκλα), νιώθουμε νὰ ὑπάρχει μιὰ ἀξονόμηση συμμετοχῆ — και συγκίνηση — μαζί με μιὰ ἐξίσου δυνατὴ τάση ἀπάρνησής τους, καταδίκη τους ἢ μὴ χώνευσμά τους. Ἔχουμε νὰ κάνουμε με μιὰ ἀποδοχὴ κάθε μορφῆς ἐρωτισμοῦ πὸν ὁμως πάει μαζί με τὴν ἀντίσταση σ' αὐτὲς: ἔτσι ἔχουμε τὴν τέτοια ἀντιφατικὴ στάση π.χ. ἀπέναντι σὴν ὁμοφυλοφιλία, βλέπε τὴ γοητευτικὴ τολμηρότητα τῆς σκηνῆς τῆς ὀπερέτας τοῦ καμπούρη με τὸν ἐραστή του ἀλλὰ και τὴν ἀντιμετώπιση της σὰν εἰκόνα παρακμῆς (ἀκόμα και «σωματικῆς» παρακμῆς: ἡ καμπούρα). Ἡ τὴν ἀντιφατικότητα ἀπέναντι σὸν ἐξμπισιονισμό και τὴν ἡδονοβλεπτικὴ συμμετοχὴ σὴν σεκάνς μετὴν καλόγρια. Ἡ ἀπέναντι σὸν φειχισμό τῆς σεκάνς τοῦ ἔρωτα μετὴν κούκλα (ἐκεῖ πὸν ὁ Φελλίνι και ὁ Καζανόβας του σταματοῦν εἶναι σὸν σαδομαζοχισμό, πὸν ἀποδέχονται μόνον μιὰ γεύση του, ὁ Καζανόβας δὲν δέρνει τὸν πσινοῦ τῆς γυναῖκας πὸν τοῦ τὸ ζητᾶ οὔτε συμφωνεῖ μετὴν ἀπόψεις τοῦ καμπούρη γιὰ τὴ σύνδεση τοῦ πόνου μετὴν ἔρωτα. ἔχουμε μόνον ἕνα «συμβολικὸ» μαστίγιωμα - χᾶδι ἀπὸ ἕνα μικροσκοπικὸ μαστίγιο στὶς πατούσες, μετὰ τὴ λιποθυμία του, ἀπὸ τὴ γυναῖκα πὸν τρύπαγε τὰ σκουλήκια). Ἀλλὰ και

οἱ συχνὰ στεγνὲς και χοντροκομμένες καρικατουρίστικες εἰκόνας τῆς σεξουαλικῆς πράξης και οἱ ἀντιστάσεις πὸν ὑποβόσκουν ἐνάντια σὴν γοητεία τοῦ ἐρωτισμοῦ παντοῦ, καταδείχνουν αὐτὴ τὴν τάση ἀπάρνησής του, ἐνοχοποίησής του, πὸν διαχέεται ἀπὸ κάποια συντηρητικὴ — θερησκευτικῆς προέλευσης θὰ λέγαμε, διότι εἶναι ἔμμνη και συστηματικὴ — ἡθικῆ.

Μιὰ παρόμοια ἀντίθεση μετὴν προηγούμενη και ἀντίστοιχη ιδεολογικὰ ὡς πρὸς τὸ συντηρητισμὸ πὸν φανερώνει, εἶναι κι αὐτὴ μεταξύ τῆς τάσης γιὰ ἀπομυθοποίηση και κριτικὴ τοῦ κατακτητῆ Καζανόβα και τῆς ιδεολογίας τῆς ὁποίας αὐτὸς γίνεται ὁ ἐκπρόσωπος και τὸ παράδειγμα, μετὴν ἀδυναμία νὰ ξεπεραστοῦν ὀρισμένα παραδοσιακὰ ιδεολογικὰ ὄρια σ' αὐτὴ τὴν κριτικὴ. Βάλλεται ἡ αὐτοματοποίηση και ἡ ἀλλοτρίωση τοῦ ἔρωτα, ἡ χρησιμοποίηση τῆς γυναῖκας γιὰ περισσότερη δόξα ἢ πλοῦτο ἢ ἡδονή, εἴτε σὰν ἀντικείμενο, εἴτε σὰν «βοηθὸς» τοῦ ἄντρα. Ἀλλὰ τὰ ὄρια αὐτῆς τῆς κριτικῆς δὲν βρίσκονται μακριὰ, φαίνονται ἤδη ἀπὸ τὸ σαγηνευτικὸ τρόπο μετὴν ὁποῖο ὁ Φελλίνι ἀντικρίζει τὸν Καζανόβα του και τὴν κατακρηκτικὴ περιπέτειά του. Ἡ κριτικὴ τοῦ Φελλίνι γίνεται

