

συγχρονος κινηματογραφος '78

Έκδόσεις Σύγχρονος Κινηματογράφος, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1978. Τιμή τεύχους Δρχ. 100

19

Νέος Ουγγαρίκιος κινηματογράφος

Ευρητήριο τευχών 13-18

Φεστιβάλ Καννών 1978, Μάρκο Φερρέρι,

Πέτερ Χάντκε.

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και έξουσία.

Κινηματογράφος Ιστορία, κείμενο του
Jean Baudrillard.

Κριτικές: Άγκιστρο η μάστιγα του Θεού,

Πατέρας ασέντας, Ο νευρικός έρωτας,

Providence, Πάγος, Μία εχθροιστημέρα



ΔΙΑΒΑΣΤΕ 14

Στό τεύχος 14:

- Τί μπορείτε να διαβάσετε για την Έθνική Αντίσταση
- Άφιέρωμα στον Κ. Θεοτόκη
- Οί πλανόδιοι τυπογράφοι
- Κριτικές νέων βιβλίων
- Χιούμορ από τον Κ. Μητρόπουλο
- Όλες οι νέες εκδόσεις

Γράφουν οι:

Μ. Άντωνοπούλου
Θ. Γεωργίου
Γ. Γκιζέλης
Γ. Δάλλας
Γ. Καραβασίλης
Τ. Καρβέλης
Φ. Κονδύλης
Γ. Μαυρογορδάτος

Μ. Μερακλής
Κ. Μουστάκα
Σ. Μπεκατώρος
Π. Παπαστράτης
Π. Πέζαρος
Α. Τεπέρογλου
Δ. Φλάμπουρας
Θ. Φραγκόπουλος

Μήν τό χάσετε!

Τώρα, κάθε μήνα!

ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

O I D S T S

Humberto Solas
ΛΟΥΤΣΙΑ (Κούβα, 1969)

Thomas Gutierrez Alea
ΜΝΗΜΕΣ ΥΠΟΑΝΑΠΤΥΞΗΣ (Κούβα 1968)

Thomas Gutierrez Alea
ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΝΟΣ ΓΡΑΦΕΙΟΚΡΑΤΗ (Κούβα, 1966)

Youssef Chahine
Η ΓΗ (Αίγυπτος, 1969)

Carlos Saura
Η ANNA ΚΑΙ ΟΙ ΛΥΚΟΙ (Ισπανία, 1972)

Kustoff Zanussi
ΔΙΑΦΩΤΙΣΗ (Πολωνία, 1975)

Jerzy Skolimowsky
WALKOVER (Πολωνία, 1965)

Andrzej Wajda
KANAL (Πολωνία, 1957)

Zsolt Kezdi - Kovacs
ΟΤΑΝ ΓΥΡΙΣΕΙ Ο ΓΙΟΖΕΦ (Ούγγαρία, 1976)

Lucianno Emmer
ΠΙΚΑΣΣΟ, Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ (Ιταλία, 1970)

Federico Fellini
ΝΤΟΛΤΣΕ ΒΙΤΑ (Ιταλία, 1960)

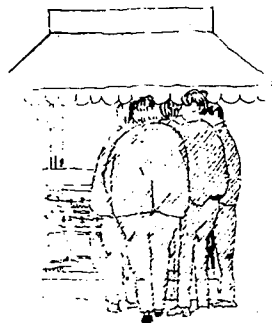
Michelangelo Antonioni
Η ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ (Ιταλία, 1960)

Pier - Paolo Pasolini
ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ ΚΑΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟ (Ιταλία, 1964)

Yasujiro Ozu
TOKYO STORY (Ιαπωνία, 1953)

Kenji Mizoguchi
UGETSU MONOGATARI (Ιαπωνία, 1953)

ΚΑΘΕ ΠΡΟΙ



αφραζε

διαβαζε



διαδιδε

την ΑΥΓΗ
τη δική 68
φωνή

Τό περιοδικό
άντί

κάθε δεύτερο Σάββατο
σας ενημερώνει για:

τά ελληνικά
πολιτικά πράγματα
τις τάσεις
στό χώρο της 'Αριστε-
ράς
τά διεθνή θέματα
τήν πνευματική
ζωή του τόπου

•
άντί
άποκαλυπτικό
έπίκαιρο
άντικειμενικό

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ '78

Εξώφυλλο: 'Ο Gerard Depardieu κι ή Gail Lawrence στην ταινία του Μ. Ferreri 'Ονειρο πιθήκου (Ciao maschio).

19

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Διμηνιαία έκδοση της
'Εταιρίας Σύγχρονος
Κινηματογράφος.
'Αρ. τεύχος 19,
Τιμή τεύχους: δρχ. 100.
Συνδρομή για έξη τεύχη:
έσωτερικού: δρχ. 350,
έξωτερικού: 20 δολ.

Synchronos
Kiniimatographos '78, edité
par la «Société de Cinéma
Contemporain».
No 19. Parait six fois par
an.
Prix: 100 drs

'Εκδότης: Αντώνης
Καρκαγιάννης, 'Υπατίας 5,
Τ.Τ. 118, τηλ. 3224131.

'Αρχισυντάκτες:
Μιχάλης Δημόπουλος -
Δημοσθένης 'Αγραφιώτης.
Σύνταξη: 'Α. 'Αγγελίδη,
Χρ. Βακαλόπουλος,
Μ. Κούκιος, Ν. Λυγγούρης,
Μ. Νικολακοπούλου,
Ν. Σαββάτης.

Συνεργάστηκαν:
Φρ. 'Αλμπερά,
'Α. Δαμανίδη, Ν. Κολοβός,
'Α. Λελούδης, Θ. Σούμας,
Δ. Σταύρακας,
Γ. Φωτιάδης.

'Αναπαραγωγή
φωτογραφιών: ΕΝΚΑ,
τηλ. 5223505.

Κασέ: Χ. Σπυρόπουλος.
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, Τιμισοκή 18,
τηλ. 279720, 268940.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ 6

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Φεστιβάλ Κανών 1978, των Γιάννη Φωτιάδη (I) 11

Francois Albera (II) 26

ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Μυθοπλασία του άμεσου (Προοπτικές του Νέου Ούγγαρέζικου

Κινηματογράφου), του Μιχάλη Δημόπουλου. 34

Μερικές σημειώσεις για την ιστορία του Ούγγαρέζικου κινηματογράφου,

του Νίκου Κολοβού 41

Σύντομη συζήτηση με τον Istvan Darday 46

Για τὸ Ταξίδι στην 'Αγγλία, του Θόδωρου Σούμα 48

'Η ποίηση τῆς πραγματικότητας, συνέντευξη τῆς Judit Elek στους

Μιχάλη Δημόπουλο και Louis Seguin 51

Φυσιολογική άπόπειρα (Μιά άπλή ιστορία), τῆς 'Αντουανέττας 'Αγγελίδη 58

'Η πολιτιστική διαφορά, του Δημοσθένη 'Αγραφιώτη 60

'Η φράση που δέν τέλειωσε, του Νίκου Κολοβού 63

ΘΕΩΡΙΑ

'Η 'Ιστορία: ένα σενάριο ρετρό, του Jean Baudrillard 69

Κινηματογράφος / 'Ιστορία (2), του Χρήστου Βακαλόπουλου 74

ΚΡΙΤΙΚΗ

Πάγος, του Ν. Σαββάτη 79

'Αγκίρε, ή μάστιγα του Θεού, του Μ. Κούκιου, 85

Πατέρας - 'Αφέντης, του Μ. Κούκιου, 88

'Ο νευρικός έραστής, του Χρ. Βακαλόπουλου, 92

Providence, των Θ. Σούμα, Δ. 'Αγραφιώτη, Μ. Δημόπουλο, 96

Μιά ξεχωριστή μέρα, του Θ. Σούμα, 99

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ 103

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ (Τεύχη 13-18) 106

Γραφτείτε συνδρομητές στον «Σύγχρονο Κινηματογράφο '78»

'Όνοματεπώνυμο

'Όδός

Πόλη..... Τ.Τ..... Τηλέφωνο.....

Στέλνω..... δρχ. — για συνδρομή στον «Σ.Κ.» — για άνανέωση τῆς συνδρομῆς

Παραγγελία παλιών τευχών ('Απλό τεύχος 50 δρχ — Διπλό τεύχος 100δρχ)
1-6 Πανόδετο, 350 δρχ 7 , 9/10 , 11 , 12 , 13/14 , 15/16 , 17/18

'Η συνδρομή νά αρχίζει από τὸ τεύχος...
Παρακαλώ νά μου σταλεί ή ειδική έκδοση «Οί ταινίες των STRAUB/HUILLET».
'Ετήσια συνδρομή (6 τεύχη): έσωτερικού 350 δρχ. έξωτ. 20 δολ.
Περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '78» 'Υπατίας 5, τ.τ. 118

Γίνονται δεχτές ταχυδρομικές και τραπεζικές έπιταγές στο όνομα: Σωτηρία Καναρά, 'Υπατίας 5,
'Αθήνα Τ.Τ. 118.

ΣΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος έχει ανάγκη από 1000 συνδρομητές.

Και σέ προηγούμενα τεύχη είχαμε τονίσει τις ειδικές δυσκολίες, μιᾶς έκδοσης ὅπως αὐτή, πού στηρίζεται στὴν ἐθελοντικὴ ἐργασία, δὲν προωθείται ἀπὸ μεγάλα ἐκδοτικὰ συγκροτήματα καὶ δὲν ἐπηρεάζεται ἀπὸ ὀργανωμένα κινηματογραφικὰ συμφέροντα. Δυσκολίες περιοριστικές, τὴ στιγμή πού ἄμεσους στόχους ἔχουμε νὰ πλατύνουμε τὸ χῶρο τῶν ἀναζητήσεών μας, νὰ ἀποχτήσουμε νέους συνεργάτες, νὰ πολλαπλασιάσουμε τὴ δραστηριότητές μας καὶ νὰ σταθεροποιήσουμε τὴν τακτικὴ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ, διατηρώντας, ὅμως, πάντα ἰδεολογικὴ αὐτονομία καὶ οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία.

Κάνουμε ἔκκληση στοὺς ἀναγνώστες νὰ προτιμήσουν τὸ σύστημα τῶν συνδρομῶν. Εἶναι τὸ μόνο, τὸ ἐπαναλαμβάνουμε, πού μᾶς ἐξασφαλίζει ὑγιὴ οἰκονομικὴ βάση.

Ζητοῦμε τὴ συνεργασία τῶν κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πολιτιστικῶν συλλόγων, ἐπαρχιακῶν βιβλιοπωλείων καὶ ὁποιοῦδήποτε παρόμοιου φορέα ἢ καὶ ἀτόμων. Τοὺς καλοῦμε νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μαζί μας γιὰ νὰ ἐπιδιώξουμε τὴν πλατύτερη διάδοση τοῦ περιοδικοῦ στὴν ἐπαρχία.

Ο Σύγχρονος Κινηματογράφος ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ 1000 συνδρομητές καὶ περισσότερους ἀναγνώστες. Χωρὶς αὐτοὺς ἡ ἐπιβίωσή του εἶναι προβληματικὴ.

ΓΡΑΦΤΕΙΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ
ΣΤΟΝ
ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ '78



Textes intégraux et photos

OPÉRA

6 numéros par an

n° : 28 F

Série lancée en janvier 1976. Prix du numéro : 28 F. (Etr. 32 F.). N° double : 50 F. (Etr. 58 F.). Format 18 x 27. 128 à 160 pages. Cahiers cousus dos carré. Chaque numéro contient : le texte intégral bilingue d'un opéra avec études, un commentaire musical et littéraire, l'œuvre à l'affiche, discographie, bibliographie et iconographie très complète.

THEATRE

1 000 pièces publiées • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1949. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; Nos double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 600) et Nos reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). Prix « Plaisir du Théâtre 1976 ». Format 18 x 27. Chaque numéro contient : une pièce en trois actes de l'actualité de Paris ou de province, une pièce en un acte ou une fiche technique et une chronique de l'actualité théâtrale, nombreuses photos.

CINEMA

300 films publiés • 2 numéros par mois

n° : 10 F

Série créée en 1961. Prix du numéro : N° simple : 10 F. (Etr. 12 F.) ; Nos double : 20 F. (Etr. 24 F.) • Numéros antérieurs au 1/1/1977 (N° 176) et Nos reprographie, simple : 20 F. (Etr. 24 F.) ; double : 30 F. (Etr. 36 F.). « Lion de Saint-Marc » au Festival de Venise en 1965 et en 1967. Format 18 x 27. Chaque numéro contient : un long métrage : dialogues in extenso et découpage plan à plan après passage à la table de montage, nombreuses photos, et en supplément : « Cinémathèque » : courts-métrages, dossiers, archives, documents, filmographie, ou « Anthologie » : études consacrées aux « grands » du cinéma. La plus importante collection internationale de textes et découpages intégraux.

BON A ENVOYER (ou à recopier) :

L'Avant-Scène, 27 rue St. André des Arts, 75006 Paris. Tél. 325.52.29. CCP. Paris 735300 V.

Je désire m'abonner à partir du prochain numéro :

- à l'Opéra (1 an, 6 nos) 139 F. (Etr. 179 F.) au Cinéma (1 an, 20 nos) 155 F. (Etr. 190 F.)
 au Théâtre (1 an, 20 nos) 145 F. (Etr. 180 F.) au Théâtre + Cinéma (1 an, 40 nos), 280 F. (Etr. 350 F.)

et recevoir un BON donnant droit à une réduction de 40 % sur l'achat de 10 numéros Théâtre ou Cinéma.

NOM et ADRESSE _____

Ειδησεις & σχολια

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΞΟΥΣΙΑ

Όταν τον περασμένο Αύγουστο έγινε γνωστό ότι ο φετεινός κανονισμός του Φεστιβάλ Θεσ/κης δεν έμοιαζε σε τίποτα ή σχεδόν, με τα όσα είχε συμφωνήσει το Διοικητικό Συμβούλιο της Έταιρείας Σκηνοθετών, οι μόνοι που ειλικρινά εξέπληγαν ήταν οι αποτελούντες αυτό το Διοικητικό Συμβούλιο. Γιατί και αυτοί ακόμα πού, είτε από υπερβολική άφελεια είτε από έλλειψη εμπειριών, είχαν πιστέψει ότι θα τηρηθούν τα συμφωνημένα, διατηρούσαν ωστόσο μιάν άμφιβολία για το κατά πόσο αυτή η ειδυλιακή σχέση των άρμοδιων του Ύπουργείου Βιομηχανίας με την Έταιρεία Σκηνοθετών, ήταν άπόλυτα φυσιολογική...

Άκολούθησε ένας μήνας γεμάτος συγκινήσεις στη διάρκεια του όποιου δόθηκαν συνεντεύξεις, έγιναν εκδηλώσεις, δημοσιεύτηκαν άνακοινώσεις για να δοθεί έτσι ή εύκαιρία στα άτομα ή στους φορείς να εκδηλώσουν γραπτά ή προφορικά το ποιόν άναγνωρίζουν και το ποιόν όχι, σ' αυτή τη χώρα. Έτσι ό σκηνοθέτης Κος Χ (τά όνόματα παραλείπονται για εύνοητους λόγους) δήλωσε ότι άναγνωρίζει μόνον τρείς σκηνοθέτες, και ένας ό έαυτός του, τέσσερις, ενώ ό σκηνοθέτης Κος Ψ δήλωσε πώς άναγνωρίζει τους σκηνοθέτες που κάνουν κιν/φο, αλλά δεν βλέπει τί σχέση μπορεί νάχει με τους άλλους που σκηνοθετούν στην Τηλεόραση. Ό Ύπουργός της Βιομηχανίας άναγνωρίζει το κύρος και την άρμοδιότητα του Διευθυντή του Κρατικού Ώδειού να κρίνει κιν/κές ταινίες αλλά θεωρεί τελείως άκατάλληλους γι' αυτή τη δουλειά τους κιν/κούς κριτικούς, και τους καταργεί από τις Έπιτροπές (Προκριματική και Κριτική) κ.ο.κ.

Προσεκτική άνάγνωση του γλωσσάριου που χρησιμοποιήθηκε στα κείμενα που δημοσιεύτηκαν στον ήμερήσιο και περιοδικό τύπο, άναφορικά με το θέμα του Φεστιβάλ, κάνει να άναφανεί ή συχνή χρησιμοποιήση όρισμένων λέξεων άνάμεσα στις όποιες περισσότερο χρησιμοποιημένες είναι οι λέξεις «άρμοδιότητα» και «κύρος». Γιατί και όταν οι λέξεις αυτές δεν άναφέρονται καθαυτές, ή παρουσία τους γίνεται άντιληπτή από τα συμφοραζόμενα. Πρόχειρη — πολύ πρόχειρη — άνάλυση αυτού του φαινομένου θά όδηγούσε στο συμπέρασμα ότι είμαστε μιά κοινωνία που ζητάει την «άρμοδιότητα» και δεν την βρίσκει και ότι, συνακόλουθα, οι «άρμόδιοι» (ή οι ύποτιθέμενοι σάν τέτοιοι), στερούνται «κύρους» ή το «κύρος» τους δεν άναγνωρίζεται από αυτούς που θάπρεπε να το άναγνωρίσουν. Προχωρώντας παραπέρα αυτή την πρόχειρη άνάλυση, θά λέγαμε ότι ή κοινωνία μας έχει κάποιο πρόβλημα έξουσίας ή για την άκρίβεια, πρόβλημα ούσιαστικής άναγνώρισης της Έξουσίας, που δεν είναι άναγκαστικά μόνον ή πολιτική Έξουσία, αλλά ή Έξουσία γενικότερα. Γιατί ή άνάθεση της προϋποθέτει την άναγνώριση της «άρμοδιότητας» σε κάποιον τομέα κοινωνικής δραστηριότητας και τη συμμόρφωση στις άποφάσεις μιάς Έξουσίας προϋποθέτει την άναγνώριση του «κύρους» της από τους ύπολοίπους που καλούνται να συμμορφωθούν με αυτές τις άποφάσεις.

Τό πρόβλημα της άσκησης της Έξουσίας (μιλάμε πάντα με την εύρύτερη σημασία της έννοιας Έξουσία) στην ελληνική κοινωνία ή, άκριβέστερα, της άδυναμίας της Έξουσίας να «περάσει» την

ίδεολογία της «πρός τα κάτω», έχει άναλυθεί κατά το άπώτερο και πρόσφατο παρελθόν από διαπρεπείς Έλληνες κοινωνιολόγους με τρόπο ένδελεχ ή και πειστικότατο ώστε σήμερα πλέον έχθροι και φίλοι της Κοινωνιολογίας, ν' άναγνωρίζουν ότι το φαινόμενο αυτό είναι από τα συνιστώσα δομικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας.

Τι σχέση όμως μπορούν νάχουν όλα αυτά με το Φεστιβάλ Έλληνικού Κιν/φου Θεσ/κης; Η σχέση άναφέρεται άκριβώς, στην «άρμοδιότητα» και το «κύρος» των ήρώων (άτομικών και συλλογικών) αυτής της κωμικοτραγικής ιστορίας που λέγεται Φεστιβάλ Θεσ/κης και στις σχέσεις Κράτους - Κινηματογραφιστών. Γιατί ή διαμάχη κινηματογραφιστών — Ύπουργείου Βιομηχανίας πολώνεται γύρω από το ζήτημα της σύνθεσης των έπιτροπών και, πιο συγκεκριμένα, γύρω από την άρμοδιότητα των προσώπων που συνθέτουν τις έπιτροπές. Πάνω σ' αυτό το ζήτημα δεν θά έπιμείνω, γιατί ένός μηνός άνακοινώσεις και άρθρα άναφορικά με τη σύνθεση των έπιτροπών θάχουν, άσφαλώς, δώσει σαφή εικόνα ώστε ό καθένας πιά νάχει σχηματισμένη άποψη. Άλλά με άφορμή τις έπιτροπές του Φεστιβάλ Θεσ/κης (ζήτημα που καθαυτό έχει δευτερεύουσα σημασία) τέθηκε, άκόμα μιά φορά, τό γενικότερο πρόβλημα των διαφόρων έπιτροπών που διορίζει το Ύπουργείο Βιομηχανίας που κατά κανόνα άποτελούνται από πρόσωπα που δεν έχουν καμιά σχέση με τον κιν/φο, από την άποψη ότι δεν άντιλαμβάνονται τον κιν/φο πρωτίτως σάν Τέχνη, αλλά σάν Τμήμα κάποιας Δημόσιας Ύπηρεσίας. Έτσι γίνονται φοβερά λάθη όπως π.χ. τό ότι διορίστηκε (προφανώς έν άγνοία του ένδιαφερομένου) σε μιά

δευτεροβάθμιο έπιτροπή για την κρίση όρισμένων ταινιών, ένας ... τυφλός. Πιο πολύ από την δικαιολογημένη άγανάκτηση των ένδιαφερομένων σκηνοθετών, άναλογίζεται κανείς τό ψυχικό τραύμα αυτού του ανθρώπου όταν θά πληροφορήθηκε τό διορισμό του, που θά μπορούσε να τον εκλάβει σάν ένα κακόγουστο άστείο. Παλαιότερα σε μιά Έπιτροπή Λογοκρισίας ένας συμπαθέστατος και εύσταλής άξιωματικός της Χωροφυλακής βλέποντας την ταινία Έθέλλος πρότεινε να «κοπεί» ή σκηνή του στραγγαλισμού της Δυσδαιμόνας ή όποια έκτός από την υπερβολική της βιαιότητα είχε, επί πλέον, για δράστη έναν «νέγρο»...

Αυτά τά περιστατικά φαίνεται νάχουν χαρακτήρα άνεκδοτολογικό: εύθυμες ιστορίες για να διασκεδάσει μιά παρέα. Άλλά πίσω απ' αυτές τις γκροτέσκ καταστάσεις, διαγράφεται κάποια νοοτροπία έν όχι κάποια στρατηγική που δεν είναι καθόλου άστεία. Όταν π.χ. ένας σκηνοθέτης ζητάει πληροφορίες, από την άρμόδια Ύπηρεσία, για να στείλει την ταινία του στο Φεστιβάλ των Καννών και ό «άρμόδιος» υπάλληλος άγνοεί, όχι άπλώς τό Φεστιβάλ, αλλά την ίδια την ύπαρξη αυτής της πόλης, αυτό δεν είναι τυχαίο. Πίσω απ' αυτές τις άγνοίες, τά λάθη, τις άναρμοδιότητες, τις άνακολουθίες και μέσα από τά κωμικοτραγικά άποτελέσματα που έπακολουθούν, ύπάρχει ή πρόθεση της ύποβάθμισης κάποιας όντότητας ή κάποιας λειτουργίας, έν προκειμένου του έλληνικού κιν/φου και της ύπαρξης του. Για ποιο λόγο;

Πάνω σ' αυτό τό έρώτημα οι άπαντήσεις έχουν δοθεί, διατυπωμένες με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Άκολουθώντας παραπλήσιες αναλύσεις ή επιχειρηματολογίες, όλοι συγκλίνουν περίπου στο ίδιο συμπέρασμα. Τό κράτος «φοβάται» τον κιν/φο για δυο αίτίες που συμπλέκονται και άλληλοσυγκρούονται. Η μιά αίτία είναι τό ότι ό κιν/φος έχει, από τη φύση της λειτουργίας του, μιά έντονότατη και εύρύτατη δύναμη έπηρεασμού της Κοινής Γνώμης και ή δεύτερη αίτία (που έρχεται να ένδυναμώσει τον «κίνδυνο» που παράγεται από την πρώτη) είναι τό ότι, στη χώρα μας ό κιν/φος βρίσκεται στα χέρια «προοδευτικών» ανθρώπων. Άλλά ή άνάλυση αυτού του τύπου μου φαίνεται πολύ σχηματική, σχεδόν άπλοική. Γιατί ή άλήθεια και του πρώτου και του δεύτερου γεγονότος είναι πολύ

μερική και πολύ άμφισβητήσιμη.

Ό κιν/φος είναι μέσον έπηρεασμού των μαζών πρόκειται για μιάν άλήθεια πρωτογενή που δεν χρειάζεται να στηριχτεί από κάποια επιχειρηματολογία. Άλλά δεν χρειάζεται να ψάξει κανείς για να δει, ότι άπέναντι σ' έναν μικρό άριθμό ταινιών που άμφισβητούν την κυρίαρχη ίδεολογία, άντιπαράθετα είναι άκόμα μεγαλύτερος, πολύ μεγαλύτερος, άριθμός ταινιών που είναι έπιβεβαιωτικές ή άπολογητικές για τό εγκριθιμένο σύστημα των κοινωνικών αξιών. Μ' αυτό τον τρόπο, οι ταινίες που έμπεριέχουν κάποια άμφισβήτηση δεν βάζουν σε κίνδυνο, αλλά αντίθετα, άποτελούν ένα στοιχείο της κοινωνικής ίσοροπίας γιατί οι «χώροι» του κοινωνικού πλέγματος μέσα στους όποιους λειτουργούν δεν είναι στρατηγικής σημασίας για την Έξουσία. Δεν είναι ή κοιλτούρα που, μονοδρομικά, έπιβεβαιώνει ένα τρόπο ζωής, αλλά και ό τρόπος που ζούμε (διαμορφωμένος από έλεγχομένους, από την Έξουσία παράγοντες) έπιβεβαιώνει μιά όρισμένη κοιλτούρα. Αυτό, άλλωστε, τό βλέπουμε σε ό, τι άποτελεί τό κύριο «σώμα» των ελληνικών ταινιών, από καταβολής ελληνικού κιν/φου. Είχαμε (και έχουμε άκόμα) όλοι, την τάση να ίσχυριζόμαστε ότι αυτός ό «ρόζ κιν/φος» της ενχώριας παραγωγής δεν είτανε τίποτα άλλο παρά μιά προσπάθεια της άρχουσας τάξης, στη χώρα μας, για ν' άποπροσανατολίσει τις μάζες και να τις κάνει να ξεχνάνε τά καθημερινά τους προβλήματα κ.λ.π. Λέγαμε, έπίσης, ότι έφταιγε και ή λογοκρισία που από την άρχή, άποθάρρυνε κάθε άπόπειρα για έλεύθερη σκέψη και έλεύθερη έκφραση. Φοβάμαι όμως πώς ή άλήθεια δεν είναι τόσο εύχάριστη (εύχάριστη για τις καθησυχασμένες συνειδήσεις), όσο θέλουμε να πιστεύουμε. Γιατί ή Έλλάδα της δεκαετίας 55-65, που είναι και ή περίοδος της μαζικής παραγωγής του «ρόζ κινηματογράφου», είναι ταυτόχρονα ή Έλλάδα της ταχύρρυθμης οικονομικής άνάπτυξης, του σχηματισμού των μικρο- και μεσο-άστικών στρωμάτων, της δημιουργίας των οικονομικά παρασιτικών στρωμάτων (ένδεικτικά είναι ή ποσοστιαία αύξηση στον ένεργό πληθυσμό του τομέα των Ύπηρεσιών) της άγροτικής έξοδου προς τις πόλεις, του μεταναστευτικού ρεύματος προς τό έξωτερικό, μιάς ελληνικής κοινωνίας που άρχιζε να γίνεται καταναλωτική και της όποιας τά μέλη άρχίζουν να

έχουν αυτή την «αυτοϊκανοποίηση της εύημερίας». Άλλά ποιος σεναριογράφος σκέφθηκε να περιγράψει ή να καταγγείλει αυτό άκριβώς τό φαινόμενο; Για να πούμε την άλήθεια ή Λογοκρισία (που αυτή ή ίδια ή ύπαρξη της είναι προσβλητική για πολίτες που θέλουν να λέγονται έλεύθεροι) δεν είχε και πολλά πράγματα ν' άπαγορεύει πέρα από μερικές «τολμηρές» σκηνές, που έτσι και άλλώς θά τις καταδικάζαν οι φιλήσυχοι οικογενειάρχες που γέμιζαν τις αίθουσες των κιν/φω. Μέσα λοιπόν σ' αυτή τη σιωπηρή συνενοχή άνδρώθηκε ό έλληνικός κιν/φος και καμιά έπανάστατημένη συνείδηση δεν ήρθε να διαταράξει αυτό τό γουργουρητό της αυτοϊκανοποίησης. Δεν ήταν ό μικροαστός Λογοθετίδης? και πίσω απ' αυτόν ό πνευματικός του πατέρας Δ. Ψαθάς? που διαμόρφωσαν τον έπιθυμητό κοινωνικό τύπο, αλλά ένας τρόπος ζωής, κατακτημένος ή επιδιωκόμενος, που άνανακλούσε τό μοντέλο του στους ήρωες των ελληνικών ταινιών. Και έρχόμαστε τώρα σ' αυτό που όνομάζουμε για λόγους εύκολίας (άλλά μόνον εύκολίας) «νέος ελληνικός κιν/φος». Περί τίνος πρόκειται; Σε τί άναφέρεται τό «νέος»; Στην ήλικία αυτών που τον πραγματοποιούν;

1. Πολλοί άναγνώστες θ' άναρρωτηθούν. Μπορεί λοιπόν ή Κοινωνιολογία νάχει έχθρες; Τους άπαντώ. Ναι. Μπορεί. Τό γιατί, δεν μπορώ να τό άναλύσω στα πλαίσια αυτού του άρθρου. Έπιφυλάσσομαι...
2. Ό Βασίλης Λογοθετίδης που ύπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες κωμικούς, ένσάρκωσε μέσα από τά θεατρικά και κιν/κά σενάρια που γράφονταν στα μέτρα του, τον Έλληνα μικροαστό όπου ή μετριότητα της ζωής του και της ύπαρξής του μετατρεπόταν σε άίσθηση του «μέτρου» και ή άδυναμία του να καταλάβει και να συμμετάσχει στα κοινωνικά γεγονότα μετατρεπόταν σε «νηφαλιότητα» και «ψύχραιμη σκέψη». Ένας από τους ένδεικτικότερους τίτλους έργου που κεντρικός ήρωας ήταν ό Β. Λογοθετίδης είναι τό «Ένας ήρωας με παντούφλες»...
3. Ό Δημήτρης Ψαθάς, όπως και ό Άλέκος Σακελλάριος που έγραψε έργα για τον Β. Λογοθετίδη, είναι ένας από τους λίγους άποτελεσματικούς άπολογητές της μικροαστικής ίδεολογίας στην Έλλάδα. Έκπροσωπεί τον Έλληνα οικογενειάρχη που δεν είναι ούτε δειλός, ούτε άριστέρας, που καταδικάζει την πλουτοκρατία «άλλά μισεί και τό προλεταριάτο (την «όχλοκρατία»), που πιστεύει στις ίσχυρες προσωπικότητες, άποδεχόμενος τη δική του — εκ γενετής — μετριότητα αλλά που διαθέτει ό ίδιος ένα μεγάλο χάρισμα: τον «κοινό νοΰ»...

Έπαφές είναι τα καλύτερα παραδείγματα αυτής της τάσης. Προσωρινό, εύτυχώς, συμπέρασμα: εκείνο που αναζητούν οι καλοκαιρινές προβολές τέχνης ανακυκλώνοντας (άενα) προγράμματα χλιοειδωμένα, είναι η εποχή που υπήρχαν καλοκαιρινές προβολές γενικά, μια εποχή γεμάτη συγκινήσεις, που έρχεται σήμερα να κυριεύσει τη νοσταλγία της άτονης κινηματογραφικής πραγματικότητάς μας, ακριβώς γιατί δεν υπάρχει πιά. Η μίμησή της όμως πολλαπλασιάζει την πλήξη αντί για την κινηματογραφοφιλία, την αδιαφορία του κοινού αντί για την απόλαυσή της. Φέτος το καλοκαίρι δεν (ξανα)είδαμε τον Πάγο ή το 'Αγκίρε αλλά τα άπαντα του Ρίτσαρντ Μπρούκς: ά, όχι, είδαμε και το 'Αλφάβιλ. Μόνο που κάποιος γέρος, ρωτούσε από πίσω όλη την ώρα: «'Επιστημονική φαντασία είναι αυτό; Μά που είναι επιτέλους τα διαστημόπλοια;» Σας το έχουμε πει, αγαπητοί αισθυσάρχες: τα πολλά «προσεχώς» μπερδεύουν. "Η μάλλον φυτεύουν διαστημόπλοια εκεί που δεν υπάρχουν.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ.

ΙΔΡΥΕΤΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΨΗ ΤΟ ΚΑΛΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Μέσα στην πνευματική άποτελμάτωση όπου έχει βυθιστεί η Κύπρος την τελευταία δεκαετία, φυσικό επακόλουθο της ανάπτυξης ενός εύδαιμονισμού και μιάς βαθμιαίας στροφής των κυπριακών μαζών σ' έναν αχαλίνωτο καταναλωτισμό, και στόν τομέα του κινηματογράφου αυτό που κυριάρχησε ολοκληρωτικά ήταν τα πιό φριχτά κατασκευάσματα του έμπορικου κυκλώματος. Στην Κύπρο εδώ και χρόνια αυτό που μόνο μπορείς να δεις στις κινηματογραφικές αίθουσες είναι πορνό, καράτε, Τζαίμς Μπόντ, στην καλύτερη περίπτωση την Φωληά του κούκου, ή Το τελευταίο ταγκό στο Παρίσι που κι αυτό σεβρίρεται σάν πορνό. 'Η κατά καιρούς παρουσίαση από την Κυπριακή τηλεόραση μερικών αξιόλογων ταινιών, δεν δημιουργεί κανένα αντίσάθμισμα όντας ένσωματωμένη στο χάος των άμερικάνικων, έγγλέζικων και έλληνικών σήριαλ. 'Η έλλειψη μιάς συνειδητής προσπάθειας προσέγγισης του κοινού και διαπαιδαγώγησής του πρός μια άλλη

κατεύθυνση — πράγματα άλλωστε που δεν θα μπορούσαν ποτέ να αποτελούν τους στόχους ενός κρατικού φορέα κυβερνητικής προπαγάνδας — κάνει τις έκπομπές αυτές να προσφέρουν μια άποσπασματική εικόνα ικανή να προσελκύσει μοναχά ένα μικρό αριθμό εξειδικευμένων θεατών. Μέχρι πρόσφατα από τις καλλιτεχνικές στήλες των έφημερίδων δεν άσκοούνταν κανενός είδους κριτική θεάματος, εκτός ίσως από μια έφημερίδα που σκόρπια παρουσίαζε κάποια αξιόλογη ταινία. Το κοινό διαπαιδαγωγείτο στην πραγματικότητα από τα σύντομα διαφημιστικά σημειώματα των εισαγωγών ταινιών που δημοσιεύονταν φυσικά σ' όλο τον τύπο. Χάρης σε μια στενόμυαλη και αντίδραστική λογική, μια έκπομπή του Ραδιοφωνικού 'Ιδρύματος παρουσίας — κριτικής των ταινιών της εβδομάδας διακόπηκε. Το σκεπτικό είναι ότι η εύνοική κριτική για μια αξιόλογη ταινία ίσοδυναμεί με διαφήμισή της και εύμενη μεταχείριση της αίθουσας ή του εισαγωγέα από το κρατικό ίδρυμα. Σήμερα το μοναδικό μέσο μαζικής επικοινωνίας που συστηματικά άσκει κριτική και προσπαθεί να διαμορφώσει ένα κοινό είναι η έφημερίδα *Τά Νέα*.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα των δυο κινηματογραφικών Λεσχών του νησιού είναι το να βρουν ταινίες για το πρόγραμμά τους. Παρ' όλη την καλή προσπάθεια των οργανωτών τους και τις φιλότιμες θυσίες τους, οι λίγες ταινίες που μπορούν να προμηθεύονται κυρίως από τα πολιτιστικά τμήματα των διαφόρων πρεσβειών, δεν άρκοούν για να άντιμετωπιστούν οι άνάγκες μιάς μόνιμης λειτουργίας και φυσικά δεν μπορεί με τόν τρόπο αυτό να παρουσιαστεί ή αξιόλογη κινηματογραφική παραγωγή των διαφόρων χωρών. Το πρόβλημα δε παρουσιάζεται μεγαλύτερο ιδιαίτερα όσον άφορā τόν έλληνικό κινηματογράφο όπου το κυπριακό κοινό, εκτός από τα προϊόντα τελευταίας κατηγορίας του έμπορικου κυκλώματος, καμιά έπαφή δεν έχει με την αξιόλογη δουλειά των πιό σημαντικών 'Ελλήνων δημιουργών όσο κι άν αυτό φαίνεται περίεργο.

Μέσα σ' αυτές τις δύσκολες συνθήκες και κόντρα στο ρεύμα, δυο νέοι άνθρωποι ό 'Ελλαδίτης Λάμπρος Παπαδημητράκης και ή Κυπρία Θέκλα Κίττου, κινηματογραφιστές και οι δυο πήραν την πρωτοβουλία να δημιουργήσουν ένα στέκι καλού

κινηματογράφου. 'Ιδρυσαν Κινηματογραφικό Κέντρο με σκοπό α) τή δημιουργία συνείδησης ότι ό κινηματογράφος είναι τέχνη κι όχι φτηνή ψυχαγωγία β) τή δημιουργία κινηματογραφικής κουλτούρας γ) τή γνωριμία με τα διάφορα ρεύματα του έλληνικού και παγκόσμιου κινηματογράφου. Για τους σκοπούς αυτούς προγραμματίζουν μια σειρά δραστηριότητες όπως προβολές ταινιών σε μόνιμη, καθημερινή βάση, συζητήσεις γύρω από τις ταινίες σεμινάρια και διαλέξεις γύρω από τόν κινηματογράφο, γνωριμία με τό έργο μεγάλων σκηνοθετών. 'Ιδιαίτερη φυσικά σημασία δίνεται από τους νέους έμπνευστές αυτής της προσπάθειας, ή βαθειά γνωριμία με τό έργο των 'Ελλήνων δημιουργών τόσο της παληās όσο και της νέας γενιάς. Θα επιδιωχθεί ειδικά με τό σύνολο της δουλειάς τους και του προβληματισμού τους μέσα από την παρουσίαση του έργου τους και την συζήτησή του με τους ίδιους.

'Η προσπάθεια αυτή των νεαρών κινηματογραφιστών βρήκε ήδη άνταπόκριση από σειρά διανοομένων του νησιού που την πλαισίωσαν και συμμετέχουν σ' αυτή ένεργά. Στη διοίκηση συμμετέχουν και ό ζωγράφος Νίκος Κουρούσης, ή ποιήτρια-ψυχολόγος 'Ελένα Τομαζή, ό ήθοποιός Κώστας Χαράλαμπίδης, β ήχολήπτης Ντίνος Κίττος, β καθηγητής-συγγραφέας Σάββας Παύλου και ή καθηγήτρια Μαρία Χατζηπαύλου.

5 Αυγούστου 1978

Κινηματογραφικό Κέντρο Κύπρου

Εκδηλώσεις

Φεστιβάλ Καννών 1978

του Γιάννη Φωτιάδη

Η ιδεολογία, στο επίπεδο δομικής συγκρότησης του 31ου Φεστιβάλ των Καννών, φαίνεται, ιδιαίτερα σήμερα, να έχει «λύσει» την έξωτερική πρόσοψη του θεσμού, ως άντικειμενικού και δημοκρατικού φορέα έπιλογής κι αξιολόγησης των πολιτιστικών φίλμς που «προβάλλει» στο διεθνές κοινωνικό ύποκειμένο/πραγματικότητα.

Η λίστα των φίλμς της έπίσημης συμμετοχής περιλαμβάνει χώρες με διαφορετικά οικονομικά άρα και κοινωνικά συστήματα. Διαφορετικές έθνικές οικονομίες.

Παρατηρώντας όμως προσεκτικά την τεχνική άφίσα του κάθε φίλμ χωριστά ανακαλύπτουμε τό «λανθάνον» της φαινομενικής τούτης άντικειμενικότητας ιδεολογιών, και βρίσκουμε ότι ή οικονομική βάση των περισσότερων τή έξαιρέσει φυσικά των σοσιαλιστικών — δεν άποτελεί παρά μονάχα τό ένα και τό αυτό διεθνές πολυεθνικό σύστημα οικονομικής συμπαράγωγής της σύγχρονης κιν/κής βιομηχανίας και που συμπίπτει στο νεοκαπιταλιστικό, σύγχρονο οικονομικό μοντέλο της πολυεθνικής εταιρίας.

Έτοιμος να καταγγείλεις τούτο τό «λανθάνον» του πολιτιστικού φορέα έπιλογής υπεράνω πάσης ύποψίας «έθνικών» συμφερόντων άρα και ιδεολογιών σου άπαντούν με τις παράλληλες εκδηλώσεις που τό Φεστιβάλ «φιλοξενεί» στο χώρο του. Αυτές είναι «Τό Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών», «'Η Διεθνής εβδομάδα της γαλλικής κριτικής», «'Ενα κάποιο βλέμμα» και οι «Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου».

Οί περισσότερες άπ' αυτές τις «φιλοξενούμενες» εκδηλώσεις είναι πράγματι άνοιχτες μās και βρίσκονται «εκτός» της έπίσημης άνταγωνιστικής οικονομικής άγοράς και είναι άποτέλεσμα των γεγονότων του Γαλλικού Μάη του 1968, που φέτος ακριβώς γιόρταζε την δεκάτη επέτειο.

'Από τότες οι γάλλοι οργανωτές, μετά από εκείνον τόν τρομακτικό έφιάλη, όπου τό Φεστιβάλ άμφισβητήθηκε ριζικά (Ζ.Λ. Γκοντάρ κι όλη ή άλλη παρέα) για να ματαιωθεί στο τέλος, έχουν «ορθολογήσει» στο έπακρο τό σύνολο της πολιτιστικής κι ιδεολογικής του δομής με άξιοθαύμαστη εύλιγισία.

Παρόλο που συμφωνούμε με τόν διαβρωτικό πόλεμο που ύφίσταται ή έννοια «φεστιβάλ», ότι δηλαδή ένισχύει την καπιταλιστική-άνταγωνιστική άρα κι άνταλλακτική υπεραξία του πόθου για άτομική οικονομική προβολή δια μέσου του θεάματος, όπου και την άντανακλά στη συνείδηση του κοινωνικού ύποκειμένου ναρκισσιστικά κι έγωιστικά, κρύβοντας έπιμελώς πίσω από τόν μανδύα του πολιτιστικού θεσμού-φορέα την ταξική παραγωγή τούτης ακριβώς της υπεραξίας, είμαστε ύποχρεωμένοι να παραδεχτούμε την όρθο-λογιστική, οικονομική τακτική του καπιταλιστικού τούτου κιν/κού θεσμού-φορέα άγοράς και διανομής ενός προϊόντος που παράγει. Βρίσκεται σε συνέπεια με τό οικονομικό-ιδεολογικό της

βάθρο. Η καπιταλιστική κιν/κή παραγωγή άλλαξε όταν κι όπου άλλαξαν οι οικονομικές της προδιαγραφές. Από εθνική μέχρι το 1960 περίπου μεταμορφώνεται έκτοτε σε διεθνή παρακολουθώντας τις παραμορφώσεις-συγκρούσεις της γενικής-οικονομικής πορείας του καπιταλιστικού κεφαλαίου. Το ίδιο και η αντιπροσωπευτικότερη ιδεολογική του βιτρίνα, το «φεστιβάλ», έκανε εκείνες τις παραχωρήσεις που το βόλευαν.

Αναγκάζομαστε επίσης να παραδεχτούμε, πώς, παρόλο ότι οι «φιλοξενούμενες» τούτες εκδηλώσεις καλύπτουν το ιδεολογικό «λανθάνον» του επίσημου Φεστιβάλ, αποζημιώνονται, διαλεκτικό επακόλουθο, με περισσότερη έλευθερία προβολής ακόμα και αγοράς, «έστω» περιορισμένης σε πλαίσια, σκηνοθετών και κινηματογραφιστών περιορισμένων σε καπιταλιστικά χωροταξικά περιθώρια και καταδικασμένων σε αφάνεια. Το Φεστιβάλ των Καννών, ύστερα από όλα αυτά, παραμένει το «Φεστιβάλ των Φεστιβάλ» με την ίδια ή σχεδόν ίδια έγκυρότητα στο ανταλλακτικό—έμπορευματικό υποσυνείδητο του κοινωνικού-καταναλωτικού υποκειμένου. Δεν έχει παρά να κοιτάξει κανείς στο έγκυρο, επαγγελματικό και στατιστικό περιοδικό (*Le Film Français*) την κίνηση των εισητηρίων καθώς και τον αριθμό κόπιας (δηλ. αγοράς) που παράγει ένα φιλμ βραβευμένο στις Κάννες με τον «Χρυσό Φοίνικα» τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Καιρός όμως να επιστρέψουμε στο Φεστιβάλ των Καννών, όπως τελικά είναι, και στις ταινίες που μας παρουσίασε.

ΠΕΡΙ-ΓΡΑΦΗ

Συνοψίζουμε την θεματική των φιλμ του 31ου Φεστιβάλ Καννών σε τρεις μεγάλες κατηγορίες απ' όπου βγαίνουν και οι υποκατηγορίες των μερικών εξαιρέσεων, με κάποιες προσχωσυνγενείς μίξεις:

α. Σύγχρονη προβληματική γύρω από την αντι-ιστορικότητα (*Contre-histoire*)

β. Φεμινισμός και

γ. Πολιτικοποιημένη ιστορικότητα ή το θέαμα σαν ιστορικότητα.

Η γόνιμη (άρνητικά ή θετικά) πλευρά της α. κατηγορίας περιλάμβανε ταινίες όπως: *Όνειρο πιθήκων* του Ιταλού Μάρκο Φερρέρι, που θα αναλύσουμε πιο κάτω και *Αριστερόχρη γυναίκα* του Αυστριακού Πέτερ Χάντκε, που αντιπροσώπευε την επίσημη συμμετοχή της Δυτ. Γερμανίας. Μια συνομιλία που είχαμε μαζί του θα κλείσει την παρουσίαση-εργασία μας.

Η άγωνα κατάδυση σ' ένα σεξουαλισμό «βάθους» όπως ή γιαπωνέζικη ταινία του Ναγκίζα Όσιμα: *Η αυτοκρατορία του πάθους* ή ενός έρωτισμού χωρίς σοβαρές επιπτώσεις, όπως ή Ούγγαρέζικη *Μιά πολύ ήθικη νύχτα* του Κάρολου Μάκκ, ή ρώσικη *Ένα άτύχημα κληρονομιάς* του Έμίλιου Λοτιάνου ή η αμερικανική του Λουί Μάλ *Η μικρούλα*.

Η β. κατηγορία περιλάμβανε σχεδόν ολόκληρη την αμερικανική συμμετοχή, επίσημη κι ανεπίσημη καθώς και την αξιοπρεπή δουλειά του Ζύλ Ντασέν με την *Κραυγή γυναικών* που αντιπροσώπευσε την Ελλάδα.

Δέ μπορούμε να μη σημειώσουμε το τι εκμετάλλευση υφίσταται σήμερα το γυναικείο κίνημα και ιδιαίτερα από ταινίες που προσπαθούν να το αποπροσανατολίσουν προς άγονες κι αποπολιτικοποιημένες περιοχές, υπολογίζοντας πάντα τις εξαιρέσεις. Όταν δέ το ανακατώνουν ξώπετα κι ανώδυνα με την «πολιτική» (όπως το φιλμ του Χάλ Αζμπυ με την Τζαϊν Φόντα *Επιστροφή στο σπίτι* όπου «ο μάταιος κι άδικος πόλεμος» του Βιετνάμ αφυπνίζει τη γυναικεία συνείδηση ότι ο πόλεμος αυτός ήταν πόλεμος ανδρών και μάλιστα σκληρών μιλιταριστών), το κλειδαμπαρώνουν ή σ' έναν καθημερινό και διαπροσωπικό κομπορμισμό (όπως ή περίπτωση της *Μιάς ελεύθερης γυναίκας* του αμερικάνου Πάβλ Μαζούρσκυ) ή σ' έναν ξεκομμένο από τα πάντα «Φροϋδισμό» (όπως τον είδαμε στο έπιτυχημένο «Θρίλερ *Άλά Ψυχώ*» της αμερικάνας Κάρεν Άρθρουρ *Το κλουβί του Μάγου* στο *Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών*). Στην εκδήλωση ακριβώς αυτή ξεχωρίσαμε το

φιλμ της αμερικάνας πάλι Κλώντιας Βάιλ *Κοριτσιότικες Φιλίες* σά προσπάθεια κοινωνικοποίησης του φεμινιστικού κινήματος περιφραγμένου, είδωμένου μέσα από τον αστικό χώρο. Η τρυφερή φιλία δυο κοριτσιών: ή κομπορμιστική πορεία της μιάς (γάμος, γραφείο, παιδιά κ.λπ) κι ή αναζήτηση ενός διαφορετικού μοντέλου ζωής της άλλης, καθώς και οι διάφορες μεταπτώσεις που περνάει ή σχέση τούτη από τη σύγκρουση των διαφορετικών τούτων επιλογών (συναισθηματικές, Ψυχολογικές κ.λπ).

Η ικανοποίηση τελικά μās ήρθε από το ινδικό φιλμ του Μοινάλ Σέν *Οι περιθωριακοί*, που είδαμε πάντα στο «Δεκαπενθήμερο».

Το φιλμ θίγει το πρόβλημα-θέση της γυναίκας μέσα στον αναχρονιστικό κι αντιδραστικό ινδικό περίγυρο. Η γυναίκα που στο τέλος πεθαίνει πάνω στη γέννα της από άσπεια και από αδυναμία να πληρωθεί μιὰ μαία εξ αιτίας της ήθελμένης «τεμπελιάς» του πεθερού της που με απόλυτη πατριαρχική εξουσία την μεταβιβάζει και στον άντρα της, «τεμπελιάς» που αρνείται αυτοκαταστροφικά την άγρια και φεουδαλική εκμετάλλευση που υφίσταται το απομονωμένο τούτο ινδικό χωριό από την κάστα μιάς φαμίλιας προυχόντων, αποτελεί ένα ευφύεστατο πόλο που καταγγέλλει διπλά την τραγικότητά του. Η γυναίκα είναι ή μόνη που υποκύπτει στη φεουδαλική τούτη εκμετάλλευση που όσο ακόμα μπορεί, είναι έγκυος, εργάζεται αυτοσυντηρώντας τη νέα ζωή που κουβαλάει μέσα της (μάνα-τροφή) συντηρώντας παράλληλα πεθερό και άντρα υποστηρίζοντας εξ αιτίας της άμεσης βιολογικής ανάγκης, την άλλη πατριαρχική αντίληψη των τελευταίων της γυναίκας-σκλάβας. Η διπλή τούτη πατριαρχική εκμετάλλευση — οικονομική από το σύστημα, κοινωνική από το θεσμό του συστήματος — δίνει τόνο τραγικότητας που ο Έγκελς όνόμασε «σύγκρουση δύο δικαίων». Έχουν δίκιο να «τεμπελιάζουν» πατέρας και γιός σ' ένα σύστημα άγριας εκμετάλλευσης, έχει όμως δίκιο κι ή γυναίκα που θέλει να συντηρήσει την ύπαρξη ζωντανή κι όχι νεκρή. Η άρση τούτης της σύγκρουσης είναι ή άρνηση της ίδιας της ζωής, της γέννας. Ο θάνατος. Η γυναίκα πεθαίνει τελικά σά ζωο καθώς πατέρας και γιός απομονώνονται επίσης σά ζωο, σχεδόν τρελλοί στη μισοκαταστραμμένη καλύβα τους, ανίδεοι, μοιραίοι

Η αυτοκρατορία του πάθους (L'empire de la passion) του Ναγκίζα Όσιμα.



για ένα έγκλημα που τους ξεπερνά. Ένα έγκλημα κοινωνιολογικό, θεσμικό.

Η ταινία εγγράφει το κιν/κό της ύλικό με άψογη ιδεολογική διαύγεια. Η άγρια ομορφιά που ξεχύνουν οι χώροι καθώς και τα γνήσια πρόσωπα-χωριάτες σε έγχρωμη «φωτογένεια» που τίποτα δεν επιδιώκει να κολαζέψει, οι συνδέσεις των πλάνων, το ντεκουπάζ που δεν αφηγείται μιαν «ιστορία» αλλά μιὰ μόνιμη «στατική κατάσταση» με τις ανακυκλωτικές της εκδοχές, σε έλικοειδή κίνηση της κάμερας με αναπληρωματικά πανοραμικ άριστερά και δεξιά, περισφίγγει το χώρο και το χρόνο τούτων των δντων βυθίζοντάς τα στο έδαφος, με καιρίες κατακόρυφες κινήσεις της μηχανής προς τα κάτω (βερτικάλ). Όλες τούτες οι κινήσεις «βιώνουν σωματικά» θάλεγες την τραγωδία.

Τέλος η γ. κατηγορία πέρα από το Δέντρο με τα ξυλοπάπουσα του Ίταλου Έρμάνο Όλμι, που δίκαια βραβεύθηκε με τον «Χρυσό φοίνικα» του Φεστιβάλ για την βαθύτατη, σχεδόν «γεωλογική», ιστορική και κοινωνιολογική του ανάλυση-αναπαράσταση των χωρικών της Λομπαρδίας του τέλους του 19ου αιώνα, τον Μολιέρο της Άριαν Μνιούσκιν κι ίσως το *Ecce Bombo* του Νάννι Μορέτι, όλα τ' άλλα φιλμ αντιμετώπιζαν την ιστορικότητά τους «ως θέαμα, δράση και πάθος» όπου το ιστορικό σημαινόμενο υποβιβάζεται κι αφομοιώνεται σ' ένα μοντέλο αφήγησης, αποφεύγοντας την ιστορική του, άρα κι ιδεολογική του, σήμανση στην κιν/κή πρακτική της αναπαράστασης. Σημειώνουμε σαν παράδειγμα την *Αναζήτηση της Μεθόδου* του Μεξικάνου Μίγκουελ Λίτιν. Αντίθετη πορεία παίρνει η ταινία του Άργεντινού Φερνάντο Σολάνας, *Οί γιοί του Φιέρρο* που προβλήθηκε στο Δεκαπενθήμερο. Ξεκινώντας από μιὰ σχεδόν μυθική φιογούρα της ιστορίας των εξεγέρσεων στην Άργεντινή, τον Φιέρρο — προσωπικότητα ανάλογη μ' εκείνη του Μεξικάνου Ζαπάτα — επιχειρεί ο Σολάνας με αποσπασματική και διακεκομμένη κιν/κή δομή να μās θυμίσει τον ιστορικό σύνδεσμο μιās άλυσίδας εξεγέρσεων του λαού της Άργεντινής, ενάντια στην ξενοκίνητη πάντα, άλλοτε ισπανική σήμερα αμερικάνικη, ντόπια δικτατορική εξουσία. Άξιοπρόσεκτη είναι η χρήση της λαϊκής αγωνιστικής μπαλάντας, που άλλοτε εγγράφεται ήχητικά, άλλοτε μεταπλάθεται κι εγγράφεται φιλμικά σαν μυθοπλασία στον κορμό των κιν/κών ντουκουμέντων. Αποδιοργανωμένη έτσι η πολιτική πληροφορία μέσα από μιὰ ιστορική

Η Βεντέτα του Ράινχαρτ Χάουφ.

ποιητική μετωνυμία, φορτίζεται επιπλέον και με την νόμιμη ιστορική της συναισθηματικότητα χωρίς να εξαφανίζεται ή έγκεφαλική εγρήγορη από το υποσυνείδητο του δέκτη, που συμπληρώνει τις δυο κιν/κές παραπληρωματικές δομές στη συνειδησιακή του όθονη μετά από την έγκεφαλική και συναισθηματική λειτουργία που του επιβάλλει το σύνολο τούτης της κιν/κής πρακτικής. Ο Φιέρρο — διαρκές ιστορικό σημαινόμενο — προβάλλεται σαν άπουσία στην ήχητική μπάντα ή σαν μετωνυμία στη μυθοπλασία αποφεύγοντας τη μυθολογία της αφήγησής του. Όλες οι λαϊκές μπαλάντες αναφέρονται στα κατορθώματα του Φιέρρο και της ομάδας του.

Σημειώνουμε τέλος την προβληματική της κιν/κής πρακτικής του δυτικογερμανού Reinhard Hauff με το αξιόλογο φιλμ *Η Βεντέτα* που είδαμε επίσης στο Δεκαπενθήμερο. Ανάμεσα στη μυθοπλασία και το φιλμικό ντοκυμανταίρ του γυρίσματος τούτης της μυθοπλασίας, θίγεται το συνειδησιακό πρόβλημα του άστού «προοδευτικού» κιν/στή που, επιλέγοντας σαν «βεντέτα» ένα χωριατόπουλο και τις καταπιεστικές σχέσεις που έχει με τον πατέρα του, μόλις τελειώσει το φιλμ και οι άβρες φιλμικές σχέσεις της «Βεντέτας» με το σκηνοθέτη της τελειώσουν, ο τελευταίος θα επιστρέψει στο χώρο του για να εκμεταλλευθεί ήθικα κι οικονομικά το κιν/κό του προϊόν. Η ταξική συνείδηση του κιν/στή κι η ταυτότητά της ψευτοαυτοπροβάλλονται — εν όνόματι της εκμεταλλευόμενης και ιδεολογικά από τους νεοαστούς «άντιπροσώπους» της εργατικής τάξης — στον ίδιο του τον έαυτο και τους άλλους, χάνοντάς τον ανάμεσα στην ύλιστική πραγματικότητα του γυρίσματος — το φιλμικό ντοκυμανταίρ — και στη μυθοπλασία — ιδεολογική και οικονομική εκμετάλλευση της εργατικής τάξης από μέρους των «προοδευτικών», από μέρος του. Όταν η «βεντέτα-εργατική τάξη» δηλ. το άγροτόπουλο το σκάσει από τον καταπιεστικό πατέρα και πάει στην πόλη — χώρο του σκηνοθέτη - πατέρα ή σύγκρουση που θα ξεσπάσει θάνατι καταλυτικά ταξική κι όπως λέει ο Hauff: «Η σύγκρουση εδώ είναι επίσης σύγκρουση τάξεων που δεν άρχει για να την εξαλειψουμε ή καλή θέληση και ο ιδεαλισμός». Περιμένουμε με άνυπομονησία να δούμε το τελευταίο φιλμ που γύρισε ο Hauff το 1978 με τον τίτλο *Un couteau dans la tête* (*Ένα μαχαίρι στο κεφάλι*).

Η αναζήτηση της μεθόδου (El recurso del metodo) του Μίγκουελ Λίτιν.



Μετα-γραφή (όνειρο πιθήκου)

Οὐ τὸ μαντεῖον ἐστὶ τὸ ἐν Δελφοῖς,
οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει
ἀλλὰ σημαίνει...
(Ἡράκλειτος)

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Μάρκου Φερρέρι *Ὀνειρο Πιθήκου (Ciao Maschio)*, ποὺ παρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν δημιουργό της, στὸ Φεστιβάλ σὰν «Ἀντι-ἱστορία», «ἀναζήτηση ἑνὸς νέου τύπου ἀνθρώπου» ἄφησε πολλὰ κενὰ ἀνάμεσα ἀπὸ σημαίνουσες συμπεκνωμένες σ' ἐκτυφλωτικά σύμβολα-ντεκόρ, ποὺ ἡ εἰκονιστικὴ τους φύση ἀναζητοῦσε τὸ λανθάνον μήνυμά τους (message).

Μὲ τὴν πρώτη κιόλας σεκάνς τοῦ φίλμ, ξετρυπώνοντας ὁ Λαφαγιέτ (Ζεράρ Ντεμπαρντιέ) — κεντρικὸς ὀπτικὸς ἄξονας σύνδεσης τῆς «ἀφήγησης» — ἕνα πρωτὶ ἀπὸ τὸ πλημμυρισμένο μὲ ἀρουραῖους ὑπόγειό του, βρίσκεται σὲ ἀτμόσφαιρα σχεδὸν ἐξωγήινη, ἀπειλητικὴ. Ἀνθρώπινες ὑπάρξεις, ντυμένες κάτασπρα, μὲ μάσκες καὶ περιέργα μαῦρα ὄπλα, μοιάζει νάχουν μπλοκάρει τὴ συνοικία. Ἐτοιμος ν' ἀμυνθεῖ μ' ἕνα κομμάτι ξύλο, ἀνακαλύπτει πὼς δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ ὁμάδα ἐξολοθρευτῶν ἀρουραίων. (Φωτ. Νο1). Ἔχει σημασία νὰ προσέξουμε ἀμέσως καὶ γρήγορα τὴ δομικὴ χρῆση τούτου τοῦ ὀπτικοῦ ντεκόρ καὶ τὴ σχέση του μὲ τὸν ἥρωα/ἄξονα γιατί καθορίζει ὅλη τὴν πρακτικὴ διάρθρωση-σήμανση τοῦ φίλμ. Τὸ ἴδιο μοντέλο, πάντα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, θὰ ἐπαναληφθεῖ σὲ ἐξίσωση ὅπου τὸ πρῶτο της μέρος εἶναι ὁ Λαφαγιέτ καὶ τὸ δεύτερο οἱ σεκάνς ὀπτικά ἐφιαλτικὰ ντεκόρ, οὐδέτερα ἀπὸ τὴ σήμανση τοῦ α'. μέρος (Λαφαγιέτ).

Ἀκριβῶς ἡ ὀπτικὴ χρῆση τοῦ πρώτου ντεκόρ-σεκάνς καθὼς καὶ τὸ συναίσθημα ποὺ ἐκπέμπει (ἀπειλή, ἀνησυχία) μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ καθαρὸ ἀντικείμενο τοῦ ἴδιου του ἑαυτοῦ, οὐδέτερο ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἀναιρεῖται τὸ ἀρχικὸ του συναίσθημα καὶ ἰδιαίτερα ὁ τρόπος ἀνατροπῆς του. Δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ μιὰ ὁμάδα κ.λ.π. δηλαδὴ ἐφησυχασμός, ἀνυπαρξία τῶν πρώτων συναισθημάτων ποὺ ἐκπέμπει. Ἡ εἰσβολὴ καὶ ἐκβολὴ τοῦ ἥρωα μέσα καὶ ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ ντεκόρ, δὲν μεταλλάζει τὴν αὐτόνομη μακαριότητα μιᾶς σήμανσης ποὺ δὲν ἀφορᾷ κανέναν καὶ προπαντὼς τὴ φιλικὴ δομικὴ συνέχεια τούτης τῆς κατασκευῆς. Πουθενὰ ἄλλου δὲν θὰ ἐγγραφῶν ἢ ἔστω ὑπαινιχθῶν τούτοι οἱ ἐξολοθρευτές. Τὰ συναισθηματικά-σημαίνουσες μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ἥρωας φορτίζει τούτα τὰ ὀπτικά σημεία-σημαίνοντα ἀπὸ τὴ μιὰ δὲν τὰ ἀφοροῦν καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη τίποτα δὲν ἐγγράφουν στὸν ἴδιο τὸν ἥρωα ἔτσι ποὺ αὐτοαναιροῦνται ἀπὸ τὸν ἴδιο. Παραμένουν ὅμως δομικὰ στὴν ἐγκεφαλικὴ ἐγγραφή τοῦ δέκτη-θεατῆ σὰν ἀπειλὴ ποὺ δὲν ὑπῆρξε ποτέ. Ἔχουμε δομικὴ φιλικὴ ἐγγραφή μιᾶς ὀπτικῆς παρουσίας ποὺ ἀπουσιάζει. Ὑπάρχουν οἱ ἐξολοθρευτές, ξεκομμένοι ὅμως ἀπὸ κάθε ἀπόπειρα τοῦ δέκτη νὰ τοὺς συνδέσει ἢ μὲ τὴν φιλικὴ τους ἐγγραφή ἢ ἔστω τὴν συμβολοποίησή τους ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ του πρακτικὴ, εἶναι σὰν νὰ μὴν ὑπάρχουν, ἐγγραφόμενοι δομικὰ, φορμαλιστικά στὸ ἀσυνείδητο. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ σόφισμα τοῦ Φερρέρι. Χρησιμοποιεῖ δομικὴ νευρώση ἢ ὄνειρο ὅπου ἐξαλείφοντας ὁποιαδήποτε παραπομπὴ σὲ λανθάνοντα αἰσθητικά ἢ ἱστορικὰ τούτης τῆς δομῆς, ἀφήνει τὰ προσωπικὰ του ποιητικὰ ἀρχέτυπα νὰ λειτουργοῦν μὲ τὴν πρώτη ἀρχαϊκὴ καὶ ἀσυνήθη σύλληψή τους. Ὁ θεατῆς-δέκτης καλεῖται νὰ συμμετάσχει ἀσυνείδητα σ' αὐτὴ τὴ φιλικὴ ροὴ μιᾶς συννομισίας συμβόλων ποὺ ἡ κριτικὴ τους προσέγγιση βάλλεται στὴν ἴδια της τὴ βάση καὶ ὅπου τὸ σημαῖνον μένει μόνο μὲ τὴ δομικὴ του ὑλικότητα. Βρισκόμαστε σὲ μιὰ γειτονιά τῆς Ν. Ὑόρκης, ἄδεια ἀπὸ κάθε κίνηση, μπλοκαρισμένη ἀπὸ ἐξολοθρευτῆς ἀρουραίων, ἢ Ν. Ὑόρκη κινδυνεύει ἀπὸ ἀρουραίους, ὁ ἥρωας μας κινδυνεύει ἀπὸ τοὺς ἀρουραίους.

