

συγχρονος ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Λουίς Μπουνιούελ
Αντρέ Μπαζεν
Κριστιάν Μέντς
Οι παινίες της χρονιάς
Χιλιανός κινηματογράφος

21

Τεύχος 72



ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Η Έταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» επιθυμεί να κάνει γνωστή μία δωρεά την οποία πήρε από το αμερικανικό Ίδρυμα Φόρντ για περίοδο δύο ετών με σκοπό την διεύρυνση του προγράμματός της.

Η παραπάνω Έταιρεία είναι μη κερδοσκοπική, και ιδρύθηκε από νέους κινηματογραφιστές και δημοσιογράφους, με σκοπό τη συνεισφορά τους στην ανάπτυξη της τέχνης του κινηματογράφου στην Ελλάδα.

Τα προσφερθέντα κεφάλαια θα διατεθούν για τις έξι δραστηριότητες: Ανάπτυξη της κινηματογραφικής αγωγής του κοινού με διαλέξεις, εκδόσεις και προβολές αφενός, και αφετέρου βοήθεια προς τους κινηματογραφιστές που θα ήθελαν να δουλέψουν χωρίς τους περιορισμούς του εμπορικού κυκλώματος, διαθέτοντάς τους τα αναγκαία κινηματογραφικά μηχανήματα και υποστηρίζοντας οικονομικά την προσπάθειά τους.

Προς το παρόν, βρίσκονται υπό παραγωγήν δέκα ταινίες μικρού μήκους, ενώ έχει ανεγγελθεί ήδη ένας διαγωνισμός ταινιών μεγάλου μήκους για την μερική οικονομική ενίσχυση από μέρους της παραπάνω Έταιρείας.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Από την 1 Ιουλίου, οι αναγνώστες μας μπορούν να αλλάξουν τα τεύχη 1-16 (έφσον βρίσκονται σε καλή κατάσταση) με κομψούς πανδέτους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές για το κόστος της βιβλιοδεσίας. Η αλλαγή θα γίνεται μόνο στα γραφεία της Έταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 και Ηροδότου (Κολωνάκι), δευτερος όροφος, τό πρωί από τις 10 μέχρι τή 1 και τό απόγευμα από τις 6 μέχρι τις 10, πλήν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θα διατίθενται προς πώληση και από τα κεντρικά βιβλιοπωλεία. Επίσης στα γραφεία της Έταιρείας, οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να προμηθευτούν παλιά τεύχη που τυχόν τους λείπουν, και τό βιβλίο "Τάσεις του γαλλικού κινηματογράφου".

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 21 Ιούλιος 72

Λουίς Μπονιουέλ: «Τριστάνα»



1. Σημειώσεις πάνω στην «Τριστάνα» του Νίκου Λυγγούρη	2
2. Λουίς Μπονιουέλ, βιογραφία	16
3. Ο μύθος του Στάλιν στο σοβιετικό κινηματογράφο, του Αντρέ Μπαζέν	20
4. Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του γίγμ, του Κριστιάν Μέις	28
5. Ένας έθνικός κινηματογράφος γεννιέται στη Χιλή, του Πιέρ Κάσι	38
6. Συζήτηση με τον Έλβιο Σόιο, του Κλώντ - Μισέλ Κλυνό	40
7. Έλβιο Σόιο: «Ψήφος σὺν ὄπλο», του Κλώντ - Μισέλ Κλυνό	43
8. Οι ταινίες πρώτης προβολής της κινηματογραφικής περιόδου 71-72	45

● Ίδιοκτησία: Έταιρεία για την Ανάπτυξη του Κινηματογράφου στην Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Υπεύθυνοι σύμφωνα με το Νόμο: Εκδότης Γιάννης Σμαραγδής, Δρόση 14. Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ί. Δροσοπούλου 223. Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Ανά παραγωγή φωτογραφιών - όφσες: Στράτος Γιαννατοής, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντε Κίος. ● Συντακτική επιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντάς. ● Έτσησια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, έξωτερικού δολλάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Ηροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Έρθάσματα: Γιάννη Σμαραγδή, Χάρητος 1 και Ηροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμή διπλού τεύχους 20 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 21 Juillet 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Σημειώσεις

πάνω στην «Τριστάνα»

του Νίκου Λυγγούρη

«Ο άνθρωπος κυριολεκτικά αφιερώνει τον χρόνο του στο να αναπτύσσει τη δομική αλληλοδιαδοχή που η παρουσία και η απουσία επικαλούνται ή μία την άλλη. Είναι κατά τη στιγμή της ουσιαστικής τους σύζευξης και για να το πούμε έτσι, στο σημείο μηδέν του πόθου, που το ανθρώπινο αντικείμενο πέφτει κάτω απ' το χτύπημα της κατάσχεσης, ή οποία καταργώντας τη φωνική του ιδιότητα, το υποδουλώνει στο έξης στους δρους του συμβόλου».

Ζάκ Λακάν

Το να νομίζει κανείς ότι ο κριτικός λόγος μπορεί ή πρέπει να περάσει απ' τα μονοπάτια που διάβηκε ο λόγος του φιλμ, μόνο σαν ψευδαίσθηση μεταφυσικού τύπου είναι δυνατόν να συλληφτεί. Η άπατηλη ισοδυναμία: λόγος πάνω στο φιλμ=λόγος του φιλμ, μόνο μέσα στα πλαίσια μιας φιλοσοφίας της αναπαράστασης θα προσπαθούσε να «καταλάβει», να «έρμηνεύσει» το «νόημα» του φιλμ, το ήδη υπάρχον, άμετάβλητο, άμετακίνητο, παγωμένο. Είναι φανερό ότι η κριτική αυτή διά-βαση

μετατρέπεται τελικά σε μια υπέρ-βαση, που ισχυρίζεται ότι παρατηρεί τ' αντικείμενα του φιλμ από την «πίσω» μεριά τους, γεγονός που δεν απέχει πολύ απ' το να τη χαρακτηρίσουμε σαν μια μεταγλώσσα. Αντίθετα, αυτό το «πίσω» μπορεί να επισημανθεί (κι όχι να καταγραφεί) μόνο με μια προσπέλαση κασματοική, άλλοιωτική κι ακόμα παραμορφωτική· μάλιστα σ' ένα φιλμ σαν την «Τριστάνα», όπου ο όρος «συστημική» (όπως την καθορίζει ο Μπάρτ) θα έρμηνευε σωστότερα το μοντέλο πάνω στο οποίο κατασκευάζεται το φιλμ, κι όπου ο όρος «σύστημα» θα μάς υποχρέωνε να διαβούμε μέσα απ' το «τέλμα» του σημειώμενου (Λακάν), θάταν δίκαιο και θεμιτό ν' αδιαφορήσουμε για τις «έμμενες ιδέες του Μπουνιουέλ», για την προβληματική της βλασφημίας και της άναρχίας και για τα υπόλοιπα κλισέ που μ' αυτά η κυριαρχούσα κριτική προσπαθεί ν' άπωθήσει την τεράστια αξία του Μπουνιουελικού έργου.

Μια έλλειπτική ανάγνωση λεξικογραφικού τύπου, όπως αυτή του Πασκάλ Κανέ για τον Ρομάν Πολάνσκυ, φαίνεται όρθότερη από μια «σφαιρική» (βλ. γραμμική) αντιμετώπιση ενός τέτοιου άνοιχτου και διαρκώς μεταλλασσόμενου φιλμ. Οι συλ-

λογισμοί που ακολουθούν μπορεί να φανούν υπερβολικοί, αλλά κατέχουν το προσόν της άρνησης μιας έμπειρικής και κυδαίας προσέγγισης.

Αίμομιξία

Αν όρισμένες σκηνές στην «Τριστάνα» μπορούν να ιδωθούν σαν ίχνη μιας βαθύτερης πραγματικότητας, δηλ., σαν ίχνη μιας Τελετουργίας ή όποια άπωθείται για να έπιστρέψει έπιτακτικότερα (λειτουργώντας σαφώς σαν μια έπιστροφή του άπωθημένου), θα μπορούσαμε να μαντέψουμε εύκολα τη φύση και τις ιδιότητες αυτής της Τελετουργίας: σκηνοθέτηση ενός θανάτου κι ενός γάμου έπικαθορισμένη απ' το στοιχείο του άπαρευμένου και του διαχρονικού. Άλλιώτικα: μια πράξη αίμομικτική (ό ντόν Λόπε κοιμάται με την Τριστάνα) και μια πράξη θανάτου (ό ντόν Λόπε απ' την άρχη του φιλμ είναι ένας νεκρός). Περιοριζόμενοι στο πρώτο σκέλος αυτής της Τελετουργίας μπορούμε να έπισημάνουμε όρισμένα στοιχεία της αίμομικτικής πράξης που προβάλλονται σε μια άλλη σκηνή σαν καθαρά νεκροφιλικά: ή Τριστάνα που σκύβει πάνω απ' το άγαλμα του έπίσκοπου, το φάντασμα του κομμένου κεφαλιού, οι παντόφλες που ρίχνονται στα σκουπίδια. Άν λοιπόν για την Τριστάνα ό ντόν Λόπε είναι ένας νεκρός («Τί είναι ένας Πατέρας; Είναι ό νεκρός Πατέρας, άπαντάει ό Φρόντ...» Λακάν), κι έχοντας υπ' όψη ότι κατά βάση είναι έρωτευμένη μαζί του, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ή έλξη της προς το νεκρό Λόπε αναπαριστάνει με ακρίβεια, και σ' ένα στάδιο μεταγενέστερο από εκείνο των ένοστίκτων της ήδονης, την τάση της προς ένα είδος έξαφάνισης, όπως περιγράφηκε απ' το Φρόντ στο «Πέρα απ' την άρχη της ήδονης». Στην υπόθεση αυτή θα πρέπει να προστεθεί μια δεύτερη, σύμφωνα με την όποια το μοντέλο όμησης των σχέσεων ντόν Λόπε/Τριστάνας είναι το ακόλουθο: Τριστάνα=ό Ένας, ντόν Λόπε= ό Άλλος, δηλαδή ό Ένας / ό Άλλος, σε μια σχέση έλξης/άπώθησης, που τελικά ένωματώνει σε μια όντότητα τα δύο αυτά έτερογενή στοιχεία· πράγματι ή καταστροφή του Άλλου (ή Τριστάνα δεν καλεί το γιατρό, άνοίγει το παράθυρο), δεν μπορεί παρά να έπιφέρει την άτοκαταστροφή του Ένός (το βύθισμα της Τριστάνας σ' ένα άγονο φανταστικό, ή έπιστροφή της στο κώρο απ' τον όποιο ξεκίνησε). Άν λοιπόν το όνειρο της Τριστάνας είναι ακριβώς αυτή ή έπιστροφή, τί άλλο από έπιστροφή στην μήτρα θ μπορούσε να είναι; Η μήτρα αυτή (άρχη και τέλος του φιλμ) άποτελεί τον τελικό στόχο της αίμομικτικής περιπέτειας, όντας ΑΠΟΥΣΑ γι' αυτό και έντονα παρούσα σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ. Η Τριστάνα δηλ. διαλέγει τον προσιότερο δρόμο γι' αυτή την έπιστροφή, έκλέγοντας εκείνα τα γεγονότα που θα την βοηθήσουν να φτάσει όσο το δυνατόν άνετότερα στο σκοπό της· απ' έδω πηγάζει και ή προβληματική της της έκλογής, προβληματική της μεγαλύτερης ήδονης, αντίθετη απ' εκείνη του ντόν Λόπε που

μπορεί να χαρακτηριστεί σαν προβληματική του χρήσιμου. Δεν θάταν άσκοπο να δούμε στη διαφορά νοοτροπίας των δύο ήρώων τη διάκριση του Μπασελάρ ανάμεσα στο εύχριστο και το χρήσιμο: ή Τριστάνα κατευθύνεται απ' το ένστικτο, βρίσκεται δηλ. στην καρδιά του πραγματικού, ενώ ό ντόν Λόπε είναι ό άνθρωπος της «λογικής», δηλ. της κυριαρχούσας ιδεολογίας.

Έπιστρέφοντας στο πρόβλημα της αίμομιξίας απ' όπου ξεκινήσαμε μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε ότι δεν άποτελεί ένα απ' τα κύρια προβλήματα του φιλμ, έφ' όσον παρουσιάζεται σαν ένας μηχανισμός άπαραίτητος για να θέσει σε κίνηση τα «ένστικτα του θανάτου». Δεν είναι παράτολμο το να υποθέσουμε, ότι ή έρμηνεία της συμπεριφοράς της Τριστάνας με βάση μια άρχη πέρα απ' την άρχη της ήδονης, παρουσιάζεται σαν καταλληλότερη απ' την άπλη έρμηνεία της συμπεριφοράς της με βάση ψυχολογικά κίνητρα ή κίνητρα ήθικης τάξης. Έφ' όσον ή πράξη της αίμομιξίας σκηνοθετείται όχι απ' τον Πατέρα, αλλά μάλλον απ' την Τριστάνα («παράδοξο» που δεν είναι το μόνο μέσα σ' αυτό το πολύπλοκο φιλμ), ή τελευταία θα την μεταχειριστεί έτσι ώστε να εκμαιεύσει το μεγαλύτερο ποσοστό ήδονης, αλλά ταυτόχρονα και το μεγαλύτερο ποσοστό πόνου, σύμφωνα με τις άπόψεις του Φρόντ για το παιχνίδι του μικρού παιδιού (βλ. «Πέρα απ' την άρχη της ήδονης» στο κεφάλαιο «Άρχη της ήδονης και τραυματική νεύρωση — Άρχη της ήδονης και παιδικά παιχνίδια»). Πράγματι ή Τριστάνα είναι εκείνη που προκαλεί την αίμομικτική πράξη, ή όποια άρχίζει να φανερώνεται στη σκηνή της έκκλησίας (Τριστάνα: «Θάπρεπε ν' αλλάξεις παντόφλες» δηλ. «Θέλω να μην είσαι γέρος» δηλ. «σε ποθώ», σύμφωνα με την σωστή άποψη του Πασκάλ Μπονιτσερ, Cahiers 223). Άπ' την άλλη πλευρά, τα δάκρυά της τη στιγμή που τρώει τ' αύγό της σημάδεουν ακριβώς τον πόνο που της προκαλεί ή σκηνοθέτηση αυτού του αίμομικτικού παιχνιδιού και που της άνοίγει το δρόμο προς τις πύλες του Θανάτου.

Είναι φανερό ότι εκείνο που χωρίζει την Τριστάνα απ' τον ντόν Λόπε, είναι μόνο ένα κοινωνικό άπαγορευμένο και τίποτε περισσότερο. Και ξέρουμε απ' τον Μπασελάρ ότι τα κοινωνικά άπαγορευμένα προηγούνται σαφώς απ' τα φυσικά. Στο μέτρο που το άπαγορευμένο της αίμομιξίας θεμελιώνεται πάνω σ' ένα γλωσσικό σύστημα, δηλ. στο μέτρο που το Όνομα - του - Πατέρα παίζει ένα κυριαρχικό ρόλο στις σχέσεις της συγγένειας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ή περιπέτεια των δύο ήρώων είναι βασικά μια περιπέτεια της γλώσσας. Τα παραδείγματα δεν είναι λίγα: ό ντόν Λόπε μιλάει μια δική του έπίσημη γλώσσα, ή Τριστάνα μιλάει τη γλώσσα της Σατούρνα και τη γλώσσα των κωφάλαων, ό έραστής της μιλάει μάλλον μια σιωπηλή, άγνωστη γλώσσα: όλες οι γλώσσες της αίμομιξίας, οι άνθρωπιοι κώδικες ή «άλλη σκηνή του πόθου».

Ἀναπαράσταση

«Ὅτις συγγραφέας, κι ὄχι ρεαλιστὴς δημιουργός, ὁ Σάντ διαλέγει πάντοτε τὸ λόγο ἐνάντια στὸ παραπέμπον· τοποθετεῖται πάντοτε ἀπ' τὴ μεριὰ τῆς ο η μ ε ι ὠ - ο ε ω ς, ὄχι τῆς μ ι μ ῆ σ ε ω ς: αὐτὸ πὸ ἀναπαριστᾷν παραμορφώνεται ἀδιάκοπα ἀπ' τὸ νόημα, καὶ στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος, ὄχι τοῦ παραπέμποντος, πρέπει νὰ τὸ διαβάζουμε».

Ρολάν Μπάρτ

Ποιά εἶναι τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα πὸ ὑπάρχουν στὴν «Τριστάνα» καὶ τὰ ὁποῖα πιστεύουμε ὅτι εἶναι τελείως μοντέρνα σὲ σχέση μὲ τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἀσήμαντων φιλμ πὸ παίχτηκαν στὴν οἰκονομία 71-72; Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἕνα ὀλόκληρο πρόβλημα τῆς ἀστικῆς ἀναπαράστασης τίθεται μέσα ἀπ' τὸ φιλμ, πὸ χωρὶς νὰ ἰσχυρίζεται ὅτι τὸ λύνει (κάτι τέτοιο θάταν πρόωρο γιὰ σήμερα), τὸ ἀκίνητοποιεῖ ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ παράγει ἐντυπώσεις κι ἀποτελέσματα μεταφυσικά, κοινὸ γνώρισμα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου καὶ τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης. Γιὰ νὰ μὴν πελαγοδρομήσουμε μέσα σ' ἕνα τέτοιο τεράστιο πρόβλημα, θ' ἀρκεστοῦμε στὸ νὰ δοῦμε γιὰ λίγο τὶς σχέσεις αὐτοῦ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος μὲ τὸ θεατὴ καὶ μὲ τὸν δημιουργό:

1. Ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ («l'effet du réel»), δηλ. ἡ ἐγγραφή τοῦ θεατῆ σύμφωνα μὲ μιὰ μειωμένη μέθοδο μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἀναπαράστασης, δὲν παραμένει ἄθικτη ἀλλ' οὔτε «ἐξαλείφεται» τελείως. Στὴν πρώτη περίπτωση θάχαμε νὰ κάνουμε, μ' ἕνα φιλμ κλασικὸ ὅπου ἡ «πραγματικότητα» μ' ὄλο τῆς τὸν ὄγκο καὶ τὸ βάρος καταλαμβάνει τὸ χῶρο τοῦ φιλμ δημιουργώντας τὴν ψευδαίσθηση ἑνὸς ρεαλισμοῦ: γιὰ τὴ τελικὰ αὐτὴ ἡ «πραγματικότητα» δὲν ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸν ἀντικειμενικὸ κόσμο, ἀλλὰ μᾶλλον μὲ τὴν πολλαπλὴ ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης πάνω στὴν ὀθόνη. Λειτουργεῖ δηλ. αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ρεαλιστικοῦ κινηματογράφου σὰν καθρέφτης τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης: κι ὅσο περισσότερο αὐξάνονται οἱ ἐντυπώσεις τοῦ πραγματικοῦ, δηλ. οἱ μέθοδοι μίμησης τοῦ κόσμου, τόσο πὸ πολὺ τὸ ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο δρασκελίζει τὸ πεδίο τῆς ἀναπαράστασης, εἰσχωρεῖ ὡς τὸ «βάθος» μιᾶς διαφάνειας στὸ τέρμα τῆς ὁποίας ἀναγνωρίζει τὶς διαφορὲς ὄψεις του. Ἡ καθαρὰ ναρκισσοειδὴς καὶ φετιχιστικὴ πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἐγγραφῆς εἶναι φανερὴ. Ἐκεῖνο πὸ δὲν εἶναι τόσο φανερὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα θὰ φτάναμε καὶ μὲ τὴ δευτέρη μέθοδο, ἐκείνη τῆς «ἐξάλειψης» τῆς ἐντύπωσης τοῦ πραγματικοῦ, πράγμα, πὸ συμβαίνει μὲ τὴ μεγάλη πλειοψηφία τῶν «μοντέρνων» φιλμ καὶ τῶν πινάκων· πράγμα σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ προβάλλεται γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά



Γαλιζίας

σὰν ἕνα φετίχ: «Ὁ κινηματογράφος δὲν φετιχοποιεῖ ποτὲ τόσο πολὺ τὶς ἐντυπώσεις του παρὰ ἀπὸ τότε πὸ ἐγκατάλειψε τὴν ἀρχικὴ σκηνοθετικὴ δομὴ του». (Ζαν - Πιερ Οὐντάρ: «Ἡ ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ»)

Ἡ «Τριστάνα» ἀλλὰ καὶ γενικότερα ὀλόκληρο τὸ Μπουνιουελικὸ σινεμά (τουλάχιστον τὰ φιλμ πὸ ἦλθαν στὴν Ἑλλάδα), προσπαθεῖ ν' ἀποφύγει ἀκριβῶς τὸ σκόπελο. Πῶς γίνεται ὅμως αὐτό;

Θὰ λέγαμε ὅτι τὸ φιλμ διατηρώντας ἀνέπαφο τὸ σκηνοθετικὸ μηχανισμὸ τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος φαίνεται νὰ τοῦ δείχνει μιὰ τυφλὴ ὑπακοή. Ἡ «ἀρχικὴ σκηνοθετικὴ δομὴ» δὲν ὑπονομεύεται παρὰ ἀδιόρατα: ἡ ποσοτικὴ συσώρευση τέτοιων ἀδιόρατων μετατροπῶν καταλήγει σὲ μιὰ ριζικὴ ἀνατροπὴ, ἀν ὄχι τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος, τουλάχιστον τῶν βασικῶν ἀρχῶν του: διαφάνεια, ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο, ἰδεολογία τοῦ ματιοῦ, ψευδαίσθηση τοῦ ρεαλισμοῦ, μὲ δυὸ λόγια ὅλη ἡ Ἀριστοτελικὴ θεωρία τῆς μίμησης. Τὸ σύστημα τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι παραπλήσιο μ' ἐκεῖ-

νο τοῦ Σάντ ὅπως τὸ περιγράφει ὁ Μπάρτ: σεβόμενος τὴν ἀναπαράστασιν τῆς ἀντιπαραθέτει διαρκῶς τὸ νόημα, αὐτὸ τὸ νόημα πὸ κατὰ τὴ γνώμη μας ἀποτελεῖ τὴ μεγαλύτερη πρωτοτυπία τοῦ φιλμ καὶ τὸ καθιστᾷ ἕνα ἀπ' τὰ καλύτερα τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, δὲν σχηματίζεται παρὰ μὲ τὸν τρόπο τῆς «σημείωσης», δηλ. μὲ τὴν παρεμβολὴ μιᾶς μακριᾶς ἀλυσίδας σημαινόντων, καὶ συμβόλων. Ἡ εἴσοδος τοῦ σημαίνοντος μέσα στὴν ἀναπαράστατικὴ σκηνὴ («τὸ σκάνδαλο τοῦ σημαίνοντος» σύμφωνα μὲ τὸ λόγο τοῦ Πασκάλ Μπουνιουέλ: «Σχετικὰ μὲ τὴν Τελετὴ» Cahiers 231) ἐκφράζει ἀκριβῶς τὴν ἐπίθεσιν τοῦ «λόγου ἐνάντια στὸ παραπέμπον», τὴν συστηματικὴ ἀποδιοργάνωση τῶν κυρίων δομῶν τῆς σκηνῆς. Ἀλλὰ τὸ παραπέμπον, φαινομενικὰ ἀνέπαφο, ἀποτελεῖ τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴ δημιουργία παρεξηγήσεων σχετικὰ μὲ τὸ βαθμὸ τοῦ «εὐανάγνωστου» τοῦ φιλμ: μιὰ «ἀπλὴ ἱστορία» ἢ μιὰ «δυσνόητη κατασκευὴ»; Οὔτε τὸ ἕνα οὔτε τὸ ἄλλο: ἀπλούστατα μιὰ ἀπλὴ ἱστορία, στὴν ὁποία ὅμως τὸ ὑποκείμενο τῆς πραγματικότητος μετασχηματίζεται ἀδιόρατα σὲ ὑποκείμενο τοῦ λόγου ἢ σὲ ὑποκείμενο τοῦ σημαίνοντος. Τὸ καταπληκτικὸ σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν εἶναι τὸ νὰ διαπιστώσουμε, ὅτι τελικὰ αὐτὴ ἡ πραγματικότητα (πὸ ἀποδίδεται πάντα μ' ἕνα τρόπο ἀφηγηματικὸ) μεταλλάσσει ΟΛΟΚΛΗΡΗ σὲ πεδίο τοῦ σημαίνοντος: τὸ σύστημα τῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς παραμένει, μόνον πὸ εἶναι σὰν νὰ κρέμεται στὸν ἀέρα, εὐθραστο, ψεύτικο καὶ γελοῖο. Εἶναι πράγματι σημαντικό τὸ νὰ σημειώσουμε, ὅτι ἡ περίφημη Μπουνιουελικὴ εἰρωνεία ἔχει πάντα σὰν πρῶτο στόχο τῆς ὄχι τοὺς «ἤρωες», τοὺς «καρκτηῖρες», ἀλλὰ τὶς σχέσεις πὸ τοὺς συνδέουν, τοὺς συνδυασμοὺς τους, μὲ δύο λόγια τὴ διάρθρωσίν τους μέσα στὸ γενικὸ πλαίσιο τῆς ἀναπαράστασης.

II. Ἀναφορικὰ μὲ τὸ ὄνομα - τοῦ - δημιουργοῦ, δηλ., μὲ τὸ σύμπλεγμα τοῦ «προσωπικοῦ ἔργου» θάχαμε νὰ παρατηρήσουμε τὰ ἑξῆς: ὁ δημιουργὸς δὲν ἀρνεῖται ἄμεσα τὸν ἑαυτὸ του σὰν τέτοιο, ἀλλὰ ἐξακολουθεῖ νὰ περιστρέφεται γύρω ἀπ' τὰ προσωπικά του θέματα: ἐρωτισμὸς, σουρ-ρεαλιστικὰ πρότυπα κλπ. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται στὸ ὅτι αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ «προσωπικά» θέματα τ' ἀνάγει σὲ μιὰ οφθαίρα τελείως διαυγῆ, ὅπου εἶναι δυνατόν νὰ ταξινομηθοῦν, νὰ ἀπογραφθοῦν καὶ νὰ κωδικοποιηθοῦν. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὰ πάντα μποροῦν νὰ γίνουν: ἕνας κώδικας παραβιάζεται εὐκολότερα ἀπὸ κάθε τι κι ἡ παραβίασιν αὐτὴ μπορεῖ νὰ σοκάρει· θὰ θεωρηθεῖ ἔτσι ὁ δημιουργὸς σὰν σαδιστὴς, μαζοχιστὴς, φετιχιστὴς κλπ., λέξεις πὸ ἀδυνατοῦν νὰ προσδιορίσουν αὐτὴ τὴ διαρκὴ ὑπέρβασιν τῶν ἀνύπαρκτων προσωπικῶν συνόρων (πράγμα πὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὸν Μπέργκμαν καὶ τὴ συνεχὴ καταδολίευσιν (βλ. γελοιοποίηση) τῆς Σφραγιίδας του). Ἡ συνεχὴς διαφοροποίηση τῶν ἀρχικῶν δεδομένων, πὸ πάντα παραμένουν τὰ ἴδια σ' ὅλες τὶς ταινίες, συνιστᾷ τὴν ἐπιθετικὴ ἐνέργεια τοῦ δημιουργοῦ ἐνάντια στὸν ἑαυτὸ του; Ἡ

μήπως πρέπει νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ πηγὴ αὐτῆς τῆς διαφοροποίησης εἶναι ξένη πρὸς τὴν προσωπικότητά του; Σ' αὐτὴ τὴ δευτέρη περίπτωσιν θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε τὴ διαρκὴ ἀνάδυσιν τοῦ ἴδιου μέσα ἀπ' τὴ στατικότητα τοῦ ἴδιου, τὴ μετατροπὴ μιᾶς προσωπικῆς γραφῆς σὲ ἀπρόσωπη. Καὶ τί ἄλλο παρὰ μετατροπὴ σὲ μιὰ γραφὴ τοῦ πόνου θὰ μπορούσε νὰ ἦταν μιὰ τέτοια ἐπιχείρησιν; Σ' ὀλόκληρη τὴν «Τριστάνα» ἀκριβῶς παρακολουθοῦμε τὴν κατασκευὴ μιᾶς συστηματικῆς ἢ ὁποῖα εὐνοεῖ καὶ στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ καθαρὴ γραφὴ τοῦ ἀσυνείδητου. Ἄν τελικὰ ἡ ἀναπαράστασιν λόγω τῶν διαρκῶν ὑποκλοπῶν καὶ ξεγελασμάτων πὸ ὑφίσταται γέρνει ὀλόκληρη πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ λόγου, τὰ στοιχεῖα τῆς, τὰ δεδομένα τῆς, χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴν δημιουργία μιᾶς γραφῆς πρωταγωνίστριας τοῦ κειμένου, πὸ παίζει πάνω στὴν ἐπιφάνειά του σκάθοντας τὴν πρωταρχικὴ οὐσία τῆς ἀναπαράστασης: τὴ διαφάνεια τῶν ὄντων καὶ τῶν πραγμάτων. Ἡ δημιουργία μιᾶς ἀδιαφάνειας τοῦ φιλμικοῦ ὑφαιδίου συντελεῖ στὴν ἀποδιάρθρωσιν τοῦ ὄνοματος - τοῦ - δημιουργοῦ. Δὲν ἔχουμε ἐδῶ ἕνα θάνατο τοῦ δημιουργοῦ (ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν Μπέργκμαν καὶ σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Ντερριντὰ γιὰ τὸ γράφημα), ἀλλὰ ἕνα εἶδος αὐτοσφραγιστικῆς, μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες ἀξίες τοῦ Μπουνιουελικοῦ κινηματογράφου: ἀπὸ ἕνα σημεῖο καὶ μετὰ ὁ δημιουργὸς παύει νὰ εἶναι «κύριος τῶν σημείων» του. Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ἕνας ἀνεξάρτητος μηχανισμὸς προωθεῖ τὸ φιλμ πρὸς τὴ δημιουργία καταστάσεων ἄσχετων μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ δημιουργοῦ, ἀλλὰ ὅτι ἀπλούστατα ἡ ἐννοία τῆς «ὀλικῆς» δημιουργίας, τοῦ ὀλοκληρωμένου ἔργου εἶναι ἀποτυχημένη: οἱ ἐλλείψεις, τὰ χάσματα, τὰ κενά, τὰ ἴχνη τοῦ ἀσυνείδητου, τῆς μνήμης καὶ τῆς λήθης εἶναι πὸ θαραίνον περισότερο ἀπ' τὴ συνειδητὴ δημιουργία. Ἀλλιῶς: στὸ κέντρο τῆς σηματοδοτικῆς λειτουργίας θὰ ὑπάρχει πάντα μιὰ «τύπασ», στὸ νόημα θ' ἀντιπαραβάλλεται τὸ μὴ-νόημα. Ὅλες οἱ κλειστὲς γλωσσὲς πὸ χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ πληρότητα, ἐξασφαλίζουν τὴν τελευταία χάρι σὲ μιὰ λειτουργία, ἢ ὁποῖα ἐπιτρέπει τὴν ἀναγωγή τοῦ «βαθμοῦ μὴδὲν τοῦ σημείου» σὲ μιὰ σημασία (Ρολάν Μπάρτ: «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα»). Αὐτὴ ἡ «κενὴ θέση» δὲν μπορεῖ ἔτσι ν' ἀλλοιώσει τὰ κλειστὰ γλωσσικὰ συστήματα. Ἡ πληρότητα θάχει θεμελιωθεῖ πάνω σὲ μιὰ θυσία.

Συμβαίνει ἔτσι μὲ τὴν «Τριστάνα»; Θὰ λέγαμε ὅτι ἡ μόνη συνειδητὴ ἐνέργεια τοῦ Μπουνιουέλ εἶναι ν' ἀφήσει ἐλευθερία δράσης σ' αὐτὴ τὴν κενὴ θέση: ἡ ἀναγωγή τῆς σὲ σημασία (σύμφωνα μὲ τὸν Μπάρτ ἡ σημασία τούτῃ ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀνύπαρκτη ἀπάντησιν τοῦ Θεοῦ στὸν Λογιόλα) δὲν θὰ συντελεστεῖ ποτέ. Ἀντίθετα: τὸ ἀκίνητο κενὸ θὰ μετακινηθεῖ, θὰ δράσει. Ἡ ἀποδιάρθρωσιν τῆς πληρότητας τοῦ φιλμ ὀφείλεται σὲ μιὰ ἐλεύθερη κυκλοφορία ἐνὸς ἐχθρικοῦ ἀντικείμενου μέσα ἀπὸ μιὰ προϋπάρχουσα σημαίνουσα κατασκευὴ. Ἡ ἀποκέντρωσιν ἐνὸς καλορυθμισμέ-



Γαλαξίας

νου νοηματικού μηχανισμού δεν όφελεται βέβαια στο δημιουργό, αλλά στη διακίνηση του αντικείμενου: ή μόνη «εύθύνη» του Μπουνιουέλ έγκειται στον τρόπο της αποδέσμευσης του καλιναγωγημένου στοιχείου. Άναρχία; Στην έννοια που την περιγράψαμε, ναί. Άπ' αυτή μόνο την άποψη κι από καμιά άλλη ο Μπουνιουέλ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ο μόνος άναρχικός της κινηματογραφικής τέχνης: Ποτέ άλλοτε ή καχυποψία του ένδς φιλμικού στοιχείου για το έπόμενο δεν έφτασε σε μεγαλύτερο βαθμό διαύγειας.

Με τον ίδιο τρόπο θα βλέπαμε την έκπληκτικότερη σκηνή της ταινίας, την «έπιστροφή» των δύο γυναικών στον τόπο άπ' όπου ήλθαν στην άρχή του φίλμ: όχι μόνο μια έπιστροφή του σημαίνοντος (άφου σ' αυτό το έπάπεδο της φιλμικής λειτουργίας τα ΠΑΝΤΑ διαβάζονται σαν σημασιολογικά στοιχεία) σε μια σημαίνουσα μήτρα, αλλά μια άποφασιστική άρση όλων των «σημαντικών» αντικειμένων του φίλμ σ' όλα τα έπίπεδά του, άπ' εκείνο του σημαίνοντος ως εκείνο του σημαινόμενου. Θα μπορούσαμε να πάμε πιο μακριά: ή άρνηση για οποιαδήποτε «έρμηνεία», ρεαλιστική, σουρρεαλιστική, αντικειμενική ή ύποκειμενική είναι φανερή. Πιο φανερή ακόμα είναι ή «κενή θέση» που έπιτέλους κάνει την εμφάνισή της. Ένα σημαίνον που «λείπει άπ' τη θέση του» (Λακάν) έπιστρέφει σ' αυτή. Θα φαινόταν ριψοκίνδυνο να ύποθέσουμε ότι άκριβώς σ' αυτή την κενή θέση έπιστρέφει το σημαίνον, κι άκόμη πιο τολμηρό να

συμπεράνουμε ότι ή σημαίνουσα μήτρα για την όποια μιλήσαμε παραπάνω δεν είναι στην ουσία τίποτε άλλο παρά αυτή ή κενή θέση.

Νομίζουμε ότι άκριβώς έδω έγκειται ή μεγάλη σημασία του φίλμ: ή συνειδητοποίηση ότι μια σημαίνουσα μήτρα μπορεί να παραχωρήσει τη θέση της σε μια άλλη κενή θέση, ή συνύπαρξή τους και τελικά ή διάρρηξη αυτής της μήτρας προς όφελος ένδς κενού. Τί μένει ύστερα άπ' αυτή την καταστροφή; Ένα σημαίνον που ψάχνει να βρει τη θέση του, δηλαδή, ή άπαρχή της διάλυσής του. Είναι φανερό πως ύποστηρίζουμε ότι όλόκληρη αυτή ή διαδικασία προσπαθεί να βγάλει το φίλμ έξω άπ' την 'Ιστορία, κι έννοούμε έξω άπ' τους σημερινούς παλιποτικούς κώδικες που βασίζονται πάνω στις δομές ένδς άυστηρά πατριαρχικού συστήματος. Η τάση αυτή του φίλμ που γίνεται φανερή με την τελική αποδιάρθρωσή του, είναι γενικότερα τάση όλόκληρου ένδς μέρους του διεθνούς μοντέρνου κινηματογράφου και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν κίνημα προς μια άλλη άπωθημένη σκηνή: μια σκηνή μη-άναστατική δηλ., μια διπλή σκηνή, πολιτική και σεξουαλική. Τάση προς τα «έκτος» του πολιτισμού μας, προσπάθεια για ξεπέραςμα της Οιδιπόδειας δομής, μέσα άπ' την καταστροφή ένδς γλωσσικού κώδικα. Με την διαφορά ότι ή πραγματοποίηση αυτής της πορείας μόνον ΜΕΤΑ το τέλος του φίλμ μπορεί να νοηθεί (βλ. κι άλλα τέτοια πρωτοποριακά φίλμ, όπως είναι ή «Περσόνα», το «Πά-



Τριστάνα

θος», το «Πλάι-Τάιμ», το «Τράφικ», το «Χρονικό της Άννας - Μαγδαληνης Μπάκ», οι «Καραμπινιέροι» κι ίσαμε ένα σημείο ή «Άναπαράσταση»). Έπιστρέφοντας σ' ό,τι λέγαμε πιο πάνω, μπορούμε τελικά να σημειώσουμε ότι ή άπόλυτη κυριαρχία των σημείων άποτελεί μια ψευδαίσθηση, έφύσον ή γραφή του Άλλου τσακίζει τη γραφή του 'Ιδίου, και τ' Όνομα-του-Δημιουργού σε στυλ ύπογραφής ρίχνεται τελικά στα σκουπίδια (άλλα μόνον τελικά). Το ψυχολογικό ύποκείμενο γίνεται ύποκείμενο του πόθου δηλ. του σημαίνοντος. Το ύποκείμενο της άναπαράστασης δεν δολοφονείται: άπλούστατα καταδείχνεται, μουσειοποιείται, ταριχεύεται, μετατρέπεται στη «μούμα του πραγματικού», στην ουσιαστική φύση κάθε ρεαλιστικής θεώρησης του κόσμου. Το πλήθος των σημαινόντων του Θανάτου ή μάλλον της κηδείας (γι' άλλη μια φορά ή άνάδυση της Τελετουργίας) δεν μπορεί να θεωρηθεί άθωο άπ' αυτή την άποψη: αυτός που κηδεύεται δεν είναι μόνο ο ντόν Λόπε, αλλά το φάντασμα του πραγματικού, ή νεύρωση του άναστασιατικού μηχανισμού κι ή ιδεολογία του.

Εύνουχισμός

Έκείνο που μας ένδιαφέρει έδω περισσότερο δεν είναι ή αίτία του εύνουχισμού γιατί είναι άρκετά φανερή, αλλά ο τρόπος με τον όποιο αυτός συντελείται. Άς παρατηρήσουμε στην άρχή ότι

έκτος άπ' τον ντόν Λόπε και την Τριστάνα, σηματοδεδεμένοι άπ' τον εύνουχισμό είναι οι κωφάλαοι αλλά κι ο έραστής της, φανερά άνίκανος να της χαρίσει την ήδονή. Θα μπορούσαμε να ταξινομήσουμε σε δυο διαφορετικές σειρές τα εύνουχιμένα πρόσωπα του φίλμ. Η Τριστάνα κι οι κωφάλαοι (ιδίως ο Σατοϋρνο) χαρακτηρίζονται από ένα εύνουχισμό, που δεν όφελεται μόνο στην ύπαρξη του κλασικού Οιδιπόδειου συμπλέγματος, αλλά και στην δύναμη έπαναστατική συνείδησή τους: ο πόθος της Τριστάνας να ξεφύγει από την καταπεστική βουλμία του Πατέρα δεν μπορεί πια παρά να συλληφτεί έξω άπ' το πλέγμα της συγγένειας, σαν πράξη και βούληση όχι πια άναδύομένη άπ' τη σεξουαλική σκηνή αλλά άπ' την πολιτική. Ο εύνουχισμός της άποτελεί το τμήμα της έλευθερίας της (ο ντόν Λόπε σε μια στιγμή, της λείπει όπι για να μείνει τίμια πρέπει να σπάσει το πόδι της). Είναι φανερό ότι ή άνύπαρκτη αυτή έλευθερία (ή Τριστάνα έπιστρέφει με τη βούλησή της πίσω) δεν μπορεί να κερδηθεί παρά μόνο κοντά στον εύνουχιστή, με τον έξολοθρεμό του. Η διπλή φύση του Πατέρα —οικονομική-σεξουαλική— φανερώνεται χάρη στη συνεχή απομόνωση των «κάθαρα» σεξουαλικών στοιχείων, στην άναστροφή τους, στην εμφάνιση της δεύτερης όψης τους: ή γραφή του πόθου έχει σαν άλλη σκηνή τη γραφή της 'Ιστορίας. Χαρακτηριστική άπ' αυτή την άποψη είναι ή στιγμή κατά την όποια οι άρχες σκοτώνουν το λυσσασμένο σκύλο. Μέσα στη φαντασία

της ήρωϊδας τὸ «άντικειμενικὸ» γεγονός δὲν διατηρεῖται πὰ σὸν τέτοιο: τὸ σκότωμα τοῦ λυσοσασμένου σκύλου ἀποτελεῖ τὴν ὄνειρική ἀπόδοσιν μιᾶς Ἐπανάστασης. Σύμβολο: λυσοσασμένος σκύλος (ὁ ντὸν Λόπε στὸ ἀσυνείδητο τῆς Τριστάνας). Μετάθεση: οἱ Ἰσπανικὲς ἀρχὲς (ἡ ἴδια ἡ Τριστάνα) Ἄξιζει νὰ προσεχτεῖ ὅτι τὸ ἀπρόσωπο στοιχεῖο πὸν χαρακτηρίζει τὴς ἀρχὲς ἀποδίδεται ἀκριβῶς στὸ ἀσυνείδητο τῆς ήρωϊδας κι ὄχι στὸ συνειδητό της: ἡ ἐπανάστασις τῆς εὐνουχισμένης ἐνάντια στὸν εὐνουχιστὴ δὲν μπορεῖ νὰ συντελεσθεῖ ἐδὼ παρὰ σ' ἓνα ὄνειρικό ἐπίπεδο. Ἄς σημειώσουμε ἐπίσης ὅτι ὁ π ρ α γ μ α τ ι κ ὸ ς θάνατος τοῦ ντὸν Λόπε δὲν δείχνεται κι ὅτι μόνο συμβολικὲς ἢ φανταστικὲς ἀναφορὲς σ' αὐτὸν μᾶς παρουσιάζονται.