από τη σκοπιά του άντρα και βλέποντας μόνο τη θέση του άντρα στη σχέση των δύο φύλων. Αυτό δεν σημαίνει πως ή κριτική ματιά ενός άντρα σκηνοθέτη γίνεται πιο ολοκληρωμένη όταν μιλάει από μια θέση δήθεν υπεράνω των φύλων: οι πιο σημαντικές από τις τελευταίες ταινίες αντρών για τις σχέσεις των δύο φύλων (*Η αυτοκρατορία των αισθήσεων* του Όσιμα, *Η τελευταία γυναίκα* του Φερρέρι) είναι ταινίες που εμπειρεύουν σαφώς την αποδοχή της θέσης του άντρα απ' τη μεριά του σκηνοθέτη, θέση όμως που προσπαθούν να καταλάβουν αναλύοντας τη σχέση της με τις αντιφάσεις στις σχέσεις των δύο φύλων (και όχι αποκρύπτοντας αυτή την τοποθέτηση, φτιάχνοντας δήθεν ένα έργο υπεράνω της πάλης και των αντιθέσεων των δύο φύλων και με ένα λόγο του οποίου ή αφετηρία μένει άσπης, καλυμμένη).

Επί πλέον θα έπρεπε να πούμε πως δεν βρίσκεται στην ταινία μία κοινωνική — ιστορική και ταξική — τοποθέτηση της κυρίαρχης ήθικης του κοινωνικού περιγυρου όπου ζει και εξωτεύεται ο Καζανόβα. Άλλα αυτό βέβαια πολύ λίγο ενδιαφέρει το Φελλίνι και σίγουρα δεν βρίσκεται στη λογική της οικοδόμησης της ταινίας του (άρα θα ήταν λάθος να την χτυπήσουμε άπλά και μόνο επειδή της λείπει).

Συμπερασματικά: αυτή η κριτική και απομυθοποίηση του Φελλίνι δεν πάει πολύ μακριά. Άλλα πιθανώς τα όρια τους να ξεπερνούσαν για μερικές ελάχιστες στιγμές στην ταινία, όπως αυτές όπου φλερτάρει και κάνει έρωτα με την κούκλα: εδώ ο Καζανόβα έχει ξεπεράσει κάθε όριο στην κατακτητική πρακτική του, ξεπερνάει τα όρια του «όμαλου» και «ύγιους», τόσο που οι στιγμές αυτές είναι οι πιο φορτισμένες, οι μόνες συγκινητικές και οι μόνες που απομένουν στη μνήμη του σαν οι πιο γνήσιες στιγμές του (άκριβως γιατί είναι οι πιο έναρμονισμένες με τη λογική της κατάκτησης). Αυτές οι στιγμές, γίνονται οι στιγμές που — δια μέσου της όριακής ακρότητάς τους — νιώθουμε που έχουμε οδηγηθεί μαζί με τον Καζανόβα, διακρίνονται για μια επώδυνη αυτοσυνείδηση και μαζί για μια πικρή, μελαγχολική γεύση ψεύτικης κατάκτησης κάποιου πράγματος που δεν μπορεί να βρεθεί, που έχει χαθεί για πάντα. Όσον αφορά τις αντίστοιχες διαδικασίες στις επιθυμίες και τη σεξουαλικότητα (του άντρα, γιατί όπως είπαμε ουσιαστικά ή γυναίκα είναι απόουσα

