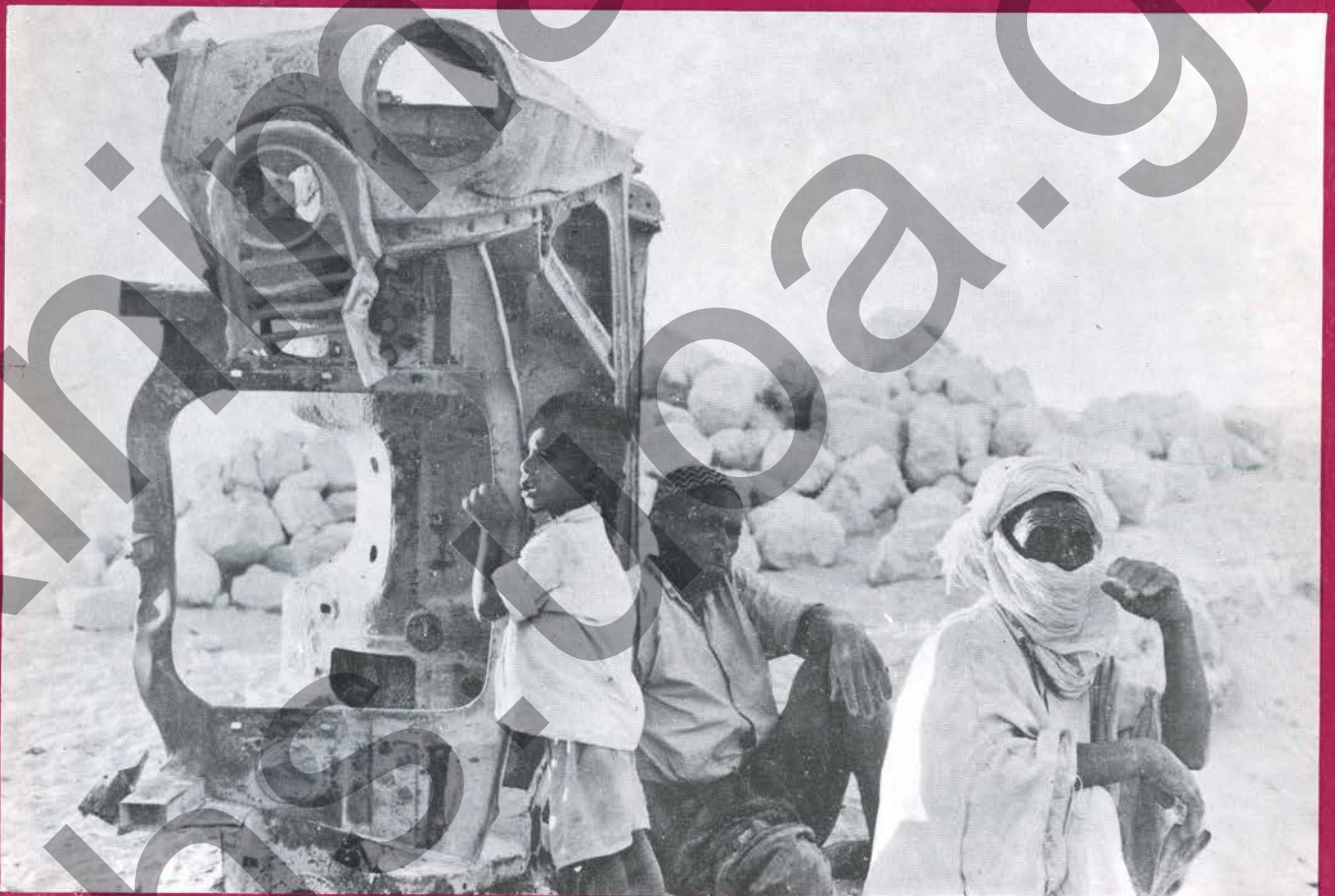


συγχρονος κινηματογραφος

Πασκάλ Κανέ
"Άλφρεντ Χίτσκοκ
Κριστιάν Μέτς
Άντρέ Μπαζέν
φεστιβάλ Γκρενόμπλ

23

Σεπτέμβριος 72



ΠΑΡΑΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ Σ.Κ.
για το γύρισμα τριών ταινιών μεγάλου μήκους

Ἡ Ἐταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος γνωστοποιεῖ ὅτι ὁ διαγωνισμός πού ἤδη ἀναγγέλθηκε γιά τή μερικῆ χρηματοδότηση δύο ἢ τριῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους μέ ποσό τό ὅποιο δέν μπορεῖ νά ὑπερβαίνει τίς 300.000 δρχ. γιά τήν κάθε μία, παρατείνεται μέχρι τήν 31 Ὀκτωβρίου, ὕστερα ἀπό παράκληση μερικῶν ἀπό τοῦς ἐνδιαφερομένους. Ὑπενθυμίζεται ὅτι αὐτοί πού θά ἤθελαν νά πάρουν μέρος στό διαγωνισμό πρέπει νά ὑποβάλουν στή Γραμματεία τῆς Ἐταιρείας (Χάρητος 1 καί Ἡροδότου) τά παρακάτω :

1) Σενάριο σέ 5 ἀντίτυπα 2) Δειγμα προηγούμενης δουλειᾶς τους, ἐφόσον ὑπάρχει καί 3) Προϋπολογισμό.

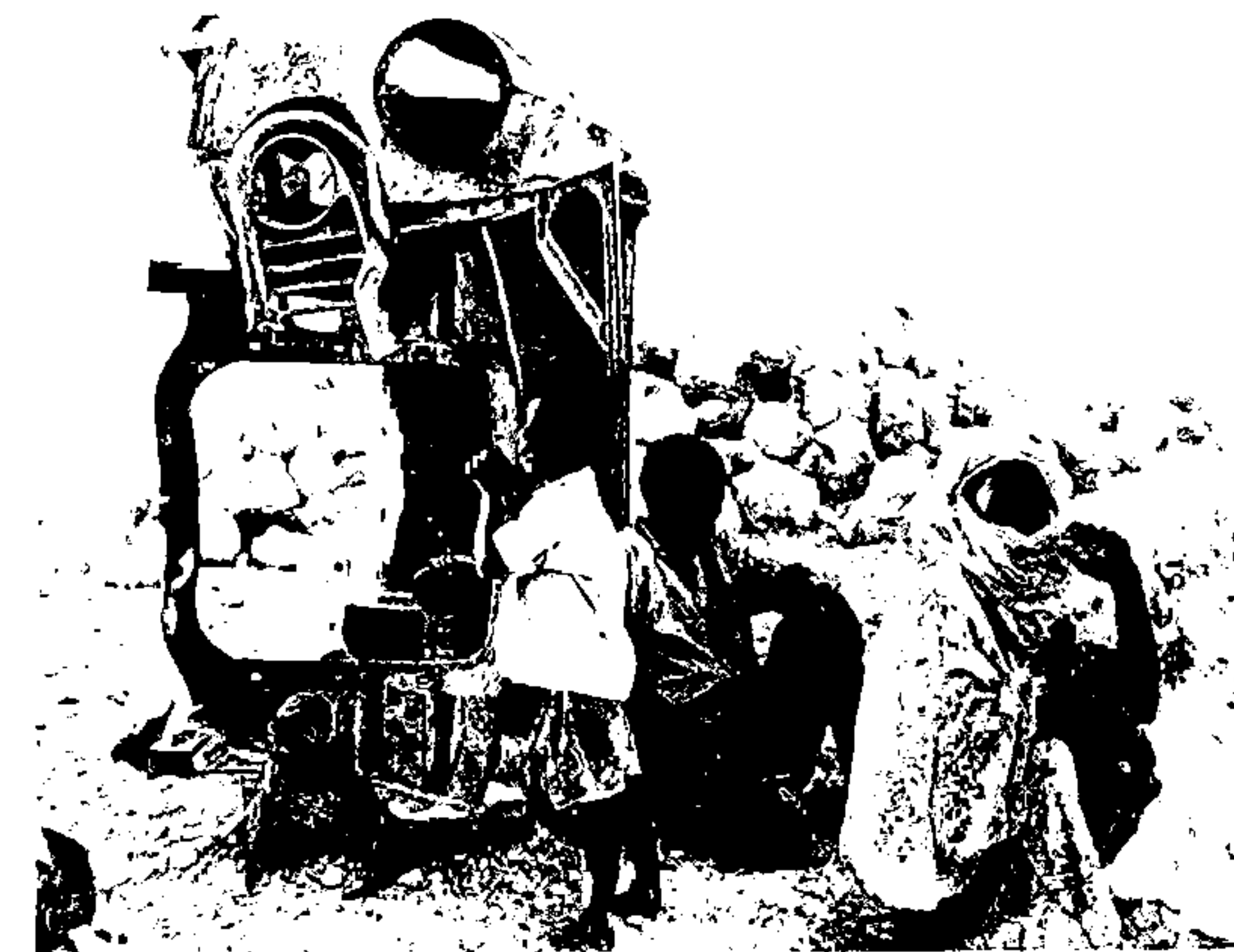
ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Ἀπό τήν 1 Ἰουλίου, οἱ ἀναγνώστες μας μποροῦν ν' ἀλλάξουν τά τεύχη 1-16 (ἐφόσον βρίσκονται σέ καλή κατάσταση) μέ κομψούς πανδέτους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές γιά τό κόστος τῆς βιβλιοδεσίας. Ἡ ἀλλαγὴ θά γίνεται μόνο στά γραφεῖα τῆς Ἐταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 καί Ἡροδότου (Κολωνάκι), δευτέρου ὄροφος, τό πρωί ἀπό τίς 10 μέχρι τή 1 καί τό ἀπόγευμα ἀπό τίς 6 μέχρι τίς 10, πλὴν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θά διατίθενται πρὸς πώληση καί ἀπό τά κεντρικά βιβλιοπωλεῖα. Ἐπίσης στά γραφεῖα τῆς Ἐταιρείας, οἱ ἐνδιαφερόμενοι μποροῦν νά προμηθευτοῦν παλιά τεύχη πού τυχόν τοῦς λείπουν, καί τό βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου".

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 23 Σεπτέμβριος 72

Βέρνερ Χέρτσογκ: «Φάτα Μογκάνα»



1. Εἰδήσεις καί σχόλια 2
2. Πάνω στή σχέση θέαμα - θεατῆς — τοῦ Πασκάλ Κανέ 7
3. Γκρενὸμπλ 72 — τοῦ Μισέλ Δημόπουλου 12
4. Ἡ θέση τοῦ βασιλιᾶ ἢ ὁ Χίτοκοκ καί τό πτώμα τοῦ πονηρᾶ — τοῦ Νίκου Λυγούρη 20
5. Κινηματογράφος καί σημειολογία. Γιά τήν ἰδιαιτερότητα — συζήτηση τοῦ Κριστιάν Μῆις μέ τὸν Ἀντρέ Φιεσκι 34
6. Θέατρο καί κινηματογράφος — τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν 40

● Ἴδιοκτησία: Ἐταιρεία γιά τήν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στήν Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Ὑπεύθυνοι σύμφωνα μέ τό Νόμο: Ἐκδότης Γιάννης Σμαραγδῆς, Δρόση 14. Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ἴ. Δροσοπούλου 223. Ὑπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Ἀναπαραγωγή φωτογραφιῶν - ὄφσετ: Στράτος Γιαννατσῆς, Ἀρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίσις. ● Συντακτικὴ ἐπιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντᾶς. ● Ἐτήσια συνδρομὴ: Ἐσωτερικοῦ δραχμές 100, ἔξωτερικοῦ δολλάρια 7. ● Γραφεῖα: Χάρητος 1 καί Ἡροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Ἐμβόσματα: Γιάννη Σμαραγδῆ, Χάρητος 1 καί Ἡροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμὴ τεύχους 10 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 23 Sept. 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

και ΣΧΟΛΙΑ

Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Άρκετες οι υποβολές αιτήσεων συμμετοχής στο φετινό 13ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Μέχρι τις αρχές Οκτωβρίου είχαν δηλώσει συμμετοχή 18 ταινίες μεγάλου μήκους και 28 μικρού μήκους. Τώρα πόσες απ' αυτές θα έχουν τελειώσει μέχρι την ημερομηνία του Φεστιβάλ, και ποιές θα περάσουν από τις θεσμικές συμπληγάδες των διαδοχικών επιτροπών, είναι άλλο θέμα.

Έτσι για την ιστορία δημοσιεύουμε τα ονόματα αυτών που απαρτίζουν τις φετινές επιτροπές:

ΠΡΟΚΡΙΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Κιτσαράς Ιωάννης (εκπαιδευτικός σύμμασολος), Μάτσας Νέστωρ (ακηνοθέτης - κριτικός), Νταϊφάς Ίων (ακηνοθέτης), Ρουσσόπουλος Ιωάννης (τεχνικός κινηματογράφου), Άνέστης Σπυριδών (πρόεδρος της Πανελληνίου Ένώσεως Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων), και κυβερνητικός επίτροπος: Φλουτσάκος Γεώργιος (τμηματάρχης της Γεν. Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών).

ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: Πρόεδρος: Μπουμπουλιδής Φαίδων (καθηγητής πανεπιστημίου Αθηνών), μέλη: Χατζιδάκις Μάνος (συνθέτης), Ηλιάδης Φρίξος (κριτικός), Μάρος Βασίλειος (ακηνοθέτης), Σταύρου Μιλτ. (τεχνικός κινηματογράφου), Μαρής Γιάννης (συγγραφέας), Μαντουΐδης Παύλος (ακηνογράφος), Διζικιρίκης Γιώργος (ακηνοθέτης), Σταματίου Ηλίας (ήθοποιός) και κυβερνητικός επίτροπος: Δημόπουλος Αθανάσιος (τμηματάρχης της γεν. γραμματείας Τύπου και πληροφοριών).

Η ιστορία πάντως των επιτροπών δεν σταματάει εδώ. Για την ακρίβεια δεν αρχίζει εδώ: Πριν υποβληθεί ή ταινία στην προκριματική επιτροπή του φεστιβάλ πρέπει να προβληθεί σε μία άλλη επιτροπή. Ο τίτλος της είναι «Γνωμοδοτική Επιτροπή Κινηματογραφίας» και αποτελείται βασικά από υπαλλήλους του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Οι αρμοδιότητες της επιτροπής αυτής έχουν καθορισθεί με το νομοθετικό διάταγμα υπ' αρ. 241)19-7-1969 «περί



«Μέρες του '36», του Θόδωρου Αγγελόπουλου

«Το προξενείο της Άννας», του Παντελή Βούλγαρη



ρυθμίσεως θεμάτων τινων του κινηματογράφου» (ΦΕΚ Α' 144/25-7-69), άρθρο 1, που στην παράγραφο 1 αναφέρεται:

«Διά την προβολήν ελληνικών ταινιών εις κινηματογραφικές εκδηλώσεις εύρυθμους σημασίας, διοργανουμένους εις το έσωτερικόν ή έξωτερικόν, απαιτείται προηγουμένη έγκρισις του υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, παρεχόμενη μετά γνώμην της παρ' αυτώ Γνωμοδοτικής Επιτροπής Κινηματογραφίας...».

Κατά τους δημιουργούς των ταινιών ή επιτροπή αυτή είναι επιτροπή λογοκρισίας. Τα σκεπτικά των αποφάσεων όμως της επιτροπής αναφέρουν (σε περιπτώσεις απόρριψης) καλλιτεχνικούς λόγους («άπλη συρραφή εικόνων χωρίς νόημα... πνευματικόν προϊόν κατωτάτης υποστάθμης... άκατανόητη στο σύνολόν της... κλπ.»). Άν μέν λοιπόν ισχύει ή πρώτη περίπτωση ή επιτροπή αυτή υποκαθιστά την επιτροπή κρατικού

ελέγχου ταινιών (όποτε λογοκρισία καί των ταινιών που προορίζονται για το φεστιβάλ, πριν δηλαδή απ' τη δημόσια προβολή τους). Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για υποκατάσταση της προκριματικής επιτροπής του φεστιβάλ (πέρα απ' το ζήτημα με βάση ποιά καλλιτεχνικά κριτήρια κρίνουν τις ταινίες οι υπάλληλοι του υπουργείου). Από το νομοθετικό διάταγμα πάντως φαίνεται ότι οι αρμοδιότητες της επιτροπής εξαπλώνονται και στα δύο αυτά πεδία. Στην παράγραφο 2 διαβάζουμε:

«Η Επιτροπή αυτή εξετάζουσα τάς κατά την προηγουμένην παράγραφον κινηματογραφικάς ταινίας, έξ απόψεως καλλιτεχνικής και τεχνικής έν γενεί αρτιότητας, προς δε και έξ απόψεως συμφωνίας του περιεχομένου αυτών προς τάς θρησκευτικές αντιλήψεις, τάς παραδόσεις του Έλληνικού Λαού, τό πολιτικόν και πνευματικόν επίπεδον τούτου, την δημοσίαν τάειν και ένθικην

ασφάλειαν, άποφαίνεται επί της καταλληλότητας αυτών».

Με τέτοιου είδους ύπερ-επιτροπές δεν μπορούμε να μιλάμε για «μέτρα διά την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας έν Έλλάδι» (γενικός τίτλος του νομοθ. διατάγματος) αφού μάλλον είναι τροχοπέδες. Σε μία εποχή που σ' όλα τά διεθνή φεστιβάλ μπαίνει σοβαρά τό πρόβλημα της κατάργησης των διάφορων επιτροπών ή διατήρησης στη χώρα μας μιας τέτοιας προ-προκριματικής επιτροπής είναι τό λιγότερο άναχρονισμός.

Φεστιβάλ Βερολίνου '72



«Οι θρύλοι της Καντρβουρίας»

Στό φετινό 22ο Διεθνές Φεστιβάλ Βερολίνου, που έγινε από τις 23.6 - 4.7.1972, έλαβαν μέρος έντός συναγωνισμού, 22 ταινίες μεγάλου μήκους, από τις παρακάτω χώρες:

Γαλλία:

«Η γεροντοκόρη» (LA VIEILLE FILLE) του Ζάν - Πιέρ Μπλάν, με τους Άννι Ζιραντό και Φίλιπ Νουαρέ.

«Τό μπαρ «δικράνι,» (LE BAR DE LA FOURCHE), του Άλαιν Λεβέν, με πρωταγωνιστή τόν Ζάκ Μπρέλ.

Γερμανία:

«Τό πικρά δάκρυα της Πέτρα φόν Κάντ» (DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETERA VON KANT), του Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ. Έργο θεατρικό αρχικά του ίδιου ακηνοθέτη, που μεταφέρόταν στο στήν οθόνη προσπάθησε να τό κρατήσει μέσα στο θεατρικό του πλαίσιο (φοντύ στο τέλος κάθε πράξης). Θέμα του είναι ή γυναικεία ψυχολογία και τό κάστ άποτελείται βασικά από γυναίκες.

Γιουγκοσλαβία:

«Τά ίχνη μιας μελαχρινής» (TRAGOVICI CRNE DEVOJKE), του Ζντράβκο Ράντιτς. Θέμα του, ή έρωτική σχέση μιας πόρνης μ' έναν εργάτη.

Δανία:

«Ο υπάλληλος εξαφανίστηκε» (DER VERSCHWUNDENE KANZLEIRAT), του Γκέρτ Φρέντχολμ.

«Η μπαλάντα του καπηλείου» (MAN SKU) VAERE NOGET VED MUSIKKEN), του Χέννικ Κάρλεσεν.

Η.Π.Α.:

«Ο Τζόελ Ντελάνυ κατεχόταν από τά πνεύματα» (THE POSSESSION OF JOEL DELANEY), του Ούάρις Χούσεν.

«Ο Χάμμερσμιθ τσάκασε» (HAMMERSMITH IS OUT) του Πήτερ Ουσίνωφ. Με τόν Ρίτσαρντ Μπάρτον στο ρόλο ένός ψυχασθενούς, την Έλιζαμπεθ Ταιηλορ στο ρόλο μιας σερβιτόρας, και τόν έαυτό του στο ρόλο ένός Βιεννέζου γιατρού, ο Ουσίνωφ μετέφερε στην οθόνη μία παραλλαγή του φασιστικού μύθου.

«Η κορφή του σωρού» (TOP OF THE HEAP) του Κρίστοφερ Σαιντ - Τζών. Θέμα του, ή καταπίεση και τό αδιέξοδο ένός μαύρου άστυνομικού.

«Τό νοσοκομείο» (THE HOSPITAL), του Άρθουρ Χάλλερ, με τόν Τζώρτζ Σκόττ στο ρόλο ένός γιατρού και τη Νταϊάνα Ρίγκ στο ρόλο της κόρης ένός άρρώστου.

Ίαπωνία:

«Τό ραντεβού» (YAKUSOKU), του Κόιτσι Σάιτο.

Ίνδία:

«Η Ρέσμα και ο Σέρα» (RESHMA AUR SHERA) του Σονίλ Ντούτ, παραλλαγή του «Ρωμαίος και Ίουλιέτα».

Ίσπανία:

«Σπίτι χωρίς σύνορα» (CASA SIN FRONTERAS) του βάσκου Πέδρο Όλεα. Η φρικιαστική δολοφονία δύο προσώπων από μία μυστήρια όργάνωση.

Ίσραήλ:

«Ότε τή μέρα ούτε τή νύχτα» (NEITHER BY DAY NOR BY NIGHT), του Σπύβεν Χίλαρντ Στέρν.

Ίταλία:

«Η άκρόαση» (L' UDIENZA), του Μάρκο Φερρέρι, με τους Ούγκο Τονιάτσι, Κλαούντια Καρντινάλε, Έντζο Τζαννάτσι, Μισέλ Πικκολί και Βιττόριο Γκάσμαν, έχει για θέμα τις μάταιες προσπάθειες ένός νεαρού να πλησιάσει τόν πάπα, πράγμα που στρέφει καταπάνω του όλη την ασφάλεια του Βατικανού.

«Οι θρύλοι της Καντρβουρίας» (CANTERBURY TALES) του Πιέρ-Πάολο Παζολίνι, με βάση τά «Παραμύθια» του Τσώσερ, «έξαιρετικά άνήθικο και σκατολογικό», όπως χαρακτηρίστηκε, πήρε φέτος τή Χρυσή Άρκτο του Φεστιβάλ.

«Η δική του κυρίου Ντι Νόι» (DE-TENUTO IN ATTESA DI GIUDIZIO), του Νάννι Λού, με τόν Άλμπερτο Σόρντι.

Μεγάλη Βρετανία:

«Τό γουηκέντ ένός πρωταθλητή»

(WEEKEND OF A CHAMPION) των Ρομάν Πολάνσκι, Φράνκ Σιμόν. Θέμα του οι τελευταίες μέρες προετοιμασίας του Τζάκυ Στιούαρτ στο ράλλυ του Μόντε Κάρλο 1971.

Νορβηγία:

«Κλειστός σταθμός» (LUKKET ADVE-LING) του Άρνλγιουτ Μπέργκ παίζει σ' ένα κλινικό περιβάλλον ένένα άρρώστων, με διανοητικές παθήσεις.

Όλλανδία:

«Τζόα» (JOAO), του Τζώρτζ Σλούιζερ.

Σουηδία:

«Ο μήνας του μέλιτος» (SMEKMANAD), του Κλάες Λύντμπεργκ.

Συμμετείχαν ακόμα 14 ταινίες μικρού μήκους, έντός συναγωνισμού και 4 μεγάλου μήκους, έκτός συναγωνισμού.

Έκτός από τις προβολές στο έπίσημο Φεστιβάλ, προβλήθηκαν στο Διεθνές Φόρουμ νέου κινηματογράφου (25.6 - 2 - 7), τό Καλλιτεχνικό, δηλαδή, Τμήμα του Φεστιβάλ Βερολίνου, 28 ταινίες από τις όποιες έπισημάνουμε τις:

«Μπλάνς» (BLANCHE) του Βαλέριαν Μπορόβτσικ (Γαλλία), «Οι μέρες του νερού» (LOS DIAS DEL AGUA), του Μανουέλ Όκτάβιο Γκομές (Κούβα), τό «Κτύπημα στο κτύπημα» (COUP POUR COUP) του Μαρέν Καρμίτε (Γαλλία), «Οι Καμιζάρ» (LES CAMISARDS), του Ρενέ Άλλιό (Γαλλία), «Ο Σάν Μικέλε είχε ένα κόκορα» (SAN MICHELE AVENA UN GALLO) των άδελφών Ταθιανι (Ίταλία) και τό «Σάο Μπερνάρντο» (SAO BERNARDO), του Λέον Χίρτμαν (Βραζιλία).

Μεγάλο ένδιαφέρον παρουσίαζε έπίσης ή ρετροσπεκτίβα των φίλμ του Ντάγκλας Φαίρμπαγκ, που έγινε κι αυτή μέσα στα πλαίσια των έκδηλώσεων του Φεστιβάλ Βερολίνου.

K.M.



«Ο Χάμμερσμιθ τσάκασε»

Συζήτηση με τόν Φλάϊσμαν

ΕΡ.: Πώς ήταν ή συνεργασία σας με τόν Ζάν Κλώντ Λά Καριέρ για τή μεταφορά στον κινηματογράφο του «Λάθους» του Σμαράγκη;

ΑΠ.: Είναι δύσκολο να γράψει κανείς μόνος του τους διαλόγους. Είχα ανάγκη κάποιον να συζητώ μαζί του. Με τόν Καριέρ ή συνεργασία μας ήταν φανταστική. Σε δεκαέντε μέρες θα

Ξανασυναντηθούμε, ίσως εδώ στην Ελλάδα, για να ξαναδουλέψουμε το σενάριο. Αλλά μέχρι τότε πρέπει να έχω εξασφαλίσει την άδεια γυρισματος στην Ελλάδα. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό πρόβλημα για μένα.

ΕΡ.: Ακολουθήσατε το μυθιστόρημα όμοια προς όμοια;

ΑΠ.: Η μεταφορά μπορεί να είναι ελεύθερη αλλά και να μην προδίδει το πνεύμα του βιβλίου.

ΕΡ.: Ποιά ήταν η βάση για το ξεκίνημά σας;

ΑΠ.: Δεν ήθελα να κάνω ένα φιλικό δράμα. Ήθελα ένα κλασικό δραματικό μυθιστόρημα. Πήρα την απόφαση να κάνω το αντίθετο. Στο μυθιστόρημα δεν υπήρχε καμία δράση οπότε δύο πράγματα μπορούσα να κάνω: ή να ενισχύσω την απλότητα ή να προσθέσω δράση. Προτίμησα το πρώτο. Συνέλαβα το φίλμ σαν ούρεστρον. Τελικά το ούρεστρον δεν έχει ανάγκη μεγάλης δράσης. Μπορεί να έχει φασαρίες αλλά δεν έχει δράση με την δραματική έννοια όπως για παράδειγμα στο θέατρο όπου υπάρχουν μεταβολές κι εκπλήξεις. Έδώ έχουμε ήδη μια δεδομένη κατάσταση: δυο ανθρώπους τελείως κανονικούς μέσα σε μια τελείως εξαιρετική κατάσταση. Δεν πρέπει λοιπόν να τους πνίσουμε μέσα στη δράση ούτε να προσθέσουμε παράλληλη δράση. Μου είναι δύσκολο να μιλήσω γι' αυτό γιατί μέχρι τώρα αυτό δουλεύω. Έγινε πιο απλό αλλά ταυτόχρονα έχω κάτι από τη δυναμικότητα του για ένα φίλμ που θεωρείται ούρεστρον: ο σερίφης οδηγεί τον φυλακισμένο σε μια πόλη να δικαστεί, πράγμα που υπάρχει σε πολλά ούρεστρον. Μέσα στο μυθιστόρημα αυτό το κομμάτι έχει πολλούς εσωτερικούς μονόλογους, περιπάτους στην πόλη κλπ. Το πρόβλημα για μένα ήταν πως ν' αποδώσω αυτούτους τους μονόλογους. Με χειρονομίες ή με διάλογους; Πως να κάνω σαφές ότι όλη την ώρα ο ένας προσπαθεί να κοροϊδέψει τον άλλο; Κι έπειτα, όπως έκανα και στο «Σκηνές κυνηγιού στη Βαυαρία» ήθελα να οικοδομήσω το φίλμ πάνω σ' ένα μαθηματικό συλλογισμό. Αφού θέλω να το κάνω σαν ούρεστρον άναρωτιέμαι ποιοί είναι οι νόμοι του ούρεστρον. Ο ήρωας στο τέλος πρέπει να είναι διαφορετικός απ' ό,τι ήταν στην αρχή. Έδώ οι ήρωες είναι δύο. Η παγίδα συνήθως είναι να κάνει τον ένα κακό και τον άλλο τον καλό, το θύμα. Το πρόβλημα λοιπόν είναι πως να τους τοποθετήσω στο ίδιο επίπεδο. Σκέφτηκα λοιπόν ότι πρέπει να κάνουμε τόν άστυονόμο να φοβάται. Αλλά γιατί να φοβάται; Γιατί σ' αυτά τα συστήματα, όπως π.χ. στα «Ες Ές υπάρχει μια άμοιβαία επίβλεψη. Κανείς δεν βρίσκεται σε άσφαλεια. Αυτό φέρνει τόν ένα κοντά στον άλλο. Ίσως να ήθελαν να το σκάσουν

Ο Φλάιουμ με το ζωιογραφιστή του «Καμπάνες τής Σιλεσίας» στις Κάννες (Φωτ. Τ. ...)

μαζί αλλά δεν έχουν εμπιστοσύνη ο ένας στον άλλο γιατί οι λειτουργίες στον καθένα τους είναι τελείως αντίθετες.