Ἀντίθετα, θὰ μπορούσαμε νὰ τονίσουμε, ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τῆς ήρωϊδας ἔχει φτάσει σ' ἓνα maximum ὁ π ε ρ π ρ ο σ δ ι ο ρ ι σ μ ο ὺ μὲ τὸ νὰ αὐξάνεται ἡ τέλεια πραγματικὴ του ὑπόστασις. Τὸ κομμένο πόδι τῆς Τριστάνας δὲν εἶναι ἓνα φερίχ: ἀντίθετα ἡ θέση πὸν καταλαμβάνει εἶναι καθαρὰ σημαίνουσα. Πρέπει λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι σὸν σεξουαλικὸ ὄργανο ἀντιπροσωπεύει τὸν φαλλό, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ καὶ τὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ Τριστανικοῦ συμπλέγματος κι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια σημαίνοντα τοῦ φιλμ. Μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε ἐπίσης ὅτι ἡ Μπουνιουελική «ἔμμονη ἰδέα» τῶν ποδιῶν βρῖσκει ἐδὼ τὴ λύση της (δηλ. στὸ κῶρο τοῦ φερίχ τοποθετεῖ τὸ σεξουαλικὸ ὄργανο): οὐσιαστικὴ διαφορὰ τῆς «Τριστάνας» ἀπ' τὴ «Βιριδιάννα», ὅπου ἡ γνώση τοῦ φερίχ ἔμμενε ἀκόμη ἀπροσδιόριστη κι ἔδινε ἀφορμὴ στοὺς μεταφυσικοὺς νὰ ἰσχυρίζονται ὅτι τὸ πρόβλημα τοῦ Θεοῦ βασάνιζε τὸ δημιουργό.

Ἀπὸ δῶ θὰ ὑποθέταμε ὅτι ἡ Τριστάνα «ἐκδικεῖται» ὄχι γιατί τὴν «διέφθειραν», ἀλλὰ γιατί τῆς στέρησαν τὸν κερδισμένο φαλλό καὶ τῆς ἐπέστρεψαν ἓνα ὁμοίωμα.

Τί μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς γιὰ τοὺς κωφάλαους: Τὸ νὰ τοὺς συνδέσουμε μὲ ἄλλα παρόμοια «γραφικὰ» ὄντα τῶν Μπουνιουελικῶν φιλμ, λέγοντας ὅτι βγῆκαν ἀπὸ πῖνακα τοῦ Γκόγια κλπ. θὰ μᾶς φαινόταν σὸν νὰ προσπαθοῦσαμε ἀκριβῶς ν' ἀποκρύψουμε τὸ συγκεκριμένο ρόλο τοὺς μὲς τὸ φιλμ:

I. Εὐνουχισμένοι π ρ α γ μ α τ ι κ ᾶ ὅπως ἡ Τριστάνα εἶναι ὀλοφάνερα φίλοι της, κι ἐκεῖνη θὰ ἤθελε νᾶναι ἐραστὴς της (βλ. τὸ ὄνειρό της στὴν ἀρχὴ τοῦ φιλμ). Τὸ ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τοὺς εἶναι κοινωνικῆς τάξης φαίνεται πολὺ πῖδ εὐκολα ἀπ' ὅ,τι στὴν Τριστάνα. Τὸ ὅτι ὅμως εἶναι καὶ ἐρωτικῆς μᾶς φαίνεται τὸ πῖδ ἐνδιαφέρον. Θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι ἡ συμπύκνωσις τοῦ νέου ἀνθρώπου, ὅπως τὸν βλέπει ὁ Μπουνιουέλ, μέσα στὴν πατριαρχικὴ ἀστικὴ κοινωνία: ἀδυναμία σεξουαλικῆς ἐπαφῆς/ἀδυναμία γλωσσικῆς ἐπαφῆς (γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη ὁ κώδικας τοῦ πόθου ἀποδεικνύεται κώδικας γλωσσικός).

II. Τὸ μῆλο πὸν ἡ Τριστάνα προσφέρει στὸ

Σατοῦρνο εἶναι τὸ σημάδι τῆς βαθύτατης ἀνθρώπινης ἀλληλεγγύης δύο καταπιεσμένων, πὸν στὴ μεγαλειώδη σκηνὴ τοῦ ξεγυμνώματος τῆς ήρωϊδας φανερώνεται σὸν ἡ ὠραιότερη καὶ ταυτόχρονα ἡ τραγικότερη στιγμὴ ἐπαφῆς ὄλου τοῦ φιλμ. Τὸ ὕψιστο σημεῖο ἐπικοινωνίας στὸ ὁποῖο μποροῦν νὰ φτάσουν μέσα σὲ μιὰ ἀστικὴ κοινωνία δυὸ δυστυχημένα ὄντα. Δὲν ἔχουμε μπροστὰ μας καθόλου μιὰ μητρικὴ ἐκδήλωσις οὔτε μιὰ «άνωμαλη» ἐρωτικὴ σκηνή, ἀλλὰ τὸ σπαραγμὸ δύο εὐνουχισμένων ἀνθρώπων, πὸν ἐμποδίζονται νὰ εὐτυχίσουν μέσα σ' ἓνα εὐνουχιστικὸ κι εὐνουχισμένο περιβάλλον.

III. Ὡς ποιὸ σημεῖο ἡ Τριστάνα εἶναι κι αὐτὴ μιὰ κωφάλαη; Ἡ μᾶλλον ὡς πὸν φτάνει ἡ ἀδυναμία ἐπικοινωνίας της; Ἡ Συλβί Πιέρ στὸ ἄρθρο της «οἱ δυὸ κολόνες», πὸν τὸ θεωροῦμε σὸν τὸ καλύτερο πὸν ἔχει γραφεῖ πάνω στὸ φιλμ, συμπεραίνει, μελετώντας τὴς τροφὲς καὶ τοὺς συνδυασμοὺς τοὺς, ὅτι ἡ ἀλληλεγγύη τῆς ήρωϊδας εἶναι καθαρὰ ταξικῆς φύσης: ἡ Τριστάνα ἀρνεῖται τὸν κόσμον τοῦ ντὸν Λόπε, ἀλλὰ δέχεται τὸν κόσμον τῶν κωφάλαων, τῶν φτωκῶν καὶ τῶν ὑπηρετῶν. Εἶναι, λοιπὸν, μιὰ κωφάλαη πὸν μπορεῖ καὶ μιλάει: ὁ σύνδεσμος δυὸ κόσμων: μόνο πὸν ἡ λαλιὰ της εἶναι λαλιὰ τῆς σιωπῆς.

Σ' ἀντίθεση μὲ ὅ,τι εἶπαμε πρῖν, βλέπουμε ὅτι ὁ εὐνουχισμὸς τοῦ ντὸν Λόπε καὶ τοῦ ἐραστῆ της προβάλλεται μόνο σ' ἓνα συμβολικὸ ἐπίπεδο: εἶναι γιατί τὸ φιλμ βρῖσκεται ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς Τριστάνας, ἡ ὁποία μεταμορφώνει τὰ «ἀνθρώπινα ἀντικείμενα» (σύμφωνα μὲ τὸ Λακάν) σὲ σύμβολα.

Τί εἶναι ὁ ντὸν Λόπε; Πρῶτα-πρῶτα ἓνας Πατέρας. Ὑστερα ἓνας νεκρὸς Πατέρας. Τέλος ἓνας εὐνουχισμένος Πατέρας. Μὲ μιὰ μικρὴ παραλλαγὴ ἓνας Ἱερέας, ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ Νόμου ἐπὶ τῆς γῆς μέσα σὲ μιὰ στυγνὴ κοινωνία. Τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς μιμνηστικῆς παραβολῆς δὲν χρειάζονται καμιά ἀνάλυσις. Ἐκεῖνο πὸν θάξιζε νὰ προσεχτεῖ εἶναι ὅτι μᾶλλον τὸ ὄνομα -τοῦ- Πατέρα προσπαθεῖ τὸ φιλμ νὰ μορφοποιήσει κι ὕστερα ν' ἀποδομήσει, κι ὄχι τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ ντὸν Λόπε. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ συνειδητὴ διαστολὴ ἀνάμεσα στὸ πρόσωπο καὶ στ' ὄνομά του, ἀνάμεσα στὸν κόσμον τοῦ εἶναι καὶ σ' ἐκεῖνον τοῦ ἔχειν, ἀνάμεσα στὴν τάξη τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀλλοτριώσεως.

Ἱδεολογία

Ἡ Μπουνιουελική ἰδεολογία δὲν εἶναι σουρρεαλιστικὴ. Ἡ, ἀν τὴ λέγαμε σουρρεαλιστικὴ θᾶπρεπε ν' ἀναθεωροῦσαμε τὴς περισσότερες ἀποψεις μας γι' αὐτὴν. Τὰ «παράδοξα» καὶ τὰ «ἀσυνήθιστα» πὸν ἐμφανίζονται στὰ φιλμ του δὲν εἶναι «ποιητικὰ δημιουργήματα» οὔτε ἐκδηλώσεις ἐνδὸς νοῦ «γεμάτου φαντασίας». Εἶναι καιρὸς πῖδ νὰ πάψουμε νὰ χρησιμοποιοῦμε τέτοιες κενὲς λέξεις πὸν συσκοτίζουν τὸ πραγματικὸ νόημα τῶν ἔρ-

γων καὶ νὰ μεταχειριστοῦμε λίγο τὸ «σκαρπέλο τῆς ἀνάλυσης» (Λωτρεαμόν), σὲ μιὰ προσπάθεια ν' ἀποφύγουμε κάθε ἐμπειρικὴ προσέγγισις, δηλ. κάθε ἔξ ὀρισμοῦ ἐσφαλμένη προσέγγισις.

Θὰ λέγαμε ὅτι ἡ ἰδεολογία τοῦ φιλμ δὲν εἶναι καὶ ἰδεολογία τοῦ Μπουνιουέλ (πράγμα πὸν συμβαίνει καὶ στὸν Τατὶ καὶ στὸν Μπέργκμαν). Ἡ ἀρχικὴ «προσωπικὴ» ἰδεολογία ἐξαφανίζεται καθὼς περνάει μέσα ἀπ' τοὺς μηχανισμοὺς κατασκευῆς τοῦ φιλμ. Δηλ. στὴν «Τριστάνα» ἡ ἀρχικὴ ἀναρχικὴ ἰδεολογία αὐτοεξαλείφεται κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου, μετατρέπομένη τελικὰ σὲ μιὰ κριτικὴ τῆς ἴδιας τῆς ἀναρχικῆς ἰδεολογίας:

I. Ὁ «ἀναρχικός» ντὸν Λόπε στὸ τέλος τοῦ φιλμ κάνει παρέα μὲ τοὺς παπάδες.

II. Ἡ «ἀναρχικὴ» Τριστάνα πὸν «τινάξει» τὸ ζυγὸ της καὶ φεύγει μὲ τὸν ἐραστὴ της, ἐπιστρέφει καὶ παντρεύεται τὸν ντὸν Λόπε. Σημειωτέον ὅτι ἡ κυριαρχούσα κριτικὴ τόνισις τὸ «μίσος» της πρὸς τὸν διαφθορέα της καὶ τὸν πόθο τῆς ἐκδίκησης, ἐνῶ εἶναι φανερὸ ὅτι κάτι τέτοιο μόνο στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀσυνείδητου μπορεῖ νὰ γίνῃ νοητό. Γιατί θὰ περίμενε ἡ ήρωϊδα ν' ἀρρωστήσει ὁ ντὸν Λόπε καὶ ν' ἀνοίξει τὸ παράθυρο, δίκως ἐξᾶλλου νᾶναι βέβαιο ὅτι αὐτὸ θὰ τὸν ἀποτέλειωνε; Ἄλλο τὸ «μίσος» κι ἄλλη ἡ ἐπανάστασις.

III. Ἡ «βλασφημία» ἐνάντια στὸ Θεῖο (τὸ ὄνειρο μὲ τὸ κομμένο κεφάλι τοῦ Λόπε) δὲν ἀποδεικνύεται τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα φάντασμα τῆς ήρωϊδας.

IV. Ἡ ἐπανάστασις τῆς Τριστάνας ἐνάντια στὸν ντὸν Λόπε ἐπιφέρει καὶ τὴ δικὴ της τελικὴ καταστροφή, ὅπως ἐπισημάναμε πῖδ πάνω.

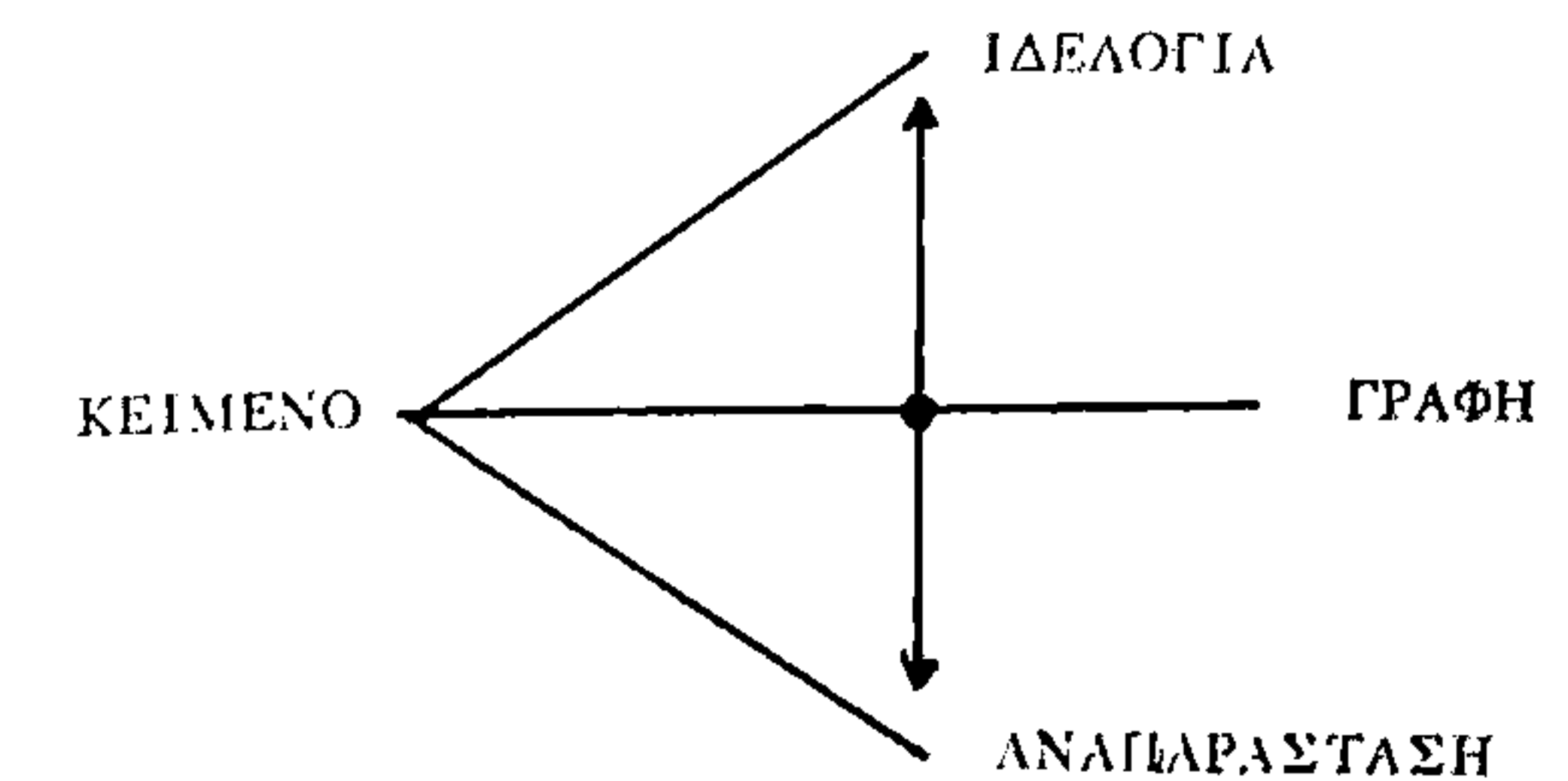
Ἄν ἡ ἰδεολογία τῶν προσώπων δείχνεται ἀνίκανη νὰ τὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ περιβάλλον τοὺς, ἀντίθετα ἡ ἰδεολογία τοῦ φιλμ δείχνεται ἱκανὴ νὰ φράξει τὸ διάστημα τῆς ἀναπαράστασης καὶ νὰ μεταγραφεῖ σὲ μιὰ ἰδεολογία καθαρὰ διαλεκτικὴ:

I. Ἡ συμπεριφορὰ τοῦ ντὸν Λόπε καὶ τῆς Τριστάνας ἐρμηνεύεται σύμφωνα μὲ τὴς πραγματικὲς καταστάσεις, μέσα στὶς ὁποῖες αὐτοὶ ζοῦν, ἀλλὰ καὶ μέσα ἀπὸ τὴς φανταστικὲς καὶ τὴς συμβολικὲς. Οἱ κατὰστάσεις αὐτὲς (οἰκονομικὲς, πολιτικὲς, κοινωνικὲς, σεξουαλικὲς) πὸν ἀποτελοῦν καὶ τὰ πραγματικὰ παραπέμποντα τῶν ἡρώων, λειτουργοῦν σὲ ἄμεση σχέση μὲ αὐτοὺς καὶ μὲ τὴς ἀντιδράσεις τοὺς. Δηλαδὴ (κι ἐπιμένουμε πάνω σ' αὐτὸ) τὸ περιβάλλον τῶν προσώπων μέσα στὸ ὁποῖο διαρθρώνονται οἱ σχέσεις τοὺς, παρουσιάζεται ἀπόλυτα συγκεκριμένο. Ἡ ἐπαφὴ τῶν ἡρώων μὲ αὐτὸ, τέλεια σ ω μ α τ ι κ ῆ , προσδιορίζει τὴν ἰδεολογία τοὺς, ἡ ὁποία μὲ τὴ σειρά τῆς ἐπικαθορίζει τὴ συμπεριφορὰ τοὺς.

II. Μποροῦμε νὰ συλλάβουμε τὴν «Τριστάνα» σὸν μιὰ περιπέτεια τῆς Ἱδεολογίας, πὸν προσπα-

θεῖ νὰ χτιστεῖ πάνω στὰ ἐρείπια μιᾶς ἄλλης. Δυὸ τρόποι ὑπάρχουν γι' αὐτό: εἴτε νὰ καταλυθεῖ ἡ παλιὰ καὶ τὴ θέση της νὰ πάρει ἡ καινούργια, εἴτε νὰ καταδειχτεῖ ὅσο τὸ δυνατόν σωστότερα ἡ φύσις τῆς πρώτης ὥστε νὰ ὑποδηλωθεῖ ἡ δεύτερη. Αὐτὸ τὸν τελευταῖο δρόμον φαίνεται ν' ἀκολουθεῖ ἡ «Τριστάνα», στὴν ὁποία μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴ γιγάντια προσπάθεια γιὰ τὴν κατάδειξις τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

Ὁ κύριος μηχανισμὸς αὐτῆς τῆς κατάδειξις μπορεῖ νὰ σχηματισθεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο:



1) Ἡ ἀναπαράστασις ὄντας ὄχημα τῆς ἰδεολογίας ἔρχεται ὅπως εἶναι φυσικὸ σὲ φανερὴ συνάφεια μαζί της, δίκως ὅμως νὰ ταυτίζονται.

2) Τὸ κείμενο, φορέας καὶ τῶν δύο, εἶναι φορέας καὶ τῆς πρωταγωνίστριας αὐτῆς τῆς περιπέτειας, πὸν εἶναι ἡ γραφὴ (γραφὴ τοῦ πόθου καὶ τῆς Ἱστορίας).

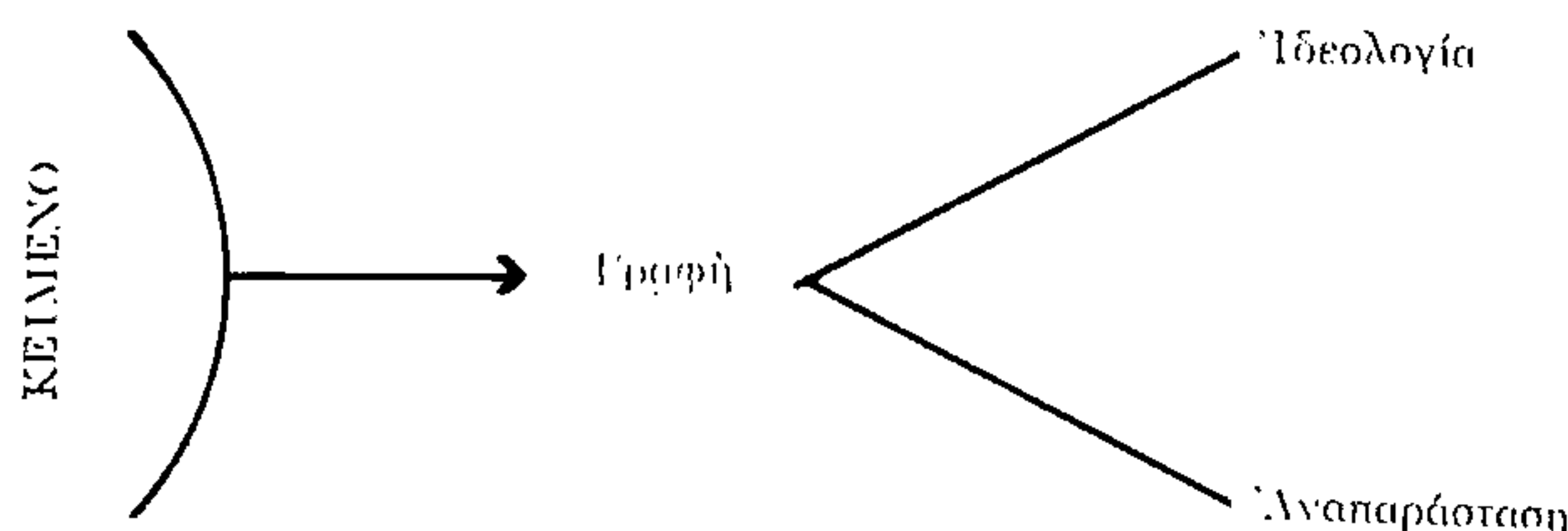
3) Ἡ γραφὴ στὸ σημεῖο πὸν θὰ τμήσει τὸν σύνδεσμον ἰδεολογίας/ἀναπαράστασης θὰ ἐπιφέρει μιὰ ἀπότμησις μεταξὺ τοὺς: ἡ πραγματικὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας καὶ τοῦ σὲξ ἀποξενώνει τὰ συνένοχα στοιχεῖα κι αὐτὴ ἡ ρῆξις καθιστᾶ πλέον ἀδύνατη τὴν αὐθυπαρξία τοὺς: ἀν πρῖν ἦταν δυνατὴ ἡ κάλυψις τῆς ἰσχυρῆς ἰδεολογίας μέσα στοὺς κλασσικοὺς ἀναπαραστατικοὺς μηχανισμοὺς, τώρα μοιάζει ἀπογυμνωμένη ἀπὸ τὸ ἄλλοθί της: ἡ ἀναπαράστασις εἶναι τὸ ἄλλοθι τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

4) Τὸ πῖδ ἐνδιαφέρον σημεῖο τούτης τῆς περιπέτειας εἶναι βέβαιο τὸ σημεῖο τῆς ἀπότμησις: ἀλλιώτικα: ἡ κατάδειξις τοῦ ἀπωθημένου: «Θὰ μπορούσαμε ἔτσι νὰ προσδιορίσουμε τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία σὸν ἓνα λόγο μέσα σὸν ὁποῖο ἓνα ὑποκείμενο (τὸ ὑποκείμενο τοῦ σημαίνοντος, μ' ἄλλα λόγια τὸ ὑποκείμενο τῆς παραγωγῆς, στὸ μέτρο πὸν τὸ σημαίνον συνίσταται σ' ἓνα οἰκονομικὸ, γλωσσικὸ κλπ. προϊόν) ἄρθρωσε τὸ πρόβλημα τῆς ἴδιας του τῆς παραγωγῆς, τῆς συμβολικῆς τῆς ἀνάσθησης, μὲ τὸν τρόπο τῆς ἀπώθησης» (Ζᾶν - Πιέρ Οὐντάρ, Σημειώσεις γιὰ μιὰ θεωρία τῆς ἀναπαράστασης, Cahiers 229). Ἡ γραφὴ τοῦ πόθου δὲν παύει ἀκριβῶς νὰ αὐτοαποκαλύπτεται, δηλαδὴ νὰ φανερώνῃ τὸ ἀπωθημένο, τὸ ὁποῖο θὰ γινόταν τελείως διαυγὲς ἀν ὀλόκληρη ἡ «Τριστάνα» κατάδειξε τὰ τελετουργικὰ τῆς στοιχεῖα.



Digitized and archived by Synchronos Kinirologia.gr/angelakis
Issues 1969-1973

5) Μόλις épέλθει ή απότμηση, ή ιδεολογία χωρισμένη από την αναπαράσταση αφήνεται στο έλεος της γραφής: στην εύφυα του δημιουργού έγκειται αν θα την κρατήσει αίωρούμενη, όπως και γίνεται στην «Τριστάνα», ή αν θα προσπαθήσει να την καταστρέψει, όποτε είναι δυνατό να θυθιστεί αυτανδρος και ό ίδιος (βλ. τα λεγόμενα «έπαναστατικά» φιλμάκια). Το παραπάνω σχήμα γίνεται έτσι το ακόλουθο:



Συμβολικό

I. «Έλλειψη και πλεονασμός, ή υπερβατό ή σύλληψη, όπισθοδρομηση, επανάληψη, επίθεση, αυτές είναι οι συντακτικές μεταθέσεις, μεταφορά, κατάχρηση, άπονομασία, άλληγορία, μειωνυμία και συνεκδοχή, οι «σημαντικές» συμπυκνώσεις, όπου ό Φρόντ μās μαθαίνει να διαβάζουμε τις επιδεικτικές ή άποδεικτικές προθέσεις, τις υποκειμενικές ή πειστικές, τις παροϊθγες ή τις άποπλανητικές, με τις όποιες το υποκείμενο μετατονίζει τον όνειρικό του λόγο».

Ζάκ Λακάν

II. Σύμβολο: «όν ή αντικείμενο που άναπαριστάνει ένα άφηρημένο πράγμα, που είναι ή εικόνα ενός πράγματος: ό σκύλος είναι το σύμβολο της πίστης ή ζυγαριά είναι το σύμβολο της δικαιοσύνης».

Μικρό Λαρούς
(Η ύπογράμμιση δική μας)

III. «Μόνο οι νεκροί δέν όνειρεύονται».

Ντόν Λόπε

Αυτά τα τρία άποσπάσματα, σε σχέση μ' εκείνο του Λακάν που τοποθετήσαμε στην άρχή του σημειώματος, άποτελούν το σημαντικότερο βήμα για μια μελέτη της «Τριστάνας»: ή σύλληψη του σύμβολου όπως πραγματοποιείται στη διάρκεια του φίλμ, άπορρίπτει κάθε μεταφυσική, κάθε θρησκευτική και κάθε φιλολογική άντιμετώπιση αυτού του στοιχείου, που άποτελεί τη βάση του πολιτισμού μας: αντίθετα το προσεγγίζει από μια πλευρά τέλεια ύλική, σαρκική.

Γνωρίζουμε ότι μια από τις σπουδαιότερες άποψεις του Λακάν άφορα τη φύση και τη δομή του σύμβολου, όπως αυτό παρουσιάζεται στ' όνειρο, στη σκέψη, στην πραγματική ζωή, στις τέχνες και

σ' όλο το έποικοδόμημα, με δυο λόγια στη ζωή των λαών: το σύμβολο είναι στοιχείο διαρθρωτικό της ανθρώπινης ψυχικής δομής και κατευθύνει την πράξη με τη δύναμή του.

Τί βλέπουμε στην «Τριστάνα»; Ό σκύλος είναι το σύμβολο της πίστης; Άν ό λυσσασμένος σκύλος είναι ό ξεφλημένος ντόν Λόπε κι ή σκυλίτσα που την βγάξει έξω από το δωμάτιό του τη στιγμή που κάνει έρωτα με την Τριστάνα είναι το σύμβολο της γεροντικής συνουσίας, τότε ποιά ή σχέση του φίλμ με τον όρισμό του Μικρού Λαρούς; Καμιά.

Το Μπουνιουελικό σύμβολο δέν άναπαριστάνει και ούτε άναπαριστάνει ένα άφηρημένο πράγμα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σημαίνει ένα συγκεκριμένο πράγμα. Κι ότι άκόμη αυτό το πράγμα είναι πράγμα του πόθου και της ήδονής.

Ένα συγκεκριμένο πράγμα: ό ντόν Λόπε, ό έρωτας, ό φαλλός, ή ήδονή, ό εύνουχισμός, ό Πατέρας, ό Θάνατος.

Ένα σύμβολο: οι παντόφλες, ό σκύλος, το κομμένο κεφάλι, οι τροφές, το κομμένο πόδι, το ψεύτικο πόδι, τα δάκρυα, το ψεύτικο γέλιο, δυο κολόνες, δυο δρόμοι, ένα άγαλμα, δυο γυναίκες που φορούν πένθιμα ρούχα.

Η έμφάνιση του Συμβολικού, ή συμβολική γραφή δέν άποτελεί υπέρμαχο της αναπαράστασης, καθώς συμβαίνει στο χώρο του Χριστιανικού πολιτισμού, αλλά το «ελάττωμα της αναπαράστασης» (Π. Μπουνισέρ, Cahiers 223), δηλ. την άδυναμία της να σημαίνει, το ταυτολογικό σχήμα της. Το σύμβολο παίζει ενάντια στην αναπαράσταση.

Άν λοιπόν τα πάντα στην «Τριστάνα» δομοούνται με βάση τη λειτουργία του σύμβολου, θα μās φαινόταν πολύ ένδιαφέρον να παρατηρήσουμε αυτή τη λειτουργία που δρα μέσα στον ψυχικό κόσμο των ήρώων αλλά κι έξω άπ' αυτόν, αντικειμενικά:

α) Το παιχνίδι. Είναι βασικό στοιχείο της συμπεριφοράς των ήρώων. Κι είναι βασικά ένα παιχνίδι παρουσιών κι άπουσιών. Τουτό μās οδηγεί σ' ένα τόπο μιας λησμονημένης κι όμως υπάρχουσας παιδικότητας. Έπιστρέφουμε μ' αυτή την υπόθεσή μας στη θεωρία των «ένστικτων» του Θανάτου, όπως μορφοποιείται μες το παιχνίδι του παιδιού. Δηλαδή το παιχνίδι — σκηνοθέτηση του έρωτα και του θανάτου — άποτελεί την προϋπόθεση για τη δημιουργία του σύμβολου.

Στην άρχή του φίλμ το παιχνίδι των κωφάλαλων, θάταν σαν μια εισαγωγή σ' ένα άλλο παιχνίδι: του ντόν Λόπε και της Τριστάνας. Έχοντας μάλιστα ύπ' όψη μας ότι ό Σατούρνο χαστουκίζεται και ταπεινώνεται θα υποθέταμε ότι ή χειρονομία αυτή άποτελεί τον κακό οϊωνό για τη «μοϊρα» της Τριστάνας («Άς μη ξεχνάμε φυσικά το χαστούκι που δέχεται ό ντόν Λόπε από τον Όράσιο και την ταπείνωση που πηγάζει από αυτό: το θυμά κι ό θύτης που άντιστρέφουν συνεχώς τους ρόλους τους»).



Η Ντενέβ και ό Μπουνιουέλ κατά το γύρισμα της ταινίας «Η ώραία της ήμέρας».

Το παιχνίδι της Τριστάνας με τους κωφάλαλους στη σκηνή του όνειρου της είναι άκόμη μια ένδειξη του βαθύτερου παιχνιδιού που υπαινισσόμαστε: αν ή υπόθεσή μας είναι σωστή, τότε όλα τα κομμάτια του φίλμ θάταν κομμάτια ενός παιχνιδιού, όλο το φίλμ ένα Παιχνίδι. Και τί άλλο παρά παιχνίδι είναι μια Τελετουργία; Το άποκορύφωμα του παιχνιδιού — το στρίπ τήζ της Τριστάνας μπροστά στο Σατούρνο — άποκορύφωμα της ήδονής, ακολουθείται από το άποκορύφωμα του άλγους: τ' όνειρο με το κομμένο κεφάλι.

Ό Λακάν άναφέρει τις λέξεις «άνθρώπινο άντικείμενο». Ποιό είναι αυτό το άντικείμενο του παιχνιδιού και ποιά ή δομική άλληλοδιαδοχή της παρουσίας και της άπουσίας;

Άνθρώπινο άντικείμενο: ό ντόν Λόπε, οι παντόφλες του, τα φαγητά του, οι συσκευές του Ξυρίσματος του, ό Σατούρνο, ό Όράσιο, το κομμένο κεφάλι, ή καμπίνα. Τα στοιχεία αυτά παρουσιάζονται μέσα στο χώρο του πραγματικού, στοιχεία σαφώς άναπαραστατικά από πρώτη άποψη, κι όμως άνησυχτικά: δέν ακολουθούν το δρόμο που ό θεατής νομίζει πως θ' ακολουθήσουν. Το ανθρώπινο άντικείμενο είναι άντικείμενο ενός παιχνιδιού πόθου και πόνου, και στην περίπτωση του φίλμ, ενός αίμομκτικού παιχνιδιού.

β) Παρουσία - Άπουσία. Έμφανίζονται και σ'

άλλες μορφές αυτού του τύπου: Παρουσία: Έρωτας → ντόν Λόπε → Σκυλίτσα → Σατούρνο.

Άπουσία: Όράσιο → Τροφές πλουσιών και τροφές που δέν δοκιμάζονται (σύμφωνα με το λόγο της Σουλβι Πιέρ) → Κομμένο πόδι → Λυσσασμένος σκύλος.

Δομική άλληλοδιαδοχή: το φίλμ χωρίζεται σε δυο μέρη: ή σύγκριση όρισμένων στοιχείων μεταξύ του φανερώνει έντονότερα αυτή την άμοιβαία έπίκληση της παρουσίας και της άπουσίας:

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ό ντόν Λόπε άκόμη νέος
ό ντόν Λόπε φτωχός
ό ντόν Λόπε δημοκράτης
το σιωπηλό κομμένο κεφάλι του ντόν Λόπε
ό ντόν Λόπε με περιποιημένα γένια σε μικρή ποσότητα
Ό πατέρας ντόν Λόπε
Η έρωτευμένη Τριστάνα
Η φυσιολογική Τριστάνα
Οι ζωντανές παντόφλες
Ό Όράσιο νέος έραστής
Το άγαλμα του έπίσκοπου
Η Τριστάνα και ό Λόπε περπατούν· ένας έμπορος «ήδονών» τους προσπερνά· δέν αγοράζουν τα γλυκά του
Η Τριστάνα άβαφη και άπλη
Το μισοδαγκωμένο άπ' τον Σατούρνο μήλο

ό ντόν Λόπε γερασμένος
ό ντόν Λόπε πλούσιος
ό ντόν Λόπε συντηρητικός
το κραυγάζον κομμένο κεφάλι του ντόν Λόπε
ό ντόν Λόπε με άφθονα γένια που τον σκεπάζουν όλόκληρο
Ό σύζυγος ντόν Λόπε
Η έκδικήτρια Τριστάνα
Η νευρωτική Τριστάνα
Οι νεκρές παντόφλες
Ό Όράσιο ώρμος φίλος
Το άγαλμα της Παναγίας
Η Τριστάνα κι ό Σατούρνο περπατούν· ό έμπορος των «ήδονών» περνάει κοντά τους· κερδίζουν στη λοταρία άρκετά γλυκά
Η Τριστάνα θαμμένη και στολισμένη
Το μήλο που άποτελειώνεται άπ' τον Σατούρνο

Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε κι άλλα παρόμοια στοιχεία. σ' αυτό τον άνιάρό κατάλογο, τα όποια δέν έμφανίζονται άπλως σαν συμπληρωματικά, αλλά παρουσιάζουν κι άλλες βαθύτερες σχέσεις. Π.χ. εύκολα παρατηρούμε ότι μια σχέση υποκατάστασης διαγράφεται όταν τη θέση του ντόν Λόπε καταλαμβάνει ό Σατούρνο (το στρίπ-τήζ, ό περίπατος). Θα υποθέταμε άκόμη ότι ή παρουσία του ενός στοιχείου προβάλλεται σαν άπουσία του αντίθετου: έτσι π.χ., στη σκηνή του έμπορου των «ήδονών».

γ) Το σημείο μηδέν του πόθου: το παράδειγμα με τις παντόφλες είναι όλοφάνερο. Βρισκόμαστε στη στιγμή που μια άπουσία ένώνεται με μια παρουσία (ή Τριστάνα άνάμεσα στους δυο άντρες). Το ανθρώπινο άντικείμενο (οι παντόφλες) παύει να νάναι τέτοιο. Οι παντόφλες μετατρέπονται σε σύμβολο.

δ) Η κατάργηση της φυσικής ιδιοκτησίας: οι κολόνες στα μάτια της Τριστάνας δέν είναι πια οι πραγματικές κολόνες αλλά κάτι άλλο, ένα άντικείμενο, σωματικό μέν, αλλά που άνήκει σε μια δεύτερη τοπική. Η φυσική ιδιοκτησία, μ' άλλα λόγια το ρεαλιστικό στάτους της φιλικής ύλης έκρημενίζεται: άπ' τον τόπο του πρ-

γματικού περάσαμε στον τόπο του συμβολικού. Από δω και πέρα οι όροι αλλάζουν και μαζί τους αλλάζει κι η ανθρώπινη συμπεριφορά. Την ψυχική δομή σκάβει και μορφοποιεί το σύμβολο. Κι αυτό είναι που εκφράζει τη δράση μιας άρχης «πέρα απ' την άρχη της ήδονης».

“Αν όπως είπαμε πιο πάνω το φιλμ είναι κοιταγμένο μέσα απ' τα μάτια της Τριστάνας κι αν υποθέσουμε ότι πολλές καταστάσεις θυμίζουν ένα όνειρο, τότε το φιλμ θάταν περίπου ένα όνειρο της ήρωϊδας. Δεδομένου ότι οι ζωντανοί μόνο όνειρεύονται, ή Τριστάνα είναι το πιο ζωντανό πρόσωπο του φιλμ, αλλά κι εκείνο το πρόσωπο που ποθεί να πεθάνει και να μην όνειρεύεται.

“Αντίθετα ό ντόν Λόπε φοβάται το θάνατο στην έξοχη σκηνή, όπου έκμυστηρεύεται στην Τριστάνα ότι «μόνο οι νεκροί δέν όνειρεύονται», εκδηλώνει τον πόθο του για τη ζωή (πόθος που φανερώνεται έξ άλλου σ' όλη τη διάρκεια του φιλμ απ' το όνομά του σαν γυναικοκατακτητή κλπ.). “Απ' την άλλη πλευρά ό ντόν Λόπε δέν όνειρεύεται: είναι ένας νεκρός.

“Ένα ζωντανό πλάσμα που θέλει να πεθάνει κι ένα νεκρό που θέλει να ζήσει: τί σημαίνει αυτό; όπι μόνο ή Τριστάνα μπορεί και σκέφτεται συμβολικά: όπι ό ντόν Λόπε είναι ό άνθρωπος της αναπαραστατικής ιδεολογίας: όπι ή άστική ιδεολογία έλκεται άπέραντα από μια “Α λ λ η άπωθημένη” όπι αυτήν άκριβώς την άπωθημένη συμβολική ιδεολογία το φιλμ φέρνει στο φώς.

Πέρα απ' αυτά: το υποκείμενο που μετατονίζει τον όνειρικό του λόγο είναι φυσικά ή Τριστάνα. Κι ό όνειρικός λόγος διασχίζεται απ' τη γραφή του πόθου που εκφράζεται με τις συντακτικές μεταθέσεις και τις «σημαντικές» συμπυκνώσεις του Φρόυντ.

Μια συμπύκνωση: ή σκηνή της έκκλησίας («θάπρεπε νάλλαζες παντόφλες»).

Μια μετάθεση: ή στροφή («όπισθοδρόμηση») του φιλμ προς την άρχη του.

“Εκείνο που ενδιαφέρει είναι όπι το φανταστικό στην «Τριστάνα» υποχωρεί κάτω απ' την ενέργεια του συμβολικού κι όπι παίζει ένα μικρό ρόλο σέ σχέση μ' αυτό. Και οι τελευταίες σκηνές του φιλμ βουτηγμένες στο φανταστικό, δέν αποτελούν φαντασιώσεις της ήρωϊδας, αλλά παρουσιάζουν ένα μηχανισμό που όπισθοχωρεί ταχύτατα προς τις πηγές του, τ' άπλούστερα συστατικά του. Μόνο έτσι θα έπαυεχθεί ή ό λ ο κ λ ή ρ ω σ η : διαβαίνοντας μέσα απ' το άποσπασματικό. “Ο άληθινός καλλιτέχνης τότε μόνο είναι άληθινός, όταν άρνεϊται την τέχνη του.

Χρήμα

“Ο,π άκολουθεί δέν άποτελεί παρά μια ριγο-

κίνδυνη υπόθεση γύρω απ' τις σχέσεις του ντόν Λόπε με το χρήμα και το σέξ.

Παρατηρούμε άρχικά όπι ό ντόν Λόπε είναι φτωχός κι όπι κατέχει την Τριστάνα. Στο δεύτερο μέρος του φιλμ γίνεται πλούσιος αλλά καίρεται το χρήμα του μόνος στο τραπέζι δίχως την άγαπημένη του.

ΠΡΟΤΑΣΗ I. “Ένα υποκείμενο είναι Πατέρας μόνον όταν είναι φτωχός, δηλ. μη κύριος των μέσων παραγωγής.