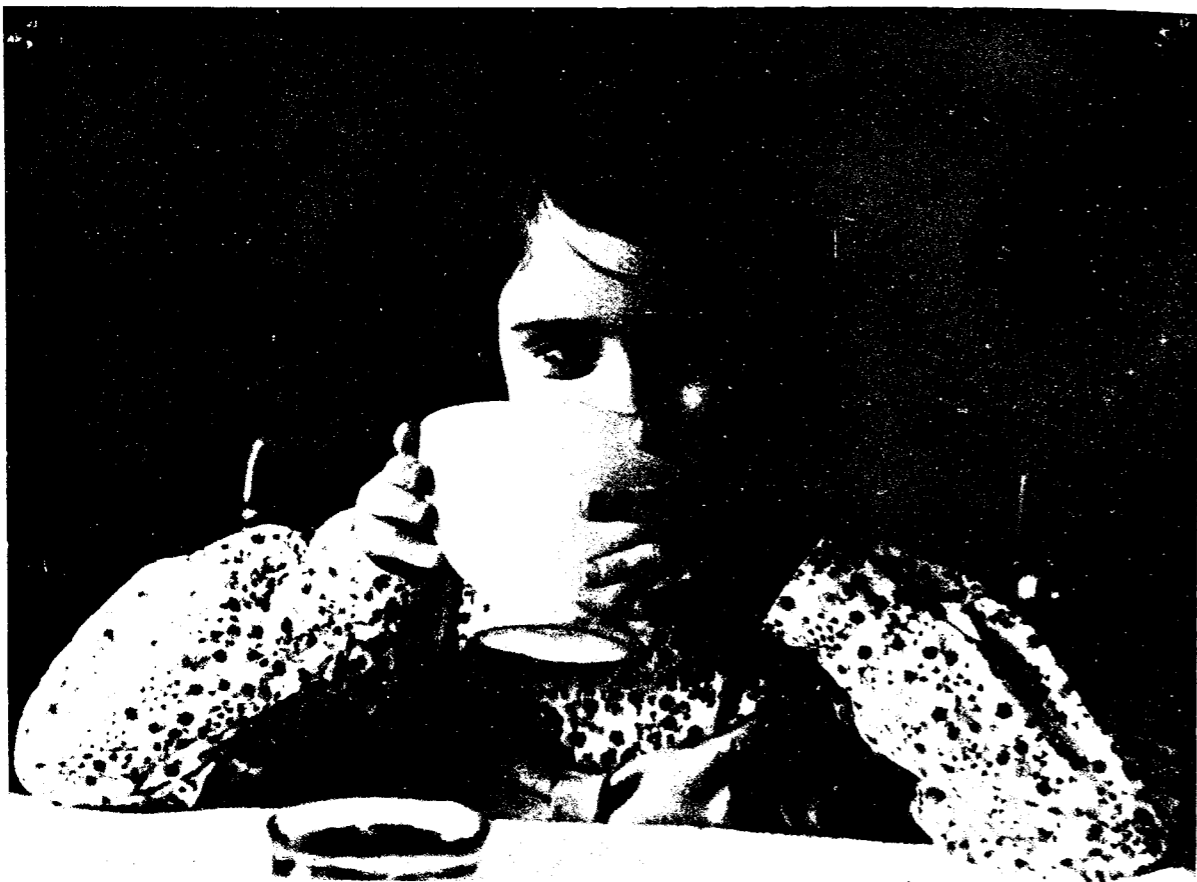
στο φιλμ, παρά μόνο σαν αντικείμενο ήδονής ή αγάπης) υπάρχει στο φιλμ μια όρισμένη, στοιχειώδης και όχι έκλογικευμένη, περισσότερο αυθόρμητη προβληματική, διακίνηση νοημάτων και ιδεών. Προβληματική που επειδή είναι στοιχειώδης, συχνά συμπλέκεται με σχηματοποιήσεις του Καζανόβα και της επιθυμίας του. Θα μπορούσαμε λοιπόν να έντοπίσουμε με σιγουριά τη σχέση του ατελεύτητου κυνηγητού από τον Καζανόβα αυτού του κάτι της γυναίκας που ψάχνει και της αγάπης της, με τη μητριαρχική φιγούρα της μητέρας του που δεν φαίνεται τόσο άπλόχερη προς το γιό της όσο οι έρωμένες του (και που τον κυριαρχεί σ' αυτή τη σεκάνς ακόμη και υλικά, σωματικά, καβαλώντας στην πλάτη του). Η τη σχέση του κυνηγητού αυτού με την εξίσου κυριαρχική φιγούρα (κι αυτή στην κυριολεξία) της γιγάντισας που τον σώζει όταν τη βλέπει, σαν να είναι κάτι σαν το όραμα που ψάχνει. Η τον τρόμο και τη δυσφορία που τον καταλαμβάνει βλέποντας τις δυο γυναίκες να ασχολούνται με το κάρφωμα των σκουληκιών, πράξη ανάλογη μ' αυτήν του εύτυχισμένου εύνουχισμού του πέους (του). Βέβαια, τα πιο πολλά από αυτά (και ιδίως η σεκάνς της φάλαινας-μήτρας και της επιθυμίας και του τρόμου της έπανεισόδου σ' αυτήν) είναι πάρα πολύ προφανή, στοιχειώδη ως προς τη χρησιμοποίηση της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Γι' αυτό και μιλήσαμε για κάποια σχηματοποίηση προηγουμένως, επειδή είναι τα σύμβολα ακριβή, κυριολεκτικά κατά γράμμα. Άλλα ακόμη κι έτσι, όλα αυτά έρχονται σε πολύ έντονη αντίθεση με τις καρικατουριστικές και επίπεδες υπερωτιστικές που συχνά συνοδεύουν το πρόσωπο του Καζανόβα, στις έρωτικές του δραστηριότητες, στα φλέρτ του και στις συνουσίες του, και διαθλασμένα μέσα από έναν συντηρητισμό και πουριτανισμό έτσι όπως τον έντοπίσαμε στην 3η παράγραφο του κειμένου.

Όσον αφορά τις αισθητικές επιλογές στο φιλμ κι εδώ υπάρχουν έντονες αντιφάσεις και αντιθέσεις: άλλοτε σεκάνς πολύ δουλεμένες (στα χρώματα και τους φωτισμούς, στη σύνθεση του χώρου, στην επιλογή των φυσιογνωμιών) υπερφωτισμένες και όρητικές, και άλλοτε γκροτέσκες ή στεγνές κι άπλοϊκές.

Το όλο λοιπόν δείνει ένα φιλμ άνισο.

Θεόδωρος ΣΟΥΜΑΣ





Τὸ πνεῦμα τοῦ μελισσιουῦ

Τὸ ἀνθρώπινο ὑποκείμενο εἶναι ἀποκεντρωμένο, με δομὴ πού κι αὐτὴ δὲν ἔχει κέντρο παρὰ μόνο στὴ φανταστικὴ παραγνώριση τοῦ «ἐγώ», δηλαδή στους ιδεολογικούς σχηματισμούς ὅπου «ἀναγνωρίζεται».

