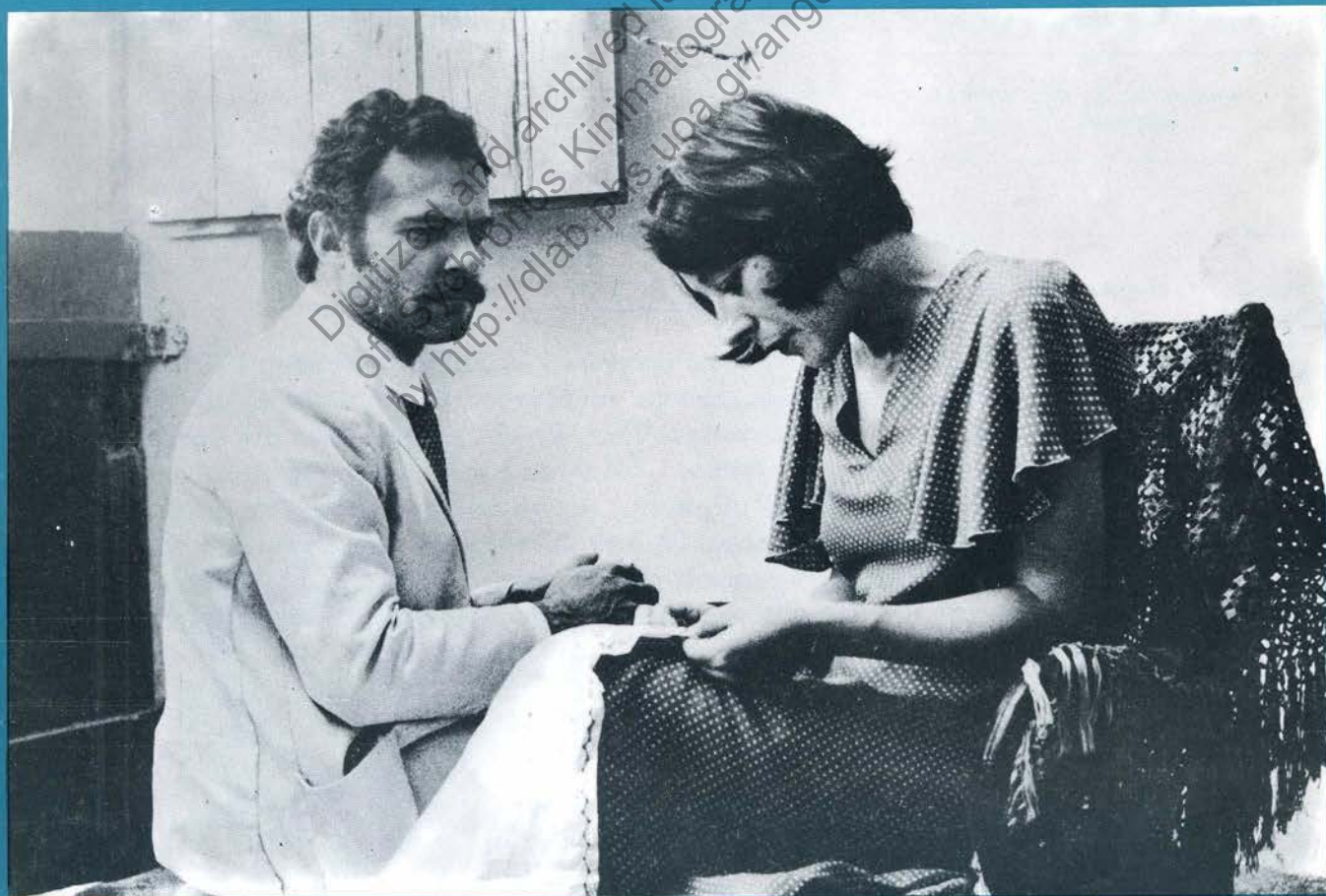


ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Πώλ Λεντύκ — Άλέξης Γρίβας
Νέος γερμανικός κινηματογράφος
Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι
Μπερτολούτσι / Τσίπτι / Παζολίνι

22

Αύγουστος 72



ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Η Έταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» επιθυμεί να κάνει γνωστή μια 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 εξής 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.

Πρός το παρόν, βρίσκονται υπό παραγωγήν δέκα ταινίες μικρού μήκους, ενώ έχει ανεγγεληθεί 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 (έφθονο βρίσκονται σε καλή κατάσταση) με κομψούς πανόδετους 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), δεύτερος όροφος, τό πρωί από τις 10 μέχρι τις 1 και τό απόγευμα από τις 6 μέχρι τις 10, πλήν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θα διατίθενται προς πώληση και από τό 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

No 22 Αύγουστος 72

1. Συζήτηση των Πάολ Λεντκ και Άλέξη Γρίβα με τους Μισέλ Δημόπουλο και Πάνο Κοκκινόπουλο	2
2. Τάσεις του νέου γερμανικού κινηματογράφου — του Χάιντς Ράιτσακ	8
3. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι, με τους Πασκάλ Μπρονισέρ, Μπερνάρ Άιζενστάιτς και Ζαν Ναρμπονί	16
4. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι με τους Τζιάννα Μιγκρόνε, Σιριάκο Τίσο, Άλεσσάντρο Καλλαμπιάνκα και Σεμπάστιαν Σαντζάουσερ	24
5. Συζήτηση των Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι, με τους Μισέλ Δημόπουλο και Πασκάλ Κανέ	31
6. Γραφή / Ψυχανάλυση / Ίστορία / Απεικόνιση — του Νίκου Λυγγούρη	34
7. Μερικές παρατηρήσεις για τη μετάφραση του «Ίβάν» — του Κων. Γ. Πιτσάκη	45

«Σάο Μπερνάρτο», του Λέον Χίρτμαν.



● Ίδιοκτησία: Έταιρεία για την Ανάπτυξη του Κινηματογράφου στην Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Υπεύθυνοι σύμφωνα με τό Νόμο: Έκδότης Γιάννης Σμαραγδής, Δρόση 14. Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ί. Δροσπούλου 223. Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 548.855. ● Άνο παραγωγή φωτογραφιών - όφσεντ: Στράτος Γιανναστός, Άρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντε Κίσις. ● Συντακτική έπιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σμαντάς. ● Έτήσια συνδρομή: Έσωτερικού δραχμές 100, έξωτερικού δολάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και Ηροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Έμβόματα: Γιάννη Σμαραγδή, Χάρητος 1 και Ηροδότου (τ.τ. 139) ● Τμή τεύχους 10 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 22 Août 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Συζήτηση

των Πώλ Λεντύκ και Άλεξη Γρίβο

μέ τους

Μισέλ Δημόπουλο και Πάνο Κοκκινόπουλο

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ποιεύουμε πώς μπορούμε ν' αρχίσουμε, μιλώντας για τη μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία, τον μεξικάνικο Κινηματογράφο, την κίνηση του «ανεξάρτητου» κινηματογράφου, και να καταλήξουμε στην ταινία «Ρήνη». Ν' αρχίσουμε δηλαδή από τη βάση της κυριαρχίας για να φτιάσουμε στην κορυφή της.

ΓΡΙΒΑΣ: Μιλώντας για την κινηματογραφική βιομηχανία, βρίσκουμε, όπως είναι φυσικό, σχέσεις με την Ελλάδα. Και στις δύο περιπτώσεις μιλάμε σχετικά ανεπτυγμένη βιομηχανία οργανωμένη. Υπάρχουν όμως και αρκετές διαφορές. Πρώτα η διαφορά πληθυσμού: 50 εκατ. το Μεξικό, 9 εκατ. η Ελλάδα. Ύστερα το πρόβλημα της αγοράς. Νομίζω ότι το Μεξικό έχει δυνατότητες απ' ότι η Ελλάδα. Επειδή το Με-

ξικό είναι ισπανόφωνη χώρα έχει αυτό που λέμε μεγαλύτερη «φυσική αγορά»: όλη τη Λατινική Αμερική (έκτος της Βραζιλίας), όπου το Μεξικό όχι μόνο είναι σε σχέση μ' αυτές τις χώρες αλλά είναι κι ο μεγαλύτερος παραγωγός ταινιών. Σε αυτό το επίπεδο η Ελλάδα είναι περισσότερο περιορισμένη.

»Στο επίπεδο του περιεχομένου των ταινιών, η μεξικάνικη παραγωγή μοιάζει πολύ με την ελληνική, μόνο που έχει περισσότερους καθαλλάρηδες, χορούς, τραγούδια... Κι αυτή πάντως κατασκευάζεται με βάση τον τοπικό μύθο, το φολκλόρ.

ΛΕΝΤΥΚ: Η μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία είναι κρατική. Είναι μια βιομηχανία που ελέγχεται από το κράτος σε όλα τα επίπεδα: παραγωγή, διανομή, ακόμα και τις καραμέλλες που που-

λάνε στον κινηματογράφο.

ΕΡ.: Το ίδιο ομιθαίνει και με τις αίθουσες προβολής.

ΓΡΙΒΑΣ: Το 90% των αίθουσών ανήκουν σ' ένα δίκτυο διανομής, που ελέγχεται από το κράτος.

ΕΡ.: Τα κεφάλαια είναι μεξικάνικα, ή βορειο-αμερικάνικη προέλευσης;

ΓΡΙΒΑΣ: Τα κεφάλαια είναι βασικά μεξικάνικα αλλά οι αμερικάνικες εταιρίες παραγωγής είναι σίγουρες ότι μπορούν να παίξουν τα έργα τους σε αίθουσες που παίρνουν αποκλειστικά τα έργα αυτής ή της άλλης αμερικάνικης εταιρίας εκμετάλλευσης.

ΛΕΝΤΥΚ: Ο αμερικάνικος κινηματογράφος είναι πολύ ισχυρός

στο Μεξικό με την έννοια ότι το 80% των ταινιών που παίζονται είναι αμερικάνικες. Ακόμα και τα ευρωπαϊκά φιλμ που προβάλλονται, ή εκμετάλλευση τους γίνεται από αμερικάνικες εταιρίες. Μέχρι την εποχή που ανέλαβε το κράτος τον έλεγχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας ο ισχυρότερος φορέας εκμετάλλευσης και παραγωγής ακόμα και όρισμένων μεξικάνικων ταινιών ήταν η Κολούμπια. Τώρα, με τον κρατικό έλεγχο, συνεχίζεται φυσικά η αμερικάνικη επιρροή, αλλά όχι ακριβώς στο επίπεδο του κινηματογράφου. Πάντως αυτή τη στιγμή η μεξικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία πάει πολύ άσχημα οικονομικά. Χάνει πολλά λεφτά που πληρώνονται από το κράτος. Υπάρχουν θέματα και όρισμένες συμπαραγωγές με Αμερικάνους κυρίως αμερικάνικα φιλμ που γυρίζονται στο Μεξικό, αλλά σε μικρότερο βαθμό απ' ότι στην Ισπανία ή στη Γιουγκοσλαβία. Τα φιλμ αυτά που γυρίζονται στο Μεξικό έχουν μεγάλη σημασία για τους Μεξικανούς ανθρώπους του κινηματογράφου, γιατί βρίσκουν δουλειά (υπάρχει θεύ πρόβλημα ανεργίας) και μάλιστα με πολύ καλά ημερομίσθια. Αλλά τα φιλμ αυτά δεν είναι πολλά.

ΕΡ.: Δεν υπάρχουν δηλαδή μεγάλες επενδύσεις αμερικάνικων κεφαλαίων στην ύποδομη του μεξικάνικου κινηματογράφου, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στον Καναδά.

ΓΡΙΒΑΣ: Έγώ θα το έλεγα κάπως έτσι. Οι ενδιάμεσοι, αυτοί δηλαδή που φέρνουν τα φιλμ στο Μεξικό είναι οι αμερικάνικες εταιρίες. Αλλά ο μηχανισμός που διανέμει τις ταινίες στο εσωτερικό κινείται με κρατικά κεφάλαια. Αυτός ο κρατικός μηχανισμός φυσικά σέρνει μαζί του όλα τα χαρακτηριστικά μιας κρατικοποιημένης (καπιταλιστικής) βιομηχανίας...

ΛΕΝΤΥΚ: Σ' αυτό το σημείο είναι χαρακτηριστικό, ότι οι διάφορες μετατροπές στον μεξικάνικο κινηματογράφο δεν οφείλονται τόσο, ούτε στις αμερικάνικες πιέσεις, ούτε στον τρόπο λειτουργίας μιας βιομηχανίας (ένα φιλμ που φέρνει κέρδη και που οδηγεί στην παραγωγή μιας σειράς όμοιων φιλμ) όσο στις μεταβολές της κρατικής πολιτικής.

Γιατί η κυβέρνηση χρησιμοποίησε τον κρατικοποιημένο κινηματογράφο. Χρησιμοποίησε τον κινηματογράφο πιθανόν όχι μέχρι την άνοιξη της παραγωγής, αλλά οποσδήποτε στο επίπεδο της αγνόησης των προβλημάτων του έφησυχασμού. Μ' άλλα λόγια έχει πολύ μεγάλη σχέση με τον καθαρό εμπορικό, μη κρατικό κινηματογράφο.

»Το οικονομικό σύστημα τώρα στο

επίπεδο παραγωγής ακολουθεί την έξης διαδικασία: Για να κάνεις ένα φιλμ μπορείς να πάρεις ένα «κινηματογραφικό δάνειο». Παρουσιάζεις ένα σενάριο στη λογοκρισία. Αν το σενάριο περνάει, τότε το παίρνει ένας παραγωγός που πηγαίνει στην «κινηματογραφική τράπεζα» και δηλώνει ότι θάβει τόσα λεφτά για το φιλμ ζητώντας επιπλέον ένα δάνειο. Η τράπεζα συνεδριάζει και αποφασίζει αν θα δώσει ή όχι δάνειο με κριτήρια οικονομικά.

»Από το 1962 που παρουσιάστηκε η πρώτη μεγάλη κρίση στον μεξικάνικο κινηματογράφο, έχουν αρχίσει να ψάχνουν νέες φόρμουλες παραγωγής, σεναρίων, που θα βοηθούσαν τον μεξικάνικο κινηματογράφο να βγει απ' το οικονομικό τέλμα που είχε πέσει. Τότε οργανώσαν δύο διαγωνισμούς, επέτρεψαν την είσοδο νέων σκηνοθετών, τώρα προσπαθούν να πάνε πιο μακριά, αλλά η κρίση συνεχίζεται γιατί οι βασικές δομές της βιομηχανίας μέιναν οι ίδιες, κι έτσι τώρα έχουμε και τις αντιφάσεις των διαφόρων φορέων της βιομηχανίας σ' αυτές τις πολιτικές αντιφάσεις.

»Στο επίπεδο της παραγωγής προσπαθούν να αλλάξουν τους παλιούς παραγωγούς. Π.χ. το μέσο δάνειο είναι 700 με 800.000 πέζος. Τα έξοδα ενός φιλμ κυμαίνονται από 200 ως 500.000 πέζος σε χρήμα (γιατί μπορείς να θάβεις τους ήθοποιους σαν συμπαραγωγούς, μπορείς να βρεις διάφορες φόρμουλες κλπ.). Έτσι, ο παραγωγός, αυτός που είναι επιφανειακά παραγωγός, δεν ρισκάρει καθόλου λεφτά. Αυτός, παίρνει λεφτά, τα χρησιμοποιεί, τα διανέμει, και έτσι δεν ενδιαφέρεται διόλου αν το φιλμ δουλεύει ή όχι, γιατί όχι μόνο δεν έχει να χάσει αλλά και κερδίζει. Αυτός που χάνει τελικά είναι η «κινηματογραφική τράπεζα» που παίρνει λεφτά από το κράτος και χρηματοδοτεί ταινίες. Όπως όμως τα λεφτά της εκμετάλλευσης των φιλμ δεν επιστρέφουν στην τράπεζα — όπως θάταν φυσικό — η τράπεζα έχει τεράστιο παθητικό.

»Δεν ξέρω ακριβώς το ύψος της χασούρας. Είναι περίπου 200.000.000 πέζος κάθε χρόνο (500.000.000 δρχ.). Και έτσι όλο και περισσότερο γίνεται έντονη η ανάγκη να βρεθεί μία λύση.

»Από την έλλειψη πολιτικοποίησης, πολιτικών κινήσεων κλπ. ένας νέος σκηνοθέτης που εμφανίζεται είναι αναγκασμένος να δουλέψει μέσα στο σύστημα κάνοντας έργα — λιγότερο ή περισσότερο καλά (ανάλογα με το ταλέντο), αλλά πάντοτε περιορισμένα λόγω της συνεχούς πάλης ενάντια στα προ-

σχεδιασμένα σενάρια, τις φόρμουλες παραγωγής κλπ. Και έτσι καμιά κίνηση δεν μπορεί να πάρει σάρ-

κα. Φυσικά, έδω και 10 χρόνια εμφανίζονται σποραδικά σκηνοθέτες που κάνουν 1 ή 2 φιλμ ανεξάρτητα και έπειτα αναγκάζονται να δουλέψουν στο σύστημα όχι κυρίως γιατί είναι απομονωμένοι αλλά βασικά λόγω του προβλήματος της εκμετάλλευσης των ταινιών τους.

ΓΡΙΒΑΣ: Νομίζω πως αυτή η κίνηση του «ανεξάρτητου κινηματογράφου» ήταν σχεδόν τυχαία: Δηλαδή δεν υπάρχει κοινή ομαδική ιδεολογία αλλά κυρίως άνθρωποι σαν τον Άρτοουρ Ριστάιν που δουλεύει στο σύστημα και μια μέρα βρίσκει λεφτά από δω κι από κεί βρίσκει ένα φίλο οπερατέρ (έμένα), γυρίζει το φιλμ, το βλέπουμε μεταξύ μας, το πάμε σε όλα τα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, αλλά δεν βγάζει ούτε δραχμή.

»Τελικά όλη αυτή η κίνηση δεν μπορεί να αντιδράσει στην βιομηχανία.

»Το θέμα δεν είναι ότι δεν υπάρχει κοινό γι' αυτά φιλμ, γιατί πάντα υπάρχει κοινό, αλλά ότι τα φιλμ αυτά δεν μπορούν να τηλεσιάζουν το κοινό. Όλες οι αίθουσες κοντρολάρονται από το κράτος, τα σινε-κλάμπ, πολιτικές οργανώσεις, φοιτητικές οργανώσεις δεν μπορούν να κάνουν τίποτα γιατί είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Φυσικά υπάρχει φοιτητικό κοινό που ενδιαφέρεται άμεσα αλλά αυτό που υπάρχει δεν μπορεί να εξασφαλίσει το φιλμ οικονομικά. Υπάρχει ένας κινηματογράφος τέχνης, αλλά κι αυτός κοντρολάρεται από το κράτος.

»Αυτά τα φιλμ που λέμε προβλήθηκαν στα σινε-κλάμπ και σε «ειδικές» προβολές και το κοινό αυτό το είδε αλλά το πρόβλημα βρίσκεται σε «έθνικό» επίπεδο. Π.χ. τα φιλμ που πήραν μέρος σ' αυτούς τους δύο διαγωνισμούς πειραματικού κινηματογράφου είχαν προγραμματιστεί για προβολές. Τελικά παίχτηκαν 3 ή 4 αλλά κι αυτά δεν έβγαλαν καθόλου λεφτά.

ΛΕΝΤΥΚ: Τα φιλμ αυτά μπουκοταρίστηκαν. Έβγαλαν λεφτά στο επίπεδο των εισιτηρίων, αλλά από ένα «ειδικό» μπουκοτάς ούτε ένα πέζος δεν έφτασε στα χέρια των σκηνοθετών. Τους παρουσίασαν τεράστιες τιμές διαφήμισης και όπως όλα ήταν κοντρολρισμένα από το κράτος δεν έγινε τίποτα. Υπήρχαν ανεξάρτητα φιλμ που είχαν οικονομική επιτυχία και που αν είχαν πάρει τα λεφτά ίσως να μπορούσαν να συνεχίσουν ανεξάρτητα. Αλλά αυτό που ήθελε το κράτος δεν ήταν να επιτρέψει έναν ανεξάρτητο κινηματογράφο αλλά να βρει καινούργιους σκηνοθέτες για την κινηματογραφική βιομηχανία. Πράγμα που έγινε (Βλέπετε Αλμπέρτο Ισαάκ, κλπ.).

»Είναι πολύ καθαρό ότι αυτό που θέλουν είναι να επιτρέψουν να βγει κάτι που και που αλλά μη

μπορώντας να δουλέψει κανείς ανεξάρτητα, να αναγκάζεται να μπει στη βιομηχανία.

ΓΡΙΒΑΣ: Κάτω απ' την πίεση του Τύπου, των κριτικών κλπ. και όλου του θόρυβου που δημιουργείται γύρω απ' αυτή την υπόθεση, το κράτος λέει λίγο πολύ: «Εντάξει, ίσως μεταξύ όλων αυτών υπάρχουν όρισμένοι που μπορούν να μας εξυπηρετήσουν» (όλο αυτό μέσα στην προσπάθειά τους να θρούν καινούργιες φόρμουλες). «Ετσι, σκηνοθέτες σαν τον Άρτουρο Ριτσιάιν και τον Φελίπε Καζάλς, δουλεύουν τώρα στη βιομηχανία. «Ετσι ο ανεξάρτητος κινηματογράφος» στο Μεξικό δεν είναι —κατά τη γνώμη μου— ένα κίνημα αλλά ένα άθροισμα από άτομα, από προσωπικότητες.

ΛΕΝΤΥΚ: Σ' αυτό το πεδίο και το φίλμ μου «Ρήντ» είναι ένα παράδειγμα: Δεν παρουσίασα επίσημα το σενάριο στη λογοκρισία. Άνεπίσημα συζήτησα με πολλούς παράγοντες του τμήματος λογοκρισίας και ξέρω ότι αν το σενάριο είχε παρουσιαστεί επίσημα δεν θα πέρναγε. Χωρίς να πάρω άδεια λοιπόν γύρισα το φίλμ σε 16 χιλ. και έξω απ' τα συνδικάτα τεχνικών. Αυτό έδωσε μία έπισημότητα στο φίλμ γιατί το 16 χιλ. δεν θεωρείται «κινηματογράφος».

»Τώρα το φίλμ θα γίνει μάλλον δεκτό. Ήδη, η βιομηχανία και το κράτος το έχουν «άρπάξει». Βοηθούμενος από την πίεση που εξάσκησε η κριτική, το φίλμ θα γίνει δεκτό στο βιομηχανικό δίκτυο, εκμετάλλευσης, κι εγώ θα συνεχίσω να κάνω φίλμ για τη βιομηχανία. Αν το φίλμ πήγαινε καλά κατά έναν ανεξάρτητο τρόπο, αυτό θα αποτελούσε ένα πολύ κακό παράδειγμα. Αυτό που πρέπει, είναι να πάει καλά το φίλμ αλλά πάντα μέσα στη βιομηχανία. Όπως βλέπουμε η ανεξαρτησία του κινηματογράφου μας είναι μόνο στο επίπεδο παραγωγής. Μία άλλη δυνατότητα για δουλειά έξω από τη βιομηχανία θα ήταν οι ταινίες μικρού μήκους. Αλλά κανένας παραγωγός δεν δίνει δεκάρα για μικρού μήκους ταινία. Απλοστάσια γιατί η μικρού μήκους δεν πρόκειται να αποφέρει κανένα κέρδος. Για να πετύχει στις αίθουσες πρέπει να πληρώσει όπως και στις διαφημιστικές ταινίες! Όπως είπαμε και πιο πάνω, «δλ' αυτά είναι αυδεμένα με την πολιτική κατάσταση της χώρας. Έδώ και δύο χρόνια η κυβέρνηση μιλάει κάθε μέρα για «δημοκρατικό ένοσγμα». Στην πραγματικότητα πρόκειται για μία αναγκαιότητα δημοκρατικοποίησης από μέρους της αστικής τάξης που έχει φτάσει σε αδιέξοδο. Φυσικά στο επίπεδο του έποικοδομήματος, όπως είναι η περίπτωση του κινηματογράφου υπάρχει μία σχετική έλευθερία κι αυτό για να αποφεύγονται τα προβλήματα σε

άλλα επίπεδα, πολύ πιο σοβαρά, από πολιτική άποψη.

ΓΡΙΒΑΣ: Πέρα απ' αυτό υπάρχει και το πρόβλημα των συνδικάτων των τεχνικών. Στο χώρο του ανεξάρτητου κινηματογράφου υπάρχει παντελής άγνοια από τη μεριά των συνδικάτων. Στην περίπτωση όμως που το φίλμ κυκλοφορήσει επίσημα, είμαστε υποχρεωμένοι να πληρώσουμε μία αποζημίωση στα συνδικάτα γιατί δεν χρησιμοποιήθηκαν τεχνικοί του συνδικάτου. Αν πληρώνονταν όμως κανονικά αυτά που ζητάει το συνδικάτο, το ποσό θα ήταν το διπλάσιο από αυτό που στοίχισε το φίλμ.

ΛΕΝΤΥΚ: Τα συνδικάτα χρησιμοποιούν μία πολύ παλιά φόρμουλα: «Έχουν μία λίστα προσώπων που πρέπει να χρησιμοποιήσεις (όπως μακιγιέρ και βοηθός μακιγιέρ) άσχετα αν το φίλμ δεν τους έχει ανάγκη».

ΓΡΙΒΑΣ: Όλα τα ανεξάρτητα φίλμ δούλεψαν όπως ήταν φυσικό με πολύ περιορισμένο συνεργείο. Σκηνοθέτης, βοηθός, διευθυντής φωτογραφίας που δούλευε και την κά-

μερα και φώτιζε κι ένας ηλεκτρολόγος... Στο «Ρήντ» ήταν λίγο πιο σύνθετο γιατί υπήρχε ανάγκη για μεγαλύτερο συνεργείο.

ΕΡ.: Άς έρθουμε τώρα στο ίδιο το φίλμ. Πέστε μας για τις συνθήκες που γυρίσατε το φίλμ σας. Πώς ξεκινήσατε;

ΛΕΝΤΥΚ: Αυτό που με έπηρεασε περισσότερο την έποχή που γύριζα το φίλμ, την έποχή ακόμα που σχεδίαζα να το γυρίσω, ήταν ο ανεξάρτητος κινηματογράφος που γι' αυτόν σήμερα γίνεται πολύς λόγος, ένας κινηματογράφος που δεν απαιτεί πάνω από τρία πρόσωπα για συνεργείο, το δωμάτιο κάποιου φίλου για το γύρισμα, τον Άλέξη με την κάμερά του, χωρίς προβλήματα ήχου, πολλούς διαλόγους κλπ... Άπ' την πλευρά μου δεν νόμιζα πως θα μπορούσα να ξεκινήσω μ' ένα φίλμ σαν το «Ρήντ», γιατί ήταν ένα φίλμ πολύ σύνθετο, και απαιτούσε μία πολύ ισχυρή παραγωγή. Λίγο τυχαία όμως είδαμε πως είχαμε κάποιες πιθανότητες γιατί γνωρίσαμε μερικούς ανθρώπους με επαφές τέτοιες

Γύρισμα του «Ρήντ, το Μεξικό επαναστατεί». Στην κάμερα ο Άλέξης Γρίβας, με το μεγαλύτερο ο Πολ Λεντύκ.



Άρτουρο Ριτσιάιν: «Το ξηγήμα».

που θα μπορούσαν να μας διευκολύνουν σ' αυτόν τον τομέα. Αναρωτηθήκαμε λοιπόν τότε για ποιο λόγο να υποβληθούμε σε μία τέτοια αυτολογοκρισία σαν αυτή στην οποία μας υποχρεώνει ο περιορισμός στην ανάπτυξη του σεναρίου και στην παραγωγή απ' την στιγμή που αποφασίζουμε να μη δουλέψουμε στον έμπορικό κινηματογράφο. Τελικά τα πράγματα δεν προχώρησαν όπως ακριβώς θέλαμε, οι επαφές μας δεν αποδείχτηκαν τόσο αποτελεσματικές κι' η παραγωγή έγινε πολύ πολύπλοκη, πάντως είχαμε ξεκινήσει. Για το σενάριο δεν νομίζω πως αξίζει τον κόπο να συζητήσουμε, το πρόβλημα παραμένει πάντα το ίδιο: Έχεις ένα σενάριο που σ' ενδιαφέρει κι' αποφασίζεις να το επεξεργαστείς. Αυτό είναι όλο.

Όταν μου ήρθε η ιδέα γι' αυτό το σενάριο σκεφτόμουν ότι θα μπορούσαμε να κάνουμε ένα φίλμ, με μύθο, που να τραβήξει ένα κοινό που το ντοκιμανταίρ για πολλούς λόγους δεν θα πετύχαινε να το κάνει. Με το «Ρήντ» σκεφτόμουν ότι είχα τη δυνατότητα ν' απευθυνθώ

σε πολλά επίπεδα του κοινού, ν' απευθυνθώ σ' ένα κοινό με τα διάφορα επίπεδα ανάγνωσης.

Στην αρχή του γυρίσματος αναλογίστηκα ότι δεν θα είχα τη δυνατότητα να φτάσω σ' ένα κάποιο κοινό από την πλευρά της διανομής, κι' από την πλευρά της δονάτωσης συνέβαινε το ίδιο. Τότε άφηθηκα σε μία πορεία πιο προσωπική.

Δεν ξέρω αν αυτό έκανε καλό ή κακό στο φίλμ, πάντως έτσι έγινε. Και νομίζω πως το φίλμ έγινε δυσκολότερο. Τώρα βρίσκομαι σε κατάσταση να πιστεύω πως το φίλμ δεν θα έχει έμπορική επιτυχία. Και πιστεύω πως αυτό θα οφείλεται σε δικά μου λάθη. Στην περίπτωση του «Ρήντ» υπήρχαν διάφορα θέματα που μπορούσαν να αποθώουν περισσότερο ή λιγότερο σημαντικά και τελικά αυτά που κατέληξαν πιο σημαντικά είναι τα προσωπικά μου θέματα. Πάντως το θέμα του διανοσόμενου όπεναντι στην επανάσταση, κι' όχι η ίδια η επανάσταση ή άλλα διάφορα θέματα του φίλμ, αποτελούσαν το αρχικό σχέδιο της ταινίας. Νομίζω λοιπόν πως το φίλμ

έχει γίνει για ένα κοινό διανοσόμενων, είναι ένα φίλμ που μιλά για τους διανοσόμενους, απευθύνεται στους διανοσόμενους, κι' αυτό ίσως δεν είναι κακό, αλλά γιατί ν' αρνιόμαστε την πιθανότητα ενός πιο «άνοικτου» φίλμ; Όπως θα διαπιστώσατε κι' έσεις οι ίδιοι δεν έχω αποστασιοποιηθεί καθόλου από το φίλμ, απ' αυτήν κυρίως την άποψη, ή κατάσταση ξεφυγε τόσο πολύ απ' τα χέρια μου που δεν μπορώ να το κρίνω αντικειμενικά. Προσπαθώ να έρω τί ακριβώς έγινε αλλά...

ΕΡ.: Από μέρους σας ήταν θεληματικό να κάνετε ένα φίλμ πάνω σε μια διασμένη έποχή της χώρας σας, πάνω στην ίδια την ιστορία, η μήπως θέλατε να πείτε άλλα πράγματα;

ΛΕΝΤΥΚ: Θέμα μου δεν ήταν η μεξικανική επανάσταση. Οι αντιδράσεις στο Μεξικό ήταν οι εξής: Θεώρησαν το φίλμ σημαντικό, κι' αυτή την κρίση τη στηρίξαν στη σχέση αυτού του φίλμ με τ' άλλα φίλμ που είχαν γίνει για την μεξικανική επανάσταση. Για μένα το θέμα είναι ο «Ρήντ». Φυσικά όπωσδήποτε υπάρχει κάποιο πλαίσιο, κι' αυτό το πλαίσιο είναι η επανάσταση, αλλά δεν είναι αυτή το θέμα του φίλμ. Το θέμα θα μπορούσε να είναι ένας όπωσδήποτε διανοσόμενος όπεναντι σ' ένα όπωσδήποτε πολιτικό κίνημα, και στη σκηνοθεσία, νομίζω πως είναι σαφές, δεν προσπαθούμε να υπογραμμίσουμε, ότι ο «Ρήντ» ήταν Αμερικανός, ούτε ότι ήταν δημοσιογράφος, αλλά κυρίως ότι είναι ένας άνθρωπος που βρίσκεται έξω από ένα κάποιο κίνημα και θέλει να ενταχθεί σ' αυτό. Τελικά θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ένα ταξικό πρόβλημα, δηλαδή ένας άνθρωπος άλλης τάξης που προσπαθεί να συνδεθεί σ' ένα κίνημα στο όποιο ως ένα σημείο δεν ανήκει.

ΕΡ.: Ποιά ήταν η αρχική σας ιδέα από την άποψη της δόμησης του φίλμ;

ΛΕΝΤΥΚ: Υπάρχει το πρόβλημα της αρχικής πρόθεσης που όπως σας είπα υπέστη αρκετές σημαντικές μεταβολές, κι' έπειτα υπάρχει ακόμα και το πρόβλημα που δημιουργήθηκε από την παραγωγή κι' έκανε ν' αλλάξουν κι' άλλα παρακάτω πράγματα. Δική μου πρόθεση ήταν να κάνω ένα φίλμ με πολλά επίπεδα ανάγνωσης. Τελικά δεν πήγε καλά: το σενάριο είναι πολύ πιο διαλεκτικό από ότι το φίλμ σήμερα. Το φίλμ σήμερα δεν είναι πολύ εξισοροπημένο, μερικά πράγματα τα υπογραμμίζει υπερβολικά και μερικά τα αφήνει στη σκιά... Αυτό οφείλεται επίσης και στα προβλήματα που μας δημιούργησε ο ήχος, που μας ανάγκασε να βγάλουμε μερικές σκηνές. Σ' αυτό το φίλμ, άσχετα με τί γνώμη έχουμε γι' αυτό.

χρειάστηκε να αυτοσχεδιάσουμε πολύ.

ΕΡ.: Αυτό σε τί κυρίως όφειλόταν;

ΛΕΝΤΥΚ: Στις συνθήκες της παραγωγής και στους τεχνικούς περιορισμούς. Πρόθεσή μας από τεχνική άποψη ήταν να φτιάξουμε μια ταινία σε 16 χλ και με άμεσο ήχο. Ήθελα να κάνω ένα φιλμ κατ' αρχήν «άντιδεκαέξι» σε 16χλσ. Ένα φιλμ έποχής, με έξωτερικά, με πολύ μεγάλους χώρους, μάζες και άλλα. Με τον ήχο είχαμε συνεχώς δυσκολίες και χάναμε πολύ καιρό. Έξ αιτίας των μοντέρνων ήχων, αναγκάζομασταν να γυρίζουμε πολλές φορές το ίδιο πλάνο. Ωστόσο ήθελα να κρατήσω τον άμεσο ήχο και για λόγους παραγωγής και για λόγους προσωπικής έκδοσης. Σε μερικές σκηνές ο ήχος ήταν πολύ κακός. Ήθελα πραγματικά να αυτοσχεδιάσω με τους ήθοποιούς που δεν ήταν μόνο επαγγελματίες αλλά και άνθρωποι του λαού που έπαιζαν τον εαυτό τους. Πολλές από τις σκηνές στις οποίες μιλούσαν αυτοί ανακάστηκα να τις κόψω από τη στιγμή που δεν ήθελα να τους ντουμπλάρω, αλλά και τέτοιοι άνθρωποι δεν ντουμπλάρουνται. Διαφορετικά θα έπρεπε να ντουμπλάρω ολόκληρο το έργο, οπότε θα έφτιαχνα άλλο έργο. Πρόκειται λοιπόν για ένα τεχνικό πρόβλημα που έπληροσε ένα ιδεολογικό πρόβλημα στο επίπεδο του τελικού αποτελέσματος, του φιλμ. Γιατί τελικά ο λαός δεν εκφράζεται ποτέ μέσα στο φιλμ, δεν ξέρουμε γιατί κάνει την επανάσταση, μπορούμε να το συμπεράνουμε αλλά ποτέ δεν λέγεται ρητά μέσα στο φιλμ.

ΕΡ.: Το φιλμ προβλήθηκε στη Χιλή. Πώς το δέχτηκαν εκεί;

ΛΕΝΤΥΚ: Οι συζητήσεις που προκάλεσε το φιλμ στη Χιλή είχαν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί δεν στρεφόντουσαν μόνο γύρω από τον κινηματογράφο αλλά, και κυρίως, γύρω από την πολιτική. Στο φιλμ υπάρχει ένα πολύ έντονο ιδεολογικό επίπεδο και γι' αυτό ήταν δυνατό να συζητηθεί ιδεολογικά. Ήταν έπισης και η πρώτη μου έπαφή με το κοινό γιατί το φιλμ δεν προβλήθηκε μέχρι στινιής παρά μόνο στους κριτικούς στο Μεξικό και στη Γαλλία. Στη Χιλή προβλήθηκε επί μια εβδομάδα καθημερινά. Το κοινό αποτελούνταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του από φοιτητές, αλλά υπήρχαν κι εργάτες και γυναίκες με τα παιδιά τους. Ανάμικτο κοινό. Ολοτελειώανε νινόντουσαν συζητήσεις και πολλοί άνθρωποι έπαιρναν μέρος. Έγώ ανάγκη να θρεθώ σε κάποια απόσταση από το φιλμ αλλά όχι από κινηματογραφική κριτική άποψη. Αυτό που μ' ενδιαφέρει

Ρουϊ. Κάμπερ: «Μικλά».

είναι το διάφορα επίπεδα ανάγνωσης του φιλμ από ένα κοινό, όπως το μεξικάνικο κοινό, που δεν ξέρει να διαβάσει τον κινηματογράφο. Το πρόβλημα της γλώσσας για τον σκηνοθέτη είναι πολύ πολύπλοκο, κι αν οι περισσότεροι μεξικανοί σκηνοθέτες, συμπεριλαμβανομένου και εμού, έχουν δει πολλά φιλμ, ξέρουν τι γίνεται σ' αυτόν τον χώρο, μπορούν να καταλάβουν τον Όσιμα, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το μεξικάνικο κοινό. Αν κανείς τοποθετηθεί, όπως εγώ προσπαθώ να τοποθετηθώ, σ' ένα κινηματογράφο της αποτελεσματικότητας, αυτό το πρόβλημα το αντιμετωπίζει πάντο-

τε. Έγώ είμαι ενάντιος στον «πολιτικό» κινηματογράφο γιατί βρίσκω πως κρύβει μέσα του κάποια δημιουργία, κι αν μ' άρθεσε «Η ώρα της πυράς» λογουχάρη, δηλαδή του την πλευρά «κινηματογράφου - γκερύλα» την απερίπτω και τη θεωρώ μυθοποιητική. Νομίζω πως πρέπει να δεχτούμε τα όρια του κινηματογράφου σαν δυνατότητα πολιτικοποίησης. Μπορεί να υπάρχει κάποια δυνατότητα αλλά δεν πρέπει και να την εξιδανικεύουμε. Από τη στιγμή λοιπόν που διαλέγεις αυτή την προοπτική, ο τρόπος που θα διαβαστεί το φιλμ σου από το μεσαίο κοινό ίδιος στην περίπτωση που μιλάς για ένα θέμα όπως η επανάσταση έχει μεγάλη σημασία.

ΓΡΙΒΑΣ: Σ' ένα σημείο δεν συμφωνώ καθόλου με τον Λεντύκ. Με την προσοχή που έδειξε στο επίπεδο της γλώσσας, άσχετα με τις σκηνές που έβγαλε και όλους τους τεχνικούς περιορισμούς που επέδρασαν στην τελική όψη του φιλμ, πέτυχε να δει πως θα γινόταν πιθανώς δεκτή αυτή η γλώσσα και να κάνει το φιλμ κατανοητό. Πιστεύω λοιπόν πως το κοινό θα μπει μέσα στο φιλμ. Όσο για τον τρόπο της έσημνίας, αυτό είναι άλλο πράγμα. Δεν μπορώ να καταλάβω την τόση απαισιοδοξία του ότι το φιλμ δεν θα πάει καλά. Νομίζω πως βλέπει το πρόβλημα πολύ απλουστευμένα.

ΕΡ.: Από ότι μας λέτε, οι συνθήκες νιρίσματος ήταν πολύ άμύητες.

ΛΕΝΤΥΚ: Αυτό άκούγεται πολύ ήρωικό αλλά δεν έγινε έτσι σ' αλήθεια. Έκανα αυτό που ήθελα έστω κι αν αναγκάστηκα ν' αλλάξω μερικά πράγματα. Ακόμη κι αν την ξαναγύριζα την ταινία, θα προτιμούσα και πάλι να την κάνω έτσι όπως την έκανα παρα με όλα τα μέσα. Το φιλμ δεν στοίχισε πολύ, γύρω στα 30.000 δολάρια, δηλαδή πολύ λιγότερο απ' το συνηθισμένο. Το γύρισαμε τοίς υήνες, λίγο - πολύ παντού. Είχαμε συνεογείο από δεκα έτομα, απ' τα οποία οι περισσότεροι ήταν φίλοι μας και δεν πληρώνονταν παρά το ελάχιστο. Οι κομπάρσοι γενικά πληρώθηκαν αλλά δεν τους χρειαστήκαμε παρά σε πολύ λίγες περιπτώσεις, δυο - τρεις φορές όλες όλες. Στη σκηνή του τραινίου για παράδειγμα, όπου υπάρχουν τέσσερις-πέντε χιλιάδες άνθρωποι, έμεις υπολογίζαμε σε καμιά τριακοσαριά που άλλωστε είχαμε πληρώσει, τελικά όμως ήρθε όλο το χωριό για να δει το γύριμα. Ήταν έκπληκτικό. Έδω έγινε το ανάποδο: είχαμε τόσα πολλά μέσα που δεν μπορούσαμε να κουνήσουμε. Είχαμε δέκα μονάχα ανθρώπους για να διευθύνουν πέντε χιλιάδες. Έτσι υποχρεωθήκαμε να δουλέψουμε σε στυλ ρεπορτάζ, αυτό

άλλαξε την αρχική ιδέα αλλά δεν νομίζω πως πήγε κόντρα στο φιλμ.

ΕΡ.: Χρησιμοποίησατε δηλαδή οιοδήποτε είδος ευκαιρίες που σας παρουσιάστηκαν.

ΓΡΙΒΑΣ: Όσες φορές μας ήταν δυνατό χρησιμοποιήσαμε την τεχνική του ντοκουμανταίρ. Είχαμε κάποια πείρα γιατί από το 67 και μετά είμασταν οι μόνοι, έμεις και κάτι άλλοι, που χρησιμοποιούσαμε το 16χλσ. στο Μεξικό. Έν πάση περιπτώσει μπορούμε να μιλήσουμε για μια πείρα και για μια έλλειψη πείρας: ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιούσαμε το 16χλσ. με σκοπό να φιλμάρουμε όσο το δυνατόν περισσότερα, να εκμεταλλευτούμε την ευκινησία της μηχανής και τον άμεσο ήχο, για να αυτοσχεδιάσουμε πιο εύκολα με τους ήθοποιούς και με τους χωρικούς που έπαιζαν στο φιλμ, ν' αρπάξουμε τη σωστή έκφραση στο πρόσωπό τους. Αλλά δεδομένου ότι κάναμε νια πρώτη φορά ένα φιλμ που δεν άνηκε στην κατηγορία του παραδοσιακού «νεζάρτητου κινηματογράφου», δηλαδή ένα φιλμ με τη βοήθεια φίλων σ' ένα δωμάτιο, αλλά ένα φιλμ που έξωτερικά τουλάχιστον πλησίαζε τον κινηματογράφο - θέαμα, παρόλο που «θέαμα» δεν υπάρχει, θρέθηκα, όπως άφορα έμένα, μπροστά σε μεγάλα τεχνικά προβλήματα. Είχα δυσκολίες με τον ήχο, με τον φωτισμό και τις κινήσεις της μηχανής.

ΕΡ.: Τελικά, όλο το φιλμ νιρίστηκε με μια μηχανή;

ΓΡΙΒΑΣ: Κατά 90% ναι, εκτός από τη σκηνή του τραινίου που είχαμε μια Έκλαϊρ 16χλσ. και μια Μπόλεξ Παγιάρ. Κατ' αρχήν πάν-

ύγρισμα της «Ωρας των παιδιών», το Άρσιονο Ρισοτίν. Από άρσιονο: Λονίς Μπουνιουέλ (έπισκέπτης στο γύριμα), Ρισοτίν και Γρίβας.



τως μία μηχανή κι ένα μαγνητόφωνο.

ΕΡ.: Πώς δέχτηκαν την ταινία σας στο Μεξικό; Έχουν γίνει κι άλλα φιλμ πάνω στη μεξικανική επανάσταση;

ΛΕΝΤΥΚ: Από τη μεριά του κοινού τις αντιδράσεις δεν τις ξέρω ακόμα. Από τη μεριά των κριτικών, είπαν πως υπάγει σε μια διαλεκτική στην ιστορία του μεξικανικού κινηματογράφου πάνω στην επανάσταση: στην άνοιξη τα άμεσα ρεπορτάζ που γυρίστηκαν από τον Τοσκάνο, αυτόν που έγκαινίασε αυτήν την έποχή στον μεξικάνικο κινηματογράφο (με βάση το ύλικό του που το μοντάρησαν κι έφτιαξαν ένα φιλμ με τίτλο «Οι άναμνήσεις ενός Μεξικάνου», όχι εξαιρετικό αλλά το ύλικό του είχε αξία γιατί ήταν άμεσο) μετά ήρθε η έποχή της μυθοποίησης, του φοκλόρ της επανάστασης με την ώθηση του Φερνάντεζ (δύο μόνο φιλμ είναι ενδιαφέροντα απ' αυτή την περίοδο: Το Φερνάρντο και του Φουέντες «Έμπρος με τον Πάντσο Βίλλα» και «Με τον Πάτερ Μεντόζα»). Σήμερα που θρισκόμαστε σε μια απόσταση 60 χρόνων μπορούμε να ξαναγυρίσουμε κάπως σ' ένα είδος άμεσο κινηματογράφο, και ν' αποφύγουμε την δημαγωγία του κινηματογράφου πάνω στην επανάσταση.

ΓΡΙΒΑΣ: Ο δικός μας τρόπος που πλησίασαμε το θέμα ήταν ώστόσο διαφορετικός από των άλλων. Οι άνθρωποι που κατάλαβαν ότι το φιλμ πραγματεύεται την θέση του διανοούμενου μπροστά σ' ένα γεγονός όπως η επανάσταση, κι όχι η ίδια ή επανάσταση, αυτοί παραδέχονται ότι το δεύτερο πλάνο, η επανάσταση, τα πραγματικά περιστατικά, η πραγματολογική πλευρά

του θέματος έχουν αποδοθεί με ακρίβεια. Έχω λοιπόν τη γνώμη ότι απ' αυτή την άποψη το ντοκουμανταριστικό πλησίασμα δικαιολογείται γιατί ίσοσκελίζει κατά κάποιο τρόπο τις έλλειψεις της παραγωγής. Πάντως αυτό δεν διαφαίνεται μέσα στο φιλμ, γιατί εκεί τα πρόσωπα είναι σωστά, βρίσκονται μέσα στο ιστορικό τους πλαίσιο και νομίζω πως ήταν η πρώτη φορά που έμφανίστηκε αυτός ο βαθμός αυθεντικότητας σε μεξικάνικο φιλμ.

ΛΕΝΤΥΚ: Ο Βίλλα για παράδειγμα είναι ένα πρόσωπο που είδαμε δεκάδες φορές στο μεξικάνικο κινηματογράφο, συνήθως με τα χαρακτηριστικά του Πέδρο Αρμεντάρες, έρμηνευμένο από την χιουμοριστική του πλευρά.

ΓΡΙΒΑΣ: Στο «Ρήντ», ο Βίλλα χωρίς να χάσει την χιουμοριστική του πλευρά, κι ο ήθοποιός που παίζει το ρόλο του είναι πολύ αξιόλογο, δεν είναι πια ένα ιερατικό πρόσωπο, που ξεπερνάει τις μάζες...

ΛΕΝΤΥΚ: Στις Κάνες μερικοί έκαναν σχόλια για την τεχνική, λέγοντας ότι ήταν πολύ αποσοβητική, ένα είδος μεσαιώνα τεχνικής, και καθώς καταλαβαίνετε άναρωτιέμαι πολύ τί θα πούν νι' αυτό το θέμα στο ίδιο το Μεξικό.

ΓΡΙΒΑΣ: Ακόμα και κριτικοί όπως ο Μαρσελ Μαρτέν με ρώτησε γιατί είναι έτσι η φωτογραφία, δεν θα μπορούσε να είναι πιο ώραια; Δεν κατάλαβε ούτε τον τρόπο που θαδίζει το φιλμ. Αλλά δεν είναι αυτό που μετρά για το κοινό του Μεξικού, αυτό που θα έχει αξία γι' αυτό είναι ότι θα δει μια ταινία που θα ποσέσει να τη συζητήσει θγαίνοντας από την αίθουσα προβολής. Κι ίσως αυτό που θα το ενδιαφέρει περισσότερο να είναι το πρόβλημα του διανοούμενου και η πολιτική ένταξή του, αλλά το σημείο εκείνο όπου αυτό το ίδιο καθρεφτίζεται μέσα στο φιλμ. Και σ' αυτό το επίπεδο παίζει ρόλο η γνησιότητα του φιλμ και η σχέση του με το κοινό.

Θέλω ακόμα να προσθέσω, κι έπιμένω σ' αυτό τώρα που τελειώσαμε το φιλμ, και είδαμε τί μπορούμε να κάνουμε με τα 16χλσ., ότι είμαι πεπεισμένος γι' την ανάγκη να χρησιμοποιήσουμε αυτή την τεχνική για το φιλμ με ύποθεση, και να κάνουμε την φωτογραφία πιο τέλεια, ν' άντέχει στη μενέθυση. Αυτό που μ' ενδιαφέρει περισσότερο τώρα είναι τα 16χλσ. σαν μέσο έκφρασης ακόμα και για πιο σημαντικές παραγωγές. Στην Ελλάδα δεν ξέρω πως έχει τώρα η κατάσταση, αλλά απ' ότι ξέρω «έξ ίδιας πείρας» παλιότερα τα 16χλσ. ήταν παράδειγμα προς άποφυνη. Άς έλπισουμε πως τα πράγματα δεν θ' άργήσουν ν' αλλάξουν.

Παρίσι, 10ύνιος 1972.

Νέες τάσεις στο σύγχρονο γερμανικό κινηματογράφο

Το κείμενο που ακολουθεί είναι απομαγνητογράφηση της προφορικής μετάφρασης στα ελληνικά μιᾶς διάλεξης τοῦ Λόττορος Χάιντς Ράτσακ, διευθυντῆ τῆς Ἀκαδημίας Κινηματογράφου καὶ Τηλεοράσεως τοῦ Βερολίνου, καὶ διευθυντῆ τῆς ταινιοθήκης τῆς πόλης. Ἡ παραπάνω διάλεξη (καθὼς καὶ μιὰ δευτέρη με θέμα τὴν κινηματογραφικὴ παιδεία, ἡ ὁποία καὶ θὰ δημοσιευτεῖ σ' ἕνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα τεύχη), ὁργανώθηκε ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» καὶ τὸ Ἰνστιτούτο Γκαίτε Ἀθηνῶν, στὴν αἴθουσα τοῦ Ἰνστιτούτου, τὸν περασμένο Ἰούλιο.

Ὅταν μιλάμε γιὰ «τάσεις στο σύγχρονο κινηματογράφο» ἐννοοῦμε φυσικὰ ἐπιδιώξεις, προθέσεις, καὶ ὄχι κάτι τὸ τελειωμένο. Κάτι ποὺ συμβαίνει καὶ θρῖσκεται ἀκόμα ἐν ἐξελίξει, ἄρα δὲν μποροῦμε νὰ τὸ κρίνουμε σὰν συγκεντρωμένο σύνολο. Δὲν μποροῦμε λοιπὸν παρὰ νὰ προσπαθήσουμε νὰ περιγράψουμε αὐτὸ ποὺ γίνεται. Καὶ κἀνοντας αὐτὸ, θὰ βρεθοῦμε φυσικὰ στὴν ἀνάγκη νὰ θίξουμε καὶ ὀρισμένα θέματα οἰκονομικά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα κατὰ ἕνα σημαντικὸ μέρος ἐξαρτᾶται ἡ ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου στὴ Γερμανία καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ ἐξαρταθεῖ τὸ κατὰ πόσον ὀρισμένες ἀπὸ τὶς τάσεις, τὶς ἐπιδιώξεις ποὺ ἀναφέραμε πρὸ πάνω, θὰ μπορέσουν νὰ ἐπιτύχουν καὶ νὰ ἐπιβιώσουν στὸ μέλλον.

Ἡθελημένα καὶ ἐνσυνείδητα βρίσκομαι στὴν ἀνάγκη νὰ παραιτηθῶ ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ κἀνω μιὰν ἀναδρομὴ στὸ παρελθόν, μιὰ ἱστορικὴ παρουσίαση τοῦ Γερμανικοῦ κινηματογράφου. Μολονότι ξέρω ὅτι αὐτὸ ποὺ γίνεται τώρα ἔχει φυσικὰ μεγάλη σχέση με αὐτὸ ποὺ ὑπῆρχε πρὶν, φοβᾶμαι πὼς θὰ χάσουμε πολύτιμο χρόνο ἂν ἐπιχειρήσουμε κάτι τέτοιο. Γι' αὐτὸ, ὅσον ἀφορᾶ τὸ παρελθόν, δὲν θ' ἀναφερθῶ παρὰ σὲ πράγματα πολὺ πρόσφατα ποὺ εἴτε ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν ἀκόμα καὶ σήμερα, εἴτε ἐξέλιπαν, ἀλλὰ ὑπῆρξαν πολὺ ἀποφασιστικὰ καὶ ἐπηρέασαν ἄμεσα αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει σήμερα.

Ἄς ἀρχίσουμε λοιπὸν ἀπὸ τὴν πρώτη ἀπὸ αὐτὲς τὶς τάσεις ποὺ διαφαίνονται τώρα καὶ ποὺ περιέχεται, ὄχι σὲ μιὰ ταινία, ἀλλὰ σὲ ἕνα κείμενο: τὸ περίφημο πρὸς «μανιφέστο τοῦ Ὀμπερχάουζεν» τοῦ 1962. Στὸ μανιφέστο τοὺς αὐτοῦ, 26 νέοι σκηνοθέτες καταγγέλλουν τὸ οἰκονομικὸ ὑπόβαθρο τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου καὶ δηλώνουν ὅτι ἐπιδιώκουν νὰ ἐργαστοῦν ἔξω ἀπὸ αὐτό, γιατί «μόνον ἔτσι ὁ νέος Γερμανικὸς κινηματογράφος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ γίνει ζωντανός. Διακηρύσσουμε τὴν πρόθεσή μας νὰ δημιουργήσουμε μιὰ Νέα Γερμανικὴ Ταινία. Ἀλλὰ ἡ ταινία αὐτὴ χρειάζεται νέες ἐλευθερίες: ἐλευθερία ἀπὸ τὶς συμβατικότητες ποὺ συνεχίζονται στὸν κινηματογράφο. Ἐλευθερία ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν συνεργατῶν ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα. Ἐλευθερία ἀπὸ τὸ χαλινάρι ποὺ ἐπιβάλλουν οἱ διάφορες ὀμάδες συμφερόντων. Ὁ παλιὸς κινηματογράφος, ἡ παλιὰ ταινία εἶναι νεκρή. Ἐμεῖς πιστεύουμε στὴν καινούργια».

Ἡ διαμαρτυρία ποὺ ἐκφράζεται σ' αὐτὸ τὸ μανιφέστο εἶναι διπλή. Στρέφεται κατ' ἀρχὴν ἐναντία στὸ περιεχόμενο τῆς «παλιᾶς ταινίας» καὶ συγχρόνως ἐπιτίθεται στὸ οἰκονομικὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο γίνεται ἡ παραγωγή καὶ ἡ ἐκμετάλλευση τῆς. Σχετικὰ μετὰ τὸ πρῶτο μέρος τῆς καταγγελίας, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ ἀφορᾶ τὸ περιεχόμενο τῶν ταινιῶν, ὑπάρχει ἕνα κείμενο τοῦ Τσιόβι, ἀπὸ τὸ

τοῦ Χάιντς Ράτσακ

Μόναχο, στὸ ὁποῖο διαβάζουμε τὰ ἑξῆς: «Οἱ Γερμανικὲς ταινίες, τὰ τελευταῖα χρόνια, προτιμοῦσαν νὰ διαδραματίζονται πάντα "κάπου ἄλλου". Οἱ παραγωγοὶ μας προτιμοῦσαν νὰ μᾶς δείχνουν μιὰ ψευτο-Ἰταλία, σὲ ἐντυπωσιακὲς ταινίες, ἕνα ψευτο-Λονδίνο σὲ ἀστυνομικὲς ταινίες τύπου "Ἐντγκαρ Οὐάλλας, μιὰ ψευτο-Ἀμερικὴ σὲ ταινίες ψευτο-οὐέστερν, ἕνα ψευτο-Χόγγκ Κόνγκ, μιὰ ψεύτικη Κωνσταντινούπολη, ἕνα ψεύτικο Μακάο μετὰ ναρκωτικά, μετὰ ἐμπόριο γυναικῶν, μετὰ πράκτορες κλπ.»

Εἶναι εὐόριστο τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τοὺς 26 νέους ποὺ ὑπέγραψαν, τὸ 1962, τὸ περίφημο ἐκεῖνο μανιφέστο, ἕξι ἔχουν σήμερα σημαντικὴ θέση στὸ νέο Γερμανικὸ κινηματογράφο: Ἀλεξάντερ Κλούγκε, Ἐντγκαρ Ράις, Πέτερ Σαμόνι, Χαρό Ζένφτ, Χὰνς Γιόσεφ Σπήκερ καὶ Χὰνς Βόλφ Στρόμπελ. Σ' αὐτοὺς μποροῦμε νὰ προσθέσουμε τώρα ἄλλους ἕξι σκηνοθέτες: Βέρνερ Χέρτσογκ, Χριστιὰν Ρίσερτ, Οὐλριχ Σαμόνι, Φόλκερ Σλέντορφ καὶ Ζὰν-Μαρί Στράουμπ.

Ἐτσι δημιουργεῖται ἕνα σύνολο ἀπὸ δώδεκα περίπου ἀνθρώπους—ὁ ἀριθμὸς δὲν εἶναι βέβαια ἀπόλυτος— καὶ μᾶς μένει νὰ βροῦμε ἕνα τρόπο νὰ τοὺς χαρακτηρίσουμε σὰν παράγοντες μιᾶς ἐνιαφίας τάσης. Καὶ πρῶτα - πρῶτα, ἀνήκουν ὅλοι στὴν ἴδια γενιά, ὅλοι γεννημένοι στὴ δεκαετία τοῦ τριάντα, εἶναι δηλαδὴ σήμερα μετὰ τὸ τριάντα καὶ σαράντα ἐτῶν. Εἶναι μιὰ γενιά ποὺ στὴν παιδικὴ τῆς ἡλικία ἔζησε ἀπὸ κοντὰ, ἔστω καὶ χωρὶς πλή-

ρη συνείδηση, τὸ ναζισμὸ καὶ τὸν πόλεμο καὶ στὴ συνέχεια μῆκε στὴν κοινωνία τῆς σημερινῆς Ὀμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας. Ὅλοι ἔχουν μιὰ γερῆ τεχνικὴ κατάρτιση, μιὰ καλὴ πρακτικὴ ἐξάσκηση στὸν κινηματογράφο, ὅλοι τοὺς εἶχαν γυρίσει ἀρκετὲς ταινίες μικροῦ μήκους πολλὰς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔγιναν στὸ ἐξωτερικὸ. Ἰδεολογικά, δὲν στρέφονται ἐναντίον τῆς ταινίας μετὰ πλοκὴ, ἀλλὰ ἀπαιτοῦν αὐτὴ ἢ πλοκὴ νὰ ἔχει ἕνα οὐσιαστικὸ περιεχόμενο, νὰ ἔχει κάτι νὰ μᾶς πεί. Ἐπίσης, δὲν ἀμφισβητοῦν τελείως τὴν ἐμπορικὴ πλευρὰ τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς ἐκμετάλλευσης, ὅμως θέλουν νὰ ἐπιβάλλουν σ' αὐτοὺς τοὺς τομεῖς καλύτερους ὅρους. Ἐνα ἄλλο κοινὸ σημεῖο ἀνάμεσα σ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς σκηνοθέτες εἶναι ἡ ἐπιθυμία τοὺς ν' ἀσχοληθοῦν θεματογραφικὰ στὸν κινηματογράφο μετὰ τὰ προβλήματα τοῦ ἄμεσου περιβάλλοντος μέσα στὸ ὁποῖο ζοῦν. Μία τάση ποὺ φαίνεται ἀνοικτὰ στὴν ταινία τοῦ Πέτερ Σαμόνι «Ἀπαγορεύεται τὸ κυνήγι τῆς ἀλεπούς» ἢ πρὸ ἔμμεσα στὴν ταινία «Ὁ νεαρὸς Τόρλες» τοῦ Σλέντορφ.

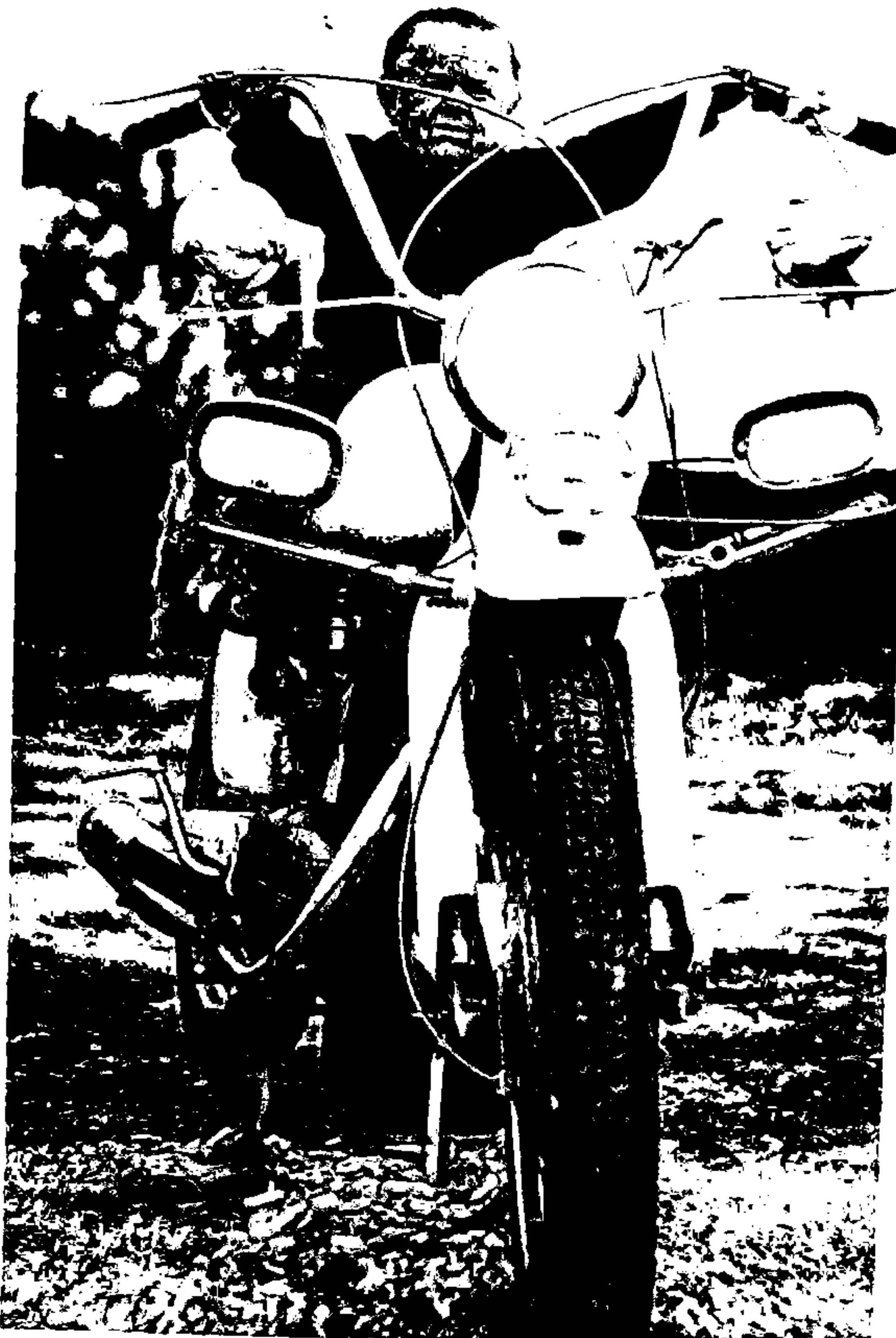
Σ' αὐτὲς τὶς ταινίες ποὺ καθρεφτίζουν τὴν ἀρνηση τοῦ καθιερωμένου ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, οἱ δημιουργοὶ ποὺ, ὅπως εἶπαμε, θέλουν ν' ἀσχοληθοῦν μετὰ τὸ ἄμεσο κοινωνικὸ περιβάλλον, ἐξετάζουν προβλήματα τῆς πρὸ οἰκείας, τῆς πρὸ προσωπικῆς σφαίρας τοῦ ἀτόμου. Ἐνα ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ τοὺς ἀπασχολοῦν εἶναι ὁ γάμος καὶ ἰδιαίτερα ὁ γάμος τῶν νέων ὅπως φαίνεται στὴν ταινία «Τὰ γεύματα» τοῦ Ράις, ἢ στὴν ταινία «Ἐνας γάμος», ἢ ἀκόμα καὶ στὴν ταινία «Κρατηθῆτε μετὰ τὸ κεφάλι κάτω καὶ τὰ πόδια ψηλά, κυρία μου». Σ' αὐτὲς ὅλες τὶς ταινίες, ἀκόμα κι ὅταν αὐτὸ δὲν γίνεται μετὰ τρόπο ἀπόλυτα ἄμεσο, τὸ θέμα ποὺ κυρίως θίγεται εἶναι ἡ σχέση τῶν φύλων καὶ ἰδιαίτερα ἡ θέση τῆς γυναίκας. τὸ πρόβλημα τῆς ἐξάρτησης ἢ τῆς ἀνεξαρτησίας τῆς. Στὴν ταινία τοῦ Οὐλριχ Σαμόνι «Κάθε χρόνο καὶ πάλι», μιὰ παρέα ἀπὸ ἄντρες, παλιοὶ συμμαθητές, συγκεντρώνονται μιὰ φορὰ τὸ χρόνο σὲ μιὰ πόλη τῆς Βόρειας Γερμανίας καὶ μιλοῦν γιὰ τὰ προβλήματά τους. Σὲ μιὰ τέτοια συνάντηση διαπιστώνουν ὅτι ὅλοι τοὺς, μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία ἀντιμετώπιζουν καταστάσεις ποὺ τοὺς ξεπερνοῦν, προβλήματα ποὺ δὲν μποροῦν νὰ λύσουν. Στὴν ταινία «Ἄγριος καβαλλάρης Ε.Π.Ε.», τὸ θέμα θίγει τὴν «SHOW BUSINESS», τὴ βιομηχανία τοῦ θεάματος ὅπου ἡ προσπάθεια νὰ δημιουργηθοῦν «στὰρ» δὲν ἔχει ἄλλο στόχο ἀπὸ τὴν τόνωση τῆς ἐμπορικῆς κίνησης μέσα στὴν καταναλωτικὴ κοινωνία.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι οἱ ταινίες αὐτὲς ἀσχολοῦνται κάθε φορὰ μετὰ ἕνα συγκεκριμένο, ἐπὶ μέρους πρόβλημα, μέσα ὅμως ἀπὸ τὸν χειρισμὸ τοῦ μᾶς παρουσιάζουν συνθετικὰ, στὸ φόντο, ὅλη τὴ σωρεία τῶν γενικῶν προβλημάτων τῆς σύγχρονης κοινωνίας. Ἐκχωριστὴ θέση σ' ὅλη τὴ σειρά αὐτῶν τῶν ταινιῶν ποὺ γυρίστηκαν ὅλες στὴν περίοδο 66 - 67 κατέχει ὁ Ἀλεξάντερ Κλούγκε μετὰ τὴν ταινία του «Ἀποχαιρετισμὸς στὸ χθές». Σ' αὐτὴ τὴν

ταινία ό οκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας όλα τὰ συμβατικά και γνωστά μέσα που παρέχει ή παράδοση του κινηματογράφου και του θεάτρου, κατορθώνει να πλάσει ένα —καθ' όλα θεμιτό βέβαια— τέχνασμα που μᾶς επιτρέπει να δοῦμε τὸν ἥρωα να κινείται μέσα στη σύγχρονη κοινωνία στο σύνολό της και να ἔρχεται σ' ἐπαφή με ὅλες τις μορφές της.

Η ἐπιλογή του θέματος και ιδιαίτερα του κεντρικού προσώπου —μᾶς κοπέλας που δραπατεύει ἀπὸ τὴν Ανατολική Γερμανία— παρουσιάζε για τὴν χώρα μας ἰσχύειρο πολιτικό ενδιαφέρον. Κυρίως, γιατί αὐτὴ ἡ κοπέλα, ἀντίθετα ἀπ' ὅτι θὰ περιμέναμε κανείς, φθάνοντας στη Δυτική Γερμανία δὲν βρίσκεται μέσα σ' ἕναν παράδεισο όπου τὰ πάντα είναι ὡραία και θαυρασιά, ἀλλὰ συγκρούεται ἔντονα με τὴν πραγματικότητα και ἀπογοητώνει σὲ ὅλους τοὺς τομείς στη προσπάθειά της να ἐπιβιώσει μέσα στη σύγχρονη κοινωνία τῆς Δύσεως. Ἡ ταινία αὐτὴ είναι ἡ πρώτη που ἔχει σὸν σιόχο της, ὄχι να καταγγείλει μὴν ὀρισμένη μορφή, ἔνα συγκεκριμένο πρόβλημα τῆς κοινωνίας μας.

Β. Χέρτζοκ: «Και οἱ γάνοι ξεκίνησαν μικροί»



ἀλλὰ να θέσει ὑπὸ ἀμφισβήτηση στο σύνολό της τὴν κοινωνία τῆς κατανάλωσης και του «ἐλεύθερου ἀνταγωνισμού», δηλαδή τῆς προσωπικῆς ἐπίδοσης του κάθε ἀτόμου.

Ἀντίθετα με ὀρισμένες πιο πρόσφατες πολιτικές ταινίες, ἡ ταινία αὐτὴ περιορίζεται στο να ἀμφισβητήσει τὴ σύγχρονη Γερμανική κοινωνία τῆς Δύσεως, χωρὶς να ἐπιχειρεῖ μὴ διεξοδικότερη ἀνάλυση του προβλήματος ἢ να προτείνει λύσεις πάνω στο τί θὰ πρέπει να γίνει ἢ τί θὰ πρέπει ν' ἀλλάξει.

«ΝΕΟΣ ΑΡΙΣΤΕΡΟΣ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ»

Μία παραλλαγή τῆς ομάδας για τὴν ὁποία μιλήσαμε πιο πάνω, είναι ἡ κίνηση που χαρακτηρίζεται σήμερα με τὸ ὄνομα «νέος ἀριστερός πατριωτικός κινηματογράφος». Πρόκειται για μὴ κίνηση που ἔχει πολὺ παλιὰ παράδοση στη Γερμανία. Ἄρχισε με ταινίες τῆς ἐποχῆς του κλασικοῦ βωβου κινηματογράφου, συνεχίστηκε μετὰ τὸν πόλεμο με μερικά γλυκανάλατα κατασκευάσματα, και σήμερα ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο του ενδιαφέροντος μᾶς μερίδας προσευτικῶν, ἀκόμη και ἀριστερῶν, νέων οκηνοθετῶν. Στὸ σύνολό τους πρόκειται για ταινίες καθ' ὅλα συμβατικές. Παρουσιάζουν με ξεχωριστὸ ενδιαφέρον τὸ φυσικό περιβάλλον τῆς χώρας, τὸ τοπίο —και κατὰ προτίμηση τὸ κλασικό, βόρειο Γερμανικό τοπίο, τὴ φύση κλπ. Τὸ νέο στοιχείο τους είναι ὅτι χρησιμοποιοῦν τὴν ὁμορφιά του τοπίου και τῆς εἰκόνας σὸν μέσον για να μᾶς ἀποκαλύψουν τὴν καταπίεση και τὴν ἐκμετάλλευση τῶν φτωχῶν και τῶν ἀδικημένων. Ἀντίθετα με τις ἄλλες τάσεις του Γερμανικοῦ κινηματογράφου που παρουσιάσαμε ὡς τώρα, αὐτὴ ἦταν ἐκείνη που, κάνοντας χρήση τῶν συμβατικῶν στοιχείων του ἐμπορικοῦ κινηματογράφου, κατόρθωσε να βρεῖ μεγάλη ἀπήχηση στο κοινό. Πολλές ἀπὸ αὐτὲς τις ταινίες βραβεύτηκαν σὲ φεστιβάλ του ἔξωτερικοῦ και με λίγο σωστότερη ἐκμετάλλευση θὰ εἶχαν μπορέσει να ἐξελιχθοῦν σὲ πραγματικά μεγάλες ἐμπορικές ἐπιτυχίες.

«ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΟΙ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ»

Μιὰν ἄλλη τάση, με τὴν ὁποία θ' ἀσχοληθοῦμε τώρα, ἔχει σὸν ἐκπρόσωπους τῆς μιὰν ομάδας που φέρει τὸ ὄνομα «εὐαίσθητοποιοὶ του Μονάχου». Ἡ ομάδα ἔχει στη διάθεσή της δύο κέντρα, δύο ὄργανα που ἐκφράζουν τις ἀπόψεις της: τὸ ἔνα εἶναι ἡ Ἀκαδημία Κινηματογράφου και Τηλεοράσεως του Μονάχου και τὸ ἄλλο τὸ περιοδικὸ «Φίλμ Κρίτικ». Τις θέσεις τῆς ἀντανაკλᾶ ἔνα ἀπόσπασμα κριτικῆς που θὰ σᾶς διαβάσω. Ἡ κριτικὴ αὐτὴ φαίνεται στην ἀρχὴ διατυπωμένη σὲ γλώσσα στριφνὴ και δύσκολη, ἀν ὅμως εἶχατε δεῖ τὴν ταινία θὰ καταλαβαίνατε ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς γραφῆς εἶναι ἀπόλυτα δικαιολογημένος: Ὁ Νέκες γύρισε μὴ ταινία με θέμα μιὰν ἐγκαταλελειμένη πόλη τῆς

μεθορίου τῆς Σιέρρα Νεβάδα. Μέσα σὲ μιὰ μέρα γυρίσαμε, πάτησε πενήντα χιλιάδες φορτὲς τον διακόμιτη τῆς κάμερα. Στην αἴθουσα προβολῆς ὄμως, ὁ θεατὴς ἔχει τὴν ἐντύπωση ὅτι βλέπει μὴ ταινία που γυρίστηκε κανονικά με 21 εἰκόνας τὸ δευτερόλεπτο. Ἐκεῖ που πρῶτα παρακολουθοῦσε κανείς τὴν ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων, λέει στο κείμενό του ὁ κριτικός, τώρα βλέπει τις εἰκόνας μεμονωμένες. Μόνον με τὴν αὐτοσυγκέντρωσή του στις ἐπι μέρους εἰκόνας, μπορεί στη συνέχεια ὁ θεατὴς να σχηματίσει νέες εἰκόνας, νέες ὀράδες ἐντυπώσεων, νέες δομές, νέες μορφές και να προχωρήσει ἔτσι, ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τὸ περιεχόμενο καθ' αὐτὸ τῶν εἰκόνων που του προσφέρονται.

Αὐτὸ τουλάχιστον συνέβη σὲ μένα καθὼς παρακολουθοῦσα τὴν ταινία με τὰ μάτια ὀρθάνοιχτα για ν' ἀφήσω τις εἰκόνας να εἰσορμήσουν μέσα μου. Καὶ οὐγὰ-οὐγὰ, ὅτι ἀρχικά ἀφηνότιαν σὸν ὀδυνηρὴ ἦττα, μπόρεσε στο τέλος να μπει σὲ τᾶξη μέσα σὲ μιὰ βίαιη, μὴ σχεδὸν κτηνωδῶς διαυγὴ ὁμορφιά».

Σ' αὐτὴ τὴν ταινία διαπιστώνουμε και ἄρχην, ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο, μι σαφὴ ἀπομάκρυνση, μι σαφὴ ἀποστροφή για τὴν κοινωνία και τὴν πολιτική. Κατὰ κανὸνα οἱ κινηματογραφιστὲς του εἶδους δὲν χρησιμοποιοῦν σενάριο ἀλλὰ προσπαθοῦν ν' ἀφήσουν να διεισδύσουν στην εἰκόνα οἱ προσωπικές τους ἐμπειρίες, τὰ προσωπικά τους γεγονότα, οἱ προσωπικές τους σχέσεις. Στην ταινία για τὴν ὁποία μιλήσαμε πιο πάνω, ἔχουμε να κάνουμε με τὸ διασκορπισμὸ του ἴδιου του κινηματογραφιστῆ, με τὴ διάσπασή του σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ εἰκόνας, ἀπὸ πλάνα, που κάποια στιγμή τελειώνουν για τὸ μοναδικὸ πρακτικὸ λόγο ὅτι τελειώσε τὸ φιλμ μέσα στο σασὶ τῆς μηχανῆς.

Σ' αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου ὑπάρχουν ὀπωσδήποτε πολλὰ στοιχεῖα αὐτοθαυμασμοῦ, αὐτοϊκανοποίησης, ἔνα εἶδος ναρκισσομοῦ, και μιὰ χαρὰ, ἡ ἀφελῆς και ἀπλή χαρὰ τῆς δημιουργίας. τῆς αἰσθησης ὅτι κάνεις κάτι. Παρ' ὅλα αὐτά, διακρίνει κανείς σ' αὐτὴ τὴν τάση και μιὰ προσπάθεια ν' ἀνανεωθεί τὸ περιεχόμενο τῆς ταινίας, του ἴδιου του κινηματογράφου. Πρόκειται ὅμως για περιεχόμενο που μᾶς εἶναι, στην ἀρχὴ τουλάχιστον, πολὺ δύσκολο να παρακολουθήσουμε γιατί προϋποθέτει διαφορετικὴ ἐξάσκηση του ματιοῦ, προσαρμογὴ σ' ἔνα διαφορετικὸ τρόπο του να «βλέπεις ταινία».

Κι εἶναι αὐτὸ κάτι που μποροῦν να κατορθώσουν λίγοι μόνον ἄνθρωποι, αὐτοὶ που θὰ ἔχουν πολλὴ ὑπομονή, μεγάλη ἰκανότητα αὐτοσυγκέντρωσης, ἀλλὰ και πολὺ χρόνο στη διάθεσή τους. Δὲν εἶναι δυνατόν ἀλλὰ και δὲν ἔχει και νόημα να προσπαθήσει κανείς να παρουσιάσει, να ἀναλύσει τὸ περιεχόμενο αὐτοῦ του εἶδους τῶν ταινιῶν. Καὶ σ' αὐτὲς ὅμως διαφαίνεται μιὰ τάση του σύγχρονου κινηματογράφου, ὅπως στην ταινία του Βικ Βέντες «Ὁ φόβος του θεματοφύλακα στο πέναλτι» που βασίζεται σὲ μιὰ νουβέλλα του Πέτερ Χάντκε, του γνωστοῦ Αὐστριακοῦ, θεατρικοῦ συγγραφέα που κυκλοφόρησε πρόσφατα.



Ράντερ Β. Φαουπίντερ: «Οὐάιτε».

«ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ»

Ἡ τρίτη τάση που θὰ ἤθελα να σᾶς παρουσιάσω εἶναι τὸ Γερμανικὸ «ἀντεργκράουντ». Στὰ πρόθυρα του «ἀντεργκράουντ» εἶχε ἤδη φτάσει ἡ κίνηση, ἡ ὀμάδα του Μονάχου για τὴν ὁποία μιλήσαμε πιο πάνω. Ὅμως οἱ ταινίες τῆς ὀμάδας αὐτῆς σὲ σύγκριση με τὸ πραγματικὸ ἀντεργκράουντ φαίνονται σὸν ἐπιτεύγματα μᾶς πολὺ ἥπιας, πολὺ «καθωσπρένει», ἀσικῆς μοσεμαρίας. Ἐνῶ, ἡ ὀμάδα ἀντεργκράουντ του Ἀμβούργου, που περιέχει ὀνόματα ὅπως τῶν Κόσταντ, Μπὸλι και Ρόζενταλ εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ. Θὰ μπορούσαμε ἔδῶ να μιλήσουμε για ἔνα «κινηματογράφου τῶν προσγειωτῶν». Στην τάση αὐτὴ ὑπάρχει μιὰ ἔντονη κριτικὴ διάθεση, ἔντονη ἐξέγερση κατὰ τῆς ἐξουσίας και κάθε μορφῆς αὐταρχικότητα, συχνὰ ὅμως διακρίνεται και τὸ πονηρὸ χαμόγελο ἑνὸς «γελοιτοιοῦ του βασιλιᾶ» σὸν κι αὐτοὺς που ὑπῆρχαν στο Γερμανικὸ Μασαίωνα, ἑνὸς τρελλοῦ που, πίσω ἀπὸ τὸ προσωπεῖο του τρελλοῦ, κοροϊδεύει τοὺς πάντες και τὰ πάντα. Τὸ παράδειγμα του Κόστ-

αρντ θα μᾶς βοηθήσει να προσδιορίσουμε, να διευκρινίσουμε αὐτὴ τὴ διάθεση: ἡ ταινία του ἔχει σὰν θέμα τὴν καταπίεση τῆς νοικοκυρᾶς. Ἐπὶ μίᾳ ἄλοκληρη ἡμέρα παρακολουθεῖ, μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια καὶ ἐπιμονὴ στὶς λεπτομέρειες, ὅλες τὶς καταπιεστικὲς δουλειὲς τοῦ νοικοκυριοῦ, χρησιμοποιώντας ὅμως ἕνα εὐρηματικὸ μέσον ἀποστασιοποίησης: βάζει ἕναν ἄντρα νὰ παίξει τὸ ρόλο τῆς νοικοκυρᾶς, πράγμα ποὺ αὐτόματα δίνει στὴν ταινία μιὰν ἐντονὴ κωμικὴ χροιά. Φυσικά, τὸν ρόλο ποὺ στὴν πραγματικότητα ἔχει στὴν κοινωνία μας ὁ ἄντρας, τὸν ρόλο ἐκείνου ποὺ φεύγει τὸ πρωὶ γιὰ νὰ πάει στὴ δουλειά του καὶ ἐπιστρέφει τὸ βράδυ, παίξει στὴν ταινία μιὰ γυναίκα.

Ἐνα ἄλλο παράδειγμα τοῦ κάπως πολύπλοκου στυλ αὐτῆς τῆς μερίδας τοῦ νέου Γερμανικοῦ κινηματογράφου, εἶναι μίᾳ ταινία τοῦ Κόσταρντ μὲ θέμα τὴ ζωὴ ἐνὸς Ἄγγλου ἀστέρα τοῦ ποδοσφαίρου. Ὁ Κόσταρντ σ' ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ταινίας, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ παρακολουθεῖ ἐπὶ ἐνεργητικὰ λεπτὰ τὸν παίκτη μὲ δύο διαφορετικὲς κάμερες κὶ ἀπὸ μικρὴ ἀπόσταση. Φυσικά, μὲ τὴν ἀπομόνωση τοῦ παίκτη, μέσω τοῦ γκρό πλάν, ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ παιγνιδιοῦ, δὲν βλέπει κανεὶς τίποτα ἀπὸ τὸ παιγνίδι. Παρακολουθώντας ὅμως συνεχῶς τὸν ἀστέρα αὐτόν, μπορεῖ νὰ τὸν συλλάβει σὲ ὅλες τὶς ἐκφράσεις του, σ' ὅλες τὶς ἀντιδράσεις κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ παιγνιδιοῦ: ἀνακαλύπτει τὴ ματαιοδοξία του, τὸν ἐνθουσιασμό του, τὴν ἀπογοήτευση, τὸ θυμὸ του. Ἡ εἰρωνία τοῦ Κόσταρντ πρὸς τὸ θεατὴ ἐκφράζεται μὲ τὸ ὅτι στὴν ἡχητικὴ μπάντα τῆς ταινίας βρίσκεται ἡχογραφημένο ὅλο τὸ μάτς. Ὁ θεατὴς ἔχει λοιπὸν τὴ δυνατότητα νὰ τὸ παρακολουθεῖ μὲ τ' αὐτιά, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα δὲν τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ δεῖ παρὰ μονάχα τὸν ἕναν αὐτὸ παίκτη ποῦ, ἔτσι ἀπομονωμένος, δὲν παρουσιάζει πιά κανένα ἐνδιαφέρον γιὰ ὅποιον ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ παιχνίδι. Εὐκόλα μπορεῖτε νὰ φαντασθεῖτε ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτὲς ταινίες, ὅταν προβλήθηκαν στὴν τηλεόραση, προκάλεσαν μεγάλο σκάνδαλο.

Μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ «ἀντεργκράουντ» βρίσκεται καὶ ὁ σκηνοθέτης Κάουμν Ρόζα φὸν Πράνχαϊμ. Μὲ παραγγελία τῆς Τηλεόρασης, γύρισε μίᾳ ταινία μὲ θέμα καὶ τίτλο: «Διεισπραμμένος δὲν εἶναι ὁ ὁμοφυλόφιλος, ἀλλὰ οἱ συνθήκες μέσα στὶς ὁποῖες ὑπάρχει». Μολονότι ἡ ταινία γυρίστηκε μὲ παραγγελία τῆς τηλεόρασης, τελικὰ δὲν μεταδόθηκε ἀπὸ τὴ μικρὴ ὀθόνη. Καὶ τοῦτο, μολονότι ὁ σκηνοθέτης δὲν προκαλεῖ τὸν ἀσπὸ ἀλλὰ, ἀντίθετα, τὸν ἴδιο ὁμοφυλόφιλο, παρουσιάζοντάς του τὴν «σύσπασση», τὴν ἀφύσικη στάση του καὶ συμπεριφορά του ἀπέναντι στὴ ζωὴ. Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ ταινία εἶναι τελικὰ πράγματι σὲ θέση νὰ δημιουργήσει προβληματισμοὺς στὸν ἴδιο τὸν ὁμοφυλόφιλο ποὺ θὰ τὴν δεῖ, εἶναι ὅμως βέβαιο ὅτι γιὰ τὸν ἀσπὸ θεατὴ δὲν πρόκειται νὰ εἶναι παρὰ μιὰ ἐνίσχυση τῶν ἀπόψεων ποὺ ἤδη ἔχει, τῶν προκαταλήψεων του ἀπέναντι στὸν ὁμοφυλόφιλο.

Ἄν ἡ κίνηση τῆς ομάδας τοῦ Μονάχου ξεπέ-



Βέρνερ Χέρτζοκ: «Καὶ οἱ νέοι ξεκίνησαν μικροί».

ρασε στὸν τομέα τῶν αἰσθητικῶν ἀναζητήσεων τὴν ομάδα ὅσων ὑπέγραψαν τὸ περίφημο μανιφέστο τοῦ 1962. Ἡ ομάδα τοῦ «ἀντεργκράουντ» ξεπέρασε στὸν τομέα τοῦ περιεχομένου καὶ αὐτὴ τὴν ομάδα τοῦ Μονάχου, ἀλλὰ καὶ ὅλες τὶς προηγούμενες τάσεις στὴν ἱστορία τοῦ Γερμανικοῦ κινηματογράφου.

Ο ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Σὰν ἐπόμενη σύγχρονη τάση, ἂς ἐξετάσουμε τώρα μὲ λίγα λόγια τὸν πολιτικὸν κινηματογράφο.

ρακτῆρα εὐρύτερο, ἐξελίχθηκε σὲ μίᾳ ἐπίθεση, μίᾳ κριτικὴ τῆς κοινωνίας στὸ σύνολό της. Δὲν μπορούμε φυσικά στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς διάλεξης νὰ ἐξετάσουμε καὶ νὰ ἀναλύσουμε τὰ πραγματικὰ καὶ βαθύτερα αἴτια αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης τῶν νέων. Μποροῦμε ὅμως νὰ πούμε ὅτι γιὰ τὴ Γερμανία ἦταν ἀναμφισβήτητα ἡ πὸ ἐνδιαφέρουσα, ἡ πὸ ζωντανὴ φάση ὀλοκλήρης τῆς πορείας τῆς χώρας ἀπὸ τὸ 1945 μέχρι σήμερα. Μίᾳ φάση κατὰ τὴν ὁποία ἔσπασε τὸ σταθεροποιημένο, τὸ «παγωμένο» καθεστῶς. Καὶ ἂν τελικὰ ἡ κοινωνία τῆς Ὁμοσπονδιακῆς Δημοκρατίας τῆς Γερμανίας, φανεῖ ἰκανεῖ νὰ ἀφομοιώσει τὰ διδάγματα αὐτῆς τῆς φάσης, νὰ ἐνσωματώσει στοὺς κόλπους της αὐτοὺς τοὺς ἀμφισβητήτες, πιστεύουμε πὼς θὰ μπορέσει νὰ δώσει δείγματα τῆς ζωτικότητάς της. Ἄν ὅμως, ἀντίθετα, ἡ κοινωνία μας δὲν μπορέσει νὰ ἀφομοιώσει τοὺς νέους ποὺ τὴν ἀμφισβητοῦν καὶ τὴν κριτικάρουν, εἶναι σίγουρο πὼς θὰ περάσουμε γιὰ πολλὰ χρόνια σὲ μιὰ κατάσταση διαμάχης, σὲ μιὰ προστριβὴ ποὺ τελικὰ θὰ φθεῖρει ὅλο τὸν κόσμο.

Στὴν ἀρχὴ ὅπως εἶπαμε, ἡ ἐξέγερση εἶχε στόχους συγκεκριμένους, ἦταν μίᾳ ἐπίθεση σὲ ὀρισμένα συγκεκριμένα κακῶς κείμενα τῶν σχολῶν καὶ τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ συστήματος, σύντομα ὅμως ἐξελίχθηκε ἔτσι ποὺ νὰ προσλάβει πολλὰ στοιχεῖα μαρξιστικῆς θεωρίας, πολλὰ στοιχεῖα μαρξιστικῆς νοστορίας. Τὸ γεγονός ὀφείλεται στὸ ὅτι ἐπὶ δύο δεκαετίες, οἱ σχολὲς καὶ τὰ Πανεπιστήμια ἀρνήθηκαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὸν Μαρξισμό σὰν κάτι σοβαρὸ, σὰν μίᾳ πραγματικότητα, προσπάθησαν νὰ τὸν ἀποφύγουν, νὰ μὴν τὸν συζητήσουν.

Οἱ δύο πρῶτες ὀμάδες ποὺ ἀναφέραμε, ἡ ὀμάδα τοῦ μανιφέστου τοῦ 1962 μαζί μ' ἐκείνους ποὺ προστέθηκαν ἀργότερα σ' αὐτὴν καὶ ἡ ὀμάδα τῶν «αἰσθητικῶν», ἔχουν σὰν ἔδρα τους τὸ Μόναχο. Ἡ τρίτη, ἡ ὀμάδα τοῦ «ἀντεργκράουντ» ἔχει, παρὰ ὅλα, σὰν ἔδρα της, τὸ αὐστηρὸ, ἀστικὸ Ἀμβούργο, καὶ ἡ ὀμάδα τοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου βρίσκεται συγκεντρωμένη στὸ Βερολίνο.

Βασικὸ γνῶρισμα τοῦ σημερινοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου στὴ Γερμανία εἶναι τὸ ἔξης: ὅπως τὰ ἐπαναστατικὰ κινήματα τῶν νέων γύρω στὸ 1968, στὴν ἀρχὴ ξεκινᾶ σὰν μίᾳ ἐπίκριση ὀρισμένων κακῶς κειμένων. Πολὺ σύντομα ὅμως ἐξελιίσεται σὲ ἀνάλυση τῆς ὅλης κοινωνίας, ποὺ ὅμως χαρακτηρίζεται ἀπὸ κάποιο δογματισμὸ (χαρακτηριστικὸ τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀλλὰ λίγο ἐκτὸς χρόνου καὶ χώρου στὴν ἐποχὴ μας). Καὶ ὁ δογματισμὸς αὐτὸς ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ μᾶς κάνει νὰ μὴν μπορούμε νὰ παραδεχτοῦμε σὰ χρησιμοποιήσιμη αὐτὴ τὴν κριτικὴ. Ὅμως ἡ μεγαλύτερη ἀδυναμία αὐτοῦ τοῦ εἴδους πολιτικοῦ κινηματογράφου βρίσκεται στὸ πνεῦμα τῆς πλήρους ἀρνήσεως ποὺ τὸν χαρακτηρίζει τῆς κριτικῆς γιὰ τὰ πάντα, τῆς πλήρους ἀρνήσεως τῆς ἴδιας τῆς κοινωνίας. Ἐξ ἄλλου αὐτὴ ἡ διάθεση σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐκφράζονται οἱ θέσεις της σὲ ταινίες μὲ μεγάλες αἰσθητικὲς ἀξιώσεις, ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα οἱ πολιτικὲς αὐτὲς ταινίες νὰ μὴ βρίσκουν τελικὰ ἀπὴ-

Στὴν κατηγορία αὐτὴ διαπιστώνουμε ὅτι κίνητρο καὶ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τῶν κινηματογραφιστῶν δὲν εἶναι πιά ἡ ἴδια ἡ ταινία, ὅπως γίνεται σ' ὅλες τὶς ἄλλες «σχολές», ἀλλὰ κυρίως οἱ νέοι καὶ ἰδιαίτερα οἱ φοιτητὲς τῶν Πανεπιστημίων καὶ τῶν ἀνωτάτων σχολῶν. Εἶναι βέβαια γνωστὸ ὅτι γύρω στὸ 1968, στὴ Γερμανία ὅπως καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χώρες τοῦ Δυτικοῦ κόσμου, ἀναπτύχθηκε ἕνα ἐντονο ἐπαναστατικὸ κλίμα στοὺς νέους καὶ ἰδιαίτερα στοὺς φοιτητὲς. Στὴν ἀρχὴ, ἡ ἐξέγερση εἶχε σὰν στόχο της πολλὰ κακῶς κείμενα τῆς ἐκπαίδευσης, στὴ συνέχεια ὅμως πῆρε χα-



Βόλκερ Σλέντοφ: «Ο ξαγριός πλουτισμός των ανθρώπων»

κηση στο κοινό, να μην εκπληροῦν δηλαδή τὸν προορισμό τους τοῦ πολιτικοῦ κινηματογράφου. Δὲν βρίσκουν δηλαδή ἀνταπόκριση παρὰ σ' ἓνα περιορισμένο ἀριθμὸ ἀτόμων καὶ ὁμάδων ποὺ εἶναι ἐκ τῶν προτέρων εὐνοϊκὰ διατεθειμένες ἀπέναντί τους γιατί ἤδη συμμερίζονται τὶς ἀπόψεις τους καὶ κατέχονται ἀπὸ τὴν ἴδια κριτικὴ διάθεση.

Μέχρι τώρα δὲν ἔχουν γυριστεῖ ταινίες μεγάλου μήκους αὐτοῦ τοῦ εἴδους πολιτικοῦ κινηματογράφου καὶ δὲν νομίζω πὼς ὑπάρχουν προοπτικὲς γιὰ νὰ γίνει κάτι τέτοιο. Ἐχουν ὅμως γυριστεῖ πάρα πολλές μικροῦ μήκους ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ ἐπὶ μέρους θέματα. Ἐπειδὴ ὅμως οἱ ταινίες αὐτὲς δὲν προβλήθηκαν καὶ δὲν προβάλλονται παρὰ σ' ἓνα περιορισμένο ἀριθμὸ «ἐξειδικευμένων» θεατῶν, δὲν νομίζω πὼς ἔχει νόημα ν' ἀριθμηθῶμε με λεπτομέρεια ὀνόματα σκηνοθετῶν καὶ ταινιῶν αὐτῆς τῆς τάσεως, ἀλλὰ εἶναι προτιμότερο ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὰ θέματα ποὺ ἀποτελοῦν τὰ ἐπίκεντρα τοῦ ἐνδιαφέροντός τους.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρῶτα καὶ σημαντικότερα θέματα ποὺ χειρίζονται αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς ἀγωγῆς τῶν παιδιῶν. Κριτικάρουν μιὰ κοινωνία ὅπου «ὁ ἐλεύθερος ἀνταγωνισμός», ποὺ βρίσκεται στὴ βάση τῆς οικονομίας, κάνει τὸν ἐνήλικο νὰ ἀσχολεῖται κατὰ πρῶτο λόγο μὲ τὴν ἐπίδοσή του καὶ τὴν ἐπιβίωσή του στὸν κοινωνικὸ κῶρο, καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ μὴν διαθέτει ἀρκετὸ χρόνο γιὰ τὸ παιδί. Στὸ ἐπίπεδο τῆς κοινωνίας, αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὸ παιδί μεταφράζεται μὲ τὴν ἄλλειψη τῆς κατάλληλης ὀργάνωσης, τὴν ἔλλειψη παιδικῶν σταθμῶν, νηπιαγωγείων, σχολείων, ἰδρυμάτων, ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν στὸ παιδί νὰ ἀναπτυχθεῖ σωστὰ καὶ ἐλεύθερα.

Δεύτερο θέμα εἶναι τὰ προβλήματα τῶν γυναικῶν. Κι' ἐδῶ τὸ θέμα θίγεται μὲ τρόπο διπλό: πρῶτα-πρῶτα γίνεται προσπάθεια ν' ἀποδειχτεῖ ὅτι ἡ γυναίκα, περιοριζόμενη στὸ ρόλο τῆς νοικοκυρᾶς, καταπιέζεται, ἐμποδίζεται νὰ ὀλοκληρωθεῖ ὡς ἄνθρωπος, νὰ ἀναπτυχθεῖ καὶ αὐτὴ ἐλεύθερα. Τὸ δεύτερο σκέλος συνίσταται στὸ ν' ἀποδειχτεῖ ὅτι, κι' ὅταν ἀκόμα ἡ γυναίκα ξεφύγει ἀπὸ τὸν κλοιὸ τοῦ νοικοκυριοῦ καὶ μπεῖ στὸν ἐπαγγελματικὸ στίβο, πάλι δὲν ἔχει τὶς ἴδιες εὐκαιρίες ἐξέλιξης μὲ τοὺς ἄνδρες, ἀλλὰ κι' ἂν ἀκόμα κατορθώσει νὰ σπάσει τὸ φράγμα καὶ νὰ καταλάβει σημαντικὲς θέσεις, πάλι δὲν θὰ ἔχει τὴν ἴδια ἀμοιβὴ μὲ τοὺς ἄνδρες συναδέλφους της.

Ἐνα τρίτο πρόβλημα εἶναι τὸ πρόβλημα τῶν μαθητευομένων στὰ διάφορα τεχνικὰ ἐπαγγέλματα. Καταγγέλεται ἐδῶ ὅτι ὁ μαθητευόμενος χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὴν ἐπιχείρηση ὡς ἓνα φτηνὸ ἐργατικὸ χέρι καὶ ὄχι ὡς ἄνθρωπος ποὺ ἐκπαιδεύεται σὲ ἓνα ἐπάγγελμα. Τὸν ἐκμεταλλεύονται, χωρὶς πραγματικὰ νὰ τοῦ δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐξασκηθεῖ στὴν ἐργασία του καὶ νὰ προαχθεῖ.

Ἐνας ἀκόμη κύκλος θεμάτων ποὺ ἀπασχολοῦν τὸν πολιτικὸν κινηματογράφου, εἶναι τὰ ἐπὶ μέρους θέματα τῆς ἱστορίας τοῦ ἐργατικοῦ κινήματος. Μπροστὰ στὴν προσπάθεια αὐτῆ, βρίσκόμεστε

πραγματι στὴ θέση νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα θέμα ποὺ ἡ ἐπίσημη ἐκπαίδευση ἔχει συστηματικὰ ἀποφύγει, μὲ ἀποτέλεσμα ἀκόμα κι' ἓνας νέος ἄνθρωπος ποὺ τελειώνει σήμερα τὸ Γυμνάσιο, νὰ μὴν ἔχει διδαχθεῖ τίποτα πάνω στὸ ἐργατικὸ κίνημα μολονότι αὐτό, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἄρχισε νὰ παίζει σημαντικὸ ρόλο καὶ νὰ ἐπιρραεάζει ἀποφαστικὰ τὴν ἱστορικὴ πορεία τοῦ αἰῶνα μας.

Μία ἀκόμα τάση ποὺ ἐμφανίζεται στὸ σύγχρονο κινηματογράφου, εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀσχολεῖται καὶ ἐκφράζει τὴν ἀπομόνωση τοῦ ἀνθρώπου στὴ μοντέρνα κοινωνία καὶ ὑποστηρίζει τὴ θέση ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔχει καὶ πρέπει, τελικὰ, νὰ τραβήξει τὸ δρόμο του μόνος καὶ ὄχι σὰν ἀγελαῖο ὄν. Μολονότι σὰν ἀδιόρθωτος ἀτομιστὴς ὁ ἴδιος, ἀντιμετωπίζω αὐτὴ τὴν τάση μὲ πολλὴ συμπάθεια, δὲν θὰ ἤθελα νὰ ἐπεκταθῶ στὶς λεπτομέρειές της.

Ἐτσι, ἀντὶ γιὰ περαιτέρω περιγραφὴ τῶν τάσεων ποὺ ὑπάρχουν ἤδη, θὰ προτιμοῦσα ν' ἀσχοληθῶ μὲ προγνωστικὰ πάνω στὸ σύγχρονο Γερμανικὸν κινηματογράφου καὶ ν' ἀναφερθῶ σὲ ὀρισμένα ὀνόματα ποὺ, ὅπως πιστεύω, σύντομα θὰ γίνουν γνωστὰ σ' ἓνα εὐρύτερο κοινὸ καὶ μέσα, ἀλλὰ καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν Γερμανία. Ἄν τοὺς δοθοῦν οἱ εὐκαιρίες καὶ ἂν δημιουργηθοῦν οἱ προϋποθέσεις ποὺ θὰ τοὺς ἐπιτρέψουν νὰ ἐξελιχθοῦν.

Ὁ Ζ. Μ. Στράουμπ, ὁ Τζὼν Μούρς ἔνας Ἀμερικανὸς ποὺ ζεῖ ἀπὸ χρόνια στὴ Γερμανία καὶ πρόσφατα γύρισε μιὰ ταινία, τὸ «Λέντς», ὁ Πέτερ Λίλιενταλ, ποὺ ὡς σήμερα εἶναι γνωστὸς στὴ Γερμανία μόνο ὡς σκηνοθέτης τηλεοράσεως. Ὁ νεαρὸς Φάσιμπιντερ ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε στὸ φεστιβάλ τοῦ Βερολίνου τοῦ 1969 μὲ τὴν πρώτη του ταινία καὶ ποὺ μέχρι τὸ 1971 εἶχε ἤδη γυρίσει 8 ταινίες, ἔτσι ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ γίνει μιὰ «ρετροσπεκτίβα» τοῦ ἔργου του. Ὁ Φόλκερ Σλέντορφ ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, καὶ ὁ Γιοχάνες Σάαφ ὁ ὁποῖος ἤδη ἔχει δύο ταινίες στὸ ἐνεργητικὸ του καὶ ἔχει τὸ προτέρημα ὄχι μόνο νὰ ξέρει μὲ ἀκρίβεια τί θέλει νὰ παρουσιάσει ἀλλὰ καὶ τὸ πῶς νὰ τὸ παρουσιάσει γιὰ νὰ τὸ κάνει κατανοητὸ στὸ κοινὸ ποὺ ἐπιθυμεῖ ν' ἀγγίξει.

Δὲν μᾶς παίρνει πιά ἡ ὥρα γιὰ ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν οικονομικὴ ἀποψη τοῦ θεματός μας, μὲ τὴν ἔνταξη τοῦ κινηματογράφου στὴν οἰκονομία καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐξαρτᾶται τελικὰ ἀπὸ αὐτὴν. Κλείνοντας, θὰ ἤθελα νὰ πῶ ὡς συμπέρασμα, ὅτι τὰ τελευταῖα χρόνια, τὴν τελευταία δεκαετία, ἔχουν ἐμφανιστεῖ στὴ Γερμανία πολλοὶ νέοι ἀξιόλογοι σκηνοθέτες ποὺ μᾶς κάνουν νὰ ἐλπίζουμε ὅτι θὰ μᾶς ἀποζημιώσουν γιὰ τὶς ἀπογοητεύσεις μιᾶς ὀλόκληρης τεσσαρακονταετίας ποὺ μᾶς ἔδωσε ὁ Γερμανικὸς κινηματογράφος. Γιὰ νὰ γίνει ὅμως κάτι τέτοιο, θὰ πρέπει βέβαια νὰ ἐνδιαφερθοῦν οἱ πολιτικοί, καὶ μὲ μιὰ νέα πολιτικὴ τοῦ κινηματογράφου νὰ ἐπιτρέψουν στοὺς νέους αὐτοὺς νὰ δώσουν τὸ μέτρο τῶν δυνατοτήτων τους καὶ νὰ πραγματοποιήσουν τὶς ἐπιδιώξεις τους.

Ἀπομαγνητοφώνηση: Α. Μ.

**Συζήτηση
των
Πάολο και Βιττόριο
Ταβιάνι
μέ τους
Πασκάλ Μπονιτσέρ
Μπερνάρ Αιζενσίτς
Ζόν Ναρμπονί**

ΕΡΩΤΗΣΗ: Έδώ και άσχετους μήνες μιλούν πάλι για μιὰ κρίση του Ιταλικού κινηματογράφου, αλλά σ' ένα πλαίσιο πολύ διαφορετικό από τις προηγούμενες... Ποιά είναι, κατά τη γνώμη σας, τὰ χαρακτηριστικά αυτής της «κρίσεως», ποιὰ είναι τὰ πολιτικά, τὰ οικονομικά, και ποὸ εἰδικὰ τὰ κινηματογραφικά καθοριστικά της;

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: "Ίσως ἢ ἀπάντησή μου νὰ μὴν εἶναι πολὺ ἀκριβής. Ὁ κινηματογράφος ποὺ κάνουμε ἡμεῖς και ὁ κινηματογράφος ποὺ κάνει ἡ βιομηχανία ἀνήκουν σὲ διαφορετικούς κόσμους (ἀκόμα κι ἂν ὁ πρῶτος πνίγεται ἀπὸ τὸ δεύτερο). Συνοψίζω ὅ,τι ξέρω. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὴν Ἰταλία, τὸν τελευταῖο καιρὸ, ἡ κρίση τοῦ κινηματογράφου γενικὰ ἐπιδεινώθηκε. Ὁ Ἰταλικὸς κινηματογράφος ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ ἀμερικανικὸ κεφάλαιο. Οἱ Ἀμερικάνοι, ποὺ στὴν ἀρχὴ σκόπευαν τὶς χαμηλές Ἰταλικές τιμές, ἀνακάλυψαν τώρα, ἀλλοῦ, δυνατότητες γιὰ ἀκόμα πιὸ χαμηλές τιμές κι ἔφυγαν. Παρολαυτὰ στὴν Ἰταλία συνέχισαν, κατὰ ἕνα περίεργο τρόπο, νὰ παράγουν ταινίες. Ἀλλὰ πρόκειται γιὰ μιὰ νόθα παραγωγή, ποὺ δὲν βασίζεται σὲ μιὰν ὀργάνωση οικονομικο-βιομηχανική. Στηρίζεται σὲ μεταβαλλόμενο χρήμα, εὐκαιρικό, ποὺ δίνεται μὲ ὑψηλὸ τόκο στὸ ξεκίνημα. Ἀντίθετα, ὁ προσανατολισμὸς τῆς ἐμπορευματικῆς παραγωγῆς εἶναι ὅπως πάντα ἀκαμπτos: τὸ κέρδος. Θὰ ἦταν ἀφέλεια νὰ ἐκπλαγοῦμε.

Αὐτὸ ὅμως ποὺ μᾶς ἐξοργίζει εἶναι τὸ ἐμπορικὸ προϊόν ποὺ θεωρεῖται πρωτοποριακὸ· αὐτὸ τὸ προϊόν ποὺ εἶναι διατεθειμένο νὰ τὰ δεχθεῖ ὅλα (ἀπὸ τὰ πιὸ ἀνατρεπτικά) πολιτικὰ θέματα μέχρι τοὺς πιὸ «τολμηροὺς» πειραματισμοὺς τῆς πρωτοπορίας), μὲ τὸν ὄρο ὅτι τὸ ὀλικὸ κατασκευάσμα θὰ ἐξασφαλίζει τὴν κάλυψη τοῦ προϋπολογισμοῦ. Δηλαδή ἡ «ἔρευνα» ποὺ παίζει τὸ ρόλο χρωστικῆς ὕλης γιὰ τὸ νέο καταναλωτικὸ προϊόν. Πολλοὶ κινηματογραφιστές, καλῆς ἢ κακῆς πίστεως, βοηθᾶνε σ' αὐτὴ τὴν ἐπιχείρηση, ποὺ εἶναι και ἡ πιὸ ἐπικίνδυνη, γιατί αὐτὴ ἀκριβῶς τείνει ν' ἀπομονώσει, ν' ἀρνηθεῖ μιὰ θέση στὸν ἀληθινὸ κινηματογράφου ἔρευνας. Καὶ ἡ ἔρευνα εἶναι ἕνας κίνδυνος. Κίνδυνος ποὺ τὸν ἀναλαμβάνει ὁ σκηνοθέτης και πρέπει νὰ τὸν ἀναλάβει τὸ κοινὸ (γιατί λοιπὸν ὁ ἐπιχειρηματίας δὲν θάπρεπε νὰ τὸν ἀναλάβει ποτέ;). Ἡ ἔρευνα εἶναι ἕνας θιασμός τῆς συνήθειας, τοῦ ἐφησυχασμοῦ, και ὄλων τῶν ἄλλων πραγμάτων ποὺ ξέρουμε.

Σ' αὐτὸ τὸν κινηματογράφου συγχίζου νὰ λένε ὄχι· σήμερα λένε ὄχι ἀκόμα και ἐν ὀνόματι τοῦ ἀνατρεπτικοῦ —τῆς— κατανάλωσης κινηματογράφου ποὺ ἔχει πάρει τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ κινηματογράφου ἔρευνας ἐνῶ διατηρεῖ τὴν ἐμπορευματικὴ φύση του. (Μὲ κυνισμό δειχνουνε μέσα σὲ καλές συνταγές τῆ δημοκρατικῆς ἀξία μιᾶς αἰσθητικῆς κρίσης· συγχέου σκόπιμα μάζα και τάξη, κοινὸ και λαὸ ἐκθειάζοντας «τὴν παρθενικότητα τῆς ματιᾶς», ἐνῶ, σχεδὸν ὄλα τὰ φεστιβάλ παριστάνουν τὴ στιγμή τοῦ «μορφωτικοῦ» καθορισμοῦ αὐτῆς τῆς ἐπιχειρήσεως).

Γιὰ τὸ δικὸ μας κινηματογράφου ἡ κατάσταση γίνεται ἀκόμα πιὸ ὀδυνηρὴ ἀφοῦ και τὰ σπάνια εὐνοϊκὰ μέτρα ποὺ προβλέπονται ἀπὸ τὸν νόμο (πιστώσεις, εἰδικὸι οικονομικοὶ πόροι κλπ.), ἔχουν ἀρχίσει νὰ γίνονται ἀνεργά. Χρειάζεται μιὰ νέα νομοθετικὴ ρύθμιση. Καὶ ἔτσι ὁ ἀγῶνας μας γιὰ τὸν κινηματογράφου γίνεται πολιτικὸς ἀγῶνας. Φυσικά, σ' ἕνα ἀστικὸ κράτος κανένας νόμος δὲν μπορεῖ ποτέ νὰ ἐξασφαλίσει τὸν ἐλεύθερο κινηματογράφου. Πρόκειται περισσότερο γιὰ τὴν ἐπιβολὴ ὀρισμένων νομοθετικῶν μέτρων, ποὺ στὴ συνέχεια θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ δώσουμε τὴ μάχη. Καὶ ἡ μάχη θὰ εἶναι τόσο ὀξύτερη, ὅσο, τὴν ἴδια στιγμή στὴ χώρα, τὸ ἐργατικὸ κίνημα θὰ εἶναι ἰσχυρότερο.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πρόκειται νὰ χρησιμοποιήσουμε τὶς ἀντιφάσεις τοῦ ἀστικοῦ κράτους· εἰδικὰ τὶς ἀντιφάσεις ἐνὸς ἀστικοῦ κράτους ἀντὶ τὸ Ἰταλικὸ, ποὺ, δὲν εἶναι καθόλου πιὸ ἀγνὸν, ἀλλὰ ποὺ εἶναι καθορισμένο ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν παρουσία ἐνὸς μεγάλου ἐργατικοῦ κινήματος. Κατὰ συνέπεια· ἀγῶνας γιὰ μιὰ νέα νομοθεσία στὸν κινηματογράφου, πᾶνω σὲς γενικὲς γραμμές· ὁ κινηματογράφος εἶναι δημόσια ὑπηρεσία (κρατικοὶ ὀργανισμοί, κρατικὰ κύκλωματα ἀντὶ ἐναλλακτικὴ λύση στὸν κερδοσκοπικὸ κινηματογράφου, ἀρχὴ τῆς «μη-οικονομικότητας»

τῆς παραγωγῆς ἔρευνας): ἀγῶνας γιὰ τὸ ἀνοιγμα διαφορετικῶν κυκλωμάτων (ποὺ θὰ εἶναι συνδυασμένα μὲ τὶς κοινότητες, μὲ τὴν ἀποκέντρωση τῶν ἐπαρχιῶν, μὲ τὶς νέες κοινωνικὲς πραγματικότητες τῆς θάσεως): γιὰ ἕνα διαφορετικὸ σχολεῖο κλπ.

Ἀλλὰ, περιμένοντας, πῶς κάνουμε ταινίες; Ἐπεξεργαζόμαστε, ὅταν μποροῦμε, ἐπιχειρήσεις κλοπῆς. Πρέπει νὰ κλέψουμε. Νὰ περάσουμε λαθραῖα ἐπιχειρήσεις ἀντὶ ἐμπορικῆς ἐνῶ δὲν εἶναι. Δὲν εἶναι εὐκόλο· και ἐπὶ πλέον χάνουμε ἐνέργεια. Ἡ πρέπει νὰ ψάξουμε γιὰ κάποιον ποὺ ἔχει χρήματα και εἶναι ἔτοιμος νὰ τὰ χάσει ἐπειδὴ ἀγαπᾶ τὸν κινηματογράφου ποὺ ἀγαπᾶμε κι ἡμεῖς. Αὐτὸ εἶναι ἀκόμα πιὸ δύσκολο. Εἶναι τρέλλα νὰ ψάχνεις στὴν ἀτομικὴ ἐποχὴ γιὰ τὸν μαϊκίνα τύπου Ἀναγέννησης (ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως, δὲν μῆπκε σὲ κρίση ὁ τεχνολογικὸς ἀστυνομικὸς μηχανισμὸς τῆς καπιταλιστικῆς κοινωνίας ἐξ ἀιτίας ἀναχρονιστικῶν πράξεων, «πειρατικῶν» ὅπως οἱ πολιτικὲς ἀπαγωγές και οἱ ἐκθίσεις).

Ἄλλὰ αὐτὰ ὅμως εἶναι δεμένα μὲ τὴν τύχη. Καὶ στὴν τύχη δὲν μποροῦμε νὰ ἐμπιστευθοῦμε παρά ἕνα ἐλάχιστο μέρος τῶν ἐνεργειῶν μας. Βασίζομαστε στὸν πολιτικὸ ἀγῶνα.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἡ τηλεόραση μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνας ἄλλος τύπος δυνατότητας: ἀντὶ τῶν κύκλων διανομῆς, ἀντὶ τῆς ἰδιοκτησίας, ἀντὶ τῆς παραγωγῆς (ἀκόμα και σὲ περιορισμένη κλίμακα). Ἡδη, σήμερα, κάτι ἔχει γίνει σ' ἐμᾶς, στὴν Ἰταλία (οἱ ταινίες τοῦ Μπερτολούτσι, τοῦ Ἀμίκου, τοῦ Στράουμπι, τὰ προγράμματα μὲ τὸν Γιάντσο, τὸν Μπελόκιο και μὲ ἐμᾶς, ποὺ ἀποδείχθηκε ὅτι λειτουργήσαν. Καὶ, ἀν δὲν κάνω λάθος, στὴ Γερμανία οἱ τοπικὲς τηλεοράσεις συμμετεῖχαν στὴν παραγωγή ταινιῶν ὅπως αὐτὲς τοῦ Ρόσα...). Εἶναι μιὰ δυνατότητα ποὺ ἀφορᾶ περισσότερο τὸ μέλλον, ἀλλὰ ποὺ πρέπει νὰ ἐπαληθευτεῖ ἀπὸ τώρα. Καὶ ἐδῶ ἡ δύναμη τοῦ ἐργατικοῦ κινήματος εἶναι καθοριστικὴ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Ἡ ἀπόπειρα συλλογικῆς παραγωγῆς ἄλλαξε τίποτα, ἢ ἦταν ὕλδ μιὰ ἄλλη μορφή παραγωγῆς μὲ μικρὸ προϋπολογισμό;



Ἐνας ἄνθρωπος γιὰ κίνημα — Τὸν Μαρία Βολοντέ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἐνα μεγάλο μέρος τοῦ νέου Ἰταλικῶν κινηματογράφου ὀργανώθηκε σὲ συλλογικὴ παραγωγή ἢ σὲ παραγωγή συνεργατικὸν τύπου. Ἡ νομοθεσία προβλεπεῖ μιὰ ἰδιαίτερη χρηματοδότηση ἀπὸ τὴν Τράπεζα τῆς Ἐργασίας (BANCA DEL LAVORO), ποὺ εἶναι συνδεδεμένη μὲ τὸ κράτος. Ἀλλὰ αὐτὴ τὴ στιγμή τὰ χρήματα ἔχουν ἐξαντληθεῖ. Ὁ νόμος δὲν λέει καθαρὰ ἂν πρέπει τὰ χρήματα νὰ ἐπιστρέψουν στὴν Τράπεζα κάθε χρόνο, ἔτσι ὥστε νὰ ὑπάρχουν πόροι γιὰ τὴν χρηματοδότηση νέων ταινιῶν ἢ ἂν θὰ ἐπιστρέφεται τὸ συνολικὸ ποσὸν μετὰ τὴν πώληση τῆς ταινίας. Τὸ κράτος ἢ ἡ βιομηχανία δὲν ἔχουν συμφέρον νὰ διευκρινίσουν αὐτὸ τὸ ζήτημα. Καὶ οἱ συλλογικὲς παραγωγές πνίγονται. Ἡ συλλογικὴ παραγωγή παραμένει ὀπωσδήποτε ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ σημεῖα μέσα στὴ δράση γιὰ νὰ ἐπιβληθεῖ ὁ κινηματογράφος στὸ κράτος ἀντὶ δημόσια ὑπηρεσία. Ἐμεῖς σχεδὸν πάντα συμμετέχουμε στὸ κόστος τῆς ταινίας. Ἀκόμα κι ἂν ἡ ἀναλογία μας εἶναι μικρὴ. Δουλεύουμε μὲ τὸν Τζουλιάνι, ποὺ εἶναι περισσότερο πολιτικὸς ὀργανωτῆς παρά παραγωγός. Ὁ Τζουλιάνι δίνει, σὲς πιὸ προχωρημένες θέσεις, τὴ μάχη γιὰ ἕνα ὀρισμένο κινηματογράφου —μιὰ ὀρισμένη νομοθεσία— κατὰ συνέπεια και γιὰ τὶς ταινίες μας. Στὸν Τζουλιάνι, ὀφείλουμε, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, τὴ γέννηση τῆς κοοπερατίβας «21 Μαρτίου», ποὺ εἶναι διαρθρωμένη μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ ντεμπουτάρουν οἱ νέοι σκηνοθέτες: οἱ ταινίες τοῦ Φρέτσα, τοῦ Πόνζι... Ἀλλὰ ὅπως βλέπετε μιλάμε ἀκόμα γιὰ πρόσωπα, γιὰ καλές ἢ κακές περιπτώσεις. Καὶ αὐτὸ εἶναι παράλογο.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μιλᾶτε γιὰ κινηματογράφου ἔρευνας, ἀλλὰ σήμερα ἔχουμε φτάσει σ' ἕνα τέτοιο σημεῖο ποὺ ὄλος ὁ κόσμος δηλώνει. Λίγο ὡς πολὺ, ὅτι κάνει κινηματογράφου ἔρευνας. Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει στὰ φίλμ σας, εἶναι ἰδὸ γεγονός ὅτι αὐτὴ ἡ ἔρευνα δὲν εἶναι μιὰ φεραλιστικὴ ἐργασία, ἀλλὰ ὅτι στοχάζεται τὴ σχέση της μὲ τὴν ἱστορία και τὴν πολιτικὴ, βλέπει τὸ μῦθο, ὅτι θέτει τὸ πρόβλημα τῆς γνώσης τῆς προέλευσῆς της, ἀπὸ ποῦ ἔρχεται και ποῦ πηγαίνει, ὅτι θέτει τὸ ἐρώτημα τῆς προβληματικῆς της.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Κάθε φορὰ ποὺ μιλάμε γιὰ κινηματογράφου ἔρευνας —ἢ ἔκφραση εἶναι φθαρμένη, συμφωνῶ μαζί σας, ἀλλὰ χρησιμεύει γιὰ νὰ συνεννοοῦμαστε— θὰ θέλαμε νὰ προσθέσουμε: ἕνας κινηματογράφος ποὺ ἔρευνα και ποὺ ἀνακαλύπτει. Ποῦ ἀνακαλύπτει τουλάχιστο τὶς αἰτίες τῆς ἔρευνας του, γιὰ νὰ τὶς ἐπιθεωριῶσει, ἢ νὰ τὶς κριτικᾶρει ἢ νὰ τὶς ἀρνηθεῖ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Αὐτὸ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει στὰ φίλμ σας εἶναι ὅτι ἐγγράφουν τὴν ἐρώτηση τοῦ κινήματος τους σὲ τὸ ὀρωτικὸ αὐτοῦ τοῦ κινήματος.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Γιὰ ἕνα φίλμ δὲν ὑπάρχει ἄλλη δικαίωση ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ φίλμ. Ἀρνούμαστε τὸ φίλμ ποὺ ζητιανεύει τὴ δικαίωση του —ἢ τὴ σωτηρία του— μεταδίδοντας ἕνα μήνυμα, ἕνα σύνθημα ποὺ ἀνήκουν σὲ ἄλλα πεδία τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας και ἰδιαίτερα στὸ πολιτικὸ πεδίο. Ἐνα φίλμ αὐτοῦ τοῦ εἶδους εἰσβάλλει στὸ χῶρο τῶν ἄλλων ὄχι πλουτίζοντας τον, ἀλλὰ γεμιζοντάς τον μὲ ἐμπόδια.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Μισῶ τὸ λεγόμενο μήνυμα γιατί ἀγαπᾶ τὸν κινηματογράφου. Γιατί δὲν δέχομαι ὅτι ὁ κινηματογράφος περιορίζεται στὸ νὰ χρησιμεύει ἀντὶ ἡγεῖο γιὰ ἀποτελέσματα ποὺ ἀποκτήθηκαν ἀπὸ ἄλλους και μὲ ἄλλα μέσα. Γιατί ἡ «ταπεινοφροσύνη» πρὸς τὴν πολιτικὴ, τὶς μάζες, τὴν ἰδεολογία κλπ. δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά τεμπελιά ἢ δειλία: ἕνας τρόπος νὰ μὴ δεσμεύσουμε μέσα στὸ ἔργο ὄλες του τὶς εὐθύνες. Ὁ κινηματογράφος, ἀντὶ

Έργο τέχνης, μπορεί να παραστήσει, σαν μάξιμουμ αποτέλεσμα, μια μορφή αυτοσυνείδησης σε σχέση με τον κόσμο μέσα στον όποιον τοποθετείται. 'Αλλά με τα ειδικά μέσα του, παίρνοντας υπ' όψη την ιδιαιτερότητά τους. 'Ο κινηματογράφος έχει τη δικιά του αυτόνομη ικανότητα επέμβασης. Φυσικά, κάθε σκηνοθέτης έχει τη δική του άποψη για τα πράγματα, την ιδεολογία του, ακολουθεί έναν ορισμένο τύπο πράξης, κλπ. 'Όλα αυτά όμως, είναι πάνω από το φιλμ, πριν από το φιλμ. Είναι ένας αναγκαίος όρος, όχι και ικανός. 'Όπωςδήποτε δεν είναι ο καθοριστικός όρος. Πρέπει δηλ αυτή η παράδοση - βάση να μετατραπεί σε δημιουργική δραστηριότητα: και από εδώ άπορρρεί η ειδικότητα των διαφορετικών τρόπων έκφρασης.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Αυτό σημαίνει επίσης — και πρέπει να επωφεί καθαρά — ότι πρέπει να δώσουμε μια νέα διάσταση στην αξία και τη λειτουργία του κινηματογράφου (όπως και των άλλων τεχνών). 'Η τέχνη δεν είναι ή πιο ολοκληρωτική στιγμή της ανθρώπινης δραστηριότητας — όπως συνεχώς επαναλαμβάνει μια ορισμένη αστική κουλτούρα. Είναι μια δυνατή δραστηριότητα ανάμεσα σε πολλές άλλες. 'Ενας από τους πολυάριθμους τρόπους για να άπακαταστήσουμε σχέσεις με τους άλλους και με τα πράγματα, για να τα αλλάξουμε και να μας αλλάξουν (τό στούλ δεν είναι ίσως παρά ένας τρόπος του «είναι» με τους άλλους).

ΕΡΩΤΗΣΗ: 'Υπάρχει στη Γαλλία, στην 'Ιταλία και άλλοι, μια σταθερή και μαζική σύγχυση, είναι αυτή της συμπύεσης ενός πολιτικού έπιπέδου σ' ένα επίπεδο ιδεολογικο-μορφικό: συνέπεια αυτής της σύγχυσης είναι ή κακή συνείδηση αυτών που εργάζονται στο χώρο του κινηματογράφου, που κάνουν σαν να εοργάζονταν άμεσα στο πεδίο της πολιτικής. Στά φιλμ τους, ή συμπύεση αυτών των δύο διαστάσεων πνίγει τελείως το πρόβλημα της ιδιαιτερότητας (specificité) του κινηματογράφου. Τα φιλμ σας διατηρούν τη σχετική αυτονομία του κινηματογραφικού πεδίου: δεν ισχυρίζονται ότι εξασφαλίζονται από τα εφημεροειδήνα πολιτικά σημειώματα, αλλά είναι ερωτήματα που, μέσα από μια κινηματογραφική πρακτική, τίθενται στα πολιτικά τους σημειώματα και στην άρθρωση των πολιτικών περιεχομένων τους.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Μοι είναι πάντοτε δύσκολο να μιλάω γενικά: γι' αυτό παίρνω ένα παράδειγμα. 'Ας παρατηρήσουμε τον άλλο κινηματογράφο: τον κινηματογράφο της κατανάλωσης, αυτόν που έχει έπιβληθεί από την κατεστημένη έξουσία από το αυταρχικό σύστημα.



«Οι 'Ανατροπείς» — Τζούλιο Μπρόλι, Φαμπιέν Φάμπρο.

Και όχι ακριβώς τον κινηματογράφο μικρής κατηγορίας και παλαιότερης μόδας (οι ιστορίες αλλάζουν, τα συστατικά αλλάζουν ανάλογα με τη μόδα: ο ρυθμός του φιλμ μένει παράλλακτος: ένα είδος συλλογικού λίκνου). 'Ας παρατηρήσουμε τον κινηματογράφο που εγώ ονομάζω «ναυαγικό» — της — κατανάλωσης. Λοιπόν, όσο τα θέματα που έπεξεργάζονται είναι δυσάρεστα, έπιθετικά, τόσο οι τρόποι με τους οποίους πραγματοποιούνται είναι ευχάριστοι και παρηγορητικοί. 'Η αυταρχική έξουσία έπιτρέπει την τόλμη των περιεχομένων, αλλά έχει κηρύξει άνειρήνευτο πόλεμο στους τρόπους έκκοινωνίας. Στά καταναλωτικά φιλμ ή έρευνα ενός οπτικοακουστικού ρυθμού εύνοχιστικού καθοδηγείται με μια παραδειγματική έπιμονή. Είναι πάντα ο έχθρος που μας δείχνει τους πραγματικούς κόμπους του ανταγωνισμού. Σ' αυτή την περίπτωση έχει υπογραμμίσει τον πραγματικό κίνδυνο του κινηματογράφου: την ιδιαιτερότητά του, τη γλώσσα του. 'Όμως ή γλώσσα, σήμερα, δεν μπορεί παρά να είναι σκληρή, άνελέγη, άσπρη: όφείλει να θραύση τα παραδείγματα που παραλύουν την ικανότητα και τις δυνατότητες της ματιάς: όφείλει να δημιουργήσει νέα μάτια για να διαπεράσουν την πυκνότητα των πραγμάτων: νέους ρυθμούς, καρδιακούς ρυθμούς, άνοιχτούς σε όλα, ακόμα και στο λάθος, αλλά και γι' αυτό το λόγο ζωτικούς, φορτισμένους με άνυπομονησία.

'Αρχίσαμε να μιλάμε για γλώσσα: αλλά είναι φανερό ότι ή ικανότητα ενός σκηνοθέτη να δημιουργήσει τομές είναι άμεσα ανάλογη ως προς αυτά που βρίσκονται πίσω του, πάνω από το φιλμ: μέσα στον τρόπο της ζωής του άνάμεσα στους άλλους, μαζί με τους άλλους, κόντρα σε όρισμένους άλλους, και στη σκέψη του πάνω σ' αυτό τον τρόπο ζωής. 'Όσο πιο βίαιο είναι αυτό το υπόβαθρο, τόσο περισσότερο τραυματικός θα είναι και ο κλονισμός που θα έπιφέρει στα πράγματα, μέσα από το ειδικό πεδίο της δραστηριότητάς του.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Η σχέση — κινηματογράφος και πολιτική — περιπλέκεται ίσως (ή άπλοποιείται;) μέσα στα φιλμ μας, γιατί το άφηγηματικό τους ύλικό έμφανίζεται κάθε φορά σαν άμεσα πολιτικό. Οι πρωταγωνιστές μας πραγματώνονται μέσα από την πολιτική δράση, κινούνται από και κινούν πολιτικά προβλήματα. Τα πολιτικά προβλήματα άποτελούν τον άφηγηματικό ιστό των φιλμ μας, γιατί ο κόσμος της πολιτικής δράσης μας ένθουσιάζει και γιατί τον γνωρίζουμε καλύτερα (άκριβώς όπως άλλοι παρακινούνται από έρωτικές ιστορίες ή από την πλοκή μιας γκαγκστερικής ιστορίας). 'Αλλά αυτός είναι ο άφηγηματικός ιστός του φιλμ, είναι ένα από τα ύλικά που καθορίζουν την κατασκευή του. Δεν είναι ή ποιητική του φιλμ. Το νόημα του φιλμ είναι άλλο: ακόμα μπορεί και να συμπίπτει. 'Αλλά αυτό είναι τυχαίο. Γι' αυτό το να ταυτίζουμε το πολιτικό θάρος του φιλμ με το αποτέλεσμα στο όποιο μπορεί να φτάσει ο πρωταγωνιστής ή ο άνταγωνιστής (είτε είναι μια ομάδα είτε ένα άτομο), σημείνει ότι έχουμε μείνει ακόμα έξω από το ίδιο το φιλμ. Παρολαυτά πόσες φορές, μετά την ποσολή ενός από τα φιλμ μας, δεν μας ρώτησαν: «Λοιπόν, τί πρέπει να κάνουμε; Πρέπει ν' ακολουθήσουμε την υπόδειξη του προσώπου; Πραγματικά πιστεύετε, σαν το πρόσωπο Κ, ότι...». Αυτό μας άπογοητεύει.

Για τους 'Ανατροπείς και το Κάτω από τον άστερισμό του Σκορπιού, για παράδειγμα. Θα θέλαμε να άπαντήσουμε ότι πραγματικά, μέσα στους 'Ανατροπείς υπάρχει ο Τολιάττι και ή κηδεα του, μέσα στο Κάτω από τον άστερισμό του Σκορπιού το πρόσωπο - Βολοντέ άναφέρεται σ' ένα συγκεκριμένο τύπο πολιτικού καθοδηγητή παληάς σχολής, σ' έναν έπαγγελματία έπαναστάτη. 'Αλλά είναι έξω ύσου άληθινό ότι ο Τολιάττι και ο Βολοντέ μέσα στα δύο φιλμ είναι για μας ένας όρισμένος τρόπος να κάνουμε κινηματογράφο, είναι ο νεο-ρεαλισμός που μας σχημάτισε σαν ανθρώπους του κινηματογράφου, που πιστέψαμε σ' αυτόν, που μας έδωσε γήινες ρίζες. Κατ' αυτό τον τρόπο ή πολυπλοκότητα των έπιπέδων άνάγνωσης άπαμακρύνει τη δυνατότητα μιας μονόπλευρης λειτουργικής υπόδειξης μέσα στο ειδικό πεδίο της πολιτικής.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ακριβώς. 'Ο Βολοντέ και ο Τολιάττι σαν νεο-ρεαλισμός. 'Απ' αυτή τη σκοπιά μέσα στο «Ένας άνθρωπος για κάψιμο» ζει ακόμα μέσα από τον Σαλβατόρε, ή έμπιστοσύνη σ' έναν όρισμένο τύπο κινηματογράφου, ακόμα κι αν ο ένθουσιασμός είναι κριτικός, που στα κατοπινά φιλμ μας τον άρνούμαστε. Μιά άρνηση που δεν είναι ξερή άπώλεια. Είναι ή άρνηση με την όποια αντίθεσαι σ' έναν πατέρα που σε μεγάλωσε και σε σοήθησε να περπατήσεις. 'Αλλά που τώρα πρέπει να κυριαρχήσεις πάνω του. 'Η καλύτερα, πρέπει να θάλεις τα πόδια σου πάνω στους ώμους του, πάνω στο κεφάλι του. Μόνον έτσι μπορεί να είναι ακόμα χρήσιμος, γιατί εκεί που αυτός δεν μπορεί να δει, εσύ βλέπεις ακριβώς γιατί πατάς πάνω στους ώμους του. («Είμαστε νάνοι πάνω σε ώμους γιγάντων», έλεγε ο Ντά Βίντσι, στοχαζόμενος τη σχέση με το παρελθόν σαν βάση και παράδοση).

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Αλλά έπι πλέον, ο Σαλβατόρε στο «Ένας άνθρωπος για κάψιμο» είναι συνδικαλιστής. 'Ενας πολιτικός. Παρολαυτά, στο ξεκίνημα, για μας ήταν άντιθετα ένας ήθοποιός. (Κάθε πρώτο φιλμ είναι πάντοτε

άναίσχυντα αυτοβιογραφικό). Μέσα από την «ειδική» δουλειά του Σαλβατόρε, φωτίσαμε τη δική μας ειδική εργασία. 'Ο Σαλβατόρε μας συγκινούσε γιατί ο τρόπος που έκανε πολιτική συνέπιπτε με τον τρόπο που έμεις κάναμε κινηματογράφο. (Στο φιλμ που ετοιμάζουμε — 'Ο Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα — για μια ακόμα φορά μιλάμε για έναν πολιτικό. 'Ο τρόπος με τον όποιο ο πρωταγωνιστής χτίζει ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο της ζωής του είναι όμοιος με τον τρόπο που έμεις χτίζουμε το φιλμ).

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: ... 'Ίσως να είναι σαν τον μηχανισμό του δεινίου: για να συλλάβουμε το βαθύτερο περιεχόμενο ενός πράγματος πρέπει αυτό το πράγμα να συκαλυφθεί με τον έλεγχο του λογικού, κάτω από το όμοίωμα ενός άλλου πράγματος.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Από την άλλη μεριά τα διάφορα έπιπέδα άνάγνωσης δεν σημαίνουν καθόλου, δεν πρέπει να σημαίνουν, ένα νόθο και αυθαίρετο μίγμα. Τον Σαλβατόρε, στο «Ένας άνθρωπος για κάψιμο», τον δημιουργήσαμε άμεσα από τον Σαλβατόρε Καρνεβάλε, έναν συνδικαλιστή, που πραγματικά ύπηρεζε και πραγματικά δολοφονήθηκε από τη Μαφία. Μέσα στο φιλμ παρουσιάζονται τα γεγονότα, ο χώρος, τα πρόσωπα, ακόμα κι ένας όρισμένος τρόπος συμπεριφοράς, όρισμένες φράσεις του Σαλβατόρε της σικελικής πραγματικότητας, τα άποτελέσματα και τα πολιτικά λάθη του. Είναι λοιπόν ή ιστορία του Σαλβατόρε Καρνεβάλε (άλλά είναι επίσης ή ιστορία μας, ή ιστορία του φιλμ στη διάρκεια της κατασκευής του). 'Αποτέλεσμα: ή μάνα του Σαλβατόρε Καρνεβάλε, όταν είδε το φιλμ, μας έκανε άγωγή.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σήμερα στην 'Ιταλία, ποιές είναι, κατά τη γνώμη σας, οι δυνατότητες ενός μαχητικού κινηματογράφου; Το συλλογικό φιλμ για την κηδεα του Τολιάττι ήταν μια έμπειρία μαχητικού κινηματογράφου:

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Σκεφτόμαστε τις δυνατότητες ενός κινηματογράφου άμεσης επέμβασης σε σχέση με όρισμένους τομείς της κοινωνικής βάσης. Μιλήσαμε επίσης με τους άδελφούς Μπερτολούτσι (και τον Τσαβαττίνι) για τα 'Ελεύθερα 'Επίκαιρα. Στην 'Εμιλία προετοιμά-



«Οι 'Ανατροπείς».

ζουν πρωτοβουλίες αυτού του είδους. 'Η πρώτη ευκαιρία θα ήταν ένα φιλμ πάνω στη γυναίκα εργασία μέσα στο σπίτι. 'Η φάση του γυρισματος του φιλμ μπορεί να γίνει μια ευκαιρία για να πολιτικοποιηθούν όλες αυτές οι γυναίκες που έπειδή ακριβώς εργάζονται στο σπίτι τους για τη βιομηχανία, δεν έχουν στενούς δεσμούς με τα συνδικάτα και δεν άναγνωρίζουν την ταξική τους θέση. 'Αφού γυριστεί ένα φιλμ αυτού του είδους, μπορεί στη συνέχεια να γίνει ένα όργανο μάχης και σε άλλους χώρους, όπου τίθεται ήδη το ίδιο πρόβλημα, ή πρόκειται να τεθεί (για παράδειγμα στον 'Ιταλικό Νότο όπου ή βιομηχανία προσανατολίζεται προς αυτή την κατεύθυνση). 'Όπωςδήποτε πιστεύουμε στη δυνατότητα μιας δουλειάς αυτού του είδους. Χρειά-

Ζητείται όμως να συνδεθεί με τις κοινωνίες, τα κόμματα και τις οργανώσεις της θάλασσας να θρει τρόπους διανομής. Ο Βιτόριο και εγώ, σκεφτόμαστε ότι αντί να γίνουμε σκηνοθέτες των φίλμ, θα ήταν πιθανόν πιο χρήσιμο να συμμετάσχουμε στη δημιουργία «κινηματογραφικών» στελεχών, να θέσουμε στη διάθεση εκείνων που ενδιαφέρονται άμεσα για την ταξική πάλη τα μέσα για να επικοινωνούν με τον κινηματογράφο, αντί να χρησιμοποιούν το λόγο ή τις άφισες. Όσο για τις έμπειρες που είχαμε σ' αυτό το χώρο, ήταν αρνητικές. Υπερβολή του εξωτερικού, του ύψιλου, γενικών συνθημάτων. Ακόμα και το φίλμ για την ταφή του Τολιάττι που το γυρίσαμε μαζί με πολλούς άλλους σκηνοθέτες, δεν πήγαμε πέρα από ένα αρκετά ανόμοιο χρονομετρήσιμο. Μόνο σ' έμας χρησίμεψε για τους Άνατροπείς.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Από τη σκοπιά των ιδιαίτερων προβλημάτων του κινηματογράφου, ποιά είναι αυτά τα προβλήματα που τέθηκαν σε σας, από το Ένας άνθρωπος για κάψιμο ή από τον Κάτω από τον άσπερισμό του Σκορπιού;

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Μου είναι δύσκολο να μιλήσω για διαφορές από το ένα φίλμ στο άλλο, γιατί εγώ ελκρινά τα βρίσκω όλα όμοια, ένα μοναδικό λόγο με περισσότερα κεφάλαια. Διαφορετικά μέσα στη συνέχεια. Ένας σκηνοθέτης, επαναλαμβάνει πάντοτε τον ίδιο λόγο. Αν και η πραγματικότητα που τον περιτριγυρίζει δίνει στο λόγο του αντίστοιχες, διαφορετικές κατευθύνσεις, συχνά απρόσμενες. Από εδώ και το γούστο να ζεις κάνοντας κινηματογράφο, ο καθρέφτης των άλλων σου σε σχέση με τους άλλους και με τα πράγματα.

Αλλά για να ξαναερωτούμε τουλάχιστον τη χρονολογία των διαφόρων κεφαλαίων, το πρώτο πράγμα που θα έκανα θα ήταν να αναζητήσω τις διαφορές στο συγκινησιακό - αυτοβιογραφικό επίπεδο, δηλαδή στο υλικό που, όπως λέγαμε πριν λίγο, βρίσκεται πάνω από το φίλμ.

Το Ένας άνθρωπος για κάψιμο είναι μία πράξη αγάπης για το νεορεαλισμό (και για την επιθετική στιγμή της Αντίστασης, για τη γέννηση του εργατικού και αγροτικού κινήματος άμεσα μετά τον πόλεμο). Αλλά αν είναι αληθινό ότι δεν ήταν δικαίωμα είναι πάντα ή προβολή του έαυτού μας, τότε εμείς — μέσα από το φίλμ — στολίσαμε τον έρασή με στοιχεία που δεν ήταν δικά του, τον απέλευθερώσαμε από άλλα που δεν θέλαμε να τα θρούμε σ' αυτόν (πρακτικά: η άρνηση του λαϊκισμού από τη σκοπιά της ειρωνείας, η άρνηση των νατουραλιστικών σχημάτων για ένα ελλειπτικό λόγο που τίθεται σαν αναπαράσταση). Στο κέντρο του φίλμ ο Σαλβατόρε Ένας πρωταγωνιστής. Αλλά μόνο γιατί η προσωπική του μοίρα, πολύ ιδιαίτερη, συνέπιπτε με τη μοίρα της διαδός του. Η καλύτερη για τη ήταν ή, μάλλον ένορατική, συνειδησή της. Η πραγματώσή του συνέπιπτε με την πραγματοποίησή από τους άλλους ενός ποιοτικού όλματος. Ακόμα κι αν οι άλλοι δύσκολα το καταλάβαιναν. Από εδώ ο υπερβολικός - γκροτέσκος χαρακτήρας του Σαλβατόρε. Κάνει συχνά αναφορές στο Χριστό. Θα μπορούσαμε επίσης να κάνουμε αναφορές και στην Κασσάνδρα. Η απόμωσή του προανήγγελε τον καιρό του πένθους στους Άνατροπείς.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Στους Άνατροπείς Ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων σαν ένα μοναδικό πρόσωπο. Σαν ομάδα. Μία ομάδα σε μία στιγμή κοίσης, μία στιγμή παράστατος. Η Ισορροπία χάνεται και απειλεί να συμπαρασύρει την ομάδα. Από εδώ απορρέει η αναγκαιότητα — πριν απ' όλα φυσιολογική — για μία άλλη Ισορροπία. Πρέπει να έχουμε τη δύναμη να καταστρέψου-



«Οι Άνατροπείς» — Πιέρο Πάολο Καζάνι.

με, αλλά όχι για να θασανίζομαστε με τα συντρίμια του καταστραμένου κόσμου, ούτε για να ταυτιζόμαστε ρομαντικά με την καταστροφή. Αλλά για να έχουμε τα χέρια ελεύθερα για να ξαναρχίσουμε να ψάχνουμε. Η κηδεία του Τολιάττι, το είπα και πριν, είναι η ταφή του πατέρα (ο πατέρας σαν μύθος, σαν φυσικός πατέρας, σαν ιστορική στιγμή, σαν νεορεαλισμός). Μία επιχείρηση αποτρόπαια αλλά και απέλευθερωτική. Διαθεσιμότητα για νέες διαστάσεις, στο προσωπικό επίπεδο, μέσα στα πρόσωπα του φίλμ, αλλά και σαν σύμπτωμα μιας αναγκαιότητας πιο πλατειάς. Είναι ενδιαφέρον να κάνουμε λάθη, θα μπορούσε να είναι ο υπότιτλος των Άνατροπέων.

Μετά το Κάτω από τον άσπερισμό του Σκορπιού. Αν τα πρόσωπα στους Άνατροπείς έρευνούν (όπως και εμείς κάναμε μία έρευνα πάνω στα πρόσωπα γυρίζοντας το φίλμ) οι πρωταγωνιστές του Άσπερισμού του Σκορπιού ανακαλύπτουν. Δυο ομάδες συ-

κρούονται: αυτή που σταματάει στο παρόν (ακόμα κι αν το παρόν είναι καρπός μιας περασμένης επαναστατικής «ανακάλυψης») είναι προορισμένη να χαθεί. Η άλλη ομάδα — σπρωγμένη από την αναγκαιότητα — ανακαλύπτει. Ακόμα κι αν αυτό που ανακαλύπτει δεν έχει τίποτα το δριστηκό, το παρηγορητικό. Και ήδη περιέχει μέσα της τις αιτίες του ξεπεράσματός της (και μέσα σ' αυτά τα περάσματα ο άνθρωπος, στο ατομικό επίπεδο ή σαν ομάδα, ζει τα δράματά του, τις άθεράπυτες αδυναμίες του). Και δεν είναι τυχαίο που το Κάτω από τον άσπερισμό του Σκορπιού μοιάζει με παραβολή, με απόλογο. Σε μία πραγματικότητα σαν τη δική μας, την ευρωπαϊκή, όπου δεν είναι δυνατόν να στοχαστεί τη στιγμή της ανατροπής της, παρά μόνο ύστερα από μεγάλο χρονικό διάστημα, το επαναστατικό άλμα εμφανίζεται σαν μύθος, με τον τρόπο της ούτοπιας. Μία ούτοπια, όχι όμως απόδραση από την πραγματικότητα. Η ανάγκη να αντιπαραθέσουμε, στο παρόν που κινδυνεύει να συνθλιφθεί από την απόσταση της προοπτικής, ένα φανταστικό και ποθητό μέλλον. Η φαντασία συγκεκριμενοποιείται πάνω στον τρόπο του μύθου, μία ιστορία για παιδιά, γιατί είναι πιο απλή και εύκολα αναγνωρίσιμη (... στοχαζόμαστε όλα αυτά τα πράγματα σήμερα, τώρα που ξανασκεφτόμαστε το φίλμ).

Κατά συνέπεια, αν ο Άσπερισμός του Σκορπιού παρουσιάζεται σαν απόλογο, σαν ζωτική ούτοπια, το φίλμ αποκαλύπτει την ταυτότητά του στο επίπεδο του στυλ. Μόνο μέσα από αυτή την πυκνότητα είναι δυνατό να το κατανοήσουμε και να το χρησιμοποιήσουμε — όπως θέλει να το χρησιμοποιήσει — ακόμα και για ένα πολιτικό λόγο μέσα σ' ένα ορισμένο πολιτικό πλαίσιο, έξω από το φίλμ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Θα μπορούσα να προσθέσω ότι ο Άσπερισμός του Σκορπιού, όπως όλοι οι μύθοι, κρύβει μία επιθυμία σε αντίθεση με την προοπτική μιας Εύρωπης που θα γνώταν ή Έλβετία του Κόσμου, το φίλμ είναι ο πόθος της αναζήτησης εκείνων των φορτίων ένεργείας και εκείνης της πρωτότυπης συμμετοχής που η Εύρωπη θα μπορούσε να



Κάτω απ' τον άσπερισμό του Σκορπιού.

προσφέρει τη στιγμή της επανάστασης. Στην Εύρωπη γεννήθηκε ο μαρξισμός, εδώ είχαμε το σοβιετικό Όκτώβρη, στην Εύρωπη οικοδομήθηκαν οι πρώτες σοσιαλιστικές χώρες. Και παρολαυτά σήμερα ο σοσιαλισμός, ο καμμουνισμός πρέπει πάλι να ανακαλυφθεί, εδώ ακριβώς που πραγματοποιήθηκε. Γιατί όλα αυτά πρέπει πάλι να τα ανακαλύψουμε; Και με τί δρους; Πρέπει εμείς, εδώ, στην Εύρωπη να απαντήσουμε: αυτός είναι κι ένας απρόβλεπτος τρόπος να επανενταχθούμε στην κίνηση της Ιστορίας.

Μ' αυτό το νόημα μου φαίνεται σωστός ο όρισμός που έδωσε κά-

ποιος για τον Άσπερισμό του Σκορπιού: «Ένα φίλμ πριν και μετά την επανάσταση». ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πραγματικά είχαμε πεί και για τους Άνατροπείς, «μετά και πριν από την επανάσταση». Μία άλλη σημασιοδότηση, που πιθανόν δεν εμφανίζεται στο επίπεδο της αφήγησης, είναι ίσως για μας η πιο ύποπια. Είναι η σχέση ανάμεσα στην ανυπομονησία της Ιστορίας και την ύπομονή της φύσης, ανάμεσα στο θρασύ Ιστορικό χρόνο και τον μακρό χρόνο της φύσης. Ο Ιστορικός άνθρωπος, σε σχέση με τον βιολογικό άνθρωπο. Η αντίθεση ανάμεσα στους δύο ρυθμούς ανάπτυξης προκαλεί έρωτήματα, απογοήτευση, παρηγοριά, σχέδια κ.λ.λ.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Σαν ένα φίλμ πάνω στη Φύση είναι επίσης ένα φίλμ πολιτιστικό. Το θέμα του νησιού όντας ένα θέμα πολύ φορτισμένο, το τοποθετείτε μέσα στην ποικίλη πολιτιστική του παράδοση, το ανασκευάζετε, το εξύνετε.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Ο Άσπερισμός του Σκορπιού — περισσότερο από τα άλλα φίλμ μας — είναι απάντηση σε μία ανάγκη μεσογειακού κλασικισμού. Αν θα πρέπει να κάνω αναφορές — και πάντοτε με θάζουν σε δύσκολη θέση — θα υποδείξω την ελλειπτική αγνότητα του Τζιόττο. Μέσα στην κλασική δομή βρίσκουμε τη δυνατότητα να απέλευθερωθούμε από όλες τις Ιρρασιοναλιστικές ψυχολογικές Ιδεολογικές στρεβλώσεις, πνίγοντάς τις μέσα σε μία τυπικά Ιταλική ηλιοφάνεια.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πίσω από τον Άσπερισμό του Σκορπιού υπάρχει επίσης ο Βιργίλιος, ή Αινιάδα, που μας μάγεψε σαν παραμύθι στα παιδικά μας χρόνια, που ύστερα τη μισήσαμε με όλες μας τις δυνάμεις στα θρανία του σχολείου, και που την αγάπησα πάλι τεράστια, όταν έψαχνα εκεί μέσα για βοήθεια. Αγαπάει κανείς και καταλαβαίνει μόνο εκείνους τους συγγραφείς που τον βοηθούν σε διαφορετικές εποχές της ζωής του. Με

έκπληξη ανακάλυψα, αφού είχαμε γυρίσει τον 'Αστερισμό του Σκορπιού, όταν γυρίσαμε στο πατρικό μας σπίτι στην Τσκάνη, κάτι εικόνες από μια έκδοση για παιδιά της Αινιάδας δριαμένα γενικά πλάνα παραλίας, με ανθρώπους μικροσκοπικούς σαν έντομα που έτρεχαν γύρω από τις θάρκες τους που καίγονταν...

ΕΡΩΤΗΣΗ: Το Κάτω από τον άστερισμό του Σκορπιού λειτουργεί σαν ένα συσταλλμένο μοντέλο. Είναι διαφορετικό από ένα φιλμ «αντικτό» και «αμφίβολο». Ίσως να μην άπαντά σε καμιά ερώτηση, αλλά τις θέτει όλες και έννοιαίννει όλες τις δυνατές έρμηνευτικές άναγνώσεις. Από εδώ άπορρέουν οι «αθεμένες» —και άτέλειωτες —διαμάχες πάνω στο «νόημά» του...

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Πώς μπορούμε να άπαντήσουμε σε τόσο άμεσες έρωτήσεις με έξισου άμεσες άπαντήσεις; Αυτό με άνησχει, μου δίνει μια άίσθηση άνακρίβειας, προσέγγισης κατ' άναλογία του πολύ λεπτομερειακού αλλά και πολύ γενικού, μια άίσθηση άποδιάρθρωσης —μετά το φιλμ— αυτού που με τόσο κόπο, θέληση και τύχη συνθέσαμε σε μια έννοτητα που, έννοποιώντας, μηδενίζει όλα τα στοιχεία που τη συνθέτουν. Το άποτέλεσμα δέν μου φαίνεται σαν ένα άθροισμα αλλά σαν μια νέα όντότητα και μια νέα άφετηρία. Πραγματικά, το φιλμ όρίζεται σαν δύσκολο φιλμ από μια εύκολη κριτική. Άκριβώς γιατί είναι ένα φιλμ άπλό. Κατά τη γνώμη μου, όλα τα άπλά πράγματα συνεπάγονται πάντοτε μια πολλαπλότητα σημασιών. Ο Άστερισμός του Σκορπιού, τόσο στοιχειώδης στη δομή του, τόσο άπλός στην άφηγηματική του γραμμή, έμφανίζεται σαν σκανδαλώδες φιλμ. Γιατί σήμερα ή άπλότητα δημιουργεί σκάνδαλο. Δέν έχουμε συνηθίσει στην άπλότητα. (Όσο πιο άπλη είναι ή πραγματικότητα τόσο πιο μυστηριώδης φαίνεται). Έχουμε συνηθίσει να θασανιζόμαστε με τη λεπτομέρεια —όποιουδήποτε τύπου κι άν είναι— και δέν έχουμε τη δύναμη, το κουράγιο να δεχτούμε μια όρισμένη γραμμή που ύποβαστάζει και παραπέμπει στην πολυπλοκότητα. (Μιλώ

γι' αυτή την πολυπλοκότητα που θρίσκειται πάνω από το φιλμ και που όφείλει να την άνακαλύψει αυτός που βλέπει το φιλμ' δηλ. μια προτροπή όχι για άύθαιρεσία ή άποπλάνηση, αλλά για προσπάθεια, για δημιουργική φαντασία).

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Γιατί, λοιπόν, γυρίσαμε τον Άστερισμό του Σκορπιού; Παράδοξα μου έρχεται ή έπιθυμία να άπαντήσω, γιατί θέλαμε να κάνουμε μουσική. Η μουσική, σήμερα, σαν ιστορική γλώσσα, είναι άγωνιώδης. Και όμως αυτή ή πρόταση δέν είναι άκριβής. Η μουσική έξαφανίζεται στο έπίπεδο του πενταγράμμου. Και ξαναζει στο έπίπεδο του κινηματογράφου (με τον ίδιο τρόπο, όταν ό κινηματογράφος θα έχει έξαντλήσει τη λειτουργία του, θα ξανάρθει κάτω από νέες μορφές που έμεις σήμερα δέν μπορούμε να φαντασθούμε). Άγαπώ τη μουσική. Ο Άστερισμός του Σκορπιού είναι ένας τρόπος για να συνεχίσουμε να κάνουμε μουσική.



Κάτω άπ' τον άστερισμό του Σκορπιού - Τζιάν Μαρία Βολοντέ.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Άκριβώς. Παράδοξα, το μελόδραμα του δέκατου έντου αιώνα είναι μια θεμελιακή παράδοση του πολιτισμού μας. Και πριν, ή πολυφωνία, ό Παλεστρίνα... Οί κληρονόμοι αυτής της παράδοσης δέν είναι οι έπαγγελματίες μουσικοί, αλλά οι κινηματογραφιστές. Μια έκκληση για μουσική κατασκευή είναι ήδη λαμβάνουσα μέσα στα άλλα μας φιλμ. Στον Άστερισμό του Σκορπιού ή δομή μουσικού τύπου τίθεται σαν συνειδητή έκλογή. Από εδώ άπορρέει —νομίζω— ένας άπό τους λόγους για τους όποιους ό θεατής, συνηθισμένος στα παραλυτικά μοντέλα άφήγησης, αισθάνεται να προσκρούει πάνω στο φιλμ. Ένας κανονικός θεατής σήμερα δέν είναι ίκανός να έλθει σ' έπαφή με τον κόσμο των ίδεών - άίσθημάτων - άναμνήσεων - ύποθέσεων ένός φιλμ παρά μέσα από ένα νατουραλιστικό έπεισόδιο. Ποτέ μέσα από ένα ρυθμό.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Άκόμα και οι κριτικοί που υπερασπίζονται το «Κάτω άπό τον άστερισμό του Σκορπιού», το διαβάζουν κάτω από ένα είδος κιγκλιδώματος, είτε λογοτεχνικού τύπου, είτε «μοντέρνου» φιλμικού τύπου, και άφήνουν στο πλάι τη βίαιη ρυθμική κίνηση που μας έντυπωσίασε

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Θυμάμαι μια άπάντηση του Άϊζενστάιν για τη σεκάνς της έπίθεσης των τευτόνων Ιππέων στον Άλέξανδρο Νιέβσκι. Ο Άϊζενστάιν λέει ότι ό ρυθμός του μοντάζ έχει το ίδιο μέτρο με τους χτύπους της καρδιάς που αύξάνουν όσο ό κίνδυνος πλησιάζει. Όταν είδα πάλι το φιλμ, μ' αυτό πια το κλειδί για την άναγνώσή του, συγκινήθηκα' πραγματικά μέσα άπ' το ρυθμό κατάφερα να συμμετέχω στη σεκάνς του φιλμ, με ένα είδος προσχώρησης (παράδοξης) που κανένα εικονικό ή άφηγηματικό κλειδί δέν θα μου την έπίτρεπε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Μια άλλη διάσταση, στα δυό πρώτα σας φιλμ, αλλά περισσότερο στον Άστερισμό του Σκορπιού, είναι ή θεατρική διάσταση. Υπάρχει μια ένταξη όλων αυτών των στοιχείων, και των μουσικών, μέσα σε μια άναπαράσταση που δίνει τη σμρσία τους στο σώμα και τις χειρονομίες.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Όλοι οι άνθρωποι γοητεύονται να άναπαριστούν τον έαυτό τους (σε τελευταία άνάλυση είναι ένας έξορκισμός του θανάτου τους). Η χαρά που μας δίνει το θέαμα είναι πρώτα άπ' όλα φυσιολογική (άκόμα κι ένας όρισμένος τύπος έλαφρού τραγουδιού μπορεί να με συγκινήσει μέχρι δακρύων!). Στον Άστερισμό του Σκορπιού ύπάρχει μια σημαντική σεκάνς, μου φαίνεται, προς αυτή την κατεύθυνση' όταν ή ομάδα των άγοριών που ξεμπαρκάρησαν στο νησί παριστάνει στους άλλους (και στον έαυτό της) ότι της συνέβηκε.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Υπάρχουν δύο ομάδες ή μία, για να πείση την άλλη, χρησιμοποιεί όλες τις δυνατές μορφές άναπαράστασης.

ΠΑΟΛΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Ο τρόπος με τον όποιο ή ομάδα προσπαθεί να πείσει τους άλλους θρίσκει την άποτελεσματικότητά του, άκριβώς έξ αίτίας της έκλογής των τρόπων, των μορφών που χρησιμοποιεί για την άφήγηση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Στο φιλμ οι Άνατιροπείς και περισσότερο υιό Ένας άνθρωπος για κάψιμο το θάιτρο είχε έπεισει δυναμικά, άπό το έξω.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Στον Άστερισμό του Σκορπιού το θάρος της άναπαράστασης είναι καθοριστικό. Άλλά, όταν ξανασκέφταμαι τώρα το Ένας άνθρωπος για κάψιμο, άνάμεσα στα πράγματα που άγαπώ το πολύ είναι οι σκηνές όπου ό Σαλθατόρε άναπαριστάνει τον έαυτό του («όχι όνειρα —λέγαμε τότε— αλλά δραματικές πράξεις που τις φαντάζεται, που συγκεκριμενοποιούν τις σκέψεις του, που ύλοποιούν τη διαίσθησή του»). Είναι έξωτερικό εκείνο που ώθει τον Σαλθατόρε να άναπαριστάνει τον έαυτό του — το τραγουδάκι, τα κινούμενα σχέδια, ή τυπική θρησκευτική εικονογραφία. Όταν ό Σαλθατόρε έχει την ένόραση του θανάτου του άπό τη Μαφία — σαν προσωπική μοίρα και πολιτική πράξη — κατασκευάζει ένα φιλμ στο όποιο είναι πρωταγωνιστής, με τα μέσα που του παρέχει ή κουλτούρα ένός ύπανόπτου.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Οί άναφορές —οί πολιτιστικές πηγές— του φιλμ είναι λοι-

πόν το μελόδραμα του δέκατου έντου αιώνα και ό νεορεαλισμός...

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Δέν θα μιλήσω ιδιαίτερα για τον Άστερισμό του Σκορπιού. Άλλά για το νόημα που είχε για μένα και τον Πάολο ή μόρφωσή μας στην παιδική ηλικία μέσα άπό την όπερα και στην έφηβεία μας μέσα άπό το νεορεαλισμό. Άπό εδώ ίσως γεννιέται ή κλίση μας να παίρνουμε μια χειρονομία (σαν φυσική μεγέθυνση του πάθους, στο έπίπεδο του άτόμου ή της ομάδας) για να την άπομακρύνουμε κατόπι μέσα σ' ένα χώρο (σαν τη φύση) που της δίνει μια νέα διάσταση.

ΕΡΩΤΗΣΗ: Έχετε θέσει το πρόβλημα του ιστορικού φιλμ, σαν παραγωγή «λαϊκή με στενή έννοια», της όποιας ή έλλειψη στην λογοτεχνία άναπληρώθηκε άπό την όπερα άκριβώς, «ή όποια με μια όρισμένη έννοια είναι το μουσικοποιημένο λαϊκό μυθιστόρημα» (Γκράμσι);

ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι άλήθεια ότι ό Γκράμσι μιλάει για την όπερα σαν μουσικοποιημένο λαϊκό μυθιστόρημα. Άλλά είναι επίσης άληθινό ότι ή λαϊκότητά της (μια λαϊκότητα σχετική, άν άναφέρεται στη στιγμή της έκδοσης των έργων) ήταν άντανάκλιση μιας προεπαναστατικής κατάστασης (είναι πάντοτε ό Γκράμσι που το θεβαιώνει άν δέν κάνω λάθος). Σήμερα σε μια κοινωνία σαν τη δική μας —όχι όμοιογενή, με μακρές περιόδους άνατροπής, που διασχίζεται άπό αντίφάσεις άκόμα και ή εργατική τάξη— σήμερα, αυτός ό τύπος λαϊκότητας δέν μπορεί να άναπαρασταθεί παρά σαν ζωτική παραπομπή, άνάμνηση που δέν γίνεται παράπονο, αλλά που φορτίζεται με τη δύναμη της ούτοπίας.

(Η παραπάνω μαγνητοφωνημένη συζήτηση δημοσιεύτηκε στα CAHIERS DU CINEMA, No 228, Άπρίλιος 71. Ο Σ.Κ. την άναδημοσιεύει με την άδεια του γαλλικού περιοδικού, που και στο παρελθόν και' επανάληψη μας δοήθησε. Με την ένκυρία εκφράζουμε τις θερμές μας ένχαριστίες προς τη συντακτική έπιτροπή του πρώτου στον κόσμο κινηματογραφικού περιοδικού).

Μετάφραση ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΖΟΣ

Συζήτηση
των Νάολο
καί Βιττόριο Ταβιάνι
μέ τους
Τζιάνο Μιγκρόνε,
Σιριάκο Τίσο,
'Αλεσσάντρο
Κομπομπιάνκο
καί Σεμπάστιαν
Σαντχόουσερ

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Γιατί χρησιμοποιείτε οκεδόν πάντα στα φιλμ σας το ντουμπλάρισμα κι όχι το σύγχρονο ήχο;

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι δύσκολο ν' απαντήσω. Απαντήσεις μπορούν να υπάρξουν αμέτρητες, γι' αυτό καμιά δεν είναι απόλυτα σωστή. Θα μπορούσα να πω ότι στην 'Ιταλία είναι δύσκολο να γυρίζει κανείς φιλμ με σύγχρονο ήχο. Παράδειγμα: Γυρίσαμε το «Κάτω απ' τόν άστερισμό του Σκορπιού» προσπαθώντας να χρησιμοποιήσουμε για τις εξωτερικές σκηνές παρθένο τοπίο σ'ε μια περιοχή καθόλου παρθένα αφού τή διασχίζανε δρόμοι κι από πάνω της περνούσανε αεροπλάνα. 'Εκεί υπήρχε μιά σειρά από διάφορους θορύβους που ήταν άσυμβίβαστοι με τόν χρόνο του φιλμ. Για να μιλήσουμε θεωρητικά, πιστεύω ότι ή χρησιμοποίηση του σύγχρονου ήχου ανήκει στα τεχνικά μέσα έκφρασης που ό δημιουργός μπορεί περισσότερο ή λιγότερο να διαθέσει.

»Ο Βιττόριο κι εγώ δεν θεωρούμε τή χρησιμοποίησή του τόσο απαραίτητη. Τό φιλμ είναι για μās κάτι που τό δουλεύει κανείς συνέχεια. Ξεκινώντας απ' τήν ουσία τής αρχικής ιδέας, τήν κατάταξη των πλάνων (τά όποια έκθέτουμε λεπτομερειακά και μετά τό γύρισμα τά επανεξετάζουμε, τά γυρίζουμε απ' τήν αρχή, τ' αλλάζουμε και πάλι, θεβαιωνόμαστε αν είναι εν τάξει), ξαναβλέπουμε τή δουλειά μαζί με τούς ήθοποιούς μέχρι τή στιγμή του μοντάζ. 'Ελέγχουμε πάλι τό ντουμπλάρισμα τής φωνής, τή μουσική και τήν ανάμιξη αυτών των δυό. Ναί, άκόμα και τό ντουμπλάρισμα είναι για μās μιά στιγμή δημιουργική. 'Ανακάλυψη νέων δυνατοτήτων, έπινοήσεις και ποικιλίες που είναι δυνατές μόνο πάνω σε κάτι τελειωμένο, μόνο στο φιλμ που ήδη γυρίστηκε κι όταν ό ήχος είναι έτοιμος. Είναι δηλαδή μιά δυνατότητα που αποκλείεται να υπάρξει όταν χρησιμοποιεί κανείς τό σύγχρονο ήχο που σ' αναγκάζει να μείνει προσκολλημένος στις αρχικές ιδέες.

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Για ποιάδεννημα στο «Σκορπιό» ή φωνή τής 'Ολυμπία Καρλέτ που είναι άσχετά κανονική, ντουμπλαρίστηκε από μιάν άλλη.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τό να δέσουμε μιά δοσμένη φωνή με ένα δοσμένο πρόσωπο είναι μιά ιδέα που μέχρι τήν τελευταία στιγμή τήν αφήσαμε φλού. Πάντα σκεφτόμουν να γυρί-

σω ένα φιλμ όπου να πρωταγωνιστεί ένας άνδρας με υπερφυσική διάπλαση, ένα είδος γίγαντα, που να έχει μιά υπερβολικά ψιλή παιδική φωνή. Τό να θρούμε στην πραγματικότητα ένα τέτοιο τύπο μου φαίνεται άπίθανο. Τό ντουμπλάρισμα, λοιπόν, είναι ό μόνος τρόπος να πετύχεις τό έπιδιωκόμενο έκφραστικό αποτέλεσμα.

»Είναι ένα αποφασιστικό σημείο. Είμαστε οι πρώτοι που φροντίζουμε σχεδόν πάντα να χρησιμοποιούμε τήν ίδια φωνή του ήθοποιού (και δεν θεωρούμε σωστό τό αυθαίρετο ντουμπλάρισμα που γίνεται στην 'Ιταλία). 'Όταν όμως τό σωστό παίξιμο του ήθοποιού δεν ολοκληρώνεται αντίστοιχα έκφραστικά και φωνητικά, χρησιμοποιούμε χωρίς συζήτηση μιάν άλλη φωνή.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ας σταθούμε στο πρακτικό επίπεδο. Στο «Σκορπιό» και στο «'Ο Σάν Μικέλε», είχαμε ξένους ήθοποιούς. Στα φιλμ δεν υπορούσαμε να δικαιολογήσουμε τήν παρουσία τους (και ιδιαίτερα στο «Σκορπιό»). 'Ετσι καταφύγαμε στο ντουμπλάρισμα. 'Εξω απ' αυτά, σκεφτείτε πώς έπρεπε ν' αποφύγουμε τά τεράστια έξοδα. 'Ενας σωστός σύγχρονος ήχος, στην 'Ιταλία ιδιαίτερα που δεν υπάρχει μεγάλη παράδοση αυτού του τρόπου ήχοληψίας, απαιτεί μεγάλα ποσά. 'Ο Βισκόντι μπόρεσε να χρησιμοποιήσει στο «BELLISSIMA» τόν σύγχρονο ήχο. Τό «'Η γή τρέχει» μου φαίνεται ντουμπλαρισμένο, όπως και τό «Κλέφτης των ποδηλάτων» και γενικά τά νεορεαλιστικά φιλμ. Τό «Λευκές νύχτες» γυρίστηκε με σύγχρονο ήχο σ'εξωτερικές σκηνές όμως γυρίστηκαν στο στούντιο, πράγμα που θα μπορούσε να δημιουργήσει άκουστικό κενό.

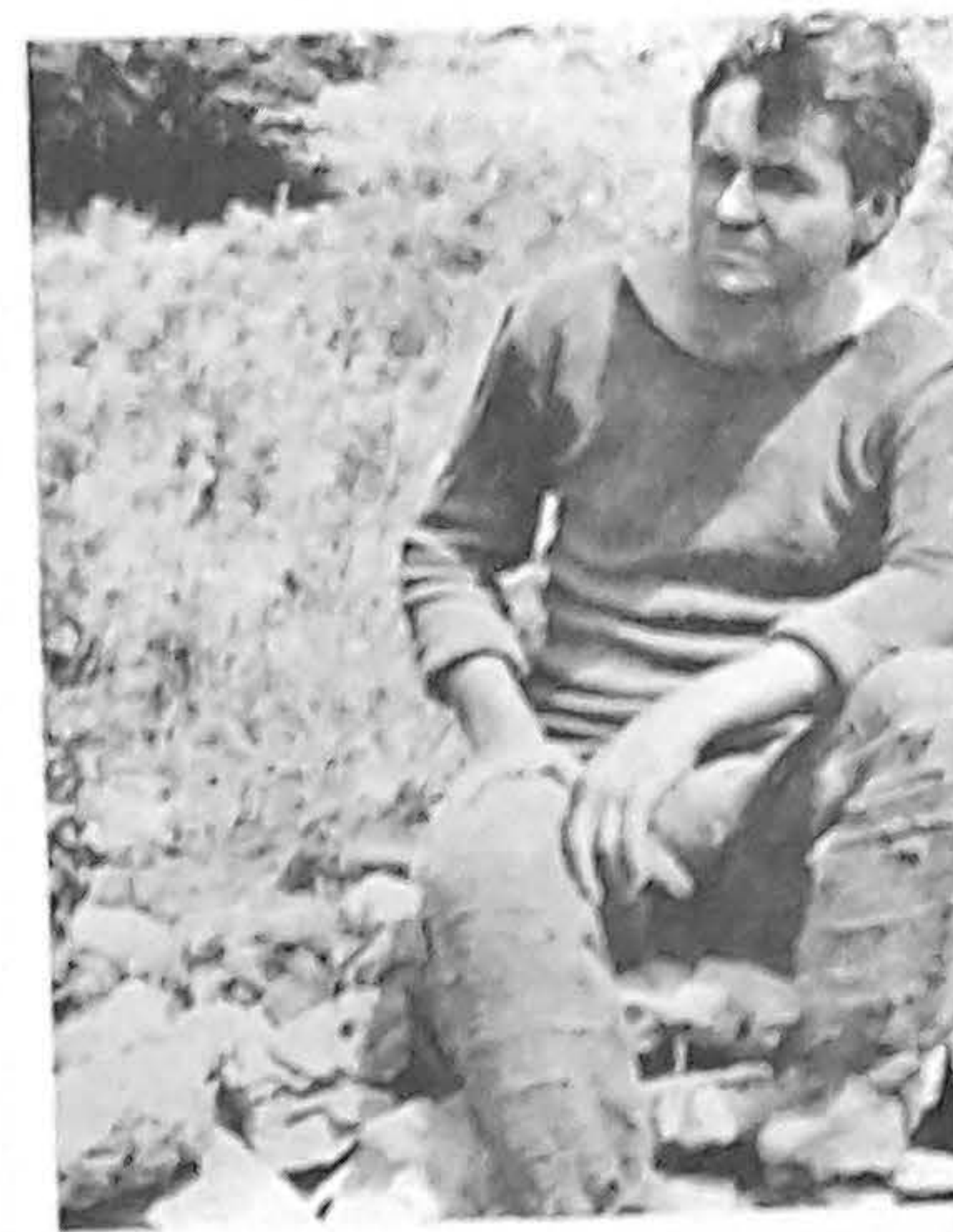
»Όταν γυρίζουμε σε μιά μεριά του στούντιο τή σκηνή του κελλιού στο «'Ο Σάν Μικέλε» είχε ένα κόκορα, στην άλλη μεριά ένας φασσαριστικός θάλασος γύριζε σκηνές τοπικού σολκλόρ.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ας προχωρήσουμε κι άλλο: 'Ο σύγχρονος ήχος μπορεί στα τελευταία να σ' αναγκάσει να κάνει ένα φιλμ νατουραλιστικό. Σ' έμποδίζει να δημιουργήσεις ένα ήχητικό υπόβαθρο που να μην έχει άμεση σχέση με τις δοσμένες μεμονωμένες σκηνές αλλά που να δένεται περισσότερο με τό μουσικό ρυθμό όλόκληρου του φιλμ. Δυό άνθρωποι μιλάνε κάτω από έ-

να δέντρο. Γυρίζεις τή σκηνή με ήλιο. Τή στιγμή του μοντάζ νοιώθει τήν ανάγκη να δημιουργήσεις κάτι που ναρχεται σ' αντίθεση μ' αυτό τόν ήλιο, χρησιμοποιώντας μιά διαφορετική ήχητική πραγματικότητα, τόν αντίλαλο ενός κεραυνού για παράδειγμα. Αυτό μπορείς να τό κάνεις στο στούντιο και μόνο στο στούντιο. 'Αλλά και σε σχέση με τό διάλογο: Με τό σύγχρονο ήχο μένεις μιά για πάντα χωρίς δυνατότητες αλλαγής. 'Εμείς αντίθετα θέλουμε να έχουμε τήν εύχέρεια να τόν αλλάξουμε, να τόν συντομέψουμε, να τόν αναμίξουμε, ανάλογα με τις απαιτήσεις τής αφήγηματικής εξέλιξης ή και μόνο τής ήχητικής διάρκειας.

»Με λίγα λόγια, δεν θέλουμε ν' αποκλείσουμε αυτές τίς μόνιμες δυνατότητες που παρέχει ή στιγμή-αία έμπνευση και ν' αφαιρέσουμε τά έκφραστικά μέσα που είναι πραγματοποιήσιμα με τήν ήχητική πρόσμιξη.

Για άλλους σκηνοθέτες αντίθετα ό σύγχρονος ήχος είναι ένας βασικός τρόπος στην κατασκευή του φιλμ. Είναι μιά βάση που πάνω της στηρίζεται όλη ή δουλειά. Μπορεί κι εμείς κάποτε να γυρίσουμε ένα τέτοιο φιλμ που να του ταιριάζει μόνο ό σύγχρονος ήχος. Τότε θα είμαστε απόλυτα συνεπείς. Τό κάθε τι απ' τούς ήθοποιούς μένει τό σκηνηκό και τό διάλογο, θα είναι ανάλογα μ' αυτό τό βασικό στοιχείο. 'Ολ' αυτά, όμως, επαναλαμβάνω, είναι αποφάσεις που παίρνει κανείς από καιρό σε καιρό. Γι' αυτά τά πράγματα δεν μπορείς να θεωρητικολογείς στα καλά καθούμενα.



«Κάτω απ' τόν άστερισμό του Σκορπιού».

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Όταν θεωρούμε απόλυτα αναγκαία τή χρησιμοποίηση του σύγχρονου ήχου, τότε σάς ρωτάω: γιατί να αποκλείσουμε τό ντουμπλάρισμα και να μην αποκλείσουμε τή συμπληρωματική χρησιμοποίηση τής μουσικής και τών διάφορων ήχητικών ήφών; 'Ολ' αυτά δηλαδή που δεν ανήκουν βασικά στο σύγχρονο ήχο.

ΤΙΣΟ: Είπατε ότι κάθε φιλμ είναι ή άρνηση του προηγούμενου. Κατό ποιά έννοια είναι τό Σάν Μικέλε ή άρνηση του Σκορπιού απ' τήν άποψη του παρεχομένου ή τής γλώσσας.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι λάθος, ή τουλάχιστον επικίνδυνο να δίνει ό δημιουργός τέτοιες απόλυτες έξηγήσεις για τά ίδια του τά φιλμ. Είπαμε πριν ότι κάθε φιλμ είναι ή άρνηση του προηγούμενου και τώρα έχω τήν περιέργη έπιθυμία να ίσχυριστώ ότι ένας σκηνοθέτης γυρίζει πάντα τό ίδιο φιλμ. 'Ισως ή αλήθεια βρίσκεται στή μέση. 'Ενας δημιουργός μεταφέρει στους άλλους ανθρώπους τις ίδιες του τις έμπειρίες με μιά σειρά από προτάσεις κι αυτό είναι τό φιλμ. 'Όταν ή θέση του καλλιτέχνη παραμένει βασικά ή ίδια, τότε μεταβάλλεται ό περίγυρος και τά φιλμ του είναι οι ποικιλίες μιάς σταθερής μιά σειρά από διαπιστώσεις, από διαφεύσεις και καινούργιες διαπιστώσεις.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: 'Ο «Σκορπιός» για παράδειγμα ήταν ή ανακάλυψη του πολυφωνικού φιλμ. Τό «Σάν Μικέλε» αντίθετα, ήταν ή ανακάλυψη του μονόλογου. Μερικοί περιμέναν

να θρούν στο «Σάν Μικέλε» τήν πικρία του «Σκορπιού». Στην θέση τής άκαίας πολυφωνίας έρχηκαν μιάν άκραία μοναδία. Αύτες όμως οι αντίθεσεις έχουνε σε τελευταία άνάλυση τήν ίδια καταγωγή. Τή δύναμη που στο «Σκορπιό» βρίσκεται στο βάθος πεδίου και στο «Σάν Μικέλε» στα κοντινά πλάνα. 'Η ένταση είναι ή ίδια. Και ένα φιλμ είναι τό άνεστραμένο είδωλο του άλλου.

ΤΙΣΟ: 'Εχω τή γνώμη ότι στο Σάν Μικέλε πās δίνεται ή εύκαιρία να δοθεί όσες τίς προηγούμενες δουλειές σας. 'Εδώ παρουσιάζετε έναν άνθρωπο που άντιπροσωπεύει μιάν ιδεολογία, άντιμέτωπο με μιά δόκληση δρά-λα που άντιπροσωπεύει μιάν άλλη ιδεολογία πιο ρεαλιστική, μη μεγαλύτερη προσωπική δύναμη. Για μένα τό κύριο πρόσωπο του φιλμ είναι μιά θετική μορφή. 'Εσείς πώς τήν βλέπετε; Για μένα ό Τζούλιο είναι ό εκπρόσωπος τής διασκόπης 'Επανόστασης. 'Η αντίστασή του είναι διασκή. 'Ακόμα κι όταν κίνετται στή θάλασσα.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Θέλεις να πεις, άκόμα κι όταν αυτοκτονεί. Να κάνω μιά πολυσυνθησιαμένη παρατήρηση; 'Η αυτοκτονία κατά τή γνώμη μας δεν έχει κανένα άρνητικό αποτέλεσμα, δεν έχει τήν έννοια του αποκλεισμού. 'Εχει περισσότερο τήν έννοια μιάς τελευταίας προσέ-σθησης κι είναι ένας μοναδικός τρόπος να έκφραστεί ή άμεση κι έχθρική πραγματικότητα. 'Αλήθεια είναι πολύ δύσκολο να ποούμε τί σημαίνει για μās τό κύριο πρόσωπο του φιλμ. Τά κίνητρα ενός προσώπου, μιάς κίνησης, δεν έχουν πάντοτε άμοιογένεια. Είναι πάντα πολύπλευρα και πολύ συχνά βρίσκονται σ' αντίθεση μεταξύ τους. Καθ' ένας από μās έχει τουλάχιστον δυό ψυχές. Μιά πάνω στή θάρκα με τόν Τζούλιο, κι άλλη μιά πάνω στή θάρκα με τούς νεαρούς. Σε ποιά μεριά γέρνει ή ζυγαριά; Πώς μπορεί ν' απαντήσω σε μιά έρώτηση που κι εγώ ό ίδιος τής δίνω δι-άφορες απαντήσεις κάθε φορά που ξανασκέφτομαι τό φιλμ; 'Ετσι κάθε απάντηση που είναι σήμερα σωστή, αύριο μπορεί να μην είναι. 'Αλλάζει με τή διαδοχή τών ιστο-ρικών φάσεων, τή μεταβολή του χρόνου (πράγμα που δεν αποκλείει μιά επανεξέταση του φιλμ και τό ξαναγύρισμα απ' τήν αρχή τών πλάνων, αφού και τό φιλμ είναι κάτι που δεν ξεφεύγει απ' τό νόμο τής μεταβολής και τών αντιθέσεων). Βέβαια, τήν ώρα που ό Τζούλιο βγαίνει απ' τή φυλακή, εκείνο τό είδος τής επαναστατικής έντασης που ένσαρκώνει δεν τό απαιτεί ή ιστορική πραγματικότητα. Αυτό λοι σημαίνει πώς είναι άπορρηπτό. 'Αύριο μπορεί, άνανεωμένη με διάφορες μορφές να παρουσιάσει τίς

δυνατότητα έκλογης.

»Όταν σκέφτομαι τη μακρόχρονη προπαρασκευή του φιλμ, θυμάμαι πώς σ' ένα όρισμένο σημείο αίστανθήκαμε την ανάγκη να δώσουμε στον Τζούλιο μέχρι την τελευταία συνέντευξη αυτό το είδος της συνειδητότητας. «Σήμερα με θάβετε και είναι φανερό πώς έχετε δικιο», είπε ο Τζούλιο σ' έναν απ' τους αδύνατους μονολόγους του πάνω στη θάρκα «αύριο όμως θάρθουν άλλοι για να με αναστήσουν. Αυτοί θα ριχτούν επάνω μου. Θα μ' ανακαλύψουν. Θα με καταβροχθίσουν. Θα μου δώσουν άλλη μορφή». Από εκεί κι ύστερα παρουσιάστηκε μπροστά μας όλο το άνωφελο: Η έκφραση αυτού του άνωφελου ήταν οργανικά δεμένη με το φιλμ (κι όπωσδήποτε παραδομένη στην ελευθερία του θεατή).

ΤΙΣΟ: Πιστεύω ότι η παρουσία αυτής της «θεϊκής» μορφής περικλείνει ένα πολύ ευρύτερο ιδεολογικό γεγονός, ανεξάρτητα απ' το ότι αυτό άφορα το περιεχόμενο του φιλμ. Ακριβώς γι' αυτό άγιστώ το Σάν Μικέλε περιοσότερο απ' το Σκορπιός ή το «Οί Άνατροπείς». Ο «Σκορπιός» περιορίζεται σια πλαίσια μιας μαρξιστικής διαλεκτικής. Έδώ αντίθετα υπάρχει αυτή η ιδεολογία που αυτοκατασφραγίζεται, που στο φιλμ όμως έμεινε μέσω του Τζούλιο. Τα άλλα πρόσωπα, ή άλλη θάρκα, όπως Λέιε, είναι μορφές που ίσως πεύχουν να κάνουν κάτι συγκεκριμένο. Όμως το παρόν του Τζούλιο θα παραμείνει ένα φθαρτό στοιχείο! Ακόμα κι όταν καταστρέφεται σαν πρόσωπο, ή ιδεολογία του θα συνεχίσει να έχει αποπελασματικότητα σά διαλεκτική άκονια και μέσα στην πραγματιστική επανάσταση — αυτό είναι το σημαντικό.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Πρό παντός όταν εγκαταλείψουν μερικοί τη φαινομενικά αναπαυτική συνήθεια να κρίνουν ένα φιλμ απ' τα τελευταία 300 μέτρα και νάχουν την απαίτηση να καταλάβουν το νόημά του. Μερικοί για παράδειγμα απ' την αυτοκτονία του Τζούλιο στο τέλος έβγαλαν το αποκαρδιωτικό συμπέρασμα ότι το φιλμ είναι πεσσιμιστικό. Βλέποντας αυτοί τα μέντε τελευταία λεπτά ξέχασαν τη μακρόχρονη πα-

ραμνή του Τζούλιο στη φυλακή. Μια έμπειρία που δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να «προχωρήσει» μόνος του την πραγματικότητα ακόμα κι αν την έφευρε ο ίδιος. Του δίνεται ή δυνατότητα να ζήσει. Αυτός άρνιέται την επιβίωση με δύναμη και φαντασία, μ' άπόγνωση κι εϋθυμία, πράγματα που επικυρώνουν τις ανθρώπινες δυνατότητες. «Τό κελλι είναι μια αιωνιότητα» είπώθηκε — «ένω ή αιωνιότητα της λίμνης είναι ένα κελλι». Δεν μου φαίνεται σωστό να ξεχνάμε ένα πράγμα εν όνόματι ενός άλλου και να τ' αντίστρέφουμε.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Προηγούμενα ο Βιτιόριο είπε: «Ο αδύνατος μονόλογος σιό κελλι». Αυτό το αδύνατο αναφέρεται σιό περιεχόμενο του λόγου, ή στην πραγματιστική του.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Δεν κατάλαβες καλά. Ο Βιτιόριο μίλησε για μονόλογο που είναι αδύνατος πάνω στη θάρκα, όχι όμως και στο κελλι. Η σύγκρουση του Τζούλιο με τους τέσσερις τοίχους μιας φυλακής άπελευθερώνει μέσα του διανοητικές, φανταστικές και φυσικές ικανότητες. «Όσο πιο ίσχυρη είναι ή καταπιεστική δύναμη αυτών των τοίχων, τόσο πιο ίσχυρη γίνεται ή θέλησή του και ή ικανότητά του να τους σπάσει. Όταν εγκαταλείπει τη φυλακή κι έρχεται σ' έπαφή με τον ούρανό, με τη θάλασσα, με τους ανθρώπους, με τους νέους που ένοσασκώσουν την ιστορία, με το φως, με τους ήχους, προσπαθεί πάλι να χρησιμοποιήσει τα ίδια μέσα που χρησιμοποιούσε και στη φυλακή. Τόν κάνουν μόνο να συνειδητοποιήσει πώς δεν είναι ικανά να τον βοηθήσουν, πώς πρέπει ν' αρχίσει πάλι απ' την αρχή. Ένας άνθρωπος σαν τόν Τζούλιο αναγκάζεται ν' άνανωρίσει τα όρια του φυσιολογικού. Η δύναμή του ν' αντίσταθεί θάρπρεπε στο έξής για να είναι αποτελεσματική να υιοθετήσει άλλα μέσα, ανάλογα με την καινούρια κατάσταση, με τα καινούργια πρόσωπα που συναστρέφεται. Άλλα τα όπλα του ανθρώπου είναι περιορισμένα, διαφορετικά θάρπρεπε να μιλάμε για υπεράνθρωπο, και μια τέτοια συζήτηση θάρταν χωρίς ενδιαφέρον. Στην πρηνυατικότητα κανένας άνθρωπος, ακόμα κι αν είναι μεναλοφυία δεν έχει τόσο πλούσια φαντασία που να μπορεί να συγκριθεί με την έφευρετικότητα της ιστορίας.



«Κάτω απ' τόν άστειρισμό τού Σκορπιός».

ΤΙΣΟ: Σε μάς όμως άποινέει ή έφεύρεση της Έπανάστασης, κι αυτό είναι άραίο. Ακόμα κι όταν βρίσκεται στη θάρκα ο Τζούλιο βρίσκεται πίσω απ' την πλάτη του άστειρισμού και σκέφτεται: «Νά τόν ρίξω ή όχι;» Τό να τόν ρίξει στο νερό δεν θάρταν βέβαια λύση, θάρταν όμως ένας τρόπος για να μεταδώσει στους άλλους την έφεύρεσή του. Η χειρονομία κλείνει μέσα της την άξια σι έκφράζει μια συγκεκριμένη πολιτική και κατά τη γνώμη μου είναι αυτό που πλησιάζει τόν θεατή, που τόν έντυπώνεται και δισά επάνω του άποτελεσματικά. Είπα που πλησιάζει τόν θεατή, όχι όμως και τα νεαρά παιδιά της άλλης θάρκας που θεωρούν τόν Τζούλιο άπαιτημένο και εκτός χρόνου. Τό Σάν Μικέλε καταδεικνει αυτή την αναγκαιότητα της άδιάκοπης έφεύρεσης ακόμα και στο φυσικό και στο βιολογικό επίπεδο.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Η αυτοκτονία είναι ή τελευταία του σκέψη. Όταν

συνειδητοποιεί ότι δεν είναι σε θέση να μεταδώσει αυτό που θέλει (την ιδεολογία του) ή αυτοκτονία είναι ο μόνος δρόμος ν' αυτόν, για να νά μην την προδώσει.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Άς πούμε λοιπόν ότι αυτό φαίνεται να είναι σαφής μεταφορική κι ότι υπάρχει μια διαλεκτική σχέση σ' αυτό που άποινέει ή βασική σας σκέψη και μένει σταθερά σε κάθε σας φίλμ, δηλαδή την ιδεολογική συζήτηση. Μου φαίνεται ότι μερικές φορές σιό προηγούμενα φιλμ σας αυτό συνοδεύεται από ένα είδος έπιγραφής, δηλαδή μια φιλμική μεταφορά που έξηγείται δυο φορές. Άρχικά σίεται σαν μεταφορά αυτή καθ' έαυτή, σαν μέσω έκφραστικό του φίλμ, αλλά μεια θεμελιώνεται άκόμα μέσω ενός ιδεολογικού κι άφηγηματικού τρόπου παραιήμησης. Με λίγα λόγια, αισθάνεστε πάντα υποχρεωμένος να δικαιολογήσετε κάθε είδος παράλογου με την άφήγησή και με μια ιδεολογική σύνδεση.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Όμως... Οι αίτιες είναι πάρα πολλές, πρό παντός ή υποχρέωση, ή χαρά κι ή περιέργεια που σε κάνουν ν' αφήσεις να γήσει ένας οπτικοακουστικός όργανισμός — εικόνες, ήχοι, ρυθμοί. Άστερα ή λογική και ταυτόχρονα ή άσπηνυατική ένταση και τόν κυριώτερο απ' όλα ο τρόπος με τόν όποίο βλέπουμε και ζούμε τα πράγματα σαν μαρξιστές. Αυτά όλα όμως είναι άρκετά έπιφανειακά.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ο Καππαμπιάνκα μίλησε για μεταφορά σιαιτικά με τόν «Σάν Μικέλε». Αυτό μ' ένοχλεί. Είναι σαφές ότι ένα φιλμ είτε στην προϊστορία αναφέρεται, είτε στην σύγχρονη ιστορία, είναι πάντα μεταφορά. Βέβαια, αν τόν δούμε έτσι, ή ιδέα είναι κάτι γενικό, τουλάχιστον όπως τή βλέπουμε έμεις σι δημιουργοί. Δεν θάρχα αντίρρηση να μιλούσε κανείς για μεταφορά σιαιτικά με τόν «Σκορπιός». Για μεταφορά, για μύθο, για παραμύθι. Αντίθετα στο «Σάν Μικέλε» δεν έπιτρέπεται να παραβλέψει κανείς την έκλογή μιας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής, την άκρίβεια που τηρήσαμε σε σχέση μ' αυτή την ιστορική στιγμή και τις ιδιορρυθμίες σις όποιες μάς όδήγησε.

Όλ' αυτά βαθαίνουν άποφασιστικά και δεν έπιτρέπουν ν' άνακαλύπτει κανείς στο φιλμ μεταφορικά άπλως σιαιχία.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τό «Σάν Μικέλε» θά μπορούσε σιαιτικά με τα «Σκορπιός» να θεωρηθεί σαν ένα αντίκειμενικό ιστορικό ντοκουμέντο.

ΤΙΣΟ: Σκέπτομαι τόν κύριο πρόσωπο του φίλμ κι έσας. Έτσι όπως τόν βλέπω, μου φαίνεται τουλάχιστον πώς δεν παρουσιάζεται μόνον σαν όλος. Άφομοιώνεται έντελώς με τόν σύνολο της άφήγησης και του φίλμ. Ζει σιό μέλλον. Γι' αυτό ή ιδεολογία του είναι αυτή που έχει την περισσότερη δύναμη και νομίζω πώς την πλησιάζετε λίγο στη δική σας. Για μένα ο Τζούλιο είναι ένας άναρχικός, ο άναρχικός. Δεν είναι καθαρά συμπτωματικό τόν γεγονός ότι τόν σενάριο του φίλμ βασίστηκε σε μια νουβέλα του Τολστόι, κι ο Τολστόι είναι ένας άναρχικός συγγραφέας.

Ο Τζούλιο δεν άνήκει στο παρελθόν. Σ' έκατό χρόνια θά ναι πιο ζωντανός παρά ποτέ: Ο Τζούλιο μάς υποδεικνει την υπερίκηση της πάλης των τάξεων.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: «Άλλοι θά μ' αναστήσουν, θά μ' ανακαλύψουν, θά με καταβροχθίσουν»...

ΤΙΣΟ: Άπ' αυτή την άποψη τόν Σάν Μικέλε είναι για μένα ή άρνηση του «Σκορπιός». Ο «Σκορπιός» ήταν μια μεταφορά που έφτασε σε μια τωρινή πραγματικότητα, την ταξική πάλη: Μια τάξη πρέπει να άποχωρήσει, για να πάρει τή θέση της μια άλλη πιο νέα και πιο υγιής. Τόν Σάν Μικέλε προχωρεί μακρότερα, μέχρι τή νίκη της καινούργιας τάξης πάνω στην παλιά. Μόλις γίνει αυτό θά παρουσιαστεί μια καινούργια ανάγκη υπερίκησης.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Σκέψου ότι μερικοί θεωρήσαν τόν φίλμ μεταμαρξιστικό. Θέτει τόν πρόβλημα της διαλεκτικής στο έσωτερικό των έπαναστατικών δυνάμεων. Τόν πρόσωπο που υποδύεται ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ δεν προδίνει την άστική τάξη, αλλά μια έπαναστατική τάξη που μετά την έπανάσταση κάθησε σ' αούγά της.

ΤΙΣΟ: Σύμφωνοι, βρισκόμαστε ήδη σε μια σοσιαλιστική κοινωνία. Η έπανάσταση έγινε. Ο Τζιάν Μαρία Βολοντέ θά μπορούσε να άντιπροσωπεύει (:) τή σοβιετική δύναμη. Οί «Σκορπιός» είναι εκείνοι που όδηγούν την έπανάσταση ενάντια σιό σοσιαλιστική γραφειοκρατία. Σιό Σάν Μικέλε όμως ή Έπανάσταση έπιστρέφει πάλι στο άτομικό επίπεδο. Η έπανάσταση δεν έχει τέλος, ή καλλίτερα τόν τέλος της τόν βρίσκει στην άναρχία, σε μια κοινωνία που δημιουργήθηκε απ' τόν Τζούλιο, μια κοινωνία έφευρετική, φανταστική. Αυτό είναι σωστό.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Σίγουρα είσαι άναρχικός. Διαθάζεις και έξηγείς τόν φίλμ απ' την άναρχική οπτική γωνία. Μου είναι δύσκολο. Άφοψ πρόκειται για ένα απ' τα άναπημένα μου φιλμ να εισχωρήσω στα λεπτά σημεία της σκέψης σου. Γιατί έρχόμαστε σι τή θέση του Τζούλιο, όπως έρχόμαστε και σι τή θέση των άλλων, πάνω σι τή δεύτερη θάρκα. Ίσως πάλι να μή συμβάινει τίποτα απ' όλ' αυτά. Πολύ περισσότερο θά

θέλαμε να θρισκόμαστε σε μιὰ τρι-
τη θάρκα που τὸ εἶδος τῆς θάπρεπε
ἀπ' τὴν ἀρχὴ νὰ τὸ ἀνακαλύψουμε.

ΤΙΣΟ: Γιὰ τὸν Τζούλιο ὁ θάνατος
εἶναι χωρὶς νόημα, αὐτὸ εἶναι ὠραίο.
Λέει καὶ σκεπτεται: «ἐξαφανίζομαι. Κι
ὅμως παραμένω. Μένει αὐτὴ ἡ διαρκῆς
ἐφευρετικὴ μου ἱκανότητα, πού
δὲν τὴν ἔχουν οἱ ἄλλοι...» Δὲν τὴν ἔ-
χουν, γιατί μόνις βροῦν τὴν ἡσυχία
τους δὲν ἐφευρίσκουν πιά, ἢ καλλίτε-
ρα, ἐφευρίσκουν τοὺς νόμους γιὰ νὰ
καταστρέφουν τὴ φαντασία...

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ὅμως ἔ-
χουν κάτι πού ἀναστέλλει αὐτὴ τὴν
τάση γιὰ ἡσυχία πού ὀνομάζεις:
«τὴ μελαγχολία τους». Οἱ νεαροὶ
αὐτοὶ ἔχουν συναίσθηση τοῦ ρόλου
τους, ἑνὸς ρόλου πού τοὺς ὑποδεικ-
νύει τὴν ἱστορία καὶ πού τοὺς κά-
νει ὀριμότερους, μεναλύτερους
ἀπ' τὸν Τζούλιο. Ὅπως δὲ ποτε, ἀν
συγκριθοῦν με τὸν Τζούλιο, αὐτοὶ
εἶναι οἱ «ἐνήλικοι» κι ἐκεῖνος τὸ
παιδί.

ΤΙΣΟ: Δὲ θέλω νὰ πῶ πῶς μισῶ
τὴν ομάδα πού βρίσκεται στὴν ἄλλη
θάρκα. Αὐτὴ ἡ ομάδα ἔχει ἰδεολογικὴ
συνειδητότητα ἀλλὰ τῆς λείπει ἡ ἐ-
φευρετικὴ δξύτητα τοῦ διαμαντιοῦ πού
διαθέτει ὁ Τζούλιο καὶ πού ἔλειπε σὲ
κάθε ἐπαναστατικὴ κοινωνία. Ἡ συνει-
δητότητα μόνη τῆς δὲν ἀρκεῖ.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ὅμως
σχολιάζουν τὴν «συνειδητότητά»
τους. «Ναί, οἱ μακροπρόθεσμες
προοπτικές...» — λένε καὶ κοιτά-
ζονται μεταξύ τους «τί ἀπόστα-
ση!...» μελαγχολικά καὶ μ' ἀκρι-
βεια.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Ἐχουν μόνο
μιὰ ἱστορικὴ συνείδηση. Γιὰ μένα ὁ
Τζούλιο εἶναι δέκα χρόνια πίσω, οἱ
νεαροὶ δέκα χρόνια μπροστά — οὔτε
λίγο οὔτε πολύ.

ΤΙΣΟ: Σὲ τελευταία ἀνάλυση ὁ
Τζούλιο εἶναι πὸ μπροστά ἀπ' αὐτούς.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Οἱ νεαροὶ ἔχουν ἀ-
ποκομίσει ἀπ' τὴν ἱστορία ἕνα ἐπι-
πλέον ἱστορικὸ φαινόμενο πού δὲν
ἔχει ἀποκομίσει ὁ Τζούλιο: «Ἐξη-
σαν τὴ φάση τοῦ περάσματος ἀπ'
τις ἀγροτικὲς ἐξεγέρσεις στὴ βιομη-
χανικὴ ἐπανάσταση. Ἡ ἱστορία
προχωρεῖ με ἄλλα καὶ εἶναι πὸ
ἐφευρετικὴ καὶ με πὸ πλοῦσια φαν-
τασία ἀπ' ὅ,τι ὁ Τζούλιο. Ἡ θέση
τῶν νεαρῶν βρίσκεται ἀντικειμενι-
κά πὸ γερὰ ριζωμένη στὴν ἱστορία
παρὰ ὁ Τζούλιο. Μ' ὄλ' αὐτὰ δὲν
ἔχουν τὴν ἐφευρετικὴ ἱκανότητα
τοῦ Τζούλιο. Εἶναι τὸ καινούργιο
ἄλλα πού σὸ τέλος κάποιος θὰ
πρέπει νὰ τὸ κάνει. Ἡ ἐξέλιξη κου-
βαλάει μαζί τῆς καινούργιες δια-
φορετικὲς ὑποχρεώσεις καὶ πνευμα-
τικὲς συλλήψεις.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Σχετικὰ με
τὴν ἐφεύρεση τῶν γεγονότων, δηλαδὴ
τὴ φαντασία τοῦ Τζούλιο, θάθελα νὰ
μᾶθω γιατί οἱ φανταστικὲς παραστά-
σεις του ποτὲ δὲν δείχνονται σὸ φιλμ
ὄπτικά, ἀλλὰ ἡχητικά. Ὅταν ὁ Τζού-
λιο φαντάζεται ὅτι βρίσκεται σὸ θέ-
ατρο, στὴν Ὀπερα, δὲν βλέπουμε τὸ
θέατρο, ἀκοῦμε ὅμως μουσικὴ. Ὅταν
φαντάζεται πράγματα καὶ πρόσωπα, ἀ-
κοῦμε θοοὺς καὶ φωνή. Αὐτὴ ἡ ἐκ-
λογή εἶναι ἐσκεμμένη;

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Εἶναι ἐσκεμμένη,
ἀλλὰ εἶναι πολὺ περίπλοκο νὰ σὰς
ἐξηγήσω πῶς καὶ γιατί. Ἀνήκει σὲ
κείνη τὴν τόσο στυλιζαρισμένη ἐν-
ταση, σὲ κείνη τὴν πάντα ἐνστικτώ-
δικη ἀναζήτηση πού πραγματοποιῶ-
ται πάνω σ' ἕνα ὕλικό με τέτοια ἐκ-

φραστικὴ δύναμη, ὥστε κάθε ἐπι-
πλέον σχόλιο δὲν θὰ μπορούσε πα-
ρὰ νὰ εἶναι σὸ τέλος ἀπλοποιητικό
κι ἀπλοποιημένο.

Ὁ Πάολο κι ἐγὼ μιλάμε γιὰ τὸ
φιλμ σὰ νᾶταν ἕνας μουσικὸς ρυ-
θμός: σὸ ἐπίπεδο τῆς δομῆς, σὸ
ἐπίπεδο τοῦ ἤχου. Ὁ ἤχος ἀσκεῖ,
κατὰ τὴ γνώμη μας, μιὰ γοητεία με
μεγάλη ἀποτελεσματικὴτητα πάνω
στὴ μνήμη. Στὸ κελλί ἢ φαντασία
τοῦ Τζούλιο φέρνει στὴν ἐπιφάνεια
πρὸ παντὸς ἡχητικὲς εἰκόνες (ἕνας
ἤχος, πού —μόλις ἐφευρέθηκε—
παίρνει ρεαλιστικὴ χροιά). Τὸ
«Σὰν Μικέλε» εἶναι γιὰ μᾶς ἕνα ἀ-
κουστικό - ἀκουστικό - ἀκουστικό -
ὄπτικό φιλμ. Τὸ γήτεμα τῆς μνήμης
ἀπ' τὴν ἰννητικὴ εἰκόνα, μᾶς γοη-
τεύει περισσότερο ἀπ' τὴν εἰκόνα
πού βλέπουμε, αὐτὸ εἶν' ὅλο.

ΜΙΓΚΡΟΝΕ: Διαφορετικὰ θάσατε
ἀναγκασμένοι νὰ χρησιμοποιήσετε ἕνα
εἶδος φλάς-μπάκ.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αὐτὸ θὰ μπορού-
σε νὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ μεγάλο θα-
θμό, σὲ μιὰ νατουραλιστικὴ ἀντι-
κειμενικότητα.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ὅμως κι αὐτὸ
πού εἶπε εἶναι μιὰ ἀπλοποιητικὴ ἐ-
ξήγηση, Βιττόριο. Ἄν εἶχαμε χρη-
σιμοποιήσει ἀντὶ γιὰ ἡχητικὲς εἰκό-
νες ὄπτικες εἰκόνες, τότε θάχαμε
γυρίσει ἕνα ἄλλο φιλμ.

«Τὸ «Σὰν Μικέλε» ὅπως εἶπαμε
προηγούμενα μπορεῖ νὰ τὸ πάρει
κανεὶς σὰν ἕνα φιλμ πού ἱστορεῖ
τὴ ζωὴ ἑνὸς ἀνθρώπου, ἑνὸς καλλι-
τέχνη πού θέλει νὰ δημιουργήσει
τὴ ζωὴ του ἀπ' τὴν ἀρχή. Οἱ στι-
γμὲς τῆς πραγματικότητος (τὰ ὕ-
ψη του, τὰ βάθη του, οἱ ἀναθεωρή-
σεις του, ἡ πειθαρχία του) ἀναμι-
γνύονται με τὶς στιγμὲς τῆς ἰδίας
του τῆς δημιουργίας (μὲς ἀπ' τὸ
χάος ξεπετάγονται ζορκισμένα
φαντάσματα γιὰ νὰ τὸν ἀπαλλά-
ξουν ἀπ' τὴ σύνχιση). Στὴ «συζήτη-
ση» με τοὺς συντρόφους ὁ Τζούλιο
θέτει τὸ προτῶδες ρεαλιστικά. Ἐρ-
μηνεύει βαθμιαία τὰ διαφορὰ πρό-
σωπα. Ὅμως σ' ἕνα ὀρισμένο ση-
μεῖο ἀρχίζουν οἱ ἀντιρρήσεις του
νὰ συσσωρεύονται μ' ἕνα τρόπο πού
δὲν εἶναι πιά ρεαλιστικός.

ΤΙΣΟ: Ναί, ἀλήθεια: Ὅταν μιλάω
γιὰ τὸ πρόσωπο δὲ θέλω ν' ἀναφέρο-
μαι στὴν ἱστορία του πού περιλαμβάνει
τὴν ἰδεολογία του καὶ τὶς πράξεις του:
Τὸ παίρνω σὰν ἕνα φιλμ μέσα σὸ
φιλμ. Τὸ «Σὰν Μικέλε» εἶναι ἡ σπᾶ-

νια περίπτωση τοῦ φιλμ βπου τὸ πρό-
σωπο ὑψώνεται κατὰ μιὰ ἔννοια, δη-
λαδή δὲν καιευθύνει τὸ φιλμ, ἀλλὰ
ἀντανάκλᾳ τὴν ἴδια τὴ δομὴ τοῦ φιλμ
—καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἐπανέρχεται
τὸ «γκροίτοκο» πού ὑπαινίκτηκες προ-
ηγούμενα. Στὴν κατασκευὴ τοῦ προ-
σώπου κυριαρχεῖ μιὰ τέλεια καθαρό-
τητα, πού μοιάζει σὰ νᾶναι ἡ φωτεινὴ
κηλίδα πού ρίχνει φῶς σ' ὅλα τ' ἄλ-
λα σημεῖα τοῦ φιλμ. Σκέφτομαι τὴν
κατασκευὴ τῶν μουσικῶν κομματιῶν:
Κατατάσσονται σὸ φιλμ με μιὰ συνε-
χὴ σύζευξη ἀντίδρασης πρὸς τὸ πρό-
σωπο. Εἶναι ὁ Τζούλιο πού ἀρχίζει καὶ
τέλος σπάζει τὴ μουσικὴ φράση. Πρό-
σωπο καὶ φιλμικὴ γλώσσα ταυτίζονται
ἀμοιβαία σὲ μιὰ παραδειγματικὴ ὁμοι-
μορφία. Καὶ δὲν πρόκειται γιὰ τὴν
παλῆ φιογούρα τοῦ ἀναρχικοῦ. Τὸ θε-
τικὸ στοιχεῖο, πιστεύω θρίσκειται σὸ
ὅτι ὁ ἀναρχισμὸς του ὑψώνεται μέσα
ἀπὸ ἐκείνη τὴ διαύγεια με τὴν ὁποία
κτίστηκε διαλεκτικὰ ἢ φιλμικὴ γλώσσα.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τὸ θρίσκω ἐνδια-
φέρον νὰ μιλάτε. Μ' ἀρέσει ν' ἀνα-
καλύπτω πάλι τὸν Τζούλιο, ἔτσι ὅ-
πως ἀντανάκλᾳ στίς ἀντιδρά-
σεις σας. Αὐτὰ πού μπορούμε νὰ
ποῦμε ἐμεῖς, εἶναι μόνο σχετικὰ ση-
μαντικά. Τὸ φιλμ ὑπάρχει καὶ μι-
λάει γιὰ μᾶς — ἀν μιλάει. Τὸ πολὺ
πολὺ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅ,τι προ-
ηγήθηκε ἀπ' τὸ φιλμ, ὅ,τι μᾶς ἐν-
θουσίασε ἢ μᾶς ἀποθάρρυνε κατὰ
τὸ γύρισμα. Κάτι τέτοιο ὅμως δὲν
θᾶταν παρὰ κατάχρηση ἐξουσίας
ἀπέναντι σὸ φιλμ, μιὰ δυσάρεστη
ἀδιαντροπία, ὅπως συμβαίνει με
κάθε αὐτοβιογραφικὴ αὐταρέ-
σκεια.



«Καίτοι ἀπ' τὸν ἀστυρισμὸ τοῦ Σζου-
πιῶ».

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Ἐπιστρέφω σὸ
φιλμ. Ἐνα ἐπεισόδιο πού φάνηκε πῶς
ξέφυγε κάπως ἀπ' τὸ πλαίσιο: Ἡ οἰ-
κογενειακὴ σκηνὴ σὸ μέγαρο τοῦ ὕ-
πουργοῦ. Γιατί βάλαιτε τὴ σκηνὴ αὐτὴ:

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αἰστανθήκαμε τὴν
ἀνάγκη νὰ παραμερίσουμε τὸν
Τζούλιο γιὰ ἕνα διάστημα, νὰ
βλέπουμε τὸ πρόσωπό του, γιὰ νὰ
τὸ ξαναβροῦμε με μιὰ καινούργια
ἀμεσότητα, σὰ νὰ τὸν ἀνακαλύψα-
με πάλι καὶ νὰ τονίσουμε αὐτὸ πού
τοῦ συνέβηκε ἀκόμα κι ἐξωτερικά,
ὥστε νὰ τὸ κάνουμε αἰσθητό.

ΤΙΣΟ: Μιὰ ἀκόμα ἐπιβεβαίωση αὐ-
τοῦ πού εἶπα προηγούμενα: Τὸ κύριο
πρόσωπο εἶναι ἡ ἴδια ἡ δομὴ τοῦ φιλμ.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἄν τὸν δοῦμε ἀ-
πὸ μουσικὴ σκοπιὰ, μπορούμε νὰ
ποῦμε ὅτι σὸ φιλμ ἐνκαταλείπε-
ται ἕνα θέμα νὰ νὰ ἐπανεέλθει μ' ἕ-
να ἄλλο κλειδί σὸ προσκήνιο.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Αὐτὸ πού διη-
γεῖται τὸ κορίτσι εἶναι ἕνα παραμῦθι.
Παῦει ὅμως νὰ εἶναι παραμῦθι δταν
τὸ παιδί φτάνει σὸ τέλος: «Φωτιά».

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Αὐτὸ εἶναι ἀντίθε-
το με τὴ λογικὴ ἀποκατάσταση ἐ-
κείνου τοῦ μῦθου. Γιὰ τὸ κορίτσι ὁ

Τζούλιο εἶναι ὁ δράκος καὶ ὁ θασι-
λιάς εἶναι ὁ «καλός». Τὸ παιδί ἔ-
χει δεῖ τὸν πατέρα του νὰ κινδυ-
νεύει ἀπ' τὸ δράκο καὶ κατασκευά-
ζει ἕνα παραμῦθι γιὰ νὰ καταστρέ-
ψει τὸ ὑπερφυσικό. Δὲν κατορθώ-
νει ν' ἀντιληφθεῖ ὅτι ἀντικειμενικά
ὁ ἐχθρὸς θρίσκειται μέσα στὴν οἰκο-
γένειά του. Καὶ σὺ δὲν μπορεῖς νὰ
ἔρθεις στὴ θέση αὐτοῦ τοῦ κορι-
τσιοῦ.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Τὸ τόσο ἐκλεπτύ-
σμενο περιβάλλον δικαιολογεῖ τὸ
«εἶδος» ἑνὸς τόσο ἀλλόκοτου παρα-
μυθοῦ.

ΚΑΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Ἀφήσατε προ-
ηγούμενα νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι δουλεύετε
με προσωρινὸ σενάριο. Στὴ διάρκεια
τοῦ γυρίσματος διατηρεῖτε πάντα τὴν
ἐλευθερία νὰ τὸ ἀλλάξετε. Ὑπάρχει
ὅμως ἐκεῖ μέσα μιὰ πολὺ λεπτομερεια-
κὴ κατάταξη τῶν πλάνων. Ὅλ' αὐτὰ
μού φαίνεται δὲ συμβιβάζονται με τὴν
καθιερωμένη πρακτικὴ...

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Γιὰ νὰ συνεννοού-
μαστε, δταν μιλάμε γιὰ κατάταξη
τῶν πλάνων, πρέπει νὰ σκεφτεῖ κά-
νεὶς ὅτι ὁ σκηνοθέτης δουλεύει πολ-
λὲς φορὲς πάνω σ' ἕνα σενάριο
πού δὲν εἶναι δικό του, ἢ πού εἶναι
δικό του μόνο κατὰ ἕνα μέρος. Εἶ-
ναι τὸ σενάριο τῶν «σεναριογρά-
φων»: ἕνα γεγονός φιλολογικὸ πού
ὁ συγγραφέας - σκηνοθέτης πρέπει
κατὰ τὸ γύρισμα νὰ τὸ διορθώσει.
Ἄπὸ κεῖ ξεκινάει καὶ ἡ ὑπερῶση
αὐτοῦ τοῦ εἶδους σενάριου. Γιὰ μᾶς
τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικά.
Ὅταν γράφουμε εἶναι σὰ νὰ στενο-
γραφούμε τὸ φιλμ τὴν ἴδια τὴν σι-
γημὴ πού τὸ βλέπουμε. Ἡ φαντασία
δὲν λειτουργεῖ πάνω σὸ συγκεκρι-
μένο γύρισμα.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ἡ ὑπόκρουση ἐ-
νὸς ὀρισμένου ρυθμοῦ βοηθάει τὴ
μνήμη νὰ συνκρατήσῃ μιὰ δοσμένη
φιλμικὴ κατάσταση: ἀπ' τὴν ἄλλη
μεριά θρίσκειται ἢ καθαρὴ ἀφήγη-
ση, τὸ ἀναγνώσιμο τοῦ διαλόγου
κλπ.

»Ἐξ ἄλλου πρέπει νὰ ἔχουμε
ὅπ' ὀψη μας ὅτι τὸ γύρισμα ἑνὸς
φιλμ εἶναι κάτι πού στοιχίζει πολὺ
ἀκριβᾶ. Ὑπάρχει ἕνα σχέδιο παρα-
γωγῆς. Οἱ σκεῆς πρέπει νὰ εἶναι
τέτοιες πού νὰ ἔχουν ἀκριβῆ ἀντι-
στοιχία με τὸ χῶρο, τοὺς ἡθο-
ποιούς, τὴ χρονικὴ διάρκεια καὶ
τὰ τεχνικὰ μέσα. Πιστέψτε με, τὰ
περιθώρια αὐτοσχεδιασμοῦ εἶναι
πολὺ περιορισμένα ἀκόμα καὶ γι'
αὐτοὺς πού εἶναι δηλωμένοι ὀπαδοί
του.

ΚΑΙΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Θυμάμαι τα λόγια του Παζολίνι στο τέλος του φιλμ «Δεκαήμερον»: «Γιατί να γυρίζει κανείς ένα φιλμ, αφού αυτό είναι δυνατό να γίνει μόνο στη σκέψη;»

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Έγώ θυμάμαι τα λόγια του Γκαίτε: «Γιατί απ' τη στιγμή που συλλαμβάνουμε την ιδέα ενός έργου μέχρι τη στιγμή που το πραγματοποιούμε, χάνεται ένα τόσο σημαντικό μέρος του;».

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Συμφωνώ μαζί σας. 'Η χαρά που νοιώθεις τη στιγμή που στη φαντασία σου φωτίζεται μια συγκεκριμένη εικόνα είναι πάντα μεγαλύτερη από εκείνη που νοιώθεις όταν παρατηρείς την ίδια την εικόνα μετά την πραγματοποίησή της.

»Η πραγματοποίηση μιας ιδέας έπηρεάζεται από πάρα πολλά στοιχεία που δεν είναι δυνατό να τα προβλέψουμε. Κι όμως πολλές φορές είναι ακριβώς η σύμπτωση που γεννάει την ιδέα.

Β. ΤΑΒΙΑΝΙ: Είναι φανερό πως παρουσιάζονται πολλά στοιχεία που δεν μπορεί να τα προβλέψει κανείς: Έχει να κάνει με συγκεκριμένους ήθους, με συγκεκριμένο τόπο. Πρέπει να είναι έτοιμος να καταποντιστεί, να καταστραφεί, για να ξαναδημιουργήσει τα πάντα απ' την αρχή και να επιστρέψει στην άφετηρία του.

ΣΑΝΤΧΑΟΥΣΕΡ: Τι νόημα έχει η φηγορία του πατέρα που στην τελευταία σκηνή ακολουθεί την κόρη του;

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: Ψάχνω την πιο απλή απάντηση. 'Ισως χωρίς τον πατέρα να κατέρρευε ή σκηνή με τη λίμνη. Το αντανακλώμενο φως ή η σκιά που η μορφή του πατέρα — του δικαστικού υπάλληλου — ρίχνει πάνω στην κόρη — την επαναστάτρια —, κάνει την ίδια την κόρη να είναι πολύ περισσότερο αναγνωρίσιμη, κι αυτό που κάνει γίνεται έτσι περισσότερο αξιόπιστο (ακριβώς μέσ' απ' αυτή την αμοιβαία αντίλογια).

ΚΑΙΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: 'Ο Σιριάκο Τίσο χρησιμοποίησε σχετικά με τον Τζούλιο (και το φιλμ), τον θρο άναρχικός. Δεν πιστεύω ότι μ' αυτό τον θρο έννοεις τον κλασικό τύπο άναρχικού του 19ου αιώνα.

ΤΙΣΟ: Γιατί δεν το πιστεύεις; Τι έννοιες έου όταν λές «κλασικός άναρχικός;» και τί σημαίνει «άναρχικός του 19ου αιώνα»; 'Ο Τζούλιο θέλει να ζήσει. Πάρε για παράδειγμα τον Μπα-

κούνιν. Δεν ήταν άτομιστής με τη συννησιμένη έννοια. 'Ακριβώς το αντίθετο: Αυτό που μετρούσε γι' αυτόν κι' έδινε μεγαλοπρέπεια στη ζωή του ήταν το να ζήσει την 'Επανάσταση. Οι άλλοι ήταν προφέσορες, έγραφαν, ο Τολστόϊ δούλευε τα ώραία του μυθιστορήματα. Σ' αυτό το είδος ύπαρξης, σ' αυτή την έφευρετική ικανότητα που σκόπευε προς μια κατεύθυνση, θα μπορούσε να κρυφτεί το περιορισμένο. Για μένα παρ' όλ' αυτά, παραμένει ένα μεγαλειώδες θίωμα.

ΚΑΙΠΠΑΜΠΙΑΝΚΑ: Για μένα ο Τζούλιο δεν είναι το πρότυπο του άναρχικού. Έχει άπλως μερικές άναρχικές ίασεις.

Π. ΤΑΒΙΑΝΙ: "Αν ο Τζούλιο είναι άναρχικός, αυτό δεν σημαίνει πως είναι και το φιλμ άναρχικό.

"'Ισως το νόημα του φιλμ, ή πιο ουσιαστική του αντίλογια, να βρίσκεται ακριβώς έδω: σ' αυτή την αντίθεση μεταξύ του άναρχικού, δηλαδή του Τζούλιο, με τα πιο βασικά στοιχεία που τον συνθέτουν σαν μορφή και στο κλασικά δομημένο φιλμ με τους ρυθμούς του.

(Συζήτηση δημοσιευμένη στο περιοδικό FILMCRITICA, 221, Ρώμη - Γενάρης 72).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΛΕΙΩ ΚΟΝΤΟΥ

ΠΑΟΛΟ και ΒΙΤΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



Γέννημα του «Κάτω απ' τον άστερισμό του Σκορπιού». Από τ' άριστερά: Πάολο Ταβιάνι, Βολοντέ, Βιτόριο Ταβιάνι, Λουτσιά Μποζέ.

Οι άδελφοί Ταβιάνι γεννήθηκαν στο Σάν Μινιάτο της Πίζας (Τοσκάνα), ο Πάολο το 1931 κι ο Βιτόριο το 1929. Το 1950 ίδρυσαν μια κινηματογραφική λέσχη στην Πίζα, το 1954 γύρισαν σε συνεργασία με τον Τσέζαρε Τσάβατινι ένα μικρού μήκους ντοκιμανταίρ, το SAN MINIATO, JUGLIO 44 (Σάν Μινιάτο, Ιούλιος του '44). Αφού τελείωσαν ένα θεατρικό έργο (που ποτέ δεν ανεβάστηκε), το 1954 δούλεψαν και οι δύο σαν βοηθοί του Γίόρις 'Ιβενς στο φιλμ L'ITALIA NON E UN PAESE POVERO ('Η 'Ιταλία δεν είναι μια χώρα φτωχή), βασισμένο σ' ένα κείμενο του Μοράβια. Αφού συνεργάστηκαν σαν βοηθοί σκηνοθέτη με τον Ροσσελίνι, τον Έμμερ και τον Πελεγκρίνι, οι Ταβιάνι γύρισαν το 1962 μαζί με τον Βαλεντίνο 'Ορσίνι την πρώτη δική τους μεγάλη μήκους ταινία UN UOMO DA BRUCIARE ('Ένας άνθρωπος για κάψιμο). Το 1963 άκολούθησε το I FUORILEGGE DEL MATRIMONIO (Το παράνομο Ζευγάρι) πάλι σε συνεργασία με τον Βαλεντίνο 'Ορσίνι και το 1967 το I SOVVERSIVI, που το γύρισαν μόνοι τους. Το 1968 τέλειωσε το SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE (Κάτω απ' τον άστερισμό του Σκορπιού) και το 1971 γύρισαν για λογαριασμό της ιταλικής τηλεόρασης το SAN MICHELE AVEVA UN GALLO ('Ο Σάν Μικέλε είχε έναν κόκορα).

ΕΡ.: Στο προηγούμενό σας φιλμ «Κάτω από τον άστερισμό του Σκορπιού» δεν βρισκόταν μπροστά σε μια ουγκεκριμένη ιστορική κατάσταση, ένω αυτό έδω είναι ένα φιλμ που δίνει την έντύπωση πως είναι ιστορικά τοποθετημένο σε μια πολύ ουγκεκριμένη χρονική στιγμή, ακριβώς πριν και ακριβώς μετά, ακριβώς πριν από τη διαμόρφωση μιας μαρξιστικής ή επουτημονικής σοσιαλιστικής θέσης και ακριβώς μετά απ' αυτήν, αλλά η στιγμή της γέννησης είναι άπουσα. 'Η γέννηση των μαρξιστικών θεωριών και η έφαρμογή τους συμβαίνουν όσο ο Τζούλιο είναι στη φυλακή. Βλέπουμε λοιπόν μια δράση άναρχικού τύπου και έπειτα ομάδες ουγκροτημένες κύβλας, αλλά η μετάβαση σ' αυτές λείπει.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: 'Η μετάβαση γίνεται τη στιγμή που οι νεαροί του μιλούν, του έξηγούν πως έχει παρανοήσει το γεγονός της εμφάνισης της θιομηχανίας. Αυτή η θεμελιώδης μεταβολή στην Ευρώπη αφήνει τον Τζούλιο στο περιθώριο, έστω κι αν η ικανότητά του κι η δύναμή του είναι άνώτερες απ' των νεαρών: τα πράγματα έξελιχτηκαν μ' έναν τρόπο που δεν θα μπορούσε να φανταστεί: ο άγώνας των χωρικών για τη γη μεταβλήθηκε σε ταξικό άγώνα μετά την εμφάνιση της θιομηχανίας.

ΠΑΟΛΟ: Οι νεαροί επαναστάτες προσπαθούν να του έξηγήσουν τι ήταν αυτή η ριζική μεταβολή που συνέβη στην 'Ιταλία: πρώτα άπευθυνόντουσαν στους άγρότες, τώρα πρέπει να στραφούν προς τους έργάτες. Αυτό που θέλαμε ν' άποδώσουμε ήταν μια ανθρώπινη σχέση, παραπάνω απ' ότι μια ιδεολογική ή ιστορική κατάσταση. Οι κουθέντες των νεαρών είναι άπλές, χωρίς μεγάλο ιδεολογικό βάθος...

ΕΡ.: 'Η αντίθεσή τους ώστόσο είναι θεωρητική, άσχετα αν είναι διατυπωμένα με άπλά, αλλά ριζικά, λόγια

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: 'Η εξέλιξη των νεαρών δεν είναι μια μεταφυσική εξέλιξη, όπως ή συνειδητοποίηση του Τζούλιο σαν άναρχικού, αλλά στήρίζεται και ξεκινά από ουγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα: την έμ-

φάνιση της θιομηχανίας. Δεν έχουμε να κάνουμε με μια θεωρία πιο προχωρημένη ή πιο 'Ιδανική απ' ότι του Τζούλιο, αλλά περισσότερο με την πραγματικότητα που πήρε μια κατεύθυνση που ο Τζούλιο μ' όλη του τη φαντασία δεν κατόρθωσε να προβλέψει.

ΠΑΟΛΟ: 'Εξάλλου αυτοί οι νεαροί είναι τελείως διαφορετικοί από τον Τζούλιο στη συμπεριφορά τους, στον τρόπο που μιλάνε, που γελάνε...

ΕΡ.: Είναι πραγματικά ένα φιλμ με άκριβη ιστορική τοποθέτηση, και γι' αυτό φτάνουμε στο σημείο ν' άναρωτηθούμε, παίρνοντας ύπόψη μας και το γεγονός ότι δεν παύουν να υπάρχουν και οι ουγκεκριμένοι ιστορικοί καθορισμοί, που δεν είναι έμβαθύνονται, αν το φιλμ δεν έγινε σαν ένα είδος παραδειγματός, πολύ κοντά στο μύθο, κάπως σαν στον «Σκορπιό».

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Αυτό που έχει σημασία στο φιλμ σήμερα είναι, νομίζω, πως μάς δίνει να καταλάβουμε ότι οι ομάδες με τις άυθορμητιστικές και άναρχικές τάσεις που ξεπήδησαν το 1968 μπορούν να οργανωθούν με έπιστημονικό τρόπο. Μ' αυτήν την έννοια είναι έπίκαιρο για μάς ένα φιλμ που μιλάει για μια παρελθοντική έποχή.

ΠΑΟΛΟ: 'Ο Γκαίτε έλεγε ότι δταν του έρχόταν μια ιδέα στο μυαλό, άνέτρεχε στην ιστορία, έψαχνε κι έβρισκε μια κατάσταση άνάλογη μ' αυτήν που είχε στο νου του. Διαλέγω μια ιστορική κατάσταση για να μιλήσω για τον εαυτό μου. Μ' άλλα λόγια, ένω ή ιστορική κατάσταση είναι άρκετά ουγκεκριμένη, παρεμβαίνει μια διαδικασία άφαίρεσης που κάνει, όσο πιο ουγκεκριμένη είναι μια κατάσταση, τόσο πιο άφηρημένη να γίνεται. Είναι μια άφαίρεση που πηγάζει από τη ουγκεκριμενοποίηση.

ΕΡ.: Ποιά περίοδο υποτίθεται ότι διαδραματίζονται τα γεγονότα που περιγράφει το φιλμ;

ΠΑΟΛΟ: 'Από το 1875 ως το 1890. Στην πραγματική ιστορία πρόκειται για δέκα χρόνια, και στα κοστούμια ύπάρχει μια διαφορά είκοσι χρόνων.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Στην 'Ιταλία ο Μπακούνιν είχε τότε δημιουργήσει ομάδες σαν αυτές που βλέπουμε στην αρχή του φιλμ. Γύρω στα 1890 έμφανίστηκε ή πρώτη 'Ιταλική όργάνωση.

Συζήτηση
των
Πάολο και Βιτόριο
Ταβιάνι
μέ τους
Μισέλ Δημόπουλο
και
Πασκάλ Κανέ

ΕΡ.: Στο πρώτο μισό ή στο πρώτο τρίτο του φιλμ έχουμε μπροστά μας εξακριβωμένα ιστορικά στοιχεία (π.χ. η επίθεση στο χωριό), στη συνέχεια όμως, όπως στη σκηνή της φυλακής για παράδειγμα, η σύνδεση με την ιστορία είναι χαλαρότερη.

ΠΑΟΛΟ: Μπορούμε να πούμε ότι το φιλμ από ιστορική άποψη είναι ακριβές. Ακόμα και για τη σκηνή της φυλακής είχαμε για ιστορικό πρότυπο το πρόσωπο του άναρχικού Κροπότκιν που έμεινε στη φυλακή για ένα πολύ μεγάλο διάστημα. Αυτό για μας είναι σημαντικό αλλά όχι και ουσιαστικό. Όταν κάναμε το φιλμ σκεφτήκαμε τον Τζούλιο σαν κάποιον που δουλεύει για να φτιάξει το έργο του, σαν έναν δημιουργό. Όσο είναι ο άνθρωπος που δουλεύει για να δημιουργήσει με τη φαντασία του, τις αυταπάτες του... είναι καθαρά μια σκηνοθεσία.

ΕΡ.: Στο ένα (στο «Σκορπιό») ή ούτοπία βρίσκεται στο ίδιο το σχέδιο του φιλμ, ενώ στο Σάν Μιγκέλε μέσα στους καθορισμούς των προσώπων.

ΠΑΟΛΟ: Έδω είναι το τέλος της ούτοπίας, ένας μεγάλος έρωτας για την ούτοπία που πέθανε μαζί με τον Τζούλιο. Βρισκόμαστε ακριβώς σε μία στιγμή που μπορούμε να διασθεβαιώσουμε πώς τὸ νὰ σκεφτόμαστε όπως πριν τρία χρόνια ότι είναι δυνατό ν' αλλάξουμε τα πάντα είναι πια αυταπάτη. Πιστεύουμε πώς ήρθε ο καιρός να μελετήσουμε. Με τα λόγια του Λένιν που είπε ότι έπρεπε να κάνουμε δύο θέματα μπρός κι ένα θή-



«Κιαινο απ' τον άσπερισμό του Σκορπιού».

μα πίσω, σκεφτόμαστε πώς τώρα είναι καιρός να κάνουμε αυτό το θέμα πίσω για να μελετήσουμε την κατάσταση, να προσπαθήσουμε να την κατανοήσουμε. Αυτός είναι ο λόγος ο λόγος που μας ώθησε να κάνουμε ένα ιστορικό φιλμ.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Για μὲς τὸ «Σάν Μιγκέλε» δὲν είναι ένα φιλμ πὸ μπρός ή πὸ πίσω ἀπὸ τὸν «Σκορπιό», είναι ένα φιλμ πὸ πέρα (με την χρονολογική έννοια) ἀπὸ τὸν «Σκορπιό». Για μένα ὁ «Σκορπιός» κυοφοροῦσε τὸν «Σάν Μιγκέλε».

ΕΡ.: Έχω την εντύπωση ότι ο λόγος του φιλμ είναι βασισμένος πάνω στην άρνητικότητα, ο λόγος του Τζούλιο προσκρούει πάντοτε πάνω σὴν μὴ δεκτικότητα, δὲν ἀκούονται ἀπὸ τὸν ἄλλους, οὔτε ἀπὸ τὸν δεσμοφύλακα, οὔτε ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο με τὸ κάρρο, οὔτε ἀπὸ τὸν νεαρό, καὶ μπορούμε νὰ πούμε ότι δὲν ἔχει παρὰ ἔμμεση ἐπίδραση. Στὸ τέλος ὁ ἄνθρωπος με τὸ κάρρο τοῦ λέει ότι τὸν ἔχει ἀντιπαραστήσει ἀλλὰ με πολὺ ἔμμεσο τρόπο. Είναι ένας λόγος ὅπου ἡ παρουσία τοῦ συνομιλητῆ είναι πολὺ προβληματική ἀπὸ ὅτι στὸ «Σκορπιό».

ΠΑΟΛΟ: Όταν ὁ Τζούλιο θγαίνει ἀπὸ τὴ φυλακή καὶ φωνάζει στους νεαρούς, «Εἶμαι ἐγώ, ὁ Τζούλιο Μανιέρι», γιὰ νὰ τὸν ἀναγνωρίσουν, αὐτοὶ δὲν δείχνουν καὶ πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν Τζούλιο Μανι-

έρι· ἀντιπροσωπεύει μιὰ παρελθοντική στιγμή τῆς ἱστορίας, ταυτὸχρονα ὅμως νοιώθουν κατανόηση γιὰ τὴν ἀνθρώπινη πλευρὰ τῆς περίπτωσης του, καὶ κάθονται νὰ συζητήσουν μαζί του, τοῦ λένε πὸς ἔχουν νὰ τοῦ δώσουν μιὰ ἐξήγηση. Τὸν κρὺβουν γιὰ νὰ συζητήσουν, θέλουν νὰ τοῦ μιλήσουν ἀμέσως γιὰ ὅτι συνέβη στὴν ἱστορία, ἐνῶ ξέρουν ὅτι χρειάζεται χρόνος γιὰ ὅλα αὐτά. Κι αὐτὸ τοῦ λένε οὐσιαστικὰ τὸν σκοτώνει.

ΕΡ.: Δὲν είναι δυνατὸς ἕνας διάλογος ἀνάμεσά τους. Τὸ μόνο δυνατό είναι ἕνας μονόλογος καὶ μετὰ ἕνας ἄλλος μονόλογος.

ΠΑΟΛΟ: Είναι δυὸ ξεχωριστὲς ἱστορικές στιγμές. Ὁ διάλογος δὲν είναι δυνατὸς.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Ὁ Τζούλιο πὸς εἶνα ἄνθρωπος προικισμένος με πολὺ ζωντανὴ φαντασία, κι ἄλλωστε εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ τὴν ἐξασκήσει μέσα στὸ κελλὶ του, καταλαβαίνε πὸς ἴσως οἱ νέοι νάχουν δίκιο, ὅτι πρέπει νὰ μελετήσει ἀπ' τὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ κατανοήσει αὐτὰ τοῦ συνέβησαν. Ἀλλὰ τὰ ὄργανα πὸς εἶχε μέσα στὴ φυλακή δὲν τὰ ἔχει πια ἔξω ἀπὸ τὴ φυλακή, στὸν ἐλεύθερο ἀέρα. Ἐχει συνειδητοποιήσει ὅτι πρέπει νὰ ξαναρχίσει ἀπ' τὴν ἀρχή, ἀλλὰ δὲν αἰσθάνεται πια ἰκανός, δὲν ἔχει πια δύναμη. Οἱ ἀνθρώπινες δυνατότητές του κάνουν τὴν προσπάθειά του σχεδὸν ἀδύνατη.

ΕΡ.: Ὁ ἴδιος δὲ λέει ποτὲ οὐ εἶναι ἀναρχικός;

ΠΑΟΛΟ: Στὴν πραγματικότητα ἦταν διεθνιστὴς πὸς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἰσοδυναμοῦσε με ἀναρχικό.

ΕΡ.: Ποιὰ εἶναι ἡ λειτουργία τῆς ἀφήγησης τῆς μικρῆς κόρης τοῦ ὑπουργοῦ μέσα στὴ διήγηση τοῦ φιλμ;

ΠΑΟΛΟ: Ἡ ἐξουσία. Σκεφτήκαμε νὰ δείξουμε τὴν ἐξουσία με τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς νεαρῆς κοπέ-



«Ὁ Σάν Μιγκέλε εἶναι ἕνας κόκορας Τζούλιο Μανιέρι».

λας πὸς σκεφτεται καὶ λέει φρικτὰ πράγματα. Ἐπὶ πλέον ὁ λόγος τῆς εἶναι λόγος μαγικός. Ἀλλὰ στὴ συνέχεια γιὰ μὲς ἡ ἐξουσία δειχνεται κυρίως στὴ φυλακή.

ΕΡ.: Ἡ σκηνή πρὶν ἀπὸ τοὺς τίτλους ἔχει μπεῖ ἐκεῖ μόνο καὶ μόνο ὡς ἐνδειξη τοῦ ταξικοῦ είναι τοῦ μικροῦ Τζούλιο καὶ τοῦ εἶδους τῆς παιδείας πὸς δέχτηκε, ἡ ὑπονοεῖ καὶ τίποτε ἄλλο;

ΠΑΟΛΟ: Ἡ γενικὴ ἰδέα τοῦ φιλμ γεννήθηκε ἀπὸ τὴ φυλακή: ἕνας ἄνθρωπος στὴ φυλακή, μὲς στὸ σκοτάδι. Θελήσαμε λοιπὸν νὰ κάνουμε τὴν ἀρχὴ με μιὰ σκηνή πὸς ἕνα παιδί κλείνεται σ' ἕνα εἶδος φυλακῆς γιὰ παιδιὰ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο κερδίζαμε νὰ δείξουμε τὸ ἀρχικό του περιβάλλον, ὁ ἀληθινὸς ὅμως λόγος εἶναι αὐτὸς πὸς σὰς εἶπα. Τὸ φιλμ γιὰ μὲς εἶναι: ἕνας ἄνθρωπος μὲς στὸ σκοτάδι πὸς τραγουδαίει γιὰ νὰ πάρει κουράγιο.

ΕΡ.: Αὐτὸ τὸ τραγούδι σημαίνει κάτι παραπάνω στὴν Ἰταλία;

ΠΑΟΛΟ: Ὁχι, εἶναι ἕνα λαϊκὸ τραγούδι. Ὅπως καὶ τὸ τραγούδι ὅταν βαδίζει πρὸς τὸ θάνατο στὴ δευτέρη σεκάνς: εἶναι ἕνα τραγού-

δι πὸς ἐκφράζει τὴ χαρὰ καὶ τὸ τραγουδοῦν στὶς λαϊκὲς γιορτὲς στὴν Ἰταλία.

ΕΡ.: Στὰ φιλμ οὐς ὑπάρχει πάντοτε μιὰ πολὺ ἰσχυρὴ σχέση με τὸν πατέρα, εἴτε αὐτὸς εἶναι ὁ Τολιάτι (στοὺς «Ἀνατρεπτικούς»), εἴτε ὁ Τζιάν Μαρία Βολοντέ (στὸ «Σκορπιό»).

ΠΑΟΛΟ: Νομίζω ὅτι πατέρας στὸν «Σάν Μιγκέλε» εἶναι οἱ νεαροὶ στὸ τέλος, κι ὁ Τζούλιο ὁ γιὸς κατὰ κάποιον τρόπο. Στὸ τέλος εἶναι πολὺ νέος.

ΕΡ.: Αὐτοκτονεῖ, καὶ δὲν μπορούμε νὰ φανταστοῦμε τὸ γυιὸ νὰ αυτοκτονεῖ.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Πράγματι, ὁ Τζούλιο πὸς εἶναι ὁ πὸς ἡλικιωμένος εἶναι λιγότερο ὡριμος ἀπ' τοὺς νεαροὺς ἐπαναστάτες πὸς ἔχουν φτάσει σὲ μιὰ πλήρη ὡριμότητα.

ΕΡ.: Ὁ πατέρας εἶναι αὐτὸς τοῦ ὁποῦ ὁ λόγος θεωρεῖται ὡς λόγος τοῦ κυρίου, τῆς αὐθεντίας, θεωρεῖται ὡς ὁ νόμος, ὡστόσο ἐδῶ κάνει τὴ δύναμή του, κάνει τὴν ἰσχύ του καθὼς ὁ Τζιάν Μαρία Βολοντέ κάνει τὴν ἐξουσία του.

ΠΑΟΛΟ: Ναι, ὅπως κι ὁ Βολοντέ στὸ «Σκορπιό» ἔτσι κι ὁ Τζούλιο στὸ τέλος τοῦ «Σάν Μιγκέλε», παρουσιάζεται ὡς ἕνα μικρὸ παιδί καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια μπορούμε νὰ πούμε ὅτι οἱ νεαροὶ στρατευμένοι τοῦ τέλους εἶναι πὸς μεγάλοι ἀπ' αὐτὸν.

ΕΡ.: Ἡ σκηνή τῆς φυλακῆς εἶναι ἡ κεντρικὴ σκηνή τῆς ἱστορίας...

ΠΑΟΛΟ: Ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ μὲς νὰ δουλεύουμε με ἕνα

καὶ μόνο ἡθοποιὸ εἰκοσιπέντε ὁλόκληρα λεπτὰ τοῦ φιλμ. Καὶ σ' αὐτὰ κρατᾷ πραγματικὰ τὴ θέση τῆς αὐθεντίας, τοῦ δημιουργοῦ, θγαίνει στὴ σκηνή τοὺς ἴδιους τοὺς συντρόφους του. Μετὰ θγαίνει. Ὅπως κι ὁ σκηνοθέτης ὅταν τελειώσει τὸ φιλμ του.

ΕΡ.: Εἶχατε ἐπιδιώξεις γιὰ ντοκυμανταῖρ στὴ φυλακή;

ΠΑΟΛΟ: Κάθε ἄλλο. Συμπιέσαμε δέκα χρόνια φυλακῆς σὲ μιὰ μέρα: ἕνα πρωί, ἕνα ἀπόγευμα, ἕνα θράδυ. Μιὰ μέρα γιὰ δέκα χρόνια. Κι ἐκτὸς αὐτοῦ, διαλέξαμε μιὰ φυλακὴ ὅχι καὶ πολὺ ρεαλιστική. Τελικὰ ὁ ἡθοποιὸς ἦταν τόσο ἀξιόλογος πὸς τὸ ἐνδιαφέρον ἦταν τεράστιο ὅπως σὰς ἔλεγα.

ΕΡ.: Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά ὅταν τὸν παίρνει τὸ κάρρο...

ΠΑΟΛΟ: Σκηνοθετεῖ τὴν ἴδια τὴν ταφή του.

ΕΡ.: Δηλαδή εἶναι ἡ φαντασίωση τοῦ θανάτου του, τοῦ μαρτυρίου του. Κι ἀπὸ κεῖ προέρχεται ἡ βαθεῖα του κατάθλιψη ὅταν τοῦ ἀναγγέλλουν ὅτι πῆρε κάρρο. Ἐκεῖ κανεῖς πραγματικὰ τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ἥρωας σὰς εἶναι πολὺ συμπαθῆς, ἐνῶ οἱ ἄνθρωποι στὴ θάρκα εἶναι μᾶλλον ἀντιπαθεῖς.

ΠΑΟΛΟ: Ἀκριβῶς. Πολλοὶ κριτικοὶ μὲς εἶπαν πὸς αὐτὸ ἦταν πολὺ καλὸ μὰ πολὺ ἀπαισιόδοξο. Οἱ περισσότεροὶ ἄνθρωποι ἔχουν τὴ συνήθεια νὰ κρίνουν ἕνα φιλμ ἀπὸ τὸ τέλος του, ἀπὸ τὸ τελευταῖο του πλάνο. Γι' αὐτοὺς αὐτὸ πὸς μετρᾷ εἶναι τὸ τέλος.

ΕΡ.: Νομίζουμε ὡστόσο πὸς καὶ τὰ τέσσερα κεφάλαια τοῦ φιλμ εἶναι ἐξίσου ἀρνητικὰ μὲς στὴν ἴδια τὴν πορεία τους.

ΒΙΤΤΟΡΙΟ: Εἶναι ἴσως θεαρὸ μὲν ἡ συνειδησὴ σας ἀπέναντι μὲς πὸς εἶμαστε οἱ τελευταῖοι ἀτομιστές.

ΕΡ.: Τί θέση παίρνετε σχετικά με τὴν ὑπόλοιπη ἰταλικὴ παραγωγή;

ΠΑΟΛΟ: Νοιώθουμε πάντοτε πολὺ ἀπομονωμένοι μέσα σὲ μιὰ παραγωγή ὅπου κυριαρχοῦν ἄνθρωποι ὡς τὸν Πιέτρι καὶ τὸν Ρόζι. Νοιώθουμε πὸς κοντὰ σ' ἄλλους ὅπως ὁ Μπερτολούτσι, ὁ Παζολι νι ἢ ὁ Φερρέρι. Ἀλλὰ δυστυχῶς καθένας κάνει φιλμ ἀπὸ τὴ δική του πλευρὰ. Μὲς ἀρέσει πολὺ ἡ δουλειὰ τοῦ Ζάν-Λὺκ Γκοντάρ αὐτὸς θγαίνεται δύο θέματα μπρός. Ἐμεῖς ἕνα θέμα πίσω, μιὰ περίοδο δηλαδή μελέτης τῆς ἱστορίας.

Σχετικά με τρεις ταινίες: «Οιδίπους τύραννος»,
«Στρατηγική της άρακνης», «Όστια»

του Νίκου Λυγγούρη

«Αυτή τη φρίκη, αυτά τα σκοιάδια της ψυχής, για να τα διαλύσουμε, χρειαζόμαστε όχι τις ακτίνες του ήλιου, τις φωτεινές γραμμές της μέρας, αλλά την ακριβή παρατήρηση της φύσης και την αιτιολογημένη έρμηνεία της».

Λουκρήτιος¹

«Το χαρακτηριστικό γνώρισμα της αστικής αναπαράστασης είναι το ότι παράγει τις μορφές της σαν πραγματικές σε σχέση με ένα υποκείμενο το οποίο υποτίθεται ότι δεν γνωρίζει τίποτε για τις σχέσεις παραγωγής, που μέσα τους το ζωγραφικό προιόν θα έγγραφει όπως όλα τ' άλλα προιόντα».

Ζαν - Πιερ Ουντάρ²

«Μερικά φιλμ είναι φέτες ζωής, τα δικά μου είναι φέτες γλυκού».

«Αλφρεντ Χίτσκοκ³

«Αν διαλέγουμε τρεις Ιταλικές ταινίες για να τις σχολιάσουμε, είναι γιατί πέρα από τις υπάρχουσες διαφορές τους παρουσιάζουν ορισμένες κοινές σταθερές, ιδεολογικές και αισθητικές, οι οποίες μάς φαίνεται ότι αποτελούν τροχοπέδη για τη δημιουργία ενός κινηματογράφου έξω από τα πλαίσια της κυριαρχούσας ιδεολογίας. Ποιά είναι αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά;

I. Το μοντέλο κατασκευής τους (και τα τρία παρουσιάζονται σαφώς σαν παραβολές).

II. Η έννοια του «πραγματικού» (και τα τρία επιχειρούν να δώσουν μια εικόνα του πραγματικού που να βασίζεται πάνω σε δυο αναφορικούς άξονες: την ψυχανάλυση και τον ιστορικό ύλισμό).

III. Η πολύπλοκη και άσαφης σχέση τους με

την σημερινή πολιτική, ιδεολογική, σεξουαλική και αισθητική πραγματικότητα, χάρη στην οποία κατορθώνουν να πείσουν το θεατή ότι παρουσιάζονται σαν ακριβείς αναλύσεις μιας ορισμένης ιστορικής περιόδου και σαν μάρτυρες ενός ορισμένου ιδεολογικού κλίματος.

Νομίζουμε ότι αυτή η τάση ενός μεγάλου μέρους του «μοντέρνου» κινηματογράφου δεν αποτελεί τίποτε άλλο, παρά μια συνέχιση των κλασικών αρχών της διαφάνειας και της μεταβατικότητας, ενώ από την άλλη μεριά παρατηρείται καθαρά μια τέλεια άγνοια της διαλεκτικής μεθόδου, τόσο μεγαλύτερη όσο ισχυρότερη φαίνεται να είναι η λεγόμενη «πολιτική» όψη αυτών των φιλμ. Τούτη την άνυπαρξία της διαλεκτικής μεθόδου στη διαπραγμάτευση των κινηματογραφικών θεμάτων την συναντάμε σε ένα αρκετά μεγάλο αριθμό φιλμ, όπως είναι οι άλλες ταινίες του Παζολίνι που ήλθαν στην Ελλάδα, ο «Κονφορμιστας» του Μπερτολούτσι, το «Υπεράνω πάσης υποψίας» του Πέτρι, ο «Μεσάζων» του Λόζεϋ, το «Ζαμπρίνσκι Πόιντ» του Αντονιόνι, το «Κουεράντα» του Ποντεκόρβο, οι «Κανίβαλλοι» της Καβάνι, οι περισσότερες ταινίες του Βισκόντι, το «Σάκκο και Βανσέτι» και η «Εκτέλεση» του Μοντάλντο, το «Ανθρώποι έναντίον ανθρώπων» του Ρόζι κλπ.

Το να συγκατατάσσουμε σε αυτό τον κατάλογο τις ταινίες του Μπερτολούτσι και του Παζολίνι, που θεωρούνται από μια μερίδα της ξένης και της ελληνικής κριτικής σαν προπύργια του μοντέρνου κινηματογράφου, δεν μάς φαίνεται διόλου ρησικίνδυνο ούτε παράλογο. Αντίθετα νομίζουμε ότι οι αρχές του κλασικού κινηματογράφου διασχίζουν από την μια ως την άλλη άκρη τα φιλμικά κείμενα των ταινιών τους, αποκρύβουν την πραγματική διαδικασία της παραγωγής τους μέσα στο φιλμ και συντείνουν όλο και περισσότερο στην αύξηση της ιδεολογικής και πολιτικής σύγκλησης που βασιλεύει μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, σύγκληση που διοχετεύεται μέσα από τα ίδια τα φιλμ.

ΜΟΝΤΕΛΟ

«Αν πράγματι το μοντέλο κατασκευής των τριών ταινιών είναι η παραβολή κι αν αυτή η παραβολή μπορεί να ονομασθεί «πολιτική», όπως άρεσκει να το διατυπώνει ή κυριαρχούσα κριτική, θάπρεπε να έρευνήσουμε τη φύση αυτής της παραβολής και τη χρήση της από το δημιουργό.

Τί είναι μια παραβολή; «Ένας μυθικός λόγος που μέσα του κρύβει μια αλήθεια. Η αλήθεια αυτή μπορεί να αποκρυπτογραφηθεί και νάβγει στο φως. Συμπέρασμα: μια παραβολή μπορεί κάλλιστα να αποτελεί ένα πλήρες σημειολογικό σύστημα όντας βασικά ένας μύθος, δηλ., ένα σημειολογικό σύστημα, σύμφωνα με τις απόψεις του Μπάρτ⁴ («Μυθολογίες» στο κεφάλαιο «ο μύθος σήμερα»). «Αν έξ' άλλου αναλογιστούμε ότι ο μύθος αποτελεί ένα από τα βασικά μοντέλα της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας κι αν μάς

προτείνουν σαν καινούργια τέτοια μοντέλα, σχήματα μη - μυθικά, δεν θα βλέπαμε άλλο τρόπο για να κατασκευάσουμε αυτά τα τελευταία παρά εκείνον που σχετίζεται άμεσα με τη συστηματική ανάγνωση και καταστροφή των μυθικών μοντέλων κι όχι με την παραγνώριση και την υπέρβασή τους, χειρονομία σαφώς μεταφυσική. Δεν αμφισβητούμε δηλαδή τη χρησιμοποίηση των μυθικών μοντέλων από το δημιουργό, αλλά την ανάγνωση αυτών των μοντέλων, όχι μόνον όπως του τη μπορεί να γίνει από το θεατή και τον κριτικό, αλλά περισσότερο από το ίδιο το φιλμ. Η ένσωματωση ενός μυθικού μοντέλου μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο είναι έπιτρεπτή μόνον όταν ακολουθείται από κάποια ανάγνωση αυτού του μοντέλου από άλλα στοιχεία που ένυπάρχουν κι αυτά μέσα στο γενικότερο τουτο πλαίσιο. Και τι άλλο παρά ανάγνωση μπορεί να είναι ή ανάγνωση; Και τί άλλο παρά διάλυση μπορεί να είναι ή ανάγνωση;

Μια παραβολή μπορεί να διαβαστεί σύμφωνα με τον Μπάρτ από ένα υποκείμενο που έχει στην κατοχή του τρεις βασικά τρόπους ανάγνωσης του μύθου: είτε ταυτίζεται με αυτόν, είτε βλέπει σε αυτόν σύμβολα, είτε τέλος, αναγνωρίζει πίσω από αυτόν άλλοτι που χρησιμοποιούνται για την απόκρυψη των πραγματικών ιστορικών καταστάσεων. Είναι φανερό ότι το μυθικό μοντέλο πρέπει να μετατραπεί σε ένα άλλο δεύτερο μοντέλο που θα βασίζεται σε δύο στοιχεία: μύθος/μυθολόγος. Ο μυθολόγος δεν είναι ο θεατής: αν ο θεατής αναγκαστεί να γίνει μυθολόγος, το φιλμ ήδη είναι καταδικασμένο, εφόσον είναι μόνον ένας μύθος και τίποτε άλλο (βλ. το παράδειγμα της «Χαμένης ηπείρου» την οποία σχολιάζει ο Μπάρτ). Αντίθετα όταν το φιλμ ένσωματώνει στη διαδικασία παραγωγής του το στοιχείο του μυθολόγου, δηλ. όταν ένα μέρος μόνον του φιλμ προτείνεται σαν μύθος ενώ ένα άλλο εφαρμόζει μια ανάγνωση του πρώτου μέρους, μπορούμε να μιλήσουμε για σοβαρές προθέσεις. Ένα φιλμ που διαβάζει τον έναντό του, ένα φιλμ που φωτίζει το μοντέλο του, ένα φιλμ που καταστρέφει τις πρωταρχικές του δομές: να τί μπορεί να ονομασθεί μοντερνισμός.

Σ' ένα φιλμ σαν την «Στρατηγική» όπου το ρόλο του μυθολόγου αναλαμβάνει ο γιος και του μύθου ο πατέρας, όπου η παραβολή του ήρωα και του προδότη διαποτίζει το σκελετό της φιλμικής κατασκευής κι όπου ο άγνωστος γιος θα προσπαθήσει να διαβάσει το μύθο του πατέρα σύμφωνα με τους δύο πρώτους τρόπους που προτείνει ο Μπάρτ, τί είναι εκείνο που μάς κάνει να αμφισβητούμε στα περισσότερα σημεία της τη δουλειά του Μπερτολούτσι;

I. Ακριβώς η παντελής άγνοια του τρίτου τρόπου ανάγνωσης του μύθου, η μόνη αποστασιοποιητική και απομυθοποιητική⁵. Πρώτος τρόπος

νάγνωσης: ταύτιση. 'Ο πατέρας κι ο γιός τρέχοντας μέσα στο δάσος, γίνονται ένα. 'Ο γιός συγχέεται όλο και περισσότερο με τον πατέρα. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε ότι το φιλμ έχει σαν σκοπό του την τελική ταύτιση πατέρα/γιού (κι ο ίδιος ο Μπερτολούτσι το διαβεβαιώνει). "Αν μάλιστα είναι σωστή ή υπόθεση ότι ο γιός αναλαμβάνει το ρόλο του θεατή του φιλμ, δηλαδή διαβάζει εκ μέρους του θεατή το μύθο, δεν είναι δύσκολο να συμπεράνουμε ότι ο θεατής καλείται να παίξει τον καθαρά ψυχωτικό ρόλο του γιού σε σχέση με τον πατέρα (και φυσικά με τον Πατέρα). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η προσπάθεια του γιού να διαβάσει το μύθο μετατρέπεται σε μια αποτυχία: κλεισμένος μέσα στο απομονωμένο χωριό θ' αναγκαστεί να ζήσει τυφλά τον πατρικό μύθο. 'Η αντίρρησή μας έγκειται στο ότι αυτή την αποτυχία του γιού το φιλμ προτείνει σαν επιτυχία: το μυστήριο έχει λυθεί κι έχει κληροδοτηθεί, ο μύθος διαβάστηκε απ' το γιό (άρα απ' το θεατή). Το φιλμ παραμένει τυφλό πάνω στην τυφλότητα του γιού και ο θεατής τυφλός πάνω στην τυφλότητα του φιλμ. Αυτή την κυκλική διαδικασία θέτει σε κίνηση ή ταινία μ' ένα αρκετά έξυπνο τρόπο, ώστε να υποβάλλει την ιδέα της διαύγειας εκεί που ακριβώς βρίσκεται η ασάφεια (και βασικά η μεταφυσική ασάφεια).

«'Η τρίτη προσρμογή είναι δυναμική, καταναλώνει το μύθο σύμφωνα με τους ίδιους τους σκοπούς της δομής του: ο αναγνώστης ζει το μύθο με τον τρόπο μιας ιστορίας ταυτόχρονα αληθινής και μη - αληθινής» («Μυθολογίες», «ο μύθος σήμερα»).

Είναι φανερό απ' τα παραπάνω ότι η ανάγνωση του μύθου αφήνει το άρχειο μοντέλο άθικτο, το σέβεται, τείνει να το επανακατασκευάσει σύμφωνα με τον τρόπο του μιμητικού αναδιπλασιασμού: ο γιός σαν συνέχεια του νεκρού πατέρα, αιχμάλωτος του μύθου, έτοιμος για τη δημιουργία ενός μετα - μύθου. Βρισκόμαστε πάντα στα πλαίσια ενός άκαμπτου αναπαραστατικού μηχανισμού.

2. Βέβαια μέσα στο φιλμ υπάρχει μια τάση εξέτασης του μύθου απ' τη σκοπιά των συμβόλων που εκφράζουν περισσότερο την άποψη του «συντάκτη» («Μυθολογίες»), δηλαδή του Μπερτολούτσι. Δυστυχώς η χρήση των συμβόλων παραμένει όχι μόνο φτωχή αλλά και τελείως λανθασμένη: χρήση καθαρά φιλολογική, σχεδόν θρησκευτική. Τα σύμβολα του Καλού και του Κακού έχουν αντικαταστήσει τη λειτουργία μιας γραφής που αναλύει τη συγκεκριμένη φιλική κατάσταση. Οι χορηγισμένες γραμμές του τραίνου στο τέλος του φιλμ είναι μια απ' τις χειρότερες χρήσεις του σύμβολου: το κόρτο προτείνεται σαν το κλείσιμο του ήρωα μες το μύθο, σαν τον ακίνητο χρόνο που περιβάλλει τους ήρωες του Μπέκετ και να μην στον Μπέκετ δεχόμαστε το σύμβολο άφου τὰ πάντα είναι σύμβολα κι άφου ή χρήση τους έξυπνερται το μεταφυσικό σύστημα του δημιουργού. "Όχι όμως και στον Μπερτολούτσι που συνειδητά του-

λάχιστον άλλους σκοπούς φαίνεται να έχει κι όχι τη μεταφυσική λύτρωση του ήρωά του.

"Αν τελικά το μυθικό μοντέλο παραμένει βουτηγμένο μέσα στη «φρίκη και στα σκοτάδια της ψυχής», είναι γιατί ο δημιουργός δεν χρησιμοποιεί το στοιχείο «μυθολόγος» σαν ριζικά ετερογενές στοιχείο προς το μοντέλο: ή «Στρατηγική» βασίζεται πάνω στην αρχή της ομοιογένειας και της συνέχειας: οι άξονες του μύθου ξεκινούν όλοι από ένα κοινό κέντρο κι απλώνονται καθαρά όπως αναπτύσσεται ή δομή ενός αστυνομικού φιλμ. Ποτέ το κοινό αυτό κέντρο δεν διασπάται καθώς συμβαίνει στα μοντέλα π.χ. του Μπέργκιαν (στο «Πρόσωπο» το μυθικό μοντέλο θρυμματίζεται σε πολλά τέτοια μοντέλα που εκτίθενται το ένα ύστερα από τ' άλλο χάρη σε μια τυχαία διαδικασία) ή του Γκοντάρ (στους «Καραμπινιέρους» το μοντέλο αναποδογυρίζεται ολοκληρωτικά και αυτοεξαλείφεται). 'Η ετερογένεια θεωρείται από το φιλμ επικίνδυνη, γι' αυτό απωθείται. Προϊόν της απώθησης: ή τυφλότητα του γιού, ο αιώνιος ευνουχισμός του, «οι άκτίνες του ήλιου, οι φωτεινές γραμμές της μέρας», ή ανυπαρξία κάποιας επισημονικής θέασης.

∴

Στον «Οιδίποδα» την ανάγνωση του μύθου υποτίθεται ότι πραγματοποιεί το ίδιο το φιλμ προτείνοντάς μας μια διπλή έρμηνεία: ψυχαναλυτική και κοινωνική. Για τη δυσκολότατη αυτή δουλειά ο σκηνοθέτης δεν κάνει τίποτε άλλο παρά έγκραυστα ένα δεύτερο μύθο που αντί να διαβάζει τον πρώτο, επανεγγράφει τα ιδεολογικά του στοιχεία ένα προς ένα: μοντέλο/μετα-μοντέλο (τα μυθοποιημένα ψυχαναλυτικά μοντέλα χρησιμοποιούνται σαφώς σαν αλληγορίες του χαμένου παράδεισου, ενώ οι οικονομικές ρίζες τους έρμηνεύονται πάνω στην άφηρημένη σχέση άτομου/κοινωνίας): σύμβολο/μετα-σύμβολο (ο Οιδίποδας, που τυφλώνεται παραμένει πάντα αυτός που βγάζει τα μάτια του για να μη βλέπει, γεγονός που μας υποχρεώνει να θεωρήσουμε, ότι ακόμη κι αυτό το υποτιθέμενο μετα-σύμβολο δεν είναι παρά το ίδιο σύμβολο επαναλαμβανόμενο). Αυτή ή τάση για ταυτολογία που διακρίνει τον «Οιδίποδα», αυτή ή διαδοχή κειμένου/μετα-κειμένου όπου ο δεύτερος όρος τελικά μετατρέπεται σ' ένα ψευδο-κείμενο, αναδιπλασιάζουν την ιδεολογία (μυθολογική/πατριарχική) απλώνοντάς την σε πολλαπλά ίδια επίπεδα: ο θρίαμβος της άστικης ιδεολογίας.

«Υπάρχει μες την ταυτολογία ένα διπλό έγκλημα: σκοτώνεις το λογικό γιατί σου αντίστέκεται σκοτώνεις τη γλώσσα γιατί σε προδίδει. 'Η ταυτολογία είναι μια λιποθυμία που φτάνει στην ώρα της, μια σωτήρια άφασία, είναι ένας θάνατος, ή αν θέλουμε μια κωμωδία, ή αγανακτισμένη «αναπαράσταση» των δικαίων των πραγμάτων έναντι στη γλώσσα... 'Η ταυτολογία φανερώνει μια βαθειά περιφρόνηση για τη γλώ-



Όστια

σα: την απορρίπτουμε γιατί μας λείπει. "Αρα κάθε άρνηση της γλώσσας είναι ένας θάνατος. 'Η ταυτολογία θεμελιώνει ένα νεκρό κόσμο, ένα κόσμο ακίνητο» (Ρολάν Μπάρτ: «Μυθολογίες»).

∴

Τί να πει κανείς για την «Όστια»; Το μυθικό μοντέλο του φιλμ απωθεί τελείως απ' τη δομή του το στοιχείο του μυθολόγου, ο μύθος μας καλεί να ζήσουμε τις καταστάσεις του. Κάθε ανάγνωση πρέπει να μείνει τυφλή μπροστά στην ολοφάνερη κλοπή: «ο μύθος είναι πάντα μια κλοπή γλώσσας» (Μπάρτ, στο ίδιο).

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ

«...το αναπαριστώμενο δεν είναι το παραπέμπον αλλά το σημαίνον...».

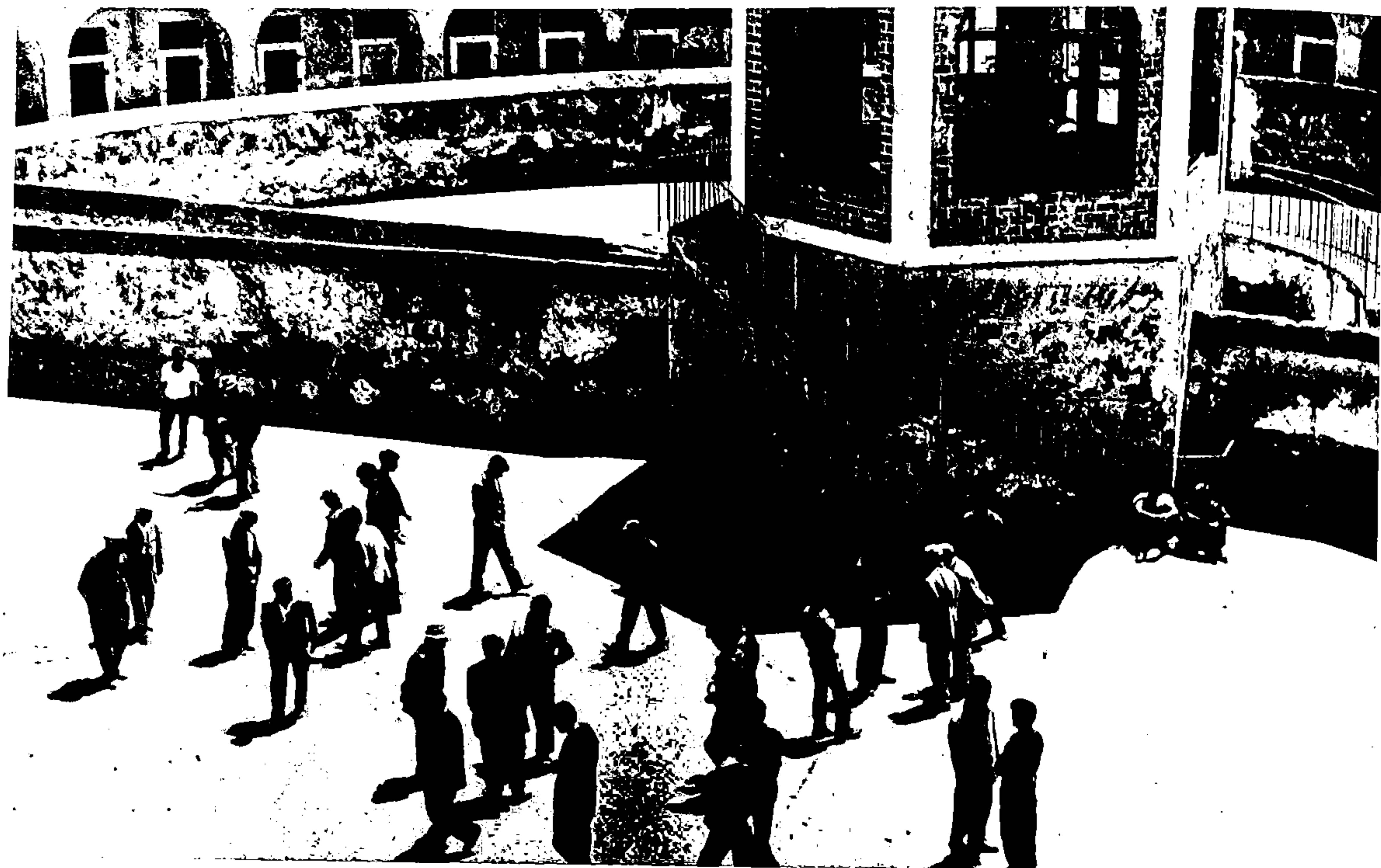
Ζάν - Λουί Σεφρέ⁷

Δεν θα προχωρήσουμε πολύ στη μελέτη ενός απ' τα σημαντικότερα πρακτικά και θεωρητικά κινηματογραφικά προβλήματα: εκείνο του πραγματικού, των προϋποθέσεων του, της απεικόνισής του μέσα σ' ένα αναπαραστατικό σύστημα. Το πρόβλημα του πραγματικού θα μας δώσει έδω την αφορμή για μια σειρά από αποσπασματικές σκέψεις.

Και οι τρεις ταινίες που αποτελούν το άντι-

κείμενο αυτού του άρθρου προσπαθούν να κατασκευάσουν μια εικόνα του πραγματικού που να έρμηνεύει την ανθρώπινη συμπεριφορά με βάση όρισμένα θεωρητικά κριτήρια, όπως είναι ή ψυχανάλυση κι ο ιστορικός υλισμός. Αντί να έρευνήσουμε το σκόπιμο αυτής της μεθόδου — πρόβλημα παλιωμένο και ξεπερασμένο — θα θέλαμε να τονίσουμε αντίθετα τα σφάλματα που μπορούν να δημιουργηθούν από τη χρήση αυτών των δύο θεωριών:

Σ φ ά λ μ α π ρ ώ τ ο : ή χρήση της ψυχανάλυσης δεν είναι ποτέ ανεκδοτολογική, όπως συμβαίνει και στα τρία φιλμ. Δεν μπορεί ή ψυχαναλυτική θεωρία ν' αναχτεί στο επίπεδο του θεάματος γιατί αυτόματα αποκτά μια καθαρά νευρωτική φύση: ή ψυχανάλυση σαν αντικείμενο - θέαμα καλεί το θεατή σε μια φαντασματική ανάγνωση, τον παρασύρει πονηρά στη θέση του ήρωα και τον υποχρεώνει να ζήσει τα μεγάλα ψυχαναλυτικά θέματα πάνω σε μια σκηνή σαφώς οϊδιπόδεια. Στη «Στρατηγική» ο θεατής - ήρωας παίζει πάνω σε μια διπλή σκηνή (σκηνή πρωταρχική και σκηνή της ιστορίας) ένα παιχνίδι πόθου και άγνοιας, παιχνίδι που τον αναγκάζει να μη το θεωρεί σαν τέτοιο, αλλά σαν μια πραγματική υπόθεση. Αποτέλεσμα: ή ψυχανάλυση τον εισάγει στο λησμονημένο χώρο της παιδικής ηλικίας. Χρειάζεται λοιπόν μια δεύτερη ψυχανάλυση ή οποία θα προσπαθήσει να ψυχανάλυσει τη νευρωτική φύση της πρώτης: ή «Στρατηγική»



«Όστια»

την άγνοεί παντελώς, καθώς την άγνοούν κι ο «Οιδίποδας» κι η «Όστια» και το μεγαλύτερο μέρος των παραγόμενων φιλμ.

Ο Μπάρτ στις μυθολογίες αναφέρει ότι ο Φλωμπέρ στην προσπάθειά του ν' αποφύγει το μύθο, έχτισε ένα δεύτερο τεχνητό μύθο πάνω στον πρώτο, στο μυθιστόρημά του «Μπουβάρ κα Πεκυσέ». Θα μπορούσαμε να πούμε προεκτείνοντας σχηματικά τη μεθοδολογία τούτη, ότι σ' ένα φιλμ όπου ένυπάρχουν τα ψυχαναλυτικά θέματα του Οιδίποδα, είναι αναγκαία σ' ένα δεύτερο επίπεδο ή διαπραγμάτευση μιās νέας ψυχαναλυτικής θεώρησης των φιλολογικών αυτών θεμάτων. Έτσι η ψυχανάλυση μεταμορφώνεται σ' ένα όργανο άνάλυσης του έαυτού της και γενικότερα της πραγματικότητας, κι όχι μονοδιάστατα σ' ένα απλό αντικείμενο θέασης· δυστυχώς ο κινηματογράφος έκτός από σπάνιες εξαιρέσεις (βλ. την «Περσόνα» του Μπέργκμαν, όπου όλο το φιλμ ψυχαναλύεται άφοϋ έχει ψυχαναλύσει τις ήρωίδες του κι όπου το τιθέμενο πρόβλημα δέν δίνει μόνο μιá εκπληκτική κινηματογραφική λύση, αλλά και μιá καθαρά έπιστημονική), συνεχίζει να τη χρησιμοποιεί, όπως ακριβώς οι νατουραλιστικές θεωρίες χυδαιοποίησαν τη θεωρία της κληρονομικότητας, του περιβάλλοντος κλπ.

Απ' τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι μόνον μιá έπιστημονική χρήση της ψυχαναλυτικής θεωρίας είναι δυνατή στον κινηματογράφο· όλες οι άλλες σχετίζονται με χρήσεις σαφώς ιδεολογικές.

Σ φ ά λ μ α δ ε ύ τ ε ρ ο : ή χρησιμοποίηση του ιστορικού ύλισμου είναι ή ίδια μ' εκείνη της ψυχανάλυσης, δηλαδή καθαρά ιδεολογική· κι αυτό ναί μόνον είναι όλαφάνερο στην «Όστια» και στον «Οιδίποδα», αλλά φροντίζει να κρυφτεί (δχι αρκετά επδέξια είναι αλήθεια) στη «Στρατηγική», όπου ο ιδεολογικός λόγος έχει υπεξαιρέσει ολοκληρωτικά τον έπιστημονικό. Πώς έπιτυγχάνεται αυτό;

Ο Μπερτολούτσι προτιμάει να χρησιμοποιήσει όρισμένα καλούπια σκέψης που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «ήδη γνωστά» στο μέσο θεατή και που βασικά αποτελούνται από αναπαραστάσεις, ιδέες, μύθους (όπως είναι ο «φασίστας», ο «άντιφασίστας», ή «έλευθερία», ή «δημοκρατία»)· αυτή ακριβώς την έννοια του «ήδη γνωστού» εκμεταλλεύεται ο κινηματογραφιστής στην προσπάθειά του να εισαγάγει τον θεατή στη διοχετευόμενη μές το φιλμ ιδεολογία, ώστε να τον κρατήσει πάντα σ' ένα επίπεδο ιδεολογικής σύγκλησης, μακριά από κάθε πολιτική θέση. Ο θεατής (και μαζί του ο δημιουργός) γνωρίζουν απ' τις πρώτες σκηνές του έργου ότι υπάρχει ένα αντικείμενο μυστήριου που το φιλμ θα λύσει, όπως ακριβώς ο θεατής γνωρίζει ότι σε μιá αστυνομική ταινία υπάρχει ένα αντικείμενο για διαλεύκανση· μέσα στην ιδέα αυτού του μυστήριου (κατά προτίμηση πολιτικής φύσης), βρίσκεται κατά το ήμισυ ο θεατής μέσω των «ήδη γνωστών» ιδεολογικών κατασκευών. Συμβαίνει δηλαδή έδώ, τι και σ' άλλα παρόμοια

«μιοντέρνα» φιλμ αυτής της συνομοταξίας: ο δημιουργός βρίσκεται πάνω απ' το φιλμ του, σε θέση διανοητικής υπεροχής· γνωρίζει τα πάντα και κρατάει στα χέρια του το κλειδί όλων των έρμηνοιών· αν κατορθώσει να υποβάλλει και στο θεατή αυτή την ιδέα, τον καθιστά συνένοχο του «γνωρίζω πριν απ' το φιλμ το αντικείμενό του»: Πρακτική τελείως αντίθετη μ' εκείνη του πρωτοποριακού κινηματογράφου, στον οποίο το αντικείμενο του φιλμ (δηλαδή το πραγματικό αντικείμενο) και το υποκείμενο της γνώσης του αντικείμενου βρίσκονται σ' ένα επίπεδο μηδέν αλληλεξάρτησης· κατά την πορεία του φιλμ το πραγματικό αντικείμενο θα έγκατασταθεί ενώ ταυτόχρονα ή διαδικασία της άναγνώρισής του απ' το υποκείμενο θ' αρχίσει ν' αναπτύσσεται· οι έννοιες και οι ιδέες βρίσκονται σε συνεχή ροή και μόνο μετά το τέλος του φιλμ μπορούν να κατασκευαστούν απ' το υποκείμενο: ένεργεια καθαρά διαλεκτική, αντίθετη απ' την υπερβατική διείσδυση του υποκειμένου μέσα στο αντικείμενο μελέτης. Θα μπορούσαμε να εκφράσουμε τη λειτουργία αυτή λέγοντας ότι σ' ένα πρωτοποριακό φιλμ ύφίστανται όρισμένα καλούπια σκέψης που «θα γίνουν γνωστά». Απ' αυτή την άποψη υποστηρίζουμε ότι ο ιστορικός ύλισμος βαθαίνει περισσότερο πάνω στην έπεξεργασία των ιδεών μές το φιλμ παρά στην περιγραφή των προσώπων, του περιβάλλοντός τους⁸ (θεωρία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού).

Υποστηρίζοντας ότι ή λειτουργία της «Στρατηγικής» καταλήγει στο να παρουσιάσει μιá νευρωτική άποψη ένδός πολιτικού προβλήματος, δηλαδή μιá εικόνα του πραγματικού φαντασματική και μυθοποιημένη, δέν θάπρεπε να παραλείψουμε να τονίσουμε ότι όταν ή 'Ιστορία μετατρέπεται σε θέαμα, ο 'Ιστορικός 'Υλισμός μετατρέπεται με τη σειρά του σε φιλολογία κακής ποιότητας: «Μη κάνετε την πάλη ένα αντικείμενο, αλλά τα φιλμ σας ένα αντικείμενο πάλης. Κριτικής. Και μετασχηματισμού» (Πασκάλ Μπονιτοσέρ, Cahiers du cinéma 236—37).

Σ φ ά λ μ α τ ρ ί τ ο : ή έπιχείρηση ιστορικός ύλισμος-ψυχανάλυση που έγγράφεται με διαφορετικούς τρόπους σε κάθε ένα απ' τα τρία φιλμ αποτυγχάνει, γιατί άδυνατεί να προσδιορίσει το σημείο έπαφής τους· στη «Στρατηγική» ή σκηνή του Οιδίποδα έγγράφεται σαν συμπληρωματική της σκηνής της 'Ιστορίας: οι «τρύπες» της αναπαράστασης (αναπαράσταση που ένσωματώνει στο σύστημά της τη μέθοδο του ιστορικού ύλισμου) θα γεμίσουν από ένα άμφίβολο ψυχαναλυτικό υλικό: ο πατέρας θα μεταμορφωθεί σε Πατέρα τότε μόνον όταν ο γιός βρεθεί για τα καλά μπροστά σ' ένα άλυτο μυστήριο. Κι είναι γνωστό ότι ή ψυχανάλυση μπορεί να λύσει όλα τα μυστήρια, άκόμη κι όταν αυτά είναι ψευδο-μυστήρια, όπως της «Στρατηγικής». Θα φτάναμε στο σημείο να πούμε ότι, για τον Μπερτολούτσι, το πραγματικό κλεισμένο μέσα στους προσδιορισμούς του ιστορικού ύλισμου (κλεισμένο κι όχι

μελετημένο) φανερώνει τη γνήσια φύση του όταν έπικαθοριστεί από την όρολογία της θεωρίας του άσυνείδητου. Έτσι ο έπικαθορισμός αυτός δέν απέχει και πολύ από ένα υπερ-καθορισμό, στον οποίο το αντικείμενο αντί να συγχωνεύσει σ' ένα όρο τα δύο όνόματά του, άπορρίπτει το ένα κι άμέσως ύστερα και το δεύτερο: το πραγματικό δέν μπορεί να όνομαστεί· όσο περισσότερο όνομάζεται τόσο περισσότερο προφυλάγεται απ' το να φέρει στο φώς την πραγματική «ουσία» του. Το πραγματικό είναι προικισμένο με τη δυνατότητα να περνάει λεπτομερειακά άνάμεσα απ' όλα τα όνόματά του, ν' άγγίζει το ένα ύστερα απ' τ' άλλο όλα τα επίπεδα προσέγγισής του. Ποτέ όμως δέν θα παραδοθεί στην ήδονή του όνομάζεσθαι, θάναι μιá συγκεκριμένη όντότητα πέρα απ' τον κόσμο των σημείων, ανεξάρτητη απ' αυτά, στη βαθύτερη ουσία του ανεξερεύνητο: «πράγμα καθ' έαυτό». Όχι πως άπαγορεύεται να το όνομάσουμε: έμεις μπορούμε να το καθορίσουμε, εκείνο όμως είναι άδύνατο να καθοριστεί: «Τό Τάο που προσπαθούμε να συλλάβουμε δέν είναι το ίδιο το Τάο· το όνομα που θέλουμε να του δώσουμε δέν είναι το τέλειό όνομά του» (Λάο - Τσέ: «tao to king»). «Αν ο γιός προσπαθεί να όνομασει το πραγματικό, θα καταλήξει τελικά στο συμπέρασμα ότι κι ο ίδιος βρίσκεται φυλακισμένος μέσα σ' αυτό, άρα έχει ήδη άποτύχει· ή φιλοσοφική του πορεία άνάμεσα στη λέξη και στο πράγμα μπορούσε ν' ακολουθήσει τρεις δρόμους: α) Ριζική άπότμηση άνάμεσα στα δύο αντικείμενα και ταυτόχρονα άνεύρεση της κοινωνικά (βλ. οικονομικά) αίτιολογημένης σύνδεσής τους, β) Ταύτιση των δύο αντικειμένων και σχηματισμός ένδός «Όλου, γ) Άπόκρυψη του ένδός αντικείμενου πίσω από τ' άλλο, σε τρόπο που το δεύτερο ν' άπωθει το πρώτο.

Τον πρώτο δρόμο στον οποίο μπορεί να γίνει χρήση ταυτόχρονη της ψυχανάλυσης και του ιστορικού ύλισμου («Τριστάνα», «Χρονικό της Άννας - Μαγδαληνης Μπάχ», «Ψυχώ», «Μιá γυναίκα παντρεμένη»), μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρό γνωσιολογικό (διαλεκτικό).

Τον δεύτερο, στον οποίο μπορεί να γίνει κρήση μόνο της «ψυχανάλυσης» ή μόνο του «ιστορικού ύλισμου» («Οιδίποδας», «Όστια», «Τζουλιέτα των Πνευμάτων», «Σύντροφος», «Φαραώ», μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρά μυθολογικό (φετιχιστικό).

Τον τρίτο, στον οποίο μπορεί να γίνει συμπληρωματική χρήση της ψυχανάλυσης και του ιστορικού ύλισμου («Στρατηγική», «Κονφορμιστας», «οί Καταραμένοι», «Άγρια Συμμορία», το «Δυστύχημα»), μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν δρόμο καθαρά όντολογικό (μεταφυσικό).

Περιττό να τονίσουμε ότι οι δυο τελευταίοι δρόμοι μετατρέπουν τον ιστορικό ύλισμο και την ψυχανάλυση σε όμοιώματα έπιστημονικών όργάνων, βυθίζοντάς τα σε μιá συστηματική ιδεολογική άποκαύνωση.



Οιδίπους τύραννος

Αν μ' αυτό τον τρόπο τὰ τρία φιλμ (και κυρίως ή «Στρατηγική») παρουσιάζουν την εικόνα του πραγματικού, θα μᾶς φαινόταν πολύ ενδιαφέρον να δούμε πώς τὸ ὑποκείμενο τῆς ιδεολογίας μέσα σ' αὐτὰ προσπαθεῖ νὰ καταλάβει τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου τοῦ κειμένου και πώς αποτυγχάνει.

Ι. Φανερὴ εἶναι ἡ ψυχωτική φύση τῆς προσωπικότητας τοῦ γιοῦ πού ἐνυπάρχει ὄχι μόνο και σ' ἄλλα πρόσωπα (Ἄλιντα Βάλι, Πατέρας, χωρικοί), ἀλλὰ και στὸν τρόπο δόμησης τοῦ φιλμ: ἀναγνώριση - παραγνώριση (και γνωρίζουμε ὅτι ἀντικείμενο τούτης τῆς ἀναγνώρισης - παραγνώρισης εἶναι τὸ πραγματικό). Τὸ σχῆμα αὐτὸ πού δίνει και τὴ χροιά τῆς ἀστυνομικῆς ἱστορίας (μυστήριο = ἀναγνώριση - παραγνώριση) στὸ φιλμ, ἀναπτύσσεται καθαρὰ σ' ἕνα ἐπίπεδο τοῦ φανταστικοῦ: ὁ χρόνος χάνει τὴ «ρεαλιστική» του ποιότητα, ἡ σύγκριση τοῦ τότε και τοῦ τώρα συνεχῶς ἐντείνεται ἡ διαδικασία τούτη συντελεῖται ὀλόκληρη μέσα στὸν ψυχολογικὸ χῶρο ἐνὸς «ἐγῶ». Τὸ «ἐγῶ» αὐτὸ ἀνήκει στὸ γιὸ (στὸ θεατὴ, στὸ δημιουργό, στὸ φιλμ), δηλ. καθίσταται σ' ἕνα δευτέρου ἐπίπεδο «ἐγῶ» ἐνὸς πραγματικοῦ.

Ἡ ιδεολογική αὐτὴ λειτουργία βέβαια στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ χρήση τοῦ σημαίνοντος, σὲ μιὰ σημαίνουσα πρακτική. Τὸ πρόβλημα πού τίθεται ἐδῶ ξεπερνάει τὰ ὅρια αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου γι' αὐτὸ θὰ περιοριστοῦμε σὲ σύντομες μόνο ἀναφορὲς στὰ κύρια σημεία του.

α) Τὴ σημαίνουσα πρακτική πού ἀναπτύσσε-

ται στὸ πεδίο τῆς ιδεολογίας (πού «δομεῖται σὰν μιὰ νεύρωση μεταφορᾶς», Τζούλια Κρίστεβα «Ἀναλυτική πρακτική, ἐπαναστατική πρακτική» Cinématique 9/10), ὁ Μπερτολούτσι προσπαθεῖ νὰ τὴν μετατρέψει σὲ μιὰ σημαίνουσα κοινωνική πρακτική.

β) Τὸ ντεκόρ, τὰ κοστούμια, οἱ «ἤδη γνωστὲς» ἔννοιες, τὸ κλίμα ἐποχῆς, ἡ καταγγελία τοῦ φασισμού, χρησιμοποιοῦνται σὰν ἄλλοθι γιὰ τούτῃ τὴ μετατροπὴ.

γ) Ἡ ἀποτυχία ἀνάγνωσης τοῦ πατρικοῦ μύθου ἀπ' τὸ γιὸ προτείνεται σὰν ἐπιτυχία.

δ) Τὸ ὑποκείμενο τῆς ιδεολογίας ἔχει ἔτσι μετατραπεί σ' ἕνα ὑποκείμενο γνώσης τοῦ πραγματικοῦ και τοῦ ἑαυτοῦ του: βγαίνει ἔξω ἀπ' τὰ γράναζια τῆς ιδεολογίας.

ε) Ἡ μετατροπὴ πέτυχε σύμφωνα με τὸ Μπερτολούτσι ἀπότυχε σύμφωνα με μᾶς. Τὰ β και γ εἶναι μιὰ ἔνδειξη. Ἄλλη μιὰ: τὸ ὑποκείμενο ἀγνοεῖ τὴν ψύχωση⁹ («πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμό τοῦ ὑποκειμένου και τοῦ πραγματικοῦ», Κρίστεβα) σχετικά με τὸν Πατέρα. Λησμονεῖ τὴν τοποθέτησή του μετὰ τὴν «συντακτικὴ δομὴ» (Thomas Herbert: «Παρατηρήσεις γιὰ μιὰ γενική Θεωρία τῶν ιδεολογιῶν», Cahiers pour l'analyse No 9,, ἀναφερόμενο ἀπ' τὸν Κανὲ στὰ Cahiers No 238—39): ἄρα ἐπαναλαμβάνεται σημειώνουμε ἐδῶ τὴ συνεχῆ αὐτο-επανάληψη τῶν φιλμικῶν καταστάσεων στὴ «Στρατηγική τῆς ἀράχνης» ὅπου ὁ γιὸς βρίσκεται και χάνεται ἀνάμεσα στὸ ναί και τὸ ὄχι, τὰ ὑπὲρ και τὰ κατὰ, ὄχι πιά τῆς πατρικῆς ὑ-



Οιδίπους τύραννος

πόθεσης, ἀλλὰ τῆς γνώσης τοῦ πραγματικοῦ και τῆς δόμησης του. Θὰ λέγαμε ὅτι τὸ φιλμ πέφτει διαρκῶς στὴν παγίδα τῆς ιδεολογίας (τῆς ἀστικῆς ιδεολογίας) κι ὅτι θὰ μπορούσε ἐπ' ἀπειρο νὰ συνεχιστεῖ ἔτσι.

ΙΙ. Δίνουμε ἐδῶ τὰ ἀποσπάσματα τῆς Κρίστεβα και τοῦ Χέρμπερτ: «Τὸ ὑποκείμενο τοῦ κειμένου γνωρίζει τὴν ψύχωση (πού χαρακτηρίζεται ἀπ' τὸν ἀποκλεισμό τοῦ ὑποκειμένου και τοῦ πραγματικοῦ), ἀλλὰ ἀναδύεται μέσα ἀπ' αὐτὴ και τὴν ἐξουσιάζει με μιὰ πρακτική πού δὲν εἶναι παρὰ κοινωνική. Στὸ μέτρο πού ἡ πρακτικὴ αὐτὴ εἶναι μιὰ πρακτικὴ τοῦ σημαίνοντος, τὸ ὑποκείμενο τοῦ κειμένου διακρίνεται ἐπίσης ἀπ' τὸ ὑποκείμενο τῆς ἐπιστήμης πού μπορούσαμε νὰ τὸ χαρακτηρίσουμε σὰν ἔξω-κλεισμένο (ψυχωτικὸ τύπου) με τὴν ἔννοια ὅτι, μέσα στὴ μεταγλωσσολογική του πρακτικὴ, παραλείπει νὰ ὑποταγεῖ στὸ σημαῖνον. Διαφέρει ἐξ ἴσου ἀπ' τὸ ὑποκείμενο τῆς ιδεολογίας τοῦ ὁποῖου ἡ παραγνώριση - ἀναγνώριση ἐγκαθίσταται μέσα στὸ φανταστικὸ τοῦ «ἐγῶ» και δομεῖται σὰν μιὰ νεύρωση μεταφορᾶς» (Ἡ τελευταία ὑπογράμμιση γίνεται ἀπὸ μᾶς).

«Τοποθέτηση τῶν ὑποκειμένων μέσα στὴ συντακτικὴ δομὴ και λησμονιὰ αὐτῆς τῆς τοποθέτησης μέσω τοῦ μηχανισμοῦ ταύτισης τοῦ ὑποκειμένου με τὸ σύνολο τῆς δομῆς, πού ἐπιτρέπει τὴν ἀναπαραγωγὴ τῆς τελευταίας» (Χέρμπερτ).

••

Θὰ θέλαμε νὰ ἐξετάζαμε σύντομα ἐδῶ τὶς σχέ-

σεις σημαίνοντος - παραπέμποντος - ἀπεικονίζοντος πού εἶναι ἡ ἴδια και στὰ τρία φιλμ ἀλλὰ και στὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ τῶν παραγόμενων φιλμ, εἴτε «μοντέρνα» λέγονται αὐτά, εἴτε «ἐμπορικά». Πάνω σ' αὐτὴ τὴ σχέση θεμελιώνεται μιὰ ἀπ' τὶς εἰκόνας τοῦ πραγματικοῦ στὸ νεώτερο εὐρωπαϊκὸ κινηματογράφο κι αὐτὴν προσπαθοῦν οἱ πρωτοπόροι κινηματογραφιστὲς νὰ καταδείξουν και νὰ τροποποιήσουν.

1) Ὁ θεατὴς πού κοιτάζει στὴν «Ὅστια» τὴ θάλασσα, ἕνα ἄγρὸ, μιὰ ὀμορφὴ κοπέλα, ἕνα δωμάτιο, δὲν μπορεῖ ν' ἀντιληφθεῖ ὅτι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα (στοιχεῖα ἀπεικονίζοντα) δὲν ἀναπαριστᾶν στὴν πραγματικότητα τὰ ἐξωτερικὰ με αὐτὰ συγκεκριμένα ἀντικείμενα, ἀλλὰ εἶναι ἀπλῶς τὰ σημάδια αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων. Δηλαδή τὸ παραπέμπον (στοιχεῖο πού ἀναφέρεται σὲ μιὰ ἐξωφιλμικὴ πραγματικότητα) ἐξακολουθεῖ πάντοτε νὰ συχέεται με τὸ σημαῖνον.

2) Ἡ σύγκριση παραπέμποντος - σημαίνοντος μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ με πολλοὺς τρόπους: ἐδῶ ὑποβάστανται ἀπὸ μιὰ ἐγγραφὴ τῶν ἀπεικονίζοντων μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς ἀναπαράστασης, ὅπου τὰ ἀπεικονίζοντα ἀπρωθοῦν τὴ διαδικασία παραγωγῆς τους και αὐτο-προτείνονται σὰν μάρτυρες ἐνὸς ζωντανοῦ σὲ πλοῦτο νοημάτων κόσμου.

3) Ἡ ἀλώθηση τῆς διαδικασίας παραγωγῆς τῶν ἀναπαριστώμενων ἀντικειμένων ἐντείνεται με τὴ «φωτογένεια» τῶν πραγμάτων, με τὴν αὐξηση τῆς «πραγματικῆς» τους ὕψης και τῆς μιλιτοστικότητάς τους, με τὴ μετωνυμικὴ ἐγγραφὴ τῆς



Στρατηγική της αρχής.

Κονφορμίστας.



«έντυπωσης του πραγματικού», δηλαδή με τη συνεχή αύξηση της μετωπιακής δομής της αναπαράστασης.

4) Τò σημαίνον δέν ταυτίζεται μόνο με τὸ παραπέμπον, ἀλλὰ κρύβεται πίσω ἀπ' αὐτό. Θὰ ἦταν σωτότερο ἂν λέγαμε ὅτι ἀπωθεῖται. Τὸ παραπέμπον (τὸ «πραγματικὸ») μεταμορφώνεται ἔτσι σὲ ἄλλοθι ἐνὸς ρεαλισμοῦ, ἀφοῦ τὸ σημαίνον εἶναι ὁ ἐχθρὸς κάθε ἀναπαραστατικῆς θεώρησης τοῦ κόσμου.

5) Ἡ «Στρατηγικὴ» γνωρίζοντας καλὰ ὅτι πρέπει νὰ ἐφαρμόσει μιὰ ἀπόγνωση ἀνάμεσα στὸ παραπέμπον καὶ στὸ «ρεαλιστικὸ» στάτους του γιὰ νὰ διαλύσει τὴν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας, δέν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ ν' ἀνυψώνει τὸ παραπέμπον σ' ἓνα βαθμὸ α τοῦ φανταστικοῦ. Ἡ ἀνύψωση αὐτὴ ἐπιτυγχάνεται χάρις στὴ χρήση τοῦ χρώματος, τῆς ἀναλογίας τῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν ἀνθρώπων καὶ τῆς κινήσεως τῆς μηχανῆς. Ἀποτέλεσμα: Βυθίζομαστε ἀκριβῶς σ' ἓνα φανταστικὸ δίκως φαντασία. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ, τὸ φιλμ χάρις σ' ἓνα ὀρισμένο ἀριθμὸ μηχανισμῶν (ἀναφορὰ σὲ εἰκονικὲς πρακτικὲς ἄλλων φιλμ, π.χ. τοῦ Γκοντιάρ καὶ τοῦ Φελλίνι, ἐπιανεγγραφῆ τῶν κλασικῶν - ἀναγεννησιακῶν σκηνογραφικῶν κωδικῶν) προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ, νὰ καταδείξει καὶ τελικὰ νὰ εἰρωνευτεῖ τὸ στάτους τοῦ παραπέμποντος. Αὐτὸ τὸ διπλὸ παιχνίδι (σεβασμὸς τοῦ παραπέμποντος - εἰρωνικὴ ἐγγραφή του) ἀποτυγχάνει ὅχι ἐπειδὴ ἡ πρώτη ὄψη του ὑπερισχύει, ἀλλὰ γιὰ τὴν δευτέρη εἶναι στὴν οὐσία βασιμιμένη πάνω σὲ μιὰ ἄγνοια: ἀπαραίτητη μᾶς φαίνεται ἐδῶ ἡ ἀναφορὰ στὸ ἄρθρο τοῦ Ζὰν - Πιερ Οὐντάρ «Ἐνας ἐλαττωματικὸς λόγος» (Cahiers 232), ἀπ' ὅπου καὶ δανειζόμαστε τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα: «Συμβαίνει πάντα μετὰ τὸ φιλμ γιὰ τὰ ὅποια μιλάμε ἐδῶ (καὶ μάλιστα ἀκόμη περισσότερο μ' ἓνα φιλμ σὰν τὸν «Κονφορμίστα», ποὺ ἀνακατάνει τὸ σύνολο τῶν ἐντυπώσεων τους μέσα σ' ἓνα πρόσχημα πολιτικοῦ λόγου) νὰ ἐπωφελοῦνται στὸ μάξιμουμ ἀπ' τὴ σύγκριση ποὺ βασιλεύει ἀκόμη σήμερα ἀνάμεσα στὴν ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἐξῆς πολιτικὴ συμπαραδήλωση τῆς ἀστικῆς ἀπεικόνισης σὰν ψευδο-προσχήματος, καὶ στὴν «καλλιτεχνικὴ» ἀπορρόφηση τῆς σημαίνουσας παραγωγῆς (ποὺ ἀνάγεται στὴν ἀξία ὑπογραφῆς τῆς) τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ βρίσκονται σὲ ἰδεολογικὴ, πολιτικὴ, αἰσθητικὴ ρήξη μετὰ τὸν κλασικὸν κινηματογράφον, τόσο περισσότερο, ὅσο ἡ γραφὴ αὐτῶν τῶν φιλμ διασώζει στὴν οὐσία τῆς ἐντυπώσεως καὶ τὴν ἰδεολογία τῆς διαφάνειας καὶ τῆς μεταβατικότητας τοῦ λόγου τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, ἐγκαθιδρύοντας μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὴν συμπαραδήλωση τῆς ἀστικῆς ἀπεικόνισης καὶ τοῦ πραγματικοῦ κοινωνικοῦ τῆς παραπέμποντος (οἱ ἀστοὶ) σὰν ψευδοπροσχημάτων, ἀναγκάζοντας ἔτσι τὰ παραγωγικὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐργασίας τους (τὴν ἐγγραφή τῶν εἰκονικῶν ἀναφορῶν) νὰ ἀναδιπλασιάσουν τὸ λόγο ποὺ ἀναλαμβάνεται πάνω σ' αὐτὰ τὰ πραγματικὰ παραπέμποντα, σύμφωνα με

τῆς ἀρχῆς τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου (βλ. πάντοτε τὸν «Κονφορμίστα»).

Οἱ ἐντυπώσεις αὐτῆς τῆς συμπαραδήλωσης, καὶ αὐτὴ ἡ σύγκριση μεταξὺ ἀπεικονιζόντων καὶ παραπεμπόντων, ὑποβασιάζονται καὶ διατηροῦνται ἀπ' τὴν ἐγγραφή σὲ προνομιοῦχα θέση τοῦ ἥρωα τοῦ φιλμ ὁ ὁποῖος ξεφεύγει ἀπ' τῆς πρώτης ἐνῶ ταυτόχρονα διατηρεῖ τὴν δευτέρη στὸ μέτρο ποὺ ὁ κινηματογραφιστὴς τὸν ἐγγράφει σὰν μεσάζοντα τῆς ἰδεολογικῆς του διεκδίκησης ρήξης καὶ ποὺ ὁ θεατὴς φαντάζεται τὸν ἑαυτὸ του νερωτικὰ μέσα στὸ ρόλο του».

Εἶναι δηλαδὴ φανερὸ ὅτι ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφή τοῦ τρόπου ἀστικῆς ἀπεικόνισης καὶ στὸ πραγματικὸ κοινωνικὸ τῆς παραπέμπον ἔχει ἐμφιλοχωρήσει ἓνα στοιχεῖο οὐσιαστικὰ ἀποδιαρθρωτικὸ τῆς σχέσης ποὺ συνδέει ψευδαισθητικὰ τὰ δύο αὐτὰ ἐπίπεδα, στοιχεῖο ποὺ τὸ φιλμ ἀγνοεῖ καὶ /ἢ ἀπωθεῖ στὴν προσπάθειά του νὰ καταγγεῖλει τὸν ἀστικὸν τρόπο ζωῆς. Ἀποτέλεσμα: τὸ παραπέμπον (χρωματισμένο σὰν φανταστικὸ) μετατίθεται ἀπ' τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ στὴ θέση τοῦ μὴ - πραγματικοῦ, ἐκεῖ ὅπου ὅλα τὰ φιλμικὰ δεδομένα αὐτοθαυμάζονται ναρκισσοιστικά, σὰν δημιουργήματα μιᾶς προσωπικότητας (τοῦ Μπερτολούτσι) ἢ ὅποια θεληματικὰ τὰ τακτοποιεῖ, μετὰ τὴν πρόθεση νὰ κάνει τὸ θεατὴ νὰ πιστέψει ὅτι τὸ φιλμ του δέν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ τὸ μὴ - πραγματικὸ αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ. Πρόθεση καθαρὰ ἰδεαλιστικὴ ποὺ δίνει ἀφορμὴ στὴν κυριαρχοῦσα κριτικὴ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν πλαστικότητα τῆς ταινίας (τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν «Οἰδίποδα»), γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ - εἰκαστικὸ αἰσθητήριον τοῦ δημιουργοῦ κλπ.

Μὲ δυὸ λόγια: τὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα ὑποκαθιστᾷ μιὰ ἀφηγηματικὴ ἀλυσίδα στὴν ὁποία τὸ ἀπεικονίζον - παραπέμπον ἀπωθώντας τὸ ἀληθινὸ στάτους τοῦ ἀναπαρασιτώμενου, ἐμφανίζεται σὰν ἀντιπρόσωπος μιᾶς «φανταστικῆς πραγματικότητας»: δηλαδὴ πάντα μιᾶς πραγματικότητας. Ὁ θεατὴς ὅμως ποτὲ δέν θ' ἀνακαλύψει πῶς πραγματοποιήθηκε αὐτὴ ἡ διαδικασία, ἐξακολουθώντας νὰ θεωρεῖ τῆς μορφῆς τῆς ἀναπαράστασης πραγματικῆς: τὸ «ζωγραφικὸ προϊόν» θὰ εἶναι πάντα μιὰ ἀπόδοση (πρὸς ἀληθινή), λιγότερο ἀληθινή ἢ καὶ τελείως «φανταστικὴ» τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἄρα θὰ μορφοποιηθεῖ ὅπως καὶ αὐτός, «θὰ ἐγγραφεῖ ὅπως ὅλα τ' ἄλλα προϊόντα» (Οὐντάρ).

Αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὴ «Στρατηγικὴ» εἶναι ἡ κριτικὴ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ τῆς συστήματος: αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὸν «Οἰδίποδα» εἶναι ἡ κατάδειξη τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματός του· καὶ αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπ' τὴν «Ὅσπια» εἶναι ἡ σωτὴ λειτουργία τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος.

∴

Ἄν οἱ ταινίες τοῦ Χίτοκοκ εἶναι φέτες γλυκοῦ καὶ δ ε ί κ ν ο ν τ α ι σὰν φέτες γλυ-

κοῦ, τὰ τρία φιλμ πού ἐξετάζουμε εἶναι φέτες γλυκοῦ, ἀλλά δεῖχνονται σάν φέτες ζωῆς.

Ἄν μιὰ φέτα γλυκοῦ εἶναι πρόξενος ἡδονῆς κι ἂν δὲν φοβᾶται νὰ τὸ ὁμολογήσει, σημαίνει ὅτι ἡ συνταγὴ τῆς εἶναι αὐθεντική.

Ἄν μιὰ φέτα γλυκοῦ ντρέπεται νὰ ὁμολογήσει τὴν ἀληθινή τῆς φύση (φύση ἡδονῆς - πόθου) καὶ προτείνεται σάν κάτι ἄλλο, τί μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτό;

Ὅτι ἡ συνταγὴ τῆς πάσχει ἀπὸ ἀνειλικρίνεια, πουργανισμό, στρουθοκαμηλισμό.

Ὅτι μιὰ «φέτα ζωῆς» (τουλάχιστον στὸν κινηματογράφο), μυρίζει ὑποπτα, ἂν ὄχι ἐπικίνδυνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «De regum natura», βιβλίο πρῶτο, ἐκδόσεις Garnier - Flammarion.

2. «Σημειώσεις γιὰ μιὰ θεωρία τῆς ἀναπαράστασης», Cahiers du Cinéma, No 229.

3. «Le cinéma selon Hitchcock», ἐκδόσεις R. Laffont.

4. Στὶς «Μυθολογίες» ὁ Μπόρτ προτείνει νὰ δοῦμε τὸ μῦθο σάν ἓνα σημειολογικὸ σύστημα πού ἀναπτύσσεται πάνω σ' ἓνα πρῶτο σημειολογικὸ σύστημα (τῆς γλώσσας). Ὅρίζει τὸ μῦθο σάν «ἓνα λόγο», ἀναλύει τὰ στοιχεῖα του καὶ τὸν μελετᾶει σ' ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο δὲν ἐνδιαφερόμεθα καθόλου γιὰ τὴν ἀνάλυση μιᾶς παραβολῆς, ἀλλὰ μόνο γιὰ τὸν τρόπο πού μπορεῖ ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἓνας μῦθος: τὸν τρόπο τοῦ μυθολόγου (ὁ μῦθος σάν ἄλλοθι), τοῦ συντάκτη (ὁ μῦθος σάν σύμβολο) καὶ τοῦ ἀναγνώστη (ταύτιση μὲ τὸ μῦθο).

5. Ὁ γιός δὲν εἶναι μυθολόγος, ἀφοῦ ἀποτυγχάνει ν' ἀντιμετωπίσει τὸ μῦθο σάν ἄλλοθι ἐν τούτοις ἀναγκαζόμαστε νὰ τὸν θεωροῦμε σάν τέτοιο, ἐφ' ὅσον τὸ φιλμ σάν τέτοιο μᾶς τὸν προτείνει.

6. Στὸ κείμενο τοῦ Μπόρτ σάν τρίτος τρόπος ἀντιμετώπισης τοῦ μῦθου παρουσιάζεται αὐτὸς πού ἐμεῖς ὀνομάζουμε ἐδῶ πρῶτο.

7. «Τὰ χρώματα ἀντεστραμμένα / ἡ ἄχνα», Cahiers du Cinéma, No 230.

8. Καὶ ἐννοοῦμε μὲ τὴ λέξη «ἰδέες» τὴν ἰδεολογία πού ἐνυπάρχει στὸ φιλμ, τοὺς μηχανισμοὺς κατασκευῆς καὶ διοχέτευσής τῆς ἀντίθετα ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς ἐπιμένει σὲ μιὰ «τοποθέτηση» τοῦ ἥρωα μὲς τὸ περιβάλλον του, ἀγνοώντας ὅτι αὐτὴ ἡ τοποθέτηση ὅπως γίνεται δὲν παίρνει ὑπ' ὄψη τῆς τὴν ἰδεολογία τῆς ἀναπαράστασης, ἀλλὰ τὴν ἐντείνει, ἀφοῦ τὸ «περιβάλλον» δίνεται μὲ τὸν τρόπο τῆς ἀναπαράστασης.

9. Τὸ πρόβλημα τῆς ψύχωσης, κεντρικὸ πρόβλημα τοῦ γιοῦ στὴ «Στρατηγική», ὁ Λακάν συνδέει μὲ τὸ συμβολικὸ ρόλο τοῦ Πατέρα (μὲ τ' ὄνομα - τοῦ - Πατέρα) καὶ μὲ τὴ συμβολικὴ λειτουργία του στὴ σφαῖρα τῆς προσωπικῆς

τῆς τοῦ γιοῦ. Γιὰ τὸν Λακάν ἡ ψύχωση ὀφείλεται σὲ μιὰ ἀδυναμία προσέγγισης τοῦ σημαίνοντος τοῦ Πατέρα, ἄρα σὲ μιὰ ἀδυναμία πλήρους ἐξάντλησης τῆς Οἰδιπόδειας κατάστασης: τὸ ὑποκείμενο δὲν θὰ γίνεῖ ποτὲ ἓνας πραγματικὸς ἄντρας, ἀλλὰ θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ βρίσκεται σὲ μιὰ φάση τῆς παιδικῆς ἡλικίας. Ὑπάρχει δηλαδὴ μιὰ ἔλλειψη, ἓνα χάσμα μέσα στὸ γενικὸ πλέγμα τῶν σημαίνοντων σὲ μιὰ νορμάλ περίπτωση σ' αὐτὴ τὴν κενὴ θέση θὰ θρῖσκόταν ἡ ρίζα τῆς κατασκευῆς τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας. Στὴν περίπτωση τῆς ψύχωσης τὸ σημαῖνον τοῦ Πατέρα ἀπουσιάζει γιὰ πάντα. Ὁ Λακάν δίνει σ' αὐτὴ τὴν ἔλλειψη τὸ ὄνομα foreclosure πού ἐμεῖς ἐδῶ μεταφράζουμε πρόχειρα ἀπο-κλεισμό ἢ λέξη εἶναι νομικὴ καὶ σημαίνει τὸ ἐκπρόθεσμο μιᾶς δικαστικῆς πράξης. Μ' ἄλλα λόγια τὸν ἀπο-κλεισμό τοῦ ὑποκειμένου.

ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

Ζητάμε συγνώμη ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες γιὰ τὶς τυπογραφικὲς ἀβλεψίες τοῦ προηγούμενου τεύχους (No 21) κυρίως στὴ βιβλιογραφία τοῦ ἄρθρου τοῦ Νίκου Λυγγούρη πάνω στὴν «Τριστόνα», πού συμπληρωμένη τὴν ἀναδημοσιεύουμε πῶς κάτω:

Σελίδα 2

(Στὸ μὸτο) σειρά 10η, ἀντὶ ἰδιότητα: ἰδιοκτησία.

Σελίδα 15

BIBLIA ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Jacques Lacan: «Ecrits I, II», ἔκδ. Points, Παρίσι 1966.

Pascal Kané: «Roman Polanski», ἔκδ. Cerf, Παρίσι 1971.

S. Freud: «Au delà du principe du plaisir», ἔκδ. Payot.

Gaston Bachelard: «La psychanalyse du feu», ἔκδ. Idées.

Pascal Bonitzer: «A propos de la Cérémonie», Cahiers du

Cinéma 231 — «Le curé de la guillotine», C.d.C. 223.

Rolan Barthes: «Sade, Fourier, Loyola», ἔκδ. Seuil 1971.

Jean - Pierre Oudart: «Notes pour une théorie de la représentation», C.d.C. 229 — «L'effet de réel», C.d.C.

228, «Jeux de mots, jeux de maître», C.d.C. 223.

Jacques Derrida: «L'écriture et la différence», ἔκδ. Seuil.

Jacques Derrida: «La dissémination», ἔκδ. Seuil, 1971.

Sylvie Pierre: «Les deux colonnes», C.d.C., 223.

Lautréamont: «Œuvres complètes», ἔκδ. Pléiade.

Wilhelm Reich: «La révolution sexuelle», ἔκδ. 10/18.

Bacon: «Novum organum».

Γκέοργκ Λούκατς: «Μελέτες γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ ρεαλισμὸ»,

ἔκδ. Ἐκδοτικὸ Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, 1957.

Μερικὲς παρατηρήσεις

γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ «Ἰβάν»

τοῦ Σ. Μ. Ἀιζενστάιν

τοῦ Κων. Γ. Πιτσάκη

Ὁ Κων. Γ. Πιτσάκης, τοῦ ὁποῦ δουλειὰ γιὰ πρώτη φορὰ δημοσιεύεται σὲ περιοδικό μας, γεννήθηκε στὸν Πειραιᾶ τὸ 1944. Σπούδασε νομικὰ στὴν Ἀθήνα, καὶ εἰδικεύθηκε σὲ βυζαντινὸ καὶ ἐκκλησιαστικὸ δίκαιο. Τὸ 1971 ἐξεδόσε, μὲ δική του εἰσαγωγή καὶ σχόλια, τὸ σημαντικότερο, ἴσως, νομικὸ βυζαντινὸ κείμενο, τὴν «Ἐξάβιβλο» τοῦ Ἀρμενοπούλου. Ἰδιαίτερα ἐπαινέθηκε ἀπὸ τοὺς εἰδικούς ἢ ἀποκατάσταση τοῦ παραπάνω κειμένου. Οἱ κινηματογραφικὲς του μελέτες, ἀποτελοῦν παραπλήρωμα τῶν κύριων ἐνασχολήσεών του.

B.P.

Τὸ σημείωμα αὐτὸ ἀναφέρεται στὴν πρόσφατη ἔκδοση στὰ ἑλληνικὰ τοῦ σεναρίου τοῦ «Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ» τοῦ Ἀιζενστάιν¹, πού ἀποτελοῦσε γιὰ χρόνια ἓνα ἀπὸ τὰ «αἰτήματα» τῆς κινηματογραφικῆς μας παιδείας — καὶ ὄχι μόνον αὐτῆς. Ἡ πλήρωση τοῦ κενοῦ ἔγινε μὲ ἀξιολόγη προσοχὴ καὶ εὐσυνειδησία ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ — ἂν καὶ δὲν σημειώνεται στὴν ἔκδοση ἡ γλῶσσα ἀπὸ ὅπου ἔγινε ἡ μετάφραση². Οἱ «σχο-

λαστικὲς» παρατηρήσεις πού ἀκολουθοῦν, ἀπὸ κάποιον «εἰδικότερο», ἀφοροῦν ἀπακλειστικὰ στὸν μόνον, νομίζω, τομέα ὅπου ἡ προπαρασκευὴ τοῦ μεταφραστῆ ἐμφανίζεται ἀτελής: εἶναι ἡ χρῆση τῶν ὀρων τῆς βυζαντινῆς λειτουργικῆς, καὶ γενικώτερα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὀρολογίας, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία κάθε ἄλλο παρά τυχαία ἢ ἀσήμαντη εἶναι στὸ σενάριο — καὶ στὴν ταινία³.

1. Η βασικότερη, ίσως, παρατήρηση αναφέρεται στην αλλοίωση του ονόματος ενός από τα σημαντικά πρόσωπα του έργου, του μητροπολίτη Μόσχας, αρχικά, και αργότερα Νοβγορόντ. Ο μητροπολίτης, στην 'Ιστορία και στο Έργο, ονομάζεται Ποιμήν (Pimen), δνομα καθαρά ελληνικό, συνηθέστατο στον δρθόδοξο, και κυρίως στον ολαδικό, κλήρο: συμπτωματικά, και δ σημερινός πατριάρχης Μόσχας ονομάζεται Ποιμήν επίσης. 'Ως Ποιμήν, η τουλάχιστον ένιοτε, αναπόδοτα, Πίμεν, αναφέρεται δ μητροπολίτης και σ' δλα τὰ ελληνικά, μέχρι σήμερα, κείμενα για την ταινία, καθώς και στους ελληνικούς υπότιτλους της. 'Εντελώς ανεξήγητα δ μεταφραστής μετέτρεψε τδ δνομα σέ «Ποιμενάρχη»: η λέξη, σάν κύριο δνομα κληρικών, και γενικά προσώπων, είναι ανύπαρκτη. 'Εκτός τούτου, δημιουργεί στον αναγνώστη μιάν ασκοπη σύγχυση: καθώς τδ «ποιμενάρχη», σάν κοινό και δχι κύριο δνομα, σημαίνει απλά τόν αρχιερέα, τόν επίσκοπο, δύσκολα ξεχωρίζει στο κείμενο (παρά τδ κεφαλαίο αρχικό) αν πρόκειται για τδ δνομα η για τήν ιδιότητα του προσώπου. Σ' αυτό παρασύρεται ακόμη και δ Ιδιος δ μεταφραστής: 'Ετσι, π.χ., διαθάζουμε (σ. 206): «Του Ποιμενάρχη 'Επισκόπου δ δόκιμος», όπου αυνείδητα στη γραφίδα του μεταφραστή η λέξη λειτουργησε σάν επίθετο στο «επίσκοπου» φυσικά αν ήταν ένα άλλο δνομα, ποτέ δέν θα σκεφτόταν κανείς να τδ τοποθετήσει 'Ετσι γράφοντας «Του 'Ιωσήφ επίσκοπου δ δόκιμος» αντί «Του επίσκοπου 'Ιωσήφ δ δόκιμος».

2. Η ευχή της στέψης καταλήγει στη μετάφραση: «'Οτι Σου εστιν η Βασιλεία και η Δύναμις και η Δόξα, του Πατρός και του Υιού και του 'Αγίου Πνεύματος, από του νυν και έως του αιώνας» (σ. 40). Είναι θέβαια γνωστό δτι η έκφωση αυτή τελειώνει «νυν και άει και εις τούς αιώνας τών αιώνων» (ολαθονικά: νίνε Γ πρίσνο Γ θδ θεκι θεκόθ), ένω τδ «από του νυν και έως του αιώνας» (ολαθονικά: δτ νίνε Γ ντό θεκα) χρησιμοποιείται μόνο στη λειτουργία, στον ύμνο «Είη τδ δνομα Κυρίου εύλογημένον...»⁴.

3. Στην ίδια ένότητα (σ. 39), γίνεται λόγος για «τδ μυστήριο της χρίσεως του Τσάρου». Η χρίση η ή στέψη ενός βασιλιά ασφαλώς δέν είναι, για καμιά χριστιανική όμολογία, και όπωσδήποτε δχι για τήν δρθόδοξη «μυστήριο». Η σωστή έκφραση θα ήταν: «ή Ιεροτελεστία η ή τελετή» της χρίσης ή της στέψης, η απλά: «ή χρίση» η ή «στέψη». Φυσικά δέν υπάρχει «χρίση» με τδ μυστήριο του «χρίσματος», πού στους δρ-

θόδοξους τελείται μετά τδ βάπτισμα.

4. Στη σκηνή «οι διάδρομοι του παλατιού» του Α' μέρους (σ. 91 κέ.) γίνεται πάλι λόγος για «τδ μυστήριο του χρίσματος» (σ. 97), πού χορηγείται στον έτοιμοθάνατο τσάρο. 'Εδω πραγματικά πρόκειται για μυστήριο, αλλά δχι θέβαια για τδ μυστήριο του χρίσματος: στή σελ. 94 αναφέρεται ως «τδ ύστατο χρίσμα». Πρόκειται για άτυχη κ α τ α λ έ ξ η μετάφραση τών ζενικών δρων (λατιν. extrema unctio, Ιταλ. estrema unzione, Ισπαν. extreme unctio, γαλλ. extrême-onction άγγλ. extreme unctio⁵), πού αποδίδουν απλώς τδ μυστήριο του «άγιου έλαιου» η «ελαίου τών νοσοούντων», τδ πασίγνωστο δηλαδή «ε υ χ ε λ α ι ο». Η χρησιμοποίηση έδω άτυχών δρων στη μετάφραση καθιστά στο μέσο αναγνώστη σχεδόν αδύνατη τήν ταύτιση της Ιεροπραξίας, πού περιγράφεται σ' δλόκληρη τή σκηνή αυτή, με μία έντελώς οικεία στον ελληνικό παραδοσιακό χώρο λατρευτική πράξη. Η ταύτιση αυτή πάντως επιθεβαιώνεται και από τὰ υπόλοιπα στοιχεία του σεναρίου και της ταινίας, όπως είναι η παρουσία τών επτά Ιερέων πού τελούν τδ εύχέλαιο (θλ. σελ. 94, 97 «επτά Ιερωμένοι», «επτά Ιερείς» πρβλ. Μ. Ευχολόγιο: «'Ακολουθία του άγιου έλαιου, ψαλλομένη υπό επτά Ιερέων συναχθέντων εκκλησία η και έν οίκω»), και κυρίως από τήν περιγραφή του τέλους του μυστηρίου (σ. 97): «δ Ποιμενάρχη παίρνει ένα Ευαγγέλιο, τδ άνοίγει, Ισιώνει τὰ φύλλα, άκουμπά τις γραμμένες σελίδες του πάνω στο κεφάλι του άσθενή, σάν να είναι τδ χέρι του Σωτήρα του 'Ιδιού» [...]. Τδ Ευαγγέλιο τδ κρατούν με τδ ένα χέρι επτά Ιερείς, (πρβλ. Μ. Ευχολόγιο: «'Είτα εισέρχεται μέσον τών Ιερέων δ ποιών τδ εύχέλαιον και λαθών δ προιστάμενος τών Ιερέων τδ άγιον Ευαγγέλιον τίθουσιν εις τήν κεφαλήν αυτού» και τιθέουσιν επ' αυτό τας χείρας οι Ιερείς»).

5. Στην ίδια σκηνή (σ. 94) υπάρχει σημείωση του μεταφραστή (:), προφανώς «έλλημμένη», πού εξηγεί δτι «ήταν παράδοση για τούς Ρώσους πρίγκιπες [...] να γίνονται καλόγεροι λίγο πριν από τόν θάνατό τους...». 'Αλλά η ύποσημείωση αναφέρεται σέ σημείο της μετάφρασης όπου τίποτε σχετικό δέν φαίνεται να λέγεται: απλώς: «'Επικεφαλής θρίσκειται δ μητροπολίτης Ποιμενάρχη με τήν άγία Κοινωνία. Πίσω του τδ μαύρο ράσο του καλόγερου φορούν/επτά Ιερωμένοι». Η μετάφραση είναι έδω σαφώς έσφαλμένη: οι επτά Ιερωμένοι «φέρουν», πραγματικά, τδ μαύρο κα-

λογερικό ράσο, αλλά δχι φέρουν τδ «φορούν» (τί άλλο, άλλωστε, θα φορούσαν), αλλά φέρουν τδ μεταφέρουν (για τόν 'Ιθάν) τδ ράσο της μοναχικής του κουράς. 'Αν τδ «φορούν» γίνει «μεταφέρουν» και η ύποσημείωση έχει σωστά τή θέση της, και έληγεται η άρχή της επόμενης σκηνής (σ. 100), «άπλο από Ένα εικονοστάσι ριγμένο τδ καλογερικό ράσο. 'Ετοιμο...», πού εξυπακούει γνωστό ήδη τδν ρόλο τδν ράσου κοντά στον έτοιμοθάνατο (άλλωστε, διαφορετικά, έδω θα ήταν η θέση της ύποσημείωσης). Σωστά περιγράφει τή σκηνή δ Π.Α. Ζάννας, στην ύποσημείωση έργασία του για τόν «'Ιθάν»: «έτσι φοβόταν πως πλησιάζει δ θάνατος ζητάει να φορήσει τὰ καλογερικά για να έγκαταλείψη ήσυχος τὰ έγκόσματα»⁶.

6. Στην απόδοσή του δ μεταφραστής έπιτομα μεταφέρει τὰ Βιβλικά κείμενα στην καθιερωμένη έκκλησιαστική μορφή τους (τὰ κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης στην μετάφραση τών 'Εβδομήκοντα)⁷. 'Εξαιρήση σημείωσε στη σκηνή της Βιβλιοθήκης του 'Ιθάν (σ. 231), όπου δ τσάρος άπαντά στον έξομολογή του έδυστάθιο χρησιμοποιώντας τή δική του γλώσσα: με τόν πρώτο στίχο του 1ου ψαλμού (Μακάριος άνήρ, δς σük έπορεύθη έν βουλή άσεβών). 'Ο μεταφραστής τδ άπέδωσε: «'Εύλογημένος εκείνος πού δέν συμμετέχει στα διαβούλια δδλων ανθρώπων», ένω θα ήταν όρθότερη η διατήρηση του αρχαϊκού κειμένου. — 'Επίσης μία μικρή παραδρομή: στή σελ. 95, η άρχή του 50ου ψαλμού δέν είναι «'Ελέησόν με, Κύριε», όπως αποδίδεται, αλλά «'Ελέησόν με, δ Θεός». Η παραδρομή επαναλαμβάνεται στη σελ. 267⁸.

7. Στην περιγραφή της θέσης από όπου άκούγεται, μέσα στο ναό, η δέηση του καλόγερου για τούς σκοτωμένους (σ. 239) έχουμε, ίσως, μία ακόμη επιθεβαιώση της χρησιμοποίησης από τόν μεταφραστή της άγγλικής (η άλλης εύρωπαϊκής) μετάφρασης του έργου: σέ δύο σημεία δ χώρος αυτός ονομάζεται «χορωδία» (σ. 239, 248). Η λέξη χρησιμοποιείται στις δυτικές γλώσσες για να δηλώσει τδ τμήμα του ναού πού προορίζεται για τόν κλήρο (λατιν. chorus, γαλλ. chœur, άγγλ. choir), ένω είναι άγνωστη στην δρθόδοξη αρχιτεκτονική και στο ελληνικό λεξιλόγιο μ' αυτή τήν έννοια (χρησιμοποιούμε, ανάλογα με τήν περίπτωση, τή λέξη σολεύα η τις λέξεις ιερό, θήμα κλπ.). Η λέξη «χορός» μπορεί, θέβαια, να χρησιμοποιηθί με τήν αϊδικότερη έννοια του χώρου όπου συνήθως ψέλνουν οι ψάλτες, αλλά ποτέ η λέξη «χορωδία». Πάντως έδω η έννοια είναι, νομίζω, σαφής: πρόκειται απλώς για τδ Ιερό της εκκλησίας: «Και παραπατώντας [...] θρίσκη τδ δρόμο του [...] π ρ ό ς τ η ν χ ο ρ ω δ ι α. Πέρασε τόν άπαθη ψάλτη, πέρασε τή χρυσή Βασιλείο Πύλη, έφθασε σέ μία μικρή πόρτα μ' έναν άγγελο [...]. Ποίος καλεί τόν Κύριο; άντηχεί από τδ ά γ ι ο Β η μ α η καθαρή φωνή του Ευστάθιου» (σ. 248, 249).

8. Στη μετάφραση της δέησης του καλόγερου για τούς νεκρούς έχουν επίσης παρεμφύσει δύο «λειτουργοφανείς» αρχαϊκές εκφράσεις, πού όμως είναι άδόκιμες και δέν άπαντούν στην εκκλησιαστική γλώσσα.

Η πρώτη είναι η φράση «έν τω κόσμω γνωστός» η «κατά κόσμον γνωστός», για τὰ κοσμικά όνόματα κληρικών η μοναχών (σλ. 240). Ένώ η δόκιμη, και συνηθέστατη, σχετική φράση είναι απλώς: «κατά κόσμον», όπως σωστά τήν χρησιμοποιεί δ μεταφραστής πδ κάτω (σλ. 249). Η δεύτερη είναι η φράση «'Εδω έδω, Σό, Κύριε, μνήσθητι, πού, σύμφωνα με τδ σενάριο, λέγεται επειδή άδέν είναι δλα τὰ όνόματα τών σκοτωμένων γνωστά» (σλ. 241). Η φράση όμως δέν αποδίδει τήν έννοια αυτή (δέηση και για τούς άνώνομους, άγνωστους νεκρούς πού τὰ όνόματά τους έίρει μόνον δ ούδας) απλώς σημαίνει απλώς «τών έδω» (παι.), «'Είως δ μεταφραστής θέλησε να χρησιμοποιήσει τδ «τών έδω» αντί του «τών όποιων», «ών», «τούτων», έτσι η φράση θα αυνειδόταν με τήν ομάδα προσώπων πού αναφέρεται κάθε φορά πριν τήν άκούση: 'Είως προσώπων, 'Εδω δεκαπέντε γυναικών, Τριών βουλοπαροίκων, Τριών προσώπων κλπ. Η άκόμα, ίσως δ μεταφραστής ήθελεμνα χρησιμοποιήσει τδ «έδω» με τήν «επισημική» τοπική του έννοια (=σ' αυτή τήν πόλη), από σκεψής η φράση άκούγεται μετά τήν όνομασία μιάς περιοχής. 'Ιθάνωφ, Νοβγορόντ, Γκορπίσκι» αλλά αυτό δέν είναι ανεξάλρητο: «Τριών βούλων, τριών βουλοπαροίκων, Τών έδω...» (σ. 243). 'Οπωσδήποτε θεωρώ αυτότδ του είδους τή χρήση του «έδω» φαιρως άδόκιμη, και τις πδ πάνω έρμηνείες θεβαιώσιμες. 'Αντίθετα, έντελώς σαφής είναι η απόδοση του Π.Α. Ζάννας: «και τὰ όνόματα δλων δσους Σύ γνωρίζεις» (εθ' άν., 13, σελ. 51). Στη λειτουργία του Μεγάλου Βασίλειου ύπάρχει αντίστοιχη διατύπωση: «Και ών ήμεις σük έμνημονεύσαμεν δι' άγνοιαν η λήθην η πλήθος όνομάτων, αύτός μνημόνευσον δ Θεός, δ είδώς έκάστου τήν ηλικίαν και τήν προσηγορίαν...». Πιστεύω, λοιπόν, δτι η σωστότερη, λειτουργικά, και σαφέστερη στην απόδοση του νοήματος του στίχου διατύπωση θα ήταν περίπου: «Και ών (ή: και ών τὰ όνόματα) Σύ (μόνος) ούδας, αύτός (ή: Σύ) μνημόνευσον (ή: μνήσθητι), δ Θεός (ή: Κύριε)»⁹.

9. Τελευταία άφησα μιάν ανεξήγητη παραδρομή. Στην ίδια δέηση για τούς σκοτωμένους δ καλόγερος μνημονεύει (σ. 240): «Τήν 'Ινοκίνα, πριγκήπισσα Εύδοξία, έν τω κόσμω γνωστήν ως Εύφροσύνη Σταρτόκου». Είναι θέβαια η Εύφροσύνη, η θεία του τσάρου, ένα από τὰ κύρια πρόσωπα του έργου: τί σημαίνουν αυτά τὰ άλλα όνόματα 'Ινοκίνα και Εύδοξία, και γιατί με άλλο δνομα είναι γνωστή «έν τω κόσμω» (κατά κόσμον); 'Εδω δ μεταφραστής αφήνοντας άμετάφραστο και με κεφαλαίο αρχικό τδ 'Ινοκίνα, ώστε να φαίνεται σάν κύριο δνομα, άποσιώπησε ένα δλόκληρο επεισόδιο πού δ 'Αϊξενστάιν θέλησε να περιγράψει έμμεσα στο σενάριο μ' αυτές τις λίγες λέξεις. Γιατί «'Ινοκίνα», (θηλυκό του «ίνος» = καλόγερος, μοναχός) σημαίνει στα ρωσικά απλώς μ ο ν α χ ή, «καλόγρια». Η Εύφροσύνη, μετά τήν άπόπειρα δολοφονίας του 'Ιθάν και τή σύλληψή της από τόν Μαλνυγιότα κατ' έπτολήν του τσάρου (σ. 217), οδηγείται σέ μοναστήρι, δέχεται σύμφωνα με τή ρωσική (και βυζαντινή) πριγκιπική παράδοση τήν πριν από τδ θάνατο μοναχική κουρά (θλ. παραπάνω), παίρνει τδ μοναχικό δνομα Εύδοξία

και έπειτα εκτελείται «πνιγείσα εν τῷ ποταμῷ Σάξ-
να», όπως μας πληροφορεῖ ὁ καλόγερος (σ. 240). "Ε-
τσι ἔδω, μέσα σὲ μιὰ μεταφραστικὴ ἀβλεψία, λανθά-
νει μιὰ ὁλόκληρη ἀφήγηση.

Λυποῦμαι ἂν ἐνώχλησα τὸν ἀναγνώστη ἐπιμένοντας
σὲ λεπτομέρειες. Θέλησα μόνο νὰ συμβάλω στὴν τελει-
ότερη, κατὰ τὸ δυνατόν, παρουσία ἀνάμεσά μας τοῦ
κειμένου ἐνὸς ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ καλλιτεχνικὰ δη-
μιουργήματα τοῦ αἰῶνα μας — καὶ ἴσως νὰ δείξω ὅτι
οἱ ἐπὶ μέρους ἐπιστῆμες, καὶ μάλιστα οἱ θεωρητικές,
μποροῦν νὰ ἔχουν νὰ ποῦν τὸν λόγο τους στὴν προσ-
πάθεια γιὰ τὴν προσέγγιση τῶν ἔργων τῆς τέχνης, ἀρ-
κεῖ ὁ λόγος νὰ μὴν εἶναι στεῖρος καὶ ἡ προσέγγιση
νὰ γίνεται μὲ ἀγάπη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Σεργκέι Μ. Αἰζενστάιν, Ἰθάν ὁ τρομερός, μετάφρ.
Γιάννη Μανωλάκη, Ἐκδόσεις «Γαλαξίας - Κεραμεικός» (ἀρ.
1006), Ἀθήνα 1971 (τὸ βιβλίο κυκλοφόρησε στὴν πραγμα-
τικότητα τὸν Ἰούνιο 1972).

(2) Μερικὲς φράσεις τῶν «Ἐπιλεγαιένων» ποὺ ὑπογρά-
φονται ἀπὸ τὸν μεταφραστὴ (Γ.Μ.) ἀφήνουν νὰ νοηθεῖ ὅ-
τι ἔγινε ἀπὸ τὰ ρωσικά: «Γι' αὐτὸ μεταφράζοντας προσπα-
θήσαμε νὰ κρατηθοῦμε ὅσο ποσὶ γινόνταν, ὅχι μόνο στὸ
κείμενο καὶ στὶς λέξεις του, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ
τῶν στίχων. Προσπαθήσαμε ἀκόμη νὰ διατηρήσουμε τοὺς
χρόνους τῶν ρημάτων καὶ τῶν μετοχῶν, γιατί κι αὐτοὶ ἔ-
χουν σημασία» (σ. 316). Ὅπως ὁποῖοτε ὁ μεταφραστὴς ποέ-
πει νὰ εἶχε ὑπ' ὄψη του τὴν «κλασσικὴ» ἀγγλικὴ μετάφρα-
ση τοῦ ἔργου (A Screenplay by Sergei M. Eisenstein: «Ivan
the Terrible», translated by Ivor Montagu and Herbert Mar-
shall, edited by I. Montagu, Νέα Ὑόρκη, 1962 καὶ Λονδίνο
1963), στὴν ὁποία παραπέμπει στὴ σ. 323. Θὰ δοῦμε ὅτι σὲ
χρῆση εὐρωπαϊκῆς μετάφρασης τοῦ σεναρίου θὰ πρέπει νὰ
ἀποδοθοῦν ὠριμένες ἀπὸ τὶς ἀβλεψίες τοῦ ἑλληνικοῦ κει-
μένου.

(3) Πρὸς Βachelis: «Οἱ μεγάλες βυζαντινὲς ἱερο-
τελεσιεῖς ποὺ ἀπεκονίζονται στὴν ταινία δὲν εἶναι διακο-
σμητικὴ πολυτέλεια [...], εἶναι ἀπαραίτητα στοιχεῖα τῆς ἰ-
δέας ποὺ στάθηκε τὸ ξεκίνημα τῆς ταινίας» (βλ. Ἐπιλεγό-
μενα, σ. 325). Πρὸς ἀκόμη τὶς ἐπιμαχες ἀπόψεις τῆς Ma-
rie Seton (S.M.E., A Biography, 1952) γιὰ θρησκοληψία
καὶ μυστικιστικὲς τάσεις στὸν Αἰζενστάιν (ἔκδοση Ν. Ὑόρ-
κης 1960, σ. 112, 289, 301 καὶ 457), ποὺ τὶς ἀντικρούουν
οἱ J. Mitry (S.M.E., Παρίσι 1956, σ. 106) καὶ B. Amengual
(S.M.E., Premier Plan, No. 25, Λυὼν 1962, σ. 7), καθὼς
καὶ ὁ Π.Α. Ζάννας, ποὺ ὅμως δέχεται ὅτι «αὐτὸ ποὺ σίγου-
ρα ἀναζητᾷ εἶναι μιὰ καινούργια «εἶρη» συμμετοχὴ στὸ κι-
νηματογραφικὸ θέαμα ποὺ θὰ ἐνώση τὸν καλλιτέχνη καὶ
τὸν θεατὴ μὲ τὸν ζωντανὸ μῦθο ἀπ' τὸν ὁποῖο ξεκίνησαν
οἱ πρωταρχικὲς μορφὲς τῆς τέχνης».

(4) Ὁ Αἰζενστάιν ἰδιαίτερα ἀρέσκεται στὴ μεγαλοπρέ-

πεια ποὺ προσδίδουν οἱ ἐκκλησιαστικὲς ἐκφωνήσεις, μὲ τὴν
μνεία τῶν προσώπων τῆς ἁγίας Τριάδας (πρὸς καὶ σελ.
177, στὴν ἀρχὴ). Πρὸς ἀκόμη τὴν χαρακτηριστικὴ προσ-
θήκη στὴν ταινία (ἐκτὸς σεναρίου) τῆς ἐπίκλησης: «Εἰς
τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύμα-
τος» στὴν ἀρχὴ τῆς καταδικαστικῆς «ἀπόφασης» ποὺ διαβά-
ζει ὁ Μαλυγιούτα (σ. 164)· ἡ ἐπίκληση αὐτὴ προσθέτει
συγχρόνως μιὰ πένθιμη ἐπισημότητα καὶ μιὰ τραγικὴ εἰρω-
νεῖα στὴ σκηνή.

(5) Τεῖνουν σήμερα νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ τὸν δογμα-
τικὰ ὀρθότερο καὶ πλησιέστερο στὴν ὀρθόδοξη διδασκαλία
ἄρο: oleum ἢ unctio infirmorum.

(6) Τὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ σεναρίου ἀποδίδει μὲ ἐκπληκτικὴ
ἀκρίβεια τὴν ἐπίσημη ὀρθόδοξη διδασκαλία γιὰ τὸ εὐκέ-
λαιο: «Ἐν τέλει τίθεται ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀσθενούντος
ἀνοικτὸν τὸ ἱερὸν εὐαγγέλιον, ὡς ἡ χεὶρ αὐτοῦ τοῦ Σωτῆ-
ρος Χριστοῦ» (βλ. Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια, τ.
ΙΑ', σ. 833, ἄρθρ. «εὐκέλαιο» τοῦ Δ. Μωραΐτη). Μία ἀ-
κόμη ἀπόδειξη τῆς σχολαστικῆς ἐπιμέλειας τοῦ Αἰζενστάιν
στὰ ζητήματα αὐτά.

(7) Π.Α. Ζάννας, Ἱστορία καὶ Τέχνη στὸν Ἰθάν τὸν
Τρομερὸ τοῦ Αἰζενστάιν, «Ἐποχὲς» ἀρ. 12 (σ. 32-45) καὶ
13 (σ. 45-56), Ἀπρίλιος - Μάιος 1964. Ἡ ἐξαιρετικὴ αὐτὴ
ἐργασία στὴ γλώσσα μας, περίεργα, δὲν ἀναφέρεται σὲ
κανένα σημεῖο τῶν σχολίων τοῦ μεταφραστῆ. — Εὐστοχη
στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ ἡ παραπομπὴ τοῦ Π.Α. Ζάννα στὸν
«Μανουὴλ Κουρηνό» τοῦ Καβάφη «παλιὲς συνθήσεις εὐ-
λαθεῖς θυμᾶται / κι ἀπ' τὰ κελλιά τῶν μοναχῶν προστά-
ζει / ἐνδύματα ἐκκλησιαστικὰ νὰ φέρουν / καὶ τὰ φο-
ρεῖ...». Τελικὰ, ὁ Ἰθάν λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατό του, ὕ-
τερα ἀπὸ πολλὰ χρόνια, πραγματικὰ ἐκάρη μοναχὸς κι ἔ-
λαβε τὸ ὄνομα Ἰωάνς.

(8) Ἀντίθετα αὐτὸ δὲν συμβαίνει, δυστυχῶς, στοὺς ἑλ-
ληνικοὺς υποτίτλους τῆς ταινίας, ὅπου, κυρίως, καταστρέ-
φεται ἡ ἔξοχη «ἀντίστιξη» ποὺ δημιουργεῖται μὲ τὴν ἀνά-
γνωση τοῦ 68ου ψαλμοῦ ἀπὸ τὸν καλόγερο μπροστὰ στὸ
νεκρὸ σῶμα τῆς Ἀναστασίας (σ. 122).

(9) Στὴ μετάφραση ἡ ἀρίθμηση τῶν ψαλμῶν δὲν ἀκολου-
θεῖ τὴν παράδοση τῶν Ἑβδομήκοντα, ποὺ εἶναι σὲ χρῆση
στὴν ὀρθόδοξη ἐκκλησία, ἀλλὰ τὸ ἑβραϊκὸ (καὶ προτεσταν-
τικὸ) σύστημα: ἔτσι ὁ 68ος ἀναγράφεται ὡς 69ος (σελ.
122) καὶ ὁ 50ος ὡς 51ος (σ. 95). Αὐτὸ ἐνισχύει τὴν ἂπο-
ψή μου ὅτι κατὰ τὴν μετάφραση ἔγινε χρῆση τῆς ἀγγλικῆς
ἐκδόσεως τοῦ σεναρίου (βλ. καὶ παραπάνω σχετικὰ μὲ τὴ
χρῆση τοῦ ξενοῦ ἄρο «ὑστατο χρίσμα» γιὰ τὸ εὐκέλαιο,
καὶ σημ. 2).

(10) Διατηρῶ μιὰ ἀπορία σχετικὰ μὲ τὰ κριτήρια βάσει
τῶν ὁποίων, στὴν ἴδια δέση τοῦ καλόγερου, ὀνόματα ποὺ
βρίσκονται τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο μεταφράζονται ἢ μένουν
ἀναπόδοτα. Βλέπουμε ἔτσι: Ἰωάννην, Ἰωάννα, Ἰγνάτιον,
ἀλλὰ: Γκρεγκόρου, Φουοντόρ, Βασίλι (σ. 240). Τὸ ἴδιο καὶ
σὲ ἄλλα σημεῖα τοῦ σεναρίου· π.χ.: Ἰωάννη υἱοῦ Βασίλι
(σ. 49).

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

Ἀκαδημίας 41 - τηλ. 617.942

Ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος «Ἡριδανός» προσφέρει στοὺς συνδρομητὲς μας μὲ ἔκπτωση 20% τὰ πα-
ρακάτω βιβλία:

1. ΟΒΙΔΙΟΥ Ἡ τέχνη τοῦ ἔρωτα	110 / 140	23. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Ἡ ἰδέα τῆς εἰρήνης καὶ ἡ ἀνθρώπινη ἐπιθετι- κότητα	70 / 100
2. ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιὰτ	60	24. ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α. Τὸ ὄξενο τῶν πόλεων, πρωτοεργὸ στὴν ψυχι- κὴ ἀποργάνωση τοῦ πολίτη. Μέρος Α'	50 / 80
3. ΦΡΙΛΙΓΓΟΥ Οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ	80 / 100	25. ΣΑΦ Α. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Ἀνθρώπου	60 / 90
4. ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Εγκώμιον	130 / 175	26. ΜΑΡΚΟΥΖΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ Ψυχανάλυση καὶ Πολιτικὴ	50 / 80
5. ΓΚΥΓΙΟΜΩ Κυβερνητικὴ καὶ Διαλεκτικὸς Ὑλισμὸς	100 / 130	27. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ μέλλον	120 / 140
6. ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Εἰρήνη	110 / 140	28. ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ Ἐπιστροφή στ' ἄστρα	120 / 140
7. ΡΙΑΚΕ ΡΑΪ'ΝΕΡ Ποήματα	120 / 150	29. ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ Ὁ Ἀλχημιστὴς	80
8. ΡΙΑΚΕ ΡΑΪ'ΝΕΡ Ἱστορίες τοῦ Καλοῦ Θεοῦ	80 / 120	30. ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ «Τάγκο»	80
9. ΛΟΡΚΑ Μοιρολόι γιὰ τὸν Ἰγνώθιο Σάντοεθ Μεχίας	60	31. ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β' Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10. ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ Ἀμερικὴ	120	32. ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στῆς Μόσχας τὰ χαρακώματα	100 / 130
11. ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥΪ' Μ' ἀνοιχτὸ χαρτιά	70 / 100	33. ΓΚΡΟΨ'ΑΙΧ Ε. Κανεῖς δὲν γεννιέται ἥρωας	120 / 150
12. ΕΞΥΠΕΡΥ Ὁ Μικρὸς Πρίγκιπας	60 / 75	34. ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α. Τὸ Βατικανὸ καὶ ὁ 20ὸς αἰώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομπραί	110 / 150	35. ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δὸν Κιχώτης	150
** Ἐνας ἔρωτας τοῦ Σουάν	110 / 150	36. ΓΚΑΙΤΕ Β. Ράινεκε Φοῦε	110
*** Ὄνόματα τόπων: τὸ ὄνομα	110 / 150	37. ΑΝΤΕΡΣΕΝ Παραμῦθια	75
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙ- ΤΣΙΩΝ * Γύρω ἀπὸ τὴν κυρία Σουάν	110 / 150	38. ΓΚΡΙΜΜ Ὁ Θαυμαστὸς κόσμος	95
** Ὄνόματα τόπων: ὁ τόπος	110 / 150	39. ΑΙΣΩΠΟΥ Μῦθοι	75
*** Ὄνόματα τόπων: ὁ τόπος	110 / 150	40. ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλῆς — Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας Παιδικὴ Διδασκαλὴ	100
19. Γ. ΡΑΪΤ Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχὴ του	110 / 140	41. ΤΣΕΧΩΦ Α. Ἀναποδιὲς τῆς ζωῆς	25
20. ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας	170 / 200	42. ΤΑΓΚΟΡ Ρ. Διηγήματα - Ἀφιερῶματα	30
21. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Ἀναμνήσεις καὶ Ἀναζητήσεις * Γκράτς	100	43. ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τὰ φιλοσοφικά	30
** Βιέννη	100		
*** Μόσχα	100		
22. ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη καὶ Ἀνθρωπισμὸς	120		