ΠΡΟΤΑΣΗ II. “Ένα υποκείμενο που κατέχει το χρήμα δέν μπορεί παρά να γίνει ένας Σύζυγος.

ΠΡΟΤΑΣΗ III. Μια Σύζυγος είναι πάντα μια μη-Σύζυγος, δηλ. μια άπουσα.

ΠΡΟΤΑΣΗ IV. Μια έρωμένη (και μια Κόρη) είναι πάντα ένα άντικείμενο χρηματικής άξίας.

ΠΡΟΤΑΣΗ V. Το χρήμα μπορεί πάντα ν' άντικαταστήσει το χαμένο έρωτικό άντικείμενο.

ΠΡΟΤΑΣΗ VI. Το Χρήμα είναι ένα άντικείμενο σεξουαλικού πόθου.

ΠΡΟΤΑΣΗ VII. Το χρήμα είναι ή δεύτερη όψη του σέξ. Το σέξ είναι ή άλλη όψη του χρήματος. Και τα δύο άποτελούν άντικείμενο συναλλαγής και ήδονης. “Αλλά ένας Πατέρας θα διαλέξει πάντα τη μια μόνο όψη.

ΠΡΟΤΑΣΗ VIII. Σ' ένα πολιτισμό μη-πατριαρχικό δέν θα υπάρχει πρόβλημα έκλογής.

ΠΡΟΤΑΣΗ IX. “Ο Πατέρας της κόρης δέν είναι ό Πατέρας του γιού: ό ντόν Λόπε δέν μπορεί νάνα ταυτόχρονα κύριος των οικονομικών μέσων και των σεξουαλικών άπολαύσεων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Πατέρα του γιού. Σ' αυτή τη δεύτερη περίπτωση ή επανάσταση του γιού άποτυγχάνει, έφ' όσον παίζεται σ' ένα διπλό μέτωπο, οικονομικό και σεξουαλικό. “Αποτέλεσμα: το Οιδιπόδειο θα γίνει «Μοίρα», αίώνια κι άκατανίκητη. “Ο Ράϊκ σημειώνει όπι ό Φρόυντ δέν μπόρεσε να ξεπεράσει αυτή την μεταφυσική άντιληψη για το Οιδιπόδειο, το όποιο θεωρούσε σαν ούσιαστική δομή της ανθρώπινης «φύσης», άρα σαν μια μοίρα. Το Οιδιπόδειο είναι μια ιστορική δομή και σαν τέτοια είναι δυνατόν να ξεπεραστεί.

ΠΡΟΤΑΣΗ X. “Η επανάσταση της κόρης, που προτείνεται απ' την «Τριστάνα» σαν μια λύση του Οιδιπόδειου, παίζεται μάλλον σέ μια μόνο σκηνή, ή τουλάχιστον αφήνει για ύστερα τη δεύτερη. Αυτή ή σκηνή της επανάστασης είναι οικονομική. “Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται αυτό, δέν παύει να

παραμένει σαν μια δυνατότητα που έχει πολλά άτου υπέρ της. “Αν στην άρχη αυτού του σημειώματος τονίσαμε όπι ή καταστροφή του ντόν Λόπε επιφέρει και την καταστροφή της Τριστάνας, την είδαμε βασικά απ' τη σεξουαλική πλευρά της. “Αντίθετα πάντα παραμένει άνοιχτό το πρόβλημα της ταξικής επανάστασης της ήρωϊδας, που δέν παρουσιάζεται σαν πρόβλημα άτομικό. “Ενδείξεις υπάρχουν πολλές: ή Σατούρνα, πάντα ζωτική και δυναμική, ό Σατούρνο που ξεφεύγει συνεχώς απ' τη δουλειά του και κλείνεται μέσα σέ δωμάτια, ή έκπληκτική σκηνή με τους άστυνομικούς και τους έργάτες (που άκολουθεί τη σκηνή του έρωτα του Λόπε και της Τριστάνας), όλ' αυτά φωνάζουν την καταστροφή του Πατέρα και την έλευση του “Αλλου. Κι είναι σ' αυτό το σημείο που διαφωνούμε ριζικά με την άποψη του Ούντάρ, όπι το φιλμ δέν άποδιάρθρωνει τίποτε απ' την άστική ιδεολογία, τη θεολογία και τη «νεύρωση» των μοντέρνων καιρών, έκτός αν θεωρήσουμε τη γραφή του σαν άνατρεπτική μέσα στο πεδίο μιας ιδεολογίας και μιας άισθητικής του ΚΕΙΜΕΝΟΥ. “Αντίθετα, πιστεύουμε όπι στην «Τριστάνα» άναπτύσσεται μια επίθεση (πλάγια, πάντως επίθεση) ενάντια όχι μόνο στην κυριαρχούσα ιδεολογία, αλλά και στην κυριαρχούσα έννοια της ιδεολογίας, με το σκάψιμο άκριβώς μιας τρύπας στο κέντρο αυτής της ιδεολογίας, σύμφωνα με τα διδάγματα της διαλεκτικής.

Βέβαια, ή επίθεση αυτή είναι άδιόρατη, αλλά θάταν βλακώδες να θεωρούμε όπι ή άποδόμηση της άστικής ιδεολογίας πραγματοποιείται με ταμπούρα και κύμβαλα, καθώς θέλει να το πιστεύει μια μερίδα «μοντέρνων κριτικών» (χαρακτηριστικό παράδειγμα τα περισσότερα —όχι όλα— κείμενα του γαλλικού περιοδικού Cinethique).

Για μερικές παρεξηγήσεις

«Πνεύματα, “Υλη: σύμβολα της ανθρώπινης άγνοιας».

Βάκων

Δέν παραδοξολογούμε όταν λέμε όπι ό Μπουγιουέλ δέν είναι σουρρεαλιστής. ούτε άναρχικός, ούτε βλάσφημος του Θεού, ούτε «διφορούμενος» (πράγμα που δέν το παραδέχεται ό ίδιος, αλλά που καθόλου δέν μās ενδιαφέρει: άλλοίμονον αν ό δημιουργός μπορεί νάχει δικίο σχετικά με το έργο του!). “Ο Μπουγιουέλ δέν μιλάει για την Έκκλησία ούτε για το Χριστιανισμό. Κι αν ά ν α φ έ ρ ε τ α ι σ' αυτά δέν σημαίνει όπι μ ι λ ά ε ι γι' αυτά. Δύσκολο θάταν να πειστούμε άκόμα όπι ή Έκκλησία είναι ένα θέμα των φιλμ του. Για μās «θέματα» είναι το «repisneid» των νεαρών κοριτσιών, ή παράβαση του άπαγορευμένου, ή ταξινόμηση σύμφωνα με μια δομική άρχη των στοιχείων του πόθου, το ξεγέλασμα του θεατή, ή δημιουργία ενός μνημειακού άντικείμενου που θα λέγεται φιλμ.

“Όσοι επιμένουν να τον βαφτίζουν σουρρεαλιστή ός θυμηθούν όπι έκτός απ' τα δύο άγωνα μανιφέστα του Μπρετόν, υπάρχει μια όλόκληρη σειρά από άπωθημένα βιβλία του Ζώρζ Μπατάγι, τα όποια είναι πολύ πιο ίκανά να έρμηνεύσουν τις λεπτότατες καταστάσεις των φιλμ του.

Πέρα απ' αυτά, θάπρεπε να υπογραμμίσουμε όπι κοιτάζοντας το Μπουγιουελικό έργο μέσα απ' το πρίσμα του κλασικισμού ή του σουρρεαλισμού δέν κάνουμε τίποτε άλλο, παρά να πέφτουμε στην παγίδα της άναπαράστασης: άγνοούμε έτσι ένα όλόκληρο διάστημα μέσα στο όποιο παίζεται το παιχνίδι της δημιουργίας, διάστημα της «συνδυαστικής» σύμφωνα με το λόγο του Μπάρτ. Στο κώρο της άναπαράστασης τα πνεύματα και ή ύλη, σέ δυο ξεχωριστές σειρές, άποτελούν άντικείμενο μελέτης του υποκείμενου της άναπαράστασης: σύμβολα της άγνοιας. “Όχι όμως και του υποκείμενου του σημαίνοντος: γνωρίζουμε όπι ή ύλη και το πνεύμα δέν άρκούν σήμερα για μια έρμηνεία του κόσμου: αντίθετα, το πεδίο του σχηματισμού αυτών των όντοτήτων είναι που μās ενδιαφέρει. “Ακριβώς αυτή τη λειτουργία μελετάει ό Μπουγιουέλ κι όχι τ' άποτελέσματά της.

“Υπάρχει μια έξαιρετική σκηνή στην άρχη της «Τριστάνας»: ή ήρωϊδα πλησιάζει τον Σατούρνο, του δίνει ένα μήλο. “Εκείνος της κάνει νόημα ρωτώντας γιατί φοράει μαύρα. «Πέθανε ή μητέρα μου» άπαντάει εκείνη κι αυτός κουνάει το κεφάλι του, σ' ένδειξη όπι κατάλαβε καλά.

Δέν θα μπορούσαμε ν' άρνηθούμε την ποιητική γοητεία αυτής της σκηνής στην όποια δύο όρφανοί (ός μη ξεχνάμε όπι ό Σατούρνο δέν έχει πατέρα) συμπάσχουν: τουτό όμως δέν μās έμποδίζει να παραμερίσουμε αυτή την τέρψη προς όφελος μās άλλης έρμηνείας. Και δέν μās φαίνεται άστοχο να προσπαθούμε να έφαρμόσουμε αυτήν την άλλη έρμηνεία: ή άποψη του Λούκατς όπι ένα έργο τέχνης είναι ό κόσμος σέ σμίκρυνση, δέν μās βρίσκει σύμφωνα. Το φιλμ δέν είναι ό κόσμος, το φιλμ προσπαθεί να καταστρέψει την εικόνα του κόσμου.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΤΓΟΥΡΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

- Jacques Zacan: «Scrits I, II», έκδ. Points, Παρίσι 1966.
Pascal Kanè: «Roman Polanski», έκδ. Cerf, Παρίσι 1971.
S. Freud: «Au delà du principe du plaisir».
R. Bathes: «Sade, Fouriè, Zoyola», έκδ. Seuil, Παρίσι 1971.
J. - P. Oudart: «L' effet du réel», Cahiers du Cinema 228.
Pascal Bonitzer: «A propos de la Ceremonie», C.d.C. 231.
Jacques Derrida: «L' ecriture et la difference», έκδ. Seuil, Παρίσι, 1967.
Jacques Derrida: «La dissemination», έκδ. Seuil, Παρίσι 72.
Jean - P. Oudart: «Notes pour une theorie de la representation», C.d.C., 229.



Λουίς Μπουνιουέλ

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Γεννήθηκε στην Καλάντα της Ισπανίας, στις 22 Φεβρουαρίου 1900. Ήταν ο μεγαλύτερος από 7 αδέρφια. Ο πατέρας του είχε πολεμήσει στην Κούβα σαν επαγγελματίας στρατιώτης έναντι των Αμερικανών, και μετά στράφηκε με επιτυχία στις επιχειρήσεις αποκτώντας παράλληλα «διανοητικά» ενδιαφέροντα. Η μητέρα του ήταν από αριστοκρατική οικογένεια. Ο Μπουνιουέλ υπήρξε μαθητής - φαινόμενο για τους Ιησουίτες δασκάλους του. Σπούδασε Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο της Μαδρίτης, όπου ανάμεσα στους φίλους του ήταν ο Νταλί και ο Λόρκα. Τήν ίδια εποχή ασχολήθηκε έρασιτεχνικά με το μπόξ και την ζωγραφική. Στο Πανεπιστήμιο παρακολούθησε επίσης ένα κύκλο έντομολογικών σπουδών. Έφτασε στο Παρίσι το 1923, και δούλεψε σαν βοηθός σκηνοθέτης στον σκηνοθέτη Ζαν Έποσάιν, με τον οποίο τελικά χώρισε λόγω του θαυμασμού του Έποσάιν για τα πομπώδη έργα του Άμπελ Γκάνς.

Βοηθός σκηνοθέτης

- 1926... MAUPRAT (Σκημ. Ζαν Έποσάιν).
- 1927... LA SIRENE DES TROPIQUES (Η σειρήνα των τροπικών). (Σκημ. Μάριο Νάμπας και Έτιέναν).

Σκηνοθέτης

- 1928... LA CHUTE DE LA MAISON USHER (Η πτώση του οίκου των Άουερ). (Σκημ. Ζαν Έποσάιν).
- 1928... UN CHIEN ANDALOU (Ο Άνδαλουσιανός σκύλος) Γαλλία. Παραγωγή, σενάριο και σκηνοθεσία Μπουνιουέλ και Σαλβαντόρ Νταλί. Φωτογραφία: Άλμπερ

Ντυμπερζέν. Ντεκόρ: Σιλτζνεκ. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. Μουσική: Μπετόβεν, Βάγκνερ, σαν ένα ταγκό. Διανομή: Πιέρ Βασέφ, Σιμόν Μαρέιγ, Νταλί, Μπουνιουέλ. 24'

- 1930... L'AGE D'OR (Η χρυσή εποχή) Γαλλία. Παραγωγή: Βικόμτ ντε Νοέιγ. Σενάριο: Μπουνιουέλ, Νταλί. Ντεκόρ: Σιλτζνεκ. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. Μουσική: Ζωρζ Βαν Παρύ, Μπετόβεν, Βάγκνερ, Μέντελσον, Ντεμπουσύ. Διανομή: Γκαστόν Μοντό, Λια Λίς, Μάε Έρνστ, Πιέρ Πρεβέρ. 60'

- 1932... LAS HURDES (Γη χωρίς φως) Ισπανία. Παραγωγή: Ραμόν Άσέν. Σχόλιο: Πιέρ Ίνικ. Φωτογραφία: Έλι Λοτάρ. Μουσική: Μπράμς. Μοντάζ: Μπουνιουέλ. 27'

Το σκάνδαλο που ξεσήκωσε ή «Χρυσή εποχή», έφερε στον Μπουνιουέλ μια πρόσκληση από την M.G.M., όπου πιθανότατα δεν είχαν δει την ταινία, για μια παραμονή λίγων εβδομάδων στο Χόλλυγουντ όπου όρνήθηκε να δουλέψει και επέστρεψε στην Ισπανία. Εκεί εργάστηκε σαν υπεύθυνος ντουμπλάζ για την Παραμάουντ και σαν διευθυντής παραγωγής σε Αμερικανο-Ισπανικές συμπαραγωγές, για τη Γουώρνερ Μπρός. Από το 1935 έως το 1937 βοήθησε στην δημιουργία των Ισπανικών φίλμς της FILMOFONO. Μετά εργάστηκε για την Ισπανική Δημοκρατική Κυβέρνηση στην Μαδρίτη και στο Παρίσι έως ότου η έξορά τον έφερε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης. Απολύθηκε από εκεί λόγω των δηλώσεων του Νταλί ότι ο Μπουνιουέλ ήταν ο μόνος υπεύθυνος για το θλάσφημο ύφος της «Χρυσής Εποχής». Επέστρεψε στη Γουώρνερ Μπρός, πάλι σαν υπεύθυνος ντουμπλάζ, από το 1944 έως το 1946, και το 1947 πέρασε στο Μεξικό, όπου ξεκίνησε την σκηνοθετική του καριέρα.

Διευθυντής παραγωγής

- 1935... DON QUINTIN EL AMARGAO (Ισπανία). Σκηνοθεσία: Λουίς Μαρκουίνα. Παραγωγή: FILMOFONO.
- 1935... LA HIJA DE JUAN SIMON (Ισπανία). Σκηνοθεσία: Ζοζέ Λουίς Σαένζ Ντε Χερέντια. Παραγωγή: FILMOFONO.
- 1936... QUIEN ME QUIERE A MI? (Ισπανία). Σκηνοθεσία: Ζοζέ Λουίς Σαένζ Ντε Χερέντια. Παραγωγή: FILMOFONO.
- 1936... CENTINELA! ALERTA! Σκηνοθεσία: Ζαν Γκερεμιγιόν. Παραγωγή: FILMOFONO.
- 1937... Συνεργασίες στο Ισπανικό ντοκιμανταίο ESPAÑA LEAL EN ARMES (MADRID 36). Γενική έποπτεία στο ESPAGNE 36 (Γαλλία). Σκηνοθεσία Ζαν - Πάβ Λέ Σανουά.
- 1938... Διευθυντής Ντοκιμανταίο στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης.
- 1942... Διευθυντής Ντοκιμανταίο στον Αμερικανικό Στρατό.
- 1947... GRAN CASINO — EN EL VIEJO TAMPICO (ΓΚΡΑΝ ΚΑΖΙΝΟ) Μεξικό. Παραγωγή: ANAHUAC. Σενάριο: Μασουρίταιο Μαγκνταλένο από μια νουβέλα του Μάικλ Βέμπερ. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Μοντάζ: Γκλόρια Σόμαν. Φωτογραφία: Τζακ Ντράπερ. Διανομή: Λιμπερτάντ Λαμάρκ, Γιόργκε Νεγκρέ

τε, Μερασέντες Μπόρμπα. 85'.

- 1949... EL GRAN CAVALERA (Ο μεγάλος θεραπευτής) Μεξικό. Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Ράχελ Ρόσας και Λουίς Άλκορίζα από μια κωμωδία του Άντόλφο Τορράντο. Φωτογραφία: Έζεκιήλ Κάρρασκο. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Ντεκόρ: Λουίς Μόγια και Ντάριο Καμπάνας. Διανομή: Φερνάντο Σολέρ, Τσάριτο Γκρανάντος, Ρουμπέν Ρόσο κλπ. 90'.
- 1950... LOS OLVIDADOS (Αδς Όλβινιάνος) Μεξικό. Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Ροντόλφο Χάλφτερ. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Διανομή: Άλφόνσο Μεχία, Ρομπέρτο Κόμπο, Έστελα Ίντα, Μιγκουέλ Ίνκλάν, Έκτωρ Λοπέζ Πορτίγιο κλπ. 88'.
- 1951... SUSANA — DEMONIO Y CARNE (Σουζάνα, ή διεγερμένη) Μεξικό. Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Χαϊμ Σαλβαντόρ από μια νουβέλα του Μανουέλ Ρίτσι. Φωτογραφία: Ζοζέ Όρτιζ Ραμός. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Ντεκόρ: Γκοϋντερ Γκέρτσο. Διανομή: Ροζίτα Κουϊντάνα, Φερνάντο Σολέρ, Βίκτωρ Μανουέλ Μεντόζα. 82'.
- 1951... LA HIJA DEL ENGANO — DON QUINTIN EL AMARGAO) Μεξικό. Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Ράχελ Ρόσας και Λουίς Άλκορίζα από μια ιστορία του Κάρλος Άρνίτσες. Φωτογραφία: Ζοζέ Όρτιζ Ραμός. Μουσική: Μανουέλ Έσπερόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Φερνάντο Σολέρ, Άλιτσια Κάρο, Ρουμπέν Ρόσο, Νάχο Κόντρα, Φερνάντο Σότο. 80'.
- 1951... UNA MUJER SIN AMOR (Μία γυναίκα χωρίς αγάπη) Μεξικό. Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Χαϊμ Σαλβαντόρ, από το «Πιέρ και Ζαν» του Γκν ντε Μωπασσάν. Φωτογραφία: Ραούλ Μαρτίνεζ Σολάρες. Μουσική: Ραούλ Λαβίστα. Διανομή: Ροζάριο Γκρανάντος, Τίτο Ζοζόνκα, Ζοακίν Κορντέρο.
- 1951... SUBIDA AL CIELO (Η ανύψωση στον ουρανό) Μεξικό. Παραγωγή: ISLA. Σενάριο: Μανουέλ Άλτολαγκουίρ. Φωτογραφία: Άλεξ Φίλιπς. Μουσική: Γκουστάβο Πιτταλούγκα. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ, Ζοζέ Ροντρίγκεζ Γκρανάντος. Διανομή: Λιλια Πράντο, Καρμελίτα Κοντζάλες, Έστεβαν Μαρκές, κλπ. 85'.
- 1952... EL BRUTO (Το κτήνος) Μεξικό. Παραγωγή: INTERNATIONAL CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιρένζι Μοντάζ

Γιόργκε Μπουστος. Ντακόρ: Γκοϋντερ Γκρέσο. Μουσική: Ραούλ Λοβίστα. Διανομή: Πέντρο Άρμεντάριζ, Κάτι Ζουράντο, Ροζίτα Άρένας, Άντρες Σολέρ. 83'.

1952... **ROBINSON CRUSOE** (Ροβινσών Κρούσο) Μεξικό.

Παραγωγή: ULTAMAR FILMS. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Φίλιπ Ρόλλ από το έργο του Ντάνιελ Ντεφοέ. Φωτογραφία: Άλεξ Φίλιπς (PATHE-COLOR). Μουσική: Άντονι Κόλλινς. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς, Άλμπέρτο Βαλενζουέλα. Διανομή: Ντόν Ο'Χήρλυ, Χαίμ Φερνάντεζ, Φελίπ Ντά Άλμα, Τσελ Λόπεζ. 89'.

1952... **EL** (Αὐτός) Μεξικό.

Παραγωγή: NATIONAL FILM. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα από μία νουβέλα της Μερσέντες Πίντο. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Λουίς Χερνάντεζ Μπρετόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Διανομή: Άρτουρο Ντέ Κόρντοβα, Ντέλια Γκαρτσές, Λουίς Μπεριστάιν, Μαρτίνεζ Μπαένα. 100'.

1953... **CUMBRES BORRASCOSAS — ABISMOS DE PASSION** (Άνεμοδαρμένα ύψη ή άβυσσος των παιδών) Μεξικό.

Παραγωγή: TEPEYAC. Σενάριο: Μπουνιουέλ από το έργο «Άνεμοδαρμένα ύψη» της Έμιλυ Μπροντέ. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιμένεζ. Μουσική: Ραούλ Λοβίστα (και Βάγκνερ). Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Ίραζέμα Ντιλιάν, Γιόργκε Μιστράλ, Λίλια Πράντο. Έρνέστο Άλόνσο, Λουίς Άταέβες Καστανέντα. 90'.

1953... **LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA** (Η πλάνη ταξιδεύει με το τραίνο) Μεξικό.

Παραγωγή: CLASA FILMS MUNDIALES. Σενάριο: Μασουρίτσιο Ντέ Λά Σέρνα και Ζοζέ Ρεβουέλτα. Φωτογραφία: Ραούλ Μαρτίνεζ Σολάρες. Μουσική: Λουίς Χερμάντεζ Μπρετόν. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Διανομή: Λίλια Πράντο, Κάρλος Ναθάρο, Ντομίγκο Σολέρ, Φερνάντο Σότο, Μιγκουέλ Μαντζάνο. 90'.

1954... **EL RIO Y LA MUERTE** (Το ποτάμι και ο θάνατος) Μεξικό.

Παραγωγή: CLASA FILMS MUNDIALES. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα από την νουβέλα του Μιγκ. Άλβαρέζ Άγκόστα. Φωτ.: Ρ. Μαρτίνεζ Σολάρες. Μουσική: Ραούλ Λοβίστα. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ και Γκοϋντερ Γκέρσο. Μοντάζ: Γιόργκε Μπουστος. Διανομή: Καλούμπα Ντομίγκουεζ, Μιγκουέλ Τορροϋκο, Χαίμ Φερνάντεζ. 90'.

1955... **ENSAYO DE EN CRIMEN** (Η εγκληματική ζωή του Άρτσιμπάλντο Νιέ Λά Κρούζ). Μεξικό.

Παραγωγή: ALIANZA CINEMATOGRAFICA. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Έντουάρντο Ούγκαν-

τε από μία ιστορία του Ροντόλφο Ουσίλι. Φωτογραφία: Άγκουστίν Χιμένεζ. Μουσική: Γεσούς Μπράκο και Ζοζέ Πέρεζ. Μοντάζ: Πάμπλο Γκομέζ. Διανομή: Έρνέστο Άλόνσο, Μιροσάβα Στέρν, Ρίτα Μακέντο, Ροντόλφο Λάντα κλπ. 91'.

1955... **CELA S' APPELLE L' AURAURE** (Αυτό ονομάζεται αύρη) Γαλλία — Ίταλία.

Παραγωγή: LES FILMS MARCEAU (Παρίσι) LAETITIA FILM (Ρώμη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν Φερρύ από την νουβέλα του Έμμαουέλ Ρόμπλες. Διάλογοι: Ζάν Φερρύ. Βοηθοί-σκηνοθέτες: Μαρσέλ Κορύ και Ζακ Ντερέ. Φωτογραφία: Ρομπέρ Λέ Φέβρ. Μουσική: Ζοζέφ Κοσμά. Ντεκόρ: Μάξ Ντουί. Μοντάζ: Μαρκερίτ Ρενουάρ. Διανομή: Ζώρζ Μάρσαλ, Λουσία Μποζέ, Τζιάνι Έσπόζιτο, Ζυλιέν Μπερτώ, Νέλλυ Μπορζώ κλπ. 102'.

1956... **LA MORT EN CE JARDIN — LA MUERTE EN ESTA JARDIN** (Ο θάνατος σ' αυτό τον κήπο) Γαλλία — Μεξικό.

Παραγωγή: DISMAGE (Παρίσι) TEPEYAC (Μεξικό). Σενάριο: Μπουνιουέλ, Λουίς Άλκορίζα, Ραϊμόν Κενό και Γκαμπριέλ Άρου. Φωτογραφία: Γιόργκε Στόλ Τζούνιορ (EASTMANCOLOR). Μουσική: Πώλ Μισρακί. Ντεκόρ: Έντουαρντ Φιτζέραλντ. Μοντάζ: Μαρκερίτ Ρενουάρ. Διανομή: Σιμόν Σινορέ, Ζώρζ Μάρσαλ, Μισέλ Πικκολί, Μισέλ Ζιραντόν, Σάρλ Βανέλ, Τίτο Ζουκκό, Λουίς Άταέβες Καστανέντα κλπ. 97'.

1958... **NAZARIN** — Μεξικό.

Παραγωγή: MANUEL BARBACHANO PONCE. Σενάριο: Μπουνιουέλ και Τζούλιο Άλεζάντρο από την νουβέλα του Μπενίτο Περέζ Γκάλντος. Έλεγχος διαλόγων: Έμιλιο Γκαρμαλίντο. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Διανομή: Φραντζίσκο Ραμπάλ, Μάρκα Λοπέζ, Ρίτα Μακέντο, Γεσούς Φερνάντεζ, Νόε Μουραγιόμα κλπ. 94'.

1959... **LA FIEVRE MONTE A EL PAO — LOS AMBICIOSOS** (Ο πυρετός ανεβαίνει στο Έλ Πάο) Γαλλία - Μεξικό.

Παραγωγή: C.I.C.C., CITE FILMS, INDUS FILMS, TERRA FILMS, CORMORAN FILMS (Παρίσι) και CINEMATOGRAFICA FILMEX (Μεξικό). Σενάριο: Μπουνιουέλ, Λουίς Άλκορίζα, Λουί Σαπέν, Σάρλ Ντορά από την νουβέλα του Άνρι Κασπιγιού. Διάλογος: Λουί Σαπέν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Πώλ Μισρακί. Μοντάζ: Τζαίημς Γκυνέ, Ραφαέλ Λοπέζ Καβάλλος. Διανομή: Ζεράρ Φιλίπ, Μαρία Φελίξ, Ζάν Σερβαί, Μ.Α. Φερρέ, Ραούλ Ντάντες κλπ. 97'.

1960... **THE YOUNG ONE — LA JOVEN** (Η κοπέλλα) Μεξικό.

Παραγωγή: PRODUCCIONES OLMECA (GEORGE WERKER). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ο. Μ. Άντις (Ούγκο Μπάλτερ) από την νουβέλα «Ο

ταξιδιώτης» του Πήτερ Μάττισεν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μουσική: Γεσούς Ζαρζόσα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Ντεκόρ: Γεσούς Μπράκο. Διανομή: Ζάκερυ Σκόττ, Κέϋ Μήϋρτσμαν, Μπέρνυ Χάμιλτον, Γκράχαμ Ντέντον, Κλαούντιο Μπρούκ. 95'.

1961... **VIRIDIANA** (Βιριδιάνα) Ίσπανία — Μεξικό.

Παραγωγή: GUSTAVO ALATRISTE (Μεξικό) και UNINCI FILMS 59 (Μαδρίτη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Τζούλιο Άλεζάντρο. Μουσική: Χαϊντελ. Φωτογραφία: Ζοζέ Α. Άγκάιο. Ντεκόρ: Φραντζίσκο Κανέ. Μοντάζ: Πέντρο Ντέλ Ρέϋ. Διανομή: Σιλβια Πινάλ (Βιριδιάνα), Φερνάντο Ρέϋ (Ντόν Χαίμ), Φραντζίσκο Ραμπάλ (ο γιός του), Μαρκαρίτα Λοζάνο (Ραμόνα), Βικτόρια Ζίννυ (Λουσία), Τερέζα Ραμπάλ (Ρίτα), Ζοζέ Κάλθο, Ζοακίμ Ρόα, Ζοζέ Μανουέλ Μαρτίν, Λόλο Γκάος, Παλμίρα Γκουέρρα κλπ. (οί Ζητιάνοι). 90' Χρυσό Βραβείο Καννών, 1961. Το φιλμ γυρίστηκε στην Ίσπανία και προέβησε σκάνδαλο μετά την ολοκλήρωσή του. Μόνο τότε οι Ίσπανικές Άρχες άντελήφθηκαν τις «άνατρεπτικές» του θέσεις κατάσχεσαν όλες τις κόπιες και τις έκαψαν δημόσια, εκτός από δύο που είχε ήδη ο Μπουνιουέλ φυγαδεύσει στην Γαλλία. Το φιλμ προβλήθηκε στις Κάννες, παρά τις λυσααλέες προσπάθειες των Ίσπανικών και Καθολικών Όργανισμών να απαγορεύσουν την προβολή του. Η κατοπιν έκμετάλλευση σ' όλο τον κόσμο έγινε από τον Μεξικό παραγωγό.

1962... **EL ANGEL EXTERMINADOR** (Ο εξολοθρευτής άγγελος) Μεξικό.

Παραγωγή: UNINCI FILMS 59 (GUSTAVO ALATRISTE). Σενάριο και διάλογοι: Μπουνιουέλ από μία ιστορία των Μπουνιουέλ και Λουίς Άλκορίζα βασισμένη σ' ένα άδημοσίευτο έργο του Ζοζέ Μπεργκαμέν. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα. Μοντάζ: Κάρλος Σάβατς. Ντεκόρ: Γεσούς Μπράκο. Διανομή: Σιλβια Πινάλ, Ένρικε Ραμπάλ, Ζακελίν Άντερ, Άγκουστο Μπενεντίκο, Λουίς Μπεριστάιν, Κλαούντιο Μπρούκ. 95'.

1964... **LE JOURNAL D' UNE FEMME DE CHAMBRE** (Το ημερολόγιο μιάς καμαριέρας) Γαλλία — Ίταλία.

Παραγωγή: SPEVA - FILMALLIANCE - FILMSONOR - DEAR (HENRI BAUM). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ από την νουβέλα του Οκτάβιου Μιρμπώ. Φωτογραφία: Ροζέ Φελού. (FRANSCOPE). Μοντάζ: Λουιζέ Ότκερ. Ντεκόρ: Ζώρζ Ουάκεβιτς. Χωρίς μουσική. Διανομή: Ζάν Μορώ (Σελεστίν), Μισέλ Πικκολί (κύριος Μοντέιγ), Ζώρζ Ζερρέ (Ζοζέφ). Φρανσουάζ Λυγκάν (κυρία Μοντέιγ), Ζάν Όζέν, Μπερνάρ Μυσσόν κλπ. 95'.

1965... **SIMON DEL DESIERTO** (Ο Σίμων της έρημου) Μεξικό.

Παραγωγή: GUSTAVO ALATRISTE. Σενάριο: Μπουνιουέλ. Φωτογραφία: Γκαμπριέλ Φιγκουερόα.

Μουσική: Ραούλ Λοβίστα. Διανομή: Κλαούντιο Μπρούκ, Σιλβια Πινάλ, Όρτσαβια Σαντοβένα. 42'.

1966... **BELLE DE JOUR** (Η όραία της ημέρας) Γαλλία.

Παραγωγή: HENRI BAUM για την PARIS FILM PRODUCTION (ROBERT και RAYMOND HAKIM). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ από την νουβέλα του Ζοζέφ Κέσσελ. Φωτογραφία: Σασά Βιενρύ (EASTMANCOLOR). Ντεκόρ: Ρομπέρ Κλαβέλ. Διανομή: Κατρίν Ντενέβ (Σεβερίν), Ζάν Σορέλ (Πιέρ), Μισέλ Πικκολί (Χιουάσον), Ζενετιέβ Πάζ (Άναίς), Φρανσίσκο Ραμπάλ (Ίνπολυτος) Πιέρ Κλεμεντί (Μαρσέλ), Ζώρζ Μάρσαλ (ο Δούκας), Φρανσουάζ Φαμπιάν (Σαρλότ), Μαρία Λατούρ (Ματίλδη), Φράνσις Μπλάνς (κύριος Άντόλφ), Μπερνάρ Φρεσσόν (ο βλογοκομμένος), Μάσα Μέριλ (Ρενέ), Ντομνίκ Νταντριέ (Κατερίνα), Μπριζίτ Παρμαντιέ (η Σεβερίν - παιδί) 100'.

1969... **LA VOIE LACTEE** (Γαλαξίας) Γαλλία.

Παραγωγή: GREENWICH FILM PROD. (Παρίσι) — FRAIA FILM (Ρώμη). Σενάριο: Μπουνιουέλ και Ζάν - Κλώντ Καρριέρ. Φωτογραφία: Κριστιάν Ματράς (EASTMANCOLOR). Διανομή: Πώλ Φρανκέρ (Πιέρ), Λωράν Τερζιέφ (Ζάν), Άλαιν Κυνύ (ο άνθρωπος με την κάπα) Έντιθ Σκόμπ (Παρθένα Μαρία), Μπερνάρ Βερλέ (Ίησους), Ζυλιέν Μπερτώ (Κ. Ρισάρ) Φρανσουά Μαίστρ (ο Γάλλος παπάς), Μισέλ Πικκολί (ο Μαρκήσιος ντέ Σάντ), Πιέρ Κλεμεντί (ο διάβολος), Ζώρζ Μαρσάλ (ο Ίησουίτης), Ζάν Πιά (ο Ζανσενιστής), Ντανιέλ Πιζόν (Φρανσουά), Κλαούντιο Μπρούκ (ο Επίσκοπος) Ντελφίν Σεϋρινγκ (η πόρνη) κλπ.

1970... **TRISTANA** Ίσπανία — Γαλλία.

Παραγωγή: EPOCA FILM - TALIA FILM (Μαδρίτη), SELANIA CINEMATOGRAFICA (Ρώμη), LES FILMS CORONA (Παρίσι). Σενάριο: Μπουνιουέλ με την συνεργασία του Τζούλιο Άλεζάντρο, από την νουβέλα του Μπενίτο Περέζ Γκάλντος. Φωτογραφία: Ζοζέ Άγκουάιο (EASTMANCOLOR). Καλλιτεχνική διεύθυνση: Ενρίκο Άλαροόν. Μοντάζ: Πέντρο Ντέλ Ρέϋ. Καρτούμια: Ρόζα Γκάρτσια. Έξωτερικές λήψεις: Τολέδο. Έσωτερικές λήψεις: Στούντιος SIENA. Έναρξη γυρίσματος: Οκτώβρης 1959 στο Τολέδο. Διανομή: Κατρίν Ντενέβ (Τριστάνα), Φερνάντο Ρέϋ (Ντόν Λάπε), Φράνκο Νέρο (Οράσιο), Λόλο Γκάος (Σατούρνα), Γεσούς Φερνάντεζ (Σατούρνα), Άντόνιο Κάζας (Ντόν Κοσμέ), Σέρτζιο Μεντζομπάλ (Διευθυντής), Βιτόντε Σόλερ (Ντόν Άμπρόσιο), κλπ. 105'.

1972... **LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE** (Η διακριτική γοητεία της αστικής τάξης) Γαλλία.

Το γύρισμα συνεχίζεται.

Επιμέλεια: ΤΩΝΗΣ ΑΥΓΟΥΡΕΪΔΗΣ

Ο μύθος του Στάλιν στο σοβιετικό κινηματογράφο

Φύρερ ήταν εκπληκτική). Στην Μάχη του Στάλιν γκραντ έμφανιζόταν όχι μόνο ο Χίτλερ, αλλά και ο Τσώρτσιλ και ο Ρούζβελτ. Είναι, τέλος, αξιοσημείωτο ότι αυτοί οι «ρόλοι» ήταν πολύ λιγότερο πειστικοί από του Στάλιν, κυρίως για τον Ρούζβελτ που η όμοιότητά του ήταν μακρινή, αν και ευνοϊκή, ενώ ο Τσώρτσιλ γελοποιόταν άληθινά (και θελημένα).

Βέβαια η μέθοδος αυτή δεν είναι απόλυτα πρωτότυπη. Θα μπορούσαμε να θυμηθούμε την Υπόθεση Ντρεϋφους του Μελιές ή την μπουρλέσκ φαντασία του ίδιου για το τουνελ κάτω από την Μάγχη (όπου ο πρόεδρος Φαλιέρ και ο βασιλιάς Γεώργιος 5ος έγκαινιάζαν το έργο), αλλά τότε τα επίκαιρα δεν είχαν επιβάλει ακόμα τις απαιτήσεις τους. Οι ναυμαχίες στήνονταν σε μία λεκάνη, αρκεί το αποτέλεσμα να παρουσιάζονταν σαν καταγραφή επί τόπου. Ως προς αυτό που ξέρουμε σήμερα, η κινηματογραφική επικαιρότητα ήταν ότι τα πολύχρωμα έξω-χρονα φωτογραφικά ρεπορτάζ. Ο Ζώρζ Μελιές, είκοσι χρόνια πριν από τον Αϊζενστάιν, αναπαριστούσε την εξέγερση του Ποτέμκιν. Από τότε έχουμε μάθει να διακρίνουμε το ντοκουμέντο από την αναπαράσταση, σε σημείο που να προτιμάμε ένα άτελες και αδέξιο αυθεντικό θέαμα από την πιο τέλεια μίμηση, ή τουλάχιστον να τα αντιμετωπίζουμε σαν δυο απόλυτα διαφορετικά κινηματογραφικά είδη. Ο σοβιετικός κινηματογράφος, με την περίφημη θεωρία του Ντζίγκα Βερτώφ για την «κάμερα-μάτι», υπήρξε από τους κύριους δημιουργούς αυτής της διάκρισης. Γι' αυτό ο σύγχρονος θεατής νοιώθει κάποια δυσφορία όταν ένας ήθοποιός συνθέτει μία διάσημη ιστορική προσωπικότητα, έστω και μετά θάνατο, π.χ. τον Ναπολέοντα, ή τον Άγιο Βενσάν ντε Πώλ, την βασίλισσα Βικτωρία ή τον Κλεμανσώ. Αυτή η ενόχληση μπορεί να αντισταθμιστεί από το πληθωρικό θέαμα και τον θαυμασμό για το παίξιμο του ήθοποιού. Το αντιστάθμισμα είναι πολύ πιο αμφίβολο αν πρόκειται για σύγχρονους, και μάλιστα για ζωντανούς. Φανταζόσαστε, π.χ., να αναλάβανε το R.P.F. να κάνει ένα φιλμ προπαγάνδας πάνω στη ζωή του Ντέ Γκώλ, όπου όλα τα ιστορικά γεγονότα θα ήταν στημένα και τον ρόλο του στρατηγού θα κρατούσε, ως πούμε, ο Λουί Ζουθέ με ψεύτικη μύτη; "Ας μη επιμείνουμε.

Είναι αλήθεια ότι η ζωή διασήμων συγχρόνων ενέπνευσε συχνά τους σεναριογράφους. Αλλά πρέπει πρώτα-πρώτα να παρατηρήσουμε ότι ποτέ δεν πρόκειται για σύγχρονους πολιτικούς και έπειτα ότι τα έν λόγω πρόσωπα είχαν γίνει ήδη κατά κάποιο τρόπο θρυλικά πριν πεθάνουν. Για παράδειγμα, οι ζωές διασήμων μουσικών ή τραγουδιστών που ήταν πολύ της μόδας τα τελευταία χρόνια στους κύκλους των παραγωγών του Χόλυγουντ, ή, για να πάρουμε ένα καλύτερο παράδειγμα, τα δυο φιλμ που έρμηνεψε ο ίδιος ο Σερντάν' πριν πεθάνει. Αλλά, θα μου πείτε, ήταν ίδιος ο Σερντάν' αυτοπροσώπως. Ναι, βέβαια, αλλά δεν υπάρχει μεγάλη διαφορά. Αντίθετα φωτίζει, σαν όριακή περίπτωση, τη διαδικασία του φαινομένου:

πρόκειται προφανώς για την ταύτιση του ανθρώπου Σερντάν με τον μύθο του (από αυτή την άποψη το σενάριο του "Ο Άνθρωπος με τα χέρια από άργιλο είναι απλοϊκά καθαρό). Ο κινηματογράφος έδω κατασκευάζει και καθαγιάζει τον θρύλο: βάζει οριστικά τον ήρωα στον Όλυμπο. Η επιχείρηση δεν έχει δυνατότητες να πετύχει παρά μόνο όταν γίνεται πάνω σε πρόσωπα που έχουν ήδη θεοποιηθεί στην συνείδηση του κοινού, δηλαδή κυρίως θεντέτες, είτε των σπόρ είτε του θεάτρου, είτε του σινεμά. Θα έπρεπε βέβαια να προσθέσουμε την επιστήμη και την άγιοςύνη, λαϊκή ή θρησκευτική —και πάλι, σ' αυτές τις δυο περιπτώσεις πρέπει γενικά να περιμένουμε τον θάνατο του ευεργέτη: Παστέρ, "Εντισον, Ντυνάν. Δικαιολογημένα μπορεί κάποιος να διαμαρτυρηθεί ότι βάζω στο ίδιο σακούλι τον Παστέρ και τον Σερντάν. "Ας κάνουμε λοιπόν πραγματικά διάκριση ανάμεσα στον μύθο της θεντέτας και στον ένδοξο διδακτικό θρύλο που περιβάλλει την ανάμνηση του επιστήμονα. Αλλά μέχρι τώρα η ζωή των μεγάλων ανδρών ήταν διδακτική αρκεί να ήταν νεκροί. Βλέπουμε ότι στη Δύση η κινηματογραφική παρουσίαση των ζωντανών συγχρόνων δεν αναφέρεται παρά μόνο σε μία ζώνη που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε παρα-ιστορική ή μετα-ιστορική —είτε επειδή ο ήρωας ανήκει σε μία μυθολογία της τέχνης, των σπόρ ή της επιστήμης, είτε γιατί η ιστορική σκηνή στην οποία έχει συμμετάσχει θεωρείται κλεισμένη.