L. Althusser στὸ «Freud et Lacan»

Γνωρίζουμε ὅτι τὸ Πνεῦμα τοῦ μελισσιουῦ γυρίστηκε τὸ 1973 καὶ ὅτι ἀναφέρεται στὴν Ἰσπανία τοῦ 1940, δηλα-

δὴ στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ φασιστικοῦ καθεστώτος τοῦ Φράνκο. Δὲν εἶναι ἱστορικὴ ταινία, «τὰ παιδιά καὶ ὁ κόσμος τους» δὲν εἶναι τὸ θέμα της ἀλλὰ οὔτε καὶ ταινία (τρόμου) τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου εἶναι. Μήπως ἔχει σχέση με ὅλα αὐτὰ καὶ ποιὰ προβληματικὴ τὰ συμπλέκει;

Ἀναφέραμε ἤδη τοὺς τρεῖς ἄξονες πού τὴν διατρέχουν: παιδί, φανταστικός κινηματογράφος, Ἱστορία. Πρώτη διαπίστωση ὅτι τὰ μικρὰ κορίτσια τῆς

Τὸ πνεῦμα τοῦ μελισσιουῦ

(El espíritu de la colmena)

Ἰσπανία, 1973

Σκη: Victor Erice. Σεν: Victor Erice καὶ Angel Fernandez Santos. Φωτ: Luis Cuadrado (ἔγχρωμη). Μοντάζ: Pablo G. del Amo. Ντεκόρ: Jaime Chavarrí. Μουσ: Luis de Pablo. Παραγ: Elias Querejeta. Ἐσμ: Fernando Fernan Gomez (Φερνάντο), Teresa Gimpera (Τερέζα), Ana Torrent (Ἄννα), Isabel Telleria (Ἰζαμπέλ), Laly Soldevilla (Ντόνα Λουτσιά), Miguel Picazo (ὁ γιατρός), José Villasante (Φρανκεστάιν), Juan Margallo (ὁ φρυγᾶς).

Διάρκεια: 105'. Διανομή: Στούντιο

ταινίας δὲν εἶναι φορεῖς τῆς ἀντίληψης περὶ «παιδικῆς ἀγνότητας». Μὲ τομὲς στὸ φανταστικὸ τῶν κοριτσιῶν ἡ ταινία ἀντιτίθεται σὲ παρόμοιες ἀντιλήψεις. Στὴν ἐκπληκτικὴ σκηνὴ ὅπου στὸ ποτάμι-καθρέφτη παύει νὰ ἀντανακλάται ἡ εἰκόνα τῆς Ἄννας, τὴν ἀντικαθιστᾷ ἡ εἰκόνα τοῦ τέρατος τῆς φανταστικῆς ταινίας πού εἶχε δεῖ. Δηλαδή, στοὺς δύο πρώτους ἄξονες, κοινὸς παρονομαστής εἶναι τὸ φανταστικὸ. Τὸ φανταστικὸ ὡς τόπος παραγνώρισης ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ὑποκειμένου τῶν πραγματικῶν του ὄρων, ὅπου τὸ «ἐγώ» σχηματίζεται μέσω ταυτίσεων με φαντάσματα· ἀλλὰ καὶ δόλωμα γιὰ ἀποτελεσματικὴ ἔνταξη τοῦ ὑποκειμένου (θεατῆ) στὸν καπιταλιστικὸ Νόμο. Πράγματι αὐτὸ τὸ δόλωμα προσφέρει ἡ σωρεία ταινιῶν τύπου *Jaws* (δόλωμα διπλό: γοητεία τῆς εἰκόνας καὶ φρίκη γιὰ τὸ περιεχόμενό της) καταναλώνοντας τὴν ἐπιθετικότητα καὶ τὴν ἀγωνία τοῦ ποθοῦντος θεατῆ². Ἡ μετατόπιση τῶν ἄξόνων εἶναι φανερὴ: ἀπὸ παιδικοφανταστικὸς κινηματογράφος σὲ παραγνώριση - ἔνταξη. Μετατόπιση νόμιμη ἀφοῦ τὸ πρῶτο ζεῦγος τῶν ἄξόνων ὑπάρχει στὴ μυθοπλασία μόνο σὲ σχέση με ἓνα εὐρύτερο πλαίσιο: τὴν Ἱστορία.

Ἡ Ἱστορία, ὡς κάποια ἀναπαράσταση τοῦ Ἐμφυλίου Πολέμου, εἶναι ἀπούσα· εἶναι ὡστόσο παρούσα με τὴν κατάδειξη τῶν ἀποτελεσμάτων πού ἡ ἔκβαση τοῦ Ἐμφυλίου Πολέμου ἐπιφέρει στὴ μυθοπλασία. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ ζεῦγος παραγνώριση-ἔνταξη κατέχει κεντρικὴ θέση στὴν πάλη πού τότε διεξήγε ὁ φραγκισμὸς (ἀφοῦ εἶχε ἐπικρατήσει με τὴ βία) γιὰ νὰ ἐπιβάλλει καὶ τὴν ἰδεολογικὴ κυριαρχία του: Κυριαρχία μέσω τῆς (φανταστικῆς) σχέσης τῶν ἰσπανῶν με τὶς πραγματικὲς συνθήκες γύρω τους, μέσω τῶν φαντασιώσεων, τῶν εἰκόνων καὶ τῶν ἡχων.