•Το ντεκόρ κι οι χώροι για μς είναι πολύ σημαντικοί. Ό,τι γίνεται γύρω τους κι ό,τι υπάρχει έχουν τελείως διαφορετική έννοια για τόν καθένα τους π.χ. όταν μιλούν σε μια κοπέλα, ο ένας νομίζει ότι ανήκει στην οργάνωση ενώ ο άλλος νομίζει ότι είναι της άστυνομίας. Το κομμάτι αυτό σχεδιάστηκε σαν μια παρτίδα σκάκι και μετά της θάλαμης περιεχόμενο.

•Μεγάλη δυσκολία για μς ήταν η μη χρονολογική δομή του βιβλίου. Ακόμα κι ότι ο επιθεωρητής στο βιβλίο έχει πιο σημαντικό ρόλο από τόν κρατούμενο. Το μισό βιβλίο είναι γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο από τόν επιθεωρητή που κάνει την άναφορά του. Έμεις όμως προσπαθήσαμε να θάσουμε και τ' άπο πρόσωπα στο ίδιο πλάνο και ν' άποφύγουμε τόν πρώτο πρόσωπο. Η μεγαλύτερη όμως δυσκολία ήταν να μεταφέρουμε τις σκέψεις του κρατούμενου στο σενάριο, όχι όμως σε μονόλογο «ποιός με πρόδωσε, τί έβρουν για μένα, τόν είδαν αυτό»... κλπ.

•Αυτό που μς φαινόταν άναδιαφέρον ήταν να δείξουμε τούς δυο ανθρώπους μόνους σ' ένα περιβάλλον που τούς είναι άχθρικό. Πράγμα που γίνεται πολύ λυρικό και πολύ τραγικό. Άνεβαινουν, για παράδειγμα, σ' ένα φέρρυ-μπώτ. Ο κόσμος γύρω τους είναι μια χαρά, γελά, άσχολεϊται με τ' προβλήματά του, ο άλλος όμως μπορεί άστυονό να πεθάνει κι αυτό που κάνει πιο άδυστηρή τήν κατάσταση τούς είναι η άντιμετώπιση τής κανονικής καθημερινής ζωής που άδιαφορεί τελείως κι στο βιβλίο και τόν πρωταρχικό πράγμα για μένα στην μεταφορά άναός βιβλίου είναι να κρατήσεις τήν άτμόσφαιρά του, να νοιώθεις ότι τ' άπο πρόσωπα ζούν.

ΕΡ.: Που τοποθετείτε άπτην έδώ τήν ταινία σας σε σχέση με τόν προηγούμενό σας έργο, δηλ. σε σχέση με τόν «Σκηνές κυνηγιού στη Βαυαρία» και τόν «Καμπάνες τής Σιλεσίας»;



ΑΠ.: Για μένα, ως προς τή δομή του φίλμ, βρίσκεται πιο κοντά στο «Σκηνές κυνηγιού στη Βαυαρία», γιατί είναι καταδεικτικό κι η δράση του εύθελια. Άν οι «Σκηνές» ήταν χοντρικά ένα φίλμ πάνω στην άνθρώπινη επιθετικότητα, αυτό έδώ είναι ένα φίλμ πάνω στο ψέμα. Άντίθετα οι «Καμπάνες τής Σιλεσίας» είναι περισσότερο ένα συμφωνικό έργο, μιλάει προς όλες τις πλευρές, υπάρχει μια συσσώρευση πολλών γεγονότων, κι έπειτα έγω τόν θεωρώ πολύ προσωπικό μου έργο.

ΕΡ.: Όμως άκόμα και στις «Καμπάνες τής Σιλεσίας» χωρίς ίσως ν' άλλάζει ο ήρωας ο ίδιος άπό τήν αρχή ως τόν τέλος άλλάζει η όπτική του θεατή άπέναντι στον ήρωα.

ΑΠ.: Ναι άλλάζει η ίδια μας γι' αυτόν. Βλέπετε ήταν κι άστος μια έξαιρηση. Στην αρχή όλοι τόν επαιρναν για άναν τρελλά, άνα νευρωτικό που βλέπει τ' άνα πάντα γύρω του όλομωρα. Στο τέλος όλα άντιστρέφονται. Όλοι άντιλαμβάνονται πως άστος ήταν οι τρελλοί-νευρωτικοί και πως άστος ήταν ο μόνος όμαλός. Βλέπουν τόν κόσμο να είναι πραγματικά μαύρος. Αυτό άλλάζει τελείως τήν όπτική μας για τόν ήρωα.

ΕΡ.: Στις «Σκηνές κυνηγιού στη Βαυαρία» είχατε συνεργαστεί στενά με τόν Σπέερ;

ΑΠ.: Στο σενάριο όχι. Τήν πρώτη μορφή στο σενάριο τήν έδωσα έγω. Ο Σπέερ όμως που έπαιζε και τόν πρώτο ρόλο στάθηκε για μένα σπουδαίος συνεργάτης. Ήταν σχεδόν η άσυνείδησή μου. Στην περιόδεϊά που έκανα ένα περίπου δεκαπενθήμερο για να μελετήσω τή Βαυαρία άπό κοντά ήταν πάντα δίπλα μου και συζητάγαμε τ' άνα πάντα. Ήταν πάρα πολύ άναδιαφέρον να συζητάς μαζί με τόν συγγραφέα του βιβλίου που χρησιμοποιεί για βάση στην ταινία σου. Πολύ θά ήθελα να έκανα κάτι τέτοιο και με τόν Σαμαράκη. Βέβαια ο συγγραφέας είναι άλλο πράγμα. Έχει φτιάξει ένα βιβλίο. Τόν έχει τελειώσει. Ο σκηνοθέτης ά-

ταν άποφασίσει να τόν γυρίσει δεν ξαναφτιάχνει ένα έργο, φτιάχνει άπλά ένα έργο, έσκιώνοντας άπό τόν βιβλίο. Όταν σκέφτομαι να χρησιμοποιήσω ένα βιβλίο δεν λέω ποτέ ότι τόν τόνε πράγμα στο βιβλίο δεν μου άρέσει. Κρατώ αυτό που μ' άρέσει. Για παράδειγμα στο βιβλίο του Σπέερ η επιθετικότητα είναι ένα άπλό στοιχείο και στή δική μου τήν ταινία έχει γίνει η κεντρική ιδέα.

ΕΡ.: Με ποιά έννοια χρησιμοποιήσατε τόν όρο καταδεικτικό προηγούμενα για τόν φίλμ σας;

ΑΠ.: Ήθελα να πω ότι τόν φίλμ κινείται σ' ένα συμβολικό ρεαλιστικό χώρο. Στην άσυνέντευξη τύπου με ρώτησαν άν τόν φίλμ μου είναι πολιτικό ή κοινωνικό. Δεν μπόρεσα να άπαντήσω άμεσα. Δεν άναω πολιτικό κινηματογράφο με τή στενή έννοια του όρου. Λέγοντας καταδεικτικό φίλμ έννοια ότι δεν έχει για ήρωα ένα πρόσωπο αλλά ένα θέμα και αναλύει αυτό τόν θέμα.

ΕΡ.: Οί κάτοικοι τής Σιλεσίας διαμαρτυρήθηκαν για τήν ταινία σας «Οί Καμπάνες τής Σιλεσίας»;

ΑΠ.: Ναι, πράγματι για ένα μέρος τής ταινίας. Ο τίτλος στα γερμανικά δεν ήταν ο ίδιος. Έίχε παρθεί άπό ένα άπό τ' άνα θέματα τής ταινίας, τόν άρρωστο κόσμο, ήταν λίγο πολύ ένα σύμβολο.

ΕΡ.: Όταν είδαμε τήν ταινία σας στις Κάννες μς έκανε έντύπωση τόν γεγονός ότι στην σκηνή του άτυχηματος στο ποτάμι κάτι Έλληνες έργάτες τρέχουν να σώσουν τόν άνθρωπο που πνίγεται...

ΑΠ.: «Οί Καμπάνες τής Σιλεσίας» έχουν για θέμα τή σημερινή Γερμανία. Για άσπεία έλεγα ότι έκανα τήν ταινία για τήν εικοστή πέμπτη επέτειο τής Γερμανικής Δημοκρατίας. Και στή Γερμανία τόν πρόβλημα τών ξένων έργατών είναι πολύ έπίκαιρο. Στο περίχωρα τής Φραγκφούρτης που γύριζε τήν ταινία, σε μια βιομηχανική πόλη 30.000 υπάρχουν πέντε με έξη χιλιάδες ξένοι έργάτες άπ' τούς όποιους οι δύο χιλιάδες είναι Έλληνες. Στην ταινία τούς έδωσα γιατί βρισκότουσαν εκεί πέρα.

ΕΡ.: Έδώ στην Άθήνα πρόκειται να γίνει μια σειρά προβολών πάνω στο νέο γερμανικό κινηματογράφο με έργα δικά σας, του Χέρτζοκ, του Σλαϊντορφ και άλλων. Με τήν εύκαιρία αυτή θά θέλαμε να πείτε μερικά πράγματα για τήν άναμεμφάνιση του νέου γερμανικού κινηματογράφου μετά άπό τ' άνα χρόνια έκλειψης. Τί προβλήματα σ' άνα παρουσιάζονται;

ΑΠ.: Στή Γαλλία λένε ότι υπάρχει ο παλιός και ο νέος κινηματογράφος. Στή Γερμανία ο παλιός κινηματογράφος

που κατέχει και τόν άγαθό τής κλοφορίας γίνεται όλοένα χειρότερος χωρίς να παρουσιάζει τόν έλάχιστο ένδιαφέρον. Ταινίες έρωτικό περιεχομένου ως έπί τόν πλείστον. Ο νέος κινηματογράφος κινείται με τή βοήθεια κυρίως τής τηλεόρασης και προσκρούει πάνω σε τεράστιες δυσκολίες έκμετάλλευσης. Η τηλεόραση δεν μπορεί παρά να τόν προβάει μια φορά κι αυτό είναι όλο. Οί μόνες πιθανότητες που υπάρχουν είναι να γίνουν προβολές σε διάφορα στυντίο σε μερικές πόλεις τής Γερμανίας ή σε δημοτικούς κινηματογράφους. Στις αίθουσες προβολής σ' άνα φτάνει. Η περίπτωση μου, η συνεργασία μου δηλαδή με τήν Γιουνάιτεντ Άρτιστς άποτελεί έξαιρηση, κι αυτό τόν χρωστώ στην έπιτυχία στο έξωτερικό τής ταινίας μου «Σκηνές κυνηγιού στη Βαυαρία». Αυτό έπεισε τήν Γιουνάιτεντ Άρτιστς να χρηματοδοτήσει τις «Καμπάνες τής Σιλεσίας». Έμαθα ότι έδώ στην Ελλάδα έχει ίδρυθεί ένα ύπουργείο πολιτισμού που άσχολεϊται με τ' άνα θέματα τής κουλτούρας. Στή Γερμανία δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, γιατί η κουλτούρα θεωρείται μάλλον θέμα του έθνους κι όχι του κράτους. Για τόν κινηματογραφικό θέμα φροντίζει τόν ύπουργείο Έσωτερικών που χρηματοδοτεί έπίσης και όρισμένες ταινίες. Άλλά τελικά χρηματοδοτεί ταινίες που άποφέρουν χρήματα...

(Η συζήτηση έγινε με τούς συντάκτες του Σ.Κ.: Μισέλ Δημόπουλο, Πάνο Κοκκινόπουλο και Τώνη Λυκουρέση).

Γ' Έβδομάδα Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου

Νέριογκ: «Φάτα Μοργκάνα»

Τόν Ίνστιτούτο Γκαϊτε Άθηνών, σε συνεργασία με τήν εταιρεία Σύγχρονος Κινηματογράφος όργανώνει τήν γ' Έβδομάδα Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου. Οί προβολές θά γίνουν στην αίθουσα του Γκαϊτε και η είσοδος θά είναι με προσκλήσεις που θά διαθέτονται στή γραμματεία του Γκαϊτε (Φειδίου 16) και στα γραφεία του Σύγχρονου Κινηματογράφου (Χάρητος 1 και Ήροδότου). Η έκδήλωση θά διαρκέσει άπό τις 12 έως τις 25 του Οκτώβρη. Οί άκριβείς ήμερομηνίες και ώρες τών προβολών θά γνωστοποιηθούν μέσω του Τύπου.

Προς τόν παρόν είναι σίγουρο ότι θά προβληθούν οι έξης ταινίες: Βόλκερ Σλαϊντορφ: «Ο Έσφνικός πλούτος τών φτωχών του Κόμπαχ», Τζώρτζ Μούρς: «Λέντς», Ράινερ Φάσμπιντερ: «Γιατί τόν κύριο Ρ. τόν έπιασε άμύοκ» και «Κάτοελμαχερ», Ζαν - Μαρί Στράουμπ: «Τόν χρονικό τής Άννας - Μαγδαληνης Μπάχ», Βέρνερ Χέρτζοκ: «Σημεία Ζωής», «Και οι νάνοι έσκιήσαν μικροί». Γίνονται έπίσης προσπάθειες για τήν προβολή τών ταινιών: «Οί άσυμφιλίωτοι» και «Όθων» του Στράουμπ, και «Φάτα Μοργκάνα», «Χώρα τής αιωπής και του σκότους», του Χέρτζοκ.

Στράουμπ: «Όθων»



«Η σκληρότης εις τόν θέαμα και ο έλεγχος άπ' τόν ή οδηγία προς τούς λογοκριτάς»

Έτυχε να διαβάσουμε πριν άπό λίγο καιρό ένα κείμενο του τότε καθηγητή και κοσμητόρα τής Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Άθηνών κ. Νικολάου Β. Τωμοδάκη (περίοδ. «Θέσεις και Ίδέαι», 3 Μάρτιος 1970), όπου άναπτύσσονται όρισμένες άποψεις πάνω στο πρόβλημα τής σκληρότητας στο θέαμα (κινηματογράφος και τηλεόραση). Άναδημοσιεύουμε μερικά άποσπάσματα άπό τόν κείμενο για δύο βασικά λόγους: α) γιατί άναφέρεται σ' ένα πρόβλημα που άφορα τόν κινηματογράφο και, β) γιατί άποτελεί ένα έκπληκτικό ντοκουμέντο για τόν πώς άντιμετωπίζεται τόν θέμα κινηματογράφος - λογοκρισία (και οι άπόρροίες

Πάνω στη σχέση θέαμα - θεατής

του) από ένα σημαντικό πρόσωπο, επιφορτισμένο με την «άνωτάτη» εκπαίδευση των νέων.

Αρχίζει λοιπόν ο κ. καθηγητής γράφοντας ότι το πρόβλημα της σκληρότητας στο θέαμα έχει ξεφύγει από τα όρια της κινηματογραφικής κριτικής, έχει καταστεί κοινωνικό πρόβλημα, που έχει άμεση σχέση με την παιδεία μας και την κοινωνική μας υπόσταση. Κι αυτό γιατί:

«Έξέφυγεν το θέαμα από την διασκεδαστική τέχνην, την ελαφράν, την αναπαύουσαν μετά από επίμοχθον ημέραν, δι' αναπτύξεως ενός τερπνού μύθου. Και εισήλθεν εις την περιοχὴν τῆς συζητήσεως οοβαρωτέρων ζητημάτων και μάλιστα εις τὴν, δι' ἀποκαλύψεως τῶν κοινωνικῶν πληγῶν και ἀρρωστημάτων, ἀπεκόνισιν μιᾶς ὅλας διαφόρου ζωῆς και στοχαζομένης κοινότητος. Ὅταν λοιπὸν ὁ κινηματογράφος ξεσκεπάσῃ, δὲν εἶναι ἡ παλαιὰ διασκεδαστικὴ τέχνη, τὴν ὁποίαν ἐγνωρίσαμεν...»

Και συνεχίζει ο κ. καθηγητής, αναλύοντας τους λόγους που μας κάνουν να μη μπορούμε πια ν' ἀγνοήσουμε το πρόβλημα αὐτὸ τοῦ κινηματογράφου, και ἀναφέροντας τὸ περίεργο παράδειγμα γειτονικῶν καθολικῶν χωρῶν τῆς Δύσεως ὅπου βλέπει κανεὶς δίπλα σὲ ἑνοριακοὺς ναοὺς νὰ ὑπάρχουν κινηματογράφοι (ἑνοριακοὶ κι αὐτοὶ) ὅπου παίζονται κατάλληλες ταινίες και πού οἱ εἰσπράξεις τους προορίζονται γιὰ τὴ διπλανή (ἑνοριακὴ) ἐκκλησία. Σημάδι αὐτό, γιὰ τὸν κ. καθηγητὴ, ὅτι ἡ δυτικὴ ἐκκλησία ἔχει λύσει τὸ πρόβλημα τοῦ ἐλέγχου τῆς καταλληλότητος τῶν ταινιῶν.

«Θὰ διερωτηθῆ τις ποῖον ὑπῆρξε τὸ κριτήριον τοῦ ἐλέγχου. Διὰ νὰ τύχη ὅμως ἀπαντήσεως πρέπει νὰ λύσῃ τὸ ἐξῆς θέμα. Μέχοι ποῖου σημείου διεγείρει τοὺς θεατὰς ἡ σύλληψις, ἡ ὀργάνωσις, ἡ ἐκτέλεσις και ἡ ἀτιμωρησία τοῦ ἐγκλήματος. Διότι εἰς τὸν κινηματογράφον δὲν βλέπομεν οὐράνια σώματα ἢ ἀνγέλους ἢ μόνον ἀγαθοποιὰ πνεύματα, ὄντα τηροῦντα τοὺς θεῖους και ἀνθρωπίνους νόμους, ἀλλὰ παρακολουθοῦμεν συγκρούσεις παθῶν, προερχομένης εἴτε ἐξ ἀδικίας, ὑπερβολῆς, ἀχορτάστου διαθέσεως ἰκανοποίησεως τῶν ταπεινῶν τοῦ ἀνθρώπου συμφερόντων, εἴτε ἐκ ψυχικῶν παρορμήσεων, εἰς τὰς ὁποίας δὲν δύναται τὸ ἄτομον νὰ ἀντιστῇ. Συγκρούονται, δηλαδὴ ὁ ἄγραφος πρὸς τὸν θεῖον νόμον, ὁ θετὸς ἀνθρώπινος νόμος πρὸς τὸν ἀνθρώπινον ἐγκαιμόν, τὰ συμφέροντα πρὸς τὸ καθῆκον. Ὑπάρχει μέγας κόσμος τῆς παρανομίας, ἐνδυσόμενος τὴν μορφήν τοῦ κλέπτου, διαρρηκτοῦ, ληστοῦ, θιαστοῦ, ἐκμεταλλευτοῦ, εἴτε τραπέζας ληστεύει οὗτος, εἴτε ζωοκλέπτης, εἴτε παράνομος ἐκμεταλλεὺς τῆς μεταλλείων, θοσκοτόπων, κτημάτων εἶναι ὁ ἦρος τῆς ταινίας, εἴτε παραβιάζει τὰς κοινωνικὰς συνηθείας και

τὰ χρηστὰ ἤθη ὡς πρὸς τὰς σχέσεις του με τοὺς συνανθρώπους του. Καὶ ἔναντι τοῦ ἀδικητοῦ ὑπάρχει ὁ νόμος, εἴτε ἀπλοϊκῶς ἐκφραζόμενος διὰ τοῦ τοπικοῦ διοριζομένου ἀστυνομικοῦ ὀργάνου, τοῦ σερίφη, ὁ ὁποῖος κάποτε και γίνεται ἐπλήρωμα τῶν καθηκόντων του, εἴτε ὄργανον τῶν συσπειρωμένων κακοποιῶν και δυνατῶν, εἴτε ἀποδιδόμενος ὁ νόμος διὰ τοῦ δικαστοῦ, εἴτε ἐξασφαλιζόμενος δι' ὀργανωμένης συγχρόνου ἀστυνομίας και ἀνακριτικῆς ἀρχῆς, αἱ ὁποῖαι παρακολουθοῦν ἀγρύπνως, ἐρευνοῦν, ἐξετάζουν, καταλήγουν εἰς τὸ ἔσκαπασμα τῶν συνδικάτων, τῶν παρανομῶν, τῶν ἐγκληματιῶν, τῶν λαθρεμπόρων κ.ἄ. ἀνθρώπων τοῦ ὑποκόσμου, τοὺς ὁποῖους εἴτε παραδίδουν εἰς τὴν ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης πρὸς κολασμόν, εἴτε φονεύουν κατὰ τὴν διάκρισιν συμπελοκῶν. Ὑπάρχει ἀκόμη και τὸ θέμα τῆς αὐτοδικίας, αἱ περιπτώσεις ἐκείναι καθ' ἃς τινὲς τῶν ἀδικουμένων εἴτε μέλη τῶν οικογενειῶν τῶν, θέλουν νὰ πάρουν τὸ αἶμα πίσω, νὰ ἐκδικηθοῦν διὰ λογαριασμόν τοῦ νόμου, και ὑποπίπτουν οἱ ἴδιοι με τὴν σειράν των εἰς ἀξιοποίνους παραβάσεις, διὰ τὰς ὁποίας πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ κολασθοῦν.»

Και ἂν μὲν κανεὶς ζῆ στο Σικάγο ἢ στο Ἀμβούργο, συνεχίζει ὁ κ. καθηγητὴς, τὰ προβλήματα αὐτὰ ἔχουν θεθεῖ και πρέπει νὰ ἀντιμετωπισθοῦν ἀπὸ τὸν μέσο ἄνθρωπο και πολλές φορές τὸ τέλος ὅπου καταλήγουν αὐτοὶ οἱ συμμορίτες, ὅπως και τὰ τεχνάσματα πού ἀκολουθοῦν, ἀποτελοῦν γι' αὐτὸν μιὰ κάθαρση και ἕνα μάθημα. Ἐχομε ὁμως εἶσι δύο δυσεπίλυτα προβλήματα:

«Τὸ πρῶτον εἶναι ὅτι ἐκπαιδεύει τοὺς χρησιμοθηεὶς και ἀνυπόπτους εἰς ὄλας τὰς μεθόδους τῆς παρανομίας τοῦ ἐγκλήματος, τῆς βίαιουπραγίας, τῆς διαφθορᾶς. Καὶ δὲν εἶναι πάντοτε ἀπαραίτητον εἰς ὄλα τὰ γεωγραφικὰ πλάτη νὰ πληθυνθῆ ἡ τοιαύτη γνώσις τοῦ κακοῦ, ὅταν μάλιστα τοιαῦτα κοινωνικὰ φαινόμενα και ἀνάλογοι πράξεις βίας εἶναι σπανιότατα, ὡς παρ' ἡμῖν αἱ ληστεῖαι, εἴτε ἀνύπαρκτα, ὡς αἱ διαρρήξεις τραπεζῶν και οἱ φόνοι τῶν μεταφορέων χρηματοπιστολῶν...»

«... Ἄλλ' εἰς τὸν κινηματογράφον και δὴ εἰς τὰς περισσοτέρας ταινίας περιπετειῶν τῶν τελευταίων ἐτῶν, οἱ ἐγκληματῆται δεκνύουν ἀπίστευτον, ἀδολφάντιν, κυνικήν, ἀπάνθρωπον σκληρότητα, δέροντες ἀνηλεῶς ἀδυνάτους, φονεύοντες ἀναίτιως ἀνεπερασίστους, σφάζοντες νῆπια, πυρπολοῦντες, κομηνίζοντες, βιάζοντες, ἀτιμάζοντες, κατ' ἐπανάληψιν δὲ και συρροήν...»

«... Ἡ σκληρότης λοιπὸν εἶναι τὸ μέγα πρόβλημα, ἐπιτεινόμενον τὰ μέγιστα ὅταν ἡ ταινία θέλῃ νὰ δικαιολογήσῃ τὴν ψυχικὴν ἰδιοστασίαν τοῦ ἐγκληματίου βιολογικῶς ἢ ψυχολογικῶς, ὅταν τὸν παριστᾷ θῆμα τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν, τοῦ περιβάλλοντος, τῆς ἀνατροφῆς, τῆς ἰδίας αὐτοῦ κλη-

ρονομικότητος. Διότι ὁ ἄνθρωπος ἔταν πρόκειται νὰ παραβῆ τὸν ἠθικὸν νόμον, ἐπιζητεῖ νὰ δικαιολογήσῃ τὸν ἑαυτὸν του και νὰ ἐπιρρίψῃ εἰς τοὺς ἄλλους τὰς εὐθύναις...»

«... Δεύτερον θέμα εἶναι ἡ διαφῆμοις ἐνὸς ἐγκληματίου. Εἰς ποδοσφαιριστῆς, μιὰ ἐλαφρὰ αἰοδός, εἰς ταχυδακτυλουργός, εἶναι δυνατόν νὰ καταστοῦν παγκοσμίως γνωστοί, ἀκινδύνως. Ἄλλ' ἡ ἔξαρσις τῆς φήμης ἐνὸς ἐγκληματίου, ἡ ἡρωοποίησης εἰς τὴν ταινίαν τοῦ σαδιστοῦ, τοῦ ληστοῦ, τοῦ ἐμπρηστοῦ, προσφέρει χεῖριστον παράδειγμα ἀναδείξεως τοῦ ταπεινοῦ, τοῦ ἀνιδέου ἀνθρώπου, ὀδηγοῦσα αὐτὸν διὰ τῆς εὐρείας λεωφόρου τῆς ἀπωλείας εἰς τὸ τέρας τῆς καταστροφῆς.»

Ἄλλὰ εὐτυχῶς πού ἐμεῖς ἐδῶ, στὴ χώρα μας, ὅπου «σπανίζουν αἱ ληστεῖαι, και εἶναι ἀνύπαρκτοι οἱ φόνοι τῶν μεταφορέων χρηματοπιστολῶν» ἔχομε τὸν κρατικὸ ἐλεγχὸ τῶν ταινιῶν. Κι εἶσι ὁ κ. καθηγητὴς τελειώνοντας δίνει στοὺς λογοκριτὲς ἕνα δείγμα διαλογῆς καλῶν και κακῶν ταινιῶν:

«Εἰς τὰ καλὰ ἀστυνομικὰ και περιπετειώδη ἔργα, ἦρος πρέπει νὰ εἶναι ὁ δίκαιος τοῦ κακοῦ, ὁ ἐνορκωτῆς τοῦ νόμου, ὁ σερίφηρ, ὁ ἀνακριτικὸς ἐπιθεωρητῆς, τὸ παλληκάρι πού δὲν ὑποκύπτει εἰς τοὺς πειρασμοὺς τοῦ παρανόμου πλουτισμοῦ και τῆς ἀκόπου ἐπιτυχίας. Ἴδου οἱ παράγοντες, οἱ ὁποῖοι πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ ἐξετάζονται κατὰ τὴν ἔρευναν τῆς καταλληλότητος ἢ μὴ μιᾶς ταινίας. Πρὸς τὰ πού γέρονει ἡ πλάστιγξ; Πρὸς τὸ καλὸν ἢ τὸ κακόν; Πρὸς τὴν ἡμερότητα τῆς ψυχῆς ἢ τὴν ἀγριότητα; Πρὸς τὴν εὐσπλαχνίαν ἢ τὴν σκληρότητα; Ἐνὶ λόγῳ πρὸς τὸν Νόμον ἢ πρὸς τὸ ἐγκλημα;...»

Τι μπορεῖ νὰ πεί κανεὶς μετὰ ἀπὸ αὐτὸ; Μπορεῖ βέβαια ν' ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ ν' ἀνακαλύψῃ τις ταινίες πού κρύβονται πίσω ἀπὸ τίς τόσο λεπτομερεῖς περιγραφὲς χαρακτήρων και καταστάσεων τοῦ κ. καθηγητοῦ. Μπορεῖ ἐπίσης νὰ προσπαθῆσαι νὰ βρεῖ ἄλλες βαρῦγδουπες (και γι' αὐτὸ τόσο ὑποπτές) ἐννοιες γιὰ τὴ διαλογὴ τῶν ταινιῶν. Ὅτιδῆποτε ὅμως κι ἂν κάνει θὰ ἔχει διαβάσει σ' ἕνα χαρακτηριστικὸ κομμάτι, ὑλοποιημένο, ἕνα τμῆμα τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας.

Ἀφήσαμε γιὰ τὸ τέλος τὴν ἀρχὴ τοῦ ἄρθρου τοῦ κ. Τωμαδάκη. Εἶναι μιὰ ρητορικὴ ἐρώτησις:

«Πιθανῶς ν' ἀπορήσουμε τινὲς, πῶς εἰς φιλόλογος, και μάλιστα εἰδικὸς εἰς τὴν μεσαιωνικὴν περίοδον, ἐπιλαμβάνεται θέματος οἷον τὸ παρόν...»

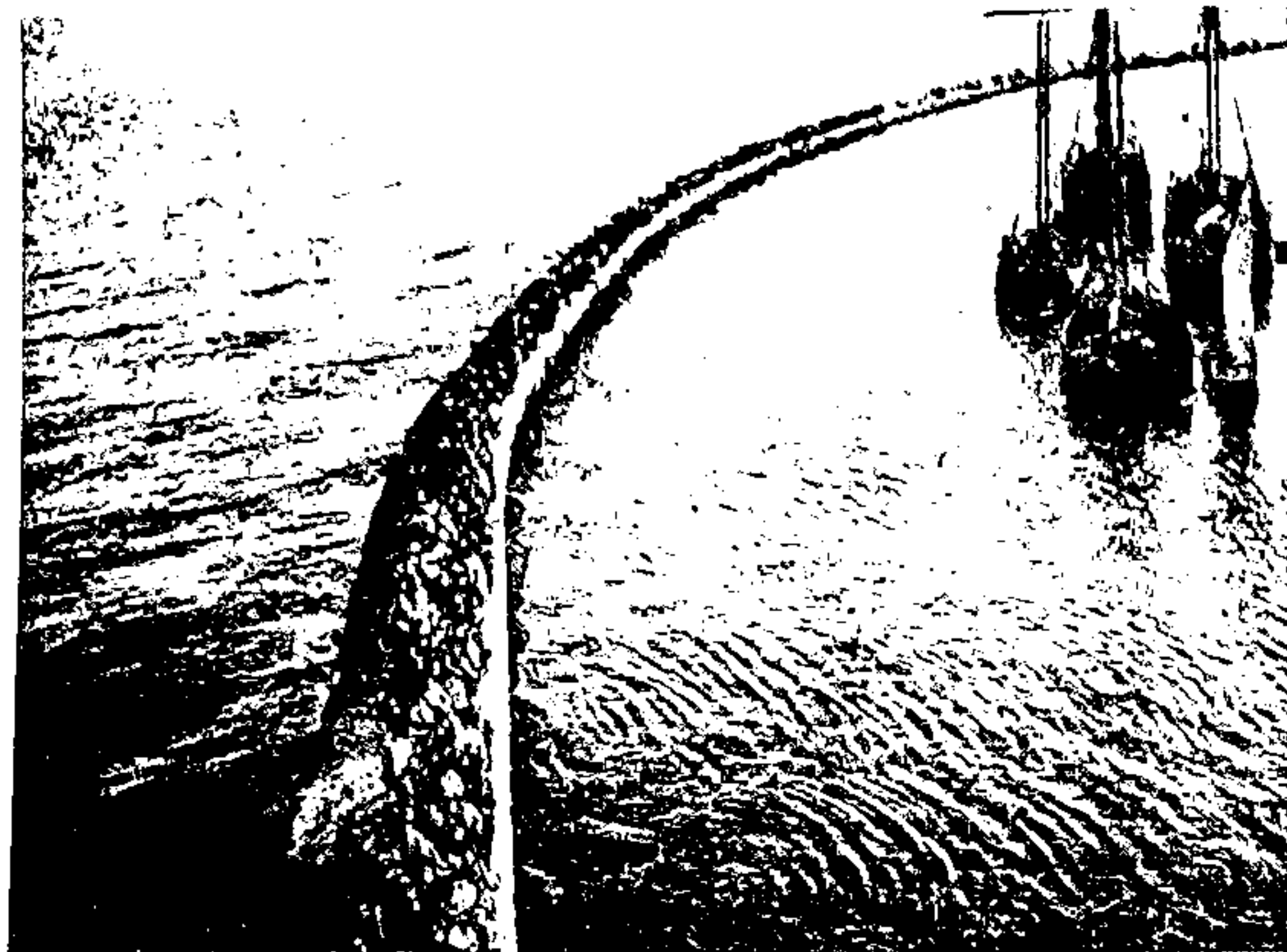
Θ' ἀποτολμήσουμε μιὰ ἀπάντησι στὴ ρητορικὴ ἐρώτησι τοῦ κ. καθηγητῆ: Πιθανόν γιὰ νὰ κρίνει τὴ δικὴ μας περίοδο μετὰ τὰ μέτρα και τὰ σταθμὰ τῆς περιόδου τῆς εἰδικότητός του.

Τ.Σ.

τοῦ Πασκάλ Κανέ¹

ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΥΠΟΜΝΗΣΗ

Στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ βωβοῦ, ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν παρὰ εἰκόνες: εἰκόνες τοῦ κόσμου τῆς ἐποχῆς (Λυμὲρ) ἢ «φανταστικὲς» εἰκόνες (Φεγιάντ, Μελιές), πού ἐν τούτοις πρόσεχαν νὰ κάνουν τὸ θεατὴ νὰ ξεχάσει τὸ θεμελιώδες τέχνημα πάνω στο ὁποῖο στηριζόταν ἡ κινηματογραφικὴ δημιουργία. Ἐχοντας αὐτὸ στο νου δὲν κατόρθωσαν νὰ τὸ πετύχουν, ἀφοῦ ἡ τεχνικὴ ἦταν



Σ. Μ. 'Αϊζενσταϊν: «Θώρηγιο Ποτέμιν»



Β. Πουντόβκιν: «Η μάγνα»



Σ. Μ. 'Αϊζενσταϊν: «Αλέξανδρος Νιέφκιν»

στοιχειώδης, τὰ μέσα πού είχαν στη διάθεσή τους γελοία κι ἡ δουλειὰ ἐλάχιστα ὀργανωμένη σάν θεσμός. Ὅσο τελειοποιόνταν, οἱ κινηματογραφικὲς τεχνικὲς διευθύνθηκαν σὲ ἀντιπθέμενες κατευθύνσεις: ὁ ἐξπρεσιονισμὸς (τὸν ὁποῖο θὰ παραμερίσουμε), ὁ βωδὸς ρώσικος κινηματογράφος καὶ ὁ κολλυγουντιανός. Ἄς προσπαθήσουμε νὰ καθορίσουμε τί διακρίνει κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὲς τάσεις. Ὁ ρώσικος κινηματογράφος, ἐξ ἀρχῆς προσπάθησε νὰ ἀναγάγει σὲ θεωρία τὴν πρακτικὴ του ('Αϊζενσταϊν, Κουλεσώφ). Στοχαζόμενος τὴν ἰδιομορφία του, ἀνυψώθηκε ἀμέσως στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς μεζόνος ἐκφραστικῆς μέσου. Στὸν κινηματογράφο π.χ. τοῦ 'Αϊζενσταϊν πού εἶναι ἀναμφίβολα ἀπ' ὅλους ὁ περισσότερο διανοημένος, ὁ θεωρητικὸς στοχασμὸς καταλήγει κατ' εὐθειᾶν σὲ μιὰ πρακτικὴ: τὸ μοντάζ τοῦ Ὀ κ τ ὡ β ρ η εἶναι ἡ καθαρὴ κι ἀπλὴ ἐφαρμογὴ τῶν θεωριῶν τοῦ 'Αϊζενσταϊν πάνω στὸ μοντάζ.

Ἡ πρωτοτυπία αὐτῆς τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς εἶναι ἡ ἀκόλουθη: ἡ θεωρητικὰ θεμελιωμένη πρακτικὴ «ὑπερισχύει» πάνω στὴν τεχνικὴ πρακτικὴ. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι τὰ στάδια κατασκευῆς τοῦ φιλμ δὲν ἔχουν μιὰ γιὰ πάντα θεσμοθετηθεῖ: ὁ κάθε δημιουργὸς ἐπιβάλλει ἀντίθετα τὴν ἀντίληψή του πάνω στὸ μοντάζ, τὴ σκηνοθεσία, τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ. Συνέπεια: ὁ θεατὴς δὲν σημαδεύεται ἀπὸ μιὰ ἐγκαθιδρυμένη πρακτικὴ τοῦ κινηματογράφου. Γι' αὐτόν, ἡ ἔννοια τοῦ θεάματος εἶναι δεμένη μ' ἐκείνη τῆς διανοητικῆς ἐργασίας, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ ἐργασία εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ φιλμ.

Ἀντίθετα ὁ κολλυγουντιανὸς κινηματογράφος στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες ἔγινε ἕνα ἐμπόρευμα. Οἱ ἐπιταγὲς τῆς παραγωγῆς ἐπέβαλλαν ἕναν ὀρισμένο τρόπο κατασκευῆς τοῦ φιλμ: ἐργασία στὸ στούντιο, τακτικοὶ τεχνικοὶ, τελειοποιημένο ὕλικό... Αὐτοὶ οἱ καταναγκασμοὶ στέρησαν ἀπ' τὸν κινηματογραφιστὴ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἐλευθερίας του: ὑπογράφοντας ἕνα συμβόλαιο μὲ μιὰ ἐταιρεία παραγωγῆς, δεχόταν ἕνα ὀρισμένο ἀριθμὸ ὑποχρεώσεων. Δὲν γινόταν νὰ λόγος γιὰ διύθυνση τοῦ φιλμ σύμφωνα μὲ τὲς ἐπιθυμίες του, γιὰ ἐπιβολὴ τῶν ἀπόψεών του πάνω στὸ μοντάζ, κλπ. Ὅλες αὐτὲς οἱ πρακτικὲς ἦταν ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἐξῆς ἐγκαθιδρυμένες, δηλαδὴ φτιαγμένες σύμφωνα μ' ἕνα ΓΕΝΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ἀποδεκτὸ γιὰ ὅλα τὰ φιλμ. Δὲν σκοπεύουμε νὰ μιλήσουμε γι' αὐτὸ τὸ μοντέλο, ἀλλὰ δὲν θάταν ἄχρηστο νὰ βγάξουμε ὀρισμένα συμπεράσματα: ἐπιβάλλοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο σὲ κάθε δημιουργία τὴν κανονιστικὴ εἰκόνα ἑνὸς Μοντέλου, τὸ Χόλλυγουντ βύθισε γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα τὸν κινηματογράφου του μέσα στὸν θεολογικὸ αἰῶνα τοῦ Κώδικα καὶ τοῦ Νόμου. Καταλαβαίνουμε τὴ σοβαρότερη ἐπίπτωση: τὸ φιλμ διοικετὺε μιὰ ἰδεολογία (αὐτὴν πού τὸ Μοντέλο ἀπαιτεῖ) δίχως νὰ μπορεῖ σὲ καμιὰ στιγμὴ νὰ συλλάβει αὐτὴ τὴν ἰδεολογία καὶ νὰ τὴν ἐνοχοποιήσει, ἐφ' ὅσον βρίσκεται ἐγγεγραμμένη μέσα στὴν ἴδια τὴ διαδικασία κατασκευῆς τοῦ φιλμ. (Πράγμα πού

βέβαια δὲν σημαίνει ὅτι ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος πρέπει ν' ἀποριφτεῖ σάν ἀσυνειδητὸς φορέας μιᾶς ὀρισμένης ἰδεολογίας: μὲ τὸν Γκρίφφιθ πού ἐφεῦρε τὴν ἀφήγηση καὶ κατόπιν μὲ τοὺς μεγάλους μοντέρνους κινηματογραφιστὲς —Λάνγκ, Χίτσκοκ, Φόρντ, Λιούμπιτς, Τσάπλιν, κλπ.— ἀντίθετα, ὁ κινηματογράφος ὀδηγήθηκε στὶς ψηλότερες κορφές του).

Ἡ σπουδαιότερη συνέπεια αὐτῆς τῆς πρακτικῆς τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ γέννηση, ὅπως εἶπαμε, μιᾶς πραγματικῆς κοινωνικῆς «ομάδας»: τοῦ κοινοῦ τοῦ κινηματογράφου.

Ἀντίθετα μὲ τὸ Ρώσο θεατὴ, πού ἦταν συνηθισμένος νὰ βλέπει φιλμ ταυτόχρονα πολὺ διαφορετικὰ σάν σύλληψη κι ὅλα σὲ σχέση μὲ τὴν πολιτικο-ἱστορικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς, ὁ Ἀμερικανὸς θεατὴς συνήθισε σὲ φιλμ φτιαγμένα πάνω στὸ ἴδιο μοντέλο καὶ ἀσχολούμενα ἐλάχιστα μὲ τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς (πράγμα πού συντελεῖ στὸ νὰ φαίνεται πῶς ἔντονο τὸ θάρρος τῶν Γκρίφφιθ, Βίντορ, Λάνγκ... πού προσέγγισαν συχνὰ αὐτὸ τὸ θέμα).

Ὁ ἀμερικανικὸς κινηματογράφος ὅλο καὶ περισσότερο ἄρχισε νὰ μοιάζει μ' ἕνα ναρκωτικό: ὁ θεατὴς ἐπιθυμοῦσε νὰ λησμονήσει τὸ καθημερινό, νὰ προβληθεῖ μέσα σὲ ἰδανικὰ πρόσωπα, μὲ δυὸ λόγια νὰ ζεῖ μέσω πληρεξουσίων. Ἀπὸ δῶ πηγάζει κι ὁ ἐνθουσιασμὸς γιὰ τὰ περιπετειώδη φιλμ, τὰ μεγαλόπρεπα ντεκόρ, τοὺς «θετικὸς» ἤρωες (καὶ συνεπῶς, τοὺς «στάρ», εἰκόνες μιᾶς ἐξιδανικευμένης ὑπερ-ἀνθρωπότητας).

Ὁ ρώσικος κινηματογράφος ἀπαιτοῦσε ὀλόκληρη τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ: τὸ νὰ δεῖς ἕνα φιλμ ἦταν μιὰ διανοητικὴ πράξη, ἕνα ἀνοιγμα τῆς συνείδησης στὸν κόσμο. Ὁ θεατὴς θεωροῦνταν σάν «ἄσος»: δὲν ὑπῆρχε λοιπὸν λόγος γιὰ νὰ τοῦ ποῦν ψέμματα πάνω στὸ πρωταρχικὸ τέχνασμα τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας. Στὸν ἀμερικανικὸ κινηματογράφου, συμβαίνει τὸ ἀντίθετο: ἡ σχέση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ φιλμ εἶναι μιὰ σχέση καθαρῆς μαγείας: προβαλλόμενος ὀλοκληρωτικά, ὁ θεατὴς ἐγκαταλείπει κάθε κριτικὴ συνείδηση. Τὸ νὰ ξεγελάσει τὸ θεατὴ πάνω στὴν τεχνητὴ φύση τοῦ θεάματος, δηλαδὴ τὸ νὰ κάνει ὅσο τὸ δυνατόν πῶς φυσικὴ τὴ λειτουργία του, ὑπῆρξε τὸ πρωταρχικὸ μέσο τοῦ κολλυγουντισμοῦ γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ κοινό του.

Η ΕΝΟΧΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΜΟΝΤΕΛΟΥ

Γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα αὐτὸ τὸ σχῆμα δὲν ἔγινε ἀντιληπτό. Οἱ τεχνικὲς τῆς φιλικῆς ἐπεξεργασίας ἦταν σὲ μεγάλο βαθμὸ ὀργανωμένες σάν θεσμός —κι αὐτὴ ἡ ἐπιβαλλόμενη στὴ δημιουργία τάξη πάρα πολὺ συστηματικὰ ἐφαρμοσμένη— ὥστε νὰ γίνεῖ δυνατόν νὰ κατηγορηθοῦν. Ἐπὶ πλέον τὸ μοντέλο φαίνεταν παγκόσμιο (ἐξαφάνιση τοῦ μεγάλου ρώσικου κινηματογράφου, πολιορκία τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ἀπ' τὸ Χόλλυγουντ).



Μπίλλν Γουάιλντερ: «Ἡ λεωφόρος τῆς Λύσεως»



Τζὼν Χιοῦστον: «Τὸ γεράκι τῆς Μάλτας»



Τζὼν Φόρντ: «Αἰχμάλωτη τῆς ἐρήμου»

Στην πραγματικότητα ή ένοχοποίηση δέν θά μπορούσε νά προέλθει παρά άπ' τó έξωτερικό, άπό ένα κώρο άρκετά ούδέτερο ώστε τó κολλυγουντιανό σχήμα νά μή βιώνεται άπ' τά μέσα άλλα σέ άναφορά, δηλαδή άντιπαραβαλλόμενο με άλλες κινηματογραφικές πρακτικές. Αυτόν άκριβώς τó ρόλο ó εύρωπαϊκός κινηματογράφος έπαιξε τά τελευταία χρόνια. Κι άν επέκτεινόμαστε πάνω στή ρώσικη πρακτική τού κινηματογράφου, είναι γιατί αυτό τó μοντέλο απέκτησε μιá σπουδαιότητα τελείως ιδιαίτερη μέσα στήν ΕΠΙΔΕΚΤΙΜΗΣΗ στήν όποία ύποβλήθηκε ó άμερικάνικος κινηματογράφος.

Μπορούμε νά δούμε τήν αίτία αυτής τής άπαίτησης για έπανεκτίμηση στήν άπόκτηση —ή έπαναπόκτηση— μιás ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ. Ό κολλυγουντιανός κινηματογράφος, τόν όποιο πίστευαν, με μερικές σπάνιες έξαιρέσεις, άποπολιτικοποιημένο, κατέληξε γι' αυτό τó λόγο στό νά ξυπνήσει μερικές ύποψίες. Κατόπιν ó εύρωπαϊός θεατής και κινηματογραφιστής, κατευθύνθηκαν πρós μιá συνείδηση πιδ πλατεία: ΤΗΝ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ. Άπ' εκείνη τή στιγμή τó κολλυγουντιανό μοντέλο φωπιζόταν: όχι μονάχα άποπολιτικοποιημένο όπως τó θεωρούσαν, άλλα ταυτόχρονα ίσχυρά ιδεολογικό. Η καταστροφή (ή επί πλέον ή μεθοδική «άποδιάρθρωση») αυτού τού μοντέλου έγινε τότε άπαραίτητη σάν ή ΜΟΝΗ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΡΗΞΗΣ ή άποτελεσματικής (άκολουθούμενης άπό άποτελέσματα) συνειδητοποίησης τής ιδεολογίας πού τó ύποβάσταζε.²

Αυτό τó μοντέλο για τó όποιο μιλάμε τόσο άφηρημένα παραπάνω, άς προσπαθήσουμε νά τó προσεγγίσουμε πιδ συγκεκριμένα. Τó κολλυγουντιανό φίλμ, τó είπαμε, είναι πρίν άπ' όλα θέαμα. Κι ó κώρος αυτού τού θεάματος είναι ή Σκηνή. Τó κολλυγουντιανό φίλμ φτιάχνεται ολοκληρωτικά πάνω στή σκηνή —πάνω στό πλατώ. Άπό δώ πηγάζουν δύο μεζονες συνέπειες:

1. Τó γύρισμα στό πλατώ, δηλαδή ή δουλειά τής σκηνοθεσίας, είναι ή κυρίαρχη στιγμή τής δημιουργίας. Όλες οι άλλες φάσεις τής δημιουργίας ύποτάσσονται σ' αυτήν: τó σενάριο είναι μιá προετοιμασία τού γυρίσματος, ή ήχητική μπάντα πρέπει νά σεβαστεί τούς πραγματικούς ήχους, όπας αυτοί συνοδεύουν τήν εικόνα (bruitage), ή μουσική πρέπει νά τονίσει (νά δραματοποιήσει) όρισμένες στιγμές, δηλαδή νά διευκολύνει τήν άνάγνωση. Με τόν ίδιο τρόπο τó φίλμ μοντάρεται με μοναδική έγνοια τó εύανάγνωστο.

2. Τó φίλμ είναι λοιπόν ολοκληρωτικά καθορισμένο άπό κωρο-χρονικούς καταναγκασμούς. Ό αίχμαλτισμένος στό γύρισμα κωρο-χρονος δέν θά μεταπλαστεί σέ καμιά κατοπανή στιγμή: Θά παραμείνει σέ μιá καθαρή σχέση άναλογίας με τόν πραγματικό κωρο-χρονο.

Όλόκληρη ή μαγεία πού έξασκείται άπ' τó φίλμ έδρεύει σέ μιá ψεύτικη σχέση άναλογίας πού προσπαθεί νά εισαγάγει: φυσικοποιώντας τήν καλλιτεχνική δημιουργία ó κλασικός κινηματογράφος τής άφαιρεί κάθε άξία: τó έργο δέν είναι μιá συν-

ειδητοποίηση μιás όρισμένης πραγματικότητας, είναι αυτή ή ίδια ή πραγματικότητα. Η «κοινωνική» σημασία τού έργου τέχνης δέν έδρεύει πιδ πάνω στήν άπόσταση πού παίρνει σχέση με τó πραγματικό, άλλα στήν άκρίβεια με τήν όποία «άποδίδει» (άντιγράφει) αυτό τó πραγματικό.

Νά ή βαθύτερη ιδεολογία κάθε κινηματογράφου πού θεμελιώνεται πάνω στή μαγεία τού θεατή, πάνω μόνο στό θέαμα, ταυτισμένο με μυθοποιητικό τρόπο μ' ένα βλέμμα.

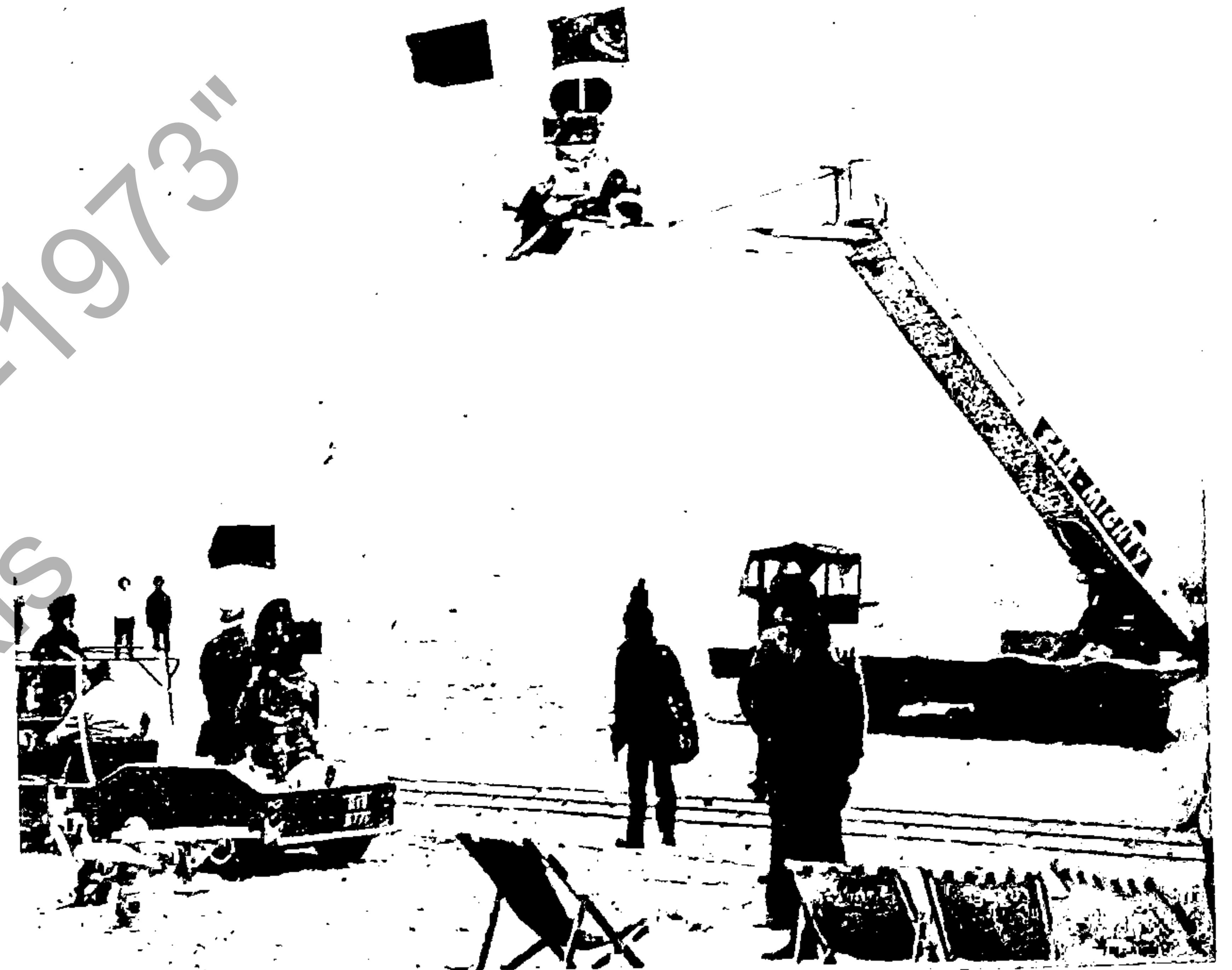
Αυτή τήν ιδεολογική κατανόηση τού κολλυγουντιανού (και γενικότερα τού κλασικού) κινηματογράφου, μās τήν προσέφερε ένας όρισμένος περιθωριακός εύρωπαϊκός κινηματογράφος: ó Γκορντάρ βέβαια, πού κονιορτοποίησε τήν παραδοσιακή έννοια τού σενάριου κι άπέδωσε τήν έλευθερία τής στήν ήχητική μπάντα, άλλα επίσης κι ó Ντελβώ, ó Πολλέ, ó Σκολιμόφσκι, ó Λιούις, ó Τατί, κλπ. και πιδ πρόσφατα ó Στράουμπ, ó Γκαρρέλ, ó Μπορόφτσουκ...

Η καλλιτεχνική δημιουργία δέν επιτρέπει τις όπισθοδρομήσεις: ένας όρισμένος κινηματογράφος έζησε. Τó «νά κάνεις θέαμα», «νά μαγεύεις τó κοινό»... δέν είναι σήμερα πιδ δυνατό: ó κινηματογράφος έχασε όριστικά τήν άθωότητά του.

(1) Άπό τó βιβλίο τού «Roman Polanski» έκδ. du Cerf, Παρ 1970.

(2) Τó κολλυγουντιανό φίλμ δέν μπορεί τó ίδιο νά κόψει τούς δεσμούς του με τήν ιδεολογία πού διοχετεύει. έφ' όσον ó ίδιος ó μηχανισμός τής δημιουργίας του τήν γεννά. Δέν μπορεί παρά νά τήν ΑΝΑΔΙΠΛΑΣΙΑΣΕΙ, νά δείξει καθαρά ότι αυτή ή ιδεολογία ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ άπό τήν πρακτική πού υιοθετεί. Είναι αυτή ή άντανάκλαση πού άπελευθερώνει ένα όρισμένο άσθητικό μεγάλων Άμερικανών (Εύρωπαϊών, Γιαπωνέζων) κινηματογραφιστών άπό τήν «ιδεολογική άθωότητα», μέσα στήν όποία θέλουν καμιά φορά νά τούς φυλακίσουν.

Μετάφραση: ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ



Έπάνω: πλάνο άπό τó «Ένα σόν ένα» τού Γκορντάρ: ó γερανός σάν μειωνυμία τού κολλυγουντιανού πλατώ. Κάτω: Γύρισμα τής «Κλεοπάτρας»: ó Μάνκιεβιτς καθισμένος στόν γερανό σέ θέση άνάλογη με τού Καίσαρα.

Τό συνέδριο τῶν ἀοράτων

τοῦ Μισέλ Δημόπουλου

Κατὰ παράδοση ἐγκατεστημένο στὴν Τούρ, ἐδῶ καὶ χρόνια τὸ Διεθνὲς φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους, ἀναγκάστηκε αὐτὴ τὴ χρονιά νὰ τραπεῖ σὲ φυγὴ μπροστὰ στὸ συντριπτικὸ σκιάχτρο πού ὁ βουλευτὴς - δήμαρχος αὐτῆς τῆς πόλης, Ρουαγιέ, δὲν ἔπαυε νὰ κραδαίνει ἐνάντια στὴν «ἐλευθερία τῆς ἔκφρασης». Συγκεκριμενοποίηση τῶν ἀπειλῶν αὐτῶν ἦταν ἡ ἀπόφαση πού πήρε ὁ ἴδιος ὁ Ρουαγιέ νὰ καθιερώσει μιὰ «δημοτικὴ ἐπιτροπὴ ἐπίβλεψης» τῶν κινηματογραφικῶν θεαμάτων μὲ πρόσημα τῆ «διαφύλαξη τοῦ πληθυσμοῦ ἀπὸ τὴν ἠθικὴ ἀποχαλίνωση καὶ τὴν κάθε εἶδους μόλυνση». Κρίνοντας αὐτὴν τὴν ἀπόφαση σὰν τὸ πρῶτο βῆμα πρὸς μιὰ λογοκρισία τοπικὴ καὶ γενικοποιημένη μὲ ἀποφασιστικὰ φασιστικὰ χαρακτηριστὰ, οἱ Ἐπαγγελματικὲς Κινηματογραφικὲς ὀργανώσεις διαμαρτυρήθηκαν ἐνεργητικὰ καὶ πήραν τὴν ἀπόφαση νὰ μεταφέρουν τὴν ἔδρα τοῦ φεστιβάλ στὴν Γκρενόμπλ.