Η τόλμη του σοβιετικού κινηματογράφου θα μπορούσε να θεωρηθεί αριστοί έπαινετά εφαρμογή του ιστορικού υλισμού. Το ταμπού που διαπιστώσαμε ότι υπάρχει στον δυτικό κινηματογράφο δεν προέρχεται κατ' αρχήν από έναν ιδεαλισμό, ή τουλάχιστον «περσοναλισμό» —που έδω είναι πια άπαράδεκτος— και έπειτα από μία χρόνια άβεσθαιότητα για ότι αφορά την ιστορία; Μ' άλλα λόγια αποδίδουμε μεγάλη αξία στο άτομο και ταυτόχρονα δεν είμαστε σε θέση να του αποδώσουμε μία θέση στην Ιστορία, παρά μόνο μετά το πέρας της. Στον σημερινό Γάλλο δεν στοιχίζει πολύ να είναι υπερήφανος για τον Ναπολέοντα. Για έναν κομμουνιστή, μεγάλος άντρας είναι ΗΙC ΕΤ ΝΥΝC (έδω και τώρα), εκείνος που βοηθάει στο γίγνεσθαι μιας Ιστορίας που το νόημά της καθορίζεται χωρίς περιθώρια λάθους από την διαλεκτική και από το κόμμα. Το μεγαλείο του "Ηρωα είναι αντικειμενικό, δηλαδή σχετίζεται με την ανέλιξη της Ιστορίας της οποίας αυτή τη στιγμή είναι μοχλός και συνείδηση. Σε μία διαλεκτική υλιστική προοπτική, ο ήρωας πρέπει να διατηρεί τις ανθρώπινες διαστάσεις, να μην εξαρτάται παρά από ψυχολογικές και ιστορικές κατηγορίες, με εξαίρεση αυτό το είδος υπέρβασης που χαρακτηρίζει τον καπιταλιστικό σκοταδισμό και που το καλύτερο παράδειγμά της βρίσκουμε ακριβώς στη μυθολογία της θεντέτας.

Από αυτή την άποψη, το αριστούργημα των σοβιετικών φιλμ με ιστορικό ήρωα είναι σίγουρα το ΤΣΑ ΠΑΓΙΕΦ. Ξαναδείτε το φιλμ και θα προσέξετε με τι ευφυΐα γίνονται υπαινιγμοί για τις αδυναμίες του Τσάπαγιεφ ακόμα και στις φαινομενικά πιο ηρωικές από

Μία από τις πρωτοτυπίες του σοβιετικού κινηματογράφου είναι η τόλμη του να παρουσιάζει σύγχρονες, και μάλιστα ζωντανές ιστορικές προσωπικότητες. Αυτό το φαινόμενο εντάσσεται μέσα στη λογική της νέας κομμουνιστικής τέχνης που έξυμνει μία έντελως πρόσφατη ιστορία που οι δημιουργοί της ζουν ακόμα. "Ίσως να έπρεπε λογικά ο ιστορικός υλισμός να μεταχειριστεί τους ανθρώπους σαν γεγονότα, να τους δώσει μέσα στην αναπαράσταση των επεισοδίων τη θέση που στη Δύση γενικά δεν μπορούν να πάρουν πριν έρθει η «ιστορική απόσταση» για να απομακρύνει αυτό το ψυχολογικό ταμπού. Δυο χιλιάδες χρόνια μάλιστα δεν είναι αρκετά για τον Σεσίλ ντε Μιλ για να δείξει, στο Μπέν Χούρ, τον Χριστό πιο πάνω από τα πόδια του. Σίγουρα αυτή η καλλιτεχνική «αϊδώ» δεν αντέχει σε μία μαρξιστική κριτική, τουλάχιστον σε μία χώρα όπου σβύνουν από τους ζωγραφικούς πίνακες τους συντρόφους που έχουν «προδώσει», αλλά όπου ο Λένιν στολίζεται με όλα τα ταριχεύματα. "Όμως μου φαίνεται ότι η «παρουσίαση από σκηνης» ζωντανών ιστορικών προσωπικοτήτων

δεν πήρε κεντρική σπουδαιότητα παρά μόνο με τον Στάλιν. Τα φιλμ για τον Λένιν δεν ήρθαν, αν δεν κάνω λάθος, παρά μετά τον θάνατό του, ενώ ήδη από την εποχή του πολέμου ο Στάλιν έμφανίζεται στην όθνη σε ιστορικά φιλμ που δεν ήταν μοντάζ επικαιρών. Ο ήθοποιός Γκελοθάνι που τον ενσαρκώνει, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, στον "Ορκό, είναι ειδικός σ' αυτό το ρόλο στον οποίο οι Ρώσοι τον έχουν δει πολλές φορές μετά το 1938, ιδιαίτερα στους Σιθέριους, στον Βαλέρι Σκάλωφ και στην Υπεράσπιση του Τσαριτσίβ. "Όμως στην Μάχη του Στάλιν γκραντ τον σωσία του Στάλιν δεν τον κάνει πια ο Γκελοθάνι και στο Τρίτο Χτύπημα πάλι είναι άλλος ήθοποιός. Φυσικά αυτή η παρουσίαση δεν είναι προνόμιο του Στάλιν. Η αρχική έκδοση του "Ορκού, που «κόπηκε» για την προβολή της στη Γαλλία, έδειχνε όπως φαίνεται τον Ζώρζ Μποννέ να χορεύει και οι σκηνές στις οποίες έμφανιζόταν ο Χίτλερ ήταν πολύ μεγαλύτερες (τον ρόλο του Χίτλερ κρατούσε ένας Γσέχος σιδηροδρομικός που η όμοιότητά του με τον

τις πράξεις του, χωρίς να τον μειώνουν σε τίποτα στο ψυχολογικό επίπεδο. Ο εκπρόσωπος της ιστορικο-πολιτικής αντικειμενικότητας είναι ο πολιτικός κομισάριος που βρίσκεται πλάι στον Τσαπάγιεφ. Φίλμ αναμφισβήτητη προς δόξαν του Τσαπάγιεφ, αλλά ταυτόχρονα ενάντια στον Τσαπάγιεφ αφού φανερώνει την προτεραιότητα μιας μακροπρόθεσμης πολιτικής σκοπιάς, απέναντι στην ήρωική και προσωρινά χρήσιμη δράση του αντάρτη. Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ αν και αναφέρεται σε μια πιο μακρινή ιστορία, είναι κι αυτό διδακτικό και ανθρώπινο φίλμ, πλούσιο ακόμα μ' αυτή την ίδια διαλεκτική ανάμεσα στον άνθρωπο και στην Ιστορία. Το μεγαλείο του Πέτρου προέρχεται κατ' αρχήν από την ορθότητα της ιστορικής του δράσης. Από την άλλη ο Πέτρος μπορεί να έχει ελαττώματα: μέθυσος και άσελγής. Ο πιο πιστός του σύντροφος είναι στο βάθος ένας πορωμένος παληάνθρωπος, αλλά μοιράζεται την ακτινοβολία του Πέτρου γιατί, μένοντας του πιστός, είναι με το μέρος της Ιστορικής αλήθειας. Αντίστροφα, στον Τσαπάγιεφ, οι λευκοφρουροί και ο συνταγματάρχης τους δεν είναι λιγώτερο θαρραλέοι από την ομάδα του κάκκινου ηγέτη, αλλά βρίσκονται μέσα στο λάθος.

Ας πᾶμε πιο μακριά. Το έπιτελείο της ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗΣ ΚΑΜΠΗΣ μου δίνει το σωστό συναίσθημα των υπευθυνότητων του ανθρώπου απέναντι στην Ιστορία. Ο διάλογος αυτών των στρατηγών δεν επιδιώκει να με πείσει για την μεγαλοφυΐα τους αλλά για το αλάθητο προχώρημα μιας ιστορικής συνείδησης μέσα από τον χαρακτήρα, τις φιλίες, τις αδυναμίες, των ανθρώπων που υπηρετούν την Ιστορία.

Ας συγκρίνουμε τώρα αυτά τα παραδείγματα με την εικόνα του Στάλιν που μας προτείνεται σε τρία πρόσφατα σοβιετικά φίλμ: ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΧΤΥΠΗΜΑ, Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΝΓΚΡΑΝΤ και ο ΟΡΚΟΣ. Θα αφήσουμε κατά μέρος την σκηνοθετική τους αξία —πολύ άνιση προς όφελος των δυο πρώτων, που θα τα εξετάσουμε και πρώτα. Διαπιστώνουμε μια προφανή ενότητα δομής και στα δυο αυτά πολεμικά φίλμ: αντίθεση ανάμεσα στην άταξία της στρατιωτικής πάλης και στην επιμελή ήσυχία του γραφείου του Στάλιν. Στην «Μάχη του Στάλινγκραντ» άλλωστε, αυτή η στοχαστική και σχεδόν μοναχική γαλήνη αντιτίθεται περίεργα στην υστερική ατμόσφαιρα του αρχηγείου του Χίτλερ. Ήδη στην «Αποφασιστική Καμπή» είχαμε έκπλαγι από αυτή τη ριζική διαίρεση εργασίας ανάμεσα στον αρχηγό και στον στρατιώτη. Είχαμε μακριά από την άπλοϊκή «στρατηγική της πατάτας» ενός Τσαπάγιεφ που δεν είχε ακόμα αποδεσμευτεί για τα καλά από την μεσαιωνική και ληστρική παράδοση. Βέβαια από αυτούς τους στρατηγούς δεν ζητάμε να πάνε να σκοτωθούν, αλλά να σκεφτούν σωστά. Αν θέλαμε να απαλλαγούμε από κάθε δημαγωγία και από κάθε ρομαντισμό, θα παραδεχτούμε άλλωστε ότι αυτός ακριβώς είναι ο ρόλος των έπιτελείων στον σύγχρονο πόλεμο, και έχουμε δει τόσους δικούς μας στρατηγούς που κάναν λάθη χωρίς εν τούτοις να σκοτωθούν. Ας σημειώσουμε παρ' όλα αυτά ότι αν αυτή η ριζική διαίρεση εργασίας και κινδύνων είναι παγκόσμιο γε-

γονός, δύσκολα θα καταλαβαίναμε πώς θα μπορούσαν να δοξάζονται οι δυτικοί πολιτικοί και στρατιωτικοί ηγέτες μας. Ο Κλεμανσώ ένωθε την ανάγκη να κάνει ταχτικά περιοδείες στα χαρακώματα για να διατηρεί τη δημοτικότητά του. Η ασφάλεια (παρά λίγο να πω ή ασυδοσία) των έπιτελείων δεν περνάει σε μας σαν ο καλύτερος τίτλος της δόξας τους. Και προτιμάνε συνήθως να δείχνουν τον στρατηγικό σε αναγνώριση με αυτοκίνητο στο μέτωπο, παρά στο γραφείο του. Στη θέση αυτής της εξύμνησης του άτρωτου έπιτελείου που συλλογάζονται, χρειάζεται μια παράξενη έμπιστοσύνη του στρατιώτη στους αρχηγούς του. Μια έμπιστοσύνη που α ριγοί δεν αφήνει περιθώρια για ειρωνεία και που παραδέχεται σαν απόλυτα Ισοδύναμους τους κινδύνους που διατρέχουν ο στρατηγός στο ύπόγειο κατάλυμά του και ο στρατιώτης μπροστά στα φλογαθόλα. Αλλά αυτή η έμπιστοσύνη είναι στο κάτω-κάτω λογική σε ένα πόλεμο αληθινά σοσιαλιστικό. Και στην «Αποφασιστική Καμπή», όπου τη μάχη του Στάλινγκραντ, που είναι το θέμα του φίλμ, μόλις την διακρινουμε, όλο και άλλο τον ενδιαφέρον του σεναριογράφου για τον ατομικό ήρωισμό του άπλου στρατιώτη περιορίζεται στην έπισκευή, κάτω από το γερμανικό μυδράλιο, μιας τηλεφωνικής γραμμής απαραίτητης για το έπιτελείο-έγκεφαλο: μια νευραλγική έπιχείρηση.

Αλλά στην «Μάχη του Στάλινγκραντ» και στο «Τρίτο χτύπημα» αυτή η διχοτομία κεφαλή-μέλη φτάνει σε μια τέτοια αυτηρότητα που ξεπερνάει προφανώς τον ύλικό και Ιστορικό ρεαλισμό που της αναγνωρίσαμε πιο πάνω. Γιατί έπιτέλους κι αν ακόμα αποδώσουμε στον αρχιστράτηγο Στάλιν μια υπερβαλεόντια στρατιωτική μεγαλοφυΐα και το κύριο προσόν της θεωρητικής σύλληψης της νίκης, είναι υπερβολικά παιδαριώδες να υποθέσουμε ότι τα πράγματα στο έσωτερικό του Κρεμλίνου γίνονταν όπως δείχνεται εδώ: ο Στάλιν στοχάζεται ολομόναχος μπροστά σε ένα χάρτη και μετά από σύντομη, αλλά έντονη σκέψη και μερικές ρουφηξιές της πίπας, αποφασίζει ολομόναχος για το τι μέτρα θα παρθούν. Όταν λέω μόνος, έννοώ ότι ο Βασσιλιέφσκι είναι πάντα εκεί, αλλά δεν λέει λέξη και παίζει μόνο τον άνθρωπο έμπιστοσύνης, σίγουρα για να μην γίνει ρεζίλι ο Στάλιν μιλώντας στον εαυτό του.

Αυτή η κεντροποιητική και, θα μπορούσαμε να πούμε, έγκεφαλική αντίληψη για τον πόλεμο ένισχύεται και από την αναπαράσταση της μάχης, που εδώ, αντίθετα από την «Αποφασιστική Καμπή», κρατάει το μεγαλύτερο μέρος του φίλμ. Πράγματι η αναπαράσταση, παρ' όλο που φτάνει σε μια ευρύτητα και ακρίβεια που σίγουρα δεν είχαμε δει μετά τη ΓΕΝΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΕΘΝΟΥΣ του Γκρίφφιθ, μπορούμε να πούμε ότι είναι αντίστοιχη με τον τρόπο που είδε ο Φαμπρίς το Βατερλώ. Όχι θέβαια ύλικά, γιατί το φυσικό θέαμα του πολέμου δεν λείπει, αλλά ουσιαστικά, γιατί η κάμερα δεν μας δίνει τη δυνατότητα να οργανώσουμε το χάος του πολέμου. Αυτή η εικόνα του πολέμου, Ισοδύναμη ως προς αυτό με τα ρεπορτάζ των έπικαιρών που πέρνονται επί τόπου, είναι κατά κάποιο τρ-

πο άμορφη, χωρίς κύρια σημεία, χωρίς όρατη ανέλιξη, ένα είδος κατακλυσμού ανθρώπων και μηχανών, αλλά που φαίνεται τόσο άνοργάνωτος σαν μια μερμηγκοφωλιά που την κλώτσησε κάποιο πόδι. Μέσα σ' αυτό το χάος —που όμως ξέρουμε ότι κρυφά είναι οργανωμένο— η κάμερα και το μοντάζ άποφεύγουν προσεκτικά να διαλέξουν τη μια ή την άλλη σημαδειακή λεπτομέρεια, ένα κάποιο ιδιαίτερο συμβάν που να έχει αρχή, μέση και τέλος, να ακολουθήσουν τον μίτο της Αριόδνης μιας σημαδιακής πράξης ή ενός ατομικού ήρωισμού. Οι εξαιρέσεις σ' αυτή τη θεώρηση των πραγμάτων είναι σπάνιες και μάλλον έπιβεβαιώνουν τον κανόνα. Στην «Μάχη του Στάλινγκραντ» (πρώτο μέρος), το στρατιωτικό ταμπλώ περικλείνεται ανάμεσα σε δυο σαφείς δράσεις: στην αρχή η εξέγερση των πολιτοφυλακών, στο τέλος η άμυνα του ταχυδρομείου. Αλλά ανάμεσα σ' αυτά τα δυο έπεισόδια, σημαδιακά τ' ένα για τον δημοτικό ενθουσιασμό, τ' άλλο για το ατομικό θάρρος, άπλώνεται η τεράστια άμορφη μάζα της μάχης. Φανταστείτε ότι παρακολουθείτε τις έπιχειρήσεις από ψηλά σε ένα έλικόπτερο εκτός βολής, έτσι που να έχετε μια, όσο πιο γενική γίνεται, εικόνα του πεδίου της μάχης, χωρίς όμως αυτό να σας λείπει τίποτα για την τύχη των όπλων ή για την εξέλιξη και τον προσανατολισμό της μάχης. Έτσι, όλο το νόημα του πολέμου δίνεται αποκλειστικά από τα έμβόλιμα σχόλια, τα ζωντανεμένα ταμπλώ και κυρίως από τον ύψηλόφωνο στοχασμό του Στάλιν.

Βλέπουμε το αποτέλεσμα μιας τέτοιας παρουσίας των γεγονότων: στη θέση η κοσμογονική άσυναρτησία της μάχης, στην κορυφή το μοναδικό και παντογνωστικό πνεύμα για το όποιο αυτό το φαινομενικό χάος διευθετείται και λύνεται με μια άσφαλη άπόφαση. Ανάμεσα στα δυο, τίποτα. Στην πυραμίδα της Ιστορίας κανένα ενδιάμεσο τμήμα, καμιά εικόνα που να φανερώνει την ψυχολογική και διανοητική διαδικασία μέσω της οποίας παίζεται η μοίρα των ανθρώπων και η τύχη της μάχης. Ανάμεσα στη μολυβιά που τράσθαι ένας στρατηγός και στη θυσία ενός στρατιώτη, η σχέση φαίνεται να είναι άμεση ή τουλάχιστον ο ενδιάμεσος μηχανισμός να μη σημαίνει τίποτα, — έστω κι αν είναι ένα άπλο όργανο μετάδοσης που κατά συνέπεια μπορεί να άπαληφτεί ή άναλυσή του.

Μπορεί να υποστηριχτεί ότι αυτή η παρουσίαση των έπεισοδίων περιέχει μια κάποια αλήθεια αν αποφασίσουμε να κρατήσουμε όχι τα γεγονότα, αλλά ένα σχήμα κατά κάποιο τρόπο άπλοποιημένο και ουσιαστικό. Θα είχαμε λόγους να άμφισβάλουμε αν αυτό το διανοητικό διάθημα είναι αληθινά μαρξιστικό. Αλλά και πάλι είναι άσυμβίβαστο με το συγκεκριμένο και άυστηρα ντοκουμανταριστικό χαρακτήρα των δυο όρων της παρουσιαζόμενης διαδικασίας. Και μας έχουν πεί ότι περισσότερο από Ιστορικά, αυτά τα φίλμ φιλοδοξούν να είναι έπιστημονικά, και βλέπουμε ότι έγινε σπατάλη μέσων για να ανασυσταθεί όσο γινόταν πιο τέλεια η μάχη. Πώς να άμφισβάλουμε για την αντικειμενική ακρίβεια αυτών που βλέπουμε στην έλλη άκρη της άλυσίδας των έπεισοδίων; Ένω έγινε

τόσος κόπος για να μας δοθεί η αντίσταση του Στάλινγκραντ σ' όλη την ύλική της έκταση, πώς θα μπορούσαν να μας έξαπατήσουν σ' ότι άφορά το Κρεμλίνο;

Βλέπουμε εδώ καθαρά αυτές τις Ιδιότητες του Στάλιν που δεν θα μπορούσαμε πια να ονομάσουμε ψυχολογικές αλλά μόνο όντολογικές: την παντογνωσία και το αλάθητο. Με μια ματιά σε ένα χάρτη, ή στο μοτέρ ενός τρακτέρ, άδιάφορα, είναι σε θέση να κερδίσει την μεγαλύτερη μάχη της Ιστορίας ή να δει τι τὰ μπουζί θέλουν καθάρισμα.

Διαβάσαμε στην NOUVELLE CRITIQUE, από την πέννα του Φρανσις Κοέν, ότι ο Στάλιν ήταν αντικειμενικά ο μεγαλύτερος σοφός όλων των έποχών αφού συγκέντρωνε άπάνω του την έπιστήμη του κομμουνιστικού κόσμου. Έπιφυλάσσομαι να άρνηθώ τα προσωπικά και Ιστορικά προσόντα που άποδίδουν αυτά τα φίλμ στον Στάλιν. Αλλά αυτό που είμαι σε θέση να διαπιστώσω, με λίγη σκέψη, είναι ότι μου παρουσιάζουν για πραγματική μια εικόνα του Στάλιν άπόλυτα σύμφωνη μ' αυτό που θα μπορούσε να είναι, που θα ήταν χρήσιμο να είναι, ο μύθος του Στάλιν!

Καμιά πνευματική δημιουργία δεν θα μπορούσε να Ικανοποιεί καλύτερα τις άπαιτήσεις της προπαγάνδας. Η ο Στάλιν είναι υπεράνθρωπος, ή έχουμε μπροστά μας ένα μύθο. Θα έβγαινα από τα όρια αυτού του άρθρου αν άρχιζα συζήτηση για το αν ή ιδέα του υπεράνθρωπου είναι μαρξιστική, αλλά τολμάω να πω ότι οι μύθοι, «δυτικοί» ή «άνατολικοί», λειτουργούν άισθητικά με τον ίδιο τρόπο και ότι, από αυτή τη άποψη, ή μόνη διαφορά ανάμεσα στον Στάλιν και στον Ταρζάν είναι ότι τα φίλμ που είναι άφιερωμένα στον τελευταίο δεν έχουν άπαιτήσεις αυτηρότητας ντοκουμέντου.

Άλλοτε όλα τα μεγάλα σοβιετικά φίλμ χαρακτηρίζονταν από έναν ανθρωπιστικό ρεαλισμό που το παράδειγμά του έρχόταν σε αντίθεση με τις άπάτες του δυτικού κινηματογράφου. Ο πρόσφατος σοβιετικός κινηματογράφος έχει την άπαίτηση να είναι πιο ρεαλιστικός από ποτέ, αλλά αυτός ο ρεαλισμός χρησιμεύει σαν άλλοθι για την διεύδυση ενός προσωπικού μύθου άσχετου με όλα τα μεγάλα προπολεμικά φίλμ και που ή έμφάνισή του άναστατώνει κατ' ανάγκη την άισθητική οικονομία του φίλμ. Αν ο Στάλιν, παρ' όλο που είναι ζωντανός, μπορεί να είναι το κύριο πρόσωπο ενός φίλμ, αυτό συμβαίνει έπειδή δεν είναι πια στα ανθρώπινα μέτρα και έπωφελείται από την υπερβατικότητα που χαρακτηρίζει τους ζωντανούς θεούς και τους νεκρούς ήρωες. Μ' άλλα λόγια, ή άισθητική φυσιολογία του δεν διαφέρει βασικά από την φυσιολογία της δυτικής βεντέτας. Και αυτός όπός και ή δυτική βεντέτα είναι πέρα από ψυχολογικούς καθορισμούς. Έτσι παρουσιασμένος ο Στάλιν δεν μπορεί να είναι ένας άνθρωπος ιδιαίτερα έξυπνος, ένας ηγέτης «μεγαλοφυής», αλλά αντίστροφα ένας ολκείος θεός, μια ένσαρκωμένη υπερβατικότητα. Να γιατί είναι σήμερα δυνατή ή κινηματογραφική του παρουσία παρά την πραγματική του άπαρη. Οχι χάρη σε μια έξαιρετική προσπάθεια για μαρξιστική αντικειμε-

νικότητα, όχι σαν καλλιτεχνική εφαρμογή του ιστορικού υλισμού, αλλά αντίθετα επειδή δεν πρόκειται πια για άνθρωπο στην κυριολεξία, αλλά για μια κοινωνική υπόσταση, για ένα πέρασμα στην υπερβατικότητα: για ένα μύθο.

Αν ο αναγνώστης απορρίπτει το μεταφυσικό λεξιλόγιο, μπορούμε να θάλουμε άλλο στη θέση του: το φαινόμενο μπορεί να εξηγηθεί σαν μια κατάληξη της Ιστορίας. Κάνοντας τον Στάλιν τον κύριο και καθοριστικό (έστω και μαζί με το λαό) ήρωα ενός πραγματικού ιστορικού συμβάντος, ενώ είναι ακόμα εν ενεργεία, είναι σαν να υποβάλλεις έμμεσα ότι από δω και πέρα δεν κινδυνεύει να πέσει σε ανθρώπινα λάθη, ότι το νόημα της ζωής του έχει θρηθεί οριστικά, ότι δεν μπορεί πια εκ των υστέρων να πέσει έξω ή να προδώσει. Έπαναλαμβάνω ότι δεν θα ήταν το ίδιο αν επρόκειτο για εικόνες επικαιρών. Έχουμε ρεπορτάζ από την συνάντηση στη Γιάλτα ή από έμφανισεις του Στάλιν στην Κόκκινη πλατεία. Προφανώς αυτά τα ντοκουμέντα μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να δοξαστεί ένας ζωντανός άνθρωπος, αλλά ακριβώς λόγω της πραγματικότητάς τους μένουν κατά βάση διαφορούμενα. Η χρήση που τους γίνεται είναι που τους δίνει απολογητικό νόημα. Δεν έχουν αξία παρά μόνο μέσα σε μια ρητορική και σε σχέση μ' αυτή. Η ταινία-μοντάζ ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ, που έκανε η Λένη Ρίφενσταλ από το συνέδριο της Νυρεμβέργης φαίνεται στον δημοκράτη θεατή σαν επιχείρημα κατά του Χίτλερ. Αυτές οι εικόνες μπορούν έξ' αλλου να χρησιμοποιηθούν σε ένα αντιναζιστικό φιλμ-μοντάζ. Βλέπουμε ότι εδώ πρόκειται για άλλο πράγμα. Θα μ'αξέπλησσε μάλιστα αν ο Στάλιν, έρμηνευμένος από ήθοποιό, εμφανιζόταν σε ένα ιστορικό φιλμ επεισοδιακά, όπως συμβαίνει στα φιλμ για τα οποία μιλάμε με τους δυτικούς ή σοβιετικούς μεγάλους πολιτικούς άντρες. Το γεγονός ότι είναι ο δραματικός άξονας των φιλμ σημαίνει κάτι περισσότερο: πρέπει η βιογραφία του στην κυριολεξία να ταυτίζεται με την Ιστορία, να μοιράζεται τον απόλυτο χαρακτήρα της Ιστορίας. Ως τώρα μόνο ο θάνατος μπορούσε να ταυτίσει μ' αυτόν τον τρόπο τον ήρωα ή τον μάρτυρα με το έργο του. Και πάλι ήταν πάντα δυνατό να κηλιδωθεί μια μνήμη, να ανακαλυφτεί αναδρομικά μια προδοσία. Αλλά πάντα ο θάνατος ήταν μια αναγκαία αν όχι ικανή συνθήκη. Για τον Μαλρώ, ο θάνατος είναι που πάντα κάνει την ζωή μας πεπρωμένο. Για τον κομμουνιστή ο θάνατος και μόνο είναι που μπορεί να αφομοιώσει κάθε υποκειμενικότητα σε γεγονός. Ο «Νικητής του Βερντέν» μπορεί στα όγδοντα του να γίνει ο «προδότης του Μοβτουάρ» και στα όγδοντα πέντε του ο «Μάρτυρας της νήσου ντ' Υέ», ακριβώς επειδή, όπως κι αν είναι ή μεγαλοφυΐα του ή τα προσόντα του, ένας άνθρωπος δεν αξίζει παρά στο φως της Ιστορίας, όταν είναι «έτοιμος που να τον αλλάζει τελικά σε Ιστορία ή αιωνιότητα».

Κάτω από αυτό το φως αξίζει τον κόπο να εξηγηθεί ο εκπληκτικά υποκειμενικός χαρακτήρας των πολιτικών δικών στις λαϊκές δημοκρατίες. Από μια



«Σαλαμάνδρα».
Σκηνοθεσία
Γκ. Ρόσαλ,
Σενάριο
Α. Λουννατάροσκυ



Ο Α. Λουννατάροσκυ
ήθοποιός
στο ρόλο του κομισάριου,
σ' ένα σενάριο
που έγραψε ο ίδιος.

αύστηρά μαρξιστική σκοπιά, θα μπορούσε να ήταν αρκετό να διακηρυχτεί ότι ο Μπουχάριν, ο Ράζκ ή ο Κοστώφ εκπροσωπούν τάσεις που το Κόμμα έχει αποφασίσει να τις καταπολεμήσει σαν ιστορικά λαθεμένες. Δεν θα ήταν απαραίτητη ή φυσική τους εξουδετέρωση, όπως, δεν είναι απαραίτητη ή φυσική εξουδετέρωση των υπουργών μας που καθαιρούνται. Αλλά από τη στιγμή που κάποιος έχει συμμετάσχει στην Ιστορία, έχει ανακατευτεί στο ένα ή στο άλλο συμβάν, ένα μέρος της βιογραφίας του έχει αμετάκλητα «ιστοριοποιηθεί». Τότε ανάμεσα σ' αυτό το μέρος το οριστικά αντικειμενικό, το πετρωμένο, στο παρελθόν και στη φυσική ύπαρξη ενός Μπουχάριν, ενός Ζηνόβιεφ ή ενός Ράζκ, δημιουργείται μια ανυπόφορη αντίφαση. Δεν μπορεί να περιορίζεται ο άνθρωπος να μην είναι παρά Ιστορία, χωρίς να αμφισβητείται αντίστοιχα αυτή η Ιστορία από την παρούσα υποκειμενικότητα του ατόμου. Ο ζών κομμουνιστής Ιθύνων είναι θεός, όρος με τον οποίο τον έχουν σταμπάρει στην Ιστορία οι προηγούμενες πράξεις του. Η έννοια της αντικειμενικής προδοσίας, που φαίνεται κατ' αρχή να θγαίνει τόσο καθαρά από τον μαρξισμό, δεν άντεξε στην πολιτική πρακτική. Στη «σταλινική» σοβιετική κομμουνιστική προοπτική, κανένας δεν μπορεί να «γίνει» προδότης, γιατί θα έπρεπε να γίνει παραδεκτό τότε ότι δεν ήταν πάντοτε, ότι υπήρξε μια βιογραφική αρχή σ' αυτή την προδοσία. Θα έπρεπε από την άλλη, κάποιος που έγινε δλέθριος για το Κόμμα και την Ιστορία, να ήταν παλιότερα χρήσιμος, άρα να ήταν καλός πριν να είναι κακός. Να γιατί δεν ήταν δυνατόν να αρκεί για το Κόμμα να διακηρύξει με διάταγμα ότι ο Ράζκ γυρίζει στην τάξη του μέλους θάσης, ούτε καν να τον καταδικάσει σε θάνατο σαν έχθρο στρατιώτη, αλλά ήταν επί πλέον απαραίτητο να προβεί σε μια αναδρομική κάθαρση της Ιστορίας αποδεικνύοντας ότι ο κατηγορούμενος ήταν από τη γέννησή του ακόμα συνειδητός και οργανωμένος προδότης, που όλες οι παλιές του πράξεις κατά συνέπεια δεν ήταν παρά μια διαβολικά καλυμμένη επιχείρηση σαμποτάζ. Βέβαια αυτό το έγχειρημα είναι πολύ βαρύ και θρίθει από αναληθοφάνειες ώστε δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε όλες τις περιπτώσεις. Γι' αυτό όσον αφορά τα κατώτερα πρόσωπα που η ιστορική τους δράση είναι έμμεση — όπως οι καλλιτέχνες, οι φιλόσοφοι ή οι επιστήμονες — μπορεί να αντικατασταθεί από το δημόσιο ΜΕΑ CULPA. Αυτά τα έπισημα και υπερβολικά ΜΕΑ CULPA δεν μ'αξ φαίνονται ψυχολογικά αναληθοφανή και πνευματικά υπερβολικά, όσο δεν διακρίνουμε την αξία που έχουν σαν έξορκισμοί. Όπως η εξομολόγηση είναι απαραίτητη για την θεία άφεση αμαρτιών, έτσι και η έπισημη αποδοκιμασία είναι απαραίτητη για την επανάκτηση ιστορικής παρθενικότητας. Και εδώ ακόμα λοιπόν επιβεβαιώνεται το σκάνδαλο της υποκειμενικότητας και η αναγνώρισή της ουσιαστικά σαν μοτέρ της Ιστορίας — που άλλου όμως διακηρύσσεται σκέτη αντικειμενικότητα.

Έτσι, ενώ η «υποκριτική» και «ιδεαλιστική» άστική συνειδησή μας άνεχεται ακόμα μια φορά το ιστο-

ρικά προφανές γεγονός ότι ο Πεταίν είναι συνάμα ο «νικητής του Βερντέν» και ο «προδότης του Μοντουάρ», οι παλιοί σύντροφοι που έκκαθαρίστηκαν πρέπει να εξαφανιστούν από την σοβιετική ιστορική πινακοθήκη. Η Ιστορία λοιπόν, τουλάχιστον στις δημόσιες εκδηλώσεις της, προτάσσει εκεί έναν υπέρμετρο Ιδεαλισμό, επιθεβαιώνει μια ριζική Ισοδυναμία ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και στην κοινωνική αξία, έναν απόλυτο μανιχεισμό όπου οι άντι-Ιστορικές δυνάμεις έρχονται απ' ευθείας από τον Διάβολο και η προδοσία οφείλεται σε κατοχή από δαιμόνια.

Καταλαβαίνουμε ότι μέσα σ' αυτές τις προοπτικές ή κινημογραφική παρουσίαση του Στάλιν δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Ένέχει την διαπίστωση ότι η ταύτιση του Στάλιν με την Ιστορία έχει γίνει πια όριστική, ότι οι αντίφασεις της υποκειμενικότητας δεν τίθενται πια γι' αυτόν. Ένα τέτοιο φαινόμενο δεν θα μπορούσε να εξηγηθεί από το γεγονός ότι ο Στάλιν έχει δώσει επαρκείς αποδείξεις γα την άφοσίωσή του στο Κόμμα και για την μεγαλοφυία του, και από το ότι μια υποθετική προδοσία του είναι τόσο άπιθανη που να μην υπάρχει κανένας κίνδυνος στο να χρησιμοποιηθεί, ενώ είναι ζωντανός, σαν νεκρός ήρωας. Στο «Μικρά αγαλματάκια της Βοιωτίας», ο Πρεβέρ μάς αφηγείται τις δυσάρεστες περιπέτειες αυτού του ναύαρχου που τρελλαίνεται ακριβώς την ημέρα που εγκαινιάζεται το αγαλμά του. Γιατί για ότι αφορά τη βιογραφία δεν μπορεί κανένας να είναι σίγουρος για τίποτα! Το συναίσθημα απόλυτης ασφάλειας που βγαίνει από τα σοβιετικά φιλμ σημαίνει κάτι περισσότερο: όχι τον δυνάμει θάνατο του Στάλιν, που έγινε αγαλμα ενώ ακόμα ζει, αλλά μάλλον την αντίστροφη αλήθεια, δηλαδή, το τέλος της Ιστορίας ή τουλάχιστον της διαλεκτικής κίνησής της μέσα στο σοσιαλιστικό κόσμο.

Το θαλασμάωμα του Λένιν στο μαυσωλείο του και η νεκρολογία του Στάλιν «Ο Λένιν ζει», σημείωσαν την αρχή αυτού του τέλους. Η ταρίχευση του Λένιν δεν είναι λιγότερο συμβολική από το κινηματογραφικό θαλασμάωμα του Στάλιν. Αυτό το θαλασμάωμα σημαίνει ότι οι σχέσεις του Στάλιν με την σοβιετική πολιτική δεν έχουν πια τίποτα το τυχαίο, το σχετικό και, για να τα πούμε όλα, αυτό που λέμε συνήθως «άνθρωπινο», αλλά το ασύμπτωτο του Άνθρώπου και της Ιστορίας έχει πια ξεπεραστεί. Ο Στάλιν είναι ή ενσάρκωση της Ιστορίας.

Σαν τέτοια ενσάρκωση δεν θα ήταν δυνατό να προσδιοριστεί σαν κοινός θνητός θάσει του χαρακτήρα του, της ψυχολογίας του, της προσωπικότητάς του (χαρακτηριστικά που έχουν ακόμα ο Τσαπάγιεφ του Βασίλιεφ και ο Τσάρος Πέτρος του Πετρώφ). Αυτές οι υπαρξιακές κατηγορίες δεν έχουν πια θέση εδώ, όλα προέρχονται μάλλον από μια θεολογία. Ο Στάλιν παρουσιάζεται μέσα από αυτά τα φιλμ σαν μια άλλη νη άλληγορία.

Σαν Ιστορία, είναι παντογνώστης, αλάθητος, ακαταμάχητος, το πεπρωμένο του είναι μη αναστρέψιμο. Σαν άνθρωπος, η ψυχολογία του περιορίζεται στις ιδιότητες που είναι περισσότερο σύμφωνες με την άλ-

ληγορία: Ισορροπία (σε αντίθεση με την ύστερία του Χίτλερ), σκέψη ή μάλλον συνείδηση, αποφασιστικό πνεύμα και καλωσύνη (αυτή ή τελευταία ιδιότητα στην οποία επιμένει πολύ ο «Όρκος» είναι προφανώς απαραίτητη για το σύνδεσμο ανάμεσα στο λαό και την Ιστορία, μια Ιστορία που από μαρξιστική άποψη είναι ή έκφραση της θέλησής του). Φαίνεται πως κάθε άλλο ανθρώπινο γνώρισμα δεν θα μπορούσε παρά να διασαλέψει αυτή τη σχεδόν Ιερατική εικόνα, να την σπρώξει προς το δικό μας κόσμο της τυχαιότητας. Στην αρχή του «Όρκου» υπάρχει μια σκηνή πολύ σημαδιακή που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «το χρίσμα της Ιστορίας». Μόλις έχει πεθάνει ο Λένιν, και ο Στάλιν πηγαίνει μόνος μέσα στο χιόνι για προσκύνημα και για να σκεφτεί στον τόπο των τελευταίων τους συζητήσεων. Εκεί, δίπλα στο παγκάκι όπου η σκιά του Λένιν φαίνεται να διαγράφεται στο χιόνι, ή φωνή του νεκρού μιλάει στην συνείδηση του Στάλιν. «Αλλά επειδή υπάρχει φόβος μήπως ή άλληγορία της μυστικιστικής στέψης και της παράδοσης των εντολών δεν είναι αρκετή, ο Στάλιν σηκώνει τα μάτια σ τ ο ν ο υ ρ α ν ο . Ανάμεσα από τα κλαδιά των ελάτων περνάει μια αχτίδα ήλιου που χτυπάει στο μέτωπο τον νέο Μωυσή. Όπως βλέπουμε όλα υπάρχουν εδώ, ακόμα και οι γλώσσες φωτιάς. Το φως έρχεται από ψηλά. Είναι προφανώς σημαδιακό το ότι, ενώ οι απόστολοι ήταν δώδεκα, ο μόνος στον οποίο δίνεται το προνόμιο αυτής της μαρξιστικής πενηκοστής είναι ο Στάλιν και μόνο ο Στάλιν. Τον βλέπουμε, κάπως λυγισμένο από το θάρος αυτής της χάρις, να γυρίζει προς τους συντρόφους του, προς τους ανθρώπους από τους οποίους, από δω και πέρα θα ξεχωρίζει όχι πια μόνο χάρη στην επιστήμη του ή στην μεγαλοφυία του, αλλά και χάρη στην παρουσία μέσα του του Θεού της Ιστορίας. Σε πιο οικείο στυλ, να, πάντα από τον «Όρκο», μια άλλη σκηνή που αξίζει να την αφηγηθούμε: ή σκηνή του τρακτέρ. Εκείνο το πρωί φτάνει στην σχεδόν έρημη Κόκκινη πλατεία το πρώτο γεωργικό τρακτέρ που κατασκευάστηκε στην ΕΣΣΔ. Όπως λέει με μεταδοτική συγκίνηση μια κομμουνιστική κριτική: «Το μωρό δεν είναι ακόμα πολύ γερό, αλλά είναι παιδί του τόπου». Αφού προχωρήσει, κλωτσώντας και φτύνοντας, ή μηχανή ξαφνικά σταματάει. Απελπισμένος ο μηχανοδηγός κοιτάζει παντού, ψάχνει τα πάντα. Μερικοί διαβάτες του δίνουν συμβουλές και τον βοηθούν με συμπάθεια (ακριβώς αυτή ή ντουζίνα τα παλληκάρια που βρίσκουμε παντού όπου χρειάζεται και που ή βιογραφία τους συμβολίζει τη βιογραφία του σοβιετικού λαού — ή Ρωσία είναι μεγάλη, αλλά ο κόσμος είναι μικρός!). «Αλλά να που ο σύντροφος Στάλιν περνούσε από κει με μερικούς συναδέλφους από το Άνώτατο Σοβιέτ. Σαν καλός θεός ζητάει να μάθει τί τους συμβαίνει. Του λένε ότι είναι αυτό το αναθεματισμένο το τρακτέρ. Ο Μπουχάριν παρατηρεί με διαβολικό σαρκασμό ότι καλύτερα θα έκαναν να τα αγοράζουν από την Άμερική, πράγμα στο οποίο ή «φωνή του λαού» απαντάει διά στόματος μηχανοδηγού, ότι αυτό είναι ήττοπάθεια και ότι ή Ρωσία τελικά θα καταφέρει να τα φτιάχνει τά

τρακτέρ της ακόμα κι αν χρειαστούν μερικές άποτυχίες. Βλέπουμε τότε τον Στάλιν να πλησιάζει το τρακτέρ, να ψαχουλεύει με την άκρη των δακτύλων και να θγάζει την διάγνωση, ενώ ο μηχανοδηγός τον κοιτάζει με θαυμασμό: «Φταίνε τα πουζί!» (Βασίζομαι στους γαλλικούς ύπότιτλους) και έπειτα ανεβάζει στη θέση του οδηγού και κάνει με το τρακτέρ τρεις μικρούς γύρους πάνω στην Κόκκινη Πλατεία. Γκρό-πλάν του Στάλιν στο τιμόνι: σκέφτεται, βλέπει το μέλλον. Σε διπλοτυπία χιλιάδες τρακτέρ σε ένα υπόστεγο εργοστασίου, και άλλα τρακτέρ, τρακτέρ που όργωνουν τους άγρους σέρνοντας πίσω τους άροτρα με πολλά υνιά... «Ας σταματήσουμε.

Δυστυχώς για το θαυμαστικό λυρισμό του κομμουνιστή κριτικού μας, διαθέτουμε παραδείγματα στα οποία μπορούμε να αναφερθούμε. Πάνω στα τρακτέρ, υπάρχουν τα τρακτέρ της ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΗΣ, του Αϊζενστάιν, με την περίφημη θλάθη και την αδέξια όργη του σωφέρ που ήταν ντυμένος με καινούργια δέρματα και πετάει σιγά-σιγά την κάσκα του, τα γυαλιά του, τα γάντια του, για να ξαναγίνει χωρικός και την χωριάτιστα που σχίζει το φουστάνι της γελώντας για να του κάνει κουρέλια. Τότε ο Στάλιν δεν έπαιζε ακόμα τον μηχανικό που πιάνει τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα. Υπήρχαν οι παρελάσεις του φινάλε, ή κολοσιαία έποποιία των παράξενων ασταλινών εντόμων που έξυναν τη γη γράφοντας πάνω της τα ίχνη τους, όπως τα αεροπλάνα γράφουν στον ούρανό με τον καπνό.

Όσο ή σταλινική άπολογία περιοριζόταν στον χώρο του λόγου ή ακόμα της εικονογράφησης, μπορούσαμε να παραδεχτούμε ότι πρόκειται για ένα γεγονός σχετικό που ανάγεται στη ρητορική ή στην προπαγάνδα και κατά συνέπεια μπορεί να αντιστραφεί. Έδώ ή υπεροχή της σταλινικής μεγαλοφυίας δεν έχει πια τίποτα το όπορτουμιστικό ή το μεταφορικό: είναι καθαρά όντολογική. Όχι μόνο επειδή ή θαρύτητα και ή πειστικότητα του κινηματογράφου είναι ασύγκριτα μεγαλύτερες από κάθε άλλου μέσου προπαγάνδας, αλλά ακόμα, και κυρίως, επειδή ή φύση της κινηματογραφικής εικόνας είναι άλλη. Επειδή επιβάλλεται στο πνεύμα μας σαν αυστηρά υπερτιθέμενος στην πραγματικότητα, ο κινηματογράφος είναι κατ' ουσίαν άδιαφιλονίκητος όπως ή Φύση και όπως ή Ιστορία. Ένα πορτραίτο του Πεταίν ή του ντέ Γκώλ ή του Στάλιν κατεβαίνει όπως ανεβαίνει —στο θάθος δεν υποχρεώνει σε τίποτα—έστω κι αν είναι έκαστο τετραγωνικά μέτρα. Μια κινηματογραφική αναπαράσταση του Στάλιν, και κυρίως με επίκεντρο τον Στάλιν, αρκεί για να καθορίσει ανεπίστρεπτα τη θέση και το νόημα του Στάλιν μέσα στον κόσμο και να καθηλώσει άμετάκλητα την ουσία του.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πέρα από μερικές διορθώσεις στο στυλ και μερικά ελαφρώματα, δεν θέλησα να αλλάξω τίποτα σ' αυτό το άρθρο που είχε δημοσιευτεί στα τεύχη Ιουλίου - Αύγουστου 1950 του ESPRIT. Δεν εκπλήσσει κανέναν το γεγονός ότι τότε μου είχε στοιχίσει ζωηρές αντιδράσεις από την «Ούμανιτέ» και τα «Λέτρ Φραν-

σαίς». Από τότε έχουν συμβεί μερικά γεγονότα που αν έλεγα ότι επιβεβαίωσαν τις θέσεις που υποστήριξα εδώ, θα ήταν πολύ λίγο. Μένει να δούμε αν έχουν παραγραφεί.

Χωρίς να φτάσω στο σημείο να υπαινιχτώ ότι ο κ. Χρυστάφ είχε φυλάξει επιμελώς αυτό το τεύχος του ESPRIT, δεν θα μπορούσα να αντισταθώ στην Ικανοποίηση να θυμίσω, σε αναδρομική αναφορά, μερικά άποσπάσματα της περίφημης έκθεσής του. Σχετικά με την σταλινική παντογνωσία, που του επέτρεπε τόσο να άποφασίζει για την τύχη μιας μάχης, όσο και να ανακαλύπτει σε ένα χαλασμένο τρακτέρ το χαλασμένο πουζί, ο Χρυστάφ δηλώνει: «Αν ο Στάλιν έλεγε διδύηποτε φανταζόταν ότι έτσι ήταν. Στο κάτω-κάτω ήταν μεγαλοφυία και μια μεγαλοφυία δεν έχει παρά να ρίξει μια ματιά και άμέσως μπορεί να πει τί πρέπει να συμβαίνει». Και δεν έγραψε ο ίδιος ο Στάλιν στην «Σύντομη βιογραφία» του: «Οι στρατιωτικές Ικανότητες του Στάλιν άποδείχτηκαν τόσο στην άμυνα όσο και στην επίθεση. Η μεγαλοφυία του σύντροφου Στάλιν του επέτρεπε να μαντεύει τα σχέδια του έχθρου και να τα κάνει να άποτυχούν».

Αλλά άξιοθαύμαστο είναι πάνω άπ' όλα ότι ο Στάλιν έφτασε να επιβάλλεται στην σοβιετική πραγματικότητα μέσω του κινηματογράφου και της σταλινικής μυθολογίας. Μάς το επιθεβαιώνει και πάλι ο Χρυστάφ. Μή έχοντας πατήσει το πόδι του σε χωριό από το 1928: «γνώριζε την ύπαιθρο και την γεωργία μέσα από τα φιλμ και αυτά τα φιλμ είχαν έξωραίσει πολύ την πραγματικότητα. Πολλά φιλμ ζωγράφιζαν τη ζωή στα Κολχόζ με τέτοια χρώματα που μπορούσαμε να βλέπουμε τραπέζια να πέφτουν κάτω από το θάρος των πουλερικών. Προφανώς ο Στάλιν πίστευε ότι ήταν πραγματικά έτσι».

Ο κύκλος ήταν χωρίς διέξοδο. Η κινηματογραφική άπάτη έκλεινε σ' αυτό ακριβώς που ήταν ή αρχή της. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολικό να πούμε ότι ο Στάλιν έφτασε έτσι να πειθεται για την μεγαλοφυία του, βλέποντας τα σταλινικά φιλμ. Ούτε ο Ζαρρό δεν θα μπορούσε να ανακαλύψει μιά τέτοια τρόμπα για να ξαναφουσκώνει το ήθικό του Πέρ Γυμπύ.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1. Πρόκειται για τον περίφημο μοξέρ Μαρσέλ Σερζιάν, που πέθανε το 1949.
2. Τα φιλμ που αναφέρονται στο άπορο: Ο ΟΡΚΟΣ (Κλιάιθα). Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Τσαουρέλλι. Σενάριο: Παβλένκο, Τσαουρέλλι. Φωτ. Καλοάτωφ. Έρμηνεία: Γκελοβάνι, Μακάροβα, Παβλόφ, 1949. Η ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΗ ΚΑΜΠΗ (Βελίκυ Περόβι). Σκηνοθεσία: Φρέντερικ Έρμλερ. Σενάριο: Μπόρις Τσίρακοφ. Φωτ.: Καλοάτω. Έρμηνεία: Μ. Ντελάβιν, Π. Άνγκερέφσκι, Α. Άμπρικόσοφ. 1949. Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΣΤΑΛΙΓΚΡΑΝΤ. Σκηνοθεσία: Βλαντίμιρ Πετρώφ. 1949. ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΧΤΥΠΗΜΑ. Σκηνοθεσία: Τυγκόρ Σαότινκο. 1948.

Μετάφραση: ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ

Παρατηρήσεις πάνω στα σημειολογικά στοιχεία του φιλμ

1. Για να μπορέσουμε να ορίσουμε από πού κοντά τί είναι ο κινηματογράφος σαν «γλώσσα» (langage), είναι απαραίτητο, όπως παρατηρούσε πέρυσι σ' αυτό το ίδιο μέρος ο Πιέρ-Πάολο Παζολίνι, ν' αναφερθούμε στην πείρα της γλωσσολογίας.

Αυτό για δυο λόγους: πρώτον γιατί η γλωσσολογία έχει γίνει κατά κάποιον τρόπο ένα είδος επιστήμης-όδηγού για το σύνολο των ανθρωπιστικών επιστημών, έχει κάνει εκπληκτικές προόδους από την εποχή του Σωσσύρ, και έχει σταθερές και αустηρές μεθόδους. Έπειτα, προσπαθεί αυτή τη στιγμή να απλωθεί προς μία εύρύτερη επιχείρηση, που γενικά την ονομάζουμε σήμειολογία (όρος του Σωσσύρ), που προσπαθεί να μελετήσει και τις άλλες γλώσσες τις διαφορετικές από τη λεκτική. Άλλωστε ανάμεσα σ' αυτές η κινηματογραφική γλώσσα κατέχει μία πολύ σπουδαία θέση. Και με το άπλωμα και την εύκαμψία του το γλωσσολογικό πνεύμα αποκτά μέσα για να κατανοήσει σημειολογικές πραγματικότητες, όπως ο κινηματογράφος, τελείως διαφορετικές από τους γλωσσικούς κώδικες (langues).

Πραγματικά, όπως θα μπορούσαμε να υποθέσουμε έξ αρχής, αυτού του είδους ή συστηματική σύγκριση λεκτικής γλώσσας και φιλικής γλώσσας στη σημειολογία του κινηματογράφου καταλήγει να υπογραμμίζει περισσότερες διαφορές από ομοιότητες ανάμεσα στις δύο γλώσσες. Άλλ' αυτό δεν έχει τίποτε το έ-

νοχλητικό: ο σκοπός δεν είναι να εξομοιώσουμε με τη βία τον κινηματογράφο με μία γλώσσα, αλλά αντίθετα να φωτίσουμε την «ιδιαιτερότητα» του κινηματογράφου με γλωσσολογικές έννοιες. Αυτή η διαδικασία είναι αρκετά συνηθισμένη στη γενική σημειολογία όπως παρατηρούσε ο γλωσσολόγος Λουί Χέλμσλεφ: 'Η λεπτομερής καταγραφή των διαφορών ανάμεσα στην τάδε «γλώσσα» και στην καθαυτό γλώσσα (όπως άλλωστε και των βαθύτερων ομοιοτήτων) επιτρέπει να ορίσουμε καλύτερα, ταυτόχρονα, και την έναρθη γλώσσα και την άλλη «γλώσσα» που μελετάμε.

2. 'Η κύρια διαφορά ανάμεσα στη λεκτική και τη φιλική γλώσσα έγκειται στο πρόβλημα της αιτιότητας των σημαίνουσών μονάδων.

Το γλωσσικό σημείο (ή λέξη, π.χ.), είναι «αυθαίρετο» ή «αναίτιο», δεν υπάρχει δηλαδή φυσική ή αιτιακή σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημανόμενο (= το σημανόμενο δεν αιτιολογεί το σημαίνον). Αυτό το χαρακτηριστικό είναι άδιαχώριστο από το γεγονός, ότι υπάρχουν στον κόσμο πολλοί γλωσσικοί κώδικες (langues): Το ίδιο σημανόμενο αντιστοιχεί σε πολλά σημαίνοντα ανάλογα με τα ιδιώματα, πράγμα που δείχνει ότι καθένα απ' αυτά τα σημαίνοντα είναι καθαρά συμβατικό.

Αντίθετα, όπως είναι γνωστό, ο κινηματογράφος είναι μία παγκόσμια γλώσσα. Γιατί; Έπειδή η έκλογή των σημανόντων στοιχείων αιτιολογείται, σ' ένα φιλμ, από το σημανόμενο που θέλουμε να μεταδώσου-

με. 'Αν ένας κινηματογραφιστής θέλει να μάς μιλήσει για ένα σπίτι, πρέπει με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο να μάς δείξει ένα σπίτι, κι αυτή ή άπαιτηση ισχύει εξίσου και για τον ιταλό κινηματογραφιστή και για τον αιγύπτιο, τον γιαπωνέζο ή τον ινδό. Τόσο για τον Λουί Λυμιέρ το 1896 όσο και για τον Μπερνάντο Μπερτολούτσι το 1966.

3. Αυτό με κανένα τρόπο βέβαια δεν σημαίνει ότι ή σημασιόδοτηση σ' ένα φιλμ περιορίζεται στο κατά λέξη νόημα, και ότι όταν ένας σκηνοθέτης μάς δείχνει ένα σπίτι, δεν μάς μεταδίνει τίποτε άλλο από τη σημασιακή μονάδα «σπίτι». 'Υπάρχουν χίλιοι τρόποι να δείξουμε ένα σπίτι στον κινηματογράφο και ή τέχνη του φιλμ συνίσταται ακριβώς στο να υποβάλει στο θεατή ένα «δεύτερο νόημα» με τον τρόπο που οργανώνεται και παρουσιάζεται το πρώτο νόημα.

Ο γλωσσολόγος Λουί Χέλμσλεφ πρότεινε(2) μία πολύ σπουδαία διάκριση ανάμεσα στις γλώσσες καταδήλωσης (langages de denotation) και στις γλώσσες συμπαραδήλωσης (langages de connotation). 'Η καταδήλωση αντιστοιχεί περίπου σ' αυτό που συνηθώς λέμε κατά λέξη νόημα, ή συμπαραδήλωση σ' αυτό που, ανάλογα με την περίπτωση, λέμε «βαθύτερο νόημα», ή «συμβολικό νόημα», ή «προεκτάσεις», «ατμόσφαιρα», «στυλ» κλπ. (και που απλοποιώντας το ονομάζω γενικά «δεύτερο νόημα»). Αυτή ή διάκριση ανάμεσα σε δύο στρώματα σημασιόδοτησης, το ένα τοποθετημένο πάνω στο άλλο, — τόσο στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο ή σε χιλιάδες άλλους τομείς — είναι από μόνη της μία παλιά κοινή ιδέα, αλλά ή μεγάλη αξία του Χέλμσλεφ είναι ότι την ξαναδιατύπωσε με όρους πολύ πιο σφικτοδεμένους και άυστηρους (δανεισμένους από τη γλωσσολογία) και ότι έβαλε επίσης σ' ενέργεια μία διχοτομία που μέχρι τότε έμενε γενική και άσαφής.

Νά πώς: Ο Χέλμσλεφ παρατήρησε ότι ή καταδήλωση προϋπέθετε πάντοτε μία πρώτη γλώσσα (για παράδειγμα, οι λέξεις του λεξικού με την κατά γράμμα σημασία τους) και ότι αυτή ή γλώσσα είχε απαραίτητα τα σημαίνοντα και τα σημανόμενά της. 'Απ' αυτό το γεγονός ή συμπαραδήλωση έμφανίζεται σά μία δεύτερη γλώσσα που περιλαμβάνει την πρώτη και που είναι μεταποπισμένη κατά μία βαθμίδα σε σχέση μ' αυτήν. Το σημανόμενο της συμπαραδήλωσης θα είναι το άλφα ή το βήτα συμβολικό νόημα ή στυλ, ή άλφα ή βήτα γραφή ή ιδεολογία. Όσο για το σημαίνον μέσα από το οποίο καταλαβαίνουμε αυτό το σημανόμενο, αυτό αποτελείται από το σύνολο του υλικού της καταδήλωσης (σημαίνον και σημανόμενο ένωμένα).

'Ένα άπλο παράδειγμα: υπάρχει στη Γαλλία

ένα κάποιο στυλ (ή «πνεύμα») που μπορούμε να το ονομάσουμε στυλ «Έξπρες». Είναι το στυλ ένός τμήματος της γαλλικής άστικής τάξης που θέλει να είναι μοντέρνα, χαριτωμένη και «ελεύθερη», και που βασικά αποτελείται από «στελέχη». Όταν διαβάζουμε το «Έξπρες», πώς καταλαβαίνουμε αυτό το πνεύμα που εδώ αποτελεί το σημανόμενο της συμπαραδήλωσης; Το καταλαβαίνουμε βέβαια διαβάζοντας τα άρθρα του «Έξπρες» (αφήνοντας κατά μέρος τις φωτογραφίες και τη σελιδοποίηση) — γνωρίζοντας δηλαδή ταυτόχρονα τις ιδέες που βρίσκονται ρητά εκφρασμένες σ' αυτά τα άρθρα (σημαινόμενα της καταδήλωσης) και τις λέξεις ή τις εκφράσεις που χρησιμοποιούνται από τους συντάκτες για να διατυπώσουν αυτές τις ιδέες (σημαίνον της καταδήλωσης) στην περίπτωση μας: χρήση του γαλλικού γλωσσικού κώδικα). Μπορούμε λοιπόν να πούμε απλοποιώντας κάπως ότι ή καταδήλωση δεν είναι άλλο από τή μορφή της συμπαραδήλωσης, όπως παρατήρησε ο Ζάν Μιτρυ(3), σχετικά με τον κινηματογράφο.

Μία εικόνα από ένα άμερικάνικο φιλμ «σεριουάρ» δείχνει τις έρημες προκυμαίες του λιμανιού της Νέας Υόρκης μες στη νύχτα (σημαινόμενο της καταδήλωσης). 'Επί πλέον τις δείχνει μ' έναν κάποιο τρόπο (πλεονζέ, σκοτεινός κι όμιχλώδης φωτισμός, κλπ.: σημαίνον της καταδήλωσης). 'Ο θεατής δέχεται μία γενική «έντύπωση» καταπίεσης και σκληρότητας (Ζούγκλα του μπετόν, άπανθρωπισμός της σύγχρονης ζωής, κλπ.): αυτή ή «έντύπωση», που εδώ είναι το σημανόμενο της συμπαραδήλωσης, όφείλεται ταυτόχρονα και στο αντικείμενο που δείχνεται (τά έρημα ντόκ κι όχι το πρόσωπο μίας χαμογελαστής κοπέλας) και στον τρόπο με τον όποιο δείχνεται (τέτοιος φωτισμός, τέτοια όπτική γωνία, και όχι άλλη). Όστε, λοιπόν το σημανόμενο και το σημαίνον της καταδήλωσης προστιθέμενα αποτελούν το σημαίνον της συμπαραδήλωσης, σύμφωνα με το σχήμα του Ρολάν Μπάρτ στις Μυθολογίες(4) του.

4. 'Έτσι λοιπόν το να λέμε ότι ή κινηματογραφική γλώσσα είναι πάντοτε αιτιολογημένη, και ότι για να πούμε «σπίτι» δείχνουμε ένα σπίτι, δεν σημαίνει καθόλου ότι περιορίζουμε το φιλμ στο κατά λέξη νόμα του (καταδήλωση) — σημαίνει ότι δεχόμαστε πώς στον κινηματογράφο τα δύο στρώματα σημασιόδοτησης (το καταδηλωμένο και το συμπαραδηλωμένο νόημα) είναι και τα δύο αιτιολογημένα.

Για το καταδηλωμένο νόημα αυτό το χαρακτηριστικό είναι σχεδόν αυτόνομο: αν το σημανόμενο αιτιολογεί το σημαίνον, το κάνει από τον πιο άπλο δρόμο, της άναλογίας. 'Η άναλογία στη σημειολογία είναι μία από τις πιθανές μορφές αιτιότητας (το σημαίνον είναι αιτιολογημένο γιατί είναι αντιληπτικά άνάλογο με

τὸ σημαίνον, χωρὶς ὅμως γι' αὐτὸ τὸ λόγο νὰ εἶναι ἀναγκαῖο καὶ τὸ αὐτό). Στὸν κινηματογράφο ἔχουμε ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μπάντας τῶν εἰκόνων τὴν εἰκονικὴ ἀναλογία (μιὰ φωτογραφία σκύλου μοιάζει μ' ἓνα σκύλο) κι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μπάντας τοῦ ἤχου τὴν ἀκουστικὴ ἀναλογία (ἓνας ἤχος σφυρίχτρας ἀτμομηχανῆς σ' ἓνα φιλμ μοιάζει μὲ τὸν ἤχο τῆς σφυρίχτρας τῆς ἀτμομηχανῆς στὴν πραγματικὴ ζωὴ). Ἡ ἔσχατη θεμελίωση τῆς ἀρχῆς τῆς ἀναλογικῆς καταδήλωσης στὸν κινηματογράφο εἶναι, λοιπόν, ὅτι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ζήτησε τὴ βοήθεια τῆς σύγχρονης τεχνολογίας, τῆς φωτογραφίας καὶ τῆς φωνογραφίας ὅπως πολὺ σωστὰ παρατήρησε ὁ Ἄντριε Μπαζέν(5).

Στὸ ἐπίπεδο τῶν συμπαραδηλωμένων νοημάτων ἢ φιλικὴ αἰτιότητα εἶναι λιγότερο αὐτονόητη, ἀλλὰ ὅμως πραγματικὴ. Αὐτὴ τὴ φορά δὲν περιορίζεται στὴν ἀπλὴ ἀναλογία (ἀλλὰ καὶ ἡ ἀναλογία δὲν εἶναι ἡ μοναδικὴ μορφή αἰτιότητας ποὺ ὑπάρχει στὴ σημειολογία). "Ἐστω ἡ σκηνὴ τοῦ Prima della Rivoluzione (Πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση) τοῦ Μπερνάρντο Μπερτολούτσι, ὅπου ὁ νεαρὸς ἥρωας ποὺ σὲ λίγο πρόκειται νὰ πνιγεῖ κάνει βόλτες μὲ τὸ ποδήλατο καὶ πέφτει πολλὰς φορές στὴ σειρά. Αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἔχει ἓνα ὀλοφάνερα «συμβολικὸ νόημα», χωρὶς ὅμως νὰ προστρέχει σὲ κάποιο προκατασκευασμένο «σύμβολο» ποὺ θὰ πῆγαζε κατευθεῖαν ἀπὸ κάποια κοινωνικὴ συμβολιστικὴ καὶ θὰ ἦταν κολλημένο σὺν μάλωμα στὸ φιλμ. Ἡ ἴδια ἡ ἐξέλιξη τοῦ φιλμ, μὲ ὅ,τι ζωντανὸ καὶ πρωτότυπο ἔχει, ἐκκρίνει ἐδῶ ἓνα «δεύτερο νόημα» (= ποιητικὴ ἀστάθεια τοῦ ἥρωα, τὴ ρομαντικὴ καὶ ἀδύναμη εἰλικρίνειά του, τὴ βιωμένη στὴν αὐθεντικότητά της ἀταξία του, κλπ.). Γιὰ τὴν ἀκρίβεια ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀναλογία ἀνάμεσα στὸ σημαίνον τῆς συμπαραδήλωσης καὶ τὸ σημαίνονό της, γιατί εἶναι σαφές ὅτι ὑπάρχουν περισσότερα πράγματα μέσα στὴ σύνθετη καὶ ἐλκυστικὴ προσωπικότητα τοῦ νεαροῦ Ξανθοῦ ἥρωα, ἀπ' ὅ,τι σὲ μερικὰ περσμάτα τοῦ ποδηλάτου. Ὡστόσο ἡ σημασιοδοτικὴ σχέση (= αὐτὴ ποὺ ἐνώνει τὸ σημαίνον μὲ τὸ σημαίνον) παραμένει αἰτιολογημένη: δὲν εἶναι τυχαῖο ἂν, γιὰ νὰ ὑποβάλει μιὰ κάποια εὐθραυση καὶ τρωτὴ ποιότητα τοῦ ἥρωα, ὁ δημιουργὸς διάλεξε νὰ μᾶς τὸν δείξει νὰ κόβει βόλτες πάνω στὸ ποδήλατό του, κι ὄχι νὰ δουλεύει ὅλη νύχτα στὸ γραφεῖο του.

Ἄλλο παράδειγμα: τὸ φοντὺ-άνσαινέ. Τὸ ἰδιαίτερο σημαίνονό του εἶναι, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, ἡ μετὰ βατικὸτητα. Πετυχαίνει νὰ χωρίσει ἐνώνοντας ὑποβάλλει ταυτόχρονα τὴ δυαδικότητα τῶν γεγονότων καὶ κάποιο βαθύτερο δεσμὸ ἀνάμεσά τους (χωρικὴ, χρονικὴ, αἰτιακὴ μεταβατικότητα, κλπ.). Ἐξάλου δὲν ὑπάρχει καθαρὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὸ σημαίνον τοῦ φοντὺ-άνσαινέ (ποὺ εἶναι μιὰ συγ-

κεκριμένη ὀπτικὴ ἐντύπωση) καὶ στὸ σημαίνονό του (ποὺ εἶναι ἡ ἰδέα ἢ ἡ αἴσθησις τῆς μεταβατικότητας, δηλαδὴ ἓνα ἀφηρημένο στοιχεῖο). Ἐν τούτοις τὸ σημαίνον αἰτιολογεῖ τὸ σημαίνον γιατί ἀνάμεσά τους ὑπάρχει μιὰ πιὸ βαθειὰ φυσικὴ σχέση: ἡ προοδευτικὴ συγχώνευσις τῆς πρώτης εἰκόνας μέσα στὴ δεύτερη ὑποβάλλει ταυτόχρονα τὴ δυαδικότητά τους καὶ τὴ σταθερὴ διάρκειά ἐνός οὐσιαστικοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσά τους. Δὲν εἶναι ἐπίσης τυχαῖο τὸ ὅτι τὸ φοντὺ σὲ μαῦρο, ποὺ τὸ ὀπτικὸ του σημαίνον εἶναι ἡ τομὴ, ἔχει σὺν σημαίνον ἓναν σαφῆ διαχωρισμὸ, χωρὶς καμιὰ ἐννοια μεταβατικότητας.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ ὅλες τὶς φιλικὲς συμπαραδηλώσεις, καὶ τὶς πρωτότυπες καὶ τὶς κοινές. Ἀπὸ σημειολογικὴ ἀποψη πηγάζουν πάντοτε ἀπὸ τὸν σὺ μ β ο λ ι σ μ ὸ. Εἶναι σύμβολα καὶ ὄχι σημεία (βλ. Ζὰν Μιτρώ), παίρνοντας αὐτὴ τὴν ἐννοια τοῦ συμβόλου μὲ τὸ πιὸ οὐσιαστικὸ τῆς νόημα. Αὐτὸ ποὺ ὀρίζει τὸ σύμβολο εἶναι τὸ αἰ τ ι ο λ ο γ η μ ἔ ν ο Ἔ ξ ε π ἔ ρ α σ μ α: τὸ σημαίνον αἰτιολογεῖ τὸ σημαίνον, ἀλλὰ τὸ ξεπερνάει. Ἐστω ὁ σταυρὸς εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ Χριστιανισμοῦ (καὶ ὄχι τὸ σημεῖο του) γιατί τὸ σημαίνον αἰτιολογεῖται ἀπὸ τὸ σημαίνον: (ὁ Χριστὸς πέθανε πάνω σὲ σταυρό), καὶ γιατί τὸ σημαίνον ξεπερνάει τὸ σημαίνον (ὑπάρχουν περισσότερα πράγματα στὸν Χριστιανισμὸ ἀπ' ὅ,τι σ' ἓνα σταυρό).

Τὸ βασικότερο σχῆμα τῆς φιλικῆς συμπαραδήλωσης εἶναι ἡ σὺ ν ε κ δ ο χ ἦ (: τὸ μέρος ἀντὶ τοῦ ὅλου), ὅπως τὸ ἔχει ἤδη παρατηρήσει ὁ Ἀϊζενστάιν προκειμένου γιὰ τὸ γκρό-πλάν: μιὰ ἀπὸ τὶς μερικὲς ὀψεις μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης γίνεται μὲσω φιλικῶν συναρμογῶν τὸ σύμβολο αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς ὀλικῆς κατάστασης μέσα στὴν ὁποία ὑπονοεῖται πραγματικά. Ἐνας ἄνθρωπος ποὺ περπατᾷ μόνος στὴν πόλη εἶναι ἡ μοναξιά ἓνα δέντρο ἀνθισμένο εἶναι ἡ ἀνοιξη. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ σὺ μ β ο λ ο στὸν κινηματογράφο, διαχωρίζεται μόλις ἀπὸ τὴν ἔ λ ε ι ψ ἦ αὐτὲς οἱ δύο διαδικασίες πολὺ συχνὰ δὲν εἶναι παρὰ οἱ δύο ὀψεις — ἡ παρούσα καὶ ἡ ἀπουσία — ἐνός καὶ τοῦ αὐτοῦ σχήματος συμπαραδήλωσης. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὶς δυσκολίες ποὺ συνάντησε ὁ Μαρσέλ Μαρτέν (6) γιὰ νὰ καθορίσει τὴ μιὰ καὶ τὴν ἄλλη. Ἄν τὸ μπαλόνι τοῦ κοριτσιοῦ ποὺ ἔχει πιαστῆ ὁ δολοφόνος) τοῦ Φρίτε Λάγκ, συμβολίζει τὸ μαρτύριο τῆς κατόχου του, θύμα τοῦ σαδιστῆ, εἶναι γιατί ταυτόχρονα τὸ μπαλόνι εἶναι παρὸν στὴν εἰκόνα (= σύμβολο) καὶ γιατί ἡ σκηνὴ τοῦ θιασμοῦ καὶ τοῦ φόνου εἶναι ἀπουσία (= ἔλλειψη).

Ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ καταδήλωση καὶ ἡ συμπαραδήλωση εἶναι καὶ ἡ μιὰ καὶ ἡ ἄλλη αἰτιολογημένες, βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι δὺ ὀ φ ο ρ ἔ ς ἔ κ φ ρ α σ τ ι κ ὸ ς (expressif). Εἶναι ἐκφραστικὸς σὺν τεχνι-

κὴ καταδήλωσης, δηλαδὴ σὺν ἀπλὸς σημειολογικὸς φορέας, ἐφ' ὅσον ἀ ν α π α ρ ἄ γ ο ν τ α ς τὰ ἀντικείμενα ἀναπαράγει ἐπίσης καὶ τὴν φυσικὴ τους ἐκφραστικότητα (ἢ ὁποία δὲν λείπει ποτὲ γιατί ζοῦμε σ' ἓναν κόσμον τοῦ νοήματος ὅπου τίποτε δὲν εἶναι χωρὶς σημασία).

Ἐστω μιὰ χ ε ι ρ ο ν ο μ ῖ α ποὺ ἔχει ἀναπαράγει ἀπὸ τὸν κινηματογράφο μεταφέρει μαζὶ της, ἀρχικὰ, τὸ νόημα ποὺ θὰ εἶχε στὴ ζωὴ (κι αὐτὸ δικαιολογεῖ τὶς καλύτερες ἀπέπειρες τοῦ «κινηματογράφου - ἀλήθεια»). — Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἐκφραστικὸς ἐπίσης σὺν ὅλον συμπαραδηλώσεων, δηλ. σὺν τ ἔ χ ν ἦ (= ἡ ἰδέα τῆς «ἐβδομῆς τέχνης»), ἐφ' ὅσον τὰ διάφορα δεύτερα νοήματα αἰτιολογοῦνται πάντοτε ἀπὸ τὶς βαθειὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ σημαίνον καὶ τὸ σημαίνον. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἐξηγεῖ τὸ ὅτι περνᾷμε τόσο εὐκόλα ἀπὸ τὴν καταδήλωση στὴν συμπαραδήλωση, στὸν κινηματογράφο, ὅπως τὸ διαπιστώνουν χωρὶς νὰ ἔχουν γνώση τοῦ πράγματος ὅλοι ὅσοι παρατηροῦν ὅτι ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου συνίσταται στὸ ὅτι «ἐκφράζει μὲ τὰ ἴδια τὰ πράγματα».

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὁ κινηματογράφος διακρίνεται ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, στὴν ὁποία ἡ κ α τ α δ ἦ λ ω σ η εἶ ν σ ι μ ἦ - ἔ κ φ ρ α σ τ ι κ ἦ. Ὁ κώδικας καταδήλωσης στὴ λογοτεχνία εἶναι τὸ ἰδίωμα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ συγγραφέας, δηλαδὴ ἓνα σύστημα σημείων μὴ-αἰτιολογημένων. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ἡ λογοτεχνία ἀρχίζει ἓνα δεύτερο γλωσσικὸ σύστημα. Ἡ λογοτεχνία πέρα ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ σύστημα (langue), εἶναι σὰ ὅλον συμπαραδηλώσεων μπορεῖ νὰ εἶναι ἐκφραστικὴ, ἀλλὰ τὶς περισσότερες φορές προτιμᾷ νὰ εἶναι σημασιοδοτικὴ, (ὅπως σὲ μερικὲς περιπτώσεις τοῦ «νέου μυθιστορήματος» ἢ στὴν βάση κανόνων λογοτεχνία τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ποὺ δὲν ἐπιθυμοῦσε τὴν πρωτοτυπία). Ὅλα γίνονται λὲς καὶ τὸ ὅτι δὲν ἦταν αἰτιολογημένο ἀρχικὰ τὸ ἰδίωμα, στὴ λογοτεχνία, συνεπαγόταν ἔμμεσα μιὰ κάποια ἐπιφύλαξη (ἢ δυσπιστία) τοῦ συγγραφέα μπρὸς στὴν ἐξαιρετικὰ ἐντονη ἐκφραστικότητα (7) στὸ ἐπίπεδο τῶν συμπαραδηλώσεων. Ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ τέχνη πολὺ πιὸ ρωμαλέα καὶ χυδαία, ποὺ σπάνια ὀπισθοχωρεῖ μπρὸς στὴν ἐκφραση ἢ τὴ συγκίνηση. Αὐτὸ εἶναι μαζὶ ἡ δύναμή του καὶ ἡ ἀδυναμία του: τὸ φιλμ ἔχει μὲν μιὰ ἄμεση ἐπίδραση ποὺ δὲν ἔχει τὸ βιβλίο, ἀλλὰ ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει Μοντεσκιέ, Τζόους ἢ Προύστ.

(Πρέπει νὰ ὑπενθυμίσουμε ὅτι στὸ παραπάνω κομμάτι οἱ ὄροι «σημασιοδότηση» καὶ «ἐκφραση» ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ μὲ τὸ αὐστηρὸ τους νόημα: μιλάμε γιὰ «ἐκφραση» ὅταν ὑπάρχει ἓνας φυσικὸς δεσμὸς ἀνάμεσα στὸ σημαίνον καὶ τὸ σημαίνον, δεσμὸς ποὺ ἀχρηστεύει τὸ καθαρὰ λεγόμενο σημεῖο, ἐφ' ὅσον τὸ σημαίνον εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο συνεκτατικὸ στὴν ὀλότητα τοῦ σημαίνον. Ἀντίθετα μιλάμε γιὰ «σημασιο-

δότηση» ὅταν ὁ δεσμὸς ποὺ ἐνώνει τὸ σημαίνον μὲ τὸ σημαίνον ἀπορρέει ἀπὸ κάποιο πολιτιστικὸ ἢ ἱστορικὸ σύστημα λίγο ἢ πολὺ αὐθαίρετο, δηλαδὴ στὴν πραγματικὴ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν συνολικὴ κατανομὴ πολλῶν σημαίνοντων σὲ πολλὰ σημαίνοντα, συνεπάγοντας ἔτσι μιὰ συστοιχία χωριστῶν σημείων. Ἡ λέξη «ὄργη» σ η μ α ἰ ν ε ἰ τὴν ὄργη, ἐνῶ τὸ πρόσωπο ἐνός ὀργισμένου ἀνθρώπου ἔ κ φ ρ ἄ ζ ε ἰ τὴν ὄργη).

5. Ἡ ἀντίθεση τοῦ αἰτιολογημένου καὶ τοῦ μὴ αἰτιολογημένου δὲν εἶναι ἡ μόνη βασικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν κινηματογραφικὴ καὶ τὴ λεκτικὴ γλώσσα. Ὑπάρχει καὶ μιὰ δεύτερη: ἡ ἀντίθεση τῆς σὺ ν ἔ χ ε ι α ς καὶ τῆς ἀ σὺ ν ἔ χ ε ι α ς. Ὅλα τὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα εἶναι συνεχῆ (διακριτικά, καθὼς λένε οἱ γλωσσολόγοι). Καθένα ἔχει ἓναν ὀρισμένο ἀριθμὸ λέξεων, κι αὐτὲς εἶναι διαμορφωμένες ἀπὸ ἓναν ὀρισμένο ἀριθμὸ φωνημάτων. Οἱ διάφορες ἐκφωνήσεις ποὺ εἶναι ἱκανὸς νὰ παράγει ὁ λάρυγγας καὶ ποὺ βρίσκονται ἀ ν ἄ μ ε σ α σ ἔ δ ὺ ο φ ω ν ἦ μ α τ α ἐνός γλωσσικοῦ συστήματος (langue) δὲν ἀποτελοῦν τρίτο φώνημα σ' αὐτὸ, ἀλλὰ εἶναι ἀπλὰ παραμορφωμένες παραλλαγές τοῦ ἐνός ἢ τοῦ ἄλλου φωνήματος (βορβορυγμοὶ δηλαδὴ χωρὶς γλωσσικὴ ὑπαρξη). Ἐστω, τὸ χαρακτηριστικὸ ἐνός γλωσσικοῦ συστήματος εἶναι ὅτι τεμαχίζει στὸ φυσικὸ συνεχές τῶν πιθανῶν σημαίνοντων ἓνα σ τ α θ ε ρ ὸ καὶ π ε ρ ἰ ο ρ ἰ σ μ ἔ ν ο ἀριθμὸ καθιερωμένων μονάδων, κι ἐκμηδενίζει σημειολογικὰ τὰ ἐνδιάμεσα παράγωγα, καὶ ὅτι καταφέρνει νὰ πεί τὰ πάντα μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ κρατᾷ. Γαλλικὰ ὑπάρχει ἡ λέξη mère καὶ ἡ λέξη gère δὲν ὑπάρχει ὅμως λέξη dère.

Ἀντίθετα δὲν μποροῦσε ποτὲ νὰ ποῦμε γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ εἰκόνα (ἢ γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ συναρμογὴ εἰκόνων) ὅτι ἡ ὑπάρχει ἢ δὲν ὑπάρχει, γιατί ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰκόνων (ἢ τῶν συναρμογῶν τῶν εἰκόνων) ποὺ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθοῦν εἶναι ἄπειρος καὶ καμιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς πραγματοποιήσεις — ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ὁ σκηνοθέτης θὰ τὴν ἔχει κάνει — δὲν μπορεῖ νὰ κατηγορηθεῖ γιὰ κινηματογραφικὴ ἀνυπαρξία. Ἀφοῦ κάθε εἰκόνα εἶναι ὀπωσδήποτε ἓνας νεολογισμὸς (= ἡ ἰδέα τοῦ ἀπειροῦ λεξιλόγιου, βλ. Π.Π. Παζολίνι), ἔτσι καὶ ἡ νέα εἰκόνα δὲν παύει νὰ εἶναι νεολογισμὸς. Νὰ μιλάμε μιὰ γλώσσα θὰ πεί νὰ τὴ χρησιμοποιοῦμε νὰ φτιάχνουμε ἓνα φιλμ θὰ πεί νὰ τὸ δημιουργοῦμε.

Ὁ κινηματογράφος ἀντίθετα μὲ τὰ γλωσσικὰ συστήματα (langues) δὲν ξεκινᾷ τεμαχίζοντας μέσα σ' ἓνα συνεχές ὑφαντὸ ἓναν ὀρισμένο ἀριθμὸ ἀσυνεχῶν σημείων πετώντας τοὺς πόντους. Δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ ἔχει ἀρχικὰ ἓνα σταθερὸ ἀπόθεμα καταγραμμένων σημείων. Μᾶς παροῦσιάζει, ἄμεσα, ὅλον τῆς πραγματικότητας (τὸ «πλάνο» γιὰ παράδειγμα) μὲ τὴν ὀλικὴ τους ἐννοια. Ἄν ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι πολὺ ἐπιδραστικὸς ἀ ν α λ ὺ σ ε ὠ ς μὲ τὴν ἐννοια τῆς

νοητικής λειτουργίας που έχει ή λέξη, είναι γιατί, αρχικά, δεν εφαρμόζει την ανάλυση με την κανονική έννοια του όρου, δηλαδή δεν τεμαχίζει τη σημασιολογία σε σταθερές, πάγιες, μονάδες. 'Ακόμα κι ο παλιός κινηματογράφος, ο κινηματογράφος με βάση το μοντάζ ('Αϊζενστάιν, Βερτώφ, κλπ.), που έχει τη φήμη του «αναλυτικότερου» και πιο «άπουσυνθετικού» απότι ο κινηματογράφος του «πλάνου-σεκάνς» και του «βάθους πεδίου», βάδιζε με συγκρητιστικούς σημαντικούς σχηματισμούς(8). 'Ένα γρό-πλάν μπορεί να έχει ένα «πεδίο» όσο περιορισμένο ή μερικό το θέλουμε, όμως ή π ο σ ό τ η τ α π λ η ρ ο φ ο ρ ί α ς που μας δίνει παραμένει άπειρα ανώτερη απ' αυτή που μας δίνει οποιαδήποτε λέξη ενός γλωσσικού συστήματος, κι ακόμη περισσότερο, οποιοδήποτε φώνημα. Το γκρό-πλάν ενός κουδουνιού είναι ήδη μια τέλεια περιγραφή αυτού του κουδουνιού με όλες τις ιδιομορφίες του, που μια λεκτική περιγραφή δέκα λεπτών δεν θα κατάφερνε να εξαντλήσει. 'Αντίθετα απ' ότι έλεγαν οι παλιοί θεωρητικοί (Μπέλα Μπαλάζ, Ζάν 'Επστάιν, 'Αϊζενστάιν, κλπ.), ένα γκρό-πλάν δεν είναι τίποτε άλλο από ένα π ι ό γ κ ρ ό - π λ ά ν, ένα πλάνο π ι ό γ κ ρ ό από τα άλλα.

Γι' αυτό είναι λάθος να λέμε ότι το «πλάνο» ισοδυναμεί με μια λέξη και ή σεκάνς με μια φράση. Αυτό που παραμένει αληθινό είναι ότι τα πλάνα επιδρούν το ένα στο άλλο στο έσωτερικό της σεκάνς (κάπως σαν τις λέξεις μέσα στη φράση), κι από δω προήλθε ή σύγχυση. 'Αλλά πέρα απ' αυτό, το «πλάνο» θα έμοιαζε περισσότερο σ ε μ ι ά ή π ε ρ ι σ σ ό τ ε ρ ε ς φ ρ ά σ ε ι ς — δηλαδή σε μια φράση με άπειρο μήκος— παρά σε μια λέξη. 'Ο αριθμός των «πλάνων», όπως και των γλωσσικών φράσεων είναι άπεριόριστος, αντίθετα απ' τον αριθμό των λέξεων. Το «πλάνο» είναι κατ' αρχήν μια έφεύρεση του σκηνοθέτη, όπως κι ή διατυπωμένη φράση είναι κατ' αρχήν μια έφεύρεση αυτού που μιλά (ένω ή λέξη κάθε άλλο από έφεύρεση είναι άφου προϋπάρχει στο λεξικό). Τελικά, το «πλάνο» όπως ή διατυπωμένη φράση, μεταφράζει πάντοτε μια σ κ ε ψ η έ ν δ ρ ά σ ε ι, θέτει πάντοτε κάτι (είναι μια έ ν ε ρ γ ο π ο ι η μ έ ν η μ ο ν ά δ α όπως λέμε στη γλωσσολογία) ή λέξη αντίθετα είναι ί δ ε α και όχι σκέψη, είναι ένα καθαρά δυνάμει στοιχείο, διαθέσιμο για πολλές πιθανές προτάσεις, αλλά μόνο του δεν αποτελεί καμία...

Το ζήτημα εδώ δεν είναι να αντικαταστήσουμε την παλιά ιδέα «πλάνο - λέξη» μ' ένα καινούργιο θέμα: «πλάνο - φράση». Το πλάνο πραγματικά δεν αντιστοιχεί ούτε στη λέξη ούτε στη φράση δεν έχει κανένα ισοδύναμο στη γλωσσολογία. Γιατί ακόμα κι αν μια σύνθετη φράση με άπειρο μήκος απορρέει σε τελευταία ανάλυση από το συνδυασμό ενός όρισμένου αριθμού απλών και συγκεκριμένων στοιχείων (των φωνημάτων),

και τα τέλεια έργα του Σαίξπηρ δεν είναι τίποτε άλλο από την έντονη έκμετάλλευση μιας τριανταριάς «γραμμάτων του άλφαβήτου» —ένω το πλάνο, ακόμη κι αν προέρχεται από την συναρμογή ενός όρισμένου αριθμού στοιχείων (= ή ιδέα του «έσωτερικού μοντάζ»), δεν στηρίζεται ωστόσο πάνω σε μιά σ υ ν δ υ α σ τ ι κ ή. ('Ας θυμηθούμε ότι ή συνδυαστική δεν είναι παρά μια από τις μορφές της συναρμογής: καλούμε «συνδυαστική» μια συναρμογή στην οποία τα στοιχεία βάσης έχουν σταθερό αριθμό και όρισμένη φύση ή έσωτερική συναρμογή στο πλάνο είναι «ελεύθερη»). 'Αρα υπάρχουν μεγάλες διαφορές ανάμεσα στο «πλάνο» και τη γλωσσική φράση. Πάντως υπήρχαν πολύ μεγαλύτερες άνάμεσα στο «πλάνο» και τη λέξη.

Σύμφωνα μ' αυτά λοιπόν το στοιχείο βάσης στον κινηματογράφο (δηλ. το πλάνο) δεν είναι σταθερό. Αυτό το χαρακτηριστικό γνώρισμα αντιθέτει έντονα την κινηματογραφική γλώσσα στη λεκτική, αλλά πλησιάζει τον κινηματογράφο στη λογοτεχνία (αν, λέγοντας «λογοτεχνία» έννοούμε τη δεύτερη γλώσσα που στους συγγραφείς τοποθετείται πάνω από τη χρήση του ιδιώματος). Πραγματικά στη λογοτεχνία, δεν υπάρχει μονάδα βάσης που να υπάγεται σε κανόνες και δεν θα μπορούσαμε να βρούμε κανένα λογοτεχνικό στοιχείο που να έχει τη σταθερότητα της λέξης. 'Η π α ρ ά γ ρ α φ ο ς λογουχάρη, που χωρίς άμφιβολία είναι αυτό που διαφέρει λιγότερο από το φιλικό πλάνο, είναι εξίσου μεταβλητή και άοριστη όσο κι αυτό (τόσο στο μήκος όσο και στην έσωτερική σύνθεση). 'Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για το κεφάλαιο (που μπορούμε να το θεωρήσουμε σαν κάπως ισοδύναμο με την σεκάνς).

Μ' αυτήν λοιπόν την έννοια —και μόνο μ' αυτήν— μπορούμε να πούμε ότι ή κινηματογραφική «γλώσσα» είναι στην πραγματικότητα μια στυλιστική ή μια ρητορική: έχει το εξής κοινό με τις στυλιστικές και τις ρητορικές, το ότι συνίσταται από έναν όρισμένο αριθμό δυνατοτήτων συναρμογής, λιγώτερο ή περισσότερο ύπαταγμένο σε εικόνες, των στοιχείων βάσης που αυτά τα ίδια δεν υπάγονται σε κανόνες. Για παράδειγμα, ή κλασική ελληνική ρητορική προέβλεπε για τους δικαστικούς λόγους 5 μέρη (προοίμιο, έκθεση γεγονότων, κλπ.), αλλά καθένα τους διατηρούσε μια μεγάλη ελευθερία ως προς το μήκος και την έσωτερική σύνθεση. Κατά τον ίδιο τρόπο, το έ ν α λ λ α κ τ ι κ ό μ ο ν τ ά ζ είναι μια σύμφωνη με κανόνες συναρμογή των πλάνων, κάθε πλάνο όμως παραμένει ελεύθερο.

6. Το ότι ο κινηματογράφος δεν είναι γλωσσικός κώδικας δεν σημαίνει καθόλου ότι είναι μια γλώσσα τ ε λ ε ί ω ς ελεύθερη. Οι κωδικοποιήσεις υπεισέρχονται στο επίπεδο των μ ε γ ά λ ω ν έ ν ο τ ή τ ω ν (και όχι των μικρών

όπως στους γλωσσικούς κώδικες), πάντως υπεισέρχονται.

Συχνό θέμα για την πένα των κριτικών του κινηματογράφου, που θέλει με κάθε τρόπο ή κ ω δ ι κ ο π ο ι η σ η να είναι συνώνυμο της «στερεοτυπίας» και του «κλισέ», ή γενικότερα της «κοινοτυπίας» —κι αντίστροφα κάθε τι «πρωτότυπο» ή «δημιουργικό» σ' ένα φίλμ να είναι τελείως ελεύθερο. 'Εκεί βρίσκεται έ ν α ς μ ε γ ά λ ο ς ά ν α ρ χ ί ζ ω ν και αισθητίζων μύθος που κατάγεται από το ρομαντισμό και που καταλήγει να παραποιεί βαθύτητα τα προβλήματα από σημειολογική άποψη.

Γιατί οι κωδικοποιήσεις στον κινηματογράφο, είναι ένα σύνολο κ α θ α ρ ώ ν μ ο ρ φ ώ ν μέσα στις οποίες μπορούμε να βάλουμε διάφορα περιεχόμενα, πρωτότυπα ή μή, (με τον ίδιο τρόπο που οι τύποι της κλασικής ρητορικής έδωσαν και πολύ καλά και πολύ κακά αποτελέσματα). Δέν υπάρχει «κοινοτυπία» ή «πρωτοτυπία» παρά μόνο του μ η ν ύ μ α τ ο ς και οι κωδικοποιήσεις (μερικές και άποσπασματικές άλλωστε) που υπάρχουν στον κινηματογράφο είναι ακριβώς τα διεσπαρμένα στοιχεία ενός κώδικα. 'Ας πάρουμε το παράδειγμα του εναλλακτικού μοντάζ, που είναι ένα από τα πιο συνηθισμένα κωδικοποιημένα σχήματα στον κινηματογράφο. Που άποβλέπει έδω ή κωδικοποίηση; Σ' ένα μόνο σημείο: ότι ή έναλλαγή των εικόνων θα σημαίνει την ταυτοχρονία των γεγονότων. 'Αλλά άποσιωπᾶ τί θα είναι αυτές οι εικόνες και τα γεγονότα (μπορούν κάλλιστα να είναι είτε κλισέ είτε υπέροχες έπινοήσεις).

Το να έξομοιώνουμε την «πρωτοτυπία» με την άναρχία και την κωδικοποίηση με την «κοινοτυπία» σημαίνει ότι συγχέουμε δύο διαφορετικές διαστάσεις, την καθαρά αισθητική διάσταση (τον κινηματογράφο σαν «τέχνη») που μόνη αυτή μπορεί να κριθεί με τις κατηγορίες του πρωτότυπου και του κοινότυπου, και τη διάστασή του σ ά ν φ ο ρ έ α (ό κινηματογράφος σαν «γλώσσα»), πράγμα που προϋποθέτει ά ν α γ κ α ῖ α έναν όρισμένο αριθμό ν ο η τ ι κ ῶ ν σ χ η μ ά τ ω ν (χωρίς τα οποία δεν ήταν δυνατό ν' αναπτυχθεί ο παραμικρός λόγος), σχήματα ά ν α γ κ α σ τ ι κ ᾶ κωδικοποιημένα τα ίδια (γιατί αν δεν ήταν δεν θάταν πια ούτε σχήματα, ούτε νοητικά). Κατά τον ίδιο τρόπο ή γαλλική γλώσσα (= καθαρός κώδικας) επιτρέπει χωρίς διάκριση να γράφονται και τα έργα του Ρασίν και οι έρωτικές ιστοριοῦλες των περιοδικών, και όταν ο 'Αλαίν Ρόμπ-Γκριγιέ χρησιμοποιεί τον ένεστώτα της όριστικής (κωδικοποιημένη μονάδα) δεν γίνεται γι' αυτό το λόγο «κοινότυπος».

'Όταν κανείς δηλώνει ότι ή «γραμματική» του κινηματογράφου είναι στην πραγματικότητα μια ρητορική, πρέπει να είναι εξαιρετικά προσεκτικός σ' αυτό που θέλει να πει: είναι μια ρητο-

ρική με την έννοια ότι οι κωδικοποιήσεις της άφορούν τις μ ε γ ά λ η ς κ λ ί μ α κ α ς ένότητες και ότι οι μικρής κλίμακας ένότητες διατηρούν μεγάλη ελευθερία. 'Αλλά αν θέλουμε να πούμε ότι οι αληθινές φιλικές κωδικοποιήσεις άφορούν το κ α τ ᾶ γ ρ ᾶ μ μ α νόημα των φίλμ —και όχι μόνο αυτό αλλά αρχικά αυτό— είναι και πάλι αλήθεια ότι ή κινηματογραφική γραμματική είναι μ ι ᾶ γ ρ α μ μ α τ ι κ ῆ.

Βέβαια, υπάρχουν και τα «κλισέ» στον κινηματογράφο όπως κι άλλου. Αυτό όμως είναι άλλο πρόβλημα. Οι κινηματογραφικές στερεοτυπίες είναι κοινότητα και συνεχώς επαναλαμβανόμενα στοιχεία περιεχομένου. 'Η μελέτη των φιλικών στερεοτυπιών πηγάζει περισσότερο από μια σημειολογία της ιδεολογίας και της σύγχρονης κουλτούρας παρά από μια σημειολογία του κινηματογράφου. 'Η έννοια του «κινηματογράφου» δεν θα μπορούσε σε καμιά περίπτωση να συνδεθεί με το περιεχόμενο των ταινιών, άφου είναι έξ όρισμού κοινή στα πιο ποικίλα περιεχόμενα. Για να είναι «κοινότυπο» πρέπει να δηλώνει μερικά πράγματα μ' αυτήν την έννοια, ή εικόνα ενός ήμερολογίου που ξεφυλλίζεται (για να σημαίνει το πέρασμα του χρόνου) είναι βέβαια μια κοινοτυπία. Το εναλλακτικό μοντάζ όμως δεν δηλώνει τίποτε μόνο του: δεν είναι παρά μια σημαίνουσα και αντίληπτική μορφή μέσω της οποίας θέλουμε να δηλώσουμε ότι ένα άλφα γεγονός είναι σύγχρονο μ' ένα βήτα γεγονός. Είναι βαθύτητα λαθεμένο να λέμε ότι οι «μοντέρνοι» σκηνοθέτες «άνέτρεψαν τους κανόνες της κινηματογραφικής σύνταξης» —και τόσο πιο λάθος όσο περισσότερη συμπάθεια μας κάνει νάχουμε γι' αυτούς τους σκηνοθέτες αυτή ή σκέψη. Γιατί ή αληθινή τους άξια—πράγμα άρκετό από μόνο του ώστε να μη χρειάζεται να το αντικαθιστούμε από μια και γώ δεν ξέρω ποιά παράλογη και κατακλυσμική σημειολογική άνατροπή— έγκειται ό-τι άνέτρεψαν έναν αριθμό συμβάσεων και κ α θ α ρ ᾶ κ α ν ο ν ι σ τ ι κ ῶ ν και ιδεολογικών συνταγών χωρίς να θίξουν τους π ρ α γ μ α τ ι κ ο ῦ ς νόμους (= σημειολογικούς νόμους) της φιλικής σαφήνειας, παρά μόνο για να τους κάνουν να έξελιχθούν όμαλά και χωρίς χάσματα (γιατί και ο κινηματογραφικός κώδικας έχει τη δική του διαχρονική εξέλιξη όπως όλοι οι κώδικες). Και από το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός κώδικας δεν μένει άναλλοίωτος σ' όλες του τις λεπτομέρειες, δεν βγαίνει καθόλου το συμπέρασμα ότι μπορούμε να τον μετατρέψουμε με οποιοδήποτε τρόπο χωρίς να ύποσταουμε σαν άμεση τιμωρία την άσάφεια του κατά λέξη νοήματος του φίλμ.

7. Είναι ώρα πια για να δώσουμε πιο συγκεκριμένη βάση σ' ότι είπαμε μέχρι τώρα, να προσδιορίσουμε μ' ακρίβεια σε τί σύγγιστα τ α ι αυτοί οι σημειολογικοί νόμοι που ιδιάζουν στο φίλμ στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα.

Είναι πολλών ειδών. Μερικοί άφοροῦν ὀπτικὲς διαδικασίες (δηλ. στοιχεία πού εἶναι ὀπτικά χωρὶς νά εἶναι φωτογραφικά: φοντύ, βολέ, κλπ.). Ἄλλοι σχετίζονται μέ τίς χρονικές συντάξεις τοῦ φίλμ, δηλ. τοῦ κύριους τύπους λειτουργίας τοῦ χρόνου πού χρησιμοποιοῦνται στίς φιλμικές ἐξιστορήσεις (φαίνεται πραγματικά ὅτι τουλάχιστον πρὸς τὸ παρὸν τὰ φίλμ δέν ἔχουν παρὰ τέσσερις «χρόνους»: τὸν ἀφηγηματικό (narratif), τὸν περιγραφικό (descriptif), τὸν ἐπαναληπτικό (fréquentatif) καί τὸν ἀ-χρονικό (a-chronologique). Οἱ ἄλλοι ἀφοροῦν τῇ μεγάλῃ συνταγματικῇ τοῦ ἀφηγηματικοῦ φίλμ, αὐτὸ δηλαδή πού ὀνομάζουμε κινηματογραφική «σύνταξη» (ἀλλά ὁ ὄρος «συνταγματική», πιὸ εὐκαμπτος καί πιὸ γενικός, βολεύει περισσότερο) (10). Γιά Ζήτημα χρόνου θά διαπραγματευθῶ ἀποκλειστικά αὐτὴ τὴν τελευταία ἄποψη. Ὑπάρχει μιὰ μεγάλῃ συνταγματικὴ τοῦ ἀφηγηματικοῦ φίλμ. Ἐνα φίλμ «φειδόν» χωρίζεται σ' ἕνα ὀρισμένο ἀριθμὸ αὐτόνομων τμημάτων. Ἡ «αὐτονομία» τους προφανῶς εἶναι μονάχα σχετική, ἐφ' ὅσον τὸ καθένα τους παίρνει τὸ νόημά του σὲ σχέση μέ τὸ φίλμ (τὸ φίλμ ἄλλωστε εἶναι τὸ μάξιμουμ συνταγματικὸ τοῦ κινηματογράφου). Πάντως ἐδῶ θά ὀνομάζουμε «αὐτόνομο τμήμα» κάθε φιλμικό τμήμα πού ἀποτελεῖ ὑποδιαίρεση πρῶτης τάξης, δηλ. μιὰ ἄμεση ὑποδιαίρεση τοῦ φίλμ (κι ὄχι μιὰ ὑποδιαίρεση ἐνός μέρους τοῦ φίλμ).

Ἔτσι ὅπως ἔχει σήμερα ἡ σχετικὴ ὑπαγωγή σὲ κανόνες τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, φαίνεται ὅτι τὰ αὐτόνομα τμήματα κατανέμονται γύρω ἀπὸ ἐξί κύριους τύπους, πού μ' αὐτὸν τὸν τρόπο θά γινόντουσαν «συντακτικοὶ τύποι» (μέ τῇ γλωσσολογικῇ ἔννοια τοῦ ὄρου, μέ τὴν ὁποία συντακτικὸ τύπο ἀποτελεῖ ἡ ἀπόλυτη ἀφαιρετικὴ τῶν λατινικῶν) — ἢ, καλύτερα, συνταγματικοὶ τύποι. Ἀπ' τοὺς ἐξί αὐτοὺς τύπους, οἱ πέντε εἶναι συντάγματα: δηλ. ἐνότητες σχηματισμένες ἀπὸ πολλὰ πλάνα. Ὁ ἕκτος τύπος μᾶς δίνεται ἀπὸ τὰ αὐτόνομα τμήματα πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἕνα μόνο πλάνο, δηλ. ἀπὸ αὐτόνομο πλάνο.

1) Η Σ Κ Η Ν Η ἀνασυγκροτεῖ μέ ἡ δ ἡ φιλμικά μέσα μιὰ ἐνότητα πού μᾶς δίνει ἀκόμα τὴν αἴσθηση τῆς «συγκεκριμένης» καί τῆς ἀνάλογης μ' αὐτὲς πού μᾶς προσφέρει τὸ θέατρο ἢ ἡ ζωὴ (ἕνα χῶρο, μιὰ στιγμή, μιὰ ἰδιαίτερη καί συγκεντρωμένη δράση). Στὴ «σκηνή» τὸ σημαίνον εἶναι ἀποσπασματικό, ἀλλά τὸ σημαίνονο δίνει τὴν αἴσθηση τοῦ ἐνιαίου. Ὅλα τὰ ἀποσπασματικά πλάνα μοιάζουν νά προέρχονται ἀπὸ μιὰ κοινὴ μάζα, γιὰ ὅταν βλέπεις τὸ φίλμ ἐκτελεῖς στὴν πραγματικότητα μιὰ σύνθετη διαδικασία πού βάζει σὲ λειτουργία σταθερὰ τρεῖς ξεχωριστὲς δραστηριότητες (ἀντίληψη, ἀναδόμηση

τοῦ πεδίου, ἄμεση μνήμη) πού διεγείρουν συνεχῶς ἢ μιὰ τὴν ἄλλη καί δουλεύουν πάνω σὲ δεδομένα πού οἱ ἴδιες προμηθεύουν στὸν ἑαυτό τους. Τὰ χωρικά καί χρονικά χάσματα στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σκηνῆς εἶναι χάσματα τῆς κάμερα καί ὄχι τῆς διήγησης.

2) Η Σ Ε Κ Α Ν Σ κατασκευάζει μιὰ πιὸ πρωτότυπη ἐνότητα, καί πιὸ εἰδικά, φιλμικὴ ἐπίσης, τὴν ἐνότητα μιᾶς σύνθετης (ἂν καί μοναδικῆς) δράσης πού ἀναπτύσσεται σὲ πολλοὺς χῶρους καί «πηδαί» τίς ἀχρηστες στιγμές. Τύπος-παράδειγμα: οἱ σεκάνς καταδίωξης (ἐνότητα χῶρου, ὄχι πιὰ κατὰ γράμμα ἀλλά οὐσιαστικῆ: «ὁ χῶρος τῆς καταδίωξης», δηλ. ἡ παράδοξη ἐνότητα ἐνός κινητοῦ χῶρου). Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σεκάνς ὑπάρχουν χάσματα τῆς διήγησης, ἂν καί θεωροῦμε ὅτι δέν ἔχουν σημασία στὸ ἐπίπεδο τῆς καταδίωξης τουλάχιστον (οἱ στιγμές πού πηδᾶμε «δέν ἔχουν καμιά σημασία γιά τὴν ἱστορία»). Τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὸ ἀκριβῶς διαφοροποιεῖ αὐτὰ τὰ χάσματα ἀπὸ τὰ χάσματα πού δηλώνει τὸ φοντύ σὲ μαῦρο (ἢ κάποια ἄλλη ὀπτικὴ διαδικασία) ἀνάμεσα σὲ δύο αὐτόνομα τμήματα: αὐτὰ ἐδῶ τὰ χάσματα θεωροῦνται ὑπερσημαίνοντα (δέν μᾶς λένε τίποτε γι' αὐτὰ, ἀλλά μᾶς ἀφήνουν νά ἐννοήσουμε ὅτι θᾶχαν πολλὰ νά μᾶς ποῦν: Τὸ φοντύ σὲ μαῦρο εἶναι ἕνα τμήμα τοῦ φίλμ πού δέν μᾶς δίνει νά δοῦμε τίποτε ἄλλ' ὅμως εἶναι πολὺ ὀρατό...). Ἀντίθετα ἀπὸ τὴ «σκηνή» ἢ σεκάνς δέν εἶναι ὁ τόπος ὅπου συμπύκνουν — τουλάχιστον κατ' ἀρχὴν — ὁ φιλμικός χρόνος κι ὁ χρόνος τῆς διήγησης.

3) Τ Ο Ε Ν Α Λ Λ Α Κ Τ Ι Κ Ο Σ Υ Ν Τ Α Γ Μ Α (τύπος-παράδειγμα: αὐτὸ πού λέμε «παράλληλο μοντάζ» ἢ «ἐναλλακτικὸ μοντάζ», ἀνάλογα μέ τοὺς συγγραφείς) δέν σπριζέται πιὰ σὲ μιὰ ἐνότητα τοῦ ἀφηγούμενου γεγονότος ἀλλά στὴν ἐνότητα τῆς ἀφήγησης πού κρατᾶ διπλά-δίπλα διαφορετικούς κλάδους τῆς δράσης. Αὐτὸς ὁ τύπος μοντάζ εἶναι πλούσιος σὲ συμπαρηλώσεις, ἀλλά ἀρχικὰ ὀρίζεται σὰν ἕνας συγκεκριμένος τρόπος κατασκευῆς τῆς καταδίωξης.

Τὸ ἐναλλακτικὸ μοντάζ χωρίζεται σὲ τρεῖς ὑπο-τύπους ἂν πάρουμε σὰν ἀναγνωριστικὸ στοιχείο τὴ φύση τῆς χρονικῆς καταδίωξης. Στὸ ἐναλασσόμενον μοντάζ, τὸ σημαίνονο τῆς ἐναλλαγῆς στὸ ἐπίπεδο τῆς χρονικῆς καταδίωξης εἶναι ἡ διαδοχὴ τῆς διήγησης (ἢ ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν παριστωμένων «πράξεων»). Παράδειγμα: δυὸ παικτες τέννις πού καθένας καθάρεται τὴ στιγμή πού ἡ μπάλα βρίσκεται σ' αὐτόν. Στὸ ἐναλλακτικὸ μοντάζ, τὸ σημαίνονο τῆς ἐναλλαγῆς εἶναι τὸ ταυτόχρονο τῆς διήγησης (παράδειγμα: οἱ διώκτες καί οἱ διωκόμενοι). Στὸ παράλληλο μοντάζ (παράδει-

γμα: ὁ φτωχὸς κι ὁ πλούσιος, ἡ χαρὰ κι ἡ λύπη), οἱ «πράξεις» πού φέρνουμε δίπλα-δίπλα, δέν ἔχουν μεταξὺ τους καμιά εἰδικὴ ἀναγνωριστικὴ σχέση, ὅσον ἀφορᾶ στὴ χρονικὴ καταδίωξη, κι αὐτὴ ἢ ἀπουσία τοῦ καταδηλωμένου νοήματος, ἀνοίγει τὴν πόρτα σ' ὅλους τοὺς «συμβολισμοὺς» πού δίνουν στὸ παράλληλο μοντάζ μιὰ προνομιακὴ θέση.

4) Τ Ο Ε Π Α Ν Α Λ Η Π Τ Ι Κ Ο Σ Υ Ν Τ Α Γ Μ Α (παράδειγμα: μιὰ μεγάλη πορεία στὴν ἔρημο μεταφρασμένη σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ τμηματικὲς ἀπόψεις συνδεδεμένες μεταξὺ τους μέ συνεχόμενα φοντύ ἀνοσινῆ) βάζει μπρὸς στὰ μάτια μας ὅτι δέν μπορούμε ποτέ νά δοῦμε στὸ θέατρο ἢ στὴ ζωὴ: μιὰ πλήρη διαδικασία πού συγκεντρώνει δυνάμει ἐναντὶ ἀπροσδιόριστο ἀριθμὸ ἰδιαίτερων πράξεων πού τὸ μάτι δέν θά μπορούσε ν' ἀγκαλιάσει, ἀλλά πού ὁ κινηματογράφος συμπιέζει μέχρι τοῦ σημείου νά μᾶς τὸ προσφέρει σὲ μιὰ σχεδὸν ἐνιαία μορφή. Πέρα ἀπὸ τὰ πληθωρικὰ σημαίνοντα (ὀπτικὲς διαδικασίες, μουσικὴ κλπ...) τὸ διακριτικὸ σημαίνον τοῦ ἐπαναληπτικοῦ μοντάζ πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ στὴ συγκεντρωμένη διαδοχὴ ἐπαναληπτικῶν εἰκόνων. Στὸ ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος ὁ εὐθύγραμμος χαρακτήρας τοῦ χρόνου πού χαρακτηρίζεται τὴν «ἀφηγηματικότητα» (συνηθισμένες σεκάνς), τείνει νά ἀμβλυνθεῖ, καί καμιά φορὰ νά ἐξαφανισθεῖ (ἀνακυκλώσεις). Ὡς πρὸς τὰ σημαίνοντα, μπορούμε νά διακρίνουμε τρεῖς τύπους ἐπαναληπτικῶν συνταγμάτων: τὸ πλῆρως ἐπαναληπτικὸ βάζει ὅλες τίς εἰκόνες σὲ μιὰ πλατεῖα συγχρονικότητα, μέσα στὴν ὁποία τὸ εὐθύγραμμο τοῦ χρόνου παύει νά εἶναι τὸ ἀναγνωριστικὸ στοιχείο. Τὸ ἡμι-ἐπαναληπτικὸ εἶναι μιὰ σειρά ἀπὸ μικρὲς συγχρονικότητες καί ἀποδίδει μιὰ συνεχὴ ἐξέλιξη μέ ἀργὴ πρόοδο (π.χ. μιὰ ψυχολογικὴ πορεία στὴ διήγηση): κάθε «φλάς» μᾶς δίνει τὴν αἴσθηση ὅτι προέρχεται ἀπὸ μιὰ ὀμάδα πιθανῶν εἰκόνων πού ἀντιστοιχοῦν σ' ἕνα στάδιο αὐτῆς τῆς πορείας: ἀλλά σὲ σχέση μέ τὸ σύνολο τοῦ συντάγματος κάθε εἰκόνα ἔρχεται νά τοποθετηθεῖ στὴ θέση πού τῆς ἀνήκει στὸν ἄξονα τοῦ χρόνου: ἡ ἐπαναληπτικὴ δομὴ δέν ἀναπτύσσεται λοιπὸν στὴν κλίμακα ὀλόκληρου τοῦ συντάγματος, ἀλλά μόνο στὴν κλίμακα καθενὸς ἀπὸ τὰ στάδιά του. Τὸ συζευκτικὸ σύνταγμα συνίσταται σὲ μιὰ σειρά σύντομων ἀναφορῶν σὲ στοιχεῖα πού προέρχονται ἀπὸ μιὰ ἴδια τάξη πραγματικότητων (παράδειγμα: οἱ σκηνὲς πολέμου)· καθένα ὅπ' αὐτὰ τὰ γεγονότα δέν ἀναπτύσσεται μὲ τὸ συνταγματικὸ εὖρος πού θά μπορούσε ν' ἀειώσει, ἀπλᾶ ἀρκούμαστε σὲ ἀναφορές, γιὰ τὸ μόνον τὸ σύνολο ἐνδιαφέρει τὸ φίλμ. Εἶναι ἕνα (ψελλίζον) φιλμικὸ ἰσοδύναμο τῆς ἀπόδοσης ἐννοιῶν.

5) Τ Ο Π Ε Ρ Ι Γ Ρ Α Φ Ι Κ Ο Σ Υ Ν Τ Α Γ Μ Α

Τ Α Γ Μ Α ἔρχεται σ' ἀντίθεση μέ τοὺς τέσσερις προηγούμενους τύπους ὡς πρὸς τὸ ὅτι σ' αὐτοὺς ἢ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων στὴν ὀθόνη (=τόπος τοῦ σημαίνοντος) ἀντιστοιχοῦσε πάντοτε σὲ κάποια μορφή χρονικῆς σχέσης μέσα στὴ διήγηση (=τόπος τοῦ σημαίνονομο). Καί στίς τέσσερις περιπτώσεις δέν ἐπρόκειτο πάντα γιά χρονικὲς συνέχειες (παράδειγμα: τὸ ἐναλλακτικὸ σύνταγμα στὴν παράλληλη παραλλαγὴ του, τὸ ἐπαναληπτικὸ σύνταγμα στὴν «πλήρη» παραλλαγὴ του), ἀλλά ὅπωςδήποτε γιά χρονικὲς σχέσεις. Στὸ περιγραφικὸ σύνταγμα, ἀντίθετα, ἡ διαδοχὴ τῶν εἰκόνων στὴν ὀθόνη ἀντιστοιχεῖ ἀποκλειστικά σὲ σειρὲς πραγμάτων πού συνυπάρχουν στὸ χῶρο (θὰ δοῦμε ὅτι τὸ σημαίνον εἶναι πάντοτε γραμμικὸ καί διαδοχικὸ, ἐνῶ τὸ σημαίνονομο μπορεί καί νά μὴν εἶναι).

Αὐτὸ βέβαια δέν σημαίνει ὅτι τὸ περιγραφικὸ σύνταγμα μπορεί νά χρησιμοποιεῖται μόνο σὲ ἀντικείμενα ἢ πρόσωπα ἀκίνητα. Ἐνα περιγραφικὸ σύνταγμα μπορεί κάλλιστα νά ἀναφέρεται σὲ πράξεις, ἀρκεῖ νά εἶναι πράξεις μέ μόνον νοητὴ σχέση τὸν χωρικὸ παραλληλισμὸ, πράξεις δηλαδή πού ὁποια στιγμή τοῦ χρόνου κι ἂν τίς πάρει ὁ θεατὴς δέν θά μπορεί νά τίς τοποθετήσῃ νοητὰ τὴ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη μέσα στὸ χρόνο. (Παράδειγμα: ἕνα κοπάδι πρόβατα πού προχωρᾶ — ἀπόψεις τοῦ κοπαδιοῦ, τοῦ τσοπάνη, τοῦ σκύλου κλπ.).

Μὲ λίγα λόγια τὸ περιγραφικὸ σύνταγμα εἶναι τὸ μόνο σύνταγμα στὸ ὁποῖο οἱ χρονικὲς συναρμογὲς τοῦ σημαίνοντος δέν ἀντιστοιχοῦν σὲ καμιά χρονικὴ συναρμογὴ τοῦ σημαίνονομο, ἀλλὰ μόνο σὲ χωρικές συναρμογὲς αὐτοῦ τοῦ σημαίνονομο.

6) Τ Ο Α Υ Τ Ο Ν Ο Μ Ο Π Λ Α Ν Ο δέν περιορίζεται μόνο στὸ περίφημο «πλάνο-σεκάνς», περικλείει ἀκόμα καί μερικὲς ἀπὸ τίς εἰκόνες πού ὀνομάζουμε ἐνθετες καθὼς καί μερικὲς ἐνδιάμεσες περιπτώσεις. Τὸ πλάνο-σεκάνς (καί τὰ διάφορα παράγωγά του) εἶναι μιὰ σκηνὴ (ὅπως τὴν ὀρίσαμε παραπάνω) παρμένη ἂν ὄχι σ' ἕνα μόνο «πλάνο», τουλάχιστο μέ μιὰ μόνο λήψη. Τὰ ἐνθετα ὀρίζονται ἀπὸ τὴν παρεμβλητικὴν κατάστασή τους. Ἐνθετοῦμε σὰν ἀρχὴ πού διέπει τὴν ταξινόμηση τῶν αἰτιῶν αὐτοῦ τοῦ παρεμβλητικοῦ χαρακτήρα, θά διακρίνουμε τέσσερις μεγάλους ὑπο-τύπους ἐνθετων: τίς εἰκόνες πού δέν ἀνήκουν στὴ διήγηση (καθαρὲς μεταφορᾶς), τίς λεγόμενες ὑποκειμενικὲς εἰκόνες (δηλαδή αὐτὲς πού δέν θεωροῦνται ἀνιπαρούσες, ἀλλὰ σὰν ἀποῦσες, ἀπὸ τὸν ἥρωα τῆς διήγησης, π.χ. ἀνάμνηση, ὄνειρο, ψευδαἰσθησις κλπ), τίς τελείως «πραγματικὲς εἰκόνες» πού ἀνήκουν μέν στὴ διήγηση ἀλλὰ εἶναι μετὰ τὸ πλάνο μέντες (δηλ. ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὴν κανονικὴν τους

θέση μες στο φιλμ κι έχουν μπει επίτηδες σ' ένα ξένο σύνταγμα υποδοχής, π.χ. στη μέση μιας σεκάνς με τους διώκτες παρεμβάλλουμε μία και μοναδική εικόνα των καταδικωμένων), και τελικά τὰ ἐπεξηγηματικά ένθετα (μεγενθυμένη λεπτομέρεια, έφφέ μεγενθυτικού φακού, τὸ θέμα βγαίνει από τὸν έμπειρικό του χώρο και μπαίνει στὸν άφηρημένο χώρο νόησης του). "Ολα αυτά τὰ εἶδη εικόνων δέν είναι ένθετα παρά μόνο αν παρουσιάζονται μία μόνο φορά και στη μέση ενός ξένου συντάγματος. Άλλά αν είναι, λογουχάρη, οργανωμένες σε σειρά και παρουσιάζονται έναλλάξ με μιάν άλλη σειρά, τότε φτιάχνουν ένα έναλλακτικό σύνταγμα, κι αν παρουσιάζονται σε συνεχόμενη σειρά, μία κανονική σεκάνς.

Αυτοί οι πέντε συναγματικοί τύποι δέν μπορούν να έπισημανθούν παρά σε σχέση με τή διήγηση, αλλά πάντως μέσα στο φιλμ. Αντιστοιχοῦν σε στοιχεία τής διήγησης, και όχι άπλά «στη διήγηση». Η διήγηση είναι τὸ μακρινὸ σημερινό μενο τοῦ φιλμ παρμένου οά σύνολο, ένω τὰ στοιχεία τής διήγησης είναι τὰ κοντινὰ σημερινό μενα κάθε φιλικού τμήματος. Τὸ γεγονός ότι μιλάμε άμεσα για τή διήγηση (όπως γίνεται στις κινηματογραφικές λέσχες) δέν μάς δίνει τὸ συνταγματικό τεμαχισμό (découpage) τοῦ φιλμ, άφου έξετάζουμε τὰ σημαίνόμενα χωρίς να παίρνουμε υπόψη μας τὰ σημαίνοντά τους. Και αντίστροφα, τὸ να θέλουμε να ξεχωρίσουμε ένότητες χωρίς να παίρνουμε υπόψη μας τὸ ὄλο τής διήγησης (όπως στα «τραπέζια τοῦ μοντάζ» μερικῶν θεωρητικῶν τής έποχής τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου), σημαίνει ότι δουλεύουμε πάνω σε σημαίνοντα χωρίς σημαίνόμενα, άφου τὸ χαρακτηριστικό τοῦ άφηγηματικού φιλμ είναι να άφηγείται. Με τή σειρά του τὸ κοντινὸ σημαίνόμενο κάθε φιλικού τμήματος είναι συνδεδεμένο με τὸ ἴδιο αὐτὸ τμήμα με τὸν άλυτο δεσμό τής σημειολογικής άμοιβαιότητας (ἀρχή τής ἀμοιβαίας μεταβολής) και μόνο ένα μεθοδικὸ πήγαινε-έλα από τή διάσταση τής όθόνης (τὴ σημαίνουσα) στη διάσταση τής διήγησης (τὴ σημαίνόμενη) μάς δίνει τις πιθανότητες να τεμαχίσουμε κάποια μέρα τὸ φιλμ με τρόπο σχεδόν άδιαμφισβήτητο.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ: Καθένας από τούς έξι μεγάλους συνταγματικούς τύπους —ή μάλλον, καθένας από τούς πέντε πρώτους, άφου για τὸ αὐτόνομο πλάνο δέν ύφίσταται τέτοιο θέμα— μπορεί να πραγματοποιηθεῖ με δύο τρόπους: είτε με τή βοήθεια τοῦ καθαρὰ λεγόμενου μοντάζ (όπως γίνονταν τις περισσότερες φορές στὸν παλιὸ κινηματογράφο) είτε με τή βοήθεια τοῦ λεπτῶν μορφῶν συνταγματικῆς συναρμο-

γῆς (όπως συμβαίνει συνήθως στο σύγχρονο κινηματογράφο). Οι συναρμογές που άποφεύγουν τήν κόλληση (=γύρισμα σε συνέχεια, μεγάλη πλάνα, πλάνα - σεκάνς) δέν παύουν να είναι συνταγματικῆς κατασκευῆς, μοντάζ με τήν πλατεία έννοια, όπως απέδειξε ὁ Μιτρώ. "Αν είναι άληθεια ότι τὸ μοντάζ με τήν έννοια τοῦ άνεύθυνου, μαγικού και παντοδύναμου χειρισμοῦ είναι ξεπερασμένο, τὸ μοντάζ σαν νοητικὴ κατασκευὴ μέσω διαφόρων «πλησιασμάτων» δέν είναι με κανένα τρόπο «ξεπερασμένο», άφου τὸ φιλμ είναι λόγος (δηλ. τόπος σύμπτωσης διαφόρων ενεργοποιημένων στοιχείων).

Παράδειγμα: μία φιλικὴ περιγραφή μπορεί να πραγματοποιηθεῖ με ένα μόνο «πλάνο», πέρα από κάθε μοντάζ, με άπλές κινήσεις τής μηχανής: ή νοητικὴ δομὴ που συνδέει τὰ διάφορα θέματα που παρουσιάζονται θα είναι ή ἴδια μ' αὐτὴν που συνενώνει τὰ διάφορα πλάνα ενός κλασικοῦ περιγραφικοῦ συντάγματος. Τὸ καθαρὰ λεγόμενο μοντάζ αντιπροσωπεύει μία στοιχειώδη μορφή τής μεγάλης συνταγματικῆς τοῦ φιλμ, γιατί κάθε «πλάνο» κατ' άρχήν άπομονώνει ένα μοναδικὸ θέμα: άπ' αὐτὸ τὸ γεγονός οι σχέσεις ανάμεσα στα θέματα συμπίπτουν με τις σχέσεις ανάμεσα στα πλάνα, πράγμα που κάνει τήν άνάλυση πιὸ εύκολη άπ' ότι στις σύθετες (και πιὸ «σύγχρονες» από τήν άποψη τής κουλτούρας) μορφές τής κινηματογραφικῆς συνταγματικῆς.

Άποτέλεσμα: μία πιὸ προχωρημένη άνάλυση τής συνταγματικῆς τῶν σύγχρονων φιλμ θα άπαιτοῦσε να ξανακοιτάξουμε τήν ύψη τοῦ αὐτόνομο πλάνου (= τοῦ εκτου άπ' τούς κύριους τύπους) άφου ἐπιδέχεται να περιλάβει τούς πέντε πρώτους.

ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Υπάρχει μία όργάνωση τής κινηματογραφικῆς γλώσσας, ένα εἶδος «γραμματικῆς» τοῦ φιλμ. Αὐτὴ ή γραμματικὴ δέν είναι αυθαίρετη (αντίθετα άπ' ότι συμβαίνει με τις άληθινές γραμματικές), και δέν είναι άμετάβλητη (ίσα - ίσα εξέλισσεται με μεγαλύτερη ταχύτητα από τις άληθινές γραμματικές).

Η ιδέα τής «κινηματογραφικῆς γραμματικῆς» είναι σήμερα μία ιδέα πολὺ κακοπαθημένη, έχουμε τήν έντύπωση πως δέν ύπάρχει. Άλλά αὐτὸ όφείλεται στο ότι δέν τήν άναζητήσαμε εκεί που έπρεπε. Είχαμε πάντοτε σιωπηρὰ στο μυαλό μας τήν γραμματικὴ που κινεῖται βάσει κανόνων τῶν ιδιαίτερων γλωσσικῶν κωδικῶν (= τις μητρικές γλώσσες τῶν θεωρητικῶν τοῦ κινηματογράφου), ένω τὸ γλωσσικό φαινόμενο είναι άπειρα πιὸ εύρὺ και άφορὰ τὰ

κύρια θεμελιακά σχήματα τής μετάδοσης κάθε πληροφορίας. Μονάχο ή γενικὴ γλωσσολογία και ή γενικὴ σημειολογία (κλάδοι καθαρὰ αναλυτικοί και μη-κανονιστικοί) μπορούν να προσφέρουν στη μελέτη τής κινηματογραφικῆς γλώσσας τὰ κατάλληλα μεθοδολογικά «μοντέλα». Δέν άρκει λοιπόν να διαπιστώνουμε ότι στὸν κινηματογράφο δέν ύπάρχει τίποτε άνάλογο με τήν συμπερασματικὴ πρόταση τῶν γαλλικῶν ή με τὸ λατινικὸ έπιρρημα, που έξάλλου είναι τελείως ιδιαίτερα γλωσσικά φαινόμενα, ούτε άπαραίτητα, ούτε παγκόσμια.

Σήμερα πιὸ δέν μπορούμε να μιλάμε για γλώσσα γυρίζοντας άπλά γύρω από τή διδασκαλία τής γλωσσολογίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τὸ κείμενο αὐτὸ είναι ή εισήγηση τοῦ Κριστιαν Μέτς στη συζήτηση στοργουλλής τραπέζης με θέμα: «Για μία καινούργια κριτικὴ συνείδηση τής κινηματογραφικῆς γλώσσας» στο δεύτερο διεθνές φεστιβάλ νέου κινηματογράφου τοῦ Πιέζαρο (28 Μαΐου - 5 Ιουνίου 1966). Στη συζήτηση αὐτὴ πήραν μέρος οι: Κριστιαν Μέτς, Άλεξάντερ Ζάκαεβιτς, Γιάν Σβόμποντα, Υβέρ Μιρὸ. Λὺκ Μουλλά, Παζολίνι, Σαλτίνι και άλλοι.
2. Χέλμολεφ: «Prolégomènes à une théorie du langage», 1943 (Προλεγόμενα σε μιὰ θεωρία τής γλώσσας).
3. Ζαν Μιτρώ: «Esthétique et psychologie du cinéma» (Αισθητικὴ και Ψυχολογία τοῦ κινηματογράφου), εκδ. Éditions Universitaires, Παρίσι, 1963.
4. Ρολάν Μπάρτ: «Mythologies», εκδ. Seuil, Παρίσι, 1957, στο κεφάλαιο «Ο μύθος, σήμερα».
5. Άντρέ Μπαζέν: «Qu' est-ce que le cinéma?» (Τί είναι ὁ κινηματογράφος;). Εκδ. Éditions du Cerf, Παρίσι, 1958.
6. Μαρσέλ Μαρτέν: «Η γλώσσα τοῦ κινηματογράφου», εκδ. Κάλδος, Άθήνα, 1969.
7. Άπ' αὐτὴν τήν άποψη ύπάρχει μεγάλη διαφορά ά-

νάμεσα στὸν κινηματογράφο και τὴ λογοτεχνία. Η αισθητικὴ έκφρασητικότητα στὸν κινηματογράφο μοιάζεται πάνω σε μιὰ φυσικὴ έκφρασητικότητα, τοῦ τίπου ή τοῦ προσώπου που δείχνει τὸ φιλμ. Στη λογοτεχνία όμως μοιλιάζεται όχι πάνω σε μιὰ ποιητὴ άληθινὴ έκφρασητικότητα, αλλά πάνω σε μιὰ σηματοδότηση συμβατικὴ, και μη-έκφραστικὴ τής λεκτικῆς γλώσσας. "Αυτόσο, στο επίπεδο τής συμπαράδήςωσης παρουσιάζεται τὸ φαινόμενο μιὰς κάποιας φουσιολογικῆς ή σημαντικῆς αιτιολόγησης τής σημασιόδότησης: οι συνειρμοί που λειτουργοῦν, μιὰ έκφρασητικότητα που πηγάζει καθαρὰ από τή χρήση λέξεων σε όρισμένα πλαίσια και που κάνει τή μιὰ λέξη πιὸ έκφραστικὴ από τήν άλλη. Τὸ γεγονός ότι ή λογοτεχνία είναι μιὰ τέχνη με έτερονόμη συμπαράδήςωση (πιθανόν έκφραστικὴ συμπαράδήςωση πάνω σε μιὰ μη-έκφραστικὴ καταδήςωση) τὸν κάνει να έχει ένταση (intensive, παρσιέ) έκφρασητικότητα γιατί αὐτὴ ή έκφρασητικότητά της είναι άπόσοια έκλογής άνάμεσα από πολλά πιθανά τοῦ στοιχείου που τελικά θα χρησιμοποιήσει σ' ένα φραστικό πλαίσιο (άπὸ τὸ άσθρο: «Ο κίνηματογράφος: γλώσσα ή γλωσσικός κώδικας», τοῦ Κρ. Μέτς).

8. Συγκριτικός είναι ὁ σημαντικός σχηματισμός που περιέχει πολλὸς φρονεῖς σημασιόδότησης, π.χ.: εικόνα + μουσική.
9. Ένεργοποιημένη είναι μιὰ μονάδα που θέτει κάτι. Μιὰ λέξη, λογουχάρη, μόνη της δέν άσκει για να μάς δώσει ένα γλωσσικό μήνυμα: όταν λέμε τή λέξη «γιορτή» δέν διατυπώνουμε τίποτε: να να γίνει μήνυμα πᾶπει να δεθεῖ μες στην πραγματικότητα, δηλώνοντας είτε τήν πραγματικὴ ύπαρξή της (είναι γιορτή), είτε τήν άνυπαρξία της (δέν είναι γιορτή). Για να διατυπώσουμε κάτι, για να υπαδύσουμε ένα μήνυμα, πᾶπει να τήν ενεργοποιήσουμε (actualisation). Πρέπει δηλ. να υπεῖ σ' ένα πλαίσιο συμπαράδήςωμένων, από δύο τουλάχιστον υπνύματα (λέξεις) που τὸ ένα να λειτουργεῖ σαν φορέας τοῦ μηνύματος και τὸ δεύτερο ενεργοποιώντας τὸ πρώτο. Η εικόνα, αντίθετα, είναι πάντοτε ενεργοποιημένη, όχι τόσο από τήν ποσότητα πληροφορίας που ποιεῖται αλλά από τὸν θεβαιωτικό της χαρακτήρα. "Ενα ρεβόλβερ σε γκρό-πλάν δέν σημαίνει «ρεβόλβερ», αλλά — χωρίς να υπολογίσουμε και τις άλλες συμπαράδήςωσεις — «να ένα ρεβόλβερ». Η εικόνα φέρει μαζί της τήν ενεργοποίησή της, ένα εἶδος «νά...» (Μέτς: «Ο κίνηματογράφος: γλώσσα ή γλωσσικός κώδικας», Ά. Μαρτινέ: «Στοιχεῖα γενικῆς γλωσσολογίας»).
10. Ο Σωσοῦρ παρατήρησε ότι «ή σύνταξη δέν είναι πιὰ μιὰ δση τής συνταγματικῆς διάστασης τής γλώσσας. "Αυτόσο κάθε σύνταξη είναι συνταγματικὴ. Η συνταγματικὴ είναι μιὰ διάσταση πιὸ πλατεία από τήν γενικὴ από τή σύνταξη: ιδέα που πρέπει να τήν έχει υπόψη του όποιος άσχολεῖται με τὸν κινηματογράφο».

Μετάφραση - σημειώσεις: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Ο ΧΙΛΙΑΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ύπουργείου, δέν υπάρχει «Κέντρο Κινηματογραφίας», δέν υπάρχει συντονισμός ανάμεσα στις διάφορες κυβερνητικές πρωτοβουλίες. Λοιπόν, μιά φανερή θέληση, αλλά τίποτα πού νά έχει άρχισει.

ΥΠΑΡΧΕΙ ΧΙΛΙΑΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;

Ναί, υπάρχει. Χάρη σέ μερικούς ανθρώπους, και θ' άξιζε νά γίνει γνωστός. Και πρώτος ό φίλος μου Έλθιο Σότο. Σκηνοθέτησε δύο άξιόλογες ταινίες: «Ματωμένο άλάτι» και «Ψήφος σόν όπλο». Τό πρώτο είναι ένα είδος πολιτικού «ούέστερν» πού μαρτυρά μιάν άξιοπρόσεκτε πλαστική δεξιοτεχνία. Τό δεύτερο, «Ψήφος σόν όπλο», είναι μιά ταινία τεράστιας πολιτικής άποφασιστικότητας. Η πραγματικότητα της Χιλής δείχνεται σ' αυτή την ταινία μέ σαφήνεια, και, παρ' όλη την «ένωτική» θέση πού αναμφίβολα εκφράζει, ή αντικειμενικότητά της παραμένει συνεχής και αναμφισβήτητη. Η δομή της, πού συνίσταται στην εισαγωγή μύθου και ήρώων μέσα σ' ένα ντοκυμανταίρ, είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Όμως, πλάι στόν Έλθιο Σότο, πού έχει ιδρύσει δική του εταιρεία και συνεργάζεται μέ την Χιλιάνη τηλεόραση, υπάρχουν και άρκετοι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές.

Ό Άντο Φράντσια, π.χ., ένα περίεργο πρόσωπο. Καλόκαρδος κολοσσός, παιδίατρος στό έπάγγελμα, διατρέχει τούς λόφους τού Βαλπαράιζο γιατρεύοντας και φροντίζοντας τά παιδιά — πρώτα τά δικά του, κι έχει καμπόσα, κι έπειτα τών άλλων. Άφοϋ για πολύ καιρό άσχολήθηκε μέ την κινηματογραφική λέσχη τού Βαλπαράιζο και τις αϊθουσες τέχνης, άποφάσισε έδω και δυό χρόνια νά γυρίσει και μιά δική του ταινία. Μάζεψε όσα λεφτά μπόρεσε νά θρει και έφτιαξε τό «Βαλπαράιζο, άγάπη μου», μιά ταινία πάνω στό παιδιά τής φτωχογειτονιάς πού έέρει τόσο καλά. Είναι μιά ταινία συγκινητική, ίσως λίγο άδέξια άκόμα όπως κάθε πρώτη ταινία, όμως άπέραντα συμπαθητική. Ό Άντο Φράντσια δέν κατόρθωσε νά καλύψει τά έξοδα τής ταινίας του, αυτό όμως δέν τόν έμπόδισε νά φτιάξει μιά δεύτερη. Αυτό τόν καιρό γυρίζει, μέσα στόν ίδιο χώρο, την ιστορία ενός κομμουνιστή Ιερέα πού βρίσκεται σέ σύγκρουση και μέ τό κόμμα και μέ την έκκλησία.

Ό Ραούλ Ρούις, πού δέν είναι πάνω άπό τριάντα χρόνια, ήταν πρώτα έρασιτέγνης κινηματογραφιστής. Έφτιαξε μερικές μικρές ταινίες σέ 16 χ.λ. πριν σκηνοθετήσει τό «Τρεις θλιμμένες τίγρεις» κι έπειτα τήν «Άποικία τών τιμωρημένων». Παίζει έτσι μέ τούς τίτλους διάσημων μυθιστορημάτων πού δέν έχουν όμως

καμία σχέση μέ τις ταινίες του. Δέν κάνουν άλλο παρά νά μαρτυρούν την πλήρη άρνηση τής λατινοαμερικανικής γραφικότητας και μιά άναζητηση τής άφάιρησης. Είναι ή ιστορία ενός όφειλέτη πού άρνείται νά πληρώσει τό χρέος του στόν συνιδιοκτήτη του και πού αυτός τόν δολοφονεί. Ταινία έντονα πολιτική, αλλά και πολύ ένδιαφέρουσα.

Ό Μίγκουελ Λίτιν βρίσκεται, άπό πολλές άπόψεις, κοντά στόν κινηματογράφο τού Γκλάουμπερ Ρόχα ή τού Γκοντάρ, άπό τόν όποιο και είναι πολύ έπηρεασμένος. Όμως ή ταινία του «Τό τσακάλι τού Ναχουελτόρο» είναι δύσκολο ν' άναλυθεί, διφορούμενη άν και πολύ τίμια και πολύ πολιτική. Πρόκειται για την ιστορία ενός χωρικού πού συλλαμβάνεται για φόνο και φυλακίζεται, και στην φυλακή άνακαλύπτει τόν πολιτισμό: τά παπούτσια, τό ποδόσφαιρο, τό ρολόι. Η περιγραφή τής ψυχολογικής νύχτας πού μέσα τής σπαράζει ό άνθρωπος αυτός, είναι καταπληκτική. Ό Μίγκουελ Λίτιν είναι μιά μαγευτική προσωπικότητα. Άσκει τεράστια έπιρροή στούς συμπατριώτες του. Άπό πολιτική άποψη, έχει θέσεις πολύ δυνατές.

ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ

Μπορούμε νά χαράξουμε μερικές χοντρές γραμμές: ό Χιλιάνος κινηματογράφος δέν μιμείται κανένα ξένο κινηματογράφο, δέν όποιο μέ τόν χέρια του μέ την παραμόρφωση τού φολκλορικού ή φολκλοριστικού χαρακτήρα, άπέφυγε τις παρωπίδες τού ρεαλισμού και τής πλαστογραφίας και μπόρεσε νά θρει τούς δεσμούς του μέ την πολιτική πραγματικότητα τής χώρας του.

Η πρωτοτυπία αυτού τού κινηματογράφου δέν είναι παρά τό αντίστοιχο τής πολιτικής πρωτοτυπίας αυτής τής χώρας, μόνης στή Λατινική Άμερική πού διέθετε βιομηχανία, συνδικάτα, μαζικές όργανώσεις, μιά έντονη παράδοση όργανωσης. Η γέννηση μιάς χιλιάνης κινηματογραφικής βιομηχανίας μπορούσε νά έχει γίνει έδω και πολύ καιρό. Γίνεται πάντως τώρα και πιστεύω ότι, μέ την άφιξη όργανωμένων ανθρώπων, ό Χιλιάνος κινηματογράφος έχει τή δυνατότητα νά καταλήξει σέ κάτι πολύ σταθερό. Η τεχνική ύποδομή τουλάχιστον είναι θαυμάσια. Στο γύρισμα τής ταινίας μου, ό άπειρατέρος, όι τεχνικοί, όλοι ήταν άξιοθαύμαστοι. Στόν τομέα αυτό τής τεχνικής, ό Χιλιάνος κινηματογράφος δέν έχει σ' άλήθεια τίποτα τό υπανάπτυκτο.

ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΔΙΑΝΟΜΗΣ

Μέσα άπό την ένθικιοποίηση τών τραπεζών, δημιουργείται αυτή τή

στιγμή ένας Κρατικός Τομέας. Καθώς όι αϊθουσες περνούν κάτω άπό τόν έλεγχο τού Κράτους, θά παρακολουθήσουμε άναμφισβήτητα μιά ύποχώρηση τών Άμερικανικών ταινιών. Όρισμένα στοιχεία «προ-μπλοκαρίσματος» γίνονται κίβλας αίσθητά. Τά περίπλοκα όμως προβλήματα πού παραμένουν έτσι μεταίωρα, προμηνοϋν έντονες αντιδράσεις άπό μέρος τών Άμερικανών. Έν πάση περιπτώσει, ή κυβέρνηση είναι άποφασισμένη νά παλέψει ένάντια στόν «άποικιοκρατικό» αυτό χαρακτήρα, αντίθετα άπό την κυβέρνηση τής Βραζιλίας π.χ. πού προσπαθεί νά ένσωματώσει πλήρως την βιομηχανία τής μέσα στό σύστημα τού άμερικανικού καπιταλισμού. Ό δρόμος τής Χιλής είναι άσπληρός και δύσκολος. Η αίμορραγία συναλλάγματος πού άποτελεί ή εισαγωγή Άμερικανικών ταινιών πρέπει νά σταματήσει. Έξ άλλου, παντού, σ' όλα τά μέρη τής Λατινοαμερικανικής παραγωγής, ή έπίδραση τού Άμερικανικού κινηματογράφου ύποχωρεί και τό κοινό τού Εύρωπαϊκού κινηματογράφου μεγαλώνει. Άπό την άλλη μεριά, υπάρχει μιά πολύ δυνατή και σέ πλήρη ανάπτυξη όργανωση τών «κινηματογράφων τέχνης». Μιά έκπληκτική γυναίκα, ή Λουίζα Φερράρι, βρίσκεται έπικεφαλής αυτής τής κινήσεως. Αυτή είναι και ή δημιουργός τού Φεστιβάλ Λατινοαμερικανικού Κινηματογράφου τού Βίνια Ντέλ Μάρ.

Κάτι λοιπόν έχει άρχισει ν' αλλάζει και στόν τρόπο μέ τόν όποιο οι ταινίες φτάνουν ως τό κοινό. Κι αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό στή Χιλή όπου ό κινηματογράφος δέν έχει γίνει θύμα τής τηλεόρασης. Αντίθετα, υπήρξε μιά αξιοσημείωτη άύξηση τού κοινού τών θεατών, μολόντι υπάρχουν τρία δίκτυα τηλεόρασης: ένα ιδιωτικό, ένα κρατικό, κι ένα τρίτο πού έξαρτάται άπό τό Καθολικό Πανεπιστήμιο τού Βαλπαράιζο. Αυτή ή συμβίωση ανάμεσα στό κοινό τών κινηματογραφικών ταινιών και τό κοινό τής τηλεόρασης, είναι ένα φαινόμενο πού θά άείζε νά μελετηθεί σοβαρότερα.

Είναι έξ άλλου περίεργη ή κατάσταση πού έπικρατεί στή Χιλιάνη Τηλεόραση. Είναι τό άκρο αντίθετο αυτής πού έπικρατεί στή Γαλλία. Η Κρατική Τηλεόραση είναι έντονα πολιτικοποιημένη και όδεγεται τις έπιθέσεις και κριτικές τής δεξιάς και τών μεγάλων έφημερίδων, τού άσπικού ή καπιταλιστικού τύπου. Όπως προτού έλθει στην έξουσία ή κυβέρνηση Έθνικής Ένότητας, τό σύνολο σχεδόν τών προγραμμάτων τής τηλεόρασης αποτελούσαν άμερικανικά «σήριαλ» τρίτης κατηγορίας. Κι από αυτό μπορεί νά συμπεράνει κανείς ότι οι μορφωτικές απαιτήσεις τής δεξιάς, άπό τότε πού ή νέα κυβέρνηση ήλθε στην έξουσία, είναι λιγότερο ύποπτες.

1. Ένας έθνικός κινηματογράφος γεννιέται στή Χιλή

Τού Πιέρ Κάστ

Η έσωτερική άγορά τής Χιλής δέν είναι άρκετή για νά καλύψει τά έξοδα τής παραγωγής. Υπάρχουν χωρίς άμφιβολία άφθονες αϊθουσες, στό Σαντιάγο και κυρίως στό Βαλπαράιζο, όμως τά δέκα έκατομμύρια τού πληθυσμού είναι άδύνατο ν' άποτελέσουν μιά έπαρκή άγορά. Άπό την άλλη μεριά, όπως σ' όλες τις χώρες τής Λατινικής Άμερικής, τά κυκλώματα διανομής βρίσκονται σά χέρια τών μεγάλων εταιρειών πού δέν εϋνοούν ούτε στό

έλάχιστο τις έγχώριες ταινίες. Στόν τομέα αυτό ό χαρακτήρας τής άποκλειστικότητας πού παίρνει ό Άμερικανικός καπιταλισμός έδω, είναι πολύ πιό έντονος άπό ότι στην Άργεντινή ή την Βραζιλία π.χ.

Παράλληλα όμως, είναι προφανής και ή θέληση για μιά κινηματογραφική έκφραση. Αυτή τή στιγμή παράγονται στή Χιλή 5-6 καλλιτεχνικές ταινίες τό χρόνο κι άλλες τόσες έμπορικές. Η παραγωγή δηλαδή βρίσκεται σέ πλήρη ανάπτυξη.

Η ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΧΙΛΙΑΝΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Κατά τή γνώμη μου είναι άνύπαρκη. Υπάρχει, θέβαια, ένας τεχνικός έξοπλισμός για τόν κινηματογράφο και την τηλεόραση, υπάρχει ή κρατική εταιρεία «Χιλή - Φίλμ» πού έχει μεγάλες φιλοδοξίες και ισχυρή παραγωγή. Η κατάσταση είναι έντελώς άναρχική. Δέν υπάρχει καμία υπεύθυνη ύπηρεσία σέ επίπεδο

2. Συζήτηση με τον "Ελβιο Σότο

Του Κλώντ - Μισέλ Κλυνύ

ΕΡ.: Βρίσκεστε πάλι σήμερα Διευθυντής Παραγωγής της Έθνικς Τηλεόρασης της Χιλής. Πριν μερικά χρόνια, δημοσιεύσατε ένα δοκίμιο και δύο μυθιστορήματα. Για μας όμως είσατε, πάνω απ' όλα, ο σκηνοθέτης της ταινίας «Ματωμένο Αλάτι»...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Πράγματι, είμαι κατ' αρχήν —ή καλύτερα υπήρξα κατ' αρχήν συγγραφέας. Όταν άρχισα να γράφω, πρόθεση που σιγά-σιγά ριζώσε κι έγινε πιο συγκεκριμένη: μεγαλωμένος στα πλαίσια μιας οικογένειας προοδευτικής, γρήγορα κατάλαβα ότι έπρεπε να κάνω μια στρατευμένη λογοτεχνία. Κάποτε μου συνέβη το εξής: μετά τη δημοσίευση ενός από τα μυθιστορήματά μου στο Μπουένος Άϊρες, ένας κριτικός μου είπε: «Παίρνετε λάθος δρόμο. Δεν θ' αγγίξετε το κοινό που σάς ενδιαφέρει με μια λογοτεχνία της οποίας οι άρετες είναι ουσιαστικά διανοουμενίστικες. Το βιβλίο είναι πάρα πολύ σύνθετο. Ο λαός δεν θα το καταλάβει».

Σκέφτηκα πολύ πάνω σ' αυτό. Πιστεύω πως υπάρχει μια μεγάλη δόση αλήθειας στις παρατηρήσεις του που σάς ανέπτυξα πιο πάνω. Συλλογίστηκα επίσης το γεγονός ότι ο αναλφάβητισμός είναι πάρα πολύ διαδεδομένος στη Χιλή έτσι ώστε το κοινό της λογοτεχνίας δεν είναι άλλο από τους διανοούμενους και την αστική τάξη. Γύρω στο 1958, ήρθα σ' επαφή με τους Αργεντινούς (ο Αργεντινός κινηματογράφος, πολύ επηρεασμένος από το Γαλλικό νέο κύμα, ήταν για μένα ο πιο κοντινός, ο μόνος που διέθετε τα απαραίτητα τεχνικά μέσα για να με διαπαιδαγωγήσει). Είχα την τύχη να γίνω βοηθός του Κοχόν στην ταινία «Φυλακισμένος μέσ' στη νύχτα» κι έτσι να διεισδύσω στον κόσμο του κινηματογράφου. Η μαθητεία αυτή μου χρησίμεψε στη συνέχεια όταν εργάστηκα στην τηλεόραση.

Έπειτα από αυτές τις δουλειές στο Μπουένος Άϊρες, επέστρεψα στη Χιλή όπου ο Γιώρις Ίβενς τέλειωσε τότε το γύρισμα της ταινίας του

«Στό Βαλπαράιζο» (1962) σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο. Το Πανεπιστήμιο ήταν εκείνη την εποχή στη Χιλή ο μόνος οργανισμός που είχε τη δυνατότητα να βοηθήσει στη δημιουργία ενός πραγματικού εθνικού κινηματογράφου (γιατί οι παραγωγές που γίνονταν ως τότε δεν ήταν παρά άπαισια εμπορικά κατασκευάσματα). Όταν ή ταινία του Ίβενς είχε τελειώσει, περίσσευε ένα υλικό καινούργιο και αρκετό, μια μηχανή λήψης Αριφλεξ 35 χιλσ. και μερικές μπομπίνες από παρθένο φιλμ, ασπρόμαυρο. Κανείς δεν τόλμοσε ν' απλώσει πάνω τους χέρι! Μαζεύοντας όσο κουράγιο είχα, πρότεινα να γυρίσω μια ταινία μικρού μήκους μ' αυτό το φιλμ. Μου το παραχώρησαν, μολοντί το σενάριό μου ήταν κακό! (στο στυλ του νεορεαλισμού, ήταν θέβαια αναπόφευκτο). Κι έτσι έκανα την πρώτη μου ταινία. Πού, χωρίς να σκεφθώ, υπέβαλα άμεσως στο Φεστιβάλ της Βενετίας του 1964...

Για καλή μου τύχη, πρόεδρος της Κριτικής Έπιτροπής για τις ταινίες μικρού μήκους ήταν, εκείνη τη χρονιά, ο Γιώρις Ίβενς που πρόφερε μερικές πολύ ενθαρρυντικές εννοϊκές εκφράσεις. Για μένα όσο και για τους συναδέλφους μου αυτό ήταν κάτι πάρα πολύ σημαντικό. Ήταν μια προτροπή στο να κάνουμε ταινίες και μια απόδειξη ότι, αν ο Χιλιανός κινηματογράφος γεννιόταν, θα είχε τη δυνατότητα να προβληθεί στον έξω κόσμο. Η ήθικη αυτή βοήθεια ήταν πραγματικά ευεργετική. Αρχίσαμε λοιπόν να φτιάχνουμε ταινίες μικρού μήκους, κι αυτή τη φορά οι συνάδελφοί μου είχαν μέσα τους την κινητήρια δύναμη της ελπίδας για ένα άνοιγμα προς τον κόσμο. Το 1965 γυρίσαμε την πρώτη ταινία σε συμπαραγωγή με την Αργεντινή και τη Βραζιλία. Τα πειράματα αυτά δεν παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον από την καθαρά κριτική άποψη (την ποιότητα της εργασίας), υπήρξαν όμως χρήσιμα στον τομέα της συνεργασίας με τις γειτονικές μας χώρες.

Όσο σήμερα, λίγα είναι ακόμα τα σημαντικά όνόματα στον Χιλιανό κινηματογράφο. Αυτοί όμως που αποκαλύφθηκαν δείχνουν τώρα εμπιστο-

σύνη σ' ένα κινηματογράφο που δεν είναι απαραίτητα μόνο μέσο ταπεινής ψυχαγωγίας και που μπορεί να περάσει τα σύνορα της χώρας μας. Χάρης σ' αυτή την όρμη, μπορέσαμε να στείλουμε στο εξωτερικό ανθρώπους για να εκπαιδευτούν στα τεχνικά μέσα του κινηματογράφου και να ιδρύσουμε επί τέλους και στη Χιλή μια σχολή κινηματογράφου που άρχισε να λειτουργεί πριν δύο χρόνια. Η δημιουργία του Φεστιβάλ Λατινοαμερικανικού Κινηματογράφου του Βίνια Ντέλ Μάρ, το 1966, έγινε μέσα στο πνεύμα αυτού του προσανατολισμού προς μια συνεργασία με τους γείτονες από την οποία περιμένουμε ακόμα ουσιαστικότερα αποτελέσματα και περισσότερες ανταλλαγές.

Απομακρύνθηκα λοιπόν από το μυθιστόρημα, χωρίς όμως να μετανοήσω γι' αυτό. Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο επικοινωνίας, τόσο πιο άμεσο, τόσο πιο αποτελεσματικό!

ΕΡ.: Έφ' όσον αυτή τη στιγμή βρισκόμαστε μπροστά στη γέννηση ενός πραγματικού Χιλιανού κινηματογράφου, πότε μας ποιά είναι τα προβλήματα που έχει ν' αντιμετωπίσει σήμερα ένας σκηνοθέτης στη χώρα σας;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Πρώτα-πρώτα υπάρχει ένα πρόβλημα που ίσως είναι αποκλειστικότητα της Χιλής και είναι φυσικά συνάρτηση των συνθηκών που επικρατούν σήμερα στην παραγωγή. Είναι εξαιρετικά σημαντικό να εμπνέεις εμπιστοσύνη στους τεχνικούς σου, στους ήθοποιους, σ' όλα τα μέλη ενός συνεργείου, έτσι ώστε το γύρισμα μιας ταινίας να γίνεται, από τα ίδια τα πράγματα, μια επιχείρηση συλλογική που μέσα της ο καθένας θάζει πολύ από τον ίδιο τον εαυτό του. Γιατί ο σκηνοθέτης, αν κατορθώνει π.χ. να θρει λίγο —πολύ τα χρήματα που χρειάζονται για την αγορά του φιλμ, αν έχει σχετικά εύκολα πίστωση από τα εργαστήρια, δεν έχει κατά κανόνα ούτε δεκάρα για να πληρώσει τους μισθούς των μελών του συνεργείου του. Δεν μπορεί λοιπόν να αναλάβει παρά την υποχρέωση να πληρώσει

τους συνεργάτες του μετά την προβολή της ταινίας! Στ' αλήθεια, μόνο χάρη στην εμπιστοσύνη που οι άλλοι δείχνουν στο σκηνοθέτη, μπορεί η ταινία να γυριστεί με τη βοήθεια όλων —και πάλι, ακόμα κι αν μπορεί κανείς να υπολογίζει σε φιλικά μικροδάνεια, υπάρχει συνεχώς ο φόβος ότι το φιλμ της μπομπίνας θα εξαντληθεί πριν τελειώσει το πλάνο! Όλα αυτά είναι θέβαια θαυμάσια, δεν παύουν όμως να είναι η συνεχής έκμεταλλευση της καλής θέλησης των άλλων και να προκαλούν τις μεγαλύτερες δυσχέρειες για το παραμικρό. Όλα αυτά είναι η συν-παραμικρό. Θα θέλαμε να μπορούσαμε ν' αλλάξουμε αυτές τις συνθήκες, να δώσουμε λίγο αέρα, λίγο περισσότερη ευχέρεια στην παραγωγή, χωρίς όμως να πέσουμε στην θραειά βιομηχανία!

Μια καλύτερη διανομή, ή προοπτική της εξαγωγής των ταινιών στο εξωτερικό, είναι απαραίτητα. Η κατάσταση μας είναι «ήρωική», δεν μπορεί όμως να διαρκέσει επί άπειρον. Φαίνεται ότι τώρα αρχίζουν επιτέλους να υπάρχουν οι προϋποθέσεις που θα ενθαρρύνουν τις επενδύσεις στην κινηματογραφική παραγωγή. Κι' όμως, όταν θέλησα να γυρίσω το «Ψήφος σ'ν όπλο», θρέθηκα στην ανάγκη να εξαντλήσω τις προσωπικές οικονομίες που είχα κάνει με την εταιρεία μου «Τελεσινεμά», φτιάχνοντας διαφημιστικές ταινίες. Και είναι αλήθεια ότι, με τον έρχομό στην εξουσία του Σαλβατόρ Αλλέντε, η διαφήμιση είναι σχεδόν έτοιμοθάνατη. Όμως δεν πρέπει να παραπονιόμαστε: η διαφήμιση έχει ως σήμερα σκοτώσει αρκετούς σκηνοθέτες...

ΕΡ.: Έλβιο Σότο, γυρίσατε το 1969 μια ταινία με υπόθεση, το «Ματωμένο Αλάτι», που ξεσήκωσε στη Χιλή θύελλες επικρίσεων. Το ιστορικό πλαίσιο της ταινίας είναι ο γνωστός σαν Μεγάλος Πόλεμος του Ειρηνικού που ξέσπασε το 1879 ανάμεσα στη Χιλή, από τη μία μεριά, και τη Βολιβία και το Περού από την άλλη. Οι δυο αυτές χώρες νικήθηκαν και ο Πόλεμος του Ειρηνικού θεωρείται ακόμα από τις ένδοξότερες σελίδες στην ιστορία της χώρας σας. Κι όμως, είχε γίνει για να διαφυλάξη τα συμφέροντα των ορυχείων, που όλα ανήκαν σε Ξένες δυνάμεις...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Ναί, θέλησα να φτιάξω αυτή την ταινία για να καταπολεμήσω όρισμένους μύθους, γιατί αυτός ο πόλεμος εκπροσωπεί ακόμα και σήμερα, και με πραγματικά πρωτοφανή ένταση, τον μύθο ενός επικίνδυνου εθνικισμού. Από τον οποίο απορρέει ένας εφησυχαστικός σωβινισμός που προσωπικά τον θεωρώ ολέθριο. Προτιμώ χιλίες φορές ένα λαό που ξέρει να κρίνει

και να επικρίνει τον εαυτό του, από ένα λαό ξεκομμένο από την πραγματικότητα, αποκοιμισμένο μέσα στην αυτοϊκανοποίηση και αδιαλλαξία πνεύμα συνεννόησης και αλληλοδοθήειας.

Πρέπει να ομολογήσω ότι οι εμπαιθείς αντιδράσεις που ξεσήκωσε το «Ματωμένο Αλάτι» με κατέπληξαν. Πιστεύα ανέκαθεν ότι ο λαός της Χιλής είχε αρκετή πνευματική διαύγεια για να δεχτεί την αλήθεια και η έμμονή του λαού σ' ένα μύθο που είναι κιόλας παλιός, ηλικίας πάνω από εκατό χρόνων, είναι εκπληκτική. Φαίνεται ότι τελικά ο εθνικισμός —με όλη τη στενοκεφαλιά που τον διακρίνει— είναι θαθεία ριζωμένος μέσα στο λαό. Είναι δ-ξία του εθνικισμού. Πιστεύω, έντε-λως ειλκρινά, ότι εμείς οι Χιλιανοί πρέπει να επιτρέψουμε στη Βολιβία να θρει μια διέξοδο προς τη θάλασσα κι' αυτό να το κάνουμε μέσα σ' μια έξ ίσου αλήθεια ότι οι νίκες μας σε στεριά και σε θάλασσα, ε-κείνου του πολέμου γιορτάζονται ακόμα στην επέτειό του με εκπληκτική λαμπρότητα.

ΕΡ.: Διότι δεν σθίνει εύκολα κανείς την διαπαιδαγώγηση ενός ολόκληρου αιώνα, ούτε παραδόσεις

που έχουν καλλιεργηθεί και διατηρηθεί με μεγάλη φροντίδα. Άκόμα και με το κάλυμμα της μυθικής πλοκής, μια ανόλογη ταινία δεν θα μπορούσε ακόμα να γυριστεί στη Γαλλία πάνω στον πόλεμο του 1914 - 18 π.χ. Κανείς έε άλλου δεν τολμά ακόμα να προβάλλει στη Γαλλία την θαυμάσια ταινία του Στόνλεϊ Κιούμπρικ «Σταυροί στο μέτωπο» και το ίδιο ισχύει για τις «Περιπέτειες του Ζεράρ» όπου ο Σκολιμόφκυ σατιρίζει με πολύ χιούμορ, γελοιοποιώντας τον, τον Ναπολέοντα! Ποιά όμως υπήρξε η στάση της λογοκρισίας ως προς το «Ματωμένο Αλάτι»;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Έφτιαξα ένα φάκελλο γεμάτο ντοκουμέντα και αποδείξεις και τον κατέθεσα στη λογοκρισία. Κέρδισα την υπόθεση παρά τριχά: με δύο ψήφους έναντι ενός. Η επιχειρηματολογία έναντιόν της ταινίας, είναι ένα εκπληκτικό δείγμα Μεσαιωνικού συλλογισμού. Όμολογώ ότι δεν περίμενα τόσο έντονες αντιδράσεις. Ο στρατός δεν δεχόταν εύκολα την ιδέα ότι μπορούσε κανείς να αμφισβητήσει αυτόν τον πόλεμο. Το μεγάλο κοινό δεν έμεινε ικανοποιημένο από μια ταινία χωρίς ήρωες που άτ... θο-

Έλβιο
Σότο:
«Ματωμένο
αλάτι»

ποιούσε την Ιστορία... Κι' όμως, είχα θελημένα χρησιμοποιήσει ένα στυλ που να πλησιάζει όσο περισσότερο γίνεται προς το γουέστερν γιατί αυτό είναι το είδος που ο λαός δέχεται με μεγαλύτερη προθυμία. Αυτό το άφελές και άπλο στυλ, μου επέτρεπε να χρησιμοποιήσω ιδέες απλές μάλιστα. Μπορώ να σάς πω ότι όλες αυτές οι συζητήσεις, οι καυγάδες (στοιχούς οποίους έπαιρναν συχνά μέρος και άνθρωποι που δεν είχαν δει την ταινία) μου φαίνονται τώρα πιο σημαντικά από την ίδια την ταινία, γιατί όλα αυτά προκάλεσαν μια πόλωση της κοινής γνώμης, έκαναν τους ανθρώπους να σκεφθούν: στά σχολεία, οι μαθητές καταίγαν τους δασκάλους τους με έρωτήσεις.

ΕΡ.: Και τι σκέφτεστε για τις αντιδράσεις που προκάλεσε η ταινία στο έξωτερικό, για την υποδοχή που της έγινε;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Οι κριτικές στο έξωτερικό με εξέπληξαν επίσης. Δεν είχα άλλη πρόθεση παρά να κάνω πολύ σεμνά μια ταινία απλή και μου ήταν αδύνατο να φανταστώ από μέρος του ξένου κοινού —κριτικών ή όχι— ενός κοινού που τόσο πολύ απέχει από τα πράγματα που απασχολούν το «Ματωμένο Άλάτι», από τα κίνητρα του, μια υποδοχή τόσο ευνοϊκή κι' ένα τόσο βαθύ ενδιαφέρον. Στη Χιλή συχνά με κατηγορήσαν γι' αυτήν την απλότητα. Ένω από την άλλη μεριά, το κοινό του έξωτερικού, ένα κοινό πολύ πιο συνηθισμένο σ' αυτό που λέμε «δύσκολος κινηματογράφος», με έπαινεσε για την ίδια απλότητα. Ίσως το παράδοξο αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι το περιεχόμενο της ταινίας δεν έγινε δεκτό στη χώρα μου... Όμως επέμενα σταθερά σ' αυτή την απλότητα, σ' αυτή την σαφήνεια της απόδειξης, γιατί σε μια χώρα σαν τη δική μας, αν ο κινηματογράφος δεν είναι άμεσος (και το λέω αυτό χωρίς να υποτιμώ το κοινό, κάθε άλλο) δεν μπορεί να είναι στρατευμένος κινηματογράφος. Δεν πιστεύω ότι μπορούμε να κατευθυνθούμε προς ένα κινηματογράφο αφηρημένο, μια τέχνη της αναζήτησης και της έρευνας, που δεν θα γινόταν κατανοητή από κανένα και θα έμενε χωρίς ακροατήριο. Υπό αυτή την έννοια, οι ταινίες του Γκλάουμπερ Ρόχα δεν μου φαίνονται να είναι πραγματικά πολιτικές: μένουν ξεκομμένες από το κοινό στο οποίο θα έπρεπε να μπορούν να απευθυνθούν. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αισθάνομαι την επιθυμία να κάνω κι' εγώ έρευνες ή αισθητικά πειράματα πιά «θεωρητικά». Όμως τον Χιλιάνο κινηματογράφο είτε θα τον φτιάξουμε σε συνεργασία με το εύρύτερο δυνατό κοινό, είτε δεν θα

το φτιάξουμε καθόλου. Γενικά, ο Λατινο-αμερικανός καλλιτέχνης Ισχυρίζεται πως αγαπά το κοινό του. Πιστεύω πως αυτό είναι αλήθεια. Στην εφαρμογή όμως, πολύ πρόθυμα υποχωρεί μπροστά στην Έλξη για έναν αισθητισμό, αμερικανικό ή ευρωπαϊκό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και το κοινό είναι εδώ μεγαλύτερο, γιατί οι λαοί μας είναι λιγότερο εξελιγμένοι. Όμολογώ βέβαια ότι και ο ίδιος χρειάζεται να παλεύει συνεχώς ενάντια σ' αυτόν τον πειρασμό. Για μένα όμως υπάρχει μια «προτεραιότητα» την οποία ελπίζω ότι θα καταφέρω να σεβαστώ. Για μās, πρόκειται τώρα για έναν αγώνα ηθικό, γιατί πιστεύουμε ότι έχουμε αναλάβει μιάν ευθύνη, με την πιά βαθειά σημασία που μπορεί να έχει αυτή η λέξη.

ΕΡ.: Το 1970 γυρίσατε το «Ψήφος σὺν Όπλο». Μία ταινία όπου η ηθοποιός και το ντοκουμέντο συνδυάζονται και παρουσιάζουν ένα είδος κριτικής —κριτικής σκέψης— πάνω στις συνθήκες με τις οποίες η άριστερα ήλθε στην έξουσία στην Χιλή...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Από πολύ καιρό είχα την επιθυμία να φτιάξω ένα τέτοιο σενάριο, για να μπορέσω να περιλάβω σ' αυτό την κριτική που ένας Μαρξιστής μπορεί να κάνει σήμερα στην εξέλιξη της άριστερας στη χώρα μου. «Ο Μαρξισμός είναι ο Χέγκελ από την ανάποδη»: αυτή είναι μια από τις πολλές φράσεις-απορροισμούς που όλη η άριστερα έπαναλάμβανε γύρω στο 1945 χωρίς καθόλου σκέψη. Στο «Ψήφος σὺν Όπλο» υπάρχει ένα μέρος, σχετικό βέβαια, των προσωπικών μου εμπειριών. Το 1944 αγόρασα τον «Τοίχο» του Σάρτρ. Ήμουν τότε 14 ετών κι' υπήρξε για μένα μια κεραυνοβόλα εμπειρία. Ο πατέρας μου θρήκε πάνω μου αυτό το βιβλίο και το έκαψε: είναι το μόνο πράγμα που έχω να προσάψω σ' αυτόν τον άνθρωπο που υπήρξε πάντα φιλελεύθερος, σοσιαλιστής, ανοιχτόκαρδος και ανοιχτός. Όμως αυτή η χειρονομία του διπλάσιασε φυσικά την περιέργειά μου για το Σάρτρ. Η αποκάλυψη της Σαρτρικής έννοιας της ελευθερίας μου προκάλεσε μια έντονη και βαθειά αγωνία, και με μεγάλη δυσκολία κατόρθωσα να ξεπεράσω αυτή την κρίση. Όμως η τοποθέτησή μου στο πλευρό εκείνων που γίνονται αντικείμενο έκμεταλλευσης, δεν προέκυψε από τις μελέτες μου. Μεγάλωσα σε μια οικογένεια άριστερή, πολύ φιλελεύθερη, και πέρασα τα παιδικά μου χρόνια κάνοντας συντροφιά με τα παιδιά των φτωχών. Συνειδητοποίησα, εύτυχώς από πολύ νωρίς, την δυσκολία που υπάρχει για τη δημιουργία



«Ελβιο Σότο: «Ψήφος σὺν Όπλο» (Ματωμένο Άλάτι)

πραγματικής σχέσης και επικοινωνίας ανάμεσα σε εργάτες, διανοούμενους και άστους. Αυτή η δυσχέρεια, αυτή η διάσταση, υπήρχε κιόλας στο αρχικό σενάριο του «Ψήφος σὺν Όπλο». Είναι ένα από τα ουσιαστικά στοιχεία της ταινίας. Δεν είναι εύκολο να είναι κανείς άριστερός όταν προέρχεται από την άστική τάξη στη Χιλή. Γιατί πιστεύω ότι ένας πλούσιος κομμουνιστής μπορεί να είναι πραγματικός κομμουνιστής, όχι όμως και ένας πλούσιος κομμουνιστής που έχει την έξουσία στα χέρια του...

Δεν πιστεύω ότι μπορεί κανείς να ξεχωρίσει το έργο από τον άνθρωπο. Για να κάνεις μια πραγματικά επαναστατική ταινία, πρέπει να είσαι ένας πραγματικός επαναστάτης. Όταν καλείς το λαό να πάρει τα όπλα, πρέπει να είσαι ικανός να σταθείς στο πλευρό του.

ΕΡ.: Ποιές ήταν οι αντιδράσεις της άριστερας στο «Ψήφος σὺν Όπλο»;

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Για να αναφερθώ μόνο στο Κομμουνιστικό Κόμμα, έκανε δύο πρωταρχικές κριτικές: 1. Διέπραξα το σφάλμα να παρουσιάσω την νίκη της άριστερας

σαν να οφείλεται εν μέρει στην τύχη, ενώ δεν είναι παρά ο καρπός της δουλειάς του Κ.Κ. που διαπαιδαγόησε τον λαό, που του καλλιέργησε την πολιτική του συνείδηση, κόνοντας την συνεχή κριτική της Χιλιάνης πραγματικότητας. 2. Στην ταινία ο λαός δεν παρουσιάζεται σαν δρών πρόσωπο, σαν ήθοποιός της ταινίας. Σ' αυτές τις κατηγορίες υπάρχει αναμφισβήτητα ένα μέρος αλήθειας. Η προσπάθεια πολιτικής διαπαιδαγώγησης του λαού υπήρξε σημαντική, είναι αλήθεια. Πιστεύω όμως ότι και η τύχη έπαιξε το ρόλο της. Την Ιστορία την φτιάχνουν οι άνθρωποι, είτε είναι της άριστερας είτε της δεξιάς. Και καθέννας κάνει τὰ λάθη του. Αυτή τη φορά η δεξιά έκανε περισσότερα λάθη από μās. Όμως η διαφορά ανάμεσα στις εκλογές του 1964 και τις εκλογές του 1970 είναι πραγματικά πολύ μικρή. Το μικρό αυτό περιθώριο, είναι ουσιαστικά αυτό που μένει πάντα άπρόβλεπτο. Όσον αφορά την δεύτερη κατηγορία, προσωπικά δεν πιστεύω στην μαγική —και δημαγωγική— παρουσίαση του λαού. Ο λαός είναι ακόμα, στην τεράστια πλειοψηφία του, άπλος θεατής της πολιτικής ζωής της Χιλής. Και δεν νομίζω —αν θέλουμε να είμαστε ρεαλιστές— ότι ο λαός, ακόμα κι' αν απέκτησε πολιτική συνείδηση, υπήρξε πραγματικά αποφασιστικός παράγοντας στην κατάληψη της έξουσίας από την άριστερά.

ΕΡ.: Η τελευταία ταινία σας,

που είναι συνέχεια του «Ψήφος σὺν Όπλο», είναι επίσης μία ταινία σχεδόν με υπόθεση, που κάνει την κριτική ενός έτους έξουσίας της άριστερας στη Χιλή...

ΕΛΒΙΟ ΣΟΤΟ: Ναι. Ο τίτλος της, χωρίς μεγάλες αναφορές στον Γκοντάρ, είναι: «Δύο-τρία πράγματα». Πρόκειται σ' αλήθεια για μια έκφραση που χρησιμοποιούμε συχνά στη Χιλή με κριτική διάθεση: «Έχω να σου πω δυο-τρία πράγματα» λέμε, πράγμα που σημαίνει «Έχω να σου πω ψάλλα ένα χεράκι».

Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας αναφέρεται στον σεχταρισμό, που είναι η πληγή της άριστερας. Δείχνω για παράδειγμα τη σύγκρουση με τους μεταλλωρύχους που είναι κατά κάποιο τρόπο «προνομιούχοι» (σε σύγκριση, π.χ. με τους ανθρακωρύχους του Νότου) και δεν καταλαβαίνουν την πολιτική κατάσταση στη Χιλή αλλά υποτιμούν τη δουλειά της κυβέρνησης. Προσπαθώ να «τοποθετήσω» τις προσπάθειες της κυβέρνησης. Αλλάνε ανάμεσα στον σεχταρισμό, την παθητικότητα (μια στάση συνεχούς αναμονής;), της παραδοσιακής άριστερας και τις υπερβολές που κηρύσσει η άκρα άριστερα χωρίς καμιά φροντίδα να είναι ρεαλιστική και έποικοδομητική. Μη θέλοντας να ξεπέσω στο κήρυγμα, έφτιαξα και αυτή την ταινία χρησιμοποιώντας ένα μύθο και ντοκουμέντα.

(Ιανουάριος 1971)

3. "Ελβιο Σότο: «ψήφος σὺν όπλο»

Του Κλώντ - Μισέλ Κλυνύ

Μου φαίνεται ότι μια ταινία που θέλουμε να είναι έργο πολιτικό — για να μην πω «μανιφέστο» — πρέπει να προκαλεί στο θεατή μια συνειδητοποίηση, χτισμένη πάνω σ' έναν ορισμένο αριθμό αρχικών δεδομένων. Έκτός κι' αν επιδιώκουμε να κεντρίσουμε το ενδιαφέρον των επαναστατών του σαλονιού, ή ανάγνωση πρέπει να είναι δυνατή στο επίπεδο του άμεσου κειμένου κι' όχι σ' ένα επίπεδο αποκωδικοποίησης, για την οποία τα κλειδιά κατέχουν μόνο μερικοί υπερεπιδέξιοι έρμηνευτές. Άλλοιώς, θα πρέπει να

παραδεχτούμε ότι ο πολιτικός κινηματογράφος, όπως και η ίδια η πολιτική, δεν απευθύνονται παρά σε μια Ιντελλιγκέντσια —ή για να το πούμε πιο καθαρά: σ' αυτούς άκριβώς που είναι σήμερα οι «έκλεκτοι», οι προνομιούχοι. Έτσι, η «Άπεργία» ή το «Άλάτι της Γής» είναι πραγματικά ταινίες πολιτικές, όμως η «Κινέζα» δεν είναι. Η «Κινέζα» είναι τὰ προίδη μιας μόδας κι' ενός τρόπου σκέψης Ικανού να έλκύση μόνον αυτούς τους «επαναστάτες» που ακολουθούσαν τις δηλώσεις του Μαΐου 1968 μέσα σε

σπόρ αυτοκίνητα κι' έπειτα πήγαιναν να ξεκουραστούν στα μαξιλάρια των κοσμικών κυριών. Μια άνετη τροχιά δηλαδή. Το «Ψήφος σὺν Όπλο» είναι έργο που προκαλεί τη σκέψη, όχι μόνο γιατί γυρίστηκε σε μια στιγμή σοβαρής πολιτικής κρίσης, αλλά γιατί ανακινεί, πέρα από τις ειδικές συνθήκες της έπικαιρότητας, ένα Ιστορικό φαινόμενο που τὰ στοιχεία του αντιμετωπίζονται με τρόπο συναρπαστικό. Μπορεί άραγε να γίνει δεκτή η άφιξη στην έξουσία, με μέσα νόμιμα, μιας προοδευτικής κυ-

θέρνησης σε μία χώρα όπου κυριαρχεί ο καπιταλισμός;

«Η μήπως η δημοκρατία πρέπει να φροντίσει ώστε τα όπλα να επιβάλουν το σεβασμό προς τα αποτελέσματα της ψηφοφορίας; Με άλλα λόγια, ή θέληση της πλειοψηφίας όπως εκδηλώνεται στις εκλογές, είναι δεκτή και σεβαστή μόνον όταν συντηρεί την υπάρχουσα κατάσταση, αμφισβητείται όμως όταν θέλει ν' αλλάξει την τάξη των πραγμάτων; «Ας μη κάνουμε το λάθος να νομίσουμε ότι το πρόβλημα αυτό δεν μας αφορά έμας τους Γάλλους ή τους γείτονές μας της Ιταλίας ή τους Τσέχους μιας άνοιξης που πάγωσε έξ αιτίας μιας αντίδρασης από την ανάποδη.

Συνδυάζοντας την μυθική πλοκή μ' ένα είδος παράλληλου ρεπορτάζ, μισο-μύθος και μισο-ντοκουμέντο, ο Έλβιο Σότο καλεί τον εκλογέα της άριστεράς να πάρει θέση έναντι στο θάθος του προβλήματος. «Αν, για να ισχύσει η ψήφος του και να συντείνει στην αλλαγή του πολιτικού συστήματος και των οικονομικών μηχανισμών, ο εκλογέας της άριστεράς θρεθεί στην ανάγκη να υπερασπίσει την ψήφο του με το όπλο, θα το κάνει;

Στην ιστορία της Χιλής ήταν η τέταρτη φορά που το Κογκρέσσο, σύμφωνα με τις διατάξεις του Συντάγματος, είχε το δικαίωμα να ξεχωρίσει τους υποψήφιους για την Προεδρία, από τους οποίους κανείς δεν είχε επιτύχει την απόλυτη πλειοψηφία. Ήταν όμως η πρώτη φορά που η διαφορά ψήφων ανάμεσα στους «υπερτερούντας» υποψήφιους ήταν τόσο μικρή. Λοιπόν, το Κογκρέσσο θα υπεδείκνυε άραγε αυτή τη φορά, όπως και τις προηγούμενες, τον υποψήφιο που είχε συγκριτώσει την μεγαλύτερη σχετική πλειοψηφία, δηλαδή τον Σαλβαντόρ Αλλέντε; «Αν γινόταν ένα πιθανό πραξικόπημα της άκρας δεξιάς, τι θα έκαναν οι εκλογείς;

«Η άριστερά δεν είναι άραγε παρὰ μόνο λόγια; Στα διάφορα επίπεδα της αφήγησης, ο Σότο εκφράζει τη σχέση ανάμεσα στις προθέσεις και τις πράξεις. Κι' αυτό πραγματικά μας συναρπάζει. Είναι η απόδειξη ότι ο νόμος (ο νόμος της εξουσίας) μπορεί να μπλοκάρει τα γρανάζια μιας θεωρητικής δημοκρατίας: Αύθαιρες συλλήψεις, οικονομικές δολοπλοκίες, για να φθαρεί ή αντιπολίτευση —κι' ότι η δημοκρατική ελευθερία δεν παρέχεται και δεν λαμβάνει σαν δώρο, αλλά «παίρνεται» και έχει ανάγκη υπερασπίσεως.

Μέσα από την μυθική πλοκή (που μεταφορικά ερμηνεύει ή «θεατρική» αντιμετώπιση, και με τις δυο έννοιες του όρου: κι' αυτό είναι το νόημα της θεατρικής πρόβας που παρακολουθούμε), βλέπουμε πόσο μάταιος



«Έλβιο Σότο: «Ψήφος σὺν ὄπλο»

και μόνον ο λόγος. «Ήθοποιόι ποιοσκούν συγχρόνως κι' ένα δεύτερο επάγγελμα (την διαφήμιση, στη συγκεκριμένη περίπτωση) υποταγμένοι στα καπρίτσια του καπιταλισμού, δεν μπορεί να είναι επαναστάτες, φορείς μιας επαναστατικής ιδέας, παρὰ μόνο στο επίπεδο της μυθικής πλοκής, της πλοκής του έργου που έχουν διαλέξει να ανεβάσουν. «Η διάσταση ανάμεσα στο θέατρο και την πολιτική ζωή είναι ολοφάνερη: ή άστυνομική καταπίεση, αυτή, μετατρέπει άμέσως σε αντιπολίτευση το θάρρος της εξουσίας.

Σε μία σκηνή όπου παρακολουθούμε τα γενέθλια του πρωταγωνιστή, ο Σότο ξαναρχίζει μ' ένα διαβρωτικό χιούμορ την απόδειξή του: από τα λόγια στην πράξη, ή διάσταση διαδηλώνει την Ικανότητα ή ανικανότητα μιας θεωρητικής άριστεράς, φλύαρης και διστακτικής, θύμα των έσωτερικών της αντιθέσεων.

«Η παράδοση του φιλελευθερισμού που είναι κι' αυτή ένα φρένο στις

έξτρεμιστικές αποφάσεις της δεξιάς, κάνει ώστε οι φιλελεύθεροι ν' αντιδρούν στην ιδέα να καταπιούν μαζί με το στρείδι και τον κάβουρα που έχει κλειστεί μέσα. Νά χαίρονται τη δημοκρατία, ναί. «Όχι όμως και κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες. Για μäs λοιπόν, ή αναπαράσταση της άπώπειρας δολοφονίας του Αρχηγού του Γενικού Επιτελείου, στρατηγού Σνάιντερ, από μια ομάδα φασιστών, παίρνει ξαφνικά και βίαια όλη την σημασία της.

«Ο τρόπος με τον οποίο ο Έλβιο Σότο συνέλαβε την ταινία του είναι εκπληκτικός. Απέφυγε προσεκτικά μια εύθυγραμμική απόδειξη, προτιμώντας την συνεχή και γεμάτη κίνηση αντιπαράθεση και έπαλληλία. Από την συντηρητική πόρνη — γιατί ο σοσιαλισμός θα έμπόδιζε την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών της, ν' ανοίξει δηλαδή έναν οίκο ανοχής με τις οικονομίες της — ως τη συζήτηση των επιχειρηματιών άποφασισμένων, σε περίπτωση νίκης της άριστεράς, να φυγαδεύσουν τα κεφάλαια στο έξωτερικό (πράγμα που όντως έγινε στη συνέχεια), βλέπουμε να αναπτύσσεται ένα είδος σαγηνευτικής άκτινοσκόπησης όπου ή φαντασία ανακαλύπτει τα όλοένα βαθύτερα στρώματα της ιστορικής πραγματικότητας.

Φιλμογραφία
του Νέου Χιλιανού
Κινηματογράφου

1967. Έλβιο Σότο: «Λούνες Πριμέρο» και «Ντομίνγκο Σέτε»
Ραούλ Ρουίς: «Τρεις θλιμένες τίγρεις»
1969. Έλβιο Σότο: «Ματωμένο Άλάτι»
Άλντο Φράντσια: «Βαλπαρίζο, αγάπη μου»
1970. Έλβιο Σότο: «Ψήφος σὺν ὄπλο»
Λούις Κορνέχο: «Τό τέλος του παιχνιδιού»
Πατρίσιο Κάουλεν: «Τό τσακάλι του Ναχουελτόρο»
- 1971-72. Ὁ Ραούλ Ρουίς και ὁ Άλντο Φράντσια τελειώνουν ὁ καθένας μιά ταινία μεγάλου μήκους, ἄκόμα ἀτίτλοφόρητες.
1972. Έλβιο Σότο: «Δυό-τρία πρόγματα».

Μετάφραση: ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

ταινίες α' προβολής περιόδου 71-72

Ὁ κύριος ἀφηρημένος (Le distrait)	Πιέρ Ρισάρ	27)9)71
Ἡ φυγή (Taking off)	Μύλος Φόρμαν	4)10)71
Σάν Φραντσίσκο, ὦρα μηδέν (Vanishing Point)	Ρίτσαρντ Σαραφιάν	4)10)71
Ἔνα καλοκαίρι μαζί σου (Brief season)	Ρενάτο Καστελλάνι	4)10)71
Οἱ κομπανιέρος (Companieros)	Σέρτζιο Κορμπούτσι	4)10)71
Τζό (Joe)	Τζών Άθλιντσεν	4)10)71
Ἡ ἐξαφάνιση (Lilite)	Άλαν Πάκουλα	4)10)71

Ὁ διεφθαρμένος (The villain)	Μάικλ Τάτσερ	4)10)71
Ὁ μαίτρ του ἐγκλήματος (Le voyou)	Κλώντ Λεαούς	11)10)71
Μετρώ τὰ βήματα του δολοφόνου (I start counting)	Νταϊθίντ Γκρήν	11)10)71
Τι ἔκανες στὸν πόλεμο Θανάση	Ντίνος Καταουρίδης	11)10)71
Ἡ κόρη του Ράταν (Ragan's daughter)	Νταϊθίντ Ἀλν	18)10)71
Σκάνδαλα παντρεμένων (Le corpie)	Μοντσελί-Ντέ Σίκα-Σόρντ	18)10)71
Ὁ κυνηγημένος	Άλφ Κέλλιν	18)10)71

*Ανώνυμος Βενετσιάνος (Venetian Anonymous)	*Ενρίκο - Μαρία Σαλέρνο	18)10)71
*Ερωτικά ζευγάρια (Lovers and other mixtures)	Σάου Χάουαρντ	18)10)71
Βασιλιάς Λήρ (King Lear)	Γκριγκόρι Κοζίντσοφ	25)10)71
*Η μεγάλη ληστεία της Νέας Υόρκης (The Anderson tapes)	Σίννεϋ Λιούμιετ	25)10)71
*Ο γάτος (Le chat)	Πιέρ Γκαρνιέ - Ντεφέρ	25)10)71
Πεντημέριον δ-λά γαλλικά (Les parties de l'an deux)	Ζάν - Πώλ Ραπενώ	25)10)71
Λέ Μάν (Le Man)	Αή Κάτσιν	25)10)71
*Ο παπάς παντρεύεται (Il prete sposato)	Μάρκο Βικάριο	25)10)71
*Ο Μεσάζων (The go-between)	Τζόζεφ Λόουζυ	1)11)71
*Αμερικά 1971 (Little fauns and big hairy)	Σίννεϋ Φιούρι	1)11)71
Τριστάνα (Tristana)	Λουίς Μπουγιουέλ	1)11)71
*Ο άετός της στέπας (The horsemen)	Τζών Φρανκενχάιμερ	1)11)71
Περιπλάνηση (Walkabout)	Νικόλας Ραίγκ	1)11)71
Λίγο πριν υψωθεί (Juste avant la nuit)	Κλωντ Σαμπρόλ	8)11)71
Πεθαίνο από αγάπη (Mourir d'aimer)	*Αντρέ Καγιατί	8)11)71
Ραντεβού με το θάνατο (Le pau de fauce)	*Υβ Μπουσαζ	8)11)71
*Εκδίκηση κατά τον κώδικα τιμής (Isvargia)	Κάρλο Λιτσάνι	8)11)71
Μαζί σου γνώρισα τον έρωτα (Summer of 42)	Ρόμπερτ Μάλλιγκαν	8)11)71
Οϊδίους, ο γιός της μοίρας (Edipo Re)	Πιέρ - Πάολο Παζολίνι	8)11)71
*Ένοχη αγάπη (Pieces of dreams)	Ντάνιελ Χάλλερ	15)11)71
*Ο θεός Βάννας	*Αντρέι Μιχάλοφ - Κοσταλόφσκι	15)11)71
Οι φίλοι (The friends)	Λιούις Τζιμπερτ	15)11)71
*Ο δράκος του παρθενωγαγείου (Assault)	Σίννεϋ Χαίμερς	15)11)71
*Ένας τρελλός... τρελλός πειρατής (Blackboard's Ghost)	Ρόμπερτ Στήβενσον	15)11)71
Θάνατος στη Βενετία (Morte a Venezia)	Λουκίνο Βισκόντι	15)11)71
Οι συγκομίται του τελευταίου γύρου (The last run)	Ρίτσαρντ Φλέισερ	15)11)71
*Η τελευταία συνάντηση (Le reit maia)	Ζ. Γκ. *Αλμπινοκό	15)11)71
*Η Εντιμος κυρία και ο χαρτοπαίκτης (Mc Cabe and Mrs. Miller)	Ρόμπερτ *Αλτμαν	22)11)71
*Η επιστροφή του ασώτου (Le retour du fils prodigue)	*Έβαλντ Σόρμ	22)11)71
Χειμωνιάτικος σιρόκος (Sirocco d'hiver)	Μίκλος Γιάντσο	22)11)71

*Ο λόφος της τιμωρίας (The hunting party)	Ντόν Μένφορντ	22)11)71
Αίμα στο δρόμο (The Grissom gang)	Ρόμπερτ *Ωλντρεϊτς	22)11)71
Αιώνιο έρσοτες (The music lovers)	Κέν Ράσοελ	22)11)71
Κοντά στον κόκκινο ήλιο (The red tent)	Μιχαήλ Καλατσόφ	22)11)71
Δολοφόνος χωρίς αίτια (Sans mobile apparent)	Φίλιπ Λαμπρό	22)11)71
Το άπρόρητο ημερολόγιο μιάς παντρεμένης (Diary of a mad housewife)	Φράνκ Πέρρυ	29)11)71
Μαύρα τριαντάφυλλα για τη ύψη (Something for Everyone)	Χάρολντ Πρίνς	29)11)71
Δύο άγρια γεράκια (The wild geese)	Μπλέικ *Έντουαρντς	29)11)71
Το τετράγωνο της άμαρτίας (The buittercup chain)	Ρόμπερτ *Έλλις - Μίλλερ	29)11)71
Τό άγαλμα (The statue)	Ρόντ *Άματω	29)11)71
Λεωφόρος των λαθρεμπόρων (Boulevard du Rhum)	Ρομπέρ *Ανρικό	29)11)71
Καθάρματα του μαυροπίνακα (Unman vittering Zigo)	Τζών Μακένζι	6)12)71
Ξύπνημα στον τρόμο (Outback)	Τέντ Κότσοφ	6)12)71
Γεύση από ήδονη (The voyeur)	Φράνκο *Ιντοβίνα	6)12)71
Τό σπίτι κάτω από τά δέντρα (La maison sous les arbres)	Ρενέ Κλεμάν	6)12)71
Μάντιλ, τό έγχομο τρίγωνο (Madily)	Ροζέ Καάν	6)12)71
*Η τελευταία ώρα των γκάγκστερς (La part des lions)	Ζάν Λαριαγκά	6)12)71
Ευδοκία	*Αλέξης Δαμιανός	13)12)71
Ταίμενος με τό ζόρι (Per grazia risentiva)	Νίνο Μανφρέντι	13)12)71
*Ο άνθρωπος με τον κόκκινο μαπούδα (Mon oncle Benjamin)	*Έντουάρ· Μολιναρό	13)12)71
Φλογισμένα κορμά στην καυτή άμμο (Du soleil plein les yeux)	Μισέλ Μπουσαρόν	13)12)71
*Ο πλάιη-μπόυ (A new leaf)	*Ελαίην Μαίη	13)12)71
*Η έρωμένη μου κι εγώ (A rocketful of chestnuts)	Πιέτρο Τζέρμι	13)12)71
Ρόλλινγκ Στόουνς (Gimme Shelter)	*Άδελφοί Μαίηλς	13)12)71
Πληρωμένος φονιάς (The hired hand)	Πήτερ Φόντα	20)12)71
Στη σκιά μιάς μεγάλης αγάπης (Ca n' arrive qu'aux auites)	Ναντίν Τρεντινιάν	20)12)71
Τά διαμάντια είναι παντοτινά (Diamonds are forever)	Γκάου Χάμιλτον	20)12)71
Πώς θά καταρθείτε να φάτε 20 χρόνια φυλακή (La super-tesuipote)	Φράνκο Τζιράλντι	20)12)71
Χριστουγεννιάτικη μπαλάντα (Scrooge)	Ρόναντ Νήμ	20)12)71
Τό τελευταίο παιχνίδι (Bloomfield)	Νιτσαρντ Χάρρις	20)12)71

Δέν άγοράζεται ή αιωπή (The liberation of L.B. Jones)	Γουίλλιαμ Γουάιλερ	27)12)71
*Η στρατηγική της άράχνης (Strategie del ragno)	Μπερνάρντο Μπερτολούτσι	27)12)71
*Ο φάρος στην άκρη του κόσμου (The light at the edge of the world)	Κέθιν Μπύλινγκτον	27)12)71
Στη χώρα των θαυμάτων (Tales of Beatrix Potter)	Ρέτζιναλντ Μίλλς	27)12)71
Ντόκ (Doc)	Φράνκ Πέρρυ	27)12)71
Κίτρινη ταυτότητα (La neuve Gouderc)	Πιέρ Γκαρνιέ - Ντεφέρ	3)1)72
*Ο μεγάλος άντάρτης (Murphy's war)	Πήτερ Γαίητς	3)1)72
Οι άδελφοί Μάρξ στο τσίρκο (The Marx Bros. at the circus)	*Άδελφοί Μάρξ	3)1)72
Τυφλός τρόμος (Blind Terror)	Ρίτσαρντ Φλέισερ	3)1)72
Οι δύο άμαρτωλές (Les deux soeurs)	Ρομπέρτο Μαλεντινί	3)1)72
*Ο βασιλιάς της τρέλας (Sur un arbre perche)	Σέρξ Κορμπέρ	3)1)72
*Ο Δόν Καμίλλο στη Ρωσία (Don Camillo en Russie)	Λουίτζι Κομμεντινί	4)1)72
Φιλ, ο πονηρός (Making it)	Τζών *Έρμαν	10)1)72
Τό χρονικό του *Ελατρομ (The Hellstrom chronicle)	Γουόλντ Γκρήν	10)1)72
Λούτ, ή πιό άπιθανη ληστεία (Loot)	Σούβιο Ναριτζάνο	10)1)72
*Αγάπη μέσα στη θύελλα (La Califfa)	*Αλμπέρτο Μπεβιλάκουα	10)1)72
Οι διαρρήκτες (The burglars)	*Ανρί Βερνέιγ	10)1)72
Ξενοδοχείον Πλάζα (Plaza suite)	*Άρθουρ Χίλλερ	10)1)72
Γουίλλαρντ (Willard)	Ντάνιελ Μάν	10)1)72
Οι γκάγκστερς άρχίζουν τό χορό (Laisse aller... c'est une valse)	Ζώρξ Λωτνέρ	10)1)72
Καταραμένη Κυριακή (Bloody Sunday)	Τζών Σλέινγκερ	17)1)72
*Ο άνθρωπος από τη Γαλλία (The French connection)	Γουίλλιαμ Φρήνκνιν	17)1)72
Οι κανιβαλοι (I Cannibals)	Αλιάντα Καθάνι	17)1)72
*Εξέλιξη ενός διεφθαρμένου (Raphael ou le debauchee)	Μισέλ Ντεθίλ	17)1)72
Βατερλώ (Waterloo)	Σεργκέι Μπονταρτσούκ	17)1)72
*Υπερνώο Εικαιοσύνης (Un Conde)	*Υβ Μπουσαζ	17)1)72
Κολασμένα πάθη (Kuroneko)	Κανέτο Σίντο	17)1)72
*Η έπαφή (The Touch)	*Ινγκμαρ Μπεργκμαν	24)1)72
*Η έκτελεσις (God with us)	Τζουλιάνο Μοντάλντο	24)1)72
Τά έγκλήματα της όδοσ Μόργκ (Murders in the rue Morgue)	Γκόρντον Χέουλερ	24)1)72

*Έρχεται ο Βαλντέξ (Valdez is coming)	*Έντουίν Σέριν	24)1)72
*Ο Ερωτιάτης (Homo eroticus)	Μάριο Βικάριο	24)1)72
*Επιθεωρητής Κάλαγκαν (Dirty Harry)	Ντόναλντ Σήγκελ	31)1)72
Μπανάνες (Bananas)	Γούντν *Άλλεν	31)1)72
*Η τροίξια και ο πρωτάρης (The owl and the magyca)	Χέρμπερτ Ρόξ	31)1)72
*Επιστροφή στον πλανήτη των πιθήκων	Τέντ Πόστ	31)1)72
*Ένας κούκλος ζητάει νόση (La Bambolona)	Φράνκο Τζιράλντι	31)1)72
Οι πυρολόητριες (Les repreneuses)	Κριστιάν - Ζάκ	31)1)72
*Όταν κτυπούν όκτώ καμπάνες (When eight bells toll)	*Ετιέν Περιέ	31)1)72
*Άνθρωποι έναντιον ανθρώπων (Many wars ago)	Φραντσέσκο Ρόξ	7)2)72
*Ο κύριος *Υλό στο χάος της κυκλοφορίας Ζάκ Τατί (Traffic)		7)2)72
Οι δολοφόνου της τάξιας (Les assassins de l'ordre)	Μαροάλ Καρνέ	7)2)72
Πριν πεθάνει ή άγάπη (La vieille fille)	Ζάν - Πιέρ Μπλάν	7)2)72
Τά πουλιά θάρθουν ξανά (Birds come flying to us)	Πάτερ Σκλαβίνσκυ	7)2)72
Τά γεράκια (The cheyenne social club)	Τζήν Κέλλυ	7)2)72
Σαλίνα (La route de Salina)	Ζώρξ Λωτνέρ	7)2)82
Κάτι μεγάλο (Something big)	*Αντριου Μάκ Λάγκλεν	7)2)72
*Η εύτυχία (Le bonheur)	*Ανιές Βαρντά	14)2)72
Οι πολεμοκάπηλοι (Rosolino Faterno, soldato)	Νάνι Λόο	14)2)72
Χορεύοντας με τό διάβολο (The Merhitso Waltz)	Πώλ Γουέντικος	14)2)72
Οι άτρόμητοι (Somebodies a great nation)	Πώλ Νισόμσον	14)2)72
*Έλα ν' αλλόζουμε τις γυναίκες μας (Wife snarling Italian style)	Φράνκο Τζιράλντι	14)2)72
Σάκκο και Βαντζέτι (Sacco e Vanzeiti)	Τζουλιάνο Μοντάλντο	21)2)72
Γαλάζια νερά, λευκός θάνατος (Blue water, white death)	Πήτερ Γκίμπελ	21)2)72
1000 τρόποι γιά να κόφετε τό κάπνισμα (Cold Turkey)	Νόρμαν Λήρ	21)2)72
Σάντα Μάμα (Santa Mama)	Μάρτιν Ρίττ	21)2)72
*Η γυναίκα και ο διάβολος (X-Y and Zee)	Μπερτάν Χάττον	21)2)72
*Η πόλις των καταραμένων (A town called Buzard)	Ρόμπερτ Πάρρις	21)2)72
*Άβυσσος σκυλιά (The Sitewords)	Σάμ Πέκινκα	28)2)72
Φόν Ριχτφέν, ο γίγας των αϊθέρων (The red Baron)	Ρότζερ Κόρμαν	28)2)72
*Άλωσεβένες κούκλες (Puppet on a chain)	Τζόζεφ Ρόξ	28)2)72

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

΄Ακαδημίας 41 - τηλ. 617.942

Ο έκδοτικός οίκος «΄Ηριδανός» προσφέρει στους συνδρομητές μας με έκπτωση 20% τὰ παρακάτω βιβλία:

1. ΟΒΙΔΙΟΥ ΄Η τέχνη του έρωτα	110 / 140	23. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. ΄Η ιδέα της ειρήνης και η ανθρώπινη επιθετικότητα	70 / 100
2. ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιότ	60	24. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Τό άξενο των πόλεων, πρωτουργό στην ψυχική άποργάνωση του πολίτη. Μέρος Α΄.	50 / 80
3. ΦΡΙΛΙΓΓΟΥ Οι Ψαλμοί του Δαβίδ	80 / 100	25. ΣΑΦ Α. ΄Η φιλοσοφία του Άνθρώπου	60 / 90
4. ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Εγκώμιον	130 / 175	26. ΜΑΡΚΟΥΖΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ Ψυχανάλυση και Πολιτική	50 / 80
5. ΓΚΥΓΙΩΜΩ Κυβερνητική και Διαλεκτικός ΄Υλισμός	100 / 130	27. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ ΄Αναμνήσεις από τὸ μέλλον	120 / 140
6. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Ειρήνη	110 / 140	28. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ ΄Επιστροφή στ΄ άστρα	120 / 140
7. ΡΙΛΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ Ποιήματα	120 / 150	29. ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ ΄Ο Άλχημιστής	80
8. ΡΙΛΚΕ ΡΑ΄ΙΝΕΡ ΄Ιστορίες του Καλού Θεού	80 / 120	30. ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ «Τάγκο»	80
9. ΛΟΡΚΑ Μοιρολόι για τὸν ΄Ιγνάθιο Σάντσεθ Μεχίας	60	31. ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10. ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ ΄Αμερική	120	32. ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στης Μόσχας τὰ χαρακώματα	100 / 130
11. ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥ΄Ι Μ΄ άνοιχτά χαρτιά	70 / 100	33. ΓΚΡΟΥ΄ΛΙΧ Ε. Κανείς δέν γεννιέται ήρωας	120 / 150
12. ΕΞΥΠΕΡΥ ΄Ο Μικρός Πρίγκιπας	60 / 75	34. ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α. Τὸ Βατικανὸ καὶ ὁ 20ός αἰώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομπραι ** ΄Ενας έρωτας του Σουάν *** ΄Ονόματα τόπων: τὸ όνομα	110 / 150 110 / 150 110 / 150	35. ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δὸν Κιχώτης 36. ΓΚΑΙΤΕ Β. Ράινεκε ΦούΕ	150 110
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ * Γύρω από την κυρία Σουάν ** ΄Ονόματα τόπων: ὁ τόπος *** ΄Ονόματα τόπων: ὁ τόπος	110 / 150 110 / 150 110 / 150	37. ΑΝΤΕΡΣΕΝ Παραμύθια 38. ΓΚΡΙΜΜ ΄Ο Θαυμαστός κόσμος	75 95
19. Γ. ΡΑ΄ΙΤ ΄Ο Σαίξπηρ και η εποχή του	110 / 140	39. ΑΙΣΩΠΟΥ Μύθοι	75
20. ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας	170 / 200	40. ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλής — ΄Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας Παιδική Διασκευή	100
21. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ ΄Αναμνήσεις και ΄Αναζητήσεις * Γκράτε ** Βιέννη *** Μόσχα	100 100 100	41. ΤΣΕΧΩΦ Α. ΄Ανασάδιες της ζωής	25
22. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη και Άνθρωπισμός	120	42. ΤΑΓΚΟΡ Ρ. Διηγήματα - ΄Αφιερώματα	30
		43. ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τὰ φιλοσοφικά	30

΄Ο έρωτιάρης παντρεύεται (La prima notte del dottor Danielli)	Τζιάνι Γκριμάλντι	28)2)72	΄Ο άνθρωπος που ήρθε από τήν καταγίδα (Brother John)	Τζαίημς Γκόλντστουσ	3)4)72
΄Η Άννα των χιλίων ήμερών (Anne of the thousand days)	Τσαρλς Τζάρροτ	28)2)72	Πόλις κάτω από τή θάλασσα (City beneath the sea)	Έρβιν Άλλεν	3)4)72
΄Ο πέμπτος καθολάρος είναι ὁ φόδος (Le 5 chevalier est la peur)	Ζμπόνιεκ Μπρύνυχ	6)3)72	Τὸ πρώτο πιστόλι του Τέζας (Texas John Slaughter)	Χάρρυ Κέλλερ	3)4)72
Σάφτ, ὁ μαύρος πάνθηρ (Shaft)	Γκόρντον Πάρκς	6)3)72	Χάρρυ Μούντερ (Harry Munder)	Κγέλλ Γκρέντε	10)4)72
Τὸ έκκρεμές του τρόμου (Fright)	Πήτερ Κόλλινσον	6)3)72	Τὰ έπτά άδέρφια (The 7 Cervi brothers)	Τζιάνι Πουταίνι	10)4)72
Τὸ δεκαήμερο της άμαρτίας (La decade prodigieuse)	Κλώντ Σαμπρόλ	6)3)72	Τὰ παιδιά που έθλεπαν τὰ τραίνα νά περνοῦν (The railway children)		10)4)72
Πληγωμένη πεταλούδα (The baby Maker)	Τζαίημς Μπρίτζες	6)3)72	Μίστερ Κότς (Mister Coiche)	Τζάκ Λέμον	10)4)72
Πέρου (Percy)	Ράλφ Τόμας	6)3)72	Τὸ κορίτσι που δέν έλεγε όχι (The girl who couldn't say no)	Φράνκο Μπρουζάτι	10)4)72
΄Ο κήπος των Φιντζι Κοντίνι (Il giardino dei Finzi Contini)	Βιττόριο ντέ Σικα	13)3)72	Μιά ΄Ιταλίδα στη Νέα ΄Υόρκη (Moriadella)	Μάριο Μοντισέλλι	10)4)72
Οι 4 άδελφοί δολοφόνοι (Bloody mama)	Ρότζερ Κόρμαν	13)3)72	΄Αποστολή αυτοκτονίας (Man in the wilderness)	Ρίτσαρντ Σαραφιάν	17)4)72
Νικόλαος και Άλεξάνδρα (Nicolas and Alexandra)	Φράνκλιν Σάφνερ	13)3)72	Οι τρεις φυγάδες (La roudre d' escarpette)	Φίλιπ ντέ Μπρόκα	17)4)72
΄Επανάσταση κάθε λεπτό (R.P.M. Revolution per minute)	Στάνλεϋ Κράμερ	13)3)72	Μπορεί νά συμβή και σε σάς (One of those things)	Έρικ Μπάλλινγκ	17)4)72
Βία στη θία (Kill... Kill... Kill...)	Ρομαίν Γκαρϋ	13)3)72	Άνήλικα με καμμένα φτερά (Angels who burn their wings)	Ζμπόνιεκ Μπρύνυχ	17)4)72
΄Ο άσος της ληστείας (Le voleil des voyoux)	Ζάν Ντελανουά	13)3)72	Μικροί δολοφόνοι (Little murders)	Άλλαν Άρκιν	24)4)72
Τὸ Σαββατοκύριακο των δολοφόνων (Weekend murders)	Μικέλε Λούπο	13)3)72	΄Ο άνθρωπος που άντικρουσε τήν κόλαση (The omega man)	Μπορίς Σαγκάλ	24)4)72
Μπιλλυ Τζάκ (Billy Jack)	Τ.Σ. Φράνκ	20)3)72	Άνάκρισις, τρίτου βαθμού (Sweet torture)	Έντουαρ Μολιναρϋ	24)4)72
΄Οστια (Ostia)	Σέρτζιο Τοίτι	20)3)72	Νέα, άμορφη και μόνη	Χέρμπερτ Ρός	24)4)72
΄Ο Βασιλιάς της ζούγκλας (The african elephant)	Σάμιον Τρέβορ	20)3)72	΄Η κρυφή ζωή ενός μανεκέν (Puzzle of a downfall child)	Τζέρρυ Σάτσαμπεργκ	1)5)72
Οι νάνοι του μαγεμένου δάσους (The gnome - mobile)	Ρόμπερτ Στήθεσον	20)3)72	Άστυνομική Ιστορία (Il etait une fois un flic)	Ζωρζ Λατνέρ	1)5)72
Οι άγγελοι του διαβόλου (Devil's angels)	Ντάνιελ Χάλλερ	20)3)72	΄Η γυναίκα του καταδίκου (Adam's woman)	Φίλιπ Λήκοκ	1)5)72
Νύφη κατά παραγγελία (A girl in Australia)	Λουτζι Ζάμπα	20)3)72	΄Η έκδίκηση (Revenge)	Σίννεϋ Χαίηερς	1)5)72
Οι άνεπιθύμητοι (Les intus)	Σέρτζιο Γκόμπι	20)3)72	Έκτέλεσις κατά διαταγήν (Mandati for murder)	Κλώντ Μύλω	1)5)72
΄Ο στρατηγός (The general)	Μπάστερ Κήττον	27)3)72	΄Ο δολοφόνος δέν άφησε ίχνη (Along came a spider)	Λή Κάτσιν	1)5)72
Ποιός είναι αυτός ὁ Χάρρυ Κέλλερμαν και γιατί με κουτοσμπολεύει (Who is Harry Kellerman and why is he saying those terrible things about me?)	Οόλου Γκρόζμπαρντ	27)3)72	Άνδρομέδα: Άποστολή άκρωσ άπόρρητος (The Andromeda strain)	Ρόμπερτ Γουάιζ	8)5)72
΄Ο στραγγαλιστής της όδοϋ Ράλλινγκτον (The strangler of Rillington place)	Ρίτσαρντ Φλέισερ	27)3)72	Καταδίκους μέχρι θανάτου (Target number)	Άλμπερτ Γουάικερ	8)5)72
Νύχτα τρόμου (Whats the matter with Helen)	Κάρτις Χάρριγκτον	27)3)72	Κόκκινος ούρανόσ τήν αύγή (Red sky at morning)	Τζαίημς Γκόλντστουσ	8)5)72
Οι καουμπόυς (The cowboys)	Μάρκ Ρύντελ	27)3)72	΄Η βασίλισσα του χαμένου παραδείσου (The vengeance of she)	Κλιφ Όουεν	8)5)72
΄Ενας άντρας για όλες τις δουλειές (Entertaining Mr. Sloane)	Ντάγκλας Χίκοξ	27)3)72	΄Η άπισση (Lulielma)	Φράνκ Νέσμπιτ	15)5)72
΄Ερωτας χωρίς άγάπη (The way we live now)	Μπάρρυ Μπράουν	27)3)72	΄Ενας καταπληκτικός νεέντεκτιβ (They might be giants)	Άντσιου Χάρβεϋ	15)5)72
Οι άδελφοί Μάρξ στον Ιππόδρομο (A day at the races)	Σάμ Γούντ	3)4)72	Κας΄ εϋθε(αν στο θάνατο (Un aller ensemble)	Ζοζέ Τζιοθαννί	15)5)72