Τὸ ἐνδιαφέρον συγκεντρώνεται σ' ἓνα ρήγμα πού δημιουργεῖται: ἡ Ἄννα βρῖσκει «τυχαία» τὸ «τέρας» πού ἀναζητοῦσε καὶ πού ὄχι μόνο εἶναι σῶμα ζωντανό, ἀλλὰ καὶ κάποιος ἐπικίνδυνος γιὰ τὸ Νόμο, ἓνας τραυματίας ἀντάρτης. Τὸ σημαντικό στὸ Πνεῦμα τοῦ μελισσιουῦ εἶναι ὅτι ἔρχεται στὸ φῶς ἡ

ἴδια ἡ δομὴ τῆς παραγνώρισης, ὅτι πραγματοποιεῖται τὸ μὴ συνειδητὸ τῆς ἰδεολογίας: ἡ Ἄννα «βιώνει» τὸν ἀντάρτη σὰν τὸ πνεῦμα πού ἀναζητοῦσε καὶ καθόλου σὰν πραγματικὸ ζωντανὸ σῶμα πού ἄμεσα παραπέμπει στὴν ταξικὴ πάλη.

Ὁ ἀντάρτης δολοφονεῖται ἀπὸ τὴν ἐξουσία καὶ τὸ νεκρὸ πιά σῶμα ἐκτίθεται στὴν ὀθόνη, στὴν ἴδια ὀθόνη πού πρόβαλε τὴ φανταστικὴ ταινία, σὰν νὰ εἶχε ἀποβραστεῖ ἀπὸ αὐτήν. Στὴν ἀστική κοινωνία (σὲ κάθε ἐκμεταλλευτικὴ κοινωνία) ὁ ταξικός Ἄλλος ἐγγράφεται μόνο σὰν πνεῦμα, τέρας κ.ο.κ., δηλαδή πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ὑποκλαπεί ἡ πραγματικὴ σωματικὴ του ὑπαρξη πρὸς ὄφελος μᾶς ἄλλης φανταστικῆς. Ὁ ἀντάρτης δολοφονεῖται γιὰτὶ ὡς σῶμα παραπέμπει στὴν ἑτερογένεια (εἶναι ὁ Ἄλλος) καὶ γιὰτὶ μόνο ἡ ἔξαφάνιση τοῦ σώματος θὰ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐγκαθίδρυσή του ὡς φανταστικοῦ. Ἡ ἀποκοπὴ του ἀπὸ τὸ μυθοπλαστικὸ σῶμα τῆς ταινίας δὲν σημαίνει ὅτι παύει νὰ ἐπιφέρει ἀποτελέσματα σ' αὐτὸ, χρώντας ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ Ἄλλου, χῶρο ἄορατο ἀλλὰ ὑπαρκτό. Πολὺ σωστὰ ἡ ταινία τελειώνει με μίαν ἀπὸ τὶς νυκτερινὲς ἐπικλήσεις τῆς Ἄννας πρὸς τὰ πνεύματα.

Στὸ Πνεῦμα τοῦ μελισσιουῦ, με ἐργασία μεθοδική, τὸ πραγματικὸ (ἕλη, ταξικὴ πάλη) ὡς αἰτία τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, εἶναι ἀπὸν στὸ μέτρο πού ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία παίρνει τὴ μορφή παραγνώρισης τῆς κοινωνικῆς καὶ ὑλικῆς ἑτερογένειας. Κι ἀφοῦ δὲν μᾶς εἶναι πιὰ ικανοποιητικὲς οἱ εὐκόλες καταγγελίες τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας «ἀπαντᾶμε σ' αὐτὸ στὸ ὁποῖο μᾶς παρακινεῖ ἡ ταινία: γράφουμε αὐτὴ τὴν ἀνάγνωση καὶ διατυπώνουμε αὐτὸ πού ἐκείνη διατυπώνει»³

1. Ἡ ταινία Δρ. Φρανκενστάιν τοῦ Τζέιμς Γουέκλ.

2. «Τὰ Σαββᾶτα, Σύγχρονος Κινηματογράφος '76, Τεύχος 9/10.

3. Πασκάλ Μπουιτζέρ: «Σχετικὰ με τὴν Τελετῆ», C.d.C., 231, (μεταφρασμένο στὸν Σ.Κ., Τεύχος 27-28, 1973).



Ο γάμος

Η ταινία αυτή του Πολωνού Αντρέι Βάιντα, την οποία πρόσφατα είδαμε στην Αθήνα, παρουσιάζει για μας, τους Έλληνες θεατές και φίλους του κινηματογράφου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν κοιταχτεί από τις ακόλουθες δύο οπτικές γωνίες:

1. Σάν κομμάτι, όχι βέβαια αντιπροσωπευτικό αλλά πάντως χαρακτηριστικό, ενός νεώτερου ευρωπαϊκού κινηματογράφου, φτιαγμένου από ταλαντούχους δημιουργούς και με κύριο άξονα συναρμογής της δουλειάς τους, την αντίθεση στην κλασική, χολιγουντιανή γραφή.

