

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΕΙΔΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ

35

ΠΑΖΟΛΙΝΙ



Digitized and archived issues
of "Συγχρονος Κινηματογραφος 1969-1973"
by <http://dmlab.phs.uoa.gr/angelakis>

Η σύλληψη αυτού του τεύχους και η επιλογή των κειμένων οφείλονται στον Μιχάλη Δημόπουλο

Digitized and archived issues
of "Synchronos Kinimatografos 1969-1973"
by <http://diab.phs.uoa.gr/angelakis>

ΠΙΕΡ ΠΑΟΛΟ ΠΑΖΟΛΙΝΙ

Π.Π. Παζολίνι: Αυτοπαρουσίαση

Φεβρουάριος 1969.

Γεννήθηκα στην Μπολώνια. Είμαι σαρανταέξι χρόνων. Είμαι συγγραφέας κινηματογραφιστής. Πρωτοεμφανίστηκα με μία ποιητική συλλογή, αφού είχα τελειώσει τό Πανεπιστήμιο, στά είκοσι μου χρόνια. Ύπηρξα φιλόλογος. Ύπηρξα διευθυντής λογοτεχνικών περιοδικών. Έγραψα βιβλία. Έκανα ταινίες και τώρα άρχίζω ένα καινούριο έπάγγελμα, τό έπάγγελμα του δημοσιογράφου: συνεργάζομαι με μία έβδομαδιαία έφημερίδα στην όποια κρατάω μία τακτική στήλη.

Πριν δεκαοχτώ χρόνια έφτασα στη Ρώμη, και ή κατάστασή μου με άναγκασε νά ζήσω στις φτωχές συνοικίες τής πρωτεύουσας. Τραυματισμένος από τή ζωή σ' αυτά τά προάστια, έγραψα τά δυό πρώτα μου μυθιστορήματα πάνω σ' αυτό τό θέμα. Μού ζήτησαν μετά νά συνεργαστώ σέ σενάρια ταινιών που είχαν γιά φόντο αυτές τics άθλιες συνοικίες. Ίδιαίτερα ό Φελίνι στις *Νύχτες τής Καμπρία*.

Τό 1961, γύρισα τήν πρώτη μου ταινία τό *Acattone* με άγνωστους ήθοποιούς. Στην *προβολή τής ταινίας στη Ρώμη, φασίστες θεατές ρίξανε στην όθόνη κλούβια αύγά και μελανοδοχεία*. Γύρισα κατόπιν με τήν Άννα Μανιάνι και τόν Φράνκο Τσίτι *Mamma Roma*. Κατά τήν διάρκεια του Φεστιβάλ τής Βενετίας, όπου ή ταινία αντιπροσώπευε έπίσημα τήν Ίταλία προσπάθησαν νά τήν κατάσχουν κάνοντας άγωγή. Γύρισα τό *La Ricotta* ένα σκέτς τής ταινίας *Rogoragi* έναντιον του όποίου κατατέθηκε άγωγή, στη Ρώμη, πού στηριζόταν σέ ένα άρθρο του φασιστικού κώδικα και ή ταινία κατασχέθηκε. Καταδικάστηκε σέ τέσσερις μήνες φυλακή με άναστολή. Στην έφεση ό εισαγγελέας απέσυρε τή μήνυση και εξέδωσε άπαλλακτικό βούλευμα. Θα πρέπει νά πώ στό μεταξύ ότι είχα γυρίσει τό *Κατά Ματθαίον Εύαγγέλιο* πού είχε επιλεγεί γιά νά αντιπροσωπεύσει τήν Ίταλία στό Φεστιβάλ τής Βενετίας, όπου και πήρε τό Μεγάλο Βραβείο τής Διεθνούς Έπιτροπής Κινηματογράφου. Τό 1966, στις Κάνες, αντιπροσωπεύοντας και πάλι έπίσημα τήν Ίταλία, παρουσίασα τό *Uccelacci e Uccellini* με τόν Τοτό και τόν Νινέτο Νταβόλι, πού είναι ή ταινία πού αγαπάω περισσότερο, γιατί είναι ή πιο άγνή και ή πιο φτωχή. Τόν επόμενο χρόνο παρουσίασα σ' αυτό τό αιώσιο φεστιβάλ τής Βενετίας τόν *Βασιλιά Οιδίποδα*, πού ή έπιτυχία πού συνάντησε σέ κριτικούς και κοινό με κάνει εύτυχισμένο. Η τελευταία μου ταινία τό *Θεώρημα*, πάλι στη Βενετία, πήρε τό Μεγάλο Βραβείο τής Καθολικής Έκκλησίας. Άλλά ούτε τό βραβείο, ούτε ή θερμή και καθουσαστική ύποδοχή τής διεθνούς και ιδιαίτερα τής γαλλικής κριτικής (άν εξαίρεσουμε τή φασιστική κριτική) δέν έμπόδισαν τics δικαστικές άγωγές πού έγιναν με τό πρόσχημα του άσεμνου.

Δικάστηκα στη Βενετία.

Κινδύνεψα νά πάω φυλακή γιά πολλούς μήνες.

Τελικά άπαλλάχτηκα.

Μού ειπαν ότι έχω τρία είδωλα: τόν Χριστό, τόν Μάρξ, και τόν Φρόυντ. Αύτά είναι φόρμουλες. Τό μόνο μου είδωλο είναι ή *πραγματικότητα*.

Άν διάλεξα νά είμαι κινηματογραφιστής και όχι μόνο συγγραφέας, είναι έπειδή προτίμησα, αντί νά έκφράζω τήν *πραγματικότητα* με σύμβολα, όπως είναι οι λέξεις, νά έκφράζω, μέσω του κινηματογράφου, τήν *πραγματικότητα* με τήν *πραγματικότητα*.



Digitized issue
of "Ελληνική Κινηματογράφος"
by <http://malab.photography.gr/angel>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|----|
| <i>Μ. Δημόπουλος</i> : Εισαγωγή | 5 |
| <i>Enzo Ungari</i> : συνέντευξη με τον Μπερντάρντο Μπερτολούτσι..... | 6 |
| <i>Πιέρ Πάολο Παζολίνι</i> : Το Ακατόνε μου στην τηλεόραση 11 | |
| <i>Πιέρ Πάολο Παζολίνι</i> : Διάλογος με την Άννα Μανιάνι...14 | |
| <i>Οι Μ. Μπερτολούτσι και Ζ.Λ. Κομολί</i> : Συζητούν με τον Π.Π. Παζολίνι..... | 16 |
| <i>Πιέρ Πάολο Παζολίνι</i> : Ο κινηματογράφος της ποίησης ..26 | |
| <i>Π.Π. Παζολίνι</i> : Ο κινηματογράφος σαν σημειολογία της πραγματικότητας..... | 41 |
| <i>Νίκος Κολοβός</i> : Γλώσσα και κινηματογράφος..... | 48 |
| <i>Π.Π. Παζολίνι</i> : Για τί η ιστορία του Οιδίποδα είναι μια ιστορία του Π.Π. Παζολίνι..... | 60 |
| <i>Giacomo Cambetti</i> : Συνέντευξη με τη Μαρία Κάλλας68 | |
| Συνέντευξη με τον Π.Π. Παζολίνι, των Μ. Δημόπουλου, Π. Κοκκινόπουλου | 74 |
| <i>Πιέρ Πάολο Παζολίνι</i> : «Tetis»..... | 78 |
| <i>Πιέρ Πάολο Παζολίνι</i> : Απόρνηση της «Τριλογίας της ζωής»..... | 84 |
| <i>Άλκη Λελοούδη</i> : Σημειώσεις πάνω στην «Τριλογία της ζωής»..... | 88 |
| <i>Roland Barthes</i> : Σαλό-Παζολίνι..... | 92 |
| <i>Χρίστος Βακαλόπουλος</i> : Για το Παζολινικό όνειρο..... | 95 |
| Βιο-φιλμογραφία του Π.Π. Παζολίνι..... | 97 |

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ: ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ • ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ • ΑΛΚΗΣ ΛΕΛΟΥΔΗΣ • ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ _ ΠΑΝΟΣ ΚΟΚΚΙΝΟΠΟΥΛΟΣ • ΔΑΦΝΗ ΒΛΟΥΜΙΔΗ • ΒΙΚΤΩΡΑΣ ΑΡΔΙΤΗΣ • ΚΛΑΙΡΗ ΜΗΤΣΟΤΑΚΗ • ΑΘΗΝΑ ΜΟΝΤΖΙΔΟΥ • ΚΩΣΤΗΣ ΓΙΟΥΡΓΟΣ • ΝΤΟΝΑ ΠΛΑΤΑΝΙΩΤΗ • ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ • ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κάποιος κριτικός έγραψε πως ο κινηματογράφος του Πιέρ Πάολο Παζολίνι αποτελεί ένα αίνιγμα. Αίνιγμα ο κινηματογράφος του, αίνιγμα και η ζωή του, που και σήμερα ακόμα, 8 χρόνια μετά το βίαιο θάνατό του, εξακολουθεί να προκαλεί ερωτηματικά, να ερεθίζει τη φαντασία και να δίνει αφορμές σε πολλές, συχνά υπερβολικές, ερμηνείες. Για να πειστεί κανείς, δεν έχει παρά να δει την πληθώρα των δοκιμών, των αφιερωμάτων ή των σεμιναρίων που ενέπνευσαν η ζωή, το έργο και ο θάνατος του σημαντικότερου ίσως Ιταλού διανοούμενου της μεταπολεμικής περιόδου. Το αίνιγμα λοιπόν κάθε άλλο παρά ανασταλτικό μπορεί να θεωρηθεί αφού στην προκειμένη περίπτωση τόνωσε την ανάλυση και την αναζήτηση λύσεων, διατηρώντας άγρυπνη την περιέργεια και αμείωτο το ενδιαφέρον.

Πού να εντάξει κανείς το σκηνοθέτη Παζολίνι; Δύσκολο ερώτημα πράγματι, που σκοντάφτει πάνω σε μια πολύπλευρη και αντιφατική προσωπικότητα. Μια προσωπικότητα που αντιστέκεται στις εύκολες κατατάξεις και, σαν τον Πρωτέα της μυθολογίας, μεταμορφώνεται συνεχώς λες και ήθελε ν' αποφύγει πάση θυσία το καθιερωμένο μονοπάτι της «λογικής εξέλιξης». Μια προσωπικότητα δισυπόστατη ταυτόχρονα μαρξιστική και μυστικιστική, ρεαλιστική και ποιητική, τραγική και ευτράπελη, ερωτική και πουριτανική, που ζούσε δημιουργικά την αντίφασή της, πλάθοντας έξω απ' οποιαδήποτε «καθαρότητα» (θέματος και ύφους) έναν κόσμο σύνθετο, άλλοτε πιο ρεαλιστικό, άλλοτε τελείως μυθικό, έναν κόσμο «ετερογενή» που καθορίζεται κυρίως από την σεξουαλική επιθυμία και το αίσθημά του ιερού.

Ο Σ.Κ. είχε ασχοληθεί στο παρελθόν με το σκηνοθέτη Παζολίνι, του είχε μάλιστα αφιερώσει ένα τεύχος (αρ. 8), σήμερα εξαντλημένο. Αναδημοσιεύοντας ένα μεγάλο μέρος της ύλης του προηγούμενου αφιερώματος και εμπλουτίζοντάς το με νέα και ανέκδοτα κείμενα, θελήσαμε να συνδιάσουμε τον Παζολίνι σκηνοθέτη με τον Παζολίνι θεωρητικό του κινηματογράφου. Κι έτσι, φυσιολογικά, το τεύχος μοιράστηκε ανάμεσα σε σημειολογικά δοκίμια γύρω απ' τις σχέσεις γλώσσας και κινηματογράφου και σε κείμενα - μαρτυρίες που φωτίζουν την πρακτική του Παζολίνι δημιουργού με τους ηθοποιούς του και γενικότερα την προβληματική που διαποτίζει το έργο του.

Από το «Ακατόνε» ως το «Σαλό» ξετυλίγεται ένα αίνιγμα που το τεύχος αυτό φιλοδοξεί απλώς να υπογραμμίσει.

Ο Πιερ Πάολο Παζολίνι με τον Μπερνάρντο Μπερτολούτσι στο γύρισμα του Ακατόνε

ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ



Συνέντευξη με τον
Μπερνάρντο Μπερτολούτσι

Ταξίδι στη Ρώμη του Παζολίνι
σαν να ήταν το Παρίσι, σε μια ται-
νία του Γκοντάρ.

Σ' έφεραν στη Ρώμη, την πόλη του κινηματογράφου, όταν ήσουνα
δώδεκα χρονών.

Είχα αρχίσει να σχεδιάζω ταινίες στα δεκατρία μου, μέχρι τις
δύο ταινίες μικρού μήκους που γύρισα στην εξοχή, κοντά στην
Πάρμα όταν ήμουνα παιδί. Αλλά το πρώτο μου πραγματικό φιλμ
ήταν το *La commare secca*¹ μιιά ιστορία πέντε σελίδων, που αγό-
ρασε από τον Παζολίνι ο Αντόνιο Τσέρβι. Ο Τσέρβι ήλπιζε ότι ο
Παζολίνι θα μπορούσε να το κάνει ταινία αμέσως μετά το γύρισμα

Του Enzo Ungari

του Ακατόνε, αλλά ο Πιέρ Πάολο ήταν τότε ερωτευμένος με μια άλλη ιδέα, την ιστορία μιας μάνας και του γιού της, ιδέα που έμελλε να υλοποιηθεί στο *Μάμα Ρόμα*, και δεν έδειξε διάθεση να γυρίσει το *Comme secca*. Άλλωστε δεν υπήρχε συμβόλαιο, και στον κινηματογράφο, τα συμβόλαια έχουν μεγάλη σημασία (...).

Όταν ο Τσέρβι κατάλαβε ότι το μόνο που είχε στα χέρια ήταν ένα έργο που μόλις είχε αγοράσει, ζήτησε από τον Πιέρ Πάολο να του υποδείξει, τουλάχιστο, έναν τρόπο να το προχωρήσει. Εκείνος του είπε να βρει να του γράψουν τις σκηνές της ταινίας, αλλά δεν δέχτηκε να τις γράφει ο ίδιος, λέγοντας ότι μπορούσαμε να το κάνουμε μια χαρά ο Σέρτζιο Τσίτι κι εγώ. Και πραγματικά, χάρη σ' αυτόν, αρχίσαμε να τις γράφουμε. Προσπάθησα να μπω, μ' έναν τρόπο μιμητικό, στον κόσμο του Παζολίνι σαν συγγραφέα και κινηματογραφιστή, στο βαθμό που τον γνώριζα από το Ακατόνε, όπου είχα εργαστεί σαν βοηθός. Προσπάθησα να διαμορφώσω τη σχέση μου με τον Τσίτι, με βάση την ιδέα που μου δημιουργούσε ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος προσέγγιζε τον Παζολίνι. Το πείραμα πέτυχε και, τελικά, το γράψιμο των σκηνών του *La Comme secca*, κατέληξε να γίνει ένα τυπικό δείγμα επιτηδεύσης, δείγμα αυτού που λέμε «à la manière de».

Ο μύθος αναπτυσσόταν μέσα σ' έναν κόσμο που είχε περιγράψει και κινηματογραφήσει ο Παζολίνι, στον κόσμο των συνοικιών της Ρώμης και «των παιδιών της ζωής», αλλά ήταν κάτι παραπάνω από απλή μίμηση, αφού προσπαθούσαμε ταυτόχρονα να αναπαραστήσουμε τα εσώτερα κίνητρα μιας ταινίας, που υποτίθεται, θα έκανε ο Παζολίνι. Εξάλλου, επεδίωκα, αρκετά καθαρά, να κάνω αυτό που θεωρούσα σωστό. Τελειώνουμε, λοιπόν, το γράψιμο, ο παραγωγός το διαβάζει, βρίσκει το χειρόγραφο πολύ καλό και μου λέει: «Γιατί να το κάνεις για έναν άλλο; Θέλεις να κάνεις κινηματογράφο, έτσι δεν είναι; Κάνε λοιπόν εσύ την ταινία».

Έτσι ξεκίνησε η ταινία, αλλά και σίγουρα εξαιτίας αυτής της έντασης που τείνει να δημιουργείται ανάμεσα στους παραγωγούς και τους συγγραφείς, έντασης που έχει μια δική της αυτόνομη βαρύτητα και σημασία, και που κατευθύνει τα πράγματα. Τη στιγμή που ο Τσέρβι μου ζήτησε να κάνω εγώ τη σκηνοθεσία, χρεώθηκα μέσα μου με την υποχρέωση, η σκηνοθεσία που θα έκανα — αν ήθελα να φτιάξω μια ταινία πραγματικά δική μου — να είναι διαφορετική από το προϊόν μίμησης, που υπήρξε η συγγραφή των σκηνών της ταινίας. Έπρεπε να σκηνοθετήσω μια ταινία με ένα ύφος διαφορετικό από εκείνο στο οποίο την είχα γράψει. Διαφορετικά η ταινία μου, η πρώτη μου ταινία, θα ήταν αποτέλεσμα επιτηδεύσης. Είχα μπροστά μου να κάνω την πρώτη μου ταινία και όφειλα να την προστατέψω από πράγματα που αγαπούσα αλλά που δεν ήταν δικά μου. Ο κινηματογράφος του Πιέρ Πάολο είχε μόλις γεννηθεί, και το Ακατόνε είναι ένα φίλμ που το αγαπούσα και το αγαπώ πάρα πολύ, αλλά δεν ήταν το είδος του κινηματογράφου που ονειρευόμουν να κάνω εγώ. Ο κινηματογράφος του Πιέρ Πάολο είναι πολύ μυσταγωγικός. Είναι ένας κινηματογράφος βαθιά θρησκευτικός και παρά-ξενος μέσα στην κουλτούρα της πόλης, αναπτύσσεται σ' ένα χώρο αποκλειστικά δικό του, που προβάλλει με αξιώσεις αθωότητας μπροστά στις αντιπαραθέσεις του κινηματογράφου, τις οποίες, στην πραγματικότητα, ο Πιέρ Πάολο τις γνώριζε ελάχιστα. Στο Ακατόνε παύει να

υπάρχει στον Παζολίνι η διαστροφή του κινηματογραφόφιλου, η αγάπη για τον κινηματογράφο σαν κινηματογράφο.

Εγώ, αντίθετα, πάντα σκεφτόμουνά πάνω στον κινηματογράφο και η διαμόρφωσή μου σαν κινηματογραφόφιλου, αποκλειστικού, ταραχοποιού και ανεπεικούς υπήρξε μοιραία χάρη σε μια ταινία που για μένα υπήρξε θεμελιακή: *Με κομμένη την ανάσα*, του Γκοντάρ. Εκείνο τον καιρό ο Πιέρ Πάολο δεν αγαπούσε τον Γκοντάρ. Είχα δει την ταινία στο Παρίσι, μόλις προβλήθηκε στην Ιταλία είπα στον Πιέρ Πάολο να πάει να τη δει. Γυρίζαμε τότε το *Ακατόνε*, κι εκείνος, με χίλιες δυό προφάσεις απέφευγε να πάει, ώσπου μια μέρα αποφάσισε και μπήκε σ' ένα συνοικιακό σινεμά, λίγο πιο πέρα από εκεί που συχνάζαμε. Την άλλη μέρα με πήρε στο φιλόμου ειπέ ότι οι νεαροί στην πλατεία την αποδοκίμαζαν ασταμάτητα, κι ότι ένιωθε κι αυτός συνένοχος γιατί πίστευε ότι ήταν μια ταινία διανοουμενίστικη, γελοία και επιτηδευμένη.

Μετά ο Παζολίνι άλλαξε γνώμη για τον Γκοντάρ.

Άλλαξε γνώμη τότε που έγραφε ένα ποίημα στο οποίο επαναλαμβάνονταν η επωδός: «Σαν σε ταινία του Γκοντάρ». Αλλά δεν μας χώριζε μόνο η διαφορετική γνώμη που είχαμε για τον Γκοντάρ. Ήξερα ότι ο δικός μου κινηματογράφος δεν θα ήταν κινηματογράφος θρησκευτικός, αλλά λαϊκός, αστικός, γέννημα μιας δυστυχισμένης συνειδησης. Ο Μπέλι λέει περιγράφοντας κάπου το θάνατο: «*E' gia la commaraccia secca de' strada Giulia*²». («είναι η καταδίκη στην οδό Τζούλια»). Το *La Commare secca* είναι, πριν απ' όλα, εκείνα τα λόγια τα χαραγμένα πάνω στο μάρμαρο της εκκλησίας της οδού Τζούλια, με τα οποία αρχίζει η ταινία. Ο θάνατος είναι και στο *Ακατόνε* το κεντρικό θέμα, αλλά είναι ακριβώς οι διαφορετικές αντιμετώπισεις του θανάτου που αντιδιαστέλλουν ριζικά τις δυό ταινίες. Ο Πιέρ Πάολο έχει για το θάνατο μια άποψη τελειώς κλασική, ο θάνατος γι' αυτόν είναι ιερός, όπως είναι στην ελληνική τραγωδία. Στο *La Commare secca* ο θάνατος είναι ένα τραγούδι σε χαμηλό τόνο, θάνατος με θήτα μικρό... Είναι απλά το πέρασμα του χρόνου, το φυλλορόημα των ωρών μιας μέρας, η καθημερινότητα των ηρώων της ταινίας, που δεν τους σφράγισε η Μοίρα, ούτε θέλουν να περάσουν στην ιστορία. Ανήκουν σ' ένα υποπρολεταριάτο που αρκείται να κολυμπά στην άπνοια, κάτω από τη ρέουσα επιφάνεια της ιστορίας, όπως λέει ο Αλτουσέρ. Ο σκελετός του *La Commare secca* αποτελείται από μια σταθερά που έρχεται και ξανάρχεται: τη μέρα της πόρνης που πρόκειται να πεθάνει. Η ταινία περιγράφει τις ώρες πριν από το θάνατό της, εξιστορώντας την ίδια στιγμή κοιταγμένη από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Κι αυτή η στιγμή δεν είναι άλλη από τη στιγμή που η πόρνη σηκώνεται από τον ύπνο. Μακιγιάρεται και πίνει ένα καφέ, ενώ ετοιμάζεται να βγει για να πάει, χωρίς να το ξέρει, ν' ανταμώνει τον θάνατο. Κάθε φορά που η σκηνή αυτή επανέρχεται σαν επωδός των διάφορων περιστατικών της ταινίας, ακουγεται μια θροντή στον ουρανό του απομεσήμερου, μια από εκείνες τις θροντές που σε κάνουν να επιταχύνεις το βήμα όταν βαδίζεις στο δρόμο. Σε κάθε θροντή η απομάκρυνση ενός



Με κομμένη την ανάσα



La commare secca



προσώπου φέρνει στην οθόνη ένα καινούργιο πρόσωπο της ταινίας: όλα πρόσωπα υποψιασμένα ή που ήταν μάρτυρες του εγκλήματος, πρόσωπα κατά κάποιον τρόπο συνδεδεμένα με τον θάνατο της γυναίκας. Δεν υπάρχει σ' αυτό τίποτα το θρησκευτικό, είναι η είσοδος στην πυρά μ' έναν τρόπο λιγότερο ρητορικό απ' ό,τι προσφέρει ο θάνατος. Έψαχνα να βρω το μυστικό λυκόφως που καταυγάζει πάντα μέσα στην τραγωδία. Στο *Ακατόνε*, ο θάνατος όταν φτάνει είναι ελευθερωτής και καθαρτήριο. Ο Φράνκο Τσίτι, πριν πεθάνει, λέει: «Είμαι μια χαρά». Στο *La Commare secca*, αντίθετα, ο θάνατος της γυναίκας είναι σχεδόν μια μεταλλαγή, ένα διάκενο, κάτι που παρεμβάλλεται μεταξύ μιας βροντής κι ενός παιδιού που πέρασε τρέχοντας για να φύλαχτεί από τη βροντή, από τους κρουούς της καταιγίδας. Η φράση του Κουκτώ: «ο κινημ/φος δείχνει τη δουλειά του θανάτου», ταιριάζει θαυμάσια στο *La Commare secca*. Το να επανερχόμαστε σε ένα πρόσωπο που είδαμε να πεθαίνει, σημαίνει να αναστήνουμε αυτό το πρόσωπο, κι αυτό συμβαίνει σε δύο τουλάχιστο μεγάλες ταινίες πάνω στο θάνατο, στο *Η λεωφόρος της Δύσης*, του Μπίλλυ Γουάιλντερ και στο *A Falécida* του Λέον Χίρτσμαν. Είναι αναστάσεις εικονικές, που επαναλαμβάνουν το νόημα της καταδικής που θραίνει τον ήρωα, αλλά η ιδέα της σφραγίδας της μοίρας, που θα μπορούσε ίσως να γεννηθεί απ' αυτό, ιδέα τραγική και ιερή, καταλήγει να σμικρύνεται, ν' αδειάζει από κάθε δραματικό περιεχόμενο, ίσως απλά να ξορκίζεται.

Όταν έγραψες το *La Commare Secca* είχες στο νου σου το Ρασσμόν:

Θυμάμαι ότι στο *Ρασσμόν*, δείχνονταν διαφορετικές εκδοχές του ίδιου περιστατικού, αλλά όταν δούλευα το *La Commare secca* ποτέ δεν με απασχόλησε σοβαρά αυτό. Η ανάγκη της απελευθέρωσής μου από πρότυπα μίμησης μου ήταν τόσο επιτακτική ώστε δεν θα μπορούσα ποτέ να εμπνευστώ την ταινία μου άμεσα από την ταινία ενός άλλου, του Παζολίνι ή του Κουροσάβα. Ο καιρός της αποστήθισης, και ειδικά της αυτοαποστήθισης, ήρθε και για μένα, αλλά ήρθε πολύ αργότερα, όταν απέκτησα πιο απτή αίσθηση της ταυτότητάς μου.

Ο Παζολίνι γνώριζε βαθιά τον κόσμο του προλεταριάτου της Ρώμης, και τον αναπαράστησε με ένα ύφος πρωτογενές, φτιαγμένο από σταθερά κάδρα και πλάνα κοντινά, που πάντα μου θυμίζουν τη ζωγραφική του Μαζάτσιο. Το *La Commare secca* εκφράζει, πριν απ' οτιδήποτε άλλο, την απόρριψη της τεχνικής της μετωπικής εικόνησης, τη συμφωνία με την οπτική της αναγεννησιακής ζωγραφικής, την οποία αναγνωρίζω στο *Ακατόνε*.

μτφρ. Ντόνα Πλατανιώτη - Κωστής Γιούργος

(Από το βιβλίο *Scene Mardi* κεφάλαιο «Viaggio nella Roma di Pasolini come de fosse Parigi in un film di Godard». Εκδ. Ubaldini, Μιλάνο 1982. Το βιβλίο αυτό αποτελείται από μια σειρά συνέντευξεων που πήρε ο Enzo Ungari από τον Bernardo Bertolucci)

¹ Ουαίτο, μη κι έγω

² οση και με τσέφρ έφραμας με πορσελ



Digitized and archived
by SIA on Kinm
at dlab.pis

1973
gelakis

Το Ακατόνε μου στην τηλεόραση μετά την γενοκτονία

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Τό *Ακατόνε* μπορεί να ιδωθεί και επιστημονικά, σαν σύλληψη ενός τρόπου ζωής, δηλαδή μιας κουλτούρας. Αν ιδωθεί έτσι, μπορεί να είναι ένα φαινόμενο ενδιαφέρον για κάποιον έρευνητή, αλλά είναι ένα τραγικό φαινόμενο για όποιον ενδιαφέρεται γι' αυτό άμεσα, π.χ. για μένα που είμαι ο δημιουργός του.

Όταν βγήκε τό *Ακατόνε*, μολονότι βρισκόμασταν στις άρχές του ονομαζόμενου "boom" (λέξη που μάς κάνει να χαμογελάμε όπως ή "belle époque" ή τό «αεροδυναμικό στύλ»), είμασταν σέ μία άλλη φάση.

Μιά φάση κατασταλτική. Στην πραγματικότητα τίποτα δέν είχε αλλάξει - στη δεκαετία του πενήντα - απ' όλα όσα χαρακτηρίζαν την Ιταλία στή δεκαετία του σαράντα και πρίν. Στό *Ακατόνε* δύο φαινόμενα τέτοιας συνέχειας είναι έντυπωσιακά - πρώτο, ή άπομόνωση του ύποπρωλεταριάτου σέ μία περιθωριακή ζωή όπου όλα ήταν διαφορετικά. Δεύτερο, ή άνελέγητη, έγκληματική, άντισυνδικαλιστική βία τής άστυνομίας.

Σ' αυτό τό δεύτερο σημείο καταλαβαινόμαστε άμεσαώς όλοι, είναι περιττό να ξοδεύουμε λόγια. Πράγματι μέρος τής άστυνομίας έξακολουθεί να είναι έτσι - και φτάνει να πάς στη Μαδρίτη ή στη Βαρκελώνη για να ξαναδείς τίς παλιές μας γνωριμίες σέ όλο τους τό άθλιο μεγαλείο.

Πάνω στό πρώτο φαινόμενο αντίθετα θα έπρεπε να άναφερθούμε έκτενώς: γιατί κανένας άστος τό 1961, όταν βγήκε τό *Ακατόνε*, δέν ήξερε συγκεκριμένα τί ήταν και πώς ζούσε τό αστικό ύποπρωλεταριάτο και ειδικότερα έκείνο τής Ρώμης. Και κανένας άστος στό 1975, χρόνο που τό *Ακατόνε* προβλήθηκε στην τηλεόραση, ακόμα δέν ήξερε συγκεκριμένα τί ήταν έκείνο τό ύποπρωλεταριάτο

και τί είναι τό ύποπρωλεταριάτο σήμερα. Είμαι διατεθειμένος να τό εξηγήσω και να τό συζητήσουμε μαζί. Όλοι οί άστοί είναι πράγματι ρατσιστές, πάντα, σέ όποιαδήποτε τόπο, σέ όποιαδήποτε κόμμα και άν άνήκουν.

Τό 1961, μέ τό *Ακατόνε*, ξεσπασαν φαινόμενα «ρατσισμού» για πρώτη φορά σαφή στην Ιταλία. Και κατά συνέπεια μία άγρια «καταδίωξη» για μένα, όπως και για τόν κακόμοιρο - ύπο-πρωλετάριο - Φράνκο Τσίτι. Άλλά σήμερα τό 1975 τά πράγματα δέν είναι και πολύ διαφορετικά. Ό «ρατσισμός» σέ μία παραβολή ή σέ μία άπευθείας σύγκρουση μέ τό ύποπρωλεταριάτο, ξεκάθαρα πάντα, βγαίνει από έκείνη τή νάρκη και από έκείνη τήν κατάσταση άναμονής που καθορίζουν - όσο λιγότερη έπίγνωση έχουμε, τόσο πιο άσπρη - τήν ιδέα τής ύπαρξης και αυτή τήν ίδια τήν ύπαρξη του άστού.

Τό 1961 οί άστοί έβλεπαν στό ύποπρωλεταριάτο τό κακό, άκριβώς όπως τό έβλεπαν οί άμερικάνοι ρατσιστές στούς νέγρους. Και τότε, άλλωστε, οί ύποπρωλετάριοι ήταν «νέγροι» μέ όλες τους τίς προεκτάσεις. Η «κουλτούρα» τους - μία «κουλτούρα ιδιαίτερη» στά πλαίσια μιας ευρύτερης «ιδιαιτέρας» κουλτούρας, αυτής τής άγροτιάς του νότου - έδινε στούς ύποπρωλετάριους τής Ρώμης όχι μόνο ιδιόρρυθμα ψυχολογικά «χαρακτηριστικά», αλλά ούτε λίγο ούτε πολύ και ιδιόρρυθμα φυσικά «χαρακτηριστικά». Δημιουργούσε μία γνησιαδικιά τους «φυλή». Ό σημερινός θεατής μπορεί να τό διαπιστώσει όλέποντας τά πρόσωπα του *Ακατόνε*. Κανένα απ' αυτα - τό έπιαναλαβάνω για χιλιοστή φορά - δέν ήταν ήθλοος; και όσα για έκείνον τόν ίδιο, ήταν πράγματι έκείνος ο ίδιος

Ἡ πραγματικότητα του ἀναπαριστανόταν διαμέσου τῆς πραγματικότητάς του. Ἐκεῖνα τὰ «σώματα» ἦταν ἔτσι στὴ ζωὴ, ὅπως καὶ στὴν ὀθόνη.

Ἡ «κουλτούρα» τους, τόσο βαθιὰ διαφορετικὴ, ἔτσι ὥστε νὰ δημιουργεῖ πράγματι μιὰ «φυλὴ», ἔδινε στοὺς ὑποπρολετάριους τῆς Ρώμης ἠθικὴ καὶ φιλοσοφία μιὰς «κυριαρχούμενης» τάξης, τὴν ὁποία ἡ «κυρίαρχη» τάξη χαιρόταν νὰ ἐξουσιάζει μὲ ἀστυνομικὸ τρόπο, χωρὶς νὰ νοιάζεται νὰ τὴν προσηλυτίσει, δηλαδή νὰ τὴν ὑποχρεώσει νὰ ἀπορροφήσῃ τὴν ἰδεολογία τῆς (στὴν προκειμένη περιπτώσῃ ἕναν ἀπεχθὴ καθολικισμὸ καθαρά τυπικὸ).

Ἀφημένη γιὰ αἰῶνες στὸν ἴδιο τῆς τὸν εαυτὸ, δηλαδή στὴν στασιμότητά της, ἡ κουλτούρα ἐκείνη εἶχε ἐπεξεργαστεῖ ἀπόλυτες ἀξίες καὶ πρότυπα συμπεριφορᾶς. Τίποτα δὲν μπορούσε νὰ τὰ θέσει ὑπὸ συζήτησιν. Ὅπως σὲ ὅλες τὶς λαϊκὲς κουλτούρες τὰ «παιδιά» ξαναδημιουργοῦσαν τοὺς «πατεράδες»: ἐπαίρναν τὴ θέση τους, ἐπαναλαμβάνοντάς τους, (πράγμα πού συνιστᾷ τὴν ἔννοια τῆς «κάστας», πού ρατσιστικὰ ἐμεῖς καὶ μὲ τόσο ὑπεροπτικὸ «εὐρωκεντρικὸ» ὀρθολογισμὸ, ἰκανοποιούμεστε νὰ καταδικάζουμε). Ποτὲ ὅμως, καμιὰ ἐσωτερικὴ ἐπανάστασις σ' ἐκείνη τὴν κουλτούρα. Ἡ παράδοσις ἦταν ἡ ἴδια ἡ ζωὴ. Ἀξίως καὶ μοντέλα περνοῦσαν ἀμετάβλητα ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ. Καὶ ὅμως ὑπῆρχε μιὰ συνεχὴς ἀνανέωσις. Φτάνει νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς τὴ γλώσσα τους (πού δὲν ὑπάρχει πιά): ἐμπλουτιζόταν συνεχῶς, ἀν καὶ τὰ γλωσσικὰ καὶ γραμματικὰ τῆς πρότυπα ἦταν πάντα τὰ ἴδια. Δὲν ὑπῆρχε οὔτε μιὰ στιγμὴ τῆς μέρας, στὴ ζωὴ τῶν συνοικιῶν πού ἀποτελοῦσαν μιὰ μεγαλειώδη λαϊκὴ μητρόπολι, πού νὰ μὴν (ἤχουσε) στοὺς δρόμους καὶ στὶς ἀλάνες ἕνα γλωσσικὸ «εὐρημα». Ἐνδειξὴ πὺς ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ζωντανὴ «κουλτούρα».

Στὸ Ἀκατόνε, ὅλα αὐτὰ ἔχουν πιστὰ ἀπεικονιστεῖ, (κι' αὐτὸ φαίνεται κυρίως ἀν τὸ Ἀκατόνε διαδαστεῖ μὲ ὀρισμὲνο τρόπο, παραβλέποντας τὴν παρουσία τῆς πένθιμης αἰσθητικῆς). Ἀνάμεσα στὸ 1961 καὶ στὸ 1975 κάτι οὐσιώδες ἀλλάξε, συντελέστηκε μιὰ γενοκτονία. Καταστράφηκε πολιτιστικὰ ἕνας πληθυσμὸς. Καὶ πρόκειται συγκεκριμένα γιὰ μιὰ ἀπὸ ἐκείνες τὶς πολιτιστικὲς γενοκτονίες πού εἶχαν προηγηθεῖ τῶν φυσικῶν γενοκτονιῶν τοῦ Χίτλερ. Ἄν εἶχα κάνει ἕνα μακρὸ ταξίδι καὶ γύριζα μετὰ ἀπὸ μερικὰ χρόνια κάνοντας μιὰ βόλτα στὴν «μεγαλειώδη λαϊκὴ μητρόπολι», θὰ εἶχα τὴν ἐντύπωσιν πὺς ὅλοι τῆς οἱ κάτοικοι ἔχουν εκτοπιστεῖ καὶ ἀφανιστεῖ, δίνοντας τὶς θέσεις τους, στοὺς δρόμους καὶ στὶς ἀλάνες, σὲ ἀνέκφραστα, ἄγρια, δυστυχισμένα φαντάσματα. Τα SS ἀκριβῶς τοῦ Χίτλερ. Οἱ νέοι — στερημένοι

ἀπὸ τὶς ἀξίες τους καὶ τὰ πρότυπά τους, σὰ νὰ στραγγίχτηκαν ἀπὸ τὸ αἷμα τους — ἔγιναν προνύμφες ἐνὸς ἄλλου τρόπου ζωῆς καὶ ἀντίληψης γιὰ τὴν ζωὴ: ἐκείνου τοῦ μικροαστοῦ.

Ἄν σήμερα ἤθελα νὰ ξαναγυρίσω τὸ Ἀκατόνε δὲν θὰ μπορούσα πιά νὰ τὸ κάνω. Δὲ θὰ ἔβρισκα πιά οὔτε ἕνα νεαρό πού νὰ ἦταν μέσα στὸ «σῶμα» του. Οὔτε καν νὰ μοιάζει, ἔστω ἐλάχιστα, μὲ τοὺς νεαροὺς πού ἐπαιζαν τοὺς ἑαυτοὺς τους στὸ Ἀκατόνε. Δὲ θὰ ἔβρισκα πιά οὔτε ἕνα νεαρό πού νὰ ξέρει νὰ λέει μ' ἐκείνη τὴν φωνή, ἐκείνες τὶς ἀτάκες. Ὅχι μονάχα δὲν θὰ εἶχε τὸ πνεῦμα καὶ τὴν νοστοροπία γιὰ νὰ τὶς πει, δὲν θὰ τίς καταλάβαινε καν. Θὰ ἔπρεπε νὰ κάνει ὅ,τι θὰ ἔκανε μιὰ κυρία στὸ Μιλάνο, διαδάζοντας, στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ πενήντα, *Τὰ Παιδιά τῆς ζωῆς ἢ τὸ Μιὰ βίαιη ζωὴ*, δηλαδή νὰ συμβουλευετὶ τὸ λεξικὸ. Καὶ τελικὰ ἔχει ἀλλάξει ἐντελῶς ἡ προφορὰ. (Οἱ Ἴταλοι δὲν ὑπῆρξαν ποτὲ εἰδικοὶ στὴν φωνολογία· πρέπει λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε πὺς στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πέσει πυκνὸ καὶ ἀδιάλυτο μυστήριον).

Οἱ χαρακτήρες τοῦ Ἀκατόνε ἦταν ὅλοι κλέφτες ἢ νταβατζήδες ἢ λωποδύτες ἢ παιδιὰ πού ζοῦσαν μόνο γιὰ τὸ σήμερον· ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα φίλμ γενικὰ πάνω στὸν ὑπόκοσμο. Φυσικὰ ὑπῆρχε ἀκόμα τριγύρω ὁ κόσμος τῶν λαϊκῶν αὐτῶν συνοικιῶν, ἀδυσώπητος, ἐντούτοις ἀλληλέγγυος μὲ τὸν ὑπόκοσμο, ἀλλὰ πού τελικὰ ἐργαζόταν κανονικά (γιὰ ἕνα μίσερον μισθὸ βέβαια· βλ. τὸν Σαμπίνο, τὸν ἀδερφὸ τοῦ Ἀκατόνε). Ἀλλὰ, σάν δημιουργὸς καὶ σάν Ἴταλὸς πολίτης, δὲν ἐξέφραζα στὸ φίλμ καθόλου ἀρνητικὴ κρίσις γιὰ ἐκεῖνα τὰ άτομα τοῦ ὑπόκοσμου· ὅλα τὰ ἐλαττώματά τους μού φαινόνται ἀνθρώπινα, συγχωρητέα, πέρα ἀπ' αὐτὸ, κοινωνικὰ ἀπόλυτα δικαιολογημένα. Τὰ ἐλαττώματα τῶν ἀνθρώπων πού ὑπακοῦουν σὲ μιὰ «ἄλλη» κλιμακὰ ἀξιών σὲ σχέση μὲ τὴν ἀστική· δηλαδή «στοὺς ἰδίους τους τοὺς ἑαυτοὺς» μὲ τρόπο ἀπόλυτο, ὅπως ἔχω ἤδη πει.

Στὴν οὐσία εἶναι άτομα πάρα πολὺ συμπαθητικά· εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανεὶς συμπαθητικοὺς ἀνθρώπους (ἔξω ἀπὸ ἀστικούς συναισθηματισμοὺς) σάν τοὺς χαρακτήρες τοῦ Ἀκατόνε, δηλαδή τῆς κουλτούρας τοῦ ὑπο-προλεταριάτου καὶ τοῦ προλεταριάτου τῆς Ρώμης, μέχρι πρὶν δέκα χρόνια. Ἡ γενοκτονία ἐσόθη γιὰ πάντα ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς γῆς ἐκείνα τὰ άτομα. Τῆ θέσι τους πήραν οἱ «ἀντικαταστάτες» τους, πού ὅπως ἤδη εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ πῶ, εἶναι ἀντιθέτως τὰ πιὸ μισητὰ πρόσωπα στὸν κόσμον.

Νὰ γιατί ἔλεγα πὺς τὸ Ἀκατόνε, ἰδωμένο σάν κοινωνιολογικὸ ἀντικείμενον δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἕνα τραγικὸ φαινόμενον.

Ὁ ἀναγνώστης χρειάζεται ἀποδείξεις γι' αὐτὸ πού λέω; Ὁραία, ἐάν ἐκεῖνος δὲν συχνάζει (ἐνοθεῖται!) σ' αὐτές τὶς συνοικίες τῆς Ρώμης, ἄς διαβάσει τὶς εἰδήσεις τῶν ἐφημερίδων. Οἱ «ἐγκληματίες» δὲν εἶναι τέρατα. Εἶναι προϊόντα ἐνὸς ἐγκληματικῆς περιβάλλοντος· ἐτοί ὡπως προϊόντα ἐγκληματικῆς περιβάλλοντος ἦταν οἱ ἐγκληματίες τοῦ Ἀκατόνε· ἀλλὰ τί διαφορά ἀνάμεσα σὲ δύο τέτοια περιβάλλοντα!

Θὰ ἤμωνα ἠλίθιος ἐάν γενίκευα, ἢ παραδοξολογία μου δὲν εἶναι παρὰ τυπική. Ἀσφαλῶς οἱ μισοὶ καὶ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς νέους πού ζοῦν σ' αὐτές τὶς συνοικίες τῆς Ρώμης, ἢ τελικὰ μέσα στὸν ὑποπρολετάριο καὶ προλετάριο κόσμον τῆς Ρώμης, εἶναι ἀπὸ ἀποψη ποινικοῦ μητρώου, τιμιοί. Εἶναι ἐπίσης καλὰ παιδιά. Ἀλλὰ δὲν εἶναι πιά συμπαθητικοί. Εἶναι θλιμμένοι, νευρωτικοί, ἀδέβαιοι, γεμάτοι ἀπὸ μικροαστικό ἄγχος. Ντρέπονται πού εἶναι ἐργάτες. Προσπαθοῦν νὰ μιμηθοῦν τὰ «δουτυρόπαιδα». Σήμερα παρακολουθοῦμε τὴ ρεθάν καὶ τὸν θριαμβὸ τῶν «δουτυρόπαιδων». Εἶναι αὐτὰ πού σήμερα ἀποτελοῦν πρότυπο.

Ὁ ἀναγνώστης ἄς συγκρίνει άτομα, ὡπως τοὺς νεοφασίστες κατοίκους τοῦ Παριόλι πού ἔκαναν τὴν τρομερὴ σφαγὴ στὴ βίλα τοῦ Τσιρτσέο, καὶ άτομα σὰν τοὺς κατοίκους τῆς συνοικίας τῆς Τορπινιατάρα, πού δολοφόνησαν ἕναν ὁδηγὸ αὐτοκινήτου, λυώνοντάς του τὸ κεφάλι στὴν ἀσφαλτο· σὲ δύο διαφορετικὰ κοινωνικά ἐπίπεδα, τέτοια άτομα ταυτίζονται· ἀλλὰ τὰ «πρότυπα» εἶναι οἱ πρῶτοι, ἐκεῖνα τὰ δουτυρόπαιδα, πού γιὰ πολὺ καιρὸ - γιὰ αἰῶνες - τοὺς περιγελοῦσαν καὶ τοὺς περιφρονοῦσαν τὰ παιδιά τῆς συνοικίας, πού τοὺς θεωροῦσαν μηδενικά κι' ἀξιολύπητους. Ἐνῶ ἦταν ὑπερήφανοι γι' αὐτὸ πού ἦταν· γιὰ τὴν «κουλτούρα» τους, πού σημάδευε τὶς χειρονομίες τους, τὶς ἐκφράσεις, τὶς λέξεις, τὴ συμπεριφορὰ, τὴ γνώση, τοὺς κανόνες δικαιοσύνης.

Σήμερα οἱ ἐφημερίδες κατακρίνουν τοὺς κατοίκους τοῦ Παριόλι (δίνοντάς τους ὅμως τὸ προνόμιο νὰ ἀσχοιοῦνται μαζί τους). Ἀλλὰ ἂν δὲν βηγκαν κερδοσήμενοι οἱ νεοφασίστες τοῦ Παριόλι, βηγκαν ὡστόσο κερδοσήμενοι οἱ κάτοικοι τοῦ Παριόλι. Συγχρόνως οἱ ἐφημερίδες ἀνακάλυψαν (μὲ μερικά χρόνια καθυστέρηση) ὅτι ὁ «ὑπόκοσμος τῆς Ρώμης» ἔχει γίνει κακός. Ὁ τύπος ὅμως εἶναι συνέννοχος τῶν πολιτικῶν ἀνδρῶν, καὶ οἱ πολιτικοὶ ἀνδρες, βρισκονται ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα.

Ταυτόχρονα ἕνας «μετριοπαθής» δημοσιογράφος μιάς μεγάλης ἄστικτῆς ἐφημερίδας καὶ ἕνα σπῆλεχος κύφους τοῦ P.C.I., κίνοντάς μου πολέμικη

σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἔπεσαν στὸν ἴδιο ἀπίστευτο λάθος. Γι' αὐτοὺς, τὶς «ἀρνητικὲς πλευρὲς» πού ἔδειξαν στὰ λογοτεχνικά καὶ κινηματογραφικά μου ἔργα, πρὶν δεκαπέντε χρόνια, τὶς ἔδειξαν μὲ «ἀρνητικὸ τρόπο», τάχα καταδικάζοντάς τες.

Εἶναι τόσο (χωρὶς ἐπίγνωση) ρασιστές πού οὐτε κἀν τοὺς περνᾶ ἀπὸ τὸ μυαλό ἢ ὑποψία πῶς γιὰ μὲνα τὰ «ἀρνητικὰ ἐκεῖνα στοιχεῖα» ἦταν τότε στοιχεῖα ἐνὸς «καλοῦ»· ἢ τουλάχιστον μιάς πολιτικῆς πραγματικότητας πού ἦταν αὐτὴ πού ἦταν, ἀλλὰ πού ἦσαν ζωὴ καὶ δικαίωμα στὴ ζωὴ. Καὶ ἀκόμα οἱ δύο τους θεώρησαν συναφές τὸ γεγονός πῶς ἔχω πάρει ξεκάθαρη καὶ διατηρητικὴ θέση ἀπέναντι στὰ παιδιά τῆς συνοικίας τοῦ σήμερα. Ἀρνούμενοι νὰ δοῦν κἀτι τὸ πραγματικὸ στὴν ριζοσπαστικὴ ἀλλαγὴ τῆς κρίσης μου γιὰ τὸ ὑποπρολεταριάτο (πράγμα πού ἐμπεριέχει γιὰ μὲνα μιά προσωπικὴ τραγωδία), ἀρνοῦνται νὰ δεχτοῦν στὴν οὐσία μιά πραγματικότητα πού ἀφορᾶ ὀλοκλήρη τὴν χώρα· δηλαδὴ τὴν ριζοσπαστικὴ ἀντικειμενικὴ ἀνατροπὴ τοῦ κόσμου τῶν κυριαρχοῦμενων τάξεων. Δὲν παραδέχονται δηλαδὴ τὸ τετελεσμένο γεγονός τῆς «γενοκτονίας». Αὐτοὶ δὲ μπεροῦν παρὰ νὰ πιστεῦν στὴν πρόοδο· *oui va bien*.

Ἐξᾶλλου ὅλοι ὅσοι κρίνουν ἀρνητικὰ τὴν δικιά μου εἰκόνα ὀλοκληρωτικῆς καταστροφῆς (ἂν μὴ τί ἄλλο ἀπὸ ἀνθρωπολογικὴ ἀποψη) τῆς Ἰταλίας τοῦ σήμερα, μὲ εἰρωνεύονται μὲ οἶκτο, γιατί δὲν παίρνω ὑπόψη μου ὅτι ὁ καταναλωτικὸς ὕλισμος καὶ ἡ ἐγκληματικότητα εἶναι φαινόμενα πού ἀπλώνονται σ' ὅλο τὸν καπιταλιστικὸν κόσμον, καὶ ὄχι μόνο στὴν Ἰταλία. Ἀνανδρῶν, ἀτιμοῦ, ἀνόητοι· εἶναι δυνατό νὰ μὴ τοὺς περνᾶ ἀπὸ τὸ μυαλό πῶς στὶς ἄλλες χώρες, ὅπου ἀπλώνεται τέτοια χολέρα, ὑπάρχουν ἀντισταθμίματα πού ἀποκαθιστοῦν κατὰ κάποιο τρόπο τὴν ἰσορροπία:

Στὴ Νέα Ὑόρκη, στὸ Παρίσι, στὸ Λονδίνο, ὑπάρχουν ἐγκληματίες ἄγριοι καὶ ἐπικίνδυνοι (σχεδὸν ὅλοι ἐγχρωμοί)· ὅμως νοσοκομεία, σχολεία, γηροκομεία, τρελοκομεία, μουσεῖα, πειραματικὸς κινηματογράφος λειτουργοῦν ὅλα στὴν ἐντέλεια. Ἡ ἐνότητα, ὁ ἐκπολιτισμὸς, ἡ συγκέντρωση ἔχουν γίνει μ' ἕνα τελειῶν ἄλλο τρόπο. Γιὰ τὶς γενοκτονίες τους ὑπῆρξε μαρτυρὴς ὁ Μαξ, περισσότερο ἀπὸ ἕναν αἰῶνα πρὶν. Τὸ ὅτι γίνονται τέτοιες γενοκτονίες στὴν Ἰταλία σήμερα, ἀλλάζει οὐσιαστικὰ τὴν ἱστορικὴ τους μορφή. Ὁ Ἀκατόνε καὶ οἱ φίλοι του ἔχουν περάσει οὐσιαστικὰ στὴν ἐκτόπιση καὶ στὴν τελικὴ λύση, ἰσὺς γελοῦντας μὲ τοὺς διώκτες τους. Ἐμεῖς ὅμως οἱ ἀσπὸι μαρτυρῆς:

(*"Corriere della Sera"* 8 Ὀκτωβρίου 1975. Μὴταφραση· Λίβη Βλουμιδῆ)



Ο Π.Π. Παζολίνι με την Άννα Μανιάνι

Διάλογος με την Άννα Μανιάνι (Mama Roma)

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Κάποιος μου λέει ότι η Μανιάνι θέλει να μου μιλήσει: τρέχω γρήγορα να τη δω στο μεγάλο δωμάτιο όπου μένει σε μία οικογένεια του Cecaflupo. Πανηγυρική ατμόσφαιρα. Μάς άπασχολεί το πρόβλημα του πλάνου που είδαμε χτές και πού μάς άγχώνει και τους δύο αλλά για διαφορετικούς λόγους. Συμφωνούμε σ' ένα πράγμα: είναι ένα πλάνο που πρέπει να επαναληφθεί.

Η Μανιάνι μου έξηγει τους λόγους της που είναι ουσιαστικά όμοιοι με τους δικούς μου, διαφέρουν όμως οι ερμηνείες.

ΕΓ: Άς μιλήσουμε γι' αυτό το πλάνο, Άννα. Το πλάνο όπου γελάς και ρωτάς το γιό σου: «Ωραία δέν είναι ή μοτοσυκλέτα που σου άγόρασα; Έτσι δέν τήν ήθελες;» Άς μιλήσουμε γι' αυτό τό γέλιο.

ANNA: Αυτό τό γέλιο. Ξέρεις καλύτερα από μένα ότι αυτό τό γέλιο μπορεί νά άποδοθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, χωρίς καν νά προδοθεί τό πνεύμα με τό όποίο τό συνέλαβες. Τό γέλιο μπορεί νά έρθει πριν, μπορεί νά έρθει μετά, νωρίτερα ή αργότερα. Είμαι ένα πολύ εύθραστο πλάσμα. Τή στιγμή που άρχισα τή σκηνή, μου φώναξες άμέσως: «Γέλα, γέλα Άννα!» και τό γέλιο μου ήταν γελοίο. Πιστεύω ότι σ' αυτό τό πλάνο, τό γέλιο μου είναι ψεύτικο και, καθώς δέν μου ήρθε με φυσικό τρόπο - νομίζω ότι κι έσύ συμφωνείς γι' αυτό - με έκανε νά χάσω τήν ίσοροπία μου στην υπόλοιπη άτάκα. Με λίγα λόγια παίζω πολύ άσχημα, ναι, παίζω άσχημα, έγώ που θεωρούμαι επιδέξια ήθοποιός, μία άλεπού στο είδος...

ΕΓΩ: Όσον άφορά τήν άποτυχία αυτού του πλάνου, συμφωνούμε. Θάθελα όμως νά σου κάνω μία παρατήρηση, όχι τόσο γι' αυτό τό συγκεκριμένο πλάνο, όσο για πολλά άλλα όμοια πλάνα: τό ότι σου λέω «Γέλα, γέλα...» ενώ έτοιμάζεσαι νά παίξεις, δηλαδή τό γεγονός ότι λειτουργώ λίγο σαν ύποβολέας, προσπαθώντας νά σου μεταδώσω παραπάνω έκφραστικότητα, αυτό είναι μία συνήθεια, που απέκτησα γυρίζοντας με ήθοποιούς του δρόμου, στίς φάτσες των όποιων άναγκάζομαι νά επέμβαινω δραστικά τή στιγμή που δέν τό περιμένουν, σχεδόν με ύπουλο τρόπο. Πρέπει αυτό νά τό καταλάβεις και νά μου συγχωρέσεις τίς παρεμβάσεις μου και νά τίς θεωρήσεις άπλώς και μόνο σαν μία συνήθεια.

ANNA: Μά γι' αυτό ακριβώς τό λόγο μιλάμε μέ τρυφερότητα καί φιλία. Κατάλαβα πολύ καλά ότε λειτουργείς μέ ήθοποιούς τούς όποιους παίρνεις καί διαμορφώνεις σάν νά ήταν άκατέργαστο ύλικό. Άκόμα καί μέ τήν ένστικτώδη τους έξυπνάδα, είναι ρομπότ στά χέρια σου. Εγώ όμως δέν είμαι ρομπότ, είχα στά χέρια μου τό σενάριο σου γιά 3 μήνες, τό διάβασα τουλάχιστον τέσσερις φορές, άνέλυσσα τήν παραμικρή ψυχική κατάσταση, τήν πιό σημαντική, τήν πιό λεπτή απόχρωση. Σάν ήθοποιός (όχι δέν μ' άρέσει νά μέ λένε έτσι...), σάν ένστικτώδες ζώο πού είμαι, μπήκα άμέσως μέσα στό χαρακτήρα σου. Αυτόματως λοιπόν – καί αυτό χάρη σ' εσένα, στό σενάριο σου, – μπορώ νά λειτουργώ μ' αυτό τό τρόπο. Άλλά τελικά γιά τό ρόλο τής Μάμα Ρόμα μέ άντιμετωπίζεις σάν κάτι καινούριο. Γι' αυτό τό λόγο μου φωνάζεις: «Γέλα, Άννα!», «Πιό σοβαρή, Άννα». Υπάρχει μέσα μου ένα είδος άγώνα γιά νά σέ ίκανοποιήσω. Άπ' τή μιá νιώθω ότι θάπρεπε νά λειτουργήσω μέ τόν τρόπο πού θέλεις έσύ, άκόμα καί άν χρησιμοποιώ τίς έρμηνευτικές μου ικανότητες, άπ' τήν άλλη μεριά, όμως βλέπω ότι οι έρμηνείες μας γιά τόν χαρακτήρα πού έγραψες, δέν συμπίπτουν πάντα: καί τότε έχασα τήν ίσορροπία. Έτσι δέν είμαι ούτε καλή ήθοποιός (Θεέ μου, εύτυχώς!) ούτε ύποταγμένο ρομπότ. Θά 'πρεπε νά είμαι άπλά καί μόνο τρομερά ζωντανή γιά νά μ' ήνω τό άντικείμενο μιάς πολύ επικίνδυνης σύγκρουσης, Πιέρ Πάολο. Τά παιδιά πού διευθύνεις, πού πλάθεις, πού χειρίζεσαι, είναι πολύ πιό άσθεντικά άπό μένα. Δέν πρέπει μέ κανένα τρόπο νά οδηγήσω τό κοινό σέ μιá τέτοια παραβολή.

ΕΓΩ: Τή δυσκολία αυτή, τήν είχα ύπολογίσει Άννα. Τό κύριο πρόβλημα τής νέας μου σκηνοθετικής δουλειάς ήταν ακριβώς πώς θά μπορούσα νά σέ ζυμώσω μέ τούς άλλους. Τό είχα συνειδητοποιήσει στην άρχή τής ταινίας. Δέν θάταν όμως καλύτερα νά μ' ήνε επεκταθούμε σ' αυτό τό θέμα:

ANNA: Όχι, άντίθετα πιστεύω ότι χρειάζονται τέτοιου είδους κοντραρίσματα γιά νά ξεκαθαρίζονται τά πράματα. Δυό λογικοί άνθρωποι πάντα μπορούν νά σ' εννοούντα. Άλλιώς αισθάνομαι ότι λειτουργώ χωρίς νά έχω πλήρη συνείδηση των πράξεών μου. Κι αυτή τη συνείδηση τήν έχω άπόλυτα ανάγκη.

ΕΓΩ: Τό έλλίψω. Δέν θέλω στην δουλειά σου νά υπάρχει ή παραμικρή άσυνείδητη πράξη. Λοιπόν: όσον άφορά τό ειδικό ζήτημα του πλάνου αυτού, του «Γέλα, γέλα Άννα» συμφωνούμε πάνω σέ 2 σημεία: στό γεγονός ότι κακώς, επεμβαίνω όταν παίζεις – έχω όμως μερικές δικαιολογίες – καί στό γεγονός ότι δέχτηκες ή ταινία νά γυρίζεται όπως συνηθίζω, σέ μικρές μορφικές μονάδες.

ANNA: Ά! μερικές φορές μέ άποπροσανατολίζει όταν άρχίζουμε άπ' τό τέλος μιάς σκηνής γιατί δέν ξέρω πώς είναι, πώς πρέπει νά είναι ή άρχή. Βέβαια έσύ τό ξέρεις, αλλά σάν συνειδητή ήθοποιός, θάθελα νά τό ξέρω κι εγώ.

ΕΓΩ: Καλώς. Αυτό πού θά κάνουμε στό μέλλον, είναι ότι θά μελετάμε μαζί τή σκηνή άπ' τήν άρχή, μέ τήν χρονολογική της σειρά, κι έπειτα, άτάκα μέ άτάκα. Θά τήν βλέπουμε ιδεατά, μαζί, ώστε άν χρειάζεται ν' άρχίσουμε άπ' τήν τελευταία άτάκα, ή δυσκολία νά είναι άπλώς τεχνικής φύσης. Σίγουρο είναι ότι οι έρμηνείες μας τής ψυχής τής Μάμα Ρόμα ίσως νά μ' ήνω συμπίπτουν έπειδή άκόμα καί τό πιό έξαίσιον σονέτο του Πετράρχη προϋποθέτει άντιμαχόμενες έρμηνείες. Πόσο μάλλον ένα σενάριο...

ANNA: Έχω τυφλή έμπιστοσύνη στις ένδειξεις του σεναρίου σου: είχα μέσα μου μιá πολύ συγκεκριμένη ιδέα τής σκηνής αυτής... Άπλώς άρχίζοντας άπ' τό τέλος δέν ήξερα άν τό γέλιο, ή συγκίνηση, ή οργανισμός... ήταν στίς σωστές δόσεις τους, κι όμως σέβομαι άπόλυτα τόν τρόπο του γυρισμάτος σου. Άλλωστε είδα τά άποτελέσματα. Τά άποτελέσματα πού είδα στό Άκατόνε μέ καθησυχάζουν. Δέν σου μένει τώρα πιá λοιπόν παρά νά μου βγάλεις αυτό τό κόμπλεξ.

ΕΓΩ: Ναι, νά δέβαια. Άν είχαμε συζητήσει άπό πριν γι' αυτή τήν περίφημη σκηνή του «Γέλα, Άννα!», θά σου είχα πει πώς είναι ή μόνη στιγμή στην ταινία όπου ή χαρά είναι άπόλυτη, δηλαδή πώς δέν υπάρχει ή παραμικρή σκιά, ή παραμικρός κακός οϊωνός. Κι αυτό έπειδή άμέσως μετά θά ξεσπάσει ή τραγωδία. Δέν ήθελα, βλέπεις, αυτή ή σκηνή νά έχει οποιαδήποτε ύπόνοια όδυνης ή μελαγχολίας, έπρεπε νά είναι τελείως χαρούμενη.

ANNA: Ίσως θά 'χα γελάσει λίγο άργότερα γιατί ό τόνος μου στην άρχή ήταν όχι μελαγχολικός, αλλά...

ΕΓΩ: άγχόμενος.

ANNA: Όχι δέν ήταν άγχος, ήταν έσωτερική άγαλλίαση.

ΕΓΩ: Έ, λοιπόν, όχι, δέν ήθελα αυτό. Οφείλε νά είναι μιá σκηνή άπλής χαράς, κοινής, έξωτερικευμένης, άν θέλεις. Λοιπόν έπρεπε νά μιλήσουμε γι' αυτό προηγουμένως, αφήνοντας σε δέβαια στη συνέχεια έλευθερη στις παραλλαγές, γιατί άκόμα καί σ' ένα τόσο χαράς, άς πούμε έξωτερικής, καθαρής χαράς, υπάρχουν έκφραστικές ποικιλίες άπεριόριστες. Άρχούσε μόνο νά επεξεργαστούμε, στην άρχή, μαζί τή σκηνή μ' ένα κριτικό τρόπο.

Ἡ συζήτηση αὐτὴ ἐγίνε τὸν Ἰούνιο τοῦ 1961
κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πρώτου φεστιβάλ «Νέου Κι-
νηματογράφου» τοῦ Πέζαρο ὅπου ὁ Παζολί-
νι ἐδῶσε τὴν περίφημη διάλεξί του: «Ὁ Κινημα-
τογράφος τῆς ποίησης». Πρωτοδημοσιεύτηκε στ
Cahiers du cinéma (ἀρ. 169) τὸν Αὐγουστο 1961.
Μετάφραση: Βικτωρᾶς Ἀρδίτης).

Ο Π.Π. Παζολίνι στο γύρισμα του Κατὰ Ματθαίον Ευαγγέλιο



Συζήτηση με τον Παζολίνι

των Μπερνάρντο Μπερτολούτσι και Ζαν-Λουί Κομολι

Ζαν-Λουί-Κομολι: Σέ τί στηρίζεται ή διάκριση ποιή άνάμεσα στή «γλώσσα τής ποιήσης» και στήν «γλώσσα του πεζού λόγου» στόν κινηματογράφο;

Πιέρ - Πάολο Παζολίνι: Όταν μιλάω για γλώσσα τής ποιήσης και για γλώσσα του πεζού λόγου δεν κάνω μεταξύ των δύο καμία διάκριση αξιολογική ή περιεχομένου: δεν είναι παρά ένας διαχωρισμός γλωσσολογικός. Στό έσωτερικό ενός γλωσσολογικού συστήματος ύπάρχει μιá γλώσσα τυπική τής ποιήσης και μιá γλώσσα τυπική τής πρόζας. Όπως, όσον άφορά τή λογοτεχνία, όρισμένες τεχνικές (σάν τήν όμοιοκαταληξία), όρισμένοι γραμματικοί τρόποι έκφρασης που διατηρήθηκαν για πολύ στή γλώσσα τής ποιήσης ενώ έπεσαν σέ άχρηστία στή γλώσσα του πεζού λόγου. Είναι καθαρό ότι ή γλώσσα τής ποιήσης έτσι προσδιορισμένη, κατά τρόπο άυστηρά τεχνικό, είναι έξαιρετικά εύχρηστη, πλούσια σέ κάθε είδους δυνατότητες.

Η συζήτηση μπορεί λοιπόν νά άρχισει μόνο άφου παραδεχθούμε τήν ύπαρξη στο γλωσσολογικό κόσμο του κινηματογράφου μιáς γλώσσας τής ποιήσης και μιáς γλώσσας του πεζού λόγου.

Κομολι: Δέν είναι όμως τελείως άσαφής στόν κινηματογράφο ή διαχωριστική γραμμή άνάμεσα σ' αυτή τή «γλώσσα του πεζού λόγου», άφου καθώς φαίνεται δέν άνταποκρίνεται, όπως στή λογοτεχνία, σέ όρισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τής τέχνης;

Παζολίνι: Ναι, είναι χωρίς άμφιβολία πιο δύσκολο νά γίνει αυτή ή διάκριση στόν κινηματογράφο έφ' όσον δεν ξέχουμε πρώτα άπ' όλα καθαρά τί είναι ή γλώσσα του κινηματογράφου. Άγνοούμε, για παράδειγμα, άν ύπάρχει άμεση άντιπαράθεση, ίσοδυναμία άνάμεσα στή λέξη και στήν εικόνα: ή άκόμη άν σ' αυτό που στήν καθαυτό γλώσσα είναι ή λέξη δεν άνταποκρίνεται περισσότερο στόν κινηματογράφο ένα σύνολο από εικόνες: πλάνα, σενάρια, μιá ροή σέ κίνηση. Μην ξέροντας καθαρά τί

είναι ή γλώσσα του κινηματογράφου, δεν είναι πολύ καθαρή και ή διάκριση άνάμεσα σέ γλώσσα τής ποιήσης και σέ γλώσσα τής πρόζας. Όπως πάντα στόν κινηματογράφο μπλέκονται εδώ έννοιες έξαιρετικά χοντροειδείς και στοιχειώδεις μέ έννοιες λεπτές και περίπλοκες. Κι αυτή ή ίδια ή διάκριση είναι χοντροειδής και στοιχειώδης, και ταυτόχρονα λεπτή και δύσκολη νά πραγματοποιηθεί... Η γλώσσα του κινηματογράφου είναι άκόμη μυστηριώδης. Ίσως* ό στρονκτουραλισμός κατορθώσει, για πρώτη φορά κατά τή γνώμη μου νά δώσει έναν όρισμό πλήρη και άκριβή των κινηματογραφικών τρόπων και τεχνικών. Μέχρι τώρα είμαστεν στο σκοτάδι.

Πιστεύω παρ' όλα αυτά ότι τουλάχιστον έμπειρικά ή διάκριση αυτή μπορεί νά γίνει. Τήν κάνω έγώ ό ίδιος έμπειρικά και σάν καλαμπουρι: γλώσσα τής ποιήσης είναι έκεινη στήν όποία γίνεται αισθητή ή παρουσία τής κινηματογραφικής μηχανής, όπως στήν καθαυτό ποιηση γίνονται άμέσως αισθητά τά γραμματικά στοιχεία σέ λειτουργία ποιητική, ένόσω στή γλώσσα του πεζού λόγου ή κινηματογραφική μηχανή δεν είναι αισθητή, μ' άλλα λόγια ή στυλιστική προσπάθεια δεν είναι έκφρασμένη σάν συνειδητή, ή παρουσία του δημιουργού δεν είναι φανερή. Άν αυτή ή διάκριση γίνει άποδεκτή πρέπει τότε νά ξετασθεί άν είναι έπιτρεπτό και μέχρι ποιού βαθμού νά κάνει κανείς ποιηση στόν κινηματογράφο - μέ μέσο τόν ποιητικό λόγο ή όχι... Αυτό τό πρόβλημα μένει άνοιχτό.

Κομολι: Πρέπει τότε νά μπει τό ερώτημα σέ ποιό βαθμό, για παράδειγμα, ή χρήση ή η εφαρμογή στόν κινηματογράφο μιáς «γλώσσας τής ποιήσης», ποιητικά σ' στοιχεία, δεν είναι καταρχήν σέ άντίφαση μέ τή φωνή, τους στόχους και τά μέσα του κινηματογράφου που είναι πρώτα άπ' όλα σέ λειτουργία και κατανάλωση ρεαλιστική; Δέν είναι παρ' όλο μόνο μέσο από μιá «γλώσσα τής πρόζας» που ό κινηματογράφος μπορεί νά προσλάβει και νά φτάσει σέ μιá έκφραση και μιá σήμιαση ποιητική.

Παζολίνι: Δέν ξέρω άν πρέπει νά πάρω τήν ἐρώτησή σας μέ τήν έννοια πού θά τής έδινε ένας Ίταλός. Ένας Ίταλός θά μου έλεγε: ή γλώσσα τής ποιήσης δέν είναι μιά γλώσσα νατουραλιστική. Πρακτικά ναι. Η γλώσσα του πεζού λόγου αντίθετα είναι κατά κάποιο τρόπο μιά γλώσσα νατουραλιστική. Προβάλλει ανάγλυφα φτάνοντας μάλιστα μέχρι τήν ιδεοληψία, τήν ιδιαίτερη νατουραλιστική άποστολή του κινηματογράφου – και τό όριο τής. Υπάρχει ένας νατουραλισμός μοιραίος, άναλλοτρίωτος θάλεγα, στό μηχανισμό του κινηματογράφου. Είναι γεγονός ότι άν κινηματογραφήσω ένα πρόσωπο, κινηματογραφήω ένα πρόσωπο και τίποτα άλλο. Φαντάζομαι ένα συγγραφέα πού θά ήθελε νά περιγράψει τό πρόσωπο του Μπερτολούτσι εδώ δά· πόσες σελίδες θά χρησιμοποιούσε. Και δέν θά τό κάτρωθαινε ποτέ όσο νατουραλιστής κι άν ήταν. Δέν θά επιτύγχανε νά περιγράψει μιά-μιά κάθε τρίχα και κάθε πόρο, δέν θά επιτύγχανε νά είναι ακόμη και μέ μιά μόνη εικόνα. Είναι φανερό ότι ο κινηματογράφος διακατέχεται άπ' αυτή τή νατουραλιστική μοίρα σέ σχέση μέ τό «άντικείμενο» (oggettuale)

Μπερνάρντο Μπερτολούτσι: Λές όμως επίσης ότι ή κινηματογραφική γλώσσα είναι μιά γλώσσα ουσιαστικά μεταφορική...

Παζολίνι: Ναι.

Μπερτολούτσι: Μπορεί τότε αυτή ή περιγραφή ενός προσώπου, περιγραφή διαποτισμένη μέ νατουραλισμό, επίσης νά έχει ένα βάρος μεταφορικό, ή μήπως δέν είναι παρά αυτό τό πρόσωπο ή αυτό τό αντικείμενο και τίποτα άλλο;

Παζολίνι: Γίνεται μιά διπλή διεργασία (άλλά είναι μιά διεργασία *ιδανική*). Η πρώτη διεργασία συνίσταται στην έξευρεση μέ τήν δόθηθαι εικόνων μιάς ένδεχόμενης ή υποθετικής γλώσσας για μιά κοινωνία πού δέν θά επικοινωνούσε παρά μέ εικόνες... Πράγμα πού είναι μιά υπόθεση παράλογη γιατί σήμερα είμαστε συνηθισμένοι σέ μιά μόνο σκέψη αυτοκαλούμενη λεκτική ή όχι όπτική. Η ύπαρξη όμως μιάς γλώσσας πού νά συντίθεται από εικόνες δέν είναι έντελώς άσύληπτη. Γιατί όχι; Τουλάχιστον άφηρημένα είναι δυνατό νά φανταστούμε τήν πιθανότητα χρήσης για τήν επικοινωνία ενός συστήματος όπτικών σημείων κι όχι όμίλιας. Έτσι τό πρώτο έργο του κινηματογραφιστή θά ήταν ή επινόηση, ή μάλλον ή έξαγωγή από τήν πραγματικότητα, ενός υποθετικού λεξιλογίου αυτών πού αποκαλώ *εικονικά σημεία* (imsegne): ένα ένδεχόμενο λεξιλόγιο για ανθρώπους πού θά επικοινωνούσαν μέ εικόνες. Το δεύτερο έγχείρημα του κινηματογραφιστή γίνεται τότε ή επινόηση

των εικόνων του, τής γλώσσας του, τής «όμίλιας» του: τής ποιητικής του γλώσσας.

Παρ' όλα αυτά, άλλα ταυτόχρονα εξαιτίας αυτού του μυστηρίου πού ο κινηματογράφος έξακολουθεί νά είναι, έξαιτίας τών άντιφάσεων του, είναι αναπόφευκτο άν από τή μιά πλευρά βρισκείται αυτή ή συμβολική, από τήν άλλη νά ύπάρχει πάντα αυτό τό νατουραλιστικό όριο. Κι ήταν πάντα έτσι μέχρι τώρα.

Μπερτολούτσι: Αν αυτό τό όριο ξεπεραστεί – γιατί ο νατουραλισμός είναι ένα όριο, ή όχι; – και ξεπεραστεί ταυτόχρονα ο νατουραλισμός, δέν σου φαίνεται ότι φτάνουμε σέ έναν κατά κάποιο τρόπο άπόλυτο προσδιορισμό, σέ μιά άπόλυτη σύλληψη του πράγματος πού δείχνεται, τής εικόνας του;

Παζολίνι: Ναι, άλλα αυτό έξαρτάται πρώτα από τή δύναμη και τίς ικανότητες μεταφοράς κι άφάιρεσης του κινηματογραφιστή. Δέ νομίζω πάντως ότι κάποια ταινία ξεπέρασε ποτέ αυτό τό όριο – ούτε ή πιό ποιητική.

Μπερτολούτσι: Ο Μπρεσόν;

Παζολίνι: Ούτε ο Μπρεσόν, ούτε ο Τσάπλιν... Στην τεχνική τήν ίδια του κινηματογράφου, στό ίδιο τό άκατέργαστο γεγονός τής κινηματογραφιστικής μένει αυτό τό κατάλοιπο – πού δέν μπορεί νά έξαλειφθεί, όπως ακριδώς στίς λέξεις, τό έχουμε οικιοποιηθεί, όπως και στή λέξη ύπάρχει τό ίδιο όριο; τό ίδιο όριο του συγκεκριμένου αισθητού, (concreto sensibile) άλλα στή λέξη ύπάρχει ταυτόχρονα μ' αυτό τό συγκεκριμένο αισθητό μιά σημασία συμβολική ή άφηρημένη. Είναι έτσι δυνατό στην προφορική όμίλια τό όριο αυτό νά είναι εκείνο τής συμβολικής άφάιρεσης – πράγμα πού δέν άντιλαμβάνομαστε βέβαια, πιά.

Μπερτολούτσι: Τι θέλεις νά πεις λέγοντας ότι ο Γκοντάρ, για παράδειγμα, είναι ένας κινηματογραφιστής άπόλυτα «μη κλασικός»; Ποιούς κινηματογραφιστές θά όριζες σάν κλασικούς και γιατί; Δέν μιλώ για τους κινηματογραφιστές πού έγιναν κλασικοί για μάς γιατί τους ξερομμε καλά και τους θεωρούμε δασκάλους μάς... Άλλά για τό ποιός είναι κλασικισμός και τι τό αντίθετό του;

Παζολίνι: Κλασικισμός ύπάρχει για παράδειγμα στόν Άντονιόνι. Αυτό έχει ίσως νά κάνει μέ μιά διαφορά ανάμεσα στή γαλλική και τήν ιταλική κουλτούρα. Η γαλλική κουλτούρα γνώρισε μιά νέα κλασική περίοδο (στή ζωγραφική παραδείγματος χάριν), ή όποία μετά ξεπεράστηκε και σήστηκε τελείως από τήν καινούργια έμπειρία του

ρομαντισμού (ο ίμπρεσιονισμός διέλυσε τόν ακαδημαϊσμό), αλλά έτσι η γαλλική κουλτούρα διαθέτει έναν κλασικισμό επίσημο κατά κάποιο τρόπο και δέν νιώθει τόν επαρχιωτικό πειρασμό τής ιταλικής κουλτούρας γιά τόν ακαδημαϊσμό. Η ιταλική κουλτούρα δέν απαλλάχθηκε ποτέ απ' αυτόν τόν «κλασικισμό», απ' αυτόν τόν ακαδημαϊκό κομπορρισμό: από τόν 19ο αιώνα η ιταλική κουλτούρα ήταν μιὰ κουλτούρα επαρχιακή. Έπαρχιωτισμός, ακαδημαϊσμός, κομπορρισμός, είναι έννοιες πού είναι αδύνατο νά ξεχωριστούν στην Ίταλία. Πρόκειται γιά τυπικά διακριτικά τής ιταλικής κουλτούρας. Αυτός είναι ο λόγος πού τά ξαναβρισκόμαστε στόν 'Αντονιόνι. Υπάρχει σ' αυτόν ένας τρόπος νά άναμετράει τόν κόσμο μέ έργαλειο κανόνες τελικά «κλασικούς», ή ακόμη «κλασικίζοντες» (classistici): ή όμορφιά και ή τελειότητα τού κάδρου γιά παράδειγμα. Στόν Γκοντάρ δέν μού φαίνεται νά υπάρχει τίποτα άπολύτως από έναν τέτοιο κλασικισμό.

Κοβολί: Τό Prima della rivoluzione (Πρίν από τήν επανάσταση) τού Μπερνάντο παρ' όλα αυτά μπορεί νά θεωρηθεί σάν μιὰ ταινία έξαιρετικά κλασικής κατασκευής, ή μάλλον έχουμε τήν εντύπωση ότι τό όνειρο τού Μπερτολούτσι ήταν νά κάνει αυτή τήν κλασική ταινία γιά τήν όποία μιλάμε, έν τούτοις ακατόρθωτη σήμερα...

Παζολίνι: Αυτή ή νοσταλγία τής κλασικής ταινίας είναι στοιχείο τού κινηματογράφου τής ποίησης. Η κλασική ταινία φτιάχεται χωρίς πόθο τών κλασικών ταινιών, χωρίς καν τή συνείδηση τής ύπαρξής τους. Από τή στιγμή πού ή κλασική ταινία γίνεται μύθος, παιδικό όνειρο, ή ιδανικό ύφος, μεταβάλλεται σέ ενεργό στοιχείο τού κινηματογράφου τής ποίησης. Σε όρισμένες στιγμές ο Μπερτολούτσι μοιάζει νά καθυστερεί σέ μερικές λεπτομέρειες, σέ όρισμένες καταστάσεις αρκετά συμβατικές: είναι ο πειρασμός νά κάνει μιάν άλλη ταινία, κι άλλη ταινία, κι αυτή ή ταινία θά ήταν άκριβώς αυτή πού δέν μπορούσε πιά νά κάνει.

Μπερτολούτσι: Άς μιλήσουμε καλύτερα γιά τές ταινίες σου. Ένα πράγμα είναι κατά τή γνώμη μου αξιοσημείωτο, τό ότι γίνονται άμέσως κατανοητές από τό κοινό. Υπάρχουν πολλά επίπεδα κατανόησης στην κάθε ταινία σου: μιὰ ταινία γιά τό πιο λαϊκό κοινό: άπλά και καθαρά ή ιστορία τού Άκατόνε ή τού Εύαγγελίου, μιὰ γιά τούς κριτικούς, μιὰ γιά τούς σκηνοθέτες, και κάθε φορά και άλουώτικο ή και επίπλεον. Πρόκειται γιά μιὰ διωτροματώση πού δέν υπάρχει διάλον στόν Γκοντάρ επί

παράδειγματι, όπου τό παιχνίδι είναι ένα και μοναδικό, διευρύνεται ή συστέλλεται, διακόπτεται ξαναρχίζει, αλλά παραμένει πάντα ένιαίος όγκος. Είναι επίσης ένας από τούς λόγους τής μικρής λαϊκής επιτυχίας τών ταινιών του.

Παζολίνι: Αυτό πού λές γιά τές ταινίες μου μπορείς νά τό πείς γιά όποιοδήποτε κλασικό κινηματογραφιστή. Ένώ ο κινηματογράφος τής ποίησης δέν μπορεί παρά νά τείνει στην καταστροφή τής διήγησης, ακόμη κι όταν αυτή επιδιώκει σάν λείψανο ασύμμετρο και δυσανάλογο. Από τή στιγμή πού ο κινηματογράφος διαιρείται σέ κινηματογράφο ποίησης και διήγησης, συμβαίνει ό,τι και μέ τά βιβλία: εκδίδονται τρεις χιλιάδες αντίτυπα μιås ποιητικής συλλογής και έκατοντάδες χιλιάδες ενός μυθιστορήματος.

Μπερτολούτσι: Παιρνεis υπόψη σου τές λαϊκές απαιτήσεις; πιστεύεις ότι είναι λάθος νά ξεχνιώνται ή νά τές χτυπάς;

Παζολίνι: Σάν δημιουργός δέν τές ύπολογίζω. Τές παίρνω υπόψη μου σάν μαρξιστής.

Μπερτολούτσι: Τότε ο κινηματογράφος ο πιο λαϊκός κι ο πιο μαρξιστικός είναι τό άμερικάνικο σινεμά;

Παζολίνι: Μά ναι, είναι ή πραγματική λαϊκή τέχνη τού αιώνα μας. Ο ίδιος ο Γκραμσι θά τόλεγε.

Κοβολί: Η θεμελιακή σας επιλογή γιά πιστότητα σέ σχέση μέ τό κείμενο τού Εύαγγελιστή Ματθαίου σας εμπόδισε, ή αντίθετα σας βοήθησε προμηθενόντας σας ένα ντεκουπάζ πολυ άυστηρό;

Παζολίνι: Η μεγάλη δυσκολία τού Εύαγγελίου ήταν άκριβώς νά μίν καταστραφεί ή διήγηση τού Ματθαίου, νά κρατηθεί όρθια πάση θυσία. Αυτό, άνάμεσα στ' άλλα μέ ύποχρέωσε νά πραγματοποιήσω μιὰ έξαιρετικά δύσκολη ίσορροπία άνάμεσα στην όπτική γωνία τή δική μου και σ' αυτή τού πιστού - άνάμεσα σέ δυο διηγήσεις. Νομίζω ότι σάθηκα συνεπώς όσο ήταν δυνατό. Από τήν άλλη ή άνατροπή πού πραγματοποίησα είναι φανερή: άναφέρεται σέ μιὰ δολόκληση είκονογραφία μικροαστική, τελικά έμπορική. Έκανα τό πάν γιά νά προστατέσω και νά αναλάβω τήν πραγματικότητα τής διήγησης τού Ματθαίου, κι αυτό μέ σκόπο πολεμικής: ενάντια στο φανατισμό ενός ορισμένου μαρξισμού και μιås κάποιας αντιθρησκευτικότητας. Θέλησα νά καταλάβω τά πάντα στο σημείο μάλιστα νά δώ μέσα από τά μάτια ενός πιστού μιὰ πραγματικότητα θρησκευτικού



Ο Π.Π. Παζολίνι με τον Όρσον Ουέλλες στο γυρίσμα του *La Ricotta*



Μαρια Ρομα

τύπου. Στόν *Ακατόνε* ἐπρόκειτο γιά μιὰ κατάδυση ἐπική κι ὄχι ψυχολογική στόν κόσμο πού θά περιγραφόταν. Ἡ πορεία στό *Εὐαγγέλιο*, δηλαδή ἡ ὑπολογική σύμφυση ἀνάμεσα σέ ἓνα πολιτιστικό κόσμο κι ἓνα κόσμο ἀπλό, ιδιωματικό, εἶναι ἴδια μέ τὰ μυθιστορήματά μου. Μ' αὐτή τήν ἔννοια τὸ *Εὐαγγέλιο* βρίσκεται πιό κοντά στά μυθιστορήματά μου παρά στίς ἄλλες μου ταινίες. Στά μυθιστορήματά μου εἶμαι ἐγώ πού ἀνιστοῶρῶ σέ πρῶτο πρόσωπο, πού ὀργώνω τήν ἱστορία, πού τελικά κρῖνω τόν κόσμο. Ταυτόχρονα ὅμως ὑπάρχει μιὰ διεισδυση στό πρόσωπο τοῦ ἥρωά μου, κι ἐπειδή οἱ ἥρωές μου εἶναι ἄνθρωποι ἀπλοί, ὑποπρολετάριοι, νά γιατί χρειάζεται ἀκόμη νά κατασκευάσω ἓναν ἔμμεσο ἐλεύθερο λόγο, νά δημιουργήσω ἔτσι μιὰ μίμηση τῆς γλώσσας του, κι αὐτή ἡ μίμηση προκαλεῖ ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί σέ μένα τήν ἴδια σύμφυση πού χαρακτηρίζει τὸ *Εὐαγγέλιο*. Ὑπάρχει μιὰ σκανδαλώδης σχέση ἀνάμεσα σέ μένα κι αὐτόν τόν ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ πού σκέπτεται τόν Χριστό. Δέν εἶναι μιὰ σχέση κανονική. Ἀπό τῆ μεριά μου ὑπάρχει μιὰ πράξη καί μιὰ προσπάθεια κατανόησης πού δέν ἔχουν τίποτα τὸ ὀρθολογικό, πού πηγαίνουν ἀπο ἐκεῖνα τὰ ἀνορθολογικά στοιχεία πού μέ κατέχουν, ἰσως ἀπό μιὰ λανθάνουσα κατάσταση τῆς θεοσκείας μέσα μου. Ἐξήσα ὅμως σέ ὁσμωση μέ αὐτόν τόν ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ τοῦ πιστεύει. Οἱ δύο φύσεις συγχωνεύτηκαν. Παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει κατὰ τῆ γνώμη μου μιὰ στιγμή ὅπου ἡ ἰσορροπία τῆς ταινίας σπᾶει: ὅταν ὁ Χριστός βοδίζει ἐπὶ τῶν υδάτων· ὑπάρχει τότε ὑπερβολή στήν παρουσία τοῦ ἀπλοῦ ἀνθρώπου πού πιστεύει, δέν ὑπάρχει μιὰ ἰσότητα ἀνάμεσα σέ μένα καί στόν ἥρωά μου. Ἀπό τήν ἄλλη ὑπάρχουν πολλές πολιτιστικές ἀναφορές στή ζωγραφική μέσα στή ταινία: αὐτές εἶναι ἀναφορές δικές μου, ἑνός ἀνθρώπου μορφωμένου, καί προσπάθησα νά τίς ἀποφύγω ὅσο περισσότερο ἦταν δυνατό. Τίς βρίσκουμε παρ' ὅλα αὐτά: ἡ ἀνάμνηση τοῦ Πιέρο ντελά Φραντσέσκα, τοῦ Μασάτσιο, τοῦ Πολαϊόλο, ἓνα μάγμα ἀνάμνησεων πού γίνονται παραπομπές, δηλαδή σημεία κοινότητας κτλ. Ἀλλά ἡ παρουσία τοῦ ἀνθρώπου τοῦ λαοῦ πού πιστεύει ἐπιτρέπει νά περιοριστοῦν ὅλες μου οἱ ἀναφορές σ' ἓναν κοινὸ καί γιά τοὺς δυὸ μας παρανομαστή: ἡ ἀναφορά στόν Πιέρο ντελά Φραντσέσκα βρίσκεται στό ἴδιο ἐπίπεδο μέ μιὰ ἀναφορά στόν Κάρολο Λέβι, ἐπίπεδο ἑνός ὀρισμένου βλέμματος ρεαλιστικοῦ ἀπλοῦ, ἰδανικοποιημένου, ὅπως τὸ βλέμμα τοῦ ἥρωα ἑνός λαϊκοῦ μυθιστορητήματος μέ τήν ἔννοια πού θά εἶνε ὁ Γκράμσι. Ἄν ἦμουν μόνος νά ἐξιστοῶρῶ σέ πρῶτο πρόσωπο αὐτές τίς ἀφορές θά τοποθετοῦνταν σέ διαφορετικά ἐπίπεδα. Ἀλλά ἡ ὁμοίωσή μου μέ τόν ἀπλό ἄνθρωπο ὀδηγεῖ στό νά μείνουν ὅλες αὐτές οἱ ἀναφορές στό ἴδιο ἐπίπεδο ὕψους. Ὑπάρχει μιὰ ἐνότητα πού συγκροτεῖται

ἀπό στιγμές ἐξαιρετικά ἀντιφατικές καί πού ὀφείλεται σέ μιὰ σύμφυση σάν ἀπό ἀνάμεσα σέ μένα κι αὐτόν τόν ἄνθρωπο.

Τὸ νά κάνω τὸ *Εὐαγγέλιο* ἦταν γιά μένα κατι τὸ τόσο φοβερό, πού ἐνῶσω τόφτιαχνα εἶχα ὀλοκληρωτικά ἐμπλακεῖ καί δέν σκεφτόμουνα τίποτα. Ὁ στοχασμὸς ἦρθε μετὰ. Γιά νά πῶ τήν ἀλήθεια, ἡ ἀρχὴ τῆς σύμφυσης, τοῦ στυλιστικοῦ μάγματος, τοῦ ἔμμεσου ἐλεύθερου λόγου, ὅλα αὐτά ἦρθαν μετὰ χωρὶς νά τὰ ἀντιληφθῶ. Μετὰ τίς τρεῖς πρώτες μέρες γυρίσματος ἀποφάσισα νά σταματήσω τὰ πάντα: γιατί γύριζα τὸ *Εὐαγγέλιο* σάν τὸ *Ακατόνε* ἢ τήν *Μάμα Ρόμα* κι αὐτὸ ἦταν παράλογο. Διότι τὸ *Ακατόνε* καί ἡ *Μάμα Ρόμα* εἶχαν μιὰ διάσταση ἐπική περίπου ἱερή: τὰ πρώτα πλάνα, οἱ ἀποκαλύψεις μέ μακρὰ πανοραμικ. ὁ κόσμος ἀφημένος στήν ποιητικὴ του ἀθωότητα. Ἦταν παράλογο νά γυριστῆ τὸ *Εὐαγγέλιο* μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἀποφάσισα νά τὸ ἀφήσω. Σέ μιὰ νύχτα ὅλα ἀνατράπηκαν. Ἐβαλα τὸ ζουμί στὴ μηχανή μου, ἔναν τρακοσάρι, κι ἄρχισα νά κάνω δοκιμές. Συνέχισα ἔτσι μέρα μέ τῆ μέρα. Ἡ σύμφυση παρήχθηκε ἐν ἀγνοία μου, δέν τὸ ἀντιλήφθηκα παρά ὅταν ἡ ταινία εἶχε τελειώσει. Ἡ ἀπελευθέρωση καί ἡ ἐφευρετικότητα τῆς τεχνικῆς ἔγιναν ἔξω ἀπὸ κάθε προγραμματισμὸ.

Ἦρθα στόν κινηματογράφο μετὰ τὰ σαράντα μου, κι αὐτὸ τὸ γεγονός ὑπῆρξε θεμελιακὸ: ἔκανα τήν πρώτη μου ταινία ἀπλὰ καί μόνο γιά νά ἐκφρασῶ μέ μιὰ τεχνικὴ διαφορετικὴ, τεχνικὴ γιά τήν ὁποία ἀγνοοῦσα τὰ πάντα καί πού τάμαθα μέ αὐτὴ τήν πρώτη ταινία. Γιά κάθε ἄλλη ταινία ἔπρεπε νά μάθω μιὰ τεχνικὴ διαφορετικὴ, κατὰλληλα προσαρμοσμένη. Ὅταν δέν ἔκανα παρά λογοτεχνία ἀλλάζα συνέχεια λογοτεχνικὴ τεχνικὴ. Αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ στὴ συμπεριφορὰ μου ἀπέναντι στήν πραγματικότητα. Εἶμαι ἓνας ἰδεοληπτικός πού ἔχει ὅμως διαφορετικὲς κατευθύνσεις ἐκφρασης, πού ἀλλάζει χωρὶς σταματημὸ τεχνικὴ, ἀπὸ τήν τεχνικὴ τῆς ιδιωματικῆς ποίησης, σ' αὐτὴν τοῦ νατουραλιστικοῦ ἢ μυθικοῦ μυθιστορητήματος, ἢ τοῦ ἔμμεσου ἐλεύθερου λόγου, ἢ τοῦ δοκιμίου.

Κομπολί: Ποιὰ εἶναι τὰ σχέδιά σας;

Παζολίνι: Μιὰ ταινία πού ἔχει τίτλο *Uccellacci ucellini* πού ἀνήκει στὴ γλῶσσα τῆς εἰρωνικῆς ταινίας (πού ἔχει διακοπὴ ἀν πιστεύουμε τὸν Μπερτολούτσι): ἓνα εἶδος λαϊκῆς φυλλάδας φτιαγμένης ἀπὸ τρεῖς διηγήσεις πού ἔχουν σάν μακρινὸ ἀρχετυπο τοὺς μύθους τοῦ Φαίδρου καί τοῦ Λαφονταίν... Θά δοῦμε πούλιὰ νά μιλάνε.

Θά χρησιμοποιήσω ψακὸ τριανταδύαρι κι αὐτὸ εἶναι ὅλο: πλάνα, ὅλα μέ τὸν τριανταδύαρι, ἡ μηχανὴ συνήθως ἀκίνητη, σπάνια τράβιλεξ. Πεπονηταμπάνο γιατί εἶμαι ἐγώ πού ἔξιστοῶρῶ σέ πρῶτο

πρόσωπο και κουνώ τους ήρωές μου σαν μαριονέτες: αυτό έχει μια σημασία πολύ συγκεκριμένη, συγκεκριμένη με την έννοια του Μπρέχτ.

Ο πρώτος μύθος είναι ένας λιβελος ενάντια σε ένα τετράγωνο όθολογισμό που έχει σαν Έμβλημα έναν Παριζιάνο: τον κ. Κουρνό. Είναι η ιστορία ενός θηριοδαμαστή που θέλει να εξημερώσει έναν άητο με μέσο όλες τις αδρότητες της σύγχρονης παιδαγωγικής και που καταλήγει να σκεφτεί ότι θέλει να γίνει άητος ο ίδιος. Ο δεύτερος μύθος είναι ο ιερός όρκος των πουλιών του Άγιου Φραγκίσκου, μ' άλλα λόγια το πρόβλημα της θέσης που πρέπει να κρατήσει η Εκκλησία απέναντι στις κοινωνικές τάξεις. Ο τρίτος μύθος είναι για έναν πατέρα κι ένα γιο που αντιπροσωπεύουν την ανθρωπότητα, και που περπατάνε περπατάνε στους δρόμους ατέλειωτων περιχώρων. Εμφανίζεται ένα κοράκι. Το κοράκι είναι η ήθικη και ιδεολογική συνείδηση που μιλάει και εξηγεί τό κάθε τί. Σε κάποια στιγμή ο πατέρας κι ο γιός πιάνουν το κοράκι, το τρώνε και συνεχίζουν τον δρόμο τους.

Μπερτολούτσι: Δέν σου μοιάζει να πρόκειται για ένα νεο-κλασικισμό;

Παζολίνι: Άλλά τότε με την πιό πλατιά έννοια, με την έννοια ότι όλα είναι φορμαλισμός στον κλασικισμό.

Μπερτολούτσι: Υπάρχει σίγουρα στον Γκοντάρ η αντίθεση σ' αυτό που είναι κλασικισμός στον Άντονιόνι, αλλά μπορεί εκεί να βρίσκεται ο τρόπος να εγκαθιδρωθεί, να επινοηθεί ένας καινούριος τύπος κλασικισμού που είναι ο κλασικισμός του Γκοντάρ. Νομίζω ότι η Περιφρόνηση είναι μια ταινία πολύ κλασική...

Παζολίνι: Μπορεί επειδή αγαπάς πολύ τον Γκοντάρ να βλέπεις σ' αυτόν ορισμένες σταθερές, ορισμένα σχήματα τυπικά των μικρών ή μεγάλων δασκάλων... Για μένα η Περιφρόνηση είναι μια ταινία που ο Γκοντάρ έκανε με περιφρόνηση, σχεδόν με όργη: υπάρχει σ' αυτή τη ταινία μια διαρκής ιερόσυλη απόλαυση σπασίματος των σχημάτων του κλασικισμού.

Μπερτολούτσι: Μου είχες πει κάτι πολύ ωραίο για τον Γκοντάρ που μου φαίνεται ένας εξαιρετικός κριτικός ορισμός: «η ποιητική του Γκοντάρ είναι όντολογική, μ' άλλα λόγια η ποιητική του Γκοντάρ είναι ο κινηματογράφος». Σ' αυτήν την αγάπη του Γκοντάρ για τον κινηματογράφο υπάρχει μια ανάγκη να καταστρέψει τον κλασικισμό κι ένα πάθος να σπάσει τις συμβάσεις, αλλά μου φαίνεται ότι αυτό ηγάζει απόλυτα

από τον ίδιο τον έρωτα αυτών των συμβάσεων. Τα κλασικά παραδείγματα του κινηματογράφου που αγαπάει, τα καταστρέφει με την ίδια αγάπη, τα δεβηλώνει.

Παζολίνι: Ναι. Υπάρχει όμως ένα διαρκές διαφορούμενο γύρω από τους «κλασικούς», δηλαδή τους κινηματογραφιστές που αγαπιούνται και θεωρούνται μοντέλα (ένω ήταν κι αυτοί αντικλασικοί από στιγμή που προχώρησαν σε επινοήσεις), και τον κλασικισμό σαν πολιτιστικό γεγονός με την έννοια που το αντιλαμβάνομαι. Η ποιητική του Γκοντάρ είναι όντολογία, αλλά αυτή η όντολογία είναι άνορθολογική κι ο άνορθολογισμός στη Γαλλία δρῆκε πάντα τα μέσα να εκφραστεί με τρόπο όρθολογικό. Ο γαλλικός άνορθολογισμός είναι πάντα ελεγχόμενος: θωρακίζεται τελικά πάντα μέσα σε ένα σύστημα γλωσσολογικό, δεν δημιουργεί πραγματικό σκάνδαλο γιατί έχει τη δική του θέση στα μεγάλα κατάστιχα του γαλλικού όρθολογισμού. Ο άνορθολογισμός του Γκοντάρ λοιπόν σαν τρόπο έκφρασης σημαίνει άμεσως μια συγκεκριμένη «κλασική» απόσπαση που δημιουργείται από τη συνειδητότητα της όλης διεργασίας, πράγμα που καταλήγει σε μίαν απόσταση και από τον φορμαλισμό. Είναι καθαρό ότι σε κάθε φορμαλισμό, υπάρχει μια ιδέα κλασικισμού με την πιό πλατιά έννοια.

Μπερτολούτσι: Για μένα ο κινηματογράφος του Γκοντάρ είναι κλασικός στο μέτρο που είναι κινηματογράφος με εσα στον κινηματογράφο αισθάνεσαι ότι πριν απ' αυτόν υπάρχει κινηματογράφος κι ότι μετά απ' αυτόν υπάρχει κινηματογράφος. Η άλλως, ότι δίνει για τον κινηματογράφο την πλέον πλήρη και ιδιαίτερη ιδέα. Με τον ίδιο τρόπο που στους κλασικούς ποιητές ποιητική είναι η ίδια η ποίηση.

Παζολίνι: Δέν υπάρχουν αυτοί οι κλασικοί ποιητές. Ποιητές των όποιων η ποιητική είναι η ίδια η ποίηση, είναι για παράδειγμα οι συμβολιστές: ο Μαλαρμέ ή ο Ουγκαρέτι, είναι οι παρακμαίοι φορμαλιστές του 19ου αιώνα. Θα μπορούσα να πω γι' αυτούς ό,τι είπα για τον Γκοντάρ. Στην Ίταλία αντίθετα αυτού του είδους ο φορμαλισμός είναι έν γενει επαρχιώτικος, περιθωριακός κι έτσι συγγέεται με τον άκαδημαϊσμό ή τον συντηρητισμό, ακόμη και τον πολιτικό. Δέν συμβαίνει τό ίδιο στη Γαλλία. Έτσι αν πρέπει να αποδεχτώ τό επίθετο κλασικός για τον Γκοντάρ, τό κάνω με μία έννοια πολύ πιό πλατιά και ιστορική απ' ό,τι για τον Άντονιόνι και τους Ίταλούς.

Κομολι: Λέτε ακόμη αναφερόμενος στο νέο κινηματογράφο που όρίζεται σαν «κινημα-

τογράφος της ποίησης» – όπου η παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής και του δημιουργού δεν είναι μονάχα αισθητές αλλά ακόμη πιο ουσιαστικές κι από το αφηγηματικό πρόγραμμα κι αποτελούν το πραγματικό θέμα – ότι παρουσιάζει έργα κατά κάποιο τρόπο αναδιπλασιασμένα, ότι σε περισσότερες από μιά ταινίες υπάρχει μία *δενύτερη ταινία* που εξελίσσεται παράλληλα και ταυτόχρονα με την πρώτη... Για να έρθουμε στις δικές σας ταινίες μου φαίνεται ακριβώς ότι ένα από τα διακριτικά του Μάμα Ρόμα, παραδείγματος χάριν, είναι ότι περιλαμβάνει αυτές τις δύο ταινίες: μια πρώτη, ένα είδος ντοκιμανταίρ πάνω στα δράματα υπαρχώντων «ταπεινών» στα ρωμαϊκά περίχωρα, μια δεύτερη, που διαφαίνεται μέσα από την πρώτη, όπου εξελίσσεται ένα είδος χριστιανικής παραβολής.

Παζολίνι: Αυτές οι δύο ταινίες υπάρχουν χωρίς αμφιβολία, αλλά είναι σχεδόν ακριβώς ίδιες, προκειται κατά βάθος για την ίδια ταινία. Θέλω να πω ότι μιλώντας για το υπο-προλεταριάτο γίνεται άμεσα αναφορά στην αθλιότητα που υπομένουν παθητικά αυτοί που άληθια ονομάζουμε «άμνους του Θεού» (provericristi). Έξ' άλλου η άρχη των δύο έργων έχει νομίζω αξία για κάθε άληθινό έργο. Ο Ντάντε, για παράδειγμα, έγραψε ένα ποίημα που είναι ταυτόχρονα ένα άλλο ποίημα που φτιάχνεται έξω από τον ίδιο. Είναι αδύνατο να διαβάσουμε την *Θεία Κωμωδία* όπως είναι γραμμένη: η ανάγνωση της γίνεται σε ένα άλλο επίπεδο, σύμφωνα με μία άλλη κλίμακα αξιών. Αν αυτό ταιριάζει ειδικά στο νέο κινηματογράφο, είναι επίσης ένας κοινός τόπος που μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε έργο. Σε τελική ανάλυση είναι πάντα η ίδια ιστορία: ο συγγραφέας, ο καλλιτέχνης κάνει το έργο του «έρμημν του». Πρέπει λοιπόν να κατανοηθεί με μία άλλη έννοια για τον νέο κινηματογράφο, με μία έννοια πιο ειδική.

Αυτή η δεύτερη ταινία είναι η ταινία που ο δημιουργός δεν έχει το κουράγιο να κάνει, ή που δεν έκανε έπειδή του ήταν αδύνατο ή απαγορευμένο, ή ακόμη έπειδή ήταν αδιανόητο εξ αιτίας της κατάστασης του κινηματογράφου, εξ αιτίας της σχέσης ανάμεσα στην ταινία και τους αποδέκτες της να γίνει αυτή η ταινία σε πρώτο πρόσωπο, να εξιστορήσει άμεσα αυτό που ήθελε να πει. Τότε ο δημιουργός έχει ανάγκη να δανειστεί το πρόσημα αυτού που ονομάζω έμμεσο *ελεύθερο λόγο* (sogettina libera indiretta), να κάνει δηλαδή την ψυχική κατάσταση και τις ψυχολογικές συνισταμένες του ηρώα του στην ταινία πρόσημα της δικής του όπτικής γωνίας του κόσμου. Υπάρχουν όμως και ταινίες φτιαγμένες άμεσα σε πρώτο πρόσωπο, όπου ο έμμεσος ελεύθερος λόγος δεν υφίσταται,

όπου ο δημιουργός δεν βλέπει τον κόσμο μέσα από τους ήρωές του, αλλά αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την ιστορία της παιδικής του ηλικίας, παραδείγματος χάριν: στην περίπτωση αυτή η στυλιστική διάθλαση δεν συντελεί σε συνάρτηση με τον λόγο αλλά με την μνήμη. Τότε η δεύτερη ταινία, η ταινία «που δεν έγινε» είναι αντίθετα πραγματοποιημένη. Πρόκειται ίσως ακριβώς για την περίπτωση του *Shadows* που ενώ δεν περιέχει διόλου έμμεσο λόγο, δημιούργησε θόρυβο σαν ένα από τα πρώτα έργα αυτής της τεχνικής και στυλιστικής παράδοσης που γεννιέται, του ποιητικού κινηματογράφου. Το *Shadows* εξιστορείται σε πρώτο πρόσωπο και γι' αυτό το λόγο είναι τόσο πιο σκανδαλώδες όσο ταυτόχρονα βρίσκειται πλησιέστερα σε μία κιάλας διαμορφωμένη παράδοση του κινηματογράφου, σήμερα ξεπερασμένη.

Κορολί: Μπορούμε τότε να αναρωτηθούμε – όρισμένοι παραγωγοί και θεατές το κάνουν με ασάφεια και άγνοια ταυτόχρονα – μήπως αυτός ο νέος κινηματογράφος, από τη στιγμή που ήρωες και θέματα δεν είναι παρά προσχήματα για την άμεση έκφραση της υποκειμενικότητας του δημιουργού, δεν πραγματοποιεί μία καταστροφή του «θεάματος» με το να αλλοιώνει διαρκώς τη διήγηση...

Παζολίνι: Δεν κατάλαβα ποτέ πολύ καλά τι είναι το «θέαμα»... Άλλα νομίζω ότι μέχρι σήμερα, στις ταινίες που έχω δει, το θέαμα είναι πάντα κατά το μάλλον ή ήττον παρόν στο μέτρο που ο δημιουργός αναπαριστά μία συγκεκριμένη πραγματικότητα και η ταινία του κατά συνέπεια είναι πάντα με κάποιο τρόπο ρεαλιστική. Εκτός εάν πρόκειται για κάποιο κινηματογραφιστή τελειώς άσυνειδητο, πράγμα που θα οδηγούσε σε μία πλήρη καταστροφή του θεάματος. Άλλα δεν πιστεύω ότι αυτό έχει κιάλας συμβεί. Το πολύ-πολύ ο έμμεσος ελεύθερος λόγος θα μπορούσε ίσως να οδηγήσει στην καταστροφή του θεάματος αλλά αυτό δεν θα όφειλόταν στο γεγονός ότι μιλάς για τον εαυτό σου. Διότι πολύ συχνά είμαστε εμείς οι ίδιοι αντικείμενα θεάματος κατά κάποιο τρόπο. Αν παραδείγματος χάριν όρισμένες παιδικές ανάμνησεις εξιστορηθούν σαν άληθινά νατουραλιστικά μυθιστορήματα, θα πρόκειται για ένα άλλο είδος όπου το στυλ δεν θα άποσκοπεί για στο να κάνει τον εαυτό μας αντικείμενο του έργου, αλλά στο να ιδωθεί ο κόσμος ολόκληρος μέσα από μάς, δηλαδή στην πλήρη εσωτερικοποίηση του κόσμου: το θέμα, μ' αυτή την έννοια είναι δυνατό να εξαφανισθεί. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο δεν έχουμε ποτέ στον κινηματογράφο μέχρι σήμερα εσωτερικό μονόλογο, ελεύθερο λόγο, ατομικό κι ολοσχε-

Μπερτολούτσι: *Κι ο Φελίνι;*

Παζολίνι: Δέν θάλεγα ότι στόν Φελίνι ύπάρχει όλοσχερής έσωτερικοποίηση· αυτό πού κυριαρχεί σ' αυτόν είναι πραγματικά τό θέμα. Ή έσωτερικοποίηση είναι άφορμή γιά νά καταστήσει τό θέμα όνειρικό κι όχι ρεαλιστικό.

Κομολί: Ένα πράγμα είναι σίγουρο ότι αυτό τό διπλό παιγνίδι τής διήγησης πού άσκει περισσότερο ή λιγότερο ό νέος κινηματογράφος, καταλήγει σέ μία παραμόρφωση τής διήγησης κλασικού τύπου, άλλοιώνει τίς σιμβάσεις τής αφήγησης, είτε γιά νά τήν επαναπροσδιορίσει, είτε άπλά και μόνο γιά νά τήν καταλύσει.

Παζολίνι: Είναι άναπόφευκτο στόν κινηματογράφο τής ποίησης ή διήγησης νά τείνει νά ξεφανεύσει (θά έπρεπε ίσως τότε νά γίνει ή ταύτιση διήγησης - θέαμα). Είναι φανερό ότι στόν κινηματογράφο τής ποίησης ό δημιουργός τείνει νά γράφει ποιήματα, κινηματογραφικά ποιήματα κι όχι πλέον κινηματογραφικά άφηγήματα. Γίνεται μία έξυψωση τής άξίας τής ποίησης, ποίησης μέχρι σήμερα τής μορφής και του ύφους. Ό «κινηματογράφος τής ποίησης» έχει τελικό σκοπό νά γράφει άφηγήματα όπου πρωταγωνιστής θά είναι τό ύφος, περισσότερο από τά πράγματα ή τά γεγονότα.

Κομολί: Έσείς ό ίδιος είστε ποιητής και κινηματογραφιστής οι ταινίες σας ανταποκρίνονται σ' αυτό τόν όρισμό του κινηματογράφου τής ποίησης;

Παζολίνι: Οί ταινίες μου δέν άνήκουν μάλλον σ' αυτό τό ρεύμα. Ή μόνο έν μέρος, κι αυτό όσον άφορά άποκλειστικά τήν τελευταία μου ταινία, τό *Κατά Ματθαιον Εύαγγέλιο*. Αλλά τό *Ακατόνε*, ή *Μάμα Ρόμα* και τό *La Ricotta* είναι φτιαγμένες σύμφωνα μέ τήν κλασική σύνταξη, αυτή του κινηματογράφου από τόν Τσάπλιν μέχρι τόν Μπέργκμαν, από τό Μιτζογκούσι μέχρι τόν Ντραγιέρ. Αντίθετα στό *Εύαγγέλιο* υπάρχουν μερικά από τά χαρακτηριστικά γιά τά όποία μόλις μιλούσα και πού τό προσδέουν έν μέρος στο ρεύμα του κινηματογράφου τής ποίησης: ή κινηματογραφική μηχανή είναι έξαιρετικά αισθητή, υπάρχουν πολλά ζούμ, πολλά ήθελμένα λάθος - ρακόρ, κάτι άν θέλεις μιάς τεχνικής όρισμένων ταινιών του Γκοντάρ. Έχοντας στό νου τό *Εύαγγέλιο* μου ήρθε ή ιδέα αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου στόν όποιο άποδίδω τόση σημασία. Τό *Εύαγγέλιο* μου έβαζε τό έξής πρόβλημα: δέν μπορούσα νά τό έξιστορήσω σάν ένα κλασικό αφήγημα γιατί δέν είμαι πιστός άλλα άθεος. Άπό τήν άλλη ήθελα παρ' όλα αυτά νά κινηματογραφήσω τό *Κατά Ματ-*

θαίον Εύαγγέλιον», δηλαδή νά διηγηθώ τήν ιστορία του Χριστού, Υιού του Θεού. Έπρεπε λοιπόν νά διηγηθώ μία ιστορία στήν όποία δέν πιστευα. Δέν μπορούσε λοιπόν νάμαι εγώ πού έξιστορώ. Έτσι, χωρίς νά τό θέλω άκριβώς, οδηγήθηκα στήν άνατροπή όλης μου τής κινηματογραφικής τεχνικής και γεννήθηκε αυτό τό μάγμα ύφους πού είναι χαρακτηριστικό του «κινηματογράφου τής ποίησης». Διότι γιά νά μπορέσω νά έξιστορήσω τό *Εύαγγέλιο*, έπρεπε νά θυθιστώ στή ψυχή ενός πού πιστεύει. Έδώ βρίσκεται ό έμμεσος ελεύθερος λόγος: από τή μία μεριά ή διήγηση βλέπεται μέ τά δικά μου μάτια ενός πιστού. Κι είναι ή χρήση αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου πού προκαλεί τό συμφυρμό του ύφους, αυτό τό μάγμα πού άνέφερα.

Μπερτολούτσι: *Νομίζω ότι στη Ricotta θρίσκουμε περίπου τό ίδιο στοιχείο μέ τό Εύαγγέλιο: ύπάρχουν δύο ταινίες και δύο στυλ: ή μία άσπρόμαυρη κινηματογραφική όπως ό Ακατόνε ή Μάμα Ρόμα, ή άλλη, έγχρωμη σάν ένας πίνακας τών μαυερισιτών.*

Παζολίνι: Όχι, εκεί πρόκειται γιά τήν τεχνική τών τσιτάτων. Στο μεγαλύτερο μέρος τών σύγχρονων λογοτεχνιών, κάθε έπεξεργασμένη γραφή λογαριάζει στίς τεχνικές τής αυτή πού συνιται στό νά παίρνεις εδάφια, άποσπάσματα, στιγμές από τό ύφος ενός άλλου και νά τά κάνεις νά ξαναζωντανεύουν κατά κάποιον τρόπο, παραθέτοντάς τα. Όμως στό *Εύαγγέλιο* δέν τό έκανα παρά γιά τό λόγο πού είπα: νά δώ επίσης μέ τά μάτια ενός πιστού, του Πιέρο ντέλα Φραντσέσκα. Στο *La Ricotta* θά μπορούσαμε περισσότερο νά μιλήσουμε γιά «κολλάζ». Τά εικαστικά κομμάτια τής ταινίας είναι τσιτάτα πού έχουν μία λειτουργία άρκετά σαφή: πρόκειται γιά παραθέσεις δύο μαυερισιτών ζωγράφων, του Ρόσο Φιορεντινο και του Ποντόρομο. Άνασυγκρότησα τέλεια τους πίνακες τους, όχι επειδή άντιπροσωπεύουν τή δική μου θεώρηση τών πραγμάτων, ούτε επειδή τους άγαπώ: δέν πρόκειται γιά μία άνασυγκρότηση σέ πρώτο πρόσωπο, άλλα άπλά και μόνο γιά νά άναπαραστήσω τήν πνευματική κατάσταση στήν όποία ό σκηνοθέτης, πού είναι ό πρωταγωνιστής του *La Ricotta* συλλαμβάνει μία ταινία πάνω στα Πάθη. Σύλληψη πού βρίσκεται σέ τέλεια αντίθεση μέ τή δική μου όταν έκανα τό *Εύαγγέλιο*. Έτσι αυτά τά τσιτάτα καταλήγουν νά γίνουν ένα είδος έξορκισμού: άκριβής άνασούσταση, έξαιρετικά έπεξεργασμένη και φορμαλιστική, άκριβώς αυτό πού δέν θέλησα ποτέ νά κάνω στό *Εύαγγέλιο* και πού απέδιδα λοιπόν μ' ένα τρόπο πολεμικής στό χαρακτηρισμό του σκηνοθέτη. Δέν είναι ότι τάχω μέ τους σκηνοθέτες διβλικών ταινιών: δέν πρόκειται γιά πολεμική μέ

τό κακό γούστο, αλλά με την κατάχρηση καλού γούστου.

Μπερτολούτσι: Μπορεί να μην πρόκειται για σύμπτωση το γεγονός ότι η ταινία όπου ταξάρεις μαριερίσες ζωγράφους να είναι επίσης η τρίτη σου ταινία μετά το 'Ακατόνε και την Μάμα Ρόμα: είναι η στιγμή που ο κόσμος που περιγράφεις σ' αυτές τις τρεις ταινίες φτάνει κι αυτός ο ίδιος σέ ενός είδους μαριερισμό. Για μένα το *La Ricotta* είναι μία ταινία εξίσου μαριεριστική αν το πρόσωπο του σκηνοθέτη που διαλέγει αυτούς τους δύο ζωγράφους σου είναι πολύ απόμακρο, ταυτόχρονα καθορίζεται και διαλέγεται από σένα και επηρεάζεται από το ότι εκείνη τη στιγμή αισθανόσουν αυτό το θέμα περισσότερο σαν μαριερίστας παρά σαν προμιτίφ όπως όταν έκανες τον 'Ακατόνε.

Παζολίνι: Δεν συμφωνώ απόλυτα: το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ταινίας είναι η ειρωνεία, κι αυτή η ειρωνεία καταστρέφει άκριτως τον μαριερισμό.

Μπερτολούτσι: Ίσως επειδή η ιστορία του 'Ακατόνε μου φαίνεται πιο ποιητική και πιο αληθινή απ' αυτή του Στράτσι: ο 'Ακατόνε διαγράφει μία καμπύλη μέχρι το θάνατό του, ενώ ο Στράτσι τοποθετείται από την αρχή σαν ένας «άνωτος του Θεού» που θα πεθάνει στο σταυρό του - είναι πιο ανστη-
ρατικό...

Ταζολίνι: Το 'Ακατόνε είναι ένα είδος κινηματογραφικού ποιήματος (φτιαγμένο όχι σύμφωνα με τη «γλώσσα της ποίησης» για την οποία μιλάμε σχετικά με το νέο κινηματογράφο, αλλά σύμφωνα με τους πιο κλασικούς κανόνες). Γιατί δουτήχτηκα στην υπόθεση του 'Ακατόνε μέχρι του σημείου να κάνω αυτό το ποίημα - τουλάχιστον από την άποψη της μορφής: Διότι χάθηκα μέσα στην βαθιά ιδιότητα της κολάσης του κόσμου του 'Ακατόνε. Μου προσάψανε το ότι δεν εξέφερα εγώ ο ίδιος γνώμη γι' αυτό τον κόσμο, το ότι δεν στάθηκα αρχικά έξω από το θέμα μου, ότι δεν έκανα φανερό τη σχέση ανάμεσα σε μία καθολικότητα μαρξιστική ή άστικη και τις ιδιαιτερότητες αυτού του προλεταριάτου. Πράγματι είναι ιδιότητα της ταινίας, το ότι χάθηκα έτσι ολοκληρωτικά και τυφλά σ' αυτόν τον κόσμο χωρίς να μπορέσω να τον θεωρήσω από τα έξω. Στο *La Ricotta* αντίθετα παρατηρείται η προσωπική μου γνώμη: δεν χάθηκα μέσα στον Στράτσι. Ο Στράτσι είναι ένα πρόσωπο πιο μηχανικό από τον 'Ακατόνε γιατί είμαι εγώ - αυτό φαίνεται - που κουνάω τα νήματα του Στράτσι. Αυτό είναι άκριτως φανερό στη διαρκή αυτοκριτική.

Γι' αυτό ο Στράτσι είναι ένα πρόσωπο λιγότερο ποιητικό από τον 'Ακατόνε. 'Αλλά είναι πιο σημαδιακό, πιο γενικό. Η κρίση που μαρτυράει η ταινία δεν είναι η δική μου κρίση, δεν είναι μία έσωτερική κρίση, αλλά η κρίση ενός τρόπου θεω-
ρησης ορισμένων προβλημάτων της ιταλικής πραγματικότητας. Μέχρι τον 'Ακατόνε δεν έβλεπα τα ιταλικά κοινωνικά προβλήματα παρά βυθισμένα μέσα στην ιταλική ιδιαιτερότητα. Με το *La Ricotta* κάτι τέτοιο μου έγινε αδύνατο: η ιταλική κοινωνία είχε αλλάξει, άλλαξε. Ο μόνος τρόπος να ιδωθεί εκείνη τη στιγμή το ρωμαϊκό υποπρολεταριάτο ήταν να θεωρηθεί σαν ένα από τα πολλαπλά φαινόμενα του τρίτου κόσμου. Ο Στράτσι δεν είναι πλέον ένας ήρωας του ρωμαϊκού υποπρολεταριάτου σαν πρόβλημα ειδικά ιταλικό, αλλά ο συμβολικός ήρωας του τρίτου κόσμου. Αυτό είναι χωρίς αμφιβολία πιο αφηρημένο και λιγότερο ποιητικό, αλλά για μένα πιο σημαντικό.

'Αλλά ίσως έχεις δίκιο: μπορεί να πρόκειται εδώ για την ταύση «έρημη».

Μπερτολούτσι: Ίσως επειδή γύρισε το *La Ricotta* σαν να επρόκειτο για την τελευταία ταινία που θα έφτιαχνες... Και πραγματικά κάτι έκλεισε με το *La Ricotta*: είναι κλειδί που κλείνει την πόρτα που είχε ανοίξει το 'Ακατόνε.

Παζολίνι: 'Ας πούμε ότι ολοκληρώνεται έτσι μία φάση επικολυρική με την έννοια του λαϊκού ποιήματος.

Κομολί: Αν το Ευαγγέλιο πηγάζει από μία καινούρια σας αντίληψη του κινηματογράφου, δεν είναι μόνο στο βαθμό που απαιτούνται καινούριες τεχνικές συναρτημένες με τη «γλώσσα της ποίησης», αλλά επίσης μία δομή διαφορετική, μία δραματική κατασκευή άλλη από αυτή των «κλασικών».

Παζολίνι: Η κατασκευή μιας ταινίας καθορίζεται προφανώς επίσης από τις τεχνικές της γλώσσας της ποίησης. Όλοι οι κανόνες της διήγησης υπονοούνται. Στο μεγαλύτερο μέρος τους οι ταινίες του κινηματογράφου της ποίησης δεν είναι φτιαγμένες σύμφωνα με τους κανόνες και τις κοινές συντακτικές συμβάσεις, δεν υπακούουν στους συνηθισμένους αφηγηματικούς ρυθμούς. Αντίθετα η δυναμολογία είναι ο κανόνας: οι λεπτομέρειες διασπείρονται υπερόβολα, τα σημεία που θεωρούνται με τη κλασική έννοια σημαντικά εξισορροούνται πολύ γρήγορα. Σε τέτοιο βαθμό που δεν υπάρχει αφηγηματική ακμή, δεν υπάρχει καθυστέρηση, κλείσιμο της διήγησης. Με την τεχνική του έμμεσου (επιπέδου) λόγου η ταινία ανοικτοδομείται εξ' ολοκλήρου από τα μέσα.



Η ΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Ο κινηματογράφος της ποίησης

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Έχω τή γνώμη ότι δεν μπορούμε πιά να μιλάμε γιά τόν κινηματογράφο σάν γλώσσα χωρίς να παίρνουμε υπόψη μας τουλάχιστον τήν όρολογία τής σημειωτικής. Τελικά τó πρόβλημα μέ λίγα λόγια έχει ως έξης: ενώ οι λογοτεχνικές γλώσσες στηρίζουν τήν ποιητική τους ευρηματικότητα επάνω στην καθιερωμένη βάση μιας οργανικής γλώσσας, τήν όποία όλοι όσοι μιλούν κατέχουν καλά, οι κινηματογραφικές γλώσσες δεν μοιάζουν να στηρίζονται σέ κάτι τέτοιο. Τήν πραγματική τους βάση δεν αποτελεί μία γλώσσα πού θά είχε πρωταρχικό τής στόχο τήν έπικοινωνία. Έτσι οι λογοτεχνικές γλώσσες φαίνονται να διακρίνονται άμεσα, στην πρακτική τους, εξ αίτιας άπλά και μόνο του οργάνου έπικοινωνίας, ενώ η έπικοινωνία μέσω του κινηματογράφου θά έδινε τήν έντύπωση ότι είναι αυθαίρετη και αλλόκοτη άφου στερείται μιας παρόμοιας οργανικής βάσης πού να χρησιμοποιείται κανονικά από όλους.

Οι άνθρωποι έπικοινωνούν μέ λέξεις και όχι μέ εικόνες· γι' αυτό τó λόγο μάλιστα η ιδιαίτερη γλώσσα τών εικόνων μοιάζει μέ καθαρή και λιπολημένη άφάεση. Αν ó συλλογισμός αυτός ήταν σωστός, όπως δείχνει εκ πρώτης όφους, τότε ó κινηματογράφος όλικά δεν θά μπορούσε να υπάρχει· ή, έστω, θά ήταν μία τερατοδία, μία σι-

γά σημείων χωρίς σημασίες. Ώστόσο ó κινηματογράφος έπικοινωνεί. Πράγμα πού σημαίνει ότι κι αυτός έπίσης στηρίζεται επάνω σέ μία κοινή σέ όλους κληρονομιά σημείων.

Η σημειωτική παίρνει υπόψη της χωρίς διάκριση όλα τά συστήματα σημείων: γιά παράδειγμα, μιλά γιά «γλωσσικά συστήματα σημείων», γιατί τέτοια συστήματα υπάρχουν· αυτό όμως δεν άποκλείει διόλου τή θεωρητική δυνατότητα να υπάρχουν και άλλα συστήματα σημείων, όπως γιά παράδειγμα, ένα σύστημα σημείων αποτελούμενο από χειρονομίες, πόσο μάλλον όταν και στην πραγματικότητα τó σύστημα αυτό υπάρχει σάν συμπλήρωμα τής όμιλούμενης γλώσσας. Τελικά, μία λέξη (*lin-segno* = γλωσσικό σημείο) όταν προφέρεται μέ μία όρισμένη έκφραση του προσώπου παίρνει μία όρισμένη σημασία, και όταν προφέρεται μέ μιάν άλλη έκφραση παίρνει και άλλη σημασία, μπορεί μάλιστα και τήν αντίθετη (κυρίως δέ αν αυτός πού μιλά είναι ναπολιτάνος). Μία λέξη συνοδευόμενη από μία κίνηση έχει α' σημασία, συνοδευόμενη από άλλη κίνηση έχει β' σημασία, κλπ.

Τó σύστημα αυτό τών σημείων πού άπαρτίζουν οι χειρονομίες και τó όλοίο στην πρακτική συνοδεύει και συμπληρώνει τó σύστημα τών γλωσσικών σημείων, μπορεί να άπομονωθεί και να άποτελέσει άντικείμενο αυτόνομης μελέτης.

Μπορούμε έπίσης να κάνουμε μία άφηρημένη υπόθεση γιά τήν ύπαρξη ενός *άποκλειστικού* συστήματος σημείων ως *άποκλειστικού* οργάνου έπικοινωνίας μεταξύ τών ανθρώπων (π.χ. αν όλοι οι Ναπολιτάνοι ήταν κοφάλαοι): ο' ένα τέτοιο υποθετικό σύστημα όπτικών σημείων στηρίζεται και η ύπαρξη τής γλώσσας και η δυνατότητα σχηματισμού μιας σιωπής άρχετύπων έπικοινωνιακής φύσης.

Φυσικά, αυτό δεν θά μπορούσε να σημαίνει ακόμα πολλά πράγματα. Άλλά, άμεσως, πρέπει να προσθέσουμε ότι ó παραλήπτης του κινηματογραφικού προϊόντος είναι έξισου συνθημένος να «διαβάσει» όπτικά τήν πραγματικότητα, δηλαδή

νά έχει ένα διάλογο με την πραγματικότητα που τον περιβάλλει αντιμετώπιζοντάς την σαν τό περιβάλλον μιάς ομάδας, περιβάλλον που διαμορφώνεται από τις ίδιες τις πράξεις του και τις συνήθειές του. Τό γεγονός ότι περπατά στο δρόμο, άκόμη κι άν έχουμε βουλωμένα τά αυτιά μας, συνιστά ένα συνεχή διάλογο ανάμεσα σε μάς και στο περιβάλλον, διάλογο που εκφράζεται διαμέσου των εικόνων που τον συνθέτουν: οι φυσιογνωμίες των περαστικών, οι χειρονομίες τους, τά σήματα που εκλέμπουν, οι πράξεις τους, οι σιωπές τους, οι εκφράσεις τους, οι συλλογικές τους αντιδράσεις (συνεπαισιμότητάς στά φανάρια, γύρω από κάποιο άτύχημα κλπ.) ή, πάλι, οι ταμπέλες και έπιγραφές, ή κίνηση των δεικτών του ρολογιού και όλα γενικά τά πράγματα που είναι φορτισμένα με σημασίες και που «μιλούν» ώμά και μόνο με την παρουσία τους.

Άλλά ύπάρχει και κάτι άλλο: στον άνθρωπο ένας δόλοκληρος κόσμος εκφράζεται μέσα από σημαίνουσες εικόνες – και γι' αυτές θά μπορούσαμε νά προτείνουμε κατ' ανάλογιαν τό όρο «εικονικά σημεία (*im-segni*): ό κόσμος, αυτός είναι ό κόσμος της μνήμης και των όνειρων.

Κάθε άπόπειρα άνασυνγκρότησής μέσω της μνήμης άποτελεί μιάν «άκολουθία εικονικών σημείων», δηλαδή πρώτα και κύρια μιά κινηματογραφική σεκάνς. («Πού έχω δει αυτό τό προσωπο; Για στάσου... νομίζω στην Ζαγκορά – εικόνα της Ζαγκορά με τούς πρώστους φοινικές της πάνω στην κοκκινωπή γή – ...μαζί με τόν Άμπντ-Έλ Καντέρ... – εικόνα του Άμπντ-Έλ-Καντέρ με τό έν λόγω πρόσωπο νά περπατούν μπροστά στον καταυλισμό των Γάλλων –, κλπ.). Με τόν ίδιο τρόπο κάθε όνειρο είναι μιά άκολουθία εικονικών σημείων, που έχουν όλα τά γνωρίσματα των κινηματογραφικών σεκάνς: γκρό-πλάν, γενικά πλάνα, κλπ.

Με δυό λόγια, ύπάρχει ένας σύνθετος κόσμος από σημαίνουσες εικόνες – τόσο των χειρονομιών ή του περιβάλλοντος, που συνοδεύουν τις λέξεις (γλωσσικά σημεία), όσο και των άναμνήσεων και των όνειρων – που προϋπάχει και προσφέρεται σαν «όργανικό» θεμέλιο της κινηματογραφικής επικοινωνίας.

Χρειάζεται λοιπόν νά κάνουμε από τώρα μιά επί μέρους παρατήρηση: ενώ τά όργανα της ποιητικής ή φιλοσοφικής επικοινωνίας είναι ήδη άρκετά επεξεργασμένα (αποτελούν πράγματι ένα πραγματικό σύνθετο και ώριμο σύστημα), ή όπτική επικοινωνία που θρίσκεται στή βάση της κινηματογραφικής γλώσσας είναι άντιθετα έξαιρετικά άκατέργαστη και σχεδόν σε άρχια κατάσταση. Τελικά, τόσο τά μιμικά στοιχεία (χειρονομίες) και ή πραγματικότητα που μάς περιβάλλει, όσο και τά

όνειρα και οι μηχανισμοί της μνήμης θρίσκονται στο όριο της ανθρώπινης κατάστασης – και όπωσδήποτε σε προγραμματική και προ-μορφολογική κατάσταση (τά όνειρα είναι άσυνείδητα φαινόμενα, τό ίδιο και οι μνημακοί μηχανισμοί: ή χειρονομία είναι ένα τελείως στοιχειώδες σημείο, κλπ.).

Τό γλωσσικό όργανο πάνω στο όποιο στηρίζεται ό κινηματογράφος είναι συνεπώς άνορθολογικού τύπου. Αυτό εξηγεί ή βαθιά όνειρική φύση του κινηματογράφου καθώς και την άπόλυτα και άναπόφευκτα συγκεκριμένη φύση του, την ύπόστασή του ως άντικειμένου μπορούμε νά πούμε.

Κάθε γλώσσα συγκεκρινύεται σ' ένα λεξικό, έξω από τό όποιο δέν θά ύπήρχε τίποτε έκτός από τις χειρονομίες με τις όποιες συνοδεύουμε τά σημεία που χρησιμοποιούμε.

Κάθενας από μάς έχει στο κεφάλι του ένα λεξικό, μη πλήρες αλλά άυτότελες, του συστήματος των σημείων του περιβάλλοντός του και της χώρας του. Η δουλειά του συγγραφέα είναι νά παίρνει από τό λεξικό τις λέξεις, σαν τά άντικείμενα από τά ράφια, και νά τις χρησιμοποιεί με είδικό τρόπο – είδικό καθότι συναρτημένο με την ιστορική κατάσταση του συγγραφέα και την ιστορία αυτών των λέξεων. Αυτό έχει σαν συνέπεια νά έπαυξάνεται ή ιστορικότητα της λέξης, κομμάτια κάτι σά πίνακες.

Τό πλάνο του Μπερτολούτσι εφάπτεται στην πραγματικότητα σύμφωνα με τόν κανόνα ενός όρισμένου ρεαλισμού (σύμφωνα με μιά τεχνική ποιητικής γλώσσας που άκολουθήσαν οι κλασικοί, από τόν Σαρλώ ως τόν Μπεργκιαν): ή άκίνησία του πλάνου σ' ένα κομμάτι της πραγματικότητας (τό ποτάμι της Πάρμας, τούς δρόμους της Πάρμας) φανερώνει ή χάρη μιάς άναποφάσιστης και βαθιάς αγάπης γι' αυτό ακριβώς τό κομμάτι της πραγματικότητας.

Στήν πραγματικότητα, όλο τό στυλιστικό σύστημα του *Πρίν από την επανάσταση* είναι μιά «έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα», στηριγμένη στην ψυχική κατάσταση της ηρωίδας της ταινίας, της νεαρής νευρωτικής θείας. Άλλά ενώ στον Άντονιόνι ή όπτική της άρρωστης ύποκαθιστόταν από τόν πυρετώδη φορμαλισμό του δημιουργού, στον Μπερτολούτσι αυτή ή συνολική άποκατάσταση δέν πραγματοποιείται, αλλά γίνεται περισσότερο μιά σύμφυση ανάμεσα στην όπτική που έχει γιά τόν κόσμο ή νευρωτική και σ' εκείνη του δημιουργού, κι όντας μοιραία άνάλογες, οι όπτικές αυτές πολύ δύσκολα διαφορίζονται, άντιθετα μάλιστα άνακατεύονται ή μιά με την άλλη επιβάλλοντας τό ίδιο στυλ.

Οι μόνες στιγμές της ταινίας με έντονη εκφραστικότητα είναι ακριβώς τά έπιμονα καθορισματα και οι έπιμονοι ρυθμοί του μοντάζ. Σ' αυτά ύπάρχει ένας βασικός ρεαλισμός (τό νεο ρεαλιστι-

κά προηγούμενα του Ροσελίνι, και ό μυθικός ρεαλισμός όρισμένω άλλων νεώτερων δασκάλων) πού φορτίζεται μέσω της άσυνήθιστης διάρκειας του καθραρίσματος ή ενός ρυθμού μοντάζ, μέχρι σέ σημείο νά εκρήγνυται σέ ένα τεχνικό σκάνδαλο. Αύτή ή έπιμονή στίς λεπτομέρειες, και μάλιστα σέ παρεκβατικές λεπτομέρειες, άποτελεί παρέκκλιση στό όλο σύστημα τής ταινίας: *είναι ή άπόπειρα νά κάνεις μίαν άλλη ταινία*. Υποδηλώνει τήν παρουσία του δημιουργού ό όποιος, έχοντας άσυνήθιστη έλευθερία, ξεπερνά τήν ταινία του και άπειλεί συννεχώ νά τήν πρόκαταλείψει, άδράχνοντας μιά άπρόοπτη έμπνευση, ύποκύπτοντας σ' ένα λανθάνοντα οίστρο αγάπης γιά τόν ποιητικό κόσμο και τίς δικές του ζωτικές έμπειρίες. Στιγμή γυμνης και και όμής ύποκειμενικότητας τελείως φυσικής, σέ μιά ταινία όπου (όπως και στόν Άντονιόνι) ή ύποκειμενικότητα φενακίζεται τελείως διαμέσου αύτή τής διαδικασίας ψευδοαντικειμενισμού, πού όφείλεται νά τόν ερχοκαταλείψει, άδράχνοντας μιά ύποκειμενικότητα». Πίσω από τήν τεχνική πού ύπαγορεύει ή άπροσανατολισμένη, άποδιοργανωμένη ψυχική κατάσταση τής ήρωίδας διαφαίνεται συνήθως ό κόσμος όποιος τόν βλέπει ό δημιουργός ό όποιος δέν είναι λιγότερο νευρωτικός: ένας κόσμος, πού κυριαρχείται από ένα έλεγειακό γλαφυρό αλλά ποτέ «κλασικιστικό» πνεύμα.

Στήν κοσμοθεωρία του Γκοντάρ ύπάρχει αντίθετα κάτι τού βίαιου και ίσως ίσως τού έλαφρά χυδαίο: δέν συλλαμβάνει τήν έλεγεία, γιατί όντας Παριζιάνος δέν μπορεί νά τόν άγγίξει ένα αίσθημα τόσο επαρχιωτικό και χωριάτικο, γιά τόν ίδιο λόγο δέν συλλαμβάνει, άκόμα λιγότερο μάλιστα, τού μορφικό κλασικισμό του Άντονιόνι: είναι καθυτου μετα-μπρεσιονιστής και δέν διαθέτει δύλου αύτή τή γερασμένη ήδυπάθεια πού διαποτίζει τού συντηρητικό «παντου-ρομάνικο» πνεύμα, άκόμα κι άν παρουσιάζεται όπως στόν Άντονιόνι έξευρωπαίομένη. Ό Γκοντάρ δέν έχει θέση στόν έαυτό του καμιά ήθική έπιταγή: δέν νιώθει ούτε τήν άνάγκη μιάς μαρξιστικής στρατεύσης (είναι παλιά, ιστορία), ούτε τήν άκαδημαϊκή ένοχη συνείδηση (αυτός είναι επαρχιωτισμός). Η ζωτικότητα του δέν έχει ούτε άναστολές, ούτε ντροπές, ούτε ένδοιασμούς. Άνακατωσκεμάζει μέσα τής τόν κόσμο όλο: έξάλλου είναι κυνική άπέναντι στόν έαυτό τής. Η ποιητική του Γκοντάρ είναι όντολογική, τού όνομα τής είναι κινηματογράφος. Ό φορμαλισμός του σνεπώς είναι τεχνικισμός πού από τήν ίδια του τή φύση είναι ποιητικός: ό,τι μιά κάμερα παγώνει στην κίνησή του είναι ώραίο: είναι ή τεχνική και άρα ποιητική άποκατάσταση τής πραγματικότητας. Και ό Γκοντάρ, φυσικά, παίζει τού ιωνηθισμένο παιχνίδι: κι αυτός χρειάζεται μιά «κυριαρχούσα ψυχική κατάσταση» τού ήρωα, γιά νά θεμελιώσει τήν τεχνική του έλευ-

θερία: μιά κυριαρχούσα κατάσταση νευρωτική και σκανδαλώδη στή σχέση τής με τήν πραγματικότητα. Οι ήρωες τού Γκοντάρ είναι λοιπόν, κι αυτοί άρρωστοι, γέννημα και θρέμμα άνθου τής άστικής τάξης: αλλά, όχι σέ κλινική κατάσταση, προσβεβλημένοι μέν, αλλά γεμάτοι ζωή. Δέν έχουν φτάσει άκόμα στό στάδιο τής παθολογικής περιπτώσης: άντιπροσωπεύουν άπλά τού μέσο όρο ενός νέου άνθρωπολογικού τύπου. Άκόμα κι ή ιδεολογία τους είναι χαρακτηριστική τής σχέσης τους με τόν κόσμο: ή έμμονη προσκόλληση σέ μιά λεπτομέρεια ή σέ μιά κίνηση, σέ μιά λατρεία (κι έδώ παρεμβαίνει ή κινηματογραφική τεχνική πού είναι περισσότερο σέ θέση άπό τήν τεχνική τής λογοτεχνίας νά τραθήξει κάτι τέτοιες καταστάσεις στά άκρα). Άλλά στόν Γκοντάρ δέν έχουμε νά κάνουμε με κάποια έπιμονή πού ξεπερνά τήν άνεκτή διάρκεια πάνω σ' ένα άντικείμενο: σ' αυτόν δέν ύπάρχει ή λατρεία του άντικειμένου ως μορφής (όπως στόν Άντονιόνι), ούτε ή λατρεία τού άντικειμένου ως συμβόλου ενός χαμένου κόσμου (όπως στόν Μπερτολουτσι): ό Γκοντάρ δέν λατρεύει τίποτα και βάζει τά πάντα στό ίδιο έπίπεδο: ό έμμεσος έλεύθερος λόγος πού χρησιμοποιεί σάν πρόσχημα είναι μιά άπερίφραστη και όμοιόμορφη συστηματοποίηση χιλιάδων μικρολεπτομερειών τού κόσμου, πού έχουν συναρμολογηθεί με τήν ψυχρή και σχεδόν ικανοποιημένη ιδεολογία (πού χαρακτηρίζει τούς άμορφα ήρώες του) μιάς άποσύνθεσης πού άνασυγκροτείται μέσα από τόν άναρθρο λόγο. Ό Γκοντάρ είναι τελείως ξένος με τόν κλασικισμό. Στήν περίπτωση τού μορούμε νά μιλήσουμε γιά νεοκυβισμό ή καλύτερα γιά άτονικό νεοκυβισμό. Πίσω από τίς ιστορίες τών ταινιών του, πίσω από τήν «έμμεση έλευθερη ύποκειμενικότητα» πού μμεείται τήν ψυχική κατάσταση τών ήρώων τού διεσοδευλάνταμιά μηχανική και παρτώνη ταινία φτιαγμένη με άποκλειστικό σκοπό τήν άπόλαυση τής άποκατάστασης μιάς πραγματικότητας θρυμματισμένης από τήν τεχνική και άνασυγκροτημένη από έναν άβάραρο Μπράε.

Ό κινηματογράφος «τής ποιησης» – όπως παρουσιάζεται λίγα χρόνια μετά τή γέννησή του – έχει σάν χαρακτηριστικό ότι παράγει ταινίες διπλής φύσης. Η ταινία πού βλέπουμε και δεχόμαστε συνήθως είναι μιά «έμμεση έλευθερη ύποκειμενικότητα», πολύ συχνά ακανόνιστη και άσαφής και πολύ έλεύθερη: ό δημιουργός χρησιμοποιεί τήν «κυριαρχική ψυχολογική κατάσταση τής ταινίας», πού είναι έκίνη του άρρωστου, άνωμαλου ήρωά του γιά νά τή μμηθεί, γεγονός πού τού έπιτρέπει μιά μεγάλη άνορθόδοξη και προκλητική στολιστική έλευθερία.

Πίσω από τήν ταινία αύτή ξετυλίγεται ή άλλη ταινία έκίνη πού θά έκανε ό δημιουργός χωρίς τού 29



Bande a part

Κοκκινη Ερημος



πρόσχημα της οπτικής μίμησης του ήρωά του: μία ταινία καθαρά και ελεύθερα εκφραστική και εξπρεσιονιστική.

Τά έμμονα καθραρίσματα και οι έμμονοι ρυθμοί του μοντάζ προδίδουν την παρουσία αυτής της ύπολανθάνουσας ταινίας που δέν πραγματοποιήθηκε. Τό έμμονο αυτό χαρακτηριστικό δέν αντίφασκει μόνο με τή νόρμα τής κοινής κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά και με τήν ίδια τήν έσωτερική οργάνωση τής ταινίας ως «έμμεσης ελεύθερης ύποκειμενικότητας».

Είναι λοιπόν η στιγμή που η γλώσσα, ακολουθεί μία έμμεση διαφορετική και ίσως και ως έκ τούτου και η σημασία της. Αν ο συγγραφέας αυτός περάσει στην αιωνιότητα, η «δική του ειδική χέση τής λέξης» θά περάσει στα λεξικά του μέλλοντος σάν μία διαφορετική πιθανή χέση τής λέξης.

Η εκφραση, η επινόηση του συγγραφέα προσθέτει λοιπόν ιστορικότητα, δηλαδή πραγματικότητα στη γλώσσα: ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη γλώσσα και τη χρησιμοποιεί τόσο σάν γλωσσικό σύστημα όσο και σάν πολιτιστική παράδοση. Αλλά η ενέργειά του, αν θέλουμε να τήν περιγράψουμε «τοπωνμικά» είναι μία: είναι μία νέα επεξεργασία τής σημασίας ενός σημείου που βρισκόταν ταξινομημένο μέσα στο λεξικό, έτοιμο προς χέση.

Αντίθετα, η ενέργεια του κινηματογραφιστή, αν και κατά βάση είναι παρόμοια, είναι έντούτες πολύ πιο σύνθετη.

Λεξικό τών εικόνων δέν υπάρχει. Εικόνες ταξινομημένες, έτοιμες προς χέση δέν υπάρχουν. Αν θέλαμε, για κάποιους λόγους, να φανταστούμε ένα λεξικό εικόνων, θά πρέπει να δάλουμε με τού μας ένα *άπεριόριστο λεξικό*, όπως *άπεριόριστο* θά ήταν και τó λεξικό τών πιθανών λέξεων.

Ο δημιουργός στο σινεμά δέν έχει στη διάθεσή του κάποιο λεξικό, έχει απεριόριστες δυνατότητες. Δέν τραβάει τά σημεία του, τά εικονικά του σημεία, από κάποιο συτάρτι, ή από κάποιο σακούλι, αλλά από τó χάος, όπου μία αυτόματική ή ονειρική επικοινωνία βρίσκεται σέ δυνάμει κατάσταση, κάπου στο σκοτάδι. Συνεπώς, από «τοπωνμική» πλευρά, η επέμβαση του σκηνοθέτη δέν είναι μία, είναι διπλή. Πρέπει πρώτα να τραβήξει τó εικονικό σημείο από τó χάος, να τó φέρει σέ δυνάμει κατάσταση και να τó θεωρήσει ταξινομημένο σέ ένα λεξικό εικονικών σημείων (χειρονομίες, περιβάλλον, όνειρα, μνήμη): κατόπιν πρέπει να κάνει τήν ίδια τή δουλειά του συγγραφέα, να πλωτισεί δηλαδή τó οποιοδήποτε καθαρά μορφολογικό εικονικό σημείο με τήν προσωπική του εκφραση. Εκεί που η δουλειά του συγγραφέα είναι αισθητική επινόηση, η δουλειά του κινηματογρα-

φιστή είναι πρώτα απ' όλα γλωσσική επινόηση και κατόπιν αισθητική.

Είναι αλήθεια ότι μετά από πενήντα περίπου χρόνια κινηματογράφου έχει καθιερωθεί ένα έδος κινηματογραφικού λεξικού, ή μάλλον μία σύμβαση ή όποια έχει τó έξης περίεργο χαρακτηριστικό, ότι είναι στυλιστική προτού γίνει γραμματική.

Ας πάρουμε τήν εικόνα τών τροχών ενός τραινου που γυρίζουν μέσσα σέ σύννεφα άτμου. Δέν πρόκειται για ένα σύνταγμα, πρόκειται για μία στυλιστική μονάδα. Αυτό μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο κινηματογράφος δέν θά κατορθώσει προφανώς ποτέ να έχει ένα αληθινό γραμματικό κανόνα καθαρά δικό του, αλλά μία στυλιστική γραμματική θά μπορούσαμε να πούμε - κάθε φορά που ένας κινηματογραφιστής κάνει μία ταινία, χρειάζεται να επαναλαβάνει τή *διπλή διεργασία* που ανέφερα και να άρκεται κατά κανόνα σ' έναν όρισμένο αριθμό εκφραστικών μέσων που δέν μπορεί να άπαριθμήσει κανείς και τά όποια αν και γεννηθήκαν ως στυλιστικές μονάδες κατέληξαν να είναι συντάγματα.

Σ' αντίπαθμισμα, ο κινηματογραφιστής δέν έχει να κάνει με μία στυλιστική παράδοση αιώνων, αλλά μερικόν δεκαετιών: τελικά, δέν διακινδυνεύει κανένα σκάνδαλο άκραίο προβάλλοντας τήν αντίθεση του στις συμβάσεις. Η «ιστορική συνεισφορά» του στο εικονικό σημείο ηγαίνει σέ ένα εικονικό σημείο πολύ νεαρής ηλικίας.

Εδώ ίσως όφειλεται η αίσθηση ότι ο κινηματογράφος είναι εύθραστος: τά γραμματικά του σημεία ανήκουν σ' ένα κόσμο πάντοτε χρονολογικά έξαντλημένο. Τά ρούχα τού τριάντα, τά αυτοκίνητα τού πενήντα κλπ. είναι πράγματα χωρίς έτυμολογία ή τουλάχιστον ή έτυμολογία τους δέν υπάρχει παρά στο αντίστοιχο σύστημα λέξεων.

Τό νόημα τών λέξεων συμπορεύεται με τήν εξέλιξη που ακολουθεί η μόδα τού ρούχου ή τής γραμμής τών αυτοκινήτων. Τά αντίκειμενα αντίθετα δέν διαπερνώνται απ' αυτήν: δέν μεταβάλλονται και δέν λένε από μόνα τους τί είναι τή στιγμή εκείνη. Τό φανταστικό λεξικό στο όποιο ο κινηματογραφιστής τής ταξινομεί στη διάρκεια τού πρώτου ντεφινιτιβού τής έργασίας τους δέν άρχει να δώσει ένα ιστορικό υπόστρωμα σημαίνον για όλους, τώρα και πάντα. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι υπάρχει μία όρισμένη μονοσημία και ένας όρισμένος ντεφινιτιβός τού αντίκειμένου που γίνεται κινηματογραφική εικόνα. Φυσικό είναι να συμβαίνει κάτι τέτοιο γιατί η λέξη (*im-segno*) που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας είναι έμπλουτισμένη από μία όλόκληρη γραμματική, λαϊκή και πελαιδευμένη ιστορία, ενώ τó εικονικό σημείο (*im-segno*) που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης μόλις που τó έχει άπονοώσει ιδεατά από τó βαθύ χάος τών πραγμάτων - με μίαν άναφορά στο έσθητικό λε-

ξικό μιάς κοινότητας που επικοινωνεί διαμέσου των εικόνων.

Αλλά άς γίνουμε πιο συγκεκριμένοι: Παρότι οι εικόνες ή τά εικονικά σημεία δεν είναι ταξινομημένα σε κάποιο λεξικό και δεν διέπονται από μία γραμματική, αποτελούν παρόλα αυτά μία κοινή κληρονομιά. Όλοι έχουμε δει με τὰ μάτια μας τήν περιφήμη άτμομηχανή που λέγαμε, με τούς τροχούς της και τούς μοχλούς της. Είναι κομμάτι τής όπτικής μας μνήμης και τών όνειρων μας. Όταν τόν βλέπουμε στήν πραγματικότητα μάς «λέει κάτι τί». Η παρουσία του στίς έρημες έκτασεις μάς λέει, για παράδειγμα, πόσο συντηνιτικός είναι ό άνθρωπος μόχθος και τί δύναμη έχει ή βιομηχανική κοινωνία – ό καπιταλισμός δηλαδή – που προσαρτά μ' αυτό τόν τρόπο νέους εκμεταλλεύσιμους τόπους· και ταυτόχρονα λέει σε μερικούς από μάς ότι ό μηχανοδηγός είναι ένας άνθρωπος που τόν εκμεταλλεύονται και ό όποιος παρόλα αυτά, εκπληρώνει άξια τό έργο του προς όφελος μιάς κοινωνίας που είναι αυτή που είναι έστω και άν ταυτίζεται μ' εκείνους που όφελούνται κλπ. Όλα αυτά, τό άντικείμενο άτμομηχανή σάν πιθανό κινηματογραφικό σύμβολο μπορεί νά τὰ πει επικοινωνώντας μαζί μας και άμεσα, και έμμεσα – σε συνάρτηση – με τήν κοινή όπτική κληρονομιά – με τούς άλλους.

Στήν πραγματικότητα, συνεπώς, δεν υπάρχουν «άκατέργαστα άντικείμενα»: από τή φύση τους είναι όλα άρκετά σημαίνοντα ώστε νά γίνονται συμβολικά σημεία. Νά γιατί είναι θεμιτή, στο πρώτο της στάδιο, ή δουλειά του σκηνοθέτη. Αυτός διαλέγει μία σειρά άντικειμένων, πραγμάτων, τοπίων, ή προσώπων σάν συντάγματα (σημεία μιάς συμβολικής γλώσσας) τὰ όποια, *έστω κι άν έχουν μία γραμματική ιστορία που τούς άποδίδεται τή συγκεκριμένη στιγμή* – όπως σε ένα χάλεινιγκ που όρίζεται από μία έπιλογή κι ένα μοντάζ – *δέν παύουν νά έχουν και μία ήδη μακριά και έντονη προγραμματισμένη ιστορία*

Μέ δυό λόγια, όπως στο ύψος του ποιητή τό προ-γραμματικό στοιχείο τών σημείων τής όμιλίας έχει τὰ δικαιώματά του, έτσι έχει τὰ δικαιώματά του και τό προ-γραμματικό στοιχείο τών άντικειμένων στο ύψος του σκηνοθέτη. Αυτός είναι ένας άλλος τρόπος νά πούμε άυτό που είπα προηγουμένως, ότι δηλαδή ό κινηματογράφος είναι κατά βάση όνειρικός έξ αίτίας του στοιχειακού χαρακτήρα τών άρχετύπων του (έπαναλαμβάνουμε: καθ' έξιν παρατήρηση και, άρα, άσυνείδητη του περιβάλλοντος, χειρονομίες, μνήμη, όνειρα) και τής ούσιαστικής υπεροχής του προγραμματικού χαρακτήρα τών άντικειμένων ως συμβόλων τής όπτικής γλώσσας.

τής προκαταρκτικής και θεμελιακής έργασίας του που είναι ή συγκρότηση ενός λεξικού, ό κινηματογραφιστής δεν μπορεί ποτέ νά συγκεντρώσει άφηρημένους όρους.

Αυτή είναι σίγουρα ή κύρια διαφορά ανάμεσα στο λογοτεχνικό και τό κινηματογραφικό έργο. Τό γλωσσικό και γραμματικό πεδίο του σκηνοθέτη συνίσταται σε εικόνες. Οι εικόνες λοιπόν είναι πάντοτε συγκεκριμένες (και μόνο μία πρόβλεψη που θά υπερπηδούσε χιλιετίες θά μπορούσε νά διανοηθεί εικόνες-σύμβολα με έξελίξη άνάλογη με κεινη τών λέξεων, ή τουλάχιστον τών ριζών τών λέξεων, οι όποιες άν και συγκεκριμένες άρχικά, έγιναν κατόπιν με τή χρήση άφηρημένες). Γι' αυτό τό λόγο κι ό κινηματογράφος σήμερα είναι μία καλλιτεχνική και όχι φιλοσοφική γλώσσα. Μπορεί νά είναι παραβολικός, αλλά ποτέ άμεση έννοιολογική έκφραση.

Αυτό είναι τό τρίτο έπιχείρημά μας σχετικά με τή βαθιά καλλιτεχνική φύση του κινηματογράφου, τήν έκφραστική του δύναμη, τήν ικανότητά του νά δίνει σάρκα στο όνειρο, δηλαδή τόν ούσιαστικά μεταφορικό του χαρακτήρα.

Τελικά όλα αυτά θά μπορούσαν νά μάς κάνουν νά σκεφθούμε ότι ή γλώσσα του κινηματογράφου είναι κατά κύριο λόγο μία «γλώσσα τής ποίησης». Όμως αντίθετα, ιστορικά και μέσα στο χώρο τής πρακτικής, ύπερα από κάποιες προσπάθειες που άμέσως έξοβελίστηκαν, ή κινηματογραφική παράδοση που διαμορφώθηκε μοιάζει περισσότερο νά είναι μία παράδοση «γλώσσας του πεζού λόγου», ή τουλάχιστον μιάς «γλώσσας τής άφηγηματικής πρόζας».

Αλλά, όπως θά δούμε, πρόκειται για μία πρόζα τελείως ιδιόμορφη και διαφορούμενη, στο βαθμό που ή άνορθολογική συνιστώσα του κινηματογράφου έπιβλήθηκε σάν νέα «τεχνική» ή νέο «είδος» έκφρασης, τέθηκε έπίσης και σάν νέα «τεχνική» ή νέο είδος θεάματος φυγής, κερδίζοντας ένα πλήθος καταναλωτών που κανένα άλλο είδος έκφρασης δεν θά μπορούσε νά φανταστεί. Αυτό σημαίνει ότι ό κινηματογράφος υπέστη μία παραδίση, άρκετά προβλεπτή και αναπόφευκτη κατά τὰ άλλα: Ό,τι άνορθολογικό, όνειρικό, στοιχειώδες και δάρδαρο τό διατήρησε σε μη συνειδητοποιημένη κατάσταση και τό εκμεταλλεύτηκε σάν άσυνείδητο παράγοντα κλονισμού ή γοητείας· και πάνω σ' αυτό τό ύπνωτικό «monstrum», που είναι πάντοτε μία ταινία, πολύ γρήγορα οικόδομήθηκε μία όλόκληρη άφηγηματική σύμβαση που έδωσε τό δικαίωμα σε άνώφελες και δήθεν κριτικές συγκρίσεις με τό θέατρο και τό μυθιστόρημα. Χωρίς καμία άμφιβολία ή άφηγηματική αυτή σύμβαση παρουσιάζει μία άναλογία με τή γλώσσα που επικοινωνεί σε γραπτή πόζα, αλλά τό κοινό της σημείο μ' αυτή τή γλώσσα είναι μία έξωτερική σχέση: οι

λογικές διαδικασίες και οι μέθοδοι άπεικόνισης – ενώ της λείπει ένα από τα βασικά στοιχεία της «γλώσσας του πεζού λόγου»: το ορθολογικό στοιχείο. Η άφηγηματική αυτή σύμβαση στηρίζεται πάνω σ' ένα μυθικό και έμβρυώδες φίλμ, ένα «υποφίλμ», που, από την ίδια τη φύση του κινηματογράφου, ξετυλίγεται πίσω από κάθε έμπορικό φίλμ, έστω κι αν είναι καλό ή άρκετά ώριμο από κοινωνικής και αισθητικής σκοπιάς.

(*Πάντως – όπως θα δούμε παρακάτω – και οι ταινίες τέχνης επίσης υιοθέτησαν σαν δική τους γλώσσα αυτή τη «γλώσσα του πεζού λόγου», αυτή την αφήγηματική σύμβαση δίχως κανέναν ιμπρεσιονιστικό ή εξμπρεσιονιστικό έκφραστικό τόνο).*

Μπορούμε όμως επίσης να πούμε ότι η παράδοση της κινηματογραφικής γλώσσας, που χρονολογείται από μερικές δεκαετίες τώρα, έχει μια τάση προς το νατουραλισμό και την αντικειμενικότητα. Στο γεγονός αυτό υπάρχει μια άρκετά άσυνήθιστη αντίφαση που αξίζει να αναλύσουμε και τα αίτια της και τις βαθύτερες συμπαροδελώσεις της.

Γιὰ να καταλήγουμε, άς πούμε ότι τα γλωσσικά άρχετύπα των εικονικών σημείων είναι οι εικόνες της μνήμης και τόν όνειρου, δηλαδή οι εικόνες της «έπικοινωνίας με τόν έαυτό σου» (και μόνο έμμεσης έπικοινωνίας με τούς άλλους, στό μέτρο που η εικόνα που έχει κάποιος για τό πράγμα που του μιλάω άποτελείμια κοινή άναφορά). Τά άρχετύπα αυτά συνεπώς παρέχουν μια άμεση βάση «υποκειμενικότητας» στό εικονικά σημεία, σημάδι ότι άνήκουν όλοσχερώς στό ποιητικό. Πράγμα που σημαίνει ότι η τάση της κινηματογραφικής γλώσσας θά έπρεπε να είναι σαφώς υποκειμενική και λυρική. Άλλά τά εικονικά σημεία όπως είδαμε έχουν επίσης και άλλα άρχετύπα: τήν ένσωμάτωση των κινήσεων και χειρονομιών στην όμιλούμενη γλώσσα καθώς και τήν πραγματικότητα που παρουσιάζεται στό μάτια μας με καθαρά άναγνωστικά σημάδια. Αυτά τά άρχετύπα είναι τελείως διαφορετικά από τά μνημικά και τά όνειρικά, δηλαδή είναι έντονα αντικειμενικά, άνήκουν σ' ένα τύπο «έπικοινωνίας με τούς άλλους» κοινό σέ όλους και άυστήρα λειτουργικό, μέ άποτέλεσμα η τάση που άποτυπώνουν στη γλώσσα των εικονικών σημείων να είναι άρκετά έπιπεδα πληροφοριακή και αντικειμενική.

Έκτός αυτού, η πρώτη δουλειά του σκηνοθέτη – η έπιλογή των εικονικών σημείων που συνθέτουν τό λεξιλόγιό του – δέν έχει φυσικά τήν αντικειμενικότητα του άληθινού λεξιλογίου των λέξεων, τό οποίο είναι κοινά έδραιωμένο. Ήδη δηλαδή από τό πρώτο στάδιο υπεαίχεται, μια υποκειμενική παρέμβαση έφόσον καθορίζεται τελικά από τήν ιδεολογική και ποιητική άραση της πραγματικότητας που έχει ο σκηνοθέτης τη δεδομένη στιγμή. Η

γλώσσα των εικονικών σημείων λοιπόν είναι άναγκαία υποκειμενική.

Τό στοιχείο όμως αυτό έμπεριέχει μιάν αντίφαση. Η σύντομη ιστορία του ύφους στόν κινηματογράφο (λόγω των έκφραστικών περιορισμών που έπιβάλλει τό πολυάριθμο κοινό – οι άποδέκτες της ταινίας) είχε σαν άποτέλεσμα οι στυλιστικές μονάδες που έγιναν άμεσα συντάγματα στόν κινηματογράφο – και άρα άποτέλεσαν τμήμα του γλωσσικού θεσμού – να είναι τελικά έλάχιστες και, κατά βάθος, χονδροειδείς (δέν έχουμε παρά να θυμηθούμε τό παράδειγμα των τροχών της άτμομηχανής: μια άτέλειωτη σειρά από δλοΐδια γκρό-πλάνα...). Όλα αυτά τονίζουν τόν στοιχειώδη, συμβατικό και αντικειμενικό χαρακτήρα της γλώσσας των εικονικών σημείων.

Μέ δύο λόγια, ο κινηματογράφος, η γλώσσα των εικονικών σημείων έχει διπλή φύση. Είναι ταυτόχρονα έξαιρετικά υποκειμενικός κι έξαιρετικά αντικειμενικός (αντικειμενικότητα που τελικά είναι μια άνυπερέβλητη ροπή προς τό νατουραλισμό). Οι δύο αυτές ουσιαστικές όψεις είναι στεγνά συνδεδεμένες μεταξύ τους, σέ σημείο που είναι άδιαχώριστες, άκόμα και γιατί τις άνάγκες της άναλύσης. Και η λογοτεχνική γλώσσα έχει διπλή φύση: άλλά σ' αυτήν οι δύο φύσεις ξεχωρίζουν μεταξύ τους: υπάρχει μια «γλώσσα της ποίησης» και μια «γλώσσα της πρόξας» τελείως διαφοροποιημένες η μια από την άλλη ώστε από διαχρονική σκοπιά κάθε μια να έχει άλλη ιστορία.

Μέ τις λέξεις μπορώ να άκολουθήσω δύο διαφορετικές διεργασίες και να καταλήξω είτε σ' ένα «ποίημα», είτε σέ μιάν «άφηγηση». Μέ τις εικόνες – τουλάχιστον μέχρι του παρόντος – δέν μπορώ να κάνω παρά κινηματογράφο (όπου ο περισσότερο ή λιγότερο ποιητικός ή πεζός χαρακτήρας του είναι υπόθεση λεπτών άποχρώσεων. Αυτά στη θεωρία. Στην πρακτική, όπως είδαμε, πολύ γρήγορα διαμορφώθηκε μια παράδοση της «πεζής κινηματογραφικής άφηγηματικής γλώσσας»).

Υπάρχουν βέβαια και όριακες περιπτώσεις, όπου ο ποιητικός χαρακτήρας της γλώσσας τονίζεται μέχρι παρεξομού. Ο *Ανδάλουσιανός σκολλος*, για παράδειγμα, ύπακουη κατά τροπο κατάφωρο σέ μια θέληση καθαρής έκφραστικότητας για να φτάσει όμως ο Μπουνιουέλ σ' αυτό τό σημείο χρητάθηκε να καταφεύγει στην σημειακή πανοπλία τού σουρεαλισμού – και πρέπει να πούμε ότι ως σουρεαλιστικό προϊόν είναι πρώτης τάξεως. Πολύ λίγα λογοτεχνικά ή εικονικά έργα μπορούν να συγκριθούν μαζί του, έφόσον η ποιητική τους ποιότητα έχει διαβρωθεί από μια απλοική υπετροφία του περιεχομένου που κατατηρείται στην σουρεαλιστική ποιητική, και η οποία ζημιώνει τήν έκφραστική καθαρότητα των λέξεων και των χρωμάτων. Αντίθετα η καθαρότητα των

κινηματογραφικών εικόνων δέν έρχεται πλέον σ' αντίθεση αλλά επιτείνεται από τό σουρεαλιστικό περιεχόμενο. Γιατί στον κινηματογράφο ό σουρεαλισμός, ξεαναδρίσκει τήν αληθινή όνειρική φύση τών όνειρων και τής άσυνείδητης μνήμης...

Ό κινηματογράφος, έξαιτίας τής έλλειψης κάποιου λεξικού έννοιών είναι άμεσα μεταφορικός. Ωστόσο, κάθε θελημένη μεταφορά έμπεριέχει αναπόφευκτα κάτι (ό χονδροειδές και τό συμβατικό: μάρτυρας τά περιστέρια πού πετάνε άλλοτε άνήσυχια κι άλλοτε άνέμελα, κι αυτό για νά δείξουν τή δασανισμένη ή άνέφελη ψυχική κατάσταση ένός προσώπου.

Μέ δυό λόγια, ή λεπτεπίλεπτη μεταφορά, ή αδιόρατη ποιητική χαρά πού άπομακρύνει μέ μία άπόσταση ταυτόχρονα άνεπαίσηκτη και άβυσσαλέα τή γλώσσα του Λεοπάρντι (*A Sylvia*) από τήν κλασική πετραρχο-αρχαϊκή γλώσσα, είναι μία μεταφορά άνέφικτη για τόν κινηματογράφο. Και ή πιό δυνατή ματαφορική διάσταση στον κινηματογράφο είναι πάντοτε στενά δεμένη μέ τήν άλλη φύση του κινηματογράφου, τήν άυστηρά έπικοινωνιακή φύση τής πρόζας πού υπερίσχυσε στη σύντομη παράδοση τής ιστορίας του κινηματογράφου, άναμιγνύοντας σ' αυτή και μόνη γλωσσική σύμβαση τής ταινίες τέχνης και τής ταινίες φυγής, τά άριστουργήματα και τής λαϊκές έπιφυλλίδες.

Παρόλα αυτά, όμως, ή τάση του πιό πρόσφατου κινηματογράφου - από τόν Ροσελίνι, άλλο Σωκράτη, έως τό «νέο κύμα» και τήν παραγωγή τών τελευταίων χρόνων, τών τελευταίων μηνών (συμπεριλαμβανομένων, ύποθέτω, και τών περισσότερων ταινιών πού σπενδλήθηκαν στό φεστιβάλ του Πέζαρο) όδεύει προς ένα «κινηματογράφο τής ποίησης».

Συμπελώς τό έρώτημα πού τίθεται σέ μάς είναι τό έξής: πώς μπορεί νά έξηγηθελ θεωρητικά και νά ύπάρξει πρακτικά στον κινηματογράφο ή «γλώσσα τής ποίησης»;

Στό έρώτημα αυτό θά ήθελα νά άπαντήσω θγαίνοντας έξω από τά καθαρά κινηματογραφικά όρια, διευρύνοντας τή συζήτηση και εκμεταλλευόμενος τήν έλευθερία πού μου έξασφαλίζει ή ιδιαίτερη θέση μου άνάμεσα στον κινηματογράφο και τή λογοτεχνία. Θά τροποποιήσω συνελώς τό έρώτημα για λίγο.

Τό έρώτημα «είναι δυνατόν νά ύπάρξει στον κινηματογράφο γλώσσα τής ποίησης;» θά γίνει «είναι δυνατόν νά ύπάρξει στον κινηματογράφο ή τεχνική του έμμεσου έλεύθερου λόγου;». Πραγματικά, πιό πέρα, θά δούμ» πώς στον κινηματογράφο ή γέννηση μιάς τεχνικής παράδοσης τής «γλώσσας τής ποίησης» συνδέεται μέ μίαν ιδιαίτερη μορφή, του έμμεσου έλεύθερου κινηματογραφικού λόγου. Άλλά, προηγουμένα, πρέπει νά διευκρινίσω τί έννοιά λέγοντας «έμμεσος έλεύθερος λόγος».

Πρόκειται άπλά για τό έξής: ό δημιουργός είσχωρεί στην ψυχή του χαρακτήρα του και μ' αυτό τόν τρόπο δέν υιοθετεί μόνο τήν ψυχολογία του αλλά και τή γλώσσα του.

Στή λογοτεχνία τά παραδείγματα του έμμεσου (κοινά πλάγιου) έλεύθερου λόγου ήταν άνέκαθεν πάμπολλα. Έμμεσο έλεύθερο λόγο χρησιμοποιεί λόγου χάρη ό Δάντης όταν κάνει από μμητισμό χρήση όρων πού φανταζόμαστε ότι δέν ήταν του κοινωνικού περιβάλλοντος τών ήρώων: εκφράσεις τής αυλικής γλώσσας, τών μυθιστοριών τής εποχής, χοντρές κουβέντες τών χαμινιών τής πόλης... Φυσικά ή χρήση του έμμεσου έλεύθερου λόγου έξαπλώθηκε άρχικά μέ τό νατουραλισμό, (ας θυμηθούμε τόν ποιητικό και άρχαίζοντα λόγο του Verga), και κατόπιν μέ τή σκοτεινή και πιό προσωπική λογοτεχνία του 19ου αιώνα, πού είναι φτιαγμένη στην ουσία της από αναβιώσεις λόγων.

Τό χαρακτηριστικό κάθε αναβιωμένου λόγου είναι ότι ό συγγραφέας δέν μπορεί νά του άφαιρέσει μία όρισμένη κοινωνική συνείδηση του περιβάλλοντος στό όποίο ό λόγος αυτός άναφαιρείται: αυτή είναι ή κοινωνική συνθήκη ένός προσώπου πού όρίζει τή γλώσσα του (ειδικευμένες γλώσσες, διάλεκτοι, άρχικό).

Πρέπει επίσης νά διακρίνουμε τόν έσωτερικό μονόλογο του έμμεσου έλεύθερου λόγου: ό έσωτερικός μονόλογος είναι ένας λόγος πού ό συγγραφέας αναβιώνει διαμέσου ένός χαρακτήρα ό όποίος άνήκει, ιδεατά τουλάχιστον, στην ίδια τάξη και στην ίδια γενιά. Η γλώσσα λοιπόν μπορεί νά είναι ή ίδια και για τό χαρακτήρα και για τόν συγγραφέα: ό ψυχολογικός και άντικειμενικός χαρακτηρισμός στην περίπτωση αυτή δέν είναι ένα γλωσσικό γεγονός αλλά ένα στυλιστικό γεγονός. Ό έμμεσος έλεύθερος λόγος είναι από μόνος του πιό νατουραλιστικός, άφού είναι τελικά ένας άμεσος λόγος δίχως είσαγωγικά πού καθιστά άναγκαία τή χρήση τής γλώσσας τών ήρωα. Στην άστική λογοτεχνία πού στερείται ταξικής συνείδησης (όπου δηλαδή γίνεται μία ταύτιση μέ ολόκληρη τήν άνθρωπότητα), ό έμμεσος έλεύθερος λόγος είναι τής περισσότερες φορές ένα πρόσχημα. Ό συγγραφέας πλάθει ένα πρόσωπο - μιλώντας στην άνάγκη μία κατασκευασμένη γλώσσα - τό όποιο του επιτρέπει νά εκφράσει τή δική του κοσμοεμνηία. Σ' αυτόν τόν έμμεσο λόγο, πού, για πολούς άγαθούς και μη σκοπούς, άποτελεί ένα πρόσχημα, μπορούμε νά βρούμε μίαν άφήγηση διανθισμένη μέ πολλά δάνεια από τήν «γλώσσα τής ποίησης».

Στόν κινηματογράφο, ό άμεσος λόγος άντιστοιχεί στην ύποκειμενική πρόταση («subjictive»). Στόν έμμεσο (κοινά εύθύ) λόγο ό συγγραφέας παραμερίζει και δίνει τό λόγο έντός είσαγωγικών στό πρόσωπο πού διαλέγει.

Μέ τον άμεσο λόγο ο Δάντης μεταφέρει αυτούσια τά λόγια του δασκάλου του. Όταν ο σεναριογράφος σημειώνει «ο Άκατόνε βλέπει τή Στέλλα να προχωρά» ή «γκρό πλάνο τής Καμπίρια που παρατηρεί γύρω του και βλέπει... στο βάθος, μέσα στις άκακίες, τά παιδιά που προχωράνε παίζοντας μουσική και χορεύοντας», προδιαγράφει εκείνου που στο γύρισμα και τό μοντάζ τής ταινίας θά γίνει «υποκειμενική πρόταση».

Δέν λείπουν και οι περιπτώσεις άκραιών και φημισμένων «υποκειμενικών προτάσεων»: άς θυμηθούμε στο *Vampyr* του Ντράγιερ τό «υποκειμενικό» πλάνο τού νεκρού που βλέπει τόν κόσμο όπως μπορεί νά τό δει κανείς ξαπλωμένος στο φέρετρο, δηλαδή από τά κάτω πρός τά πάνω και έν κινήσει.

Όπως οι συγγραφείς δέν έχουν πάντα μία συγκεκριμένη τεχνική συνείδηση τής διεργασίας τού έμμεσου ελεύθερου λόγου, έτσι και οι σκηνοθέτες έχουν δημιουργήσει ως τώρα τούς στυλιστικούς όρους αυτής τής διεργασίας είτε χωρίς τήν παραμικρή συνείδηση τού πράγματος είτε με μία θολή συνείδηση.

Πάντως τό σίγουρο είναι ότι ο έμμεσος ελεύθερος λόγος είναι δυνατόν νά υπάρξει στόν κινηματογράφο. Άς ονομάσουμε έμμεση «ελεύθερη υποκειμενικότητα» τή διεργασία αυτή (ή όποια σέ σύγκριση με τό λογοτεχνικό τής ανάλογο στερείται εύκαμψίας και πολυπλοκότητας). Καί εφόσον προσδιορίσαμε τή διαφορά μεταξύ «έμμεσου ελεύθερου λόγου» και «έσωτερικού μονόλογου», θά πρέπει νά δούμε με ποιά από τίσ δυό διαδικασίες συγγενεί περισσότερο ή «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα».

Μπορεί νά είναι ένας πραγματικός «έσωτερικός μονόλογος» εφόσον ο κινηματογράφος δέν διαθέτει τήν ιδιότητα τής έσωτερικεύσης και τής αφαιρεσης που διαθέτει ή λέξη: είναι ένας «έσωτερικός μονόλογος» με εικόνες, αυτό είναι όλο. Τής λείπει λοιπόν μία ολοκλήρη άφηρημένη και θεωρητική διάσταση, ή όποια προφανώς ένυπάρχει στο μονόλογο, πράξη ανάκλησης και γνώσης. Έτσι ή έλλειψη ενός στοιχείου (των έννοιών τής λογοτεχνίας) έμποδίζει τήν «έμμεση ελεύθερη υποκειμενική πρόταση», ή όποια βρίσκεται σέ πλήρη αντιστοιχία με τόν έσωτερικό μονόλογο στή λογοτεχνία. Περιπτώσεις όλοσχερους έσωτερικεύσης τού δημιουργού, σέ κάποιο πρόσωπο δέν μπορώ νά αναφέρω από τήν ιστορία τού κινηματογράφου πρίν από τό '60: δέ νομίζω νά υπάρχει ταινία που νά είναι ολοκλήρη μία «πλάγια ελεύθερη υποκειμενική πρόταση», που ή ιστορία τής νά άφηγείται μέσω τού ήρωα, και με άπόλυτη έσωτερικεύση τού συστήματος αναφορών τού δημιουργού.

Η «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα» δέν αντιστοιχεί στόν «έσωτερικό μονόλογο» και άκόμη

λιγότερο στόν «έμμεσο ελεύθερο λόγο».

Όταν ένας συγγραφέας «αναδιώνει τόν λόγο» ενός από τούς χαρακτήρες του, διαποτίζεται από τήν ψυχολογία του, αλλά και από τή γλώσσα του: ο «έμμεσος ελεύθερος λόγος» είναι συνεπώς πάντοτε γλωσσικά διαφοροποιημένος από τή γλώσσα τού συγγραφέα.

Τό ότι ο συγγραφέας είναι σέ θέση νά αναπαράγει, αναδιωνόντάς τες, τίσ διαφορές γλώσσες τών διαφορών κοινωνικών κατηγοριών, όφείλεται στο γεγονός ότι αυτές ύπάρχουν. Κάθε γλωσσική πραγματικότητα είναι ένα σύνολο διαφοροποιημένων και κοινωνικά διαφοροποιητικών γλωσσών. Ό συγγραφέας που χρησιμοποιεί τόν έμμεσο ελεύθερο λόγο πρέπει κυρίως νά έχει συνείδηση τού πράγματος: είναι μία μορφή τής ταξικής συνείδησης.

Όμως, όπως είδαμε, ή «καθιερωμένη γλώσσα τού κινηματογράφου» είναι τελικά μία υπόθεση, ή, εάν ύπάρχει, είναι άπειρη γιατί ο δημιουργός όφείλει πάντοτε νά δημιουργεί τό δικό του λεξιλόγιο. Άλλά και τό ιδιαίτερο αυτό λεξιλόγιο άκόμα καταλήγει σέ μία καθολική γλώσσα: γιατί όλοι έχουμε μάτια. Δέν τίθεται θέμα νά εξετάζουμε ποιές είναι οι ειδικές γλώσσες, οι υπογλώσσες, οι άργκό, οι κοινωνικές διαφοροποιήσεις, γιατί, και νά ύπάρχουν, είναι τελείως άδύνατο νά ταξινομηθούν για νά χρησιμοποιούνται.

Είναι φανερό ότι ή «ματιά» ενός χωρικού (κυρίως άν προέρχεται από μία υπανάπτυκτη περιοχή) και ενός καλλιεργημένου άστου πάνω στο ίδιο άντικείμενο, περικλείει δυό διαφορετικές πραγματικότητες: όχι μόνον ο ένας και ο άλλος άντιλαμβάνονται δυο «σειρές» διαφορετικών πραγμάτων, άλλ' επίσης και τό ίδιο πράγμα παρουσιάζει στίς δυό «ματιές» δυό διαφορετικά «πρόσωπα». Άλλά και τούτο είναι άπλά ένα λογικό συμπέρασμα και ξεφεύγει από κάθε είδους θεσμοποίηση.

Πρακτικά λοιπόν, σ' ένα κάποιο κοινό γλωσσικό επίπεδο θεμελιωμένο πάνω σ' αυτές τίσ «ματιές», ή διαφορά που μπορεί νά συναντήσει ένας σκηνοθέτης ανάμεσα στόν έαυτό του και τό χωρικήρα του είναι ψυχολογικής και κοινωνικής τάξης, όχι γλωσσικής. Πράγμα που έμποδίζει πέρα για πέρα κάθε νατουραλιστική μίμηση ανάμεσα στη γλώσσα τού σκηνοθέτη και τή γλώσσα, τήν υποθετική «ματιά» που ρίχνει κάποιος άλλος πάνω στην πραγματικότητα.

Άν ο κινηματογραφιστής έξομοιώνεται με τόν ήρωά του και μέσω αυτού διηγείται μία ιστορία ή αναπαριστά τόν κόσμο, δέν μπορεί νά καταφύγει στο θανάσιο όργανο διαφοροποίησης, τή γλώσσα. Η διεργασία του δέν μπορεί νά είναι γλωσσική αλλά στυλιστική.

Άλλωστε ο συγγραφέας που αναδιώνει τό λόγο ενός ήρωα κοινωνικά όμοιου πρός τόν ίδιο δέν



Πριν από την Επανάσταση

Μοντέρνοι καιροί



μπορεί να διαφοροποιήσει την ψυχολογία με τη γλώσσα – που είναι ή ίδια ή δική του – αλλά μόνο με το ύφος και συγκεκριμένα με ορισμένες χαρακτηριστικές εκφράσεις της «γλώσσας της ποιησης».

Το βασικό χαρακτηριστικό της «έμμεσης ελεύθερης ύποκειμενικότητας» δεν είναι λοιπόν γλωσσικής αλλά στυλιστικής φύσης. Μπορεί να οριστεί σαν ένας εσωτερικός μονόλογος ο οποίος είναι στερημένος από το έννοιολογικό και φιλοσοφικό, στοιχείο, σαφές και άφηρημένο.

Αυτό θεωρητικά τουλάχιστον συνεπάγεται ότι η έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα στον κινηματογράφο είναι προκλισημένη με γερά διαρθρωμένες στυλιστικές δυνατότητες, άπελευθερώνη τις εκφραστικές δυνατότητες – που έχουν καταπνιγεί από τις παραδομένες αφηγηματικές συμβάσεις, – σ' ένα είδος επιστροφής στις ρίζες, φτάνοντας στο σημείο να ξαναβρίσκει στα τεχνικά μέσα του κινηματογράφου τις όνειρικές, βάρβαρες, άκανόνιστες, έπιθετικές και όραματικές άρχετύτες διαστάσεις. Η «έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα» λοιπόν θεμελιώνει μία πιθανή παράδοση της «τεχνικής γλώσσας της ποιησης» στον κινηματογράφο.

Γιά να δώσω συγκεκριμένα παραδείγματα αυτού που λέω, πρέπει να έπιχειρήσω μίαν άνάλυση έργων του Άντονιόνι, του Μπερτολούτσι και του Γκοντάρ. (Θά μπορούσα όμως έξισου να διαλέξω και βραζιλιάνους σκηνοθέτες-δημιουργούς, τον Ρόσα λόγου χάρη, ή Τσεχοσλοβάκους σαν τον Φόρμαν, ή και άλλους από αυτούς που συμμετέχουν στο φεστιβάλ του Πεζαρο).

Σχετικά με την *Κόκκινη Έρημο* του Άντονιόνι δεν θά σταθώ στα σημεία που κατά γενική άποψη θεωρούνται «ποιητικά» και που είναι πάμπολλα. Παράδειγμα οι δυο-τρεις βιολέτες σε πρώτο πλάνο, φλουταρισμένες, όταν οι δυο πρωταγωνιστές μπαίνουν στο σπίτι του νευρωτικού έργατη, και που λίγο άργότερα ξαναεμφανίζονται την ώρα που φεύγουν στο βάθος του πλάνου, όχι πιά φλουταρισμένες αλλά με άγρια καθαρότητα. Η, ακόμα ή σκηνή του όνειρου, που μετά από τόση δουλειά στα χρώματα, έχει κινηματογραφηθεί πολύ άπλα σε κοινότυπο τεχνικόλόγ (που μάλιστα, ή καλύτερα αναβιώνει με έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα ή φαντασίωση ενός παιδιού για τις τροπικές άκρογαλιές, σαν μέσα από κόμικς). Η ακόμα ή προετοιμασία του ταξιδιού στην Παταγονία: οι έργατες που άκούνη κλπ. έκείνο το έκπληκτικό γαρό-πλάνο του έργατη από την Εμίλια και άμέσως μετά το άχαλινότο πανοραμικό θερτικό κάμα μάς μιας πλέ έγκτικη γριμμάς στον άσβεστομένο τοίχο του μαγαζιού. Όλα αυτά με τη βαθιά, μυστηριώδη και καλοτε καλοτε ακραία έντα

σή τους μαρτυρούν τη μορφική ιδέα που ερεθίζει τη φαντασία του Άντονιόνι.

Άλλά για να άποδείξουμε ότι το βάθος της ταινίας είναι κατ' ουσίαν αυτός ο φορμαλισμός, θά ήθελα να έξετάσω δυο από τις μορφές μίας ειδικής και πολύ σημαντικής στυλιστικής διεργασίας (την ίδια που θά έξετάσω και στον Μπερτολούτσι και τον Γκοντάρ). Οι δυο στιγμές της διεργασίας αυτής είναι οι έξης: 1) το στοιακό πλησίασμα δυο όπτικων, με πολύ μικρή διαφορά μεταξύ τους, πάνω στο ίδιο αντίκειμενο: δηλαδή ή διαδοχή δυο πλάνων που καθάρουν το ίδιο κομμάτι της πραγματικότητας πρώτα από κοντά και ύστερα από *λίγο μακρύτερα*· ή, πρώτα μετοπικά και ύστερα *λίγο πλάγια* ή, τέλος, άπλουστατα στον ίδιο άξονα μέν αλλά με δυο διαφορετικούς φακούς. Έτσι γεννιέται μία έπιμονή ιδεοληπτική διάσταση, σαν ένας μύθος της άγνης και άγχώδους όμορφιάς που έχουν τα πράγματα από μόνο τους. 2) Η τεχνική εισόδων και έξόδων των χαρακτήρων από το κάδρο που έχει σαν άποτέλεσμα το μοντάζ να είναι μία διαδοχή από «πίνακες» – που θά τους ονόμαζα άμορφους – όπου μπαίνουν τα πρόσωπα λένε ή κάνουν κάτι, κι έπειτα βγαίνουν, αφήνοντας πάλι τον πίνακα στην καθαρή και άπόλυτη σημασία του: και αυτό επαναλαμβάνεται επ' άπειρον. Με τη σειρά του ο κόσμος να παρουσιάζεται σαν να διέπεται. Έτσι ώστε από το μύθο μίας καθαρής εικαστικής όμορφιάς που τά πρόσωπα, κατακλύζουν μέν, αλλά ύποτασσόμενα στους κανόνες αυτής της όμορφιάς κι όχι παραβιάζοντας τους με την παρουσία τους.

Ο εσωτερικός νόμος της ταινίας, ο νόμος των «έμμωνων καθαρσιμάτων», δείχνει λοιπόν φανερά την ύπεροχή ενός φορμαλισμού ως μύθου τελικά άπελευθερωμένου και ως εκ τούτου ποιητικού (το γεγονός ότι χρησιμοποιώ τον όρο φορμαλισμό δεν άποτελεί διόλου άξιολόγηση· γνωρίζω πολύ καλά ότι ύπάρχει μία άυθεντική και άυστηρή φορμαλιστική έμπνευση: ή ποιηση της γλώσσας).

Πώς όμως έγινε δυνατή ή άπελευθέρωση αυτή στον Άντονιόνι; Άπλουστατα, χάρη στη δημιουργία μίας «στυλιστικής προϋπόθεσης» που υπηρετεί έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα ή οποία αντίστοιχεί σ' όλόκληρη την ταινία.

Στην *Κόκκινη Έρημο*, ο Άντονιόνι δεν έφαρμόζει πιά, κάπως αδέξια όπως στις προηγούμενες ταινίες του, τη δική του φορμαλιστική όραση του κόσμου με ένα στρατευμένο περιεχόμενο (το πρόβλημα της νειρώσεως που προέρχεται από την άλλοτρίωση), αλλά κοιτάζει τον κόσμο έχοντας ταυτιστεί με τη νευρωτική του ηρωίδα και αναβιώνοντας τον μέσα από τη δική της «ματιά» (που αυτή τη φορά δεν όριόκεται πια να περιέχει στο κλινικό όριο· έχει κιόλας άποπειραθεί να άντικτονήσει).

Μέ αυτόν τόν στυλιστικό μηχανισμό, ό Άντωνιόνι μάς προσφέρει τήν πιό αϋθεντική του στιγμή: κατάφερε τελικά νά παραστήσει τόν κόσμο όπως τόν βλέπουν τά *δικά του μάτια, γιατί αντικατέστησε συνολικά τήν άποψη πού έχει γιά τόν κόσμο ένας γεννητικός, μέ τή δική του άποψη πού είναι ένα αισθητικό παραλήρημα*: αϋτή ή συνολική ύποκατάσταση, στηρίζεται στην πιθανή άναλογία τών δυο άπόψεων. Άκόμα κι άν ύπήρχε κάποια αϋθαιρεσία σ' αϋτήν τήν ύποκατάσταση, πάλι δέν θά μπορούσαμε νά έχουμε όποιαδήποτε αντίρρηση. Είναι φανερό ότι ή «έμμεση ελεύθερη ύποκειμενικότητα» είναι μιá άφορητή: προφανώς, ό Άντωνιόνι τήν χρησιμοποιεί αϋθαιρέτα γιά νά έχει τή μεγαλύτερη δυνατή ποιητική ελευθερία, ελευθερία πού πλησιάζει (και γι' αϋτό είναι μεθυστική) τήν αϋθαιρεσία.

Η έμμονη άκινήσιό του πλάνου είναι επίσης τυπικό χαρακτηριστικό τής ταινίας τού Μπερτολούτσι, *Πριν από τήν επανάσταση*. Έχει ωστόσο διαφορετικό νόημα άπ' ό,τι στον Άντωνιόνι. Ο Μπερτολούτσι δέν ενδιαφέρεται τού κομμάτι τού κόσμου πού περικλείεται μέσα σ' ένα πλάνο και έτσι μετατρέπεται σέ ένα κομμάτι εικαστικής όμορφιάς μέ μοναδική άναφορά τόν εαυτό τής. Ο φορμαλισμός τού Μπερτολούτσι είναι πολύ λιγότερο εικαστικός και τó πλάνο του δέν δρώ μεταφορικά πάνω στην πραγματικότητα τεμαχίζοντάς τήν σέ διάφορα μυστηριωδώς αϋτόνομα πιό αϋθεντική, άπελευθερωμένα από τή λειτουργία τής και παρουσιάζεται ως «γλώσσα καθαυτή», γίνεται σϋλ.

Ο «κινηματογράφος τής ποίησης» λοιπόν στην πραγματικότητα στηρίζεται οϋσιαστικά σέ μιάν άσκηση ύφους σάν έμπνευση, ή όποια στίς περισσότερες περιπτώσεις είναι γνήσια ποιητική: πράγμα πού άπομακρύνει κάθε ύποψία παραπλάνησης σχετικά μέ τήν χρησιμοποίηση τού προσήματος τής «έμμεσης ελεύθερης ύποκειμενικότητας» πού παίζονται σάν πρόσχημα.

Τι σημαίνει αϋτό;

Σημαίνει ότι μιá ολόκληρη τεχνικο-στυλιστική παράδοση άρχίζει νά διαμορφώνεται: μιá γλώσσα τού κινηματογράφου τής ποίησης. Και ή γλώσσα αϋτή τείνει νά παρουσιάζεται από δω και πέρα ως διαχρονική σέ σχέση μέ τή γλώσσα τής κινηματογραφικής άφήγησης: διαχρονικότητα πού μοιάζει προσοριμένη νά έντεινεται όλοένα και περισσότερο, όπως συμβαίνει και μέ τά λογοτεχνικά συστήματα.

Αϋτή ή τεχνικο-στυλιστική παράδοση πού γεννιέται στηρίζεται πάνω στό σύνολο τών κινηματογραφικών στυλιστικών μονάδων πού διαμορφώθηκαν σχεδόν κατά τρόπο φυσικό σέ συνάρτηση μέ τίς ψυχολογικές υπερβάσεις τών ήρώων πού είχαν επιλεγεί νά χρησιμεύσουν σάν προσήματα.

ή, καλύτερα, σέ συνάρτηση μέ μιá κατ' οϋσίαν φορμαλιστική κοσμοθεωρία (άτυπη στόν Άντωνιόνι, έλεγειακή στόν Μπερτολούτσι, τεχνικιστική στόν Γκοντάρ). Η έκφραση αϋτής τής έσωτερικής όπτικής άπαιτεί άναγκαία μιá γλώσσα ειδική, μέ τίς στυλιστικές και έπιτηδευσεις και τήν τεχνική τής άφθονία πού συνυπάρχουν μέ τήν έμπνευση, ή όποια μέ τó νά είναι φορμαλιστική θρσκει σ' αϋτά και τó όργανο και τó αντικείμενό τής.

Οί «κινηματογραφικές στυλιστικές μονάδες» πού μ' αϋτό τόν τρόπο έμφανίστηκαν και ταξινομήθηκαν σέ μιá παράδοση πού μόλις γεννιέται και δέν έχει άκόμα τους κανόνες τής, παρά μόνο ένστικτωδώς και πραγματιστικά θά τολμούσα νά πώ, συμπιπτουν όλες τους μέ χαρακτηριστικά δήματα τής καθαρά κινηματογραφικής έκφρασης. Είναι καθαρά γλωσσικά γεγονότα και συνεπώς άπαιτούν ειδική γλωσσική έκφραση. Για νά κάνει κανείς τó εύρητιριό τους χρειάζεται νά σκιγραφήσει μιá πιθανή «προσώδια» πού έν είναι άκόμα κωδικοποιημένη και δέν τελεσφορεί, αλλά έχει μιá δύναμη κανονιστικότητας (άπό τó Παρίσι στη Ρώμη, και από τήν Πράγα στη Βραζιλία).

Τό πρώτο χαρακτηριστικό αϋτών τών σημείων πού συνιστούν μιá παράδοση τού κινηματογράφου τής ποίησης έγκειται στό φαινόμενο πού οί ειδικοί όρίζουν συνήθως μέ τήν κοινή φράση «νά αισθάνεσαι τή παρουσία τής κάμερας». Έτσι, τή μεγάλη άρχή τών σοφών κινηματογραφιστών, πού ίσχυει ως τίς άρχές τής δεκαετίας τού '60, «νά μην αισθάνεσαι τήν παρουσία τής κάμερας», διαδέχθηκε ή αντίθετη. Τά δυο αϋτά αντίτιθέμενα, γνωσιολογικά και γνώμικά σημεία όρίζουν ξεκάθαρα τήν ύπαρξη δυο διαφορετικών τρόπων νά κανείς κινηματογράφο, δυο διαφορετικών κινηματογραφικών γλωσσών.

Τότε όμως πρέπει νά πούμε ότι τά μεγάλα κινηματογραφικά ποιήματα, από τόν Σαρλώ στόν Μιτζογκούσι και τόν Μπέργκμαν, είχαν τó γενικό κοινό χαρακτηριστικό ότι δέν γινόταν αισθητή ή παρουσία τής κάμερας: δέν είχαν γυριστεί σύμφωνα μέ τούς κανόνες τής «γλώσσας τού κινηματογράφου τής ποίησης».

Η ποίηση τους θρσκόταν άλλου και όχι στη γλώσσα ως τεχνική τής γλώσσας.

Τό γεγονός ότι δέν αισθανότανε κανείς σ' αϋτές τίς ταινίες τήν παρουσία τής κάμερας, σημαίνει ότι ή γλώσσα έφαρμοζόταν στίς έννοιες, μπαίνοντας στην ύπηρεσία τους: ήταν μέχρις τελειότητας διάφανη. Δέν παρεμβάλλεται στά γεγονότα, παραδιάζοντάς τα μέσα από τίς τρετές σημασιολογικές στρεβλώσεις πού επιφέρει ή παρουσία τής ως συνηθούς τεχνικο-στυλιστικής συνειδησης.

Άς θυμηθούμε τή σεκάνς τής πυγμαχίας στά *Φώτα τής πόλης* άνάμεσα στό Σαρλώ κι ένα πυγμαχό πολύ πιό δυνατό του όπως συνήθως, τó έκ-

πληκτικό κωμικό μπαλέτο του Σαρλώ, τὰ θημάτ-
κια του δεξιά κι ἀριστερά, συμμετρικά, ἀνώφε-
λα, συναρπαστικά, γελοία: ἡ κάμερα λοιπὸν ἔμενε
ἀκίνητη καὶ τραβούσε ἐνα κάποιο συνολικὸ πλάνο.
Δὲν ἦταν καθόλου αἰσθητῆ. Ἡ, πάλι, ἐξ θυμώ-
θου μὲν ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα προϊόντα τοῦ κλασι-
κοῦ «κινηματογράφου τῆς ποίησης»: στὸ *Μάτι τοῦ*
Διαβόλου τοῦ Μπέργκμαν, ὅταν ὁ Δὸν Χουάν καὶ
ὁ Πάμπλο θγαίνουν ἀπὸ τὴν κόλαση μετὰ ἀπὸ
τρεῖς αἰῶνες καὶ ξανααντικρύζουν τὸν κόσμον· ἡ
ἐμφάνιση τοῦ κόσμου (πράγμα τόσο ἐκπληκτικὸ)
ἀποδίδεται ἀπὸ τὸν Μπέργκμαν μ' ἕνα «πλάνο βά-
θους», ὅπου οἱ δύο ἡρωες βρίσκονται στὸν ὀρι-
ζόντα μιάς σχετικῆς ἀγρίας ἀνοιξιᾶτικῆς ἐξοχῆς,
μὲ δυὸ τρία πολὺ κοινὰ «γκρό-πλάνα» κι ἕνα με-
γάλο γενικὸ πλάνο ἐνὸς σουηδικοῦ τοπιου, ἐξαι-
σιας ὁμορφίας μέσα στὴν ταπεινὴ καὶ κρυστάλινη
δραστηριότητά του. Ἡ κάμερα ἦταν ἀκίνητη κα-
θράνοντας αὐτὲς τὶς εἰκόνες μὲ τελείως φυσικὸ
τρόπο. Δὲν τὴν αἰσθανόταν κανεὶς.

Ὁ ποιητικὸς χαρακτήρας τῶν κλασικῶν ται-
νιῶν δὲν ὀφειλόταν λοιπὸν στὴ χρῆση μιάς εἰδικῆς
ποιητικῆς γλώσσας.

Πράγμα πού σημαίνει ὅτι δὲν ἦταν ποιήματα
ἀλλὰ ἀφηγημένες ἱστορίες· ὁ κλασικὸς κινηματο-
γράφος ἦταν καὶ παρέμεινε ἀφηγηματικὸς: ἡ
γλώσσα του εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ πεζοῦ λόγου. Ἡ
ποίησή του εἶναι ἐσωτερη: ὅπως στὶς ἱστορίες τοῦ
Τσέχωφ ἢ τοῦ Μελβίλ.

Ἡ διαμόρφωση μιάς «κινηματογραφικῆς γλώ-
σσας τῆς ποίησης» δίνει λοιπὸν ἀντίθετα τὴ δυνα-
τότητα νὰ κάνει κανεὶς ψευτο-αφηγήματα, γραμ-
μένα στὴ γλώσσα τῆς ποίησης· τὴ δυνατότητα μιάς
ἐντεχνης πρόξας, μιάς σειρᾶς λυρικών σελίδων,
πού ἡ ὑποκειμενικότητά τους ἐξασφαλίζεται μὲ τὴ
χρῆση τοῦ «ἔμμεσου ἐλεύθερου ὑποκειμενικοῦ λό-
γου» πού χρησιμεύει ὡς πρόσχημα· ἀλλὰ πού κύ-
ριος πρωταγωνιστὴς τους εἶναι τὸ στυλ.

Αἰσθανόμαστε λοιπὸν τὴν παρουσία τῆς κάμε-
ρας γιὰ εὐλόγους ὁλοπούς: ἡ ἐναλλακτικὴ χρῆσι-
μοποίηση διαφορετικῶν φακῶν, ἐνὸς 25άρη ἢ
ἐνὸς 300άρη πάνω στὸ ἴδιο πρόσωπο, ἡ υπερβολι-
κὴ χρῆση τοῦ ζοῦμ πού κολλάει στὰ ἀντικείμενα
διαστέλλοντάς τα ὡς παραφουσκωμένα ψωμιά,
οἱ συνεχεῖς λήψεις κόντρο-λυμιέρ πού σὲ τυφλώ-
νουν, οἱ κινήσεις μὲ τὴ κάμερα στὸ χέρι, τὰ παρο-
ξυστικά τραβελινγκ, τὰ ἀσυνεχῆ μονταζικά ἐφέ
γιὰ ἐκφραστικούς λόγους, τὰ ἐκνευριστικά ρακόρ,
κ.λ.λ., ὅλος αὐτὸς ὁ τεχνικὸς κώδικας δημιουργή-
θηκε ἀπὸ μιά μισαλλοδοξία οἱοῦς κανόνες, ἀπὸ
τὴν ἀνάγκη γιὰ ἀνορθόδοξη καὶ προκλητικὴ ἐλευ-
θερία, ἀπὸ τὴν αὐθεντικὴ καὶ ἠθονικὴ κλίση γιὰ
ἀναρχία. Ἐγινε ὁμως πολὺ γρηγορὰ κανόνες,
προσωδικὰ καὶ γλωσσικὰ κληρονομία πού ἀπορᾶ
τυποχρόνια ὅλους τοὺς κινηματογράφους τοῦ κό-
σμου.

Σὲ τί χρησιμεύει νὰ ταυτίζουμε καὶ κατὰ κάποιο
τρόπο νὰ βαφτίζουμε τὴν ὄψιμη αὐτὴ τεχνικο-
στυλιστικὴ παράδοση «κινηματογράφου τῆς ποίη-
σης;» Χρησιμεύει ἀπλὰ ὡς ὀρολογία, πράγμα
πὺ δὲν σημαίνει τίποτα ἂν δὲ κάνομε στὴ συνέ-
χεια μιά μὴ συγκριτικὴ ἐξέταση αὐτοῦ τοῦ φαινόμε-
νου μέσα σὲ μιά εὐρύτερη κοινωνικὴ πολιτικὴ καὶ
πολιτιστικὴ κατάσταση.

Ὁ κινηματογράφος, μάλλον ἀπὸ τὸ 1936 καὶ με-
τά, τὴ χρονιά πού πρωτοπροβλήθηκαν οἱ *Μοντέρ-
νοι Καιροὶ* εἶχε τὸ προβάδισμα πάνω στὴ λογοτε-
χνία· ἡ τουλάχιστον λειτουργοῦσε μὲ μιά ἐπικαιρό-
τητα πού του ἔδινε χρονολογικὴ προτεραιότητα,
ὡς καταλύτης τῶν θαυτέρων κοινωνικοπολιτιστι-
κῶν μοτιῶν πού λίγο ἀργότερα θὰ γίνοντουσαν
χαρακτηριστικὰ στοιχεία τῆς λογοτεχνίας.

Ὁ κινηματογραφικὸς νεορεαλισμὸς (*Ρώμη,
ἀνοχύρωτη πόλη*) προοίονισε ὅλο τὸ μεταπολεμι-
κὸ λογοτεχνικὸ ἰταλικὸ νεορεαλισμὸ μέχρι ἕνα μέ-
ρος τῆς δεκαετίας τοῦ '50· οἱ νεο-παρακμιακὲς ἢ
νεο-φορμαλιστικὲς ταινίες τοῦ Φελίνι καὶ τοῦ
Ἄντονιὸν προεἰργάσαν τὴ νεοαθαγκαρτίστικη
ἰταλικὴ ἀναγέννηση ἢ τὴν ἐξάλειψη τοῦ νεορεαλι-
σμοῦ· τὸ «νέο κύμα» προανάγγελλε τὴ «σχολὴ τοῦ
δέλεματος» ἐκδηλώνοντας κατάφωρα τὰ πρῶτα
τῆς συμπτώματα· ὁ νέος κινηματογράφος ὀρισμέ-
νων σοσιαλιστικῶν δημοκρατιῶν εἶναι τὸ πρῶτο
καὶ τὸ πιὸ ἀξιοσημειωτὸ δεδομένο μιάς γενικῆς
ἀφύπνισης αὐτῶν τῶν χωρῶν, πρὸς ὄφελος τῆς
δυτικῆς προέλευσης φορμαλισμοῦ, συνεχίζοντας
μιά τάση τοῦ 20οῦ αἰῶνα, πού εἶχε ὑποστῆ ἀνα-
κοπή.

Σὲ μιά συνολικὴ ὀπτική, ἡ διαμόρφωση μιάς
παράδοσης «ποιητικῆς κινηματογραφικῆς γλώ-
σσας» μαρτυρᾷ μιά ἐντονη γενικὴ ἀναζωπύρωση
τοῦ φορμαλισμοῦ ὡς μέσης καὶ τυπικῆς παρα-
γωγῆς τῆς πολιτιστικῆς ἀνάπτυξης τοῦ νεο-
καπιταλισμοῦ. (Μένει φυσικὰ ἡ ἐπιφύλαξη, πού
ὀφείλεται στὴ μαρξιστικὴ μου ἠθική, ὅτι μπορεῖ
νὰ ὑπάρξει μιά ἐναλλακτικὴ λύση: μιά ἀνανέωση
τῆς ιδιότητος τοῦ συγγραφέα πού πρὸς τὸ παρὸν
μοιάζει νὰ ἔχει ληθεῖ).

Συμπέρασμα:

1. Ἡ τεχνικο-στυλιστικὴ παράδοση ἐνὸς κινη-
ματογράφου τῆς ποίησης γεννιέται σ' ἕνα κλίμα
νεο-φορμαλιστικῶν ἀναζητήσεων, πού ἀνταπο-
κρίνονται στὴν διακειμενικὴ καὶ κυρίως γλωσσο-
στυλιστικὴ ἐμπνευση πού κατέκτησε πάλι τὴν ἐπι-
καιρότητα στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή. 2. Ἡ
χρῆση τῆς «ἔμμεσης ἐλεύθερης ὑποκειμενικότη-
τας» ἐπὶν κινηματογράφου τῆς ποίησης, ὅπως ἤδη
ἔχομε ἐπιναυλιᾶει πολλές φορές, εἶναι ἐνὶ πρῶ-
το κλίμα· χρησιμεύει νὰ μιλάς ἐμμεσα· διακίπτει ἐνὸς

κάποιοι άφηγηματικού άλλοθι – στο πρώτο πρόσωπο· και άρα ή γλώσσα πού χρησιμοποιείται στους έσωτερικούς μονολόγους των προσχηματικών προσώπων είναι ή γλώσσα ενός «πρώτου προσώπου» πού βλέπει τόν κόσμο μέ μία ούσιαστικά άνορθολογική έμπνευση και πού για νά έκφραστεί πρέπει κατά συνέπεια νά καταφύγει στά πιό φανταχτερά έκφρατικά μέσα τής «γλώσσας τής ποιήσης».

3. Τά προσχηματικά πρόσωπα δέ είναι δυνατόν παρά νά επιλέγονται από τό πολιτιστικό περιβάλλον του δημιουργού: νά έχουν μίαν άναλογία μαζί του, ως προς την κουλτούρα, τή γλώσσα και τήν ψυχολογία: νά είναι «γέννημα και θρέμμα τής άστικής τάξης». Άν συμβεί νά ανήκουν σ' έναν άλλο κοινωνικό κόσμο, μυθοποιούνται και έξομοιώνονται μέ τίσ κατηγορίες των άνώμαλων, νευρωτικών ή υπερευαίσθητων. Η άστική τάξη, ακόμα και στον κινηματογράφο, ταυτίζεται ξανά μέ τήν άνθρωπότητα ολόκληρη, σ' ένα άνορθολογικό ταξικό συνοθύλευμα.

Όλα αυτά αποτελούν μέρος τής γενικής τάσης τής άστικής κουλτούρας νά ξανακερδίσει τό χαμένο έδαφος στή μάχη μέ τό μαρξισμό και τήν ένδεχόμενη έπανάστασή του. Και αυτό έγγράφεται στή μεγαλειώδη κατά μία έννοια έξελικτική κίνηση τής άστικής τάξης, πού θά μπορούσαμε νά την ονομάσουμε άνθρωπολογική, πάνω στους «άξονες» μίας «έσωτερικής επανάστασης» του καπιταλισμού: δηλαδή τό νεοκαπιταλισμό πού άμφισβητεί και μεταβάλλει τίσ ίδιες τίσ δομές του και έτσι άποδίδει ξανά στους ποιητές μιά όψιμη-ούμανιστική λειτουργία, τό μύθο και τήν τεχνική συνείδηση τής φόρμας.



(Αυτό τό κείμενο διαβάστηκε από τόν Πιέρ Παόλο Παζολίνι, τόν Ιούνιο του 1965, στο πρώτο Φεστιβάλ του Νέου Κινηματογράφου πού έγινε στο Πέζαρο. Δημοσιεύτηκε στο «Uccelacci e Uccellini», Garzanti, Μιλάνο 1966, και άργότερα στή συλλογή δοκιμών του Π.Π.Π. «Empirismo Eretico», Garzanti, Μιλάνο 1972. Μετάφραση: Κλαίρη Μισοτάκη).

Ο κινηματογράφος σαν σημειολογία της πραγματικότητας

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Παρατηρήσεις πάνω στο πλάνο-σεκάνς

Ας εξετάσουμε τη μικρή ταινία (σέ 16 χιλ.) που γυρίστηκε τη στιγμή του θανάτου του Κένεντυ από κάποιον θεατή ανάμεσα στο πλήθος. Είναι ένα πλάνο σεκάνς και μάλιστα το τυπικότερο πλάνο σεκάνς που θα μπορούσε να υπάρξει.

Πράγματι, αυτός ο θεατής-όπερατέρ δεν διάλεξε τη γωνία λήψης του. Κινηματογράφησε απλά και μόνο από το μέρος που βρισκόταν, καθόραροντας εκείνο που έβλεπε το μάτι του ή μάλλον ο φακός του.

Τό τυπικό πλάνο σεκάνς λοιπόν είναι μία «υποκειμενική ματιά» (“Soggettiva”). Από την ταινία που θα μπορούσε να γίνει με θέμα τό θάνατο του Κένεντυ απουσιάζουν λοιπόν όλες οι άλλες οπτικές γωνίες: του ίδιου του Κένεντυ, της Ζακλίν, του δολοφόνου που προβόλουσε, των μαρτύρων που βρισκόταν σέ καλύτερη θέση από τόν έρασι-τέχνη κινηματογραφιστή μας, των αστυνομικών της συνοδείας κ.τ.λ. Αλλά ας υποθέσουμε ακριβώς ότι διαθέτουμε όλες τις μικρές ταινίες, που έχουν γυριστεί από όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες. Τί ακριβώς θά διαθέταμε τότε; Θά διαθέταμε μία σειρά από πλάνα σεκάνς που θά αναπαριστούσαν τά πραγματικά γεγονότα, τη συγκεκριμένη εκείνη στιγμή, ιδωμένα δηλαδή μέσα από μία σειρά «υποκειμενικών ματιών». Η «υποκειμενική ματιά» (“Soggettiva”) αποτελεί, λοιπόν, τό άκραίο σημείο του ρεαλισμού σέ κάθε οπτικοακουστική τέχνη. Δέν είναι δυνατό, ούτε πιθανό, «νά δεις και νά ακούσεις» την πραγματικότητα έν τη γενέσει της παρά μόνον από μία γωνιά λήψης, από μία οπτική γωνία. Και πρόκειται πάντοτε γιά την οπτική γωνία ενός υποκειμένου που βλέπει και άκουει. Τό υποκειμενο αυτό είναι ένα υποκειμενο μέ σάρκα και όστά. Άκόμη κι όταν επιπλέουμε σέ μία ταινία μέ υπόθεση, μία ιδανική οπτική γωνία και κατά συνέπεια άφηρημένη και καθόλου νατουραλιστική – αυτή γίνεται ρεαλιστική και όριακά νατουραλιστική, από τη στιγμή που τοποθε-

τούμε εκεί μία κάμερα κι ένα μαγνητόφωνο. Αυτό που θά καταγραφεί εκεί θά μοιάζει ιδωμένο κι άκουσμένο από ένα υποκειμενο μέ σάρκα και όστά (δηλαδή προικισμένο μέ μάτια και αυτιά). Η πραγματικότητα όμως, τη στιγμή που προβάλλει είναι πάντοτε σέ χρόνο ένεστώτα.

Ο χρόνος λοιπόν του πλάνο σεκάνς (που θεωρούμε σάν τό πρωταρχικό και άρχέγονο στοιχείο του κινηματογράφου, δηλαδή σάν μία άτελειώτη «υποκειμενική ματιά») είναι ό ένεστώτας τό παρόν. Ο κινηματογράφος, κατά συνέπεια, «αναπαράγει τό παρόν». Τό «ντιρέκτ» της τηλεόρασης είναι ή παραδειγματική αναπαραγωγή του παρόντος, ενός πράγματος που «συμβαίνει».

Ας υποθέσουμε λοιπόν ότι διαθέτουμε όχι μόνο τη μικρή αυτή ταινία γιά τό θάνατο του Κένεντυ, αλλά μία ντουζίνα ανάλογες μικρές ταινίες-πλάνα σεκάνς, που αναπαράγουν υποκειμενικά τό παρόν του θανάτου του Προέδρου.

Αν δούμε τό ένα μετά τό άλλο όλα αυτά τά υποκειμενικά σεκάνς (άκόμη και γιά λόγους καθαρής πληροφόρησης σέ μία αίθουσα προβολής της αστυνομίας, λόγου χάρι, κατά τη διάρκεια της αστυνομικής έρευνας) άν δηλαδή προσθέσουμε τό ένα μέ τό άλλο έστω κι άν αυτό δέν τό κάνουμε στήν κυριολεξία) τί κάνουμε; Κάνουμε μοντάζ, τελείως, δέβαια, στοιχειώδες και χονδροειδές. Και τί πετυχαίνουμε μέ τό μοντάζ αυτό; Τόν πλασιασμό των «παρόντων», σάν νά μίν εκτυλισσόταν ή δράση μία και μοναδική κάτω από τά μάτια μας, παρά διαδοχικά, άρκετές φορές. Αυτός ό πλασιασμός των «παρόντων» καταργεί, στήν πραγματικότητα τό παρόν, ή ύπαρξή του μάς δεισιώνει γιά τη σχετικότητα, την άληθοφάνεια, την άνακρίβεια και τό διαφορούμενο κάθε άλλο παρόντος. Έξετάζοντας αυτές τις μικρές ταινίες στό πλαίσιο μίας αστυνομικής έρευνας (που δέν την ένδιαφέρει καθόλου ή οποιαδήποτε αισθητική διάσταση, αλλά αντίθετα ασχολείται μόνο μέ τη ντοκυμαντεριστική αξία των μικρών αυτών ταινιών, μέ την έννοια της αξίας που έχει μία λεπτομερειακή αναπαράσταση ενός πραγματικού γεγε-

νότος από επιτόπιες μαρτυρίες), τό πρώτο πράγμα πού θά έπρεπε νά άναρωτηθούμε είναι: ποιά από αυτές τίς μικρές ταινίες άντιπροσωπεύει γιά μένα (μέ τή μεγαλύτερη δύνατή προσέγγιση) τήν άληθινή πραγματικότητα τών γεγονότων; Ένα τελειωμένο γιά πάντα κεφάλαιο τής πραγματικότητας ξετυλίχτηκε μπροστά σέ τόσα άτελή μάτια και αύτιά (μπροστά σέ τόσες κάμερες και μαγνητόφωνα) και παρουσιάστηκε στό κάθε ζευγάρι τών φυσικών όργάνων ή τών τεχνικών έργαλείων μέ διαφορετικό τρόπο σάμ κόντρο σάμ, γενικό πλάνο, άμερικάνικο πλάνο, γκρό πλάν και από όλες τίς πιθανές γωνίες λήψεις). Άλλά κάθε μία από τίς γωνίες, άπ' όπου παρουσιάστηκε ή πραγματικότητα, είναι έξαιρετικά φτωγή, έξαιρετικά τυχαία και σχεδόν οικτρή, στό βαθμό πού είναι μία από τίς άπειρες πιθανές γωνίες λήψεις. Ώστόσο, είναι φανερό, ότι ή πραγματικότητα έκφραστηκε μέ όλες τίς όψεις της. Είπε μερικά πράγματα σέ όποιον ήταν παρών. (Παρών σ' αύτήν, άποτελώντας κομμάτι της. Γιατί ή πραγματικότητα δέν μιλάει σέ κανέναν άλλον πέρα από τόν έαυτό της). Είπε κάτι μέ τή γλώσσα τής δράσης, (γλώσσα πού οί άνθρώπινες συμβολικές και συμβατικές γλώσσες ένσωμάτωσαν): ένας πυροβολισμός, πολλοί πυροβολισμοί, ένα σώμα πού πέφτει, ένα αυτοκινητο πού φρενάρε, μία γυναίκα πού ούρλιάζει, άνθρωποι πού φωνάζουν... Όλα αύτά τά μη συμβολικά σημεία λένε πώς συμβαίνει κάτι. Ό θάνατος του προέδρου, έδώ και τώρα, στό παρόν. Κι αύτό τό παρόν, τό έπαναλαμβάνω, είναι ό χρόνος τών διαφόρων «υποκειμενικών ματιών» πλάνα σεκάς γυρισμένα από τίς διάφορες όπτικές γωνίες όπου ή μοίρα τοποθέτησε τους μαρτυρες, μέ τά τεχνικά τους έργαλεία ή τά άτελή τους αισθητήρια όργανα.

Η «γλώσσα τής δράσης» είναι λοιπόν ή γλώσσα τών συμβολικών σημείων του ένσωτώτος χρόνου. Ώστόσο, αύτή ή γλώσσα δέν άποκτά κανένα νόημα στό παρόν, ή, άν έχει κάποιο νόημα, αύτό γίνεται μόνον υποκειμενικά, δηλαδή, κατά τρόπο άτελή, άβέβαιο και μυστηριώδη. Ό Κένεντυ πεθαίνοντας έκφράστηκε μέ τήν τελευταία του πράξη: μέ τό νά πέσει νά πεθάνει πάνω στό κάθισμα του μαύρου προεδρικού αυτοκινητό, μέσα στα άδύναμα χέρια μιάς άμερικανίδας άστής, μέ ύψος μικρού λυχούδικου κοριτσιού. Άλλά αύτή ή έσχατη γλώσσα τής «δράσης» μέ τήν όποία έκφράστηκε ό Κένεντυ, μπροστά στους διάφορους θεατές του δράματος, παραμένει, στό παρόν – όταν γίνεται άντιληπτή και κινηματογραφείται (πράγμα πού είναι ένα και τό αύτό) – μετώρη και άσύνδετη. Όπως κάθε στιγμή τής γλώσσας τής δράσης, είναι μία άναζήτηση. Άναζήτηση τίνος πράγματος; Άναζήτηση τής έγκαθίδρυσης όρισμένων σχέσεων μέ όλες τίς γλώσσες τής «δράσης», πού μ' αυτές

έκφράζονται, ταυτόχρονα μέ τόν Κένεντυ, όλοι οί ύπόλοιποι παρόντες. Στην περίπτωση πού έξετάζουμε, τά έσχατα ζωντανά στίγματα (*shintagmi viventi*) του Κένεντυ ζητούσαν νά έγκαθιδρύσουν μία σχέση μέ τά ζωντανά συντάγματα όσων, εκείνη τή στιγμή, έκφράζονταν ζώντας γύρω του. Για παράδειγμα, του ή τών δολοφόρων του, πού πυροβολούσε ή πυροβολούσαν.

Όσο δέν έχουν άποκατασταθεί οί σχέσεις άνάμεσα σέ τέτοια ζωντανά συντάγματα, ή γλώσσα τής τελευταίας πράξης του Κένεντυ και ή γλώσσα τής «πράξης» τών δολοφόρων του θά είναι γλώσσες έννοησιμένες και άτελείς, πρακτικά άκατανόητες. Τι θά πρέπει λοιπόν νά συμβεί γιά νά γίνουν πλήρεις και κατανοητές; Πρέπει επίτελους νά έγκαθιδρυθούν οί σχέσεις πού κάθε μία από αυτές τίς γλώσσες άναζητά, ψελλίζοντας σχεδόν κι άγγίζοντας τυφλά. Άλλά όχι μέσω ενός άπλού πολλαπλασιασμού τών παρόντων – πράγμα πού πετυχαίνεται μέ τήν παράθεση τών διαφόρων «υποκειμενικών ματιών» – αλλά μέ τήν συναρμογή τους. Μία τέτοια συναρμογή τών γλωσσών τής «δράσης» (τών παρόντων) δέν έχει πιά ως συνέπεια (όπως ή άπλή παράθεσή τους) νά καταστρέφεται και νά άδειάζει από νόημα τό παρόν (όπως άναπόφευκτα θά γίνει άν δούμε διαδοχικά τίς μικρές ταινίες, στην ύποθετική αίθουσα προβολής τής (F.B.I.) αλλά έχει σάν συνέπεια νά μετασχηματίζεται τό παρόν σέ παρελθόν.

Μόνο τά πεπραγμένα και τελειωμένα γεγονότα μπορούν νά έρθουν σέ συναρμογή μετάξύ τους, νά άποκτήσουν νόημα (πράγμα πού θά καταδειξω καλύτερα παρακάτω). Άς κάνουμε άκόμη μία ύπόθεση. Άς ύποθέσουμε ότι άνάμεσα στους άνακριτές πού παρακολουθούν τήν ύποθετική προβολή μας και βλέπουν τίς διάφορες (και δυστυχώς) ύποθετικές ταινίες, μέ θέμα τό θάνατο του Κένεντυ, τή μία μετά τήν άλλη, από τήν άρχή ως τό τέλος, άς ύποθέσουμε λοιπόν ότι άνάμεσα τους ύπάρχει ένας άνακριτής προικισμένος μέ μεγαλοφυή ικανότητα άνάλυσης.

Έ, λοιπόν! δέ θά μπορούσε νά είναι παρά μεγαλοφυία συναρμογής. Μαντεύοντας τήν άλήθεια – ύστερα από προσεκτική άνάλυση τών... νατουραλιστικών άποσπασμάτων πού άποτελούν αυτές τίς μικρές ταινίες – θά ήταν σέ θέση νά τήν άνασυστήσει. Μέ ποιά τρόπο; Επιλέγοντας από τά διαφορετικά αύτά πλάνα σεκάς τά άποσπάσματα πού θά είχαν πραγματική σημασία και άνακαλύπτοντας κατά συνέπεια, τήν πραγματική τους λογική σειρά. Θά έπρόκειτο πολύ άπλά, γιά ένα μοντάζ. Μετά από τέτοια δουλειά έπιλογής και συναρμογής, οί διαφορετικές όπτικές γωνίες πού κυβερνούσαν τίς διάφορες «υποκειμενικές ματιές» θά

έξαφανίζονταν και η αντίκειμενικότητα θα καταλάμβανε τη θέση μιάς υπαρκσιακής υποκειμενικότητας. Δέ θα υπήρχε πιά αυτή η σειρά των, (συγκινητικών) ζευγαριών από μάτια και αυτιά (από κάμερες και μαγνητόφωνα) που «πιάνουν» και αναπαράγουν μία φευγαλέα και προσωπλή πραγματικότητα, αλλά στη θέση τους θα υπήρχε ένας αφηγητής. Ο αφηγητής αυτός μετασχηματίζει το παρόν σε παρελθόν.

Τό συμπέρασμα όλων αυτών είναι ότι ο κινηματογράφος (ή καλύτερα η οπτικοακουστική τεχνική) είναι στην ουσία ένα άτελειωτο πλάνο σεκάνς, όπως ακριβώς είναι για τά μάτια και τ' αυτιά μας η πραγματικότητα, όσο είμαστε σε θέση να βλέπουμε και να ακούμε (ένα υποκειμενικό πλάνο σεκάνς, άτελειωτο, ή τουλάχιστον, που δέν τελειώνει παρά μέ τό τέλος της ίδιας της ζωής μας). Κι αυτό τό πλάνο σεκάνς, όπως τό έχω συχνά πει, δέν είναι άλλο από τήν αναπαραγωγή της γλώσσας της «δράσης». Μέ άλλα λόγια, η αναπαραγωγή του παρόντος.

Άλλά, από τη στιγμή που έπεμβαίνει τό μοντάζ, καθώς δηλαδή περνά από τόν κινηματογράφο στην ταινία (που είναι δύο πράγματα τελείως διαφορετικά, όπως τό «γλωσσικό σύστημα» είναι άλλο πράγμα από τη «λέξη») τό παρόν μετασχηματίζεται σε παρελθόν (γιατί τότε έχει εγκαθιδρυθεί μία συναρμογή των διαφόρων ζωντανών γλωσσών). Ένα παρελθόν που, για λόγους έγγενεις στην ίδια τη φύση του κινηματογράφου, κι όχι για λόγους αισθητικής έπιλογής, έχει πάντοτε τά χαρακτηριστικά και τόν τόνο του παρόντος. *Πρόκειται λοιπόν για έναν ιστορικό ένεστώτα.*

Θά πρέπει να πώ τί σκέφτομαι για τόν θάνατο. Αφήνω τόν σκεπτικιστή αναγνώστη να αναλογιστεί ποιά σχέση έχει ό θάνατος μέ τόν κινηματογράφο. Έχω ήδη πει αρκετές φορές – πάντοτε, δυστυχώς, άσχημα – ότι η πραγματικότητα έχει μία γλώσσα, και μάλιστα τέτοια που για να περιγραφεί, άπαιτεί μία «Γενική Σημειολογία», πράγμα που πρός τό παρόν λείπει, ακόμη και σάν έννοια. (Οί σημειολόγοι μελετούν πάντοτε αντίκειμενα τελείως καθορισμένα και καθορισμένα μεταξύ τους, που είναι οί διάφορες υπάρχουσες γλώσσες, άσχετα μέ τό άν άποτελούνται ή όχι από σημεία αλλά δέν έχουν ανακαλύψει ακόμη ότι η σημειολογία είναι η περιγραφική έπισημη της πραγματικότητας).

Αυτή η γλώσσα – τό έχω ξαναπει και πάντοτε άσχημα – συμπιπτει, σε ό,τι αφορά τόν άνθρωπο, μέ τήν ανθρώπινη «δράση». Πράγματι, ό άνθρωπος εκφράζεται πριν άπ' όλα μέ τη «δράση» του (τήν όποια δέ τη θεωρούμε μέ τήν καθαρή πραγ-

ματιστική έννοια) γιατί μ' αυτήν μετατρέπει τήν πραγματικότητα κι έπιδρά πάνω στό πνεύμα. Άλλά ή «δράση» του δέν έχει ένότητα, ούτε νόημα, όσο δέν έχει τελειωθεί, όσο δέν έχει ολοκληρωθεί. Όσο ζούσε ό Λένιν, ή γλώσσα της δράσης» του παρέμενε (έν έννοια) ανέξινίαστη, γιατί αυτή η «δράση» ήταν ακόμη δυνητική και άρα μπορούσε ν' άλλιωθει από ένδεχόμενες κατοπινές «δράσεις». Έτσι, όσο υπάρχει μέλλον, όσο δηλαδή παραμένει ένας άγνωστος συντελεστής, ό άνθρωπος μένει ανέκφραστος. Μπορούμε, για παράδειγμα, να συναντήσουμε τήν περίπτωση ενός τίμιου ανθρώπου, που, στά έξήτνα του χρόνια κάνει ένα έγκλημα. Μία τέτοια καταδικάσιμη πράξη άλλιώνει όλες τις προηγούμενες πράξεις του και τόνκάνει να φαίνεται διαφορετικός άπ' ό,τι ήταν ως τότε. Όσο δέν είμαι νεκρός, κανείς δέν μπορεί να είναι δέβαιο ότι μέ ξερει πραγματικά, δέν μπορεί δηλαδή να δώσει νόημα στη «δράση» μου, που παραμένει, σάν γλωσσολογική στιγμή δύσκολα άποκρυπτογραφήσιμη.

Είναι λοιπόν, άπόλυτα αναγκαίο να πεθάνουμε, γιατί ένόσω ζούμε, δέν έχουμε νόημα και η γλώσσα της ζωής μας – μέσω της όποίας εκφραζόμαστε και στην όποια, έπομένως, δίνουμε τη μεγαλύτερη σημασία – παραμένει μη μεταφράσιμη, ένα χάος πιθανοτήτων, μία αδιάκοπη αναζήτηση σχέσεων και σημασιών χωρίς λύση της συνέχειας. Ό θάνατος έπιτελεί ένα άστραπιαίο μοντάζ της ζωής μας διαλέγει δηλαδή τις στιγμές αυτής της ζωής που έχουν άληθινά σημασία, που δέν μπορούν πιά να άλλιωθούν από τόν έρχομό άλλων πιθανών στιγμών, άναγωνιστικών, ή άσυνεχών, και τις τοποθετεί σε μία συνέχεια, μετατρέποντας τό άτελειωτο, άσταθές και άδέβαιο – και κατά συνέπεια μη περιγράψιμο γλωσσολογικά – παρόν μας, σε ένα καθαρό και δέβαιο – και έπομένως άριστα περιγράψιμο γλωσσολογικά – (στό πλαίσιο ακριβώς μιάς Γενικής Σημειολογίας) – παρελθόν. Μόνο χάρη στό θάνατό μας λοιπόν, ή ζωή μας χρησιμεύει για να εκφραστούμε.

Τό μοντάζ έπιτελεί, λοιπόν, πάνω στό υλικό της ταινίας – που άποτελείται είτε από πολύ μεγάλα είτε από άπειροστά άποσπάσματα, από πλάνα σεκάνς που ισοδυναμούν μέ άτελείωτες πιθανές «υποκειμενικές ματιές» – αυτό που ό θάνατος έπιτελεί στη ζωή.

Τό υπάρχειν είναι φυσικό;

Έτσι, η ταινία μπορεί να όριστεί σάν μια «λέξη χωρίς γλωσσικό σύστημα». Πράγματι, οί διάφορες ταινίες, για να γίνουν κατανοητές, δέν πρέπει να

έχουν σάν σύνολο αναφοράς τόν κινηματογράφο, αλλά τήν ίδια τήν πραγματικότητα. Είναι φανερό ότι υποστηρίζοντας τά παραπάνω, κατά συνέπεια, ότι ή σημειολογία τού κινηματογράφου θά έπρεπε νά είναι ένα κεφάλαιο, τής Γενικής Σημειολογίας τής πραγματικότητας.

Άς πούμε, γιά παράδειγμα, ότι έμφανίζεται σέ μια ταινία τό πλάνο ενός άγοριού μέ μαύρα σγουρά μαλλιά, μέ μαύρα γελαστά μάτια, μέ πρόσωπο γεμάτο σπυράκια, μέ τό καρδι του λαιμού λίγο παρατεταμένο, σάν εκείνο ενός ύπερθυροειδούς, μέ μία έκφραση χαράς και εύθυμίας νά πηγάζει από τό σύνολό του. Παραπέμπει άραγε αυτό τό πλάνο μιάς ταινίας σέ κάποια κοινωνική σύμβαση άποτελούμενη από σύμβολα, σύμβαση πού θά ήταν ό κινηματογράφος άν όριζόταν σέ άναλογία μέ τό «γλωσσικό σύστημα»; Όπωσδήποτε παραπέμπει σέ μία κοινωνική σύμβαση, *μη όντας συμβολική, πού δέν διαχωρίζεται από τήν πραγματικότητα*, δηλαδή από τόν άληθινό Νινέτο Ντάβολι, μέ σάρκα και όστάχτον ύπολοιπ άδειχνη αυτό τό πλάνο.

Έχουμε ήδη στό μυαλό μας ένα είδος «Κώδικα τής Πραγματικότητας» (δηλαδή αυτής τής έν δυνάμει Γενικής Σημειολογίας γιά τήν όποία μιλώ) και χάρις σ' αυτόν τόν άνέκφραστο και άσυνειδητο κώδικα πού μέν έπιτρέπει νά κατανοήσουμε έπίσης και τίς διάφορες ταινίες. Και γιά νά συμπληρώσω: άναγνωρίζουμε τήν πραγματικότητα μέσα στίς ταινίες μέ τόν πιό άπλό και στοιχειώδη τρόπο, γιατί ή πραγματικότητα μέν άπευθύνεται μέσα άπ' αυτές όπως τό κάνει καθημερινά στή ζωή.

Ένα πρόσωπο, στόν κινηματογράφο, όπως και σέ κάθε στιγμή τής πραγματικότητας, μέν μιλάει μέ τά σημεία – ή τά ζωντανά συντάγματα – τής «δράσης» του. Αυτά τά σημεία, ταξινόμημένα σέ κεφάλαια θά μπορούσαν νά είναι 1) Έή γλώσσα τής φυσικής παρουσίας, 2) Έή γλώσσα τής συμπεριφοράς, 3) Έή γλώσσα του γραπτού-όμιλούμενου γλωσσικού συστήματος. Άλλά όλα συνθέτονται από τή γλώσσα τής «δράσης», πού έγκαθιδρύει τίς σχέσεις άνάμεσα σ' έμάς και τόν αντικειμενικόκόσμο. Σέ μία Γενική Σημειολογία τής πραγματικότητας κάθε ένα 'π' αυτά τά κεφάλαια θά έπρεπε φυσικά νά ύποδιαιρείται σ' έναν ποικιλόντα άριθμό παραγράφων Αυτό είναι κάτι πού έχω παραμελήσει, έδώ και άρκετό καιρό. Θά περιοριστώ λοιπόν νά παρατηρήσω άλλά ότι ή δεύτερη παράγραφος, πού τιτλοφορείται «Γλώσσα τής Συμπεριφοράς» θά ήταν ή πληρέστερη και ή περισσότερο ένδιαφέρουσα. Θά έπρεπε ή ίδια νά ύποδιαιρείται σέ δύο άλλες παραγράφους. Στή «γλώσσα τής γενικής συμπεριφοράς» (πού θά χρησίμευε γιά τήν έκφραση μέσα σέ ειδικές κοινωνικές καταστάσεις, και κατά τή διάρκεια όρισμένων στιγμών αυτών τών καταστάσεων – τίς όποιες θά χαρακτήριζα σάν ιδιωτικές).

Άς ξαναάρουμε τό παράδειγμα αυτό του ήθοποιού μέ τά μαύρα σγουρά μαλλιά, στόν όποιον μόλις άναφερθήκαμε. Έή γλώσσα τής γενικής συμπεριφοράς του μέν ύποδιαιρείται μέν – μέν άπό τή σειρά τών πράξεων τών έκφράσεων και τών λόγων του – τίς ιστορικές, έθνικές και κοινωνικές του συντεταγμένες. Άλλά ή γλώσσα τής ειδικής συμπεριφοράς του προσδιορίζει αυτές τίς συντεταγμένες μέ τόν πιό συγκεκριμένο τρόπο. (Όπως άκριβώς διάλεκτος και άργκό προσδιορίζουν μέ συγκεκριμένο τρόπο τό γλωσσικό σύστημα). Έή γλώσσα, λοιπόν, τής ειδικής συμπεριφοράς άποτελείται κατ' ούσίαν από μία σειρά τελετουργικών στοιχείων πού τό άρχέτυπό τους άνήκει στό ζωικό ή τό φυσικό κόσμο: τό πάγωνι πού άνοίγει τά φτερά του, ό κόκορας πού τραγουδάει πάντοτε μετά τό ζευγάριμα, τά λουλούδια πού άνθίζουν πάντοτε σέ μία δοσμένη εποχή. Μέ λίγα λόγια, ή γλώσσα του κόσμου είναι, στήν ούσία, ένα θέμα. Στήν περίπτωση μιάς συμπλοκής, τό σγουρόμαλλο άγόρι, πού πήραμε γιά παράδειγμα, δέν θά παρέλειπε νά νά χρησιμοποιήσει όλες τίς άπαιτούμενες από τόν λαϊκό κώδικα «στάσεις». Άπό τίς πρώτες άτάκες πού λέει, μέ τήν ιδιαίτερη έκφραση κάποιου πού δέν άκούει καλά, ως τίς πρώτες άπειλές, πού σχεδόν προσφέρει σάν νά οικτίζει τόν αντίπαλο, μέχρι τά πρώτα χτυπήματα στό στήθος του άλλου μέ τά δύο χέρια άνοιχτά και τίς παλάμες πρós τά μπρός...

Ξεκινώντας άπ' αυτές τίς διάφορες τελετουργίες τής γλώσσας τής ειδικής συμπεριφοράς φτάνουμε άνεπαίσητα στίς διάφορες συνειδητές τελετουργίες. Περνάμε έτσι από τίς τελετουργίες πού είναι μαγικές και άρχικές σ' εκείνες πού έχουν έγκαθιδρυθεί από τους κανόνες τής σοστής έκπαιδευσης και τών καλών τρόπων τής σύγχρονης άστικής τάξης. Έπειτα, πάντοτε άνεπαίσητα, φτάνουμε στίς διάφορες συμβολικές, άλλα στερεωμένες από σημεία, ανθρώπινες γλώσσες. Γλώσσες, πού γιά νά έκφραστεί ό άνθρωπος μέσα άπ' αυτές χρησιμοποιεί τό ίδιο του τό σώμα, τό ίδιο του τό πρόσωπο Οι θρησκευτικές τελετές, οι μμήσεις, οι χοροί, οι θεατρικές παραστάσεις άνήκουν σ' αυτούς τους τύπους ζωντανών και παραστατικών γλωσσών. Τό ίδιο ισχύει και γιά τόν κινηματογράφο.

Μιάς και δέν έχω χαράξει άκόμη τίς βασικές γραμμές τής «Γενικής Σημειολογίας» μου, θά περιοριστώ έδώ, γιά μία άκόμη φορά στό νά καταδείξω πώς ή Γενική Σημειολογία θά μπορούσε νά είναι ταυτόχρονα Σημειολογία τής Γλώσσας του Κινηματογράφου. Γιά νά περάσουμε από τή μία στήν άλλη άρκεί νά λάβουμε ύπ όψη μας ένα μόνο πρόσθετο στοιχείο: τήν όπτικοακουστική άναπαράγωγή. Πάνω στίς παραλλαγές αυτής τής άναπαράγωγής – πού άναδημιουργεί στόν κινηματογράφο τά ίδια γλωσσικά χαρακτήριστικά μ' έκεινα τής

ζωής θεωρούμενης ως γλώσσας – θα μπορούσαμε να θεσπίσουμε μία γραμματική του κινηματογράφου. Με αυτό ακριβώς το θέμα ασχολήθηκα άλλοτε. Θά έπρεπε να σημειώσουμε εδώ – και αυτό είναι το σημαντικότερο σημείο αυτών των σκέψεων – πώς ενώ δεν υπάρχει σημειολογικά καμιά διαφορά ανάμεσα στο χρόνο ζωής και τον χρόνο του κινηματογράφου σαν αναπαραγωγή της ζωής – με την έννοια του άτελειωτου πλάνου σεκάνς – υπάρχει, αντίθετα, μία θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στο χρόνο της ζωής και το χρόνο των διαφόρων ταινιών.

Άς πάρουμε ένα πλάνο σεκάνς σε «καθαρή» μορφή, δηλαδή την οπτικοακουστική αναπαραγωγή μέσα από μία υποκειμενική οπτική γωνία, ενός αποσπάσματος από την άτελειωτη διαδοχή των πραγμάτων και των πράξεων, που ενδεχομένως θα μπορούσε να αναπαράγει. Ένα τέτοιο πλάνο σεκάνς σε «καθαρή» μορφή θά αποτελείται από μία εξαιρετικά πληκτική σειρά άσημαντων γεγονότων και πράξεων. Ό,τι μου συμβαίνει και μου παρουσιάζεται μέσα σε πέντε λεπτά της ζωής μου, αν προβαλλόντα σε μία οθόνη, θά γινόταν κάτι το τελείως αδιάφορο που θά χαρακτηριζόταν από μία τέλεια άσημαντικότητα και ματαιότητα. Στην πραγματικότητα, αυτή η άσημαντικότητα δεν εκδηλώνεται σε μένα τον ίδιο γιατί αυτά τα πέντε λεπτά είναι τα πέντε λεπτά του ζωτικού μονολόγου της πραγματικότητας με τον εαυτόν της.

Τό υποθετικό μου «καθαρό» πλάνο σεκάνς, αναπαριστώντας τη «ζωή» φανερώνει την άσημαντότητα της ζωής. Αλλά μέσω αυτού του υποθετικού πλάνου σεκάνς σε «καθαρή» μορφή, μαθαίνω επίσης – με την ίδια ακρίβεια που χαρακτηρίζει τα εργαστηριακά πειράματα – ότι η θεμελιώδης πρόταση που εκφράζεται από κάτι άσημαντο είναι: «υπάρχω», ή «υπάρχει» ή, πολύ απλά, «είναι». Αλλά αυτό το «είναι» είναι φυσικό; Όχι, δε νομίζω ότι είναι. Αντίθετα, φαίνεται ότι έχουμε να κάνουμε με κάτι θαυμαστό, τό μυστηρώδες και, οπωσδήποτε, μη φυσικό.

Όμως, τό πλάνο σεκάνς (με δοσμένα τά χαρακτηριστικά που περιέγραψα), γίνεται, στις ταινίες με υπόθεση, ή «νατουραλιστικότερη» στιγμή της κινηματογραφικής αφήγησης. Ένας άντρας χαστουκίζει μία γυναίκα, έπειτα ανεβαίνει σ' ένα αυτοκίνητο και παίρνει τό δρόμο για τή θάλασσα...

Αν υποθετήσω ένα μαγνητόφωνο και μία κάμερα εκεί που θά μπορούσε να θρίσκεται ένας μάρτυρας, με σάρκα και όστά, άθλια νατουραλιστικό, κινηματογραφικό όλη τή σκηνή στη συνέχεια της, σαν να τήν έβλεπε και να τήν άκουγε εκείνος, μέχρις ότου τό αυτοκίνητο χαθεί προς τή μεριά της Όστιας. Γι' αυτή τή σκηνή που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μου, όπως και για τήν αναπα-

ραγωγή της, ή θεμελιώδης κυρίαρχη πρόταση είναι: «όλα αυτά υπάρχουν». (Όστόσο, όπως δεν άδιαφορώ μπροστά στην πραγματικότητα, δε μένω επίσης άδιαφορος μπροστά στην αναπαραγωγή της. Και καθώς, μπροστά στην ταινία, ή κρίση μου αναφέρεται στον Κώδικα της Πραγματικότητας, αναπαράγω μέσα μου τά ίδια σχεδόν συναισθήματα σαν να ζούσα ύλικά αυτά τά γεγονότα).

Άφου ό κινηματογράφος δε θά μπορούσε ποτέ να άλλαγει από τέτοια πλάνα σεκάνς (έστω και πολύ σύντομα), δεδομένου ότι πρόκειται πάντοτε για αναπαραγωγή της πραγματικότητας, κατηγορείται για νατουραλισμό. Άλλά ό φόβος του νατουραλισμού (τουλάχιστον σε ότι αφορά τον κινηματογράφο) είναι φόβος αυτού που «είναι», του υπάρχοντος. Είναι δηλαδή, σε τελευταία ανάλυση, ό φόβος της έλλειψης του φυσικού, αυτού που «υπάρχει», ό φόβος του τρομερού διφορούμενου της πραγματικότητας. Διφορούμενου που όφείλεται στο ότι ή πραγματικότητα θεμελιώνεται πάνω σε μιά άμφιβολία, πάνω στο ότι ό χρόνος είναι παρελθόν, στην παρελθοντική διάσταση του χρόνου. Πρόκειται, λοιπόν, ή κάτι πολύ περισσότερο από νατουραλισμό! Τό να κάνεις κινηματογράφο είναι σαν να γράφεις πάνω σ' ένα φλεγόμενο χαρτί!

Γιά να καταλάβουμε τί είναι ό νατουραλισμός του κινηματογράφου, άς πάρουμε ένα άκραίο παράδειγμα – που παρουσιάζεται ή τό παρουσιάζουν σαν παράδειγμα πρωτοποριακού κινηματογράφου. Στα ύπογεια «new american cinema» της Νέας Υόρκης προβάλλουν πλάνα σεκάνς που διαρκούν πολλές ώρες. Τό πλάνο ενός ανθρώπου που κοιμάται, για παράδειγμα. Νά λοιπόν κινηματογράφος σε «καθαρή» μορφή – όπως τό έχω ήδη πει αρκετές φορές για τό πλάνο σεκάνς. Σαν τέτοιος, σαν αναπαράσταση δηλ. της πραγματικότητας, ιδωμένης από μιά και μόνη οπτική γωνία, ό κινηματογράφος αυτός είναι υποκειμενικός και, με μιά έννοια, τρελά νατουραλιστικός, γιατί πάνω άπ' όλα, αναπαράγει *άκόμη και τον φυσικό χρόνο* αυτής της πραγματικότητας. Πολιτιστικά, ό νέος κινηματογράφος είναι συνέπεια του νεορεαλισμού. Κρατάει άπ' αυτόν τή λατρεία για τό ντοκουμέντο και τό άληθινό. Άλλά ή λατρεία της πραγματικότητας καλοπροαίρετα, με αισιοδοξία και ορθολογισμό, χρησιμοποιώντας σειρές από πλάνα σεκάνς που τό ένα έξαρτιόταν από τό άλλο, ό νέος κινηματογράφος αντίστροφεί τά πράγματα: ή έξαλλη λατρεία του για τήν πραγματική ότητα και τά άτελειωτά πλάνα σεκάνς που χρησιμοποιεί κάνουν ώστε ή θεμελιώδης του πρόταση από αυτό που είναι άσημαντο, υπάρχει» να γίνεται «αυτό που υπάρχει είναι άσημαντο». Άλλά αυτή ή άσημαντότητα γίνεται αισθητή τόσο έξοργιστικά και όδυνηρά, που, τελικά καταλήγει να επιτίθεται 45

στόν θεατή και ταυτόχρονα, στην ιδέα του για τάξη, στην ανθρώπινη και υπαρξιακή ανάγκη του για ό,τι «υπάρχει». Το σύντομο, λογικό, μετρημένο, φυσιολογικό και αξιολογικό σχέδιο σεκάνς του νεορεαλισμού μάς δίνει την ευχαρίστηση να αναγνωρίζουμε την πραγματικότητα που ζούμε καθημερινά, και να την γευόμαστε μέσα από μία αισθητική σύγκρουση που αντιτίθεται στις ακαδημαϊκές συμβάσεις. Αντίθετα, το μεγάλο, άλογο, υπερβολικό, τερατώδες και σιωπηλό σχέδιο σεκάνς του «new cinema» μάς κάνει να αισθανόμαστε τρόμο για την πραγματικότητα, μέσα από μία αισθητική σύγκρουση που αντιτίθεται πια στον νεορεαλισμό, τον οποίο θεωρεί μία ακαδημαϊκοποίηση της ζωής.

Πρακτικά, η διαφορά ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαραγωγή της – δηλαδή ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον κινηματογράφο – είναι ζήτημα χρονικού ρυθμού. Άλλα, με μία διαφορά στους χρόνους επίσης, εγκαθιδρύεται και η διαφορά ανάμεσα στη ζωή και τον κινηματογράφο. Η διάρκεια ενός πλάνου ή ο ρυθμός διαδοχής των πλάνων, μεταλλάσσουν την αξία μιας ταινίας, την κάνουν να ανήκει περισσότερο σε μία σχολή, σε μία εποχή, σε μία ιδεολογία και όχι σε μίαν άλλη. Αν ακόμη σκέφτομαι ότι είναι δυνατό σε ταινίες με υπόθεση να δημιουργηθεί ή ψευδαισθησιμότητα του πλάνου σεκάνς χάρις στο μοντάζ, η αξία του πλάνου σεκάνς γίνεται ιδανικότερη. Γίνεται η αξία της αληθινής επιλογής ενός κόσμου. Πράγματι η αξία ενώ το αυθεντικό ιδανικό πλάνο σεκάνς αναπαράγει καθαυτή μία πραγματική πράξη και υιοθετεί τη χρονικότητά της, τον υπαίχοντα σ' αυτήν χρόνο το προσποιητό πλάνο σεκάνς – αυτό άλλωστε συναντάμε συχνότερα, στις περισσότερες νεορεαλιστικές ταινίες κι αυτό χρησιμοποιεί συστηματικά ο τυπικός νατουραλιστικός κινηματογράφος των έμπορικων συμβάσεων – μμείται την αντίστοιχη πραγματική πράξη αναπαράγοντας τα διάφορα χαρακτηριστικά της, αλλά τ'άνασυνθέτει έπειτα σε μία χρονικότητα που τα παραποιεί νοθεύοντας το φυσικό τους.

Αντίθετα, το μοντάζ του νέου κινηματογράφου έχει πρώτο χαρακτηριστικό να δηλώνει καθαρά την παραποίηση του πραγματικού χρόνου. (Η, στην περίπτωση των «αιώνιων» πλάνων σεκάνς του «new cinema» στά όποια αναφέρθηκα, δηλώνει την εξάντλησή του με την αντίστροφη της αξίας του ά-σημαντου.

Έχουν δίκιο οι δημιουργοί του νέου κινηματογράφου; Πολύ περισσότερο, πρέπει να καταστρέφεται άποφασιστικά, μέσα σ' ένα έργο ο πραγματικός χρόνος; Και αυτή η καταστροφή πρέπει να είναι το πρώτο και το πιο έκδηλο στοιχείο του στυλ στο βαθμό που εξαιλεί τελείως από τον θεατή την ψευδαισθησιμότητα της χρονολογικής

διαδοχής των «δράσεων» μέσα στο χρόνο, έτσι όπως την συναντάμε στις αφηγήσεις και στα παραμύθια, παλιά και νέα;

Κατά τη γνώμη μου, οι δημιουργοί του νέου κινηματογράφου δεν πεθαίνουν αρκετά μέσα στα έργα τους. Κινούνται, μορφάζουν ή, καλύτερα, ψυχορραγούν μέσα απ' αυτά, αλλά δεν πεθαίνουν. Γι' αυτό το λόγο, τ' έργα τους μένουν σαν μαρτυρίες μάς οδύνης ως προς το παράλογο που υπάρχει μέσα στο φαινόμενο του χρόνου, και μ' αυτήν την έννοια δεν μπορούν να αντιμετωπισθούν και να γίνουν κατανοητά και να γίνουν κατανοητά παρά σαν πράξεις ζωής.

Σε τελική ανάλυση, ο φόβος του νατουραλισμού παραμένει στά όρια του ντοκουμέντου και η υποκειμενικότητα, σπρωγμένη μέχρι το σημείο να παράγει είτε άτελειωτα πλάνα σεκάνς – που, τρομοκρατούν τον θεατή με ά-σημαντότητα της πραγματικότητάς του, είτε έργα μοντάζ που, εξαιλείφουν από τον θεατή τη ψευδαισθησιμότητα της συνέχειας στον χρόνο της πραγματικότητάς του καταλήγει στο να γίνει η καθαρή υποκειμενικότητα των ψυχολογικών ντοκουμέντων. Ακόμη και στην πιο πρωτοποριακή – και φαινομενικά ανεξιχνίαστη – λογοτεχνική σελίδα υπάρχει αναφορά στην πραγματικότητα ή σε κάποια πραγματικότητα. Δεν ξεφεύγουμε από την πραγματικότητα γιατί αυτή μιλάει στον εαυτόν της και έμεις θρισκόμαστε στά σπλάχνα της. Από μία ακατανόητη πρωτοποριακή σελίδα – ξεπετάγεται κι εκφράζεται πάντοτε μία πραγματικότητα: η πραγματικότητα που συγγράφει, που μέσα από το ίδιο του το κείμενο εκφράζει την ψυχολογική του μιζέρια, τους λογοτεχνικούς υπολογισμούς του, την ευγενή ή ταπεινή μικροαστική του νεύρωση.

Θά ξαναπώ ότι μία ζωή, με όλες της τις πράξεις, δεν εξιχνιάζεται αληθινά και με πληρότητα παρά μετά θάνατον. Τότε, οι χρόνοι «συσφιγγονται», «συρρικνώνονται» και το άσημαντο εκπίπτει, απορρίπτεται. Τότε, η θεμελιώδης πρόταση της ζωής δεν είναι απλώς και μόνον «είναι», και το φυσικό της γίνεται ταυτόχρονα ένας ψεύτικος στόχος κι ένα ψεύτικο ιδανικό. Αυτός που κάνει ένα πλάνο σεκάνς για να εκδηλώσει τη φρίκη της ά-σημαντότητας της ζωής σφάλει μ' έναν τρόπο ίσο και αντίθετο μ' εκείνον που κάνει ένα πλάνο σεκάνς για να δείξει την ποίηση της άσημαντότητας. Η συνέχεια της ζωής χάνει τη στιγμή του θανάτου – δηλαδή μετά το μοντάζ – αυτήν την πληθώρα των χρόνων που μέσα τους θυσιζόμαστε όσο ζούμε, τ'εθροντάς μας με την τέλεια αντίστοιχία – που μάς οδηγεί στην κατάπτωση – ανάμεσα στη φυσική ζωή μας και στο χρόνο που περνά – δεν υπάρχουν στιγμές που μία τέτοια αντίστοιχία να μην είναι τέλεια. Μετά τον θάνατο

δέν υπάρχει πιά τέτοια συνέχεια τής ζωής αλλά υπάρχει τό νόημά τής.

Ἡ μένεις ἀθάνατος καί ἀνεκφραστος ἢ ἐκφράζεσαι καί πεθαίνεις.

Ἡ διαφορά, λοιπόν, ἀνάμεσα στή ζωή καί τόν κινηματογράφο εἶναι ἀμελητέα καί ἡ ἴδια ἡ Γενική Σημειολογία πού περιγράφει τήν πρώτη, μπορεῖ νά περιγράψει καί τόν δεύτερο.

Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού, ἐνώ μιά πράξη πού συμβαίνει στή ζωή – ἐγώ πού μιλάω ἐδῶ, γιά παράδειγμα – ἔχει σάν σημερινόμο τό νόημά τής – ἓνα νόημα πού δέν μπορεῖ νά ἀποκρυπτογραφηθεῖ παρά μόνο μετά θάνατον – μιά πράξη πού συμβαίνει στόν κινηματογράφο ἔχει σάν σημερινόμο τό σημερινόμο τής ἴδιας πράξης στή ζωή καί δέν ἔχει λοιπόν τό νόημά τής παρά ἐμμεσα. (Νόημα πού καί σ' αὐτή τήν περίπτωση δέν ἀποκρυπτογραφεῖται παρά μόνο μετά θάνατον). Ἡ μοναδική διαφορά, λοιπόν, πού υπάρχει ἀνάμεσα στή ζωή καί τόν κινηματογράφο εἶναι ὅτι σέ μιά ταινία, μιά πράξη (ἢ ἐμφανιζόμενο σημεῖο, μιά εἰκόνα, ἓνα ἐκφραστικό μέσο, ἓνα ἀναπαραγόμενο ζωντανό σύνταγμα – διαλέξετε τόν προσδιορισμό πού θέ-

λετε), ἔχοντας σάν σημερινόμο τό σημερινόμο τής ἀνάλογης πραγματικῆς πράξης, (ἐπιτελούμενης ἀπό τά ἴδια πρόσωπα μέ σάρκα καί ὅστά, καί στό ἴδιο φυσικό καί κοινωνικό πλαίσιο) ἀποκτά ἓνα τελειωμένο καί ἀποκρυπτογραφημένο νόημα, σάν νά εἶχε ἐπέλθει ὁ θάνατος. Αὐτό σημαίνει ὅτι στήν ταινία, ὁ χρόνος εἶναι πεπερασμένος, παφελθόν, ἀκόμη κι ὅταν πρόκειται γιά μιά ταινία μέ ὑπόθεση. Εἴμαστε λοιπόν ὑποχρεωμένοι νά δεχτοῦμε τόν μῦθο. Ὁ Χρόνος δέν εἶναι ἐκεῖνος τής ζωής, μετά θάνατον. Σάν τέτοιος εἶναι πραγματικός, δέν εἶναι ψευδαἰσθήση καί μπορεῖ, θαυμάσια, νά εἶναι ὁ χρόνος τής ἱστορίας μιάς ταινίας.

Τό ἀρθρο αὐτό «*La paura del Naturalismo (Osservazioni sul piano - sequenza protoδημοσιευτικῆ στό περιοδικό Nuovi Argomenti καί ἀποτελεῖ τό κείμενο μιάς διάλεξης στό Φεστιβάλ τῶν Πεζάρω 1977. Ἐνσωματώθηκε τό 1972 στό «Empirismo Eretico». Ἡ μετάφραση τῶν Χρήστων Βαχαλόπουλον ἐγνε ἀπό τήν γαλλική, στά Cahiers du Cinema No 192, καί εἶχε δημοσιευτεῖ στό Σ.Κ. '76, ἀρ. 8).*

© Π.Π. Παζολίνι μεσά τήν Μ.Α. Macciocchi στή Βενετία, τό 1974



Γλώσσα και κινηματογράφος

Του Νίκου Κολοβού

1. Ο Παζολίνι δεν ασχολήθηκε με τη σημειολογία του κινηματογράφου σαν ερευνητής, αλλά σαν ενήμερος αναγνώστης. Ο ίδιος εξηγεί ότι διατύπωσε μερικές γενικευμένες παρατηρήσεις στα περιθώρια των βιβλίων¹ και των ταινιών, που γύρισε ο ίδιος, ή είδε σαν θεατής, θα προσθέταμε εμείς. Διανοήθηκε με τη βοήθεια της δαιμόνιας², όσο και της γνώσης τού μη ειδικού μελετητή. Η προβληματική του κινήθηκε στον άξονα της απόδειξης του ισχυρισμού του ότι ο κινηματογράφος είχε γραφτεί σε γλώσσα πραγματικότητας. Η σημειολογία στάθηκε για κείνον ένα γοητευτικό αντικείμενο μελέτης κι ένα μέσο για να εξηγήσει τη δική του μετάθεση κι επαναφορά απ' τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.

2. Οι ιδιότητές του σαν συγγραφέα ήταν πάντοτε δεσπόζουσες και προσδιοριστικές στην παραγωγή του σαν σκηνοθέτη του κινηματογράφου. Η κατάσταση αυτή, μαζί με την τάση που διακρίνει την σημειολογική έρευνα των οπτικοακουστικών μέσων, συντέλεσε στο να εμπλακεί κι εκείνος στη συρροή των αδιεξόδων, που προκαλεί η αναζήτηση αναλογιών ανάμεσα στη σημειολογία της γλώσσας και στη σημειολογία των οπτικοακουστικών μέσων, κι ειδικότερα του κινηματογράφου³.

Πολλοί θα αμφισβητούσαν αυτή την άποψη για εμπλοκή του Παζολίνι έχοντας υπόψη, ανάμεσα στ' άλλα, την πρόταση του Ρολάν Μπαρτ, ότι η σημειολογία είναι δεμένη με τη γλωσσολογία, αφού θα επιφορτιστεί με τη μελέτη «των μεγάλων σημαίνουσών ενοτήτων του λόγου»⁴, αλλά και την άποψη του ίδιου του Παζολίνι, που υποστήριζε ότι η διατύπωση των αρχών μιας σημειολογίας των οπτικοακουστικών μέσων, ακόμη κι αν παραπέμπει στη σημειολογία της

τοποίησης της σημειολογίας απ' τη γλωσσολογία⁵.

Το αποτέλεσμα ήταν οι παρεμπιπτούσες, πάντοτε, και περιθωριακές παρατηρήσεις του, να τροφοδοτούνται με αντιφάσεις και να φτάνουν σ' ορισμένα προσωρινά, αλλά κι' αδιέξοδα, όπως ήταν επόμενο, συμπεράσματα. Αδιέξοδα που επέτεινε ακόμη περισσότερο η ανυπαρξία (ή η ατέλεια) ειδικής ορολογίας^{6α}.

3. Ο Φερντινάν ντε Σωσσύρ μίλησε επίμονα, όσο και γενικά, για «μια επιστήμη, που μελετά τη ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνική ζωή» και την ονόμασε «σημειολογία». Ξεχώρισε ακόμη τη γλωσσολογία σαν ένα μέρος αυτής της γενικής, νέας επιστήμης, «ένα ειδικό σύστημα στο σύνολο των σημειολογικών πραγμάτων»^{6β}.

Ο G. Μουνιπ κι ο Μπαρτ βασικά, επανέλαβαν κι ανέπτυξαν αυτή την άποψη για τη σημειολογία σαν μια γενική επιστήμη, που έχει αντικείμενο κάθε σύστημα σημείων. Η διαφορά ανάμεσα στους δύο βρίσκεται στο γεγονός ότι ο Μουνιπ εννοεί τα συστήματα σημείων «χάρη στα οποία οι άνθρωποι επικοινωνούν μεταξύ τους», δηλαδή τα συστήματα που προσδιορίζονται απ' τη λειτουργία της, ενώ ο Μπαρτ περιλαμβάνει στην άποψή του όλα τα συστήματα, που «χαρακτηρίζονται απ' το γεγονός ότι έχουν μια «σημασία» ή «σημασίες»⁷.

Ο Παζολίνι ακολουθεί αυτή τη διδασκαλία Σωσσύρ κι ειδικότερα, νομίζουμε, την άποψη που ανέπτυξε ο Μουνιπ για την σημειολογία. «Η γλώσσα (langue) του κινηματογράφου», γράφει ο Παζολίνι, «είναι ένα όργανο επικοινωνίας με διπλή άρθρωση, προικισμένο με μια εκδήλωση, που συνίσταται στην οπτικοακουστική αναπαραγωγή της πραγματικότητας»⁸. Με άλλη διατύπωση, είναι ένα σύστημα οπτικοακουστικών σημείων, προορισμένων για επικοινωνία.

4. Ο Παζολίνι είχε πειστεί ότι ο κινηματογράφος είναι γλώσσα (με την έννοια του γλωσσικού κώδικα, *langue*) κι όχι λόγος (με την έννοια του «καθολικού φαινομένου» επικοινωνίας, που έλεγε ο Σωσσύρ, ή «της ικανότητας που έχουν οι άνθρωποι να συνεννοούνται με τη βοήθεια προφορικών σημείων» που έγραφε ο Μαρτινέ),⁹ ότι είχε περάσει σ' ένα επίπεδο, (μετά την προσθήκη του ήχου ειδικότερα) ανάπτυξης κι οργάνωσης του συστήματος των σημείων του τέτοιου, που να επιτρέπει, ως ένα βαθμό, να μιλούμε για γλώσσα, δηλαδή γλωσσικό κώδικα. Απ' τη βασική αυτή θέση αρχίζει κι η διαφωνία του με τον Christian Metz, που, όπως είναι γνωστό, υποστήριζε ότι ο κινηματογράφος δεν είναι γλώσσα (*langue*) αλλά ένα είδος λόγου (*langage*) ή ομιλίας (*parole*)¹⁰.

5. Ο Παζολίνι πίστευε ότι μόνο με την παρέμβαση της γλωσσολογίας και της σημειολογίας ήταν δυνατή μια έρευνα επιστημονικού χαρακτήρα για τον κινηματογράφο¹¹. Ενώ σύγχρονα θεωρούσε απαραίτητη τη χρήση ακόμη και της ορολογίας της σημειολογίας στο σχέδιο αυτό. «Η έννοια της κινηματογραφικής γλώσσας», γράφει, «μπορεί να αναλυθεί κι οριστεί μέσα στο πλαίσιο των αρχών της σωσσοριανής γλωσσολογίας, αλλά με αναγνωρισμένη την ανάγκη ορισμένων τροποποιήσεων». Η δοσμένη θέση για τον Παζολίνι ήταν ότι υπάρχει μια οπτικοακουστική γλώσσα (κώδικας) του κινηματογράφου κι ότι μπορούμε να περιγράψουμε ή να σχεδιάσουμε μια γραμματική της.

6. Ο κινηματογράφος είναι η γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας, ο κώδικας της πραγματικότητας. Η επιστήμη που θα διαμορφωθεί σχετικά με την έρευνα αυτών των συστημάτων θα αποτελέσει τη σημειολογία της πραγματικότητας. Ο Παζολίνι, παραβιάζοντας την ίδια του τη συλλογιστική, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο κινηματογράφος θα είναι ένα κεφάλαιο της σημειολογίας της πραγματικότητας. Η έννοια της πραγματικότητας για κείνον συνιστούσε κάτι το πολύ συγκεκριμένο. Ήταν τα αντικείμενα, τα σώματα, τα γεγονότα, οι σχέσεις τους και προπαντός η ανθρώπινη πράξη. Η ανθρώπινη πράξη ήταν ο πρωταρχικός και κύριος λόγος (*langage*) στο πλαίσιο της πραγματικότητας. Οι προφορικές-γραφτές γλώσσες δεν αποτελούν παρά ολοκλήρωση αυτού του πρωταρχικού λόγου. Η πρόταση βασίζεται ξανά στη φύση και την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης πράξης. Ακόμη και η καθαρά εκφραστική στιγμή της γλώσσας, η ποίηση, δεν είναι παρά μια μορφή δράσης. Ο

ανάγνωσης ή ο ακροατής, τη στιγμή της ανάγνωσης ή της ακρόασης, απελευθερώνει ξανά τη γλώσσα από τη γλωσσολογική της σύμβαση. Την ξαναπλάθει σαν δυναμική αισθημάτων, παθών, ιδεών, σαν μια οντότητα οπτικοακουστική. Δηλαδή επιδίδεται σε μια αναπαραγωγή της πραγματικότητας, σε μια δράση. Έτσι ο κύκλος κλείνει. Μια ονειρική κατάσταση ή μια ανάπλαση της μνήμης, αποτελούν διαδικασίες και σχήματα μιας αρχέγονης κινηματογραφικής γλώσσας, όπου οι ενότητες του ονείρου ή της μνήμης βρίσκουν την αναλογία τους στις ενότητες μιας ταινίας.

Η πραγματικότητα δεν είναι τελικά παρά κινηματογράφος εκ του φυσικού. Είναι ένα γιγαντιαίο θέαμα, ένα «χάππενινγκ», όπου όλοι οι άνθρωποι είναι θεατές κι ηθοποιοί, υποκείμενα σε διάφορα δρώμενα. Η κατάσταση, για παράδειγμα, δύο συνομιλητών, είναι ολότελα κινηματογραφική: ο ένας παριστάνοντας τον εαυτό στον άλλο, αποτελεί ένα πλάνο φιξ, όσο κάθεται. Ενώ αν σηκωθεί, κινηθεί ή δράσει κατά ένα οποιοδήποτε τρόπο, θα γίνει ένα πλάνο - σεκάνς ή πανοραμικ. Αυτός ο κινηματογράφος εκ του φυσικού, δηλαδή η πραγματικότητα, αποτελεί λόγο παρόμοιο με τον προφορικό λόγο των ανθρώπων. Ενώ ο κινηματογράφος σαν αναπαραγωγή της πραγματικότητας είναι παρόμοιος με τον γραφτό τους λόγο¹².

7. Ο Παζολίνι δέχεται ότι η γλώσσα συντίθεται από μια προφορική γλώσσα και μια γλώσσα γραπτή. Η πρώτη είναι «φυσική», «υπαρξιακή», «βιολογική». Το μέσο επικοινωνίας είναι το στόμα και το μέσο αντίληψης το αυτί. Η δεύτερη έχει συμβατικό, συμβολικό χαρακτήρα, αποτελεί λέξη - σημείο (ή μόνημα, κατά τον Μαρτινέ). Παγιώνει αυτή την προφορική γλώσσα έχοντας σαν μέσο επικοινωνίας τη γραφή και μέσο αντίληψης το μάτι. Στην πραγματικότητα — νοούμενη σαν σύνολο της ανθρώπινης πράξης — παρατηρούνται τα ίδια φυσικά, υπαρξιακά, βιολογικά χαρακτηριστικά. Η ρευστότητα και η ακατέργαστη ποιότητα μιας πρωτογενούς υλής. Στον κινηματογράφο η υλή αυτή παίρνει συμβατική μορφή, γίνεται εικόνα - σημείο (ή *οίνημα* - *cinème* - κατά τον Παζολίνι) αποτυπωμένη σε μια ταινία.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε τις έννοιες που χρησιμοποιούσε ο Παζολίνι. Η μικρότερη ενότητα της κινηματογραφικής γλώσσας, ήταν για κείνον τα διάφορα αντικείμενα της πραγματικότητας, δηλαδή οι εικόνες-σημεία τους που συνθέτουν ένα πλάνο. Το πλά-

νο ήταν ανάλογο με το μόνημα της γλωσσολογίας, ενώ οι μικρότερες ενότητες, που το αποτελούν (οι εικόνες-σημεία ή *cinémes*), ήταν ανάλογα με τα *φωνήματα* της γλωσσολογίας. Το πλάνο (*plan*), από μια άλλη άποψη, το θεωρούσε επικρατέστερη και περιεκτικότερη έννοια από την εικόνα (*image*). αν και πολλές φορές η διάκριση ανάμεσα στις δύο έννοιες είναι δυσχερέστερη (π.χ. στο *L'Expérience Héretique*, σελ. 171, 172). Το ίδιο συμβαίνει με τις εικόνες - σημεία (*im-signé*) σε σχέση με τα σινήματα (*cinémes*).

8. Η μεγάλη διαφορά, που παρατηρεί ο Παζολίνι ανάμεσα στη γραφή γλώσσα και στον κινηματογράφο (σαν γραφή γλώσσα της πραγματικότητας), βρίσκεται στο ό,τι η πρώτη έχει ένα λεξικό. Δηλαδή αποθησαυρισμένες και καταγραμμένες τις λέξεις - σημεία. Ενώ ο δεύτερος στερείται ένα τέτοιο λεξικό. Το λεξικό αυτό δεν είναι δυνατό ποτέ να καταρτιστεί, αφού οι εικόνες - σημεία είναι άπειρες ή αναρίθμητες. Παρόλο που έχουν κάποια ιστορικότητα, μένουν κι είναι αντιληπτές μέσα σ' ένα μακρύ χρονικό διάστημα και αποτελούν μια κοινή κληρονομιά, είναι αδύνατο να τυποποιηθούν, να καταγραφτούν και πολύ περισσότερο, να χρησιμοποιηθούν με όμοιο τρόπο σε κάθε ταινία.

Παρόλη τούτη τη διαφορά ο Παζολίνι επέμενε ότι η γλώσσα του κινηματογράφου, είναι πραγματικά γλώσσα (*langue*) κι όχι λόγος (*langage*), που μπορεί να έχει τις εικόνες-σημεία και τη δική της γραμματική.

9. Ο κινηματογραφιστής παρεμβαίνει, έγραφε, με δύο τρόπους στο υλικό της πραγματικότητας. Πρώτο για να επιλέξει τις εικόνες - σημεία μέσα απ' το «χάος» και δεύτερο για να εκφραστεί μ' αυτά. Στα πενήντα και παραπάνω χρόνια ιστορίας του κινηματογράφου, σχηματίστηκε μια σειρά κινηματογραφικών συμβάσεων (γιατί θα ήταν υπερβολή να μιλήσουμε για κινηματογραφικό λεξικό), που είναι μάλλον υφολογικές (*stylistiques*) παρά γραμματικές. Εντάσσονται στα χαρακτηριστικά και στην οργάνωση ενός όφους περισσότερο, παρά στα στοιχεία μιας γραμματικής. Το γεγονός όμως ότι οι εικόνες - σημεία έχουν μια προ-γραμματική ιστορία, όπως σημειώσαμε στην αμέσως προηγούμενη παράγραφο, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο κινηματογραφιστής νομιμοποιείται να επιλέξει ανάμεσα σε μια σειρά αντικειμένων, πραγμάτων, τοπίων, προσώπων, τις εικόνες - σημεία ενός λόγου, που πάει να γίνει συμβατικός, συμβολικός. Δηλαδή να τα χρησιμοποιήσει όχι τώ-

ρα απλά σαν υφήματα, αλλά σαν συντάγματα. Κι αυτό το επιχείρημα έρχεται να ενισχύσει η άποψη του Παζολίνι ότι ο κινηματογράφος έχει τη δική του γραμματική.

10. Η κινηματογραφική γλώσσα έχει διπλή άρθρωση¹⁴ όπως κι η γλώσσα της γλωσσολογίας. Τις μονάδες της δεύτερης άρθρωσης αντλεί ο κινηματογράφος απ' την πραγματικότητα: αντικείμενα, μορφές, πράξεις, όλα εκείνα που αποκαλέσαμε παραπάνω εικόνες - σημεία ή σινήματα (*cinémes*). Αυτές οι μονάδες της δεύτερης άρθρωσης μπαίνουν στις μονάδες της πρώτης άρθρωσης, στα πλάνα (ή μονήματα). Το πρόβλημα όμως είναι ακριβώς αν υπάρχει δεύτερη άρθρωση. Δηλαδή αν έχουν διαμορφωθεί ορισμένες μονάδες γλωσσικές, που αντιστοιχούν στην ύπαρξη και στη λειτουργία των γλωσσολογικών φωνημάτων, αν είναι μονάδες, που κάθε μια τους έχει μια οπτικοακουστική μορφή. Οι «γραμματολόγοι» του κινηματογράφου, όπως ο *Raymond Spottiswood*, υποστήριξαν, τέμνοντας χωρίς μεγάλο θασανισμό το πρόβλημα αυτό, ότι καθεμιά εικόνα αποτελεί κάτι ανάλογο, με μια λέξη και κάθε πλάνο ή ενότητα κάτι ανάλογο με μια φάση. Η εικόνα όμως αυτή μπορεί να αναλυθεί σε «μικρότερες διαδοχικές μονάδες», όπως είναι τα γράμματα του αλφάβητου μιας γλώσσας, που, συνδυαζόμενες, θα μας έδιναν την οπτικοακουστική μορφή αυτής της εικόνας, ενώ συνδυαζόμενες με έναν άλλο τρόπο θα μας έδιναν τη μορφή μιας άλλης εικόνας; Η απάντηση είναι αρνητική. Τα στοιχεία της εικόνας δεν είναι παγωμένα και κοινά παραδεχτά. Αντίθετα, ανάλογα με τον κινηματογραφιστή, το θέμα και τον τρόπο που τα χρησιμοποιεί, παραλλάζουν τόσο, ώστε να είναι αδύνατο να τα ταυτίσουμε από πλάνο σε πλάνο ή από ενότητα σε ενότητα. Έτσι όμως αναλογία ανάμεσα στα στοιχεία αυτά της εικόνας και τις μονάδες (ή φωνήματα κατά τον *Μαρτινέ*) μιας λέξης δεν μπορεί να συντρέξει.

11. Ο Παζολίνι ξεπερνά αυτό το θεωρητικό πρόβλημα¹⁵ κι επιμένει στην άποψη ότι ο κινηματογράφος μπορεί να έχει δικές του γραμματικές, μορφολογικές και συνταχτικές μεθόδους. Συγκεκριμένα διακρίνει α) μεθόδους αναπαραγωγής (ή ορθογραφικές μεθόδους), μια σειρά δηλαδή από τεχνικές προσφορές για την αναπαραγωγή των οπτικών και των ηχητικών στοιχείων, β) μεθόδους ουσιαστικοποίησης, όπου τα πλάνα (ή κινηματογραφικά μονήματα) αποτελούν ταυτόχρονα ουσιαστικά, επίθετα και ρήματα. Έτσι ένα πλάνο αντιστοιχεί σ' αυτό που

ονομάζεται στη λεκτική γλώσσα αναφορική πρόταση. Ένα πλάνο αναπαριστάνει «κάτι που υπάρχει ή που ενεργεί», π.χ. ένας δάσκαλος, που διδάσκει, ένα παιδί που γελά κ.λπ, γ) μεθόδους χαρακτηρισμού οι οποίοι χρησιμοποιούν στο να χαρακτηρίσουμε τα ουσιαστικά, δηλαδή τα οπτικοακουστικά μονήματα (ή πλάνα), που συγκεντρώθηκαν με την κάμερα. Η εκλογή αντικειμένων, η απόσταση ανάμεσα στο φακό και στις μονάδες της πραγματικότητας, που πρόκειται να πλαισιώσει, είναι τρόποι φιλικού χαρακτηρισμού, ενώ οι ορισμοί γκρο πλάνο, πλάνο συνόλου κ.λπ. είναι ακριβώς τεχνικοί ορισμοί των τρόπων χαρακτηρισμού των οπτικοακουστικών μονημάτων (ή πλάνων), δ) τρόποι συνταχτικοί (ή έκθεσης) με τους οποίους αρθρώνεται ο κινηματογραφικός ρηματικός λόγος (discours) και τα πλάνα αποκτούν ενότητα ή αλληλουχία. Ο τεχνικός ορισμός των τρόπων αυτών είναι το μοντάζ, που διακρίνεται σε καταδηλωτικό και ρυθμικό. Το καταδηλωτικό μοντάζ, με το οποίο πραγματοποιείται η απλή και καθαρή σύνδεση και εξάρτηση των πλάνων (ή μονημάτων) μεταξύ τους, και το ρυθμικό (ή συμπαρδηλωτικό) μοντάζ, με το οποίο κανονίζεται η διάρκεια του πλάνου και η διαδοχή ενός πλάνου σε σχέση με το προηγούμενο ή το επόμενο του, ή σε σχέση με ολόκληρο το φιλμ. Το ρυθμικό μοντάζ δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να αναπτύξει μια κλίμακα έκφρασης σε βαθμό που το αποτέλεσμά του (το «ρυθμημα», όπως το ονομάζει ο Παζολίνι) να αποτελεί το κύριο ρητορικό σχήμα στον κινηματογράφο¹⁶.

12. Εφαρμόζοντας τις γενικές αυτές και ατελείς θεωρητικές αρχές σε συγκεκριμένα ζητήματα, ο Παζολίνι γράφει για το σενάριο ότι δεν αποτελεί ένα είδος λογοτεχνικού έργου, αλλά και μια αυτόνομη τεχνική, που το κύριο δομικό στοιχείο της είναι η παραπομπή μέσα από ένα γραπτό κείμενο σ' ένα μελλοντικό κινηματογραφικό έργο, δηλαδή από ένα σύστημα σημείων με δική του δομή (λογοτεχνική γλώσσα) σ' ένα άλλο σύστημα σημείων με άλλη δομή (κινηματογραφική γλώσσα).

Το «σημείο» του σενάριου (ή κίνο-κειμένου) χαρακτηρίζεται απ' το γεγονός ότι υπαινίσσεται το σημαίνόμενο μέσα από δύο συγκλίνοντες, αλλά διαφορετικούς δρόμους: ο ένας είναι ο κανονικός δρόμος των γραφτών γλωσσών και ειδικά των λογοτεχνών ιδιωμάτων. Ο αναγνώστης διαβάσει ένα κείμενο με σημεία, που υπονοούν σημαίνόμενα. Ταυτόχρονα παραπέμπεται

ο αναγνώστης - δέκτης στα «σημεία» της ταινίας, που πρόκειται να γυριστεί. Το σενάριο υπαινίσσεται ξανά τα ίδια σημαίνόμενα, μέσα από ένα οπτικό σημείο αυτή τη φορά.

Η τελειότητα του σενάριου βρίσκεται στο να εξουσιοδοτήσει τον αναγνώστη να λειτουργήσει και σαν θεατής, αναπαρασταίνοντας με τη φαντασία του όχι απλά το περιεχόμενο του σενάριου (κάτι που γίνεται με την ανάγνωση οποιουδήποτε λογοτεχνικού κειμένου) αλλά τη μελλοντική ταινία. Έτσι το οπτικό σημαίνόμενο είναι το χαρακτηριστικό συστατικό στοιχείο του σενάριου (ή κίνο-κειμένου). Οι συνδέσεις αυτών των οπτικών σημαίνόμενων δεν συνιστούν λογοτεχνική τεχνική, αλλά μεθόδους μιας άλλης γλώσσας βασισμένης σ' ένα σύστημα εικόνων - σημείων (ή *cinémes*), πάνω στο οποίο βασίζεται η κινηματογραφική μεταγλώσσα.

Οι λέξεις - σημεία στο κείμενο του σενάριου είναι ταυτόχρονα προφορικά (φωνήματα), γραφτά (γραφήματα) και οπτικά (κινήματα - *cinémes*), χωρίς να αποφεύγει τη σύγχυση. Ο Παζολίνι συνεχίζει λέγοντας ότι τα τελευταία χαρακτηρίζουν με τον εκφραστικό τονισμό τους το σενάριο, γιατί στη γλώσσα του κινηματογράφου οι εικόνες - σημεία (ή σινήματα - *cinémes*) είναι τα κατεξοχήν σημεία. Θά 'πρεπε να τονίσουμε ότι είναι τα σημεία ενός άλλου γλωσσικού συστήματος, του κινηματογράφου.

Το *cinéme* δεν αποτελεί ένα καθαρό συστατικό του γλωσσολογικού σημείου, της λέξης - σημείου, δεν είναι δηλαδή το εικονικό, αναπαριστάμενο με τη φαντασία του αναγνώστη συστατικό του σημείου αυτού, αλλά εκφράζει «πέρα απ' τη φόρμα», «μια τάση να είναι κάποια άλλη φόρμα». Έτσι η λέξη του σενάριου είναι ταυτόχρονα το σημείο από δύο διαφορετικές δομές, ενώ το σημαίνόμενο της είναι διπλό, ανήκει σε δύο γλώσσες με διαφορετικές δομές (τη λογοτεχνική και την κινηματογραφική)¹⁷.

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Παζολίνι θεωρούσε ότι το κινηματογραφικό σημείο δεν είναι αυθαίρετο, σ' αντίθεση με το γλωσσολογικό. Αλλά είναι άμεση συνέπεια του σημαίνόμενου. Η σημαίνουσα κινηματογραφική εικόνα (το *im-signé*, η εικόνα - σημείο) έχει αναγκαστική σχέση με το σημαίνόμενο¹⁸.

Εξετάζοντας τη δομή του σενάριου (η κίνο - κείμενο) ο Παζολίνι ξαναμπάνει στο βασικό του πρόβλημα. Ο κινηματογράφος είναι μια άλλη γλώσσα, που δεν θα πρέπει να δομηθεί σε αναλογία με την γραφή, λογοτεχνική γλώσσα. Έτσι είναι απρόσφορο και θα οδηγούσε σε αυ-

θαίρετες απόψεις το να αναζητούμε την αντι-στοιχία ανάμεσα στις δύο γλώσσες, π.χ. ποιά είναι τα ρήματα, τα ουσιαστικά, οι σύνδεσμοι κ.λπ., στον κινηματογράφο, ενώ είναι παραδεκτό το να πούμε ότι ο κινηματογράφος βασίζεται σ' ένα σύστημα σημείων διαφορετικό από το σύστημα των γραφτών γλωσσών, και άρα είναι μια άλλη γλώσσα¹⁹.

Η τυπική δομή της μεταγλώσσας του σενάριου είναι διαχρονική²⁰, αποτελεί μια αληθινή «διαδικασία», με την έννοια της εξέλιξης μιας πράξης σε ένα χρονικό διάστημα. Μια καθαρή δυναμική περισσότερο, μια τάση που κατευθύνεται (χωρίς να ξεκινά ή να φθάνει) από μια υφολογική δομή της αφήγησης στη λογοτεχνική γλώσσα, σε μια άλλη υφολογική δομή (του κινηματογράφου), από ένα γλωσσικό σύστημα σ' ένα άλλο.

13. Η θεωρία των ρακόρ (συνδέσεων) ή του «ρυθμίσματος», η θεωρία του ρυθμού στον κινηματογράφο, είναι θεμελιώδης. «Στη θεωρία αυτή», γράφει ο Παζολίνι, «εκείνο που μετρά δεν είναι η σχέση ανάμεσα στο πλάνο (μόνημα) και στα επιμέρους στοιχεία (cinémes) που περιέχει, ή η σχέση ανάμεσα σε δυο πλάνα, αλλά η σχέση ολόκληρης της τάξης των πλάνων με ολόκληρη την τάξη των επιμέρους στοιχείων, και η σχέση της τάξης των πλάνων μεταξύ τους.

Κι όταν γράφει τάξη, δεν εννοεί τυπική, αλλά χρονική. Το γκρο πλάνο μιας γυναίκας διαρκεί, για παράδειγμα, είκοσι δευτερόλεπτα. Όσο χρόνο χρειάζεται για να γίνει αντιληπτή η θέση της μέσα στο χώρο και η σχέση της μ' αυτόν. Αν το ίδιο πλάνο διαρκέσει τέσσερα δευτερόλεπτα, η σχέση των εσωτερικών διαστημάτων του μένει ρευστή, ατελής. Ένα δεύτερο πλάνο συνόλου μιας πεδιάδας, που υποτίθεται ότι κοιτάζει η γυναίκα μπορεί να έχει αντίστοιχες διάρκειες. Ακόμη είναι δυνατό η διάρκεια του πλάνου συνόλου να είναι μεγαλύτερη από εκείνην του γκρο πλάνου κι αντίστροφα. Έτσι οι χρονικές σχέσεις είναι απειράριθμες, οπότε απειράριθμες είναι και οι σημασίες των σχέσεων μέσα στο χώρο.

Ο μοντέρ συνδέει τα πλάνα με τα ρακόρ. Μέσα σ' αυτό το εξαιρετικά μικρό κλάσμα του χρόνου, πρέπει να λυγαριάσει τις «αρνητικές διάρκειες», αυτές που βρίσκονται έξω απ' τα πλάνα, είτε σαν υλικές αναπαραστάσεις, είτε σαν μαθηματικο-ρυθμικές αφαιρέσεις. Μέσα από τη σύμβαση της απειροελάχιστης διάρκειας του ρακόρ μπορεί να περάσει μια ακόμη

πιο απειροελάχιστη χρονική διάρκεια, ή αντίθετα μια τεράστια χρονική διάρκεια, ένας αιώνας.

Το ρύθμιση είναι αποτέλεσμα των χρονικών σχέσεων, όχι μόνο μέσα κι ανάμεσα στα πλάνα, αλλά και των παραπάνω «αρνητικών» χρονικών σχέσεων, αυτών που είναι απύσες από το χωροχρόνο και παράγονται με τα ρακόρ. Αν πρόκειται να λύσουμε το πρόβλημα του κινηματογράφου σαν γλώσσας, το ρύθμιση, δηλαδή το στοιχείο του παρόντα και απόντα χρόνου, της χρονικής τάξης και του ρυθμού, πρέπει να εισαχθεί στο πλάνο και στην ταινία σαν ένα απ' τα συστατικά τους²¹.

14. Το τυπικό πλάνο-σεκάνς είναι υποκειμενικό. Ο χρόνος που αναπτύσσεται είναι το παρόν. Ο κινηματογράφος (ή καλύτερα η οπτικοακουστική τεχνική) είναι, ουσιαστικά, ένα άπειρο πλάνο-σεκάνς, όπως ακριβώς είναι και η πραγματικότητα. Το πλάνο-σεκάνς δεν είναι άλλο απ' την αναπαραγωγή της γλώσσας της πραγματικότητας, της πραγματικότητας του παρόντος. Ένα καθαρό τέτοιο πλάνο-σεκάνς όμως θα αποτελείται από ένα πλήθος ετερόκλητων πραγμάτων χωρίς σημασία. Θα πάσχει από έναν αφόρητο νατουραλισμό. Το πρόβλημα της διαφοράς ανάμεσα στην πραγματική ζωή και στην αναπαραγμένη, δηλαδή ανάμεσα στον κινηματογράφο και στην πραγματικότητα, είναι, όπως είπαμε κιόλας, ζήτημα χρονικό ρυθμού. Η διάρκεια ενός πλάνου ή ο ρυθμός της διαδοχής των πλάνων, αλλάζουν την αξία του φιλμ: το κάνουν ν' ανήκει σε μια σχολή, μια εποχή ή μια ιδεολογία.

Από τη στιγμή που παρεμβαίνει το μοντάζ, όταν περνάμε από τον κινηματογράφο (γλώσσα, langue) στο φιλμ (ομιλία, parole)²², το παρόν μεταβάλλεται σε παρελθόν. Ένα παρελθόν που φαίνεται πάντοτε σαν παρόν (ένα «ιστορικό ενεστώως»). Το μοντάζ (κι όχι μόνο αυτό) σ' ένα φιλμ-φιξόν δίνει την ψευδαίσθηση του πλάνου-σεκάνς. Ενώ το καθαρό πλάνο-σεκάνς αναπαράγει με ακρίβεια την πραγματική δράση, στο σωστό της χρόνο, ένα τεχνητό πλάνο-σεκάνς (παραγόμενο με το ντεκουπάζ ή το μοντάζ) μιμείται την αντίστοιχη πραγματική δράση σ' ένα υπολογισμένο και αντίστοιχο χρόνο²³.

Ο Παζολίνι, προσηλωμένος στη βασική θεωρητική του σκέψη ότι η γλώσσα του κινηματογράφου είναι η αναπαραγωγή της γλώσσας της πραγματικότητας, κι ότι η Σημειολογία της Γλώσσας της Πραγματικότητας είναι και Σημειολογία της Γλώσσας του Κινηματογράφου, αποσιωπά την αισθητική αξία και λειτουργία

του πλάνου-σεκάνς, όπως και την ενεργότερη χρησιμοποίησή του από το σκηνοθέτη στο στάδιο της προετοιμασίας και της παραγωγής του φιλμ, με το σενάριο και το ντεκουπάζ. Γιατί, τελικά, το πλάνο-σεκάνς σε μια ταινία-φιζιόν είναι βέβαια η αναπαράγωγή μιας πραγματικής κατάστασης ή δράσης σε πραγματικό (με την έννοια του αδιακόπου) χώρο και χρόνο, αλλά προορισμένη να λειτουργήσει με συγκεκριμένο, σκόπιμο τρόπο στο όλο σύστημα του φιλμ.

Ο Παζολίνι όταν γράφει για πλάνο-σεκάνς δεν εννοεί ακριβώς αυτό, αλλά κάτι πολύ ευρύτερο. Εννοεί σχεδόν όλα τα πλάνα ενός φιλμ, που αναπαράγουν μια πραγματική κατάσταση σε συνέχεια ή μια δράση με στοιχειώδη χρονική εξέλιξη και διαδοχή. Το πλάνο-σεκάνς ισοδυναμεί γι' αυτόν με την πραγματικότητα, και άρα ταυτίζεται από μια άποψη με τον κινηματογράφο σαν γλώσσα, ενώ μέσα στην ταινία είναι ένα βασικό λειτουργικό στοιχείο και τίποτε περισσότερο.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Τον Παζολίνι απασχόλησε έντονα το πρόβλημα της φύσης της γλώσσας του κινηματογράφου. Είπαμε ήδη πως οι εικόνες - σημεία που συνιστούν το σύστημα επικοινωνίας της γλώσσας αυτής δεν έχουν ενταχθεί σ' ένα λεξικό και δεν ρυθμίζονται από μια οργανωμένη γραμματική. Ανήκουν όμως κιόλας σε μια κοινή κληρονομιά, ανθρώπινης μνήμης, ονειρού και εμπειρίας, δηλαδή έχουν μια έντονη και μακρόχρονη προ-γραμματική ιστορία. Η κινηματογραφημένη γλώσσα εξάλλου είναι βασικά ονειρική, γιατί περιλαμβάνει στοιχεία αρχετυπικά (όπως η παρατήρησή του περιβάλλοντος, οι χειρονομίες και η μιμική, η μνήμη, τα όνειρα). Είναι ακόμη ονειρική, εξαιτίας του προ-γραμματικού χαρακτήρα των αντικειμένων σαν συμβόλων της οπτικής γλώσσας.

Η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ανορθολογική, αλλά και πολύ συγκεκριμένη. Στα χαρακτηριστικά αυτά οφείλονται η καλλιτεχνική και ποιητική της φύση και η αδυναμία της να σχηματίσει αφηρημένες εικόνες, δηλαδή να γίνει φιλοσοφική γλώσσα. Το συμπέρασμα όλων αυτών των σκέψεων είναι ότι η γλώσσα του κινηματογράφου θα πρέπει να θεωρηθεί βασικά σαν γλώσσα της ποίησης, γιατί ακριβώς η σύστασή της το ευνοεί.

Στην πράξη όμως θεωρήθηκε σαν κάτι ανάλο-

γο με τη γλώσσα της αφηγηματικής πεζογραφίας. Μια ολόκληρη παράδοση στην παραγωγή ταινιών που απομμήθηκαν στο μυθιστόρημα και το θέατρο, συνέργησαν σ' αυτή την κατεύθυνση. Γεγονός όμως αποτελεί ότι οι δυο γλώσσες έχουν από εξωτερική μόνο άποψη ομοιότητα — δηλαδή κοιταγμένες από την άποψη της λογικής και εικονογραφικής διαδικασίας — ενώ η γλώσσα του κινηματογράφου στερείται το ορθολογικό στοιχείο που έχει η λογοτεχνική πρόζα. Έχει διπλή και αεχχώριστη φύση. Είναι εξαιρετικά υποκειμενική και ταυτόχρονα αντικειμενική (ή νατουραλιστική). Στη λογοτεχνία συμβαίνει το ίδιο, αλλά η διαφορά είναι ότι σ' εκείνη η καθεμιά γλώσσα έχει ξεχωρη ιστορία. Με τις λέξεις φτιάχνουμε ένα πεζό ή ένα ποίημα. Με τις εικόνες μπορούμε να κάνουμε μόνο κινηματογράφο, που η ποιητική ή πεζογραφική του φύση είναι δυσδιάκριτη. Εξαιρέσεις υπάρχουν μόνο στην περίπτωση των σουρεαλιστικών έργων, όπως π.χ. ο «Ανδαλουσιανός σκύλος» του Μπουνουέλ, όπου το ποιητικό στοιχείο είναι ξεχειλο και επικυριαρχο.

Άμεσα μπαίνει τώρα το ερώτημα, η γλώσσα της ποίησης είναι δυνατή στον κινηματογράφο; Η απάντηση του Παζολίνι είναι καταφατική και εξηγείται με την τεχνική του «ελεύθερου έμμεσου κινηματογραφικού λόγου», ή, ακριβέστερα, της ελεύθερης έμμεσης υποκειμενικότητας. Την έννοια αυτή ανέπτυξε ο Παζολίνι και σε προηγούμενο κείμενό του για τη λογοτεχνία. Ο λόγος αυτός είναι δυνατός και στον κινηματογράφο. Ο συγγραφέας μπαίνει «στο πνεύμα του προσώπου του και υιοθετεί την ψυχολογία και τη γλώσσα του». Ο κινηματογραφιστής όμως δεν διαθέτει το όργανο μιας κοινής και κωδικοποιημένης γλώσσας. Κάθε φορά δημιουργεί το δικό του λεξιλόγιο. Έτσι, μπαίνοντας στη θέση του προσώπου της ταινίας, δεν υιοθετεί τη γλώσσα του, αλλά χρησιμοποιεί στοιχεία κοινωνικής και ψυχολογικής φύσης για να διαγράψει την κατάσταση του. Η ελεύθερη, έμμεση υποκειμενικότητα δεν μπορεί να είναι αποτέλεσμα γλωσσικών χειρισμών, αλλά μέθοδος υφολογικής αποτελεσματικότητας, ζήτημα ύψους. Η ελεύθερη έμμεση υποκειμενικότητα διαθέτει στον κινηματογράφο μεγάλες δυνατότητες ευλιγισίας και υφολογικών παραλλαγών. Ελευθερώνει τις εκφραστικές δυνατότητές του και τον ξαναγαυρίζει στις πηγές των επιθετικών, βαρβαρικών, ονειρικών, οραματικών, ακανόνιστων ιδιοτήτων του μέσα στα ίδια του τα τεχνικά μέσα. Αυτή η υποκειμενικότητα κάνει δυνατή μια

παράδοση «τεχνικής γλώσσας της ποίησης στον κινηματογράφο»²⁴.

Ο Παζολίνι δίνει παραδείγματα τέτοιου κινηματογράφου της ποίησης αναφερόμενος στον Αντονιόνι, το Μπερτολούτσι και τον Γκοντάρ. «Ο Αντονιόνι στην "Κόκκινη Έρμη"» γράφει, «κοιτάζει και αναπαριστάνει τον κόσμο μέσα απ' το θλέμμα της νευρωτικής ηρωίδας του, αποκαθιστώντας συνολικά το όραμα του κόσμου από έναν νευρωτικό με το δικό του παραληρηματικό, εστετιστικό όραμα».

Η «ελεύθερη έμμεση υποκειμενικότητα» αποτέλεσε ένα πρόσχημα για να απελευθερώσει την ποιητική του δυνατότητα φθάνοντάς την ως την αυθαιρέσια.

Ο κινηματογράφος της ποίησης παράγει ταινίες με διπλή φύση: ο κινηματογραφιστής εκφράζεται μέσα απ' την πραγματικότητα, ψυχολογική και φυσική, του αρρωστημένου, ή μη κανονικού ήρωά του. Κάνοντας όμως αυτό δίνει τη δυνατότητα στον εαυτό του να υπερβεί και τους κανόνες του παραδεχτού ως τότε ύφους. Να παίξει με τους ρυθμούς του μοντάζ. Να αναπτύξει τις κινήσεις της μηχανής, ιδιαίτερα αυτές, αφού ευνοούν περισσότερο την έκφραση της υποκειμενικής ματιάς του κινηματογραφιστή. Να πολλαπλασιάσει τις δυνατότητες του καντράζ. Να διαμορφώσει ένα απελευθερωμένο, πιο περίπλοκο και πιο ραφιναρισμένο υλικό ύφος. Έτσι με τα καινούργια αυτά κινηματογραφικά υφήματα και τις τεχνικές πρακτικές, διαμορφώνεται μια άλλη, ειδική γλώσσα, η γλώσσα του κινηματογράφου της ποίησης, που χωρίς να είναι ακόμα κωδικοποιημένη, έχει γνωρίσει μια παγκόσμια διάδοση και χρήση²⁵.

Έτσι μπορούμε να ξεχωρίσουμε και την προσδευτική διαμόρφωση, πλάι στη γλώσσα της πρόζας (διαφοροποιημένης σε γλώσσα αφηγηματικής πρόζας και σε γλώσσα δοκιμίου και ντοκουμέντου), μιας γλώσσας της ποίησης. Με γραμματικούς όρους, με γραμματική ανάλυση, δεν μπορούμε να διατυπώσουμε αυτή τη διαφορά. Μιλώντας όμως με το λόγο του ύφους, κάνοντας υφολογική ανάλυση, η δυνατότητα αυτή υπάρχει. Μ' αυτό τον τρόπο η κινηματογραφική γλώσσα είναι ένας κώδικας κωδικοποιήσιμος, πέρα από τους συγκεκριμένους και διάφορους τύπους κινηματογραφικών μηνυμάτων²⁶.

Εδώ μπαίνει και το πρόβλημα, αν η κινηματογραφική γλώσσα είναι μεταφορική ή μετωνυμική. Ο Παζολίνι δέχεται στην αρχή ότι είναι μεταφορική, αφού στερείται από ένα λεξικό εννοιολογικό κι αφηρημένο. Η διαφορά βρίσκεται

στο ό,τι, αντίθετα με τη γλώσσα της λογοτεχνίας, και η πιο καθαρή ποιητική γλώσσα στον κινηματογράφο, περιορίζεται από την αυστηρά επικοινωνιακή, τη συγκεκριμένη λειτουργία, που έχει κάθε εικόνα - σημείο και κάθε πλάνο, που μερικότερα την αποτελεί. Δηλαδή νοθεύεται από ένα στοιχείο αφηγηματικό. Στην τάξη της μεταφοράς ανήκουν όλες οι ταινίες του κινηματογράφου, που ο Παζολίνι θεωρεί «κινηματογράφο της ποίησης», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν περιλαμβάνουν και στοιχεία μετωνυμίας. Απλά και μόνο ο μεταφορικός λόγος τις χαρακτηρίζει κατά ένα τρόπο δεσπόζοντα.

Σε άλλα δοκίμιά του, χωρίς να αναιρεί την αναφερθείσα πρότασή του, δείχνει τη βεβαιότητα ότι η κινηματογραφική γλώσσα είναι μετωνυμική. Τα γεγονότα και τα «φαινόμενα» του κόσμου αποτελούν φυσικά «συντάγματα» της γλώσσας της πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος, αναπαράγοντας τέτοια γεγονότα, καταστάσεις, πράγματα, γίνεται με τη σειρά του μετωνυμικός. Ολόκληρη η σειρά των ρεαλιστικών ταινιών, «ο αφηγηματικός κινηματογράφος πρόζας» ανήκει σ' αυτή την «τάξη της μετωνυμίας»²⁶.

Ο Παζολίνι είχε έτοιμα τα επιχειρήματα προκειμένου να θεμελιώσει την άποψή του για τον κινηματογράφο σαν γραφή γλώσσα της πραγματικότητας. «Η γλώσσα αυτή», έλεγε, «δεν είναι αυθαίρετη (με την έννοια του Σωσσύρ) ούτε συμβολική. Απλά αναπαριστάνει την πραγματικότητα μέσα απ' την πραγματικότητα, δηλαδή μέσα από τα αντικείμενα της πραγματικότητας, που αναπαράγει μια κάμερα».

Η έννοια αυτή σχετίζεται άμεσα με τη φιλοσοφία του. Φορτωμένη εξάλλου με έννοιες όπως «πράξη», ιρρασιοναλισμός, πραγματισμός, «θρησκεία», ακόμη και δεδομένα του φασισμού, δηλαδή όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά του πολιτισμού μας. Μια παθιασμένη, παιδίστικη και πραγματική αγάπη για την πραγματικότητα, θρησκευτική, στο μέτρο που συγχέεται με ένα είδος πελώριου σεξουαλικού φετιχισμού. «Ο κόσμος μου φαίνεται», έγραφε, «σαν ένα σύνολο πατέρων και μητέρων, για τους οποίους νιώθω σεβασμό, αλλά και την ανάγκη να τον παραβιάσω με ιεροσυλίες, ακόμη κι αν είναι βίαιες και σκανδαλώδεις»²⁸. Το πέρασμά του από τη λογοτεχνική γραφή στην κινηματογραφική το είδε σαν ανάγκη να ζησει φυσικά στο επίπεδο της πραγματικότητας, χωρίς τη μαγική - συμβολική παρεμβολή του συστήματος των γλωσσολογικών σημείων. Αλλά και σαν

υποχώρηση της συνειδησής του στις δυνατότητες της οπτικοακουστικής τεχνικής και του μύθου, αν και παράλληλα υποστήριξε ότι η οπτικοακουστική τεχνική αποτελεί τμήμα του νεοκαπιταλιστικού κόσμου, που πρέπει να την αντιμετωπίσουμε ιδεολογικά και να μην την περάσουμε στον οντολογική τάξη, όπου επιδιώκει να την εντάξει ο κόσμος που την παρήγαγε και την επέβαλε²⁹. Σαν «λαϊκός ουμανιστής», ή «χωρίς μισόλογα, πλατωνικός», ή «μαρξιστής μοραλιστας», πιστεύει ότι πρέπει να πολεμήσουμε και να ξεσκεπάσουμε την αθωότητα αυτής της τεχνικής. Να θρούμε την ιδεολογία που την προσδιορίζει. Οι ταινίες που παρήγαγε βασισμένος σε κλασικά λογοτεχνικά κείμενα, όπως το «Δεκάημερο», «Χίλιες και μία νύχτες», «Θρύλοι του Καντέρμπουρι», «Μήδεια», «Οιδιποδας», «Το κατά Ματθαίο Ευαγγέλιο» ως ένα βαθμό, αποδειχνουν μόνο τη δεύτερη πρόταση³⁰, δηλαδή την υποχώρησή του στις γοητείες και τις δυνατότητές της οπτικοακουστικής τεχνικής.

Ο Παζολίνι σαγηνεύεται από τις δυνατότητες επικοινωνίας και έκφρασης, από τα δεδομένα του σημαίνοντος, που αποφέρει η χρήση αυτής της τεχνικής, και μπαίνει στην περιοχή ενός άλλου ποιητικού μύθου, απομακρυσμένου από τα σύνορα της πραγματικότητας. Αντίθετα ο «Ακκατόνε», «Η Μάμα Ρόμα», «Το Θεώρημα», «Το χοιροστάσιο», «Ουτσελάτσι Ουτσελίτσι», βασισμένα σε πρωτότυπα σενάρια, αποδειχνουν την πρώτη, τη βασική πρότασή του. Τον μεταθέτουν στο επίπεδο της πραγματικότητας, όπου όμως ο λόγος του δεν μένει αφηγηματικός (ή πεζός, για να χρησιμοποιήσουμε τη δική του διάκριση), αλλά αναπτύσσεται μέσα από μια ελεύθερη, ζήμεση υποκειμενικότητα, με τη χρήση των στοιχείων ενός ιερόσυλου ακριβώς ύφους σε ένα ποιητικό επίπεδο. Αυτό επαληθεύει ιδιαίτερα το «Θεώρημα», που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ανεπιφύλαχτα «κινηματογράφο της ποίησης» κατά Παζολίνι. Ενώ η τελευταία του ταινία, βασισμένη σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο του Σαντ, αποδειχνει και τις δύο προτάσεις. Χωρίς ίσως να είναι το αρτιότερο κινηματογραφικό του κείμενο από την άποψη της σύνθεσης, της γραφής, του ύφους, της καλλιτεχνικής του αξίας, είναι το πιστότερο δείγμα εκείνης της «φιλοσοφίας» του.

ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΕΙΣ

Οι «παρατηρήσεις» του Παζολίνι για τη ση-

μειολογία του κινηματογράφου προκάλεσαν ορισμένες γόνιμες αντιδράσεις και σοβαρές αμφισβητήσεις. Έχει ενδιαφέρον η αναφορά κι ο σχολιασμός τους. Οι πρώτες απ' αυτές προήλθαν από τον Christian Metz.

Ο Παζολίνι υποστήριξε ότι υπάρχει μια αληθινή οπτικοακουστική γλώσσα (langue), με την έννοια του γλωσσικού κώδικα του κινηματογράφου³¹. Ένα μελέτημα του Metz με τίτλο «Ο κινηματογράφος: Λόγος ή Γλώσσα», του προκάλεσε απορίες και αμφιβολίες³². Η διαφωνία τους φάνηκε στον Παζολίνι μεγάλη, όχι όμως κι αγεφύρωτη. «Η αναφορά του Metz στις προηγούμενες γλωσσολογικές θεωρίες για τον κινηματογράφο παραλείπει», γράφει ο Παζολίνι, «να διακρίνει, ότι ήταν θεωρίες στυλιστικές κι ότι ο κώδικάς τους ήταν προσωδιακός κι όχι γλωσσολογικός³³. Επίσης πολλές απόψεις της κινηματογραφικής επικοινωνίας έχουν προέλευση προσωδιακή - υφολογική, δηλαδή προέρχονται από μια πρωτογενή, πραγματική κατάσταση, προτού αποτελέσουν μονάδες ή στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας».

Ο Metz υποστήριξε ότι ο κινηματογράφος δεν είναι γλώσσα (κώδικας) γιατί δεν έχει διπλή άρθρωση. Ο Παζολίνι όμως, αντίθετα, δεχόταν πως στον κινηματογράφο διπλή άρθρωση υπάρχει. Αφού η ελάχιστη μονάδα του κινηματογραφικού κώδικα δεν είναι το πλάνο, αλλά τα διάφορα πραγματικά αντικείμενα που το συνθέτουν, το πλάνο είναι η πρώτη άρθρωση, ενώ τα αντικείμενα αυτά, οι μορφές, οι πράξεις της πραγματικότητας, που αναπαριστούν είναι η δεύτερη άρθρωση. Έτσι υπάρχει αντιστοιχία στο πρώτο πλάνο με το μόνημα της γλωσσολογίας και στα δεύτερα, που ονομάζει σιγήματα (cinémes), αντιστοιχία με το φώνημα της γλωσσολογίας. «Το να προφασιστούμε ότι μπορούμε», έγραφε ο Παζολίνι, «να εκφραστούμε με τον κινηματογράφο χωρίς να χρησιμοποιήσουμε αντικείμενα, μορφές, τάξεις της πραγματικότητας, χωρίς να τα εισάγουμε στο γλωσσικό του κώδικα, θα ήταν το ίδιο παράλογο με το να επιχειρήσουμε να εκφραστούμε γλωσσολογικά χωρίς φωνήεντα και σύμφωνα, δηλαδή χωρίς φωνήματα³⁴.

Σαν πρόσθετο επιχείρημα ο Παζολίνι ανέφερε ότι η γλώσσα του κινηματογράφου σχηματίζει ένα «οπτικό συνεχές», ή μια «αλυσίδα εικόνων». Είναι γραμμική, όπως όλοι οι γλωσσικοί κώδικες, δηλαδή τα μόνιμα και τι σιγήματα του (cinémes) οι μονάδες της πρώτης και της δεύτερης άρθρωσής του, παρατάσσονται σε μια

σειρά μέσα στο χρόνο. Για τα μονήματα ή πλάνα, αυτή η διαδοχή είναι ολοφάνερη. Για τα σινήματα, παρόλο που η φυσική αντίληψή τους είναι ταυτόχρονη, μια πιο λεπτή παρατήρηση κι ανάλυση θα μας έδειχνε ότι κι εκεί υπάρχει μια καμπύλη διαδοχής³⁵.

Στη γλώσσα του κινηματογράφου «η αξία του σημειώμενου» είναι εξασφαλισμένη, αφού αναπαριστάνεται το ίδιο το αντικείμενο και δεν χρειάζεται η διπλή άρθρωση για να σταθεροποιηθεί την οικονομία του κώδικα, όπως συμβαίνει με την γλώσσα της γλωσσολογίας.

Τέλος ο κινηματογράφος είναι διεθνής γλώσσα, οικουμενική και μοναδική, οπότε δεν χρειάζεται να εντοπίσουμε τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης άρθρωσής της σε σχέση με κάποια άλλη γλώσσα, όπως γίνεται με τη λογοτεχνική γλώσσα. Ο Metz έβλεπε στην ταινία άλλοτε έναν «λόγο» (langage) κι άλλοτε μια «ομιλία» (parole). Θεωρούσε δηλαδή ότι είναι δυνατή άλλοτε μια υφολογία, άλλοτε μια σημειολογία, όχι όμως μια γραμματική. Ο Παζολίνι, όπως περιγράψαμε κιόλας, υποστήριζε ότι μπορεί να συνταχτεί μια γραμματική του, ακόμη κι αν την παρουσιάζουμε σαν ένα είδος τεχνικού και υφολογικού κώδικα. Ο Metz θεωρούσε τη γραμματική αυτή «καθαρή ρητορική». Αναφερόμενος στο παράδειγμα της εικόνας των τροχών του τράινου, που κινούνται με ταχύτητα μέσα σ' ένα σύννεφο καπνού (κι όλα τα παρόμοια), τόνιζε ότι δεν έχουν τίποτε το γραμματικό ή το κινηματογραφικό, αλλά είναι «πολιτιστικά στερεότυπα», που χρησιμοποιήθηκαν από πολλά άλλα μέσα έκφρασης. Η γραμματική για τον Metz βρίσκεται αλλού, στη σκηνή, στην ενότητα, στα διάφορα συντάγματα της ταινίας, που δεν αποτελούν «κλισέ», αλλά συνιστούν χωριστά στοιχεία ενός «κώδικα φιλικής κατανόησης» (μαζί με την «αναλογία» και τους διαλόγους). Αυτό όμως, παραδέχεται στη συνέχεια κι ο ίδιος, δεν είναι γραμματική, αλλά μια σύνθετη κατάσταση γραμματικής και ρητορικής, ή ένα «σύνολο σημαντικών συναισθημάτων μερικά κωδικοποιημένων». Έτσι η προσπάθειά του για μια διαφοροποίηση από τη θέση του Παζολίνι αφήνει ολότελα ασαφή την έννοια που δίνει εκείνος στη γραμματική³⁶.

Η διαφωνία είχε και μιαν ακόμη παραλλαγή. Ο Metz υποστήριζε ότι μια καλλιτεχνική σημειωτική, όπως ο κινηματογράφος, μπορεί να λειτουργήσει σε αντίθεση με τη λογοτεχνία, χωρίς την προσφυγή σ' έναν προϋπάρχοντα κωδικοποιημένο λόγο. Η πρώτη ύλη του κινηματογρα-

φιστή είναι η εικόνα, που αναπαριστάνει ένα πραγματικό θέαμα και πάντοτε έχει κάποια έννοια. Η εικόνα αυτή η εικόνα - σημείο, im-signe που έλεγε ο Παζολίνι) γίνεται άμεσα αντιληπτή και δεν υπάρχει καμιά αναγκαιότητα να θεωρηθεί κωδικοποιημένη από πριν. Αρκούν «οι ψυχοκοινωνιολογικοί και πολιτιστικοί καθορισμοί» γι' αυτό το αποτέλεσμα, και δεν απαιτείται η ύπαρξη ενός κώδικα. Ο Metz αποδίδει, νομίζουμε, στον Παζολίνι μια «παρεξήγηση», στην οποία πέφτει κι ο ίδιος. Γιατί ο Παζολίνι δεν ισχυρίζεται ότι είναι κωδικοποιημένα, ή έστω κωδικοποιησιμα, τα πραγματικά αντικείμενα, τα cinémes ενός πλάνου, αλλά οι αναπαριστάσεις τους, όπως εγγράφονται μέσα στο πλάνο και στην ταινία.

Ο Metz αμφισβητεί ακόμη την άποψη του Παζολίνι για τον «κινηματογράφο της ποίησης» κι ειδικότερα την «έμμεση ελεύθερη υποκειμενικότητα», που, σύμφωνα με τον Παζολίνι, πάντα, διαμορφώνει την «τεχνική του γλώσσα». Ο Metz χαρακτηρίζει απλά «υποκειμενικό χρωματισμό του φιλικού αντικειμένου» απ' το θλέμμα του κινηματογραφιστή, την «υποκειμενικότητα» αυτή, κάτι που είναι χαρακτηριστικό όλου του κινηματογράφου κι όχι μόνο ορισμένων ποιητικών ταινιών. «Καμιά ταινία», γράφει ο Metz, «δεν είναι ποιητική ή πεζή με την αυστηρή έννοια του όρου. Μια τέτοια αυστηρή διάκριση θα προϋπέθετε την ύπαρξη ενός κώδικα, μιας γλώσσας κινηματογραφικής, που θα προϋπρχε απ' τις συγκεκριμένες ταινίες και της οποίας η χρήση, σύμφωνα με μια διαδικασία, μέσα από ένα άλλο κώδικα, θα έδινε το ποιητικό ή πεζό αποτέλεσμα. Στον κινηματογράφο όμως περνά ένας λόγος (langage) για πρώτη φορά, ευθύς απ' την αρχή, πράγμα που σημαίνει ότι πρωταρχικά ο κινηματογράφος είναι πάντα ποιητικός». Ο Metz, παραπέρα, αμφισβητεί ότι το χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της ποίησης έχει μόνο ο σύγχρονος κινηματογράφος, προσθέτοντας ότι τα στοιχεία του βρίσκονται και σε πολλές ταινίες του κλασικού κινηματογράφου. Ο Παζολίνι όμως δεν αγνοεί αυτό το γεγονός. Απλά τοποθετεί σε άλλο επίπεδο την ιδιότητα της ποίησης, που ονομάζει «εσωτερική ποίηση», ποίηση που αναβλύζει μέσα απ' την αφηγηματικότητα του κλασικού κινηματογράφου, όπως συμβαίνει και με την ευαισθησία της κάμερας. Θεωρεί σαν πρωταρχικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου κινηματογράφου της ποίησης την παρουσία της κάμερα μέσα στο κείμενο, στη διατύπωση των εικόνων - σημείων και των πλάνων της

ταινίας. Αυτό όμως δεν αποκλείει τον ποιητικό χαρακτήρα έργων σαν εκείνα του Τσάπλιν, του Μιζογκούσι και του Μπέργκμαν, όπου η κάμερα έμενε αόρατη, αλλά ο γλωσσικός κώδικας εξυπηρετούσε την λειτουργία των σημασιών. Η ποίηση δεν παραγόταν από την τεχνική του λόγου αλλά από τη σύνθεση και τη λειτουργία ακριβώς των σημασιών.

Οι αμφισβητήσεις του Metz φαίνονται σοβαρές και πάνε να τεκμηριωθούν. Δεν φτάνουν όμως στο αποτέλεσμα να ανατρέψουν τις παρατηρήσεις του Παζολίνι. Πιό ουσιαστικές είναι οι αμφισβητήσεις του Ουμπέρτο Έκο.

Τη βασική αποψη του Παζολίνι, που θεωρούσε τον κινηματογράφο σαν σημειολογία της πραγματικότητας και σαν γραφτή γλώσσα της πραγματικότητας, αμφισβήτησε έμμεσα ο Έκο³⁷. Έτσι έγραψε ότι έρχεται σ' αντίθεση με τους στοιχειώδεις σκοπούς της σημειολογίας, που περιορίζει τα φυσικά δεδομένα σε φαινόμενα της κουλτούρας, χωρίς να μεταθέτει όμως τα δεδομένα της κουλτούρας σε φαινόμενα φυσικά. Ο Παζολίνι απάντησε ότι όλες οι σελίδες που έγραψε, ακριβώς αποσκοπούσαν στο να επιφορτίσουν τη σημειολογία με την οριστική *culturisation* (πολιτισμοποίηση) της φύσης, προσθέτοντας ότι η «χαστική» αποψη του για μια Γενική Σημειολογία της Πραγματικότητας οδηγεί στην ανάπτυξη μιας φιλοσοφίας, που ερμηνεύει την πραγματικότητα σαν γλώσσα. Ο Παζολίνι δείχνει στον Έκο ότι σταματά την ανάλυση του, σχετικά με την ύπαρξη μιας απειρίας γνωστικών κώδικων, στο χείλος μιας αβύσσου. Γιατί οι απλούστερες και πρώτες μονάδες καθενός απ' αυτούς τους κώδικες είναι ακριβώς οι τελευταίες και οι πιο περιπλοκές ενός απόκρουτου κώδικα. Ο Παζολίνι το ονομάζει αυτό τον κώδικα Πραγματικότητα, ενώ ο Έκο τον αφήνει σε ανωνυμία. Η απάντηση αυτή δεν αναιρεί πειστικά την παρατήρηση του Έκο, επιθεβαιώνει όμως την σχεδόν «μεταφυσική», όπως είπε ο ίδιος, προσήλωση του Παζολίνι στην πραγματικότητα. Στις επιμέρους προτάσεις του, ο Παζολίνι υποστήριζε ότι οι στοιχειώδεις μονάδες της γλώσσας του κινηματογράφου είναι τα πραγματικά αντικείμενα, τα γεγονότα, η ανθρώπινη πράξη. Ο Έκο παρατηρούσε ότι η αναλογία ανάμεσα στην εικόνα και στο αντικείμενο είναι σχετική. Το πρόβλημα της σημειολογίας των επικοινωνιών, όπως έγραφε, είναι να μάθουμε πώς ένα εικονικό σημείο, που δεν έχει κανένα κοινό υλικό στοιχείο με τα πραγματικά αντικείμενα που εικονίζει, μπορεί

να φαίνεται ισότιμο μ' αυτά. Αν το σημείο αυτό έχει κοινές ιδιότητες με κάποιο πράγμα, δεν τις έχει με το ίδιο το πράγμα, αλλά με το αντιληπτό μοντέλο του. Μ' αυτή την έννοια το εικονικό σήμα είναι «αναλογικό» κι όχι με την κλασική έννοια του όρου (σαν κρυφή, μυστηριακή και άρα όχι αναλύσιμη συγγένεια). Έτσι όμως η άποψη του Παζολίνι ότι οι στοιχειώδεις μονάδες της κινηματογραφικής γλώσσας είναι τα πράγματα, ανατρέπεται, αφού δεν υπάρχει αναλογία ανάμεσα στην εικόνα - σημείο και στο πράγμα που αναπαράγει, αλλά αναλογική σχέση μέσα από το μοντέλο της αντίληψής του. Ωστόσο εκείνος επιμένει υποστηρίζοντας, ότι δεν βλέπει το λόγο για τι τα αυτοκαλυπτόμενα σαν σημεία πράγματα της φύσης, η ελάχιστες μονάδες ενός πρωταρχικού κώδικα (*Ur-Code*), δε θα μπορούσαν να αποτελούν την ελάχιστη μονάδα ενός άλλου υπέρτερου κώδικα, του κώδικα της πραγματικότητας; «Για τι να μην κάνουμε ένα θήμ» πιο πέρα, προς την ολική *culturisation* (πολιτισμοποίηση) της φυσικής κι ανθρώπινης πραγματικότητας» έλεγε, «και να εξετάσουμε τα σχετικά με αυτήν φαινόμενα σαν μονοσήματα (*sin-signes*) (σύμφωνα με την ορολογία του Peirce), σαν στοιχεία ενός Κώδικα των Κωδικών; Μ' αυτό τον τρόπο δεν φυσικοποιούμε τους κώδικες της κουλτούρας, αλλά πολιτισμοποιούμε τη φύση. Κάνουμε από την ύπαρξη ολόκληρη έναν λόγο».

Όσον αφορά την ανθρώπινη ύπαρξη ο Έκο την ξεχωρίζει σε φυσική διαδικασία, δράση μέσα απ' την οποία ο άνθρωπος επιδρά πάνω στη φύση, και δράση «σαν σημαίνουσα χειρονομία», σαν μορφή επικοινωνίας. Αυτή η τελευταία ενδιαφέρει τον Παζολίνι, λέει ο Έκο. Είναι όμως όχι «φύση», αλλά αντίθετα «σύμβαση και κουλτούρα». Συμπληρώνει μάλιστα πως αν υπάρχει μια σημειολογία της δράσης αυτή είναι η κινησιακή (*kinésique*) και το σύνολο των πράξεων (*actions*) που ο κινηματογράφος μεταγράφει, αποτελεί κιόλας ένα σύμπαν σημείων. Έτσι η ταινία δεν είναι η θαυμάσια απεικόνιση της πραγματικότητας, η γραφτή γλώσσα της, αλλά ένας λόγος που μιλά έναν άλλο προϋπάρχοντα λόγο. Σ' αυτή την εξήταση και ουσιαστική διάκριση ο Παζολίνι δεν απαντά.

Ο Παζολίνι υποστήριζε ότι η ελάχιστη μονάδα της κινηματογραφικής γλώσσας είναι τα διάφορα πραγματικά αντικείμενα που συνθέτουν ένα πλάνο. Τις μονάδες αυτές ονόμαζε σινήματα (*cinèmes*), σ' αναλογία με τα φωνήματα της λογοτεχνικής γλώσσας. Τις έβλεπε να αποτελούν

μια γενικότερη ενότητα, το πλάνο, που αντιστοιχεί στο μήνυμα της λογοτεχνικής γλώσσας. Ο Έκο τον διορθώνει, γράφοντας ότι τα πραγματικά αντικείμενα, που συνθέτουν ένα πλάνο, δεν είναι παρά ό,τι εκείνος (Έκο) ονόμασε εικονικά *sèmes*³⁸ τα οποία δεν είναι πραγματικά δεδομένα, αλλά αποτελέσματα συμβατικότητας. Ο Παζολίνι, δίνοντας στα υποτιθέμενα αυτά πράγματα τη λειτουργία σημαίνοντος, δε διακρίνει καθαρά τη σχέση τους με το σημείο, το σημαινόμενο και το παραπέμπον. Η σημειολογία όμως θεωρεί απαράδεκτη την υποκατάσταση του παραπέμποντος στο σημαινόμενο.

Από την άλλη, οι ελάχιστες αυτές μονάδες δεν είναι δυνατό να ορισθούν σαν ισοδύναμες με τα φωνήματα, γιατί τα τελευταία αυτά «δεν συνιστούν τμήματα αποσυνθεμένου σημαινομένου», ενώ στον Παζολίνι αποτελούν ακόμη μονάδες σημαινομένου. Τέλος το πλάνο δεν αντιστοιχεί στο μήνυμα, αλλά στο εκφώνημα, δηλαδή είναι ένα *sème*, με την έννοια πάλι που του δίνει ο Έκο.

Έτσι όμως η κινηματογραφική εικόνα, σαν θεματική απεικόνιση της πραγματικότητας, θα καταστραφεί κι ο κινηματογράφος δεν θα έχει διπλή, αλλά τριπλή άρθρωση. Από δω και πέρα είναι αδύνατον να παρακολουθηθεί κανένας την ανάλυση του Έκο, που προχωρεί ψάχνοντας περισσότερο, παρά ακριβολογώντας.

Ο Έκο οξύνει τις διαφορές του με τον Παζολίνι προσφεύγοντας σε μια εξειδικευμένη ορολογία. Περιπλέκει περισσότερο το αντικείμενο της μελέτης, αν και ορισμένες παρατηρήσεις του, όπως π.χ. εκείνες που αναφέρονται στην ανθρώπινη δράση, το συμπληρώνουν και το εμπισθύνουν. Ο Παζολίνι είναι ο στοχαστής κινηματογραφιστής, που χρησιμοποιεί τους τεχνικούς όρους της σημειολογίας για να εκφράσει ορισμένες απόψεις του. Ενώ ο Έκο είναι ο ειδικός επιστήμονας, που προσπαθεί να ακριβολογήσει και να εξαντλήσει τις γνωστικές και θεωρητικές δυνατότητες της άποψής του. Η διαφορά αυτή είναι έκδηλη στο ρηματικό λόγο και τα διανοήματα του καθενός.

Στην έκθεση αυτή, προσπαθώντας να συνοψίσουμε, όσο το δυνατόν ακριβέστερα, τις θεωρητικές απόψεις του Παζολίνι για τον κινηματογράφο και τις διαφωνίες του με τον Metz και τον Έκο, περιορίσαμε τα δικά μας σχόλια. Είναι δύσκολο να πχρώ κανένας οριστικές θέσεις σ' έναν τόσο ανοιχτό διάλογο αμφιβολιών κι αμφισβητήσεων. Πέρα από την επιστημονική ειδικευση, αυτή η πράξη θα απαιτούσε και μια ολο-

κλήρωση, ή, σωστότερα, το συμπλήρωμα ενός κύκλου μελέτης. Αυτό όμως δεν έχει ακόμη συμβεί με τον γράφοντα.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΛΟΒΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ P.P. Pasolini, *L'Expérience Hérétique*, Payot 1976, p. 20.

² *Op. cit.* p. 32.

³ «Ακόμη κι εδώ, από ένστικτο, έχουμε διασκεφθεί πάντοτε κρατώντας στο νου μας ένα είδος λογοτεχνικού πρότυπου, δηλαδή βλέποντας, συνέχεια κι ασυνείδητα μια αναλογία ανάμεσα στον κινηματογράφο και στις γραφτές εκφρασμένες γλώσσες» *op. cit.*, p. 160

⁴ R. Barthes, *Elements de sémiologie*, Gonthier, p. 81.

⁵ *L'Expérience Hérétique*, *op. cit.*, p. 259. Ο Umberto Eco είναι πια κατηγορηματικός πάνω στο ζήτημα αυτό όταν γράφει ότι «ένας κώδικας εξηλωσσολογικής επικοινωνίας δεν πρέπει αναγκαστικά να συντάσσεται πάνω στο μοντέλο της γλώσσας». *Sémiologie des messages visuels*, Communications 15, p. 41. Δες ακόμη p. 31 στο ίδιο κείμενο. Αντίθετος με την άποψη αυτή ο Christian Metz (δες σημ. 10, p. 65).

^{6a} Ο ίδιος διάκρινε κι επιβεβαίωνε αυτές τις αντιφάσεις, *L'Expérience Hérétique*, *op. cit.*, p. 202.

⁷ F. D. Saussure, *Μαθηματα Γενικής Γλωσσολογίας*, ελλην. μετάφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος, εκδ. Παπαρήση σελ. 45-46.

⁸ Jean Martinet, *Clefs pour la sémiologie*, Seghers 1973, p. 9 και R. Barthes *op. cit.* p. 79-80.

⁹ *L'Expérience Hérétique*, *op. cit.*, p. 174.

Παραφράζοντας τον Αντρέ Μαρτινέ ο Παζολίνι έδινε τον ορισμό της γλώσσας του κινηματογράφου: «Η γλώσσα του κινηματογράφου είναι ένα όργανο επικοινωνίας με το οποίο αναλύομε — μ' έναν τρόπο ταυτόσημο στις διάφορες κοινότητες — την ανθρώπινη εμπειρία, σε μονάδες που αναπαράγουν το σημασιολογικό περιεχόμενο και προικισμένες με μια οπτικοκουστική έκφραση: τα μονήματα (πλάνο). Η οπτικοκουστική έκφραση αρθρώνεται με τη σειρά της σε διακριτικές και διαδοχικές μονάδες, τα σινήματα (*cinémes*), ή αντικείμενα, μορφές και πράξεις της πραγματικότητας, που ωφίστανται αναπαράγμενες μέσα στο γλωσσολογικό σύστημα, κι είναι διακριτικές, απεριόριστες, και μοναδικές για όλους τους ανθρώπους, σ' οποιαδήποτε εθνικότητα κι αν ανήκουν» *op. cit.* p. 173-74.

¹⁰ F.D. Saussure, *op. cit.* 111 και André Martinet, *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*, ελλην. μετάφρ. Α. Χαραλαμπίδου, Εκδ. Ιδρύματος Μαν. Τριανταφυλλίδη, σελ. 2.

¹¹ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Editions Klincksieck 1971, p. 39 et suiv. και ιδιαίτερα p. 51-87. Επίσης, Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse 1971, p. 28-33 p. 50-51.

¹² *L'Expérience Hérétique*, p. 135, 167-68.

¹³ *Op. cit.* p. 175, 176, 199, 202, 215, 255.

¹⁴ Για παράδειγμα στις σελίδες 171 και 172 του βιβλίου *L'Expérience Hérétique*.

¹⁵ Για την έννοια της διπλής άρθρωσης δες τον André Martinet *op. cit.* σελ. 10-12.

¹⁵ Ο ίδιος το επισήμανε εύστοχα στο *L'Expérience Hérétique* op. cit. p. 179.

¹⁶ Op. cit. p. 176-1.4.

¹⁷ Op. cit. p. 158-162

¹⁸ Op. cit. p. 33

¹⁹ Op. cit. p. 161

²⁰ Με την έννοια που δίνει στον όρο ο Saussure, op. cit. σελ. 181

²¹ *L'Expérience Hérétique*, op. cit. 263-64, 184.

²² Είναι ενδιαφέρον να τονίσουμε την διάκριση αυτή, που βασίζεται στην σασουριανή γλωσσολογική θεωρία. Ο κινηματογράφος είναι ο γλωσσικός κώδικας, ενώ η ταινία είναι η ομιλία, η λαλιά, η χρησιμοποίηση των στοιχείων του κώδικα αυτού από έναν συγκεκριμένο κινηματογραφιστή. Δες όμως και *L'Expérience Hérétique*, op. cit. 213: η ταινία «είναι ομιλία χωρίς γλωσσικό κώδικα».

²³ Op. cit. p. 211,217

²⁴ Op. cit. p. 140-47

²⁵ Op. cit. p. 151-53

²⁶ Op. cit. p. 184-85

²⁷ Op. cit. p. 143,204,267

²⁸ Op. cit. p. 199, 207

²⁹ Op. cit. p. 199,207

³⁰ «Θα ήταν γαητευτικά να αναλύσουμε τις ταινίες του Παζολίνι απ' την άποψη μιας διδακτικής αλυσού του έργου ανάμεσα σε δύο αισθητικούς πόλους, που ονομάζονταν κίβλος: εκείνον που μόλις περιγράψαμε σαν μια παιδαγωγία της αντικειμενικής πραγματικότητας και τον άλλο που χαρακτηρίζεται, αντίθετα, από την ελεύθερη παιητική εμπνευση», σωστή σε οδρές γρομμές πορατήρησης του Marc Genvais στο *P. P. Pasolini*, Seghers 1973, p. 39.

³¹ *L'Expérience Hérétique*, op. cit. p. 169.

³² Περιλαμβάνεται στον τόμο του Christian Metz, *Essai sur la signification du cinéma* tome 1, Editions Kienlecksieck, 1971, p. 39 et. 51-87.

³³ Ο Umberto Eco αποδείχνει ότι ο Παζολίνι δεν γνώριζε καλά τις «στυλιστικές θεωρίες», ιδιαίτερα τα κείμενα και την σκέψη του Αϊζενστάιν, ούτε τις απόψεις των Ρώσων φορμαλιστών για τον κινηματογράφο. Διαφορετικά θα απέφευγε τον ισχυρισμό, ότι ο θεωρητικός λόγος για τον κινηματογράφο, ως την ώρα που χρησιμοποιήθηκε η γλωσσολογία κι η σημειολογία, χαρακτηριζόταν από την προσπάθεια να εξηγήσει τον κινηματογράφο με τον κινηματογράφο, πλάθοντας μια σκοτεινή θεματική οντολογία. Όπως δεν θα έγραφε ότι η γλωσσολογική παρέμβαση είναι πολύ πρόσφατη. *Etudes Cinématographiques, Pasolini II*, No 112/ 114 p. 121.

³⁴ *L'Expérience Hérétique*, op. cit. p. 171.

³⁵ Op. cit. p. 173.

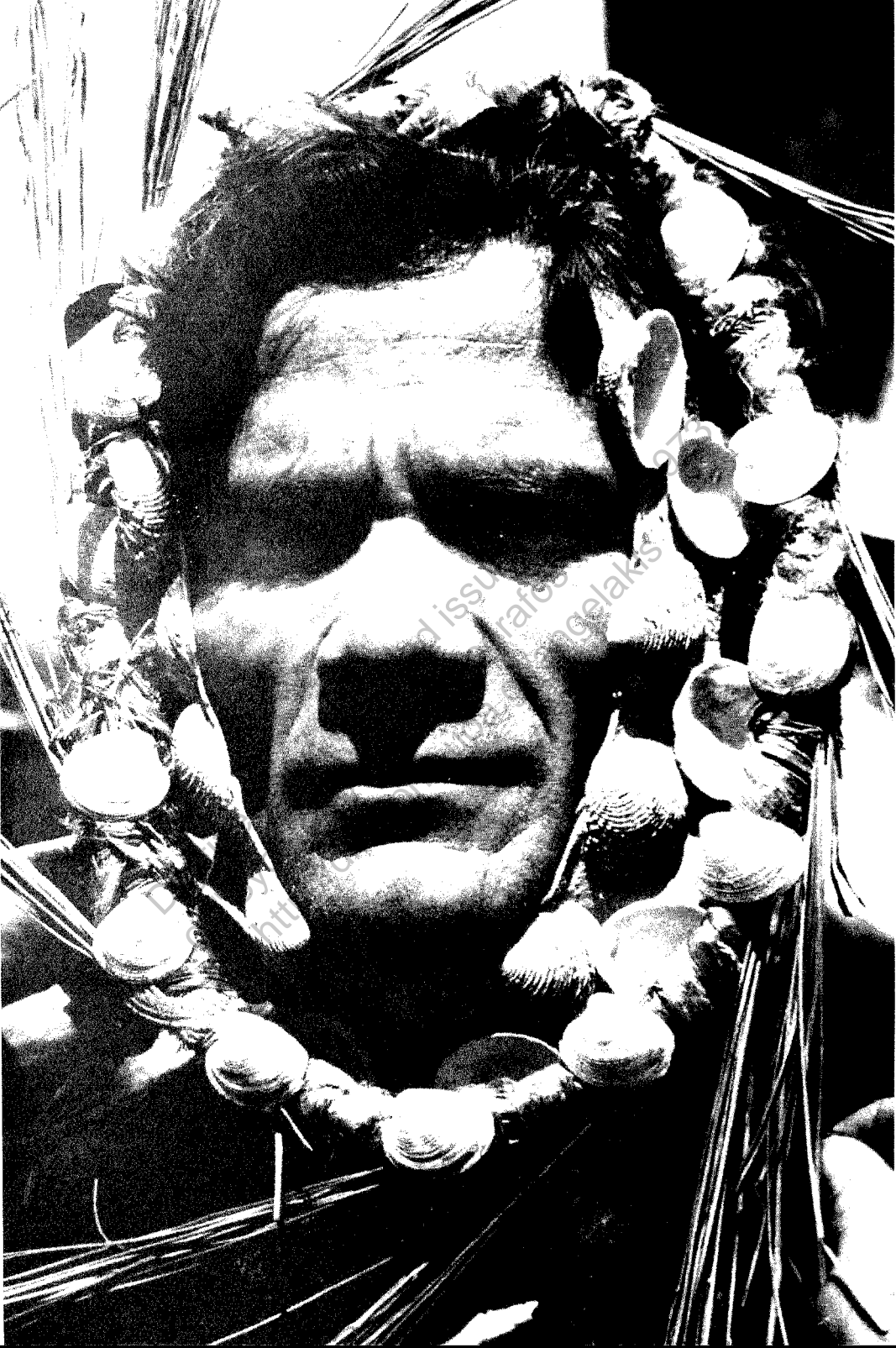
³⁶ Ο διάλογος του Παζολίνι με τον Christian Metz αποτυπώθηκε στο δοκίμιο του *L'Expérience Hérétique*, όσον αφορά τον Παζολίνι, op. cit. p. 169-70, 184, 195, 201-204, 224, 256. Όσον αφορά τον Metz, στο δοκίμιο του *Cinéma moderne et narativité* (Σύγχρονος κινηματογράφος κι αφηγηματικότητα) στον τόμο του Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma* op. cit. p. 201-204, 208-211, 216-218.

³⁷ Οι απόψεις του Umberto Eco βρίσκονται στα κείμενα, που αναφέραμε κίβλος στη σημείωση 5. *Communications* No 15.

³⁸ «Sèmes» είναι αυτό που ξέρουμε κοινότερα σαν «εικόνες», ή ακριβέστερα «εικονικά σήματα» (ένας άνθρωπος, π.χ., ένα ολόγο κ.λπ.). Στην πραγματικότητα αυτιστούν ένα περιπλοκό εικονικό εκφώνημα (του τύπου «αυτο είναι ένα ολόγο όρθιο σε προφίλ», ή «έδω υπάρχει ένα ολόγο»). Είναι αυτά που καταγράφονται ευκολότερα και στο επίπεδο τους συχνά σταματά ένα εικονικός κώδικας». U Eco, op. cit. p. 39



Ο Π.Π. Παζολίνι. Τοσώερ στο *Κινηματογράφο*



ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΜΥΘΟΣ

ΟΙΔΙΠΟΔΑ - ΜΗΔΕΙΑ

Γιατί η ιστορία
του Οιδίποδα είναι
μια ιστορία του
Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Ο κινηματογράφος θα ήταν λοιπόν νατουραλιστικός. Τολμώ πράγματι να πω: «Εάν διαμέσου της κινηματογραφικής γλώσσας θέλω να εκφράσω έναν άχθοφόρο, παίρνω ένα πραγματικό άχθοφόρο και τον αναπαράγω: φωνή τε και σώματι».

Τότε ο Μοράβια γελάει: «Νά, ο κινηματογράφος είναι νατουραλιστικός, όπως βλέπεις. Είναι νατουραλιστικός, είναι νατουραλιστικός! Άλλά ο κινηματογράφος είναι εικόνα. Και μόνο αναπαριστώντας με γλαφυρότητα ένα μουγγό άχθοφόρο, μπορείς να κάνεις κινηματογράφο κατά κάποιο τρόπο μη νατουραλιστικό».

«Όχι έντελώς», λέω εγώ, «ο κινηματογράφος είναι «σημειολογικά» μία οπτικοακουστική τεχνική. Άρα ο άχθοφόρος με σώμα, όσπα, και φωνή».

«Α! Ά! ο νεορεαλισμός!» κάνει ο Μοράβια.

«Ναί, εγώ κάνοντας κινηματογράφο - όχι ένα δικό μου φιλμ - κάνοντας κινηματογράφο, αν πρέπει να εκφράσω έναν άχθοφόρο τον εκφράζω παίρνοντας έναν πραγματικό άχθοφόρο, με το πρόσωπό του, το σώμα του και την «φωνή με την οποία αυτός εκφράζεται».

«Α! όχι, εδώ κάνεις λάθος», είναι ο Μπερνάντο

Μπερτολούτσι που τού λέει «γιατί να κάνεις έναν άχθοφόρο να πει αυτό που λέει έτσι κι αλλιώς» Πρέπει να πάρεις το στόμα του αλλά στο στόμα του πρέπει να βάλεις φιλοσοφικές κουβέντες (όπως συνηθίζει να κάνει ο Γκοντάρ, φυσικά).

Έδώ τελειώνει η συζήτηση, γιατί κανείς δεν θα μπορούσε να δγάλει από το κεφάλι του Μοράβια πώς «ο κινηματογράφος είναι εικόνα», και συγχρόνως είναι από μόνος του νατουραλιστικός, και κανένας δεν θα μπορούσε να δγάλει από το κεφάλι του Μπερνάντο Μπερτολούτσι πώς οι άχθοφόροι πρέπει να μιλάνε σά φιλόσοφοι.

Άλλά ας υποθέσουμε πώς ο θεατής βλέπει έναν μουγγό άχθοφόρο, τον άχθοφόρο μιάς ταινίας. Ένας μουγγός άχθοφόρος θαυμάσια φωτογραφημένος: εικόνα λοιπόν. Γιατί ο θεατής τον αναγνωρίζει; Γιατί είναι ένας άχθοφόρος της πραγματικότητας. Σ' εκείνο το φιλμ θα είναι αυτό που θέλετε αλλά στον κινηματογράφο είναι ο ίδιος όπως στην πραγματικότητα. Αναταραχθείς. Για να τον εκφράσω έτσι και σάν εικόνα, εκείνον τον ίδιο χρησιμοποιώ εγώ.

Τώρα ας υποθέσουμε πώς εκείνος ο άχθοφόρος μιλάει σάν τον Χέγκελ. Λοιπόν είναι ένας άχθοφόρος που μιλάει σάν τον Χέγκελ. Γιατί: Στην πραγματικότητα, ακόμα και σέ μία άσυνήθιστη περίπτωση, δεν θα μπορούσε να υπάρχει ένας άχθοφόρος που λέει «Δέ πά να γαμηθείς», ή ένας άχθοφόρος που λέει, «θεση και αντίθεση», είναι και οι δυο άτομα της πραγματικότητας που ο κινηματογράφος τα αναπαράγει έτσι όπως είναι. Με τέτοια έννοια ο κινηματογράφος είναι μια αία νατουραλιστικός.

Άλλά γιατί, γιατί τόσο φόθος για τον νατουραλισμό, τι κρύβει αυτός ο φόθος; Δεν κρύβει μήπως κατά τύχη, τον φόβο για την πραγματικότητα; Και δεν είναι οι διανοούμενοι αυτοί που φοβούνται την πραγματικότητα;

Για πραγματικότητα εννοώ τον φυσικό και κοινωνικό κόσμο στον οποίο ζούμε - όπως και να είναι αυτός. Όποιος εκφράζεται όμως, διαμέσου οποιουδήποτε συστήματος σημείων, δεν μπορεί να τε-

μηνεύσει μιά τέτοια πραγματικότητα ώστε να την επικαλείται (είτε διαμέσου συμβόλων σημειακής φύσης είτε διαμέσου συμβόλων μορφικής φύσης), παρά ιστορικά και ως εκ τούτου ρεαλιστικά.

Ένας μουγγός άχθοφόρος, καθαρή εικόνα, τι είναι; Είναι η αισθητική ιδέα, που ένας άστος έχει για έναν άχθοφόρο με τόν όποιον δεν έχει τίποτα να μοιράσει. Ο άχθοφόρος που αντίθετα μιλά για διαλεκτική είναι πλαστός, και δεν είναι παρά ένα πρόσχημα είναι κι αυτός στην ύπηρεσία ενός άστου με τόν όποιο ελάχιστο έχει να μοιράσει. Δηλαδή ανάμεσα σ' έναν άστο και σ' έναν άχθοφόρο μπορεί να υπάρχει μόνο ένας δεσμός ανθρώπινης συμπάθειας, σά να λέμε σκυλίσια συμπάθειας. Έμεις οι άστοι είμαστε όλοι ρατσιστές. Κι όμως εγώ δεν θέλω να είμαι. Και θέλω ένας άχθοφόρος να είναι ένας άχθοφόρος; δηλαδή θέλω να μην είναι a priori ούτε μιά εικόνα που μου άρέσει, ούτε τό φερέφωνο της φιλοσοφίας μου.

Ο άχθοφόρος του κινηματογράφου λοιπόν είναι ο ίδιος ο άχθοφόρος της πραγματικότητας, και άφου ο κινηματογράφος είναι μιά όπτικοακουστική τεχνική, ο άχθοφόρος του κινηματογράφου εμφανίζεται και μιλάει όπως στην πραγματικότητα.

Αλλά ο άχθοφόρος μιάς ταινίας; Ο κινηματογράφος είναι ένα άτέλειωτο πλάνο σεκάνας – τό έχω πεί άλλωστε δεκάδες φορές – είναι η ιδανική και δυνάμει δίχως τέλος άναπαράγωγή, που όφείλεται σέ μιά άόρατη μηχανή που άναπαράγει έτσι όπως είναι όλες τις χειρονομίες, τις πράξεις, τά λόγια ενός ανθρώπου άπό τότε που γεννιέται μέχρι τότε που πεθαίνει.

Αλλά ο άχθοφόρος μιάς ταινίας; Ο κινηματογράφος είναι ένα άτέλειωτο πλάνο σεκάνας – τό έχω πεί άλλωστε δεκάδες φορές – είναι η ιδανική και δυνάμει δίχως τέλος άναπαράγωγή, που όφείλεται σέ μιά άόρατη μηχανή που άναπαράγει έτσι όπως είναι όλες τις χειρονομίες, τις πράξεις, τά λόγια ενός ανθρώπου άπό τότε που γεννιέται μέχρι τότε που πεθαίνει.

Ο άχθοφόρος μιάς ταινίας, σέ αντίδιαστολή με τόν άχθοφόρο του κινηματογράφου που είναι ένας ζωντανός άχθοφόρος, είναι ένας νεκρός άχθοφόρος. Μόλις κάποιος πεθαίνει, πραγματοποιείται μιά γρήγορη σύνθεση της ζωής του που μόλις σφραγίστηκε. Χάνονται στό κενό δισεκατομμύρια πράξεις, έκφράσεις, ήχοι, φωνές, λέξεις και άπ' αυτές έπιζούν μερικές δεκάδες ή εκατοντάδες.

Ένας τεράστιος αριθμός φράσεων που έκείνος έλεγε κάθε πρωί, τά μεσημέρια, τά βράδια, και τις νύχτες της ζωής του, πέφτουν σ' ένα θάραθρο άτέλειωτο και σιωπηλό. Άλλά μερικές άπό αυτές τις φράσεις αντίστέκονται σάν από θαύμα, έγγραφέρονται στη μνήμη σαν επιγραφές, αιωρούνται στό φως ενός πρωϊνού, στό γλυκό σκοτάδι

μιάς βραδιάς· ή σύζυγος ή οι φίλοι του όταν τά θυμούνται κλαίνε. Σέ μιά ταινία είναι αυτές οι φράσεις που μένουν.

Είναι νατουραλιστικό άραγε να διαλέξεις έναν άχθοφόρο με σάρκα και όστά, άληθινό, όπως άληθινός είναι όποιοσδήποτε άπό μάς αυτή τη στιγμή που είμαστε ζωντανοί, με τις κουβέντες του, τό ιδιωματά του, την προσφορά του, αλλά έπιλέγοντας μιά άπό τις φράσεις που κατά τύχη ξεχώρισαν, με κάποιον τρόπο σώθηκαν άπό την καταστροφή ή μάς συγκινούν;

Ο Οιδίποδας πέθανε. Ο θάνατος έκανε μιά τέλεια έκλογή, και άμετάβλητη πιά, γι' αυτό που ύπήρξε ο Οιδίποδας. Τό τέλειωμα της ζωής του είναι άπαραίτητη και άναντικατάστατη προϋπόθεση για να κάνει κανείς τη ζωή του μιά ιστορία. Η για να μπορεί να «στήσει» μιά ταινία πάνω στή ζωή του.

Ποιό κριτήριο μ' έσπρωξε στην έκλογή τόν πίο αναπόφευκτων πραγματικά στιγμών της ζωής του Οιδίποδα, ενός νεκρού που ποτέ δεν έζησε;

Κι εγώ όπως ο Μοράβια και ο Μπερτολούτσι είμαι ένας άστος, μάλιστα ένας μικροαστός, ένα σκατό, πεπεισμένο πώς ή θρώμα του, όχι μόνο είναι άρωμα, αλλά και τό μοναδικό δυνατό άρωμα στόν κόσμο. Κι εγώ είμαι προικισμένος λοιπόν με αισθητικές και χιουμοριστικές τυπικές συμπαροδηλώσεις του μικροαστού διανοούμενου. Αυτή είναι μιά νιοστή έξομολόγηση, αλλά μιά άλλη και ξεκάθαρη διαπίστωση, που δεν έγινε, αν θέλετε, ακριβώς χωρίς έστειτιστικό ύφος και χιουμοριστική διάθεση. Άπό την άλλη μεριά πρέπει να συμφωνήσουμε πώς ο μικροαστός δεν είναι πιά παρά ο άνθρωπος; κληρονόμησε άπό τόν άνθρωπο την ιδέα του χρόνου. Είναι ένας μύθος, αυτός του χρόνου, πάνω στόν όποιο έκείνος βασίζει τη ζωή του: άutosυντήρηση, προνοητικότητα, έντιμότητα, ήθικη κλπ. κλπ., άκόμα και την τέχνη του. Ο Χριστός έχασε έντελώς τόν καιρό του κηρύσσοντας να μη σκεφτόμαστε τό αύριο. Η ιδέα του αύριο, όπως εκείνη του χτές, είναι οι μόνες παρούσες στά κεφάλια όλων έμάς τών άστών. Τό αύριο σάν πραγματοποίηση τών όνείρων μας για έπιτυχία, (για τά όποια είμαστε τόσο οίκονόμοι, φειδωλοί, προσεκτικοί και δειλοί), τό χτές σάν θεμελίωση τών θεσμών, τών παραδόσεων και τών establishments που μάς χρησιμεύουν σάν σημεία έκκίνησης για να φτάσουμε στούς ώραίους μας σκοπούς. (Όλα αυτά συμβαίνουν σέ περιόδους ειρήνης, και μεις οι φτωχοί ειρηνιστές παλεύουμε τελικά γι' αυτό).

Αλλά άς γυρίσουμε στόν κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος – άτέλειωτη σεκάνας που άναπαράγει άπό μιά μόνο όπτική γωνία όλη την πραγματικότητα – βασίζεται λοιπόν στό χρόνο· και γι' αυτό ύπακούει στούς ίδιους κανόνες που ύπακού-

ει ή ζωή, στους κανόνες μιάς ψευδαισθήσης. Παράξενο νά τό λέμε, αλλά τήν ψευδαισθήση αυτή πρέπει νά τή δεχτούμε. Γιατί όποιος (σάν άνθρωπος και σάν ποιητής, όχι σάν άγιος) δέν τή δέχεται, άντι νά μπει σέ μιά φάση μεγαλύτερης πραγματικότητας, χάνει τήν παρουσία τής πραγματικότητας ή όποία λοιπόν συνίσταται άποκλειστικά σέ μιά τέτοια ψευδαισθήση.

Τά αισθητικά και χιουμοριστικά στοιχεία, κυριάρχησαν λοιπόν στήν έπιλογή τών χαρακτηριστικών στιγμών τής ζωής του Οιδίποδα, αυτές πού παίρνουν άξια μετά τό θάνατό του, και πού μοιάζουν σχεδόν άπό μόνες τους, σέ μιά διαδοχή παρόμοια μ' εκείνη τής ζωής (στό χρόνο), αλλά άμέτρητα πιό σύντομη - ή καλύτερα, μέ τή βοήθεια ενός σκεπτόμενου νου ή ενός μοντάζ - πιό συνθετική.

Στό παράδειγμα άντιμετώπισα τά καθραρίσματα μέ τρόπο πολύ πιό κινηματογραφικό άπό τό συνηθισμένο (δέν ξέρω άν θγήκαν όμορφα ή άσχημα, αλλά ή προσπάθεια ήταν νά τά κάνω ώραία, νά κάνω «όμορφα καθραρίσματα») και δημιούργησα καταστάσεις άπομάκρυνσης άπό τό υλικό (για παράδειγμα τά μάτια του 'Αντζελο κοιτάζουν τήν Σφιγγα μέ μιά λάμψη χιούμορ άπορριεροποιώντας τήν έτσι ώστε δύσπιστοι πιά νά μήν αισθανθούμε συνεπαρμένοι άπό τά συμβάντα του μύθου κλπ. κλπ.). Προερχόμαστε άπό τόν Θεοδάντες και τόν 'Αριόστο (και άπό τόν Μαντσόνι). Και ή τραγικότητα; Δέν θέλησα νά κάνω τήν τραγωδία του Οιδίποδα; Μιά άληθινή έξαντλητική τραγωδία; 'Η τραγικότητα υπάρχει σέ πείσμα όλων. Γιατί ή πιό βαθιά αίτια τόσο τής αισθητικής όσο και τής χιουμοριστικής διάθεσης είναι ό φόβος του θανάτου. Γι' αυτό οι άστοί μπορούν πάντα νά λέγονται λανθασμένα χριστιανοί ακόμα κι άν σκέφτονται συνεχώς (άδιαφορώντας για τό Χριστό) τό αύριο.

Άπορώ στό Μαρκόο πώς μπόρεσα νά κρατηθώ στή ψυχική κατάσταση πού ήταν άπαραίτητη για τόν αισθητισμό (στό έκστατικό και λίγο μασκαρεμένο ύφος τής όμορφιάς), και τό χιούμορ (διάθεση νά μειδιάσει κανείς έλαφρά μέ τά μάτια γεμάτα άγνώνια), νά γυρίσω τήν ταινία όπως τή γύρισα.

Ό άλλος λόγος για τόν όποιο γυρίστηκε ή ταινία μέ «αισθητισμό και χιούμορ», είναι πώς τό άντικείμενο τής έρευνας του Φρόντ δέ μέ ενδιαφέρει πιά τόσο, όπως δέν μέ ενδιαφέρει άλλο τόσο τό άντικείμενο τής έρευνας του Μάρξ. Δέν είναι πιά τόσο σοβαρά μπερδεμένος στό μίγμα πού κάνει τόν Οιδίποδα ένα άντικείμενο φροϋδικής και Μαρξικής ανάλυσης. Είναι άλήθεια, στό τέλος τής ταινίας ό Φρόντ μοιάζει νά υπεριοχυεί του Μάρξ Κι' ό Οιδίποδας πάει νά χαθεί στό πράσινο, άπό λέπτες και νερά, άντρο όπου θήλασε.

Αλλά περισσότερο άπό τόν Φρόντ είναι ό ίδιος ό Οιδίποδας στον Κολωνό πού υπαγορεύει μιά τε-

τοια ιδέα: ή τουλάχιστον στόν αυθαίρετο μίγμα τής έπηρεας άπό τόν Φρόντ και τόν Σοφοκλή, κερδίζει ό τελευταίος. Για νά γίνω πιό κατανοητός, θεωρώ τόν Οιδίποδα στον Κολωνό τήν λιγότερο όμορφη τραγωδία του Σοφοκλή, κάτι μάλιστα άποφασιστικά όχι όμορφο. 'Αλλά υπάρχουν δύο τρία υπέροχα κομμάτια. Σ' αυτά είναι πού αναφέρθηκα. Όσο για τόν Φρόντ έχει εισχωρήσει στό φίλμ όπως θά μπορούσε νά τόν μπάσει ένας έρασιτέσης. Για παράδειγμα ό Οιδίποδας γνωρίζει πρώτα τόν Θηρεσία, στον πρόλογο, οδηγημένος άπό εκείνον τόν άγγελό, πού μετά θά γίνει 'Αντζελο, - τό ένδιάμεσο μεταξύ του Θηρεσία και του νέου Θηρεσία Οιδίποδα - είναι τό σημείο όπου τά στοιχειώδη μαξιστικά και φροϋδικά - σκοτεινά και άφελή διασταρώνονται. Ό Φρόντ θριαμβεύει άντίθετα στό έπεισόδιο τής Σφιγγας, τό μοναδικό ριζικά άλλαγμένο σημείο - μαζί μ' εκείνο τής άντικατάστασης τής 'Αντιγόνης άπό τόν 'Αντζελο - πράγματι ή Σφιγγα δέν προτείνει ένα αίνιγμα, αλλά ζητάει άπ' εϋθείας άπό τόν Οιδίποδα νά λύσει μόνος του τό αίνιγμά του. 'Εκείνος άρνείται σπρώχνοντας τήν Σφιγγα στήν άβυσσο, άπό τήν όποια αναδύθηκε - λίγο γελοία, ά νά πούμε τήν άλήθεια - ξέροντας ότι καταβαραθρώνοντας τήν θά μπορούσε νά παντρευτεί τήν μητέρα του. Μία όπτικοακουστική περίπτωση λοιπόν άπομάκρυνσης.

Τώρα έπαναλαμβάνω, στά σανταπέντε μου χρόνια, είμαι έξω άπό αυτόν τόν φροϋδομαρξιστικό κυκεώνα. 'Αλλά πού; Δέν φαντάστηκα ποτέ νά κάνω έρωτα μέ τή μητέρα μου. Ούτε καν τό όνειρεύτηκα. 'Ενδεχομένως θά μπορούσα νά παραπέμψω τους δύο ή τρεις άναγκώστες, πού μου έμειναν πιστοί, σέ όρισμένες στίχους του «Usignolo della Chiesa Cattolica»

...τό όνειρο όπου ή μητέρα μου
φοράει τά πανταλόνια μου.

Περισσότερο όνειρεύτηκα, ίσως, ότι κάνω έρωτα μέ τόν πατέρα μου, (άκομπτισμένος στον κομμό τής φτωχικιάς κάμαρας, πού μοιραζόμουνα μέ τόν άδελφό μου), και ίσως ακόμη, μέ τόν άδελφό μου, και μέ πολλές πέτρινες γυναίκες. Φυσικά δέν υπολογίζω τό όνειρα πού έκανα κατ' ένανάληψη σ' όλη μου τή ζωή, όπου άνέβαινα άτέλειωτες λυπημένες σκάλες φτωχικών ή μόλις άξιολογώντων ολιτών, προς άναζήτηση τής μητέρας μου πού είχε εξαφανιστεί.

'Αλλά τέλος πάντων, τώρα πάει λίγος καιρός πού δέν βλέπω πιά αυτά τά όνειρα. Κι άν ή Σιλβάνια Μανγκανο έχει δώσει τό άρωμα των ήμενων τής μητέρας μου στα νεύρα τής, ό Φρανκο Τσίτι δέν έχει τίποτα τό κοινό με μένα, εκτός άπό



τά μήλα του προσώπου του που είναι κάπως έξοχωμένα.

Τόν διάλεξα για πρωταγωνιστή επειδή είναι πολύ διαφορετικός από μένα – ακόμα και μ' όλη αυτή την τερατώδη νεύρωσή του, έτσι που είναι γεμάτος από κόμπλεξ κατωτέρας και ενοχής.

Αυτό που του συμβαίνει δεν είναι ένα ενδόμυχο δράμα αλλά μιὰ τραγωδία. Η ύποθεση έχει λοιπόν μεταφερθεί όλη σέ εξωτερικό χώρο· στο παλλοκοσένικο ένος μυστηριώδη κόσμου αλλά πραγματικού. Έκείνος ζει αυτή την τραγωδία *en plein air* πραγματικά έν άγνοία του, σάν θύμα άθωο και έπιθετικό.

Λοιπόν ό *κινηματογράφος* είναι μιὰ συλλογή άπληστη, που γίνεται μέ μηχανικά μέσα ταινία, αντίθετα, ή πραγματικότητα είναι νεκρή και έχει περάσει στό παρελθόν όπου συνοψίζεται σέ μιὰ ιδέα ή σύνθεση. Έπιχειρώντας τέτοια σύνθεση, στό σύνολο των έβδομηντα χιλιάδων μέτρων φιλμαρισμένου υλικού που θά έπρεπε στή πραγματικότητα νά είναι έβδομηντα χιλιάδες έκατομύρια – αλλά που άναγκάστηκα νά μείωσω στά δύο χιλιάδες όκτακόσια – άφησα νά ξετηδήσει έλεύθερα ή τραγωδία, άν και μέ μιὰ άσάφεια από τή μεριά μου· ό «αίσθησιμός» και τό χιούμορ που σάς είχαν κυριώσει είναι μη άυθεντικά και ξεδιάντροπα, γιατί είναι στοιχεία τυπικά του άστου διανοούμενου, συγχρόνως όμως άυθεντικά και πραγματικά άφου είναι στοιχεία κάποιου που διηγείται πράγματα από τά όποια πιά έχει άπόμακρυνθεί.

Άλλά άς γυρισουμε στά προβλήματα μας των έρασιτεχνικών γλωσσολόγων και σημειολόγων.

Άς υποθέσουμε ότι ό Μοράβια θά ήθελε νά περιγράψει σάν πρόσωπο ένος μυθιοτηρήματός του τήν Μανγκάνο όπως ό Άρμπαζίνο έκανε μέ τήν Ντομέτα Έρχολάνι. Η άναζήτηση της Μανγκάνο σέ μυθιοτηρηματικό έπίπεδο θά θεδαιωνόταν στόν Μοράβια άσφαλώς μέ πολύ περισσότερη φινέτσα, άντικειμενικότητα, και καθαρότητα, άπ ότι στόν Άρμπαζίνο. Παρ' όλα αυτά ό Μοράβια δέν θά 'κανε άλλο από αυτό που κάνουν όλοι οι συγγραφείς. Θα υιοθετούσε δηλαδή ένα σύστημα συμβόλων γραφής-όμιλίας – τά όμορφα ιταλικούλια μας – προσαρμόζοντας το στή δική του προσωπική ιδεολογία, φτιαχίζοντας δηλαδή ένα σύστημα ύφους. Έτσι δέν είναι; Τά σύμβολα που χρησιμοποιεί ό Μοράβια είναι σημειακής φύσης. Ποιά σχέση άνάμεσα στήν πραγματική έμπειρία του Μοράβια για τή Μανγκάνο(και για τήν ίδια τήν πραγματικότητα της Μανγκάνο), και σ' ένα τέτοιο σύστημα εικόνων σημειακής φύσης. Έδώ είναι τό μεγάλο πρόβλημα. Γι' αυτό τό πρόβλημα, μόνο ένα πράγμα μπορώ νά πώ μέ σιγουριά. Πώς ό άναγνώστης σιλλών του Μοράβια, όπως σ' ένα είδος χμηκού περιήματος (που είναι πάντα βολικό νά παρθεύομαι), διακρίνει τή σημειακή φύση

των συμβόλων και ξαναφτιάχνει στή φαντασία του – δηλαδή διά μέσου της πραγματικής του έμπειρίας – τή ζωντανή πραγματικότητα της Μανγκάνο. Λοιπόν ό αφηγηματικός πυρήνας θά ήταν: πραγματικότητα της Μανγκάνο, – άναζήτηση τέτοιας πραγματικότητας σέ σύμβολα σημειακής φύσης – άνασύσταση της πραγματικότητας της Μανγκάνο. Η γλώσσα δέν θάταν λοιπόν παρά μόνο ό μεσολαβητής; Όλη ή κούραση του Μοράβια νά περιγράψει τά μάτια, τά λευκά μάγουλα, τά δγαλμένα φρύδια, τόν συγκινητικό λαιμό, τό άρωμα των ήρανθέων της Μανγκάνο (και θά τό έκανε καταπληκτικά) δέν θά ήταν άλλο παρά μιὰ δημιουργική πράξη για νά μεταφέρει τή δική του έμπειρία της πραγματικότητας της Μανγκάνο, στήν έμπειρία της πραγματικότητας της Μανγκάνο που έχει ό άναγνώστης. Αυτό που μετράει ωστόσο είναι ή πραγματικότητα της Μανγκάνο: μέσα από τή γλώσσα δέν μπορεί νά περάσει κανείς παρά από μιὰ πραγματικότητα σέ μιὰ άλλη. Είναι ό Μπράμα που έκστασιάζεται χρησιμοποιώντας σάν καθρέφτη τίς έμπειρίες των ανθρώπων.

Άς υποθέσουμε αντίθετα πώς πρόκειται νά περιγράψει τήν Μανγκάνο ό Μήκας ή κάποιος άλλος από τό New Cinema (για τό όποιο παλιότερα έτρεφα μεγάλη συμπάθεια). Τό φαινόμενο θά ήταν άπαράλλαχτο. Και τό λέω μέ διάθεση πολεμικής άπέναντι στή νέα πρωτοπορία που ύπόσχεται πολλούς νεωτερισμούς. Μέ τριπλάσια ταχύτητα, σάν σ' ένα ήμερολόγιο που ξεφυλισεται γρήγορα, μέ τά φύλλα νά τρέχουν κάτω από τόν άντιχειρα, θά έβλεπα μέσα από ξερά φύλλα μέ φόντο γαλάζιους ουρανούς, παιδιά που παίζουν χιονοπόλεμο, ξεγάρια νέων και άγαπημένων έραστών στην Πέμπτη Λεωφόρο, έναν συμπαθητικό νεγρο που μπαίνει στό μετρό και μερικούς δενετσιάνους γονδολιέρους, καθώς και τή φιγούρα της Μανγκάνο. Η διαφορά θά ήταν στήν ποιότητα· στόν Μοράβια ή Μανγκάνο θά γινόταν ένα πρόσωπο σημαντικό και πραγματικό, ίσως πολύ σαφές, ενώ στόν Μήκας θά γινόταν ένα μυθιοτηρηματικό πρόσωπο για μαθητές παρθεναγωγείου.

Άλλά πέρα από τήν ποιότητα του συγγραφέα θά υπάρχει μιὰ διαφορά άνάμεσα στόν τρολο μέ τόν όποιο ή Μανγκάνο ένοαρκώνει ένα πρόσωπο του Μοράβια και σ' έκείνον μέ τόν οποίο γνοαρκώνει ένα πρόσωπο του Μήκας. Το έχω ήδη τει πολλές φορές, και τό επαναλαμβάνω. Ο Μοράβια ξαναδίνει σ' έμένα τόν άναγνώστη τήν πραγματικότητα της Μανγκάνο μέσα στό ένοδρείο ένος γλωσσολογικού-στολιστικού συστηματος σημειακής φύσης· ό Μήκας αντίθετα μου παρθεύει τή Μανγκάνο στό ένοδρείο. Άποφύεται τήν αναίτιαφα ότι κοικοσιστικά. Η Μανγκάνο έχοντας άνεπαρτηθεί στικκοκοσιστικά είναι λοιπόν ένα σύμβολο της μουσικής φύσης της Μανγκάνο

Κανέναν σημειολόγο - τό έχω ήδη πεί. και ό Κριστιάν Μέτς τό όνόμασε μέ συμπάθεια όνειρο, ένώ ό Τσέχαρε Σέγκρε θα τό χαρακτήριζε, όπως άρμόζει σέ πανεπιστημιακό καθηγητή, μαλακία. - δέν περιέγραφε ποτέ ένα άτομο - άς ύποθέσουμε ακριβώς τήν Μάνγκανο - σάν μιá πραγματικότητα πού μιλάει από μόνη της: ή *Μάνγκανο πραγματική ως γλώσσα*.

Η σημειολογία κάλυψε σχεδόν όλη τήν πραγματικότητα μέ τίς έρευνές της πάνω σέ ιδιαίτερες γλώσσες· αλλά δέν έχει άκόμα εξετάσει προσεκτικά τό σύνολο τής πραγματικότητας ως γλώσσας πού γίνεται φιλοσοφία.

Άς ύποθέσουμε πώς ό καθηγητής Μόρις έχει αυτή τήν ιδέα (όνειρο για τόν Μέτς, μαλακία για τόν Σέγκρε και τούς βοηθούς του) και πώς θέλει «νά περιγράψει σημειολογικά τήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο ως γλώσσα». Σέ τί θα διέφερε μιá τέτοια περιγραφή τής πραγματικότητας τής Μάνγκανο ως γλώσσας, εάν, αντί νά ιδωθεί και νά παρατηρηθεί στήν όθόνη, δηλαδή ως μορφικό σύμβολο τού ίδιου της τού έαυτού; Θα ύπήρχαν άσφαλώς διαφορές (τό άρωμα τών ήρανθέων ή κάποιο άλλο άς ύποθέσουμε)· αλλά στήν ουσία ή σημειολογία τής πραγματικής Μάνγκανο ως γλώσσας και ή σημειολογία τής Μάνγκανο ως γλωσσολογικού μορφικού συμβόλου, δέν θα διέφεραν πολύ.

Η Μάνγκανο ζει στό χρόνο, χωρίς συνείδηση τής όμορφιάς της, και σχεδόν ύποτιμώντας τήν, άφοσιώνεται όπως ή Ταινινάτο, στους ταπεινούς καθημερινούς μόχθους: παιδιά οίκογένεια, γυναίκα πράγματα, ταξίδια· αλλά κάθε μιá απ' αυτές τίς πράξεις είναι άνάλογη σέ διάρκεια - δευτερόλεπτο τό δευτερόλεπτο, πεντάλεπτο τό πεντάλεπτο, μέρα μέ τή μέρα - μ' έκεινη τήν άσυγκράτητη βραδύτητα τού όχήματος πού οδηγεί στόν μαφασμό. Άν θέλουμε πραγματικά ν' ασχοληθούμε μέ τήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο πρέπει ν' ασχοληθούμε και μέ τόν φυσικό χρόνο στόν όποιο ζει, όπως άλλωστε και όλοι μας. Είναι άλήθεια πώς θα μπορούσαμε νά τ' άρνηθούμε όλα αυτά.

Ακριβώς σ' αυτή τήν άρνηση αφοσιώνονται οι πρωτοπορίες, προσπαθώντας κυρίως ν' άπομυθοποιήσουν στοιχειωδώς τήν ιδέα πού έχουμε για τό χρόνο. Στήν πραγματικότητα δέν ύπάρχει καλύτε-

ρος τρόπος νά μήν συμβιβάστούμε και νά ζήσουμε ήρεμα, μέ τή σκέψη μας στό αύριο, από τό νά επιχειρήσουμε μέ λέξεις τήν καταστροφή τού χρόνου.

Έγώ δέν άνήκω σ' αυτό τό είδος τών άργόσχολων και τών γελωτοποιών τής αϋλής. Συνεχίζω άτάραχος, ν' αντιμετώπιζω τό πρόβλημα τού χρόνου όπως ό Φλωμπέρ, ή Delly. Γράφοντας σαν *pasticheur* τό σενάριο, μοίρασα τήν Ίοκάστη στόν χρόνο άκόμα κι άν είναι χαρακτηρισ χωρίς χρόνο: άπλά και μόνο αισθησιασμός και πείσμα στό νά μήν ξερεί τίποτα. Άλλά πόσο διαφορεόμενα τά πλάσματα πού δονούνται από μιá και μονο νότα! Και τί άπίστευτα παράλογα και βασανιστικά πού έμφανίζονται αυτά μέσα στόν χρόνο! Ό ιδανικός θάνατός τους πού περιορίζει τήν ζωή τους στά «βασικότερα σημεία» φτιάχνει γύρω τους αινίγματα, πού στόν χρόνο διακλαδώνονται και έλλίσονται χωρίς νά εξελίσσονται, όπως οι μέδουσες στό νερό, οι όποιες μέ άπίστευτο τρόπο αλλάζουν μορφή, μέχρι τή στιγμή πού ό θάνατος (μά είναι δυνατόν αυτές νά πεθαίνουν; άς γίνει σαφές πώς έγώ δέν πιστεύω ότι πλάσματα όπως αυτές μπορούν νά είναι θνητά) τίς καθλώνει σέ μιá όριστική μορφή· και είναι αυτό τό μόνο δυνατό τελικό άποτέλεσμα.

Σ' αυτό τό σημείο - άφού έχω θέσει τό πρόβλημα τής σχέσης ανάμεσα στήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο ως γλώσσας στή ζωή και στήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο ως μη σημειακής γλώσσας στόν *κινηματογράφο* - θα έπρεπε ν' άρχίσω μιá συζήτηση για νά παραβάλλω τήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο ως γλώσσας στή ζωή και στήν πραγματικότητα τής Μάνγκανο ως μη σημειακής γλώσσας σέ μιá ταινία· τήν πραγματικότητα δηλαδή, στήν περίπτωση μας, τής Μάνγκανο - Ίοκάστης... Άλλά για τά πρόσωπα τών φίλμς και τών έξόχων έρμηνειών πού τούς δίνουν οι σκηνοθέτες, ήδη λέγονται πολλά!

Τό κείμενο αυτό μέ πρωτότυπο τίτλο Perqué quella di Edipo è una storia «Edipo Re» άποτελεί τήν εισαγωγή τού Π.Π. Παζολίνι από διβλίο «Edipo Re» εκδόσεις Garzanti 1967. Τήν μετάφραση από τά ιταλικά έκανε ή Δάφνη Βλουμίδη

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜ/ΓΡΑΦΟΣ

ΠΑΛΙΑ ΤΕΥΧΗ BABEL ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68



Digitized and archived issues
of "Synchronos Kinimatografos 1969"
by <http://lab.phs.uoa.gr/angelakis/>

Εικόνα 2 Μανγκάνο στο γυρτόρο του Οδυσσέα



Συνέντευξη με την Μαρία Κάλλας

του Giacomo Cambetti

Γιατί όλα αυτά, κυρία Κάλλας;

Γιατί μου άρεσει να δουλεύω, η δουλειά είναι πάντα ωραία, είναι η καλύτερή μου διασκέδαση.

Εκεί βρίσκεται η φιλοσοφία σας;

Η ζωή είναι να σπέρνεις και να θερίζεις. Σιγά-σιγά με το πέρασμα των χρόνων βλέπουμε αυτό που θερίσαμε, τόσο στο καλό όσο και στο κακό. Και έπειτα ο χρόνος σταθεροποιεί κρίσεις πιο συγκεκριμένες· συχνά εκείνο που έμοιαζε κακό γίνεται καλό, γιατί στην αρχή μπορεί αυτό που κάνεις να φανεί λάθος ενώ στη συνέχεια αποκαλύπτεται σωστό.

Συχνά όμως κυρία Κάλλας δεν δουλεύουμε μόνοι μας, αντιμετωπίζουμε κάποιον, κάτι...

Η δουλειά με τον σκηνοθέτη πρέπει να βασίζεται στην ισοτιμία, όχι από άποψη ευθύνης αλλά από άποψη εξουσίας· εάν και οι δύο είναι εξυπνοι τα πράγματα πάνε καλά. Οι στόχοι μου είναι φιλόδοξοι, όχι γιατίμένα την ίδια αλλά για την δουλειά μου, για την ποιότητα που θέλω να φτάσω.

Τι ξέριτε για τον Παζολίνι;

Είχα ενδιαφερθεί, φυσικά, να δω τις ταινίες του: αργότερα διάβασα τα ποιήματά του, που με συγκίνησαν με την μεγάλη τους απλότητα. Στη συνέχεια, γνωρίζοντάς τον προσωπικά, η βάση της αλληλεκτίμησής μας υπήρξε ακριβώς αυτή η τόσο αυθεντική και τόσο σπάνια σήμερα απλότητα.

Πώς φτασατε στο σημείο να δουλέψετε μαζί του;

Από καιρό, κάθε χρόνο, ο Φράνκο Ροσελίνι μου πρότεινε ευγενικά μία ταινία. Για τον ένα ή για τον άλλο λόγο αρνιόμουνα, και ειδικότερα αρνιόμουνα την φιλμαρισμένη όπερα. Κάποια φορά

σταθήκαμε στον Μάκθεθ, ο σκηνοθέτης θά ήταν μάλλον ο Άντονιόνι ή ο Μπολονίνι· εγώ όμως έτεινα περισσότερο στην τραγωδία και λιγότερο στην όπερα, και έτσι δεν έγινε τίποτα. Ένα χρόνο μετά, ο Ροσελίνι ήρθε με ένα συγκεκριμένο σχέδιο του Παζολίνι πάνω στη Μήδεια – ήταν νομίζω 19 Οκτωβρίου του '68 – και συναντηθήκαμε σε μία ευτυχισμένη συγκυρία καλής θέλησης. Είχα δει τον Οιδίποδα, ο οποίος μου άρεσε, ύστερα το Θεώρημα, που δέν το κατάλαβα γιατί η αλήθεια και η σαφήνεια μου είναι απαραίτητες εκατό τοις εκατό· μου άρεσε επίσης και το *Ευάγγελιο κατά Ματθαίον*. Γενικά μιλάνε με καλά λόγια για τον Παζολίνι: αμφισβητίας, όπως λέγεται σήμερα, άδολος, ποιητής, κάτι το καινούριο, ειλικρινής, μέχρι και άνυπεράσπιστος. Αλλά την πρώτη φορά που μίλησα μαζί του, δέν με έπεισε: επιτέθηκαν στους διανοούμενους, που είναι πολύ δυσνόητοι, αφαιρούν την αλήθεια απ' τα πράγματα, «είσαστε με τη μύτη χωμένοι στα διόδια και δέν βλέπετε την ζωή». Εκείνος τότε δέν άντέδρασε, είναι αλήθεια, δέν κράτησε απέναντί μου διαίτη στάση, προφορική, έννοείται.

Και λοιπόν...

Έτσι κατάλαβα πώς η δουλειά μαζί του θά ήταν εύκολη. Από δω και πέρα, μετά από κείνη την πρώτη συνάντηση, αφού απ' την αρχή μου ξεκαθάρισε τη δικιά του έμφυγεία πάνω στο μύθο, άρχισε να γυρίζεται η ταινία. Ο Παζολίνι δέν προσπάθησε ποτέ να μου επιβληθεί ούτε όσον αφορά την ήθοποιία μου ούτε απέναντι στο πρόσωπο της Μήδειας.

Και σεις πώς είδατε την Μήδεια;

Όσο λιγότερο αίμοσταγή γίνεται· δέν πιστεύω στο grand guignol... Η Μήδεια του Ευριπίδη είναι δυο ώρες πολύ διαρκής τραγωδία. Ο Παζολίνι είχε μια καταπληκτική ιδέα που μου άρεσε πολύ· υπάρχει μία άρβυβαρη Μήδεια και μια ελληνίδα, υπάρχει το όνειρο, υπάρχει κι' η ποιητικό-

τητα. Στόν Κερουμπίνι υπάρχει ή τραγωδία και τέρα. Αυτή είναι πιό σύγχρονη· στην γνήσια τραγωδία φτάνει κανείς προοδευτικά, από τή μέση κι' ύστερα, γιατί υπάρχει ένα όλόκληρο σύνολο μυθολογίας και θρύλου, πολύ σημαντικό. Από τήν άλλη μεριά τό πρόσωπο τής Μήδειας τό διαμορφώσαμε σιγά-σιγά μαζί, προσαρμόζοντάς τό ταυτόχρονα στις σημερινές απαιτήσεις.

Είστε διάσημη και σημαντική, όχι μόνο για τήν φωνή σας αλλά ακόμα γιατί φέρατε, στην λυρική σκηνή τήν ποιότητα τής θεατρικής υποκριτικής, τήν «ερμηνεία», πέρα από τήν ομορφιά του τραγουδιού. Πώς νιώσατε όταν ήρθατε στόν κινηματογράφο;

Στήν πραγματικότητα δέν υπάρχει μεγάλη διαφορά, υπάρχει μόνο μία διαφοροποίηση στό μέτρο των χειρονομιών. Ακόμα άντι νά έχω μπροστά μου τρείς χιλιάδες άτομα, σ' ένα θέατρο, εδω έχω έναν μονάχα θεατή, πολύ κοντά μου μάλιστα, τό σκηνοθέτη. Σέ όρισμένες θεατρικές χειρονομίες άντιστοιχούν στόν κινηματογράφο άλλες πιό λιτές, σέ μία ελαχιστοποιημένη χειρονομία μπορεί νά μήν άντιστοιχεί τίποτα.

Γιά παράδειγμα;

Στήν σκηνή έπρεπε νά αποδώσω μέ μία κίνηση του χεριού τό γεγονός ότι ή Μήδεια δέν είναι Έλληνίδα, μία χειρονομία όχι έκπολιτισμένη αλλά και περισσότερο σκληρή· στόν κινηματογράφο τό πρόβλημα δέν υπάρχει, όλα είναι πιό σύντομα και πιό συνοπτικά. Θα σας πω περισσότερο· στό παλκοσένικο πάντα έφαχνα τήν ένταση, τό ουσιαδές. Δέν είχα ιδιαίτερα προβλήματα. Τήν ένταση και τίς βασικές κινήσεις τίς επέτρεπα στόν έαυτό μου, όμως μία χειρονομία, μόνο όταν ύπήρχε πραγματική ανάγκη. Η άχρηστη χειρονομία είναι μία χειρονομία παράλογη. Η πρώτη μου Μήδεια είναι του '53, στόν Μουσικό Μάη τής Φλωρεντίας, έτσι αυτές οι ιδέες δέν είναι σημερινές. Θαθέλα νά υπενθυμίσω πώς σέ κεινή τήν περίσταση κάναμε πρόδες μονάχα πέντε μέρες συμπεριλαμβανομένης και τής πρόδας τζενεράλε.

Και μέ τόν Παζολίνι πώς τά πάτε όσον άφ' όρα τήν όπτική;

Πιστεύω άκριβώς πώς ή συνεργασία μάς έχει ώφελήσει και τούς δυό μας. Μιλάμε πολύ, εκείνος έχει έναν πολύ άπλό τρόπο νά έκφράζεται, πολύ ποιητικό.

Αυτές τίς μέρες άκριβώς έχει ξαναγίνει κονθέντα για σας, για τή δουλειά σας σάν τραγουδίστριας, ύπήρξε μάλιστα μία συζήτηση στό «Radio corriere»...

Ναι τό διάβασα... Θαθέλα να πω πώς δέν σκέφτομαι τόσο νά έντάξω τά πρόσωπα πού έρμηνεύω στην ιστορική τους πραγματικότητα, άντιθέτα πρέπει νά τά έρμηνεύσω σάν πρόσωπα «έπινομημένα». Για παράδειγμα, πρέπει νά ξεχάσω τήν άληθινή ιστορία τής Άννα Μπολένα, πρέπει νά τήν αποδώσω σάν φανταστική μορφή, κι άς είναι ιστορική. Σ' αυτό τό σημείο βασίζομαι στό ένστικτό μου.

Και τό τραγούδι, σινιόρα Κάλλας; τι είναι τό τραγούδι; τι είναι ή φωνή;

Η φωνή είναι ένα έργαλειό για τήν έκφραση. Οι ήχοι είναι χρωματισμοί για νά έκφράσεις ένα συναίσθημα· ακόμα και ένας ρήτορας έκφράζεται μέ χρωματισμούς. Η φωνή δέν είναι μόνο νότες και τίποτ' άλλο. Είναι χρώματα μέ τά όποια μπορεί νά ζωγραφίσει κανείς, μου χρειάζονται όλα τά χρώματα για νά έκφράσω όλα τά συναίσθηματα. Αλλά χρειάζεται ακόμα πολύ πίστη, πολύ ένστικτο, και πολύ σιγουριά, ακόμα και στην περίπτωση πού κατά τό πλάσιμο ενός προσώπου προκύπτουν τεράστιες άμφιβολίες· είμαστε έρμηνευτές, όχι συνθέτες, σεβόμαστε τόν συνθέτη και τό στυλ του, άλλωστε κρατάμε τήν τύχη του στα χέρια μας. Και ακόμα όταν τά πράγματα πάνε καλά, δέν πιστεύω ποτέ σ' ένα «θρίαμβο» δικό μου, είναι πάντα μία δουλειά συλλογική, τόσο πάνω στην σκηνή όσο και στόν κινηματογράφο· δέν λέω ποτέ «έγώ», «μόνη» μου, σκέφτομαι περισσότερο τόν συνθέτη, τόν όποιο πρέπει νά σεβαστούμε κατά κύριο λόγο

Μέ τή Μήδεια πώς τό βλέπετε νά πηγαίνει...

Μέ τήν έρμηνεία μου στην Μήδεια θα ήθελα νά βοηθήσω όλους. Νά κάνω καλό στόν Παζολίνι, στην Μήδεια, σ' ένα μύθο πού προκαλεί διόλου ίσοπεδωμένα συναίσθηματα. Πράγματι αγαπώ τά «εύγενή» πρόσωπα, δέν έννοω τήν ταξική τους προέλευση αλλά τά εύγενικά αισθήματα. Ακόμα, άν και δέν είναι εύκολο, προσπαθώ πάντα νά τούς προσδίδω εύγενικά αισθήματα. Πιστεύω ότι αυτό προέχεται από τή φύση μου. Έλπίζω νά κατάφερα νά ξεπηδήσει ή άνθρωπιά τής Μήδειας, όσο τό δυνατόν περισσότερο, ακόμα και άν δέν υπάρχει πολλή στό μύθο όπου βρίσκουμε μάλλον περισσότερη κακία... ίσως έχωμαι σέ άντίθεση μέ τόν Παζολίνι, αλλά έπιθυμώ περισσότερο τήν καλοσύνη του προσώπου, προχωρώ πέρα από τίς άσχημες πλευρές του. Η έπιθετικότητα δέν υπάρχει στή φύση μου. Λυπάμαι όταν είμαι υποχρεωμένη νά άμυνθώ, αλλά τό νά έπιτιθεμαι δέν μου πάει. Η τέχνη δέν είναι ποτέ «έπιθετική», γιατί είναι άδύνατο νά δουλέψει κανείς καλά μέσα σέ μία συνεχή

ένταση. Αντίθετα τὸ περιβάλλον τῆς δουλειᾶς πρέπει νὰ εἶναι ἤρεμο γιὰ νὰ εὐνοεῖ ἐκείνη τὴ συγκέντρωση πού σου ἐπιτρέπει νὰ δώσεις τὰ μέγιστα.

Καὶ στὴ ζωῆ;

Καὶ στὴν ζωὴ ἀσφαλῶς. Ξέρω πῶς εἶναι πιὸ δύσκολο νὰ ζεῖς ἔτσι, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι φυσικό. Τὸ νὰ μεταφέρεις τὰ ἐπαγγελματικά σου ἐνδιαφέροντα στὴν ζωὴ εἶναι κάτι συχνὰ δυσάρεστο. Πράγματι ἐγὼ προσπάθω νὰ κρατήσω τὴ ζωὴ μου πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν δουλειά μου. Μάλιστα, ὅταν εἶμαι ὑποχρεωμένη νὰ παλαίψω, μένω ἤρεμη, ἀπὸ τὴ φύση μου, καὶ αὐτὸ εἶναι πρὸς ὄφελός μου, ἂν καὶ πολλές φορές γίνεται κουραστικό.

Αὐτὸ κάνει τὴν ζωὴ πιὸ δύσκολη, ἢ ὄχι;

Σίγουρα, ἀλλὰ ἐγὼ ἔτσι εἶμαι καὶ τάχω καλὰ μετὸν ἑαυτὸ μου. Οἱ ἄλλοι μοῦ ὀφείλουν κάτι, ἐγὼ δὲν ὀφείλω τίποτα σὲ κανένα. Θέλω νὰ προσφέρω, αὐτὸ εἶναι ὅλο. Ζητῶ σεβασμὸ καὶ ὄχι προσβολές. Δὲν ἀγαπῶ τίς ἀκρότητες, ἀκόμα κι ὅταν ἡ μοῖρα μὲ ὀδηγεῖ σὲ ἀκράειες καταστάσεις. Ὁ κόσμος πιστεύει πῶς εἶμαι πολὺ διαφορετικὴ, ἴσως τὸ ἀντίθετο ἀπ' αὐτὸ πού εἶμαι πραγματικά. Τὸ ξέρω. Θέλω ἀκόμα νὰ σὰς πῶ πῶς δὲν φτάνω στο σημεῖο νὰ γυρίσω τὸ ἄλλο μάγουλο, ὅμως δὲν ἀπαντῶ ποτὲ σ' ἓνα χαστούκι μὲ ἓνα χαστούκι. Αὐτὴ εἶναι μία μεταφορικὴ συζήτηση, ἀλλὰ δὲν μπορεί νὰ ἀμφισβητηθεῖ.

Πῶς ἀντιδράτε σ' αὐτὸ;

Προσπαθῶ νὰ βγῶ ἀπὸ τὰ - μὲ κάθε τρόπο - τραγικά πρόσωπα, γιὰ νὰ βγῶ ἀπὸ τὴν δυστυχία, προσπαθῶ νὰ ἀποφεύγω τὰ πράγματα πού δὲν προχωρῶν, γιὰ νὰ πάω μπροστά. Αὐτὸ ἀντανακλάται καὶ στὴ ζωὴ μου. Ἴσως θὰ μπορούσα νὰ σκοτώσω ἂν εἶχα τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία, ἀλλὰ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις ἂν μοῦ ἐπιτεθῶν, ἀντιδρῶ, - κατὰ πολὺ φυσικό τρόπο - μὲ μίᾶ ἀδιφορία πού εἶναι μονάχα ἐπιφανειακὴ, γιατί, ἀκόμα καὶ ὅταν ὑποφέρω, δὲν ὀδηγοῦμαι σὲ ἐξηγήσεις. Αὐτὸ ἐκπλήσσει τοὺς ἄλλους πού ὅμως δὲν ρωτᾶνε τοὺς ἑαυτοὺς τους ἂν ἔχουν εὐθύνες· καὶ μένει γι' αὐτοὺς μυστήριο τὸ γιατί συμπεριφέρομαι ἔτσι. Ἀπὸ κει προέρχεται ἡ φήμη ὅτι εἶμαι σκληρὴ καὶ ψυχρὴ...

Η εικόνα πού μοῦ δίνετε γιὰ τὸν ἑαυτὸ σας εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴν πού μὰς παρουσιάζουν ἀπὸ καιρὰ, τὰ περιοδικὰ, οἱ ἐφημερίδες. Ἀκόμα κι' αὐτὲς τίς μέρες παίρνει μίᾶ συνεντεύξις στὴν ὁποία κάνετε κρίσεις πάνω σὲ διάφορα πράγματα, καὶ λέτε μικρὲς «κακίες»...

Μὰ ἐγὼ δὲν κάνω ποτὲ πολεμικὴ μέσα ἀπὸ τὸν τύπο, εἶμαι ἐσωστρεφῆς. Εἶμαι θύμα αὐτῶν πού γράφουν, αὐτῶν πού ἐπινοοῦν οἱ ἐφημερίδες. Δί-νω σπανιότατα συνεντεύξεις καὶ ὕστερα συχνὰ μετανοοῦμαι. Ἀποφεύγω τίς συνεντεύξεις στὴν Ἰταλία, - ἐσεῖς εἶστε μίᾶ ἐξαιρέση -, γιατί ἄλλωστε ἐδῶ οἱ ἐφημερίδες, τὰ περιοδικὰ, διασκεδάζουν μὲ τὸ νὰ εἰρωνεύονται ὅπως μποροῦν εἴτε μὲ τοὺς τίτλους τῶν ἀρθρῶν εἴτε μὲ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο, βάζοντάς με νὰ λέω πράγματα πού δὲν ἔχω ποτὲ πει. Αὐτὸ εἶναι ἀχρηστο καὶ ἐξευτελιστικό καὶ ὑποτιμᾶ τὴν νοημοσύνη τοῦ ἀναγνώστη. Ἀκόμα καὶ τώρα ὁ Παζολίνι πρέπει νὰ ἐπιμείνει γιὰ νὰ μιλήσω καμιά φορά μὲ τὸν ἀνταποκριτὴ κάποιας σπουδαίας ἐφημερίδας, ἀλλὰ δὲν αἰσθάνομαι ἀνετα, δὲν ἔχω διάθεση νὰ μιλήσω. Ξερετε πῶς, χρειάστηκε νὰ ἐπιμείνει λίγο, γιὰ νὰ μιλήσω μαζί σας; Αὐτὴ ἡ ἱστορία μὲ τίς ἐφημερίδες πού γράφουν γιὰ μένα ὅ,τι θέλουν, ἐπινοώντας πράγματα, κ.λ.π. πρέπει ἐπιτελοῦς νὰ τελειώσῃ ...

Σκέφτεστε νὰ συνεχίσετε μὲ τὸν κινηματογράφο;

Στὸν κινηματογράφο, ὅπως σὰς εἶπα, ἡ διαφορὰ θρῖσκεται στὶς χειρονομίες· τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου εἶναι σὰν τοποθετημένα κάτω ἀπὸ ἓνα μεγενθυντικό φακό... Πιστεύω στὴ μοῖρα, ὡς ἓνα βαθμὸ... ποίος ξέρει! Ὡς πρὸς αὐτὸ, πιστεύω λοιπὸν στὴ μοῖρα. Στὸ ἔαν θὰ μὲ θέλουν ἢ ὄχι. Συμμετέχω στὸ παιχνίδι τῆς ζωῆς καί... τῆς πλειοψηφίας. Σὲ ὀρισμένα πράγματα ἢ μάζα ἔχει δικίω ἀκόμα κι ὅταν δὲν ἔχει δικίω, π.χ. στὶς κρίσεις τῆς πάνω σὲ κάποιο θέμα.

Καὶ στὴν πραγματικότητα, στὴν ἱστορία;

Τὶς ἐπαναστάσεις τίς κάνουν οἱ μειοψηφίες, σύμφωνοι· ἀλλὰ ὅταν στὴ συνέχεια ἡ πλειοψηφία δὲν εἶναι σύμφωνη ἢ τὰ πράγματα δὲν γυρίζουν γρηγορὰ πρὸς τὸ συμφέρον τῆς πλειοψηφίας, τίποτα δὲν πάει μπροστά. Στὴν τέχνη ὁ καθένας παίζει τὸ παιχνίδι του καὶ πρέπει νὰ συνεχίσεις νὰ παίζεις ἀκόμα κι ὅταν τὸ πλῆθος σὲ σπρώχνει ἀδικὰ πρὸς τὰ πίσω.

Ποῦς εἶναι, καὶ ποῦς ἦταν στὸ παρελθὸν οἱ σχέσεις σας μὲ τὸ κοινὸ;

Πιστεύω πάντα καλῆς, ἀλλὰ ἡ κρίση τοῦ κοινοῦ δὲν μπορεί νὰ προβλεφθεῖ ποτὲ· ἔχεις χίλιες φορές δικίω ἀλλὰ ἴσως πληρώσεις τίς ἀμαρτίες τῶν ἄλλων, τὸ κοινὸ δὲν σὲ θέλει καὶ τέρμα.

Καὶ στὴ Μηδεια;

Πιστεύω πως στὴ Μηδεια θὰ με καταλάβουν, γιατί τὸ πρόσωπο τοῦ μυθοῦ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ σοῦ



γίνεται πιο ανθρώπινο τρόπο· υπάρχουν μέσα του όλα τα συναισθήματα. Πρόκειται για ένα χαρτί που παίζεται χωρίς να ξέρουμε τί μάς επιφυλάσσει. Έμεις όμως οι ήθοιοι πρέπει να λαμβάνουμε πάντα υπόψη μας τη γνώμη του κοινού με το να μένουμε πιστοί ο καθένας στον εαυτό του και στην τέχνη του. Πιστοί στην προσωπικότητα και τον εσωτερικό κόσμο του Παζολίνι, της Κάλλας, χωρίς να ανατρέχουμε σ' έρμητισμούς που δεν οδηγούν πουθενά. Πιστεύω ότι είμαι σαφής. Υπάρχουν χιλιάδες άνθρωποι, γενναιοδωροί και καλοί: εάν ο καθένας σέβεται τον εαυτό του και τους άλλους, πιστεύω πως η πλειοψηφία θα μου δώσει δίκιο και θα με κάνει ευτυχισμένη

Τι άλλο σκέπτεστε για το μέλλον σας στον κινηματογράφο...

Στό μέτρο που προσπάθησα να παίξω καλά το πρώτο μου χαρτί, κοιτάζω μπροστά μου και ελπίζω να έχω δουλειά, να έχω κι άλλες ευκαιρίες για άλλους ρόλους. Δεν μ' ενδιαφέρουν ταινίες όπως τα *Κανόνια του Ναβαρόνε*, ή η *Βίβλος* στην οποία ωστόσο μου προτάθηκε να πάρω μέρος. Υπήρξαν πολλά σχέδια, μερικά απ' αυτά σοβαρά, δυο του Λοζεϋ - από τον οποίο έχω εξαιρετικές αναμνήσεις -, για ένα έπεισοδιο παρμένο από τον Πόε και για το *Boom*· ο Τζεφριέλι σκέφτηκε μία *Τόσκα*, αλλά δεν μ' ενδιέφερε να ξανακάνω την όπερα· ο Ντράγιερ - ένας εξαιρετικός άνθρωπος - σκέφτηκε κι εκείνος τη *Μήδεια*, αλλά οι παραγωγοί δεν το έμπιστεύτηκαν και το σχέδιο ναυάγησε.

Αυτά όμως ανήκουν στο παρελθόν...

Ναι αλλά το παρελθόν σας δίνει μία ιδέα για τα πράγματα που θέλω να κάνω. Όχι τόσο για το είδος των ρόλων, αλλά για τη σοβαρότητα των υποχρεώσεών μου· ψάχνω πάντα, θά έλεγα άπαιτώ, την σαφήνεια στις επαγγελματικές σχέσεις, και τη σοβαρότητα των υποχρεώσεων που αναλαμβάνει κανείς, γιατί παίρνω τις υποχρεώσεις μου στα σοβαρά και επιθυμώ το ίδιο κι από τους άλλους. Τώρα ήθελα να ανεβάσουμε μία *Τραβιάτα* στο Παρίσι, είπα καλά, ποιός είναι ο μαέστρος, ποιός είναι ο τενόρος, πόσο καιρό θα πάρουν οι πρόβες... όμως όλα ήταν τόσο φλου...

Πιστεύετε πως η όπερα σήμερα έχει ακόμα λόγο υπαίτης, ειδικά για το κοινό;

Ίσως η όπερα γεννάει πολύ γρήγορα. Ακόμα και μια όμορφη παράσταση μετά από λίγα χρόνια

δεν αξίζει πιά. 'Αλλά, κοιτάξτε, εγώ έπαιξα ρόλους που με ευχαρίστησαν, δεν μετανιώων για κανέναν, έδωσα όσα μπορούσα, πάντα από καθηκον και υποχρέωση. Άρχισα από δεκατεσσάρων χρόνων ξέρετε· η καριέρα μου είναι μία καριέρα όμορφη, πολύχρονη, γεμάτη. Ίσως η όπερα είναι ξεπερασμένη. Μάς χρειάζονται πολλά χρήματα, πολύς κόσμος. Κι άλλωστε η τήν ανεβάζεις με τον καλύτερο τρόπο ή όχι· το είπα το '54: η όπερα είναι ένα πτώμα που έχει ακόμα μερικές νευρικές αντιδράσεις. 'Αλλά κοστίζει πολύ, για να έχεις μετά λίγους θεατές. 'Ο κινηματογράφος άγγιζει εκατομμύρια ανθρώπους, κι άς μη μιλήσουμε για την τηλεόραση.

Μ' αυτή την ευκαιρία η τηλεόραση μπορεί να χρησιμοποιήσει για τη διάδοση της όπερας:

Δεν πιστεύω την όπερα δεν μπορείς να τη δεις σε κοντινή απόσταση, η όθόνη είναι μικρή, πολύ κοντά στο θεατή. Η όπερα είναι πάντα «καθολική», η μουσική είναι άρτη ή άπτομα γρήγορη. Πιστεύω πως έχει δικό της ρυθμό άσχετο με κείνο του κινηματογράφου ή της τηλεόρασης.

Η τηλεόραση είναι πιο χρήσιμη όσον άφορά τα τραγούδια...

Μερικά τραγούδια τά άκούω ευχάριστα. Όπως και μερικές τραγουδίστριες. Όμως πρέπει να σας πώ, πως η μουσική - και η έλαφρά μουσική - μου άρέσει κυρίως διασκευασμένη για όρχηστρα, χωρίς τραγούδι· κι όταν επιθυμώ λίγη ήρεμία και χαρά είμαι μία πιστή άκροάτρια.

Δυο τελευταία λόγια, κυρία Κάλλας, πάνω στη Μήδειά σας.

Θά ήθελα να έπαναλάβω ό,τι ήδη είπα. Η Μήδεια έχει ένα χαρακτηριστικό στο ταπεραμένο της, που εγώ δεν έχω, την έπιθετικότητα· άλλα έδώ δεν είναι έπιθετική και πιστεύω ότι κατάφερα να την κάνω να υπάξει με μία πλουσιοπάροχη άνθρωπιά.

(Αυτή τη συνέντευξη με την Μαρία Κάλλας πήρε ο Giacomo Cambetti στη διάρκεια του γερμανισμός της Μήδειας (1970). Πρωτοδημοσιεύθηκε στο διόλλιο «Medea», εκδό Garzanti Μιλάνο 1970. Μετά φραση: Λαγνη Βλοναίδη).



Από το «Θεώρημα» στη μαζική κουλτούρα

Ο Πιέρ-Πάολο Παζολίνι
συζητά με τους

Μ. Δημόπουλο και
Π. Κοκκινόπουλο

Τό ξεκίνημα

«Δέν έχω κινηματογραφική παιδεία. Στην ηλικία σας αγαπούσα πολύ τόν κινηματογράφο όπως και εσείς κι ίσως νά σκέφτηκα όντας παιδί νά κάνω κινηματογράφο σάν σκηνοθέτης. Μετά ήρθε ο πόλεμος και η μεταπολεμική περίοδος και ξίχασα αυτό τό είδος τού όνειρου. Στην πραγματικότητα μπήκα στον κινηματογράφο για πρακτικούς λόγους: Έχοντας γράφει ένα μυθιστόρημα πού είχε επιτυχία, οι σκηνοθέτες μέ φώναζαν νά τους γράψω σενάρια. Στη συνέχεια όμως, αρχισα νά παρατηρώ ότι αυτά πού έγραφα προδιδόντουσαν απ' τους σκηνοθέτες (μικρές ίσως φορές πρός τό καλύτερο). Γι' αυτό και θέλησα νά κάνω ο ίδιος ένα φίλμ. Αυτό ήταν πολύ δύσκολο μετά από τρεις ανεπιτυχίες και αγωνίες».

Γιά τό «Θεώρημα»

«Υπάρχει ψυχολογία μέσα στό *Θεώρημα*, αλλά μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο. Τό *Θεώρημα* είναι μιá παραβολή, μιá αλληγορία. Τά πρόσωπα είναι πρόσωπα συμβολικά, αλληγορικά. Κάπως σάν τίς μάσκες τής Κομέντια Ντέλ' Άρτε. 'Ο διομήχανος (Μάσιμο Τζιρότι) είναι ο τυπικός Μιλανέζος διομήχανος, η γυναίκα του (Συλβάνα Μαγκάνο) είναι η τυπική σύζυγος τού Μιλανέζου διομήχανου... Άλλά αν είχα περιοριστεί στό νά δημιουργήσω μόνο συμβολικά πρόσωπα θάχα καταλήξει νά τό κάνω στεγνά και στερημένα από κάθε είδους ποίηση. Έτσι έβαλα μέσα στην ψυχολογία. 'Η δυσκολία ήταν στό νά δω την ίσορροπία ανάμεσα στό συμβολικό ρόλο τών προσώπων και στην ψυχολογική τους ύψη. Δηλαδή στόν λόγο γιά τόν όποιο αντίδρούσαν έτσι η άλλίως. Δέ νομίζω ότι υπήρχαν λάθη ψυχολογίας στά πρόσωπα. 'Ο τρόπος τής ψυχολογικής συμπεριφοράς τους ήταν αρκετά σωστός. Και όσον αφορά την πολιτική στιγμή αυτής τής αλληγορίας, πρόκειται γιά μιá θέση καθαρά άρνητική. 'Οτι δηλαδή η άστική τάξη είναι άνικανη νά νιώσει τό αίσθημα τού «ιερού». Αυτό πού θέλω νά πώ είναι κάτι πολύ πλατύ πού περιέχει μιá άπειρία αισθημάτων κι άνάμια σ' αυτά τόν ιδεαλισμό μέ την τρεχούμενη σημασία τού όρου. Μ' άλλα λόγια, ο μέσος αστός είναι ένας άνθρωπος, πού έχοντας μιá λαθμένη ιδέα γιά τόν εαυτό του (πού πάντοτε της στηρίζει τη ζωή του) ζει έντελως αλλοτριωμένος γιατί δέν μπορεί νά καταλάβει όλ' αυτά πού είναι έξω απ' την πρακτική του ζωή. Αυτό τό φίλμ τό έκανα απο ένα είδος παθολογικού μίους, ένα μίους-άγαπη γιά την άστική τάξη.

Τό μόνο από τά πρόσωπα (τους αστούς) πού έχει έμφυτη την έννοια τού «ιερού» είναι ο Μιλανέζος διομήχανος, αλλά φυσικά είναι λάθος τό ότι δίνει τό έργοστασιό του στους εργατες. Εργαστήης η φιλιάνθρωπος ενεργήτης ορισκεται στην ίδια καταπίωση ανεπιτυχίας. Και η φωνη στην έρη-



μο πάλι δέν λύνει τό πρόβλημα γιατί στήν άστική ιστορία (τή δική μας ιστορία) δέν είναι πιά δυνατή ή άπόκτηση τής άσκητικής έμπειρίας. Τό μήνυμα τού φίλμ είναι ολοκληρωτικά καί παθολογικά άρνητικό...

Ο φιλοξενούμενος πού παρουσιάζεται στήν άστική οικογένεια (Τέρενς Στάμπ) άντιπροσωπεύει άκριβώς τό «ιερό». Δέν θέλω νά πώ πώς είναι ό θεός ή ό διάβολος, άγγελος ή Διόνυσος, θέλω νά πώ άπλά πώς είναι τό «ιερό», αυτό πού λένε οί ιστορικοί τών θρησκειών «ιεροφάνεια». Τό πρόβλημά μου σ' αυτό τό σημείο ήταν: Πώς νά τόν κάνω ν' άντιδράσει; Στήν πραγματικότητα ήταν άδύνατο νά τόν κάνω νά δγάξει λόγους ό χαρακτήρας του δέν είναι σάν τού Χριστού, δέν είναι εύαγγελιστής. Δέν διάλεξε νά γίνει άνθρωπος, μένει «ιερό». Πρέπει όμως καί νά έπικοινωνεί μέ τούς άνθρώπους. Άλλά ή έπικοινωνία του δέν πρέπει νά είναι γλωσσικής τάξης. Πρώτα πρώτα για πρακτικούς λόγους, δέν θά μπορούσε νά φανταστεί λόγους στό ύψος τών περιστάσεων. Κι ύστερα αυτό θάταν καί άσυνεπές. Γιατί δέν είχε πάει εκεί για νά προσηλυτίσει, άλλά μονάχα για νά διαμαρτυρηθεί. Έπρεπε λοιπόν νά βρώ ένα σύστημα σημείων μή γλωσσικών. Πήρα τό σημειολογικό σύστημα τού σέξ. Τό σέξ στό *Θεώρημα* λειτουργεί σάν διάλεκτος... ».

Γιά τόν Πολιτικό Κινηματογράφο καί τόν Νεορεαλισμό

«Δέν κάνω διαχωρισμό άνάμεσα στήν πολιτική καί στόν κινηματογράφο γιατί πιστεύω πώς τό κάθε τι είναι πολιτική. Αυτό βέβαια είναι ένας κοινός τόπος, πάντως έγώ άρχισα νά τό σκέφτομαι στήν Άντίσταση καί συνεχίζω νά τό πιστεύω ακόμα. Αυτό πού κριτικάρω είναι τό ότι ένα φίλμ πρέπει νά είναι σαφώς πολιτικό, γιατί φοβάμαι πώς κάνοντας ένα φίλμ σαφώς πολιτικό ύπάρχει κίνδυνος νά πέσεις στήν προπαγάνδα ή σέ μία μορφή πατρικής νοουθεσίας. Έχω κάνει καθαρά

πολιτικά φίλμ όπως τό: *Uccellacci e uccellini* άλλά σ' αυτή άκριβώς τήν περίπτωση πρόκειται για ένα πολιτικό φίλμ πού κριτικάρει τήν πολιτική. Δέν είναι προπαγάνδα. Τό θέμα τού είναι ή κρίση τού Μαρξισμού στό τέλος τού 50 στήν Ίταλία καί άλλου.

Πρέπει νά καθορίσουμε τό νεορεαλισμό καί τό πλάνο-σεκάνς. Έχω πει συχνά ότι ό νεορεαλισμός είναι ένας ψευδορεαλισμός. Γιατί αναλύοντάς τον ιστορικά βλέπουμε ότι απομένουν μέσα του ίχνη μιάς προρεαλιστικής κουλτούρας τής προπολεμικής Ίταλίας. Γιατί στόν νεορεαλισμό ύπάρχουν ύπολείμματα αισθηματισμού, παρακμής, έσωτερισμού, τής προηγούμενης περιόδου. Άλλά τό σοβαρότερο όριο τού νεορεαλισμού είναι ό νατουραλισμός. Μπορώ ν' άναφέρω μέ δυό κουβέντες αυτό τό σφάλμα τού νεορεαλισμού λέγοντας ότι: *δέχεται τή φύση σάν φυσιολογική*. Τό χαρακτηριστικότερο μορφικό του στοιχείο είναι τό πλάνο-σεκάνς. Κι αυτό γιατί ό φυσιολογικός τρόπος νά έξηγήσεις τό «φυσιολογικό» τής φύσης είναι τό πλάνο-σεκάνς. Μόνο στό πρώτα μου φίλμ, τό *Ακατόνε* καί τά άλλα, καί κεί χωρίς νά τό σκεφτώ, χωρίς νά τό προγραμματίσω. Όταν όμως γύρισα τό *Uccellacci e uccellini* προσπάθησα ν' αναδημιουργήσω τήν ποιητική τού νεορεαλισμού θέλοντας νά τόν άποφύγω καί νά τόν κριτικάρω.

Έπαναλαμβάνω ότι ό νεορεαλισμός συμπίπτει μέ τήν μεταπολεμική περίοδο, καί μέ τό θάνατο τού Τολιάτι σάν σύμβολο τελειώνει καί ή νεορεαλιστική κουλτούρα. Προσθέτω, από καθαρή εύχαρίστηση για τή συζήτηση, ότι μέσα από τή μυθοποίηση τού Ροσελίνι ό νεορεαλισμός πέρασε στή Γαλλία καί στήν Άγγλία καί ξανάρθε πάλι στήν Ίταλία περνώντας μέσ' από τό φίλτρο τού Γκοντάρ».

Γιά τήν έκλογή τών ήθοποιών

«Η έκλογή τών ήθοποιών ποτέ δέν έχει έπαγγελματικό χαρακτήρα. Μπορώ νά πάρω τήν Κάλ-

λας όπως μπορώ να πάρω κάποιο από σάς. Το *Ευαγγέλιο* το γύρισα χωρίς κανέναν επαγγελματία ηθοποιό. Το ίδιο και για τον *Ίάσωνα* στη *Μήδεια* προτιμήσα τον Τζεντίλε που είναι αθλητής απ' τον Ντελόν που έκανε κάθε προσπάθεια για να πάρει τον ρόλο. Μου λέτε πώς διάλεξα την την Κάλλας για λόγους ασφαλείας. Άλλά μπορώ να σάς απαντήσω πώς στο *Χοιροστάσιο* υπήρχαν πολλοί επαγγελματίες ηθοποιοί σαν τον Τονιάτσι ή τον Κλεμεντί που είναι πιο γνωστοί από την Κάλλας κι όμως το φιλμ ήταν μία εμπορική αποτυχία. Στην πραγματικότητα διάλεξα την Κάλλας γιατί δεν μπορούσα να βρω άλλου ένα πρόσωπο σαν το δικό της.

Διαλέγω πάντα έναν ηθοποιό γι' αυτό που είναι. Για την αληθινή του υπόσταση, όχι για την υποκριτική του ικανότητα. Δεν μπορώ να ζητήσω από έναν ηθοποιό να είναι τόσο καλός, ώστε να γίνει διαφορετικός απ' αυτό που είναι στην πραγματικότητα, γιατί αυτό για μένα είναι αδύνατο. Τη στιγμή που το πρόσωπο είναι κάποιος απ' το λαό, παίρνω κάποιον απ' το λαό. Για παράδειγμα τον Νινέτο Ντάβολι για το *Uccellacci e ucellini*. Κάποια στιγμή έκανα φιλμ με άστους, για παράδειγμα ο ρόλος του Μιλανέζου διομήχανου στο *Θεώρημα*. Δεν μπορούσα φυσικά να πάω να ζητήσω κάποιον απ' την Πιρέλι. Κι έτσι έπρεπε ν' απευθυνθώ στους επαγγελματίες. Άλλά όταν κάποιος κοιτάξει τα φιλμ μου από αισθητική άποψη βλέπει ότι οι ηθοποιοί που κάνουν τους άστους χρησιμοποιούνται με τον ίδιο τρόπο μ' αυτούς που κάνουν τους λαϊκούς τύπους. Χρησιμοποιώ με τον ίδιο τρόπο την Κάλλας για την *Μήδεια* ή τον Φράνκο Τσίτι για το *Ακατόνε*.

Για την μαζική κουλτούρα

«Από τότε που γεννήθηκε η κουλτούρα της μάζας, η μάζα πρέπει να καθορίζεται διαφορετικά από το συνηθισμένο «μεγάλο αριθμό άτομων». Η λέξη «μάζα» έχει καταστήσει συνθήκη. Στά πρώτα φιλμ είχα την εντύπωση ότι έκανα φιλμ για το

λαό, προσπαθούσα ν' ακολουθώ τις θεωρίες του Γκράμισι, που μιλούσε για έργα με εθνικό-λαϊκό χαρακτήρα και που ο παραλήπτης τους ήταν ο λαός. Ένας λαός διαχωρισμένος καθαρά από την άστική τάξη. Άν λοιπόν υπήρχε αντικειμενικά αυτός ο λαός την εποχή του Γκράμισι, τότε ήταν αυτός ο παραλήπτης των φιλμ μου. Όμως τα χρόνια γύρω στο 60 έγινε μία ριζική αλλαγή. Η Ίταλία πέρασε με μιάς από ένα αγροτικό και παλαιοβιομηχανικό σ' ένα βιομηχανικό στάδιο κι αυτός ο ιδανικός λαός του Γκράμισι άρχισε σιγά-σιγά να μην υπάρχει. Γιατί αντικειμενικά, η κατανάλωση ενός έργου είναι μία μαζική κατανάλωση, με όλους τους άλλοτριωτικούς χαρακτήρες που συνεπάγεται. Ένοστικτώδικα λοιπόν αντέδρασα σ' αυτό, άρχισα να κάνω φιλμ πιο δύσκολα. Άλλά, σκέφτομαι πώς αυτή η αντίθεση δεν είναι παρά μόνο εξωτερικά μία πράξη «αριστοκρατική». Γιατί από τη στιγμή που άρχιζω να κάνω φιλμ το λιγότερο δυνατό καταναλώσιμα, η πράξη αυτή είναι, παρ' όλο που δε φαίνεται, απόλυτα δημοκρατική, γιατί η αληθινή αντίδημοκρατικότητα στηρίζεται ακριβώς στη μαζική κατανάλωση. Άπευθύνομαι σέ ένα είδος έλιτ, άλλ' έχοντας την έλπιδα πώς δεν είναι μιά έλιτ προνομιακή, αλλά περισσότερο μιά έλιτ - απόρροια αποκέκντρωσης. Το μωό νά έλπιζω ότι τά φιλμ μου θά δημιουργήσουν νέους παραλήπτες. Ξέρω πολύ καλά ότι αυτό είναι πολύ επικίνδυνο γιατί υπάρχουν τρομερές κοινωνικές ανισότητες στην κοινωνία που δουλεύω. Στην Ίταλία 40% περίπου είναι οι άναλωτάητοι που όχι μόνο τά φιλμ μου δεν μπορούν νά καταλάβουν, αλλά ούτε και τά άπλουστερα πράγματα.

Δέν έχω πάντως άλλη δυνατότητα έκλογής γιατί διαφορετικά και τον έαυτό μου θά κοροΐδευα και θάκανα κάτι ανήθικο: θά άπλοποιούσα, θά χυδαιοποιούσα και θάπαιρνα τελικά μιά πατριική στάση στη σχέση μου με τον παραλήπτη.

(Τη συνέντευξη αυτή πήραν οι Μιχάλης Δημόπουλος και Πανός Κοκκινόπουλος στο Παρίσι το Φέβραρη 1970. Πρωτοδημοσιεύθηκαν στο τεύχος 6 του Σ.Κ. 1970)



ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ: ΑΝΑΤΡΟΠΗ ΚΑΙ ΥΠΕΡΒΑΣΗ

Από την Τριλογία της Ζωής στο Σαλό

«Tetis»

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Οι φόρμες μιας λογοτεχνικής αφήγησης δεν είναι μόνο τεχνικο-γλωσσολογικές: υπάρχουν και φόρμες μη λεκτικές τις οποίες δεν μπορούμε να τις εντοπίσουμε μέσα στις σελίδες, όπως για παράδειγμα η εξέλιξη ενός προσώπου, των στοιχείων του χαρακτήρα του. Η στρουκτουραλιστική κριτική είναι σε θέση να φανερώσει αυτά τα εσωτερικά δεδομένα με πίνακες και διαγράμματα. Όμως αυτό που φανερώνεται είναι κάτι αφήρημένο, στατιστικό.

Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και για την κινηματογραφική αφήγηση. Ο δημιουργός μιας ταινίας διαλέγει και αναπαριστά ορισμένες στιγμές από τη ζωή ενός προσώπου και αφήνει τα υπόλοιπα στο εσωτερικό της ταινίας, μέσα στις συνδέσεις. Όταν στην πρώτη σεκάνς της ταινίας εμφανίζεται ένα πρόσωπο να γελάει και μετά εξαφανίζεται για να ξαναεμφανιστεί δακρύζοντας στην τρίτη σεκάνς, υπάρχει ένα ψυχολογικό πέρασμα που δεν είναι μια οπτικοακουστική φόρμα αλλά που είναι παρόλα αυτά μια φόρμα της ταινίας.

Ο θεατής όμως δεν δέχεται αυτό το πέρασμα από το γέλιο στο κλάμα σα μια φόρμα. Στέκει απέναντί του σα να ήταν ένα φαινόμενο της ζωής. Επιτελεί λοιπόν μια ψυχολογική διεργασία ανάλογη με εκείνη που θα έκανε αν βρισκό-

ταν με ένα πρόσωπο που γελάει και λίγο αργότερα με το ίδιο πρόσωπο που κλαίει. Στη ζωή, «υπαρξιακά» στοιχεία του επιτρέπουν να ερμηνεύει την πραγματικότητα αυτού του γέλιου ή αυτού του κλάματος. Αλλά ο δημιουργός της ταινίας σίγουρα δεν θα παραλείψει να του προσφέρει ανάλογα υπαρξιακά στοιχεία.

Συμπέρασμα: απέναντι στις «εντάξεις» (inclusions) της ταινίας, δηλαδή στις οπτικοακουστικές φόρμες ο θεατής συμπεριφέρεται όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα, ξέροντας όμως ότι πρόκειται για ψευδαισθηση. Αντίθετα απέναντι στους «αποκλεισμούς» (exclusions), δηλαδή στις μη οπτικοακουστικές φόρμες, συμπεριφέρεται απλά και μόνο όπως ένας «δέκτης» μέσα στην πραγματικότητα: οι επαγωγές και τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει για να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην ταινία ακολουθούν το ίδιο σχήμα με το οποίο ερμηνεύει τη συμπεριφορά ενός προσώπου μέσα στην πραγματικότητα.

Αν η ταύτιση του κώδικα του κινηματογράφου με τον κώδικα της πραγματικότητας είναι πιά ζωντανή απέναντι στις οπτικοακουστικές φόρμες (δηλαδή στα «ενταγμένα» μέρη της αφήγησης: καταγραμμένα και μονταρισμένα) είναι απόλυτη απέναντι στις μη οπτικοακουστικές φόρμες (δηλαδή στις στιγμές της αφήγησης, τις «αποκλεισμένες» από την καταγραφή και το μοντάζ).

Στον κινηματογράφο, όπως και σε αυτό το ατέλειωτο πλάνο σεκάνς που είναι η πραγματικότητα, η αφήγηση αποτελείται από μια σειρά «εντάξεων» και «αποκλεισμών». Εφόσον σε μια ταινία η επιλογή είναι αισθητική, πρέπει να συμπεράνουμε ότι η πρώτη αισθητική επιλογή ενός σκηνοθέτη αφορά στο τι θα εντάξει μέσα στη ταινία ή στο τι θα αποκλείσει.

Μια αισθητική επιλογή είναι πάντα κοινωνική. 79

Καθορίζεται από αυτόν στον οποίο απευθύνεται και από τις συνθήκες μέσα στις οποίες ξετυλίγεται η αναπαράσταση. Αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι η αισθητική επιλογή είναι μια αγνή ή ιδιοτελής. Ακόμα και οι επιλογές ενός αγίου είναι κοινωνικές.

Ας πάρουμε μια εργαστηριακή ερωτική σκηνή. Ένα δωμάτιο, ένας άντρας, μια γυναίκα. Ο σκηνοθέτης βρίσκεται μπροστά στην ίδια επιλογή: τι να εντάξει και ποιόν να αποκλείσει. Πριν είκοσι χρόνια ο σκηνοθέτης θα είχε εντάξει μια σύντομη σειρά από πράξεις παθητικές και ευγενικά αισθησιακές, ώσπου να βγάλει ένα παρατεταμένο φιλί. Πριν δέκα χρόνια θα είχε εντάξει πολύ περισσότερα: μετά από το πρώτο φιλί θα έφτανε μέχρι το σημείο να αποκαλύψει ολόκληρα τα πόδια και τα στήθια και θα πρόσθετε ένα δεύτερο φιλί που θα ήταν φανερό ότι προηγείται από τη συνουσία. Σήμερα ο σκηνοθέτης μπορεί να εντάξει την ίδια τη συνουσία (έστω και τη μίμησή της από τους ηθοποιούς) κι οπωσδήποτε το απόλυτο γυμνό.

Κανέναν από αυτούς τους τρεις υποθετικούς σκηνοθέτες δεν μπορεί να κατηγορηθεί ότι δεν έκανε αισθητικές επιλογές και ότι δεν πήγε μέχρι το τέρμα του εκφραστικού του καθήκοντος, ότι δεν διευρυνε με μια προσωπική προσπάθεια το χώρο που λίγο-λίγο του παραχωρούσε το κοινωνικό πλαίσιο.

Φαίνεται, λοιπόν, ότι το σημείο αυτό με αφορά άμεσα και ότι πρέπει να μαρτυρήσω και ακόμα να καταδείξω ή να δικαιώσω μία έμπειρία προσωπική και δημόσια συνάμα. Πράγματι, σαν δημιουργός ταινιών πραγματοποίησα άναμφισβόλα τα τελευταία χρόνια μία τέτοια άτομική προσωπική προσπάθεια. Σάν αυτές που ανάφερα, για να διευρύνω το χώρο έκφρασης, που μου παραχωρούσε η κοινωνία στην αναπαράσταση της έρωτικής σχέσης. Έφτασα – πράγμα που δεν είχε συμβεί μέχρι τότε – να αναπαράστησω το σέξ με τρόπο έντελώς λεπτομερειακό. Πρέπει πρώτα να πω ότι τα προηγούμενα χρόνια είχα συμβάλει εγώ ο ίδιος στο να μου παραχωρήσει η Ιταλική κοινωνία αυτό το χώρο όπου θα μπορούσα να ασκήσω την απαραίτητη προσπάθεια για να αύξησω ακόμα περισσότερο τις δυνατότητες του αναπαραστήσιμου. Είχα συμβάλει σε αυτό τόσο με έργα και παρεμβάσεις σαφώς πολιτικές, όσο και με την ύπαρξή μου και τη συμπεριφορά μου. Ήταν η περίοδος των μακρών – αρχαϊκών πλέον αν όχι μυθικών – αγώνων της δεκαετίας του '50, και των, σε άναβρασμό ακόμη, αγώνων των αρχών της δεκαετίας του '60, που προετοίμασε το έδαφος για αυτή την κλίση προς τις μεταρρυθμίσεις και

την ανεκτικότητα από την πλευρά της ιταλικής άστικής κοινωνίας. Η λογοκρισία που άλλοτε μπλοκάρειζε μία ταινία για ένα γυμνό στήθος, έφτασε σήμερα να αφήσει να περνάει σε πρώτο πλάνο ακριβώς η λεπτομέρεια ενός φύλου. Και η δικαστική εξουσία που άλλοτε καταδικάζει για ένα απλό ύπαινιγμό, είναι σήμερα αναγκασμένη να κάνει πολύ πιο ελαστική την ιερή έννοια της «δημοσίας αιδούς». Είναι αλήθεια, ότι αυτή τη στιγμή υπάρχει η απειλή μίας επιστροφής στην τάξη (δεν θα δώσω παραδείγματα). Νομίζω, όμως, πώς αυτό που έχει σταθεροποιηθεί, έχει σταθεροποιηθεί. Το παρελθόν, είναι παρελθόν. Κι αν δεν ήταν έτσι, έ, λοιπόν, αυτός που πάλεψε θα πάλευε ακόμα, αλλά για να υπερασπιστεί θέσεις που προσβάλλονται. Λογικά αποκλείεται να ξαναρχίσει κανείς να παλεύει για να υπερασπιστεί θέσεις πιο ξεπερασμένες. Η απειλή δεν έρχεται πια από το Βατικανό ούτε από τους φασίστες που έχουν ήδη χτυπηθεί και ξεφλήσει στην κοινή γνώμη – έστω και άσυνειδητα ακόμη. Η κοινή γνώμη καθορίζεται πια απόλυτα μέσα στην πραγματικότητα της – από μία νέα ιδεολογία ηθονομική και πέρα για πέρα λαϊκή, έστω και με ήλιθιο τρόπο. Η ανεκτική εξουσία (τουλάχιστον σε όρισμένα στρατόπεδα) θα προσπαθήσει αυτή τη νέα κοινή γνώμη. Ο Έρωσ συναρτάται με μία τέτοια ανεκτικότητα. Είναι ταυτόχρονα πηγή και αντίκειμενο κατανάλωσης. Η κοινωνία δεν έχει πια ανάγκη από δυνατό και υπάκουα παιδιά και από στρατιώτες. Έχει ανάγκη από παιδιά ένημερωμένα στις καινούριες απαιτήσεις και άρα με συνείδηση των καινούριων δικαιωμάτων που τους έχουν παραχωρηθεί. Αλλά για' αυτό θα ξαναμιλήσουμε αργότερα. Γιατί έφτασα στην απελευθεμένη έλευθερία να αναπαράστησω σεξουαλικές χειρονομίες και πράξεις μέχρι το σημείο, όπως έλεγα και πριν, να αναπαράστησω με λεπτομέρειες και σε πρώτο πλάνο το σέξ; Έχω μία εξήγηση που μου είναι χρήσιμη και που φαίνεται σωστή: Σε μία φάση βαθιάς πολιτισμικής κρίσης (στο τέλος της δεκαετίας του '60) που έφερνε (που φέρνει) στο νου το τέλος της κουλτούρας – και που ανάγεται τελικά στη μεγαλύτερη, με τον τρόπο της, συνάντηση δύο υποπολιτισμών: της κουλτούρας της άστικής τάξης και της κουλτούρας της άμφισβήτησης της άστικής τάξης – μου φάνηκε ότι η μόνη πραγματικότητα που απόμεινε ήταν η πραγματικότητα του κορμιού. Μου φάνηκε, δηλαδή, ότι πρακτικά η κουλτούρα περιοριζόταν σε μία λαϊκή και ούμανιστική κουλτούρα του παρελθόντος – όπου ακριβώς πρωταγωνιστούσε, η φυσική πραγματικότητα στο βαθμό που άνηκε ακόμα ολοκληρωτικά στον άνθρωπο.



Στη διάρκεια του γυρίσματος *Comizi d' amore*



Ο άνθρωπος ζούσε την ίδια του την κουλτούρα μέσα σε μία τέτοια φυσική πραγματικότητα. Οι άστοι τώρα, δημιουργοί ενός πολιτισμού νέου τύπου, δεν θα μπορούσαν παρά να αποπραγματικοποιήσουν το σώμα. Το κατάφεραν τελικά, και έφτιαξαν μία μάσκα. Άλλωστε οι νέοι σήμερα δεν είναι παρά τερατώδεις «πρωτόγονες» μάσκες ενός νέου είδους μύησης – λαθεμένα άρνητικής – στην τελετουργία της κατανάλωσης.

Με μία κάποια καθυστέρηση, ο λαός κατέληξε να χάσει το ίδιο του το σώμα. Μέχρι πριν λίγα χρόνια ακόμα, όταν σκεφτόμουν το *Δεκάημερο* και την *Τριλογία της Ζωής*, ο λαός ήταν ακόμα απόλυτα κάτοχος της δικιάς του φυσικής πραγματικότητας και του πολιτισμικού μοντέλου στο οποίο αυτή άντιστοιχούσε. Για ένα σκηνοθέτη σαν έμένα, πού είχα νιώσει ότι η κουλτούρα (μέσα στην οποία είχα διαμορφωθεί) είχε τελειώσει, πού δεν έδινα βάση σε τίποτα παρά μόνο ακριβώς στη φυσική πραγματικότητα, ήταν φυσιολογική συνέπεια μία τέτοια φυσική πραγματικότητα να ταυτιστεί με την πραγματικότητα του λαϊκού κόσμου.

Άς άνακεφαλαιώσουμε λοιπόν: στο τέλος της δεκαετίας του '60, η Ιταλία πέρασε στην εποχή της κατανάλωσης και της ύποκουλτούρας, χάνοντας έτσι κάθε πραγματικότητα, μία πραγματικότητα πού δεν επέζησε παρά μόνο στα σώματα και συγκεκριμένα στα σώματα των φτωχών τάξεων.

Έτσι, στις ταινίες μου πρωταγωνίστησε η λαϊκή σωματικότητα. Δεν μπορούσα, και ακριβώς για λόγους στύλ, να μη φτάσω στις άκραιοι συνέπειες της παραδοχής. Το σύμβολο της σωματικής πραγματικότητας είναι πραγματικά το γυμνό σώμα: και, με τρόπο ακόμα πιο συνθετικό, το σέξ. Δεν θα έφτανα τελικά στην άναπαράσταση της σωματικής πραγματικότητας, αν δεν άναπαριστούσα την κυριολεκτικά σωματική στιγμή. Ο λαός μπορεί να είναι και άγνος, και να ζει μία ζωή μοναχική, αλλά – τουλάχιστον μέχρι πριν λίγα χρόνια – δεν τον διχαζε το ίδιο του το σέξ. Η ήθική της τιμής στο Νότο ούτε λέρωνε ούτε άπωθούσε το σέξ: αντίθετα το έζηρε. Το ίδιο, άλλωστε, έκανε και η καταπίεση από τις τάξεις πού είχαν την έξουσία. Σεξουαλική άγνότητα και βία θεωρούνταν πράγματα φυσικά. Τα ταμπύ δημιουργούσαν έμπόδια και όχι διάσπαση έσωτερική.

Φυσικά, πέρα από αυτό το γενικό και βαθύ λόγο πού άναφερα, κι άλλοι λόγοι συνέβαλαν στο να επιλέξω τη φυσική πραγματικότητα του λαού σαν πρωταγωνιστή των τελευταίων ταινιών μου. Ένα παράδειγμα: το γεγονός ότι οι

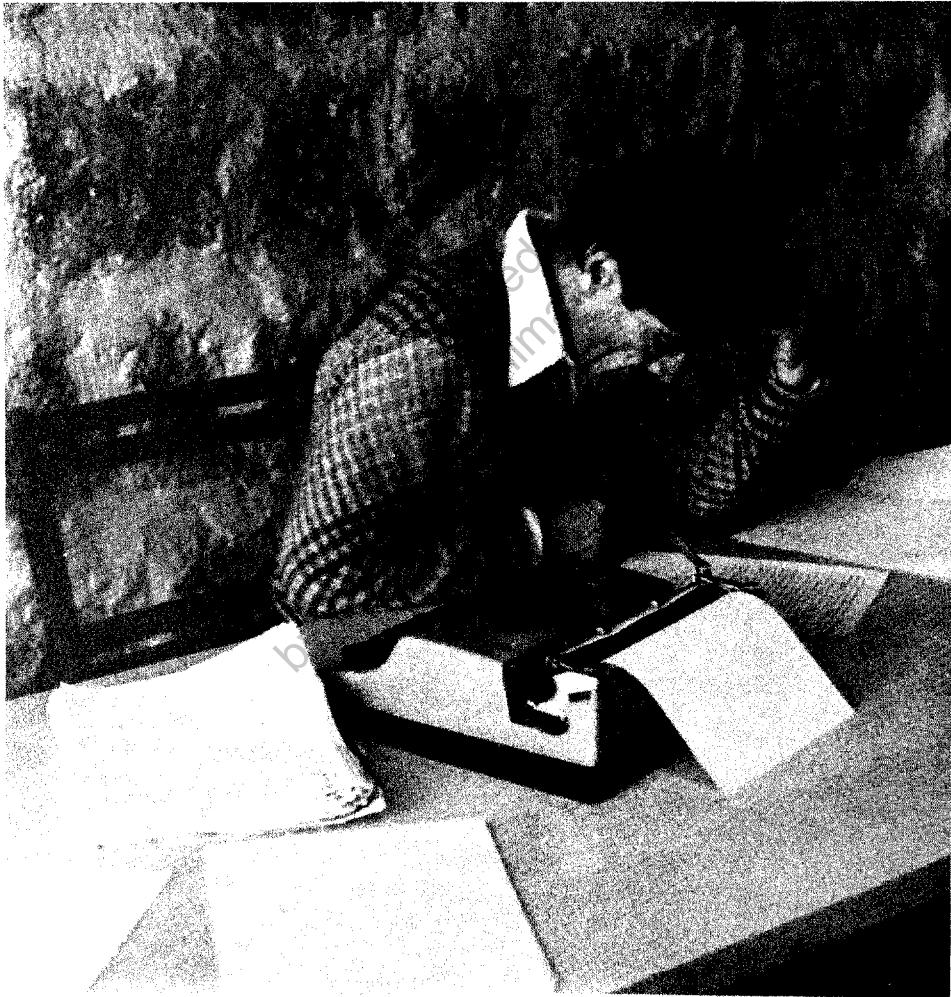
σεξουαλικές σχέσεις είναι για μένα από μόνες τους πηγή έμπνευσης, ακριβώς επειδή βλέπω σε αυτές μία άσύγκριτη γοητεία και η σπουδαιότητά τους μέσα στη ζωή μου φαίνεται τόσο μεγάλη και άπόλυτη πού αξίζει τον κόπο να τους άφιερώνωει κανείς πολύ περισσότερα πράγματα από μία ταινία. Άλλωστε αυτό το έξομολογείται κι ο τελευταίος μου κινηματογράφος. Άς μην κρυβόμαστε. Κι επειδή κάθε έξομολόγηση είναι και πρόκληση, αυτός ο κινηματογράφος μου είναι πρόκληση. Πρόκληση σε πολλά μέτωπα. Πρόκληση άπέναντι στο μικροαστικό και όρθολογιστικό κέντρο (πού άλλωστε δεν άφέθηκε καθόλου να προκληθεί κι άναγνώρισε τελικά στον κινηματογράφο μία από τις πραγματικότητές του, φυσική για το λαϊκό κοινό, άπελευθερωτική για μία μερίδα του άστικού κοινού). Πρόκληση άπέναντι στους κριτικούς οι όποιοι αφαιρώντας από τις ταινίες μου το σέξ τους άλλαξαν το περιεχόμενο, και έπομένως τις βρήκαν άδειες γιατί δεν καταλάβαιναν ότι υπήρχε εκεί μέσα η ιδεολογία – και πώς! – και ότι βρισκόταν, ακριβώς εκεί, στο τεράστιο πέος πάνω στην όθονη, πάνω από τα κεφάλια τους πού δεν ήθελαν να καταλάβουν. Πρόκληση ενάντια στην άριστεριστική ήθικολογία, όπου οι άγνες κοπέλες άγανάχτησαν και σκανδαλίστηκαν ακριβώς όπως οι παραδοσιακές άγνες κοπέλες: 'Η Potere Operaio (Έργατική Δύναμη) χρησιμοποίησε γι' αυτό την ίδια γλώσσα και μάλιστα τις ίδιες λέξεις με τους εισαγγελείς. Όπως δεν θέλησα να κάνω πολιτικό κινηματογράφο επέμβασης έτσι δεν θέλησα να κάνω ούτε μυθιστορηματική πολιτική τις ταινίες τους της δεκαετίας του '60 (ντροπή πού θα την μοιράζονται και με τους άποδέκτες αυτών των ταινιών). Έγώ, όχι, δεν θα ντρέπομαι. Καταρχή η εύθνη, πού έπονείδιστα μου είχε άποδοθεί για την δημιουργία ενός κινηματογραφικού είδους χυδαίου και έμπορικού, έχει καταλαγιάσει και άποδείχτηκε ότι ήταν κάτι περαστικό και γελοίο. Μπορώ, αντίθετα, να καυχίμαι, ένδεχομένως, ότι υπήρξα ο άπαραίτητος πρόδρομος των ταινιών του Μπερτσολούτσι και του Φερέρι. Επιπλέον *θα μπορούσα* άκόμη να καυηθώ ότι με τις ταινίες μου έπηρεασα τα ιταλικά ήθη και την εξέλιξη τους: τη φιλελευθεροποίηση της κοινής γνώμης και την άποσυμφόρηση της αντίληψης. *Αντίθετα δεν καυχίμαι καθόλου γι' αυτό*. Παρόλο πού στο *Χίλιες και μία Νύχτες* και στην έπόμενη ταινία μου (πού το θέμα της θα είναι καθαρά η ιδεολογία) συνεχίζω να άναπαριστώ και τη φυσική πραγματικότητα και το έμβλημά της, τον όρχι (tetis) μετανοιώνω για την άπελευθερωτική έπίδραση πού μπορεί να είχαν ένδεχόμενα οι ται-

νίες μου πάνω στις σεξουαλικές συνήθειες της ιταλικής κοινωνίας. Πραγματικά συνέβαλαν στην πράξη σε μία *λαθεμένη* φιλελευθεροποίηση, που στην πραγματικότητα την ήθελε ή ρεφορμιστική και άνεκτική έξουσία, που είναι κατά πολύ ή πιο φασιστική έξουσία που θυμάται ή ιστορία. Καμιά έξουσία δεν είχε πραγματικά τόσες δυνατότητες και τόση ικανότητα να δημιουργεί ανθρώπινα μοντέλα και να τα επιβάλλει, απ' ό,τι αυτή εδώ που δεν έχει ούτε πρόσωπο ούτε όνομα. Σε ό,τι αφορά τό σέξ, για παράδειγμα, τό μοντέλο που δημιουργεί και επιβάλλει μία τέτοια έξουσία είναι τό μοντέλο μιάς μετριοπαθούς σεξουαλικής ελευθερίας που έμπεριέχει την κατανάλωση κάθε περιττού που θεωρείται άπαραίτητο σε ένα σύγχρονο ζευγάρι. Αποκτώντας τή σεξουαλική ελευθερία, κατά παραχώρηση, και όχι κερδίζοντάς την, οι νέοι άστοί, και κυρίως οι νέοι προλετάριοι και ύποπρολετάριοι (άν τέτοιες διακρίσεις είναι ακόμα δυνατές) τή μετατρέψανε γρήγορα και μοιραία σε ύποχρέωση. Την ύποχρέωση να ενεργοποιήσουν την παραχωρημένη ελευθερία σε ύποχρέωση. Την ύποχρέωση να ενεργοποιήσουν την παραχωρημένη ελευθερία, και μάλιστα να επωφεληθούν, όσο γίνεται, για να μην περάσουν για «άνικανοι» ή «διαφορετικοί»: ή πιο φοβερή από όλες τίσ ύποχρεώσεις. Τό κομφορμιστικό άγχος τού να είναι σεξουαλικά

ελεύθεροι, μετατρέπει τούς νέους σε δυστυχημένους νευρωτικούς έρωτομανείς, αιώνια άνικανοποίητους, άκριθώς έπειδή τή σεξουαλική ελευθερία τους δεν την έχουν κατακτήσει αλλά την έχουν δεχτεί και έπομένως τούς κάνει αιώνια δυστυχημένους. Και έτσι ο τελευταίος τόπος τής πραγματικότητας, δηλαδή τό σώμα, και μάλιστα τό λαϊκό σώμα, έξαφανίστηκε κι αυτό. Οι νέοι τού λαού, ζούν μέσα στο σώμα τους τήν ίδια ντροπιαστική άποσύνθεση, τή γεμάτη από ψευδοαξιοπρέπειες και ήλίθια πληγωμένες περηφάνιες, που ζούν οι νέοι τής άστικής τάξης. Αν ήθελα να συνεχίσω με ταινίες σαν τό *Δεκαήμερο* δεν θά μπορούσα πιά να τό κάνω, γιατί δεν θά εύρισκα πιά στην Ιταλία, και ιδιαίτερα ανάμεσα στους νέους, αυτή τή φυσική πραγματικότητα, που τό χαρακτηριστικό της είναι τό σέξ μαζί με τή χαρά του, αυτή τή φυσική πραγματικότητα, που είναι τό περιεχόμενο τών ταινιών μου.

(Τό «*Tetis*» είναι διάλεξη τού Παζολίνι στο σεμινάριο «Έρωτισμός - Άνατροπή - Έμπόρευμα» (Erotismo, eversione, merce) που έγινε στη Μπολώνια τό 1973. Η μετάφραση τού Σταύρου Πετσόπουλου στο Σ.Κ. '76 άρ. 8 είναι από τή γαλλική απόδοση που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ca* No 5-6 Νοεμ. 1974).





Απάρνηση της Τριλογίας της Ζωής

του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Νομίζω ότι *προκαταβολικά* δέν πρέπει σέ καμιά περίπτωση και ποτέ νά φοβόμαστε μή τυχόν και γίνουμε συνεργοί μιάς έξουσίας και τής κουλτούρας τής. Πρέπει νά συμπεριφερόμαστε σάν νά μήν υπάρχει αυτό τό επικίνδυνο έδεχόμενο. Αυτό πού μετράει πάνω άπ' όλα, είναι ή ειλικρινεία και ή άναγκαιότητα αυτών πού πρέπει νά είπωθούν. Τήν άναγκαιότητα αυτή δέν πρέπει νά τήν προδώσουμε μέ κανένα τρόπο και ιδίως σιωπώντας διπλωματικά και μεροληπώντας.

Νομίζω όμως άκόμα ότι, *ύστερα*, πρέπει νά είμαστε ικανοί νά διαπιστώσουμε κατά πόσον, πιθανώς, γίναμε συνεργοί τής ολοκληρωτικής έξουσίας. Και τότε άν ή προσωπική μας ειλικρινεία ή άναγκαιότητα χρησιμοποιήθηκαν ή χειραγωγήθηκαν, νομίζω πώς πρέπει νά έχουμε τό θάρρος νά άπαρνηθούμε τό έργο μας. Έγώ άρνούμαι τήν *Τριλογία τής ζωής* χωρίς νά μετανοιώνω πού τήν έκανα. Δέν μπορώ, πράγματι, νά άπαρνηθώ τήν ειλικρινεία και τήν άναγκαιότητα πού μέ όδηγησαν νά δείξω τά γυμνά κορμιά και τό ουσιαστικό τους σύμβολο, τό φύλο.

Τέτοιον είδους ειλικρινείες και άναγκαιότητες έχουν ποικίλα ιστορικά και ιδεολογικά αίτια. Πρώτα-πρώτα εντάσσονται στόν άγώνα γιά τόν έκδημοκρατισμό του «δικαιώματος τής έκφρασης, καθώς και στόν άγώνα γιά τήν σεξουαλική άπελευθέρωση· αúτοι ύπέρβαν δύο βασικοί σταθμοί τών προοδευτικών τάσεων τής δεκαετίας του '50-'60.

Αργότερα, στήν πρώτη φάση τής πολιτιστικής και άνθρωπολογικής κρίσης, πού εκδηλώθηκε πρós τό τέλος του '60 – όταν άρχισε νά θριαμβώνει ή μη-πραγματικότητα τής υποκουλτούρας τών «mass-media», και έπομένως και ή μαζική έπικοινωνία – τότε τά «αθώα» σώματα μέ τήν άρχαία, σκοτεινή και ζωτική δια τών γεννητικών τους όργανων, έμοιαζαν νά είναι ο τελευταίος προμαχών τής πραγματικότητας.

Έτσι, ή αναπαράσταση του έρωτα, μέου ο' ένα περιβαλλον άνθρώπινο, που έχι μόλις ξεπρωσιτι

άπό τήν ιστορία, άλλα πού αίσθητά ζούσε άκόμα (στή Νεάπολη, στήν Μέση Ανατολή) ήταν κάτι πού μέ γοήτευε και σάν δημιουργό και σάν άνθρωπο. Τώρα όλα έχουν άνατραπεί.

Πρώτον: ο προοδευτικός άγώνας γιά τόν εκδημοκρατισμό τής έκφρασης και γιά τήν σεξουαλική άπελευθέρωση, ξεπεράστηκε κατά τρόπο κτηνώδη και πήγε χαμένος, μιά και ή έξουσία τής κατανάλωσης άποφάσισε νά παραχωρήσει μιά πλατιά (όσο και πλαστική) άνοχη.

Δεύτερον: άκόμη και ή πραγματικότητα τών άθώων κορμιών παραβιάστηκε, χειραγωγήθηκε και διαστρεβλώθηκε άπό τήν έξουσία τής κατανάλωσης και κάτι χειρότερο: αυτή ή κακοποίηση τών κορμιών έγινε τόν πιό μακροπρόθεσμο δεδομένο τής νέας ανθρώπινης έποχής.

Τρίτον, ή ιδιωτική σεξουαλική ζωή (ολος ή δική μου), τραυματίστηκε τόσο άπό μιά πλαστική άνοχη και άπό τόν σωματικό έξευτελισμό, έτσι, αυτό πού ήταν πόνο και χαρά στίς σεξουαλικές φαντασιώσεις έγινε άπογοήτευση, αστοκτονική και άμορφη άπάθεια.

Έκείνοι, όμως, πού σχολίαζαν μέ δυσφρόσυλα ή περιφρόνηση τήν *Τριλογία τής ζωής* να μόνι να λουν στό νου τους, ποτέ πώς ή άρνησή μου έχει σχέση μέ τά δικά τους «χρέη».

Η άρνησή μου μέ άλλα έχει σχέση· φοβάμαι νά τά πώ: και προσπάθη πρoτού τά πώ, καθώς είναι και «χρέος» μου πραγματικό, νά δω σ'οιεία μου νά καθυστερήσω.

Και τά στοιχειά αυτά είναι:

α) Τό γεγονός ότι άκόμη κι αν ήθελα νά συνεχίσω νά κάνω κάποιους σαν κι αυτός τής *Τριλογίας*, δέν θα τό μπορούσα επιδή τώρα πού μέσο τά κορμιά και τά γεννητικά όργανα· Φύσικα μέ λιάο γι' αυτά τά κορμιά και γι' αυτά τά γεννητικά όργανα. Δηλαδή γιά τα κορμιά τών συγχρόνων νταφρών Παλιών, γιά τά γεννητικά όργανα τών συγχρόνων νταφρών Παλιών Κορμιών, θά πλινθίσαι νά μου πεί: «Ουκ ανιστάται όμως τού ντην *Τριλογία σου*, δέν εδίδειν, κορμιά και γεννητικά όργανα»

να από τὸ παρὸν, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ παρελθόν». Είναι ἀλήθεια: γιὰ μερικά, ὁμως, χρόνια τὰ κατὰφερνα νὰ ἔχω ψευδαισθήσεις. Ὁ ἐκφυλισμὸς τοῦ παρόντος ἀντισταθμιζόταν, τόσο ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἐπιβίωση τοῦ παρελθόντος ὅσο, καθὼς εἶναι φυσικό, καὶ ἀπὸ τὴ δυνατότητα ποὺ μᾶς δίνει ὥστε νὰ τὸ ἐπικαλοῦμαστε κάθε τόσο. Σήμερα ὁ ἐκφυλισμὸς τῶν κορμιῶν καὶ τῶν φύλων ἔχει ἀποκτηθεῖ μιά ἀξία ἀναδρομικῆ. Ἄν ἐκεῖνοι ποὺ ἦσαν ἔτσι καὶ ἔτσι, μπόρεσαν νὰ γίνουν *τώρα* ἔτσι καὶ ἔτσι, αὐτὸ σημαίνει πὼς δυνάμει εἶχαν καὶ τότε τὰ στοιχεία ποὺ παρουσιάζουν σήμερα: ἐπομένως καὶ τὰ χαρακτηριστικά της συμπεριφορῶς τους τοῦ *τότε*, ἔχουν ἀποδυναμωθεί, μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ *τώρα*. Τὰ παιδιά καὶ οἱ νέοι τοῦ υποπρολεταριάτου τῆς Ρώμης – ποὺ ἄλλωστε εἶναι τὰ ἴδια παιδιά καὶ οἱ ἴδιοι νέοι, ποὺ εἶναι κινηματογράφησα μέσα στὴν παλιά καὶ μόνιμη Νάπολη καὶ ὕστερα ἀπὸ τὶς φτωχὲς χώρες τοῦ Τρίτου Κόσμου – ἂν *τώρα* ἔχουν γίνει ἀνθρώπινα περιττώματα, αὐτὸ σημαίνει ὅτι καὶ τότε, δυνάμει ἦσαν τὸ ἴδιο: ἦσαν δηλαδή κάτι ἡλίθιοι ποὺ εἶχαν ὑποχρεωθεί νὰ εἶναι ἀξιολάτρευτοι, ἦσαν κάτι ἐλεεινοὶ ἐγκληματίες ποὺ εἶχαν ὑποχρεωθεί νὰ εἶναι ἀξιολάτρευτοι, ἦσαν κάτι ἐλεεινοὶ ἐγκληματίες ποὺ εἶχαν ὑποχρεωθεί νὰ εἶναι συμπαθητικοὶ ἀπατεωνίσκοι, ἦσαν κάτι ἀναντροὶ ἀκαμάτηδες ποὺ εἶχαν ὑποχρεωθεί νὰ γίνουν ἀθῶοι μέχρι ἀγιοσύνης, κλπ., κλπ. Ἡ κατάρρευση τοῦ παρόντος προϋποθέτει τὴν κατάρρευση καὶ τοῦ παρελθόντος. Ἡ ζωὴ εἶναι ἕνας σωρὸς ἀνόητα καὶ εἰρωνικά συντρίμια.

β) Οἱ κριτικοὶ μου, οἱ μισοτοὶ ἢ οἱ πολυαγαπημένοι, ἐνὸς συνέβαιναν ὅλα αὐτὰ, εἶχαν διάφορα ἡλίθια «χρῆ» καθὼς ἔλεγα, καὶ ἔπρεπε νὰ συνεχίζουν νὰ τὰ ἐπιβάλλουν: καὶ αὐτὰ ἦσαν «χρῆ» ποὺ ἀφορούσαν τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν πρόοδο, τὴ δελτίωση τῆς ἀπελευθέρωσης, τὴν ἀνοχή, τὴ συλλογικότητα, κλπ, κλπ.

Δὲν πήραν εἴδηση ὅτι ὁ ἐκφυλισμὸς συντελέστηκε ἀκριβῶς μέσα ἀπὸ τὴν διαστρέβλωση τῶν δικῶν τους ἀξιών. Καὶ *τώρα* αὐτοὶ παριστάνουν τοὺς ἱκανοποιημένους! Βρίσκουν πὼς, τάχα, ἡ ἰταλικὴ κοινωνία ἔχει ἀναμφιβόλως δελτιωθεί, πὼς ἔχει γίνει δηλαδή πρὸ δημοκρατικῆ, πρὸ ἀνεκτικῆ, πρὸ μοντέρνα κλπ. Δὲν βλέπουν τὸ πλῆθος τῶν ἐγκλημάτων ποὺ σαρώνουν τὴν Ἰταλία: ἀπομονώνουν αὐτὸ τὸ φαινόμενο στὰ ἐγκληματικά χρονικά καὶ τοῦ ἀφαιροῦν τὴν πραγματικὴ του σημασία. Δὲν καταλαβαίνουν ὅτι δὲν ὑπάρχει καμιά διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς, ποὺ εἶναι τεχνητὰ ἐγκληματίες καὶ σ' αὐτοὺς ποὺ δὲν εἶναι: καὶ ὅτι τὸ πρότυπο γιὰ τὸ θράσος, τὴν ἀπανθρωπιὰ καὶ τὴν σκληρότητα εἶναι τὸ ἴδιο γιὰ ὅλες τὶς μάζες τῶν νέων.

Δὲν καταλαβαίνουν πὼς στὴν Ἰταλία ὑπάρχει 86 σκοταδισμὸς, καὶ πὼς ἡ νύκτα εἶναι ἐρημὴ καὶ πα-

ράξενη ὅπως στοὺς πιὸ σκοτεινοὺς αἰῶνες τοῦ παρελθόντος: ὁμως αὐτὸ δὲν τὸ ἐξετάζουν; καθονται στὸ σπιτάκι τους (κι' ἔκει μὲ τὴν βοήθεια τῆς τηλεόρασης, αὐτοϊκανοποιούνται, γιὰ τὸν ἐκσυγχρονισμό τῆς συνείδησής τους). Δὲν ἀντιλαμβάνονται πὼς ἡ τηλεόραση, καὶ ἀκόμη χειρότερα ἡ ἐπίσημη παιδεία, ἔχουν κάνει ὅλα τὰ παιδιά καὶ ὅλους τοὺς νέους, παράξενους κομπλεξικούς καὶ ρασιστές μικροαστοὺς δευτέρως κατηγορίας: ἀλλὰ θαρροῦν πὼς πρόκειται γιὰ μιά περαστικὴ ἐπιπλοκή, ποὺ σίγουρα θὰ λυθεῖ – σάμπως νὰ εἶναι δυνατόν ποτὲ νὰ ἀναιρεθεῖ μιά ἀνθρωπολογικὴ μεταβολὴ –. Δὲν ἀντιλαμβάνονται πὼς ἡ σεξουαλικὴ ἀπελευθέρωση ἀντὶ νὰ ἡμερέψει καὶ νὰ κάνει εὐτυχισμένους τοὺς νέους, τοὺς ἔκανε δυστυχισμένους ἐσωστρεφεῖς καὶ κατὰ συνέπεια δλακωδῶς κακοὺς καὶ ἐπιθετικούς: ὁμως μὲ τούτο δὲν ἀσχολοῦνται διόλου, διότι οἱ νέοι καὶ τὰ παιδιά δὲν τοὺς σκοτίζουν.

γ) Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἰταλία, στὶς «ἀνεπτυγμένες» χώρες – ἰδίως στὴ Γαλλία – τὰ πράγματα ἔχουν πρὸ πολλοῦ καθοριστεῖ. Ἀπὸ καιρὸ, ὁ λαὸς αὐτὸς εἶναι ἀνθρωπολογικὰ ἀνύπαρκτος. Γιὰ τοὺς Γάλλους ἀστοὺς, ὁ λαὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ Μαροκινούς ἢ Ἕλληνες, ἀπὸ Πορτογάλους ἢ Τυνήσιους. Κι αὐτοὶ, οἱ κακομοῖρηδες, δὲν ἔχουν ἄλλη λύση παρὰ νὰ ἀποκτήσουν ὅσο πιὸ γρήγορα μποροῦν τοὺς τρόπους τῶν Γάλλων ἀστών. Καὶ σκέφτονται ἔτσι εἴτε οἱ διανοοῦμενοὶ τῆς δεξιάς, εἴτε οἱ διανοοῦμενοὶ τῆς ἀριστερᾶς, μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο.

Τέλος πάντων ἦρθε ἡ στιγμή νὰ ἀντιμετωπίσω τὸ πρόβλημα: ποὺ μὲ ὀδηγεῖ ἡ ἀφηρησὴ τῆς *Τριτολογίας*;

Μὲ ὀδηγεῖ στὴν προσαρμογὴ.

Τὶς σελίδες αὐτὲς τὶς γράφω στὶς 15 Ἰουνίου 1975, ἡμέρα ἐκλογῶν.

Ξέρω πὼς ἀκόμα κι ἂν – ὅπως εἶναι πολὺ πιθανὸ – νικήσει ἡ ἀριστερά, ἄλλη θὰ εἶναι ἡ ὀνομαστικὴ ἀξία τῶν ψήφων, καὶ ἄλλη ἡ πραγματικὴ τους ἀξία. Ἡ μὲν, θὰ δεῖξει μιά ἐνοποιησὴ τῆς ἐκσυγχρονισμένης Ἰταλίας μὲ τρόπο θετικό· ἡ δέ, θὰ δεῖξει πὼς ἡ Ἰταλία – μὲ ἐξαιρέση, βέβαια, τοὺς παραδοσιακοὺς κομμουνιστές – εἶναι πλέον μιά χώρα χωρὶς πολιτικὴ συνείδηση, ἕνα νεκρὸ σῶμα μὲ μόνον μηχανικὰ ἀντανεκλαστικά. Ἡ Ἰταλία δηλαδή δὲν ζεῖ ἄλλο ἀπὸ μιά διαδικασίαν προσαρμογῆς στὴν ἴδια τῆς τὴν ἐξαθλίωση, ἀπὸ τὴν ὁποία προσπαθεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ κι' αὐτὸ στὰ λόγια μόνον.

Tout va bien: δὲν ὑπάρχουν στὴ χώρα μάζες νέων μὲ ἐγκληματικὲς τάσεις, οὔτε νευρωτικοί, οὔτε κονφορμιστές ποὺ φθάνουν ὡς τὴν τρέλα καὶ ὡς τὴν ἀπόλυτη μισαλοδοξία, οἱ νύχτες εἶναι ἀσφαλεῖς καὶ γαλήνιες, ὑπέροχα μεσογειακῆς, οἱ ληστεῖες, οἱ ἀπαγωγές, οἱ δολοφονίες, τὰ ἑκατομμύρια τῶν μικροκλοπῶν, ὅλα αὐτὰ μταιίνουν μὲ ψιλὰ



γράμματα στις εφημερίδες κτλ. κτλ. Όλοι έχουν προσαρμοστεί, είτε μέσα από την αγνοηιά ή αντίληψή τους, είτε μέσα από την πιο αδρανή αποδραμιτοποίηση.

Όμως πρέπει να παραδεχτώ πως κι αν ακόμη αντίληψή μου, κι αν ακόμη δραμιτοποίησης τα γεγονότα, τίποτα δεν μές σώζει από την προσαρμογή ή την αποδοχή. Εγώ λοιπόν προσαρμοζομαι στην εξαθλίωση και αποδοχομαι το αταραχτικό. Πιστεύω να ξαναβρω τη ζωή μου. Έχουν οι γα οργισ πως ήταν πριν τα αρραβιάτα. Τα αρραβιαμένα πρόσωπα που γι, αρχίζουν να κινούνται. Βλέ

πω έμπρός μου - οργισ-οργισ, χωρίς ένταλαες - το παρόν.

Προσαρμοζω τη δουλειά μου για να γίνει πιο ενδιαροποιητή (Salo.)

(Το κείμενο είναι προοδημοποιητικό, στις 9 Νοεμβρίου 1975, στην εφημερίδα Corriere della Sera - Ανοδημοποιητή για λίγο αργότερα, αναρροποιητή, στο ομιλίο Pier Paolo Pasolini - Tirologia della vita, εκδό. Cappelli, 1975. Απειροποιητή από την Αθήνα Μονοκλιμαίο στο - Αθήνα, 8/10/75 Σ.Κ. 701)

Σημειώσεις πάνω στην «Τριλογία της Ζωής»

του Άλκη Λελούδη

Αυτό το τρίπτυχο κινηματογραφικής δουλειάς που ο Παζολίνι έβαλε κάτω από τον τίτλο *Τριλογία της Ζωής*, ώθει έντονα στον πειρασμό να προσθέσει κανείς: «και του Θανάτου»

Δέν είναι το βιολογικό φαινόμενο του τέλους, αναπόσπαστο από τη ζωή, αλλά αυτή η επίμονη επίκληση στην ήδονιστική αρχή, στο όνομα της προδομένης Μητέρας που διατρέχει την τριλογία και άναιρει τις «χαρούμενες» εκδηλώσεις της: κυνήγι της απόλαυσης, του κέρδους, της απόκτησης των επίγειων αγαθών. Αυτή η απόλυτα υλική φύση του «άγαθού» (σέξ, τροφή, χρήμα) και σ'α τα τρία μέρη της τριλογίας, προσδιορίζει το άτομο σ'α πλαίσια της Ιστορίας, που έγινε ή μοίρα του, με την προϋπόθεση της απάρνησης του Μητρικού κόσμου και τον περιορισμό της ήδονιστικής αρχής. Το άτομο και σ'ο *Δεκαήμερο* και σ'ο *Καντέριμπουρν* βρίσκεται απέναντι σ'ο υλικό αγαθό και η κίνησή του είναι νά το αποκτήσει με κάθε τρόπο από κείνους που το κατέχουν, είτε πρόκειται για κορμί είτε για χρήματα. Έχουμε έτσι τ'ο διαχωρισμό σ'ε κατέχοντες και μ'η. Άλλά συνθήστατα πρόκειται για ανταλλαγή: απόκτηση ήδονής και συνάμα απώλεια χρημάτων. Τ'ο «άγαθό» είναι ανταλλάξιμη αξία και τ'ο παιχνίδι είναι καθορισμένο κοινωνικά. Ο θάνατος επίσης δέν είναι απών, όπως και η απληστία και η πονηριά. Προσδιορισμένο υλιστικά τ'ο παιχνίδι της άρπαγής αγαθών απαραίτητων για την επιδίωση (τροφή-σέξ), παίζεται σ'ε ίσους όρους από τ'η στιγμή που γίνεται αποδεκτό. Σ'ο παιχνίδι υπάρχουν κερδισμένοι και χαμένοι. Ποιά είναι λοιπόν η σκιά που βαρύνει πάνω τους;

Οι Μητέρες εκπροσωπούν την αρχή της ήδονής χωρίς απώθηση, χωρίς μετουσίωση απέναντι στην πραγματικότητα. Παραμερισμένες από τ'ον πατριαρχικό κόσμο, έξ'ο όρισμού χαμένες σ'ο πλαίσιο του, παρακολουθούν τ'ο Παιχνίδι άνημπορες ή εκδικητικές. Η άναμνηση τους στοιχειώνει την τριλογία του Παζολίνι, δηλητηριάζει τ'ους κανόνες τ'ου παιχνιδιού. Τ'ο κυνήγι της ήδονής δέ συναντάει την πλήρωση, αλλά την αρχή της πραγματικότη-

τας. Είναι η αύγη της Αναγέννησης, ή απαρχή της άστικής λογικής που έφτασε ως τ'ις μέρες μας. Ο Παζολίνι τ'ο γνώριζε αυτό, όπως γνώριζε και τ'η θέση του. Γι'ός της Μητέρας ο ίδιος, σ'ο σημερινό άστικό κόσμο της πατριαρχικής κοινωνίας, έφτασε τ'η σύγκρουση μέχρι τ'α έσχατα όρια.

Η κλιμάκωση της «σκιάς» – της ταπεινωμένης Μητριαρχίας – διαχέεται άρμονικά από τ'ο *Δεκαήμερο* μέχρι τ'ις *Χίλιες και μιά Νύχτες*. Σ'ο πρώτο υπάρχει φαινομενικά ακόμα, μιά «έλευθερία» που άπορρέει από τ'ο ότι μιά κυρίαρχη τάξη – ή άστική – δέν έχει ακόμα άφεθει νά συνειδητοποιήσει τ'η δύναμή της: σ'ο *Καντέριμπουρν* η τάξη αυτή έχει επιβάλλει κι'όλας τ'ις αξίες της, άδιάφορο αν οι ιστορίες που τ'ο άπαρτίζουν έχουν ευχάριστο ή θλιβερό τέλος. Η γυναίκα δέν είναι ταπεινωμένη: κάτι χειρότερο: έχει μεταβληθεί ή ίδια σ' ένα στυγνό πατριαρχικό/άστικό έκπρόσωπο (ιστορία της γυναίκας του Μπάθ). Σ'ο *Χίλιες και μιά Νύχτες*, ο Παζολίνι, παρόλο που μένει στην παράδοση της ανατολίτισσας γυναίκας που κυβερνά πονηρά υπό τ'η «σκιά του άντρα», είναι πιο πικρός από άλλοτε. Κατονομάζει σ'αν παραμύθι την ήδονιστική αρχή που διέπει αυτή την ταϊνία και μόνο μέσα από τ'η σύμβαση του παραμυθιού της επιτρέπει νά παίρνει τ'η ρεβάνς πάνω στην Ιστορία – τ'ο άλλο σκέλος τ'ου έργου. Δέ θα άσχοληθούμε έδω περισσότερο με τ'ο τρίτο μέρος της τριλογίας, παραπέμποντας για την ανάλυσή του σ'ο δο τεύχος τ'ου Σ.Κ. '75 σελ. 73-76.

Τ'ο Δεκαήμερο

Οι όχτω ιστορίες που περιλαμβάνονται σ'ο *Δεκαήμερο* άφορούν ισάριθμα παιχνίδια, άπάτες για τ'ην απόκτηση κάποιου αγαθού: 1) είναι ο Άντρεούτοιο και πώς ξεγέλασθηκε από μιά πόρνη και ξανάγινε πλούσιος μετά, βοηθώντας με κάποιον τεχνάσμο στην άτυχία του· 2) πώς ο Μαζέτο ξεγέλασε τ'ις κάλογριες ενός μοναστηριού και πώς εκείνες όνομαζόντας «θαύμα» την απάτη του, τον κράτησαν κοντά τους· 3) πώς η Περονέλα απάτη-

σε τόν άντρα της μπροστά στά μάτια του και πώς άπόκτησε και χροματικό κέρδος πουλώντας ένα άχρηστο πιθάρι στόν εραστή της· 4) πώς άγίασε ό άμαρτωλός Τσιαπελέτο· 5) πώς ή νεαρή Κατερίνα κοιμήθηκε μέ τό Ρικάρντο και πώς οι γονείς της βρήκαν πώς δέν έχουν καθόλου ζημιωθεί μέ τό «Αηδόνη» που έπιασε ή κόρη τους· 6) πώς ό φτωχός Λορέντσο «φυτεύτηκε» στή γλάστρα τής πλούσιας Λιζαμπέτας, πληρώνοντας μέ τή ζωή του τήν έρωτική εύτυχία του· 7) μέ τί τρόπο ένα ζευγάρι χωρικών πέφτουν θύματα σεξουαλικής άπάτης, νομίζοντας πώς ή Τζεμάτα θά κατορθώνει κατά βούληση νά μεταβάλλεται σέ τετραπόδο υποζύγιο, και 8) πώς ό ένάρετος Μεούτσιο πείστηκε από τή «σκιά» του έκδότου Τενγκότσιο ότι τό σαρκικό άμάρτημα είναι έκείνο που λογαριάζεται και τιμωρείται λιγότερο στόν άλλο κόσμο.

Από τόν υπόκοσμο μέχρι τά μοναστήρια, τούς λαϊκούς μέχρι τούς άστούς, ή κίνηση καθορίζεται από τήν άπόκτηση κάποιου αγαθού: σεξουαλικού (ιστορίες 1,2,3,5,6,7,8), άλλα και χροματικού (1,3,7). Έκείνο που άποκτούν οι άστοί στήν πέμπτη ιστορία είναι ή έξασφάλιση του κοινωνικού κύρους τους, μέ τήν έκλογή τής κόρης, ενώ αντίθετα ό χαμηλής καταγωγής ύποτακτικός θά έξωντωθεί από τά τρία άδέρφια τής κοπέλας στήν έκτη ιστορία και ό κουτοπόνηρος Μεούτσιο θά παρακάμψει τή θρησκευτική απαγόρευση στή σεξουαλική άπόλαυση.

Θρύλοι του Καντέρμποουρ

Αν στό Δεκαήμερο ό κοινωνικός διαχωρισμός δέν ήταν άπόλυτα σαφής, στό *Καντέρμποουρ* ή άπόλαυση όρίζεται από εκείνους που έχουν τή δύναμη (χρήμα).

Τά αγαθά (τροφή, φαλλός) άνήκουν στους κατέχοντες. Στήν «ιστορία του έμπόρου» ό κάτοχος του χρήματος κατέχει και τή νέα γυναίκα. Εκείνη, σάν συμπλήρωμα τροφής θά άποκτήσεις τό φαλλό του νέου άκόλουθου. Τά «πνεύματα» του «κήπου» του έμπόρου (άρσενικό-θηλυκό) είναι προστάτες του συζύγου και τής συζύγου, αντίστοιχα. Στά αγαθά που νέμεται εκείνη, σά νόμιμη κυρίαρχος, συμπεριλαμβάνεται και ή φαλλική χρήση του ύποτακτικού. Στήν «ιστορία του καλόγερου» τό χρήμα μπορεί νά σκεπάσει τό άμάρτημα ενός πλούσιου και νά όδηγήσει στήν πυρά ένα φτωχό· οι τελευταίοι, οι μη κάτοχοι άρα «κλέφτες» των αγαθών (ήδονή), πάνε στή γήινη κόλαση/πυρά... ή γελοιοποιούνται (έξουδετερώνονται) και διώκονται, άδυνατούντες νά ζήσουν και τή «δική τους» εύτυχία, όπως συμβαίνει στήν «ιστορία του Πέρκιν» όπου ό αγαθός προλετάριος που έχει τή μορφή του Νινέτο Ντάβολι μέ τσαπλινική

φιούρα και κίνηση, διώκεται συνεχώς από τήν ύλική άπόλαυση, ακόμα και από τή φυγή στό όνειρο. Τό παιχνίδι τής ύποκλοπής παιγμένο μέ σιγουριά και πονηριά μπορεί νά πετύχει: στήν «ιστορία του φούρναρη» ένας φοιτητής ξεγελάει τό σύζυγο ποντάροντας στή θρησκοληψία του και χαιρείται τή σύζυγο· τό «άγαθό» μπορεί νά τό άποκτήσει και ό ικανότερος στό (κοινωνικό) παιχνίδι (άπάτη)... ή πώς ό ικανός γιός (φοιτητής) παίρνει τή θέση του πατέρα στή νομή των αγαθών (γυναίκα).

Δέ συμβαίνει τό ίδιο και στήν «ιστορία τής γυναίκας του Μπάθ» όπου ή μή τήρηση τής συμφωνίας συναλλαγής αγαθών (χρήμα-φαλλός) επιφέρει τήν εύνοχιστικής φύσης τιμωρία του Τζιανόζο από τόν πατέρα/μητέρα (σύζυγο). Μιά τέλεια συναλλαγή όπου οι μισοί χάνουν στό χρήμα και οι άλλοι στό σέξ, είναι ή «ιστορία του μυλωνά και των φοιτητών»· ενώ στήν ιστορία μέ τούς τρεις συντρόφους και τό θησαυρό, ή άπληστία φέρνει τό θάνατο και τό άπόκτημα δέν είναι παρα ό ίδιος ό χάρος.

Συνδέσεις· ή Μητέρα, ό απόδλητος, ό καλλιτέχνης

Έκείνο που συνδέει τίς ιστορίες στό *Δεκαήμερο* – εκτός από τόν κοινό θεματολογικό συντελεστή που συνιστά ή άπόκτηση του αγαθού – είναι τό πρόσωπο του Τσιαπελέτο και του ζωγράφου Τζιότο, Έγκληματίας – ή ταινία άνοίγει μέ τόν καθορισμό του σάν τέτοιου – «όλοκληρωτικά άμαρτωλός» σύμφωνα μέ τήν έπίσημη ήθική, ό Τσιαπελέτο είναι ό λούμπεν προλετάριος, ό μεγάλος απόδλητος και επιπλέον ό Άθεος. Η πλαστή του έξομολόγηση είναι ή άπόδειξη ένός μυαλού άπιστου στήν κοινή θρησκεία· ό ίδιος τήν ώρα που πεθαίνει άποκαλύπτεται πώς άνήκει στήν «άλλη» θρησκεία, εκείνη που επικαλείται τό όνομα τής «προδομένης» Μητέρας. Ο ίδιος ήθοποιός (Φράνκο Τσίτι) στό *Καντέρμποουρ* (ιστορία του καλόγερου) είναι ό Διάβολος, έντολοδόχος τής γριάς που καταριέται τό διώκτη της «νά πάρε ό διάβολος τό κορμί του». Στήν «ιστορία του Πέρκιν» έξάλλου, εμφανίζεται ξανά ή Μάνα. Παραμερισμένη και άδύναμη κοινωνικά, στόν άπροκάλυπτα πατριαρχικό κόσμο του *Καντέρμποουρ*, έχει τή στιγμή που άκούγεται ή ταπεινωμένη φωνή της. Φτωχή προλετάρια στό «Πέρκιν» ή στήν ιστορία μέ τόν Τσίτι, είναι ή Μητέρα-Γή, παρουσία ταπεινωμένης θεότητας· ή διαστρεμμένη σάν άλαζονική άσπύ με τήν άμφισση τής πατριαρχίας (χρήμα-δύναμη) στή γυναίκα του Μπάθ. Είναι ακόμα ή Μαντόνα του ζωγράφου/Παζολίνι στό *Δεκαήμερο*. Τέλος, σάν «έπιστροφή στή μήτρα» τήν επικά-



Ο Π. Π. Παζολίνι, Τζιότο στο Δεκαήμερο

λείται ο Τσιαπελέτο καθώς και ο γέρος που νοσταλγεί τὰ νιάτα, ή τó θάνατο και τή «μήτρα-γη», ό ίδιος που οδηγεί τούς τρεις νέους στό θησαυρό και στό θάνατο στην τελευταία ιστορία του *Καντέριμπουρν*.

Η άλλη όψη του απόδλητου, ό καλλιτέχνης, εμφανίζεται στη θέση του λούμπεν-προλετάριου Τσιαπελέτο, στό δεύτερο μισό του *Δεκαήμερου*. Όπως ό πρώτος, βασικά έχθρικός στην αστική κοινωνία, τής προσφέρει ώστόσο τίσ ύψησιές του και ό καλλιτέχνης τής προσφέρει τόν έαυτό του βάζοντας στη θέση τής ζωής τήν έκφρασή τής. Πιό ελεύθερος σέ μιá κοινωνία αστική (*Δεκαήμερο*) που δέν έχει σταθεροποιήσει τίσ άξίες τής, δέν είναι ακόμα ό ύπληρέτης που διατάσσεται νά παράγει «έργο» (Τώσωσερ στό *Καντέριμπουρν*). Ό Παράδεισος που άναπαριστά ή τέχνη του Τζιότο/Παζολίνι είναι μιá κάποια αντίληψη για τόν «φιλελεύθερο» αστικό κόσμο. Ό Τώσωσερ, που σαν πρόσωπο συνδέει τούς *Θρύλους του Καντέριμπουρν*, θά «άναπαραστήσει» τήν Κόλαση άπόλυτα σχηματοποιημένη σύμφωνα μέ τή θρησκευτική παράδοση που έπισειεί τίσ ποινές του άλλου κόσμου, άφου τίσ έχει θεσμοποιήσει μέ νόμους και στό γήινο. Κιόλας ή διάθεση του άστου καλλιτέχνη δείχνεται ειρωνική: ή Κόλαση τής Άναγέννησης – στην όποία ένας χαμογελαστός άγγελος οδηγεί τόν «κάτοχο τών άγαθών» – είναι γεμάτη παραδοσιακές φιγούρες και φαλλικά σημαίνοντα (ή άλλη όψη τών άγαθών τής τροφής, τó σέξ), έγγραφόμενη – στη σεξουαλική αστική άπόθηση.

Τό τελευταίο μέρος τής τριλογίας, οι *Χίλιες και μιá Νύχτες*, θά μπορούσε ίσως νά κατέχει τή θέση του Καθατήριου. Είναι ώστόσο βασικά ή νοσταλγία του χαμένου παράδεισου που έκφραζεται στόν «παραμυθένιο» θρίαμβο τής ήδονιστικής άρχής, που προϋπόθεσή του είναι μιá «συνωμοσία» τών Μητέρων.

Άλκης Αελοΐδης

Σαντ - Παζολίνι

Του Roland Barthes*

Το Σαλό δεν αρέσει στους φασίστες.

Απ' την άλλη μεριά με άγριες κραυγές εκτοξεύονται από μερικούς από εμάς, για τους οποίους ο Σαντ έχει γίνει ένα είδος πολυτίμητης κληρονομιάς: «ο Σαντ δεν έχει καμιά σχέση με τον φασισμό!» Τέλος, για τους υπόλοιπους, γι' αυτούς που δεν είναι ούτε φασίστες ούτε οπαδοί του Σαντ, ισχύει η πάγια κι εύκολη δοξασία, σύμφωνα με την οποία ο Σαντ είναι «ανιαρός». Το φιλμ του Παζολίνι λοιπόν δεν συναντά την συγκατάθεση κανενός. Κι όμως, ολοφάνερα, υπάρχει κάτι που θίγεται απ' το φιλμ αυτό. Τι;

Αυτό που θίγει το φιλμ, αυτό που στο Σαλό είναι αποτελεσματικό, αυτό είναι το γράμμα. Ο Παζολίνι κινηματογράφησε τις σκηνές του *κατά γράμμα*, όπως αυτές περιγράφηκαν (δεν λέω: «γράφτηκαν») απ' τον Σαντ: αυτές οι σκηνές κατέχουν τη θλιμμένη, παγωμένη, ακριβή ομορφιά των μεγάλων εγκυκλοπαιδικών εικονογραφήσεων. Τρώει κανείς περιττώματα; Ξερριζώνει κάποιος ένα μάτι; Χώνει ένας τρίτος θελόνες μέσα σ' ένα φαγητό; Βλέπουμε τα πάντα: το πιάτο, το κόπρανό, τη μουντζούρα, το πακέτο με τις θελόνες (αγορασμένες απ' το *Urim* του Σαλό), τον κόκκο του αλευριού: *τίποτα δεν είναι αντικείμενο φειδούς*, καθώς λέμε συχνά (κι αυτό είναι το έμβλημα του γράμματος). Σ' αυτή τη σφαίρα της αυστηρής περιγραφής το βλέμμα μας είναι αυτό που ξεγυμνώνεται όχι ο κόσμος που ζωγραφίζεται απ' τον Παζολίνι: το ξεγυμνωμα του βλέμματός μας, αυτό είναι το αποτέλεσμα του γράμματος. Στο φιλμ του Παζολίνι (κι αυτό θαρρώ τον χαρακτηρίζει ουσιαστικά) δεν υπάρχει κανένας συμβολισμός: απ' τη μιά μεριά μιά χονδροειδής αναλογία (ανάμεσα στο φασισμό και στο σαδισμό), απ' την άλλη το γράμμα, λεπτολόγο, επίμονο, εκτεθειμένο, φιλοτεχνημένο σαν ένας πρωμιτίφ πίνακας. Η αλληγορία και το γράμμα, αλλά ποτέ το σύμβολο, η μεταφορά, η ερμηνεία (στο *Θεώρημα* είχαμε την ίδια γλώσσα, αλλά εκεί ήταν θελκτική).

Εν τούτοις το γράμμα έχει ένα περίεργο, απρόσμενο αποτέλεσμα. Θα ήταν δυνατό να πιστέψει κανείς ότι το γράμμα εξυπηρετεί την αλήθεια, την πραγματικότητα. Λάθος: το γράμμα παραμορφώνει τα αντικείμενα της συνείδησης πάνω στα οποία υποτίθεται παίρνουμε θέση. Μένοντας πιστός στο γράμμα των σαδικών σκηνών ο Παζολίνι παραμορφώνει λοιπόν και το αντικείμενο Σαντ και το αντικείμενο φασισμός: με το δικό τους λοιπόν οι οπαδοί του Σαντ κι εκείνοι της πολιτικής διαμαρτύρονται και τον αποδο-





Οι οπαδοί του Σάντ (οι αναγνώστες που ενθουσιάζονται με το κείμενο του Σάντ) δεν αναγνωρίζουν τον Σάντ μες το φιλμ του Παζολίνι. Ο λόγος είναι γενικής φύσης: ο Σάντ δεν μπορεί με κανένα τρόπο ν' απεικονιστεί. Δεν υπάρχει κανένα πορτραίτο του Σάντ (μόνον φανταστικά), και με τον ίδιο τρόπο δεν είναι δυνατό να κατασκευάσουμε καμιά εικόνα απ' το σαδικό σύμπαν: ακριβώς επειδή το σύμπαν τούτο, χάρη σε μία αυτοκρατορική αποφασιστικότητα του συγγραφέα - Σάντ, έχει αποδοθεί καθ' ολοκληρία στην εξουσία της γραφής. Κι αυτό διότι αναμφίβολα υπάρχει μία προνομιά σχέση ανάμεσα στη γραφή και στο φάντασμα και τα δύο είναι *διάτρητα*. Το φάντασμα δεν είναι τ' όνειρο, δεν ακολουθεί τη δέση μιάς ιστορίας, ακόμη κι όταν αυτή η δέση είναι αλλόκοτη. Και η γραφή δεν είναι η ζωγραφική, δεν ακολουθεί την πληρότητα του αντικείμενου. Το φάντασμα γράφεται, δεν περιγράφεται. Γι' αυτό ακριβώς ο Σάντ δεν θα περάσει ποτέ στο σινεμά. Από μία σαδική γωνιά όρασης (από μία γωνιά όρασης του σαδικού κειμένου) ο Παζολίνι ήταν καταδικασμένος να πλανηθεί - πράγμα που συνέβη - και με ισχυρογνωμοσύνη (το ν' ακολουθησει το γράμμα σημαίνει να κυριευτεί από ισχυρογνωμοσύνη).

Και στο πολιτικό επίπεδο ο Παζολίνι πλανήθηκε. Ο φασισμός είναι ένας πολύ σοβαρός και ύπουλος κίνδυνος, δεν μπορεί κανείς να τον διαπραγματευτεί με απλές αναλογίες, με το να δείχνει τους φασίστες κυρίαρχους να παίρνουν «απλουστάτα» τη θέση των ελεύθερων ηρώων του Σάντ. Ο φασισμός είναι ένα αντικείμενο που μας εξαναγκάζει: μας *υποχρεώνει* να τον στοχαστούμε κυριολεκτικά, αναλυτικά, πολιτικά: το μόνο πράγμα που μπορεί να κάνει η τέχνη αν θέλει ν' ασχοληθεί μαζί του είναι να τον καταστήσει πιστευτό, ν' αποδείξει πως έρχεται κι όχι να δείξει με τι μοιάζει: με δυό λόγια δεν βλέπω άλλη μέθοδο παρά να τον διαπραγματευτούμε *α λα Μπρέχτ*. Ή ακόμη, το να παρουσιάζεις αυτόν το φασισμό σαν μία διαστροφή σημαίνει ότι δεν έχεις σκεφτεί τις συνέπειες της πράξης σου. Ποιός δεν θα πει ανακουφισμένος μπροστά στους ελευθέριους του Σαλό - *Εγώ δεν είμαι σαν κι αυτούς, δεν είμαι φασίστας, γιατί δεν αγαπώ το σκοτό!* -

Με δυό λόγια ο Παζολίνι έκανε δυό φορές αυτό που δεν έπρεπε να κάνει. Όσον αφορά την αξία, το φιλμ του χάνει και στα δυό ταμπλώ: γιατί κάθε τι που δείχνει το φασισμό σαν *μη πραγματικό* είναι κακό: και γιατί κάθε τι που κάνει τον Σάντ *πραγματικό* είναι κακό.

Κι όμως, θάταν ίσως δυνατόν

Θα ήταν δυνατόν να υπάρχει μέσα στο φασισμό σαδισμός (τετριμμένη υπόθεση), κι ακόμη πιο πέρα, θάταν ίσως δυνατό να υπάρχει φασισμός στον Σάντ; *Φασισμός* δεν σημαίνει: *ο φασισμός*. Υπάρχει «φασιστικό σύστημα» κι υπάρχει «φασιστική ουσία». Το σύστημα επιδέχεται ακριβή ανάλυση κι αιτιολογημένη καταγγελία, η οποία μας απαγορεύει να ορίσουμε σαν φασιστική οποιαδήποτε μορφή καταπίεσης. Η ουσία μπορεί να κυκλοφορήσει παντού: γιατί στο βάθος δεν είναι παρά ένας απ' τους τρόπους με τους οποίους ο πολιτικός «λόγος» χρωματίζει την ορμή του θανάτου^{**}, την οποία δεν είναι δυνατό να δούμε αν αυτή (σύμφωνα με τον Φρόυντ) δεν φωτίζεται από κάποια φαντασμαγορία. Αυτή την ουσία φέρνει στο φως το *Σαλό*, έχοντας σαν αφετηρία του μια πολιτική αναλογία, η οποία έχει εδώ αξία υπογραφής.

Αποτυχημένη απεικόνιση (του Σάντ, του φασιστικού κινήματος) το φίλμ του Παζολίνι παίρνει την αξία μιας σκοτεινής αναγνώρισης που ελέγχεται αδέξια απ' τον καθένα από μας και που σίγουρα μας ενοχλεί: ενοχλεί τους πάντες, γιατί, λόγω της χαρακτηριστικής στον Παζολίνι *αφέλειας*, εμποδίζει τον καθένα από μας να την *εκτελωνίσει*. Και αναρωτιέμαι εδώ, αν, στο τέρμα μιάς μακριάς διαδρομής από σφάλματα, το *Σαλό* του Παζολίνι δεν είναι σε *τελική ανάλυση* ένα καθαρά σαδικό αντικείμενο: απόλυτα μη αφομοιώσιμο: κανείς πράγματι δεν φαίνεται να μπορεί να το αφομοιώσει.

(Μετ. Ν.Λ.)

* Το κείμενο αυτό του Ρολάν Μπάρτ δημοσιεύουμε στην εφημερίδα *L e M o n d e* , 16 Ιουνίου 1976.

** Ο όρος «ορμή του θανάτου» ανήκει στη θεωρία του ασυνείδητου κι υποδειχνει την τάση του ζωντανού να επιστρέψει στην κατάσταση του ανόργανου και του άψυχου - ώθηση εσωτερική που σκοπεύει την αυτοκαταστροφή του ζωντος κι αντιτίθεται στις ορμές της ζωής οι οποίες έχουν σαν σκοπό την αυτοσυντήρησή του. Η ορμή της ζωής «έχει σαν σκοπό της να καταστήσει αδρανή αυτήν την καταστρεπτική ορμή και να απελευθερωθεί απ' αυτήν στρέφοντας την καταμεγα μέρος προς το εξωτερικό, κατευθυνοντας την εναντία τ' αντικείμενα του εξωτερικού κοσμου με τη βοήθεια ενός ιδιαίτερου οργανικού συστήματος, του *μυικού*» (Σ. Φρόυντ). Η ώθηση προς το εξωτερικό παίρνει τη μορφή της επιθετικότητας, η οποία είναι απλά η εξωτερικευση μιάς καταστρεπτικής δύναμης που πρωταρχικά κατευθύνεται ενάντια στο ίδιο το ζωντανό. Έτσι η επιθετικότητα δρα κάτω απ' την εξουσία των ορμών της ζωής οι οποίες την χρησιμοποιούν για την επιτευξη και την κατοχή του σεξουαλικού αντικείμενου και για την πραγματοποίηση της σεξουαλικής πράξης.

Σαλό



Για το Παζολινικό όνειρο

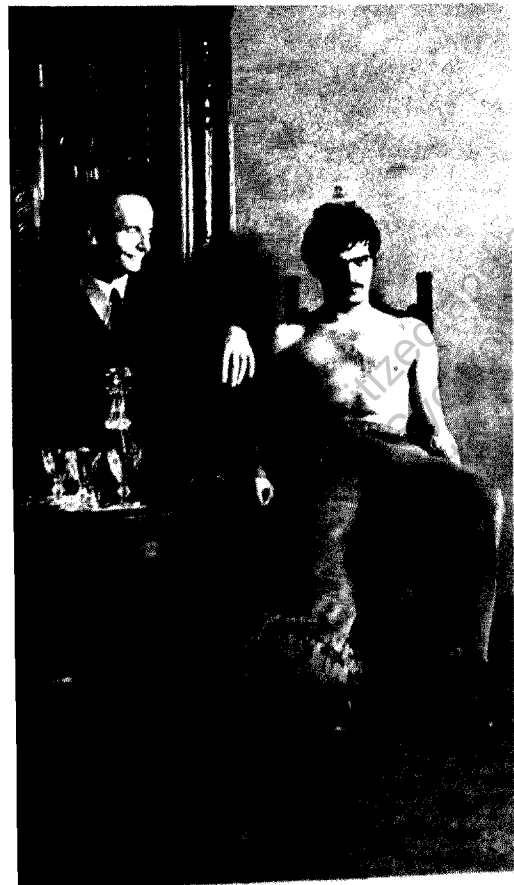
Του Χρίστου Βακαλόπουλου

Αν υπήρχε ένας ρεαλισμός του ονείρου και των ρυθμών του, αν μπορούσε κάποιος να διαπιστώσει και να διατυπώσει μια ονειρική ιστορία, που θα ξεχώριζε από τις συνηθισμένες «ιστορίες παρμένες από όνειρα», αυτός θα ήταν ίσως ο Παζολίνι ως κινηματογραφιστής. Σκέφτομαι κύρια τη πρώτη του κίνηση πίσω από την κάμερα, τη θεμελιακή του χειρονομία: τη στιγμή που ο Φράνκο Τσίτι, στο *Ακατόνε*, ονειρεύεται ξύπνιος το θάνατο και την κηδεία του, ζώντας (και παίζοντας) αυτή τη σκηνή ως θεατής. Ή πάλι, την ύστατη κραυγή: τα κυάλια πάνω από τα οποία οι θασανιστές βλέπουν, στο *Σαλό*, το θάνατο που έχουν ονειρευτεί για τα θύματά τους, το θάνατο που ονειρεύονται εκείνη τη στιγμή. Συνδεδεμένο με το θάνατο, το όνειρο το Παζολίνι αποτελεί ένα είδος συνοψής της ταινίας, αφορά μια ιστορία συλλογικής ή ατομικής προσήλωσης. Ξεπερνάει την Ιστορία ή την ψυχολογία και εγγράφει πάντα ένα θεατή στο μηχανισμό του, ακόμα κι όταν ο τελευταίος αυτός είναι απών και αντικαθίσταται από ολόκληρη την ταινία: ποιος κοιτάζει τη κηδεία του Τολιάτι στο *Uccelaci e Uccellini*, αν όχι η ίδια η ταινία, που μοιάζει να βρίσκεται εκεί μόνο και μόνο για να τον ονειρευτεί, τη νεκρική πορεία, το τέλος της φανταστικής ενός ολόκληρου κοινωνικού σώματος τη στιγμή του μετασηματισμού του.

Βλέπω τις παζολινικές ταινίες σαν *όνειρα θανάτου*: όπως όλα τα όνειρα κόβονται απότομα και συγχέονται στη μνήμη. Το «ακαθαρτο» στοιχείο του κινηματογράφου του Παζολίνι εδρεύει κάπου εκεί και τον απομακρύνει αποφασιστικά από τον «κινηματογράφο των ιδεών». Αλλά αυτό που τον ενδιαφέρει είναι ο ρεαλισμός κι όχι η αναλογική απόδοση του ονείρου, η ιστορία που αφηγούνται οι μεταφορές στον ουρανό (*Θεωρημα*), στη γη (η σκηνοθετημένη πτώση της Σουλβάνα Μαγκάνο στο *La Terra vista della Luna*, που εκτελείται πραγματικά), στον ψυχικό κόσμο και τις περιπέτειές του (*Οιδίποδας*). Το μεγάλο όνειρο του θανάτου είναι η ολοκλήρωση της επιθυμίας του θεατή να δει κάτι να μεταφερτεί κάπου αλλού, κάτι που θα έμοιαζε με την ίδια την αφήγηση αυτής της θεμελιακής μεταφοράς, τη μυθοπλασία του περασμένου από τη μίμηση της πραγματικότητας στη ρεαλιστική απόδοση της παράξενης οικειότητας κάθε πραγματικότητας που ξεπερνάει αυτό που υποβαλλει γύρω μας η ζωή.

Αγαγνώριζω λοιπόν στον Παζολίνι τον τελευταίο νεορεαλιστή κι όχι ένα από τους χιλιάδες τεμπεληδες ποιητές, ονειρευτήκε αυτά που έδειξαν οι άλλοι και προχώρησε περα απ' τα διδαγματα της. Το *Σαλό* είναι η τελευταία νεορεαλιστική ταινία, όπως και το

Σαλό



Γερμανία, έτος μηδέν, του Ροσελίνι, συνδιαλέγεται μ' αυτό που λάτρεψαν τα επίκαιρα — τη φρίκη, που δεν προκύπτει από καμία οπτική γωνία ταξινομημένη απ' τη πραγματικότητα, αλλά αναβλύζει αυτόματα όταν ο κινηματογράφος αποφασίσει να προσηλωθεί στο τελετουργικό της. Και μήπως υπάρχει μεγαλύτερος τελετάρχης της φρίκης από ένα βασανιστή που ονειρεύεται; Το *Σαλό* είναι ένα ντουκουμανταίρ πάνω σ' αυτό, ολοκληρώνοντας χωρίς επιστροφή το νεορεαλιστικό όνειρο.

Καταλαβαίνω πολύ καλά για τι ο Παζολίνι μισούσε ένα δημιουργό όπως ο Χίτσκοκ: δεν μπορούσε να υποφέρει την καθαρότητα της χιτσοκικής χειρονομίας, την ικανότητά της να μετασχηματίζει τις καταστάσεις πόθου σε απολαυστικά παιχνίδια, την ικανότητά της να εφευρίσκει μορφές σε βάρος οποιουδήποτε «περιεχόμενου». Ο Ευρωπαίος Παζολίνι είναι ένα είδος μοναχικού που μονολογεί. Λέει κάτι σαν: «διαλέγω τον κινηματογράφο για να ονειρευτώ τη φωνή μου που απουσιάζει». Ο Χίτσκοκ είναι από τους δυό τρεις (μαζί με τον Ζακ Τουρνέρ και τον Ζαν Λυκ Γκοντάρ) που μίλησαν απ' την αρχή ως το τέλος με εικόνες και μόνο κι ο Παζολίνι ήταν σ' μόνος που έκανε ταινίες για να ονειρευτεί τις εικόνες του, να τις θάλει να του μιλήσουν. Κάτι σαν εσωτερική έκρηξη: Φανταζόμαστε πολύ καλά τον άνθρωπο που έφτιαξε το *Δεκαήμερο*, ενώ για τον Χίτσκοκ έχουμε μια παραπλανητική εικόνα, το *σημείο* του περάσμάτος του από τις ταινίες του, όλο και πιο αχνό (που καταλήγει σε μια σκιά πίσω απ' την πόρτα, στην *Οικογενειακή συνωμοσία*).

Υπάρχουν λοιπόν δυό πράγματα: ένας άνθρωπος που κινηματογράφησε όνειρα κι ένας άνθρωπος που ονειρεύτηκε κινηματογραφικά. Οι εφημερίδες προτιμούν τον δεύτερο, αλλά ο πρώτος αξίζει επίσης να τον προσέξουμε. Ο Παζολίνι ως προσωπικότητα, ο άνθρωπος που είδε τον κινηματογράφο απ' την αρχή, συνδέεται με μια εποχή (τη δεκαετία του '60) που φεύγει μακριά μας πάρα πολύ γρήγορα. Αντίθετα, αυτός που εξαφανίστηκε μέσα στο «σημάδι του θανάτου» που αποτελεί ο κινηματογράφος όπως ο Φράνκο Τοίτι, θεατής της κηδείας του στο *Ακατόνε*, αυτός ο άνθρωπος ξεπερνάει τη ζωή και σημαδεύει μία για πάντα τα ανήσυχά όνειρά μας.

Βιο-φιλμογραφία του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

Επιμέλεια και επιλογή κειμένων του Π.Π.Π.: Μιχάλης Δημόπουλος

Ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι γεννήθηκε στις 5 Μαρτίου 1922 στη Μπολόνια. Ο πατέρας του, αξιωματικός της καριέρας, αλλάζει συχνά μονάδα. Η οικογένεια τον ακολουθεί και μένει διαδοχικά στην Πάρμα, στο Μπελούννο, στο Κονελιάνο, στην Ίντρια και πάλι στην Μπολόνια. Το 1949, αφού έζησε στις έπαρχίες της Βενετίας και Έμιλίας, διορίζεται καθηγητής σ' ένα είδος «τεμένους του ρωμαϊκού υποπρολεταριάτου»: τα προάστια της Ρώμης που θα του δώσουν το θέμα και το υλικό (και τη γλώσσα) των μυθιστορημάτων του και των ταινιών του. Ο Παζολίνι γίνεται νωστός γύρω στο 1955. Σάν ποιητής, αλλά κυρίως σάν συγγραφέας του *Les Ragazzi*, που θεωρείται σκανδαλώδες, και στη συνέχεια *Una vita violenta*. Μετά το 1954 ο Παζολίνι συνεργάζεται με άλλους σεναριογράφους σε αρκετές ταινίες, που οι πρώτες από αυτές ήταν άπλες παραγγελίες, ώπου το 1961 γυρίζει την πρώτη του ταινία ως σκηνοθέτης, το *Accattone*.

Σενάρια του Πιέρ Πάολο Παζολίνι

1954. *La Donna del Fuoco* (Το κορίτσι τών ποταμιών) του Mario Soldati.
1955. *Il prigioniero della montagna* (Ο αιχμάλωτος τού βουνού) του Luis Trenker.
1956. *Le notti di Cabiria* (Οι νύχτες της Καμπίρια) του Federico Fellini.
1957. *Marisa la civetta* (Μαριζα η κοκέττα) του Mauro Bolognini.
1959. *Giovanni Martini* (Ντιοπαντρί) του Mauro Bolognini.
1959. *La notte brava* (Έλ. τιτλος: *Γιγνή Νύχτα*) του Mauro Bolognini.
1960. *Morte di un amico* (Ο θάνατος ενός φίλου) του Franco Rossi.
La cantata della Murana (μ.μ., από ένα επεισόδιο τού μυθιστορηματός τού *Ragazzi di vita*) της Cecilia Mangini.
Il Bell' Antonio (Μπέλλ' Αντονιο) του Mauro Bolognini.
La giornata balorda (*Ca c' est passe a Rome*) του Mauro Bolognini.
La lunga notte del '43 (Η μεγάλη νύχτα τού '43) του Florestano Vancini.
Il carro armato dell'8 settembre (Το αρμα της 8ης Σεπτεμβρίου) του Gianni Puccini.
1961. *La ragazza in vetrina* (Το κορίτσι της βιτρίνας) του Luciano Emmer.
1962. *La Contornata secca* του Bernardo Bertolucci.
Una vita violenta (*Βίαση ζωή*) του Paolo Heusch και

Brunello Rondi (από τó μυθιστόρημα τού Π.Π.Π., ό όποίος όμως δέν συνεργάστηκε στο σενάριο).
1969. *Ostia* τού Sergio Citti.

Ρόλοι τού Πιέρ Πάολο Παζολίνι

- 1960 *Il gobbo* (Ο καμπούρης τής Ρώμης) τού Carlo Lizzani
1964 *Comizi d'amore* τού Π.Π.Π.
1964 *Sopraluoghi in Palestina per "Il vangelo secondo Matteo"* τού Π.Π.Π.
1966 *Il cinema di Pasolini* τού Maurizio Ponzi
Pasolini l'enrage τού Jean-André Fieschi (για τή Γαλλική τηλεόραση, στη σειρά "Cinéastes de notre temps")
Requiescant τού Carlo Lizzani
1967 *Edipo Re* τού Π.Π.Π.
1969 *Médée* τού Π.Π.Π.
1971 *Il Decamerone* τού Π.Π.Π.
1972 *Canterbury tales* τού Π.Π.Π.

Ταινίες τού Πιέρ Πάολο Παζολίνι

1961 – Accattone

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. *Συνεργασία* στους διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: J.S. Bach, επιμέλεια Carlo Rustichelli. *Ντεκόρ*: Falvio Mogherini. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Βοηθοί*: Leopoldo Savona, Bernardo Bertolucci. *Έργων*: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella) Paolo Guidi (Ascenza), Silvana Corsini (Magdalena), Adriana Ast (Amore), Adel Cambria (Nannina), Roberto Scarinella (Cartagina), Pierru Morgia (Pio), Mario Cipriani (Balilla). *Τόπος γυρίσματος*: Ρώμη *Παραγ.*: Alfredo Bini για τήν Cino Del Duca-Arco Film. 120'.

Στό *Accattone* υπάρχει, όπως στά μυθιστορηματά μου, ένα ανάκατωμα τών στυλ, π.χ. ή ιταλική γλώσσα ανάκατεμένη μέ διαλέκτους. Στήν ταινία υπάρχει ένας άρισμένος τρόπος γυρίσματος και σ' αυτόν τόν τρόπο γυρίσματος υπάρχει ένας κόσμος που τού αντίλεγει. Πάντοτε υπάρχουν δυό κόσμοι που σμίγουν: ό δικός μου, ένας κόσμος πνευματικός, μυθικός, ποιητικός, και ό κόσμος ό πραγματικός, ρεαλιστικός, ό κόσμος τών διαλέκτων. Όσο για τήν ανάκαλυψη τού κινηματογράφου μέσω τής ταινίας, είναι όπως ή ανάκαλυψη τής αφήγησης μέσω τών μυθιστορημα-

των μου. Ανακάλυψα την φράση «άνοιξε την πόρτα και βγήκε στο δρόμο» κάνοντας τὰ μυθιστορημά μου, γιατί τὰ έγραψα μετὰ τὰ τριάντα μου.

1962 – Mamma Roma

Σεν., Σκην.: Pie Paolo Pasolini. Συνεργασία στους διαλόγους: Sergio Citti. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Vivaldi επιμέλεια Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Carlo Di Carlo. Έρμην.: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofalo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luigi Loiano (Biancofiore), Paolo Volponi (le prêtre), Luciano Gonini (Zacaria)... Τόπος γυρίσματος: Ρώμη. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film – Cineriz. 144'.

Στό *Mamma Roma* προσπάθησα νά εκφράσω τις θλέψεις των λαϊκών στρωμάτων νά φθάσουν στό επίπεδο των μικροαστών. Δέν είχα συνειδητοποιήσει πώς δε θά μπορούσα ποτέ νά μιλήσω για τόν μικροαστικό κόσμο μέ τρόπο εύλογο και ειλικρινή, από τή στιγμή πού άνηκω σ' αυτόν. Άκόμη τὰ κομμάτια πού άναφέρονται στόν λαϊκό κόσμο μένουν λίγο-πολύ στό επίπεδο του *Accattone*. Τό σύνολο άποτυχάει γιατί δέν υιοθέτησα τις θλέψεις των μικροαστών, αλλά ούτε τις έδειξα τρομερά άρνητικές.

1963 – La Ricotta (3ο μέρος της σπονδυλωτής ταινίας Rogorag ή Laviatoci il cervello)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσική: Carlo Rustichelli. Ντεκόρ: Flavio Mogherini. Βοηθοί: Carlo Di Carlo, Sergio Citti. Έρμην.: Orson Welles (ό σκηνοθέτης), Laura Betti (ή «ντίβα»), Maria Cipriani (Stracci), Ettore Garofalo (ένας κομπάρσος), Edmonda Aldini (μιά άλλη «ντίβα»), Maria Bernardini, Tomas Millian, Franca Pasut (κομπάρσοι). Παραγ.: Arco Film – Cineriz – Lyre. 40'. Οι άλλη σκηνοθέτες του *Rogorag* ήταν οι Rossellini-Godard-(Pasolini)-Gregoretti.

Είναι κάτι σαν μιά ξαφνική ώριμανση του κόσμου των δύο πρώτων ταινιών. Ταυτόχρονα άνοιγεται προς τις μελλοντικές ταινίες, προς τό *Uccelacci* ή *Uccellini* και ακόμη τις έντελώς πρόσφατες. Ή μορφή του σκηνοθέτη λόγου χάρη, αυτού του διανοούμενου μανιερίστα προΐδεάζει έναν κάποιον μανιερισμό του *Χοιροστάσιου*, άς πούμε. Ή ταινία, βρισκεται κατά κάποιον τρόπο, σ' ένα σταυροδρόμι άνάμεσα στις πρώτες άπλοϊκές ένστικτώδεις έμπειρίες μου και σ' αυτό πού έμελλε νά κάνω άργότερα.

1963 – La Rabbia (Ή όργη) (πρώτο μέρος ενός διπτυχου)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Μοντάζ: Nino Baragli. Βοηθός: Carlo Di Carlo. Άφηγητές: Giorgio Bas-

sani Renato Guttuso. Παραγ.: Gastone Ferranti για την Opus Film. Διανομή Warner Bros. 50'. (Δεύτερο μέρος: *Giovanni Guaresci*)

Διάλεξα από την άπαίσια ιταλική επικαιρότητα ή από ντοκουμαντέρ ό,τι ήταν λιγότερο κομψό και περισσότερο ποταπό. Έκανα ένα μοντάζ αυτού του υλικού και πάνω σ' αυτό πρόσθεσα ένα σχολίο σέ στιχους. Είναι ένα είδος πορτραίτου του κόσμου αυτής τής περιόδου στά τέλη του 50, τής περιόδου του Πάπα Ιωάννη και του θανάτου τής Μαίριυλιν Μονρόε. Είναι μιά πολύ παράξενη ταινία αλλά και μιά έμπειρία πού έμεινε εκεί χωρίς συνέχεια.

1964 – Comizi d'amore

Ίδέα, Έρμην., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Mario Bernardo και Tonino Delli Colli. Μοντάζ: Nino Baragli. Έμφανίζονται: Pasolini, Alberto Moravia, Cessara Musatti, Giuseppe Ungaretti, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Grazielle Granata. Άφηγητές: Lello Bersani και Pasolini. Χώρος γυρίσματος: Καλαβρία – Νάπολι – κοιλάδα του Πάδου κλπ. Παραγ.: Alfredo Bini για την Arco Film. 90'.

Είναι μιά ταινία σινεμά ντιρέκτ για τή στάση των Ιταλών άπέναντι στη σεξουαλικότητα.

Πώς γεννήθηκε ή σκηνη όπου συζητάτε μέ τό Μοράβια για τήν άνάγκη νά συνεχιστεί ή ταινία;

Τό γύρισμα πήγαινε άσκημα. Αυτό σκεφτόμουνα συνέχεια όσο δούλευα. Άποκρυστάλλωσα λοιπόν αυτή τή σκέψη μέσα σέ μιά σκηνη. Ή σκηνη ήταν αυθεντική, αλλά τήν έκανα επίτηδες.

Και ή ποίηση πού κλείνει τήν ταινία;

Είναι ένα κομμάτι κάπως σαν τό *La Rabbia*, μόνο πού έκανα εγώ κάμερα. Άλλά ό τύπος του μοντάζ, μιά ποίηση εικόνων πού γίνεται από τό τίποτε... έκανα εδώ μιά άπομίμηση ντοκουμαντέρ και μετὰ τό μοντάρισα σαν άληθινό.

1964 – Sopralluoghi in Palastina per «Il Vangelo Secondo Mattéo» (Έρευνα στη Παλαιστίνη για τό κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον)

Κινηματογραφικό χρονικό του Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Aldo Pennelli. Άφηγητής: P.P. Pasolini. Έμφανίζονται: Pasolini και Don Helder Carraro. Παραγ.: Arco Film 1963-64. 55'.

Τή σιχαίνομαι. Όταν πήγα νά κάνω ρεπορτάζ στην Παλαιστίνη, είχα από πίσω μου έναν όπερατέρ, πού μου τόν είχε επιβάλλει ό Μπίνι. Όλη αυτή ή ή ιστορία θά χρησίμευε για νά θρούμε χώρους γυρίσματος αλλά όπως τελικά δέν βρήκαμε (τό Ευαγγέλιο γυριστηκε ολόκληρο στην Ιταλία) δέν χρησί-

μεινε παρά μόνο για να άποκρυσταλλώσω τις έρευνές μου. Είναι περίεργο αλλά αυτός ο όπερατέρ χωρίς να τό θέλει, έκανε πράγματα πού μετά έχουσ γίνει θελημένα, δηλαδή έκανε ένα είδος κινηματογράφου πού γίνεται στην τύχη, πέρα από κάθε άγώνα και χωρίς κανένα προγραμματισμό.

1964 – II Vangelo secondo Mattéo (Τό κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli. Μουσ.: Prokofiev – J.S. Bach – W.A. Mozart – ή Κογκολέζικη «Missa Luba» – νένγρια σπνρίτιουαλς – Ρώσικα λαϊκά τραγούδια, *Επιμέλεια*: Carlo Rustichelli. *Ντεκόρ*: Luigi Scaccianoce. *Κοστούμια*: Danilo Donati. *Ήχος*: Mario Del Pezzo. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Βοηθοί*: Maurizio Lucidi. *Έρμην.*: Enrique Irazoqui (ντουμπλαρισμένος από τόν Ε.Μ. Salerno) (Χριστός), Margherita Caruso (μαρία Νέα), Susanna Pasolini (Μαρία γριά) Marcello Morante (Ίωσήφ), Mario Socrate (Ίωάννης ο Βαπτιστής), Settimo Porto (Πέτρος), Otello Sestili (Ίούδας), Ferruccio Nizzo (Ματθαίος), Giacomo Morante (Ίωάννης), Alfonso Gatto (Άντρέας), Enzo Siciliano (Σίμων), Giorgio Agamben (Φίλιππος), Guido Cerretani (Βαρβολομαίος), Luigi Barbini (Ίάκωβος, γιός του Άλφου), Marcello Galidini (Ίάκωβος γιός του Ζεδεδαιου), Elio Spaziani (Θαδαιος), Rosario Migale (Θωμάς), Rodolfo Wicock (Καϊάφας), Alessandro Tasca (Πόντιος Πιλάτος), Americo Benivlacqua (Ήρώδης Α'), Francesco Leonetti (Ήρώδης Β'), Franca Lupana (Ήρώδις), Paola Tedesco (Σαλώμη), Rossana Di Rocco (ó Άγγελος του Κυριου), Eliseo Boschi (Ίωσήφ ó έξ Άριμαθίας), Nathalia Ginsburg (Μαρία της Βηθανίας), Renato Terra (ένας φαρισαιος), Ninetto Davoli. *Τόπος γυρισματος*: Νότια Ίταλία. *Παράγ.*: Alfredo Bini γιά την Arco Film-Rome, Lux compagnie Cinematographique de France-Paris. 140'

Στό Ευαγγέλιο έπιχειρήσα μιά πιθανή συγχώνευση ανάμεσα σ' ένα λαό σάν κοινωνική τάξη, και άρα διαφοροποιημένο από την άστική τάξη (είτε τόν έρμηνεύουμε έκ τών ύστέρων μαρξιστικά είτε όχι), και την θρησκεία ή όποία, αντίθετα, έχει γίνει κληροδοτημα της άστικής τάξης. Αυτή τη συγχώνευση την έπιχειρήσα σέ ένα έργο πού ó Γκράμισι θά τό χαρακτηρίζε έθνικο-λαϊκό. Τί άλλο μπρω να πω γιάτό Ευαγγέλιο; Τό ξαναείδα πρόσφατα και, παρά τίς κάποιες άνισοροπίες, θά πρέπει να πω πώς με άφησε κατάπληκτο τό γεγονός ότι τό έχω φτιάξει. Είναι κάτι συμπαγές, δέν ξέρω τί άλλες άρετές έχει, αλλά είναι γερό πράγμα.

1965 – Uccellacci e uccellini! (Μεγάλα πουλάκι και μικρά πουλάκια)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Mario Bernardi, Tonino Delli Colli. Μουσική: Ennio Morricone. *Ντεκόρ*: Luigi Scaccianoce. *Ήχος*: Pittro Ortolani. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Βοηθοί*: Sergio Citti. *Έρμην.*: Toto (Ο πατέρας), Αδερφός Cicullo, u. Courmeau σέ

ένα κομένο έπεισόδιο), Ninetto Davoli (Ninetto), Femi Benussi (ή πόρνη), Rossana Di Rocco (μιά φίλη του Ninetto), Umberto Venilacqua, Renato Capogna, Pietro Davoli, Cesare Gelli, Vittorio La Paglia, Alfredo Leggi... και ή φωνή του Francesco Leonetti (τό κοράκι) *Παράγ.*: Alfredo Bini γιά την Arco Film. 100'. *Τόπος γυρισματος*: περιχωρα της Ρώμης, Τοσκάνη και κοντά στό Φιουμτινό.

Ποτέ δέν έχω «έκδόσει» μιά ταινία τόσο τρωτή, τόσο ευαίσθητη, και τόσο συγκρατημένη όσο τό *Uccellacci e Uccellini*. Όχι μόνο δέ μοιάζει με τίς προηγούμενες ταινίες μου αλλά δέ μοιάζει και με καμια ταινία. Δέν μιλάω γιά την πρωτοτυπία της – θά ήμουσ ήλιθιος ύπεροπτης άν τό έκανα – αλλά γιά την φόρμουλά της, πού είναι ή φόρμουλα ένός μύθου με κρυμμένο νόημα. Ένα παραμύθι πού, όπως όλα τα παραμύθια, άποτελείται από μιά σειρά δοκιμασίες τίς όποιες πρέπει να ξεπεράσουσ οι ήρωες. Στη συγκεκριμένη περιπτώση, όμως οι ήρωές μου δέν μοιάζει να άνταμειβονται όταν τίς έχουσ ξεπεράσει: ούτε βασίλειο ούτε πριγκίπισσα. Τό μόνο πού τούς μένει είναι ν' άντιμετωπίσουσ άλλες δοκιμασίες. Κανένας μύθος, κυριολεκτικά μιλώντας, δέν τελείωσε ποτέ έτσι! Είναι, κατά κάποιον τρόπο, τό αντίθετο από τό *Ευαγγέλιο*, μιά άληθινή άναστροφή. Η «γκραμσική» ταινία πού, ιδανικά, άπευθυνόταν στό λαό, ήταν μιά ψευδαίσθηση – τό ήξερα πολύ καλά. (Μιά ψευδαίσθηση έστω γόνιμη, δηλαδή πραγματική). Γιά πρώτη φορά, αντίθετα, έκανα μιά ταινία μη λαϊκή, προβληματική, μιά παραβολική φόρμα πού τη συνέχισα με τό *Θεώρημα* και τό *Xorost?asio*. Είναι μιά άτομική στροφή πού όμως εντάσσεται στό πρόσωπο της Ιταλικής ιστορίας, της κρίσης του Μαρξισμού και του θάνατου του Τολλιάτι

1966 – La terra vista della Luna (Η γη ιδωμένη από τό φεγγάρι) (Έπεισόδιο της ταινίας *Le streghe* (Οί μαγισσές))

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Rotunno (Technicolor). Μουσ.: Piero Piccioni. *Ντεκόρ*: Mario Carbuglia και Piero Poletto. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Έρμην.*: Toto (Ciancino Miao), Ninetto Davoli (Basciu Miao), Silvana Mangano (Assurdina Car), Laura Betti (ένας τουριστας), Luigi Leoni (ή γυναίκα του τουριστα), Mario Cipriani (ο κωπηλάς) *Ήφες*: Dino De Laurentis. 30'. *Άλλα έπεισόδια*: Visconti, Mauro Bolognini, Franco Rossi, Vittorio De Sica.

Σκεφτόμουσ να έπιχειρήσω αυτό πού δέν είχα κάνει με τό *Uccellacci e Uccellini*. Είχα στη διάθεση μου αυτό τό φεγγάρι, τόν Τοτό και τόν Νινέτο, πού τό μεταοχηματισα σέ ιδεολογικό υλικό. Και γυρίζοντας μιά ταινία πού ήταν βαθιά ιδεολογική, αισθανόμουσ

πόσο ωραία ήταν η ποιητική τους ελευθερία. Τότε θέλησα να τους χρησιμοποιήσω για να κάνω αυτά τα δύο επεισόδια. Είναι κάπως αποσπασματικά γιατί μία κωμική ταινία έχει μερικούς κανόνες που δεν μπορεί κάποιος να τους παραβεί, θέλησα κάπως να τους παραβιάσω και τό αποτέλεσμα βγαίνει από αυτό.

1967 – Che cosa sono le nuvole? (Τρίτο μέρος της σπονδυλωτής ταινίας «*Capriccio all'Italiana*») (Τι είναι τα σύννεφα)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: (Technicolor) Tonino Delli Colli. Μουσ.: Domenico Modugno. Ντεκόρ και κοστούμια: Jürgen Henze. Μοντάζ: Nino Baragli. Έρμην.: Toto (Ίάγος), Ninetto Davoli ('Οθέλλος), Laura Betti (Δεισδαίμονα), Franco Franchi (Κάσιος), Ciccio Ingrassia (Ροντριγκο), Adriana Asti (Μπιάνκα), Francesco Leonetti (ο μαριονετίστας), Domenico Modugno (σκουπιδιάρης), Carlo Pisacane (Brabanzio). Παραγ.: Dino De Laurentiis. Διανομή: United Artists, 22'. Άλλα επεισόδια: Steno, Mauro Bolognini, Pino Zac, Mario Monicelli.

Το *Che cosa sono le nuvole* είναι μία φανταστική κωμική ιστοριούλα, ένα διάλειμα της τραγωδίας του Όθέλλου, όπου όλα τα πρόσωπα είναι μαριονέτες με τους μαριονετίστες και τους θεατές τους. Το *La terra vista della luna* μου άρέσει περισσότερο. Είμαι περισσότερο ικανοποιημένος από μία κάποια επιτυχία στο χρώμα και στην εικόνα. Και ίσως αυτή η άφηρημένη και ποιητική ιδεολογία («τό να είσαι ζωντανός ή νεκρός είναι ένα και το αυτό») μου άρέσει περισσότερο από την ιδέα της ανακάλυψης της ζωής μέσω του θανάτου.

1967 – La Sequenza del fiore di carta, Έπεισόδιο της ταινίας *Amore e rabbia* (πρώην) *Van-gelo 70*).

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Technicolor-Scope). Μουσική: Giovanni Fusco. Βοηθός: Maurizio Ponzi. Έρμην.: Ninetto Davoli, Rochelle Barbieri και η φωνή του Francesco Leonetti (η φωνή του Θεού). Παραγ.: Carlo Lizzani, Casto Film – Anouchka Film, Paris. 12'.

Η ταινία αυτή πολύ μικρής διάρκειας (12), ήταν αρχικά ένα μεγάλο πλάνο, ένα τράβελινγκ κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε στη Ρώμη. Το έπασα παρεμβάλλοντας μερικά άλλα πλάνα. Θυμάστε το επεισόδιο του Εύαγγελίου: ο Χριστός επιθύμησε σύκα, αλλά επειδή είναι Μάης μήνας η συκιά δεν έχει ακόμα καρπούς. Τότε ο Χριστός την καταριέται. Είναι ένα επεισόδιο που τό έβρισκα πάντοτε μυστηριώδες, και πράγματι υπάρχουν στο ευαγγέλιο επεισόδια αντιφατικά. Η έρμηνεία μου είναι η εξής: υπάρχουν στιγμές στην ιστορία όπου δεν μπορεί να είναι κανείς άθώος, και αυτό πρέπει να τό συνειδητοποιεί. Αν δεν τό συνειδητοποιεί είναι

ένοχος. Γι' αυτό έβαλα τόν Νινέτο να περπατήσει κατά μήκος της Βία Νατσιονάλε και καθώς περιπλανιέται χωρίς να σκέπτεται τίποτε, και έντελώς άθώος, έμφανίζονται έντυπωσιακά πολυάριθμες εικόνες που ύπενθυμίζουν μερικά σημαντικά και έπικίνδυνα πράγματα που συμβαίνουν στον κόσμο (...). Έπειτα κάποια στιγμή, άκούμε την φωνή του Θεού, έν μέσω της κυκλοφορίας, να τόν έξωθει στην γνώση, στη συνειδητοποίηση. Άλλά όπως η συκιά είναι άθώος, δεν είναι ώριμος. Τότε ο Θεός τόν καταδικάζει και τόν πεθαίνει.

1967 – Edipo-Re (Βασιλιάς Οιδίπους)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini από τόν «Οιδίποδα Τύραννο» και τόν «Οιδίποδα επί Κολωνών» του Σοφοκλή. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Technicolor, σινεμασκόπ). Μουσική: Ρομανική φολκλορική μουσική, ιαπωνική άρχαία μουσική, κονσέρτετο σέ ντό μείζονα του W.A. Mozart, πρωτότυπη μουσική σέ έπιμέλεια Pier Paolo Pasolini. Ντεκόρ: Luigi Scaccianocce. Κοστούμια: Danilo Donati. Montage: Nino Baragli. Βοηθός: Jean-Claude Biette. Έρμην.: Franco Citti (Οιδίπους), Silvana Mangano (Ισκάστη), Alida Valli (Μερόπη), Carmelo Bene (Κρέων), Julian Beck (Τειρεσίας), Luciano Bartoli (Λάιος), Ahmed Bellachmi (Πολύβιος), Giandomenico Davoli (Βοσκός του Πολύβιου), Ninetto Davoli ('Αγγελος), P.P. Pasolini (ο μεγάλος ιερέας), Jean-Claude Biette (ένας ιερέας). Τόπος γυρίματος: Βόρεια Ίταλία, στη Μπολώνια και στο Μαρόκο. Παραγ.: Alfredo Bini για τήν Arco Film. 110'.

Στόν *Οιδίποδα* άφηγοΰμε την ιστορία του δικού μου Οιδιπόδειου συμπλέγματος. Τό μικρό άγόρι του προλόγου είμαι έγώ, ο πατέρας του είναι ο πατέρας μου, παλιός άξιωματικός του πεζικού, και η μητέρα, μία δασκάλα, είναι η δική μου μητέρα. Άφηγοΰμαι την ζωή μου, μυθοποιημένη βέβαια, που μέσα από τόν μύθο του Οιδίποδα γίνεται έπος. Όντας όμως η πιό αυτοβιογραφική ταινία μου, έν πια αυτή που άντιμετωπίζω μέ τή μεγαλύτερη άντικειμενικότητα και άπόσταση, γιατί ένώ είναι άλήθεια ότι άφηγοΰμαι μία προσωπική, έμπειρία αυτή η έμπειρία έχει τελειώσει και πια δεν μέ ενδιαφέρει σχεδόν καθόλου. Μέ ενδιαφέρει ωστόσο σάν στοιχείο γνώσης, προβληματισμού, θεώρησης. Βαθιά μέσα μου δεν είναι πια ζωντανή, δυναμική. Δεν είναι πια πάλη ούτε δράμα. Ένώ στις προηγούμενες ταινίες μου καταπάστηκα μέ προβλήματα που ύπήρχαν μέσα μου ζωντανά μέ ένα τρόπο βίαιο, έδώ χειρίζομαι ένα θέμα που έχει άπομακρυνθεί από μένα. Ίσως αυτό να δώσει στην ταινία μου μεγαλύτερο «έσπετισμό»

1968 – Teorema (Θεώρημα)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzzolini (Eastmancolor – Σινεμασκόπ). Μουσική: Requiem του Mozart και μουσική του Ennio Morricone. Ντεκόρ: Lucciano Puccini. Κοστούμια: Marcella De Marchis. Μοντάζ: Nino Baragli. Έγγραμν.: Terence Stamp (ό έπισκέπτης), Massimo Girotti (Paolo, ό πατέρας), Silvana Mangano (Lucia, ή μητέρα), Anne Wiazemsky (Odetta, ή κόρη), Andres Jose Cruz (Pietro, ό γιός), Laura Betti (Emilia, ή υπηρέτρια), Ninetto Davoli (Angiolino, ό ταχυδρόμος), Susanna Pasolini (ή γριά χωριάτισσα). Παραγ.: Franco Rossellini και Manolo Bolognini για τήν Actos Film. 98'.

Τό Θεώρημα είναι έργο σκανδαλώδες, αλλά μόνο μέ τήν ιδεολογική έννοια. Δέν πρόκειται για παραβολή τής έλευσης του Ίησού ανάμεσα στους ανθρώπους, δέν είναι ό Ίησούς πού διεισδύει στόν σύγχρονο κόσμο. Είναι ό Θεός, ό τρομερός Θεός τής δημιουργίας. Είναι ό Ίεχωβάς. Ό τρόπος μέ τόν όποιο αντιμετωπίζω τό ιερό δέν έχει αλλάξει από τότε πού ήμουσ παιδι. Τό ιερό είναι άληθινό, είναι ή μόνη ούσιαστική πραγματικότητα, αυτό πού μέ άπασχολεί. Στή βάση όλων μου τών έργων υπάρχουν ανθρώπινα όντα στή σχέση τους μέ τό ιερό, μέ τήν παρουσία του ιερού μέσα στήν καθημερινή ζωή – πού ή άστική καπιταλιστική κοινωνία κάνει τό πάν για νά τήν καταστειλεί αλλά πού τελικά πάντα όρμητικά ξεπροβάλλει...

Βλέποντας τό θεώρημα έχει κανείς τήν εντύπωση ότι τό δημιουργικό έργο ήταν τό βιβλίο, ή τουλάχιστον ότι τό βιβλίο έγινε πριν από τήν ταινία και πως ή ταινία έγινε μέ θαρσέμια...

“Α όχι γιατί τό βιβλίο ήταν τό πιο όμορφο πράγμα πού είχα γράψει μέχρι τότε. Πρακτικά, όλα βρέθηκαν κατά τό γύρισμα. Τό Θεώρημα ήταν μία ταινία πού προκαλεί περίεργες αντιπάθειες. Πιστεύω, ότι στο πρώτο μέρος είναι δυνατόν νά δίνει αυτήν τήν εντύπωση μίας ταινίας φτιαγμένης από αδράνεια, μόνο και μόνο έπειδή κάποιος άπεφάσισε νά τήν κάνει: αυτό λόγω αυτής τής κάπως μηχανικής σειράς έρώτων, έπειδή ή παρουσία του Τέρενς Στάμπ δέν είναι τόσο μαγική, διαφορούμενη, άμφίβολη όσο θά έπρεπε νά είναι. Μέ έξαίρεση ίσως τόν ξαφνικό έρωτα τής υπηρέτριας... Στο δεύτερο μέρος υπάρχουν μεγάλα κομμάτια πού βρίσκω πώς είναι ποιητικά, όπως ήταν τό Εύαγγέλιο. Ξέρω ότι τό έκανα μέ κάποια έμπνευση, όπως για παράδειγμα ή τρέλλα τής Άνν Βιαζέμσκι. Και υπάρχει πολύ χιούμορ πού δέν τό πιάνει καθόλου τό κοινό. Ο κόσμος γελά πιστεύοντας ότι, τό έκανα στα σοβαρά, ενώ συμβαίνει τό αντίθετο, όπως για παράδειγμα στήν ιστορία τής ανάληψης στους ούρανοους, και των τσουκνιδων.

1968 – Appunti per un film Indiano (Σημειώσεις για μία ταινία στις Ίνδιες).

(Ρεπορτάζ για μία τηλεοπτική έκπομπη. Άρχικά ρεπορτάζ για ένα σχέδιο πού δέν πραγματοποιήθηκε).

Αυτό τό ρεπορτάζ στήν Παλαιστίνη για τό Εύαγγέλιο, τό έκανα μετά στα σοβαρά, πραγματικά σάν σημειώσεις για μία ταινία στις Ίνδιες, δηλαδή για μία πιθανή ινδική ταινία. Γιατί εκεί υπήρχαν τά μέρη, υπήρχαν τά πρόσωπα, υπήρχαν οι πιθανότητες για μία ιστορία. Είχα στο μυαλό μου μία ιστορία, θά διάλεγα τά πρόσωπα, σκεφτόμουν συγκεκριμένα έπεισόδια. Τό συζήτηση μετά μέ ίδιους συγγραφείς για νά δώ άν έστεικε. Τελικά μέσα άπ' αυτές τίς σημειώσεις μπορούμε νά διακρίνουμε τήν ιστορία...

1968-69 – Appunti per un Orestide africana (Σημειώσεις για μία άφρικανική Ορέστεια)

Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giorgio Pelloni.

Στή συνέχεια έκανα τό ίδιο πράγμα στήν Άφρική, κράτησα σημειώσεις για μία μαύρη Ορέστεια. Η Άφρική είναι περίπου στο ίδιο σημείο τής ιστορίας της, πού βρισκόταν τό Άργος τόν καιρό του Ορέστη: στο πέραςμα από έναν αρχαϊκό πολιτισμό στό δημοκρατία. Η θεά τής λογικής, ή Αθηνά, διδάσκει, κατά κάποιον τρόπο, τή δημοκρατία στόν Ορέστη. Κράτησα λοιπόν σημειώσεις για αυτήν τήν ταινία μέ τόν όπερατέρ Τζόρτζιο Περόνι. Αυτές οι ταινίες είναι δυο ταινίες διδυμες.

1969 – Porcille (Χοιροστάσιο)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Tonino Delli Colli (έσωτερικά), Armando Nanuzzi, Giuseppe Ruzzolini (Technicolor). Μουσική: Beethoven, τσιτά ισπανική μουσική, κλπ... έπιμέλεια του Benedetto Ghiglia. Ντεκόρ: Danilo Donati. Μοντάζ: Nino Baragli. Έγγραμν.: Pierre Clementi (ό άντρας), Jean-Pierre Leaud (Julien), Alberto Lionello (Klotz, ό πατέρας του), Ugo Tognazzi (Herdhitze), Anne Wiazemsky (ή κόρη του), Margherita Lozano (ή μάνα), Marco Ferreri (Hans Günther), Franco Citti (σύντομος, το άντρα), Ninetto Davoli (Maracchione), Sergio Elia (ή υπηρέτης). Παραγ.: Gian Vittorio Baldi για τήν IDI Cinematographica S.p.A. – I Film dell'Orso – I N D I E.F.F. (Rome) – C.A.P.A.C. Filmedis (Paris). 100'.

Η ταινία θά δώσει ίσως κάπως τήν εντύπωση του Θεωρήματος γιατί του μοιάζει πολύ. Στις άλλες ταινίες μου νιώθει κανείς τήν χειρωνακτική μου δουλειά, του τεχνίτη: στο Εύαγγέλιο νιώθει κανείς όπως τόν ιδρωτα μου, τίς άνησυχίες μου, είμαι ανάμεσα στα πρόσωπα. Αυτές οι ταινίες έγιναν σάν νά τις κατασκευάζα από μακριά, σάν αυτούς τους 101

μηχανισμούς που τούς χειρίζεται από μακριά με κομπάρ και μοχλούς. Είναι θέμα ψυχολογικό της στιγμής που σκεφτόμουν την ταινία. Αυτό έχει ήδη αλλάξει τώρα. Έκείνη ακριβώς την εποχή γερνούσα, μιάς και είχα περάσει τά σαραντά, χάνοντας έντελώς τις ελπίδες μου, γιατί έβλεπα την 'Ιταλία να γίνεται χώρα ήλιθια και χωρίς μέλλον, την τέλεια κρίση του Κομμουνιστικού Κόμματος και μέ είχε καταλάβει κάτι σαν χιουμοριστική φρονιμάδα, που κατά βάθος μέ έσωσε. Είναι κάπως αηδιαστικό χιούμορ. Όταν κάποιος βλέπει κομμάτια της ταινίας, μπορεί να τά θρη πνευματώδη ή διασκεδαστικά, αλλά στο σύνολό τους είναι παγερά. 'Η ιδέα της έναλλαγής των δύο ιστοριών είναι ή αρχική ποιητική ιδέα που μέ έρέθισε και μέ έκανε να φτιάξω την ταινία. Αυτή ή σχέση ανάμεσα στά γεμάτα και στά κενά. 'Η ταινία γεννήθηκε έπειτα, από την καθαρά τυπική ιδέα της μορφής, όπως πάντα. Μεγάλα βουβά κομμάτια, ύστερα κομμάτια μέ πάρα πολλή όμιλία. Τό *Χοιροστάσιο* αναπτύσει πάνω απ' όλα τό θέμα του σύγχρονου καννιβαλισμού, αντιπαραθέτοντας δύο αφηγήσεις, που δένονται αντιστικτικά μέσα στην αναλογία των καταστάσεων: ό καννιβαλισμός μιάς συμμορίας παρανόμων, που κάνουν τελετουργίες και τρώνε ανθρώπινη σάρκα στην Σικελία του 15ου αιώνα, κάτω από την Ισπανική κατοχή. 'Η γερμανική μπουρζουαζία της εποχής μας που συνεχίζει την ύψιστη σοβαρότητα του ναζισμού και που εξαφανίζει (μέσα από τό σύμβολο ενός κοπαδιού γουρουινών που καταβρόχθισαν τόν άσεβη και άβουλο γυιό) όσους δέν υπακούουν στό σύστημα, όλους τούς γόνους της που δέν είναι ούτε «υπάκουοι» ούτε «άνυπακοοι». Τό θέμα του καννιβαλισμού έχει την ίδια λειτουργία μέ τό σέξ στό *Θεώρημα*. Ό καννιβαλισμός είναι σημειολογικό σύστημα. Πρέπει να του αποδώσουμε έδω, δη του την αλληγορική αξία, ένα σύμβολο της εξέγερσης, που έχει τις πιο άκραίες συνέπειές της. Είναι μιά μορφή εξτρεμισμού, εξτρεμισμού σπρωγμένου στά όρια του σκανδάλου, της άνταρσίας, του τρόμου. Είναι πάλι ένα σύστημα άνταλλαγής ή άν τό προτιμάτε, τέλειας άρνησης, άρα μιά μορφή γλώσσας, τερατώδικη άρνηση της επικοινωνίας που είναι από κοινού παραδεκτή στους ανθρώπους.

1969 – *Medea* (Μήδεια)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini, από την «Μήδεια» του Εύριπίδη. *Φωτ.*: Enio Guarnieri. (Eastmancolor). *Μουσική*: Dante Ferretti. *Κοστούμια*: Maria Tosi. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Έρμην.*: Maria Callas (Μήδεια), Giuseppe Gentile (Ίάσων) Massimo Girotti, Laurent Terzieff (Κένταυρος), Margaret Clementi (Γλαύκος),

Ninnetto Davoli, Luigi Barbini, Luigi et Michelangelo Masironi, Gerard Weiss, Sergio Tramonti, Paul Jabara, Franco Jacobbi. *Χώρος γυρίσματος*: Τουρκία. *Παραγ.*: Franco Rossellini και Manolo Bolognini – Cosima cinematographica. 110'

'Η *Μήδεια* είναι μιά ιστορία για τη γέννηση της θρησκείας, που έχει ελάχιστη σχέση μέ τόν Εύριπίδη, σχεδόν χωρίς καθόλου διάλογο. Υπάρχουν δύο παράλληλες θρησκευτικές αγωγές. Αυτή της Μήδειας που είναι μιά θρησκευτική αγωγή από την άναποδη, και αυτή που παίρνει ό Ίάσωνας από τόν Κένταυρο: ό τελευταίος του φανερώνεται σαν θεός στην αρχή κι έπειτα γίνεται όλο και περισσότερο ύλιστής φιλόσοφος. Γύρισα έβδομηντά χιλιάδες μέτρα στην Τουρκία και τη Συρία γιατί ύπολόγιζα ότι ή ταινία θά έχει διπλάσια διάρκεια από τις άλλες ίσως όχι σαν χρόνος, αλλά σίγουρα σαν έπεισόδια, περιστατικά, χαρακτήρες.)

1970 *Appunti per un romanzo nell' immondish*

(Μικρού μήκους πάνω σε μιά άπεργία σκουπιδιά-ριτών)

1971 – *Il Decamerone* (Τό Δεκαήμερον)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini, από τό έργο του Βοκάκιου *Φωτ.*: Tonino Delli Colli (Technicolor). *Μουσική*: Ennio Morricone και Pier Paolo Pasolini. *Ντεκόρ*: Dante Ferretti. *Κοστούμια*: Danilo Donati. *Ήχος*: Pietro Spadoni. *Συνεργασία στην σκημ.*: Sergio Citti. *Βοηθός*: Umberto Angelucci. *Έρμην.*: Franco Citti (Ciappelletto), Ninnetto Davoli (Andreuccio), Angela Luce, Patricia Capparelli, Jovan Jovanovic, Gianni Rizzo, Pier Paolo Pasolini (Giotto). *Παραγ.*: Alberto Grimaldi (P.E.A.) 107'.

1972 – *Canterbury Tales* (Οί θρύλοι του Καντέρμπουρου)

Σεν., Σκημ.: Pier Paolo Pasolini, από τό έργο του Geoffrey Chaucer. *Φωτ.*: Tonino Delli Colli. *Μουσική*: Ennio Morricone και Pier Paolo Pasolini. *Ντεκόρ*: Dante Ferretti. *Κοστούμια*: Danilo Donati. *Ήχος*: Gianni d' Amico. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Βοηθός*: Sergio Citti, Umberto Agelucci και Peter Shepherd. *Έρμην.*: Hugh Griffith (ό άρχοντας) John Francis Lane (ό καλόγερος) Franco Citti (ό διάβολος), Ninnetto Davoli (Perkin, ό φαρσέρ) Laura Betti (ή χήρα), Josephine Chaplin (Fay), Pier Paolo Pasolini (Chaucer), Alan Webb. *Παραγ.*: Alberto Grimaldi (P.E.A.) και United Artists. 118'

"Αρχισα τό γύρισμα των *Θρύλων του Καντέρμπουρου*, όταν τό *Δεκαήμερο* προβαλλόταν στό Ιταλικό κοινό. Μέχρι τότε έβρισκα ιδεολογικές προτάσεις για να κόνω τις ταινίες μου. Σ' αυτήν την τριλογία οί προτάσεις μου είναι όντολογικής τάξης. Ίσως αυτό να όφειλεται στο ότι γερνάω. Ό νέος χρειάζεται περισσότερο την ιδεολογία για

νά ζήσει. Μέ τά γεράματα ή ζωή γίνεται πιό περιορισμένη και τής άρκει νά είναι έτσι όπως είναι. Δέν έχω πιά τό πρόβλημα του μέλλοντος γιατί έχω καταλάβει, ότι τό μέλλον είναι όπως τή σήμερα. Αύτή ή τριλογία είναι σάν έρωτική έξομολόγηση στή ζωή. Είναι όμως άνοησία νά μιλάμε γιά τριλογία. Τελικά έχουμε νά κάνουμε μέ μιά ταινία πού κόβεται σέ κεφάλαια. Άλλά καθώς μέ τρομάζει ό χρόνος (χρειάζεται ένας χρόνος δουλειάς γιά κάθε ταινία) προτίμησα νά τό κάνω κομματιαστά γιά νά μήν είμαι πολύ ξεκομμένος από τήν πραγματικότητα. Οι *Θρύλοι του Καντέρμπουρι* γράφτηκαν σαράντα χρόνια μετά τό *Δεκαήμερο*, αλλά οι σχέσεις ανάμεσα στόν ρεαλισμό και τό φανταστικό, είναι σχεδόν όμοιες. Μόνο πού ό Τσώσερ ήταν πολύ πιό χοντροειδής από τό Βοκκάκιο. Από μιά άλλη άποψη, ήταν πιό σύγχρονος, γιατί στήν Άγγλία εκείνη τήν έποχή υπήρχε κιόλας μιά μπουρζουαζία, όπως άργότερα και στήν Ισπανία του Θερβάντες. Θέλω νά πώ, ότι υπάρχει ήδη μιά αντίφαση: από τή μιά μεριά, ή έπική όψη μέ τούς χοντροκομμένους, γεμάτους ζωτικότητα ήρωες του Μεσαίωνα κι από τήν άλλη ή ειρωνεία και ή αυτο-ειρωνία πού είναι, ουσιαστικά, φαινόμενα τών άστων και σημάδια μιάς κακής συνειδησης. Οι *Θρύλοι του Καντέρμπουρι* χρησιμοποιούν τά άγγλικά πού μιλιούνταν στό δρόμο. Στο τό όνειροπόλημα, πού ήταν μιά από τίς όψεις του *Δεκαήμερου* μέ όδήγησε νά διαλέξω τά ντεκόρ, τόσο στήν περιήγηση του *Θρύλων του Καντέρμπουρι* (όπως άλλωστε και του *Οιδίποδα και του Ευαγγελίου κατά Ματθαίον*) έπρεπε νά καταφύγω στήν ίδια μου τήν ικανότητα νά δραματίζομαι, γιά νά θρώ τά ντεκόρ πού τούς αντίστοιχούν.

1974 - Il fiore delli mille e una notte (*Χίλιες και μιά νύχτες*)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini. Φωτ.: Giuseppe Ruzolini. Μουσ. *Επιμέλεια*: Ennio Morricone. *Κοστούμια*: Danilo Donati. *Ντεκόρ*: Dante Ferretti. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Έγγραμ.*: Ninetto Davoli (Nouredine) Franco Citti, Ines Pellegrin, Teresa Bouche, Franco Merli, Margaret Clementi, Luigina Rocchi, Zeddi Biasolo. *Τόπος γυρίσματος*: Ίράν Παρσιγ. Alberto Grimaldi (P.E.A.). 130'

1974 - Le Mura di Sanaa

(Μακού Μήνος - ντοκιμαντίφ)

1975 - Salo o le 120 giornate di Sodoma (*Σαλό, ή οι 120 μέρες των Σοδόμων*)

Σεν., Σκην.: Pier Paolo Pasolini από τό μυθιστόρημα του D A F. de Sade «Les 120 Journées de Sodome». *Συνεργασία από σκηνή*: Sergio Citti. Φωτ.

Tonino Delli Colli (Technicolor). *Μουσική Έπιμέλεια*: Ennio Morricone. *Ντεκόρ*: Dante Ferretti. *Κοστούμια*: Danilo Donati. *Τεχνική Διεύθυνση*: Enzo Ocone. *Ήχος*: Domenico Pasquadibisceglie. *Μοντάζ*: Nino Baragli. *Έγγραμ.*: Paolo Bonacelli (ό δούκας Blangis), Giorgio Catadi (Ο Έπίσκοπος), Umberto P. Quintavalle (ό Πρόεδρος του Έφορείου Curval), Aldo Valetti (Ducret), Caterina Boratto (Signora Castelli), Elsa De Giorgi (Signora Maggi), Helène Surgère (Signora Vaccari), Sonia Saviange (ή πιανίστρια), Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando, Claudio Cicchetti, Franco Merli, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare Di Jenno (τά θύματα. νεαροί), Giuliana Melis, Faridah Malik, Grazielle Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis (τά θύματα. νεαρές), Tatiana Mogilansky, Giuliana Orlandi, Susanna Radaelli, Liana Acquaviva, (τά κορίτσια) Rinaldo Missaglia, Guido Galletti, Giuseppe Patruno, Eflisio Etzi, (οί νεαροί στρατιώτες), Claudio Troccoli, Maurizio Valaguzza, Fabrizio Menichini, Ezio Manni (οί συνεργάτες), Paolo Pieracci, Anna Maria Dossena, Carla Terlizzi, Anna Recchimizzi, Inès Pellegrini (γούφανοί και ύπηρέτριες). *Τόπος γυρίσματος*: Salò, Mantone, Bologna, ένα χωριό στό Ρήνο. *Χρόνος γυρίσματος*: 3 Μαρτίου - 9 Μαΐου 1975. *Παράγ.*: Alberto Grimaldi γιά τήν P.E.A. (Produzioni Europe Associate) - Productions United Artists. 117'.

Τό Σαλό δέν είναι τίποτε περισσότερο από τήν κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Σάντ, 120 μέρες στά Σόδομα. Θέλω νά πώ, ότι έμεινα απόλυτα πιστός στήν ψυχολογία τών χαρακτήρων και στις πράξεις τους και δέν έχω προσθέσει τίποτε δικό μου. Ακόμη και ή αρχιτεκτονική τής αφήγησης είναι όμοια: όπωσδήποτε είναι πολύ συμπυκνωμένη... Γιά νά κάνω αύτή τή σύνθεση κατέφυγα στήν ιδέα πού ό Σάντ είχε σίγουρα στό μυαλό του, αυτό είναι τό μοντέλο του Ντάντε. Έτσι κατάφερα νά έλαττώσω μέ τρόπο παρόμοιο μέ του Ντάντε μέσα σέ μερικά γεγονότα, μέσα σέ μερικούς λόγους, μέσα σέ μερικές ημέρες παραδειγματά τόν τεράστιο καταχωρισμό του Σάντ. Υπάρχει κάτι σάν «Προθάλαμος τής Κόλασης» και μετά τρεις «κύκλοι» κόλασμένων: «Ο Κύκλος της Μανίας», «Ο Κύκλος του Σκατού» κι ό «Κύκλος του Αίματος». Συνεπώς ό αφήγήτριες πού στό μυθιστόρημα του Σάντ είναι τέσσερις, στήν ταινία γίνονται τρεις. Η τέταρτη έγινε μιά «δεξιότεχνης» πού συνοδεύει στό πιάνο τήν αφήγηση τών άλλων τριών. Παραμένοντας απόλυτα πιστός στό κείμενο του Σάντ, έκανα συγχρόνως και μιά καινοτομία, επίσης απόλυτη: ή δράση αντί νά έκτυλίσσεται στη Γαλλία του 18ου αιώνα, τοποθετείται σχεδόν στις μέρες μας, άκριβως στό Σαλό, γύρω στα 1944. Στήν Δημοκρατία του Σαλό μπορούσε κανείς νά κάνει μέ ήσυχία καθεί, πού κανουν οι δυνάτοι των 120 ημερών Αυτό ση-

μαίνει ότι ολόκληρη ή ταινία, με τίς ανήκουστες φρικαλεότητες που άδυνατεί να τις διηγηθεί κανείς, παρουσιάζεται σαν μία τεράστια σαδιστική μεταφορά, αυτού που ήταν ναζι-φασιστική άποσύνδεση με τὰ έγκλήματά της «ένάντια στην ανθρωπότητα». Ο Κυρβάλ, ο Μπλανζίς, ο Ντυρσέ ο Έπίσκοπος, οί χαρακτήρες δηλαδή του Σάντ (που θά άποδειχθούν ότι στην πραγματικότητα είναι S-S με πολιτικά) συμπεριφέρονται στα θύματά τους άκριθώς όπως οί ναζήδες-φασίστες συμπεριφέρονταν στα δικά τους: τὰ θεωρούν άντικείμενα μέσα στα χέρια τους και καταστρέφουν *à priori* κάθε δυνατότητα ανθρωπίνης σχέσης μαζί τους. Αυτή η ταινία είναι το τρελλό, το ανεξήγητο όνειρο όσων συνέβησαν στον κόσμο κατά τα χρόνια του πολέμου - όνειρο που είναι πολύ πιο λογικό στο σύνολό του παρά στις λεπτομέρειές του. Διάλεξα σα σύμβολο της εξουσίας που μετασχηματίζει τα άτομα σε αντικείμενα, την τελευταία φασιστική εξουσία της Ιταλίας, επειδή αυτή η εξουσία έγινε περισσότερο αναρχική από ποτέ, στην περίοδο της «μικρής δημοκρατίας». Αλλά ο σκοπός δεν περιορίζεται σε μια καθορισμένη ιστορική περίοδο, ο λόγος της ταινίας αφορά και το παρόν.

Τό λογοτεχνικό έργο του Παζολίνι

- Poesi a Casarsa*, Bologna, 1942
Il Ferrobèdo, 1951.
Poesia dialettale del Novecento, Parma, Ed. Firenze Guanda, 1952.
La Meglio gioventu, poesi friulane, Ed. Sansoni, 1954
Canzoniere italiano, antologia della poesia popolare, Parma, Guanda, 1955.
Ragazzi di Vita, Garzanti, 1955.
Le Ceneri di Gramsci, Milano, Guanda, 1955.
L' Usignolo della Chiesa Cattolica, Milano, Longanesi 1958.
Una vita violenta, Milano, Garzanti, 1959.
Donne di Roma, με εισαγωγή του Alberto Moravia, Milano, Il Saggiatore, 1960.
Roma 1950, diario, Milano, Garzanti, 1960.
La Poesia popolare italiana, Milano, Garzanti, 1960.
Passione e ideologia, Milano, Garzanti, 1960.
Come e nato l' universo, Roma, Citta Nuova, 1961.
La Religione del mio tempo, Milano Garzanti, 1961.
L' Odore dell' India, Milano, Longanesi, 1962.
Il Sogna di una cosa, Milano, Garzanti, 1964.
Poesia in forma di rosa, Milano, Garzanti, 1964.
Ali dagli occhi azzurri, Milano, Garzanti, 1965.
Pilade, Théâtre, 1967.

- Orgia*, Théâtre, 1969.
Poesie, Milano, Garzanti, 1970.
Trasumanar e organizzar, Milano, Garzanti, 1972.
Empirismo Eretico (συλλογή άρθρων), Garzanti, 1972.
Scritti corsari (gli interventi piu discussi di un testimone provocatorio) Milano, Garzanti, 1975.
La Divina Mimesis, Einaudi, 1975.
La Nuova gioventu, Garzanti, 1975.
Lettere Luterane (τα τελευταία άρθρα του Π.Π.Π. που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες *Corriere della sera* και *Il Mondo*) Einaudi, Turin 1976.
Volgar eloquio, Naples, Athena 1976.
La belle bandiere (τα άρθρα του Π.Π.Π. στο περιοδικό *Vita Nuova* από το 1960 ως το 1965), Rome, editori Riviti, 1979.
Il Caos, (άρθρα του *Il Tempo* 1968-1970), Rome, Editori Riviti, 1979)
Descrigioni di descrigioni (άρθρα του *Il Tempo*, 1972-1975), Turin, Einaudi, 1979.

Μεταφράσεις

Orestiaide d'Eschilo, Syracuse, 1960.

Il Vantone, από τό *Miles Gloriosus* του Πλάτου, Milano, Garzanti, 1963.

Τα κυριώτερα άρθρα του για τον κινηματογράφο

Nuove Questioni Linguistiche, στο *Rinascita*, 51, 1, 1964.

Diario Linguistico, στο *Rinascita*, 10, 1965.

Il Cinema di Poesia. Άρθρικά διάλεξη σε ένα σεμινάριο στο Φεστιβάλ του Πέζαρο, Ιούνιος 1965. Άναδημοσιεύεται στο *Uccellacci e Uccellini*, Ed. Garzanti, Milano, 1966. Σε γαλλική μετάφραση, *Cahiers du Cinéma* No 171, Οκτ. 1965. Σχετικά βλ. και *Le cinéma selon Pasolini*, Συνέντευξη του Π.Π.Π. στους Bernardo Bertolucci και Jean-Luis Comolli, στα *Cahiers du Cinéma*, No. 169, Δεμ, 1965

In Calce al -Cinema di Poesia- ('Υστερόγραφοι στο «Cinema di Poesia»), στο *Filmcritica*, No 163.

Dal Laboratorio, στο *Nuovi Argomenti* I (νέα σειρά). Τό δεύτερο μέρος αυτού του κειμένου, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, άναδημοσιεύτηκε στο *Uccellacci e uccellini*, op. cit. Σε γαλλική μετάφραση, στο *Cahiers du Cinéma*, No 185, Χριστούγεννα 1966.

La Lingua scritta della realta, στα *Nuovi Argomenti* II (νέα σειρά), (διάλεξη στο Φεστιβάλ του Πέζαρο, 1966).

La Fine dell' Avanguardia, στο *Nuovi Argomenti* II-IV. *Dialogo Io*, στο *Cinema e Film*, No 1, χειμώνας 1966-67.

La paura del Naturalismo (Osservazioni sul piano sequenza), στο *Nuovi Argomenti* (διάλεξη στο Φεστιβάλ του Πέζαρο 1967). Σέ γαλλική μετάφραση, *Discours sur le plan-sequence* στο *Cahiers du Cinéma*, No 192, Ιούλ. Αύγ. 1967. Έλληνικά στον «Σ.Κ. '76» άρ. 8.
I Segni viventi e poeti morti, στο *Rinascita*, 33, 1967.
La «Gag» in Chaplin, στο *Bianco e Nero*, 3/4, 1971.
Res sunt nomina, στο *Bianco e Nero*, 3/4, 1971.
Il non verbale come altra verbalità, στο *Filmcritica*, Μάρτ. 1971.

Il Cinema e la Lingua orale, στο *Cinema nuovo*, No 20, 1970.

Il Cinema impopolare στο *Nuovi Argomenti*, No 20, 1970.

Il Codice dei codici. Teoria delle giunte. Il rema. Tabella (1971), σειρά άρθρων που δημοσιεύθηκαν, μαζί με όλα τα άλλα κείμενά του πάνω στον κινηματογράφο, στη συλλογή *Empirismo Eretico*, Milano, Garzanti, 1972 (άπό αυτά σέ γαλλική μετάφραση: *Théorie des collures, Le Rema*, στο *La Revue d'Esthétique*, 1973, No 2-3-6: *Cinéma, théorie, lectures.*)

Teis (διάλεξη στο σεμινάριο «Ερωτισμός, Άνατροπή, Έμπόρευμα», στην Μπολόνια τό 1973, που διοργάνωσε ή Mostra Internazionale del Cinema Libero di Portofino Terme). Δημοσιεύτηκε στο *Erotismo, Eversione, Merce*, Cappelli, 1974. Σέ γαλλική μετάφραση στο *Ca*, No 5/6, Νοέμ. 1974. Έλληνικά στον Σ.Κ. '76, άρ. 8.

Σενάρια καί θιβλία σχετικά μέ τό κινηματογραφικό του έργο

La Commare secca, Milano, Zibetti, 1962 (σε συνεργασία μέ τόν Bernardo Bertolucci).

Accatone, έκδοση F.N. '961. Έπιπέκδοση στο *Agli dagli occhi azzurri*, Garzanti, 1965.

Mamma Roma, Rizzoli, 1962.

La Ricotta, στα *Agli dagli occhi azzurri*, op. cit.

Il Vangelo secondo Matteo, Garzanti, 1964.

Ucciacchi e uccellini, Garzanti, 1966.

Edipo Re, Garzanti, 1967.

Il Padre Selvaggio, στο *Cinema e Film*, No 3, καλοκαίρι '67, καί No 4, φθινόπωρο '67.

Teorema, Garzanti, 1968.

Che cosa sono le nuvole, στο «Cinema e Film» No 7-8, χειμώνας - άνοιξη 1969.

Medea, Garzanti, 1970.

Ostia (μέ τόν Sergio Citti), Garzanti, 1970.

Trilogia Della Vita (Il Decamerone, Canterbury tales, Il fiore delle mille e una notte) Bologna, Cappelli, 1975.

Οί κυριώτερες έργασίες πάνω στον Παζολίνι

Oswald Stack: *Pasolini on Pasolini*, Συλλογή *Cinema One*, Ed. Thames and Hudson, London, 1969.

Jean Dufлот: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Ed. Pierre Belfont, Paris, 1970.

Marc Gervais: *P.P. Pasolini* (έπίλογος του Claude Beylie).

Ed. Seghers, collection «Cinéma d' Aujourd'hui», 1973.

Sandro Petraglia: *P.P. Pasolini*, La Nuova Italia, Castor Cinema, Firenze, 1974.

San Paolo, Einaudi, Turin 1977

Οί κυριώτερες έργασίες σχετικά μέ τό κινηματογραφικό του έργο

René Predal, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Avant-Scène du Cinéma, 1976. Coll. «Anthologie du cinéma» n° 91.

Pasolini: cronacos givdigiata, persecugione, morte, (συλλογικό θιβλίο με την επιμέλεια της Laura Betti), Garzanti, Milan 1977.

Luciano de Givsti, *Pier Paolo Pasolini, il cinema in forma di poesia*, Cinemagero, 1979.

Pier Paolo Pasolini - Corpi e luoghi, Michele Mancini, Giuseppe Perella, Rome, Theorema 1981.

Pasolini (σεμινάριο με προσέδρο την Antonietta Macciocli) Coll «Figures», Paris, Grasset 1980.

Pasolin (I. Le mythe et le sacré-, II un «cinema de poesie-), Coll «Etudes Cinématographiques» N° 109-114, Paris 1976.

Pasolini cinéaste, Eιδικό τεύχος των *Cahiers du Cinéma*, Μάρτιος 1981.

Pier Paolo Pasolini, ειδικό τεύχος της «Revue d'esthétique» N° 3, Paris 1982.

- *Μερικές ταινίες για τις λέσχες* •

ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

- Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ **του ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ**
- ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΜΕΤΡΟ
- Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΔΙΠΛΑΝΗΣ ΠΟΡΤΑΣ
- ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ **του ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΡΥΦΦΩ**
- Η ΠΕΣΤΡΟΦΑ
- ΝΤΟΝ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙ **του ΤΖ. ΛΟΥΖΥ**
- ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΦΑΓΟΠΟΤΙ
- ΕΡΩΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΛΑΣ **του ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ**
- ΤΟΛΜΗΡΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ
- ΤΟ ΚΤΗΝΟΣ **του ΒΑΛ. ΜΠΟΡΟΒΖΥΚ**
- Ο ΣΩΖΩΝ ΕΑΥΤΟΝ ΣΩΘΗΤΩ
- ΠΑΘΟΣ **του ΖΑΝ-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ**
- ΤΟ ΞΕΚΑΘΑΡΙΣΜΑ
- ΚΑΙ Η ΓΙΟΡΤΗ ΑΡΧΙΖΕΙ **2του ΜΠ. ΤΑΒΕΡΝΙΕ**
- ΑΥΡΙΟ ΧΟΡΕΥΟΥΜΕ
- ΡΑ...ΤΑ...ΤΑ...ΠΛΑΝ.
- ΘΑ ΚΑΝΩ ΣΠΛΑΣ **του ΜΑΟΥΡΙΤΣΙΟ ΝΙΚΕΤΤΙ**
- Η ΝΤΙΒΑ
- ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ **του ΖΑΝ-ΖΑΚ ΜΠΕΝΕΣ**
- ΦΙΤΖΚΑΡΑΛΝΤΟ **του Β. ΧΕΡΤΖΟΓΚ**
- ΔΑΝΤΩΝ **του Α. ΒΑΪΝΤΑ**
- ΤΟ ΑΓΟΡΙ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΝ ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ **του ΜΩΡΙΣ ΠΙΑΛΑ**
- ΤΟ ΔΕΡΜΑ **της ΛΙΛΙΑΝΑ ΚΑΒΑΝΙ**

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

- ΕΡΩΤΙΚΗ ΟΠΤΑΣΙΑ του **ΝΤΙΝΟ ΡΙΖΙ**
- ΣΤΕΝΕΣ ΕΠΑΦΕΣ ΤΡΙΤΟΥ ΤΥΠΟΥ του **ΕΤ. ΣΠΗΛΜΠΕΡΓΚ**
- ΓΚΛΟΡΙΑ του **ΤΖΩΝ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ**
- ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΛΩΡΑΣ ΜΑΡΣ του **ΙΡΒΙΝ ΚΕΡΣΝΕΡ**
- Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ του **ΜΠΟΜΠ ΦΟΣΣ**
- ΜΑΝΤΕΨΕ ΠΟΙΟΣ ΘΑΡΘΕΙ ΤΟ ΒΡΑΔΥ του **ΣΤΑΝΛΕΪ ΚΡΑΜΕΡ**

ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΠΟ... ΑΛΛΟΥ

- Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΙΣΘΗΣΕΩΝ του **ΟΣΙΜΑ**
- ΤΟ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΚΥΜΑ του **ΠΗΤΕΡ ΓΟΥΕΗΡ**
- Σ' ΑΓΑΠΩ
- Η ΓΥΜΝΙΑ ΘΑ ΤΙΜΩΡΕΙΤΑΙ του **ΓΙΑΜΠΟΡ**
- ΜΠΑΪ-ΜΠΑΪ ΜΠΡΑΖΙΛ του **ΝΤΙΕΓΚΕΣ**
- ΠΙΣΟΤΕ, ΤΟ ΧΑΜΙΝΙ ΤΟΥ ΣΑΟ ΠΑΟΛΟ του **Ε. ΜΠΑΜΠΕΝΚΟ**

... ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

- ΡΕΠΟ του **ΒΑΣΙΛΗ ΒΑΦΕΑ**
- ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ του **Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ**
- ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ του **Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ**
- ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ του **Θ. ΡΕΝΤΖΗ**
- ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΕΙΝΑΙ ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΙ της **ΦΡΙΝΤΑΣ ΛΙΑΠΑ**
- ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ του **ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΔΟΞΙΑΔΗ**
- ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ του **Ν. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ**
- ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ του **Γ. ΣΤΑΜΠΟΥΛΟΠΟΥΛΟΥ**
- ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ του **Γ. ΣΜΑΡΑΓΔΗ**
- ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ του **Δ. ΣΤΑΥΡΑΚΑ**

ΝΕΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ Α.Ε.

- ΕΝΑΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΠΕΡΑΣΕ *του ΒΙΑΝΕ*
- ΚΑΦΕ ΕΞΠΡΕΣ *του ΝΑΝΙ ΛΟΥ*
- ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΗ *του ΑΝΤΡΕΪ ΖΟΥΛΑΦΣΚΙ*
- ΔΥΟ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΕΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ *του ΠΙΣΙΤΣΕΛΙ*
- ΔΡΟΜΟΙ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΝΥΧΤΑ *του ΖΑΝΟΥΣΣΙ*
- ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΑΡΑΖΑΛΗ *του ΡΟΜΠΕΡΤ ΒΑΝ ΑΚΚΕΡΕΝ*
- ΣΟΥΗΤ ΜΟΥΒΙ *του ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ*
- ΤΟ ΤΑΜΠΟΥΡΛΟ *του Β. ΣΛΑΪΝΤΟΡΦ*
- ΧΙΤΛΕΡ *του ΖΥΜΠΕΡΜΠΕΡΓΚ*
- Ο ΘΕΙΟΣ ΜΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ *του ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ*

ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

- ΜΠΛΟΥΟΥ ΑΟΥΤ *του ΜΠΡΑΪΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ*
- Ο ΤΑΞΙΤΖΗΣ *του ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ*
- Η ΤΡΕΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ *του ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ*
- ΧΩΡΙΣ ΔΟΛΟ
- ΤΟΥΤΣΥ *του ΣΙΝΤΝΕΪ ΠΟΛΛΑΚ*
- Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΘΑ ΓΙΝΟΤΑΝ ΒΑΣΙΛΙΑΣ
- ANNY *του ΤΖΩΝ ΧΙΟΥΣΤΟΝ*
- Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ *του ΑΡΘΟΥΡ ΠΕΝΝ*
- ΝΑ ΓΙΑΤΡΟΣ, ΝΑ ΜΑΛΑΜΑ *του ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΪΣ*
- ΞΕΓΝΟΙΑΣΤΟΣ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗΣ *του ΝΤΕΝΙΣ ΧΟΠΠΕΡ*
- 1941

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΣΟΥΜΑΣ

ΚΙΝ/ΦΟΣ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ/ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ

Θεωρία. Κινηματογράφος και ερωτική λογοτεχνία. Σκηνοθεσία. Αισθητική ιδεολογικές κατευθύνσεις. Το σινεμά πορνό (σοφτ και χαρντ). Ο «ερωτικός κινηματογράφος των δημιουργών»: Μπουνιουέλ, Στέρνμπεργκ, Όσιμα, Παζολίνι, Φερρέρι, Φελλίνι, Μακαβέγιεφ, Μπορόβτςκ. Ελληνικός κινηματογράφος.



Εκδόσεις ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΔΕΛΤΙΟ ΕΓΓΡΑΦΗΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗ

Προς το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*.

Όνοματεπώνυμο.....

Διεύθυνση. Οδός..... Αριθμ.....

Πόλη..... Περιοχή.....

Η συνδρομή να αρχίζει από το τεύχος.....

Για 6 τεύχη, συνδρομή εσωτερικού Δολ. 1000

Για 6 τεύχη συνδρομή εξωτερικού Δολ. 35.

Γίνονται δεκτές ταχυδρομικές ελλειψές στο όνομα:

Π. ΠΟΥΡΓΟΥ

τηλ. 6439673

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΟΜΗΝΗΩΝ 28 114/72

Υπευθυνός σύμφωνα με το νόμο ΜΙΧΑΗΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ Αθηνών 18 Νέο Φαχικό

ΝΕΟΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Βιμ Βέντερς

Ο φόβος του τερματοφύλακα πριν από τα πέναλτυ

Λάθος κίνηση

Η Αλίκη στις πόλεις

Το πορφυρό γράμμα

Το πέρασμα του χρόνου

Βέρνερ Χέρτζοκ

Εκεί που ονειρεύονται τα μυρμήγκια
(η ταινία προορίζεται για το Φεστιβάλ Καννών
1984)

Βούτσέκ

Καρδιά από γυαλί

Αλεξάντερ Κλουύκε

Ευκαιρία δουλειάς για μια σκλάβο

Αποχαιρετισμός του χθες

Οι άνθρωποι του τσίρκου

Η δύναμη των αισθημάτων

Βέρνερ Σρέτερ

Ρένιο ντι Νάπολι

Παλέρμο ή Βολφσμπούργκ

Ρόμπερτ βαν Άκερεν

Η γυναίκα καίγεται

Ακραία ερωτική περιπτωση

Πέτερ Χάγκε

Αυτό που θέλουν οι γυναίκες και αγνοούν οι άντρες

Γκ. Β. Πάμπστ

20 Ιούλη 1944 η απόπειρα

ενάντια στον Χίτλερ

Ράϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ

Η χρονιά με τα 13 φεγγάρια

Το παιχνίδι της τύχης

Τα πικρά δάκρυα της Πέτρα φον Κάντ

Ο έμπορας των 4 εποχών

Ο έλληνας γείτονας

Η γυναίκα του σταθμάρχη

Η τρίτη γενιά

Κινέζικη ρουλέτα

Ο φόβος τρώει τα σωθικά

Οι απόγονοι του Σατανά

Αγάπη πιά κρύα από το θάνατο

Γιατί τρέχεις κ. Αμόκ;

Άγρια συναλλαγή

Πρόσεχε την αγία πόρνη

Έφι Μπρίστ

Η Μητέρα του καντηλανάφτη

πάει στους ουρανούς

Οι Θεοί της χολέρας

Βερόνικα Φός

Χανς Γκάζεντόφερ

Το ημερολόγιο της Έντιθ

Χέλκμα Σάντερς

Γερμανία χλωμή μητέρα

Πέτερ Πάτσακ

Ο θάνατος του Γκασταρμπάιτερ

Κρίστοφ Ζανούσι

Προστακτική (IMPERATIV)

ΣΚΑΝΔΙΝΑΥΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Καρλ Τέοντορ Ντράγιερ

Μέρες οργής

Ο λόγος

Γερτρούδη

Σελίδες από το ημερολόγιο

του σατανά

Ο αφέντης του σπιτιού

Μπιγιέρν Χένιγκ-Γιένσεν

Ο Παν

Σύντομο είναι το καλοκαίρι

Χένιγκ Κάρλσεν

Η πείνα (του Κνουτ Χάμσου)

Γιόχαν Μπεργκενσρόλε

Με λένε Στέλιο

Μαϊ Ζέττερλιγκ

Αγαπημένα ζευγάρια

Παιχνίδια της Νύχτας

Ίνγκμαρ Μπέρκμαν

Η νύχτα των σταλτιμπάγκων

Η φυλακή

Μουσική στο σκοτάδι

Αλφ Σγιόμπεργκ

Δεσποινίς Τζούλια (του Στρίμπεργκ)

Βιλγκτοτ Σγιόμαν

Είμαι περιεργη κίτρινη

Είμαι περιεργη Μπλε

Αδελφή μου - αγάπη μου

Τρολ - Το σεξ το ευλόγησε ο Θεός

Μπο Βιντερμπέργκ

Συνοικία κοράκι

Έρωτας 65

Φίμπεν - ο μπόμπιρας των γηπέδων

Τσελ Γκρέτε

Χάρυ Μούντερ

Φραντς Ερνστ

Το κορίτσι μου

Γιαρλ Κιούλε

Ο υπουργός

Ο βιβλιοπώλης που σταμάτησε τα μπάνια

Ντάνελσον Τάγκε

Ο νέρος και οι αναμνήσεις του

Μίκαελ Μίτσκε

Το καθαρτήριο του Δάντε

Πάλλε Τσέρουφ-Σμίτι

Ήταν μια φορά πόλεμος

Ράουνι Μόλμπεργκ

Η γη είναι το αμαρτωλό μας τραγούδι

Κνουτ Λαϊφ-Θόμσεν

Σεσίλια

Λαρς Θάλεστάμ

Ο γκάνγκστερ που ήρθε από την Αμερική

ΟΠΕΡΕΤΕΣ

Άννε - Λίξε Μάινεχ

Νυχτερίδα (του Γιόχαν Στράους)

Μίκλος Τσινετσιτάρ

Η πριγκήπισσα της Τζάρντας (ταυ Κάλμας)

ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΛΑΪΚΗ ΚΙΝΑ

Το κορίτσι με τ' άσπρα μαλλιά

Το κόκκινο γυναικείο απόσπασμα

ΕΣΣΔ ΚΑΙ ΛΑΪΚΕΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΕΣ

Μαρκ Ντοσκόϊ

Τα παιδικά χρόνια του Γκόρκυ

Στα ξένα χέρια του Γκόρκυ

Τα πανεπιστήμιά μου του Γκόρκυ

Η Μάνα του Γκόρκυ

Θωμάς Γκονρντέγιεφ του Γκόρκυ

Το ζευγάρι Ορλώφ του Γκόρκυ

Έτσι δέθηκε τ' ατάλι (Νικ. Οστρόφσκι)

Η δασκάλα του χωριού

Η καρδιά της Μάνας

Η πίστη της Μάνας

Ναντιέζια Κρούπτοκαγια

Το άλογο που κλαίει

Το ουράνιο τόξο

Γειά σας παιδιά

Οι ρομαντικοί

Γιούλη Κάρασικ

Στις 6 του Ιουλίου

Σεργκέϊ Βασίλιεφ

Μέρες επανάστασης

Σεργκέϊ Σολόβιεφ

Γιέγκορ Μπόλιτσωφ (Γκόρκυ)

Γιόσιφ Κεϊφίτις

Η κυρία με το σκυλάκι (Τσέχωφ)

Εμίλ Λοτιανού

Οι τσιγγάνοι πεθαίνουν απ' αγάπη

Νουβέλα σε πρώτο πρόσωπο

στις ρεματιές με τα θατόμουρα

θα συναντηθούμε την αυγή

Λεονίντ Γκαϊντάϊ

Ο Ιβάν Βασίλιεβιτς αλλάζει

επάγγελμα

Λέββ Αρνοτσόμ

Σίγια

Βζέβολόντ Πουντόβκιν

Το τέλος της άγιας Πετρούπολης

Σεργκέϊ Αιζενστάιν

Η απεργία

Αλεξάντερ Ντοβζένκο

Το οπλοστάσιο (ΑΡΣΕΝΑΛ)

Μιχαήλ Ρομ

Ο Λένιν στα 1918

Σεργκέϊ Γιούτσεβιτς

Ο Λένιν στην Πολωνία

Ιστορίες για τον Λένιν

Μαγιακόφσκι χαμογελάει

Σεργκέϊ Κοζίντσεφ

Βασιλιάς Ληρ (Σαίξπηρ)

Σεργκέϊ Αλεξέγιεφ

Ευγενία Γκραντέ (Ονόρε ντε Μπαλζάκ)

Γιούλι Ραϊτομαν

Ο κομμουνιστής

Σεργκέϊ Παρατζάνωφ

Στις σκιές των ξεχασμένων προγόνων

Το χρώμα του ροδιού (SAJAT NOVA)

Αντρέϊ Μιχάλκοφ - Κοντσαλόφσκι

Ο Θεός Βάνια (του Τσέχωφ)

Αντρέϊ Ταρκόφκι

Σολάρις

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ιβάν Ιβάνοφ Βάνοφ

Το φτερωτό αλογάκι (κιν. σκίτσο)

Αλεξ. Αλώφ & Βλ. Ναούμωφ

Χρόνια αγάπης & Μίσους

Ρόντιον Ναχαπέτωφ

Οι εχθροί (του Γκόρκυ)

Τζένρικ Μαλιάν

Νααπέτ (Σοβιετική Αρμενία)

Ρέζο Εσάτζε

Έρωτας με την πρώτη ματιά (Σοβ. Καύκασος)

Γκλέπ Πανφίλωφ

Βάσια - VASSIA (του Γκόρκυ)

Στάνσισλάβ Ροστόσκι

Μη ζητάς ανθρώπινη αγάπη

Ήρεμες ήταν οι αυγές

Ίγκορ Ταλάνκιν

Πάτερ Σέργιος (Λ. Τολστόϊ)

Κονσταντίν Γιέρσόβ

Σημαδιακό όνειρο

Βλαντιμίρ Σαβέλιεφ

Χατζαράτ ο απροσκύνητος (Σοβ. Καύκασος)

Κάρολυ Μακκ

Μια πολύ ηθική νύχτα (Ουγγαρία)

Μεντότι Αντόνωφ

Το κέρατο της κασίικας (Βουλγαρία)

ΤΟΥΡΚΙΚΗ

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ

ΟΛΛΑΝΔΕΖΙΚΕΣ

Ο αραμπάς του Μπεϋ Οκάν

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ

ΟΛΛΑΝΔΕΖΙΚΕΣ

Η περιπλάνηση του Χριστόφορου Χριστοφή

Ρόζα του Χριστόφορου Χριστοφή

ΟΛΛΑΝΔΕΖΙΚΕΣ

ΟΛΛΑΝΔΕΖΙΚΕΣ

Υπόθεση σιωπής της Μάρλεν Γκόρις

Τα πουλιά της βροχής του Άντε ντε Γιόνγκ

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ
ΤΙΜΕΣ

Κέντρο
του
Βιβλίου

βιβλία
περιοδικά
comics

Λασσάνη 9
Θεσσαλονίκη
τηλ. 237 463

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

«ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.»