Μιὰ τέτοια μετα-γλωσσικὴ σήμανση σ' ἕνα σύστημα ὅπου ἡ ἐνορχήστρωση τῶν ὀπτικῶν του σημείων ὀδηγεῖ σὲ μεταφορὰ καὶ ὄχι σὲ μετωνυμία, θὰ προδίκε τὸ ἀντικείμενο τῆς μεταφορᾶς.

Ἡ ὀπτικὴ μεταφορὰ δὲ λειτουργεῖ παρὰ διὰ μέσου ἑνὸς συμβόλου. Τὸ σύμβολο γιὰ νὰ λειτουργήσῃ μεταφορικὰ ζητᾷ ἕνα κοινὸ γεωμετρικὸ τόπο ἢ τὴν πολυσή-

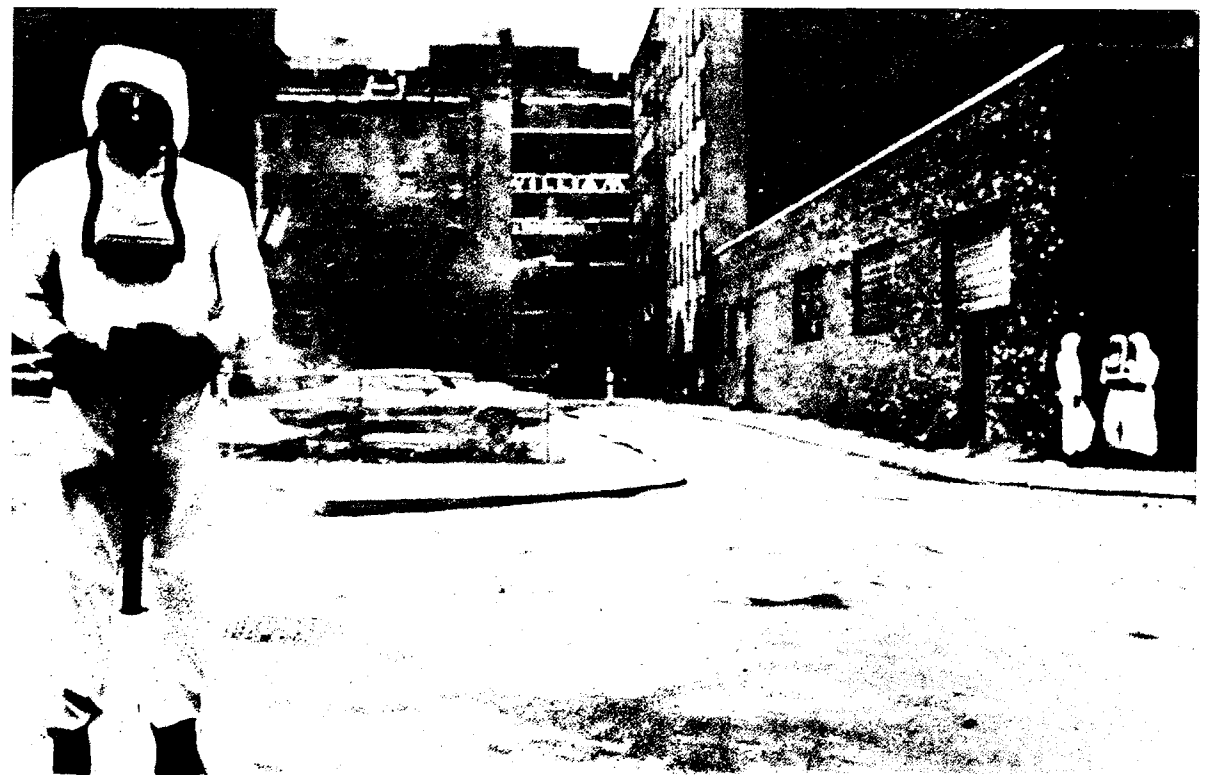
μανσή του ἀπὸ μέρους τῆς αἰσθητικῆς πρακτικῆς ποὺ θέλει νὰ τὸ καταστήσει σύμβολο λειτουργικὸ μέσα σὲ μιὰ ποιητικὴ κατασκευὴ ἢ τὴν κοινὴ κοινωνιολογικὴ του παραδοχὴ σὰν τέτοιο καὶ ὅπου ἡ ποιητικὴ του παραμόρφωση δὲν χάνει τὸν μεταφορικὸ της συντελεστή. Οἱ ἐξολοθρευτῆς ἀρουραίων, ὅπως ἀναφέραμε θὰ ἐξαφανιστοῦν ὅπως ἐμφανίστηκαν, ὅπως καὶ ἡ βίαιη ὁμάδα τῶν φεμινιστριῶν, τὸ τεράστιο πτώμα τοῦ πιθήκου στοὺς πρόποδες τῶν οὐρανοξυστῶν ἢ τῆς ἄγριας ὁμάδας-ἀγέλης τῶν ἀρουραίων ποὺ θὰ κατασπαράξουν τὸ μικρὸ πιθηκάκι ποὺ ὁ Λαφαγιέτ καὶ οἱ τέσσερες πέντε γέροι ἐπιζῶντες ἀνακαλύπτουν μὲς τὰ νεκρὰ μέλη τοῦ νεκροῦ πιθήκου. Ἀρουραῖοι ποὺ κατασπαράζουν... γιὰ νὰ παίξουμε λίγο τὸ παιχνίδι ποὺ μᾶς ζητάει ὁ Φερρέρι.

Στὸ βιβλίο *L'homme aux rats*, τοῦ Φρόντ, οἱ ἀρουραῖοι ἀκρωτηριάζουν στοὺς ἐφιάλτες τοῦ ἑναν ἀσθενῆ. Χωρὶς νὰ μποῦμε στίς λεπτομέρειες καὶ ἀπλοποιώντας στὸ ἔσχατο, οἱ ἀρουραῖοι ζώντας στὴ βρωμιὰ τῶν ὑπονόμων, τρεφόμενοι μὲ ὅλες ἐκείνες τὶς σωματικὲς μας ἐκκρίσεις ζῶν ποὺ ἔχουμε ἀπωθήσει στὸ ἀσυνείδητο, στὸ ὑπέδαφος τῆς πολιτισμένης ἐπιφάνειάς μας, στὰ ἔνστικτα, ἀντιπροσωπεύουν τὰ σεξουαλικὰ ἔνστικτα τοῦ πατέρα τοῦ ἀσθενῆ καὶ ὁ ἀκρωτηριασμός του ὅπως καὶ κάθε ἄλλος «συμβολικὸς» ἀκρωτηριασμός σύμφωνα μὲ τὴ φροϋδιτικὴ «δεοντολογία» σημαίνει εὐνοουχισμό.

Ἡ συμβολικὴ σημασιολόγηση τῆς κιν/κῆς εἰκόνας ὅπου οἱ ἀρουραῖοι τοῦ ὑπογείου τοῦ Λαφαγιέτ κατασπαράζουν ἀκρωτηριάζοντας θανάσιμα τὸ πιθηκάκι ποὺ τὸ ἔχει υἱοθετήσῃ μετὰ τὴν ἀνακάλυψή του, δημιουργοῦντας μαζί του τὴν ἴδια σχέση (πατέρα-μητέρα) ποὺ εἶχαμε δεῖ καὶ στὴ *Τελευταία Γυναίκα*, θὰ ἀδικοῦσε ἴσως τὸν «βιολογικὸ» κοινωνιολογισμὸ τοῦ Φερρέρι ἂν μεταφραζόταν μὲ φροϋδικὴ τυπολογία. Ἡ σχέση ἄλλωστε ὅπως ἀνθρωπομορφίζεται, ἄντρας / πατέρας + μάνα μὲ τὸ γιὸ / ἐξάλειψη τῆς γυναίκας, σημειο ἀνταγωνιστικὸ καὶ τελεσιδικὸ στὴν οἰδιπόδεια σύγκρουση πατέρα—γιου, πάει περίφημα.

Ὁ πιθήκος βιολογικὰ συμβολίζει ἀκριβῶς τὴν ἄγρια κατάσταση τῶν ἐνοτικῶν πρὶν «διαστροφῶν» ἀπὸ τὶς «Δυστυχίες» τοῦ «Πολιτισμοῦ». Τὸ ν' ἀλληλοσπαρχτοῦν τὰ «συμβολοποιημένα» — ἂς ποῦμε πρὸς τὸ παρὸν — ἔνστικτα μεταξύ τους (ἀρουραῖοι, πιθήκοι) μὲς τὴ φιλικὴ εἰκόνα δὲν μποροῦν νάχουν νόημα φροϋδικὸ παρὰ βιολογικὸ. Γιὰ τὴν ἀκριβεία βιταλιστικὸ. Ἐπιζητεῖ τὸ ἀνθεκτικότερο ζῶο. Ἐξέχουμε πὼς παρόλες τὶς ἀλλαγές τοῦ περιβάλλοντος καὶ τὴν ἐξαφάνιση πολλῶν μορφῶν ζωῆς τὰ ἐντομοειδῆ καὶ οἱ ἀρουραῖοι ἔχουν ἐπιδειξτεῖ τὴ μεγαλύτερη ἀνθεκτικότητα. Ἔχουμε λοιπὸν τὴ σύγκρουση δύο ἐνοτικῶν ἀλλὰ διαφορετικῆς

Εἶκ. 1: Οἱ ἐξολοθρευτῆς ἀρουραίων (1η σεκάνς).



Ὀνειρο-πιθήκου (Ciao Maschio) Ἰταλία, 1978

Σκημ: Marco Ferreri. Σεν: Μετ. ἀπὸ ἰδέα τοῦ Marco Ferreri συνεργασία μὲ Gerard Brach καὶ Rafael Razcona. Φωτ: Luciano Tovoli. Ντεκ: Dante Ferreri. Γλυπτὰ, τοιχ: Sante Barelli, Filomeno Crisara. Μοντ: Ruggero Mastroianni. Μουσ: Philippe Sarde. Σπέσιαλ ἐφέ: Giovanni Corridori. Ἥχος: Jean-Pierre Ruh, Luis Jimel. Διευθ. παρ: Roberto Giussani. Ἐρμ: Gerard Depardieu (G. Lafayette), James Coco (Andreas Flaxman), Marcello Mastroianni (Luigi Nocello), Geraldine Fitzgerald (Mme Toland), Gail Lawrence (Angelica), Stefania Casini, Avon Long (Miko), Richard Bowler (Robin) Enrico Blasi, William Berger καὶ ὁ χιμαπτήης Bella (Cornelius).

βιολογικής τάξης όπου το ισχυρότερο (οί άρουραίοι) κυριαρχούν. Η βιταλιστική τούτη άποψη, με τον μηχανιστικό της χαρακτήρα, προς τα τέλη του 19ου αιώνα περιορίστηκε σε ιδεολογία, καθώς η έπιστημολογική όντολογία της βιολογίας από τον βοτανολόγο Μέντελ και ζωολόγο Λαφάρκ, έπαιρναν άλλες κατευθύνσεις ήδη από τα μέσα του 19ου. (Μ. Ζακοπ, *Η Λογική του Ζώντος*). Τα ύπολείμματα τούτης τής ιδεολογίας μετατράπηκαν σε λαϊκά κλισσέ, τροφοδοτώντας έκτοτε τα μυθιστορήματα «έπιστημονικής φαντασίας» και τον «φαναστικό κιν/φο». Κατσαρίδες καταλαμβάνουν τον πλανήτη, τερμίτες, ακρίδες, όπως κι εκείνο το καλοφτιαγμένο στο είδος του φίλμ με τον Τσάρλτον Ήστον «*Ο πλανήτης των πιθήκων*» όπου σε μιá έρειπωμένη Ν. Υόρκη που μόλις έπιζει ένα ζευγάρι ήλικιωμένων, θα είσορμήσουν άγέλες πιθήκων κ.λ.π. Σ' ένα τέτοιο τελικά κλίμα μάς εισάγει η πρώτη σεκάνς (έρείπωση, στολές έξολοθρευτών, χρώμα, καθράρισμα), με την όλη δομική της όπτική «άπουσία» Μια πρώτη και βαθιά άγκιστρωμένη γεύση άπειλης σ' ένα μη συνειδητό ύπόστρωμα δια μέσου μιáς μηχανιστικής άρα και αισθησιοκινητικής μίμησης έξωτερικών προς έμάς αισθησιοκινητικών όπτικών δομών (J. Piaget: *Biologie et Connaissance*, κεφ. Ψυχογενετική ανάπτυξη σελ. 23).

Μάς έξολοθρεύουν τα ένστικτα. Οί άρουραίοι κατασπαράζουν σε στύλ νατουραλιστικό, γκράν-γκινιόλ, τό πιθηκάκι-γιό. Πιθηκάκι στα έλληνικά είναι ούδετέρου γένους. Τό σέξ τό συνάγουμε από τό γαλλικό τίτλο Singe κι όχι guenon πουνάι τό θηλυκό. Καθώς κι από τό φίλμ *Τελευταία γυναίκα*, όπου ό άνδρας στο διπλό ρόλο πατέρα και μάνας άνάτρεφε τό άγοράκι του.

Ποιός, ποιá ένστικτα, πότε οί άρουραίοι, οί ούρανοξύστες, ό νεκρός τεράστιος πίθηκος, τα κέρνα όμοιώματα τής ιστορίας αλλά ποιáς κλπ. Οί άρουραίοι.

Έτσι θα τραύλιζε μιá άνύποπτη κριτική που θ' άφηνόταν στο φερερικό παιχνίδι, ή άνύποπτη κριτική του δέκτη, άπορροφημένη από την μονοδιάστατη ύλικότητα του σημαίνοντος που δέ σημαίνει. Όμάδα Έξολοθρευτών Άρουραίων. (Είκ. No 1).

Η διάχυση και σύγχυση των όπτικών σηματοδοτήσεων άπορροφούνται από

Είκ. 2: Γενικό φόντο που άποπροσανατολίζει τον θεατή. (Δεξιά ό G. Depardieu).



την ύλικότητα ενός βαθύτατα ξεμοναχιασμένου σημαίνοντος, κατακόρυφα βυθισμένο στη φορμαλιστική του προσπάθεια για στύλ (Σύνθεση του φιλικού ντεκόρ-ταμπλώ) δέν διπλοεγγράφεται σ' άλλα ταμπλώ-ντεκόρ ώστε ν' άποκτήσει λειτουργικότητα διαφορετικής τάξης από εκείνη την πρώτη άρχική τής αυτοπροβολής του. Βέβαια σ' εκείνο τό φιλικό ντεκόρ-ταμπλώ όπου έχουμε τό τεράστιο πτώμα του πιθήκου καταπλακωμένο από τις σκληρές κάθετες γκριζες δομές τής συσσωρευμένης μάζας των ούρανοξύστων, βγαίνει μηχανικά ή μεταφορά: ή σύγχρονη έποχή ούρανοξύστες, τό ζωικό ένστικτο, (πίθηκος/βιολογικός μας πρόγονος) έχει πεθάνει. Η χοντρική τούτη μεταφορά όμως, με την έκπληκτικά θεαματική κινηματογραφική της, θα ρίξει τόσο δυνατό φώς με τη γενικότητά της, τη σημασία της την τόσο άνάγλυφη κι έμφαντική, ώστε θα παίξει τό γενικό φόντο ενός άποπροσανατολισμού του θεατή. Επιδιώκει να τον κολλήσει πάνω της σαν εκείνες τις πεταλουδίτσες που κλωθογυρίζουν τυφλωμένες γύρω από τον ήλεκτρικό γλόμπο. Είναι ένα πάνλαμπρο θριαμβικό κατόρθωμα τής τέχνης του φωτισμού, τής σύνθεσης, τής καταληπτότητας. Έδώ έχουμε ένα σημαίνον που αυτοεκφράζεται με την δομική του ύλικότητα χωρίς άνάγκη διπλοεγγράφης κ.λ.π. που άναφέραμε λίγο πιο πάνω για την όπτική μεταφορά. Έδώ έχουμε *Τό σύμβολο*. Τό κλειδί του «Όνειρου» είναι δοσμένο. Δέν ύπάρχει έδώ λανθάνον, ούτε αυτοαναίρεση (λογοκρισία). (Φωτ. No 2).

Είναι τό μόνο ντεκόρ-ταμπλώ μ' αυτή την άστραφτερή διαύγεια, μαζί με τό τελευταίο πλάνο τής ταινίας για τό όποίο θα μιλήσουμε πιο κάτω. Έχει επίσης σημασία ότι προηγείται από την σκηνή όπου οί άρουραίοι κατασπαράζουν τό πιθηκάκι, κι έπεται μόλις από τη σκηνή όπου μιá ομάδα φεμινίστριες βιάζουν τον ήρωα.

Υπενθυμίζουμε την άξονική σχέση που έχει τούτος ό ήρωας στην όλη δομική διάρθρωση του φίλμ, άποτελώντας τό πρώτο μέρος πάντα μιáς έξίσωσης όπου τό δεύτερο σκέλος μονάχα έναλλάσσεται. Αυτός ό κεντρικός ήρωας-Λαφαγιέτ, γυμνός ή «άκαθόριστα ντυμένος», προβάλλεται έντελώς «σωματικά» (έπικοινωνεί με τούς άλλους με σφυρίχτρα, με νοήματα, έκφράσεις, χειρονομίες) άποτελώντας τό μόνο

Είκ. 3,4: Why (γιατί) που καθράρει συνέχεια την Άγγέλικα.



«ζωικά άρσενικό νέο κορμί» άνάμεσα στις τέσσερεις-πέντε γερασμένες άνδρικές φιγοϋρες. Μετά τη σεκάνς με τους «έξωγήινους» έξολοθρευτές θά βρεθοϋμε στο *ύπόγειο* θεατράκι μιás πρωτοποριακής *όμάδας* φεμινιστριών όπου ο Λαφαγιέτ φροντίζει τους φωτισμούς και άποτελεί τη μόνη άνδρική παρουσία. Οί φεμινίστριες συζητοϋν μεταξύ τους για ν' άποφασίσουν μαζί το θέμα της νέας τους παράστασης που μπορεί να είναι ο βιασμός αλλά τούτη τη φορά του άνδρός. Ο Λαφαγιέτ γυμνός άνάμεσά τους δέ θ' άναμειχθεί στην κουβέντα τους αλλά θά τις προκαλέσει παίρνοντας ένα μπουκάλι και κουνώντας το φαλλικά τις περιχύνει με τόν άφρό του έν είδει σπέρματος. Η πιό βίαια θά τόν χτυπήσει. Ματωμένος, λιπόθυμος, θά βιασθεί άπό μιá που έκλέγουν και που μετά το βιασμό θά τόν έρωτευθεί σφοδρά, θά τόν άκολουθήσει στις περιπλανήσεις του μέχρι ν' άποκτήσει ένα κοριτσάκι μαζί του, και θά τόν παρατήρει (Sic!) μόλις δείξει άπροθυμία., κλπ. Η βιάστρια λέγεται Άγγέλικα κι είναι άρχικά και σ' όλη τη διάρκεια του βιασμού δυσαρεστημένη, διαχωρίζοντας έτσι κάπως τη θέση της άπ' τις άλλες που ζητοϋν περισσότερη έπιθετικότητα.

Η γυμνή τούτη γυναικεία φεμινιστική όμάδα του *ύπόγειου* που γαντζώνεται κυριολεκτικά πάνω στο «άνδρικό σωματικό ένστικτο» με τέτοια έπιθετικότητα και βία (ματωμένο κεφάλι, καθραρίσματα κ.λ.π.) δομικά θά την ξαναθυμηθοϋμε στη σκηνή των άρουραίων γαντζωμένων πάνω στο «άμοιρο κι άνυπεράσπιστο» ματωμένο πιθηκάκι, άν δέν τυφλωθοϋμε άπό τη σεκάνς-ντεκόρ του νεκρού πιθήκου με τους ούρανοξύστες.

Στη σεκάνς αυτή δομικά έχουμε την παντελή έλλειψη ένός ντεκόρ-ταμπλώ. Θάνατι ή μοναδική φορά όπου ο ήρωας ύφίσταται κάτι αλλά «σωματικά», χωρίς καμιά συναίσθηση. Είναι λιπόθυμος.

Ένώ στο πρώτο πλάνο είχαμε μιá αυτοαναίρεση δομικών συναισθημάτων, έδω θάχομε μιá άνατροπή δομικών πάντα έννοιολογικών καταστάσεων και μάλιστα αίτιοκρατική. Μιá σύγκρουση. Βιασμός της γυναίκας έχει μεταφρασθεί άπό το κίνημα γυναικών σαν ένουχισμός. Η έννοιολογική του άνατροπή θά σημάνει το ίδιο, αλλά τούτη τη φορά για τόν άνδρα. Η προκλητική έπίδειξη του συμβολοποιημένου φαλλού άπό μέρους του Λαφαγιέτ σαν άπάντηση στα σχέδιά τους, ύποδηλώνει την έλλειψη του άπό μέρους των φεμινιστριών που ξεφρενες βάχκες θά θελήσουν να τόν οικιοποιηθοϋν ένουχίζοντας τόν άνδρα, βιάζοντάς τον.

Η φροϋδική τούτη εικόνα, έχει καταγγελθεί άπό το στρατευμένο γυναικείο κίνημα σαν «πατριαρχική φαλλοκρατική άποψη της γυναικείας σεξουαλικότητας». Αυτή άκριβώς την άποψη θά χρησιμοποιήσει ο Φερρέρι για ν' άποδείξει πως οί φεμινίστριες σήμερα ένουχίζουν «το άνδρικό σωματικό ένστικτο». Έχουμε λοιπόν μιá σύγκρουση και μάλιστα τάξεως σεξουαλικής άνάμεσα σε δύο διαφορετικά ένστικτα. Του γυναικείου και του άνδρικού. Σύγκρουση «βιταλιστικής έπιβίωσης» που την είδαμε και άνάμεσα στους άρουραίους και το πιθηκάκι.

Η δομική φιλική άναλογία άνάμεσα στις δύο σκηνές είναι ολοφάνερη. Και οί δύο χώροι είναι *ύπόγειο*. Ο φωτισμός ήλεκτρικός, ίδιος περίπου χρωματικά, μονντός. Μιá άγέλη γυμνών γυναικείων κορμιών γύρω κι έπάνω άπό τόν ματωμένο ήρωα. Μιá άγέλη άρουραίων πάνω και γύρω άπό το ματωμένο πιθηκάκι. Το πιθηκάκι μετά την παρθενογέννησή του (άποκλεισμός γυναικείου όπως κι ο άλλος της παρθένου-Μαρίας) θ' άνθρωπομορφοποιηθεί σε τέτοιο σημείο ή σχέση του με τόν ήρωα, ώστε να ταυτιστεί «σωματικά» μαζί του, και καθότι γιός, άρσενικά. Ταύτιση που θά πολυεγγραφηθεί φιλικά για να έπικυρωθεί τελεσίδικα άπό την άρνησή του να δεχθεί εκείνο το παιδί — κοριτσάκι που φτιάχνει με την Άγγέλικα. (Όρίστε που ο άνδρας άρνεϊται την οικογένεια κ.λ.π.)

Και τα δύο είναι έσωτερικά κι όχι έξωτερικά γυρίσματα και «λανθάνοντα» μέσα στην όλη φιμοδομική ένορχήστρωση των λαμπερών μεσαιωνικών «ίστορικών» ντεκόρ-ταμπλώ. Οί δύο όμάδες (άρουραίοι, φεμινίστριες) μετά την πρώτη τους όπτική σήμανση θά εξαφανιστοϋν πλήρως άπ' όλη τη φιλική ύλικότητα, άποκομμένες, «λογοκριμένες» και φυλαγμένες σ' ένα έξωφιλικό άσυνείδητο όπως άλλωστε κι οί έξολοθρευτές άρουραίων. Η σύγκρουση άρουραίων-πιθηκάκι δέν μπορεί να είναι βιταλιστική βιολογική σύγκρουση δύο ειδών (espece) του ζωικού

βασίλειου. θάταν ά-νόητη στόν όλο κορμό του φίλι. Δίνει το κλίμα της βιταλιστικής κατασπάραξης και συντέλειας της «έπιστημονικής φαντασίας» αλλά σε σύγκρουση τάξεως έναντίον τάξεως σεξοπατριαρχικής.

Δέν είναι διόλου τυχαίο πως μετά την άνεύρεση του κατασπαραγμένου πιθήκου οί βασικές άνδρικές φιγοϋρες «κλειδιά» (Φλαχμάν, Λουίτζι) καταποντίζονται αυτοκτονώντας.

Άνταλλάσσοντας τόν «βαθύ» διάλογο: ΦΛΑΧΜΑΝ: «Οί βάρβαροι είναι στις πόρτες μας», για ν' άπαντήσει ο Λουίτζι: «Και ποιός σου λέει πως οί βάρβαροι είναι χειρότεροι».

Η γυναικεία παρουσία βρίσκεται άλλωστε σε διαρκή άμφισβήτηση. Έννοιολογικές φεμινίστριες. Η σχέση του ήρωα με την Άγγέλικα άρχίζει τραυματικά, με το βιασμό που ύφίσταται άπό μέρους της. Σ' όλες τις περιπτώσεις τους ή Άγγέλικα καθάρεται ως έξής: πίσω άκριβώς άπό το κεφάλι της, στόν τοίχο, είναι ζωγραφισμένο σ' ένα κύκλο-όπως στα εικονογραφημένα περιοδικά - ή λέξη (why? γιατί) (Δες φωτ. Νο2,3) Άμφισβητείται. Είναι άπ' αυτές τις γυναίκες - άρουραίους που θά έπιζήσει στο τελευταίο πλάνο της ταινίας φωτισμένο και δομημένο *ύπερβολικά* είδυλιακό. Γυμνή μ' ένα τσαμπι σταφύλι στο χέρι, τσιμποϋν τις ρόγες του μαζί με το γυμνό έπίσης κοριτσάκι της που άπέκτησε άπό τη σχέση της με τόν Λαφαγιέτ.

Έδω δέν έχουμε άπλως το «γυναικείο σωματικό ένστικτο» που θριαμβεύει αλλά όπως διπλοεγγράφεται με το έπίσης γυναικείο κορμάκι της κόρης της, έχουμε «το γυναικείο μητρικό σωματικό ένστικτο», τόν έπικείμενο θρίαμβο της *μητριαρχίας*.

Ο άντρας-πατέρας, το άρσενικό σωματικό ένστικτο καταποντισμένο άπουσιάζει έντελώς άπό αυτό το πλάνο-κάδρο-λύση. Ένας τέτοιος προβληματισμός βρίσκεται σε άμεση συνέπεια με την πρόσφατη φερρερική παραγωγή κι ιδιαίτερα με το προηγούμενο του φίλι Η Τελευταία Γυναίκα. Κι εκεί είχαμε ένα σεξοβιολογικό μοντέλο, πασπαλισμένο μ' έναν — κάποιον φροϋδισμό, σε μιá φερρερική μίξη άντρας (πατέρας-μητέρα) με γιό, πιθανή κατάργηση της οικογένειας. Το άδιέξοδο τούτης της μίξης θά είναι τόσο θεαματικό που μάς δίνει τη γεύση κάποιου φερρερικού άνομολόγητου. Ο ήρωας (Ζεράρ Ντεμπαρντιέ πάντα γυμνός) θά κόψει τα γεννητικά του όργανα μ' ένα... ήλεκτρικό πριόνι σ' ένα πλάνο νατουραλιστικού γκράν-γκινιόλ.

Δέ θ' άσχοληθοϋμε με την «ίστορική» πλευρά της ταινίας και γιατί δηλώνεται άπό τόν δημιουργό της σαν άντι-ίστορία (contre-histoire). Η ψυχωτική έσωτερικοποίηση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας άπό τόν διευθυντή του κέρινου μουσείου Φλάχμαν κι ο παραλληλισμός του κέρινου όμοιώματος του Νίξον μ' εκείνο του Καίσαρος θυμίζει με το πρωτογονισμό της, την άποψη εκείνη του Άγγλου ίστορικού Τόμπυ, για την άέναη άνακύκλωση της ίστορίας έπί τα αυτά.

Η άνορθολογική άταξικότητα κι ή ψευτοανθρωπιστική λειτουργία της τεχνικής της μορφής, ως κραυγή άναζήτησης «νέου τύπου άνθρώπου» — είδαμε μέσα άπό ποιá σχέση τύπου έλπίζότανε — είναι μέρος της κάπως έξελικτικής κίνησης του άστισμού μετά τόν μαρξισμό και την επανάσταση, που θά μπορούσαμε να όνομάσουμε «άνθρωπολογικό», πάνω στην κατεύθυνση μιás «έσωτερικής επανάστασης» του νεοκαπιταλισμού έλεγε ο Π.Π.Παζολίνι άπό το 1965 ήδη στο άρθρο του «Κινηματογράφος και Ποίηση» (Σύγχρονη θεωρία του Κιν/φου. Δ. Λεβεντάκος σελ. 149).

Υπάρχει μιá «Άλλη Άμερική» (Συζήτηση του Μ. Δημόπουλου με τόν R. Kramer Σ. Κ. τεϋχος 12) όπου ή άπό κοινού άμφισβήτηση (άνδρός τε και γυναικός) του ρόλου της γυναίκας σαν «πιστής» συζύγου, μητέρας, οικιακής αντιπροσώπου μιás οικογενειακής, οικονομικοσεξουαλικής θεσμικής δομής, στηρίζει την έξουσία με την άμοιβαία τραυματική, ψυχονευρωτική σύγκρουση που έπιβάλλει άνάμεσα άπό άρσενικό και θηλυκό, και που τα ντεσάρεϊ σε συμπεριφορά ύπακοής προς την έξουσία. Η άμφισβήτηση αυτού του είδους βάζει πραγματικά μπουρλότα

προαναγγέλλοντας το «Θάνατο της Ήγ(ο)ίας οικογένειας». Η ρωσική επίσης ταινία *Ζητώ τον λόγο* του Glen Panfilov έθετε επίσης θεσμικά την αμφισβήτηση ενός πατερναλιστικού σοσιαλισμού που έλεω Στάλιν κατάργησε εκείνο το άνοιχτο σύνταγμα του Λένιν-Τρότσκι του 1922 που ξεδόντιαζε την άστική αντίληψη της σεξουαλικής συμπεριφοράς των πολιτών. Από την «Καταγωγή της Οικογένειας» του Ένγκελς, τις ανθρωπολογικοσεξουαλικές αναζητήσεις του Μαλινόφσκι, τον «Ανθρωπολογικό στρουκτουραλισμό» και τους «Θλιμένους Τροπικούς» του Κλάντ-Λεβύ-Στρώς, άνεξάρτητα από την διαφορετική ιδεολογική επιστημολογία τους, διαπιστώνουμε πώς το σεξουαλικό ένστικτο υπάκουε σε κληρονοματολογικούς κώδικες συγγενείας-συμπεριφοράς που δίνουν πάντα ένα μέτρο ελευθερίας ή άνελευθερίας της πρωτόγονης «άνιστορικής» ομάδας. Ο άνθρωπος υποκείμενο της ίδιας του αντικειμενικότητας δηλ. της ιστορίας που μόνος του δημιουργεί, αυτοπαγιδεύτηκε. Η έπιστροφή στο ένστικτο (άνιστορικότητα) σ' ένα υποκείμενο χωρίς το αντικείμενό του δηλ. στο τίποτα (νεαν) νευροβιολογικά είναι αδύνατη διότι έχει έγγραφει στο γεννητικό κληρονομικό κώδικα. (Μ. Ζακόπ, *Η Λογική του Ζώντος*). Από το σημείο αυτό και πέρα έχουμε μια διαδρομή από τ' άριστερά προς τα δεξιά και ποτέ το αντίστροφο.

Αυτή άλλωστε είναι κι η μαθηματικά εξακριβωμένη έννοια του χρόνου. Ο άνθρωπος γνωρίζει τούτη την τραγικότητά του κι η εξέγερσή του δέ ζητάει μια έπιστροφή, πούναι αδύνατη, (άνιστορικότητα) αλλά μια καινούργια διαδρομή (ιστορικότητα) της ύπαρξής του που επιπλέον ανθρωπολογικά και βιολογικά είναι δυνατή. Η εξέγερση λοιπόν είναι ιστορική ενάντια σε μια μορφή θέσμισής του, άρα αντικειμενική κι έπομένως και όχι άχρονα βιολογική όπου φυσικά γίνεται *άντιληπτή* σαν γνώση αντικειμενική κάποιου υποκειμένου άρα και ιστορικά βιολογική από τη στιγμή της νευροφυσιολογικής της έγγραφής στον έγκέφαλο.

Οί έξολοθρευτές άρουραιών είναι σαν άχρονη άπειλή ένας μπαμπούλας που καθησυχάζει τον Λαφαγιέτ για την ασφάλειά του στο *υπόγειό* του, χωρίς να τρομάζει σήμερα κανέναν. Εάν παρακολουθούσαμε με τη φρουδίζουσα όπτική του Φερρέρι τους «έξωγήινους» έξολοθρευτές με την περίεργη τεχνολογική τους



φόρμα που όπως είναι κατάσπρη κάνει κοντράστο με τα κατάμαυρα περίεργα όπλα που κρατούν ανάμεσα από τα σκέλη. (Δές τη χαρακτηριστικά μετωπική στάση του έξολοθρευτή στην φωτ. 1) θα ονομάζαμε τούτη τη φερρερική άπειλή σαν έναν φαλλικό ολοκληρωτισμό. Δεν θέλουμε να το τραβήξουμε μέχρι εκεί γιατί τα σύνορά του με το φασισμό χάνονται. Εάν η *ape reggina*, (*Συζυγικό κρεβάτι*) του Φερρέρι δημιούργησε σκάνδαλο κι άπαγορεύτηκε από την Ίταλική λογοκρισία για έξι μήνες διότι δάγκωνε τον θεσμό του γάμου, το *Όνειρο Πιθήκου* του 1978 θα προβληθεί σκανδαλίζοντας μόνον τραυματικά, *προκαλώντας τα άπωθημένα κάποιων αντιδραστικών*. Αυτή άλλωστε είναι και η έμπορική βλέψη της ταινίας.

Ή αντι-γραφή ενός βλέμματος

Συζήτηση με τον Πέτερ Χάντκε

Για την *Άριστερόχερη Γυναίκα* του Πέτερ Χάντκε θα μιλήσουμε αναλυτικότερα μια προσεχή φορά. Προς το παρόν θ' άρκεστούμε σε σύντομη παρουσίαση της ταινίας για να κλείσουμε τούτη την εργασία με την σύντομη παρουσίαση-συνομιλία που είχαμε με το δημιουργό της.

Ο Πέτερ Χάντκε κατορθώνει με έξοχη κιν/κή πρακτική μια αντι-γραφή ενός βλέμματος. Με σειρά ποιητικών εικόνων που ή μια άλληλοπροβάλλεται μέσα στην άλλη δια μέσου του βλέμματος της θαυμάσιας ήθοποιού Έντιθ Κλέβερ. Όλες αυτοεξαντλούνται στο φιλικό κάρδο και στην υλικότητα του περιεχομένου χωρίς καμιά συμβολική, νοηματική παραπομπή εκτός κάρδου. Παραπομπή σε μια ιστορία π.χ. εκτός άπ' αυτήν που προσπαθεί ν' άρθρώσει τούτο το βλέμμα που προσπαθεί να βρει «τη μυθική πόρτα (έξόδου του) όπου οί νόμοι (ή κοινωνική θέσμιση) θα έχουν εξαφανιστεί» θα πεί ο Χάντκε. Τούτη ή κλειστή δομή που συνέχεια αυτοεγγράφεται άποδιοργανώνοντας πλήρως οποιαδήποτε κλισσαρισμένη προσέγγιση, υποβιβάζοντας τη μυθοπλασία σε στατική νύξη, κατορθώνει πλήρη φιλική ρήξη με αυτό που θα λέγαμε «πραγματικότητα». Αυτός άλλωστε είναι κι ο σκοπός της. Να δημιουργήσει ύπαρξιακό *χάσμα* στη συμπαγή δυτική υπερχαταναλωτική πραγματικότητα. Δημιουργεί την δική της φιλική πραγματικότητα, αφήνοντας το δέκτη άπόλυτα έλευθερο να την συνδέσει με *πιθανή* δικιά του.

Η παρουσία του Πέτερ Χάντκε στις Κάννες, διάφανη, στοχαστική, μακριά από κάθε μοντέλο, γεμάτη πνευματική ζωτικότητα και ειλικρίνεια, μάς έδωσε τη δυνατότητα μιάς έπαφής-συνομιλίας που παραθέτουμε λίγο πιο κάτω. Πέρα από το *Χρονικό των τρεχόντων γεγονότων* που έκανε για την τηλεόραση και όπου, όπως δήλωσε στη γαλλική έφημερίδα *Le Monde*, ήθελε να δείξει τον πόλεμο ανάμεσα στην άτομικότητα (το υποκείμενο) και τον κόσμο της τηλεόρασης — ο Χάντκε έχει κι άλλες σχέσεις με τον γερμανικό κινηματογράφο. Στενός φίλος του Βίμ Βέντερς, θα γράψει το σενάριο και τους διαλόγους του μυθιστορημάτος του *Η άγωνία του τερατοφύλακα*, τη στιγμή του *μπένάλτυ* που θα γυρίσει ο Βέντερς το 1971-72, *Τρεις δίσκοι άμερικάνικοι* (μικρού μήκους) το 1969, καθώς και το

σενάριο *Λάθος κίνηση* από το μυθιστόρημα του Γκαίτε «*Τα χρόνια της διαπαιδαγώγησης του Βίλχελμ Μάιστερ*». Βραβευμένος θεατρικός συγγραφέας με τα τρία μεγαλύτερα θεατρικά βραβεία της Γερμανίας όπως το *Γκέοργκ Χάουπτμαν* 1967, *Γκέοργκ Μπίχνερ* και το βραβείο «*Σίλλερ*» το 1973, θα γράψει μυθιστορήματα και μετά τη γενιά του Χάινριχ Μπέλ και Γκύντερ Γκράς αποτελεί έναν από τους τυπικότερους αντιπροσώπους της νέας γερμανικής διάνοησης. Γεννήθηκε το 1942 στο Γκρίφφεν της Αυστρίας. Το θεατρικό του έργο *Γκασπάρ* που είδαμε εδώ από τη δεύτερη σκηνή του Έθνικου σε σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελάτου καθώς και το *Βρίζοντας το κοινό* που νομίζουμε πως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, δίνει το μέτρο μιας άκρας εύλύγιστης κριτικής των εσωτερικών λειτουργιών του σύγχρονου αλλοτριωμένου ανθρώπου. Κριτικής που χωρίς να δηλώνεται δημαγωγικά, διαβρώνει υποβρυχία την γλωσσολογική ή όπτική πρόσωση τούτης της καθησυχαστικής σύγχρονης επιφανείας τούτων των λειτουργιών στο ύποσυνειδητο υπόστρωμα του δέκτη-υποκειμένου παρουσιάζοντας ανάγλυφα την αποικιοκρατία που υφίσταται το σύγχρονο *εγώ* καθώς προσπαθεί να απελευθερωθεί από τούτη την αποικιοκρατία αντικειμένων που μπλοκάρουν *κορμί-γλώσσα* σε πράξεις, καταστάσεις ή εκφράσεις σε ένα αντιυπαρξιακό, αντιουμανιστικό, κενό, μηχανιστικών επαναλήψεων. Σε ένα στέγνωμα, αποστείρωμα κάθε ποιητικής ξεραξης του είναι. Σε μια αλλοτρίωση συναισθημάτων που δεν του ανήκουν.

Γ.Φ: Στην Κόκκινη έρημο του Μ. Άντονιόνι έχουμε την σταδιακή δραματοποίηση των χώρων του φίλμ με τη βοήθεια του χρώματος (Βιομηχανικό τοπίο) με την παράλληλη νευρώση της ήρωίδας (Μόνικα Βίττι). Νευρωτική αναπαράσταση ενός χώρου, ενός κόσμου χωρίς ψυχή, μιας νευρωτικής αλλοτρίωσης. Νομίζεις ότι μπορούμε να εξηγήσουμε την «άκατανόητη» απόφαση της Άριστερόχερης γυναίκας να απομακρύνει ξαφνικά, δίχως λόγο, τον άνδρα της, το περιβάλλον της μέσα από ένα σύμπλεγμα π.χ. της Αρτέμιδος (άνεξαρτησία κ.λ.π) που το ίδιο αυτό περιβάλλον υποβάλλει με τις πατριαρχικές του δομές.

Π.Χ: Δε θα ήθελα να μιλήσω για το φίλμ του Άντονιόνι. Δε νομίζω να έχει κάποια σχέση με αυτό που προσπαθήσα με την Άριστερόχερη γυναίκα. Τακτικά, ξέρεις, μάς αναγκάζουν δοσμένες φόρμουλες ψυχολογικές ή κοινωνικές, κάθε μια από τη δική της σκοπιά, να αιμαλώσουμε εκείνο που προσπαθεί να τις αποφύγει, τους ξεφεύγει, σε κάποιες ταυτότητες που το επιτρέπουν πλέον να κυκλοφορεί μέσα μας, ήσυχο. Χωρίς να μας ενοχλεί. Θέλησα να αποφύγω αυτού του είδους τις προσεγγίσεις. Κάτι που πηγάει από βαθύτερα στρώματα και που ξεπερνά τις ψυχαναλυτικές αντιμαχόμενες απόψεις. Ίσως ένα ανατριχιαστικό υπαρξιακό να διατρέχει. Ναί. Θέλησα να το αποφύγω αυτό. Τις εξηγήσεις. Έπιπλέον δε θα ήθελα να το ονομάσω *εγώ*, τώρα. Θα ήταν ο να καταργούσα εκείνο που προσπαθήσα να πεί μονάχα ή εικόνα. Το όνειρο που δίνει αυτή ή εικόνα κι όχι η εξήγησή της με το λόγο που απουσιάζει έντελως ή σχεδόν έντελως από όλη αυτήν την εργασία που η γέννησή της, τα ερεθίσματά της ήταν αποκλειστικώς όπτικά.

Εάν θέλεις είναι η περίπτωση μιας γυναίκας που τις συμβαίνουν αυτά που βιώνει ή διαφάνεια του βλέμματός της. Αυτά τα καθημερινά. Τα ανάξια λόγου που βιώνει ή υπαρξη. Δεν πιστεύω σε αυτό που λέγεται εξωτερικό-εσωτερικό του ανθρώπου. Όλα μαρκάρονται σε αυτό που κοιτάμε ή με ποιο τρόπο το κοιτάμε.

Γ.Φ: Αναφέροντας τη Κόκκινη Έρημο δεν ήθελα με κανένα τρόπο κάτι να κλισώσω. Συμφωνώ μαζί σου πως σήμερα ζούμε ή επικοινωνούμε με ένα σύστημα κλισσέ απόψεων που πολλές φορές δεν μάς ανήκουν προσωπικά κι έτσι χάνουμε την ίδια μας ταυτότητα. Έν τούτοις τούτη ή γυναίκα κινείται σε κάποιους χώρους, κοιτάζει ορισμένα πράγματα. Κοιτάζουμε αυτά που κοιτάει, την κοιτάζουμε. Σε ένα εξωτερικό της περίπατο περνάει μπρός από μια βιτρίνα κατάφορτη από σκοτεινές τηλεοράσεις έξον μιας που παρουσιάζει τον κίτρινο γυπαιτό, αμερικανικό σύμβολο, κυριαρχία πάνω στο θέαμα ή στην αναπαράσταση αυτού του θεάματος-βλέματος. Η φαρδιά γούνα που μέσα της πλέει αδέξια με κείνα τα περιέργα χωρίς τακούνι παπούτσια, ένας γυναικείος αντικορφορμισμός. Μαγειρεύει, προσπαθεί να εργαστεί — μεταφράζει την «Απλή καρδιά» του Φλωμπέρ — μόλις εγκαταλείψει το σύζυγο. Τέλος έχει ένα παιδί, που κάποια στιγμή τ' αρπάζει από το λαιμό. Ακόμα ή κιν/κή όπτική αναφορά στο γιαπωνέζο σκηνοθέτη Όζου

με μια φωτογραφία με γυναίκες από το φίλμ Καλημέρα του 1930 πίσω από το άκίνητο καβαλέτο σιδερώματος, όταν ξέρουμε πόσο ο Όζου μαζί με το Μιζογκούσι κατάγγειλαν τη θέση της γιαπωνέζας γυναίκας. Όλα αυτά δεν σημαίνουν κάτι;

Π.Χ: Στην Άριστερόχερη γυναίκα πράγματι υπάρχει μια εξέγερση. Η εξέγερση ετούτη, όπως κάθε άλλη, κρύβει μια κριτική. Χρειάζεται όργη όταν κάνουμε κριτική. Προσπάθησα να αποφύγω τα κλισσέ αυτού που σήμερα ονομάζουμε τρεχούμενα φεμινιστική κίνηση. Η Άριστερόχερη γυναίκα, θα μπορούσε να ήταν οποιαδήποτε υπαρξη. Η απόφασή της να κόψει όλους τους δεσμούς με τα γύρω της κρύβει μια πνευματική στάση-απόφαση. Ένα ρισκαρίσμα βαθύτατα όντολογικό της υπαρξής της σε έναν άγνωστο χώρο και την ίδια στιγμή διακατέχεται από το φόβο τούτου του ρισκαρίσματος, που δεν ξέρει σε ποιο είδος απελευθέρωσης μπορεί να την οδηγήσει. Η απόφαση για μια τέτοια ρήξη δεν είναι άρνηση «κοινωνιολογική» σε εισαγωγικά. Είναι περισσότερο άγρια αλλά βουβή υπαρξιακή εξέγερση με τα πάντα. Να βρεθεί στον ίδιο της έαυτο παρ' όλες τις αντιξοότητες που κρύβει το έγχείρημα αυτό. Όνειρεύεται μίαν ανθρώπινη έπαφή στο καθημερινό ψεύδος της ρουτίνας, που όλα τα ισοπεδώνει, ρίχνοντας στον κάλαθο των άχρηστων τη σκλαβιά.

Παρ' όλα όσα λέμε τώρα εδώ, υπάρχει κάτι διαφορετικό σε αυτό που το βλέμμα βιώνει κι αντανάκλα σε βαθύτερη μυστηριακή σχέση με την υπαρξη του. Αυτή είναι και ή προσωπική μου εμπειρία από αυτήν την εργασία. Δε γνωρίζω αν ξέρεις ότι Η Άριστερόχερη γυναίκα πριν γίνει φίλμ είχε εκδοθεί σε βιβλίο από τις εκδόσεις Gallimard. Το είχα γράψει σαν για να γυριζόταν φίλμ. Ο σκοπός μου ήταν να βάλω σε τάξη τα άρχικά μου όπτικά ερεθίσματα που από την πρώτη στιγμή τα είδα σε ταινία. Αυτή ή φιλική εργασία μου έδωσε προσωπική απελευθέρωση. Κατορθώθηκε να έγγραφουν όλα εκείνα που ή λέξη αδυνατεί να εκφράσει.

Κάννες Μάης 78 Γ. Φωτιάδης

Ο Π. Χάντκε με την Έντιθ Κλέβερ.



Φεστιβάλ Καννών 1978

II

του *François Albera*

... όπως λέει ο Σαμπρόλ!

Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης τύπου που ακολούθησε μετά από την προβολή του *Violette Nozière*, ο Κλώντ Σαμπρόλ επιδόθηκε σε μία περιεργή άσκηση αυτοκριτικής. Χαρακτήρισε την επιτυχία των πρώτων χρόνων της καριέρας του κάπως «παραφουσκωμένη», «πέρα από όρισμένα όρια», όμολόγησε ότι είχε σ' αυτό το διάστημα «τερατώδεις» άποτυχίες, ότι γύρισε ταινίες-παραγγελίες για να πληρώσει την έφορία και κατάληξε διακηρύσσοντας: «Γύρισα αηδίες επειδή είχα ανάγκη από λεφτά». Ωστόσο διαβεβαίωσε όλο τον κόσμο ότι με το *Violette Nozière* έκανε καινούρια αρχή, σωστή αυτή τη φορά, κ.λ.π. Φυσικά, δεν πιστεύουμε τίποτα απ' όλα αυτά, αλλά μπορούμε να συγκρατήσουμε αυτού του είδους τη διαδικασία και να την θεωρήσουμε κάτι σαν την πρωτογενή μήτρα που θα χαρακτήριζε αυτό το φεστιβάλ. Γυρίζονται πράγματι πολλές αηδίες σ' όλο τον κόσμο κι όμως η κινηματογραφική βιομηχανία συνεχίζει να γυρίζει, διαβεβαιώνοντας ότι την επόμενη φορά όλα θα είναι διαφορετικά...

Το να εξετάσουμε εδώ τις εκατοντάδες ταινίες που παρουσιάστηκαν στις Κάννες, «in» ή «off», στους επίσημα αποδεκτούς χώρους ή στα επίσημα περιθώρια, είναι αρκετά μάταια επιχείρηση, στην οποία μία καθημερινή εφημερίδα μπορεί να «ανταποκριθεί» ευκολότερα απ' όσο ένα περιοδικό. "Ας μην μιλάμε γι αυτό!

Μπορούμε ωστόσο να πούμε δυο κουβέντες για μερικές ταινίες που παρουσίασαν (θετικό ή άρνητικό) ενδιαφέρον, χωρίς να αξιολογούμε πια τον χώρο προβολής τους, έφ' όσον έχει γίνει φανερό ότι δεν υπάρχει *εξωτερικός χώρος* για το φεστιβάλ: μία λεπτή ισορροπία δημιουργείται ανάμεσα στον επίσημο συναγωνισμό και το *Δεκαπενθήμερο των σκηνοθετών*, την *βδομάδα της κριτικής* και την *Άγορά των ταινιών*, αφού ή μία εκδήλωση είναι ή εισαγωγή ή το καταφύγιο της άλλης.

L' Albergo degli zoccoli (Ερμάνο Όλμι)

Δυο χρόνια μετά το 1900 του Μπερτολούτσι κι ένα χρόνο μετά το *Πατέρας αφέντης* των αδερφών Ταβιάνι, ο Όλμι πραγματοποιεί μία ταινία που έχει πάλι σαν αντικείμενο την Ιταλική άγροτιά και συγκεκριμένα εκείνη της Λομβαρδίας. Η ιστορία τοποθετείται στα τέλη του 19ου αιώνα, σε ένα από εκείνα τα μεγάλα αγροκτήματα όπου ζούσαν αρκετές οικογένειες κολλήγων: αντίθετα με τους δημιουργούς που αναφέραμε παραπάνω, ο Όλμι δεν «βάζει μπρός» την Ιστορία μέσα στην ιστορία του. "Αν το έγχειρημά του εγγράφεται στο ίδιο ρεύμα πολιτιστικής και ιστορικής επαν-οικειοποίησης μιας χώρας που μόλις πρόσφατα βγήκε από την αγροτική φάση της (βλ. τα άρθρα του Παζολίνι γι αυτό το θέμα), αυτό δεν σημαίνει ότι υπακούει στο ελάχιστο στο ίδιο αποδεικτικό μοντέλο. Ο Μπερτολούτσι εικονογραφεί την πάλη των τάξεων στην επαρχία (στην Έμιλία), χρησιμοποιώντας όλες τις άπλοποιήσεις μιας σοσιαλιστικορεαλιστικής «επίδειξης» (παραδειγματικότητα, γραμμική ιστορία, συνεχής «πρόοδος», μοιρασιά του

καλού και του κακού ανάμεσα στις τάξεις, κ.λ.π.). Οί Ταβιάνι πρότειναν την κατανόηση μιας δοσμένης κατάστασης όπως εκείνης της Σαρδηνίας, την παραγωγή έννοιων και απόψεων που θα συγκεντρώνονταν γύρω από ένα εξαιρετικό πρόσωπο (Γκαβίνο Λέντα). Ο Όλμι προχωρεί στην ανασύσταση, από πολύ κοντά, χειρονομιών, διμιλιών, πρακτικής, συμπεριφοράς: με δυο λόγια, μιας πραγματικότητας. Η αφήγηση του προοδεύει ελάχιστα κι αυτό είναι έκδηλο στην ταινία, ενώ μόνο ένα από τα νήματα του φιλικού κειμένου αφηγείται κάποιο «δράμα». Πρόκειται για το δράμα μιας από τις οικογένειες των κολλήγων, όπου συμβαίνει κάτι ελάχιστο, το οποίο όμως αποτελεί από μόνο του απομάκρυνση από το Νόμο: ή οικογένεια στέλνει ένα από τα παιδιά της στο σχολείο. 'Απ' αυτό προκύπτει και μία σειρά από διηγηματικές «δυνατότητες» που πραγματοποιούνται τελικά (πηγαινόντας στο σχολείο το παιδί σπάει το ξυλοπάπουτσο του, για να το επιδιορθώσει ο πατέρας κόβει ξύλο από κάποιο δέντρο του αφέντη κι ο τελευταίος το αντιλαμβάνεται και διώχνει την οικογένεια από το αγρόκτημα).

Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται κάτι τέτοιο, ή άρνηση της «ρεαλιστικής» ανάλυσης (με την χυδαιοποιημένη μαρξιστική, ως πούμε λουκασιανή, έννοια του όρου) παράγει όλο το ενδιαφέρον αυτής της ταινίας του Όλμι, που βρίσκεται αρκετά κοντά στο *La Terra trema* του Βισκόντι (με αυτό δεδομένο, θάπρεπε να διαλυθεί κάθε παρεξήγηση πάνω στη μέθοδο του σκηνοθέτη: ο Όλμι σκηνοθετεί, κατασκευάζει, κ.λ.π.) "Ας συγκρατήσουμε εδώ μερικά αποτελέσματα από αυτή την επιλογή στη δουλειά του κινηματογραφιστή: για πρώτη φορά, ο Όλμι χρησιμοποίησε σύγχρονο ήχο, γιατί οι ήθοιοι του ήταν χωρικοί που μιλούσαν την διάλεκτο της περιοχής του Μπέργκαμο και δεν υπήρχε περίπτωση να ντυμπλαριστούν άγρότερα οι διάλογοι. Σπάνια περίπτωση στον Ιταλικό κινηματογράφο, που έχει ύποταχθεί ολοκληρωτικά στη φρίκη της εκ των υστέρων προσθήκης του ήχου (τόσο φτωχής σε θορύβους και ήχους γενικότερα, όσο και σε φωνές, συμπεριλαμβανομένου και του Παζολίνι). 'Απ' αυτό απορρέουν επίσης και περιορισμοί για το ντεκουπάζ και το καθράρισμα (το μικρόφωνο, ή ήχοληψία, υπαγορεύουν μερικές αισθητικές υποχρεώσεις). Η χρησιμοποίηση χωρικών που υποδύονται τους έαυτούς τους (ή περίπου) καθόρισε επίσης έναν άλλο τύπο δουλειάς απ' τη μεριά του κινηματογραφιστή.

Violette Nozière του Κλώντ Σαμπρόλ με την Ίζαμπελ Ύπερ.



Αυτό ακριβώς το πραγματικό, διεισδύοντας στη σκηνή ενός κινηματογράφου συνήθως φοβερὰ «κατασκευασμένου» (βλέπε για παράδειγμα, τὸ ἀκατανόμαστο *Un certo giorno*) διαφοροποίησε ἐπίσης τὰ ἐρμηνευτικὰ σχήματα, τὴν συνηθισμένη ἱστορική ὀπτική πὸν τὴν ξαναβρίσκουμε σήμερα παντοῦ, ἄθλια μασκαρεμένη σὲ «προφητεία ἐκ τῶν ὑστέρων», στὸν Σαμπρόλ ἢ τὸν Φασμπίντερ (σὲ ὁποιαδήποτε ταινία πὸν διαδραματίζεται στὰ 1935-38 κάποιος θαμώνας ἐνὸς μᾶρ ξαφνικὰ σηκώνεται καὶ ξεστομίζει «Θὰ τὸν δεῖτε αὐτὸν τὸν Χίτλερ» ἢ «ἓνας ἄντρας σὰν κι αὐτὸν θὰ σᾶς χρειάζόταν!», κ.λ.π.).

Ἡ ἀριστερόχερη γυναίκα (Πῆτερ Χάντκε) — Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (Ναγκίτσα Ὅσιμα)

Δυὸ ἄλλες ταινίες πὸν θάπρεπε νὰ συγκρατήσουμε εἶναι: α) ἡ πρώτη ταινία τοῦ Πῆτερ Χάντκε, ἢ *Ἀριστερόχερη γυναίκα* καὶ β) ἡ 25ῃ ταινία τοῦ Ναγκίτσα Ὅσιμα, ἢ *Ἀυτοκρατορία τοῦ πάθους*. Ἡ ταινία τοῦ Χάντκε παραπέμπει σ' ἐκείνες τοῦ Βέντερς ἢ μᾶλλον οἱ τελευταῖες ἐμφανίζονται ξαφνικὰ στενὰ συνδεδεμένες μὲ τὸν μυθιστορηματικὸ κόσμον τοῦ αὐστριακοῦ συγγραφέα. Ταξίδια, ἐξορίες, ξεριζώματα, μετατοπίσεις, ἀπουσία ἐπικοινωνίας μὲ τοὺς ἄλλους ἢ ἔλλειψη κατανόησης ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα ἀποτελοῦν τὴν πρώτη ὕλη ἀρκετῶν ἀπὸ τὰ βιβλία του. Ὅπως καὶ τοῦ «νέου» γερμανικοῦ κινηματογράφου (πὸν ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χάντκε ἔδωσε ἐπίσης τὸ παρὸν μὲ τὸ *Die Frau gegenüber* (*Ἡ γυναίκα ἀπέναντι*) τοῦ Χάνς Νέμερ). Ἀλλὰ ἡ ταινία τοῦ Χάντκε ἔχει μεγαλύτερη δύναμη γιατί δὲν προσπαθεῖ νὰ ρίξει πᾶνω στὴν εὐρωπαϊκὴ κοινωνία τὴ ματιά ἐνὸς «ἀδύνατου νὰ ὑπάρξει ἀμερικάνικου κινηματογράφου»: ἢ παρὰξενη αὐτὴ γερμανικὴ οἰκογένεια πὸν ζεῖ στὰ παρισινὰ προάστεια ἀρκεῖ ἀπὸ μὴν ἕνα νὰ ἐγκαθιδρύσει μιὰ μετατόπιση. Ὅσο γιὰ τὴν ὑπόθεση, αὐτὴ βασίζεται σὲ ἓνα ἀνεξήγητο «δυστύχημα», στὴν ἀπόφαση τῆς συζύγου νὰ μείνει μόνη μὲ τὸ παιδί της καὶ νὰ διώξει τὸν ἄντρα της τὴν ἐπόμενη μέρα τῆς ἐπιστροφῆς του ἀπὸ κάποιο ταξίδι, ἀπ' ὅπου γυρίζει πλημμυρισμένος ἀπὸ ἀγάπη γιὰ τὴ γυναίκα καὶ τὸ παιδί του. Συναίσθημα πὸν διακατέχεται ἀπὸ τόσο δυνατὴ αἰσθησι ἀναγκαιότητας, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, ὥστε νὰ

Τὸ δέντρο μὲ τὰ ξυλοπάπουσα (*Albero degli zoccoli*) τοῦ Ἑρμάνο Ὀλμι.



κάνει τὴν ἴδια τὴ συνέχιση τῆς ζωῆς ὑπόθεση ἀσήμαντη. Ἡ γυναίκα ἀποφασίζει ξαφνικὰ νὰ μείνει μόνη, ὁ ἄντρας δὲν καταφέρνει νὰ ξεπεράσει αὐτὴ τὴ βίαιη ἀδιαφορία. καὶ αὐτὸ εἶναι ὅλο.

Διεκδίκηση τῆς μοναξιάς, τοῦ δικαιώματος ἐνὸς αὐτόνομου χρόνου ζωῆς, ἀδιαφορία καὶ ταυτόχρονα ἐξαντλητικὴ προσοχὴ σὲ μικρὲς λεπτομέρειες: ἡ ταινία θεμελιώνεται ὀλοκληρωτικὰ στὴν σχεδὸν μεταλλικὴ «παρουσία» αὐτῆς τῆς γυναίκας (αὐτῆς τῆς ἠθοποιοῦ ἐπίσης, τῆς Ἐντιθ Κλέβερ), πὸν ὁ κινηματογραφιστὴς ἀπογύμνωσε ἀπὸ κάθε μυθιστορηματικὴ «ψυχολογία», ἀπὸ ὁποιοδήποτε ὄρατὸ ἔχνος «πάθους» μὲ τὴν ρομαντικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου, ἔτσι ὅπως ἔχει χυδαιοποιηθεῖ ἀπὸ τὰ ἐμπορικὰ κατασκευασμένα ρομάντζα. Τὸ πέρασμα ἐνὸς τραίνου καὶ τὸ ἀνέμισμα πὸν προκαλεῖ, τὸ παχὺ χορτάρι, ἓνα φλασκὶ νερό, μιὰ πλαστικὴ μπουκάλια πὸν διασχίζεται ἀπὸ τὸ φῶς: χειρονομίες καὶ πυκνότητα τοῦ καθημερινοῦ στοιχείου. Τὸ τοιτάρισμα μέσα στὴν ταινία μιᾶς μικρῆς ταινίας τοῦ γιαιπώνεζου σκηνοθέτη Ὁζου — βουβῆς ταινίας ὅπου τὰ μέλη μιᾶς οἰκογένειας ἐκφορᾶζονται μὲ χειρονομίες — ἐγγράφει ταυτόχρονα τὴ συγγένεια τοῦ Χάντκε μὲ τὸν Ὁζου (προσοχὴ στὴ διάρκεια καὶ αἰσθησι τοῦ-ἐλάχιστου πὸν χαρακτηρίζουν αὐτὸν τὸν κινηματογραφιστὴ) ἀλλὰ καὶ τὴν διαφορὰ του μ' ἓνα κόσμον σὰν τὸν δικὸ μας, ὅπου ἡ οἰκογενειακὴ δομὴ καταδυναστεύει τὴς προσωπικὲς σχέσεις. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Χάντκε διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴν μεγάλη πλειοψηφία τῶν σημερινῶν ταινιῶν πὸν χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἔντονον καὶ σχεδὸν νευρικὸ ρυθμὸ: κυριαρχοῦν ἐδῶ τὰ σταθερὰ πλάνα, ἢ ἀναμονὴ ἐνὸς γεγονότος. Πάντα ἡ εἰκόνα προηγείται τῆς εἰσόδου ἐνὸς προσώπου καὶ παραμένει μετὰ τὴν ἔξοδο του ἀπὸ τὸ πεδίο.

Μετὰ τὴν *Ἀυτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*, ἀφήγηση τῆς πορείας δύο ἐραστῶν πὸν ὀδηγοῦσαν τὸ σαρκικὸ πάθος τους μέχρι τὴν ἐκρηκτικὴ λάμψη τοῦ Θανάτου (μοναδικὴ διέξοδος αὐτῆς τῆς σχέσης ἐγκλεισμοῦ, ἐπόμενα φθορᾶς καὶ ἐξάντλησης), ὁ Ὅσιμα ἀναμφισβήτητα ἐκπλήσσει μὲ τὴν *Ἀυτοκρατορία τοῦ πάθους* (πρωτότυπος τίτλος: *Φάντασμα τοῦ ἔρωτα*). Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία δύο ἐραστῶν σ' ἓνα χωριὸ στὰ 1895: σκοτώνουν τὸν σύζυγο γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ ἀγαπηθοῦν ἐλεύθερα καὶ βασανίζονται τελικὰ ἀπὸ τὸ φάντασμα του.

Ὁ Ὅσιμα λέει ὅτι θέλησε νὰ προχωρήσει «μακρύτερα», περισσότερο σὲ βάθος

Ἡ Ἐντιθ Κλέβερ καὶ ὁ Μπενγκάστ Μινέτι στὴν ταινία τοῦ Πῆτερ Χάντκε *Ἡ ἀριστερόχερη γυναίκα* (*Die Linkshändige Frau*)



ἀπ' ὅσο στην προηγούμενη ταινία, γιατί ὁ Σέκι κι ἡ Τογιόζι ἔχουν νὰ ὑποστοῦν τις συνέπειες τῆς κοινῆς πράξης τους (μιάς δολοφονίας) ἀκόμα καὶ μέσα ἀπ' τὸ φόβο τοῦ φαντάσματος, τῶν βασανιστηρίων καὶ τοῦ θανάτου (ὅταν τὸ ἔγκλημά τους ἀνακαλύπτεται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία, τρία χρόνια ἀργότερα). Ὅλα αὐτὰ δὲν ἐμποδίζουν ἕνα δυτικὸ θεατὴ νὰ θεωρήσει τὴν ταινία πιασμένη στὰ δίχτυα τῆς προβληματικῆς τοῦ Σφάλματος, τοῦ Ἀμαρτήματος, τῆς Ἐνοχῆς. Ἡ Θέση πού καταλαμβάνει τὸ φάντασμα στὴν γιαπωνέζικη ἀναπαράσταση συγκρούεται μ' ἐκείνη πού κατέχει παραδοσιακά σ' ἐμᾶς.

Ὅταν τὸ ἐμπόδιο γιὰ τὸν ἔρωτά τους βγαίνει ἀπ' τὴ μέση, ὁ ἴδιος ὁ ἔρωτας τῶν δύο ἔραστῶν γίνεται φάντασμα ὅσο τὸ ἔγκλημα παραμένει ἀπωθημένο, κρυμμένο. Ἀντίθετα ἡ συγκατάθεσή τους στὸ νὰ δεχτοῦν τὸ πτώμα ἀνάμεσά τους, σὰν ἕνα τρίτο πόλο στὴ σχέση τους, τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ἀγαπηθοῦν παθιασμένα στὸ λίγο διάστημα πού τοὺς ἀφήνει ἡ ἀστυνομία. Ἔτσι, ἡ προβληματικὴ τοῦ Σφάλματος — πού ἕνας χριστιανὸς θὰ τὴν εἶχε στρέψει πρὸς τὴν Ἐξαγορά: βλ. τὸ *Violette Nozière* — ἀντιστρέφεται κι ἀνοίγεται ἀποφασιστικά στὶς ἀνήθικες ἀπαιτήσεις τοῦ ἔρωτα, πού ὁ ἴδιος παραπέμπεται στὴν φυσικὴ του οὐσία (ἡ μεταφορὰ πρὸς τὴ Φύση εἶναι ἄλλωστε ἔντονα παρούσα σ' αὐτὴ τὴν ταινία, μέσα ἀπὸ στοιχεῖα ὅπως τὸ δάσος, τὸ χιόνι, ἡ βροχὴ, ἡ λάσπη, ἡ σαπίλα, ἡ φωτιά, κ.λ.π.)

Ἔσο γιὰ τὰ ὑπόλοιπα

... ἐλάχιστα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε. Τὸ *Despair* τοῦ Φασμπίντερ γιὰ παράδειγμα εἶναι ἕνα ρετρό πού συμφιλιάνει τὸ καλὸ γούστο σὲ ὅτι ἀφορᾷ τὴν διακόσμηση ἐσωτερικῶν χώρων μὲ τις δηλώσεις τῶν καφενείων πού ἀναφέραμε παραπάνω. Διασκευάζοντας τὸν Ναμπόκωφ, ὁ Φασμπίντερ μεταμφιέζει τὴν Ἀντρέα Φερεὸλ σὲ Μαίη Γουέστ καὶ παίζει μὲ τις ἀντανάκλασεις καὶ τὰ μοιράσματα τοῦ ἥρωά του μᾶλλον ἀσφυκτικά: ἡ «ιδέα» τῆς ἀφήγησης εἶναι φυσικὰ ἐρεθιστικὴ. Ἐνας ἄντρας νομίζει ὅτι κάποιος ἄλλος εἶναι σωσίας του καὶ θέλει νὰ πάρει τὴ θέση του ἀφοῦ τὸν δολοφονεῖ. Ὅμως ἡ ὁμοιότητα ἦταν φανταστικὴ καὶ τὸ πέρασμα στὴν πράξη καταστρέφει αὐτὸν τὸν ἰδιότυπο ἀντικατοπτρισμό... Ἡ

Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους (*L'empire de la passion*) τοῦ Ναγκίζα Ὁσιμα.



ἀστυνομία διαλύει τις αὐταπάτες. Οἱ πολεμιστὲς τῆς κόλασης τοῦ Karel Reisz εἶναι ἕνα ἀστυνομικὸ μὲ τὰ γνωστὰ συστατικά (βία, ἀσφάλτος, ναρκωτικά, ἔρωτας) πού περιέχει ἐπιπλέον τὴν παρωδία τοῦ Χιούστον καὶ τοῦ Γουόλς! Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς *Μήδειας* (ἢ *Κραυγὲς Γυναικῶν*) τοῦ Ντασσέν (τὸ παιχνίδι πάνω στὰ ἐπιπέδα τῆς γλώσσας, τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας καὶ τῶν ἄλλων γλωσσῶν-ἀγγλικά/ἀρχαῖα ἐλληνικά/νέα ἐλληνικά) διαλύεται μέσα στὸν ἀκαδημαϊσμό. Ἡ ἐξύμνηση τῶν πορνείων σὲ στὴν 1900 κυριαρχεῖ στὶς ταινίες τῶν Κάρολου Μάκκ καὶ Λουὶ Μάλ (*Μιά πολὺ ἠθικὴ νύχτα*, *Ἡ μικρούλα*) καὶ ἀναμασιέται στὸ *Volets clos* τοῦ Μπριαλύ, κ.λ.π.

Ἄς ἐπισημάνουμε λοιπὸν μερικὲς ἐνδιαφέρουσες ταινίες πού προβλήθηκαν ἐκτὸς συναγωνισμοῦ. Ἡ ἀρμενικὴ ταινία τοῦ Guernick Malian *Naarpet* περιγράφει τὴν ἀφιξὴ στὴν Σοβιετικὴ Ἀρμενία ἐξόριστων πού προσπαθοῦν νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τις τουρκικὲς σφαγές. Ὁ Νάαπετ εἶναι παλιὸς ἀρχηγὸς κάποιου χωριοῦ πού ἔχει χάσει τὰ πάντα, γυναῖκα, παιδι καὶ τὸ λαὸ του, ὅλους σφαγμένους κάτω ἀπ' τὰ μάτια του. Τὸν κυριεῦει ἡ ἀπελπισία, ἡ σιωπὴ, ἡ μοναξιά. Βρίσκειτα ξαφνικά ἀντιμέτωπος μὲ τὴν ἐγκαθίδρυση τῶν Σοβιέτ — στὸν ἐρχομὸ τοῦ ἠλεκτρισμοῦ στὸ χωριό (ἀξιοθαύμαστη σκάνες). Ὁ Νάαπετ παραμένει ξένος σ' αὐτὴ τὴν ἱστορικὴ διαδικασία (ἕνα καθράρισμα διατυπώνει αὐτὴ τὴν πραγματικότητα: ὁ Νάαπετ εἶναι ξαπλωμένος στὴν παράγκα του καὶ στὸ βάθος ἡ ἀνοιχτὴ πόρτα σχηματίζει μιὰ ὀθόνη ἀπ' ὅπου διακρίνονται παρελάσεις καὶ οἱ κόκκινες σημαίες...) Ἡ πάντα σκοτεινὴ εἰκόνα παίζει συχνὰ μὲ συνθέσεις ὅπου τὰ πρόσωπα ποζάρουν μπροστὰ στὸ φακὸ. Σκηνές μὲ σημασία, ποτὲ ἐπιδεικτικές, συνθέτουν μιὰ διαδικασία ἀρετὰ κοντινὴ μ' ἐκείνη τῶν Μιχαήλωφ-Κοντσαλόφσκι στὸν *Πρῶτο Δάσκαλο* — κι ἀκόμα, πράγμα σπάνιο, ἡ ταινία εἶναι γυρισμένη στὰ ἀρμένικα καὶ δὲν ἔχει ντυμπλαριστὴ στὰ ρώσικα.

Μιὰ ἄλλη ταινία πού δὲν θὰ πρεπε νὰ παραλείψουμε εἶναι τὸ *The Scenic Route* τοῦ Mark Rappaport (Η.Π.Α) γιὰ τὴν δουλειά της στὴ σκηνοθεσία (ἀρετὰ κοντινὴ σ' ἐκείνη τοῦ Τεσινέ), πού βασίζεται πάνω στὴν ἀντιπαράθεση τῶν ἐπιπέδων τῆς διατύπωσης.

Φρανσουὰ Ἀλπερὰ
(Μετάφραση: Χρῆστος Βακαλόπουλος)

Ἀπόγνωση (*Despair*) τοῦ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ (Ντέρκ Μπόγκαρντ καὶ Ἀντρέα Φερεὸλ).



Τά τελευταία μας τεύχη

13/14

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

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Τὸ ἄλογο πὸν κλαίει, Τὸ πρίμ, Ὁ Ἀθῶος)

ΑΛΛΗΓΟΓΡΑΦΙΑ

15/16

ΝΕΟΣ ΓΙΑΠΩΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Ναγκίτσα Ὁσιμα - Γιοσισίγκε Γιόσιντα)

Κείμενα τῶν ΑΪΖΕΝΣΤΑΙΝ, ΜΠΑΡΤ, ΜΠΡΕΧΤ
γιὰ τὴν Ἀνατολικὴ Τέχνη

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ / ΙΣΤΟΡΙΑ

17/18

ΕΙΚΟΝΑ

Οἱ ἀκόλουθες τοῦ M. Foucault

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ

Ὑπεράσπιση τοῦ Rossellini, τοῦ André Bazin

Ὁ Rossellini πέρα ἀπ' τὸν νεορεαλισμό, τοῦ Adriano Aprà
Γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἰταλία, τοῦ Νίκου Σαββάτη

Τὸ μανιφέστο τοῦ Ροσσελίνι

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Θ. Αγγελόπουλος, Π. Τάσιος, Ν. Αλευράς
Φ. Λιάππα, Ἀ. Ἀγγελίδη)
Συνεντεύξεις, αναλύσεις, κριτικές

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

(Καζανόβας, Τὸ πνεῦμα τοῦ
Μελισσιού, Ὁ γάμος)



Μυθοπλασία του άμεσου

Προοπτικές του νέου Ούγγαρέζικου κινηματογράφου
του Μιχάλη Δημόπουλου.

Κάπου στην Ευρώπη, του Gesa Radvanyi (1947)



Μόνο μετά το τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και κυρίως μετά την αποσταλινοποίηση, ο Ούγγαρέζικος κινηματογράφος φτάνει πάλι, με τον αριθμό και την ποιότητα των ταινιών, στο αξιολογικό επίπεδο που βρισκόταν όταν ξεκίνησε: διέθετε τότε κινηματογραφιστές όπως οι Frigyes Ban, Geza Radvanyi, Zoltan Fabri, Imre Feher, Felix Mariassy, Karoly Makk και Janos Hersko, που αν και οι ταινίες τους — μιάς περιόδου «κλασικής» του ούγγρικου κινηματογράφου — αγνοούνται από τους νέους κινηματογραφόφιλους, — και ειδικά στη χώρα μας — κατέχουν θέση ξεχωριστή στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Σημειώνουμε τις πιο φημισμένες: *Κάπου στην Ευρώπη* (1947), του Radvanyi, *Τό χώμα κάτω από τα πόδια σας* (1948) του Ban, *Άνοιξη στη Βουδαπέστη* (1955) του Mariassy, *Λούνα Πάρκ* (1955) και *Καθηγητής Άννιβας* (1956) του Fabri, *Λιλιόμψη* (1954) και *Τό σπίτι κάτω από τους βράχους* (1958) του Makk. Τα θέματά τους, όπως στις περισσότερες ταινίες που γυρίστηκαν στην Ούγγαρία απ' το 45, ως το 60, μαρτυρούν

ιδιαίτερη ευαισθησία στα κοινωνικά και εθνικά προβλήματα (μοίρασμα της γης, πόλεμος και συνέπειές του), και προσκόλληση στις παραδόσεις για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού, την κοινωνική δικαιοσύνη, την ειρήνη και την ελευθερία. Όμως άμεσα μετά τον όρκο πίστης στο σοσιαλισμό που τον αναλαμβάνει ή θεματολογία, επικρατεί παράδοξα μια αντίληψη δόλοτελα χολλυγουντιανή στη δραματουργική σύλληψη, στη διεύθυνση των ήθοποιων, στη σκηνοθεσία. Αυτή η συγγένεια του κλασσικού ούγγαρέζικου κινηματογράφου με τους στυλιστικούς και δραματουργικούς κανόνες του χολλυγουντιανού κλασσικισμού (σ' ό,τι καλύτερο παρά σ' ό,τι χειρότερο διαθέτει), οφείλεται χωρίς άλλο στις πολιτιστικές παραδόσεις των Ούγγαρέζων και την αγάπη τους για το θέατρο — πάντως δεν έχει να επιδείξει, όπως ακόμα συμβαίνει στη Σοβιετική Ένωση, τόσα κατασκευάσματα υπαγορευμένα από το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Σ' αυτή τη συγγένεια οφείλεται και η

Σπορά δίχως θέρους (πρωτότυπος τίτλος *Η Βάπτιση*) του Istvan Gaal (1967)



παραουσία πολλών έμμετρών Ούγγρων στο Χόλλυγουντ, όπου ένσωματώθηκαν περίφημα, παίζοντας μάλιστα σημαντικό ρόλο στην οικοδόμησή του, σαν παραγωγοί και σκηνοθέτες (βλέπε γι' αυτό τις σημειώσεις του Νίκου Κολοβού για το βιβλίο του Istvan Nemeskürty).

Με την έκρηξη της νέας γενιάς των Ούγγρων κινηματογραφιστών, στα μέσα της δεκαετίας του 60, τα πολιτικά προβλήματα μπαίνουν σε πρώτο πλάνο, την ίδια στιγμή που οι αισθητικές έρευνες φέρνουν τη ρήξη με τις αφηγηματικές αντιλήψεις και τις συμβάσεις ενός κινηματογράφου που άσχολεται με το ψυχολογικό δράμα (ή την κωμωδία).

Σ' αυτή τη γενιά κινηματογραφιστών, στην οποία ο ούγγαρέζικος κινηματογράφος χρωστά τη φήμη του μέχρι σήμερα, υπήρχαν άνδρες και γυναίκες, με πολύ διαφορετικές έμπειρίες, προσωπικότητες, στυλ, ακόμα και ηλικίες. Όλοι όμως είχαν περάσει από την Άνωτατη Σχολή Κινηματογράφου της Βουδαπέστης (όπου μέχρι το θάνατό του, πριν τρία χρόνια,

δίδασσε ο Felix Mariassy) κι όλοι τους ήταν φοιτητές τὸ 1956 (ἐκτὸς ἀπ' τὸν Jancso καὶ τὸν Kovacs πὸ εἶναι ἀρχετὰ μεγαλύτεροι). Συμπτώσεις πὸ ἔχουν κάποια σημασία. Ἀπ' τὴ μιά, όλοι αὐτοὶ οἱ νέοι Οὔγγροι κινηματογραφιστὲς ἀπόκτησαν ιδιαίτερα προωθημένη θεωρητικὴ καὶ τεχνικὴ κατάρτιση (ὄχι μόνο στὸ μοντάζ καὶ τὴ σκηνοθεσία ἀλλὰ καὶ στὴ φωτογραφία, ἀπ' ὅπου κι αὐτὴ ἡ φροντίδα στὸ φωτισμὸ καὶ στὸ καθοράρισμα, ἡ τελειοποίηση στὰ μαῦρα καὶ στὰ ἄσπρα, ἡ ἔρευνα στὸ χρῶμα, στοιχεῖα πὸ χαρακτηρίζουν ὅλες σχεδὸν τὶς οὔγγαρέζικες ταινίες). Ἀπ' τὴν ἄλλη, ἔζησαν όλοι ἄμεσα τὰ γεγονότα τοῦ 1956, τὴν «όμαλοποίηση», καὶ γενικότερα τὰ προβλήματα καὶ τὶς κρίσεις τῆς οἰκοδόμησής τοῦ σοσιαλισμοῦ στὴ χώρα τους, μ' ὅλη τους τὴν ὀξύτητα.

Ἡ σύνδεση τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων (τῆς θεωρητικῆς καὶ τεχνικῆς τελειότητας καὶ τῆς ἀντιμετώπισης τῆς ἱστορίας καὶ τῆς κοινωνίας) ἐξηγεῖ γιατί στὶς περισσότερες ταινίες τῶν χρόνων τοῦ 60, συνυπάρχουν οἱ

ο) Καθηγητὴς Ἀνίβας, τοῦ Zoltan Fabri (1956)



πολιτικὲς μὲ τὶς αἰσθητικὲς ἀνησυχίες: ἡ ἀμφισβήτηση τῶν πολιτικῶν γεγονότων καὶ ἰδεῶν γίνεται μὲ τὴν ἀμφισβήτηση τῶν ἰδίων τῶν κινηματογραφικῶν μορφῶν.

Οἱ ταινίες τοῦ Istvan Gaal γιὰ παράδειγμα (*Στρόβιλος*, 1963 καὶ κυρίως *Τὰ ἄγουρα χρόνια*, 1965, καὶ *Σπορὰ δίχως θέρος*, 1967), καθὼς καὶ τοῦ Istvan Szabo τῆς ἴδιας ἐποχῆς (*Ἡ ἡλικία τῶν ψευδαισθήσεων*, 1965 καὶ *Πατέρας*, 1966) εἶναι χαρακτηριστικὲς αὐτῆς τῆς πολὺ σύγχρονης ἐπιθυμίας νὰ συνδεθοῦν οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ πολιτικοῦ χρονικοῦ μὲ τὶς ἐπίσης ἐπιτακτικὲς ἀπαιτήσεις αὐστηρῆς μορφικῆς δόμησής. Στὶς ταινίες αὐτὲς τὰ ἱστορικὰ γεγονότα καθορίζουν ἰδεολογικὰ καὶ κοινωνικὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν προσώπων καὶ τῶν σχέσεων, ἐνῶ παράλληλα ἐπιχειρεῖται μιὰ ἀναζήτηση νέων μορφικῶν στοιχείων (κυριαρχοῦν τὰ πλαστικὰ μοτίβα

στὸ *Στρόβιλο* καὶ τὰ *Γεράκια*, ταινία τοῦ Gaal γυρισμένη τὸ '70, ἡ μουσικὴ κατασκευὴ μὲ διαστήματα καὶ ἀντιστίξεις στὰ *Πράσινα χρόνια* καὶ *Σπορὰ δίχως θέρος*, τὸ ὄνειρικο-συμβολικὸ ντεκουπάζ στὴν *Ἡλικία τῶν ψευδαισθήσεων* καὶ τὸν *Πατέρα*).

Ἀντλώντας ἀπὸ ἓνα παρελθὸν χωρὶς φτιασιδία, ψάχνοντας μιὰν ἱστορία ὀδυνερὴ μ' ἀνεξερεύνητες ἀκόμα πτυχές, ἄλλοι νέοι κινηματογραφιστὲς σὰν τὸν Ferenc Kosa (*Δέκα χιλιάδες ἥλιοι*, 1967) τὸν Sandor Sara (*Ἡ ριγμένη πέτρα*, 1968) τὸν Zsolt Kezdi-Kovacs (*Εὔκρατη ζώνη*, 1970) συναντοῦσαν τὶς ἀρχὲς τῶν παλαιότερων Fabri, Kovacs, Jancso, ἀρχὲς πὸ ὁ ἴδιος ὁ Λούκατς, εἶχε ἐκφράσει λίγο καιρὸ πρὶν πεθάνει: «Ἡ δύναμη τοῦ μαρξισμοῦ—λενινισμοῦ βρῖσκεται μέσα στὴν ἀλήθεια. ἂν δὲν δεχτοῦμε αὐτὴ τὴν ἰδέα ἀρνιόμαστε τὸ καλύτερό μας ὄπλο. Εἶναι σπουδαῖο νὰ ὑπάρχουν ἄθροωποι σὰν τὸν Jancso καὶ τὸν Kovacs πὸ μὲ τὴ γλώσσα τῆς καινούργιας τέχνης, ζητοῦν νὰ ἐκφράσουν τὴν ἀληθινὴ ὄψη

τὸ σπίτι κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους, τοῦ Karoly Makk (1958)



του παρελθόντος και του παρόντος μας» (Στο ούγγαρέζικο περιοδικό *Film kultura* 1968 και στην *Συνέχεια*, 1, 1973).

Ένα άλλο κοινό σημείο όλων αυτών των κινηματογραφιστών είναι ότι κάποια στιγμή δούλεψαν στο στούντιο Bela Balász, ειδικευμένο στη παραγωγή ταινιών μικρού μήκους και που φέρνει τιμητικά το όνομα του μεγάλου αυτού Ούγγρου θεωρητικού. Εκεί, σύμφωνα με τις αρχές μιας γνήσιας αυτοδιαχείρισης, αποφάσιζαν οι ίδιοι τις ταινίες που θα γυρίζαν, καθορίζοντας και διαχειριζόμενοι τον προϋπολογισμό τους με έξοδα του κράτους. Η αισθητική έρευνα έχει απόλυτη ελευθερία, ή προβληματική προωθείται, κι αυτή ή συλλογική δουλειά βρισκείται ίσως στις ρίζες της προέλευσης του ούγγαρέζικου νέου κύματος.

Αυτή η έκρηξη του ούγγαρέζικου κινηματογράφου της δεκαετίας 60-70 έτυχε παράδοξα στη χώρα μας μιας σχετικής προβολής αν και καθυστερημένης. Χάρη στις συνεχείς κι επίμονες προσπάθειες που ανέλαβαν οι δύο αίθουσες τέχνης της πρωτεύουσας και πριν απ' αυτό στην τολμηρή πρωτοβουλία της εταιρίας εκμετάλλευσης «Ars Gratia Film» που στη διάρκεια της δικτατορίας εισήγαγε μαζικά μεγάλο στόκ ούγγαρέζικων ταινιών (χωρίς επιτυχία τότε), το αθηναϊκό κοινό μπόρεσε ναρθεί σε έπαφή με το έργο ενός Jancso, ή ενός Kovacs κι ακόμα με τις ταινίες των Fabri, Szabo, Makk, Gaal, Meszaros, Revesz, Gyöngyössi και πρέπει ν' αναγνωρίσουμε πως ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος* πήρε ενεργό μέρος σ' αυτή την προσπάθεια, στην πρώτη φάση της ταραχώδους ύπαρξής του¹.

Οι σημειώσεις αυτές δεν φιλοδοξούν να χαράξουν πανόραμα των δέκα ή δεκαπέντε τελευταίων χρόνων της ούγγαρέζικης παραγωγής, ούτε καν απολογισμό. Η αποσπασματική μας γνώση επιτρέπει μόνο μερικές γενικές διαπιστώσεις. Συγκεκριμένα το έρεθισμα αυτού του μικρού αφιερώματος μας δόθηκε με την προβολή δύο ταινιών, που πέρασαν σχεδόν απαρατήρητες στην Αθήνα, τον περασμένο χειμώνα: *Το ταξίδι στην Αγγλία* του Istvan Darday (1975) και *Μιά απλή ιστορία* της Judit Elek (1975). Είδαμε εκεί αυτό που διαπιστώσαμε με δύο συνεχόμενα ταξίδια στη Βουδαπέστη το '76 και το '77, ότι ο ούγγαρέζικος κινηματογράφος βρίσκεται τα τρία τελευταία χρόνια σε καμπή τόσο στη γενική του προβληματική όσο και στον καθαρά αισθητικό τομέα. Πρώτο στοιχείο: το ενδιαφέρον για την Ιστορία και το παρελθόν μοιάζει να λιγοστεύει (χωρίς βέβαια να εξαφανίζεται εντελώς) και στη θέση του μπαίνει ένα βλέμμα ειρωνικό στην αντιμετώπιση του ατόμου από την γραφειοκρατική κοινωνία². Δεύτερο στοιχείο: οι δύο ταινίες που αναφέραμε σηματοδοτούν καθαρά μία διαφορετική κατεύθυνση, πιο σημαντική για μας, μια τάση που απ' όσο ξέρουμε δεν έχει παρόμοιο στην κινηματογραφία των άλλων σοσιαλιστικών χωρών, ακόμα και της Πολωνίας, και δεν μπορεί να συγκριθεί παρά με την έκρηξη του άμεσου κινηματογράφου στο Κεμπέκ στο τέλος της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της άλλης του '60, με τον Μισέλ Μπρώ, τον Ζιλ Γκρού, τον Άρτυρ Λαμότ και τον Πιερ Περώ (που δυστυχώς καμιά ταινία τους δεν έφτασε εδώ). Λέγοντας άμεσο κινηματογράφο δεν εννοούμε την «άμεση λήψη», τόσο αγαπητή στην τηλεόραση και καρπό της μεγαλύτερης προχειρότητας όπου οι άνθρωποι εκβιάζονται να μιλήσουν μπροστά σε μία κάμερα κινηματογράφου ή βίντεο που καταγράφει μηχανικά, αλλά μία αναδημιουργία όπου η εικόνα κι ο ήχος δένονται στενά μ' ένα λόγο ορισμένο απ' το περιβάλλον που περιγράφεται κι από τα δοσμένα πρόσωπα. Ξεκινώντας απ' το ντοκυμαντέρ και την κοινωνιολογική έρευνα, ο άμεσος κινηματογράφος οδηγεί σε νέα μορφή μυθοπλασίας, πιο ελεύθερη και πιο δξυμένη.

Οι δύο ταινίες των Darday και Elek φανερώνουν την τάση αυτή, αν και με διαφορετικό τρόπο. Το *Ταξίδι στην Αγγλία* είναι λίγο-πολύ μυθοπλασία μ' ένα σενάριο έτοιμο, βασισμένο σε αληθινό γεγονός. Όμως κανένας επαγγελματίας ήθοποιος δεν παίζει μέσα, οι διάλογοι αυτοσχεδιάζονται και το γύρισμα βασίζεται στην τεχνική του direct. Ο Darday

1) Το περιοδικό συγκέντρωσε την προσοχή του κυρίως στο φαινόμενο Jancso που τον καιρό εκείνο ανατάρραξε κάμποσο τα πνεύματα (Σ.Κ. 13, Μάρτιος-Μάιος '71) αλλά δεν έλασε τη σημαντική συνεισφορά ενός κινηματογραφιστή όπως ο Andras Kovacs, που του αφιέρωσε με την ευκαιρία της επίσκεψής του στην Αθήνα ενδιαιφέροντα κείμενα κι ανάμεσα

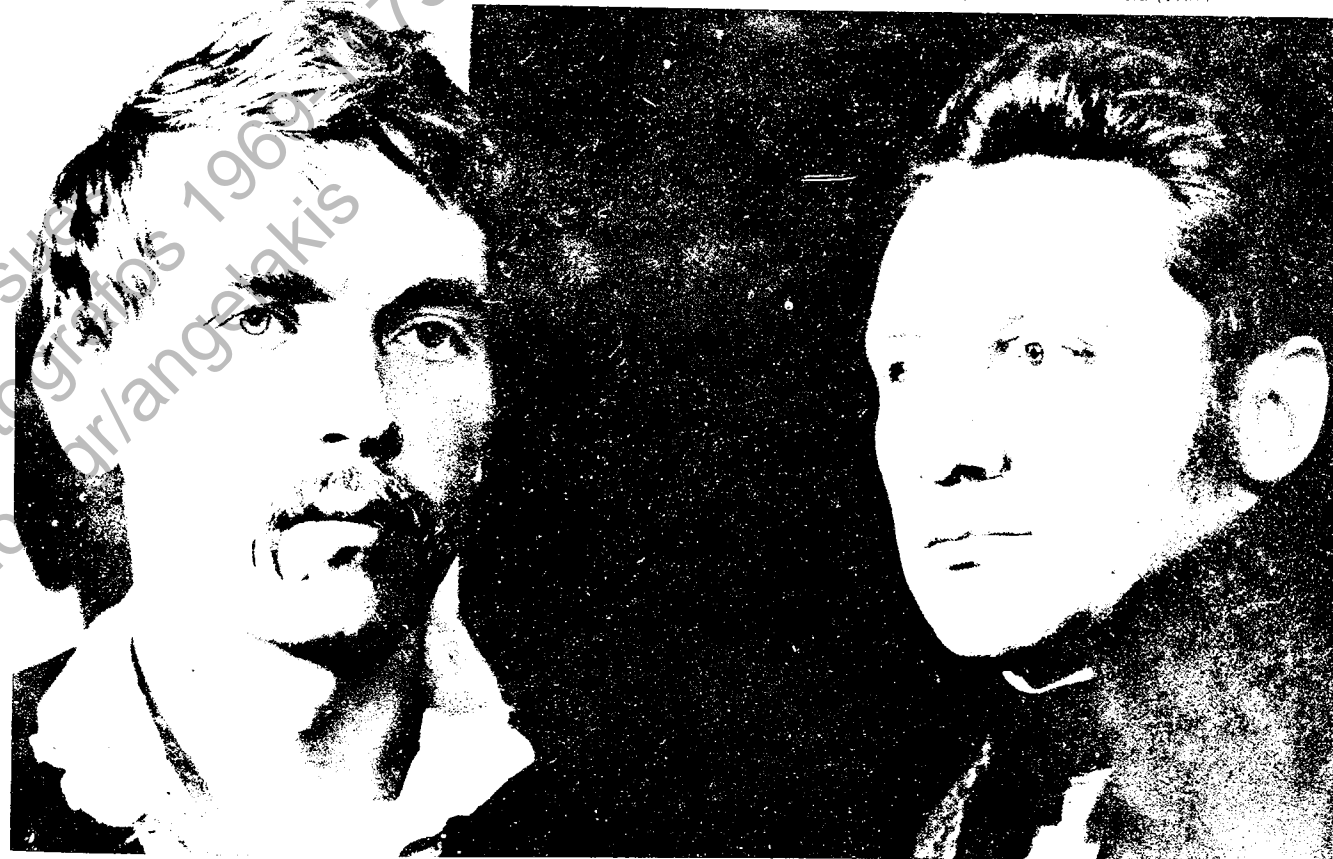
τους μία σημαντική συνέντευξη που είχε πάρει ο Βασίλης Ραφαηλίδης (Σ.Κ. 17-18 Ιανουάριος-Μάρτιος '72). Σ' αυτό το τελευταίο τεύχος ή περιγραφή της οργάνωσης του κινηματογράφου στην Ούγγαρια από τον ίδιο τον Kovacs είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική κι έτσι δεν έχουμε παρά να παραπέμψουμε τον αναγνώστη σ' αυτή.

2) Άλλα κείμενα για τον ούγγαρέζικο κινηματογράφο: στον *Σύγχρονο* Νο 8 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος '70) «Υπάρχει ούγγρικό κινηματογραφικό στυλ.» του Ιστβαν Τσοούγκαν και ή κριτική του Χειμωνιάτικου σιρόκου

Οι Νιζημένοι, του Miklos Jancso (1965)



Οι δέκα χιλιάδες ήλιοι, του Ferenc Kosa (1967)



Τα γράκια, του Istvan Gaal (1970)

του Μ. Γιάντσο (Σ.Κ. 19-20, Απρ.-Ιουν. '72).

2) Γι' αυτήν την νέα τάση του Ούγγαρέζικου κινηματογράφου που τονίζει, συχνά με σατιρική διάθεση, την «τύχη» του ατόμου μέσα στην γραφειοκρατική και βιομηχανική κοινωνία, καθώς και για την ιδιότυπη δουλειά της Marta Mezsaros, θα επανέλθουμε.

Το κείμενο του Νίκου Κολοβού για το *Φράση που δε τελειώσε* του Zoltan Fabri, έρχεται να συμπληρώσει ένα κενό κριτικής γι' αυτή την ταινία που προβλήθηκε με επιτυχία στην Αθήνα εδώ κι μερικά χρόνια.



και η Györgyi Szalai, γυναίκα του και συνεργάτης του, προχωρούν παραπέρα σ' αυτή την κατεύθυνση με την τελευταία ταινία τους *Τρεις αδελφές, ταινία-μυθιστόρημα* (1978) που συνθέτει ακόμα περισσότερο τη μυθοπλασία με το direct για να σχεδιάσει ένα πορτραίτο με όλες τις αποχρώσεις τριών αδελφών, τριών γυναικών βουτηγμένων στη σύγχρονη ούγγαρεζική κοινωνία.

Τα δύο μέρη της ταινίας της Judit Elek για το χωριό Istenmezeje (*Ένα ούγγαρεζικό χωριό και Μια άπλη ιστορία*, μόνο η δεύτερη προβλήθηκε στην Αθήνα) είναι κατ' αρχήν ένα ντοκυμαντέρ με κοινωνιολογικό χαρακτήρα. Διαλέγει δύο κορίτσια του χωριού απ' την στιγμή που τελειώνουν το δημοτικό ως την πρώτη τους δουλειά και τον πιθανό γάμο, τη Μαρίκα και την Ίλόνκα. Κι ή μία κι ή άλλη θα θέλανε ν' απελευθερωθούν απ' το περιβάλλον τους, να σπουδάσουν. Όμως ο προορισμός τους είναι διαφορετικός, οι ύλικές ανάγκες που οι οικογένειες προβάλλουν, οι

Οι τρεις αδελφές : ταινία-μυθιστόρημα, του Istvan Darday (1978)



πανάρχαιες προκαταλήψεις που ο σοσιαλισμός ακόμα δεν έσβησε, οι ψεύτικες σχέσεις στον έρωτα και στο γάμο, ή ήθικη τέλος, ενός κόσμου τόσο κοντινού σ' αυτό που ακόμα συναντάμε στην ελληνική ύπαιθρο, όλα συναγωνίζονται να πνίξουν τις ασθενικές προσπάθειες για ανεξαρτησία των δύο γυναικών που η κοινωνία δεν όπλισε προστατευτικά.

Αλλά η Judit Elek ξεπερνά την κοινωνιολογία, την ψυχολογία, φτάνει σ' ένα αποτέλεσμα άπροσδόκητο: να δώσει μυθιστορηματική πνοή στη μοίρα ανθρώπων που φαίνονται πολύ συνηθισμένοι, σχεδόν ασήμαντοι. Η μυθοπλασία ξεφύτρωσε κάτω απ' το πρωτογενές, εισέβαλε στην καθημερινότητα. Το αποτέλεσμα είναι συγκλονιστικό.

Μήπως η λύση στο ξεπέραςμα της παραδοσιακής μυθοπλασίας είναι το cinéma-direct; Στην Ούγγαρία φαίνονται έτοιμοι να το πιστέψουν.

Μιχάλης Δημόπουλος

Μερικές σημειώσεις για την Ιστορία του Ούγγαρεζικού Κινηματογράφου

Κριτική παρουσίαση του βιβλίου του Istvan
Nemeskürty «Word and Image»
(A story of the hungarian cinema)

του Νίκου Κολοβού

Το βιβλίο τουτο γνώρισε κιόλας δύο εκδόσεις (την πρώτη το 1965, τη δεύτερη το 1974). Ο συγγραφέας του Ιστβάν Νεμεσκύρτι διανύει ιστορική διαδρομή από το 1912, χρονιά που έγινε η πρώτη «καθαρά» ούγγρικη ταινία, ως το 1973, χρονιά που ο ούγγρικος κινηματογράφος έχει διεθνώς αναγνωριστεί.

1. Στην περίοδο πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αφιερώνονται περισσότερες από τις μισές σελίδες του βιβλίου. Μια σειρά από ονόματα και τίτλους ταινιών άγνωστων στο ελληνικό κοινό, εκτός από κείνο του Σάντορ (μετέπειτα Άλεξάντερ) Κόρντα σαν σκηνοθέτη, παραγωγού, δημοσιογράφου, του Mihaly Kertész (μετέπειτα Μάικλ Κέρτιζ) και του μεγάλου θεωρητικού Μπέλα Μπάλαζ. Ανάμεσα στα 1911 και 1917 έρχεται η σημαντική άνθηση στη θεωρία του κινηματογράφου. Πριν ακόμη διατυπωθούν οι απόψεις του Άιζενστάιν για τις αξίες του μοντάζ ο Jenő Tózk έγγραφε, ότι ο κινηματογράφος είναι ρυθμική έναλλαγή σκέψεων και συγκινήσεων, που πετυχαίνεται με το έμφε κινήσιων στοιχείων. Υπογράμμιζε τη στενά δεμένη, έξαρτημένη από το χρόνο φύση του κινηματογράφου, την ισοδύναμη σημασία που έχει ο χρόνος στον κινηματογράφο και στη μουσική. Η σημαντικότερη δουλειά στην καινούργια αυτή τέχνη είναι, έγγραφε, η σύνδεση των σεκάνς. Το περιεχόμενο της ταινίας αλλάζει, αν οι ίδιες σεκάνς συνδεθούν με διαφορετική τάξη. Ο Τόζκ σχεδίαζε μια θεωρία του μοντάζ, ήταν πρόδρομος του Άιζενστάιν και του Μπάλαζ.

2. Από τον Απρίλη ως τον Αύγουστο του 1919, τα έθνικοποιημένα απ' τη Δημοκρατία των Συμβουλίων στούντιο, εργαστήρια κι εταιρείες διανομής, δούλεψαν σε κλίμα ένθουσιασμού. Η δικτατορία του Χόρτυ ανάκοψε αυτό το ενδιαφέρον πείραμα, σκόρπισε τους εμπνευστές και εργάτες του ή τους ανάγκασε να αδρανήσουν. Από το 1920-29 επικράτησε σιωπή και άπραξία στον τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής. Στο χώρο της θεωρίας όμως ο Μπέλα Μπάλαζ δημοσιεύει, εξόριστος στη Βιέννη, τον *Άόρατο άνθρωπο* (1924), πρώτες θεωρητικές αναζητήσεις σχετικά με τον κινηματογράφο, που θα αναπτυχθούν αργότερα στο βαρυσήμαντο βιβλίο του το *Πνεύμα του Κινηματογράφου* (1930). Ταυτόχρονα στη Βουδαπέστη ένας άλλος θεωρητικός και κριτικός ο Ίβαν Χάββου δημοσίευσε το έργο *Αίσθητική και δομή του Κινηματογραφικού Δράματος* (1925). Η αίσθητική του κινηματογράφου, έγγραφε ο τελευταίος αυτός, πρέπει στο έξης να βασίζεται στη λογική και να δομείται στην κανονική φόρμα. Ο τρόπος της σύνδεσης των σεκάνς μπορεί να φτάσει ως το σχηματισμό ενός ορισμένου κώδικα. Ορισμένες επίσης σκέψεις του σχετικά με την κοινωνιολογία του κινηματογράφου είναι το ίδιο ενδιαφέρουσες.

3. Στην περίοδο από το 1930 ως τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το κοινό των ούγγρικων κινηματογράφων ζητά ψυχαγωγία και γοητεύεται απ' τη χρήση της ήχητικής μπάντας. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες της περιόδου αυτής ο Νεμεσκύρτι σημειώνει την παρουσία ενός μεγάλου ήθοποιου, του Γκιούλα Κάμπου.

Η κινηματογραφική βιομηχανία κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, σημειώνει παρακάτω, έγινε ταπεινός υπηρέτης της φασιστικής κυβέρνησης και της πολιτικής του πολέμου. Το αντίθετο είχε συμβεί στη διάρκεια του Πρώτου Πολέμου.

4. Ο σύγχρονος ούγγρικός κινηματογράφος αρχίζει την ιστορική του διαδρομή το Μάρτιο του 1948, τότε που έγινε η έθνικοποίηση των εγκαταστάσεων και του τρόπου παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών. Από τις προγενέστερες ταινίες αναφέρονται *Το τραγούδι των σταγρών* (1947) του Istvan Szöts και το *Κάπου στην Ευρώπη* (1947) του Γκέζα Ραντβάνι. Το πρώτο έγινε με την θεωρητική συμβολή, το δεύτερο με τη συνεργασία του Μπέλα Μπάλαζ (1884-1949). Η διδασκαλία του μεγάλου αυτού θεωρητικού του κινηματογράφου επηρέασε και μετά το θάνατό του την εξέλιξη του ούγγρικού κινηματογράφου. Το φιλμ *Κάπου στην Ευρώπη*, συγκλονιστική άποψη για τις συνέπειες του Δευτέρου Πολέμου, πέρασε στην ιστορία του κινηματογράφου.

5. Ο κινηματογράφος του ούγγρικού λαού αρχίζει με την ταινία *Το χώμα κάτω από τα πόδια σας* (1948) του Frigyes Ban. Γυρισμένο με θέμα την εξαθλίωση της αγροτιάς πριν από την απελευθέρωση, αποτέλεσε για πολλά χρόνια υπόδειγμα κινηματογραφικής παραγωγής, τόσο στο επίπεδο του μύθου ή του θέματος, όσο και στο επίπεδο της έκφρασης. Ο Imre Jenev στο *Μιά γυναίκα κάνει το νέο ξεκίνημά της* (1949) θίγει το πρόβλημα της μεταπολεμικής ζωής των γυναικών της μεσοαστικής τάξης. Φανερή ή επιρροή του ιταλικού νεορεαλισμού. Παραπλήσιο είναι το θέμα της ταινίας *Anna Szabó* (1949) του Φέλιξ Μάριου. Μακρυνά από προπαγανδιστικές υπερβολές, ο κινηματογράφος υπηρετεί τη θεμελίωση μιας καινούργιας κοινωνίας. Από το 1950, αντίθετα, αρχίζει μια προσπάθεια «ώραιοποίησης» του παρόντος και του μέλλοντος. Επίσης η άμεση, καθημερινή πολιτική προπαγάνδα ήταν ο σκοπός του κινηματογράφου. «Τα φιλμ γίνονταν για να δείξουν τα προβλήματα που συζητιούνταν στον ήμερήσιο τύπο». (Ιστβάν Νεμεσκούρτι). Ακόμη κι οι ταινίες των μεγάλων σοβιετικών σκηνοθετών, του Άιζενστάιν, του Ντόνσκοϊ και του Ντοβζένκο, απαγορεύτηκαν. Ο Ζόλταν Φάμπρι γυρίζει το 1954 ένα σημαντικό φιλμ *Δεκατέσσερες σωμένες ζωές*, αφού προηγουμένως είχε γόνιμη θητεία στο θέατρο. Στο μεταξύ είχε ανοίξει πλατιά θεωρητική συζήτηση για την αποστολή του σκηνοθέτη και τη λειτουργία του κινηματογράφου στο κοινωνικό πλαίσιο. Η παραπάνω ταινία του Φάμπρι, που καταπιάνεται με ζωτικό θέμα, τη δουλειά των εργατών στα όρυχεια, αποτελεί στροφή σ' έναν άλλο τρόπο παραγωγής και μια άλλη αντίληψη για την ούγγρική κοινωνική πραγματικότητα. Στην καινούργια κοινωνία υπάρχουν προβλήματα. Το *Λούνα Πάρκ* (1955), μια παραλλαγή του μύθου *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, σε συνδυασμό με τα προβλήματα προσαρμογής σ' ένα συνεταιριστικό αγρόκτημα, κι ο *Καθηγητής Αντίβας* (1957), η άθλια ζωή ενός καθηγητή της δεκαετίας του '20, με σαφείς αιχμές προβολής στη σύγχρονη εποχή, επιβάλλουν τον Ζόλταν Φάμπρι ως τον σημαντικότερο σκηνοθέτη της δεκαετίας του '50. Ο Φέλιξ Μάριου συνεχίζει με δυο ταινίες *Η άνοιξη έρχεται στη Βουδαπέστη* και *Ένα ποτήρι μύζα*, 1955) φέροντας καθαρά σημάδια από επιρροές του νεορεαλισμού. Καινούργιοι παραγωγοί ξεχωρίζουν, ο Γκιόργκι Ρέβες, ο Ίμρε Φέγερ κι ο Κάρολυ Μάκκ, ο σπουδαιότερος απ' αυτούς (*Τό στίτι κάτω από τους βράχους*, 1958).

6. Η άντεπανάσταση του 1956 στην Ούγγαρία κι η προσωρινή αναταραχή που έφερε στη χώρα δεν επέτρεψε ίσως κάποια σοβαρή εξέλιξη στον κινηματογράφο της. Το 1957 το μεγάλο στούντιο της Βουδαπέστης ξαναδίνεται για τη δημιουργία ταινιών μυθολογίας, και με ευνοϊκές οικονομικές και καλλιτεχνικές προϋποθέσεις. Πολλοί νέοι παραγωγοί αρχίζουν να δουλεύουν στον κινηματογράφο. Μια ομάδα απ' αυτούς σχηματίζουν το στούντιο «Μπέλα Μπάλαζ» για να ενθαρρύνουν την αναζήτηση και τον πειραματισμό. Μικρότερα στούντιο δημιουργήθηκαν. Ο έναϊος κεντρικός έλεγχος του καλλιτεχνικού προϊόντος σταμάτησε. Το «νέο κύμα», σαν χαρακτηρισμός συνοπτικός όλων των ανανεωτικών ρευμάτων στον ευρωπαϊκό και τον αμερικάνικο κινηματογράφο (ειδικότερα Γαλλία, αγγλικό «φρή σίνεμα», αμερικάνικος ανεξάρτητος κινηματογράφος, νέος πολωνικός και τσεχοσλοβάκικος κινηματογράφος), άσκησε κι αυτό την επίδρασή του. Απ' αυτή την πολύπλευρη διεργασία θά προέλθει η μεγάλη άνθιση της δεκαετίας του '60. Ο σκηνοθέτης γίνεται ο υπεύθυνος παραγωγός του έργου του. Διαλέγει το θέμα και το μήνυμα. Μεταχειρίζεται το κινηματογραφικό μέσο για την έκφραση δικών του προβληματισμών πάνω σ' αυτό και στον ιδεολογικό χώρο που το περιέχει.

7. Η *Καντάτα* (1962) του Μίκλος Γιαντσό θεωρείται στην Ούγγαρία το φιλμ — άφεταιρία της καινούργιας εποχής. Το *Σύντροφε αντίο* (1964) επισημιάνει τους πρώτους προσωπικούς προβληματισμούς του σκηνοθέτη στο έκφραστικό επίπεδο. *Οι νικημένοι* (1965) τους επιβεβαιώνουν. Ο Γιαντσό γίνεται γνωστός σ' όλο τον κόσμο, και μαζί του ο ούγγρικός κινηματογράφος. Ο Φάμπρι είπε για το τελευταίο αυτό φιλμ ότι «ίσως είναι η καλύτερη ούγγρική ταινία που έγινε ποτέ». Στη συνέχεια το έργο του Γιαντσό ξεσήκωσε ατέλειωτη σειρά συζητήσεων. Το *Κόκκινο και το Λευκό* (1967) είναι το τελευταίο φιλμ, που αναγνωρίζεται στην Ούγγαρία ομόφωνα σαν σπουδαία παραγωγή. Ένώ ο *Κόκκινος Ψαλμός* (1971) θεωρήθηκε αναρχικό φιλμ. Ένας ακόμη αξιόλογος σκηνοθέτης της δεκαετίας του '60 είναι ο Άντράς Κόβατς. Οι ταινίες του *Δύσκολος λαός* (1964), *έφαρμογή της μεθόδου του ντοκουμέντου*, *Σκυταλοδρομία* (1970), *Χέρσα γη* (1972) και *Με δεμένα μάτια* (1974) δείχνουν τη μαστοριά, τη γνώση του κινηματογραφικού μέσου και τις

Η Mari Töröcsik και ο Jozsef Madaras στον *Ήχο της σιωπής*, του Miklos Janso (1968)



αναπτυγμένες δυνατότητές του.

Ενώ ο Ζόλταν Φάμπρι, ο Γκιόργκι Ρέβες, ο Γιαντσό, συνεχίζουν την κινηματογραφική παραγωγή τους κι ο Κάρολυ Μάκκ μάλιστα γυρίζει το άριστούργημα του *Άγάπη* (1970), μιά έντελως καινούργια γενιά κινηματογραφιστών δουλεύει άποδοτικά. Άνάμεσά τους διακρίνονται ο Ίστβάν Γκάαλ, ο Ίστβάν Στσαμπό, ο Φέρεντς Κόζα, ο Σάντορ Σάρα, ο Φέρεντς Κάροντος, ή Γιούντικ Έλεκ κι ή Μάρτα Μέζαρος.

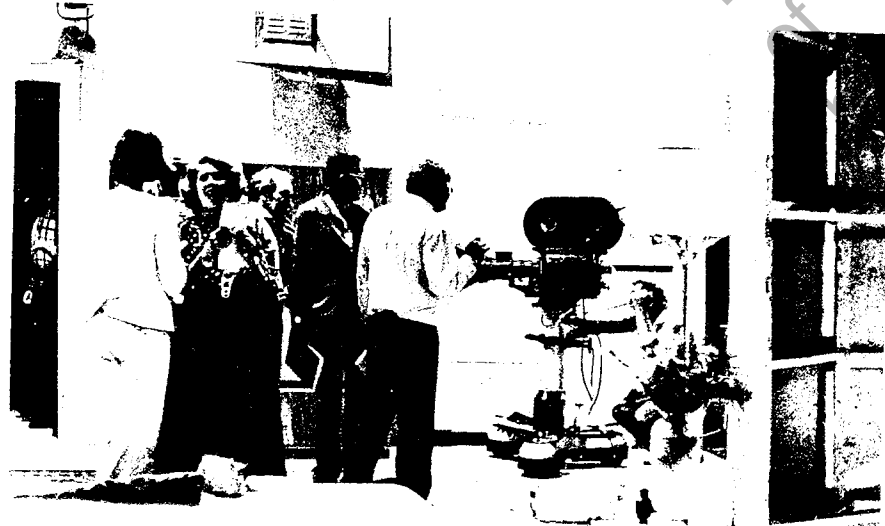
Ο μεταπολεμικός σοσιαλιστικός κινηματογράφος τής Ούγγαρίας δίκαια βρίσκεται στο κέντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος περισσότερο από μία δεκαετία.

8. Σήμερα, συμπεραίνει στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του ο Ίστβάν Μενεσκέρτι, είναι γεγονός (παράξενο) τὸ ὅτι μᾶς λείπουν οἱ καλὲς κωμῳδίες. Μιὰ ἐξήγηση γι' αὐτὸ εἶναι ὁ μικρὸς ἀριθμὸς ταινιῶν (20 περίπου) πὸν γυρίζονται κάθε χρόνο. Μιὰ ἄλλη εἶναι ἡ ἀντίληψη ὅτι μόνον ἡ «τραγωδία» ἔχει καλλιτεχνικὴ ἀξία.

Η Mari Töröcsik καὶ ὁ Ivan Darvas στὴν *Άγάπη*, τοῦ Karoly Makk



Λαβρινθός, τοῦ Andras Kovacs (1977)



Γεγονὸς εἶναι ἐπίσης, συνεχίζει, ὅτι ἡ οὔγγρικὴ κινηματογραφικὴ βιομηχανία ἔχει περιορισμένα μέσα. Τὰ ποσὰ πὸν διατίθενται γιὰ τὴν παραγωγή ταινιῶν εἶναι μικρὰ καὶ ὁ τεχνικὸς ἐξοπλισμὸς τῶν στούντιο μάλλον ἀπαρχειωμένος. Ἐν ἔφτασε στὸ σημερινὸ του ἐπίπεδο ὁ οὔγγρικὸς κινηματογράφος, αὐτὸ ὀφείλεται στὴν προσέλευση ἑκατομμυρίων θεατῶν καὶ στὴ σχετικὴ ἐλευθερία ἔκφρασης πὸν ἔχουν οἱ παραγωγοί. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιαστοῦν μέσω του ῶ κινηματογράφου μὲ εἰλικρίνεια, καὶ συχνὰ μὲ τρόπο πὸν ἀμφισβητεῖ, τὰ κοινωνικὰ προβλήματα τής χώρας.

9. Τὸ κείμενο τοῦ Νεμεσκέρτι εἶναι πλούσιο καὶ διεξοδικὸ σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα (πληροφορίες, ἀναφορὰ ἔργων καὶ παραγωγῶν, ἐξαντλητικὴ ἐξέταση τῶν χρονικῶν περιόδων). Στὸ ἴδιο αὐτὸ ἐπίπεδο καταγγέλλεται ἀνοιχτὰ καὶ θαρραλέα ἡ δυσμενὴς ἐπίδραση τοῦ σταλινισμοῦ στὴν οὔγγρικὴ κινηματογραφία. Οἱ ἐκτιμήσεις του ὁμως στὸ αἰσθητικὸ ἐπίπεδο (σχετικὰ μὲ τὶς ἀξίες τῶν ἔργων, ἡ ἀνάλυση τῶν

Agnus Dei, τοῦ Miklos Jancso (1970).



σημαντικότερων ἀπὸ αὐτὰ κι ἡ τοποθέτησή τους στὸν πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ χῶρο τής παραγωγῆς τους) μένουν μάλλον στὴν περιγραφικὴ διατύπωση, μὲ ἐνδιάμεσες σποραδικὲς παρατηρήσεις πὸν προδίδουν τὴν πρόθεση κάποιας θεωρητικῆς ἐπεξεργασίας. Εἶναι ὁ γνωστὸς τρόπος ἱστορικῆς γραφῆς τοῦ Ζῶρξ Σαντούλ. Μιὰ ἀντιμετώπιση τῶν γεγονότων τής κινηματογραφικῆς παραγωγῆς στὴν Οὔγγαρία εὐθύγραμμη, ἐκστατικὴ, παρόλη τὴ χρήση ἑνὸς ἐπιφανοῦς τρόπου διαλεκτικῆς σκέψης. Χωρὶς διαβαθμίσεις, ἐπισημάνσεις, σταθμοὺς καὶ ἀναλυτικὸς θεωρητικὸς προσδιορισμὸς, σὲ σημείο πὸν ὁ ἀναγνώστης νὰ τεματίζει τὴν ἀνάγνωση μὲ τὴν ἀντίληψη ὅτι δὲν διάνυσε τὴν ἐρευνώμενη ἱστορικὴ διαδρομὴ, ἀλλὰ μιὰ ὁμοιόμορφη θάλασσα ἐντυπώσεων, θαυμασῶν ἢ ἐπικριτικῶν παρατηρήσεων. Παρόλες τὶς ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴ θεωρητικὴ ἀξία τοῦ βιβλίου, ἡ μοναδικότητά του (πέρα ἀπ' τὸ βιβλίο τοῦ Ζῶρξ Σαντούλ, *Panorama du cinéma hongrois*, 1952 δὲν νομίζω πὸς ὑπάρχει ἄλλο) ἐνθαρρύνει τὴν ἀνάγνωσή του.

Νίκος Κολοβός

«Για μᾶς τὸ Ταξίδι δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πρόφαση...»

Συζήτηση με τὸν Istvan Darday
γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία

(Τὴν συνέντευξη πῆρε ὁ Μιχάλης Δημόπουλος στὴ Βουδαπέστη, τὸ
Φλεβῶρη τοῦ 1977)

«Τὸ θέμα στὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία δὲν ἦταν, στὴν πραγματικότητα, παρὰ πρόφαση
γιὰ νὰ μπορέσουμε ν' ἀναλύσουμε τὶς σχέσεις πού υπάρχουν ἀνάμεσα σ' ἓνα
στρώμα τῆς οὐγγαρέζικης κοινωνίας, τὸ ἀγροτικό, καὶ στὴν ὀργάνωση τῆς
κοινωνίας αὐτῆς. Αὐτὸ ἦταν ἡ βασικὴ ἀρχή. Κάναμε παλαιότερα ντοκυμανταίρ γιὰ
τὸν ἀγροτικό κόσμο καὶ σ' ἓνα ἀπ' αὐτὰ μάθαμε τὴν ἀληθινὴ αὐτὴ ἱστορία. Μᾶς
ἐνδιέφερε καὶ ἔτσι ἀρχίσαμε νὰ ψάχνουμε τὰ πρόσωπα πού τὴν εἶχαν ζήσει.
Πήγαμε νὰ τὰ βροῦμε μ' ἓνα μαγνητόφωνο καὶ τὰ βάλουμε νὰ μᾶς διηγηθῶν καὶ τὶς
παραμικρὲς λεπτομέρειες. Τὸ φιλμ τὸ γυρίσαμε με πρόσωπα ἄλλα, ἐνὸς ἄλλου
χωριοῦ πού εἶχαν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὰ ἴδια προβλήματα καὶ ζοῦσαν στὶς ἴδιες
κοινωνικὲς συνθήκες. Στὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος παρουσιάστηκαν πολλὰ
προβλήματα. Μόλις τὸ φιλμ τέλειωσε τὸ δείξαμε στὴν οἰκογένεια πού εἶχε ζήσει τὸ
ἐπεισόδιο καὶ εἶχαμε μεγάλη συζήτηση.

Δὲν ἔχει σημασία ἂν ὁ νεαρὸς ἠθοποιὸς μᾶς (πού δὲν εἶναι, ὅπως εἶπα, κἂν
ἠθοποιὸς) συμμερίζεται τὴ γνώμη καὶ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ἀγοριοῦ πού ὑπέστη ὅλη
αὐτὴ τὴν ἱστορία. Δὲν ἔχει σημασία ἂν ἡ γυναίκα πού παίζει τὸ ρόλο τῆς μητέρας
στὸ ἔργο μᾶς, θὰ δεχόταν στὴν πραγματικότητα νὰ ἀφήσει τὸν γιό τῆς νὰ πάει στὴν
Ἀγγλία, ἐξ ἄλλου μᾶς εἶπε πὼς θὰ τοῦ τὸ ἐπέτρεπε. Ἐκεῖνο πού μετράει εἶναι τὸ
ὅτι οἱ ἄνθρωποι πού ἔπαιξαν στὴν ταινία μᾶς εἶναι πολὺ χαρακτηριστικοὶ τῆς
νοοτροπίας πού βασιλεύει στὴν ὑπαιθρο. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς πού ἔπαιξαν
εἶναι ἀγρότες καὶ δὲν ἦταν εὐκόλη δουλειὰ νὰ τοὺς μάθουμε νὰ ἐρμηνεύουν τοὺς
ρόλους τους, καὶ ἄς ἦταν, λίγο-πολύ, ἡ ἴδια τους ἡ ζωὴ. Πρὶν ἀπὸ κάθε γύρισμα
εἶχαμε μιὰ μεγάλη διαδικασίαν γνωριμίας με τὴν πραγματικότητα, πού τὸ συνηθίζα-
με καὶ στὰ ντοκυμανταίρ. Περνούσαμε ὥρες κουβεντιάζοντας με τὰ πρόσωπα,
μιλούσαμε στὸ καθένα χωριστὰ, εἰδικὰ στὶς σκηνὲς ὅπου συναντιόνταν τὰ δύο
πρόσωπα, ὁ πατέρας καὶ ἡ μητέρα, οἱ ὁποῖοι ἦταν καὶ στὴν πραγματικότητα
παντρεμένοι. Ἡ Györgyi πού συνεργάστηκε μαζί μου στὸ σενάριο μιλοῦσε με τὴ
μητέρα καὶ ἐγὼ κουβεντιάζα με τὸν πατέρα. Καὶ ὅταν ξαναβρισκόνταν γιὰ τὸ
γύρισμα μᾶς σκηνῆς, οἱ ἀντιδράσεις τους ἦταν ἀπρόσμενες, δὲν ἤξερε ὁ καθένας
πολὺ καλὰ τί θὰ ἔκανε ὁ ἄλλος, ὑπῆρχε ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο ἐκπληξης,
συμπεριφέρονταν κατὰ κάποιον τρόπο σὰ νὰ ζοῦσαν, ἐκεῖνη τὴ στιγμή, μιὰ
πραγματικὴ κατάσταση.

Ξεκινήσαμε μ' ἓνα καλὰ δουλεμένο σενάριο ἀλλὰ τελικὰ οἱ διάλογοι πού εἶχαμε
γράψει, ἡ Györgyi Szalai καὶ γώ, δὲν ἔμειναν αὐτούσιοι στὸ φιλμ. Τελικὰ οἱ
ἠθοποιοὶ μᾶς ποτὲ δὲν πῆραν στὰ χέρια τους τὴ λίστα τῶν διαλόγων. Προσπαθή-
σαμε νὰ μὴ γνωρίζουν παρὰ τὸ γενικὸ σκελετὸ τῆς ἱστορίας καὶ ὄχι τὸ σενάριο
ὀλόκληρο. Τὰ πρόσωπα δὲν μάθαιναν παρὰ τὴν κατάσταση ὅπου ἐπρόκειτο νὰ
βρεθοῦν σὲ κάθε σκηνὴ πού θὰ ἐρμηνεύαν. Δὲν εἶχαν παρὰ μερικὴ καὶ ἀποσπα-
σματικὴ ἀποψη τῆς ταινίας. Ἔτσι ὅταν εἶδαν τὸ φιλμ τελειωμένο, ἔμειναν
κατάπληκτοι με τὸ ἀποτέλεσμα.

Δὲν ὑπῆρχε θέμα γιὰ μᾶς νὰ δώσουμε δίκιο στὴ μιὰ ἢ στὴν ἄλλη ἀπ' τὶς πλευρὲς
πού συγκρούονταν, νὰ δείξουμε ἂν τὸ ὄργανο ἢ οἱ γονεῖς κατέχουν τὴν ἀλήθεια.
Ἄν οἱ γονεῖς δὲν θέλουν ν' ἀφήσουν τὸ γιό τους νὰ ταξιδέψει στὴν Ἀγγλία εἶναι
γιατὶ φοβοῦνται τὸ καινούργιο. Ἄπ' τὴν ἄλλη τὸ γραφειοκρατικὸ ὄργανο δὲν εἶναι
σὲ θέση νὰ ἐκπροσωπήσει τὰ ἐνδιαφέροντα αὐτοῦ τοῦ κοινωνικοῦ στρώματος με τὸ
ὁποῖο θέλει, παρ' ὅλ' αὐτὰ, νὰ συνεργάζεται. Ἀμοιβαία ἀσυνενοησία; Πέρα ἀπ'
αὐτὴν πρόκειται γιὰ διαφορὰ συμφερόντων. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν ὑπάρχει
λόγος νὰ δείξουμε μείζ ποιὸς ἔχει δίκιο· θὰ μπαίναμε σὲ λανθασμένη διαλεκτικὴ.

Τὸ παιδί, πάλι, δὲν μιλάει, δὲν λέει λέξη· αὐτὸ γίνεται με πρόθεση ἀπ' τὴ μεριά
μᾶς γιατί, ἂν θέλετε, τὸ παιδί δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφασίσει γιὰ τὴν τύχη του. Τὰ
ὑπομένει ὅλα, τὰ γεγονότα περνοῦν πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι του.

Ἄν τὸ κοιτάξουμε καλὰ, αὐτὸ τὸ ταξίδι δὲν εἶναι γιὰ μᾶς παρὰ μιὰ
πρόφαση...»

Τὴ μετάφραση ἔκανε ἡ Ἄννα Δαμιανίδη



Ὁ Istvan Darday

Τὸ ἀγορὶ (Jozsef Borsi) καὶ τὰ παιδιά τοῦ χωριοῦ στὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία τοῦ Istvan Darday



Ὁ Ἰσβάν Νταρντάι γεννήθηκε τὸ 1940 στὴ Βουδαπέστη. Ἀσχολήθηκε με τὴ φωτογραφία,
τὴ λογοτεχνία καὶ τὴ συγγραφὴ σεναρίων. Στὰ 1968 μπαίνει στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Δραματικῆς
καὶ Κινηματογραφικῆς Τέχνης. Οἱ πρώτες μικροῦ μήκους ταινίες του προβλήθηκαν τὸ 1972
στὸ φεστιβάλ τοῦ Ὁμπερχάουζεν. Φιλμογραφία: *Νὰ πεθαίνεις ἤσυγος* (1971) καὶ *Ταιριάζον-
τας στὶς συνθήκες* (1972), ταινίες πού ἔκανε στὴ διάρκειαν τῶν σπουδῶν του· *Ἐκλογή
ἀντιπροσώπων* (ντοκυμαντέρ, 1972)· *Ἀποτύπωμα* (1973, διπλωματικὴ ἐργασία). *Ἀνώνη
ἐταιρεία* στὸ *Külsövant* (ντοκυμαντέρ, 1973)· *Ἐκπαιδευτικὴ σειρά I-V* (ντοκυμαντέρ γιὰ τὴν
παιδείαν σὲ συνεργασία με τοὺς Györgyi Szalay, Laszlo Vitézy, Pal Vilt, καὶ Laszlo Mihalyfy, στὸ
πρόγραμμα τοῦ στούντιο Bela Balazs, 1973-74)· *Ταξίδι στὴν Ἀγγλία* (μεγάλου μήκους, 1974)
καὶ τὸ *Τρεῖς ἀδελφές: Ταινία / μυθιστόρημα* (μεγάλου μήκους, 1977).

Για τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία

τοῦ Θόδωρου Σούμα

Τὸ φιλμ τοῦ Ν. Νταρντάϊ χαρακτηρίζεται, και διακρίνεται θὰ ἔλεγα, ἀπὸ ἓνα δημιουργικὸ διαφοροῦμένο. Ἀντὶ νὰ ἐκθέτονται ὅλα τὰ αἷτια, ὅλα τὰ κίνητρα γιὰ αὐτὴ ἢ τὴν ἄλλη ἀνέλιξη τοῦ μύθου, ἀντὶ νὰ ἔχουμε ἓνα ἀπόλυτα καλοστημένο μηχανισμό ἐξηγήσεων και ἄρσης τῶν ἀσφειῶν — κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τὴν ψυχολογία τῶν προσώπων και τὴν ἀκριβὴ ἐπίδραση τῶν γύρω κοινωνικῶν ομάδων και μηχανισμῶν τοῦ κράτους ἐπάνω τους (ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε πιθανὰ σὲ ἓνα ἀκριβὲς κοινωνιολογικὸ ἢ και ψυχολογικὸ φιλμ) — ἀντὶ αὐτῶν, ἀπὸ ἓνα σημεῖο και ἔπειτα κατὰ κανόνα δίνεται ἰδιαίτερο βάρος στὸ στοιχεῖο τοῦ δυσερμηνευτοῦ, τοῦ δυσπροσδιόριστο, τοῦ πολλαπλῶς προσδιορισίμου¹.

Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ὑπάρχει ἡ ἀπόφαση τοῦ κομματικοῦ - κρατικοῦ μηχανισμοῦ, ἀπόφαση ποὺ πάρθηκε χωρὶς συζήτηση μὲ τους ἐνδιαφερομένους (παιδιὰ και γονεῖς) γιὰ τὸ πῶς, τὸ γιατί και τὸ πρὸς τί τῆς ἐκλογῆς, ἐξετάζοντας στὴ σειρά, χωρὶς ἐξηγήσεις, νέους ποὺ παίζουν μουσική, ἔχοντας ἰδεολογικὰ κριτήρια συζητήσιμα (ὑποβόσκει ἡ ἀπαίτηση «κομματικότητας» και ὁ ἐργατισμὸς) και ἐξἴσου συζητήσιμα (ἢ ἀκατανόητα) αἰσθητικὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τοῦ «καλοῦ μουσικοῦ» (γιατί π.χ. ὁ προτελευταῖος νεαρὸς — κιθαρίστας — εἶναι ἀκατάλληλος;), ἔτσι ποὺ τελικὰ ἡ ἀπόφαση αὐτοδικαιώνεται ἀπὸ τὸ ποιὸς εἶναι ὁ φορέας τῆς και ὁ ἐμπνευστὴς τῆς. Ἡ αὐτοδίκαιη αὐτὴ ἀπόφαση ἔρχεται νὰ μοιράσει μὲ τὸν τρόπο τῆς τὴν ἐτοιμοπαράδοτη - προαποφασισμένη (ἀναγκαστικὰ) εὐτυχία, εἰσβάλλει στὴν προσωπικὴ ζωὴ τῶν πολιτῶν και τους βεβαιώνει πῶς εἶναι οἱ τυχεροὶ - ἐκλεκτοί, γιὰ λόγους ἀκατανόητους γιὰ τους ἴδιους: ἡ συμμετοχὴ τους στὴν ἀπονομὴ τῶν βραβείων εἶναι βουβή, τυπικὴ, χωρὶς δύναμη ἢ ἐξουσία (χωρὶς λόγο, χωρὶς τὸ ἴδιο καταξιωμένη και πλούσια ἐνδυμασία μὲ τους δωρητῆς)².

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά (ἐδῶ εἶναι τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον ἀλλὰ και τὸ διαφοροῦμένο, τὸ ἀντιφατικὸ, τὸ δυσπροσδιόριστο) ἡ ἀντίσταση, ἡ ἄρνηση τῶν γονιῶν, δὲν εἶναι συνειδητοποιημένη ἀντιγραφειοκρατικὴ ἀντίσταση, ἀλλὰ μάλλον ξεκινᾷ ἀπὸ ἀδράνεια, ἀπὸ ἰδιάζοντα (ἀλλὰ πῶς; τί εἶδους;) συντηρητισμὸ. Ἡ ἀντίσταση ἔχει ἀφετηρία τὴ διατήρηση τῆς κλειστῆς οἰκογένειας, τὸ φόβο τῆς ἀπόσπασης (πρῶτα τοῦ νέου) ἀπὸ τὸν συνηθισμένο τρόπο ζωῆς και χωρὸ τῆς, ἀπὸ τὸ κλειστὸ τῆς

Ταξίδι στὴν Ἀγγλία.

(Jutalomutazas)
Οὐγγαρία (1974)

Σκη: Istvan Darday. Σεν: Györgyi Szalai και Istvan Darday.
Φωτ: Lajos Koltai (Estmancolor). Ἑρμηνεία: Kálmán Tamas (ὁ πατέρας), Kúria K. Tamas (ἡ μητέρα), József Borsi (ὁ γιός), Mária Simai ("Ἄννα Φοργκό).
Παραγωγή: Studio Budapest.
Διανομή: Στούντιο. Διάρκεια: 88'.

Σημειώσεις: 1. Ἡ βάση τοῦ μύθου: παίρνεται ἀπόφαση τῆς καθοδήγησης τῶν πιονέρων μίας περιοχῆς, νὰ βροῦν ἓνα νέο και νὰ τὸν στείλουν δωρεάν ταξίδι στὴν Ἀγγλία, μὰ οἱ γονεῖς τοῦ ἐπιλεγμένου, ποὺ στὴν ἀρχὴ δέχτηκαν τὴν ἐκλογὴ, κατόπιν ἀλλάζουν γνώμη ἐρχόμενοι σὲ σύγκρουση μὲ τίς καθοδηγήσεις τοῦ κόμματος και τῶν πιονέρων.
2. Τὰ τοπικὰ στελέχη, ἔχουν ρόλο ἀντιφατικὸ: ἐκτὸς ἀπὸ ἐκφραστῆς τῆς κεντρικῆς κομματικῆς ἐξουσίας ἔχουν και τὸ ρόλο ὑπεράσπισης τοῦ ἀνοήγματος τοῦ χωριοῦ και τῶν ἐμπειριῶν του.
3. Στὶς συζητήσεις ποὺ παρακολουθοῦμε γίνονται τὰ ἑξῆς: ἡ μητέρα θὲν πρωτοδιατυπώνει τὴν ἀντίρρηση τῆς, κάθεται και ἀκούει, χωρὶς νὰ μιλά, τὸ τοπικὸ στέλεχος. Ὅταν πηγαίνουν και οἱ

οἰκιακῆς ἐκμετάλλευσης και τὸ αὐταρχικὸ τῆς ἐπιτήρησης τοῦ γιοῦ. Ἀλλὰ αὐτῆς οἱ ἀφετηρίες στὸ δρόμο μπερδεύονται, χάνουν τὴν ἰσχὺ τους, διαφορετικῆς αἰτίες και κίνητρα συμπλέκονται και διαχέονται, ἀπὸ τὸ φόβο τοῦ καινούργιου, τοῦ διαφορετικοῦ, τοῦ ξένου, ὡς τὴν αὐθόρμητη ἀντίθεση πρὸς τὴν κομματικὴ ἐξουσία και ὡς τὴν αὐταρχικὴ ἐξουσία τῆς ἴδιας τῆς οἰκογένειας. Μέσα ἀπὸ τὴ ροὴ και τὴ διάχυση οἱ διάφορες θέσεις παίρνουν διαφορετικῆς σημασίες, μερικῆς ἀπὸ αὐτῆς γίνονται «φυλάκια ἀντίστασης» πρὸς μιὰ ἐκμοντερνισμένη γραφειοκρατία, γίνονται — ἔστω χωρὶς ἀπάντηση — θέσεις συγκρούσεως πρὸς αὐτῆς τίς μορφῆς ἐξουσίας και δημιουργοῦν ἓνα μικρὸ σκάνδαλο γιὰ τὸν κομματικὸ μηχανισμό.

Ὁ τρόπος ποὺ ἐκθέτεται / σκηνοθετεῖται ὅλη ἡ τελετουργία τῆς ἐπιλογῆς, βράβευσης, προετοιμασίας, ἀποστολῆς τοῦ μικροῦ πιονέρου ἐνισχύει τὴν τάση διακωμώδησης — και κριτικῆς — τῆς λογικῆς τοῦ μηχανισμοῦ: π.χ. ἐπανάληψη τῆς εἰσόδου τῶν πιονέρων στὴν ἐπίσημη αἴθουσα γιὰ τὴν πρώτη φορὰ δὲν μπῆκαν



δύο γονεῖς μαζί στὴν καθοδηγία τῶν πιονέρων, δὲν φέρνουν ἐπιχειρήματα, μιλοῦν «παράλογα» γιὰ τὴ συνομιλήτριά τους, κωφεύουν, ἐνῶ αὐτὴ δὲν κάνει τίποτε παραπάνω ἀπὸ τὸ νὰ δι'ορθῶναι, νὰ συγκροτεῖ καλά τὸ δικὸ της λόγο, μὰ ἐξίσου κλειστὸ στὴν ἐπικοινωνία. Ἡ κομβία τῶν στελεχῶν τοῦ χωριοῦ στὸ τραπέζι, ἄλλοτε μὲ «μαρξιστικῆς» φόρμουλες ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ κάλυψη τῶν αντιφάσεων, και ἄλλοτε πιὸ κοντινὴ στὴ γλώσσα τῶν συγχωριανῶν τους, πιὸ μακριὰ ἀπὸ τὸν αὐταπόδεικτο φορμαλιστικὸ λόγο τῆς διοίκησης.

Ἐνδιαφέρουσα πλευρὰ τῶν συγκρούσεων εἶναι αὐτὴ τῆς κατοχῆς ἢ ὄχι τοῦ λόγου, τῆς κυριαρχίας πάνω σ' αὐτόν, τῆς διαφορετικῆς χρησιμοποίησής του ἀπὸ τίς διάφορες ομάδες. Ὅσο μετατοπιζοῦμε τὴν ἀνάλυσή μας πρὸς τὴν πόλη και τὸ κράτος, τόσο πιὸ σίγουρη και ἐπιβεβαιωμένη εἶναι ἡ σχέση τῶν κοινωνικῶν ομάδων μὲ τὸ λόγο: οἱ χωρικοὶ τῆς οἰκογένειας μένουν συχνὰ ἄλαλοι μπροστὰ στὶς ἀρχές· τὰ τοπικὰ στελέχη τοῦ χωριοῦ ἄλλοτε κατέχουν μιὰ πειστικότητα και ἄλλοτε εἶναι χωρὶς ἐπιχειρήματα (βλέπε τὸν τρόπο συζήτησης τοῦ στελέχους μὲ τὴ μοτοσυκλέτα και τίς δύο γυναῖκες μὲ τὰ ποδήλατα): τὰ ἀνώτερα στελέχη τῆς πόλης εἶναι αὐτὰ ποὺ μποροῦν και «βγάξουν λόγους» (ὁ λόγος τους εἶναι συγκροτημένος ἀλλὰ μόνο αὐτονόητα ὀρθός, αὐτοδικαιωμένος). Κατὰ συνέπεια και οἱ δυνατότητες διαπραγματεύσεως, συνάντησης αὐτῶν τῶν διαφορετικῶν και στεγανοποιημένων λόγων, εἶναι πολὺ πιὸ περιορισμένες³.

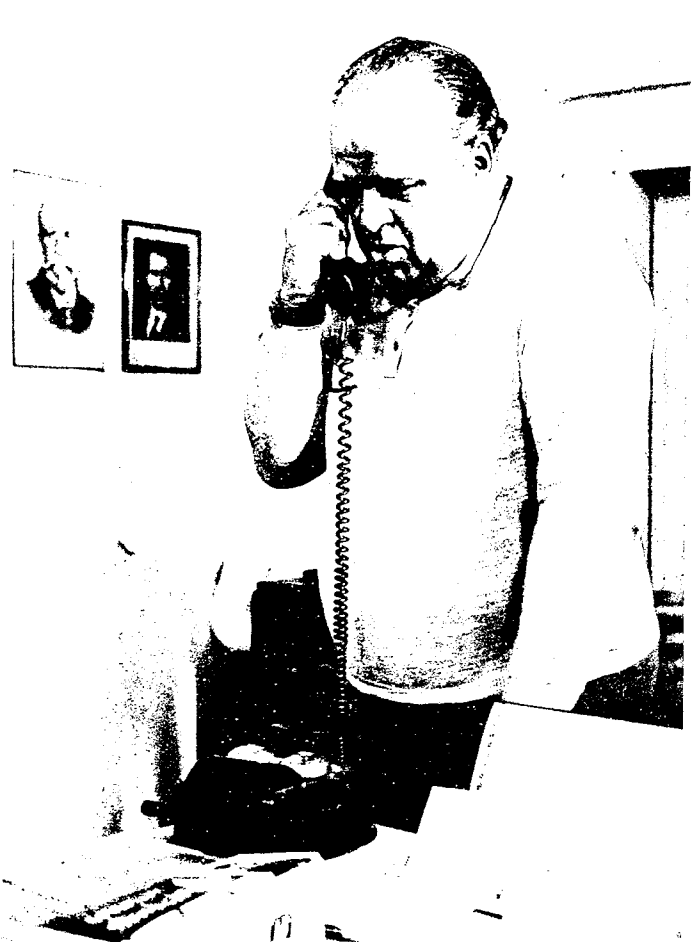
Οἱ γυναῖκες / ἡ οἰκογένεια: ἀκόμη λιγότερο κάτοχοι τοῦ ἐπίσημου λόγου, εἶναι ὅλες μαζί οἱ γυναῖκες τοῦ χωριοῦ. Εἶναι αὐτῆς ποὺ δὲν συνδιαλέγονται μὲ τὴν

έξουσία, διατηρούν δική τους επικοινωνία, μα είναι και οι πλέον αντιτιθέμενες στο καινούργιο. Η μητέρα άσκει καταπιεστικό έλεγχο στο παιδί της, χρησιμοποιεί το σέξι για να φέρει τον άντρα της πρὸς τὴ δική της θέση — μὴ δίνοντάς το ἢ δίνοντάς το ἀνάλογα — ἐνῶ ἀντίστροφα ὑφίσταται ἄνισο σὲ βάρος τῆς μοίρασμα τῆς ἐργασίας καὶ τῆς ψυχαγωγίας. Ὁ πατέρας θέλει νὰ κρατᾶ μπροστὰ στοὺς ἄλλους τὴν εἰκόνα αὐτουνοῦ πὸν κυριαρχεῖ — ἀποφασίζει, μιλώντας συνέχεια στὸ α' ἐνικό πρόσωπο ὅταν πηγαίνουν μαζί νὰ δηλώσουν τὴ διαφωνία τους, ἀγνοώντας ἔτσι τὴ γυναίκα πὸν ὅμως τὸν ἔφερε πρὸς αὐτὴ τὴ θέση. Καὶ γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ὁ κύκλος τῆς οἰκογένειας: αὐτὸς πὸν εἶναι ὁ πλέον συμπιεσμένος, τόσο ἀπὸ τὴν κομματικὴ - νεολαιίστικη - σχολικὴ, ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν οἰκογενειακὴ ἐξουσία εἶναι ὁ γιός, ἀντικείμενο τῆς ἐξιδίας ἐρήμης του, ἀποστερημένος τοῦ λόγου, ὅμως κάτοχος τῆς μουσικῆς (ἢ ὅποια γίνεται καὶ αὐτὴ πεδίο συγκρούσεων, βλέπε π.χ. δυσκολία του νὰ τραγουδήσει τὸ πιονέρικο τραγούδι)· εἶναι τὸ πλέον διαφοροῦμενο πρόσωπο, κόμβος τοῦ μύθου. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Νταρντάι «ἀπλή», δὲν ἀποβλέπει σὲ κάποιες αἰσθητικὲς ἀναζητήσεις, ἀλλὰ μὲ τὴν υἱοθέτηση ἑνὸς στυλ ἀντίστοιχου μὲ τὸν

Ἡ ποίηση τῆς πραγματικότητας

Συνέντευξη τῆς Judit Elek
στοὺς Μιχάλη Δημόπουλο καὶ
Louis Seguin.

Ἡ Judit Elek στὸ γύρισμα τοῦ Οὐγγαρέζικου χωριοῦ



«ἄμεσο κιν/φο». (Ὁ Νταρντάι, πρῶην ντοκυμανταιρίστας,⁴ ἐπιχειρεῖ ἐδῶ τὸ πρῶτο του φίλμ μυθολασίας φανερά ἐπηρεασμένος στὸ στυλ του ἀπὸ τὸ ντοκυμανταίρ) δημιουργεῖ μία (συζητήσιμη;) ἐντύπωση - βιωμένο. Πιὸ δικαιωμένη ἢ δουλειά του πάνω στὴ φωτογραφία, στὰ ζεστά κοκκινωπὰ χρώματα, στοὺς ἠθοποιοὺς πὸν δίνουν τὴν ἐντύπωση (βλέπε ξανά τὴν ὁμοιότητα — ἢ μίμηση; — μὲ τὸ ντοκυμανταίρ) πραγματικῶν χωρικῶν στὴν ἀπολαυστικὴ αἴσθηση ἑνὸς ὑπόγειου χιούμορ πὸν ποτίζει καὶ δίνει πρωτότυπη πνοὴ σ' ὁλόκληρη τὴν ταινία.

Θοδωρὸς Σοῦμας

4. Ἡ ἐπιλογή αὐτὴ σχετίζεται μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ διαφοροῦμενου στὸ φίλμ, τὸ διαφοροῦμενο ὄντας περισσότερο «παρόν», πιὸ πολὺ στὴν ἐπιφάνεια, στὸν «ἄμεσο - κιν/φο».

Τί σὲ ὀδήγησε μετὰ τὴν Κυρία ἀπὸ τὴν Κωσταντινούπολη (1969) νὰ γυρίσεις τὰ δύο φίλμ πὸν εἶδαμε: "Ἐνα οὐγγαρέζικο χωριὸ καὶ Μιὰ ἀπλή ἱστορία;

Ἔλεκ. Δὲν ἔκανα τίποτα ἐπὶ δύο χρόνια μετὰ τὴν Κυρία τῆς Κωσταντινούπολης. ὕστερα δούλεψα γιὰ τὴν τηλεόραση, γύρισα πολλὰ ντοκυμανταίρ καὶ ἕνα ἀπ' αὐτὰ μὲ θέμα τοὺς μεταλλωρῦχους. Ἡ ἰδέα γιὰ μιὰ ταινία στὸ χωριὸ Istenmezeje εἶναι πολὺ παλαιότερη; γιὰ τὴν ἀκριβεία στὰ 1962 πρωτάκουσα νὰ μιλάνε γιὰ τὸ χωριὸ αὐτό, διάβασα ἐκείνη τὴ χρονιά ἕνα ἄρθρο στὴν ἐφημερίδα καὶ τὸ φύλαξα.

Τί σου είχε κάνει τότε εντύπωση; Τί το ιδιαίτερο είχε εκείνο το χωριό;

Έλεκ. Έλεγε εκείνο το άρθρο ότι όλα σχεδόν τα κορίτσια του χωριού παντρεύονται πολύ νωρίς, άμέσως μετά το σχολείο. Είναι μια παλιά παράδοση. Και ακόμα ότι το ίδιο το χωριό είναι πολύ κλειστό. Μ' εντυπωσίασαν και οι φωτογραφίες που συνόδευαν το άρθρο: τα κοριτσίστικα πρόσωπα στο σχολείο και τα ίδια ένα χρόνο μετά, νάχουν παντρευτεί και νά περιμένουν παιδί, με φουσκωμένα πρόσωπα και βαριά κορμιά. Τεράστια αλλαγή. Είχα τότε την ιδέα νά κάνω κάτι μέσα σ' εκείνο το χωριό, νά μείνω τουλάχιστον ένα χρόνο, νά δώ αυτή τη μεταμόρφωση. Έκανα την πρόταση στην τηλεόραση και άμέσως έφυγα για το χωριό, ήθελα νά επισκεφτώ το σχολείο, νά δώ, νά διαλέξω τα πρόσωπα.

Πόσων ετών είναι τα κορίτσια όταν τελειώνουν το δημοτικό;

Έλεκ. Γύρω στα 14. Πάω λοιπόν στο χωριό. Ήταν Φλεβάρης του '72. Διαλέγω τα κορίτσια και αρχίζω το γυρίσμα.

Πώς έστησε την παραγωγή;

Έλεκ. Οργάνωσα συμπαραγωγή με την Τηλεόραση και το Στούντιο των ντοκυμανταίρ γιατί δεν μπορούσε η Τηλεόραση ν' αναλάβει μόνη της ένα ωραίο φιλμ που το γυρίσμά του θά διαρκούσε ένα χρόνο. Τα έξοδα του γυρίσματος και ο γενικός προϋπολογισμός του φιλμ ήταν για την Τηλεόραση δυσανάλογα με το αποτέλεσμα.

Πόσον καιρό έμεινες συνολικά σ' αυτό το χωριό;

Έλεκ. Τελικά αυτά τα δύο φιλμ με άσασχόλησαν περίπου τέσσερα χρόνια. Βέβαια δεν έμεινα εκεί όλο τον καιρό. Πηγαινοερχόμουν, μιά ή δυο βδομάδες στο χωριό, έπειτα πίσω στη Βουδαπέστη για νά ξαναφύγω σύντομα κ.λ.π. Όλη αυτή την περίοδο ας πούμε ότι ταξίδευα συνεχώς, ήμουν πάντα με τη βαλίτσα στο χέρι. Βέβαια έκανα στο μεταξύ το μοντάζ του πρώτου φιλμ στη Βουδαπέστη και το τέλειωσα πριν καταπαιστώ με το δεύτερο. Για νά σās δώσω μιάν ιδέα των αποστάσεων, το χωριό Istenmezeje βρίσκεται στη βόρεια Ούγγαρία κοντά στα Τσέχικα σύνορα, πάνω στο βουνό, γύρω στις τρισήμισι ώρες από τη Βουδαπέστη με αυτοκίνητο.

Μετά από ενάμισυ χρόνο λοιπόν τελειώνει η πρώτη ταινία. Με πιέζουν νά δείξω κάτι, ένα αποτέλεσμα, νά δικαιολογήσω τὰ χρήματα που παίρνω. Και έτσι κάνω το μοντάζ ενώ νοιώθω καλά πώς τίποτα δεν τέλειωσε. Πρέπει όμως νά ολοκληρώσω την ταινία. Η Τηλεόραση και το Στούντιο ήθελαν ένα έτοιμο προϊόν, γιατί όπως ξέρετε υπάρχει ένα αρχικό πλάνο για τὸ πόσες ταινίες θά παράγονται κάθε χρόνο... πρέπει νά τὸ σέβεται κανείς. Ο προϋπολογισμός που μου είχε διατεθεί έπρεπε νά φέρει τὸς καρπούς του, νά χρησιμεύσει σὲ κάτι. Και ήταν κίολας ενάμισυ χρόνος που δούλευα χωρίς νά υπάρχει τίποτα έτοιμο, ολοκληρωμένο. Μόνο σὸ τέλος του δεύτερου χρόνου παρουσίασα τὴν ταινία. Δήλωσα σὸ Στούντιο ὅτι θέλω νά συνεχίσω γιατί ἕνα σωρὸ πράγματα συνέβαιναν σὸ μεταξύ: ὁ βιασμός τῆς Μαρίκας, γιὰ παράδειγμα. Ἐγινε ὅταν ἔκανα τὸ μισὰς τοῦ *Ούγγαρέζικου χωριού* κ.λ.π.... Εἶπα ὅτι ἔπρεπε νά συνεχίσω ὅτι καὶ ἂν μοι ζόστισε, ἀλλὰ δὲν ὠφελούσε γιατί δὲν εἶχα λεφτά. Ἐπρεπε πρώτα νά παρουσιάσω τὴν ταινία σὸς υπεύθυνους γιὰ νά ἔχω τὴν εὐκαιρία νά συνεχίσω, ἤξερα ὅμως ἀπὸ τὴν ἄλλη πὼς με τὸ νά τὴ δείξω διακινδύνευα τὸ ἀντίθετο. Μπόρεσα τελικὰ νά συνεχίσω χάρις σὸς στούντιο Bela Balazs πὸς με βοήθησε τὸν πρώτο καιρὸ μέχρι πὸς τὸ στούντιο «Βουδαπέστη», με διευθυντὴ τὸν Istvan Nemeskury δέχτηκε ν' ἀναλάβει τὴν παραγωγή. Τὸ γεγονός ὅτι τὸ στούντιο αὐτὸ, πὸς παράγει συνήθως ταινίες μυθοπλασίας μὸς ἑπέτρεπε νά βάλω μπροστὰ τὸ δεύτερο φιλμ μὸς ἔδωσε κουράγιο. Ἐτσι ἡ *Ἀπλή ἱστορία* μῆτρε ἀνάμεσα σὸς 20 ταινίες μυθοπλασίας πὸς γυρίζονται κάθε χρόνο σὴν Ούγγαρία.

Ὅταν ἡ πρώτη ταινία προβλήθηκε σὸς αἶθουσες, οἱ κριτικὲς δὲν πολυκατάλαβαν γιὰ τί πρόκειται, φάνηκαν σχεδὸν κουτές. Ἀνάλυσαν τὲς καταστάσεις, τὸς χαρακτήρες τὸς προσώπων σὰ νὰ ἦταν ρόλοι ἠθοποιῶν, μερικοὶ μάλιστα ἔκριναν τὸς χαρακτήρες σὰ νὰ τὸς εἶχα βγάλει ἀπ' τὴ φαντασία μου... Ἐδειξα μετὰ τὴν ταινία σὸς ἀνθρώπους τοῦ χωριού, κινηματογράφησα τὲς ἀντιδράσεις τὸς, με κατηγοροῦσαν ὅτι δημιούργησα ἄσχημη εἰκόνα τοῦ χωριού τὸς, ὅτι εἶχα διαλέξει

πολὺ φτωχὲς οἰκογένειες... Χωρὲς ἀμφιβολία προτιμοῦσαν μιά εἰκόνα τῆς πραγματικότητας ὠραιοποιημένη, γοητευτική.

Εἶπες ὅτι ἡ παραγωγή τῆς δεύτερης ταινίας σου ἔγινε σὰ νὰ ἦταν ταινία μυθοπλασίας.

Έλεκ. Πράγματι. Πῆραν αὐτὴ τὴν ἀπόφαση ὅταν εἶδαν τὸ ὑλικὸ μου. Τὸς εἶχα δείξει τὸ σχέδιό μου, τὴ δομὴ τῆς ταινίας, αὐτὸ πὸς ἤθελα νά κάνω καὶ πὸς ἤθελα νά τὸ κάνω.

Εἶναι ἀλήθεια πὸς σὲ σχέση με τὴν πρώτη ταινία, ἡ δεύτερη μοιάζει πολὺ περισσότερο με μυθοπλασία, δίνει μάλιστα τὴν ἐντύπωση δραματουργικῆς κατασκευῆς.

Έλεκ. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση τῆς μυθοπλασίας εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ μοντάζ καὶ μῆς

Ἐνα Ούγγαρέζικο χωριό



Ἐνα Ούγγαρέζικο χωριό



Έρευνας πάνω στην κατασκευή. Η πρόθεσή μου ήταν να χρησιμοποιήσω το ύλικό που είχα γυρίσει σά να επρόκειτο για ύλικό μυθοπλασίας. Έτσι ή *Άπλη Ιστορία* πλησιάζει στο ψυχολογικό δράμα. Η πραγματικότητα, το ντοκυμανταίρ, σ' αυτή την περίπτωση εισβάλλει στη μυθοπλασία. Πλησιάζοντας τὰ ζωντανὰ πρόσωπα, χρησιμοποιώντας την τεχνική του άμεσου κινηματογράφου για να κινηματογραφήσεις τις πράξεις, τη γέννηση των πράξεων, την πηγή των σκέψεων, τις αντιδράσεις, κάνεις τελικά μυθοπλασία, χρησιμοποιείς μεθόδους μυθοπλαστικής πορείας. Όπως είπα ή κατασκευή της ταινίας και τὸ μοντάζ της ακολουθοῦν τέτοια διαδικασία: για παράδειγμα τὸ παράλληλο μοντάζ της ζωής των δύο κοριτσιών *Γλόνκα* και *Μαρίκα*. Ἀλλά βέβαια στην ταινία μου τίποτα δὲν παίχτηκε ή σκηνοθετήθηκε, όλα ἀνήκουν στην πραγματικότητα.

Ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ γύρισμα. Ἀρχισες τὴ δεύτερη ταινία, πὼς προχώρησες;

Ἐλεκ. Συνέχισα να γυρίζω ὅπως πρίν. Όπως είπα, ἐπὶ τέσσερα χρόνια πηγαινοερχόμουνα. Όταν συνέβαινε κάτι ήμουν ἐκεῖ, με εἰδοποιούσαν οἱ κάτοικοι. Όχι τηλεφωνικά, γιατί δὲν ὑπῆρχε τηλέφωνο στὸ Istenmezeje, ἀλλὰ με ἀλληλογραφία. Κυκλοφορούσα συνεχῶς, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τέσσερους μῆνες πὸν κράτησε τὸ μοντάζ της πρώτης ταινίας και τοὺς ἑννέα της δεύτερης. Σ' αὐτὲς τις περιόδους προτιμοῦσα ν' ἀπομονώνομαι, να μὴ βλέπω τοὺς ἀνθρώπους τοῦ χωριοῦ, ν' ἀντιμετωπίζω τὸ ύλικό μου ἀντικειμενικά κατὰ κάποιον τρόπο, νάχω να κάνω μ' ἕνα κάποιον ύλικό ἀλλὰ ἀπὸ ἀπόσταση, σὲ μὴ ἄλλου εἶδους σχέση.

Οἱ δύο οἰκογένειες εἶδαν τὴ δεύτερη ταινία, ἀλλὰ στὴ Βουδαπέστη, ὄχι στὸ χωριό. Δὲν ήθελα να τὴν προβάλω ἐκεῖ, δὲ θάταν χρήσιμο, ἀντίθετα τὸ να τὴ δείξω σ' ἄλλα παρόμοια χωριά ήταν πολὺ πιὸ ἐνδιαφέρον. Καταλαβαίνετε ἀν εἶχα κάνει προβολὴ στὸ Istenmezeje θὰ λειτουργοῦσε σὰν τσίρκο, τὰ κουτσομπολιά, οἱ γείτονες, ὄλ' αὐτά....

Στὴν ταινία λέγεται ὅτι οἱ ἀνθρώποι τοῦ χωριοῦ εἶναι ἀρκετὰ πλούσιοι, πὼς γίνεται αὐτό; Πρόκειται για ἕνα χωριό σὲ ἐκβιομηχάνιση...

Ἐλεκ. Οἱ ἀνθρώποι μοιράζονται στὸ μεταλλεῖο και στὰ χωράφια γύρω ἀπ' τὸ χωριό. Εἶναι κάπως πλούσιοι γιατί δουλεύουν ἀσταμάτητα. Ἐνας μεταλλωρύχος δουλεύει ὄλα τὰ χρόνια στὸ μεταλλεῖο ὅπου κερδίζει ἀρκετά, τὴν ὥρα πὸν ή γυναίκα και τὰ ἄλλα μέλη της οἰκογένειας — ἐκτὸς ἀπ' τοὺς ήλικιωμένους πὸν προσέχουν τὰ παιδιά στὸ σπίτι — πηγαίνουν στὰ χωράφια, στις ἐποχιακὲς δουλειὲς και πληρώνονται καλὰ. Δὲν ξέρουν τι θὰ πει ξεκούραση, ἀκόμα και τις δυὸ βδομάδες πὸν ἔχουν ἄδεια, οἱ μεταλλωρύχοι πηγαίνουν για δουλειὰ στὰ χωράφια. Ἀκόμα ἀσχολοῦνται με τὸ σπίτι, τὰ οἰκιακά τους ζῶα, ἔχουν ἕνα γουρουνὶ και διάφορα ἄλλα...

Πὼς ήτανε ή πρώτη σου ἐπαφή με τοὺς ἀνθρώπους τοῦ χωριοῦ;

Ἐλεκ. Τὴν πρώτη φορὰ πὸν πῆγα κατὰλαβα πὼς εἶχα ἀνεπαρκὴ ἰδέα για τὴν ἀγροτική ζωή. Ὡστόσο εἶχα μαζέψει στοιχεῖα, εἶχα διαβάσει πολλὰ πράγματα για τὰ οὐγγαρέζικα χωριά, και ἐγὼ ή ἴδια ἔζησα στὴν ἐξοχή ὅταν ήμουνα μικρή, ἀλλὰ αὐτὰ δὲν ἀρκοῦσαν. Ἐπὶ πλέον ἐρχόμουνα ἀπ' ἔξω, ήμουνα παρείσακτη. Ὅλ' αὐτὰ τᾶνοιωσα στις πρώτες μου ἐπαφὲς με τοὺς ἀνθρώπους, στὴν ἀρχὴ τοῦ γυρίσματος. Οἱ ἐρωτήσεις πὸν ἔκανα στις συνεντεύξεις τότε ήταν ἐντελῶς ἀπλοϊκὲς και ἔδειχναν ὅτι ήμουνα ἔξω ἀπὸ τὸ πρόβλημα τοῦ χωριοῦ. Π.χ. ρωτοῦσα γιατί οἱ ἀνθρώποι ήταν τόσο ὑπανάπτυκτοι, κ.λ.π... Σιγά-σιγά ὅμως με δέχονται, δέχονται τὴν παρουσία μου, ἀρχίζω να καταλαβαίνω κι ἐγὼ τις συνθήκες, να νοιώθω τοὺς ἀνθρώπους πὸν κινηματογραφῶ, ν' ἀντιλαμβάνομαι τις σχέσεις ἀνάμεσά τους, στὴν οἰκογένεια, στὸ χωριό, να σημειῶνω και τις διαφορὲς. Σιγά-σιγά τοὺς πλησιάζω, ἀρχίζω να τοὺς καταλαβαίνω βαθιά. Ἀπὸ κουμπωμένοι πὸν ήταν στὴν ἀρχή, μέσα σὲ τέσσερα χρόνια ἔγιναν κοντινοὶ μου φίλοι. Μ' αὐτὲς τις ταινίες κατὰλαβα πολλὰ πράγματα, ξέρετε.

Δὲν ἔβρισκαν παράξενο πὸν τοὺς κινηματογραφούσατε;

Ἐλεκ. Στὴν ἀρχὴ ναί. Ἀλλὰ και πάλι με τὸν καιρὸ με δέχτηκαν, τὸ ἴδιο και τὴ δουλειὰ μου. Παραδέχτηκαν να τοὺς κινηματογραφῶ. Καταλαβαίναν καλὰ ὅτι τὰ



Ἡ γυναίκα ἀπ' τὴν Κωνσταντινούπολη, της Judit Elek (1967)

Μία ἀπλη ἰστορία



προβλήματα τους είναι σπουδαία να θέλει κάποιος να τα κινηματογραφήσει. Έπειτα κύλησε το πράγμα πολύ φυσικά. Το πιο δύσκολο σ' αυτή την περίπτωση είναι να μην παρατραβιάς το σκοινί. Συμβαίνουν διάφορα γεγονότα, ζούμε μαζί, γυρίζουμε, αλλά υπάρχουν και μερικά πράγματα που δεν μπορείς να τα κινηματογραφήσεις, δεν έχεις, ως πούμε το δικαίωμα. Για παράδειγμα, όταν η Ίλνκα έκανε απόπειρα αυτοκτονίας και τη μεταφέρανε στο νοσοκομείο, σκέφτηκα ότι το να πάω άμεσα στο νοσοκομείο, με τη μηχανή στο χέρι, θα ήταν κάτι παραπάνω από άδικο. Θα ήταν σά να άσκουσα βία επάνω της. Δεν ήταν τότε κατάλληλη στιγμή για να γίνει ταινία.

Αλλά μια βδομάδα μετά σκέφτηκα ότι έπρεπε κάτι να έχω στο φίλμ. Έτσι πήγα μια Κυριακή στο νοσοκομείο. Η Ίλνκα μου μίλησε, μίλησε και στην κάμερα. Ήταν συγκινητικό να βλέπεις πώς γι' αυτήν είχα πιά ταυτιστεί με την κάμερα. Η κάμερα ήμουν εγώ, τα χέρια μου, τα μάτια μου. Δεν την ενόχλησα, είχα άφομοιωθεί. Και να σκεφτείτε πώς ήταν η πρώτη φορά που βλέπανε κάμερα, που βλέπανε πώς γίνεται ο κινηματογράφος, που βλέπανε να γυρίζεται ταινία. Για τις αυτοκτονίες, πρέπει να πω αυτό που ίσως να ξέρετε, ότι η Ούγγαρία είναι η δεύτερη χώρα στον κόσμο μετά τη Σουηδία στον αριθμό των αυτοκτονιών. Όσο έμεινα στο χωριό έγιναν τέσσερις απόπειρες, δύο που πέτυχαν και δύο που απέτυχαν. Που όφειλεται αυτό το τόσο παράξενο και ειδικό φαινόμενο; Οι κοινωνιολόγοι το ερμήνευσαν. Η Ούγγαρία, ξέρετε, ήταν χώρα πολύ θρησκευτική, τώρα όμως οι άνθρωποι χάνουν την πίστη τους. Αυτό που έρχεται στη θέση της ακολουθεί πολύ άγρη πορεία και δεν αποτελεί για την ώρα γερή βάση ζωής: δεν αποτελεί καινούργια ήθικη. Έτσι όταν οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν ένα μεγάλο προσωπικό πρόβλημα, είναι σαν χαμένοι. Την ίδια στιγμή είναι πολύ απομονωμένοι ακόμα και μέσα στις οικογένειές τους. Υπάρχει χάσμα των γενεών, προβλήματα που δημιούργησε η κοινωνική αλλαγή, όλ' αυτά είναι οι αιτίες για τις αυτοκτονίες, πραγματικά πολύπλοκες. Για παράδειγμα ο πατέρας της Μαρίκας είχε αυτοκτονήσει: έρχόταν από ένα άλλο χωριό δούλευε στο μεταλλείο, ήταν νευρικός, αλκοολικός, τον κατηγορήσαν για κλοπή, δεν μπόρεσε να το αντέξει, αυτοκτόνησε. Ποτέ δεν μπόρεσε να ενσωματωθεί στη μικρή κοινωνία του χωριού, έμεινε πάντα ένας ξένος και οι γιατροί που ζούν στο χωριό 20 χρόνια μου τόπανε, είμαστε εδώ ξένοι, έντελως μόνοι...

Αισθάνεται κανείς ότι σε σχέση με το Ούγγαρέζικο χωριό, στην Άπλη ιστορία επέλεξες κατά κάποιο τρόπο γεγονότα που ήθελες να γυρίσεις, ήξερες κιόλας ποιά πρόσωπα θα χρησιμοποιούσες.

Έλεκ. Αυτό είναι αλήθεια. Έφτασα στο σημείο να μπορώ να διαλέξω τις ιστορίες του ήθελα να διηγηθώ. Για μένα αυτή η επιλογή ήταν πολύ σημαντική, ήταν, αν θέλετε, η πρώτη δημιουργία της ταινίας. Αποφάσιζα να γυρίσω εκείνο το γεγονός: και όχι το άλλο, στιγμές που ήταν στενά δεμένες με την προσωπική μου εξέλιξη της κινηματογραφικής μου μεθόδου. Για παράδειγμα, στη μέση περίπου της δεύτερης ταινίας ή γιαγιά ήταν πολύ άρρωστη, περίμεναν να πεθάνει. Πηγαίνω στο χωριό για να δώ τη γιαγιά και μαθαίνω πώς η Ίλνκα αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει. Αυτό συνέβαινε συχνά. Η επιλογή άνηκε στα ίδια τα γεγονότα. Λοιπόν για να ξανάρθουμε στη γιαγιά, ήταν πολύ άρρωστη, την κινηματογράφησα: αν ανοίξεις την πόρτα μιάς κουζίνας και βρεθείς ξαφνικά μπροστά σε μια γριά γυναίκα έτοιμη να πεθάνει στο κρεβάτι της, συνειδητοποιείς ότι αυτό το γεγονός που συμβαίνει μπροστά στα μάτια σου είναι πολύ πιο δυνατό από οποιαδήποτε μυθοπλασία, από οποιαδήποτε σκηνοθεσία του θανάτου. Το έμαθα αυτό στη διάρκεια του γυρίσματος.

Η πρώτη ταινία ήταν, ως πούμε, ένα περισσότερο παραδοσιακό ντοκυμανταίό, ένα είδος κοινωνιολογικής μελέτης πάνω σ' ένα καθυστερημένο ούγγαρέζικο χωριό, με τα προβλήματα του, τα σεξουαλικά του ταμπού, τα απαρχαιωμένα του ήθη, τις κοινωνικές συνθήκες κ.λ.π. Η δεύτερη πήρε χαρακτήρα περισσότερο τραγικό, έγινε ένα είδος διαλόγου πάνω στο θάνατο, τη βία, τη μοναξιά, την αυτοκτονία, τις βαθιές συγκρούσεις μιάς περιθωριακής κοινωνίας.

Μετά από αυτές τις δύο ταινίες θα συνεχίσεις προς την κατεύθυνση τοί άμεσου κινηματογράφου ή προσανατολίζεσαι προς τη μυθοπλασία;

Έλεκ. Μου φαίνεται πώς μ' αυτές τις δύο ταινίες τράβηξα ως την άκρη. Τώρα θα ήθελα να ριχτώ σε κάτι πιο οικοδομημένο αλλά χωρίς να εγκαταλείψω τη μέθοδο του άμεσου κινηματογράφου, του ντιρέκτ. Το πρόβλημα τελικά είναι πώς να κρατήσεις τη δύναμη και τον αυθορμητισμό της πραγματικότητας μέσα σε μιá κατασκευη λίγο πολύ δραματουργική. Γενικά οι ιστορίες που χρησιμοποιούνται στις ταινίες μου φαίνονταν συχνά πολύ άπλες, σχεδόν άπλοϊκές. Δεν μπορώ να πω τίποτα περισσότερο. Είμαι στη φάση ενός φοβερού διλήμματος...

Ρότερνταμ, Φεβρουάριος 1976
(μετάφραση: Άννα Δαμναιδίδη)

Μια άπλη ιστορία



Η Judit Elek γεννήθηκε στη Βουδαπέστη το 1937. Φοίτησε στην Άνωτάτη Σχολή Δραματικής και Κινηματογραφικής Τέχνης στη Βουδαπέστη (πτυχίο σκηνοθεσίας το 1961). Είναι από τους ιδρυτές των στούντιο Bela Balázs. Εκεί γύρισε ταινίες μικρού μήκους. Στο μεταξύ δημοσιεύεται το μυθιστόρημά της *Ξύπνημα* το 1964. Μετά τις σπουδές της δουλεύει στα στούντιο Mafilm σαν βοηθός σε πολλές ταινίες ως το 1968, όποτε γυρίζει την πρώτη μεγάλου μήκους ταινίας της.

Ταινίες: 1963: *Συνάντηση*, μικρού μήκους. 1966: *Οί πύργοι κι οί κάτοικοί τους*, ντοκυμαντέρ. 1967: *Που τελειώνει ή ζωή*, μεσαίου μήκους. 1969: *Η κυρία απ' την Κωνσταντινούπολη*, μεγάλου μήκους. 1974: *Ένα Ούγγαρέζικο χωριό*, ντοκυμαντέρ μεγ. μήκους. 1977: *Μια άπλη ιστορία*, μεγ. μήκους ντοκυμαντέρ.

Μιά φυσιολογική απόπειρα

(Μιά απλή ιστορία)
τῆς Ἀντουανέττας Ἀγγελίδη

«We must get ourselves into a situation
where we can use our experience
no matter what it is»

(John Cage)

«Πρέπει νὰ μποῦμε σὲ τέτοια κατάσταση
πὺ νὰ χρησιμοποιοῦμε τὴν ἐμπειρία μας
ὅποια καὶ νάναι.»

2 ἀπόπειρες αὐτοκτονίας.

Ἡ Μαρίκα μετὰ τὸ βιασμό στὸ λεωφορεῖο.

Ἡ Ἰλόνκα ἔγκυος 5 μηνῶν.

Τὶ ἡλικία ἔχουν αὐτὲς οἱ γυναῖκες; *

Ἡ λιπόσαρκη μάνα τῆς Μαρίκα μασάει τὰ νύχια τῆς στὸ δικαστήριο.

Γιατὶ ἢ γιαγιά τῆς χαχανίζει διαρκῶς;

Ἡ λιπώδης μάνα τῆς Ἰλόνκα ἀπειλεῖ γιὰ τὸ «καλὸ» τῆς.

Ποῦ ζοῦν αὐτὲς οἱ γυναῖκες;

*Ὀχι γιατί φούσκωσε ἢ κοιλιὰ τῆς Ἰλόνκα, οὔτε γιατί τὴ δαγκώσαν τὴ Μαρίκα, στὸ μπουτί.

Ἐχουν καμιά θέση τὰ κόμματα γιὰ τὸν αὐνανισμό;

Εἶναι διεθνὲς φαινόμενο ἢ συναντιέται μόνο σ' ὀρισμένα μέρη;

Μήπως πρέπει νὰ ληφθοῦν μέτρα γιὰ μιὰ ἀποδοτικὴ ἐλευθερία;

*Ἀπὸ ἀδυναμία νὰ κάνουν ἀποδεκτὸ τὸ πέρασμα τῆς δικῆς τους παιδικότητας στὸ περὶ τοῦ ἐνήλικα πὺ γίνονται, μιᾶς παιδικότητας πὺ δὲν διεκδικεῖ τὴν αὐτονομία τῆς ἀλλὰ τὴ θέση τῆς στὴν παγκόσμια ἐκπόρευση. Μέσα στὸ συνεχὲς τῆς μικρῆς Οὐγγαρέζικης κοινότητας, σημεῖο ἀναπόφευκτο τῆς πορείας νὰ πάρουν τὸ βάρος ἐπάνω τους, τοῦ μέλλοντος, ὄχι σίγουρα καλύτερου, πὺ ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι χρόνοι, μετέχει στὴν κατασκευὴ τῆς ἀβουλίας καὶ τῆς πρωτοβουλίας τους, βαθιὰ ποτισμένης ἀπὸ τὰ σὺν καὶ τὰ πλὴν ἐνὸς παρηκμασμένου φεουδαρχισμοῦ καὶ ἐνὸς ἐφαρμοσμένου σοσιαλισμοῦ. Τὰ σημάδια μετατόπισης τῆς εὐθύνης δὲν εἶναι ταυτόσημα μὲ τὰ σημάδια διαφορετικότητας.

Μιά ἀπλή ιστορία

(Egeszerű Történet)

Οὐγγαρία (1975)

Σκην: Judit Elek. Σεν: Judit Elek

Φωτ: Elemér Ragalyi (Μαυρόσπρο).

Παραγωγή: Studio Budapest.

Διανομή: Στούντιο. Διάρκεια: 100'.

Ποῦ βρίσκεται ὁ φεμινισμὸς τῆς Ἐλεκ;

Ἀνύπαρκτος ἢ ἀκλασσάριστος;

Ποῦ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸ φεμινισμό τῆς Βαρντὰ *Ἡ μιὰ τραγουδᾷ ἢ ἄλλη ὄχι.*

Ποῦ ἢ θηλυκότητα καὶ ἢ μητρότητα δὲν εἶναι οὔτε αὐτονόητες οὔτε ρόζ.

Ποῦ ὁ φόβος τῆς οὐδετερότητας δὲν τὴν ὀδηγεῖ στὸ δογματισμὸ τῆς ἀπόρριψης κάθε κοινωνικοῦ ἢ σεξουαλικοῦ διαφοροῦμένου. (Ἡ Μαρίκα καὶ ὁ φίλος τῆς βρίσκονται κάπου μέσα στὸ φάσμα τοῦ ἀρσενικοθήλυκου).

«Ποῦ εἶναι πὺ μουσικό, ἓνα καμιόνι πὺ περνάει μπροστὰ ἀπὸ ἓνα ἐργοστάσιο ἢ ἓνα καμιόνι πὺ περνάει μπροστὰ ἀπὸ ἓνα ὠδεῖο;»

Ποῦ δὲν σπεκουλάρει πάνω στὴν αὐτοκτονία.

Ποῦ δὲν τραγικοποιεῖ, οὔτε γελοιοποιεῖ.

Ποῦ οἱ ἄνθρωποι ξαναπαίζουν τοὺς ἑαυτοὺς τους.

Ποῦ δὲν βιάζει τίς καταστάσεις μὲ τὸ φακό τῆς.

Ποῦ γράφει συνεχῶς διαφοροῦμενες διάρκειες.

Ποῦ γράφει μὲ διάρκειες.

Ποῦ ὁ χρόνος εἶναι καθοριστικὸς γιὰ τὸ τί γράφεται.

*Ἄν θεωρήσουμε πὺς αἰσθητὴ-κατανοητὴ γίνεται μιὰ ταινία ἀπὸ τὴ σχέση τῶν ἐσωτερικῶν δομῶν τῶν πλάνων καὶ τῆς διάρκειας τους, στὴν περίπτωση τῆς Ἀπλῆς Ἱστορίας ἢ δομῆ τῶν πλάνων βαραίνει καίρια τοὺς ἠθοποιοὺς-κατοίκους τοῦ χωριοῦ, πὺ κατάκτησαν τὴ διάρκεια τῆς σκέψης καὶ τῆς πράξης τους μπροστὰ καὶ παρὰ τὸ φακό, νὰ μὴ βι-άζονται περισσότερο ἀπὸ ὅσο βι-άζονται ἀπὸ τὰ βλέμματα τῶν συγγενῶν τους. Ἡ σχέση καὶ ἢ φιλμαρισμένη διάρκεια βαραίνουν τὴν Ἐλεκ, πὺ μόνο μὲ καλὴ πρόθεση θὰ μπορούσε νὰ μείνει στὸ ἐπίπεδο τῆς «ἐπαναστατικῆς» φιλανθρωπίας. Καὶ ἐδῶ φτάνουμε στὸ παράδοξο τῆς λειτουργίας αὐτῆς τῆς σχέσης διάρκειας πὺ εἶναι μυθοποιητικὴ. Βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν περιπίτωση πὺ τὸ «εἶδος» ντοκυμανταίρ χάνεται καὶ πὺ ὁ μῦθος δὲν παράγεται ἀπὸ στρουκτουραλιστικὴ μέθοδο διαχωρισμοῦ τῶν στοιχείων.

Τὸ συνεχὲς, παραιτημένο («non-intentional») γράψιμο, συναντᾷ ἀπὸ ἄλλη κατεύθυνση τὴν πορεία ἀμερικάνων κινηματογραφιστῶν, πὺ μέσα ἀπὸ τὴ διάρκεια ἐνὸς μεγενθυμένου χρόνου τῆς πραγματικότητας ξαναβρίσκουν τὸ μῦθο. (βλ. οἱ πρῶτες ταινίες τοῦ Andy Warhol, τὸ *La Région Centrale* τοῦ M. Snow, προϊόντα στὰ ὁποῖα ἔχουν τίς ρίζες τους οἱ ἐγγραφὲς τοῦ μῦθου στὴν Akerman ἢ τὴ Duras - *Le Camion* πὺ εἶδαμε φέτος). Τὸ μῦθο πὺ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἀποτελεσματικότητα μιᾶς διήγησης μὲ ἀρχὴ, μέση, τέλος. (Ἐδῶ νομίζω, βρίσκεται ἔξ' ἄλλου, καὶ ἢ διαφορὰ αὐτῆς τῆς ταινίας τῆς Ἐλεκ μὲ τὸ *Ταξίδι στὴν Ἀγγλία* τοῦ Νταρντάι). Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς κατάκτησης τῆς διάρκειας εἶναι ἢ ἐξαφάνιση τῆς τεχνικῆς διχοτομίας fiction / documentaire. Ἡ διάρκεια, στοιχεῖο καταλυτικὸ τοῦ στεγανοῦ τῶν εἰδῶν, συνειδητῆς ἀποδέσμευσης ἀπὸ τὴ διήγηση, γιὰ τὴν ἐπανεκτίμηση τοῦ μῦθου. Ἐδῶ καμιά «δημοσιογραφικὴ ἀλήθεια» δὲν λέγεται, οἱ ἀλήθειες δὲν εἶναι παρὰ συμπτκνώσεις τοῦ συνεχοῦς, πὺ παράγεται ἀπὸ τοὺς καθόλου τυχαίους χρόνους λήψης καὶ ὑπαρξης τῶν γεγονότων. Εἴμαστε ἀπέναντι στὸ σῶμα τῶν κατοίκων καὶ τῆς Ἐλεκ, τῶν κατοίκων - Ἐλεκ πὺ εἶναι μαζί τους ἐναντίον τους ὅπως ὅταν βρισκόμαστε σὲ ἀποδεχτὸ περιβάλλον ἢ περίοδο ἀποδοχῆς τοῦ ἑαυτοῦ μας.

Ἀντουανέτα Ἀγγελίδη

Ἡ πολιτιστική διαφορά

(Σημειώσεις με ἀφορμὴ τὶς
ταινίες τῆς Ἔλεκ καὶ τοῦ
Νταρντάι).

τοῦ Δημοσθένη Ἀγραφιῶτη

Ἐὰν ἡ Ἀπλή ἱστορία καὶ τὸ Ταξίδι στὴν Ἀγγλία, σὲ μιὰ πρώτη σύγκριση, δὲν παρουσιάζουν παρὰ μόνο ἀνομοιότητες — τόσο στὸ «θέμα» ὅσο καὶ στὴν κινηματογραφικὴ ἀντίληψη — ὡστόσο μπορεῖ νὰ ἐπισημανθῆι ἓνα κοινὸ στοιχεῖο: καὶ οἱ δύο ταινίες προσεγγίζουν ἓναν πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ χῶρο σὲ «διαφορὰ φάσης» — ἂν θεωρηθῆι, ὅτι ὑπάρχει μιὰ τροχιὰ ἐξέλιξης μιᾶς κοινωνίας καὶ ὅτι εἶναι δυνατὴ ἡ συνύπαρξη μιᾶς κυρίαρχης μορφῆς μεῖς ἄλλες μορφές κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς ὀργάνωσης. Μὲ ἄλλα λόγια γίνεται δεκτό, ὅτι στὴν σύγχρονη Οὐγγαρία ὑπάρχει μιὰ δεσπόζουσα μορφή κοινωνικῆς ὀργάνωσης — «σοσιαλισμὸς στηριγμένος στὸν βιομηχανικὸ τρόπο παραγωγῆς» — καὶ ταυτόχρονα θύλακες ὅπου διατηροῦνται ἢ ἐπιβιώνουν στοιχεῖα ἄλλης μορφῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτιστικῆς ὀργάνωσης καὶ ὅτι οἱ δύο ταινίες δείχνουν τὶς διαφορὰς τῶν μορφῶν αὐτῶν¹. Πιὸ συγκεκριμένα, οἱ δύο ταινίες διερευνοῦν τὸ πῶς οἱ κάτοικοι μιᾶς ἀγροτικῆς περιοχῆς «συμμετέχουν» στὴ λειτουργία ἑνὸς οἰκονομικοῦ αωστήματος πού ἔχει ὡς βάση τὴ βιομηχανία: ἐὰν εἶναι ἐνσωματωμένοι, ἐὰν τοὺς διακρίνει ἀντοχή ὑποκριτικῆ, ἀδιαφορία ἢ ἴσως ὑποσυνείδητη ἀντίσταση.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι πολλοὶ κοινωνιολόγοι — ὄλων τῶν τάσεων — ἔχουν ἀσχοληθῆι μετὰ τὴν «ἐνσωμάτωση τῆς ἀγροτικῆς» ἢ τὸν τρόπο ὑπαρξῆς τῆς στοῦ

1. Οἱ σημειώσεις αὐτὲς δὲν διεκδικοῦν σύνθετη παρουσίαση τοῦ προβλήματος τῆς «διαφορᾶς φάσης» οὐτε ἐξαντλητικὴ ἀνάλυση τῆς σύγχρονης οὐγγρικῆς πραγματικότητας, ἀλλὰ θέλουν νὰ εἶναι τὸ ξεκίνημα μιᾶς προβληματικῆς μετὰ τὴν ἐξέλιξη τῶν ταινιών. Γιὰ τὴν κριτικὴ καὶ αισθητικὴ ἀνάλυση τῶν ταινιῶν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει στ' ἄλλα ἄρθρα αὐτοῦ τοῦ ἀφιερῶματος.
2. Ἀντίθετα ὁ Τολστόϊ ἐβλεπε στὸ γεωργικὸ τρόπο παραγωγῆς καὶ τὴν συνέχεια τῆς παράδοσης καὶ τὴν δυνατότητα τῆς ἀναγέννησης.
3. Δὲν εἶναι δυνατό νὰ δοθῆι ἐδῶ ἡ πολεμικὴ γύρω ἀπὸ τὴν «μοῖρα τῆς ἀγροτικῆς στὶς ἀναπτυνόμενες ἢ σὲ ἀνάπτυξη χώρες».

4. καὶ τὸ ἐμπορικὸ ὑποκατάστατό τῆς, τὸ ρετρό.
5. discourse, discours
6. «τιμὴ», «κοινὴ γνώμη», «σεβασμὸς» κλπ.
7. Κοινωνικὸς καὶ πολιτιστικὸς χῶρος πού χρησιμεύει ὡς συντεταγμένος σὲ μιὰ κοινωνικὴ ὁμάδα ἢ σ' ἓνα άτομο γιὰ νὰ ἐπιβάλλουν τὴν παρουσία τους ἢ νὰ δηλώσουν τὴν ὑπαρξὴ τους.
Παράδειγμα «τὸ ἔθνος», «ὁ κομμουνιστικὸς φορέας» «τὸ συνδικάτο», «ἡ ἰδιωτικὴ λέσχη»...
8. Λιγότερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους χώρους ἀναφορᾶς καὶ ἴσως ὄχι τόσο συστηματικῶς.

πλαίσιο τοῦ καπιταλισμοῦ ἢ τοῦ σοσιαλισμοῦ: τάξη σὲ παρακμὴ, τάξη χωρὶς μέλλον², τάξη στηριγμένη στὰ προνόμια τοῦ παρελθόντος ἢ προσηλωμένη σὲ προκαταλήψεις πού τῆς στεροῦν ὅποιαδήποτε δυνατότητα στρατηγικῆς... Ὅλες σχεδὸν οἱ κοινωνιολογικὲς ἀναλύσεις ἀποδίδουν ἐλάχισσα σημασία στὴν ἀγροτικὴ τάξη ἢ ὅποια δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ κυριαρχεῖται³.

Ἄν ὅμως οἱ κάτοικοι ἑνὸς χωριοῦ προσεγγιστοῦν μετὰ ἀνθρωπολογικὴ ματιὰ τότε μπορεῖ νὰ διαπιστωθῆι ὅτι συμμετέχουν στὸ πολιτιστικὸ καὶ κοινωνικὸ γίγνεσθαι μετὰ ἰδιαίτερο τρόπο καὶ ἔτσι ἡ ἔκφραση «διαφορὰ φάσης» δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἀκριβής.

Στὶς δύο ταινίες δειχνονται οἱ πολιτιστικὲς διαφορὰς χωρὶς νὰ δικαιολογοῦνται ἀπὸ τὴ «διαφορὰ φάσης» ἀνάμεσα στὶς δομὲς τῆς «σοσιαλιστικῆς κοινωνίας» καὶ τὶς δομὲς τῆς «ἀρχαϊκῆς κοινωνίας». Οἱ ταινίες δείχνουν χωρὶς νὰ ἀποδεικνύουν, χωρὶς νὰ καλλιεργοῦν τὴ νοσταλγία⁴ μιᾶς εὐτυχισμένης παλαιᾶς ἀγροτικῆς ζωῆς.



Πρώτη πολιτιστικὴ διαφορὰ πού παρουσιάζεται μετὰ τὶς δύο ταινίες εἶναι αὐτὴ τοῦ λόγου⁵. Δείχνονται δύο εἶδη λόγου: ὁ πρῶτος φτιάχνεται μετὰ ἐπιχειρήματα καὶ ἔχει λογικοφάνεια καὶ συνέπεια στὴν ἀνάπτυξή του · ὁ δεύτερος εἶναι φορτισμένος μετὰ ἀναφορὰς σὲ κάποιες ἀξίες ἢ πόλους καὶ σὲ ἀ-ργίσι λέξεις ἢ ἐκφράσεις. Δὲν τὸν διακρίνει συνεπὴς αἰτιοκρατία καὶ καταλήγει συχνὰ σὲ ἄμεση βία, σὲ τρυφερότητα ἢ στὴν ἀρνηση τοῦ διαλόγου. Στὴν ταινία τῆς Ἔλεκ τὸ πρῶτο εἶδος λόγου ἐκφέρεται ἀπὸ τὸ δικαστὴ καὶ λίγο ἀπὸ τὶς νέες κοπέλες. Ὅταν ἡ Ἔλεκ παρουσιάζει τὶς προηγούμενες γενιὲς γυναικῶν τότε ἐκφέρεται τὸ δεύτερο εἶδος. Στὴν ταινία τοῦ Νταρντάι τὸ πρῶτο εἶδος λόγου χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὴν κεντρικὴ ἐπιτροπὴ τῆς κομμουνιστικῆς νεολαίας ἐνῶ τὸ δεύτερο εἶδος ὅταν παρουσιάζεται τὸ χωριό, ἡ οἰκογένεια, ὁ πατέρας, ἡ μητέρα τοῦ «ἠρώα».

Δεύτερη διαφορὰ εἶναι αὐτὴ τοῦ «χώρου ἀναφορᾶς»⁷. Δείχνονται ἢ «οἰκογένεια»

νεια», τὸ «χωριό», ἢ «πόλη», ἢ «κοινωνία»⁸. Στὴν ταινία τῆς Ἑλεκ ἡ διαδοχὴ τῆς ἀναφορᾶς ἀπὸ τὴν οἰκογένεια πρὸς τὴν πόλη συμβαδίζει μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν γενεῶν. Ἐνῶ στὴν ταινία τοῦ Νταρνταί μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν ἢ τῶν ἐπιπέδων ὀργάνωσης (οἰκογένεια, κομματικὴ ὀργάνωση τῆς νεολαίας...). Ἡ Ἑλεκ βλέπει τὴν πολιτιστικὴ διαφορὰ κυρίως μέσα στὴν προοπτικὴ τῶν γενεῶν, ὁ Νταρνταί τὴν βλέπει ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τῶν κοινωνικῶν θεσμῶν.

Ὁ ἴδιος τρόπος ἔρευνας θὰ ἀποκάλυπτε διαφορὲς στὸ ντύσιμο, στὶς κινήσεις, στὸ ἐπάγγελμα, στὸν τρόπο μετακίνησης... Μὲ ἀπλούστευση θὰ μπορούσε νὰ λεχτεῖ ὅτι ὑπάρχουν δύο πολιτιστικὰ μορφώματα (πρότυπα): τὸ πρῶτο εἶναι κυρίως παρὸν στὸ χωριό καὶ τὶς παλαιότερες γενιές καὶ τὸ δεύτερο στὴν πόλη, τὶς νεώτερες γενιές καὶ τοὺς ὑπεύθυνους τῆς διοίκησης. Τὸ πρῶτο τὸ διακρίνουν οἱ ἀρχεῖς ἢ οἱ ἀναγκαιότητες α-ργιστί, τὸ δεύτερο ἢ ἀναφορὰ σὲ μιὰ ἀναγκαιότητα «λογικὰ» κατεργασμένη, ἢ ὑπαρξὴ μιᾶς γενικευμένης ἀνταλλαγῆς, ἕνα κάποιο ἀνοιγμα γιὰ

Μιὰ ἀπλὴ ἱστορία



ἀλλαγὴ. Τὸ πρῶτο μὸρφωμα προβλέπει δηλαδή κώδικες περισσότερο ἄκαμπτους — μὴ ἐλαστικούς ἀπὸ τὸ δεύτερο.

Ἡ ἀρετὴ τῶν δύο ταινιῶν βρῖσκεται στὸ ὅτι δείχνουν αὐτὴ τὴν ἀκαμψία-ἀνελαστικότητα χωρὶς νὰ τὴν καταδικάζουν. Ἐπίσης στὸ ὅτι δείχνουν τὴ διαφορὰ, τὴ διαίρεση χωρὶς νὰ τὴν οἰκειοποιοῦνται στὸ ὄνομα τῆς προοδευτικότητας ἢ τοῦ μοιραίου τῆς ἱστορίας. Καὶ αὐτὸ γιὰ τὸ ἀποφεύγουν νὰ παρουσιάσουν τὶς γενιές, τὴν οἰκογένεια, τὸ χωριό, τὴν πόλη... σὰν σειρὰ ἀπὸ χώρους ποὺ περιέχουν καὶ περιέχονται ἀλλὰ παρουσιάζουν κάθε χώρο μέσα στὴν αὐτοτέλεια καὶ τὴν αὐτονομία του: ἡ διαφορὰ φάσης ἀποκαλύπτεται ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμή τὸ σημεῖο ἀναφορᾶς, ἢ δεσπόζουσα μορφή κοινωνικῆς ὀργάνωσης, ἐμφανίζεται μέσα στὴν μερικότητά της.

Δημοσθένης Ἀγραφιῶτης

Ἡ φράση ποὺ δὲν τέλειωσε τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Ἡ καταδίωξη τῆς μνήμης τοῦ θεατῆ ἢ (τοῦ ἀναγνώστη) ἀπ' τὰ πρόσωπα ἐνὸς μύθου ἀπορρέει ἀπὸ διπλὴ λειτουργία τοῦ φιλικοῦ (ἢ λογοτεχνικοῦ) κειμένου ποὺ ἐγγράφεται, ἀπ' τὴ «γοητεία» του ἢ ἀπὸ τὴν καταστροφὴ του. Στὴν πρώτη περίπτωση μποροῦν νὰ καταταχθοῦν *Τὰ καλύτερα χρόνια τῆς ζωῆς μας* τοῦ Γ. Γουαίλλερ, οἱ *Καταδικασμένοι* τοῦ Λ. Βισκόντι, ἢ τὸ *Πόλεμος καὶ Εἰρήνη* τοῦ Λ. Τολστόϊ. Ὁ μύθος ἀναπτύσσεται μέσα ἀπὸ κείμενο βασισιμένο στὴν ἀφηγηματικὴ συνοχὴ καὶ στὴν πρόοδο τοῦ χρόνου. Ἐνθαρρύνει ἀκόμη τὴ συνειδησιακὴ (ἄξι μόνο συναισθηματικὴ) ταύτιση τοῦ θεατῆ μὲ τὶς φάσεις αὐτῆς τῆς ἀνάπτυξης, ποὺ ἀντανακλᾷ κατὰ κύριο λόγο στὸ φανέρωμα καὶ στὴν κατάσταση τῶν προσώπων. «Γοητεύει». Στὴ δεύτερη περίπτωση μπορεῖ νὰ ἐνταχθοῦν *Ὁ κομπορμιστὰς* τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι ἢ *Ἡ κυρία Ντολλογουαίη* τῆς Β. Γούλφ. Ὁ μύθος κομματιάζεται καὶ προβάλλεται μέσα ἀπὸ κείμενο ποὺ διαλύεται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀναγνώσεως καὶ συντίθεται σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο. Στὴ σύνθεση, αὐτὴ ἡ συνείδηση τοῦ θεατῆ (μνήμη, συναίσθημα, φαντασία, κρίση) γίνεται τὸ συνεκτικὸ στοιχεῖο. Ἡ ἐκλογή τῶν παραδειγμάτων δὲν εἶναι ἀποκλειστικὴ, εἶναι ὅμως ἐνδεικτικὴ. Ὁ ἀμερικάνικος καὶ ὁ ἰταλικὸς κινηματογράφος, ἡ ρώσικη καὶ ἡ ἀγγλικὴ λογοτεχνία διέσωσαν πλούσια «μυθιστορηματικὴ» παράδοση. Ὁ μύθος δὲν ὑποκαταστάθηκε ὀριστικὰ ἀπὸ τὸ «θέμα» ἢ τὴν «περίπτωση» μέσα στὶς ἀναζητήσεις τοῦ μοντέρνου. Αὐτὸ δείχνουν τὰ κείμενα τῆς δεύτερης κατηγορίας. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώνει τὸ φιλικὸ κείμενο τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Ζ. Φάμπρι.

Ὁ Λόρινκ

Ὁ Λόρινκ Πέρσεν-Νάγκυ εἶναι «θεατῆς» κι αὐτός. Μπροστὰ στὸ δικό του βλέμμα καταγράφεται ὁ μύθος-ἱστορία καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ δικό του βλέμμα ἐξελίσσεται (ἢ παρατάσσεται). Χωρὶς τὸν Λόρινκ ἢ δομὴ αὐτοῦ τοῦ μύθου-ἱστορίας θὰ ἦταν διαφορετικὴ.

«Ὅπως παλαιὰ, ἕνα μέρος τῶν εὐγενῶν εἶχε περάσει στὴν ἀστικὴ τάξη, ἔτσι καὶ τώρα ἕνα τμήμα τῆς ἀστικῆς τάξης περνάει στὸ προλεταριάτο, καὶ εἰδικά, ἕνα τμήμα ἀπ' τοὺς ἀστούς ἰδεολόγους ποὺ κατάφεραν νὰ ἀνυψωθοῦν ὡς τὴ θεωρητικὴ κατανόηση ὅλης τῆς ἱστορικῆς κίνησης (*Κομμουνιστικὸ Μανιφέστο*). Τὸ βλέμμα τοῦ Λόρινκ γίνεται τὸ μέσο γιὰ τὴ «θεωρητικὴ» αὐτὴν κατανόηση. Ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας ἐνότητα ἡ ἀντίληψή του προσδιορίζεται ἀπὸ μιὰ σύγκρουση: οἱ χαφιέδες, οἱ παραστάτες τῆς ἀρχουσας τάξης, οἱ ὀργανισμένοι ἀπροστάτευτοι. Στὴ δεύτερη ἐνότητα, ἡ δολοφονία καὶ τὸ πτώμα τοῦ ἐργάτη Μπέλα Μπάτροκ ἐπικυρώνουν αὐτὴ τὴ σύγκρουση. «Οἱ ἐργάτες σκοτώνουν καὶ σκοτώνονται γιὰ τὰ πολιτικά». Σὰν σημεῖα αὐτοῦ τοῦ θανάσιμου ἀνταγωνισμοῦ ξαναγυρίζουν σὲ ὅλη τὴ φιλικὴ διάρκεια ἢ δολοφονία τοῦ Μπέλα σὰν πράξη — τὸ πτώμα του σὰν πράγμα — ἀνακαλώντας τὴ φανταστικὴ διαδρομὴ ποὺ διάνυσε ὁ Μίκλος Βίντοβιτς γιὰ νὰ γίνῃ δολοφόνος καὶ ὁ Μπέλα Μπάτροκ θύμα. Παράλληλη ἀλλὰ ἀνάστροφη διαδρομὴ θὰ καλύψει καὶ ὁ Λόρινκ βλέποντας τὰ πάντα. Θὰ δεῖ τὸν πατέρα του νὰ αὐτοκτονεῖ ἀρνούμενος νὰ σέρνει περισσότερο τὸ σῶμα του («βαρέθηκα»). Θὰ μάθει ὅτι ἡ μητέρα του εἶχε ἐραστὴ (ἢ ἐραστὴς) καὶ ὅτι ὁ ἴδιος καὶ ἡ ἀδελφὴ του εἶναι «ἀμφίβολης πατρότητας». Θὰ δεῖ τὴν ἀγωνιστικότητα τῆς οἰκογένειας Ρόζα. Θὰ συνειδητοποιήσει τὴ γελοιότητα τῆς δικῆς τους οἰκογένειας. Θὰ δεῖ τὴ χυδαιότητα τῆς ἀδελφῆς του. Θὰ ζήσει τὸν ἐρωτικὸ δεσμὸ μὲ μιὰ κομμουνίστρια. Θὰ δεῖ τοὺς ἐργαζόμενους νὰ διεκδικοῦν τὰ δικαιώματά τους, νὰ ἐνώνονται σὲ διαδήλωση, νὰ ἐξαθλιώνονται, νὰ καταδιώκονται, νὰ δολοφονοῦνται. Καὶ ὅταν μὲσω αὐτῆς τῆς «θεώρησης», μέσω τοῦ βλέμματός του, νομίζει πὼς ἀναγνώρισε σὲ ποιὸ ἀπὸ τὰ ἀντίπαλα μέρη τῆς σύγκρουσης βρῖσκεται τὸ δίκιο, ἐπιχειρεῖ τὸ «πέραςμα» ἀπ' τὴν τάξη του στὸ προλεταριάτο. Τὸ ἐμπόδιο ποὺ θὰ σταθεῖ μπροστὰ του θὰ εἶναι ἡ δολοφονία καὶ τὸ πτώμα τοῦ Μπέλα. Γιὰ νὰ «περάσει» κάποιος ἀπ' τὴ μιὰ τάξη στὴν ἄλλη πρέπει νὰ πάρει τὴν πολιτικὴ ἀπόφαση («τὰ πολιτικά» ποὺ λέει ὁ μικρὸς Πέτερ Ρόζα), νὰ σκοτωθεῖ καὶ νὰ σκοτώσει. Δὲν ἀρκεῖ ἡ καθαρὴ συνείδηση ποὺ διέβλεψε ἢ ἀγαπημένη του (καὶ στρατευμένη) Ἐβου, δὲν ἀποδείχνει τίποτε ἢ

ελεημοσύνη (χρήματα στην οικογένεια Ρόζα, υιοθεσία του Πέτερ), ούτε καν η θεωρητική κατάρτιση («διακοσμητική» ανάγνωση του «Κεφαλαίου»). Το «πέρασμα» στην όχθη της επανάστασης είναι πρακτική που προϋποθέτει άλλης ποιότητας δράση.

Κι αυτή την απόφαση δεν την είχε πάρει ως το τέλος του φιλμ ο Λόρινκ. Ή αποστασία απέτυχε. Ή τελευταία «στάση» του Λόρινκ θα είναι μέσα στην οικογένεια του δολοφόνου Βίντοβιτς. Στο καταφύγιο ενός άποτυχημένου της αντίπαλης παρατάξης.

Βάβρα-Βίντοβιτς

Ο Βάβρα έγγράφεται στο μύθο μέσω της αναφοράς σ' έναν νεκρό. Ο πατέρας του Λόρινκ τον γνώριζε και τον ανέχτηκε σαν έραστή της γυναίκας του. Τον «θαύμαζε» όμως, γιατί αναπλήρωνε αρετές που εκείνος στερούνταν. Την όμορφη του σώματος και τη σεξουαλική του ρώμη, τη γοητεία της λαλιάς του, τη θεωρητική του κατάρτιση. «Οί άστοί μας, μη όντας εύχαριστημένοι άπ' τόν γεγονός ότι έχουν στη διάθεσή τους τις γυναίκες και τις θυγατέρες των εργατών τους, χωρίς καν να γίνεται λόγος για τήν επίσημη πορνεία, βρίσκουν ιδιαίτερη εύχαρίστηση να ξελογιάζουν ό ένας τή γυναίκα του άλλου» (Κομμουνιστικό Μανιφέστο).

Ο Βάβρα είναι, στο ψυχολογικό επίπεδο, ό ιδανικός έραστής, τόν επιθυμητό ύποκειμενο. Ο Λόρινκ διαλύει στο πολιτικό επίπεδο αυτή τή γοητεία αποκάλυπτοντας ότι είναι προβοκάτορας, όπιορτουμιστής, άπατεώνας, παλιάνθρωπος, μιá συνείδηση, όχι άπλά «ψεύτικη», αλλά άδεια και επικίνδυνη. Ο Βάβρα διασχίζει τόν μύθο σαν πρόσωπο επιθυμητό άπ' τόν πατέρα, τή μητέρα, τήν αδελφή, τήν οικογένεια του Λόρινκ. Ή γιαγιά προσβάλλει τή νύφη της για τή μοιχεία, όχι ειδικά για τήν έπιλογή του καθηγητή. Γίνεται πρόσωπο μισητό στους προλετάριους, στο Λόρινκ που θέλει να συμμαχήσει μαζί τους. Ένδιαφέρουσα είναι ή σύγκριση στο σημείο αυτό Βάβρα-Βίντοβιτς. Ο πρώτος είναι ό έραστής — διαφθορέας, ό δεύτερος είναι ό έραστής — εκτελεστής. Άθλητικό, όμορφο σώμα, επιθετικός έραστής, συμβιβασμένη και άδίσταχτη συνείδηση είναι ό δολοφόνος του Μπέλα. Αυτή ή κοινωνία που μάθαινε πιάνο στα παιδιά της, φόρτωνε τά σαλόνια της με διακοσμητικά έργα (άντικείμενα-σώματα), άπομυζούσε τήν άξία της εργατικής δουλειάς, θαύμαζε τήν όμορφη των νόθων, χρεωκοπούσε ή περίμενε να έρθει μιá κληρονομιά για να συντηρηθεί, κρατούσε σαν διακοπότερο τελετουργικό τόν φλυτζάνι του τσαγιού, παρήγαγε έραστές - πόρνες, αυτόχειρες δολοφόνους, προβοκάτορες διανοούμενους, ένα σάπιο δειγματολόγιο συνειδήσεων που θα χρησίμευε σαν έδαφος για τή σπορά του φασισμού και παράλληλα τήν έπιτακτική άξίωση για επαναστατική άλλαγή.

Έβυ-Λόρινκ

Ή σχέση Λόρινκ-Έβυ λειτουργεί ως μέσο για τόν πέρασμα του πρώτου άπ' τή μιá τάξη στην άλλη. Ταυτόχρονα όμως και σαν μέτρο σύγκρισης ανάμεσα σ' έναν κόσμο που άποσυντίθεται κι έναν κόσμο που χτίζεται πάνω στο άνοιχτό μνήμα του άλλου («πριν από κάθε τί, ή άστική τάξη παράγει τούς νεκροθάφτες της» Κομμουνιστικό Μανιφέστο). Άφου με τήν ανάπτυξή του κρίνει συνέχεια τόν δεσμό της μητέρας Πέρσεν-Νάγκυ με τόν καθηγητή Βάβρα και της κόρης της με κάποιον άλλο τυχαίο της γνώριμο. Ή Έβυ δεν είναι τόν κορίτσι του προλεταριάτου που γεννά τήν έπιθυμία στον μεγαλοαστό σαν σεξουαλικό αντικείμενο. Είναι μιá συνείδηση που σύνδεσε τήν ύπόθεση της επανάστασης και του ανθρώπινου έρωτα, άφου τις άξιολόγησε. Για τόν Λόρινκ ή Έβυ είναι μιá δυνατότητα «έξαρνισμού», άφου ή ίδια διευκολύνει τήν ταξική άποστασία. Ή άπώλειά της άφανίζει μέσα στο μύθο και τήν εξέλιξη του Λόρινκ.

Λόρινκ-Ρόζα

Ή οικογένεια Ρόζα είναι οί «θετικοί» ήρωες του φιλικού μύθου. Ο πατέρας σαπίζει χρόνια στη φυλακή. Ή μάνα και ό γιός όργάνωσαν μιá προλεταριακή συνείδηση σκληρή σαν πέτρα. «Ο Μάρξ γράφει πως δεν πρέπει να μισεί κανένας προσωπικά τούς καπιταλιστές, αλλά ό Μάρξ δεν ήταν προλετάριος, και δεν ήξερε τί σημαίνει να είσαι πάντα στην άμυνα. Με τόν να γράφει κάποιος βιβλία, δεν είναι άληθινός προλετάριος». Τόν στοιχείο αυτό άπ' τόν όριστικό διάλογο μάννας Ρόζα-Λόρινκ προσδιορίζει τήν άβυσσο που τούς χώριζε. Όχι μόνο ταξική διαφορά, αλλά μίσος.

Ο Φάμπρι

Τελειώνοντας τήν «ανάγνωση του» ό θεατής αντιμετώπιζει τή δομή ενός μύθου άπ' τήν μεσοπολεμική ζωή στην Ούγγαρία. Ειδικότερα: Τήν άποτυχία της άποστασίας ενός μεγαλοαστού (Λόρινκ). Τήν άποσύνθεση της οικογένειας (Πέρσεν-Νάγκυ) που τόν παρήγαγε.

Τόν σημάδεμα μιáς κοινωνίας άπ' τόν πέρασμα όρισμένων ανθρώπων (καθηγητής Βάβρα, δολοφόνος Βίντοβιτς, πατέρας Πέρσεν-Νάγκυ) άπό τή σκιά του φασισμού που έρχεται και τόν αίμα μιáς ένεκδήλωτης επανάστασης, που άρχισε να τόν προκαλεί.

Τόν πέρασμα του «θετικού» ήρωα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σε δεύτερο πλάνο².

Ή δομή της ταινίας του Φάμπρι πλέκεται με κεντρικό άξονα-στοιχείο τήν άποστασία του Λόρινκ. Άπ' αυτόν διακλαδώνονται τά άλλα παραπληρωματικά στοιχεία, ένα άπ' τά όποια είναι ή σύγκριση και σύγκρουση Λόρινκ-Ρόζα. Ή λειτουργία της άγνοεί μέχρι ένα σημείο τήν «παραδοσιακή» άφηγηματική ροή.



1. Ή λέξη «γοητεία» αισθητά διαφύρεται άπ' τόν όρο fascinatión που Pascal Kané στο «Roman Polanski» (έκδ. Cert).
2. Ένδιαφέρουσα άποψη παρουσιάζεται στο άρθρο του Steven Kovacs «Beyond Socialist Realism» Sight and Sound 4/1976. p. 243.

αφού την διασπᾶ (ἢ τὴν παρατάσσει) μὲ τρεῖς φανεροὺς τρόπους: τὴν πρόγνωση, τὴ διακοπὴ καὶ τὴ συναίρεση.

α) Τὰ περισσότερα γεγονότα γίνονται, σὲ σχέση μετὰ τὸ θεατῆ, γνώση δηλ. ἱστορία, προτοῦ παρασταθοῦν στὴν ὀθόνη σὰν μῦθος. Ὁ θεατῆς πληροφορεῖται μὲ μιὰ εἰκόνα ἢ ἓνα σχόλιο πρωτύτερο τὴν κατάσταση στὴν ὁποία βρέθηκε ἓνα πρόσωπο ἢ τὴν κατάληξη ποὺ εἶχε ἓνα συμβάν καὶ μετὰ ὁ Μπρέχτ προχωρεῖ ἀκόμη πιὸ μακριὰ πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, ἀναρωτώντας τὸν ἑαυτό του ἂν τὰ γεγονότα ποὺ ὁ ἐπικός ποιητῆς παρασταίνει δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀπὸ πρὶν γνωστά³, τὰ βλέπει νὰ ἀναπτύσσονται. Αὐτὴ ἢ πρόγνωση δὲν ἰσοδυναμεῖ μετὰ τὴν ἀνάμνηση, ποὺ σημαίνει χρῆση τοῦ φλάς-μπάκ στὸ συστηματικὸ ἐπίπεδο. Ἀφοῦ ὁ κινηματογραφικὸς παραγωγὸς δὲν ἔχει τὸ ρόλο τοῦ παραμυθᾶ (ἢ μνήμη ποὺ ἀνακαλεῖ καὶ αὐτοπαρουσιάζεται), ἀλλὰ ἔχει σκοπὸ διδαχτικὸ, μεταδίνει πληροφορίες καὶ γνώσεις στὸ θεατῆ. Καὶ τοῦτο γιὰ νὰ τὸν ἐμποδίσει νὰ κρεμαστεῖ ἀπ' τὸ μῦθο καὶ νὰ τὸν κάνει νὰ τὸν καταλάβει. Ἡ δολοφονία τοῦ Μπέλα καὶ ἡ αὐτοκτονία τοῦ πατέρα Πέρσεν-Νάγκυ δείχνονται ἀπ' τὶς πρώτες ἐνότητες τοῦ φιλμ, παρασταίνονται ὁμως πολὺ μεταγενέστερα.

β) Τὸ ἐπικὸ θέατρο δὲν ἀντιγράφει παραστάσεις πραγμάτων. Περισσότερο πρέπει νὰ τὶς ἀνακαλύπτει. Ἡ ἀνακάλυψή τους ὁλοκληρῶνεται μὲ μέσο τὴ διακοπὴ τῆς ροῆς τῶν γεγονότων⁴. Ἡ διακοπὴ αὐτὴ στὸ φιλμ τοῦ Φάμπρι σημαίνεται μὲ δύο τρόπους. Μὲ τὴν διαπλοκὴ (καὶ ὄχι τὴ διαδοχὴ) τῶν στοιχείων τῆς δομῆς τοῦ μῦθου. Ἡ διαγραφὴ τῆς ἀποστασίας τοῦ Λόρινκ διακόπτεται συνέχεια ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση τῆς αὐτοκτονίας τοῦ πατέρα, ἀπ' τὴν «τύχη» τοῦ Βίντοβιτς, τὴ συμπεριφορὰ τῆς Ντεζιρέ κτλ. Αὐτὴ ἢ λειτουργία δὲν εἶναι ἀντίστοιχη ἀκριβῶς μετὰ τὴν κείνην τοῦ παράλληλου μοντάζ. Δὲν διακόπτεται ἢ ἀνάπτυξη μιᾶς ἀφήγησις γιὰ νὰ προωθηθεῖ ἢ ἐξέλξη μιᾶς ἄλλης, ἀλλὰ ἡ μοναδικὴ λειτουργία τῆς δομῆς τοῦ μῦθου διακόπτεται γιὰ νὰ αὐτοτροφοδοτηθεῖ (ἢ αὐτορυθμισθεῖ). Θὰ μπορούσαμε νὰ χρησιμοποιήσουμε ἓναν νεολογισμό: ἔχουμε τὴ διακοπὴ σὰν μέρος μιᾶς διάλληλης ἀνάπτυξης καί, σωστότερα, παράταξης τοῦ μῦθου.

Ὁ δεῦτερος τρόπος εἶναι καθαρὰ θεατρικὸς. Ἐφ' ὅσον ὁ ἠθοποιὸς στρέφεται, ἀρκετὲς φορὲς κατὰ τὴ φιλικὴ διάρκεια, στὴ μηχανὴ λήψης καὶ μέσα ἀπ' αὐτὴν στὸ θεατῆ. Καὶ τοῦτο γιὰ νὰ πει μιὰ φράση ἢ νὰ κάνει ἓνα μορφασμὸ (πχ. ὁ φίλος τοῦ Μπέλα προτοῦ ἀνεβεῖ στὸ διαμέρισμα τῆς ἐρωμένης τοῦ Βίντοβιτς) τὰ ὁποία σχολιάζουν τὴν ἐπερχόμενη δράση τους. Μὲ τὴ διακοπὴ αὐτὴ ὁ θεατῆς ἀποσπάται καὶ πάλι ἀπ' τὸ μῦθο γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ μὲ ψυχραιμότερη εὐχέρεια τὴ λειτουργία του.

γ) Σὲ μιὰ ἐνότητα πρὸς τὸ τέλος τῆς φιλικῆς διάρκειας ὁ Λόρινκ ἀκούγοντας ἓνα μουσικὸ κομμάτι ἀνακαλεῖ, μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς συνειρμικῆς μνήμης, πλῆθος εἰκόνας ἀπὸ πρόσωπα καὶ γεγονότα ποὺ εἶναι γνωστὰ κιόλας καὶ λειτουργοῦσαν (ἢ λειτουργοῦν ἀκόμη) στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ. Στὴν τελευταία ἐνότητα τῆς φιλικῆς διάρκειας (μετὰ τὸν ξυλοδαρμὸ του καὶ τὴν πτώση του) μιὰ ἄλλη συρροὴ εἰκόνων ἀποτυπώνεται σ' ἓνα «ξασπρισμένο» (ὑπερφωτισμένο στὴν τεχνικὴ διαδικασία) φιλμ. Ὅλα τὰ νήματα, ποὺ ξεκλώνισαν ἀπ' τὸν κεντρικὸ ἄξονα (ἢ ἱστορία τοῦ Λόρινκ), ξεναδέονται μέσα ἀπ' τὴ δική του μνήμη. Ἡ δράση ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ ἓνα τοπικὰ προσδιορισμένο πλαίσιο συγκλίνει μέσα ἀπ' τὴν προσωπικὴ στάση τῆς περιπέτειάς του στὸν ἴδιο χώρο. Ὁ μῦθος ἀποκτὰ σφαιρικότητα, συναίρεται σ' ἓναν κύκλο ποὺ τὸ ἀρχικὸ του σημεῖο ξεκίνησε ἀπ' τὸ βλέμμα τοῦ Λόρινκ καὶ τὸ τελικὸ του σημεῖο στίζει τὴ συνείδησή του. Γράφτηκε πὺς τὸ ἔργο ἀρθρώνεται σὰν μιὰ μουσικὴ συμφωνία. Αὐτὸ νομίζω πὺς ἀληθεύει στὸ ἐπίπεδο τῆς (χρονικῆς) ρυθμικῆς λειτουργίας τοῦ μῦθου.

Ὅπως καὶ στὸν *Καθηγητῆ Ἀνρίβα*, στὸ *Ἡ φράση ποὺ δὲν τελείωσε* γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπ' τὸ θεατῆ μιὰ μουσικὴ ρυθμικὴ ἀνάπτυξη. Στὴ δραματολογία του ὁμως τὸ φιλμ αὐτὸ εἶναι ἓνα ἀριστοτελικὸ δράμα στὸ ὁποῖο ἀποτολμᾷ ὁ Φάμπρι νὰ ἐφαρμόσει ὀρισμένα διδάγματα τῆς πρακτικῆς τοῦ Μπρέχτ. Τὰ πρόσωπα καὶ ἰδιαιτέρως οἱ σχέσεις τους μέσα στὸ φιλμ παραμένουν στὴ μνήμη μας ὄχι σὰν «ἥρωες», ἀλλὰ σὰν ἀνθρώπινες ὀντότητες, ποὺ μποροῦν νὰ κριθοῦν ἀπὸ τὸ θεατῆ ὡς ἓνα σημεῖο ἢ νὰ τὸν κρῖνουν. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια μποροῦμε νὰ ποῦμε πὺς τὸ φιλμικὸ αὐτὸ κείμενο ἀποτελεῖ πράξη στὶς ἀναζητήσεις τοῦ μοντέρνου. Ἐνα εἶδος μαρξιστικοῦ φιλμικοῦ κειμένου.

Ὁ Λούκατς ἐπαίνεσε τὸν Ντέρνυ ὅτι στὸ μυθιστόρημά του *«ἔβαλε σπουδαίους τύπους καὶ ομάδες τύπων μὲ τοὺς περιπλεγμένους κοινωνικοὺς τους δεσμούς»*⁵.

Νίκος Κολοβός



3. Βάλτερ Μπένγιαμιν, «Δοκίμια γιὰ τὸν Μπρέχτ» / ἐκδ. «Πύλης» σελ. 23

4. Στὸ ἴδιο βιβλίον σελ. 20.

5. Ἀναφέρεται ἀπ' τὴν Κονας, παραπάνω σελ. 245. Ὁ ἴδιος ὑποστηρίζει, ὅτι *Ἡ φράση ποὺ δὲν τελείωσε* δίνει ζωντανὸ μοντέλο γιὰ μαρξιστικὸ κινηματογράφο.

Ἡ «ύλική» παρουσία τῶν προσώπων καὶ τῶν σωμάτων, συνδυασμένη μὲ μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἀπόπειρες δημιουργίας γυναικείας γραφῆς, χαρακτηρίζουν τὴν δουλειὰ τῆς Μάρθας Μέτζαρς, κινηματογραφίστριας πού ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀφιέρωμα, ἴσως ὄχι ἐντελῶς ἀδικαιολόγητα: ἀντιλαμβανόμαστε αὐτὴ τὴ δουλειὰ σὰν μιὰ «ἐπὶ μέρους περίπτωση» καὶ περιμένουμε τὶς καινούριες ταινίες τῆς Μέτζαρς (Αὐτὲς οἱ δύο, Ἐννιά μῆνες) γιὰ νὰ μιλήσουμε συγκεκριμένα πάνω στὰ εἰδικὰ προβλήματα γραφῆς καὶ θεματικῆς πού ἐγγράφονται ἐκεῖ χάρις σὲ ἐντελῶς πρωτότυπη σκηνοθετικὴ ματιὰ. (Γιὰ τὴν ταινία τῆς Μέτζαρς Υἱοθεσία ὑπάρχει κριτικὴ ἀπὸ τὸν Νίκο Σαββάτη στὸ τεύχος 11 τοῦ Σ.Κ. '76).

Στὴ φωτογραφία, ἡ Lily Monori στοὺς Ἐννιά μῆνες: τὸ πρόσωπο ξεπροβάλλει μέσα ἀπ' τὸ χάρο, σὰν ἀπὸ κάποιο νεφέλωμα. Δὲν ὑπάρχει ντεκόρ, ἀλλὰ οὔτε καὶ «δεύτερο πλάνο». Σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο θὰ γραφτοῦν μὲ αὐστηρὴ ποιητικὴ αἴσθηση ὅλα τὰ στοιχεῖα πού συνήθως παραγεμίζουν φλύαρα μιὰ ταινία. Ἐτσι τὸ πρόσωπο πού ἡ ἴδια ἡ ταινία θὰ χτίσει πλάνο μὲ πλάνο, θ' ἀποκτήσει συχνὰ «ἀνάγλυφες» διαστάσεις.

Χρ. Β.



ΤΑΣΕΙΣ
ΣΤΟ
ΕΟ ΟΥ
ΓΓΑΡΕΖΙ
ΚΟ ΚΙΝ
ΗΜΑΤΟΓ
ΡΑΦΟ

Θεωρία

Ἡ Ἱστορία: ἓνα σενάριο ρετρο

τοῦ Jean Baudrillard

Σὲ μιὰ βίαιη καὶ ἐπικαιρὴ ἱστορικὴ περίοδο (ἅς ποῦμε στὴ διάρκεια τοῦ μεσοπολέμου καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ ψυχροῦ πολέμου) ὁ μῦθος εἰσβάλλει στὸν κινηματογράφο ὡς φανταστικὸ περιεχόμενο. Πρόκειται γιὰ τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῶν μεγάλων δεσποτικῶν καὶ θρυλικῶν ἀναβιώσεων. Ὁ μῦθος, καθὼς ἡ βία τῆς ἱστορίας τὸν ἔδιωξε μαρὸ τὸ πραγματικό, βρῖσκει καταφύγιο στὸν κινηματογράφο.

Σήμερα, ἡ ἴδια ἡ ἱστορία εἰσβάλλει στὸν κινηματογράφο, ὑπακούοντας στὸ ἴδιο σενάριο — τὴν ἱστορικὴ διαμφισβήτηση πού ἔχει διωχθεῖ ἀπὸ τὴ ζωὴ μας, κυνηγημένη ἀπ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς γιγαντιαίας οὐδετεροποίησης, πού ὀνομάζεται «εἰρηνικὴ συνύπαρξη» σὲ παγκόσμια κλίμακα καὶ «εἰρηνοποιημένη μονοτονία» σὲ καθημερινὴ κλίμακα. Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία ἐκείνη πού ἐξορκίστηκε ἀπὸ μιὰ κοινωνία σὲ κατάσταση ἀργῆς ἢ βίαιης ψύξης καὶ πού γιορτάζει τὴ δυναμικὴ ἀναβίωσή της στὶς ὀθόνες, σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια διαδικασία πού στὸ παρελθὸν ἔκανε νὰ ξαναζοῦν ἐκεῖ οἱ χαμένοι μῦθοι.

Ἡ ἱστορία εἶναι τὸ χαμένο σημεῖο ἀναφορᾶς (référentiel), δηλαδή ὁ μῦθος μας. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντικαθιστᾶ τοὺς μῦθους στὴν ὀθόνη. Ἡ αὐταπάτη θὰ βρισκόταν στὸ νὰ αἰσθανθοῦμε ἱκανοποιημένοι γι' αὐτὴ τὴ «συνειδητοποίηση» τῆς ἱστορίας ἀπ' τὴ μεριά τοῦ κινηματογράφου.

φου, όπως αισθανθήκαμε ικανοποίηση για την είσοδο της πολιτικής στο πανεπιστήμιο. Πρόκειται για την ίδια παρεξήγηση, την ίδια μυθοποίηση. Η πολιτική που μπαίνει στο πανεπιστήμιο είναι εκείνη που βγαίνει από την ιστορία, είναι πολιτική ρετρό, άδειασμένη από την ύφή της και νομιμοποιημένη από την επιφανειακή εξέτασή της, γήπεδο παιχνιδιού ή πεδίο περιπέτειας. Αυτή η πολιτική είναι όπως η σεξουαλικότητα ή η διαρκής εκπαίδευση (ή όπως η κοινωνική ασφάλιση στην εποχή της): απελευθέρωση εκ των υστέρων.

Το μεγάλο γεγονός, ο μεγάλος τραυματισμός της περιόδου που διατρέχουμε, είναι αυτή η άγωνία των ισχυρών αναφορικών, ή άγωνία του πραγματικού και του ορθολογικού που μας εισάγει σε μια εποχή της προσομοίωσης (simulation). Ένω τόσες γενιές και ειδικότερα η τελευταία έζησαν στην ώθηση της ιστορίας, στην ευτυχημένη ή καταστροφική προοπτική μιας επανάστασης, σήμερα έχει κανείς την εντύπωση ότι η ιστορία αποτραβήχτηκε, αφήνοντας πίσω της αδιάφορο νεφέλωμα, που διαχέεται αλλά έχει απογυμνωθεί από τις αναφορές του. Και είναι μέσα σ' αυτό το κενό στο οποίο εισβάλλουν ξανά τα φαντάσματα μιας περασμένης ιστορίας, ή πανοπλία των γεγονότων, των ιδεολογιών, των κινήματων μόδας ρετρό. Αυτό δεν γίνεται πια τόσο επειδή οι άνθρωποι πιστεύουν σ' αυτά τα πράγματα ή στηρίζουν ακόμη πάνω εκεί μερικές ελπίδες, αλλά απλούςτατα, για να αναστήσουν την εποχή όπου, τουλάχιστον, υπήρχε ιστορία, υπήρχε βία (έστω και φασιστική) ή όπου τουλάχιστον υπήρχε ρισκάρωμα ζωής και θανάτου. Όλα δικαιολογούνται προκειμένου να ξεφύγουμε απ' αυτό το κενό, απ' αυτή τη λευχαιμία της ιστορίας και του πολιτικού στοιχείου, απ' αυτήν την αίμορραγία των αξιών και στο μέτρο που υπάρχει αυτή η αποκαρδίωση υπάρχει και η φρίδη-μίγδην επίκληση όλων των περιεχομένων, ή σωρηδόν αναβίωση όλόκληρης της προηγούμενης ιστορίας. Καμία μεγάλη ιδέα δεν επιλέγει πια, και μόνο η νοσταλγία συσσωρεύει ατελείωτα: τον πόλεμο, το φασισμό, τις πολυτέλειες της μπέλ εποχή ή τους επαναστατικούς αγώνες. Όλα ισοδυναμούν και ανακατεύονται αδιάκριτα μέσα στην ίδια θλιβερή και πένθιμη έξαρση, στην ίδια γοητεία ρετρό. Προνομιούχα θέση όμως κατέχει η εποχή που μόλις παρήλθε (ο φασισμός, ο πόλεμος, ή εποχή αμέσως μετά τον πόλεμο): οι αναρίθμητες ταινίες που κινούνται γύρω της διακρίνονται, για μας, από αίσθηση πιο κοντινή, πιο διεστραμμένη, πιο πυκνή, πιο ανησυχητική. Μπορούμε να δώσουμε εξήγηση σ' αυτό επικαλούμενοι (και ίσως αυτή να είναι μια υπόθεση ρετρό) την φρουδική θεωρία του φρετιχισμού. Το τραύμα αυτό (απώλεια των αναφορικών, κ.τ.λ.) μοιάζει με την ανάκληση της διαφοράς των φύλων από το παιδί, είναι το ίδιο σοβαρό, λειτουργεί εξίσου σε βάθος και δεν αναστρέφεται ποτέ: η φρετιχοποίηση ενός αντικειμένου παρεμβαίνει για να συσκοτίσει αυτήν την ανυπόφορη ανακάλυψη. Άλλα ακριβώς, λέει ο Φρόυντ, το αντικείμενο αυτό δεν είναι όποιοδήποτε, είναι συχνά το τελευταίο αντικείμενο που διακρίνει κανείς πριν από την τραυματική ανάκληση. Γι' αυτό το λόγο η ιστορία που έγινε φρετιχ θα είναι κατά προτίμηση εκείνη που θα προηγείται άμεσα της «μη παραπεμπτικής» εποχής μας. Εκεί οφείλεται και η ένταση του φασισμού και του πόλεμου στο ρετρό-σύμπτωμα ή σχέση καθόλου πολιτική, μια και είναι άφελος το να συμπεράνει κανείς σύγχρονη ανανέωση του φασισμού, εξαιτίας της φασιστικής επίκλησης (ακριβώς επειδή δεν βρισκόμαστε πια εκεί, μια για πάντα, ακριβώς γιατί βρισκόμαστε σε κάτι έντελως διαφορετικό, πολύ περισσότερο σοβαρό, γιατί ο φασισμός μπορεί να ξαναγίνει έλκυστικός μέσα απ' την φιλτραρισμένη και αισθητικοποιημένη από το ρετρό σκληρότητα του (1).

Έτσι η ιστορία μπαίνει θριαμβευτικά στον κινηματογράφο εκ των υστέρων (ο όρος «ιστορικό» έχει υποστεί την ίδια τύχη: μια ιστορική στιγμή, ένα ιστορικό μνημείο, συνέδριο ή πρόσωπο χαρακτηρίζονται, από τον ίδιο τον όρο, απολιθωμένα). Η επανεισβολή της δεν έχει σημασία συνειδητοποίησης αλλά νοσταλγίας ενός χαμένου αναφορικού.



«Ο Κιούμπηρικ χειρίζεται την ταινία του σαν σκακιέρα...» (Μάρνι Λύντον)

Αυτό δεν σημαίνει ότι η ιστορία δεν εμφανίστηκε ποτέ στον κινηματογράφο ως βασικό μοτίβο, επίκαιρη διαδικασία, στάση και όχι ανάσταση. Υπήρξε κάποτε ιστορία στο «πραγματικό» όπως και στον κινηματογράφο, αλλά δεν υπάρχει πια. Η ιστορία που μας «αποδίδεται» σήμερα (ακριβώς γιατί μας την έχουν πάρει) δεν έχει μεγαλύτερη σχέση μ' ένα «ιστορικό πραγματικό» από τη σχέση που θα είχε η νεο-άπεικόνιση στη ζωγραφική με την κλασική άπεικόνιση του πραγματικού. Η νεο-άπεικόνιση είναι επίκληση της ομοιότητας, αλλά ταυτόχρονα, ή αδιάσειστη απόδειξη της εξαφάνισης των αντικειμένων στην ίδια τους την αναπαράσταση: στο υπεπραγματικό. Τα αντικείμενα διακρίνονται εκεί από μια υπερομοιότητα (όπως η ιστορία στον σύγχρονο κινηματογράφο), γεγονός που έχει το αποτέλεσμα να μην μοιάζουν τελικά με τίποτα απολύτως ή πιθανά με την άδεια φιγούρα της ομοιότητας, με την κενή μορφή της αναπαράστασης. Πρόκειται για ζήτημα ζωής ή θανάτου: τα αντικείμενα αυτά δεν είναι ούτε ζωντανά ούτε θνησιγενή. Γιαυτό είναι τόσο ακριβή, τόσο λεπτοδουλεμένα, παγιωμένα στην κατάσταση όπου θα τα είχε συλλάβει μια ολοκληρωτική διαρροή του πραγματικού ακολουθούμενη απλά και μόνο απ' αυτές τις ταινίες (υποτίθεται ιστορικές, όπως το *Τσάντατον, οι 3 μέρες του Κόντορα, ο Μάρνι Λύντον, το 1900, το "Όλοι οι άνθρωποι του Προέδρου, κ.λ.π.*) που η ίδια τους η τελειότητα είναι ανησυχητική. Αισθάνεται κανείς ότι έχει να κάνει με άριστα ρημέτης, εκπληκτικά μοντάζ που προέρχονται κυρίως από μια συνδυαστική κουλτούρα (ή μωσαϊκή με την έννοια που της δίνει ο Mc Luhan), με τεράστιους μηχανισμούς, φωτογραφικούς, κινό, ιστορικής σύνθεσης, κ.λ.π., παρά με πραγματικές ταινίες. "Ας εξηγήσουμε: η ποιότητά τους είναι

(1) Ο ίδιος ο φασισμός, το μυστήριο της εμφάνισης και της συλλογικής ενέργειάς του, τις οποίες καμία ερμηνεία δεν μπόρεσε να εξηγήσει μέχρι τέλος (ούτε η μορξιστική με την θεωρία του πολιτικού χειρισμού απ' τη μεριά των κυρίαρχων τάξεων, ούτε η ραϊχική μέσα απ' τη σεξουαλική απόθεση των μαζών, ούτε η ντελεζιανή μέσα απ' τη δεοποτική παράνοια), μπορεί να ερμηνευθεί ήδη σαν «ανορθολογικός» υπερθεατισμός των μυθικών και πολιτικών αναφορικών, τρελή έντατικοποίηση της συλλογικής αξίας (του αίματος, της φυλής, του λαού, κ.λ.π.). επανεισβολή του θανάτου, μιας «αισθητικής πολιτικής» του θανάτου, σε μια εποχή όπου η διαδικασία της απώλειας, της απάτης, της αξίας και των συλλογικών αξιών, της ορθολογικής δημιουργίας και της μονοδιαστατικοποίησης κάθε ζωής, της μετατροπής σε επιχείρηση κάθε ατομικής και κοινωνικής ζωής, γινόταν ήδη σκληρά αισθητή στη Δύση. Για μια ακόμα φορά, όλα τα μέσα είναι αποδεκτά για να ξεφύγει κανείς απ' αυτή την καταστροφή της αξίας, απ' αυτή την ουδετεροποίηση και την εισηγοποίηση της ζωής. Ο φασισμός είναι μια αντίσταση σ' αυτό, αντίσταση σε βάθος, ανορθολογική, παράλογη, αλλά αυτό λίγο μετράει: αν δεν ήταν αντίσταση σε κάτι ακόμα χειρότερο δεν θα είχε συμπαρασώσει αυτή τη μαζική ενέργεια. Η σκληρότητά του, ή τρομοκρατία του είναι ραμμένες στα μέτρα αυτής της άλλης τρομοκρατίας που αποτελεί το μίγμα του πραγματικού και του ορθολογικού, που ριζώσε

ἀναμφισβήτητη. Τὸ πρόβλημα βρίσκεται μάλλον στὸ ὅτι κάπου μᾶς ἀφήνουν ἐντελῶς ἀδιάφορους. Ἄς πάρουμε τὴν *Τελευταία παράσταση*. Θὰ πρέπει νὰ εἶναι κάποιος ἀρκετὰ ἀφηρημένος σὰν καὶ μένα, γιὰ νὰ τὴν θεωρήσει πρωτότυπη παραγωγή τῆς δεκαετίας τοῦ 50, πολὺ καλὴ ἠθογραφία, ταινία ποὺ περιγράφει τὴν πρωτότυπη ἀτμόσφαιρα τῆς μικρῆς ἀμερικανικῆς πόλης, κ.λ.π. Ὅστόσο, ἐμφανίζεται κάποια ἐλαφριά ὑποψία: ἡ ταινία ἦταν λίγο «πολὺ ὠραία», περισσότερο πετυχημένη, καλύτερη ἀπ' τὶς ἄλλες, χωρὶς τὰ ψυχολογικά, ἠθικά καὶ συναισθηματικά χνάρια τῶν ταινιῶν τῆς ἐποχῆς. Τὴν κατάλληλη ὅταν ἀνακαλύπτεις ὅτι πρόκειται γιὰ ταινία τῆς δεκαετίας τοῦ 70, ἄριστο ρετρό, ἀποκαθαρμένο, ἐπινηκελωμένο, ὑπερεαλιστικὴ ἀνασύσταση τῶν ταινιῶν τῆς δεκαετίας τοῦ 50. Λέγεται ὅτι θὰ ξανακάνουν βουβὲς ταινίες, καλύτερες καὶ αὐτὲς χωρὶς ἀμφιβολία ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς ἐποχῆς. Συγκροτεῖται σήμερα ὁλόκληρη γενιὰ ταινιῶν, ποὺ θὰ ἔχουν τὴν ἴδια σχέση μὲ τὶς παλιὲς ταινίες μὲ αὐτὴν ποὺ ἔχουν τὰ ἀνθρωποειδῆ μὲ τὸν ἄνθρωπο, σὰν θαυμαστὰ τεχνικὰ κατασκευάσματα χωρὶς ἐλλείψεις, μεγαλοφυῆ ὁμοιώματα ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν θὰ λείπει παρὰ μόνο τὸ φανταστικὸ καὶ αὐτὴ ἡ ἰδιαίτερη φαντασίωση ποὺ κάνει τὸν κινηματογράφο νὰ ὑπάρχει. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες ποὺ βλέπουμε σήμερα — (οἱ καλύτερες) — ἀνήκουν ἤδη σ' αὐτὴ τὴν τάξη. Τὸ *Μπάρν Λύντον* εἶναι τὸ μεγαλύτερο παράδειγμα: ποτὲ δὲν ἔγινε καλύτερο ἀπ' αὐτό, ποτὲ δὲν θὰ γίνε καλύτερο... σὲ τί; Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν θύμηση; Ὅχι γιατί δὲν πρόκειται γιὰ θύμηση, ἀλλὰ γιὰ *προσομοίωση*. Ὅλες οἱ ἐπικίνδυνες ἀκτινοβολίες ἔχουν φιλτραριστῆ, ὅλα τὰ συστατικὰ βρίσκονται στὴ θέση τους, σὲ αὐστηρὰ καθορισμένες δόσεις, χωρὶς κανένα σφάλμα.

Εὐχαρίστηση «cool», ψυχρὴ, οὔτε κὰν αἰσθητικὴ, σὲ τελικὴ ἀνάλυση: πρόκειται γιὰ εὐχαρίστηση λειτουργικὴ, ἐξισωτικὴ, εὐχαρίστηση τῆς μηχανογραφίας. Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ σκεφτεῖ τὸν Βισκόντι (τὸν Γατόπαρδο, τὸ Σένσο, κ.λ.π., τὰ ὁποῖα ἀπὸ ὀρισμένες ἀπόψεις θυμίζουν τὸ *Μπάρν Λύντον*) γιὰ νὰ συλλάβει τὴ διαφορά ὄχι μόνο στὸ στυλ τῶν σκηνοθετῶν, ἀλλὰ καὶ στὸ ἴδιο τὸ νόημα τῆς κινηματογραφικῆς πράξης. Στὸν Βισκόντι ὑπάρχει νόημα, ἱστορία, μιὰ αἰσθησιακὴ ῥητορικὴ, νεκροὶ χρόνοι, ἓνα παθιασμένο παιχνίδι ὄχι μόνο στὸ ἱστορικὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ στὴ σκηνοθεσία. Τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὸν Κιούμπρικ ποὺ χειρίζεται τὴν ταινία του σὰν σκακιέρα καὶ μετατρέπει τὴν ἱστορία σὲ λειτουργικὸ σενάριο. Καὶ αὐτὴ ἡ ἀνάλυση δὲν παραπέμπει στὴν παλιὰ ἀντίθεση τῆς αἰσθητικῆς τῆς φινέτσας μὲ τὴν αἰσθητικὴ τῆς γεωμετρίας: ἡ τελευταία ἀνήκει ἀκόμα στὸ παιχνίδι καὶ σ' ἓνα διεκδικούμενο πεδίο τοῦ νοήματος. Ἐνῶ σήμερα μπαίνουμε σὲ μιὰ ἐποχὴ ταινιῶν ποὺ δὲν ἔχουν κανένα ἰδιαίτερο νόημα, ἀποτελώντας μεγάλους μηχανισμοὺς σύνθεσης μὲ μεταβαλλόμενὴ γεωμετρία.

Ἐπῆρξε ἤδη κάτι ἀπ' ὅλα αὐτὰ στὰ γουέστερν τοῦ Λεόνε; Ἴσως. Ὅλες οἱ τάσεις κινοῦνται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Τὸ *Τσάινατουν*: πιστολίδι ξανασχεδιασμένο μὲ ἀκτίνες λέιζερ. Στὴν πραγματικότητα δὲν πρόκειται γιὰ ἓνα ζήτημα τελειότητας: ἡ τεχνικὴ τελειότητα μπορεῖ νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ νόημα, μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει μέρος του καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν εἶναι οὔτε ρετρό, οὔτε ὑπερεαλιστικὸ, ἀλλὰ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα. Ἐδῶ, δὲν εἶναι παρὰ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ μοντέλου: ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς τακτικὲς ἀξίες ἀναφορᾶς (ἀφοῦ ἡ πραγματικὴ σύνταξη τοῦ νοήματος ἀπουσιάζει, δὲν ὑπάρχουν παρὰ *τακτικὲς ἀξίες* ἐνὸς συνόλου, ὅπου, γιὰ παράδειγμα, ἡ C.I.A., σὰν μυθολογικὴ μηχανὴ γιὰ ὅλες τὶς δουλειές, ὁ Ρόμπερντ Ρέντφορντ σὰν πολυσύνθετος στᾶρ, οἱ κοινωνικὲς σέσεις σὰν ὑποχρεωτικὴ ἀναφορὰ στὴν ἱστορία καὶ ἡ *τεχνικὴ δεξιότητά* σὰν ὑποχρεωτικὴ ἀναφορὰ στὸν *κινηματογράφο*, συνδυάζονται θαυμαστά.)

Ἡ ἱστορία ἦταν ἓνας ἰσχυρὸς μῦθος, ἴσως ὁ τελευταῖος μεγάλος μῦθος, μαζὶ μὲ τὸ ἀσυνείδητο. Ἦταν μῦθος ποὺ ἐμπειρεῖχε ταυτόχρονα τὴ δυνατότητα «ἀντικειμενικῆς» συνέχειας τῶν γεγονότων καὶ τῶν αἰτίων, καθὼς καὶ τὴν δυνατότητα διηγηματικῆς συνέχειας τοῦ λόγου.



..... ὁ φασισμὸς μπορεῖ νὰ ξαναγίνει ἐλκυστικὸς μέσα ἀπ' τὴν φιλτραρισμένη καὶ αἰσθητικοποιημένη ἀπὸ τὸ ρετρό σκληρότητά του» (ἀπὸ τὸ γύρισμα τοῦ 1900 - α' μέρος, τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι)

Θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἐποχὴ τῆς ἱστορίας εἶναι ἐπίσης ἡ ἐποχὴ τοῦ μυθιστορητή. Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ θρυλικὸς χαρακτήρας, ἡ μυθικὴ ἐνέργεια ἐνὸς γεγονότος ἢ ἀφηγήματος ποὺ μοιάζει νὰ χάνεται ὅλο καὶ περισσότερο, πίσω ἀπὸ μιὰ παραστατικὴ καὶ ἀποδεικτικὴ λογικὴ. Ὅλοι εἴμαστε συνένοχοι γιὰ τὴν ἐμμονὴ στὴν ἱστορικὴ πιστότητα, στὴν τέλεια ἀπόδοση (ὅπως ἀλλοῦ, στὴν ἀπόδοση τοῦ πραγματικοῦ χρόνου ἢ τῆς λεπτολογίας τῆς καθημερινότητας ποὺ ζεῖ ἡ Jeanne Dielman⁽²⁾ πλέοντας τὰ πιάτα της): πρόκειται γι' αὐτὴ τὴν ἀρνητικὴ πιστότητα, τὴ γαντζωμένη στὴν ὑλικότητα τοῦ παρελθόντος, τῆς τάδε σκηνῆς τοῦ παρελθόντος ἢ τοῦ παρόντος, καὶ ἡ ὁποία ὑποκατέστησε κάθε ἄλλη ἀξία.

Ὅλα αὐτὰ δὲν ἀναστρέφονται. Γιατὶ ὁ ἴδιος κινηματογράφος συνεισέφερε στὴν ἐξαφάνιση τῆς ἱστορίας καὶ στὸν ἐρχομὸ τοῦ ἀρχαίου. Ἡ φωτογραφία καὶ ὁ κινηματογράφος βοήθησαν πλατιὰ στὸ νὰ δημευτεῖ ἡ ἱστορία, νὰ σταθεροποιηθεῖ στὴν ὄρατὴ, «ἀντικειμενικὴ» μορφή της, ἐνάντια στοὺς μύθους ποὺ τὴν διέτρεχαν. Ὁ κινηματογράφος μπορεῖ σήμερα νὰ χρησιμοποιεῖ ὅλο τὸ ταλέντο του καὶ ὅλη τὴν τεχνικὴ του, στὴν ὑπηρεσία τῆς ἐπανεμφύωσης ἐκείνου ποὺ στὴν καταστροφὴ του βοήθησε ὁ ἴδιος. Δὲν ἀνασταίνει παρὰ φαντάσματα καὶ χάνεται ὁ ἴδιος μέσα τους.

Jean Baudrillard

Τὸ κείμενο τοῦ Jean Baudrillard μεταφράστηκε ἀπὸ τὸ τεῦχος 12/13 (ἀφιέρωμα «Κινηματογράφος καὶ Ἱστορία») τοῦ περιοδικοῦ *Σα-Σινέμα*, Μετάφραση: Χρήστος Βακαλόπουλος.

στὴ Δύση καὶ ὁ φασισμὸς εἶναι μιὰ ἀπάντηση σ' αὐτό. Κάθε ἄλλη ὑπόθεση εἶναι ἠθικὴ, καθησυχαστικὴ καὶ βαθειὰ ἀντιδραστικὴ, μιὰ καὶ καταλήγει στὸ νὰ οἰκτιρεῖ τὸ φασισμό, χωρὶς νὰ θέλει νὰ καταλάβει τίποτα ἀπ' αὐτὸν (εἴτε ὁ φασισμὸς θεωρεῖται σὰν παραστράτημα τῆς πάλης τῶν τάξεων, εἴτε σὰν παραστράτημα τοῦ πῶθου).

(2) Ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται στὴν ὁμώνυμη ταινία τῆς βελγίδας κινηματογραφίστριας Chantal Akerman

Κινηματογράφος / Ίστορία (2)

Άναπαράσταση και περίσσεια της
μυθοπλασίας

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Στά 1946, σ' ένα κείμενο με τίτλο «Παιδική ανάμνηση»⁽¹⁾, ο Σ.Μ. Αϊξενστάιν γράφει: «Από τους πίνακες της Κομμούνας του Παρισιού, αυτό που διατηρήθηκε στη μνήμη μου με την μεγαλύτερη οξύτητα είναι ή σκηνή στα στρατόπεδα συγκέντρωσης των Βερσαλλιών, όπου κυρίες βγάζουν με τις όμπρέλλες τους τα μάτια των φυλακισμένων κομμουνιστών.»

Η εικόνα αυτή με τις όμπρέλλες δεν με αφήνει σε ήσυχία, μέχρι τη στιγμή που, «άψηφώντας τον κοινό νοῦ», την τρυπάνω στη σκηνή της σφαγής του νεαρού έργατη, στη διάρκεια των ημερών του Ίουλη του 1917.

Σε ό,τι με αφορούσε, κατάφερα έτσι να απαλλαγώ από ένα βασανιστικό πίνακα, αλλά φρόντινα έντελως άχρηστα το «πανί» μου με μιὰ σκηνή που ούτε μέσα απ' τον τόνο της, ούτε μέσα απ' την ουσία της, άρμοζε, έστω και στο ελάχιστο, στην εποχή του 1917...»

Ο Αϊξενστάιν αναφέρεται εδώ σε γνωστή σκηνή του *Οκτώβρη*, στα 1927. Ωστόσο, ή ματιά που ρίχνει ό σκηνοθέτης απ' τα 1946 προς τα πίσω άποκτάει εδώ ιδιαίτερη σημασία: προσεκτική μελέτη του *Οκτώβρη* ή όποιασδήποτε άλλης «ιστορικής» ταινίας γρήγορα θα έφερε στο φώς σειρά από αντίστοιχους βασανιστικούς πίνακες, αναπαραστάσεις και λόγους παλαιότερων εποχών που κυριολεκτικά μολιάζουν το σώμα κάθε κινηματογραφικής «ιστορικής» αναπαράστασης⁽²⁾. Που βρίσκεται το ιστορικό παραπέμπον μέσα σ' όλα αυτά, που σχηματίζεται ή σχέση της ταινίας με την ιστορική πραγματικότητα και πώς μπορούμε να διακρίνουμε την τελευταία;

Άς πάρουμε για παράδειγμα τη φωτογραφία από τον *Οκτώβρη* που υπάρχει στο κείμενο του Μανόλη Κούκιου για τη σχέση Κινηματογράφου / Ίστορίας (*Αναζητώντας μιὰ διαφορετική σχέση, Σύγχρονος* άρ. 15/16, σελ. 122, μελέτη κάτι παραπάνω από σημαντική). Έκείνο που άποσιωπά αυτή ή εικόνα, την ίδια στιγμή που δεν μπορεί παρά να τό φέρνει στο νοῦ, είναι ή ίδια ή ύψη της ως «βασανιστικού πίνακα»: πράγματι, ό Αϊξενστάιν έχει «υίσηθησει» εδώ την ίδια γωνία λήψης μ' εκείνη που χρησιμοποίησε ό όπερατέρ των επίκαιρων της εποχής. Η κίνηση του πλήθους είναι σχεδόν πατικωμένη. Ίστορική πιστότητα; Η μιὰ άκόμη άπαλλαγή από κάποιο βασανιστικό βάρος, καθαρά κινηματογραφικό αυτή τη φορά⁽³⁾;

Ένα γεγονός, τό ίδιο και στις δύο περιπτώσεις, στοιχειώνει τόσο την ανάμνηση του Αϊξενστάιν, όσο και την εικόνα του πανικού στο Πέτρογκραντ από τον *Οκτώβρη*: ή αυτοαναπαράσταση της Ίστορίας, ή μάλλον ή έξαφάνιση του «αυθεντικού» ιστορικού γεγονότος μέσα στις διαδοχικές αναπαραστάσεις του. Άν ή ιστορία φρόντιζε να αναπαραστήσει τον έαυτό της, σ' όλες τις εποχές, με ποικίλες σκηνοθεσίες, παράγοντας συνεχώς χαρακτηριστικές εικόνες, άν οι εποχές που πέρασαν πολλαπλασίασαν αυτές τις αναπαραστάσεις, τοποθετώντας τη μιὰ πάνω στην άλλη, άπωθώντας πολλές φορές τις πραγματικές αναπαρα-



στάσεις «άπό τα κάτω», με τον κινηματογράφο μπαίνουμε σε εποχή ολοκληρωτικής άπώλειας του πρωταρχικού (αυτο)αναπαριστώμενου ιστορικού γεγονότος⁽⁴⁾, σύγχυσης του με την αναπαράσταση που εγκαθιδρύει τό ίδιο τό μέσο (ό κινηματογράφος), άναζήτησης τέλος ενός σταθερού παραπέμποντος που θα ξεπερνούσε τό πρόβλημα και θα εξασφάλιζε μιὰ-μιὰ τις έντυπώσεις ιστορικότητας⁽⁵⁾.

Τό είδος «ιστορική ταινία» έρχεται λοιπόν να συστηματοποιήσει αυτή την εργασία, που θα περιλάμβανε α) την ύποχρεωτική πρωτοκαθεδρία ενός σταθερού παραπέμποντος και β) την θλημένη σύγχυση των άλλεπάλληλων αναπαραστάσεων, με κατάληξη την εγκαθίδρυση ενός αυτόνοτου της αναπαράστασης του ίδιου του μέσου, που για πρώτη φορά θα έπαιρνε χαρακτήρα «αίώνιο», όσο και αυτόνοτο. Ο Μανόλης Κούκιος άνάλυσε στο κείμενο που αναφέρθηκε σειρά από μηχανισμούς παραγωγής έντυπώσεων ιστορικότητας. Δεν θα επανέλθω εδώ. Άπλως θα προσπαθήσω παρακάτω να ξεκαθαρίσω όρισμένα πράγματα σχετικά με τις σύγχρονες μυθοπλασίες, που αυτοαποκαλούνται «ιστορικές».

Ίστορία, «λαϊκή μνήμη», περίσσεια και διαίρεση του νοήματος

Στις πρώτες παραγράφους της 18ης Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, ό Μάρξ μιλάει για την επανάληψη όλων των μεγάλων ιστορικών γεγονότων, δυο φορές, «την πρώτη φορά σαν τραγωδία και τη δεύτερη φορά σαν φάρσα» Και συνεχίζει «... (οί άνθρωποι) άκριβώς τις εποχές της επαναστατικής κρίσης επικαλούνται φοβισμένα τα πνεύματα του παρελθόντος, δανείζονται τα όνόματά τους, τα συνθήματά τους, τα κοστούμια τους, για να έμφανιστούν στη νέα σκηνή της ιστορίας κάτω απ' αυτή τη σεβαστή μεταμφίεση και μ' αυτή τη δανεισμένη γλώσσα»

Ορίζεται εδώ με σαφήνεια ή άπουσία αυτόνομης παραγωγής άναπαραστάσεων αυτών «των εποχών της επαναστατικής κρίσης», ό σχηματισμός του κώδικα, που θα στηριχθεί πάνω σε μιὰ άναπαραγωγή του παρελθόντος έν είδει φάρσας. Η λειτουργία αυτή θα συναντούσε την ίδια την κίνηση των σύγχρονων ιστορικών μυθοπλασιών με «επανα-

Ένας απ' τους «βασανιστικούς πίνακες» του *Οκτώβρη*. Ο Αϊξενστάιν επιλέγει την ίδια γωνία λήψης μ' εκείνη που χρησιμοποίησε ό όπερατέρ των επίκαιρων (άπό τον *Οκτώβρη*, του Σ.Μ. Αϊξενστάιν)

1) Ο πρωτότυπος τίτλος είναι στα γαλλικά (Souvenir d'enfance). Το άπόσπασμα που δημοσιεύεται εδώ έχει παρθεί από τον τρίτο τόμο των έργων του Αϊξενστάιν της γαλλικής έκδοσης (10/18), που έχει τον τίτλο *Mémoires* / 1. Η μετάφραση στα γαλλικά και τα σχόλια στο κείμενο έχουν γίνει από τον Jacques Aumont.

2) Ο Σαντοῦλ γράφει για τον *Οκτώβρη*: «Πολλοί από όσους έπαιξαν στην ταινία είχαν συμμετάσχει στα ακόμα πρόσφατα γεγονότα. Βοήθησαν στην άνασυστάσή τους, ένθιμοί μόνον τις «μαζικές παντομίμες» με τις όποιες ό πληθυσμός του Πέτρογκραντ είχε επανέλθει μετά τό 1920, στα γεννέθλιά της, την κατάληψη των Χειμερινών άνακτόρων»

3) Τό ίδιο πρόβλημα, δηλωμένο αυτή τη φορά με θαυμαστό τρόπο, συναντά κανείς στον Δικτάτορα του Τσάβιν Τσάπλιν. Στη σκηνή της άφιξης του τραίνου και της συνάντησης των δυο δικτατόρων, τό τραϊνό της ταινίας σταματάει λίγο παρακάτω απ' τό τραϊνό των επίκαιρων κι έπειτα ξαναγυρίζει πίσω. Με μόνη αυτή τη διαφορά ή σκηνή είναι δλοΐδια ή μιὰ εικόνα ξεσηκωμένη απ' την άλλη. Με την άλάχιστη μεταβολή του Τσάπλιν όχι μόνο γεννιέται μιὰ κωμική κατάσταση αλλά και άποδηλώνεται ή άνάγκη κάποιου ξεκαθαρίσματος λογαριασμών με τό άρχικό ντοκουμέντο, την άρχική άναπαράσταση.



Ο δικτάτορας (Τσάολν Τσάπλιν): Ξεκαθάρισμα λογαριασμών με τὰ ντοκουμέντα.

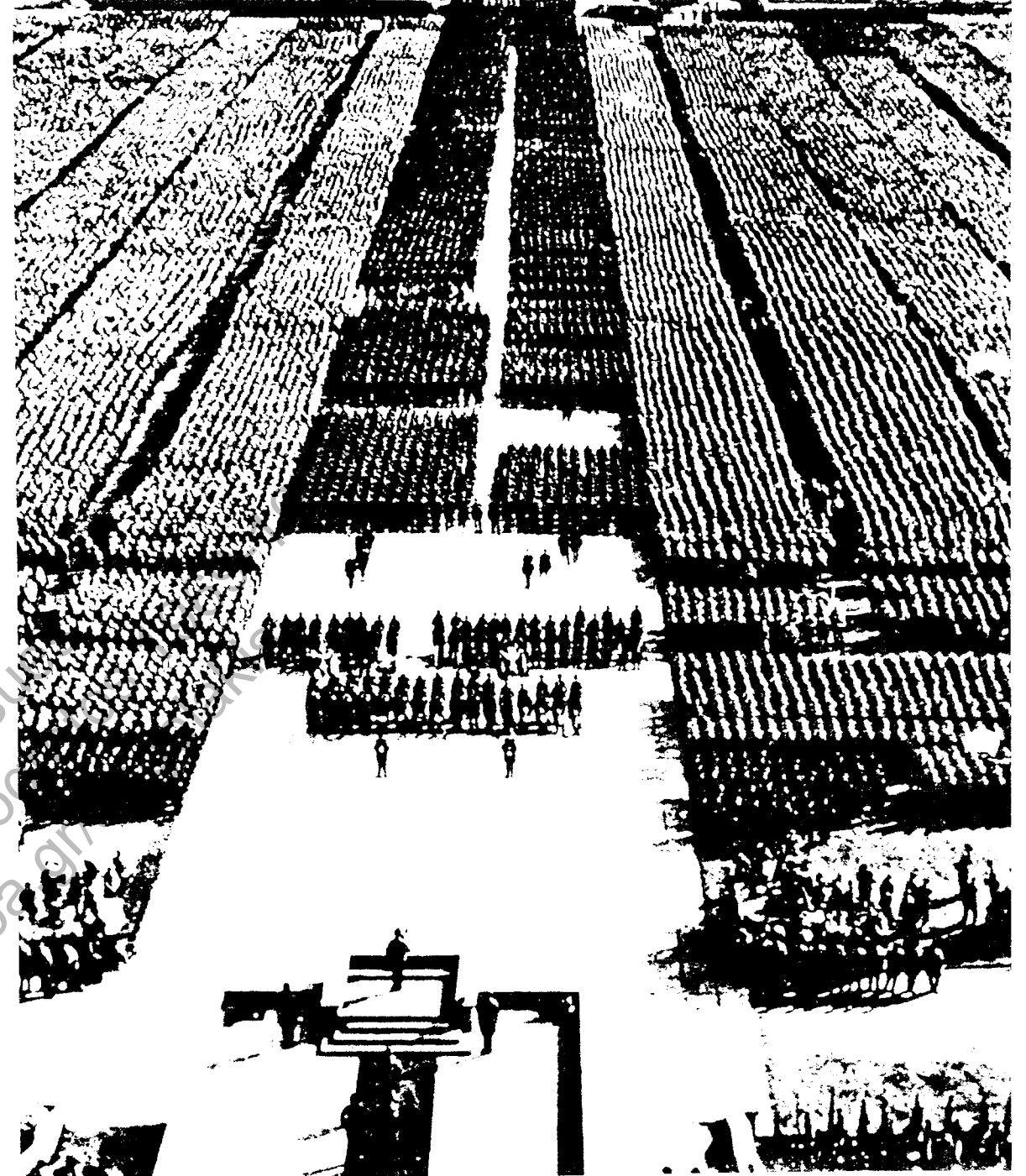
4) Το μεγαλύτερο παράδειγμα εδώ θα αποτελούσαν τὰ επίκαιρα: ή κινηματογράφηση μίας ναζιστικής παρέλασης μās φέρνει σέ άμηχανία, όχι γιατί δέν μπορούμε νά τήν κάνουμε τίποτα, αλλά άκριβώς γιατί βρισκόμαστε εκεί μπροστά της, μέσω κάποιου άσυγκίνητου άνωτέρου μας εργαλείου (της κάμερας), τήν ίδια στιγμή πού αυτό τό εργαλείο μās άποζλείει και παίρνει τήν θέση μας. Η παρέλαση άπομακρύνεται, μās λείπει (γεγονός πού έξηγεί τήν άτέλειωτη σειρά κινηματογραφημένων ναζιστικών παρελάσεων, σαν νά μπορούσε ή σπουδαιότητα νά άποκαταστήσει αυτή τήν έλλειψη). Ταυτόχρονα, ενώ ή παρέλαση είναι ήδη σκηνοθετημένη, ή κάμερα τοποθετεί δεύτερη σκηνοθεσία πάνω της, πού δέν μπορεί όμως νά άποκρυφεί έντελώς, γεγονός πού αυξάνει τήν άμηχανία μας.

5) Βλ. τό κείμενο τού Μανόλη Κούκιου, Σ.Κ. 15/16, σελ. 123

6) "Όπως παρατηρεί ο Ζάκ Ραισιέρ: «Η λαϊκή μνήμη είναι κάτι πού ένώνει τήν άριστοκρατική άναζήτηση ενός ύποκατάστατου τού κώδικα με τήν άναζήτηση άπ' τή μεριά της άριστοτέρας γιά ένα συμπλήρωμα στόν κώδικα. Νά ξαναβρούμε τή μνήμη: Θα πρέπει νά ξερούμε τι έννοούμε μ' αυτό. Άπό τή μία ή μνήμη τού άγώνα χάνεται ή κερδίζεται τήν εποχή τού άγώνα και είναι ύπόθεση της πολιτικής τού παρόντος. Άλλά όταν ή «κοιλούρι άπό τά κάτω» έχει γίνει τό άντικείμενο όχι ένός άπλού καταχωνιάσματος αλλά και μιας διπλής διαδικασίας καταστροφής και επανεργασίας, τότε είναι άχρηστο κανείς νά διατείνεται ότι ξαναβρίσκει τήν λαϊκή μνήμη. Κινδυνεύει νά μόν κάνει τίποτα άλλο άπό τό νά εικονογραφεί τήν τελευταία επανεργασία της» (L' image fautive - Η εικόνα της συνάδερφας, συνέντευξη στά Cahiers du Cinéma, άρ. 268-269).

ιστατικές προθέσεις» (άπ' τό 1900 μέχρι τούς Κυνηγούς). Η χειρονομία αυτή δέν βασίζεται τόσο στή νευρωτική νοσταλγία τού «ιστορικού» είδους (κι εδώ θα τοποθετούσα μια κάποια διαφωνία μου με τό κείμενο τού Μανόλη Κούκιου), όσο σ' εκείνο πού θα άποκαλούσα προσπάθεια νά υπάρξει εκ των ύστερων πρωταρχική άναπαράσταση τού ιστορικού γεγονότος, προσπάθεια πού θεμελιώνει τήν αυταπάτη της στην άναζήτηση της «λαϊκής μνήμης». Η «λαϊκή μνήμη» θεωρείται άπ' όλες τις σύγχρονες μυθοπλασίες, είτε μέσα άπό τήν παρουσία της (1900), είτε μέσα άπό τήν άπουσία της (Κυνηγοί) σαν ή άμόλυπτη εκείνη έγγύηση της Άλήθειας, πού άρχει νά τήν ψάξει κανείς γιά νά ξεπηδήσουν οι άναπαραστάσεις άπό τά κάτω, άπό τις λαϊκές μάζες. Στην ουσία πρόκειται γιά φάρσα, έτσι όπως τήν όρίζει ό Μάρξ, γιά τήν προσφυγή στην δανεισμένη γλώσσα ένός παρελθόντος. Η αυταπάτη ξεκινάει άπό τό ότι αυτή ή μνήμη πιστεύεται ότι βρίσκεται κάπου θαμμένη, ενώ είναι φανερό ότι πρόκειται γιά μνήμη καταστραμμένη, πού έχει ύποστεί μια σειρά μετατροπές, έχει κατακερματιστεί, συστηματοποιηθεί σέ «άμνησία» άπό τις στρωματώσεις τών άλλεπάλληλων άναπαραστάσεων. Δέν πρόκειται γιά άπώθηση αλλά γιά πολύπλοκο μετασχηματισμό, πού σχηματίζει άκεανό άμνησίας όπου κυκλοφορούν ψίγματα μνήμης, άνίκανα νά άρθρώσουν λόγο πάνω στην Ίστορία. Η άναπόληση αυτής της «χαμένης μνήμης» μοιάζει με τήν κομματική Ίστορία: δέν κάνει τίποτα άλλο άπό τό νά έγκαθιδρύει τήν άμνησία σαν μνήμη, μέσα άπ' τά νεκρά σημεία τού παρελθόντος, μέσα άπό μια κίνηση ρετρο⁽⁶⁾.

Δέν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι όσες ταινίες άρθρώνουν λόγο πάνω στην Ίστορία, ύποστηρίζουμε στο Σύγχρονο, δέν ξεκινούν άπό τήν άναζήτηση της Μικρότερης (= Λαϊκότερης) Δυνατής Άναπαράστασης της Ίστορίας, αλλά αντίθετα άπό τήν κατάδειξη της περίσσειας τών άναπαραστάσεων στη μυθοπλασία. Πρόκειται γιά ταινίες πού δέν προσπαθούν νά συλλάβουν τό παρελθόν στην ξεχασμένη, άπωθημένη μορφή του, ούτε τό παρόν στην έξισου κρυμμένη άπ' τά μάτια μας άντικειμενικότητά του. Αντίθετα κυκλοφορούν άπό τό ένα στο άλλο, άπό τις άναπαραστάσεις πού τυποποιούν τό ένα στις άναπαραστάσεις πού διαμορφώνουν τό άλλο. Αυτή είναι ή περίπτωση τών Μαθημάτων



Ίστορίας τού Στράουμπ, πού έγγράφει στην ίδια τήν ταινία του αυτό τό πήγαινε-έλα, πού συνθέτει άπό μόνο του μια περίσσεια τού νοήματος. Έκει πού όλες οι δυνατές μυθοπλασίες τού παρελθόντος τείνουν νά άπωθήσουν κάθε νόημα (βλ. Μπάρεν Λύντον) σέ όφελος μās «μεταβαλλόμενης γεωμετρίας» (βλ. τό κείμενο τού Jean Baudrillard πού δημοσιεύουμε παρακάτω), ύπακούοντας σ' ένα μοντέλλο γενικευμένης άδρανοποίησης κάθε περιεχομένου, οι βόλτες στη Ρώμη τού νεαρού στά Μαθήματα Ίστορίας δείχνουν τό δρόμο γιά μια έκμετάλλευση της περίσσειας τών άναπαραστάσεων τού παρόντος και τού παρελθόντος, όταν δέν άλληλοαναιρούνται μέσα άπό τήν τυποποίησή τους («τό παρελθόν ρίχνει τό φώς στο παρόν» ή τό αντίθετο) αλλά συγκρούονται και διχάζονται, διαιρούνται στά δύο (όπως ή όθόνη στά Μαθήματα Ίστορίας), έξασφαλίζοντας έτσι θέση γιά τήν παραγωγή τού νοήματος. Χρήστος Βακαλόπουλος

"Ένα άνωτέρό μας εργαλείο (ή κάμερα) παίρνει τή θέση μας: ή εικόνα της ναζιστικής παρέλασης μās άφαιρείται τήν ίδια στιγμή πού προσφέρεται στά μάτια μας (Ο θρόμβος της θέλησης, της Λένι Ρίφενσταλ, 1934)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Πάγος

(ΙΣΕ)
Η.Π.Α. (1969)

Σκην: Robert Kramer. Σεν: Robert Kramer. Φωτ: Robert Mach² oper (16 mm, μαυρόασπρο).
Έρμηνεία: άνωνυμη. Παραγωγή: American Film Institute.
Διάρκεια: 135' (στην Έλλάδα ή κόπια προβάλλεται συντομευμένη κατά τουλάχιστον δέκα λεπτά). Διανομή: Στούντιο.

“Όμως ή ”Ανοιξη θάναι όμορφη...

(Πάγος)

«Όλη μας σχεδόν ή δράση, σε στρατιωτική κλίμακα, έπληξε τόν έχθρο όχι πιό πολύ από τό κεντρί μιās μέλισσας.»¹ Δέν είναι άτάκα ήθοποιού στό τελευταίο τέταρτο τής ταινίας Πάγος (άν και θά μπορούσε νάναι), αλλά παγερός άπολογισμός ήττας και σάλπιγμα ύποχώρησης για τους πραγματικούς ήρωες στό σενάριο τής Έπανάστασης. Άλλωστε ό Κράμερ, στό φίλμ του, προσπαθεί νά φανταστεί μόνο μία σκηνή άπ' τήν κορύφωση τής στην Άμερικη και τά πρόσωπά του μπορούν νά σφραγίζουν τήν άνασύνταξη τής ομάδας τους (μετά τήν επίθεση τους και τήν άντεπίθεση τής άντίδρασης) με μία κάποια διαφορούμενη άισιοδοξία: «θά γίνουν ίσως άλλαγές στό σχέδιο, αλλά όλα θά πάνε καλά...». Όμως ή ταινία δέν συμμερίζεται άναγκαστικά αυτή τήν άισιοδοξία — τήν εκθέτει, παίζει μαζί τής και τήν κριτικάρει. Ό τόνος τής σκηνοθεσίας βρίσκεται άλλου — στην άπειλή, τήν άστάθεια, τήν πρόσκαιρη και όνειρική μετάθεση τής πραγματοποίησης μιās επιθυμίας στό κοντινό μέλλον: τήν επόμενη άνοιξη. Η «άνήσυχη» κυκλική κίνηση τής μηχανής, ό άπειλητικός φωτισμός, όλα τά στοιχεία του δαιμονικού — σε στυλ Λάνγκ — τελευταίου πλάνου, πού αφήνει άνοιχτή τήν άφηγηματική άλυσίδα του Πάγου, ύπονομεύουν τή βεβαιότητα τών λόγων του «τρομοκράτη» μέσα στον τηλεφωνικό θάλαμο: «αυτή τή φορά δέν έγιναν και πολλά πράγματα, ή καταπίεση τής άντίδρασης είναι σκληρή. Όμως, ή άνοιξη θάναι όμορφη... ή μεγάλη επίθεση θά πετύχει.»

¹ Όμως ή επόμενη άνοιξη ήταν γεμάτη άπογοήτευση άπελπισία και θάνατο². Νωρίς τό 1970 ή εισβολή στην Καμπότζη ξέσκισε άλλη μία φορά τά

φαντάσματα τής άμερικάνικης ριζοσπαστικής άριστερας πού περιέμενε τήν άποκλιμάκωση του πολέμου και πού δέν έμενε για πρώτη φορά εκθετη στή θαμπή τής άντίληψη για τήν ιστορία. Η παράδοση τής άμερικάνικης άριστερας — ή τάση τής νά κηρύττει μία ξένη κι όχι βολική ιδεολογία, νά χαλιναγωγεί κάθε ριζοκίνδυνη ένεργεια, νά σβήνει τήν επαναστατική φλόγα με κάμποσο φιλειρηνισμό — κάτω άπ' τις μεγάλες έσωτερικές κι έξωτερικές πιέσεις, φαινόταν ξεπερασμένη· ιδιαίτερα όταν τό ξαφνικό, ψυχρό και μεθοδικό έγκλημα στο Όχάιο άπόδειξε ότι ή κυβέρνηση Νίξον είχε βαλθεί νά ξεριζώσει τό «καρκίνωμα του ριζοσπαστισμού» με κάθε τρόπο.

Τό 69 και τό 70 ήταν, στην Άμερικη, τά πιό ταραγμένα χρόνια εξέγερσης, ή τελική φάση του διαλόγου άνάμεσα στην «άπλωμένη» πολιτική και τήν «άπλωμένη» συνείδηση. Κι οι πιό επικίνδυνοι πρωταγωνιστές σ' αυτό τό λευκό τελετουργικό τής Έπανάστασης ήταν οι Weathermen πού άπό τό 69 είχαν κηρύξει «όλοκληρωτικό» πόλεμο μπαίνοντας επί κεφαλής σε μία άπεγνωσμένη και παράφορη σταυροφορία ενάντια στο Σύστημα και ενώνοντας μία για πάντα με τή δράση τους τήν πολιτική τής έκστασης, τήν πολιτική τής χειρονομίας και τήν πολιτική του τρόμου. Αυτός ό «πόλεμος», όμως, κράτησε μόλις ένα χρόνο. Κι έτσι ούτε ή έρχόμενη άνοιξη ήτα όμορφη. Τό 1971 ό Weatherman άποσύρθηκε σταδιακά άπ' τή λευκή επαναστατική σκηνή κι ή μαζική πορεία τής May Day Tribe στην Ουάσινγκτον ύπήρξε συντριβή. Η πιό μεγάλη άπ' τις άμερικάνικες άξίες πού ξαναανακάλυψαν οι ριζοσπάστες — Η Έπανάσταση — άρχισε κιόλας νά μπαίνει στον πάγο.

Έχει γεράσει ή ταινία του Κράμερ; Νά ένα από τα προβλήματα που γεννάει ή προβολή της στην Ελλάδα μετά από έννια χρόνια. Ποιόν μπορεί ακόμα να ενδιαφέρει ένα υποδειγματικό «ντοκιμαντέρ» για τὸ φούσκωμα ἀπὸ φαντασιώσεις (inflation of phantasies) μίας γκρούπας ἐπαναστατημένων μικροαστῶν διανοουμένων: Μιάς ριζοσπαστικής ομάδας πού, ὅπως ὁ Weatherman, ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν παλιὸ καλὸ ἱστορικὸ ὕλισμὸ καὶ σπρώχνει τὴ δράση στὶς ἀκραίες της συνέπειες: σὲ μιὰ γιορτὴ θανάτου καὶ ἐκδίκησης σ' ἓνα γκροτέσκο καὶ θεατρικὸ «ἐκτροπιασμὸ» τῆς πολιτικῆς. Τὸ πρόβλημα εἶναι σχεδὸν ψεύτικο. Δημιουργεῖται ἀπ' τὸ πῶς ὁ εὐρωπαϊὸς θεατῆς ἀμφιταλαντεύεται ἀνάμεσα σὲ δύο ἐπιλογές προσπαθώντας νὰ δώσει στὸ φιλμ *ταυτότητα*. πού θὰ καθορίσει τὴν ἀνάγνωσή του. Εἶναι τελικὰ ὁ *Πάγος πολιτικῆς* μυθοπλασία ἢ μήπως εἶναι πολιτικὴ *μυθοπλασία*.

Ἡ πρώτη ἐπιλογή θέλει νὰ λογοκρίνει τὸν μυθοπλαστικὸ χαρακτήρα τῆς ταινίας καὶ βασιζέται τὴν ἀνάγνωσή της πληροφοριακῆς λειτουργίας της γεννώντας συγχρόνως τὸ φάσμα τοῦ διδακτισμοῦ της. Ἐτοί ἡ ταινία μᾶς μιλάει γιὰ τὶς μορφές καὶ τὶς φάσεις τῆς ἐπαναστατικῆς δράσης σὲ μιὰ πόλη, ἀσχολεῖται μὲ τὰ προβλήματα τῆς στρατευμένης ἀντίστασης ἐναντίον τῆς καταπίεσης, περιγράφει τὸ μηχανισμὸ τῆς μυστικῆς ὀργάνωσης. Ἀνάγνωσή ἐνὸς cool πολιτικοῦ μυαλοῦ. Ἀνάγνωσή περιορισμένη, μερικὴ, θεμελιώνεται πάνω σὲ διαδοχικὰ ἀπὸθνήσκουσες. Ὁ *Πάγος*, στὴν καλύτερη περίπτωση ἀξίζει ὅσο ἓνας ὑπερρεαλιστικὸς πίνακας μίας τρομοκρατικῆς ομάδας σὲ ἀπομόνωση καὶ ἀδιέξοδο. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴ βιωμένη σχέση τῶν ἡρώων καὶ στὴν ἰδεολογία τοῦ φιλμ καλύπτεται τεχνητὰ καὶ ἔτσι αὐτὸ πού τελικὰ βαραίνει στὴ γνώμη τοῦ θεατῆ εἶναι ἡ πολιτικὴ διαφωνία μὲ τὶς πράξεις πού δείχνονται. Ὅλα αὐτὰ μαζί μὲ τὴν ἔμμονη καὶ θελημένη παρανόηση τῆς ἐξέλιξης τῆς Νέας Ἀριστερᾶς καταλήγουν σὲ ἀπογοήψεις τοῦ τύπου: ὁ *Πάγος* δὲν κάνει καμιὰ σοβαρὴ (δηλ. μαρξιστικὴ) ἀνάλυση τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας — ἄσε τὶς ἀτέλειωτες ἠθικολογίες γιὰ τὴ δράση τῶν τρομοκρατῶν. Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ὀπτική ἡ ταινία εἶναι ἓνα γερασμένο (μουσειακὸ) ντοκιμαντέρ μίας ἀρνητικῆς φάσης τοῦ κινήματος (καλύτερα νὰ τὴν ξεχάσουμε).

Ὅμως ὁ *Πάγος* εἶναι μιὰ πολιτικὴ-μυθοπλασία. Εἶναι ἡ χασματικὴ περιγραφή μίας κατάστασης πού προβάλλεται στὸ μέλλον, μίας κατάστασης μὴ πραγματικῆς, ὑποθετικῆς (ὅταν θὰ ἔχει ξεσπάσει ὁ μεξικανο-αμερικανικὸς πόλεμος, ὅταν θὰ χειραφετηθοῦν πολιτικὰ τὰ μεσαία στρώματα τῆς Ἀμερικῆς, ὅταν θὰ φτάνει ἡ στιγμή τῆς μεγάλης ἐπίθεσης). Μίας κατάστασης πού *ὄνειρεύονται* οἱ ἐπαναστατικὲς ὁμάδες. Ἡ μυθοπλασία, λοιπὸν, *πραγματοποιεῖ τὸν πόθο τῶν ἀληθινῶν ἀνταρτῶν τῶν πόλεων*, ἢ ἀφήγηση παράγεται ἀπὸ τὴ διασταύρωση δύο σειρῶν ἀπὸ ἀντιφατικῆς ἐντυπώσεις: μιὰ ρεαλιστικὴ καὶ μιὰ φανταστικὴ. Ἡ ἀφήγηση ἀπ' ἀκρὴ σ' ἀκρὴ καταγράφει ψυχρὰ, κάνει ἓνα ἀρχεῖο μὲ πρόσωπα, κορμιά, χειρονομίες, χώρους, τοπία, περιπλανήσεις, δράσεις, σαμποτάζ. Ὁ τόνος ἐδῶ εἶναι στὸ «βιωμένο», στὴ «φυσικότητα» τῶν ἡθοποιῶν, στὴν *ἐγγραφή τοῦ πραγματικοῦ*. Ἡ ὑποδειγματικὴ χρήση τοῦ ντιρέκτ σκοπεύει νὰ κάνει πιστευτὴ τὴν *ψευδαίσθηση*, ὅτι οἱ ἥρωες πηγαινοέρχονται ἀπ' τὸ ὑπερρεαλιστικὸ σκηNIKὸ τοῦ Κράμερ στὴν πραγματικότητα, ὅτι στὴν ἴδια τους τὴ ζωὴ ὑφίστανται τὶς συνέπειες τῆς ἐξέγερσής τους, ὅτι ἡ ριζοσπαστικὴ ἀριστερὰ μᾶς μιλάει κατὰφαστα χωρὶς ἐνδιάμεσα φίλτρα.

Κι ὅμως ἡ ταινία δὲν εἶναι κλασικὴ ἀφήγηση τῆς διαφάνειας μὲ μιὰ παραδοσιακὴ δραματικὴ πρόοδο — κάτι τέτοιο ἀσυνείδητα νομίζει ὁ θεατῆς τῆς πρώτης ἐπιλογῆς. Ἡ περιγραφή καὶ ἡ δραματοποιεῖται ἀπὸ μιὰ σειρά ὄχι πιά τοῦ «βιωμένου» ἀλλὰ τῆς *φιλμικῆς ἐργασίας* μιὰ σύνταξη *πραγματικὰ νευρωτικῆ*, ἓνα μοντάζ πού ἀφήνει ἀνολοκλήρωτα τὰ ἐπεισόδια ἀντιπαράθετοντας ἀποσπασματικά, ρευστά, ὄνειρικά κομμάτια (ἢ σκηνὴ μὲ τὸ Bread and Puppet Theater) σὲ συνεντεύξεις ἢ σὲ κομμάτια καθαροῦ τρόμου (ἢ σκηνὴ τοῦ ξυλοδαρμοῦ καὶ τοῦ εὐνουχισμοῦ ἐνὸς προσώπου ἀπ' τοὺς μπάτσους) ἢ σὲ ἐντελῶς ἑτεροδόχτες ἀνομοιογενεῖς ἀρθρώσεις μὲ ἴνερτς καὶ συνθήματα σὲ στυλ Βέρτοφ, πού ἡ μορφικὴ τους βία διακόπτει τὸ ρεαλισμὸ τῆς διήγησης.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τὸ φανταστικὸ δὲν ἐξαντλεῖται στὰ στοιχεῖα τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας τὰ ὅποια καὶ ὑπάρχουν στὴν ταινία: βρίσκεται στὴ βάση ὁλόκληρης τῆς σύλληψης. Εἶναι ἡ

1. Φράση τῆς Bernadine Dohrn, σημαντικοῦ μέλους τῆς ἐπαναστατικῆς ὁμάδας Weatherman. Οἱ Weathermen ἐμφανίζονται στὴν ἀμερικάνικη πολιτικὴ σκηνὴ μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρά διασπάσεις καὶ μιτώσεις τῆς SDS (Students for a Democratic Society), πού ἀρχικὰ ἦταν τμήμα τῆς LID (League for Industrial Democracy). Σύμφωνα μὲ τὸ καταστατικὸ τῆς τοῦ 1962 (Port Huron statement) ἡ SDS ἔλιπε νὰ οἰκοδομήσει ἓνα φιλελεύθερο - σοσιαλιστικὸ μέτωπο κατὰ τῆς βίας καὶ νὰ προσπίσει τὸ δικαίωμα κάθε Ἀμερικανοῦ νὰ καθορίσει ἐλεύθερα τὴ ζωὴ καὶ τὴν πολιτικὴ του πορεία. Μαζὶ μὲ τὸ μαοϊκὸ κόμμα PL (Progressive Labor) ἦταν ἡ πιὸ σημαντικὴ ὀργάνωση ἀπ' τὸ 1962-69, ὅποτε διασπάστηκε (ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ἦταν κάτω ἀπ' τὴν ἐπιρροή τοῦ PL). Ἀπὸ τὴ φράση τῆς RYM (Revolutionary Youth Movement) ἐξελίχθηκε ὁ Weatherman καὶ μέσα σὲ λιγότερο ἀπὸ ἐνάμιση χρόνο, πέρασε ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἀκτιβιστικῆς πολιτικῆς: κακοχωμένο δογματισμὸ, βολонταρισμὸ, ἐντυπωσιακὲς πολύχρωμες ἀναλαμπές.

2. Τὸ Μάρτη τρία μέλη τῶν Weathermen ἔγιναν χιλία κομμάτια ἀπὸ ἐκρηξὴ βόμβας πού ἐφτιαχναν σὲ κάποιο σπίτι τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἡ ὀργάνωση εἶχε κηρύξει τὸν προηγούμενο χρόνο ἀνταρτοπόλεμο καὶ ἡ ἀνάγκη μίας σοβαρῆς στρατιωτικῆς προετοιμασίας του τὴν πίεζε τώρα νὰ ἐγκαταλείψει τὸν ἐρασιτεχνισμὸ τῆς.

Στὶς 4 τοῦ Μᾶη ἡ ἐξουσία πνίγει στὸ αἷμα τεσσάρων *λευκῶν* φοιτητῶν τοῦ Kent State τὰ γεγονότα στὸ Ohio, σὲ μιὰ πρόβα τῶν μεθόδων καταστολῆς πού θὰ χρησιμοποιοῦσε ἀπὸ δῶ καὶ ἔμπροστίς φοιτητικῆς ἐξέγερσης. Ἀλλὰ καὶ πάλι ἡ μεσαία Ἀμερικὴ δὲν ξεσηκώθηκε σύσσωμη, ὅπως ἐκτίμησε ἡ ἀριστερὰ. Ἐκλείσαν βέβαια πάνω ἀπὸ 400 πανεπιστήμια καὶ ἔγινε μιὰ τεράστια πορεία διαμαρτυρίας στὴν Οὐάσιγκτον, πρὶν, ὅμως, καλὰ καλὰ περάσει ἓνας μῆνας ἢ φωτιά κόντευε νὰ σβύσει. Ὅχι ἀκόμα: στὶς 9 τοῦ Ἰουνίου ἔσκασε μιὰ βόμβα σ' ἓνα κτίριο τῆς ἀστυνομίας στὴ Νέα Ὑόρκη μὲ σημαντικὲς ζημιές καὶ ἀρκετοὺς τραυματισμοὺς ἀστυνομικῶν. Ἦταν οἱ Weathermen: ἀντίποινα γιὰ τὸ Kent State.

Οἱ βομβιστὲς δὲν ἄρρησαν νὰ ξαναχτυπήσουν. Αὐτὴ τὴ φορά ὁ στόχος ἦταν μὴ Τράπεζα τῆς Ἀμερικῆς στὸ Μανχάταν, ἓνα μῆνα ἀργότερα. Ἡ FBI εἶχε κίολας ἐπικηρύξει τὰ μέλη τῆς ὀργάνωσης μὲ 2000 δολάρια «κατὰ κεφαλήν». Ὅμως οἱ



Weathermen εἶχαν μάθει πιά νὰ ἐπιτίθενται γρήγορα, νὰ ἐξαφανίζονται καὶ νὰ ἐπιζοῦν «*Δὲν κρυβόμαστε, εἴμαστε ἀόρατοι*» ἔλεγε ἡ Bernadine Dohrn στὸ πρῶτο ἀνακοινωθέν τῆς ὁμάδας μετὰ τὶς 9 τοῦ Ἰουνίου, σημαδεύει ὁ Weatherman ἀπομακρύνονταν ἀπ' τὸ αὐτοσχέδιο παιχνίδι καὶ συντόνιζε προσεκτικὰ τὴ στρατηγικὴ του πάνω στὸν πραγματικὸ στόχο τοῦ ἀντάρτικου τῆς πόλης. Καὶ παρὰ τὶς περίπλοκες μεθόδους διείσδυσης καὶ κατασκοπείας, πού ἐφάρμοζε, ἡ διοικητικὴ μηχανὴ τοῦ Νίξον δὲν κατάφερε νὰ συλλάβει κανένα σημαντικό μέλος τῆς ὀργάνωσης. Ἡ ὁμάδα ἀπόκτησε ἀκτινοβολία καὶ ἔπλασε μιὰ ἐπικίνδυνη πολιτιστικὴ εἰκόνα. Ἐτσι δὲν φάνηκε καθόλου ἀπίθανη στὴν ἐνοκφρουρὰ τῆς Καλιφόρνιας ἡ «πληροφορία» ὅτι, στὴν ἐπέτειο τοῦ Κολόμβου, ὁ Weatherman θὰ χτυποῦσε «κάθε δημόσιο κτίριο, στρατιωτικὴ ὑπηρεσία καὶ ἀεροσκάφος στὴν πολιτεία». Θὰ γινόταν ἐπιτέλους ἡ μεγάλη ἐπίθεση πού ποθοῦσαν καὶ εἰτοῦμαζαν οἱ ἥρωες τοῦ *Πάγου*. Ὅχι βέβαια γιὰ τὴν πληρο-

ἀντίληψη τῶν προσώπων ὅτι τὸ Κράτος ἔχει γίνε τεράστια μηχανὴ πού ὑφαίνει κρυφὰ μιὰ οἰκουμηνικὴ συνωμοσία καὶ, σὰν μηχανὴ, πρέπει νὰ ξεμονταριστεῖ. Εἶναι ἡ αἴσθηση τῆς ἀόρατης παντοδυναμίας πού ἀπειλεῖ τοὺς ἥρωες καὶ πού τὸ σινεμὰ ἔχει χάσει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν *Μπαμπούζε* τοῦ Λάνγκ. Μιὰ ἀντίληψη πολιτικὴ διεστραμμένη γιὰ τοὺς μαρξιστὲς καὶ γι' αὐτὸ σωστὴ, ἀφοῦ ἡ ριζοσπαστικὴ ἀριστερὰ καὶ τὸ Κράτος στὸν ἀμοιβαῖο ὑπολογισμὸ τῶν κινήσεών τους ταυτίζονται στὴν ἴδια παρακμιακὴ φαντασίωση. Εἶναι ἀκόμα ἡ πορεία τοῦ Κράμερ σ' ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κινήματος, μέχρι τὶς πιὸ ἀπομακρυνεῖς του — ἡ κινήματα ἀποφίλη πρακτικὴ του — καὶ οἱ ἀναμνήσεις του ἀπ' τὸν κινήματογράφου τοῦ Χόλυγουντ, μιὰ πολὺπλοκὴ δουλειὰ πάνω στὰ εἶδη καὶ τοὺς κώδικές τους πού ἀλλάζουν λειτουργία καθὼς ἐνσωματώνονται σ' αὐτὸ τὸ καινούριο καὶ διαφορετικὸ κείμενο. Ἀκόμα περισσότερο ἡ μυστηριώδης κίνηση τῶν προσώπων πού, ξεκομμένα ἀπ' τὸν φυσιολογι-

κό τους «μπαγκράουντ», ὑπάρχουν μόνο ὅσο χρειάζεται νὰ κυριεύσουν κάθε σκηνὴ καὶ ἔπειτα ἐξαφανίζονται ἀνεξήγητα ἀφήνοντας τὸ θεατῆ μόνιμα μέσα στὴν ἄγνοια, ἐμποδίζοντας τον νὰ προβάλει πάνω τους τὰ φαντάσματά του καὶ προκαλώντας τον νὰ γεμίσει μόνος του τὰ κενὰ, νὰ ξαναδέσει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὸ κατεκερατισμένο ἰδεολογικὸ ὑφάδι τοῦ *Πάγου*.

Ρεαλιστικὸ καὶ φανταστικὸ, στρατευμένος ἄμεσος κινήματογράφος καὶ κινήματογράφος (ἀπλά) μὲ τὴν πολὺπλοκὴ πρακτικὴ τοῦ Κράμερ δένονται, ἀλληλοδιαπερνῶνται, ἀξίζουν μόνο γιὰ τὶς ἀρθρώσεις, τὶς ἀντιθέσεις, τὸ διαλεκτικὸ παιχνίδι τους. Αὐτὸ πού μᾶς ξενίζει δὲν εἶναι ἡ διαίρεση ἀλλὰ ἡ ἀδιάκοπη ἀλληλεπίδραση τῶν δύο σειρῶν, ἡ συναμογή τῶν ἀντιφατικῶν μορφικῶν καὶ δομικῶν στοιχείων, τὸ συνεχὲς πέρασμα ἀπ' τὸ ἓνα στὸ ἄλλο καὶ ἡ ὀργάνωση τῆς ἀσυνεχίας τους *ὀρίζονται καὶ κάθετα*. Ἡ διαβολικὴ δουλειὰ τοῦ Κράμερ προσπαθεῖ νὰ μιλήσει



για τα όρια της πραγματικότητας και της φαντασίωσης που συγχέεται μέσα στη συγκεκριμένη επαναστατική πρακτική και τον κινηματογράφο που την προπαγανδίζει (όλη η πρακτική του Newsreel³ ξαναγράφεται στον Πάγο σαν σημαντικό κεφάλαιο στην πρακτική της ομάδας). Για να το πετύχει έφευρσε αυτό το *προσποιητό ντιρέκτ* (αφού όλο το σενάριο είναι γραμμένο από πριν) και το άχρηστεύει με το δυναμισμό του κλασικού ρεαλιστικού (σε στυλ Γουόλς, σε στυλ Χώκς) κινηματογράφου που δίνει στη βίαιη αναπαράσταση της ούτοπίας αυτή την ανησυχητική, τρομοκρατική της ένταση, πείθοντάς μας ότι η πραγματοποίηση αυτής της ούτοπίας άπλωσε αναβάλλεται από χειμώνα σε άνοιξη,

Μόλο που έτσι άγγιξαμε τη μήτρα που γεννάει τον Πάγο, τη διασταύρωση του ρεαλιστικού με το φανταστικό (ή με άλλη διατύπωση την αντίθεση ανάμεσα σε πλέγματα από σημαίνοντα και τη φιλική εργασία) το ερώτημά μας ξμει-

νε αναπάντητο. Γιατί αν η ταινία δεν είναι γερασμένη, ή ανάλυσή μας είναι, μπορεί μόνο να μάς οδηγήσει να ξεχωρίσουμε και να επαληθεύσουμε (κι απ' την ανάποδη) μια σειρά από σχέσεις που ή δουλειά του Κράμερ μάς αναγκάζει να βρούμε (όμολογίες κι αντιθέσεις). Τότε όμως μήπως εξ αιτίας της περιπλοκής δουλειάς ή ταινία είναι μια διαδικασία κλειστή, εξαντλείται μονάχα στον έναν της χωρίς να σκοπεύει σε καμιά ανάγκη σε κανένα κέρδος (απόλαυση);

Απ' το 69 μέχρι σήμερα η σταυροφορία του Weatherman έχει πάψει να είναι καυτό (hot) πρόβλημα, τα μέλη του έχουν αποτραβηχτεί σε καινούρια αναζήτηση ταυτότητας κι ιδεολογίας. Η τρομοκρατία, ή βία στις διεκδικήσεις των μειονοτήτων είναι πια τόσο καθημερινή που μπορεί να γίνει ψυχρή (cool) σεναριακή συνταγή. Τα προϊόντα της ενώ φαίνεται ότι παρατείνουν τη ζωή, στην πραγματικότητα σηματοδοτούν το τέλος της παραγωγής των χολλυ-

φορία ήταν φιάσκο, άλλη μία παρανοϊκή αστυνομική μυθολογία της πολιτικής που κάποιοι εμπνεύστηκαν απ' το μύθο της οργάνωσης. Αντί γι' αυτή τη συντονισμένη επίθεση, έγιναν μόνο τρεις εκρήξεις σε δημόσια κτίρια της δυτικής άκτης. Τον Αύγουστο η New Year's Gang, μια ομάδα συμποτέρ (φράξια του Weatherman;) μεταφέρουν τη σκηνή της σύγκρουσης στο πανεπιστήμιο του Wisconsin με τη θεαματική κατάληψη του Στρατιωτικού Κέντρου Μαθηματικών Έρευνών. Απολογισμός της επιχείρησης: ύλικές ζημιές 69 εκατομμυρίων δολλ. και ένας νεκρός. Ακόμα πιο έντυπωσιακή, όμως, ήταν μία άλλη επιχείρηση του Weatherman αυτή τη φορά. Το Σεπτέμβριο η οργάνωση ανάλαβε να εκτελέσει την απόδραση του αρχιερέα της «πολιτικής της έκστασης» Τιμούθου Λήφου, που φυγαδεύτηκε έξω απ' την Αμερική. Η επιχείρηση δεν έφερε μόνο στην οργάνωση 25.000 δολλ. αλλά ήταν κι απόλυτα έναρμονισμένη με την ιδεολογία της. Στο άνακοινωθέν που άκολούθησε την επιχείρηση υπήρχε ή μελοδρα-

ματική διατύπωση: «Ο Λήφου φυλακίστηκε γιατί βοήθησε όλους μας να ξεκινήσουμε το έργο της δημιουργίας μιας νέας κουλτούρας σ' αυτή την κατάξερη έρημη χώρα... Το LSD και το χόρτο... θα μάς βοηθήσει να πλάσουμε ένα μελλοντικό κόσμο, όπου επιτέλους θα ζήσουμε ειρηνικά».

Όμως το χειμώνα του 70 τα πράγματα αλλάζουν: το άνακοινωθέν της Bernadine Dohrn που θανειζόταν τον τίτλο του τελευταίου δίσκου του μεταμελημένου Bob Dylan *New Morning* ήταν (όπως στον Πάγο) μαγνητοφωνημένο, με το άποτύπωμα ενός μεγάλου δάχτυλου στην ταινία (άρα γνήσιο). Ο τόνος ήταν άνεξήγητα ταπεινός, το βάρος έπρεπε να μετατεθεί απ' την παράνομη δραστηριότητα στις μαζικές κινητοποιήσεις. Η ύποχώρηση είχε άρχισι. «Ο θάνατος τριών φίλων» (το Μάρτη) «έβαλε τέρμα στη στρατιωτική αντίληψη της δράσης μας». Τον επόμενο χρόνο ή μεγαλύτερη άνοιξιάνικη κίνητοποίηση, ή πρωτομαγιάτικη ειρηνική πορεία στην Ουάσιγκτον ούσιωστικά επέστρεφε στις άξίες της παραδοσιακής και φιλειρηνικής αμερικανικής άριστερας. Όμως όλα δεν πήγαν καλά. Η πρωτοφανής κίνητοποίηση στρατού, άστυνομίας, πεζοναυτών και έθνοφρουράς, οι πάνω από 12000 συλλήψεις, τα στάδια για την παραμονή των κρατουμένων ήταν άνατριχιαστικές πρόβες των νέων ψυχρών μεθόδων καταστολής. Υπήρχαν, όμως και συμβολικές εξάρσεις: ένας άντρας στάθηκε γυμνός στα σκαλιά του Καπιτώλιου, αυτοκίνητα καταστράφηκαν, το πεντάγωνο βομβαρδίστηκε με σακούλες σκατά και ή σημαία των Βιετ-Κόνγκ ύψώθηκε στο κτίριο της Βουλής των Άντιπροσώπων. Τον ίδιο χρόνο ή δράση των Weathermen άραιωσε (Βόμβες, σαμποτάζ) και ή επανάσταση είχε ολοκληρωτικά έγκυρα καταλειφθεί. (Στοιχεία από το βιβλίο του David Zane Mairowitz *The Radical Soap Opera*).

Η ειλικρίνεια του άνεξάρτητου φίλμ σε σχέση με την πραγματικότητα που υπεύθυνα προσεγγίζει είναι ή πιο φανερή ποιότητα του Πάγου μπροστά στα χολλυγουντιανά όμοιώματα. Κι άκόμη περισσότερο ο Κράμερ ξέρει ποιές είναι οι πραγματικές χειρονομίες μιας σημαίνουσας πρακτικής που κάνουν *πολιτική διαφορά*. Έτσι αντί για το καθρέφτισμα (Χόλλυγουντ) έχουμε δουλειά, ξαναγράφιμο, αντί για προπαγάνδα ξύπνημα της συνείδησης κι αντί για τυφλή αναπαράσταση έχουμε τον τρόπο που αυτή ή αναπαράσταση πιάνεται απ' το πραγματικό. Γιατί ή τρομοκρατία που δείχνει το Χόλλυγουντ ή ή τηλεόραση φαίνεται τόσο άνόνητη; Γιατί είναι το άδειο παιχνίδι σειράς από σημαίνοντα που άποκομμένα, «άπελευθερωμένα» απ' τα σημαίνόμενά τους κυκλοφορούν κι άναπαράγονται άδιάκοπα. Αντίθετα ο Κράμερ μεταχειρίστηκε κάθε στρατηγική για να πετύχει ισχυρές *άντιστοιχίες* των σημαίνοντων με την πραγματικότητα. Και στην ταινία του, όπου ή έννοια πάγος παίρνει διαφορετικές μορφές (σταμάτημα της επανάστασης, θάνατος, χιόνι στο τέλος που θα λιώσει την άνοιξη) οι δυο πόλοι όπου άνάμεσα τους πλέκεται το κείμενο είναι το ψυχρό και το ζεστό.

3. Οργανισμός παραγωγής και διανομής στρατευμένων ταινιών, που ο Κράμερ ίδρυσε τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 60.

4. Jean Baudrillard, *L'echange symbolique et la mort* (Η συμβολική άνταλλαγή και ο θάνατος) Ed. Gallimard, Παρίσι 1976 - σελ. 62)

5. Μ' αυτή ή φόρμουλα ο Baudrillard δεν έννοει «μία βία μέσα απ' τα σημαία», όπου το σύστημα θα μπορούσε ν' αναδιπλώσει ή και να μασκαρέψει την ύλική του βία. Η συμβολική βία παράγεται από μία λογική

ουντιανών ειδών που βρίσκονται σε κρίση (άστυνομικό, κατασκοπικό, φίλμ καταστροφής). Η συνταγή που εξέλιχτηκε απ' την άπολιτική παρωδία των γεγονότων στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια (*Φρούλες κι αίμα*) έχει πάρει τη μορφή του μύθου και της ελεγχόμενης μεταβλητής, εξασφαλίζοντας μια άναπαγωγή cool ταινιών που άπαντούν στις άπαιτήσεις της κατευθυνόμενης κατανάλωσης. Το ερώτημα, λοιπόν, που διατυπώσαμε για τον Πάγο, ένα προϊόν του άνεξάρτητου κινηματογράφου, πρέπει να στραφεί σαν όπλο στο αντίπαλο στρατόπεδο, στο Χόλλυγουντ. Σε ποιές άνάγκες, σε ποιά κέρδη σκοπεύει ο πληθωρισμός από νεκρά σημαία (βλ. *Συναγερμός στο Λός Άντζελες*) σ' αυτές τις απάραδεντες μυθολογίες, ιδιαίτερα όταν και ή παραγωγή κι ή κατανάλωση είναι άσφυκτικά άγκαλιασμένες σε μια καταστροφική περιδίνηση, τη σπείρα της όλο και πιο γρήγορης άνάπτυξης;

Η ειλικρίνεια του άνεξάρτητου φίλμ σε σχέση με την πραγματικότητα που υπεύθυνα προσεγγίζει είναι ή πιο φανερή ποιότητα του Πάγου μπροστά στα χολλυγουντιανά όμοιώματα. Κι άκόμη περισσότερο ο Κράμερ ξέρει ποιές είναι οι πραγματικές χειρονομίες μιας σημαίνουσας πρακτικής που κάνουν *πολιτική διαφορά*. Έτσι αντί για το καθρέφτισμα (Χόλλυγουντ) έχουμε δουλειά, ξαναγράφιμο, αντί για προπαγάνδα ξύπνημα της συνείδησης κι αντί για τυφλή αναπαράσταση έχουμε τον τρόπο που αυτή ή αναπαράσταση πιάνεται απ' το πραγματικό. Γιατί ή τρομοκρατία που δείχνει το Χόλλυγουντ ή ή τηλεόραση φαίνεται τόσο άνόνητη; Γιατί είναι το άδειο παιχνίδι σειράς από σημαίνοντα που άποκομμένα, «άπελευθερωμένα» απ' τα σημαίνόμενά τους κυκλοφορούν κι άναπαράγονται άδιάκοπα. Αντίθετα ο Κράμερ μεταχειρίστηκε κάθε στρατηγική για να πετύχει ισχυρές *άντιστοιχίες* των σημαίνοντων με την πραγματικότητα. Και στην ταινία του, όπου ή έννοια πάγος παίρνει διαφορετικές μορφές (σταμάτημα της επανάστασης, θάνατος, χιόνι στο τέλος που θα λιώσει την άνοιξη) οι δυο πόλοι όπου άνάμεσα τους πλέκεται το κείμενο είναι το ψυχρό και το ζεστό.

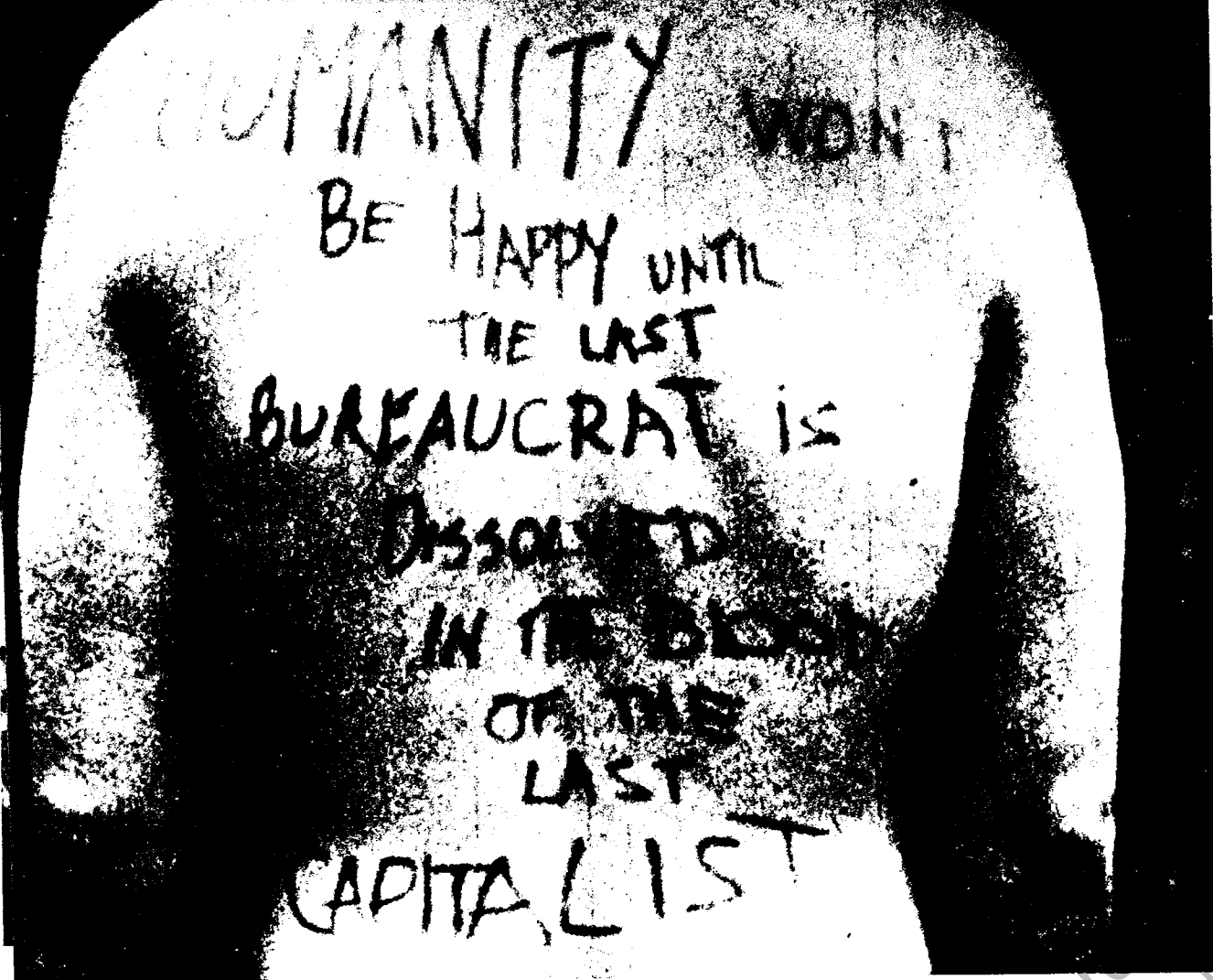
Το ψυχρό είναι το καθαρό παιχνίδι με τις άξίες του λόγου, τις μεταθέσεις, τις άλλαγές της γραφής, είναι ή άπόσταση από μια παρτίδα που παίζεται

μόνο με σημαία, σχήματα, λέξεις κι εικόνες. Θερμό όμως δεν είναι μόνο το θέμα: είναι το ύπόγειο τρελό πάθος κι ή άδιάκοπη άναφορική λειτουργία των προσώπων στη ζωή (αφού όλοι οι ήθοποιοι είναι έρζοσπάστες)· είναι ή έξεγερση όχι σαν cool πολιτική ένεργεια, αλλά σαν θέατρο του δράμου, ή νευρασθένεια που προκαλεί στους ήρωες είναι το πρόβλημα της στρατεύσης και το πρόβλημα της έξουσίας που ύφίσταται και πρέπει να λύσει το ύποκείμενο. Θερμή είναι ή αντίληψη ότι ή καταπίεση άπειλει τα σώματα, τα άχρηστεύει με τη βία της και τα εύνουχίζει κι ότι ή Έπανάσταση τα άφορά, γράφεται πάνω τους (όπως το πασιγλωστο σύνθημα είναι γραμμένο στην πλάτη ενός στρατευμένου). Στην περιοχή του θερμού γράφεται τέλος ή έμμονή του Κράμερ στο επαναστατικό μήνυμα, ή τελευταία και ριζική άντιπαράθεσή του σ' έναν όλόκληρο κινηματογράφο, που άπό καιρό έχει πάψει να είναι μέσο κυκλοφορίας συναισθημάτων, ιδεών, μηνυμάτων κι έχει γίνει ο παγωμένος καθρέφτης της άπάνθρωπης κι άφηρημένης άνακύκλωσης του συστήματος.

Όμως ή Έπανάσταση είναι σοβαρή ύπόθεση κι άπαιτεί οργάνωση, ευθύνη και λεπτομερειακή προετοιμασία για τη μετάδοση της έξουσίας. Δέ μπορεί να είναι φάντασμα, αυτοκτονία και πυροτέχνημα, δέ μπορεί να γίνει από μια χούφτα ντεσπεράντος σε *πολεμοργασμό* (Wargasm). Ίσως. Άλλά σήμερα περισσότερο από ποτέ προβάλλει ή ύποψία ότι «δέ θα καταστρέψουμε ποτέ το σύστημα με άμεση διαλεκτική επανάσταση της οικονομικής ή πολιτικής ύποδομής. Ο,τι γεννάει αντίφαση, σχέσεις δυνάμεων, γενικά ένεργεια καταφέρει μόνο να ξαναγυρίσει στο σύστημα και να το σπρώξει μπροστά, σύμφωνα με μια περιέλιξη όπως στο δακτύλιο του Μέμπιους»⁴. Οι Weathermen, μέσα στην παρόνοιά τους, είχαν άγγίξει αυτή την άλήθεια κι ο Κράμερ την πήγε άκόμη πιο μακριά. Μή πιστεύοντας ότι το σύστημα θα νικηθεί ποτέ στο πεδίο της πραγματικότητας, κινηματογραφεί την πεποίθηση της ομάδας, ότι θα το άφανίσει με τη στρατηγική της, σαν φαντασίωσή της. Φαντασίωση που επιβάλλει το ίδιο το σύστημα «ποιεί κι έπιζει μόναχα οδηγώντας άδιάκοπα όλους αυτούς που του επιτίθενται να χτυπηθούν με το πεδίο της πραγματικότητας που μένει πάντα δικό του»⁴.

Ἡ δηλητηριασμένη μεταφορά

(Ἄγκιρε, ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ)



Ἔτσι ξεδεύονται ὅλες οἱ ἐπαναστατικές ἐνέργειες κι ἡ φανταστικὴ βία. Τὸ σύστημα ἀνὰ πᾶσα στιγμή ἀντιτάσσει πραγματικὴ βία στὴ βία. Ἔτσι κι ἄλλοις ζεῖ ἀπ' τὴ συμβολικὴ του βία⁵.

Ὁ Weatherman δὲν κατάφερε βέβαια τίποτα καινούργιο: μόνο μιὰ στιγμαία ἀναταραχὴ τῶν σχέσεων δυνάμεις πού θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ λυθεῖ ἀπὸ τὴν ἀντίδραση μὲ κάποιο παραδοσιακὸ τρόπο — αὔξηση τῆς πίεσης, παζάρεμα, ὑλικὴ βία, ὀλοκληρωτικὸ ἐξολοθρεμὸ. Μέσα ὅμως στὸ ἀποκαλυπτικὸ ὄραμά του, ἡ σταυροφορία του ἀσυνειδήτητα εἶχε βρεῖ σωστὴ κατεύθυνση. Αὐτὸ πού προσπαθοῦσε νὰ κάνει ἦταν νὰ ρίξει τὸ σύστημα στὴ δική του παγίδα καὶ κλέβοντας τὴ συμβολικὴ λογικὴ του, νὰ τὸ νικήσει μὲ τοὺς δικούς του ὄρους. Ἡ μόνη του ἐλπίδα ἦταν νὰ κάνει στὸ σύστημα ἕνα τόσο καταστροφικὸ δῶρο πού αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ τὸ ἀνταποδώσει μονάχα μὲ τὸ θάνατό του. Ὅραμα πού ξεπερνοῦσε τὶς δυνατότητες τῶν ἐπαναστατῶν. Ἦταν πολὺ νωρὶς καὶ συγχρόνως πολὺ

ἄργα γιὰ νὰ ἀπομονώσουν τὸ σύστημα σὰν σκορπιό, νὰ τὸ σφίξουν μέσα σ' ἕνα πύρινο κλοιὸ καί, ἀπειλώντας τὸ μὲ θάνατο, νὰ τὸ δοῦν νὰ αυτοκτονεῖ καὶ ν' ἀφανίζεται.

Μιὰ ταινία πάνω στὸ θάνατο τότε; Καλύτερα μιὰ ταινία πάνω στὴ μεγεθυμένη ἀπειλὴ τοῦ θανάτου πού ἐξαπολύει τὸ σύστημα στὴν ἀμείλικτη πραγματικὴ τῆς ἰσοπέδωσης· καὶ μαζί ἕνα ὄροσημο μιᾶς περιόδου, ὅπου ἡ γερασμένη ἐπανάσταση πεθαίνει δίνοντας τὴ θέση της στὸν πόθο γιὰ μιὰ ἄλλη ἐπανάσταση ὅπου τὸ «προσωπικὸ» θὰ ταυτίζεται μὲ τὸ «πολιτικὸ» (Milestones). Ἡ ἀξία τοῦ Πάγου δὲν εἶναι μόνο ὅτι μᾶς θυμίζει πὼς ζοῦμε τὸ θάνατο, δέσμοι σὲ μιὰ συνωμοσία πού θὰ φέρει τὸ τέλος τοῦ κόσμου, ἀλλὰ ὅτι ξανανοίγει τὰ περιθώρια τῆς δράσης. Γιατί ὁ παγωμένος χειμῶνας φεύγει κι ἡ Ἄνοιξη πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ εἶναι ὁμορφή.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

τοῦ συμβολικοῦ πού δὲν ἔχει πιά καμμιά σχέση μὲ τὸ σημεῖο ἢ τὴν ἐνέργεια, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀνταπόδοση καὶ τὴν συνεχή δυνατότητα ἀνταπόδοσης τοῦ δῶρου. Τὸ σύστημα λειτουργεῖ ἀντίστροφα, παίρνει τὴν ἐξουσία μὲ τὴ μονόπλευρη ἀσκήση τοῦ δῶρου, καὶ ἡ κυριαρχία του συντηρεῖται ἀπὸ τὸ ὅτι κρατᾶ τὴν ἀποκλειστικότητα τοῦ δῶρου χωρὶς ἀνταπόδοση - (τὸ δῶρο τῆς δουλειᾶς πού μπορεί νὰ ἀνταποδοθεῖ μόνο μὲ τὴν καταστροφὴ ἢ τὴ θυσία, τοῦ δῶρου τῶν μέσων ἐνημέρωσης καὶ τοῦ μηνύματος, ὅπου μὲ τὸ μονοπώλιο τοῦ Κώδικα κανένας ἀντίλογος δὲν μπορεί νὰ ὑπάρξει, τοῦ δῶρου τοῦ κοινωνικοῦ τῆς προστασίας καὶ τῆς ἀσφάλειας ἀπὸ τὴν ὅποια τίποτα καὶ κανεὶς πιά δὲν ξεφεύγει). Ἡ μόνη λύση τότε εἶναι νὰ στρέψουμε ἐναντίον τοῦ συστήματος τὴ βασικὴ ἀρχὴ τῆς ἴδιας του τῆς ἐξουσίας. Τὴν ἀδυναμία ἀπάντησης, ἀνταπόδοσης, ἀντίλογου.

Ἄγκιρε,
ἡ μάστιγα τοῦ Θεοῦ
(Aguirre, der zorn Gottes)
Γερμανία (1972)

Σκη: Werner Herzog. Σεν: Werner Herzog. Φωτ: Thomas Mauth (ἐγχρωμῆ) Μουσικὴ: Popol Vuh. Ἑρμηνεία: Klaus Kinski, Helena Rojo, Ruy Guerra, Del Negro, Peter Herling, Dany Ales. Παραγωγή: Werner Herzog Filmproduktion. Διανομὴ: Στούντιο. Διάρκεια: 90'.

Πρὶν ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια — Φθινόπωρο τοῦ '72 — εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ δοῦμε συγκεντρωμένη τὴν μέχρι τότε δουλειὰ τοῦ Βέρνερ Χέρτσοκ καὶ νὰ γράψουμε κάτι γι' αὐτὴν (ΣΚ 24-26). Τὸ παλαιὸ αὐτὸ γραπτὸ ἀποτελεῖ ἀκριβῶς τὴν ἀφετηρία προσέγγισης τοῦ Ἄγκιρε πού ἐπιχειροῦμε σήμερα. Καὶ τοῦτο, ὄχι γιατί δεχόμαστε ὅτι ἡ ὄλη δουλειὰ τοῦ κινηματογραφιστῆ αὐτοῦ ἀποτελεῖ «ἔργο» μὲ ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ σαφὴ διάρθρωση (κάτι τέτοιο θὰ ἀπαιτοῦσε ἰδιαίτερη ἐξέταση), οὔτε γιατί βρισκόμαστε κάποιον οὐσιαστικὴ συγγένεια (στὸ θέμα, τὴ γραφὴ, τὸ εἶδος τοῦ κιν/φου) ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνες τὶς πρῶτες 4 ταινίες καὶ σ' αὐτὴν ἐδῶ. Ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο. Ἐκεῖ, ἡ ἀνάλυση ἀποκάλυπτε τὴν προοδευτικὴ ἀποδόμηση τοῦ κιν/κού λόγου, τὴν αὐξανόμενη στὸ ἔπακρο ἀνικανότητα τῆς πρακτικῆς τοῦ Χέρτσοκ νὰ σημάνει μὲ τὰ ὑλικά του, νὰ παραγάγει νοήματα. Μέσα ἀπὸ τὸ πάγωμα τῆς κάμεράς του βρήκαμε νὰ ἀναδύεται μιὰ ἀρκετὰ συμπαγῆ δομὴ, στὴν ὁποία ἀναγνωρίσαμε ἀμέσως τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ψύχωσης, ἔτσι ὅπως μᾶς τὰ δίδαξε ἡ σύγχρονη ψυχανάλυση. Ἀνίκανη νὰ σημάνει κιν/κά, ἡ «γραφὴ» τοῦ Γερμανοῦ ἐντασσόταν σ' ἕνα κλειστὸ ἰδιωτικὸ χῶρο, ὅπου μόνο ἡ ψυχχαναλυτικὴ θεραπεία-ἀνάλυση τοῦ «δημιουργοῦ» θὰ μπορούσε νὰ διεισδύσει, ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσει τελικὰ νὰ διαβαστεῖ σωστὰ τὸ

παραλήρημα αὐτό, πού ἔτυχε νὰ διατυπωθεῖ μὲ εἰκόνες καὶ ἤχους. Πίσω τῆς καρδοκοῦσε νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ τὴν προβολὴ τῆς «δουλειᾶς» αὐτῆς σὰν κιν/φου «τέχνης» μιὰ ἰδεολογία, πού μέσα ἀπὸ τὸν ἀνορθολογισμό καὶ τὴν ἄρνηση τῆς Ἱστορίας (ὑποπροϊόντα τῆς ὄλης ἐπιχείρησης, πού ἐγκρίνονται συνεχῶς πάνω στοὺς θεατῆς τῶν διαφόρων «εἰδικῶν προβολῶν») προσεγγίζει σὲ θέσεις καθαρὰ φασιστικές.

Πολὺς καιρὸς πέρασε ἀπὸ τότε. Οἱ ἐπόμενες ταινίες τοῦ Χέρτσοκ καὶ μαζί ἡ «φήμη» του πέρασαν σὲ εὐρύτερο κοινό. Ὅμως καὶ μὲ ἀρκετὲς ἀλλαγές. Ἄς πάρουμε τὸ Ἄγκιρε. Εἶναι ταινία μὲ «ὑπόθεση», μὲ σαφέστατο «ἱστορικὸ» παραπέμπον, μὲ στρωτὴ ἀφήγηση, πού κάνει χρῆση τῆς γνώριμης τεχνικῆς γιὰ τὴν ἐγγραφή τοῦ θεατῆ σὲ μετανυμικὲς τῆς ἀλυσίδες καὶ τὴν παραγωγὴ τῶν νοημάτων τῆς, μὲ γνωστὸ ἠθοποιὸ — πρωταγωνιστὴ κλπ. Μὲ δυὸ λόγια, πρόκειται γιὰ ταινία πού ξαναβρίσκει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὸ γνωστὸ κλασσικὸ ἀφηγηματικὸ μοντέλο, καὶ μάλιστα κι αὐτὸν ἀκόμα τὸ μηχανισμό τῶν «εἰδῶν» πού, ὅπως ξέρομε, βρῖσκειται στὴν καρδιά τοῦ μοντέλου. Ὅλα μοιάζουν τότε «κανονικά», πού θ' ἀρχίζαμε νὰ πιστεύουμε πὼς ἡ «ἴαση» τοῦ κιν/κού ὑποκειμένου — Χέρτσοκ, πού εἶχαμε εὐχηθεῖ στὴν παλιὰ μας ἐκείνη κριτι-

κή έχει επιτευχθεί: ή υιοθέτηση του «κανονικού» κιν/κού λόγου θα συμβάδιζε — δηθεν — με την άδρανοποίηση του ψυχωτικού πυρήνα. Συμπέρασμα εύκολο, απλό μὰ και βαθιά λαθεμένο. Πρόκειται για τὸ ἴδιο λάθος πὸν συνοδεύει συνήθως τὴν ἐφαρμογὴ τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας στὸ χῶρο τῆς κριτικῆς ἀνάγνωσης τοῦ κιν/φου. Μὲ δυὸ λόγια: ἂν ἡ ψυχαναλυτικὴ προσέγγιση τῶν πρώτων ἐκείνων ταινιῶν ἦταν δικαιολογημένη, αὐτὸ στηριζόταν ἀκριβῶς στὴν κιν/κή τους ἀποδόμηση πὸν συνοψίσαμε πρὶν. Τώρα πὸν ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ κιν/κά ἀφηγήματα, πὸν χρησιμοποιοῦν μηχανισμοὺς γιὰ νὰ φτάσουν στὸ θεατὴ, στὸ πλαίσιο τῆς ὑπάρχουσας πλατίας ἀγορᾶς τοῦ θεάματος, τώρα ἡ ἀνάλυσή μας ὀφείλει νὰ ἐγκαταλείψει τὰ γλυστερὰ αὐτὰ ψυχαναλυτικὰ μονοπάτια. Ἐπὶ δὴ καὶ πέρα ἡ ὀποιαδήποτε χρῆση ψυχαναλυτικῶν θεωρημάτων θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ στὴν εὐρύτερη πρακτικὴ μας τῆς ἀνάγνωσης τῆς ταινίας.

Ἐνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἄγκιρε, πὸν κινδυνεύει νὰ μείνει ἀόρατο σὲ μιὰ λαθεμένη ψυχολογιστικὴ (στὴν οὐσία) θεώρηση, εἶναι ἡ ἰδιαίτερη χρῆση τῆς μεταφορᾶς στὴν ταινία. Πραγματικὰ, ὑπάρχει ἕνα ξετύλιγμα μεταφορῶν πὸν διασχίζουν λοξὰ τὴ ροὴ τῆς μυθοπλασίας καὶ τὸ ὁποῖο, συνδέοντας σημαίνοντα ἀπὸ διαφορετικὲς μετωνυμικὲς σειρὲς συντελεῖ τελικὰ στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς «ποιητικῆς» ἀτμόσφαιρας πὸν τυλίγει τὴν ταινία (χωρὶς φυσικὰ νὰ φτάνει ὡς τὴν ἀποδιάρθρωση τοῦ λόγου, ὅπως τὸ ἀλλοτινὸ μεταφορικὰ δομημένο παραλήρημα). Ὑπάρχει πρῶτα-πρῶτα μιὰ μεγάλη μεταφορὰ τῆς Φύσης στὴν ἐπιλογή τῶν χῶρων, στὸ ντεκόρ, στὰ χρώματα, στὰ ζῶα. Μιὰ θεμελιώδης μεταφορὰ βρίσκεται καὶ στὴ βάση τοῦ ἀφηγήματος: ἡ σχεδία-σπίτι πὸν πλέει στὸ ποτάμι παράλληλα μὲ τὴ ροὴ τοῦ μύθου. Μεταφορὲς ἀκόμα βρίσκονται στὴ δουλειὰ τῶν ἠθοποιῶν, στὴν παρουσία-ἀπουσία τῶν ἰθαγενῶν, στὰ βέλη τους πὸν μοιάζουν νὰ ἔρχονται ἀπὸ πουθενά, ἀπὸ τὸν ἐκτὸς πεδίου χῶρο. Μεταφορὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἄγκιρε, ὄντας «ἡ ὀργὴ τοῦ Θεοῦ», μεταφορὰ καὶ τὸ μυθικὸ Ἐλντοράντο, ἡ χρυσὴ πολιτεία. Μεταφορὰ, τέλος, καὶ αὐτὸ τὸ βιβλίον τοῦ ταξειδιοῦ πὸν κράταγε ὁ ἱερέας καὶ πὸν σώθηκε — μόνον αὐτὸ ἀπ' ὅλη τὴν ἀποστολὴ — γιὰ νὰ μετα-



σχηματισθεῖ τώρα ἀπὸ τὸν Χέρτσσοκ σὲ εἰκόνας.

Ποῦ ὀδηγοῦν ὅλες αὐτὲς οἱ μεταφορὲς; Ποιὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς ρόλος στὴν ταινία; (πέρα δηλαδὴ ἀπὸ τὸ νὰ τὴ στολίζουν ποιητικὰ). Ἀρθρώνονται ἢ ὄχι σ' ἕνα λόγο πὸν νὰ βρίσκεται σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ ἀφηγηματικῆς μοντέλου; Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ εἴμαστε ἰδιαίτερα προσεχτικοί, καθὼς σήμερα πιά ξέρουμε πὸν ὁποιοδήποτε κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ, πὸν ὁ εὐρωπαϊκὸς κιν/φος ἀγωνίζεται τόσο συχνὰ νὰ χαράξει πάνω στὸ σῶμα τοῦ κλασσικοῦ μοντέλου, δὲν σημαίνει ἀπαραίτητα καὶ οὐσιαστικὸ μετασχηματισμὸ αὐτοῦ τοῦ τελευταίου, δηλαδὴ τῶν βαθύτερων αἰσθητικῶν καὶ ἰδεολογικῶν του προϋπο-



θέσεων. Κι ἀληθινὰ, στὸ Ἄγκιρε ὑπάρχει τέτοιος κίνδυνος σύγχυσης.

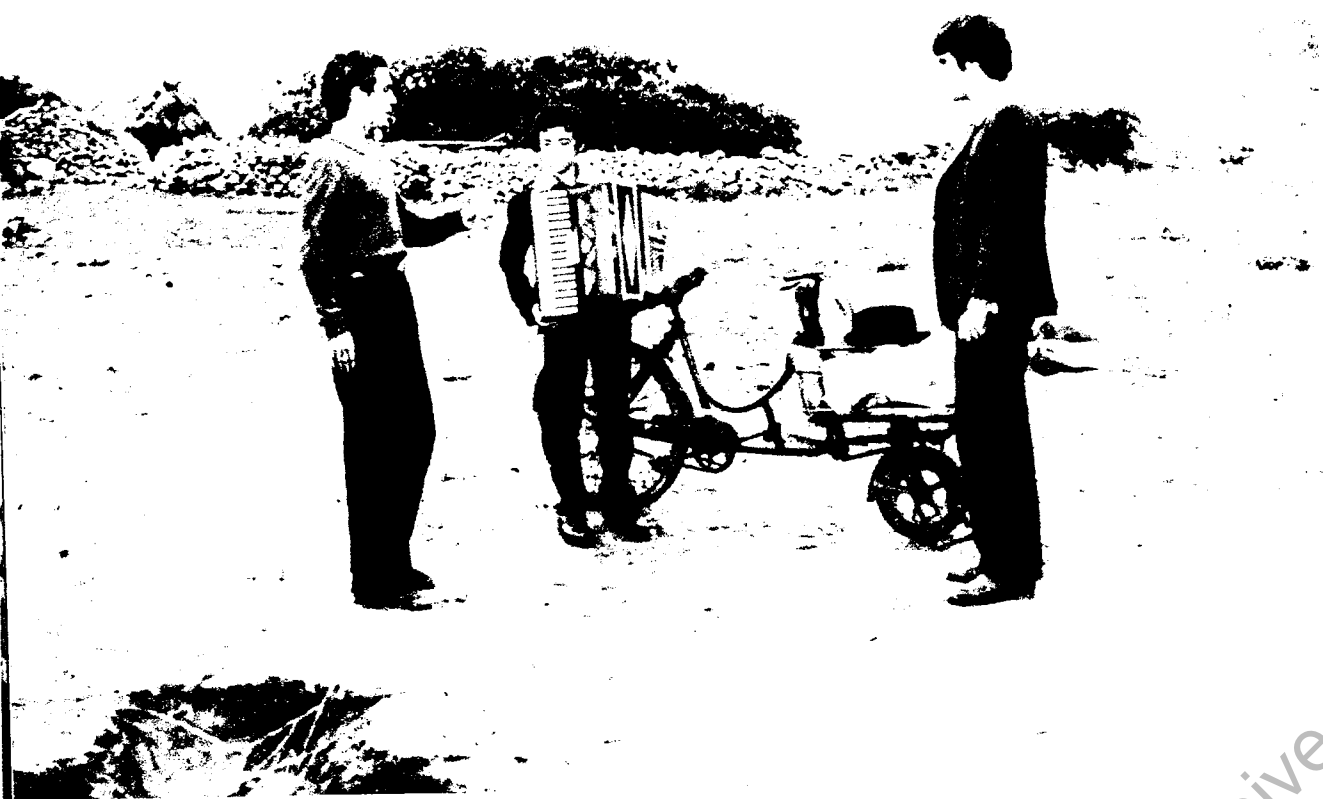
Ἡ προσεχτικὴ ἐξέταση τῆς συναρμογῆς τῶν διαφόρων μεταφορῶν (μὲ τὴν ἐνεργητικὴ ἔννοια τῶν «διεργασιῶν τοῦ σημαίνοντος») μᾶς δείχνει ὅτι ὑπάρχει ἕνας ἀρχι-ἀξονας πὸν κατευθύνει τὴν διεργασίαν αὐτῆς. Εἶναι ἐκεῖνος πὸν συνδέει κάθετα τὴν 2 βασικὲς μετωνυμικὲς δέσμες πὸν μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε μὲ τὴν ἐτικέτη «φύση» καὶ «πολιτισμὸς». Φυσικὰ, δὲν πρόκειται γιὰ τὴν γνωστὴν ἔννοια τῶν ἀνθρωπολογικῶν θεωριῶν, ἀλλὰ γιὰ σύνολα ἀναπαραστάσεων πὸν μπορούν νὰ ταξινομηθοῦν κάτω ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἀρχισημαινόμενα. Ὅλες σχεδὸν οἱ μεταφορὲς τῆς ταινίας μπορούν νὰ ἀποδειχτοῦν παράλληλες μὲ τὸν ἄξονα αὐτόν. Ἐτσι ὡστε πίσω ἀπὸ τὸ πικρὸ πλέγμα

τῶν μεταφορικῶν δακτυλίων νὰ ἀποκαλυφθεῖ ἕνα σταθερὸ δομικὸ σχῆμα. Μεταφέροντάς το σὲ μιὰ φράση, θὰ τὸ συνοψίζαμε ὡς ἑξῆς: ὅτι ἀνήκει στὸν «πολιτισμὸ» (Ἰσπανοί, Χριστιανικὴ θρησκεία, ἀποστολὴ, ὄπλα) ἐπιχειρεῖ νὰ καταλάβει τὴ θέση αὐτοῦ πὸν ἀνήκει στὴ «φύση» (κατάληψη, ἐκχριστιανισμὸς, καταστροφὴ, ἀνακάλυψη τοῦ Ἐλντοράντο) — ὅμως ἡ ὅλη αὐτὴ ἐπιχείρηση εἶναι καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία, εἶναι ἕνα τερατῶδες λάθος καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ «πολιτισμοῦ» θὰ τὸ πληρώσουν μὲ τὴν καταστροφὴ τους — ἡ «φύση» κυριαρχεῖ στὸ τέλος (οἱ μαῖμουδες στὴν ἐρημὴ ἀπὸ ἀνθρώπους σχεδία).

Ξαναβρίσκουμε ἔτσι τὴν ἑμμονὴν ἰδέαν τοῦ Χέρτσσοκ πὸν εἶχαμε ἀπὸ παλιὰ ἐντοπίσει στὴ δουλειὰ του, ὅμως τώρα δοσμένες μὲ θαυμάσια δουλεμένη αἰσθητικὴ μορφή, μὲ ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ, τὸ σπουδαιότερο, βαλμένες σὲ δράση στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς «ἱστορικοῦ τύπου» ἀφήγησις. Τὴν ἀντιπροσωπεύει αὐτὸς ὁ καινούργιος συνδυασμὸς; Ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο ἀπ' ὅτι θὰ ἔβρισκε ἡ καθαρὰ ψυχαναλυτικὴ θεώρηση. Δηλαδὴ, ὄχι μόνον δὲν ἔχουμε ἀδρανοποίηση τῆς ἰδεολογίας τοῦ ἀνορθολογισμοῦ καὶ τῆς ἄρνησις τοῦ πραγματικοῦ ρόλου τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας (μαζὶ μὲ τὴν ἐξαφάνιση τοῦ παραληρηματικοῦ χαρακτῆρα τῶν κειμένων), ἀλλὰ ἔχουμε τὴν ἰδανικὴ ἐνσωμάτωση τοῦ ἰδεολογικοῦ αὐτοῦ λόγου μέσα σ' ἕνα ἀφήγημα στημένο σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς κανόνες καὶ προορισμένο νὰ φτάσει καὶ νὰ γοητέψει εὐρύτερο κοινὸ. Τὸ πέρασμα τῆς γραφῆς τοῦ «μοντέρνου» Γερμανοῦ, σ' αὐτὴ τὴ φάση, συμμετέχει ἔτσι ἄμεσα στὸ αἰσθητικὸ ρεῦμα τοῦ «ρετρό», ἐνῶ ἡ ἐκλογίκευση τῶν κινηματογραφικῶν του ὀραμάτων ἀποτελεῖ σημάδι τῆς ὀριστικῆς (καὶ ἀποτελεσματικῆς) ἐνσωμάτωσης τῶν κάθε λογῆς «ἰδιομορφιῶν» του σὲ μιὰ πανίσχυρη ἰδεολογικὴ μηχανή.

Κι εἶναι κρίμα φυσικὰ πὸν στιγμὴν γεμάτες ἀπὸ ποίηση καὶ ὀμορφία, σὰν ἐκεῖνες τῆς πορείας στὴν Ἄνδεις ἢ τῆς σχεδίας στὸ ποτάμι, δηλητηριάζονται καὶ γίνονται ἔτσι ἐπικίνδυνες γιὰ κατανάλωση. Δὲν εἶναι ὅμως οὔτε ἡ πρώτη οὔτε ἡ τελευταία φορὰ πὸν ἡ ἀπειλὴ σερβίρεται σὲ ἐκκυστικὸ περιτύλιγμα.

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ



Ὁ ἦχος τοῦ ἀκκορντεὸν

(Μιά τομὴ στὸν Πατέρα Ἀφέντη)

Εἶναι ἓνας ἦχος παράξενος, που ταράζει τὴ σιωπὴ τοῦ μυαλοῦ τοῦ μικροῦ βοσκοῦ Γκαβίνο Λέντα, γιου καὶ ὑπηρετῆ. Παράξενος, ἀφοῦ δὲν ἀνήκει στὸ γνώριμο ἐκεῖνο πλέγμα τῶν ἠχων, ποὺ συνοδεύουν τὴ ζωὴ στὴ στάνη αὐτῆ τῶν βουνῶν τῆς Σαρδηνίας. Ὁ ἀγέρας ποὺ φυσᾷ, τὸ φύλλωμα ποὺ θροῖζει, τὸ ρυάκι ποὺ κυλᾷ, ἓνα ἄλογο ποὺ περνᾷ μακριά: νὰ οἱ ἦχοι οἱ πρῶτοι, ποὺ ὁ Γκαβίνο διδάχτηκε ἀπ' τὸν πατέρα κι ἀφέντη του νὰ ξεχωρίζει, νὰ συλλαβίζει καὶ νὰ καταλαβαίνει, ἀπ' τὸ πρῶτο κιόλας βοᾶδου ποὺ ἀνοίχτηκε μπροστά του τὸ βιβλίο τῆς φύσης. Τὰ κουδούνια τῶν προβάτων, τὸ ἐκδικητικὸ μαγάρι-

σμα — πλάφ! — τῆς κοπιᾶς στὸ φρεσκοαρμεγμένο γάλα, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐρωτικὸ λαχάνιασμα τῆς αὐτοϊκανοποίησης. Νὰ οἱ ἦχοι ποὺ παράγονται κάτω ἀπὸ τὸ αὐστηρὸ πατρικὸ βλέμμα, οἱ ἦχοι, λοιπόν, ποὺ ἀρθρώνουν ἓνα λόγο ἀρεστοῦ καὶ σύμφωνο μετὰ τὴν πατρικὴ ἐντολή. Ὁ ἦχος τοῦ ἀκκορντεὸν μοιάζει ξαφνικὰ νὰ προτείνει τὶς βάσεις γιὰ τὴν παράβασή της.

Αὐτὸ ποὺ «ξυπνᾷ» τὸν Γκαβίνο, αὐτὸ ποὺ τείνει νὰ τὸν ἀποσπᾷ ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν ἠχων καὶ τῶν λόγων, ὅπου βρισκόταν ὡς τότε παγιδευμένος, εἶναι

Πατέρας - ἀφέντης

(Padre Padrone)

Ἰταλία (1977)

Σεν, Σκη: Paolo καὶ Vittorio Taviani ἀπὸ τὸ βιογραφικὸ βιβλίο τοῦ Gavino Ledda «Padre Padrone, l'educazione di un pastore». **Φωτ:** Mario Masini (Eastmancolor, 16 mm). **Ντεκόρ:** Giovanni Sbarra. **Μοντάζ:** Roberto Perpignani. **Μουσ:** Egisto Macchi, ἀποσπάσματα ἀπὸ Mozart, Strauss καὶ λαϊκὰ τραγούδια τῆς Σαρδηνίας. **Κοστ:** Lina Nerli - Taviani. **Παράγ:** Giuliani de Negri γιὰ τὴ RAI televisione Italiana. **Ἔργ:** Omero Antonutti (ὁ πατέρας), Saverio Marconi (ὁ Γκαβίνο, 20 ἐτῶν), Marcella Michelangeli (ἡ μητέρα), Fabrizio Forte (ὁ Γκαβίνο, παιδί), Marino Cenna (ὁ βοσκός), Nanni Moretti (ὁ Τσέζαρε) Stanko Molnar (Σεμπαστιάνο). **Διάρκεια:** 110'. **Διανομή:** Μηχανίδης.

βέβαια ἢ βαθειὰ ἑτερογένεια ποὺ ἀναδύεται στὸ ἀκουσμα τοῦ βιεννέζικου βάλς. Ἐτερογένεια ποὺ ἐκδηλώνεται ὡς ριζικὴ ἀντίθεση πάνω σὲ πολλοὺς ἄξονες σημασιολογίας: τὸ εἶδος καὶ ἡ σημαντικὴ τῆς μουσικῆς, ὅπου τὸ ἐντεχνο στοιχείο ἀντιτίθεται στὸ αὐθόρμητο καὶ χοντροκομμένο τοῦ ντόπιου τραγουδιοῦ, καὶ ἡ ἐνεργητικότητά καὶ ἡ ζωντάνια στὴν παθητικότητα καὶ τὴ μοιρολατρία (μοιρολόι, προσευχή, τραγούδι μετὰ μάτια στραμμένα στὸν οὐρανό). Ἡ σχέση τῆς μουσικῆς μετὰ τὴ φύση καὶ τοὺς ἦχους της, ὅπου τὸ βαλσάκι τέμνει τὸ διάλογο ἀνταγωνισμοῦ — συμβίωσης ποὺ χαρακτηρίζει τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ κτηνοτρόφου (τὸ φίδι, ὁ σκύλος). Τὸ παίξιμο τῆς μουσικῆς, ὅπου ὁ πλανόδιος μικρὸς ὀργανοπαίχτης ἀντιτίθεται στὸν καθηλωμένο στὴν τρύπα τοῦ βοσκῶ. Ἄν ὅμως οἱ ἦχοι στὴν ταινία μποροῦν καὶ ἀρθρώνουν ἓνα λόγο ὄχι πάντα συμπληρωματικὸ (θόρυβος) ἢ καὶ ἀπλᾶ διακοσμητικὸ (μουσικὴ) τοῦ λόγου τῶν εἰκόνων, αὐτὸ βασίζεται στὴν ἴδια τὴν

δουλειὰ τῆς ταινίας, ἥδη ἀπ' τὸ ξεκίνημά της.

Ἡ μουσικὴ τοῦ ἀκκορντεὸν παραπέμπει, μετὰ τὴ βίαιη παραβίαση τοῦ ἠχητικοῦ κόσμου τοῦ Γκαβίνο ποὺ ἐπιχειρεῖ, σὲ μιὰ ἄλλη βίαιη ἐπέμβαση σ' ἓνα ἠχητικὸ πλέγμα, ποὺ ἔγινε στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας, μετὰ τὸ ἀντίθετο ὅμως ἀποτέλεσμα. Ἐκεῖ ἡ ρυθμικὴ ἀπαγγελία τοῦ παιδικοῦ μαθήματος διακόπτεται ἀπὸ τὴν πατρικὴ εἴσοδο, τὸν πατρικὸ λόγο, ποὺ ὑπογραμμίζονται μετὰ τὸ χτύπημα τοῦ ραβδιοῦ στὸ θρανί: τὸ ἠχητικὸ σημάδι τῆς ἐξουσίας. Βαθειὰ χαραγματιὰ ἀνοίγεται στὸ σῶμα τῆς ταινίας, στὸ πεδίο τῶν σημάνσεών της. Τὸ πετρωμένο βλέμμα τῶν μικρῶν μαθητῶν, τὰ δεμένα τοὺς χέρια, τὸ στραμμένο — γιὰ πάντα — πρὸς τὰ ἔξω βλέμμα τῆς νεαρῆς δασκάλας, σημαδεύουν ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ ἀνοιγμα. Τὴν ἴδια στιγμή, μέσα σ' αὐτὸ τὸ πάγωμα τῆς ἀφηγηματικῆς ροῆς, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ φιλμικοῦ γεγονότος («ὁ Γκαβίνο στα-



Πατέρας αφέντης (Padre Padrone). Οί αδελφοί Ταβιάνοι στη διάρκεια του γυρίσματος.

ματά με το ζόρι το σχολείο»), ή ήχητική μπάντα προικίζεται με ιδιαίτερες ιδιότητες. Καθώς ή ομαδική απαγγελία κόβεται, σπάζει, τη θέση της σιγά-σιγά παίρνουν σαν θρύψαλα οί άπειροι ατομικοί ψιθυροί-σκέψεις, και — δεύτερη έκπληξη — στις «σκέψεις» αυτές φωλιάζει το μίσος, ο φόβος, ή απόγνωση, ή εκδίκηση, ο πανικός. Με το ασφυκτικό γέμισμα της ήχητικής μπάντας ο ήχος ξεχειλίζει, ξεχύνεται σ' ολόκληρο το ακινητοποιημένο προσωρινά πεδίο τών σημάνσεων, σημαδεύει την ταινία με τις άπροσδόκητες σχέσεις ατομικού / συλλογικού και μαζί συνειδητού / ύποσυνειδήτου που κουβαλά πάνω του.

Τι σημαίνει αυτό: Πρώτα-πρώτα ότι ο χώρος τών ήχων χάνει πιά τη γνώριμη ιδιότητά του να χρησιμεύει για το άπλωμα του (έσωτερικού) μονόλογου, της σκέψης του ήρωα, για το στήριγμα της ψυχολογίας του — βασικού συνεκτικού ίστού του κινηματογραφικού αφηγήματος. Έτσι, «ακού-

γοντας» τώρα τόν ήρωα να παρακαλεί ή να ελπίζει, να νοιώθει ή να μιλά, βρισκόμαστε μέσα σ' ένα χώρο διπλά σημαδεμένο. Από τη μιὰ μεριά ή προσωπικότητα, ή εξαιρετική ύπαρξη της κεντρικής φιγούρας έρχεται να ενωθεί με τις άπειρες μικρές φιγούρες (του σχολείου, της βοσκής, της μετανάστευσης), κι από την άλλη μεριά ο καθαρός συνειδητός χαρακτήρας της θλώνεται από την είσβολή του πόθου, από την παρουσία του άσυνείδητου (κατά τὰ διδάγματα της ψυχανάλυσης — μη προσωπικού αλλά δομικού — και τὰ ζώα «σκέφτονται» στην ταινία!).

Τότε όμως ο ήχος δέν μπορεί να παίξει το γνωστό παιχνίδι του στο μηχανισμό της αναπαράστασης. Άποκτᾶ αυτονομία στην αφήγηση, γίνεται ένα από τὰ βασικά στοιχεία για την κίνησή της (ή διαμάχη πατέρα-γιου για τη μουσική απ' το ραδιόφωνο). Άκόμα: άποτελεί στο έσωτερικό της αφήγησης ένα συμβολικό χώρο όπου είναι δυνατό

να άπεικονιστούν οί άσυνείδητες ή οί ιστορικές αντιθέσεις (βλέπε την ήχητική σύγκρουση στη σκηνή της λιτανείας). Τέλος: άλληλεπιδρά με το όπτικό πεδίο τών σημάνσεων της ταινίας, έπεμβαίνοντας άμεσα στην παραγωγή του νοήματος που συμβαίνει εκεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ή έγγραφη της άργης ρυθμικής κίνησης μπρός-πίσω του κορμιού του Γκαβίνο. Σημαίνουν δίχως άμεσα παραπέμπον (που γι' αυτό προκαλεί άπεγνωσμένα το έρώτημα: τι θέλει να πει εδώ:), μπορεί να διαβαστεί σωστά μόνο σε συνδυασμό με το ήχητικό «κλίμα» του (οί ήχοι της φύσης, σχέση ήχου-σιωπής), δηλαδή με μιὰ έσωτερική πάραπομπή στην κατάσταση του Γκαβίνο, όπως αυτή σημαίνεται ήχητικά: ο ήχος της σιωπής, ή μουσική της έρημιάς, το τραγούδι της απομόνωσης — να το μυστικό του άργου ρυθμικού μπρός-πίσω.

Ξαναγυρίζουμε στον ήχο του άκκορντεόν. Αυτό που κλονίζεται με την έτερογένεια του άκούσματος είναι ή ταχτοποιημένη από τόν πατέρα-άφεντη λειτουργία τών ύποκειμένων μέσα στην ταινία. Ο Γκαβίνο ποθει τη θέση του ύποκειμένου του νέου λόγου, της μελωδίας τών πλανόδιων μουσικών. Ο πόθος αυτός, διεισδύοντας μέσα από τη ρωγμή του ήχητικού πεδίου αφήνει τὰ ίχνη του στην ταινία: είναι οί «άκατανόητες» περιπλανήσεις του βοσκού, έτσι ώστε — κόβοντας δρόμο — να βρίσκεται κάθε τόσο στη θέση του άκροατή της μελωδίας, του ύποκειμένου της άνάγνωσης αυτού του λόγου της παράβασης. Όμως με τόν τρόπο αυτό δέν είναι δυνατόν να ίκανοποιηθεί ο πόθος, αφού το όργανο βρίσκεται στα χέρια του άλλου. Η κατάληψη από τόν Γκαβίνο της ποθητής θέσης περνά μέσα από πολύπλοκη διαδικασία: χάσιμο δρόμου τών μουσικών στα βουνά (στο σημαίνοντα χώρο του βοσκού), έρχομός στην τρύπα — συμβολικό καταφύγιο του ύποκειμένου, έρώτηση, προβληματικός διάλογος και, τέλος, συμβολική ανταλλαγή.

Το σφαγμένο πρόβατο που δίνεται ως αντίλλαγμα για την άπόκτηση του άκκορντεόν δέν είναι άπλως το νόμισμα που διαθέτει ο βοσκός. Συμπυκνώνοντας την ίδια τη σημαίνουσα ύπαρξη του ύποκειμένου αυτού, άποτελεί το προνομιούχο εκείνο σημαίνον του πατρικού λόγου (όπως αυτός οργανώνε-

ται κυρίως στο ήχητικό πεδίο, σύμφωνα με τὰ προηγούμενα) που «πέφτει». νεκρώνεται από ζωή και νόημα, για να γίνει το εισιτήριο για τη νέα θέση. Πρόκειται λοιπόν για συμβολικό ένουχιισμό του ύποκειμένου, έναν χρίκο στη μεγάλη σειρά τών αντίστοιχων ένουχιισμών της ταινίας: το κούρεμα, το πλήγμα στο στόμα, το δέσιμο τών ματιών. Και τι είναι το δεύτερο πρόβατο που ζητείται απ' τούς μουσικούς για να δεχτούν την ανταλλαγή; Τι άλλο από μιὰ περίσσεια, που ύπογραμμίζοντας την ανταλλαγή έπισημαίνει τη συμβολική της σημασία, την έτερογένεια τών δύο λόγων (είναι κάτι παραπάνω απ' αυτό που ο Γκαβίνο ήταν διατεθειμένος να προσφέρει).

Με την άπόκτηση του άκκορντεόν άνοίγεται για τόν Γκαβίνο (και την ταινία) καινούργιος χώρος σημάνσεων. Κι εδώ βέβαια, όπως δείξαμε, βρισκόμαστε μακριά από την προσωπική διάσταση π.χ. μιᾶς ατομικής εξέγερσης κάποιου γιου (κι ο άλλος βοσκός, άπέναντι άποκτᾶ ξαφνικά όργανο — ένα φλάουτο), αλλά και από αυτήν την αναπαράσταση της «άληθινής» ιστορίας (ο Γκαβίνο μαθαίνει μόνος του να παίζει κλασσικά κομμάτια). Ένα άκόμα στοιχείο που δέν πρέπει να παρανοηθεί είναι ή συμβολική άποτελεσματικότητα της ανταλλαγής πρόβατα - άκκορντεόν, σε σχέση με τη δημιουργία ενός θεάματος/λόγου που να καταφέρνει να ξεφύγει από τούς κυρίαρχους πατρικούς κανόνες. Η κατάκτηση κάποιου «άλλου» χώρου σημειώνεται από την ίδια την ταινία σαν άυταπάτη (ο πατέρας τελικά θά καμαρώνει για το άκκορντεόν). Δέν πρέπει να μιᾶς άπογοητεύει αυτό. Άπλουστάτα, ή άπόκτηση του άκκορντεόν δείχνει τόν βασικό άξονα δουλειᾶς της ταινίας, τη σχέση λόγου-ύποκειμένου και άποκαλύπτει το παιχνίδι τους στην ιστορικά καθορισμένη γλωσσική πολλαπλότητα. γεγονός που βοηθά την ταινία, ενώ χρησιμοποιεί όρισμένο μοντέλο για να φτάσει στο κοινό της να μὴν ύποτάσσεται άπόλυτα στην αισθητική και την ιδεολογία του μηχανισμού αυτού. Άκριβώς στην έπισημάνση του ρόλου του άκκορντεόν και του ήχου του στη συγκεκριμένη πρακτική τών αδελφών Ταβιάνοι στην ταινία έξαντλούνται και οί φιλοδοξίες του κριτικού αυτού σημειώματος.

Μανόλης ΚΟΥΚΙΟΣ

Στὸ πέρασμα τῆς "Αννυς

(Ὁ νευρικός ἔραστής)

Νὰ προχωρήσει ὁ δεσμός τους, νὰ τι ζητάει ἐπίμονα ὁ "Αλβυ Σίνγκερ ἀπὸ τὴν "Αννυ Χῶλ. Ἀκριβῶς ὅ,τι καὶ ὁ Γούντυ "Αλλεν ἀπὸ τὸν θεατὴ, μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ τελευταίου στὴ θέση τοῦ ψυχαναλυτῆ, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλας πλάνο (νὰ προχωρήσει ἡ ταινία). Ἡ διπλὴ αὐτὴ χειρονομία θεμελιώνοντας δυὸ δυάδες: ("Αλβυ - "Αννυ σκηνοθέτης - θεατῆς) πὺ ἐναλλάσσονται διαρκῶς, θὰ ὀδηγήσει τὴν ταινία ἀπ' τὸ τέλος πρὸς τὴν ἀρχή:



Ὁ Γούντυ "Αλλεν ὅπως τὸν εἶδε ὁ David Levine.

μποροῦν νὰ ἀρχίσουν νὰ ὑπάρχουν (ἀπ' ὅπου καὶ ὁ μαγνητικός τίτλος "Αννυ Χῶλ, πὺ ἐμφανίζεται πρὶν ὁ "Αλβυ μᾶς ἀπευθύνει τὸ λόγο καὶ θὰ δοῦμε παρακάτω γιατί).

Ἡ μεγαλοφύια τοῦ Γούντυ "Αλλεν βρῖσκεται στὸ ὅτι ἀπευθύνει τὴν ταινία του σ' αὐτοὺς πὺ εἶναι ἐκεῖ (στὴν αἴθουσα), τὴν ἴδια στιγμή πὺ τοὺς διαβεβαιώνει ὅτι τὸ ἐκεῖ δὲν ὑπάρχει (παρὰ μόνον γύρω ἀπ' τὴν ταινία). Ἀπ' αὐτὸ βγαίνει καὶ ἡ τερά-

στια σημασία τοῦ πρώτου πλάνου, πὺ διατυπώνει, κατὰ τὴ γνώμη μου, δύο βασικὲς ὑποθέσεις: α) ὅτι μιὰ ταινία δὲν μιλάει παρὰ μόνον στὸν θεατὴ πὺ ψάχνει νὰ βρεῖ (ἀντίθετα μὲ τὶς περισσότερες ταινίες πὺ ἀπευθύνονται σὲ κάποιον προκατασκευασμένο θεατὴ, ἀντιδραστικὸ ἢ προοδευτικὸ) καὶ β) ὅτι μιὰ ταινία πὺ ψάχνει τὸν θεατὴ δὲν καταφέρνει πάντα νὰ τὸν βρεῖ (παρὰ μόνον ἴσως στὸ τέλος, ἐκεῖ πὺ ὁ θεατῆς ἀρχίζει μὲ τὴ σειρά του τὴν ταινία).

Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ἡ σκηνὴ τῆς ἀναμονῆς στὴν οὐρὰ μπροστὰ στὸν κινηματογράφο, ὅπου ἐμφανίζεται ὁ θε-

Ὁ νευρικός ἔραστής.

(Annie Hall)

Η.Π.Α. (1977)

Σκην: Woody Allen. Σεν: Woody Allen καὶ Marshall Brickman.

Φωτ: Gordon Willis (Color De Luxe). Μοντάζ: Ralph Rosenblum.

Καλλιτεχνικὴ Διεύθυνση: Mel Bourne. Τραγούδια:

Carmen Lombardo καὶ John Jacob Loeb («Seems like old times»).

Isham Jones καὶ Gus Kahn («It had to be you»).

Ἑρμηνεία: Woody Allen ("Αλβυ Σίνγκερ), Diane Keaton ("Αννυ Χῶλ), Tony Roberts (Ρόμη), Carol Kane ("Αλίσον), Paul Simon (Τόνυ Λαίηου), Cooleen Dewhurst (Μόμ Χῶλ), Janet Margolin (Ρόμπιν), Shelley Duvall (Πάμ), Christopher Walken (Ντιούαν Χῶλ), Donald Symington (Ὁ μπαμπᾶς Χῶλ), Marshall McLuhan (ὁ ἴδιος).

Παραγωγή: Jack Rollins/Charles H. Joffe.

Διανομή: United Artists — C.I.C.

Διάρκεια: 93'.

ωρητικός Μάρσαλ Μὰκ Λιούαν «μὲ σάρκα καὶ ὀστά», εἶναι ὑποδειγματικὴ: ὁ "Αλβυ δὲν συζητᾷ ἄμεσα τὴν διαφωνία του μὲ τὸν «κινηματογράφου» (ὑπάρχει ὅμως διαφωνία;), ἀπευθύνεται σ' ἐμᾶς καὶ, ὅταν πάλι δὲν γίνεται τίποτα, βγάζει τὴ «θεωρία» ἀπ' τὸ καπέλλο τοῦ μάγου. Ὁ κινηματογράφος πέφτει στὴν παγίδα πὺ ἐμεῖς δὲν μποροῦμε νὰ στήσουμε. Κι ὁ θεωρητικός ὅμως ἐξίσου: ἡ ἐμφάνισή του ἀντιστοιχεῖ μ' ἐκείνη τοῦ λαγοῦ ὅταν βγαίνει ἀπ' τὸ καπέλλο καὶ παύει νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἀκριβῶς τὴ στιγμή πὺ γίνεται (καμιὰ δυνατὴ ὑπαρξὴ τῆς θεωρίας ὅπως καὶ τοῦ θεατῆ στὴν ταινία, παρὰ μόνον σὰν δόλωμα ἢ αὐταπάτη, ἢ ὅποια ὅμως ἐπιτρέπει στὴν ταινία νὰ προχωρήσει). Ὁλόκληρη ἡ σεκὰνς μᾶς τοποθετεῖ διαδοχικὰ στὴ θέση τοῦ κινηματογράφου, τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ θεωρητικοῦ (ὅπου, κυριαρχεῖ ὁ σκηνοθέτης), βάζει τὸν ἕνα νὰ τρέχει πίσω ἀπ' τὸν ἄλλο καὶ τελικὰ κάπου μᾶς χάνει (ὅπου ὁ σκηνοθέτης ξαναγίνεται νευρικός, πρὶν προχωρήσει): τὰ ἐπεισόδια πὺ διακόπτουν τὴν ἀναμονὴ μπροστὰ στὸ ταμειὸ ἐντείνουν τὴν ἀναμονὴ τοῦ σκηνοθέτη μπροστὰ στὴ δική μας ὑπαρξὴ, στὴν ἐκδήλωσή αὐτῆς τῆς ὑπαρξὲς (ἢ ἀνάγκη ἄλλωστε τοῦ νὰ γίνε φανερός ἕνας θεατῆς πρὸς τὸν σκηνοθέτη καὶ τὸν μιμητῆ, νὰ ἐμφανιστεῖ μέσα στὸ πεδίο, νὰ δεῖ τὴν παιδικὴ του ἡλικία, κ.λ.π)

Ἄξιοθαύμαστη ἀλλὰ καὶ σκληρὴ λογικὴ, πλημμυρισμένη ἀπὸ ἐντυπώσεις κυριαρχίας — ἂν δὲν ὑπῆρχε ὁ ἄγνωστος παράγοντας πὺ ἀποτελεῖ ἡ "Αννυ Χῶλ, πρόσωπο πὺ ὁ σκηνοθέτης δὲν μπόρεσε τελικὰ νὰ καθορίσει, ἀκριβῶς ὅπως κι ὁ "Αλβυ Σίνγκερ. Αὐτὸ εἶναι πὺ κάνει αὐτὰ τὰ δύο πρόσωπα νὰ εἶναι ἕνα (καὶ ὄχι τόσο τὰ αὐτοβιογραφικὰ παιχνιδάκια): ἡ ἐπιθυμία τους νὰ ἀναλύσουν τὴ σχέση τους μὲ τὴν "Αννυ (ἐκ τῶν ὑστέρων στὴν περίπτωσή τοῦ "Αλβυ, ἐκ τῶν προτέρων στὴν περίπτωσή τοῦ Γούντυ "Αλλεν, βλ. πρῶτο πλάνο,) νὰ τὴν καθορίσουν ὅταν αὐτὴ δὲν βρῖσκεται πιά ἢ ἀκόμα ἐκεῖ. Ὡστόσο ἡ λογικὴ τῆς σύστασης ἐνὸς ἀντικειμένου (τοῦ ἔρωτα ἢ τῆς ἀνάλυσης) σταματᾷ καὶ ἴσως τὸς δύο ἐκεῖ ὅπου, ἡ "Αννυ (πρόσωπο ἢ ἐρωμένη) φλερτάρει ἀπὸ τὸ χῶρο στὸν ὅποιο τὴν τοποθετοῦν μ' ἕναν ἄγνωστο ἐκτὸς τῆς ἐπιθυμίας τους. (ἢ μ' ἕναν ἐξίσου ἄγνωστο ἐντὸς τῆς δικῆς τῆς ἐπιθυμίας: ἡ "Αννυ δὲν

εἶναι φεμινίστρια καὶ αὐτὸ εἶναι πὺ σῶζει τὴν ταινία ἀπὸ τὴ δοξασία).

Ἡ "Αννυ λοιπὸν ὄχι μόνον παίρνει πρῶτη τὸ λόγο ὅταν γνωρίζεται μὲ τὸν "Αλβυ (σὲ ἀντίθεση μὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες σχέσεις του καὶ νὰ γιατί ὁ τίτλος πὺ βλέπουμε εἶναι "Αννυ Χῶλ καὶ ὄχι ὁ Νευρικός ἔραστής, πὺ ἐμφανίζεται πρᾶγματι νευρικός ἀλλὰ ἀμέσως μετὰ, ὅπως θὰ ἐμφανίζεται σ' ὀλόκληρη τὴν ὑπόλοιπη ταινία), γεγονός πὺ προλαβαίνει τὴν προτροπὴ τοῦ "Αλβυ νὰ προχωρήσει ὁ δεσμός, ἀλλὰ καὶ ἐκμεταλλεύεται γιὰ λογαριασμὸ τῆς τῆς κύρια προσπάθειας τοῦ "Αλβυ νὰ ὑπάρξει σὰν ἀντικείμενο: ὅταν ὁ "Αλβυ τὴν παροτρύνει νὰ κάνει ψυχανάλυση, ἐκείνη «ἀπελευθερώνεται» ἀπὸ τὴν πρῶτη μέρα καὶ ἀναλύει ἀκόμα καὶ τὴν ἴδια τὴ στάση τοῦ "Αλβυ (σεκὰνς στὴν κουζίνα, ὄνειρο μὲ τὸν Φράνκ Σινάτρα). Ἡ διαφορὰ τους εἶναι θεμελιακὴ: ἡ "Αννυ παίρνει τὸ λόγο γιὰ νὰ τελειώσει κάτι, ἐνῶ ὁ "Αλβυ κάνει τὸ ὅ,τιδήποτε γιὰ νὰ ἀρχίσει νὰ παίρνει τὸ λόγο.

Ἄν ὁ Νευρικός ἔραστής μὲ ἐκπλήσει λοιπὸν, αὐτὸ γίνεται γιατί ἐνῶ ἡ ταινία μοιάζει νὰ στερεώνεται συστηματικὰ πάνω σὲ λεκτικὰ καλαμπούρια, τὴν ἴδια στιγμή στοιχειώνεται κυριολεκτικὰ ἀπὸ μιὰ εἰκόνα πὺ θὰ λειτουργοῦσε σὰν ἐκτὸς τοῦ λόγου. Ἄν ὁ λόγος (καὶ τὸ πάρομο του) εἶναι ἀποκλειστικὴ ὑπόθεσή τοῦ "Αλβυ, ἡ εἰκόνα γέρνει ἀποφασιστικὰ πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ μὴ ἀντικειμένου, "Αννυ: εἰκόνα «ἄδεια» ἀλλὰ καὶ ζωντανὴ ἐφ' ὅσον θὰ βρισκόταν σὲ ἕνα ἐκτὸς πεδίου τοῦ λόγου, σὲ συνεχὴ σχέση μαζί του), εἰκόνα πὺ προκύπτει. Μποροῦμε νὰ δοῦμε πολὺ καλὰ κάτι τέτοιο στὸ πλάνο τοῦ διαλόγου τοῦ "Αλβυ μὲ τὸν φίλο του γιὰ τὸ πρόβλημα τοῦ ἀντιεβραϊσμοῦ στὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης. Ἡ κάμερα παραμένει σταθερὴ καὶ καθορᾷ ἕνα κομμάτι τοῦ δρόμου. Ὁ διάλογος ἀκούγεται ἀπὸ τὸ βάθος ἢ τουλάχιστον ὑποθέτουμε κάτι τέτοιο. Περιμένουμε ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή νὰ ἐμφανιστοῦν οἱ συνομιλητές, ἐνῶ παρακολουθοῦμε τὸ διάλογο. Μάταια: ἡ ἐμφάνισή τους θὰ ἀργήσει, ἡ εἰκόνα θὰ παραμείνει «ἄδεια» γιὰ πολὺ. Καὶ ἐνῶ συνήθως σὲ ἀνάλογα πλάνα ἐκεῖνο πὺ ρωτᾷμε εἶναι ἀπὸ πὺ ἐρχεται αὐτὴ ἢ φωνή, ἐδῶ τὸ ἐρώτημα πὺ προβάλλει εἶναι: ἀπὸ πὺ ἐρχεται αὐτὴ ἢ εἰκόνα;

Πράγματι, ἀπὸ πὺ ἐρχεται ἡ εἰκό-



να: Έρώτημα το οποίο ελάχιστα αντι-μετωπίζουμε σαν θεατές, ακόμα και όταν μερικές ταινίες μας δείχνουν με το δάκτυλο. Όσοτόσο, το ερώτημα παρουσιάζεται αντιστραμμένο στον *Νευρικό έραστή* και αυτό το κόλπο (που ωστόσο εδώ γίνεται φανερό) είναι που κάνει τον κινηματογράφο να υπάρχει. Που καταλήγει αυτή ή εικόνα, μοιάζουν να λένε οι παιχνιδιάρικες στροφές του Άλβυ στο φακό. Ο ίδιος όμως έχει κλείσει όλους τους δρόμους, με τη βοήθεια του Γούντυ Άλλεν: δεν του μένει τίποτα άλλο από το να παίρνει το λόγο, για να αποφυγεί την εικόνα που δεν ορίζει και απευθύνει την ίδια εικόνα σ' ένα χώρο στον οποίο δεν μπορεί να πάρει το λόγο (στούς «θεατές»)

Αν η σχέση εικόνας — λόγου είναι σχέση συνεχούς αντιστροφής της παραδοσιακής λογικής που τοποθετεί αυτά τα δύο σε μιὰ «έμπορική» ταινία και ταυτόχρονα μιὰ ριζικής μετατόπισής της στις σφαίρες *παραπληρωματικής* κίνησης, εκείνο που κυριαρχεί στη σχέ-

ση μυθοπλασίας - νοήματος είναι ή λογική του *πριν - μετά*, που θεμελιώνει μιὰ συμπληρωματική χειρονομία. Στις σεξουαλικές σκηνές, για παράδειγμα, υπάρχουν μόνο διάλογοι πριν ή μετά. Και αυτό όχι γιατί ή σεξουαλική πράξη δεν είναι κωμικά αποδοτική (όλο το ενδιαφέρον μιὰς ταινίας σαν τον *Ειρηνοποιό* βρίσκεται ακριβώς εκεί), αλλά γιατί εκείνο που ενδιαφέρει εδώ είναι το κωμικό που γεννιέται από την ανάλυση της σεξουαλικής πράξης, («όπως έλεγε ο Μπαλζάκ, πάει και αυτό το μυθιστόρημα»). Όχι ή παρωδία ή ή απομυθοποίηση της ανάλυσης (αυτό θα ταίριαζε περισσότερο στα χονδροειδή κατασκευάσματα στυλ Μέλ Μπρούκς), αλλά ή ιδιαίτερη εκείνη αδυναμία του να ξεφύγεις από την κωδικοποίηση του περάσματος από τους λόγους στις πράξεις και το αντίθετο. Κίνηση που θα συναντούσε τον ίδιο τον παραλογισμό της θέσης και της πρακτικής του θεατή (τα σχόλια του τύπου «μ' αρέσει - δεν μ' αρέσει», την κρυφή επιθυμία του κινηματογραφόφι-

λου: «ας τελειώσει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα για να πούμε τη γνώμη μας»).

Όλο το κωμικό στοιχείο άλλωστε βρίσκεται εκεί: ούτε *αυτονόητο* («είναι αστειό γιατί μας κλείνει το μάτι») ούτε *σαδιστικό* (ό θεατής υπερέχει και ξέρει τα πάντα από πριν), το κωμικό στοιχείο γεννιέται στον Γούντυ Άλλεν *μετωπικά* είτε για να προλάβει χωρίς να προκαταλάβει («ας φιληθούμε τώρα γιατί μετά θα μου είναι δύσκολο να κάνω την πρώτη κίνηση»: αξιοθαύμαστη φράση που συμπυκνώνει ολόκληρη τη σχέση Άλβυ - Άννυς) είτε για να σχολιάσει κάτι που έγινε (όλοι οι μονόλογοι μπροστά στο φακό). Πριν — μετά και κατά μέτωπο: ή τριπλή αυτή κίνηση παράγει το νόημα, χωρίς να το επιβάλλει. Απ' αυτό πηγάζει και ή άμηχανία πολλών από εμάς, οι διαπιστώσεις του είδους «θα μπορούσε κανείς να συμφωνήσει με όλα αυτά, αλλά όχι και να γελάσει». Το κωμικό χάνει τον αναγκαστικό, τηλεοπτικό του χαρακτήρα και κυκλοφορεί ελεύθερα όπως στους

αδελφούς Μάρξ ή τον Τζέρον Λιούις.

Στη σκηνή όπου ο αδελφός της Άννυς εξομολογείται στον Άλβυ το πρόβλημά του (δεν μπορεί να οδηγήσει τη νύχτα γιατί μαγνητίζεται και έχει όραματα) όλα μοιάζουν άβεβαια για το θεατή.

Ποιό είναι το νόημα (που βρίσκεται το κωμικό) αυτής της σκηνής; Όταν αργότερα ο Άλβυ και ή Άννυ μπαίνουν στο αυτοκίνητο του αδελφού, ή κάμερα κάνει ένα τράβελλινγκ, καθορίζοντας μετωπικά τον αδελφό, την Άννυ και καταλήγει στην έκφραση του προσώπου του Γούντυ Άλλεν. Θα μπορούσαμε να δούμε ολόκληρη την ταινία σ' αυτό το τράβελλινγκ: από μιὰ κατάσταση στο σχολίο της, με ενδιαμέσο μιὰ άγνωστη φιγούρα, που δεν καταφέρνουμε να θυμηθούμε ακριβώς, αλλά που υπάρχει, κάπου εκεί, μέσα στην εικόνα.

Χρήστος ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Τὸ σπιλινὸ καὶ τὸ ἄδειο

(Providence)

Σύμφωνα με την κινέζικη παράδοση, ή πιστοποίηση της αξίας και ή καθιέρωση των ζωγράφων γινόταν στο τέλος της ζωής τους. Ἡ μαστοριά και ή μεγαλοφυία ἀποδεικνύονταν ἀπὸ τὰ τελευταία ἔργα, ὅπου μερικὲς πινελιὲς θὰ συνόψιζαν ή θὰ συμπύκνωναν με ἔνταση και ἀπλότητα τὴν πορεία τοῦ ζωγράφου. Ἄν και ὁ Α. Ρεναί βασανίζεται ἀπὸ τὰ «γρηατεία» (ὅπως δηλώνει και ὁ ἴδιος), ἂν και στὸ *Προβιντάνς* (*Providence*) δείχνονται μερικὲς στιγμὲς ἀπὸ τὸ λυκόφως ἑνὸς ἀποτραβηγμένου συγγραφέα, ὡστόσο ή ταινία αὐτὴ βρῖσκαται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀντίληψη τῶν μαστόρων τοῦ πινέλου.

Ὁ Α. Ρεναί παρουσιάζοντας τὸ γέρο συγγραφέα νὰ δημιουργεῖ, νὰ καταστρέφει και νὰ χλευάζει τὶς φαντασιώσεις του, με ἥρωες τὰ μέλη τῆς οἰκογενίας του στὴ διάρκεια μίας νυχτερινῆς ἀγρύπνιας, προσεγγίζει ἀναπόφευκτα τὸ πολύπλοκο πρόβλημα τῆς γραφῆς και τοῦ συγγραφέα. Τὸ πρόβλημα ποῦ γίνεται ἀκόμη πιὺ δύσκολο, ὅταν ἐπιχειρεῖται μιά ἀνάλυση με τὴ βοήθεια ἄλλου μέσου ἀνα-παράστασης⁽¹⁾. Πετυχαίνει ὅμως νὰ δώσει τὴ διαδικασία παραγωγῆς ἑνὸς μυθιστορήματος και τὴν πρακτικὴ τῆς γραφῆς; Και ναί και ὄχι. Ναί, γιατί ὅπωςδήποτε ή φαντασί-

ωση, ή ὄνειροπόληση, τὸ ὄνειρο εἶναι οἱ «πρώτες ὕλες» γιὰ τὴ γραφή. Ὁχι, στὸ μέτρο ποῦ ή μορφοποίηση τῶν «πρώτων ὑλῶν» σὲ μυθιστορηματικὸ ὑλικὸ ἀπαιτεῖ μιάν ὑστερη και πολλαπλὴ κατεργασία ποῦ δὲν δείχνεται στὴν ταινία. Ἡ ἀπουσία αὐτὴ ἔχει τὴ συνέπεια νὰ παρουσιάζεται ὁ συγγραφέας σὰν μικρὸς θεὸς, νὰ πειραματίζεται ἀτέλειωτα με τὸν πόθο του και τὶς δῆθεν ἐπιθυμίες τῶν ἄντων - κατασκευασμένων «ἥρωων», και ή ἐπέμβαση τοῦ πάνω στοὺς «ἥρωες» νὰ εἶναι συνεχῆς, ἐπίμονη (ἴσως προκλητικὰ) φανερὴ και ὀλοφάνερη: ἐμφανίζεται τόσο κύριος τοῦ παιχνιδιοῦ, ὡστε τελικὰ νὰ προβάλλεται μόνο ή δεξιοτεχνία. Αἰχμαλωτίζονται ἔτσι οἱ «ἥρωες» και οἱ θεατὲς ἀπὸ τὸν ἴσθμὸ ποῦ πλέκει ὁ πατέρας με μιά ἰκανότητα σχεδὸν μάταιη και ή παραγωγή τοῦ μυθιστορήματος καταντάει *μυθιστορηματικὴ*.

Ἄναμφίβολα ὁ γερο-συγγραφέας δὲν δείχνεται ὡς συνειδητὴ τέλεια, δυνατὴ, ὀλοκληρωμένη, ἀλλὰ μέσα στὸν πόνο, στὶς ἀναμνήσεις, τὶς μικρότητες, τὶς πονηρίες του... Ὡστόσο αὐτὴ ή σαιξπηρικὴ εἰκόνα ἐμφανίζεται ἰσχνή και εὐθραστὴ ἐξαιτίας μίας νοσογραφίας σχεδὸν κλινικῆς. Ὁ συγγραφέας

Providence

Γαλλία (1977)

Σκην: Alain Resnais. Σεν: David Mercer. Φωτ: Ricardo Aronovich. Ἥχοληψία: René Magnol. Ντεκόρ: Jacques Saulnier. Μουσική: Miklos Rozsa (National Philharmonic Orchestra, ποῦ διεθύνει ὁ συνθέτης). Ἑρμηνεία: Dirk Bogarde (Κλώντ Λάνγκχαμ), Ellen Burstyn (Σόνια), John Gielgud (Κλάιβ), David Warner (Κέβιν Γουντφορντ), Denis Lawson (Νταιβ, ὁ ποδοσφαιριστὴς), Elaine Stritch ("Ἐλεν Βιβερ), Tanya Lopert, Kathryn Leigh-Scott, Cyril Luckhan, Milo Sperber, Peter Arne. Παραγωγή: Yves Gasser, Klaus Helwig, Yves Peyrot γιὰ τὶς ἐταιρίες Action Film (Paris), Société Française de Production, FR3, Citel Film (Genève) Διανομή: Καραγιάννης - Καρατζόπουλος. Διάρκεια: 110'.

(1) Ὁ κινηματογράφος πλησιάζει τὴν μυθιστορηματικὴ γραφὴ ἀλλὰ δὲν εἶναι αἰσθητικὰ ἰσοδύναμος της. Καθένα μέσο διεκδικεῖ αὐτονομία σχεδὸν ἀπόλυτη. Ὁχι βέβαια πὸς ὑπάρχει «στεγανότητα» ἀνάμεσα στὴν μυθιστορηματικὴ γραφὴ και τὴν κινηματογραφικὴ «γραφὴ»: τὸ «Νέο Μυθιστόρημα» (Le Nouveau Ro-

man) στηρίχτηκε στὸ ταυτόχρονο τῆς εἰκόνας και τῆς αἰσθητικῆς ἔκφρασης τοῦ κινηματογράφου (συνύπαρξη παρελθόντος και μελλοντος, ἐναλλαγὴ φαντασιώσεως και δράσεως, συγχώνευση χώρων, ὑπομόνευση τῆς χωροχρονικῆς συνέπειας...): ὁ Α. Robbe-Grillet και ή Μ. Duras γυρίζουν και οἱ ἴδιοι ταινίες.

(2) Ἄρχει νὰ ἀνοίξει κανεὶς ἕνα ὁποιοδήποτε βιβλίο ψυχανάλυσης και θὰ φανεῖ ή εὐκολία και ή ἀκρίβεια τῆς διάγνωσης.

(3) «*L'Imaginaire*» μεταφράζεται «*Φαντασιακὸ*» γιὰ νὰ διαχωριστεῖ ἀπὸ τὸ *imaginaire* = φανταστικό. Τὸ φανταστικό (*l'Imaginaire*) ἀποτελεῖ μιά ἀπὸ τὶς τοπολογικὲς μεταβλητὲς γιὰ τὴν περιγραφή τοῦ ψυχισμοῦ, ἐνῶ τὸ φανταστικό δηλώνει τὴν ἰδιότητα ἑνὸς ἀντικειμένου, ὅταν αὐτὸ δὲν συμβάλλει στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα. Ἔτσι ἕνα σχέδιο τοῦ Πικάσσο εἶναι ἕνα ἀντικείμενο φανταστικό, γιατί μ' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἀσκηθεῖ ἄμεση ἐπίδραση στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα. Βέβαια αὐτὸ τὸ

φορτάνεται τὰ συμπτώματα νευρωτικῆς ἰδεοληψίας (*névrose obsessionnelle*)⁽²⁾: καθήλωση στὸ πρωκτικὸ στάδιο, ἔμμονες ἰδέες (θάνατος, πολιτικὴ βία, γρηατεία, ἄνθρωπος-ζῶο...), παρορμήσεις γιὰ ἀνεπιθύμητες πράξεις, ἐνοχές, τελετουργικότητα. Ἡ Ψυχαναλυτικὴ ἀκρίβεια συναγωνίζεται τὴ στενότητα τῆς μπηχαβιορικῆς ψυχολογίας και τῆς χαρακτηρολογίας. Τὸ ὅτι ἕνας συγγραφέας μπορεῖ νάναἰ ἰδεοληπτικός δὲν ἀποτελεῖ πρόβλημα. Ἄλλὰ δὲν εἶναι μόνον αὐτὸ. Ἡ ἴδια ψυχαναλυτικὴ νομιμότητα βαραίνει και τὸν χειρισμὸ τῶν «ἥρωων»: ή συμπύκνωση, ή ἐναλλαγὴ, ή μετατόπιση, τὸ μοῖρασμα τῶν χαρακτηριστικῶν τους και τῶν πράξεών τους ἔχει γίνεῖ σχεδὸν με τὴν ἐφαρμογὴ τῶν τεσσάρων ἀρχῶν ποῦ σύμφωνα με τὸν Freud, διέπουν τὸ ὄνειρο. Ἡ ψυχαναλυτικὴ θεμελίωση δίνει σίγουρα κάποια πυκνότητα, ἀλλὰ προτυποποιεῖ και κωδικοποιεῖ τὸ παιχνίδι ἀνάμεσα στὸν πατέρα και τὰ ἄλλα μέλη τῆς οἰκογένειας.

Ὁ συγγραφέας δείχνεται νὰ συγκεντρώνει τὸ βλέμμα στὴν ἱστορία τῆς οἰκογενίας του και ταυτόχρονα νὰ «σαρώνει» σειρὰ ἀπὸ θέματα ποῦ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ διακρίνει ἕνας μοντερνισμὸς (πολιτικὴ βία, βία ἀνάμεσα στὶς γενιές...). Ἡ πληθώρα τῶν θεμάτων δὲν δημιουργεῖ «βάθος», ἀντίθετα προκαλεῖ συσσώρευση μετέωρη, οὐδέτερη, γιὰ τὴν ἀπλὴ αἰτία ὅτι οἱ εἰκόνες αὐτὲς παράγονται ἀπὸ τὴ φαντασιακὴ διαδικασία (*l'Imaginaire*)⁽³⁾ ἀποκομμένες ἀπὸ ὁποιαδήποτε βιωματικὴ ἐμπειρία τῆς πραγματικότητας. Πλούσιο σὲ ποσότητα τὸ φαντασιακὸ παιχνίδι, ἀδύναμο ὅμως νὰ στηρίξει ἀπὸ μόνο του μιά «ἀντίληψη ζωῆς», ὅπως διαφαίνεται ἀπὸ τὰ «μεγάλὰ θέματα» ποῦ θέλει νὰ διαπραγματευτεῖ ὁ Α. Ρεναί.

Ἡ ἴδια μετέωρη χειρονομία ἐπαναλαμβάνεται στὴν ὁργάνωση τοῦ ὑλικοῦ (εἰκόνα, διακόσμηση - χώροι, διάλογοι...) και ή διστακτικότητα τοῦ σκηνοθέτη νὰ διακινδυνεύσει στὸ ἐγχειρημά



του επιβεβαιώνεται άμεσα. Η εικόνα: ή συμβολική του χρώματος είναι στοιχειώδης — απόχρωση γκρι-μπλέ, για να δημιουργηθεί απόσταση ανάμεσα στο θεατή και το οικογενειακό μυθιστόρημα: κόκκινη απόχρωση για τις σκηνές αγρύπνιας του συγγραφέα για να προκληθεί ή συμπάθεια, και στο τέλος της ταινίας το πράσινο και το έντονο φως της ημέρας οδηγεί σε ψευδοκάθαρση. Η γεωμετρικότητα, ή αναζήτηση της τελειότητας, ή αποθέωση του design συμβάλλουν σε μιαν αντίληψη διακόσμησης που μετατρέπει τους χώρους σε βιτρίνες. Η ισορροπία ανάμεσα στην προφορά της Νέας Άγγλιας (οι δυο γυναίκες) και στην προφορά των ανδρών (κλασσική του Γκίλγουντ, έξεζητημένη μέχρι γελοιότητας από τον Μπόγκαρτ, συγκρατημένη από τον Γουώρνερ) αλλά και ή επιδίωξη μουσικότητας στους διαλόγους, υπονομεύεται από την παράδοση του αγγλικού θεάτρου του 50 — δηλαδή τον βερμπλισμό, την ψευτοφιλοσοφία και την πίστη σ' ένα λόγο διαφανή — (ίσως για

αυτο το άτοπο να είναι περισσότερο υπεύθυνος ο σεναριογράφος.)

Το *Προβιντάνς* ανοίγει με υποσχέσεις και προοπτικές που στη συνέχεια προδίδονται, ξεθυμαίνουν ή δεν ολοκληρώνονται. Οι παραγωγικές και ισορροπημένες δομές του *Πέοσι στο Μαριένμπαντ* παραμένουν μοναδικές και ανεπανάληπτες. Μια σειρά από αδυναμίες και (υπέρο)χειρισμούς έχουν σαν αποτέλεσμα ή ταινία να γυαλίζει, χωρίς να πείθει, να καμώνεται την βαθυστόχαστη, ενώ παραλαίει άστοχα ανάμεσα στο ουσιαστικό και το κοινότυπο. Το «Νέο Μυθιστόρημα» δεν μπόρεσε τελικά να στήσει νέα σχολή, και τα τελευταία δείγματα το πιστοποιούν όλο και περισσότερο. Ίσως ή κενή στιλπνότητα ή ή λαμπρή ρηχότητα⁽⁴⁾ να είναι αντίστοιχα του κινηματογράφου του Α. Ρενάι.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ
Μιχάλης ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ
Δημοσθένης ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ

φантаστικό αντικείμενο προϋποθέτει την Φανταστική διαδικασία όπως αυτή λειτουργήσει στον Πικάσο. "Όσο για τον φανταστικό κινηματογράφο (cinéma fantastique), εννιάρχει το imaginaire αλλά με μιá ειδική μορφή, αυτήν που κωδικοποίησε το είδος των ταινιών (Δράκουλας, τέρατα, φαντάσματα...). Γι' αυτό το λόγο επίσης προτείνεται ή λέξη «φαντασίωση» και όχι φάντασμα για τον αντίστοιχο όρο «phantasme». "Αν και αυτά τα προβλήματα απαιτούν μιá ιδιαίτερη μελέτη, οι νύξεις αυτές ίσως βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση των κειμένων»

(4) Μ. Δημόπουλος: «Άλαιν Ρενάι: Άναζητώντας μιá μέση λύση». «Σ.Κ. 75», 7/8, σ.66-71

Μιά ξεχωριστή μέρα

(Una giornata particolare)
Ιταλία (1977)

Σκην: Ettore Scola. **Σεν:** Ruggero Macceri και Ettore Scola, με την συνεργασία του Maurizio Costanzo. **Φωτ:** Pasqualino de Santis (Τεχνικόλόγος). **Ντεκόρ:** Luciano Ricceri. **Κοστ:** Enrico Sabbatini. **Μοντάζ:** Raimondo Crociani. **Μουσική:** Armando Trovatioli. **Μακιιάζ:** Franco Freda και Marie-Angèle Protat. **Ήχοληψία:** Carlo Palmieri και Jean-Michel Rovard. **Έρμηνεία:** Sophia Loren (Άντονιέτα), Marcello Mastroianni (Γκαμπριέλε), John Vernon (Έμανουέλε), Francoise Berd (ή θυρωρός), Nicole Magny (ή κόρη του άξιωματικού), Patrizia Basso (Ρομάννα), Tiziano de Persio (Άρνάλντο), Maurizio De Paolantonio (Φάμπιο) Antonio Garibaldi (Λιτόριο), Nittorio Guerrini (Ούμπέρτο), Alessandra Mussolini (Μαρία Λουίζα). **Παραγωγή:** Carlo Ponti: Ιταλο-καναδέζικη παραγωγή — Compagnia cinematografica, Champion S.P.A. (Rome) και Canafilm-Films Inc (Montréal). **Διανομή:** Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης. **Διάρκεια:** 105'.

Μετά την πρώτη σεκάνς του φίλμ — τὰ επίκαιρα εποχής — παρακολουθούμε τή σεκάνς με τήν όποία ανοίγει ό μύθος τής ταινίας: άργά και μακριά τράβελλινγκ και πανοραμικά με γερανό, πρὸς τοὺς τοίχους και τὰ παράθυρα τής έσωτερικῆς αὐλῆς τοῦ κτιρίου όπου ἐξελίσσεται ὅλος ὁ μύθος. Κίνηση σταθερή και σίγουρη, κυριαρχία πάνω στο χῶρο, παντοδυναμία τοῦ βλέμματος (ιδίως τοῦ βλέμματος πού διεισδύει μέσα ἀπὸ τὰ μεγάλα παράθυρα τῶν τοίχων): σεκάνς όπου ὁ Έτορε Σκόλα ἀσκεῖ με έντυπωσιακό τρόπο κυριαρχία πάνω στο ὕλικό του και στὰ σημεῖα του, πάνω στο φίλμ, και ἀποτελεῖ δείγμα τής ὀλης, αὐστηρᾶ ἐπεξεργασμένης, σκηνοθεσίας του. Ίσως ἀντίστοιχα τὰ μακριά πλάνα, ὅταν ἡ νοικοκυρὰ - Λῶρεν τριγυρνᾶ στο χῶρο τοῦ σπιτιοῦ τής και ξυπνάει τὰ ἄλλα μέλη τής οἰκογένειας, να ἐκφράζουν παραπλήσια — στιγμιαία μόνο — κυριαρχία τής στο σπίτι (πού ὅταν ἀργότερα καταστρέφεται γιατί τήν μοιράζεται — ἢ τής τήν παίρνουν σύζυγος και παιδιὰ — ἢ ματιά, ἢ εικόνα τοῦ χώρου κομματιάζεται, διαμελίζεται). "Ας σταθοῦμε στὰ τόσο δουλεμένα πρόσωπα τής μυθοπλασίας, πρόσωπα πού κουβαλοῦν φανερά τὸν μύθο και τὶς μνῆμες πού ἔχουμε γὰ τὸς ἠθοποιούς πού τὰ ὑποδύονται, τὶς λαϊκῆς βεντέτες Λῶρεν-Μαστρογιάννι (γὶ αὐτὸ ἴσως ἢ ἐπιλογή τους σάν τέτοιες ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη ἔχει ιδιαίτερη σημασία).

Ἡ συνάντηση τής καταπιεσμένης συζύγου — μητέρας — νοικοκυρᾶς με τὸν διωκόμενο ὁμοφυλόφιλο γίνεται, στὴ μυθοπλασία τοῦ φίλμ, τυχαία ἀλλὰ και κατ' ἀναγκαιότητα, ἀφοῦ και οἱ δύο βρίσκονται σὲ δύο διαφορετικὰ περιθώρια, τοῦ ἴδιου χώρου. Στὸν Γκαμπριέλε ἐκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους ἢ ἀπόστασή του ἀπὸ τὸ κυρίαρχο ἀντρικό μοντέλο: χορεύει κω-

μικά, λυγιστὰ και κουνιστὰ, ἐνῶ τὸ φασιστικό τραγούδι «δὲν χορεύεται εὐκολα», τοῦ ἀρέσει νὰ μὴν κρῦβει τὸν παιδισμό του, νὰ παίξει — νὰ κάνει πατίνι — μπροστὰ στὴ γυναίκα. Πρῶην ἐκφωνητῆς στὸ ραδιόφωνο, βρίσκεται νὰ μὴν ἔχει τήν ἀναγκαία ἐπισημότητα και περιφάνεια, και ἐπιπλέον συνέβαινε νὰ ταράσσει με τὸ γέλιο τήν τάξη τής ἐκφώνησης. Στὸ *Μιά ξεχωριστή μέρα*, τὸ χτύπημα ὅσων εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πρότυπα ὑπάρχει γὰ κάθε παρεκκλίνοντα: ἔτσι κοροιδεύουν τὸ χοντρὸ παιδί τής Άντονιέττα. Ὁ Γκαμπριέλε εἶναι ἀνατρεπτικός, ἀντιφασίστας, μόνο και μόνο ἐπειδὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ πρότυπο ἀρρενωπότητας, ὄχι ὡς στρατευμένος ἀγωνιστῆς ἢ ἀριστερός, ἀλλὰ ὡς ὁμοφυλόφιλος. Καὶ ὁ Σκόλα τοῦ ἔχει δώσει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ δεδομένου: σὲ ἐρώτημα τής Άντονιέττα γὰ τὸ ἂν ἦταν ἀνατρεπτικός ἕνας φίλος του, ἀπαντᾷ: «ἀνατρεπτικός ὅπως ἐγὼ» δηλαδή ἀνατρεπτικός ἀπλῶς ὡς ὁμοφυλόφιλος. Λόγω αὐτῆς τής παράβασης τοῦ μοντέλου τής «γλυκειᾶς (δηλ. ἔλκτικῆς και ἄρα κατακτητικῆς) ἀρρενωπότητας» τῶν φασιστῶν τῶν ἐπικαιρῶν (μὰ ὄχι μόνο μοντέλου τῶν φασιστῶν βέβαια...) τίθεται ἐκτὸς κάθε «οἰκογένειας»: χωρὶς οἰκογένεια, ἐκτὸς τής οἰκογένειας τοῦ στρατοῦ, τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Ἰδρύματος, ὅπως ἐπίσης ἐκτὸς τής οἰκογένειας τοῦ κόμματος («στὸ Κόμμα ἀνήκουν μόνο ἄνδρες» ἀλλὰ ὄχι μόνο στὸ φασιστικό...) Τὰ δύο κεντρικά πρόσωπα τής μυθοπλασίας δὲν ἀποτελοῦν μαγικεῖστικά τοὺς θετικούς ἐκπροσώπους δύο ἀπαλλαγμένων τοῦ φασισμού περιθωρίων, ἀλλὰ εἶναι πρόσωπα με διαφορετικῆς ὄψεως. Ἡ Άντονιέττα - Λῶρεν δὲν εἶναι μόνο ἢ καταπιεσμένη γυναίκα, κλεισμένη στὸ σπίτι ἀπὸ τήν οἰκογένεια. Πρὶν γωρῖσει τὸν Γκαμπριέλε - Μαστρογιάννι, νοιώθει, στὴν κυριολεξία ἀπὸ τὸ τίποτα, τὸν ἔρωτα νὰ ἀναβλύζει μέσα τής



για τον Μουσολίνι, σε μία στιγμιαία συνάντησή τους, μονάχα με την άπλη όραση του ένσαρρωτή του προτύπου-Μουσολίνι (όπως από το τίποτα, από μακριά, δηλαδή από την εξουσία του, γοητεύονται οι κοπέλες βλέποντας τον Χίτλερ). "Η ό Γκαμπριέλε κάνει μὲν τὴν Ἄντονιέττα νὰ γελάσει, ἐπιτέλους, στὴν ταράτσα, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ γέλιο προσπαθεῖ νὰ τὸ προκαλέσει μέσα ἀπὸ ἓνα ἐπιθετικὸ ἀστείο, ἀπὸ ἓνα ἐπιθετικὸ πείραγμα, ὅπως ἐπιθετικὸς γίνεται ὅταν οὐρλιάζει ἀπὸ πάνω της πὼς εἶναι «γυναικούλα» «ποὺ παντρεύτηκε στὶς κάψες της» κ.λ.π.

Καὶ αὐτὲς οἱ δικές του ἀντιφάσεις κινητοποιοῦν τὶς ἐπιθυμίες τῆς Ἄντονιέττα. Μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιότυπη ἐπιθυμία της γιὰ τὸν, ἐκτὸς τοῦ προτύπου, Γκαμπριέλε, (γι' αὐτὴν ἐπιθετικὸν ἀλλὰ καὶ «παθητικὸν» ὡς ὁμοφυλόφιλο) γιὰ τὸν, ἐκτὸς τῆς οἰκογένειας, Γκαμπριέλε, ἡ Ἄντονιέττα ἀρχίζει νὰ ἀντιπαραθέτει τὴν κλειστὴ αὐταρχικὴ οἰκογένειά

της καὶ τὴν ἰδεολογία της, μὲ τὰ ἐκτὸς αὐτῆς, ἀποκτᾶ ἄρα συνείδηση τοῦ χώρου της καὶ τῶν κανόνων του, ἀποκτᾶ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ τοῦ ρόλου ποὺ τὴν ἐπείσαν καὶ ἀνάγκασαν νὰ παίξει⁽¹⁾. Ἡ Ἄντονιέττα (τόσο πρὶν, ὅσο καὶ μετὰ τὴ καθοριστικὴ γιὰ τὸν αὐτοπροσδιορισμὸ τῆς συνάντησιν μὲ τὸν ὁμοφυλόφιλο) κρατᾷ τὴν λειτουργία, τὴν ἐνέργεια τοῦ βλέματος, σὰν λειτουργία ἐρωτικῆς ἐπαφῆς (χαϊδεύει ἢ ψάχνει μὲ τὸ βλέμμα τὸν Γκαμπριέλε, ὅπως ἡ κάμερα τὸ ἀπέναντι διαμέρισμα) ἢ σὰν λειτουργία κυριαρχίας, ὅπως τὸ παντοδύναμο βλέμμα τῆς κάμερας ἀπὸ τὸ γερανό, στὴν πρώτη σκηνὸς τοῦ μύθου, δηλώνει τὴν κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη). Ἀλλὰ ὅταν πλέον ἔχει κατακτήσει τὴν αὐτοσυνειδήσή της τὸ βλέμμα εἶναι κάτι πολὺ-πολὺ λίγο (φεύγει, χάνεται) γιὰ νὰ ἀρχει.

Τέλος, ὀρισμένες παρατηρήσεις γιὰ τὴ σχέση τοῦ ντοκουμέντου τῶν ἐπικαίρων μὲ τὴ μυθοπλασία, καθὼς καὶ μὲ

(1). Ὁ Σκόλα ὁργανώνει ἔτσι τὸν μῦθο τοῦ ὅστε σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία αὐτοσυνειδήσεως συντελεῖ καὶ τὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Γκαμπριέλε ντὲ φάκτο τὴν θέτει σ' ἓνα ἐνεργητικὸ ρόλο, τόσο στὸν ἔρωτα ὅπου αὐτὴ «παίρνει» γλυκὰ τὸν Γκαμπριέλε (τὸ ἀντίστροφο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ τῆς κάνει ὁ ἄντρας της), ὅσο καὶ σὲ ὀρισμένες ἀπὸ τὶς κουβέντες τους, ὅπου ἐπαινεῖ τὴ μητέρα του (καὶ κατὰ προέκταση τὶς γυναῖκες) σὰν δραστήρια, ἰκανότατη, ἰδιοφυῆ (θὰ λέγαμε πὼς ὁ φεμινιστικὸς λόγος του ἔχει σὰ ξεκίνημα αὐτὴ τὴν ἀγάπη καὶ τὸ θαυμασμό).



τὴν ἀναπαράστασιν τοῦ φασισμοῦ στὸ φιλμ: Τὰ ἐπικάαιρα, τὸ ἱστορικὸ ντοκουμέντο, ἀπὸ τὴν μιὰ βρίσκονται πρὶν, ἔξω ἀπὸ τὸ ξεκίνημα τοῦ μύθου. Ἀλλὰ καὶ ἔρχονται σὲ σχέση μ' αὐτόν, εἰσδύουν στὴ μυθοπλασία: Ὁ Σκόλα κάνει τὰ ἐπικάαιρα τοῦ φασισμοῦ τμῆμα τῆς σκηνοθεσίας του ἀκόμη πιὸ εὐκόλα ἀφοῦ τὰ ἴδια τὰ ἐπικάαιρα συνοδεύονται γλαφυρά, γίνονται μῦθος, ἀπὸ μιὰ φωνὴ ὄφ. Ὑπάρχουν λοιπὸν δεμένοι μαζὶ ὁ φασισμὸς τοῦ ντοκουμέντου καὶ ὁ φασισμὸς στὴ μυθοπλασία. Ὁ τελευταῖος εἶναι οἰκογενειακός, γιορταστικός⁽²⁾ γι' αὐτὸ καὶ λιγότερο τρομερός, κάπως ξεπερασμένος ἢ καὶ κάπως γελοῖος καὶ παράδοξος, πομπώδης (γι' αὐτὸ καὶ πιὸ ἐξωτικὸς). Ὁ φασισμὸς στὸ φιλμ εἶναι ἄρα, ταυτόχρονα οἰκείος καὶ παράξενος.

Στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ μύθου εἶναι ἄμεσα παρόν, ἐμφανίζεται μὲ τοὺς κατοίκους ποὺ μασκαρεύονται καὶ κατόπιν φεύγουν ἔξω ἀπὸ τὸ κτίριο,

καὶ ξαναγίνεται ὁρατὸς ὅταν ξαναρχοῦν ὅλοι μαζὶ μέσα. Ὅσο ὅμως εἶναι ἀόρατος, ἔξω, ἔρχεται μέσα σὰν ἦχος (ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο τῆς θυρωροῦ) ἢ σὰν φωτορομάντζο στὸ ἄλμπουμ τῆς Ἄντονιέττα.

Στὸ *Μιὰ ξεχωριστὴ μέρα* ὁ φασισμὸς πλησιάζει καὶ ἀπομακρύνεται καὶ ξαναπλησιάζει, ἢ γίνεται λιγότερο ἢ περισσότερο ὁρατὸς, λιγότερο ἢ περισσότερο φοβερός ἢ πομπώδης. Ἄλλοτε πανίσχυρο σύστημα - νόρμα καὶ ἄλλοτε παράδοξο ἐξάμβλωμα, εἶναι τὸ θέμα τῆς ταινίας ποὺ μιὰ συμπλέκεται περισσότερο στὴν ἀνάπτυξη τῆς μυθοπλασίας καὶ μιὰ ἀποτραβιέται ἀφήνοντας στὴ σκηνὴ τὴ σχέση τῆς συζύγου νοικοκυρᾶς-μητέρας μὲ τὸν ὁμοφυλόφιλο, μὰ ποὺ ποτὲ δὲν ἀποτελεῖ τὸ ἐγκαταστημένο καὶ ἐρεθιστικὸ ντεκόρ, ρόλο ποὺ συνήθως παίξει ὁ φασισμὸς στὶς ταινίες ρετρό, ποὺ γλυκαίνουν τὶς ἀντιθέσεις καὶ δὲν τὶς ἐκθέτουν στὸ προσκήνιο.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

(2). Ὅπως γιορταστικὸς καὶ κάπως ἀστεῖος ἄλλωστε εἶναι καὶ αὐτὸς τοῦ ντοκουμέντου ὡς ἓνα βαθμό.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Στο προηγούμενο τεύχος (17/18) μερικά τυπογραφικά λάθη αλλοίωσαν το νόημα κάποιων άρθρων ή δυσκόλεψαν την ανάγνωσή τους. Ένώ άπροσεξίες στη σελιδοποίηση και στις λεζάντες έδιναν μιὰ χαοτική εικόνα του τεύχους. Διορθώνουμε τὰ πιό χτυπητὰ και ζητούμε συγγνώμη από τούς αναγνώστες:

— Σελίδα 12 — Τρίτη στήλη στο μέσο. Νά παραλειφθεί, ή λέξη «Grenade»

— Σελίδα 29 — πρώτη ύποσημείωση. Διάβαζε «Χάιντεγκερ» αντί «Χάιντεγκεφ»

— Σελίδα 56 — 8η άράδα αντί «καθορίζοντάς τα» «καθαρίζοντάς τα.»

— Σελίδα 58 — 19η άράδα. "Ενας άντιμπωντριγιαρικός «δαίμονας» αλλοίωσε μιὰ φόρμουλα του Μπωντριγιάρ σπέρνοντας συγχρόνως νοηματικό χάος. 'Αντί για *Μιά αφήγηση που το συμβολικό... θάνατο* (;) ή σωστή φράση είναι «*Μιά αφήγηση που το συμβολικό τή στοιχειώνει σαν τόν ίδιο της το θάνατο.*»

— Σελίδα 68 — 'Η φωτογραφία είναι από την ταινία *Ο Θίασος* του Θ. Άγγελόπουλου

— Σελίδα 69 — Στην πρώτη φωτογραφία παραλείφτηκε ή λεζάντα *Ο Θίασος* και στην δεύτερη ή λεζάντα *Μέρες του 36.*

— Σελίδα 72 — Φωτογραφία πάνω άριστερά. Νά προστεθεί ή λεζάντα *Ο Θίασος*

— Σελίδα 72 — Φωτογραφία κάτω δεξιά. νά προστεθεί ή λεζάντα *Οι κυνηγοί.*

— Σελίδα 75 — 'Η φωτογραφία είναι από την ταινία *Ο Θίασος.*

— Σελίδα 76 — 'Η φωτογραφία είναι από την ταινία *Οι κυνηγοί.*

— Σελίδα 77 — Κάτω από τή φωτογραφία γράφεται «*Από την πρώτη σκηνή της ταινίας Μέρες του 36*» αντί «*Από την πρώτη σκηνή της ταινίας Οι κυνηγοί.*»

— Σελίδα 91. στη φράση πάνω από τήν δεύτερη φωτογραφία μπήκε τὸ όνομα τής Μαρίας Κουμαριανού αντί τής Νένας Μεντή.

— Σελίδα 92. Στην φράση κάτω από τήν φωτογραφία μπήκε τὸ όνομα τής Νένας Μεντή αντί τής Μαρίας Κουμαριανού.

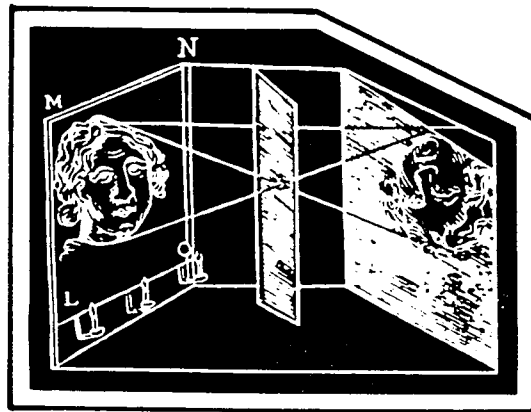
— Σελίδα 115 — δεύτερη γραμμή από τὸ τέλος. Γράφτηκε «*πιάνα*» αντί «*πιάτα*».

— Σελίδα 119. — 'Ολοφάνερα ή δεύτερη φωτογραφία είναι από τήν ταινία *Τὰ παιδιά τής ντουλάπας* του Benoit Jacquot και όχι άπ' τήν ταινία *Αύτες οι δύο* τής Marta Meszaros.

— Σελίδα 122 — 'Η πρώτη φωτογραφία είναι από τήν ταινία του R. Bresson *Πιθανόν ο διάβολος.*

— Σελίδα 128 — 'Υποσημείωση 4, πρώτη γραμμή. Διάβαζε «*Η ίδια έντύπωση γεννιέται...*»

— Σελίδα 134 — 2η στήλη, στη μέση τής παραγράφου, γραμμή 27η από πάνω. Διάβαζε: «*Η τόν τρόπο και τή δυσφορία που καταλαμβάνει τόν Καζανόβα βλέποντας τις δύο γυναίκες νά άσχολούνται με τὸ κάρφωμα τών*



camera obscura

A Journal of Feminism and Film Theory 1/2

Published three times a year at P.O. Box 4517, Berkeley, California 94704

Single copies \$2.50	US and Canada individuals \$7.50 institutions \$15.00	Outside US individuals \$10.50 institutions \$21.00
----------------------	---	---

Bookstores: 30% discount; returns permitted (whole books only please)

σκουληκιών, πράξη ανάλογη μ' αυτήν του εύτυχισμένου γι' αυτές εύνοχισμού του πέους (του).»

— Σελίδα 137 — Στο τέλος τής κριτικής παραλείφθηκε τὸ όνομα του συγγραφέα. Μηνάς ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ.

Αλληλογραφία

Πρός τή Συντακτική Έπιτροπή του περιοδικού *Σύγχρονος Κιν/φος*

Στο τεύχος άρ. 15-16 του περιοδικού σας υπήρχε, στη στήλη τών σχολίων, ένα κείμενο του Χρ. Βακαλόπουλου με τίτλο «*Από τή μιὰ κριτική στις άλλες.*» 'Ο άρκετά διαφορούμενος τίτλος συνοδευόταν τελικά από μιὰ κριτική τών «κριτικών» τής κριτικής. 'Επειδή στο δεύτερο μισό του κειμένου με χρησιμοποιούσε σαν παράδειγμα «κριτικής» τής κριτικής και μάλιστα «σοβαρής» προσπάθειας για κιν/κή κριτική. εξαιτίας ενός άρθρου μου στο *ΦΙΛΜ* άρ. 11, θάθελα νά διευκρινιστούν όρισμένα πράγματα, έστω και αν τούτο τὸ κείμενο θεωρηθεί σαν μιὰ νέα κριτική. Στο κάτω-κάτω δέν είμαι έπαγγελματίας κριτικός ούτε καν έρασιτέχνης πού γράφει όταν βρίσκει εύκαιρία. Κατ' άρχήν παρὰ τὸ ότι διάβασα τὸ κείμενο του Χ.Β. 2-3 φορές δέν κατάλαβα και πολλά πράγματα. Τώρα ποιός φταίει τρέχα γύρευε. Θα μου πείτε βέβαια πώς «...ή κριτική γίνεται ή ίδια μιὰ πολλαπλότητα λόγων που οργανώνονται παράλληλα με τὸ προϊόν στο οποίο αναφέρονται χρησιμοποιώντας μερικά έργα. Με δύο λόγια οι κριτικοί λόγοι γύρω από τις ταινίες αποτελούν μιὰ ιδιαίτερη πρακτική...» κλπ. κλπ. Πολύ ώραία. Μόνο πού ό Χ.Β. δέν μάς λέει ποιά είναι αυτά τὰ έργα και ποιός ό τρόπος πού τὰ χρησιμοποίησε για νά γράψει αυτό τὸ κείμενο (και κατ' επέκταση για νά γράφουνε κάποιοι άλλοι και νά καταλαβαίνουμε κάποιο τρίτο). Τώρα αν πάλι δε χρειάζεται νά τὰ καταλάβει κανένας νά μη μου λέει μετά πώς σ' αυτά πού γράφω παρακάτω δε κατάλαβα τὸ δικό του κείμενο.

Στή σελίδα 8 γράφει «*τὸ ενδιαφέρον βρίσκεται στο ποιά είναι ή αντίληψη που έχει για τήν κριτική (άρχικά) αλλά και για τὸν θεατή (κύρια) ό Γ. Σολδάτος απέναντι σ' αυτές τις ταινίες.*» 'Η κριτική πρώτα άπ' όλα αντιμετωπίζεται ένιαία και πάλι, με βάση τής τήν ένοποίηση ότι μπορεί νά καταλάβει μερικές ταινίες (τις «Χολλυγουντιανές») τις οποίες και προτιμάει ένῶ άλλες όχι (τις «πειραματικές»). Στην τρίτη περίπτωση τής έρευνητικής πειραματικής δουλειάς ή κρίση τής κριτικής δέν έχει και μεγάλη αξία με τήν έννοια του καλού/κακού, εκείνο πού χρειάζεται είναι κατανόηση από μέρους τής κριτικής ώστε νά καταστεί άγωγός για τὸ κοινό.»

Έχω άδικο μήπως; Μιλώ για τήν «κυρίαρχη», όπως τήν ονομάζει ό Χ.Β., κριτική. Δέ μιλάω για τὸ πώς εγώ αντιλαμβάνομαι κάποιο ιδεατὸ ρόλο τής κριτικής. Έχω κάποιες άπόψεις πού όμως δέν είχανε θέση σ' εκείνο τὸ κείμενο γιατί άπλούστατα μιλάγε για τὸ πώς λειτουργήσε ένα συγκεκριμένο σύστημα διακίνησης ταινιών σ' ένα συγκεκριμένο χρόνο. 'Ο Ν.Φ. Μικελίδης, όπως και ό Χ.Β. σημειώνει, γράφει: «*Η δουλειά του κριτικού είναι δουλειά ενός μεσάζοντα πού προσπαθεί νά φέρει, όσο μπορεί, τὸ κοινό πιό κοντά στον καλλιτέχνη αλλά και τόν καλλιτέχνη όσο μπορεί πιό κοντά στο κοινό.*» Είτε τὸ θέλουμε είτε όχι έτσι δουλέψαμε ή κριτική. Δουλεύοντας λοιπόν έτσι εγώ βλέπω τὰ αποτελέσματά της. Πώς να τὸ κάνουμε δηλαδή. Άνεβοκατέβασε ταινίες όσο κι αν αυτός ό «εύλύγιος», όπως τὸν ονομάζει ό Χ.Β., όρος προκάλεσε ύστερία σε

κάποιο κριτικό έφημερίδας πού έννοιωσε νά θίγονται τὰ συμφέροντά του. Μά ό ίδιος ήταν ό αρχιτέκτονας τής έμπορικότητας του *Θίασου*. 'Η σπασμωδικά άπολογητική του στάση, απέναντι στο άρθρο μου, έπιβεβαίωσε τήν κρίση για τήν όποία μιλά ό Χ.Β. και στην όποία φτάσαμε ακριβώς μέσα από μιὰ σειρά αντίφάσεων από τις οποίες δε μπορούσε νά τούς προφυλάξει τὸ μοντέλο κριτικής πού στήσανε χρόνια τώρα. Διάλεξαν τὸ ρόλο του «μεσάζοντα» και ξαφνικά βλέπουν από τή μιὰ μεριά τήν άδυναμία τους νά έξηγήσουν στο κοινό τις νέες ταινίες και από τήν άλλη τήν άποκηρυξή τους από τούς σκηνοθέτες. Και ή άδυναμία τους δε σημαίνει πώς είναι άμόρφωτοι. Κάθε άλλο. Άπλούστατα τὸ «δημόσιο λειτουργημά τους», όπως τὸ ονομάζει ό Κούνδουρος, περνάει κρίση. Για ποιά μυστήρια-μυστικισμούς-υπερταξικισμούς και πράσινα άλογα γράφει ό Χ.Β.; Μου άναφέρει τήν περίπτωση του Άγωνα. Νομίζω ότι είμαι σαφής. Λέω πώς ό Άγώνας δε χρειάστηκε μιὰ κριτική αυτού του είδους γιατί άπλούστατα δε χρειάστηκε κράχτες και μεσολαβητές νά τού φέρουν κόσμο. Πήγε ό ίδιος στον κόσμο. Πού τὰ βλέπει λοιπόν τὰ μυστήρια; Πόσα Χολλυγουντ υπάρχουν και ρωτάει για ποιά άπ' όλα μιλάω; Είλικρινά δε καταλαβαίνω τι έννοει έκεί πέρα. Έν πάσει περιπτώσει δε μπορώ νά διατυπώσω τελικά συμπεράσματα για τὰ δύο κείμενα μιὰς και δε κατάλαβα ακόμα πού διαφωνούμε και πού συμφωνούμε.

Άθήνα 26-2-1978
Γιάννης Σολδάτος

Ίσως πράγματι νά μήν έχει σήμερα πιά σημασία πού συμφωνούμε και πού διαφωνούμε. Ώστόσο, τὸ επίμαχο κείμενο του Γ. Σολδάτου στο φίλμ άρ. 11 κάθε άλλο παρά φώτιζε. τὸ πού βρίσκεται σήμερα ή κινηματογραφική κριτική. Έτσι: α) χωρίζοντας έντελώς μηχανιστικά και σχηματικά τις ταινίες του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου σε τρεις κατηγορίες («κλασικές»: Θίασος «στρατευμένες»: Άγώνας, «πρωτοποριακές»: Βιογραφία) επιχειρούσε νά τοποθετήσει τόν κριτικό λόγο σε σχέση μ' αυτόν τόν κάτι παραπάνω από άμφίβολο χωρισμό (δέν θά επανέλθω έδώ σ' αυτό τὸ θέμα). Ξεπερνούσε έτσι τὸ πρόβλημα του σχηματισμού αυτού του λόγου καθώς και τής λειτουργίας του, και αυτάρεσκα «ανάκαλυπτε» ότι

Ευρετήριο

Επιμέλεια: ΑΛ. ΛΕΛΟΥΔΗΣ

Δεν χρειάζεται να υπογραμμίσουμε ιδιαίτερα την ανάγκη ενός ευρετηρίου για τον «Σύγχρονο Κινηματογράφο» — είναι προφανής: τόσο για το μελετητή, όσο και για ένα βιαστικότερο έρευνητή. Μ' αυτό τον τρόπο μπορούν να αξιοποιηθούν συχνά κόρπια πληροφοριών γύρω από μια ταινία, ένα όνομα, ένα θέμα.

Η μορφή που ακολουθήσαμε είναι, πιστεύουμε, η απλούστερη. Στους δύο πρώτους πίνακες (Έλληνες και Ξένοι Κινηματογραφιστές) υπάρχουν οι πληροφορίες (τεύχος και σελίδα) που αφορούν το κάθε όνομα. Στις «Ταινίες», θα ανατρέχετε στον ελληνικό τίτλο — όταν υπάρχει τέτοιος — ή στη μετάφραση του ξένου, όταν η ταινία δεν έχει προβληθεί ή ο ελληνικός τίτλος της μάς ήταν άγνωστος. Παραπλεύρως υπάρχει και ο ξένος τίτλος. Πληροφορίες για ταινίες μπορείτε να βρείτε ακόμη και στις «Φιλμογραφίες», ενώ στις «Συνεντεύξεις-Συζητήσεις» — που έχουν δελτιωθεί με την αλφαβητική σειρά του προσώπου που δίνει τη συνέντευξη — υπάρχουν πράγματα που αφορούν τόσο τους σκηνοθέτες όσο και τις ταινίες.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

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

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

ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέττα	
Συζήτηση	17-18/89
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα	17-18/99
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θεόδωρος	
Κινηματογράφος 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/128-131
Για το Ταξίδι στην 'Ιταλία (άναφορά)	17-18/56
Συζήτηση της σύνταξης	17-18/62
'Ο γάμος (άναφορά)	17-18/140
ΑΛΕΥΡΑΣ Νίκος	
Διαβρωτικό παιχνίδι. (Πέφτουν οι σφαίρες...)	17-18/82
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Πρός τη μυθοπλασία (Μιά ζωή σε θυμάμαι...)	17-18/85
Συζήτηση	17-18/89
ΛΥΚΟΥΡΕΣΣΗΣ Τώνης	
Μιά ταινία	17-18/5
ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ Δημήτρης	
Μιά ταινία	17-18/11
ΜΟΥΡΑΤΙΔΗΣ Νίκος	
Δύο ταινίες επί όχτω	15-16/21

ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
'Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας	17-18/8
ΣΠΕΤΣΙΩΤΗΣ Τάκης	
Δύο ταινίες επί όχτω	15-16/21
ΤΑΣΙΟΣ Παύλος	
Παλιά και νέα φρούτα (Το βαρύ πεπόνι)	17-18/78

ΞΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ Σεργκέϊ Μιχαήλοβιτς	
Γυναικεία αθλιότητα - γυναικεία εύτυχία	15-16/10
'Ο 'Αϊζενστάιν και το Καμπούκι	15-16/51
Το άπροσδόκητο	15-16/53
Κινηματογράφος - 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/131
ΑΛΛΙΟ Ρενέ	
'Η αναπαράσταση και η τρέλα	17-18/126
ΒΑΪΝΤΑ Άντρζέϊ	
Κινηματογράφος / 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/128
'Ο γάμος	17-18/138
ΒΑΡΝΤΑ Άννιές	
'Η μία τραγουδά, η άλλη όχι	15-16/20 κ. 17-18/120

BENTERΣ Βίμ	
'Επάγγελμα: κινηματογραφιστής	13-14/30
Συνέντευξη	13-14/32
"Ένα άνυπαρκτο είδος	13-14/39
Οι καταπληκτικές περιπέτειες του βλέμματος	13-14/42
Φιλμογραφία	13-14/49
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/133
"Ένας άμερικανός φίλος	17-18/125
ΒΙΑΛΩΥΤΣΚΙ Μάξ	
'Η Βέρα Ρομέικα δεν είναι νομιμόφρων	13-14/27
BIMΠΟΡΝΥ Κλάους	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/133
ΒΙΣΚΟΝΤΙ Λουκίνο	
Το αφιέρωμα και η Ταινιοθήκη	13-14/4
'Η εύφυτα των λουλουδιών ('Ο άθωος)	13-14/147
ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιοσισίγκε	
Συνέντευξη	15-16/101
'Η βία του έρωτα	15-16/108
ΕΝΤΚΕΣΤΡΕΜ Ι.	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΕΡΙΚΕ Βίκτωρ	
Το πνεύμα του μελισσιού	17-18/136
ΖΑΚΩ Μπενουά	
Τα παιδιά της γτουλάπας	17-18/118
ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάνς Γύργκεν	
Εισαγωγή στον Ζύμπερμπεργκ	13-14/52
Συνέντευξη	13-14/54
'Η Βίνφρεντ Βάγκνερ	13-14/56
Φιλμογραφία	13-14/58
ΚΑΖΑΝ 'Ηλία	
'Η μαγεία του 'Ηλία Καζάν	17-18/9
ΚΛΟΥΓΚΕ Άλεξάντερ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/132
ΚΟΝΣΤΑΡΝΤ Χέλμουτ	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/132
ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ Άκιρα	
'Η αδιαφορία της φιλίας	15-16/110
ΚΡΙΣΤΛ Βλάντο	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/135
ΜΑΚΙΝΟ Σόζο	
Σημειώσεις για τη γαπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/116
ΜΙΖΟΓΚΟΥΣΙ Κένζι	
Σημειώσεις για τη γαπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/118
ΜΙΚΑΕΛΙΑΝ Σεργκέϊ	
Για μια συντήρηση της κριτικής (Το Πρίμ)	13-14/144
ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ Μπερνάρντο	
Κινηματογράφος / 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/128
ΜΠΛΑΝΚ Μάνφρεντ	
Πόλη, χώρα, κ.λ.π.	13-14/24
ΜΠΡΕΣΣΟΝ Ρομπέρ	
Πιθανόν ο διάβολος	17-18/121
ΝΕΚΕΣ Βέρνερ	
Νέοι Γερμανοί Κινηματογραφιστές	13-14/133
ΝΕΣΤΛΕΡ Πέτερ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/136
ΝΤΟΝΣΚΟΪ Μάρκ	
'Η γυναίκα-άλογο (Το άλογο που κλαίει)	13-14/138
ΝΤΟΡΕ Ο	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/134
ΝΤΥΡΑΣ Μαργκερίτ	
Το καμión	17-18/123
ΟΖΟΥ Γιασουζίρο	
Σημειώσεις για τη γαπωνέζικη ιδιαιτερότητα	15-16/120
ΟΣΙΜΑ Ναγκιζα	
'Η προβληματική ματιά	15-16/34
Συνέντευξη	15-16/72
'Ο μικρός Τάσιο (Το άγόρι)	15-16/85

Πρόκληση στο πορνό	15-16/91
'Ο θεσπέσιος έρωτας ('Η αυτοκρατορία των αισθήσεων)	15-16/92
'Η αυτοκρατορία των αισθήσεων	15-16/96
ΠΑΡΑΤΖΑΝΩΦ Σεργκέϊ	
'Η υπόθεση Παρατζάνωφ	17-18/12
ΠΡΑΟΥΝΧΑΪΜ Ρόζα φόν	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135
ΡΕΝΑΪ Άλαϊν	
Πρόβιντανς	15-16/19
ΡΟΣΣΕΛΙΝΙ Ρομπέρτο	
Κινηματογράφος / 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/133
Ροσσελίνι	17-18/35
'Υπεράσπιση του Ροσσελίνι	17-18/44
Για το Ταξίδι στην 'Ιταλία	17-18/56
Το μανιφέστο	17-18/61
ΣΒΑΜΠΙ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΣΙΛΙΝΓΚ Νίκλαους	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΛΑΪΝΤΟΡΦ Φόλγκερ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135
ΣΜΙΤ Ντάνιελ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΤΡΑΣΕΚ Γκύντερ Πέτερ	
Νέοι Γερμανοί κιν/στές	13-14/137
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
Γύρω από μια εκδήλωση	13-14/60
Τρεις συζητήσεις	13-14/63
Φλόγα και φώς	13-14/98
'Η οικογένεια, ή ιστορία, το μυθιστόρημα	13-14/98
Στράουμπ / Σάινμπεργκ	13-14/110
Εισαγωγή στη Μουσική συνοδεία	13-14/124
Κινηματογράφος / 'Ιστορία (άναφορά)	15-16/130
ΤΩΥΡΙΝΓΚ Γκέρχαρντ	
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/137
ΦΑΪΝΟΠΙΝΕΡ Ράινερ Βέρνερ	
'Η μαμά Κίστερ πάει στους ουρανούς	13-14/28
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/120
'Ο φόβος τρώει τα σωθικά	17-18/120
ΦΕΛΛΙΝΙ Φεντερίκο	
Καζανόβας	15-16/18 κ. 17-18/132
ΦΟΡΝΤ Τζών	
'Ο Φόρντ στην τηλεόραση	13-14/5
ΧΑΪΝΟΦΣΚΙ - ΣΟΥΜΑΝ	
'Η διαλεκτική και η πανουργία	13-14/8
ΧΑΟΥΦ Ράινχαρντ	
'Η έξαθλίωση του Φράντς Μπλούμ	13-14/25
ΧΕΡΤΣΟΓΚ Βέρνερ	
'Η αναζήτηση των διαφορών	13-14/21
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/135

ΤΑΙΝΙΕΣ

A

'Αγόρι το (Shonen), Ν. Όσιμα	15-16/35, 72, 85
'Αγώνας για ένα παιδί, Ι. Ένγκστρεμ	13-14/137
'Αγωνία του τερματοφύλακα στο πέναλτυ - ή (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter), Βίμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50
'Αθώος - ό (L'innocente), Λ. Βισκόντι	13-14/147
'Αλάσκα, Ντόρε Ό	13-14/134
'Αλίκη στις πόλεις - ή (Alice in den Städten), Βίμ Βέντερς	13-14/31, 32, 50

Άλογα της φωτιάς - τά, η, Οι σκιές των λησμονημένων
προγόνων, Σεργκέι Παρατζάνωφ 17-18/12
"Άλογο που κλαίει - τό (Dorogoi Trenoi), Μάρκ Ντονσκόι
..... 13-14/138
Άναπαράσταση - ή, Θ. Άγγελόπουλος 17-18/62
Άπαχονισμός - ό, Ν. Όσιμα 15-16/72
Άπ' την Ελλάδα, Πέτερ Νέστλερ 13-14/136
Άσεμνα γιαπωνέζικα τραγούδια - τά, Ν. Όσιμα 15-16/72
Αυτοκρατορία των αισθήσεων - ή (L' empire des sens - Ai
no corrída), Ν. Όσιμα 15-16/91, 92, 96
Άφησέ με μόνο, Γκέρχαρντ Τώυρινγκ 13-14/137

B

Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο - τό (Le fond de l'air est
rouge), Κρίς Μαρκέρ 17-18/7
Βαρύ πεπόνι - τό, Παύλος Τάσιος 17-18/78
Βέρα Ρομέικα δέν είναι νομιμόφρων - ή (Vera Romeika ist
nicht Tragbar), Μάξ Βιλλούτζκι 13-14/28
Βερολινέζικο μαξιλάρι - τό, Ρόζα φόν Πράουνχαϊμ
..... 13-14/136
Βίνιφρεντ Βάγκνερ και ή Ιστορία του οίκου Βάνφρητ άπ'
τό 1914 ως τό 1975 - ή (Winfred Wagner und die Geschi-
chte des Hauses Wahnfried von 1914-1975), Χ.Γ. Ζύμπερ-
μπεργκ 13-14/56, 58

Γ

Γάμος - ό (Wesele), Άντρζέι Βάιντα 17-18/138
Γερμανία έτος μηδέν (Germania anno zero), Ρ. Ροσσελίνι
..... 17-18/48
Γή της έπαγγελίας - ή, Άντρζέι Βάιντα
..... 15-16/128, 17-18/138
Γράμμα - τό, Βλάντο Κρίστλ 13-14/135
Γυναικεία άθλιότητα, γυναικεία εύτυχία, Σ. Μ. Άϊζενστάιν
..... 15-16/10

Δ

Δαιμονική όθόνη, Κλάους Βιμπόρνυ 13-14/133
Δέν είναι ό όμοφυλόφιλος διεστραμμένος, αλλά..., Ρόζα
φόν Πράουνχαϊμ 13-14/135

E

Έγώ, ό Πιέρ Ριβιέρ (Moi, P. Riviere...), Ρενέ Άλλιό
..... 17-18/126
Εισαγωγή στη Μουσική συνοδείας για μιá σκηνή ταινίας
του Άρνολντ Σαινμπεργκ (Einleitung zu Arnold Schoen-
bergs Begleitmusik zu einer Licht - spielszene), Στράουμπ/
Ύγιε 13-14/110, 124
Έλληνες στη Σουηδία, Πέτερ Νέστλερ 13-14/136
Ένα γουέστερν για τό σοσιαλιστικό γερμανικό φοιτητικό
κίνημα, Γκ. Π. Στράσεκ 13-14/137
Ένας άμερικανός φίλος (Der amerikanische freund), Βίμ
Βέντερς 17-18/125
Ένός λεπτού σκοτάδι δέν μās τυφλώνει (Eine minute
dunkel macht uns nicht blihd), Χαίνόφοκι/Σόύμαν 13-14/8
Έξαθλίωση του Φράντς Μπλούμ - ή (Die Verróhung des
Franz Blum), Ρ. Χάουφ 13-14/25
Έπιτρέπεται νά ξανάθουν; Πέτερ Νέστλερ 13-14/136
Έρωσ + Σφαγή, Γιοισσίγκε Γιόσινα 15-16/101, 108

H

"Ηλιος λάμπει - ό (The sun shines bright), Τζών Φόρντ -
..... 13-14/4
Ήμερολόγιο ένός κλέφτη - τό (Shinjuku dorobo nikki), Ν.
Όσιμα 15-16/72, 84

Θ

Θίασος - ό, Θ. Άγγελόπουλος 17-18/62

I

Ίδιαίτερα αξιόλογος, Χέλμουτ Κόσταρντ 13-14/132
Ίωάννα στην Πυρά - ή, Ρ. Ροσσελίνι 17-18/52

K

Καζανόβας (Il Casanova di Fellini), Φ. Φελλίνι
..... 15-16/18, 17-18/132
Καλοκαίρι στην πόλη - τό (Summer in the city), Βίμ
Βέντερς 13-14/31, 32, 49
Καμιόνι - τό, (Le Camion), Μαρκερίτ Ντυράς 17-18/123
Καρδιά από γυαλί (Herz aus glas), Β. Χέρτσογκ
..... 13-14/21, 135
Κάρλ Μάι (Karl May), Χ. Γ. Ζύμπερμπεργκ 13-14/52, 54, 58
Καταπίεση της γυναίκας είναι προπάντων άναγνωρίσιμη
στην ίδια τη συμπεριφορά των γυναικών - ή, Χέλμουτ
Κόσταρντ 13-14/132
Κι όμως γεννηθήκαμε (Umaretawa mitakeredo), Γιοουζίρο
Όζου 15-16/120
Κλεοπάτρα, Τζ. Μάνκιεβιτς 15-16/127
Κυνηγοί - οί, Θ. Άγγελόπουλος 17-18/56, 62, 136

Λ

Λαγκάντο, Βέρνερ Νέκες 13-14/134
Λάθος κίνηση (Falsche Bewegung), Βίμ Βέντερς
..... 13-14/31, 32, 50
Λίζα και ή Άλλη - ή, Τ. Σπετσιώτη 15-16/21
Λουδοβίκος 14ος, Ρ. Ροσσελίνι 17-18/133
Λούντβιχ - Ρέκβιεμ για ένα παρθένο Βασιλιά (Ludwig -
Requiem für einen Jungfräulichen König), Χ. Γ. Ζύμπερ-
μπεργκ 13-14/52, 54, 58

M

Μαθήματα Ιστορίας (Geschichtsunterricht), Στράουμπ/
Ύγιε 13-14/63, 98, 110, 15-16/130
Μαμά - Κίστερ πάει στους ουρανούς - ή (Mutter Küsters
fährt zum Himmel), Ρ. Β. Φασμπίντερ 13-14/28
Μαξιλάρι - τό, Ρόζα φόν Πράουνχαϊμ 13-14/136
Μεγάλο Κόκκινο Ένα - τό, Σάμουελ Φούλερ 15-16/15
Μέρες του 36, Θ. Άγγελόπουλος 15-16/131, 17-18/62
Μιά ζωή σε θυμάμι νά φεύγεις, Φρίντα Φρίντα
..... 17-18/85, 89
Μιά τραγουδά, ή άλλη όχι - ή (L' une chante, l' autre pas),
Άνιές Βαρντά 15-16/20, 17-18/120
Μιά τρελή σελίδα, Τείνοσούκε Κινουγκάσα 15-16/31
Μωυσής και Άαρών (Moise und Aaron), Στράουμπ/Ύγιε
..... 13-14/70, 98, 110

N

Νάσαι τσιγγάνος, Π. Νέστλερ 13-14/136
Νομάρχης πυγμής - ό (Il prefetto di ferro), Πασκ. Σκουτιέρι
..... 17-18/8
Νυχτερινές σκιές, Νίκλαους Σίλινγκ 13-14/137

O

Όθων (Othon), Στράουμπ/Ύγιε 13-14/110
Όκτώβρης, Σ. Μ. Άϊζενστάιν 15-16/131
Ok Ketten Μάρτα Μετζάρος 17-18/8
Ούζαλά (Derzu Uzala), Άκίρα Κουροσάβα 15-16/119

Π

Παιδιά της ντουλάπας - τά, Μπενουά Ζακώ 17-18/118
Παιζά, Ρ. Ροσσελίνι 17-18/48
Πάνω στην ιδέα του «κριτικού κομμουνισμού» του Άντό-
νιο Λαμπριόλα (1843-1904), Γκ. Π. Στράσεκ 13-14/137
Πάνω στην Ιστορία της γερμανικής κινηματογραφικής
μετανάστευσης, Γκ. Π. Στράσεκ 13-14/137
Πάνω στο Δούναβη, Π. Νέστλερ 13-14/136
Παπαρούνες - οί (Gubijinsko), Κένζι Μιζογκούσι 15-16/118
Παραδείσιος κήπος - ό, Π. Σβάμ 13-14/137
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα, Άντουανέτα Άγγελίδη
..... 17-18/89, 99
Πέρασμα του χρόνου - στο (Im Lauf der Zeit), Βίμ Βέντερς
..... 13-14/31, 32, 50
Πέφτουν οι σφαίρες σαν τό χαλάζι..., Ν. Άλευράς
..... 17-18/82
Πιθανόν ό διάβολος, Ρομπέρ Μπρεσσόν 17-18/121
Πνεύμα του μελισσιού - τό (El espíritu de la colmena),
Βίκτωρ Έρικε 17-18/136
Ποιός είδε τον άνεμο (Who has seen the wind), Άλλαν
Κίνγκ 17-18/7
Πόλη, χώρα, κ.λ.π. (Stadt und Land und Soweiter), Μάν-
φρεντ Μπλάνκ 13-14/24
Πορφυρό γράμμα - τό (Der Scharlachrote Buchstabe), Βίμ
Βέντερς 13-14/31, 32, 50
Πρίμ - τό (Premia), Σεργκέι Μικαέλιαν 13-14/144
Προβιντάνς (Providence), Άλαίν Ρεναι 15-16/19
Πυγμαχός - ό, Σούζι Τεραγουάμα 17-18/8

Ρ

Roseland, Τζέιμς Άιβορυ 17-18/8
Ρώμη, άνοχύρωτη πόλη (Roma, citta aperta), Π. Ροσσελίνι
..... 17-18/48

Σ

Σ' άγαπά, σε σκοτώνω, Ούβε Μπράντνερ 13-14/137
Σαλώμη, Ν. Μουρατιδής 15-16/21

T

Ταξίδι στην Ιταλία, (Viaggio in Italia) Ρ. Ροσσελίνι
..... 17-18/40, 56
Τελευταίο κύμα - τό (The last wave), Πήτερ Πήτερ 17-18/7
Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας - οί, Ν. Παναγιωτό-
πουλος 17-18/8

Τεοντόρ Χίρναϊς, ή, Πώς κανείς γίνεται τέως μάγειρος της
αύλης (Theodor Hierneis oder: Wie Man Ehem Hofkoch
Wird), Ζύμπερμπεργκ 13-14/52, 58
Τη νύχτα όλες οί γάτες μοιάζουν (La nuit tous les chats
sont gris), Ζεράρ Ζίνγκ 17-18/8
Τόπος της δράσης - ό, Κλάους Βιμπόρνυ 13-14/133
T-WO-MEN, Βέρνερ Νέκες 13-14/133

Φ

Φορτίνι/Κάνι (Fortini/Canì), Στράουμπ/Ύγιε 13-14/78

X

Χαριστική βολή, (Le coup de grace), Φάλγκερ Φόλγκερ
..... 13-14/135
1900, Μπ. Μπερτολούτσι 15-16/128
Χρονικό της Άννας Μαγδαληνης Μπάχ - τό (Chronik der
Anna Magdalena Bach), Στράουμπ/Ύγιε 13-14/86, 110
Χρυσομαλούσα - ή, Τώνης Λυκουρέσης 17-18/5
Χρώμα του ροδιού - τό (Sayat Nova), Σεργκέι Παρατζάνωφ
..... 17-18/12

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέτα 17-18/99
Παραλλαγές στο ίδιο θέμα 17-18/99
ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ Δημοσθένης 13-14/19
Μεταφορές και ίσομορφισμοί 15-16/96
Ή αυτοκρατορία των αισθήσεων 15-16/115
Σημειώσεις για τη γιαπωνέζικη ιδιαιτερότητα 17-18/6
Ή άνοδος και ή πτώση ένός θεσμού 17-18/126
ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς 15-16/53
Τό άπροσδόκητο 15-16/10
ΑΛΜΠΕΡΑ Φρανσουά 15-16/10
Άϊζενστάιν: Γυναικεία άθλιότητα, γυναικεία εύτυχία
..... 15-16/18
Γράμμα άπ' τό Παρίσι για μερικές ταινίες 17-18/12
Ή υπόθεση Παρατζάνωφ 17-18/12
ΑΠΡΑ Άντριάνο 17-18/44
Ό Ροσσελίνι πέρα άπ' τό νεορεαλισμό 17-18/44
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος 13-14/4
Τό άφιέρωμα στον Βισκόντι 13-14/30
Βίμ Βέντερς, έπάγγελμα: κινηματογραφιστής 13-14/42
Οί καταπληκτικές περιπέτειες του βλέμματος 13-14/60
Γύρω από μιá εκδήλωση 13-14/144
Για μιá συντήρηση της κριτικής 15-16/6
Άπό την μιá κριτική στις άλλες 17-18/85
Πρός τη μυθοπλασία 17-18/116
60 Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 17-18/116
ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Μιχάλης 13-14/8
Ή διαλεκτική και ή πανουργία 13-14/60
Γύρω από μιá εκδήλωση 15-16/24
Μακριά άπ' την Ιαπωνία 15-16/91
Πρόκληση στο πορνό 17-18/9
Ή μαγεία του Ήλια Καζάν 17-18/15
Προλεγόμενα σ' ένα κείμενο του Φουκώ 17-18/35
Ροσσελίνι 15-16/26
ΚΟΥΚΙΟΣ Μανόλης 15-16/122
Ή προβληματική ματιά 17-18/78
Κινηματογράφος/Ιστορία 17-18/138
Παλιά και νέα φρούτα 17-18/138
Ό γάμος

ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ Νίκος	
Εισαγωγή στον Ζύμπερπεργκ	13-14/52
Ή Βίνιφρεντ Βάγκνερ	13-14/56
Φλόγα και φώς	13-14/86
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές	13-14/132
Ή γυναίκα-άλογο	13-14/138
Ή εύφυα των λουλουδιών	13-14/147
Οί μαριονέτες του Μπούνρακου	15-16/41
Ή βία του έρωτα είναι θυσία των λέξεων	15-16/108
Ή άδιαφορία της φιλίας	15-16/110
BENTERΣ ΒΙΜ	
Ένα άνυπαρκτο είδος	13-14/39
ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΣ Μηνάς	
Τό πνεύμα του μελισσιού	17-18/136
ΜΑΝΤΙΑΡΓΚ Άντρέ Πιέρ ντε	
Ό θεσπέσιος έρωτας	15-16/92
ΜΠΑΖΕΝ Άντρέ	
Ύπεράσπιση του Ροσελίνι	17-18/36
ΜΠΑΡΤ Ρολάν	
Μάθημα γραφής	15-16/43
Ήπαωνία: τέχνη του ζειν, τέχνη των σημείων (συνέντευξη)	15-16/63
ΜΠΡΕΧΤ Μπέρτολντ	
Σημείωση: ή ορατότητα των φωτιστικών πηγών	13-14/97
Σχετικά με τό θέατρο των Κινέζων	15-16/37
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Δυό ταινίες επί όχτώ	15-16/21
ΣΑΒΒΑΤΗΣ Νίκος	
Ό Φόρντ στην Τηλεόραση	13-14/4
Στράουμπ/Σαίνμπεργκ	13-14/110
Σάμουελ Φούλερ: Τό μεγάλο Κόκκινο Ένα	15-16/15
Ό Άϊζενστάιν και τό Καμπούκι	15-16/51
Ό μικρός Τόσιο	15-16/85
Γιά τό Ταξίδι στην Ήταλία	17-18/56
ΣΕΓΚΕΝ Λουί	
Ή οίκογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα	13-14/98
ΣΙΤΕ Βόλφραμ	
Σκοτάδι στον Γερμανικό κινηματογράφο	13-14/14
ΣΟΥΜΑΣ Θόδωρος	
Διαβρωτικό παιχνίδι; (Πέφτουν οι σφαίρες...)	17-18/82
Καζανόβας	17-18/132
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
Εισαγωγή στη μουσική συνοδεία	13-14/124
ΦΟΥΚΩ Μισέλ	
Οί ακόλουθες	17-18/17
ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡ Μάρτιν	
Άπόσπασμα από συνομιλία σχετικά με τη γλώσσα	17-18/27
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ	
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Χρήστος	
Συνέντευξη του Βίμ Βέντερς στο Positif, Medium και Cinema '76	13-14/32
Συνέντευξη με τον Σράουμπ: Μαθήματα Ήστορίας	13-14/63
Συνέντευξη Στράουμπ: Μωύσης και Άαρών	13-14/70
Συνέντευξη Στράουμπ: Φορτίνι/Κάνι	13-14/70
Ή οίκογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα, του Λ. Σεγκέν	13-14/98
Ό θεσπέσιος έρωτας, του Μαντιάρκ	15-16/92
ΓΚΟΥΖΟΥΛΗΣ Γιώργος	
Ένα άνυπαρκτο είδος, του Βίμ Βέντερς	13-14/39
ΖΑΧΜΑΝΙΔΗ Ήρις	
Άϊζενστάιν: Γυναικεία άθλιότητα, γυναικεία εύτυχία, του Φρανσουά Άλμπερά	15-16/10

ΘΕΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΣ Κώστας	
Ύπεράσπιση του Ροσελίνι, του Άντρέ Μπαζέν	17-18/36
ΚΟΤΣΑΝΑΡΟΥ Μαίρη	
Εισαγωγή στη Μουσική συνοδείας, των Στράουμπ/Ύγιε	13-14/124
ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Τάκης	
Συνέντευξη με τον Ζύμπερπεργκ στο Théâtre Public	13-14/54
ΛΑΣΚΑΡΗΣ Ν.	
Ή υπόθεση Παρατζάνφ, του Φρ. Άλμπερά	17-18/12
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Τό Μανιφέστο, του Ροσελίνι	17-18/61
ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ Νίκος	
Σχετικά με τό θέατρο των Κινέζων, του Μπρέχτ	15-16/37
Μαθήματα γραφής, του Ρ. Μπάρτ	15-16/43
Ήπαωνία: τέχνη του ζειν, τέχνη των σημείων (συνέντευξη με τον Μπάρτ)	15-16/63
Άπόσπασμα από συνομιλία με τον Χαΐντεγκερ	17-18/27
ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Μαρία	
Μαθήματα γραφής, του Ρ. Μπάρτ	15-16/43
Ήπαωνία: τέχνη του ζειν, τέχνη των σημείων	15-16/63
Οί ακόλουθες, του Μισέλ Φουκώ	17-18/17
ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Νίκος	
Συνέντευξη με τον Όσιμα	16-16/72
ΣΑΒΒΑΤΗΣ Νίκος	
Τό άπροσδόκητο, του Άϊζενστάιν	15-16/53
Συνέντευξη με τον Γιόσιντα	15-16/101
ΣΚΟΥΛΙΚΗ Εύα	
Ό Ροσελίνι πέρα άπ' τό νεορεαλισμό, του Άντριάνο Άπρά	17-18/44
ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠΛΥΜΛΑΙΝ Μαρία	
Σκοτάδι στο Γερμανικό κινηματογράφο, του Βόλφ Σίτε	13-14/14
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ-ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ	
ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέττα - ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα	
Συζήτηση με τους Χρ. Βακαλόπουλο και Μ. Δημόπουλο	17-18/89
ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Θόδωρος	
Συζήτηση της σύνταξης για τό έργο του	17-18/62
BENTERΣ Βίμ	
Συνέντευξη στο Positif, Medium και Cinema '76	13-14/32
ΓΙΟΣΙΝΤΑ Γιουσιάνγκε	
Συνέντευξη (για τό Έρωσ και Σφαγή) στους Νοελ Σίμσολο και Πασκάλ Μπονιτζέρ - Μισέλ Ντελασί	15-16/101
ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάνς Γύργκεν	
Συνέντευξη στους Μισέλ Ραούλ Νταβί και Έρικα Ρόθ-σταίν	13-14/54
ΛΙΑΠΠΑ Φρίντα - ΑΓΓΕΛΙΔΗ Άντουανέττα	
Συζήτηση με τους Χρ. Βακαλόπουλο και Μιχ. Δημόπουλο	17-18/89
ΜΠΑΡΤ Ρολάν	
Ήπαωνία: τέχνη του ζειν, τέχνη των σημείων (συνέντευξη)	15-16/63
ΟΣΙΜΑ Ναγκίτζα	
Συνέντευξη στους Πασκάλ Μπονιτζέρ, Μισέλ Ντελασί και Σιλβί Πιέρ	15-16/72
ΣΤΡΑΟΥΜΠ/ΥΓΙΕ	
Συζήτηση για τα Μαθήματα Ήστορίας, με τον Μιχ. Δημόπουλο	13-14/63
Συζήτηση για τό Μωύσης και Άαρών, με τους Μιχ. Δημόπουλο και Λουί Σεγκέν	13-14/70

Συζήτηση για τό Φορτίνι/Κάνι, με τους Φρ. Άλμπερά, Χρ. Βακαλόπουλο, Μ. Δημόπουλο και Ν. Σαββάτη	13-14/78
ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡ Μάρτιν	
Άπόσπασμα από συνομιλία σχετικά με τη γλώσσα	17-18/27

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ - ΙΣΤΟΡΙΑ - ΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ - ΜΕΛΕΤΕΣ

Φλόγα και Φώς, του Νίκου Λυγγούρη	13-14/86
Ή οίκογένεια, ή ιστορία, τό μυθιστόρημα (II), του Λουί Σεγκέν	13-14/98
Στράουμπ/Σαίνμπεργκ, του Νίκου Σαββάτη	13-14/110
Ή προβληματική ματιά, του Μανόλη Κούκιου	15-16/26
Σχετικά με τό θέατρο των Κινέζων, του Μπέρτολντ Μπρέχτ	15-16/37
Μάθημα γραφής, του Ρολάν Μπάρτ	15-16/43
Τό άπροσδόκητο, του Σ.Μ. Άϊζενστάιν	15-16/53
Σημειώσεις για τη Γιαπωνέζικη ιδιαιτερότητα, του Δημ. Άγραφιώτη	15-16/115
Κινηματογράφος/Ήστορία, του Μανόλη Κούκιου	15-16/122
Οί ακόλουθες, του Μισέλ Φουκώ	17-18/17
Ύπεράσπιση του Ροσελίνι, του Άντρέ Μπαζέν	17-18/36
Ό Ροσελίνι πέρα άπ' τό νεορεαλισμό, του Άντριάνο Άπρά	17-18/44
ΕΘΝΙΚΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
Συντήρηση ή υπέρβαση ενός θεσμού;	15-16/1
Άπό την μία κριτική στις άλλες	15-16/6
Ή Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου	15-16/8
Συζήτηση της σύνταξης για τον Άγγελόπουλο	17-18/62
Παλιά και νέα φρούτα, του Μαν. Κούκιου	17-18/78
6ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: Χωρίς κανένα λόγο; του Χρ. Βακαλόπουλο	17-18/116
ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
Ρεύματα του νέου Γερμανικού κινηματογράφου	13-14/13
Σκοτάδι στο Γερμανικό κινηματογράφο, του Βόλφ Σίτε	13-14/14

ΑΛΚΥΟΝΙΔΑ

Κινηματογράφος Τέχνης
Πλ. Βικτωρίας - Τηλ. 8815402

Για φέτος...

Μίκλος Γιάντσο
ΑΣΤΡΑΦΤΕΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ

Νικήτα Μιχάλκωφ
ΤΑ ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΠΙΑΝΑ

Ή προώθηση του κιν/φου στην Όμοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας	13-14/18
Μεταφορές και Ισομορφισμοί (για μερικές πρόσφατες ταινίες), του Δ. Άγραφιώτη	13-14/19
Βίμ Βέντερς (άφιέρωμα)	13-14/30
Ζύμπερπεργκ (παρουσίαση)	13-14/51
Στράουμπ/Ύγιε (άφιέρωμα)	13-14/59
Νέοι Γερμανοί κινηματογραφιστές, του Ν. Λυγγούρη	13-14/132

ΙΑΠΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ήπαωνικότητα: διαφορετική προσέγγιση του νέου Γιαπωνέζικου κινηματογράφου (άφιέρωμα)	15-16
Μακρού άπ' την Ήπαωνία, του Μ.Δ.	15-16/24
Ή προβληματική ματιά, του Μ. Κούκιου	15-16/26
Σχετικά με τό θέατρο των Κινέζων, του Μπ. Μπρέχτ	15-16/37
Οί μαριονέτες του Μπούνρακου, του Ν. Λυγγούρη	15-16/41
Μάθημα γραφής, του Ρ. Μπάρτ	15-16/43
Ό Άϊζενστάιν και τό Καμπούκι, του Ν. Σαββάτη	15-16/51
Τό άπροσδόκητο, του Σ.Μ. Άϊζενστάιν	15-16/53
Ναγκίτζα Όσιμα (άφιέρωμα)	15-16/72
Γιοσιάνγκε Γιόσιντα	15-16/101
Σημειώσεις για τη Γιαπωνέζικη ιδιαιτερότητα, του Δ. Άγραφιώτη	15-16/115
Άπόσπασμα από συνομιλία σχετικά με τη γλώσσα	17-18/27

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

BENTERΣ Βίμ	13-14/49
ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ Χάνς Γύργκεν	13-14/58

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Ζάννα Π.: «Ήστορία και Τέχνη στον Ήβαν τον Τρομερό», του Μαν. Κούκιου	17-18/10
---	----------

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Μαχαιρίδης Δημ. — Δημόπουλος Μιχ.	13-14/151
Βελισσαρόπουλος Άνδρ. — Φιλμο-γράφος	13-14/152
Σφυρης Τ. — Βακαλόπουλος Χρ. — Δημόπουλος Μ.	13-14/154

ΕΒΔΟΜΑΔΑ
ΓΕΩΡΓΙΑΝΟΥ ΚΙΝ/ΦΟΥ
7 ταινίες σε πρώτη παρουσίαση

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
μεγάλου και μικρού μήκους
άπό τό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης 1978

Ότάρ Ήοσηλιάνι
ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ
ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΙΦΑΣ

Κόζιντζεφ - Τράουμπεργκ
ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ

ΓΡΑΦΗ 3

σεπτεμβρης - οκτώβρης 1978

ΔΙΜΗΝΙΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΔΡΟ - ΠΛΑΝΟ - ΑΝΑΓΝΩΣΗ
ΣΤΟ ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

ΕΝΑΣ ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
ΜΕΣΑ ΑΠ ΤΟ ΤΑΪΜΙΝΓΚ

Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ

ΜΑΡΣΕΛ ΠΡΟΥΣΤ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΜΙΑΣ
ΣΤΗΝ ΑΦΗΡΗΜΕΝΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΠΡΟΣ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ
ΤΟΥ ΜΠΑΡΤΟΚ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΤΑ ΕΠΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΣΑΙΞΠΗΡ

DEFENSE

ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

γιαννης βαρβερης
νανα ησαϊα
νικος κονδυλατος
luciano lattanzi
χριστοφορος λοντακης
ζωρζ μπαταϊγ
μπερτολτ μπρεχτ
francis ponge
βασιλης ραφαηλιδης
michel rio
στελιος σκοπελιτης
δορα στρατου
αλεξης τραϊανος
αντωνης φωστιερης
γιαννης ψυχοπαιδης

εξωφυλλο του γιαννη τσαρουχη

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ ΕΠΕ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΔΙΑΝΟΜΗ ΚΙΝ/ΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 81 • ΤΗΛ. 3619545

*

ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΘΑ ΠΡΟΒΑΛΛΟΥΜΕ
ΤΟ 1978-1979

ΗΡΕΜΕΣ ΗΤΑΝ
ΟΙ ΑΥΓΕΣ

Σκηνοθεσία: ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΡΟΣΤΟΤΣΚΙ

ΜΗ ΖΗΤΑΣ
ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ
ΑΓΑΠΗ

Σκηνοθεσία: ΣΤΑΝΙΣΛΑΒ ΡΟΣΤΟΤΣΚΙ

ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ

του ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

ΣΕΛΙΔΕΣ ΑΠ' ΤΟ
ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ

του ΚΑΡΛ ΝΤΡΑΓΙΕΡ

Η ΦΥΛΑΚΗ

του ΙΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ
ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ

του ΙΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΤΡΥΦΕΡΟ ΕΥΓΕΝΙΚΟ ΜΘ
ΤΕΡΑΣ

του ΕΜΙΛ ΛΟΤΙΑΝΟΥ

Ο ΡΟΛΟΓΑΣ ΤΟΥ ΞΑΙΝ ΠΩΛ

Σκηνοθεσία: ΜΠΕΡΤΡΑΝΤ ΤΑΒΕΡΝΙΕ

...κι' ένας αδιακοπος αχωνας για να
επιβληθουν στην αγορα
ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΑΣ!