

# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Διάρκεια εκδόσης: Γενάρης - Απρίλιος '81 - Τυτλ. φελ.: 120

27

ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ ● Χ.Λ. ΜΠΟΡΧΕΣ ● Π.Π. ΠΑΖΟΛΙΝΙ  
Φεστιβάλ Λοκάρνο



# ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '81 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Synchronos  
Kinimatographos '81  
Tzavella 1, Athens 145  
No 27  
120 drs

Διμήνη έκδοση  
Αρ. Τεύχους: 27  
Τιμή τεύχους: 80γ. 120  
Συνδρομή για 6 τεύχη:  
εσωτερικών: 600 80γ.  
εξωτερικών: 30 δολ.

Αρχισυντάκτης:  
Μιχάλης Δημόπουλος

Συνταξη:  
Αντουανέτα Άγγελίδη  
Χρήστος Βακαλόπουλος  
Μαρία Γαβαλά  
Κώστας Θεοφιλόπουλος  
Μανώλης Κοκκιός  
Μαρία Νικολακοπούλου  
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν:  
Μαρία Αγγιωρακή  
Άννη Βιτσιντζου  
Νίκος Κολοβός  
Μιλαντис Κοκωνιας  
Φρίντα Λιάπια  
Μιχάλης Μανιδάκης  
Γεώργιος Μπράμος  
Λευτέρης Ξανθόπουλος  
Βασίλης Παπαδογιάννης  
Λουκία Ρικακή  
Θόδωρος Σουμας

Γραμματεία: Ρίτα Κολιζιτή  
Υπευθύνος συμφωνιών με το νόμο:  
Μιχάλης Δημόπουλος  
Ανδρέας 18, Νέο Ψυχικό,  
Αθήνα  
Μοντάζ - Φωτογραφίσεις:  
Σταύρος Κωνσταντακίσης  
Καλλιτεχνική επιμέλεια:  
Γιάννης Βολιανάκης  
Στοιχειοθέτηση:  
Γνω-Libro Αστέριτζο Ντεζιόρτζιο  
και Σα Ο Ε  
Έκτυλιση:  
Γραφίστρια Ε Π Ε. Χαράλιου  
Γραφιστής 107, Αθήνα τηλ  
3624581

Κεντρική διαθεση:  
ΕΞΑΝΤΙΑΣ, Κλαυδιού 11, Αθήνα  
τηλ. 36.04.885

## ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου. 'Η συνάντηση που είχε τίτλο «'Ανακαλύπτοντας τόν κινηματογράφο». Όσιμα Νάγκιζα: Παρουσίαση τών *Γραπτών* του. 'Η κινηματογράφηση τής ελπίδας (άρθρο του Όσιμα για τó *Θίασο* του Άγγελόπουλου). Τζών Γούνιστον Λέννον (1940-1980). *Οι Κοινωνούτες* στην ΕΡΤ. Για τίς συνθήκες προβολών (συνέχεια). Ειδήσεις

## ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Γκωζία Ζώνη και μικρή όθνη (Φοστιβάλ Λοκάρνο 1980), του *Κώστα Θεοφιλόπουλου*

## ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

Ψίθυροι (όχι κριτικές) για τó *Σύζων εναντίον σωθίτω*, του *Χρήστου Βακαλόπουλου*

Σκόπιπες κουβέντες, του *Ζ.Α. Γκοντάρ*

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Συνάντηση με τούς ανθρώπους του κινηματογράφου (Συνέντευξη του μοντέρ Γιώργου Τριανταφύλλου στον *Λευτέρη Ξανθόπουλο*)

Οι ελληνικές ταινίες και τó κοινό του *Μπαμπη Κοκωνια*

## Ο Χ Λ ΜΠΟΡΧΕΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Άποσπασματικές μαγίες τής διήγησης του *Edgardo Cozarinsky*

Έπτά γραπτά για τόν κινηματογράφο, του *Jorge Luis Borges*

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Σύστημα και μεταφορά (*Σαλό*), του *Νίκου Κολοβού*

Ήθικό σύστημα και έρωτικές σχέσεις (*Σαλό*), του *Θόδωρου Σουμα*

Τό πρόσωπο (*Ο καταδικασμένος*), τής *Μαρίας Νικολακοπούλου*

Blue Power (*Οι άτιπες μί τά ιατέ*), του *Νίκου Σαββάτη*

Τό φάντασμα του έρωτα (*Η αυτοκρατορία του πάθους*), τών *Μαρίας Γαβαλά* και *Θόδωρου Σουμα*

Ή Λίζα και τó «άλλο» (*Έρωτική παραζάλη*), τών *Φρίντας Λιάπια* και *Μιλάνη Κοκωνια*

Προτάσεις (*Μεγαλέξαντρος*), του *Νίκου Κολοβού*

Μία έφημεια (*Ντον Γκωθιανι*), του *Νίκου Σαββάτη*

Αμερικανική Χάρη (*Ελαγγλια Ζαγκολο*), του *Νίκου Σαββάτη*

Τό μικρό είναι καμιά φορά ζωντανικό (*Η ταρτατσι*), του *Γεώργιου Μπράμου*

Ή «ιστορογραφισμών» ιδιαιτερότητα (*Από ερωτευμένες γυναίκες*), τής *Μαρίας Γαβαλά*

Εξώφυλλο: *Ο σωθίτω ταιτων σωθίτω*, του *Ζ.Α. Γκοντάρ*.

# Ειδησεις & σχολια

## Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου

Στις 12, 13, 14 Δεκεμβρίου 1980 στο Ξενοδοχείο King George πραγματοποιήθηκε το Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών, ύπο τη μορφή στο οποίο μεταφέρθηκαν πρόσφατα τα ζητήματα του Έλληνικού Κινηματογράφου, από το Υπουργείο Βιομηχανίας όπου υπάγονταν πριν. Φορείς διοργάνωσης: η Πανελλήνια Όμοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος, η Έταιρεία Έλλήνων Σκηνοθετών, η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου-Τηλεόρασης και το Πανελλήνιο Σωματείο Παραγωγών Κινηματογράφου-Τηλεόρασης. Συμμετείχαν σκηνοθέτες, κριτικοί, τεχνικοί, παραγωγοί, ήθοιοι, θεατρικοί συγγραφείς, σπουδαστές κινηματογραφικών σχολών, υπάλληλοι κινηματογραφικών επιχειρήσεων, αιθουσάρχες, κινηματογραφικά εργαστήρια, κινηματογραφικές σχολές και λέσχες, στατιστικές εκδόσεις, κινηματογραφικά περιοδικά, το Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, το Ίδρυμα Βασιλείου Παύλου, τα τηλεοπτικά δίκτυα, η Έκθεση Θεσσαλονίκης και διάφορες δημόσιες υπηρεσίες (από την άρμόδια Υπηρεσία του Υπουργείου Πολιτισμού μέχρι το Υπουργείο Δημοσίας Τάξεως).

Ένα από τα δελτία της οργανωτικής επιτροπής έγραφε: «στο Συνέδριο αυτό θα βρεθούμε αντιμέτωποι με τον έαυτό μας, την πολιτεία, την κοινωνία, το παρελθόν και το μέλλον, την πραγματικότητα και την επιθυμία».

Αντικείμενο των εισηγήσεων υπήρξαν πολλαπλά κι ενδιαφέροντα θέματα, όπως ο εθνικός κινηματογράφος μέσα στο διεθνές πλαίσιο, κινηματογραφική πραγματικότητα και πολιτική, έπαγγελματική κατάσταση, όροι εργασίας, ο ρόλος του Υπουργείου Πολιτισμού, η κινηματογραφική παιδεία, η λογοκρισία, ο κινηματογράφος και ο τύπος...

Σε πρώτο επίπεδο και τελειώς ανεξάρτητα με τις επί μέρους αντιρήσεις (κύρια πάνω στο ουσιαστικό σκέλος του συνεδρίου που ήταν η όπτική κι η μεθοδολογία των εισηγούμενων θεμάτων και απόψεων) μόνο θετικά αποτελέσματα θα μπορούσε να έχει μιά τέτοια πρωτοβουλία. Η υποθετική σίγουρα απευθύνεται κατά κύριο λόγο στην κρατική κινηματογραφική πολιτική και την εξάλειψη της μέχρι τώρα σκανδαλώδους κρατικής αδιαφορίας και έχθρότητας. Άλλα και στους γνωστούς, λιγότερο γνωστούς ή κι ανεξερευνητους εκείνους τομείς-ανασταλτικούς παράγοντες για την εξέλιξη του κινηματογράφου και της τηλεόρασης. Το ίδιο το συνέδριο από μόνο του όδηγησε στην ανάδυση διαφόρων προβλημάτων (πέρα από τις κρατικές εϋθύνες) που συμβάλλουν εν πολλοίς, στα αδιέξοδα των κινηματογραφικών θεμάτων. Δεν είναι δουλειά του ημεριώματος αυτού να εκθέσει κι αναπτύξει τα προβλήματα αυτά. Άλλωστε πολύ συχνά έχουν και στο παρελθόν διατυπωθεί κρίσεις, δημοσιευμένες στον τύπο αλλά και προφορικές, κρίσεις καλλιτεχνικής ή ακόμα και συνδικαλιστικής φύσης. Κρίσεις γύρω από την ουσία του επίμαχου θέματος

«λαϊκός ή διανοουμενιστικός κινηματογράφος» ή άλλες που κάλυπταν προβλήματα όπως τη διαμάχη κριτικών/κινηματογραφιστών, το ρόλο της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής, την άφομοίωση και την μη άφομοίωση των ξένων κινηματογραφικών προτύπων, την προχειρότητα και τη ρουτίνα των ελληνικών τηλεοπτικών προγραμμάτων, την κερδοσκοπία της παραγωγής σε βάρος της κινηματογραφικής ή τηλεοπτικής ποιότητας κ.ο.κ. Το συνέδριο σίγουρα λειτούργησε, μέσα σε τρεις μέρες, σαν καθρέφτης της καθημερινής κινηματογραφικής πραγματικότητας, έτσι όπως τη ζούμε ή την πληροφορούμαστε από τα μέσα ενημέρωσης και τα έντυπα. Μαζί με την εύχη το αρμόδιο Υπουργείο να «άναγνωρίσει» (επιτέλους) όχι μόνο τυπικά αλλά και ουσιαστικά τον κινηματογράφο σαν τέχνη, εύχόμαστε και την πλήρη συνειδητοποίηση (από τη μεριά των συμμετεχόντων ατόμων ή εκπροσώπων ομάδων) των προβλημάτων που αποκάλυψε, έπεσήμανε ή επιβεβαίωσε το Α' Πανελλήνιο Συνέδριο Κινηματογράφου.

M.G.

## Η συνάντηση που είχε τίτλο «Ανακαλύπτοντας τον κινηματογράφο»

Μέσα στα γενικότερα πλαίσια της ρετρό εποχής μας καμιά φορά διαγράφονται μερικές αξιόλογες τάσεις αναζήτησης, μελέτης και καταγραφής του Παλιού και Ώρσιου Παρελθόντος.

Στη Βρετανία, όπου ο κόσμος προτιμά να απέχει από τα σύγχρονα καθημερινά προβλήματα και επιλέγει σοφά την ανάθεση της διεκπεραίωσης των πολιτικών του πραγμάτων, σε πρόσωπα ικανά, υπάρχει πολύ έδαφος για ρετροσπεκτιβα. Τέτοιες συναντούμε σε πολλούς τομείς της τέχνης. Η μουσική φαίνεται πη δελεάζει ένα πλήθος διανοουμένων και μη, οι οποίοι τουτό τον καιρό άσχολούνται μετά μανίας με τη μουσική της «Αναγέννησης».

Φαίνεται όμως ότι το γενικότερο πνεύμα της παρελθοντολογίας εισέβαλε πρόσφατα και στο χώρο της 7ης εκείνης τέχνης του κινηματογράφου. Βέβαια, μιά και στην Αναγέννηση η καλλιτεχνική πεικόνιση περιοριζόταν στη ζωγραφική και γλυπτική, δέν μένει παρά να ανατρέξουμε στην άρχη του 19ου αιώνα όπου αναμφισβήτητα θα συναντήσουμε ένα ανάκλυψη του κινηματογράφου. Μετά άπ' αυτή τη σημαδιακή στιγμή έγιναν πολλά και ίσως πάρα πολλά που δέν τά ξέρουμε αλλά μπορούμε να τά εξερευνηήσουμε και να τά βρούμε. Αύτη είναι λοιπόν η διεργασία με την οποία άσχολείται μιά μερίδα Άγγλων διανοούμενων. Μαζεύτηκαν λοιπόν, κάποιο από έκείνα τα άτέλειωτα weekend, στους καταπράσιους κήπους, με πολύ ζεστό τσάι και βουτήματα, τό μήνα Νοέμβριο και βάλθηκαν να κουβεντιάσουν για τούς πρωτοπόρους κινηματογραφιστές του 1900. Κουβέντιασαν πολύ, επιχειρώντας να αναλύσουν τό κάθε τί σε μήκος, σε πλάτος και σε άλλες τινές

διαστάσεις. Μιλούσαν με πολύ σεβασμό, και με πολύ στοχασμό, πράγμα σωστό, για τα πρώτα πειράματα των πρώτων ανθρώπων που βρέθηκαν με μία κινηματογραφική μηχανή στο χέρι, εδώ και κάτι δεκαετίες, και τη χρησιμοποίησαν πιο πολύ για να την έξερευνησουν παρά για να έκφραστούν μέσω της κινηματογραφικής γραφής. Ποιάς γραφής; Ο σεβασμός για τη δουλειά τους πρέπει να έγκειται στο γεγονός ότι ύπηρεξαν οι πρώτοι που επιχειρήσαν να φτιάξουν ένα κινηματογραφικό άλφαθητάρι. Έτσι πιστεύω τουλάχιστον, και οι ίδιοι οι συζητητές βιάστηκαν να με επιβεβαιώσουν όχι μόνο με τις κουβέντες τους αλλά με τις ταινίες που έδειξαν για να εικονογραφήσουν τις απόψεις τους. Κι εδώ βέβαια θριάμβευσε η εικόνα, όπως άλλωστε πρέπει να συμβαίνει στον κινηματογράφο, και ύστερησαν πολύ οι συζητήσεις. Αυτή φάνηκε πώς ήταν και η επιθυμία και η χαρά των πρώτων ανθρώπων που πειραματίστηκαν με το σελουλόιντ. Ανακάλυπταν την εικόνα που κινιόταν. Αυτό που πρωτοσκέφτηκαν λοιπόν ήταν να καταγράψουν ό,τι συνέβαινε γύρω τους. Έτσι κινηματογράφησαν το κάθε τι. Φτιάξαν ταινίες για *Τό φακό με τον οποίο διαβάζει η γιαγιά* «Grandma's reading glasses» (1900 - Βρετανία), για την *Άρρωστη γάτα*, «The sick kitten» (1903 - Βρετανία), για τα *Παιδιά που γυρνούν από τις διακοπές*, «The dear boys come home from the holidays» (1904 - Βρετανία), για την *Αναμόρφωση του Μπεκρή* «The drunkard's reformation» (1909 - ΗΠΑ), για *Τις πέντε κυρίες* «Five ladies» (1900 - Γαλλία), για *Την ιστορία ενός έγκληματος* «Histoire d'un crime» (1901 - Γαλλία), για *Τις Σκηνές στο κάθε πάτωμα ενός σπιτιού* «Scenes at every floor» (1904 - Γαλλία), για τους *Κολυμβητές*, «The bathers» (1900 - Βρετανία), για *Μάσκες και Γκριμάτες* «Masques and grimaces» (1901 - Βρετανία), για τους *Ούρανοξύστες της Νέας Υόρκης*, «Skyscrapers of New York» (1906 - ΗΠΑ), για τους *Έργατες στα τούνελ*, «Tunnel workers» (1906 - ΗΠΑ), για τη *Διάσωση από ναυάγιο*, «Rescue from shipwreck» (1905 - Γαλλία) και άλλες πολλές και διάφορες. Σύνολο 70, αυτές που είδαμε. Είδαμε λοιπόν πολλές ταινίες των πρωτοπόρων, ξεκαρδιστικές, γρήγορες, εύθυμες καμιά φορά πίο άργες, πίο στοχαστικές. Ήταν όμως τόσο βαθυστόχαστες όσο επέμεναν να τις παρουσιάζουν οι συζητητές Noel Burch, Michael Chanan, Ben Brewster, Rod Stoneman; Πολύ σπουδαία βέβαια όσα μας είπαν για «τόν κοινωνικό διαχωρισμό του κοινού στις πρώτες προβολές» ο πρώτος, για «τήν πολιτική οικονομία» και «τήν εικόνα του ιμπεριαλισμού στά πρώτα χρόνια του κινηματογράφου» οι δύο επόμενοι, για «τόν πρώτο κινηματογράφο και τις ταινίες avant garde» ο τελευταίος. Πολύ πίο άποκαλυπτικά όμως ήταν όσα μας έδειξαν και τους εύχαριστούμε θερμά. Ανάμεσα στις 70 ταινίες που είδαμε οι περισσότερες ήταν της εποχής του 1900. Ο Noel Burch χρησιμοποίησε ακόμα στη διάλεξη του την ταινία του «Correction please» *Παρακαλώ διόρθωση*, η οποία είναι μία πίο εμπειριστατωμένη και συγκριτική μελέτη των πρώτων ταινιών. Ο Rod Stoneman στη διάλεξη του χρησιμοποίησε μερικές ταινίες του Έγγλέζου ακηνοθέτη Μάλκομ Λέγκρις, ο οποίος δουλεύει στο St Martins School of Arts πάνω στον πειραματικό κινηματογράφο. Λένε πώς συνεχίζουν τις έρευνες γύρω απ' αυτή την εποχή, πράγμα ένθαρρυντικό και πίο ένδιαφέρον. Στην *Αμερική προχωρούν πίο γοργά από τους Έγγλέζους* — χωρίς λόγια — αλλά τό ουσιαστικό είναι ότι απ' όλη την ιστορία βγαίνει ύλικό με πίο ένδιαφέρον.

Λένε ακόμα ότι θά βάλουν τις ταινίες αυτές σε ταινιοθήκες για να τις βλέπει πίο πίο κόσμος και τούτο φαίνεται να είναι τό σωστό.

Μέ εύχες για τέτοια και άλλα καλύτερα έκλεισε η συνάντηση που είχε τίτλο «Ανακαλύπτοντας τόν κινηματογράφο».

Λουκία ΡΙΚΑΚΗ

## ΟΣΙΜΑ ΝΑΓΚΙΖΑ

*Τό πρώτο κείμενο από τα δύο που έχουν σχέση με τόν μεγάλο Ίαπωνα ακηνοθέτη είναι μία παρουσίαση του Βιβλίου του Γραπτά: Διάλυση και Ξεπήδημα που κυκλοφόρησε πέρου στο Παρίσι από τις εκδόσεις «Gallimard / Cahiers du Cinéma». Τό δεύτερο είναι ένα κείμενο που έγραψε ο ίδιος ό Όσιμα με άφορμή την προβολή του Θάσου στην Ίαπωνία. Τό φίλμ του Άγγελόπουλου παίχτηκε με πρωτοφανή επιτυχία σε πέντε ιαπωνικές πόλεις πριν από δύο χρόνια περίπου. Τό κείμενο αυτό που πρωτοδημοσιεύτηκε στην έφημερίδα AZAHI, φιλοξενείται τώρα και στο Σ.Κ. μεταφρασμένο κατευθείαν από τό Ίαπωνικά.*

**Nagisa Oshima**  
«Ecrits, 1956-1978»

**Dissolution et jaillissement»**

(Cahiers du Cinéma - Gallimard)

Ο δρόμος της ελευθερίας

«Δέν μπορούμε να είμαστε ελεύθεροι παρά μόνο αν Ξέρουμε ότι η ελευθερία δέν υπάρχει. Αυτή η αναντήρητη κατάφαση συνιστά τό βαρύ φορτίο που μεταφέρει, κάθε μέρα, και κάθε μέρα που ακολουθεί την προηγούμενη. Κάθε φίλμ που γυρίζω μπορεί να ελαφρύνει λίγο αυτό τό βάρος; Μου φαίνεται πώς όχι. Αντίθετα. Κάθε φίλμ που γυρίζω μου φαίνεται ότι κάνει βαρύτερο αυτό τό φορτίο.

...Μήπως με τό να κουβαλούμε κάθε μέρα φορτία πίο βαριά, μπορούμε να γίνουμε ελεύθεροι; Μπορεί κανείς να γίνει τελείως ελεύθερος εάν δέν μεταφέρει στους ώμους του τόν κόσμο ολόκληρο. Πόλυ μακρις είναι ό δρόμος που οδηγεί στην ελευθερία».

Όσιμα, Γραπτά, σελ. 117

Ή έπιλογή αυτή των κειμένων ανάμεσα στα γραπτά του Όσιμα τό κρουπαρίamos τους κάτω από τόν τίτλο *Διάλυση και Ξεπήδημα*, η κατανομή τους σε 4 κεφάλαια και ίντερμέδια που παρεμβάλλονται στα κεφάλαια, έγιναν από τόν ίδιο τόν συγγραφέα ειδικά για την γαλλική έκδοση. Πρόκειται για κείμενα που καλυπτουν μία εύριπτατή κλίμακα σκέψεων, άποψεων, κριτικών, πολεμικών, διαμαρτυριών, αναμνήσεων, έξομολογήσεων, έντυπώσεων, ρεπορτάζ. Η ζωή και η καριέρα του Όσιμα, λίγο ως πίο, είναι γνωστή στους αναγνώστες του Σ.Κ. (Τεύχος 27 - 28, α περίοδος). Ο ίδιος, στα *Γραπτά, 1956 - 1978*, λέει ότι στη νεότητά του ξεκίνησε με την άποτυχία «Είμαι ένας άποτυμωμένος. Όμως τό επαγγελμα που διάλεξα δε μου επιτρέπει να περτώ στη διανοητική αδράνεια. Αισθάνομαι σε πλήρη νεότητα. Θα μπει πάντα, θα μπει απόλυτα να μειν νέος, στην καρδιά αυτής της νεότητας, σαν ένας άποτυμωμένος επαναστατής». Η νεότητά του αυτή άρχισε στις 15 Αυγούστου 1945, ημέρα που ο αυτοκράτορας αναγγέλιε από τό

ραδιόφωνο την ήττα της Ιαπωνίας. 'Ο Όσιμα ήταν 13 χρόνων και ξεκινούσε με εφόδια την πλήρη άποτυχία. Ούτε υποψία κάποιας ελπίδας. «*Μέσα στά έργα μου, όταν μιλώ για νεότητα, είναι πάντα μ' αυτές τις εικόνες της άποτυχίας και της ήττας*». Σπούδασε νομικά, άνακατεύτηκε στο φοιτητικό κίνημα, μπήκε στο φοιτητικό θέατρο. Κι απ' αυτά τ' χρόνια δέν άπόμεινε παρά ή εικόνα της άποτυχίας. «*Ήρθα στον κινηματογράφο με την άποτυχία σαν μοναδική άποσκειή. Κι από δώ ξεκινά ή δεύτερη νιότη μου*».

Τήν κινηματογραφική του καριέρα ή Όσιμα τήν άρχίζει σαν βοηθός στη μεγάλη κινηματογραφική εταιρεία Shochiku. Γράφει κινηματογραφικές κριτικές στο περιοδικό «Eiga - hiho» και τήν ίδια εποχή δημοσιεύει σενάρια στην ειδική έκδοση *Οι 7*. Στο πρώτο κεφάλαιο τού βιβλίου περιλαμβάνονται κείμενα για τήν γιαπωνέζικο κινηματογράφο, όπως κριτική πάνω στά φίλμ «σειράς», τούς κριτικούς αλλά και τούς νεωτεριστές σκηνοθέτες. Οι νεωτεριστές αυτοί (μερικά όνόματα: Masumura, Nakahira, Shirasaka) βοήθησαν τήν γιαπωνέζικο κινηματογράφο νά γίνει ένας κόσμος άνοιχτός στην κοινωνία και στράφηκαν ενάντια στις συντηρητικές άποψεις πού δέσποζαν μέχρι τότε. Στο άρνητικό τους μπορεί νά έγγραφει ή άποφυγή μιάς άμεσης σύγκρουσης με τήν άρχαϊσμό τής γιαπωνέζικης κοινωνίας. Πλάι σε προτάσεις για άνανώση τών έργαστηρίων τής Shochiku, σε κριτικές για συναδέλφους του, ή Όσιμα παρατάσει και τή γνώμη του για τόν Φλάεργου ή τόν Γκοντάρ ή τήν νεό κινηματογράφο. 'Ο νέος κινηματογράφος, πριν από ότιδήποτε άλλο, πρέπει νά είναι ένας κινηματογράφος προσωπικός και Shutaikeki (δηλαδή ύποκειμενικός - ένεργητικός) τού δημιουργού. Τό ύποκειμενικός - ένεργητικός χαρακτηρίζει τή συμπεριφορά μιάς ύποκειμενικότητας έπιδεικτικής στό νά έξωτερικευτεί, νά έκφραστεί σε πράξεις, θεληματικούς πόθους, δηλαδή μιάς ύποκειμενικότητας ικανής νά παράγει, κατά κάποιο τρόπο «αυτοκίνητης». Πώς μπορεί κανείς νά προφυλάσσει τήν ύπαρξη τής ένεργητικής ύποκειμενικότητας; 'Η μόνη δυνατότητα είναι μιά άδιάλλειπτη άρνηση τού έαυτού. «*Η σκηνοθεσία πρέπει νά είναι μιά άρνηση — από τήν πραγματικότητα — τών εικόνων πού έκφράζονται μέσα στό σενάριο και πρέπει, με άφορμή αυτή τήν άρνηση, ν' άνακαλύπτει κανείς καινούριες εικόνες*».

Τό 1960 είναι ή χρόνος τών μεγάλων αγώνων ενάντια στη Συνθήκη Άμερικανοϊαπωνικής Συμμαχίας. Δύο φίλμ τού Όσιμα, τή *Σκληρές Ιστορίες τής νιότης* και τή *Νύχτα και Όμίχλη τής Ιαπωνίας* είναι έπηρεασμένα από τή φοιτητικό κίνημα, μετά τις βίαιες συγκρούσεις με τις δυνάμεις τής τάξης. Τό *Νύχτα και Όμίχλη τής Ιαπωνίας* άποσύρθηκε από τή κυκλωμα τών αίθουσών τής Shochiku τρεις μέρες μετά τήν πρώτη προβολή του, με τή πρόσχημα ότι δέν έκοψε πολλά εισιτήρια και γενικά ότι ήταν ένα φίλμ δυσνόητο για τήν κοινό. Μιά μεγάλη μερίδα δημοσιογράφων έκλεισε τή έπισόδιο με τή φράση «Τέλος τού Νέου Κόσμου». 'Ενάντια σ' αυτή τή σφαγή (άποτέλεσμα πολιτικής πίεσης) τής ταινίας τού ή Όσιμα δημοσιεύει στό «Eiga-hyoron» (Δεκέμβριος τού '60) μιά μαχητική διαμαρτυρία για τήν «άπαγόρευση» τού φίλμ και τήν άπομάκρυνση τής κόπιας. «*Δέν άπελπιζομαι*», φωνάζει όργισμένος. «*Θά συνεχίσω νά κάνω γαρόμια φίλμ*».

Τήν περίοδο 1963-1965 ή Όσιμα πηγαίνει στην Κορέα, ύστερα στό Βιετνάμ. Στο *Ίντερμέδιο Ι* γράφει τις έντυπώσεις του από τήν Κορέα όπου υπάρχει έντονη ή μνήμη τής γιαπωνέζικης



Τό ήμερολόγιο τού Γιούμπογκι, τού Όσιμα

κατοχής, άνακατεμένη με τή φτώχεια και τή έξαθλίωση. Προσπαθεί νά δώσει, όπως άλλωστε και πολλοί άλλοι γιαπωνέζοι άναποκριτές, τήν άληθινή όψη τών πραγμάτων και νά ανατρέψει τή λαβερμένη κι έπιφανειακή έντύπωση πού έχουν οι Γιαπωνέζοι για τήν Κορέα και τούς Κορεάτες ή και τήν άντίστροφο. Γύρισε για τήν Τηλέοραση τή *Οι ξεχασμένοι αυτοκρατορικοί στρατιώτες*, ντοκυμαντέρ για τούς άνάπηρους Κορεάτες πού πολέμησαν κάτω από τή γιαπωνέζικη σημαία στόν πόλεμο τού Ειρηνικού και τή *Τάφος τής νιότης*. Τό *Ήμερολόγιο τού Γιούμπογκι*, πού έχουν με δει και στην Άθήνα, είναι τή τρίτο φίλμ πάνω στην Κορέα, ένα μικρού μήκους ντοκυμαντέρ, συνδυασμός τού ήμερολογίου ενός μικρού Κορεάτη και τών φωτογραφιών ενός άλλου-άγοριού, πού τράβηξε ή ίδιος ή Όσιμα στην Κορέα.

Στό Βιετνάμ ή Όσιμα πηγαίνει σά μέλος τής ομάδας «Θέατρο όχι-μύθος» («Théâtre non-fiction» στό γαλλικό κείμενο). Πάντα στό *Ίντερμέδιο Ι*, γράφει τις σκέψεις του για τούς άυτο-πυρπολημένους βουδιστές, τά καμένα, γεμάτα πένθος χωριά, τις ώμότητες, τή φιληρία τού πολέμου από κοντά, με τήν πεποίθηση ότι τή «νά κλείνεις τά μάτια μπροστά στην ώμότητα ίσοδυναμεί με άπανθρωπιά». 'Ο ίδιος καθεβαίνει μέσα στις μάχες και, μαζί με τούς συναδέλφους του τής ομάδας «Θέατρο όχι-μύθος», θέλει νά κινηματογραφήσει τόν πόλεμο τού Βιετνάμ σ' όλες τούς άπόψεις και νά σκηνοθετήσει μ' αυτή τήν άφετηρία ένα έργο τελείως διαφορετικό από τις μετριοπαθείς εικόνες πού μετέδιδε ή γιαπωνέζικη Τ.Υ. με τή πρόσχημα ότι έπρεπε ν' άποφειχθεί τή σοκάριαμα τών θεατών τής.

Στά έπόμενα κεφάλαια καλύπτεται μιά περίοδος, από τή 1965 ως τή 1970. Κείμενα πού γράφτηκαν σ' αυτό τή διάστημα πολύ συχνά με άφορμή κάποια ταινία τού ίδιου, όπως τή *Ό μανιακός μέρα μεσημέρι* (άφετηρία για ένα θαυμάσιο κείμενο πάνω στην άντρική αιδώ, τήν άντρική σεξουαλικότητα, τήν πορνεία, βαθύτατα πεσιμιστικό όσον άφορά τις σεξουαλικές σχέσεις τών δύο φύλων). Άπάντηση στις κριτικές έκείνες πού τόν κατηγορούν ότι φτιάχνει φίλμ δύσκολα ή μη κατανοητά. Είναι άναγκαίο, λέει, νά βλεπεται ένα φίλμ δύο ή τρεις φορές, γιατί ποιός άραγε



Ο μανιακός μέρα μεσημέρι, του Όσιμα

άποφασίζει ότι για τον κινηματογράφο μία θέαση είναι αρκετή; Στοιχασμοί πάνω στο πρόβλημα της εξασθενημένης παραγωγικότητας του σκηνοθέτη, πρόβλημα που κατά τη γνώμη του είναι τελειώς ανεξάρτητο, τις περισσότερες φορές από εξωτερικούς παράγοντες και οφείλεται αποκλειστικά και μόνο στην εσωτερικότητα του σκηνοθέτη. Σκέψεις για την πολιτική, τα αδιέξοδα της δημοκρατίας, τον πολιτικό κινηματογράφο, που τότε μόνο είναι αληθινά πολιτικός όταν άνακινει τα βάθη του ατόμου. Τέλος σκέψεις για την τηλεόραση, τη φυλακή, τη θλίψη, την αυτοκτονία. Κι ένα οχτασέλιδο κομμάτι, για τον συγγραφέα και σκηνοθέτη Mishima Yukio που αυτοκτόνησε κάνοντας χάρα-κίρι. Τα κείμενα που είναι συγκεντρωμένα κάτω από τον τίτλο «Στό δικαστήριο της αισχύρητας» αποτελούν το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο και γράφτηκαν από τον 1970 ως το 1978. Τα ήθη και τα εγκλήματα, λέει εδώ ο Όσιμα, βρίσκονται σε μία σχέση αμοιβαίας υποκατάστασης. Το ενδιαφέρον υπάρχει στο πώς τα σεξουαλικά ήθη, ιδιαίτερα στην εξέλιξη τους, συνδέονται με τα εγκλήματα. Και ποιά είναι η βαθύτερη σχέση ανάμεσα στα εγκλήματα και το σέξ, σάν ήθη. Τα εγκλήματα συχνά είναι έργα των «άδύνατων», των «κοινωνικά απροσάρμοστων» οι οποίοι δε μπορούν να κάνουν χωρίς αυτά. Αντίστοιχα οι «άδύναμοι» με τις σεξουαλικές διεκδικήσεις τους, οι σεξουαλικά προβληματικοί και «απροσάρμοστοι», είναι αυτοί που σε μεγάλο βαθμό ανοίξαν το δρόμο της αλλαγής των σεξουαλικών ήθων. Ο κυριος λόγος που ο Όσιμα εμπνέεται από τους μη-ισχυρούς. Στην *Αυτοκρατορία των αισθησεων* και την *Αυτοκρατορία του πάθους* παίρνει σαν αφετηρία δυο υπαρκτά γυναικεία πρόσωπα του λαού, που κινήθηκαν από την κοινωνία για τους έρωτές τους. Άδικα, συνεχίζει, θα προσαρμόζαμε την προσωπική σεξουαλική ζωή μας στο κρατούντα ήθη, το πρόβλημα της ικανοποίησης ανήκει ειδικά στον καθένα μας, επειδή η σεξουαλική ενωση ενός σωματός μ' ένα άλλο συντελείται κάτω από το πρισμα της άποικειστικότητας και της αμοιβαίας ιδιοκτησίας, καταλήγουμε στη λαθεμένη ιδέα πως

η μοναδικότητα και η κατοχή αποτελούν την ουσία της σεξουαλικότητας. Μ' αυτό τον τρόπο το σώμα αιχμαλωτίζεται από την κοινωνική δομή που παρήγαγε αυτή την ιδέα.

Για μία αληθινή ανεξαρτητοποίηση του ανθρώπινου όντος, το ευκτέο θα ήταν η κατάργηση και η καταστροφή των ήθων. Η πλήρης ανεξαρτησία της αρχής της σεξουαλικότητας δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί παρά μετά τη διάλυση, την εξαφάνιση των σεξουαλικών ήθων. Πράγμα που μπορεί και να μη γίνει ποτέ. Στην Ιαπωνία, λόγω της αντιγραφής των σεξουαλικών ήθων της Δύσης (μετά την ήττα στο Β' παγκόσμιο πόλεμο) δεν έγινε κατανοητό πώς ο πολιτισμός της σεξουαλικότητας είναι ένας αληθινός πολιτισμός. Οι άνθρωποι άρκοούνται απλώς να υποτάσσονται με μανία στις θεωρίες της τεχνικής της σεξουαλικής πράξης. Ένώ το θεμελιώδες στοιχείο, που θα επέτρεπε μία αλλαγή των ήθων, είναι το να σκέφτεσαι τη σεξουαλικότητα σε σχέση με τις ιδιαίτερες, στο έσωτερικό της αρχές.

Οι «μοντέρνες» σεξολογικές ιδέες βιώθηκαν από τον Όσιμα όχι τόσο σά μία μεταμόρφωση των ήθων, αλλά σάν να έδειξαν ολοκάθαρα και να εξέθεσαν στη θέα όλων, σάν ένα «πράγμα», αυτό που υπήρξε άλλοτε το αντικείμενο μιας ιεροποίησης. Οι θεωρίες που παίρνουν άμεσα τη σεξουαλικότητα σάν αντικείμενο έχουν ένα χαρακτήρα αμφίβολο, ύποπτο. Η πορνογραφία, καλώντας τους ανθρώπους να μην αποροφώνται από «σοβαρές σκέψεις» πάνω σ' «αυτό» (τη σεξουαλική πράξη), αλλά να διασκεδάζουν άφελώς, να γελάνε άνοητα μ' όλη τους την καρδιά, ξαναζωντανεύει μέσα μας την ενέργεια που μας επιτρέπει να «το» κάνουμε. Με βάση μία πλυσία και βαθιά προβληματική — από την οποία μονάχα μικρά αποσπάσματα εκθέσαμε παραπάνω — ο Όσιμα γράφει για «πειραματική θεωρία του πορνογραφικού σινεμά», θεωρία που τη συνέλαβε με τη βοήθεια των εμπειριών του από το γυρισμα της *Αυτοκρατορίας των αισθησεων*.

Το άριστο έργο αυτό σε καμιά περίπτωση δε γεννήθηκε εκ του μηδενός. Στην πραγματικότητα προϋπήρχαν 6 ταινίες του Όσιμα που, μεταξύ άλλων, μελέτησαν τη σεξουαλικότητα: *Σκληρές ιστορίες της νιότης* (1960), *Τάφος του ήλιου* (1960), *Ήδονές* (1964), *Ο μανιακός μέρα μεσημέρι* (1966), *Σχετικά με τα άσπενα τραγουδία της Ιαπωνίας* (1967), *Το ήμερολόγιο ενός κλέφτη* (1968), που είναι και το μόνο που προβάλλεται στην Ελλάδα. Στο γύρισμα του *Τάφου του ήλιου*, και ειδικά της έρωτικής σκηνής, οι δύο ηθοποιοί είχαν συγκινηθεί σεξουαλικά. Από δω ξεκινά ο Όσιμα και θα αναρωτηθεί γιατί να 'ναι απαγορευμένο να γίνεται πραγματικά σεξουαλική πράξη στο — και για το — φιλμ. Μετά το *Μανιακός μέρα μεσημέρι* αποφασίζει πως η ριζοσπαστικοποίηση της έκφρασης της σεξουαλικότητας θα έπρεπε να προχωρήσει μέχρι το να φιλημαί τις συνουσίες αυτές καθαυτές. Έτσι το 1975 αποφασίζει να κάνει ένα «φιλμ πορνό από το Α ως το Ω», δηλαδή να υιοθετήσει τις όπτικές αποκαλίψεις του πορνό το οποίο γι' αυτόν συνιστάται κύρια στο να δείχνονται τα γεννητικά όργανα και οι ιδιες οι έρωτικές πράξεις.

Κατά τον Όσιμα η «αισχρότητα» η «άνηθικότητα» (που επιβίωσε με την *Αυτοκρατορία των αισθησεων*) δεν υπάρχει σε ό,τι έχει αναπαρασταθεί, δείχνει. Όσο περισσότερο φέρνει μέσο του κανέλι τα ταμπού, τόσο περισσότερο βλέπει γυρω του την «αισχρότητα». Όταν αισθανόσαι ότι σου έχει δείχτει αυτό που θα επιθυμούσας να δεις, η «αισχρότητα» εκπαιτεί, καταστρέφεται εκ των πραγμάτων μαζί με τα ταμπού και μια διαδικασία απελευθέρωσης.

## Ἡ Κινηματογράφηση τῆς ἐλπίδας (Σπάζοντας τὸ φράγμα τῆς κοινῆς λογικῆς)

Τὶ ὄνομα τέλος πάντων θὰ μπορούσε νὰ δώσει κανεὶς σὲ μιὰ τέτοια κινηματογράφηση<sup>(1)</sup>; Παράδειγμα: Τέλος τοῦ 1944, τὰ γερμανικὰ στρατεύματα κατοχῆς ἀποσύρονται. Παρὰλήρημα χαρὰς γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Τὰ πλήθῃ συγκεντρωμένα στὴν Πλατεία Συντάγματος ἀπ' ὅπου ἀντήχει τὸ τραγοῦδι τους. Ἡ μηχανὴ παρακολουθεῖ τὴ σκηνὴ ἀπὸ πίσω. Ἀγγλικές, ἀμερικάνικες καὶ ρώσικες σημαίες ὑψώνονται σὰν σύμβολα τῆς ἀπελευθέρωσης. Ἀναπάντεχοι πυροβολισμοὶ διακόπτουν τὸ τραγοῦδι καὶ τὸ πλῆθος ξεχύνεται πανικόβλητο στοὺς γύρω δρόμους. Ἡ μηχανὴ ἀρχίζει νὰ στρέφεται ἀριστερὰ παρακολουθώντας τοὺς ἀνθρώπους στὸ φευγιό τους. Οἱ σιλουέτες ἔχουν πιά χαθεῖ, ὅμως ἡ μηχανὴ ἐξακολουθεῖ νὰ στρέφεται καὶ συμπληρώνοντας τὶς 360° ξαναβρίσκει τὴν πλατεία... Τρία - τέσσερα πτώματα.

*Ἡ βεβαιότητα γιὰ τὸ γράψωμα τῆς Ἱστορίας*

Ἀκόμα καὶ σὲ ταινίες ἀριστοτεχνικές τὸ πράγμα συνήθως σταματᾷ ἐδῶ. Ὅμως ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος δὲν σταματᾷ ἐδῶ.

Γιὰ ἓνα μεγάλο διάστημα, σχεδὸν ὑπερβολικό, ἡ μηχανὴ συνεχίζει νὰ παρατηρεῖ τὴν πλατεία ποὺ ἀπλώνεται γύρω καὶ τὰ πτώματα.

Σὲ λίγο ἓνα ἀγόρι, ποὺ παίζει γκάντια ἐμφανίζεται, δρασκελάει τὰ πτώματα καὶ χάνεται.

Ξαφνικὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πτώματα σηκώνεται καὶ τὸ βάζει στὰ πόδια. Ἐίναι ἓνα πρόσωπο τοῦ θίασου, ὁ γέρος ποὺ παίζει ἀκοντεόν.

Ἡ μηχανὴ παρακολουθεῖ τὸ γέρο καὶ ξαναρχίζει νὰ στρέφεται ἀριστερὰ. Ὁ γέρος ἐξαφανίζεται, ἐνῶ ἀπὸ τὸν κεντρικό δρόμο μπροστὰ στὴν πλατεία μιὰ καινούργια διαδήλωση πλησιάζει.

Τοῦτῃ τῇ φορᾷ οἱ σημαίες εἶναι ὅλες κόκκινες.

Ἐίναι μιὰ διαδήλωση εὐθυγραμμισμένη μὲ τὸ Κομμουνιστικὸ Κόμμα, ποὺ ἔχει κάνει σαφῆ τὴν πρόθεσή του νὰ ἀντιταχθεῖ στὰ ἀγγλικά «ἀπελευθερωτικά» στρατεύματα κατοχῆς.

Ἡ μηχανὴ κινεῖται παρακολουθώντας τὸ πέρασμα τῆς διαδήλωσης καὶ συνεχίζει νὰ περιστρέφεται μέχρι νὰ βρεθεῖ πίσω ἀπὸ τοὺς διαδηλωτές, ποὺ ἔχουν φτάσει στὴν πλατεία. Τὸ ἀρχικό σκηνικό.

Μέσα σὲ πόσο χρονικὸ διάστημα ὁ λαὸς, ποὺ ζητωκραύγαζε τὰ ἀγγλικά στρατεύματα κατοχῆς σὰν ἀπελευθερωτές, ὀργανώθηκε, ἀφηναιμένος ἀπὸ τὴ βροχὴ τῶν σφαιρῶν, σὲ διαδήλωση ἐναντίον τους;

Ὁ φυσικὸς χρόνος δὲν χρειάζεται ὅπωςδήποτε νὰ συμφωνεῖ μὲ τὸ χρόνο τῆς περιστροφικῆς κίνησης τῶν 360° τῆς μηχανῆς.

Κι ὅμως ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος κλείνει καὶ προβάλλει τὰ δύο γεγονότα στὸν ἴδιο χρόνο, τὸ χρόνο τῆς μηχανῆς.

Αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ χρόνος τῆς μηχανῆς γίνετα: ἱστορικὸς χρόνος.

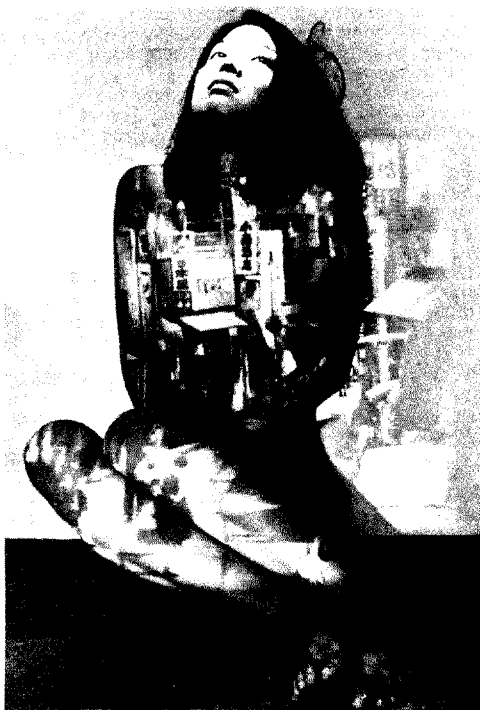
Γιὰ τὸν Θόδωρο τὰ δύο γεγονότα προφανῶς ἔγιναν ταυτόχρονα.

Ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τὴν ἀτράνταχτη βεβαιότητα τοῦ Θόδωρου γιὰ τὴ δυνατότητα τῆς μηχανῆς νὰ γραπώνει τὴν Ἱστορία.

*Ἡ ἐλπιδοφόρα ἄδεια σκηνή.*

Βασικά, τὸ μυστικὸ τῆς βεβαιότητάς του βρίσκεται στὸ χρόνο ποὺ ἡ μηχανὴ περιστρέφεται καὶ ἐπιστρέφει στὴν ἀρχικὴ μετωπικὴ θέση γιὰ νὰ συνεχίσει νὰ παρατηρεῖ τὰ τρία - τέσσερα

1. Κινηματογράφηση: στὸ κείμενο σὰν camerawork.



Πέθανε μετὰ τὸν πόλεμο, τοῦ Ὄσιμα

γεννιέται. Ἐτσι ὁ Ὄσιμα τοποθετεῖται ὑπὲρ τοῦ νὰ ἐπιτραπεῖ ἄμεσα καὶ ὀλοκληρωτικὰ τὸ πορνό στὴν Ἰαπωνία, χώρα ὅπου δείχνονται μόνο «σόφτ». Στὴ δικὴ ποὺ ἐγίνε στὴν Ἰαπωνία — καὶ ποὺ δὲν τέλειωσε ἀκόμα — γιὰ τὴν ἀνασχυντία τοῦ σεναρίου καὶ τῶν φωτογραφιῶν τῆς ταινίας ἔτσι ὅπως ἐκδόθηκαν σὲ βιβλία, ὁ Ὄσιμα ὑποστήριξε πῶς ἡ «αἰσχρότητα», ἀν θεωρησοῦμε ὅτι ὑπάρχει, πρέπει νὰ διευκρινίσουμε πῶς δὲν ὑπάρχει παρά μόνο μέσα στὰ κεφάλια τῶν εἰσαγγελέων καὶ τῶν ἀστυνομικῶν, ἐπιφορτισμένων νὰ τὴ διώκουν καὶ ἀμφισβητεῖ πῶς ἡ «αἰσχρότητα» ἀποτελεῖ παράπτωμα, ἀνόμιμα, κακὸ. Προκαλεῖ τὸ δικαστήριο, ἐπιτίθεται βία στὸς δικαστές του καὶ τοὺς μπερδεύει μὲ ἀναπάντητα ἐρωτήματα. Ξεδιπλώνει ὅλη του τὴν τὸλμη, τὸ πάθος, τὴν ἀγωνιστικότητά, τὴν εὐφροσύνη. Τελειώνει τὴν ἀπολογία του λέγοντας πῶς ἔχει πλεόν ἐγκαταλείψει τὴν ἀπ' ὕψηλου διδασκαλία περὶ ἀπελευθέρωσης μὲ βάση πανεπιστημιακῆς ἐννοιες καὶ θεωρήσεις. Δὲ θέλει νὰ ἀντλεῖ τὴν ἐμπνευσή του παρά ἀπὸ τὶς δυσκολίες τῆς ζωῆς μαρτυρικῶν γυναικῶν καὶ ἀντρῶν ποὺ ἀνήκουν στὰ χαμηλότερα στρώματα. «Εἶναι λόγος τοῦ ἔρωτα ποὺ βρισκόμα ἐδῶ σήμερα», λέει στὸ δικαστήριο, «λόγος τοῦ ἔρωτα ποὺ αἰσθάνομαι γιὰ κείνες τὶς γυναῖκες ποὺ κάνουν ζωὴ μάρτυρα, ὅπως ἡ Ο-σαντὰ καὶ ἡ Ο-σεκι (ἡρωίδες τῶν Αὐτοκρατοριῶν τῶν αἰσθησεων καὶ Αὐτοκρατορία τοῦ πάθους). Καὶ ἀγκαλιασμένοι, μὲ τὴν Ο-σαντὰ δεξιά, ἀριστερὰ τὴν Ο-σεκι, παρουσιάζομαι σήμερα μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ δικαστήριο».

Μαρία ΓΑΒΑΑΑ  
Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

διάσπαρτα στην πλατεία πτώματα.

Τό χαρακτηριστικό του έργου του Θόδωρου και του τρόπου κινηματογράφησης του δεν τό βλέπουμε μόνο στό *Θίασο* αλλά και στό επόμενο έργο του, τούς *Κυνηγούς*. Σέ κάποιο σημείο υπάρχει μία σκηνή όπου, όταν οι άνθρωποι φεύγουν, ή μηχανή εξακολουθεί νά παρατηρεί τό χώρο, πού έμεινε άδειος.

Τούτος ό τρόπος κινηματογράφησης άποτελεί ένα μεγάλο ρήγμα στό φράγμα τής κοινής λογικής. Σχεδόν όλοι οι σκηνοθέτες πιστεύουν άκράδαντα πώς ό θεατής, πάει σινεμά γιά νά δει τά πρόσωπα τής δράσης και, συνεπώς, φοβούνται νά φτιάξουν έργα ά-πρόσωπα.

Πολύ σπάνια παρεμβάλλουν ένα πλάνο πού τούς άρέσει πρίν εμφανιστούν ή άφού φύγουν τά πρόσωπα. Θεωρείται κοινή λογική νά μη χρησιμοποιείται χωρίς ίκανό λόγο τό ά-πρόσωπο σκηνικό, ή άδεια σκηνή.

Αυτό συμβαίνει γιατί ή δομή του έργου προϋποθέτει τήν ύπαρξη προσώπων. Χωρίς πρόσωπα τό έργο δεν θά ήταν πιά συμπαγές. Ό Θόδωρος άγγοει αυτή τήν κοινή λογική και δίνει στην άδεια σκηνή τή σημασία πού θέλει ό ίδιος. Καί ή άδεια σκηνή του Θόδωρου μάς τραβάει πολύ. Τόσο όσο και ό σκηνές μέ πρόσωπα. Γιατί άραγε; Είναι βέβαια ή δύναμη τών διαφόρων ήχων και φωνών έξω από τήν άδεια σκηνή, αλλά όχι μόνο αυτή.

### *Νά ζεις μέ φορτίο τήν τραγωδία*

Ή δυναμικότητα τής άδειας σκηνής του Θόδωρου πηγάζει από τήν υπέρμετρη προσήλωσή του στός ανθρώπους πού μόλις άφησαν τή σκηνή.

Θά 'θελα νά βαφτίσω τό ύφος του κινηματογράφησης τής προσήλωσης. Παράλληλα, ό Θόδωρος έχει τήν πεποίθηση πώς σ' αυτή τήν άδεια τώρα σκηνή κάποτε θά εμφανιστούν άνθρωποι και θά γίνει ξανά σκηνή.

Μ' αυτή τήν έννοια μήπως θά 'πρεπε νά πούμε κινηματογράφησης τής έλπίδας; Γιά μένα, πάντως, προσήλωση και έλπίδα είναι ταυτόσημα.

Γιά τόν Θόδωρο, όλοκληρος ό έλληνικός χώρος υπήρξε μία τέτοια σκηνή. Είναι φυσικό, λοιπόν, οι ήρωες αυτού του έργου, πού άποτελεί δοκίμιο τής σύγχρονης Ιστορίας τής Έλλάδας, νά είναι ήθοιοι.

Οι ήθοιοι χρησιμοποιούν τόν έλληνικό χώρο σαν σκηνή, όπου ό καθένας τους ζει τή ζωή του και τό σκηνικό ρόλο του.

Ταυτόχρονα ζει μέ τό ρόλο του σαν Έλληνας, ρόλο πού άποτελεί σύνθεση τών δύο παραπάνω. Καί μερικοί άπ' αυτούς πεθαίνουν.

Ό πατέρας, τό σύμβολο τής περηφάνειας και τής άδυναμίας τής Έλλάδας πληροφορείται πώς ή γυναίκα του τόν άπατά και δολοφονείται.

Ή μάνα τής έλληνικής γης τά φτιάχνει μ' έναν καταδότη, προδότη και σφετεριστή και πεθαίνει άπο σφαίρα του ίδιου της του παιδιού πάνω στη σκηνή.

Ό αδελφός Όρέστης γίνεται αντίρτητής και δίνεται όλοκληρωτικά στό κίνημα. Καταφέρνει νά εκδικηθεί τή μάνα του και τόν έραστή της, αλλά μένει μέχρι τέλους άσυμβίβαστος και έκτελείται.

Ή αδελφή του, αντίκρίζοντας τό πώμα του απαγγέλει:

«Καλημέρα Τάσο»

Είναι τό όνομα του αγαπημένου της στην σκηνή. Ή Ηλέκτρα ζει από πρώτο χέρι τά τραγικά γεγονότα πού χτύπησαν τήν οικογένεια και τό έθνος και, παράλληλα, είναι παρατηρητής τους. Έτσι έπωμίζεται άκόμα περισσότερο τήν τραγωδία και συνεχίζει νά ζει φτιάχνει καινούργιο θίασο, και μέ τό γιο τής αδελφής της σαν καινούριο Τάσο άνοίγει τήν αυλαία



Τζών Γουίνστον Λέννον (1940 — 1980)

Είναι οι δύο τους εκεί, πρίν από τήν μητλική περιόδο, ό Πάβ χαριτωμένος γητευτής του κοινού κι ό ρόκερ Τζών, σοβαρός στό βάθος. Φανταστείτε ότι οι δύο νεαροί ήγαν νά παίξουν στό Άμβούργο παρά μέ άλλους δύο και ή γη γύρισε ανάποδα. Τώρα νά πενήθσουμε τι, Δεν έχει νόημα... Καλύτερα νά σταματήσουμε νά παίζουμε νευρικά μέ τό δάχτυλά μας, μέ τό κεφάλι μας, μέ τά αυτιά μας. Άς θυμηθούμε τό έξής: υπήρξαν χαρούμενες εποχές, τότε πού δεν τό καταλάβαινε κανείς. Ύπηρεζε τό ένα, υπήρξε τό άλλο, όλα οσα θά κάνουμε άλλα έκατό χρόνια νά ανακαλύψουμε. Τότε πού γίνοντουσαν όλα αυτά ήταν κι ένας μουσικός, ό Τζών, και τραγουδούσε Twist and shout μαζί μέ άλλους τρεις κι όταν οι τέσσερις τους δεν ήταν πιά μαζί αυτοί συνεχίσε νά ζει καλά, χωρίς νά προλάβει νά γεράσει.

Χρ Β.

### 2. 15 Αυγούστου 1945:

Ή πιο μακριά μέρα τής Ιαπωνίας.  
Ό χιροχίτο άνακοινώνει άπό τό ραδιόφωνο τήν ήττα τής Ιαπωνίας και τό τέλος του πολέμου.

Οι Ιάπωνες παθαίνουν τρομακτικό σοκ όχι μόνο άπό τό νέο (ό πόλεμος είχε άρχισει στό όνομα του αυτοκράτορα και ή Ιαπωνία δεν είχε ποτέ ως τότε ήττηθεί) αλλά και γιατί ό μέχρι τότε θεός - σύμβολο - Αυτοκράτορας μίσησε στό λαό γιά πρώτη φορά. Ό στρατός ήθελε νά συνεχίσει τόν πόλεμο και στην προσπάθειά του αυτή έκανε τό πόν νά άποσπάσει τό δίσκο μέ τήν άνακοίνωση του αυτοκράτορα πρίν βγει στον άέρα. (Σ.Τ.Μ.)

Ή Ήλέκτρα, τελειώνοντας τό μακιγιάριαμά της του ψιθυρίζει:

«Όρέστης».

Ή φωνή της φτάνει μέχρι τ' αυτιά μας. Μάλλον θά 'πρεπε νά φτάνει.

Είναι ό παλμός της ψυχής του έλληνικού λαού. Ή καλύτερα, είναι ό παλμός της ψυχής όλων των λαών τής γης, πού δεν χάνουν τήν έλπίδα τους παρ' όλες τής πολιτικές καταπιέσεις, τής κατοχής, τής ήττης και τής προσβολής.

Ακούγεται, έτσι δεν είναι; Πώς; Λέτε πώς δεν ακούγεται; Άπό πότε ή Ιαπωνία έχασε τήν έννοια τής ήττας, τής προσβολής και τής Ιστορίας.

Άκόμα κι ό Αμερικάνος έθγαλε άπό τήν ήττα στό Βιετνάμ ένα αξιόλογο έργο

Τι πάθαν οι Γίαπωνέζοι, Κείνη ή 15η Αυγούστου <sup>(2)</sup> δεν είναι και τόσο μακριά.

Ν.Ο. Εφημερίδα «ASAHI»  
(8 / 8 / 79)

(Μετάφραση από τό γίαπωνέζικα  
Μαρία Αργυρακή, Μιχάλης Μανιδάκης)



## Οι Κοινωνούντες

Στην «Κινηματογραφική βραδιά» της ΕΡΤ (25 - 1 - 1981) προβλήθηκε η ταινία του Ίνγκ. Μπέργκμαν *Χειμωνιάτικο φως* ή *Οι Κοινωνούντες*. *Οι κοινωνούντες* (1962) είναι το πιο ισχνό μέρος της «τριλογίας» του πάνω στο πρόβλημα της αναγνώρισης του Θεού. Ισχνό για δύο βασικές αιτίες: α. Γιατί τό ιδεολογικό στοιχείο είναι κυριαρχικό πάνω στο λόγο του σκηνοθέτη. Σε βαθμό που να διεκδικεί την άωότητα ενός παραληρήματος, αλλά σύγχρονα και την έγκυρότητα ενός αυταπόδεικτου θεωρήματος. Έτσι όμως ακυρώνει την αναγκαιότητα της έγγραφης του στην ταινία. β. Γιατί τα πρόσωπα μας δίνουν την εντύπωση ότι έχουν αποστερηθεί από ζωή και προορίστηκαν να εκφέρουν μόνο τόν βαρυμένο λόγο του σκηνοθέτη. Ακόμα και ο πάστορας Θωμάς, στον οποίο επενεργούν τα υπόλοιπα πρόσωπα με την όμιλία και τη συμπεριφορά τους, για να «άπελευθερωθεί» όριστικά από τό φάντασμα του Θεού. Στις άλλες δύο ταινίες τα πρόσωπα ενεργούσαν με ανάλογο τρόπο. Όρισμένες όμως κρυφές συγκρούσεις μεταξύ τους αποδεικνύαν την κρισιμότητα μιας κατάστασης ή μιας ένότητας στην ανάπτυξη του λόγου. Στη διαδικασία της αμφιβολίας (*Μέσα από τό σπασμένο καθρέφτη*) ή της όριστικής απογοήτευσής τους (*Σιωπή*) παρατηρούσαμε μία ένταση, που προκαλούσε ή αποδεικνιόταν χρήση τών σχέσεων. οι άκραίες καταστάσεις στις οποίες οδηγούσαν, ή ενεργή επέμβαση του διαλόγου (ή του μονολόγου) μέσα σ' αυτές. Στους *Κοινωνούντες* όλα παραδίνονται στο θεατή, όλα είναι δοσμένα: ή αυτοκτονία του ψαρά, ή απομάκρυνση του έκκλησιάσματος, ή άρνηση του έρωτα της Μάρθας απ' τόν πάστορα, ή άπώθηση του Θεού απ' τόν ίδιο. Όλο τό φιλικό κείμενο κατασκευάστηκε, γυρίστηκε, για να πληροφορηθεί ο θεατής μία απόφαση παρμένη έξω κι απ' αυτό τό κείμενο, κι από τόν ίδιο. Για να βεβαιωθεί σαν σημείο, να εξαγγελθεί άπλα και μόνο από τόν σκηνοθέτη, «έρημην» όποιουδήποτε αντίδικου. Η αποψη αυτή μπορεί να ευνοει την ιδέα της μη αναγνώρισης, της άπώθησης του Θεού από τόν Θωμά, αποστεώνει όμως όλοτελα την ύπαρξιακή της δυναμική. Είναι περιττό να γράψουμε για τόν έλεγχο που άσκει πάλι ο Μπέργκμαν πάνω σε κάθε πλάνο, την πυκνότητα και τό βάρος του λόγου του, την ιδιαίτερη αξία που παίρνει στο κείμενό του ή θεατρική όργάνωση τών σκηνών με βασικά εργαλεία τό γκρό πλάνο, τό σάν - κόντρ - σάν, τό ακίνητο μάτι της μηχανής λήψης, την άυστηρή διαμόρφωση του κάδρου.

Η προβολή αυτή συμπληρώνει την άποψη μας για την «Τριλογία», χωρίς να έπαυξάνει βέβαια και τη συγκεκριμένη αξία της.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

### Γιά τις συνθήκες τών κινηματογραφικών προβολών (συνέχεια)

Μετά τό άρθρο του άναγνώστη μας Διονύση Άλεξανδρόπουλου θά συνεχίσουμε πάνω στο θέμα τών συνθηκών τών προβολών στις κινηματογραφικές αίθουσες, με συγκεκριμένες πληροφορίες. Θά συλλέξουμε, έστω άργά και σταδιακά, στοιχεία για τις προβολές τών κινηματογράφων: θά συντάσσουμε σε κάθε τεύχος συγκεκριμένες άναφορές για τις αίθουσες όπου παρακολουθήσαμε κακές προβολές. Έτσι λίγο-λίγο θ' άρχισουμε να έννμεράνουμε υπεύθυνα τούς (κάθε άλλο παρά λιγοστούς) άναγνώστες μας για τό ποιές αίθουσες πρέπει να

άποφεύγουν εάν θέλουν να άπολαμβάνουν, ως ένα στοιχειώδη τουλάχιστον βαθμό, τις ταινίες. Έλπίζουμε πως κάποτε σ' αυτό τό θέμα θά επέμβει δυναμικά και ή Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου. Αν ή προσπάθεια αυτή περάσει στις έφημερίδες, μέσα από τούς κριτικούς, μπορεί βαθμιαία ν' άρχισει να διαφαίνεται ένα άποτέλεσμα. Αυτόι που θά βγούν χαμένοι είναι οι αίθουσάρχες. Δίκαιο τό αίτημα να χρηματοδοτούνται οι αίθουσες από τό κράτος, αλλά μήπως μέχρι τό κράτος να ξυπνήσει από τό μακάριο και άρρωστημένο ύπνο του, έμεις πρέπει να βλέπουμε σκοτεινές και φλού τίς ταινίες που αγαπάμε; Πρέπει επιτέλους να προσπαθήσουμε να βάλουμε ένα τέλος σ' αυτό τό άισχος.

**Κακές προβολές.**

1. *Όρφεύς* (Σταδίου): Προβολή της ταινίας 1 ζακ 2 μαιτ. Εικόνα υποφωτισμένη, μείωση της φωτεινότητας κατά τη διάρκεια της προβολής. Πιθανά τό πρώτο σύμπτωμα παρουσιάζεται κυρίως στη μία μηχανή προβολής και τό δεύτερο μάλλον στη δεύτερη.
2. *Ζίνα* (Λεωφόρου Άλεξάνδρας): Προβολή της ταινίας *Ό μάγος της Άνατολής* του Χένρου Λέβιν (και σε λιγοστές σκηνές του Μάριο Μπάβα). Ένα μέρος του φίλμ τό είδαμε φλού κατά τό δεξιό 1/3 της όθoνης και έπιπλέον άύξομειωνόταν ή φωτεινότητα της προβολής. Άλλο τμήμα της ταινίας ήταν συνεχώς υποφωτισμένο. Και έδω πιθανά καθε πρόβλημα της προβολής άντιστοιχούσε σε διαφορετική μηχανή. Ημερομηνία προβολής 4/1/1981.
3. *Άίσια* (Βασ. Σοφίας και Παπαδιαμαντοπούλου): Προβολή της ταινίας *Γκλόρια* του Τζών Κασσαθέτη. Σκοτεινή προβολή και χαμηλωμένος ήχος.
4. *Άλκυονίδα*: Προβολή της ταινίας τό *Ταμπούρλο* του Σλέντορφ: Συνεχή σθησίματα της φωτεινότητας της εικόνας. Εικόνα φλού στην άρχή της προβολής. Χαμηλωμένος ήχος. Δεύτερη βδομάδα. Σάββατο βραδυνη.
5. *Παλλάς* (Βουκουρεστίου): Προβολή της ταινίας *Προετοιμασία για έγκλημα* του Μπράιαν ντέ Πάμα. Σκοτεινή προβολή. Ημερομηνία 11/2/81. Έπειται συνέχεια...

### Λειψές κόπιες

Τόν τελευταίο καιρό είδαμε πάλι ταινίες, να κυκλοφορούν σε μερικούς κινηματογράφους, λειψές. Άλλο λυπηρό φαινόμενο για τό όποιο την άπόλυτη ευθύνη έχουν τά γραφεία διανομής. Έτσι είδαμε στον *Όρφέα* (Σταδίου) τούς 4 της *ήρωικής Τσιάρχιας* του Φούλερ σε κόπια 10' μικρότερη από άλλες που προβάλλονταν σε άθηναϊκούς κινηματογράφους, και στον κινηματογράφο *Άίσια* την *Γκλόρια* του Κασσαθέτη πάλι συντομευμένη κατά 10'.

Ούδέν σχόλιον... πέρα από την άγανάκτησή μας.  
Σ.Κ.

### Παροράματα

Στό περασμένο τεύχος (No 26, σελ. 28) στην κριτική για την *Παραγγελία* στην β' στήλη, α' άράδα να προστεθεί: «-Λευταίες ένότητες του φίλμ, προορίζονταν να άποτε-».

Στό ίδιο τεύχος στην κριτική για τόν *Γυρολόγο* (σελ. 32) οι τέσσερις πρώτες άράδες της α' στήλης να διασταθούν στην άρχή της β' στήλης.

Έπίσης ή βιοφιλομολογία του Ζάκ Τουρνέρ γράφτηκε από τόν Δημήτρη Παναγιωτάτο, τό όνομα του όποίου παραλήφθηκε.

Έλος, στη σελίδα 33 παραλήφθηκε από άθλεψια τό όνομα του σκηνογράφου-ένδυματολόγου της ταινίας *Άπεταξάμην*, Δαμιανού Ζαρίφη.

1. Από τις 21 ως τις 28 Νοεμβρίου διοργανώθηκε στο Γαλλικό Ίνστιτούτο εβδομάδα με έργα του Ρενέ Άλιό. Προβλήθηκαν οι ταινίες *Η ηλικιωμένη ξεδιάντροπη κυρία* (1965), *Πιέρ και Πώλ* (1969), *Οι Καμιζάρ* (1971), *Σκληρή μέρα για τη βασιλίτσα* (1973), *Έγώ, ο Πιέρ Ριθιέρ...* (1976) και *Επιστροφή στη Μασσαλία* (1980). Ο Σ.Κ. στο επόμενο τεύχος του θα δημοσιεύσει μία συνέντευξη του Ρενέ Άλιό στους Μιχάλη Δημόπουλο και Δημοσθένη Αγραφιώτη. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε με άφορμή την όλιγοήμερη παραμονή του σκηνοθέτη στην Αθήνα, στα πλαίσια πάντα της παρουσίας του έργου του στο Γαλλικό Ίνστιτούτο.

2. Στόν ίδιο χώρο πάντα, διοργανώθηκε τόν περασμένο Γενάρη και Φλεβάρη ένας κύκλος κινηματογραφικών προβολών αφιερωμένος στον Μαρσέλ Πανιόλ. Έτσι είχαμε την ευκαιρία να δούμε έννέα συνολικά ταινίες σκηνοθετημένες από τόν ίδιο ή και άλλους σκηνοθέτες όπως τόν Άλεξάντρ Κόρντα (*Μάριος*) και τόν Μάρκ Άλεγκρέ (*Φανύ*), στους οποίους ο Πανιόλ έμπιστεύτηκε τὰ θεατρικά έργα του. Οι ταινίες πού είδαμε ήταν: *Ανζέλ* (1934), *Η γυναίκα τού Φούρναρη* (1938), *Η κόρη τού πηγαδά, Μάριος* (1931), *Φανύ* (1932), *Σεζάρ* (1936), *Le Schrountz* (1937), *Τοπάζ* (1932) και *Regain* (1937) έρμηνευμένες κυρίως από τούς Ραιμό, Φερναντέλ, Όραν Ντεμαζί, Σαρπέν, Πιέρ Φρεναι.

3. Κανονικά συνεχίζονται και φέτος οι προβολές της Λέσχης της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου. Έχουν ήδη προβληθεί τὰ *Κάτω στρώματα* (1937) τού Ζάν Ρενουάρ, *Συντροφιά με τόν Μάξ Λίντερ* (μαζί και τó *Etroit Mousquetaire* (1922), *Καλοκαιρινό φώς* (1943) τού Ζάν Γκρεμιγιόν, *Τό Παρίσι μάς ανήκει* (1960) τού Ζάκ Ριβέτ και ο κύκλος θα ολοκληρωθεί με τὰ φιλμ *Τό κεφάλι ενάντια στους τοίχους* (1958) τού Ζωρζ Φρανζύ, *Είσοδος Καλλιτεχνών* (1938) τού Μάρκ Άλεγκρέ, *Δικιά μας ή έλευθερία* (1931) τού Ρενέ Κλαίρ, και *Τα γυμνά παιδικά χρόνια* (1968) τού Μωρίς Πιαλά και ταινίες τών Όφυλς και Μπρεσόν.

M.G

**Φεστιβάλ Ταινιών με θέμα τις ψυχοθεραπευτικές δραστηριότητες**

Η Association «Festival psy» μάς πληροφορεί ότι διοργανώνει για 5η φορά τó φεστιβάλ με ταινίες πού αναφέρονται στις ψυχοθεραπευτικές δραστηριότητες και τή ζωή τών «υπό ψυχοθεραπεία» άτομων. Τά φιλμ αυτά μεταφέρουν τις έμπειρίες ψυχοθεραπευτών και τις εργασίες στόν τομέα της έρευνας. Θέτουν τó ερώτημα τού κατά πόσο τὰ όπτικοακουστικά μέσα μπορούν να χρησιμεύσουν στις ψυχοθεραπείες. Μαρτυρούν άκομη τήν έπιθυμία επικοινωνίας με βάση τήν καθημερινή πρακτική τών εργαζομένων στόν κλάδο της «Ψυχικής Υγείας» αλλά και μία διάθεση για έκφραση από τή μεριά τών «υπό ψυχοθεραπεία» ανθρώπων. Για όλους τούς πιά πάνω λόγους μπορούν να γίνουν ένας από τούς συντελεστές στήν άποδοχή τού «ψυχοασθενούς» στόν κόσμο τού «υγιούς».

Στό φεστιβάλ μπορούν να συμμετάσχουν ταινίες 16 χιλ. ή και σούπερ 8, βίντεο ή και αλαίτς. Τό φεστιβάλ γίνεται στις 5, 6, 7 και 8 Μαΐου 1981. Διεύθυνση: Centre Hospitalier Spécialisé, 57790 Lorquin / France, τηλέφωνο 8/7038001

M.G

Στις 4 και 5 Άπριλη πραγματοποιήθηκε στήν Αθήνα τó σεμινάριο πού οργάνωσε η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) με θέμα «Για τήν καλύτερη οργάνωση και λειτουργία μιάς Λέσχης». Στό σεμινάριο πήραν μέρος εκπρόσωποι 28 λεσχών απ' όλη τήν Ελλάδα.

Τήν πρώτη μέρα τού σεμινάριου στό Πνευματικό Κέντρο τού Δήμου Αθηναίων και μετά τὰ καλωσορίσματα τού Δημάρχου, διαβάστηκαν οι έξι εισηγήσεις από τὰ μέλη της ΠΕΚΚ:

«Προτάσεις πάνω στή φύση και τούς σκοπούς της κινηματογραφικής Λέσχης» από τόν Διαμάντη Λεβεντάκο

«Πρακτικά προβλήματα μιάς κινηματογραφικής Λέσχης» από τόν Νίνο Φένεκ Μικελίδη

«Κρατική πολιτική - Ταινιοθήκη: η πανίσχυρη παρουσία μιάς άπουσίας» από τόν Δημήτρη Δανίκα.

Οι εκπρόσωποι τών Λεσχών ανάπτυξαν τó ρόλο της λέσχης στήν πόλη τους, εξέθεσαν τις ειδικές δυσκολίες πού αντιμετώπιζουν και αντάλλαξαν άπόψεις πάνω σε θέματα προγραμματισμού, οργάνωσης και λειτουργίας τών λεσχών τους. Έμφαση δόθηκε για μία άκομη φορά:

1. Στόν καταλυτικό ρόλο της κρατικής «Ταινιοθήκης της Ελλάδος» και τήν άρνητική στάση της απέναντι στις ανεξάρτητες λέσχες της έπαρχίας.
2. Στήν ανάγκη ίδρυσης ενός κεντρικού συντονιστικού όργάνου λεσχών. Οι παρόντες εξέλεξαν μία συντονιστική έπιτροπή από τούς εκπρόσωπους της Λάρισας, Δάφνης, Άττικής, Καλαμάτας, Ίωννίνων, Πειραιά, Υμηττού και ΠΕΚΚ για τήν σύνταξη στοιχειώδους οικονομοτεχνικής μελέτης δημιουργίας ενός κεντρικού γραφείου λεσχών πού θα λειτουργήσει από τόν προσεχή Όκτώβρη στήν Αθήνα. Ο ρόλος τού γραφείου θα είναι σε πρώτη φάση ο συντονισμός της λειτουργίας τών λεσχών και στη συνέχεια η προετοιμασία τών συνθηκών για τήν ίδρυση Όμοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών στήν Ελλάδα.

Τό σεμινάριο συνεχίστηκε τήν επόμενη μέρα στόν κινηματογράφο Στούντιο όπου και προβλήθηκε η ταινία τού Άμπραμ Πολόνσκι *Ο νόμος των γκάγκστερ*.

Μετά τήν προβολή, μιλώντας ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος για τήν ταινία, ανάπτυξε τή μέθοδο με τήν όποια πρέπει να γίνεται η εισηγήση από τόν «έμψυχότη» (άνιματέρ) της Λέσχης και τόν τρόπο με τόν όποιο θα διευθύνεται η συζήτηση. Οι λέσχες πού δεν έχουν έρθει άκομη σε έπαση με τήν ΠΕΚΚ παρακαλούνται να επικοινωνήσουν με τόν Νίνο Φένεκ Μικελίδη, Λευκωσίας 4, Αθήνα, ΤΤ 8.23, στέλνοντας τὰ στοιχεία και τήν διευθυνσή τους για να κληθούν να συμμετάσχουν στις εργασίες για τήν Όμοσπονδία Λεσχών. τού δικού τους άποκλειστικά συντονιστικού όργάνου

Τό περιοδικό ΣΚ, συμμετέχοντας στήν υποθήση τών Λεσχών, πού προβάλλεται τωρα εντονότερη από κάθε άλλη φορά στή χώρα μας, άρχίζει από τó επόμενο τεύχος τή δημοσίευση της εκτεταμένης εργασίας τού συνεργάτη τού Λευτέρη Γιανθόπουλου με τόν τίτλο *Κινηματογραφικές Κοινότητες* γύρω από τó παρόν και τήν προϊστορία τών Κινηματογραφικών Λεσχών στήν Ελλάδα

# ΓΚΡΙΖΑ ΖΩΝΗ ΚΑΙ ΜΙΚΡΗ ΟΘΟΝΗ

Παρατηρήσεις με εύκαιρία τὸ 33ο  
Διεθνές Φεστιβάλ τὸυ Λοκάρνο (1-10 Αύγουστου 1980)

τοῦ Κώστα Θεοφιλόπουλου

Σφηνωμένο, χρονικά και γεωγραφικά, ανάμεσα στις Κάννες και την Βενετία τὸ φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο (1), ἐξίσου ιστορικό με τοὺς δύο ἀνταγωνιστές του, είναι ἀναγκασμένο, γιὰ νὰ ἐπιδιώσει, νὰ ὑπογραμμίζει τὴν ἰδιοτυπία του και νὰ δικαιολογεῖ τὴν ὕπαρξή του ἀκόμα και σὲ περιόδους εὐφορίας. Μὲ τὰ καινούργια δεδομένα τοῦ συστήματος παραγωγῆς και διανομῆς (και ἰδιαίτερα, με τὴν δυναμικά ὀργανωμένη παρουσία τοῦ Χόλλυγουντ στὰ μεγάλα εὐρωπαϊκά φεστιβάλ), με τὴν ἀναπροσαρμογή τῶν Καννῶν και τὴν ἀναθώση τῆς Βενετίας, με τὶς δυσκολίες, τέλος, ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν τρισυπόστατη πολιτιστική ταυτότητα τῆς Ἑλβετίας, τὸ Λοκάρνο κινδυνεύει, ἀν ὄχι νὰ ἐξαφανιστεῖ, τουλάχιστον νὰ περάσει σὲ δεύτερο πλάνο σὰν διεθνῆς χώρος ἐκθεσῆς και ἀγοραπωλησίας κινηματογραφικοῦ προϊόντος. Ὅ,τι θεωρήθηκε σὰν ἡ ἱερὴ ἀποστολὴ τοῦ χτές — ἡ προώθηση νέων κινηματογραφιστῶν και ἡ προβολὴ καινούργιων «ἐθνικῶν σχολῶν» — κινδυνεύει νὰ καταλήξει ἡ ἀνάγκη τοῦ σήμερα. Οἱ μεγάλες και σημαντικὲς παραγωγὲς σπάνια φτάνουν μέχρι τὸ Λοκάρνο. Στὴν καλύτερη περίπτωση, μὰ ἐπιλογή ἀπὸ ἤδη γνωστὲς και θραβευμένες ταινίες προβάλλονται ἐκτός συναγωνισμού. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες και γνωρίζοντας ἀπὸ πρὶν ὅτι οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ προβλήθηκαν στὸ φεστιβάλ δὲν θὰ κυκλοφορήσουν στὴν ἑλληνικὴ ἀγορὰ, νομίζω ὅτι θὰ ἦταν περιττὸ νὰ ἐπιχειρήσω μὰ λεπτομερῆ κριτικὴ ἐκτίμηση, κάτι σὰν ὁδηγὸ κατανάλωσης. Ἀντίθετα, ἀξιοποιώντας τοὺς περιορισμοὺς και τὶς ἐνδημικὲς ἀδυναμίες τῆς ἐκδήλωσης, μοῦ φαίνεται χρησιμότερο νὰ παραβλέψω κάθε ἐπιμέρους ἀξιολόγηση και νὰ ἀντιμετωπίσω τὸ σύνολο τῶν προβολῶν σὰν ἓνα ἐνιαῖο και ὁμοιογενὲς φιλικὸ κείμενο, ἓνα «δείγμα» ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσει στὴ διατύπωση ὀρισμένων γενικῶν προτάσεων. Βέβαια, κάτι τέτοιο ἴσως θεωρηθεῖ σὰ μὰ ἀμφισβητήσιμη αὐθαιρεσία. Τὶ μπορεῖ νὰ συνῶδει τριάντα ταινίες (2) ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο ποὺ κυκλοφόρησαν μεταξύ 1978-80 και ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸν πυρῆνα τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο; Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀν κοιτάξουμε προσεκτικότερα τὸν προγραμματισμὸ, ἀντιλαμβάνομαστε ὅτι ἡ ἐκφραση «ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο» εἶναι ἀνακριβὴς. Τὰ τρία τέταρτα ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἐπιλογή εἶναι ταινίες εὐρωπαϊκῆς προέλευσης. Ἐπιπλέον, ἡ ἀπουσία κάθε ἰχνος ὁλλυγουντιανῆς παραγωγῆς εἶναι, γιὰ τὰ σημερινὰ δεδομένα, ἐντυπωσιακὴ. Ἔτσι, τὸ «διεθνές» φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο, ἀπὸ ἀδυναμία ἢ ἀπὸ πρωτοβουλία, παρουσιάζεται σὰν τὸ τελευταῖο κέντρο ἐκθεσῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς ἀντίληψης περὶ κινηματογράφου, ἓνα περιβάλλον ὅπου, χαρακτηριστικά, κυριαρχεῖ ἡ ἰδεολογία τοῦ κινηματογράφου «τέχνης και πειραματισμοῦ» (art et essai). Ἡ ἀρχικὴ μου λοιπὸν ὑπόθεση εἶναι ὅτι τὸ δείγμα ἀπὸ τὸ Λοκάρνο '80 ἀντιπροσωπεύει τὴν πρόσφατη εὐρωπαϊκὴ παραγωγή και ὅτι ἐκφράζει τὸ σύγχρονο εὐρωπαϊκὸ δίωμα. Βέβαια, μὰ τέτοια ὑπόθεση φαίνεται νὰ ἀποκλείει τὶς τριτοκοσμικὲς ταινίες ποὺ προβάλλονται — και σχεδὸν ἀναπόφευκτα ἀποσποῦν κάποια δευτερεύουσα τιμητικὴ διάκριση. Ἀλλὰ χωρὶς νὰ θέλω νὰ ἰσχυριστῶ ὅτι αὐτὲς οἱ ταινίες δὲν ἐκφράζουν τὶς συγκεκριμένες κοινωνίες ποὺ τὶς παράγουν (ἰσχυρισμὸς ποὺ θὰ ἐρχόταν σὲ ἀντίφαση με τὴν ὑπόθεση μου σχετικά με τὴν ἐκφραστικότητα τῶν εὐρωπαϊκῶν ταινιῶν), ἀξίζει νὰ σημειώσω ὅτι τὸ τριτοκοσμικὸ τέταρτο τοῦ δείγματος ἐπιλέγεται με εὐρωπαϊκὰ ἰδεολογικά κριτήρια και ὅτι, με τὴν βοήθεια τοῦ νεο-αποικιστικοῦ δεδομένου τῆς διάπλευσης τῶν ἐλίτ, εὐκόλα μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ σὲ κινηματογραφιστὲς ποὺ διακρίνονται ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκότητα τῆς κινηματογραφικῆς τοὺς παιδείας. Ἔτσι, ἀρκετὰ παράδοξα, ἡ φεστιβαλικὴ τριτοκοσμικὴ ταινία μπορεῖ νὰ περιέχει ἓνα ἐπιμέρους σχόλιο γιὰ τὸ εὐρωπαϊκὸ δίωμα, χωρὶς τὸ σύνολο τῆς νὰ χάνει τὴν τριτοκοσμικὴ του ταυτότητα. (Σὰν χαρακτηριστικὸ παράδειγμα μᾶς τῆς ἀκροβασίας μποροῦμε τὸ βραζιλιάνικο Cinqéme Niuno τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ποὺ χάρη στὴν εὐρωπαϊκότητα του προβλήθηκε συστηματικὰ στὰ φεστιβάλ και κινητοποίησε τὸν εὐρωπαϊκὸ κριτικὸ λόγο). Ἐπειτα ἀπ' αὐτὲς τὶς προκαταρκτικὲς παρατηρήσεις, θὰ ἤθελα νὰ ἐπιχειρήσω πρῶτα μὰ πιθανὴ σπονδύλωση τῆς σύγχρονης εὐρωπαϊκῆς θεματικῆς και ὕστερα μὰ κάπως συστηματικότερη μελέτη τῶν μορφικῶν σχημάτων ποὺ τὴν συγκεκριμενοποιούν.

Αναζητώντας την κατεύθυνση της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής θεματικής μέσα από το δείγμα Λοκάρνο '80, η πρώτη εντύπωση που μπορεί να σχηματίσουμε είναι ότι επικρατεί μιá διάθεση για προσηλωμένη εμβάθυνση. Άλλά αυτή ή ατμόσφαιρα προσανατολισμένου στοχασμού και μονότονης ήρεμίας εύκολα αποδεικνύεται άπατηλή, ένα πρότασμα που, σάν τέχνασμα, κατορθώνει περισσότερο να προβάλλει παρά να αποκρύψει την διάχυτη και έντονη ταραχή του ευρωπαϊκού διώματος. Με μιá δεύτερη ματιά, από παντού ξεπροβάλλει το αγχώδες θέμα της μεταπολεμικής Άνοικοδόμησης. Μετά την περίοδο των Μεγάλων Πολέμων (1914-45), η Εύρώπη φαίνεται να αντίλαμβάνεται το μέγεθος της παρακμής όπως διώθηκε από το γεωγραφικό και πολιτιστικό της σώμα. Το δίωμα της παρακμής παρουσιάζεται με ένα διπλό τρόπο: απ' τή μιá, με το άποκαλυπτικό θέμα των έρειπιών — όχι μόνο μιá μεταμόρφωση της μητρόπολης σε νεκρόπολη αλλά και μιá «παρά φύσιν» κατασκευή τεχνητών νεκροπόλεων (ομαδικά νεκροταφεία, στρατόπεδα συγκεντρώσεων). Άλλά και απ' τήν άλλη, με τήν εξευτελιστικά σωτήρια επέμβαση από έξω-ευρωπαϊκές ένότητες, δυνάμεις ήπειρωτικές, φορτισμένες με καινούργια ιδεολογικά μηνύματα που λειτουργούν στά όρια της ευρωπαϊκής φαντασίας. Άν οι πρώτες νύξεις αρχίζουν, σχεδόν ανέλαισθητα, ήδη από το 1917, μετά το τέλος του Δεύτερου Πολέμου, οι αμερικάνικες και σοβιετικές στρατιές έπιστατούν και διαμορφώνουν συστηματικά το ευρωπαϊκό περιβάλλον. Σύντομα, γίνεται φανερό ότι η άνοικοδομητική μανία τους αποβλέπει στήν όριστική διαμόρφωση και παραμόρφωση της ιστορικής Εύρώπης που συγκρίνεται στις διαστάσεις ενός πεδίου μάχης, μιás μελλοντικής συγκρούσης ανάμεσα στους άνοικοδομητές της. Σήμερα, ό ευρωπαϊκός χώρος προσδιορίζεται γεωπολιτικά σάν ένα «θέατρο έπιχειρήσεων», ή ακόμα κυνικότερα, σά μιá ένδιάμεση Γκριζά Ζώνη. Αυτό είναι το παράδοξο της ευρωπαϊκής Άνοικοδόμησης: πραγματώνεται με σκολό την πιθανή, άν όχι άναγκαία, καταστροφή του οικοδομήματος. Θα ήταν ένδιαφέρον κάποιος νά μελέτησει κάποτε τήν κινηματογραφική απόδοση του θέματος της Άνοικοδόμησης από το 1945 και ύστερα. Προσδετικά, ό συγκεκριμένες εικόνες των έρειπιών υποχωρούν, όχι μόνο επειδή οι ταινίες αντανακλούν πιστά τήν εξέλιξη της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά και για νά επιτρέψουν τίς πιό άπατηλικά αφηγητικές εικόνες μιás αφηγημένης, σχεδόν συμβολικής, ολωσόηροτε θρηματοποιημένης και άλοοπαρωματικής εικονογραφησης. Όμως, τά εξειδικευμένα συντηριμια μοιάζουν περισσότερο ανηρυ-



Amar de Perdição, του Manoel de Oliveira (Πορτογαλία)

χητικές ενδείξεις από τήν ώμη καταγραφή των πρώτων μεταπολεμικών έρειπιών. Γι' αυτό, είναι χρήσιμο νά ξεχωρίσουμε απ' τήν αρχή τίς δύο φάσεις του άνοικοδομητικού έργου: αρχικά — σέ πολύ γενικές γραμμές, μέχρι το 1960 — πραγματοποιείται η άνόρθωση των έρειπιών και ύστερα — τά τελευταία είκοσι χρόνια — ακολουθεί η άναδιοργάνωση και η έσωτερική ιεράρχηση των καινούργιων έξαρτημένων πολιτιστικών συνόλων. Άλλωστε, όπως θα δούμε, στις δύο φάσεις της Άνοικοδόμησης αντίστοιχούν δύο διαφορετικές χρήσεις της κινηματογραφικής έκφρασης. Κάτω απ' αυτές τίς συνθήκες, η Εύρώπη αλλάζει — αλλά όχι όπως φαίνεται. Πάνω σέ κάθε καινούργιο έπίτευμα ή οίκοδόμημα, ακόμα πιό πολύ, με κάθε εικόνα κάποιου μνημείου που διασώθηκε, προβάλλεται η κατακρήμνιση, ή άσυννενοησία, ή αντίληψη του άνέφικτου. Αυτές οι όψεις της ευρωπαϊκής θεματικής αναδύονται μέσα από τίς περισσότερες ευρωπαϊκές ταινίες της είκοσαετίας (και συχνά μέσα από τίς τριτοκοσμικές ταινίες-δουρυφόρους). Χρησιμοποιώντας το δείγμα του Λοκάρνο '80 ή θέλα να εξετάσω διαδοχικά τρία θέματα που συγκεκριμενοποιούν κινηματογραφικά το συνάθεμα έξαρτησης και ανασφάλειας που επικρατεί στήν άνοικοδομημένη Εύρώπη. Πιό συγκεκριμένα, το θέμα τής πόλης (τόν χώρο τής δημόσιας κοινωνικότητας), το θέμα τής ερωτικής πράξης (τόν χρόνο μιás «ιδιωτικής» κοινωνικότητας) και το θέμα τής ταξί-

διωτικής μετακίνησης (τή συνεχή έναλλαγή άποξένωσης και έξοκειώσης καθώς ό χώρος γίνεται χρόνος).

Τό πρώτο καθοριστικό στοιχείο για μιá θεματική εξέταση τής πόλης είναι τό πώς προσφέρεται στή θεά. Ένα τυπικό ευρωπαϊκό σχήμα κυκλοφορεί από ταινία σέ ταινία: ή θεά τής πόλης από μακριά και από ψηλά ή, πιό παραστατικά, οι στέγες. Στο *Kilas* του Jose Fonseca e Costa (Πορτογαλία, 1980) ή θεά πάνω από τίς στέγες προσφέρεται σά μιá εύκαιρία απόδρασης από τό άποτυπικά κλειστό περιβάλλον τής υόγειας (και υλόγειας) πόλης. Όμως, ακόμα πιό πολύ, επιτρέπει τό σχολίο του πρώην συνταγματάρχη, ακροθεΐουν τρομοκράτη: από μακριά όλα φαίνονται τόσο πιό ωραία!... Τό σχήμα συμπληρώνεται στό *Breaking Glass* του Brian Gibson (Άγγλία, 1980) όταν, στο θέμα τής πόλης από ψηλά, προστίθεται και ό ήχος τής φωνής του ραδιοφωνικού σχολιαστή του Top 40. Τό πλήρες σχήμα είναι λοιπόν ή - φωνή - πάνω - από - τήν - πόλη (3). Χαρακτηριστικά (και σέ άμεση σχέση με τήν αυθαίρετη ιασηση ευρωπαϊκής και τριτοκοσμικής ιδεολογίας που άποτολμήσα) στο *Seven Seven* του Ben Diogaye Beve (*Ένας Άνδρας, Πόλλες Γυναίκες*, Σενεγάλη, 1979) είναι, παρόμοιος ραδιοφωνικός σχολιαστής άκούγεται πάνω από τίς στέγες, του Ντακαρ. Βεβαίω, τό έκδηλο θέμα τής ταινίας έχει «εθνικοποιηθεί»: άντι για ένα λόγο γύρω από τίς ανούστες λεπί-

μέρειες του Top 40, ακόμη σαδοροφαίνες κοινοβουλευτικές συζητήσεις σχετικά με το θέμα της πολυγαμίας. Η σημασία όμως του σχήματος είναι ίδια τόσο πάνω από το Ντακά όσο και το Λονδίνο. Πρόκειται για ένα σχήμα απόλυτης — μιά και άφαντης — εξουσίας, ενός λόγου κυριολεκτικά ούρανοκατέβητου που εξισοπεδώνει κάθε προσωπικό όραμα του κόσμου. Μιά τέτοια εικονογράφηση αναλογεί σε έναερία βομβαρδιστική επιδρομή. Αυτή η εφημερία μοιάζει να επιβεβαιώνεται στο *Edkin Pravidin\** του Mgrinal Sen (*Μιά Μέρα Σάν τις Άλλες*, Ινδίες, 1980). Σε διπλοτυπία, πάνω από το νυχτερινό έξωτερικό κάποιου κεντρικού σημείου της Καλκούττας, «πέφτουν» ηλεκτρονικοί τίτλοι από την καθημερινή είδηρολογία. Τα φωτεινά στοιχεία συνοδεύονται από τόν εκκωφαντικό θόρυβο τυπογραφικών μηχανών που ακούγονται σαν πολυβόλα. Ακόμα πιο καθαρά, αν και με μικρόγλυκη είρυνεία, στο *Der Willi - Busch Report\** του Niklaus Shilling (Γερμανία, 1979) η άποψη του ιδιόρρυθμου οδηγού και εκδότη κάποιας επαρχιακής εφημερίδας ανυψώνεται (με τη βοήθεια των συνειρημών του μοντάζ) από το πέζο θέαμα του αυτοκινητόδρομου στον ουρανό: ο οδηγός μεταμορφώνεται σε αεροπορικό καταδρομέα. Άλλωστε η μηχανή που χρησιμοποιεί για αυτόκινητο είναι ένα τροποποιημένο Messerschmitt από τον Δεύτερο Πόλεμο.

Αν αυτά τα πέντε παραδείγματα δείχνουν την πόλη κάτω από κάποια ούρανια απειλή, ή θέα της πόλης από κοντά και από μέσα μεταδίδει μιάν ανάλογη ανασφάλεια: ένα συναίσθημα υπερβολικής εγγύτητας μέσα σε άνοικοδομημένα έρειπια, πρόσκαιρα και αποπνικτικά στενάχωρα. Στο *Maledetti Vi Amerò* του Marco Tullio Giordana (*Καταράμενοι, Θά Σάς Αγαπήσω*, Ιταλία, 1979) τα γρήγορα τράβελινγκ μέσα στο Μιλάνο δέν αποκαλύπτουν παρά ένα δυσδιάστατο ντεκόρ, έτοιμο να καταρεύσει. Πιο αποτελεσματικά, στο *Exterieur, Nuit* του Jacques Bral (*Έξωτερικό, Νύχτα*, Γαλλία, 1979) η εικονογράφηση του μητροπολιτικού λαβύρινθου παραμελείται με την θεληματική μείωση της φωτεινότητάς του (όπως δηλώνεται και στον τίτλο της ταινίας). Το θάρυ και καταθληπτικό θέαμα των κτισμάτων κάθε τόσο εκρήγγυται σε φωτεινά, σχεδόν άφηρημένα σχήματα καθώς προβάλλεται επάνω στα τζάμια ενός ταξί που κάνει τη νυχτερινή βάρδια. Το όμοια νυχτερινό *Kilas*, όταν προλαβαίνει το πρωινό φώς, δείχνει τους άπιστευτα στενεμένους δρόμους, ανέκφραστες πρόσφεις κτιρίων που καμουφλάρον κάθε πιθανή έσωτερική δραστηριότητα.

Η έξωτερική θέα της πόλης από κοντά δίνει περιορισμένες πληροφορίες και ο θεατής κοιτάζοντας αισθάνεται ότι

παραδάνει κάποιον κανονισμό, ή τουλάχιστον, ότι ενεργεί υπό επίβλεψη. Αντίθετα στο *Neem Annapurna* του Buddhadeb Dasgupta (*Η Πικρή Μπουκιά*, Ινδίες, 1979) η υπερβολική εγγύτητα έχει για αποτέλεσμα την προσέγγιση ανάμεσα στους έξωτερικούς χώρους κατοικίας. Στή μοναδική έξοδο από το γκέτο, οι μητροπολιτικές άρτηρες, φωτογραφισμένες με εύρυγώνιους, γίνονται αγοραφοβικοί επίαλτες. Το μόνο ανοιχτό πεδίο που δέν λογοκρίνεται είναι το θέαμα του ουρανού και του άπρόσωπου αεροπλάνου — από κάτω προς τα πάνω. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνει, αντίθετικά, την έξουσία των ουρανών πάνω στα πρόσκαιρα συσσωρευμένα άστικά κτίσματα. Αυτή η θεματική της αποπνικτικής εγγύτητας αποθεώνεται με τη σπουνιτική άρχιτεκτονική του Manoel de Oliveira για την ταινία - χειμάρο *Amor de Perdição\** (*Έρωτας Όλεθρου*, Πορτογαλία, 1978). Οι χώροι είναι κατεξοχήν ψευτικοί, οι αποστάσεις έξαιρετικά μειωμένες, ή θέα παίζει άδιάκοπα με το μοτίβο ενός όριζοντα που άνοιγοκλείνει. Ταινία έποχής, το *Amor de Perdição* εικονογραφεί τις πορτογαλικές πόλεις στο πέρασμα από τον 18ο στον 19ο αιώνα με παράδοση επικαιρότητα. Οι διαδοχικές και πολύμορφες φυλακές της ταινίας είναι, πρώτα απ' όλα, καταφύγια, όπου ο χώρος στη διάθεση του κάθε ψυχισμού συμπιέζεται για χάρη της ίσορροπίας και της αυτονομίας των φυλακισμένων. Έτσι, ή θέα της πόλης, ενώ απ' τη μιά προσδιορίζει με την άπόσταση μιάν σχέση ουρανίας έξουσίας, απ' την άλλη τονίζει με την εγγύτητα τις άλλωθιμένες σχέσεις παρουσίας, τους κανόνες συμπεριφοράς μέσα στα καταφύγια. Μ' άλλα λόγια, από τη θέα της πόλης, ή θεματική στρέφεται άναγκαστικά προς το πρόβλημα της μητροπολιτικής κυκλοφορίας.

Η κυκλοφορία μέσα στις πόλεις - καταφύγια διατηρείται χάρη σε μιάν ψευδαισθηση. Αρχικά εμφανίζεται σαν γραμμική και συμπωματικά περιπλανήση αλλά τελικά αποδεικνύεται προκαθορισμένα κυκλική, μιάν μοιραία έπιστροφή στο σημείο εκκίνησης. Στο *Exit... Nur Keine Panik* του Franz Novotny (*Έξοδος... Προπαντός Χωρίς Πανικό*, Αυστρία, 1980) ένα άρχικό πανοραμικό πλάνο συνδέει το κέντρο της Βιέννης με έναν άνδρα και μιάν γυναίκα που, στηρημένοι πάνω σε κάποιο παραρηρισμένο δάν, προσπαθούν να ολοκληρώσουν την έρωτική πράξη. Το δάν ξεκινάει, ή πράξη διακόπτεται, ή κυκλοφορία άρχίζει — όλα συμπωματικά. Για ένα εικοσιπεντάχρονο, όρισμένοι χαρακτήρες θά περιπλανηθούν άσκοπα και καταστροφικά μέσα στην πόλη. Καθώς πλησιάζουν τα μητροπολιτικά όρια, ή συμπεριφορά τους, όλο και πιο άνομη, καταλήγει σε φονική μανία. Όμως, το τελευταίο χτύ-

πημα αντάλλάσσεται μέσα στο βαγόνι ενός τραμ που, ακολουθώντας την προκαθορισμένη του διαδρομή, έπιστρέφει τελετουργικά προς την άφετηρία της περιπλανήσης. Είναι ένδεικτικό ότι σε μιάν ταινία που, με το ιστορικό - πολιτικό θέμα της παρουσιάζεται σαν έξαιρετικά γραμμική, όπως το *La Verdad Sobre el Caso Savolta* του Antonio Drove (*Η Άλήθεια Σχετικά Μέ την Υπόθεση Σαβόλτα*, Ισπανία, 1978), επικρατεί ή ίδια έντυπωση κυκλικού κυκλοφορικού φαταλισμού. Η ταινία μοιάζει να επιδιώκει περισσότερο να συναρμολογήσει την Βαρελόνη του 1914-18, καθώς τα νατουραλιστικά ντεκόρ διαδέχονται και συμπληρώνουν το ένα τ' άλλο, και λιγότερο να άποκαλύψει την γραμμική εξέλιξη της ιστορικής αιτιότητας. Ένας μεγάλος αλλά α priori περιορισμένος αριθμός από χαρακτήρες κυκλοφορούν σαν ο κοινός παρονομαστής που συνδέει τα κομμάτια ενός χώρου που τείνει προς κάποια προκαθορισμένη αυτοτέλεια. Χαρακτηριστικά, ή πιο γραμμική και άνοιχτη σεκάνς (φιμαρισμένη έξωτερικά, σε κήπους, και ρυθμισμένη από δλέμματα που κοιτάζουν μακριά, προς την ίδια κατεύθυνση) κλείνει τον γεωγραφικό κύκλο του ιστορικού παιχνιδιού (με την έπισφάγηση της συμπαχίας ανάμεσα στους δύο παίκτες, τον καπιταλιστή και τον μικροαστό). Από κεί και πέρα, σχεδόν έξω από το φίλμ, μιάν τελική σεκάνς - μοντάζ και ένα σχόλιο συνοψίζουν όλη τη γραμμική ιστορικότητα που διεκδικεί ή ταινία. Αν το *La Verdad* έπιχειρεί την έξαίρεση και καταλήγει πίσω στον κανόνα, αντίθετα, το *Parceiros de Aventura* του José Arango de Medeiros (*Σύντροφοι στην Περιπέτεια*, Βραζιλία, 1979) ξεκινάει με την παραδοχή της μοιραίας κυκλοφοριακής κυκλικότητας. Η ταινία χρησιμοποιεί για δραματολογικό κέντρο ένα κοινό σημείο εκκίνησης και έπιστροφής, έναν κύκλο, μιάν παρέα φίλων γύρω από ένα τραπέζι σε κάποιο λαϊκό καφενείο του Ρίο. Από κεί φεύγουν για τις προσωπικές τους περιπέτειες και εκεί ξαναβρίσκονται περιοδικά. Το φίλμ προσφέρει δύο ένδεικτικά και άλληλνδέτα σχόλια σχετικά με την προκαθορισμένη κυκλικότητα της κυκλοφορίας. Μιά από τις προσωπικές ιστορίες που εναλλάσσονται περιγράφει την κυκλοφορία ενός λαϊκού δεξιότηχασαφωνίστα που άρνείται να υπογράψει συμβόλαιο με την έταρεία δίσκων που τον πιέζει. Από τη στιγμή που δέχεται τους όρους του συμβόλαιου, όταν δηλαδή άναγκαστεί να άφήσει τα άποτυπώματα της τέχνης του να κυκλοφορήσουν πάνω στους μελλοντικούς δίσκους, ή αφήγηση στρέφεται προς τον άνεργο οδηγό που συμπωματικά έγινε άπαγωγέας άνηλικού και πιο προσπαθεί να έπιστρέψει το θύμα του. Φοβί-

σμένους έχει βγει από τα όρια της πόλης, έχει ξεκόψει με το άσυλο του αστικού κύκλου, έχει αποκαλύψει την ψευδαισθήση της κυκλοφοριακής ελευθερίας. Πάνω στην ευθεία ενός αυτοκινητόδρομου που είναι ταυτόχρονα και γέφυρα, στη διάρκεια μιάς τυπικά γραμμικής καταδίωξης, θά καταλήξει σαν ένα από τα απρόσωπα πτώματα που σημειώνουν την κυκλοφοριακή δραστηριότητα. Η τονισμένα γραμμική απόπειρα επιστροφής του, από έξω προς τα μέσα, αποδεικνύεται θανατηφόρα.

Ο κανόνας της κυκλοφοριακής κυκλικότητας παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα παραλλαγή. Αν τα μητροπολιτικά όρια αποδεικνύονται άπειλητικά, περιφραγμένα και άπαραβίαστα για όσους παρασύρονται σε κάποια αναζήτηση ταυτότητας, το ίδιο δεν ισχύει στις μικρές μεθοριακές πόλεις που χαρακτηρίζονται από μειωμένη κεντρομολο. Σ' αυτές τις περιπτώσεις οι χαρακτηριστικές παραδιάζουν εύκολα τόν αστικό κυκλοφοριακό κύκλο για να αναζητήσουν και να δηλώσουν την ταυτότητά τους στα περίχωρα.

Αν κάτι τους περιορίζει, δεν είναι πιά τα γεωγραφικά και θεσμικά όρια της πόλης αλλά οι άποικιστικές προσωπικές διεκδικήσεις τους, ο έμφητικός τους λόγος. Κατά κάποιο τρόπο, οι επαρχιακοί περιπλανώμενοι έχουν εσωτερικεύσει τόν κανόνα της κυκλοφοριακής κυκλικότητας έτσι ώστε περιφράζονται παγιδευμένοι μέσα στις προσωπικές τους έρυνες. Είναι ίσως ενδιαφέρον να αντιπαραθέσουμε δύο έντελως διαφορετικές ταινίες που πλησιάζουν σχετικά ανάλογα αυτό το παραλλαγμένο κυκλοφοριακό μοτίβο. Στο *Willi - Busch*, μία ταινία που περιστρέφεται γύρω από το θέμα της αντίληψης των όριων, ο κεντρικός χαρακτήρας, όταν βλέπει το δημιουργήμα του, την μεθοριακή πόλη που έφερε στο κέντρο της δημοσιότητας να ξεφύγει από τόν έλεγχό του, φωνάζει παραληρηματικά: *εγώ είμαι το Φρίνγκάμ. Στο Μελόδραμα? του Νίκου Παναγιωτόπουλου (Ελλάδα, 1980)* οι δύο χαρακτήρες, άδεια για τη θέση τους και τόν έλεγχο που άσκούν μέσα στη δικιά τους περιφερειακή πόλη (την Κέγκυρα — που όμως δεν ονομάζεται στην ταινία) δηλώνουν ψαλμωδικά στο φικό τα τυπικά στοιχεία της ταυτότητάς τους. Και στις δύο περιπτώσεις, οι δηλώσεις γίνονται στα περίχωρα έξω από την πόλη, κοντά σε έρημια. Επίπλέον, τόσο το παραλήρημα όσο και η αντιπαραληρηματική ψαλμωδία (ένα αυστηρά κωδικοποιημένο παραλήρημα) εκφράζουν τόν κυκλοφοριακό περιορισμό των χαρακτήρων, τόν καθροστικό εντοπισμό τους μέσα σε κάποια εφημετική οργάνωση τού κόσμου. Χαρακτηριστικά, στο *Μελόδραμα? οι ψαλμωδικές δηλώσεις ταυτότητας γίνονται στη διάρκεια ενός πανοραμικού πλάνου 360° που*



Der Willi - Busch - Report, του Niklaus Schilling (Δυτική Γερμανία)

σχολιάζει κάτι ανάμεσα στην ύποταξη και τόν σεβασμό τών προσώπων για τόν κανόνα της κυκλικότητας.

Η μεθοριακή αναζήτηση ταυτότητας οδηγεί σε μία δεύτερη παραλλαγή τού κυκλοφοριακού κανόνα: πώς οργανώνεται η κυκλοφορία ανάμεσα στις περιφερειακές πόλεις και τα μητροπολιτικά κέντρα. Μία μικρή μεθοριακή πόλη δεν περιορίζεται μόνο από τα δικά της όρια. Είναι και η ίδια ένα όροσημο στην περιφέρεια ενός κύκλου γύρω από τόν κέντρο. Η κυκλοφορία ανάμεσα στην επαρχιακή πόλη και τη μητρόπολη προϋποθέτει κάποια ταξιδιωτική δραστηριότητα ή, πιο σχηματικά, μία άκτινωτή γραμμικότητα που έρχεται σε αντίθεση με τόν κανόνα της κυκλικότητας. Αυτό τόν πρόβλημα κινητοποιεί τη θεματική τού σύγχρονου πολωνικού κινηματογράφου (της Nowa Fala). Πρώτα απ' όλα, οι πολωνικές ταινίες χρησιμοποιούν τόν μοτίβο της περιφερειακής (άν όχι «τεχνητής») πόλης τόσο συστηματικά, ώστε μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για ένα σχήμα ύψους. Το ουσιαστικό τους εύρημα είναι μία κυκλοφοριακή αντίσταση ανάμεσα στο κέντρο και την περιφέρεια, ή αντανάκλαση τού ενός στην άλλη γύρω από τόν μοτίβο της επαγγελματικής δραστηριότητας. Έτσι, ελανεμφανίζεται τόν θέμα τού επαγγελματισμού που ένδεικτικά αποσπάζει από τις σύγχρονες ευρωπαϊκές ταινίες.

Ο επαγγελματισμός προϋποθέτει ανεξάρτητη πρωτοβουλία, ανοιχτό πεδίο δράσης, γραμμική πρόοδο, επιτεύγματα και κερδοεπιστροφή. Ολοσθένεται, όχι τόν

κοινωνικό μπλοκάρισμα τών ευρωπαϊκών μητροπόλεων. Για να αποδοθεί κάτι τέτοιο σε φαταλιστική κυκλικότητα, ο πολωνικός επαγγελματισμός πρέπει να προβληθεί με όλες τις αρνητικές επιπτώσεις του. Κάπως έτσι εξηγείται η συχνή χρήση τού θεματος της επαγγελματικής αποτυχίας. Βέβαια υπάρχουν διαδοθημένες. Στο *Amator* τού Krzysztof Kieslowski (*Ο Έρασιτέχνης*, 1979) διακρίνεται ένα σημαντικό ύπολειμμα γραμμικότητας. Η δραστηριότητα τού έρασιτέχνη κινηματογραφιστή τόν προωθεί προς τόν μητροπολιτικό κέντρο. Γι' αυτό κάτι σημειώνεται η απόσταση ανάμεσα στη σχετικά έρημοπολη πόλη - δορυφόρο απ' όπου ξεκινάει και τόν κομπολιτικό περιβάλλον της Βαρσοβίας: εικόνες σιδηροδρομικών σταθμών, ταξιδιωτικών μετακινήσεων, πολυκοσμίας. Η κυκλοφοριακή κυκλικότητα όμως κυριαρχεί τελικά με την εμφάνιση τού παίρνουν οι αρνητικές συνέπειες της δραστηριότητάς του που θα τόν εμποδίσουν να μεταωφωθεί σε επαγγελματία. Στο *Scama* τού Feliks Falk (*Η Εύκαιρία*, 1979) εμφανίζεται μια ενδιαμέση έκδοχη. Η ταινία περιορίζεται μέσα στον κύκλο της επαγγελματικής αποτυχίας με φόντο ένα επαρχιακό σχολείο. Η Βαρσοβία αναφέρεται αλλά δεν φαίνεται. Τόν μητροπολιτικό κέντρο είναι ο στόχος της επιτυχίας, ένα δίκαιο γραμμικής πρόοδος που, μια και δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, διαγράφεται σαν η συγκρούση δύο σχηματικών αλλά, οι περιπλανώμενοι χαρακτήρες σχηματισμοί τών αθλήτων τού πρόσονε

ό καρριερίστας Γυμναστής (πού έχει άποτύχει ήδη σαν εθνικός άθλητής) και άπ' τήν άλλη, ό χαλαρός κύκλος τών ιδίων μαθητών γύρω από τόν 'Ιστορικό (πού δεν έχει πετύχει ακόμα τή μετάθεσή του). Η δεύτερη άποτυχία του πρώτου, ενός ζένου παρεισάκτου που έρχεται και φεύγει, τονίζει τήν κυκλοφοριακή κυκλικότητα. Αντίθετα, ό συμπτωματικός ήθικός θριαμβός του 'Ιστορικού, χωρίς να έχει επαγγελματικές συνέπειες, δείχνει τή σταθεροποιητική άξια τής θέσης του στην περιφέρεια. Στο *Kung - Fu* του Janus Kijowski (1979) ή άντανάκλαση του κέντρου στην περιφέρεια βρίσκει τήν πιό ολοκληρωμένη τής μορφή. Η επαγγελματική έπιτυχία είναι ισοδύναμα άμφιβολή (ή και ξεκάθαρα άνέφικτη) τόσο στη Βαρσοβία όσο και στην περιφερειακή πόλη. Η άντανάκλαση τής πρώτης στη δεύτερη είναι άπόλυτα πιστή, τό γενικό μοντέλο τόσο στυλιζαρισμένο ώστε μπορεί νά άποδοθεί ακόμα και χορογραφικά (τό κούγκ - φου του τίτλου δεν αναφέρεται μόνο σε επαγγελματική δεξιότητα αλλά είναι και χορός τής μόδας). Σ' αυτή τήν περίπτωση ή Βαρσοβία φαίνεται αλλά δεν άναγνωρίζεται. Τό κυκλοφοριακό κύκλωμα έχει συμπληρωθεί και οι δύο πόλεις εναλλάσσονται άδιάκριτα.

Η θέα και ή κυκλοφορία τής πόλης δείχνονται πιό περιεκτικά όταν έχουμε νά κάνουμε μέ μικρόκοσμούς. Όμως οι μικρόκοσμοι δέν μοιάζουν άπαράτητα μέ πόλεις, ενώ παράλληλα διατηρούν τά άστικά χαρακτηριστικά τους: σχήματα έξουσίας και παρουσίας, κυκλικότητα και περιορισμό. Γι' αυτό μπορούμε νά μιλήσουμε για έσωτερικευμένες πόλεις. Μέ μία πρώτη ματιά γίνεται νά ξεχωρίσουμε τής πόλεις - θεσμούς από τής πόλεις - τοπία. Ένα πρόσθετο χαρακτηριστικό διακρίνεται στά καταφύγια τής Γκρίζας Ζώνης: ή έξάρτησή τους. Οι θεσμικές πόλεις παρουσιάζονται έξαιρετικά οργανωμένες — σαν κρικοί σε μία άλυοίδα. Στο *Ornate* του Erik Van Zuylen και τής Marja Kok ('Ολλανδία, 1979) ό θεσμός είναι ένα νοσοκομείο, μία πόλη μελλοθάνατων, άπ' όπου ή διαφυγή έπιλλησεται και ή έπιστροφή έπιανείται. Η θέα τής πόλης που έχουν οι μελλοθάνατοι, από ψηλά και μακριά, μοιάζει κυριαρχική. Έτσι έπιστρέφουμε στό άρχικό θέμα τής πόλης. Μέσα στό νοσοκομείο ή κυκλοφορία είναι τέλεια κυκλική (όλες οι διαδρομές καταλήγουν στό σημείο έκκίνησης, τό κρεβάτι) μέχρησ ότου καταρρηθεί μέ τήν οριστική άκίνηση. Η ολοκληρωτική αυτότέλεια τής νοσοκομειακής νεκρόπολης προϋποθέτει μία διπλή έξάρτηση. Άπ' τή μία, έσωτερικά, ή νεκρόπολη έξαρτάται από τή συνοχή τών κανονισμών τής και τήν δεκτικότητα του πληθυσμού τής για ιεραρχικές άνακατατάξεις και δαμνίαιες άναπροσαρμογές. Άπό τήν άλλη, έξω-

τερικά, ύπονοείται ότι τό νοσοκομείο έξαρτάται από ένα σύστημα που τό τροφοδοτεί τακτικά μέ φάρμακα, τρόφιμα και πληθυσμό όπως και από μία σειρά όμοιων θεσμών. Παράδοξα, όλοι οι μελλοθάνατοι είναι σχετικά νέοι. Αυτή ή τελευταία παρατήρηση μάς στέλνει στον τύπο θεσμικής πόλης που βρίσκεται στην άλλη άκρη του άξονα τής κοινωνικής ζωής: τό σχολείο. Στο *Anthracite*\* του Edouard Niemans (Γαλλία, 1980) ή άπομόνωση ενός ιδιωτικού σχολείου 'Ιησουιτών είναι περισσότερο φανερή. Όμοια, ή έξάρτηση του θεσμού είναι πιό τονισμένη, πρώτα από έξωτερικούς παράγοντες (κανόνες του τάγματος, σχέση μέ τήν κρατική λαϊκή εκπαίδευση, θρηματική προσχώρηση μιάς κοινωνικής τάξης) αλλά, ακόμα περισσότερο, από τή έσωτερική του συνοχή. Μ' αυτός τες συνθήκες, οι παραβάσεις τών κανονισμών είναι πιό εύκολα άφομοιώσιμες από τες υπερβάσεις που δάζουν σε πραγματικό κίνδυνο τήν αυτότέλεια του θεσμού. Γι' αυτό, ή παράβαση χρησιμοποιείται για νά έξουδετερώσει τήν υπέρβαση: έτσι, γίνεται παραδεκτό ένας εκπαιδευτής νά λυτταρισθεί από τούς μαθητές από τή στιγμή που τούς προκαλεί νά υπερβούν τούς κανονισμούς τής αυταρχικής πειθαρχίας. Ένα δεύτερο σχολείο ή, άκριβότερα, ό διάδρομος ενός σχολείου παρουσιάζεται σε μικρογραφία θεσμικής πόλης στο *Clarence And Angel* του Robert Gardner (Η.Π.Α., 1980). Η ταινία, ή μόνη άμερικάνικη στό Δοκάρονο '80, άν και έξω-χολλουντυϊνή παραγωγή, είναι τυπικά «καινούργιος άμερικάνικος κινηματογράφος» στό έπιπεδο τής θεματικής (4). Ένας νεαρός ισπανο-αμερικάνος μαθαίνει ταυτόχρονα άνάγνωση και τες κινήσεις του κούγκ-φου σε ένα νεαρό άφρο-αμερικάνο στή διάρκεια τών τιμωριών που τούς έπιβάλλονται. Η παράβαση κοινωνικοποιείται και όδηγει σε άπροσδόκητα έπιτεύγματα. Χαρακτηριστικά άμερικάνικη σχετικά μέ ρακτηριστικά άμερικάνικη σχετικά μέ τά θέματα του κλειστού χώρου του διάδρομου και του παρενεθικού χρόνου τής τιμωρίας, ή ταινία μοιάζει νά ξεφεύγει από τόν τύπο μέ τήν έπιτευματική τής κατεύθυνση. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μία γνωστή παραλλαγή τής σύγχρονης άμερικάνικης θεματικής που ξεπερνάει τες άντι-έπιτευματικές τής προδιαθέσεις όποτε αναφέρεται σε εθνικές ή φυλετικές μειονότητες.

Άπέναντι στις πόλεις - θεσμούς οι πόλεις - τοπία έσωτερικεύουν ακόμα πληρότερα τες συνθήκες έξάρτησης. Στο *Polenta* τής Maya Simon ('Ελβετία, 1979) τρεις χαρακτήρες ζουν μέσα σε ένα μετακατακλυσμοϊάιο τοπιο γεμάτο πραγματικά και συμβολικά έρεϊπια, σε κατάσταση άποστέρησης. Η έμμονη ιδέα τής διατροφής και τής τροφοδο-

σίας διακόπτεται από άναμνήσεις ή φαντασιώσεις στρατόπεδου συγκέντρωσης. Η ταινία παρουσιάζεται εύρωπαϊκού τοπίου. Έξάρτηση, άποστέρηση, έπιτήρηση διαμορφώνουν τήν κοινωνική συμπεριφορά. Η άοριστία σχετικά μέ τόν χώρο και τόν χρόνο τής δράσης εύνοει κάθε πιθανή γενίκευση. Ένα άλλο άπροσδιόριστο τοπίο που παίζει τό ρόλο έσωτερικευμένης πόλης παρουσιάζεται στο *Babylone XX* του Ivan Mikolaitchouk (Σοβιετική Ένωσή, 1979). Η ταινία άποδίδει έλλειπτικά τες δυσκολίες που άντιμετωπίζει κάποιον χωριό στή δεκαετία του '20. Άν και τό θέμα τής έξάρτησης (άπό τά γειτονικά χωριά και τή γενικότερη ροή τής Έλανάστασης) δέν λείπει, τό φίλμ λειτουργεί σά συμμετρικά άντιστροφο σε σχέση μέ τό *Clarence And Angel* (5). Ένώ ή άμερικάνικη ταινία περιορίζει τό χώρο (όπως ή σύγχρονη άμερικάνικη αυτοκρατορία έμποδίζει τήν είσοδο), ή σοβιετική τόν έπεκτείνει (όπως ή σύγχρονη σοβιετική αυτοκρατορία έμποδίζει τήν έξοδο). Όπως ή πρώτη έπνωτίζεται μέ τά έπιτεύματα του μέλλοντος, ή δεύτερη άνακυκλώνει τά διδάγματα του παρελθόντος. Οι Δυο Μεγάλοι άλληλοσυμπληρώνονται: ή Άμερική εξέλιώνεται μέ τήν έπίκληση ενός παραφθαρμένου άνθρωπισμού· ή Σοβιετική Ένωσή έξισθεννικεύεται μέ τή συντήρηση ενός έξασθεννικευμένου φολκλόρ. Ένωμεταξύ, ή ευρωπαϊκή Γκρίζα Ζώνη διώνει τήν άποπνικτική έξάρτηση που τής έπιβάλλουν οι άνοικοδομητές τής.

Η ευρωπαϊκή θεματική συμπληρώνεται μέ μία ιδιόμορφη εικονογράφηση τής έρωτικής πράξης. Άν τό δίωμα μέσα στις πόλεις παρουσιάζεται κυριολεκτικά συντριπτικό, ή άναπαράσταση τής έρωτικής έμπειρίας φαίνεται σπαρτακτική. Άρχικά, τό σξξ άποδειχεται άνεπαρκές για έπικοινωνία. Άλλοτε, ή έπιθυμία προσηλώνεται σε άνέφικτα άντικείμενα. Όταν πάλι τά άντικείμενα είναι προστά, ή έπικοινωνία άνοιγει ή άποπροσανατολίζεται. Οι δυσκολίες για τήν ικανοποιητική έκπλήρωση τής έρωτικής έπικοινωνίας οργανώνονται γύρω από τρεις τύπους σεξουαλικής δραστηριότητας. Η έρωτική πράξη άρχίζει αλλά διακόπτεται. Για νά μιν διακοπεί, άποφύγει νά άρχισει. Όταν συνεχίζεται, δέν κατορθώνει νά καταλήξει στή χαλάρωση που έπιδιώκει. Αντίθετα, ή ένταση διατηρείται άνησηχτικά μετέωρη κάτω από τή διπλή προστασία μιάς εικονογραφικής άπουσίας και ενός άρνητικού λόγου.

Μία πρώτη περίπτωση δυσκολίας παρουσιάζεται μέ τή διακοπή τής έρωτικής πράξης, κάτι σαν ένας *coitus interruptus*. Στο *Exit... Nur Keine Panik* οι διακοπές είναι τόσο συχνές, ώστε μπορούμε

νά πούμε ότι συνοψίζουν την πλοκή της ταινίας. Η πρώτη σεκάνς είναι η επίμονη αναπαράσταση μιάς αλλεπάλληλα διακεκομμένης έρωτικής εμπειρίας ανάμεσα σ' ένα ζευγάρι. Η διακοπή μοιάζει να συσχετίζεται με τον υπαίθριο χώρο: οι έραστες βρίσκονται αρχικά σε κάποιο ακάλυπτο πάρκιγκ, μετά, σε ένα είδος εξώστη πάνω από την πόλη, όταν αρχίσει να βρέχει, κάτω από το υπόστεγο ενός ανοιχτού γκαράζ. Με κάθε απόπειρα, καθώς το ζευγάρι άπθθείται από έξω προς τα μέσα, από το δημόσιο προς το ιδιωτικό, οι πιθανότητες ολοκλήρωσης της πράξης μειώνονται. Στην εξέλιξη της ταινίας ο άνδρας θά επιχειρήσει διάφορες (έτεροφυλικές και όμοφυλοφιλικές) σχέσεις που ποτέ δέν καταλήγουν στην εκπλήρωση της επιθυμίας του. Όταν δέν βρίσκεται σε υπαίθριους χώρους, τα διαμερίσματα φαίνονται οργανικά συνδεδεμένα με τον δρόμο. 'Απ' την άλλη, η γυναίκα θά ζήσει μιά διπλή διακοπή στη διάρκεια μιάς έρωτικής εμπειρίας με τον φίλο του πρώτου άνδρα. Και σ' αυτή την περίπτωση, άν και η σκηνή εκτυλίσσεται στο διαμέρισμά της, το ανοιχτό παράθυρο στο δεύτερο πλάνο μεταφέρει έντονα την ατμόσφαιρα του δρόμου μέσα στο δωμάτιο. Τελικά, το αρχικό ζευγάρι θά ολοκληρώσει την έρωτική πράξη σε ένα σχεδόν άποκαλυπτικό τοπίο (πάνω στη στέγη ενός μισοβουλιαγμένου σπιτιού μέσα στο Δούναβη) αλλά έξω από το οπτικό πεδίο της μηχανής. Η κινητικότητα που προωθεί τη δραματική μοιάζει να άντλει τή μακρινή δύναμη της από τη συνεχή έρωτική διακοπή. Είναι ίσως ενδιαφέρον ότι, μετά την ολοκλήρωση της έρωτικής πράξης ακολουθεί ο συμπτωματικός θάνατος της γυναίκας πάνω σε μιά καταδύωξη και ο παραδοξα έκδικητικός φόνος του άνδρα από τον φίλο του.

Γύρω απ' αυτόν τον κεντρικό τύπο διακεκομμένης έρωτικής πράξης σχηματίζονται διάφορες παραλλαγές. Οι χαρακτηριστες επικοινωνούν έρωτικά μέχρι τή στιγμή που ένα έξωτερικό γεγονός, συνήθως η υπερτροφική κοινωνικοποίηση καποιας περιστασιακής δραστηριότητας, έπιδαλλει τή διακοπή της έρωτικής ροής. Σπάνια όμως μπορούμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για τήν άλλη αντικατάσταση ενός έρωτικού αντικείμενου από ένα άλλο. Συνήθως, όσο η κοινωνική δραστηριότητα πλησιάζει προς κάποιον αναλοφευκτό αδιέξοδο, τόσο η όξυνση που προκαλεί ή έρωτική διακοπή γίνεται περισσότερο αισθητή. Στο *Der Willi-Busch Report* ο κεντρικός χαρακτήρας έχει μια σειρά από έταιρικές σχέσεις. Όμως, όταν ο δημοσιογραφικός μύθος που κατασκευάσε (σχετικά με κατασκοπικές ένεργειες στη μεθοριακή πόλη όπου ζει) φαίνεται να συμπληρεί με μιά πιθανή σφή της πραγματικότητας, η έρωτική δραστηριότητα του



Extérieur, Nuit, του Jacques Brai (Γαλλία)

καταρσει. Σε κατάσταση σύγχυσης διακρίνεται να διακόπτεται μιά υπαίθρια έρωτική περιπλύξη. Στο *Amator* ένα μηχανικό εξάρτημα (ή κινηματογραφική μηχανή) λογορασμένο για να άποτυώσει μιά λογική κατάληξη της ολοκληρωμένης έρωτικής πράξης (τή γέννηση) άποκτά μιά διοστραμμένη άυτονομία που αρχικά άναστατώνει και τελικά διακόπτει τήν έρωτική ζωή του έρασιτέχνη και της γυναίκας του. 'Ο έπαγγελματικός έρωτισμός που άναπτύσσεται άνάμεσα στον έρασιτέχνη και μιά κινηματογραφίστρια από τή Βαρσοβία δέν μάς δειδιώνει για τήν άποκατάσταση της έρωτικής ροής. 'Αντίθετα, το σχήμα που προτείνεται είναι μιά έρωτική έκκρεμότητα (παρόμοια με τον τρίτο τύπο σεξουαλικής συμπεριφοράς που θά έξετάσουμε). Ούτε η κινηματογραφική δραστηριότητα του παρουσιάζεται σαν ένα έξιδανικευμένο έρωτικό ύποκατάστατο. Έγκαταλειμένος από τή γυναίκα του άρχίζει να άντιμετωπίζει ήθικές άμφιβολίες για τή χρησιμότητα της κάμερας και τή σκοπιμότητα της καρριέρας του σαν κινηματογραφιστή. Μιά διαφορετική παραλλαγή άναπτύσσεται στο *Extérieur, Nuit*. Τα όχηματα, η κινητικότητα, οι υπαίθριοι χώροι κρυαρχούν. 'Αλλά, άντι να έννοκουν τή διακεκομμένη έρωτική πράξη, γίνονται οι συντελεστές της ολοκλήρωσης της. Η έρωτική εμπειρία ολοκληρώνεται μόνο κάτω από τήν άπειλη της άμοιης διακοπής. Βέβαια, ένας τέτοιος συνδυασμός καταλήγει τόσο απαιτητικός, ώστε οδηγεί τους έραστες σε αδιέξοδο: η έρωτική

κλιμάκωση γίνεται άδύνατη καθώς οι συνθήκες καταναλώνουν τον άντικειμενικό σκοπό τους. Η διακοπή έπιδαλλεται με τή μορφή ενός άναπόφευκτου και όριστικού χωρισμού, μιάς μυθικά διογκωμένης ταξιδιωτικής φυγής. Η έρωτική έπικοινωνία διατηρείται έξασλωμένη με ένα ένθθιο, μιά τελική καρτοποστάλ.

'Αν ή έρωτική πράξη είναι καταδικασμένη στην έπιτονη διακοπή της, μιά από τίσ δύο πιθανές λύσεις είναι ή παρεμπόδιση της, ένας δραματοουργικός *coitus reservatus*. Η παρεμπόδιση έρωτική έπικοινωνία άναπτύσσεται με τήν εύκαιρία καποιας έξωτερικής απαγόρευσης και εκδηλώνεται με μιά παραγμένη και απαιτητική συμπεριφορά. Οι άπαγορεύσεις, τά έπιόδια, παρουσιάζονται σαν άντικειμενικά δεδομένα που προύλαγχουν της έρωτικής σχέσης και δικαιολογούνται από παράγοντες που φαινομενικά βρίσκονται πέρα από τόν έλεγχο των έραστών. Παράλληλα, όπως η υπαίθρια κινητικότητα έννοει και προωθεί τή διακοπή, ομοια η στατικότητα και οι άνοητρα προδιαγραμμένες άποστάσεις μέσα σε κλειστούς χώρους συθμίζουν τις συνθήκες της έρωτικής παρεμπόδισης. Στο *Orphee* το έπιόδιο μεταμφιέζεται σε οολογικό. Ένας νεαρός καρκινοπαθής μελλοθάνατος, ένας εμφανίζεται έξαιρετικά άρωτισμένος στην κατάσταση του, εκδηλώνει μιά παράλογη προσηλωση σ' ένα άγγελικό έρωτικό αντικείμενο, μιε καταλαβαίνει τήν όποια γνωρίζεται πλαγίως και στην όποια προτείνει γάμο. Η σχέση έπιόδι-



ζεται και από την απόσταση ανάμεσα στους δύο κόσμους, το νοσοκομείο που δεσπόζει και την πόλη που μόλις διακρίνεται, από τη στατικότητα του αργού του και τη κινητικότητα της επισκέπτριας, ακόμα και από τις διαφορές στα χρώματα των ρούχων τους. Μία άλλη περίπτωση έρωτικής παρεμπόδισης εξηγείται σαν ένα μίγμα από βιολογικά εμπόδια και θεομικές απαγορεύσεις. Κάτι τέτοιο σημειώνεται με μία παιδοφιλική απόκλιση. Στο *Poления* ή ηλικία της νεαρής κοπέλλας θα μπορούσε ίσως να επιτρέψει την ολοκλήρωση της επιθυμίας που διαφρονείται ανάμεσα σ' αυτή και τους δύο ώριμους άνδρες. Όμως, μέσα στο περιφραγμένο τοπίο και γύρω από τα ιεροτελεστικά γεύματα με τις ακριβείς χειρονομίες, οι αποστάσεις αποκλείουν κάθε έρωτική σχέση. Μία στιγμή σύντομης σωματικής επαφής δειχνεται σαν η άδικαιολογητη, όταν όχι παράλογη, παράβαση ενός παντοδύναμου κανόνα. Ακόμα πιο σαφής γίνεται η έρωτική παρεμπόδιση μέσα στα πλαίσια του ιησουϊτικού σχολείου στο *Anthracite*. Ένας ιερωμένος εκπαιδευτής επιθυμεί την πνευματική ταύτιση με τον νεαρό μαθητή που διάλεξε με την ίδια αυθαιρεσία όπως ο καρκινοπαθής του *Orname*. Όμως η ιεραρχική προδιαγραφή των αποστάσεων μέσα στο σχολείο (που εκφράζεται με τις άκτινωτές συνθέσεις των κάδρων), δυσκολεύει κάθε επικοινωνία ανάμεσά τους. Επιπλέον, μετά από μία χαρακτηριστική στιγμή έρωτικής στατικότητας (άν και σε υπαίθριο χώρο), όταν ο μαθητής ανακαλύπτει την παρεμπόδιση του επιθυμεί για την κοιμισμένη μητέρα του, η παθητική αντίσταση στις προθέσεις του εκπαιδευτή μετατρέπεται σε ενεργητική (και υπερκινητική) αντίδραση. Όταν ο

εκπαιδευτής επιχειρήσει σε μία τελευταία απελπισμένη προσπάθεια να παραδίσει τις προδιαγραφμένες αποστάσεις, ο μαθητής θα ξεσπάσει δίαια συμμετέχοντας στο ομαδικό λυντσάρισμα του.

Ήδη, το σχήμα του ύπνου στο *Anthracite* είναι μεταβατικό για μία τελευταία περίπτωση έρωτικής παρεμπόδισης, αντίστροφης από την πρώτη, που πλησιάζει, ή και συναντάει τη νεκροφιλία. Στο *Amor de Perdicao* δύο παρεμπόδισμένες έρωτικές σχέσεις έρχονται σε αντίπαράθεση. Η πρώτη, πιο συμβατική, ανάμεσα σ' ένα νεαρό αριστοκράτη (αινιγματικό παιδί μίας άποτυχημένης έρωτικής διακοπής, γυλιό ενός ζευγαριού σε ιδεολογική, κοινωνική και έρωτική διάσταση) και μία κοπέλλα της τάξης του εμπόδιζεται, όχι μόνο από τις συνθήκες απαγόρευσης που τους επιβάλλουν οι οικογενείς τους, αλλά και από τις αμοιβαίες φυλακισίες που προσφέρουν, σά δώρα, ο ένας στον άλλο. Η έρωτική επικοινωνία μεταξύ τους είναι δύναμι νεκροφιλική μία και συγκεκριμενοποιείται με έναν έρωτικό λόγο μελλοθανάτων. Η δεύτερη όμως σχέση, ανάμεσα στον αριστοκράτη και την κόρη ενός βιοτέχνη είναι ελεύθερη από εξωτερικές απαγορεύσεις και προδιαγραφές απόστασης. Η εικονογράφηση συχνά αναφέρεται σε μοτίβα ζωής ή, τουλάχιστον, επιβίωσης. Το βάρος όμως πέφτει περισσότερο στην επιθυμία για την πραγμάτωση της νεκροφιλικής πράξης που θα τους ενώσει. Μετά τον θάνατο του νέου, η κοπέλλα φιλάει με πάθος το πτώμα στα χείλη. Λίγο αργότερα, αγκαλιάζοντας το σάβανο του νεκρού τον ακολουθεί στον ωκεάνειο τάφο του. Ο νεκροφιλικός έρωτισμός ξεπερνάει τα στενά πλαίσια της ιδιωτικής σχέσης και

γενικεύεται συμβολικά στο *Semmelweis* του Gianfranco Bettetini (Ιταλία, 1980). Η ταινία, που εξιστορεί τις προσπάθειες ενός Ούγγρου γιατρού του 19ου αιώνα να επισημάνει τις αιτίες μίας θανατηφόρας μόλυνσης, του επιλόχειου πυρετού, δέν περιγράφει καμιά συγκεκριμένη προσωπική σχέση. Η έρωτική επικοινωνία δειχνεται με δύο στατικά σώματα και έναν τελετουργικά κινούμενο μεσάζοντα: απ' τη μία, τα πτώματα που μελετούν οι γιατροί στα μαθήματα ανατομίας κι από την άλλη, οι μολυσμένες έγκυες ακινητοποιημένες από τον φόβο και τον πόνο. Ανάμεσά τους τα χέρια των γιατρών που κόβουν τα πτώματα και εισαγρούν στους γυναικείους κόλπους, τα κινούμενα χέρια που μεταφέρουν τις θανατηφόρες μολύνσεις πραγματοποιώντας μία μυστική έρωτική πράξη ανάμεσα στο πτώμα και την έγκυο. Αυτό το κωδικοποιημένο μυστικό που αποκαλύπτει ο ορημτικός γιατρός Semmelweis προκαθόριζε την ακινητοποίηση του, τον επαγγελματικό εξοστρακισμό του και τελικά, τον παραληρηματικό του θάνατο όταν, στη διάρκεια κάποια νεκροτομίας, μολυνθεί με τη σειρά του από ένα τραύμα στο χέρι.

Η δεύτερη πιθανή αντίδραση μπροστά στα προβλήματα και τις κινδύνους που προκαλεί η έρωτική διακοπή είναι η παράταση της έρωτικής πράξης, ένας μεταφορικός *coitus prolongatus*. Όπως η διακοπή εύνοείται από την κίνηση και η παρεμπόδιση από τη στάση, η παράταση συνδυάζεται με τη συνεχή μετάβαση των έραστών από μία κατάσταση στασιμότητας σε μίαν άλλη. Το *Majd Holnap* της Judit Elek (Ισως *Αύριο*, Ούγγαρια, 1979) δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παρατεταμένης έρωτικής επικοινωνίας. Ένας άνδρας και μία γυναίκα προσπαθούν να ξεπεράσουν το έρωτικό αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονται. Και οι δύο είναι παντρεμένοι και ζουν, παράλληλα, με τις οικογένειές τους. Ψάχνοντας κάποια χαλάρωση από την ένταση αυτής της διπλής ζωής φεύγουν στην έξοχη. Εκεί όμως συναντούν πρόσθετα εμπόδια στην επικοινωνία, τόσο ανάμεσά τους, όσο και με ένα άγνωστο και αινιγματικό περιβάλλον σε παρόμοιο, αν όχι κρισιμότερο, κοινωνικό και έρωτικό αδιέξοδο. Επιστρέφουν ανικανοποίητοι και, με τους ίδιους διαταγμούς, συνεχίζουν τις κρυφές συναντήσεις τους. Η μετακίνηση από διαμέρισμα σε διαμέρισμα, από πόλη σε έξοχη παρουσιάζεται σά μία διαδοχή από στασιμότητες που καλλιεργούν την έρωτική παράταση, τη διαίωσιση της έκκρισότητας, την αναβολή της χαλάρωσης των σωματων και των ψυχισμών. Έτσι, και όταν ακόμα πραγματοποιείται, η έρωτική πράξη δέν γίνεται αισθητή σαν η ικανοποιητική κατάληξη μίας διαδικασίας.

Γύρω απ' αυτόν τον κεντρικό τύπο

*Anthracite*, του Edouard Niermans (Γαλλία)



παρτεταμένης έρωτικής έπικοινωνίας διαμορφώνονται όρισμένες παραλλαγές. Στο *So Weit Das Auge Reich* του Erwin Keusch ('Όσο Μακριά Πάει τó Μάτι, Γερμανία, 1980) ή παράταση τής έρωτικής έντασης συνδυάζεται με τόν τυχοδιωκτισμό και την κερδοσκοπία. Δύο άνδρες και δύο γυναίκες πού εργάζονται στο Χρηματιστήριο τού Μονάχου προσπαθούν νά έξαπατήσουν τόν ανυποψίαστο κληρονόμο μίας άπροσδόκητης περιουσίας. Στο τυχερό παιχνίδι πού παίζουν για νά άποκτήσουν νόμιμα τó μεγαλύτερο μέρος τής κληρονομιάς, οι έρωτικές πράξεις βρίσκονται στο έπικεντρο τής πολύπλοκης αλλά και άπλοϊκής στρατηγικής τους. Σιγά - σιγά φαίνεται ότι οι παίκτες, με τίσ άσταθείς συμμαχίες τους, περισσότερο αναβάλλουν παρά έπιταχύνουν τά άποτελέσματα πού επιδιώκουν. Άπό τή στιγμή όμως πού μιά έρωτική πράξη άποδειχτεί ικανοποιητική, τó παιχνίδι τής αναβολής εκτροχιάζεται. Για νά σταματήσει ή σύγχυση, μιά περίοδος έρωτικής άποχής, κάτι άνάλογο με μιά διακοπή, μοιάζει άπαραίτητη. Έτσι, ό φαύλος κύκλος τής έρωτικής έπικοινωνίας ξαναρχίζει. Χαρακτηριστικά, ή δράση μεταφέρεται άπό τά μεταβατικά διαμερίσματα και τά δωμάτια τών ξενοδοχείων στόν αυτοκινητόδρομο. Σε άλλες ταινίες, ένώ ή έρωτική πράξη πραγματοποιείται περιστασιακά, ή κινηματογραφική αφήγηση άρνείται νά τήν άναπαράσει. Στο *Breaking Glass* ένα ύποτιθέμενο όργιο εικονογραφείται σά προσηφνική δράση. Στο *Male-detti Vi Ameró* ή εικονογραφική άπουσία τής κεντρικής έρωτικής πράξης ενός πολιτικο-έρωτικού δράματος γίνεται άναπόφευκτη αίσθητή. Άκόμα και στο *Exit ... Nur Keine Pamk*, μετά τίσ άλλε-πάλλληλες διακοπές, ή τελική όλοκλήρωση γίνεται έξω άπό τó κάδρο. Σ' όλες τίσ περιπτώσεις μπορούμε νά πούμε ότι ή αναπαράστατική παράλειψη ίσοδυναμεί με μιά παράταση: ή έρωτική πράξη πραγματοποιείται αλλά, μένοντας πέρα άπό τήν αντίληψη τού θεατή, διατηρείται σέ παρτεταμένη έκκρεμότητα. Άλλοτε πάλι, όπως στο *Sey Sèyen*, ή έρωτική έπικοινωνία παρτείνεται, όχι τόσο άπό τή σποραδική αναπαράσταση τής πράξης, όσο άπό τή μονιμότητα τού έρωτικού λόγου. Η δύναμη τού λόγου φαίνεται άπό τή χρήση τού σάν τó όχημα πού επιτρέπει τή αυθαίρετη μεταβίβαση τής διήγησης σέ διαφορετικούς χώρους και κύκλους. Τελικά, ό παρτεταμένος έρωτικός λόγος καταβροχθίζει τήν έλευσοδική πράξη. Μ' αυτά τά δεδομένα, μπορούμε νά ισχυριστούμε ότι κάτι με τούς τρεις τυπους έρωτικής έπικοινωνίας πού ξεχωρίζουμε (διακοπή, παρτεταμένη, παράταση) οι χαρακτηριστές δέν κατορθώνουν τήν ολοκλήρωση τής έπιθυμίας τους. Η ευρωπαϊκή έρω-



Bye Bye Brasil, τού Carlos Diegues (Βραζιλία)

τική θεματική χαρακτηρίζεται άπό μιά γενικευμένη άποτυχία στην άποτελεσματικότητα τής έπικοινωνίας.

Μιά τρίτη όψη τής ευρωπαϊκής θεματικής αναδύεται μέσα άπό τήν άπόδοση τής ταξιδιωτικής μετακίνησης. Στην πραγματικότητα, πρόκειται περισσότερο για τήν άπουσία μιάς συμβατικά έπεξεργασμένης ταξιδιωτικής θεματικής. Τά ταξίδια αναφέρονται πιό συχνά άπ' όσο περιγράφονται (όπως στο *Kilas*, στο *Μελóδομα?*, στο *Maledetti Vi Ameró* ή στο *Extérieur, Nuit*). Κάτι τέτοιο μοιάζει παράδοξο για ένα έκφραστικό μέσο όπως ό κινηματογράφος πού, άπό τή φύση του, προορίζεται για τήν ανακάλυψη και τήν άποκάλυψη τóσο τού οικείου όσο και τού ξένου. Γι' αυτό, αξίζει τόν κόπο νά παρατηρήσουμε τίσ ιδιομορφίες τής ταξιδιωτικής θεματικής όταν και όπως παρουσιάζονται. Γενικά, τó ταξιδιωτικό θέμα δέν έξαντλείται ούτε άπό τήν μητροπολιτική κυκλοφορία ούτε άπό τήν έρωτική έπικοινωνία, δέν περιορίζεται άπό τή δημοσιότητα τής πρώτης και τήν ιδιωτικότητα τής δεύτερης. Ανακυκλώνει και τά δυο θέματα μέσα σέ κάτι ξεχωριστό και σύνθετο όλου κυκλοφορία και έπικοινωνία συνυπαρχουν άνταγωνιστικά καθώς τó ιδιωτικό μετασχηματίζεται άδικολα σέ δημόσιο, και άντιστοίχα. Αυτή ή ιδιότητα τού ταξιδιού έξηγεί τή γοητεία πού έχει για τόν θεατή ή ταινία διαδρομής (τό road film). Μια πρώτη λοιπόν παρατήρηση σχετικά με τήν ευρωπαϊκή ταξιδιωτική θεματική είναι ή άπουσία μιάς εναναρχικής ταινίας διαδρομής. Πιό συγκεκριμένα, ή κινη-

ματογραφική ταυτότητα μιάς διαδρομής άποδίδεται άπό τή χρήση τής κατεύθυνσης. Η κατεύθυνση προσδιορίζει, όχι μόνο μιά πρόοδο μέσα σέ όρισμένα γεωγραφικά όρια, αλλά και μιά άντιστικτική άποκάλυψη τού ψυχικού κόσμου τού ταξιδιώτη. Όμως, οι σύγχρονες ευρωπαϊκές ταινίες φαίνεται νά άδιαφορούν γι' αυτές τίσ άντιστοιχίες. Με μιά πρώτη ματιά, κάτι τέτοιο μοιάζει νά έξηγείται άπό τήν σχεδόν άποκλειστική προσήλωση τής θεματικής στίς δυσκολίες τής κυκλοφορίας και τής έρωτικής έπικοινωνίας μέσα στα όρια τών πόλεων. Τά δυο αυτά θέματα τείνουν νά άπωθήσουν τήν έκθεση τής ταξιδιωτικής έμπειρίας στο δεύτερο πλάνο. Άλλά όρισμένες ταινίες έπιχειρούν, άκόμα, νά περιγράψουν διαδρομές με κατεύθυνση.

Τό *Berekeili Topraklar Uzerinde* τού Erden Kiral (*Στήν Έξοψη Τη, Τουρκία*, 1980) αρχίζει σά μια σαφής και όρημητική ταινία διαδρομής, ανακάλυψης και άποκάλυψης. Η κάμερα πλανώ σ' ένα τρανιό άγωνίζεται για νά άποτυπώσει τίσ φευγαλέες ταξιδιωτικές έντυπώσεις, ένώ τó έλλειπτικά έξεξηγηματικό σκάδι σφ προετοιμάζει για μια ντοκουμενταριστική προέγγυση. Η κατεύθυνση τονίζεται άπο τήν προκαθορισμένη λορεία τού τρανιού πλάνω στίς γραμμές. Σύντομα όμως ή διήγηση εκτροχιάζεται. Άπ' τή μια, κανένας άποκλειστικός διάλογος δέν εγκαθίσταται άναμεσα στίους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες και τήν κοινωνική όργάνωση τού τοπίου. Άντίθετα, τó περιβάλλον, ένώ αλλοιώνεται, άποδειχτείται όσηταγμένο στίς απαιτήσεις τής δραματοποίησης. Με τήν κατεύθυνση 19

της αυτονομίας του ντεκόρ ή κατευθυνση της διαδρομής αποπροσανατολίζεται. Από την άλλη, επιχειρώντας να γίνει πολυεδρική, ή διήγηση αλλάζει κέντρο βάρους πιο συχνά απ' όσο είναι άνεκτό για να διατηρηθούν οι συμβάσεις της ενιαίας ντοκουμενταριστικής προσέγγισης. Η συνεχής προσπάθεια δραματικής αναπροσαρμογής καταλήγει περιπαστική και το ταξίδι χάνει την αποκαλυπτική του ιδιότητα. Με τον θάνατο του τελευταίου κεντρικού χαρακτήρα επικρατεί ένα συναισθήμα απώλειας που μεταιώνει κάθε πιθανότητα κατανόησης της ταξιδιωτικής εμπειρίας. Αυτές οι αμφιβολίες και οι αντιφάσεις λείπουν από το *Palermo Oder Wolfsburg* του Werner Schroeter (Γερμανία, 1980). Η ταξιδιωτική κατεύθυνση σημειώνεται σχεδιαγραμματικά πάνω στον χάρτη και εικονογραφείται καθαρά με τις εμφανείς αλλαγές στο περιβάλλον. Αλλά η ταινία αδιαφορεί α priori για το ταξίδι. Σκοπός της είναι να αντιπαραθέσει σχηματικά δύο πόλεις: το άνοιχτο και άγροτικό Παλέρμιο (στην πραγματικότητα κάποια άλλη ιταλική κωμόπολη) και το κλειστό και διομηχανικό Βόλφσμπουργκ. Έτσι, το ταξίδι παρουσιάζεται μόνο σαν ένα απαραίτητο στάδιο μετάβασης, ένα μέσο για κάποιο σκοπό. Αν στο πρώτο παράδειγμα η διαδρομή μοιάζει να ψάχνει για μία κατεύθυνση που τελικά δεν βρίσκει, στη δεύτερη περιπτώση το ταξίδι προϋποθέτει μία κατεύθυνση που άρνείται να μιάς αποκαλύψει. Αντίθετα, προσπαθεί να την σθήσει από τη μνήμη μας για χάρη της στατικής αντιπαραθέσης. Μ' αυτές τις συνθήκες, η ευρωπαϊκή ταξιδιωτική θεματική φαίνεται να ταλαντεύεται ανάμεσα στη δήλωση απώλειας κάθε κατεύθυνσης και την απαίτηση για την άρνησή της. Όμως, το *Amor de Perdição*, ακόμα μία φορά, προσφέρει μία πιο σύνθετη άποψη της ευρωπαϊκής ιδιοτυπίας. Αντίθετα από τις δύο προηγούμενες ταινίες, η αφήγηση αρχίζει αδιαφορώντας για κάθε κατεύθυνση, χαμένη μέσα σ' ένα δαιδαλό από προφορικές διηγήσεις, άκατανόητες οικογενειακές διαμάχες και αυθαίρετες μετακινήσεις. Οι αλλαγές στο περιβάλλον συχνά αναγγέλλονται πριν εικονογραφηθούν. Μόνο προς το τέλος, με την εμφάνιση του μοτίβου της εξορίας του κεντρικού χαρακτήρα στις Ινδίες, αρχίζει να διαγράφεται μία κατευθυντήρια γραμμή. Όλη η ταινία μοιάζει να έχει κατασκευαστεί για την απόδοση αυτού του υπερκεάενου ταξιδιού. Αλλά το ταξίδι του Oliveira είναι γεμάτο διαταγμούς, δυσκολίες, παύσεις. Το πλοίο καθυστερεί την αναχώρησή του από θαλασσοταραχή. Όταν τελικά ξεκινήσει, φαίνεται να διασχίζει προσεκτικά την πόλη, σά πομπή, ακολουθών-

τας στενά κανάλια, περνώντας άφυσικά κοντά από τὰ κτίσματα, σάν να αποχωρίζεται όριστικά τις κατοικίες τών ανθρώπων. Στο άνοιχτο πελαγος, οι τρικυμίες έμποδίζουν τη θεα της διαδρομής. Οι αντίκειμενικές αλλαγές στο περιβάλλον περιγράφονται όσο πιο έλλειπτικά γίνεται. Σιγά - σιγά η κατεύθυνση εξαυλώνεται και περνάει στο επίπεδο της ιδέας. Έτσι, το ταξίδι αποκαλύπτει την μυστική του ταυτότητα. Είναι το θλιβερό, το άπεριγραπτο ταξίδι ενός κόσμου προς τόν θάνατο. Ήδη γνώστη σε όλους, η κατεύθυνσή του για να γίνει κατανοητή δέν χρειάζεται αποδεικτικά στοιχεία, έννοείται.

Αν η εικονογράφηση της κατεύθυνσης παραμελείται, αντίθετα, ο προορισμός, η σκοπιμότητα του ταξιδιού παίζουν σημαντικό ρόλο. Σέ τελευταία άνάλυση, το ταξιδιωτικό στοιχείο που προβάλλεται δέν είναι ή πρόσδος της διαδρομής αλλά τό τέλος της. Έτσι, τό ταξίδι αρχίζει να μοιάζει λιγότερο με έξερευνηση και περισσότερο με απόδραση. Οι ευρωπαίοι ταξιδιώτες συχνά προσπαθούν να δραπετεύσουν από τις νοσηρές έμμονες ιδέες τους καταδυναστεύουν. Στο *Semmelweis* ο γιατρός ψάχνει ένα υγιέστερο περιβάλλον όπου θά ξεχάσει και θά ξεκαταί, μακριά από την έμμονη ιδέα τών μολυσμών. Έχοντας συγκρατήσει στη μνήμη του μία στιγμή χαράς και παιχνιδιού σέ κάποια λίμνη, πριν ακόμα αρχίσει τίς στατιστικές μελέτες του, φεύγει για μία πόλη χτισμένη πάνω στά νερά, τη Βενετία. Ακολουθεί μία ειδυλλιακή, σχεδόν τουριστική εικονογράφηση της πόλης, κάτι σά διαφημιστικό ντοκυμανταίρ. Η απόδραση όμως διακόπτεται από τό τηλεγράφημα που αναγγέλλει τό θάνατο ενός φίλου του γιατρού, μολυσμένου στη διάκριση μιάς νεκροτομίας. Τό μοτίβο τών νερών και της πλύσης που κυριαρχεί στην ταινία επιστρέφει με τη νοσηρή του όψη: τά μολυσμένα χέρια που πλένονται αδιάκοπα, ή έμμονη ιδέα του γιατρού Semmelweis. Ορισμένες φορές ή απόδραση οδηγεί σέ άπροσδόκητες εξέλιξεις. Στο *So Weit Das Auge Reichi* οι ταξιδιώτες δραπετεύουν πιστευοντας ότι εκτελούν τά ύπολογιστικά τους σχέδια. Ουσιαστικά, αντικαθιστούν μία όψη της έμμονης ιδέας τους με κάποια άλλη. Από τό Χρηματιστήριο του Μονάχου — όπου κυριαρχεί ο ρυθμικινδυνευμένος ύπολογισμός — ταξιδεύουν στα ξενοδοχεία του Λάς Βέγκας — όπου βασιλεύει τό παιχνίδι τών πιθανοτήτων. Έτσι, μεταφέρονται από έναν κόσμο αριθμών σέ κάτι αντίστοιχο. Αλλά ή σχετική χαλάρωση στο ψυχαναγκαστικό σύστημα καταλήγει σέ κάποιο κέρδος, μία ολοκληρωμένη έρωτική σχέση σέ σύγκρουση με τό ύπόλοιπο ύπολογιστικό παιχνίδι. Η περιουσία όμως που

έχει κληρονομήσει ό ένας από τούς δύο έραστές (και που διεκδικούν οι άλλοι παίκτες) ύποθηκείει την κινουόργια σχέση. Οι έρωτευμένοι ταξιδιώτες αναγκάζονται να έπιστρέψουν στην ψυχαναγκαστική νοσηρότητα του κόσμου του Μονάχου που, έντωμεταξύ, έχει μεταμορφωθεί, με τη σειρά του, σέ τυχερό παιχνίδι θανατηφόρων πιθανοτήτων. Η ταινία τελειώνει με τίς άμοιβαίες δηλώσεις άδιαφορίας τών έραστών για τά χρέματα και τό παιχνίδι αλλά καμιά λύτρωση δέν είναι έφικτή πριν ξεπεραστεί τό πραγματικό εμπόδιο, ή κληρονομιά που τούς καταδιώκει και τούς φυλακίζει. Τις περισσότερες φορές όμως ή απόδραση είναι καταδικασμένη να άποτύχει. Στο *Palermo Oder Wolfsburg* ή κινητήρια δύναμη που σπρώχνει στο ταξιδιωτική μετακίνηση είναι ή έπιθυμία για μία σωτήρια απόδραση. Ο κεντρικός χαρακτήρας δέν είναι ένας άπλος μετάνστης. Πρώτα άπ' όλα, προσπαθεί να δραπετεύσει από τις θρησκευτικές πραισιθήσεις του και ιδιαίτερα από τό όραμα μιάς αίματοβαμμένης εκκλησίας. Καθώς αλλάζει περιβάλλον μοιάζει προσωρινά λυτρωμένος από τις έμμονες ιδέες του. Αλλά, μέσα στην ένταση της προσαρμογής χάνει τόν έλεγχο και κάνει έναν διπλό φόνο. Στη μολυακή τά όράματα τόν περιμένουν όξύτερα. Παγιδευμένος αναγκάζεται να τά ύλοποιήσει και κατασκευάζει την μικρογραφία της εκκλησίας. Τό έξωτερικευμένο όραμα διογκώνεται και τόν κατακλύζει. Τελικά, ή μορφή που διακρίνεται στην κεντρική πύλη της εκκλησίας είναι ό έαυτός του. Τό Βόλοσμπουργκ άποκρυστάλλώνει την συγκεχυμένη νοσηρότητα που γεννήθηκε στο Παλέρμιο. Έτσι, γίνεται φανερό ότι οι ταξιδιωτικές διαδρομές άποφεύγουν να καταγράφουν την έξωτερική πρόσδο, έπειδή αναγνωρίζουν την άπουσία κάθε έσωτερικής εξέλιξης. Οι ευρωπαίοι ταξιδιώτες είναι δέσμοι της ψυχικής τους στασιμότητας, προσληψμένοι σέ έμμονες ιδέες που για να εκφραστούν δέν άναζητούν τόσο τις διαφορές όσο τις όμοιότητες. Γι' αυτό, ή ταξιδιωτική θεματική δέν σημειώνει τίς αλλαγές στο περιβάλλον, δέν άποτυπώνει την αντικειμενική κατεύθυνση του ταξιδιού.

Υπάρχουν όμως τρεις άξιοσημειώτες εξαιρέσεις που ή καθεμιά, με τόν τρόπο της, επιβεβαιώνει τόν κανόνα. Παράδοξα ή πρώτη έξαιρέση, τό *Stalker* του Andrei Tarkouski (Σοβιετική Ένωση, 1980), μοιάζει και τό τυπικότερο ευρωπαϊκό φίλμ άπ' όσα εξέτασαμε. Η θεματική της ταινίας όργανώνεται γύρω από μία παράνομη και παράτολμη ταξιδιωτική έμπερία. Ο επαγγελματίας Άνιχνειτής του τίτλου έχει κληρονομήσει ένα μοναδικό χάρισμα: την γνώση τών μυστικών της λαθραίας και έπικίνδυνης

διαδρομής, πέρα από τὰ περιφρονημέ-  
να σύνορα τῆς ἐρειπωμένης μητροπόλης  
καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς ἀπροσδόκητες πα-  
γίδες τῆς Ζώνης. Μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα, ἡ  
μιλιταριστικὴ κοινωνία τῆς ταινίας χα-  
ρακτηρίζει κάποια ἐγκαταλειμμένη καὶ  
ἀποκλεισμένη περιοχή τοῦ μητροπολι-  
τικοῦ κέντρου ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ὑπερφυ-  
σικὴ νοημοσύνη ἐνὸς αἰνιγματικοῦ με-  
τεωρίτη. Στὸ ἐξοχικὸ τοπίο τῆς Ζώνης  
τὸ αἰθέριο πνεῦμα ἔχει τὴν ἰκανότητα  
νὰ ἐκπληρώνει τὶς ἐπιθυμίες ὅσων κα-  
τορθῶνουν νὰ φτάσουν μέχρι ἐκεῖ. Ὁ  
Ἀνιχνευτὴς ἐναλαμβάνει, γιὰ μιὰ ἀκό-  
μα φορά, νὰ ὀδηγήσει δύο ἀντικοφρο-  
μιστὲς ταξιδιώτες, ἓναν Ποιητὴ καὶ ἓ-  
ναν Ἐπιστήμονα, πού δηλώνουν ἀπο-  
φασισμένοι νὰ πραγματοποιήσουν τὴν  
ἐξώκοσμη καὶ ἀπαγορευμένη ἐπικοινωνία.  
Ἡ ἀρχικὴ ἀπόδραση ἀπὸ τὴν μητρόπο-  
λη (φιλμαρισμένη σὲ μαύρο καὶ ἄσπρο)  
ἀναπτύσσεται σὰ μιὰ συμβατικὴ ταινία  
ἀστικής καταδίωξης. Μὲ τὸ πέρασμα  
ὁμως τῶν συνόρων (καὶ μὲ τὴν ἐγχρωμὴ  
κινηματογράφηση τοῦ τοπίου τῆς Ζώ-  
νης) ἡ ἀφήγηση ἀντιστρέφει τὴν συνηθι-  
σμένη λειτουργία τῆς ταινίας διαδρο-  
μῆς. Ἡ ταξιδιωτικὴ πρόοδος δὲν κατα-  
γράφεται «νατουραλιστικά» σάν ἡ ἐξε-  
ρεύνηση ἐνὸς ἀντικειμενικοῦ περιβά-  
λλοντος πού προκαλεῖ ὀρισμένες ἀλλοιώ-  
σεις στὴ συμπεριφορὰ καὶ στὶς σχέσεις  
ἀνάμεσα στοὺς χαρακτήρες. Ἀντίθετα,  
ἀποκρυσταλλωμένες ὄψεις τοῦ ψυχικοῦ  
κόσμου ἐξωτερικεύονται καὶ ἀναπλά-  
θουν ἀδιάκοπα τὸ ἀσταθὲς τοπίο. Ἐτσι,  
ἡ διαδρομὴ λειτουργεῖ σὰ μιὰ ὁθόνη πᾶ-  
ν ὅσπιν ὁποῖα προβάλλονται οἱ κρυφές  
σκοπιμότητες καὶ οἱ ἀσυνειδήτες ἐπιθυ-  
μίες τοῦ κάθε ταξιδιώτη. Αὐτὴ ἡ «ιδεα-  
λιστικὴ» καταγραφή τῆς ταξιδιωτικῆς  
ἐμπειρίας προϋποθέτει χαρακτήρες  
προσηλωμένους σὲ κάποια ὑπερτροφικὴ  
ἐμμονὴ ἰδέα, φυλακισμένους μέσα στὰ  
ὄρια μιᾶς ἰδεοληπτικῆς ἀναζήτησης τοῦ  
ρόλου τους. Γι' αὐτὸ, μπροστὰ στὴν πι-  
θανότητα ἐκπλήρωσης τῆς ἐπιθυμίας  
τους ἀναβάλλουν, ἀπαθνοῦν, ματαιώ-  
νουν. Ἡ ἀπάντηση τοῦ πνεύματος θά  
σημαίνει τὴν ἀποφυλάκιση τους ἀπὸ τὸ  
ιδεοληπτικὸ σύστημα πού ὑπερασπίζον-  
ται, κάτω ἀπὸ τὰ διατακτικὰ τους  
προσωπεία, σάν τὴν πεμπτοσύα τῆς  
προσωπικότητάς τους. Ἴσως πῶς πολὺ  
ἀπ' ὅλους, ὁ Ἀνιχνευτὴς παρουσιάζε-  
ται δέσμιος τῆς ἐμμονῆς καὶ τῆς χαρι-  
σματικοῦ ρόλου του καὶ τῆς φυσικῆς  
υπαρξῆς τῆς Ζώνης. Γιατί, ἐντωμεταξὺ,  
μὲ τὴ βοήθεια τῆς μεταλλαγμένης κόρης  
του, τὸ πνεῦμα τῆς Ζώνης ἐκδηλώνεται  
μέσα στὰ ὄρια τῆς μητροπόλης: τὰ χρω-  
ματα ἐλικρατοῦν, ἔστω καὶ γιὰ λίγο,  
στὸν μαυροῦσπρο κόσμο τοῦ ἐρειπωμέ-  
νου πολιτισμοῦ. Τὸ *Stalker* σχολιάζει μὲ  
ὀπάνια διεισδυτικὴ εὐφροαικὸ θέμα τῆς  
Γκρίζας Ζώνης. Ἀκόμα καὶ οἱ θεματι-  
κὲς ἰδιωτροπίες τῶν δικαίωνονται σα  
μιὰ ἐλεγχθητικὴ ἀντανάκλαση τῆς τα-



Stalker, τοῦ Andrei Tarkowski (ΕΣΣΔ)

ραγμένης σχέσης πού ἀναπτύσσεται,  
ἐδῶ καὶ δύο αἰῶνες, ἀνάμεσα στοὺς δύο  
πόλους τοῦ ῥωσο-πρωσικοῦ πολιτιστι-  
κοῦ ἀξονα. Μ' αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις  
καὶ ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν φωτιστι-  
κὴ ἐπεξεργασία τῆς ταινίας, ὁ Ταρ-  
κόφσκι ἀναδειχναίται σάν ἄμεσος συνε-  
χιστὴς τοῦ ἔργου τοῦ Mumau.

Πῶς χαρακτηριστικὴ ἐξαιρέση φαίνε-  
ται, ἐκ πρώτης ὄψεως, τὸ *Retour A Mar-  
seille* τοῦ René Allio (*Επιστροφή στὴ  
Μασσαλία*, Γαλλία, 1980). Πρόκειται  
γιὰ μιὰ ταινία καταδίωξης, κινηματο-  
γραφικὴ παραλλαγή τῆς ταινίας διαδρο-  
μῆς. Ἐνας ἐπιχειρηματίας γυρίζει, ἐπει-  
τὰ ἀπὸ πολλὰ χρόνια, γιὰ τὴν κηδεῖα  
μιᾶς θείας του στὴν πόλη πού γεννήθηκε  
καὶ μεγάλωσε. Ὁ ἐρηθὸς ἀνηψιὸς του  
μὲ τὴν παρέα του κλέβουν τὸ αὐτοκίνη-  
το του μέσα στὸ ὁποῖο βρίσκονται  
ἐγγράφα πού τὸν ἐκθέτουν. Γιὰ νὰ τὰ  
ξαναβρεῖ ἀσχίζει τὴν καταδίωξη. Μαζὶ  
τὸ ἀνακαλύπτουμε τὴν λειτουργία τῆς  
πόλης, τοὺς ὄγκους καὶ τὸ θάρος τοῦ  
ντεκόρ, τὶς κρυφές πιχτές τῆς ψυχικῆς  
ἰσορροπίας τῶν κατοίκων. Ἄλλὰ ἡ ἐπι-  
στροφή εἶναι φορτισμένη μὲ στασιμότη-  
τα. Ἡ ταινία δείχνει πὼς οἱ ἴδιοι χώροι  
κινητοποιοῦνται γιὰ διαφορετικὲς χρε-  
σεις, πὼς διαφορετικοὶ ἀνθρώποι ἐνα-  
λαλιμᾶν τὶς ἰδιες κινήσεις μέσα  
στὸ χρόνο. Ἐτσι, μὲ μιὰ δεύτερὴ ματιά,  
ἡ ταινία ἀποκαλύπτει σάν ἓνας ὀχο-  
λιαστικός συνδεσμός ἀνάμεσιν στὸ πα-  
ρελθὸν καὶ τὸ παρὸν. Ὁμοῦς ὁ χρόνος  
τῆς ἐπιστροφῆς δὲν εἶναι ἀλλὴ ἐπιανάλη-  
ψη. Ὁ χρόνος ἔχει περνοῦναι. Γριεῖς γε-  
νιὲς λαμάνοις ὀρατικῆς ἐξουσίας

ρευτεῖ μέσα στοὺς θεσμούς καὶ τὰ κτί-  
ρια τῆς πόλης, κάτω ἀπὸ τὴν αὐξανόμε-  
νὴ ἐπιτήρηση τῆς ἐξουσίας. Ἡ ἀστυνο-  
μία παρακολουθώντας τὸν θεῖο φτάνει  
στὰ ἰχνη τοῦ ἀνηψιοῦ. Ἡ ταινία κλείνει  
μὲ τὸν φόνο τοῦ ἀνηψιοῦ, πιθανὴ προ-  
βολὴ τοῦ θείου τοῦ παρόν. Αὐτὸ τὸ πη-  
γαίνε-ἐλα ἀνάμεσα στὸ παρελθὸν καὶ τὸ  
παρὸν, τὴν ἐπιστροφή καὶ τὴν καταδίω-  
ξη, τὴν ἀνακάλυψη τοῦ χώρου πού συμ-  
πληρώνεται καὶ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ χρό-  
νου πού συμπληρώνεται εἶναι τὸ ἰδιαί-  
τερο χαρακτηριστικὸ τοῦ φιλμ. Ὁ Allio  
κινηματογραφεῖ ἐναλλακτικὰ τὶς νεκρές  
στιγμές καὶ τὶς δραματικὲς σφηνές πού  
προωθοῦν στασιμωδικὰ τὴν δράση. Ἐ-  
τσι, κατορθώνει νὰ ἀποδώσει τὴν ἀμφι-  
ταλάντευση ἀνάμεσα στὴν μονιμότητα  
καὶ τὴν ἀλλαγὴ, τὸ ἐνδομυχο καὶ τὶς  
ιδιομορφίες τῆς ἐξωτερικεύσεως του, τὴν  
φαταλιστικὴ ἀντίληψη ἐνὸς χώρου πού  
ὀλοποιεῖται σάν ψηφιδωτὸ καὶ τὶς φευ-  
γαλές ἐντυπώσεις τῆς καταδιωκτικῆς  
διαδρομῆς.

Πολὺ πὼς ἐξέκθαρα ἐκδηλώνονται σάν  
ἐξαιρέση τὸ *Bye Bye Brasil* τοῦ Carlos  
Diegues (Βραζιλία, 1980) ἐνὰ πλῆθος  
φίλμ διαδρομῆς καὶ, ἐνδεκτικὰ, ἡ μο-  
ναδικὴ περίπτωση μιᾶς ολοκληρωτικῆς  
ἐξω-ευρωπαϊκῆς θεματικῆς ταυτότητας.  
Ἡ πρόοδος ἐνὸς πλανητικοῦ θύλακος με-  
σα σ' ἓνα ἀγνωστὸ περιβάλλον εἰκονο-  
γραφεῖ τὴν ψυχικὴ ἐξέλιξη τῶν ἐξιδανί-  
κευμένων χαρακτήρων καθὼς ἀνακαλύ-  
πτουν ἓναν κόσμο χωρὶς ὄρια, πῶς εἶναι  
πρὸς τὸν εὐρανοῦ καὶ τὸν γένεσθαι λατρί-  
αυ, ἐρωτικὲς σχέσεις πᾶν ολοκληρω-

νονται ικανοποιητικά. Ή ταινία, με την θεαματική αναπαραστατικότητα της, την συσπειρωση γύρω από τον αθύρημο έπαγγελματία και τις αποκαλυπτικές ανταυγίες που χρωματίζουν άδριαστα τα καθημερινά γεγονότα, θυμίζει προ-ηλεκτρικό Χόλλυγουντ (και ίσως κάπως άοριστα, την χωκική προσέγγιση). Χαρακτηριστικά, ή Βραζιλία αντίπροσωπεύει για τον Δυτικό πολιτισμό (και εκδήλα για τον Carlos Diegues) έναν άνοιχτο όριζοντα, ένα μοναδικό «παρθένο» έδαφος σε σύγκρουση με μία προμηθεϊκή θέληση, την ανάκτηση της Κατάκτησης της Δύσης. Ακόμα, τό *Bye Bye Brasil* μάς υπενθυμίζει ότι ό κινηματογράφος, ένα έκφραστικό μέσο που βασίζεται περισσότερο στην ψυχολογία παρά στην αισθητική, εκπληρώνει καλύτερα τόν σκοπό του, την έκστατική εμπειρία, όταν υπερβαίνει και όχι απλώς καθρεφτίζει την κοινωνία και τις συγκρούσεις που αναλαμβάνει να εκφράσει.

Γενικεύοντας μπορούμε να πούμε ότι ή θεματική του σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογράφου παρουσιάζεται — όπως και στό *Stalker* — σαν μετακατακλυσμιαία. Έτσι, ξεχωρίζει από την πρόσφατη Χολλυγουντιανή θεματική (1969-79) που αναγγέλλοντας τόν κατακλυσμό καλλιεργεί την άνησυχία. Αντίθετα από τό Χόλλυγουντ, ή ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή επιδειχοντας πόλεις που έχουν άνοικοδομηθεί σαν καταψυχία, έρωτικές σχέσεις καταδικασμένες να μείνουν άνοκλήρωτες και έμμονες ιδέες που έμποδίζουν την ταξιδιωτική έξερευνηση, προβάλλει μία ιδεολογία παραίτησης κάτω από συνθήκες έξάρτησης, μία ιδεολογία προσαρμοσμένη στις άπαιτήσεις του δώματος στό Γκρίζα Ζώνη. Μ' αυτές τις προϋποθέσεις, δέν είναι παράδοξο ότι οι περισσότεροι κεντρικοί χαρακτήρες εμφανίζονται άμεσα ή έμμεσα περιθωριακοί. Ακόμα πιό παραστατικά, χάνοντας τόν έλεγχο του μητροπολιτικού χώρου, της έρωτικής στιγμής και της ταξιδιωτικής μετακίνησης οι χαρακτήρες περιθωριοποιούνται μπροστά στα μάτια μας — επάνω στην έξέλιξη της δράσης. Μέσα από τά προβλήματα που αντιμετωπίζουν, ή ευρωπαϊκή φαντασία άγωνίζεται να όραματιστεί τό πεπρωμένο της, πειραματίζεται για να έφύρει στα τακτικές που επιτρέπουν την έπιβίωση σ' ένα περιβάλλον έπιτήρησης, έξάρτησης, ακόμα και μαζικής έξολόθρευσης. Απ' αυτή την άποψη, με την άναζήτηση κάποιας παραδεκτής ίσοροπίας στό περιβάριο, ή ιδεολογία της παραίτησης δέν οδηγεί άπαραίτητα σε ιδεολογική παράλυση και ό ευρωπαϊκός κινηματογράφος θρίσκει, μέχρι ένα σημείο, την έξιλέωση του. Συμπωματικά, ή έκτακτη προβολή στό πλαίσιο του Λοκάρνο '80 της ταινίας *Deutschland Privat*

τών Robert van Ackeren και E. Kneihsl (Γερμανία, 1980), μία συρραφή έρασιτεχνικών ταινιών σε σούπερ-8 έδωσε την εύκαιρία για μία έπανεκτίμηση αυτών των παρατηρήσεων. Άν δεχτούμε ότι τό τελικό μοντάζ είναι αντίπροσωπευτικό του ύλικού που είχαν στό διάθεσή τους οι κατασκευαστές, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ή ταινία προσφέρει, «άπό τη βάση», μία επιβεβαίωση των θεματικών χαρακτηριστικών της έπίσημης παραγωγής. Οι Γερμανοί άστοι κινηματογράφου άθύρηματα την άυθαίρεσία των ταξιδιωτικών τους άποδράσεων άδιαφορώντας για τίς λεπτομέρειες της διαδρομής και τίς αλλαγές τού περιβάλλοντος. Αντίστοιχα, ή εικονογράφηση των πόλεων όπου κατοικούν παραμένει έξαιρετικά άποσπασματική. Άπό τη θέση τους, μέσα στό λαβύρινθο της κυκλοφορίας, ή πόλη δέν προσφέρεται στό θεα σαν πανόραμα και ή άσφυκτική έγύγτητα δέν άποτελεί προσφιές θέμα για κινηματογράφηση. Ό καθένας προσπαθεί να έξασφαλίσει έναν άπαραδίαστο ιδιωτικό χώρο μέσα στό μητρόπολη - καταψύγιο. Γι' αυτό, τό έλκυστικότερο θέμα καταλήγει να είναι τό ψευτο - πορνογραφικά ύποκατάστατα της έρωτικής επικοινωνίας. Οι γερμανικές έρασιτεχνικές ταινίες δείχνουν έναν ιδιωτικό ήδονισμό που νοσταλγει την κάθαρση της δημοσιότητας, εκφράζουν ένα παράνομο για την ιστορική περιθωριοποίηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού κάτω από τό πρόσχημα της άνοικοδομητικής εϋμερείας όπως διαμορφώθηκε από τούς κατακτητές του.

Άν δεχτούμε ότι ή ευρωπαϊκή κινηματογραφική θεματική όπως την περιγράψαμε άνατανάκλα, έστω και μερικά, την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα της σύγχρονης Εύρώπης, θρίσκόμαστε μπροστά σ' ένα πρόβλημα. Μέσα σ' ένα μετακατακλυσμιαίο πολιτιστικό τοπίο που εστιάζεται γύρω από μία ήθική της εγκατάλειψη και της παραίτησης, ή μορφική έπεξεργασία, άργά ή γρήγορα, άδρανεί, οι πειραματικές καινοτομίες άποικίζονται. Όμως κάτι τέτοιο δέν φαίνεται να συμβαίνει. Αντίθετα, οι ευρωπαϊκές κινηματογραφικές μορφές θρίσκονται σε συνεχή άναβρασμό. Άπό την πρώτη φάση της Άνοικοδόμησης, την άνόρθωση των πολεμικών έρειπίων, άναδύεται τό «νεο-ρεαλιστικό» κίνημα και άπόηχοί του φτάνουν άκόμα και μέχρι τό υπερπροστατευμένο Χόλλυγουντ. Άπό τη δεύτερη, στό τέλη της δεκαετίας του '50, ξεπροβάλλει ό,τι ονομάζεται σύγχρονος κινηματογράφος «τέχνης και πειραματισμού». Κάτι έμπνέει και κινητοποιεί την ευρωπαϊκή κινηματογραφική βιομηχανία τά είκοσι τελευταία χρόνια, όταν έχει σημάνει ή ώρα του μορφικού άποικισμού. Ποιό είναι τό μυστικό αυτής της δραστηριότητας;

Νομίζω ότι για να θρούμε μιάν άπάντηση πρέπει να στραφούμε προς τίς πραγματικότητες της μικρής θόνης. Φτάνοντας από την Άμερικη, ή τηλεόραση, με καθυστέρηση μόλις μία δεκαετία, έδωσε στην ευρωπαϊκή κινηματογραφική έκφραση μία πηγή έμπνευσης και μία πιθανότητα έκπλήρωσης του μεταπολεμικού αισθητικού όραματισμού. Μέ κάποιια δόση παραδοξολογίας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ή ιδεώδης χρήση τού τηλεοπτικού μέσου πραγματοποιήθηκε στόν σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Έτσι δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για μία έξαρτημένη πρωτοπορεία. Άρχικα, χρησιμοποιώντας την άμεση παρατήρηση, πρέπει να ψάξουμε την ιδιαίτερη προσφορά τού τηλεοπτικού μέσου στό κινηματογραφικό. Ύστερα, κάνοντας μία άπόπειρα σχηματοποίησης των τηλεοπτικών ιδιωμάτων, μπορούμε να παρατηρήσουμε τίς τυπικές σχέσεις ανάμεσά τους και στό δείγμα από τό Λοκάρνο '80. Και τελικά, θα ήταν χρήσιμο να δούμε άν και πώς ή πρόσφατη ιστορία του κινηματογράφου έπαληθεύει τίς άρχικές μας ύποθέσεις.

Ένα από τά πιό έμφανή χαρακτηριστικά του σύγχρονου ευρωπαϊκού ύφους είναι τό συμπτωματικό ντεκουλάζ. Ή κινηματογραφική αφήγηση γίνεται όλο και πιό άυθαίρετη. Παρακολουθώντας την ταινία ό σύγχρονος θεατής δέν είναι σε θέση να προβλέψει, με τά φιλικά στοιχεία που έχει ήδη στό διάθεσή του, τόν χώρο και τόν χρόνο της επόμενης δράσης. Μ' άλλα λόγια, οι δραματικές αίτιότητες είναι χαλαρές. Αυτή ή πρώτη άυθαίρεσία στην κινηματογραφική αφήγηση συμπληρώνεται από μία δεύτερη που είναι, αισθητικά, ή συμμετρικά αντίστροφή της. Ή λήψη μοιάζει προκαθορισμένη, παρουσιάζεται ολοκληρωτικά προσχεδιασμένη (σά γωνία, κίνηση, διάρκεια). Αυτό τό παράδοξο, την προσχεδιασμένη συμπτωματικότητα, προσπάθησα, σε μία διαφορετική περιπτωση (6), να άποδώσω όρολογικά σαν άφηρημένο ρεαλισμό. Στην πρώτη όμοια άπόπειρα δέν κατορθώσα να προσδιορίσω τό ύφος παρά μόνο άόριστα, σαν ένα μικτό αισθητικό σύστημα. Θα ήθελα τώρα, με μία δεύτερη άπόπειρα, να δείξω πιό έπεξηγηματικά την πρωτοτυπία του. Έξαρτημένη πρωτοπορεία, προσχεδιασμένη συμπτωματικότητα, άφηρημένος ρεαλισμός είναι όρολογικές αντιφάσεις που καθορίζουν τά όρια ενός πεδίου χωρίς να μάς πληροφορούν πώς διαρθρώνεται. Περιγράφοντας όμως τρία στοιχεία από τόν χώρο ανάμεσα, μπορούμε να πετύχουμε την συσχέτιση άφαιρέσης και ρεαλισμού — έξετάζοντας την αισθητική προσφορά της τηλεόρασης στόν κινηματογράφο.

Ίσως τό πιό σημαντικό στοιχείο στό σύγχρονο ευρωπαϊκό στυλ είναι ή έπα-

νεκτίμηση της προσφοράς του ήχου και ειδικότερα του προφορικού λόγου στην κατασκευή της ταινίας. Βέβαια, απ' την άλλη, πολλές ταινίες διακρίνονται από παρατεταμένες σιωπηλές στιγμές. 'Αλλά η επανεκτίμηση του προφορικού λόγου είναι περισσότερο ποιοτική παρά ποσοτική: οι σιωπές «ακούγονται» καθαρότερα, τονίζονται περιγραφικά με ήχητικά έμφε και τείνουν προς τη δημιουργία ενός ήχητικού σασπένς που λύνεται με την επανεμφάνιση της όμιλίας. Προοδευτικά λοιπόν, ο προφορικός λόγος γίνεται όλο και αποτελεσματικότερος αισθητικός παράγοντας στη διαδικασία της αφήγησης. 'Ιστορικά, αν εξαιρέσουμε όρισμένους πειραματισμούς και την έπιμονή πολλών θεωρητικών για μιá «άσυγχρονη» χρήση του ήχου, ο προφορικός λόγος στον κινηματογράφο αποτυπώθηκε σαν ένα ρεαλιστικό συμπλήρωμα της εικόνας. Τό μεγαλύτερο περιθώριο αυτόνομίας που του άναγνωρίστηκε στην πρακτική ήταν η αντίστροφική προώθηση της δραματικής, συχνά στα πλαίσια αντίδρασης, πιά επεισοδιακά στους επικαλυπτόμενους διάλογους ή στον ψυχολογιστικό έσωτερικό μονόλογο. 'Ομως, με τόν νεο-ρεαλισμό και τις σύγχρονες έξωτερικές λήψεις τó ήχητικό πεδίο άνοιξε σε βάθος καθώς πύκνωσε από άπρόδλεπτες πληροφορίες, βρήκε — αν και áλλοιωτικά — την προσωπική τόν όραματίζονταν οι παλιότεροι θεωρητικοί. Ταυτόχρονα, τó óπτικό πεδίο, κυνηγώντας την συμπτωματική αποκάλυψη και όχι πιά μιá ολοκληρωτική άπεικόνιση της πραγματικότητας, άραιωσε με την άποδραματοποιημένη διασπορά τών πληροφοριών. 'Ετσι, τά δύο πεδία συμπέσαν και έναρμυοίστηκαν. 'Αλλά συγχρόνως άνοιξε ó δρόμος για μιá αντίστροφή της τάσης. Στα είκοσι τελευταία χρόνια, στον δυναμικότερο τύπο εύρωπαϊκού κινηματογράφου, ó προφορικός λόγος διεκδικεί την προτεραιότητα απέναντι στην εικόνα. Βέβαια, κάτι τέτοιο μοιάζει άδύνατο για ένα «óπτικό» μέσο όπως ó κινηματογράφος. Μπορούμε όμως να ισχυριστούμε ότι, μέχρι ένα σημείο, ó προφορικός λόγος επιβάλλει τις εικόνες που τού είναι άπαραίτητες και ότι, συχνά, υφαινίσσεται ένα βάθος που λείπει από την άπεικόνιση. (Συμπληρωματικά, σε μιá άνακοίνωσή του στο Φεστιβάλ Βενετίας 1980, ó Robert Bresson, ένας πρωτοπόρος τού άρηρημένου ρεαλισμού, τόνισε την προτεραιότητα της άκοης απέναντι στην όραση. Βέβαια, ó Bresson δέν ξεχωρίζει ανάμεσα σε ανθρώπινη όμιλία και θορύβους μιá και γι' αυτόν ολοκλήρη ή γκάμμα της άκρόασης λειτουργεί αισθητικά σαν αφηρητός λόγος).

Ολοκληρωτική, η ποιητική έμφαση στον προφορικό λόγο σαν καθοριστικό (και όχι μόνο συμπληρωματικό) στοιχείο της ταινίας άλλοιώνει την προσέγγιση της



Amor de Perdição, του Manoel de Oliveira

κινηματογραφικής αφήγησης, διαμορφώνει ένα καινούργιο στυλ. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τέσσερις περιπτώσεις. Πρώτα απ' όλα, στο βασικό σχήμα τού διάλογου ή άπεικόνιση άπομακρύνεται από την ρεαλιστική άπόδοση τού *conspicuum*. Σιγά - σιγά επικρατεί ή άρηρημένη άπομόνωση τών διαδοχικών συνομιλητών. Τά βλέμματα δέν άλληλοκαθλώνονται δέσμια άλλα ούτε περιφέρονται έρευνητικά. Αιώνούνται άδιαφορώντας. 'Ακόμα πιά πολύ, τó κέντρο άραους μέσα στο κάδρο μετατοπίζεται από τά μάτια προς τά χείλια. Συχνά φιλμαρισμένοι σε έξαιρετικά κοντινά πλαίσια οι διάλογοι γίνονται άκατανόητοι για τόν θεατή που άγνοει την γλώσσα της δράσης και έδαράται από τούς συνοπτικούς υπότιτλους. (Συμπληρωματικά, τó ντυμιλάκι είναι περισσότερο καταδικασμένο παρά ποτέ μιá και ή έμφαση στην άναπαραγωγή τού προφορικού λόγου έπιτρέπει την εισβολή ενός κόσμου γλωσσικών και πολιτιστικών ιδιωτισμών). Με τή διάλυση της δραματικής ανταλλαγής βλέμμάτων πολλοί διάλογοι τείνουν να γίνουν μονόλογοι. 'Η κινηματογράφηση τών μονολόγων πλησιάζει την έξομολόγηση. Τό βλέμμα σβήνει δραματικά από τή στιγμή που ευθυγραμμίζεται με τόν άξονα της λήψης. 'Εχοντας έτσι έξασφαλίσει ένα αρκετά ψηλό βαθμό άφαίρεσης, ή μηχανή μπορεί να όπλισθοχωρήσει έπιπλέοντας την έπιτορπότητα τόν όμιλήτη μέσα σε κάποιο πιά συγκεκριμένο περιβάλλον. Με την τρίτη περίπτωση αυξάνεται ακόμα περισσότερο ή λειση της άφαίρεσης πα-

νω στην ρεαλιστική άπόδοση της αφήγησης. 'Ο προφορικός λόγος άκούγεται σαν σχόλιο όφ και έπιδιώκει να κατευθύνει την έρμηνεία τών εικόνων. 'Ομως, μόνο με την τέταρτη περίπτωση πραγματοποιείται ή ολοκληρωτική κατάληψη της ταινίας από τόν προφορικό λόγο. 'Αν και σπάνιο, τó σχήμα είναι χαρακτηριστικό: ó προφορικός λόγος συνοδεύεται από την αλφαριθμητική τόν άναπαράσταση. Μ' άλλα λόγια, ένα κείμενο που άκούγεται άπεικονίζεται και σε φωτογραφία που διαβαζεται. 'Ακολουθώντας την δυναμική της άφαίρεσης, τó γραπτό αλφάριθμο μπορεί να αντικατασταθεί με κάποιο άλλο άρηρημένο αλλά λιγότερο γενικευμένο σύστημα σημείων (όπως οι παρτιτούρες με τις νότες στο *Χρονικό της Anna Magdalena Bach* (1967) τού J.M. Straub, τού πιο σέξαντικού από τούς άρηρημένους ρεαλιστές). Μ' αυτόν τόν τρόπο, ή άπόλυτη κυριαρχία του ήχου πάνω στην εικόνα οδηγεί στην κατασκευή μιás έπιπεδης, σχεδόν αφηρημένης, φωτογραφικής έπιφανείας.

'Αλλά σε κάθε περίπτωση, από την στιγμή που μεταδίδει πληροφορίες που δέν δειχόνται, ó προφορικός λόγος ανεξαρτοποιείται από τή δράση της ταινίας. Γι' αυτό μπορούμε να πούμε ότι επεκτείνεται σε βάθος, ότι δημιουργεί μια σειρά από έσοχες στην αφήγηση. Καί τέτοιο έχει συνέπειες για τή χρήση της φωνής από τούς ηθοποιούς. Για να μην «έξοκλήσει» όριστικά ή εικόνα από τόν προφορικό λόγο, οι φωνές πρέπει να αποδύαλλον κάθε δραμημένη δραματική άρροση (θεατρικού ή ραδιοφωνικού

τύπου) αποκλείοντας τόν μηχανισμό συστέλισης ανάμεσα στον όμιλητή και τόν θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο με τήν χρήση τής εξαιρετικά γενικευμένης φωνής με τήν οποία κανείς δέν ταυτίζεται όσο και με τήν καλλιέργεια τής ιδιαίτερα προσωπικής όμιλίας πού εξουικειώνει πληροφοριακά και ψυχράμα τόν θεατή μέ κάτι ξένο. Έτσι, διαγράφεται ένας φωνητικός άξονας πού συνδέει τήν τελετουργική ψαλμωδία μέ τούς άστικούς ιδιοματισμούς και νεολογισμούς. Σ' όλες τές περιπτώσεις, άντικειμενικός σκοπός είναι ή εγκαθίδρυση μιάς στενής και μετρημένης σχέσης ανάμεσα στον όμιλητή και τόν θεατή. Αυτές οι παρατήρησης σχετικά μέ τή φωνή τών όμιλητών/ήθοποιών (σέ συνδυασμό μέ τή δραματική αποδόμηση τής ανταλλαγής δλεμμάτων) δείχνουν τή σχέση του σύγχρονου ευρωπαϊκού στυλ μέ τήν τηλεόραση και ιδιαίτερα μέ τά ιδιώματα τής ειδησεολογίας, τών συνεντεύξεων και συζητήσεων και του σχολιασμένου ντοκουμέντου. Στήν τηλεόραση ο προφορικός πλούτος είναι απαραίτητος για να δώσει λεπτομέρεια και βάθος σε μιά σχετικά συνοπτική και επίπεδη άπεικόνιση. Άκόμα περισσότερο, ή τηλεόραση έπινοήθηκε σάν ήχος μέ εικόνες. Είναι, πρώτα άπ' όλα, talking heads. Άπό τή στιγμή πού έμπνέεται από τήν τηλεόραση και έπιχειρεί να άξιοποιήσει τή αισθητική τής φωνητικής ανακίνωσης, ο κινηματογράφος από ρεαλιστικά λεπτομερές γίνεται περιεκτικά άφηρημένος. Έπάνω στην φωτογραφική άποτύπωση τής πραγματικότητας άνοιγουν ήχητικές έσοχές όπου οι ρεαλιστικά άποδραματοποιημένες εικόνες δέν μπορούν να εισχωρήσουν. Γι' αυτό, μιά επαναδραματοποίηση τής εικόνας γίνεται απαραίτητη.

Η επαναδραματοποίηση τής εικόνας είναι το δεύτερο χαρακτηριστικό στοιχείο του σύγχρονου ευρωπαϊκού στυλ πού όνομάσαμε άφηρημένο ρεαλισμό. Άλλά, παράδοξα, οι επαναδραματοποιημένες εικόνες δέν δραματοποιούν τήν αφήγηση. Αυτό πού συμβαίνει είναι μιά δραστηριοποίηση τών μέσων παραγωγής τών εικόνων και ιδιαίτερα τής κάμερας πού συχνά μοιάζει να άποφύγει τīs οικονομικότερες έκδοχές για τήν περιγραφή τής δράσης. Η κάμερα άνεξαρτοποιείται σάν άφηγηματικό στοιχείο, άναπτύσσει τήν δικιά τής παράλληλη δραματικότητα πού δέν συμπιέζει μέ τήν αποδραματοποιημένη έκθεση τής δράσης. Αυτή ή άπόσταση ανάμεσα στην εκφραστικότητα τής άπεικόνισης και στα γεγονότα πού δείχνονται αντίστοιχει στον πλούτο άκουστικών πληροφοριών πού δέν άπεικονίζονται. Έτσι, ώστε ή δράση βρίσκεται παγιδευμένη ανάμεσα σε «ήχητικές έσοχές» άπ' τή μιά, και «οπτικές προέσοχές», άπ' τήν άλλη. Γι' αυτό, είναι άδύνατο να μιλή-

σουμε για καθαυτό δράμα.

Η άνεξαρτοποίηση τής κάμερας είναι λοιπόν ο κύριος φορέας τής επαναδραματοποίησης τής εικόνας. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε συμβατικά τρεις έκδοχές επαναδραματοποιημένης φιλικής επεξεργασίας. Η πιο άμεση παρουσιάζεται σάν ή άδικαιολόγητη (και συχνά παράλογη) χρήση μιάς δραματικά προκαθορισμένης άποψης μέσα στα πλαίσια τής ρεαλιστικής αφήγησης (όπως, για να αναφερθούμε σ' ένα από τά πιο πηγαία παραδείγματα άφηρημένου ρεαλισμού, οι λήψεις τών πύργων στο *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) του Carl Th. Dreyer). Έπεισοδιακά, ενώ ή κάμερα ακολουθεί τήν εξέλιξη τής δράσης χωρίς να παίρνει κυριολεκτικά θέση, όρισμένα πλάνα ξεχωρίζουν δηλώνοντας τήν άπουη κάποιου άπροσδιόριστου παρατηρητή. Η επαναδραματοποιημένη άπουη δέν ανήκει ούτε στη σειρά τών ειδικευμένων και ύποκειμενικών άπόψεων ούτε στη διαδοχή τών γενικότερων και άντικειμενικών πλάνων πού εναλλάσσονται και διαρθρώνουν τήν ταινία. Ξαφνικά, ή αφήγηση δέν τοποθετείται ούτε μέσα ούτε έξω από τήν δράση αλλά δίπλα τής. Έτσι, οι άπροσδόκητα προκαθορισμένες λήψεις τονίζουν τήν άνώνημη αλλά παντοδύναμη παρουσία ενός άφηρημένου, σχεδόν άνυπαρκτου άφηγητή, κάποιου Γενικευμένου Άλλου. Το αποτέλεσμα τού είναι άφαιρετικό σε δύο βαθμούς. Πρώτα, άνατρέπει τήν έμπειρική άποκαλυπτικότητα τής ρεαλιστικής μεθόδου κάνοντας έναν έρμηνευτικό ύπαινιγμό. Και ύστερα, άοριστοποιούν τήν λογική συνοχή τής άποψης του έρμηνευτή πού εκδηλώθηκε. Γι' αυτό, είναι ακριβέστερο να μιλάμε μόνο για επαναδραματοποίηση, και όχι για άυθεντική δραματοποίηση τής άποψης. Τήν ίδια άφαιρετική άξία έχουν και όλα τά διακοσμητικά όπτικά έμφε που επαναδραματοποιούν συμπληρωματικά τήν άπεικόνιση (ραλέντι, φωτογραφίες, καρτέ φίξ, διπλοτυπίες).

Μιά άλλη έκδοχή επαναδραματοποίησης, περισσότερο επεξεργασμένη και λιγότερο εκδηλη, πραγματοποιείται μέ τή χρήση τής κινηόμενης κάμερας. Τα κινητικά (και συχνά άεικίνητα) πλάνα δέν άπεικονίζουν αλλά ούτε και άνακαλύπτουν τούς όρους τής δράσης. Αντίθετα, βρίσκονται σε διαρκή διάσταση άπέναντί τους. Γι' αυτό, τείνουν να άκίνητοποιήσουν τούς ήθοποιούς, να τούς υποτάξουν ή και να τούς άντικαταστήσουν, άν γίνεται, με τούς έλιγμούς τής κινούμενης λήψης. Προοδευτικά, ή κάμερα προσωποποιείται, γίνεται ο πρωταγωνιστής τής ταινίας. Ειδικότερα, μέ τήν κίνηση τής δέν άνακαλύπτει τόν χώρο. Ο χώρος έπευρίσκεται, σκηνοθετείται, για να τής έπιτρέψει να «παίξει» τόν ρόλο τής, να εκτελέσει πιστά προκαθορισμένα γραμμικά σχήματα πού εικονογρα-

φούν το πεδίο περισσότερο σάν νόημα παρά σάν πραγματικότητα. Έτσι, το ρεαλιστικά συνεχές πεδίο μέ τīs εισόδους και έξόδους τών ήθοποιών από το συμπτωματικό κάδρο, γλιστράει προς τήν άφαιρέση. Το άφηρημένο πεδίο είναι άποτέλεσμα μιάς προκατασκευασμένης σύλληψης, εκφράζεται μέ τήν άνεξαρτοποιημένη δραστηριότητα τής κάμερας και δηλώνει τήν ικανότητά τής να ένώνει άυθαιρέτα, σά συνεχή, τμήματα πού είναι — ακόμα και για τήν αντίληψη — διαχωρισμένα (όπως τά τράβελινγκ 360° πού εμφανίζονται όλο και πιο συχνά). Μέ άποτέλεσμα, αντί για το ρεαλιστικό έπεισόδιο εισόδου / έξόδου, να παρακολουθούμε το άφηρημένο σχήμα συνάντησης / έγκατάλειψης.

Μιά τελευταία έκδοχή λειτουργεί πιο θελασμένα. Χρησιμοποιώντας άκράια μεγέθη πλάνων στον άξονα τής άπόστασης, ή ταινία επαναδραματοποιείται και ρυθμικά. Τόσο οι σφηνές όσο και τά μακρινά πανοράματα, μεγεθύνοντας και σμικρύνοντας εξαιρετικά, προϋποθέτουν τήν συντομία. Άπό τή στιγμή πού ή διάρκειά τών παραταθει ή μειωθεί σημαντικά, ή έμφαση πού έμπεριέχουν άλλωλώνει τόν ρυθμό τής αφήγησης. Κατά κάποιον τρόπο, ή συχνή χρήση άκράιων πλάνων όδηγει τήν ρεαλιστική αφήγηση προς τήν άφαιρέση. Αυτά τά κατεξοχήν άφηρημένα πλάνα δηλώνουν ότι ή κάμερα παρευρίσκεται όχι μόνο όπουδήποτε αλλά και όποτεδήποτε. Έτσι, μέ έναν πλάγιο τρόπο, το συμπτωματικό ντεκουπάξ εμφανίζεται σά στοιχείο όργανικά άφομοωμένο μέσα στο ύφος του άφηρημένου ρεαλισμού, κάτι σάν άποτέλεσμα τής επαναδραματοποίησης τών μέσων παραγωγής τής εικόνας, όχι σάν αυτόνομο νεο-ρεαλιστικό κατάλοιπο. Άξίζει ακόμα τόν κοπο να σημειώσουμε ότι ή διαδικασία διαδοχής τών άφηρημένων πλάνων — το μοντάζ τους — έννοει τή χρήση του ήχου (και ιδιαίτερα του προφορικού λόγου) σάν συνδυετικό υπόδοθρο.

Η επαναδραματοποίηση λοιπόν τής εικόνας έχει άφαιρετικό άποτέλεσμα επάνω στην φιλική αφήγηση. Η δήλωση ότι ή κάμερα παρευρίσκεται όπουδήποτε και όποτεδήποτε κρατάει τόν θεατή καθηλωμένο αλλά σε κάποια άπόσταση. Αυτή ή άπόσταση (μέ τήν χρήση τών επαναδραματοποιημένων «οπτικών προέσοχών») έπιτρέπει πια πού ανάγλυφη αντίληψη τής έξισοπεδωμένης προφορικής εικόνας. Μιά τέτοια αισθητική κατευθυνση βρίσκει κάποια άντιστοιχία στην αισθητική του κοντραστόου πού καλλιέργει ή τηλεόραση, ιδιαίτερα στις εικόνες πού διαμορφώνουν τά «δραματικά» ιδιώματα: ντοκουμανταίρ (λίγο-πολύ μυθολαστικό), διαφήμιση, μουσικά προγράμματα και τηλεοπτικά παιχνίδια, σήριαλ. Στήν τηλεόραση ή αισθητική του κοντραστόου εί-





σάν αναλυτικότερα πλάνα που επανέ-  
χονται. Μιά χαρακτηριστική παραλλα-  
γή σ' αυτό το είδος επανάληψης σχημα-  
τίζεται από τὰ πλάνα-παρενθέσεις που  
ανοίγουν και κλείνουν τὴν ταινία συμ-  
μετρικά ἀντίστροφα. Τό τρίτο είδος  
επανάληψης πραγματοποιείται με ἀπο-  
φάσεις τεχνικής ἐπεξεργασίας. Σ' αὐτή  
τὴν περίπτωση πρόκειται γιὰ στοιχεία  
πὺν λειτουργούν χωρὶς νὰ φαίνονται.  
Ἔτσι, μιὰ ὀρισμένη ποιότητα ἤχογράφ-  
ησης ἢ μιὰ συγκεκριμένη γωνία λήψης  
πὺν επανέρχεται, ἐνὸς παράγουν τὸ  
νόημα τῆς ἀναπαράστασης, δὲν ἔχουν  
νόημα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἀναπαριστώ-  
μενο ὕλικό.

Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις, οἱ τελετου-  
ργικές επαναλήψεις μεταδίδουν μιὰ ἐν-  
τύπωση αὐτοτέλειας. Ἡ ταινία γίνεται  
ἀντιληπτή σάν ἓνα περιβάλλον σημαδε-  
μένο ἀπὸ τὴν περιοδικότητα καὶ ὅπου,  
ὅπως σὲ μιὰ λούπα, ὁ θεατὴς περιμένει  
τὴ στιγμή τῆς επανάληψης σὰ συνοπτι-  
κὴ στιγμή ἀνανέωσης τῆς σχέσης του με  
τὴν ταινία. (Γι' αὐτό, μπορούμε νὰ  
θεωρήσουμε τὶς ταινίες πὺν ἀποτελούν-  
ται ἀπὸ αὐτοτελῆ ἐπεισόδια σὰ μιὰ  
ἀκρᾶία ἀλλὰ καὶ στοιχειώδη περίπτω-  
ση ἀνανεωτικῆς σχέσης). Ἡ αὐτοτέ-  
λεια, ἐμποδίζοντας τὴν ἐρμηνευτικὴ  
προέκταση τῆς κινηματογραφικῆς ἐμ-  
πειρίας πέρα καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια  
τῆς ταινίας (ὅπως σ' αὐτὸ πὺν ὀνομά-  
ζουμε ρεαλισμό), ὀρθοθετῆ ἓνα αὐτογε-  
νῆς περιβάλλον, κατασκευάζει ἓναν  
ἀφηρημένο κόσμο. Ἡ αἰσθητικὴ τῆς  
αὐτοτέλειας εἶναι χαρακτηριστικὴ τη-  
λεοπτικῆ. Ὑπολογίζοντας στὴν ἀξιο-  
ποίηση τῶν περισπασμῶν, ἢ τηλεόραση  
ἀναπτύσσει ἓνα είδος πολυεδρικής  
παρακολούθησης, κατὶ ἀνάμεσα σὲ πε-  
ριεκτικὴ ἐμβάθυνση καὶ ἀποσπασματι-  
κὴ ἐξοικείωση. Μ' αὐτὸν τὸν σκοπό, ἢ  
τηλεοπτικὴ αἰσθητικὴ ἐνθαρρύνει τὴν  
διάσπαση κάθε νοηματικῶν πυρῆνα σὲ  
ἓνα πλῆθος ἀπὸ αὐτάρκη νοηματικὰ  
ἐπικεντρά. Τὸ σχῆμα τῆς επαναληπτι-  
κῆς αὐτοτέλειας παρουσιάζεται σάν τὸ  
καταλληλότερο γιὰ τὴν ὀλοκληρωμένη  
τηλεοπτικὴ παρακολούθηση. Παράλλη-  
λα, ἢ αἰσθητικὴ τῆς αὐτοτέλειας δια-  
ρρυθμίζει τὸν τηλεοπτικὸ προγραμματι-  
σμό πὺν ἰδανικά τείνει πρὸς τὴν διαίω-  
νισῆ του. Στὸν κινηματογράφου ὅμως,  
ὅπου ὑπερισχύει μιὰ περισσότερο ἀ-  
διάσπαστη παραδοχὴ τοῦ θεάματος/  
ἀκροάματος μέσα σὲ σαφέστερα ὅρια  
διάρκειας (ἢ διάδοση τῆς ἀξὴμῆνης  
διάρκειας στὶς σύγχρονες ταινίες συ-  
σχετίζεται με τὴν τηλεοπτικὴ αἰωνιότη-  
τα τοῦ σήριαλ), ἢ αὐτοτέλεια ἀσκει ἐμ-  
φανέστερα τὴν ἀφαιρετικὴ τῆς πίσης,  
οἱ επαναλήψεις ἐπισημαίνονται ὑκολ-  
λότερα καὶ ἢ ταινία σὰ σύνολο γίνεται  
μιὰ ἀσκηση ἰσοροπίας.

Ἀντὲς οἱ μορφολογικές παρατηρήσεις  
σχετικὰ με τὸν κινηματογραφικὸ στυλ  
πὺν ἀναπτύσσεται στὴν Εὐρώπη με τὴν

ἀσχή τῆς δευτέρας φάσης τῆς Ἀνοικο-  
δόμησις (τέλη δεκαετίας '50) εἶναι ἑλλι-  
πεις καὶ προσωρινές. Ἐνα ἀπὸ τὰ  
ἐλαττώματα τους εἶναι ἢ ὑπερβολικὴ  
γενίκευση: ἔχοντας γιὰ στόχο τὴν περι-  
εκτικότητα, ἐπιχειρῶντας νὰ συμπερι-  
λάβω ὅσες περισσότερες ὄψεις τῆς  
πραγματικότητας γίνεται, ψάχνοντας  
γιὰ τὸν κοινὸ παρονομαστὴ, εἶναι πι-  
θανὸ ὅτι παραβλέπω εἰδικευμένα ἀλλὰ  
χαρακτηριστικὰ μορφολογικὰ στοι-

χεῖα. Ὀπωσδήποτε, προκειται μόνο  
γιὰ ἓνα προσχέδιο καθορισμοῦ ἐνὸς  
καινοῦργου καὶ σημαντικὰ ὀμοιομορ-  
φου κινηματογραφικοῦ ὕφους — ἢ,  
ἀκριβέστερα, μιὰς νέας προσέγγισης  
τῆς δραματικῆς στὸν κινηματογράφου.  
Δὲν πρέπει νὰ ξεχνάμε ὅτι, με αὐστηρά  
«ὕλιστικά» κριτήρια, οἱ ἀφηγηματικῆς /  
ἀναπαραστατικῆς ταινίες ἀποτελοῦν  
μόνο ἓνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ σύνολο  
τοῦ φιλικῶν ὄγκου πὺν ἔχει ἐμφανί-



*La prise du pouvoir par Louis XIV*, τοῦ Roberto Rossellini

*Pickpocket*, τοῦ Robert Bresson



στεί και έκτυπωθεί. Τό ενδιαφέρον μας γι' αυτές, ή στρατηγική θέση τους στην ιστορία και την θεωρία του μέσου όφειλεται στην αναπόφευκτη γοητεία του δραματικού συστατικού που αναδύεται μέσα από την, έστω και ύποτυπώδη, αφήγηση. Έτσι μόνο, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο κινηματογράφος είναι, πρώτα απ' όλα, ένα δραματικό μέσο. Γι' αυτό και τό κριτήριο που ψάχνουμε γιά τόν καθορισμό αυτού του καινούργιου ύφους αναφέρεται αποκλειστικά στην δραματική τών ταινιών — στοιχείο που λείπει από τά ατέλειωτα χιλιόμετρα κινηματογραφημένων ντοκουμένων και ταινιών εκπαίδευσης, μελέτης και έρευνας. Επιπλέον, αποφεύγοντας θεωρητικές λεπτομέρειες που έχουν αναπτυχθεί από γνωστούς μελετητές (7), θεωρούμε ότι τό αναπαραστατικό συστατικό του κινηματογράφου αναλαμβάνει και διεκπεραιώνει την πιστότερη δυνατή αναπαραγωγή της αντικειμενικής πραγματικότητας, πετυχαίνει την «ρεαλιστική» έρμηνεία της σε ένα βαθμό άξεπέραστο από κάθε άλλο αναπαραστατικό μέσο. Έτσι μόνο, ό όρος ρεαλισμός, με την πλατύτερη του σημασία, μπορεί να καλύψει τό μεγαλύτερο μέρος από τίς αφήγηματικές / αναπαραστατικές ταινίες. Από τή στιγμή που δεχόμαστε την δραματικότητα και τόν ρεαλισμό σάν τούς κύριους στόχους της κινηματογραφικής πρακτικής, μπορούμε να επιχειρήσουμε τόν καθορισμό του σύγχρονου ευρωπαϊκού στυλ που όνομάσαμε αφήρημένο ρεαλισμό. Μιά και ισχυριζόμαστε ότι πρόκειται για μία τρίτη συνθετική ρεαλιστική έκδοχή, πρέπει να προσδιορίσω συνοπτικά τίς άλλες δύο. Η πρώτη, που είναι δυνατό να χαρακτηριστεί σάν δραματικός (ή συμβατικός) ρεαλισμός, συγκροτείται γύρω από την δραματοποιημένη άπεικόνιση μίας κεντρικής φιλικής ιδέας. Ίδανικά, κάθε πλάνο και κάθε σκάνς, αναφέρονται σ' αυτή την ιδέα που έχει διαμορφωθεί α priori και ρυθμίζει τίς δραματικές αιτιότητες της αφήγησης επιβάλλοντας τό συμβατικό γκριφικτικό ντεκουπάζ. Η δεύτερη, που ιστορικά όνομάστηκε νεο-ρεαλισμός αλλά που μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε σάν αυθεντικό ρεαλισμό, χρησιμοποιώντας τό συμπωματικό ντεκουπάζ, συσσωρεύει κινηματογραφημένες ενότητες της πραγματικότητας δίχως κατευθυντήριο προσχέδιο. Η άπεικόνιση μεταμορφώνεται σε άποκάλυψη καθώς τά κινηματογραφικά όργανα αγωνίζονται να αποτυπώσουν την αντικειμενική ροή τών γεγονότων χωρίς επιδιώξεις δραματοποίησης. Η ιδέα της ταινίας διαμορφώνεται α posteriori, μετά τό τέλος της προβολής, όταν ό καθένας μπορεί να ανακατασκευάσει κάποια (άκαθοριστή από την κινηματογράφιση) δραματική

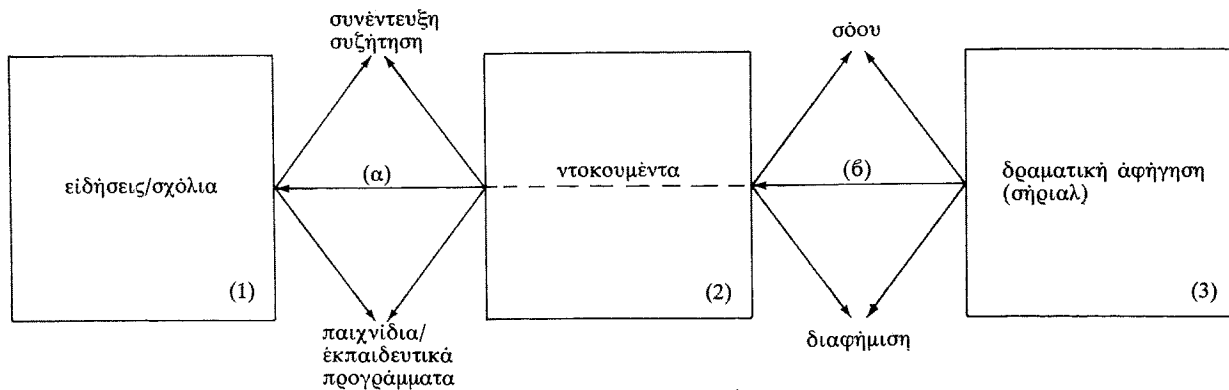


Majd Holnap, της Judit Elek (Ουγγαρία)

έρμηνεία και, από τούς άπλους συνδέσμούς, να συμπεράνει πιθανές αιτιότητες. Φαίνεται λοιπόν ότι οι δύο έκδοχές είναι αντίθετες. Άκόμα περισσότερο, φαίνεται ότι είναι συμπλεκτικά αντίστροφες μία και ή πρώτη δομεί τό αναγκαίο νόημα της πραγματικότητας *έκ των προτέρων*, πριν τό άπεικονίσει, ενώ ή δεύτερη δομεί πιθανά νοήματα *έκ των ύστέρων*, αφού τά άποκαλύψει. Άλλά και οι δύο ρεαλιστικές έκδοχές επεξεργάζονται μία δόμηση της πραγματικότητας συγκεντρώνοντας την προσχή τους σε ένα νοηματικό πυρήνα που τοποθετείται ανάλογα, πριν ή μετά την ταινία. Άπέναντι στον αντίθετο «δομισμό» τών, ό αφηρημένο ρεαλισμός παρουσιάζει ένα συνθετικό «λειτουργισμό». Η ταινία ούτε άπεικονίζει ούτε άποκαλύπτει. Δείχνει όσο διαρκεί όπως διαρκεί όσο δείχνει. Ό νοηματικός πυρήνας δέν σχηματίζεται ούτε πριν ούτε μετά την ταινία αλλά στη διάρκεια της. Άκριβέστερα, με τόν αφηρημένο ρεαλισμό ό πυρήνας ρεοτολοποιείται έτσι, ώστε αλλοιώνεται ποιστικά άλο σκηνή σε σκηνή. Η, ακόμα λιό δραστικά, ή ταινία άποκλείει κάθε πυρήνα και, όπως ήδη σημείωσαμε, παρατηρούμε μία διάσπαση του σε ένα λήθος από νοηματικά έλικεντρα που δέν χαρακτηρίζονται ούτε από την σφιχτή άπεικονιστική συνοχή του δραματικού ρεαλισμού ούτε από τίς χαλαρές άποκαλυπτικές επιλογές του αυθεντικού ρεαλισμού. Καθε τμήμα έχει την δική του συνοχή, αλλά οι διαφορές

κά τμήματα συσσωρεύουν αέθα' ρετα αισθητικές αντίφάσεις που άφομοιώνονται μόνο γιά χάρη της ταινίας. Ό «λείτουργισμός» του ύφους εξασφαλίζεται από την ομαλή και παραγωγική συνπαρξη τών αισθητικών αντίφάσεων — συχνά κάτω από ένα φορμαλιστικό παραπέτασμα. Έτσι, ό αφηρημένος ρεαλισμός μπορεί να κατανοηθεί σά διαλεκτική εξέλιξη της κινηματογραφικής αφήγησης.

Παράλληλα, άφήσαμε να φανεί ότι ό αφηρημένος ρεαλισμός στον κινηματογράφο συσχετίζεται με την άναπτυξη και τή διάδοση της τηλεόρασης. Γι' αυτό, σε μία δεύτερη φάση, είναι ίσως χρήσιμο να δούμε πώς, καθώς διαρθρώνονται, τά ιδιώματα του τηλεοπτικού προγραμματισμού εικονογράφουν τις χαρακτηριστικές αισθητικές προτάσεις του ύφους που περιγράψαμε. Μ' αυτό τόν σκοπό, θα επιχειρήσω μια σχεδιαγματική συστηματοποίηση που δέν μπορεί παρά να είναι μία αυθαίρετη άπλουστευση. Το σχεδιαγγραμμα δέν περιγράφει έξονυχιστικά την αντικειμενική πραγματικότητα. Στην καλύτερη περίπτωση, ελλίζουμε ότι, διατηρώντας την ενδεικτική του αξία, δέν την παραμορφώνει. Η χρησιμότητα του περιγράφεται στο ότι προτείνει σημεία αναφοράς που βοηθούν στην αναλογική άποδοση μίας οπής της πραγματικότητας. Μ' αυτές τίς επιφυλάξεις, γίνεται επιτρεπτό να καταγραφούμε τα τηλεοπτικά ιδιώματα καθώς έτσι



Στό σχεδιάγραμμα διαγράφεται ένας οριζόντιος άξονας που προσδιορίζεται από τρεις χαρακτηριστικές θέσεις (1), (2) και (3) και, ανάμεσά τους, δύο μεταβατικές ζώνες (α) και (β). Ο άξονας σημειώνει την πρόοδο του δραματικού στοιχείου στα τηλεοπτικά ιδιώματα και κατευθύνεται από το πιο ρεαλιστικά άφηρημένο προς το πιο άφηρημένα ρεαλιστικό.

Αν εξετάσουμε πρώτα τις τρεις διαδοχικές θέσεις παρατηρούμε μια συνθετική εξέλιξη. Στη θέση (1) κυριαρχεί η αισθητική της ανακοίνωσης. Ο προφορικός λόγος παίζει τον κύριο ρόλο και η σταθερότητα της σχέσης ανάμεσα στη λήψη και την κατεύθυνση των βλέψεων μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τα μάτια προς τα χείλια. Μέχρι ένα σημείο λοιπόν, η λιτότητα της εικονογράφησης αναλογεί στην αφαιρετικότητα της εκφώνησης. Από το δείγμα Λοκάρνο '80, σαν κινηματογραφικό αντίστοιχο στο τηλεοπτικό ιδίωμα της ειδησεολογίας μπορούμε να αναφέρουμε το *Amor de Perdição*. Βέβαια (όπως άλλωστε και στις περισσότερες περιπτώσεις), η ταινία είναι πολύ πιο πλούσια από μία άλλη αντίστοιχη. Όμως, η εξαιρετική αποτελεσματικότητα με την οποία ο Oliveira εκμεταλλεύεται την αισθητική της ανακοίνωσης επιτρέπει έναν τέτοιο παραλληλισμό. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το *Amor de Perdição* γυρίστηκε σε επεισόδια για τηλεοπτική κατανάλωση. Στη θέση (2) η αισθητική του κοντράστου κυριαρχεί επάνω στην αισθητική της ανακοίνωσης. Η ντοκουμενταριστική εικόνα επαναδραματοποιείται αυθαιρέτα σε διάφορους βαθμούς και με διάφορους τρόπους έτσι, ώστε συχνά βρίσκεται σε κάποια διάσταση με την δράση που αναλαμβάνει να επιδείξει. Όπως είδαμε, σκοπός της επαναδραματοποίησης είναι να αντισταθμίσει την εικονογράφηση της ανακοίνωσης κάνοντάς την περισσότερο ανάγλυφη. Ένα παράδειγμα αντιστοιχίας ανάμεσα στο τηλεοπτικό ιδίωμα του ντοκουμανταίρ και το κινηματογραφικό δείγμα που

χρησιμοποιούμε προσφέρεται από το *Der Willi - Busch Report*, μία ταινία που με τις άπροσδόκητες εναλλαγές των απόψεων και με την σχεδιαγραμματική διαρύθμιση του φυσικού ντεκόρ επαναδραματοποιεί την ντοκουμενταριστική προσέγγιση για να αποδώσει μία κατάσταση ψυχικής σύγχυσης. Στη θέση (3) οι αντίθετες προτάσεις της ανακοίνωσης και του κοντράστου βρίσκουν μία συνθετική έκδοχη καθώς αφομοιώνονται από την αισθητική της αυτοτέλειας. Μετά την έξοδο από τους κλειστούς χώρους της εκφώνησης στο άνοιχτο ντεκόρ της πραγματικότητας, τα δραματικά προγράμματα μπορούν να έπιστρέψουν στις «ομιλούσες κεφαλές» — με επεισοδιακές εκδρομές για να μάς υπενθυμίζουν το περιβάλλον του δράματος. Χρησιμοποιώντας μορφικά έργαματα που επιτρέπουν στην αφήγηση να ύποδυθεί μία ιδέα καθημερινότητας, το σήριαλ κατορθώνει να άποκρύψει την προκατασκευασμένη δραματική του. Η έμμονή στην ίσορροπία όμως προδίδει τον τεχνιτό χαρακτήρα των συμβάντων που δεχτήκαμε με την όνομαστική τους αξία, σαν ρεπορτάζ. Στο κινηματογραφικό δείγμα που χρησιμοποιούμε πολλές ταινίες αντίστοιχούν στο δραματικότερο τηλεοπτικό ιδίωμα. Συγκεκριμένα, η σύγχρονη πολωνική σχολή εκμεταλλεύεται την αισθητική της αυτοτέλειας όπως παρουσιάζεται στο σήριαλ. Σαν τυπικό παράδειγμα, μπορούμε να αναφέρουμε το *Kung - Fu* που πραγματοποιεί με δεξιοτεχνία τό καμουφλάζ της σχεδόν ρυθμικά άφηρημένης εικονογράφησης του σε δημοσιογραφική «άντικειμενικότητα».

Οι δύο μεταβατικές ζώνες (α) και (β) διαφοροποιούνται από την προέλευση των συστατικών τους (όπως φαίνεται από τα βέλη στο σχεδιάγραμμα). Η ζώνη (α), ανάμεσα στις ειδήσεις και τα ντοκουμέντα, χαρακτηρίζεται από μία δραματική σχετικά ελαττωμένη στις «άληθινές» της διάρκειες. Η ζώνη (β), ανάμεσα στα ντοκουμέντα και το σήριαλ, είναι δραματικά έπαυξημένη,

κατασκευάζει «συμβατικές» διάρκειες που δεχόμαστε σαν άληθινές. Έπιπλέον, κάθε ζώνη άποτελείται από δύο σκέλη τό επάνω, αναλυτικότερο και τό κάτω, πιο συμπυκνωμένο. Σά χαρακτηριστικό αντίστοιχο της ντοκουμενταριστικής συνέντευξης (ζώνη (α) άνωτερο σκέλος) μπορούμε να αναφέρουμε τό *Μελόδραμα?*, μία ταινία ανάμεσα στην ανακοίνωση και τό κοντράστο, που επιδιώκει «άληθινές» διάρκειες και την αναλυτική έκθεση ενός μειωμένου άριθμού στοιχείων. Στο κατώτερο σκέλος της ίδιας ζώνης μπορούμε να δούμε ένα κινηματογραφικό αντίστοιχο της αισθητικής των τηλεοπτικών παιχνιδιών και των μορφωτικών προγραμμάτων στο άκαδημαϊκότερο *La Verdad Sobre el Caso Savolta* με την επεξηγηματική πολυεδρικότητα της αφήγησης του και την μωσαϊκή συμπύκνωση ενός συγκεκριμένου κόσμου. Η ζώνη (β) είναι λιγότερο εκμεταλλεύσιμη για τό σύγχρονο ευρωπαϊκό στυλ. Στο ιδίωμα του τηλεοπτικού σόου ίσως αντίστοιχη ή έλλειπτική άφαιρέση του *Breaking Glass*, μιάς ταινίας που κατασκευάστηκε από ανθρώπους που εργάστηκαν στα μουσικά προγράμματα της άγγλικης τηλεόρασης. Άπ' την άλλη, τό διαφημιστικό ιδίωμα δύσκολα βρίσκει κινηματογραφικό αντίστοιχο. Στοιχεία από τό *So Weit Das Auge Reich* θυμίζουν με τον έξωτισμό τους ταξιδιωτική διαφήμιση, ενώ σημεία από τό τελευταίο μέρος του *Palermo Oder Wolfsburg* χρησιμοποιούν αυθαιρέσεις που αντίστοιχούν στις τεχνικές των διαφημιστικών έμφε. Αξίζει τον κόπο να σημειώσουμε ότι ό άφηρημένος ρεαλισμός στην ευρωπαϊκή του άπόχρωση έμπνέεται από την άριστερή και κεντρικά περιοχή του σχεδιαγράμματος και ιδιαίτερα από την ζώνη (α). Γι' αυτό, μπορεί να όνομαστεί «πρωτογενής». Άντίθετα γύρω από τό ζώνη (β) συγκεντρώνεται η σύγχρονη χολlywoodνιαία αισθητική που επενδύει τό παραδοσιακό άμερικάνικο story - telling στις τηλεοπτικές καινοτομίες του σόου, της διαφήμισης και του σήριαλ. Μ' άλλα λό-

για, το σύγχρονο Χόλλυγουντ έπεξεργάζεται τον άφηρημένο ρεαλισμό αλλά, επιλέγοντας μία διαφορετική όψη του, καταλήγει σε περισσότερο «διακοσμητικά» και «δευτερογενή» άποτελέσματα. Σε τελευταία άνάλυση όμως, ή αντίστοιχία ανάμεσα στα τηλεοπτικά ιδιώματα και το σύγχρονο κινηματογραφικό στυλ, τόσο στην Εύρώπη όσο και στο Χόλλυγουντ, συνοψίζεται από το διαφημιστικό σλόγκαν που χρησιμοποιήθηκε για την επανέκδοση του *Ψυχά*: 'Ο,τι ή τηλεόραση δέν τόλμησε νά δείξει.

Έχοντας έντοπισει τον άφηρημένο ρεαλισμό και τίς σχέσεις του μέ τά τηλεοπτικά ιδιώματα, μένει νά εξετάσουμε μέχρι ποιά βαθμό ή ιστορική πραγματικότητα έπαληθεύει τίς ύποθέσεις, τούς όρισμούς και τίς συσχετίσεις που προτείναμε. Άν άρκετούμε στίς πολύ γενικές γραμμές και δέν άπαιτήσουμε την κατοχύρωση που μόνο ή λεπτομερής έρευνα μπορεί νά προσφέρει, νομίζω ότι ή τηλεόραση σά μέσο έκφρασης άρχίζει νά λειτουργεί στην Εύρώπη γύρω στα τέλη τής δεκαετίας του '50. Στην περίοδο 1958-61, παράλληλα μέ το πέρασμα από τή φάση τής άνόρθωσης στη φάση τής αναδιοργάνωσης, πραγματοποιείται ή διάδοση και ή άφομοίωση του τηλεοπτικού μέσου από τίς ευρωπαϊκές κοινωνίες. Γι' αυτό είναι σημαντικό νά δούμε τί περίπου συμβαίνει την ίδια στιγμή στα κινηματογραφικά αισθητικά κινήματα. Άπό κινηματογραφική άποψη, ή Εύρωπη το 1958 περιορίζεται κυρίως στη Γαλλία και στην Ίταλία, δηλαδή δύο πολιτιστικές ενότητες που έχουν διασώσει μέχρι ένα σημείο τίς κινηματογραφικές τεχνο-οικονομικές ύποδομές και που χαρακτηρίζονται από μία σχετικά αδιάκοπη πρακτική. Δέν είναι λοιπόν τυχαίο ότι τά περισσότερα από τά παραδείγματα μου άφορούν ταινίες γαλλικής και ιταλικής προέλευσης.

Στά τέλη τής δεκαετίας δύο ξεχωριστά κινήματα αναδύονται ταυτόχρονα μέσα από τό ευρωπαϊκό περιβάλλον. Άπό τή μία, παρουσιάζονται αισθητικά πρωτότυπες ταινίες φτιαγμένες από ανθρώπους μέ σημαντικά κινηματογραφικά παρελθόν και, απ' την άλλη, ταινίες εφαρμογής τής νεο-ρεαλιστικής μεθόδου από άγνωστους νεαρούς που κάνουν την πρώτη τους κινηματογραφική άποπειρα. Παράδοξα — και προφητικά — ό κριτικός λόγος και ή γνώμη τής εποχής τείνουν νά ταυτίσουν τίς δύο τάσεις. Γιατί συντομα, οι πιο έμπειροι θά παρασηφουν τούς αρχάριους σέ ένα ντελιρίο κινηματογραφικού σχολιασμού τής τηλεοπτικής αισθητικής. Πιο συγκεκριμένα, σέ σχέση μέ την πρώτη κατηγορία, το 1959 παρουσιάζονται μέ κριτική και εμπορική έπιτυχία ταινίες όπως τό *Hiroshima, Mon Amour* του Alain Resnais και



Exit... nur Keine Panik, του Franz Novotny (Αυστρία)

τό *L'Avventura* του Michelangelo Antonioni. Νομίζω ότι, τουλάχιστον ένδεικτικά, οι δύο αυτές ταινίες άποτελούν τον σκληρό πυρήνα του ευρωπαϊκού άφηρημένου ρεαλισμού και συμπληρώνουν μέ ακρίβεια τά κριτήρια του ύφους όπως τά όρισάμε. Έπιπλέον, οι δημιουργοί τους δείχνουν ανεπιφύλακτα την γοητεία που άσκει επάνω τους τό καινούργιο τεχνολογικό περιβάλλον και ή ιδεολογία που έκπέμπει. Μέχρι σήμερα, τόσο ό Antonioni (μέ τό δίπτεο και τά τηλεοπτικά θρίλλερ - ρεπορτάζ) όσο και ό Resnais (μέ τίς έπιστημονικές θεωρίες του εμπνέουν τά ψυχικά ντοκυμανταίρ του) βρίσκονται στο κέντρο τής αισθητικής του άφηρημένου ρεαλισμού χρησιμοποιώντας την για τίς έξειδικεύσεις του τεχνολογικού οόκ. Συμβατικά, μπορούμε νά πούμε ότι ό Antonioni εξετάζει τό φάσμα τής αντίληψης, ενώ ό Resnais ένδιαφέρεται για τά προβλήματα τής μνήμης. Το 1959 όμως, παρουσιάζεται και τό *Pickpocket* του Robert Bresson. Ή ταινία του Bresson δέν άποτελεί έκπληξη. Άντίθετα, άν και έμπορική άποτυχία, αντιπροσωπεύει την όριστική εγκατάσταση ενός προσωπικού στυλ που άν πρωτοφανίζεται, σχεδόν άδόξατο, τό 1943 (*Les Anges du Peché*), άρχίζει νά λειτουργεί φανερά από τό 1950 μέ τό *Le Journal d'un Curé de Campagne*. Γι' αυτό χαρακτηρισίμα τον Bresson σάν πρωτοπόρο του άφηρημένου ρεαλισμού (8). Άπ' αυτή την άποψη, άκόμα πιο έντυπωσιακή είναι ή περίπτωση του Dreyer που βάζει σέ λειτουργία την δυναμική

του ύφους τό 1927 (δηλαδή, πριν άκόμα έμφανιστεί τό πρώτο μας κριτήριο — ή μηχανική αναπαραγωγή του προφορικού λόγου) μέ τό *La Passion de Jeanne d'Arc*. Οι πρωτοπόροι του ευρωπαϊκού άφηρημένου ρεαλισμού δείχνουν ότι ή συσχέτιση του ύφους μέ τό τηλεοπτικό φαινόμενο, χωρίς νά είναι ανακριδής, δέν είναι άναγκαία. Μιά αντίληψη για την αναπαράσταση τής πραγματικότητας έμφανίζεται ανεξάρτητα από τό τεχνολογικό μέσο που τής δίνει ολοκληρωμένη ύπόσταση (άλλωστε, μία τέτοια πρόταση ίσως νά ισχύει για όλοκληρη την ιστορία του κινηματογράφου (9)). Ή τηλεόραση δέν εφευρίσκει τον άφηρημένο ρεαλισμό. Τόν αναπτύσσει εμφαιμόζοντας τον.

Άν στραφούμε πρός τή δεύτερη αισθητική τάση που παρουσιάζεται στα τέλη τής δεκαετίας του '50 μέ τούς ρεαλιστές έπίγονους του Renoir και του Rossellini, την Nouvelle Vague, παρατηρούμε μια παράξενη μεταστροφή. Κάτω από την ταυτόχρονη πίεση του Χόλλυγουντ και του ρεαλισμού, οι Γάλλοι νεο ρεαλιστές διαφεύγουν πρός την αμφίρεση όπως έχει ήδη διαμορφωθεί από τον Resnais και τον Antonioni. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι ή ληρεία του Jean Luc Godard, ένας κινηματογραφικός που (πέρα από κάθε αξιολόγηση) δίνει την πληρέστερη έπιβεβαίωση του ρόλου τής τηλεοπτικής αισθητικής στο κινηματογραφικό στυλ που άνομαζόμα σφηρημένο ρεαλισμό. Μέ τον Godard τής δεκαετίας του '60 ξανααναίταμα την

απόπειρα άφομοίωσης του τεχνολογικού σόκ και την διαθεσιμότητα του κινηματογράφου σαν εναλλακτική λύση απέναντι στα άσφικτικά κρατικά μονοπώλια που προγραμματίζουν την ευρωπαϊκή τηλεόραση της εποχής. Άλλά και ο ρεαλιστικότερος Truffaut φαίνεται να διαστάζει ανάμεσα στον αυθεντικό και τον άφηρημένο ρεαλισμό. Στη δεύτερη ταινία του (*Tirez Sur le Pianiste*, 1960) όχι μόνο συμπληρώνει και τα τρία κριτήρια του ύφους αλλά κάνει και έκδηλες άναφορές σχετικά με την τηλεόραση στο έπιπεδο των διαλόγων. Ένδεικτικά, από το 1961 άξίζει να άναφέρουμε την εμφάνιση του Pier-Paolo Pasolini που, όπως και ο Truffaut, φαίνεται να άμφιταλαντεύεται, με το *Accattone*, ανάμεσα στον ρεαλισμό και την άφαίρεση. Τό άποτέλεσμα βέβαια είναι έντελως διαφορετικό και, μέχρι ένα σημείο, θυμίζει την *Jeanne d'Arc* του Dreyer. Έτσι, αν οι «πρωτότυποι» άφηρημένοι ρεαλιστές (Resnais, Antonioni) θρίσκουν κάποιο προηγούμενο στους προ-ηλεοπτικούς πρωτοπόρους του ύφους (Dreyer, Bresson), οι έπιγονοί του νεο-ρεαλισμού (Godard, Truffaut, Pasolini) με την άπροσδόκητη στροφή τους, μάς άναγκάζουν να έπαναξετάσουμε την ορθόδοξη ρεαλιστική προσέγγιση.

Στά τέλη της ίδιας πάντοτε δεκαετίας ο έμπειρικός ρεαλισμός του Renoir και του Rossellini θρίσκεται σε άδιέοδο. Η μέθοδος τους κυριολεκτικά σκοντάφτει και στριμώχνεται μέσα στις άνορθωμένες μητροπόλεις. Ο Renoir, πλο έμπειρος ιστορικά, εικονογραφεί τό άδιέοδο με μία πινελιά. Τό 1959 παρουσιάζει δύο (φαινομενικά) διαφορετικές ται-

νίες. Με τό *Le Testament du Docteur Cordellier* ύμνει την παγερή αισθητική του άφηρημένου ρεαλισμού που διαβλέπει στον (ηλεοπτικό) όριζοντα, ενώ με τό *Le Déjeuner Sur l'Herbe* σχολιάζει τον χαμένο χώρο και χρόνο της ρεαλιστικής έρευνας. Άκόμα πλο νοσταλγική είναι η απόπειρα του για μία άναπροσαρμογή του *La Grande Illusion* (1937) τό 1962 με τό *Le Caporal Epinglé* — λίγο πριν άποσρθεί όριστικά από τον κόσμο της κινηματογραφικής έκφρασης. Άντίθετα, ο Rossellini πλο νέος και ακόμα όρημητικός φαίνεται να σκέφτεται σοβαρά τό θεωρητικό πέρασμα από τον κινημαγραφικό ρεαλισμό στην ηλεοπτική άφαίρεση. Τό 1958 έγκαινιάζει την τεχνική του «διδασκτικού» ντοκυμανταίρ με τό *India*. Άλλά, όπως είπαμε, πρόκειται για έμπειρικούς έρευνητές, όχι για δογματικούς θεωρητικούς. Οι δύο έπόμενες ταινίες του (*Il Generale della Rovere* τό 1959 και *Era Notte A Roma* τό 1960) είναι διστακτικοί μηρυκασμοί θεμάτων και μορφών της πρώτης νεο-ρεαλιστικής φάσης. Μόνο με τό *Viva l'Italia* (1960) και τό *Vanina Vanini* (1961) άνοιγει ο δρόμος για την κατανόηση και την κατάληψη του ηλεοπτικού μέσου. Ίσως ο ροσελλινικός διδασκτικός μοιάζει λιγότερο στραμμένος προς την άμφισβήτηση από την γκονταρική ρητορική. Όμως σέ τελευταία άνάλυση, είναι πλο περισσότερο παραγωγικός για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και τό θεωρητικό γεφύρωμα ανάμεσα στον αυθεντικό και τον άφηρημένο ρεαλισμό. Πρόπει να όμολογήσουμε ότι στη θέση του τεχνολογικού οχόλιου που έπαναλαμβάνει με στόμφο, ψυχρότητα και

*Bye Bye Brasil*, του Carlos Diegues

άποστροφή ο Godard, ο ηλεοπτικός Rossellini δείχνει μία άνατριχιαστική στοργή για την ανθρώπινη κατάσταση καθώς προσπαθεί να την έξηγήσει με τίς ιστορικές ταινίες μετά τό *L'Eta del Ferro* (1964) και κυρίως μετά τό *La Prise de Pouvair Par Louis XIV* (1966). Έτσι, με τό σύνολο του έργου του, ο Rossellini έναρσκώνει, όχι μόνο τη συσχέτιση ηλεόρασης και άφηρημένου ρεαλισμού, αλλά και τη διαλεκτική μετάδοση από την δομική στη λειτουργική άποψη της κινηματογραφικής άφήγησης. Γι' αυτό, πιστεύω ότι, μαζί με τον Griffith και τον Hitchcock, είναι ένας από τους τρεις σημαντικότερους δημιουργούς της ιστορίας του κινηματογράφου.

Η συσχέτιση ηλεοπτικής αισθητικής και άφηρημένου ρεαλισμού στον κινηματογράφο έπιβεβαιώνεται και έξω από τά ευρωπαϊκά πλαίσια, στο Χόλλυγουντ. Και εκεί μία φαινομενική άνωμαλία προαναγγέλλει τίς μελλοντικές εξέλιξεις: τό 1941, με τό ραδιοφωνικό *Citizen Kane*, ο Orson Welles συμπληρώνει και τά τρία κριτήρια του ύφους πλο προσδιορίσαμε αλλά διατηρώντας τον δομισμό της χολλυγουντιανής άφήγησης (και μάλιστα έπαυξήμενο από τον δημοσιογραφικό τόνο της ταινίας). Όλα αυτά, έφτά χρόνια πριν παρουσιαστεί έμπορικά η τηλεόραση. Όμως ο Welles είναι ο πλο ευρωπαίος από τους άμερικανούς σκηνοθέτες και η φανουσκική σχέση πλο άναπτύσσει με τά μέσα μηχανικής άναπαραγωγής θά τον οδήγησει στα ηλεοπτικά «άφηρημένα ντοκυμανταίρ» (*Une Histoire Immortelle* τό 1967, *F For Fake* τό 1972 και *Filming Othello* τό 1978). Άπ' την άλλη, τριάντα χρόνια μετά την άποτυχία του *Kane* και τον διωγμό του Welles από τό Χόλλυγουντ, ο άφηρημένος ρεαλισμός επιβάλλεται σαν ο κανόνας του σύγχρονου άμερικάνικου κινηματογράφου. Βέβαια, ο χολλυγουντιανός άφηρημένος ρεαλισμός δέν βγαίνει άμεσα από τό διπλό δομημένο *Kane* αλλά έμμεσα, μετά την έξομάλυνση του ύφους στη διάρκεια της ηλεοπτικής έπεξεργασίας του. Γιατί στο ένδιάμεσο, ο στόχος του άναπτυγμένου κινηματογραφικού συστήματος πλο άπόριψε τον Welles ήταν η έπιμονη διαφοροποίηση του από τά άλλα μαζικά μέσα και ιδιαίτερα από την μικρή οθόνη της τηλεόρασης. Όταν τελικά η άμοιβαία άλληλεπίδραση γίνεται παραδεκτή, τό ηλεοπτικό σύστημα είναι έξισου διαρθρωμένο και ο κινηματογράφος άπευθύνεται για πρώτη ύλη στα «δευτερογενή» δραματικά ιδιώματα (διαφήμιση, σόου, σήριαλ) πλο έχουν ήδη άναπτυχθεί. Άντίθετα, στην Εύρώπη οι άδυναμίες των συστημάτων κινηματογραφικών ηλεοπτικής παραγωγής έπιτρέψαν την άλληλεπίδρασή τους σέ «πρωτογενή», σχεδόν προ-δραματικό, βαθμό (βλ. σχεδιάγραμμα). Μ' αυτά τά





La passion  
de Jeanne D'Arc,  
του Carl Th. Dreyer

δεδομένα, ο λειτουργισμός του αφηρημένου ρεαλισμού παρουσιάζεται σαν ένα εύρω-αμερικάνικο, άν' όχι διεθνιστικό, στυλ (που όμως, ψάχνοντας την παγκοσμιότητα, εύκολα μπορεί να καταλήξει άναιμικό).

Σε τελευταία ανάλυση, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος της τελευταίας εικοσαετίας αφομοίωσε νωρίτερα, βαθύτερα και με περισσότερη πρωτοτυπία από το Χόλλυγουντ τα καινούργια τεχνολογικά γεγονότα της ηλεκτρονικής επανάστασης προτείνοντας μία αισθητική διέξοδο για τα δομικά στυλ που τρεμάσθηκαν. Άλλα ή πραγματικότητα αποδίδεται πιστότερα αν παρατηρήσουμε μία άλλη ομολογική σχέση ανάμεσα σε ένα υπολιμβανον ύφος που εκδηλώθηκε (τόν αφηγημένο ρεαλισμό), ένα ιστορικό συμβάν που ολοκληρώθηκε (τήν Άνοιξη 1945), ένα είδος κριτικού λόγου που επικράτησε (τόν κινηματογράφο «τέχνης και πειραματισμού») και μία σειρά από τεχνολογικές καινοτομίες που συνέχι-

ζονται (τηλεόραση, cable TV, δίντεο...)  
Με δύο λόγια, η πλοκή πυκνώνει.

Κώστας Θεοφιλόπουλος

1. Επειδή πιστώω ότι οι διεθνείς φεστιβαλικές εκδηλώσεις γίνονται ιστορικά παραγωγικές απονεύματας θράβια και διακρίσεις, σίθωνομαι ανεγκισμένος να αναφέρω το Palmare του Λοκαρνο '80 — σε υλοσημείωση, μία και δεν έχει θέση μέσα στα πλαίσια του κύριου σημείου αυτής της μελέτης.

Πρώτο βραβείο στο *Maledicti Vi Amato* του Marco Tulio Giordano ( Ιταλία) / Βραβείο Ernest Allana (τεχνικής επιτεξεργασίας) στους Pierre William Glen (φωτογραφία) και Antoine Bonfau (ηχος) για το *Estreieur*, του Jacques Bial (Γαλλία) / Ειδικό βραβείο στο *Clarence And Angel* του Robert Gardner (ΗΠΑ) / Ειδικό βραβείο στο *Werkleater* για το *Ornate* του Erik Van Zuylen και Manja Kok (Ολλανδία) / Ειδική μνεία για το σενάριο της νέας πολωνικής κινηματογραφίας, για το *Sze Lenen* του Ben Drogay Beze (Σενεγάλη) και για το *Neem Anaparmita* του Buddhadeb Dasgupta ( Ινδία).

2. Από τις τραγίες ταινίες που αποτίσαν το «δέντρο» της προβλήθηκαν μέσα στα πλαίσια της εβδομάδας της HPRESU και σημειώνονται με απεργικό (\*) Ως ταινία έγκυ, αναγνωρισμένη μεμονωμένα διακρίθηκε (1). Από το ετήσιο πρόγραμμα δεν αναφέρεται το *Die Leiden Jahre der Kind*

heit του Norbert Kuckelmann (Γερμανία) που δεν μπόρεσα να παρακολουθήσω.

3. Το σχήμα παρουσιάζεται και σε χολλυγουντιανές παραγωγές αλλά μοιάζει λιγότερο εξουσιαστικό. Έτσι, στο πρόσφατο *Sweetman II* η φωνή πανοι - από - την - πόλη άκουγεται προς το τέλος της ταινίας αλλά μετά σ' ένα επιτελεματικό δραματικό περιβάλλον.

4. Βλ. άρθρο μου *Αρχητική. Από την Αμερική*, Σ.Κ. 21-22, σελ. 33-44.

5. Πρέπει να σημειώσουμε ότι και οι δύο αυτές ταινίες δεν είναι τυπικές. Το *Clarence And Angel* είναι ανεξάρτητη παραγωγή ενός Μαντρου κινηματογράφου ενώ το *Babylone XX* δηλώνει «οικειωτική» προέλευση.

6. Βλ. σημείωση (4).

7. Ιδιαίτερα Β Βαζας, Σ Κτακακι, Α Βαζας.

8. Ακριβέστερα, στο έργο του Besson τα δύο δομικά στυλ συνυπαρχουν ανταγωνιστικά. Δυστη γίνονται αθέματα και ισοδύναμα μέχρι το τέλος. Η παραλλήλη τρέφει τους δημιουργούς (η ανάπτυξη καινούργιων ιδιοτελών λειτουργημάτων που όμως δεν κατακλύει την μετριοπνοια ταινία). Άλλωστε η ηγετική μορφή να ποτίζει ότι το έργο του Besson είναι ένα «προσέγγιστο» αφηγητικό ρεαλισμό.

9. André Bazin, *Le Mythe du Cinéma* (1944) σελ. 26.

---

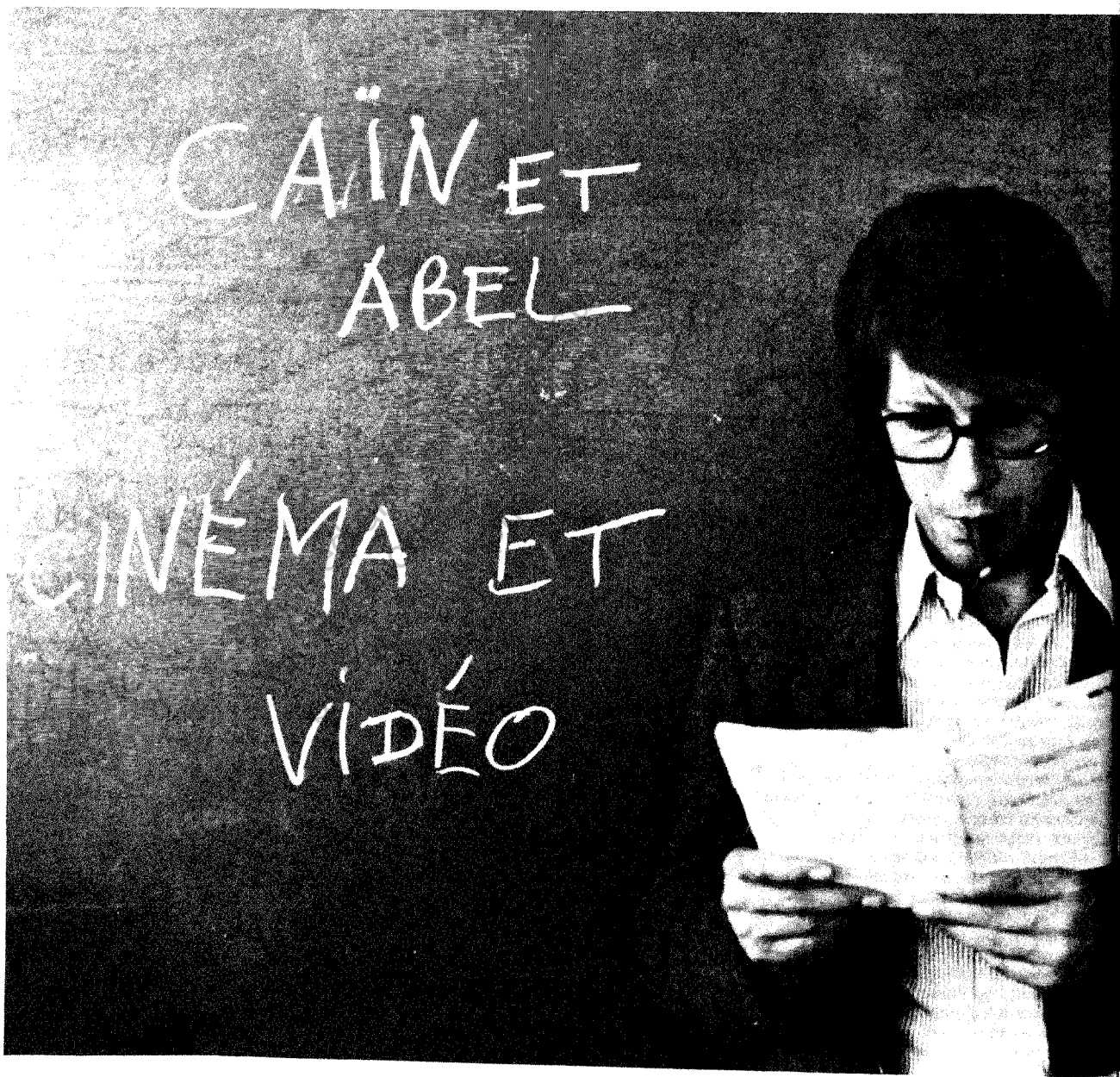
ZAN LYK GKONTAP

---

## ΨΙΘΥΡΟΙ (ΟΧΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ)

(Ὁ σὼζων ἑαυτὸν σωθήτω)

τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου



Μπορούμε νά πούμε ότι ή ταινία αύτή δέν έχει έξοδο. Όταν άναψαν τά φώτα και είδα τή λέξη EXIT τρώμαξα. Παρόλο πού οι δύο γυναίκες άπομακρύνονται στό βάθος του πλάου στην τελευταία σκηνή, άμέσως μετά τό θάνατο του Ντυτρόν / Γκοντάρ, κανείς δέν μπορεί νά πεί μέ βεβαίωτητα ότι αύτή είναι ή τελευταία εικόνα. Δέν μπορεί νά πεί γιατί όλες οι γυναίκες στό φίλμ κοιτάνε πρós τό φίλμ, βλέπουν ή τόν έαυτό τους ή καμiónια και αύτοκίνητα νά κυκλοφορούν ή δέ βλέπουν τίποτα. Ο μόνος άντρας πού προσελκύει τό βλέμμα τους είναι ένας άντρας πού πεθαίνει: αυτό είναι πολύ σκληρό, τό τελευταίο φίλμ του Γκοντάρ είναι τό πιό σκληρό και άπελιτισμένο φίλμ πού έκανε ποτέ του. Και κάτι άκόμη σκληρότερο: οι άντρες δέν βλέπουν τίποτα, ό Ντυτρόν χάνει τήν ματιά, τήν οποιαδήποτε ματιά πίσω άπ' τά γυαλιά του, ό «πελάτης» δέ βλέπει τόν κώλο πού έχει μπροστά του, τό βλέμμα του «άφεντικού» στην παράξενη (κυρίως ήχητική) παρτούζα είναι άδειο, κυνικό και σχεδόν σθσημένο. Οι άντρες δέν μπορούν νά δούν ότι οι γυναίκες δέν τους κοιτάνε, δέν τους βλέπουν παρά μόνο όταν κλείσουν για πάντα τά μάτια.

Αύτή ή άπουσία, ή πλήρης έλλειψη ρακόρ των βλεμμάτων φέρνει σέ άμηχανία τό δικό μου βλέμμα, αλλά τήν άμέσως επόμενη στιγμή, κάθε «επόμενη» στιγμή πού νοιώθω άμηχανία, διαπιστώνω ότι κανείς δέν μπορεί νά μέ δει και ήσυχάζω κάπως. Πιστεύω ότι ό Γκοντάρ πέτυχε για πρώτη φορά νά άποκλείσει ολοκληρωτικά τό θεατή από τή μυθοπλασία. Όλες οι προηγούμενες ταινίες του (αυτές πού πέρασαν στό έμπορικό κύκλωμα τουλάχιστον) άφηναν ένα παραθυράκι στην ταύτιση, έστω και σ' ένα επίπεδο διεστραμμένης συμμετοχής στη χειρονομία του ύποκειμένου τής διατύπωσης: οι διανοούμενοι άναγνώριζαν πάντα κάτι από τόν έαυτό τους εκεί μέσα, όσο κι άν μερικοί τό άρνιούνται. Άλλωστε γιαυτό οι ταινίες αυτές δέν είχαν έμπορική επιτυχία. Όχι γιατί ύπήρχαν πράγματα άκατανόητα αλλά γιατί όλα όσα ίμηνοντουσαν κατανοητά άπαιτούσαν για νά άνακοινωθούν ως τέτοια άπόλυτη συνενοχή, παράδοση χωρίς όρους. Άπ' όπου και οι δύο στάσεις άπέναντι πού γκονταρικό έργο: πλήρης άπόριση («δέν καταλάβαμε τίποτα», αλλά εκείνο πού έχει σημασία σ' αύτή τή φράση είναι τό τίποτα...) ή πλήρης άποδοχή, πού συνεπάγεται έρμηνευτικό ντελίριο («τά καταλάβαμε όλα κι ακούστε τί γίνεται»). Η ταινία αύτή έχει επιτυχία (άκόμα και στην Άμερική, όπου τους ύπότιτλους έκαναν ό Γκορέν, ό Μπαρμπές Σρεντέρ και ό Τσαρλς Μπουκόφσκι) γιατί κανείς δέν μπορεί νά βρεθεί στό έσωτερικό της, ίσως γιατί αύτή ή ταινία του πενηντάρη Γκοντάρ δέν είναι «ταινία» γυρισμένη μισή σέ βίντεο, μισή σέ 35 mm, στέκεται έξω από τό σινεμά και τό κοιτάει.

Τί βλέπει; Ότι ύπάρχει ήχος; Φυσικά, οι τύποι πού περιμένουν στην ουρά έξω από τόν κινηματογράφο μένουν άδιάφοροι όταν ένας άντρας μ' ένα παιδί στους ώμους φωνάζει: «Έκοψαν τόν ήχο». Βέβαια ή ταξιθέτρια έξηγει ότι ή προβολή έχει σταματήσει από ώρα και άρα δέν μπορεί νά ύπάρχει ήχος, αλλά άκριβώς αυτό είναι τό λάθος της, ό ήχος δέν συμπύπτει μέ τήν εικόνα πάντα. Πιστεύω, θέλω νά πιστεύω, ότι ή σκηνή πού περιέγραφα δέν είναι κωμική και δίνει στό φίλμ ένα τραγικό χαρακτήρα, άφού είναι ένα κατεξοχήν ήχητικό φίλμ, ένα άκραιο ήχητικό κατασκευάσμα, πού παρόλα αυτά δέν μπορεί παρά νά γεννήσει εικόνες, και ό θεατής, ό άποκλεισμένος θεατής πού θά μπορούσε, θά είχε μιá μικρή έλπίδα νά βρει θέση στην ήχητική μάντα άχολεείται μ' αυτές και μόνο. Όταν ό τύπος φωνάζει «έκοψαν τόν ήχο», έννοεί αυτό άκριβώς, ότι δέν πρόσεξε τόν ήχο της ταινίας πού είδε και τώρα τόν άποζητεί. (Μού φάνηκε ότι τό σινεμά στό φίλμ παίξει μιá βουδή ταινία του Τσαπλιν, αλλά άκόμα κι άν συμβαίνει αυτό, όπως όλοι ξερούμε τώρα πιά, ό ήχος είναι ό,τι τό πιό ισχυρό στό βουδό κινηματογράφο, ό ήχος πού φτιάχνει ό καθένας, ή ήχητική μάντα πού κατασκευάζει ό θεατής παρακολουθώντας τή ταινία).

Ο ήχος είναι ή έμμονή του γκονταρικού έργου και τό περιήρω «εικόνες και ήχοι» πού θα χαρακτήριζε τόν κινηματογράφο, προσδιορισμός πού άπλάστηκε ό Σήγχιουος, ήταν μιá προσπαθεια νά μήν ξεχαστεί νά προστεθεί τό «και ήχοι» σ' αυτές τις εικόνες πού έμοιαζαν νά καταλίνουν τά πάντα. Τό πρόβλημα είναι ότι μιá εικόνα μπορεί νά άφρομοιώσει οποιονδήποτε ήχο. Η προσπαθεια νά γίνει ένας κινηματογράφος και νά καθοδηγείται άπ' τήν ήχητική μάντα (Στραουμλ, Ντυράς) οδηγεί σ' ένα κινηματογράφο έξαιρετικά άνοητό, οργάνωμένο στην εντέλεια, γοητευτικό μόνο φτό βαθμό πού οι ήχοι — οδηγοί αλοδεικνύονται ίκανοί νά έξαπολιώσουν μιá πλοοία (άλλά πάντα μιá) εικόνα, πράγμα πολύ στανιο. είναι ή περιπλοκή της *Ανας Μαγδαληνης Μπάχ* του Στραουμλ ή μερικών άποσπασμάτων στο *Καμioni* της Ντυράς. Ο Γκοντάρ αναφέρεται σπονηματικά στο *Καμioni* στην ταινία του, γιατί είναι ό ίδιος, θέλει νά είναι ο οργάνωτής της σκηνοθεσίας πού επιβάλλει μιá φωνή στις εικόνες. Βεβίοντας πρόσφατα στο *Bande a Part*, μιá ταινία του 1964, είχα συνεχώς τήν αίσθηση ότι οι παρεμβάσεις του Γκοντάρ, της ίδιας του της φωνής στην ήχητική μάντα





Ο σώζων εαυτὸν σωθῆτω

Ο σώζων εαυτὸν σωθῆτω

Sauve qui peut (la vie), Γαλλία 1980.

Σκην: Jean - Luc Godard. Σενάριο: AnneMarieMieville και Jean-Claude Carriere. Καλλιτεχνικός διευθυντής: Romain Goupil. Οργάνωση: Miguel Stuky, Francis Camus, Josiane Morand. Φωτογραφία: William Lubchansky, Renato Berta, Jean Bernard Meunoud. Χρώματα: Daniel Bernard. Ήχος: Jacques Maumont, Luc Yersin, Oscar Stellavox. Μουσική: Gabriel Yared. Μοντάζ: Anne Marie Mieville, Jean - Luc Godard. Έρμην: Isabelle Huppert (Ιζαμπέλ Ριθιέρ), Jacques Dutronc (Πάολ Γκοντάρ), Nathalie Baye (Ντένιζ Ρεμπώ), Roland Amstutz, Anna Baldaccini, Fred Perronne, Nicole Jacquet, Dore de Rosa. Παραγωγή: Sonimage (Paris), Sara Film (Paris), Saga Productions (Lausanne). Διάρκεια 87'. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική.

ήταν έντελώς άχρηστες, Ξένες πρὸς τὴ μυθοπλασία. Κι ὁμως, ἂν ἔλειπε αὐτὴ ἡ φωνὴ τὸ φιλμ δὲ θὰ ἤξερε νὰ κατευθυνθεῖ, ἢ Ἄννα Καρίνα δὲ θὰ ἦταν τόσο ὁμορφη, ὁ Σάμου Φρέν δὲ θὰ ἔμοιαζε διαστακτικός, ὁ Μπρασέρ δὲ θὰ πῆθαινε ποτέ. Ἡ φωνὴ στὸ φιλμ χαρίζει στὶς εἰκόνες τὸ βάθος ποὺ ἀρνοῦνται στὸν ἑαυτὸν τους.

Τὸ παράξενο εἶναι ὅτι, ἂν ὑπάρχει στὴ Γαλλία νουβέλ βάγκ, αὐτὴ εἶναι πάντα ὁ Γκοντάρ. Ἡ γκονταρική χρήση τοῦ ἤχου καὶ τῆς φωνῆς εἶναι αὐτὸ ἀκριβώς. Ἡ Ντυράς μπορεῖ νὰ ὄνειρεῦται «ἓνα φιλμ χωρὶς εἰκόνες», ἀλλὰ ἡ δικὴ τῆς φωνὴ, πατικωμένη ἀπὸ τὴ λογοτεχνία μου θυμίζει ἓνα πολὺ παλιὸ σινεμά, γιὰ παράδειγμα τῆς φωνῆς off ποὺ ἀκούγεται στὶς πρώτες εἰκόνες τοῦ *Νόμου τῶν γκάγκστερ* τοῦ Πολόνσκυ: « Ἦταν ἡ σημαντικότερη μέρα τῆς ζωῆς μου, θὰ κέρδιζα ἓνα ἑκατομμῦριο δολλάρια». Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια λειτουργία, τὰ παλιὰ λογοτεχνικά τικ ποὺ γέμιζαν κάποτε τὸ ἀφηγηματικὸ σινεμά καὶ ἡ Ντυράς ἀπλὰ τὰ σπρώχνει στὰ ἄκρα. Ὁ Γκοντάρ δὲ χρησιμοποιεῖ στὸ *Σώζων ἐαυτὸν σωθῆτω* - *S.Q.P.(L.V.)* τὶς φωνές καὶ τοὺς ἤχους ὑπόγραμμίζοντας τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη διάσπαση τους (αὐτὸ τὸ κάνει μάλλον ὁ Πιαλά στὸ *Λουλουῖ*, ὅπου ὑπάρχουν διάλογοι τόσο πνιγμένοι στοὺς θορύβους τοῦ δρόμου ποὺ δὲν ἀκούγονται καν) ἀλλὰ κρατώντας τους σὲ μιὰ «μέση παρουσία», ἓνα μεσαῖο μίγμα ἀνάλογο μ' ἕκείνο τῶν λήψεων βίντεο, τῶν ραλαντί καὶ τῶν κινηματογραφικῶν λήψεων. Ἡ ταϊνία του δὲν εἶναι οὔτε «σινεμά» οὔτε τηλεόραση, γιὰυτὸ καὶ δὲν μπορεῖ ὁ θεατὴς νὰ μπεῖ μέσα τῆς — κι αὐτὸ τὸ ἐννοῶ κυριολεκτικά: νὰ μπει, ὅπως μπαινεῖ σ' ἓνα δωμάτιο — καὶ στέκεται περιέργως μπροστὰ στὸ καινούριο προϊόν. Πρόκειται γιὰ ἐπιτυχία, ἀλλὰ αὐτὸ συμβαίνει τὴ πρώτη φορὰ, ὅπως τὸ *Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα* ἦταν μιὰ πρώτη φορὰ καὶ ἡ μοναδικὴ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τοῦ Γκοντάρ μέχρι σήμερα.

Σκέφτομαι ἄλλωστε ὅτι, παρόλο ποὺ τὸ φιλμ μὲ κρατᾶι ἀπέξω, δὲ μοῦ εἶναι τελικὰ καὶ τόσο ξένο. Ἄν προσπαθοῦσα νὰ φαντασθῶ μιὰ σύγχρονη φιλμαρισμένη μυθοπλασία, κινηματογραφημένη στὴ σαπισμένη Εὐρώπη, δὲ θὰ μπορούσα νὰ σκεφτώ καὶ πολὺ διαφορετικὰ πράγματα ἀπ' αὐτὰ, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐκπληκτικὴ εἰκόνα ἐνὸς τύπου ποὺ πεθαίνει λέγοντας «δὲν μπορεῖ νὰ πεθαινῶ» τὴν ὥρα ποὺ ἡ γυναῖκα του καὶ ἡ κόρη του ἀπομακρύνονται λέγοντας «δὲν ἔχουμε καμιά σχέση μαζί του». Εἶναι σχεδὸν ναυτοραλισμός, εἶναι τόσο σκληρὸ ποὺ δὲ θὰ τολμοῦσα νὰ κάνω ποτέ αὐτὸ τὸ φιλμ, ἐνῶ ὁ Γκοντάρ τολμᾶει καὶ τὸ



Ο Ζάκ Ντυτρόν και η Ναταλί Μπέυ στο *Σώζων εαυτον σωθητω*

κάνει γιατί προχωράει πάντα έτσι, θέλει να αποδείξει κάτι (ας πούμε: οι γυναίκες είναι έξωγηινοί, όπως συμβαίνει στο *S.Q.P. (L.V.)*) και τὰ καταφέρνει. Πρόκειται για ένα τεράστιο πείσμα: να μείνει ή πραγματικότητα στη θέση της. Αυτή η ιδέα είχε σαν αποτέλεσμα τις πιο περιεργές ταινίες: από την καθαρή προφητεία (*Η κινέζα*) γύρω απ' η νοοτροπία του Μάη του '68 μέχρι την απόλυτη διαύγεια (*Comment ça va*, φιλμ του 1976, για τὸ «πὼς δὲν έγινε ποτέ η πρώτη ταινία τὸ κοινοῦ προγράμματός της ἀριστεράς»). Να μείνει ή πραγματικότητα στη θέση της, ἀλλὰ όχι αὐτή που διαλέξε η ίδια για τὸν εαυτό της, όχι αὐτή που διαλέξαν η τηλεόραση ή οί ἐφημερίδες, οί συνδικαλιστές ή τὰ κόμματα, οί καλλιτέχνες ή οί κριτικοί, ἀλλὰ αὐτή που τὸ σινεμά έχει τὴ δύναμη να διαλέξει και δὲν τὸ κάνει ποτέ. Ἡ πραγματικότητα μίας φωνῆς, ἐνός βλέμματος, ἐνός σώματος, ἐνός προσώπου. Ἡ, ἀκόμα πιο δύσκολο, μερικών ἀγγελάδων, σάν κι αὐτές που ἀπολαμβάνουν τις κρυφές χάρες της Ἰζαμπέλ Ὑπέυ. (Σ' ένα πλάνο σὸ πρώτο μέρος τὸ φιλμ διασταυρώνονται δύο γυναίκες και μία ἀγγελάδα. Ἡ Nathalie Baye, σύγχρονη διανοούμενη, προσπερνάει με τὸ ποδηλατὸ της μία καλοντυμένη γυναίκα, ἰσως πόρνη. Ἡ ἀγγελάδα βρίσκεται σὸ βάθος σ' ένα ἕψομα. Ξαφνικά μου ἤρθε η παρακάτω σκέψη: ἀν ἀνάμεσα στις δύο γυναίκες ὁ ἀντρικός πληθυσμὸς διαλεγεί και τις δύο — κι ὁ Γκοντάρ τὸ ἴδιο, για τις ἀνάγκες της ταινίας του — αὐτὸ γίνεται γιατί τὸ μόνο διαφορετικὸ ὄν που μπορεί να φαντασθεῖ ἐκτός απ' αὐτές τις δύο θὰ ήταν μια ἀγγελάδα. Αὐτὸ ἰσὼς είναι κάτι που πλησιάζει στην «πραγματικότητα της ἀγγελάδας»).

## II

Ἡ λιρωσία της Ντυράς σὸ φιλμ με ἐκνευρίζει, γιατί η Ντυράς δὲν μου λέει τίποτα τώρα πια, ἀκόμα κι οί ταινίες της που κάποτε μου ἀρέσαν (*Ἰντια Σόνγκ*). Ἡ Ντυράς είναι τώρα πια ἡ ἕρεια τὸν μηδενός, ἀλλὰ ἡ λογοτεχνία δὲν μπορεί να δώσει ποτέ ἰσχυρά μηδενικά, τὰ μηδενικά είναι πάντα ἄθλια. Ἀλλοτε ο Μαρσεὸν ἔκανε ένα πολὺ ὄμοιο φιλμ με κεντρικὸ ἥρωα ένα μηδενιστὴ, τὸ *Παθίνας, ὁ διαβόλος*. Ήταν ένας πραγματικὸς μηδενιστὴς, ένα πρόσωπο που αυτοκτονοῦσε σὸ τέλος της ταινίας. Ἡ Ντυράς θὰ ἐπρεπε να σταματήσει να

γράφει αν ήταν συνεπής αλλά τώρα εκδίδει με πιο έντονο ρυθμό. 'Ο Γκοντάρ δεν τη γνωρίζει πριν τη συναντήσει στο γυρίσμα του *S.Q.P.(L.V.)* και αυτό που τον έσπρωξε να την καλέσει εκεί, να τη βάλει να κάνει εκατοντάδες χιλιόμετρα για να καλύψει την απόσταση Παρίσι - Γενεύη και να μνή τη δείξει τελικά στο φίλμ, αυτό που τον κίνησε να κάνει κάτι τέτοιο ήταν ο κακός του χαρακτήρας.

'Ο Γκοντάρ είναι μόνος του, αισθάνεται κανείς ότι είναι τελείως μόνος του κι ο μεγαλύτερος έχθρός του, ο άνθρωπος που τον μισεί περισσότερο απ' όλους είναι ο Τρυφώ. 'Ισως υπερβάλλω, αλλά ο Τρυφώ μιλάει πολύ άσχημα για τον Γκοντάρ, τον παρουσιάζει σαν ένα τύπο που είναι έτοιμος να σου χώσει το μαχαίρι στη πλάτη. Σκέφτηκα ότι στά φίλμ του Γκοντάρ αυτό το ρόλο τον παίζουν συνήθως οι γυναίκες και τις περισσότερες φορές είναι κιόλας απαλλαγμένες από κάθε είδους τύψεις. 'Εδώ είναι φανερό, με τη μητέρα και την κόρη. Θυμήθηκα τό πρώτο φίλμ του Νικόλας Ραιή γυρισμένο τό 1947, ένα φίλμ νουάρ που λεγόταν *They live by night*. Κι εκεί υπάρχει μία ιστορία προδοσίας που μου είχε φανεί εξίσου σκληρή, αλλά εκεί η γυναίκα είχε κίνητρο, τά προσχήματα έμειναν ανέπαφα. Είναι πάντως μία ταινία όπου ο προδότης μοιάζει να συμμετέχει με τη θέλησή του ως ένα βαθμό στην πράξη του.

'Ο Γκοντάρ πρόδωσε τον Τρυφώ, τον Ριβέτ, τον Ρομέρ, τη νουβέλ βάγκ; 'Ολες οι κατηγορίες που εκτοξεύονται τελευταία στη Γαλλία κατά της νουβέλ βάγκ μου φαίνεται ότι άφορουν κύρια τό σινεμά του Γκοντάρ. 'Ο Τρυφώ είναι άποδεκτός, ο Ριβέτ χαμένος, ο Ρομέρ πολύ ησυχος. Οι τύποι που μιλάνε ενάντια στη νουβέλ βάγκ ειδαν άραγε ποτέ την *Καλόγρια* του Ριβέτ ή τη *Συλλέκτρια* του Ρομέρ; Θά πρέπει, αλλά δεν μιλάνε ποτέ για ταινίες, μόνο βγάσουν συμπεράσματα. Οι περισσότεροι πιστεύουν ότι ο Γκοντάρ πρόδωσε τό σινεμά που υπεράσπισε σαν κριτικός, τον άμερικάνικο κινηματογράφο, τον Νικόλαο Ραιή. Είναι όμως μία πολύ ενδιαφέρουσα προδοσία, αυτοί που δεν σκέφτηκαν ποτέ να προδώσουν, ο Σαμπρόλ που δεν του πέρασε ούτε μία στιγμή απ' τό κεφάλι να προδώσει, είναι τώρα αναγκασμένος να δηλώνει ότι έκανε ταινίες τη μια χειρότερη απ' την άλλη. 'Ο Χώκς δεν θά τό έλεγε ποτέ αυτό, δεν τό είπε ποτέ. Κι ο Γκοντάρ τό ίδιο.

*Tò Sauve qui peut (la vie)* ξαναφέρνει μπροστά μου όλο τό σινεμά που κάποτε υποψιάστηκα κι άργότερα λάτρεψα και δεν μπορώ να γράψω παρά μόνο αυτά που γράφω. 'Οχι γιατί ή ταινία άνήκει σ' αυτό τό σινεμά, κάθε άλλο, αλλά γιατί είναι τό μόνο σύγχρονο παράδειγμα φίλμ ολοκληρωτικά (δηλαδή: όχι ύστερικά) άπελευθερωμένου προϊόντος από εκείνο τό σινεμά που, άς μη γελιόμαστε, είναι τό μόνο που μάς άρέσει πραγματικά. Πώς ο Γκοντάρ άπελευθερώθηκε από τό Ρεγούαρ, τον Ροσελίνι, τον Χίτσκοκ, τον πρώτο Μπέργμαν; Τό φίλμ του δεν έχει καμία άπολύτως καμία άναφορα, εκτός από τό χοντροκομμένο άστείο με την Ντυράς. Είναι πολύ δύσκολο να βρεις σήμερα εύρωπαϊκό ή άμερικάνικο φίλμ που να μνή προσποιείται ότι αναφέρεται σε κάτι κι είναι ακόμα πιο δύσκολο να βρεις ένα κριτικό αυτού του φίλμ που να μνή αναγνωρίζει σε κάθε σεκάνς δέκα σελίδες από την εικονογραφημένη κινηματογραφική έγκυκλοπαιδεία που κάποτε φαντάζεται ότι θά έπιμεληθεί. ('Αν ξαφνικά ή λογοκρισία ή οι εκδότες ή τά κόμματα ή δεν ξέρω κι έγώ ποιός (όποιος έχει έξουσία, συνήθως αυτοί τό κάνουν) άπαγόρευαν στους κριτικούς να χρησιμοποιούν για δύο όλόκληρα χρόνια άναφορές σε ταινίες ή θεωρίες, τό επάγγελμα θά πέραγε τρομερή κρίση. Θά έμεναν ένας ή δύο κριτικοί. Οι πρώτοι που θά τά παράταγαν ξέρουμε τώρα πολύ καλά ποιόί είναι, είναι οι σκηνοθέτες που έγιναν κριτικοί και νομίζουν ότι, για να είναι κανείς κριτικός, πρέπει να δείχνει τις γνώσεις του με τό δάχτυλο τουλάχιστον δύο φορές τη βδομάδα).

Για τό *S.Q.P.(L.V.)* λοιπόν καμία κριτική, μόνο ψιθυροι. Είναι ένα φίλμ γεμάτο ψιθύρους. Τά ραλαντί, ή άνάλυση της κίνησης, δεν είναι ο ψιθυρος της εικόνας; Τό τραβελινγκ στο τοπίο, τό πανοραμικ στον ουρανό την ώρα που μία γυναίκα φωνή λέει «ναί... ναί... ναί» δεν ήταν τό μουρμουρητό άνάμεσα σε δύο σκηνές, σε δύο δράσεις; 'Η τά σύννεφα των τίτλων, τά σύννεφα που φοδήθηκα πολύ όταν τά είδα γιατί έμοιαζαν μ' εκείνα του *Navire Night* της Ντυράς (πάλι αυτή), αυτά τά θαυμάσια σύννεφα δεν μιλούν χαμηλόφωνα; 'Οχι κριτικές λοιπόν, μόνο ψιθυροι.

Κάτι που θά μπορούσε να ειπωθεί ψιθυριστά; «Είδα αυτό τό φίλμ όπως ένα τοπίο που δεν θά ξαναδώ ποτέ πιά». 'Η: «'Ηταν ένας μεγάλος περίπατος, αλλά δεν έφθανε πουθενά».

'Αν ψιθυρίζοντουσαν όλα αυτά θά μπορούσαμε κι έμεις να άπομακρυνθούμε όπως οι δύο γυναίκες στο τελευταίο πλάνο.

# ΣΚΟΡΠΙΕΣ ΚΟΥΒΕΝΤΕΣ



Ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ 1980 (Φωτ.: Pieter Vanderneer)

## Ο σόζων εαυτόν σωθήτω (ή ζωή): ο τίτλος

Μου πήρε πολύ καιρό να βρω τίτλο\*... νομίζω πως ο τίτλος είναι πολύ σημαντικός, και περισσότερο γι' αυτόν που κάνει την ταινία, γιατί δίνει κάποια κατεύθυνση και ταυτόχρονα μία ένδειξη, όταν βέβαια βρίσκεις έναν τίτλο που σου αρέσει. Τελικά, ο τίτλος είναι ένας χώρος, κάτι σαν την πατρίδα της ταινίας. Σ' αυτή την ταινία, μάλλον επειδή πρόκειται για συμπαραγωγή, υπάρχει διπλός τίτλος... Ύστερα, εγώ ο ίδιος είμαι ταυτόχρονα Έλβετός και Γάλλος. Η κατάσταση μου με κάνει να κατοικώ και στις δύο πλευρές των συνόρων, όχι μόνο να είμαι «συννοριακός» αλλά διπλά συννοριακός, πάντα ξένος στον ένα τόπο, ξένος και στον άλλο και πάντα αναγκασμένος να περνάω από τη μια και από την άλλη πλευρά των συνόρων, λίγο σαν και τον κινηματογράφο, κι αυτό είναι που μ' αρέσει περισσότερο σ' αυτόν, δηλαδή η έλλειψη, το κενό, το να μη μένεις στάσιμος. Ταινία ή έλλειψη, να σημαίνει να είσαι σ' ένα μέρος και να πας σ' ένα άλλο. Ακόμη και σήμερα, ο άνθρωπος δεν μένει σ' ένα

μέρος κι ύστερα πηγαίνει σ' ένα άλλο, πηγαίνοντας από το ένα μέρος στο άλλο... Όταν ταξιδεύω, πάντα μου προκαλούν έκπληξη οι άνθρωποι για τους οποίους η διάρκεια του ταξιδιού δεν μετράει, ενώ για μένα είναι σχεδόν η ουσία του. Πιστεύω πως ο χρόνος του ταξιδιού ή του φρεζ στο αεροδρόμιο δεν είναι ούτε κέρδος ούτε χασίμο. Είναι τελικά ένας χρόνος που ζεις έξω σου. Και περισσότερο σήμερα που συγκοινωνούμε πολύ, μου φαίνεται παρωμένο το ταξίδι να είναι ένας χρόνος που δεν υπάρχει. Για τους ανθρώπους δεν υπάρχει χρόνος παρά μόνο όταν είναι, ακούω, σταθεροποιημένος. Είτε όταν μένεις σ' έναν τόπο απ' όπου πρέπει να φύγεις, είτε όταν φτάνεις σ' αυτόν τον τόπο. Ενδιαμειο δεν υπάρχει τίποτα. Εγώ νομίζω πως οτι υπάρχει βήσκειται *ανάμεσα*. Και ίσως η ταινία να έχει διπλό τίτλο επειδή ήθελα έναν τίτλο έμπορικό και κλασικό: «Ο σόζων εαυτόν σωθήτω», ένας κανόνας και ταυτόχρονα ήθελα να την ονομάσω «η ζωή», «η χαρά», «ο ουρανός», «το λάθος», και τέτοιο...

Ο διπλός τίτλος δίνει ακόμη την εντύπωση 17

\*Το κείμενο αυτό περιλαμβάνει τα λεγόμενα του Ζαν Λυκ Γκοντάρ σε μία παρέμβαση του κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ της Αδινιόν, τον περασμένο Ιούλιο, μπροστά σ' ένα πολυπληθές και προσεχτικό κοινό. Πρόκειται για μεγάλα αποσπάσματα που προσηγορευτικά σκεπτήκαν στο τεύχος 316 των Cahiers du Cinéma. Όπως και στο προηγούμενο, διατηρήσαμε την αλυσίδα σημασιότητας και το αυθορμητο των προφορικών των Μιτσίφωρη Αννυ Βιταντέζου, Αλόδιαση και Γκιλιέμο Μιχελί Νικολα κολοσσίου.

καί ενός τρίτου τίτλου, αφού καθένας μπορεί να κάνει το δικό του μοντάζ όπως θέλει και να του δώσει λιγότερο ή περισσότερο ακριβείς ενδείξεις, ακόμη και αντιφατικές. Νομίζω, πραγματικά, πως ολόκληρη η ταινία και ολόκληρος ο κινηματογράφος μου βρίσκεται λίγο εδώ μέσα. Κινηματογράφος δεν είναι μια εικόνα μετά την άλλη. Είναι μια εικόνα μαζί με μια άλλη που σχηματίζουν μια τρίτη. Η τρίτη εικόνα φτιάχνεται από το θεατή τη στιγμή που βλέπει την ταινία...

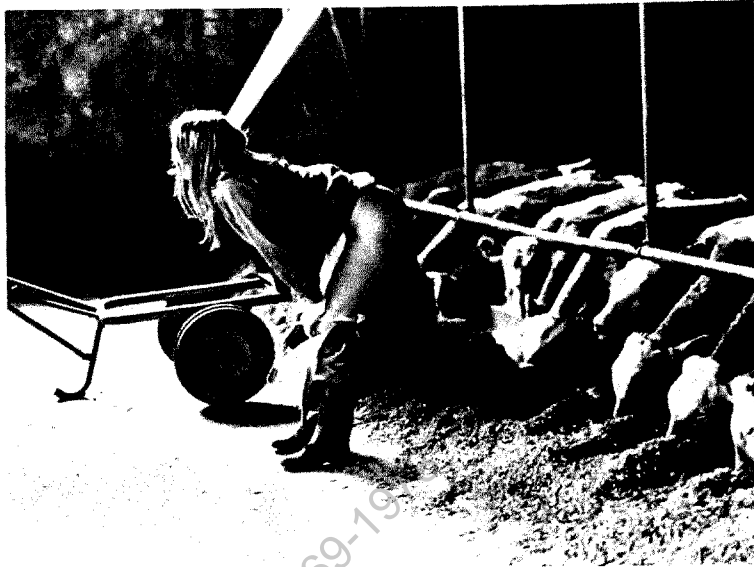
### Νά βλέπεις, νά λές

Δέν καταλαβαίνω γιατί δέν καταφέρνω να μιλήσω με άλλους κινηματογραφιστές για τεχνικά προβλήματα. Λοιπόν, μιλάω άσχημα, λέω πολλά έναντιον τους, έτσι. για να τους πειράξω και για να εξαναγκάζομαι να πηγαίνω πιο μακριά ή να εξαναγκάζομαι να μιλάω με κάποιον ερασιτέχνη κινηματογραφιστή, που θα μου μιλήσει αν του πάρω συνέντευξη για την τηλεόραση. Δέ μιλάμε κανονικά πιά για τόν κινηματογράφο. Αναρωτιέμαι αν κάνουν έτσι και οι μουσικοί ή οι ζωγράφοι... δέ νομίζω... Πάντα με γοήτευαν οι επιστήμονες ή μια πλευρά των επιστημόνων, κάποια ομάδα του Ίνστιτούτου Παστέρ ή δυο άτομα του Ίνστιτούτου ή και ένα μόνο. Δουλεύουν μαζί κι ύστερα από ένα-δυο χρόνια ανακοινώνουν κάτι που έχουν βρει. Νομίζω πως εδώ χαλάνε τα πράματα στην επιστήμη. Οι επιστήμονες βλέπουν, επεξεργάζονται κάτι και μετά το λένε, το εκφράζουν φιλολογικά. Λοιπόν κάτι συμβαίνει, και καθώς προσπαθούν να το αποδώσουν με λέξεις, το πράγμα αλλάζει τελείως...

Δέ νομίζω πως εξέφρασα (exprimer) σπουδαία πράγματα, μου φαίνεται όμως πως άποτύπωσα (imprimer) αρκετά. Δέν πρόκειται μόνο για λογοπαίγνιο. Στόν εικαστικό χώρο, η έκφραση (expression) περνάει πρώτα μέσα από την εντύπωση (impression). Έκφραζόμαστε με τόν τρόπο που άποτυπώνουμε κι ύστερα δημιουργείται μια κάποια ήχώ. Έσείς, που νιώθετε την ανάγκη να εκφραστείτε και δέν θέλετε να τό κάνετε έπειδή έχετε άλλες δουλειές να κάνετε, τη δεχόμαστε και την ανακατεύετε με πολλά άλλα πράγματα που κουβαλάτε... Θα μπορούσα να πως πως εγώ δουλεύω πολύ περισσότερο σαν ζωγράφος και σαν έμπορος. Για πολύ καιρό δέν έκανα καμία ταινία, ούτε μυθοπλασίας, μέσα στο λεγόμενο παραδοσιακό κύκλωμα και άσχολήθηκα περισσότερο μ' αυτό που λέμε έρευνα. Στό χώρο τού κινηματογράφου και τής τηλεόρασης δέν υπάρχει έρευνα οργανωμένη όπως στη βιομηχανία των αυτοκινητών ή των φαρμάκων. Μία μεγάλη εταιρεία παραγωγής με τζίρο δέκα δισεκατομμύρια φράγκα δέ θυσιάζει τό 3% ή 4% ή τό 20% τού προϋπολογισμού της στην έρευνα. Εγώ, πάντως, αυτό προσπάθησα να κάνω γιατί τό είχα ανάγκη...

### Τό θέμα

Αυτή η ταινία είναι και λίγο έμπορική επιχείρηση: πήγα να βρώ έναν άμερικόνο παραγωγό, να τόν ρωτήσω ποιός ήθοποιός, ποιός δυνατότητα υπήρχαν να βρεθεί μια χρηματοδότηση της τάξης των 300 εκατομμυρίων παλιών φράγκων για να γίνει μία ταινία, που θα πήγαινε τόν επόμενο χρόνο στις Κάνες. Και μετά, μία άφορη αυ-



Ό σώζων εαυτόν σωθήτω

τό, να αναθέτω στόν εαυτό μου μία σειρά υποχρεώσεις, ν' αναρωτηθώ τι ήθελα να βάλω στην ταινία, τι μπορούσα να πώ... Εγώ, θέλω να διηγηθώ και ξεκινώ πάντα από τόν εαυτό μου. Είναι λογικό να ξεκινώ απ' ό,τι βλέπω. Αν δέ βλέπω τίποτα, κοιτάω αυτό που είναι πιο κοντά μου, έμένα τόν ίδιο, και η μόνη άμφιβολία είναι κατά πόσο μπορώ να τόν θεωρώ αντιπροσωπευτικό: μήπως είμαι πολύ διαφορετικός από τούς άλλους; Τότε σκέφτομαι άπλοικά ότι υπάρχουν περίπου 200 με 300 χιλιάδες άτομα σε μία περιοχή όπως η Γαλλία που έχουν περίπου τά ίδια προβλήματα με μένα. Αυτούς σκέφτομαι. Δέν έχω τρόπο να τούς συναντήσω, γιατί δέν υπάρχουν τά δίκτυα διανομής, αλλά στό επίπεδο της παραγωγής σκέφτομαι ακριβώς αυτούς. Όταν ό Ντυτρόν με ρώτησε τι υπήρχε μέσα στην ταινία, έπρεπε ξαφνικά να βρώ κάτι κι άρχισα να βρίσκω κάποιον, άνθρωπος, ένα θέμα. Όπως οι ζωγράφοι, όταν ψάχνουν θέμα, δέν μπορούν να κάνουν μελέτες, έχουν κάποιο άοριστο αντικείμενο στό μυαλό τους αλλά δέν ξέρουν ακόμη πολύ καλά, κι αυτό τό θέμα κατά τη γνώμη μου πρέπει να δημιουργείται μέσα στη διαδικασία παραγωγής... Η ιδέα μου ήταν κάποιος που επιστρέφει και αυτή η επιστροφή είναι στην πραγματικότητα μία άλλη αναχώρηση. Είναι ένα πρόβλημα που πιθανόν να έχουν πολλοί νέοι και λιγότερο νέοι, στιγμές που πρέπει ταυτόχρονα να βρείς τόν εαυτό σου και τό χώρο όπου θέλεις να είσαι, για να μπορείς να ξαναφύγεις...

Τό θέμα δέν ήταν να γίνει μία μοναδική αναχώρηση και μία μοναδική άφιξη, αλλά τρεις διαφορετικοί ρυθμοί. Υπήρχε η μεγάλη ταχύτητα της διανοούμενης που έρμηνεύει η Ναταλί Μπέι, που κουβαλάει κάποια υπολείμματα άριστεισμού (δέ μ' άρέσει που τό έξηγώ έτσι, είναι κάπως φιλολογικό). Υπήρχε ένα άλλο πρόσωπο, μέσης ταχύτητας, για τό όποιο πρέπει να τρώς για να ζεις ή να ζεις για να τρώς, πρέπει ν' άγο-



Ο σωζων εαυτὸν σωθῆτω (φωτογραφία γυρίσματος, στή μέση ὁ Γκοντάρ)

ράξεις και νά πουλάς (ὀρισμὸς τοῦ ἐμπορίου, πού βαραίνει πολὺ). Μέσα σ' αὐτὴ τὴ λογικὴ, τὸ πιὸ κατάλληλο πρόσωπο εἶναι αὐτὸ πού οἱ ἀνθρωποὶ ὀνομάζουν πουτάνη ἢ πόρνη, ἐφόσον τὸ παράδειγμα θά εἶναι σέ γκρό πλάν, ἀκόμη και ὑπερβολικό. Ὅμως, θά μπορούσα νά πῶ ὅτι ἀν τὰ χαρακτηριστικά, τὸ σκιτσάρισμα εἶναι καθαρό, αὐτὴ ἡ ὑπερβολὴ παύει νά εἶναι ὑπερβολή. Καί τέλος ὑπάρχει ὁ ἀντρας, πού εἶμαι λίγο ἐγώ, ἀν και τελικά ὄχι πραγματικά, στὸν ὁποῖο ὁ Ντυ-τρὸν ἔβαλε πολὺ περισσότερα δικά του στοιχεῖα ἀπ' ὅ,τι πιστευε (κι αὐτὸ τὸν ἔκανε νά φοβάται ἀρκετὰ τὴν ταινία κι ἀκόμη νά μὴν τολμᾶει νά ἔρθει στίς Κάνες νά τὴν ὑπερασπίσει). Εἶναι κάποιος πού τελικά δὲν κινεῖται. Στὴν ταινία, ὅλοι οἱ ἐνδιαφερόντες χαρακτήρες εἶναι γυναῖκες πού ἔχουν δυνάμεις πιὸ καθορισμένες, πολὺ ποικίλες...

### Οἱ ἀλλαγές τοῦ ρυθμοῦ

...Μέ εἶχε τραβῆξει ἡ ἔρευνα γιὰ ἓνα διαφορετικό ρυθμὸ χάρι στὸν ὁποῖο ὁ κινηματογράφος πρέπει νά ἀναπαρασταίνει τὴ ζωὴ ἐνὸ προχωρᾶ μὲ τὸν κάπως τεχνητὸ ρυθμὸ τῶν 16 ἢ τῶν 24 εἰκόνων τὸ δευτερόλεπτο. Ὑπάρχουν κι ἄλλοι ρυθμοὶ ἐνδιαφέσει, ὁμως αὐτὸς τοῦς ἔχει σκοτώσει ὅλους. Στὸ βουδὸ κινηματογράφου βλέπομε νά ἔχουν κατακτηθῆ ὅλες αὐτές οἱ ἀλλαγές τῶν ρυθμῶν. Ἐπειδὴ οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ ἦταν ἐπίσης και μεγάλοι σκηνοθέτες, ὁπως ὁ Λάνγκτον, ὁ Γουάιλν, ὁ Κήτον και οἱ διαφορετικοὶ ρυθμοὶ ἦταν μέσα στὸ παίξιμό τους...

Σήμερα, οἱ ρυθμοὶ εἶναι ὅμοιοι... δίνουν ἓνα φάτι στὸν ἴδιον ρυθμὸ πού ἀνεβαίνουν μιά σκαλί ἢ ἀφορᾶζουν μιά φραντζόλα ψωμί. Ἐγὼ πιστεύω πὺς ὑπάρχουν ἀειφαῖς κόσμοι και ὁ κινηματογράφος ὡς ἐμπλοκὸ προϊόν δὲν ἐπιτρέπει τὴν προσέγγισή τους χωρίς ἓνα μεγάλο θέμα. Ἐδῶ βρισκεται ἡ δυσκολία ἀλλὰ και τὸ ἐνδιαφέρον

γιὰ μένα. Στὸ *Tour détour*<sup>(1)</sup>, εἶχα μιά διαίσθηση, κάναμε ραλαντί, ἀλλαγές ρυθμοῦ πού θά τίς ἔλεγα μάλλον ἀναλύσεις, χρησιμοποιοῦντας τεχνικές κοινές στὸν κινηματογράφο και τὴν τηλεόραση, Μ' ἓνα ἀγοράκι κι ἓνα κοριτσάκι, πού εἶχα στὴ διάθεσή μου. Ἀλλάζαμε ταχύτητες, μισο - ραλαντί, μισο - ἀξελερέ, μισο - ρυθμούς, μ' ἓνα σωρὸ διαφορετικὲς δυνατότητες ἢ κάθε μιά. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού σταματᾶς μιά εἰκόνα μέσα σέ μιά κίνηση πού ἐπιδέχεται 25 εἰκόνας (ἀριθμὸς ὄχι και τόσο τεράστιος, εἶναι πέντε φορές τὰ δάχτυλα τοῦ χεριοῦ σας, κάτι πού μπορείτε ἀκόμα νά τὸ σκεφτεῖτε), ἀντιλαμβάνεσαι ὅτι τὸ πλάνο πού ἔχεις τραβῆξει, ἀνάλογα πὺς τὸ σταματᾶς, προσφέρει ξαφνικά ἑκατομμύρια δυνατότητες. Κατέληξα στὸ συμπέρασμα πὺς ὅταν ἀλλάζεις ρυθμούς, ὅταν ἀναλύεις τὴν κίνηση μιάς γυναίκα, κινήσεις ἀπλές, ὅπως ἡ ἀγορὰ μιάς φραντζόλας ψωμιοῦ, γιὰ παράδειγμα, ἀντιλαμβάνεσαι πολλοὺς διαφορετικοὺς κόσμους μέσα στὴν κίνησή της. Στὸ *Tour détour*, τὰ ραλαντί τοῦ ἀγοριοῦ, εἶχαν πολὺ μικρότερο ἐνδιαφέρον. Σταματοῦσαμε τὴν κίνησή του και σέ κάθε σταμάτημα ὑπῆρχε τελικά ἡ ἴδια ἡ κατευθυντήρια γραμμὴ. Στὴν κίνηση τοῦ κοριτσιοῦ, ἀντίθετα, ἔδλετες νά περνᾶει ξαφνικά μέσα στὰ καθημερινὰ πράγματα μιά βαθιὰ ἀγωνία και ὕστερα ἀπὸ κλάσματα τοῦ δευτερολέπτου ἔδλετες τὴ χαρὰ, πραγματικὸ τέρας... Σὰν ἐπιστήμονας πού κατέχει κάποιες θεωρίες, εἶχα τὴν ἐντύπωση πὺς ἔδλεπα μῦρια και κόσμους διαφορετικοὺς, γαλαξίες διαφορετικῶς κάθε φορά, και περνούσαμε ἀπὸ τὸν ἓνα στὸν ἄλλο μέσα ἀπὸ μιά σειρά ἐκρήξεις. Ἡ κίνηση τοῦ ἀγοριοῦ ἀντίθετα εἶχε μιά ἀφετηρία, ἦταν πολὺ κυματοειδὴς και γι' αὐτὸ τὰ σταματήματά του εἶχαν πολὺ μικρότερο εἰκαστικὸ ἐνδιαφέρον.

### Αἰσιοδοξία

Τὸ ἀπλὸ γεγονός ὅτι καταφέρνω νά φτιαχῶ ταινίες πού δὲν ἔχουν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία και νά κερδίζω μ' αὐτές τὴ ζωὴ μου, νομίζω πὺς εἶναι σημάδι τεράστιας αἰσιοδοξίας. Καί πού μὲ συναρπάζει εἶναι ὅταν τὸ ὄνομά σου εἶναι γνωστὸ και τὸ βλέπεις στὴν ἐφημερίδα... μῆχρι και οἱ τελωνιακοὶ μὲ γνωρίζουν, χωρίς νά ἔχουν δεῖ οὔτε μιά ταινία μου. Ἀναρωτιέμαι πὺς εἶναι δυνατό, γιὰτὶ πρέπει τουλάχιστον νά 'χεις κάνει ἐμπορικὲς ταινίες, ὅπως *Ὁ πόλεμος τῶν ἀστρῶν* ἢ ἄλλες τέτοιες. Ἐγὼ ἔκανα μιά, μιά φορά, ὁμως οἱ ἄλλες... Ἐλπίζω νά μὴ συμβεῖ τὸ ἴδιο και μ' αὐτὴν, νά ἔχει τουλάχιστον μιά μέτρια, κανονικὴ ἐπιτυχία... Ἐύχεται νά ἴσους μιά μέτρια ζωὴ, ἀλλὰ ἔχεις ἓνα ἔντονο ἐγώ... Ἐμένα μ' ἀρέσουν πολὺ τὰ σπῶρ, ἀλλὰ τὰ ἔχω παρατήσει γιὰτὶ εἶναι πολὺ δυσκόλο πιά νά τα κανεῖς μὲ φυσικὸ τρόπο... Θυμᾶμαι παλιὰ, ὅταν ἦμουν μικρὸς, ἦταν τελείως φυσικὸ νά κανῶ κολύμπι, τενίς ἢ νά παίξω ποδοσφαῖρο. Καί στὸν κινηματογράφου ἀπὸ θά 'θελα νά προσπαθῆσω, ἀλλὰ σὲ ἀναγκάζουν νά κανεῖς τὸν *Πόλεμο τῶν Ἀστρῶν*. Ἀν κανεῖς τὸ *Με κοίμεται τὴν ἀνάσα* ἢ τὸ *Ὁ σωζων εαυτὸν σωθῆτω*, σὲ ἀναγκάζουν νά λαρεῖς βραβεῖο στίς Κάνες, γιὰτὶ χωρίς βραβεῖο στίς Κάνες ἡ ταινία δε θά βγεῖ. Ἐγὼ εἶμαι ἡ μέση, βρισκομαι παντα στὴ μέση και παντα μὲ ξεραναγναι τα ὄσα αἰχρα, οἱ καθαροὶ ἐπαγγελματίες και οἱ καθαροὶ ἐκαστεχνες. Σὰν τριαιτηχης, λαντα μαχορομνα τους και γκαλ

ματίες και σαν επαγγελματίας μαχόμουνα τους  
ερασιτέχνες, κι ακόμα σαν Έλβετος μαχόμουνα  
τους Γάλλους...

## Να τολμάς να δείχνεις

Όταν είσαι πολύ μόνος, δεν αισθάνεσαι αρκετά σίγουρος, πρέπει, κάποιες στιγμές, να αισθάνεσαι αρκετά σίγουρος για την τεχνική σου, όπως ένας ζωγράφος αισθάνεται ξαφνικά να κατέχει τα μέσα του και ζωγραφίζει πράγματα που τέσσερα χρόνια πριν δε θα είχε τολμήσει. Είναι ένα πρόβλημα ότι ο Ρούμπενς ή ο Βάν Γκόγκ τολμύσαν ξαφνικά να ζωγραφίσουν κάτι που πριν δε θα είχαν τολμήσει.

Τολμάνε να προχωρήσουν δυναμικά επειδή αισθάνονται να οδηγούνται, όπως ένας άθλητής, που κάποια συγκεκριμένη στιγμή σπάει ένα παγκόσμιο ρεκόρ. Κι αυτό δεν αφαιρεί τίποτα από την όμορφιά του άλματος και της τεχνικής. Πιστεύω, άλλωστε, πως έχουμε μιλήσει πολύ λίγο γύρω απ' αυτά τα θέματα, κι εδώ συναντάμε την απόλυτη παραίτηση των μέσων ενημέρωσης...

Πιστεύω, πως μιά μεγάλη ήττα του γαλλικού κινηματογράφου στη Γαλλία ήταν ο νόμος για την πορνογραφία, που, από παραίτηση, αποδέχτηκαν οι κινηματογραφιστές.

Δεν υπάρχει πιά κώλος στην ταινία μου, υπάρχουν μόνο άνθρωποι που φιλιούνται και νομίζω πως δεν ξέρω να κινηματογραφήω και τα δύο μαζί, πως θέλω να κινηματογραφήσω και τα δύο. Οι ζωγράφοι, κάποια στιγμή, τολμούν να κάνουν αυτό ή εκείνο, εγώ δεν ξέρω, και αν τότε - τότε ξαναγυρίσω και εξετάζω τη ζωγραφική είναι για να τολμήσω.

Νομίζω πως ο κινηματογράφος έχει σήμερα μιά δύναμη που η ζωγραφική δεν έχει, αφού έναν πίνακα του Βάν Γκόγκ ή του Ρούμπενς τον έχει κάποιος εκατομμυριούχος στο σπίτι του, οι άνθρωποι δεν τον βλέπουν, βλέπουν μόνο τις οπροντιξιόν του και τις αγοράζουν ανάλογα με το τί λένε οι δημοσιογράφοι. πάντως δε βλέπουν άμεσα τη ζωγραφική. Έδώ βρίσκεται η αξία του κινηματογράφου, που κράτησε την αμεσότητα, ποια κι αν είναι τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί...

Νομίζω πως, σήμερα, στον κινηματογράφο, η γραφή είναι υπερβολικά βλαβερή. Νομίζω πως περισσότερο καθυστερεί παρά άνησυχεί, ενώ η εικόνα δεν είναι καθόλου καθυστερημένη. Η εικόνα δεν είναι ούτε υπέρ ούτε κατά, είναι μιά στιγμή συνάντησης, ένας σταθμός απ' όπου περνάνε δύο τρένα, δεν είναι τίποτα παραπάνω και τη φοβόμαστε γιατί μάς επιτρέπει να βλέπουμε. Όταν γεννιέται ένα παιδί, στην άρχή μόνο βλέπει. Είναι χαμένο, άγγιζει μερικά πράγματα κι έπειτα, σέ μιά στιγμή, υπάρχει η λέξη «μπαμπάς» κι η λέξη «μαμά» κι ένας συγκεκριμένος ήχος. Νομίζω πως θα μπορούσαμε να μελετήσουμε καλύτερα τον ήχο «μαμά» βλέποντάς τον, παρά φωνητικά... Πρότεινα στο CNRS<sup>(2)</sup> μιά ταινία, για να λυθούν μιά γιγάντια τα έρωτήματα γύρω από τον καρκίνο. Θά άρκούσε να βλέπαμε... πρέπει να βλέπεις τα πράγματα, όχι να μιλάς για ό,τι έχεις δει, πρέπει να βλέπεις και να σταματάς εκεί, στο να βλέπεις. Και ο κινηματογράφος θά χρησιμοποιούσε άλλες ανάλογες μεθόδους, θά χρησιμοποιούσε ακόμη και το ηλεκτρονικό μι-



Ο Ζάν - Λύκ Γκοντάρ στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ 1980  
(Φωτ.: Boris Lehman)

κροσκόπιο σαν ηλεκτρονικό εγκέφαλο, αλλά μ' έναν τελείως διαφορετικό τρόπο. Θά μπορούσαμε να δούμε πολλά. Ούτε καν απάντησαν. Είναι βέβαια άκατανόητο να λέει ένας σκηνοθέτης εγώ θά σάς λύσω... τέλος πάντων θά σάς κάνω να προχωρήσετε σημαντικά στο ζήτημα του καρκίνου. Αυτό ήταν πάντα το πρόβλημά μου...

## Εγώ είμαι ο δημιουργός

Είπαμε: ο δημιουργός είναι το σημαντικό πρόσωπο. Άλλά, χωρίς να το ξέρουμε τότε, εννοούσαμε (τουλάχιστον εγώ, για τους άλλους δεν ξέρω, θά πρέπει να τους ρωτήσετε): «Εγώ είμαι το σημαντικό πρόσωπο, εγώ είμαι ο δημιουργός, εγώ είμαι το σημαντικό, πρέπει λοιπόν να με προσέξετε». Μιλούσαμε για τον παραγωγό, είχαμε ακόμη υπερτονίσει το νόημα της σκηνοθεσίας, που στην άρχή δεν υπήρχε καν για να μπορούσαμε να υπάρξουμε, ήταν ο δικός μας τρόπος να σκεφτόμαστε τον κινηματογράφο, για να μάς άναγνωρίζουν έξιςου κι έμάς. Όταν λέγαμε: ο Χίτσκοκ πρέπει να μπαίνει πάνω απ' τον τίτλο, είναι έξιςου σημαντικός με τον Σατομπριάν σκεφτόμασταν: οι άνθρωποι δεν το σκέφτονται αυτό όμως τουλάχιστον θά άκούσουν, όταν τους το πει κάποιος. Κι αυτό που θέλαμε να πούμε ήταν: «Εγώ είμαι έξιςου σπουδαίος με τον Σατομπριάν κι έχω το δικαίωμα να κάνω κινηματογράφο»... Ωστόσο, νομίζω πως είναι πολύ περισσότερο ένα σύνολο... αυτό που λέμε παραγωγοί, και έχουν ειπωθεί πολλά άσχημα γι' αυτούς κατά καιρούς, αυτοί κινούσαν πολύ περισσότερο τη μηχανή. Υπάρχουν ένα σωρό ταινίες του Καζάν που είναι ταυτόχρονα ταινίες ενός

συνόλου, όπου ο Καζάν ήταν ο καλός έρμηνευτής, όπως, κάποια στιγμή ο Ρουμπινστάν ή η Κλάρα Χάσκιλ είναι καλοί έρμηνευτές του Μότσαρτ, αλλά δεν ήταν παρά έρμηνευτές, οι υπέροχοι έρμηνευτές κάποιου αθέβαιου πράγματος, που ξεπερνούσε την έρμηνεία τους. Έπί πλέον, κρινοντας από τον τρόπο που πραγματικά έφτιαχναν τις ταινίες, οι σκηνοθέτες ήταν κατά κάποιον τρόπο και παραγωγοί των ταινιών τους, όχι μόνο από την οικονομική άποψη αλλά και από την καλλιτεχνική. Οι μεγάλες ταινίες του Χίτσκοκ έγιναν, πραγματικά, τη στιγμή που είχε τη δύναμη να διαλέξει τη Γκρέυς Κέλυ, παρόλο που κανένα στούντιο δεν την ήθελε. Ήταν το μοντέλο του, το θέμα του, κι ήταν αυτό που ήθελε, όμως αυτή η δουλειά είναι σχεδόν του παραγωγού και του σκηνοθέτη... Αυτές τις στιγμές υπάρχει ισότητα.

### Κινηματογράφος και ζωγραφική

Σκέφτηκα να χρησιμοποιήσω κανονικά άξελε-  
ρε και ραλαντί, όμως δεν ήξερα πώς. Σκεφτόμου-

Ο Ζάν - Λύκ Γκοντάρ στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ 1980  
(Φωτ.: Boris Lehman)



να πώς ίσως θά μπορούσαν να υπάρχουν κάποια στιγμή, το άξελερέ είναι όμως τόσο κωδικοποιημένο, έτσι όπως το μεταχειρίστηκαν στον κινηματογράφο, αποκλειστικά για να βγάξει γέλιο με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Δέ νομίζω πώς ο θεατής είναι ικανός να το δει αλλιώς όπως κι εγώ ο ίδιος, σάν θεατής, δεν μπορώ παρά να το δω σάν άξελερέ κι όχι σάν κάτι το γρήγορο ή ίσως και σάν κάτι το αργό, κάτι που σου επιτρέπει να δεις άργα μία πολύ γρήγορη κίνηση, που δεν τη βλέπει το μάτι. Νά το δεις, δηλαδή, σάν μία στιγμή ραλαντί κάποιας υπερβολικά γρήγορης κίνησης. Αυτό, νομίζω, γίνεται στη ζωγραφική και καμία φορά στη μουσική, στον κινηματογράφο δεν είναι ακόμα δυνατό να γίνει. Σ' αυτή την ταινία έγινε μόνο μία προσπάγηση, αυτό όμως με κάνει αρκετά αισιόδοξο, επιπλέον έγινε στον κινηματογράφο και όχι με τα συμπληρωματικά μέσα του βίντεο, δηλαδή, σ' ένα επίπεδο αρκετά πρωτόγονο, μπορώ να πώ, σε σχέση με τις αλλαγές ταχύτητας... πάντως, στην άσχη σκεψτόμουνα το βίντεο, αλλά τελικά το παράτησα, γιατί δεν αισθανόμουν αρκετά δυνατός... Το πρόβλημα που είχα σ' αυτή την ταινία είναι σε σχέση με το τοπίο: πώς θά κινηματογραφούσα ένα τοπίο από πίσω; Ένα πρόβλημα που αντιμετώπιζουν οι ζωγράφοι και ελάχιστοι κριτικοί τέχνης. Οι Γάλλοι έχουν κάνει τη μοναδική κριτική τέχνης στον κόσμο, ο Μπωντλαίρ, ο Μαλω κι εμείς είμαστε οι κληρονόμοι τους στον κινηματογράφο, στην τέχνη της εποχής μας. Σε άλλες χώρες υπάρχουν τα πανεπιστήμια που μιλούν για τον κινηματογράφο ή τη μουσική, αλλά δεν υπάρχει κριτικός τέχνης σάν τον Elie Faure, όταν μιλάει για τα γεράματα του Ρέμπραντ ή σάν τον Μαλω, με την υπερβολή τους, αλλά και μ' ένα αίσθημα δημιουργίας...

Λυτήθηκε που ο Κέρκ Ντάγκλας δεν ψήφισε την ταινία μου στις Κάνες και για να παρηγορηθώ είπα στον εαυτό μου: μά αυτός ο ήλιθιος που έπαιξε τον Βάν Γκόγκ και τον έζησε κατ' αυτόν τον τρόπο, πώς μπορεί να καταλάβει οτιδήποτε; Δεν υπάρχει λόγος να στεναχωριέμαι. Γιατι, πραγματικά, όταν διαβάξεις τον Βάν Γκόγκ, όταν τον βλέπεις... ή τους ζωγράφους, ποτε έστηναν τα καθαλέτα τους, ποιά στιγμή αποφάσιζαν να τα στήσουν εδώ κι όχι εκεί, το ίδιο πράγμα είναι και στον κινηματογράφο, αλλά μ' ένα τελείως άλλο τρόπο. Το κάδρο στους πίνακες ανήκει ολοκληρωτικά στη ζωγραφική, όλοι οι μεγάλοι ζωγράφοι καθάρανοι εξαιρετικά, όπως κι ο Αιζενστάιν, χωρίς ωστόσο να το δείχνουν. Νομίζω πώς σήμερα δεν ξέρουμε πιά να καθάραουμε. Τα 3/4 των ταινιών μετρεδουν το κάδρο με το παράθυρο της μηχανής, ενώ το κάδρο είναι, ποτε αρχίζεις το πλάνο και ποτε το κόβεις. Το κάδρο βρίσκεται μέσα στο χρόνο. Ο χρόνος υπαχεί σε μεγάλο βαθμό στη ζωγραφική, μόνο που δεν το ξέρουν πολλοί...

### Εστιτική απόσταση και ταχύτητα

Χρησιμοποιο φακούς μεταξύ 30 και 40 εκατότη αυτή η εστιτική απόσταση δίνει την εντύπωση καλύτερου πλησιάζματος και ταυτόχρονα διατηρεί την καθαρότητα, το βάθος πεδίου και την λεπτοπτική, ενώ ο πενήνταρης που πλησιάζει περισσότερο καταστρέφει την προοπτική. Είναι περισσότερο μητρεοιονιστικός φακός. Ο Μανι για 41



παράδειγμα, σάν ζωγράφος πέρασε από τόν τριανταδυάρη στόν πενηντάρη...

Δέν υπάρχει ζούμ, γιατί ή ταίνια γυρίστηκε μέ τήν τεχνική τού κινηματογράφου τών 35 mm και τά 35άρια ζούμ είναι τεράστια, πολύ μεγαλύτερα από τήν ίδια τή μηχανή. Εμποδίζουν όχι μόνο στή μετακίνησή τους αλλά και στήν τοποθέτηση τής μηχανής όπουδήποτε. Δέν μπορείς ούτε να σκεφτείς να αλλάξεις τή θέση τής μηχανής. Είναι πολύ δύσκολο. Δέν μπορείς να χρησιμοποιήσεις σωστά τό ζούμ. Ένώ στή μηχανή του έρασιτέχνη αντικαθιστά άπλως τούς φακούς, για λόγους ευκολίας. Δέ χρειάζεται καν να κάνεις ζούμ, άπλως αλλάζεις τīs έστιακές αποστάσεις μέ μεγαλύτερη άνεση, χωρίς να βγαλεις τό φακό. Αυτό άρχισε σιγά-σιγά να μ' ενδιαφέρει στο ζούμ, ενώ στήν άρχή είχα αφήσει από τόν τρόπο πού τό χρησιμοποιούσαν στήν τηλεόραση, αποκλειστικά για να πλησιάζουν ή να άπομακρύνονται. Όταν ό όπερατέρ βαριέται, έπειδή είναι μακριά, πλησιάζει, κι όταν πλησιάζει αναρωτιέται γιατί και άπομακρύνεται... τό πρόβλημά του είναι να περάσει τήν ώρα του... Ένας πού χρησιμοποίησε σωστά τό ζούμ και έφευγε ένα μικρό για τόν έαυτό του, έξαιτίας τεμπελιάς αλλά και από εικαστική παράδοση, είναι ό Ρομπέρτο. Έφευγε ένα ζούμ πού μπορούσε να τό χειρίζεται χωρίς να κουνηθεί από τήν καρτέκλα του. Είχε και τεμπελιά και παράδοση και ήταν από τούς πρώτους πού ξαναπήραν τό ζούμ κι έκανε κινήσεις βγαλμένες κατευθείαν από τήν ιταλική ζωγραφική...

Όταν δουλεύεις μέ βίντεο και έχεις ένα ζούμ, κάνεις καλή δουλειά, σάν έρασιτέχνης βέβαια, χωρίς να έχεις ολόκληρο τεχνικό συνεργείο. Αυτό είναι κάτι πού μου 'χει λείψει. Υπάρχουν πολλές κινήσεις και ιδιαίτερα τό λεγόμενο ραλαντί, πού προτιμώ να τīs λέω άλλες ταχύτητας. Τό ζούμ θα είχε ενδιαφέρον σ' αυτές, γιατί ή αλλαγή τής ταχύτητας σ' άπομακρύνει μ' ένα μεγάλομα του κάδρου, ένα πλησιασμά, ένα πέρασμα από τό ένα κάδρο στο άλλο κι έτσι, έκεινη τή στιγμή, ή αλλαγή τής ταχύτητας θα ήταν αλλαγή τού κάδρου: ή αλλαγή κάδρου μέ μιά συγκεκριμένη ταχύτητα. Πιστεύω πώς ύπηρχαν κινήσεις πάνω στήν κόρη τού Ντυτρόν (πού στήν πραγματικότητα είναι κόρη τού Alain Tanner) πού θα μπορούσαν να συνδυαστούν μέ τράβελινγκ. Στο πλάνο πού παίρνουν τήν 'Ιζαμπέλ από τό αυτοκίνητό τής σ' ένα άλλο και τήν κλωτσούν οι δύο νταβατζήδες, βλέπεις ξαφνικά, χρησιμοποιώντας τή μουδιόλα, όχι μόνο για να κολάς, αλλά και για να δεις τή συμβαίνει σέ άργό ρυθμό, βλέπεις λοιπόν πράγματα να συμβαίνουν και πού αντίστοιχούν στο σενάριο και μάλιστα περισσότερο στα κορίτσια παρά στα άγόρια. Νομίζω πώς, άν μπορούσα να τό δω από πριν και να ξανατραβήξω, άν είχα τό ζούμ, θα ήθελα να κάνω ένα είδος περιστροφικής κίνησης για να πλησιάσω και θα είχα βρει τīs σωστές ταχύτητες, πού πάει να πεί ότι θα ύπηρχαν ραλαντί επίσης και σέ τοπία χωρίς πρόσωπα, μόνο μέ φόρμες και χρώματα και θα φτάνανε ξαφνικά σ' ένα δράμα.

Ό κινηματογράφος πού προσπαθώ να κάνω, οι τεχνικές πού προσπαθώ να καταλάβω δέν είναι για να μπωρεσω να φτάσω, γιατί φτάνεις πολύ άργά, αλλά για κάτι πολύ πιο φιλόδοξο, για να

ξεκινήσω και να 'χω τό χρόνο να ξανατραβήξω, να οργανωθώ, να έχω στιγμές σεναρίου...

Υπάρχουν δύο τρόποι να κάνεις γκρό πλάν: να πλησιάσεις μέ ένα φακό κοντά, πολύ κοντά ή πάρα πολύ κοντά ή να σταθείς στα 100 χλμ. μ' έναν τηλεφακό και να κινηματογραφήσεις τό φεγγάρι. Τό εικαστικό φωτογραφικό αποτέλεσμα θα είναι διαφορετικό, πρέπει να διαλέξεις...

Πολλές φορές στους φακούς πού χρησιμοποιούν ακόμα οι μεγάλοι ρεπόρτερ υπάρχει κάτι καλό. Προτιμούν να μην πολυχρησιμοποιούν τό ζούμ και να έχουν δύο-τρεις μηχανές μέ φακούς πού γνωρίζουν και ξέρουν πότε πρέπει να πλησιάσουν και πότε να άπομακρυνθούν. Αυτό είναι στήν πραγματικότητα μέρος τής δουλειάς τού επαγγελματία. Έγώ είμαι άπ' αυτή τήν άποψη έρασιτέχνης και γι' αυτό χρησιμοποιώ τά μέσα πού διαθέτει ό έρασιτέχνης, προσπαθώντας να δουλέψω μέ επαγγελματικό τρόπο. Πραγματικά ξαναανακαλύπτω έτσι σάν κινηματογραφιστής πράγματα πού κάποτε μου ήταν άπαγορευμένα, έπειδή δέν τά κατείχα. Αρχισα να κάνω κινηματογράφο μέ τή μηχανή στο χέρι, μου 'λεγαν ότι κουνιέται. Στάθηκα λίγο πιο σταθερά και μου είπαν πώς παραινεί σταθερή... Υπάρχει ωστόσο ή ανάγκη να ξανακατακτάς, να γνωρίζεις τήν κουζίνα και τά υλικά... Επί ένα μήνα προβληματίζομαι σοβαρά... Αναγκαστικά φτάνει κάποια στιγμή πού αναρωτιέσαι: μά γιατί να κάνω πανοραμική;

Είναι ή ιστορία τού Μάρεϋ<sup>(3)</sup> πού φωτογράφησε τήν άνάλυση τής κίνησης τών άλόγων. Όταν τού μίλησαν για τήν ανακάλυψη τού Λυμιέρ, είπε: Μεγάλη βλακεία, γιατί να τραβήξεις μέ κανονική ταχύτητα ό τι βλέπει κανείς μέ τά μάτια. Δέ βλέπω σέ τί έξυπηρετεί μιά φορητή μηχανή. Πραγματικά λοιπόν, ή μηχανή λείπει ανάμεσα στον Λυμιέρ και τόν Μάρεϋ κι έρχεται ή στιγμή πού νιώθεις τήν ανάγκη να ξαναξεκινήσεις...

Υπάρχω περισσότερο μέσα στις εικόνες παρά μέσα στήν πραγματικότητα, γιατί ή μοναδική μου ζωή είναι να φτιάχνω εικόνες. Κι όταν λέω πώς ό κινηματογράφος είναι πιο σημαντικός από τή ζωή, έννοώ, κατά κάποιον τρόπο, αυτό για τό οποίο μέ κατηγορούν οι γύρω μου: δέν ενδιαφέρονται για τό φαγητό, τά σπόρ... Κι έγώ λέω: μ' ενδιαφέρει να κινηματογραφήσω τό φαγητό κι αυτό είναι σημαντικό για μένα. Και καθώς υπάρχει κάτι άπ' τή ζωή πού περνάει από κει μέσα, είμαι κι έγώ ένας άλλος εκπρόσωπος τής ζωής. Είναι μιά ζωή πού δέν υπάρχει. Όταν ό Ρεμπώ λέει: «ή πραγματική ζωή βρίσκεται άλλοι» αυτό τό «άλλοι» δέν είναι μόνο μιά λέξη, είναι επίσης μιά ώραία ζωή. Ό κινηματογράφος βρίσκεται μέσα στα μέσα επικοινωνίας, μέσα σ' αυτό τό «έπίσης»...

### Η μουσική

Κάποτε μου είχε κινήσει πολύ τό ενδιαφέρον ένα γράμμα τού Βαν Γκόγκ στον άδελφό του, στο οποίο τού έλεγε πώς είχε βρει μιά καλή τεχνική να ζωγραφίζει μέσα στον άνεμο: έδενε τό καθαυτό σέ μεγάλες πέτρες... έλεγε: έτσι μπορώ να ζωγραφίζω μέσα στον άνεμο... Υπήρχαν λοιπόν ήδη όλα αυτά και μετά ήρθε ή μουσική μέ κάποια καθυστέρηση... γυρίζοντας τό *France, tour, deltour*, μελετούσα, όταν άρχισα να σχηματίζω μέν ιδέα:



Η Ίζαμπέλ Υπέρ στο *Σωζων εαυτον σωθηται*

ή μουσική συνοδεύει, έχουμε ανάγκη από συντροφιά... ακόμη και οι μεγάλες βιομηχανικές επιχειρήσεις λέγονται πάντα «Πεζώ και Σία»... επί πλέον δεν ξέρουμε ποιά είναι αυτή η εταιρία... TWA και Σία... Ωστε, η συντροφιά είναι η μουσική... Τό λένε πάντα και για τις γυναίκες, κυρίες για συντροφιά. Ωστε, η συντροφιά είναι η συνοδεία...

Χρησιμοποιήσα, πάντα την κινηματογραφική μουσική με τόν αμερικάνικο τρόπο. Ο Μάξ Στάινερ, ο Μπέρναρντ Χέρμαν με τους μουσικούς τους απ' τόν 19ο αιώνα, κάνουν συμφωνική μουσική συνοδείας. Όταν υπάρχει μία σκηνή, ακούγεται μουσική, είτε είναι έρωτική σκηνή είτε είναι τó πέρασμα τού αίγυπτιακού στρατού από την Ερυθρά Θάλασσα είτε η εκοτριαιτία τού Λουδοβίχου... Εγώ δέν πιστεύω στά πράγματα πριν τά δω... Γι' αυτό υπάρχει η μουσική που βλέπουμε στην αρχή... ένας σκοπός από παλιά όληρα που μάς πρότεινε η τραγουδιότητα που βρήκαμε. Η αρία που τραγουδάει είναι ένα είδος ύπο-Βέρντι. Είναι ο ίδιος σκοπός που Ξανταπαιζει η ορχήστρα στο τέλος, πάνω στο θέμα του ένας μουσικός έγραψε μοντέρνα μουσική, γιατί προτιμώ τη μοντέρνα μουσική. Στην αρχή είχαμε βαλει τό ίδιο θέμα που ακουγόταν στο τέλος κι αυτό έδινε μια τελείως διαφορετική αίσθηση, κι έδω ακριβώς στο τέλος πιστεύω πως ο μουσικός πετυχε να κι κάνει να πλησιασούν και τελικά όταν περνάμε με τό τραβελινγκ είναι σαν να είμαστε στο τραμ και η μουσική να κάνει ομοιοπα και να την παίρνουμε. Ενομοιοπαίνονται στην ταινία.

μπορεί να γίνει άλλο πράγμα... Υπάρχει ένα σημείο που μ' άρεσει πολύ, όπου δύο μουσικές αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους παίζουν τό ίδιο κομμάτι κι έρχόμαστε στο κοριτσάκι, που πάνω του οι μουσικές σταματάνε. Πιστεύω λοιπόν, πως η μουσική στον κινηματογράφο πρέπει να είναι μέρος τής ζωγραφικής...

Στήν αρχή, οι ταινίες έχουν μία εικόνα. Αργότερα, στη μουδιόλα, στις μηχανές προβολής αποκτούν πάρα πολλές μπάντες ήχου. Μία μπάνα έγγράφει τό σύγχρονο διάλογο. Όταν οι άνθρωποι δέν μιλάνε δέν υπάρχει τιποτα στην μπάνα και τότε, αν η σκηνή βρισκεται στο τέλος τής, ό σκηνοθέτης ή η μοντέζ λένε: κι αν γεμίσαμε την τρυπα με τό θορυβό ενός αυτοκινήτου, αν η σκηνή είναι στο δρόμο, τό κλάμα ενός μωρού, αν είναι στο μαγευτήριο. Δέν ενδιαφέρονται για τά μωρά βέβαια, αγοράζουν θορυβούς κι έτσι φτάνουμε σ' έναν απίστευτο αριθμό από ήχητικές μπάντες. Ο Μάρτιν Σκορτσέζε μου έλεγε ότι η τελευταία του ταινία είχε 49 μπάτες. Οι μπάτες αποτελούν μόνο στάδια. Μετά στο μισό αυτή οργανώνονται, οι θορυβοί τος αληθινός μπαίνουν στη σωστή δόση, αν δέν τούς θέλεις για πολυ, και διορθώνονται. Σ' αυτή την ταινία όμως προσπαθήσαμε να έχουμε μόνο μια ήχητική μπάνα. Δεν τό καταφέραμε και βάλουμε δύο, που όμως είναι απολυνικτικά φορτωμένες. Αρχίζε ένα ήχο, μετά κάποιον στιγμή λέγαμε έδω πρέπει να μπει μουσική και τότε άλλος σταματούσαμε τό διάλογο. Και αποκλεισθηκε ότι σ' αυτή την ταινία οι διάλογοι μπορούσαν να σταματούν ξαφνικά χω... 43



Ἡ Ναταλί Μπέου στὸ  
Σώζων ἐαυτὸν σωθῆτω



Ἡ Ἰζαμπέλ Ὑπέρ καὶ ὁ  
Ζακ Ντυτρόν ἀπὸ Σώζων  
ἐαυτὸν σωθῆτω

ρίς να δημιουργούν καμία έλλειψη. Έβρισκα πολύ πιο σημαντικό να βάλω μουσική σ' εκείνο το σημείο. Σε μία κανονική ταινία, σάν κι αυτές που έκανα πριν, θά είχαμε βάλει μουσική του Μάξ Στάνιερ ή του Άντουάν Ντυαμέλ και η μουσική θά ύπογράμμιζε το είδος τής έντύπωσης που θά θέλαμε...

Υπάρχει ήδη μία εικόνα, δέν μπορεί να ύπάρχουν 36.000 ήχοι. Υπάρχει ένας, κι αφού ήθελα να βάλω δύο μαζί, έπρεπε να κουβαλήσω μία όρχηστρα επίτοπου για να τούς έχω ταυτόχρονα και τούς δυό. Άν τó κάνεις εκ τών ύστέρων, σκέφτεσαι σέ ύψος (σάν ούρανοξύστης και πιστεύω πώς οι ούρανοξύστες είναι πολύ άσχημο σύστημα κατοίκησης εκτός από όρισμένες περιπτώσεις) και όχι σέ μήκος. Στο μιζάζ είχαμε έναν εξαιρετικό ήχολήπτη τόν Jean Maumont. Αυτός έχει συνήθεισε να δουλεύει με 49 πιστες και εγώ δέν είχα παρά δυό. Τά 'χε χάσει, γιατί ενώ είχε έναν ήχο στο δεξιό του χέρι, ξαφνικά ό ήχος εξαφανιζόταν... Τό «σάς αγαπώ» είχε κοπεί, είχε μείνει μόνο τό «σάς» και τό «αγαπώ» τόλεγε η μουσική. Έλεγε μά πού είναι τό «αγαπώ» κι όμως είχε μόνο δυό χέρια, δέν μπορούσε παρά να είναι στο άριστερό. Είχε μπερδευτεί τελείως γιατί λειτουργούσε σέ μήκος, έπρεπε δηλαδή ν' άκούει αυτό πού έφραχνε αντί να λειτουργεί σάν κομπιούτερ, κι όσο άπλό κι άν μοιάζει, τά είχε χάσει...

### Μαργκερίτ Ντυράς

Μού λένε συχνά ότι στο πλάνο πού περνάει τό φορητό, αισθάνονται κάποια επιθετικότητα απέναντι στην Μαργκερίτ Ντυράς ή στη γυναίκα γενικά, ενώ για μένα είναι φανερό ότι συμβαίνει τό αντίθετο. Υπάρχουν άνθρωποι πού δέν γνωρίζουν τήν Μαργκερίτ κι άκούνε μόνο αυτή τή φράση, πώς μπορεί να πιστεύουν ότι τούς κοροϊδεύουν; Ένα φορητό κάνει θόρυβο, είναι μεγάλο, είναι βαρύ, είναι δυνατό, τό φοβάμαι. Αυτό ύπάρχει σέ ένα κεφάλαιο πού λέγεται «ό φόβος» πού όπως είπαμε χτές είναι τιμία έπεξηγηματικό και για μένα... Τώρα πιά δέν μπορούμε να δούμε φορητό χωρίς να σκεφτούμε ότι τό οδηγεί ή Μαργκερίτ και ότι θά όργώσει τόν κόσμο ολόκληρο με τρομακτική ταχύτητα και διαβολικό θόρυβο... θά 'θελα να τήν κινηματογραφήσω, να τή βάλω μία φορά στο τιμόνι...

Άν θέλετε τό φορητό είναι δυνατό, με φοβίζει, δέν με κοροϊδεύει και έπιπλέον έχει σχέση με τήν ταινία τής Μαργκερίτ, πού τή θεωρώ τολμηρή και εύρηματική... Όταν έχει 10 σαντίμ κάνει ταινία δύο 10 σαντίμ, όταν έχει ένα εκατομμύριο ή ένα δισεκατομμύριο σαντίμ, ή καινούρια φράγκα, πού δέν είχε ποτέ τής... κάνει ταινία τού ενός δισεκατομμυρίου. Είναι πρόσωπο τού Τρίτου Κόσμου ή τού Τέταρτου Κόσμου κι είναι φορές πού μπορεί να είναι πολύ δυνατή... άν και δέν ήταν ποτέ δυνατή. Όμως, ήταν κι ένας τρόπος για μένα, σάν κριτικό τού κινηματογράφου, να θυμίζω στους ανθρώπους ότι ή Μαργκερίτ έχει κάνει μία ταινία, πού ονομάζεται *Τό φορητό* (Le Camion) κι ότι είναι μία δυνατή ταινία τής κυρίας Ντυράς, πού θά μπορούσε κανείς να θυμάται... ήταν για να ύποστηρίξω μια συνάδελφο πού με ύποστηρίζει...

Κάποιος σπό φρεϊνιάλ τής Digne μού διηγό-

ταν πώς ή Ντυράς είχε έρθει να παρουσιάσει τīs ταινίες τής, πώς δέν ήθελε να εμφανιστεί ή ίδια και παρ' όλ' αυτά είχε πάει στην Digne... ήταν εύχαριστημένη με τούς φίλους τής, τής άρεσε να συνοδεύει τīs ταινίες τής, όμως οι άνθρωποι δέν καταλάβαιναν τί έκανε εκεί. Στο τέλος ύπήρχαν άκόμη και γυναίκες πού έλεγαν: μά δέ θά μπορούσε τουλάχιστον να έρθει να μάς πεί πώς δέ θέλει να 'ρθει... Σιγά σιγά σχημάτισα τήν ιδέα πώς οι σχέσεις τού Ντυτρόν, τελικά δέν ύπήρχαν... πώς τό θέμα ήταν μά πέτρα πού χοροπηδάει στην επιφάνεια τού νερού πώς μία γυναίκα ήταν τό νερό κι αυτός ήταν ή γή. Υπήρχε ή κίνηση, έρχινε τīs πέτρες κι έτσι δημιουργούσε κυματισμούς... έπρεπε ν' ανακατέψω πολλές γυναίκες στην ιστορία... τελικά περνούσε σάν τήν ήχώ πού περνά από τό ένα βουνό στο άλλο. Στīs ταινίες μου αισθάνομαι τήν ανάγκη να παίρνω ανθρώπους πού μπορούν να πούν τīs αλήθειες τούς παραμένοντας μέσα στη δική μου μυθοπλασία, άλλωώς ή μυθοπλασία μου θά διαλυθεί. Αυτό με κάνει να έχω πάντα ανθρώπους άρκετά εύλύγιστους σάν τόν Roger Leenhardt στο *Μία γυναίκα παντρεμένη* ή ακόμη σάν εκείνον πού τραθήξαμε στο *France Tour, detour*: είχαμε στην άρχή έναν κομπάρσο πού δέν ταίριαζε καθόλου, μετά μπήκε κάποιος για να πει ένα ποτήρι και τόν ρωτήσαμε άν μπορούσαμε να τόν τραθήξουμε. Τού δώσαμε 2.000 φράγκα κι όλα ήταν τέλεια, τόσο τέλεια, πού πολλές φορές αναρωτιόμασταν τί θά κάναμε άν δέν είχε έρθει.

Η Μαργκερίτ ήταν κάπως έτσι. Κάναμε μία συζήτηση μαζί όμως δέν ήθελε να φανεί, εγώ σκεφτόμουν να τή δείξω εκεί πού ό Ντυτρόν, λειτουργώντας περισσότερο σάν παρουσιαστής κινηματογραφικής λέξης παρά σάν εργάτης τής τηλεόρασης θά παρουσίαζε μία ταινία τής Μαργκερίτ Ντυράς και τού Ρενέ, τήν *Χιροσίμα*, και θά έβαζε πραγματικά τή σκηνή πού έγινε στη Digne. Όμως ή Μαργκερίτ είπε όχι, δέ θέλω να φανώ. Εγώ τής είπα: «τότε ν' άκουστές να λές πώς δέ θέλετε να φανεϊς. Σ' αυτό συμφώνησε κι είχε δίκιο. Έδωσε κάτι με τήν μη παρουσία τής. Έδωσε περισσότερη παρουσία...»

1: *France, tour, detour par deux enfants* (Γαλλία, γυρισ, παιρ-καμψη μέσα από δυο παιδιά), ολόκληρος ό τίτλος τής έκπομπής τού Ζάν Λικ Γκονταρ, πού γυρισε τό 1978 για τή γαλλική τηλεόραση

2: Έθνικό Κέντρο Έλιστημονικιον Γρενονν

3: Ζυλ: Επίέν Μάρτε κατασκευάσε τό φωτογραφικό τσιφρεκι πού του έπέρχετε να κινητογραφε μια σειρά εικόνων χωρ-σμένων μεταξύ τούς από ένα διαστήμα 1/12 του δευτερολε-πιου.

## ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (Β')

Ο μοντέρ Γιώργος Τριανταφύλλου συζητάει με τον Λευτέρη Ξανθόπουλο (γιά τον Μεγαλέξαντρο, τούς έλληνες σκηνοθέτες και τό μοντάζ στον έλληνικό κινηματογράφο)

Η συνέντευξη τού μοντέρ Γιώργου Τριανταφύλλου στό συνεργάτη μας Λευτέρη Ξανθόπουλο είναι ή δεύτερη πού επιχειρείται στό πλαίσια τής ενότητας «Συνάντηση με τούς ανθρώπους τού Κινηματογράφου». Ο Σ.Κ., προεκτείνοντας τς αναζητήσεις του στό παρόν και τό παρελθόν τού ελληνικού κινηματογράφου, είχε δημοσιεύσει (τεύχος 24/25) μιá συζήτηση με τό διευθυντή φωτογραφίας Αντρέα Μπέλλη, προτείνοντας έτσι στους αναγνώστες του, παράλληλα με την κινηματογραφική θεωρία, τό ζωντανό διάλογο με τούς συντελεστές τής παραγωγής.

Η επίλογή τού Γιώργου Τριανταφύλλου δέν έγινε μόνο με βάση τό γεγονός ότι ο μοντέρ αυτός είναι ένας από τούς πλέον γνωστούς και καταξιωμένους στό χώρο του, αλλά και γιατί τό μοντάζ ήταν μιá δουλειά παραγνωρισμένη, υποτιμημένη και έθεωρείτο από πολλούς ως άλλη και μηχανική σύρραφή πλάνων.

Έτσι ή τωρινή συζήτηση παρουσιάζει διπλό ενδιαφέρον. Θά μπορούσε νά πει κανείς, ότι πρόκειται για ένα άνοιγμα στό σκοτεινό θάλαμο με τή μονβιόλα και τά μυστικά τής. Ταυτόχρονα όμως, μέσα άπ' αυτή τή συζήτηση διαγράφεται και ή ενδιαφέρουσα πορεία τών τεχνικών συντελεστών τού ελληνικού κινηματογράφου, πού αρχίζει πολύ νωρίς, περνώντας από τόν κλασικό δρόμο τής μαθητείας, για νά φτάσει μέσα από αντίξοες συνθήκες στην πολυτιμη προσφορά.

Μ.Γ. - Α.Ξ.

Μοντάρισες τόν Μεγαλέξαντρο τού Άγγελόπουλου κι ένα από τά σημεία πού με παρακίνησαν νά επιχειρήσω αυτή τή συζήτηση είναι ή άποψη πού έχει άκουστεί ότι ο μοντέρ τού Άγγελόπουλου δέν κάνει τίποτε παραπάνω από τό νά βάζει τά πλάνα στη σειρά. Πιστεύω ότι τό μοντάζ μιάς ταινίας τού Άγγελόπουλου είναι διαφορετικό από τό παραδοσιακό, έχει όμως τς δικές του δυσκολίες και αυτές θά ήθελα νά κουβεντιάσουμε.

Αυτοί πού λένε ότι δέν έχει μοντάζ ο Άγγελόπουλος θά πρέπει νά είναι άφελείς διότι μοντάζ δέν είναι μόνο νά κολλάς τά πλάνα στη σειρά. Τό 46 μοντάζ είναι πολύ πιό ουσιαστική και σύνθετη

δουλειά, πού γίνεται ακόμα πιό δύσκολη όταν έχεις μιá ταινία τού Άγγελόπουλου. Έδώ δέν έχεις στά χέρια σου ένα πλανάκι νά τό βάλεις κάπου σάν σφήνα και νά βολέψεις μιá κατάσταση ή δέν μπορείς νά κάνεις μιá μετατόπιση πλάνων και νά σώσεις μιá σκηνή. Έδώ υπάρχουν μεγάλες διάρκειες και άυστηρό σενάριο πού σέ δεσμεύει. Άν, π.χ., περιορίσεις ένα πλάνο, μπορεί νά έχει στην άρχή ή στό τέλος του ένα κομμάτι δράσης πού παρακάτω στην εξέλιξη τής ιστορίας νά μην έχει αντίκρισμα και νά σέ προδώσει. Μιά πρόσθετη δυσκολία είναι ή χρήση τού ήχου. Ο ήχος πρέπει νά είναι δημιουργικός και νά «παίξει» μαζί με την εικόνα για νά δίνει έρεθίσματα στό θεατή ώστε νά βλέπει τό άκίνητο πλάνο τού Άγγελόπουλου και νά μη δυσαναχαχτεί.

*Πώς δουλεύεις με τον ήχο στο μοντάζ;*

Για μένα ο ήχος παίζει ένα από τους πιο σημαντικούς ρόλους, και άς πάρουμε για παράδειγμα την εικόνα του Άγγελόπουλου. Στο *Θίασο*, στη σκηνή της σύλληψης της Κοταμανίδου, η μηχανή ακολουθεί τους χαφιέδες, οι οποίοι μπαίνουν σε μία πόρτα. Η μηχανή σταματάει, κάνει ένα παροραμίκ και καρφώνεται ακίνητη σ' ένα τοίχο.

Η σύλληψη που δε βλέπουμε γίνεται σε κάποιο πρώτο όροφο. Μπήκε λοιπόν ένας ήχος από βήματα που ανεβαίνουν σκάλες, ένα άνοιγμα πόρτας και μία μουσική από γραμμόφωνο. Μόλις τους ακούμε να φτάνουν επάνω, δημιουργείται ένας θόρυβος από συμπλοκή, το ξύσιμο της βελόνας πάνω στο δίσκο, μία φασαρία και ακολουθεί το κατέβασμα. Το μήκος όμως του πλάνου, ο τοίχος, ήταν μεγαλύτερο, κι έπρεπε να μοιραστεί στην ήχητική μπάντα η διαφορά ανάμεσα στο ανέβασμα και στο κατέβασμα για να ισοροπήσει ο χρόνος.

Στο ανέβασμα ακούγονται τα βήματα δυο ανθρώπων, στο κατέβασμα έρχονται τρεις μαζί με την Κοταμανίδου που τή σέρνουν, μπαίνουν στο κάδρο, προχωρούν και η μηχανή τους ακολουθεί. Η ήχητική κάλυψη του πλάνου, όση ώρα στέκεται η μηχανή ακίνητη πάνω στον τοίχο, ήταν μικρότερη από τη διάρκεια της εικόνας και ο ήχος απ' αυτά που συνδέναιναν μέχρι τη στιγμή που τους βλέπουμε έπρεπε να επιμηκυνθεί. Πήγαμε λοιπόν και φτιάξαμε τον ήχο με τέτοιο τρόπο ώστε να δώσουμε ζωή στην εικόνα.

Αυτό το παράδειγμα έχει να κάνει με τα προβλήματα του χρόνου που συναγείει κανείς σε μία ταινία, όπου ανάλογα με το χώρο που βρίσκεται ή κάθε σκηνή πρέπει να γεμίζει αυτός ο χώρος με διάφορους ήχους περιβάλλοντος και όχι μόνο με φόντα όπως, π.χ., ένα πουλάκι ή μία βροχή που είναι συνηθισμένα παραγεμισμάτα. Πρέπει να χρησιμοποιούνται τέτοια στοιχεία που να προσθέτουν στην ταινία, όχι μόνο να εξυπηρετεί ο ήχος τη συγκεκριμένη σκηνή αλλά να έχει και προεκτάσεις.

Ο ήχος με ενδιαφέρει ακόμα και σαν έγγραφη. Το αποτέλεσμα όμως που έχουμε στους κινηματογράφους και λέμε ότι δεν ακούγεται ο διάλογος, είναι μία άλλη ιστορία. Ξέρουμε καλά ότι η κακή ποιότητα του ήχου είναι σχεδόν πάντα αποτέλεσμα της κακής προβολής. Όλοι οι κινηματογράφοι λειτουργούν με παλιά μηχανήματα και ο ήχος της ταινίας αναπαράγεται παραμορφωμέ-

νος, άς αφήσουμε καταμέρους το κόσμημα των κεφαλιών των ήθοποιών από τις ανεπαρκείς μηχανές προβολής. Βέβαια στις ξένες ταινίες δεν μάς ενοχλεί γιατί διαβάζουμε τους υπότιτλους και δεν δίνουμε προσοχή στη γλώσσα που μιλούν οι ήθοποιοί.

*Πώς κάνεις τις επιλογές των πλάνων;*

Οι επιλογές έχουν φοβερή δυσκολία γιατί όταν έχεις πλάνο γύρω στα εννιά λεπτά (κι αν υπάρχουν τρεις λήψεις τότε φτάνουμε στα 27 λεπτά), όσο να φτάσεις στην τελευταία λήψη έχεις ξεχάσει τι είδες στην αρχή. Είναι μεγάλη δυσκολία γιατί πρέπει να έχεις όλες σου τις αισθήσεις σε συναγερμό και να καταγράφεις στο μυαλό σου τα καλά και τα άσχημα του κάθε πλάνου.

*Πόσες ώρες υλικό είχες στα χέρια σου για τον Μεγαλέξαντρο;*

Κοντά στις δέκα ώρες, αναλογία περίπου ένα προς δύο. Υπάρχουν λήψεις που είναι μία κι έξω και είναι τέλειες. Σε ορισμένες λήψεις με το «στόλ» του σκηνοθέτη είναι τόση η ένταση και το συναίσθημα που δίνει ο Άγγελόπουλος που όλοι τους χειροκροτούν στο τέλος. Είναι σαν να παρακολούθουν οι κομπάρσοι μία θεατρική παράσταση, όπου οι ίδιοι είναι ήθοποιoi και θεατές ταυτόχρονα και μόλις τελειώσει το θέαμα χειροκροτούν. Να τα δεις αυτά τα πλάνα ν' ανατριχιάσεις! Υποβάλλεται ο Άγγελόπουλος στους ήθοποιους του.

*Έσ' πήγες καθόλου στα γυρίσματα;*

Όχι, δεν μπόρεσα να πάω, έπρεπε να δουλέψω στην Αθήνα.

*Νομίζεις ότι θα σε βοηθούσε να παρακολουθούσες τα γυρίσματα;*

Πάρα πολύ κι όταν έχω χρόνο πηγαίνω γιατί βοηθάω κι εγώ με τη σειρά μου το σκηνοθέτη. Νομίζω ότι όταν έχεις μία καλή συνεργασία μ' έναν σκηνοθέτη που δεν έχει καβαλήσει το καλίμι (γιατί υπάρχουν και τέτοιοι), ή παρουσία του μοντέρ στο γύρισμα είναι μία ιδανική περιπλοκή διότι, σαν τρίτο μάτι που είναι, παίζει τουλάχιστον τρεις ρόλους. Εγώ όταν κάνω μοντάζ είμαι τεχνικός, είμαι καλλιτέχνης και είμαι και θεατής ταυτόχρονα. Το ίδιο όμως συμβαίνει και όταν παρακολουθείς το γύρισμα. Όταν ένας μοντέρ με πείρα παρακολουθεί το γύρισμα πρέπει να ξέρει αυτομάτως πού είναι το προηγούμενο και πού είναι το επόμενο πλάνο απ' αυτό που γυρίζεται εκείνη τη στιγμή και να βλέπει ακόμα κι έχουν μεταξύ τους τη σωστή σχέση και το σωστό ρυθμό. Στο γύρισμα μπορείς ακόμα να αλλάξεις την ατμόσφαιρα που θα έχει η ταινία.

*Πόσες ταινίες του Άγγελόπουλου έχει μοντάρει;*

Έχω μοντάρει όλες του τις ταινίες, εκτός από την μισή *Αναπαράσταση* και τις *Μερες του '80*.



Ο Γιώργος Τριανταφύλλου (Φωτ.: Λ.Ξ.)



Ο Γιώργος Τριανταφύλλου στη μουδιόλα (Φωτ.: Λ.Ξ.)

*γελόπουλου και ποιά είναι η συμμετοχή σου στην προετοιμασία της ταινίας;*

Είναι λίγο περίεργο αλλά τη στιγμή που αρχίζω να δουλεύω με τόν Θόδωρο δεν ξέρω καν το σενάριο. Ξέρω το θέμα της ταινίας αλλά δε' έχω διαβάσει ποτέ το σενάριο. Αυτός είναι ο τρόπος που δουλεύει ο Άγγελόπουλος για να μπορεί να ελέγχει το υλικό του καλύτερα. Θά δει που αντιδράω εγώ. Άν ήξερα από την αρχή με λεπτομέρειες μιά συγκεκριμένη σκηνή, ίσως να μην είχα τις ίδιες αντιδράσεις που έχω όταν τη βλέπω ξαφνικά. Στόν *Μεγαλέξαντρο* έβλεπα εδώ τις κόπιες εργασίας και μετά μ' έπαιρνε στο τηλέφωνο και του έλεγα: «Αυτό κι αυτό συμβαίνει», με αποτέλεσμα όρισμένα πράγματα να ξαναγραφιστούν. Και δεν μιλάω μόνο για τη φωτογραφία αλλά και για την κίνηση, τους ήθοποιούς, το δέσιμο τών πλάνων, τις διάρκειες, κλπ.

Με τόν ίδιο τρόπο δουλεύω μαζί του σ' όλες του τις ταινίες· μετά, του στέλνω τις κόπιες και τις βλέπει εκεί που βρίσκεται και, βέβαια, αφού ολοκληρωθεί η ταινία καθόμαστε μαζί και κάνουμε την επιλογή.

*Η κάθε ταινία του Άγγελόπουλου είναι διαφορετική από την προηγούμενη;*

Ο Άγγελόπουλος έχει κλείσει ένα κύκλο. Κάθε ταινία του είναι συνέχεια της προηγούμενης και σε όρισμένα πράγματα (όπως το κάνουν όλοι οι καλλιτέχνες) ο Θόδωρος επαναλαμβάνεται.

*Ο Άγγελόπουλος ως ποιό σημείο επεμβαίνει στο μοντάζ;*

Ο Θόδωρος θέλει να τά κάνει όλα μόνος του, τά ντεκόρ, τούς φωτισμούς, τη διεύθυνση παραγωγής... όταν όμως τόν ξέρεις, όπως τόν ξέρω εγώ και μερικοί άλλοι συνεργάτες του, δεν δημιουργούνται προβλήματα.

Τού λες, για παράδειγμα: «Θόδωρε για κοιτάξε αυτό, πρέπει να γίνει έτσι». «Αποκλείεται να τó κάνουμε», σου λέει. Περνούν δυό - τρεις μέρες και φτάνουμε στο ίδιο σημείο. «Έχω μιά ιδέα», σου λέει. Έγώ στο μεταξύ ξέρω τι θά πει και τόν προλαβαίνω: «Αυτό θά γίνει έτσι κι έτσι». Απορεί και μου λέει: «Ναι, πού τó κατάλαβες; Καλά, άς τó κάνουμε έτσι να δούμε...»

*Με τόν Παναγιωτόπουλο πώς έχεις δουλέψει;*

Μοντάρσησα τούς *Τεμπέληδες*. Γυρίσματα δεν παρακολούθησα. Με τόν Παναγιωτόπουλο ήταν ώραία η συνεργασία μας, χρησιμοποιούσε μιά

έκφραση που τη βοήκαμε μαζί: «Τά θέλω μελωμένα τά δεσίματα», δηλ. τά θέλω όμορφα, γλυκά... Έχει τó δικό του τρόπο, δεν σε πλησιάζει όπως ο Θόδωρος, πού σου παίρνει πράγματα χωρίς κι εσύ ο ίδιος να τó καταλάβεις. Ο Παναγιωτόπουλος κρατάει μιά απόσταση, ή όποια δεν μπορώ να πώ ότι σε άπωθει αλλά είναι ο τρόπος που δουλεύει. Πάντως είναι πολύ συνεργάσιμος και είναι κι αυτός από τούς ανθρώπους που μιά γνώμη που θά πεις μπορεί να μην τη δεχτεί εκείνη τη στιγμή αλλά τήν άλλη μέρα θά τó 'χει σκεφτεί και θά τó συζητήσει μαζί σου.

*Τι άλλες ταινίες έχεις μοντάρει, αντιπροσωπευτικές τού ελληνικού κινηματογράφου και αντιπροσωπευτικές της δικιάς σου δουλειάς;*

Έχω κάνει τó *Μέχρι τó πλοίο* του Δαμιανού, τή *Χρυσομαλλούσα* του Λυκουρέση, τήν *Ηλικία της θάλασσας* του Παπαγιαννίδη, τήν *Κύπρο* του Παπαδημητράκη και της Κίττου, και από μικρού μήκους τήν *Άλλη σκηνή* του Μιχάλη Δημόπουλου, πού μου πήρε κοντά δυό μήνες να τη μοντάρω, τή *Μήδεια 70* του Μιχάλη Παπανικολάου, τó *Άνευ Όρων* του Νικολαΐδη, τήν *Έκπομπή* του Άγγελόπουλου, αλλά όλα αυτά τά παιδιά είναι περισσότερο φίλοι, δουλεύουμε σ' ένα επίπεδο τελειώς διαφορετικό.

*Μπορείς να μου δώσεις ένα κατάλογο με τις ταινίες που έχεις μοντάρει;*

Είναι πολλές, δεν τις θυμάμαι, θ' αφήσω όπωσδήποτε ταινίες άπ' έξω...

*Μ' ενδιαφέρει ή άτμόσφαιρα που δημιουργείται στη συνεργασία σου με τόν σκηνοθέτη.*

Όταν αισθάνεσαι τó σκηνοθέτη τήν ώρα της δουλειάς μόνο σαν σκηνοθέτη θά δυσκολευτείς να τού δώσεις πράγματα από τόν εαυτό σου. Όταν θά τού κάνεις μιά πρόταση δεν ξέρεις πώς θά τó πάρει. Μπορεί να νομίζει ότι τού κάνεις κριτική και ν' αντιδράσει βίαια, ενώ αν τόν βλέπεις και σαν φίλο, τότε τήν κάθε δυσκολία τήν αντιμετώπιζουν και οι δυό πολύ πιό εύκολα.

Πιστεύω ότι σε μιά ζεστή και φιλική άτμόσφαιρα βγαίνουν πιό ώραία πράγματα άπ' ό,τι σε μιά ψυχρή επαγγελματική σχέση. Με τόν Νικολαΐδη, για παράδειγμα είχαμε συνεργαστεί πολύ όμορφα στην *Ευριδίκη*, με άποτέλεσμα αυτή η ταινία, άπ' ό,τι είχαμε πει και οι άλλοι, να είναι μιά από τις πιό καλές δουλειές μου. Όταν επρόκειτο ν' αρχίσει τά *Κουρέλια* με φώναξε να κάνω εγώ τη

δουλειά. Τού ζητήσα κάποια λεφτά που δεν μπορούσε να μου τα δώσει και θέλω να πιστεύω ότι ο λόγος που δε συνεργαστήκαμε ήταν αυτός. Το αρνητικό στοιχείο σ' αυτές τις σχέσεις είναι ότι όλοι είναι φίλοι και θά πρέπει να δουλεύω χωρίς να πληρώνομαι, αλλά δεν γίνεται αυτό...

*Στις ξένες επαγγελματικές παραγωγές ο μοντέρ δουλεύει ανεξάρτητα από τον σκηνοθέτη, έχει στα χέρια του το σενάριο και το φιλμαρισμένο υλικό και δουλεύει μόνος του. Ο σκηνοθέτης μπορεί να βλέπει κατά διαστήματα την πρόοδο της δουλειάς και να συνεργάζεται με τον μοντέρ σε ώρες της ημέρας που αυτός θά του όρισει. Ένας από τους πρώτους κανόνες του μοντέρ είναι να μην αφήνει το σκηνοθέτη «ν' αναπνέει πάνω απ' το σβέρκο του μοντέρ». Ποιά είναι η αποψη σου γι' αυτόν τον τρόπο δουλειάς;*

Έγω θέλω έναν άνθρωπο δίπλα μου γιά να δουλέψω. Όταν έχω παρέα μπορώ να δουλεύω συνέχεια. Πιστεύω ότι πρέπει να παρεθρίσκειται ο σκηνοθέτης στην αίθουσα του μοντάζ διότι στο κρίσιμο σημείο που κάποιος από τους δυο θα έχει αντίρρησης, εκεί θά παιχτεί το παιχνίδι. Ο μοντέρ θά του προτείνει εναλλακτικές λύσεις διαφορετικές ενδεχομένως απ' αυτές που έχουν άσχημα προβλεφθεί, θά αναλύσει την αποψη του και θά την τεκμηριώσει σύμφωνα πάντα με το επιδιωκόμενο και από τους δυο αποτέλεσμα γιά τη συγκεκριμένη σκηνή. Τότε βλέπεις τον άλλο να κλωτσάει και να λέει: «Γιατί να πάει εκεί αυτή η σκηνή αφού εδώ είναι η θέση της;». «Ναι, εδώ είναι η θέση της αλλά άμα φύγει και πάει εκεί θά έχουμε αυτό το αποτέλεσμα, το θέλεις;»

*Αηλαδή σ' ενδιαφέρει στη συνεργασία σου με το σκηνοθέτη αυτή η διαλεκτική. Το πρόβλημα συζητιτά, αναλύεται και προχωράει πιο κάτω.*

*Μερες του '36, του Θόδωρου Αγγελόπουλου*



Εγώ πιστεύω ότι μόνο έτσι μπορεί να γίνει μιá καλή δουλειά.

*Αυτό όφειλεται στον τρόπο που έχει συνηθίσει να δουλεύεις, στο χαρακτήρη σου ή μήπως είναι κάποια ανασφάλεια σου;*

Είναι ο τρόπος που δουλεύω επειδή είμαι άνθρωπος συναισθηματικός και δένομαι με τους ανθρώπους και τá πράγματα. Νομίζω ότι η παρουσία ενός τρίτου στο μοντάζ, άς μñν είναι κι ο σκηνοθέτης, με βοηθάει στο να μπορέσω να δουλέψω καλύτερα. Μπορεί να είναι ένας τρίτος άσχετος με το σινεμά και να του πώ: «Γιά πές μου, αυτό πώς σου φαίνεται». Ζητώντας εκείνη τη στιγμή μιá γνώμη γιά να δώ πόσο έχω πετύχει αυτό που επιδιώκω.

*Εμένα μ' άρεσει πολύ το μοντάζ, είναι μοναχική δουλειά, μ' άρεσει το σκοτεινό δωμάτιο, ή μονδιόλα με τá κουμπιά, οι ταχύτητες, τá φωτάκια, ή υπερένταση, ή εξάντληση!*

*Ακόμα και μιá καθαρίστρια να ρωτήσει που σκουπίζει το δωμάτιο του μοντάζ: «Πές μου, αυτή ή σκηνή πώς σου φαίνεται;» μπορείς ν' ακούσεις μιá χρήσιμη γνώμη.*

Τό ξέρω και πολλές φορές έχω πει στους μαθητές της σχολής Σταυράκου: «Παιδιά, ελάτε όποτε θέλετε να παρακολουθήσετε». Βέβαια κανείς δεν έχει έρθει, δεν τους ενδιαφέρει...

Πολλοί νέοι άνθρωποι έρχονται και τους φτιάχνω μικρούς μήκους και βλέπω πώς έχουν πράγματα να δώσουν αλλά δεν ξέρουν πώς να τá δώσουν. Τις πιο πολλές φορές παίρνω κι έχω απ' αυτούς πράγματα, τά όποια τά άξιόποια, όχι μόνο πάνω στη δουλειά μου. Κι αυτή είναι μιá ακόμη γοητεία της δουλειάς, να παίρνεις καινούρια πράγματα και να τá δίνεις, να διδάσκεις και να διδάσκεισαι και δεν μιλάω γιά την τεχνική του μοντάζ που είναι άπλη, γιατί ένας μοντέρ με πείρα ξέρει πώς θά κάνει την κόλληση ή πώς θά δέσει το πλάνο σωστά. Μπορεί όμως το πλάνο να μη δέσει ποτέ σωστά και να είναι σωστό το κόψιμο, δεν έχει σημασία, άρκει ή αίσθηση να είναι σωστή. Μπορείς ακόμα και με στατικές εικόνες να δημιουργήσεις ρυθμό κι αυτός ο ρυθμός θά δημιουργηθεί ανάλογα με το θέμα που έχεις. Βέβαια, εσύ είσαι υπαχρωμένος να μπεις στην ατμόσφαιρα του υλικού που έχεις στα χέρια σου κι αυτό ήθελα να σου πώ από την άρχη γιατί είναι πολύ σημαντικό: πολλές φορές όταν δουλεύω γίνομαι ένα με τους ήρωες γιά να μπορέσω να βγάλω αυτό που ζητιαι ή ταινία: έχω γίμια τότε ο δολοφόνος και ο έραστής και ο απαιτημένος συζυγος και ο έπανωτάτης, ταυτίζομαι γιά να μπορέσω να δώσω αυτό που μου ζητιαι ή ταινία.

*Όμως, πριν από λίγο είπες ότι είσαι υπαχρωμένος και θεατής. Ποιους ρόλους παίζεις;*

Τη στιγμή που φτιάχνω ένα κομμάτι δουλειάς σαν τεχνικός, σαν καλλιτέχνης και σαν ηρωικό το κομμάτιον. Όταν τελειώσω και γυρίσω πάλι τή μονδιόλα γιά να το δω από την άρχη, το βλέπω σαν θεατής.



Εγώ βρίσκω ακόμα ένα σημείο γοητευτικό στην ιδιότητα του μοντέρ, ότι είναι ένα άτομο με πολλές προσωπικότητες που μπορεί με μεγάλη ευκολία ν' αλλάζει ρόλους.

Είναι πολύ γοητευτικό πραγματικά και δεν ξέρω μέχρι ποιού σημείου επηρεάζει και τη ζωή μου ακόμα. Η δουλειά μου τελικά είναι και στάση ζωής.

Πολλές φορές στις σχέσεις μου με τους ανθρώπους κρατώ μέσα μου πράγματα που μου χρειάζονται για την δουλειά μου και την ώρα που θα μου παρουσιαστεί μία παρόμοια περίπτωση στο σινεμά ανοίγω το συρταράκι της μνήμης και βγάζω τα στοιχεία που χρειάζομαι.

Τό μπερδεμα γίνεται όταν μοντάρω παράλληλα παραπάνω από μία ταινίες. Μοντάρωνα την ίδια περίοδο τη *Χρυσομαλλούσα*, την *Ήλικία της θάλασσας*, και τους *Τεμπέληδες*. Τρεις διαφορετικές ταινίες με τρία διαφορετικά είδη μοντάζ. Πιστεύω ότι η πιο άδικη μένη από δική μου μεριά ήταν *Η ηλικία της θάλασσας* του Παπαγιαννίδη, διότι δεν υπήρχε ο χρόνος για να γίνει όπως ακριβώς είχαμε συζητήσει με το σκηνοθέτη.

Αρχικά, μου άρεσε πολύ αυτή η άφαιρηση χωρίς τους ήθοποιους, με την κίνηση της μηχανής που έπαιρνε τη θέση του πρωταγωνιστή και κοίταζε τα πράγματα και είχαμε συμφωνήσει η ήχοληψία να γίνει στους φυσικούς χώρους κάθε σκηνής, αλλά επειδή ο χρόνος δεν μάζ έπαιρνε έγινε στο στούντιο. Όρισμένα βέβαια έγιναν σε φυσικούς χώρους και πιστεύω ότι αν γίνονταν όλα τα ήχητικά σε φυσικούς χώρους θα πρόσθετε πολύ στην ταινία.

*Στις επαγγελματικές παραγωγές στο έξωτερικό άλλος κάνει το μοντάζ της εικόνας και άλλος το μοντάζ του ήχου.*

Στην Ελλάδα ένας είναι ο μοντέρ και για την εικόνα και για τον ήχο και όπως έχουμε συνηθίσει εμείς εδώ νομίζω ότι είναι καλύτερα έτσι. Όταν κάνεις το μοντάζ της εικόνας μαζί με τον ήχο και κουβεντιάζεις με το σκηνοθέτη τις ανάγκες της εικόνας σε ήχο, έχεις μία ολοκληρωμένη εντύπωση από την αρχή. Έξω υπάρχουν οι ειδικοί και ο μοντέρ του ήχου προσθέτει τα πράγματα που προβλέπονται από το σενάριο. Αμφισβητώ κατά πόσο μπορεί να είναι δημιουργική η δουλειά αυτή, κατά πόσο μπορεί ένας τρίτος να προσθέτει μ' αυτό το σύστημα εργασίας ένα κομμάτι από τον εαυτό του. Νομίζω ότι όλα γίνονται προσχεδιασμένα και βέβαια ο τρόπος αυτός ανταποκρίνεται προς το βιομηχανικό σύστημα παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών. Δέ νομίζω ότι μπαίνει μέσα στη δουλειά που κάνεις μεράκι.

*Δηλαδή θα μπορούσες να πεις ότι έτσι όπως γίνεται η δουλειά έξω είναι πολύ λιγότερο προσωπική;*

Ασφαλώς, είναι ψυχρή δουλειά, βιομηχανική, κορδέλα εργοστασίου· ο άλλος ξέρει ότι θα βιδώσει ένα καπάκι φερ' ειπείν, θά βάζει δηλαδή ήχους ή θά περνάει μουσικές. Εκεί, άλλος κάνει το μοντάζ του ήχου και άλλος της μουσικής και με μία σειρά βοηθούς ο καθένας, ενώ από πίσω τους υπάρχει ο σουπερβάιζερ ο οποίος ελέγχει τους πάντες.

Όταν μιλάμε για ήχο στις ξένες παραγωγές είναι κάτι τό τρομερό γιατί ο τρόπος με τον οποίο δουλεύουν και τα μηχανήματα που έχουν στη διάθεσή τους είναι κάτι τό ασύλληπτο. Εδώ εμείς προσπαθούμε με 4 - 5 μπάντες όλες κι όλες να φτιάξουμε επαγγελματικές παραγωγές και συγκεκριμένα είχε γίνει τό εξής. Όταν γύριζε ο Ντασέν την τελευταία του ταινία είχε έρθει γάλλος μοντέρ ο οποίος είχε πιάσει κουβέντα με τον Θανάση Αρβανίτη γιατί είχε δει τους *Κινηγούς* και τον ρωτούσε με πόσες μπάντες είχαμε δουλέψει για να βγάλουμε αυτό τό αποτέλεσμα που είδε και τό άρσε. Όταν τό είπαμε ότι δουλέψαμε με τέσσερις μπάντες, ο άνθρωπος έμεινε μ' ανοιχτό τό στόμα, τό 'χασε...

*Η δουλειά σου λοιπόν βάζει σε συναγερμό τις αισθήσεις σου, τις καλλιτεχνικές σου ικανότητες, τό μαλώ σου, την τεχνική σου και είναι ακόμα μία δουλειά στην οποία έχεις άμεση επαφή με τό υλικό σου, την πιάνεις την εικόνα, αγγίζεις τον ήχο, τά πλάθεις, τά συναρμολογείς. Για μένα αυτή η δουλειά έχει όλα τά στοιχεία του παλιού μάστορα, είναι χειροτεχνική ή λειτουργία της.*

Κάθε ταινία είναι σαν ένα παιδί που γεννιέται. Όταν τό υλικό έρχεται στο μοντάζ, ακόμα και με τη μουδιόλα τό κουβεντιάζεις. Υπάρχουν στιγμές που μιλάς στο μηχανήμα, μέσα από τά κομπάρ, μέσα από τό λεβιέ, λές στο μηχανήμα: «Έλα κούκλα μου προχώρα». Πιστεύω ότι και τά μηχανήματα έχουν ψυχή, καταλαβαίνουν!

*Είσαι πάνω από είκοσι χρόνια σ' αυτή τη δουλειά. Πώς έγινες μοντέρ;*

Η πρώτη μου ταινία ήταν τό 1960, *Η τραγωδία του Αιγαίου* του Βασιλή Μάρου. Ήμουν 16 χρονών τότε, πήγαινα νυχτερινό γυμνάσιο και δουλεύα στον Φίνο, όπως οι περισσότεροι που μπήκαμε τότε στον κινηματογράφο. Πηγαίναμε σαν παιδιά για όλες τις δουλειές, από καφέδες μέχρι σφουγγαρίσματα. Κάθησα περίπου ένα χρόνο στον Φίνο κάνοντας θελήματα κι όταν δεν είχα δουλειά ανέβαινα στο μοντάζ. Μόλις είχε έρθει τό μαγνητικό τότε και μάζευα τά σκάρα κομμάτια για να δημιουργηθεί ένα καινούριο ρολό, που θά σθησει για να γραφεί επάνω καινούριος ήχος.

Εκείνη την εποχή δούλευε βοηθός μοντέρ ο Γιώργος Αντωνάκης, που τον αγαπούσα πολύ· και αυτός και ο Φίνος μου λέγανε τότε: «Νά διαλέξεις μία και μόνη δουλειά που να σου άρσει και να κάνεις μόνο αυτή» Αυτό τό έβαλα καλά μέσα μου. Κατάλαβα ότι στον κινηματογράφο πρέπει να τις ξέρεις όλες τις δουλειές αλλά να κάνεις μόνο μία για να την κάνεις σωστά, και διάλεξα αυτή.

Την *Τραγωδία του Αιγαίου* την έκανα ως ελεύθερος επαγγελματίας. Στόν Φίνο είχα κάνει μόνο μία μικρού μήκους, απ' ό,τι θυμάμαι. Από κει και πέρα έμπλεξα με τό εμπορικό κύκλωμα κι έκανα διάφορες ταινίες, κωμωδίες, δράματα, τελειώς φτνα πράγματα. Παράλληλα όμως μ' αυτά υπήρχαν οι σχέσεις μου με τούς νέους ανθρώπους που ήθελαν να δώσουν μία καινούρια όψη στόν ελληνικό κινηματογράφο, όπως ο Άγγελος



Ευρίδικη, του Νίκου Νικολαΐδη

πουλος με τον οποίο γνωριζόμαστε από παλιά. Έφτιαχνα τότε το *Μέχρι το πλοίο* και ήθελε μία μέρα στο μοντάζ και με ρώτησε αν μπορεί να ερχεται κι έτσι γνωριστήκαμε.

Μετά, μπήκε στη ζωή μας η τηλεόραση άρχισαν και τὰ διαφημιστικά που δεν τὰ είχα, δει ως τότε. Γίνονταν βέβαια διαφημιστικά στην Ελλάδα αλλά κατά πολύ πρωτόγονο τρόπο και άποφάσι-σα να μην κάνω φτηνές δουλειές αλλά να κάνω διαφημιστικά απ' όπου μπορώ να βγάλω αυτά που χρειάζομαι για να ζήσω κι' από κει και πέρα να ασχοληθώ σοβαρά πιά με τις ταινίες που θά μ' ενδιέφεραν και θά μπορούσα να δώσω κάτι από τον εαυτό μου.

*Τι σε τράθηξε προς τον κινηματογράφο;*

Όταν ακόμα πήγαινα στο δημοτικό, το σπίτι μας ήταν κοντά στον Φίνο στα Έξαρχεια και πήγαινα και χάζευα, πήγαινα στα εμφανιστήρια, στις τυπομηχανές, στις προβολές, και φαίνεται πώς είχε μπεί το μικρόβιο μέσα μου. Πιάνοντας το φίλμ στα χέρια σου και βλέποντας την εικόνα στο φως κάτι παθαίνεις, δεν ξέρω...

*Έχεις δουλέψει για την τηλεόραση; Εκτός από τὰ διαφημιστικά βίβαια.*

Λίγο πριν από τη μεταπολίτευση είχε κάμψη ο κινηματογράφος και δεν γυριζόνταν ταινίες, τότε λοιπόν άρχισαν οι νέοι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες, βάζοντας ο ένας υποθήκη το σπίτι του ή πουλώντας ο άλλος ένα οικοπέδο της μίνας του, να κάνουν μία προσπάθεια να γυρίσουν κάποια ταινία που θά μπορούσε να βγει και έξω από την Ελλάδα. Αυτό δεν έχει εκτιμηθεί από κανέναν και περισσότερο από τους καθιερωμένους παραγωγούς που έκαναν πίσω όταν βγήκε η τηλεόραση, καθήσαν λάνω στα λίγα ή πολλά που είχαν κερδίσει και δεν προσπάθησαν ν' αντιβούν το επιπλέον του κινηματογραφισμού ώστε να ερεθίσουν το θεατή να γυρίσει λίγες στες αβήσεις. Η τηλεόραση τότε και δίνει κάτι χειρότερο απ' αυτό που

βλέπουμε στους κινηματογράφους αλλά δεν τους ενδιέφερε. Πούλησαν τις ταινίες τους στην τηλεόραση και είπαν: «Εντάξει, κρίση είναι θά περάσει». Έπάνω στην κρίση αυτή και μην έχοντας να κάνουν τίποτα άλλο σκέφτηκα να δουλέψω στην τηλεόραση. Πήγα λοιπόν κι έκανα αίτηση. Μετά από λίγο το μετάνιωσα αλλά το πιο καταπληκτικό είναι ότι δεν πήρα ποτέ απάντηση από την τηλεόραση.

*Συμβουλευεσαι το σενάριο όταν μοντάρεις ή περισσότερο το ξεχνάς;*

Περισσότερο το ξεχνάω διότι όρισμένα πράγματα είναι εύκολα στο χαρτί αλλά όταν το χαρτί γίνει φιλμ υπάρχει μεγάλη διαφορά και για να μην παρασύρεσαι από το γραφτό κείμενο δεν τού δίνεις και πολλή προσοχή. Το σέβομαι το σενάριο αλλά δεν κολλάω και θά σου πώ πάλι μία περιπτώση. Μοντάριζα για τόν Σμαραγδή μία σειρά αστυνομικά επεισόδια που παίχτηκαν στην τηλεόραση. Το σενάριο ήταν του Γιάννη Μαρή που ήταν απόλυτος ο άνθρωπος και δεν ήθελε καμιά αλλαγή. Στο μοντάζ έκανα όρισμένες αλλαγές που είδα ότι έπρεπε να γίνουν και μου έλεγε ο Σμαραγδής: «Θά βρούμε μελέα, θά γκρινιάζει ο Μαρής». «Δέ μ' ενδιαφέρει», τού λέω. «Εγώ θά κάνω τη δουλειά μου όπως νομίζω». Ο Μαρής τού είδε και συμφώνησε με όλες τις αλλαγές που είχα κάνει αν και ήταν ουσιαστικές. Γίνεται ένας φόνος στη μέση του επεισοδίου, τον πήρα εγώ και άρχισα όλη την ταινία με τον φόνο γιατί δεν υπήρχε δυναμική άρχη. Αυτό που λέμε άρχη - μέση - τέλος ισχύει πάντοτε, άρκει να τó ζυγίσεις σωστά.

*Μέ το ύλικό που έχεις στα χέρια σου και μοντάρεις φτάνεις κάποτε σε άδιεξοδο; Αισθάνεσαι ότι δεν μπορείς να προχωρήσεις άλλο κι ότι χρειάζεται μία χρονική άποσταση μερικιών ημερών άς πούμε για να ξαναγυρίσεις στο ύλικό σου και να τó δεις ξανά με καινούριο μάτι;*

Βέβαια, πολλές φορές! Καμιά φορά μάλιστα γίνεται και αναθεώρηση του ύλικού με άποτελεσμα να ξανατυπωθεί η κόπια εργασίας για να δουλευτεί από την άρχη γιατί κάπου σου έχει ξεφύγει και με τὰ μεταλώματα δέ γίνεται τίποτα πιά.

Σε κάθε ταινία υπάρχουν όρισμένες σκηνές που είναι κλειδιά. Αυτές τις σκηνές τις αφήνω τελευταίες. Θά φτιάξω πρώτα τα πιο άπια πράγματα ενώ τις πιο λεπτές σκηνές της ταινίας θά τις αφήσω τελευταίες. Όχι για κανένα άλλο λόγο αλλά γιατί θέλω να δω πού με βγαζει το υπόλοιπο υλικό και πόσο πιο δυναμικές μπορεί να γίνουν οι σκηνές αυτές οι όποιες σηκονουν το μεγαλύτερο βάρος της ταινίας.

Δεν μπορείς να φτιάξεις μία σκηνή απo την όποια εξαρτιώνται πολλά πραγματά χωρίς να έχεις μπει μέσα στην ατμόσφαιρα της ταινίας και να έχεις κάνει κτήμα σου το ύλικό που έχεις στα χέρια σου.

*Έχεις προτίμηση σε όρισμένο είδος σενάριας;*

Στο είδος του μοντάζ σε οδηγεί το ύλικό που έχεις. Μπορεί σε μια ταινία να χρησιμοποιήσεις δύο και τρεις διαφορετικούς τρόπους. Δεν ση- 31



Κύπρος ή άλλη πραγματικότητα, των Λάμπρου Παπαδημητράκη και Θεκλας Κίττου

μείνει τίποτα να πεις «τήν κάνω γρήγορη τήν ταινία». 'Αν τὸ ὑλικὸ εἶναι ἀπὸ μόνου του γυρισμένο διαφορετικὰ δὲν μπορεῖς νὰ τὸ κάνεις γρήγορο. Νὰ σοῦ πῶ ἓνα ἄλλο παράδειγμα ἀπὸ τοὺς *Τεμπέληδες*. Ὑπῆρχαν ἐκεῖ ἄλλα 20 λεπτά ὅπου ὁ Πουλικάκος βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι. Ὅταν τὸ φτιάξαμε καὶ καθήσαμε νὰ τὸ συζητήσουμε μὲ τὸν Παναγιωτόπουλο εἶδαμε ὅτι ἂν ἡ ταινία δὲν κλειστεί μέσα στὸ σπίτι τὸ χάναμε τὸ παιχνίδι.

*Ἐχεις μοντάρει ταινίες πού εἶτε ἀπὸ τὸ θέμα τους εἶτε ἀπὸ τὸν τρόπο πού γυρίστηκαν ἦταν γιὰ σένα μὰ ἀγγαρεία;*

Ναί, ὑπάρχουν καὶ τέτοιες δουλειές πού χωρὶς νὰ τὸ θέλω καὶ ὁ ἴδιος δὲ μοῦ βγήκαν ὅπως ἤθελα γιατί δὲ μὲ πήρε τὸ ὑλικὸ μαζί του. Ἄν δὲν σὲ παρασύρει τὸ ὑλικὸ, ἀπὸ κει καὶ πέρα δουλεύεις μηχανικά, χωρὶς νὰ μπορεῖς νὰ προσφέρεις. Σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ τὸν ἑαυτό μου, δὲν μπόρεσα νὰ ταυτιστῶ μὲ τὸ ὑλικὸ πού εἶχα στὰ χέρια μου.

*Πὼς ἐμαθες τὸ μοντάζ;*

Ἄς πάμε λίγο πίσω, παλιὰ ὄχι μόνου οἱ μοντέρ ἀλλὰ καὶ οἱ ὀπερατέρ, οἱ ἠχοηπτες, ἡ παλιὰ φρουρά δηλαδή, ποτὲ δὲ δείχνανε τὴ δουλειὰ τους στοὺς ἄλλους. Ὑπῆρχε αὐτὴ ἡ νοοτροπία του νὰ μὴν ξέρουν οἱ νέοι πὼς γίνονται τὰ πράγματα. Ἐγὼ ὅμως εἶχα τύχη νὰ δουλέψω μὲ τοὺς καλύτερους μοντέρ πού εἶχαμε τὸν καιρὸ ἐκεῖνο. Ὁ πρῶτος μου δάσκαλος ἦταν ὁ Γιώργος Τσαούλης, μετὰ ὁ Ντίνος Κατσουριδῆς καὶ ὁ Ντίντης Καρυδῆς οἱ ὅποιοι μὲ τὸν τρόπο πού δουλεύανε σοῦ δείχνανε κιόλας. Ἐγὼ ἔκανα τὰ ἐξῆς: Ἐβλεπα πὼς δούλευε ὁ καθένας ἀπ' αὐτοὺς καὶ μετὰ κρατοῦσα τὰ καλύτερα στοιχεῖα τους. Δὲ φτάνει

μόνο αὐτὸ, ἐπρεπε νὰ μὴν κάνω καὶ ἀντιγραφὴ κανενός, ἐπρεπε νὰ δουλέψω μόνος μου καὶ νὰ βγάλω τὴ δικιά μου προσωπικότητα κι εἶναι χαρακτηριστικὸ αὐτὸ πού μοῦ εἶπε μιά φορὰ ὁ Σωκράτης Κασφάκης «Πολλὲς φορές, ὅταν βλέπω ἑλληνικὲς ταινίες καὶ χωρὶς νὰ ἔχω διαβάσει τοὺς τίτλους ξέρω ὅτι ἐσὺ εἶσαι τὸ μοντάζ τῆς ταινίας». Ἐνας ἄλλος συνάδελφος ὁ ὅποιος μὲ εἶχε βοηθήσει στὴν ἀρχὴ ἦταν ὁ Μεμᾶς Παπαδάτος, ἓνας ἀξιόλογος συνάδελφος ὁ ὅποιος τὰ ἐγκατέλειψε κι ἀσχολεῖται μὲ ἄλλα πράγματα τώρα.

*Ἀναρωτιέμαι συχνὰ τί κουράγιο χρειάζεται ἓνας ἄνθρωπος γιὰ νὰ δουλέψει μιά ζωὴ στὸν ἑλληνικὸ κινηματογράφου καὶ πού νὰ βρεῖ τὴν ἀντοχή ἢ πόσο πρέπει νὰ πιστεῦει σ' αὐτὸ πού κάνει γιὰ νὰ κρατηθεῖ, νὰ μὴν τὰ παρατήρει. Ἐσὺ πού εἶσαι τόσα χρόνια στὸ σινεμά καὶ ἔχεις δεῖ τόσους ἀνθρώπους, εἶμαι σίγουρος πὼς οἱ περισσότεροι ἀπ' ὅσους γνώρισες ἔχουν ἀποχωρήσει καὶ οἱ λιγότεροι μείνανε...*

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἔχουν παραμείνει αὐτοὶ πού ἀντέξανε. Χρειάζεται ἀντοχή γιατί φτάνεις κάποτε στὸ σημεῖο νὰ τὰ παρατήσεις καὶ νὰ πεις θὰ ἀσχοληθῶ μὲ κάτι ἄλλο γιὰ νὰ μπορέσω νὰ ζήσω. Ἐμφανίζονται ἓνα σωρὸ ἀνθρώπων μὲ τάλεντο καὶ φιλοδοξίες καὶ μετὰ κάνουν «φοντὺ», ἐξαφανίζονται τελειῶς καὶ τὸ πιὸ σπουδαῖο εἶναι ὅτι ἀποχωροῦν ἀνθρώποι πού προσφέρουν. Ἐγὼ συνεχίζω αὐτὴ τὴ δουλειὰ γιατί ζῶ ἀπὸ τὰ διαφημιστικά, διότι ἂν περιμένα νὰ ζήσω ἀπὸ τίς ταινίες πού κάνουν οἱ γνωστοὶ καὶ οἱ φίλοι, πάει χάθηκα. θὰ εἶχα πεθάνει.

*Βλέπεις κινηματογράφου;*

Στή δουλειά μου αν δεν βλέπει κανείς κινηματογράφο, δεν κάνει τίποτα. Όταν πάω να δώ μια ταινία την βλέπω πρώτα σαν θεατής. Αν μ' αρέσει ή ταινία ή μ' ενδιαφέρει το μοντάζ, θα πάω να την ξαναδώ. Αρχίζω τότε να κάνω το δικό μου μοντάζ μές στο μυαλό μου και λέω ότι αυτή τη σκηνή αν την είχα βάλει εκεί θα είχε αυτό το αποτέλεσμα, κι έτσι δουλεύω τελειώς μόνος μου. Αυτό το έκανα κι από παλιά — κι ακόμα όποτε μου έπεφτε ξένη ταινία στα χέρια μου την έβαζα στη μουσίδα, την έβλεπα κι έκανα ανάλυση από σκηνή σε σκηνή, από πλάνο σε πλάνο, τό πως είναι δεμένη, τούς ρυθμούς της, κλπ.

*Ποιές είναι για τόν μοντέρ οι διαφορές ανάμεσα στον παλιό εμπορικό κινηματογράφο και στο σημερινό;*

Υπάρχουν συνάδελφοι που δουλεύουν με βάση το σενάριο. Παίζουν την ταινία όπως είναι στο σενάριο, τή μοντάρουν και γίνεται μια σωστή δουλειά και τίποτε παραπάνω. Υπάρχουν και άλλοι που δουλεύουν δημιουργικά· δεν παίζουν το σενάριο για να βρουν τη σειρά των πλάνων αλλά ψάχνουν και προσπαθούν να φτιάξουν κάτι καλύτερο απ' αυτό που έχει γυριστεί. Βέβαια αυτό μπορεί να γίνει εφόσον υπάρχει υλικό καλό, αν δεν υπάρχει δεν γίνεται τίποτα. Μόνο στα τελευταία χρόνια έχουν δώσει σημασία στο μοντάζ, που είναι από τις πιο σημαντικές δουλειές στον κινηματογράφο.

*Δηλαδή πριν από 20 - 25 χρόνια ο μοντέρ ήταν κάποιος επιδέξιος τεχνίτης που έβαζε τα πλάνα στη σειρά κι έφτιαχνε μία καθωσπρέπει δουλειά σύμφωνα με τις απαιτήσεις του σενάριου...*

Έτσι ακριβώς, και θα σου δώσω ένα παράδειγμα. Όταν γύριζε το *Μέγρι το πλοίο* ο Δαμιανός, ήμουν φαντάρος. Έρχεται ο Δαμιανός, με βρίσκει, μου δείχνει το υλικό του και τού λέω: «Έχει πάρα πολλή δουλειά για να γίνει». Μου λέει: «Εντάξει, σ' ευχαριστώ, θα σε ειδοποιήσω». Μετά από μερικές μέρες έρχεται ο Δαμιανός και μου λέει: «Γιώργο, πήγα να σε ρίξω, πήγα σε κάποιον από τούς παλιούς μοντέρ, του έδειξα το υλικό και μου ειπε να τό πετάξω στα σκουπίδια και να γυρίσω την ταινία από την αρχή». Τότε τού λέω εγώ: «Αλέξη, τό είδα τό υλικό σου και πιστεύω ότι γίνεται, έχει όμως πολλή δουλειά, αλλά τώρα θέλω να ξαναδώ μήπως έκανα λάθος». Πράγματι τό ίδιο βράδυ συναντηθήκαμε. Ξαναείδα τό υλικό και τού λέω: «Εντάξει, γίνεται». Μου λέει: «Μπορούμε ν' αρχίσουμε;» «Απόψε κιόλας», τού άπαντώ. Έτσι τό έκανα τό *Μέγρι το πλοίο*.

Μ' αυτό θέλω να πώ τό εξής: επειδή δεν ήταν γυρισμένο πάνω σε καλούπι, ο άνθρωπος στον οποίο πήγε ο Δαμιανός να τού κάνει τό μοντάζ ειδη ότι δεν υπάρχει κανένα καλούπι σαν κι αυτό που τόν είχαν συνηθίσει γιατί τό υλικό ήταν τελειώς έλευθερο. Όταν αυτός ο συνάδελφος ειδη την ταινία έτοιμη ειπε ότι είναι πάρα πολύ καλή δουλειά κι ότι εκείνος δε θα μπορούσε να τή φτιάξει. Αυτό ήταν για μένα ή ικανοποίηση τού νέου ανθρώπου σ' ένα είδος κινηματογράφου.

*(Η συζήτηση τού Γιώργου Τριαντάφυλλον με τόν Λευτέρη Ξανθόπουλο μαγνητοφωνήθηκε στις 27.12.80. Οι φωτογραφίες τού Γ.Τρ. από τόν Α.Ξ.).*

## Δημήτρης Παναγιωτάτου

### Ο ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Δεν υπάρχει ακόμα ιστορία του κινηματογράφου. Οι ιστορίες τού έχουν γραφτεί ως τώρα δεν έχουν μέσα τους ούτε ιστορία ούτε κινηματογράφο. Η έπισημονική ιστορία του κινηματογράφου δεν είναι ή ανάκαμψη, ή δημιουργία ή ψυχή ή αναδημιουργία ενός παρελθόντος... Τό κείμενο αυτό τού Ζαν - Λουί Κομωλλί με τρέφει σε μια έρρασία μου πάνω στον κινηματογράφο πριν πολλά χρόνια. Για τόχρονια, τότε πρόβλετα και μίαν τζή ή νόχουμε σεντομια κείμενα που να βάσουν τις βάσεις για μία τέτοια ιστορία. Τό βιβλίο τού Δημήτρη Παναγιωτάτου - *Ο φανταστικός κινηματογράφος* - είναι τό πιο σημαντικό που έχουμε στα χέρια μας σ' αυτή την καινούρινη Μπορσέμ· χωρίς υπερβολή να πουμε ότι μ' αυτό ή θεωρητική έρευνα στο χώρο τού κινηματογράφου στη χώρα μας, λερναι από την υλική στήν ορατή έκταση της.»

Γιώργος Αντισσαράκης

Έκδόσεις ΔΕΚΑ  
Ναυαρίνου 11 - Αθήνα

# ΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

(αισιόδοξες σκέψεις με άπαισιόδοξο μανδύα)

του Μπάμπη Κολώνια

Είναι παρακινδυνευμένο να βγάλει κανείς συμπεράσματα για ένα φαινόμενο που βρίσκεται ακόμα εν εξελίξει. Μπορεί όμως θαυμάσια να κάνει παρατηρήσεις και να διαπιστώσει κάποιες τάσεις. Αυτό θα κάνουμε και μεις σχετικά με την εισπρακτική κίνηση των ελληνικών ταινιών της περιόδου 1980-1981 με βάση τα στοιχεία που είχαμε στο τέλος του Γενάρη, όταν έκλεινε η ύλη αυτού του τεύχους.

1. Η γενική εικόνα από την κίνηση των εισιτηρίων των κινηματογράφων της Αθήνας (εικόνα που ενισχύεται ακόμα περισσότερο αν πάρουμε υπόψη και τα εισιτήρια της Θεσσαλονίκης) δείχνει ότι το κοινό φέτος δείχνει μία έντονότερη προτίμηση για τις ελληνικές ταινίες απέναντι στις ξένες. Γιατί, ενώ πέρυσι στην πρώτη δεκάδα των έμπορικότερων ταινιών της χρονιάς είχαμε τέσσερις ελληνικές έναντι έξι ξένων, φέτος (δηλαδή ως το τέλος του Γενάρη) η αναλογία είναι επτά ελληνικές έναντι τριών ξένων.

2. Πριν ερμηνεύσουμε την παραπάνω «στατική» παρατήρηση, ας ριξουμε μία ματιά και στη «δυναμική» αυτής της προτίμησης: Από την αρχή της χρονιάς ως τα Χριστούγεννα, κάθε καινούργια ελληνική ταινία του λεγόμενου «εμπορικού κυκλώματος» που παιζόταν στην Αθήνα έκανε περισσότερα εισιτήρια από τις ξένες ταινίες της αντίστοιχης εβδομάδας. (Όταν μάλιστα στα μέσα Νοέμβρη παίχθηκαν ταυτόχρονα δύο ελληνικές ταινίες — *Ξεθράκωτος Ρωμός* και *Ποδόγυρος* — κατέλαβαν την πρώτη και τη δεύτερη θέση, με μεγάλη διαφορά από τις ξένες ταινίες που ακολουθούσαν). Από την έβδομη δεκάδα των Χριστουγέννων και μετά, όμως, μόνο η ταινία της Βλαχοπούλου ήρθε πρώτη την εβδομάδα που πρωτοπροβλήθηκε. Ο *Κώστας* βρέθηκε τρίτος (μετά τον *Σούπερμαν* και τον *Τσάκ Τσάν*), ο *Λαμπρούκος* δεύτερος (κάτω από το *Τζιτζίκι*), κλπ.

3. Η δεύτερη παρατήρηση μπορεί να εξηγείται και σαν σύμπτωση. Μπορεί δηλαδή να μη σημαίνει ότι το κοινό βαρέθηκε πολύ γρήγορα τις ελληνικές κωμωδίες της σειράς, αλλά ότι ήθοποιοί σαν τον Βουτσά και τον Κωνσταντάρα έχουν χάσει ένα μέρος από τη δημοτικότητα τους. Γιατί όπως δηλαδή το στάρ σύστημα εξακολουθεί να παίζει άποφασιστικό ρόλο στην επιτυχία αυτών των κινηματογραφικών προϊόντων. Όχι, όμως, όπως στο παρελθόν. Οι λαϊκές βεντέτες σήμερα μοιάζουν λίγο με τα άλογα της κούρσας. Ο περσινός θριαμβευτής Κώστας

Βουτσάς έμεινε φέτος πολύ πίσω (αν και οι παραγωγοί είχαν επενδύσει πάνω του πολλά εκατομμύρια).

Ο Βέγγος από τις 400.000 εισιτήρια της προπερασμένης *Χαβούζας*, κατέβηκε πέρυσι σε 180.000 (με το *Θανάσε σφίξε κι άλλο το ζωνάρι*) και η φειντή του ταινία προβλέπεται να κάνει ακόμα λιγότερα. Ο Σωτήρης Μουστάκας, αντίθετα, αποδείχτηκε το αουτσάιντερ της χρονιάς. Ποιός μπορεί να πει όμως με βεβαιότητα ότι θα είναι το φαβορί της επόμενης χρονιάς; Ακόμα και αυτή η Βουγιουκλάκη δεν αποτελεί πιά εγγύηση για του χρόνου, αφού η πρώτη ταινία της (μετά από οχτώ ολόκληρα χρόνια απουσίας) προηγείται μόλις με διαφορά στήθους από τις άλλες ανάλογες παραγωγές.

Με άλλα λόγια τα γερασμένα άλογα δεν φαίνονται ικανά να άντεξουν πολλές κούρσες ακόμα. Και καινούρια άλογα δεν εκτρέφονται στα γραφεία των διάφορων Καραγιάννηδων.

4. Υπάρχουν όμως και δύο ταινίες που έγιναν εμπορικές επιτυχίες, χωρίς να υπακούουν στον παραδοσιακό νόμο του στάρ σύστημα: Ο *άνθρωπος με το γαρύφαλλο* και η *Παραγγελιά*. Ας σταθούμε εδώ λίγο περισσότερα. Όχι για να ερμηνεύσουμε το φαινόμενο της επιτυχίας τους (είναι φανερό ότι τόσο ο Μπελογιάννης όσο και ο Κοεμτζής - στους οποίους αναφέρονται αντίστοιχα οι δύο παραπάνω ταινίες - είναι πρόσωπα μυθοποιημένα σε μεγάλα στρώματα του ελληνικού λαού και, άρα, ήταν φυσικό να προκαλέσουν το ενδιαφέρον και να γεμίσουν τις αίθουσες) αλλά για να δούμε αν αυτή η επιτυχία μπορεί να έχει συνέχεια. Αν δηλαδή μπορούμε να προβλέψουμε τη δημιουργία ενός νέου εμπορικού κινηματογράφου, θεματολογικά τουλάχιστον διαφορετικού από τον παλιό της φαρσοκωμωδίας και των λαϊκών στάρ. Προσωπικά το βλέπουμε αυτό πιθανότερο στην περίπτωση του Τάσιου παρά στην περίπτωση του Τζήμα. Πιστεύουμε δηλαδή ότι και χωρίς κάποιον Κοεμτζή σαν «κράχτη», είναι πιθανή η ανάπτυξη στα επόμενα χρόνια ενός κινηματογράφου που θα συνδυάζει στοιχεία λούμπεν και διανοουμενίστικα, κραυγαλέα δοσμένα και θα έχει απήχηση, επιτρέποντας μία θυμική διέξοδο σε ανομολόγητες καταπιέσεις του θεατή. Αντίθετα, στην περίπτωση του Τζήμα (και παρά την τρομερή επιτυχία της ταινίας του, που τείνει να σπάζει όλα τα εισπρακτικά ρεκόρ της τελευταίας δεκαετίας) δε

διακρίνουμε στοιχεία που θα μπορούσαν να έχουν αντίκρουσμα σε μεγάλο κοινό, αν αφαιρέσουμε τη συγκεκριμένη προσωπικότητα του Μπελογιάννη. Η έκμετάλλευση πολιτικών γεγονότων με τέτοιο ούδετερο πολιτικά και αδιάφορο κινηματογραφικά τρόπο δοκιμάστηκε πριν από μερικά χρόνια με την *Υπόθεση Πόλκ* και απέτυχε. Η ανάλογη κινηματογραφική βιογράφιση πολιτικών προσώπων της πρόσφατης ιστορίας μας δοκιμάζεται φέτος με το ιταλικό φιλμ *Ο Παναγούλης ζει και δεν φαίνεται* να αποδοίξει. Με άλλα λόγια δεν μπορούμε κάθε μέρα να γεμίζουμε τις αίθουσες με κοινό που κανονικά δεν πηγαίνει κινηματογράφο (όπως εξηγήσαμε άλλοτε ότι έγινε κατά τη γνώμη μας με το *Γαρύφαλο*). Μια ταινία, για να έχει σημασία για την κινηματογραφική βιομηχανία, πρέπει να έμπειρεται και μία καθαρά κινηματογραφική πρόταση (άσχετα αν θα την κρίνουμε καλή ή κακή - τώρα μιλάμε για τη λογική του έμπορου).

Εισιτήρια των ελληνικών ταινιών που παίχθηκαν στους κινηματογράφους της Αθήνας, του Πειραιά και των Περιχώρων από την άρχη της σεζόν ως τις 8 Φεβρουαρίου 1981.

1. *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλο* (868) - 608.016
2. *Πονηρό θηλυκό κατεργάρα γυναίκα* (457) - 286.131
3. *Παρθενοκυνήγος* (455) - 260.687
4. *Βέγγος, τρελλός καμικάς* (449) - 215.050
5. *Ρένα...*, *να ή εύκαιρία* (396) - 206.602
6. *Παραγγελιά* (431) - 193.044
7. *Ξεθράκωτος ρωμός* (320) - 143.840
8. *17 σφαιρές για έναν άγγελο* (238) - 124.548
9. *Ο Κώστος και οι εξωγήινοι* (343) - 116.637
10. *Ποδόγυρος* (267) - 104.705
11. *Έξοδος κινδύνου* (263) - 103.365
12. *Μεγαλέξανδρος* (188) - 72.933
13. *Ο Λαμπρόκοκς μπαλαντέρ* (159) - 69.417
14. *Και ξανά προς τη δόξα τραβά* (135) - 35.275
15. *Μελόδραμα* (70) - 28.893
16. *Υποψήφιοι βουλευτές και βουλευτίνες* (94) - 27.590
17. *Κορόδιο ρομπιέ* (81) - 27.544
18. *Κύριος Ξενοσίας* (97) - 26.364
19. *Νεφέλη* (21) - 9.783


5. Μία ματιά στις έμπορικές αποτυχίες. Στόν πάτο του καταλόγου ένα πορνό του Ευστρατιάδη, που φιλοδόχησε να παιχτεί έξω από το γκέτο των «ειδικών» αίθουσών. (Στη Θεσσαλονίκη η *Νεφέλη* έκανε λιγότερα εισιτήρια ακόμα και από τη *Σόνια* του τυπικά αντιεμπορικού Γάκη Κανελόπουλου). Φαρσοκωμωδίες, που μπορεί να μην είναι χειρότερες από πολλές έμπορικές επιτυχίες αλλά δεν έχουν στάρ πρωταγωνιστή. (Τυπικό παράδειγμα *Ο κ. Ξενοσίας*, που γύρισε ο σκηνοθέτης του *Παρθενοκυνήγου* Όμηρος Ευστρατιάδης με πρωταγωνιστή τον Αντώνη Παπαδόπουλο, που το κοινό τον ξέρει — και τον δέχεται σαν «δεύτερο» — από μία σειρά ταινίες. Μόλις λίγο παραπάνω η ταινία του Παναγιωτόπουλου. Τό γιατί τό ξέρουν και οι έχθροι και οι φίλοι της ταινίας — και σίγουρα και ο ίδιος ο σκηνοθέτης της).

6. Και ο Άγγελόπουλος; Αυτή η διαφιλονικουμένη μορφή του ελληνικού κινηματογράφου είναι και εδώ... ειδική περίπτωση. Ανάμεσα στις αποτυχίες και τις επιτυχίες. Αν πάρουμε υπόψη την τετραωρή

διάρκεια της (που όπωδηποτε προκαλεί προβλήματα στην προσέλευση του κοινού) αλλά και την προσάυξηση του εισιτηρίου (που γίνεται σαν αποζημίωση στους αιθουσάρχες για τις λιγότερες ημερήσιες προβολές) τα 70.000 εισιτήρια του *Μεγαλέξαντρου* πρέπει να τα δούμε — ταμερικά τουλάχιστο — σά. 100.000 εισιτήρια ταινίας κανονικής διάρκειας. Πράγμα που φέρνει την ταινία του Άγγελόπουλου κοντά στις έμπορικές ταινίες του Φώσκολου. Από την άλλη μεριά, όμως, ο επίσης τετράωρος *Θίασος* είχε 200.000 θεατές και οι τριώροι *Κυνηγοί* 100.000. Άρα διαπιστώνεται «αντικειμενικά» μία απόμακρυνση του κοινού από τόν Άγγελόπουλο. Προσωπικά, πάντως, πιστεύουμε ότι τα νούμερα αυτά αποδεικνύουν... τό αντίθετο. Οτι δηλαδή υπήρξε μία πλαστή προσέγγιση του Άγγελόπουλου με τό πλατύ κοινό τόν καιρό του *Θίασου* (λόγω θέματος της ταινίας, λόγω πολιτικής συγκυρίας της εποχής, λόγω έντονης αντίθεσης σκηνοθέτη-κυβέρνησης κλπ.) που είχε επιπτώσεις και στην έμπορική καριέρα τών *Κυνηγών*. Και τά τωρινά εισιτήρια του *Μεγαλέξαντρου* δίνουν πτό αντίπροσπευτικά τό στίγμα του σκηνοθέτη: τόν *Μεγαλέξανδρο* τόν είδαν στήν Αθήνα όσοι είδαν πρόπερσι και τό *Δέντρο με τά τσόκαρα* του Όλμι ή λίγο παλιότερα τό *Πατέρας αφέντης* τών Ταδιάνι. Όπως και να τό κάνουμε, έκει εντάσσεται ο κινηματογράφος του Άγγελόπουλου (σέ ένα διεθμιστικό για τούς φίλους ή κοσμοπολίτικο για τούς έχθρους κινηματογραφικό χώρο) και όχι δίπλα σέ ξεθράκωτους Ρωμιούς, σέ κυνηγούς παρθένων και σέ πονηρά θηλυκά.

Και άς μη σπεύσουν οι πνευματικά όκηνοι λαϊκιστές να μάς κατηγορήσουν για... έχθρους του λαού. Τό λαϊκό κοινό τό σεβάσαμε πολύ περισσότερο από αυτούς που τό κολακέυουν, όπως και όποτε μπορούν, μόνο και μόνο για να τό εκμεταλλευτούν. Και θά χαιρόμασταν όσο τίποτα άλλο αν βλέπαμε ένα ξεθράκωτο Ρωμιό να φλερτάρει ένα πονηρό θηλυκό με χιούμορ, που πάει να πεί με αϊτογνωσία. Άλλά φαίνεται ότι ακόμα φέτος έχει μείνει ένα κουρελόπανο για να σκεπάζουμε τή γύμνια μας. Τού χρόνου όμως;

Μπάμπης Κολώνιας



Framework English and American Studies, University of East Anglia, Norwich NR4 7TJ.

SPECIAL OFFER VALID UNTIL MARCH 1ST FOR NEW SUBSCRIBERS (NOT INSTITUTIONS): £1.00/£2.00 per issue. Subscribe to as many issues as you wish (up to a maximum of 10) or complete your collection with back issues (No. 9 onwards only available).

INSTITUTIONS: SPECIAL BACK RUN COMPLETE SET INCLUDING OUT OF PRINT ISSUES 1-8 (only a few still available) 12 issues £12 for £20.00. Back issues 3 issues £3.00/£4.00. 6 issues £12.00/£16.00.



# Ο ΜΠΟΡΧΕΣ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Στόν πρόλογο της εργασίας του για τόν Μπόρχες ὁ Ἐνγκάρντο Κοζαρίνσκι ὑπογραμμίζει τὸ γεγονός ὅτι ἤδη ἀπὸ τὸ 1935 ὁ Μπόρχες παραδεχόταν τὴν ἐπιρροή τοῦ Στέρνιαντεργκ πάνω στίς πρώτες του λογοτεχνικές ἀποπειρές. Σημειώνει ἐπίσης ὅτι οἱ σχέσεις τοῦ συγγραφέα μὲ τὸν κινηματογράφο ὑπῆρξαν πιὸ στενές καὶ πιὸ σύνθετες ἀπ' ὅτι θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ φανταστεί. Ὁ κινηματογράφος καὶ ἡ μαγεία του παιζανε ἀναμφισβήτητα βασικὸ ρόλο στὴν ἀφηγηματικὴ πρακτικὴ τοῦ Μπόρχες, στὴν ἀντίληψη του γιὰ τὴν διήγηση. Καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς προσπαθεῖ ν' ἀναλύσει ὁ Κοζαρίνσκι στὴ μελέτη ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ.

Ὡς κριτικὸς κινηματογράφου ὁ Μπόρχες παραμένει κάπως ἀγνωστος στὸ εὐρὸν κοινὸ. Καὶ ὁμως ἀπ' τὸ 1931 ἕως τὸ 1945, περιστασιακά, μὲ τὴν ἀφορμὴ μερικῶν προβολῶν, ὁ Μπόρχες δημοσίευσε στὸ ἀργεντινικὸ περιοδικὸ Sur σύντομα σημειώματα γιὰ ταινίες ἢ γιὰ συγκεκριμένα προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Χρονογραφῆματα ἐλεύθερα, εἰσοχὰ, εὐφρῆ, ποὺ οἰοῦνται φωτίζουν περισσότερο τὴν ἰδιαίτερη τέχνη του παρὰ ἔχουν τὴν ἀξίωση νὰ θεμελιώσουν μιὰ θεωρία τοῦ κινηματογράφου. Ἐπιλέξαμε καὶ μεταφράσαμε ἑπτὰ ἀπ' αὐτά, ποὺ θίγουν διαφορετικὲς ταινίες καὶ θέματα καὶ ἀποδίδουν τὴν ποιότητα γραφῆς τοῦ Μπόρχες, τὴν σαφήνεια του καὶ τὴν εἰρηματικότητά του.

Ἐυχαριστοῦμε τὸν φίλο μας Ἐνγκάρντο Κοζαρίνσκι, κινηματογραφιστὴ, σεναριογράφου καὶ προσωπικὸ φίλο τοῦ Μπόρχες, ποὺ παραχώρησε γιὰ τὸν Σ.Κ. τὰ κείμενα αὐτὰ πρωτοδημοσιευμένα στὸ διῶλιό του Jorge Luis Borges: sur le cinéma (Σ.Κ. / Cinéma, Ἐκδ. Albatros, Παρίσι 1979).



# ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΜΑΓΕΙΕΣ ΤΗΣ ΔΙΗΓΗΣΗΣ

τού Edgardo Cozarinsky

«Οι συγγραφείς φιλοδοξούσαν πάντοτε να κάνουν κινηματογράφο πάνω στη λευκή σελίδα: να διατάξουν όλα τα στοιχεία και ν' αφήσουν τη σκέψη να κυκλοφορεί από τό ένα στο άλλο».

(Ζαν-Λυκ Γκοτάρ, συνέντευξη στα *Cahiers du Cinéma*, No 171, Οκτώβριος 1965).

## I

Ο κινηματογράφος (ή, μάλλον, η πρακτική του κινηματογράφου) μοιάζει να συνδέεται στον Μπόρχες με την πρακτική της αφήγησης, ακόμα και με τη δυνατότητα προσέγγισης της αφήγησης. Εμφανίζεται, επίσης, σαν υλικό ανάγνωσης: ένα παραπάνω κίνητρο στοχασμού ανάμεσα στα άπειρα που τό σύμπαν προσφέρει με αφθονία. Τά παραδείγματα που του παρέχει ο κινηματογράφος αναφέρονται σέ θέματα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους: Η Ιλαρότητα που τό σκόρπισαν στό κοινό του Μπουένος Άιρες όρισμένες σκηνές του *Hallelujah* (κλασική, βουδή ταινία του Κινγκ Βίντορ, 1929) και του *Underworld* (*Υπόκοσμος*, βουδή ταινία του Γιόζεφ Φον Στέρνμπεργκ) προκαλεί μιά καυστική παρατήρηση σχετικά με τίς «Μη-δυνατότητες μας» (τό άρθρο αυτό δημοσιεύθηκε τό 1931, περιλήφθηκε τήν επόμενη χρονιά στή *Συζήτηση* και απαλειφθηκε από τήν επανέκδοση του 1957)· χάση στόν Στέρνμπεργκ, έπαληθεύει μιάν υπόθεση ώς πρός τή λειτουργία τής διήγησης («Τό αίτημα τής πραγματικότητας» και «Η αφήγηματική τέχνη και ή μαγεία», *Συζήτηση*)· στό δεύτερο από τά δοκίμια αυτά γίνεται λόγος για τήν Τζόαν Κρόφορντ, ενώ ή Μύριαμ Χόλκινς «εμφανίζεται» στήν *Ιστορία τής αιωνιότητας* (κειμένο που περιέχεται στήν όμώνυμη συλλογή)· «τό όρμητικό φίλμ *Hallelujah* άποτελεί μιά από τίς πολλές συνέπειες του δουλεμπόριου στήν Αμερική, συνέπειες που άπαριθμούνται στό «Ο φορκτός λυτρωτής Λάζαρος Μορέλ» (*Παγκόσμια ιστορία τής άτιμίας*)· ό Λέην, ό σεμνότυφος μεταφραστής, συγκρίνεται με τήν αύστηρή, τότε, λογοκρία του Χόλνγουντ («Οι μεταφραστες τών Χιλίων και μιά νυχτών», στήν *Ιστορία τής αιωνιότητας*).

Στά τέλη τής δεκαετίας του '20 και κατά τή δεκαετία του '30 ό Μπόρχες άναλαμβάνεται τήν άπλή παραγωγή επιφάσεων σαν ένα άνυπολόγιστο εμπλουτισμό που ό κινηματογράφος συνεισφέρει στή ζωή —ίσως επειδή είναι σέ θέση να άναγνωρίζει μέσα σ' αυτές τίς έστω και πεποιημένες (μάλιστα, επειδή άκριβώς είναι πεποιημένες) επιφάσεις τά σημεία μιάς ευρύτερης σύμφρασης. Στο κείμενό του «Ο άλλος Ούιτμαν» (άρθρο χρονολογημένο από τό 1929 που άπαλειφθηκε από τήν επανέκδοση τής *Συζήτησης*) ό Μπόρχες αναφέρεται, παρενθετικά, στήν έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στους κατοίκους «τών διαφόρων χωρών τής Αμερικής» και ριψοκινδυνεύει μιά πρόγνωση: «έλλειψη επικοινωνίας που ό κινηματογράφος παρουσιάζοντας άμεσα τίς τύχες και τίς επιθυμίες τών ανθρώπων, τείνει να εξαλείφει». Θα μπορούσαμε, χωρίς προσπάθεια, να συνεχίσουμε τόν κατάλογο αυτό. Αλλά σημασία έχει μόνο να διαπιστώσουμε σέ ποιό σημείο ό κινηματογράφος ύπηρεξε, για τό νεαρό Μπόρχες, μιά συνήθεια, ένας προσιτός πίνακας αναφορών στόν όποιο να άνέτρεχε με τήν ίδια συχνότητα που προσέφευγε στήν *Encyclopaedia Britannica* ή στήν πραγματικότητα που δέν στοιχειοθετείται από τυπωμένα κείμενα.

Η εικόνα που εμφανίζει, τήν εποχή εκείνη, ό κινηματογράφος για τόν Μπόρχες είναι ταυτόσημη με τήν εικόνα τής λογοτεχνίας (ή τής ιστορίας ή τής φιλοσοφίας): ένα ένιαο κείμενο διασκορπισμένο σέ πολυάριθμα, άκόμη και άντιπατικά άποσπάσματα, τά όποια, μεμονωμένα, δέν τήν άντιπροσωπεύουν και, συγκεντρωμένα, δέν τήν έξαντλούν. Η ιδέα αύτή μπορεί να μορφοποιείται εύκολα —άκόμη εύκολότερα άπ' ό,τι στους άλλους τρεις περιώνυμους κλάδους —στίς ταινίες που ό Μπόρχες δλέπει και παραθέτει μ' όλο και μικρότερη συχνότητα από τή δεκαετία του '40 κι έπειτα· σ' έναν κινηματογράφο, δηλαδή, ό όποιος, παρά τήν ύπαρξη ενός Άιζενστάιν κι ενός Γουέλς, εμφανίζεται ακόμα σαν μιά τέχνη που δέν τήν έχουν πνίξει τά κύρια όνόματα. Πρόκειται πάνω άπ' όλα για μιά πρακτική σχεδόν άπαλλαγμένη από διβλιογραφίες και άκαδημίες. Τό *Film and Theatre* (1936) του Άλαρντάις Νικόλ τό θεωρεί άσκησι σχολαστικότητας και τό συγγραφέα του τόν δλέπει σαν ένα άτομο «χωμένο σέ διβλιοθήκες, σοφό από τήν άποψη τής συλλογής σημειώσεων, άσοο στήν σύνταξη καταλόγων» και ταυτό-



Η Μπέτυ Κόμπσον, ο Τζωρτζ Μπάνκροφτ και ο Κλάιντ Κούκ από «The Docks of New York» του Γιόζεφ Φόν Στέρνμπεργκ

χρονα «σχεδόν αναλφάβητο όσον αφορά την ζωντανή παρακολούθηση προβολών στις κινηματογραφικές αίθουσες».

Στόν τομέα αυτό πολυάριθμοι ταπεινοί αφηγητές εφαρμόζουν αυτούς τους «διάφορους τονισμούς όρισμένων μεταφορών» («Ησφαίρα του Πασκάλ», Έρευνες) που η ιστορία τους ταυτίζεται, ίσως, με την ιστορία του σύμπαντος. «Πιστεύω ότι στην εποχή μας, όπουν οι άνθρωποι των γραμμάτων μοιάζουν να γουν παραμελλήσει τα έλικά τους καθήκοντα, τό έπος διασωθήκε, παραδόξως χάρη στο γυνέστην». «Στόν αιώνα μας... είναι περίεργο, αλλά ή έπική παράδοση συντηρήθηκε στο Χόλιγουντ» (συνέντευξη του Μπόρχες στόν Ρόμολντ Κρίστ, *The Paris Review*, No 40, Χειμώνας-όνοιξη 1967).

Αν δεχτούμε ότι τό Χόλιγουντ μπόρεσε να συνθέσει ένα κινηματογραφικό κείμενο, χειροτεχνικά μιστόρικο και συλλογικό ταυτόχρονα, έφάμιλλο με τίς αρχαίες έπικές διηγήσεις, θά πρέπει να όμολογήσουμε ότι ή προτίμηση του Μπόρχες για τό κείμενο αυτό είναι διανοητικά έξθρητημένη. Περιφρονώντας έντελώς τίς ταινίες που συνθέτει ό Στέρνμπεργκ με άξονα τό πρόσωπο της Μόργλεν Ντήτριχ, ό Μπόρχες αναλαμβάνει με έλπιση ήν υπεριοπισση των προγενέστερων ταινιών δράσης που γυρίσε ό σκηνοθέτης. Στην συνέντευξη που προμηνιόφερμε «Όταν έβλεπα τίς πρώτες γκαγκστερικές ταινίες του Στέρνμπεργκ θεώμιμι ότι όταν περιείχαν και τό έπικό, θέλω να δω, όταν έδιεγαν γκαγκστερ τών Σικάγο να πειθάνουν παλιόμοια - έννοια τό πο-

τια μου να πλημμυρίζουν δάκρυα». Αλλά ό Στέρνμπεργκ δέν ήταν ούτε Ουέλμαν, ούτε Χώκς, ούτε Γουόλς — πρόσωπα, δηλ., καταλληλότερα να ένσαρκώσουν, στόν κινηματογράφο, με τρόπο παραδεκτό, τόν παλαιό άνώνυμο άφηγητή των έπικών διηγήσεων. Είναι φανερό ότι τόν Μπόρχες τόν γοήτευε τό στιλιζάρισμα που ό Στέρνμπεργκ επέβαλε σέ πρόσωπα, περίγυρο και συμβάσεις: στιλιζάρισμα τό όποϊόν ή διαόδητα είναι συνήθως λιγότερο έλλειπτική και ειρωνική άπ' ό,τι συμβαίνει σέ ταινίες όπως τό *Underworld* ή τό *Docks of New York*.

Δέν είναι τυχαίο ότι ό μόνος κινηματογραφιστής που ό Μπόρχες αναφέρει αδιάκολα στα γραπτά του είναι ό Στέρνμπεργκ. Η άναφορά αυτή έμφανίζεται τόσο στις πρώτες μελέτες σχετικά με την αφηγηματική μέθοδο (που συμπιεράστηκαν στην *Σύζηση*), όσο και στόν πρόλογο του 1935 για την *Παγκόσμια ιστορία της αίτιας*, όπου η έπίκληση του έπικού έξανεμιζεται τελικά σέ φροδική ταχόδακτυλοφυγία. Στόν πρόλογο του 1954, ό Μπόρχες γράφει σχετικά με τό βιβλίό αυτό: «Έπιτα γεμιατο, με πικριτές και αγχόνες, και ή λέξη αίτια ηχει άσπρόδοται στόν τίτλο. Κάτω, όμως, από τόν κροτό αυτό δέν υπάρχει τίποτα. Ηρώκειται έπικώς για μια σύγωση, για μια έπιφάνεια εικόνας. Για τό λόγο αυτό, μάλλον, μπορεί τούτο τό βιβλίό ν' αρμόσει». Ο κινηματογράφος, δέβαινα, είναι αυτή ή καθαρή επιφάνεια εικόνας, και τούτοι δέν υπάρχει πέρα από τίς λέξεις, όλοιασθησάτε λογοτεχνίας. Να παρθεδεχόμα όμως, πεισματικά ότι ένα κείμενο εννοεί έναντιό στην

παραπεμπτική λειτουργία της γλώσσας είναι μιὰ στάση τόσο σκεπτικιστική και περισπούδαστη όσο και ἡ νοσταλγία τοῦ ἔπους ἢ τῆς περιφρόνηση γιὰ τὸν ρομαντικό ἀτομικισμό.

## II

Μετά ἀπὸ εἴκοσι χρόνια ὁ Μπόρχες δηλώνει ὅτι οἱ πρῶτες του διηγήσεις «εἶναι τὸ ἀνεύθυνο παιγνίδι ἐνὸς δειλοῦ πού δὲν εἶχε τὸ θάρρος νὰ γράψῃ παραμῦθια καὶ γλῆνθησε πλαστογραφώντας ἢ καπηλευόμενος μερικές φορές χωρὶς αἰσθητικὴ δικαιολογία τὶς ἱστορίες τῶν ἄλλων» (πρόλογος στὴν ἐπινεκδοση τῆς *Παγκόσμιας ἱστορίας τῆς ἀμίας*, 1954). «Πλαστογραφῶ» καὶ «καπηλευομαι» εἶναι ῥήματα πού ἐνοχλοῦν, γιὰτὶ συμπαραδιδόνουν ἐγκλήματα. Ὡστόσο ἀνταποκρίνονται σὲ κάθε μετάδοσι διήγησης: παραδοσιακὸ παραμῦθι, κουτσομπολικὴ φλυαρία, σχέδιο μυθιστορηματος πού μετασηματίζεται βαρμιαία σὲ συνταραγμένο μυθιστόρημα — ὅλα τὰ κείμενα πού ἀναπτύσσονται ἐπιαναλαμβάνοντας καὶ τροποποιώντας *προ-κειμένα* πού καταρροῦν. Αὐτὲς οἱ «διφορούμενες ἀσκήσεις» εἶναι ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτικές γιὰτὶ ἀφροντίζουν τὴν ἀνεκδοτολογικὴ ἐπιπόνησι καὶ προτιμοῦν μιὰν ἐξερεῦνησι τῶν διαφόρων ἀφηγηματικῶν δυνατοτήτων, φτάνοντας ὡς τὸν ἀμοιβαίῳ ἀλληλοαποκλεισμό τους. Γιὰ νὰ κατανηχῶσι τὴ δεδηλωμένη δειλία του, ὁ Μπόρχες ταχυδακτυλοῦρει καὶ ἐπισημαίνει τοὺς τρόπους δουλείας πού μεταχειρίζεται.

Ποιὰν ἰδέα εἶχε ὁ Μπόρχες γιὰ τὶς ἀσκήσεις αὐτὲς τὴν ἐποχὴ πού τὶς συνέθετε; Στὸν πρόλογο τῆς πρῶτης ἐκδόσεως δηλώνει: *προέρχονται, πιστεῦτε, ἀπὸ τὰ ξαναδιαβάσματα τοῦ Στήβενσον καὶ τοῦ Τσέστερτον, ἀπὸ τὶς πρῶτες ταινίες τοῦ Στέρνμπεργκ καὶ, ἴσως, ἀπὸ κάποια βιογραφία τοῦ Ἐδουάρδου Καριέγκο. Κάνουν κατάχρησι ὀρισμένων τρόπων: ἀνομοιογενεῖς ἀπαριθμήσεις, αἰφνιδίες λύσεως τῆς συνέχειας, ἀναγωγὴ ὀλόκληρου τοῦ βίου ἐνὸς ἀνθρώπου σὲ δύο-τρὶς σκηνές». Αὐτὴ ἡ ἀπαριθμηση, ὁμως, πηγῶν καὶ τρόπων δὲν εἶναι ἀνομοιογενεῖς. Ἡ ἐξεῖτασι αὐτῶν τῶν παραδειγμάτων μᾶς ἐπιτρῆπει νὰ προσδιορίσουμε τὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο ὁ Μπόρχες ἀντιλαμβάνονταν ἐνωματωμένη τὴν ἰδέα πού εἶχε γιὰ τὸν κινηματογράφο.*

Στὸν Στήβενσον καὶ τὸν Τσέστερτον ὁ Μπόρχες θαυμάζει μιὰν ἰκανότητα γιὰ τὴν οἰκητικὴ σκηνοθεσία, γι' αὐτὸ πού ὁ Στήβενσον ὀνομάζει «πλαστικὴ πλευρὰ τῆς λογοτεχνίας» (στὸ «A Gossip on Romance», *Memories and Portraits*, 1887):

«Τὰ νήματα μᾶς ἱστορίας συμβαίνει νὰ διαπλέκονται καὶ νὰ σχηματίζονται μιὰν εἰκόνα μέσα στὸν ἴστὸ τῆς πλοκῆς: τὰ πρόσωπα νιοθετοῦν, ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, εἴτε μετὰξὺ τους εἴτε ἀπέναντι στῆ φύσι μιὰ στάσι πού σημαδεύει τὴ διήγησι σὰ καὶ τὴν εἰκονογραφεί. Ὁ Ροβινσώνας Κρούσος πού ὀπισθοχωρεῖ μπροστὰ στ' ἀχῆρι τῶν ποδῶν, ὁ Ἀχιλλεὺς πού ὠρνεταὶ κατὰ τῶν Τρώων, ὁ Ὀδυσσεὺς πού λυγίζει τὸ μεγάλο τόξο, ὁ Χριστιανὸς πού τρέχει δουλώνοντας τ' αὐτὰ του — ὅλες αὐτὲς εἶναι κορυφαίες στιγμὲς τοῦ μῦθου καὶ ἡ καθεμιά τους ἀποτυπώνεται γιὰ πάντα στὴν πνευματικὴ μᾶς ὄρασι. Ἄλλα πράγματα μπορεῖ νὰ τὰ ξεχάσουμε. Μπορεῖ νὰ ξεχάσου-

με τὶς λέξεις, ἔστω καὶ ἂν ἦταν εὐφρεῖς καὶ ἀληθινές. Τὶς σκηνές, ὁμως, αὐτὲς πού σημαδεύουν, πού ἐπιβάλλουν ὀριστικὰ σὲ μιὰν ἱστορία τὴ σφραγίδα τῆς ἀλήθειας καὶ ἱκανοποιοῦν στὸ ἔπακρο καὶ μονομᾶς τὴ διάθεσι μᾶς γιὰ ἀπόλαυσι καὶ συμπάθεια, τὶς σκηνές αὐτές, λοιπόν, τὶς ὑποδεχεται ἢ θαυθερη περιοχὴ τοῦ πνεύματός μας, εἴσι πού νὰ μὴ μποροῦν νὰ ἐξαλείψων ἢ νὰ ἀμβλύνουν τὴν ἀρχικὴ ἐντύπωσι οὔτε ὁ χρόνος οὔτε οἱ ἀναποδιές. Αὐτὸ σημαίνει, λοιπόν, πλαστικὴ πλευρὰ τῆς λογοτεχνίας: ἐνσάρκωσι ἐνὸς χαρακτήρα, μᾶς σκέψης ἢ μᾶς συγκίνησεως σὲ μιὰ πράξι ἢ στάσι πού θὰ συγκινήσει ἀξιοσημείωτα τὴν πνευματικὴ ὄρασι».

Ἡ ἐκτίμησι αὐτῆς τῆς ἱκανότητος ἐμφανίζεται σάν μιὰ στιγμὴ στὴν ἐξέλιξι τῆς ἀφηγηματικῆς πρακτικῆς κατὰ τὸ δεύτερο μιὸ τοῦ 19ου αἰῶνα. Στιγμὴ πού ἐρχεται μετὰ τὸν ἐγκανιασμό μᾶς ἀυστηρὰ πειθαρχικὰ μεθόδου ἀπὸ τὸν Φλωμπέρ· στιγμὴ πού συμπιπτει χρονικὰ μὲ τὴν ἐποχὴ πού ὁ νεαρὸς Τζέιμς ἀποκτὰ μιὰ κυριαρχία στὸ ἐπίπεδο τῆς ὀργάνωσεως τῶν σημειῶν θέσεως, τῆς ἐναλλαγῆς «πανοραμικῆς» καὶ «κατὰ σκηνές» ἀφήγησεως: στιγμὴ πού προηγείται ἄμεσα τῆς καθιέρωσεως τῶν τεχνικῶν αὐτῶν στὸ ἔργο τοῦ ἰδίου τοῦ Τζέιμς, ἀλλὰ καὶ στὸν Κόνραντ, τὸν Φόρντ Μάντοξ Φόρντ καὶ στὸν Τζόυς τῶν *Νεκρῶν*. Ἡ παράδοσι αὐτὴ, πού τὴν ξεκαθάρισε ὁ Πέρου Λούμποκ στὸ *The Craft of Fiction*, χρησίμευε σάν βάση γιὰ τὶς καλύτερες ἐργασίες τοῦ new criticism στὸν τομεὰ τῆς μυθολογίας, προτοῦ ἐκφυλιστεῖ σὲ ἀκαδημαϊσμό καὶ σιγὰ-σιγὰ ἐκλείψει.

Ὁ Μπόρχες μιλάει γι' αὐτὲς τὶς ρηματικὲς, ὀρίζουσες καὶ ὀριστικὲς εἰκόνας καὶ τὶς χαρακτηρίζει σάν μιὰ «περιστσιακὴ ἐπιπόνησι» («Τὸ αἷμα τῆς πραγματικότητος» *Συζήτησι*), τὴν τρίτη, τὴ δυσκολότερη καὶ ἀποτελεσματικότερη μεθόδου πού διαθέτει ὁ μυθιστοριογράφος γιὰ νὰ ἐπιβάλλει στὸν ἀναγνώστη τὴν ἀψηλάφητη ἐξουσία του. Ἐπεξεργησε πλατιά τὴν ἀποψη τοῦ βασιζόμενος σ' ἓνα παράθεμα: ἀπὸ ἓνα μεγαλόστομο ἀργεντινικό μυθιστόρημα πού δὲν ἐκτῆμα καθόλου (*La gloria de Don Ramiro*, τοῦ Ἐνρὶκε Λαρέτα) καὶ προσθέτει: «*Ἐξέθεσα αὐτὸ τὸ σύντομο, γραμμικὸ παράδειγμα, ἀλλὰ γνωρίζω ἐργα ἐκτεταμένα — τὰ ἀυστηρὰ μυθιστορηματα φαντασίας τοῦ Οὐέλς, τὰ ἀλλα, παροξυντικῆς ἀληθοφάνειας, τοῦ Ντεφόε — πού, δὲν ἐφαρμόζουν ἀλλή μεθόδου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξι ἢ τὴ σεμρὰ λακωνικῶν λεπτομερειῶν μεγάλου βεληνεκούς. Τὸ ἴδιο ἰσχύει, κατὰ τὴ γνώμη μου, καὶ γιὰ τὰ κινηματογραφικὰ μυθιστορηματα τοῦ Γιώζεφ φὸν Στέρνμπεργκ, πού εἶναι καὶ αὐτὰ σύνθεσι ρηματικῶν στιγμῶν. Εἶναι μιὰ θαυμαστὴ καὶ δύσκολη μεθόδου πού μποροῦμε ὁμως νὰ τὴν ἐφαρμόσουμε στὰ πάντα καὶ, γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ, δὲν εἶναι τόσο στενὰ λογοτεχνικὴ ὅσο οἱ δύο προηγούμενες» (τὸ παράθεμα μᾶς εἶναι ἀπὸ τὴν ἐκδόσι τοῦ 1957· στὴν πρῶτη ἐκδόσι, τοῦ 1932, ἡ διατύπωσι εἶναι: «*κινηματογραφικὰ, ὀφθαλμικὰ μυθιστορηματα*»). Τὶ μπορεῖ νὰ κάνει μὲ τὰ ἐργαλεῖα τοῦ μυθιστοριογράφου ἐνας συγγραφέας ὅταν οἱ διανοητικὲς του συνήθειες καὶ ἡ δουλειὰ του πάνω στὴ γλῶσσα τὸν προδιαθέτουν νὰ γράφει σύντομα καὶ πυκνὰ κείμενα, ἀδιάλλακτα ἀπέναντι στὶς ἀνάγκες τῆς μεγάλης μυθιστορηματικῆς διάρκειας; Λιγότερο ἀσκητικὸς ἀπὸ τὸν Βαλερῦ, ὁ Μπόρχες βάσει σὲ ἐνέργεια τὴ δισυπλοία του ἀπέναντι στὸ*

Ὁ Κλάιβ Μπροῦκ καὶ ἡ Ἐθελυν Μπρέντ στὸ «Underworld» τοῦ Γιώζεφ φὸν Στέρνμπεργκ.



μυθιστόρημα. Γνωστή είναι η άλυτομορφοσία που τον πιάνει μπροστά στην άπλη διανοητική: «Τι κολληστικό και απομυλωτικό παραλήρημα κι αυτό, να συνθέσεις μεγάλα βιβλία, να αναπτύξεις σε πεντακόσιες σελίδες μιά ιδέα που μπορείς να την εκθέσεις θανμάσια μέσα σε λίγα λεπτά. Καλύτερα, λοιπόν, να ενεργήσεις σάμπως τα βιβλία αυτά να ύπρηχαν ήδη και να παρουσιάζεις έτσι εσύ μιά σύννομη, ένα σχόλιο γι' αυτά (πρόλογος στο «Ο κήπος με τα μονοπάτια που διακλαδίζονται»). Αυτή η αφέλεια αποκλείει και την άπλη δυνατότητα προσέγγισης ενός είδους το οποίο, προκειμένου να δείξει ένα πρόσωπο ή να διασυνδέσει τα έπισηδιά του, απαιτεί μιά αναπόφευκτη έπακριβή ένορξηστροση ιδιαίτερων περιστάσεων και άσημαντων πληροφοριών. Ο Μπόρχες έξηγησε ακόμα ότι το ταλέντο του Χώθορν προοφροτόταν περισώμερο γιά τή σύντομη διήγηση παρά γιά το μυθιστόρημα, γιάτι ό συγγραφέας αυτός προτιμούσε να άφορμάται από καταστάσεις κι όχι από πρόσωπα: «Ο Χώθορν έπινοούσε, πρώτα-πρώτα, ίσως μάλιστα και άκούσια, μιά κατάσταση και κατόπιν άναζητούσε τά πρόσωπα γιά να τήν έναρκόων. Έγώ δέν είμαι μυθιστοριογράφος, άλλα ύποθέτω ότι κανένας μυθιστοριογράφος δέ λειτουργεί έπι... Η μέθοδος αυτή μπορεί να άποδώσει ή να διευκόλυνει τήν παραγωγή θανμάσιων παραμυθιών, γιάτι, λόγω τής συντομίας τους, ή πλοκή είναι έδώ πιό φανερή από τους άυτορρογούς, δέν μπορεί να προσφέρει, αντίθετα, θανμάσια μυθιστορήματα, γιάτι ή γενική μορφή έφρόσον ύπάρχει τέτοια δέ φανερώνεται παρά μόνάχα στο τέλος και γιάτι ένα κοκοσχεδιασμένο πρόσωπο μπορεί να κάνει να φαίνονται έξωπραγματικά τά ύπόλοιπα πρόσωπα που τό περιστοιχίζουσι» («Ναθανάηλ Χώθορν», κείμενο που δέν περιλαμβάνεται στη γαλλική έκδοση των Έρευνών).

### III

Είναι δυνατόν—άντι να διασπειρούμε στο ρεύμα τής αφήγησης προνομιούχες στιγμές— να ξεκινήσουμε από μιά τακτοποίηση αυτών των «οράματων» και να παραλείψουμε τό ύφάδι τής πλοκής που θά πρεπε να τά συνδέει μεταξύ τους; Και οι εικόνες αυτές, που μένουν στη μνήμη στο έσωτερικό μιάς αφήγησης κάποιου ορισμένης διάκρισης, θά μπορούσαν, έτσι άπομωνωμένες, να προκαλέσουν τήν φανταστική πρόσολή τής αφήγησης που παραλείπεται και που ύποτίθεται ότι τής συνενώνει; Μιάν άπάντηση πάνω σ' αυτό μάς προτείνει ό Έβαριστο Καριέγκο.

Τούτο τό βιβλίο, γραμμένο στα 1930, μόνο με τόν Γκόγκολ του Ναμπόκοφ μπορεί να συγκριθεί—ώς παράδειγμα ολοκληρωτικής άπορόφησης μιάς συγγραφικής μορφής από μιά άλλη (μόλο που τό χαμηλότατο άνάστημα του Καριέγκο είναι παράγοντας που καθιστά τή μέθοδο πολύ πιό φανερή). Αυτή ή άπόπειρα «λογοτεχνικής διογραφίας» συνιστά έπίσης τήν πρώτη εισβολή του Μπόρχες σ' αυτό τόν τομέα, τής «μυθολογίας», που μιά ξεχωριστή, προσωπική, συστολή τόν καθιστά άπρόσιτο γι' αυτόν: ταυτόχρονα άποτελεί ή διακριτική «πλαστογράφηση» και «καθηλεία» τής ιστορίας ένος άλλου—πράγμα που συνιστά έκφωές ένα πρόσχημα. Κατ' επανάληψη ό Μπόρχες εκφωράζει διαταγμούς, άνακοινών, έμπόδια που συνάτα κατά τή διαδικασία

σύνθεσης αυτού του βιβλίου. Στο πρώτο κεφάλαιο—«Παλέριο στο Μπουένος Άιρες»— διαβάσουμε: «Τό μακρηγορικό και ποικιλόχρωμο ύφος τής πραγματικότητας, κατάστικτο από εϊρωνίες, εκπλήξεις, προβλέψεις τόσο παράδοξες που ίσοδυναμούν με εκπλήξεις, είναι παραδεκτό μόνο στο μυθιστόρημα, πράγμα που δέν ισχύει έδώ».

Πώς να περιγραφεί κανείς τήν άπομορφωρα τής συνουκίας του Παλέριο τήν έποχή που γεννήθηκε ό Καριέγκο; «Η έπιθυμία να ξαναζωντανέψει αυτή τή σχεδόν άπολιθωμένη προίστορία θά σέ άδηγούσε να συνθέσεις ένα έξωφρενικό χρονικό άπειροελάχιστων διαδικασιών... Η άμωστέρα λύση θά ήταν, σύμφωνα με τήν κινηματογραφική μέθοδο, να προτείνεις μιά διασύνδεση άσυνεχών εικόνων... «Και συνεχίζει προτείνοντας τό δικό του μοντάζ «λακωνικών παρατηρήσεων με συνεπαγωγές μεγάλον βεληνεούς».

Άνάμεσα στα παραδείγματα αυτά δημιουργείται μιά σχέση. Ο Στήβενσον εκθέτει τες παρατηρήσεις του ως άναγνώστη και άναζητεί σ' αυτές ένα στήριγμα γιά τή μέθοδό του. Ο Μπόρχες, που τες έγκολώνεται, τες βλέπει να εφαρμόζονται στις ταινίες του Στέρνμπεργκ. Σ' αυτό τό νεανικό έργο, όπου γαλαντεύεται μπροστά σ' αυτή τή μυθολογία τής ηποιίας, ώστόσο, δανείζεται τά εργαλεία, προσπαθεί να άνακαλύψει τή μαγία που θά του έπιτρέψει να εκκολάψει μιά πιό πλατιά, άνέξαντλητη πραγματικότητα, άπαριθμώντας άξιωματικότητα τής του έπικαλούνται τήν πραγματικότητα αυτή. Ο κινηματογράφος του ύποδηλώνει τή δυνατότητα να συνδεθούν οι στιγμές αυτές σύμφωνα με μιά ρηματική σύνταξη. Έδώ έμφανίζεται, μπορούμε να πούμε, τό «μοντάζ», ως έννοια—ένα «μοντάζ» πάνω σέ κείμενα συνθεμένα από λέξας. Τούτη ή «κινηματογραφική μέθοδος», τούτη ή «διασύνδεση άσυνεχών εικόνων» θ' άποτελέσουν τή δεδηλωμένη μέθοδο σύνθεσης των διηγήσεων τής Παγκόσμιας Ιστορίας τής άτιμίας. «Η Ιστορία που, όπως τό τάδε σκηνοθέτης του κινηματογράφου, προχωρεί μερικώς φωρές μέσα από άσυνεχείς σεκάς μιά παρουσιάζει τώρα...»—έτσι άρχίζει ένα από τά κεφάλαια που διαιρούν, και συνθέτουν, τό «Ο άνιδιοτελής φωνιάς: Μπιλ Χάριγκαν».

Τά άφηγήματα τής Παγκόσμιας Ιστορίας τής άτιμίας εικονογραφούν έπακριβώς τες παρατηρήσεις του Τσέστερτον σχετικά με τόν Στήβενσον («αυτές οι έπιπεδες μορφές παρουσιάζονται μονόπλευρα. Είναι μάλλον όψεις ή στάσεις ανθρώπων παρά άνθρωποι»), σχετικά με «τίν έλεη που αισθανόμαστε σήμερα γιά τή νουβέλα» και με «τ ή σημερινή νουβέλα» («μισοβλέπουμε, σάμπως σέ όραμα όπιομανούς, τούς γκρίζους δρόμους του Λονδίνου και τες πορφυρές πεδιάδες τής Ινδίας, βλέπουμε ανθρώπους, άνθρωπους έντυπωσιακούς, με φλογερά και έλκυστικά πρόσωπα. Μόλις όμως τελείωση ή ιστορία, σβήνουν και οι άνθρωποι»). Τά πελά αυτά μυθολογικά δοκίμια του Μπόρχες—στο βαθμό που άγνωσούν αυτή τήν «άπεραντη φιλοξενία γιά τούς ίδιους τούς ήρωές του», πράγμα που χαρακτηρίζει τούς μεγάλους βικτωριανούς (Ντίκενς, Θάκερρεντ, Τρόλοπ), και προτιμούν, με τόν τρόπο του Στήβενσον, μιά κάποια ισχύτητα των προσώπων, τήν άπλούστευση που προσοιδιάει τόν κοκκλοθεάτρο, τες δύο διαστάσεις των έγχρωμων σκίτσων—σκηνοθετούν μάλλον έναν άφηγηματικό μηχανισμό παρά μιά έιδική αφήγηση: αυτό γίνεται με τήν ολο-

φάνερη επίγνωση ότι τούτος ο μηχανισμός είναι ένας και ο αυτός στη γραπτή και στην κινηματογραφική μυθοπλασία. (Μπορούμε να συσχετίσουμε τον τρόπο αυτόν με κείνον που μεταχειρίζεται ο Ναμπόκοφ στο «The Assistant Producer», αφήγημα που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Nabokov's Dozen*: οι τύχες διαφόρων εξόριστων ρώσων τυχοδιωκτών στο Βερολίνο της δεκαετίας του 1920— που, περιστασιακά, συνδέονται με το σινεμά ως κομπάρσοι— συνοψίζονται σε πλάνα, σεκάνς, φωτιστικά έφε, έφε μοντάζ, προκειμένου να τονιστεί η διάσταση της παρωδίας).

Κάποια στιγμή, που μπορούμε να την τοποθετήσουμε ανάμεσα στον *Έθαρστο Καριέγκο* και στη σύνθεση του «Ο άνθρωπος στη γωνιά του ρόζ τοίχου», η προσοχή του Μπόρχες στρέφεται έξισου στον Στήβενσον και στον Στέρνπεργκ. Φανερώναται τότε η δυνατότητα να υποδληθούν οι *giaros* (τσολάνια) των άρχων του αιώνα και η συνοικία του Παλέρμο σε μία ρηματική άγωγή ισότιμη μ' αυτήν που υψίστανται το Σικάγο και οι γκάγκστερς του στο *Underworld*. Άνυπόμονοι μπροστά στις δουλικές δεσμεύσεις που φαίνεται να επιβάλλει το μυθιστόρημα στην άσκηση της μυθοπλασίας, ο Μπόρχες προσεγγίζει την άσκηση αυτή μέσω μιάς δουλικής μαγείας. Δεν έχει και τόση σημασία να μάθουμε αν καθοδηγήθηκε από τις δυνατότητες που του φανέρωνε ο κινηματογράφος μέσα στις διηγήσεις των άγαπημένων του δημουργών ή απ' αυτές που τούτοι οι δημουργοί του επέτρεπαν να διακρίνει μέσα στον κινηματογράφο.

#### IV

Συνέχεια, άσυνέχεια: ο Μπόρχες θέτει σε λειτουργία τις έννοιες αυτές, σάς πρώτες μυθοπλαστικές δοκιμές του, ξεκινώντας με δάση την κινηματογραφική γλώσσα.

Κάθε αφήγηση λειτουργεί, παραδοσιακά, μέσα από διαδοχικά ενεργήματα συνέχειας: τα ενεργήματα αιώρησεως («σαοπένς») άπορθούν από μία φαινομενική λύση συνέχειας που εξαγοράζεται κατόπιν από μιάν έμμεση συνέχεια. Άντιθετα ή ποίηση, παραδοσιακά πάλι, έχει χρέος να δομεί τις έντάσεις της σε μία σχέση χώρου, άγνωώντας κάθε συνάφεια που δεν είναι τυπική. Μιά από τις σχέσεις αυτές (που ο Μπόρχες καλλιέργησε, από τις πρώτες κύδλας μυθοπλασίες του, άπολαμβάνοντας όλοφάνερα την όργάνωση της πρόζας του σε μία μορφή άγνωστη για το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα) είναι η άπαρίθμηση. Στη ρίζα κάθε ρητορικού έργου που έμπεριέχει τη φόρμα της άπαρίθμησης άνακαλύπτουμε μία επίκληση στην «*ανεξάντλητη ποικιλία της δημουργίας*», που υποδληνεται από την άνομοιότητα των ένδειξεων που υπαινίσσονται τη δημουργία αυτή. Η μέθοδος αυτή, με το ένδοξο, θεωλογικό και πανθειστικό παρελθόν δεν άνάγεται στην «*χαοτική άπαρίθμηση*» (Σπίτσερ) που συνδέεται με μία όρισμένη αντίληψη του μοντέρνου. Όσοσο, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα παραμένει άμετάδλητο: πρόκειται, πάντα, για μία διπλή επίχειρηση, που άγορεύει για να έπισημανεί το άποσωλωμένο, κι όπου το χάσμα έχει ίση σημασία με τους δείκτες που σημαδεύουν τα όριά της. Πρόθεση της είναι να προφέρει το άρηστο· ο χαρακτήρας της.

μ' όλο που άνήκει σ' ένα μοναδικό τρόπο, είναι συντακτικός, όπως κι αυτός της ίδιας της διήγησης.

Στην άπαρίθμηση, ή άσυνέχεια του κειμένου έμφανίζεται περιδλημένη με την αίγλη του σημείου ενός άπόντος, πλέον έκτεταμένου κειμένου. Γράφοντας για τον Ούίτμαν, τόσο στη *Συζήτηση* όσο και στις *Έρευνες*, ο Μπόρχες μάς υποδεικνύει ότι οι άντιφατικές πληροφορίες σχετικά με το «*πρόσωπο*» του ποιητή που είναι διασπαρμένες στο έργο του όχι μόνο δεν άναιρούν άλλα, αντίθετα, επιδεδαιώνουν το μυθικό του άνάστημα. Παρόμοιος μηχανισμός διέπει τους καταλόγους άσυμφιλίωτων ή άπλώς έτερόκλητων έννοτήτων που διαγράφουν ένα ίλιγγο μπροστά στο άπειρο, σε νουβέλες όπως αυτές: «*Άλεφ*», «*Ζαχίρ*», «*Η γραφή του θεού*», ή και στον, βραχύ σχετικά, κατάλογο των ένσαρκώσεων του «*Άθάνατου*».

Ήδη, στην *Παγκόσμια ιστορία της άτιμίας* οι άπαρίθμησης άποκαλύπτουν τη λειτουργία τους μέσα από μία άπροκαλυπτη επίδιωξη ψευδαισθητικού άποτελέσματος, φωτίζοντας αυτές άκριδώς τις ιδιότητες της διήγησης που ο Μπόρχες προσπαθεί να συγκαλύψει τη στιγμή άκριδώς που το μεταχειρίζεται. Το πιο περίφημο παράδειγμα είναι ο κατάλογος των άποτελεσμάτων που ατίο τους είχαν τη λιγύψυχη φιλοσοφία του Άδελφου Βαθολομαίου ντε λιάς Κάζας—αυτός στο «*Ο φρικτός λυτρωτής: Λάζαρος Μορέλ*». Οι όροι αυτών των άπαρίθμησης, ή τα επίτηρηματα που συνδέονται από ένα και τον αυτό λόγο, μοιάζουν να διαχωρίζονται απ' αυτό άκριδώς που τα ένάνει, σαν ένα ηλεκτρικό ρεύμα: σολοικισμός, παράδοξο, άπλη έτερότητα· το όλο συμβάλει στον πλούτο ειρωνίας αυτών των στιγμιαίων σόκ, τα όποια χωρίς αυτό το σύστημα συγκρούσεων και έλλειπτικών τρόπων θά είχαν παραμείνει στην άδρανη κατάσταση μιάς πληροφορίας—ιστορικής ή πεποιημένης— που δεν την έμψυχώνει καμιά διήγηση.

Δέν είναι τυχαίο ότι στον τίτλο ενός νεανικού δοκίμιου του Μπόρχες συνδέονται «*άφηγηματική τέχνη*» και «*μαγεία*». Στις πρώτες μυθοπλασίες του θέλουμε να επιβάλλεται μία μορφή άντικατοπτρισμού: αυτό το «*post hoc, ergo propter hoc*», ή λογική πλάνη της όποίας ή συστηματική καλλιέργεια συνιστά, κατά τον Μάρτ, την κατέσοχην αφήγηματική επίχειρηση, «*τό γλωσσικό όργανο του Πετρομένου*». (Κι ο Βαλερύ, έπίσης, θεωρούσε ότι ή σχέση του μυθιστορηματικού ή φανταστικού σύμπαντος με την πραγματικότητα ήταν της ίδιας φύσης με τη σχέση που έχει ή «*όφθαλματιάτη*» με τα άπτά άντικείμενα ανάμεσα στα όποια γλιστράει ή θεατής). Άραγε αυτή, ή «*γλώσσα του Πετρομένου*», ή τόσο επίφοβη και σνάμα ποθητή, είναι τίλοτα διαφορετικό από μιάν έννοια «*μοντάζ*»—κινηματογραφικού ή ρηματικού— που προτείνει ή άντλει, μέσα από τη χαοτική άπογραφή των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, μία τακτοποίηση αυτών των «*κορμφαίων στιγμών*» ή των «*σκηών που σημαδεύουν*» όπου ο Στήβενσον έβλεπε την άπόδειξη του ευγενέστερου ενεργήματος της μυθοπλασίας: Τη «*γλώσσα*» αυτή την είδαμε να λειτουργεί σε διαφορά έπιπεδα μυθοπλασίας και μη—μυθοπλασίας, ιστορίας ή έπινόησης. Λέγεται, άπλουστατα, αφήγηση.

Εντυκάρντο Κοζάρινκο

# ΕΠΤΑ ΓΡΑΠΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

τού Jorge Luis Borges

## ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΔΡΟΜΟΥ

Οι Ρώσοι ανακάλυψαν ότι η πλάγια φωτογραφία μιάς μπουκάλας, ενός ταυρισίου λαϊμού ή μιάς κολόνας είχε μεγαλύτερη πλαστική αξία από τη φωτογραφία χιλίων και ενός χολυγουντιανών κομπάρσων, μεταμφιεσθέντων εν τάχει σε Άσσυριους και αναμιχθέντων, κατόπιν, μέχρις βαθμού πλήρους συγχύσεως από τον Σέσιλ Ντέ Μιλ. Ανακάλυψαν επίσης ότι οι συμβάσεις του Middle-West —χάρες του χαφιεδισμού και της κατασκοπείας, εύτυχές τέλος και συζυγική εύτυχία, άθικτη άκεραιότητα των πορνών, τελική λύση που καταφέρεται δικήν γροθιάς από ένα έγκρατη νεο—μπορούσαν να αντικατασταθούν από άλλες, εξίσου αξιοθαύμαστες. (Έτσι, σ' ένα από τα καλύτερα φίλμ των Σοβιέτ, ένα θωρηκτό βομβαρδίζει εκ του σύνεγγυς το κοσμοβριθές λιμάνι της Όδησσού, με μόνα θύματα κάποια μαρμάρινα λιοντάρια. Το άβλαβές της βολής όφειλεται στο ότι αυτή προέρχεται από ένα έναρτο μπολσεβίκικο θωρηκτό). Παρόμοιες ανακαλύψεις προτάθηκαν σ' έναν κόσμο κορεσμένο μέχρι πλήξεως από τις προσφορές του Χόλυγουντ. Ο κόσμος τις έγκωμιασε και τις άναγνώρισε σε τέτοιο βαθμό ώστε να φτάσουμε στο σημείο να ακούμε να ύποστηρίζεται ότι ο σοβιετικός κινηματογράφος έπισκίασε όριστικά τον άμερικάνικο. (Ήταν ή εποχή που ο Άλέξανδρος Μπλόκ διακήρυσε με ύφος Ουώλτ Ουίτμαν ότι οι Ρώσοι ήταν Σκύθες). Ξέχασαν ή θέλησαν να ξεχάσουν ότι η μεγαλύτερη άρετή του ρώσικου φίλμ ήταν ότι ήρθε να διακόψει ένα καθεστώς μόνιμη κυριαρχίας της Καλιφόρνιας. Ξέχασαν ότι ήταν άδύνατο να άντιπαραβάλλεις μερικά έκρηκτικά έργα, καλά ή άκόμη και έξαιρητικά (*Ίβάν ο Τρομερός, Το θωρηκτό Ποτέμκιν* και ίσως ό *Οκτώβρης*), με μιά τεράστια και σύνθετη φιλολογία που άναπτύχθηκε εύδόκιμα σ' όλα τα είδη: από τους άπαραμίλλους κωμικούς Τσάπλιν,



Άλληλουία, του Κίνγκ Βίντορ.

Μπάστερ Κήτον και Λάινγκτον ως την καθαρά φανταστική επινόηση και μυθολογία του Crazy Kat και του Bimbo. Το ρωσικό έγερτήριο σάλπισμα διαδόθηκε· το Χόλυγουντ άναμόρφωσε ή έμπλούτισε κάποιες φωτογραφικές του συνήθειες και δέ νοιάστηκε άλλο για το θέμα.

Άλλά ό Κίνγκ Βίντορ νοιάστηκε. Θέλω να μιλήσω για τον άνισο σκηνοθέτη που έρτιαξε έργα τόσο αξιοσημείωντα όσο το *Άλληλουία* και τόσο άσπρηκτα και κοινότοπα όσο το *Billy the Kid*: άμήχανη παράθεση των είκοσι φόνων (χωρίς να λογαριάζουμε τους Μεξικανούς που καθάρισε) που διέπραξε ό πιό διάσημος σαματατζής της Άριζόνας, με μοναδική άρετή την άφθονία των πανοραμικών και τη μεθοδική

Ταινίες που αναφέρονται στο άρθρο «Σκηνές του δρόμου»:

Σκηνές του δρόμου (Street Scene). ΗΠΑ, 1931. Σκην.: King Vidor. Σεν.: Elmer Ric από το θεατρικό του έργου. Φωτ.: George Barnes. Έρω.: Sylvia Sidney, William Collier Jr., Estelle Taylor, Beulah Bondi, Max Montor. Παραγ.: Samuel Goldwyn (United Artists)

Ίβάν ό Τρομερός (Krylia Kholopa). Σοβιετική Ένωση, 1926. Σκην.: Iouri Taritch. Σεν.: Konstantin Schildkret, Victor Chklovski, Iouri Taritch. Φωτ.: Mikhail Vladimirsky. Έρω.: L. Leonidov, I.

Khoukvine, Nikolai Prozorovsky, S. Askarova, V. Korch. *Παρ.*: Sovkino.

**Το θωρηκτό Ποτέμκιν** (Bronenosets -Potemkin-) Σοβιετική Ένωση 1925. *Σκην.*: Sergei Eisenstein.

**Οκτώβρης** (Oktiabr). Σοβιετική Ένωση, 1927. *Σκην.*: Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrov.

**Άλληλοία** (Hallelujah). ΗΠΑ, 1929. *Σκην.*: King Vidor. *Σεν.*: Wanda Tuschek, από μια ιδέα του King Vidor και μετά προσαρμογή του Richard Schayer. *Διάλογοι*: Ransom Rideout. *Φωτ.*: Gordon Avil. *Έρμ.*: Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney, William Fountaine, Harry Gray. *Παρ.*: MGM.

**Billy the Kid**. ΗΠΑ, 1930. *Σκην.*: King Vidor. *Σεν.*: Wanda Tuschek. *Διάλ.*: Laurence Stallings, Charles McArthur, από το βιβλίο -Saga of Billy the Kid- του Walter Noble Burns. *Φωτ.*: Gordon Avil. *Έρμ.*: John Mack Brown, Wallace Beery, Kay Standing, Karl Dane. *Παρ.*: MGM.

άποφυγή των κοντινών πλάνων προκειμένου να δηλωθεί η έρημος. Το πιο πρόσφατο έργο του, το *Σκηνές του δρόμου*, διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου του πρώην εξπρεσιονιστή Έλμερ Ράις, ύπακουει σε μία και μόνη, άρνητική, έννοια: να μη συμμορφωθεί με το «standard». Το θέμα του δεν είναι και τόσο ικανοποιητικό —άσε που πρόκειται για ύποπια θέματος. Υπάρχει ένας έναρετος ήρωας που καταστρέφεται, όμως, από ένα κάθαρμα. Υπάρχει ένα ρομαντικό ζευγάρι που η ένωση του, όμως, δεν μπορεί να κυρωθεί ούτε νομικά ούτε θρησκευτικά. Υπάρχει ένας φανφαρόνος και υπερβολικός ιταλός, ένας τύπος larger than life που προφανώς έχει αναλάβει όλο το κομικό στοιχείο του έργου και που η άλαφροίσκιωτη συμπεριφορά του έχει επιπτώσεις και στους φυσιολογικούς συναδέλφους του. Υπάρχουν πρόσωπα που μοιάζουν αληθινά κι άλλα που μοιάζουν μεταμφιεσμένα. Στην ουσία δεν πρόκειται για έργο ρεαλιστικό· πρόκειται για την άστοπτη ή καταπιεσμένη μορφή ενός ρομαντικού έργου.

Δυό μεγάλες σκηνές μάς το επισημαίνουν: εκείνη του ξημερώματος, όπου η πλούσια σε γεγονότα νύχτα συνοψίζεται σε μία μουσική, και η άλλη, της δολοφονίας, που μάς παρουσιάζεται με έμμεσο τρόπο, με το θόρυβο και με

την αναστάτωση που είναι ζωγραφισμένη στα πρόσωπα.

Έξοχοι οι ήθοιοι· έξοχη η φωτόγραφια. (*Sur*, No 5, Καλοκαίρι 1932)

## Ο ΚΑΤΑΔΟΤΗΣ

Άγνοώ το πολυδιαβασμένο μυθιστόρημα στο οποίο βασίζεται η ταινία αυτή. Η ευτυχής τύχη παράλειψη μου επέτρεψε να την παρακολουθήσω, χωρίς να νιώθω διαρκώς τον πειρασμό να αντιπαραβάλω το σημερινό θέμα με τις αναμνήσεις μου ως αναγνώστης προκειμένου να διαπιστώσω συμπτώσεις. Την παρακολούθησα λοιπόν. Και την κρίνω σάν μια από τις καλύτερες της φτείνης χρονιάς· πολύ αξιόλογη για να μην προκαλέσει κάποια συζήτηση ή να αξιωθεί κάποιας μομφής. Σωστότερα, όχι μιάς μομφής, αλλά ποικίλων μορφών: γιατί είχε την ωραία ευκαιρία να αποδειεί τελείως ικανοποιητική σάν αποτέλεσμα, πράγμα που δε συνέβη όμως, για δύο—τρεις λόγους.

Ο πρώτος είναι η υπερβολική αιτιολόγηση των πράξεων του ήρωά της. Καταλαβαίνω ότι ο στόχος που επιδιώκεται έτσι είναι η αληθοφάνεια, αλλά οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου

Ο Αντρίου Μάκ Λαγκλεν στον Καταδότη του Τζων Φόρντ.

*Ταινίες που αναγίρονται από άρθρο· Ο καταδότης:*

**Ο καταδότης** (The Informer). ΗΠΑ, 1935. *Σκην.*: John Ford. *Σεν.*: Dudley Nichols, από το μυθιστόρημα του Liam O'Flaherty. *Φωτ.*: Joseph H. August. *Έρμ.*: Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford. *Παρ.*: RKO Radio.

**Η κόρη του** (Le Bonheur). Γαλλία, 1934. *Σκην.* και *σεν.*: Marcel L. Herber, από το θεατρικό έργο του Henry Bernstein. *Φωτ.*: Harry Stradling. *Έρμ.*: Charles Boyer, Gaby Monlay, Michel Simon, Jacques Carellan, Pauline Dubois. *Παρ.*: Pathe Natan.

**Pastoral Defeated**. ΗΠΑ, 1935. *Σκην.*: Lollar Mendel. *Σεν.*: Ernest Vachse, Claudine West, από το θεατρικό έργο του Jeffrey F. Dell. *Φωτ.*: Merritt Costand. *Έρμ.*: Charles Laughton, Neil Hamilton, Margaret Sullivan, Dorothy Ferebee, Nancy Travis, Hathwell Hobbes, Kay Milland. *Παρ.*: MGM.





φου —και οι μυθιστοριογράφοι— ξεχνούν συχνά ότι οι πολυάριθμες δικαιολογήσεις (καθώς και οι άπειρες περιστασιακές λεπτομέρειες) είναι αντιπαραγωγικές. Η πραγματικότητα δεν είναι θολή· θολή είναι η γενική αντίληψη που σχηματίζει ο άνθρωπος για την πραγματικότητα. Έξ ου και ο κίνδυνος να δικαιολογούνται υπερβολικά οι πράξεις ή να έπινοούνται αναρίθμητες λεπτομέρειες. Στην ξεχωριστή περίπτωση που εξετάζουμε εδώ —ο άνθρωπος που διαμιás μεταμορφώνεται σε Ίουδα, ο άνθρωπος που παραδίνει τόν φίλο του στα μυδραλιοβόλα της αστυνομίας και στον φρικτό θάνατο —τό έρωτικό μοτίβο, τού οποίου γίνεται επίκληση, μοιάζει, κατά κάποιον τρόπο, να ελαχιστοποιεί την προσοσία και τό φρικαλέο της θάυμα. Άν ή άτιμία είχε διαπραχτεί για διασκέδαση, για να ικανοποιηθεί, δηλαδή, άπλώς ή κτηνωδία τού άτιμου, τό άποτέλεσμα θά ήταν περισσότερο έντυπωσιακό άπό κάλλιτεχνική άποψη. Πιστεύω, μάλιστα, ότι θά φαινόταν και περισσότερο σωστό. (Μιά έξαιρετική ταινία που τήν κατέστρεψε ή κατάχρηση ψυχολογικών κινήτρων είναι *Η Έντυχία*).

Σημειώστε ότι δέ θεωρώ άρνητική, αυτή καθαυτή, τήν πολλαπλότητα τών κινήτρων. Βρίσκω θαυμαστή τή σκηνή όπου ο καταδότης ξοδεύει τά τριάκοντα άργυριά του, ώθούμενος άπό τήν τριπλή άνάγκη: να ξεχάσει· να ξεπληρώσει τούς φοβερούς φίλους του που ίσως είναι οι κριτές του και που θά γίνουν, τελικά, οι δήμιοι του· να πετάξει άπό πάνω του αυτά τά άτιματικά χαρτονομίσματα.

Άλλη μιά άδυναμία τού *Καταδότη* είναι ή άρχή και τό τέλος του. Τά εισαγωγικά έπισόδια μου φαινονται ψεύτικα. Τούτο όφείλεται, έν μέρει, σ' αυτό τόν πολύ τυπικό, πολύ *ένρωπαϊκό* (μέ τήν καλιφορνιακή σημασία τού όρου) δρόμο που μάς παρουσιάζεται. Είναι άναμφισβήτητο ότι ένας δρόμος τού Δουβλίνο δεν είναι ολότελα όμοιος μ' έναν δρόμο τού Σάν Φραντσίσκο. Τού μοιάζει όμως πολύ περισσότερο —γιατί και οι δύο είναι αυθεντικοί— άσ' ό,τι ένα κατάδηλο όμοίωμα πνιγμένο μέσα σ' ένα βαρύ τυπικό χρώμα. Τό Χόλυγουντ μοιάζει να έντυπωσιάζεται περισσότερο άπό τίς τοπικές διαφορές παρά άπό τήν καθολική διάσταση τών πραγμάτων: μπροστά στό φανταστικό πρόβλημα πώς να παρουσιάσει μιά ισπανική ισόπεδη διάβαση ή μιά άνυστροσυγγαρεξική άλάνα, δεν υπάρχει άμερικάνος κινηματογραφιστής που να μήν καταφεύγει σε μιά ειδική άναπαράσταση τής όποίας ή μόνη αξία συνίσταται στην επίδειξη τού πόσο έχει σοχίσει... Τό τέλος τής ταινίας τό κατακρίνω για έναν άλλο λόγο: οι θεατές συγκινούνται άπό τή φρικτή μοίρα τού καταδότη, πάει καλά· ταυτόχρονα, όμως, συγκινείται κι ο σκηνοθέτης και τού χαρίζει έναν πλήρη συναισθηματικό θάνατο, μίση σε καθο-

λικά βίτρο και συνοδεία έκκλησιαστικού όργάνου, πράγμα που δεν τό βρίσκω και τόσο άξιο θαυμασμού.

Στήν ταινία αυτή οι άρετές είναι περισσότερο έκδηλες άπό τίς άδυναμίες και γιαυτό δεν χροιάζεται να τονιστούν. Θέλω, ώστόσο, να υπογραμμίσω τήν άποτελεσματικότητα μιάς στιγμής: τό ύστατο γδάρομο τών δακτύλων στή στεφάνη και ή έξαφάνιση τού χειριού τήν ώρα που ο κρεμασμένος πυροβολείται και λιανίζεται. Άπό τίς τρεις ένότητες τής τραγωδίας, εδώ τηρούνται οι δύο: τού χρόνου και τής δράσης· ή άγνόηση τής τρίτης, δηλαδή αυτής τού τόπου, δεν μπορεί να άποτελέσει κίνητρο για να ψέξουνε τήν ταινία. Ο κινηματογράφος, άπό τήν ίδια του τή φύση, μοιάζει να άρνείται αυτόν τόν τρίτο κανόνα και να απαιτεί άδιάκοπος μετατοπίσεις. (Κίνδυνοι τού δογματισμού· ή έξίσια άνάμνηση τού *Payment Deferred* μου δείχνει πόσο σφαλερό είναι να γενικεύεις. Στήν ταινία αυτή τά πάντα διαδραματίζονται μέσα σ' ένα σπίτι, θά 'λεγα μέσα σ' ένα και μόνο δωμάτιο: τό γεγονός αυτό συνιστά μιά βασική τραγική άρετή).

(*Sur*, No 11, Αύγουστος 1935)

## ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Η μιά έχει τίτλο *Έγκλημα και τιμωρία*. Είναι τών Ντσοσιγιέφσκι — Στέρνμπεργκ. Ξέροντας ποιά είναι τά ήθη τού Χόλυγουντ, κανείς δέ θά έκπλαγει διαπιστώνοντας ότι ο πρώτος άπό τούς δύο αυτούς συνεργάτες, ο μακαρίτης ο ρώσος, ουδόλως συνεργάστηκε στήν παραγωγή τού έργου. Άπό τήν άλλη μεριά, όμως, ή κατάσταση μοιάζει τερατώδης όταν αντίλαμβάνεται ότι και ή σφραγίδα που έβαλε ο δεύτερος, ο ύπναλέος αυτός βιενέζος, είναι έξισου άνεπαισθητή. Δέχομαι ότι μπορεί κάποιον να μή τόν ενδιαφέρει —ή να μή τόν ενδιαφέρει πιά— τό «ψυχολογικό» μυθιστόρημα. Θά δεχόμουν άκόμη ότι ο Στέρνμπεργκ, λάτρης τής άδυσώπητης μούσας που λέγεται *Bric-á-brac* (Σ.τ.μ.: γαλλικά στό κείμενο, παλιασορία), ύποτάσσει όλες τίς περίπλοκες, νοητικές (ή τουλάχιστον πυρετικές) διεργασίες που ύπόκεινται στό έγκλημα τού Ροντιόν Ρομάνοβιτς στήν άνάγκη να παρουσιάσει ένα άχανές ένεχυροδανειστήριο γεμάτο άπό άνυπόφορα άντικείμενα ή ένα άστυνομικό γραφείο άπόλυτα ταιριαχτό μέ τήν αντίληψη που έχουν στό Χόλυγουντ για ένα στρατώνα κοζάκων. Έπηρεασμένος άπό τήν άνάμνηση τού μεγάλου πλήθους στήν *Κόκκινη αυτοκράτειρα* περίμενα μιά πλημμύρα άπό ψεύτικες γενιάδες, μίτρες, σαμοβάρια, μάσκες, καθρέφτες, παχιά πρόσωπα, κάγκελα, άμπέλια, πιόνια σκακιού, μπλαλάικες, σιλπνά ξίφη, άλογα. Περίμενα, τέλος, τόν συνηθισμένο έφιάλτη τού

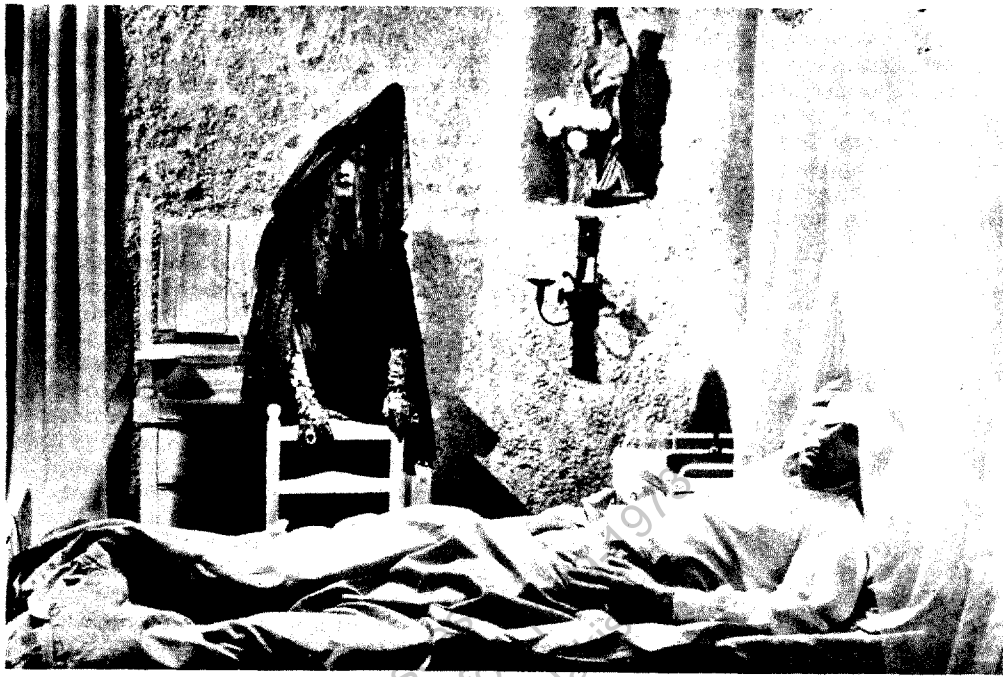
*Ταινίες που αναφέρονται στό άρθρο «Δύο ταινίες» (1):*

**Έγκλημα και τιμωρία** (Crime and Punishment). ΗΠΑ. 1935. Σκην.: Josef von Sternberg. Σεν.: S.K. Lauen. Joseph Anthony. Φωτ.: Lucien Ballard. Έρμ.: Peter Lorre, Edward Arnold, Marian Marsh, Tala Birell, Elizabeth Risdon, Mrs Patrick Campbell. Παραγωγός: B.P. Schulberg. Παρ.: Paramount.

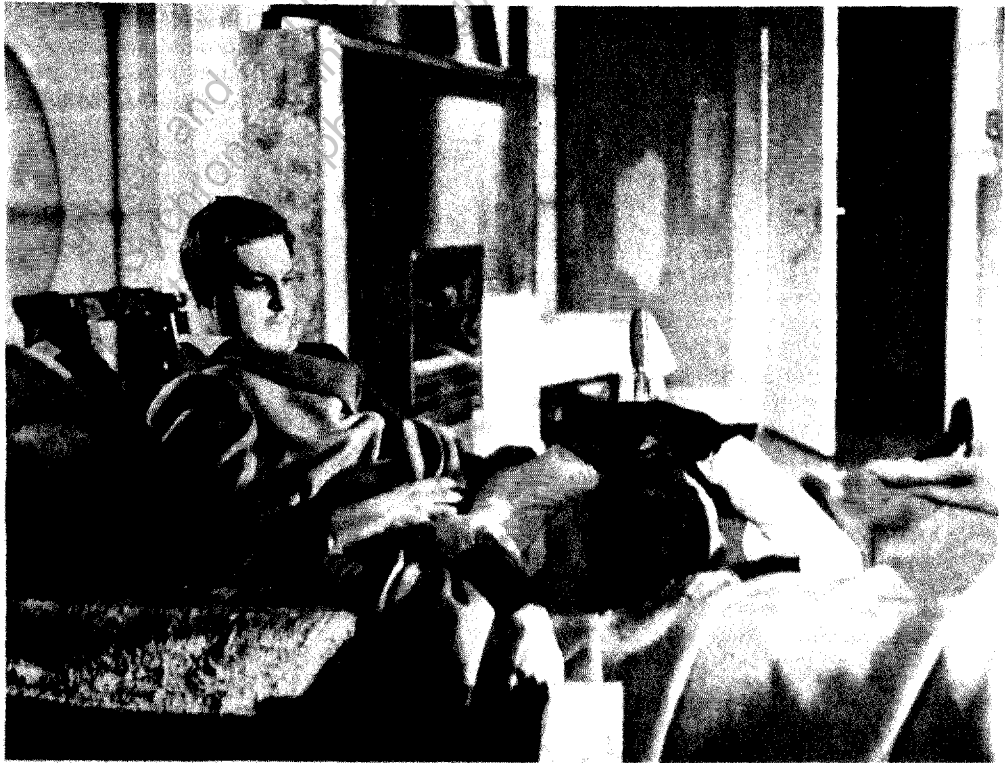
**Η κόκκινη αυτοκράτειρα** (The Scarlet Empress). ΗΠΑ. 1934. Σκην.: Josef von Sternberg. Σεν.: Manuel Komroff, άπό τό ήμερολόγιο τής Αικατερίνης τής Ρωσίας. Φωτ.: Bert Glennon. Έρμ.: Marlene Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser, Maria Sieber, C. Aubrey Smich. Παρ.: Paramount.

**Η γυναίκα και τό νευρόσπαστο** (The Devil is a Woman). ΗΠΑ. 1935. Σκην.: Josef von Sternberg. Σεν.: John Dos Passos, Sam Winston, άπό τό μυθιστόρημα «La Femme et le Pantin» τού Pierre Louys. Φωτ.: Josef von Sternberg, Lucien Ballard. Έρμ.: Marlene Dietrich, Lionel Atwill, Cesar Romero, Edward Everett Horton, Alison Skipworth. Παρ.: Paramount.

**Τά τριάντα έννέα σκαλοπάτια** (The Thirty Nine Steps). Μεγ. Βρετανία. 1935. Σκην.: Alfred Hitchcock. Σεν.: Charles Bennett, Alma Reville, άπό τό μυθιστόρημα τού John Buchan. Φωτ.: Bernard Knowles. Έρμ.: Madeleine Carroll, Robert Donat, Lucie Mannheim, Godfrey Teatle, Peggy Ashcroft. Παραγωγός: Michael Balcon. Παρ.: Gaumont - British.



Πάνω: η Μάρλεν Νττήτριχ και ο Λαιονέλ Άτσιλι στη *Γυναίκα και το νευρώσαστο* του Γιόζεφ Φον Στερνμπεργκ. Κάτω: ο Ρόμπερτ Ντόνατ στα 39 *σκαλοπάτια* του Άλφρεντ Χίτσκοκ.



Στέρνπεργκ. Περιμένα την ασφυξία και την τρέλα. Μάταιη προσμονή!

Στήν ταινία αυτή ο Στέρνπεργκ άπαρηθήκε τις συνηθισμένες *marottes* του (Σ. τ. μ.: γαλλικά στο κείμενο, μανιές, έμμονες ιδέες): γεγονός που θά μπορούσε να είναι πολύ καλός οϊωνός. Δυστυχώς, όμως, στή θέση τους δέν έβαλε τίποτε άλλο. Δίχως λύση συνέχειας, δίχως ρήξη, πέρασε από μιά κατάσταση παραίσθησης (*Η Κόκκινη αυτοκράτειρα, Ήγνναϊκα και τό νευρόσπαστο*) σέ μιά κατάσταση άνοησίας. Στο παρελθόν έμοιαζε τρελός, κι αυτό ήταν κάτι· σήμερα είναι, άπλώς, άσημαντος. Δέν πρέπει, ωστόσο, νά άπελπίζομαστε: τό *Έγκλημα και τιμωρία*, έργο χωρίς καμιά άπολύτως αξία, πιθανόν νά άποτελεί μιά πράξη συντριβής και μετάνοιας, έναν άναγκαίο έξαγνισμό· πιθανόν νά συνιστά τό συνδυετικό κρϊκο άνάμεσα στο ίλιγγιώδες *sound and fury* της *Κόκκινης αυτοκράτειρας* και σέ μιά μελλοντική ταινία που όχι μόνο θά άποκρούει τις ξεχωριστές γητειές του χασοκίου, αλλά και που θά στηρίζεται — και πάλι — στήν ευφροία. (Λέγοντας «και πάλι» έχω στο μυαλό μου τις πρώτες ταινίες του Γιόζεφ φόν Στέρνπεργκ).

Βασιζόμενος σ' ένα τόσο πυκνό μυθιστόρημα ο Στέρνπεργκ έφτιαξε ένα φίλμ μηδαμινό. Βασιζόμενος σ' ένα τελείως άνοησιο περιπετειώδες μυθιστόρημα — *Τά τριάντα έννέα σκαλοπάτια* του Τζών Μπάκαν — ο Χίτσοκ έφτιαξε ένα φίλμ πολύ καλό. Έπινώθηκε έπεισόδια. Έβαλε γούστο και πονηριά εκεί όπου τό πρωτότυπο δέν περιείχε παρά μόνο ήρωισμό. Παρενέβαλε ένα ώραίο *erotic relief* που δέν έχει τίποτα τό συναισθηματικό. Πρόσθεσε ένα πολύ ευχάριστο πρόσωπο — τον κύριο Μέμορ — άνθρωπο ολότελα ξένο προς τις άλλες δύο δυνάμεις της ψυχής, άνθρωπο που άποκαλύπτει ένα σοβαρό μυστικό, άπλώς και μόνο έπειδή κάποιος του τό ζητά και έπειδή ο δικός του ρόλος, τή στιγμή εκείνη, είναι ν' άπαντήσει.

(*Sur*, No 19, Άπρίλιος 1936)

## ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Σέ δύο βραδιές, στή σειρά, είδα δύο ταινίες. Η πρώτη — και με τις δύο σημασίες του όρου «πρώτος» — «είναι έμπνευσμένη από τό μυθιστόρημα του Τζόζεφ Κόνραντ *Ο μυστικός πράκτορας*. Έτσι μάς διαβεβαιώνει ο σκηνοθέτης της· όφειλω νά όμολογήσω ότι, χωρίς τή μεσολάδησή του, θά είχα μαντέψει τή συγγενική σχέση που μάς έπισημαίνει, αλλά δέν θά έφτανα στο σημείο νά σκεφτώ τό ένθουσιαστικό, τό θείο ρήμα *εμπνέομαι*. Φωτογραφική δεξιοτήτα, κινηματογραφική άδεξιότητα: αυτές τις νηφάλεις κρίσεις μου «εμπνέει» ή τελευταία ταινία του Άλφρεντ Χίτσοκ. Όσο για τον Τζόζεφ Κόνραντ... Δέν υπάρχει άμφιβο-

λία ότι, άν άφαιρέσουμε όρισμένες αλλοιώσεις, ο μύθος της ταινίας *Σαμποτάζ* (1936) συμπίπτει με τά δεδομένα της άφήγησης του *Μυστικού πράκτορα* (1907)· δέν υπάρχει, επίσης, άμφιβολία ότι τά γεγονότα που έξιστορεί ο Κόνραντ έχουν ψυχολογική αξία, έχουν μόνο ψυχολογική αξία. Ο Κόνραντ μάς έκθέτει και μάς γυρεύει νά κατανοήσουμε τό πεπρωμένο και τόν χαρακτήρα του κ. Βέρλοκ, ενός άθραύστου όκνηρου, παχύσαρκου και συναισθηματικού που έφτασε στο «έγκλημα» μέσα από τή σύγχυση και τό φόβο. Ο Χίτσοκ προτίμησε νά μάς δώσει τό πρόσωπο αυτό σάν έναν άνεξήγητο σλαβογερανό δαίμονα.

Υπάρχει στόν *Μυστικό πράκτορα* ένα χωριο σχεδόν προφητικό, που άκυρώνει και άναιρεί όποιαδήποτε δυνατότητα διασκευής. «Στόν κύριο Βέρλοκ συναντούσες αυτό τό ξεχωριστό ύφος των ανθρώπων που ζουν με τά δίτσια, τις τρέλες ή τις πιο ποταπές μικροψυχίες του ανθρώπινου είδους· αυτό τό ύφος ήθικου μηδενισμού που είναι ιδιογ των διευθυντών χαρτοπαικτικών λεσχών, των ιδιωτικών ντέτεκτιβ και των όργάνων της μυστικής αστυνομίας. Τό ύφος αυτό που χαρακτηρίζει τους λαθρέμπορους του αλκοόλ και (αυτό τό υποψιάζομαι) τους έμπόρους ήλεκτρικών ζωνών ή τους έφευρέτες ιατρικών ίδιοσκευασμάτων. Μήν έχοντας, όμως, προχωρήσει τήν έρευνά μου σέ τέτοια βάση, δέν κάνω λόγο γι' αυτούς τους τελευταίους. Είναι πολύ πιθανό νά διαθέτουν μιά φυσιογνωμία τελείως διαβολική.

Ο Μάθιου Μπάλτον και ο Τζών Λόντερ στόν *Μυστικό πράκτορα* του Άλφρεντ Χίτσοκ.



Ταινίες που αναφέρονται στο άρθρο «Δύο ταινίες» (III):

Ο μυστικός πράκτορας (Sabotage). Μεγ. Βρετανία 1936. Σκην.: Alfred Hitchcock. Σερν.: Charles Bennett. από τό μυθιστόρημα - The Secret Agent - του Joseph Conrad, διασκευασμένο από τήν Alma Reville. Φωτ.: Bernard Knowles. Έρμ.: Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder. Παραγωγή: Michael Balcon, Ivor Montagu. Παρ.: Gaumont-British.

Παλιότερα τά παιδιά δέν βάζαν μπριταντίνι (Los Muchachos de Antes no Usaban Golina). Αργεντινή, 1937. Σκην. και σεν.: Manuel Romero. Φωτ.: Francisco Mugica. Έρμ.: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Santiago Arieta, Irma Gordoba, Martin Zabalua. Παρ.: Lumiton.

Ο στρατηγός πέθανε τά χαράματα (The General Died at Dawn). ΗΠΑ, 1936. Σκην.: Lewis Milestone. Σεν.: Clifford Odets, από τό μυθιστόρημα του Charles G. Booth. Φωτ.: Victor Milner. Έρμ.: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamitoff, Dudley Digges, Porter Hall. Παραγωγή: William Le Baron. Παρ.: Paramount.

Ταινίες που αναφέρονται στο άρθρο «Μιά συντριπτική ταινία»:

**Πολίτης Κάην.** (Citizen Kane). ΗΠΑ. 1941. Σκην.: Orson Welles. Σεν.: Herman J. Mankiewicz. Orson Welles. Φωτ.: Gregg Toland. Έρμ.: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead. Παραγωγός: Orson Welles. Mercury Παρ.: RKO.

**Η δύναμη κι η δόξα** (The Power and the Glory). ΗΠΑ. 1933. Σκην.: William K. Howard. Σεν.: Preston Sturges. Φωτ.: James Wong Howe. Έρμ.: Spencer Tracy, Colleen Moore, Ralph Morgan, Helen Vinson. Παραγωγός: Jesse L. Lasky. Παρ.: Fox.

Τούτο δὲ θὰ μὲ ξάφνιαζε καθόλου. Αὐτὸ ποῦ θέλω ἐγὼ νὰ βεβαιώσω εἶναι ὅτι ὁ κύριος Βέρλοκ δὲν εἶχε τίποτα τὸ διαβολικόν». Ὁ Χίτσκοκ προτίμησε νὰ περιφρονήσει τὴ γνώμη αὐτῆ. Δὲν κατακρίνω τὴν περιέργη ἀπιστία του· κατακρίνω τὸ φτηνὸ ἐγγεῖρημα στὸ ὅποιο ἐπιδόθηκε. Ὁ Κόνραντ μᾶς προσφέρει τὴν τέλεια κατανόηση ἐνὸς ἀνθρώπου ποῦ γίνεται πρόξενος τοῦ θανάτου ἐνὸς παιδιοῦ. Ὁ Χίτσκοκ, μὲ τὴν τέχνη του (καὶ μὲ τὰ λοξὰ καὶ πονεμένα μάτια τῆς Σὺλβα Σίντνευ), προσπαθεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ συγκινηθούμε ἀπὸ τὸν θάνατο αὐτό. Ἡ προσπάθεια τοῦ ἐνὸς ἦταν διανοητικῆ· τοῦ ἄλλου εἶναι τελείως συναισθηματικῆ. Καὶ νὰ ἦταν μόνον αὐτό: ἡ ταινία —τὶ συμπληρωματικῆ, ἀχαρῆ φρικτὴ!— περιέχει ἕνα ἐρωτικὸ ἐπεισόδιο μὲ πρωταγωνιστές, ἐγκρατεῖς καὶ συνάμα ξετρολαμένους, τὴν μαρτυρικὴ κυρία Βέρλοκ κι ἕναν καρδαμωμένον καὶ καθωσπρέπει ντέτεκτιβ, μεταμφιεσμένον σὲ ἔμπορο λαχανικῶν.

Ἡ ἄλλη ταινία τιτλοφορεῖται, χάριν ἐνημερώσεως, *Los muchachos de antes no usaba gomina* (Ἐπάρχουν πληροφοριακοὶ τίτλοι ποῦ εἶναι ὁμορφοί: Ὁ στρατηγὸς πέθανε τὰ χαράματα). Αὐτὸς ἐδῶ —*Los muchachos de antes*, κ.λπ.— ἀνήκει σὲ μιά ἀπὸ τὶς καλύτερες ἀργεντινικὲς ταινίες ποῦ ἔχω δεῖ μέχρι σήμερα: δηλαδή, σὲ μίαν ἀπὸ τὶς χειρότερες τοῦ κόσμου. Ὁ διάλογος εἶναι τελείως ἐξωφρενικὸς. Τὰ πρόσωπα —ὠραίοι κύριοι, κακὰ παιδιὰ καὶ κουμπάρου τοῦ 1906— μιλοῦν καὶ συμπεριφέρονται «συναρτῆσει» τῆς διαφορᾶς ποῦ τὰ χωρίζει ἀπὸ τὸ ἔτος 1937. Δὲν ὑπάρχουν ἐξω ἀπὸ τὸ χρῶμα τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου. Εἶναι μιά σκηνὴ ὅπου πιάνονται στὰ χέρια καὶ μιά ἄλλη ὅπου βγάζουν μαχαίρια. Οἱ ἠθοποιοὶ δὲν ξέρουν οὔτε νὰ τρακῶνονται οὔτε νὰ παίζουν γροθιές, γεγονὸς ποῦ καθιστᾷ θλιβερὸ τὸ θέαμα.

Τὸ θέμα —ὁ ἠθικὸς μηδενισμὸς» ἡ ἠσυχαστικὴ ἐξαχρείωση τοῦ Μπουένος Ἄιρες — εἶναι, ἀσφαλῶς, ἐλκυστικόν. Ἀλλὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χέρια καὶ τὸ σκηνοθέτη. Ὁ ἥρωας ποῦ θὰ ἤπρεπε νὰ ἀποτελεῖ ἐμβληματικὴ μορφή τῆς ἀρχαίας ἀρετῆς —καὶ τῆς ἀρχαίας ἀπιστίας— εἶναι ἕνας *porteno* (= γηγενὴς ἢ κάτοικος τοῦ Μπουένος Ἄιρες), ἰταλοποιημένος ἤδη, τελείως ἐκθετος στὶς αἰσυχρὲς διεγέρσεις ποῦ προκαλεῖ ὁ φευδοπατριωτισμὸς καὶ τὸ συναισθηματικὸ ταγκό.

(*Sur*, No 31, Ἀπρίλιος 1937)

## ΜΙΑ ΣΥΝΤΡΙΠΤΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

Ἡ *Πολίτης Κάην* (ποῦ, στὴν Ἀργεντινῆ, τιτλοφορήθηκε *El ciudadano* («Ὁ πολίτης»)) ἔχει τουλάχιστον δύο θέματα. Τὸ πρῶτον, ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιά σχεδὸν φτηνὴ ἀνοη-

σία, ἐπιζητεῖ νὰ ἐξασφαλίσει τὰ χειροκροτήματα τῶν ἀπρόσεκτων θεατῶν. Μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ ὡς ἐξῆς: ἕνας ματαιόδοξος ἑκατομμυριούχος συσσωρεύει ἀγάλματα, κήπους, ἀνάκτορα, πισίνες, διαμάντια, αὐτοκίνητα, διβλιοθήκες, ἀντρες καὶ γυναῖκες· ἔχοντας μπροστὰ στὰ μάτια του τὴν εἰκόνα ἐνὸς προηγούμενου συλλέκτη (τοῦ ὁποίου οἱ παρατηρήσεις ἀποδίδονται συνήθως στὴν ἐπιφοίτηση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος) ἀνακαλύπτει ὅτι ὅλο αὐτὸ τὸ συνονθύλευμα καὶ ἡ ὑπεραφθονία δὲν εἶναι παρὰ ματαιότης ματαιωτήτων καὶ μόνον ματαιότης. Τῆ στιγμῇ ποῦ πεθαίνει, ἐπιθυμεῖ νὰ ἔχει μόνο ἕνα πράγμα ἀπ' ὅσα ὑπάρχουν στὸν κόσμον· ἕνα ταπεινὸ ἐλκυσθρον μὲ τὸ ὅποιο ἐπαίξε ὅταν ἦταν παιδί! Τὸ δεῦτερον θέμα εἶναι πολὺ ἀνώτερον. Συνδέει τὴ μνήμη τοῦ Σολομώντα μ' αὐτὴν ἐνὸς ἄλλου μηδενιστῆ: τοῦ Φράντς Κάφκα. Τὸ θέμα (μεταφυσικὸ καὶ ταυτόχρονα ἀστυνομικόν, ψυχολογικόν καὶ συνάμα ἀλληγορικόν) εἶναι ἡ ἐρευνα τοῦ μυστικοῦ βάθους τῆς ψυχῆς ἐνὸς ἀνθρώπου, μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα ποῦ ἐφτιαξε ὁ ἀνθρώπος αὐτός, μέσα ἀπὸ τὰ λόγια ποῦ πρόφερε, μέσα ἀπὸ τὶς ἀναριθμητὲς ζωῆς ποῦ κατέστρεψε. Ἡ μέθοδος εἶναι ἴδια μ' αὐτὴν ποῦ ἀκολουθεῖ ὁ Τζόζεφ Κόνραντ στὸ *Chance* («Τύχη», 1914) καθὼς καὶ μ' αὐτὴν ποῦ συναντᾶμε στὸ πολὺ ὠραῖο φιλμ *Ἡ δύναμη καὶ ἡ δόξα*: ραφωδία ἑτερογενῶν σκηνῶν, χωρὶς χρονολογικὴ τάξη. Μ' ἕναν τρόπο συντριπτικὸν καὶ ἀτέρμονον, ὁ Μούλλες μᾶς ἐκθέτει ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴ ζωὴ ἐνὸς ἀνθρώπου, τοῦ Τσάρλς Φόστερ Κάην, καὶ μᾶς καλεῖ νὰ τὰ συνδυάσουμε καὶ νὰ ἀνασυνθέσουμε τὸν ἀνθρώπο αὐτόν. Στὴν ταινία ἀφθονοῦν οἱ μορφές ποῦ λέγονται πολλαπλότητα καὶ ἀσυνδεσία: οἱ πρώτες σκηνές μᾶς δείχνουν μιά γενικὴ εἰκόνα τῶν θησαυρῶν ποῦ συγκέντρωσε ὁ Φόστερ Κάην· σὲ μίαν ἀπὸ τὶς τελευταῖες, βλέπουμε μιά φτωχὴ, ἀλλὰ λουσάτη γυναῖκα, ποῦ πάσχει, νὰ παίζει ὁπὸ ὑπόγειον ἐνὸς παλατιοῦ, ποῦ εἶναι κι αὐτὸ ὀλόκληρον μουσεῖον, μ' ἕνα τεράστιον παιχνίδι — σπαζοκεφαλιὰ. Στὸ τέλος καταλαβαίνουμε ὅτι τὰ ἀποσπάσματα δὲ διέπονται ἀπὸ μιά μυστικὴ ἐνότητα: ὁ μυστικὸς Κάην εἶναι ἕνα ὁμοίωμα, ἕνα χάος ἐπιφάνσεων (πιθανὸν πόρισμα, ποῦ τὸ πρόδωξαν ἤδη ὁ Ντέιβιντ Χιουμ, ὁ Έρνστ Μάχ καὶ ὁ δικὸς μας Μαθηντόνιο Φερναντές: κανένας ἀνθρώπος δὲν ξέρει ποῖός εἶναι, κανένας ἀνθρώπος δὲν εἶναι κάποιος). Σὲ μιά ἀπὸ τὶς μυθικὲς διηγήσεις τοῦ Τζοστέρτον — στὸ *The head of Caesar*, νομίζω — ὁ ἥρωας παρατηρεῖ ὅτι δὲν εἶχε τίποτα πιὸ θρυαυρῶν ἀπὸ ἕνα λιθινὸν χωρὶς κέντρο. Ἡ ταινία εἶναι αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ λιθινὸς θύλακος.

Ὅλοι ξέρουμε ὅτι μιά γιορτὴ, ἕνα ἀνακροῦρον, μιά μεγάλη ἐπιχείρηση, ἕνα γεῖμα συγγε-



Ο Όρσον Γουέλς και ο Τζοζεφ Κότεν στον Πολιτη Καιν του Γουέλς.

φών η δημοσιογράφων, μιά ζεστή ατιμόσφαιρα ειλικρινούς και αυθόρμητης συναδελφσύνης — όλα αυτά είναι, στην ουσία, πράγματα τρομακτικά: ο *Πολιτης Καιν* είναι η πρώτη ταινία που μάς τὰ παρουσιάζει, διαθέτοντας η ίδια μιάν όρισμένη συνείδηση της αλήθειας αυτής.

Σέ γενικές γραμμές η έκτέλεση είναι άντάξια του μεγάλου εύρους του θέματος. Υπάρχουν φωτογραφίες θαυμαστού δάθους, φωτογραφίες όπου τὸ τελευταίο πλάνο (όπως στους πίνακες τών προραφαηλιτών) δέν είναι λιγότερο ακριβές η άποτελεσματικό από τὸ πρώτο.

Τολμώ νά προβλέψω, ώστόσο, ότι ο *Πολιτης Καιν*, θ' άντέξει στό χρόνο, όπως «άντέχουν» κάποιες ταινίες του Γκριφιθ η του Πουντόβκιν — ταινίες που κανείς, δέν άρνεϊται τήν ιστορική τους άξια άλλα και κανείς δέν άποφασίζει νά τις ξαναδεί. Ο *Πολιτης Καιν*, πάσχει από γιγαντισμό, σχολαστικότητα, και αίσθημα πλήξης. Δέν είναι ταινία εύφυης, είναι ταινία μεγαλοφυής: με τήν πιό σκοτεινή και τήν πιό γερμανική σημασία που μπορεί νά έχει αυτή η άσχημη λέξη.

(Sur, No 83, Αύγουστος 1941)

## ΔΥΟ ΤΑΙΝΙΕΣ

Λέγεται ότι τὸ δόγμα τής μετεμψύωσης καθώς κι αυτό του κυκλικού χρόνου — η τής Αιώνιας επιστροφής — τὰ ύπαγορεύει η παραμνησία: μιά αιφνίδια και επώδυνη αίσθηση ότι έχεις ήδη ζήσει τήν παρούσα στιγμή. Μπουένος Άιρες, 18.30' μ.μ., 22.45' μ.μ: δέν υπάρχει κανείς θεατής του κινηματογράφου, όσο στερημένος μνήμης κι άν είναι, που νά μη δοκιμάζει τήν αίσθηση αυτή. Πράγματι, εδώ και πολλά χρόνια τὸ Χόλυγουντ (όμοια με τούς αρχαίους έλληνες τραγικούς) στηριζεται σέ δέκα — δώδεκα θέματα: ὁ αεροπόρος που, χάρη σέ μιά καταστροφή που έπέρχεται τήν κατάλληλη στιγμή, πεθαίνει ὁ ίδιος για νά σώσει τὸ σύντροφό του με τόν οποίο είναι έρωτευμένη η γυναίκα του· η δόλια δακτυλογράφος που δέν άρνεϊται προσφορές γουναρικών, διαμερισμάτων, διαδημάτων, αυτοκινήτων, άλλα που χαστουκίζει η σκοτώνει τὸ δωρητή μόλις εκείνος «άνοιξει τὰ χαρτιά του»· ὁ άνέκφραστος και θωπευτικός δημοσιογράφος που έπιζητεί τή φιλία ενός γκάγκοτερ με μοναδική πρόθεση νά τόν προδώσει και νά τόν οδηγήσει στην κρεμά-

Ταινίες που αναφέρονται στό άρθρο «Δυό ταινίες» (III):

Now Voyager ΗΠΑ, 1942. Σκην.: Irving Rapper. Σεν.: Casey Robinson, από τὸ μυθιστόρημα του Olive Higgins Prouty. Φωτ.: Sol Polito. Έρμ.: Bette Davis, Paul Henreid, Gladys Cooper, Bonita Granville, Ilka Chase, John Loder. Παραγωγός: Hal B. Wallis. Παρ.: Warner Bros.

Οι μικρές άλεπούδες (The Little Foxes). ΗΠΑ, 1941. Σκην.: William Wyler. Σεν.: Lillian Hellman, από τὸ θεατρικό της έργο. Πρόσθετοι διάλογοι και σκηνές: Arthur Kober, Dorothy Parker, Alan Campbell. Φωτ.: Gregg Toland. Έρμ.: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Dan Duryea. Παρ.: Samuel Goldwyn. Διανομή: RKO-Radio Pictures.

Τὸ γράμμα (The Letter). ΗΠΑ, 1940. Σκην.: William Wyler. Σεν.: Howard Koch, από τὸ θεατρικό έργο του W. Somerset Maugham. Φωτ.: Tony Gaudio. Έρμ.: Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson, Frieda Inescort, Gale Sondergaard. Hal B. Wallis. Παρ.: Warner Bros.

Η άνθρώπινη δουλεία (Of Human Bondage). ΗΠΑ, 1934. Σκην.: John Cromwell. Σεν.: Lester Cohen, από τὸ μυθιστόρημα του W. Somerset Maugham. Φωτ.: Henry W. Gerard. Έρμ.: Leslie Howard, Bette Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny, Alan Hale. Παραγωγός: Pandro S. Berman. Παρ.: RKO - Radio Pictures.

Έφιάλης (Nightmare). ΗΠΑ, 1942. Σκην.: Tim Whelan. Σεν.: Dwight Taylor, από μιά ιδέα του Phil MacDonald. Φωτ.: George Barnes. Έρμ.: Diana Barymore, Brian Donlevy, Gavin Muir, Henry Daniell, Hans Conreid. Παραγωγός: Dwight Taylor. Παρ.: Universal.



Ο Πάωλ Χενσράιντ και η Μπέττυ Νταιηθς στο «Now Voyager» του Ίρβινγκ Ράιπερ.

λα... Τελευταίο θύμα αυτού του αλλόκοτου άσκητισμού είναι η δεσποινίς Μπέτυ Ντέιβς. Τήν έβαλαν νά παίξει τήν εξής ιστορία: μιά γυναίκα, πού τή δαραίνουν ένα ζευγάρι γυαλιά και μιά μητέρα τυραννική, πιστεύει πώς είναι άχαρη κι άσχημη· ένας ψυχίατρος (Κλώντ Ράιηνς) τήν προτρέπει νά πάει νά περάσει τό καλοκαίρι της σέ χώρες ξωτικές, νά έπιδοθει στό τένις, νά έπισκεφθει τή Βραζιλία, νά πετάξει τά γυαλιά και ν' αλλάξει μοδίστρα. 'Η θεραπευτική αυτή άγωγή, ή πεντασκελής, άποδειχεται θανατοουργή: ό κυβερνητής τού πλοίου πού τήν φέρνει πίσω στην πατρίδα λείει και ξαναλέει, ρεθόμενος όλοφάνερα τήν άλήθεια, ότi καμιά από τίς κυρίες πού έπιβαίνουν τού σκάφους δέ σημείωσε τήν έπιτυχία της δεσποινίδος Ντέιβς. Μπροστά σ' αυτή τή διαβεβαίωση, μιά άνεψία, άλλοτε *redoubtable* (Σ.τ.μ.: γαλλικά στό κείμενο, φοβερή) γιά τή σαρκαστικότητα της, βάζει τά κλάματα και της ζητά συγγνώμη. 'Εν στιγμή εκείνη διαδίδεται ός τά πλοία μακρινά καθίσματα της αϊθουσας ή ρομάλια αλοψη της ταινίας: *Παραρηρησιασμένη, ή δεσποινίς Ντέιβς, είναι λιγότερο σφοδρή*. 'Η απαισία αυτή κομφοδία έχει τόν τίτλο *Now*.

*Voyager*· τή γύρισε κάποιος Ίρβινγκ Ράιπερ πού ένδέχεται νά μήν είναι και ήλιθιος. Πάντως είναι άξιοθρήνητο τό φαινόμενο νά εξευτελιζεται μ' αυτό τόν τρόπο ή τραγική πρωταγωνίστρια ταινιών όπως οι *Μικρές άλεπούδες*, *Τό γράμμα*, *Η άνθρώπινη δουλειά*.

Λιγότερο φιλόδοξη και περισσότερο άνεκτή είναι ή ταινία *Έφιιάτης*. 'Αρχίζει σαν ταινία άστονομική, σύντομα όμως ξεπέφτει και μετατρέπεται σέ άλλοπρόσωλη ταινία περιπετειών. Πάσχει άπ' όλα τά έλαττώματα πού χαρακτηρίζουν τά δύο είδη· μοναδική της άρετή είναι ότi δέν άνήκει στό *genre epiqueux* (Σ.τ.μ.: γαλλικά στό κείμενο, πηκτικές ταινίες). Τό θέμα της είναι άπ' αυτά πού έχουν ξαφνιάσει εκατοντάδες φορές τόν όλοιοδηπότε θεατή· ή μονομαχία άνάμεσα σ' ένα ζευγάρι -- μιά νέα κοπέλα λιμπερη κι ένας ασήμαντος άνθρώπιακος -- και σέ μιά λιαντοδυναμη και κικουόργα κοινωρία πού, προπολεμικά, ήταν ή κινεζική, και πού σήμερα είναι ή Έκταπώ ή ό κομπος τών διεθνών κατακοκλων τού τριτου Ραχ. Δύο σκετούς αναλαμβάνουν νά εκλάηροσουν οι ατυχοι κατασκευαστές λιμφομοιών ταινιών· ληφόν, νά καταδείξουν ότi οι κείνονι (ή οι

Πρώσοι) συνδυάζουν την τελειότητα του κακού με την τελειότητα της ευφύιας και της δολιότητας· δεύτερον, να καταδειξουν ότι δεν υπάρχει άνθρωπος καλής θελήσεως που να μη μπορεί να τους βάλει στο χέρι. Μοιραία, οι δύο αυτοί ασυμβίβαστοι σκοποί άλλολοαναιρούνται. Πολυποίκιλοι και συνεχώς έπικειμενοι κινδύνου άπειλουν ήρωα και ήρωίδα. Άλλά οι κινδύνου αυτοί παραμένουν άπατηλοι και άναποτελεσματικοί, γιατί οι θεατές ξέρουν πολύ καλά ότι η ταινία θα κρατήσει μία ώρα, γεγονός πασίγνωστο που εξασφαλίζει στους ήρωες μακροζωία και άθανασία διαρκείας εξήντα λεπτών. Άλλη μά σύμβαση που άποδυναμώνει τις ταινίες αυτού του είδους είναι η έξωανθρώπινη ποιότητα συμπεριφοράς των πρωταγωνιστών: τους άνακοινώνουν ότι πρόκειται να πεθάνουν κι αυτοί χαμογελούν. Έκεινη τη στιγμή ένα χαμόγελο ζωγραφίζεται έπίσης στα πρόσωπα των θεατών.

(Sur, No 103, Απρίλιος 1943)

## ΤΟ ΝΤΟΥΜΠΛΑΡΙΣΜΑ

Οι συνδυαστικές δυνατότητες τέχνης δεν είναι άπειρες, συχνά όμως είναι τρομακτικές. Οι Έλληνες παρήγαγαν τη Χίμαιρα, ένα τέρας με τρία κεφάλια: λιονταριού, δράκοντα, κασίκα. Οι θεολόγοι του 2ου αιώνα δημιούργησαν την Άγια Τριάδα, που μέσα της διαπλέκονται άξεδιάλυτα ο Πατήρ, ο Υιός και το Άγιο Πνεύμα. Οι κινέζοι ζωολόγοι έφτιαξαν το *τι-γιάνγκ*, ένα υπερφυσικό, ροδόχρομο πουλι, με έξι πόδια και τέσσερις φτερούγες αλλά δίχως πρόσωπο και δίχως μάτια. Οι γεωμέτρες του 19ου αιώνα κατασκεύασαν τον υπερκύβητο, ένα σχήμα τετραδιάστατο, που περιέχει άπειρο άριθμό κύβων και όριοθετείται από όκτώ κύβους και είκοσι τέσσερα τετράγωνα. Τώρα το Χόλγουντ έρχεται να έμπλουτίσει αυτό το άχρηστο τερατολογικό μουσείο. Χάρη σ' ένα ποηρό τέχνασμα που λέγεται «ντουμπλάρισμα», μάς προσφέρει τέρατα που συνδυάζουν τά ένδοξα χαρακτηριστικά της Γκρέτα Γκάρμπο με τη φωνή της Άλντόντσα Λορέντσο (1). Πώς να μνή έκφράσουμε δημόσια την έκπληξη μας μπροστά σ' αυτό το άξιοθρήνητο θέαμα, μπροστά σ' αυτές τις επιδέξια μηχανευμένες όπτικοφωνητικές άνωμαλίες;

Οι όπαδοί του ντουμπλαρίσματος θα υποστηρίξουν (ίσως) ότι οι αντίρρήσεις μας γι' αυτό μπορεί να ισχύσουν και για οποιοδήποτε άλλο είδος μετάφρασης. Όμως, η έπίκληση του έπιχειρήματος αυτού δηλώνει άγνοια ή υπεκφυγή σε σχέση με το βασικό ελάττωμα — την αυθαίρετη μεταμόσχευση μιάς άλλης φω-

νής και μιάς άλλης γλώσσας. Η φωνή της Χέμπορν ή της Γκάρμπο δεν είναι κάτι το δευτερεύον· άποτελει, για τον κόσμο, ένα από τά κύρια, προσδιοριστικά γνωρίσματα τους. Έπίσης πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η μιμική του έγγλέζου δεν είναι ίδια με τη μιμική του ισπανού (2).

Άκούω να λέει ότι τό ντουμπλάρισμα άρεσε στην επαρχία. Πρόκειται για ένα άπλως αυθαίρετο έπιχειρήμα. Προσωπικά έμένα δεν πρόκειται να με κλονίσει, εφόσον δέ δώ να δημοσιεύονται οι άπόψεις των *connaisseurs* (Σ.τ.μ.: γαλλικά στο κείμενο, ειδήμονες) του Τσιλετίνο ή του Τσιβιλκόν. Άκούω, έπίσης, να λέει ότι τό ντουμπλάρισμα είναι άπολαυστικό, ή άπλως άνεκτό για όσους δεν ξέρουν άγγλικά. Άγγλικά ξέρω κάπως: τά ρωσικά τά άγνοώ τελείως: μολοντούτο, δέ θα πάω να ξαναδώ τόν Άλέξανδρο Νιέφκι να παίζεται σε μία γλώσσα που δέν είναι ή πρωτότυπη, ή δική του. Σημειώστε ότι την ταινία αυτή θα ήθαινα να τη δώ, με πάθος, για ένατη ή δέκατη φορά, άν ήξερα ότι παίζεται στην πρωτότυπη version της ή και σε μία version που θα πίστευα ότι είναι ή πρωτότυπη. Τουτό τό τελευταίο ζήτημα έχει μεγάλη σημασία: άκόμη χειρότερη από τό ντουμπλάρισμα, από την ύποκατάσταση που αυτό συνεπάγεται, είναι ή γενική αίσθηση μιάς ύποβολής, μιάς άπάτης.

Όλοι οι όπαδοί του ντουμπλαρίσματος καταλήγουν να έπικαλούνται την προκαθορισμένη και αίτιοκρατικά έλεγχόμενη εξέλιξη των πραγμάτων. Διατείνονται ότι τούτη η έπίνωση άποτελει τόν καρπό μιάς άδήριτης εξέλιξης κι ότι, σύντομα, δέν θα έχουμε άλλη έπιλογή: ή θα βλέπουμε ντουμπλαρισμένες ταινίες ή δέν θα βλέπουμε καθόλου ταινίες. Όταν έχει κανείς πρό όφθαλμών την παρακμή του κινηματογράφου σε παγκόσμια κλίμακα (που μετά βίας αντίσταθμίζεται από κάποια μοναχική έξαιρεση, όπως ή *Μάσκα του Δημήτριου*), δέν μπορεί να τού φαινεται όδυνηρή ή δεύτερη λύση. Μάλιστα, κάποια πρόσφατα κενόλογα κατασκευάσματα — ό νους μου πάει στο *El diario de un nazi* (3) που μάς ήθε από τη Μόσχα και στο *Η όδύσσεια του δόκτορα Βάσελ* που μάς έστειλε τό Χόλγουντ — μάς καλούν να άντιμετωπίσουμε τη λύση αυτή σαν ένα είδος άρνητικού παραδείσου. Ο Στήβενσον είχε πει: *sight — seeing is the art of disappearance* (4). Ο όρισμός αυτός αρμόζει στόν κινηματογράφο. Άρμόζει, έπίσης, δυστυχώς όλο και πιο συχνά, σ' αυτή τη διαρκή, την άνεπίδεκτη άναβολής άσκηση που λέγεται ζωή.

(Sur, No 128, Ιούνιος 1945)

Ταινίες που αναφέρονται στο άρθρο «Τό ντουμπλάρισμα»:

Άλέξανδρος Νιέφκι (Alexandr Nevski). Σοβιετική Ένωση, 1938. Σκην.: S.M. Eisenstein. Βοηθός: D. Vassiliev. Σεν.: P. Pavlenko, S.M. Eisenstein. Φωτ.: Edouard Tissé. Έρμ.: Nikolai Tchekassov, Nikolai Okhlopov, Alexander Abrikosov, Varvara Massalitinova, Dimitri Orlov. Παρ.: Mosfilm.

Η μάσκα του Δημήτριου (The Mask of Dimitrios). ΗΠΑ, 1944. Σκην.: Jean Negulesco. Σεν.: Frank Gruber, από τό μυθιστόρημα του Eric Ambler. Φωτ.: Arthur Edson. Έρμ.: Zachary Scott, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Faye Emerson, Vitor Francen. Παραγωγός: Henry Blanke. Παρ.: Warner Bros.

Κινηματογραφική πολεμική άνθολογία Νο 9 (Voevo Kinosbornik No 9). Σοβιετική Ένωση, 1942. Σειρά ταινιών που έπιμελήθηκε βασικά ό Mark Donskoi.

Η όδύσσεια του δόκτορα Βάσελ (The Story of Dr.Wassell). ΗΠΑ, 1944. Σκην.: Cecil B. De Mille Σεν.: Alan Le May, Charles Bennett, από την αυτοβιογραφία του διοικητή Corydon M. Wassell και την διήγηση του James Hilton. Φωτ. (Techicolor): Victor Milner, William Snyder. Έρμ.: Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe. Παραγωγός: Cecil B. De Mille. Παρ.: Paramount.

- (1) Πρόσωπο του Δόν Κιχότχ.
- (2) Πολλοί θεατές αναρωτιούνται: Άφού συντελείται που συντελείται σφετερισμός φωνής, γιατί να μνή έχουμε και σφετερισμό όψεως; Πότε θα τελεοποιηθεί τό σύστημα; Πότε θα δοθή άπευθείας τη Χούανα Γκονζάλες στο ρόλο της Γκρέτα Γκάρμπο, τό ρόλο της βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας;
- (3) «Τό ήμερολόγιο ενός ναζι»: άργεντινικός τίτλος (άναφέρεται στα «έπικαιρα» του Ντονσκού της σειράς ταινιών *Κινηματογραφική πολεμική άνθολογία Νο 9*, μάς σειράς που την έξήγαγαν οι Σοβιετικοί ως «Fighting Film Albums».
- (4) Η θέαση του περιβάλλοντος είναι ή τέχνη της άπογοήτευσης.

# ΚΡΙΤΙΚΕΣ

## Σύστημα και μεταφορά

(Σαλό)

Σαλό, ή οι 120 μέρες των Σοδομών

(Salo o le 120 giornate di Sodoma)  
Ιταλία 1975.

Σεν. και σκην.: Pier Paolo Pasolini από το μυθιστόρημα του D. A. F. de Sade - Les 120 Journées de Sodome - Συνεργασία σενάριου: Sergio Citti. Φωτογραφία: Tonino Delli Colli. Μουσική επιμέλεια: Ennio Morricone. Ντεκόρ: Dante Ferretti. Κόστούμια: Danilo Donati. Τεχνική Διεύθυνση: Enzo Ocone. Ηχος: Domenico Pasquadibisceglie. Μοντάζ: Nino Baragli. Ερμην.: Paolo Bonacelli (ο δούκας Μπλανζής), Giorgio Cataldi (Επισκοπός), Umberto P. Quintavalle (πρόεδρος του Εφετείου Κυρβάλ), Aldo Valetti (Ντιοκρέ), Caterina Boratto (Σινιώρα Καστέλι), Elsa De Giorgi (Σινιώρα Μαρζ), Helene Surgere (Σινιώρα Βακάρ), Sonia Davianche (η πλανιστριά). Τόπος γυρισματος: Salò, Mantova, Bologna, ένα χωριό στο Ρίνο. Χρονος γυρισματος: 3 Μαρτίου - 9 Μαΐου 1975. Παραγωγή: Alberto Simealdi για την P. E. A. (Produzioni Europee Associate) Productions United Artists. Διάρκεια: 117. Διανομή: C.I.C.



### Τό κλειστό

Ο Σαντ πέρασε αλλεπάλληλα χρόνια στη φυλακή. Από το 1763 ως το 1814. Το έργο του σινεμάζει τη ζωή του μέσα στον κλειστό αυτό χώρο<sup>(1)</sup>. Η ζωή του σαν πρακτική της αποκοσίας και της ριζικής αντίθεσης στον

κυρίαρχο ήθικό κανόνα, συντάσσεται περισσότερο στα κείμενά του παρά στα πραγματικά της γεγονότα. Οι 120 μέρες στα Σόδομα γράφτηκαν στη φυλακή. Έναν κλειστό χώρο σε αναλογία με εκείνους που επινοούσε για να περιλάβει μέσα τους την ανάπτυξη, την ανθιση οσοτότερα, του κειμένου του.



Ὁ Σάντ ἐπιδιώκει τὸν ἐγκλεισμό σάν εὐνοϊκὴ προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνεμπόδιστη παραγωγὴ τοῦ κειμένου τῆς ζωῆς του κι ἀπ' αὐτὸ τὸ χῶρο ἐκφέρει ἓνα λόγο ἀκατάσχετο, παραληρηματικὸ, ἐπιθετικὸ, ἐχθρικὸ ἐναντία στὶς καταστάσεις πού ἐπιτάσσουν αὐτὸ τὸν ἐρμητισμὸ.

Στὸ *Σαλό ἢ 120 μέρες στὰ Σόδομα* ὁ Παζολίνι ἐπιλέγει ἓναν πύργο, ὅπου περικλείονται ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα τοῦ φιλικοῦ τοῦ κειμένου. Προσδιορίζει ὅμως καὶ ἱστορικὰ ἐκείνη τὴν ἐπιταγὴ καὶ τὴν σημειοδοτεῖ πολιτικὰ (τελευταία περίοδος τῆς φασιστικῆς κατοχῆς στὴν Ἰταλία — ἡ «δημοκρατία τοῦ Σαλό»). Ὁ φασισμὸς συμβάλλει στὴν ἐπιδεινώση τῶν ὄρων τοῦ κλειστοῦ. Οἱ θύτες καὶ οἱ δράστες εἶναι δηλωμένοι ἢ συνεργοὶ φασίστες. Ἐχουν μιὰ πρόσθετη ἐπιβάρυνση στὴν κακομορφία, τὴν ἀκόρεστη ἐπιθυμία, τὴν ἀγριότητα, τὴν λαίμαργία, τὴν ἀδαπάνητη ἐπιθυμία πού χαρακτηρίζουν τοὺς ἥρωες τοῦ Σάντ. Μὲ τοὺς πρόσθετους ἐκείνους προσδιορισμοὺς ἐπιτείνεται τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τοῦ «κλειστοῦ» (χρονικὰ — ἡ ἱστορία, πολιτικὰ — ὁ φασισμὸς, τοπικὰ — τὸ Σαλό τῆς Ἰταλίας)<sup>(2)</sup> ὅπως ἐπιτείνεται κι ἀπὸ τὴ διάρκεια τοῦ ἴδιου τοῦ φιλικοῦ κειμένου. Ὅλοι οἱ κύκλοι πρᾶπει νὰ κλείσουν (ἢ εἶναι κιόλας κλειστοί) πρὶν ἐκπνεύσει ὁ χρόνος τῆς σκηνοθεσίας. Ὁ διαχωρισμὸς καὶ ἡ κατάταξη τῆς διαδικασίας παραγωγῆς τοῦ φιλικοῦ κειμένου σὲ προθάλαμο τῆς Κόλασης (antinferno), τρεῖς κύκλους (τῶν διαστηροφῶν, τῶν κοιλῶν, τοῦ αἵματος) κι ἓνα σύντομο ἐπίλογο, ἀναφέρονται στὸν Ντάντε δὲν ὑπάρχουν ὅμως στὸν Σάντ. Ὁ Παζολίνι ἀπέδλεψε μ' αὐτὸ τὸ σχέδιο στὴ «συμπύκνωση» καὶ τὴν ὀργάνωση τοῦ κινηματογραφικοῦ τοῦ λόγου<sup>(3)</sup>. Μ' αὐτὴ τὴν πρόσθετη ιδιότητα (τὴ «συμπύκνωση») πλουτίζεται ἡ σημασία τοῦ κλειστοῦ. Χαρακτηριστικὸ εἶναι πῶς ἡ μηχανὴ λήψης μόνον σὲ τρεῖς περιπτώσεις μεταφέρεται ἐξῶ ἀπὸ τὸν πύργο: γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς πράξης τοῦ φρουροῦ Ἐτίσιο, γιὰ ν' ἀντιληφθεῖ ὁ θεατῆς τὴν αὐτοκτονία τῆς πιανίστριας, γιὰ νὰ παρασταθεῖ τελικὰ στὴν καταστροφὴ τῶν θυμάτων. Ἐπὶ αὐτὴν ὅλα τὰ χρονικὰ σημεῖα τῆς ἀφήγησης, ὅταν ἀπειλεῖται νὰ διαρηχθεῖ ἡ δοκιμάζεται ἡ πληρότητα τοῦ συστήματος τοῦ πύργου: τὸ κλειστὸ καὶ ἡ φονικότητά του. Μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τὶς ἐπιβεβαιώνει.

## Θύτες καὶ θύματα

Στὴ μικροκοινωνία τοῦ Σάντ ἡ ταξικὴ διάκριση εἶναι ἐμφανῆς. Ὑπάρχουν οἱ θύτες (ἢ δράστες) καὶ τὰ θύματα (ἢ παθόντες). Οἱ πρῶτοι προέρχονται ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη. Τὰ θύματα κατάγονται ἀπὸ τὴν προλεταριακὴ μάζα, τὴ μικροαστικὴ τάξη, τοὺς



λοῦμπεν. Καὶ οἱ δύο ὁμάδες ὅμως ἐπιστρατεύονται γιὰ νὰ ἐνσαρκώνουν ἠθικούς καὶ ὄχι πολιτικούς ἢ κοινωνικούς ὁδούς. Οἱ πρῶτοι εἶναι ἰσχυροὶ καὶ βίανσοι. Ἄσκουν μιὰ ἐξουσία πού ἀπορρῆ ἀπὸ τὴ σωματικὴ τους ρώμη, τὴ θέση τους στὸ κλειστὸ σύστημα τῆς δράσης, τὴν ἀχαλίνωτη διαφθορὰ τους, τὴν οικονομικὴ τους ἀντοχή, τὴν ἀναγκαστικὴ συνενοχὴ τῶν θυμάτων τους, τὴν συνέροια φυλάκων, ὑπηρετῶν, οἰκονόμων. Ὁ Παζολίνι υιοθετεῖ αὐτὴ τὴν διαστρωμάτωση στὴν ταινία του. Οἱ θύτες ὅμως εἶναι καὶ φασίστες ἢ συνεργάτες τοῦ φασισμοῦ, εὐνοημένοι μιάς κατάστασης καὶ ἐκμεταλλεῖς τῆς ἀδυναμίας τῶν θυμάτων τους. Μεγαλοκτιματίας, χρηματιστῆς, ἐπισκοπος, δικαστῆς, πού ἀποδέχονται τὸ φασισμό σάν μιὰ ὑπέροχη μορφή ἐξουσίας τῆς ἀναρχίας. Πρόσωπα θεσμοθετημένα ἀπὸ τὴν ἀρχουσα τάξη νὰ συνιστοῦν καὶ νὰ ἐξασφαλιζοῦν αὐτὴ τὴν ἐξουσία: Ἡ δύναμη τῆς ἐπιβολῆς τους ἀντλείται κι ἀπὸ τὴν πολιτικὴ τους θέση. Τὰ θύματα ἔτσι δὲν ὑφίστανται μόνον τὴν ἀκατάσχετη ἐκπόρνευση, ἀλλὰ γίνονται καὶ ἀντικείμενα ἐξουθενωτικοῦ ἐκφοβισμοῦ, ἐκμετάλλευσης καὶ καταπίεσης (μὲ τὰ ὄπλα, τὴν ἀπειλὴ τῶν βασανιστηρίων καὶ τὸ θάνατο). Ἡ παρεμβολὴ τοῦ φασισμοῦ στὴν πρώτη ἀνάγνωση τοῦ παζολινικοῦ κειμένου ἀποσκοπεῖ στὸ νὰ ὑπογραμμισε αὐτὴ τὴν κοινωνικὴ καὶ ἠθικὴ διαπραγματεύση. Ἐνῶ σ' ἓνα ἄλλο, μεταφορικὸ ἐπίπεδο, ὅπως θὰ σημειώσουμε παρακάτω,

1. Ρολάν Μπάρτ. *Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα*, ἑλ. ἐκδ. Ἄκμων, σελ. 204. Στὸ ἴδιο καὶ μιὰ ἄλλη ἀνάπτυξη γιὰ τὴν «περιφραξή» τοῦ χῶρου τοῦ Σάντ. σελ. 22-23. Ἀκόμη γιὰ τὸ ἴδιο θέμα Christian Depuyet, *Cinéma* 76, 211: «χρησιμεῖ γιὰ νὰ προσδιορίσει ἐπὶ πλεονέστερο αὐτὸ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, πού δὲ δείχεται στὴν ταινία...».

2. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ φαίνεται ἀνάγλυφη ἡ παρανόηση τοῦ Ρολάν Μπάρτ σ' ἓνα κείμενο πού ὑποστηρίζει ὅτι ὁ Παζολίνι «πλανήθηκε». «Ὁ φασισμὸς εἶναι πολὺ σοβαρὸς καὶ ὑπολὸς κίνδυνος, δὲν μπορεί κανεὶς νὰ τὸν διαπραγματευτεῖ μὲ ἀπλῆς ἀναλογίες, μὲ τὸ νὰ δείχνει τοὺς φασίστες κυρίαρχους νὰ παίρνουν τὴ θέση τῶν ἐλευθέρων ἡρώων τοῦ Σάντ». (Σ.Κ., τεύχος 9/10, 1976, σελ. 18). Ἡ ἀντίρρηση στὴν ἀποψη τοῦ Μπάρτ, πού προέρχεται ὀλοφάνερα ἀπὸ τὴν ἀντίσταση τοῦ στὸν ἀφελή (πρμιτίφ) κινηματογράφου τοῦ Παζολίνι καὶ τὴν παθιασμένη ὀχρῶση του στὸ κείμενο τοῦ Σάντ, θὰ μπορούσε νὰ προεκταθεῖ καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα. Δὲν ὑπάρχει ἀναλογία γραφῆς ἀνάμεσα στὸ κείμενο τοῦ Σάντ (λογοτεχνία) καὶ κείμενο τοῦ Παζολίνι (κινηματογράφος), οὔτε ἀναλογία στὸ

άποσκοπεί στη δυνατότητα της πολιτικής λειτουργίας του.

### Η αφήγηση και η πρακτική

Τό κείμενο του Σάντ έχει μιὰ διαλεκτική δομή, με στοιχεία τήν αφήγηση σάν μέθοδο έγγραφης και τήν περιγραφή τής πρακτικής σάν απόδειξη και συνέχεια τής αφήγησης. Διακρίνεται μιὰ αφήγηση μέσα στην αφήγηση και μιὰ πρακτική πού εφαρμόζει τήν αφήγηση αυτή ή τήν παραπληρώνει με τίς ύλικές πράξεις τών έκτελεστών. Η πρακτική άναιρεί και εξαντλεί τήν αφήγηση. Σύγχρονα όμως τήν τροφοδοτεί κιόλας, γιατί αυτό αξιώνει τό σύστημα τής σκηνοθετημένης άκολασίας του Σάντ. Αυτή ή εξέλιξη θά μπορούσε νά έκταθει στό άπειρο.

Τό κείμενο του Παζολίνι δέν ξεφεύγει άπ' αυτό τό διαλεκτικό σχήμα. Οί κυρίες πού αφήγούνται έκφέρουν ένα γοητευτικό ιταλικό λόγο. Με τόνους και χειρονομίες, πού έπαυξάνουν τήν έρεθιστική ροή και λειτουργία του. Περισσότερο άπ' όσο στό κείμενο του Σάντ, τό σκηνικό στήνεται (σαλόνι του πύργου — τραπεζαρία του πύργου, κλπ.) σάν σέ θεατρική σκηνή, προορισμένο νά περιλάβει άλλα και νά περιορίσει αυτή τήν ταυτολογία. Ο τελευταίος «κύκλος» είναι όριστικός, γιατί συγκεντρώνει τήν έσχα-

τη φθορά του άντικειμένου του πόθου και τής λαγνείας, πού άποτελεί τό νεαρό σώμα. Δέ βλέπουμε διαφυγή στό άπειρο πιά. Μιά άπό τίς κυρίες συνοδεύει στό πιάνο. Τά θύματα παρακάθονται, περιφέρονται γυμνά, ιδιαίτερα τά θηλυκά, ή όμοιόμορφα ντυμένα, κοντά στους θύτες. Κι όλα περιμένουν, άπό τή γοητευτική άπάθεια αυτού του λόγου, νά περάσουν στίς αναγκαιότητες και τίς συνέπειές τους, έναν άντανισμό, μιὰ σοδομική πράξη, μιὰ άφύσικη άσέλγεια, τό χοντρό ύβρεολόγιο, τό δαρμό. Νά αναπαράγουν τό πάθος τής πρακτικής. Μέσα σ' αυτό τό διαλεκτικό σχήμα συμβαίνει ή δραματική συσώρευση τής πρακτικής. Ένώ ό λόγος συνεχίζει σ' όλους τούς κύκλους (τών διαστροφών, τών κοπράνων, του αίματος) νά αναπτύσσεται και νά έκφέρεται με τό ίδιο σημαίνον σύστημα, ή πρακτική διαφοροποιείται και εξέλισσεται. Η μηχανή λήψης μένει άκίνητη και έγγράφει αυτή τή διαδικασία με τόν τρόπο πού ό ίδιος ό Παζολίνι θά άποκαλούσε «έμμεσο έλεύθερο λόγο»<sup>(4)</sup>. Παιρνει τή θέση του Σάντ, τών ήρώων, του λόγου τους, και τά πλάνα τή θέση τής γλώσσας τους. Τό μοντάζ άνέχεται με μακρούς χρόνους τή διαλεκτική κίνηση λόγου - πρακτικής. Η σκηνοθεσία είναι όρατή, έμφατική, ύπερβολική σέ σχέση με τήν άντοχή του ίδιου του φιλμικού συστήματος.

φάντασμα του Σάντ, πού πραγματικά κυριαρχείται άπό τή γραφή, και κείνο του Παζολίνι, πού κυριαρχείται άπό τά στοιχεία τής εικόνας (τής σκηνοθεσίας).

3. - *Ακόμη και ή άρχιτεκτονική τής αφήγησης είναι όραση* (σ. Σ. με κείμενα του Σάντ): *οποιαδήποτε είναι πολύ σκεπτικώμενη... Για νά κάνω αυτή τή σύνθεση επέφερα στην ιδέα, πού ό Σάντ είχε στήσει στό μυαλό του, αυτό είναι τό μοντάζ του Ντάντε. Έτσι κατάφερα νά έκτασώ με τρόπο παρόμοιο με τόν Ντάντε, μεσα σε μερικά γεγονότα, μέσα σε μερικούς λόγους, μέσα σε μερικές ημερες — περιδείγματα τόν τερματισμό κατάγραφο του Σάντ». (2 Κ., τεύχος 8, 1976, σελ. 97)*

4. P.P. Pasolini, *L'esperienza heterique*, Payot, p. 144



(Οι κοπέλες θύματα, π.χ., που τιμωρήθηκαν κλεινόνται σ' ένα βαρέλι με κόπρανα). Η εξέγηση είναι δυνατόν να δοθεί, αν αναλογιστούμε ότι ο Παζολίνι ήθελε να μείνει πιστός στο κείμενο του Σάντ, που δεν είναι παρά μία διαρκής γλωσσική σκηνοθεσία.

Συχνά στά κείμενά του ο Σάντ επιχειρεί να βάλει τάξη στη δράση των προσώπων. Οι πράξεις τους έχουν διαδοχή και συχνότητα. Έχουν ρυθμό, προσχεδιασμό και επινόηση. Οι εμπνεύσεις της στιγμής υλοποιούνται αφού προηγουμένως περάσουν από μία στοιχειώδη οργάνωση. Η άκολασία στον Σάντ είναι σκηνοθετημένη και όχι αυθόρμητη ή ένστικτώδης. Αυτό είναι κι ένα από τα στοιχεία που τη διακρίνει από τα χυδαία πορνογραφικά κείμενα. Στη σκηνή του πύργου του Σαλό ή σκηνοθετική τάξη του Παζολίνι καθορίζει σχολαστικά τους χώρους (το δωμάτιο των αφηγήσεων, του φαγητού, των τελετών, η αθλιότητα στους κοιτώνες των θυμάτων, τα υπνοδωμάτια των θυτών, μικρότεροι χώροι για την απόδευση και τις ιδιαίτερες πράξεις άκολασίας). Σέβεται ακόμη τους τρεις χρόνους: της ανάπαυσης, του φαγητού και του όργιου. Οι παραβάσεις τους τιμωρούνται. Οι δύο πρώτες περιόδοι (ανάπαυση, τροφοδσία του σώματος) προτοιμάζουν πάντα την τρίτη. Ο Παζολίνι τακτοποιεί με τη σχολαστική σκηνοθεσία και προλαβαίνει στο δικό του κείμενο το ξεχείλισμα ή τον ανεξέλεγκτο έκτροχασμό της άκολασίας. Έτσι η ταινία του προικίζεται με μία πρόσθετη αναλογία σε σχέση με το κείμενο του Σάντ, όσο κι αν η σκηνοθετική αυτή πρακτική του δοκιμάζει, όπως γράψαμε, την άνοχη ολόκληρου του συστήματος λειτουργίας της.

Η κίνηση της μηχανής γίνεται στο βαθμό που χρειάζεται για «ν' ανοίξει» το πλάνο. Σάν σελίδα βιβλίου και όχι για ν' αναπτύχθει στο χώρο και στο χρόνο. Απ' τη συντομία αυτή πράξη και μετά η μηχανή ακινητοποιεί το πλάνο. Σάν σελίδα βιβλίου, που πρέπει να τη διατρέξει με ένταση το βλέμμα του θεατή. Στο ακίνητο πλάνο περιχαράσσεται η παραγωγή της δράσης: όταν σοδομίζει ο φρουρός της υπηρέτρια και στη συνέχεια τον εξοχότατο, οι άλλες υπηρέτριες σταματούν να σερβίρουν, οι συνδαιτημόνες παρακολουθούν με άδιαφορα ή γελώντας σαρκώνεια. Τα θύματα δε συμμετέχουν σχεδόν ποτέ στις πράξεις της άκολασίας, τις υφίστανται. Έτσι ακόμη κι αυτό το σωματικό πάθος παγώνει. Την παγερότητα αυτή, που μεταστοιχείνεται στην ακινησία του πλάνου, διατρέχει πότε - πότε ένας κυματισμός στη φωνή της αφηγήτριας, μία χορευτική της κίνηση ή ένας χορός, ένα άργοςυρτο τραγούδι, και πιά πολύ ή ξαφνική έκρηξη του πάθους ενός από τους θύτες.

Το χρώμα συμπυκνώνεται προοδευτικά σε δύο αποχρώσεις από το κόκκινο και το μαύρο. Μ' αυτό τον τρόπο ή σημειοδοτική δυνατότητα του ακίνητου πλάνου έπαυξάνεται<sup>(5)</sup>. Η αναπαραστατική λειτουργία του χρώματος διαφοροποιείται. Οι χώροι, ή θέση της μηχανής, το μοντάζ, το χρώμα, ο λόγος και ή χειρονομία των ήθοποιών συγκλίνουν στο ίδιο αποτέλεσμα: στην αφαίρεση και την τελετουργική διάταξη της δράσης. Θά έλεγε κανείς πως την προωθούν μεθοδικά στην επιφάνεια του πλάνου. Ταυτίζονται με την ακινησία και την παγερότητα του. Η μουσική, από τὰ *Carmina Burana*, από τὰ *Nυχτερινά* του Σοπέν (αν δε λαθεύουμε) κι ένα μεσαιωνικό όρατόριο, μπαινει στο πλάνο για να συμπληρώσει την επισημότητα του λόγου και την τελετουργικότητα της δράσης. Μιά ακόμη απελπισμένη προσπάθεια να μην παραληφθεί κανένα πολιτιστικό στοιχείο από τη διαδικασία της φθοράς, που προχωρεί στον πύργο<sup>(6)</sup>.

### Μεταφορικός λόγος - Ίδεολογική μεταφορά

Ο λόγος του Σάντ παραπέμπει στην εποχή που ή άστική τάξη είχε αρχίσει να κυριαρχεί και στο πολιτικό επίπεδο. Το κείμενό του έρχεται ν' άμφισβητήσει ολόκληρο το ήθικό, το φιλοσοφικό και το πολιτικό έποικοδόμημα της εμφανιζόμενης στο προσκήνιο της Ίστορίας άστικής τάξης. Όχι σε μία άπευθειας πολεμική αλλά με την περιγραφή και το θρυμματισμό τους μέσα από το ίδιο το κείμενο. Η μεταφορική του λειτουργία περιορίζεται στο επίπεδο του λεκτικού σημαίνοντος. (Και μία γενική αναφορά στη μυθολογική εποχή της Βίβλου, «τά Σόδομα», χώρο καταδικασμένο από την άκολασία του). Τά πρόσωπά του είναι προτόνια μιάς μυθολογίας, δε λειτουργούν μεταφορικά. Δρούν αυτόνομα στο πλαίσιο μιάς εποχής που περιέχει τη δράση τους και την άποδοκιμάζει. Ο παζολινικός λόγος όμως, πέρα απ' την καταδηλωτική και συμπαραδηλωτική του λειτουργία, περνά και σ' ένα μεταφορικό ιδεολογικό επίπεδο. Ο φασισμός ζει τις τελευταίες μέρες άκολασίας, κραυγής, αυθαιρέσιαι και άναρχιαι στο Σαλό της Ίταλιαι. Έχοντας άφησει πίσω έναν όγκο παραβάσεων, ιστορικής, πολιτικής και ήθικής τάξης: τους μεθοδικούς βασανισμούς, τους όμαδικούς έγκλεισμούς σε κρατητήρια, φυλακές και στρατόπεδα συγκέντρωσης. Στον φασισμό υπήρχε πληθωρικός σαδισμός. Αυτή είναι ή πρόταση του Παζολίνι. Όχι το αντίστροφο, όπως πάλι από παρανόηση του καταλογίζει έμμεσα ο Μπάττ (παραπομπή στη σην. 2). Ο Παζολίνι κτάρθωσε στην ταινία τούτη εκείνο που νομί-

5. «Ο Παζολίνι ήθελε αυτό το φίλμ να είναι «κρυστάλλινο», σχεδόν ξηρό στη μορφική του κατασκευή, και θά προτιμούσε να τό γυρίσει σε μαύρο - άσπρο. Στην άξίωση του Γκριμάλντι είναι φανερό πως συμφώνησε με την επιφύλαξη ότι θά του έπιτρεπόταν να τό έκτυπώσει με μία ειδική διαδικασία, για να δημιουργήσει ένα αποτέλεσμα μαύρου - άσπρου στον όγκο του χρώματος, να αύξησει την αίσθηση της σκληρότητας και της αφαίρεσης». Gideon Bachman, *Sight and Sound*, 1/1976, σελ. 52, σ' ένα άρθρο με πολλές πληροφορίες και γενικότερο ενδιαφέρον.

6. «Ποιά είναι τελικά ή έννοια ενός έργου; Η φόρμα του. Έτσι τό μήνυμα είναι μορφικό: και γι' αυτό τό λόγο φορτισμένο άπεριόριστα μ' όλα τά πιθανά περιεχόμενα, που θά είχαν βέβαια κάποια συνάφεια (με τη στρουκτουραλιστική έννοια) μεταξύ τους». P.P. Pasolini στο *Nouvelle Critique* 94, 1976, p. 24).

ζουμε ότι άπρόσφορα έπιδιώξε στόν *Οιδίποδα*: τήν ένταξή ενός μυθολογικού κειμένου στό σύγχρονο σύστημα σκέψης και κοινωνικής πρακτικής. Ή άναζήτησε νά πραγματοποιήσει στις ταινίες τής *Τριλογίας τής ζωής*. Τήν ανάγνωση του Βοκάκιου στό *Δεκάημερο*, τόν άγνωστου άραβα παραμυθά στις *Χίλιες και μιά νύχτες*, τού Τσώσερ στους *Θρύλους τού Καντέρμπουρυ*, πού νά έπιδέχεται μιά λειτουργία παραπέρα από τή σημαίνουσα πρακτική τής λογοτεχνίας, στό ψυχαναλυτικό και στό ήθικό επίπεδο.

Σ' αυτό βρίσκεται ή μεγάλη διαφοροποίηση του δικού του κειμένου από τό κείμενο του Σάντ. Στόν πολλαπλασιασμό τής μεταφορικής του λειτουργίας, πού γίνεται μέ συγκεκριμένα έπινοήματα τού σεναριου και εύρηματα τής σκηνοθεσίας: ή έπιστροφή των νεαρών θυμάτων μέ τή μέθοδο τής σύλληψης και τού μπλόκου από στρατιώτες τής φασιστικής κατοχής ή ένοπλους συνεργάτες τους. Ή μεταφορά τους στόν πύργο μέ στρατιωτικά καμιόνια. Ή είσοδος τους σ' αυτόν σέ συνταγμένες γραμμές. Ή ζωή τους, πού ρυθμίζεται όπως εκείνη των φυλακισμένων ή έγκλειστων μέ τήν έκτέλεση κανόνων και διαταγών. Άκόμη ή ρασιστική καθαρότητα, πού σημαίνεται φανερά (ή κοπέλα μέ τό χαλασμένο δόντι, πού διώχεται από τήν ομάδα των θυμάτων, οι έγχρωμοι ύπηρέτες πού διώχονται μακριά στά έγκατα τού πύργου ή στά άθεατα μέρη του). Και σέ συνάφεια μέ αυτά οι κύκλοι των άκόλαστων πράξεων, πού συμπληρώνουν τή μεταφορική λειτουργία του παζολινικού λόγου σάν σημαίνουν άλλα και σάν μέσο παραγωγής νόηματος μέ παραπέμπον τόσο τόν ιστορικό όσο και τόν καθημερινό φασισμό. Ή Παζολίνι δεχόταν ότι τό νόημα ενός έργου είναι ή φόρμα του. Έτσι δέ διαπιστώνει στό κείμενό του κάποια άμεση καταδική τού συστήματος τού πύργου. Οι θύτες κατέχονται ως τό τέλος (χορός) από μιά όργιαστική εύφορία. Ή αντίθεση του είναι τό ίδιο τό κείμενό του, πού ταυτίζεται μέ τό ιδεολογικό μήνυμά του<sup>(7)</sup>. (Ζήτημα πού χρειάζεται μακριά άνάπτυξη, είναι αλήθεια).

### Τό άδιέξοδο

Τό όργιο τού Σαλό είναι καταδικασμένο νά τελειώσει. Τό σύστημα του αυτόκαταστρέφεται. Ή άφηγηματικός λόγος πού τό ύποκινεί έξαντλείται από τήν όριστική ύπέρβαση τής πρακτικής: τήν έξόντωση των θυμάτων. Ή μουσική πού τόν διανθίζει θά σταματήσει. Ή πιανίστρια αυτοκτονεί. Ή ποιητικός και ό φιλοσοφικός λόγος πού έπικαλούνται οι θύτες για νά τό δικαιολογήσουν — ό Λωτρεαμών, ό Μπωντλαίρ ή ό Νιτσε, ό Μπλανσό, ή ό Κλοσόφοκι — είναι

κιόλας προβληματικός κι άδιέξοδος. Ή άστικός πολιτισμός πού άνέχθηκε και ύπηρέτησε τό Σαλό, έγκλεισμένος στόν πύργο του, άκυρώνεται μαζί μ' εκείνο. Ή πολιτική ιδεολογία τού άναρχοφασισμού τής έξουσίας καταρέει στό Σαλό. Τό φασιστικό τραγούδι άκούγεται βυθισμένο σέ θανάσιμη θλίψη. Ή βόμβος των άεροπλάνων και οι βροντές των κανονιών αυτό προμηνύουν.

Σύγχρονα όμως καταστρέφονται και οι έστίες τής έλπίδας. Ή στρατολογημένος νέος πού κάνει προσπάθεια νά δρατετεύσει θανατώνεται, ή κοπέλα πού άρνιέται νά συνεργήσει στην άκολασία θανατώνεται μέ βασανιστήρια, ή πιανίστρια αυτοκτονεί. Ή φρουρός Έτσι, παραδάτης τού κανονισμού σέ πολλές διατάξεις — φυσιολογική συνουσία μέ τή νέγρα γυναίκα (όραματισμός) και καθαρά έχθρική ιδεολογική θέση (ή θυμωμένη γροθιά) — θανατώνεται. Τό άδιέξοδο είναι πλήρες. Οι θύτες, άφού όλοκληρώσουν τό όργιο τού θανάτου, χορεύουν άνάμεσα στά πτώματα σάν δαιμονισμένοι. Οι δυό νεαροί φρουροί χορεύουν κι αυτοί άμέριμνα στους ήχους τής μουσικής από τό ραδιόφωνο. «Τά είδαν όλα, δέ βλέπουν τίποτε»<sup>(8)</sup>. Είναι οι συνεχιστές τού συστήματος ή ή τρυφερή νέα γενιά πού θά τό λησμονήσει σύντομα για νά συνεχίσει σ' έναν άλλο ιστορικό χώρο; Δέν άποσαφηνίζεται ούτε ή σχέση αυτή ούτε ό προορισμός αυτός. Άν συσχετίσουμε τίς δυό πράξεις, τό συμπέρασμα έπιτείνει τό άδιέξοδο.

Ή Παζολίνι είναι άπελλισμένος, νοιίζουμε. Τό δάκρυ των θυμάτων είναι βουδό και διακριτικό σάν «χειρονομία». Τό αναφιλητό τους χαμηλό, οι κραυγές τους άχνές, μακρινές. Ή μοναδική άπειλή στό χώρο αυτό τής άδιέξοδης διαφθοράς και συνενοχής μπαινει από τήν ήχητική μπάνα μέ τό βόμβο των άεροπλάνων και τίς βροντές των κανονιών. Κάτι προετοιμάζεται στην ιστορία. Μιά ήττα, μιά σαρωτική άνατροπή των συνθηκών πού άφισαν νά στηθεί ό πύργος και νά λειτουργήσει τό όλοκληρωτικό του σύστημα καταστροφής. Ή έκφορά τής κραυγής ενός θύματος «Θεέ μου γιατί μας έγκατέλειψες», πού άκούγεται πρωτύτερα, θά άποκλείσει όποιαδήποτε μεταφυσική διεξόδο. Μένει αυτή ή δύναμη τής ιστορίας, πού άπειλεί νά εισβάλει άπέξω φέρνοντας μαζί τήν άλλαγή.

Νίκος ΚΟΛΑΒΟΣ

7. « Ένας άλλος δεσμός μέ τό έργο τού Σάντ είναι ή άποδοχή / μιά άποδοχή τής φιλοσοφίας και τής κοιλότητας τής εποχής» (στό ίδιο όπως ή παραπάνω σημείωση).

8. Άξιοπρόσεχη και ή άποψη τού Dominique Noguez: «Αισθητικά αυτή ή ταινία είναι μιά ταινία - άπολογισμός, πού πέρα μέσα (και έξω) τόν κινηματογράφο «ρετρό». Πέρα από έναν καποιο μπρεχισμό, πού είναι παρών μέ διάφορους τρόπους στό έργο τού Παζολίνι από τό Uccellacci e Uccellini στό Χοιροστάσιο, ξαναθροικισμένο σ' αυτή τήν ταινία ένα κλίμα κι ένα σκηνοτικό που τή φέρνει κοντά στον Κονφορμιστά, τό Θυρωρό τής νύχτας ή τόν Λακόμπ Λυοίεν. Φροντισμένη αναπαράσταση τής κουλτούρας τών φανταστικών «έλιτ», (μέσα στα σαλόνια αναγνωρίζουμε φουτουριστικούς πίνακες). *Cinéma autentico*, éditions 10/18, p. 305. Τους χώρους τού πύργου (έκτός από τους κοιτώνες των θυμάτων και των φρουρών) καλύπτουν πίνακες τού φουτουριστικού κινηματος (τέχνης μερικά έκφυλισμένης, και μερικά φουτουριστικής και φορμλιστικής» — ό ίδιος ό Παζολίνι στό *Nouvelle Critique* 94 / 1976 p. 24). Σημεία μιάς πολιτιστικής εκδήλωσης, που συνδέεται μέ τήν άνατύχη τού ιταλικού φασισμού.

8. Emile Breton, στό ίδιο *Nouvelle Critique*, p. 21

# Ἠθικό σύστημα καὶ ἐρωτικές ὁρμές

(Σαλό)

Θά ἦταν λάθος νά κρίνουμε τήν ταινία τοῦ Πιέρ Πάολο Παζολίνι σέ σχέση μέ τήν πιστότητα τῆς πρὸς τὸ ἔργο τοῦ Σάντ. Τὸ φιλμ ἀποτελεῖ αὐθύπαρκτο, αὐτόνομο-κινηματογραφικό-ἔργο, πού χρειάζεται νά ἐκτιμηθεῖ σάν κάτι τὸ ἰδιαιτέρο, ξεχωριστό ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Σάντ. Ὅχι μόνο ἐπειδὴ, σάν ἀρχή, ἡ φιλική «γραφὴ» δέν μπορεῖ καὶ δέν ἔχει νόημα νά ἀναπαράγει τὴ λογοτεχνικὴ γραφή, ἀφοῦ εἶναι διαφορετικὲς στὴ λειτουργία τους, στὸν τύπο ἐργασίας καὶ στὴ σημαίνουσα ὕλη τους, ἀλλὰ καὶ γιατί ὁ Παζολίνι ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὸ πρωτότυπο, τὸ δρόμο τῆς μὴ ἀκριβοῦς, ὑποτακτικῆς μεταφορᾶς τοῦ σαντικῆς<sup>(1)</sup> ἔργου στὴν ὀθόνη. Ἀντίθετα, μέ τὸ πρῶτο ἤδη μέρος (*Προ-κόλαση*) κάνει φανερό πὺς τὸν ἐνδιαφέρει νά θέσει σέ κίνηση ἓνα δικό του φιλικό μηχανισμό, μέ τὴ δική του ἰδιάζουσα μυθοπλαστικὴ, ἀφηγηματικὴ μὰ καὶ εἰκονιστικὴ ὄντοτητα. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο σέ τοῦτο τὸ πρῶτο μέρος παρακολουθοῦμε τὸ φασιστικό κλοιὸ νά σφίγγεται γύρω ἀπὸ τὰ ἀνυπεράσπιστα λαϊκά σώματα τῶν νεαρῶν Ἰταλῶν, θέματα ἀπομακρυσμένα συνειδητά, κατὰ μεγάλο μέρος, ἀπὸ αὐτὰ τῆς σαντικῆς «Εἰσαγωγῆς». Στὴν «Εἰσαγωγή» ἐκθέτονται οἱ χαρακτήρες τῶν προσώπων, τὸ τελετουργικό τῆς προετοιμασίας, οἱ μηχανισμοὶ τῆς διέγερσης καὶ τῆς ἡδονῆς καὶ ἡ συμφωνη μ' αὐτοὺς οἰκοδόμησι τοῦ χώρου τῶν ὀργάνων οὐσιωδέστατα ἀρα στοιχεῖα τῆς ἀφηγηματικῆς μεθόδου στὸ ἐρωτικό ἔργο, τῶν κινήσεων τῆς. Προέκειται δηλαδὴ γιὰ ἐργασία αὐτοπροσδιορισμοῦ, πού δέν ὑπάρχει στὸ *Σαλό*, παρὰ στὴν τελικὴ σεκάνς τῆς παρακολούθησης τῶν βασανιστηρίων. Ἡ μυθοπλασία τοῦ Παζολίνι, ἀπὸ τὸ ξεκίνημά τῆς, ἐνεργοποιεῖται μέ ριζικὰ διαφορετικὸ τρόπο. Ἡ διαφορὰ εἶναι δεδομένη. Ἀς ἀναζητήσουμε λοιπὸν ποιῆς ἰδέες — κύρια στὸ σεξουαλικὸ πεδίο — παράγονται ἀπ' αὐτὴ τῆ διαφορὰ, καὶ ἀπ' αὐτὴς τροπὲς τῆς ἀφήγησῆς καὶ τῆς νοηματοδότησῆς στὸ *Σαλό*.

Ἐπισκοπώντας τίς ἰδέες καὶ σημασίες πού βρίσκονται διασπαρμένες στὸ σῶμα τῆς ταινίας συμπεραίνουμε πὺς στηρίζονται σ' ἓνα σύστημα νοημάτων, στὸ ὁποῖο ξεχωρίζουν ὀρισμένες θεμελιώδεις ἐξισώσεις: Ὁ σαδισμός — σάν σεξουαλικὴ καὶ ἠθικὴ πρακτικὴ — ἀντιστοιχεῖ καὶ ἀνήκει μονοσήμαντα στὸ φασισμό. Ἀπλοποίηση πού σημαίνει πὺς κάθε ἐρωτικὴ βία ἀποκτὰ κατ' ἀνάγκη τὸν πολιτικό καὶ ἰδεολογικὸ χαρακτήρα τοῦ φασισμού, τοῦ «φασιστικοῦ συστήματος»<sup>(2)</sup>.

Δεύτερη ἀμφισβητήσιμη ἐξίσωση τοῦ *Σαλό*: οἱ «διαστροφές» ἀντιστοιχοῦν μονογραμμικὰ στὸν κόσμον τῆς παρακμῆς, στὸν κόσμον τῆς ἀστικής τάξης. Κατὰ συνέπεια μ' αὐτὸ τὸν τρόπο προσδίνεται στίς «διαστροφές», ἄμεσα καὶ ἀπλουστευτικά, ἓνα νόημα κοινωνικοπολιτικὸ ἐνῶ στὴν πραγματικότητα αὐτὲς εἶναι τῆς τάξης τοῦ ἐρωτικοῦ, τοῦ σεξουαλικῆς, τοῦ ψυχικοῦ. Μποροῦν νά τοποθετηθοῦν στὸ πεδίο τῶν συστημάτων τῆς ψυχολογικῆς θεωρίας ἀλλὰ ὄχι (ἀδιάστα) καὶ σ' αὐτὸ τὸν πεδίων πολιτικῶν θεωριῶν καὶ τῆς κοινωνιολογίας.

Καὶ ἡ τρίτη ἐξίσωση: ὁ κόσμος τοῦ ἐρωτισμοῦ ἔχει ἀποβεί κόσμος δυστυχίας καὶ πόνου. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ σχῆμα προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν ἀρνηση τοῦ ἰδίου τοῦ Παζολίνι τῆς *Τριλογίας τῆς ζωῆς*, ὑπεραισιδόξης ὅσον ἀφορὰ τὸν ἐρωτα καὶ τίς σεξουαλικῆς σχέσεις. Ἀρνηση τόσο βίαιη πού φτάνει μὲχρι τὴν παρακάτω ἀποψη: «*Ἡ ἰδιωτικὴ σεξουαλικὴ ζωὴ (ὅπως ἡ δική μου) τραυματίζεται τόσο ἀπὸ μιὰ πλαστὴ ἀνοχὴ καὶ ἀπὸ τὸ σωματικὸ ἐξευτελισμὸ· ἔτσι, αὐτὸ πού ἦταν πόνος καὶ χαρὰ στίς σεξουαλικῆς φαντασιώσεις, ἔγινε αὐτοκτονικὴ καὶ ἀμορφὴ ἀπάθεια*»<sup>(3)</sup>. Κρίση πού καταλήγει στὸ «*μωσά... τὰ κορμιά καὶ τὰ γεννητικὰ ὄργανα... τῶν σύγχρονων νεαρῶν Ἰταλῶν*»<sup>(3)</sup>, στάση ἐκτυφλωτικὰ παρούσα, ὄχι ὅμως καὶ παντοδύναμη στὸ *Σαλό*, ὅπου παρ' ὅλα αὐτὰ διαφαίνεται ὁ ἀκατανίκητος πόθος τοῦ Παζολίνι γιὰ τοῦτα τὰ σώματα, — ἐξ οὗ καὶ ἡ δομὴ τῆς

1. Ἡ γαλλικὴ λέξη *sadisme* γράφεται στὸ κείμενο αὐτὸ *santico* καὶ ὄχι *sadico* ἐπειδὴ στὰ ἑλληνικά τὸ *sadico* παραπέμπει, συγγενεῖ κυρίως μέ τὸ σαδισμό (σχετικὰ συμβατικὴ ἐξαγωγή ἀπὸ τὸ σαντικὸ σὺμπαν μὴς ἔννοιας γιὰ τὴν ψυχοπαθολογία) ἐνῶ τὸ *santico* παραπέμπει κατευθεῖαν στὸ Σάντ. Ἄλλωστε ὁ συγγραφεὺς δέν ὀνομάζεται Σάδιος ἀλλὰ Σάντ.
2. *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '76, Νο 9 - 10, «Σάντ - Παζολίνι» τοῦ Ρολάν Μπαρτ, σελ. 108, προτελευταία παράγραφος.
3. Σ. Κ., Νο 8. «Ἀπόρριψη τῆς *Τριλογίας τῆς ζωῆς*» σελ. 84.

«ἀπαρνήσης» (dénégation) τού ποθομένου, πού σφραγίζει την ταινία (δομή στήν όποία θά επανέλθουμε).

Οί άλλουστεύσεις αυτές εκδηλώνονται και στόν τρόπο μέ τόν όποίο ό Παζολίνι μετέπλασε. έπανεπεξεργάστηκε στόν - και μέ τόν κινηματογράφο τις *120 ημέρες τών Σοδόμων* τού Σάντ. Δέν ένστερνίστηκε την ήδονόφιλη όπτική, τό έλευθεριάζον και άμοραλιστικό ως πρός τις κυρίαρχες ήθικές πνεύμα. Παρεκκλίνει από τόν στόχο τού Σάντ πού άποβλέπει στό νά οδηγηθούμε μέσω τού έργου στήν άπογείωση, στήν παραφορά τών έρωτικών φαντασιώσεων μας. Καθώς και από τό σαντικό σκοπό νά διεγερθούν έρωτικά οι άποδέκτες τού έργου, έτσι ώστε νά γίνουν οι συνεχιστές της έρωτικοσεξουαλικής αναζήτησης, αυτοί πού θά διαιωνίσουν τόν άγώνα παραβίασης τών σεξουαλικών ήθών και τών ήθικών κωδικών, οι έπίγονοι στήν πάλη πού διεξάγει ή «άνηθικότητα» και ή «άναισχυντία».

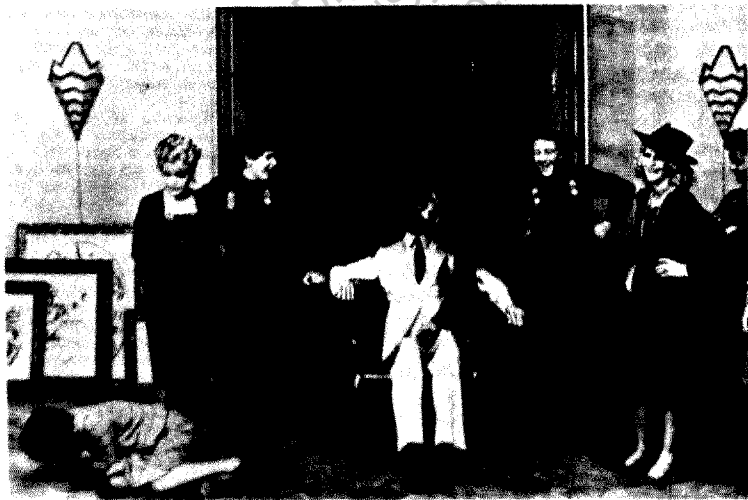
Τί άποκομίζει και χρησιμοποιεί ό Παζολίνι από τό κείμενο τών *120 ημερών τών Σοδόμων*; Τό ύλικό, τά θεματικά μοτίβα πού συγκροτούν τά σεξουαλικά δρώμενα και οι έρωτικές πράξεις τού κειμένου. Τη ροπή πρός τη σύνθεση μίας εικόνας τών ήθών της κοινωνίας και τών ισχυρών της άνδρών (τήν όποία όμως ό Παζολίνι χειρίζεται πολύ διαφορετικά, άλλοιώνοντας μέ τη δική του άνάγνωση τό ιδεολογικό - ήθικό πνεύμα τού σαντικού έργου, έπειδή θέτει τό πρόβλημα τού φαισμού μέσα από τά σχήματα τών εξισώσεων πού προαναφέρθηκαν). Άποκομίζει επίσης και

ένα μέρος της αφηγηματικής δομής τού έργου. Τά παραπάνω στοιχεία είναι για τόν Παζολίνι μόνο προσχήματα, άφετηρίες. Ένώ τά υπόλοιπα στοιχεία τού κειμένου μεταμορφώνονται, άπορίπτονται, ή παραμορφώνονται ταυτόχρονα μέ την όπτική και τη λογική τού βιβλίου.

Η σκοπιά τού *Σαλό* κατ' άρχήν είναι μοραλιστική, αντίθετη πρός την έλευθεριότητα (libertinage), την όποία χρεώνει στους άστους, παρακαμιακούς και φασίστες, καθώς έπίσης άντι-ηδονική (μέ την έννοια πού ό Όσιμα στήν *Άντοκρατορία τών αισθήσεων* μέσα από την συγγένειά του πρός τις άποκαλύψεις τών όπτικών μορφών της πορνογραφίας, έπιζητεί νά κατακτήσει ό θεατής την «ένέργεια» για νά άποδυθεί, μετά την ταινία, σέ έρωτικές περιπέτειες - ως πρός αυτό τό σημείο ή όπτική τού Όσιμα είναι ουσιαστικότερα σαντική). Όποιαδήποτε παρόμοια τάση τού θεατή τού *Σαλό* μπλοκάρεται από τη μέθοδο κατασκευής της ταινίας, ή όποία τόν συμπιέζει και τόν έγκλωβίζει στή θέση τού επιτηρούμενου (άπό ένα σύστημα ήθικών άρχών, έγγενές και έγγραμμένο στό φίλμ). Κι αυτό γιατί στό *Σαλό* τίθεται σ' ενέργεια, μέ άδυσώπητο τρόπο, τό υπερεγώ τού θεατή. Ένα υπερεγώ φοδερό και τρομακτικό, πού ισχυροποιείται και οδηγείται στό νά παίζει τό ρόλο φρουρού της ήθικής, ένάντια σ' όποιαδήποτε «διαστροφή» άλλα και κατ' έπέκταση στή σεξουαλική άπόλαυση. Τό σεξ μορφοποιείται σαν υπερχείμα και σαν άσχημα <sup>(4)</sup>. Σέ πρώτο έπίπεδο, ή σύνθεση της ταινίας θεμελιώνεται πάνω στην άπώθηση, σέ μία έπιτακτική, βεδισμένη και δυναστευτική άπώθηση της έρωτικής επιθυμίας, από την όποία κατά ένα μέρος άπορθεί ή συμπίεση, τό πάγωμα και τό άγχος τού θεατή πού παρακολουθεί τό παιχνίδι φριττοντας, μέ τεντωμένα νεύρα.

Γίνεται όμως όλοφάνερη μία τραγική αντίφαση τού *Σαλό*: ή επιφυλακή της προοδευτικής και άντιφασιστικής, σφμανιστικής μά και άντιηδονιστικής συνείδησης συνειπάρχει, συμβιώνει μέ τις πλέον έξαλλες άκρότητες τού σεξ, μέσα σ' ένα φίλμ πού τό κύριο θεματικό ύλικό του είναι ό έρωτισμός και οι περιπέτειές του. Η σκηνοθετική τακτική της ταινίας άκροβατεί επικινδύνα, παίζει - σαγηνευμένη - μ' αυτή την όξυμένη αντίφαση, που την διασχίζει από τό ένα άκρο ως τό άλλο, από τη μία της έπιβάλλεται μια ήθική συνείδηση κι από την άλλη αυτή έχει αέναντι της ένα χειμαρο όργιον, διαστροφών, σαδιστικών πρακτικών, σεξουαλικών ωμοτήτων, που κάνουν τό έργο της δύσκολο και του σιν ύλικό γρητεούν υπέρμετρα τη σκηνοθεσία, αποκοντα, μία άνυποχώρητη έλξη στον Παζολίνι. Πραγματικά περιεργός τρόπος νά καταγγείλεις τις σαδιστικές διαστροφές! (Και λιθίνα από δε-

<sup>4</sup> Λίγες οι εικόνες «διαστροφών» που δίνονται μέ ένα τόνο ηδονιστικό όπως π.χ. αυτή της ευχαριστημένης, ευτυχισμένης στιγμιαίας έκφρασης τού βρεγμένου από τά ουρα προσώπου ενός από τους αφέντες.



να προέρχεται και η άμχανία του κυριαρχού, δημοσιογραφικού, κριτικού λόγου).

Τό *Σαλό* θεμελιώνεται πάνω σε μία διαδικασία «άπαρνησης», άπαρνησης των έρωτικών έπιθυμιών που τό τροφοδοτούν, που του παρέχουν την πρώτη ύλη του και τό φλογίζουν. Έτσι ώστε πάνω σ' αυτό τό ύλικα σεξουαλικών παθών νά άσκειται ένα κατηγορώ, μία ήθική κατακραυγή, έχοντας όμως αφήσει παράλληλα περιθώρια για την έξαντλητική κατάδειξη και περιγραφή αυτών των παθών, μέ μία έμμονή άντάξια της σαντικής ιδεοληψίας. Άρα σε βαθύτερο επίπεδο κινείται, πάλλεται, υπόκωφος αλλά και έκρηκτικός, ένας άγριος έρωτισμός, που τελικά μάλλον δέν γίνεται δυνατό νά έλεγχθει πλήρως από την πολιτική ήθική της ταινίας, έρωτισμός που προσπαθεί νά μάς πλανέψει, ταυτόχρονα κατατρεγμένος, έξορκισμένος, καταραμένος<sup>(5)</sup>.

Η αντίφαση τούτη άποτελει βέβαια ένα εύαλοτο σημείο του φίλμ, στη συγκρότηση του νοημάτος του, αλλά ουσιαστικά είναι και τό πιό ισχυρό του σημείο. Γιατί μόνο έτσι ο Παζολίνι κατορθώνει νά προβάλλει τις άφορισμένες φαντασιώσεις του και τις έπιτρύπει νά άποκρυσθουν ζωή, φιλική σάρκα, ταυτόχρονα κατακραυμώντάς τις. Γιατί μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται δυνατό στο φίλμ ή άποκρυψη κίνηση ενός τραχιού και άκόλαστου έρωτισμού, μόνο έτσι συνδέεται μέ πλούσια, χυμώδης, έρωτική — αλλά και ήθική — πολυπλοκότητα και αντίφατικότητα. Η ταινία του Παζολίνι είναι πολύ περισσότερο δαιμονιομένη και άνήθικη άπ' ό,τι διατείνεται ο έκλογικευμένος ήθικός λόγος της. Όπως άλλωστε παρατηρεί εύστοχα ο Ρολάν Μπάρετ «*άναρωτιέμαι εδώ, άν στο τέρμα μία μακριάς διαδρομής από σφάλματα, τό Σαλό του Παζολίνι δέν είναι σε τελική άνάλυση ένα καθαρά σαντικό άντικείμενο: άπόλυτα μη άφομοιώσιμο: κανείς πράγματι δέν φαίνεται νά μπορεί νά τό άφομοιώσει*»<sup>(2)</sup>.

Ένα πολύ ουσιαστικό θέμα στις κινηματογραφικές μεταφορές του Σάντ άποτελει ο τρόπος μέ τον όποιο γίνεται άντικείμενο έπεξεργασίας ή σαντικής γραφή. Μπορεί νά έγγραφει στο φίλμ σάν αυθύπαρκτο και αυτοδύναμο; και πώς; Η γραφή που παράγει τό σαντικό σύμπαν, τό όποιο άποκτά την ιδιότητα νά «έχει άποδυθεί καθ' όλοκληρία στην έξουσία της γραφής»<sup>(2)</sup> πώς άντιμετωπίζεται, πώς λαμβάνεται υπόψη; Καταχωρείται ή όχι στο φιλικό κείμενο ή μη κυριολεξία της γραφής και ειδικά της σαντικής; Παρόλο ότι έμμένει τις περιγραφές των συνεχώς άνανεούμενων έρωτικών πράξεων, δέν έξαντλει την άναπαράστασή τους, αλλά έξακολουθεί νά έμπεριέχει χάσματα και έλλειψεις, όρισμένες φορές συνειδητά και διαφέ-

ρει λόγω της φύσης της, της ύλης της, από τη σχετική πληρότητα και κυριολεξία της κινηματογραφικής όπτικής άποτύπωσης στο άφηγηματικό και άναπαράστατικό σινεμά. Σημασία επίσης έχει κατά πόσο άναπαράγει κι άναπλάθεται ή άλλοιώνεται και κατατρέφεται ο μεταφορικός έμμεσος χαρακτήρας της γραφής, που στις *120 ήμέρες των Σοδόμων* εκφράζεται, μεταξύ άλλων, μέ τη μέθοδο των άφηγήσεων (των «άφηγητρών») μέσα στις άφηγήσεις (του Σάντ). Τέλος θριαμβεύει στο κινηματογραφικό έργο ο φαντασιωσικός χαρακτήρας που δεσπόζει στα σαντικά κείμενα ή, άντίθετα, τά δρώμενα προσγειώνονται μέ πεζό τρόπο σε μία στεγνή και κυριολεκτική ή άπλως ρεαλιστική περιγραφικότητα; Δηλαδή κατά πόσο οι *120 ήμέρες των Σοδόμων* παραμένουν στο σινεμά ένα ντελιρίο έρωτικών φαντασιώσεων και άπραγματοποιητων έλευθεριαζόντων όνειρων ή εκπίπτουν σε μία άληθοφανή, ικανή νά πραγματωθεί, ιστορία.

Η κινηματογράφηση του *Σαλό* μαρτυρεί πώς δέν άγνοεί και δέν άδιαφορεί γι' αυτά τά ουσιώδη ζητήματα. Μόνον άναφορικά μέ τό τελευταίο πρόβλημα της προηγούμενης παραγράφου, τό φίλμ, καθιστώντας ιστορικά δυνατό τό σαντικό όργιο έπιθυμιών, άστοχεύ, άμβλύνοντας τη φαντασίωση και τό άδύνατο της ούτοπίας. Κατά άφηγηματικές ένότητες όμως μαρτυρεί ότι άποπειράται νά πάρει υπόψη τά παραπάνω έρωτήματα στην εικονιστική, ντεκουπαζική σύσταση των σεκάνς και των πλάνων<sup>(6)</sup>.

Ο Παζολίνι κλιμακώνει, έντεινει ή άντίθετα μπλοκάρει την όπτική άποκάλυψη των σεξουαλικών πράξεων, τις φέρνει στη σκηνή σε όλη τους την άποτροπιαστική μανία ή τις μισοσκεπάζει ή τις κρύβει τελείως, άποδιώχνοντας τις από τό όπτικό μας πεδίο. Η σκηνοθεσία συνειδητά πρνάει συνέχεια από τις διαφορετικές αυτές άντιμετωπίσεις του γυμνού και της άποκάλυψης, τόσο κατά τη διάρκεια μιας και μόνης σεκάνς όσο και σε μικρότερες ένότητες (πλάνο ή όμάδα πλάνων). Προσέχοντας λεπτομερειακά τό ντεκουπαζ των έρωτικών σκηνών, σιγουρεύεται για τό πόσο είναι άδικη ή κριτική ένάντια στο *Σαλό* όταν ισχυρίζεται την ύποταξη του φίλμ στην όροση κυριολεξία της εικόνας και στην άμεση κατάδειξη των σεξουαλικών συμβάντων<sup>(7)</sup>. Πιό συγκεκριμένα: α) άλλες σεξουαλικές πράξεις άποκρύπτονται έντελώς: ο Έπισκοπος έρεθισμένος βγάζει έξω από την κεντρική αίθουσα ένα άγόρι και τό ξαναφέρει άργότερα μέσα μέ σπρωξιές: άγνοούμε τό τί μεσολάβησε, έχουμε μονάχα μερικά θραύσματα του συμβάντος μέσα από τά ύβριστικά λόγια του δυνάστη· β) άλλες έρωτικές πράξεις κρύβονται έν μέρει: όταν ο Δούκας κάθεται νά άφοδεύσει στο δοχείο

5. Οι άντιφάσεις που περιγράφονται διαπερνούν την άναπαράσταση και μιας προσωπικής σεξουαλικής πρακτικής του Παζολίνι, της όμοφυλοφιλικής. Σάν άπόρροια της ήθικολογικής ιδεολογικής άφετηρίας του *Σαλό*, ή όμοφυλοφιλία σημασιοδοτείται άρνητικά από τό γεγονός ότι έκτελείται από τους άπεχθείς και παρακμασμένους φασιστες. Παρ' όλα αυτά δέν μπορεί νά κρυφτεί ή ήδύτητα, ή συγκίνηση και ή όμορφιά που λούζουν τη σχέση του Έπισκοπου μέ τον έραστή του, σκηνη στην όποια εισβάλλουν ή πλαστικότητα και τό πάθος των σωμάτων.

6. Οι σχετικές μέ τά προηγούμενα πρόβλήματα έπιλογές του Παζολίνι, σ' ένα πρώτο επίπεδο, αυτό της στυλιστικής, δέν είναι τόσο ριζοσπαστικές όσο στο φίλμ του κριτικού και σκηνοθέτη Λουί Σκορεκι *Είγηνια ντε Φρανβάλ*, από τό όμοιων έργο του Σάντ. Έδώ οι ήθοσοί δέν άναπαύονται την άφηγομένη από τό κείμενο δράση αλλά έπιδίδονται σε μία σειρά από έρωτικές και έρωτικές χειρονομίες. Τό σαντικό κείμενο διαβάζεται «οφ» από πολλές και διαφορικές φωνές. Αντρικά πρόσωπα του κειμένου έρμηνεύονται από γυναίκες και άντιστροφή. Μεταξύ άλλων έχουμε σάν αποτέλεσμα την ύπογράμμιση της μη λειτουργικότητας, της μειωτικότητας της πίστης κατά γράμμα άπεικόνισης του σαντικού κειμένου.

7. Πρόκειται κυρίως για ροπή των σαντολόγων ή των θυμαστών του Σάντ. Μέχρι και ο Ρολάν Μπάρετ, στο άρθρο «Σάντ - Παζολίνι», πλησιάζει αυτή τη ροπή: «Ο Παζολίνι κινηματογράφησε τις σκηνές του κατά γράμμα, όπως αυτές περιγράφθηκαν (δέν λέω: «γράφηκαν») από τό Σάντ... Ξεριζώνει κάπως ένα μάτι; Χάνει ένας τρίτος βλεπόνς μέσα σ' ένα φαγητό; Βλέπουμε τά πάντα: τό πιάτο, τό κόπρνο, τη μουντζούρα, τό πακέτο μέ τις βελόνες (άγοραμενες από τό ΰπριμ του Σαλό), τον κόκκο του άλευριού: τίποτα δέν είναι άντικείμενο φειδύς, καθώς λέμε συχνά (κι αυτό είναι τό έμβλημα του γράμματος)».



πού θα προσφέρει ύστερα στο κορίτσι - θύμα του, το τραπέζι, χωρίζοντας συμμετρικά το χώρο κρύβει το κάτω μέρος του σώματός του. Ο Παζολίνι επιλέγει διαρκώς τις άμορφες, τις «μάσκες», τις κατάλληλες γωνίες λήψης για να αποτρέψει τη θέαση μέρους της δράσης. Στη σκηνή όπου το θύμα ούρει το πρόσωπο του Δούκα, βλέπουμε τα ούρα, το πρόσωπο που τα δέχεται, αλλά όχι τα όργανα της γυναίκας καλυμμένα από το έντεχνα ανασηκωμένο της φόρεμα· γ) διαφέρει η σκηνοθετική κατευθυντήρια γραμμή στις σκηνές του μασήματος των περιττωμάτων ή του γλυκού με τις πρόκες: σ' αυτές τις περιπτώσεις η δράση δείχνεται ολόκληρη από πολύ κοντά, βρισκόμαστε στο πεδίο της άμεσης κατάδειξης. Σ' αυτό τον τύπο άπεικόνισης μπορεί να οδηγηθεί στιγμιαία η εικόνα και κατόπιν να εκλείψει έκ νέου, όπως συμβαίνει με το στιγμιαίο πλάνο που φανερώνει στο μισσοκόταδο το λελόφριο πέος του νεαρού έρωτή του Έλιοκόπου.

Ενδεικτική — και σοφή<sup>18)</sup> — σκέψης του παιχνιδιού με την κυριολεξία ή τα ενδιάμεσα, μεσολαβητικά στοιχεία της εικόνας είναι η τελική σκηνή των βωωανιστηρίων: αναμεσα στην όμη, βάνουση εικόνα και το θεατή μεσολαβεί η μεγάλη απόσταση, οι «μάσκες» οάν σημάδια του τηλεκόπιου, το κοίτηγμα με τηλεφακό, σημάδια μιας θέασης με ημιόδια, που δεν εξαντλεί ποτε το θεούμενο. Στόν

άναπαραστατικό μηχανισμό αυτής της θέασης θέση παίρνει το πρόσωπο του ήδονοβλεψία (θέση του θεατή), ο οποίος τοποθετείται εκεί με τις δύο έκδοχές του: α) τον άμειλικτο και άνελητο θεατή (φασίστες άφέντες) και β) τον ουδέτερο και ανθρώπινο παρατηρητή (νεαροί της φρουράς ή εμείς).

Σέ τούτη άκριβώς τή σκηνή το Σαλό θέτει τά θεμέλια της άφηγηματικής του κατασκευής στον ήδονοβλεπτικό μηχανισμό, παρόντα άλλωστε στον κινηματογράφο στο σύνολό του.

Γιατί «έρωτισμός είναι αυτό που παράγει ένα "άποτέλεσμα γνώσης", σχετικά με τή φύση της απόλαυσης, μέσα από ένα είδος αναδιπλασιασμόν — χωρισμόν στα δύο της ίδιας της απόλαυσης και χάρη στην "έργασία" που τίθεται οι λειτουργία μέσα σε κάθε γλώσσα, από τή ανόσταση της»<sup>19)</sup>.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ

8. Το Σαλό συμπλεκώνει μια από τις σημαντικότερες σκηνοθετικές εγγραφές του Παζολίνι πάνω στη σύσταση της εικόνας και το τεχνολογικό σχέδιο. Βλέπει ακόμα, τη χρήση των ίδιων χώρων με άσπρες αλλά σημαίνουσες παραλλαγές ο θαλαμός που, φωτισμένος με διαφορετικό τρόπο, φτιάξενι διαφορετικού τύπου τελείες, το γαμο (φωτισμένος χώρος), τα καταναγκαστικά καλλίσματα των άπεισθων (μισσοκότινος).

9. Η «φωτογραφική εντύπωση» του Β Μιλάνου, *Cinetimo* 78, Νο 235. Αφιέρωμα «Κινηματογράφος και σπέρμα» κόνια».



# Τό πρόσωπο

(Ο καταδικασμένος)

Τό πρόσωπο τού Βατανάμπε βάζει ένα ερώτημα στό γιατρό: πώς μπορεί νά αντιμετωπίσεις τό θάνατο. Στό τέλος τής ταινίας ή ερώτηση ανατρέπεται: οι υπάλληλοι στήν κηδεία του άναρωτιόνται πώς μπορούν νά ζήσουν. Μήπως ή άνατροπή αύτή είναι ταυτόχρονα και μιá άπάντηση;

Τό πρόσωπο τού Βατανάμπε είναι μιá μάσκα πού δέν ξέρω τι έκφράζει. Άλλαγές τής είναι ή κίνηση. Κάτι έχει νά πει όταν σκυθεί μπροστά στό συγγραφέα, μπροστά στό γιό του, μπροστά στους κατώτερούς του... όταν κρύβεται πίσω από τις κουρτίνες τού νάιτ κλάμπ, πίσω από τό χιόνι, πίσω από τά δάκρυα και τά τζάμια τών αυτοκινήτων μέ τό παραπέτασμα τής βροχής ή τών νυχτερινών φωτισμών. Όταν κρύβεται κάτω άπ' τά σκεπάσματα του γιά νά φανερωθεί στή σκοτεινή γωνιά κάποιου άδηλου χώρου ενός μπάρ. Όταν κινείται πρós τόν ήλιο και φωτίζεται άπ' αύτόν. Όταν κινείται στό ρυθμό τών άναμνήσεών του. Όταν εξαφανίζεται και εμφανίζεται σάν φάντασμα πού τό επικαλούνται. Έτσι, εξαφανίζεται άπ' τό γραφείο του και εμφανίζεται στό σπίτι του, τρομάζοντας τό γιό του γιατί διαταράζει τά συνηθισμένα και τήν ασφάλεια (άφήνει άνοιχτή τήν πόρτα, δέν ανάβει τά φώτα, άκούει μουσικά). Έξαφανίζεται από τό σπίτι του και ξεπροβάλλει πάλι μέσα στό άπόλυτο σκοτάδι μπροστά στά έκπληκτα μάτια τού συγγραφέα γιά νά τού προσφέρει ό,τι ζητάει: χάπια, θέμα στίς περιπλανήσεις του, ύπνο. Φανερώνεται άπρόοιμα στήν κοπέλα τού γραφείου, τή στιγμή πού τόν χρειάζεται, γιά νά τής προσφέρει τις ύπηρεσίες του. Κυκλοφορεί σάν φάντασμα στους διαδρόμους και τά γραφεία τού δημαρχείου.

Ό θάνατός του δέ διακόπτει τή δράση του (τή ζωή του), δέν παίζει κανένα ρόλο στήν άφήγησή. Ό Βατανάμπε υπάρχει στή σκηνή τής κηδείας του. Η φωτογραφία του, πιστοποίηση ζωής, έξισον αινιγματική και άδιέξοδη μέ τό πρόσωπό του. Επιδάλλεται από τό μοντάζ σάν τό πρόσωπο τής συζήτησης, ενώ

22 τά φλάς μπάκ - άφήγησεις τών υπάλληλων

σπάνε τό χώρο και τό χρόνο τής κηδείας γιά νά συνεχίσουν τήν ένιαία ιστορία τού Βατανάμπε, από τό σημείο πού είχε μείνει. Τό κάπελο του, και τό τραγούδι του μέσα από τήν αναπάντεχη αλλά άκριβή στό κάλεσμά τής εμφάνιση τού αυτόπτη μάρτυρα είναι άλλος ένας τρόπος νά παρασταθεί αύτή ή φαντασματική διάσταση. Θα έλεγα πώς ό θάνατος ύπάρχει σάν πιστοποίηση στήν άρχή τής ταινίας: ή άρρώστια — θάνατος σωματικός, ή κηδεία τής γυναίκας του — θάνατος τής οικογένειας, τό δίπλωμα τών τριάντα χρόνων εργασίας — θάνατος έπαγγελματικός κι από κει και πέρα όλα είναι μιá παράδοξη πορεία πρós τά πίσω, απομάκρυνσης από τό θάνατο, όπως ό Βατανάμπε απομακρύνεται από τό φέρετρο τής γυναίκας του, και πλησιάζει στήν κοπέλα τού γραφείου, και στό μαγικό τελευταίο πλάνο του Βατανάμπε στήν κούγια.

Η ταινία άρχίζει μέ ένα φάντασμα: τήν ακτινογραφία τού στομάχου, τό φάντασμα τής άρρώστιας και τελειώνει μ' ένα άλλο: τόν υπάλληλο πού στή θέση τού Βατανάμπε, ολόιδιος μ' αύτόν, κοιτάζει τό πάρκο, έργο ζωής και τάφο του. Ό Βατανάμπε είναι, λοιπόν, ένα φάντασμα, όπως θα πρέπει νά είναι φυσικό στή γιαπωνέζικη αισθητική ιδιαιτερότητα, όπου τά φαντάσματα άποτελούν οικία μορφή. Είναι αύτό πού θα λέγαμε τό πνεύμα του, πράγμα πού τονίζει και ή φανερή σωματική του φθορά. Η φωνή του κι αύτή βαθιά και βραχνή σάν νά έρχεται άπ' τό τάφο, έξαιρετικά εύθραυστη, όπως όλη ή παρουσία του, μιλάει μόνο γιά νά φανερώσει τό θάνατο, ενώ ταυτόχρονα δοξάζει όλο και πιό θερμά τή ζωή, καθώς τραγουδάει, έπιμένει, βιάζεται, σπαινει.

Τό εύθραυστο και τό φαντασματικό τό πρόσωπο του έπιβεβαιώνουν τή στερεότητα και τήν αλήθεια τής ύπαρξης του: νά μιá άπ' τις πολλές άνατροπές πού βρίσκονται στή βάση τού συστήματος τής ταινίας.

Τό πρόσωπο τού Βατανάμπε είναι μιá μά-

Ό καταδικασμένος

(IKIRU), Ίαπωνία 1952.  
Σκην.: Akira Kurosawa. Παραγωγή: Techo. Σεν.: Hashimoto Shinobu, Oguni Hideo και Akira Kurosawa. Φωτογραφία: Nakai Asakazu. Μουσ.: Hayasaka Fumio. Έρμην.: Shimura Takashi (τμηματάρχης), Kaneko Nobuo (ό γιός του), Seki Kyoko (ή γυναίκα του), Odagiri Miki (ή νεαρή υπάλληλος), Ito Yunosuke (συγγραφέας). Διάρκεια: 143'. Διανομή: ΣΤΟΥΝΤΙΟ

σκα πού παραμένει ίδια μπροστά σέ κάθε τί πού θά δημιουργούσε κάποια αντίδραση. Διαρκώς, άνθρωποι και καταστάσεις προσπαθούν νά τό μετασχηματίσουν και νά τό μεταφέρουν σ' ένα δικό τους οικείο σύστημα. Άποκαλείται άρρωστος. Χριστός, έρωτευμένος, ήρωας, στοργικός πατέρας, αυτόχειρας, μούμια... Ταυτίζεται μέ τή σφραγίδα του, τή θέση του, ένα ανέκδοτο, ένα λογαριασμό στήν τράπεζα, τό καπέλο του... Είναι φανερό πώς τό πρόσωπό του δέν άνέχεται γιά πολύ κανέναν χαρακτηρισμό. Ό Βατανάμπλε έναν - έναν τούς ανατρέπει όλους και σαν τόν Ουζάλα μαθαίνει νά διαβάζει σημάδια και μ' αυτά νά έρμηνεύει τόν κόσμο: στά ψέματα τού γιατρού ακούει τήν άλήθεια. Στίς οικονομικές διεκδικήσεις τού γιού του βλέπει τήν άπόσταση πού τούς χωρίζει (ή σκάλα, και πάλι προνομιούχο σχήμα γιά τούς Ίάπωνες, πού έχουν κάθετη γραφή και βαθιά ριζωμένη στή συνείδησή τους τήν έννοια τής ιεραρχίας, βρίσκεται πάντα ανάμεσα σ' αυτόν και τό γιό του και συνδέεται άμεσα μέ τό πλάνο τού τρένου πού τούς χωρίζει). Στίς τρύπιες κάλτσες τής κοπέλας βρίσκει τόν τρόπο πού έψαχνε νά ξεδέψει τά λεφτά του, νά ευχαριστηθεί. Στο λάθος χα-

τί πού τού δίνει νά σφραγίσει αναγνωρίζει τό σωστό αίτημα. Στο κουρδιστό της κουνελάκι (τό γιαπωνέζικο μικρό βιομηχανικό αντικείμενο) ανακαλύπτει ένα άλλο μέτρομα τού χρόνου, πού δέν τού λέει πώς είναι άργά, όπως τό ξυπνητήρι πού τόν κοιμίζε τόσα χρόνια. Στήν άντανάκλαση τού νερού πού πίνει δέχεται τόν ήλιο και γυρίζει σ' αυτόν.

Στά συμπτώματα τής άρρώστιας βλέπει τήν όρμη τής ζωής και τήν ακολουθεί.

Τό πρόσωπο τού Βατανάμπλε, αυτή ή άπαθής και συγκινημένη, έντονη και σθησιμένη, εύθραυστη και συμπαγής μάσκα, είναι τό ίδιο ένα σημάδι πού περιμένει τήν έρμηνεία του. Καθώς όμως παραμένει άνοιχτό σέ όλα τά νοήματα και τίς έρμηνείες, καθώς έπάνω του γράφεται κάθε νόημα, μένει ουσιαστικά άνερμηγνευτο. Άπ' αυτήν τήν άποψη ταυτίζεται άπόλυτα μέ τή φωτογραφία του στήν κηδεία, πού ακούει άπαθής τίς κρίσεις, τίς μαρτυρίες γύρω άπ' αυτόν. Στο τέλος τής έρευνας πού έπιχειρείται, έπάνω του βρίσκεται μόνο μιά εικόνα μη οικειοποιησιμη, άφού δέν μπορεί ούτε νά γίνει σύμβολο μιάς καινούριας ζωής και άχαρακτήριστη, άφού άντιστέκεται σ' όλες τίς πιθανές έκδοχές, από τήν έπίσημη τού αντιδήμαρχου και τήν



κοινή των δημοσιογράφων μέχρι τις πιο αποδιοργανωμένες των μεθυσμένων ή την πιο αντικειμενική του αστυνομίου - παρατηρητή: ένα πρόσωπο αδιέξοδο, σθημένο σχεδόν μέσα στο θαμπό, μαλακό φως και τις νιφάδες του χιονιού, στο βάθος ενός λαβύρινθου, που δεσπόζει μπροστά. 'Ο Βατανάμπε καθισμένος στην κούνια τραγουδάει το πέρασμα της ζωής, την κίνησή της, το ρυθμό της.

'Ο λαβύρινθος είναι σχήμα που σπάει τη σειρά και το τυπικό μέσα από μια άπειρα πολύπλοκη και πολλαπλασιασμένη οργάνωση. Λαβύρινθος είναι η γραφειοκρατία και η ιεραρχία που διατρέχει ο Βατανάμπε (και όχι πυραμίδα, όπως παριστάνουν οι μικρές ταμπέλες των τίτλων τους, που έχουν οι υπάλληλοι στα γραφεία τους). Λαβύρινθος και η άλλοτρωϊση του υπαλληλικού οργανισμού, απ' όπου κανείς δεν μπορεί να βγει. Λαβύρινθος είναι ο περιγυρος μίας 'Ιαπωνίας μετά τον πόλεμο, όπου οι ιδιαίτερες παραδοσιακές κοινωνικές δομές αλλάζουν με την επίδραση νέων μοντέλων ζωής και νέων συνθηκών (στην ταινία: οι διαφοροποιήσεις στις οικογενειακές σχέσεις, στα σπίτια, στους χώρους των εστιατορίων, των καφενείων και των νυχτερινών κέντρων, στο επάγγελμα της κοπέλας). 'Η ταινία αρχίζει μ' ένα λαβύρινθο: την ατέλειωτη περιπλάνηση της ομάδας των γυναικών στα πανομοιότυπα γραφεία του κρατικού μηχανισμού, όπου το μόνο που αλλάζει είναι οι εποχές, και τελειώνει μ' έναν άλλο: το παιχνίδι των παιδιών στο πάρκο, πάλι με χρονικούς προσδιορισμούς, πιο δαιδαλώδεις αυτή τη φορά, το σούρουπο και την παιδική ηλικία.

'Ο χρόνος σχηματίζει έναν άλλο λαβύρινθο. 'Εκτός από τους δύο αντίστροφους χρόνους, που περνάνε παράλληλα, η ταινία προχωράει ακόμη μέσα από μία αφήγηση χασματική και κομματιασμένη, όπου το πριν και το μετά δεν έχουν πιά σημασία, οι χρονικές διάρκειες αλλοιώνονται. 'Ακόμη και τα φλάς μπλάκ συμβαδίζουν με τα σύγχρονα κομμάτια (το μοντάζ, με τη χρήση της παράλληλης δράσης και των ρακόρ ξεδιπλώνει τις αναμνήσεις μαζί με το τώρα).

'Ο χρόνος δεν έχει πιά συμβατική έννοια, γίνεται ρυθμός ζωής.

Το σχήμα του λαβύρινθου, λοιπόν, γράφεται πάνω στο πρόσωπο του Βατανάμπε, που με τη βοήθεια της κοπέλας του γραφείου βρίσκει (ή καλύτερα στην περιήλωση φτιάχνει) τη σωστή διαδρομή. Το νήμα της 'Αριάδνης είναι η ανατροπή (που τον οδηγεί σε μία ανάποδη κίνηση). Κάθε σειρά πραγμάτων, κάθε τυπική διαδικασία ανατρέπεται από κάποια παρατυπία για να πάρει νόημα. 'Ετσι, ο αστυνομός στο τέλος λέει: «*αν είχα κάνει αυτό που έπρεπε τίποτα απ' όλα αυτά*

*δέ θα 'χε γίνει*». 'Ο Βατανάμπε μαθαίνει την αρρώστια του απ' έναν άγνωστο και τα συμπτώματά του παίρνουν νόημα. 'Απουσιάζει από τη δουλειά του, ανατρέποντας έτσι μία τυπική καριέρα, τόσο τυπική που έχει πάρει την μορφή ανέκδοτου, και η απουσία του σπάει την ανία. Με τον ίδιο τρόπο, η αφύσικη σχέση του με την κοπέλα του γραφείου δίνει νόημα στη ζωή του. 'Η ανατροπή της ιεραρχίας (φέρεται με σεβασμό στους κατώτερους του και τολμά να απαιτεί από τους ανωτέρους) δίνει νόημα στα σχέδια του. 'Οι γυναίκες με το κλάμα τους ανατρέπουν τα λόγια του αντιδήμαρχου για να δώσουν νόημα στις πράξεις του. 'Τέλος, οι συνάδελφοί του, μέσα από μία απελευθερωτική διαδικασία μεθυσού, σπάνε τη σειρά που κάθονται, τη σειρά του λόγου και των γεγονότων, μετατρέποντας την κηδεία σε γλέντι ή σε δικαστήριο (με μάρτυρες κατηγορίας, υπεράσπισης, κ.λπ.) για να δώσουν νόημα στο θάνατό του.

'Η ζωή είναι ένα παράτυπο στοιχείο που ανατρέπει τη σειρά του θανάτου για να τον γεμίσει με νοήματα.

Δύο πλάνα από την ταινία: 'Ο Βατανάμπε κατεβαίνει μία σκάλα. Στή μέση συναντιέται με μία νέα κοπέλα που εμφανίζεται ξαφνικά, ύστερα από μία διαδικασία παραμερισμένη αλλά φανερή. 'Η κοπέλα συνεχίζει την κίνησή του προς τα πίσω, όταν αυτός χάνεται και φωτώνεται το τραγουδι των γενεθλιών. Στο επόμενο πλάνο, ο Βατανάμπε με την ήχώ των γενεθλιών να τον συνοδεύει ακόμη, παίρνει μία απόφαση και σπεύδει να την πραγματοποιήσει. 'Ανοίγει την πόρτα και χάνεται (έξαφανίζεται) ενώ ακούγεται μία σειρήνα. 'Η ξαφνική, ανατρεπτική εμφάνιση του Βατανάμπε στην εικόνα (όπως επίσης και της κοπέλας) δίνει νόημα στη γιορτή των γενεθλιών: 'Ο Βατανάμπε απομακρύνεται από τη γιορτή. 'Η συνάντησή του όμως με την κοπέλα και η προς τα πίσω κίνησή της επιτρέπει στη γιορτή να γραφτεί επάνω του και να συνεχιστεί και μετά απ' αυτόν. 'Ακόμη, η συνάντηση του ήχου των γενεθλιών με αυτόν του θανάτου (τη σειρήνα) κάνει την τελετή των γενεθλιών να συγχέεται με την τελετή της κηδείας. 'Ο Βατανάμπε ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, στη μέση της απόστασης που διανύει, στη μέση της απόστασης που τον χωρίζει από τους άλλους, στη μέση της ταινίας, συναντιέται με τους άλλους, εμφανίζεται ξαφνικά μπροστά τους για να επαναλάβει μαζί τους μία τελετή που διαρκώς ανανεώνεται. Το πρόσωπο του Βατανάμπε είναι, επιτέλους, ένας τόπος συνάντησης: του μέσα με το έξω, του πριν με το μετά, του παλιού με το καινούριο, της ζωής με το θάνατο. 'Απ' αυτή τη λειτουργία του προσώπου



πηγάζει ή τρομακτική ένταση τής παρουσίας του και ή παράξενη δύναμη τών χρονικών περασμάτων, αφού κάθε εμφάνιση τού Βατανάμπε στο πλάνο ισοδυναμεί με τή γέννησή του και κάθε εξαφάνιση με τό θάνατό του.

Ό Βατανάμπε φτιάχνει τήν ταινία όπως φτιάχνει τή ζωή του.

Στίς συναντήσεις αυτές κάποια γνώση ανάζητείται. Στίς δύο τελετές, τών γενεθλίων και τής κηδείας, προστίθεται μιά τρίτη: ή τελετή τής μύησης. Στή συνάντησή του με μιά τελετουργική, μουσική σχεδόν, δίνη άναμνήσεων, ό Βατανάμπε μαθαίνει τήν άπώθησή

του για τό θάνατο (ή άδυναμία του νά ακολουθήσει τό φέρετρο τής γυναίκας του, νά ακολουθήσει τό γιό του στό χειρουργείο, στόν πόλεμο). Στήν πορεία του κερδίζει τή δύναμη νά πεθάνει, άποφασίζει για τό θάνατό του. Η συνάντησή του με τό συγγραφέα, γεμάτη από λογοτεχνικές και μυθολογικές αναφορές (τά Πάθη, οι σάλλιγγες τής Δευτέρας Παρουσίας, στή χιουμοριστική χρησιμοποίησή τους στό νυχτερινό κέντρο, ό Μεφιστοφελής, ό Κέρβερος) είναι μιά μεταφορική κάθοδος στόν Άδη. Ό συγγραφέας εισάγει τόν Βατανάμπε σ' ένα μεταφορικό σύστημα, όπου ό άνθρωπος είναι ήρωας μυθιστορηματος, ή άρρώστια σταυρός μαρτυρίου, ή ζωή μπίλια σέ μηχανήμα, τó έρωτικό σώμα λαχταριστό μπιφτεκι και τó ίδιο τó πρόσωπο τού Βατανάμπε ένα καπέλο πού άγεται και φέρεται, χάνεται, διεκδικείται και ξανακερδίζεται. Ό δηλωμένος του σκοπός άλλωστε είναι νά μεταφέρει τή ζωή σ' ένα κλειστό, άσφκτικό, θεαματικό, άδυτο χώρο, δηλαδή στό χώρο τού θανάτου. Ό ίδιος φέρνει πάνω του όλα τά χαρακτηριστικά τού περάτη.

Η κοπέλα έχει τή χθόνια μορφή τής μοίρας και τής δικαιοσύνης. Όρίζει τόσο τó πριν (ονομάζει τή ζωή τού Βατανάμπε ταρίχωση, άνια, άπραξία) όσο και τó μετά. Εισάγει τόν Βατανάμπε στόν έρωτα: σάν σχέση άφύσικη και μετατοπισμένη (άφου κανείς δέν τόν βλέπει εκεί πού ύπάρχει) σάν έννοια άνατροπτική, ταυτόσημη με τή ζωή. Ό Βατανάμπε μέσα άπ' τή μύηση του στόν έρωτα και στό θάνατο μαθαίνει νά δημιουργεί τή ζωή.

Είναι άλήθεια ότι ό Βατανάμπε έξυφώνεται στήν ταινία, αλλά όχι σάν ήρωας ούτε σάν άτομο: σάν τó ύποκείμενο τού ρήματος ζω. IKIRU θά πει νά ζεις.

Μαρία ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Κοκλοφόρος

## Ο ΠΟΛΙΤΗΣ

τεύχος 41

Λεωνίδα Λουλουδη, Στοιχειολογικά Μιχ. Παπαγιαννάκη, Οι Δημοί και οι φθοροί Θ. Μαραγκου, Το πετρίλιο και οι Άριστοι Μιχ. Μοδινου, Ό «Ριζοσπαστής» και τó Άρσενιανόν Άγγ. Ελεφάντη Ό Σάντ και ό κ. Παπανούτσος ● Άλιξ, Γαλιανη, Οι γαλλικές έκλογές και τó ΙΚΚ. Τα «Πολωνικά συνεχίζονται» ● Άγγ. Ελεφάντη: ΓΔΑ, όλοι οι έρωμοί οδηγούν στό ΚΚΕ ● Άρσενιανή Μπαλτα, Φυσικές επιστήμες και ήθολογία, Βασίλη Κάλφα, Άγγλοσαξωνική έπιστημολογία, Thomas Khun, Νόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου, Η παράδοση τής σπαράτωσης, Άρτις, Μενουνου Οι πολιτιστικές έκδηλώσεις στό Γουινζου ● Γκιργου Λεονταριη «Τα έθνη των Έρσιζών» τού Γ. Δερτιλου

Τό περιοδικό

άντί

κάθε δεύτερο Σάββατο  
σας ενημερώνει για:

τά έλληνικά  
πολιτικά πράγματα  
τίς τάσεις  
στό χώρο τής Άριστε-  
ρας  
τά διεθνή θέματα  
τήν πνευματική  
ζωή τού τόπου

# Blues Power

(Οι άτσιδες με τὰ μπλέ)

«Ξαναγυρίζω στο Σικάγο, την πόλη που γεννήθηκα, έχω τόσους φίλους εκεί που κανείς δε θα μου κάνει κακό».

«Poor Boy», Τσέστερ Μπαρνέτ.

*We are on a mission from God:* σοβαρολογούν ή κάνουν πλάκα; Οι Άδελφοί Μπλουζ χρησιμοποιούν τή φράση σάν επαγγελματική κάρτα, συνθηματικό μυστικού πράκτορα, διαφημιστικό σλόγκαν, μαγική επίκληση που άνοιγει όλες τίσ πόρτες. Είναι μιά έξυπνη άτάκα. Παρωδεί τή δέσμευση του μπλουζίστα, τήν άφιέρωση του στον κοινωνικό του ρόλο (όπως τό σενάριο χτιζεται πάνω στο θέμα του χρέους). Τό μπλουζ στην πόρ διαματική και σκοτεινή μορφή του ήταν επικίνδυνη και άμαρτωλή μουσική. Έξιλέωνε τήν κοινότητα με τήν εύλογία του διαβόλου. Σήμερα όμως οι δύο σκληροί μπλουζίστες ταινίας δέν μπορεί παρά νά δηλώνουν άπεσταλμένοι του Θεού. Για νά κηρύξουν τό «εὐαγγέλιο» του μπλουζ, νά ξαναφέρουν τή θέρη της πίστης στη μουσική. Έχουν τή Δύναμη, παραβαίνοντας κάθε κανόνα, νά διαλύσουν τή συνωμοσία του Κακού<sup>(1)</sup>. Άναποδογυρίζουν μιά ολόκληρη πόλη, ξανακάνουν τό Σικάγο, — τό βίαιο Σικάγο των γκάγκστερς και του Δημοκρατικού Συνέδριου του '68 — γλυκιά πατρίδα των ρυθμ - εντ - μπλουζ.

Είναι μιά δυναμική εικόνα της Άμερικής. Η show-business και τό βασικό μοτίβο της: ή άγωνία της άναμονής για μιά έπιτυχία που θα 'ρθει και ό μηχανισμός της. Με διαφορετικά, όμως, δεδομένα, γιατί ή ταινία παίρνει ένα «παραμελημένο» (άπό τό σινεμά) κεφάλαιο της show-business, μιά μυθική όρχήστρα ρυθμ - εντ - μπλουζ. Ό μαρσθώνιος της έπιτυχίας γίνεται τότε τρελό ράλυ θανάτου. Τό βασανιστικό ζιγκ - ζάγκ των Άδελφών Μπλουζ ως τό θριαμβευτικό και «σωτήριο» κοντσέρτο όδηγει γεραμμή στη φυλακή. Με έκατό μιλια τήν ώρα. Με «τά λαγωνικά της κόλασης σά

χνάρια τους». Και με τή δύναμη των μπλουζ στο ρεζερβουάρ του αυτοκινήτου.

Είναι μιά κωμική υπερβολή. Πάντα - μπλο - ρεις - ν' άποκτήσεις - ό,τι - θέλεις - άρκει - νά - προσπαθήσεις (για ν' άντιστρέψουμε τό στίχο των Ρόλινγκ Στόουνς). Μιά παρωδία τής έντελώς άμερικάνικης άντίληψης για τά όρια (του έαυτού). Καμιά ύλική δαπάνη δέν είναι άρκετή, τίποτα δε σ' έμποδίζει νά προχωρήσεις, ή άπόλαυση μεγαλώνει όσο περισσότερα ρισκάρεις, όσο πλησιάζεις τή βία και τήν (αύτο)καταστροφή. Και πάνω άπ' όλα, ή διασκέδαση δέν έχει όρια. Όταν οι μπάτσοι κυνηγούν τους Άδελφούς Μπλουζ κι αυτοί για νά γλιτώσουν περνούν με τό αυτοκίνητο μέσα άπό καμιά δεκαριά σούπερ μάρκετ, τήν κάνουν ψώνιο. Γιατί ή κασέτα των Σάμ και Ντέηβ είναι πάντα πρόχειρη στο κασετόφωνο.

Η άκριβή παραγωγή λύνει όλα τά προβλήματα, καλύπτει τή σαπατάλη των ειδικών όπτικών έφφέ και ή ταινία μπορεί νά πάρει πολλές κατευθύνσεις. Η συναρπαστική έπιτυχία του σχεδίου, όμως, κρίνεται και άπό μιά άλλη έπένδυση — εύφνίας, χιούμορ, πάθους. Οι δημιουργοί της ταινίας (Τζών Λάντις και Ντάν Έηκροϋντ) κάνουν τους πιό ξεφρενους συνδυασμούς: μπουρλέσκ και ταινία καταστροφής, μουζικαλ και άστυνομική περιπέτεια, που λειτουργούν χωρίς νά παραξενεύουν. Γιατί αυτή ή παρωδία - τέρας των λαϊκών χολλυγουντιανών ειδών ίσοραπει έξυπνα τό — καμωμένο με άγάπη — σχόλιο και τήν πρωτότυπη δημιουργία. Σάν «τρελή κωμωδία» έχει πλατιά άπήχηση. Στην πραγματικότητα, όμως, είναι κομμένη και ραμμένη στα κριτήρια των φανατικών του μπλουζ.

Κάθε έκρηξη κρύβει πίσω της τή Δύναμη των Μπλουζ. Τά μεγάλα όνόματα του μπλουζ και τής σόουλ σέ τραβούν, σάν μαγνήτης στην ταινία. Η άρχή της, όμως, είναι παραπλανητική, γεμάτη σασπένς: πότε και πώς θα εμφανιστούν αυτοί οι γίγαντες; Τό νούμερο του

Οι άτσιδες με τὰ μπλέ

(The Blues Brothers), ΗΠΑ 1980. Σκην.: John Landis. Σενάρ.: Dan Aykroyd, John Landis. Φωτ.: Stephen Katz. Μοντ.: George Folsey, Jr. Χορογρ.: Carlton Johnson. Μουσική επίμελεια και διεύθυνση: Ira Newborn. Έρμην.: John Belushi (Joliet Jake Blues), Dan Aykroyd (Elwood Blues), Kathleen Freeman (Sister Mary Stigmata), Cab Calloway (Curtis), James Brown (Rev. Cleophus James), Carrie Fisher (Μυστηριώδης Γυναίκα), Henry Gibson (Άρχηγός των Ναζί), Steve Cropper, Donald «Duck» Dunn, Willie Hall, Tom Malone (μέλη του συγκροτήματος Magictones), Aretha Franklin (Ίδωκτρία του μπάρ), Matt Murphy (Μάγειρας), Lou Marini (Λαντζέρης), Ray Charles (Ray), Charles Napier (Tucker McElroy), Twiggy (Σικ κυρία), John Landis (Trooper La Fong), Steven Spielberg (Έφοριακός Ύπάλληλος). Παρ.: Robert K. Weiss (Universal). Διάρκεια: 133'. Διανομή: C.I.C.

1. Άπό τους έμπορους, τους γραφειοκράτες, τους μπάτσοις ως τους πεζοναύτες και τό ναζιστικό κόμμα.

Τζέιμς Μπράουν, τó γκόσπελ - χορευτικό - σόκ τινάζει στόν άέρα τή ρεαλιστική κωμωδία - με - μπλουζ - στο - σάουντρακ που περιμένεις νά δεις. Από δώ και πέρα στο τρελό ταξίδι που άρχίζει, οι έκπληξεις γίνονται όλο και πιο εύχαριστες όσο ή τόλμη μεγαλώνει. Κάθε γκέστ στάρ μουσικός έπικοινωνεί διαφορετικά με τó κοινό του, έρχεται με τή δική του ιστορία μέσα στην πλοκή. Κάθε νοούμερο σκηνοθετεί μία πλευρά τής περσόνα του, φανερώνει χιουμουριστικά κρυφές πιθανότητες τής εικόνας του και τής μουσικής του. Ο Ραίη (Ραίη Τσάρλς) είναι σκληρός έμπορος μουσικών οργάνων. Έγγυηση τών οργάνων του είναι ή μουσική που παίζει (μιά έξοχη έκτέλεση που «Shake Your Tailfeather»). Η εικόνα του ολοκληρώνεται από μιά διαφορούμενη πινε-

λιά: Είναι και δέν είναι τυφλός. Τραβάει πιστόλι για νά προστατέψει τήν επιχείρησή του από ένα μικρό μαύρο κλέφτη και κάνει διάνα. Άργότερα όμως, κρεμά άνάποδα τήν άφισα τής όρχήστρας. Κορώνα ή γραάματα τó γκάγκ είναι τó ίδιο άστειο. Η Λαίδη Σόουλ παίζει μιά ιδιοκτήτρια λαϊκού καφέ. Όταν τά παιδιά τής μπάντας έρχονται νά πάρουν τόν άντρα της μαζί τους, ή Άρηθα Φράνκλιν αφήνει τή δουλειά και τόν κεραυνοβολεί με τó τραγούδι της «Think»: γυναικεία έκρηξη όργης, συζυγικός καυγάς με παντόφλες, χορευτικό μέσα σε κοτοπουλάδικο — τó νοούμερο όλόκληρο είναι ένα υπέροχο γκάγκ. Όμως ή Άρηθα μάταια προσπαθεί. Ο άντρας της, ό λαντζέρης, οι δύο μυστηριώδεις πελάτες είναι κιόλας φευγάτοι. Η δύναμη τών μπλουζ έχει άγγίξει πάλι τή ζωή τους, διαλύει μαγικά τόν ιστό τής ρουτίνας και τού συμβιβασμού. Η όρχήστρα ξαναστήνεται. Γιατί τó κύκλωμα τών μπλουζ που διασχίζει όλη τήν πόλη δέν έχει νεκρωθεί. Η διπλή σχέση μιάς παράδοσης άγκαλιάζει τά πάντα, ή κληρονομιά περνάει άπ' τούς μαύρους θετούς πατέρες στους λευκούς γιους. Οι άληθινοί πατέρες μπορεί νά είναι άκόμα στή γωνιά τού δρόμου «θαμμένοι ζωντανοί στα μπλουζ τους». Τó συνεργείο «ξαφνικά» διασταυρώνεται με τόν Τζών Λή Χούκερ και ή ταινία άγγίζει για πρώτη φορά τήν τραγικότητα τού μπλουζίστα, τή γυμνή άλήθεια τής μουσικής. Έδώ δε χωρούν εύρηματα και γκάγκ. Τά μάτια τών μουσικών τού Χούκερ καθρεφτίζουν τó πνεύμα και τó μαρτύριο μιάς φυλής, τó πείσμα και τόν τρόπο ενός άτέλειωτου μπουγκι.

Όλα θά λυθούν στο κοντσέρτο. Η παρωδία τού σασπένς τής έπιτυχίας που στην ταινία γίνεται μανιακή περιπλάνηση, άγριο κυνηγητό και καταστροφή. Τó μυστήριο τής ζηλότυπης έρωμένης (Κάρι Φίσερ), μιά χιουμουριστική — *à la Πόλεμος τών Άστρων* — άναφορά στην τραγική δολοφονία τού Ρομπερτ Τζόνσον: Η άγωνία μήπως ή όρχήστρα έχει χάσει τήν ταυτότητά της. Η ένταση τώρα είναι άνυπόφορη. Η άγάπη της πόλης για τή μουσική της, τó μίσος τών δυνάμεων που θέλουν νά τήν καταστρέψουν — κι ανάμεσα τους ή Μπάντα: θά συντριθεί ή θά δυναμώσει;

Όλες οι δυνάμεις, οι αντίθεσις, τó παλιο και τó καινούριο δένονται στη μουσική. Το κοντσέρτο γίνεται πράξη λατρείας στη ζωντανή παράδοση. Τó νοούμερο τών Καμλ Καλόγορη (τú φτωχού θετού πατέρα τών Αδελφών Μπλουζ) διαλύει τήν ανυπομονησία, τις τελευταίες κακές δονήσεις στην αιθουσα, όπως τó όνειρικό φλας μπακ στέλνει τους μουσικούς τής όρχήστρας στη χερση έλοχη τής «μπίγκ μπαντ». Γά πραγματικά μαγία. 87





όμως, τὰ κάνουν οι Ἀδελφοί Μπλουζ. Παρασέρνουν τὸ κοινό ἀπὸ τὴ θέρημ τῆς σόουλ («Everybody Needs Somebody to Love»), στὴν ἀπελπισία τοῦ μπλουζ («Sweet Home Chicago»). Ξαναπαιρνοῦν τὸ δρόμο πρὸς τὶς πηγές, συνδέουν τοὺς γιούς μὲ τοὺς πατέρες.

Ὁ Ρόμπερτ Τζόνσον, συνθέτης τοῦ «Sweet Home Chicago», ἦταν ὁ βασιλιάς τοῦ Ντέλτα Μπλουζ καὶ στὴ σύντομη ζωὴ του ἔβγαλε ἀπὸ τὰ βάθη τῆς κολασμένης του ψυχῆς μουσικὴ τόσο δραματικὴ καὶ συγκεκριμένη πού ζεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ χρόνο, πού ἀντηχεῖ σάν νὰ ἦταν πάντα μαζί μας. Ἡ ὀρχήστρα καὶ οἱ τραγουδιστές ξεχνοῦν τὸ πρωτότυπο. *Come on, baby don't you want to go?*... τραγουδάει ὁ Ἐλγουντ Μπλουζ (Ντάν Ἐγκροῦντ) σχεδόν παιχιδιάρικα, χοροπηδώντας στὸ πάλκο σάν κλόουν Μπάτερφλιτ. Τὸ τραγούδι του, ἀνετο καὶ χαρούμενο, δὲν ἔχει ἰχνοσ ἀπὸ τὴ συλιζαρισμένη ἰκεσία τοῦ μακρόσυρτου θρηνητικοῦ *Goodie*, ἀπὸ τὰ τρομακτικὰ σεξουαλικά ὑπονοούμενα στὴ φωνὴ τοῦ Ρόμπερτ Τζόνσον. Ἡ ἀψογὴ ὀρχήστρα ὀρμαίει μὲ μανία στὴ μουσικὴ, ἐπαναλαμβάνει συνέχεια ἓνα «ρίφ» καὶ ὁ μεστός τῆς ἦχος δὲ σθῆνει ἀπ' τὴ μνήμη, τὴν ἀπελπισμένη δύναμη τῆς κιθάρας, βγαλμένη κατ' εὐθείαν μέσα ἀπ' τὰ σπλάχνα τοῦ Τζόνσον. Ἀλλὰ ἡ στιγμή εἶναι τέλεια. Μιά ἀπογειωμένη ὀρχήστρα, δύο μάγκες λευκοί

μπλουζιστὲς πού τὰ παίζουν ὅλα γιὰ ὅλα καὶ γίνονται στὰρ ξαναφέρνοῦν τὸ κοινό... *Back to the same old place, SWEET HOME CHICAGO*<sup>3</sup>. Ξαναδημιουργοῦν ἀπ' τὴν ἀρχὴ μιὰ ἀνεπανάληπτη στιγμή τῆς ἀμερικάνικης μουσικῆς. **BLUES POWER!**

Ἡ ταινία ἀρχίζει στὴ φυλακὴ σάν ὀπτικὴ μεταφορὰ τοῦ Jailhouse Blues. Οἱ στίχοι τοῦ Μπλάντ Λέμον Τζέφερσον κρέμονται πίσω ἀπὸ τὶς εἰκόνας ἀν θές νὰ τοὺς ἀκούσεις. Ἀπὸ κεῖ ξεκινοῦν οἱ περιπέτειες τῶν δύο μουσικῶν, πού ξαναγράφουν τὴν ἱστορία τῆς Ἀμερικῆς μέσα ἀπὸ τὴ βία καὶ τὴ χαρὰ τοῦ μπλουζ. Τὸ τέλος εἶναι μέσα στὴν ἀρχὴ. Ἀν γκρεμίσεις μιὰ πόλη μὲ τὴ Δύναμη τῶν Μπλουζ, θὰ συνεχίσεις τὴ γιορτὴ στὴ φυλακὴ. Κι ἀν ἔχεις κότσια, δοκίμασε νὰ ρίξεις τοὺς τοίχους τῆς μ' ἓναν ἄλλο δυναμίτη: τὸ Jailhouse Rock.

Νίκος ΣΑΒΒΑΤΗΣ

2. Ἐλα μορὸ μου νὰ πάμε...  
3. Στὸ παλιὸ λημέρι μας, τὴ γλυκιὰ πατρίδα τὸ Σικάγο.

# Τὸ φάντασμα τοῦ ἔρωτα

(Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους)

## Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ πάθους

(Ai No Borei), Ἰαπωνία - Γαλλία  
1978.

Σκην.: Oshima Nagisa. Σενάριο  
καὶ διάλογοι: Oshima Nagisa  
(ἀπὸ τὸ ἔργο τῆς Nakamura Ito-  
ko). Φωτογραφία: Miyajima Yo-  
shio. Μουσ.: Takemitsu Toru.  
Ντεκόρ: Toda Jusho. Μοντάζ:  
Uraoka Keiichu. Ἑρμην.: Yo-  
shiyuki Kasuko (Σέκι), Fuji Ta-  
tsuya (Τογιότσι), Tamura Takahi-  
ro (Γκιζαμπούρο), Kawatani  
Takuso (Ἐπιθεωρητής Χότα),  
Παραγ.: Argos Films, (Paris) καὶ  
Oshima Productions, (Tokyo).  
Διάρκεια: 108'. Διανομή: Νέα  
Κινηματογραφική

Στὴν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* ἓνας ἄντρας καὶ μιὰ γυναίκα κλείνονται σὲ σκοτεινές, «ἀδιαπέραστες» κάμαρες καὶ παραδίδονται στὴ δοκιμασία τοῦ ἔρωτα<sup>1)</sup>. Τὰ δωμάτια αὐτὰ διαδέχονται τὸ ἓνα τὸ ἄλλο ὑπακούοντας σ' ἓναν αὐστηρὸ κανονισμὸ τελετῆς. Τὰ λιγοστὰ ἐξωτερικὰ πλάνα εἶναι γρηγορὰ περάσματα, διάδρομοι ποῦ ὀδηγοῦν τυφλά πάλι στὶς ἴδιες κάμαρες. Οἱ ἐραστές, κέντρο τῆς ἀνακύκλησης τοῦ κλειστοῦ χώρου τους, μετακινούνται αἰσθητὰ ἀλλὰ μῆσα ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀκριβείας χωρική ἐπανάληψη ἐπιθυμοῦν νὰ γευτοῦν τὸ διαφορετικὸ, ποῦ μεταφράζεται σάν τὸ ἥδιστον κυρίως.

Μὲ τὴν *Αὐτοκρατορία τοῦ πάθους* ὁ χώρος ξανοίγεται στὴ φύση. Βλέπουμε τὸ χωριό, τὸ δάσος, τὸ λόφο, τὸ χιόνι, τὴ λάσπη, τὰ ξερά φύλλα τῶν δέντρων. Τὴ θέση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ἐρμητικὰ κλειστῶν δωματίων τῆς πρώτης ταινίας παίρνει ἐδῶ τὸ κλειστὸ ἀπὸ παντοῦ χωριό, ἡ πείνα, ἡ ἀθλιότητα καὶ ἡ ἀπόλυτη ἀδυναμία τῶν ἐραστῶν γιὰ ὁποιαδήποτε μετακίνηση. Καθλωμένοι ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀθλιότητα, πεινασμένοι ἐξίσου γιὰ ἔρωτα καὶ γιὰ φαί, εἶναι ὀλότρελα ἀνίκανοι νὰ δραπέτευσουν.

Στὴν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων* ἡ ἐρωτικὴ πανδαισία συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀβφονία ποτῶν καὶ φαγητῶν.

Ὁ ἄντρας γεύεται τὸ φαγητὸ ἀφοῦ πρώτα τὸ περνᾷ ἀπὸ τὰ σεξουαλικά ὕγρα καὶ τὶς ἐρωτογόνες ζώνες τῆς γυναίκας. Στὴν *Αὐτοκρατορία τοῦ πάθους* τὰ ταπεινὰ γλυκὰ τῆς ἀρχῆς τοῦ φιλμ, μοιρασμένα μὲ ἀκριβεία, ἀρκοῦν γιὰ νὰ χαροποιήσουν τὶς γεμάτες πίκρα καὶ στέρσηση στιγμὲς τῶν ἐραστῶν. Καὶ γίνονται σοδαρὸ καὶ ὑπολογισμοὶ πρόσχημα γιὰ νὰ ἀνοίξει ἡ τραγικὴ ἐρωτικὴ ἱστορία. Τέλος τὸ λιγοστὸ καὶ δυσχερὲς οἰακὲ δίνει μὲ τὴ σιγρὰ του τὴν ευκαιρία γιὰ τὴν τέλεση τοῦ ἐγκλήματος.

Τὸ παλιὸ πηγάδι τοῦ χωριοῦ δὲν ὀδηγεῖ λαρὰ στὴν ἀβυσσο. Εἶναι ἡ μεγάλη μαρμή

τρῦπα, ἡ ἐξόδος στὸ μηδέν ποῦ μαρκάρετ τὸ σῶμα τοῦ φιλμ, στὴν ἐξέλιξη του. Τὸ σημεῖο παγίδευσης τῶν λαϊκῶν ἀνθρώπων ποῦ ζοῦν «ἀσύνειδα» τὴ ζωὴ τους, συναντᾷ τὸ σημεῖο τῆς ἀπελπισίας τοῦ δημιουργοῦ. Ὁ σκηνοθέτης Ὀσιμα ἐκθέτει τὶς πεσιμιστικὲς του ἀπόψεις γιὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο φύλα καὶ τὴν πρόοδο τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας.

Οἱ δύο ἐραστές ὀδηγοῦνται στὴ σύλληψή τους, ἀδρανεῖς ἀπέναντι στὸν κοινωνικὸ τους χώρο. Δέ φοβοῦνται κι ἀδιαφοροῦν γιὰ τὴ μοῖρα ποῦ τοὺς περιμένει. Ἀγκαλιάζονται ὁμολογώντας τὴ συνενοχὴ τους στὸ κέντρο τῆς φύσης, ποῦ εἶναι δακτύλιος, παραγωγὸς κι ἄλλων κλοιῶν, ἐξίσου μὲ τὴν ἴδια ἀσφυκτικῶν. Ὑπάρχει ὁ κλοιὸς τῆς βρώμας, ποῦ εἶναι γήινη, ὕλική, ὁ κλοιὸς τῆς φωτιάς, ποῦ σημαίνει ταυτόχρονα καταστροφή ἀλλὰ καὶ κάθαρση. Ἡ γῆ ὀδηγεῖ τοὺς ἥρωες στὸ πάθος καὶ τὴν κόλασή του, ἡ φύση δημιουργεῖ τὸ φάντασμα ποῦ κατευθύνει τὴν καθοδο στὴν κόλαση. Ἡ κόλαση ὅμως στὸ φιλμ δοξάζεται, ὁ Ὀσιμα τὴ βρίσκει πάντα ὁμορφῆ.

Δίπλα στὸν κύκλο τῆς φύσης ἔρχεται νὰ σχηματιστεῖ καὶ ὁ κοινωνικὸς κύκλος. Οἱ χωρικοὶ ναὶ μὲν κυκλώνουν τὸ ζευγάρι, πολιορκώντας το, οὐσιαστικὰ ὅμως στέκουν σὲ ἀπόσταση. Διακρίνονται ταυτόχρονα γιὰ ἀγνοία, ὑπόφια κι ἀμφιβολία.

Μὲ τὴν πεισματικὴ οἰωπὴ τῆς συνενοχῆς τῶν ἐραστῶν φύσης (τὸ χιόνι λιώνει, τὰ ἴχνη σβήνονται, ὁ βούρκος καταλίνει τὸ πτώμα) δὲν ὑπάρχουν τρέφοι νὰ ἀποκαλυφθεῖ τὸ ἐγκλημα. Τὸ φάντασμα εἶναι ἐκεῖνο ποῦ θὰ ὀδηγήσει στὴν ἀποκάλυψη. Διψασμένο γιὰ ἔρωτα (*Τὸ φάντασμα τοῦ ἔρωτα* ὁ πραγματικὸς τίτλος τοῦ φιλμ), ὀδηγεῖται λαρὰ τὴ θελήση του στὴν ἐκδίκηση. Τὸ φάντασμα στὴ γλώσσα τοῦ κόσμου τοῦ φιλμ μεταφράζεται σάν τὸ ὑπερφυσικὸ. Γίνεται κινητήριος μοχλὸς γιὰ τὴ συνειδητοποίηση τῆς ταπείνης τοῦ ἔρωτα μὲ τὸ ἐγκλημα ἀπὸ τὴ μερὰ τῶν χωρικῶν. Δένεται μὲ στοιχεῖα φολκλόρ, ἔχει 89

1. Κείμενο τοῦ Mandiargues στὸν Σ.Κ., τεύχος 15/16. Στὸ ἴδιον τεύχος (ἀφιέρωμα στὸ γιαννίνικο κινηματογράφο) ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ δυο κείμενα γιὰ τὴν *Αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων*.



Vient de paraître :

ANTHOLOGIE DU CINEMA

# ANTHOLOGIE DU CINEMA



BERNELEY  
CHAPLIN  
CLOUZOT  
COHE  
DIETRICH  
E. SODERBERG  
SICLIER  
VASILYEV  
VIRSOVAT  
WELLS

## Le tome X

312 pages - 300 photos  
(format 18 x 27)

L'Anthologie du Cinéma est la plus importante et la plus variée des collections de monographies consacrées à des cinéastes. Elle ne traite que de metteurs en scène ou d'acteurs dont l'œuvre est achevée, et ne peut faire l'objet de retouches ultérieures.

Tout en faisant le point sur des personnalités célèbres, elle s'ouvre à des créateurs méconnus ou sous-estimés sur lesquels elle propose une documentation exclusive et de première main.

Les études sont rédigées par les meilleurs spécialistes. Elles sont publiées en 10 fascicules encartés dans l'Avant-Scène Cinéma.

Le Tome XI paraîtra en 1981.

Les Tomes II à IX sont disponibles.

Le Tome I est épuisé.

Chaque tome : France et étranger : 72 F.  
(port : 8 F.)

EDITIONS DE L'AVANT-SCENE

27, rue Saint-André-des-Arts. 75006 Paris  
CCP - 7353.00 V - Paris

καταβολές στις λαϊκές κινέζικες διηγήσεις, συγγένεια με τὰ φαντάσματα τού Μίζογκούτσι (Ουγκέτσου Μονογκατάρι) ή τού Κομπαγιάσι (Kwaidan)...

Φανταστικό στή γλώσσα τού θεατή, όπου ή κινηματογραφική λιτότητα με την όποία είναι διηγημένη μιά σχεδόν άλτρουιστική ιστορία αγάπης παραβιάζεται από τούς χρωματιστούς καπνούς, τις διπλοτυπίες, τούς τολμηρούς φωτισμούς, τό παραμορφωτικό μακιγιάζ, τὰ άπόκοσμα δράματα.

Ό γκροτέσκος έκπρόσωπος τής εξουσίας έρευνά, στήνει παγίδες κι άνακαλύπτει ότι τό φάντασμα, καθοδηγούμενο από τόν έρωτα, οδηγεί στόν έρωτα κι ό έρωτας, καθοδηγούμενος από τή στέρηση και τήν τρέλα, οδηγεί στό θάνατο.

Όμως τό έρωτικό στοιχείο στό φίλμ τού Όσιμα είναι και έντονα σωματικό, νοούμενο εδώ ως τό σώμα πλαισιωμένο από τις χειρονομίες, τις στάσεις και τις κινήσεις του, πού άγγίζουν τὰ όρια τής τελετής και τής έρωτικής δοκιμασίας. Πρόκειται για τήν ένορχήστρωση ενός πλήθους λεπτομερειών σημασιοδοτημένων (πάντα στό πεδίο τού έρωτικού / σωματικού) σεξουαλικά, ήθικά, ψυχολογικά ή ακόμα και σαν σχέσεις εξουσίας.

Στήν πρώτη έρωτική σκηνή ό άντρας έπιθυμεί νά ύποκαταστήσει τό μωρό τής γυναίκας. Από δώ και πέρα ύπογραμμίζεται συχνά ή μεγάλη άν και άόρατη διαφορά τής ηλικίας τους. Η σχέση τριώνου στή σκηνή αυτή παραπέμπει στό οιδιπόδειο τού ήρωα: παίρνοντας τή θέση τού μωρού άποκαλύπτει τόν παιδισμό του· παράλληλα άποδιώχνοντας τό από τήν άγκαλιά τής μάνας του — έπειδή παρεμβάινει σαν ό πατέρας πού εισβάλλει, όντας άντρας και ικανός για «γεννητική σχέση» — άναπαράγει τή δική του άποριψη από τόν πατέρα του εκ τής «άρχέγονης σκηνής». Με τό βιασμό τής γυναίκας, ή σκηνοθεσία έπιμένει στή βαναυσότητα τού άντρα, ενώ παράλληλα έγκαταλείπονται οι στερεότυποι τρόποι άναπαράστασης τής έρωτικής πράξης: τό επώδυνο κλάμα τού μωρού παίξει σημαντικό ρόλο στήν τροπή τής έρωτικής δράσης, γιατί άντιστοιχεί στό ύποσυνειδητό τής γυναίκας πρós τις ένοχές και τις τύψεις της. Γι' αυτό άκριβώς από ένα σημείο κι ύστερα τό κλάμα συντελεί στήν παράδοση της στήν ήδονή: τό «άμάρτημα», ή παραβίαση τού ήθικού κανόνα (τής πιστότητας στήν οικογένεια) γίνεται μ' αυτό τόν τρόπο πió τρυφήλ.

Στό τέλος τής έρωτικής πράξης ό θεατής τοποθετείται διακριτικά πίσω από τις γρίλιες τού χωρίσματος τής κάμαρας, στή θέση τού ήδονοβλεπία. Έγκαταστημένη εκεί ή κάμερα άναπαράγει τή θέση τού άπόντα - παρόντα



presente **L'EMPIRE**   
**DE LA PASSION**  
UN FILM DE MARIYA FABIAN

θεατή, που όμως δεν αφήνεται ελεύθερος να δει καμία από τις φορτισμένες γεννητικές ζώνες των ηρώων / ποθητές εστίες του βλέμματος που ψάχνει. Ο άντρας, με χωμένο το πρόσωπο στην απρόσιτη, σ' οποιοδήποτε άλλο ματι, γεννητική χώρα της γυναίκας, τη βλέπει εξ επαφής και τη γεύεται σχεδόν στά τυφλά.

Θά ακολουθηθεί μία συνουσία όπου οι χειρονομίες και οι στάσεις των μελών του σώματος άρκουν για να παραχθεί εκ νέου ένα ιδιότυπο ερωτικό όραμα: τὰ τεντωμένα τόξα των γυναικείων ποδιών προκαλούν μαζί με τις πνιχτές γυναικείες κραυγές, τόν ουρανό, τόν «κόσμο τών ψυχών» και τις αισθήσεις μας.

Στην τέταρτη σκηνή είναι ο φόβος και η σκέψη τού πόνου (οι έραστές συζητούν για τὰ βασανιστήρια που τούς περιμένουν) που όξυνουν τόν πόθο, παρ' όλη την απάρνηση τού πόνου από τή μεριά τού άντρα. «Έχεις ότα όλα», λέει στη γυναίκα στο ξεκίνημα της σεξουαλικής πράξης, ή όποια κλείνει και ολοκληρώνεται πάλι με τόν πόνο, πραγματικό και άδρό αυτή τή φορά (του δαγκώνει μέχρι αίματος τó χέρι), πόνο ερωτικό που συναντά τήν απόλαυση και φέρνει τή γαλήνη.

Στην τελευταία και πλέον λιγνά ερωτική σκηνή οι έραστές τελειώνουν στο βούρκο. Ερχονται σ' επαφή με τó εγκέλιμά τους στο

πηγάδι και γεμίζουν από μόνοι τους λάσπη και βρώμα. Ο βούρκος στόν όποίο βαπτίζονται παραπέμπει στην άκολαισία τους, στο άμάρτημα, στο διασυρμό, στην ίδια τήν κόλαση, αναλογεί προς μία μεταταίγιγκού τύπου σύνδεση τού βρώμικου με τόν έρωτισμό. Σύνδεση που υποστηρίζει και νοηματοδοτεί τὰ πλάνα εκείνα όπου τó άηδιαστικά βρώμικο και ιδωμένο από πίσω ντυμένο σώμα της γονατιστής γυναίκας δίνει τή θέση του στην κατοπινή αποκάλυψη ενός άλλου σώματος, φιλήδονου και γυμνού. Τήν ίδια βαθιά ογγύγεια βρωμιάς και έρωτισμού τήν ξαναθερίσκουμε στην όπτική *συνταγματική* σχέση (όταν ή γυναίκα γυρνά άπέναντι στο φακό) άναμεσα στο βρωμοσμένο άποκροστικό κεφάλι και τó ήδυπαθές έλκυστικό κορμί.

Θόδωρος ΣΟΥΜΑΣ  
Μαρία ΓΑΒΑΑΑ

# Ἡ Λίζα καὶ τὸ «ἄλλο»

(Ἐρωτική παραζάλη)

Ἐνα στυλιζαρισμένο ρεαλιστικό παιχνίδι πάνω στις σχέσεις τῶν διανοούμενων (καὶ συγκεκριμένα ἐδῶ τῶν βερολινέζων διανοούμενων), *Ἡ καθαρότητα τῆς καρδιάς* τοῦ Βάν Ἀκερεν, ἀφιερωμένη στὸν Στροχάιμ καὶ μὲ φανερό τὸν ἀπόηχο τοῦ *Κανόνα τοῦ παιχνιδιού* τοῦ Ρενουάρ, ἐρχεται νὰ φωτίσει τὰ «ἦθη» αὐτῆς τῆς κοινωνικῆς κατηγορίας μὲ διαφορετικό τρόπο ἀπὸ ὅ,τι ἔκαναν οἱ ταινίες τοῦ Ἀντονιόνι ἢ τοῦ Ρομέο.

Καὶ ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι τὸ ἀνησυχητικό καὶ τὸ γοητευτικό αὐτῆς τῆς ταινίας, πού φτάνει τις συμπεριφορὲς τῶν ἡρώων τῆς ὡς τὴν ὑπερβολή, μιὰ ὑπερβολή πού γράφεται εἴτε ὡς ἐμμονή εἴτε ὡς ὑποκατάστατο εἴτε ὡς κραυγαλέα εἰρωνεία, ἀλλὰ πάντα σ' ἓνα στενὸ ἰδιωτικό χώρο, στὸ χῶρο τῆς κρεβατοκάμαρας, πού δύσκολα τὸν ἀγγίζει κανένας ὡς τέτοιο — κυρίως γιὰ τὸ φόβο τοῦ γελίου.

Σὲ ταινίες καθαρὰ ἐρωτικές, οἱ ὁποῖες ἐπικαλοῦνται κοινωνικά μεγέθη, ὁ ἰδιωτικός χώρος τῆς κρεβατοκάμαρας παίρνει ἄλλο βῆρος, μέσα ἀπὸ τὸ «ἐρωτικό πάθος» ἢ τὸ «φιλοσοφικό βῆθος». Ἀλλὰ ἐδῶ πῶς νὰ ἀντέξεις ἓνα στερημένο διανοούμενο (τὸν Ζάν) νὰ τραβάει ἀποτυχημένη μαλακία πάνω στὸ φουστάνι τῆς γυναίκας του.

Υπερβολικά ψυχρὴ θεωρήθηκε ἡ ταινία καὶ σχηματικοί, ἐλάχιστοι ζωντανοὶ οἱ ἡρώες τῆς. Κι ὁμως οἱ ἡρώες τῆς εἶναι διάπυροι ἀπὸ πάθος. Ἀλλὰ τὸ πάθος τους, γιὰ νὰ ὑπάρξει, πρέπει νὰ μεταφραστεῖ. Γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ, πρέπει νὰ φιλτραριστεῖ μέσα ἀπὸ ἓνα ὑποκατάστατο.

Ἄς θυμηθοῦμε τὴν πρόσκληση τοῦ συζύγου στὸ μελλοντικό ἐραστή, ὅταν τοῦ λέει πῶς τοῦ ετοίμασε τὸ ἀγαπημένο φαγητό τοῦ Βιγιόν. Ἡ τὸ λογοπαίγνιο μὲ τὰ ὀνόματά τους ὅταν συστήνονται: Ζάν (Ζενέ) ὁ σύζυγος — Κάρλ (Μάρξ); ὁ ἐραστής. Ἡ ἀκόμα τὴν περιγραφή τοῦ ἐρωτικοῦ σώματος στὸ ἀποτυχημένο μυθιστόρημα τοῦ συζύγου. Γιὰ νὰ φτάσουμε στὴν ἀποθεωτικὴ σκηνή ὅπου ἡ Λίζα ἐπικρίθεται τὸν ἐραστή στὸ σπῆτι τοῦ, ὅπου, ψάχνοντας κρυφὰ τὰ δωμάτια, πηγαίνει στὴν κουζίνα καὶ γράφει

στὸ ἡμερολόγιό τῆς «τώρα θὰ γδυθῶ», κλπ. Ἡ πράξη γιὰ νὰ ὑπάρξει πρέπει νὰ δηλωθεῖ, νὰ ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ τὴ λέξη, νὰ «ἐφευρεθεῖ». Ἡ Λίζα δὲ βγαίνει ἀπὸ τὸ κορμί τῆς. Ἡ Λίζα κάνει ἐρωτὰ ἀρωματίζοντας τὸ λαιμὸ τῆς (σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα πλάνια τῆς ταινίας).

Ἡ ὑπερβολή πού θὰ ἀκολουθήσει στὶς κατοπινὲς σκηνὲς μοιάζει ἀπόλυτα θεμιτή. Ἐδῶ οἱ ἥρωες δὲν ἀλληλοσπαράσσονται — σπάνε τὰ γιάλικα καὶ τὰ στερεοφωνικά. Ἐδῶ ἡ σκοτεινὴ περιοχὴ τῆς ἐρωτικῆς ἐξάρτησης δὲν ὀδηγεῖ σὲ πράξεις σωματικές ἀλλὰ σὲ ὑστερικές ἐκδηλώσεις (τὸ πέταγμα τοῦ γατιοῦ ἀπὸ τὸν Ζάν, τὸ ἀπεγνωσμένο τηλεφώνημα τοῦ Ζάν στὸν Κάρλ, ἡ πρόταση γάμου ἀπὸ τὸν Ζάν στὴ Λίζα μετὰ ἀπὸ 15 χρόνια συμβίωσης) καὶ ὅταν ὁ φόνος συντελεστεῖ στὴν ἐρωτικὴ σκηνή (ἡ Λίζα σκοτώνει τὸν ἐραστή τῆς μὲ τὸ ἴδιο ὄργανο πού χρησιμοποίησε ὁ ἀντρας τῆς στὴν ἀποτυχημένη του ἀπόπειρα αὐτοκτονίας) ὁ φόνος δὲν εἶναι ἡ ἀκραία ἐκδήλωση τῆς ἡδονῆς, ἡ τελικὴ κραυγὴ καὶ ὁ ὀλεθρος, ἀλλὰ τὸ γελίοι πρόσχημα γιὰ τὸ ψεύτικο «εὐτυχιώμενο τέλος» ὅταν, μετὰ τὸ φόνο, ἡ Λίζα θὰ περάσει τὴν κολυμπήθρα τοῦ ἐξαγνισμού (πού ἐδῶ εἶναι ἓνα πλυντήριο αὐτοκινήτων) γιὰ νὰ φτάσει στὴν «ἀγία οἰκογένεια», στὸ ἰσοροπημένο γενικό πλάνο τὸν φινάλε.

Οἱ ἥρωες τοῦ Βάν Ἀκερεν δὲ μοιάζουν νὰ βρισκονται σὲ φιλοσοφικὴ γῆξη μὲ τὸν κόσμο τους. Ἡ ἐμμονὴ προσκόλλησής τους στὰ θεμελιακὰ στοιχεῖα τοῦ κοινωνικοῦ οἰκοδομήματος στὸ ὅποιο κατοικοῦν ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τους νὰ χρησιμοποιήσουν κώδικες παραγωγὸς αὐτοῦ τοῦ οἰκοδομήματος, προκειμένου νὰ προσεγγίσουν ὅτιδήποτε φαίνεται νὰ ἀποκλίνει, νὰ ἀνήκει κάπου «ἄλλου». Ἡ κρίση τους δὲν εἶναι ὑπαρξιακὴ. Ἡ ἐπαφὴ τους μὲ ὅτιδήποτε φαίνεται νὰ εἶναι διαφορετικό δὲν γίνεται μέσα ἀπὸ καμιά ἐπικίνδυνη αὐτοαναιρεση. Ἀντίθετα, ἐκδηλώνεται σαφέστατα μιὰ διάθεση οἰκειοποίησης τοῦ «ἄλλου», μιὰ προσπάθεια ἐνταξίσεως τοῦ δικῶν τους στεγανὸ καὶ οὔτε πρὸς στιγμὴν ἀμφισβητούμενο

Ἐρωτικὴ παραζάλη

(Die Reinheit des Herzens), Δυτικὴ Γερμανία 1979.

Σκην.: Robert V. Ackeren. Σενάριο: Robert V. Ackeren. Φωτογραφία: Dietrich Lohmann. Μουσική: Peer Raben. Ντεκόρ: O. Jochen Schmidt. Κοστ.: Janken Janssen. Ἐρμηνεία: Elisabeth Trissenaar (Λίζα), Matthias Habich (Ζάν), Heinrich Giskes (Κάρλ). Παραγωγή: Peter Märtesheimer. Διάρκεια: 104'. Διανομή: Νέα Κινηματογραφικὴ



κόσμο. (Η Λίζα σπεύδει να κρεμάσει πάνω από το κρεβάτι του Κάρλ ένα πίνακα του Ντελακρουά).

Η ειρωνία είναι ότι τελικά το «άλλο» δεν υπάρχει για τη Λίζα που πιστεύει ότι το βρήκε, ενώ υπάρχει για τον Ζάν που αρνιέται να το δει. Αυτό το άλλο — που είναι και δεν είναι — είναι φυσικά ο Κάρλ.

Ο Ζάν φιλοδοξεί να γράψει ένα βιβλίο (άν και «πρός το παρόν» περιορίζεται να κάνει μεταφράσεις), ο Κάρλ οικειοποιείται τα βιβλία — κλέβοντάς τα — για να εμπορευτεί χωρίς να καταδέχεται ποτέ να τα διαβάσει. Ο Ζάν είναι οπטיμιστής στη μαγειρική, με τις λεπτές ηδονικές γεύσεις και τα καρικεύματα, ο Κάρλ είναι φυτοφάγος (όπως αναλύει με γελοία σοβαρότητα στη Λίζα στην άκρως ειρωνική σκηνή που της εξηγεί ότι είναι οπαδός του Γιν και αρνιέται το Γιάνγκ). Η Λίζα αντικαθιστά τον Ζάν με τον Κάρλ χωρίς να κουνήσει από τη θέση της: Ζει τον παράνομο δεσμό της στο έξοχικό σπίτι του νόμιμου άντρα της — μόνο που ο Κάρλ τη βάζει εκεί μέσα οπάζοντας την πόρτα της κουζίνας, ενώ προφανώς ο Ζάν θα την έβαζε ξεκλειδώνοντας την κύρια εισοδο. Η Λίζα αναμφισβήτητα έχει πρόβλημα, αλλά όχι αυτό που πιστεύει η ίδια. Γι' αυτό και το δίλημά της, όσο κι αν η ίδια το ζει δραματικά, στα μάτια μας είναι κωμικό. Γιατί για τη Λίζα σαν γυναίκα δε θα αλλάξει τίποτα αν δεχτεί να υιοθετήσει

διαφορετικούς κώδικες (πολιτισμικούς και ευρύτερα ιδεολογικούς) εφόσον δεν έχει συμμετάσχει στην διαμόρφωσή τους. Η Λίζα της ταινίας, ζώντας στενά ιδιωτικά το πρόβλημά της, δεν προβάλλει καμιά διεκδίκηση, παίζει μόνο κορώνα γράμματα — όσο το παιχνίδι μοιάζει ακίνδυνο — και λειτουργεί σαν εντεταλμένος του ισχυρότερου — όταν νιώθει ότι τα πράγματα δεν είναι πια άσπια. (Σκοτώνοντας τον Κάρλ δεν κάνει τίποτα άλλο από το να διασφαλίσει την παράταση της εξουσίας του Ζάν, δίνοντας ταυτόχρονα απόδειξη της δικής της ύποταγής).

Για τον Ζάν (όπως για κάθε φορέα εξουσίας) το παιχνίδι εμπεριέχει περισσότερους κινδύνους. Νιώθοντας ανασφάλεια και ανικανοποίηση πιο συνειδητά από τη Λίζα στην άρχικη έπιτοφαλή ισορροπία που μας παρουσιάζει ο Βάν Ακερν, σπρωχνει εκείνη στην περιπέτεια προκειμένου να εισπράξει εκείνος την ελιθδαίωσή του. Η φυσική απόδοχή της πρόκλησης από τη μεριά της Λίζας, όμως, σηκώνει μπροστά του το φαντασμα. Ο Κάρλ μπορεί να είναι γκροτέσκος, για τον Ζάν όμως είναι η αμφοδιθησή του, ένας ιδεατός αντίπαλος που φαντασματικά συγκεντρώνει ότι ο ίδιος πιστεύει ότι θα έπρεπε να είναι και νιώθει ότι δεν είναι. Από τη στιγμή που το παιχνίδι παίζεται στο έρωτικό επίπεδο μιά μόνη διαφήμιση υπάρχει για τον Ζάν: να παρακλιμψει τη

Λίζα και νά άποδεχτεί σάν έρωτικό του άντικείμενο τόν Κάρλ. Αυτό τό διαισθάνεται αλλά δέν τό άποδέχεται. (Τό έρωτικό τηλεφώνημα πού άπευθίνει στόν Κάρλ διακόπτεται από τή βίαιη έπιθετική παρέμβαση τών τεκνών του όμοφυλόφιλου κέντρου — στο όποιο βέβαια ό Ζάν δέν βρέθηκε τυχαία — και, άμυνόμενος τήν τελευταία στιγμή, παρεμβάλεϊ πάλι τή Λίζα στή σχέση του μέ τόν Κάρλ). Έτσι, έχοντας άποκλείσει τή μόνη σχέση πού θά μπορούσε νά άπομυθοποιήσει στά μάτια του τό φαντασματικό αντίπαλο, καταφεύγει στόν έσχατο έλιγμό: άν δέν μπορεί νά είναι ό κυρίαρχος, θά πρέπει τουλάχιστον νά διαφυλάξει τή δυνατότητα νά γίνει. Πού σημαίνει: άν δέν είναι τώρα «ό άντρας», άς είναι τουλάχιστον τό παιδί πού «θά γίνει άντρας». Τό πολιτισμικό πρότυπο του όποιου είναι φορέας δέν τό άμφισβητεί ούτε στιγμή ό Ζάν. Έχοντας φτάσει στήν «ώριμη» ηλικία τών σαράντα χωρίς νά βρει τήν επιθυμητή ίσοροπία του, δέν άμφισβητεί τό δρόμο πού τόν έφερε εκεί ούτε τίς άρχές πού φώτισαν τήν πορεία του. Γυρίζει για λίγο πίσω και πιάνει τό νήμα από τήν άρχή, σάν νά ήταν μόνο νά διορθώσει ένα μικρό σφάλμα. Ή άποτυχημένη άυτοκτονία (προσπάθεια νά άγγίξει τό μηδέν, όχι σάν τέλος αλλά σάν τό νεκρό σημείο από τό όποιο αρχίζει ή ύπαρξη), ή μαλακία, ή

πρόταση στή Λίζα (δηλαδή ή άντιμετώπιση αυτής πού ήταν γυναίκα του τόσα χρόνια, σάν «μέλλουσα» γυναίκας του) — στάδια μιάς πορείας ύποκειμενικά τραγικής (ό Ζάν ύφίσταται μιά κατάσταση για τήν οποία δέν είναι προσωπικά ύπεύθυνος) αλλά άντικειμενικά γκροτέσκας (τά δεδομένα δέν έχουν αλλάξει σέ τίποτα γιατί δέν έχουν άμφισβητηθεί από κανένα).

Τελικά, τό φαύλο κύκλο θά σπάσει ή Λίζα. Μέ μιά κίνηση (τό φόνο του Κάρλ) θά διώξει τόν εφιάλτη του Ζάν και ή ίδια θά κουρνιαώσει ήσυχη στήν άγκαλιά αυτού του μεγάλου παιδιού πού τυχαίνει νά εντάσσεται στόν ιστορικά και πολιτισμικά κυρίαρχο χώρο (αυτή είναι ή μόνη ούσιαστική διαφορά άνάμεσα σ' αυτόν και τόν Κάρλ).

Όμως, ή ίσοροπία πού δηλώνει τό τελευταίο πλάνο μπορεί νά είναι όριστική; Ή πράξη τής Λίζας (ό φόνος) μπορεί νά μην έχει επιπτώσεις; Μπορεί νά μη σημαίνει τήν ντέ φάκτο ανάμιξη της στή διαμόρφωση τών όρων τής ζωής της;

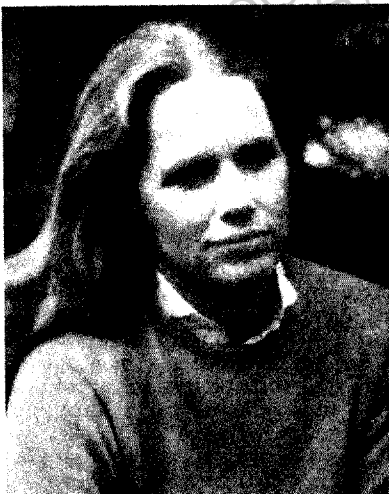
Ό Ζάν θά κοιμηθεί ένα βράδυ χωρίς εφιάλτες. Άλλά, όταν ξυπνήσει, θά διαπιστώσει ότι έχει απέναντί του έναν καινούριο αντίπαλο...

Φοίντα ΛΙΑΠΠΑ  
Μπάμπης ΚΟΛΩΝΙΑΣ

Εξάντας / Λογοτεχνία

Λίβ Οϋλμαν

Άλλαγές



## το καθημερινο θριλερ

ΔΙΟΝΥΣΗ ΓΡΗΓΟΡΑΤΟΥ



ΣΥΝΑΝΤΗΣΑ  
ΤΟ ΔΡΑΚΟ  
ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ

ΚΕΔΡΟΣ

# Προτάσεις

(Μεγαλέξαντρος)

Ἡ άμεση άναμέτρηση<sup>(1)</sup> τοῦ Ἀγγελόπουλου μέ τήν Ἱστορία σταμάτησε στοὺς *Κυνηγούς*. Στήν τελευταία αὐτή ταινία άρχισε νά διαγράφεται ὁ καινούριος χώρος άνάπτυξης μιάς άλλης διαδικασίας. Τό πτώμα ενός σκοτωμένου άγωνιστή τοῦ έμφύλιου πολέμου λειτουργεῖ σάν μυθικό σημαίνον καί σάν ιστορικό παραπέμπον. Στή δομή τοῦ μύθου συμμετέχει σάν στοιχείο διαμορφωμένο άπό καί στήν ιστορία. Δέν έχει ιδιαίτερη σημασία νά λογαριάσουμε τά όρια καί τά μεγέθη τοῦ Μύθου καί τής Ἱστορίας σ' αὐτήν τή διαδικασία τής σύμμιξης καί τής διασταύρωσής τους. Ἡ Ἱστορία έπικαθόριζε τό Μύθο μέ τρόπο άντιληπτό. Στό *Μεγαλέξαντρο* οἱ σχέσεις αλλάζουν. Ἡ Ἱστορία έπικαθορίζεται άπ' τό Μύθο. Ἡ άναμέτρηση τοῦ σκηνοθέτη μαζί τής άντικαθίσταται άπό μιά συγκεκριμένη προοπάθεια γιά ξεπέραςμα τής τής.

## Τό όνομα, ἡ στολή

Τά σημαίνοντα τοῦ Ἀλέξαντρου είναι τό όνομα κι ἡ στολή του. Ὁ Ἀλέξαντρος είναι ένα ντυμένο, έπίσημα, συνέχεια καί σημαντικά, σώμα<sup>(1α)</sup>. Χωρίς έναρθρο λόγο. Οἱ δύο φράσεις πού έκφέρει σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας «Ξαναγύρισα, γυναίκα...», «Ἐλρεπε... Ἐλρεπε! Θά τά χάλαγαν όλα, θά τά χάλαγαν όλα», τά μνημόματα πού στέλνει σ' άρχές καί χωρικούς, «ὁ Ἀλέξαντρος θέλει...» συμπληρώνουν τή σημειοδοτική του λειτουργία σάν μυθικό σωματος. Είναι ὀλόκληρος τό σύμβολο μιάς επαναστατικής ἢ κοινωνικο-πολιτικής ιδέας σέ μιά μυθιστορική έποχή. Ἐτσι τόν διαμορφώνει ἡ σκέψη τοῦ Ἀγγελόπουλου. Οἰκειοποιεῖται μέσα στό μυθικό σώμα του τήν επανάσταση καί περνά πρόσκαιρα στήν ἡγεσία τής σάν ἡ άκαμπτη θέληση τοῦ ενός. Μέ τή «μαγεία» πρώτα, κι ύστερα μέ τή συγκεκριμένη βία. Ἡ σύγκρουση πού έπέχεται στό τέλος δέν οδηγεῖ στήν έξαφάνιση αλλά στήν καθαγιαστική πράξη τής κατάλυσης τοῦ σωματός

του. Τό σώμα αὐτό διαμελίζεται, έξαφανίζεται καί μένει στή θέση του ένα άγέρωχο μαρμάρινο κεφάλι. Ἡ σκέψη ἡ τό φάντασμα του σάν μέρος αὐτοῦ τοῦ μυθικού σήματος.

Ένα άπό τά σημαίνοντα τοῦ Ἀλέξαντρου είναι τό όνομά του. Ὁ ἱστορικός Μέγας Ἀλέξανδρος, πού περιέγραψε ὁ Πλούταρχος στοὺς *Βίους* κι ὁ Ἀρριανός στήν *Ανάβαση*. Ὁ μυθικός Μεγαλέξαντρος τής *Φυλλάδας*, πού ἦταν Μακεδόνας μαζί, Αἰθίοπας, Αἰγύπτιος καί ἥρωας τής Ἀνατολής. Ὁ μεταμφιεσμένος Ἀλέξανδρος στή φαντασία τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου Θεόφιλου καί τήν εὐρηματική παράδοση τών δημιουργών τοῦ Θεάτρου Σκιών. Ὁ λαϊκός, ὁ επαναπατρισμένος στό χώρο τόν ελληνικό. Ὁ ἡγέτης, ὁ κατακτητής κι άπελευθερωτής. Ὁ στρατηλάτης καί ὁ φορέας τοῦ πολιτισμοῦ. Αὐτός πού «λευτέρωσε λαούς καί γλώσσες».

Τό σημαίνον τοῦ Μεγαλέξαντρου είναι ἡ στολή του. Ἀξεχώριστη άπό τό σώμα καί τό όνομα. Τό ψηφιδωτό τής Πομπήιας μ' ένα πλάνο άπό τή μάχη τής Ἴσσου. Ἡ περικεφαλαία καί τό άλογο σάν έξάρτημα τής στολής κι αὐτό. Ὁ Ἀη Γιώργης καί οἱ στρατιωτικοί άγιοι, πού στήθηκαν άπό τή θρησκευτική κι άγιογραφική παράδοση ὀλόγυρα στοὺς τοίχους καί τούς θόλους εκκλησιών καί μοναστηριών. Ὁ Θόδωρος Κολοκοτρώνης τοῦ Μεγάλου Ξεσηκωμοῦ. Ὁ Ἄρης Βελουχιώτης τής χαμένης επανάστασης. Ἡ περικεφαλαία, τό καλτακι, ἡ ζώνη κι ὁ ζωστήρας, ἡ φουστάνελα καί τό κονιοκάκι, ἡ σπάθα καί τό μαχαίρι.

Ὁ Ἀγγελόπουλος ξεκινά άπ' τόν «Μεγαλέξαντρο» τής *Φυλλάδας*. Γίνεται ὁ φορέας καί πλάστης μιάς καινούριας μυθικής εκδοχής του. Ὁ Ἕλληνας «Ψευδοκαλλισθένης» τοῦ 20ου αἰώνα<sup>(2)</sup>, πού, χρησιμοποιώντας τό όνομα, τή στολή ἡν εἰκόνας - σημαίνοντα τοῦ μύθου, τόν παρατελῆρανε μέ τό σημαντικόμο υλικό άπό τήν παράδοση τοῦ ελληνικοῦ έθνους. Είναι ένα σύμβολο πολυδύναμο καί οικουμενικό. Αἰσθητός - επαναστατικός αὐθεντικός<sup>(3)</sup>. Ἐγαίνει άπ' τή φυλακή - τόν 95

1) Έννοούμε τό σαφή προσδιορισμό ενός ἱστορικοῦ παραπέμποντος. Ἡ Ελλάδα τής μεταξέικης δικτατορίας στίς *Μέρες* τοῦ 36. Ἡ Ελλάδα άπό τόν εμφύλιο ὡς τήν εγκατάσταση τής δεξιάς στό *Θάλασο*. Ἡ Ελλάδα τής κατεστημένης δεξιάς στοὺς *Κυνηγούς*.

1α) Διαφορετικό άκόμη κι άπό τήν «εικόνα του πραγματικοῦ σωματος τοῦ ἥθροποιοῦ» πού γράφει ὁ J.L. Comolli στίς *Cahiers du Cinema*, 278, p.6.

2) Γ. Βελουχί, εισαγωγή στήν *Διηγηρην Ἀλέξαντρο* τοῦ Μακιδόνος, Ἐρμής, σελ. 1 καί 101. Οἱ ερμηνευτικές άπόψεις τοῦ μελετητή αὐτοῦ επήρρασαν σέ πολλά σημεία τή σκέψη τοῦ Ἀγγελόπουλου.

3) Ὁ ίδιος ὁ Ἀγγελόπουλος σέ προφορική συζήτηση αναφέρθηκε στον Μπακοῦνι. Οἱ μετακινιστές θεωροῦσαν τό ληστῆ σάν «τό μοναδικό καί αὐθεντικό επαναστατή — έναν επαναστατή άκούραστο, άτιθίμο, ένα λαϊκό καί κοινωνικό ληστῆ χωρίς καμιά πολιτική άνεξάρτητο άπ' αὐτοῦδήποτε κυβερνητικό σπασί το παραθέτει ὁ Έρικ Κόμπος, *Κοινωνία. Ὁ ληστής*. Ἐκδ. μετ Φιλίππος Ζαμπαλά - Παγουλιάνου. Βέροια, σελ. 115.

τάφο και τη μήτρα της καινούριας επανάστασης. Μπαίνει στη σημαίνουσα διαδικασία της ταινίας τελετουργικά. Η σκηνή στο στρόγγυλο άλων, το φεγγάρι, το άλογο που χτυπάει με την όπλη του έπιμονα το χώμα. Η μουσική που υποδέχεται την εμφάνισή του και κατεβαίνει μέσα στο πλάνο σαν μακρόσυρτο ποτάμι από την Αρχαιότητα, το βυζαντινό ισοκράτημα, ή άρρενωπή μελωδία του δημοτικού τραγουδιού. Είναι Μεγαλέξαντρος κι Αη Γιώργης<sup>(4)</sup>. Βγαίνει από τη μαγική νύχτα ενός πολύπτυχου Μύθου για να παρουσιαστεί με τον ίδιο τελετουργικό τρόπο στον 20ο αιώνα, στην Ίστορία κι έτσι στην ιδεολογική διαδικασία της ταινίας. Σωματικά με την εμφάνιση του στο φώς της αΐγης στο Σούνιο. (Η λαϊκή παράδοση μιλούσε για «παλάτι» του Αλέξαντρου στο Σούνιο<sup>(5)</sup>). Μυθιστορικά με μία πράξη ληστροική-επαναστατική, τη σημαδιακή σύλληψη κι άπαγωγή των άγγλων ευγενών. Ο Μεγαλέξαντρος μπαίνει στο λαό σαν ληστής κι επαναστάτης, χαρισματικός άνθρωπος κι άγιος. Σε μία στιγμή άπελπισίας άπευθύνεται στο βαρύ ούρανό: «Εί!». Ένθουσιάζει και καθαγιαίνει κι έξοργίζει το λαό. Γυρίζοντας εκεί άπ' όπου προέρχεται. Για να μείνει ανάμεσα του, να καταλυθεί άπ' αυτόν σε μία έκσταση σύγχρονης θεοφαγίας<sup>(6)</sup>.

### Η ιδεολογική διαδικασία

Η συμμετοχή του Αλέξαντρου στην ιδεολογική διαδικασία της ταινίας μένει προβληματική. Είναι ο έλευθερωτής και ο τύραννος, ο εκδικητής και ο καταστροφέας. Θα συμβάλει με τη «θέληση» και την πρακτική του στο δίχασμό της κοινότητας του χωριού. Θα συντομώσει την ιστορική της εξέλιξη, την ήττα και τη δική του κατάλυση. Η άποψη του Αγγελόπουλου είναι πως ο Αλέξαντρος σαν σύμβολο της επανάστασης «ζει και βασιλεύει». Άπωθείται από τις συνθήκες της Ίστορίας σε κάποια άθεατη πλευρά της και ξαναγυρίζει σε μίαν άλλη χρονική στιγμή. Τα παραπέμποντα είναι χαλαρά και ρευστά: η Κομμούνια του Παρισιού, μορφές κοινοτικής αυτοδιαχείρισης στην Ίσπανία του 1935 και στην Ελλάδα του 1944, η κοινοδιακή ζωή στα όρθοδοξα μοναστήρια, ή άνορθόδοξη, έφημερη, εμφάνιση του άναρχισμού σαν ιδεολογίας και πρακτικής, ή ληστεία στο Δήλεσι, ή άγροτική εξέγερση στη Θεσσαλία, ή Οκτωβριανή Έπανάσταση σαν «άγροτική» επανάσταση, ή βαθμιαία υποχώρησή της, τό πιθανό της ξαναφανέρωμα στο λαό της πόλης. Ακόμη η ιστορική περιπέτεια του έλληνικού κινήματος, που είναι ο πυρήνας σ' αυτή την πλατιά παραπομπή. Ο ένοπλος άγώνας στο βουνό, ή άναμέτρηση με τη δεξιά, ή ήττα.

Και ξαφνικά τό ερώτημα: ποιός και γιατί «χρησιμοποίησε» τον Αλέξαντρο; Η ιδεολογική διαδικασία εξαρθρώνεται, νομίζουμε, στο πολιτικό επίπεδο, δηλαδή στη διαπραγμάτευση του προβλήματος της έξουσίας, και φέρνει τό θεατή σε άδιέξοδο, σε άπορία. «Ίδιοκτησία είναι...» «Έξουσία είναι...» Ούτε ισοδύναμα, ούτε τό δεύτερο άπλό παράγωγο του πρώτου. Τό μήνυμα μπορεί να συνοψιστεί στην πρόταση: όταν υπάρχει κοινή ιδιοκτησία θα συντρέξει κοινή έξουσία; Είναι αυτή ή κατεύθυνση προς τό μέλλον άσφαλής; Τό σπέρμα αυτού του μέλλοντος φέρνει ο μικρός Αλέξαντρος στις πόλεις<sup>(7)</sup>. Έτσι όμως όχι μόνο η Ίστορία επικαθορίζεται από τό Μύθο, αλλά και η Ίδεολογία επικαθορίζεται από την προβολή ενός ποιητικού οράματος, που σύγχρονα έπιφέρει σύγχυση στην έκτιμηση του πολιτικού μηνύματος της ταινίας. Γιατί «όπως είναι πρό πολλού γνωστό, ή ιστορία είναι σε τελευταία άνάλυση πάντα ισχυρότερη άπ' τό μύθο»<sup>(8)</sup>. Η άντοχή του Μύθου δοκιμάζεται και στην ταινία του Αγγελόπουλου από την Ίστορία.

### Η μέθοδος

Η αντίληψη του θεατή είναι έπιμονη και σαφής: Τό βλέμμα του τοποθετείται πίσω από τη μηχανή λήψης και μπροστά σε μία άλλεπάλληλη και πολυεπίπεδη σκηνή. Τό βασιλικό άνάκτορο (έξωτερικό κτίσμα, έσωτερικός χώρος), ο ναός του Ποσειδώνα στο Σούνιο και τό γύρω τοπίο, ή πλατεία του Ζαπτείου. Τό πρώτο χωριό, που φτάνει ο Αλέξαντρος, τό δικό του χωριό ύστερα, ο θεσσαλικός κάμπος, τό άρχηγείο της άστυνομίας, ο χώρος της φυλακής, τό βραδινό άλωνι, όπου «άναβαφτίζεται» ο Αλέξαντρος, ή μακρόσυρτη άκρογιαλιά, τό μοναστήρι. Στις πρώτες ένότητες τό σκηνικό εναλλάσσεται τοπικά. Η «σκηνή» είναι πλατιά, εύρυσχωρη. Τό κείμενο περιγράφεται, με την έννοια ότι συγκεντρώνει τα στοιχεία της σημαίνουσας και της ιδεολογικής διαδικασίας, που θα ξετυλιχτούν σ' ένα χώρο πυκνότερο και στενό: ο χτισμένος οικισμός του χωριού, ή πλατεία του, τό καμπαναριό της εκκλησίας και ή πέτρινη γέφυρα, τό σχολείο, τό σπίτι του Αλέξαντρου, ή πλαγιά του λόφου, τό ποτάμι, ή ξύλινη γέφυρα, οι άντίπερα χορταροκαλύδες. Μία «σκηνική» ένότητα, που έξασφαλίζεται όχι μόνο με την τοπική συνάφεια αλλά και με τη θέση και τη μετακίνηση της μηχανής. Η γωνία λήψης ενός στοιχείου του χώρου περικλείει πάντοτε την άρχή ενός γειτονικού. Στο *Θίασο* και στους *Κυνηγούς* τό στοιχείο αυτό δινόταν με μίαν έναλλαγή της δράσης στο ίδιο πλάνο. Η άποτύπωση της πλαγιάς περιέχει

4) Βελουδή, όπου παραπάνω, σελ. πη

5) Βελουδή, όπου παραπάνω, σελ. σε'

6) Γιάν Κόττ, *Θεοφαγία* έλ. μετ. Άγ. Βερυκοκάκη - Αρτέμη, Έξάντας, σελ. 241. Για όλο τό κεφάλαιο αυτό χρησίμη ή συνέντευξη - σύζητηση του Θεοδ. Αγγελόπουλου στο *Βήμα της Κυριακής* (Έβδομάδα) 19-11-1980.

7) Ο Γκλάουμπερ Ροσά στον *Άντόνιο ντας Μόρτες* έφερε τον ίδιο ληστή - επαναστάτη, τό σώμα, τη στολή, Τόνονιά Του, μέσα στην πόλη.

Η συγγενής επίνοηση του Αγγελόπουλου πάσχει από μία χαλαρή σύνδεση με τό πλέγμα του ύπολουτου μύθου. Άν αντίληθηκε από τη θεματογραφία της άρχαιας τραγωδίας και των θρησκευτικών δράματων (ή έξεφάνιση-θάνατος και ή επανεμφάνιση-άνάσταση), θα πρέπει να τονίσουμε πως τά γεγονότα αυτά ή δε συμβαίνουν σύγχρονα στο κείμενο του ίδιου έργου ή έχουν στενή άλληλοχία μέσα σ' αυτό.

8) Γιάν Κόττ, *στό ίδιο*, σελ. 252.



σέ μιὰ άκραιο της θέση τήν έκκλησία. Η πείτρινη γέφυρα άρχίζει ή τελειώνει άπό τήν πλατεία. Μέ τήν κίνηση τής μηχανής λήψης σκοπεύεται άνήσυχια κι άνιχνεύεται όλος ό χώρος συνέχεια. Για νά άποτραπεί, θαρρείς, ή αντίληψη μιás διασπασής του. Για νά τονιστεί αυτή ή σκηνική του ένότητα. Σ' αυτήν τή σκηνή, πού οι χώροι συγκοινωνούν και συνδέονται μέ κινηματογραφικά μέσα, τοποθετούνται και έξελίσσονται οι καταστάσεις.

Πολλές παρατηρήσεις μπορεί νά διατυπώσει κανένας για τήν όργάνωση και τή λειτουργία τών καταστάσεων αυτών στό κείμενο του Άγγελόπουλου. Όπως και για τή φύση τών σχέσεων πού τις προκάλεσαν. Παράδειγμα: ό Μεγαλέξαντρος τής Φιλλάδας συγγέεται σ' ένα βαθμό μέ τόν Οιδίποδα.<sup>9)</sup> Η σχέση αυτή όμως στό *Μεγαλέξαντρο* δέν συμπληρώνει τό σύστημα του φιλικού κειμένου, αλλά τό έκτρέπει (σκόπιμα όπωσδήποτε) σ' άλλη παράμετρο. Η «μίνα» του Άλέξαντρου έγινε και γυναίκα του. Η «κόρη» του μπορεί νά 'ναι και έρωμένη του. Ό μικρός Άλέξαντρος θά «κρυφορηθεί» στή μητέρα τής. Η σημασία τής σχέσης αυτής για τήν παραγωγή του σηματός του μικρού Άλέξαντρου και τήν ένταξη του στήν ιδεολογική διαδικασία τής ταινίας είναι άντιληπτή, παρά τήν άτέλειά τής. Αν όμως ή σχέση Άλέξαντρου-Οιδίποδα προορίστηκε νά συμπλέξει σημειοδοτικά τις καταστάσεις του κειμένου του Άγγελόπουλου μέ κείνες του κειμένου τής άρχαίας τραγωδίας, ή αντίθεση είναι βίαιη. Οι

συγκρούσεις, οι θανατώσεις, ή τελική κατάλυση του Μεγαλέξαντρου έπαρκούσαν και μόνες γι' αυτήν τήν κίνηση. Θα λέγαμε άρκούσε και μόνη ή πράξη τής «θεοφαγίας», πού προετοιμάστηκε άπό μιá σκηνή του βραδινού «μυστικού» δείπνου<sup>10)</sup>.

Αντίθετα ή συμβατική έγγραφή τών καταστάσεων στό χρόνο του φιλικού κειμένου (άπό τή σκηνή του «άναβαφτισματος» του Άλέξαντρου στό φεγγαροφώτιστο άλώνι τής άρχής ως τήν έκτέλεση τών κοινοτικών επιτροπών και τής κοπέλας σ' ένα άλλο άλώνι, και τή σκηνή του πρόσκαιρου τέλους του Μεγαλέξαντρου στήν πλατεία-άλώνι), συμφωνεί μέ τήν αντίληψη τής σκηνικής ένότητας στή δράση.

Τό πλάνο-σεκάς σέ τούτο τό κείμενο επίσης τό άντιλαμβάνομαστε σέ μιá σημαίνουσα άναλογία μέ τή σκηνική ένότητα. Έξασφαλίζει τήν ένότητα τής δράσης. Δίνει στις μερικότερες πράξεις τήν άναπαραστατική εικόνα ενός άργού χρόνου, πού ρέει ή έπικαλύπτει όλόκληρη τή συγκοινωνούσα σκηνή. Αφού δώσει τή δυνατότητα στό θεατή νά έντάξει τό παρακείμενο βλέμμα του στή διαδικασία αυτής τής περιοής του χρόνου πάνω και μέσα στό φιλικό κείμενο. Τό κλασικό μοντάζ παρεμβαίνει σ' αυτήν τή διαδικασία μόνο όπου παριστάται άνάγκη, έξαιτίας τής μεταβολής του χώρου και τής άλλαγής τών καταστάσεων. Η χρήση τής σημαίνουσας αυτής πρακτικής, (ή σκηνική ένότητα του χώρου, ή σημειοδοτική ένότητα του χρόνου), πού είχε κιόλας άναπτυχθεί κι άνθισει στό *Θίασο* και στους *Κενηγούς*, στήν ταινία τούτη δοκιμάζεται μόνο όταν ή λειτουργία τών σχέσεων και τών καταστάσεων δέν τ' άναδέχονται, ούτε τ' άντέχουν. Η έκτέλεση του βιαστί, ή σκηνή του δείπνου, ή άλλη στό Σούνιο, ή ένότητα του χορού στό σχολείο (πρώτα τό βάλς τών άναρχικών — ύστερα ό πολεμικός χορός τών ληστών), ή σφαγή τών λόρδων κι ή άποστολή τους στ' άντίπερα στρατόπεδο, άποτελούν ιδιοφυή χρήση αυτής τής μεθόδου.

Η άποψη νά κριθεί τό ιστορικό δοσμένο του παγκόσμιου σοσιαλιστικού κινήματος μέ άφορητή και μέσα τόν οικουμενικό μύθο του Μεγαλέξαντρου ήταν ιδιοφυής. Ό Άγγελόπουλος ξαναβάδει μέ τό δικό του τρόπο στήν ταινία αυτή ένα μεγάλο πρόβλημα: ποσο άνθεκτική είναι ή ποιητική (κινηματογραφική) γλώσσα στή διεξαγωγή μιás κριτικής (ιδεολογικής) διαδικασίας. Μέ άλλη διατύπωση, μέχρι ποιο σημείο μπορεί ό Μύθος νά έλικτιβορήσει τήν Ιστορία. Ό θεατής άναγνωρίζει τή μελέτη, πού έγινε, δύσκολα όμως θά παραδεχόταν πως σ' όλα τα στοιχεία δόθηκε και ή σωστή λύση.



# Μιά έρμηνεία

(Ντόν Τζιοβάνι)

Τό διαφημιστικό τρέιλερ τού *Ντόν Τζιοβάνι*, μιά ροή βουθών εικόνων μονταρισμένη στά τέμπι τής σύβερτουρας τής όπερας, ύποσχόταν μιά ρεαλιστική κι έκστατική ταινία. Ή μοιραία μονομαχία τού πρωταγωνιστή μέ τόν Κομεντατόρε έμοιαζε ν' άποδίδει τό έργο στήν άπλή εικονογραφία τού φίλμ νουάρ καθώς ήταν κινηματογραφημένη αντιθεατρικά άπό δυναμικό πλονζέ (στύλ Λάνγκ), μέ τούς ήθοποιούς στημένους διαγώνια ανάμεσα σέ ρεαλιστικές φωτοσκιάσεις και κάτω άπό βροχή. Σ' ένα άλλο πλάνο ή ρυθμική κίνηση τής μηχανής άπό τή θάλασσα στά σύννεφα διπλασίαζε όπτικά τήν έκστατική δύναμη τής μουσικής. Ήταν μιά άπλή άποδεκτή αντίστοιχία ανάμεσα στήν έπεξεργασία τού ύλικού και στόν τρόπο πού ή μουσική τού Μότσαρτ μετουσιώνει τό λιμπρέτο τού Ντά Πόντε.

Όλόκληρη ή ταινία τού Λόουζυ προσπαθεί νά συμφιλώσει τίς δύο πιθανότητες: ένα — άλλοτε «σοφιστικέ» άλλοτε άπλοϊκό — σχόλιο τής θεατρικότητας μέ τήν άπλή εικονογράφηση τής υπέροχης και τρομακτικής παρτιτούρας. Οι σκούροι τόνοι και ό κόκος τής φωτογραφίας, τά χλωμά πρόσωπα τών τραγουδιστών κι ό άργός ρυθμός κόντρα στήν άκτινοβολία τής μουσικής συνθέτουν μιά παράσταση παθητική και μεγάλοπρητη σάν άντίκα. Ή χωρίς έμπνευση, όμως, σκηνοθεσία, είναι ή άδύναμη κινηματογραφική άπάντηση στό έρώτημα «πώς κινηματογραφείται μιά όπερα;». Ή τηλεοπτική λύση τού προβλήματος, *Ό Μαγεμένος Αύλος* τού Μπέργκμαν, είχε καταφέρει τήν όμοφωνία ενός ένθουσιασμένου κοινού μέ μιά άκόμα άφελέστερη άλλά «εύχαριστη» μηχανική - άναπαραγωγή - μιάς - όπερας - γιά - όλους.

Ό *Ντόν Τζιοβάνι* τού Μότσαρτ είναι ή άπαράμιλλη σύνθεση δραματικών και μουφόνικων στοιχείων. Drama giocoso μέ τή σκία τού θανάτου νά βαραινεί τίς κομικές καταστάσεις άπό τήν πρώτη σκηνή ως τό φανταστικό και τραγικό φινάλε. Ό *Ντόν Τζιοβάνι* τού Λόουζυ είναι ή ήθογραφική

παραβολή τής νοσηρότητας (τών ευγενών) μπροστά στήν αδράνεια και στήν άποστήρηση (του λαού). Μιά παράξενη ισοροπία δυνάμεων σέ κάποια άκαθόριστη άλλά μεταβατική ιστορική στιγμή. Αύτή ή κοινωνικά προσανατολισμένη άνάγνωση (άλλη μιά έρμηνεία τού έργου) άποφασίζει γιά τόν τόνο τής ταινίας, σφραγίζει τή σκηνογραφία (στούς άντίποδες τού φελινικού *Καζανόβα*), προσανατολίζει τή διανομή τών ρόλων. Ό πρωταγωνιστής Ρουτζέρο Ραϊμόντι είναι ό ώρμος διαφθορέας, παίζει τό νεαρό ήρωα πού φαντάστηκε ό Μότσαρτ <sup>(1)</sup> σάν σαδικό άκόλαστο. Οι άκομφες μορφές τού Μαζέτο και τής Τζερίνα όπως και οι βουδοί φιγκυράν — άντιπρόσωποι τού λαού — είναι τό γήινο κοντράστο στά χλωμά φαντάσματα τών τραγουδιστών. Ή σκηνική τους λειτουργία, όμως, είναι υπερβολικά προφανής, και μερικές φορές κραυγαλέα (ό Ότάβιο φεύγει άπό τό άρχοντικό κλωτσώντας κοιμισμένα κορμιά χωρικών έξω άπό τόν περίβολο). Ή όπερα άσχολείται τόσο σοφά μέ τήν έκμετάλλευση σάν στρατηγική άποπλάνησης, μέ τήν έννοια τής έξουσίας σάν πολιτική τής διαφθοράς (μέ τή διπλή σημασία) πού δέ χρειάζεται αύτό τό φτηνό μπρεχτικό λούστρο. Ό Λόουζυ τήν πλησιάζει σάν άναχρονιστική, σάν άντίκα πού περνάει άπό συντήρηση γιά νά έκτεθει στό σκληρό φώς τού σήμερα. Ή έρμηνεία λοιπόν είναι έντελώς έπιφανειακή άλλά άναγκαία, γιατί μιά τέτοια ταινία λειτουργεί μόνο όταν άνακυκλώνεται μέσα σ' άλλες έρμηνείες. Έτσι ό «κινηματογράφος τού δημιουργού» «κινηματογράφος - άντίκα» πιά, βρίσκει προσωρινή διέξοδο σ' αύτή τή φανφάρα γιά τήν πολιτιστική χάρη ενός άπό τά μεγαλύτερα έργα τής δυτικής μουσικής. Έτσι προσπαθεί νά έξιλεωθεί άπό τό προπατορικό άμάρτημα του, τή μαζικότητά του.

Ή άπόπειρα γιά τή σύζευξη τών δύο μεγάλων ύπογραφών (Mozart / Losey) δέν μπορεί νά έρμηνεύσει γιατί αύτή ή «ύπερκαλλιτεχνική» ταινία είναι τόσο άδιάφορη γιά

**Ντόν Τζιοβάνι**

(Don Giovanni), Γαλλία 1979.  
Σκην.: Joseph Losey πάνω σέ μιά ιδέα τού Rolf Liebertmann.  
Μουσ.: Wolfgang - Amadeus Mozart. *Συνεργασία στήν σκηνοθεσία, μουσικός σύμβουλος και κατασκευαστής κοστούμιών*: Frantz Salieri. *Ορχήστρα και χορωδίες τού Théâtre National de l'Opéra de Paris* υπό τή διεύθυνση τού Lorin Maazel (Στό κλαβέσιν: Janine Reiss), *Φωτογραφία*: Gerty Fisher, *Διεύθ. σκηνικών*: Alexandre Trauner. *Ήχος*: Jean-Louis Ducarme, *Μοντάς*: Reginald Beck. *Έργμν.*: Ruggero Raimondi (Ντόν Τζιοβάνι), Kiri Te Kanawa (Ντόνα Έλβίρα), Edda Moser (Ντόνα Άννα), José Van Dam (Λεπορέλλο), Teresa Berganza (Τζερίνα), Kenneth Riegel (Ότάβιο), Malcolm King (Masetto), John McCurdy (Commendatore). *Παράγ.*: Gaumont - Caméra One - O.F.P. - Janus. *Διάρκεια*: 185'. *Διανομή*: Νέα Κινηματογραφική

οποιοδήποτε θεατή (ακόμα και για τον πιο παθιασμένο μελομανή ίσως). Άμέσως μετά το τέλος της ούβερτουράς — το μόνο κομμάτι του φιλμ που είναι κατασκευασμένο με τη λογική και την «αισθητική» του τρέιλερ — η ερμηνεία του Λόουζυ δείχνει να κομματιάζεται σε πολλές παρερμηνείες. Η μετάθεση της οπτικής γωνίας στο τοιτάτο του Γκράμοσι δείχνει ακόμη πιο παράξενη όταν βασικά αισθητικά και κατασκευαστικά προβλήματα έχουν μείνει άλυτα. Η τεχνική του πλέρ - μπάκ κι η ευελιξία της ranaflex δεν απελευθερώνει τους ηθοποιούς από τις συμβάσεις του σκηνικού παιξίματος (ο σφιγμένος Λεπορέλο του Βάν Ντάμ κι η άχαρη μονοδιάστατη Τζερίλινα της Μπεργκάντσα). Τα φυσικά ντεκόρ μπορεί να είναι μιά ρεαλιστική אלטרνατίβα στο αφαιρετικό θεατρικό σκηνικό. Χωρίς όμως τη δημιουργική αντιμετώπιση της διαλεκτικής τους με το σώμα και την κίνηση των τραγουδιστών *σε κάθε στιγμή*, οι χώροι και τα ντεκόρ απλώνονται σαν άψυχη ταπετσαρία γύρω και πίσω από τη δράση. Ο Λεπορέλο στην 5η σκηνή της 1ης πράξης δείχνει στην Ντόνα «Ελδία τον κατάλογο των κατακτήσεων του αφεντικού του, ξεδιπλώνοντάς τον μέτρα μακριά από την είσοδο του παλατιού. Η κινηματογραφική ερμηνεία μιάς απλής σκηνικής οδηγίας στο λιμπρέτο («Βγάζει από την τσέπη ένα κατάλογο») δεν είναι αυθαίρετο εύρημα γιατί το ειρωνικό σχόλιο της μηχανής που κινηματογραφεί την άρια υπογραμμίζει (με το μονοπλόνο και το άθρο κρατημένο τράβελινγκ) ένα ουσιαστικό στοιχείο: το σημαντικό στην ιστορία του Ντόν Τζιοβάνι είναι ο πόθος για τη λίστα των κατακτήσεων, ο αριθμός τους που επεκτείνεται επ' άπειρον.

Οι έρωμένες του στην Ισπανία μόνο μπορεί να είναι mille e tre, εκείνος όμως στην πραγματικότητα έρεθίζεται από την προοπτική της άθροισης, γι' αυτό και τις παίρνει μία προς μία. Ο Λόουζυ μεταμορφώνει την έμμονή στους αριθμούς στην κίνηση των ηθοποιών που κατεβαίνουν ένα - ένα τα σκαλιά του άρχοντικού, στο άργό ξεδίπλωμα των πτυχών του καταλόγου, στις στιγμές που συσσωρεύει ή λήψη αποκλείοντας το μοντάζ. Αλλά το σχηματικό παίξιμο του Βάν Ντάμ αφήνει απ' έξω τις ψυχολογικές αποχρώσεις του Λεπορέλο, όπως η σκηνοθεσία του Λόουζυ ισοπεδώνει τη μουσική «σκηνοθεσία» του κειμένου από τον Μότσαρτ. Έτσι ξαναγορίζουμε στην τετριμμένη ερμηνεία που διασκέδασε τους ψυχαναλυτές από τον Φρόντ ως σήμερα. Αν ο πόθος του ήρωα για τις γυναίκες είναι νεκρός, τότε ο άκαταμάχητος Ντόν Τζιοβάνι είναι όμορφολόφικος. Το σημαντικό, όμως, στην κινηματογραφημένη όπερα, όπως αποδειχνει η μινωτομία αυτής εδώ της σκηνής, είναι και



πολύ πιο δύσκολο από την αποκάλυψη των μουσικών: η άπρογραμματίστη και ευθραστή ισοροπία της προοπτικής της εικόνας με τον αντιρεαλιστικό ήχο *σε κάθε στιγμή*.

Η μουσική είναι ο άποφασιστικός παράγοντας. Η προσπάθεια ν' αποδώσεις με ρεαλιστικά κινηματογραφικά μέσα τη λογική και τον υπερβολικό ρεαλισμό μιάς όπερας δεν δίνει αυτόματα την επιτυχία ενός τέτιου σχεδίου. Ο Μπρέχτ παρατηρούσε ότι ο παραλογισμός της όπερας είναι ότι η μουσική εκμυθεύει την απόπειρα για ρεαλισμό. Ο Στράουμπ πετυχαίνει στο *Μονση και Ααρών* γιατί ξεκινάει από το τρελό του πάθος για τη μουσική. Δουλεύει όχι στην κατεύθυνση του ρεαλισμού ή της ερμηνείας αλλά με το πιο βασικό: την υλικότητα του ήχου. Παιρνει μιά έτοιμη έκτέλεση της όπερας και συνεργάζεται στενά με τους μουσικούς, τους τραγουδιστές και το διεθυντή όρχηστρας για να την κάνει πολύ καλύτερη από το δίσκο. Αποκλείει από τον ήχο την ψεύτικη ήχώ της ήχογράφησης και κλείνει μέσα στη σύγχρονη λήψη των φωνών την προοπτική του σκηνικού χώρου. Το πλέρ - μπάκ στο *Ντόν Τζιοβάνι* αφήνει τους τραγουδιστές έκθετους, να υποδιούνται όχι τους ρόλους αλλά τους - εαυτούς - τους - να - τραγουδούν - την - όπερα, χωρίς την τρομακτική ένταση και το δράμα, την ανεπανάληπτη στιγμή της ζωντανής έκτέλεσης. Η ερμηνεία του Λόουζυ έχει πάρε μορφή, αλλά οι εικόνες με διασταυρώνονται ποτέ με την ένταση της μουσικής, φεύγουν μπροστά απ' τα μάτια μας. Μας αφήνουν να αντιμετωπίσουμε μιά άνιση έκτέλεση του έργου αλλοτε ενδιαφέρουσα (η αναλυτική διεύθυνση του Μάαζελ, με τα άργα τέμπα, η άφογη Κίρι Γε Κανάδα - Ελδία κι ο ενδιαφέρων Ντόν Τζιοβάνι του Ρουτζέρο Ραμόνι) κι αλλοτε πλήκτική (ο άπαραδέκτος Κέννεθ Ρικελ - Ουάδιο).

(1) Ο πρώτος Ντόν Τζιοβάνι, ο Λουίτζι Μπλάσι, στην παράσταση της Πράγας του 1787 ήταν μόλις είκοσι δύο ετών

# Αμερικάνικη χάρη

(Επάγγελμα ζιγκολό)

Ο συμπαθητικός επαγγελματίας έραστής στην ταινία του Πάβ Σρένντερ δεν είναι τελικά τόσο καθαρόαιμος αμερικάνος. Στενός συγγενής του γάλλου *Pickrocket*, δραπέτευσε (είκοσι χρόνια μετά) από τον άσκητικό κόσμο του Μπρεσόν στους σίκ κύκλους, την άνεση και την ψεύτικη χάρη της αμερικάνικης δυτικής άκτης. Κι εκεί είναι το ίδιο παγιδευμένος παρά την κινητικότητα και την έπικοινωνία, που προϋποθέτει η δουλειά του. Η κοινοποίηση του σώματος μεγαλώνει ακόμη περισσότερο τη μοναξιά της ψυχής. Το απόλυτο συνειδησιακό και ήθικό κενό των ανθρώπων γύρω του — αλλά κύρια η δική του άδυναμία να *σκεφτεί* — τον κάνει πιό εύαλωτο στο μίσος τους, όταν δοκιμάζει να οργανώσει την άνεξαρτησία του. Το σύστημα εκδικείται όποιον παίζει το παιχνίδι του με τους δικούς του όρους, πόσο μάλλον όταν παίζει στα τυφλά. Κι η δύναμη του συντρίβει άμέσως τους παθητικούς. Η καταστροφή του ήρωα είναι προκαθορισμένη κι άναποτρεπτη. Μόνο ένα θαύμα μπορεί να τον λυτρώσει: ο έρωτας κι η θυσία μιάς γυναίκας.

Ο Σρένντερ δεν κρύβει ότι προγραμματίσει την πορεία του χαρακτήρα του από τη βρωμιά στην έξιλιωση πάνω στην παραβολή της Χάρης του *Pickrocket*. Με κάθε ευκαιρία αποτιεί φόρο τιμής στο μεγάλο πρότυπο, ταιτάρει άτάκες, αντιγράφει το τελευταίο πλάνο. Η κινηματογραφοφιλία, όμως, δεν είναι το θεμελιακό πρόβλημα του *Αμερικάνου Ζιγκολό*, όπως νομίζουν οι κριτικοί που σταματούν σε μιά σύγκριση της καινούριας ταινίας με την παλιότερη. Το άστυρο κάλινιστικό background του Σρένντερ τον φέρνει θεματικά κοντά στην όπτική του Μπρεσόν, αλλά η ταινία του είναι τόσο διαφορετική, όσο κι ο *Pickrocket* από τον *Πορτοφολά* (*Pickup on South Street*) του Φούλερ.

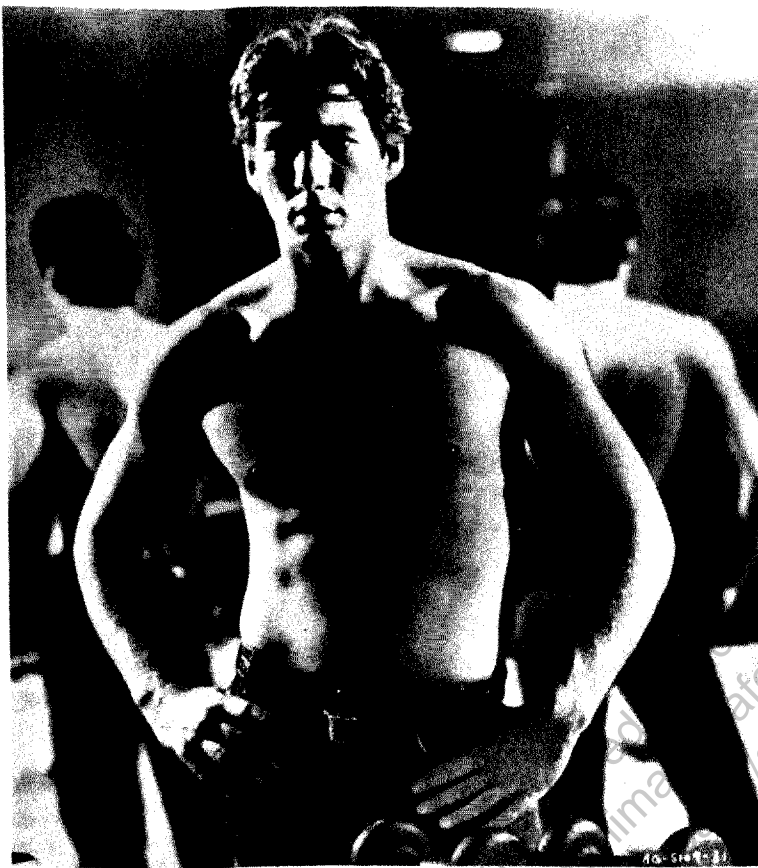
Ο δαιμονικός σκηνοθετικός οίστρος του Μπρεσόν μεταμορφώνει την πολυδιάστατη ιστορία του *Pickrocket* σ' ένα έντελώς προσωπικό και τρελό, όπτικό σύστημα με άνεπανάληπτο πλούτο και χιούμορ, ένα στυλ που ά-

κόμη οι ακαδημαϊκοί δεν έχουν άποφασίσει αν θά όνομάσουν ντοκουμενταρίστικο ή όχι. Αντίθετα οι ταινίες του Σρένντερ λειτουργούν μόνο σαν επέκταση της *άφήγησης μιάς ιστορίας* μέσα στην τυπικά αμερικάνικη ρεαλιστική παράδοση. Η σκηνοθεσία έρχεται άπλά να ένισχύσει την καθαρότητα της άφηγηματικής γραμμής, να δώσει μιά ήρεμη όπτική διάσταση στον έπιδέξιο συνδυασμό των καμπυλών της πλοκής. Προσπαθώντας να δώσουν την πιό άπλή μορφή στην καθημερινότητα, να σεβάσσουν το χαλαρό ρυθμό της, οι ταινίες αυτές είναι στην ούσια συνάρτηση του διαλόγου. Πρώτα άπ' όλα κάνουν έκληση στη συγκέντρωση της ακοής.

Έτσι το πρόβλημα του Σρένντερ στον *Αμερικάνο Ζιγκολό* είναι τι μπορεί να *δείξει* στο μάτι. Η υπέρβαση του κοινότυπου (διαλόγου) και της καθημερινότητας (εικόνας) που επιχειρεί τον οδηγεί να άποκλείσει τη συγκινησιακή λειτουργικότητα της άμεσης έπικοινωνίας των σωμάτων. Η άποστέρηση του θεατή από τις δόσεις σεξ και βίας είναι μιά ήθική στάση προτιμότερη από την ικανοποίηση της έπιθυμίας του να δει κι ιδιαίτερα όταν εμφανίζεται σ' ένα κόσμο που τρέφεται από αυτά τα δυό. Ο *Αμερικάνος Ζιγκολό* προτιμάει την άυτοσυγκράτηση και τις άποστάσεις από τον ίλιγγο του σκληρού πορνό ή τις βίαιες συγκρούσεις που προϋποθέτει η άστυνομική ύποπλοκή της ιστορίας. Μ' άλλα λόγια δέ βλέπουμε ποτέ τον ήρωα στη δουλειά του. Η σκηνοθεσία έπιμένει στις μοναχικές στιγμές ανάμεσα στα ραντεβού. Τόν δείχνει να γυμνάζεται, να κάνει τις έπαφές, τά τηλεφωνήματα. Ο Ρίτσαρντ Γκίαρ διαλέγει τά ρούχα που θά φορέσει σε μιά από τις καλύτερες σκηνές του φίλμ. Η προετοιμασία του ζιγκολό δεν μπορεί βέβαια να συγκριθεί με το έκπληκτικό παιχνίδι των γκρό - πλάν στο *Pickrocket* (όταν ο πορτοφολάς έξασκείται στη «δουλειά»,) η ειρωνία, όμως, που βάζει ο Σρένντερ στη σκηνή είναι άπόλυτα ικανοποιητική. Σάν καλός κριτικός του σινεμά ξέρει ότι η προσπάθεια του να πυκνώσει τό

Επάγγελμα ζιγκολό

(American Gigolo), ΗΠΑ 1980. Σκην., σενάρ., διάλογοι: Paul Schrader. Φωτογραφία: John Bailey. Μουσ.: Giorgio Moroder. Έρμην.: Richard Gere, Lauren Hutton, Hector Elizondo, Nina Van Pallandt. Παρ.: Paramount. Διάρκεια: 119'. Διανομή: C.I.C.



κάνς αντίγραφοι τις έρωτικές σκηνές της *Παντρεμένης Γυναίκας* (μιάς από τις καλύτερες ταινίες του νεανικού Γκοντάρ), πλάνο πρὸς πλάνο, κάδρο πρὸς κάδρο, έλλειψη πρὸς έλλειψη. Αὐτή όμως ή κινηματογραφική αναφορά — στο βαθμό που ή «ιδεαλιστική» ένωση τῶν σωμάτων θά διχάσει και τήν ήρωίδα του Σρέηντερ ανάμεσα σε σύζυγο κι έραστή — είναι άδικοιολόγητη. Δείχνει ένα θλιβερό κενό, ένα τυφλό σημείο στη φαντασία του σκηνοθέτη.

Στήν άμερικάνικη έκδοση για τήν παρέμβαση τής Χάρης σ' ένα κόσμο πλασμένο «κατ' εικόνα» τής σωματικής χάρης του κεντρικού ήρωα, ο Σρέηντερ διαλέγει νά μείνει όσο τό δυνατόν στήν έπιφάνεια, νά μήν πατήσει ποτέ στή λάσπη. Η άπεικόνιση τής ύλικής χάρης, τής λάμψης που αναδίδει ή καλιφορνέζικη κοινωνία - ντεκόρ τής δράσης μεταμορφώνεται σιγά-σιγά από τούς φωτισμούς σε όπτική μεταφορά τής κόλασης και τής φυλακής, ακόμη πιό άνησυχητική από τό νεοσοκέζικο θέαμα - φρίκης στον *Ταξίτζη*. Και ή μεταφορά στο δεύτερο μέρος τής ταινίας γίνεται για τόν ήρωα, που μάταια ψάχνει τό νόημα όλων αὐτῶν, κυριολεξία. Ο Σρέηντερ δυναμώνει τήν καλογραμμένη ιστορία του μ' αυτό τό όπτικό ισοδύναμο και μία έρμηνεία τῶν ήθολογιῶν που ποτέ δέ συνθέτει τό άπρόοπτο\* (αντίθετα από τήν έρμηνεία του Ντέ Νίρο στον *Ταξίτζη*). Η άντανάκλαση του χώρου «αιώνει» τις πτυχές τῶν χαρακτήρων, μαλακώνει τις αντιφάσεις σε μία προγραμματισμένη δυσδιάστατη σχέση τῶν προσώπων με τό περιβάλλον. Κι ή αναφορά του Σρέηντερ στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο έχει μία σοβαρότητα, τοποθετείται έξω από τις κοινοτυπίες και τούς ύστερισμούς μιάς ευδιάκριτης τάσης από τό *Κράμερ εναντίον Κράμερ* ως τή δουλειά του Γούντι Άλεν (για νά μείνουμε μόνο σε δυό έμπορικά πρόσφατα παραδείγματα). Μέχρι τώρα, όμως, τό σενάριο είναι τό μεγάλο άπομ τῶν ταινιῶν του, ή μυθολογία με χαρακτηρισ — άληθινή ιερα ιερογίτα για τόν έλληνικό κινηματογράφο.

ΝΙΚΟΣ ΣΑΒΒΑΪΗΣ

ύφος και νά επιταχύνει τό ρυθμό, τόν φέρνει στή διαφημιστική λατρεία τής έπιφανειακής χάρης — τό 50% τής όπτικής έπιτήδευσης σ' όλο τό νέο άμερικάνικο έμπορικό κινηματογράφο. Και μία απ' τις ελάχιστες σκηνές βίας, τό ξύλο που δίνει ο πρωταγωνιστής στον αδέξιο έραστήχνη ντετέκτιβ μπροστά στο διαφημιστικό πόστερ τῶν *Μαχητιῶν* είναι ένα πονηρό κλείσιμο ματιού στο θεατή. «Φίλε, αν γουστάρεις τή γιορτή τής τεχναίας βίας και τής τυφλής σκληρότητας έδώ δέν τρέχει τίποτα. Βγάλε καλύτερα τίσιτήριο για τό άριστοόργημα του Γουόλτερ Χιλ».

Η ταινία όμως πρέπει νά δείξει μία έρωτική σκηνή. Όταν ο Ίγκολό κάνει για πρώτη φορά έρωτα με τή γυναίκα που έρωτεύεται, τό σέξ δέν είναι άγοραιο, αλλά καθαρό και λυρωτικό. Φέρνει κοντά δυό πρόσωπα τό ίδιο μοναχικά και άλλαζει τή ζωή τους. Ο Σρέηντερ κινηματογραφεί και μοντάρει τή σκηνή μ' ένα ρυθμό τελείως έξω από τήν υπόλοιπη ταινία - σαν πραγματικά *επιχωριστό* γινόμενο και στη ζωή τῶν χαρακτήρων και στη δική του αφήγηση. Το φεγγατέο στοιχείο όμως εξακολουθεί νά μη δείχνει. Η σκ-

Γραφτείτε συνδρομητές στον Σ. Κ.

Η διεύθυνση είναι  
Καρόλλα 1, Αθήνα 11 145  
Τηλ 36.21.260  
Κεντρική διανομή  
ΕΣΑΝΤΑΣ, Καλλιγένη 11  
Τηλ 36.04.885

\* Σ' αυτό το έρωτικό ήρω έρωτεύεται της Άσπρη Χαϊάν και του άμερικάνικου είναι πιο βλαπτική από τήν ταινία του Ροζάνοντ Γαμπρό

# Τό πικρό είναι καμιά φορά χωνευτικό

(*Η ταρατσα*)

Οι κλόουν πέθαναν, τό «Fa fidere» είναι πιά ένας νόμος τής αγοράς, ό μακαρίτης Τοτό θεωρείται ένας σκληρός μύθος, σημείο άναφοράς για τή σύγχρονη στειρότητα δημοσιογράφου — και όχι παραγωγής — γέλιου.

Από τή γενιά του '68 ξέμειναν κάτι νευρωτικοί τεχνοκράτες, πού εισβάλαν σ' όλους τούς χώρους, έκμεταλλευόμενοι όλα τά τεράτσια τών προγόνων.

Τό Κομμουνιστικό Κόμμα πραγματοποιεί τό 15ο συνέδριό του. Λόνγκο, Παγιέτα, Τερατοίνι και ό Ένρικο κάτω από τά πορτραίτα του Τολιάτι και του Γκράμοι. Υπάρχει μία προσδοκία για μία γλώσσα διαφορετική, έξω και μακριά από τούς όρους τής κομματικής περιχαράκωσης. Ποιός μπορεί και επιτρέπεται νά ποθήσει τή Στεφανία; Και πώς νά τή ποθήσει μ' όλες τες παλιές συντροφισσες πού 'μειναν πιστές μία ζωή σέ τώσους άγωνιστές;

Η συμβολή του ειδικού στην τηλεόραση δέν είναι παρά τό άλλοθι τής δημοκρατικότητας. Οι έποχές άπαιτούν διαφορετική όρολογία για άναλύσεις, έστω τύπου *Corriera della Sera*. Οι γυναίκες άναζητούν τό μερίδιο άπ' αυτή τήν κατανομή. Και ό Ιονιάτσι άγεται και φέρεται, παιδί του μασίστα και θύμα του... νέου κύματος.

Ό Σκόλα έγκαταλείπει τήν πόλη πού έσπρωχνε στους λόφους τής περιφέρειας τούς Βίαιους, βρώμικους και κακούς ή τό φασισμό πού άφηνε έξω άπ' τή «γιορτή» του, νοικοκυρές και όμοφυλόφιλους κάποια *Ξεχωριστή μέρα*. Έκει οι θεσμοί έσπρωχναν μέσα στο κάδρο τά περιτώματά τους...

Στήν *Ταρατσα* όλα κρέμονται άπό ένα νήμα πού όδηγεί στην καταγωγή: στόν Τοτό, τόν Μπλαζέτι, τόν άντιφασιστικό άγώνα, τήν έξέγερση του '68. Κι άν στους Βίαιους, βρώμικους και κακούς και τήν *Ξεχωριστή μέρα* οικοδομείται ένας άλλος κόσμος, στό περιθώριο τής περιχαρκαωμένης κοινωνίας, στην *Ταρατσα* τέτοιος κόσμος δέν ύπάρχει.

Η ένσωμάτωση κατάπτε τις άρνήσεις, τις

Στήν *Ταρατσα* όλοι είναι ένταγμένοι. Ό σύμβουλος τηλεόρασης, ό δημοσιογράφος, ό παραγωγός κινηματογράφου, ό σεναριογράφος, ό βουλευτής, κ.λπ.

Η κρίση άρχίζει όταν άνακαλύπτουν ότι αυτοί οι έκατοντάδες — παρά φύσιν; — συμβιβασμοί κάπου μπλοκάρισαν μία άτομική έλευθερία, ένα προσωπικό όραμα για έξέγερση, πού δέν οργανώνεται βέβαια σέ «κίνημα» αλλά άκολουθεί τό σπαραγμό τής άτομικής βλαστήμιας.

Ό σεναριογράφος άναζητάει στο τρελάδικο τή χαμένη *gisata*, ό βουλευτής του Κ.Κ. στή Στεφανία τό χαμένο έρωτα, ό τηλεοπτικός σύμβουλος στή φυτοφαγία τή χαμένη άθωότητα, ό δημοσιογράφος στην πολιορκία τής πρώην συζύγου και τής έφηβης τό χαμένο λατίνο έραστή, ό παραγωγός στο σεναριογράφο τό χαμένο κοινό του.

Όστόσο ό Σκόλα, άκροβατώντας πάνω σ' ένα τετνωμένο σχοιני άδυνατεί νά δημιουργήσει άπό τήν καταγγελία τήν ύδση. Η καταγωγή βαραινει πάνω σέ μία νοσταλγία του παλιού καλού καιρού. Κάποτε έφτανε ν' άνέβεις σέ κάποιο βαρέλι άναμαλλιασμένος, με τό κόκκινο κασκόλ ν' άνεμίζει, μία ζωγραφιά μαζί κι ένας ήχος, κι έλεγες... Υπήρχαν πολλοί πού άκουγαν και άλλοι πού - επιτέλους - γιουχάιζαν.

Τώρα κάποιοι συγκαταβατικοί, σέ ήμερον σέ φιλικούς τόνους. Τά ξέρουμε! Σπαραγμοί, πίκρες, τά γνωστά και τετριμμένα. Μπούχτισε τόν τελευταίο καιρό ό κόσμος άπ' αυτή τήν «κρίση»...

Κι άπό τήν άλλη ό,τι μένει άπό τό σύγχρονο κινηματογράφο είναι ό εύνουχισμός, ό κενός λόγος τών κριτικών, σύζυγοι παραγωγών πού παίζουν τούς μαικήνες και νέοι σκηνοθέτες προπαντός άλαζόνες και όπωσδήποτε όμοφυλόφυλοι.

Η νοσταλγία δέν είναι πάντοτε καλός σύμβουλος. Η μπουφονάτα δέν είναι κατ' άνάγκη όδοσφρωτήρας πού ίσοπεδώνει κάποια είδωλα. Η *Ταρατσα* ταλαιπωρείται άπό τήν



καταγγελία και την ισοπέδωση, την κρίση και κριτική και την απλοϊκότητα.

Σύγχυση; Φετίχ του χαμένου παράδεισου; Στο τέλος τα δυο παιδιά θα σταθούν στην πόρτα της «ταράτσας», άνικανά να πάρουν μία απόφαση: έξω στη βροχή, ή μέσα στην ενσωμάτωση;

Και φυσικά, η μόνη «αισθητική» εξέγερση, θα έχει πνιγεί κάτω από όγκους τεχνητού χιονιού, στο στούντιο. Η *Tarátσα* θα μείνει γι'

αυτό μία ταινία που διαρκεί 2.30 ώρες, βραβεύεται στις Κάννες, κατοχυρώνει το επόμενο φιλμ για το δημιουργό της, κι αφήνει την πίκρα να μεταμορφωθεί σ' ένα amaro (πικρό χωνευτικό ποτό) για μετά το φαγητό.

Γιώργος ΜΠΡΑΜΟΣ

#### Οι συνεργάτες του «Σ.Κ.» ή ποίηση και ή πεζογραφία

Κυκλοφόρησε το βιβλίο του συνεργάτη μας Δημόσθενη Αγραφωτή, «μικροκυκλοφορίες» ποιήματα, σχέδια.

Το βιβλίο στέλνεται μετά την εισπραχτή ταχυδρομικής επίταξης 200 δρχ στο όνομα Ε. Μουνδρέα, Σεμιτέλου 6, Αθήνα 611, τηλ. 7777440

«Λυρικός επιλογος της οδού Πατησίων» είναι

ο τίτλος του ποιητικού κειμένου της Φριντας Λιάπια που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Ηριδανός.

Η «Υπόθεση Μπεστ - σέλλερ» είναι το πρώτο μυθιστόρημα (πολύ κινηματογραφικό) του φίλου Χρήστου Βακαλόπουλου Κυκλοφόρησε πρόσφατα από τις εκδόσεις «υπο-σκεψη»

# Ἡ «ἰσχυρογνώμων» ιδιαιτερότητα

(Δυὸ ἐρωτευμένες γυναῖκες)

Ἡ Ἰμακολάτα καὶ ἡ Κοντσέτα εἶναι δύο πρόσωπα συνδεμένα μὲ τὴν κυριολεξία καὶ τὴ μεταφορά. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ φιλοδοξία χασάπισα τοῦ ἐξαθλιωμένου Ἰταλικοῦ Νότου. Κι ἡ δεύτερη αὐτὴ πού τελικὰ θὰ ὀδηγηθεῖ, μὲ κίνητρα τὸ ἐρωτικό πάθος καὶ τὴ σεξουαλικὴ τῆς ιδιαιτερότητα, στὴ στυγερὴ δολοφονία τῆς ἐρωμένης τῆς. Τὸ φονικό διαδραματίζεται μέσα στὸ μαγαζὶ τῆς Ἰμακολάτα, πού μέχρι τότε τὸ γέμιζαν ἡ ἀνέχεια καὶ ἡ ρουτίνα. Στὸ τέλος τῆς ταινίας τὸ εἰρηνικό τοῦτο χασάπικο μετατρέπεται σὲ σφαγεῖο τῆς ιδιοκτητριάς του.

Τὸ ναπολιτάνικο μελόδραμα στήνεται μέσα στὰ ντεκόρ τῶν θλιβερῶν περιγύρων. Ἀφορμὴ καὶ πυξίδα στὴν ἐξέλιξή του ὁ λεσβιακὸς ἔρωτας πού καταλήγει στὴν τραγωδία. Μιά βαριά ντόπια φωνὴ σέρνει στὸ ζενερικὸ κάτι πού θυμίζει μοιρολόι. Προοίμιο τῆς ιδιόμορφης ἐκφοράς τοῦ λόγου τῆς ταινίας, κυρίως τῶν ἠρωίδων. Πρόκειται γιὰ λέξεις ἀκαμπτες, ἀδίστακτες, πεισματικές, «ιδιωματικές», πού συνθέτουν τὸν καημὸ καὶ τὸ πάθος τῶν προσώπων πού τὶς ἐκτομίζουν. Θυμίζουν (ἀμυντικούς) πυροβολισμούς, ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ περιθώριου. Ὁ πραγματικὸς πυροβολισμὸς, μὲ περιστροφή, ὀδηγεῖ κι αὐτὸς στὸ κυριολεκτικὸ περιθώριο, τὴ φυλακί.

Ἡ συναισθηματικὴ καὶ σαρκικὴ ἔνωση δύο γυναικῶν, τοποθετημένη σ' ἓναν ὀπισθοδρομικό, αὐστηρὰ ἠθικρατικό κοινωνικό περίγυρο, μπορεῖ νὰ κερδίσει μιὰ προσωρινή νίκη καὶ ἐπιδίωξη (καταλύοντας τὶς διάφορες προκαταλήψεις), ὁμως σύντομα θὰ αὐτοκαταστραφεῖ ἀπὸ συγκρούσεις πού ξεσποῦν στὸ ἐσωτερικό τῆς, ὑποκινούμενες κι ἀπὸ ἐξωτερικά αἷτια. Ἡ Ἰμακολάτα καὶ ἡ Κοντσέτα εἶναι δύο λεσβίες ἀρνηκὰ δεμένες μὲ τὸν κοινωνικό τους περίγυρο. Ἡ ὀπουδήποτε ἄλλου τοποθέτησή τους θὰ ἦταν ἀδύνατη, ἀφοῦ θὰ 'δινε ἄλλη πορεία, ἐξέλιξη καὶ ἄλλο τέλος στὴ σωματικὴ καὶ ψυχικὴ τους περιπέτεια. Τὰ ναπολιτάνικα προάστια καθορίζουν τὴ σύνθεση Ἰμακολάτα καὶ Κοντσέτα καὶ ἡ σύνθεση αὐτὴ δὲν ὀδηγεῖ παρά στὸ θάνατο. Ὁ φόνος πράγματι εἶναι ἡ μοναδική

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται φανερὴ μιὰ ἀπὸ τὶς κύριες αἰτίες τῆς μοναδικότητας τῆς συγκεκριμένης λεσβιακῆς σχέσης: Πρόκειται γιὰ μοναδικότητα πού τῆς ἐπιτρέπει νὰ εἶναι τελειῶς ἀδιάδροχη στὸν «ὀμοφυλοφιλικό κατακλυσμὸ» τῆς μόδας. Πράγματι, ἡ Ἰμακολάτα καὶ ἡ Κοντσέτα μοιάζουν νὰ διασχίζουν ἀβρόχους ποσὶ τὴν μπόρα τῆς ὀμοφυλοφιλικῆς θεματολογίας, καλυμμένες πίσω ἀπὸ τὴ βίαιη ἀδιαλλαξία τῆς ιδιαιτερότητάς τους, ἀρνούμενες συνέχεια νὰ μακιγιαριστοῦν μὲ φθηνούς συναισθηματισμούς ἢ νὰ ναρκισσευθοῦν μὲ ἀπώτερο σκοπὸ τὴν κοινωνικὴ τους ἀποκατάσταση. Εἶναι δύο σώματα λαϊκὰ, ντυμένα κακόγουστα, διόλου ὠραιοποιημένα ἀλλὰ ἐλκυστικά, δύο σώματα πού ἀρκοῦνται σὲ φτηνὰ ἀξεσουάρ, πού γδύνονται χωρὶς αἰδῶ κι ἀποκαλύπτουν τὰ ἐντονα σημάδια τῆς σάρκας τους. Τὶς ρυτίδες τοῦ χρόνου καὶ τὴν προχωρημένη ὠριμανση. Ἐκκρίνουν ἀσυστολα τὰ ὑγρά τους, ὑγρὰ καημοῦ, σωματικοῦ πόνου, ἀρρώστιας, ἡδονῆς, σίγουρα ἀπεχθὴ ἀλλὰ πού ἡ συγχρονισμένη ροὴ τους, ὅπως καὶ ἡ ἐπακόλουθη λύτρωση, ἔχουν μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν ἀκατάσχετη φλυαρία στὰ ἀδύνατα τῆς «ὀμοφυλοφιλικῆς ἐκζητήσης» (βλ. Μπέττυ, γενικά) ἢ τὴν ἀνιαρὴ ἐπαναληπτικότητα τῆς ἐρωτικῆς ἀναζήτησης καὶ τῶν ἐξιμολογήσεων στὰ *Γεράκια τῆς νύχτας*.

Ἡ Ἰμακολάτα, πού δὲν ἀπαρνεῖται ποτὲ τὸν ἑτεροφυλοφιλικό ἔρωτα, κάποτε μένει ἐγκυος. Ἀσυγκίνητη μπροστὰ στὰ δάκρυα τῆς μονοσεξουαλικῆς ἐρωμένης τῆς δὲ δέχεται νὰ ἀναμιξεῖ ἐντὸς τῆς τοῦς δύο ὄργανοῦς. Ὑπερασπίζεται μὲ πείσμα τὸν ἑτεροφυλοφιλικό ἔρωτα ἀπέναντι στὸν ὀμοφυλοφιλικό καὶ ἀντίστροφα. Ἡ Κοντσέτα, πιστὴ στὴ δικιά τῆς ἀδιαλλαξία, καταστρέφει (ἐκπληρώνοντας καὶ τὴν ποθοῦμενη κι ἀπὸ τὴν μητέρα ἐκτροπή) τὸν καρπὸ τῆς τόσο μισητῆς σ' αὐτὴν ἑτερόφυλης ἔνωσης. Μὲ τὸ φόνο τῆς δισεξουαλικῆς Ἰμακολάτα, ἡ μονοσεξουαλικὴ Κοντσέτα παίρνει ἐκδίκηση γιὰ τὴν πείσμονα ιδιαιτερότητα τῆς ἀγαπημένης τῆς. Ἄρα ὁ θάνατος (φόνος στὸ φιλμ) δηλώνει ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴν *ιδιότυπη* ἐρωτικὴ καταγωγή του.

Δυὸ ἐρωτευμένες γυναῖκες

(Immacolata e Concetta), Ἰταλία 1979.

Σκημ: Salvatore Piscicelli, Σενάριο: S. Piscicelli, Carla Apuzzo. Φωτογρ.: Emilio Bestetti. Μοντάζ: Roberto Schiavone. Ἑρμηνεία: Ida di Benedetto (Ἰμακολάτα), Marcella Michelangeli (Κοντσέτα), Tommaso Bianco, Lucia Alloca, Lucia Ragui, Bianca Maria Mastrocinico. Παραγωγή: Antea Cooperativa Cinematografica. Διάρκεια: 94'. Διανομή: Νέα Κινηματογραφική.