2. Σάν δείγμα της σημαδιακής προοπτικής, της σχεδόν μόνιμης έγνοιας του κινηματογράφου αυτού να άρθρωσει λόγο για την Ιστορία, που να βρίσκεται σε ριζική αντίθεση, σε σήξη με την καθιερωμένη ιστορική αναπαράσταση και με την ιδεολογία της.

Έτσι, η κριτική ανάγνωση του Γάμου, βασισμένη στα δύο αυτά σημεία, που αλληλοσυμπληρώνονται καθώς το ένα ζητά την ιστορική του ταυτότητα και το άλλο την αισθητική του πραγμάτωση, ίσως δεν είναι τίποτε άλλο από την άκρη ενός νήματος, το οποίο μας οδηγεί στα βαθύτερα, ουσιαστικά προβλήματα του ευρωπαϊκού αυτού κιν/φου, στις δυσκολίες και τα αδιέξοδά του, στα όρια και τις δυνατότητές του, στις επιτυχίες του και τις παγίδες του. Είναι, άλλωστε, νωπές ακόμα οι εντυπώσεις από τους Κυνηγούς του Άγγελόπουλου, ταινία που ξμοιαζε να χάνει το δρόμο της στο ίδιο αυτό ανεξερευνήτο τοπίο της σύγχρονης ευρωπαϊκής πρωτοπορίας: ένας ακόμα λόγος να δούμε προσεχτικά το Γάμο.

Η ταινία αφηγείται το όλονύχτιο γλέντι που ακολούθησε έναν από τους γάμους σε «χωριάτικο στύλ», που είχαν γίνει της μόδας στην υποδουλωμένη

Ο γάμος

(Wesele)

Πολωνία, 1972

Σκην: Andrzej Wajda

Σεν: Andrzej Kijowski, από το θεατρικό έργο του Stanislaw Wyspianski. Φωτ: Witold Sobocinski (Eastman color). Ντεκόρ: Tadesz Wybult. Μουσική: Stanislaw Radwan.

Διευθ. παραγ.: Barbara Pece-Slesicka. Παραγωγή: Film Polski. Έρ.: Ewa Zietek (ή Νύφη), Daniel Olbrychski (ό Σύζυγος), Andrzej Lapicki (ό Ποιητής), Wojciech Pszoniak (ό Δημοσιογράφος), Franciszek Pieczka (ό Τσέπτετς), Kazimierz Opalinski (ό Πατέρας), Marek Walczewski (ό Οικοδεσπότης), Iza Olszewska (ή Οικοδέσποινα), Maja Komorowska (Ρασέλα), Malgorzata Lorentowicz (ή Γυναίκα του Σύμβουλου), Barbara Wrzesinska (Μαρίνα), Hanna Skarzancka (Κλιμίνια), Andrzej Szczepkowski (Νός), Emilia Krakowska (Μαριζία), Henryk Borowski (ό Γέρος), Marek Peperczko (Zasi/ (Ζασιέκ), Mieczyslaw Voit (ό Έβραϊός).

Διάρκεια: 110'. Διανομή: Δαμασκινός - Μιχαηλίδης.

Πολωνία, σε περίοδο κάμψης και ήττας του επαναστατικού, έθνικοαπελευθερωτικού κινήματος. Η γαμήλια ένωση ενός γνωστού ποιητή και μιας χωριατοπούλας (την πομπή της βλέπουμε στην άρχη της ταινίας) οδηγεί σε ξέφρενη γιορτή σ' ένα απόμερο σπίτι του κάμπου, όπου συγκεντρώνονται για μία βραδυά άστοι και αγρότες, διανοούμενοι και επαναστάτες, ενώ τριγύρω είναι βαριά ή παρουσία των στρατιωτικών αποσπασμάτων του στρατού Κατοχής.

Πάνω σ' αυτό τον αφηγηματικό σκελετό οργανώνεται κινηματογραφική δουλειά με διπλό, όπως ήδη είπαμε, ενδιαφέρον.

1. Αντί για τη γνωστή, κλασική ισορροπημένη και ισοζυγισμένη διήγηση των «γεγονότων», διανθισμένη με διακοσμητικά στοιχεία «ατμόσφαιρας», έχουμε εδώ κατασκευή ιδιότυπη, όπου τὰ καθυποταγμένα στο κλασικό μοντέλο στοιχεία (ήχοι, φωτισμοί, οργάνωση χώρου, ρυθμοί, κινήσεις μηχανής), μέσα από μια σημαίνουσα υπερδιόγκωσή τους, σπάζουν την ομοιογένεια της αφηγηματικής ροής.

2. Αντί για τη γνωστή παραγωγή εντυπώσεων «ιστορικότητας», με την παράθεση αλληπάλλων ιστορικών αναφορών σ' ένα έξω-φιλμικό ιστορικό παρασέμπτον (ή Πολωνία στη δεδομένη ιστορική στιγμή), βρίσκουμε εδώ πυκνότατο δίχτυ σημάνσεων που απορροφά τις ιστορικές αναφορές και, κάνοντας τις απλώς στοιχεία του κειμένου, επιτρέπει την καθαρά κιν/κή ανάγνωση τους, που δεν προϋποθέτει, δηλαδή, την ιστορική πολυμάθεια του θεατή ή του κριτικού).

Είναι χαρακτηριστική, στο σημείο αυτό, η άμηχανία της κριτικής που προσπάθησε, σύμφωνα με την πάγια μέθοδό της, να προσεγγίσει την ταινία μέσα από την (άνυπαρκτη) ιστορικότητά της: περιορίστηκε να διαπιστώσει την ίδια της την άδυναμία και την απέδωσε στην ιδιομορφία γραφής της ταινίας (οί αναφορές τους είναι «αινεματικές» το μήνυμά της «δυσανάγνωστο»). Έτσι ή άρνηση του ζητουμένου (κριτική ανάλυση των κειμένων) μετατρέπεται σε δικαιολογία της κριτικής άφασίας!

Ας προχωρήσουμε όμως την εξέτασή μας. Το διπλό σχήμα δουλειάς που αναφέραμε — τόσο χαρακτηριστικό στο νεότερο ευρωπαϊκό κιν/φο — δουλειά πάνω στον κιν/φο, δουλειά πάνω στην απεικόνιση της Ιστορίας, στηρίζεται, σε μεγάλο βαθμό, σ' ένα, επίσης γνωστό, παιχνίδι ομοιογένειας / έτερογένειας. Το ενδιαφέρον εδώ, τουλάχιστον στο πρώτο μέρος της ταινίας, είναι

ότι το παιχνίδι αυτό ωθείται ως τον παροξυσμό, παρασέρνοντας κάθε κωδικοποιημένο κιν/κό στοιχείο. Έχουμε έτσι από τη μία πλευρά παραγωγή έτερογένειας στο έσωτερικό των συγκεκριμένων φιλμικών κωδίκων (του χώρου, του ήχου), που επιτρέπει τη χρησιμοποίησή τους για να καταδηλωθούν πράγματα σαν την ταξική πάλη — αδιανόητα για τον κλασικό κιν/φο —, κι από την άλλη ανάδυση της έτερογένειας μεταξύ των διαφόρων κωδίκων (είκόνα, ήχος, μουσική), που στηρίζει μια νοηματικά γόνιμη αλληλεπίδρασή τους, στο πλαίσιο πάντα της ίδιας προσπάθειας άρθρωσης ενός διαφορετικού λόγου για την Ιστορία.

Παραδείγματα: η οπτικά και ήχητικά σηματοδοτημένη έτερογένεια των χώρων της κιν/κής σκηνής, των φωτισμένων και θορυβωδών δωματίων του χορού σε αντίθεση με τὰ σκοτεινά και ήσυχα μέσα-δωμάτια, σε συνδυασμό με την παραμονή και τις μετακινήσεις των προσώπων μέσα στα πεδία αυτά, καθώς και η αδιάκοπη προσπάθεια για επισήμανση της θέσης του σπιτιού-τόπου της γιορτής, της απομόνωσής του μέσα στον κάμπο, της απροσδιόριστης απειλής που έρχεται απ' έξω. Μέσα από μια τέτοια γραφή, που επιχειρεί να διασπάσει την κλασική ομοιογένεια του χώρου, επιδιώκεται ή καταδήλωση της ιστορικής στιγμής, της ταξικής δηλαδή δομής: κατακτητές - άστοι - αγρότες - επαναστατικό κίνημα. Κάθε ένα από τὰ στοιχεία της δομής αυτής εμφανίζεται να κατέχει ή να διεκδικεί ένα από τὰ κομμάτια του αποσυναρμολογημένου χώρου της ταινίας, ενώ οι μετακινήσεις από τὸ ένα στο άλλο διέπονται από μια συμβολική που σημαίνει κινηματογραφικά τις ταξικές σχέσεις: ο άστος διανοούμενος εισδύει μασκαρεμένος αγρότης στη γιορτή, οί άστοι χορεύουν με τούς αγρότες χωριάτικους χορούς, ή φυγή απ' τὸ σπίτι πρὸς τὸ απειλητικό «έκτος» γίνεται μόνο μέσα από την τρέλα, τὸ όνειρο ή τὸ φάντασμα. κ.λπ.

Η σκηνή του χορού λοιπόν μετασηματίζεται από τη γραφή της ταινίας, έτσι ώστε να επιτρέψει την καταδήλωση της Πολωνικής Ιστορίας, και να έπεκταθεί στο δεύτερο μέρος της ταινίας στην αναπαράσταση-καρικατούρα-φάντασμα της αποτυχημένης επανάστασης. Όμως, δεν θὰ θέλαμε να έπεκταθούμε στην ανάλυση αυτής της πλευράς της δουλειάς της ταινίας, που άλλωστε είχαμε την ευκαιρία να την δούμε περισσότερο ολοκληρωμένη και συνεπώς σε άλλα δείγματα αυτού του είδους του κιν/φου, τόσο του ίδιου του Βάιντα (Γη της Επαγγελίας) όσο και άλλων δημιουργών (π.χ. στις Μέρες του 36 και τὸ Θίασο του Θόδωρου Άγγελόπουλου).

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του *Γάμου* βρίσκεται, όπως σημειώσαμε και στην αρχή, στην διαπίστωση των *ορίων* που επιβάλλει στην κιν/κή αυτή πρακτική ή ίδια της ή γραφή. Κι αληθινά, ολόκληρη αυτή η διπλή προσπάθεια δουλειάς πάνω στον κιν/φο και την *Ιστορία* υπονομεύεται από τη δεξιοτεχνία του δημιουργού, από το ίδιο το μέσο που της δίνει υπόσταση, χωρίς όμως και να περιορίζεται εκεί. Στην ταινία είναι ξεκάθαρη η τάση να παρασυρθεί ο θεατής και να συμμετάσχει στο γλέντι (ή συνεχής έγγραφη έντυπωση πραγαματικότητας-ή χρήση του φακού), να μοιραστεί τα φαντάσματα των προσώπων (ή εισβολή του φανταστικού μέσα από τις ρωγμές της κλασικής αφήγησης), αφού ζαλιστεί κι αυτός από το χορό (ή αδιάκοπη κίνηση της μηχανής), αφού μεθύσει από τους ρυθμούς της μουσικής και τις ρίμες του αδιάκοπου ποιητικού λόγου. *Αδίκαια* θα αναζητήσουμε άλλη αισθητική και ιδεολογική δικαίωση αυτής της δεξιοτεχνικής γραφής έντυπωσης από το πανάρχαιο παιχνίδι της συννεοχής του βλέμματος του θεατή, της κατάφασής του απέναντι στο θέαμα, απέναντι στην οπτική-ήχητική του απόλαυση, απέναντι στις «επαναστατικές» προοπτικές της γραφής αλλά, και πιστεύουμε, κυριαρχικά στην ταινία αυτή όπως και σε πολλές άλλες (π.χ. *Κυνηγοί*) με παρόμοιο προβληματισμό, απέναντι στη μαεστρία του δημιουργού. Δίπλα και πάνω στην προσπάθεια για ένα «διαφορετικό» κιν/φο, βασισμένο στην καταδήλωση της *Ιστορίας* υψώνεται ένα ξέσους πυκνό δίχτυ από συμπαραδηλώσεις που, ταυτολογικά, επαναλαμβάνουν: «κοίτα εδώ, δες τι σου δείχνω, δες τι μπορώ να σε κάνω να δεις, κοίτα πόσο ικανός

είμαι»

»Αποψη μας είναι πως αυτή η ύστερική αναζήτηση της επιβεβαίωσης του επαναστάτη-δημιουργού μέσα στην ταινία του δεν είναι τυχαίο γνώρισμα του σύγχρονου ευρωπαϊκού κιν/φου.. Αντίθετα, υπάρχει σε όλες του τις εκδηλώσεις, σαν σύμπτωμα της μόνιμης ανατρεπτικής του ύστερίας και ένεδρεύει πάντοτε να αδρανοποιήσει την οποιαδήποτε, μετασημασιτική του δουλειά. Έτσι και στο *Γάμο*, με την ύπερ-συρροή των εκφραστικών «εμφέ» χτίζεται τελικά μια ιδιόμορφη ταινία-φάντασμα ενός μαγεμένου θεατή, που βυθίζεται ναρκωμένος στο θέαμα (ιδίως στο ονειρικό δεύτερο μέρος). Κλείνοντας λοιπόν ένα-ένα τα κενά, τα ρήγματα που, όπως είδαμε, είχαν ανοιχτεί από το μετασημασιτικό της κλασικής αφήγησης, αποκρούεται η εισβολή του απειλητικού φανταστικού των προσώπων (τα φαντάσματα του ιστορικού ασυνείδητου των Πολωνών επαναστατών), ένας «νέου τύπου» μύθος (ο μύθος του νέου επαναστάτη δημιουργού) τυλίγει την καταγραφή της *Ιστορίας*. Το αδιέξοδο αυτό δεν είναι ούτε απόλυτο ούτε καθοριστικό κάθε νέας προσπάθειας βασισμένης στις ίδιες μετασημασιτικές αρχές. Τα προβλήματα που έφερε στο φως το είδος αυτό του κιν/φου — επίτευγμα όχι μικρό — περιμένουν την κατάλληλη αντιμετώπισή τους. Μέχρι τότε, ταινίες σαν κι αυτήν που εξετάσαμε εδώ, καθώς και οι λίγες εκείνες που δημιουργούν μόνες τους τις προϋποθέσεις της απεμπλοκής της δουλειάς τους, θα μας χρησιμεύουν για να οριοθετούμε το πεδίο των δυνατοτήτων μιας ορισμένης πρωτοπορείας.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΥΚΙΟΣ

