

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ '84

αριθ. τεύχους 36

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ '84

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΓΙΟΖΕΦ ΦΟΝ ΣΤΕΡΝΜΠΕΡΓΚ
ΠΥΡΗΝΙΚΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ταξίδι στα Κύθηρα



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Τιμή δρχ. 250

Synchronos
Kinetographos '84
KOMNINON 28, Athens 114/72

Αρ. Τεύχους: 36

Υπεύθυνη έκδοσης
Γραμματεία / Επιμέλεια έκδοσης
Λαγία Πούργου

Αρχισυντάκτης:
Νίκος Σαββάτης

Συνεργάστηκαν
Λευτέρης Κυπραίος
Μαρία Γαθαλά
Χάρης Παπαδόπουλος
Don Willis
Νίκος Κολοβός
Θ. Λιναράς
Δημοσθένης Αγραφιώτης
Πηνελόπη Τσιανή
Μαρίτινα Πάσσαρη
Θόδωρος Σούμας
Νίκος Σαββάτης
Βασίλης Σηπλιώπουλος
Γιώργος Ζηκογιάννης
Κώστας Λιθιεράτος
Γιώργος Σοφιανός

Συνδρομή για 6 τεύχη:
εσωτερικοί: 1000 δρχ.
εξωτερικοί: 35 δολ.

Στοιχειοθεσία - Φωτογραφησεις.
ΛΙΝΟΦΩΤ ΕΠΕ
Μαυρομιχάλη 147
Τηλ. 6411.951-6460.190

Μονταζ
Β Σαρματζής
Θ Σαβουλιάς

Εκτύπωση
Κ Μαντζιός & Σια Ε.Ε.
Κ Τσαλδάρη 21-23
Τηλ. 88.31.503

Επιμέλεια κειμένων
Κ Πούργος

Κεντρική διαθεση
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΗΣ
Κεκροπος, 2 Πλάκα
Τηλ. 32.39.645

ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
Λασάνη 9 Θεσσαλονίκη
ΠΡΑΞΙΣ
Β Ανδρεάδακη 4 Ηράκλειο Κρήτης

Διευθυντής
Μιχαήλς Δημόπουλος

ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Ρότερνταμ - Βερολίνο '84, του Θρασύβουλου Γιάτσιου..... 4

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Εδώ είναι Βαλκάνια, του Νίκου Σαββάτη..... 12

Συνέντευξη με την Μαίρη Χρονοπούλου για την ταινία Ταξίδι στα Κύθηρα, του Χάρη Παπαδόπουλου.. 17

ΘΕΩΡΪ ΙΑ

Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, Μικρές, μεγάλες... αφηγήσεις, του Δημοσθένη Αγραφιώτη..... 24

Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, Επιλογή του Εικασμικού, του Γιώργου Ζηκογιάννη..... 22

Χωρίς τέλος (σκέψεις της μεθεπόμενης μέρας), του Κώστα Λιθιεράτου..... 32

Εικοσιτέσσερα καρέ σε τριαντατρείς στροφές, του Νίκου Σαββάτη - Μαρίτινας Πάσσαρη..... 38

ΤΕΧΝΙΚΗ

Καινούργιες εικόνες, του Γιώργου Σοφιανού..... 46

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Το Αφιέρωμα της ΕΡΤ 1 στον Γιόσεφ φον Στέρνμπεργκ

α) Οι Μάγοι του έρωτα των Μαρίας Γαθαλά, Θόδωρου Σούμα..... 56

β) Το περιεχόμενο του πάθους, του Don Willis..... 61

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Καθυστερημένη «κλοπή» (Η κλοπή), του Βασίλη Σηπλιώπουλου..... 72

Καλά Χριστούγεννα Μίστερ Λώρενς, της Μαρίας Γαθαλά..... 74

Νοσταλγία, του Νίκου Κολοβού..... 77

Τελευταίος Σταθμός (το στίγμα του Κολασμένου), της Μαρίας Γαθαλά..... 80

Λάθος κίνηση, του Θωμά Λιναρά..... 83

Χωρίς Ανάσα, του Λευτέρη Κυπραίου..... 85

Το πάθος του Γκοντάρ (το πάθος) του Νίκου Κολοβού..... 88

Ξέφρενο Σαρανταοκτάωρο (48 ώρες) του Νίκου Σαββάτη..... 90

Από τα 11 θήματα (για την αγωνία του τερματοφύλακα μπροστά στο κτυπημά του πέναλτυ)

του Θωμά Λιναρά..... 93

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ

Θόδωρου Σούμα ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ/ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ, του Νίκου Κολοβού..... 95

Εξωφύλλο Μαρλεν Ντητριχ

ΡΟΤΤΕΡΝΤΑΜ '84

Τοποθετημένο χρονικά στις αρχές του Φλεβάρη, το Φεστιβάλ του Ρόττερνταμ διεκδικεί τον τίτλο του πρώτου διεθνούς φεστιβάλ της χρονιάς, αγνοώντας, επιμελώς το επερχόμενο Βερολίνο. Στη δωδεκάχρονη λειτουργία του που άρχισε με τις πιο ευοίωνες προοπτικές - οργανισμός στην τότε ανεξάρτητη και πειραματική παραγωγή - καθιερώθηκε ανάμεσα στα λίγα από τότε γεγονότα για την προώθηση της πρωτοπορίας στο διεθνή κινηματογράφο. Τα χρόνια όμως πέρασαν, οι συνθήκες άλλαξαν και το Ρόττερνταμ επωμίστηκε το ρόλο του μοναδικού διεθνούς φεστιβάλ στην Ολλανδία, με άλλα λόγια της επίσημης εξαγωγής προϊόντος για την ολοκλήρωση των ολλανδικών επαφών στο εξωτερικό και σ' αυτό τον τομέα. Με αυτό σαν βάση, οι δεισιδαιμονίες που ακολούθησαν - κρατική πολιτική για το φεστιβάλ - είχαν αποτέλεσμα την, ευτυχώς, περιορισμένη στροφή σχετικά με τις πρώτες του κατευθύνσεις. Έτσι, στο πρόγραμμά του πέρασαν πιο φιλόδοξες παραγωγές, εμπορικές και μη, αφήνοντας όμως πάντα κάποια περιθώρια, αρκετά διευρυμένα, για τις όποιες πειραματικές ή τέλος πάντων προοδευτικές εξελιξεις στη διεθνή κινηματογραφία.

Το φεστιβάλ πάντως αυτή τη στιγμή είναι το γεγονός για την Ολλανδία. Το πρόγραμμά του έχει διευρυνθεί τόσο που είναι αδύνατο να το παρακολουθήσει κανείς ολοκληρωτικά. Ο κύριος χώρος διεξαγωγής του - Lantaren Wenster - είναι καθημερινά ασφυκτικά γεμάτος από ένα κοινό ζωντανό και με φανερό ενδιαφέρον για τα συμβαίνοντα, δίνοντάς του μια εικόνα που δεν ξεχωρίζει πολύ από μεγάλη γιορτή.

Και αυτή τη χρονιά στην επιλογή του φεστιβάλ υπήρξε ένα πλήθος επώνυμων και ανώνυμων κινηματογραφιστών ενώ η έμφαση στην ανεξάρτητη παραγωγή παρέμεινε η κατευθυντήρια γραμμή. Έτσι λοιπόν ταινίες όπως «L'argent» του R. Bresson, «Nostalghia» του A. Tar-

kowsky, «Sans soleil» του C. Marker, «Les Annees '80» και «Pina Bausch» της C. Akerman, συνυπήρξαν με άλλες πιο άγνωστες, όπως μια σειρά ταινιών του Peter Hutton, «Shadows from light» του S. Dwoskin και το αφιέρωμα στον R. Downey. Το πρόγραμμα συμπλήρωσαν και τρία περιορισμένα αφιέρωματα στον J. Mankiewicz, στο INA (Institute National Audiovisuelle) και το British Film Institute.

Από τις σημαντικότερες καινοτομίες του φεστιβάλ γι' αυτή τη χρονιά ήταν η διοργάνωση της αγοράς ανεξάρτητου κινηματογράφου. Παρ' όλες τις δυσκολίες στην πρώτη οργάνωση παρόμοιων εκδηλώσεων, μπορεί να θεωρηθεί σα σημαντικό θήμα στην εξέλιξη αυτού του είδους κινηματογράφου, που η διακίνηση και προώθησή του έχει δυσκολευτεί μέχρι τώρα εξ αιτίας της έλλειψης οργανωμένων φορέων. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας του διευθυντή του φεστιβάλ Hub Bals, εντάσσεται και η διοργάνωση παρόμοιας αγοράς, σε ετήσια βάση, ευρωπαϊκών ταινιών στη Νέα Υόρκη, κάτι που δεν μπορούμε παρά να το χαιρετήσουμε θετικά, μιας και προσφέρει ένα νέο άνοιγμα που θα ενισχύσει την καλύτερη διανομή και παρουσίαση του είδους.

Sans Soleil (Χωρίς ήλιο)

Ιδέα - Σκηνοθεσία - Μοντάζ: Chris Marker, Φωτογραφία: Chris Marker - Sana na n'hada - Daniele Tessier και άλλοι. Μουσική: Mussorgski - Sibelius. Παραγωγή: Argos film, 100', έγχρωμο.

Ο Chris Marker, από τους κυριώτερους συνειδητοί και συντελεστές της κινηματογραφικής παράδοσης του Joris Ivens, τοποθετείται, στη συνέχεια της γαλλικής κινηματογραφικής σκηνής, ανάμεσα στον Alain Resnais και τον Jean Rouch μαζί με τον οποίο θεωρείται πρωταγωνι-

Θρασύβουλος Γιάτσιος



Χωρίς ήλιο

στής του κινηματογράφου - αλήθεια. Κινηματογραφιστής - εξερευνητής έχει στο ενεργητικό του μια σειρά ταινιών γυρισμένων στις πιο απόμακρες γωνιές του πλανήτη - Κίνα, Ιαπωνία, Σιθρία, Αφρική, Κούβα, Φινλανδία για ν' αναφέρουμε μερικές - και είναι ίσως από τους σημαντικότερους κινηματογραφιστές του είδους στον Ευρωπαϊκό χώρο.

Η ταινία, που έχει πάρει τον τίτλο της από ένα κύκλο τραγουδιών του Mussorgski, βασίζεται στο υλικό ενός περιπλανώμενου κινηματογραφιστή με τη σύγχρονη αφήγηση - ανάγνωση κάποιων ονειρικών επιστολών. Μ' αυτό τον αφηγηματικό άξονα, καταδυεται σε θέματα αναμνήσεων και θανάτου, με μια έντονη λυρική και φανερά ελευθερία στη δομή της. Στη δίωρη διάρκειά της δεν καταλήγει σε κά-

ποιο απλό συμπέρασμα ενώ αντίθετα, όπως λέει ο ίδιος εξ ονόματος της Γιαπωνέζικης τηλεόρασης, «το ακατανόητο προσφέρει στην ευχαρίστηση».

Με βάση τη ζωή και το θάνατο στην Ισλανδία, η βασική αντιπαράθεση μεταξύ της επιτυχημένης βιομηχανικής κοινωνίας και του συνεχώς εξασθενούμενου απελευθερωτικού αγώνα του Τρίτου Κόσμου, δεν περιγράφεται με την απλή πρόταση «οι δυο πιο αντίθετοι πόλοι επιβίωσης». Τίποτα δεν υπάρχει από μόνο του. Οι απλές ιδέες του παράλογου ή του αφύσικου αλληλοσυμπληρώνονται. Η επιλογή της Ιαπωνίας και της Γουινέας γίνεται με βάση το κοινό χαρακτηριστικό των δύο μη Δυτικών αλλά προφανώς κατευθυνόμενων πολιτισμών. Οι Γιαπωνέζοι κτίζουν μνημεία για γάτες, κατασκευάζουν ομοιώματα του Κένεντυ που τραγουδούν, οργανώνουν ιεροτελεστίες για την αποτέφρωση σπασμένων παιχνιδιών ενώ παράλληλα η κάμερα αποτυπώνει τους ανθρώπους της Γουινέας σαν απλά κινούμενες εικόνες.

Ο Marker επαφίεται σε μια έρευνα για τη φύση της αναπαράστασης. Τα πάντα, άνθρωποι ζώα, αντικείμενα, είναι ζωντανά, γεμάτα από μια ρομαντική νοσταλγία για το παρόν αλλά και μια συγκρατημένα πεσιμιστική διάθεση για το μέλλον.

The time (Ο χρόνος)

Σκηνοθεσία - Σενάριο - Φωτογραφία: Johan Van der Keuken. Μοντάζ: Jan Dop - Johan Van der Keuken, Μουσική: Louis Andriessen Παραγωγή: Frans Rasker - Nos, 16mm, 46', έγχρωμο

«... Είναι δύσκολο να εξηγήσω με τι ασχολείται αυτή μου η ταινία. Φυσικά δεν υπάρχει ιστορία. Απλά λέει τη δική της ιστορία. Δε θέλω να την προσδιορίσω. Ένας από τους στόχους μου ήταν να παραμείνει ανοικτή. » J.V.D.K.

Είναι μια ταινία για τη μουσική, για το χρόνο, για τη συνύπαρξη και σύζευξη αυτών των δύο. Έχει τα χαρακτηριστικά μιας αδιάκοπης ευθείας, ενός δρόμου με πολλαπλές στάσεις, σημεία, επαναφορές, που κάθε τόσο «ξαναθρίσκει» στην πορεία του. Δεν είναι ο μαραθώνιος που θα πνίξει τις σκέψεις και τις αισθήσεις. Αντίθετα, είναι μια συνεχής ροή με τις ταλαντεύσεις που εμπνέει η μουσική του Louis Andriessen.

Η ταινία προχωρεί συνεχώς είτε με μακρόχρονα τράβελινγκ είτε με στατικές εικόνες που κινεί η ανθρώπινη παρουσία — ο λόγος και ο αντίλογος. Πληροφορία και συναίσθημα ή, κινηματογραφικότερα, εικόνα και αντίδραση, και η πορεία που θα τις πραγματώσει, τις μετατρέπει σε μήνυμα μέσα από μια κινηματογραφική φόρμα απλή - σωστή - δεμένη αλλά και απλησίαστη για όποιον θελήσει να εισβάλει σ' αυτήν, να την αναλύσει με άλλα λόγια. Δεν αναλύεται. Είναι το συμπαγές συναίσθημα που θα χάσει τις ιδιότητές του μόλις διαλυθεί σε μόρια και που του αρκεί μια μικρή κίνηση, ένας προσωπικός, ακατάλληπος διάλογος για να το εκφράσει, για να του δώσει σάρκα και οστά με μια μουσικότητα πνιγηρή αλλά και ανθρώπινη συνάμα.

Shadows from light (Σκιές από φως)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Stephen Dwoskin. Φωτογραφία: Robert Smith - Stephen Dwoskin. Μουσική: Ben Mason. Παραγωγή: Arts Council of Great Britain, 16mm 59', ασπρόμαυρο.

Ο Stephen Dwoskin, ένας από τους πιο παραγωγικούς συντελεστές της λονδρέζικης πρωτοπορείας, ασχολήθηκε αυτή τη φορά με το στήσιμο ενός πορτραίτου στο φωτογράφο Bill Brandt.

Η ταινία, ένας ύμνος για τον Brandt, βασίζεται στο υλικό της δουλειάς του και συμπληρώνεται από σκόρπιες σημειώσεις του Lewis Carroll. Ο Dwoskin πέτυχε μια εξαιρετη ταύτιση της κινηματογραφικής φόρμας με τη δουλειά του φωτογράφου. Ο χρόνος και η κίνηση της κάμερας ακολουθούν έναν απαλό ρυθμό, που, με την αργή πορεία της εξέλιξης, δένουν με την ασπρόμαυρη εικόνα και λειτουργούν σαν κινηματογραφική προέκταση της δουλειάς του Brandt.

Εκτός από τη διάθεση για επαφή μ' αυτές καθαυτές τις φωτογραφίες, ο Dwoskin προσπαθεί να ζωντανέψει κινηματογραφικά τους χώρους και τα αντικείμενα των έργων. Η κάμερα κινείται σε χώρους ανάλογους μ' αυτούς που χρησιμοποιήσει ο φωτογράφος, στέκεται σε σημεία ή ζωντανά γυμνά μοντέλα ενώ, παράλληλα, περνά και σταματά μπρος στο ίδιο το έργο. Και εδώ είναι και το σημαντικότερο στοιχείο της επιτυχίας της ταινίας, αφού διαγράφει μια συγκεκριμένη άποψη για την κινηματογραφική μεταφο-

ρά μιας δουλειάς συγγενούς με το μέσο του κινηματογράφου.

Peppermint Frieden

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Marianne S. W. Rosenbaum, Φωτογραφία: Alfred Tichawski, Μοντάζ: Gerard Samaan, Μουσική: Konstantin Wecker, Παραγωγή: Nourfilm Munchen, 35 mm, 112'.

«Η ελευθερία δεν είναι μια αφηρημένη έννοια, είναι κάτι που στη γεύση του μοιάζει με μέντα»...

Τα παιδιά και η σχέση τους με τον πόλεμο είναι το θέμα μας. Τα παιδιά και οι μεγάλοι στη σχέση τους με την πολιτική διάσταση του πολέμου, που στο Peppermint Frieden στρέφεται γύρω από το Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο στη Γερμανία. Αντιδράσεις «χαριτωμένες» που προέρχονται από την τρυφερή ηλικία αλλά και αντιπολεμικές κραυγές μιας γενιάς που έζησε από κοντά τις δραματικές εξελίξεις εκείνης της περιόδου.

Ταινία εποχής ή ντοκυμαντέρ, δεν έχει σημασία, αφού την ουσία της αναζητά κανείς στη σημερινή πραγματικότητα. Είναι η καταγγελία ενάντια στην ιδέα του πολέμου, περασμένη μέσα από τις συναισθηματικές και μη αντιδράσεις ενός εξαχρονου κοριτσιού, που θα μείνει μετά τη λήξη της δίωρης ταινίας. Η ιδιαιτερότητα της δύσκολης περιόδου για τη μικρή Marianne τότε που ανακαλύπτει την ταυτότητά της μπλεγμένη στα δίχτυα ενός παρερχόμενου πολέμου και του φόβου που θα τον ακολουθήσει, γίνεται το πρόσχημα με βάση το οποίο θα εξελιχθεί η ταινία, εξασφαλίζοντάς της μια σχετικά μοναδική θεματολογία, που την ξεχωρίζει από μια σειρά συγγενών θεματικών ταινιών του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου.

Θέμα σχετικά συγγενές μ' αυτό στα «Απαγορευμένα Παιγνίδια», μόνο που στην ταινία της Marianne Rosenbaum θα πάρει μιαν άλλη κινηματογραφική φόρμα. Η ασπρόμαυρη, με έντονο contrast, εικόνα συμβάλλει σ' ένα συγκρατημένα δραματικό κλίμα που με την αντιπαράθεση διάφορων φιλικών χρόνων περιπλέκουν το θεατή σ' ένα παιχνίδι ταύτισης και απόστασης από τα δρώμενα. Η σωστή διάθεση του ντοκουμενταριστικού ύφους, οι πολύ καλοί ηθοποιοί αλλά και η συγκροτημένη άποψη της δημιουργού συνέθεσαν μια δουλειά σωστή, που η ανίχνευση των ιδιαιτεροτήτων της επαφίεται στην ευαισθησία του κοινού.

Pina Bausch

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Chantal Akerman, Παραγωγή: INA.

Σ' αυτή την τελευταία της δουλειά, η Aker-

man, έδειξε, για μια ακόμα φορά, ένα ταλέντο ευμετάβολο, τοποθετημένο σωστά στο χώρο που καταπιάνεται. Αυτό το ντοκυμαντέρ, που είναι αφιερωμένο στην Pina Bausch, δεν απέχει πολύ από την απλή καταγραφή μιας performance - από τα βασικότερα άλλωστε στοιχεία στη δουλειά της χορεύτριας - που στην περίπτωση μας όμως έχει μια προσωπική σφραγίδα όσον αφορά τον κινηματογραφικό της χρόνο και δομή.

Η κάμερα ακολουθεί το γκρουπ της χορεύτριας σε μια του περιοδεία στη Γερμανία, Ιταλία και την πόλη Ανίγνον, της Ταλλίας, παραμένοντας στις πρόβες περισσότερο απ' ότι στις ίδιες τις παραστάσεις. Παράλληλα, μερικά αποσπάσματα συνεντεύξεων με την ίδια, συμπληρώ-

νουν την εικόνα σχετικά με τη δουλειά της, δίνοντας βάρος στις ιδιαιτερότητές της.

Κλασική δομή ντοκυμαντέρ, που με διαρκείς επαναλήψεις και με μια έντονη διάθεση για την επικύρωση της παρουσίας του περιβάλλοντα χώρου, προσθέτουν στοιχεία, που μέχρι τώρα ίσως και να είχαν περάσει απαρατήρητα, αλλά και που, εν πάσει περιπτώσει, κάνουν καθαρή την προσωπική άποψη της κινηματογραφηστριάς γύρω από το θέμα. Το φαινομενικά μπιπιμαί στοιχείο του χορού της Bausch που βρίσκεται πιο κοντά στην performance παρά στον κλασικό χορό και η έρευνα στην κίνηση και τη σύνθεσή της, γοητεύει την Akerman, που του αφιερώνει το ουσιαστικό μέρος της ταινίας.

ΒΕΡΟΛΙΝΟ '84

Το φεστιβάλ του Βερολίνου, που δεν είναι άλλο παρά το αποτέλεσμα μιας σύνθετης πολιτικής της γερμανικής κυβέρνησης για την ίδια την πόλη, συμπλήρωσε τον 34ο χρόνο λειτουργίας του. Αυτή η χρονιά, που ήταν τόσο σημαντική για το δικό μας κινηματογράφο - το «Ρεμπέτικο» του Κώστα Φέρη πήρε μια από τις επτά αργυρές άρκτους - δεν ήταν η καλύτερη για το ίδιο το φεστιβάλ. Ο διευθυντής του, που αντιλήφθηκε ένα κάποιο ενδιαφέρον για την ανεξάρτητη παραγωγή, προσπάθησε να καλύψει όλα τα γούστα, περιλαμβάνοντας στο διαγωνιστικό πρόγραμμα ταινίες από το Terms of Endearment μέχρι την τελευταία δουλειά των Straub-Huillet. Το χαώδες αυτό πανόραμα της πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής συμπλήρωσαν ένα αφιέρωμα στο Μεσογειακό Κινηματογράφο, ρετροσπεκτιβες στη δουλειά των Ντασέν-Μερκούρη, Ernst Lubitsch, φεστιβάλ Παιδικού Κινηματογράφου κ.λπ. κ.λπ.

Το Forum, που τελικά συγκέντρωσε ένα μεγάλο μέρος του κοινού του φεστιβάλ, αυτή τη χρονιά αύξησε το πρόγραμμά του σε μια προσπάθεια αντιπαράθεσης με το επίσημο πρόγραμμα. Οι ταινίες που επιλέγει ο Ulrich Gregor έχουν μια συγκεκριμένη αισθητική κατεύθυνση και δεν αφήνουν περιθώρια παρεξηγήσεων για

την επιλογή τους. Ταινίες προοδευτικές, που ερευνούν το μέσο, τις δυνατότητες και την εξέλιξη του, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει πάντα ένας μεγάλος αριθμός ντοκυμαντέρ, ενώ ένα μέρος του προγράμματος αφιερώνεται στον πειραματικό κινηματογράφο. Στο φετινό πρόγραμμα, εκτός από το κύριο μέρος στο οποίο περιλήφθηκαν πολλές γερμανικές ταινίες, υπήρχε ένα αφιέρωμα στον εθνογραφικό κινηματογράφο, μια επιλογή ταινιών με θέμα το τανγκό, καθώς και μια σειρά ταινιών Super-8 παράλληλα με ένα αφιέρωμα στην Τέχνη του Βίντεο.

Klassenverhältnisse (Ταξικές Σχέσεις)

Σκηνοθεσία - Σενάριο - Μοντάζ, Jean-Marie Straub - Daniele Huillet. Φωτογραφία: William Lubtchansky. Παραγωγή: Janus Film - Ferndehen Frankfurt, 35 mm, 126', ασπρόμαυρο.

Η Αμερική του Καφκα είναι το θέμα αυτής της τελευταίας ταινίας των Straub-Huillet, που συμμετείχε στο φετινό διαγωνιστικό πρόγραμμα του Βερολίνου! Όπως, κατά κανόνα, στις προηγούμενες ταινίες τους (Χρονικό της Αν-

νας Μαγκνταλένα Μπαχ, Μωσής και Ααρών κ.λπ.), έτσι και εδώ η προσέγγιση στο λογοτεχνικό έργο περνά μέσα από τα εκφραστικά κανάλια του ντοκουμαντέρ. Τα πράγματα δειχνονται όπως έχουν, συμβάλλοντας στην ολοκλήρωση μιας άποψης που ενώ εκ πρώτης όψεως φαίνεται ταυτισμένη με το πρωτότυπο, στην πραγματικότητα σκοπεύει σε μια ματεριαλιστική προσέγγιση ενός λογοτεχνικού έργου εποχής το οποίο, στην κινηματογραφική του μεταφορά, παίρνει κάποιες άλλες, σύγχρονες, κοινωνικές προεκτάσεις. Στόχος του δεν είναι ούτε η μεταφορά ούτε η αλλοίωση του πρωτότυπου στο πέρασμά του σ' ένα διαφορετικό «μέσο», αλλά η χρησιμοποίησή του σαν να επρόκειτο για ένα ωμό ντοκουμενταριστικό υλικό που, με την προσωπική επεξεργασία των δημιουργών, θα πάρει μια νέα φόρμα και κατεύθυνση.

Η παράκαμψη του καφκικού ύφους και φόρμας δίνει πεδίο στη χρήση ενός προσωπικού κώδικα — συστατικό στοιχείο της προηγούμενης δουλειάς τους — που θα μεταφέρει την ιστορία στους δικούς τους παράλληλους και θα την κατευθύνει αποκλειστικά στις αντιθέσεις — ταξικές και μη — του ήρωα με το νέο κοινωνικό του περίγυρο. Οι Straub-Huillet θα παίξουν πιστό το παιχνίδι της ταύτισης - διαφοροποίησης με το περιβάλλον. Θα μουν οι ίδιοι στις αμφιταλαντεύσεις του νεανικού αντικονφορμισμού και θα κυνηγήσουν τον ήρωά τους με τις μύριες αντιθέσεις του χαμένου κοινωνικού του status, υποθιβάζοντας στο ελάχιστο τις συναισθηματικές ανησυχίες της εφηβείας του (το οποίο ερωτικό παιχνίδι με την νεαρή υπηρέτρια του ξενοδοχείου σχεδόν αφαιρείται από τη ροή της ιστορίας, δίνοντας τόπο σε μια μονόπλευρη αναζήτηση της κοινωνικής ταυτότητας του ήρωα). Θα παρακάμψουν τον ιστορικό χρόνο, αντικαθιστώντας τον με μια χρονική περίοδο ακαθόριστη, έτσι που κι αυτός να ενταχθεί στον κύκλο της διαχρονικής έρευνας των δημιουργών.

Ο λόγος και εδώ είναι το κατευθυντήριο νήμα που θα δώσει όλη την λυρική στρουκτούρα της ταινίας, κρατώντας συγχρόνως, λέξη προς λέξη, το διάλογο του λογοτεχνικού έργου. Θα υπερβεί το ρεαλισμό του πρωτότυπου χωρίς να τον απορρίψει και θα δημιουργήσει το μουσικό ρυθμό μέσα από την απαγγελτική χρήση της γλώσσας από τους ηθοποιούς. Η δραματικότητα και αυτή παρακάμπτεται, ενώ το βάρος του διαλόγου δίνεται σ' αυτή καθαυτή την ουσία των λέξεων και τη δομή τους σε λόγο.

Το πνεύμα οικονομίας — μέσα που ακολουθεί η ταινία θα περάσει και στο διάκοσμο. Μικρές, ουσιαστικές λεπτομέρειες θα διαχωρίσουν τους χώρους στην περίπτωση που πρόκειται για ένα εξοχικό σπίτι ή ένα ξενοδοχείο. Η ατμοσφαιρική περιγραφή των χώρων του Κάφκα εδώ έχει εκλείψει, κι αυτή η «αφαίρεση», μαζί με τη λιτή περιγραφή των χαρακτήρων, θα

συμβάλει στη δημιουργία μιας γενικής εντύπωσης - διαμαρτυρίας για την κοινωνική θέση του ήρωα. Οι ομόκεντροι κύκλοι που τον περιγράφουν, με ανθρώπους που η ταυτότητά τους δύσκολα ξεπερνά — με την πρώτη ματιά — τα σύνορα ενός απλού ονόματος και το πέρασμα του προσωπικού δράματος σε δεύτερο πλάνο, δίνουν την ευκαιρία στους δημιουργούς να φτιάξουν, για μια ακόμα φορά, μια ταινία σημαντική, συνέχεια της — γιατί όχι — στρατευμένης, προηγούμενης δουλειάς τους.

Love Streams (Κύματα Αγάπης)

Σκηνοθεσία: John Cassavetes. Σενάριο: Ted Allan - John Cassavetes. Φωτογραφία: Al Ruban, Μοντάζ: Georg Villasenor. Μουσική: Bo Harwood, Παραγωγή: Golan - Globus Production. 35mm, 135', έγχρωμο.

Μ' αυτή την τελευταία δουλειά του, ο Κασσαβέτης επανέρχεται γι' άλλη μια φορά στο προσωπικό του θέμα, της κατάδυσης στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση και την εξέτασή της σε σχέση με τις εξωτερικές και αντιδράσεις της. Η Sarah (Gena Rowlands) μετά από μια αποτυχημένη προσπάθεια για την ανάκτηση της κηδεμονίας της κόρης της αλλά και από ένα σοκ που θα ακολουθήσει, όταν η τελευταία, στη διαδικασία του δικαστηρίου, αρνηθεί την επαφή μαζί της, επιστρέφει στη θίλα του αδερφού της Robert (Τζ. Κασσαβέτης), πετυχημένου συγγραφέα, που κι αυτός αντιμετωπίζει παρόμοια προβλήματα. Θα ζήσουν για ένα διάστημα μαζί, μέχρι που η Sarah, φορτισμένη από την αδιάφορη

Εσθικές σχέσεις



ζωή της, θα βρει ένα νέο φίλο με τον οποίο θα εγκαταλείψει το σπίτι του αδερφού της.

Με άξονα αυτή την απλή ιστορία, ο Κασσαβέτης θα εμβαθύνει στο χαρακτήρα των δύο αδερφών, περιστοιχίζοντάς τους από μια σειρά γεγονότα - εκπλήξεις για το θεατή. Οι αντιδράσεις της γυναίκας Sarah θα κινηθούν παράλληλα μ' αυτές του αδερφού της που θα της μεταφέρει με έναν σχεδόν ερωτική τρυφερότητα. Η πνιγρή ατμόσφαιρα που θα ακολουθήσει, προϊόν της σύνθετης προσωπικότητας της Sarah, θα αναταράξει τη φαινομενική ηρεμία του Robert, σε σημείο που να του επαναφέρει ανησυχίες παραμελημένες για ένα μεγάλο διάστημα. Τα απανωτά γεγονότα διανθίζονται με μια ακατάληπτη συχνά δραματικότητα ενώ κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον στην εξέλιξη τους. Η ιδιαίτερη ικανότητα του Κασσαβέτη στον έλεγχο των ηθοποιών του, αλλά και η παρουσία του ίδιου στην ταινία, συνεισφέρει στην απόδοση ενός κλίματος που, ενώ συχνά φτάνει σε ακρότητες, πείθει το θεατή.

Ο Κασσαβέτης έχει μια εντελώς ιδιαίτερη θέση στο σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο. Από το 1957, όταν έκανε την πρώτη του ταινία, τη *Shadows*, άνοιξε νέους δρόμους απομυθοποιώντας την επικρατούσα εντύπωση ότι ο κινηματογράφος δεν είναι παρά ένα ακόμη βιομηχανικό προϊόν που απαιτεί τη συνεργασία των οργανωμένων στούντιο. Πρώτος πραγματικά ανεξάρτητος κινηματογραφιστής, συνέχισε με μια εντυπωσιακά ανοδική πορεία, αποδεικνύοντας ένα δυναμικό, πρωτότυπο και δημιουργικό ταλέντο που ίσως μόνο με αυτό του Τσάπλιν θα μπορούσε κανείς να το συγκρίνει.

Κύματα αγάπης



Στα χρόνια που ακολούθησαν δημιούργησε ένα ιδιαίτερο, δικό του στυλ στα πλαίσια του αφηγηματικού κινηματογράφου, ένα προσωπικό είδος έκφρασης, που με συνέπεια εξακολουθεί να εξελίσσεται μέχρι και σήμερα.

Die Olympiasiegerin (Η Ολυμπιονίκης)

Σκηνοθεσία - Σενάριο - Παραγωγή: Herbert Achternbuch. Φωτογραφία: Jorg Schmidt - Reitwein, 35mm, 116', έγχρωμο.

Ο Herbert Achternbuch συμμετείχε στο φετινό φεστιβάλ του Βερολίνου με τρεις μεγάλο μήκους ταινίες στο επίσημο πρόγραμμα, τη γερμανική σειρά και το Forum αντίστοιχα. Η δημοσιότητα που είχε το θέμα της ανάκλησης του ετήσιου κρατικού βραβείου - επιχορήγησης που επρόκειτο να δοθεί στον ίδιο, με την προσωπική παρέμβαση του υπουργού Εσωτερικών της Ομοσπονδιακής κυβέρνησης, είχε σαν αποτέλεσμα να αναβαθμιστεί ένας ελάχιστα δημοφιλής μέχρι τότε Γερμανός σκηνοθέτης σε πόλο συσπείρωσης κατά της λογοκρισίας και του κρατικού παρεμβατισμού στις τέχνες.

Αυτή η φαινομενικά παράλογη ταινία του Achternbuch, που σε πρώτη ματιά δείχνει ότι βασίζεται σε μια σειρά αντικρουόμενες καταστάσεις, εξελίσσεται σε μια συγκροτημένη σύνθεση πρωτότυπων απόψεων για το θεσμό της οικογένειας, τη συζυγική πίστη, την κοινωνική παραδοχή, τον αθλητισμό και ένα σωρό από τις ισχύουσες κοινωνικές αξίες και ιδανικά. Χρησιμοποιώντας αυτοβιογραφικά στοιχεία που αφορούν το αθλητικό παρελθόν της μητέρας του σαν εναρκτήρια νότα, ο Achternbuch αναπτύσσει το θέμα του με ελάχιστη προσπάθεια, δημιουργώντας μια ταινία ιδιαίτερα σύνθετη, γεμάτη ειρωνία και πρόκληση. Εφευρετικός στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, κινείται ανάμεσα στο ρεαλισμό και την έξαλλη φαντασία, για να καταλήξει, μέσα από ένα πλέγμα παράλογων καταστάσεων, στην ανελέητη κριτική μιας κοινωνίας και ενός πολιτισμού φορτισμένου με προκαταλήψεις και δεσμευτικές ηθικές αξίες.

Ο Achternbuch, γνωστός ίσως στο Αθηναϊκό κοινό από την προβολή των ταινιών του στο Ινστιτούτο Goethe, ανεπηρέαστος προφανώς από την απρόβλεπτη δημοσιότητα (διεθνής τύπος, άρθρα στο *Newsweek* κλπ.), εξακολουθεί να παραμένει ένας πραγματικά ιδιότυπος κινηματογραφιστής, αφιερωμένος σ' ένα προσωπικό, ιδιόρρυθμο στυλ, και να αναταράσσει τις συνειδήσεις των θεατών με δηκτικές αναφορές στο πρόσφατο ιστορικό παρελθόν της πατρίδας του, ανατρέποντας και γελοιοποιώντας δόξα και ιερά του κοινωνικού του περιβάλλοντος.

Ο έντονος αναρχισμός του και η σχεδόν ασκητική απομόνωση του από τα τρέχοντα στο

σύγχρονο γερμανικό κινηματογράφο, συγκροτούν μια έκφραση εντελώς πρωτότυπη και μοναδική. Παραγωγός, σεναριογράφος και πρωταγωνιστής στις ταινίες του, διατηρεί απόλυτο έλεγχο και μια χαρακτηριστική ανεξαρτησία που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός είδους κινηματογράφου που λίγο λίγο ξεπερνά την περιορισμένη παραδοχή του και αναγνωρίζεται για τις δικές του ιδιαίτερες αξίες.

Kanakerbraut

Σκηνοθεσία: Uwe Schrader. Σενάριο: Uwe Schrader - Daniel Dubbe. Φωτογραφία: Klaus Muller - Laue. Παραγωγή: DFFB - Unwe Schrader.

Μια ταινία για τους απόκληρους, Γερμανούς ή μετανάστες, άνεργους και αλκοολικούς του Βερολίνου, για τις γειτονιές τους, τους χώρους συγκέντρωσής τους, το περιβάλλον τους, δεν μπορεί παρά να διεγείρει το ενδιαφέρον αλλά και να «πάσχει» από προδιαγραμμένη δομή και προβλεπόμενο αποτέλεσμα. Θεματική σχετικά τετριμμένη, που, στην περίπτωση μας, πήρε μια μορφή πιο ευαίσθητη και πιο αποτελεσματική όσον αφορά τους στόχους της.

Ο ήρωας, ένας άνεργος αλκοολικός, ζει σ' ένα ερειπωμένο, σχεδόν ετοιμόρροπο διαμέρισμα στην περιοχή Kreuzberg του Βερολίνου. Πατέρας ενός παιδιού και χωρισμένος με τη γυναίκα του, ζει τη ζωή του χαμένου, έρμαιο ενός εχθρικού και παράλογου κόσμου. Ο καλύτερος φίλος του χωρίς λόγο θρέθηκε στη φυλακή και η απόπειρά του για μια ληστεία με ένα ψεύτικο όπλο καταλήγει σε αποτυχία...

Ατμοσφαιρική ταινία, με λίγο διάλογο, είναι φανερό πως είναι φτιαγμένη από ένα ευαίσθητο άνθρωπο με τη δυνατότητα να εισβάλλει σε καταστάσεις και πράγματα σχετικά μακρινά από τον κύκλο του. Η ντοκουμενταριστική προσέγγιση γίνεται πιο έντονη από το δυνατό κόκκο και το υπογάλανο χρώμα της εικόνας, δίνοντας διέξοδο σε πειραματισμούς παρεμφερείς μ' αυτούς της δεκαετίας του '60. Γενικά, η ταινία κινείται με άξονα την ατμοσφαιρικότητά της, αποφεύγοντας οτιδήποτε περιττό, στοχεύοντας ταυτόχρονα στην απλή καταγραφή, στοιχεία εξαρχής καθαρά, που είναι σχετικά δυσεύρετα στην πρώτη δουλειά ενός κινηματογραφιστή.

Fury is a feeling too (Κι η οργή είναι συναισθημα)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Cynthia Beatt. Φωτογραφία: Elfi Misesch - Ebba Jahn - Cynthia Beatt. Μοντάζ: Dorte Volz - Cynthia Beatt. Παραγωγή: Cynthia Beatt - SFB, 16mm, 25', έγχρωμο.

Η δομή και ο ρόλος της γλώσσας, καθώς και 10 οι επιδράσεις της αρχιτεκτονικής κατασκευής

στη διαμόρφωση της έκφρασης αλλά και το σχηματισμό της εθνικής ταυτότητας, είναι τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται σ' αυτή της την ταινία η Cynthia Beatt. Η ανασκόπηση χαρακτηριστικών στοιχείων της σύγχρονης γερμανικής συμπεριφοράς, λειτουργεί σαν αφετηρία για περαιτέρω συμπεράσματα όσον αφορά τη συγκρότηση ενός χαρακτήρα, που στη σύντομη μεταπολεμική περίοδο δεν έχει αποβάλλει εντελώς τα αρνητικά υπόλοιπα της πρόσφατης ιστορίας του. Η εξέταση αυτής της σχέσης, τοποθετημένη στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον του Βερολίνου, ανασκαλίζει ενοχλητικά ερωτηματικά, προβάλλοντας ανησυχίες γι' αυτά που κατάρθρωσαν να διεθνοποιήσουν τον έντονα σωβινιστικό γερμανικό χαρακτήρα.

Αυτή η ταινία, που από πολλούς θεωρήθηκε αντιθερολινέζικη, εμπεριέχει, πάνω απ' όλα, τις εμπειρίες μιας ξένης που ζει στο Βερολίνο και που με την πρώτη ματιά φαίνεται πως έχει απορροφηθεί ολότελα από το περιβάλλον της.

Hero

Σενάριο - Σκηνοθεσία: Alexander Rockwell. Φωτογραφία: Robert Yeomans. Μοντάζ: Lizzie Borden, Christine le Goff, Alexander Rockwell. Μουσική: Rolling Stones, Judy Garland, Mader, David Bowie, John Hassle, David Hykes. Παραγωγή: Mirror Films, ZDF.

Αυτή η δεύτερη ταινία του Αμερικανού A. Rockwell, επηρεασμένη από την «ευαίσθητη οπτική» της Γερμανικής Σχολής, εντυπωσίασε τους Ευρωπαίους καλεσμένους του Independent Feature Film Market της Νέας Υόρκης και θεωρήθηκε σαν πιο ενδιαφέρουσα δουλειά της Αμερικάνικης Ανεξάρτητης Κίνησης.

Πρόκειται για ένα ταξίδι στο «πουθενά». Ο ήρωας και οι δυο θετές αδερφές του ξεκινούν από μια απροσδιόριστη μεγαλούπολη, ίσως το Λος Άντζελες, και κατευθύνονται, μέσα από τις ερήμους της νοτιοδυτικής Αμερικής, σε μια πόλη του Νέου Μεξικού. Το πρώτο μέρος του ταξιδιού θα τους φέρει σ' επαφή με μια κουλτούρα βασισμένη στη «μυθολογία της απόδρασης», που έχει τις ρίζες της στην κλασική μέση αμερικανική σκέψη. Στη συνέχεια, το αυτοκίνητο που μεταφέρει την ομάδα (ο ήρωας, οι δύο αδερφές του, ένας κάου-μπου, ένας Ινδιάνος οδηγός), θα χαλάσει στο μέσο της ερήμου, με αποτέλεσμα το ταξίδι, που άρχισε με σκοπό την επανόκτηση της προσωπικής ισορροπίας των μελών της ομάδας, να καταλήξει σε μίαν αθέλτη αντιμετώπιση της πραγματικής φύσης του καθένα.

Οι παραλληλισμοί με την Fata Morgana του Werner Herzog είναι αναπόφευκτοι. Και οι δύο ταινίες κινούνται γύρω από ακρωτηριασμένα — ψυχολογικά και κοινωνικά — άτομα τοποθετημένα σ' ένα περιβάλλον απομονωμένο από τον

περίγυρο και μολυσμένο από κατακερματισμέ-
να ανθρώπινα όντα και τεχνολογικά συντρίμια.
Η μουσική - Leonard Cohen για τον Herzog,
David Bowie για τον Rochwell - αλλά και η σύν-
θεση της εικόνας κινούνται σε παράλληλες πο-
ρείες.

Πάντως, ανεπιφύλακτα πρόκειται για μια δου-
λειά εμπνευσμένη, που ξεπερνά τα πολύ στενά
υλικά της όρια, και που σ' όλη της τη διάρκεια
εμπλέκει το θεατή στο παράλογο πνεύμα της,
όμοιο μ' αυτό του Μπέκετ ή του Άλμπυ.

*Last Night at the Alamo (Τελευταία νύχτα στο
Άλαμο)*

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Eagle Pennell. Μοντάζ -
Παραγωγή: Kim Henkel - Eagle Pennell. 16mm,
80', ασπρόμαυρο.

Μια πανέξυπνη, προκλητική και ανορθόδοξη
επίδειξη ανεξάρτητου κινηματογράφου από το
Τέξας είναι οι χαρακτηρισμοί που μπορεί να δώ-
σει κανείς σ' αυτή την αρκετά συζητημένη ται-
νία του αυτοδίδακτου Eagle Pennell.

Το ALAMO, εργατικό στέκι, είναι ένα σκοτει-
νό ατμοσφαιρικό μπαρ σε μια γειτονιά του
Χιούστον. Σε μερικές μέρες πρόκειται να κατε-
δαφιστεί και ήδη ένα μέρος των πελατών του
μεταφέρθηκε σ' ένα άλλο κοντινό μοντέρνο
μπαρ. Λίγες μόνο ώρες πριν το οριστικό του
κλείσιμο, ένας πελάτης που αποκαλείται Κάου
Μπού, προσπαθεί να αποδείξει τη φήμη του, με
το να το σώσει. Το ALAMO, όμως που κάθε άλ-
λο παρά διατηρητέο είναι, θα πέσει μίας και ο
μόνος φίλος του Κάου Μπού είναι εντελώς
απρόθυμος να χρησιμοποιήσει την ισχύ του.

Η ταινία εξελίσσεται σ' αυτά τα περιορισμένα
πλαίσια με σκοπό να δώσει την εικόνα ενός λαϊ-
κού χώρου που συχνάζεται από ανθρώπους με
κοινά προβλήματα και κοινές απόψεις για τη
ζωή. Το ALAMO θα λειτουργήσει σαν μια παρω-
δία για το ρόλο των μπαρ στην αμερικάνικη
δύση και, μέσα από τις διασκεδαστικές κατα-
στάσεις που δημιουργούνται, η ταινία θα προσ-
παθήσει να δώσει μερικά στοιχεία για το ρόλο
τέτοιων χώρων στην αμερικάνικη μυθολογία
αλλά και μια πτυχή της σύγχρονης αμερικάνι-
κης κουλτούρας.

BINTEO

Το Forum στην προσπάθειά του να καλύψει
όσο το δυνατό πλατύτερα το χώρο των οπτι-
κοακουστικών τεχνών, συνεχίζει μια παράδοση
που άρχισε με ταινίες Super 8 και που φέτος
συμπεριέλαβε ένα αφιέρωμα στην Τέχνη του
Βίντεο. Ένα πλήθος από βίντεοταινίες, πολλές
από τις οποίες προέρχονταν από την Αμερική,
συγκρότησαν ένα πολύ ενδιαφέρον πρόγραμμα
γι' αυτούς που παρακολουθούν την εξέλιξη του
βίντεο.

Σε συνεργασία με τον οργανισμό «The Kit-
chen» της Νέας Υόρκης, προβλήθηκαν δου-
λειές σύγχρονες που κάλυψαν τις νέες τάσεις
στη χρήση του μέσου. Σ' αυτή τη νέα κατεύθυν-
ση, που σκοπό έχει το πέρασμα της τέχνης του
βίντεο στα μέσα μαζικής ενημέρωσης (τηλεό-
ραση), είναι τοποθετημένη και η τελευταία δου-
λειά του Robert Asley, «Perfect Lives». Πρόκει-
ται για μια Βίντεο-Όπερα, όπως την ονομάζει ο
ίδιος, σε 7 επεισόδια και με όλα τα χαρακτηρι-
στικά μιας εντυπωσιακής και πανάκριβης παρα-
γωγής. Παρ' ότι έχει μια τέλεια τεχνική επεξερ-
γασία — προορίζεται άλλωστε για την
τηλεόραση — είναι ενοχλητικά επαναληπτική
και μονότονη αλλά και πολύ επιπλαστή, αν ο
όρος είναι δόκιμος, πράγμα στο οποίο συμβάλ-
λει και η τεχνική αρτιότητα. Από τις αμερικάνι-
κες δουλειές ξεχώρισαν αυτές των επώνυμων
Bill Viola, Nam Jun Paik και Dara Birnbaum.

Οι γιαπωνέζικες δουλειές, παρ' ότι σχετικά
περιορισμένες αριθμητικά, συγκέντρωσαν εν-
διαφέρον. Από αυτές ξεχωρίζει το *Video
Letter* του Shuji Terayama. Αυτή είναι η
πρώτη δουλειά σε βίντεο του γνωστού πειραμα-
τικού κινηματογραφιστή που παίρνει μέρος σε
διεθνές φεστιβάλ.

Η γερμανική συμμετοχή ήταν μέτρια στη
συγκρίση της με τις υπόλοιπες, ενώ το μεγαλύ-
τερο μέρος αυτού του προγράμματος κατέλαβε
η τρίτη έκδοση του βίντεοπεριοδικού *Internat-
tal*.



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΕΔΩ ΕΙΝΑΙ ΒΑΛΚΑΝΙΑ

1. «Εδώ είναι Βαλκάνια...»

Ο ελληνικός κινηματογράφος, μέσα στο 1984, πάει καλά στα διεθνή φεστιβάλ, να μια αισιόδοξη διαπίστωση για ξεκίνημα μέσα στη γενική απαισιοδοξία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το *Ρεμπέτικο* βραβεύεται στο Βερολίνο, το *Περί Έρωτος* στη Φλώρεντία κι ο Αγγελόπουλος βραβεύεται στις Κάννες. Το ότι η ελληνική ταινία προσπαθεί χρόνο με χρόνο να αποκαταστήσει ένα διάλογο και με το δικό της κοινό είναι η δεύτερη αισιόδοξη διαπίστωση, αν κι αυτή εγκυμονεί κάποιους κινδύνους. Το γεγονός ότι το «σύστημα» παραγωγής προσανατολίζεται όσο και περισσότερο προς ένα ακαθόριστο μισορεαλιστικό μισοϊδεολογικό κι όχι πάντα εμπορικά θιώσιμο μοντέλο φυσικά αποκλείει σιγά σιγά στην εκφραστική περιπέτεια του δημιουργού. Όμως οι Έλληνες κινηματογραφιστές θέλουν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τη λειτουργία του δημιουργού, ακόμη κι όταν γυρίζουν τελείως «εμπορικές» ταινίες. Κι αυτή η αντίφαση σφράγισε και την παραγωγή και τα συγκεχυμένα συναισθήματα, που άφησε το περσινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Όπως άλλωστε και το προπέρσινο. Κάθε φορά που τελειώνει το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης έχει κανείς στην αίσθηση ότι είναι δύο βήματα πιο κοντά στο χάος. Οι εκτιμήσεις και οι κριτικές κλιμακώνονται σε τέτοια μανία δογματικής «οριστικότητας» που είναι για γέλιο. Σίγουρα το περσινό δείγμα ταινιών ήταν πιο περιορισμένο σε πλούτο επιλογής και πιο συμβατικό σε αποτέλεσμα αλλά από τότε; Κανείς δε φαίνεται ή δε θέλει να έχει την ψυχραιμία να παρατηρήσει ότι η στροφή στα διάφορα κινηματογραφικά είδη, ή πιο σωστά στην τυπολογία τους κι η εγκατάλειψη της αυθαιρεσίας της προσωπικής γραφής δε γίνεται με τομές, αλλά σταδιακά.

Εδώ και τρία τουλάχιστον φεστιβάλ οι σκηνοθέτες προσπαθούν να εξισορροπήσουν την επιθυμία τους για σινεμά στις πιέσεις - κάθε είδους - της όλο και πιο σκληρής πραγματικότητας. Κι αν κάτι σημαντικό είχε κατακτηθεί στο τελευταίο Φεστιβάλ ήταν η υποχώρηση της σκηνοθετημένης οξύτητας - άλλοτε - που αντί να υπάρχει στις ταινίες, γέμιζε τις ώρες πριν και μετά τις προβολές με θαρετές αντιπαραθέσεις χωρίς λύση. Όμως μόλις οι ταμπέλες κατέθηκαν απ' το Μέγαρο Μακεδονικών Σπουδών όλοι έξεχασαν τη γαλήνη και θυμήθηκαν, ότι «εδώ είναι Βαλκάνια δεν είναι παίξε γέλασε», όπως λέει το τραγούδι. Ή, όπως δε λέει, αν δεν είχε γίνει ο εμφύλιος θάπρεπε να τον εφεύρουμε. Και με την επιστροφή στην Αθήνα η Κόλαση διαδέχτηκε τις μπερδεμένες εντυπώσεις της Θεσσαλονίκης. Όλοι ζητούσαν την κεφαλή κάποιου επί πινάκι, όλοι απαιτούσαν από τους Έλληνες κινηματογραφιστές να γυρίζουν μόνο αριστουργήματα πέντε αστέρων κι όλοι αμφισβητούσαν οποιαδήποτε (επαινετή) προσπάθεια να διερευνηθεί η παραγωγή πολλαπλασιάζοντας τις ευκαιρίες (πράγμα που κατά τη γνώμη μας θα πρέπει να γίνεται όλο και πιο ευέλικτα, όλο και πιο πολύ). Στο όργιο του παραγοντισμού που είχε ξεσπάσει χωρίς κριτήρια και χωρίς καλούς σκοπούς, το μόνο που κέρδιζε ήταν ο έλεγχος των κυκλωμάτων και το μόνο που ζημιώθηκε ήταν ο ελληνικός κινηματογράφος στο σύνολό του. Ύστερα από τόσους μήνες το τελευταίο Φεστιβάλ είναι μια ανάμνηση κι οι αντιπαραθέσεις σκηνοθετών, κριτικών και όλων των άλλων έχουν χάσει το νόημά τους, αφού οι ταινίες πέρασαν από την κρεατομηχανή της διανομής. Όμως οι αιτίες τους περιμένουν την επόμενη εκτόνωση. Όσο κι αν απαιτούν οι κριτικοί των εφημερίδων από τους σκηνοθέτες να εκπληρω-

σουν το όνειρο του δημιουργού που τους κινεί και τους μπλοκάρει, τόσο πιο πολύ η θέση τους δείχνει παράλογη, γιατί απλά στην Ελλάδα η κινηματογραφική κουλτούρα — μια βασική προϋπόθεση του κινηματογράφου του δημιουργού — έχει αποτύχει παταγωδώς. Κι αντίθετα όσο οι σκηνοθέτες θεωρούν ότι οι εκθέσεις ιδεών όπου έχει ξεπέσει η κριτική στην Ελλάδα είναι δυσφημιστικές για τη δουλειά τους, τόσο θα χάνουν τη δική τους δημιουργική κατεύθυνση. Κι οι δύο πλευρές θάπρεπε να παρακολουθούν από πιο κοντά τα χάλια του κινηματογράφου των δημιουργών, τις ραγδαίες αλλαγές του ίδιου του σινεμά παγκόσμια, μήπως κι έτσι αποενοχοποιηθούν αμοιβαία. Σ' αυτή την παράδοξη συγκυρία όπου χιλιάδες μυστηριώδεις δεισιδαιμονίες, προχειρολογίες και ιδιοσυγκρασίες παρασέρνουν το κριτικό πνεύμα καισποεδώνουν οποιαδήποτε προσωπική άποψη σε μια τρομακτικά αντιδραστική ομοιομορφία και κατευθυνόμενη ομοφωνία, ας ευχηθούμε ότι έχουμε φτάσει στην ανάγκη μιας καινούριας εξέτασης, όχι ενός καινούριου διχασμού. Κι ας αντιμετωπίσουμε ορισμένα πράγματα με την ασέβεια που τους αξίζει.

2. Νέοι και παλιοί.

Ο μόνος που παλιότερα μπορούσε να είναι ατιμώρητα ασεβής ήταν ο εξώστης του Φεστιβάλ αλλά κι αυτός αρχίζει να μαθαίνει τρόπους. Ίσως γιατί οι ταινίες δεν τον περιφρονούν πια τόσο πολύ, δεν τον αφήνουν στην απόλυτη αποστέρηση, προσπαθούν να περιλάβουν την εικόνα του στους κόσμους τους. Την εικόνα των νέων που ένας κινηματογράφος - προϊόν μιας αφόρητα γεροντοφιλικής κοινωνίας φυσι-

κά διέστρεφε μέσα στα κλισέ, όταν δεν την αγνοούσε τελείως.

Όχι ότι ο εξώστης δεν είχε πέρσει το άλλοθι ή τις αιτίες για να ουρλιάξει την αντίθεσή του, όπως κι η πλατεία άλλωστε, αλλά οι αντιπαράθεσεις θα μπορούσαν να γίνουν πια σε άλλες πλατφόρμες. Επιτέλους ποιούς αγαπούν οι ελληνικές ταινίες, ποιούς μισούν; Να ένα ερώτημα που δεν καταφέρνουν ν' απαντήσουν ακόμη κι όταν ακολουθούν τα βατά μονοπάτια της στρωτής διήγησης και των χαρακτήρων. Είναι όλοι οι προοδευτικοί αρκετό ερέθισμα για να σηκώσουν μια μυθοπλασία πάνω τους (*Το τραγούδι της επιστροφής*) ή σταματημένα οχήματα μιας ιδεολογικής επιλογής όπου οι σκηνοθέτες σπρώχνονται από εξωκινηματογραφικούς παράγοντες για να εξασφαλίσουν την κρατική χρηματοδότηση πάνω απ' όλα. Υπάρχει μια μυστηριώδης απαγόρευση της πλοκής που θαραίνει σ' όλο τον ελληνικό κινηματογράφο ή απλά η αδυναμία να δείχτει με κινηματογραφικές μεθόδους το γεγονός ότι στην ελληνική κοινωνία δε συμβαίνει τίποτα εκτός από ρομάντζα και συζητήσεις; Κι αυτό δεν είναι μια περιέργα αρνητική στάση στα όρια της προκατάληψης χωρίς αντίκρουσμα, και δε ζημιώνει το ζητούμενο (αν υπάρχει ένα ζητούμενο), τη δημιουργία ενός κινηματογράφου βασικά ρεαλιστικού για ένα σχετικά πλατύ κοινό;

Πολύ συχνά, πριν μπει κανείς στην αίθουσα στο περσινό φεστιβάλ, έπρεπε να αφήσει απ' έξω «τις στραβές» του αντιλήψεις για την πραγματικότητα και ν' ανακαλύψει, με οδυνηρό τρόπο, το κινηματογραφικό πρόσωπο του Έλληνα. Ενός πολύ αρνού λαου που διαστρέφει με αφόρητες παύσεις τη μουσικότητα και τη ροή της ίδιας του της γλώσσας που κινείται με την ταχύτητα χελώνας με αρρυθμία και σε κάθε 13

απροσδόκητο πανόραμα μπορεί να πιαστεί στα πράσα: να κάνει έρωτα στα όρθια! Καθόλου κολακευτική εικόνα του Έλληνα — που, πρέπει να το παραδεχτούμε — αξίζει καλύτερη μεταχείριση και λιγότερο μίσος από τον κινηματογράφο του.

Αυτή η στάση απέναντι στο αντικείμενο, εύκολη «απομυθοποίηση» αντί για *πραγματική* προσέγγιση, καθρεφτίζεται σ' όλες τις φάσεις της κατασκευής των περισσότερων ταινιών. Κι έτσι οι ιδεολογικές τους προθέσεις μένουν ξεκρέμαστες, καταποντίζονται κάτω από τα επιφανειακά ελαττώματά τους. Το κακό γράψιμο και την έλλειψη διεύθυνσης ηθοποιών. Χωρίς γερή πλοκή όμως καμιά ταινία δεν μπορεί να εμπλακεί στις κοινωνικές διαδικασίες, χωρίς κίνηση δεν υπάρχει προχώρημα και χωρίς την αγάπη για τους ηθοποιούς δεν υπάρχουν ούτε ρόλοι. Δηλαδή κανένας λόγος να μπει ο θεατής στην αίθουσα. Ο Κληντ Ήτσγουντ θα εξακολουθεί να σπάει τα ταμεία σαν γυαλισμένη οβίδα της τρομοκρατικής μηχανής που τον στηρίζει κι η τηλεόραση θα είναι πάντα το καλύτερο υπνωτικό...

Κι ύστερα, πέρα από τα αισθητικά προβλήματα ή μέσα απ' αυτά, αρχίζει να γίνεται φανερή μια άλλη έλλειψη — μια έλλειψη στρατηγικής και στόχου. Το άλλοθι: «ταινία ποιότητας που θα φέρει τον κόσμο στις αίθουσες», δουλεύεται εδώ και πολύ καιρό με διάφορους τρόπους μέσα σε διάφορες ταινίες. Φέτος έγινε τόσο πολύ συνειδηση που χρησιμοποιήθηκε ακόμη και σαν διαφημιστικό ολόγκαν για μερικές απ' αυτές. Είναι αρκετή, όμως, μια τέτοια κούφια φόρμουλα να δημιουργήσει *καινούργιες κινηματογραφικές συνήθειες* στο ελληνικό κοινό και σε ποιά βαθμό μπορεί να περάσει την ελληνική ταινία χωρίς τρομακτικές θλάβες από τις συμπληγάδες του αμερικάνικου σινεμά και της τηλεόρασης; Υπάρχει πουθενά ένα είδος θεατή που ικανοποιείται από το συμβιβασμό των ασυμβίβαστων, που οι ταινίες τον διχάζουν στα δυο. Και ποιός μπορεί να χτυπήσει δυο διαφορετικούς στόχους όταν σημαδεύει ανάμεσα;

Θα μπορούσε κανείς να δικαιολογήσει όλες αυτές τις αντιφάσεις σαν σημάδια μιας αργής μετάβασης σε εξέλιξη. Θα μπορούσε όμως και να ευχηθεί μια γρήγορη έξοδο προς *κάπου*, ιδιαίτερα όταν οι νέοι κινηματογραφιστές, που η ματιά τους δεν έχει ακόμη σφραγιστεί από τα τικ της διαφήμισης και της τηλεόρασης, προσπαθούν να βρουν έναν άλλο δρόμο: Να απομακρυνθούν από τις παρωδίες του στυλ του Αγγελόπουλου και να κάνουν ταινίες που η ένοχη συνειδηση του συμβιβασμού ανάμεσα στην ποιότητα και την εμπορικότητα μεταβάλλεται σε κάτι παραγωγικότερο, την επιθυμία να ενταχθεί το σινεμά τους μέσα στο ευρωπαϊκό σι-

νεμά, που από «περιθωριακό» έχει γίνει πια κυρίαρχο...

Ο πιο εύκολος δρόμος είναι το σχόλιο στο πρότυπο, αλλά ο φόρος τιμής συνήθως εξαφανίζει την ιδιαιτερότητα της ελληνικής ταινίας στον - κινηματογράφο - στα - μισά - του - δρόμου που είναι το ρημέγκ. Η ταινία του Δημήτρη Σταύρακα *Παρεξήγηση* ήταν η μεταφορά στα ελληνικά του *Χαφιέ* που από τη μεριά του ήταν ένα άλλο τύπου σχόλιο στο αμερικάνικο μούρο - φιλμ. Η επιλογή ενός τέτοιου σχεδίου είναι προβληματικό αφού ποιά παράδοση ελληνικής αστυνομικής ταινίας, τόσα χρόνια μετά τον Κούρκουλο, θα μπορούσε να εξισορροπήσει το τρομακτικό θάρος και τους δουλεμένους κώδικες του πρωτότυπου; Κι ίσως η ίδια οπισθοδρομική δόση μπλοκάρει και στην άλλη πρώτη ταινία μεγάλου μήκος, την *Υπόγεια Διαδρομή*, που δε σχολιάζει κάποια ταινία αλλά ένα ολόκληρο είδος κινηματογράφου. Τα πολιτικά θρίλερ του Γαθρά και του Πέτρι, που μπορεί να ανθούσαν στην Ευρώπη του '70 στις μέρες μας καταποντίζεται σαν δεινόσαυρος. Το πρώτο πολιτικό θρίλερ για την Ελλάδα που σκηνοθέτησε ο Απόστολος Δοξιάδης έχει καλλιτεχνικές προθέσεις (αργό ρυθμό, θεατρικότητες, εξαιρετη καλλιτεχνική διεύθυνση) δυσανάλογες με την «δημοσιογραφική» αμεσότητα που προϋποθέτει το είδος, και είναι η εμπορική ταινία που δεν «πήγε», και η καλλιτεχνική προσπάθεια που δυσφημίστηκε όσο καμιά άλλη. Με κριτικούς με τόσο σκουριασμένα πολιτικά αντανακλαστικά μια — έστω αφελής — αριστερή επιστημονική *φαντασία* πέρασε σαν φασιστικός ρεαλισμός και

Ρεβάνς



μία που τα επιχειρήματα δεν υπήρχαν γι' αυτή την εξωφρενική ανάγνωση, επιστρατεύτηκαν διάφορες κακεντρέχειες για την οικονομική άνεση της παραγωγής. Πολύ κακό για το τίποτα ως συνήθως, τη στιγμή που το πρόβλημα είναι αλλού: οι κατασκευαστικές αρετές δε γιατρεύουν ποτέ αυτό που μπορεί να τσακίσει μια ταινία, την έλλειψη ψυχής.

Σχόλια, σχόλια, σχόλια στην *Καζαμπλάνκα* στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, στις ταινίες του Ρομέρ, ένας ολόκληρος κόσμος κινηματογράφου στήνεται γύρω από τη ρεαλιστική αφετηρία της πολύ προσωπικής κι ακατάτακτης *Ρεθάνς*, που προσπαθεί να εξισορροπήσει το εσωτερικό με το «εμπορικό», με τελείως διαφορετικούς όρους απ' της άλλες ταινίες. Η φαντασίωση του σινεμά, η καθημερινότητα μιας μερίδας νέων, και τα ιδεολογήματα κάποιων «πρώην» αριστερών σε κρίση θάλεπονται με τρυφερότητα και μοντάρονται σαν ισότιμα κομμάτια ενός παιχνιδιού, που θα μπορούσε τελικά να είναι μια μοντέρνα ερωτική κωμωδία για το πώς ξεπερνιούνται τα τρίγωνα. Με τη χαλαρή και αυτοσχεδιαστική δομή της, η *Ρεθάνς* δείχνει μίλια μακριά από τη θαρύτητα των άλλων ταινιών και υιοθετεί μια παράλογη «καρτουνίστικη» αμφισβήτηση της διήγησης, που οι καλές ερμηνείες και το ομαδικό πνεύμα της συνεργασίας μόλις συγκρατούν από το γλύστρημα στο απόλυτο χάος. Παράδοξα η ιδεολογία έχει κι εδώ το πάνω χέρι, τα ερωτικά αδιέξοδα λύνονται πάνω σ' ένα ιδεολογικό σχέδιο κι η ζωντάνια ενός κόσμου θυσιάζεται στα σχήματα μιας ιδεοληψίας. Κι η τόλμη της *Ρεθάνς* να δημιουργήσει εκ του

μηδενός μια νεανική ερωτική εικονογραφία για την Ελλάδα του '80 χάνει την ανατρεπτική οξύτητά της, σε μια διαδοχή από ευρήματα και ωραίες εικόνες. Θα μπορούσε κανείς να ευχηθεί περισσότερη ζωή και λιγότερη κινηματογραφοφιλία, περισσότερη πλοκή και λιγότερη ιδεολογία, περισσότερη απελευθέρωση και λιγότερο συντηρητισμό.

3. *Όνειρα, Ιστορία και μουσική.*

Και θέβαια μια τέτοια ευχή μόνο όνειρο μπορεί να είναι σε μια τόσο συντηρητική κοινωνία. Υπερβάσεις τύπου *Γλυκιά Συμμορία* δείχνουν έκθετες, σε δυσαρμονία με τις συχνότητες που εκπέμπει η ελληνική κοινωνία, σαν όνειρα μεταποτισμένα στον κλειστό κόσμο του στυλ, της λάμπης και του ρετρό. Γι αυτό και η ταινία *αναγκάζεται* να γίνει τόσο απελπισμένη αφού τα πρόσωπα πακετάρονται εκ των προτέρων σε γοητευτικά αμερικάνικα περιτυλιγμένα που τα προγραμματίζουν να εξαφανιστούν πριν εξελιχτούν. Όμως, περισσότερο από τους έμμεσα απροσάρμοστους ήρωες της *Ρεθάνς*, βρίσκουν τον καιρό, στους διαλόγους, να καταγγείλουν αυτή τη συνωμοσία της αποθλάκωσης και της χυδαιότητας που τους σπρώχνει στην «εκκεντρικότητα» και τη βία. Τώρα ποιός φοβάται έναν Τζέιμς Ντην των προαστείων; Να ένα ερώτημα, που αφήνει αναπάντητο η πιο καλοσκηνοθετημένη - μέχρι σήμερα - ταινία του Νικολαΐδη. Και ύστερα το ροκ-εν-ρολ και η δεκαετία του εξήντα, που εδώ δεν ήταν τίποτα περισσότερο από — πολύ δυνατά — προσωπικά βιώματα κάποιων παρεών μπορεί ακόμη να είναι οι χώροι της απόδρασης από την τωρινή μιζέρια που μας περιστοιχίζει.

Δεν ξέρω για σας αλλά εγώ την επόμενη φορά που θα δω ένα τζουκ-μποξ να στέκεται σ' όλη του την πομπώδη δόξα σε κάποιο σπίτι θα του τραβήξω μια κλωτσιά χωρίς δεύτερη σκέψη. Τώρα αν παίξει και κανένα Λιτλ Ρίτοαρντ, ακόμα καλύτερα.

Όχι ότι δε μ' αρέσει το ροκ-εν-ρολ, Θεός φυλάξοι! Υπάρχει, όμως και μια δυσάρεστη όψη στη ροκ-εν-ρολογία όπως και στη ρεμπετολογία. Το *Ρεμπέτικο* του Κωστή Φέρρη, το λαϊκό μιούζικαλ που πρώτη η τηλεόραση προσπάθησε να σκηνοθετήσει, αφήνει τους ρεμπετολόγους στην πείνα τους, γιατί περισσότερο από ντουκουμέντο μιας εποχής είναι το δραματικό χρονικό μιας μεγάλης ρεμπέτικας. Το σχέδιο είναι φιλόδοξο οι διαστάσεις του κολοσσιαίες για την εικόνα της ελληνικής κοινωνίας που θα μπορούσε να δώσει μέσα από τις ζωές και την έκφραση πραγματικών (κι όχι κατά φαντασίαν) περιθωριακών. Αλλά η ιστορία θυραίνει πολύ λιγότερο απ' ότι η αγάπη του Φέρρη για τη μουσική και στην πρωταγωνίστρια του. Κι έτσι το



Παρεξήγηση

Ρεμπέτικο είναι μια παράξενη ιδιοσυγκρασιακή ταινία χωρίς ενιαίο σκηνοθετικό τόνο, που περνάει απ' όλα τα στυλ ανάμεσα στα καλοστημένα τραγούδια. Σίγουρα χρειάζεται κάτι περισσότερο από αγάπη, για να γίνει αυτή η ταινία όχι εικονογράφηση ενός σάουντρακ αλλά το συναρπαστικό ραντεβού του Έλληνα θεατή με το πιο σημαντικό κεφάλαιο του παρελθόντος της λαϊκής του κουλτούρας.

Δυο ελαφρά τραγούδια ! ευθυγραμμίζεται άραγε η ελληνική ταινία με τις απαιτήσεις των φιλμ - σάουντρακ; ! έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην προώθηση των δύο ελληνικών ταινιών που δεν προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ και για μια εποχή ήταν αδύνατο να μη σε πολιορκήσουν από το ραδιόφωνο τα τραγούδια των τίτλων από τον Ξαφνικό Έρωτα του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και την Τιμή της Αγάπης της Τώνιας Μαρκετάκη. Θα μπορούσε να εχρηθεί κανείς να συμβαίνει το ίδιο και για τους ήρωες των ταινιών, που ξεκινούν από δυο πολύ διαφορετικά βιβλία. Όμως τη φροντισμένη παραγωγή χωρίς ένοχη συνειδηση αλλά με ευαισθησία του Ξαφνικού Έρωτα, το λιγότερο ενδιαφέρον είναι οι διάφανοι χαρακτήρες κι η εξωτερική ματιά πάνω στη συνειδησή τους, που δεν δίνουν κανένα κλειδί για τις επιλογές τους. Δηλαδή κανένα περισσότερο απ' όσα «δίνουν» τα λαϊκά ρομάντζα. Κι αυτή η περίεργη συσπείρωση κάποιων κύκλων πίσω από την ταινία δε μοιάζει σαν διεκδίκηση για περισσότερο συναίσθημα κι ερωτισμό στο ελληνικό σινεμά, αλλά σαν σταυροφορία για ερωτικές αφηγήσεις με οποιοδήποτε κόστος.

Το πολύ θετικό, κοινό και στην ταινία της Μαρκετάκη είναι κάποιοι γυναικείοι χαρακτήρες που υπερασπίζονται τον έρωτα σαν επιλογή ζωής, που υπάρχουν με τη δική τους ιδιαιτερότητα σαν ευχάριστες αλтерνατίδες στο μισογυνισμό και το σεξισμό πολλών — των περισσότερων — ελληνικών ταινιών. Κι αυτό είναι η καλύτερη κληρονομιά που μπορεί να δώσει σ' ένα κινηματογραφικό σενάριο ένα λογοτεχνικό κείμενο. Τώρα, αν αυτές οι δυο ταινίες είναι μοντέλα παραγωγών για το πλατύ κοινό, αυτό ας μείνει ανοιχτό.

Η Τιμή της Αγάπης είναι μια από τις καλύτερες ιστορίες που έχει αφηγηθεί ο ελληνικός κινηματογράφος τα τελευταία χρόνια, αλλά η αναπαράσταση της εποχής θα χρειαζόταν μια πολύ πιο άνετη παραγωγή και η σεμνότητα της σκηνοθεσίας γλιστράει συχνά στην τυπικότητα. Σίγουρα φτιάχνει ένα στάνταρ για το καλό σήριαλ εποχής.

4. Αλтерνατίδες

οι κινηματογραφικές παραγωγές γίνονται όλο και πιο φιλόδοξες και ακριβές τόσο επιθυμεί κανείς να δει ένα ανεξάρτητο, περιορισμένο φιλμ, που θάδινε ένα καινούριο τόνο στο σύνολο της παραγωγής. Και το φειντό χειμώνα οι μόνες τέτοιες αλтерνατίδες ήταν οι τηλεταινίες. Κρίνοντας από τις πρώτες τέσσερις που η ΕΡΤ παρουσίασε με τυμπανοκρουσίες, οι σκηνοθέτες μετακομίζουν στο καινούργιο μέσο όλες τις αντιφάσεις του σινεμά χωρίς να προσπαθούν να λύσουν το βασικό πρόβλημα: τι είναι να κάνεις μια ταινία για την τηλεόραση. Για μια τηλεταινία δεν αρκεί να μικρύνεις την ιστορία που θα διηγηθείς ούτε απλά να διασκευάσεις ένα διήγημα. Η φιλολογική κακοδαιμονία εκδικείται με περισσότερη μανία στην τηλεόραση απ' ότι στο σινεμά, και η προσωπική γραφή πρέπει ν' ανακαλύψει καινούργιες στρατηγικές για να γίνει τηλεοπτική.

Να λοιπόν το πρόβλημα του δημιουργού που ξαναμπάνει απ' την ανάποδη σαν μια καινούρια, διαφορετική άρνηση της ιδιαιτερότητας της γραφής, απ' ότι στις συμβατικές αφηγήσεις που πατούν από τη μια στην «εμπορικότητα» κι από την άλλη στην «ποιότητα». Η πρόκληση, όμως, είναι ανοιχτή για το μέλλον. Ας είμαστε αισιόδοξοι, όσο μπορούμε.





ο Θ. Αγγελόπουλος και η Μαίρη Χρονοπούλου στο γύρισμα της ταινίας
Ταξίδι στα Κύθηρα

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ

Όλοι μιλάνε για κάποια στροφή στη θεματολογία και στον τρόπο κινηματογράφησης· το βέβαιο είναι το έντονο αυτοβιογραφικό στοιχείο σε αυτή την ταινία.

Βασικό πρόσωπο της ταινίας ένας σκηνοθέτης, ο οποίος, αναζητώντας τα πρόσωπα της ταινίας του, ανακαλύπτει τα πρόσωπα του στενού οικογενειακού του περιβάλλοντος, της αδελφής του, της ερωμένης του, της μητέρας του, του πατέρα του, που επιστρέφει σαν πολιτικός πρόσφυγας γέρος στον τόπο του, των φίλων του.

Έτσι, όλα αυτά τα πρόσωπα παίζουν διπλό ρόλο, τότε στην προσωπική του ζωή και τότε στην ταινία που θέλει να φτιάξει.

Το σενάριο είναι γραμμένο από τον *Θόδωρο Αγγελόπουλο*, τον *Θανάση Βαλτινό* και τον *Τονίνο Γκουέρα*.

Η φωτογραφία είναι του *Γιώργου Αρβανίτη*, τα ντεκόρ του *Μικέ Καραπιπέρη*, τα κοστούμια του *Γιώργου Ζιάκα*, η επιμέλεια ήχου του *Θανάση Αρβανίτη*. Παίζουν:

Τζούλιο Μπρόντζι, *Μαίρη Χρονοπούλου*, *Διονύσης Παπαγιαννόπουλος*, *Μάνος Κατράκης*, *Ντόρα Βολανάκη*, *Γιώργος Νέζος*, *Δέσποινα Γερούλάου*.

Με αφορμή αυτή την ταινία και η συνέντευξη της *Μαίρης Χρονοπούλου* που συνεργάζονται για δεύτερη φορά με τον *Αγγελόπουλο* μετά τους *Κυνηγούς*.

ΕΡΩΤ. Τι το ιδιαίτερο νομίζεις ότι λειτουργούσε και λειτουργεί ακόμα σε σένα, όσον αφορά τη σχέση σου με το κοινό, σε αντίθεση με άλλους;

ΑΠΑΝ. Δεν ξέρω. Θυμάμαι όμως παλιά, όταν παιζότανε μια ταινία μου που μαζί με τον Γιάννη τον Δαλιανίδη και τη γυναίκα του Φίνου παρακολουθήσαμε προβολή 4-6 στο ΣΕΛΕΚΤ Πατησίων, και έλεγα: πάλι το γλύτωσα το κράξιμο... Από τότε υπήρχε αυτή η αντίδραση του κοινού. Βέβαια έπαιζα πάντα πιο ελλειπτικά από το μέσο ηθοποιό, αυτό είναι αλήθεια, ίσως γιατί νιώθω πολύ παιδί του κινηματογράφου. Θά'λεγα ότι ο κινηματογράφος είναι για μένα ο ιδανικός εραστής, σε αντίθεση με το θέατρο με το οποίο είχαμε πληκτικές συζυγικές σχέσεις (εκτός από σπάνιες περιπτώσεις). Με μένα συμβαίνει το αντίθετο από αυτό που έλεγε η Αλεξάνδρα ντε Λάγκο στο *Γλυκό πουλί της νιότης*, που πανικοβαλλόταν από το «γκρο πλαν». Παρόλο που τα χρόνια περνάνε, όταν νιώθω τη μηχανή να με πλησιάζει εκστασιάζομαι ερωτικά.

ΕΡΩΤ. Βλέπεις θέβαια παλιές σου ταινίες στην τηλεόραση. Αν γυριζόνταν τώρα, θα έπαιζες το ίδιο;

ΑΠΑΝ. Σε μερικές απ' αυτές που τις βλέπω ακόμα και σήμερα δεν παρατηρώ ιδιαίτερα λάθη στο παίξιμο. Νομίζω ότι έτσι θα έπαιζα και τώρα.

ΕΡΩΤ. Πώς ένα πρόσωπο σαν το δικό σου επιβλήθηκε σε μια εποχή που επικρατούσαν γλυκά προσώπια;

ΑΠΑΝ. Να σου πω. Ο Φίνος είχε μια μεγάλη κινηματογραφική θιομηχανία και διέθετε απ' όλα τα πρόσωπα. Βέβαια το δικό μου πρόσωπο ήταν πρωτοπορία για την εποχή εκείνη. Θυμάμαι και την πρώτη κριτική που είχα πάρει: «Επιτέλους ένα καινούργιο κινηματογραφικό πρόσωπο, σαν λαγωνικό Λεβριέ», έτσι κοκκαλιάρα όπως ήμουνα. Τότε μου τηλεφώνησε μια φίλη μου και μου είπε ότι με θρίζουν, ότι με παρομοιάζουν με σκυλί. Κι εγώ τη ρώτησα αν είχε δει ποτέ της Λεβριέ. Μ' άρεσε αυτή η κριτική.

ΕΡΩΤ. Τι διαφορά θά'λεγες ότι υπάρχει ανάμεσα στη δική σας γενιά του θεάτρου και του σινεμά και στη σημερινή.

ΑΠΑΝ. Νομίζω ότι εμείς σαν παιδιά είχαμε συνταρακτικές εμπειρίες (κατοχή, μετακατοχή, εμφύλιος) και ωριμάσαμε — μ' ένα σκληρό τρόπο βέβαια — αλλά οπωσδήποτε ωριμάσαμε λίγο πιο πολύ και αγχώνομαστε λιγάκι περισσότερο με τη δουλειά μας. Υπήρχε πιο πάθος και μεράκι. Εμείς μπαίναμε στου Φίνου και ήταν σαν να μπαίναμε στο πανεπιστήμιο. Σήμερα — γενικότερο σημάδι των καιρών άλλωστε — η καταναλωτική διάθρωση έχει «επιφέρει» μια ευκολία στη προσπάθεια, θά'λεγα. Αλλιώς αντιμετωπίζεται σήμερα ο γάμος, αλλιώς ο έρωτας, αλλιώς και το επάγγελμα. Ίσως τα σημερινά παιδιά νά-

ναι πιο τυχερά από τη γενιά μας. Εγώ πάντως δεν θα άλλαζα με τίποτα τις εμπειρίες μου. Όσο σκληρές και στερητικές και να ήταν, τους χρωστάω πολλά.

ΕΡΩΤ. Σήμερα ο κινηματογράφος και η τηλεόραση δημιουργούν πρωταγωνιστές;

ΑΠΑΝ. Σχεδόν κανείς πρωταγωνιστής ή πρωταγωνίστρια, δεν ξεκίνησε από τον κινηματογράφο. Όσοι γίνανε πρωταγωνιστές είχαν αρχίσει από το θέατρο. Κι η επιτυχία στο θέατρο είναι αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς.

Είναι πηλίνα τα πόδια του καλλιτέχνη όταν ξεκινάει από το σελοφάν, άμα δε χύσεις από κάτω μπετόν για να μπει μετά το σελοφάν του κινηματογράφου. Δεν νομίζω ότι γίνεται καριέρα μόνο από το σινεμά.

ΕΡΩΤ. Εσύ είσαι στάρ;

ΑΠΑΝ. Όχι είμαι ηθοποιός — δυστυχώς — και μια απλή πρωταγωνίστρια. Δεν σνομπάρω καθόλου το σταριλίκι. Και νομίζω ότι όσες λένε: «Εγώ δεν θά'θελα να είμαι στάρ, αλλά μια καλή ηθοποιός» το λένε γιατί ξέρουν πως ποτέ δε μπορούν να γίνουν στάρ. Είναι καλό το σταριλίκι, κακά τα ψέμματα, έχεις δυνατότητες να κάνεις και καλύτερα πράγματα όταν είσαι στάρ και έξυπνη θέβαια.

ΕΡΩΤ. Βλέποντάς σε στα γυρίσματα της καινούργιας ταινίας του Αγγελόπουλου, μου έκανε μεγάλη εντύπωση το ενδιαφέρον σου για την καινούργια Β.Λ. του Αρβανίτη και οι τεχνικές γνώσεις που έχεις.

ΑΠΑΝ. Ναι, θυμάμαι κι από παλιά που είχε πρωτοφέρει ο Φίνος την Mitchell. Είχα πάθει παροξισμό βλέποντας και τα πρώτα καρεδάκια, που ήταν θυμάμαι πιο μεγάλα από τα συνηθισμένα. Πάντως, επειδή το γύρισμα συνεπάγεται τεράστια αναμονή από το ένα πλάνο στο άλλο, και επειδή περιμένοντας δεν πλέκω ούτε κεντάω, ούτε βέβαια είναι δυνατό να παίξεις χωρίς να ξέρεις τη λειτουργία του κάθε φακού, έμαθα όλους τους φακούς, αγοράζοντας μέλιστα και ένα Βιζέρ. Αλλιώς παίζεις (κινηση-ομιλία) με ένα πενηντάρι και αλλιώς με έναν εκατοπενηντάρι φακό. Είναι βασική η τεχνική γνώση για έναν ηθοποιό.

ΕΡΩΤ. Βλέπεις κινηματογράφο;

ΑΠΑΝ. Βλέπω μετά μανίας κινηματογράφο, έχω δει χιλιάδες ταινίες, καλές και κακές. Πιστεύω ότι μαθαίνεις πιο πολύ με τις κακές. Βλέπω και τηλεόραση. Λατρεύω το VIDEO. Έχω 100 βιντεοκασσέτες.

ΕΡΩΤ. Βλέπεις ταινίες νέων Ελλήνων σκηνοθετών;

ΑΠΑΝ. Έχω δει δουλειές νέων σκηνοθετών και είναι πράγματι πολύ αξιόλογες. Βέβαια μερικοί από τους νέους πιστεύω ότι θα έπρεπε να κάνουν αρχικά μια ακαδημαϊκή, ορθόδοξη ταινία, σωστά ντεκουπαρισμένη, με σωστή αφήγηση και μετά να αρχίσουν τις αναζητήσεις. Πηγαί-

νουν κατευθειαν στο Ζαρατούστρα πριν διαβάσουν *Περλ Μπακ*. Πάντως με γοητεύουν οι ταινίες του Παναγιωτόπουλου.

ΕΡΩΤ. Τι είναι ο ρόλος σου στην ταινία του Αγγελόπουλου *Ταξίδι στα Κύθηρα*;

ΑΠΑΝ. Είναι μια γυναίκα που λέγεται Βούλα. Όταν άκουσα για πρώτη φορά το όνομα αντέδρασα, ήθελα να το αλλάξω με κάποιο άλλο πιο αισθητικό. Όταν κατάλαβα το ρόλο άφησα το όνομα Βούλα. Είναι μια καταπιέζουσα και καταπιεσμένη Βούλα. Δεν έχει τίποτα το εύκολο να πιαστείς. Με δυσκόλεψε πολύ αυτός ο ρόλος. Είναι δε διπλός, παίζω με το ίδιο πρόσωπο δύο διαφορετικούς ρόλους σε σχέση με τον Τζούλιο Μπρόντζι που περνάνε δύο γυναίκες από τη ζωή του, η αδελφή του και η ερωμένη του. Στο τέλος, στην αποκάλυψη του πραγματικού της χαρακτήρα, θα πει: «είναι φορές που ανακαλύπτω με φρίκη και ανακούφιση ότι δεν πιστεύω σε τίποτα. Τότε ξαναγουρίζω στο σώμα μου. Μόνο αυτό μου θυμίζει ότι είμαι ζωντανή». Όμορφος ρόλος!

ΕΡΩΤ. Είναι πολιτική ταινία;

ΑΠΑΝ. Όλες οι ταινίες του Αγγελόπουλου είναι πολιτικές. Αυτή ίσως λιγότερο από τις άλλες. Εδώ τα πολιτικά προβλήματα περνάν μέσα από τα προσωπικά βιώματα των ηρώων. Έτσι η ταινία γίνεται πιο ζεστή, πιο ανθρώπινη, πιο ερωτική ίσως.

ΕΡΩΤ. Υπήρχαν δυσκολίες σε αυτή την ταινία;

ΑΠΑΝ. Οι καιρικές συνθήκες ήταν η βασική δυσκολία. Περιμέναμε βδομάδες ολόκληρες να συννεφιάσει. Καμιά άλλη δυσκολία. Ο Θόδωρος για μένα είναι καλός κινηματογραφιστής. Επιτέλους αισθανόσαι υπέροχα σ' αυτήν την πολυτέλεια της πρόβας, της άνεσης, της ευχέρειας του χρόνου.

ΕΡΩΤ. Με πόσες λήψεις πήγαίνες το πλάνο;

ΑΠΑΝ. Με την πρώτη ή, το πολύ, με τη δεύτερη, παρόλα τα μεγάλα πλάνα.

Η δυσκολία παρουσιάζεται στην κίνηση της μηχανής, που είναι πράγματι έξοχη σαν σύλληψη αλλά και αρκετά δύσκολη.

ΕΡΩΤ. Τι σημασία δίνει ο Αγγελόπουλος στον ηθοποιό;

ΑΠΑΝ. Την αναγκαία πιστεύω. Ο Αγγελόπουλος είναι τόσο πολύ κινηματογράφος που αν υπήρχε μια ιδέα να κάνει μια ταινία χωρίς ηθοποιούς, θα την έκανε γι' αυτό όσο πάει απομακρύνεται από τον ηθοποιό η μηχανή. Πάει στο 1 μέτρο, 3 μέτρα, 10 μέτρα, σιγά-σιγά γινόμεστε όλο και πιο κουκίδες. Σε αυτή την καινούργια ταινία βέβαια κάνει μια στροφή, πλησιάζοντας τα πρόσωπα των ηθοποιών. Το σημαντικό είναι ότι δεν κακομεταχειρίζεται τον ηθοποιό, είναι φθερά συνεργάσιμος και ευγενικός μαζί τους. Διδάσκει τον τρόπο που θέλει αυτός, ακούγοντας παράλληλα και την άποψη του ηθοποιού. Αυτός κι αν ζητάει ελλειπτικό παίξιμο! Πάνω σε

μία νότα. Επιμένει πολύ στην αφαίρεση του «αισθηματικού αισθήματος» θα έλεγα. Ένα από τα μεγάλα ταλέντα ενός σκηνοθέτη, εκτός από τη σύλληψη και διδασκαλία, είναι να έχει την ικανότητα να κουμαντάρει τα μεγάλα παιδιά που λέγονται ηθοποιοί, κι αυτό το έχει ο Αγγελόπουλος.

ΕΡΩΤ. Και οι ερασιτέχνες ηθοποιοί;

ΑΠΑΝ. Οι ερασιτέχνες σπάνια επιζούν πιστεύω, εκτός αν έχουν μοναδικό ταλέντο. Συνήθως οι ερασιτέχνες εντυπωσιάζουν σε μία ταινία και μετά δεν τους ξαναβλέπουμε. Παίζουν καλά ασυνείδητα γιατί αν μπορούσαν να συνειδητοποιήσουν τι κάνουν θα πάθαιναν σοκ, όπως εμείς οι ηθοποιοί. Άρα δεν αντιλαμβάνονται τι «διαπράττουν».

ΕΡΩΤ. Υπάρχει παράδοση στο κινηματογραφικό παίξιμο;

ΑΠΑΝ. Νομίζω όχι, μόνο στο θέατρο.

ΕΡΩΤ. Και ερμηνείες ηθοποιών σαν του Αυλωνίτη;

ΑΠΑΝ. Ηθοποιοί βέβαια σαν τον Αυλωνίτη, τη Βασιλειάδου, τον Χατζηχρηστο και άλλους βγαίνουν κάθε εκατό χρόνια. Περιέργα και ανεξήγητα νήματα δένουν αυτούς τους ηθοποιούς με το κοινό. Ο Βέγγος είναι σπουδαίος κινηματογραφικός ηθοποιός από τους νεώτερους.

ΕΡΩΤ. Στην αρχή της συζήτησης μίλησες για ελλειπτικό παίξιμο, και, επειδή νομίζω ότι η διεύθυνση των ηθοποιών είναι πρόβλημα στον χώρο όταν λες «ελλειπτικό» μιλάς για «φυσικό» παίξιμο; Είναι αυτό που ακούμε συνήθως να λένε πολλοί: «παίξε φυσικά»;

ΑΠΑΝ. Όσον αφορά το θέατρο τα πράγματα διογκώνονται και στο πιο ελλειπτικό ακόμα παίξιμο. Εδώ ανοίγεις το κουμπί του ήχου και συνεπώς της έντασης μέσα και έξω σου σε ένα άλλο θεληνέκος. Στον κινηματογράφο το φυσικό είναι και υπερβολικό. Θα έλεγα ότι πρέπει να είναι κάτι αρκετά πριν από το φυσικό. Ποτέ δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι παίζουμε μπροστά σε κινηματογραφική μηχανή. Εάν προσέξουμε το πώς μιλάμε στη ζωή μας, πώς κλαίμε, πώς νευριάζουμε, το πώς συζητάμε, και αν αυτό το μεταφράζαμε σε κινηματογραφική γλώσσα θα ήταν μια υπερβολή και καρικατούρα καθώς κιόλας είμαστε μεσογειακός λαός. Ελλειπτικό παίξιμο σημαίνει να κάνεις αφαίρεση όλων αυτών των στοιχείων των εξωτερικών που υποδηλώνουν μια κατάσταση και να κρατήσεις τα «εντός» του ρόλου, που με ελάχιστα εξωτερικά μέσα δίνει αυτό που θέλεις να πεις. Είναι λοιπόν τεχνική, πείρα και πολλές φορές ενστικτώ. Τέλος, θα ήθελα να επαναλάβω ότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ποτέ ο ηθοποιός ότι παίζει μπροστά σε κινηματογραφική μηχανή.

Του Δημοσθένη Αγραφιώτη

Μικρές, μεγάλες... αφηγήσεις

1. Παρουσίαση

Στο αρχιπέλαγος των τυπωμένων σελίδων, που κινδυνεύει, ακόμη και από τις αρχές του επόμενου αιώνα, να αποτελέσει αντικείμενο μουσειακού ενδιαφέροντος, ο Ζαν-Φρανσουά Λυοτάρ έχει συμβάλει με την ακόλουθη παραγωγή:

2. Το δείγμα

Από το σύνολο των έργων διαλέχθηκε το βιβλίο «Discours, Figure» («Λόγος, Εικασμα») και μάλιστα η εισαγωγή. Η απόσπαση, η επιλογή του τμήματος τείνει να δημιουργήσει εντυπώσεις αντιπροσωπευτικότητας ή τουλάχιστον να στηρίξει κάποιες ενδείξεις για την υπόλοιπη παραγωγή. Μια τέτοια παρανόηση μπορεί να αποκλειστεί εφόσον η εισαγωγή έρχεται να καλύψει πολλαπλές απαιτήσεις: να αναγγείλει το βιβλίο, να προειδοποιήσει για το «περιεχόμενο» του, να γοητεύσει τον αναγνώστη ώστε να του αφιερώσει αρκετές ώρες ανάγνωσης και μελέτης, να τον κατευθύνει στην περιπλάνησή του ανάμεσα στις τυπωμένες σελίδες, να τον φορτίσει με προσδοκίες από την κατανάλωση των κεφαλαίων που ακολουθούν. Έτσι η μετάφραση της εισαγωγής στοχεύει στο να δείξει ανοίγματα για μια διαδρομή στο έργο του Ζ.Φ. Λυοτάρ, μολονότι ενέχει πάντα το κίνδυνο να οδηγήσει σε παραδρομές.

3. Τοποθεσία

Το βιβλίο «Λόγος, Εικασμα» εκδίδεται το 1971, 17 χρόνια μετά την έκδοση του πρώτου βιβλίου του Ζ.Φ.Λυοτάρ, «Φαινομενολογία».

ΖΑΝ
ΦΡΑΝΣΟΥΑ
ΛΥΟΤΑΡ

Στην εικοσαετία που χωρίζει τις δυο εκδόσεις μια περιδίνηση συμπληρώνει τον κύκλο ζωής της στα γαλλικά πράγματα και ιδιαίτερα στη γαλλική αγορά λέξεων και λόγων. Η πορεία του Ζ.Φ. Λυοτάρ εμπλέκεται με τους μετασχηματισμούς της γαλλικής κοινωνίας και ιδιαίτερα τους κλυδωνισμούς, τις εξαρσεις και την «κρίση» του φιλοσοφικού λόγου. Ο ίδιος ξεκινάει κάτω από τον αστερισμό της μαρξικής και μαρξιστικής παράδοσης, εργάζεται και αγωνίζεται με την ομάδα «Σοσιαλισμός ή Βαρβαρότητα» και έχει στενούς δεσμούς με τη φαινομενολογία. Στη συνέχεια θα περάσει σε νέο διστράτο: Φρόντ-Μαρξ και Νίτσε και να καταλήξει σε δύο άλλους πόλους Έμπνευσης: Καντ και Βίτγκενστάιν. Στο μεταξύ, στο χρηματιστήριο των λογισμών υποχωρούσε η φαινομενολογία και ανέβαιναν ο δομισμός, η σημειολογία και η ψυχανάλυση.

Οι διαδρομές αλλάζουν, οι δείκτες και οι έννοιες αντικαθίστανται κάθε φορά με νέες εκδόσεις, τα «αφεντικά» του λόγου παρελαύνουν στην εφήμερη πασαρέλα της δημοσιότητας. Πολλοί - σήμερα - θεωρούν πως η περίοδος αυτή είναι μοναδική και σημαντική ίσως και ανεπλήρη, άλλοι όμως θέτουν το ερώτημα μήπως όλος αυτός ο στροβιλισμός δεν ήταν παρά μια οθόνη απόκρυψης της ισχύος και της φτώχειας της γαλλικής διάνοησης και τέχνης. Δύσκολος ο απολογισμός μιας εποχής. Και κυρίως το πρόβλημα ενός τέτοιου εγχειρήματος.

Το βιβλίο «Λόγος, Εικόνα» αναδύεται στη φάση αυτή, και φέρνει τα ίχνη του διαλόγου και των διαξιφισμών της εποχής.

5. Παράδειγμα

Το βιβλίο «Λόγος, Εικόνα» διαβάζεται σήμερα με πολλούς τρόπους. Ο συγγραφέας εξάλλου προειδοποιεί: το νόημα αναδύεται και εκεί που δεν έχει προβλεφθεί. Η διακριτικότητα του Ζ.Φ. Λυοτάρ και η προσοχή που δείχνει για την καλλιτεχνική παραγωγή και τους καλλιτέχνες, καθιστούν την ανάγνωση του βιβλίου από τους παραγωγούς και τους καταναλωτές των έργων τέχνης μια αισθητική περιπέτεια. (Πολλές φορές προτρέπει τους συναδέλφους του να εμπνευστούν από την εργασία και την πρακτική των νεωτερικών και σύγχρονων Καλλιτεχνών). Στο τέλος του εικοστού αιώνα ο συγγραφέας της «Λιμπντικής Οικονομίας», διαπιστώνει και καλλιεργεί το τέλος των ειδών και την ματαιότητα του συμβιβαστικού τους συνδυασμού.

6. Έκκληση

«Οι τρελλοί οδηγούν τους τυφλούς». Στη σαιξπηρική διατύπωση ο Ζ.Φ. Λυοτάρ θα απαντήσει: «L'heure de philosophe».

Δημοσθένης Αγραφωτής

α. Βιβλία

La Phénoménologie, P.U.F. 1954 — *Discours, figure*, Klincksieck, 1971 — *Dérive à partir de Marx et Freud*, 10/18, 1973 — *Des Dispositifs pulsionnels*, 10/18, 1973. Nouvelle édition, Bourgeois, 1980 — *Economie libidinale*, Minuit, 1974 — *Le Mur de Pacifique*, Bourgeois, 1975. Nouvelle édition, Galilée, 1979 — *Sur cinq peintures de René Guiffrey*, Editions Stevenson & Palluel, 1976 — *Les Transformateurs Duchamp*, Galilée, 1977 — *Instructions païennes*, Galilée, 1977 — *Rudiments païens*, 10/18, 1977 — *Récits tremblants*, avec Jacques Monory, Galilée 1977 — *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979 — *Au juste*, Conversation avec Jean-Loup Thébaud, Bourgeois, 1979 — *La Partie de peinture*, Maryse Candela, 1980 — *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, Traversières, 1980 — *Discussions, ou: phraser «après Auschwitz»*, στο *Les Fins de l'homme*, Galilée, 1981 — *Introduction aux écrits historico-politiques de Kant*, στο *Rejouer le politique*, Galilée, 1981 — *Daniel Buren, les couleurs*, Centre Georges Pompidou, 1981 — *Monogrammes/Loïn du doux*, Catalogue Baruchello, Galerie Le Dessin, 1982 — *On dirait qu'une ligne...* préface au catalogue Adami, Galerie Maeght, 1983 — *L'histoire de Ruth (avec Ruth Francken)*, Le castor astral, 1983 — *Le Différent*, Minuit, 1984.

β. Βιβλία για έκδοση

L'Assassinat de l'expérience par la peinture, Monory, Flammarion, 1984 — *Le Seuil de l'histoire*, Digraphe, 1984 — *La Peinture de secret à l'ère postmoderne*, Baruchello, Centre Georges Pompidou, 1984 — *Arakawa, longitude 180° East/West*, (parution simultanée en quatre langues), 1984.

γ. Άρθρα - Επιλογή

J.F. Lyotard. *Pierre Souysi, le marxisme qui n'a pas fini*. *Esprit*, No 61, 1982, *sel.* 11-32.

J.F. Lyotard. *L'archipel et le signe (Sur la pensée Kantienne de l'historico-politique)*. *Recherchs sur la philosophie et le langage - La philosophie dans sa langue*, Département de Philosophie de l'Université de Grenoble. 3, 1983, *σελ.* 107-129

J.F. Lyotard. *La quantité du silence*. *Alea*, No 4, 1983, *σελ.* 55-6.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΤΟΥ ΕΙΚΑΣΜΙΚΟΥ

Του Γιώργου Ζηκογιάννη

ΤΟ ΕΙΚΑΣΜΙΚΟ ΩΣ ΑΔΙΑΦΑΝΕΙΑ

«Το μάτι ακούει», η ρήση αυτή του Claudel, σημαίνει πως το ορατό είναι αναγνώσιμο, ακροάσιμο, νοήσιμο. Η «δεύτερη λογική» που αντιπαράθεσε στην παλιά, εκείνη που καθόριζε τη φύση και τη λειτουργία των λέξεων, «διδάσκει την τέχνη της συναρμολόγησής τους». Η λογική αυτή «μπαίνει σε εφαρμογή μπροστά στα μάτια μας από την ίδια τη φύση¹», και ακόμα «υπάρχει γνώση, υποχρέωση του ενός προς το άλλο (μέρος), σύνδεσμος λοιπόν ανάμεσα στα διάφορα τμήματα του κόσμου, όπως *ανάμεσα σε εκείνα του ρηματικού λόγου [discours]², για να είναι ικανά να σχηματίζουν μια αναγνώσιμη φράση³».*

Το θιβλίο μου αυτό διαμαρτύρεται: το ορατό δεδομένο δεν είναι κάποιο κείμενο· υπάρχει σ' αυτό κάποιο πάθος, ή καλύτερα κάποια διαφορά, συγκροτησιακή, που δεν είναι για ανάγνωση αλλά για όραση· η διαφορά αυτή, και η ακίνητη κινητικότητα η οποία την εκδηλώνει, είναι εκείνο που δεν παύει να λησμονείται μέσα στο σημαίνειν. «Κάποτε, στην Ιαπωνία, καθώς ανέβαινα από το Νικόκ προς το Ghuzenji είδα, αν και πολύ μακριά το ένα από το άλλο, το πράσινο φύλλωμα ενός σφένδαμου να εκπληρώνει με το παραπάνω τη συγχορδία την οποία πρότεινε ένα πεύκο. Οι σελίδες εδώ σχολιάζουν το κείμενο αυτό του δάσους⁴». Ας μη προχωρήσουμε πιο πέρα από την αντίληψη: είναι μήπως κείμενο εκείνο που ποτέ δε μιλάει παρά μόνο αφού το μάτι έχει θρεί «το εποπτικό σημείο», όταν πια το βλέμμα μου έχει γίνει το βλέμμα στο οποίο «οφείλονται⁵» τα πράγματα; Ένα κείμενο δεν είναι αισθητά βαθύ, δεν κινείσθε μπροστά του, μέσα του, για να συμπληρωθούν οι αρμονίες. Αν κάνετε κάτι τέτοιο, το κάνετε μεταφορικά. Το αισθητό όμως, ο κόσμος του δάσους, φαίνεται ακριβώς να είναι απόλυτη αναφορά όλων των αναλόγων: εδώ μετακινούμαστε, αναζητώντας τη σύνθεση, συγκροτώντας το χώρο του πίνακα, στηριζόμενοι στην πλαστική έκταση στην οποία το μάτι, το κεφάλι, το σώμα μετατοπίζονται, κολυμπούν, μεταφέρονται όπως σε μια λεκάνη με υδράργυρο. Η συγχορδία πεύκου και σφένδαμου συμβαίνει με τη συστοίχιση του ματιού, και είναι συγχορδία συμπληρωμένη αφού είναι πλήρης, στο περίγραμμο, στον τόνο, στην αξία, στην τοποθεσία. Είναι εκπλήρωση για μια στιγμή του πόθου. Ο Κλοντέλ δε λέει 22 συστοίχιση του πεύκου και του σφένδαμου, αλλά συστοί-

χηση του ματιού. Τα δυο δένδρα «απέχουν πολύ μεταξύ τους», όπως η δέση η βλέμματος τα παρατάσει στη σειρά και τα τακτοποιεί ποιός ξέρει σε τι περιβάλλον, σε τι καμβά ζωγραφικής. Πολύ καλά λοιπόν, μόνο που αυτή η τοποθέτηση σε ένα και το ίδιο επίπεδο δημιουργεί τον «πίνακα ζωγραφικής⁶» και όχι τη γραπτή σελίδα η οποία πιο πολύ είναι ένα είδος τραπέζιου. Ένας πίνακας δε διαβάζεται, δεν ακούγεται. Καθισμένοι στο τραπέζι, ταυτίζουμε, αναγνωρίζουμε γλωσσολογικές μονάδες. Όρθιοι μέσα στην αναπαράσταση, αναζητούμε πλαστικά επεισόδια [événements], λιμπιντικά.

Το να προορίζεται ο κόσμος αποκλειστικά για την ανάγνωση σημαίνει ξαφνικά πως ένας άλλος, από την άλλη πλευρά, γράφει τα δεδομένα πράγματα, και πως από μια καλή οπτική γωνία, θα μου ήταν κατ' αρχήν δυνατό να τα αποκρυπτογραφήσω. Σημαίνει ακόμα ότι αποδίδουμε πολλά στα πράγματα και εδώ βρίσκεται ο παγανισμός του Κλοντέλ. Ήταν κάτι που δεν το αγνοούσε, έπρεπε οπωσδήποτε όμως να αποσυνδέσει ποίηση και προσευχή. Όλο του το έργο πήγαζε από αυτό το δράμα, σα χριστιανός να μπορεί να καταφέρει να γαληνεύει με την αρμονία ενός πεύκου και ενός σφένδαμου, να νιώθει μέσα στο αισθητό πίστη βαθιά στο σώμα του, πόθο και ηδονή. Ο δρόμος προς το Σιζενζι είναι ο γολγοθάς μιας άφεσης αμαρτιών του αισθητού. Ανεβαινώντας προς τα εκεί, ο Κλοντέλ επιδιώκει να αντικρύσει την ανάποδη του πίνακα, θέλει όμως να μεταφέρει μαζί του και την καλή, από τον Νικόκ προς την άλλη πλευρά. Να το φαντασιώδες: να κατέχει την καλή και την ανάποδη. Να το αμάρτημα και η αλαζονεία να έχει το κείμενο και την εικονογράφηση. Ο δισταγμός αυτός χαρακτηρίζει και τον ίδιο τον χριστιανισμό, αυτόν που έμπρακτα κατέχει σε μας στη Δύση τα υπόγεια της προβληματικής μας: ακρόαση ενός Θείου Λόγου [Parole], αλλά και φιλοσοφία της δημιουργίας. Με την πρώτη επιδιώκεται η αποδέσμευση από την παχιά σάρκα, επιδιώκεται το κλείσιμο των ματιών, η ύπαρξη αποκλειστικά σαν αυτί. Με τη δεύτερη, πρέπει οπωσδήποτε το κούνημα των πραγμάτων, τον οποίο τα συγκροτεί σε κόσμο, το καθρέφτισμά τους, το φανέρωμά τους, και το βάθος που επιτρέπει αυτό το φανέρωμα, πρέπει με κάποιον οποιονδήποτε τρόπο να συγχωρεθούν, κι αυτό αν είναι αλήθεια ότι

προέρχονται από εκείνο που δύνανται τα πάντα και που μπορεί τα πάντα να αγαπήσει. Ο δισταγμός αυτός χαράζει την ιστορία όχι μόνο της δυτικής σκέψης, αλλά και της ζωγραφικής, που είναι απόρροια της Γραφής, που τολμά την εικονογράφηση αυτής της Γραφής, που δύσκολα στέκεται σε χαλινάρια, επιστρέφει αδιάκοπα στο ζυγό, αλλά και ολοένα δραπετεύει από αυτόν.

Διαφορετικά, θα πρέπει εδώ να εγκαταλείψουμε τη Δημιουργία, και να υποστηρίξουμε τη μόνη ριζικότητα της ηθικής [éthique]. Θα πρέπει να απορρίψουμε την υπερβατικότητα του αισθητού, την υπερβατικότητα εκείνη μέσα στην εμμένεια για την οποία μίλαγε ο Merleau - Ponty μετά από όλους τους ζωγράφους. Θα πρέπει να κατατάξουμε το θάθος σαν ψεύτικη υπερβατικότητα, σαν πειρασμό. Θα πρέπει ακόμα να ανταποδώσουμε, μιλώντας και για ψεύτικο κείμενο του κόσμου. Τέλος να μη θέλουμε άλλο παρά να ακούμε σωστά, και ίσως κάτι λιγότερο κι απ' αυτό. Επειδή είναι ριζική, η επιστροφή αυτή στη Γραφή, Γραφή εννοούμενη ως απάντηση του Άλλου και ως υπόσχεση, συμβολή λοιπόν εβραϊκής και απομυθολογημένης χριστιανικής σκέψης, παραιτείται ακόμα και από αυτή την ακρόαση μέσω του ματιού. Ας κλείσει, το μάτι, ας το ξεριζώσουν, όπως εκείνος του Οιδίποδα. Ικανότατο στις υπαπάτες, υποχείριο της εικονογράφησης, ποιο άλλο, πάντα αυτό το «κακό μάτι». Η πρώτη και τελευταία φιλοσοφία, είναι, όπως λέει ο E. Levinas, η ηθική [la morale], είναι το απέναντι του προσώπου, γιατί το πρόσωπο είναι παρουσία του απολύτως Άλλου, είναι το μόνο Gegenstand [αντι-κείμενο] που αξίζει αυτή την ονομασία, που δεν μπορούμε να το αντιπαρέλθουμε, που δεν ανήκει στο αισθητό, που αναγγέλει κάποιο πράγμα το οποίο δεν μπορώ να θεματοποιήσω ως το ανάποδο της καλής δικής μου πλευράς, ως νόημα [noème]⁷ μιας νόησης [noèse]⁷. Το πρόσωπο είναι η παρουσία της ομιλίας [parole]. Ανάμεσα σ' αυτήν και σε μένα που την ακούω, δεν εκτείνεται το πάχος του αισθητού, αλλά το απόλυτο άνοιγμα, η απόλυτη έλλειψη ισορροπίας, η αληθινή ανεπαναφορικότητα [irréveribilité] στην οποία στέκονται όχι τα πράγματα και το βλέμμα μου, όπως πίστευε ο Π. Κλοντέλ, αλλά το άπειρο και το πεπερασμένο. Κι αυτό το μαρτύριο, το να ακούει κανείς το άπειρο μέσα στο πρόσωπο, λέγεται καλό. Η κινητικότητα του ματιού, αντίθετα, θα είναι το πάθος, η παρεκτροπή.

Το βιβλίο μου αυτό είναι υπεράσπιση του ματιού, εντοπισμός του. Το θήραμά μου είναι η σκιά, το μισοσκοτάδο που άπλωσε μετά τον Πλάτωνα η ομιλία σαν γκριζό πέπλο πάνω στο αισθητό. Η ομιλία πάντα θεματοποίησε το αισθητό ως ένα κατώτερο είναι, και πολύ σπάνια κάποιος τάχτηκε πραγματικά με το μέρος του, συμπαράχτηκε αληθινά, γιατί θεωρούσαν την πλευρά αυτή πλευρά του ψεύδους, του σκεπτικισμού, του ρήτορα, του ζωγράφου, του κοντοτιέρου, του ανήθικου, του υλιστή. Με το μισοσκοτάδο αυτό ασχολείται το βιβλίο μου εδώ. «Το μάτι», έλεγε ο Αντρέ Μπρετόν, «θρίσκει για πάντα σε αγρία κατάσταση». Το αισθητό είναι, κατά τον Μερλό - Ποντί, η τοποθεσία [lieu] του χάσματος, ή μάλλον το χίασμα το ίδιο όπου εγκαθίσταται η τοποθεσία. Δεν υπάρχει το απολύτως Άλλο, αλλά το στοιχείο εκείνο το οποίο διχάζεται, ανατρέπεται, γίνεται απέναντι και ταυτόχρονα αισθητό. Υπάρχει «υπάρχει» το οποίο δεν είναι πάνω απ' όλα ομιλία ακρόαση, αλλά έργο μιας εργασίας παραδρόμησης [dérive] η οποία σχίζει το στοιχείο σε δυο πλευρές, και τις αφήνει, πραγματικά, έτσι σ' αυτή την ανισορρο-

1. Π. Κλοντέλ, *Ποιητική τέχνη*, Παρίσι, έκδ. Mercure de France, 1941, σ. 50-51.
2. Σε αγκύλες κλείνονται όλες οι σημειώσεις του μεταφραστή μέσα στο κείμενο.
3. Στο ίδιο, σ. 74-75, υπογράμμιση δική μου.
4. Στο ίδιο, σ. 50.
5. Στο ίδιο, σ. 74.
- 5'. Με το κεφάλαιο αυτό αρχίζει το βιβλίο του J.-F.L. Discours. Figure, εκδ. Klincksieck, 1978, Παρίσι.
6. Στο ίδιο σ. 74.
7. Αντίστοιχα: το αντικείμενο και η πράξη η ίδια της σκέψης [pensée] στον Husserl. Όπου αλλού, στην ελληνική αυτή μετάφραση, συναντιέται η λέξη νόημα, πρόκειται για απόδοση της γαλλικής λέξης sens. (Σ.τ.Μ.)
8. *Ο σουρεαλισμός και η ζωγραφική*, Παρίσι, εκδ. Gallimard, 1965, σ. 1.

πία, κάτι για το οποίο μιλά η ηθική [éthique]. Αυτό το «υπάρχει» είναι εκείνο του βλέποντος και του ορατού, είναι ομιλία όχι ακροάσιμη.

Η διάθεση, τουλάχιστο του Μερλό-Ποντί, ήταν να κατέβει μέχρι το απαρχικό χίασμα, χωρίς να σπάσει με τη φαινομενολογική αναγωγή αυτή την ανισορροπία, χωρίς να ξεπεράσει την εξωτερικότητα με την εμμένεια της υπερβατικής σφαίρας, και για το σκοπό αυτό να βρει μια γλώσσα (langage) για να σημάνει εκείνο που είναι η ρίζα του σημαίνεν. Δεν χρειαζόταν λοιπόν τίποτα λιγότερο από το να κάνει γλώσσα την ίδια τη χειρονομία και να την καταστήσει έτσι ομοούσια με το χώρο του χιάσματος, τον οποίο είχε επιφορτιστεί να εκφράσει με λέξεις. Μόνο που ξέρουμε τι συμβαίνει όταν έτσι απερίσκεπτα πολυανακατεύουμε ομιλία και χειρονομία, όταν διαλύουμε το λέγειν στο βλέπειν: ή το λέγειν σιωπά, ή πρέπει εκείνο που βλέπουμε ήδη να είναι πως κάτι εκφρασμένο με λέξεις. Ο Χέγκελ δεν είχε προκαλέσει την αισθητή σιγουριά να εκφράσει κατά τρόπο ρητό τον εαυτό της κι αυτό χωρίς να πέσει στην αγωνία της αμφιβολίας; Όταν όμως, σκύθοντας πάνω από το δικό του ώμο, υπεροπτικός στη σιωπή του, επιχειρεί να ακολουθήσει το δείκτη του που δείχνει να Εδώ, τότε σε λίγο δεν αποσπά από αυτήν την δήμεση πίστη τη μεσολάβηση της περικύκλωσης, την πορεία που είναι, όπως λέγει ένας ρηματικός λόγος, την ίδια αρνητικότητα με εκείνη της γλώσσας; Στην ολότητα του λοιπόν το βάθος φαίνεται κενό. Στη σκιά του όλες οι γάτες είναι μαύρες. Η αλήθεια είναι πως θα πρέπει να αρχίσουμε από εκεί που είμαστε: από το εσωτερικό των λέξεων.

Ας αρχίσουμε λοιπόν από εκεί. Ας δεχτούμε μια τέτοια πρόκληση, και ας μπούμε στη θέση αυτή. Ας επιτεθούμε στην επάρκεια του ρηματικού λόγου. Μάλλον εύκολο είναι να διαλύσουμε το παρόν γόητρο του συστήματος, το φράχτη μέσα στον οποίο οι άνθρωποι της γλώσσας πιστεύουν ότι κλείνουν καθετί που είναι νόημα. Να που επιστρέφουμε στο κείμενο, κείμενο που τη φορά αυτή δεν έχει γραφτεί από κανέναν, και το οποίο διαβάζεται μόνο του. Τα πλεονεκτήματα όμως είναι μάλλον μέτρια. Η ακαταλληλότητα εξακολουθεί να υπάρχει, και συνιστά τέτοια παράλειψη απέναντι στο αισθητό που είναι σαν οι άνθρωποι να έγιναν διδιάστατα όντα, έτσι που να μην έχουν τι να ψηλαφήσουν, κινούμενοι αποκλειστικά μόνο πάνω στην επιφάνεια ενός δικτύου. Σπάμε μήπως το φράχτη αν επικαλεστούμε ένα απόλυτο πλεονασμα νόηματος μέσα στην πρώτη ομιλία και στην ανάγκη για την περατότητα συνεχών και χωρίς τέλος ερμηνειών; Η απερατότητα αυτή, το άνοιγμα αυτό, που συναντούμε στην ερμηνευτική του Paul Ricoeur, δείχνουν κάποια διστακτικότητα απέναντι στο χεικελιανισμό, αλλά παραμένουν στο χώρο επιρροής του. Κι αυτό γιατί ο Χέγκελ πρώτος αυτός είχε συλλάβει το σύμβολο σαν κάτι προσφερόμενο αποκλειστικά στη σκέψη, πρώτος αυτός το έβλεπε κυρίως σα μια στιγμή που έπρεπε να ξεπεραστεί. Κατά βάθος, και πολύ απλά, αδιαφορούσε να το δει, αλλά ήθελε να ακούσει τη φωνή της σιωπής του. Η ερμηνευτική, κατά τα άλλα, ικανοποιείται με το να αφήνει ανοικτό το δρόμο της συνειδησίας προς την ακρόαση. Φαίνεται έτσι να σέβεται την υπερβατικότητα του συμβόλου προς κάθε σχόλιο, και την απερατότητα του καθήκοντος αυτού. Η συγγενεία της όμως με τη διαλεκτική δεν αμφισβητείται, και βασίζεται στο εξής: το σύμβολο, το σημείο εκκίνησης, δε λαμβάνεται ως πράγμα, αλλά ως συγκεχυμένη ομιλία. Η υπερβατι-

κόπτητα του συμβόλου είναι εκείνη ενός ρηματικού λόγου προερχόμενου από έναν άλλο. Δεν είναι η Δημιουργία ως ένα ογκώδες πράγμα που σημαδεύει, που περιουσιάζει την ετερότητα, αλλά το να είσαι κουφός στην αποκάλυψη. Το ορατό δεν είναι εκείνο που εκδηλώνει τον εαυτό του, κρατώντας όμως πάντα αυτό τον εαυτό του στην ανάποδη του, είναι μόνο μια οθόνη φανερώσεων. Δεν είναι φαίνεσθαι αλλά θόρυβος που καλύπτει μια φωνή.

Εκείνο που βρίσκεται σε άγρια κατάσταση είναι η τέχνη ως σιωπή. Η τοποθέτηση της τέχνης είναι μια διάψευση εκείνης του ρηματικού λόγου. Η τοποθέτηση της τέχνης δείχνει μια λειτουργία του εικάσματος που δεν σημαίνεται, λειτουργία γύρω και μέχρι μέσα ακόμα στο ρηματικό λόγο. Δείχνει πως η υπέρβαση του συμβόλου είναι το είκασμα, δηλαδή μια εκδηλωτική χωρική την οποία ο γλωσσολογικός χώρος δεν μπορεί να ενσωματώσει χωρίς να κλονιστεί, μια εξωτερικότητα την οποία δεν μπορεί να ενσωματώσει σε σημασία. Η τέχνη έχει θεθεί στην ετερότητα ως πλαστικότητα και πόθος, σαν καμπυλή έκτασης, και απέναντι στην αμεταβλητότητα και στο λογικό ως χώρος διακριτικός [diacritique]. Η τέχνη θέλει το είκασμα. Η «ομορφιά» είναι εικασμική, αδέσμευτη, ρυθμική. Το αληθινό σύμβολο προσφέρεται στόχος στη σκέψη, πρώτα όμως προσφέρεται στο «βλέπειν». Το εκπληκτικό δεν είναι ότι προσφέρει κάτι προς τη σκέψη, αν εδώ θέβια υποθέσουμε πως, αφού υπάρχει η γλώσσα, τότε κάθε αντικείμενο πρέπει να σημανθεί, ή να εισαχθεί σε κάποιο ρηματικό λόγο, να πέσει στη χράνη όπου η σκέψη ανακάθωνει και τακτοποιεί τα πάντα, το αίνιγμα είναι ότι πάντα απομένει κάτι υπόλοιπο, προσφορά στο «βλέπειν», ότι παραμένει συνεχώς αισθητή, ότι υπάρχει εκεί ένας κόσμος που είναι απόθεμα «ώσεων», ή ένας ενδιάμεσος κόσμος που είναι δεξαμενή «οραμάτων», και ότι κάθε ρηματικός λόγος πάνω σ' αυτό εξαντλείται πριν κατορθώσει να τελειώσει το έργο του. Αυτή η ομορφιά λοιπόν είναι το απόλυτα άλλο ή η διαφορά.

Πρέπει λοιπόν να σιωπήσουμε για να το εκδηλώσουμε; Όμως η σιωπή του ωραίου, της αίσθησης, η σιωπή πριν από την ομιλία, η εσωτερική σιωπή του σώματος, είναι ανέφικτη. Είναι αδύνατο να περάσουμε στην άλλη πλευρά του ρηματικού λόγου. Εκείνο μόνο που μπορούμε είναι από το εσωτερικό του ρηματικού λόγου να προχωρήσουμε προς το είκασμα και μέσα σ' αυτό. Μπορούμε να περάσουμε προς το είκασμα εκδηλώνοντας πως κάθε ρηματικός λόγος έχει το απέναντί του, το αντικείμενο δηλαδή για το οποίο μιλάει, κάτι που βρίσκεται πέρα εκεί, ως καταδηλώνόμενο του δηλαδή στον οριζοντα: θέα που περικυκλώνει το ρηματικό λόγο. Ακόμα μπορούμε να περάσουμε μέσα στο είκασμα χωρίς να εγκαταλείψουμε τη γλώσσα, αφού μέσα σ' αυτήν κατοικεί, αρκεί να θελήσουμε να γλυστρήσουμε μέσα στα πηγάδια του ρηματικού λόγου, με την έννοια, τη φορά αυτή, ότι στο κέντρο του κυκλώνα βασιλεύει ένα γαλήνιο μάτι. Το είκασμα είναι έξω και μέσα, γι' αυτό και κατέχει το μυστικό της συμφυσικότητας [connaturalité], της οποίας όμως παράλληλα αποκάλυπτει και την απάτη. Η γλώσσα δεν είναι μέσο ομογενές, είναι διχαζόν, γιατί εξωτερικεύει το αισθητό σε απέναντι, σε αντικείμενο, και είναι διχαζόμενο, γιατί εσωτερικεύει το εικασμικό στο αρθρωμένο. Το μάτι είναι μέσα στην ομιλία, αφού δεν υπάρχει αρθρωμένη γλώσσα χωρίς εξωτερικεύση κάποιου «ορατού», είναι όμως εκεί και γιατί υπάρχει μια εξωτερικότητα τουλάχιστο χειρονομιακή, «ορατή», μέσα στο ρηματικό λόγο, ο οποίος είναι και η

9. Στο βιβλίο *Περατότητα και ενοχή* (Παρίσι, εκδ. Audier, 1960, τ.ΙΙ, σ. 325 και συν.) συναντάμε ιδιαίτερα το εξής σχετικό με τον ορισμό του «ερμηνευτικού κύκλου» απόσπασμα, όπου ακριβώς συσχετίζονται πίστη και κατανοήση, θρησκεία και φιλοσοφία: «Το σύμβολο είναι ήδη μέσα στο στοιχείο της ομιλίας. Έχουμε πει τόσα, ώστε να μπορεί πια το σύμβολο να αποσπάσει το συναισθημα, ακόμα και το φόβο, από τη σιωπή και τη σύγχυση. Προσφέρει μια γλώσσα στην ομολογία και στην εξομολόγηση. Μέσω του συμβόλου ο άνθρωπος, κάθε μέρος του, παραμένει γλώσσα. Κι αυτό δεν είναι το πιο σημαντικό: δεν είναι δυνατό να υπάρξει κάποιο συμβολική γλώσσα χωρίς ερμηνευτική· εκεί που κάποιος ονειρεύεται και παραληρεί, κάποιος άλλος σηκώνεται να ερμηνεύσει· εκείνο που ήταν ήδη ρηματικός λόγος, έστω και ασυνάρτητος, επιστρέφει στο συννεκτικό ρηματικό λόγο μέσω της ερμηνευτικής» (σ. 325-326). Ας συγκρίνουμε τώρα τον ορισμό αυτό με τα ακόλουθα αποσπάσματα της Εισαγωγής του Χέγκελ στο βιβλίο του *Μαθήματα ιστορίας της φιλοσοφίας* (Βερολίνο, 1823-1824): «Η φιλοσοφία έχει το διο αντικείμενο, το καθολικό λογικό [raison] το οποίο είναι καθ' εαυτό και δι' εαυτού η απόλυτη υπόσταση. Μέσω της φιλοσοφίας, το πνεύμα θέλει να ιδιοποιηθεί επίσημα αυτό το αντικείμενο. Η θρησκεία τελεί την επανασυμφιλίωση αυτή μέσω της περιουλολής (Andacht) και της λατρείας, μέσω δηλαδή του συναισθηματος. Η φιλοσοφία, όμως, θέλει να την επιτελέσει με τη σκέψη, τη γνώση [connaissance] η οποία σκέπτεται. Η περιουλολή είναι το *συναισθημα* της ενότητας του θεικού και του ανθρώπινου, ένα συναισθημα όμως το οποίο σκέπτεται. Μέσα στην έκφραση «περιουλολή» (Andacht) περιέχεται ήδη το σκεπτεσθαι (denken)· μας προτρέπει να σκεφτούμε, είναι τάση προς τη σκέψη, ένα «σκέπτεσθαι προς αυτό». «αρχίζω να απασχολώ τη σκέψη μου με αυτό» (ein Daranhindenken. Sichhergandenken) Η μορφή όμως της φιλοσοφίας είναι ένα καθαρό σκέπτεσθαι, είναι ειδέναι [savoir], γνωρίζει [connaître]. Αυτό εδώ είναι και το σημείο όπου αρχίζει η διαφοροποίηση από τη θρησκεία (...). Όταν μας λένε πως εκείνο που έχει αποκαλυφθεί δεν θα ήταν δυνατό να ανακαλυφθεί από το ανθρώπινο λογικό, πρέπει να παρατηρήσουμε πως η αλήθεια, η γνώση της θεικής φύσης δεν περιέρχεται, είναι αλήθεια, στους ανθρώπους παρά από ένα εξωτερικό μέσο, και πως η συνείδηση της αλήθειας, ως αισθητού αντικείμενου, είναι, κατά γενική προσέγγιση, η πρώτη μορφή της συνείδησης. Αυτός είναι ο τρόπος που ο Μωυσής διέκρινε το Θεό μέσα στη φλεγόμενη βάση, και έτσι οι Έλληνες αναπαρέστησαν τους θεούς τους με μαρμάρινα αγάλματα ή άλλες παραστάσεις, όπως εκείνες που συναντούμε στους ποιητές τους. Γενικά αρχίζουμε μέσω αυτού του εξωτερικού τρόπου. Έτσι, κατ' αρχήν, το περιεχόμενο φαίνεται σαν δεδομένο, πως έχει φτάσει στο πνεύμα από έξω, το βλέπουμε, το ακούμε, κ.λπ. Όμως δεν παραμένουμε σ' αυτή την εξωτερικότητα — και δεν πρέπει, είτε κατά την άποψη της θρησκείας είτε κατά εκείνη της φιλοσοφίας. Οι φανταστικές αυτές παραστάσεις, η αυτό το ιστορικό υλικό, δεν πρέπει να παραμένουν στην εξωτερικότητα αυτή· αλλά πρέπει να αποκτήσουν για το πνεύμα πνευματική διάσταση, πρέπει να αποβάλουν την εξωτερική αυτή ύπαρξη η οποία ακριβώς δεν έχει ιχνησ πνευματικότητας () Η καθολικότητα του Πνεύματος, με

έκφρασή του. Επιμένοντας σ' αυτή τη διπλή εξωτερικότητα, θα μπορούσαμε ίσως να απαντήσουμε στην πρόκληση της γλώσσας προς το ορατό, του αυτιού προς το μάτι, να δείξουμε ότι η χειρνοματική έκταση η οποία δίνει το βάθος ή την αναπαράσταση κάθε άλλο από σημειώσιμη [signifiable] σε λέξεις είναι, ότι εκτείνεται στο περιεχόμενο τους ως καταδηλωτικό δυναμικό τους. Να δείξουμε ακόμα ότι είναι η κοιτίδα της εκφραστικής τους δύναμης, και σαν τέτοια τις συνοδεύει, ότι είναι η σκιά τους, κατά μια έννοια το τέλος τους, κατά μια άλλη η απαρχή τους. Κι αυτό αφού για να μιλάμε δεν είναι απαραίτητο να είμαστε θυθισμένοι στη γλώσσα. Το «απόλυτο» «αντικείμενο», ο γλωσσικός κώδικας [langue], δε μιλάει. Εκείνο που μιλάει είναι κάποιο πράγμα που πρέπει να είναι έξω από το γλωσσικό κώδικα και να μην παύει να παραμένει εκεί ακόμα και όταν μιλάει. Η σιωπή είναι το αντίθετο του ρηματικού λόγου, είναι η βία και ταυτόχρονα η ομορφιά, είναι όμως και προϋπόθεσή του, αφού βρίσκεται προς την πλευρά των πραγμάτων για τα οποία έχει και να μιλήσει και τα οποία πρέπει να εκφράσει. Χωρίς αυτήν την αδιαφάνεια, και μαζί της την προσπάθεια να την ξεδιαλύνουμε και να την αποκαταστήσουμε, ρηματικός λόγος δε γίνεται. Πρόκειται για ένα πάχος ανεξάντλητο. Η σιωπή είναι επακόλουθο της διάσπασης με την οποία ο ρηματικός λόγος και το αντικείμενό του τοποθετούνται το ένα απέναντι στο άλλο, οπότε και αρχίζει η εργασία του σημαίνε. Είναι, ακόμα, και επακόλουθο της ενσωματωμένης στην ομιλία διάσπασης, όπου και πραγματοποιείται η εργασία της έκφρασης.

Μια τέτοια βία ανήκει στο βάθος της γλώσσας, είναι η αφετηρία της, αφού μιλάμε μέσα στον αποχωρισμό αφού και το αντικείμενο πρέπει να συγκροτηθεί - χαθεί για να μέλλει να είναι σημειωμένο [être signifié]. Καταχωρεί ακόμα μ' αυτό τον τρόπο την πράξη γεννήσεως του προβλήματος του ειδέναι, και εξαναγκάζει να ποθηθούμε το αληθινό ως την εσωτερικευση (περατωμένη σημασία) της εξωτερικότητας (του αντικείμενου). Η γνωστική λειτουργία περιέχει μέσα της το θάνατο αυτό ο οποίος και κάνει το απέναντι, εμπριέχει τον πόθο αυτό ο οποίος και δημιουργεί το πάχος της αναφοράς. Αλλά επίσης τον εμπριέχει και η εκφραστική λειτουργία, μόνο που εδώ είναι διαφορετικά. Ο θάνατος εδώ εισάγεται στον ίδιο τον ρηματικό λόγο, γιατί η βία της απόσπασης δεν αντιπαράθετεί στη μια πλευρά ένα ολοκλήθρο αντικείμενο και στην άλλη ένα ολοκλήθρο υποκείμενο, σύνολο που δίνει αφορμή στις γνωστές ασκήσεις γύρω από το ενδεχόμενο του αληθινού. Η βία αυτή καθιστά το αντικείμενο σημείο, αλλά και συμμετρικά το ρηματικό λόγο πράγμα. Προσθέτει πάχος, οικοδομεί μια σκηνή μέσα στην άρθρωση και στη διάχυση της σημασίας, ενώ ταυτόχρονα προς την πλευρά του αντικείμενου σκάθει την άλλη του όψη, τα υπόγειά του.

Η δύναμη είναι το μάτι. Όταν το ασυνείδητο το κάνουμε ρηματικό λόγο, τότε παραλείπουμε την ενεργειακή διάσταση. Γινόμαστε συνώνοι με όλο το δυτικό ορθολογισμό [ratio], ο οποίος σκοτώνει την τέχνη και μαζί το όνειρο. Με την εισαγωγή στα πάντα της γλώσσας καθόλου δεν κόβουμε τις σχέσεις με τη μεταφυσική, αντίθετα, την αγκαλιάζουμε, ολοκληρώνουμε την καταστολή του αισθητού και της απόλαυσης. Η αντιπαράθεση δεν είναι εκείνη μεταξύ μορφής και δύναμης, ή έστω μεταξύ εκείνων που συγχέουμε σαν μορφή και δομή! Η δύναμη είναι πάντα ενέργεια και τίποτα άλλο, ενέργεια που γονατίζει, που συντρίβει το κείμενο και 25

κάνει από αυτό έργο, διαφορά, δηλαδή μορφή. Ο πίνακας ζωγραφικής δεν προσρίζεται για την ανάγνωση, όπως λένε οι σημερινοί σημειολόγοι. Ο Κλεε έλεγε πως είναι για *βοσκή*. Μας κάνει να βλέπουμε. Προσφέρεται στο μάτι σαν ένα πρότυπο πράγμα, και, όπως έλεγε πάλι ο Κλεε, σαν φυσικοποιούσα φύση, γιατί μας κάνει να δούμε τι είναι το βλέπιν. Κάνει λοιπόν να δούμε ότι η όραση είναι ένας χορός¹⁰. Όταν βλέπουμε ένα πίνακα, πάνω του χαράζουμε μονοπάτια, ή τουλάχιστο συν-χαράζουμε μονοπάτια, αφού, κάνοντας τον πίνακα, ο ζωγράφος πρόθλεψε δεσποτικά (αν και παράπλευρα) δρόμους που πρέπει να ακολουθηθούν, και ακόμα πως το έργο του είναι το μικρό εκείνο κούνημα που έχει κατατεθεί μέσα σε τέσσερα πηχάκια, και που ένα μάτι θα ξαναθέσει κάποτε σε κίνηση, θα ξαναζωντανέψει. Είναι μια ομορφιά «εκρηκτική και ακινητοποιημένη», κι αυτήν συνειδητά αναζητεί *Ο τρελλός έρωτας*¹¹.

Και τι νομίζετε πως είναι ο ρηματικός λόγος; Ψυχρό πεζό σχεδόν δεν υπάρχει, παρά στα κάτω στάδια της επικοινωνίας. Ένας ρηματικός λόγος έχει πάχος. Δε σημαίνει μονάχα, αλλά και εκφράζει. Εκφράζει, γιατί περιέχει και αυτός σαν κατάθεση κάποια δόνηση, κίνηση, δύναμη, έτσι που σεισμικά να σηκώσει το τραπέζι των σημασιών και να κάνει έτσι το νόημα. Κι αυτός επίσης προσφέρεται για βοσκή, και όχι μόνο για κατανόηση. Κι αυτός επίσης, λόγω αυτού του πράγματος, καλεί το μάτι. Κι αυτός επίσης είναι κάτοχος ενέργειας. Ας χαράξουμε τη διαδρομή του ματιού μέσα στο πεδίο της γλώσσας, ας συλλάβουμε το καθηλωμένο - κούνημα, ας ακολουθήσουμε τους κυματισμούς της μεταφοράς, η οποία και είναι εκπλήρωση του πόθου, και τότε θα δούμε το πως η εξωτερικότητα, η δύναμη, ο μορφοποιημένος χώρος, μπορούν να είναι παρόντες μέσα στην εσωτερικότητα, μέσα στην κλειστή σημασία.

ΤΟ ΕΙΚΑΣΜΙΚΟ ΩΣ ΑΛΗΘΕΙΑ

Μήπως όμως, αποφασίζοντας να κλίνουμε υπέρ της πλευράς αυτής, μπαίνουμε έτσι στο δρόμο της αυταπάτης; Αν δείξω, ότι σε κάθε ρηματικό λόγο υπάρχει, κατοικώντας στο υπόγειο του, μια μορφή στην οποία έχει εγκλειστεί κάποια ενέργεια και σύμφωνα με την οποία δρα στην επιφάνειά του, αν δείξω πως ο ρηματικός αυτός λόγος δεν είναι μονάχα σημασία και ορθολογικότητα, αλλά έκφραση και πάθημα, τότε δεν καταστρέφω το ίδιο το ενδεχόμενο του αληθινού; Η πόρτα θα ανοίξει σε μια σοφιστική με την οποία θα μπορούμε πάντα να φέρνουμε στο προσκήνιο και να αξιοποιούμε το γεγονός πως η έκδηλη σημασία του ρηματικού λόγου δεν εξαντλεί το νόημά του, αλλά πολύ απέχοντας από την πλήρη σύλληψή του μέσα στο σημαίνόμενο, ο ρηματικός λόγος το δέχεται ασυνείδητα, παθητικά, κι αυτό από κάποια ένσταση [instance] που του είναι εξωτερική, που δεν εξαρτιέται από τη δομή της γλώσσας στην οποία έχει προφερθεί, πως εμπειριέχει λοιπόν το άλλο, και έτσι εκείνος που μιλάει δεν ξέρει τι λέει. Πρόκειται για «πόρτα ανοιχτή στη σοφιστική, ανοιχτή σε κάποιου είδους «τρομοκρατία», γιατί από τη στιγμή που αμελούμε την κοινή επίκληση κάθε ρηματικού λόγου προς τη σημασία, τη στιγμή που έχει διακοπεί η υπονοούμενη ή η ρητή αναφορά που κάθε ομιλητής

κάνει σε μια πιθανή καθολικότητα και συνεννόηση, και ακόμα όταν οι λέξεις του θεωρούνται σαν πράγματα που έχουν έλθει από αλλού, τότε πια μόνο η βία ακριβώς απομένει για να αποφασίσει τη προέλευσή τους. Αν δεν μπορώ να μιλήσω πια μαζί σου, να δεχτώ δηλαδή ότι εσύ κι εγώ παίρνουμε αντίστοιχα και αμοιβαία στα σοβαρά τη σημασία εκείνου που λέμε, παραπέμποντας σε μια από κοινού αποδεκτή γεωμετρία που θα χρησιμεύει στο να αποφασίζουμε τι είναι σωστό και τι λάθος, και αρχίσω να μιλώ για σένα συλλαμβάνοντας την ομιλία σου σε τρίτο πρόσωπο, σε να προέρχεται από απόντα ομιλητή, ομιλία άρρητα εκφραστική και όχι πια ρητά σημασιακή, τότε η επικοινωνία καταρρέει, αλλά και το ενδεχόμενο του αληθινού. Δε θα υπάρχει πια αίτημα να γίνουμε *ειδήμονες* εκείνου που οι λέξεις σου «θέλουν να πουν», αφού με τη σειρά του αυτό το ειδέναι πάλι κατασκευάζεται με λέξεις, τις δικές μου και τις δικές σου. Πρέπει όμως να αποφασίσουμε σχετικά με αυτό, και έτσι να υποθέσουμε ότι υπάρχει ένα είδος ορθολογικότητας της έκφρασης, μια τάξη αιτιών του ασμαινομένου, ένας άλλος ρηματικός λόγος ομιλιών μέσα στο ρηματικό σου λόγο, τον οποίο εγώ μπορώ να γνωρίσω, ή έστω ένας κάποιος. Θα πρέπει να φανταστούμε ότι αυτός ο κάποιος έχει ή είναι το άλλο του ρηματικού σου λόγου. Θα πρέπει μάλιστα να φανταστούμε αυτό το «α-νόημα»: αυτός ο άλλος ρηματικός λόγος που δεν τον μιλάς, αλλά που μιλάει μέσα στο δικό σου, είναι, παρ' όλα αυτά, σημειώσιμος εκτός από και για σένα, και ακόμα εγώ ή ένας κάποιος μπορούμε να τον πούμε, μπορούμε να μιλήσουμε για σένα, αλλά όχι σε σένα. Έτσι είναι η βία, ή η γοητεία. Λένε ότι εδώ τελειώνει η φιλοσοφία.

Μήπως εκείνο που αναζητούμε εδώ είναι αυτή η αναγωγική οδός; Θα επιθυμούσαμε να δείξουμε το αντίθετο. Να δείξουμε ότι αυτή η εναλλακτική δυνατότητα, είτε επικοινωνιακός ρηματικός λόγος, καλή πρόθεση, διάλογος, είτε πόλεμος και σχιζοφρένεια, δεν είναι από μόνη της ριζική. Η κοινή αναφορά σε μια ένσταση αυθεντίας που να παραδέχονται, ελλείπει διαιτητή, και οι δύο συνομιλητές, ενός τρίτου, για την ακριβεία, που να κατέχει ικανές εγγυήσεις, αναφορά που δεν είναι η αλήθεια, επιτρέπει να κατασκευάσουμε ένα ειδέναι. Η σκιαγράφηση του ρηματικού λόγου ως συνομιλητές, ως δυναμτικής καθολικότητας μέσω παραπομπών σε κανόνες οι οποίοι θα χρησιμεύσουν και σαν δείκτες στο διάλογο, ο οποίος και ταυτόχρονα θα τους επεξεργάζεται, με λίγα λόγια αυτό που η Δύση μαζί με το Σωκράτη έχει δεχτεί σε δική της ιδιόρρουσα θέση ομιλίας, υποθέτει ακριβώς το τέλος της αλήθειας. Κι αυτό δε μας το διδάξε μόνο ο Νίτσε, το επιβεβαιώνουν και οι εργασίες της σημαντικής [sémantique] ιστορίας¹². Η εναλλακτική αυτή δυνατότητα απέχει πολύ από το να είναι εκείνη μεταξύ φιλάγου διαλόγου και Καλλικλή. Πρέπει, όμως, να κατανοήσουμε ότι αυτό το ζεύγος των αντιθέτων ανήκει και το ίδιο σε ένα κόσμο της ομιλίας που βρίσκεται σε ρήξη με ένα άλλο κόσμο, εκείνο της αλήθειας¹³, και ακόμα ότι δεν διακυβεύεται η αλήθεια μέσα στην εναλλακτική αυτή δυνατότητα αλλά έξω από αυτήν, ότι η εναλλακτικότητα αυτή αυτοκατασκευάζεται όταν αποσύρεται η αλήθεια, όταν αγνοείται η αλήθεια, καλυμμένη από το ρηματικό λόγο και τον πόθο του ειδέναι¹⁴. Τότε είναι θέβια που η σοφιστική, το δόλωμα, η παραίσθηση των εικόνων γίνονται ενδεχόμενα, αλλά το ίδιο επίσης η φιλοσοφία, ο διάλογος και η αυταπάτη της ειδημοσύνης. Αυταπάτη αφού η αλήθεια έχει εξαρχής εξα-

ρεθεί από την αρχή του παιχνιδιού. «Η αλήθεια, λέει ο Braque, δεν έχει αντίθετό της¹⁵.»

Θα πουν πως κανενός καθήκον δεν είναι να αποκαταστήσει την παρουσία αυτή της αλήθειας. Είναι πασίγνωστο ότι αυτές οι αποκαταστάσεις γενικά είναι δύσκαμπτες ανασυγκροτήσεις, όταν είναι γλωσσικές. Φέρτε για παράδειγμα στο νου σας φιλόδονους, νιτοσικούς, κατασκευαστές διδακτορικών διατριβών,... Γιατί «καλλιτέχνες» θα είμαστε ή όλοι ή κανείς. Εκείνοι που για τον εαυτό τους πιστεύουν ότι είναι τέλειοι από τώρα, εκείνοι που προσεταιρίζονται Νίτσε και αλήθεια για να γελάσουν σε θάρος των άλλων, δεν είναι λιγότερο χρήστες του ρηματικού λόγου. Δεν κάνουν παρά να συνεχίζουν τη φιλοσοφία σαν αποκομμένη δραστηριότητα, και να χειρίζονται το ρηματικό λόγο σαν ενδεικτικό ειδημοσύνης. Κανείς σήμερα δεν μπορεί να μιλήσει για την αλήθεια. Κάθε προσωποποίηση είναι χλευασμός, καθετί που «δρα ως λειτουργήμα» αντί να μας αποσπά από την εναλλακτικότητα ειδημοσύνης ή άγνοιας, μας ξαναθυθίζει στην κληρικοφροσύνη η οποία στηρίζεται πάνω της. Είναι ανάγκη όμως να καταστήσουμε εφικτή την αλήθεια, και είναι πιθανό πολλοί να ασχολούνται με κάτι τέτοιο, από εκείνους που φαίνονται γελοίοι παιδαγωγοί ή χρωματιστές. Μήπως γίνεται και διαφορετικά;

την οποία σχετίζονται η φιλοσοφία και η θρησκεία, είναι μια απόλυτη καθολικότητα, όχι εξωτερική, αλλά καθολικότητα που εισχωρεί στα πάντα, που είναι παρούσα σε όλα. Πρέπει να φανταστούμε το Πνεύμα σαν ελεύθερο. Η ελευθερία του Πνεύματος σημαίνει πως είναι κοντά στον εαυτό του, πως εννοεί τον εαυτό του. Η φύση του συνίσταται στην επεκτατικότητα του πάνω στο Άλλο, στο να βρίσκει πάλι εκεί τον εαυτό του, να ξαναενώνεται πάλι εκεί με τον εαυτό του, να γίνεται πάλι εκεί κύριος του εαυτού του, και εκεί να τον απολαμβάνει... (Αναφέρθηκε εδώ, με ελαφρές μόνο δικές μου τροποποιήσεις, στη γαλλική μετάφραση του J. Gibelin, Παρίσι, εκδ. Γκαλιμάρ, 1954). Λίγα κείμενα υπάρχουν με τέτοια ταυτόχρονη ρητή παρουσίαση της λειτουργίας εξαλειψής της διαφοράς, πράγμα που έχει αποδοθεί στη διαλεκτική του «ταυτηγορικού» χαρακτήρα (όπως λένε ο Schelling και ο Rickér), της οικειοποίησης (θα λέγαμε εμείς) του ερμηνευτικού ρηματικού λόγου, και τέλος του οδυσεϊκού ναρκισσισμού του ειδήνα (όπως θα έλεγε ο Λεδινάς). Ευχαριστώ τον Serge Boucheron που μου επισήμανε αυτά τα κείμενα.

10. Ο Georg Muche διηγείται σχετικά τα εξής: Το 1921, όταν ο Κλε προσχώρησε στο Μπάουχάους, εγκαταστάθηκε σε ένα εργαστήριο γειτονικό με το δικό μου. Μια μέρα, άκουσα έναν παράξενο θόρυβο, σαν κάποιος να χτυπούσε κάτω το πόδι του ρυθμικά. Όταν κάποτε συνάντησα τον Κλε στο διάδρομο, τον ρώτησα μήπως κι αυτός είχε ακούσει κάτι. «Αί! το ακούσατε; Να με συγχωρέσετε, μου είπε. Ζωγράφισα, ζωγράφισα, και ξαφνικά, ήταν κάτι πιο δυνατό από μένα, άρχισα να χορεύω. Μ' ακούσατε λοιπόν. Αιπήθηκα. Σε άλλες περιπτώσεις ποτέ δε χορεύω...» («Πωλ Κλε», Frankfurter Allgemeine Zeitung 30 Ιουνίου 1956).

11. «Ο τρελλός έρωτας», έργο του Αντρέ Μπρετόν, 1937 (Σ τ Μ)

12. Δείτε το βιβλίο του Η Detienne *Οι δασκάλοι της αλήθειας στην Αρχαϊκή Ελλάδα*, Παρίσι, εκδ. Μασπερό, 1966.

13. Ελληνικά στο γαλλικό πρωτότυπο κείμενο (Σ τ Μ)

14. Ελληνικά στο γαλλικό πρωτότυπο κείμενο (Σ τ Μ)

15. Georges Braque *Η μέρα και η νύχτα*, Παρίσι, εκδ. Γκαλιμάρ, 1952 σ 28.

16. J. B. Pontalis «Η φρουδική ουτοπία», στο περιοδικό *L'Arc* τ 34 αφιέρωμα στο Φρόντ (1965)

Ο Φρόντ μας διδάξε την ουτοπία *stricto sensu*¹⁶. Ουτοπία είναι το ότι η αλήθεια δεν εμφανίζεται ποτέ εκεί που την περιμένεις. Αυτό θέλει να πει πολλά πράγματα, και απ' αυτά τα δύο παρακάτω τουλάχιστο θα μας χρησιμεύουν σαν οδηγοί. Πρώτο: Η αλήθεια εκδηλώνεται σαν εκτροπή, ανάλογα με το βαθμό σημασίας και ειδημοσύνης. Η αλήθεια συνιστά παραφωνία, και η παραφωνία μέσα στο λόγο συνιστά αποδόμηση της τάξης του. Η αλήθεια δεν εισάγεται κατά κανένα τρόπο μέσω ενός ρηματικού λόγου σημασίας. Ο *τόπος* [topos] της, ανέφικτος, δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί από συντεταγμένες της ειδημονικής γεωγραφίας, γίνεται αισθητός από τα επακόλουθα στην επιφάνεια, του ρηματικού λόγου. Αυτή ακριβώς η παρουσία του νοήματος ονομάζεται έκφραση, μόνο που κάθε έκφραση δεν είναι αλήθεια. Κι εδώ επίσης ο Φρόντ μας έμαθε κανόνες διάκρισης. Όχι βέβαια πως θα μπορούσαμε ποτέ να πιάσουμε γερά στα χέρια μας το ίδιο το αληθινό, έτσι όπως πιάνουμε και κόβουμε ένα λουλούδι, αφού το ξεχωρίσουμε από τα αγριόχορτα που το περικυκλώνουν. Απάτη και αλήθεια συμπορεύονται, όχι σαν αντίθετα μέσα σε ένα σύστημα, αλλά τουλάχιστον σαν το πάχος εκείνου που συμπεριέχει την καλή και την ανάποδη. Θα πρέπει όμως να αγωνιστούμε για να εμφανιστούν τα επακόλουθά τους στην επιφάνεια, για να επιτραπεί η παρουσία των νοηματικών τους τεράτων μέσα στο ρηματικό λόγο τον ίδιο, μέσα στο σημασιακό κανόνα. Μάθηση διάκρισης λοιπόν όχι αληθινού από ψεύτικο, εδώ που και τα δύο ορίζονται με όρους εσωτερικής συνάφειας ενός συστήματος ή τελεστικότητας πάνω σε ένα αντικείμενο παραπομπής, αλλά μάθηση διάκρισης μεταξύ δύο εκφράσεων, εκείνης που υπάρχει εκεί για να ξεγελάσει το βλέμμα (για να το αιχμαλωτίσει), και εκείνης που είναι για να το γιγαντώσει, να του προσφέρει το αόρατο στην όραση. Η δεύτερη έχει ανάγκη από την εργασία εκείνη που ιδιάζει στους καλλιτέχνες, αεικίνητη δηλαδή προσοχή και αναδείξη ως αρχής της αδιαφορίας απέναντι στο θεσμοθετημένο. Η πρώτη παράγεται από την ονειρική εργασία, επιδώκει την παραίτηση, ενώ η δεύτερη τη διεκρίνιση. Τελεστικά, όμως, 27

είναι καθ' όλα όμοιες, εκτός από μια συμπληρωματική μέσα στην πρώτη εργασία ανατροπή, που κάνει το προϊόν της έργου.

Δεύτερο: Αν η αλήθεια δεν εμφανίζεται εκεί όπου την περιμένεις, και αν κανείς ρηματικός λόγος δεν μπορεί να την εκθέσει ως ολοκληρωμένη σημασία, αφού δεν ανήκει στο τοπίο της, τότε το βιβλίο αυτό δεν είναι αληθινό, στο μέτρο θέβαια που εδώ επιχειρείται η παραγωγή αρθρωμένων σημασιών. Αλλά ούτε ακόμα είναι βιβλίο σε ειδήμον επίπεδο, αφού δεν επιδιώκει να οικοδομήσει μια ενιαία θεωρία, έδω και σαν απώτερο στόχο. Πρόκειται μάλλον για ένα διαμελισμένο σώμα, όπου η ομιλία εγγράφη αποσπασματα τα οποία καταρχήν μπορούμε να ταιριάζουμε με διάφορους τρόπους, που όμως οι περιορισμοί της τυπογραφικής παράθεσης, που είναι και εκείνοι της σημασίας και του ορθού λόγου, υποχρεώνουν να παρουσιάζονται με μια αμετάβλητη τάξη. Η τάξη αυτή μάταια είναι καθοριζόμενη και καθορίζουσα, και θέβαια δεν είναι αυθαίρετη, αλλά αυθαίρετα προνομιακή (λόγω των περιορισμών που αναφέραμε) σε σχέση με άλλες. Ένα βιβλίο για να είναι καλό, για να αφήνει την αλήθεια να υπάρχει μέσα στην εκτροπή της, πρέπει ο γλωσσολογικός του χρόνος (εκείνος που μέσα του αναπτύσσεται η σημασία, εκείνος της ανάγνωσης) να είναι κι αυτός αποδομημένος, να μπορεί έτσι ο αναγνώστης να πιάνει οποιαδήποτε σελίδα του, να το διαβάσει με οποιαδήποτε σειρά, ένα βιβλίο λοιπόν όπου θα μπορούσε να θοσκήσει κανείς. (Βιβλίο χειραφετημένο επίσης και από το αφοριστικό λογοτεχνικό είδος, και το λέω αυτό έχοντας στο νου τον Νίτσε ο οποίος έτρεφε ακόμα μια υπερβολική επιείκεια προς αυτό το είδος). Το δικό μου βιβλίο δεν είναι αυτό το καλό βιβλίο που περιέγραφα παραπάνω, είναι ακόμα δεσμευμένο μέσα στη σημασία. Δεν είναι βιβλίο καλλιτεχνική και η αποδόμηση δεν τελειεί αυτό άμεσα, αλλά *σημαίνεται*. Έτσι, πάντα παραμένει ένα βιβλίο φιλοσοφίας. Θέβαια η σημασία είναι αποσπασματική, υπάρχουν χάσματα και, ελπίζω, αινίγματα. Όμως όλα αυτά δεν κάνουν παρά ένα αθέβαιο αντικείμενο, ενδιάμεσο, που θα μου άρεσε να μπορούσα να το ονομάσω, για να του προσφέρω ένα είδος συγγνώμης, ενδιάμεσο - κόσμο, όπως ο Κλε, ή μεταβατικό αντικείμενο, όπως ο Winnicot. Όμως δεν είναι πραγματικά τέτοιο, αφού αυτό το θέσμιο [statut] ανήκει μόνο στα εικασματικά πράγματα του παιχνιδιού και της ζωγραφικής, και ακόμα γιατί εδώ, για άλλη μια φορά, δεν επιτρέπουμε στο είκασμα να πάει μέσα στις λέξεις σύμφωνα με τον τρόπο του παιχνιδιού του, αλλά θέλουμε οι λέξεις να πουν την πρωτοκαθεδρία του εικάσματος, θέλουμε να σημάνουμε (το άλλο της σημασίας). Θέλουμε και άλλα ακόμα. Θέλουμε πάρα πολλά, αλλά δεν είμαστε οι τελευταίοι των ανθρώπων, και ο χώρος του βιβλίου αυτού δεν είναι τίποτα περισσότερο από μπρόκ. Πρέπει, όμως να το πούμε, για να εκτονωθούμε: αυτό το πάρα πολύ είναι κάτι πάρα πολύ λίγο.

Έχουμε παραιτηθεί από την τρέλλα της ενότητας, την τρέλλα να προσφέρουμε την πρώτη αιτία μέσα σε ένα ενιαίο ρηματικό λόγο, έχουμε εγκαταλείψει τη φαντασίωση της απαρχής. Η φρουδική ουτοπία μας έχει δεσμεύσει στις υπαγορεύσεις του κανόνα της ορμής εκείνης που ονομάζει θανατική ορμή. Κατά τον κανόνα αυτό, η ενοποίηση των διαφόρων ακόμα και με τη μορφή της ενότητας ενός ρηματικού λόγου (συμπεριλαμβανομένου και εκείνου της φροϊντικής θεωρίας), είναι πάντα απωθημένη, είναι πάντα 28 απαγορευμένη. Όπως όμως, μετά την παραδοχή αυτού του

κανόνα, πρέπει να παραιτηθούμε από το Εγώ [Mois] ως ενιαίας συγκροτημένης ένστασης [instance], έτσι ήλθε ο καιρός για να παραιτηθούν οι φιλόσοφοι από την παραγωγή μιας ενιαίας θεωρίας ως έσχατης λέξης πάνω στα πράγματα. Δεν υπάρχει αρχή¹⁷ [arché], αλλά ούτε ακόμα το Καλό ως ενιαίος ορίζοντας. Ποτέ δεν αγγίζουμε το πράγμα έστω και μεταφορικά, όμως αυτή η παραπλευρικήτητα [latéralité] δε χαρακτηρίζει, όπως πιστεύει ο Μερλό-Ποντί, την ύπαρξη — κάτι πάρα πολύ κοντά στην ενότητα του υποκειμένου, όπως — και ο ίδιος το αναγνώρισε στο τέλος¹⁸ αλλά το ασυνείδητο ή την έκφραση, που με μια κίνηση προσφέρει και κατακρατά κάθε περιεχόμενο. Η παραπλευρικήτητα αυτή είναι η διαφορά ή το βάθος. Ενώ, όμως, ο Μερλό-Ποντί την έθετε ως κίνηση ικανή να προχωρήσει μέχρι εκεί κάτω μένοντας ταυτόχρονα εδώ, ως πανταχού παρόν άνοιγμα, ως συνεχής κινητικότητα, και έβλεπε σ' αυτό το αισθητό χιάσμα, υποκύπτοντας έτσι στη χίμαιρα του ενιαίου ρηματικού λόγου¹⁹, εμείς θα παραδώσουμε τα όπλα στον εικασμικό χώρο, όπως ο Σεζάν, ο Μαλαρμέ, όπως ο Φρόντ, όπως και Φρέγκε: το βάθος υπερβαίνει, ακόμα, κατά πολύ τη δύναμη κάποιου στοχασμού που θα ήθελε να το σημάνει, να το τοποθετήσει μέσα στη γλώσσα του, όχι ως πράγμα, αλλά ως ορισμό. Το νόημα είναι παρόν ως απουσία σημασίας. Η σημασία, όμως, το κυριεύει (και το μπορεί, γιατί μπορούμε να πούμε τα πάντα), και εξορίζεται στο περιθώριο της νέας πράξης ομιλίας. Να η ορμή θανάτου, σε ανάμειξη πάντα με τον Ερωτα-Λόγο [-Logos]. Για να οικοδομήσουμε το νόημα έχουμε μία και μόνη επιλογή, να αποδομήσουμε τη σημασία. Πρότυπο που να μπορέσουμε να το αποδώσουμε σ' αυτή τη φευγαλέα σκιαγράφηση δεν υπάρχει. Μπορούμε να πούμε πως στην αρχή η θία είναι σαν ενουσιχισμός, και ότι η σωπή ή ο θάνατος που οι λέξεις μας θέλουν να αποδιώξουν, είναι γέννημα αυτού του αρχικού τρόμου ο οποίος παραχώρησε τόπο στον πόθο. Έστω, όμως, αφού ο τόπος αυτού του πόθου είναι ουτοπία, ας μάθουμε ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε κάθε προσπάθεια να τον τοποθετήσουμε.

Κάτι τέτοιο έχει μεγάλη σπουδαιότητα για την πρακτική, για την πρακτική κριτική της ιδεολογίας. Το βιβλίο αυτό δεν είναι παρά μια παράκαμψη που θα οδηγήσει στην κριτική αυτή. Και χρειάστηκε να περιμένω πολύ καιρό μέχρι να πέσει κάθε αντίστασή μου στο γράψιμό του, σίγουρα από φόβο (ανάμεσα στα άλλα) μήπως γοητευτώ και παρακάμψω το στόχο μου, μήπως πετρώσω από τη Μέδουσα τη γλώσσα. Ό,τι τώρα αφορά την πρακτική λειτουργία του, τι ακόμα περιμένει μέσα του δραστικό και καυτό, δεν είμαι εγώ εκείνος που θα το κρίνει.

ΤΟ ΕΙΚΑΣΜΙΚΟ ΩΣ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ

Και μερικά εκ των υστέρων λόγια. Στο κομπολόι των κεφαλαίων που θα ακολουθήσει, συμβαίνει μια βαθμιαία κατάπτωση, πράγμα που θα νιώσει ο αναγνώστης, και θα διαμαρτυρηθεί για την αθέβαιη σκέψη μου. Πραγματικά, εκείνο που υποχωρεί στις γραμμές του κειμένου, είναι η σπουδαιότητα που αποδίδεται στην αντίληψη. Εξερευνούμε πρώτα την τάξη του ρηματικού λόγου για να ξεκαθαρίσουμε, να ξεμπλέξουμε μέσα από εκεί εκείνο που έχει ιδιαίτερη ση-



Η γραφή των Αιγύπτων είναι ένα κείμενο εικονιστικό, το απεικόνισμα για μας τους δυτικούς διαφέρεται στη γλώσσα τους RA FANUATL:MICQUETZIN, ICAPALLI, PBTLATL, HUBY QUTZAL... HUBY CHALCHIHUOZCATL, YEXI PIPILTIN A CI.—: ο σεβαστός νεκρός, ο Δικαστής και βασιλιάς, ο μεγάλος πολεμιστής αξιωματικός, ο μεγάλος ευγενής άρχοντας του πολύτιμου περιδέραιου. Τρεις ευγενείς καταφθάνουν.....

17. Emmanuel Levinas. «Ανθρωπισμός και αναρχία». Διεθνής επιθεώρηση φιλοσοφίας, 85-86 (1968).

18. Το ορατό και το αόρατο, Παρίσι, εκδ. Γκαλιμάρ, 1964, σ. 229, 253.

19. Και προετοιμαζόταν μάλιστα, όταν θα αποκήρυσσε κάθε σχετικό με φιλοσοφία του Cogito στη Φαινομενολογία της αντίληψης, να διατηρήσει την ενιαία φιλοσοφία, βάζοντας στη θέση του Πρώτου ενικού Εγώ [Je] το Είναι.

20. Μερλό-Ποντί, Το μάτι και το πνεύμα (1961), Παρίσι, Γκαλιμάρ, 1964. (Σ.Τ.Μ.)

21. Το 1637 ο Ντεκάρτ δημοσίευσε μαζί τις τρεις πραγματείες του «Διαπτική», «Μετέωρα» και «Γεωμετρία» σε ένα τόμο, στον οποίο θέση εισαγωγής είχε ο «Λόγος περί της Μεθόδου» (Σ.Τ.Μ.).

22. «Κάθε επιστήμη έχει για πεδίο μελέτης μια περιοχή με αντικείμενα, και όλες οι γνώσεις που κατέχει (δηλαδή κάθε σωστή πρόταση) έχουν σαν πηγή και θεμέλιο, κατά το νόμο [de droit], ορισμένες εποπτείες [intuitions]: τα αντικείμενα της θεωρούμενης περιοχής έρχονται εδώ να δωθούν προσωπικά, με τη μορφή, κατά ένα μέρος τουλάχιστο, του πρωταρχικού δεδομένου [de donnés originaires]. Η δότρια [donatrice] εποπτεία για την πρώτη από τις σφαίρες, τη «φυσική» σφαίρα των γνωστών, αλλά και για όλες τις παρεμφερείς επιστήμες, είναι η φυσική εμπειρία. Η πρωταρχική δότρια εμπειρία είναι η αντίληψη, με τη συνήθη έννοια του όρου». Edmund Husserl «Κατευθυντήριες ιδέες για μια φαινομενολογία», στη γαλλική μετάφραση του Πωλ Ρικέρ, Παρίσι, εκδ. Γκαλιμάρ, 1971, σ. 14 (Σ.Τ.Μ.)

23. Ο Πωλ Ρικέρ στο ίδιο βιβλίο σημειώνει: «Η αναγωγή είναι το ανάποδο της συγκρότησης. Sinngebung [δότρια του νοήματος] και Konstitution είναι αλληλοσυνώνυμα. Το ρήμα geben [δίνω] υπογραμμίζει τη δραστηριότητα της απόλυτης συνειδήσεως μέσα στην ίδια την εποπτεία, και η οποία παραμένει εποπτεία όλη η πρωτοτυπία της φαινομενολογίας του Χούσερλ βρίσκεται στην ταυτότητα αυτή «δένειν» και «δίνειν» Σελ. 183 Σ.Τ.Μ.

μασία, και εκείνο που είναι καταδήλωση [designation]. Απομυθώνουμε έτσι ένα φαινομενολογικό ή ορατό χώρο του οποίου οι ιδιότητες υποθέτουμε πως είναι εντελώς άλλες από εκείνες της γλωσσολογικής σημασίας, χωρίς να τις αναλύουμε αληθινά, βασίζομενοι στο θέμα αυτό στη φαινομενολογία του ορατού που επεξεργάστηκε ο Μερλό-Ποντί. Μετά περνούμε από τη θέαση στο όραμα, από τον κόσμο στη φαντασίωση, και η ευθύνη για τη συγκρότηση του αντικειμένου, του απέναντι, που αρχικά είχε απονεμηθεί στο βλέμμα του ρηματικού λόγου, μεταβιβάζεται και αποδίδεται στην εκπλήρωση του πόθου. Παράλληλα, το είκασμα έχει μετατοπιστεί, δεν είναι πια μονάχα παράσταση της παρουσίας ή της αναπαραστάσεως, αλλά μορφή της σκηνοθεσίας, μορφή του ίδιου του ρηματικού λόγου, και ακόμα πιο βαθιά, μήτρα φαντασιωματική. Η διδασκαλία του Φρόυντ υπερσχίζει εδώ εκείνης του Χούσερλ.

Το μέρος όπου εντοπίζεται αυτή μετάβαση είναι ο καταξοχήν χώρος της απάτης, η κατηγορία της συνέχειας. Αν αληθεύει ότι η χειρονομία είναι νόημα, τότε πρέπει να είναι τέτοιο σε αντιπαράθεση με τη γλωσσική σημασία. Η τελευταία αυτή συγκροτείται μόνο σε δίκτυο από ασυνέχειες, δημιουργεί μια ακίνητη διαλεκτική, όπου ποτέ δεν συγχέονται ο σκεπτόμενος [le pensant] και το εσκεμμένο [le pensé], όπου τα στοιχεία αυτού του τελευταίου ποτέ δεν έρχονται σε σύγκρουση μεταξύ τους, δεν αλληλοκαλύπτονται. Αντίθετα, η χειρονομία, έτσι όπως την εννοούσε ο Μερλό-Ποντί, είναι η εμπειρία ενός νοήματος, όπου ο αισθανόμενος [le sentant] και το αισθημένο [le senti] συγκροτούνται μέσα σε ένα κοινό ρυθμό, όπως οι δύο πλευρικοί σχηματισμοί κυμάτων που συγκροτούν το αισθητό διαμορφώνονται σε οργανική και διαχρονική ολότητα. Μόνο που η χειρονομία παραπέμπει αν όχι σε ένα υποκείμενο, τουλάχιστο σε ένα είδος υποκειμενικότητας, είτε ανώνυμης, είτε της φύσης όπως λέει ο Michel Oufreppe: δοκιμάζεται, βιώνεται, ή έστω δομεί το βίωμα, εξαρτιέται από μια συνείδηση που δεν είναι αντικείμενο απώθησης, αλλά υποκείμενο συγκρότησης.

Με μια πρώτη ματιά, το νόημα για το οποίο μιλάει η ψυχανάλυση παρωσιάζεται επίσης ως συνέχεια. Είναι νόμιμο λοιπόν να το αντιπαραθέσουμε στη γλωσσική σημασία, όπως η πλαστική εκείνη έκταση των συμπυκνώσεων [condensations] μεταθέσεων [déplacements] και διαστρεβλώσεων αντιπαράθετα στο συγκεκριμένο και διαφανή χώρο όπου τα σημαίνοντα διαμορφώνονται με μια ελεγχόμενη απόσπαση. Λιμπιντικό νόημα και αισθητό νόημα φαίνονται να αλληλοκαλύπτονται, για να αντιπαρατεθούν και τα δύο μαζί στη γλωσσική σημασία. Αυτή ακριβώς την αλληλοκαλύψη ανακαλύπτουμε, με την πάροδο του χρόνου, να έχει διαλυθεί στο βιβλίο, αφού η φαινομενολογική μάσκα περνάει προοδευτικά, όχι στο πρόσωπο του ασυνείδητου που κανείς δεν έχει δει ούτε θα δει, αλλά πάνω στη μάσκα του πόθου. Εκείνο που παρακαμάζει εδώ είναι η φαινομενολογία.

Η ανασκόπηση [réflexion] πάνω στη διαφορά, πάνω στην οργάνωση του αισθητού χώρου, είναι η περιοχή της αμφιταλάντευσης. Η ίδια ακριβώς η φαινομενολογία είχε υπογραμμίσει το γεγονός ότι αυτός ο χώρος είναι αδύνατο να αναχθεί σε μια γεωμετρική οργάνωση εντελώς σκεπτή [pensable] με έννοιες. Το μάτι και το πνεύμα" προχωρήσε τόσο μακριά όσο του ήταν δυνατό να πάει προς την κατευθυνση που έδειχνε η περιγραφή της παθητικότητας, της παθημικότητας της αντιληπτικής σύνθεσης, περιεχόμενης ήδη στο 29

Χούσερλ. Ο Μερλό-Ποντί, αντιπαραθέτοντας το χώρο του Σεζάν σε εκείνο της Διοπτικής²¹, ήθελε να πει πως μια αρθρωμένη σύλληψη [conception], ασυνεχική, δρώσα, λογική, του νοήματος και του χώρου δεν ήταν δυνατό παρά να χάσει το δεδομένο ή καλύτερα τη δόση [la donation] του ορατού²², πως ακριβώς αυτή η δόση του ορατού είναι αόρατη σε μια τέτοιου είδους σύλληψη, όπως συμβαίνει να είναι και μέσα στη συγκροτημένη μας εμπειρία²³ από τα απλόμενα πράγματα²⁴. Ήθελε να πει ότι ήταν απαραίτητη η βαρύντατη ακινητικότητα του Σεζάν για να παραμεριστεί η ορθολογικοποίηση του αντιληπτικού χώρου και να γίνει έτσι διακριτή η πρώτη δόση μέσα στη λοξότητα της, στην ιδιότητά της να είναι πανταχού παρούσα, και στην παραπλευρική της παράδοση των κανόνων της γεωμετρικής οπτικής. Ο Σεζάν επιθυμεί να πάψει το βουνό Sainte-Victoire να είναι ένα αντικείμενο θέασης για να γίνει ένα επεισόδιο μέσα στο οπτικό πεδίο. Αυτό ελπίζει να καταλάβει και ο φαινομενολόγος, και που εγώ πιστεύω πως δεν το μπορεί.

Η πιο προωθημένη έννοια τού φαινομενολόγου, η πιο εκλεπτυσμένη για να κυριεύσει την επεισοδιακότητα του δεδομένου, δεν είναι βέβαια η αποβλεπτικότητα [intentionnalité]²⁵ αλλά η παθητικότητα. Αυτή, όμως, η έννοια δεν μπορεί ακόμα να λειτουργήσει παρά μόνο στο πεδίο που έχει ορθώσει η φαινομενολογία, ως το αντίθετο ή την άρνηση [corrélat] της αποβλεπτικής δραστηριότητας, ως στρώμα στήριξης του. Η σκόπευση ως δράση εξαρτάται από μια παθητική σύνθεση, που είναι λοιπόν σκέψη ακόμα ως υπόθεση του σκοπεύοντος υποκειμένου, ως προϋποτιθέμενη εμμένεια στην υπερβατική της σχέση με το αντικείμενο. Το υποκείμενο βρίσκεται εκεί κατά κάποια έννοια αφημένο (απογυμνωμένο), αλλά επίσης τοποθετημένο. Με τον τρόπο αυτό, ο Μερλό-Ποντί θέλει να περάσει από το Πρώτο ενικό Εγώ στο Κάποιος [On]. Μετρείστε όμως την απόσταση που υπάρχει ακόμα ανάμεσα στον Κάποιο και το Εκείνο [Ça].

Ο Κάποιος δε συνιστά επεισόδιο σε σχέση με το Πρώτο ενικό Εγώ, το αντίθετο μάλιστα. Τι θα συναντήσουμε αν ακολουθήσουμε την κατεύθυνση αυτή της ανωνυμίας; Στην καλύτερη περίπτωση, την οργάνωση των μορφών της αισθαντικότητας. Ένα χωροχρόνο, βέβαια, πιο βαθιά χωμένο από εκείνο που βιώνουμε, και λιγότερο εξαρτημένο από τις ιδιότητες της φυσικής γνώσης που έχει περιγράψει ο Kant, και τέλος ένα χώρο και ένα χρόνο τα οποία διαμορφώνουν το πλαίσιο όπου το δεδομένο δίνεται, όπου το επεισόδιο ξεπροβάλλει, πλαίσιο όμως που δεν μπορεί να είναι επιστημονική αρχή κανενός επεισοδίου. Έχουμε εδώ ένα προεννοιακό, στο βαθμό που επιθυμούμε, σύστημα, που όμως, όπως και κάθε σύστημα, είναι ικανό να περιγράψει όχι το γεγονός πως υπάρχει το επεισόδιο (μέσα στον οπτικό χώρο ή αλλού), αλλά ακριβώς ότι το επεισόδιο (η δόση) απορροφάται, γίνεται δεκτό, αντιληπτό, και ενσωματώνεται στον κόσμο (ή στην ιστορία κ.λπ). Το αίνιγμα του επεισοδίου παραμένει ακέραιο, θα επιχειρήσουμε όμως να κατέβουμε μέχρι τον Κάποιο.

Ο Σεζάν δεν ακινητοποιείται μπροστά στο βουνό του από την αναζήτηση της — ανώνυμης ή όχι — κατάστασης των δεδομένων, αλλά από εκείνη της δόσης. Η φαινομενολογία δεν μπορεί να προσεγγίσει τη δόση γιατί, πιστή στη φιλοσοφική παράδοση της Δύσης, είναι ακόμα ανασκόπηση της γνώσης, και μια τέτοια ανασκόπηση έχει λειτουργία της να αναρροφά το επεισόδιο, να οικειοποιείται το Άλλο σε Ίδιο.

30 Το επεισόδιο όμως, με την αρχική ετερότητά του, δεν

μπορεί να προέλθει από τον κόσμο με τον οποίο συνιστούμε ένα είδος συγχροδίας μέσω των αισθήσεων. Η παραφωνία δεν είναι δυνατό να προκύψει από μια ομιλία, που εφόσον ακούγεται είναι σημασία αρθρωμένη και γίνεται αντικείμενο κάποιας γνώσης, ούτε, ακόμα περισσότερο, από ένα κόσμο με τον οποίο το ίδιο το σώμα συνεργάζεται για να παράγει τα αισθητήρια τα οποία είναι και στοιχείο του. Φυσικά το εγκόσμιο σώμα μπορεί να γίνει επεισόδιο μέσα στην τάξη του ρηματικού λόγου, αφού είναι φανερό ότι το νόημα δεν είναι διευθετημένο σ' αυτόν με τον τρόπο που είναι η σημασία μέσα στο γλωσσικό κώδικα. Αυτή είναι και η αιτία που μπορούμε να καταλάβουμε την παρουσία των εικασμάτων μέσα στο ρηματικό λόγο κατά το πρότυπο της παρέμβασης χειρονομιακών λειτουργιών, εφαρμοσμένων πάνω σε ένα συνεχή χώρο, μέσα σε ένα πεδίο που καταρχήν δεν επιτρέπει μεταμορφώσεις παρά μόνο σε συγκεκριμένα στοιχεία. Με αυτό τον τρόπο θα πρέπει να έχουν τεθεί και οι μερλο-ποντιέκ έννοιες του «σφετερισμού» και της «παραπλευρικότητας». Τα επακόλουθα αυτά είναι κατάλληλα για να ορίσουν την ποιητική τάξη ή τη ρητορική τάξη γενικά. Σε τι όμως θα πρέπει να αποδωθούν:

Η ταραχή αυτή, η μεταφερόμενη μέσα στην τάξη της σημασίας, ταραχή που πάντα θεωρούσαν, στους μύθους, στις τραγωδίες, στις φιλοσοφίες, σαν ένοχη, εδώ θα πρέπει να χρησιμεύσει σαν οδηγός. Είναι αδύνατο να καταλογίσουμε την ενοχή αυτή σε μόνο το ίδιο το σώμα. Το σώμα αυτό δεν είναι περιούσιος τόπος της αναταραχής και του επεισοδίου. Υπάρχει ένα σιωπηλό υπόβαθρο στη ζωή της σάρκας, η υγεία²⁶ της, και είναι αλήθεια — κάτι που σκεπτόταν και ο Μερλό-Ποντί — πως η σάρκα δεν είναι παρά ένα χίασμα στη μέση του κόσμου, πως την έχει συμπεριλάβει μέσα του, αλλά κι αυτή τον συμπεριλαμβάνει. Πάνω σ' αυτή την ευφορία, ο φιλόσοφος δοκίμασε να οικοδομήσει μια πανανιστική φιλοσοφία. Ο πανανισμός του όμως έχει εγκλωβιστεί στην προβληματική του ειδέναι. Έχουμε έτσι μια φιλοσοφία του τύπου της ειδήμονας έδρας, φιλοσοφία ευτυχισμένη, που αγνοεί την παραιτήση. Το επεισόδιο ως αναταραχή είναι πάντα εκείνο που αφησά την ειδημοσύνη: μπορεί να αφησά την γνώση την αρθρωμένη σε ρηματικό λόγο: αλλά μπορεί πάλι, το ίδιο άνετα, να κλονίσει την ατελή κατανόηση του ίδιου του σώματος, και να το οδηγήσει σε παραφωνία με το εαυτό του και με τα πράγματα, όπως κατά τη συγκίνηση. Υπάρχει, περιεχόμενη σε κάποιο βλέμμα ή κάποιο χλώμιασμα, τόση ενοχή και τόση απρέπεια όση και σε ένα ολίσθημα [lapsus]. Δεν είναι το σώμα εκείνο που ταραίζει τη γλώσσα. Άλλο είναι εκείνο που μπορεί να αναστατώσει και τη γλώσσα και το σώμα. Αν δεχτούμε το σώμα ως τόπο του επεισοδίου, τότε πρέπει να αποδεχτούμε και την αμυντική μετάθεση, την τεράστια ορθολογικοποίηση, που έχει επιτελέσει η πλατωνικοχριστιανική παράδοση, έχοντας στόχο να μεταμφιεστεί τον πόθο.

Το επεισόδιο δεν είναι δυνατό να τοποθετηθεί παρά μόνο στο χώρο που έχει αφήσει χαίνοντα ανοιχτό ο πόθος. Η κενότητα αυτή του χώρου είναι ακριβώς ο περιούσιος χώρος της δόσης. Αυτό φαίνεται αμέσως στην αγωνία που υποβάλλει όλες τις συγκινήσεις²⁶, αλλά επίσης και στην παρουσία μέσα στο ρηματικό λόγο λέξεων και εκφραστικών διατυπώσεων τέτοιων που επισημαίνουν τις περιοχές του στροβιλισμού όπου και δέχεται εκείνος που μιλάει. Μια τέτοια κενότητα δεν είναι και η αρμόζουσα «στάση», ώστε να προτείνεται η ηθική [éthique] παράδειγμα εδώ το παράδοξο του ιπ-

24. «Όταν λέμε ότι ο «τοίχος είναι κιτρινος», συνεπάγουμε ουσίες στην κρίση αυτή. Και ακόμα στο παραδειγμα εδώ το χρώμα είναι δυνατό να συλληφθεί ανεξάρτητα από την επιφάνεια πάνω στην οποία έχει «απλωθεί». Όχι, αφού ένα χρώμα είναι αδύνατο να νησθεί χωριστά από το χώρο όπου δίνεται. Γιατί αν «μεταβάλουμε» με τη φαντασία το αντικείμενο χρώμα, του αφαιρούμε το κατηγορημά του, την «έκταση», του αφαιρούμε το εφικτό του ίδιου του αντικειμένου του χρώματος, φτάνουμε σε μια *συνείδηση του ανεφικτου*. Εδώ αποκαλύπτεται η ουσία. Υπάρχουν λοιπόν όρια στη φαντασία μας, όρια που μας έχουν προσδιορίσει από τα ίδια τα πράγματα που θα κρίνουμε, και τα οποία αποκαλύπτει η ίδια η Φαντασία χάρη στη διαδικασία της *μεταβολής* [variation].» Ζ. Φ. Λιοτάρ, «*Η Φαινομενολογία*», Παρίσι, εκδ. P.U.F. 1969, σ. 13 (Σ.τ.Μ.)

25. «Με τον όρο αποθλεπτικότητα εννοούμε την ιδιότητα εκείνη που έχουν τα θιώματα «να είναι συνείδηση κάποιου πράγματος», «*Ιδέες...*», όπως στη σημ. 21, σ. 283.

«Η αποθλεπτικότητα είναι η ικανότητα εκείνη που έχει η συνείδηση να σκοπεύει ένα αντικείμενο, ή καλύτερα το είναι της συνείδησης, στο μέτρο που αυτή είναι ένα άνοιγμα προς το αντικείμενο». Μ. Ντιφρέν, *Η έννοια του «αριστού»*, σ. 159 (Σ.τ.Μ.)

26. «Δεν αντιλαμβάνομαι περισσότερο απ' ό,τι μιλώ. Η αντίληψη με κατέχει όπως η γλώσσα. Και όπως πρέπει *Εγώ* (Je) να είμαι εκεί για να μιλήσω, έτσι *Εγώ* πρέπει να είμαι εκεί για να αντιληφθώ. Με ποιά έννοια όμως; Ως *Κάποιος* [On]. Τι από την πλευρά μου ζωντανεύει τον αντιληπτικό κόσμο και τη γλώσσα.» «*Το ορατό και το άορατο*», ο.π. σ. 244 (Σ.τ.Μ.)

25. Ελληνικά στο κείμενο (Σ.τ.Μ.)

26. Κάτι που καλά δείχνει ο Pierre Kaufmann στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου του βιβλίου του *Η συγκινησιακή εμπειρία του χώρου*, Παρίσι, εκδ. Vrin. 1967.

27. Δείτε κυρίως το κείμενο *Ανθρωπισμός και αναρχία*, σημ. 16.

πότη της πίστης το Κίργκεγκάαρ ή εκείνο της αν-αρχίας του Λεβινάς²⁷. Το να θέλει κάποιος να γίνει θιασώτης του επεισοδίου, να διοριστεί σ' ένα τέτοιο σκοπό, είναι πάλι μια ηθική [éthique] απάτη. Η παραίτησή μας είναι στην αρμοδιότητα της δόσης. Εμείς δεν μπορούμε να προσδώσουμε στον εαυτό μας αυτήν την παραίτηση [dessaisissement]. Το επεισόδιο δεν πηγαίνει εκεί όπου το περιμένουν, και μη στηρίζεστε στο αναπάντεχο γιατί θα απογοητευτείτε. Δεν μπορούμε να βρεθούμε δίπλα στην πρωτογενή διαδικασία. Κάτι τέτοιο θα ήταν μια δευτερευούσα αυταπάτη. Ο πόθος φέρει μέσα του την απόρριψή του, και αυτό είναι η αρχή παραίτησης από τα αποτελέσματά του. Ο πόθος είναι πραγματικά απαράδεκτος. Δεν μπορούμε να υποκριθούμε ότι τον αποδεχόμαστε, και αν ακόμα τον αποδεχτούμε πάλι τον απορρίπτουμε, γιατί θα δημιουργήσει επεισόδιο κάπου αλλού.

Δεν μπορούμε να θέσουμε το επεισόδιο στην αλήθεια με το να επιχειρήσουμε να το ανυψώσουμε στον κενό χώρο που αφήνει η απώθηση ή τουλάχιστο γενικά η απόρριψη. Ούτε ο ρηματικός λόγος, ούτε και το σώμα εμπεριέχουν εκείνη την ακυρωμένη, τη διαστρεβλωμένη διάταξη η οποία *επιτρέπει* τη δόση ακριβώς επειδή *απαγορεύει* την αναγνώριση ή την κατανόηση του δεδομένου. Προσευχή του Σεζάν: το γνώριμο βουνό ας τον παραιτήσει, ας εμφανιστεί σε άλλο μέρος από εκείνοι όπου το μάτι το αναμένει και έτσι ας τον γοητεύσει. Η προσευχή αυτή είναι προσευχή *αποσυμφιλίωσης*, είναι αντιπροσευχή. Δεν εξαρτά το ορατό στα Ενικά Εγώ-Εσύ της γλώσσας, ούτε στον Κάποιον της αντίληψης, αλλά στο Εκείνο του πόθου. Και ακόμα, όχι στα άμεσα εικάσματα του πόθου, αλλά στις λειτουργίες του.

Αυτή λοιπόν τη μετάθεση ή την περιγραφή θα νιώσουμε στο βιβλίο εδώ. Μπορούμε, πιο ειδικά, να τα εντοπίσουμε τη στιγμή της ανασκόπησης πάνω στην αντιπαράθεση και τη διαφορά. Θα ρωτήσετε: αφού λέτε πως η τάξη του αντιληπτικού Κάποιου καλύπτει με μάσκα στην τάξη του Εκείνου, γιατί να μην έχει ήδη ριχτεί η μάσκα, να μην έχει απαλειφτεί η πρώτη; Θα απαντήσω λέγοντας, ότι αυτή η μετάθεση συνιστά ακριβώς ό,τι επεισόδιο περικλείεται για μένα σ' αυτό το βιβλίο. Δυνάμει ποιάς τάξης, ποιάς υποθετικής λειτουργίας του βιβλίου, ποιού γοήτρου του ρηματικού λόγου, θα έπρεπε να την απαλειψώ;

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜ/ΓΡΑΦΟΣ

ΠΑΛΙΑ ΤΕΥΧΗ ΒΑΒΕΛ ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 68

ΧΩΡΙΣ ΤΕΛΟΣ

(σκέψεις της μεθεπομένης μέρας)

«Υπάρχει πολύ μεγάλη πιθανότητα
όλ' αυτά τα Κρουζ να είναι
άδεια μέσα»
(Τζίμης Πανούσης, για τις Μουσικές
Ταξιαρχίες)

Η σύγχρονη Ημέρα της Κρίσεως είναι φτωχή σε εικόνες. Ίσως επειδή, όπως λένε οι πιο διορατικοί, ο τρίτος παγκόσμιος πόλεμος διεξάγεται ήδη με σοβαρή επιτυχία...

Μπορεί θέβαια ν' αντιπροβάλει κανείς πρακτικότερες δικαιολογίες ή ότι ο τρόπος διεξαγωγής του θερμοπυρηνικού πολέμου είναι απρόσωπος και τεχνολογικός: ότι η κλίμακά του είναι ασύλληπτη: ότι, πέρα από το «μανιτάρι», οι οπτικές εντυπώσεις του, όπως θα μπορούσαν να συντεθούν στην οθόνη, δε διαφέρουν τόσο από εκείνες μιας πυρκαγιάς, ενός σεισμού ή μιας έκρηξης ηφαιστείου: κι ότι στο κάτω-κάτω η διάρκειά του είναι μικρότερη από εκείνη μιας κανονικής ταινίας... Πως θα μπορούσε αλήθεια να αποδοθεί κινηματογραφικά, έξω από μια συνηθισμένη ταινία καταστροφής, ένα τόσο κολλοσιαίο και συμπυκνωμένο γεγονός; (Ίσως γι' αυτό ο κινηματογράφος προτίμησε ως τώρα να τα παρουσιάσει σαν πλαίσιο ή ένασμα παρά σαν κύριο θέμα ορισμένων έργων του).

Κι ωστόσο θα 'λεγε κανείς πως η Επόμενη Μέρα θρήκε τον τρόπο: Μια τολμηρή ταινία, που καταπιάνεται άμεσα με το θέμα χωρίς να το προδώσει, δείχνει την καταστροφή χωρίς να ξεπέσει σε επίδειξη ειδικών εφφέ, και αφηγείται χωρίς πολύ μελό το ανθρώπινο δράμα της συνέχειας. Μια έξυπνη ταινία που όχι μόνο δεν υπερβάλλει αλλά στηρίζεται στα σεμνότερα επιστημονικά δεδομένα για να δείξει ότι και μόνο αυτά αρκούν για τη φρίκη. Μια βαθιά πολιτική ταινία που μιλάει από τη θέση των απλών ανθρώπων και όχι, όπως τόσα ψευδοπολιτικά 32 θρίλερ, από εκείνη των ηγετών, των επιτελείων

και των πρακτόρων που διαπραγματεύονται μεγαλύτερο ή μικρότερο μέρος της τύχης του κόσμου.

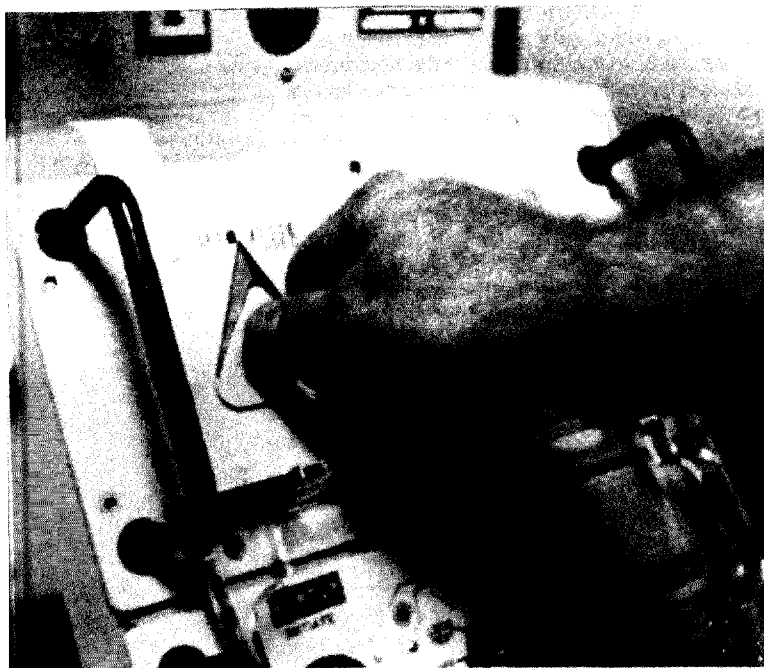
Μια αδέσμευτη ταινία, που αναδεικνύει το ασήμαντο των υπερδυνάμεων (αν η Σοβιετική Ένωση φέρεται να κάνει την πρώτη επιθετική κίνηση στο Βερολίνο, αυτό δεν είναι παρά ένας ανώδυνος τρόπος να πειστεί το κοινό της Δύσης ότι δεν πρόκειται για κατευθυνόμενη προπαγάνδα - που άλλωστε ανταποκρίνεται ρεαλιστικά στην παρουσίαση που θα επεφύλασαν στο θέμα οι αμερικανικές ειδήσεις).

Μια στρατευμένη τηλεταινία που πετυχαίνει ένα διπλό πολιτικό στόχο: να διαδώσει το αντιπολεμικό της μήνυμα σ' ένα ευρύ κοινό (μόνο στην Αμερική: 100 εκατομμύρια θεατές) και να αφαιρέσει κάθε επιχείρημα από τους ενοχλημένους στρατοκράτες αντιπάλους της (η προβολή της ταινίας στην αμερικάνικη και τη βρετανική τηλεόραση συνοδεύτηκε από αντιπυρηνικές εκδηλώσεις και από «απολογητικές» τηλεοπτικές εμφανίσεις των αρμόδιων υπουργών). Με δύο λόγια: μια σοβαρή ταινία που θέτει ένα επίκαιρο εκρηκτικό θέμα στις πραγματικές του διαστάσεις. Μου έκανε εντύπωση όταν σκέφτηκα πόσες δυσκολίες έπρεπε να παρακάμψει, για να πετύχει, η *Επόμενη μέρα*...

Τη μεθεπόμενη το ξανασκέφτηκα. Βρισκόμασταν πάλι στους δρόμους, στα μαγαζιά, στα λεωφορεία, τρέχοντας για δουλειές, ψάχνοντας για διασκέδαση, κάνοντας σχέδια για το μέλλον. Το ολοκαύτωμα ήταν πάλι μακριά, όπως κάθε τι που δεν φαίνεται να εξαρτάται από μας, ένα ατύχημα, μια ανιατή αρρώστια, ένας ξαφνικός θάνατος, που μπορεί να συμβεί οποιαδήποτε στιγμή κι όμως ζούμε σαν να ξέρουμε ότι δεν πρόκειται να έρθει ποτέ. Παθητικότητα των πολιτών, που απεμπολούν το ίδιο το δικαίωμα της επιβίωσης; Μωρία του κοινού, που επιμένει να καταναλώνει σαν απλό θέαμα ακόμα και τα κρισιμότερα μηνύματα; Απρονοη-

1. Γι' αυτό και ένα μοντέρνο παραμύθι όπως τα Παιχνίδια πολέμου (War games) - όπου οι τεράστιες οθόνες απεικονίζουν τις διαδοχικές προσομοιώσεις ατομικού πολέμου που επεξεργάζεται ο ηλεκτρονικός εγκέφαλος για να καταλήξει στο αδύνατο του εγχειρήματος - παρακολουθεί καλύτερα τη λογική του πυρηνικού ζητήματος απ' ό,τι ο υπερρεαλισμός της *Επόμενης μέρας*.

Κώστας Λιβιεράτος



σία των μαζών που αρνούνται να ετοιμαστούν
καν για την επόμενη μέρα;

Ή μήπως...

Το φάσμα της αποτροπής

Υπάρχει πολύ μεγάλη πιθανότητα ο θερμοπυρηνικός πόλεμος να μη γίνεται, να μην είναι παρά ένα παιχνίδι για στρατοκράτες που δεν παίζεται ποτέ μέχρι τέλους γιατί θγαίνει πάντα ισοπαλία, ένα γιγαντιαίο ομόωμα πολέμου,

που ορίζεται όχι από κάποιο πραγματικό συσχετισμό συμφερόντων και δυνάμεων, αλλά από την απεριόριστη ανάπτυξη και διαφοροποίηση μοντέλων προσομοίωσης. Στο βάθος όλοι ξέρουμε ότι είναι έτσι, ότι πυρηνική καταστροφή δε θα μπορούσε να γίνει παρά σαν «λάθος», ανωμαλία σε μια αφηρημένη τάξη πραγμάτων, που έτσι κι αλλιώς μας διαφεύγει και μας εκμηδενίζει, μοιραίο συλλογικό δυστύχημα τόσο έξω από τα μέτρα της ζωής μας, που σίγουρα δε θα άξιζε να την ξοδέψουμε αγωνιώντας γι' αυτό. Εδώ ωστόσο βρίσκεται το κύριο και ακατονόμαστο πρόβλημα: όχι το φάντασμα του πυρηνικού ολέθρου αλλά το φάσμα των πολιτικών αποτροπής του και τα μέσα, οι διαδικασίες, οι μηχανισμοί που το υλοποιούν καθημερινά: παγκόσμιο σύστημα προετοιμασίας για μια αδύνατη αναμέτρηση (κούρσα εξοπλισμών, ελεγχόμενη διάδοση της πυρηνικής δύναμης, διεκπεραίωση περιορισμένων συγκρούσεων, στρατιωτικές έρευνες και πειράματα): ολοκληρωτικό μοντέλο ασφάλειας που προσβάλλει σαν καρκίνος όλη την οργάνωση της κοινωνίας (από τα υπερουστήματα ασφάλειας των πυρηνικών εγκαταστάσεων - στρατιωτικών και εμπορικών - μέχρι τα «μέτρα κατά της τρομοκρατίας» και τους φακέλους των πολιτών στην Ασφάλεια, κι από τα αντιατομικά καταφύγια και τους οδηγούς επιβίωσης μέχρι τις ασφάλειες περιουσίας και ζωής και τα απλά συστήματα συναγερμού για καταστήματα και κατοικίες).

Ο πυρηνικός θάνατος, λοιπόν, μάλλον δεν θα χτυπήσει (ποιός σκοπεύει αληθεία σ' αυτόν), όμως η απειλή του ορίζει τη ζωή μας σαν αναβολή θανάτου και την ειρήνη σαν αποτροπή πολέμου ή «συνέχιση του πολέμου με άλλα μέσα». Από την αποψη αυτή, «ο πόλεμος είναι η ειρήνη» όπως έλεγε ο Orwell, και ο Τρίτος Παγκόσμιος, απρόσφορος ίσως για θέαμα, έχει πράγματι αρχίσει από καιρό.

Η «επόμενη μέρα» μπορεί να μην έρθει ποτέ (ποιός τη φοβήθηκε ποτέ πραγματικά;), όμως η προθεσμία της σφραγίζει όλες εκείνες που ζούμε σαν «προηγούμενες» από την άποψη αυτή, η ζωή μας παίρνει ήδη, προληπτικά, ένα χαρακτηριστήρα *επιβίωσης*. Τα απεριόριστα συστήματα ασφάλειας και αποτροπής που περιχαράκωνουν τη ζωή και την ειρήνη δεν θα μπορούσαν να ανακροτηθούν (και να νομοποιηθούν σαν... αναπότρεπτα) παρά γύρω από τέτοια ομοιώματα της συντέλειας του κόσμου: υποτιθέμενες πραγματικότητες, που όσο εμφανίζονται απτές, προφανείς και ακατάλυτες, προσφέρουν σημαία αναφοράς και άλλοθι στις στρατηγικές της προσομοίωσης.

Μπορούμε όλοι να φυτέψουμε ένα μανιτάρι στο κεφάλι μας, που να ποτίζει δηλητήριο το μυαλό³.

Χρειάζεται μόνο μια τυποποιημένη καλλιέργεια απλών μορφών και η *Επόμενη μέρα* φαίνεται να προσφέρει άθελά της γη και ύδωρ σ' αυτή την επιχείρηση: πιο «ρεαλιστές» και κυνικοί από την ταινία, οι θεατές της μπορεί να πειστούν περισσότερο για την αναγκαιότητα και αποτελεσματικότητα της ισοροπίας του τρόμου, παρά για τους κινδύνους που εγκυμονεί.

Το ατομικό πυροτέχνημα

Το πρόβλημα δεν είναι ότι η ιστορία ή η ιδεολογία της *Επόμενης μέρας* κρύβει την αντικειμενική πραγματικότητα του πυρηνικού πολέμου ή προβάλλει μια απίθανη εκδοχή της (τέτοιοι ήταν πάντα οι τρόποι της μυθοπλασίας), αλλά ότι ο υπερ-ρεαλισμός της κρύβει το γεγονός πως τέτοια πραγματικότητα δεν υπάρχει. Διότι συνθέτει μια *εντύπωση σκληρής πραγματικότητας* από ό,τι δεν είναι ούτε αληθεία ούτε ψέμμα παρά μόνο υποθέσεις, σενάρια, υπολογισμοί, παρεκτάσεις για το πιο αφηρημένο πολεμικό σχέδιο που υπήρξε ποτέ. Ας δούμε πως κατασκευάζεται αυτό το εντυπωσιακό πυροτέχνημα.

Τόσο ο μύθος όσο και η εικόνα αποκαθιστούν μια υπερ-ρεαλιστική τάξη πραγμάτων. Η ιστορία δεν αρχίζει από *ή μετά* την έκρηξη, ούτε κλιμακώνεται *ως* αυτήν - επιλογές με τις οποίες ο κινηματογράφος υποδήλωνε *ως* τώρα το ασυμφιλίωτο των δύο χρόνων (πριν και μετά), που δεν θα μπορούσαν να αναπαρασταθούν μαζί, στο ίδιο έργο, χωρίς να ανατρέξουν τον οριακό χαρακτήρα της κορυφαίας στιγμής. Αντίθετα, η ολιγόλεπτη φαντασμαγορία της έκρηξης χωρίζει την ιστορία σε δύο μέρη - την παραμονή και την επαύριο - συμμετρικά οργανωμένα γύρω της. Η διχοτόμηση δεν φέρνει απλώς σε δραματική αντιπαράθεση τις δύο καταστάσεις: φορτίζει ταυτόχρονα με το χαρακτηριστικό υπερ-ρεαλισμό του πρώτου μέρους όλο το δεύτερο: όσο «πιο πραγματικοί» εμφανίζονται οι κοινοί

(περιοχές ομοιόμορφης αραιής δόμησης, άνετοι εσωτερικοί χώροι, αυτοκίνητο, τηλεόραση και λοιπή οικιακή τεχνολογία, οικογενειακή ζωή, «μέσοι άνθρωποι» κλπ), τόσο «πιο αληθινές» γίνονται οι έμμοιες ιδέες της επερχόμενης κόλασης (υπολείμματα του σύγχρονου πολιτισμού, επιστροφή σε «πρωτόγονες» συνθήκες διαβίωσης, καταστάσεις εκτάκτου ανάγκης, περιπλανώμενες παραμορφμένες υπάρξεις αλλά ζώμπι κλπ). Και στις δύο περιπτώσεις δεν πρόκειται για πρωτότυπη σύνθεση παραστάσεων ενός προ- και μετα-κατακλυσμιαίου κόσμου, αλλά για προσομοίωση και ανασύνθεση τυποποιημένων στοιχείων από ταινίες φαντασίας, φρίκης και καταστροφής.

Η ταινία εστιάζει ασφυκτικά πάνω στον τόπο και στην ώρα της καταστροφής, ζητώντας να πραγματευθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή αμεσότητα το θέμα. Ο κινηματογράφος φαίνεται να απέφυγε *ως* τώρα κάτι τέτοιο καθώς οι περισσότερες ταινίες που αναφέρονται στο γεγονός κράτησαν μια απόσταση ασφάλειας απ' αυτό στο χρόνο ή στο χώρο: ποτέ απλώς προϋποθέτοντας το *έξω* από αυτές, σαν κάτι που συνέβη αλλού ή άλλοτε, ή που απειλεί να συμβεί, και ποτέ περιέχοντάς το σαν οριακό σημείο εκκίνησης ή αναφοράς της ιστορίας τους.

Οι αποστάσεις αυτές επέτρεπαν ένα ελεύθερο ξετύλιγμα της φαντασίας και του μύθου *με αφορμή μόνο* τον ολοκληρωτικό πόλεμο⁴. Αν η *Επόμενη μέρα* δεν είναι μια φανταστική ταινία είναι επειδή ακριβώς επιχειρεί να κοιτάξει αδιαμερολάβητα αυτό το εκτυφλωτικό αντικείμενο. Η ατομική έκρηξη είναι ένα τόσο συμπυκνωμένο γεγονός, που ένα μικρό μέρος της ταινίας αρκεί για να το καταγράψει με πληρότητα, σχεδόν παρακολουθώντας τον πραγματικό του χρόνο από την εξαπόλυση των πυραύλων *ως* την εξασθένιση της αλυσιδωτής αντίδρασης. Ο πυρηνικός πόλεμος είναι ένα τόσο απόλυτο φαινόμενο, που εύκολα συνοψίζεται σε μια περιγραφή γενικών στοιχείων σαν αυτή που κάνει η ταινία (κατάσταση έκτακτης ανάγκης, εκτόξευση πυραύλων, έκρηξη με ατομικό μανιτάρι, απώσυνθεση υλικών, απορρόφηση ενέργειας, απανθράκωση ή παραμόρφωση οργανισμών, μόλυνση από τη ραδιενέργεια...).

Η πυρηνική καταστροφή είναι μια τόσο καθολική συνθήκη, που, μπορεί η ταινία να την εντοπίζει σε ένα συγκεκριμένο χώρο (την πόλη Λώρενς του Κάνσας), είναι όμως φανερό ότι και *πουθενά αλλού δεν θα μπορούσε να είναι αλλιώς*, αφού, οπουδήποτε κι αν πέσουν, οι ατομικές βόμβες θα επιβάλλουν ομοιόμορφες συνθήκες (δεν έχει λοιπόν σημασία αν η άλλη πλευρά, ο αντίπαλος, δε φαίνεται καθόλου: στο βάθος είναι σα να έχουμε παρακολουθήσει όλη τη διαδικασία: οι πύραυλοι που εκτοξεύονται από την περιοχή του Κάνσας δεν διαφέρουν από εκείνους που την πλήττουν, και, σαν αποτέλεσμα, η ίδια η περιοχή παύει να διακρίνεται

6. Από την άποψη αυτή το *Όσο θα υπάρχει ο κόσμος* (On the Beach) του Stanley Kramer (1959), είναι ένα υποδειγματικό φιλμ, που, αν και έχει για θέμα του τον πυρηνικό όλεθρο, επεξεργάζεται μυθοπλαστικά και εικονοπλαστικά την απόσταση του απ' αυτόν. Η ιστορία αρχίζει *μετά* τα *Μακάρια* από την έκρηξη, στην Αυστραλία όπου ακόμα δεν έχει εξαπλωθεί η ραδιενέργεια. Σε μια συγκλονιστική σκηνή, η κάμερα δείχνει, *μέσα από το τηλεσκόπιο* ενός σκάφους που προσεγγίζει για ανίχνευση τις ακτές της Αμερικής, ένα έρημο, νεκρωμένο Σαν Φρανσίσκο, όπου θα βγει για αναγνώριση ένα μέλος του πληρώματος με αντιραδιενεργό εξοπλισμό - σαν αστρονόμος της *έ*να πλανήτη που δε θα μπορούσε να μοιάζει λιγότερο με τη Γη.

2. «Ο πιο φοβερός κίνδυνος δεν είναι τόσο ότι αύριο η θύμω θα εκραγεί, είναι ότι υπάρχει ήδη τώρα. Ο κίνδυνος δεν είναι το *πυρηνικό πυρ*, αλλά η ομοιολογία πιστεύω σ' αυτό, η *πυρηνική πίστη*. Αυτή η πίστη, που ετοιμάζει, μέσα στις μπτονένιες κατακόμβες της, την έλευση ενός τελευταίου πολιτισμού, κάτω από τον ημιθρησκευτικό φόβο της συντέλειας του κόσμου, μιλώ για τον "πολιτισμό του στρατού"». Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*. Stock, Παρίσι 1976, σ. 143.

3. Όλοι εκτός από τους Βιενναίους, τους Παλαιστίνιους, τους Ιρλανδούς και άλλους λαούς, που έχουν ότι υπάρχουν και χειρότερο πόλεμο: η εκτός από τους κατοίκους της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι, που έχουν μείνει να φθονούν τα περιορισμένα περάσματα πολύ περισσότερο από τα λιγυώδη σενάρια του τρίτου παγκόσμιου πολέμου. Το πυρηνικό ολοκαύτωμα είναι ίσως μια φανταστική κοινωνιών που δεν έχουν πια εικόνα του παλέμου στο έδαφός τους: όπως η αμερικανική, που *σπέρνει* την ενδοχώρα της με ιδιωτικά αντιατομικά καταφύγια.

4. Αν πιστέψουμε μια αμερικανική δημοσκόπηση που αναφέρει το Time (vol. 49, 5-12-83), υπήρξε άνοδος *μετά* τη *θέσση της ηλιετανίας*, του ποσοστού των Αμερικανών οι οποίοι πιστεύουν ότι οι ΗΠΑ κάνουν ό,τι μπορούν για ν' αποφύγουν την πυρηνική σύγκρουση (από 37% σε 41%), ότι η αμυντική πολιτική τους είναι σωστή (από 54% σε 58%) και ότι ο πυρηνικός πόλεμος δεν είναι πιθανός ως το 2000 (από 32% σε 35%).

5. Σημια κατατέθηκαν τις πρόσφατες αμερικανικές κινηματογραφικές παραγωγές, π.χ. *Στένιες επαφές τρίτου τύπου*, *Η νύχτα με τις μάσκες*, *Ο εγγώνιος*, *Το πνεύμα του κακού* (βλ. και ΣΚ 33-34).

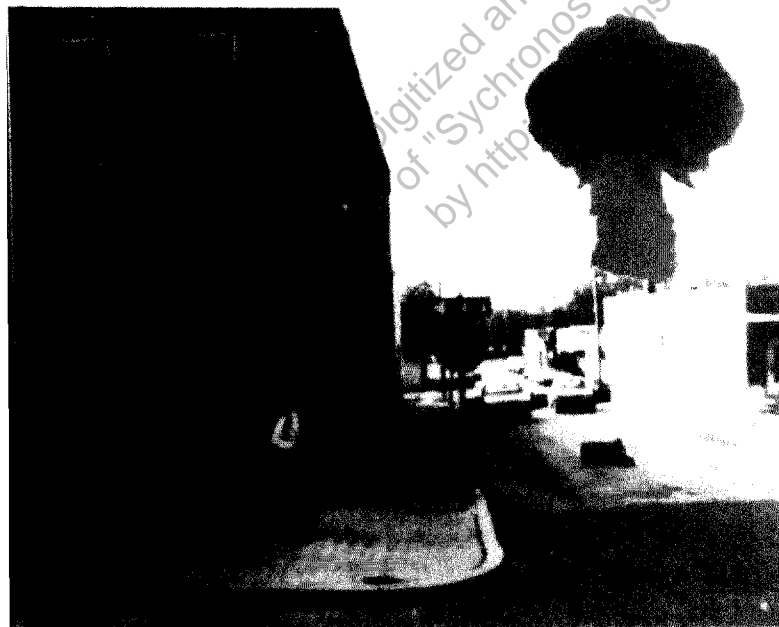
από άλλα μέρη του κόσμου, που τα δικά της βλήματα θα θρήκαν).

Αναδυόμενος μεσ' από τον πυρηνικό πόλεμο, ο πυρήνας μιας απόλυτης πραγματικότητας που δε χωράει άλλες, υπερπληρεί την οθόνη και κοραινεί τη φαντασία, καλλιεργώντας μια λάγνα διάθεση να δούμε από κοντά (σχεδόν εξ επαφής, σαν σε μάθημα ανατομίας), να τα δούμε όλα (όπως στα σκληρά πορνό), να δούμε κι άλλο από το ίδιο...² Διότι δεν υπάρχουν αποστάσεις, όρια ή διαφορές, ούτε περιθώρια για πολλαπλές ιστορίες, όταν η κάμερα συλλαμβάνει τον κόσμο να πραγματοποιεί τα πιο σκληρά και τελεσιδικά του σχέδια.

Αυτή την εντύπωση σκληρής πραγματικότητας εγγυάται εξάλλου η επιστημονική τεκμηρίωση του φιλμ. Βαθμός μηδέν της επιστημονικής φαντασίας: εκεί όπου η επιστήμη λειτουργούσε σαν υπόβαθρο ή αφορμή για μια ελεύθερη μυθοποίηση που θα την παρέσυρε πέρα από τα όρια του πραγματικού, γίνεται εδώ όργανο εξορκισμού των «υπερβολών» της φαντασίας, η οποία συρρικνώνεται, με τη σειρά της, σε απλή επένδυση των επιστημονικών δεδομένων και μηνυμάτων. Επιμένοντας στην ακρίβεια των τελευταίων, η ταινία αποκρύβει το σημαντικότερο: ότι τίποτα δεν είναι «δεδομένο» σε μια αναμέτρηση που το δυναμικό της σε όπλα μπορεί να καταστρέψει εκατοντάδες φορές όλη τη Γη. Από αυτή την άποψη, η σεμνότητα που επιδεικνύει (ακολουθώντας την «αισιόδοξη» υπόθεση μιας σύγκρουσης κατά την οποία πέφτουν μόνο τριακόσιες βόμβες) εμπεριέχει μια παγίδα: πρέπει το ολοκαύτωμα να είναι περιορισμένο ώστε κάποιοι επιζήσαντες να δουν τον εφιάλη της

επόμενης μέρας και να νοσταλγησουν τις προηγούμενες: πρέπει η καταστροφή να είναι ορισμένη ώστε να μπορούμε να τησυλλάβουμε και να φανταστούμε μια συνέχεια. Ο ολοκληρωτικός θάνατος, το απόλυτο μηδέν καταλύουν την πραγματικότητα και αναίρουν τη φαντασία, γι' αυτό και δεν αφορούν παρά τα αφηρημένα μοντέλα προσομοίωσης. Η ταινία παρέχει σ' αυτά ένα άλλοθι, δίνοντας «πραγματικές» διαστάσεις σε κάτι που έχει από καιρό αποκτήσει *υπερπραγματικές* (με την έννοια ότι οι αντικειμενικοί προσδιορισμοί και περιορισμοί, που συνδέονταν με τη γεωγραφία, την ιστορία, τον πολιτισμό των αντίπαλων κόσμων, έχουν αρθεί και οι μεταβλητές του παιχνιδιού επιδέχονται ανεξάντλητες τιμές και συνδυασμούς). Κατασκευάζει έτσι ένα ομοίωμα ελεγχόμενης καταστροφής, *τέλειο* όχι ως προς κάποιο εξωτερικό πρωτότυπο, που έτσι κι αλλιώς δεν υπάρχει αλλά ως προς την εσωτερική του συνοχή, που μας διαβεβαιώνει ότι «τίποτε άλλο δεν θα μπορούσε να γίνει», ένα αληθινό «μοντέλο αποτροπής» της φαντασίας και της σκέψης από τις έσχατες συνέπειές τους: την αναγνώριση της απροσδιοριστίας του ζητήματος, τη διαπίστωση ότι υπάρχουν άπειρες υποθέσεις, μοντέλα, σενάρια κι ότι όλα αποτρέπονται επειδή ακριβώς όλα είναι δυνατά.

Κάθε πραγματικότητα έχει τα όρια της (μέσα στα οποία ισχύει, έξω από τα οποία αίρεται), αλλιώς παύει να είναι «πραγματική». Τα σύνορα αυτού του κόσμου βρίσκονταν κάποτε στις άκρες του ουρανού, στο «πυρ το εξωτερον», και στο εσωτερικό τους η Δημιουργία μπορούσε να ξετυλιγεται σταθερή, αληθινή και ακατάλυτη, σε πείσμα (μα και διαμέσου) κάθε καταστροφής ή αφανισμού. Αν η σημερινή εποχή εμπεριέχει κάτι το α-φάνταστο, είναι αυτή η συρρικνωση των διαστάσεων που φέρνει την πυρηνική σμπρέλλα πάνω από τα κεφάλια μας είναι η αντικειμενοποίηση των δυνάμεων που επιτρέπει τη συσκευασία του «πυρός» σε πυρηνικές κεφαλές και τοχειρισμό του μ' ένα κοκκινό τηλέφωνο κι ένα κουμπί είναι η ολοκληρωση του ελέγχου και της τάξης που για πρώτη φορά επιβάλλει ως αντικειμενικό (δεν υπάρχουν, λένε, αληθινά συμφέροντα και ρεαλιστικά σχέδια έξω από τη διεθνή ισορροπία των δυνάμεων, δεν μπορεί να υπάρξει χώρα έξω από συνασπισμούς) έναν κόσμο τον οποίο μπορεί αντικειμενικά να καταργήσει. Τιθενται έτσι υπο αίρεση («φυσικά» πλέον κι όχι «μεταφυσικά») η ίδια η γήινη αρχή της πραγματικότητας και η τάξη του χώρου και του χρόνου που της ανήκει. Η *Επόμενη μέρα* καταφέρει για μια μόνο στιγμή «να φανταστεί» αυτόν τον *ου-τοπο* που χαρακτηρίζει τη σημερινή δυναμική του συστήματος κι όχι την αυριανή καταληξη του: δεν ηρκεται θάρρα για την κεντρική σκηνή της έκρηξης, αλλά για την τελική σκηνή του έργου (μρκει να μην την εκλαβουμε σαν προφητεία της



νες και μεταθέσεις και σαν κάτι που έχει κώ-
ώρας μηδέν αλλά σαν σύλληψη ενός μηδενι-
σμού εφαρμοσμένου εδώ και τώρα στον κό-
σμο): σε μια απέραντη έρημο κονιορτοποιημέ-
νων υλικών, που απλώνεται εκεί που μόλις χτες
ήταν μια πολιτεία, ο πρώτος «αρχαιολόγος» της
μετα-ιστορίας, γερνώντας ραγδαία προλαβαί-
νει, χάρη στη ραγδαία εκμηδένιση του χώρου
και του χρόνου, να ανακαλύψει τα ερείπια της
ίδιας της κατοικίας του.

Ο οριακός κόσμος της στρατοκρατίας

Αν η έκρηξη δεν εξαπολύει στον κόσμο το
πυρ της Αποκαλύψεως αλλά απλώς ένα πυροτέ-
χνημα προς εντυπωσιασμό και συμμόρφωση
του κοινού, αυτό δεν αφαιρεί παρά μετατοπίζει
τη σημασία της. Η ταϊνία μπορεί τώρα να εξετα-
στεί όχι σαν προάγγελος μιας επικείμενης
πραγματικότητας αλλά σαν εξάγγελος αυτής
που ζούμε. Η «επόμενη μέρα» είναι ένας εφιάλ-
της που θλέπουμε συχνά της «προηγούμενες»,
και σαν τέτοιος λέει κάτι γι' αυτές, το οποίο οι
ίδιες φαίνεται να κρύβουν με επιμέλεια. Τι μπο-
ρούμε να δούμε αλήθεια πέρα από τις επιφα-
νειακές αντιπαραθέσεις τύπου «να τι έχουμε -
να τι χάνουμε», που νομιμοποιεί η ταϊνία; Τι ση-
μαίνει αυτός ο οριακός κόσμος, που στοιχειώ-
νεται από το ίδιο του το τέλος;

Ήδη η εξέλιξη των παράλληλων δράσεων
(κλασικό σχήμα αφήγησης που προδιαγράφει
τη σύγκλιση και ανάμιξη τους μεσ' από μια ακο-
λουθία συμπτώσεων, ένα ενιαίο σχέδιο ή ένα
κοινό πεπρωμένο) αποκτά εδώ ένα ιδιαίτερο
νόημα: οι πρωταγωνιστές αυτών των δράσεων
δεν συναντιούνται υπό κανονικές συνθήκες αλ-
λά μόνο μετά την καταστροφή, λες και μόνο
ένα τόσο καθολικό και αδυσώπητο πεπρωμένο,
που διαλύει στα εξ'ων συνετέθησαν τους στε-
γανούς τους μικρόκοσμούς, θα μπορούσε να
τους ενώσει

Τις «προηγούμενες μέρες» η γειτνίασή τους
στην περιοχή του Λώρενς δεν υποδηλώνει μια
γεωγραφική κοινότητα όσο μια άλλη, παράδοξη
και μονοσήμαντη, ταυτότητα: οι κατοικημένοι
τόποι κατέχουν απλώς *μία θέση στην περιφε-
ρεια των πυρηνικών εγκαταστάσεων*. Υπάρχει
λοιπόν μια στρατοκρατική οργάνωση του χώ-
ρου - αγνομένη παρά το ό,τι υπερκαθορίζει τις
άλλες ήδη από τον καιρό της ειρήνης - σύμφω-
να με την οποία οι στρατιωτικές θάσεις και τα
θέατρα του πολέμου δε βρίσκονται εξοβελισμέ-
να (σαν τις οχλούσες βιομηχανίες) πέρα από τα
σύνορα των πόλεων, μακριά από τους χώρους
της ζωής, του πολιτισμού και της ειρήνης, αλλά
στην καρδιά των νέων αστικών περιοχών: αθέ-
μιτοι «πόλοι έλξης», οι μόνοι που απομένουν
ίσως σ' αυτά τα έκκεντρα περιβάλλοντα του κε-
νού, γι' να τα προσδένουν, όντας οι ίδιοι στρα-
τηγικοί στόχοι του εχθρού, στο σύστημα της
πυρηνικής αποτροπής. Υπάρχει μια στρατοκρα-
τική τάξη πραγμάτων σύμφωνα με την οποία

δεν είναι οι πύραυλοι που περιζώνουν με τις
προγραμματισμένες τροχιές τους τον πλανήτη,
αλλά η ίδια η υδρόγειος που διαγράφει σαν δο-
ρυφόρος την απαρέγκλιτη τροχιά της μέσα στο
πεδίο των πυρηνικών κεφαλών.

Προεξοφλώντας την κονιορτοποίηση τους,
που θα μπορούσε να μην έρθει ποτέ ή να συμ-
βεί από στιγμή σε στιγμή, οι κατοικίες του Λώ-
ρενς τείνουν να περιοριστούν στην έσχατη διά-
σταση που τους αναγνωρίζει ο στρατοκρατού-
μενος κόσμος: εφήμερες μονάδες επιβίωσης,
χωρίς άλλη σύνδεση με τον έξω κόσμο από κεί-
νη που τους παρέχει ο τεχνολογικός εξοπλι-
σμός τους, η τηλεόραση και το ραδιόφωνο που
τις πληροφορούν για την εξέλιξη του κεντρικού
ουστήματος (επεισόδια στο Βερολίνο, διαδου-
λεύσεις των υπερδυνάμεων...) και για τη δική
τους κατάσταση ως στρατιωτικών στόχων.
Υπάρχει κάτι μη αντιστρέψιμο σ' αυτή τη διαδι-
κασία δορυφοροποίησης των ανθρώπων μι-
κρόκοσμων, κάτι αναπόδραστο στην κατάσταση
πολιορκίας που εξουδετερώνει τους οικισμούς,
κατι αμετάκλητο σ' αυτή την απειλή θανάτου
που κρέμεται πάνω από τους αμάχους πληθυ-
σμούς ήδη πριν από την επίσημη κήρυξη του
πολέμου - είναι μια αίσθηση αδυναμίας των κοι-
νών ανθρώπων μπροστά σε μια αόρατη τάξη,
που, ενάντια ίσως στις στρατευμένες επιδιώ-
ξεις της, μεταδίδει αποκαλυπτικά η *Επόμενη
μέρα*. Οι άνθρωποι που μαθαίνουν την τύχη
τους από τα μαζικά μέσα δεν είναι οι παλιοί πο-
λιορκημένοι που έβλεπαν τα τείχη να παραβιά-
ζονται και είχαν να διαλέξουν ανάμεσα στην
παράδοση και στην αντίσταση μέχρις εσχάτων.
είναι ήδη αιχμάλωτοι πολέμου στερημένοι από
κάθε δικαίωμα επιλογής και πράξης, ήδη κατα-
δικασμένοι με την ποινή του θανάτου - χωρίς
να θυμούνται πότε, χωρίς να ξέρουν ακριβώς
γιατί - και δεν έχουν να ελπίζουν παρά στην
αναβολή της εκτέλεσης. Μπορούμε έτσι να
καταλάβουμε γιατί οι εξουσίες (του Στρατού,
του Κράτους και τούσες άλλες) θεμελιώνονται
πάνω στη διαχείριση του θανάτου: όχι εκεί-
νου που επέρχεται μεσ' από μια οριστική ανα-
μέτρηση, αλλά του *θανάτου που αναβάλλεται* κι
επικρέμεται πάνω από τον αντίπαλο, στα πλάι-
σια μιας οικονομίας της βίας και της καταστρο-
φής που εξασφαλίζει την απεριόριστη χρήση
τους. Η διατήρηση της στρατοκρατίας δεν
εξαρτάται τόσο από τη διεξαγωγή και την έκθα-
ση του πολέμου (αθέβαια άλλωστε) στα πεδία
των μαχών, όσο από την οργάνωση και αναπα-
ραγωγή, κάτω από την απειλή του πολέμου,
ενός χωροχρόνου ειρήνης που γίνεται έτσι
συνώνυμη της επιβίωσης.

Ο στρατός ζει από την αναβολή του πολέμου.
Αυτή η αρχή βρίσκει την τελειότερη εφαρμογή
της στον κόσμο της πυρηνικής αποτροπής: διό-
τι, όπως φαίνεται στην ταϊνία, ο θάνατος εδώ
ορίζεται ταυτόχρονα σαν κάτι που θα έρθει *πο-
λύ αργά*, μετά από ατέλειωτες απειλές, αναμο-
νές και μεταθέσεις: και σαν κάτι που έχει κίω-

7. Το ίδιο σχήμα διαγράφεται
στις *Στενές επαφές τρίτου τύ-
που*, όπου μόνο οι έκτακτες
συνθήκες της εξωγήινης επι-
σκευής έφεραν σ' επαφή κά-
ποιους απομονωμένους κάτοι-
κους της αραιοδομημένης
περιοχής.

8. Εδώ η κούρσα των εξοπλι-
σμών διασταυρώνεται με την
κατάκτηση του διαστήματος:
«Ας αντισταθούμε στο προφα-
νές. Κατά τη δορυφοροποίηση,
αυτό που δορυφοροποιείται
δεν είναι αυτό που νομίζουμε.
Με την τοποθέτηση σε τροχιά
ενός διαστημικού αντικείμε-
νου, είναι ο πλανήτης Γη που
γίνεται δορυφόρος, είναι η γήι-
νη αρχή της πραγματικότητας
που γίνεται εκ-κεντρή, υπερ-
πραγματική και ασημαντή. Με
την τοποθέτηση σε τροχιά
ενός συστήματος ελέγχου
όπως η ειρηνική συνύπαρξη,
είναι όλα τα γήινα μικρο-
σύστημα που δορυφορο-
ποιούνται και χάνουν την αυ-
τονομία τους». Jean Baudrillard,
Simulacres et simulation,
Gallilée, Παρίσι, 1981, σ. 60-61.

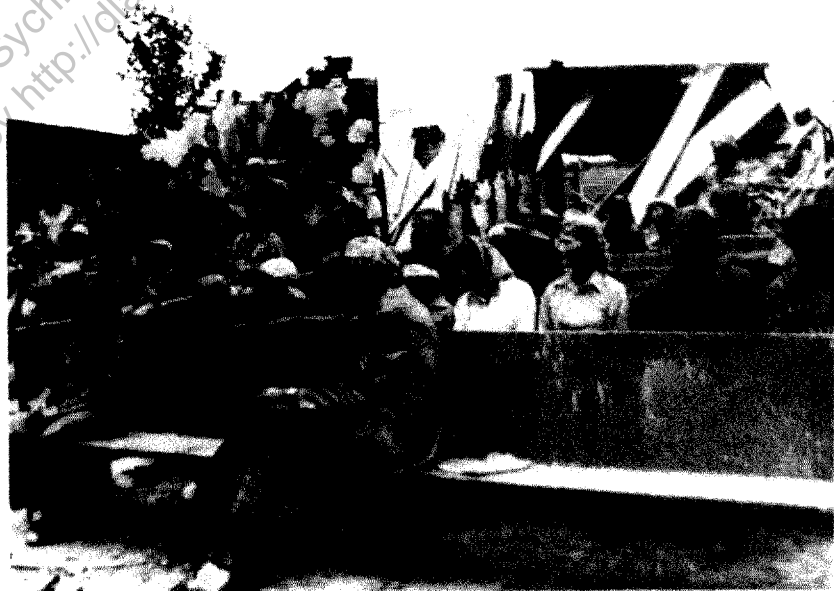
9. «Η εμφάνιση της επιβίωσης
μπορεί λοιπόν να αναλυθεί ως
η θεμελιώδης διαδικασία γέννη-
σης της εξουσίας. Όχι μόνο
διότι αυτό το σχήμα θα κάνει
δυνατή την επιταγή της θυσίας
αυτής της ζωής και τον εκθια-
σμό της ανταμοιβής στην άλλη
- όλη η στρατηγική των ιερα-
τείων - αλλά πιο ουσιαστικά
μεσ' από τη θέσπιση του απα-
γορευμένου του θανάτου και
ταυτόχρονα της αρχής που
διαφύλασσει αυτό το απαγο-
ρευμένο: της εξουσίας». Jean
Baudrillard, *L'échange symbo-
lique et la mort*, Gallimard, Πα-
ρίσι, 1976, p. 200.

λας έρθει πολύ νωρίς, εκεί που κανείς δεν το περίμενε: πάνω απ' τα κεφάλια ή κάτω απ' τα πόδια μας, στους-τόπους των εναέριων, υπογείων και υποβρύχιων στρατιωτικών εγκαταστάσεων· αλλά και μέσα στα πόδια μας, στους κοινούς τόπους μιας ανυποψίαστης καθημερινής ζωής (όχι τυχαία πολλές σκηνές της τελευταίας φέρουν τα σημεία μιας εσωτερικευμένης «αποτροπής», εμπόδια στον έρωτα και τη ζωή των ανθρώπων: η κόρη δεν θέλει να μείνει κοντά στους γονείς της, εκείνοι δε γιορτάζουν την επέτειο των γάμων τους, ο φοιτητής δε γράφεται στη σχολή, η μελλονύμφη δε θέλει να κάνει έρωτα αλλά και η αδελφή της της κρύβει το χάπι, ο πατέρας της δεν την ανέχεται στο σπίτι κλπ).

Το πιο συνταρακτικό κομμάτι της ταινίας, μολονότι γυρισμένο χωρίς ιδιαίτερη έμπνευση, είναι το διάστημα από την αναγγελία του πολέμου ως την έκρηξη, η αρχή του εφιάλτη που συμπυκνώνει παραδειγματικά τη λογική της σύγχρονης στρατοκρατίας. Αν ο πόλεμος δεν διαρκεί παρά λίγα λεπτά είναι γιατί συντελείται ήδη από καιρό, τόσα χρόνια ειρήνης που χάθηκαν ζητώντας να τον αποφύγουν. Αν ο θάνατος έρχεται μεμιάς από την άλλη άκρη του κόσμου είναι γιατί η άλλη άκρη είναι πια δίπλα, όλα τα σημεία της υδρογειου θρίσκονται αντιμέτωπα σε απόσταση βολής. Αν οι άνθρωποι δεν μπορούν να διαλέξουν ανάμεσα στο θάνατο και τη ζωή είναι γιατί είναι κιόλας νεκροζώντανι, τα

περιθώρια του χρόνου και του χώρου τους έχουν εξαντληθεί: όσο κι αν ζουν έχουν πάντα την ίδια ηλικία - λίγα λεπτά μακριά απ' το θάνατο όπου κι αν πάνε βρίσκονται πάντα στο ίδιο μέρος - μέσα στο πεδίο βολής του αντιπάλου. Κι όμως ο αντίπαλος μένει αόρατος, αν τα θύματα (νεκροί και επιζώντες) δεν θα δουν ποτέ τον «εισβολέα» είναι γιατί δεν χρειάζεται να έρθει, ή γιατί ήταν πάντα εκεί, στις ντόπιες στρατιωτικές εγκαταστάσεις, φορώντας τη στολή του εθνικού στρατού και εκβιάζοντας τους με την «προστασία» του. Γι' αυτό και οι θόμβες που φτάνουν από αλλού μοιάζουν να 'ναι αυτές που έφυγαν λίγο πριν (με μια καλύτερη συμφωνία θα είχε αποφύγει το ταξίδι: κάθε αντίπαλος θα ενεργοποιούσε απλώς επιτόπου τις δικές του).

Υπάρχει άλλωστε μια εικόνα με την οποία η ταινία θα έπρεπε μάλλον να τελειώνει (ή εστω να αρχίζει): σ' ένα πολύ γενικό πλάνο, μια επιφάνεια κατοικημένης γης εξαπολύει από δεκάδες σημεία τις τρομερές δυνάμεις κι ενέργειες που αποθήκευε μέσα της, κι αποκαλύπτει μεμιάς αυτό που ήταν τόσο καιρό: ένα ύστατο θέατρο του ολοκληρωτικού πολέμου. Τα επόμενα λεπτά δεν μετράνε, μπορεί να τα ζησει κανείς σαν μια στιγμή ή σαν αιωνιότητα, και η επόμενη μέρα δεν έχει καμία σημασία (ποιός θα ήθελε αλήθεια να είναι ένας «επιζών»). Η συντέλεια του κόσμου έχει έρθει πριν την ώρα της, σ' έναν κόσμο αγωνίας χωρίς τέλος.



ΕΙΚΟΣΙΤΕΣΣΕΡΑ ΚΑΡΕ ΣΕ ΤΡΙΑΝΤΑΤΡΕΙΣ ΣΤΡΟΦΕΣ

Των Μαριτίνα Πάσσαρη
Νίκου Σαββάτη

Η μουσική πια ταξιδεύει πιο γρήγορα από τις εικόνες. Τα περισσότερα τραγούδια — επιτυχίες τώρα στο αμερικάνικο τοπ, ξεχασμένες κλασικές εκτελέσεις ή μελλοντικές προτιμήσεις των «ειδικών» — είναι επίκαιρα επειδή αναφέρονται σε κάποια ταινία που είδαμε ή θα δούμε τον επόμενο χειμώνα. Βέβαια τα εισιτήρια και οι πωλήσεις των δίσκων (σάουντρακ) δεν ανήκουν πάντα στην ίδια γεωμετρική πρόοδο, παρά τις συντονισμένες προσπάθειες των δισκογραφικών και κινηματογραφικών εταιριών. Και δεν θα μας έκανε εντύπωση αν ανακαλύπταμε ότι αρχικά, απ' αυτό το μπλέξιμο των συμφερόντων — πιο πολύπλοκο από την εποχή του *Jailhouse Rock* και του *Help*, πιο κυνικό από την εποχή του *Performance* ή ακόμη και των *Blues brothers* — αυτός που βγαίνει κερδισμένος είναι ο κόσμος της μουσικής. Και το ραδιόφωνο· που μπορεί πια να δικαιολογήσει το ρόλο του σαν σάουντρακ όχι μόνο της ζωής μας αλλά και των ταινιών που μας αρέσουν (ή όχι).

Μια μόδα που γερνάει

Το Φλάστανς, το τραγούδι του Giorgio Moroder από την ομώνυμη ταινία κέρδισε αναπόφευκτα το Όσκαρ. Τυπικό, μοντέρνο κι ευχάριστο σαν γυαλισμένο παρκέ στηρίζεται στις συμβάσεις μιας «σούουλ» τραγουδίστριας, στο ποπ ρεφραίν και στη ντίσκο ανάπτυξη των ρυθμών. Στην ταινία δε χρησιμεύει τόσο για να αναδείξει τη χορογραφία όσο για να τονίσει τη σκηνοθετική μαεστρία της διαφήμισης. Γιατί, η άναρθρη γενιά της ντίσκο, που έχει αρχίσει πια να μεγαλώνει, έφερε στα τέλη του '70 μια καινούργια εικονογράφηση του όνειρου της επιτυχίας, δανεισμένη από τον κόσμο της μόδας. Και οι μουσικοχορευτικές ταινίες — παραλλάγες

του τηλεοπτικού *Fame* — δεν είναι μόνο μοντέρνα λαϊκά μιούζικαλ, αλλά και ρυθμικά «ποιήματα», της εικόνας για τις κόκκινες γόβες, τις κάλτσες και τα κοστούμια των χορευτών, τις μικρές λεπτομέρειες στο ντύσιμο και το σύγχρονο ντεκόρ.

Ο Άντριαν Λιν στο Φλάστανς ακολούθησε πιστά αυτή τη λογική των κενών πνοημάτων συμβόλων που γεμίζουν τον κόσμο της μουσικής. Ο Σταλόουν όμως στον *Πυρετό τα Μεσάνυχτα* προσπάθησε να ξεφύγει (έστω και λίγο) από τα στερεότυπα. Γι αυτό τα τραγούδια των Bee Gees ακούγονται τόσο άσχημα σε μερικές σκηνές της ταινίας, διαστρέφοντας την εντύπωση της εικόνας. Το ντίσκο σάουντρακ, που πουλιέται στα ταμεία των κινηματογράφων πριν και μετά την προβολή, φύλακας - άγγελος ή εφιάλτης της σκηνοθεσίας, έχει πάντως κερδίσει ολοκληρωτικά την αυτονομία του. Γεμίζει τις αίθουσες με νεανικό κοινό που θέλει πάνω απ' όλα ν' ακούει, σβύνοντας ακόμα και την εικόνα.

Υπάρχει βέβαια και ο χορός. Και οι δυο ταινίες δε θέλουν να αναδείξουν τα χορευτικά νούμερα αλλά θα κρύψουν κάτι από αυτά. Ο Σταλόουν με τα *slow-motion* και τις διπλοτυπίες καλύπτει τις δυσκολίες του Τραβόλτα να χορέψει, όσο κι ο Άντριου Λιν με τους παράξενους φωτισμούς καλύπτει την ντουμπλίρ της Τζένιφερ Μπηλς, που δε χορεύει καθόλου. Οι χορογραφίες επιμένουν στις φιγούρες του κλασικού μπαλέτου, των προ εικοσαετίας μιούζικαλ του Μπρόντογουεη, και των σόου στις σικ ντίσκο-τέκ. Αδιαφορούν γι αυτό που συμβαίνει σήμερα: τις πρωτοποριακές σχολές μοντέρνου χορού όπου οι χορευτές απελευθερωμένοι από τις παραμορφώσεις των μπαλέτου διδάσκονται τον αυτοσχεδιασμό, το διάλογο του σώματος με την παγκόσμια ενέργεια και την καινούργια,

άγρια, χορευτική μανία του δρόμου, όπου οι σύγχρονοι ζογκλέρ της ζούγκλας των πόλεων σπαταλάνε με χιούμορ τις δυνάμεις τους σε απίθανες αυτοσχέδιες φιγούρες. Μόνοι οι μεσήλικες θαυμαστές του αερόμπικ διασκεδάζουν πια με τις ντίσκο χορογραφίες και συμμερίζονται τις φιλοδοξίες της πρωταγωνίστριας του Φλάσντανς να μπει στην Ακαδημία Χορού. Οι δεκαπεντάχρονοι καταναλωτές της June Cara αλλά ίσως και των Planet Patrol έχουν διαφορετικές χορευτικές συνήθειες και όνειρα. Μπορεί να ανακαλύψουν ότι η επόμενη εκδοχή του Φλάσντανς (ξέρουμε ήδη δύο για τον επόμενο χειμώνα) δεν τους αφορά.

Το καλύτερο κλείσιμο σ' αυτό το ατέλειωτο σήριαλ από ταινίες για νέους μικροαστούς θα μπορούσε να είναι το τελευταίο νούμερο από τον Πυρετό τα Μεσάνυχτα που σκηνοθετεί ο Σταλόουν με την «τεχνική» του εφιάλη. Η επιτυχία, η δόξα και η κόλαση προσφίλη θεματικά μοτίβα του σκηνοθέτη, που πολύ γρήγορα ξεπουλήθηκε στο διάβολο, βρίσκουν την έκφρασή τους στη ντίσκο χορογραφία της αποκάλυψης. Όχι λέει ο Σταλόουν με το βασανισμένο σώμα του Τραβόλτα, αυτός ο χορός δε σώζει τη ψυχή.

Ροκ και ρόλοι

Η ντίσκο ξεψυχάει, δεν υπάρχει κανένα τραγούδι με το στίχο - ξόρκι disco is here to stay, ενώ το ροκ-εν-ρολ υποφέρει μια σειρά από νοσταλγικές αναβιώσεις. Η Κριστιν, ένα αυτοκίνητο γεμάτο τραγούδια και το Breathless, ένα τραγούδι γεμάτο ταινίες, προβάλλουν το ασυμπίθαστο πνεύμα του στις οθόνες με όλα τα πατροπαράδοτα τεχνάσματα, αυτοκίνητα, μπουφάν και μπλουτζήν και πιτσιρικάδες. Αντίθετα από τις disco αδελφές τους, αυτές οι ταινίες ακούγονται ευχάριστα. Ακόμη κι αν διηγηθείτε την ιστορία της Κριστιν - γιατί όχι Justine - στους φίλους σας (ή διαβάσετε το βιβλίο του Στήβεν Κινγκ) θα κάνετε πολλά γέλια. Δυστυχώς όμως το χιούμορ λείπει από την εικόνα (αν εξαιρέσουμε τις σκηνές με τον ιδιοκτήτη του γκαράζ). Στην οθόνη η μεταφορά της διήγησης γίνεται κυριολεξία. Και το νοσταλγικό σάουντρακ, οι βίαιοι, επίμονοι, απειλητικοί — ακόμη και μετά από τριάντα χρόνια — ροκ-εν-ρολ ήχοι ντύνονται με εικόνες κοινότυπες ακολούθώντας πάντα τον ίδιο μηχανισμό. Το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου, σαν ένας σύγχρονος κομπιούτερ, βρίσκει το τραγούδι που (ο τίτλος

Φλάσντανς





Πυρετός τα μεσάνυχτα

του) ταιριάζει στη στιγμή. Η μονοτονία του εφ-φέρ καταργεί την έκπληξη. Το φάντασμα του ροκ-εν-ρολ που κινεί την Κριστίν φανερώνεται όχι τόσο για να εκδικηθεί τους εχθρούς του αλλά για να διαιωνίσει το πρόγραμμά του. Δεν καταφέρνει να μας ανησυχήσει, γιατί το βαρύ πυροβολικό της εταιρίας Specialty είναι οπωσδήποτε πιο δυνατό απ' αυτή την ταινία ταχλό-φουσκα.

Οι καλύτερες στιγμές του *Κριστίν* — όταν αρνείται το χαρακτήρα του κινηματογραφικού τρομακτικού κόμιξ — είναι οι σκηνές που ο Κάρμπεντερ σκηνοθετεί τη σύγχρονη καθημερινότητα των εφήβων με περισσότερο από τηλεοπτική παρατηρητικότητα. Κάτι που δεν καταφέρνει ποτέ το Τζιμ Μακ Μπράιντ στο *Χωρίς ανάσα*. Το βεβαρυμένο παρελθόν της ταινίας αγκαζάρει τη σκηνοθεσία σε αναφορές για όλες τις «ταινίες για νέους» από καταβολής κινηματογράφου χάνοντας το στόχο της στιγμής. Αν η νοσταλγία της μουσικής στο *Κριστίν* εκτονώνεται σ' ένα σχεδόν ραδιοτηλεοπτικό κουίζ του τύπου: με ποίο τραγούδι απαντάει ένα αυτοκίνητο όταν το χιπάνε με λουστούς; Το *Keep a Knockin'* φυσικά. Η νοσταλγία των κινηματογραφικών εικόνων στο *Χωρίς ανάσα* φορτώνεται όλες τις μουσικές του ιδανικού ραδιοφωνικού προγράμματος. Ενός προγράμματος κυκλι-

κού, όπου ουσιαστικά ο Τζέρι Λη Λιούς (το θέμα του ήρωα) είναι το Α και το Ω κι ενδιάμεσα εκλεκτικές επιλογές με όλες τις εκδοχές για το τι μπορεί να συνεχίζει το ροκ-εν-ρολ στις δεκαετίες που το ακολούθησαν. Κι εδώ η μουσική παράλληλα με το σενάριο διηγείται μια ιστορία - ποιά όμως;

Η μεγαλύτερη απογοήτευση δεν είναι ο επιφανειακός ή αρτίστικος σχολιασμός της εικόνας από τα τραγούδια αλλά ο εγκλωβισμός των ηρώων στην ουσία της μουσικής. Μέσα στην απαίτηση να δραματοποιείται το πνεύμα του ροκ-εν-ρολ σε κάθε στιγμή ασυμφωνίας των ηρώων με το περιβάλλον τους, οι ηθοποιοί δεν μπορούν να ανασάνουν. Η καλλιτεχνική προσποίηση της ταινίας (αυτό το παράξενο μίγμα του Νίκολας Ρέη με τον Γκοντάρ, τον Σάνυ Αντέ και τη διαφήμιση) παραείναι βαριά για ένα τραγούδι που κρατάει μόλις δυο λεπτά και σαράντα δυο δευτερόλεπτα.

Και η ζωή συνεχίζεται ...

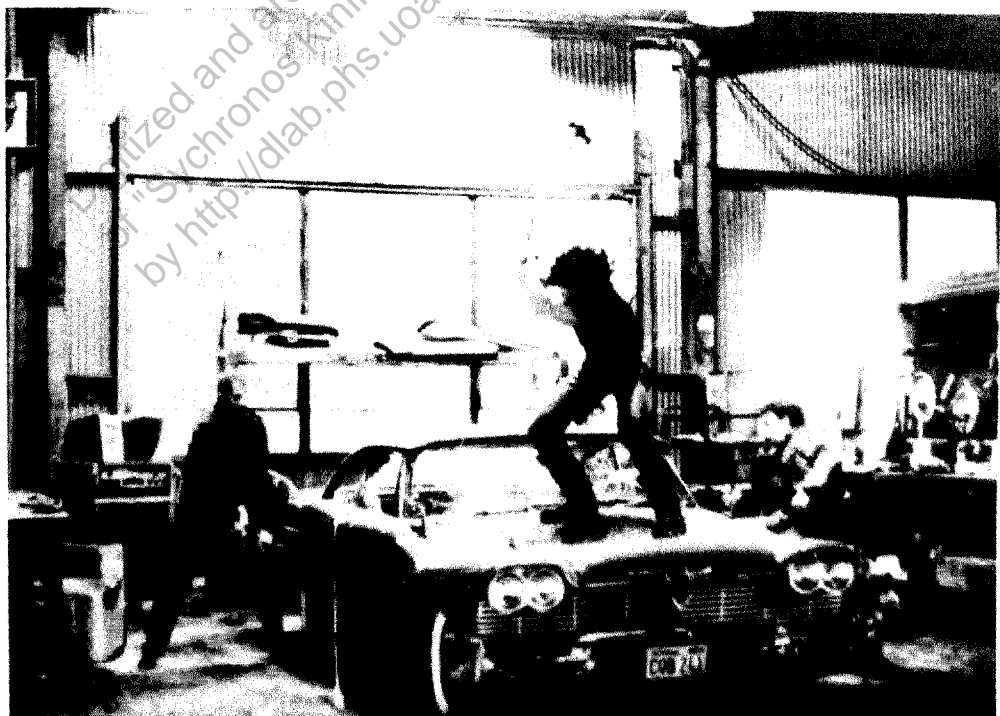
To I heart it through the grapevine κρατάει πέντε λεπτά και πέντε δευτερόλεπτα και φυσικά δε χωράει ούτε και στην πολύ ντεκουπαρισμένη σεκάνς των τίτλων της *Μεγάλης Ανατριχίλας*. Είναι ένα πολύ μεγάλο τραγούδι με χιλιά-

δες (ροκ ή σόουλ) εκτέλεσεις. Η εκτέλεση του Marvin Gaye που διάλεξε ο Λώρενς Κάσταν δεν είναι μόνο η καλύτερη αλλά και η συμπτωματικά η πιο τραγική, μια και η ταινία παίχτηκε στην Ελλάδα την ίδια εβδομάδα με τη δολοφονία του άρχοντα της σόουλ. Είναι μια χρήση μουσικής σχεδόν προφητική, αφού (στην ταινία) το τραγούδι ντύνει ηχητικά την αγγελία ενός θανάτου, που θα ξαναμαζέψει όλα τα πρόσωπα για ένα σαββατοκύριακο «όπως παλιά». Τρόπος του λέγειν, αφού όλα τα παλιά είναι νεκρά και παγωμένα σαν το πτώμα του Άλεξ. Η κηδεία του, γεμάτη μικρές λεπτομέρειες που εξισορροπούν ανέλπιστα για μοντέρνο σινεμά τη συγκίνηση με την ειρωνία, έχει μια δεύτερη κορύφωση μέσα στη μουσική. Η πιο «νορμάλ» από την παρέα, η Κάρεν (Τζόμπιθ Γουίλιαμς) παίζει το You can't always get what you want στο αρμόνιο της εκκλησίας και με την αλλαγή του πλάνου μιξάρεται στο σάουντρακ το ίδιο το κομμάτι των Stones. Μια δεύτερη συναρπαστική χρήση ενός έτοιμου τραγουδιού, που κανένας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής δεν θα μπορούσε να ελπίζει. Μετά το πρώτο σοκ, ανακαλύπτεις ότι το τραγούδι των Stones ήταν από τότε κάτι παραπάνω από ειρωνικό σλόγκαν της ηρωίνης. Πίσω από τη χαρά της συνάντησης, του Μπαχ με τον Ντύλαν και τη σόουλ, οι Stones προέβλεπαν με ανατριχια-

στική ακρίβεια το τέλος της δεκαετίας της ευφορίας. Ύστερα ήρθε το Altamont και το όνειρο τσακίστηκε από τις δυνάμεις του διαβόλου που είχε προσκαλέσει στην υπερβολή του.

Μετά από δεκαπέντε χρόνια το You can't always get what you want είναι πιο επίκαιρο από ποτέ. Και στη Μεγάλη Ανατριχίλα απευθύνεται σε όλους τους ήρωες (και σε όλους μας). Ίσως είναι το μόνο μη νοσταλγικό τραγούδι σε ένα σάουντρακ (μερικές φορές παραφορτωμένο) με τις μουσικές προτιμήσεις μιας παρέας. Αυτή η λογική στην (επίσης πολύ εκλεκτική) επιλογή της μουσικής δουλεύει μέχρι το τέλος. Ακούμε πάντα κομμάτια από τη συλλογή ροκ και σόουλ του οικοδεσπότη, του Χάρολντ (Κέβιν Κλάιν), ό,τι παίζει (ή θα έπαιζε) στο πικάπ του, το κασετόφωνο του αυτοκινήτου του κι ίσως αυτό που έχουν οι ήρωες στο μυαλό τους. Σαν μια έμμονη μουσική μνήμη.

Αυτή η εμμονή κριτικάρει και την αδυναμία τους όχι μόνο να ακούσουν τη μουσική που αλλάζει αλλά και να δουν τις δικές τους αλλαγές. Τακτοποιημένοι αλλά ουσιαστικά ανώριμοι, προσκολλημένοι στις μουσικές και ιδεολογικές ανησυχίες του '60 ενώ ήδη έχουν μπει στην τελική ευθεία για την αποκατάσταση, δείχνουν πρώιμα γερασμένοι και όψιμα νεανικοί. Στο ραντεβού με την πραγματικότητα που γι αυτή τη γενιά (του άλλου ονειρού) είναι η δεκαετία



του '80 μοιάζουν γραφικοί (καθώς χορεύουν ακόμη με τους Temptations στην κουζίνα τους). Κι ευάλωτοι αφού δεν τους μένει τίποτα άλλο εκτός από την τρυφερότητα που δίνει ακόμα την παρέα.

Η γλυκόπικρη μουσική της Motown (η πιο ραδιοφωνική (μουσική του αιώνα) υπογραμμίζει αυτή την εντύπωση, ενώ η σκηνοθεσία την αμφισβητεί φέρνοντας στην επιφάνεια όλες τις παλιές και καινούριες μικρές (ή μεγάλες) προσωπικές προσδοκίες. Ταινία απελοισμένη για το μέλλον μιας γενιάς που ζει στο παρελθόν ή μήπως απλά ειρωνική για τους τωρινούς συμβιβασμούς της; Το *Joy to the world* (ένα σχεδόν νηπιακό εμβατήριο στη χαρά και τα υιάτα) που κλείνει την ταινία, ίσως εκφράζει δειλά μια ελπίδα γι' αυτή την παρέα που μέσα σ' ένα σαββατοκύριακο ξανασυναντήθηκε, ξαναγαπήθηκε ή ξαναμισήθηκε, φρόντισε όμως κυριολεκτικά για τη διαίωνισή της.

Η αισιόδοξα ειρωνική ματιά του Λώρενς Κάσταν διασταυρώνεται με την καυστική απαισιοδοξία του Πωλ Μπρίκμαν. *Οι επικινδύνες μπιζνες ενός πρώτάρη (Risky Business)* έχουν ήρωα έναν αστό έφηβο από τα προάστια του Σικάγου χωρίς όνειρα και χωρίς αγάπη (ούτε από τους γονείς ούτε για τους φίλους του). Ο Πωλ Μπρίκμαν φέρνει στο φως τις εφιαλτικές του ονειρώξεις, σκηνοθετώντας την ανησυχητική κορύφωση της επαγγελματικής του χειραφέτησης σε — ούτε λίγο ούτε πολύ — πετυχημένο μαστροπό. Η ταινία λειτουργεί πάνω στο

κενό μιας γενιάς υλιστικής μέχρι τρέλας και συμβιβασμένης μέχρι τη ψύχωση, που ο μεγάλος θεός της Αμερικής, ο πάνσοφος κομπιούτερ εκεί ψηλά, τους έχει προγραμματίσει από την κούνια να βγάλουν πολλά λεφτά, να γίνουν καλοί επαγγελματίες για να τον αφήσουν ήσυχο να στείλει τον κόσμο στον πυρηνικό όλεθρο. Δεν απορούμε λοιπόν που το τίτλος της ταινίας είναι κλεμμένος από το *Swamps* ένα τραγούδι των Talking Heads για το τέλος του κόσμου. Και η επίπεδη σκηνοθεσία ντύνεται με μουσική που φωτίζει την ένοχη συνείδηση του εγκληματικού Σικάγου (τα ηλεκτρικά μπλουζ του Μάντυ Γουώτερς), τα γούστα της νεολαίας (τα θερμοπυρηνικά μπλουζ των Talking Heads) και το αντί-όνειρο μιας ύπαρξης που ούτε το σεξ δε μπορεί να την ομορφύνει (η ηλεκτρονική επένδυση των Tangerine Dream). Αν υπάρχει κάτι ενδιαφέρον σ' αυτό το σάουντρακ είναι ότι διαψεύδει επίμονα και στερεότυπα και τις ευχάριστες εκδοχές του, που ο Μπρίκμαν συσσωρεύει σε μια έμμεσα αντιαμερικάνικη οπτική. Ενώ η *Μεγάλη ανατριχίλα* κάνει το πορτραίτο της γενιάς του Ρόουλιנג Στόουν, ο Τομ Κρουζ (ο πρωταγωνιστής του *Risky business*) μπαίνει το '83 στο εξώφυλλο του ίδιου περιοδικού. Μήπως αυτό που θα σώσει την Αμερική είναι ένα πανκ *Playboy*;

Βασιλιάδες των media

Το *Swamp* των Talking Heads είναι, απ' ό,τι ξέ-



Μεγάλη Ανατριχίλα

ρούμε το μόνο τραγούδι που μπήκε σε δύο ταινίες που είδαμε φέτος. Ο Robbie Robertson, παλιός φίλος του Σκορσέζε και πρώην αρχηγός των Band, το διάλεξε για το *Βασιλιάς για μια νύχτα*, το αρχέτυπο του φιλμ που δε χρειάζεται σάουντρακ της μόδας. Στο δίσκο θα το ακούσετε, στην ταινία, όλη η μουσική είναι τόσο χαμηλά μιξαρισμένη που περνάει απαρατήρητη. Σ' αυτή την αινιγματική χρήση της μουσικής η εμμονή του Σκορσέζε (όπως και του Άρθουρ Πεν στο *Και οι τέσσερις ήταν φίλοι* της είναι ένα τραγούδι του Ray Charters πέρα από γενιά, ιδεολογία, χρώμα, είδος: το κλασικό *Gone with you come shine* του 1946.

Το θέμα της ταινίας είναι ακόμη πιο παλιό, η κινητήρια δύναμη της Αμερικής από καταβολής της. Εκεί που όλοι έχουν βαλθεί να μαγειρεύουν με εικόνες τη συνταγή της επιτυχίας ο *Βασιλιάς για μια νύχτα* εκθέτει πολύ λογικά — αλλά ανατέμνει «δολοφονικά» — τον κανόνα του παιχνιδιού. Όταν ο πετυχημένος κωμικός Τζέρι Λάγκφορντ συμβουλεύει τον άσημο Ρούπερτ Πάπκιν ότι «πρέπει να αρχίσεις από τον πάτο και να δουλέψεις σκληρά για να φτάσεις στην κορφή», μέσα από τα λόγια του μιλάει το σύστημα. Και φυσικά λέει τη μισή αλήθεια, γιατί κανείς δεν θα σ' αφήσει αν δε παίξεις το παιχνίδι θρώμικα.

Ο Τζέρι Λάγκφορντ είναι ο τελευταίος που θα έδινε μια ευκαιρία σε κάποιον που θέλει να του πάρει το θρόνο του βασιλιά της κωμωδίας. Ξέρει πολύ καλά ότι οι άνθρωποι των media διαρκούν πολύ λίγο, ξεχνάει όμως ότι είναι και οι μεγαλύτεροι παράφρονες. Στα χέρια τους ο κανόνας του παιχνιδιού παύει να ισχύει καθώς πολλαπλασιάζονται επ' άπειρον οι εκδοχές του. Ο Πάπκιν μπαίνει στο παιχνίδι και δε διστάζει μπροστά στη μεγαλύτερη ακρότητα. Δεν του αρκεί να διαστρέψει το νόημα, αλλά σαν τρομοκράτης το καταργεί για να ανακαλύψει τη θαρραρότητα που κρύβει. Κλέβει το ινδαλμά του, μπαίνει στη θέση του με τη βία και, παρά τις νομικές συνέπειες, πραγματοποιεί στο τέλος τη μεγαλύτερη φαντασίωσή του: αυτός ο γλοιώδης, αδίσταχτος, παρανοϊκός μυθομανής — ίσως και τελείως ατάλαντος — στέφεται ο επόμενος βασιλιάς της κωμωδίας.

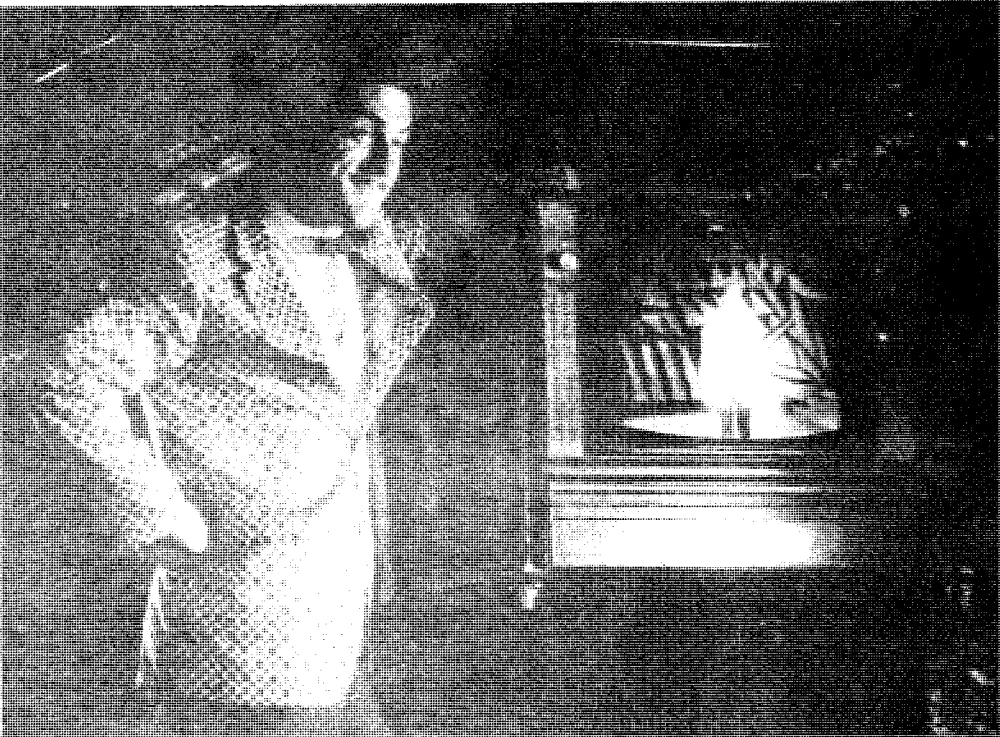
Η πραγματικότητα που δείχνει ο Σκορσέζε δεν κολακεύει ούτε γοητεύει καμιά από τις δυο πλευρές του Ατλαντικού. Οι Αμερικάνοι δε θέλουν να βλέπουν και οι Ευρωπαίοι αδυνατούν να φανταστούν ότι οι άνθρωποι των media μπορεί να είναι κι έτσι — χωρίς μύθο. Ο Τζέρι Λάγκφορντ έχει τη λάμψη του άψογου επαγγελματία (με μια γραμμάτσα που αγγίζει την τελειότητα!) αλλά η απόλυτη μοναξιά του έξω από το στούντιο δεν έχει ίχνος πλάκας, υπαινίσσεται ένα ατέλειωτο ψυχικό βασανιστήριο. Και ποιος μπορεί να χαμογελάσει με τις τραγικές κακογουστιές του Ρούπερτ Πάπκιν, που ουτε σαν φανατικός ειδωλολάτρης παίρνει άφεση αμαρτιών, ουτε σαν οργισμένο θύμα γίνεται

συμπαθητικός. Κι ακόμη χειρότερα, κάτω από αυτούς τους κοινούς διχασμούς κρύβεται και για τους δύο η απληστία, η ασυδοσία, η τρέλα. Ό,τι δηλαδή καταβροχθίζουν τα media με όλο και περισσότερο βουλιμία, για να τα μετατρέψουν στο απρόσωπο τυπικό, που είναι η ουσία της γοητείας τους και που κρατάει όλους τους media - μανείς στο στάδιο της εξάρτησης. Ο Ρούπερτ Πάπκιν έχοντας πάρει υπερβολική δόση αυτής της ουσίας δεν καταστρέφεται: γίνεται η ίδια τα media ή μάλλον το μέλλον τους. Η τηλεόραση που εκπέμπει την εικόνα του Τζέρι Λάγκφορντ, είναι το παρελθόν. Οι βασιλιάδες της ήταν οι περφεκτιονίστες που πουλούσαν τη ψυχή τους στην εύκολη επιτυχία. Η τηλεόραση που κάνει σπαρ τον Ρούπερτ Πάπκιν είναι το φυσικό της επακόλουθο, η απόλυτη τελετουργική μαγεία του κενού. Θα μπορούσε κανείς να κάνει μια θετική, αριστερή κριτική στην τηλεόραση (δε βλέπουμε ποτέ το σώμα του Τζ. Λάγκφορντ), θέλει απλά να δείξει πώς είναι το μέλλον. Που δεν είναι τίποτα παραπάνω από το τελευταίο πλάνο της ταινίας, όπου ο Πάπκιν, ένας αριθιότατος χωρίς ψυχή, παρουσιάζει το δικό του πρόγραμμα μέσα σε εφιαλτικά κόκκινα: σαν ανταπόκριση από την κόλαση.

Βαθιά αμερικάνικη η οπτική του Σκορσέζε δεν επιτίθενται απλά στα media αλλά σε όλο το σύστημα. Στην αισιόδοξη αυταπάτη των Γιούπις και της νέας αμερικάνικης δεξιάς, ότι μια σειρά από προσωπικές επιτυχίες καλύτερου συνεχία τη κοινωνία, ο ευρικός ρεαλισμός του Σκορσέζε απαντάει ότι μια σειρά από προσωπικά λάθη κάνουν μια επιτυχία κι ένα άθροισμα από κατά λάθος επιτυχίες είναι το αξιοθρήνητο πρόσωπο των media.

Rockit!

Για τη μέχρι θανάτου μονομαχία των δύο βασιλιάδων της κωμωδίας ο Σκορσέζε διάλεξε δύο από τους μεγαλύτερους αμερικάνικους ηθοποιούς, τον Τζέρι Λιούις και τον Ρόμπερτ ντε Νίρο, που τους χωρίζει σχεδόν μία γενιά. Όμως ο αδιαφιλονίκητος πρίγκιπας των media για τη γενιά του '80 είναι ένας Ευρωπαίος ροκ σπαρ που πάντα ήθελε να γίνει ηθοποιός. Ο David Bowie στήριξε από παλιά την επιτυχία του σε μια σειρά από παράξενες μεταμορφώσεις που κινούν την περιέργεια ή σοκαρούν όχι μόνο στα εξώφυλλα των δίσκων και στη σκηνή, αλλά και στις ταινίες, στις συνεντεύξεις, στη ζωή του. Ένας ηθοποιός είκοσι τέσσερις ώρες την ημέρα, αν ποτέ έχει υπάρξει κάτι τέτοιο, που μας πολιόρκησε από παντού όλο το '83 και το '84. Παρόλες όμως της τεράστιας αλλαγής στην εικόνα του παίζει πάντα τον ίδιο ρόλο, το ρόλο του διαφορετικού. Αντίθετα από τον Ζέλιγκ του Γουντ Άλλεν, που γίνεται ίδιος, ο David Bowie είναι πάντα ο άλλος. Στο Καλό Χριστού-



Βασιλιάς για μια νύχτα



Βασιλιάς για μια νύχτα

γεννα κ. Λώρενς ο πιο αλλόκοτα γοητευτικός Ευρωπαίος για τα μάτια των Γιαπωνέζων, στον *Άνθρωπο που έπεσε στη γη* ο πιο ευαίσθητος εξωγήινος, στο *Ζίγκυ Στάρνταστ* ο διφορούμενος βασιλιάς της παρακμής του ροκ. Στην *Αγριόγατα* είναι ο μεγάλος απών που ευθύνεται με τη μουσική του (όσο κι η Ναστάσια Κίνσκυ) για τις μεγάλες εισπράξεις της χειρότερης ταινίας του Πωλ Σρέηντερ. Και οι μεταμορφώσεις δεν έχουν τέλος, αφού ο ίδιος προετοιμάζει το πέρασμά του πίσω από την κάμερα και σκηνοθετεί τα βίντεο των τραγουδιών του. Μήπως είναι πραγματικά εξωγήινος; Ή βρίσκει τον εαυτό του στην ταινία του Τομ Σκοτ, *Hunger*, όπου παίζει το ρομαντικό ζόμπι όλης της ευρωπαϊκής μουσικής από τον Σούμπερτ ως τους Bauhaus.

Το θαμπίρ ροκ-εν-ρολ που έχει εκτοπίσει τους επαγγελματίες συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής ζωογονεί τις αναμικρές μυθοπλασίες του '80. Πίσω απ' αυτή την ανταλλαγή δεν κρύβεται κανένα μυστήριο. Το Χόλλυγουντ δεν ανακάλυψε μόνο την Εφηβεία με καθυστέρηση, ούτε αποφάσισε να δημιουργήσει ένα καινούριο κοινό, τους νέους, πατώντας πάνω στα μουσικά τους γούστα και ξανασκηνοθετώντας την απόλυτη εξάρτησή τους από τα media. Απλά, πίσω από αυτή τη στρατηγική, επινόησε ένα καινούργιο είδος πολύ πιο χαλαρό στα θέματα και το στυλ από το φιλμ γυναικών ή το φιλμ νουάρ: το φιλμ-σάουντρακ.

«Μπορείς να δεις τις αλλαγές της εποχής από τις αλλαγές στα ακόρντα της κινηματογραφικής μουσικής», έχει δηλώσει ο August Darnell, ο Κόουλ Πόρτερ της εποχής μας, που οι δίσκοι του θα μπορούσαν να γίνουν μιούζικαλ στο Μπρόντγουεη. Και τα αμερικάνικα φιλμ-σάουντρακ στη δεκαετία του '80 δανείζονται τα βασικά ακόρντα του ροκ ξεχνώντας τις συγχορδίες της μουσικής δωματίου ή της σοβαρής μουσικής του εικοστού αιώνα όχι μόνο επειδή οι θεατές έχουν πια ροκ δισκοθήκες. Κάποτε, και όχι πολύ παλιά, τα πράγματα ήταν ξεχωριστά, υπήρχε διαφορά ανάμεσα στο να πας σινεμά και ν' αγοράσεις ένα δίσκο. Τα φιλμ-

ισαουντρακ ενοποιοούν τα δύο μέσα υπονομεύοντας αμοιβαία το νόημά τους. Δεν είναι λοιπόν ούτε μια γιορτή για τους νέους ούτε μια παροξυσμική διαφήμιση για τους δίσκους. Το μυστικό της επιτυχίας τους στηρίζεται στην ουδέτερη γοητεία της «διάχυσης» των δύο παλιών μέσων, που το καινούριο, το βίντεο, έχει κάνει πια οριστική. Όλες αυτές οι ταινίες παραπέμπουν τελικά μόνο στα ροκ ή ποπ «βίντεο κλιπ». Εκτός βέβαια από την ταινία του Σκορσέζε, πανέμορφο δείγμα ενός *νέου καθαρού κινηματογράφου*.

Αλλά και πολλά «βίντεο-κλιπ» δανείζονται από το σινεμά. Ο Τζων Λάντις σκηνοθετεί το βίντεο για το *Thriller* του Michael Jackson θάζοντας ένα κορ ντε μπαλέ νεκροζώντανων να χορεύει, όπως στο *Blues Brothers*, πίσω από τις τρομακτικές μεταμορφώσεις του πιο παρθενικού ποπ σταρ της περασμένης χρονιάς. Αντίθετα, ο Τομ Σκοτ κινηματογραφεί μια ρομαντική ιστορία τρόμου με τα θαμπίρ Ντενέθ-Μπάουι, σαν ένα δίωρο βίντεο σε 70 χιλιοστά. Το ροκ βίντεο όμως γίνεται πολύ πιο ενδιαφέρον όταν απομακρύνεται από αυτό το νεκροζώντανο σινεμά της διαφήμισης, δε δεσμεύει τη μουσική με μια μηδενική ιστορία και μπαίνει στην περιπέτεια της «βίντεο άρτ». Και τότε δεν πετυχαίνει μόνο να διευρύνει την εμπειρία της μουσικής αλλά και να πλησιάσει ένα καινούριο όριο: (χρησιμότητας ή τέχνης;) να μπορεί να ειδωθεί όσες φορές μπορεί να ακουστεί και ο δίσκος. Τα παραδείγματα όλο και πληθαίνουν. Το βίντεο για το *Rock it* του Herbie Hancock ήταν από τις πιο πρωτότυπες κι ερεθιστικές οπτικές δουλειές που είδαμε τελευταία. Ειλικρινά μέσα από το σουρεαλιστικό πάντρεμα εικόνων, που χρωστούν πολλά στον Man Ray και τον Marcel Duchamp, και της μουσικής γέφυρας ανάμεσα στη τζαζ και στο ηλεκτρονικό φανκ του Hancock και των Material ανυπομονούσαμε να περάσουμε στους ρυθμούς και τις εικόνες του μέλλοντος.

Μαριτίνα Πάσσαρη
Νίκος Σαββάτης

ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

(Συνθετικές εικόνες ή ηλεκτρονικές εικόνες)

Η εικόνα παίζει τεράστιο ρόλο στο σύνολο του πολιτισμού. Σήμερα βρισκόμαστε στα πρώτα βήματα ενός ριζοσπαστικά καινούργιου τρόπου παραγωγής εικόνων, τις εικόνες που δημιουργούνται από ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Αυτό βέβαια δεν είναι και τόσο καινούριο. Ήδη από το 1940 η ΝΑΣΑ χρησιμοποιεί τέτοιες εικόνες για στρατιωτικούς σκοπούς. Σήμερα απλώς γίνονται περισσότερο γνωστές γιατί η ποιότητά τους έχει βελτιωθεί σημαντικά αλλά κυρίως γιατί αρχίζουν να διοχετεύονται στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Χωρίς να έχει έρθει ακόμη ούτε και να προβλέπεται άμεσα η ώρα της «δικτατορίας των κομπιούτερς» πρέπει νομίζω να περιμένουμε εντυπωσιακά αποτελέσματα από αυτό το χώρο. Δεν υπάρχουν αυταπάτες ότι θα χρησιμοποιηθούν διαφορετικά απ' ό,τι τα άλλα μαζικά μέσα μέχρι σήμερα. Αξίζει όμως να παρακολουθήσουμε την πορεία εξέλιξής τους και τις διαφορετικές δυνατότητες που προσφέρουν.

— Όπως είναι φυσικό οι εικόνες αυτές αρχίζουν να κινούν το ενδιαφέρον πρώτα για στρατιωτικούς σκοπούς. Κι αυτό γιατί, εκτός άλλων, δίνουν τη δυνατότητα να αναπαριστάνεται το εχθρικό έδαφος στα μάτια ενός πιλότου με βάση πολλών ειδών πληροφορίες που έχουν συλλεγεί εκ των προτέρων. Μπορεί επίσης να σχηματίζεται η εικόνα ενός πεδίου προσγείωσης (εικόνα που μεταβάλλεται ανάλογα με την κίνηση του παρατηρητή, δηλ. του αεροπλάνου), ανεξάρτητα από καιρικές συνθήκες. Μπορεί ακόμα να αναπαριστάνεται το έδαφος ενός τελειώς παρθένου χώρου, π.χ. ενός άλλου πλανήτη.

Αυτές ήταν και οι πρώτες χρήσεις των συνθετικών εικόνων. Όμως γρήγορα άρχισαν να μπαίνουν και σ' άλλους χώρους, παράλληλα με τη βελτίωσή τους και την ανάπτυξη των ηλεκτρονικών υπολογιστών. Σήμερα χρησιμο-

ποιούνται σε μια σειρά τομείς όπως η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η διαφήμιση, το βιομηχανικό σχέδιο, η ιατρική, ο κινηματογράφος κ.λπ.

Στην Αμερική μόνο υπάρχουν καμιά εικοσαριά εταιρίες ειδικευμένες στην παραγωγή τέτοιων εικόνων. Ήδη δημιουργούνται οι λεγόμενες «τραπεζες εικόνων» που είναι μεγάλες μονάδες ηλεκτρονικών υπολογιστών. Αυτές μπορούν να διοχετεύουν μέσω... τηλεφώνου στα σπίτια των συνδρομητών τους, τις εικόνες και πληροφορίες που χρειάζονται και που μπορούν να παραλαμβάνονται από μικρούς υπολογιστές για οικιακή χρήση.

Το φιλμ έχει διάρκεια 99 λεπτών και χρησιμοποιεί μίγμα τεχνικών. Το μέρος που είναι αποκλειστικά καμωμένο από υπολογιστές είναι το 20% της συνολικής διάρκειας. Στο φιλμ κινηματογραφήθηκαν πρώτα οι ηθοποιοί σε μαύρα φόντα ντυμένοι με κολάν. Μετά προστέθηκαν όλα τα υπόλοιπα κουστούμια, ντεκόρ κ.λπ. με τη μέθοδο μάσκα - κόντρα μάσκα. Για το μέρος που έγινε με υπολογιστές εργάστηκαν τέσσερις εταιρίες:

Η MAGI έκανε 13 λεπτά και δούλεψε περισσότερο από ένα χρόνο με μηχανήματα άλλοτε των 512, άλλοτε των 1024 και άλλοτε των 2048 pixels. Η δουλειά έγινε από μια ομάδα 10 ατόμων.

Η Digital Effects έκανε 2 λεπτά και 5 δευτερόλεπτα.

Η Ill 7 λεπτά, για τα οποία δούλεψε 6 μήνες.

Τέλος, η Robert Abel & ASS έκανε 1 λεπτό και 5 δευτερόλεπτα που είναι το ξεκίνημα και το ζεφνερικ του φιλμ.

Οι εικόνες κατασκευάζονταν σε διαφορετικά μέρη των ΗΠΑ και μεταδίδονταν με το... τηλεφωνο στα στούντιο του Disney. Ο σκηνοθέτης Steven Lisberger και η ομάδα των γραφιστών τις έβλεπαν κατευθείαν και μπορούσαν να ζη-

1. Κινηματογράφος κινούμενων εικόνων που δεν παράγονται με τον κλασικό τρόπο του κινηματογράφου.

2. Υπάρχουν δύο διαφορετικά είδη υπολογιστών. Οι digital χρησιμοποιούν το δυϊκό σύστημα (1.0.1.0.1.0...) αφήνοντας να περάσει ή κόβοντας το ηλεκτρικό ρεύμα. Οι analog χρησιμοποιούν ηλεκτρικά κύματα διαφορετικών συχνότητων και ισχύος.

3. (Θ). Το ανεξάρτητο φύλο για το TRON)

4. Στις τεχνικές του κιν/φου εικόνα - εικόνα, χρειάζεται συχνά μια κίνηση της μηχανής λήψης για παράδειγμα να επαναληφθεί και να εκθέσει το φιλμ περισσότερες από μία φορές. Όταν χρειάζεται απολυτή ακρίβεια, η χρήση του υπολογιστή είναι απαραίτητη, ειδικά όταν οι κινήσεις αυτές είναι παλύπλοκες.

Του Γιώργου Σοφianού



Η αφίσα του TRON

τήσουν διορθώσεις. Μετά, η τελική εικόνα κινηματογραφήθηκε από μια οθόνη μεγάλης ευκρίνειας σε φιλμ 70 mm.

Το κόστος είναι 22 εκατομμύρια δολάρια.

— Το 1967 ο John Whitney, πατέρας του computer animation¹, αγόρασε ένα σύστημα ελέγχου κάποιου αντιαεροπορικού από το Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, που στην ουσία ήταν ένας μηχανικός analog computer². Με τη βοήθειά του ξεκίνησε να κάνει ζωγραφική με φως πάνω σε φιλμ, κινώντας μαύρα χαρτόνια τρυπημένα με καρφίτσες. Αυτό ήταν το πρώτο θήμα.

Σταδιακά, η συνθετική εικόνα εκπορθεί το φρούριο του κινηματογράφου. Η πρώτη ταινία καμωμένη από υπολογιστή είναι το *Huming Bird*, των Αμερικανών Charles A. Csuri και James P. Shaffer (1967). Άλλοι πρωτοπόροι του είδους ήταν ο James Whitney (αδερφός του John), ο Ken Knowlton, ο Stan Van der Beek, ο Ed Emswiler, η Lillian Schwartz, οι Peter Folder και John Stehnra. Σήμερα η παραγωγή ταινιών με εικόνες από υπολογιστές αριθμεί αρκετές χιλιάδες ταινιών μικρού μήκους κι ένα φιλμ μεγάλου μήκους: *Tron*³. Και πρέπει να υπολογίσουμε ότι σε υπερπαραγωγές επιστημονικής φαντασίας, όπως *Ο Πόλεμος των Αστρων*, *2001*, *Ο Εξωγήινος* κ.ά., οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές χρησιμοποιούνται έμμεσα⁴ για να κινηθούν μακέτες, να αυτοματοποιηθούν μηχανές λήψης κ.ά.

ΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Είσοδος - Έξοδος

Για να «καταλάβει» και να λειτουργήσει ο υπολογιστής χρειάζεται να του δοθούν πληροφορίες και οδηγίες. Μια εικόνα μπορεί να μπει στην είσοδό του, ή να του δοθούν τα στοιχεία για να την κατασκευάσει με διαφορετικούς τρόπους:

— Με το κλασικό σύστημα, όπου οι πληροφορίες μεταφράζονται σε μια από τις γλώσσες του προγραμματισμού και μεταδίδονται στον εγκέφαλο με διάτρητες κάρτες. Έτσι μπορούν να δημιουργηθούν απλά γεωμετρικά σχήματα από αριθμητικά δεδομένα, π.χ. ένας κύκλος μπορεί να προσδιοριστεί από 3 σημεία ή από το κέντρο και την ακτίνα του. Από τα απλά σχήματα όπως κύκλοι, τετράγωνα κ.λπ. ή ακόμη κύλινδροι, κώνοι, σφαίρες, μπορούν να δημιουργηθούν, με κατάλληλους συνδυασμούς, πιο πολύπλοκα σχήματα.

— Μέσω μιας κάμερας τύπου βίντεο, που μπορεί να αντιγράψει και να επεξεργαστεί στη συνέχεια φωτογραφίες, σχέδια, κινηματογραφικές εικόνες, εικόνες από τηλεσκόπια κλπ.

— Μέσω μιας ειδικής παλέτας.

Η παλέτα αυτή συγκροτείται από πάρα πολλά σημεία που μπορούν να μεταδώσουν πληροφορίες στη μνήμη του υπολογιστή. Περιφέροντας ένα ειδικό «στυλό» πάνω από την επιφάνειά της, ευαισθητοποιούνται τα αντίστοιχα σημεία και εμφανίζονται κατευθείαν σε μια οθόνη σχηματίζοντας το σχέδιο. Έτσι μπορούμε να δώσουμε στη μνήμη του υπολογιστή κατασκευαστικά σχέδια ενός αντικειμένου κ.λπ.

— Άλλος τρόπος είναι αυτός που χρησιμοποιεί η MAGI (Mathematical Applications Group Inc) στην Αμερική και που τον ονομάζει Synthavision: Η MAGI έχει δημιουργήσει ορισμένα στερεά σχήματα όπως σφαίρες, κώνους, υπερβολικά παραβολοειδή κ.λπ. τα οποία μπορεί να συνδυάσει, να μικρώνει, να μεγαλώνει, να τα προσθέσει σε άλλα, να τα αφαιρέσει από άλλα, να τα παρα-

Συνδυάζοντας αυτά τα στοιχεία μπορεί να δημιουργήσει οποιαδήποτε μορφή σε τρεις διαστάσεις (3D) και να την αναπαράγει υπό οποιαδήποτε προοπτική. Με τη μέθοδο αυτή της MAGI δεν χρειάζεται να απαλειφθούν τα «κρυμμένα» μέρη, όπως θα δούμε παρακάτω.

— Άλλος τρόπος είναι να περιφέρεις ένα ειδικό «στυλό», ανάλογο με εκείνο της παλέτας, συνδεδεμένο με τον υπολογιστή, γύρω από ένα αντικείμενο. Περιφέροντάς το, τα σημεία του αντικειμένου πάνω από τα οποία περνάει το «στυλό» σχεδιάζονται σε τρεις διαστάσεις (δηλαδή με προοπτική) σε μια οθόνη. Από κεί και έπειτα μπορεί κανείς να επέμβει σ' αυτή την εικόνα ανάλογα με τις δυνατότητες του προγράμματός που έχει.

Υπάρχουν κι άλλοι τρόποι και διάφορες παραλλαγές τους που εξαρτώνται κάθε φορά από τις διαφορετικές δυνατότητες που παρέχει το κάθε πρόγραμμα και τα διαθέσιμα μέσα.

Μετά από την επεξεργασία και τα προβλήματα που θέτει, για τα οποία θα μιλήσουμε παρακάτω, η εικόνα φτάνει στην τελική της μορφή.

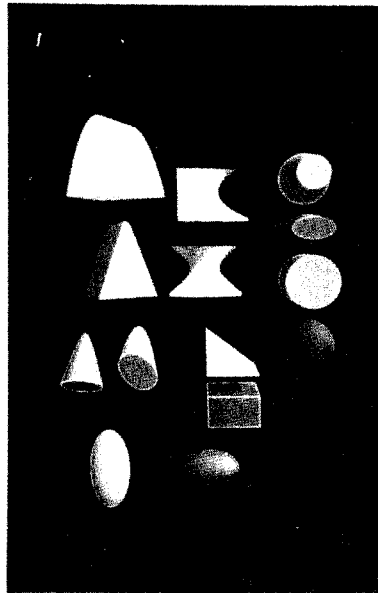
Η έξοδος της εικόνας μπορεί να είναι μια οθόνη τύπου βίντεο με λιγότερο ή περισσότερο καλής ποιότητας εικόνα. Η ποιότητα εξαρτάται από τον αριθμό των σημείων που χρησιμοποιούνται. Ο αριθμός αυτός ποικίλει από 512x512, 1.024x1.024, 4.096x4.096 μέχρι 12.000x12.000. Ήδη μια οθόνη με 4.096x4.096 σημεία (pixels) έχει ποιότητα ανώτερη του φιλμ των 35 mm.

Η έξοδος μπορεί να είναι σε χαρτί. Η εικόνα μπορεί να σχηματιστεί με διάφορα σημεία, γράμματα κ.λπ. που η διαφορετική τους πυκνότητα δημιουργεί τους τόνους και φυσικά τα περιγράμματα των σχημάτων. Μηχανές που παράγουν τέτοιες εικόνες, θρίσκει κανείς... στα αεροδρόμια, για τους τουρίστες που θέλουν να έχουν το πρόσωπό τους σε σχέδιο.

Σχεδιαγράμματα κυρίως, αλλά και σχέδια,

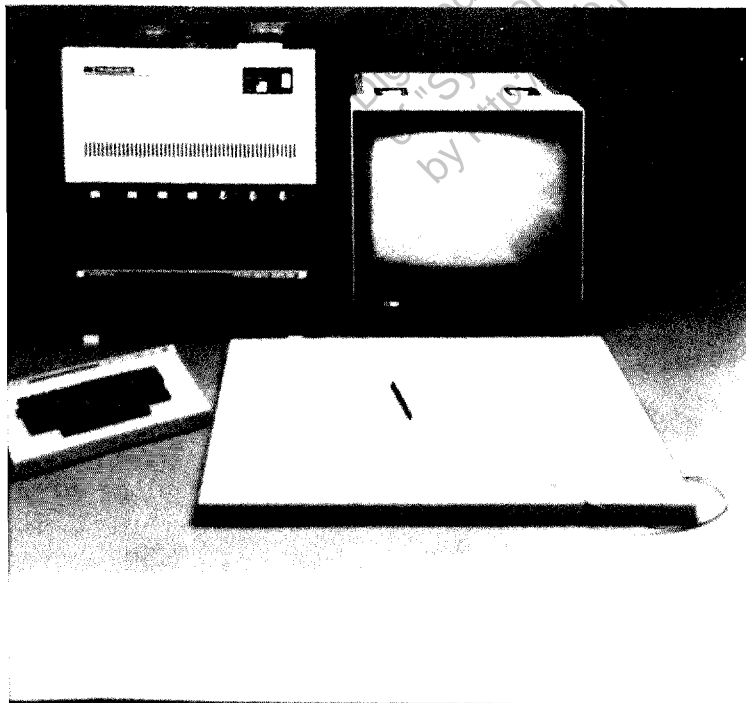
* Οπτυρατέρ είναι ένα «κλειδί» που βρίσκεται μπροστά από το άνοιγμα (παράθυρο) από όπου περνάει το φως για να εκθέσει το φιλμ στην κινηματογραφική μηχανή. Όταν το φιλμ μετακινείται ο οπτυρατέρ κλείνει το άνοιγμα και το ανοίγει όσο το φιλμ είναι σταθεροποιημένο.

* Συνεντεύξη στην ECRAN, 1972



Τα βασικά στερεαία της MAGI τα οποία μετασχηματίζοντας προσθέτοντας και αφαιρώντας μπορεί να κατασκευάσει όποια τρισδιάστατη εικόνα θέλει.

Η ηλεκτρονική παλέτα, το «σκέλο» και η οθόνη στην οποία σχηματίζεται η εικόνα.



μπορούν να θγουν επίσης σε χαρτί με ένα ειδικό μηχάνημα που έχει ένα κινητό βραχίονα και χρωματιστά μαρκαδοράκια. Μια λαβίδα στην άκρη του βραχίονα, πιάνει κάθε φορά το κατάλληλο χρώμα και σχεδιάζει το προγραμματισμένο σχέδιο. Οι εικόνες αυτές είναι ακίνητες και χρησιμοποιούνται από γραφίστες, ζωγράφους, αρχιτέκτονες, σχεδιαστές μηχανών κ.λπ.

Όταν θέλουμε να έχουμε την εικόνα σε φιλμ κινηματογραφικό 16, 35 ή 70 mm, υπάρχει η ακόλουθη μέθοδος: Μια κινηματογραφική μηχανή χωρίς οπτυρατέρ*, που έχει τη δυνατότητα κινηματογράφησης εικόνα - εικόνα, μπαίνει απέναντι από μια οθόνη - έξοδο ηλεκτρονικού υπολογιστή.

Σε απόλυτο σκοτάδι, την οθόνη του υπολογιστή «σαρώνει» ένα φωτεινό σημείο που μεταβάλλει κάθε φορά τη φωτεινότητά του, ανάλογα με την εικόνα που υπάρχει στη μνήμη του υπολογιστή. Σαρώνοντας από πάνω μέχρι κάτω την οθόνη, το φωτεινό αυτό σημείο εγγράφεται διαδοχικά στο φιλμ που βρίσκεται απέναντί του. Το καρτέ του φιλμ μένει ακίνητο μέχρις ότου συμπληρωθεί έτσι το «γράψιμο» της εικόνας. Χάρη σ' ένα σύστημα 7 χρωματιστών φίλτρων, εγγράφονται τα χρώματα. Το φιλμ μετά εμφανίζεται με τον παραδοσιακό τρόπο. Ο χρόνος κινηματογράφησης ποικίλει για κάθε εικόνα — από τις 24 που αντιστοιχούν σε κάθε δευτερόλεπτο προβολής — από μερικά δευτερόλεπτα ως αρκετά λεπτά, ανάλογα με το πόσο σύνθετη είναι η κάθε εικόνα. Φυσικά, με ανάλογο τρόπο μπορούμε να πάρουμε εικόνα σε φωτογραφικό φιλμ, σλάιντς, φωτογραφίες πολαρόιντ κ.λπ. Η τεχνική αυτή, λέγεται C.O.M (Computer Output Microfilm) είναι ένας τρόπος που χρησιμοποιείται από τη γαλλική εταιρεία Bencon. Στην Αμερική, όπου η τεχνολογία είναι πολύ πιο ανεπτυγμένη, ανάλογα συστήματα χρησιμοποιούνται από τις εταιρίες Ceico, Matrix, De Anza Gould, Dunn, κ.λπ.

Κατασκευή της εικόνας

Απ' τη στιγμή που θρέθηκε ο τρόπος να δοθεί μια εικόνα ή οι πληροφορίες που θα επιτρέψουν το σχηματισμό της στον υπολογιστή, περνάμε στο επόμενο στάδιο που είναι η επεξεργασία της.

Εδώ υπάρχει ένας διαχωρισμός. Εικόνες 2D (δύο διαστάσεων) και 3D (τρών διαστάσεων).

α) Η μέθοδος των δύο διαστάσεων (2D)

Η μέθοδος των δύο διαστάσεων είναι πιο απλή και πιο γρήγορη, μια που για την κάθε εικόνα χρειάζεται σημαντικά λιγότερος αριθμός πληροφοριών. Μπορεί να παραγει κανείς εικόνες τύπου κινούμενου σχεδίου. Δίνουμε, για παράδειγμα, με τη βοήθεια μιας παλέτας ή μιας κάμερας τύπου βίντεο μια εικόνα στον υπολογιστή

σπῆ. Η εικόνα αυτή θέλουμε να είναι το ξεκίνημα μιας κίνησης. Του δίνουμε έπειτα μια άλλη εικόνα που θέλουμε να είναι η κατάρτιση της κίνησης. Ο υπολογιστής μπορεί να σχεδιάσει και να μας δώσει στην έξοδό του — συνήθως μια οθόνη — όσα ενδιάμεσα σχέδια του ζητήσουμε που θα αποτελούν όλα μαζί μια κίνηση. Για παράδειγμα, αν δώσουμε στον υπολογιστή την αρχή και το τέλος της κίνησης ενός χεριού που σηκώνει ένα ποτήρι νερό μπορεί να μας δώσει τα ενδιάμεσα στάδια.

Στον κινηματογράφο σε κάθε δευτερόλεπτο αντιστοιχούν 24 ή 25 εικόνες. Μια κίνηση του χεριού μπορεί να χρειάζεται 3, 6 ή 10 ενδιάμεσες εικόνες ανάλογα με την ταχύτητα της σκηνής. Όσο πιο πολλές εικόνες βάζουμε τόσο πιο αργή κίνηση θα έχουμε.

Ο υπολογιστής μπορεί να διατάξει έτσι τα σχέδιά του ώστε να διανύουν μια συγκεκριμένη τροχιά που του έχουμε υποδείξει. Τα σχέδια που του δίνουμε λέγονται «σχέδια κλειδιά» στη γλώσσα του κινούμενου σχεδίου. Φυσικά, αν δε θέλουμε μόνο μια απλή κίνηση αλλά περισσότερες λεπτομέρειες, πρέπει να δώσουμε περισσότερα «σχέδια κλειδιά».

Μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να κάνει κανείς και μετασχηματισμό ή μεταμορφώσεις, π.χ. μια κοπέλα σε παγωτό.

Η τεχνική αυτή έχει ήδη μπει στο εμπόριο. Η γιαπωνέζικη εταιρία NAC έχει κυκλοφορήσει μια σειρά μηχανήματα που αντικαθιστούν τα «line test» στο κινούμενο σχέδιο. Δηλ. τις δοκιμές που γίνονται πριν από την τελική λήψη για να διορθωθεί η κίνηση. Αντί να εμφανίζει κανείς δοκιμαστικά φιλμ μπορεί να φιλιάρει τα σχέδιά του, να τα δει αμέσως σε μια οθόνη (μόνιτορ), να σταματήσει την εικόνα, να την επιταχύνει, να την επιβραδύνει, να αφαιρέσει σχέδια κ.λπ., μέχρις όπου πετύχει το ρυθμό κίνησης που θέλει. Στη συνέχεια μπορεί, με μια σειρά πλῆκτρων, να χρωματίσει κατευθείαν στην οθόνη

τα σχέδιά του, τα φόντα κ.λπ. να αλλάξει και να συνδυάσει χρώματα κατά βούληση κ.λπ.

Μα πιο παλιά μέθοδος είναι αυτή που περιγράφει η Peter Folder. Την αναφέρουμε εδώ μια που έχει προβληφθεί στην Ελλάδα πρόσφατα το φιλμ του METADATA, που έγινε μ' αυτό τον τρόπο:

... «ζωγραφίζεις τα μαλλιά, τα μάτια, τη μύτη κ.λπ. Κάθε μάτι αποτελείται από 4-5 γραμμές. Η μύτη έχει 4-5, το στόμα 3-4 κ.λπ. Συνεχίζοντας έτσι, μέχρι τα πόδια έχεις 127 γραμμές. Ξαναρχίζεις τον ήρωά σου σε μια άλλη θέση. Ζητάς από τον υπολογιστή να κάνει τις ενδιάμεσες εικόνες. Ένα κάποιο αριθμό εικόνων. Του είναι ακριβώς το ίδιο. Αλλά θα ερμηνεύσει χρονολογικά τα σχέδιά σου: Η πρώτη γραμμή του πρώτου θα είναι η πρώτη γραμμή του δεύτερου. Κατά συνέπεια πρέπει να σχεδιάσεις όλες τις γραμμές με τον ίδιο τρόπο και προς την ίδια κατεύθυνση. Αν κάνεις ένα λάθος, είναι το ίδιο κακό με το αν έκανες 28. Θα ξαναβρείς το δεύτερό σου σχέδιο, αλλά στις ενδιάμεσες εικόνες, το μάτι θα έχει πάρει τη θέση του στόματος κ.λπ.»

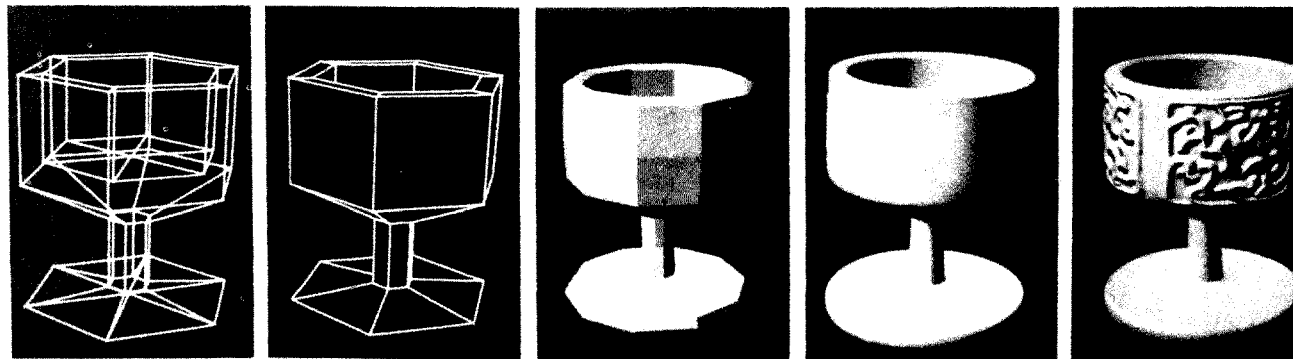
Ένα πρόβλημα που υπάρχει, είναι η ποιότητα της εικόνας. Η εικόνα σχηματίζεται από ένα ορισμένο αριθμό σημείων (pixels). Όταν έχουμε μια καμπύλη γραμμή, αυτή πρέπει να ερμηνευτεί από αυτά τα μικρά τετράγωνα σημεία. Έτσι δημιουργείται ένα είδος σκάλας που είναι ενοχλητικό.

Το πρόβλημα λύνεται όσο μικραίνουμε το μέγεθος των pixels και αυξάνουμε τον αριθμό τους. Για τα πιο απλά όμως συστήματα, για οθόνες π.χ. των 512x512 pixels, θρέθηκε η λύση να μειώνεται σχετικά το κοντράστ γκριζάροντας τα pixels που προεξέχουν.

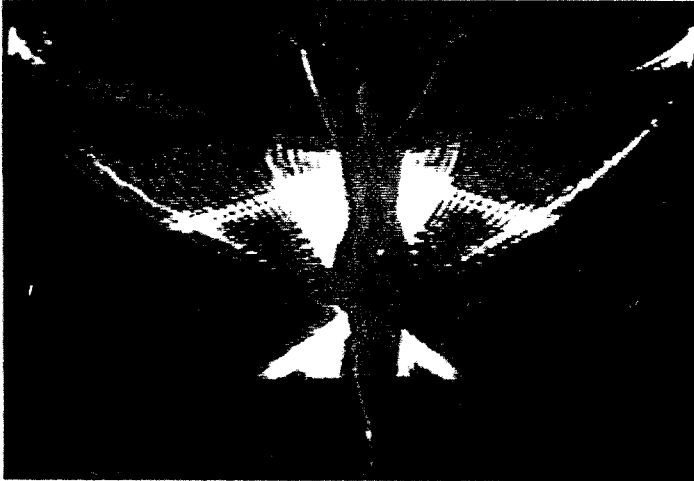
Στα ανάλογα προγράμματα προβλέπεται ένας ειδικός χειρισμός για τη λείανση των γωνιών. Το πρόβλημα αυτό δεν υπάρχει στις οθόνες με μεγάλο αριθμό pixels.

Οι διαδοχικές φάσεις:

1. Σχεδίαση του αντικειμένου σε τρεις διαστάσεις (3D).
2. Απόλειψη των κρημένων μερών.
3. Μπαίνουν οι τόνοι και το χρώμα.
4. Ομαλοποίηση της φόρμας.
5. Προτίθεται η ματιέρα.



Πιο πολύπλοκη αλλά και πιο σημαντική. Ξεκινάει κανείς με ένα ντεκουπάζ. Κάθε σκηνή περιγράφεται με λεπτομέρειες πλάνο-πλάνο. Αποφασίζεται ο τρόπος φωτισμού, οι κινήσεις της υποτιθέμενης μηχανής λήψης, οι κινήσεις των αντικειμένων μέσα στο κάδρο κ.λπ. Έτσι φτάνουμε στο σημείο να ξέρουμε καρέ προς καρέ τα ζητούμενα για το φιλμ. (Λογική ανάλογη μέχρις εδώ με αυτήν που χρησιμοποιείται στα φιλμ κινούμενου σχεδίου). Εδώ αρχίζει η κωδικοποίηση και η μεταφορά των δεδομένων με βάση προϋπάρχοντα προγράμματα στον υπολογιστή.



Εκτός από τη μέθοδο της MAGI που αναφέραμε παραπάνω, συνήθως χρησιμοποιείται η μέθοδος με τις κασέτες. Αναλύουμε δηλαδή τον όγκο που θέλουμε να δώσουμε, στον υπολογιστή, σε μικρά επίπεδα σχήματα, τρίγωνα, τετράπλευρα κ.λπ., τα οποία δίνουμε στη μνήμη του υπολογιστή είτε σαν κατασκευαστικά σχέδια (blueprints) μέσω μιας παλέτας, είτε μέσω κάμερας, βίντεο κ.λπ.

Το αντικείμενό μας τώρα αποτελείται από πολλές έδρες (jacetter) και θυμίζει τη μορφή ενός διαμαντιού. Οι έδρες αυτές, που είναι κωδικοποιημένες, μπορούν να αλλάξουν σχήμα κατά βούληση. Αρκεί να ορίσουμε την οπτική γωνία, από την οποία θέλουμε να το δούμε και τα σημεία φυγής όπως και στην παραδοσιακή «κωνική» προοπτική. Επίσης μπορούμε να ορίσουμε και ένα βαθμό παραμόρφωσης που αντιστοιχεί στο βαθμό παραμόρφωσης που δίνει ένας τηλεφακός ή ένας ευρυγώνιος φακός μέχρι και fisheye («μάτι ψαριού», δηλαδή φακός με άνοιγμα 180°) στον κινηματογράφο.

Το πρώτο και το τελευταίο σχέδιο έγιναν από τον «ανιματέρ». Ο υπολογιστής έκανε τα τρία ενδιάμεσα. Τα σχέδια είναι από το φιλμ του Peter Folder, Hunger (Πείνα).



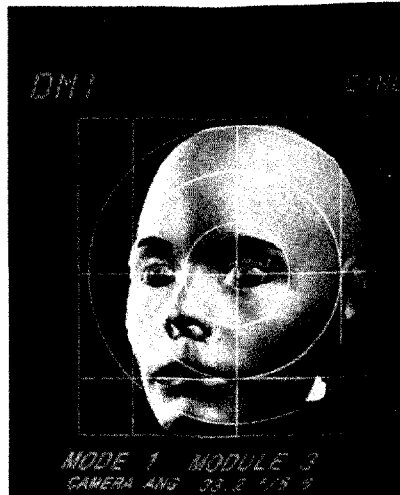
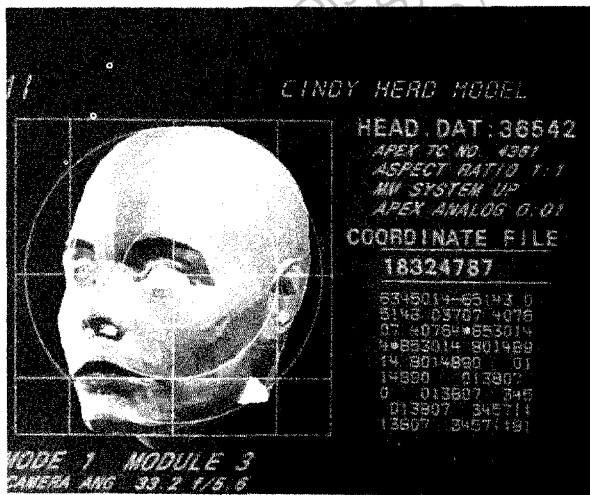
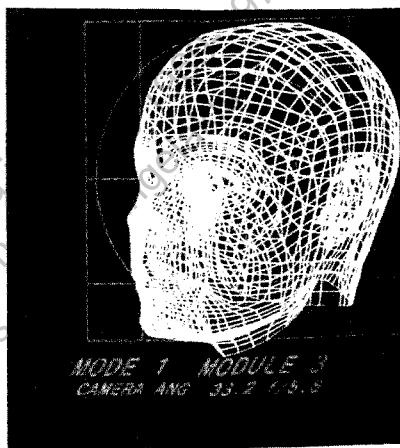
Με βάση αυτά τα στοιχεία μπορούμε να προσδιορίσουμε μια κίνηση ολοκληρωμένου του στερεού αρκεί να δώσουμε στον υπολογιστή την τροχιά που θέλουμε να ακολουθήσει. Όλα τα σχήματα θα αλλάζουν μορφή διαδοχικά ανάλογα με την καινούργια θέση που βρίσκονται και ανάλογα με τα δεδομένα της προοπτικής κ.λπ. που έχουμε καθορίσει. Η κίνηση μπορεί να γίνει ακόμη λίγο πιο πολυπλοκή αν θέλουμε να μετατοπίζεται ταυτόχρονα και ο παρατηρητής (η υποτιθέμενη κινηματογραφική μηχανή λήψης).

Έχουμε έτσι ως εδώ ένα σχέδιο που θυμίζει συρμάτινη κατασκευή (fil de fer), που αναπαριστάται στο χώρο. Η επόμενη φάση είναι αυτή που απαλείφει τα μέρη που βρίσκονται από πίσω και δεν φαίνονται. Έτσι το συρμάτινο σχέδιο μας δίνει την εντύπωση αδιάφανου όγκου φυσικά όταν ένα αντικείμενο κινείται, τα κρυμμένα μέρη αλλάζουν και κάθε φορά είναι διαφορετικά.

Επόμενο στάδιο: το γέμισμα των επιφανειών σημείο προς σημείο. Ήδη πρέπει να έχουμε προσδιορίσει την πηγή ή τις πηγές του φωτισμού καθώς και την ποσότητά του. Το σχήμα μας εξακολουθεί να είναι ακόμα χωρισμένο σε έδρες. Αμέσως μετά γίνεται η εξομάλυνση και η λείανση των γωνιών όπου δεν είναι επιθυμητές για να γίνει το μαλακό πέρασμα του φωτισμού. Η εικόνα παύει να έχει έτσι τη μορφή δειγματολογίου και ενοποιείται. Δε μένει παρά η τελευταία φάση όπου μπαίνουν τα χρώματα, οι αντανάκλασεις, οι διαφάνειες, ο ματιέρες κ.λπ. Είναι η πιο αργή και πολυδάπανη φάση, μια που κάθε σημείο πρέπει να δεχτεί πολλές και διαφορετικές ενισχύσεις. Κάθε εικόνα μπορεί να απαιτεί αρκετά εκατομμύρια πληροφορίες. Ο χρόνος των υπολογισμών που χρειάζεται για κάθε εικόνα (1/24 sec) κυμαίνεται από δευτερόλεπτα μέχρι αρκετές ώρες, ανάλογα με την πολυπλοκότητά της.

Ο φωτισμός που θα έχουμε μπορεί να είναι

Ανάλυση του ογκού πάνω στο μοντέλο, μεταφορά των στοιχείων στον υπολογιστή και ανάπλαση του προσώπου.



διάχυτος ή κατευθυνόμενος. Μπορούν να υπάρχουν αντανακλάσεις λιγότερες ή περισσότερες, το «θάμπωμα» ή μείωση του κοντράστ που προέρχεται από την ύπαρξη της ατμόσφαιρας (ατμοσφαιρική προοπτική) και που επηρεάζει τα πιο απομακρυσμένα από το θεατή σημεία.

Επίσης μπορούν να δημιουργηθούν άλλα ατμοσφαιρικά εφέ, π.χ. ομίχλη (γίνεται με το ανακάτεμα των χρωμάτων της επιφάνειας μ' αυτά του φόντου), διαφάνειες, διαθλάσεις κ.λπ.

Χρωμάτισμα: εκτός από τη μέθοδο των χρωματιστών φίλτρων, μπορεί ένα αντικείμενο να χρωματιστεί κατευθείαν από ένα πληκτρολόγιο, πατώντας δηλαδή τα αντίστοιχα κουμπιά, ή στην περίπτωση της ηλεκτρονικής παλέτας, μετακινώντας το «στυλό» σε ειδικά σημεία. Αρκεί δηλαδή να ακουμπήσουμε την άκρη του «στυλό» σ' ένα σημείο του σχήματος για να γεμίσει χρώμα ολόκληρο το σχήμα. Αυτά για τις εικόνες 2D. Για τις 3D χρησιμοποιούνται δύο μέθοδοι: Μια είναι όταν σχηματίζεται πρώτα η εικόνα με γκριζούς τόνους και το χρώμα μπαίνει έπειτα με βάση αυτούς τους τόνους. Στην άλλη, ο υπολογιστής έχει να διαλέξει από μια περιόριστη γκάμα χρωμάτων. Με βάση τα 3 βασικά χρώματα, κόκκινο, μπλε, πράσινο, τα συμπληρωματικά τους, τις μεταβατικές αποχρώσεις ανάμεσά τους και τους δύο πόλους τινικότητας άσπρο και μαύρο, μπορεί κανείς να έχει 256 (δηλαδή κάτι λιγότερο από 17.000.000) χρώματα.

Ματιέρες: Μια μέθοδος για τη δημιουργία ματιερών είναι καθαρά μαθηματική. «Fractales» είναι μια κατηγορία από φόρμες που αποκτούνται με μετασχηματισμούς μαθηματικών τύπων. Οι φόρμες αυτές μπορούν να δώσουν την εικόνα πολλών επιφανειών της φύσης: θράχια, χώμα κ.λπ. Έτσι, αρκεί να συνδυάσουμε με «τυχαίο» ή με οργανωμένο τρόπο αυτές τις φόρμες, για να έχουμε το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Έτσι φτάνει ένα στοιχείο για να δώσει πολλαπλασιαζόμενο το σύνολο. Π.χ. από ένα φύλο μπορούμε να πάρουμε την εικόνα ενός δέντρου (το φύλλωμα) έπειτα ενός ζώου κ.λπ.

Κλείνοντας το τεχνικό μέρος πρέπει να αναφέρουμε ότι ένα πρόγραμμα μπορεί να απαιτεί ένα ακόμα πιο μεγάλο όγκο διαφορετικών πληροφοριών. Για την περίπτωση π.χ. της κίνησης του ανθρώπινου σώματος, χρειάζονται πληροφορίες πάνω στη φυσιολογία (σκελετός, μυς...) στο ρυθμό της κίνησης αλλά επίσης και στα δεδομένα του περιβάλλοντος, πάνω στην αντίσταση των υλικών, το δυναμισμό, το έδαφος, το χώρο, τις σχέσεις θερμών, τα συστήματα φρεναρίσματος της κίνησης... Από τη στιγμή βέβαια που ένα πρόγραμμα δημιουργείται, ο υπολογιστής μπορεί να ανατρέχει σ' αυτό συνέχεια.

Μερικά στοιχεία:

Mips: (Million d'instructions par seconde) Δηλαδή εκατομμύρια πληροφοριών ανά δευτερόλεπτο. Με *mips* μετρείται η ταχύτητα υπολογισμού των ηλεκτρονικών υπολογιστών.

Logiciels ή *software*: Το σύνολο των «προγραμμάτων», δηλαδή οι διατάξεις εντολών και πληροφοριών που δίνονται στον υπολογιστή.

Hardware: τα μηχανικά μέρη του υπολογιστή.

pixels: (picture elements) Στοιχεία εικόνας. Είναι τα πιο μικρά Στοιχεία της εικόνας (κουκίδες) στα οποία μπορεί κανείς να απευθυνθεί και να τα μετασχηματίσει. Τα *pixels* σχηματίζουν την εικόνα. Όσο πιο πολλά *pixels* έχει μια οθόνη τόσο πιο καλής ποιότητας εικόνα μπορεί να δώσει.

bitr: Το πόσες μεταβολές μπορεί να υποστεί ένα σημείο (*pixel*) μετρείται με *bitr*. Τα αμερικάνικα συστήματα έχουν μια δυνατότητα συνήθως 24ων *bitr*. Όσο πιο πολλά *bitr* έχει ένα σύστημα τόσο πιο ικανό είναι.

Βιβλιογραφία

Βιβλία:

«Computer Animation Primer», by Mitchell Waite and David Fox (18,95 \$) (Byte/McGraw-Hill P.O. Box 400, Hightstown, N.J. 08520).

«Computer Animation», by John Halar, New York Hastings House, 1976.

«Experimental Animation» by Robert Russett and Cecile Starr. (Van Nostrand Reinold Company Ltd, Molly Millars Lane, Wokingham, Berkshire, England).

«The technique of FILM ANIMATION», by John Halar & Roger Manvell (Focal Press Ltd, 31 St Petersburg Place, London, W24LA, England).

Περιοδικά:

«BYTE», November 1982, Vol. 7, No 11, Byte Subscriber Service P.O. Box 328, Hancock, NH 03449 USA (βρίσκεται και στην Ελλάδα).

«La lettre de la C.S.T.», No 3 December 1982, 11 rue Galilée - 75116 Paris.

«Sonovision», 15 Rue d'Aboukir, 75002, Paris, τευχί No 252, 256, 251 (μηνιαίο).

«Le technicien du film et de la video» No 291, 292, 295.

«Cinefex», Number 6, October 1981, P.O. box 20027 Riverside, California 92516.

«Ecran 73», No 11, Ιανουάριος 1973, (ένα άρθρο συνέντευξη με τον Peter Folden)

«L' Ecran Fantastique», December 82, No 29 Media Presse Edition, 92 Av. de Champs Elysees - 75008 Paris (για το TRON)

«Science & Vie», No 781, Octobre 82, Excelsior Publications S.A., 5 Rue de la Banque - 75008 Paris (για το TRON)

«Banc Titre», No 16, Διγλωσσο μηνιαίο περιοδικό για το κινούμενο σχέδιο (τευχός αφιερώμα) 17 rue Joubert, 75009 Paris

Τι όρια θα μπορούσαμε να προσδιορίσουμε για την εξέλιξη των «καινούργιων εικόνων»; Καλύτερα ας μην το επιδιώξουμε. Οι πληροφορίες ανανεώνονται συνέχεια και με γρήγορο ρυθμό από αυτό το χώρο.

— Μια καλιφορνέζικη εταιρία, η «Image West», προτείνει στις τηλεοράσεις όλου του κόσμου ένα κατάλογο με έτοιμα ηλεκτρονικά ντεκόρ μπροστά στα οποία μπορούν να παρουσιάσουν οποιοδήποτε τραγουδιστή.

— Ηλεκτρονικές παλέτες και μικροϋπολογιστές αρχίζουν να μπαίνουν στα σπίτια.

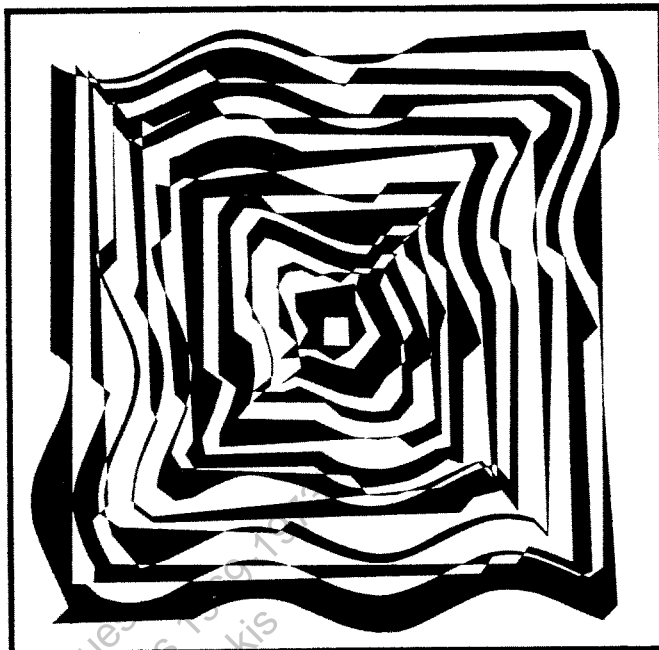
— Το πρόβλημα της ποιότητας της εικόνας έχει λυθεί και έχει κατά πολύ ξεπεράσει την ποιότητα της εικόνας του κινηματογραφικού φιλμ.

— Ήδη μπορούν να διορθωθούν φθαρμένες κόπιες κινηματογραφικών αρχείων και να συμπληρωθούν «*carre*» που λείπουν, με βάση τις προηγούμενες και επόμενες εικόνες.

— Οι αναπαραστάσεις ανθρώπων που κινούνται σε τρισδιάστατη εικόνα είναι το υπ' αριθμό ένα ενδιαφέρον ορισμένων Αμερικάνικων εργαστηρίων. Η εταιρία III (Information International Incorporation) έχει ήδη καταφέρει να κινήσει μια γυναίκα φιγούρα (να συνθέσει δηλαδή μια κίνηση καινούργια που δεν την έχει κινηματογραφήσει πριν).

Θεωρητικά μέχρι στιγμής είναι πραγματοποιήσιμο να ξαναζωντανέψουν και να ξαναπαίξουν ηθοποιοί που έχουν πεθάνει. (Με βάση τις πληροφορίες που μπορεί να πάρει κανείς από τα φιλμ που έπαιζαν μπορεί να συγκροτηθούν καινούργιες κινήσεις).

Γιώργος Σοφιανός



Ζωγραφική με κομπιούτερ. Έργο της Véra Molnar.

Πλάνο της πόλης με κομπιούτερ, από την εισαγωγή της ταινίας TRON.



ΓΙΟΖΕΦ ΦΟΝ ΣΤΕΡΝΜΙΠΕΡΤΚ



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Η Μάρλεν Νπήτριχ με τον Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ



ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ

Είναι αλήθεια πως μέρος του κοινού που παρακολούθησε το αφ'έρωμα της «Κινηματογραφικής Λέσχης» (ΕΡΤ-1) στις πέντε ταινίες του Στέρνμπεργκ και της Νπήτριχ, είδε τα φιλμ σαν αναχρονιστικά παραμύθια, σαν ιστορίες που απλά και μόνο παραμορφώνουν την απεικόνιση της κοινωνίας και μυθοποιούν τις κοινωνικές σχέσεις και τον έρωτα, περιοριζόμενες στην αξιοποίηση και εξύμνηση μιας σταρ. Το κείμενο που ακολουθεί επιδιώκει να αποδείξει το αντίθετο, γιατί πιστεύουμε πως οι ταινίες του Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ είναι ένας συνδυασμός ερωτικής και κοινωνικής μυθοπλασίας. Μιας μυθοπλασίας δηλαδή που θέτει με μοναδικό τρόπο το πρόβλημα της σχέσης του έρωτα με την κοινωνία και τους θεσμούς της.

«Η Μαρλένε είναι εγώ»

Έρωτς / εξουσία, κοινωνία.

Ξεκινώντας από το *Μορόκο* (1930), πρώτη αμερικάνικη ταινία του ζευγαριού, βρίσκουμε έναν έρωτα που ντε φάκτο συγκρούεται με τους θεσμούς, πιο συγκεκριμένα με το στρατό της λεγεώνας των Ξένων και τα καθήκοντα που αυτός επιβάλλει. Ο ορμητικός και ανεξέλεγκτος έρωτας της Αμί Ζολί (Μαρλένε Νητριχ) για τον Μπράουν (Γκάρυ Κούπερ) ανταγωνίζεται διαρκώς το γάμο και την αποκατάσταση που της εξασφαλίζει ο πλούσιος αστός Λα Μπεσιέρ (Άντολφ Μανζού). Ο έρωτας της κυρίας Σεζάρ για τον Μπράουν, όπως άλλωστε κι εκείνος του Λα Μπεσιέρ για την Αμί Ζολί, παρακάμπτον τα ηθικά κοινωνικά ταμπού και καταλήγουν ο πρώτος στη συζυγική απιστία και ο δεύτερος στο ρεζίλημα του αστού, που χάνει τα λογικά του για μια γυναίκα ελαφρών ηθών.

Η ερωτική συμπεριφορά των προσώπων και οι αποφάσεις τους προσδιορίζονται από τη θέση τους στην αυστηρή ιεραρχία της κοινωνίας του φιλμ. Και αντίστροφα το στάτους των κοινωνικών σχέσεων μεταβάλλεται από την επίδραση εκείνων των ερωτικών σχέσεων. Ο επιφανειακά ασταθής Μπράουν, αρνείται οποιαδήποτε συναισθηματική προσκόλληση γιατί είναι και ο πλέον εκπεσμένος κοινωνικά. Ολόκληρη η μυθοπλασία καθορίζεται διπλά από τον ερωτικό και τον κοινωνικό παράγοντα. Όμως σ' όλο το έργο του Στέρνμπεργκ, αναφορικά με τούτη τη διαμάχη, ο ερωτικός επικαθορισμός υπερβαίνει τον κοινωνικό. Ο έρωτας είναι ισχυρότερο αίτιο από την κοινωνική υπόσταση. Κι οι ήρωες τιμάχονται για να σώσουν τον πόθο τους. Δεν είναι μόνο ο παραλογισμός και η ντροπή του Λα Μπεσιέρ, είναι η ίδια η Αμί Ζολί που απαρνιέται όλα της τα «αγαθά» και ακολουθεί τον Μπράουν στην έρημο, ξυπόλητη στο δρόμο για μια διαφορετική ήδονη που μπορεί να καταλήγει και στο θάνατο.

Τόσο η Αμί Ζολί όσο και η κυρία Σεζάρ έχουν μια κοινωνική πορεία που γράφει τεθλασμένη γραμμή. Η ελευθεριότητά τους αλλά και το γεγονός πως ερωτεύτηκαν κάποιον κατώτερο τους ή κάποιον τον οποίο προτιμούν από εκείνον που τους προσφέρει την κοινωνική αποκατάσταση, τις σπρώχνουν στον ξεπεσμό. Αντίθετα οι άντρες ζουν και μετατοπίζονται χωρίς στην ουσία ν' αλλάζουν την κοινωνική τους στάθμη. Πάντα όμως το αντικείμενο της επιθυμίας είναι κατώτερης τάξης απ' αυτόν που το επιθυμεί (παρόμοια και στα φιλμ *Ο διάβολος είναι γυναίκα*, *Σαγκάη Εξήρες* και *Ατμισομένη*). Δηλαδή η πορεία της αναζήτησης της επιθυμίας διαγράφεται από τα ψηλά της ιεραρχίας των τάξεων προς τα κατώτερα στρώματά της. Αυτοί που επιθυμούν ανακαλύπτουν το αντικείμενο των πόθων τους στα ανυπόλητα άτομα της κοινωνίας.

Η πορνεία και ο υπόκοσμος αποτελούν την

αφετηρία και της *Ατμισομένης* (1931). Η από το κράτος πρόσληψη της σ' ένα πέστο εξίσου «αναξιοπρεπές και ανέντιμο», αυτό της σαγηνευτικής κατασκόπου με το όνομα X-27, είναι η αρχή μιας καριέρας καθορισμένης από το κοινωνικό της παρελθόν. Οι ίδιοι οι ανώτεροί της δεν την αφήνουν να το ξεχάσει, απόλυτα σίγουροι λίγο πριν την εκτελέσουν πως η συμπεριφορά της παρέμεινε αυτή του πεζοδρομίου. Με την είσοδό της στις μυστικές υπηρεσίες, ο ακαταμάχητος ερωτισμός της X-27 έρχεται σ' αντίθεση με την αυστηρότητα του κατασκοπικού μηχανισμού, εξυπηρετεί όμως στην εντέλεια τα σχέδιά της. Η ερωτική λοιπόν ακτινοβολία εισέρχεται θριαμβευτικά στη δούλεψη του κράτους και του πατριωτισμού. Τούτη η ακτινοβολία καθώς και ο έρωτας ξεπερνούν κάθε προσήλωση στους κρατικούς θεσμούς και στην πατρίδα. Σε μια σκηνή εκρηκτικού κρεσέντο, εκείνη της εκτέλεσης της Μαρλένε / X-27, η γυναίκα μαγεία συντρίβει το μιλιταρισμό, τον πόλεμο κι όλες τις στρατιωτικές δεοντολογίες. Παίρνει από τα χέρια του επικεφαλής του αποσπάσματος το μαντίλι, όχι για να καλύψει τα μάτια της αλλά για να σκουπίσει τον ιδρώτα που τρέχει στο πρόσωπό του. Του ξαναδίνει το μαντίλι και με μια κοφτή, αυτοκρατορική κίνηση του χεριού τον «διατάζει» να γυρίσει στη θέση του. Εκείνος επιστρέφει και αρνείται να δώσει το πρόσταγμα της εκτέλεσης, φωνάζοντας κάτι σαν «αρνούμαι να σκοτώσω μια γυναίκα» ή «Κάτω ο πόλεμος». Τα όπλα χαμηλώνουν κι η Μαρλένε / X-27, εκμεταλλεόμενη τούτη τη στιγμή αδυναμίας θγαίνει το κραγίόν της, θάφει τα χείλια της και διορθώνει τις κάλτσες της. Για δευτερόλεπτα έχουμε την εντύπωση πως έχει σωθεί. Τη θέση του αξιωματικού παίρνει άλλος που δίνει το πρόσταγμα κι η X-27 πέφτει τελικά νεκρή, μακιγιαρισμένη και θεά, μ' όλα τα διακριτικά της εξουσίας της, σ' όλη την άψογη και κυρίαρχη ομορφιά της. Στην αρχή της ταινίας, τότε που προσλαμβάνεται ως κατάσκοπος, τη θυμόμαστε να λέει: «Είχα μια άδοξη ζωή, ελπίζω να έχω ένα ένδοξο τέλος».

Ένα χρόνο μετά, στο *Σαγκάη Εξήρες* (1932), οι δύο γυναίκες του τραινου αποτελούν την πέτρα του σκανδάλου σ' ένα μικρό, ταξιδιωτικό και πουριτανικό περιγυρο, με φόντο πολιτικά γεγονότα και αιματηρές συμπλοκές. Οι αντιμετώπιση για την πολιτική εξουσία (οι κινέζοι επαναστάτες από τη μια, ο αξιωματικός καρθέρ σαν εκπρόσωπος της λευκής κυριαρχίας από την άλλη) διεκδικούν εξίσου βίαια την αποσπασμένη Σαγκάη Λίλυ. Ο προσδιορισμός του γυναικείου χαρακτήρα από την πολιτική δυναμική γέρνει μονόπαντα. Η Σαγκάη Λίλυ πολεμά την κόκκινη, κινέζικη εξουσία και αντίθετα θάλεται από τη λευκή. Ελάττωμα που θα οδηγήσει και σ' άλλες επιπλοκές εξαιτίας της μάλλον «ρατσιστικής» χρήσης της εθνικής πολιτισμικής διαφοράς Ανατολή / Δύση, διαφοράς που άλλωστε 57

- σαν μοτίβο - διαπερνά μεγάλο μέρος του ερωτικού έργου του Στέρνμπεργκ.

Η Ανατολή συμπαραδλώνεται σαν χώρος του ηδονισμού και των έκλυτων ηθών (*Μορόκο* π.χ.) σε αντιδιαστολή με τα ευνουχισμένα και απαγορευμένα πρόσωπα της Δύσης (ειδικότερα της Γηραιάς Ηπείρου): οι παρατημένοι και απατημένοι Λα Μπεσιέρ και Σεζάρ και το φετίχ Ντήτριχ, για παράδειγμα. Ο μόνος μη ευνουχισμένος δυτικός εκπροσωπεί το Νέο Κόσμο, είναι γυναικοθήρας, λέγεται Μπράουν κι ερμηνεύεται από τον Γκάρυ Κούπερ. Η Ανατολή αποτελεί μυθολογικό ερωτικό σύμπαν και στην *Ατιμασμένη*, με την παρουσία του γόητα ρώσου κατάσκοπου (Μακ Λάγκλεν). Η θυελλώδης Ισπανία στο *Ο διάβολος είναι γυναίκα* (1935) απεικονίζεται σαν ένα απόκοσμο, μαγευτικό «αλλού», πέρα για πέρα ονειρικό κι αλλιώτικο. Τέλος στο *Σαγκάη Εξπρές*, η Ανατολή των Κινέζων σχεδιάζεται σαν το στρατόπεδο ενός θάρβαρου και πρωτόγονου αφροδισιασμού (βλ. τον κόκκινο στρατηγό). Σε τούτη την ταινία, από το μέσον της περίπου, η πολιτική ξεχειλίζει μέσα στην αφήγηση με τη μορφή της εξωτικής περιπέτειας - και μάλιστα σαν αντανάκλαση της αποικιοκρατικής λογικής - παραμερίζοντας προσωρινά το ερωτικό στοιχείο. Η επιστροφή σ' αυτό γίνεται μέσα από την άμβλυση της αντιποικιανικής κριτικής.

Ενώ η σειράνα Κόντσα (*Ο διάβολος είναι γυναίκα*) μέσω του έρωτα χρησιμοποιεί ή κοροϊδεύει την εξουσία, στην προγενέστερη *Κόκκινη Αυτοκράτειρα* (1934), η πριγκίπισσα Σοφία Φρειδερίκη, όντας το επίκεντρο των αντρικών πόθων, σκοπεύει στην κατάκτηση τόσο της ερωτικής όσο και της πολιτικής εξουσίας, έτσι ώστε τελικά ενσαρκώνει τον έρωτα-δυναστή. Ο σαδιστικών αποχρώσεων έρωτας και η πολιτική δύναμη γίνονται ένα και το αυτό. Στην πρωσική πατρική γη, η Σοφία Φρειδερίκη ακούγοντας ιστορίες για δήμιους και βασιλιάδες ντρεσάρεται για το ρόλο της υπάκουης συζύγου / βασίλισσας. Προορίζεται για μια αυτοκρατορία θεμελιωμένη στη βία και τις καταστροφές. Στα ρωσικά ανάκτορα που γίνονται το καινούργιο της σπίτι θριαμβεύει η ηθική καταπίεση, διοχετευμένα ακόμα και μέσα από το άτεγκτο, νοσηρό κι εξπρεσιονιστικό ντεκόρ. Η γριά αυτοκράτειρα Ελισάβετ, ενσαρκωστή της εξουσίας, απαγορεύει μεν στους υποτακτικούς της τη λαγνεία, κρατάει όμως το προνόμιο αυτό για τον εαυτό της. Στα παραπάνω λοιπόν πλαίσια η πριγκίπισσα χειραφετείται, γνωρίζει τη δίψα της πολιτικής δύναμης κι εκμεταλλεύεται τα θέληγρά της για να κατακτήσει τους κρατικούς μηχανισμούς, το Στρατό και την Εκκλησία. Με όπλο τον έρωτα οργανώνει πραξικόπημα, του οποίου ηγείται ως φαλλική αμαζόνα, ανδρόγυννη στρατιώτης, στολισμένη με τα σύμβολα, φετίχ της εξουσίας. Υπεράνω όλων των αντρών, όλων των 58 πολιτών του βασιλείου της, μέσα σε μια κοινω-

νία από τα πριν δοσμένη σαν απολυταρχική και γυναικοκρατούμενη.

Άντρας / Γυναίκα

Στις πέντε ταινίες που είδαμε στο αφιέρωμα της «Κινηματογραφικής Λέσχης» η σχέση των αντρών με τη Μαρλένε Ντήτριχ, αναπαράγει τους τύπους σχέσεων του ίδιου του Στέρνμπεργκ μαζί της, εφόσον η Ντήτριχ είναι αντικείμενο επιθυμίας τόσο των αντρικών φιλικών προσώπων όσο και του σκηνοθέτη. Η σχέση του Στέρνμπεργκ με την ηρωίδα του είναι σε γενικές γραμμές αυτή του Πυγμαλίωνα με το δημιούργημά του, το οποίο έχει ερωτευτεί. Όμως από το σημείο αυτό και πέρα η σχέση περιπλέκεται. Το θηλυκό - έργο τέχνης που έπλασε αποκτά τόση επάρκεια και λαμπρότητα ώστε τον κυβερνά, τον μεταμορφώνει σε υπήκοο λάτρη του. Τώρα πιά δύσκολα ξεχωρίζεις ποιός καθορίζει ποιόν. Ο σκηνοθέτης δηλώνει κατηγορηματικά πως η Ντήτριχ δεν γεμίζει, δεν δυναστεύει το έργο του; «Ξέρετέ το, η Μαρλένε δεν είναι η Μαρλένε μέσα στις ταινίες μου. Η Μαρλένε είναι εγώ». Μήπως όμως σε μια δεύτερη «νάγνωση» τούτη η απόλυτη θεβαίωση δείχνει πως το δημιούργημά του τον έχει καταβροχθίσει από τα μέσα, πως ο ίδιος έχει τόσο πολύ ταυτιστεί μαζί της, όσο εκείνη έχει πλαστεί απ' αυτόν;

Μέσα στη δίνη της σχέσης αντρών / γυναίκας ξεχωρίζουν δυο τάσεις στις συμπεριφορές των αρσενικών χαρακτήρων. Η πρώτη είναι η στάση του παθητικού παρατηρητή των ερώτων της ποθητής γυναίκας, εκείνου που ξοδεύεται μαζοχιστικά στην αδράνεια ή την αδυναμία του. Του ευνουχισμένου από την Κίρκη, του απατημένου και προδομένου. Του άντρα που κατέχεται από τη φοβία ή τη φαντασίωση της εγκατάλειψής του από τη γυναίκα. Τούτος ο τύπος πιθανά αντιπροσωπεύει καλύτερα τον Στέρνμπεργκ, επιπλέον και λόγω της εξωτερικής, φυσιογνωμικής ομοιότητάς του με τον Ντον Πασκουάλε στο *Ο διάβολος είναι γυναίκα* και τον Λα Μπεσιέρ στο *Μορόκο*. Κυρίως όμως γιατί τούτοι οι άντρες παίζουν το δικό του ρόλο, δηλαδή βλέπουν την αγαπημένη τους γυναίκα σε ερωτικές περιπτώσεις ή και επιδείξεις προς άλλους αρσενικούς. Πρέπει όμως να πάρουμε υπόψη μας πως αυτές τις ερωτικές επαφές ρυθμίζει και σκηνοθετεί ο ίδιος, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον τυπικό μαζοχιστή (βλέπε Ζιλ Ντελέζ για τον Μαζόχ). Η γυναίκα, μέσα από τις αντρικές φαντασιώσεις, μεταβάλλεται σ' απλησίαστο, απροσπέλαστο, ομιχλώδες και ρευστό αντικείμενο της επιθυμίας (η Κόντσα στο *Ο διάβολος είναι γυναίκα*, η Αμί Ζολί για τον Λα Μπεσιέρ στο *Μορόκο*). Στην *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, η Σοφία Φρειδερίκη εξωθεί στην ανικανότητα τον άντρα της Δούκα Πέτρο και μετατοπίζει τον ωραίο κόμη Αλεξέι από τη θέση του εραστή στη θέση



εκείνου που παρακολουθεί τον «άλλο» που θάρθει να της κάνει έρωτα.

Το πρόσωπο που κατεξοχήν εκπροσωπεί τη δεύτερη τάση και την αρσενική γεννητική εκδοχή (και στις πέντε ταινίες που είδαμε) είναι ο λεγεωνάριος Μπράουν, στο *Μορόκο*. Ο Μπράουν σαν ο πιο σκληρός, ο πιο άμεσος και ο λιγότερο παρακμιακός από τους αντίζηλους του, αντιπαραρέχεται τον ευνοχισμό και δεν αφομοιώνεται με το φετιχιστικό σύμπαν της Αμί Ζολί. Με το διαρκές φευγιό του, παραπέμπει σε ένα κόσμο εξαύλωμένο και απέραντα καθαρό (η έρημος), όπου τα φετιχιστικά, πλούσια ρούχα της γυναίκας δεν έχουν καμιά απολύτως θέση. Η Αμί Ζολί πετά τις γόβες της πριν εισδύσει σε τούτη την άγνωστη και αχανή ήπειρο της άμμου.

Πλάνος και εραστής είναι και ο ρώσος αξιωματικός στην *Ατιμωμένη*. Τόσο αυτός, όσο και οι άλλοι γυναίκοκατακτητές των ταινιών οδηγούν με θήμα σταθερό τη γυναίκα στον ξεπεσμό της. Τούτοι οι ρόλοι αντιστοιχούν σε αντρικές φαντασιώσεις της γυναικείας κατάπτωσης και φθοράς. Η X-27 εκτελείται για χάρη του ρώσου αξιωματικού κι η Αμί Ζολί εξομοιώνεται με τις ρακένδυτες μαροκινές που ακολουθούν στα τυφλά τους λεγεωνάριους, ακόμα και στην κόλαση. Τέλος η Σοφία Φρειδερίκη ταπεινώνεται από τον Αλεξί και εξαναγκάζεται να γίνει θεατής της συνειρέσής του με τη γριά αυτοκράτειρα.

Μαρόκο



Αντιστοιχος δεισμός (γυναικεία βασιλεία - απώλεια δύναμης, κατακύλιση ή θυσία) χαρακτηρίζει και τη γυναικεία ερωτική συμπεριφορά. Η όψη που υπερισχύει είναι το είδωλο της εξομνυμένης θεάς που ρίχνει τα δίχτυα της συνήθως σαν τραγουδίστρια των καμπαρέ ή σαν ερωμένη για πλούσιους. Που μαγνητίζει με την επιτήδευση της αμφίσεξς, το σοφό ξεγύμνωμα, τους αμφιλεγόμενους τρόπους της σφιγγας, την εκτυφλωτική θερμότητα και τη βασανιστική σκληρότητα, τη λεπτή ισορροπία ατίθασου αισθησιασμού και ψυχρότητας. Είναι ικανή να πυρπολεί τις ορμές των ισχυρών αλλά και να δωριζει την αγάπη και τον ερωτισμο της. Να υιοθετεί τη μορφή του δισεξουαλικού ερωτισμού, όπως στο *Μορόκο* που εμφανίζεται στη σκηνή με σκόκιν αντρικό και φιλά στα χείλια μια γυναίκα. Εκμεταλλεύεται τα ενδύματα - φετιχ (ισμβολα εξουσίας ή φαλλικότητας), όπως τα πετονα ρούχα του πιλότου στην *Ατιμωμένη* ή το ηηλίκιο του λοχαγού Χάρθευ στο *Σαγκαι Εξήρες*. Η οσει πανηγυρικά την περικεφαλαία της ανιγματικής παλλάδας Αθηνας, σε μια μεταιμφιση που θυμίζει σουρεαλιστική κεφαλή αλόγου α λα Κοκτώ (*Ο διάβολος είναι γυναίκα*). Κι άλλοτε πάλι τυλιγεται σε παχιές γυνες που θυμίζουν υπερμεγεθή αιδοία. Αγκιλάει με τη μαυρη γάτα της ποζάρει σαν σατιανός φορέας διαβολικής εξοιναδας και διατροφής. Σαδισ

μαζοχίστρια στο *Μορόκο*, σουπερσαδίστρια στο *Ο διάβολος είναι γυναίκα*.

Σ' αυτή την τελευταία ταινία γίνεται στο έπακρο εξεζητημένη, παράλογη κι ειρωνική. Μαγνητίζει και αμέσως μετά απωθεί τον άντρα και τον εξαπατά. Φέρεται «παρanoiικά», μεταχειρίζεται υπεκφυγές, διφορούμενα, αντιφάσεις, άλλοθι που ακυρώνονται. Και παρόλο που εδώ έχουμε τον πλέον ακραίο αντρικό μαζοχισμό, η Κόντσα-Αφροδίτη, σύμφωνα με τη μυθοπλασία, δεν μπορεί ν' αποκοπεί από το θύμα της. Αδυνατεί ν' αποχωριστεί για πάντα τον Ντον Πασκουάλε και μέσα από τα βασανιστήρια που του επιβάλλει, ουσιαστικά είναι προσηλωμένη κατά διαστήματα και από απόσταση σ' αυτόν. Σα να δένεται μαζί του μ' ένα μακρύ, τρελό ελατήριο, το οποίο όταν επιμηκύνεται πολύ τους ξαναφέρει κοντά, σα να μην έχουν καταφέρει ακόμα να κόψουν τον μεταξύ τους ομφάλιο λώρο. Στο φιλμ ο Πυγμαλίωνας, ο άντρας δηλαδή που συνέτεινε στην ανεξαρτητοποίησή της, στην απελευθέρωσή της από τη φτώχεια και την εργασία, δεν είναι δυνατό να χάσει το θηλυκό θύτη του, παρόλες τις ταλαιπωρίες, τις αμφιβολίες, ακόμα κι αυτή την τελική κατάρρευσή του. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε πως παρόλα αυτά *Ο διάβολος είναι γυναίκα* υπήρξε και η τελευταία συνεργασία του Στέρνμπεργκ με τη Νήτριχ.

Αν πιο πάνω διερευνήσαμε την άποψη του Στέρνμπεργκ πως ο έρωτας είναι θάσανο ή πόλεμος (ακόμα και σφαγή) δεν πρέπει να αγνοήσουμε πως στο έργο του συνυπάρχουν κι άλλες συλλήψεις. Ο έρωτας σαν τρέλα: «Τρελές αυτές οι γυναίκες, αγαπούν τους άντρες τους» λέει η Αμί Ζολί στο *Μορόκο*. Ο έρωτας σα λύτρωση, σαν σωτηρία ή σαν η μόνη φιλοσοφική κοσμοθεώρηση του Στέρνμπεργκ. Οι δύο τραυματισμένοι από το ερωτικό παρελθόν τους ήρωες του *Μορόκο*, κυνικοί κι εσωτερικά παγωμένοι, λυτρώνονται μέσα από την αγάπη. Η Χ-27 υπακούοντας στον έρωτά της σώζει τον αντίπαλό της κατάσκοπο. Η αγάπη της Σαγκάη Λίλυ γλυτώνει τον Χάρβεϋ από την τύφλωση, δηλαδή τον ευνουχισμό. Όμως η πραγματική λύτρωση, η τελική ερωτική ευτυχία, έρχονται μόνο με την απολυτότητα του έρωτα, με την απολυτότητα της Λίλυ να μη δεχτεί το Χάρβεϋ, παρά μόνο όταν αυτός θα έχει εγκαταλείψει (χωρίς αποδείξεις) τις αμφιβολίες του για την αγάπη της, δηλαδή μόνο μέσα από την τυφλή πίστη του σ' αυτήν. Το πρόσωπο της Νήτριχ είναι αυτός που στην απολυτότητα του έρωτά του, ακόμα κι όταν αυτός δεν ικανοποιείται. Προφανώς αν στον Στέρνμπεργκ βρισκόμαστε τη φρούδική και τη λακανική ψυχανάλυση, δεν υπάρχει ίχνος ραίχισμού. Η επιθυμία και ο ερωτισμός αρκούν από μόνοι τους να γεμίσουν την ανθρώπινη ύπαρξη, να της δώσουν νόημα.

ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΟΥ

Don Willis

Μετάφραση: Πηνελόπη Τσινάρη



Μαρόκο

ΑΘΟΥΣ

Στο κλασικό φιλμ του Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ, *Γαλάζιος Άγγελος* (1930), ο σοβαρός καθηγητής Ραθ (Έμιλ Γιάνινγκς) ερωτεύεται την αρτίστα του καμπαρέ Λόλα - Λόλα (Μάρλεν Ντήτριχ). Όταν - μάλλον αναπάντεχα - της κάνει πρόταση γάμου στο καμαρίνι της, αυτή αρχίζει να γελάει αμήχανα, κι απομακρύνεται από κοντά του με δυσπιστία κι έκπληξη, για ν' ανοίξει αμέσως μετά την αγκαλιά της και να τον δεχτεί. Εμπαιγμός, θυμηδία, ευχαρίστηση και συμπάθεια - όλα σε μια συνεχή κίνηση. Με την οξυμένη αίσθηση του αντιφατικού, αυτή η στιγμή είναι σαν ένα φιλμ του Στέρνμπεργκ σε μικρογραφία.

Το ότι το πνεύμα του Στέρνμπεργκ είναι μάλλον εξισωτικό παρά εξυψωτικό, ίσως να κάνει τα φιλμ του να φαίνονται ψυχρά: παίρνοντας υπόψη αυτή τη σκηνή από το *Γαλάζιο Άγγελο*, για παράδειγμα, η συμπάθεια και η αδιαφορία φαίνονται να 'ναι απλώς δυο αδιαφοροποιητά σημεία ενός συναισθηματικού φάσματος. Αλλά αν τα φιλμ του φαίνονται να διακωμωδούν και να ανατέμνουν το πάθος, είναι γιατί, κατά παράδοξο τρόπο, φαίνεται να 'ναι το μόνο πράγμα που αξίζει να ανατομηθεί. Και αυτό το παράδοξο ισχύει κατά βάθος σ' όλα τα κωμικά - ειρωνικά δράματα του Στέρνμπεργκ: *Γαλάζιος Άγγελος*, *Η Κόκκινη Αυτοκράτειρα* (1934), *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα* (1935) - όπως και στα ειρωνικά ρομαντικά μελοδράματά του - *Μαρόκο* (1930), *Ατιμασμένη* (*Dishonoured*) (1931), *Σαγκάκη Εξπρές* (1932). Παρόλο που τα δεδομένα της αγάπης έχουν σπανίως εξεταστεί τόσο λεπτομερειακά όσο στις ταινίες του Στέρνμπεργκ, είναι επίσης, αρκετά ειρωνικά, δευτερεύοντα στο περιπαικτικό του πνεύμα, και στην αίσθηση της απόλυτης εξάρτησης αυτών των δεδομένων από την τύχη. Οι ταινίες του είναι ένα σχεδόν καθαρό συναισθηματικό, αλλά συναισθηματικό πάντα σε εισαγωγικά ανάμεσα σε ένα διακωμωδούμενο περιεχόμενο όπως είναι η σειρά της διαδοχικής ανταπόκρισης της Λόλα - Λόλα στον Ραθ στη σκηνή που προαναφέρθηκε.

Το αποκριάτικο - μπαρόκ οπτικό ύφος του Στέρνμπεργκ μοιάζει με του Φελλίνι, αλλά η αίσθησή του για τους χαρακτήρες είναι περιέργα πιο κοντινή με εκείνη του αυστηρού Μπρεσσόν. Οι χαρακτήρες του δεν εξελίσσονται - είναι ουσιαστικά ολοκληρωμένοι από την πρώτη κιόλας σκηνή της ταινίας. Είναι ουσίες, και η αφαίρεση των πλεονασμάτων αποκαλύπτει τα λειτουργήματα της τύχης, όπως, στις ταινίες του Μπρεσσόν, αποκαλύπτει τη δράση της θείας χάρης. Στο *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, η Μάρλεν Ντήτριχ στο ρόλο της Αικατερίνης της Μεγάλης δεν αναπτύσσεται. Απλώς μετασηματίζεται από ουσία (προσοποιητής) αθωότητας σε ουσία εμπειρίας, όπως στο *Ατιμασμένη* η Ντήτριχ, από κατάσκοπος, μεταμορφώνεται σε μια ψευτο-απλοϊκή χωρική. Ο Βίκτορ Μακλάγκλεν στην ίδια ταινία, χαρακτηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά από το κυνικό χαμόγελο, που απλώνεται στο πρόσωπό του κάθε φορά που κινδυνεύει να φανερώσει κάποιο συναίσθημα. Ο Τζον Λοτζ, στο *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, δεν είναι τίποτε άλλο παρά σφιγμένα δόντια. Με τον ίδιο τρόπο, ο Ντοκ Χάρβεϋ του Κλάιβ Μπρουκ στο *Σαγκάη Εξπρές*, είναι μια υπέροχη καρικατούρα ενός φλεγματικού και απτόητου Βρετανού αξιωματικού. Στο *Οι αποθάνοντες της Νέας Υόρκης* (1928), το στήσιμο και οι λήψεις του Στέρνμπεργκ υποδηλώνουν ότι η Μπέτι Κόμπσον και η Όλγα Μπακλάνοβα είναι λιγότερο δύο διαφορετικοί χαρακτήρες και περισσότερο η ενσάρκωση της ίδιας απογοητευμένης γυναίκας σε δυο σημεία της ζωής της. Στις ταινίες του Στέρνμπεργκ η αντιφατικότητα της Ντήτριχ επεκτείνεται πάνω σ' αυτή την ιδέα του διχασμού και υποδεικνύει συνάμα μια σύνθεση των χαρακτήρων της Κόμπσον και Μπακλάνοβα, ή, κατά προσέγγιση, της ελπίδας και της απελπισίας.

Οι ηλεκτρικές συνδέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες παρακάμπτουν την ψυχολογία και την κοινωνιολογία. Στο *Γαλάζιος Άγγελος*, ο διευθυντής σκηνής και μάγος Κίπερτ (Κουρτ Γκερόν) βασανίζει χωρίς φανερό λόγο τον καθηγητή Ραθ. Πιο πριν, στην ταινία, ο Ραθ υπερ-ασπίζεται τη Λόλα όταν εκείνη αποκρούει τις προτάσεις ενός πελάτη και, στη συνέχεια είναι αλήθεια, χτυπάει τον Κίπερτ. Αλλά σαν αντίδραση η συμπεριφορά του Κίπερτ φαίνεται εντελώς δυσανάλογη. Η επίθεση του Ραθ - μια φαινομενικά ασήμαντη πράξη όταν συμβαίνει, σχεδόν χαμένη μέσα στη γενική φασαρία - αποκτάει εκ των υστέρων (χάρη στην επιμονή του Κίπερτ) μια σημασία ίση με την πρόταση γάμου του Ραθ στη Λόλα. Η μια πράξη εμφανίζεται να έχει μια μυστηριώδη σχέση με την άλλη: σάμπως η επίθεση στον Κίπερτ να ήταν το είδωλο σε παραμορφωτικό καθρέφτη, της πρότασης γάμου στη Λόλα. Αν κοιταχτεί έτσι, αποκαλύπτει ότι η παράλογη τόλμη του Ραθ με τη Λόλα,

είναι μια ανεπαίσθητη ύβρις απέναντι στην πλεκτάνη των πραγμάτων.

Κατά κάποιο τρόπο είναι η περιέργη αναβολή του ξεκαθαρίσματος των λογαριασμών με τον Ραθ που αποπροσωποποιεί ή αφαιρεί τη συμπίλωση στο *Γαλάζιο Άγγελο*. Και ένας παρόμοιος μηχανισμός ισχύει και στο *Μαρόκο*. Ο υπασπιστής Σίζαρ (Ούλριχ Χάουππ) κάποια στιγμή ταιγλάει στα πλευρά τον λεγεωνάριο Μπράουν (Γκάρι Κούπερ) με μια βεντάλια. Αργότερα, στη μάχη, ο Σίζαρ ετοιμάζεται να πυροβολήσει τον Μπράουν πισώπλατα (για μια παλιά του περιπέτεια με τη γυναίκα του Σίζαρ) όταν πυροβολείται κι ο ίδιος από έναν στρατιώτη του εχθρού. Το οπλισμένο χέρι του πέφτει χωρίς ζή και το κορμί του γλιστράει αργά κάτω με μια κλίση 60°. Η πρόθεση του πυροβολισμού στο κορμί του Σίζαρ φαίνεται να μην έχει να κάνει τίποτα με την υπόλοιπη σκηνή - κι αντιθέτως να έχει μεγάλη σχέση με εκείνο το θρασύ κέντρισμα στα πλευρά, το οποίο συγκεκριμενοποιεί τη θρασύτητα της πρόθεσής του να σκοτώσει τον Μπράουν, και στην πραγματικότητα, περιγράφει αυτή την πρόθεση σαν θρασύτητα. Οι μηχανισμοί της ανταπόδοσης του κακού στο *Σαγκάη Εξπρές* είναι πιο φανεροί. Η ταινία χτίζεται γύρω από τη σχετικά άμεση τιμωρία που αποδίδει ο Τσανγκ (Γουόρνερ Όλαντ) στην αλαζονεία του μεγαλέμπορα όπιου Μπάουμ (Γκούσταφ φον Σάιφερτιτς) και του Κάπταιν Χάρβεϋ. Η δραματική κορύφωση είναι η δολοφονία του ίδιου του Τσανγκ από τη Χούι Φέι (Άννα Μέι Γουόνγκ) για την ερωτική του αλαζονεία προς αυτήν. Αν, στο *Σαγκάη Εξπρές*, ο Τσανγκ και η Χούι Φέι δείχνουν απλώς να δρουν από μόνοι τους, ο λεγεωνάριος στο *Μαρόκο* και ο Κίπερτ στο *Γαλάζιο Άγγελο* φαίνονται να δρουν υποκινημένοι από κάποιον άλλο παράγοντα. Είναι η διαφορά ανάμεσα στο πείσμα και τη μοίρα.

Στους διαλόγους που έγραψε ο Στέρνμπεργκ και διάβασε για το *Αναταχάν* (1953) ξεκαθαρίζει τις προθέσεις του (σ' αυτή την ταινία καθώς και στις προηγούμενες) ρητά: «Είχε σημαδευτεί από το θάνατο ανεξίτηλα, πολύ καιρό πριν — το μόνο πράγμα που δεν ξέραμε, ήταν ποιός θα ήταν ο εκτελεστής». Αυτό θα μπορούσε να είναι ένας επιτάφιος για τον Σίζαρ στο *Μαρόκο*, όπως το: «Όσο ανέμελοι κι αν θέλουμε να είμαστε στις σχέσεις μας με τους άλλους, υπάρχει μια στιγμή για ξεκαθάρισμα των λογαριασμών», θα μπορούσε να ταιριάζει στον Ραθ, στο *Γαλάζιο Άγγελο*.

Στη σεκάνς της δραματικής κορύφωσης στο *Γαλάζιο Άγγελο*, ο Κίπερτ αναγκάζει τον Ραθ, που έχει παντρευτεί τη Λόλα και δουλεύει με το θίασο, να παίξει τον κλόουν στη γενέτειρά του. Πολύ απρόθυμα ο Ραθ γίνεται ο στόχος των ταχυδακτυλουργικών τεχνασμάτων του Κίπερτ πάνω στη σκηνή, μπροστά στους πρώην συνεργάτες του και τους μαθητές του. Σε κάποια στιγμή κι αφού έχει βγάλει ένα περισσότερι

Ο διάβολος είναι γυναίκα

Σαγκάη Εξπρές



μέσα από το ημίψηλο του Ραθ, ο Κίπερτ φαίνεται έτοιμος να σταματήσει. Όμως το ακροατήριο απαιτεί με φωνές να συνεχιστεί η παράσταση, κι αυτός, σχεδόν απρόθυμα, εμφανίζει από κάπου μερικά αυγά και τα σπάει πάνω στο κεφάλι του Ραθ. Το δειλίσμα του δείχνει και πάλι ότι αυτός είναι μόνο ένα μέσο (αν και γενικά μάλλον διευκολυντικό) μιας μεγαλύτερης διαδικασίας, κι ότι το δειλίσμα αυτό στην πραγματικότητα είναι ένα στιγμιαίο ανεξήγητο σπάσιμο αυτής της διαδικασίας, μια ειρωνική χαλάρωση πριν από το τελικό οφίξιμο της θίδας. Υπάρχει ένα παρόμοιο νόημα σε μια τυχαία σκηνή, που εμφανίζεται λίγο πριν ο Ραθ κι ο Κίπερτ να βγουν στη σκηνή: ο ανυπεράσπιστος Ραθ κάθεται ακίνητος στο καμαρίνι, καθώς ο Κίπερτ του κολλάει την κλοουνίστικη μύτη και του φοράει το κολάρο του. Η κατάσταση θα συνεχιστεί — η διαδικασία μια που άρχισε, είναι ασταμάτη — κι ο Ραθ, όπως κι ο Κίπερτ, γίνεται μόνο ένα μέρος αυτής της διαδικασίας.



Η Ντήτριχ στις ταινίες του Στέρνμπεργκ είναι μια «φυσική δύναμη», μια κωμική ερωτική θύελλα. Προς το τέλος του *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα* η περιβόητη σειρήνα Κόντσα Περέζ (Ντήτριχ) παρατηρεί, χωρίς κανένα ειδικό λόγο: «Δούλευα σ' ένα εργοστάσιο καπνοβιομηχανίας» - Αν αυτή η σκόρπια φράση έχει σκοπό να εξηγήσει την ανάλογη εκμετάλλευση των ανδρών εκ μέρους της και να ισορροπήσει τα πράγματα ψυχολογικά και κοινωνικά, δεν το καταφέρνει εντελώς. Η αίσθηση της δυσαναλογίας ανάμεσα στα φανταστικά της κατορθώματα και στην χωρίς ενδιαφέρον καταγωγή της κάνει αυτή τη φράση να είναι σαν ένα αστείο, μια ανακολουθία σχεδόν (non sequitur).

Το ένα γεγονός έχει να κάνει με το άλλο, αλλά όσο έχει να κάνει ο θάνατος κάποιου με τη γέννησή του, δηλαδή σίγουρα αλλά απροσδιόριστα.

Υπάρχει μια παράξενη κωμική λογική στη σχέση ανάμεσα στο κορίτσι του εργοστασίου και στη μυθική Λορελάι, αλλά μια λογική που κάνει την Κόντσα λιγότερο ένα χαρακτήρα και περισσότερο μια εκδικητική κωμική Ερινυα.

Παρόλο που τα γεγονότα ότι η Κόντσα δουλεύει σε εργοστάσιο, ο Ντον Πασκουάλ (Λαιονέλ Ατζονίλ) είναι αριστοκράτης κι ο Αντόνιο (Σεζάρ Ρομέρο) είναι επαναστάτης, δεν είναι εντελώς ασημαντα, μετρνε λιγότερο από το γεγονός ότι η Κόντσα ανήκει στο ένα φύλο και οι άλλοι στο άλλο. Αυτό είναι το κύριο γεγονός. Η Κόντσα είναι ένας σεξουαλικός — όχι κοινωνικός — δαίμονας (και, όχι τυχαία, τρομερά αστεία).

Όταν η Κόντσα, βγαίνοντας για μια μικρή βόλτα, ζητάει από τον «Πασκουάλιτο» της να την ξεπροβοδίσει από το μπαλκόνι του, καθώς θα φεύγει με το αμάξι της, αυτός βγαίνει έξω κι εκείνη του πετάει ένα αυθάδικο χαρούμενο χαιρετισμό κουνώντας το χέρι της, και φεύγει μαζί με τον τελευταίο της εραστή τον ταυρομάχο. Η μοίρα δεν είναι τίποτα άλλο από σπιρτόζικη στον Στέρνμπεργκ, που μετατρέπει το υλικό του ρομάντζου και της τραγωδίας σε λεπτή, δηκτική κωμωδία. Αν ήταν η Κόντσα λίγο πιο ανθρώπινη ή ο Πασκουάλ λίγο πιο σκληρός, οι προσβολές της ίσως να μην ήταν τόσο αστείες, αλλά η πραγματικότητα της ταπεινώσης εκείνου ελέγχεται και ισορροπείται από την αφηρημένη αναισθησία εκείνης. Η σχέση είναι φαιδρά απρόσωπη.

Η Κόντσα παίζει με την αγάπη του ενστικτωδώς, αυτόματα. Αν είναι σκληρή μαζί του, δεν το κάνει απαραίτητως εσκεμμένα, μόνο τυχαία, σαν αποτέλεσμα της (ας το πούμε) αναποφασιστικότητάς της, που είναι το φυσικό της γνώρισμα, όπως η αδεξιότητα του ζώου, είναι το δικό του γνώρισμα. Κι ούτε η Λόλα, στο *Γαλάζιο Άγγελο*, είναι κακιά, και το βιαστικό αποχαιρετιστήριο αγκάλιασμα της Έιμι Τζόλλυ με τον αραβωνιαστικό της Λα Μπεσιέρ (Αντόλφ Μενζού) στο *Μαρόκο*, δεν είναι ανελκρινές. Η Νήτριχ δεν είναι σαδίστρια στα φιλμ του Στέρνμπεργκ. Όπως η μοίρα, έτσι κι αυτή, συμβαίνει να είναι σκληρή μερικές φορές. Οι σχέσεις της Λόλα και του Ραθ, της Έιμι και του Λα Μπεσιέρ, της Λίλι και του Ντον Πασκουάλ δεν στηρίζονται σε υπολογισμένη σκληρότητα ή κακία. Η τρυφερότητα της Λόλα και της Έιμι φαίνεται να 'χει σκοπό να τις ξεπλύνει από οποιοδήποτε φταίξιμο για τις λύπες που προξενούν στο Ραθ και τον Λα Μπεσιέρ. Και, πράγμα που είναι πιο σημαντικό, στρέφει την προσοχή κάπου αλλού — στις απρόσωπες δυνάμεις πίσω από τις προσωπικές σχέσεις.

Η πιο ενδιαφέρουσα φράση της Κόντσα είναι: «Σε φίλησα γιατί σε αγαπούσα, για μια στιγμή». Δεν μπορεί να 'χει μεγάλη διαφορά για τον Ντον Πασκουάλ αν αυτή λέει αλήθεια ή ψέμμα, όμως στην εξέλιξη της η ταινία αποκαλύπτει σαν αλήθεια, ότι η Κόντσα είναι η τρελλή ενσάρκωση μιας κωμικά πρόσκαιρης αγάπης — «πρόσκαιρη» στη δική της περίπτωση, σημαίνει ίσως δύο ή τρία δευτερόλεπτα, πράγμα που είναι σχετικά όχι καλύτερο κι ίσως χειρότερο από καθόλου αγάπη. Σε κάποιο σημείο, η Κόντσα αποκαλεί την αγάπη του Ντον Πασκουάλ «απλή ματαιοδοξία», όμως το σενάριο του Στέρνμπεργκ και του Ντον Πάσος μεθοδικά ξεκαθαρίζει τέτοιες ευκολες «εξηγήσεις» σαν άσχετες, το καλύτερο για να ξεχωρίζεται το πάθος από το καπρίτσιο.

Ο Λουίς Μπουνιουέλ στο *Σκοτεινό αντικείμενο πάθους*, το φιλμ που έκανε από την ιστορία του Πιέρ Λουίς και που είναι και η βάση για το



Ξανθιά Αφροδίτη



Σαγκάη Εξίρες

Ο Διάβολος είναι *Γυναίκα*, ασχολείται επίσης με το πάθος και το καπρίτσιο, όμως δίνει αλλού την έμφαση. Εκεί που ο Στέρνμπεργκ παίρνει το πάθος του Ντον Πασκουάλ ως δεδομένο και συγκεντρώνει την προσοχή στους εκθαμβωτικούς σχηματισμούς των ιδιοτροπιών της ηρώιδας του, ο Μπουνιουέλ ερευνά τη φύση του πάθους του ήρωά του. Όπως ο Στέρνμπεργκ έτσι κι ο Μπουνιουέλ απορρίπτει όλες τις εξηγήσεις για το πάθος του Ματιέ προς την Κοντσιτά. Δεν υπάρχει εξήγηση γι' αυτόν ή για αυτήν - μόνο το γεγονός. Αυτός θέλει εκεί που αυτή, πολύ απλά, δεν θέλει. Ο Μπουνιουέλ μπορεί τελικά να πει μόνο τι δεν είναι το πάθος. Για να υπογραμμίζει την τυφλότητα, το ανεξήγητο του έρωτα του Ματιέ, βάζει δύο ηθοποιούς στο ρόλο της Κοντσιτά Περέζ. Αυτός ο έρωτας — υπονοεί έτσι ο Μπουνιουέλ — θα μπορούσε το ίδιο καλά να αφορά και κάποια άλλη γυναίκα, - ή ότι, το μισό χρόνο είναι για μια άλλη γυναίκα. Τα πάντα είναι μες στο μυαλό του. Αυτό το υπολογισμένο ιδιότροπο τέχνασμα στο μοίρασμα των ρόλων δίνει έμφαση όχι στον παραλογισμό της Κοντσιτά, αλλά του Ματιέ. Ο Μπουνιουέλ αντιστρέφει την πρόθεση της ταινίας του Στέρνμπεργκ. Όμως, παράλληλα, ξεκαθαρίζει αυτή την πρόθεση και φωτίζει μέσα από το δικό του συλλογισμό κι εκείνον του Στέρνμπεργκ. Ο Μπουνιουέλ εξερευνά το πάθος καθεαυτό, ο Στέρνμπεργκ το περιεχόμενο του.

Στο *Γαλάζιο Άγγελο*, η Λόλα καλοπιάνει κάπου το Ραθ, μόνο για να του φυσήξει την πούδρα της μες στο πρόσωπο και μόνο για να τον ξεσκονίσει μετά και να τον χαιδέψει απαλά. Το καπρίτσιο είναι μια μορφή της συμπάθειας.

Στο γαμήλιο πάρτυ τους, ο Κίπερτ βγάζει με μαγικό τρόπο δύο αυγά από τη μύτη του Ραθ και εξωθεί τη Λόλα να κακαρίσει με λατρεία προς το σύζυγό της κι αυτός με τη σειρά του παρακινείται να κράξει περήφανα. Η γελοιοποίηση και η ζεστασιά ανακατεύονται. Πάνω στη σκηνή, στο τέλος, ο Κίπερτ ξαναπαρουσιάζει αυγά που τα σπάει πάνω στο κεφάλι του Ραθ. Ο Ραθ κατασκοπεύει τη Λόλα στα καμαρίνια όπου αυτή φλερτάρει με τον Μαζέπα, το δυνατό άντρα (Χανς Άλμπερς) και — είναι άραγε εξαιτίας των οδηγιών του Κίπερτ που του πρόταξε να κράξει ή εξαιτίας του φλερτ της Λόλας; — αρχίζει να ξεσκονίζει κρίζοντας τρελλά. Αυτά τα κραξίματα του Ραθ είναι στην ταινία σημάδια μιας ανόητης περηφάνειας, ευτυχίας, ταπείνωσης, πρόκλησης, πόνου. Το ότι μια πράξη εκφράζει τόσα πολλά συναισθήματα, δείχνει ότι το ένα συναισθήμα γεννάει ή παράγει το άλλο στη σειρά, όπως ο Κίπερτ παρουσιάζει το ένα αυγό ύστερα από το άλλο, μαγικά.

Κατά ειρωνικό τρόπο, το αντίστοιχο της προηγούμενης σεκάνς που αναφέραμε με τα τρυφερά κακαρισμάτια της Λόλας, είναι εδώ το αγκαλιασμό της με τον Μαζέπα. Στον κόσμο

της ταινίας, που είναι κόσμος παραμορφωτικού καθρέφτη, αυτές οι τρυφερότητες φαίνονται με μια μικρή μετατόπιση, να ευθύνονται για την έκρηξη του Ραθ - αυτό είναι συνεπώς το νόημα αυτών των δύο παραλλαγών της ίδιας σκηνής, το ειδυλλιακό και το εφιαλτικό. Η ευτυχία στηρίχτηκε στη δυστυχία. Είναι σαν κάποιο τζίνι στο *Γαλάζιο Άγγελο* να εκπλήρωσε την ευχή του Ραθ, αλλά με κάποιο τρόπο να έχασε να αναφέρει το αντίτιμο γι' αυτή την εκπλήρωση.

Η ελευθερία της εκλογής αρχίζει να φαίνεται σαν τυραννία της εκλογής στο τέλος των αλυσιδωτών αντιδράσεων που ο Ραθ βάζει σε κίνηση. Με τους ιδιόμορφους όρους της ταινίας, η εξέλιξη αρχίζει από εκεί που ο καθηγητής Ραθ φυσάει τη μύτη του στο μαντήλι του με κατηγορηματικό τρόπο μπροστά στους μαθητές του και καταλήγει στην παθητική του μεταμόρφωση σε κλόουν, έτοιμος με την ψεύτικη μύτη του να δώσει παράσταση μπροστά τους.



Η ταινία του Στερνμπεργκ χιτίζεται πάνω στο παράδοξο και τη διχοτόμηση, η ουσία του δεν ορίζεται από μια ειδική εικόνα που μπορεί να απομονωθεί, αλλά από ειδικά ζεύγη εικόνων, ή σειρές εικόνων και μοτίβων. Στο τέλος του *Αιμασμένη*, ο αρχηγός της αυστριακής μυστικής υπηρεσίας (Γκούσταβ φον Σάφερτιτς) χαιρετάει την πράκτορα Χ-27 (Νητήριχ) ή που έχει εκτελεσθεί γιατί έβρεψε σ' έναν Ρώσο κάτασκοπο, τον Η-14 (Βίκτορ Μακλάγκλεν) να δραπετεύσει. Αναγνωρίζει στην προδοτική της πράξη αυτό που στην ουσία ήταν - μια πράξη αγάπης. Νωρίτερα, ο ίδιος άνθρωπος διώχνει αηδιασμένος έναν αστυνομικό που τον χαιρετάει μόνο αφού ανακαλύψει ποιος είναι - ο χαιρετισμός του αστυνομικού δηλώνει μόνο έναν κενό σεβασμό για την εξωτερική εμφάνιση. Η τελευταία σκηνή δηλώνει (όπως και σ' ολοκληρωτή ταινία) μια περιφρόνηση για τις εξωτερικές εμφανίσεις - πράγμα που δε θα το καταφέρνη, τουλάχιστο όχι τόσο καθαρά, χωρίς τη σκηνή που προηγήθηκε.

Στη σεκάνς του γάμου, στο *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, το μεταξωτό μαντήλι που δίνει τα χέρια του Μεγάλου Δούκα Πέτρου (Σαμ Τζάφι) και της αβάας, προδομένης Αικατερίνης, αργότερα γίνεται η πετσέτα φαγητού της Αυτοκράτειρας Αικατερίνης. Το ίδιο μαντήλι αργότερα δίνει κομπο όταν ο Πέτρος την αποκαλεί ανόητη. Οι δυο πράξεις κουβαλούν τις έννοιες «Αικατερίνη παθητική» και «Αικατερίνη ενεργητική» και ταυτόχρονα περιγράφουν μια διεφθαρμένη Αικατερίνη. Με τη σειρά της, η πετσέτα φαγητού γίνεται το προσοψι με το οποίο ο συνομιλητής της Ορλόφ στραγγαλίζει τον Πέτρο. Έτσι, δατά 65

μετατοπισμένο, το γαμήλιο κομμάτι ύφασμα γίνεται βρόγχος, μια εξέλιξη όχι αφύσικη.

Μόνο στον κόσμο του *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, στον οποίο τα πάντα είναι δύναμη και για τον οποίο μια ιδέα τόσο υπέρμαχη της κοινωνικής ισοότητας όσο η λέξη «σύζυγος» είναι άγνωστη είναι αφύσικη.

Το *Στην Κόλαση της Σαγκάης* (Shanghai Gesture) δεν είναι παρά ένα στήθιμο εικόνων απουσία ταινίας: συγκεκριμένα, υπάρχει ένα αριστοτεχνικό κοίταγμα από γερανό στα ενδότερα του χαρτοπαιχτικού άνδρου, περίπου στην αρχή της ταινίας ή ένα άλλο στο τέλος. Με μια ακολουθία συμπληρωματικών πλάνων που αφορούν τους ίδιους τους χαρτοπαίχτες.

Σαν περιγραφή μιας ανθρώπινης δίνης αισθημάτων και τύχης, αυτό είναι το πιο περιεκτικό «φιξάρισμα» πάνω στο θέμα που μπορούσε να γίνει. Ο Στέρνμπεργκ τραβάει αυτή την περιγραφή ακόμα πιο πέρα, όταν συνδέει κατευθεία τους κύριους χαρακτήρες με τους γερανούς και τα τράβελινγ. Το πρώτο πλάνο με γερανό διακόπεται από ένα πλάνο του Βίκτορ Ματσιούρ που προσφέρει τσιγάρο στις δυο γυναίκες που στέκονται δίπλα του. Αργότερα υπάρχει ένα περίεργο κόψιμο από μια σκηνή όπου υπηρέτες προσφέρουν φωτιά στον πλούσιο Γουόλτερ Χιούστον σε ένα τράβελινγκ, που οδηγεί πάνω στο τραπέζι της σουλέτας. Δυο άλλες φορές επιπλέον ο Στέρνμπεργκ κάνει φοντού από το πρόσωπο της τσαρίνας, στα πρόσωπα των χαρτοπαικτών, και της Όνα Μάνσον σε παρόμοιες σκηνές. Δυστυχώς ό,τι δεν μπορεί να κάνει η βαρετή υπόθεση και η, ακόμα πιο βαρετοί διάλογοι σε 90 και παραπάνω λεπτά, το κάνει το Μοντάζ και η λήψη σε δευτερόλεπτα. Οι σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες είναι, στην καλύτερη περίπτωση, άμορφες και ο φωτισμός δεν παίζει πάνω στο πρόσωπο της Τζην Τίρνει, αλλά φωτίζει την τέλεια κενότητα του. Η Ντήτριχ του Στέρνμπεργκ δείχνει αμφιλεγόμενα αισθήματα. Η Τζην Τίρνει δεν δείχνει τίποτα και η ηθοποιήστικη ενεργητικότητα της είναι το αντίθετο της εύκολης θρασυτητας της Ντήτριχ.

Οι συμμετρικές λήψεις με γερανό είναι μόνο μια όμορφη αρχή.

Όμως η πιο εξαιρετική, ίσως και αισθητικά αναζωογονητική χρήση συμμετρικών εικόνων του Στέρνμπεργκ, εμφανίζεται στο *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα*, όπου τις χρησιμοποιεί για να περιγράψει τα καπρίτσια της ηρωίδας του. Οι πρώτες δυο σκηνές (κι οι δυο σε deep focus) απλώς δείχνουν μια άμαξα σ' ένα δρόμο που σκορπάει ένα κοπάδι πρόβατα καθώς περνάει. Μέσα στην άμαξα είναι η Κόντσα κι ο εραστής της Αντόνιο, που πηγαίνουν προς το σταθμό για να φύγουν μακριά από τη Σεβίλλη και το Ντον Πασκουάλ. Με πρώτη ματιά, η σκηνή αυτή είναι μάλλον μια ασήμαντη μεταβατική σκηνή.

Την τελευταία όμως στιγμή η Κόντσα αλλάζει γνώμη και παρακολουθεί τον εμβρόντητο Αντο-

νιο να φεύγει με το τρένο μόνος του. Η τελευταία σκηνή του έργου, επίσης deep focus, δείχνει την άμαξα να ξαναγυρνάει στον ίδιο δρόμο και να ξανασκορπίζει το κοπάδι, πίσω για την πολη και τον Ντον Πασκουάλ. Η μια σκηνή μόνη της είναι μια όμορφη εικόνα, οι δυο σκηνές μαζί είναι μια φιλοσοφία της ζωής. Ο Στέρνμπεργκ ήθελε η ταινία να έχει τον τίτλο *Capriccio Espagnoli* κι αυτή την ταινία γύρισε. Ο τίτλος είναι κατάλληλος για ένα φιλμ που η πιο σημαντική του σκηνή είναι μια σκηνή «μετάβασης».

Όλο το χτίσιμο κι ο σχεδιασμός του *Γαλάζιο Άγγελου* — τάξη / καμπαρέ, καθηγητής / κλόουν, μαθητές / κοινό — είναι συμμετρικό. Οι δυο κυρίαρχες εικόνες: ο προβολέας που κινεί η Λόλα πάνω στο Ραθ όσο διαρκεί η παράσταση και η λάμπα με τηνοποία φωτίζει ο νυχτοφύλακας τον νεκρό Ραθ, όταν στο τέλος γυρνάει στην τάξη του. Αυτές οι σκηνές πλαισιώνουν την εκτός σκηνής παράσταση του Ραθ με κωμική και μάλλον ευγενική ειρωνία, σημειώνοντας την «είσοδο» και την «έξοδο» του. Η Λόλα, ο Κίπερτ, ο κλόουν με την παγωμένη τραγική - κοροϊδευτική του έκφραση και οι μαθητές του Ραθ είναι λιγότερο χαρακτήρες και περισσότερο κομμάτια ενός ψυχο-αισθητικού συνόλου, ένα συμπλήρωμα του Ραθ, το ένα ανακαλεί το άλλο, η αυθαδία τους στηρίζεται στην αυταρχικότητα του Ραθ.

Η χρήση του μαντιλιού από τον ίδιο αποτελεί ένα παράλογο μέρος των συνηθειών του. Το κυλοτάκι της Λόλας που πιάνει αφηρημένος σε μια στιγμή και σκουπίζει με αυτό το μέτωπό του, είναι απλώς μια προέκταση αυτού του παράλογου.

Το *Γαλάζιο Άγγελο* είναι μια κωμικοσοβαρή θέαση του κόσμου ως εικόνας παραμορφωτικού καθρέφτη της προσωπικής σεξουαλικής παράνοιας, μια έξυπνη και λυπητερή επιβεβαίωση των χειρότερων εφιαλτών του καθένα.

Η σκηνή του νεκρού Ραθ σφαιρισμένου πάνω στο γραφείο του, υπογραμμίζεται με τον ήχο χειροκροτημάτων, που, φαινομενικά, αφορούν τη Λόλα στην επόμενη σκηνή.

Πάνω στη σκηνή, ο Ραθ αντιμετωπίζεται με τραχιά γέλια και γιουχαίσματα. Όμως αυτό το σύντομο, πνιγμένο χειροκρότημα στη σκηνή του θανάτου του είναι λιγότερο κοροϊδευτικό, σχεδόν συγκινητικό ή και τα δυο μαζί, μετέωρο ανάμεσα στους δυο τόνους. Έτσι όπως τα γιουχαίσματα και οι κοροϊδίες φαίνονται κατάλληλα για τη σκηνική του παρουσία — που στο κάτω - κάτω είναι μια γκροτέσκα καρικατούρα της ζωής του —, το ήσυχο ξέσπασμα σε χειροκρότημα στο τέλος, φαίνεται το σωστό για την παράστασή του εκτός σκηνής.



Ο κόσμος του *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα*, δη-

Σημ.: Η έκδοση του φιλμ για τη Janus Television, όπως και το τυπωμένο σενάριο, τελειώνουν με μια σκηνή τραβηγμένη πίσω και πέρα από τα θρανία των μαθητών, μακριά από το «φωτισμένο» νεκρό κορμί του Ραθ. Αυτό αντανοκλά μια προηγουμένη σκηνή του Ραθ στο γραφείο του, αφού έχει βυσιώσει την καριέρα του για τη Λόλα. Αυτή η παραλλαγή της σκηνής είναι κάπως σχολαστική, καθώς φτιαχτή ακόμα, σαν μια θεατρική αναλογία (και ο νυχτοφύλακας και η κάμερα πρέπει να απομακρυνθούν από τον Ραθ για να πετύχει η σκηνή) και, μετά την προηγηθείσα σκηνή, ίσως και λίγο περιττή. Σε αυτή την έκδοση, το νούμερ που κάνει στη σκηνή η Λόλα, αρχίζει μάλλον παρά τελειώνει τη σκηνή, έτσι ώστε να του λείπει η ποιότητα της αιώνας σερίνης που αποδίδει η γενική θεατρική έκδοση και η διακριτικά περίεργη επεξεργασία στο μοντάζ που περιγράφεται εδώ.



Ζος Άγγελος



μιουργείται με την απεικόνιση της Κόντσα Περέζ ή την ανάποδη εικόνα της αταραξίας του Ντον Πασκουάλ. Η υπόθεση αρχικά, είναι μια σκηνή που παίζεται ξανά και ξανά - η Κόντσα που τον κοροϊδεύει, τον προκαλεί κι ύστερα τον εγκατελείπει. Το φιλμ είναι κωμικά στατικό, το νόημα βρίσκεται στην επανάληψη της κατάστασης, όχι στη δραματική της ανάπτυξη. Η ιδιοτροπία και τα καπρίτσια της Κόντσα είναι διαρκώς προσβλητικά και μόνο οι αποχρώσεις της έκφρασής της και των κινήσεών της ξεχωρίζουν τη μια προσβολή από την επόμενη. Η κωμική ειρωνία βρίσκεται στη γωνιά και το φωτισμό του προσώπου της, στον τρόπο που κάνει τον Ντον Πασκουάλ να σκύβει πάνω της σα να υποτάσσεται σ' αυτόν, στον τρόπο που το αιωνίως νευρικό της κεφάλι κάνει τα μεγάλα, μαλακά καπέλα της να χοροπηδούν και να πέφτουν από δω κι από κει. Ο Στέρνμπεργκ γεμίζει το καρέ με μόνο φανερά άσχετες λεπτομέρειες κι αντικείμενα, τα οποία σαν το το μαντίλι της που κυριολεκτικά γράφει «Κόντσα», μεταφορικά λένε κι αυτά το όνομά της: Ο Ντον Πασκουάλ που παίζει βαριεστημένα μ' ένα παιχνίδι - κούκλο στο τραπέζι του, ένας άνδρας που του φυσάει τον καπνό του τσιγάρου του στον πρόσωπό του, ο Ντον Πασκουάλ κι άλλοι επίσημοι καθώς παραμερίζουν μια κρεμαστή κούνια μωρού για να περάσουν, μια μεγάλη κούκλα που σηκώνεται ψηλά μαζί με κάτι μαλόνια σ' ένα καρναβάλι, η Κόντσα που τραβάει την ομπρέλα της από τα χέρια του Ντον Πακίτο, το αμάξι της που σκορπίζει το κοπάδι με τα πρόβατα, το περιδέραιο από μικρές καρδιές που φοράει η ίδια.

Αυτή η χλευαστική εικονογράφηση διαποτίζει της ταινίες του Στέρνμπεργκ, δίνοντας τους μια εντελώς ξεχωριστή μορφή κι αίσθηση. Είναι λιγότερο συμβολισμός από ότι οπτική αλλοίωση. Ακόμα και απλές πράξεις, όπως αυτή του Γουόρνερ Όλαντ του τινάζει κουκούτσια από σταφύλια ή της Ντήτριχ που τινάζει τη στάχη του τσιγάρου (*Ατιμασμένη*) δρουν σαν ευθραυστές συνδέσεις τόνου και χαρακτήρα. Μόνο σε μια ταινία του Στέρνμπεργκ μπορεί κανείς να βρει μια τόσο παράξενη, ρομαντική ουθερτουρα όσο αυτή που ο Όλαντ και η Ντήτριχ φυσάνε με μανία ο ένας στον άλλο ντουντούκες στο καρναβάλι του ίδιου φιλμ. Αυτοί οι εμπαιχτικοί ήχοι και εικόνες, λειτουργούν για να βρουν στη θέση τους τα ατομικά πάθη, για να ξεφουσκώνουν οποιοδήποτε αίσθημα του εαυτού σαν κάτι το ανώτερο. Υποτιμούν αποτελεσματικά την ερωτική και τη ρομαντική αυταρέσκεια. Οι περιφημες τελευταίες σκηνές του *Μαρόκο* όπου η Έιμι ακολουθεί το λεγεωνάριο Μπράουν στην έρημο, δεν υποδουλώνουν το ρητό «η αγάπη νικάει τα πάντα» αλλά ότι η αγάπη είναι η μιορνή να γίνει, απόλυτη. Τα ψηλοτάκουνα παπούτσια που αυτή αναγκάζεται να βγάλει στην αμμομ είναι ένα απλοϊκό εξυμνο αντίστοιχο των

τροσωπικών και κοινωνικών θυσιών που θα πρέπει να κάνει στο όνομα της αγάπης. Είναι ένα είδος μείωσης, μια παραλλαγή.

Στο *Shanghai Gesture*, τα κορίτσια μέσα στα ανυψωμένα κλουβιά, έτοιμα για πλειστηριασμό, αντανακλούν το καλαθάκι που μαζεύει τα λεφτά στη χαρτοπακτική λέσχη. (Οι γυναίκες σαν χρήμα, γυναίκες - αντικείμενα). Δυστυχώς, η Όνα Μάνσον λέει με νόημα: «Κι ύστερα μια μέρα βρήκα τον εαυτό μου σαν εκείνα τα ζωάκια στα κλουβιά εκεί έξω!», και σπάζει την οπτική μαγεία του Στένμπεργκ. Σαν εικόνα μοιρολατρίας, τα κορίτσια στα κλουβιά αποτελούν το άνομο ραφινάρισμα της κούκλας, που παρασέρνεται από τα μπαλόνια στο *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα* και που με τη σειρά της είναι μια επεξεργασία πάνω στη σκηνή των κούκλων που «χορεύουν» παράλογα κρεμασμένοι από το ταβάνι στο διαμέρισμα της Νήτριχ στο *Η Ατιμασμένη*. Όμως η πνευματώδης μοιρολατρεία των πρώτων ταινιών του Στένμπεργκ στο (*Η Ατιμασμένη*, το τραγούδι «Ω, πως χορεύαμε τη νύχτα που συναντηθήκαμε» κι όχι κανένας σκάρτος σκοπός, υπερθεματίζει την αναλογία), γίνεται στα πλαίσια του *Shanghai Gesture* διογκωμένο δράμα.

Στο *Η Ατιμασμένη*, το τρελό χοροπηδητό των κούκλων, όταν ο φον Σάιφερτιτζ τις κουνάει, υπονοεί παράξενα την κίνηση του κορμιού της Νήτριχ όταν τινάζεται πίσω από τη ριπή των όπλων στο τέλος του φιλμ. Το νόημα του φιλμ μπορεί αρχικά να φαίνεται πως βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο ρουθούνισμα μιας κάποιας περιφρόνησης του φον Σάιφερτιτζ, με το οποίο αντιμετωπίζει τις κινούμενες κούκλες, και στον ιπποτικό χαιρετισμό του προς το νεκρό σώμα της Νήτριχ.

Όμως, η αναλογία Νήτριχ / κούκλες θρίβει από όλα τα είδη υπαινιγμών απ' τους οποίους ο λιγότερο ευκαταφρόνητος είναι ότι ο Στένμπεργκ θέλει ο χαιρετισμός του φον Σάιφερτιτζ να αντιμετωπιστεί ειρωνικά κι όχι αισθηματικά. Στο κάτω - κάτω ο φον Σάιφερτιτζ είναι αυτός που στρατολόγησε τη Νήτριχ σαν κατάσκοπο κι άρα είναι και το πρόσωπο ή η εξουσία που έχει την ευθύνη για την εκτέλεσή της. Κι έτσι γίνεται ώστε, σχεδόν σουρεαλιστικά, το φιλμ να συνδέει το τυχαίο του τίναγμα των πλαστικών κούκλων, στη μια σκηνή, με το γκροτέσκο τίναγμα πίσω του κορμιού της Νήτριχ στην άλλη. Είναι σαν, έξω από το χρόνο, να της πήρε τη ζωή με μιά μόνο κίνηση του χεριού. Ο τελικός του χαιρετισμός του άψυχου κορμιού της είναι, λοιπόν, το αντίστοιχο με το ειρωνικό χειροκρότημα που εισπράτει ο Ραθ στο τέλος του *Γαλάζιου Άγγελου*. Και είναι ευφύως αρμονικό με τη μοιρολατρική ταύτιση στο έργο της μουσικής με το χορό, με την αγάπη, με το θάνατο, το γεγονός ότι είναι ο φον Σάιφερτιτζ που παίζει το «Ω, πως χορεύαμε...» καθώς ο



Στένπεργκ παρεμβάλλει τραβήγματα με τις κούκλες.



Οι λέξεις και οι πράξεις στις ταινίες του Στένπεργκ δεν πρέπει να παίρνονται με την κυριολεκτική τους σημασία. Ο Κλάιβ Μπρουκ σαν Κάπταιν Χάρβει στο *Σαγκάι Εξπρές*, λέει σε μια στιγμή: «Το άκουσα από τα ίδια της τα χείλια, ότι πήγε με τη θεάλησή της στον Τσανγκ» και λίγο αργότερα, σκεπτικά, «Δίνεις μεγάλο θάρος σ' ό,τι λέει η Σαγκάι Λίλι». Φαίνεται να θέλει να την πιστέψει όταν δεν θα 'πρεπε, και να μην την πιστέψει όταν θα 'πρεπε. Το βρίσκει δύσκολο να πιστέψει ότι υπάρχει κάτι καλό μέσα της και η Λίλι επιμένει να θέλει να τονίσει τις κακές της πλευρές. Όμως ο ασυγκίνητος Χάρβει ποτέ δεν μπορεί να πιάσει την τρελή ακεραιότητα του χαρακτήρα της. Δεν μπορεί να αποφασίσει πώς να την αντιμετωπίζει κι εκείνη αρνείται να τον διευκολύνει.

Ανάμεσα στα προσποιητά και χαμένα «νεύματα», στην αμφίβολη και στην χαμένη πίστη. Τα λόγια και τα βλέμματα που ανταλλάσσουν, το μόνο που καταφέρνουν είναι να απομακρύνουν τον ένα από τον άλλο. Σε μια σκηνή, λίγο πριν από το τέλος, *Η Σαγκάι Λίλι* φαίνεται αναστατωμένη και τα λόγια της τρέμουν, όταν ο Χάρβει την ρωτά τι συμβαίνει εκείνη του απαντά «Επειδή με άγγιξες». Είναι μια αληθινή, παραπλανητική δήλωση, που επιδέχεται δυο σωστές απαντήσεις. Αν οι λέξεις επιθεβαιώνουν την αλήθεια, τότε τι εμποδίζει τον Χάρβει να χλευάσει την εξομολόγησή της; Ο τόνος φαίνεται να ακυρώνει το νόημα των λέξεων ή και το αντίθετο. Αν, ωστόσο, υποθέσουμε ότι η *Σαγκάι Λίλι* είναι ερωτευμένη με τον Χάρβει, τότε εννοεί αυτό που λέει, αλλά για κάποιους δικούς της λόγους δεν θέλει να το μάθει εκείνος, τότε ο διφορούμενος τόνος της είναι μια υπεκφυγή. Του αφήνει περιθώρια να δεχτεί ή να απορρίψει την εξομολόγησή της. Αν, λίγο πιο πριν, αναγκάστηκε να πει ένα συνειδητό ψέμμα στον Χάρβει, εδώ του λέει την αλήθεια ασυνείδητα.

Αναμφίβολα υπάρχουν μερικές τρομερές στιγμές στο *Σαγκάι Εξπρές*, όπως εκείνη που η Ντητριχ πρέπει να πει αυτό που αισθάνεται για τον Χάρβει στον Γουώρνερ Όλαντ («τον αγαπώ παράφορα»). Σαν να το πιστεύει πραγματικά, αλλά δεν τα καταφέρνει, της είναι αναγκαία το θέλο και ο καπνός του Στένπεργκ, και οι γεμάτες ειρωνεία φράσεις των Στένπεργκ και Ζυλ Φάρθμαν (σεναριογράφου) που λειτουργούν σαν φραστικά προπετάσματα.

Στην τελευταία σκηνή, η *Σαγκάι Λίλι* δηλώνει την αγάπη της για τον Χάρβει καθαρά και ξαστερά αλλά τα μάτια της είναι σαν να κοιτούν πίσω από το θέλο η ματιά φευγαλέα, και οι τρόποι της, για άλλη μια φορά, μπορούν να προκα-

λέσουν οποιαδήποτε αντίδραση, από την αποδοχή ως την απόρριψη, ως την απόλυτη αμηχανία. Το κείμενο και η ερμηνεία κυριαρχούν. Η εφαρμογή της αρχικής μιά υπερβολικά φανεράς αλήθειας, είναι κατ' εξοχή σαρωτική στις ταινίες του Στένπεργκ, στις οποίες τα φαινόμενα γενικά απατούν.

Στο *Μαρόκο* η γεμάτη πάθος Έιμυ Τζόλυ διασχίζει το μισό Μαρόκο για να βρει τον Τομ Μπράουν. Όταν τελικά συναντιούνται σ' ένα μπαρ η λαχτάρα της εξαφανίζεται, δίνοντας τη θέση της σε ένα ερωτικό χαμόγελο. Εκείνος από την μεριά του, χαμηλώνει το ποτήρι του για να κρύψει το βλέμμα του, κι αμέσως μετά σκορπίζει τα φύλλα μιας τράπουλας για να κρύψει μια καρδιά (τη δική του) κι ένα όνομα (το δικό της) που έχει χαράξει στο ξύλο του τραπεζιού. Εκείνη, ειρωνικά το γυρνάει στο αστέιο. Τα λόγια και οι πράξεις τους σ' αυτή τη σκηνή ουσιαστικά δε μετράνε. Αυτό που μετράει είναι τα δυο συγκεκριμένα γεγονότα, πίσω απ' τα λόγια η αναζήτησή της και ό,τι εκείνος χάραξε στο τραπέζι.

Αυτά τα δυο γεγονότα είναι η ουσία του *Μαρόκο*, όπως τα χέρια της *Σαγκάι Λίλι* φωτισμένα από ψηλά καθώς προσεύχεται για τη ζωή του, και η θυσία της να πάει με τον Τσανγκ για να σώσει τον Χάρβει, είναι η ουσία του *Σαγκάι Εξπρές*: όλα τα άλλα είναι προπετάσματα κλπ.

Δυο χειρονομίες αποτελούν επίσης το κλειδί της *Ατιμασμένης*: η προδοσία που διαπράττει η κατάσκοπος Χ-27, επιτρέποντας στον αγαπημένο της και εχθρό της πατρίδας της, να δραπέτευσει, και, στο τέλος, ο νεαρός ανθυπολοχαγός επικεφαλής του εκτελεστικού αποσπάσματος, που αρνείται, για χάρη της αγάπης και μιας γυναίκας - που μόλις έχει γνωρίσει - να δώσει το πρόσταγμα να την πυροβολήσουν. Και στις δύο αυτές χειρονομίες το συναίσθημα υποσκελίζει το καθήκον. Αλλά, ενώ εκείνη είναι απλά ρομαντική, η στάση του λοχαγού, με το να επιζητεί μια άπιστη ικανοποίηση, φαντάζει παράφορα ρομαντική. Η αγάπη στις ταινίες του Στένπεργκ δεν χαρίζει δικαιώματα και προνόμια. Μόνο — στην καλύτερη περίπτωση — ύπαρξη.

Σε μια αφήγηση που φαίνεται να είναι τέλεια χωρισμένη σε δύο μέρη - «αθωότητα» και «εμπειρία» - υπάρχει μια σταθερά στην *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*: η περιστασιακή χρήση από τον Στένπεργκ πέπλων και διχτυωτών για να διαχέει τα συναισθήματα της Αικατερίνης. Για παράδειγμα, στην πιθανή σεκάνς - κλειδί του πρώτου μέρους, στο γάμο της με τον Πέτρο, η Αικατερίνη είναι θαμμένη στο καταπιεστικό ντεκόρ. Η παρουσία της πίσω από το πέπλο της γίνεται αισθητή μόνο από τη γρήγορη ανάσα της που ταραξιά ρυθμικά τη φλόγα του κεριού μπροστά της. Ξανά, στην αρχή του δεύτερου μέρους της ταινίας, μετά τη γέννηση του παιδιού της (με αθέατη πατρότητα), το πρόσωπο

της Αικατερίνης φαίνεται σαν ένα κενό, χαμένο στην κουνουπιέρα του κρεβατιού της, καθώς αυτή, χωρίς καμιά χαρά, παίζει κι ύστερα παρατάει ένα διαμαντένιο μενταγιόν της, που της χαρίστηκε για την περίπτωση.

Στην πρώτη εικόνα, η συγκίνηση της Αικατερίνης είναι ολοφάνερη, αλλά άσχετη, με τα όσα συμβαίνουν. Η αθώα, παθιασμένη Αικατερίνη χάνεται ανάμεσα στην κίνηση, αφενός της σεκάνς προς τα πάνω, που κορυφώνεται με ένα πλάνο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ, πηγή της εξουσίας και αφετέρου στη γενική κίνηση της ταινίας προς τα πάνω, ως πλάνο από ψηλά της ίδιας, στο υψηλότερο σημείο της αίθουσας του θρόνου. Μια εικόνα — στη συνέχεια — της καλυμμένης με θέλο, γεμάτης απάθεια Αικατερίνης είναι ίσως ακόμα περισσότερο φορτισμένη συναισθηματικά, όμως η πηγή των συναισθημάτων είναι απροσδιόριστη — φαίνεται πολύ λίγο να είναι ολοκλήρο το πρώτο μέρος της ταινίας, φιλτραρισμένο απλά μέσα στο αιωρούμενο μενταγιόν και τα ματωσίνορα της Αικατερίνης, που ανοιγοκλείνουν με φανερή αδιαφορία. Αυτή η δεύτερη εικόνα είναι σαν μια ξέθωρη ανάμνηση της πρώτης, μια εικόνα κάποιου συναισθήματος που ανακαλείται αόριστα στη μνήμη, κι ωστόσο εικόνα παράδοξα δυνατή στην περιγραφή μιας απώλειας, ενός παρελθόντος που απομακρύνεται ραγδαία.

Το *Anatahan* κλείνει με μια σκηνή που ενεργεί πάνω σε μια παρόμοια συναισθηματική αρχή. Σ' αυτό, η «βασιλίσα μέλισσα» Κέικο (Ακέμι Νεγκίσι ή το πνεύμα της) αντιπετωπίζει τους «κηφήνες» της ή τα πνεύματά τους, τους άντρες στους οποίους έδωσε ζωή, αν όχι αγάπη, στο νησί. Καθώς ο κάθε άνδρας κάνει ένα βήμα μπρος έξω από τις σκιές, αυτή φαίνεται να τον αποκαλεί και χωρίς μιλιά κοιτάει κάτω κι αποστρέφει το βλέμμα της απ' αυτόν. Εκείνη και οι άνδρες είναι ουσιαστικά ανέκφραστοι — καμιά ανταλλαγή βλέμματος δεν μπορεί να «πει» εκείνο που θα ήθελαν να πουν μεταξύ τους, όπως τίποτα στο πρόσωπό της Αικατερίνης δεν μπορεί να εκφράσει ικανοποιητικά τα συναισθηματά της τη στιγμή που της προσφέρεται το μενταγιόν. Κι όμως, το συναισθηματικό περιεχόμενο της ταινίας, συνολικά, φαίνεται να διαθλάται μόνο στην ανεπαίσθητη, υποβλητική κίνηση των ματιών της Κέικο. Αυτό το περιεχόμενο δεν είναι αγάπη, οίκτος, λύπηση ή κατανόηση, αλλά κάτι το απεριγράπτο, όπως ακριβώς και η εικόνα της Αικατερίνης στο κρεβάτι της. Η τελευταία αυτή σκηνή είναι η πιο κοντινή ένδειξη στην οποία φτάνει ο Στένμπεργκ στην *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, μιας μεταβολής ανάμεσα στην ανώριμη και την ώριμη Αικατερίνη, την οποιαδήποτε ένδειξη ότι κάτι κάποιο τρόπο αυτές οι δυο είναι το ίδιο πρόσωπο. Πολλή από την παράξενη δύναμη του φιλμ προέρχεται μάλλον από την απόσταση που βάζει ανά-

70 μέσα στις δυο Αικατερίνες.

Υπάρχει ένας απόηχος της σκηνής του μενταγιόν και του πέπλου, αργότερα, όταν η Αικατερίνη, καθώς ετοιμάζεται να προδώσει τον άντρα που κάποτε αγαπούσε, τον Κόμη Αλεξέι (Τζον Λοτζ), αρπάζεται και σφίγγει την κουνουπιέρα του κρεβατιού της. Το στρίψιμο του πανιού φαίνεται να σημειώνει την εκδίκηση που παίρνεται με χαρά από έναν άπιστο εραστή. Παραπέρα, υποδεικνύει μια απώλεια, μια μετάλαξη του πόθου σε μίσος, μια διαφθορά του αισθήματος. Είναι σαν μια αντικειμενική ανάγνωση μιας αισθηματικής ιστορίας με σύζευξη ενός αμυδρού περασμένου κι ενός ζωντανού παρόντος αισθήματος. Αν το πρώτο μέρος του φιλμ *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, γελοιοποιεί το ρομαντικό πάθος της Αικατερίνης, οι ιδέες του ρομάντζου λείπουν εντελώς από το δεύτερο μέρος. Κι όμως, σαθρά όπως είναι πάντα, αυτά τα κοριτσιόστικα ιδανικά, χρωματίζουν με μάταιο τρόπο κάθε σκηνή του φιλμ, δίνοντάς τους αδιόρατους χαμηλούς τόνους της λύπης, τον αναποδογυρισμένο αέρα του παραμυθιού που έχει. Το φιλμ *Κόκκινη Αυτοκράτειρα* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν μια μάλλον σοβαρή κωμωδία για την επιτηδεύση της αγάπης.

Σε μια από τις λίγο κατεργασμένες σεκάνς του ατέλειωτου *Εγώ, ο Κλαύδιος* (1937) που εμφανίζεται στο ντοκυμανταίρ του BBC, *The Epic that never was* (Το Έπος που δεν έγινε ποτέ), ο στραβοπόδαρος Κλαύδιος (Τσάρλς Λότον), κουτσαίνει μπροστά από μια ατέλειωτη, όπως φαίνεται, σειρά θεατών, που τον επευφημούν μπροστά στην εισοδο ενός ναού. Αυτή η μακριά βασανιστική σκηνή δείχνει ότι υπάρχουν δύο ισχυρές δυνάμεις που λειτουργούν στην ταινία - η αποφασιστικότητα του Κλαυδίου και η αδιαφορία του κόσμου.

Η σκηνή δείχνει πάρα πολύ την αντίληψη του ανθρώπου που δημιούργησε τη σεκάνς στο *Γαλάζιο Άγγελο*, όπου ο ταπεινωμένος Ραθ Ξεσπάει πάνω στη σκηνή. Περιγράφει τον κόσμο σαν κάτι που περιέχει δυνάμεις οι οποίες αρνούνται να κοιταχθούν.

Ο Κλαύδιος κουτσαίνει και τραυλίζει, όμως σ' αυτό το μακρύ τράβελινγκ, ο σταθερός ρυθμός με τον οποίο προχωρεί, χτίζει με μια αίσθηση σκληρότητας, μια αίσθηση ότι ο χαρακτήρας αφήφά τέτοια εμπόδια — την ίδια στιγμή που χτίζει την παντοδυναμία αυτών εμποδίων. Στη σεκάνς όπου ο Κλαύδιος αμφισβητεί τη ρωμαϊκή Σύγκλητο, καταφέρνει με μεγάλη δυσκολία να δηλώσει «Εγώ, ο Κλαύδιος...» χωρίς να τραυλίζει. Όμως, το τραυλισμά του επιστρέφει αμέσως μετά. Ούτε ο ίδιος αλλά ούτε ο κόσμος θα προδοθούν. Ο Κλαύδιος του Λότον είναι μια γοητευτική αντίθεση μαζοχισμού και εξιπνά-

δας, μαζί με δύναμη και συναισθηματισμό, μια σχεδόν αφόρητα ωμή ερμηνεία.

Η περίοδος 1934-37 είναι αναμφίβολα η κορυφή της καριέρας του Στέρνμπεργκ και το *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα*, και το *Εγώ, ο Κλαύδιος* συνθέτουν τα μεγαλύτερα επιτεύγματά του.

Ο *Γαλάζιος Άγγελος*, είναι το πρωτότυπο σ' αυτό το καταπληκτικό τρίο, είναι μια καταπληκτική ταινία από μόνη της. Ανάμεσά τους: ένα - δυο εξαιρίες, αν κι ελαφρώς άνισες ταινίες είναι *Μαρόκο* και *Σαγκάι Εξπρές*. Ένα φιλμ που τουλάχιστον σποραδικά θαυμάσιο — το *Ατμισμένη*, ίσως η πιο παραληρηματική και αποπροσανατολιστική ταινία του Στέρνμπεργκ (οι άλλες ταινίες είναι — σε σύγκριση — μοντέλα αισθητικής κοσμιότητας). Το μάλλον πρόχειρο αλλά ενδιαφέρον *Έγκλημα και Τιμωρία* (1935). Και δυο εντελώς άστοχα: το *Αμερικάνικη τραγωδία* (1931), και το *Blonde Venus* (*Ξανθιά Αφροδίτη*) (1932), με τους Κάρυ Γκραντ, Χέρμπερτ Μάρσελ και Νήτριχ, στατικούς και κενούς κι έναν Στέρνμπεργκ ανίκανο να σκιαγραφήσει τα χαρακτηριστικά τους ή να τους αναπτύξει «ρεαλιστικά».

Πριν από το *Γαλάζιο Άγγελο* υπάρχουν πετυχημένα, αν και στην πλειοψηφία τους μέτρια, διασκεδαστικά φιλμ: Το εναλλακτικά θαυμάσιο κι απαίσιο *Κεραυνός* (1929), το γοητευτικό αν και κάπως λίγο, *Οι αποβάθρες της Ν. Υόρκης*, που σκιάζεται κάποτε από τον υπερβολικό του κυνισμό. Το κλασικό γκαγκστερικό *Υπόκοσμος* (1927), το σαρκαστικά μελαγχολικό *The Salvation Hunters* *Κύνηγοι Σωτηρίας* (1925), που ο τόνος του προαναγγέλει τις ταινίες με τη Νήτριχ.

Το όνομα του Στέρνμπεργκ σαν σκηνοθέτη, εμφανίζεται επίσης, σε πέντε ταινίες μετά το *Εγώ, ο Κλαύδιος*, αλλά θα ήταν το ίδιο να υποθέσουμε ότι δεν εμφανίζεται καθόλου τουλάχισ-

στον στις τέσσερις από αυτές. Είναι ενδεικτικό της φύσης αυτών των τελευταίων φιλμ, ότι έχουν μερικές από τις πιο μελιστάλακτες ηθοποιούς του Χόλυγουντ - Τζην Τίρνεϋ, Λορέν Ντέι, Τζέιν Ράσελ - κι ότι η ηθοποιός της οποίας η φωνή ήταν φτιαγμένη για τις ταινίες του Στέρνμπεργκ, η Γκλόρια Γκρέιχαμ, έχει μόνον ένα μικρό ρόλο σε μια από αυτές, το *Μαρόκο* (1951), που ήταν μια μικρή καταστροφή για όλους όσους πήραν μέρος σ' αυτό. Στο τελευταίο του φιλμ *Anatahan*, μόνο η ομορφιά της Ακέμι Νεγκίσι και η μεγάλη τελευταία σκάνος θυμίζουν κάτι από τις καλύτερες μέρες και τις ταινίες του Στέρνμπεργκ.

Όλες εκείνες οι ταινίες που, τελικά, ασχολούνται λιγότερο με το πάθος και περισσότερο με το περιεχόμενο του πάθους — την άμμο και τον αέρα, τις κατοίκους και το σάλι της Έμι, στο τέλος του *Μαρόκο*, τις ντυντούκες, στην *Ατμισμένη* και τα μπαλόνια που σκάνε, στο *Ο Διάβολος είναι Γυναίκα*, τα πλήθη στο σταθμό, στο τέλος του *Σαγκάι Εξπρές*, κι έξω από το ναό στο *Εγώ, ο Κλαύδιος*, τη γαμήλια τελετή, στην *Κόκκινη Αυτοκράτειρα*, την ήσυχη παρατεταμένη σκηνή, όπου η Λόλα ζεσταίνει ένα σίδερο για σιδέρωμα στο *Γαλάζιο Άγγελο*, αφού ο Ραθ φεύγει θυμωμένος κι ενώ ορκίζεται ότι δε θα ξαναγυρίσει ποτέ (σε ένα λεπτό όμως ξαναγυρνάει μετανωμένος). Το νόημα του φοντού που δείχνει τη Λίλι και τον Κάππαιν Χάρβεϋ πάνω από τα πλήθη, στο τέλος του *Σαγκάι Εξπρές*, δεν υποδηλώνει μόνο ότι οι ήρωες χάνουν τον εαυτό τους μέσα στο πλήθος. Βεβαιώνει και την αδιαφορία τους προς αυτό, αλλά και το φυσικό γεγονός ότι το πλήθος δεν εξαφανίζεται ποτέ. Η αγάπη δεν είναι μια μεταμορφωτική δύναμη στις ταινίες του Στέρνμπεργκ: αυτό είναι το αληθινό μήνυμα της αγόρευσης του λοχαγού, στο *Η Ατμισμένη*.

Η αγάπη είναι αυτοσκοπός.





ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΜΕΝΗ «ΚΛΟΠΗ»

Όλο και πιο σπάνια τα τελευταία χρόνια μπορεί κανείς να απολαύσει ένα αστυνομικό φιλμ. Έτσι πέρυσι, ελλείψει άλλου, μιλάγαμε για την *Ντίβα*. Τούτο το χειμώνα είδαμε μian αριστουργηματική κλοπή του 1959, που μόλις φέτος διαπράχθηκε στην Αθήνα.

Η *Κλοπή*, φιλοδοξώντας να είναι ένα γνήσιο φιλμ-νουάρ, ενσωματώνει όλα τα παραδομένα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το «είδος», την εισηγητική, off-αφήγηση, τη σκληρή ατμόσφαιρα με τα έντονα κοντράστα, τη μοιραία καταστροφική γυναίκα, το δραματικό χώρο του υποκόσμου και, τέλος, τη μοίρα που τον θαραίνει. Πράγματι αυτά τα δύο τελευταία: ο υπόκοσμος και οι «εσωτερικές» του σχέσεις, και, παραπέρα, η ύπαρξη μιας μοίρας που επικαθορίζει από τα πριν την τύχη του, είναι και τα ουσιαστικά 72 σημεία της ταινίας.

Η σκληρή off φωνή που ξεκινάει την ταινία, δεν είναι η υποκειμενική αφήγηση ενός δρώντος προσώπου, όπως συνήθως συμβαίνει στο φιλμ-νουάρ. Αυτός ο λιτός, χωρίς λογοτεχνισμούς και περιγραφικότητες, λόγος, μια γλώσσα που έχει αποβάλει τα περιττά της λίπη, δεν είναι καν η «φωνή» του αστυνομικού δελτίου ή η αφήγηση ενός τρίτου.

Είναι ένας λόγος βεβαιωμένος, που διατυπώνεται πάνω σε κάτι που έχει ήδη συντελεστεί. Είναι ο ανέκκλητος λόγος της Μοίρας, που έχει τελεσίδικα αποφανθεί και εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι πρόκειται για την αντικειμενική κοινωνική νομοτέλεια των πραγμάτων, που αποσυνδέεται από οποιαδήποτε σχέση με τη μεταφυσική. Τα γεγονότα έχουν διαγράψει και έχουν ολοκληρώσει την τροχιά τους πριν και έξω από την ταινία. Στη διάρκεια του φιλικού

Του
Στάνλεϋ Κιούμπρικ

χρόνου τίποτα δεν «παίζεται», τίποτα δεν είναι ζητούμενο· όλα έχουν τελειώσει σ'έναν παρελθόντα χρόνο· αυτό είναι κάτι που η σκληρή off φωνή δεν μας αφήνει ούτε στιγμή να ξεχάσουμε. Έτσι το φιλμ δεν είναι παρά η ανασύνθεση στο χώρο του θεάματος, μιας «τελειωμένης» ιστορίας, που φτιάχνεται με τη βοήθεια της μνήμης που διαθέτει η Μοίρα.

Οι χαρακτήρες της ιστορίας ολοκληρώνουν τούτη την ατμόσφαιρα του δράματος. Η λιτή και απόλυτα δραματική φιγούρα του Στέρλινγκ Χέυντεν δεν αφήνει περιθώρια για άλλες προβλέψεις. Ο μπάρμπαν με την άρρωστη γυναίκα, που για χάρη της μπλέκεται σ' αυτή την ιστορία, ο ασήμαντος ταμίας που πρώτη φορά θα «τολμήσει» κάτι στη ζωή του για να μπορέσει να κρατήσει μια γυναίκα, ο αποτυχημένος παλαιστής που πουλάει τη δύναμη με το κομμάτι — όλα αυτά τα πρόσωπα πως μπορούν να «κερδίσουν», να αλλάξουν τη ζωή τους, πως μπορούν να ανατρέψουν τις κοινωνικές επιλογές, που τους επικαθορίζουν!

Βέβαια αυτοί οι άνθρωποι δεν αποτελούν, τουλάχιστον οι περισσότεροι, τη συμμορία με την πιο παραδοσιακή της έννοια. Ο Κιούμπρικ νιώθει επιτακτική την ανάγκη να το διευκρινήσει: οι συνθήκες είναι εκείνες που θα τους ωθήσουν στην κλοπή, γι' αυτό άλλωστε και η επιμονή του στο πρόβλημα του καθενός. Η κλοπή είναι λύση απελπισίας, πράξη ανάγκης σε έναν κόσμο που δεν αφήνει άλλη διεξόδο.

Το μόνο πρόσωπο που μένει «ηθικά» έκθετο είναι ο μπάτσος, και τούτο επειδή δεν υπάρχουν «λόγοι» για τη συμμετοχή του στην κλοπή. Αυτή είναι και η μοναδική άλλωστε εμφάνιση της αστυνομίας, μιας αστυνομίας που ο φόβος της αιωρείται κάθε στιγμή αλλά ελικά δεν έχει καμιά συμμετοχή σ' αυτή την ιστορία, και πολύ περισσότερο βέβαια στη «λύση» του δράματος. Δεν είναι ο Νόμος που θα ματαιώσει την ολοκλήρωση της επιτυχίας του εγχειρήματος. Είναι ένα μικρό σκοτάδι, μια απότομη μανούβρα, μια θαλίτσα που κάποιος δεν πтерέωσε καλά είναι η μοίρα τους η σακατεμένη που βρίσκεται πίσω απ' όλ' αυτά, η ολοκληρωτική αδυναμία ενός κόσμου να «ανέβει». Ποιά οδός διαφυγής μένει για εκείνους που μαζεμένοι γύρω από ένα τραπέζι, κάτω από ένα συγκεντρωμένο φως επεξεργάζονται τη μεγάλη στιγμή, περικυκλωμένοι από ένα απόλυτο σκοτάδι, «σφιγμένοι» μέσα σ' ένα ισοπεδωτικό γενικό πλονζέ!

Εκείνο που η Κλοπή αντιμετωπίζει διαφορετικά από το παραδοσιακό φιλμ-νουάρ, είναι οι εσωτερικές σχέσεις της συμμορίας, που διαπνέονται από ένα αίσθημα απόλυτης εμπιστοσύνης και συντροφικότητας. Ο χώρος της παρανομίας, έχοντας τη συνείδηση της ασφυκτικά περικυκλωμένης μειοψηφίας, αναπτύσσει την εσωτερική του ενότητα και αντιπληθίζεται. Ας θυμηθούμε την πατρική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Σ. Χέυντεν και το μοναχικό παλαίμαχο - χρηματοδότη της ληστείας,

το Ρώσο παλαιστή, που μπαίνει στο «παιχνίδι» μη ρωτώντας περισσότερα απ' όσα πρέπει, ή ακόμη τον ξενοδόχο που συναντάει ο Σ. Χέυντεν σταλμένος από κοινό γνωστό της φυλακής και για τούτο ο ξενοδόχος αρνείται να πάρει χρήματα, κι αν στο τέλος τα πάρει τα στέλνει στο φυλακισμένο σύντροφο.

Αυτό τον άρρηκτα συνδεδεμένο ανδρικό μικρόκοσμο, που τολμάει την «πράξη» για το πέρασμα σ' έναν άλλο κόσμο, που κινδυνεύει κάθε στιγμή από κάποιο απόροπτο (πρώτα η ασυστηρότητα και κατόπιν η οικειότητα του μαύρου στο πάρκινγκ, η εμφάνιση του μεθυσμένου γκάγκστερ στον τόπο της ληστείας)· τούτο τον μικρόκοσμο μόνο μια γυναίκα θα μπορούσε να ταράξει. Το «μήλο της γνώσης» για τη γυναίκα, σημαίνει κίνδυνο για την ομάδα. Κάθε στιγμή μπορεί να αναπαράγει εκείνον τον προαιώνιο ρόλο· το αρχέτυπο της προδοτικής Εύας κρύβεται παντού. Βασικός όρος του παιχνιδιού είναι η γυναίκα να είναι «εκτός». Η φιλενάδα του Σ. Χέυντεν και η άρρωστη γυναίκα του μπάρμπαν είναι ακίνδυνες γιατί δεν γνωρίζουν τι πρόκειται να συμβεί.

Παρ' όλα αυτά το φινάλε θά 'ρθει λίγο αργότερα στη θαυμάσια τελική σεκάνς του αεροδρόμιου, γεμάτη από επιμέρους καταστάσεις που εγκυμονούν το απροσδόκητο και προδικάζουν το μέλλον, εκεί που το τυχαίο και το ασήμαντο είναι ικανό να καταστρέψει τα πάντα.

Η ένταση διαπερνάει όλο το φιλμ από την αρχή. Η οικονομία των πλάνων απίστευτη, ο ρυθμός εξαιρετικός. Η γραμμική αφήγηση αναίρεται, η πορεία του καθενός στην πραγμάτωση της ληστείας ανάγεται σε μοναδική, ο πραγματικός χρόνος πολλαπλασιάζεται, ο φιλικός μεγεθύνεται, τα ίδια πλάνα επανέρχονται σε διαφορετικές (πλην ταυτόχρονες χρονικά) σεκάνς, για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την τελεουργία της ληστείας από την πλευρά του καθενός χωριστά. Έτσι, η πολυεπίπεδη φιλική δράση απλώνεται στον πραγματικό χρόνο (χρόνο προβολής της ταινίας), καταδειχνοντας κάθε στιγμή, κάθε λεπτομέρεια, όλα δοσμένα μ' ένα εκπληκτικό timing: η κινηματογραφική μηχανή πια και ο θεατής, γίνονται το Μάτι που τα πανθ' όλα.

Η πολύπλοκη ηχητική μπάντα (διάλογος, φωνή off, μεγάφωνα ιπποδρόμου, θόρυθοι μουσική) υπογραμμίζει το παραλλήλο κλιμακούμενο κρεσέντο της δράσης. Παράλληλα, ο χώρος του φιλμ «συμπυκνώνεται»· κυρίως σ' ασφυκτικά κλειστά δωμάτια και στον ιπποδρόμο. Ο ιπποδρόμος, παραδοσιακός τόπος συγκέντρωσης πλήθους, συγκινήσεων και ορασιών, είναι ο ιδανικός χώρος δράσης, που ενοποιεί τις ξεχωριστές πράξεις του καθενός, έτσι που όλες μαζί, μεταφρασμένες και αναλυμένες στο χώρο του θεάματος πια, ανασυνθέτουν τη χαμένη ενιαία υπόσταση της Πράξης.

Βασίλης Σηληλιούλας

ΣΗΜ. 1). Αυτή η οικονομία επιλογών των χαμένων θρόνων, είναι σημαντικό του γενικότερου «εγκαλωθισμού» των προσώπων. Δεν είναι τυχαίο για παράδειγμα ότι δεν έχουμε ούτε ένα γενικό πλάνο της πο

αίρ.



Καλά Χριστούγεννα Μίστερ Λώρενς

Του Νάγκιζα Όσιμα

Στη *Μεγάλη Χίμαιρα* του Ζαν Ρενουάρ, που επίσης κατά μεγάλο μέρος εκτυλίσσεται σε στρατόπεδο αιχμαλώτων πολέμου (1914-1918), υπάρχουν δύο αντικείμενα για να σημαδέψουν και θωρακίσουν δύο εχθρούς, που συμβαίνει παράλληλα να είναι ευγενείς και στρατιωτικοί καριέρας. Ένα μικρό αλαζονικό μονόκλ για το μάτι του γάλλου De Boieldieu (Πιέρ Φρεναι) κι ένας αλύγιστος, σιδερένιος κορσές για τη σπονδυλική στήλη του γερμανού Von Rauffenstein (Έριχ φον Στροχάιμ). Τούτα τα 74 αντικείμενα, διακριτικά υπεροψίας και αδιαλλα-

ξιας, μοιάζουν σαν απαραίτητα εξαρτήματα της αδυνατότητας μιας σχέσης, εμπόδια που παρεμβάλλονται σε μια παράξενη έλξη μεταξύ εχθρών, η οποία άλλωστε θα τερματιστεί οριστικά και αμετάκλητα με το θάνατο του γάλλου στα χέρια του γερμανού.

Στο *Καλά Χριστούγεννα Κύριε Λώρενς* του Όσιμα ο πόλεμος είναι ο β' παγκόσμιος και το στρατόπεδο αιχμαλώτων θρiscεται κάπου στην Ίαβα. Ο ταγματάρχης Τζακ Σέλλιερς (Ντέηβιντ Μπάουι), στο άκαμπτο σχήμα των ώμων του υπολοχαγού Γιονόι (Ρουίσι Σακαμότο), όπως

επίσης στην επισιμότητα και την ευλυγισία της αμφίσεψης ενός σαμουράι, δεν έχει να αντιτάξει παρά την εκτυφλωτική του «ξανθότητα» κι εκείνο το παράξενο σμίξιμο δοντιών παγιδευμένου ζώου. Οι δύο άντρες θα συναντηθούν σ' ένα στρατόπεδο του οποίου τα διακριτικά είναι η ντροπή, οι τύψεις, οι απαγορεύσεις, οι υπερβάσεις και φυσικά οι τελετές. Οι δεσμοφύλακες γιαπωνέζοι συνεχίζουν ν' αφιερώνουν το σώμα και το πνεύμα τους στον υπέρτατο έρωτα προς τον αυτοκράτορα Θεό. Οι αιχμάλωτοι εγγλέζοι προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στα κουρέλια και στον εξευτελισμό τους, στη μνήμη αυτού που μπορεί ακόμα να ονομάζεται αφοσίωση προς τη βασίλισσα.

Τούτη είναι άλλωστε μια από τις ομοιότητες, μέσα στο πλήθος των ανομοιοτήτων που υπάρχουν στις δύο εχθρικές παρατάξεις. Η ταινία όμως δεν αρχίζει ούτε με το ζευγάρι Σέλλιεργς - Γιονόι, ούτε με το δεύτερο σε σπουδαιότητα ζευγάρι που φτιάχνουν ο συνταγματάρχης Λώρενς (Τομ Κόντι) και ο λοχίας Χάρα (Τακέσι). Αρχίζει, πολύ εντυπωσιακά, μ' έναν κορεάτη (από τη μεριά των γιαπωνέζων) κι έναν ολλανδό (από τη μεριά των εγγλέζων) και μια πράξη ομοφυλοφιλικού σοδομισμού. Την πράξη δεν τη βλέπουμε. Παρακολουθούμε μόνο την κατηγορία και την επιβολή της τιμωρίας στον κορεάτη στρατιώτη, που είναι να κάνει χαρακίρι. Στο στρατόπεδο κάθε έρωτας, κυρίως σαρκικός, είναι καταδικασμένος. Κάθε ερωτική απόπειρα τιμωρητέα. Επιλέγοντας έναν κορεάτη (σοδομιστή) κι έναν ολλανδό (σοδομισμένο), δηλαδή δύο άτομα εκτός των δύο κυρίαρχων φυλών που πρωταγωνιστούν στο φιλμ, ο Όσιμα κατασκευάζει την πρώτη σκηνή τελετής της ταινίας. Γιαπωνέζοι και εγγλέζοι παρακολουθούν βουβοί θεατές την τελετή της τιμωρίας για την υπέρβαση του απαγορευμένου, τελετή στην οποία πρωταγωνιστούν δύο αλλόφυλοι τους. «Στην *Τελετή* κάθε σχέση φυσικού έρωτα ήταν απαγορευμένη ανάμεσα στους πρωταγωνιστές γιατί οι δεσμοί τους ήταν πολύ στενοί. Στο *Καλά Χριστουγεννα...* είναι αδύνατη για άλλους λόγους. Πρόκειται για εχθρούς. Οπωσδήποτε όμως είναι πάνω κάτω το ίδιο μοτίβο και στα δύο φιλμ: αυτή η έλξη ενδυναμώνεται λόγω του απαγορευμένου» (συνέντευξη του Όσιμα στα Cahiers du Cinéma 348-349). Κορεάτης και ολλανδός θα πεθάνουν, ο πρώτος με χαρακίρι, ο δεύτερος μη αντέχοντας την πράξη, κόβοντας και καταπίνοντας τη γλώσσα του. Στο μεσαιωνικό κάστρο της *Μεγάλης Χίμαιρας* ο θάνατος έπαιρνε με χιμα κι ευγενική μορφή, στο *Καλά Χριστουγεννα...* είναι άγριος κι ανατριχιαστικός, έχει σχέση με το σαδισμό και την παραφροσύνη, η ταινία όμως του Όσιμα ξεχειλίζει από γλυκύτητα κι ευαισθησία. Μετά απ' όλη αυτή τη ντροπή κανείς δεν θα περίμενε να διασωθεί τόσο τρυφερότητα κι αισιοδοξία.

Στο στρατόπεδο της Ιάθα η ντροπή μοιράζε-

ται εξίσου στους γιαπωνέζους και στους άγγλους. Οι αιχμάλωτοι ταπεινώνονται με το ξύλο, τα βασανιστήρια, τους λογής λογής εξευτελισμούς. Οι δεσμοφύλακες ταπεινώνονται και γίνονται «ομάδα ντροπής», καταρχήν εξαιτίας της θέσης στην οποία βρίσκονται (θέσης του σαδιστή) και στη συνέχεια γιατί ανήκουν σ' ένα παραφρονικό μιλιταριστικό στρατόπεδο. Το στρατόπεδο της Ιάθα είναι μικρογραφία της παραφρονικής αυτοκρατορικής γιαπωνέζικης στρατιάς. «Άνθρωποι που δεν μπόρεσαν να κάνουν τίποτα σαν άτομα κι έτσι τρελάθηκαν ομαδικά» λέει ο Λώρενς που είναι γνώστης της γιαπωνέζικης γλώσσας, παλιός ζηλωτής του γιαπωνέζικου πολιτισμού και συνδυετικός κρικός ανάμεσα στις δύο παρατάξεις, τους δύο λαούς. Στρατιώτες φυλακισμένοι (όσο και οι αιχμάλωτοι) μέσα στις ιδέες και τις τελετές τους. Αυτήν ακριβώς τη ντροπή της μισητής τρέλας σέρνουν πίσω τους τα μελαμψά γιαπωνέζικα σώματα που τρέχουν αφηνιασμένα απ' άκρη σ' άκρη του στρατοπέδου. Αλλά δεν είναι μονάχα αυτοί που ντρέπονται. Ντρέπεται κι ο όμορφος δυτικός σαμουράι Γιονόι για τον ένοχο έρωτά του προς τον Σέλλιεργς. Ντρέπεται κι ο όμορφος δυτικός Θεός Σέλλιεργς (ας τον θυμηθούμε στη σκηνή της εικονικής εκτέλεσής του, όταν περιμένει το θάνατο, σαν εσταυρωμένος) για τη στάση του απέναντι στο μικρό του αδελφό. Άλλωστε κι ο Σέλλιεργς δεν είναι ένα λευκό αφηνιασμένο σώμα που τόσπρωξαν στον πόλεμο οι παλιές του ενοχές και τύψεις; Και τέλος, ίσως και το σπουδαιότερο, ντρέπεται ο ίδιος ο Όσιμα γιατί είναι γιαπωνέζος, ένας γιαπωνέζος που ξεκίνησε τη νιότη του την ημέρα ακριβώς που ο αυτοκράτορας ανάγγειλε από το ραδιόφωνο την ήττα και την καταστροφή της Ιαπωνίας (Νάγκιζα Όσιμα: Γραπτά, 1956-1978 / δεξ ΣΚ αρ. 27). Τούτη λοιπόν η ταινία είναι ένα ξεκαθαρισμα παλιών λογαριασμών. Γιαπωνέζος αναλαμβάνει να μιλήσει για τη ντροπή των γιαπωνέζων με τούτο το σκληρό, αδυσώπητο τρόπο, με τούτη την πηχτή γεύση θανάτου στο στόμα. Η ταινία του Όσιμα είναι ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στην «Γιαπωνέζικη τύψη». Μέχρι τώρα στον κινηματογράφο ξέραμε μόνο τις πληγές της Χιροσίμα, καθώς και τις γιαπωνέζικες ενοχές. Πολύ περισσότερο που εδώ αυτές οι ενοχές αναδύονται μέσα από μια ταινία ερωτική (αλλά απαγορευμένου έρωτα) και γι' αυτό μια ταινία τελετών (πολλές φορές αποτυχημένων).

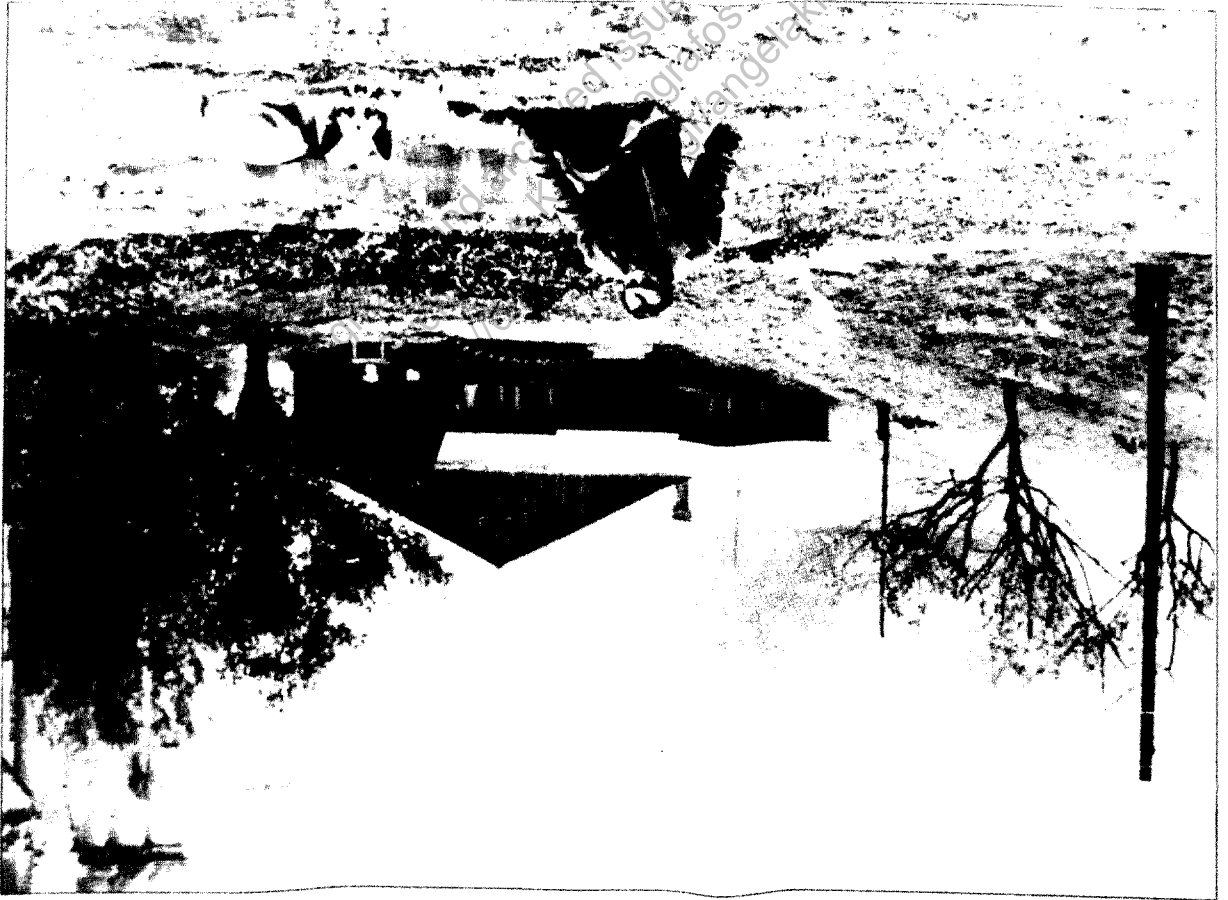
Το ντουέτο Σέλλιεργς, Γιονόι το συνθέτουν δύο πρόσωπα μυστηριώδη και ανεξερευνητα, γοητευτικά μέχρι τους τελευταίους τους σπασμούς. Ο γιαπωνέζος μαγεύεται από τον Σέλλιεργς με το πρώτο κοίταγμα και στην πρώτη και μοναδική επαφή (στιγμή του φιλιού) διαλυεται μέσα στο σος του, ταυτόχρονα με την εικόνα που διασπάται σπασμωδικά. Μένει το ξανθό κεφάλι του εγγλέζου πάνω στο χιμα και τα δόντια που εξακολουθούν να σμιγνύονται απειλητικά 75

Ο Γιονόι πλησιάζει νύχτα το κεφάλι, σα να πλησιάζει θωμό, κρατάει κάτι κοφτερό, υποψιαζόμεστε μια καινούρια αιματηρή τελετουργική πράξη, αυτός όμως αρκείται στο κόψιμο μιας τούφας ξανθών μαλλιών. Όχι πια αίμα αλλά ένα χρυσαφένιο φετίχ. Ύστερα μια άσπρη νυχτοπεταλούδα ερωτοτροπεί πάνω στο κεφάλι του δυτικού Θεού / δύνοντος ήλιου, η οποία θα μπορούσε νάνα ο λυτρωμένος απ' όλες τις απαγορεύσεις, ντροπές και τελετές πόθος του Γιονόι, σε μια υπερβατική μεταμφίεση. Ακραία και γοητευτική τούτη η σκηνή με τη θνήσκουσα ποθητή κεφαλή μέσα στη γαλάζια νύχτα και την πεταλούδα - πόθο - ψυχή σε χρώμα άσπρο που μπορεί να συμβολίζει την κάθαρση. Τα δύο πρόσωπα αυτού του παράξενου ντουέτου δεν θα μπορούσαν να βρουν ιδανικότερους ενσάρκωτες από τον δυτικό Ντέηβιντ Μπάουι και τον ανατολικό Σακαμότο. Είναι δυό δυνάμεις ομορφιάς που βάλλουν η μία κατά της άλλης σ' έναν εξίσου παράξενου κρυπτοερωτικό καλπασμό και στο σημείο που «συναντιούνται» απογειώνεται τελείως η ταινία του Όσιμα κι αποκτά τη δυνατότερη ομορφιά της. Τα δυό αστέρια της μουσικής φέρνουν μαζί τους μια αυτοκρατορία - μυθολογία. Έχουν το απρόσιτο του σταρ, είναι φετίχ, δεν πλησιάζουν ο ένας τον άλλο, ούτε σαν Σέλλιεργς / Γιονόι αλλά ούτε και σαν Μπάουι / Σακαμότο. Κι αυτό κατά τη γνώμη μου είναι μάθημα στρατηγικής από τη μεριά του Όσιμα.

Θέλω να τελειώσω τούτο το ατελές και μονόπλευρο κείμενο για την ταινία του Όσιμα, γράφοντας δυό λόγια για το φλας-μπιακ στο παρελθόν του Σέλλιεργς. Αληθινά «τερατώδες» φλας-μπιακ κι όχι μόνο γιατί υπάρχει ένα... διαβολικό καμουφλάζ αυτού που πραγματικά λέει ο Όσιμα, πίσω από λουλούδια και μια ουράνια φωνή που τραγουδά. Η εκτροπή από τη ζοφερή ατμόσφαιρα του στρατόπεδου προς μια άλλη ατμόσφαιρα, απατηλά ειδυλλιακή και διαφορετική από την πρώτη, μας αποκαλύπτει μια αγγλική κοινωνία (το εκκλησίασμα από τη μια κι οι τρόφιμοι του κολλέγιου από την άλλη) που είναι το αντίγραφο του γιαιπωνέζικου στρατοπέδου της Ιάβα. Οι τρόφιμοι του κολλέγιου που συνωστίζονται για το καψώνι μύησης του καμπούρη μικρού αδελφού του Σέλλιεργς, είναι εξίσου τέρατα σαδισμού με τους γιαιπωνέζους δεσμοφύλακες. Η τελετή της μύησης είναι εξίσου παραφρονική και τερατώδης με τα εθιμοτυπικά των γιαιπωνέζων και τα αποκρουστικά χαρακίρι. Ο

Όσιμα που διασύρει, με τούτο τον άγριο και χωρίς καμιά αυτολογοκρισία τρόπο, τους συμπατριώτες του στο στρατόπεδο της Ιάβα και κατ' επέκταση στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, με το συγκεκριμένο φλας-μπιακ αποτολμά τη συσχέτιση των δύο πολιτισμών και κρίνει τους εγγλέζους (τους οποίους στην υπόλοιπη ταινία εκτιμά και συχνά θαυμάζει) με την ίδια οξύτητα και αμεροληψία με την οποία έκρινε και τους ιάπωνες. Το φιλμ καταφέρνει να μην είναι ολωσδιόλου αντιαιπωνικό (για την ακρίβεια είναι ένα φιλμ καλοπροαίρετα αντιαιπωνικό) παράλληλα όμως καταφέρνει να μη γίνεται και άνευ όρων εγγλεζόφιλο. Να το πούμε ιστορική αντικειμενικότητα; Ή μήπως να πούμε πως ο Όσιμα είναι ένας απολαυστικός παραμυθός που ανέλαβε να αφηγηθεί στους επιζήσαντες και τους μεταγενέστερους του πολέμου κάποια γεγονότα (τα οποία ο ίδιος δεν τάησε καν) με μια διάθεση απόδοσης δικαιοσύνης, με μια τάση ακριβούς μοιρασιάς του δικιου και του άδικου και σε τελευταία ανάλυση μ' έναν ασίγαστο πόθο για συμφιλίωση και αγάπη. (Ειδικά η τελευταία σκηνή ανάμεσα στο Λώρνες και τον Χάρρα). Κάτι το τερατώδες αλλά συνάμα και το παραμυθένιο χαρακτηρίζει επίσης τη μνήμη του Σέλλιεργς, που επιμένει να βλέπει τον αδελφό του σαν ένα ον ακινητοποιημένο μέσα στο χρόνο. Αυτός ο αναλλοίωτος μικρός έχει αγγελικό πρόσωπο, ουράνια φωνή αλλά και μια καμπούρα στην πλάτη. Άρα η παραδείσια εικόνα του είναι ατελής. Τα παραπάνω όμως χαρακτηριστικά θυμίζουν αρκετά τον Σέλλιεργς που είναι εξίσου όμορφος, εξίσου ξανθός κι επιπλέον γενναίος. Ένας θρασύς στρατιώτης που κουβαλάει κι αυτός κάτι στην πλάτη. Τις ενοχές του. Η σωματική τερατομορφία του μικρού και η τερατώδης πλευρά του Σέλλιεργς (πιστού κι ακλόνητου στο εγγλέζικο εθιμοτυπικό κι ασυγκίνητου μπροστά στις εκκλήσεις του μικρού που δεν θέλει ν' αποκαλύψει τη δυσμορφία του) συναντιούνται στη σκηνή της μύησης. Ο μικρός αδελφός παθαίνει σοκ και χάνει τη φωνή του. Δεν θα ξανατραγουδήσει ποτέ. Ο Σέλλιεργς ηθικός αυτουργός τούτου του ευνουχιισμού θα ζητήσει τη λύτρωση στην κόλαση του πολέμου. Κι ο τραγουδιστής Μπάουι θα κρατήσει βέβαια την ξανθή του ακτινοβολία, μα μέσα στην ταινία του Όσιμα δεν θα τραγουδήσει ποτέ ή για την ακρίβεια θα τραγουδήσει πολύ λίγο, βραχνά και σχεδόν φάλτσα.

Μαρία Γαθαλά



ΝΟΣΤΑΛΙΑ

Του Ταρκόφσκι

Για τη Μαντόνα και για τα «ωχρά και μαύρα»
χρυσάτα που χρησιμοποιήσε ο Πίτρο Βιέλο
φροντισέκα για να τη ζωγραφίσει, κι αλλιώς
ή διαβώσε ο χρόνος, ιδιαίτερα τα πρόσκαιρα
Αποχρώσεις του λευκού και του μαύρου χρω-
μάτα που τα απορροφούν βαθιά το λευκό
και το μαύρο. Η μετάδοση προς τη Χρωματική
αυτή αντανόηση και σφίξεση - στην ταυία
υπόχρου ανάλα ή δεκαχίλια εναλλάξ φω-
τός Μεγάλες διαδρομές της καφέρας που σήν-
λουν απ' την ισορροπία στην αντανόηση,

από κεί στο όνειρο και πίσω στην πραγματικό-
τητα» (ο Ταρκόφσκι ο ένα αρθρο μεταφράσε-
την) «Αυτή» 3-2-83). Η γυναίκα του (οιητή)
που μοιάζει με τη Μαντόνα του Πίτρο, μόνο
που είναι «μεσιότερο μαύρη». Όχι τη Μαντό-
να αλλά Μιζέκωφντα. Αλλά την άλλη στο
Μπρόκο ζαν ζενόληρο, κατά της Τσούβνη
του χάρηκε μέσα στο χρώμα και η καφέρα του
Ταρκόφσκι την έγραψε στην κόψη του
αίου θήματος. Πίσω απ' το σκοτάδι και τη φω-
τή του χρώμα. Οι οικίες, η αντανόηση του φωτός.

η αργή εξασθένησή του, η χαμένη ημέρα, η ανάσα της μέσα στην ομίχλη. Η μαυρόασπρη φωτογραφία που έχει αποβάλει τα υπόλοιπα χρώματα και κράτησε όσα γοητεύουν και βαραίνουν το βλέμμα. Τοίχοι τραυματισμένοι απ' το χρόνο και νερό αιώνιο. Επιφάνειες που φωτίζονται από έναν ήλιο πεσμένο στο βυθό των νεφών. Ακτίνες αδύνατες για να προσεγγίσουν τα υπόλοιπα χρώματα, πέρα απ' τις αποχρώσεις του μαύρου και του λευκού. Νοσταλγία για έναν κόσμο που θα έχει γδυθεί απ' τα περιττά χρώματα και θα έχει περιοριστεί στα απλά και τα ουσιώδη. Έναν κόσμο που ξασκαφέθηκε και διόρθωσε τις εικόνες του για να βρει εκείνες, τις αρχικές. Τα χρώματα που αναδύονται απ' τη σκοτεινιά του κάδρου για να συγκρατηθούν μετέωρα μέσα σ' αυτήν το πρόσωπο της Εουτζένια, το στήθος της. Το πρόσωπο του ποιητή και του Ντομένικο. Να δείξουν τις φλόγες απ' τη φωτιά που καίει τον Ντομένικο. Και τις φλόγες απ' τα κεριά, που διανύουν σαν τρεμάμενες ψυχές τα σκοτάδια του ναού. Τη φλόγα του κεριού που πρέπει να κρατήσει ο ποιητής άσθητη περνώντας μέσα απ' το νερό. Το αίμα του ποιητή που είναι πολύτιμο για να το μαζεύει ως την τελευταία σταγόνα και να το έχει μαζί του, να μη χαθεί. Η φωτιά, τα πρόσωπα, το στήθος του θηλασμού και του έρωτα, η φλόγα και το αίμα. Τα ουσιώδη, όσα πρέπει να βρει η κάμερα ψάχνοντας μέσα στη ρευστή επικράτεια του λευκού και του μαύρου για να τ' αναγνωρίσει.

Νοσταλγία για μια κινηματογραφική φόρμα ρευστή. Απλωμένη σε αργούς χρόνους, σε μακρόσυρτα τράβελινγκς της κάμερα. Αυτή η συνεχής αναζήτηση μέσα στους ισκίους, την ομίχλη, τη φυγή των χρωμάτων. Διάστικτη από φυσικούς θόρυβους, προπαντός από την πτώση του νερού. Μιά σταγόνα, οι χίλιες σταγόνες της βροχής. Το φτερούγισμα των πουλιών που ξεχύνονται απ' τον ανοιχτό κόρφο της Παναγίας. Την προφητική φωνή του Ντομένικο που στοιχειώνει το σπίτι του φέρνοντας πάνω της ένα παρεξηγημένο κι αντίστροφο λόγο. Γεμίζει την πλατεία του Καπιτώλιου στη Ρώμη με προτροπές ή κατάρες όπως τούτη: «α τροφοδοτήσουμε τις επιθυμίες». Την απορητική φωνή του ποιητή. Τη φωνή του Εουτζένια, που διεκδικεί, ακόμη αθώα, τη ζωή. Μαζί με το γιο του Ντομένικο και τη μικρούλα που παίζει στην άκρη ενός άτριου. Το μαλακό τραγούδι που σφάζει στη μνήμη του ποιητή απ' τη μακρινή Ρωσία και η χορωδιακή μουσική του Βέρντι που περικλείνει θριαμβευτικά την πίστη των χωρικών στο ναό ή το *Μεσοία* του Χαίντελ, που αδυνατεί να συγκρατήσει την απόφαση του Ντομένικο να καταστρέψει ο ίδιος τον ανεπίστρεπτο και ακραίο του λόγο. Ο θόρυβος από έναν τόρνο που προδίδει ίσως ακόμη την ύπαρξη ζωής. Σημειωμένη, θαρρείς, από την περιπλάνησης της κάμερα σε χώρους που δεν έχουν όνομα, αλλά μια αθεώρητη ποιητική ταυτότητα. Το αγροτικό

τους ανθρώπους και τα ζωντανά, το σκυλί, το άλογο, κάπου ανάμεσα στη νύχτα και στην αυγή.

Between midnight and dawn, when the past is all deception,
the future futureless, before the morning which
when time stops and time is never ending;
(T.S. Elliot, *The Dry Salvages*).

Ανάμνηση που ζωντανεύει στην Τοσκάνη. Ο ναός σε μια ιταλική κωμόπολη της Τοσκάνης. Το Μπόργκο του Πιέρο ή το ιστορικό κέντρο της Μπολόνια; Ένας ή δύο δρόμοι τους. Μια δεξαμενή. Το αδιαίρετο και διάτρητο σπίτι του Ντομένικο. Ένα αρχαίο ξενοδοχείο σ' αυτή τη παράξενη πόλη. Η πλατεία του Καπιτώλιου στη Ρώμη. Και τελευταία, το πρώτο τοπίο της ρωσι-

κής μνήμης καθισμένο μαλακά στην κόγχη του αγίου θήματος σ' ένα ξέσκεπο ναό. Γεωγραφία και τοπογραφία διάχυτη. Ανοιχτή όπως η φόρμα του φιλικού κειμένου, όπως η τελευταία συμβολική κίνηση της κάμερας προς τα πίσω, που διευρύνει ως το άπειρο αυτό το άνοιγμα.

Νοσταλγία για τη βασιλεία της ποίησης. Αυτής που είναι αμετάφραστη. Γιατί ξεπερνά τη στενότητα των γλωσσών, αξώνει την κατάργηση των συνόρων, των κρατών, παρακάμπτει τις ιδεολογίες και αντικρύζει ενιαία τον κόσμο και τον άνθρωπο. Με αγάπη και πάθος. Φορτωμένα με τις ίδιες ανάγκες και τις ίδιες επιθυμίες. Ο Αντρέι ήρθε από τη Ρωσία αναζητώντας τα ίχνη ενός Ρώσου μουσικού. Βρίσκει τον Ντομένικο, που θα μπορούσε να είναι ένας άλλος εαυτός του. Κοιτάζοντας μια μέρα σ' ένα φύλλο καθρέφτη, μπαίνοντας σιωπηλά στον τρόπο που ζει, τον ακούραστο, παραληρηματικό λόγο που έχει καταχτήσει. Ο Ντομένικο είναι «τρελλός κατά θεόν», χωρίς θειότητα. Κλείδωσε εφτά χρόνια τη γυναίκα και το παιδί του στο σπίτι περιμένοντας τρομοκρατημένους απ' τα γεγονότα, τη συντέλεια του κόσμου. Του δίνει την παραγγελία να περάσει ένα κεριά αναμμένο μέσα απ' το νερό. Αυτοπυρπολείται για να αποδείξει την απελπισία και τη γνησιότητα του λόγου του.

Νοσταλγία για έναν καινούργιο κόσμο. Βγαίνοντας απ' τον εφτάχρονο περιορισμό, ο γιος του Ντομένικο αντικρύζει μέσα στο πρωινό ένα ιταλικό χωριό της Τοσκάνης χτισμένο σαν όνειρο. «Αυτή είναι η συντέλεια του κόσμου, πατέρα;» Όχι αυτή μπορεί να είναι μια αρχή του κόσμου. Όπου η γυναίκα θα έχει τον πρωταρχικό ρόλο της μάνας. Και το σπίτι θα διαιρεί νοητά μια πόρτα. Όπου η πρώτη μορφή κοινοκτημοσύνης θ' ανήκει στην τέχνη. Στον Τσαϊκόφσκι, που κατεβαίνει στην Ιταλία για να συνεχίσει την 4η Συμφωνία και το «Ευγένιος Ονιέγκιν». Στον Πιέρο ντελα Φραντέσκα, που εμπνέει ένα Ρώσο σκηνοθέτη. Στον Γκόγκολ, που γράφει στη Ρώμη τις «Νεκρές ψυχές». Στον Αντρέι, που αναγνωρίζει το Ντομένικο σαν αρχαίο αδελφό. Νοσταλγία για τη Ρωσία, για την πατρική, την

πρώτη γη της επαγγελίας. «Θέλησα να διηγηθώ τι πάει να πει νοσταλγία. Αυτή τη λέξη όμως την παίρνω με τη ρωσική έννοιά της, δηλαδή σαν μια θανάσιμη αρρώστια. Θέλησα να δείξω τα τυπικά ρώσικα χαρακτηριστικά στην γραμμή Ντοστογιέφσκι» (σε μια μοναδική εξομολόγηση του Ταρκόφσκι στη MONDE 12-5-83). Μια υπερτέρια έκαψε το σπίτι του αφέντη της σε μια πόλη του βορρά, από νοσταλγία. Ήθελε να γυρίσει στην ηλιόλουστη Καλαθρία και διάλεξε μια φωτιά για να τη δείξει. Η ιδέα πως δεν θα ξαναγυρίσει στη Ρωσία σκοτώνει τον Αντρέι. Ονειρεύεται τη γυναίκα του να εγκυμονεί. Τον τόπο που ζει και τον περιμένει στην ώρα μιας στάσιμης αυγής. Η Εουτζένια δεν καταλαβαίνει πως η επιθυμία του δε είναι εντοπισμένη στο σώμα της, αλλά στο πρόσωπό της. Ένας άγγελος του Ντύρερ (Yann Lardeau στα Cahiers du Cinéma 348/349) απ' τον «Ευαγγελισμό», στο πολύπτυχο του Iseheim, ή μια γυναίκα από την «Άνοιξη» του Μποτιτσέλι. Η άλλη ομορφιά όπου παραπέμπει η νοσταλγία μιας καινούργιας ζωής στον κόσμο αυτό. Το μάθημα που του δίνει η μικρή κοπέλα για τη ζωή του φαίνεται σοφό ή αφελές κι ακατανόητο. Ο Αντρέι δεν καταλαβαίνει πως πρόκειται για τη ζωή που βλέπουν τα καινούργια μάτια ενός κοριτσιού;

Νοσταλγία για πίστη απλή και μεγάλη. Μια φλόγα που να φέγγει στο κυρίαρχο θάμπος του κόσμου. Από ένα κερί, από ένα φλεγόμενο ποιητικό βιβλίο. Από ένα πυρπολημένο ανθρώπινο σώμα. Μια ελευθερία που να μη δαπανιέ-

ται εύκολα και να μη σπαταλιέται μάταια. Μια πίστη γαλήνια. Κατακαθισμένη στην κόγχη ενός μικρού ναού χωρίς στέγη, θύρες και παράθυρα. Ανοιχτή στον ουρανό, στους ανέμους και στους ανθρώπους.

Το τελευταίο στάδιο μιας νοσταλγίας για το ίδιο το έργο του σκηνοθέτη, που μπαίνει συνέχεια στον άξονα της κίνησης της κάμερα, στο χρώμα, στις εικόνες, στην αναζήτηση εκείνου του κεντρικού σημείου της γης ή του σύμπαντος που έψαχναν και οι ταξιδιώτες του Στάλκερ, οι εξερευνητές του Σολάρις, ο θεόπνευστος κι ανθρωποκεντρικός Αντρέι Ρουμπλιωφ και οι προσμύροντες του Καθρέφτη. Πριν απ' όλα, οι μνημες και οι μεταμορφώσεις του Καθρέφτη και οι άπειρες αναζητήσεις του Στάλκερ. Ένα έργο όχι «αντι-μαρξιστικό», αλλά «α-μαρξιστικό», όπως έγραφε ο Jacques Grant σ' αναφορά με τον Καθρέφτη (στο Cinéma 78, No 231). Μια λύση της ανθρώπινης απορίας πέρα ή χωρίς τον κάρτεσιανό Λόγο και την ανάγκη της Ιστορίας. Με τη νοσταλγία, τη μοναξιά και την ποίηση. Με κείνο που ο ίδιος ονόμαζε spiritualité, ανθρώπινη πνευματικότητα. Και οι μελετητές του Πιέρο ονόμασαν, από άφρευκτη σύμπτωση, «θρησκεία του ανθρώπου».

Η αντίληψη «για μια ανθρωπότητα πέρα από κάθε διάκριση τάξης και τόπου, μια μυθική ανθρωπότητα χαμένη μέσα στη νύχτα του χρόνου...» (ο Lionello Venturei στο Piero Della Francesca, Skira).

Νίκος Καλοθεός





ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ

Του Βινσέντε Μινέλι

1. Ένας κατά περιόδους συγγραφέας, συνήθως πλανόβιος καυγατζής και πότης, χαρτοπαίκτης που τα παιδικά του χρόνια τάξησε στο ορφανοτροφείο, γυρίζει στην πόλη του, κάπου στην Ιντιάνα, μόνο και μόνο γιατί (όπως ισχυρίζεται) μερικοί φίλοι του τον φόρτωσαν μεθυσμένο σ' ένα πούλμαν και τον ξαπόστειλαν εκεί (Ντέιβ / Φράνκ Σινάτρα). Μολονότι κυνικό και χλευαστή του καθωσπρεπισμού και των κομφορμιστικών κανόνων της γενέτειράς του, τον 80 έλκει ένα «ιθαγενές» πλούσιο και μορφωμένο

κορίτσι με αρχές, ενώ από την άλλη υποτιμά και ταπεινώνει ένα «ελαφρό» και περιπλανώμενο κορίτσι των σταθμών, των ξενοδοχείων και των μπαρ. Έχοντας βαρεθεί τον πλάνητα βίο και τη μοναξιά επιθυμεί να παντρευτεί και να νοικοκυρευτεί, με λίγα λόγια να γευτεί όλα εκείνα που περιφρονεί και ειρωνεύεται στους άλλους.

2. Ένας επαγγελματίας χαρτοπαίκτης και ισόβια ρεμάλι, εκ πεποιθήσεως αυτοκαταστρεφόμενος που αρνείται να μπει στον ίδιο δρόμο με την ίδια μανία που αρνείται να αποχωριστεί

Some come runing

το καπέλο, ακόμα και στον ύπνο του (Ντην Μάρτιν). Τούτο το καπέλο είναι η μόνιμη στέγη του, το διακριτικό του, ένας τίτλος ευγένειας και τιμής, όλη του η υπόληψη κι η ιστορία. Το φύλλο ουκής του. Αφαιρώντας του το καπέλο τον προσβάλλεις θανάσιμα. Αυτό που είναι πραγματικά το απορρίπτει μ' σηδία, ξυνίζοντας τα μούτρα μπροστά στην παρδαλή κι ασυμμάζευτη Τζινη, που σε πολλά αποτελεί το θηλυκό παρεμφερές του. Τον εαυτό του, στο ίδιο του το σώμα, τον έχει περί πολλού. Τον εαυτό του, τον σωσία του, στο σώμα της Τζινη τον αποκαλεί γουρούνη.

3. Ένα κορίτσι που συνέχεια ισχυρίζεται (με αποφασιστική αγανάκτηση) πως δεν είναι καμιά του δρόμου, η καλόκαρδη κι αστεία Τζινη που παραδέρνει σαν και τους άλλους δυο, ψάχνοντας γι' αγάπη και τελευταίο σταθμό. Σημαδεμένη από το κόκκινο χρώμα (χειλία, νύχια, μάγουλα, λουλούδι στα μαλλιά, παλτό) αφήνει τα καμπαρέ, πιάνει δουλειά σ' εργοστάσιο, προσπαθεί να συμμαζευτεί, δεν καταλαβαίνει τον Ντέθ, τον αγαπά όμως μ' όλη της την ψυχή και την αφέλεια (ποιά άλλη από την Σίρλεϋ Μακ Λέην).

4. Ένα κορίτσι από σπίτι, δασκάλα, με χαλύβδινη ηθική κι ακλόνητες αρχές, μόρφωση κι ανωτερότητα, η Γκουέν των αθόρυβων χρωμάτων και των σεμνών συνδυασμών, σε μπείζ ή καφετί συνήθως (Μάρθα Χάγερ). Τα προσόντα της τη βοηθούν να καταλάβει την αξία του Ντέθ, ο έρωτάς της όμως γι' αυτόν είναι όλο εμπόδια. Ξαν κάθε «δασκάλα» είναι αδιάλλακτη, άτεγκτη κι ανεπιεικής. Ο έρωτάς θα της χάρισει μερικά σύντομα και φωτεινά διαλείμματα αδυναμίας και συγκατάβασης. Όμως όλες οι συμπτώσεις συνομωτούν υπέρ της συναισθηματικής ακαμψίας της.

5. Ένας πρωτότοκος αδελφός, εκείνος του Ντέθ, επαρχιακός επιχειρηματίας με υπόληψη, σύζυγο και κόρη, ηθικές προκαταλήψεις και όσια, κηδεμόνας που δεν ξεχνά ποτέ το ρόλο του και πού εξαναγκάζεται να ολισθήσει ηθικά, παρόλες τις ελεγχόμενες και ακριβείς (γκροτέσκες) κινήσεις της δημόσιας αλλά και ιδιωτικής συμπεριφοράς του (Άρθουρ Κένεντυ).

Τούτα τα πέντε πρόσωπα είναι οι πρωταγωνιστές του φιλμ. Θα είμαστε όμως άδικοι αν παραβλέπαμε το ρόλο και τη σημασία των υπόλοιπων προσώπων που συχνά προσγειώνονται φουριόζα και σχεδόν απρόσκλητα στη σκηνή του Μινέλι, επιβάλλοντας την άποψη και τις αποφάσεις τους. Μια επαρχιακή γραμματέας / ερωμένη, μια νευρωτική τηνέιτζερ, μια κυρία του καλού επαρχιακού κόσμου κι ένας προδομένος (ερωτικός) άντρας που διασχίζει το φιλμ ζητώντας με μανία να εκδικηθεί.

Χώροι: Το Πάρκμαν της Ιντιάνα, ένα κοσμηματοπωλείο, δυο πλουσιόδοξα, μια λέσχη για καθωσπρέπει πολίτες, διάφορα μπαρ για ρεμάλια και ανυπόληπτους κάθε λογής, μουσικοί, ύποπτοι πίσω χώροι για πόκερ και μαχαϊρώματα

κι ένα καταπληκτικά φωτισμένο και κινηματογραφημένο λούνα-παρκ για το οποίο πρέπει να ξαναμιλήσουμε.

Σ' αυτούς τους χώρους και μ' αυτά τα πρόσωπα ο Μινέλι χτίζει την ιστορία του, μέσα σ' ένα ντεκόρ που είναι συνάμα και το όνειρο των ηρώων (με μεγαλύτερη ακρίβεια: που έχει κάτι από το όνειρο των ηρώων του ή πραγματοποιεί

εν μέρει το όνειρο των ηρώων του). Εκεί στριφογυρνά σαν άπιστος χορευτής, γλυστρώντας συνέχεια σαν χέλι, σε μια χορογραφία / ωκεανό συναισθημάτων, ονείρων, συγκινήσεων, περιπετειών, πόθων και παθών. Πολλοί μίλησαν για μελό της χρυσής εποχής του Χόλυγουντ. Πως να ξεχάσουμε όμως πως συγχρόνως πρόκειται για κωμωδία, αισθηματική κομεντί, δράμα, περιπέτεια, κοινωνική κριτική, μιούζικαλ ή θρίλερ; Και τι να πρωτοδιαλέξεις; Πού να πρωτοσταθείς; Και τέλος τέλος γιατί να μην αφεθείς ελεύθερος, χωρίς σκοτούρες για κατατάξεις και ταξινόμησεις, στον καταρράκτη, στον πολύμορφο Μινελικό καταιγισμό εικόνων και ήχων;

Υπάρχει στο φιλμ μια χορογραφία που προσωπικά μ' αρέσει πολύ και που την ονομάζω «χορογραφία του ασανσέρ». Οι ήρωες ανεβοκατεβαίνουν ακατάπαυστα στο σημείο που βρίσκονται τα πρόσωπα και οι καταστάσεις που επιθυμούν ή περιφρονούν. Ο Ντέθ θέλει ν' ανέβει προς τη δασκάλα κι η Τζινη προς τον Ντέθ. Αλλά ο Ντέθ πατώντας λάθος διακόπτη χάνει το σημείο της δασκάλας, κατεβαίνει προς τη Τζινη και κάπου τη συναντά. Ο Άρθουρ Κένεντυ επιδιώκει συνεχώς μια κοινωνική άνοδο και μια άσηχη συμπεριφορά πολιτή και οικογενειάρχη, όμως το δικό του επίπεδο κλονίζεται και κάποια στιγμή ο ίδιος παίρνει την κατιούσα, μετά το «ηθικό του ολισθήμα». Η κόρη του από πλούσια, πολύφερνη νύφη της επαρχιακής χαισοσύια κατεβαίνει (ή ανεβαίνει δεν έχει σημασία - πάντως μετακινείται κι αυτή) σ' ένα απλό, ανώνυμο, εργαζόμενο κορίτσι της αχανούς Νέας Υόρκης.

Η Γκουέν με τη σειρά της, παρά την εξάρτησή της από την ηθική και τις αρχές της τάξης και της παιδείας της, παρασυρμένη από τον έρωτα, απαγγιστρώνεται από τον κόσμο της και κατεβαίνει στο μίζερο δωμάτιο του Ντέθ, επιθυμώντας να τον πάρει μαζί της. Σε λίγο όμως ανεβαίνει μόνη, χωρίς εκείνον...

Ο μόνος που δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για ανεβοκατεβάσματα είναι ο Ντην Μάρτιν. Αυτός μια ζωή αλκοόλ, αλητεία, πόκερ και... θυμωσοφία. Οι μετακινήσεις του παντα στην ίδια στάθμη, από μπαρ σε μπαρ, από τσοχα σε τσοχα, από καυγά σε καυγά για την υπόληψη τη δική του, για τη ζωή του φίλου του. Μα πάντα αμετακίνητος στο ίδιο ύψος. Σε τούτη όμως τη συναρπαστική χορογραφία, ο Ντην Μάρτιν δεν παίζει για πολύ το ρόλο του «αμετοχού», αυτού που με πείσμα αρνείται να πάρει τα πόδια του. Στο τέλος της ταινίας περνάει μπροστά και 81

βγάξει το καπέλο του, για πρώτη και τελευταία φορά, σ' εκείνη την οποία περιφρονητικά αποκαλούσε *rig* και η οποία τώρα κείται βαθιά μέσα στο χώμα, από έρωτα. Το ασανσέρ έχει διαγράψει μια ξέφρενη κούρσα. Από τα ύψη στα βάθη και πάλι στα ύψη. Έρωτας, θάνατος, χώσιμο βαθιά μέσα στη γη του γκροτέσκου σώματος της Τζίνη, αλλά και απογειώσή της, «ανάληψή» της, θαυμασμός για το άτομό της, αφού τη συντριπτική υπεροχή της, τώρα που είναι νεκρή, την αποδέχονται όλοι. Τούτο το γκροτέσκο σώμα, λίγο πριν σωριαστεί άψυχο, γράφει ενστικτωδώς μια διπλή τροχιά. Πέφτοντας πάνω στον άντρα που αγαπά, ζητάει να προστατευτεί στην αγκαλιά του από τους πυροβολισμούς, στην πραγματικότητα όμως προστατεύει μόναχα αυτόν γιατί του χρησιμεύει σαν ασπίδα. Έτσι το παραδοσιακό σχήμα «γυναίκα που μπροστά στον κίνδυνο τρέχει να κρυφτεί στην αντρική αγκαλιά» ακυρώνεται από το σχήμα ενός γυναικειού, σχεδόν μητρικού ηρωισμού, από την εικόνα μιας γυναίκας - παλλάδος.

Κι είναι ένα σώμα γκροτέσκο όπως ξανάπαμε, σηματοδωμένο όμως από το κατακόκκινο χρώμα (χειλία, νύχια, ρούχα, αξεσουάρ) με κάποιες εκτροπές προς τα ροζ ή τα βιολετί. Τούτη η εμμονή του Μινέλι στις προτιμήσεις της Τζίνη προς το κόκκινο είναι ένα σιγανοψιθύρισμα, ένα ρεφρέν, κάτι σαν μουσικό που λίγο-πολύ ξεστομίζεται και κοινοποιείται, μια προειδοποίηση για το τραγικό της τέλος. Η τελική αιμάτινη κηλίδα που σχηματίζεται στην πλάτη της και λερώνει τα δάχτυλα του Σινάτρα είναι ακριβώς του ίδιου χρώματος με τα διακριτικά της φιλαρέσκειάς της. Η Τζίνη βάφει κόκκινο το σώμα της κάθε που θέλει να δηλώσει τον έρωτά της. Είτε απευθείας στον Ντέηβ, είτε έμμεσα στη Γκουέν. Ας θυμηθούμε τη σκηνή στο κολλέγιο. Η επιβλητική, αυστηρή και τελειώς άβαφη Γκουέν, καθισμένη στην έδρα της μιλάει στους μαθητές της για την υπερβολή, την παραφορά και τον αμοραλισμό των καλλιτεχνών. Πίσω από την πόρτα, η θουτηγμένη στις μπογιές Τζίνη διορθώνει στα γρήγορα το μακιγιάζ της, ανασηκώνοντας τους ώμους μιας και δεν καταλαβαίνει τίποτα από τούτη τη διδασκαλία. Όσο κι αν η δασκάλα επιμένει πως οι καλλιτέχνες μπορούν να σπάσουν τα τείχη ανάμεσα στο «ηθικό» και το «ανήθικο», ένα άνοιγμα πόρτας είναι παράλληλα και το όριο δύο κόσμων, οριστικά και αμετάκλητα διαφορετικών και χωρισμένων. Από τη μια ο κόσμος των μπαρ, των καμπαρέ, των φτηνών εμπριμέ ξενοδοχείων κι απ' την άλλη εκείνος του κολλέγιου. Η

ψυχή όμως, το σύμπαν των δύο ερωτευμένων γυναικών, έστω κι αν δεν έχουν σημείο συνάντησης, κάπου παραμένουν ίδια. Γιατί στο βάθος οι δύο γυναίκες σκέπτονται και αποδέχονται τα ίδια πράγματα. Αγαπούν τον Ντέηβ γι αυτό που είναι. Μπορεί να μην τον καταλαβαίνουν (περίπτωση Τζίνη) ή να μη συμφωνούν μαζί του (περίπτωση Γκουέν) αλλά αν ήταν διαφορετικός μπορεί και να μη γύριζαν ούτε να τον κοιτάζουν.

Όσον αφορά την τελική σκηνή της καταδίωξης και του φόνου στο λούνα-παρκ, πρέπει να πούμε δυό λόγια για τις τελευταίες πράξεις της Τζίνη, όλες προφητικές του θανάτου της. Η τελετή του γάμου που προηγήθηκε έχει σα συνέχεια μια σειρά από μικρές λεπτομέρειες που απορρέουν από (ή δηλώνουν) έναν πόθο που δεν θα μπορέσει να πραγματοποιηθεί ποτέ. Ζητάει να πάρει μαζί της το μαξιλαράκι που της χάρισε ο Ντέηβ, για ν' ακουμπήσει λίγα λεπτά αργότερα, νεκρή το κεφάλι της πάνω του. Σταματάει για να χαϊδέψει ένα παιδάκι αφού δεν θα γίνει ποτέ μητέρα και χαλεύει την επίδειξη παρασκευής ενός γλυκίσματος μιας και δεν θα προλάβει να γίνει ποτέ της νοικοκυρά. Το φρεμά της αυτή τη φορά είναι άσπρο γιατί μόλις παντρεύτηκε, μα ο Μινέλι, από την αρχή της σκηνής έχει δανειστεί τα χρώματα που αυτή προτιμά. Έτσι ολόκληρο το λούνα-παρκ στριφογυρίζει βυθισμένο σε κόκκινα φώτα κι ο δολοφόνος περιφέρεται σε παρόμοια φόντα, φλογισμένα κι ανησυχητικά, ξετρελαμένους θαρρείς από τα χρώματα που θυμίζουν συνεχώς τη ζωή και τη μοίρα μιας γυναίκας - παλιάτσου. Η Σίρλεϋ Μακ Λέην υπήρξε ο καταπληκτικός κλόουν της παράστασης. Σαν όλους τους κλόουν πρέπει κάποτε να σιωπήσει πίσω από μια μάσκα που συνεχίζει ερήμην του τον γκροτέσκο ρόλο της. Κλασική πια διαπίστωση. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί, είτε εξίσου πληθωρικοί μ' αυτήν (πχ. ο Άρθουρ Κένεντυ: Το παίξιμό του θυμίζει αρκετά εκείνο της Μακ Λέην. Έχουμε δύο δείγματα υπερβολικής ηθοποιίας, που ακροβατεί έξοχα στην άκρη μιας σανίδας πάνω από το κενό, χωρίς όμως να χάνει ποτέ την ισορροπία της), είτε συγκρατημένοι, επίσημοι και σοβαροί (τρόπος που παίζουν ο Σινάτρα και η Χάγερ), είτε τέλος σαρκάζοντας (Ντη Μάρτιν), συνεχίζουν κι ολοκληρώνουν τη χορογραφία, με κάποιο αυτοματισμό, σεβόμενοι, κυρίως με τη σιωπή, το θόρυβο που έκανε αυτή όσο έπαιζε τη Τζίνη.

Μαρία Γαβαλά



Διασχίζοντας τη χώρα της εμπειρίας

ΛΑΘΟΣ ΚΙΝΗΣΗ

Του Βιμ Βέντερς

«Μην πάψεις ποτέ να είσαι δυσαρεστημένος απ' τον εαυτό σου», λέει η μητέρα στον γιο της λίγο πριν εκείνος αρχίσει το παρθενικό του ταξίδι μύησης στον κόσμο. Η «δυστυχισμένη συνειδηση» κυριαρχεί στους νεότεριανους πρωταγωνιστές και τους οδηγεί όχι στην απελπισία και την εγκατάλειψη μα στη θλίψη και τη μελαγχολία για το άβατο του κόσμου και στην απορία μπροστά στον τρόμο του θανάτου. Το κρεμασμένο σώμα του αγχωμένου μεταφυσικού βιαμήχανου λειτουργεί σαν καταλύτης σ' αυτή την ομάδα

των απίθανων προσώπων που επιμένουν να ζουν και να κινούνται ενάντια σε κάθε κώδικα αστικής συμπεριφοράς, μεταφέροντας τους εαυτούς τους μέσα σε τοπία που τους αντιστέκονται. Θλείποντας το Ρήνο, κουλουριασμένο φίδι, να ξετυλιγεται σιγά-σιγά, παρατηρώντας αυτό που συμβαίνει ή καλύτερα αυτό που δεν μπορεί να συμβεί αναζητώντας το είδωλό τους σ' έναν καθρέφτη θολό χωρίς ανταύγειες. Το ταξίδι τελειώνει χωρίς να φτάνουν πουθενά, τουλάχιστον πουθενά έξω από τον εαυτό τους, γιατί ο φόβος του κε- 83

νού της ζωής τους οδηγεί στο δρόμο της μοναξιάς.

Σ' αυτό το ταξίδι ανάμεσα στις γερμανικές πόλεις, ειδομένες φευγαλέα μέσα απ' τα παράθυρα ξενοδοχείων κοντά στο σταθμό και φωτισμένες με νέον, και μέσα από τζάμια αυτοκινήτων που νομίζουν ότι τη διασχίζουν, σ' αυτή τη Γερμανία που δεν τη βλέπουμε με την φανταζομάστε, και που δηλώνεται σαν μια πιεστική απουσία της ιστορικής μνήμης, όπου τίποτα δεν συμβαίνει και όπου όλα μπορούν να συμβούν κάθε στιγμή, αποκαλύπτεται η εσωτερική μορφολογία των πρωταγωνιστών όμοια με το κενό που αφήνει στο μυαλό μας το όνειρο όταν τελειώνει, αφύλαχτη διάβαση και γι' αυτό επικίνδυνη. Ο Βιμ Βέντερς θυθίζει την κάμερα στο εσωτερικό των πρωταγωνιστών του, φωτίζοντας ανελέητα τα αβυσσαλέα σκοτάδια μιας αγωνίας που ξεπερνά την μεταφυσική και ψηλαφεί τη σταδιακή ανικανότητα παρατήρησης, την αποιαδήποτε πόθο ή επιθυμία. Ο πόθος δεν συναντά το αντικείμενο του γιατί ακριβώς έχει πάψει να το αναζητά. Αυτοί οι χωρίς ποιότητα και ιδιότητες άνθρωποι αφήνονται να μεταφερθούν από κάθε λογής όχημα ή μεταφέρουν οι ίδιοι τους εαυτούς τους, τους φορτώνονται, σα βάρος ξένο, φορτικό, καταδικασμένοι να το κουβαλούν σε μια περιπλάνηση — τρόπος ζωής — διαμόρφωσης της προσωπικότητας και αναζήτηση ταυτότητας, με τελικό της αποδέκτη μια ανέλπιδη μοναξιά.

Το φιλμ, φορτωμένο με αρκετό διάλογο — ίσως μοναδική ταινία του Βέντερς όπου οι λέξεις κάνουν αισθητή την παρουσία τους — είναι δομημένο πάνω στην ισορροπία λόγου - εικόνας, όπου τα τοπία, εξωτερικά και εσωτερικά, αποκαλύπτουν τη μορφολογία τους, ξετυλιγόνται σιγά σιγά με μια κρυφή δράση - ένταση χωρίς κορυφώσεις αγγίζοντας τα όρια της γλώσσας κάπου — εκεί στα σύνορα της σιωπής. Τα πρόσωπα μιλούν μεταξύ τους, οι λέξεις προσπαθούν να βρουν το πεδίο δράσης τους, να καθορίσουν το θέμα τους, όμως χωρίς να το πετυχαίνουν, παγιδεύονται μέσα στα πλαίσια της εικόνας, μικραίνουν, αδύναμες μινιατούρες, και εξαφανίζονται. Η εικόνα όχι μόνο νικά το λόγο αλλά και τον καταστρέφει. Οι λέξεις θέλουν να περιχαρακώσουν, να κλείσουν μέσα τους την ίδια τη ζωή, μα αυτή είναι αλλού, τις ξεπερνά και απομακρύνεται, ενώ το βλέμμα προσπαθεί να καλύψει, ανώφελα, το χάσμα της απόστασης. Η ζωή δεν είναι πραγματική γιατί το πραγματικό κινείται στον χώρο του ονειρώδους. Οι λέξεις, γραπτές ή προφορικές, όχι μόνο δεν μπορούν να εξηγήσουν, να

κατανοήσουν τη ζωή αλλά ούτε καν να εκφράσουν τα πιο απλά συναισθήματα. Έκλειψη των συναισθημάτων, αδυνατότητα των αισθήσεων. Οποιαδήποτε καταγραφή τους ματώνει, κάνοντας να κοκκινίζει το λευκό χαρτί. Πολυχρησία και κατάχρηση τις έχουν οδηγήσει στην φθορά και στην παραμόρφωση. Αντί να εξηγούν παρεξηγούν. Οι λέξεις αδυνατούν να μιλήσουν. Καταστρέψαμε την ίδια μας την γλώσσα πιστεύοντας ότι μπορούμε να εκφράσουμε τα πάντα, χωρίς να σκεφτούμε ότι η κάθε λέξη έχει το δικό της βεληνεκές, η κάθε γλώσσα το δικό της σύνορο. Μια μαζοχιστική τάση για επικοινωνία μας ανάγκασε να υπερδιαδοίμε τα όμοια, δημιουργώντας ένα γλωσσικό κομπούζιο, αγνοώντας τα σύνορα της κάθε γλώσσας, που είναι η σιωπή. «Πάνω σ' αυτό που δεν μπορούμε να μιλήσουμε πρέπει να σιωπούμε»: Ludwig Wittgenstein. Η «ζωή είναι αλλού», το ζητούμενο, το «σκοτεινό αντικείμενο του πόθου», είναι αυτό το κάτι που υπάρχει για να ξεφεύγει μπροστά μας, ή να κρύβεται βαθειά μέσα μας. Μήπως το όνειρο είναι ο χώρος όπου συγκλίνουν αυτά τα γλωσσικά σύνορα, όπου οι συμβατικοί κανόνες και οι κώδικες κοινωνικής συμπεριφοράς αποδεδειγμένα, αποκαλύπτοντας το μυστικό τοπίο του βαθύτερου εαυτού μας; Φανταστικές εικόνες που παλεύουν απεγνωσμένα ενάντια σε κάθε προσπάθεια ερμηνείας τους, σ' έναν πόλεμο χωρίς τελειωμό με τις λέξεις που υπηρετούν την εξουσία της γλώσσας. Τα όνειρα δεν ανήκουν ούτε στο παρελθόν ούτε στο μέλλον. Μπορούν να αναφέρονται σ' αυτές τις διαστάσεις αλλά ανήκουν σ' ένα παρόν εκτός τόπου και χρόνου, κατασκευάζοντας μια στιγμιαία αιωνιότητα. Κάποια λαμπιόνια ανάθουν μέσα στο μυαλό, φωτίζοντας για μια απειροελάχιστη στιγμή την σκοτεινή του πλευρά. φέρνοντας στο φως όλα εκείνα που τρέφονται με το σκοτάδι και σκοτώνονται τα ταυτόχρονα. Στο φως της μέρας γύρω από το τζάκι, το όνειρο έχει πετάξει και σίγουρα η ζωή απέχει πολύ από του να είναι ένα όνειρο. Το παρελθόν είναι νεκρό, είναι το σημείο εκκίνησης, σημείο αδύνατης επαναφοράς, όπου κάθε αναφορά σ' αυτό σημαίνει πόνο και αίμα. Μένει μονάχα ένα δύσβατο παρόν, όπου οι χαρακτήρες φθείρονται χωρίς αιχμές και η έλλειψη συγκινησιακής ικανότητας υπονομεύει το μέλλον. Τίποτα δεν μετασχηματίζεται σ' αυτό το εγκεφαλικό φιλμ.

«Περιμένω την εμπειρία όπως οι άλλοι το θάμα», λέει το Βίλχελμ. Μια εμπειρία που θάρρηθε απο μια κίνηση που πρέπει ακόμη να γίνει.

Θωμάς Λινάρας



ΧΩΡΙΣ ΑΝΑΣΑ

Του Τζιμ Μακμπράιντ

Παίρνουμε μια καλή ιδέα. Την κοσκινίζουμε και τη ζυμώνουμε. Ρίχνουμε τα πατροπαράδοτα μυρωδικά της Αμερικάνικης κουζίνας και την βάζουμε το φούρνο των εξουθενωτικών προβολών του Χόλλυγουντ. Αφήνουμε να ψηθεί σε δυνατή φωτιά, κι όταν ξεροψηθεί, την προσφέρουμε στους Αμερικάνους φίλους, οι οποίοι, ξετρελλαμένοι από τη θεά του γλυκού μας, πιστεύουν πως το κάρβουνο είναι σκαλάτα. Καταβροχθίζουν αμάσητο αυτό που τους προσφέραμε - συνηθισία γαρ - και μετά από ένα κα-

ποιο χρονικό διάστημα, ανάλογα με την κράση του οργανισμού, παθαίνουν μια γερή δυσπεψία. Η συνταγή μας, δανεισμένη από τον Τζιμ Μακμπράιντ, έφερε τα ποθητά αποτελέσματα.

Το *Χωρίς ανασα*, πήγαμε να το δούμε με ετοιμο το ειρωνικό χαμόγελο στα χείλη. Ας μη γελιόμαστε. Ακούσαμε για ρημίκ του Γκοντάρ, και πετάξαμε τη σκούφια μας για συγκρίσεις. Τι κρίμα όμως... ο Γκοντάρ αποδείχτηκε ένας διαφημιστικός κράχτης για την ταινία και τίποτα παραπάνω. Αλλά, το σπορ του *Με κομμένη την* 85

ανάσα γυάλισε στον κινηματογράφοφιλο Μακμπράιντ. Θεώρησε καλό λοιπόν να κάνει το ρημίκ ενός ορόσημου, πράγμα που θα του επέτρεπε μια πιο εύκολη χρηματοδότηση. Εξάλλου ποιός Αμερικανός θα προχωρούσε σε κόντρα με τον Γκοντάρ, δοσμένου πάντα του... κόμπλεξ κατωτερότητας που σέρνουν μαρτυρικά οι Αμερικάνοι απέναντι στους Ευρωπαίους;

Στην ουσία η ταινία δεν αντέγραφε τίποτα από τον Γκοντάρ, γιατί δεν υπήρχε λόγος να το κάνει. Το Αμερικάνικο Σινεμά, μοιάζει με το Αμερικάνικο όνειρο. Είναι γλυκό αλλά τζούφιο. Και για κανένα λόγο δε ρισκάρει αντιγραφές που θα του κόστιζαν τη φήμη του. Αυτή δηλαδή που ανέθρεψε εκατομμύρια Αμερικάνων, μακριά από την οποιαδήποτε προβληματική, αλλά κοντά στο ναρκισσιισμό της ταύτισης με τον ανυπέρθλητο αστέρα.

Γιατί λοιπόν *Με κομμένη την ανάσα* αλά Αμερικάνα; Από ένα απλό χαριτωμένο θράσος; από διαφημιστική συλλογιστική; ή μήπως σαν μια απάντηση στο Ευρωπαϊκό σινεμά, που δεν ερχόταν να απαντήσει σε καμιά ερώτηση;

Όπως και νάχει, ο Μακμπράιντ έκανε μια Αμερικάνικη ταινία για Αμερικάνους. Αυτούς φαινόταν να έχει στο μυαλό του και όχι τον Γκοντάρ. Το *Χωρίς ανάσα* είναι ένα ρημίκ παραπάνω. Ιδέα καλή. Στόρυ ακόμα καλύτερο. Γιατί όχι;

Ας ξεχάσουμε για λίγο τον Γκοντάρ. Ας μην σταθούμε στην ερωτική ιστορία «δύο καταδιωγμένων από τη μοίρα που επιθυμούν να καταφύγουν στο Μεξικό, για να χαρούν τον έρωτά τους». Ακόμα, ας μην πούμε τίποτα για τις κοιλίες που κάνει η ταινία και για την κάκιστη ερμηνεία της Βαλερί Καπρίσκυ. Ας σταθούμε σε μερικά άλλα σημεία που έχουν ενδιαφέρον, γαστριμαργικό... Τα σημεία αυτά επικαθορίζουν τη γραμμή της ταινίας. Μια γραμμή τεθλασμένη γιατί είναι φιλόδοξη.

Ο «τρελλός» ήρωας είναι ένα μείγμα από φιγούρες των κόμικς, ταυτόχρονα κάπου θυμίζει *Πέυτον Πλέις*, λίγο παράγωγο από Τζων Τραβόλτα, αλλά και μυστήριο τύπο που κυκλοφορεί στο Μπρούκλιν, μια ιδέα από Μπορίς Βιάν, και άφθονο Τζακ Κερούακ του *Στο Δρόμο*. Εκείνη είναι εύθραυστη, ευαίσθητη, κλαίει πολύ εύκολα, είναι αφόρητα Γαλλίδα (έτσι όπως θέλουν να θλέπουν οι Αμερικάνοι τις Γαλλίδες) και... δροσερή (Η κριτική αρέσκειται πάντα σε τέτοιες μυστηρίες εκφράσεις, όταν αδυνατεί να αποδώσει τα του Καίσαρος τω Καίσαρι).

Ο Ρίτσαρντ Γκηνρ, έχει πάρει πολύ στα σοβαρά το ρόλο του. Μοιάζει συνέχεια να γαργαλιέται από οργόνη. Ανεβαίνει σκάλες σαν τον Τζέιμς Ντην, και κατεβαίνει με την ίδια άνεση στον υπαρξιακό του πυρήνα. Στο τίποτα. Δεν μιλάει πολύ, γιατί δεν έχει τι να πει.

Παρενθετικά, θάπρεπε να πούμε, ότι μέχρι τώρα, το σινεμά μάς συνηθίζει στους ήρωες, που δε μιλάνε πολύ ή δε μιλάνε καθόλου, επειδή είναι χτυπημένοι από τη μοίρα, τουλάχιστον σε βαθμό κακουργήματος. Είναι σωπηλοί, με

Το ύφος του Γκηνρ δεν κρύβει τίποτα. Είναι Αμερικανός σύγχρονος, και δεν φαίνεται να έχει ιδιαίτερες διαθέσεις για προβληματισμούς. Ο Μακμπράιντ δυναμητίζει από τα μέσα τον ήρωα του φιλμ-νουάρ. Εξουθενώνει τη ρομαντική χαρακτηριστική. Αποδυναμώνει το δράμα ψυχικών σχέσεων. Ο ήρωάς του προτιμάει, ή μάλλον έχει κληρονομήσει σαν ιδεολογία του, το «Τίποτα» γιατί δεν υπάρχουν περιθώρια εκλογής. Είναι «πριν» αλλά και «μετά» για την εποχή του. Παίρνει παραστάσεις από τη δεκαετία του '50. Αντιγράφει πεθαμένα είδωλα. Ανασκαλεύει όμως μνήμες από το μέλλον, που μυρίζουν θάνατο. Η επιλογή του «Τίποτα», ισοδυναμεί με καταδίκη. Ούτε κι αυτή δεν έχει επιλεχθεί. Οδηγείται εκεί σαν πιόνι. Έχει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά του νέου Αμερικανού, που δεν έχει μάθει να πιστεύει ή να προβληματίζεται για τίποτα, και κατ' ανάγκη τόχει κάνει αυτό τρόπο ζωής. Έχει όμως μέσα του αυτό που ονομάζουμε «μαύρο σπέρμα». Αυτό που έφερνε η γενιά του ροκ εντ ρολ. Η γενιά χάθηκε. Όχι όμως και οι κινητήριες δυνάμεις της.

Εκτός κάδρου, μπορούμε να φανταστούμε στο τέλος της ταινίας, το σώμα του τρυπημένο από τις σφαίρες των αστυνομικών. Θα μας θυμίσουν το «σωμα» της *Χρίστιν* του Κάρπεντερ. Μια μάζα παλισσίδερα, που, πεθαμένα, βγάζουν ήχου ροκ εντ ρολ.

Η γενιά του ροκ εντ ρολ, θεωρήθηκε «δαιμονική», γιατί δεν είχε πλήρη επίγνωση της ιδεολογικής της ταυτότητας. Ξέφουγε εύκολα. Δεν μπορούσε να τη χτυπήσει από πουθενά. Η σύγκρουση ερχόταν, όπως και στην ταινία, σαν πράξη ανάγκης. Σαν αυτοάμυνα. Πώς λοιπόν να μην ανησυχείς για μια γενιά αμυντική, που επιτίθεται με τις μυθικές δυνάμεις της αυτοάμυνας; Ο ήρωας της ταινίας, είναι συνέχεια κυνηγημένος για μια δολοφονία αστυνομικού, που διαπράτει στην αρχή της ταινίας, χωρίς δόλο. Από ατύχημα. Η βία και οι... δυνάμεις καταστολής, ακολουθούν στη συνέχεια κατά πόδας.

Η συνειδητή πια δολοφονία, που θα επιχειρήσει ο ήρωας στο τέλος της ταινίας, είναι μια απόπειρα εκτός κάδρου. Υποθέτουμε και μόνο τα αποτελέσματα, γιατί δεμας ενδιαφέρουν. Το κεντράρισμα γίνεται στην ξαφνική απόφαση για επιβίωση, που σ' όλη την ταινία υπέθετο, μιας και ο ήρωας μας έχει διαλέξει το θάνατο, και προς τα κει κατευθύνεται.

Η αντίφαση αυτή είναι που τρομάζει τους Αμερικανούς χρόνια τώρα. Κάθε νέα γενιά, πριν ενσωματωθεί στο πανίσχυρο Σύστημα, είναι επικίνδυνη. Το «μαύρο σπέρμα» των νέων πρέπει να εκτονωθεί. Στον «Τρίτο» Κόσμο, επαναστάτες, στην Ευρώπη, Χούλιγκανς, στην Αμερική, τί;

Πάθος για ζωή - πόθος για θάνατο. Να θανατώσεις κάποιον είναι εύκολο, όταν είσαι εξουσία. Εύκολο είναι να «θανατώσεις» και τη ζωή. Πώς όμως σαν εξουσία, να δώσεις μια καταστολής, μπορείς να συνεντίσεις μια ολόκληρη γενιά, που παθιάζεται με τη ζωή - από νεανική έκρηξη έστω - αλλά ποθεί το θάνατο; Και πολύ περισ-

σότερο, πως να μην είναι επικίνδυνη μια γενιά «χαμένη», χωρίς ιδεολογική ταυτότητα, χαμένη και για το «Σύστημα» και για τους εχθρούς του, πράγμα που σημαίνει έλλειψη στρατηγικής και τακτικής, μεθόδων δηλαδή, που γνωρίζει πολύ καλά το «Σύστημα», πώς να αποδιαρθρώνει, όταν κινδυνεύει να σαρωθεί.

Η κατά μόνας, και μάλιστα η ασύνειδη επαναστατικότητα, όσο κι αν ισχυριζόμαστε το αντίθετο, κρύβει πολλούς κινδύνους για την Εξουσία.

Το *Χωρίς ανάσα*, λειτουργεί σα θραδυφλεγής βόμβα στα σωθικά. Μοιάζει με αυτά τα γλυκίσματα, που κατά χιλιάδες καταναλώνονται στα «Φαστ Φούντ», για να επανέλθουμε και στη συνταγή της αρχής. Έχει πρωταγωνιστή προς ταύτιση, πρωταγωνίστρια κακή ηθοποιό με ωραίο στήθος, ερωτική σαντιγύ το κυνηγητό προς το Μεξικό, και κερασάκι τον Τζέρυ Λη Λιούις, που δονεί με την μουσική του την ταινία. Είναι έτοιμο προς θρώσιν και συμμόρφωσιν των Αμερικανών. Δεν ενδιαφέρει και πολύ αν η φωτογραφία και το ντεκόρ είναι σχεδόν «κιτς», ούτε αν η θεματολογία προέρχεται από τον Πάπα της Νουβέλ Βαγκ.

Η ταινία δε λειτουργεί κατά τη διάρκεια της θρώσης, αλλά κατά τη διάρκεια της πέψης. Και δεν αφορά τα Ευρωπαϊκά στομάχια, θες από χρωμοσωματικούς λόγους, θες από τους πολλούς θεωρητικούς του Μαρξισμού — ο καθένας μπορεί να κάνει κάποια εικασία. Αφορά τους Αμερικανούς. Είναι ένας κίνδυνος, που αρχίζει να γίνεται υπαρκτός μετά το τέλος της προβολής. Ενισχύει, μιλώντας στον ίδιο κώδικα, τον επαναστατημένο, που δεν γνωρίζει - κι ούτε τον νοιάζει γιατί τον μάθανε έτσι - πως είναι επαναστατημένος. Η Αμερική κάπου εκεί θρίσκει. Η επανάσταση δεν είναι ανάγκη, ας πούμε, τρικοσμική, αλλά υπαρξιακή, και χωρίς καμία συνείδηση της επαναστατικής της ταυτότητας. Χωρίς στόχους και σκοπούς. Είναι μια ανάγκη εκτόνωσης στα τυφλά.

Καταδικασμένη το λοιπόν; Ίσως. Πολύ κοντά όμως στην Ου-τοπία, στην επιστροφή της ενότητας των κατακερματισμένων πολιτισμικών ενοχών, στην αναρχία που ποτέ δεν γνώρισε τον εαυτό της, γι' αυτό και είναι πιο αυθεντική...

Λευτέρης Κυπραίος

Digitized and archived issues
of "Synchronos Kinimatografos 1969-1970"
by <http://dlab.phs.uoa.gr/angelakis>



UN FILM DE JEAN-LUC GODARD
PASSION

Distribution: PARAFRANCE

VDC 9.556

ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟΥ ΓΚΟΝΤΑΡ

Η αμφιβολία για την ταινία, το πάθος για τον κινηματογράφο. Αυτό που βλέπουμε «δεν είναι ψέμα, είναι κάτι που το φανταστήκαμε». Ο Γκοντάρ ρωτά τον Κουτάρ, το φωτογράφο, γιατί αμφιβάλλει. Γυρίζει όμως χωρίς σταματημό, σα να μη θέλει να μείνει μόνος με την αμφιβολία, χωρίς τον κινηματογράφο. Προειδοποιεί έγκαιρα το θεατή ότι ο κινηματογράφος έχει τη δική του δομή. Είναι αληθοφανής ακόμη κι αν δεν είναι αληθινός. Είναι προφανής ακόμη κι αν δεν μπορεί ν' αποδείξει τίποτε. Είναι ο σκηνοθέτης πίσω από την κάμερα και μπροστά σ' αυτήν. Οι ηθοποιοί που μπαίνουν μέσα στην ταινία όπως σ' ένα σπίτι. Η κάμερα κι οι

φωτισμοί, τα ντεκόρ, τα κοστούμια μέσα στο στούντιο, στους χώρους γυρίματος, μέσα στην ταινία, στους χώρους των εικόνων. Μια ταινία μισοτελειωμένη που περιέχει μια άλλη, που δεν άρχισε ούτε τέλειωσε. Όλα αυτά είναι μια απόδειξη για τον κινηματογράφο, μια ένδειξη όμως ασθενική για την αλήθεια. Τελικά η αλήθεια αρκεί να είναι μόνο αυτά τα υλικά, οι ρυθμισμένοι χρόνοι, τα σώματα των ανθρώπων ανάμεσά τους, το βλέμμα κι ο λόγος που τα διασχίζουν. Όλα αυτά που γίνονται με τη συμμετοχή ή την αποχή της κάμερα. Με τη συνενοχή ή την αθωότητα του θεατή. Η διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας, το κινηματογραφημέ-

Το πάθος

Του Ζ. Λικ Γκοντάρ

νο υλικό της, είναι μια αλήθεια. Τη βλέπομε, δεν χρειάζεται πια να τη φανταστούμε.

Η αμφιβολία για τη ζωή, το πάθος για τη σύλληψη της. «Δύσκολο, αλλά πρέπει να τα δείξουμε όλα». Να δοκιμάσουμε να τα δούμε για να μπορούμε να τα δείξουμε. «Πρέπει να δούμε, τι θα γράψουμε», πριν το εγ-γράψουμε στην ταινία. VOIR OU RE-VOIR= SA-VOIR. Ένας τρόπος να μάθω. Με την απειθαρχία του βλέμματος, που περιφέρεται φευγαλέα ολόγυρα. Με την ανυπομονησία της κάμερας, που το συναντώνεται στις μετακινήσεις του πάνω στο πραγματικό. Κρύβει πάθος μεγάλο κι αυτή η καθαρά ταξιδιωτική περιπέτεια του βλέμματος. Τούτη την ώρα είναι θυσιάζομε σ' ένα άνοιγμα του ουρανού. Αργότερα σταθμεύει περίεργα σ' ένα ζευγάρι που διαπληκτίζεται. Περνά θωπευτικά πάνω από ένα γυμνό γυναικείο σώμα. Χαϊδεύει ηδονικά ένα χρώμα, τις επιφάνειες των αντικειμένων. Πάει να ξεμπλέξει τις ανταύγειες που σκορπά μια φωτεινή πηγή. Εκθέτει στο βλέμμα του θεατή την ενστικτώδη ανάγκη των ανθρώπων υπάρξεων να συναντηθούν. Την απορία της τεταμένης συνύπαρξής τους. Τη βιασύνη τους να χωρίσουν για να ξαναπούν στη φορά της αναζήτησης. Κι όλη αυτή η επαναλαμβανόμενη διαδρομή να γίνεται, να φαίνεται άδεια από πάθος. «Πόσο θα ήθελα να σ' αγαπήσω με πάθος», επαναλαμβάνουν ο Μισέλ κι η Χάνα. Δεν έχει ανάγκη από κάποια συγκεκριμένη ιστορία η ταινία, ο κινηματογράφος. Άλλωστε «πρέπει να ζήσεις τις ιστορίες πριν τις επινοήσεις».

Ζω, όμως, στον κινηματογράφο, σημαίνει βλέπω. *Vivre = Voir = Sa-Voir*. Για να έχω ζήσει, πρέπει να έχω τελειώσει τις ταινίες, την ταινία μου. Είναι αδύνατο όμως τότε να προσφύγω σε κάποια επινόηση. Όλα αυτά ίσως δεν είναι ευφυολογήματα ή αισθητικές δοξασίες. Είναι το προσωπικό πρόβλημα του Γκοντάρ. Μια ρήξη ή ένας διχασμός. Ένα πάθος για τον — ή ένας κορεσμός απ' τον — κινηματογράφο, που πάλι προϋποθέτει, οπωσδήποτε, εκείνο το πάθος. «Γιατί πρέπει πάντα να υπάρχει μια ιστορία;» Σωστή η ερώτηση, αφού το γύρισμα μιας ταινίας σαν το *Πάθος* είναι η ίδια μόνη της μια ιστορία με πολλά προηγούμενα, χωρίς προηγούμενο, με πολλά επόμενα, χωρίς κανένα απ' αυτά να είναι βέβαιο.

Το πάθος για την εικόνα, το πάθος για τη ζωγραφική. Μια «υπέροχη» ιστορία για ταινία θα ήταν να ζωντανέψουμε τους εικονικούς πίνακες που μας παρέδωσαν οι μεγάλοι ζωγράφοι. Να ψάξουμε τις ενδείξεις του φωτός, να θυσιάζομε στα μουσικά των φωτοσκιάσεων, να παρακάμψουμε τις σκιές, να εκτιμήσομε την ομορφιά των χρωμάτων, να περιπλανηθώμε ανάμεσα στα πρόσωπα και να εξαντλήσομε τη σημασία της αναλλοίωτης χειρονομίας τους.

«Τι είναι τέχνη. Κουτάρ.» «Να σταθώμε ανάμεσα στο φως.» Το φιλμ που ακολουθεί το φως.

Να γεμίσουμε τις διαστάσεις του. Ο Ρέμπραντ, ο Γκόγια, ο Ντελακρούά, ο Γκρέκο. Η αστική ευγένεια του πρώτου, η πικρα κι η σκληρότητα του δεύτερου, ο ρομαντικός αισθησιασμός του τρίτου, η έξαρση του «άγιου» Δομήνικου. Τι είναι ταινία; Να σταθώμε μέσα στην εικόνα. Να γεμίσουμε τις διαστάσεις της. Περιτρέχοντας ανάμεσα στα ντεκόρ, τα άδεια ενδύματα, τους αμήχανους ηθοποιούς, τους κομπάρσους, τ' άλογα, στο στούντιο, ανάμεσα στ' αυτοκίνητα, στις μηχανές, τις εργάτριες, στους εργοδότες, στα σπασμένα ζευγάρια, τ' αυτοκίνητα, τα κτίσματα, στους δρόμους, στο χιόνι, στη δυναστεία του φωτισμού. Μπορεί κανένας να φανταστεί μια ταινία χωρίς φως; Όχι, γιατί με την ταινία γεμίζομε πάλι τις διαστάσεις του φωτός. Ό,τι έκανε η ζωγραφική μ' άλλο τρόπο. Με το ίδιο πάθος.

Από δω και πέρα ενδείξεις του πολλαπλού πάθους. Το απόφθεγμα του λόγου. Η ριπή του στην ανώμαλη ροή του φιλικού κειμένου σαν σπόρου. Όπου σταματήσει, όπου ριζώσει. Για κάθε τι που συμβαίνει την ώρα του γυρίσματος. Στην πραγματικότητα ή στη σκέψη του Γκοντάρ. Για την Πολωνία, το εργατικό ζήτημα, την ύπαρξη, τα θιβλία, τον έρωτα. Τα αποσπάσματα των εικόνων, που μοιάζουν κι αυτά μ' αποφθέγματα. Θα μπορούσαμε κάποτε να μελετήσομε τη σύνθετη σχέση αυτής της αναλογίας στο έργο του Γκοντάρ: το απόφθεγμα και το απόσπασμα. Ο λόγος που δεν αναλύεται και δεν έχει συνέχεια. Χωρίς να γίνεται δόγμα ή αξίωμα. Η εικόνα, το πλάνο, η ενότητα που αποτυπώνονται χωρίς να δένουν μια αφήγηση. Που είναι αντιγραφή, ανάμνηση, συνέχεια, αποκλοπή, συμπλήρωμα ή παραλειπόμενο μιας άλλης ταινίας. Ένα υλικό για τον κινηματογράφο, όχι για την αφήγηση μιας ταινίας. Αποσπάσματα μιας «ιστορίας» που θα μπορούσαν να εναλλαχθούν μ' εκείνα μιας άλλης. Αλλά ο Γκοντάρ αρνείται να το δεχθεί. Ένα πάθος για τον ημιτελή λόγο, για την ημιτελή ταινία, για το διαρκή κινηματογράφο. Να ακόμη ένα θέμα για συζήτηση πάνω στο έργο του Γκοντάρ.

Το *Πάθος* είναι η παραγμένη μνήμη μιας άλλης δεκαετίας που επανέρχεται επιταχτική. Παρά λίγο να γράψω εφιαλτική. Ο σκηνοθέτης δεν απ'έμαθε τίποτε σ' αυτά τα κρίσιμα χρόνια. Ο θεατής είχε ξεχάσει τον αιφνιδιασμό. Η σχέση και των δύο με τον κινηματογράφο ξαναγίνεται τυραννική και προβληματική. Για μια ταινία του Γκοντάρ μπορεί να γράψει κάποιος πολλά ή τίποτε. Αποκλείεται όμως, να μην την ιδεί, να μην τη διαβάσει. Το δικό του πάθος για τον κινηματογράφο δεν θα τον αφήσει. «Γυρεύω μια φράση οριστική, αλλά δεν βρίσκω». Λέει προς το τέλος της ταινίας ο σκηνοθέτης, ο Γκοντάρ. Αυτό έφαχνα κι εγώ τόσην ώρα, τόσα χρόνια, αλλά δεν το βρήκα. Θα ήταν μάταιο άλλωστε όσο ζει, βλέπει, κάνει κινηματογράφο ο Γκοντάρ.



Ξέφρενο Σαρανταοκτάωρο

«Δε γίνονται πια τέτοιες ταινίες» θα μπορούσε να είναι το διαφημιστικό σλόγκαν για τις 48 Ώρες και - για μια φορά - να λέει την αλήθεια. Ούτε καν στην Αμερική, όπου η πολλή τηλεόραση, τα πολλά κομπιούτερ κι οι εταιρίες δίσκων έκαναν το σινεμά ένα πολύχρωμο χαμουρητό - με ντίσκο - υπόκρουση.

Όμως ο Γουώλτερ Χιλ κάνει ταινίες δράσης, παράξενα γουέστερν, μπαλέτα της βίας μέσα στη σύγχρονη πολεοδομία που δεν έχουν καμιά 90 σχέση με τα κατινιάρικα, μικραστικά αερόμ-

πικς. Ταινίες που κληρονόμησαν τη μηδενιστική μανία του Γουώλς, το άγρια ρομαντικό μάτι του Πέκινπα και που δονούνται στους παλμούς της «μαύρης» ψυχής. Ταινίες που μου *αρέσουν*.

Σαν φανατικός θαυμαστής του ύμνου στην καθαρή ομορφιά της κίνησης που ήταν οι *Μαχητές* έβλεπα με ανησυχία τον Γουώλτερ Χιλ να θυθίζεται στις σκοτεινές ασκήσεις ύφους των τελευταίων του ταινιών, σε μακρινούς μύθους και κλειστές λαϊκές κουλτούρες, που ίσως δεν του ταίριαζαν. Όσο ωραίο κι αν είναι το

48 ώρες

Του Γουώλτερ Χιλ

Γουέστ στους *Καβαλλάρηδες με τη μεγάλη σκιά*, όσο ανατριχιαστικό κι απρόσιτο δείχνει το Καγιούν της Λουιζιάνα στους *Ανθρωποκνηγούς*, κάτι έλειπε κι από τα δύο φιλμ-σχόλια σε είδη. Κι αυτό δεν ήταν μόνο το σενάριο, ήταν η νοοτροπία του «δρόμου» που πότιζε τους *Μαχητές* κι έκανε την υποδειγματικά *μοντέρνα* εικονογραφία τους ανησυχητικό ρυθμό της πόλης. Οτιδήποτε μπορούσε ποτέ να ονειρευτεί ο Γκοντάρ σαν σύνοψη «μοντερνισμού» μ' όλες του τις ταινίες πριν το '68, ο Γουώλτερ Χιλ τό'χε καταφέρει μόνο μ' ένα σχεδόν «διαφημιστικό» πλανάκι που χρησιμοποίησε σαν λάιτ-μοτίφ στους *Μαχητές*: Το μισό πρόσωπο της μαύρης ντισκ-τζόκεϋ που παίζει το *Nowhere to Run* στο ραδιοφωνικό σταθμό και με τη φωνή της κλείνει από παντού στη φυγή μιας θιάης συμμορίας μέσα από την εχθρική σκηνογραφία μιας κοιμισμένης πόλης...

Ευτυχώς, στις 48 Ώρες τα πράγματα καλύτερου αφάνταστα. Η ομορφιά του «υπερβολικού ρεαλισμού» (όπως θάφτισε ο Χιλ το στυλ του), η συνεχής κίνηση κι η αδιάκοπη βία, δεν καλύπτουν σεναριακές αδυναμίες. Η ιστορία είναι πάλι και διπλή διαδρομή αλλά οι κωμικοτραγικές της στιγμές θα μπορούσαν να γεμίσουν ένα θησαυροφυλάκιο νοημάτων και μελέτης χαρακτήρων. Με τρομακτική παρατηρητικότητα ο Χιλ κινηματογραφεί ένα αντρικό ντυμέτο, που, στη διάρκεια μιας παράξενης σαρανταοκτώωρης συνεργασίας, αναπτύσσει έναν αμοιβαίο σεβασμό ξεπερνώντας την αντίθεσή του, την πιο απόλυτη που μπορεί να γίνει: *άσπρο* και *μαύρο*. Ο Τζακ Κέιτς (Νικ Νόλτε), ένας λευκός μπάτσος του Σαν Φραντίσκο, που συχνά μπεινοθαίνεται τα σύνορα της υπέρβασης καθήκοντος, είναι τόσο χοντροκομμένος και ζωντανός όσο ο θρώμικος Χάρυ του Κλίντ Ήστγουντ γίνεται όλο και πιο πολύ κάτι σαν νευρωτική ταπεταρία τοίχου. Μοιάζει με πονοκέφαλο μετά από μπάνιο σ' ένα βαρέλι φτηνό αλκοόλ κι είναι μόνιμο πρόβλημα για την Υπηρεσία γιατί τα δάχτυλά του είναι ευτυχισμένα μόνο πάνω στη σκανδάλη. Ο μαύρος κατάδικος Ρέτζι Χάμοντ (Έντι Μέρφου), που γίνεται με τη βία συνεργάτης του για ένα σαρανταοκτώωρο σε μια απελπισμένη σταυροφορία εκδίκησης, είναι αντίθετα τόσο στυλάτος (με κοστούμι του Αρμάνι και Πόρσε) που θα μπορούσε να κλέψει από τον Ώγκουστ Νταρνέλ (των Kid Γκρόλε and the co-nuts) τον τίτλο του κομψότερου μαύρου της Αμερικής. Και διπλά επικίνδυνος: γιατί στα αρκουδίσια αντανακλαστικά του Κέιτς προτείνει - εκτός από στυλ - τη σοφία του δρόμου, την πείρα της επιβίωσης στο γκέτο, μέσα από τη μαστροπεία και τα ναρκωτικά, και - το χειρότερο - τις ικανότητες μποξέρ κατηγορίας πετεινού. Για να καταλάβει κανείς δε χρειάζεται τις ανταποκρίσεις από την Αμερική που περιγράφουν την ποδοσφαιροφιλική σχεδόν συμμετοχή του κοινού των λαϊκών σινεμά (80% μαύροι, 60%

άνεργοι) στη σκηνή του καθγά Νικ Νόλτε - Έντι Μέρφου. Κάθε χορευτική γροθιά του μαύρου κατάδικου στον βαρέων βαρών λευκό μπάτσο φέρνει αυτό το υπόδειγμα λαϊκής ταινίας όλο και πιο κοντά στον πραγματικό στόχο του: το *περιθύριο*.

Δε θα μπορούσε να είναι αλλιώς με τέτοιους χαρακτήρες, τέτοιους ηθοποιούς και με τόσο υπέροχα θρώμικο διάλογο. «Ήμουνα μέσα τόσο καιρό που μου σηκώνεται με το φύσημα του αέρα», λέει σε μια στιγμή ο Έντι Μέρφου με την απίστευτη άνεση του που τηλεοπτικού παρουσιαστή που ήταν πριν παίζει - ευτυχώς - στον κινηματογράφο. Και μπροστά στη νυσταλέα και υπερλογοτεχνική βωμολοχία των ηρώων του *Καθατζή*, οι αμέτρητες θρυσίες στις 48 Ώρες είναι απολαυστικές γιατί είναι πέρα - από - αληθινές. Σε μια ταινία που η επικοινωνία των χαρακτήρων είναι μια ριψοκίνδυνη σχοινοβασία ανάμεσα στην ένταση που προηγείται από κάποια έκρηξη βίας και στο χιούμορ που την ακολουθεί, ο σκληρός διάλογος φτάνει μερικά ορόσημα απελευθέρωσης και σε δυο τουλάχιστον εξαιρετικά «Άει γαμήσου» και μάλιστα σε *γκρο πλάνο*: τον στρογγυλό, αντρικότατο Fuck You! της Ανέτ Ο' Τουλ στο τηλέφωνο, και το τέλεια «αστυνομικίστικο» Fuck You! του Έντι Μέρφου στο διάδρομο της φυλακής. Κι οι δυο λεκτικές χειροβομβίδες σκάζουν πάνω στη φιγούρα του Κέιτς με τρομερή ορμή. Γιατί αυτοί οι δυο παρείσακτοι στον κλειστό κόσμο της αστυνομίας, είναι τα κλειδιά που ανοίγουν με τη δική τους «βία» το παρανοϊκό παιχνίδι «κλέφτες κι αστυνομικοί» του Κέιτς σε κάτι που του είναι απόλυτα αναγκαίο: τη στοιχειώδη κατανοήση ότι ο διπλανός του δεν είναι μόνο ένας κινούμενος στόχος.

Η απορρύθμιση είναι η τελευταία κατάσταση που θα ευχόταν να βρεθεί μια ζόρικη μηχανή του νόμου, κι ιδιαίτερα όταν *αφοπλίζεται* από ένα τρελό δολοφόνο (Τζέημς Ρεμάρ), που αντιμετωπίζει τους ανθρώπους με την ίδια περιφρόνηση. Τι είναι νόμος, τι είναι παρανομία, οι έννοιες συντρίβονται μέσα στο μυαλό του Κέιτς στο μακελιό του ξενοδοχείου, που ο Χιλ σκηνοθετεί μ' εξουθενωτική ακρίβεια και σασπές σαν την πιο θρώμικη και βάρβαρη χορογραφία που έστησε ποτέ στα σύνορα της ωμής δράσης και της τραγωδίας. Στο κυνηγητό που ξεκινάει από κει, κι ώσπου ο Κέιτς να πληρώσει με την ίδια κτηνωδία το δολοφόνο δυο τυπικών και καλών συναδέλφων του, η δράση ξεδιπλώνει μια σειρά από πολύ ανησυχητικές παρατηρήσεις για την επιβίωση στη ζούγκλα του τοιμεντου και την απόλυτη αναρχία που προϋποθέτει. Όσο ο Κέιτς κι ο μαύρος «οδηγός» του διασχίζουν μια ολόκληρη πόλη, οι ρόλοι του κυνηγού και του θηράματος παύουν να έχουν όρια σαν να κοιτάζονται μέσα από παραισθητικό καλειδοσκόπειο, ενώ η μηχανή καταβροχθίζει τους χώρους της διαδρομής παίζοντας ένα τρελό παι- 47

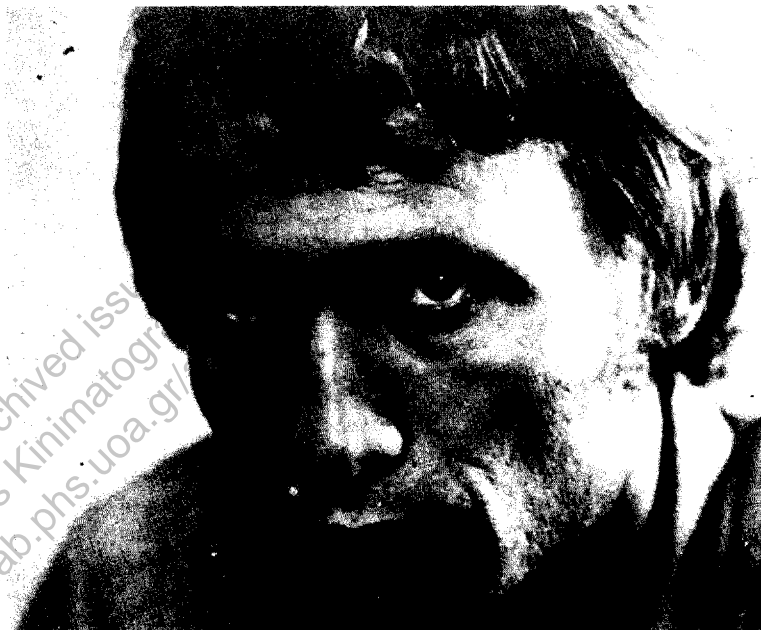
χνίδι ανάμεσα στη μαγεία και την αυθεντικότητα. Όλα τα κλειδιά της εικονογραφίας του Χιλ, αυτοκίνητα, λεωφορεία, ο υπόγειος, τα σκοτεινά μπαρ κι οι δρόμοι, συμμετέχουν στην απειλητική συνομοσία της πόλης κόντρα στον ατομικισμό της επιχείρησης και σε κάθε γωνιά της μπορεί να караδοκούν πιστολάδες κι από τις δυο πλευρές του νόμου. Διάβολε, ακόμη κι ένα αθώο παγκάκι γίνεται νεκροκρέβατο. Σπρωγμένη στα άκρα, η οπτική συμφωνία για την αγριάδα μιας πόλης μοιάζει σαν παραγμένη προβολή της μανίας του Κέιτς και μόνο η σχέση που αρχίζει να γεννιέται ανάμεσα σ' αυτόν και το Χάμοντ διώχνει λίγο τη φρίκη της.

«Δεν είμαστε ούτε αδέρφια, ούτε συνεταιίροι, ούτε φίλοι», λένε κι οι δυο τους στην αρχή και μην περιμένετε ότι στο τέλος έχουν γίνει. Τα φυλετικά και κοινωνικά στερεότυπα στις 48 Ώρες δείχνονται, δουλεύονται, κι όταν γίνονται ανησυχητικές εικόνες, σιγά-σιγά αμβλύνονται. Ο ανταγωνισμός των δύο αντρών στην αρχή, όπου ο καθένας έχει στο μυαλό του ένα βρώμικο σχέδιο για τον άλλο, είναι ίσως το πιο ξεκαρδιστικό κομμάτι, τέλεια ισορροπημένος στο παίξιμο από τη μετατηλεοπτική, εξτρεμιστική μέθοδο του Νόλτε, κόντρα στην κωμική ζεστασιά κι αυτοπεποίθηση του Μέρφυ. Μια πραγματικά εκτυφλωτική - για κινηματογραφικό ντεμπούτο - αυτοπεποίθηση στη σκηνή, όπου επιδεικτικά παραμυθιάζει ένα ολόκληρο κέντρο από μεθυσμένους κάου-μπούς (πολύ ρατσιστές) κάνοντάς τους το μπάτσο.

Κωμικές απογειώσεις υφαίνονται στη δράση σε πολλά κομμάτια της ταινίας, αλλά η αγαπημένη μου *ρυθμική* της απογείωση είναι το μανιακό παράλληλο μοντάζ της σεκάνς στο εξαιρετικά φιλμαρισμένο μαύρο κλαμπ του Βρόμαν με το ξέφρενο οδηγό του Κέιτς. Το πνεύμα του ροκ-εντ-ρολ είναι σχεδόν πίσω απ' την κάμερα και τη μουθιόλα, ρίχνοντας μέσα στις εικόνες όλη τη δυνατή σωματικότητα, τη βιασύνη, τα τεντωμένα νεύρα, τη δίψα για ζωή και καταστροφή που τραγουδούσαν ο Λιπλ Ρίτσαρντ κι οι πρώτοι πανκ της Specialty. Να ένα φιλμ ροκ-εντ-ρολ, αν ποτέ έχω δει κάτι τέτοιο. Ένα φιλμ εξαιρετικά ρυθμικό κι *οικονομικό*, τόσο δύσκολο να γράψεις γι' αυτό όσο για την αίσθηση της στιγμής που πατάς το γκάζι τέρμα. Η γοητεία του είναι μυστηριώδης πέρα απ' τη δράση και τον αντιψυχισμό της διασταύρωσης ενός μανιασμένου για εκδίκηση αστυνομικού κι ενός διψασμένου για σεξ (κι ύποπτα φράγκα) μαύρου αντι-ήρωα. Τι άλλο, λοιπόν, θέλετε από μια ταινία; Να μυρίζει ιδρώτα, νικотίνη κι αλκοόλ;

Νίκος Σαθθάτης

ΑΠΟ ΤΑ 11 ΒΗΜΑΤΑ



ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΤΕΡΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΚΤΥΠΗΜΑ ΤΟΥ ΠΕΝΑΛΤΥ

Με την ίδια αδιόρατη, σχεδόν με μια κίνηση που ποτέ δεν έγινε, ο Blocke διορθώνει κάποιο κάδρο σφραβά τοποθετημένο και μετακινεί το λεπτοδείκτη σ' ένα ρολόι του τοίχου. Τα προβληματικά κάδρα του βεντερσιανού κινηματογράφου δεν βρίσκονται στο σωστό χώρο και χρόνο, κινούνται σε μια παρέκκλιση, κυριαρχούμενα από τη γοητεία του αμερικάνικου σινεμά, ψάχνουν ένα δρόμο διαφυγής, όπου θα μπορέσουν να υπάρξουν αυτόαρκη, να αναπαράγουν και να αναπαραστήσουν μόνα τους τον ίδιο τους τον εαυτό. Τα πλάνα αυτού του υπέρ-ξιακού θρίλλερ μοιάζουν φορτωμένα μ' ένα βάρος που δεν μπορούν να σηκώσουν, γεμάτα αντικείμενα αμέτοχα που δεν επικοινωνούν με το χώρο μα ούτε και μεταξύ τους, δεν συνυπάρχουν μαζί του, αρνούνται να τον αφομοιώσουν και να αφομοιωθούν. Ο Βέντερς γεμίζει τα πλάνα του με τυποποιημένες εικόνες αντικειμένων που έρχονται από αλλού, ξενόφερτα, απρόσκλητα, σύμβολα εξουσίας μιας άλλης κουλτούρας, έκφραση μιας άλλης γλώσσας, στην πρώτη του προσπάθεια να οικειοποιηθεί εικόνες που δεν του ανήκουν, κάνοντάς τα να γέρνουν επικίνδυνά. «Στο *Η Αγωνία*... κάθε πλάνο ήταν μόνο του μια σύγκρουση ανάμεσα στην προσωπική μου άποψη και το γεγονός ότι εκτιμούσα την αμερικάνικη φόρμα σαν πιο τέλεια.. Βρίσκω το *Η Αγωνία του Τερματοφύλακα*... ένα φιλμ ολοκληρωτικά σχιζοειδές... Μια τέτοια ανάμειξη ετερόκλητων στοιχείων ανταποκρίνεται ακριβώς στην κατάσταση στην οποία βρίσκόμενοι, κάποιοι που είχε μια κληρονομιά, τον αμερικάνικο κινηματογράφο, μα που δεν είχε ένα αμερικάνικο πνεύμα. Όταν γύριζα την ταινία κατάλαβα ότι δεν ήμουν ένας αμερικανός σκηνοθέτης και ότι, αν και αγαπούσα τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούσε τα πράγματα το αμερικάνικο σινεμά, δεν ήμουν ικανός να τον αναπαράγω, γιατί είχα μια γραμματική των εικόνων εντελώς διαφορετική. Από δω ξεκινά η σύγκρουση σε κάθε πλάνο... Από την παρουσία δυο γραμματικών που βρίσκονταν σε κατάσταση αντιθετικότητας» (Βιμ Βέντερς).

Το φιλμ συμπυκνώνει εξαιρετικά, τονίζοντας υπερβολικά και εμπεριέχοντας όλα τα θέματα

και τα στοιχεία της κασιπινής κινηματογραφικής πορείας του Βιμ σε μια αρχέγονη κατάσταση, απλής δηλωτικής παρουσίας, πλημμυρισμένης από κάποιο σκληρό φως. Τα juke-box, οι κάρτες, τα αμερικάνικα νομίσματα (σύμβολα παγκόσμιας οικονομικής εξουσίας) που βάζουν σε κίνηση το νέο γερμανικό κινηματογράφο στην ανοδική του πορεία (εκπληκτικά λειτουργική η σκεάνς με το σασανέρ), τα μηχανήματα του εύκολου κέρδους και της εξαναγκαστικής διασκέδασης, τα ραδιάκια που περιτυλίζουν τα πράγματα όχι μόνο με την μουσική τους μα και με την σιωπηλή τους παρουσία, και φυσικά τα μεταφορικά μέσα σ' όλη τους την μεγαλοπρέπεια, είτε βιωμένα από το σώμα είτε αρπαγμένα φευγαλέα από το βλέμμα. Και είναι πάνω απ' όλα το ταξίδι που παίρνει στο *Η Αγωνία του τερματοφύλακα*... τη βασική του μορφή, αρχίζει να διαρθρώνεται, να ξετυλίγεται, παρασέρνοντας στην περιπλάνησή του μια ολόκληρη κλασική κινηματογραφική παράδοση σε μια ξεφρενη πορεία ενός ανατρεπτικού εκτροχιασμού. Το ταξίδι πράγματι αποτελεί την διηγηματική δομή του βεντερσιανού σινεμά η ασταμάτητη ταξιδιωτική κίνηση του οποίου ελέγχει, διαμορφώνει και εξουσιάζει τους πρωταγωνιστές του.

Το φιλμ του Βέντερς ταξιδεύει διασχίζοντας τους απειλητικά κλειστούς χώρους της τοπικής κινηματογραφίας, ψάχνοντας για μια προσπτική εξέλιξης, για μια άλλη διάσταση του γερμανικού σινεμά, μέσα στις σάλες όπου προβάλλονται μονάχα αμερικάνικα φιλμς, εκπρόσωποι του καταζητούμενου Άλλαν, έκφραση του ποθουμένου σώματος. Και είναι ακριβώς στην *Αγωνία*... όπου η συνάντηση ανάμεσα στις δυο κουλτούρες είναι μια πολεμική σχέση εξουσίας, όπου ακόμα οι αναφορές είναι πολύ φανερές, ασύμμετρες σε σχέση με το σώμα της ταινίας.

Ο Βιμ λαθραίος επισκέπτης, παραχαράκτης παρεισακτός στο χώρο του κλασικού κινηματογράφου, αλλοιώνει, παραμορφώνει, χρησιμοποιεί τη μητρική αγκαλιά για τη δημιουργία ενός πεδίου εικόνων, που απαιτούν διαίαι να ζήσουν αυτονομες πέρα απ' αυτήν, ξεπερνώντας την. Εγχείρημα τολμηρό και επικίνδυνο η θάρια οκία του οποίου φαίνεται να ηλιθώνει όλη την >3

ταινία. Η παγίδευση ανάμεσα στις δύο πόρτες είναι ένα δίλημμα που κλείνει μέσα του το θάνατο γιατί πρέπει να διαλεχτεί η σωστή πόρτα της διαφυγής που βλέπει και οδηγεί στα σύνορα, μακριά από τον εγκλωβισμό της ακαταμάχητης γοητείας. Τα σύνορα δεν είναι παρά το όριο που κυκλώνει τη δυνατότητα μετακίνησης και συνεπώς το μετασχηματισμό των προσώπων. Όμως, ταυτόχρονα, είναι και μια εγγύηση του Άλλου, της αντίπερα όχθης, του χώρου της ουτοπικής πραγματοποίησης αυτών των δυνατοτήτων. Ο Blocke εγκαταλείπει τη μοναξιά που του προσδίδει ο φίλος του στον κύκλο της κοινότητας, μια πράξη απομάκρυνσης χωρίς συγκεκριμένη προοπτική ή σκοπό, σε μια κίνηση ξεπεράσματος μαζί και άρνησης του εαυτού του, αναζητώντας τα όριά του, περιτριγυρίζοντας τα σύνορα, σπρωγμένος από κάποιο σκοτεινό αναίτιατό κίνητρο φυγής, μια μορφή πάθους που καίει τους πρωταγωνιστές του και που υποβάσκει σ' όλα τα φιλμ του Βέντερς. Στην αδιάκοπη περιπλάνησή του, ταξιδεύει με τον ίδιο τρόπο που κάποιοι θα ανέπνεε, φυσική άσκηση ζωής. Το βλέμμα μας απορροφάται από τη συνεχή υπερκινητικότητα των χεριών του, που κινούνται ασταμάτητα, ψηλαφώντας αντικείμενα και πρόσωπα — η ποδοσφαιρική μπάλα αντικείμενο — φετίχ του κάθε πορτιέρη έχει χαθεί από το οπτικό του πεδίο — και ο πρώην τερματοφύλακας προσπαθεί να διακρίνει το υποκατάστατό της, ν' αδράξει την πραγματικότητα μέσα κι έξω απ' αυτόν. Να η πραγματική αιτία της

αγωνίας και του φόβου. Η εστία του έχει διευρυνθεί απεριόριστα και ο αντίπαλος είναι αόρατος ενώ η μπάλλα έχει χίλια πρόσωπα. Οι ρόλοι αντιστρέφονται, το ταξίδι μετασχηματίζει τον Blocke, που ψάχνει τον εαυτό του στα πόστερ των ποδοσφαιρικών ομάδων κρεμασμένα στα μπαρ, χωρίς να τον αναγνωρίζει. Από δράστης μετατρέπεται σε θεατή της ίδιας του της δράσης. Ολόκληρη η ταινία, κλεισμένη ανάμεσα σε δύο γήπεδα — χώροι ανοικτοί και περιορισμένοι ταυτόχρονα — αρθρώνει ένα λόγο στρυφνό, υψώνοντας εικόνες αμείλικτες με τον εαυτό τους, που διαδέχονται η μια την άλλη με μια αποσπασματική συνοχή, ακολουθώντας την περιπλάνηση του Blocke, που πλησιάζει τα σύνορα, διακρίνει τα όπλα των φρουρών να γυαλίζουν — η εξουσία οριοθετεί κάθε είδους περιπλάνηση — χωρίς ακόμα να τα φτάνει, και να τα προσπερνά. Το βλέμμα του στην τελική σκηνή κοιτάζει τον εαυτό του απ' έξω, αναλύει και σχολιάζει τις κινήσεις του, ανοίγοντάς του μια καινούργια διάσταση, τη στιγμή που τον βλέπει ν' αρπάζει τη μπάλλα στο κτύπημα του πέναλτυ. Το παιχνίδι ακόμα δεν χάθηκε. Όλα παίζονται, πάνω στην κόψη του ξυραφιού μέχρι το τελευταίο λεπτό. Οι θεατές με κομμένη την ανάσα παρακολουθούν τις επικίνδυνες αντεπιθέσεις. Η αγωνία του τερματοφύλακα παρατείνεται μέχρι το επόμενο πέναλτυ που ίσως ο αντίπαλος κυνηγός (αμερικάνικος κινηματογράφος) κτυπήσει άουτ.

ΑΙΝΑΡΑΣ ΘΕΜΑΣ



100 ΧΩΡΕΣ ΘΑ ΠΑΡΟΥΝ ΜΕΡΟΣ
ΣΤΟ 1ο ΔΙΕΘΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗ-
ΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗΣ -
ΒΙΝΤΕΟ ΠΟΥ ΓΙΝΕΤΑΙ ΣΤΗ ΒΡΑΖΙ-
ΛΙΑ (ΡΙΟ ΝΤΕ ΤΖΙΑΝΕΪΡΟ) ΑΠΟ ΤΙΣ
18 ΕΩΣ 27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ ΤΟ '84
Η ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗΣ
ΛΗΓΕΙ ΣΤΙΣ 30/7/84

Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΡΙΑ ΜΑΣ ΑΠΟ ΤΟ Ρ.
Ν. ΤΖΙΑΝΕΪΡΟ
VERA MARES-GUIA

Θόδωρου Σούμα

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ / ΕΡΩΤΙΣΜΟΣ

έκδοση Αιγόκερως 1983.

Ο συγγραφέας παρακινήθηκε στο γράψιμο των κειμένων αυτού του βιβλίου κάνοντας μια προπαρασκευή για το γύρισμα συγκεκριμένων ερωτικών ταινιών. Το δηλώνει ο ίδιος (σελ. 143).

Τα κείμενα αυτά δεν αποτελούν στην ακρίβεια τρεις «ανομοιογενείς ενότητες» (σελ. 5) αλλά μια θεωρητική πρόταση (το κεφάλαιο που φέρνει τον τίτλο «Ο ερωτισμός στον κινηματογράφο») κι ορισμένα παραδείγματα για τη διευκρίνιση ή υποστήριξη της (τα κεφάλαια «Ο κινηματογράφος του δημιουργού» και «Ελληνικός Κινηματογράφος»).

Ο Βιμ Βέντερς (με το στόμα ενός απ' τα πρόσωπα στην «Κατάσταση των πραγμάτων») είπε απλά ότι «όλες οι (κινηματογραφικές) ιστορίες έχουν το θάνατο μέσα τους». Θα μπορούσε σε μια επόμενη συζήτηση να συμπληρώσει «όλες οι ιστορίες έχουν τον έρωτα μέσα τους». Εκείνο το *l' approbation de la vie jusque dans la mort* (αποδοχή της ζωής έως μέσα στο θάνατο) του Bataille (στο *L' érotisme*). Το σκέφτηκα βλέποντας την τελευταία «ερωτική» ταινία του Όσιμα «Καλά Χριστούγεννα, κ. Λώρενς». Τ' άκουσα απ' το στόμα της Ζυλιέν στον «Καυγατζή» του Φάσμπιντερ. Ο κινηματογράφος, νοούθιμος ως σύνολο των ταινιών που έχουν παραχθεί, μπορεί να μελετηθεί στο ιστορικό και θεωρητικό επίπεδο με βάση την αρχή του έρωτα και την αρχή του θανάτου. Έχουν γραφεί αρκετά κείμενα με θέμα τον έρωτα και τον ερωτισμό στον κινηματογράφο. Δεν έχω διαβάσει κανένα με θέμα το θάνατο στον κινηματογράφο.

Ο Θόδωρος Σούμας βάζει ένα πολύ ενδιαφέρον θεωρητικό ερώτημα: η σχέση απόκρυψης / αποκάλυψης της ερωτικής πράξης (ή συμπεριφοράς ή χειρονομίας ή του ίδιου του ερωτικού σώματος, θα πρόσθετα) μπορεί να λειτουργήσει ως δομική αρχή στον κινηματογράφο; (σελ. 20 κ.ε.). Μ' άλλη διατύπωση, μπορεί ο ερωτισμός να παραχθεί ως στοιχείο της σημαίνουσας διαδικασίας μέσα στα φιλικά κείμενα με βάση «ένα παιχνίδι διαδοχικών αποκαλύψεων και κρυψιμάτων, ανακαλύψεων και μεταμφιέσεων - επικαλύψεων.» Την απάντηση δίνει συνοπτικά ο Bernard Muldworf σ' ένα άρθρο που χρησιμοποιεί κι ο συγγραφέας. Ένας μαρξιστής ψυχαναλυτής, όχι θεωρητικός του κινηματογράφου: «Όπως η επιθυμία που είναι ανατροπή της ανάγκης απ' τη γλώσσα, η ερωτική διαδικασία λειτουργεί στο πεδίο της μετωνυμίας: δίνουμε σαν παρόν ό,τι είναι απόν και επανεισαγούμε διαρκώς την απουσία μέσα στην παρουσία. Είναι το μετωνυμικό παιχνίδι της απουσίας και της παρουσίας που εξακοντίζει την επιθυμία». (CINEMA, 78, No 235, P 18) Ο Θόδωρος Σούμας ερευνά την απάντηση αυτή στα κείμενα της ερωτικής λογοτεχνίας. Θιγόντας ένα ακόμη μεγάλο πρόβλημα θεωρίας αν μια λογικά δομημένη γλώσσα μπορεί να «περιγραφεί», πολύ περισσότερο να «γράψει», τη λειτουργία του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας

Ένα πρόβλημα που στον κινηματογράφο μπαίνει εντονότερα αν σκεφτούμε τη συζήτηση για το αν είναι γλωσσικός κώδικας ή λεκτικό, «γλώσσα». Ο συγγραφέας εντοπίζει εύστοχα τη σχέση αυτή στα φιλικά κείμενα. Η πρόταση του Μπουνιουέλ ως παραδείγματος το αποδειχνει. Ο ερωτισμός στα δικά του φιλικά κείμενα παράγεται ακριβώς μέσα απ' αυτή την πολύσημη διαλεκτική της απόκρυψης / αποκάλυψης. Ο κινηματογράφος του Μπουνιουέλ είναι κινηματογράφος της επιθυμίας, δηλαδή της αναστολής της ερωτικής απόλαυσης μέσα απ' την απόκρυψη. Η έρευνα της πρότασης του συγγραφέα απ' τη σημειολογική άποψη, δηλ. η σχέση απόκρυψης / αποκάλυψης ως σχέση μετωνυμίας και μεταφοράς χρειαζόταν παραπέρα ανάπτυξη. Νομίζω ακόμη ότι οι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες παράγραφες που αναφέρονται στη διαδικασία της σήμανσης της σχέσης αυτής (ιδιαίτερα το ντεκουπάζ). Νομίζω ακόμη ότι οι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες παράγραφες που αναφέρονται στη διαδικασία της σήμανσης της σχέσης αυτής (ιδιαίτερα το ντεκουπάζ) θα έπρεπε να συμπληρωθούν με μια γενικότερη μελέτη κι ανάλυση της μέσα απ' τους κινηματογραφικούς κώδικες και το λεκτικό του κινηματογράφου. Σ' ένα σημείο έμμεσα μπαίνει το θέμα της σχέσης της εικόνας με τον ερωτισμό ή τη σεξουαλικότητα (σελ. 47). Το πρόβλημα όμως είναι ευρύτερο: ποιά ιδιότητα της εικόνας για παράδειγμα λειτουργεί: η εικονική (αναλογική), η ενδεικτική (υπαρξιακή) ή η συμβολική; Ο αναγνώστης αναγνωρίζει μια σαφήνεια και πληρότητα στις διακρίσεις των ταινιών ερωτισμού και «πορνό». Όπως θα εκτιμήσει τη μεθοδική αναφορά στις προτάσεις και την πρακτική του Ναγκίσα Όσιμα. Νομίζω όμως ότι η μελέτη του ζητήματος στο ιδεολογικό επίπεδο είναι παρεμπιπτόουσα (σελ. 40 κ.αλλού) ενώ θα έπρεπε να είναι κύρια.

Μέσα στα κείμενα του δεύτερου και του τρίτου κεφάλαιου που αποτελούν κριτικές παρατηρήσεις και θεωρητικές αναφορές στην παραγωγή ξένων κι ελληνικών σκηνοθετών βρίσκει ο αναγνώστης διάσπαρτες ενδιαφέρουσες σκέψεις. Θα έλεγα αφορμές κι αρχίσματα μιας σειράς μελετών.

Για το έργο του Παζολίνι σε σχέση με το έργο του Σάντ: κατά πόσο καταστρέφεται ο εντελώς μεταφορικός λόγος του Σάντ (γενικά της λογοτεχνίας) μέσα στη σημαίνουσα διαδικασία του «Σολό» (γενικά του φιλικού κειμένου), για παράδειγμα (σελ. 86). Για τη σχέση και τη λειτουργία του γυμνού / ντυμένου ως χωριστών δομών στα φιλικά ερωτικά κείμενα (σελ. 120). Η εξαιρετική «προκλητική» πρόταση ότι «η προδευτική κινηματογραφική θεματική και προβληματική στην Ελλάδα κατά κανόνα υπήρξε α-ερωτική» (σελ. 126).

Ο Θόδωρος Σούμας ξεκινώντας από μια πρακτικά χρήσιμη αφετηρία, τη θεωρητική έρευνα για την παραγωγή ορισμένων φιλικών κειμένων κατάληξε ο ίδιος στη βασική αρχή ότι δεν αρκεί να κάνει ένας σκηνοθέτης ταινίες με ερωτικό θέμα αλλά να τις κάνει ερωτικά (σελ. 126). Σύγχρονα μας έδωσε ορισμένα γραπτά κείμενα που πλουτίζουν την ισχυρή ελληνική βιβλιογραφία στο επίπεδο της θεωρίας και της κριτικής. Σε μια επόμενη επεξεργασία η επανεκδοσή τους θα πρότεινα και μια ανασυνθέση του πλουσιού φωτογραφικού υλικού. Ετσι ώστε να λειτουργήσει καταδηλωτικά η παραδηλωτικά με τα κείμενα σε πληρύτερο βαθμό. Και φυσικά μια αυξημένη προσοχή στη φιλομορφία και βιβλιογραφία. Οι σχολαστικές αυτές επιλογικές παρατηρήσεις δεν σκοπεύουν να μειώσουν την αξία της προσφοράς. Έρω ποσο δικαιοσύνη είναι η παραγωγή σ' ένα χέρο έδαφος

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