Ἐπιπλέον λοιπὸν ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθήκες τὸ φεστιβάλ υἱοθέτησε ἀπὸ τὸ ξεκίνημά του τὴν ἀρχὴ τῆς πόλης ἐνάντια στὴ λογοκρισία, ἀλλὰ σ' ἕνα ὀλοφάνερα μετατοπισμένο πεδίο ὅπου στὰ πλαίσια συζητήσεων, πού προκαλοῦσαν ναυτία μὲ τὴ σύγκριση καὶ τὴν ἀνωφελεία τους, ἀρέσκονταν νὰ ἐξυμνοῦν τὴν «ἀπόλυτη ἐλευθερία» μ' ἕναν τρόπο ὑστερικὸ καὶ φαντασματικὸ, γνώρισμα τῶν λεγόμενων «φιλελεύθερων» διανοουμένων καὶ τοῦ ἀστικοῦ τύπου. Ἄπ' ὅλα μὲν ἐβγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ πάντες εἶναι κατὰ τῆς λογοκρισίας, ἀκόμα κι αὐτοὶ πού διακηρύσσονται σὰν δεξιοί! Φυσικά, ἀληθινὸς λόγος πάνω στὴ «λογοκρισία» συνδεμένος ὑποχρεωτικὰ μὲ τὴν ἀνάλυση τῆς ἐξέλιξης τῶν ταξικῶν ἀντιθέσεων μέσα σ' ἕνα δεδομένο κοινωνικὸ σχηματισμὸ δὲν ἔγινε (μιὰ τέτοια ἀνάλυση σὲ ἀξιολογὸ βαθμὸ ἔχει ἀρχίσει ἀπὸ τὸ περιοδικὸ CINETHIQUE στὰ τελευταία νούμερα 11/12 καὶ 13/14). Μέσα σὲ μιὰ τέτοια ἀτμόσφαιρα ἔξαρχης ὁ πασίγνωστος στὴ Γαλλία φιλόσοφος καὶ δημοσιογράφος Μωρίς Κλαβέλ ἔφτασε στὸ ἀπόγειο τῆς δόξας του, αὐτὸς πού μὲ τὸ φιλμ του «ΑΝΥΨΩΣΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ», («LE SOULEVEMENT DE LA VIE»), θύμα λογοκρισίας τῆς ORTF (Ὁργανισμὸς Γαλλικῆς Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεοράσεως), ἔιχε προκαλέσει μιὰ πραγματικὴ δημοσιογραφικὴ καμπάνια πού ἀνατάρραξε τοὺς κύκλους τῶν Γάλλων διανοουμένων. Τὸ φιλμ πού παρουσίασε στὴ Γκρενόμπλ δὲν θάταν παρὰ ἀξιόπαινη ἐργασία ἐὰν στὴν οὐσία δὲν ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα προϊόν πού κρύβει δυσάρεστες ἐκπλήξεις: σ' αὐτὸς μιὰ τέλεια πολιτικὴ σύγκριση—ἀτυχῆς παραλληλισμὸς ἐνὸς νοσταλγικοῦ καὶ ἰδεαλιστικοῦ Γκωλλισμού καὶ μιᾶς ἐπαναστατικῆς, δημαγωγικῆς καὶ μυθοποιητικῆς δράσης χρωματισμένης μὲ ἕναν «κλαυθμηρίζοντα οὐμανισμό» μὲ σπιριτουαλιστικὲς συγκινήσεις—βρίσκεται «ντυμένη» μ' ἕνα πολὺλογο, πομπῶδες καὶ μεγαλόστομο στυλ. Ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ φεστιβάλ, πού δὲν ἔμεινε ἀσυγκίνητη μπρὸς σ' ἕνα ἔργο τέτοιας ποιότητας, τοῦ ἀπέμεινε ὁμόφωνα τὸ εἰδικὸ βραβεῖο τῆς. Στὰ παρασκήνια ψιθυρίζονταν ὅτι τοῦτο ἔγινε γιὰ λόγους τακτικῆς.

Στὴν Γκρενόμπλ διαπιστώθηκε γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά ὅτι ἡ μικροῦ μήκους ταινία εἶναι ἄρρωστη, ὅτι παραμένει καὶ γι' αὐτὴν τὴν χρονιά ὁ φτωχὸς συγγενὴς τοῦ «κινηματογράφου». Δὲν πρόκειται ἐδῶ ν' ἀναδιπλασιάσουμε μὲ δακρύβρεχτα ψεύτικα λόγια αὐτὸ πού κατὰ παράδοση ἐνοοῦμε σὰν ἐμπορικὴ «κατάρτα» τῆς μικροῦ μήκους ταινίας, ἀλλὰ νὰ κάνομε μερικὲς παρατηρήσεις πού θὰ μπορούσαν νὰ συμπεριληφτοῦν μέσα σὲ μιὰ μελέτη πάνω στὸ θεωρητικὸ στάτους καὶ τὴν οἰκονομικὴ - ἰδεολογικὴ λειτουργία τῶν ταινιῶν αὐτῶν. Ἔργασία πού ἀπ' ὅσο γνωρίζω δὲν ἐπιχειρήθηκε ἀκόμη σὲ βάθος ἀπὸ τὶς ὑπάρχοντα σοβαρὰ περιοδικά.

1. Θάπρεπε πρῶτα νὰ ἐξετάσουμε τὸν ὀρισμὸ αὐτὸ πού σὲ τελευταία ἀνάλυση καθιστᾷ τὴν μικροῦ μήκους ταινία ἕνα Εἶδος σὲ σημεῖο νὰ τοῦ ἀφιερῶνται φεστιβάλ (Γκρενόμπλ, Ὁμπερχάουζεν, Κρακοβία) ὅπως ἀλλοῦ γίνονται φεστιβάλ ἐπιστημονικῆς φαντασίας ἢ φεστιβάλ ταινιῶν πάνω στὸν ἀθλητισμὸ. Μένει ἡ ἐρώτηση: γιατί ἕνα φεστιβάλ; Ἄν πάρουμε ὑπ' ὄψη μας τὸν κάπως δογματικὸ ἀφορισμὸ τοῦ Λουὶ Σεγκέν «ἡ μικροῦ μήκους ταινία εἶναι ἕνα τέρας» (QUINZAIN LITTERAIRE, No. 138), δὲν μπορούμε νὰ μὴν ἀναρωτηθοῦμε ἂν αὐτὸ τὸ ραντεβου τῶν «τεράτων» δὲν ἔχει ἄλλα ἐλέγητρα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τερατώδη του. Μπροστὰ στὶς ἐλάχιστες πιθανότητες ἐμπορικῆς διανομῆς πού ἔχουν αὐτὰ τὰ προϊόντα (τουλάχιστον στὶς καπιταλιστικὲς κοινωνίες), δὲν εἶναι παραδοξολογία νὰ διαβεβαιώνομε ὅτι τὰ φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους ἔχουν γίνεи ὁ κύριος λόγος ὑπαρξης, ὁ ἔσχατος σκοπὸς καὶ τὸ στεφάνωμα τῆς δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη (δὲν εἶναι καθόλου σπάνιο ν' ἀκούσεις ἀπὸ τὸ στόμα ἐνὸς κινηματογραφιστῆ πὼς κάνει μικρὸ φιλμ γιὰ τὴ Γκρενόμπλ ἢ τὴ Θεσσαλονίκη...). Ἔνα εἶδος συνέδριου κινηματογραφικῶν τεράτων, οἱ ἑπτὰ μέρες τῆς Γκρενόμπλ ἔχουν σὰ μοναδικὴ δικαιολογία νὰ συντηρήσουν μιὰ ἔμμονη πεποίθηση στὸ μυαλὸ ὀρισμένων στερημένων «δημιουργῶν» γύρω ἀπὸ κάποια ἐνδεχόμενα δημόσια προβολῆς (ἀνάγκη ἀναγνώρισης), ἀπάτη πού κρύβεται πίσω ἀπὸ ἕνα πολιτιστικὸ ἄλλοθι προαγωγικοῦ τύπου, ὀργανωμένη κατὰ πλειονότητα ἀπὸ ἐταιρίες καὶ ἐνώσεις συμφερόντων πού δὲν εἶναι καθόλου ἀσχετες μὲ τὴ χειρότερη τῆς (οἰκονομικῆς καὶ ἰδεολογικῆς) κατάστασης τῆς μικροῦ μήκους ταινίας, στὴ Γαλλία τουλάχιστον. Μόλις ἡ ἐκδήλωση τελειώσει, τὰ φιλμ στὴν πλειοψηφία τους θὰ ξαναγορῶνται στὰ κουτιά τους. Ἡ γιορτὴ ὡστόσο ἦταν ὁμορφὴ.

2. Ἄλλη ἀναγκαιότητα, νὰ καταγραφῶν καὶ νὰ ταξινομηθοῦν οἱ τύποι τῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς πού εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπισημανθοῦν στὶς ταινίες μικροῦ μήκους. Οἱ ταινίες αὐτὲς εἶναι ἕνα εἶδος βαθύπρος κατὰ ἄλλο, ἕνα ἐπισκεπτήριο πού θὰ ἐπιτρέψει στὸ σκηνοθέτη τους νὰ φτάσει στὸν ἌΛΛΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ, τὸν πραγματικὸ. Ἐνταγμένες σὲ μιὰ σχέση ὅπου τοὺς παραχωρεῖται μιὰ ἄθλια θέση, οἱ ταινίες μικροῦ μήκους δὲν θεωροῦνται παρὰ σὰν ἐνδιάμεσος σταθμὸς γιὰ νὰ φτάσεις γρηγορότερα. Γιὰ νὰ πεισθεῖ κανεὶς ἀρκεῖ νὰ δεῖ πόσο σπάνιες εἶ-

ναι οἱ περιπτώσεις πού οἱ κινηματογραφιστὲς ἐπέστρεψαν στὸ μικροῦ μήκους ἀφοῦ κάποτε ἔξασαν τὸ φράγμα τοῦ μεγάλου μήκους. Αὐτὴ ἡ προσωρινότητα πού διατηρεῖται ἀπὸ οἰκονομικὲς ἐπιταγὲς ἐμποδίζει τὸν σκηνοθέτη τοῦ μικροῦ μήκους νὰ σκεφτεῖ α) τὸ ἰδιόμορφο πεδίο τῆς ταινίας μικροῦ μήκους, β) τὴν ἰδιόμορφη πρακτικὴ του μ' ἄλλον τρόπο ἀπὸ ἐκεῖνον πού συζεύγει τὸ μιμητισμὸ μὲ τὴ μινιατούρα. Βέβαια τὸ μοντέλο ἐδῶ εἶναι τὸ μεγάλου μήκους φιλμ. Ἄπ' αὐτὸ λοιπὸν προκύπτει μιὰ ἀπελπισμένη ἀπόπειρα νὰ στριμώξεις μιὰν ἱστορία δίχως νὰ ἔπαινε - ἐγγράψεις τὸν ἴδιο τὸν περιορισμὸ πού σοῦ ἐπιβάλλει τὸ εἶδος αὐτὸ (περιορισμὸ χρονικὸ καὶ αἰσθητικὸ), πού διέπεται ἀπὸ τὴ φρενετικὴ ἀνάγκη νὰ παράγεις ἕνα μᾶξιμουμ νοήματος μέσα σ' ἕνα μίνιμουμ χρόνου. Ἡ ἐμπειρία μας ἀπὸ τὴν Γκρενόμπλ μᾶς ὁδήγησε στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ κυριαρχοῦσα μικροῦ μήκους ταινία εἶναι ὅπ' τὴ μιὰ μεριά τὸ πεδίο ἐκλογῆς τῆς φιλοσοφικῆς (μεταφυσικῆς) θεώρησης κι ἀπ' τὴν ἄλλη μένει δέσμια τῆς πιὸ ἐπίπεδης καὶ ἄθλιας ἱστοριούλας. Ἄπ' ὅπου πηγάζει μιὰ κάποια σχέση μὲ τὸν εὐνοχισμό πού θάπρεπε νὰ ἐξετάσουμε στὸ φῶς αὐτῶν πού εἶπαμε παραπάνω.

3. Νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐπὶ τέλος τὴν ἀνάλυση τῆς ἰδιόμορφης ἐμπορικῆς/ἰδεολογικῆς λειτουργίας ἢ θέσης τους. Πράγμα πού κατὰ τὴ γνώμη μας εἶναι καὶ τὸ πιὸ ἐπιείγον.

Ἡ ἀνάλυση τῆς ἀπονομῆς τῶν βραβείων τοῦ φεστιβάλ ἀποκαλύπτει τὴν ἔλλειψη εὐθυκρισίας μιᾶς κριτικῆς ἐπιτροπῆς πού, παραμελώντας ὅσα ἔργα μὲ κάποιο ἐνδιαφέρον πήραν μέρος στὸ διαγωνισμό, προτίμησε νὰ παίξει τὸ παιγνίδι τῆς δημαγωγίας ἀπονέμοντας τὸ α' βραβεῖο ντοκυμανταὶρ-ρεπορτάζ σ' ἕνα σκηνοθέτη πού δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ πλέξουμε τὸ ἐγκώμιό του, πόσο μάλλον ἀφοῦ τὸ φιλμ του «Ἡ μάχη τῶν 10 ἑκατομμυρίων» (LA BATAILLE DES 10 MILLIONS), εἶχε ἤδη τὴν τύχη νὰ κυκλοφορήσει στὸ ἐμπόριο. Παρόλες τὶς ἀρετὲς του στὴν ἀνάλυση τῆς οἰκονομικῆς - πολιτικῆς κατάστασης τῆς Κούβας τὸ 1970, ἰδιαιτέρα τῆς μάχης τῆς «ζάφρα» (ζάχαρης) πού ἐκεῖνο τὸ χρόνο εἶχε κινητοποιήσει τὴν πλειοψηφία τῶν κουβανέζων ἐργατῶν, τὸ φιλμ τοῦ Κρίς Μαρκερ πάσχει, κατὰ τὴ γνώμη μας, ἀπὸ κάποια δομικὴ ἀνισορροπία. Ἔτσι τὸ δεύτερο μέρος πού ἀποτελεῖται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸν ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογο λόγο τοῦ Φιντέλ Κάστρο (πού ἀπευθύνει μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆς τῆς χαμένης μάχης ἕνα διαυγὲς κατηγορητήριο ἐνάντια στὸ δογματισμὸ καὶ τὴ μηχανικιστικὴ στάση τῆς ἐπαναστατικῆς κυβέρνησης καὶ καλεῖ τοὺς ἐργαζόμενους νὰ πάρουν μέρος στὶς ἀποφάσεις καὶ νὰ ἐνισχύσουν τὸν ἰδεολογικὸ καὶ οἰκονομικὸ ἀγῶνα κατὰ τῆς ἱμπεριαλιστικῆς ἀπειλῆς) δίνει στὸ πρῶτο μέρος τὸ ρόλο τῆς εισαγωγῆς. Ἡ τελικὴ σεκάνς τοῦ λόγου τοῦ Κάστρο— πού κατέχει τὴ θέση καὶ τὴ λειτουργία τῆς κορύφωσης ἔτσι ὅπως μᾶς ἔχει συνηθίσει ὁ κλασικὸς χολλυγουντιανὸς κινηματογράφος



«Η μάχη των 10 εκατομμυρίων», του Κρίς Μαρκέ

(στο ούεστερν: ή έφοδος των Ίνδιάνων, στα γκαγκστερικά φίλμ: ή εμφάνιση της άστυνομίας) και που γι' αυτό το λόγο είναι έντονα φορτισμένη δραματουργικά, φωτίζει αισθητά στα μάτια μας την όλική λειτουργία του φίλμ: σέ τελευταία ανάλυση έξοφλεϊ τό χρέος της σ' ένα όρισμένο άφηγηματικό μοντέλο που μάς κληρονόμησε ή κλασική μυθοπλαστική λογική (του Χόλλυγουντ) ή όποια και σήμερα ακόμα θαραίνει άρκετά για να την ξαναβρίσκουμε θαλμένη (άσυνείδητα) σ' ένα φίλμ που λέγεται «πολιτικό ντοκυμαντάρ», στο όποιο προφανώς ή μυθοπλασία δέν έχει θέση.

Στήν κατηγορία «μικρού μήκους με ύπόθεση» τό βραβείο δόθηκε στο: «ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ, ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ (LE ROUGE, LE ROUGE ET LE ROUGE) του Ζάν-Ζάκ Αντριέν (Βέλγιο), μιά άχαρη παρέλαση εικώνων στολισμένη με τίς φαντασιώσεις της Πολωνέζας Μαρούζια, στο όποιο δυό κύριοι ρόλοι άνήκουν ό ένας στο σπόρ αυτοκίνητο της άναφερόμενης και ό άλλος σ' έναν κόκορα, σύμβολο του σύγχρονου φαλλοκεντρισμού.

Άς περάσουμε στα γρήγορα μερικά προϊόντα όπου ή όμολογημένη φιλοσοφική διάθεση δέν παραθαίνει παρά με την μετριότητα ή την παντελή έλλειψη ενδιαφέροντος για τό αποτέλεσμα, όπως τά: «Η ΠΕΤΡΑ ΠΟΥ ΠΛΕΕΙ» (LA PIERRE QUI FLOTTE) του Ζ.Ζ. Αντριέν κι αυτό (Βέλγιο), «Η ΑΛΙΚΗ, Ο ΜΠΑΜΠΑΡ ΚΑΙ ΤΑ ΣΑΡΑΝΤΑ ΝΟΥΦΑΡΑ» (ALICE BABAR ET LES QUARANTE NENYRHARS)

της Βιθιάν Μπερτομμιέ (Γαλλία), «Η ΑΓΚΙΝΑΡΑ» (L' ARTICHAUT) του Μισέλ Κλαρένς (Βέλγιο), «Η ΑΝΑΠΛΟΔΟΓΥΡΙΣΜΕΝΗ ΚΑΡΔΙΑ» (LE COEUR RENVERSE) του Μωρίς Φρυντλάντ (Γαλλία), «ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΤΑΝ ΑΠ' ΑΛΛΟΥ» (CELUI QUI VENAIT D'AILLEURS) του Άτασουάλπα Λίτου και Ζάν - Πώλ Τορόκ (Γαλλία), «ΣΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΩΝ ΤΟΥΦΕΚΙΩΝ» (AU BOUT DES FUSILS) του Πήτερ Γκράχαμ (Γαλλία).

ΕΞΙΣΤΟΡΗΣΗ, ΦΙΞΙΟΝ

Στήν Γκρενόμπλ ή γραμμικότητα, ή εξιστόρηση και ή ιστοριούλα ξανακέρδισαν τό έδαφος που είχαν χάσει τά προηγούμενα χρόνια, κάτι σαν επιστροφή του άπωθημένου μιάς άστικής τάξης κουρασμένης από τους μορφικούς και θεωρητικούς πειραματισμούς που κλόνιζαν τη θέση της. Τό φίλμ του Μπόρις Σουναίμ «ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΕΝΟΣ ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΟΥ» (ΑΥΤΟΡΟΤΡΑΙΤ Δ' UN PORNOGRAPHE), (Γαλλία), άπεικονίζει πιστά αυτήν την τάση του κινηματογράφου. Με βάση μιά μηδανιμή και ψευτοτολμηρή ιστοριούλα, την κατάπτωση ενός «ειδικευμένου» πορνογράφου - τεχνίτη που έχει πιά ξεπεραστεί από τό ρεύμα των Σέξ - Σόπ, τό φίλμ δέν ξεπερνά τό επίπεδο της καλά είπωμένης ιστορίας όπου μόνη φροντίδα είναι ή επιτήδευση του κάδρου και τό παραγέμισμα με γραφικές λεπτομέρειες, κι όλο αυτό βουτηγμένο σε μιά άτμόσφαιρα χλευασμού, πολύ ά-

βλαβου τελικά. «ΚΑΜΙΓ "Η Η ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ» (CAMILLE OU LA COMEDIE CATASTROPHIQUE) του Κλώντ Μιλλέρ (Γαλλία), δέν είναι παρά ένα ύφαντό από κινηματογραφικές άναφορές (Ρενουάρ, Τρυφώ, θωβός) που συνδέονται με τον τρόπο της φάρσας ή του μπουρλέσκ. Τό φίλμ που προσπαθει να παίξει πάνω σε πολλά διαφορετικά στοιχεία (τό κωμικό, τό ποιητικό, τό μπουρλέσκ, τό μελό, τό τραγικό) λαχανιάζει άπ' όλα αυτά που θέλει ν' άνατρέψει). Ή τελική σκηνή της εκατόμυθς αλωρεϊται μέσα σ' ένα γελοίο πάθος ενώ είναι κι αυτή ένα κομμάτι άπ' αυτό που έχουμε τό συνήθειο να λέμε «συνοθύλευμα».

Τό «ΝΑ DOBRANOC» (Καληνύχτα) του Τζάνους Ζαόρακι (Πολωνία) και τό «ΖΩΝΤΑΝΗ ΜΝΗΜΗ» (LIVING MEMORY) του Τόνυ Σκόττ (Μεγάλη Βρετανία), παρόλο που δέν στερούνται τελείως ενδιαφέροντος, είναι κηλιδωμένα τό πρώτο από μιά πολυκέντρική δομή πολύ προσφιλή στον πολωνέζικο κινηματογράφο από τότε που εμφανίστηκε τό άξισημείωτο «ΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΠΟΥ ΒΡΕΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΑΡΑΓΟΣΣΑ» (MANUSCRIT TROUVE A SARAGOSSE) του Βόιτσεκ Χάς, που έδώ όμως έχει μπει φτωχά στην υπηρεσία μιάς παρωδίας ενός είδους που είναι από μόνο του παρωδιακό, άφου πρόκειται για τό φίλμ φρίκης (προσπαθει να δείξει τίς κακές συνέπειές του πάνω στους τηλεθεατές) και τό δεύτερο από έναν ύπερβολικό και νοσηρό ψυχολογισμό με ψυχαναλυτικές προεκτάσεις επιβεβλημένες από μιά δήθεν έντυπωσιακή ιστορία (περιγραφή ενός ψυχωτικού κόσμου: μιά ηλικιωμένη γεροντακόρη στολίζει και λατρεύει τό πτώμα ενός νεαρού ποδηλατιστή που πάτησε αυτή κι ό αδελφός της στο δρόμο) όπου βρίσκονται συγκεντρωμένα τά πιό συνηθισμένα τεχνάσματα ενός κινηματογράφου του θάθους (εϊκόνα όσο τό δυνατόν πιό γκριζα, θαρειά και εμφαντική σκηνοθεσία, ήθοποιά, σιωπές γεμάτες σημασία κλπ...), που έδώ καταντά παρωδία του έαυτού του.

«Η ΚΟΤΑ» (LA POULE) του Λύκ Μπερώ, είναι κλασική περίπτωση ταινίας που τό ενδιαφέρον της βρίσκεται τελείως άλλου παρά σ' αυτά που μάς δείχνει. Μιά άνάγνωση που θα άρκόταν σ' ότι είναι όρατό, που θ' άναρωτιόταν για την εξέλιξη του μύθου και του ιδεολογικού πλάνου του φίλμ γρήγορα θα κινδύνευε ν' άποθαρυνθεί από την έκπληκτική κοινοτυπία των καταστάσεων όπου τά στερεότυπα θρίθουν και τό θέμα σχεδόν άπουσιάζει. Ή δουλειά του Μπερώ τοποθετείται μάλλον σ' ότι από την μυθοπλασία λείπει, στίς τρύπες της, σ' ότι δέν λέγεται σ' ένα λόγο. Λές και πρόθεσή του ήταν να δείξει, αντίθετα από τό σύγχρονο κινηματογράφο που στηρίζεται πάνω στην άποτελεσματικότητα, αυτό που συνήθως μάς κρύβουν. Άπ' αυτό άπορεί ένα φίλμ οικοδομημένο άποκλειστικά πάνω στα άδύνατα σημεία, σ' αυτό που θα μπορούσαμε να όνομάσουμε, όπως θα έκανε ό Μέτς, «μη-διηγηματικές» σεκάνς.

Άν «Η ΚΟΤΑ» είναι τό άκρο της άπο - δραματικοποίησης, τό «ΑΝΑΒΟΝΤΑΣ ΜΙΑ ΦΩΤΙΑ» (BUILDING A FIRE) με την ύπογραφή του Ντέθβιντ Κό-



«Καληνύχτα», του Τζάνους Ζαόρακι.



«Καμίγ ή ή καταστροφική κωμωδία», του Κλώντ Μιλλέρ.



μπαμ (Βρετανία), είναι αντίθετα υπερβολικά δραματοποιημένο. Κλασική και λεπτομερής μεταφορά της νουβέλας του Τζάκ Λόντον —που μάς διηγείται τις απελπισμένες προσπάθειες ενός ανθρώπου που κάτω από 40 βαθμούς στον βορρά του Καναδά θέλει ν' ανάψει μια φωτιά και τελικά αποτυγχάνει (πεθαίνει). Το φιλμ με το πρότυπό του δεν έχει άλλη σχέση παρά την πιστή εικονογράφηση, κι αυτήν όμως πάρα πολύ παραδοσιακή. «'Αλλοίμονο σ' αυτόν που προκαλεί τους νόμους της φύσης!» μάς λέει η υπέροχη φωνή του Όρσον Ουέλλες, επαναλαμβάνοντας τη φράση του συγγραφέα σ' ένα μεγάλο σχόλιο 5φ, κι είναι τόσο μεγάλος ο δραματουργικός πλεονασμός της που τελικά εκμηδενίζει το ποθητό αποτέλεσμα.

Πολύ πιο ενδιαφέρον μάς φάνηκε το φιλμ του Ντενι Μπερρύ «Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΗΣ ΓΑΤΑΣ» (LA MORT DU CHAT) (Γαλλία). Στο ενδιαμέσο ανάμεσα στον Πόε και τον Μπατάγι, το φιλμ παρακολουθεί μια εξέλιξη που κινείται από το άνωδυνο μιας νατουραλιστικής όπτικής της άγροτιάς και των συνηθειών της ως μια μακάβρια και υπεροπτική θία που θρίσκειται πολύ κοντά στον όνειρισμό. Δεν είναι πράγματι μια μαθητεία θανάτου αυτή ή ιστορία του κοριτσιού που, φιμωμένο, παρακολουθεί την φρικτή αγωνία δολοκλήρης της οικογένειάς του που έχει δηλητηριαστεί από μια όμελέτα με μανιτάρια, ενώ εκείνο τιμωρημένο απαγορεύεται να τή θάλει στο στόμα του, και την τελευταία στιγμή δεν διστάζει ν' αφήσει ένα χαμόγελο να διαγραφεί στο πρόσωπό του; Αυτή η «χαρά της εκμηδένισης» (Μπατάγι) «δεν είναι», όπως πολύ σωστά σημειώνει ο Ζάκ Ντερριντά, «ο σπασμός που έρχεται μετά την αγωνία, το μισόγελο που ξεφεύγει τη στιγμή που την έχεις γλυτώσει φτηνά και που κρατά με την αγωνία σχέσεις άρνητικού και θετικού», αλλά είναι ένας παραλληλισμός μ' εκείνη την ήδονή μπρός στο θάνατο που χαρακτηρίζει τη σαντική γραφή. Για να μιλήσουμε με τα λόγια του Ζωρζ Μπατάγι, «ή ευθυμία δεμένη με το έργο του θανάτου, μου π ρ ο ξ ε ν ε ι άγωνία, τονίζεται από την αγωνία μου και απ' την άλλη μεριά παροξύνει αυτήν την άγωνία: τελικά ή ευθυμία άγωνία, ή άγωνιώδης ευθυμία, μου προξενούν σε μια αλληλοδιαδοχή ψυχρού - θερμού τον «άπόλυτο σπαραγμό» όπου τελικά καταλήγει να με κάνει ή χαρά να σπαραζώ, αλλά κι αυτήν τη χαρά μου θα την ακολουθοῦσε ή κατάπτωση αν δεν σπαραζα χωρίς μέτρο μέχρι τέλους». Μ' αυτό το γέλιο το κοριτσάκι (άγγελος ή δαίμονας) τινάζει στον άερα τη θέση του θεατή που μέχρι εκείνη τη στιγμή θρισκόταν άνετα τοποθετημένος μέσα σε μια φιεζιόν που νόμιζε ότι κυριαρχούσε στο νόημά της. Από κυρίαρχος περνά στην τάξη του θύματος.

Γύρω από το φιλμ «ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ ΞΑΝΑ» (UNDERGROUND AGAIN) της Λώρ Γκυγκενέμ (Γαλλία), για το οποίο πιθανόν να ξανακάνουμε λόγο σ' επόμενο άρθρό μας (έπιχειρώντας να φέρουμε στο φως τη σημασία της σεξουαλικής απεικόνισης στα πλαίσια μιας κυριαρχούσας ιδεολογίας της αναπαράστασης, που ευνοεί την πορνογραφία σαν επικερδή

πρακτική από οικονομική και ιδεολογική άποψη (εξάπλωση των σέξ - σόπ και των πορνογραφικών εκδόσεων στις λεγόμενες προηγμένες κοινωνίες), αλλά λογοκρίνει κάθε πραγματική γνώση πάνω στο σέξ, ως άρκεστούμε να παρατηρήσουμε ότι εγγράφεται τελείως στο χώρο του π α ι χ ν ι δ ι ο ὺ εκείνου που συνίσταται στο να μην χρησιμοποιείς πιά ένα μεταφορικό και έλλειπτικό τρόπο (του σέξ εδώ), στο να μη δέχεσαι πιά το θεώματο εις βάρος του «ήδη - Ιδωμένου» ή στο να προσπαθείς να το επιβραδύνεις όσο το δυνατόν περισσότερο, παιχνιδι που χρησιμοποιείται για να δείξει αυτό που δεν δείχτηκε ποτέ — τουλάχιστον σε μια δθόνη. Μέσα σ' αυτήν τη διαδικασία ή πορνογραφία κρατά το μεγαλύτερο ρόλο όπως ίσως και ή έπιστημονική φαντασία. "Αν είναι αλήθεια, καθώς το σημειώνει ο Σέρζ Ντανέ, ότι «δσον άφορά τις εικόνες με τις οποίες συνεχίζουμε να τρεφόμαστε, είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχτούμε πως το παραπέμπον τους δεν είναι πιά διόλου μια «πραγματικότητα» που θα είχαμε αποκτήσει την πείρα της, αλλά μάλλον ή φανταστική πείρα την οποία έχουμε ήδη αποκτήσει έφ' δσον τις έχουμε δει σε άλλα φιλμ», ή σκηνη της στοματικής συνουσίας όπως μάς προσφέρεται στο «'Αντεργκράουντ Ξανά» δίχως την παραμικρή οικονομία στις λεπτομέρειες θ' αποτελούσε από τότε και στο έξηξ μια άπ' τις «πρωταρχικές σκηνές» ενός κινηματογραφικού άσυνείδητου που παίρνει σιγά - σιγά μορφή μέσα στις αναπαραστάσεις του, άπ' τη στιγμή που ή λογοκρισία αίρεται (τά κινηματογραφικά φεστιβάλ είναι πράγματι ένας χώρος προνομιοῦχος αλλά φραγμένος: όλα τά απαγορευμένα υποτίθεται ότι αίρονται, αλλά μονάχα στο έσωτερικό αυτού του κλειστού χώρου).

ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ, ΠΟΛΙΤΙΚΟ

Η μικρού μήκους ταινία αποτελεί κατά παράδοση το πεδίο έκλογής του ντοκουμανταίρ με έθνογραφικό ή ποιητικό χαρακτήρα, σε σημείο που πολύ συχνά μέσα στο πνεῦμα των θεατών τά δύο αυτά να είναι συνώνυμα: δεν γνωρίζουμε την μικρού μήκους ταινία παρά κάτω από τη ντοκουμενταριστική όψη της. Έδώ και μερικά χρόνια το «ντοκουμανταίρ» έγινε πολιτικό κι ακόμα ένα όργανο άγωνα που συνεχώς συζητείται αλλά σπάνια έρευνάται, καθρεφτίζοντας τις βασικές αντιφάσεις του «πολιτικού» κινηματογράφου. Η θεολογική έμπιστοσύνη που δείχνουν στο «θιωμένο», στο άκατέργαστο ντοκουμέντο που εγγυάται γι' αυτούς ένα έπιπλέον «ρεαλισμό» ή «βερισμό» (αυτό που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σαν «ιδεολογία του άμεσου») οι περισσότεροι άπ' αυτούς που φτιάχνουν ντοκουμανταίρ μάς φαίνεται ότι έχει ύπαγορευτεί από τη ψευδαίσθηση μιας πρὸς ανακάλυψιν αλήθειας, παλιό όνειρο του κινηματογράφου που ήθελε να βρισκείται σε άμεση σχέση με τη ζωή. Είναι σά να ξεχνάμε ότι «ή αλήθεια χωρίς καθόλου νάβαι έμφυτη στα πράγματα, υποδεικνύει την ποιότητα μιας σχέσης: το ταιρίασμα της γνώσης με το αντικείμενό της». 'Αλλά αυτό το ταιρίασμα δεν είναι έξ αρχής

δεδομένο: πρέπει να γίνει σαν αποτέλεσμα μιας διαδικασίας. Η άντανάκλαση είναι μια ένεργητική άντανάκλαση που προϋποθέτει μια δουλειά, δουλειά που δεν είναι έξαγωγή αλλά παραγωγή της αλήθειας, του ταιρίασματος της άντανάκλασης με την πραγματικότητα. Μ' άλλα λόγια: για να καθρεφτίσεις πλήρεια ένα πράγμα μες στην όλότητά του, για να καθρεφτίσεις την ούσία του και τους έσωτερικούς του νόμους, πρέπει να προβείς σ' ένα διανοητικό έγγχείρημα υποβάλλοντας τά πλούσια δεδομένα της αίσθητής αντίληψης σε μια έ π ε ξ ε ρ γ α - σ ί α: πρέπει να κάνεις ένα άλμα από την αίσθητή γνώση στην όρθολογική γνώση». (CAHIERS DU CINEMA 238/239, στο άρθρο «Οί ταξικοί άγῶνες στη Γαλλία»: «Χτύπημα στο χτύπημα» του Μαρέν Καρμίτς).

'Αλλά ή πλειοψηφία σχεδόν των ντοκουμανταίρ ή των φιλμ που λέγονται «πολιτικά» που είδαμε στο φεστιβάλ μάς φαίνεται πως συμμετέχει σ' αυτήν την «ιδεολογία του θιωμένου» που Ισχυρίζεται ότι «ή αλήθεια περιέχεται μες στην πραγματικότητα, μες στη ζωή, και ότι άρκει να την άποκαλύψουμε, χρησιμοποιώντας έδω σαν άποκαλυπτήρα τις εικόνες και τους ήχους» (CAHIERS, στο ίδιο). Κι αυτό συμβαίνει με το «ΧΩΡΑΦΙ» (LE PARCELLE) του Ζάκ Λουαζελέ, παραγωγή του Σ. Λ. Ο. Ν. που περιγράφει τη δράση που αναλαμβάνουν τά συνδικάτα άγροτικής εκμετάλλευσης μιας κοινότητας της Λουάρ - 'Ατλαντικ ενάντια σ' έναν ιδιοκτήτη άγροκτημάτων, όπως και με το «ΣΤΙΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΣ» (SUR L'ORDRE DU MOUVEMENT OUVRIER) των Μώρις Τάζμαν και Γκιζέλα Τουχτενάγκεν ('Όμοσπονδιακή Γερμανία), ένα είδος ρεπορτάζ - λιθέλλου, πρόχειρου και συγχρημένου, σε τρία μέρη πάνω στους επαναστατικούς άγῶνες στην 'Ιταλία, και ακόμα με το «ΠΙΟΙΟΣ ΝΟΙΑΖΕΤΑΙ» (WHO CARES) του Νίκολας Μπρούμφιλντ (Μεγάλη Βρετανία), του όποιου το τουλάχιστον παράδοξο συμέρασμα είναι ότι οι ντόκερς του Λίβερπουλ καλύτερα να ζούν σε πανάρχαιες και άθλιες τρώγλες (ταξική συντροφικότητα μες στην μιζέρια) παρά σε μεγάλα συγκροτήματα όπου νοιώθουν ξεριζωμένοι κι άποξενωμένοι (σά να βρισκόταν μόνον εκεί το πρόβλημα).

Το «ΦΕΝΣ 69» (FENSCH 69) σκηνοθετημένο από μια ομάδα εργατών - σπουδαστών λυκείου, παρόλο που έγγράφεται τελείως μέσα στην ιδεολογία για την όποία μιλούσαμε, έχει το αξιόλογο χαρακτηριστικό ότι προσπαθεί ν' αναλύσει τις συνθήκες ζωής των μεταλλουργών που εργάζονται στη σιδηρουργική αυτοκρατορία της οικογένειας Ντέ Βεντέλ της Μωζέλης. Καί το κάνει με τόση ώμότητα στις άποκαλύψεις και τέτοια ακρίβεια στην πληροφόρηση που θα μπορούσε να μεταφραστεί στο άκόλουθο συγκεκριμένο έρώτημα: Τί άλλαξε στις συνθήκες διαβίωσης των εργατών του Φένς από το 19ο αί; 'Απάντηση: Τίποτα ή σχεδόν τίποτα.

'Ας σημειώσουμε ακόμα δύο βραζιλιάνικα φιλμ, το «ΤΟ ΑΛΕΥΡΙ ΤΗΣ ΜΑΝΙΟΚΑΣ» (CASA DE FARINA) του Γεράλντο Σάρνο, και το «ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ

Έπάνω: «Η κότα», του Λύκ Μπερρύ.

Κάτω: «Ο θάνατος της γάτας», του Ντενι Μπερρύ



ΑΝΘΡΩΠΟΥ» (A MAO DO HOMEN) του Πάολο Γιλ Σοάρες, τα οποία υιοθετούν μία μέθοδο πολύ διδακτική, θεμελιωμένη πάνω στο μπρεχτικό μοντέλο για να περιγράψουν την καλλιέργεια της μανιόκας ή την επεξεργασία του δέρματος στην επαρχία της βορειοανατολικής Βραζιλίας. Μέθοδος που δεν αποκλείει ούτε τις κραυγές φρίκης ούτε τις χειρονομίες εξέγερσης.

Το φιλμ του Κριστιάν Μενίλ «Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΝΤΕΜΠΥΤΑΝΤ (LE BAL DES DEBUTANTES), δεν φορτίζεται θετικά ή αρνητικά (πρόβλ. τα μικρού μήκους του Φρανζύ, προπάντων το «ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΩΝ ΕΝΒΑΛΙΝΤ») παρά μέσα από τα διαφοροποιημένα δίκτυα συμπαροδηλώσεων που ο θεατής προβάλλει σ' αυτό. Συμπαροδηλώσεις που ποικίλλουν αισθητά ανάλογα με την κοινωνικο - μορφωτική προέλευση του θεατή· μ' άλλα λόγια το φιλμ, είδος κοινωνικο - εθνογραφικού βλέμματος πάνω στα προκαταρκτικά της βρυξελλικής τελετής του 1970, μπορεί να θεωρηθεί σαν απόλογια αυτού του είδους εκδήλωσης από τους νοσταλγικούς της Μπέλ 'Επόκ, ή σαν μία έξευτελιστική κι άσπλαχνη ματιά πάνω στην βρυξελλική «έλιτ». Σε γενικές γραμμές λέμε ότι τα διάφορα νοήματα δεν διοχετεύονται από το ίδιο το φιλμ, αλλά εισάγονται μέσα σ' αυτό εκ των υστέρων όταν το βλέπει ο θεατής μέσα σε μία αίθουσα.

Πέρα από μια άπλη φιξιών, ένα κείμενο (φιλμικό σύστημα)

"Αν σκοπός της σύγχρονης πρωτοπορίας είναι ν' απελευθερώσει την πολλαπλότητα της σκηνης με το να επιτίθεται με αποφασιστικό τρόπο ενάντια στην «άστικη έννοια της αναπαράστασης», στην ιδεολογική ομογένεια της άστικής σκηνης, το φιλμ της Άνιέλ Βενμπερζέ «Ζεμινά, κόρη των θουνών» (Γαλλία) (JE-MINA, FILLE DES MONTAGNES), έγγραφεται έξ ολοκλήρου μέσα σ' αυτή την ανατρεπτική σκοπιά. Είναι ένα φιλμ που μάς προτείνει μία διαιρεμένη υλιστική σκηνή, «που χτίζεται - γκρεμίζεται μέσα στη συνάρθρωση, και στη διαλεκτική αλληλεπίδραση των αποσπασμάτων της» (Πασκάλ Μπρονιτσερ, «Το έκτος πεδίου»/«Ενας ελαττωματικός χώρος», CAHIERS 234 - 35). Σαν ξεκίνημα μία μικρή νουβέλλα του Σκώτ Φιτζέραλντ («Ιστορίες της τζάζ»), που θα διαβαστεί σχεδόν έξ ολοκλήρου σφ αλλά δεν θα σκηνοθετηθεί με την παραδοσιακή έννοια. Καμιά έγνοια εδώ να «αναπαρασταθεί» ή διήγηση του Φιτζέραλντ, ούτε να «φυσικοποιηθεί» ώστε να ενισχυθεί ή εντύπωση της πραγματικότητας. Το παιχνίδι που πρόκειται να λειτουργήσει αναφέρεται στις «έντυπώσεις του κλισέ» (EFFETS DE CLICHE) που αποτελεί γνώρισμα του λογοτεχνικού κειμένου. Παράλληλα προσφέρεται για ανάγνωση μία επιχείρηση επανόρθωσης του «κλασικού χολλυγουντιανού κινηματογράφου σ' ένα απ' τους περισσότερο γόνιμους και περισσότερο επικαθορισμένους ιδεολογικά μύθους του, αυτόν της Γυναίκας - Στάρ. Το παραπέμπον δεν είναι διόλου πιά μία «πραγματικότητα» μέσα στην ψεύτικη άθωότητά της

που πρέπει ν' αναπαραχτεί με τον τρόπο της μεταβατικότητας, αλλά μάλλον ένα άλλο κείμενο (Φιτζέραλντ/Χόλλυγουντ), κλασικό, πάνω στο οποίο θα άσκηθεί βία. «Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει σήμερα κανένας τόπος γλώσσας έξωτερικός προς την άστική ιδεολογία: ή γλώσσα μας έρχεται απ' αυτήν, μένει κλεισμένη σ' αυτήν. Η μόνη δυνατή ανταπόδοση δεν είναι ούτε ή αντιμετώπιση, ούτε ή αποδιάρθρωση, αλλά μονάχα ή κλοπή: να τεμαχίσουμε το άρχαιο κείμενο της κουλτούρας, της έπιστήμης, της λογοτεχνίας, και να διασπείρουμε τα στοιχεία του σύμφωνα με παραγνωρισμένες φόρμουλες, με τον ίδιο τρόπο που μασκαρεύεις ένα κλειμένο εμπόρευμα» (Ρολάν Μπάρτ: «Σάντ, Φουριέ, Λογιόλα»). Το να ξαναξετάσουμε το χολλυγουντιανό μύθο, είναι λοιπόν να του κλέψουμε ό,τι το καλύτερο έχει, δηλαδή τη γραφή του. Αυτό προς το οποίο τείνει το «Ζεμινά» είναι ή επανεγραφή/επανάρθρωση αυτών των έντυπώσεων γραφής/έντυπώσεων κλισέ μέσα σ' ένα κείμενο, όπου στερημένες από τις πρώτογονες (μυθολογικές) συμπαροδηλώσεις τους, ξαναβρίσκουν μία κατάσταση σημαίνοντος, επενδυμένες μέσα σ' ένα παλιχ νί δ ι του οποίου ή πρακτική παραμένει σύμφωνα με τη γνώμη μας ή μόνη δυνατή αισθητικά πρακτική (που μπορεί να εξισοροπήσει μία άλλη αντίληψη του λόγου που θα ήταν ο λόγος της κυριαρχίας). Παιχνίδι έντυπώσεων γραφής, αλλά επίσης παιχνίδι χώρων (ή σχέση πεδίου/έκτος - πεδίο που γενικά στον κλασικό κινηματογράφο αποκρύβεται αφού ή προσπάθειά του τείνει, αντίθετα, πρωτ' απ' όλα να ένοποιήσει αυτό που είναι κομματιασμένο: την «κλασική σκηνή», μέσα σε μία θέληση συνέχειας και ομογένειας, εδώ ή σχέση αυτή έγγραφεται μέσα στην ίδια τη λειτουργία του φιλμ, παίζεται σ' αυτό: το έκτος - πεδίου δεν θεωρείται πιά εδώ σαν πλασματικός τόπος άγκυροβόλησης του φανταστικού, αλλά υποδειχνεται σαν τόπος έγργασίας, πλατώ) και παιχνίδι διαρκειών (έπιμονή του γκρό - πλάν = έξεσφάνιση του θάθους = ελαττωματική ιδεολογία του όρατού). Έάν παίρνει σαν σημαίνουσα άρχή της το παιχνίδι ή «Ζεμινά» δεν διαλεκτικοποιεί λιγότερο τη μεγεία (έλεξη/άποστροφή) που θα κινδύνευαν να προκαλέσουν οι ίδιες της οι έντυπώσεις γραφής: ο σκοπός της στήριζεται άκριβώς «στο να άμφισβητεί με έπιμονή, άμεσα και ξεκάθαρα, αυτό που γοητεύει χωρίς να ύπολογίζει την ποιητική κουζίνα» (Ζώρζ Μπατάγι).

Έκτος από το «Ζεμινά» ή πιό έκρηκτική έπιτυχία αυτού του μαρσθώνιου ταινιών μικρού μήκους, ήταν χωρίς άμφισβόλια το γαλλικό φιλμ του Πώλ Μπεσέ «Ρέκβιεμ», από μία νουβέλλα του Φιλίπ Σολλέρς. Ρέκβιεμ για έναν πεθαμένο, γύρω απ' τον οποίο λίγα πράγματα αποκάλυπτονται απ' το στόμα του παπά στον έπικήδειο λόγο. Άφετηρία της άφήγησης, άποτελεί το αντικείμενο μίας έπιτάφιας αναπαράστασης, ενός ένταφιασμού. Το ρέκβιεμ που δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία προσευχή για τους νεκρούς στην καθολική έκκλησία, άποτελεί εδώ ένα από τα κύρια στοιχεία αυτής της Ιεουργικής αναπαράστασης της κηδείας. Όσο για τη νέα γυναίκα που σέρνεται πάνω

στους τοίχους της έκκλησίας όπου γίνεται ή νεκρική τελετή και που στοιχειώνει το νεκροταφείο όπου γίνεται άργότερα ή ταφή, ποιά άλλη μπορεί να είναι από αυτή που καταφεύγει στη νεύρωση, αυτή που, άρνούμενη την πραγματικότητα (δηλώνοντας έτσι τον πόθο της), κλείνεται σε μία φανταστική συντήρηση του χαμένου αντικειμένου μέσα σε μία παραισθησιακή επένδυση. "Ε τ σ ι ή φ ω τ ο γ ρ α φ ί α τ ο υ ζ ω ν τ α ν ο υ ά κ ό μ α ν ε α ρ ο υ, που περιγράφεται απ' αυτήν, άποκτά την άξία ενός φετίχ, άληθινός δεσμός συναισθηματικής έξάρτησης άναφερόμενος στην άρχαία εικόνα ενός χαμένου σώματος. Αυτή άκριβώς ή διαδικασία που περιγράφηκε απ' τον Φρόντ, ύλοποιείται στο φιλμ «Στην έγκαθίδρυση ενός φετίχ, γράφει ο Φρόντ, μοιάζει περισσότερο σαν να χουμε να κάνουμε με μία διαδικασία που θυμίζει το σταμάτημα της άνάμνησης στην τραυματική άμνησία». Το ένδιαφέρον του φιλμ του Μπεσέ δειφίεται σ' αυτή τη σύγκλιση στοιχείων που προέρχονται από διαφορετικά πεδία και προωθούνται στην τάξη των φετίχ, άκόμα και το μεγάλο τελικό τράβελινγκ που μάς άποκαλύπτει τα διάφορα τεχνικά μέσα που χρσάιμεψαν στο γύρισμα του φιλμ καθιστώντας και καταγγέλοντας σε τελευταία άνάλυση τον έξω από το φιλμ χώρο σαν χώρο κατ' έξοχην φετιχιστικό. "Οχι όμως όπως σε μερικά «μοντέρνα» φιλμ με τον τρόπο της ξαφνικής, άποκαλυπτικής, άναντίρρησης, παρουσίασης, αλλά μάλλον σαν μία άργή μετάθεση, παράγοντας έτσι μία έντύπωση ρήξης αφού εκείνη ή «άλλη σκηνή» που θάζει μέσα στη φιξιών δεν άποτελεί ένα κρύψιμο του νεκρό αλλά το άμεσό του συμπλήρωμα. Μ' άλλα λόγια ή τελική έγγραφή του «πραγματικού έκτος πεδίου» της φιξιών δεν άποτελεί το άνάποδό του, αλλά την προέκτασή του στο μέτρο που ένα άλφα όργανο, ή κάμερα για παράδειγμα, δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα φετιχιστικό αντικείμενο άνάμεσα σ' άλλα (την κηδεία, τη θρησκευτική τελετή, τη φωτογραφία), και θρίσκεται στο ίδιο επίπεδο μ' εκείνα.

* * *

Κλείνοντας αυτό το άφιέρωμα στο φεστιβάλ, με τις κάπως άσυνήθιστες διαστάσεις, θέλω να σημειώσω το ένδιαφέρον του έλληνικού, έντος συναγωνισμού, φιλμ «οι Δράκοι» του Άριστόπουλου, που έπίτηδες δεν αναφέρθηκα σ' αυτό προτιμώντας να μεταθέσω την άνάλυσή του σ' ένα άρθρο που θα το τοποθετούσε στο πλαίσιο όπου άνήκει: του έλληνικού κινηματογράφου. Πράγμα που θα επέτρεπε ν' αναφερθούν κι όρισμένα ειδικά προβλήματα (λογοκρισία και άλλα) του έλληνικού μικρού μήκους.

Τελειώνοντας άς σημειώσουμε ότι απ' την πληθώρα των σφαγιαζόμενων ζώων και των σκοτωμένων ποδηλατιστών που αντιμετώπισαμε μέσα στα φιλμ μικρού μήκους, θγάζουμε το συμπέρασμα ότι τα κυρίαρχα φαντάσματα των νέων σκηνοθετών ταλαντεύονται άκόμα άνάμεσα στο «Αίμα των ζώων» του Φρανζύ και το «Θάνατο του ποδηλάτη» του Μπαρντέμ.

ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Έπάνω: «Φένς 69». (συλλογικό)

Κάτω: «Ρέκβιεμ», του Πώλ Μπεσέ



Ἡ δέση τοῦ βασιλιᾶ

ἢ ὁ Χίτσκοκ καὶ τὸ πτώμα τοῦ πουθενά

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Ἴσως νὰ ἐπάρχει σ' αὐτὸ τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκειν κάτι σὰν τὴν ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης καὶ τὸν καθορισμὸ τοῦ διαστήματος πὸ αὐτὴ ἀνοίγει. Ἐπιχειρεῖ πράγματι ν' ἀναπαράσχει μέσα σὶνὸν πίνακα σ' ὅλα τῆς τὰ στοιχεῖα, μὲ τὶς εἰκόνες τῆς, τὰ βλέμματα σὰ ὅποια προσφέρεται, τὰ πρόσωπα πὸ κάνει ὁρατὰ, τὶς κινήσεις πὸ τὴν γεννοῦν. Ἀλλ' ἐκεῖ, μέσα σ' αὐτὴ τὴ διασπορὰ πὸ ταυτόχρονα δέχεται καὶ ἐκδέχεται, ἓνα οὐσιαστικὸ κενὸ δηλώνεται ἐπιτακτικὰ ἀπ' ὅλες τὶς μεριές: ἡ ἀναγκαῖα ἐξαφάνιση αὐτοῦ πὸ τὴν θεμελιώνει, — αὐτοῦ μὲ τὸν ὅποιο μοιάζει καὶ αὐτοῦ σὰ μάτια τοῦ ὁποῖου δὲν εἶναι παρὰ ὁμοιότητα. Καὶ ἀκόμη τὸ ὑποκείμενο αὐτὸ — πὸ εἶναι τὸ ἴδιο — ἔχει πάθει ἐκθλιψη. Καὶ ἐπὶ τέλους, ἐλευθέρη ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση πὸ τὴν ἀλυσόδενε, ἡ ἀναπαράσταση μπορεῖ νὰ δοθεῖ σὰν καθαρὴ ἀναπαράσταση»

ΜΙΣΣΕΛ ΦΟΥΚΩ¹

Τὸ Χίτσκοκικὸ κείμενο εἶναι ἓνα κείμενο ἀπωθημένο. Ἀπ' τὴν πρόταση αὐτὴ πηγάζουν οἱ δύο ἀκόλουθες:

I. Ἐκεῖνος πὸ εἶναι τὸ αἴτιο καὶ ὁ κινήτρης τῆς ἀπώθησης δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία.

II. Στὴ θέση τοῦ ἀπωθημένου κείμενου ἔχει εἰσβάλλει ἓνα ἄλλο κείμενο - φετίχ, πὸ κατασκευάστηκε ἀπὸ τὴ συνείδηση τῶν θεατῶν τοῦ κινηματογράφου καὶ ἀπὸ τοὺς κριτικούς τῶν ἑφημερίδων καὶ τῶν κινηματογραφικῶν περιοδικῶν. Οἱ

γραμμὲς αὐτὲς θάξιζε ν' ἀναλυθοῦν περισσότερο, μὰ καὶ ὁ Χίτσκοκ σημειώνει τὸ ἀποκορύφωμα καὶ τὴ δύση μιᾶς ὁλόκληρης τέχνης (καὶ ἄς τὸ ποῦμε ἀπὸ τώρα: τοῦ κλασικισμοῦ), ὄντας ἓνας ἀπ' τοὺς χαρακτηριστικότερους καλλιτέχνες τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.

I

Στὸ μέτρο πὸ ἓνα φιλμ ἐγγράφεται στὸ διάστημα μιᾶς ἰδεολογίας, ὄντας καθαρὰ ἓνα ἰδεολογικὸ προϊόν, ἔχει ὅλες τὶς δυνατότητες νὰ καταστήσει ἀθῶα τὰ στοιχεῖα μιᾶς ἄλλης ἰδεολογίας πὸ θάταν δυνατόν νὰ δημιουργήσουν χάσματα καὶ κενὰ στὸ ὑποτιθέμενο ὁμογενὲς καὶ ἐνιαῖο σῶμα τῆς. Ἡ διαδικασία αὐτῆς τῆς ἀπορρόφησης τῶν ἰδεολογικῶν ἐντυπώσεων, πὸ ἀναπτύσσονται μέσα σὲ μιὰ ὄλο καὶ αὐξανόμενη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἤδη σχηματισμένη ἰδεολογικὴ κατασκευὴ, συνίσταται ἀκριβῶς στὸ νὰ ἐξομαλύνει τὶς διαφοροποιητικὲς ἐνέργειες πὸ δροῦν μὲ σκοπὸ τὴν δημιουργία μιᾶς ἀπότμησης ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντικείμενα στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς ἰδεολογίας. Τὴν ἀπόσταση αὐτὴ ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία θὰ προσπαθήσει νὰ καταδείξει ὅτι σὰν μιὰ διασπορὰ ἀλλὰ σὰν μιὰ ποικιλία· ἄς μιλήσουμε πὸ καθαρὰ: ἐκεῖνο πὸ ἔχοντας σὰν ἀφετηρία τὸν ἴδιο τὸν ἐσωτερικὸ χώρο τῆς κυριαρχοῦσας ἰδεολογίας ἀποσπᾶται ὄλο καὶ περισσότερο ἀπ' τοὺς μηχανισμοὺς σύνδεσής του μὲ τὸν ὁμφάλιο λῦρο τῆς (δηλ. μὲ τὴν «μεταφορικὴ σημαντικὴ κυριαρχία» καὶ τὴν «μεταφορικὴ συντακτικὴ κυριαρχία» σύμφωνα μὲ τὸν Thomas Herbert²), δηλαδὴ ἐκεῖνο πὸ παρουσιάζεται σὰν στοιχεῖο ὑποδηλωτικὸ μιᾶς διαφο-

ρ ᾱ ς ανάμεσα στην κυριαρχούσα ιδεολογία και σε μια άλλη που πρόκειται να πάρει σάρκα και οστά, ή ίδια ή κυριαρχούσα ιδεολογία αδυνατώντας να εξουδετερώσει την διαφοροποιητική φύση του (και συνεπώς έχθρική) θα προσπαθήσει να το επανεγγράψει στο ίδιο της το ύφάδι, σαν μια παραλλαγή του έαυτού της. Μ' αυτή τη διαδικασία έπαν - εγγραφής το στοιχείο της δεύτερης ιδεολογίας δεν θα εξαλειφτεί τελείως, ἀλλ' αντίθετα θα παραμείνει μεταμφιεσμένο και σε μια άλλη θέση από εκείνη που κανονικά θα βρισκόταν. Έγγράφεται έτσι σε μια τέλεια γραμμική ἀλυσίδα, στην οποία ο "Ιδιος δεν παύει να επανέρχεται κάτω απ' τις (υποτίθεται) διαφορετικές μορφές του: ή «δ ι α φ ο ρ ᾶ» δεν οφείλεται ἐδῶ παρά στα συνεχή μασκαρίσματα, στις ἐντυπώσεις ἀπόκρυψης, μεταμφίσεως και ξεγελάσματος που ή κυριαρχούσα ιδεολογία βάζει σε κίνηση. Η διαφορά θα είναι λοιπόν μια ἀνάδυση του "Ιδιου μέσα απ' τὸν "Ιδιο, τὸ συνεχές καθρέφτισμα του ὑποκειμένου μέσα σε μια διαδοχὴ γεγονότων ἀπ' τὴν ὁποία ἔχει ἀπωθηθεῖ ή ἀνάδυση του "Αλλου, δηλαδή τὸ διάστημα τὸ ὁποῖο σηματοδοτεῖται ἀπ' τὸ σχηματισμὸ αὐτῆς τῆς διαφορᾶς, σε σχέση με τὸ ὑπόλοιπο σῶμα τῆς ιδεολογίας. "Αν ὑποθεθεῖ ὅτι τὸ στοιχείο γιὰ τὸ ὁποῖο μιλάμε ἐγγραφόταν σαν τέτοιο (δηλαδή σαν διαφορετικὸ) μέσα σ' ἕνα κείμενο, αὐτόματα τὸ κείμενο αὐτὸ θα τὸ ἐνέγραφε στὸ ἐξωτερικὸ τῆς κυριαρχούσας ιδεολογίας, σαν ἑτερογενές πρὸς αὐτή, θα τοῦ παραχωροῦσε τὴν πραγματικὴ του θέση: τὴ θέση τοῦ "Αλλου. Η γραμμικὴ ἀλυσίδα τοῦ οὐσιαστικοῦ ταυτολογικοῦ σχηματισμοῦ θα διαρρηγγυόταν πρὸς ὄφελος μιᾶς μη-γραμμικῆς ἀντίληψης τῆς ιδεολογίας, ὁ "Αλλος δὲν θα μεταμφιεζόταν στὸν "Ιδιο.

Στὸ μέτρο που ή ιδεολογία τοῦ κλασικισμοῦ κι ή ἀστικὴ ιδεολογία συναντῶνται σ' ἕνα κοινὸ σημεῖο, σ' ἐκεῖνο ὅπου εἴμαστε βυθισμένοι στὴν «πεποίθηση ὅτι τὸ σ η μ α ι ν ὸ μ ε ν ο β ρ ῖ σ κ ε τ α ι « π ῖ σ ω » ἀ π ' τ ὸ σ η μ α ῖ ν ο ν » (Thomas Herbert, στὸ ἴδιο), μπορούμε νὰ καταλάβουμε τὴν ἐγγραφὴ τοῦ Χιτοκοκικοῦ κείμενου μέσα στὴν ιδεολογία τοῦ κλασικισμοῦ και τὴν ἀδιόρατη κατεύθυνσή της ἔξω ἀπ' τὸ πεδίο της, τὴ βαθμιαία και συστηματικὴ ἀποκόλλησή του ἀπ' τὴς πρωταρχικὲς δομὲς τῆς κλασικῆς τέχνης, ἀλλὰ και τὴν τελικὴ ἀδυναμία του νὰ ἐγγραφῆ σ' ἕνα κῶρο μὴ - κλασικὸ. Μ' ἄλλα λόγια: τὸ Χιτοκοκικὸ κείμενο ἐγγραφόμενο ἀρχικὰ μέσα στους μηχανισμοὺς τῆς δημιουργίας τῆς ἀστικῆς ιδεολογίας, ἀποτυπώνοντας πιστὰ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ τεχνικῶν/ιδεολογικῶν/αἰσθητικῶν ἀρχῶν πάνω στὸ σῶμα του κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κατασκευῆς του, ἀρχίζει νὰ παίρνει μιὰ μικρὴ στὴν ἀρχὴ και μεγαλύτερη κατόπιν ἀπόσταση σε σχέση με τὸ ἴδιο τὸ πεδίο τοῦ σχηματισμοῦ του, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ὁποῖου ἀπόκτησε ὄντοτητα, γιὰ νὰ ἀπομακρυνθεῖ διαδοχικὰ ἀπ' τὸν πυρήνα τῆς ιδεολογικῆς κατασκευῆς και νὰ ἀγγίξει τὰ ὄρια τούτης τῆς ιδεολογίας: ἀλλὰ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο κι ἀφοῦ δοκιμά-

σει ὅλα τὰ ὑλικά της και τὴν ἀντοχή τους, θὰ κλειστεῖ και τὸ ἴδιο μέσα στὸ διαυγῆ κύκλο τοῦ κλασικισμοῦ: ποτὲ δὲν θὰ κατορθώσει νὰ ὑπερβῆ τὰ ὄρια του: θὰ παραμείνει κάπου ανάμεσα στὸ θάνατο τοῦ ὑποκειμένου τῆς κλασικῆς τέχνης και στὴν κυοφορία ἐνὸς ἄγνωστου ὑποκειμένου που ὁ εὐρωπαϊκὸς κινηματογράφος θὰ προσπαθήσει νὰ φέρει στὸ φῶς (βλ. τὸ κείμενο τοῦ Κανὲ «Πάνω στὴ σχέση θέαμα - θεατῆς»).

Φαίνεται ὅτι ή ἐγγραφὴ τῶν κλασικῶν κωδικῶν βρῆκε στὸ Χιτοκοκ τὴν τέλεια μορφή της: β-τι ἀκριβῶς αὐτὴ ή τέλεια ἐγγραφὴ ἔφτασε κάποτε σ' ἕνα σημεῖο κορεσμοῦ, στὸ ὁποῖο τὸ σημαῖνον βρέθηκε σε π ε ρ ῖ σ ε ι α σε σχέση με τὸ σημαῖνόμενο: ὅτι ή δυσαναλογία αὐτὴ ἄρχισε νὰ κάνει δυνατὴ τὴν επανεγγραφὴ τῶν σημαῖνόντων που τὸ κείμενο τοῦ κλασικισμοῦ δὲν ἦταν πιά σε θέση νὰ βάλει σε μιὰ τάξη: ὅτι τὸ Χιτοκοκικὸ κείμενο μετατρέποταν σιγὰ - σιγὰ σ' ἕνα εἶδος θεωρητικοῦ ὄργανου που ἐγγραφόταν ταυτόχρονα μέσα κι ἔξω ἀπ' τὰ πλαίσια μιᾶς ἀναπαράστασης. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὰ φιλμ τοῦ Χιτοκοκ δὲν μιμοῦνταν πιά, τυφλὰ τὸ κλασικὸ ἀναπαραστατικὸ μοντέλο: ἄρχισαν δειλὰ μὰ ὀλόκληρη δουλειὰ πάνω στους τρόπους λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ μοντέλου, στὴ διαφάνεια και τὴν ἀθωότητά του. Η ἀστικὴ ιδεολογία ἀπώθησε αὐτὴ τὴ δουλειὰ με τὴ μέθοδο που παραπάνω ὑπαινιχτήκαμε σύντομα.

Τί ἐννοοῦμε «ἀπώθηση»; Θὰ μπορούσε κάποιος νὰ μᾶς ἀντιτείνει ὅτι ή λαϊκὴ ἐπιτυχία τῶν φιλμ τοῦ Χιτοκοκ, τ' ὄνομά του, ή «ἀναγνώριση» του δὲν προδίδουν καμιά ἀπώθηση, ἀλλ' ἀντίθετα ὅτι δείχνουν τὸ μέτρο τῆς ἐπιτυχίας του και μάλιστα τῆς λαϊκῆς του ἀπῆχησης. Ἀκριβῶς αὐτὴ ή «ἐπιτυχία» εἶναι που μᾶς κάνει καχύποπτους γιὰ τὴ σχέση τοῦ Χιτοκοκ με τὸ κοινὸ του, «ἐπιτυχία» που βρίσκεται ἐνσωματωμένη μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς ιδεολογίας καταναλωτικῆς, ὅπου ή ποσότητα ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ποιότητας. Η δουλειὰ τοῦ Χιτοκοκ ἀπώθηθηκε με τὸν ἴδιο τρόπο που ἀπώθηθηκε ή δουλειὰ τοῦ Δάντη (καθὼς ἔξωκα τὸ τονίζει ὁ Φίλιπ Σολλέρς³): με τὸ βῦθισμα τοῦ κείμενου του μέσα σε μιὰ πληθώρα ἀπὸ ἐξυμνητικὲς ἐρμηνεῖες, θεολογικὲς ἐνατενίσεις και φιλολογικὲς ἐξάρσεις με τὴν τοποθέτησή του στὸ κῶρο τοῦ «μεγάλου», δηλαδή τοῦ ταμποῦ, ὅπου τὸ ἀντικείμενο θαυμάζεται σαν μνημεῖο τέχνης που ἀπαγορεύεται νὰ σχολιαστῆ, δοσμένο μιά γιὰ πάντα, αἰώνιο. Τὸ κείμενο ἔτσι παραμένει ἄθικτο, ἀσχολιστο, τόσο περισσότερο ὅσο περισσότερο σχολιάζεται: «... ἕνα χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ἀστικῆς πολιτιστικῆς οἰκονομίας: ή ἀνεπάρκειά της νὰ ὑποστηρίξει ἔτσι ὅπως εἶναι τὸ γράμμα τοῦ δικοῦ της κείμενου κι ή τάση της νὰ τὸ ἀντικαταστήσει με κάθε εἶδους μετα - κείμενα —ἐρμηνεῖες, σχόλια, περιλήψεις— που προσπαθοῦν κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἐμφανιστοῦν σαν τὸ ἴδιο τὸ γράμμα» (Συλβί Πιέρ⁴).

Μὲ τὸ Χιτοκοκικὸ κείμενο συνῆθη ὅτι και με τόσα ἄλλα (ὅπως τὸ Μπεργκμανικὸ, τὸ Ἀϊζενστα-

ινικό, τὸ Χωκοκικό, τὸ Ὀφυλσικό κλπ.): πνίγηκε μέσα στὸ «σχολιασμὸ» του: τὰ κείμενα που τὸ σχολίασαν (και θὰ μιλήσουμε παρακάτω γι' αὐτὰ) προτάθηκαν σαν ἀπλὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Χιτοκοκικοῦ κείμενου, σαν ἐπαναλήψεις του. ἀγνοώντας ὅτι μόνο σαν ἑτερογενῆ ὄργανα ἀνάλυσης θὰ εἶχαν κάποια πιθανότητα νὰ διερευνήσουν τὴς δομὲς του κι ὅτι ἀναδιπλασιάζοντας τὸ σημαῖνόμενο του μέσα σε μιὰ λειτουργία καθαρὰ φαντασματικὴ δὲν ἔκαναν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ κάνουν ἀπελπισμένα τὸν τελευταῖο δεσμὸ ἐπαφῆς μαζί του: ἀποτέλεσμα: τὸ ἐρμηνευτικὸ ντελίριο τοῦ κριτικοῦ λόγου, ντελίριο που ζεῖ κάτω ἀπ' τὸ φάσμα τοῦ εὐνοουχισμοῦ, ἀποκάλυψε τὴ νευρωτικὴ δομὴ (γιὰ νὰ μὴ ποῦμε ναρκισσοτικὴ) τοῦ κριτικοῦ κείμενου και τὴ θεολογικὴ ψευδαίσθησή του: ή ἀστικὴ ιδεολογία χαράζεται πάντα ἀπ' αὐτὲς τὴς σταθερὲς.

«Τὸ νὰ σχολιάζεις, εἶναι νὰ δέχεσαι ἐξ ὀρισμοῦ μιὰ περίσσεια τοῦ σημαῖνόμενου σε σχέση με τὸ σημαῖνον, ἕνα ἀναγκαστικὰ μὴ σχηματοποιημένο ὑπόλοιπο τῆς σκέψης, που ή γλώσσα ἄφησε στὸ σκοτάδι, ὑπόλειμα που εἶναι ή ἴδια ή οὐσία της, σπρωγμένη ἔξω ἀπ' τὸ μυστικὸ της: ἀλλὰ τὸ νὰ σχολιάζεις προϋποθέτει ἐπίσης ὅτι αὐτὸ τὸ μὴ - μιλημένο κοιμᾶται μέσα στὴν ὀμιλία, και ὅτι με μιὰ ὑπεραφθονία χαρακτηριστικὴ στὸ σημαῖνόμενο, μπορούμε, διερευνώντας το, νὰ κάνουμε νὰ μιλήσει ἕνα περιεχόμενο που δὲν εἶχε σαφῶς σημαθεῖ ...με δυὸ λόγια, βασίζεται πάνω σε μιὰ ψυχολογικὴ ἐρμηνεία τῆς γλώσσας που δειχνεῖ τὸ στίγμα τῆς ιστορικῆς καταγωγῆς της: ή Ἐξήγηση, που ἀκούει, μέσα ἀπ' τὰ ἀπαγορευμένα, τὰ σύμβολα, τὴς αἰσθητὲς εἰκόνες, μέσα ἀπ' ὄλο τὸ μηχανισμὸ τῆς Ἀποκάλυψης, τὸ Ρῆμα τοῦ Θεοῦ, πάντα μυστικὸ, πάντα πέρα ἀπ' τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτὸ» (Μισέλ Φουκῶ⁵).

II

Μιλήσαμε πὸ πάνω γιὰ ἕνα κείμενο - φετίχ που πῆρε τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ κείμενου τοῦ Χιτοκοκ. Οἱ φορεῖς τῆς δημιουργίας αὐτοῦ τοῦ κείμενου ὑπῆρξαν δύο: τὸ κοινὸ κι ή κριτικὴ. Δίχως νὰ παραβλέπουμε τὴν σπουδαιότητα τῆς ἀμοιβαίας ἐπίδρασης τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων θὰ τοὺς ἐξετάσουμε ξεχωριστὰ.

Α. Στὴ σχέση που ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα στὸν Χιτοκοκ και στὸ κοινὸ θὰ μπορούσαμε νὰ δοῦμε μιὰ τυπικὴ ιδεολογικὴ σχέση ἀναγνώρισης/παραγνώρισης: τὸ κοινὸ ἀναγκάστηκε νὰ πάρει ἐνεργὸ μέρος στὸ παιχνίδι που ὁ δημιουργὸς κατασκεύασε γι' αὐτὸ, ἀλλὰ ἀρνήθηκε νὰ δεῖ τὴν πραγματικὴ φύση αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ: φύση καθαρὰ σεξουαλική. Ὁ μύθος τοῦ «ἀστυνομικοῦ» ἔργου τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνει παρὰ ὅτι τὸ κοινὸ δέχεται πάντα (τουλάχιστον μέχρι σήμερα) ἕνα σεξουαλικὸ πρόβλημα μεταμφιεσμένο κάτω ἀπὸ διάφορες μορφές του; Δὲν εἶναι δηλαδή τόσο τὸ ἴδιο τὸ κείμενο που παρουσιάζεται μεταμφιεσμένο ὅσο τὸ κοινὸ που μεταμφιέζει ἀμέσως τὸ δημι-



Η σκηνὴ που οἱ κατόσκοποι ἀκούνε τὴν καντάτα στὴς δύο θεροῖον τοῦ «Ὁ ἄνθρωπος που ἤξερε πολλά». «Ἐπάνω: 1934, κάτω: 1956»



«Το κυνήγι του κλέφτη»: Γκρόης Κέλλυ, Κάρι Γκράνι.

ουργούμενο πρόβλημα: αρκεί γι' αυτή τη μεταμπίωση ένα ή δυο στοιχεία που είναι «ήδη γνωστά», μια ή δύο ιδεολογικές κατασκευές που είναι δανεισμένες από έναν άλλο έξω-φιλμικό χώρο και που παρουσιάζουν απλά μια μορφική - τυπική αναλογία με τα αντίστοιχα φιλμικά στοιχεία. Τα μορφικά - τυπικά αυτά στοιχεία θα έγγραφουν στη συνείδηση του θεατή σαν μετωνυμικά ίχνη μιας δομής που πρέπει να ταυτίζεται με το φιλμικό κείμενο. Η δομή αυτή θα αναπαραχθεί με βάση αυτά τα ίχνη και σύμφωνα με τους τρόπους που ζούν και σκέφτονται τις ιδεολογίες τα υποκείμενά τους. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τις δομές αυτές σαν «φανταστικές» έφ' όσον τοποθετούνται σε μια θέση (θέση του π ρ α γ μ α τ ι κ ο υ) από την οποία άπωθήθηκε το πραγματικό κείμενο, και σαν «συλλογικές» έφ' όσον δρουν πανομοιότυπα στη συνείδηση του κοινού, συνδέοντας ένα σημαίνον μιας άλυσίδας μ' ένα σημαίνον μιας άλλης άλυσίδας, άρα σχηματίζονται σαν μια «σύνδεση σημαίνοντων μεταξύ τους» (Thomas Herbert, στο ίδιο), παραπέμποντάς μας σε μια μορφή ιδεολογίας Β, «πολιτική/θεωρητική» (πάντα σύμφωνα με το κείμενο του Herbert).

Η διαδικασία της αναπαραγωγής αυτής της φανταστικής δομής πούχει σαν βάση στοιχεία - μάσκες, είναι βασικά ή υπεύθυνη για τις τόσες διαστρεβλώσεις των φιλμικών κειμένων, όχι μόνο απ' το κοινό αλλά και από την κριτική. Θα φαινόταν πάρα πολύ ενδιαφέρουσα μια μελέτη πάνω σ' αυτούς τους τρόπους απόκρυψης του πραγματικού κείμενου, ή ακόμη άδυναμίας ύπαρξης του σαν κείμενου (όπως συμβαίνει με τις ταινίες του Τέρενς Φίσερ, τα κείμενα του Σάντ σύμφωνα με την άποψη του Σολλέρσ κλπ.), και στις αίτιες αυτής της απόκρυψης και της άδυναμίας. Για την ώρα άς άρκεστούμε να πούμε ότι όλόκληρη ή φανταστική δομή λειτουργεί σαν μάσκα του πραγματικού. Παραδείγματα:

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟ ΜΑΣΚΑ - ΦΕΤΙΧ
(Δουλειά μιας κριτικής που θέλει να λέγεται έπιστημονική). (Αναπαραγωγή της φανταστικής/ιδεολογικής δομής).

Ιν. Μπέργκμαν	Κείμ. Θανάτου	Κείμ. Μεταφυσικής
Ζάκ Τατί	» Σημαίνοντας	» Ούμανισμού
Τέρενς Φίσερ	» Ποίησης	» Τρόμου
Σ. Άιζενστάιν	» Επανάστασης	» Όμορφιάς
Ζ. Α. Γκοντάρ	» Εξέγερσης	» Καλλιτέχνη
Ρ. Μπρεσσόν	» Καθολικισμού	» Πραγματικότητας
Φ. Φελίνι	» Φαντάσματος	» Ποίησης
Χ. Χάικς	» Εύνουχισμού	» Έπαγγελματισμού
Ζ. Ντεμύ	» Έρωτα	» Εύτυχίας
Α. Μπουνιουέλ	» Φαλλού	» Εκκλησίας
Α. Χίτσκοκ	» Παιχνιδιού	» Άγωνίας
Μ. Όφυλς	» Ύλης	» Νοσταλγίας
Ζ. Φρανζύ	» Ήδονης	» Κοιμψότητας

Ξαναγυρίζοντας στο κείμενο του Χίτσκοκ, θα μπορούσαμε να έπισημάνουμε εύκολα τα μορφικά - τυπικά στοιχεία (ή χιλιοχρησιμοποιημένη έννοια της «συσπάνς», ή σχέση άναμενόμενου/άναμενοντος, όπως διατυπώνεται καθαρά απ' τον ίδιο το Χίτσκοκ), που εισάγουν το θεατή στο χώρο του παιχνιδιού, αλλά που αυτός μέσα στη λειτουργία της παραγνώρισης, τα αναστρέφει παίζοντας άσυνείδητα μαζί τους: τα στοιχεία αυτά μπορούν να γίνουν αντίληπτά και θα μās παρέσερναν σε μια μελέτη που δεν θα θέλαμε να κάνουμε έδω, έφ' όσον άλλο είναι το αντίκειμένό μας.

Β. Θα μπορούσαμε να κατατάξουμε σε δύο κατηγορίες τον κριτικό λόγο που αναπτύχθηκε μέχρι σήμερα πάνω στο κείμενο του Χίτσκοκ.

1. Ο λόγος των Τυφλών. Από τον Σαντουλ μέχρι τον Σαρενσόλ κι από τον Φόρντ ως τον Μπογκντάνοβιτς, έξαπολύεται ή ίδια πάνω - κάτω ιδέα: ο Χίτσκοκ μαίτρ της συσπάνς, της άγωνίας και του φόβου, δεξιότητων των τρυκ και των τεχνικών γυρίσματος, «καλός στο είδος» του. Είναι φανερό ότι κάτι άλλο είδε αυτή ή κριτική κι ότι δεν άξιζει κανείς ν' άσχοληθεί μαζί της, παρά μόνο στα πλαίσια μιας έρευνας πάνω στην κριτική - σύμπτωση στον κινηματογράφο μ' όλα της τα έπακόλουθα: ύστερία, φαντασιώσεις, ντελίριο.

2. Ο λόγος των Μονόφθαλμων. Θα μπορούσαμε να τον άποκαλέσουμε και λόγο των Φαινομενολόγων, μια κι εκείνοι που άρχισαν να παίρνουν στα σοβαρά τον Χίτσκοκ ήταν οι συντάκτες των Cahiers du Cinéma. Ύπήρξαν οι πρώτοι που διακήρυξαν την πίστη τους στο δαιμόνιο του δημιουργού κι άρχισαν ν' ανακαλύπτουν τις άρετές του κειμένου του, την ποιότητα του στόλ του, τις μεγάλες άρχες της κλασικής τέχνης: ένότητα χώρου, χρόνου και δράσης.

Πρέπει να τονίσουμε ότι ο δρόμος αυτής της κριτικής υπήρξε δημιουργικός στο ότι άρχισε ν' ανακαλύπτει τις πραγματικές σταθερές του Χιτσκοκικού κείμενου. Έκείνο που ριζικά μās διαχωρίζει όμως απ' αυτό τον τρόπο του σκέπτεσθαι είναι οι ίδιες οι θεωρητικές προϋποθέσεις που πάνω τους στηρίχτηκαν οι μαθητές του Μπαζέν: προϋποθέσεις καθαρά μεταφυσικές. Ποιές όμως είναι αυτές οι προϋποθέσεις;

Ι. Ο Κόσμος συγχέεται με την αναπαράστασή του. Το φιλμ πρέπει να δίνει μια εικόνα του Κόσμου (που θα τον βρούμε να ονομάζεται διαδοχικά, «πραγματικό» «αλήθεια», «ούσία», «νόημα»), ή όποια νάσαι πιστή μ' αυτόν, να τον καθρεφτίζει σ' όλες του τις έκδηλώσεις: ο Κόσμος και το Φιλμ να άντανακλώνται διαδοχικά ο ένας μέσα στο άλλο. Μόνο έτσι θα φτάσουμε στην όλότητα: μέσα απ' το σεβασμό (σεβασμό θρησκευτικό) προς το πραγματικό. «Το να σεβασαι το πραγματικό δεν είναι πράγματι το να συσσωρεύεις τα φαινόμενα, είναι αντίθετα το να το άπογυμνώνεις από κάθε τί το μη ουσιαστικό, είναι το να φτάνεις την όλότητα μέσα στην άπλότητα» (Άντρέ Μπαζέν®).



«Στη σκιά των τεσσάρων γιγάντων»: Εύα - Μαρι Σαίτι, Κάρι Γκράνι.



«Παράθυρο στην αύλη» (έλλην. τίτλος: «Σιωπηλός μάργις»): η σκηνή που ο Τζέιμς Στιούαρτ κοιτάζοντας με τόν τηλεφωκό του τους ένοικους της απέναντι πολυκατοικίας ανακαλύπτει το δολοφόνο.

II. Για να επιτευχτεί αυτός ο σεβασμός πρέπει να παραμείνουν άθικτες οι σταθερές του πραγματικού, ο χώρος κι ο χρόνος και τα δύο χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, ή ομογένεια κι η συνέχεια. Τεχνική συνέπεια: τὸ απαγορευμένο τοῦ μοντάζ κι ἡ συνεχῶς ἐντεινόμενη χρήση τοῦ βάθους πεδίου.

III. Ἡ ἔννοια τῆς ἀνάγνωσης τοῦ κόσμου εἶναι καθαρὰ μιὰ ἔννοια θρησκευτικῆ. Ἡ φαινομενολογία δὲν παρέλειψε ποτὲ νὰ τονίζει τὴν πνευματικὴ δομὴ τῆς ὀλότητας, τὴν «ἐκφραστικὴ» οὐσία τῆς.

Σὰν μιὰ κριτικὴ τῶν παραπάνω ἀντιλήψεων θὰ μπορούσαμε ν' ἀντιτείνουμε τὶς προτάσεις τοῦ Λουὶ Ἀλτουσσέρ: «Ἐπρεπε νὰ ἔλθουμε στὴν ἱστορία γιὰ νὰ κυνηγήσουμε αὐτὸ τὸ μῦθο τοῦ ἀναγινώσκοντος στὸ κρυσφήγετό του, ἐφ' ὅσον ἀπ' τὴν ἱστορία, ὅπου οἱ ἄνθρωποι τοῦ πρόσφεραν τὴ λατρεία τῶν θρησκειῶν τους καὶ τῶν φιλοσοφιῶν τους, τὸν εἶχαν προβάλλει πάνω στὴ φύση, γιὰ νὰ μὴ κινδυνεύσουν μέσα στὴ θαρραλέα πρόθεση νὰ τὴν γνωρίσουν. Εἶναι ἀπ' τὴν ἐρευνημένη ἱστορία, ἀπὸ μόνη τὴ θεωρία τῆς ἱστορίας, πού μπορούσαμε νὰ βροῦμε τὶς αἰτίες τῆς ἱστορικῆς θρησκείας τῆς ἀνάγνωσης: ἀνακαλύπτοντας ὅτι ἡ ἱστορία τῶν ἀνθρώπων, πού περιέχεται μέσα σὲ βιβλία, δὲν εἶναι ἐν τούτοις ἕνα κείμενο γραμμένο στὶς σελίδες ἑνὸς βιβλίου, ἀνακαλύπτοντας ὅτι ἡ ἀλήθεια τῆς ἱστορίας δὲν διαβάζεται μέσα στὸν φανερό της λόγο, γιὰ τὸ κείμενο τῆς ἱστορίας δὲν εἶναι ἕνα κείμενο ὅπου θὰ μιλοῦσε μιὰ φωνὴ (ὁ Λόγος), ἀλλὰ ἡ μὴ-ἀκουστὴ κι ὀρατὴ ὑπόμνηση τῶν ἐντυπώσεων μιᾶς δομῆς ἀπὸ δομές... Νὰ διακόψουμε κάθε δεσμὸ μὲ τὸ θρησκευτικὸ μῦθο τῆς ἀνάγνωσης... μὲ τὴν χεγκελιανὴ ἀντίληψη τοῦ ὄλου σὰν «πνευματικῆς» ὀλότητας, πὺ ἀκριβέστερα σὰν ἐκφραστικῆς ὀλότητας... Πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅτι μόλις διακόπηκε ἡ θρησκευτικὴ συνοχή πού εἶχε ἐγκαθιδρυθεῖ ἀνάμεσα στὸ Λόγο καὶ στὸ εἶναι, ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸ Μεγάλον Βιβλίον πού ἦταν στὸ ἴδιο του τὸ εἶναι ὁ Κόσμος, στὸ λόγο τῆς γνώσης τοῦ κόσμου, ἀνάμεσα στὴν οὐσία τῶν πραγμάτων καὶ τὴν ἀνάγνωσή της... μιὰ νέα ἀντίληψη τοῦ λόγου γινόταν ἐπὶ τέλους δυνατὴ»⁹

Ἡ κριτικὴ τῶν Cahiers εἶδε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο στὸν Χίτσκοκ ἕνα μεγάλο Χριστιανό, ἕναν Καθολικὸ πού διακατεχόταν ἀνέκαθεν ἀπ' τὸ θέμα τοῦ ἀθῶου ἔνοχου, τοῦ ἀγνωστοῦ ἀτόμου πού βαρύνεται ἀπ' τὸ Προπατορικὸ Ἀμάρτημα καὶ τῆς λύτρωσής του, πού περνάει μέσα ἀπ' τὸ μυστήριον τῆς Ἐξομολόγησης γιὰ νὰ ἐξαγνίσει τὸν ἥρωα ἀνεβάζοντάς τον στὸν Παράδεισον. Ἄς ἀκούσουμε τὸν Τρυφῶ: «Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ὑλικὸ τῶν φιλμ σας ἐξαντλεῖται ἀπὸ τρία στοιχεῖα: τὴν ἀγωνία, τὸ σέξ καὶ τὸ θάνατο. Δὲν εἶναι ἔγνοιες τῆς μέρας, ὅπως μπορούμε νὰ βροῦμε τέτοιες μέσα στὰ φιλμ πάνω στὴν ἀνεργία, τὸ ρατσισμό, τὴν ἀθλιότητα, ἢ ἀκόμη στὰ φιλμ πάνω σὲ

καθημερινὰ προβλήματα ἔρωτα μεταξὺ ἀντρῶν καὶ γυναικῶν, ἀλλὰ εἶναι ἔγνοιες τῆς νύχτας, ἄρα ἔγνοιες μεταφυσικῆς»⁷.

Καὶ μπορούμε νὰ καταλάβουμε πῶς ἡ ἀγωνία κι ὁ θάνατος εἶναι δυνατὸν ν' ἀνήκουν στὶς μεταφυσικῆς ἔγνοιες: ποτὲ ὅμως πῶς τὸ σέξ θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ τὸ κάνει!

Οἱ ἀδυναμίες αὐτῆς τῆς ἐρμηνείας εἶναι φανερές: ὁ Χίτσκοκ δὲν εἶναι Ροσσελίνι. Μιλώντας γιὰ τὸ «Παράθυρο στὴν αύλῃ» (Rear Window, 1954), ὁ Τρυφῶ τονίζει ὅτι ναὶ μὲν ὁ ἥρωας¹⁰ δὲν εἶναι ἔνοχος, ἀλλὰ εἶναι ἔνοχος στὶς προθέσεις του, «μητηρόρ δὲ φάκτι», ἐφ' ὅσον ἡ περιέργεια εἶναι ἕνα ἀμάρτημα σύμφωνα μὲ τὴν ἐκκλησία. Θὰ μπορούσαμε εὐκόλα νὰ διαπιστώσουμε τὴ νευρωτικὴ-ὕστερικὴ χροιά αὐτῆς τῆς μεταφυσικῆς ἐρμηνείας: ἡ περιέργεια τοῦ ἥρωα, πού παρατηρεῖ ἀπ' τὸ δωμάτιό του τοὺς ἀπέναντι ἐνοίκους, δὲν ἀνήκει σὲ καμιά παράβαση θρησκευτικοῦ ἀπαγορευμένου, ἀλλ' ἀπλούστατα εἶναι μιὰ καθαρὴ μορφὴ ἡδονοβλεψίας, καθὼς τὸ διαπιστώνει ὁ ἴδιος ὁ Χίτσκοκ!

Θάταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα μιὰ μελέτη πάνω σ' αὐτὴ τὴ μεταμφίεση τοῦ σεξουαλικοῦ προβλήματος σὲ θρησκευτικὸ ἀπ' τὴν φαινομενολογικὴ ἰδεολογία, ἡ ὁποία μόνο μὲ μιὰ ψυχαναλυτικὴ διερεύνηση θ' ἀποκάλυπτε τ' ἀπωθημένα στοιχεῖα τῆς. Ἄς ἀρκεσθοῦμε ἐδῶ νὰ τονίσουμε ὅτι χρυστάμε πάρα πολλὰ σ' αὐτὴ τὴ μονόφθαλμὴ κριτικὴ, πού ἐνῶ διέγραψε σωστὰ τὰ περισσότερα σημεῖα τοῦ Χιτσκοκικοῦ κείμενου, δὲν μπόρεσε νὰ τὰ ἐξετάσει κάτω ἀπὸ ἕνα πρίσμα ἐπιστημονικὸ καὶ τὰ βύθισε μέσα στὴν ἀποκαύνωση τῆς μεταφυσικῆς ἐρμηνευτικῆς: τὸ σέξ, ἡ ἀγωνία καὶ ὁ θάνατος: ναί, ἀλλὰ τοποθετημένα μέσα σὲ μιὰ ἄ λ λ η σκηνή.

∴

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ θέση τοῦ Χίτσκοκ μετακινήθηκε κάτω ἀπ' τὴν ὥθηση τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας σὲ μιὰ ἄλλη ψευδο-θέση: ὅτι αὐτὴ τὴ μετακίνηση μιὰ κριτικὴ πού θέλει νὰ λέγεται ἐπιστημονικὴ πρέπει νὰ ἀντιστρέψει σύμφωνα μὲ μιὰ πορεία πού κι ὁ ἴδιος ὁ Χίτσκοκ ἀκολούθησε κι ἐφάρμοσε στοὺς ἥρωες τῶν φιλμ του.

Ἡ πορεία αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰναὶ ἄλλη ἀπὸ κείνη πού πρότεινε ὁ Φρόντ: «Wo es war, soll ich werdēn»: ἐκεῖ ὅπου βρισκόταν τὸ ἐκεῖνο πρέπει τὸ ἐγὼ νὰ βρεθεῖ.

∴

Οἱ λίγες γραμμὲς πού ἀκολουθοῦν προσπαθοῦν νὰ τοποθετήσουν τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο στὴν πραγματικὴ θέση του, σὰν σκόλια γιὰ μιὰ νέα μελέτη τοῦ δημιουργοῦ τῶν «Πουλιῶν». Γνωρίζοντας ὅτι ἡ καινούργια ταινία του «Frenzy» θὰ παιχτεῖ στὴν Ἑλλάδα μέσα στὴν σαζὸν 72-73, θὰ θέλαμε νὰ ρίχναμε ὀρισμένες θέσεις γύρω ἀπ' τὴ

γενική προβληματική του σκηνοθέτη.

Ἀπαραίτητη μᾶς φαίνεται ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἄρθρου τοῦ Ραιημὸν Μπελλοῦρ¹¹ «Τὰ πουλιά — Ἀνάλυση μιᾶς Σεκὰνς» (Cahiers 216), ἡ ὁποία διερευνώντας τις συμμετρικὲς καὶ δισυμμετρικὲς δομὲς μιᾶς σεκὰνς τῆς ταινίας καταλήγει σ' ὀρισμένα κεφαλαίωδη συμπεράσματα πάνω στὸν Χιτοκοκικὸ κλασικισμό· οἱ γραμμὲς ποὺ ἀκολουθοῦν δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἀπλή ἐπέκταση τῶν συμπερασμάτων αὐτῶν ποὺ ἐκθέτουμε στὶς σημειώσεις.

Ἡ θέση 33

«Παρόμοια ἢ λογοτεχνία ἀπ' τὴν ὁποία τὸ πνεῦμα μου ζητάει μιὰ ἡδονὴ θὰ εἶναι ἢ ποίηση ποὺ ψυχορραγεῖ τῶν τελευταίων στιγμῶν τῆς Ρώμης, ἐφ' ὅσον ὅμως δὲν θ' ἀναπνέει μὲ κανένα τρόπο τὴν ἀνανεωτικὴν προσέγγιση τῶν Βαρβάρων καὶ δὲν θὰ ψελλίζει διόλου τὰ παιδικὰ λατινικὰ τῆς πρώτης χριστιανικῆς πρόζας».

ΜΑΛΛΑΡΜΕ¹²

Χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς Χιτοκοκικῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς εἶναι ἡ σχέση ποὺ ἀναπτύσσεται ἀνάμεσα σ' ἕνα πρόσωπο ποὺ κοιτάζει καὶ σ' ἐκεῖνο ποὺ κοιτάζεται· μ' ἄλλα λόγια ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ στὸ ἀντικείμενο· δηλαδή στὸ ὑπο - κείμενο καὶ στὸ ἀντι - κείμενο. Τὸ ποῖός κοιτάζει ποιόν θὰ προσδιορίσει καὶ τὴ θέση τοῦ προσώπου· ἡ μεταφορὰ τοῦ βλέμματος θὰ παραχωρήσει στὰ «κείμενα» αὐτὸ τὸ ὑπο ἢ τὸ ἀντι ποὺ μπορεῖ κάλλιστα ν' ἀντιμεταθεθεῖ σὲ μιὰ ἀλλαγὴ αὐτῆς τῆς φορᾶς τοῦ βλέμματος. Ἐνα «κείμενο» ποὺ δὲν κοιτάζει οὔτε κοιτάζεται, θὰ μπορέσει ἄραγε νὰ ξεφύγει ἀπ' τὸν κανόνα τῶν βλέμματος ποὺ πάνω του στηρίζεται κι ὁ δραματικὸς σκελετὸς τοῦ φιλμ, δηλαδή ἡ σχέση τοῦ ἐνὸς πλάνου μὲ τὸ προηγούμενο καὶ τὸ ἐπόμενο; Δὲν νομίζουμε· εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι αὐτὸ τὸ «κείμενο» δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀντι - κείμενο, ἐφ' ὅσον ἡ λειτουργία τοῦ βλέμματος μεταφέρθηκε σ' ἕνα «νέο» «κείμενο» ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴν ὀθόνη καὶ ποὺ εἶναι ὁ θεατῆς. Διαγράφεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ σχέση ἀνάμεσα σ' ἕνα φανταστικὸ κι ἕνα πραγματικὸ «κείμενο», πάνω σ' ἕνα τρόπο καθαρὰ φαντασματικὸ - ἐρωτικό· τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο καλεῖται πάνω στὴν ὀθόνη νὰ εἰσχωρήσει στὴν ἀπωθημένη θέση τοῦ φανταστικοῦ ὑποκείμενου καὶ νὰ παίξει τὸ ρόλο του· εἶναι δηλαδή, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ κάμερα προσφέρει τὸν κόσμον σὰν ἀντικειμενικὸ γεγονὸς, ποὺ ἡ ἐπίκληση τῆς ὀθόνης πρὸς τὸν θεατῆ παίρνει τις μεγαλύτερες διαστάσεις τῆς· ἀντίφαση πάνω στὴν ὁποία θεμελιώνεται τὸ κλασικὸ ἀναπαραστατικὸ παιχνίδι κι ἡ ὁποία δὲν γίνεται ἀντιληπτὴ ἀπ' τὸ θεατῆ, ἐφ' ὅσον ἐκείνη ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ καὶ μ' ἕνα τρόπο

φαντασματικὸ τὸ πραγματικὸ ἐγὼ του μεταφέρεται μέσω τοῦ βλέμματος σ' ἕνα τόπο φανταστικὸ, σ' ἕνα τόπο παραγνώρισης (καθαρὰ ἰδεολογικὸ), παραγνώρισης τοῦ ἴδιου του τοῦ ἑαυτοῦ τῆ στιγμῆ ποὺ ἀναλαμβάνει νὰ πεῖ καὶ νὰ γεμίσει τὸ ἐγὼ του (ἀκριβῶς ὅπως τὸ ὑπογραμμίζει ὁ Λακάν).

Ἄν αὐτὴ ἡ μεταφορὰ τοῦ πραγματικοῦ ὑποκείμενου πραγματοποιεῖται μὲ τρόπους φανερούς, στὴν περίπτωσή ἐνὸς «κείμενου» ποὺ δὲν κοιτάζει καὶ δὲν κοιτάζεται ταυτόχρονα, τί θὰ γινόταν στὶς ἄλλες περιπτώσεις; Ἀπλούστατα ἡ μεταφορὰ αὐτὴ θὰ πάρει τὴ μορφή μιᾶς ταύτισης τοῦ πραγματικοῦ ὑποκείμενου μὲ τὸ φανταστικὸ «κείμενο» κι ὁ θεατῆς θὰ τοποθετηθεῖ διαδοχικὰ στοὺς ἀντικείμενους πόλους, θάναϊ δηλαδή ὑποκείμενο κι ἀντικείμενο διαδοχικὰ. Ἐπιστρέφουμε μὲ βάση τοῦτο τὸ συμπέρασμα στὴν πρώτη περίπτωση· μήπως θὰ ἔπρεπε νὰ υποθέσουμε ἀκολουθώντας τὴν ἴδια λογικὴ ὅτι τὸ ἀντι - κείμενο ποὺ ὁ θεατῆς κοιτάζει σημειώνει μιὰ ἀνα - δίπλωση τοῦ ἴδιου «κείμενου» σὶν ἑαυτὸ του, δηλαδή ἐπιστρέφει στὸ θεατῆ τὸ ἴδιο του τὸ βλέμμα, μέσα σὲ μιὰ ἀντι - μεταφορὰ ὅπου τὸ «κείμενο» σημαίνεται σὰν ἡ θέση τοῦ θεατῆ; Μ' ἄλλα λόγια τὸ παιχνίδι τῶν βλεμμάτων θάχει σὰν πομπὸ καὶ δέκτη ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο ποὺ ὑποβάλλεται σ' αὐτὴ τὴ λειτουργία μὲ τὴν ἀπαραίτητη συμπάρωση ἐνὸς φανταστικοῦ; Καὶ μήπως πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴν διαδοχικὴ ἐπίκληση τοῦ πραγματικοῦ καὶ τοῦ φανταστικοῦ, τὴν καθαρὰ ναρκισσοιστική, θὰ μπορούσαμε ν' ἀνακαλύπτουμε τὴν ἡδονὴ τοῦ βλέπειν καὶ τοῦ βλέπεσθαι, ἡδονὴ ποὺ δίνει καὶ παίρνει τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὸ κῶρο τῆς ἀναπαράστασης;

Ἀντιστρέφοντας τὴν τελευταία πρόταση θὰ συμπεραίναμε ὅτι ἀκριβῶς ἐπειδὴ τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο εἶναι ἀπο - κλεισμένο ἀπ' τὸ ἀναπαραστατικὸ διάστημα τοῦ θεάματος, ἐγκαθιδρύει τὴ διπολικὴ σχέση πραγματικοῦ/φανταστικοῦ καὶ ὑποκείμενου/ἀντικείμενου (δηλαδή βλέποντος/βλεπόμενου) μέσω μιᾶς καθαρῆς μορφῆς ἡδονοβλεψίας.

Τοὺς τρόπους καὶ τις λειτουργίες τῆς μεταφορᾶς τοῦ βλέμματος παρουσιάζει ξεκάθαρα τὸ «Παράθυρο στὴν αὐλή», στὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ἀκριβῶς ἡ ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης, ὅπως τὸ διαπιστώνει ὁ Φουκῶ γιὰ τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκεθ¹³. Στὴν ταινία αὐτὴ, ποὺ τὴ θεωροῦμε σημαδιακὴ ὄχι μόνο γιὰ ἔργο τοῦ Χιτοκοκ, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὀλόκληρο τὸν κινηματογράφο, μιὰ κάμερα (ἡ φωτογραφικὴ συσκευὴ) ἀναλαμβάνει νὰ ξεδιπλώσει μπροστὰ στὰ μάτια ἐνὸς ἀπο - κλεισμένου θεατῆ (τοῦ ἀνάπνου φωτογράφου Τζ. Στιούαρτ) τὸ κινηματογραφικὸ θέαμα (τὴ ζωὴ τῶν ἀπέναντι ἐνοίκων). Ὅλη ἡ ταινία θάναϊ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο φιλτραρισμένη μέσα ἀπ' τὴν ὄραση τοῦ φωτογράφου, ὁ ὁποῖος ἀπλᾶ καὶ μόνο κοιτάζει ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ κινηθεῖ. ὄντας ἡ αἰτία κι ὁ δημιουργὸς αὐτῆς τῆς λειτουργίας· ὁ πραγματικὸς θεμελιωτῆς τῆς ἀνα-

παράστασης ποὺ μπορεῖ καὶ τὴν θεμελιώνει μόνον ἐπειδὴ λ ε ἰ π ε ἰ ἀπ' αὐτὴ, ἐπειδὴ στὸ πλαίσιο τῆς δὲν ἐγγράφεται παρὰ σὰν ἀμυδρὸ (μετωνομικὸ) ἴχνος· ἡ θέση του βρίσκεται ἄλλου, ἔχει πάθει ἐκθλιψη. Τὸ ἀνοικτὸ παράθυρό του ποὺ βλέπει στὴν αὐλὴ (σαφῶς σὰν μιὰ μεταφορὰ τοῦ Ματιοῦ —τῆς κάμερας, τοῦ Ὀφθαλμοῦ— ποὺ κοιτάζει) μέσα σ' ἄλλα ἀνοικτὰ παράθυρα (ὀθόνης - καθρέφτες) ποὺ πίσω τους ἐκτείνεται ὁ Κόσμος, ὁ πραγματικὸς Κόσμος (ποὺ μόνο γιὰ τὸ Μάτι θὰ παραμείνει σὰν τέτοιος, κι ὄχι γιὰ τὸ θεατῆ τοῦ φιλμ ὁ ὁποῖος γ ν ω ρ ἴ ζ ε ἰ τ ἡ ν ἄ γ ν ο ἰ α τοῦ φωτογράφου), θὰ ἐπιτελέσει τὴν ἡδονοβλεπτικὴ λειτουργία του κάτω ἀπὸ μιὰ προϋπόθεση ποὺ παίρνει τὸ βάρος καὶ τὴν ἀξία ἐνὸς ἀπαγορευμένου· νὰ μὴ διαταραχεῖ ἡ σχέση φωτογράφου/βλεπόμενου, θεατῆ/θεάματος. Ὑπάρχει ἐκεῖ, ἀνάμεσά τους μιὰ ὀρατὴ πύλη ποὺ ὀδηγεῖ στὸ ἀνομο καὶ στὸ ἐπικίνδυνα στοτεινὸ, στὸν κόσμον τῶν ἐρωτικῶν ἀντικείμενων ποὺ ἀναπτύσσονται πέρα ἀπ' τὸ κῶρο ὅπου τὸ πραγματικὸ ὑποκείμενο εἶναι ἐγκαταστημένο. Κάθε διάβαση αὐτῆς τῆς πύλης ὀδηγεῖ σ' ἕνα διάστημα τιμωρίας, ἐκεῖ ποὺ τὸ ὑποκείμενο ἀναγκάζεται νὰ παίξει τὴν ἴδια του τὴν ὑπαρξὴ στὴ βαθύτερὴ τῆς οὐσίας, ἐκεῖ ποὺ συναντᾶμε ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ «πέραν ὅπου δένεται ἡ ἀναγνώριση» (Λακάν). Ἡ διάταξη τοῦ διαστήματος αὐτοῦ δανείζεται τις μορφές τῆς ἀπὸ μιὰ ἄλλη διάταξη στὴν ὁποία κάθε πρόθεση παράβασης προκαλεῖ τις ἀπειλητικὲς δυνάμεις τῶν θεῶν καὶ κάθε παράβαση ἐπιφέρει μιὰ πώση κι ἕνα χάσιμο· εἶναι αὐτὸ ποὺ ὁ Φρόυντ ὀνόμασε εὐνοουχισμό.

Ἄλλὰ ἂν αὐτὴ ἡ παράβαση τοῦ ἀπαγορευμένου (κι ἐδῶ θάπρεπε νὰ σημειώσουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ μητρικὸ ἀπαγορευμένο) ἔχει σὰν συνέπειά της μιὰ τέτοια ἔκπτωση, εἶναι γιὰ τὴν μεταφορὰ τοῦ πραγματικοῦ ὑποκείμενου στὸν ἄλλο κῶρο ὑλοποιεῖται τότε μόνον ὅταν αὐτὸ βυθιστεῖ στὴν παραγνώριση τοῦ ἐγὼ του, ἀναλάβει δηλαδή τὸ στάτους τοῦ φανταστικοῦ, καθὼς πιὸ πάνω το-νίσουμε.

Τί θὰ γινόταν λοιπὸν στὴν περίπτωσή ποὺ ἡ διάβαση τῆς πύλης θὰ ὑλοποιούνταν σὰν μιὰ π ρ α γ μ α τ ι κ ἡ διάβαση, στὴν ὁποία τὸ ὑποκείμενο θὰ διατηροῦσε ἀκέραιους τοὺς μηχανισμοὺς ἀναγνώρισης τοῦ ἑαυτοῦ του; Ἄπ' τὴν ἐπαφὴ τῶν δύο κόσμων ποῖός θὰ ἐπιζοῦσε;

Τὸ «Παράθυρο στὴν αὐλὴ», προσπαθεῖ νὰ ἀπαντήσῃ καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση. Ὅταν ὁ δολοφόνος, ποὺ ὁ φωτογράφος εἶχε ἀνακαλύψει πρῶτος, μ π α ἰ ν ε ἰ στὸ δωμάτιο τοῦ τελευταίου, καταλύεται ὀλόκληρη ἡ σχέση ποὺ πάνω τῆς εἶχε οἰκοδομηθεῖ τὸ λεπτὸ παιχνίδι τῆς ἀναπαράστασης καὶ τὸ ἴδιο τὸ φιλμ· στὴν ἐρώτηση τοῦ δολοφόνου «τί θέλετε ἀπὸ μένα;» ὁ Σπούαρτ δὲν μπορεῖ ν' ἀπαντήσῃ, ἐφ' ὅσον εἶναι ἀδύνατη ἡ ἐγκαθίδρυση μιᾶς δια - λογικῆς σχέσης ἀνάμεσά τους. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀδυναμία, ποὺ πιὸ πάνω τὴν εἶ-



«Παράθυρο στὴν αὐλὴ».



«Παράθυρο στην αύλη»: ή πτώση

δαμε σαν αντίφαση, κρυβόταν απ' τόν καθαρό (:) μηχανισμό της αναπαράστασης: πάνω σ' αυτήν στηριζόταν ή συνέχεια κι ή διάρκεια της αφηγηματικής ροής, ή διαφάνεια της κινηματογραφικής ύλης. Κι εδώ ακριβώς μπορούμε επί τέλους να επισημάνουμε τή ρίζα και τήν πηγή του αναπαραστατικού συστήματος, αυτή τήν μεγάλη Άπουσία στο κέντρο ακριβώς τής σημασιοδοτικής λειτουργίας, τὸ σημαίνον του Βασιλιᾶ που εξαφανίστηκε για πάντα, αφού πάνω του ἔπρεπε νά χτιστεῖ ὁ καθρέφτης του, τ' ἀμέτρητα εἰδωλά του, οἱ μάσκες του, τὰ ὁμοιώματά του. Βρισκόμαστε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο στο κῶρο τής ἀπώθησης πού θά μπορούσαμε σύμφωνα με τὸν Μπελλουρ νά ὀνομάζουμε «ή θέση 33», στο κῶρο ὅπου ἐπὶ τέλους ἔχουμε μπροστά στὰ μάτια μας τήν ἐμφάνιση ἑνὸς ἀντικείμενου καθαρὰ ἰδεολογικοῦ (ἀντικείμενου ἄγνοιας), προσδιορισμένου με ἀκρίβεια καὶ διαύγεια ἀπ' τοὺς τρόπους σκέψης τής δυτικῆς μεταφυσικῆς ἀπ' τή βασιλεία του Λόγου καὶ τήν ἀπώθηση τής Γραφῆς. Είναι ἀκόμη ή θέση τοῦ Ματιοῦ πού σφραγίζει με τή διαπεραστικότητα καὶ τή μεταβατικότητα τοῦ βλέμματός του τὰ ἄσπρα καὶ τὰ μαῦρα τετράγωνα ὅπου θά πάρουν τίς θέσεις τους τὰ «κείμενα» γιά νά μεταμορφωθοῦν στή διάρκεια τοῦ ἀγῶνα σέ ὄργανα μιᾶς ἐπιχείρησης πού τοὺς διαφεύγει, ἐφ' ὅσον ἕνας ἄλλος ἀποφασίζει γιά τήν ἔνταξη τους στήν ἀλυσίδα τῶν σημαϊνόντων, κι αὐτὸς ὁ ἄλλος σημαίνεται μέσω τοῦ Ματιοῦ ὄντας φορέας του καὶ ἀποτέλεσμά του ταυτόχρονα: τὸ Μάτι τῶν ἀρχαίων Αἰγυπτιακῶν εἰκονικῶν συστημάτων, τὸ θλιμμένο βλέμμα τής Ἥγησού, ή παγωμένη ὄραση τής βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, τὸ Μάτι τοῦ Ἰεχωῶθ τοῦ Μιχαήλ Ἄγγελου, τὸ Μάτι τοῦ βασιλιᾶ τοῦ Βελάσκεθ, τὰ Μάτια - Παράθυρα τῶν δωματίων τοῦ Βερμέερ, τὰ βλέμματα τῶν προσώπων τοῦ Γκόγια, ή χαρούμενη κατάφαση τοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ στο Μάτι, ή ἀκινητοποίησή του στον Νόλντε, τὸ εὐθυμο παίξιμο μ' αὐτὸ στον Μαργκρίτ, ή χίμαιρα τής ἄρνησῆς του ἀπὸ τὸν Μοντιλιάνι: τὸ Μάτι τοῦ Κύκλωπα, ὁ «ὀφθαλμὸς τοῦ βασιλέως», τὸ Μάτι τής Παναγίας στον «Ἰβάν τὸν Τρομερό», τὸ Μάτι πού κόβεται στὰ δυὸ στον «Ἀνδαλουσιανὸ Σκύλο», τὸ Μάτι τοῦ Θεοῦ, τοῦ Ἡρωα, τοῦ Βασιλιᾶ, τοῦ Θεατῆ: σ' ὅλες τίς μορφές του, μεταφορικῆς / μετωνυμικῆς, μ' ὅλους τοὺς κώδικες, γλωσσικοὺς / ἰδεολογικοὺς / πολιτικοὺς / σεξουαλικούς / οικονομικοὺς / φιλοσοφικοὺς / καλλιτεχνικοὺς: τὸ Μάτι τοῦ ὑποκείμενου τής παραγωγῆς. Αὐτὸ πού ἀνοίγει καὶ κλείνει τὸ διάστημα τής ἀναπαράστασης ἐγγραφόμενο στον ἴδιο της τὸ μηχανισμό, αὐτὸ πού ὁ θεατῆς τοῦ «Παράθυρο στήν αὐλή» κατορθώνει νά δ ε ῖ τήν πραγματικὴ του φύση.

Δίνουμε ἐδῶ τὸ τέλος τής ταινίας: ὁ Στιούαρτ ἀμυνόμενος ἐναντία στο δολοφόνο θά τοῦ ρίξει στὰ μάτια του τὸ φλὰς τής μηχανῆς του στήν καθαρὴ προσπάθειά του νά τὸν τυφλώσει, χρησιμοποιώντας τήν (τὴν Κάμερα, τὸ Μάτι) σαν ὄργανο θανάτου, ἀφοῦ πρώτα τὴ χρησιμοποιήσῃ σαν ὄργανο ἡδονῆς: ἀλλὰ ή διάβαση τοῦ ἀπαγορευμένου (ή ἐπαφῆ τῶν δύο κόσμων) θά ἐπιφέρει τήν Πτώση του, κυριολεκτικὰ (πέφτει ἀπ' τὸ παράθυρο) καὶ μεταφορικὰ (θά σπάσει καὶ τὸ ἄλλο του πόδι).

Ἡ μεταφορὰ στήν ἄλλη σκηνὴ δὲν μπορεῖ νά γίνει παρά με διπλὸ εὐνουσισμό τοῦ ὑποκείμενου καὶ τή ριζικὴ πλέον ἀδυναμία τής κάμερας νά σ η μ ἄ ν ε ῖ, τὴν χρησιμοποίησή της γιά ἕνα ἄλλο σκοπὸ μὴ - σημασιοδοτικὸ, δηλαδὴ τὸ θάνατό της: ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη θά βλέπαμε σαν μιὰ συνέχεια αὐτῆς τής ταινίας τὴν «Περσόνα» τοῦ Μπέργκμαν, στήν ὁποία ή Χιτοκοκικὴ κάμερα μεταφερόμενη σ' ἕνα ἄλλο ἰδεολογικὸ πεδίο καταστρέφεται (πεθαίνει) ὄχι πιά μέσα στή ροὴ τής αφηγηματικῆς δομῆς ἀλλὰ ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ φιλμ, πού ἀναλαμβάνει νά τὴν ἐξαρθρώσει: δείχνοντάς μας φανερὰ ὅτι ή Κάμερα δ ἐ ν ε ῖ ν α ῖ ἀ πα ρ α ῖ τ η τ η γ ῖ α ῖ ἕ ν α φ ῖ λ μ, ὅτι αὐτὸ μπορεῖ νά δομηθεῖ καὶ δίχως τὴ σύμπραξή της. Κι ἐννοοῦμε φυσικὰ ὄχι τὴν Κάμερα σαν σύνολο ἀπὸ σίδερα καὶ φακούς, ἀλλὰ σαν ἰδεολογικὴ λειτουργία πού παίρνει τὴ θέση της σαν σημαίνον τοῦ Ματιοῦ μέσα στή σημασιοδοτικὴ διαδικασία.

Ἐπὶ τοῦ ἑνὸς ἕνας θάνατος στήν ταινία ή μάλλον ή ἀντανάκλαση ἑνὸς θανάτου. Ἄς μιλήσουμε καθαρὰ: τὸ ἴδιο τὸ φιλμ ἐγγράφεται μέσα στήν ἀλυσίδα τής κλασικῆς ἀναπαράστασης, κατασκευάζεται σύμφωνα με τοὺς μηχανισμοὺς της: ἀλλὰ συμβαίνει νά καθρεφτίζει στήν πληρότητά της τὴν ἴδια του τὴ λειτουργία, τὴ διαδικασία τής δόμησῆς του: τὴ θεμελιακὴ σχέση βλέποντος/βλεπόμενου: ή θέση τοῦ Βασιλιᾶ καταδεικνύεται, πράγμα πού ὁ κινηματογραφικὸς κλασικισμὸς συστηματικὰ ἀπόφυγε νά κάνει. Ἄπ' αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἀποψη μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἔχουμε μπρὸς στὰ μάτια μας κάτι σαν τὴν ἀκινητοποίησιν τοῦ ὑποκείμενου τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου καὶ σαν τὴν κηδεία του. Κάτι σαν τὴν ποίηση «τῶν τελευταίων στιγμῶν τής Ρώμης» ἐφ' ὅσον ὅμως με κανένα τρόπο ὁ Χίτοκοκ δὲν θά θελήσει νά σπάσει πιά τοὺς ἴδιους τοὺς μηχανισμοὺς τής φιλικῆς του (ὁ νευρωτικὸς φόβος μπροστὰ στοὺς Βάρβαρους) κι ἐφ' ὅσον ή γλώσσα του ἔχει φτάσει στο σημεῖο τής πληρότητάς της, μακριὰ ἀπ' τὰ «παιδικὰ λατινικά τής πρώτης χριστιανικῆς πρόζας».

Λοιπὸν: Χίτοκοκ καὶ Μαλλαρμιέ; Δίχως νά ἰσχυρίζομαστε ὅτι κατέχουν τὴν ἴδια θέση μέσα στις καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς, ἂς σημειώσουμε ἁπλὰ ὅτι κι οἱ δύο καταπιάστηκαν με τὸ πρόβλημα τής κλασικῆς τέχνης καὶ τῶν ὁρίων της, με τὸ πρόβλημα τής «διαύγειας» κι ὅτι ή ἐπανεγγραφή τοῦ σημαίνοντος πού δὲν βρισκόταν πιά «μπροστὰ ἀπ' τὸ σημαίνόμενο» ἀλλὰ σέ περίσσεια π ῖ σ ω ἀπ' αὐτὸ ἐπέτρεψε ἀκριβῶς καὶ στοὺς δύο τὸ «ξεπέρασμα» τής ἀναπαράστασης: γιά τὸν

πρώτο σ' ένα ἄλλο πεδίο καὶ γιὰ τὸν δεύτερο στὸ ἴδιο τῆς τὸ ἔδαφος.

∴

Κλείνοντας αὐτὲς τὲς ἐλάχιστες γραμμὲς πάνω στὸν τρόπο πὺ ἕνα φιλμ τοῦ Χίτσκοκ ἀντιμετωπίζει τὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα θὰ συμπεραίναμε ὅτι μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα κατεύθυνση ἀνοίγεται γιὰ τὸν τρόπο πὺ ἄλλα φιλμ τοῦ ἀντιμετωπίζουν τὸ ἴδιο πρόβλημα, ἐγγράφοντάς το κάθε φορά με τὸν ἴδιο ἀλλὰ καὶ διαφορετικὸ τρόπο· αὐτὴ τῆ σχέση τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ διαφορετικοῦ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἀνακαλύπτουμε πάντα ἔχοντας σὰν ἄξονα ἀναφορᾶς τὸ «Παράθυρο στὴν αὐλή» πὺ κατέχει τὴν κεντρικὴ θέση τοῦ συνολικοῦ τοῦ ἔργου.

Τελειώνοντας θὰ θέλαμε νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι κάτω ἀπ' τὸ φῶς τῶν παραπάνω σημειώσεων θὰ μπορούσαμε νὰ ὀρίσουμε τὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, ὅπως προτείνει ὁ Πασκάλ Μποντιέρ¹⁴, σὰν μιὰ «Ἱστορία τοῦ Ματιοῦ».

(Στὸ ἐπόμενο τεῦχος τὸ Β' μέρος)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Les mots et les choses», une archéologie des sciences humaines, ἔκδ. Gallimard, Παρίσι 1966.

2. «Remarques pour une théorie générale des idéologies», Cahiers pour l'analyse no 9.

Στὸ σημαντικότερο αὐτὸ κείμενο ὁ Herbert προτείνει τὴν κατασκευὴ μιᾶς ἐπιστήμης τῶν ἰδεολογιῶν. Οἱ γενικὲς τοῦ θέσεις εἶναι οἱ ἑξῆς: 1) Κάθε ἐπιστήμη εἶναι πρωταρχικὰ ἐπιστήμη τῆς ἰδεολογίας ἀπ' τὴν ἀποία ἀποσπᾶται. 2) Μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὲς ἰδεολογίες σὲ δύο βασικὲς κατηγορίες, τύπου Α καὶ Β. Οἱ ἰδεολογίες Α ἐμφανίστηκαν σὰν προϊόντα πὺ παράχτηκαν ἀπ' τὴν ἐμπειρικὴ τεχνικὴ πρακτικὴ (π.χ. ἡ Ἀλχημεία). Οἱ Β σὰν ἀπαραίτητες προϋποθέσεις τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς. Οἱ Α περιγράφονται σὰν ἀναδιοργανώσεις στοιχείων, οἱ Β σὰν μηχανισμοί. Ἄρα, οἱ ἐντυπώσεις γνώσης διακρίνονται σὲ Α καὶ Β· ἡ καταγωγή τῶν πρώτων εἶναι τεχνικὴ, ἡ μορφή τῆς ἰδεολογίας ἐμπειρικὴ· ἡ καταγωγή τῶν δευτέρων εἶναι πολιτικὴ, ἡ μορφή τῆς ἰδεολογίας θεωρητικὴ. Ἐξετάζοντας αὐτὲς τὲς μορφὲς βλέπουμε ὅτι ἡ ἐμπειρικὴ μορφή τῆς ἰδεολογίας θέτει σὲ κίνηση μὴ ἀσυνεχῆ κίνηση (σύνδεσμος ἐνὸς σημαίνοντος μ' ἕνα σημαϊνόμενο). ἐνῶ ἡ θεωρητικὴ θέτει σὲ κίνηση μιὰ συνεχιζομένη λειτουργία (σύνδεση σημαϊνόντων μεταξύ τους). 3) Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ ἄνθρωπος ἐμφανίζεται σὰν οἰκολογικὸ ζῷο, παραγωγὸς σημασιῶν, στὴ δεύτερη σὰν κοινωνικὸ ζῷο ἐνταγμένο σ' ἕνα σύστημα σημασιῶν. Ἡ ταποθέτηση τοῦ ὑποκειμένου στὴ συντακτικὴ δομὴ καὶ ἡ λησμονία αὐτῆς τῆς τοποθέτησης, παραπέμπουν στὴν οἰκονομικὴ καὶ πολιτικὴ ἔνσταση. 4) Κάθε ἰδεολογία λειτουργεῖ σύμφωνα με δύο τρόπους: α) μεταφορικὴ σημασιολογικὴ κυριαρχία (ὅπου ἡ ἰδεολογία εἶναι ἕνα σύστημα ἀπὸ οἰκονομικὰ καὶ β) μετωνυμικὴ συντακτικὴ κυριαρχία (ὅπου ἡ ἰδεολογία εἶναι ἕνα συμβολικὸ σύστημα, θεωρητικὸ). 5) Οἱ δύο τύποι, Α καὶ Β, στὴν πραγματικότητά βρισκονται ἀναμεμειγμένοι· στὸν πρώτο τύπο διακρίνουμε τὲς χειρονομίες — λόγια, στὸ δεύτερο τοὺς θεσμούς — λόγους

πὺ πάνω τους ἐγκαθιδρύεται τὸ ὑποκείμενο. 6) Εἶναι ἀδύνατο νὰ θεωρήσουμε τὴν ἰδεολογία σὰν μιὰ «συνείδηση συνόλου». 7) Οἱ ἰδεολογίες συντηροῦνται μέσω «ἐγγυήσεων» (ἐμπειρικῶν ἢ θεωρητικῶν)· τὸ σύστημα αὐτῶν ἰῶν «ἐγγυήσεων» ἐπιτρέπει τὴ διαστρέβλωση τῆς εἰκόνας τοῦ κόσμου.

3. «L'écriture et l'expérience des limites», ἔκδ. Seuil, Coll. Points, στὸ κεφάλαιο «Dante et la traversée de l'écriture».

4. «Éléments pour une théorie du photogramme», Cahiers du Cinéma no 226-227.

5. «Naissance de la Clinique», ἔκδ. Plon. Τὸ ἀπόσπασμα δανειζόμαστε ἀπ' τὸ ἄρθρο «La stratégie du langage», τῆς Catherine Backès-Clement, ἀπ' τὸ περιοδικὸ Littérature no 3, ἔκδ. Larousse.

6. «L'écriture et l'expérience des limites», στὸ κεφάλαιο «Sade dans le texte».

7. «Le Cinéma selon Hitchcock», ἔκδ. Robert Laffont.

8. «Qu'est-ce que le Cinéma? IV. Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme», ἔκδ. Cerf.

9. «Lire le Capital» I, ἔκδ. Petite collection maspero.

10. Ἡ ὑπόθεση τοῦ φιλμ: ὁ ἀνάπηρος φωτογράφος Τζαίμς Στιούαρτ, ἀνήμερος νὰ ἐργαστεῖ, παρατηρεῖ μετὰ φωτογραφικὰ τοῦ σὺνεργα τὴ ζωὴ τῶν ἀπέναντι ἐνοίκων ἀπ' τὸ ἀνοικτὸ παράθυρό του, ἀνακαλύπτει ἕνα ἐγκλημα, πὺ τὸ ἐμπιστεύεται στὴ γυναίκα του καὶ σ' ἕνα ντέτεκτιβ καὶ δταν ὁ δολοφόνος μπαίνει στὸ δωμάτιό του σπάζει καὶ τὸ δεύτερο πόδι του.

11. Ὁ Μπελλοῦρ ἀναλύοντας λεπτομερικὰ καὶ τὰ 84 πλάνα μιᾶς σκηνῆς τοῦ φιλμ, ἀνακαλύπτει ὅτι βασίζονται σὲ μιὰ σχέση βλέποντος/βλεπόμενου, βασικὰ φαντασματική, ἐπιθετικὴ/ἐρωτικὴ. Βρίσκει δύο κέντρα, τὰ ὁποῖα ρυθμίζουν τὲς σχέσεις (συμμετρικὲς καὶ δισυμμετρικὲς) τῶν πλάνων μεταξύ τους καὶ ἀνακαλύπτει ὅτι ἡ διασύνδεση καὶ ἡ συνεχὴς ροὴ τῆς σκηνῆς διακόπτεται στὸ πλάνο ἀρ. 33: στὴ θέση αὐτοῦ τοῦ πλάνου ἔπρεπε νὰ βρισκεται ἕνα ἄλλο, ἀν ἡ πορεία τῆς ἀφήγησης συνεχιζόταν μετὰ τὴν ἴδια συμμετρικὴ διαδοχὴ τῶν πλάνων. Ὅμως ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ συνέχεια στερήθηκε σὲ μιὰ ἔλλειψη: τὴν ἀντικατάσταση ἐνὸς πλάνου ἀπὸ ἕνα ἄλλο. Ἄρα ὑπάρχει ἕνα ἐλαττωματικὸ πλάνο, ἕνα σημεῖο μιᾶς ἀπώθησης, ἡ ὁποῖα ἐπιτρέπει τὸ παιχνίδι τῶν βλεμμάτων, τὴν ταύτιση τοῦ Χίτσκοκ μετὰ τοὺς δύο ἥρωες, τὴν καθαρὰ ναρκισσοεικὴ ἀντίληψη τοῦ χιτσκοκικοῦ κλασικισμοῦ.

12. «Mallarmé», ἔκδ. The Penguin Poets.

13. Στὸ βιβλίο τοῦ «Les mots et les choses» («Οἱ λέξεις καὶ τὰ πράγματα») ὁ Μισέλ Φουκὺ ἐξετάζοντας τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκεθ Las Meninas (ὅπου παρουσιάζεται ὁ Βελάσκεθ νὰ ζωγραφίζει σ' ἕνα μουσαμᾶ, πὺ εμεῖς δὲν βλέπουμε τὸ βασιλικὸ ζεῦγος πὺ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸν πίνακα, δηλαδὴ στὴ θέση τοῦ θεατῆ πὺ κοιτάζει τὸν πίνακα τοῦ Βελάσκεθ, ἐνῶ οἱ βασιλιάδες καθρεφτίζονται ἀπὸ σ' ἕνα καθρέφτη πὺ ὑπάρχει στὸ βάθος τοῦ πίνακα). Βλέπει μιὰ ἀναπαράσταση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης. Αὐτὴ ὅμως (ἡ κλασικὴ ἀναπαράσταση) μπορεῖ καὶ θεμελιώνεται μόνον ἐφ' ὅσον αὐτὸς πὺ τὴ θεμελιώνει (ὁ Βασιλιάς) δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴν, παρὰ μόνον σὰν ἀμυδρὴ ἀντανάκλαση στὸν καθρέφτη. Τὸ κεφαλαῖοδες συμπέρασμα εἶναι ὅτι μόνον δταν αὐτὸς πὺ εἶναι τὸ αἶτιο τῆς ἀναπαράστασης (ὁ Βασιλιάς) ἐξαφανιστεῖ, ἡ ἀναπαράσταση θὰ δοθεῖ σὰν «καθαρὴ ἀναπαράσταση».

14. «Le curé de la guillotine», Cahiers du Cinéma no 223.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ



για την «ιδιαιτερότητα»

συζήτηση του Κριστιάν Μέτς με τον Άντρέ Φιεσκι

Ἡ συζήτηση αὐτὴ τοῦ Κριστιάν Μέτς με τὸν Άντρέ Φιεσκι ἀποβλέπει στὴ διαλεύκανση τῆς τρέχουσας θεωρητικῆς συζήτησης γύρω ἀπὸ τὸν κινηματογράφο: βλέπει τὴν προσφορὰ τῆς σημειολογίας σὰν μιὰ πιθανὴ καὶ εὐκταία προσφορὰ σὲ μιὰ γενικὴ θεωρία τοῦ φίλμ.

Φιεσκι: Θὰ μπορούσατε, γιὰ νὰ τοποθετήσουμε σωστότερα ἱστορικὰ τὴ σημερινὴ θέση τῆς θεωρητικῆς συζήτησης γιὰ τὸν κινηματογράφο, νὰ μᾶς ὑπενθυμίσετε, ἔστω καὶ σχηματικά, τὴν ἐξέλιξη, ἀπὸ τὸν βουθὸ καὶ μετὰ, τῶν διαφόρων ἀντιλήψεων ποὺ ἀφοροῦν τὸ πρόβλημα τῆς περιφημῆς «ιδιαιτερότητας».

Μέτς: Ἐντάξει. Νομίζω πὼς ὑπάρχει μιὰ πρώτη καὶ μεγάλη περίοδος στὴ σκέψη πάνω στὸν κινηματογράφο κατὰ τὴν ὁποία ἡ κυρίαρχη ἰδέα, ἡ κυρίαρχη παρόρμηση, σ' ἄλλους τοὺς θεωρητικούς καὶ κριτικούς τοῦ κινηματογράφου, ὅπως καὶ στοὺς κινηματογραφιστὲς με θεωρητικὲς διαθέσεις, ἦταν μιὰ κάποια θεώρηση τῆς φιλικῆς ιδιαιτερότητας, ἄποψη στὴν ὁποία καὶ σήμερα ἐπιστρέφουμε, ἀλλὰ με τρόπο περισσότερο ἐμπεριστατωμένο.

Ἡ ἰδέα ποὺ κυριαρχοῦσε γιὰ τὴν ιδιαιτερότητα ἦταν, σ' αὐτὴν τὴν πρώτη περίοδο, μιὰ ἰδέα ἐντελῶς δογματικὴ κατὰ βάθος. Ἐπίσης ὑπῆρχε μιὰ διεκδίκηση πολιτιστικῆς νομιμότητας: Ὑπῆρχε δηλαδὴ πάντα, κρυμμένη ἢ καὶ φανερὴ, ἡ σκέψη νὰ ἀποδειχτεῖ ὅτι τὸ φίλμ εἶναι ἐξίσου «εὐγενικὸ» με τὸ μυθιστόρημα π.χ. ἢ τὸ θεατρικὸ ἔργο. Ὅτι καὶ τὸ φίλμ εἶναι μιὰ γλώσσα¹ (langage) (αὐτὸν τὸν ὄρο χρησιμοποιοῦσαν πὸ συχνά) ἢ μιὰ γραφὴ (δὲν ὑπῆρχε σαφὴς διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στοὺς δύο ὄρους), γραφὴ εἰδικοῦ τύπου, με τὴν ἴδια ἔννοια ποὺ ἡ λογοτεχνία ἢ ἡ ζωγραφικὴ εἶναι γραφὲς εἰδικοῦ τύπου. Νο-

μίζω ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ κεντρικὴ ἰδέα, ἢ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὸ κεντρικὸ κίνητρο μιᾶς ὀλόκληρης ἐποχῆς σκέψης πάνω στὸ φίλμ.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς ἀναπτύχθηκε αὐτὸ ποὺ θὰ ὀνόμαζα ἰδεολογία τοῦ μοντάζ, γιὰ τὴν ὁποία μίλησα σὲ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ ἄρθρα μου. Κι αὐτὸ γιὰτὶ στὸ μοντάζ ἔβλεπαν ἕνα βολικὸ ἐπιχείρημα γιὰ ν' ἀποδείξουν, μ' ἕναν τρόπο ποὺ τὸν πίστευαν ἀδιαφιλονίκητο, τὴν ιδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι κάτι τὸ ἰδιαίτερο, εἶναι μιὰ γλώσσα, καὶ ὄχι μόνον μέσο ἀποτύπωσης, ἐπεὶ ἡ ὑπάρχει τὸ μοντάζ. Αὐτὸ εἶναι καὶ σωστὸ καὶ λάθος ταυτόχρονα: εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ μοντάζ ὑπάρχει. Κατ' ἀρχὴν ὁμως, μπορεῖ νὰ ὑπάρχει καὶ μοντάζ χωρὶς κολήσεις, μοντάζ στὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς πλάνου - σεκάνς. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ιδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου, ἂν ὑπάρχει, δὲν περιορίζεται μόνον στὸ μοντάζ. Ἡ ιδιαιτερότητα ἐμπεριέχει τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ ἄλλα στοιχεῖα.

Στὴ συνέχεια, μοῦ φαίνεται πὼς ὑπάρχει καὶ μιὰ δευτέρη περίοδος, ποὺ κυριαρχεῖ, θὰ λέγαμε, ὁ Μπαζέν, με τὶς διαφορὲς θεωρίες τοῦ μη - μοντάζ, τοῦ γυρίσματος σὲ συνέχεια, τοῦ γυρίσματος στὸ πλάτος τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου («Ὁ κανὼνας τοῦ παιγνιδιοῦ»), στὸ βάθος τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου («Ὁρσον Γουέλλες»). Ὑπῆρξε λοιπὸν μιὰ δευτέρη ἐποχὴ, ποὺ ἀποτελεῖ ἀντίδραση στὶς θεωρίες τοῦ μοντάζ, ἐνῶ ταυτόχρονα εἶναι μιὰ προσπάθεια νὰ παίρνεται ὑπόψη ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔγινε ὀ-

Μπενβενίστε: «Θὰ πρέπει νὰ ἐννοῦμε τὸν λόγο με τὴ πλατύτερη του διάσταση: κάθε διατύπωση ποὺ προϋποθέτει κάποιον ὁμιλητὴ καὶ κάποιον ἀκροατὴ, ποὺ ὁ πρῶτος νὰ ἔχει ἐπιπλέον τὴν πρόθεση νὰ ἐπηρεάσει τὸν ἄλλο με κάποιον τρόπο (...). Ἡ διάκριση ποὺ κάνουμε λοιπὸν σήμερα ἀνάμεσα στὴν ἱστορικὴ ἀφήγηση (recit historique) καὶ τὸν λόγο δὲν συμπίπτει κατὰ κανένα τρόπο με τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γραπτὴ καὶ στὴν ὁμιλουμένη γλώσσα. Ἡ ἱστορικὴ διατύπωση εἶναι περιορισμένη σήμερα μόνον στὴ γραπτὴ γλώσσα. Ὁ λόγος ὁμως καὶ γράφεται καὶ μιλιέται. Στὴν πρακτικὴ περνᾶμε ἀσταμάτητα ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο. Κάθε φορὰ ποὺ μέσα σὲ μιὰ ἱστορικὴ ἀφήγηση παρουσιάζεται ἕνας λόγος, ὅταν γιὰ παράδειγμα ὁ ἴστωρ.κὸς ἀναπαράγει τὰ λόγια ἐνὸς προσώπου ἢ ὅταν παρεμβάινει ὁ ἴδιος γιὰ νὰ κρίνει τὰ γεγονότα, περνᾶμε σ' ἕνα ἄλλο χρονικὸ σύστημα, στὸ σύστημα τοῦ λόγου» (Ἐμίλ Μπενβενίστε: «ὁ ἄνθρωπος μέσα στὸ γλωσσικὸ κώδικα», στὸ Πρακτικὸν Γενικῆς Γλωσσολογίας, Γκαλλιμπάρ 1966) (Σ.Τ. Μ.).

μιλῶν. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια, νὰ παίρνεται ὑπόψη ὁ ὁμιλῶν, εἶναι στὴν πραγματικότητα πολὺ πὸ σπάνια ἀπ' ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστοῦμε. Πολλοὶ ἄνθρωποι ἐξακολουθοῦν νὰ σκέπτονται καὶ σήμερα ἀκόμα σὰν ὁ κινηματογράφος νὰ συνέχιζε νὰ εἶναι βουθός.

Λοιπὸν, σ' αὐτὴ τὴ δευτέρη περίοδο, ἡ πίστη σὲ μιὰ ἰδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου εἶναι λιγότερο ὑπεροπτικὴ καὶ γίνεται λιγότερο διεκδικητικὴ προσπαθώντας νὰ πάρει πὸ λεπτεῖς μορφές. Σκέπτομαι τὶς μελέτες τοῦ Μπαζέν στὶς ὁποῖες δείχνει ὅτι π.χ. ἡ βαθειὰ «κινηματογραφικότητα» ἐνὸς φίλμ, ὅπως «Οἱ τρομεροὶ γονεῖς» τοῦ Κοκτώ συνίσταται στὴν ἔξυση τῆς θεατρικότητάς του με μέσα καθαρὰ κινηματογραφικά. Συμπερασματικὰ θάλεγα πὼς περνοῦμε ἀπὸ μιὰ διεκδίκηση θάνασης τῆς «ιδιαιτερότητας» σὲ μιὰ διεκδίκηση τῆς πὸ λεπτῆ καὶ πὸ ἄνετη, ποὺ εἶναι λιγότερο ἀνασφαλῆς καὶ συνεπῶς λιγότερο ἐπιθετικὴ.

Σήμερα νομίζω πὼς βρισκόμαστε σὲ μιὰ τρίτη περίοδο σκέψης πάνω στὸ φίλμ. Μιὰ τρίτη περίοδο στὴν ὁποία ξαναγυρίζουμε, κατὰ κάποιο τρόπο, στὶς σκέψεις τῆς μεγάλης ἐποχῆς τοῦ μοντάζ, καὶ ὅπου τὸ πρόβλημα τῆς ιδιαιτερότητας τοῦ φίλμ ξανατίθεται με τρόπο ἀρκετὰ ριζικὸ, ὅπως τὸ εἶχαν θέσει στὴν πρώτη περίοδο, ἀλλὰ τώρα σ' ἕναν πολιτιστικὸ ὀρίζοντα πολὺ πὸ πλατύ. Δηλαδὴ στὸ βάθος, αὐτὸ ποὺ γίνεται (καὶ ποὺ κατὰ τὴν γνώμη μου δὲν γίνεται ἀκόμα ὅσο θὰ μπορούσαμε νὰ εὐχηθοῦμε) καὶ ποὺ δὲν εἶχε γίνει μέχρι τώρα, εἶναι μιὰ σύζευξη ἀνάμεσα στὴ σκέψη πάνω στὸν κινηματογράφο καὶ στὴ γενικὴ διακίνηση τῶν ἰδεῶν: πρόκειται γιὰ τὸ γεγονὸς πὼς τὸ φίλμ καὶ ἡ σκέψη πάνω στὸ φίλμ βγαίνουν προοδευτικὰ ἀπὸ τὴν ἐπαρχιώτικη κατάστασή τους στὴν ὁποία ἦταν πάντα ἀποκλεισμένα, βγαίνουν ἀπὸ τὴν κατάσταση τῆς πολιτιστικῆς ἀπομόνωσης. Πρόκειται γιὰ τὸ γεγονὸς πὼς ὁ φανατισμὸς, αὐτὸ ποὺ θὰ ἔλεγα ὁ κινηματογράφος γιὰ τὸν κινηματογράφο, τείνει νὰ διαλυθεῖ καὶ ὅτι ἡ σκέψη πάνω στὸ φίλμ εἶναι ὀλοένα καὶ λιγότερο χωρισμένη ἀπὸ τὶς γενικότερες σκέψεις πάνω στὸ κείμενο, στὴ γραφὴ, στὶς σχέσεις με τὴ γλωσσολογία, με τὸ μαρξισμό, με τὴ ψυχανάλυση κ.λ.π.

Φιεσκι: Ἡ ιδιαιτερότητα ἦταν, κατὰ τὴν περίοδο τῆς δεκαετίας τοῦ 20 (περίοδο ἐντονης θεωρητικῆς ἀναζήτησης καὶ μορφικῶν πειραματισμῶν πλούσιων σὲ προεκτάσεις) τὸ κεντρικὸ σημεῖο τῆς σκέψης γιὰ τὸν κινηματογράφο στοὺς θεωρητικούς Μπαζέν καὶ Ἀρχαίμ, καὶ στοὺς κινηματογραφιστὲς - θεωρητικούς («Ἐποτάν καὶ οἱ φίλοι του στὴ Γαλλία, Κουλέσωφ, Αἰζενστάιν, Βερτώφ στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση»). Ἀλλὰ συχνὰ στὴ λέξη ιδιαιτερότητα περικλείονταν ἀπόψεις ἀντιφατικῆς ἀπ' τὴ μιὰ σχολὴ στὴν ἄλλη, ἀπ' τὸν ἕνα θεωρητικὸ στὸν ἄλλο. Ἔτσι ὁ Βερτώφ, στὴ βάση ὀρισμένων τάσεων τῆς Προλετακουλτ, ἀπαιτοῦσε ἕνα εἶδος ἰσοπέδωσης, ἀπαιτοῦσε ριζικὴ παρθενοκότητα τοῦ κινηματογράφου σὲ σχέση με τὴν πολιτιστικὴ κληρονομιά, ἐνῶ ἄλλοι ἀναζητοῦσαν τὴν ιδιαιτερότητα (σὲ σχέση με τὸν φυσικὸ συνθετικὸ χαρακτῆρα τῆς τέχνης) ἀπὸ

τὴν πλευρὰ τῆς πολυφωνίας, τῆς σύνθεσης —γιὰ νὰ ἐπαναλάβουμε μιὰ λέξη ποὺ τότε ἡ χρῆση τῆς ἦταν συνηθισμένη. Κατὰ κάποιον τρόπο, αὐτὴ ἡ διαμάχη δὲν θύκεται σήμερα, μετὰ ἀπὸ μιὰ μεγάλη στροφή, μετὰ ἀπὸ πολλές θεωρητικὲς προσθήκες, ἀναζωογονημένη καὶ ἀποκατεστημένη:

Μέτς: Νομίζω ὅτι, πράγματι, κατὰ τὴν ἐποχὴ τῶν «ἀφελῶν ἀπόψεων» (χωρὶς τὴ χυδαία ἔννοια αὐτῶν τῶν λέξεων) γιὰ τὴν ιδιαιτερότητα, τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο ρεύματα —κι ἐδῶ συμφωνῶ μαζί σας— ἔτεινε, κατὰ βάθος, στὸ νὰ θεωρήσει τὸν κινηματογράφο, σὰ σύνθεση τῶν τεχνῶν. Ἦταν ἡ ἐποχὴ ποὺ ἔλεγαν πὼς ὁ κινηματογράφος ἔρχεται νὰ πραγματοποιήσει π.χ. τὸ βαγκνερικὸ ὄνειρο τοῦ πλήρους ἔργου τέχνης ἢ τὸ ὄνειρο τοῦ Ντιντερό γιὰ ἕνα θέαμα γιὰ τὶς μάζες ποὺ θὰ ἐνεργοποιούσε ὅλες τὶς αἰσθήσεις ταυτόχρονα. Ποῦ εἴμαστε σήμερα; Εἴμαστε, θαρρῶ, στὸ σημεῖο ὅπου αὐτὲς οἱ ἀντιλήψεις θὰ μπορούσαν νὰ ἔρθουν ξανά στὴν ἐπιφάνεια... Ἡ γενικὴ πολιτιστικὴ κατάσταση καθιστᾷ τὸ πράγμα δυνατό, ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαῖο. Πάντως, μπορούμε νὰ ξαναπάσουμε αὐτὲς τὶς σκέψεις σὲ βάσεις συγκεκριμένες. Ἀπλῶς, αὐτὸ ποὺ, κατὰ τὴν προσωπικὴ μου ἄποψη, τὴν ἄποψη ἐνὸς σημειολόγου, με ἐντυπωσιάζει περισσότερο εἶναι ὅτι ἡ ιδιαιτερότητα τοῦ κινηματογράφου δὲν μπορεῖ νὰ καθοριστεῖ βάσει τοῦ «ὕλικου ἔκφρασης» (ἡ ἔκφραση εἶναι τοῦ Χέλμολεφ), δηλαδὴ βάσει φυσικοῦ ἢ τεχνικοαισθητηριακοῦ καθορισμοῦ τοῦ σημαίνοντος.

Εἶναι ἀλήθεια πὼς ἡ κινηματογραφικὴ γλώσσα (ἂν πάρουμε τὸν ὄρο κινηματογραφικὴ γλώσσα με τὴν πὸ πλατεία του ἔννοια, δηλ. σὰν τὸ σύνολο τῶν μνημάτων ποὺ ἡ κοινωνία ἀποκαλεῖ φίλμ) μπορεῖ πραγματικὰ νὰ ὀριστεῖ με κριτήρια τεχνικοαισθητηριακά, με κριτήρια φυσικά. Εἶναι γεγονὸς πὼς ἡ κοινωνία βαφτίζει «φίλμ» κάθε μῆνυμα τοῦ ὁποίου ὁ φυσικὸς καθορισμὸς εἶναι περίπου ὁ ἀκόλουθος: ἕνα φίλμ εἶναι συνθετικὸ ἀπὸ ὕλικα ἔκφρασης (μιλάω γιὰ τὰ ὁμιλοῦντα φίλμ): ἀπὸ τὴν κινούμενη καὶ βαλμένη σὲ σεκάνς φωτογραφικὴ εἰκόνα (εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ ἀκριβολογήσω τόσο γιὰ νὰ διαφοροποιήσω, ἤδη ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τοῦ ὕλικου τῆς ἔκφρασης, τὸν κινηματογράφο ἀπ' τὴν ζωγραφικὴ, ἀπ' τὰ κόμικς κ.λ.π.), ἀπὸ τὸν φωνητικὸ ἦχο —πάντα στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὕλικου ἔκφρασης— (δὲν ἐννοῶ τὰ λόγια, τὸν φωνητικὸ ἦχο στὰ ὁμιλοῦντα φίλμ, τὸν μουσικὸ ἦχο στὰ φίλμ με μουσικὴ, αὐτὰ τελικὰ ποὺ λέμε πραγματικὸ θόρυβο, καὶ ποὺ ἀποτελοῦν ἕνα ἄλλο σύστημα σηματοδότησης ἢ ἕνα ἄλλο σύνολο συστημάτων σηματοδότησης), καὶ τέλος ἀπὸ τὸ γραφικὸ ἔχνοσ τῶν γραμμένων ὑπομνήσεων (κι ἐδῶ ἀκόμα δὲν λέω γραμμένες ὑπομνήσεις, γιὰτὶ ἐξακολουθῶ νὰ βρισκομαι στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὕλικου, λέω ἀπὸ τὸ γραφικὸ ἔχνοσ τῶν γραμμένων ὑπομνήσεων, δηλ. τοῦ ζενερικ, τῶν διατίτλων ἢ τῶν γραπτῶν ὑπομνήσεων ποὺ ὑπάρχουν πάνω στὴν εἰκόνα, ὅπως π.χ. στὸν Γκοντάρ).

Λοιπὸν, ἀπ' αὐτὴν τὴν ἄποψη, μπορούμε νὰ

δοῦμε ἕναν καθορισμὸ τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας πὺ εἶναι καθαρὰ τεχνικοαισθητηριακός. Ἐννοῶ τὸ «τεχνικό» —ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐκπομπῆς— καὶ τὸ «αισθητηριακό» ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς λήψης. Μόνον πὺ ἕνας τέτοιος καθορισμὸς δὲν μὺ φαίνεται ἐνδιαφέρων, δὲν εἶναι λειτουργικὸς καὶ δὲν προσφέρει τίποτε πέρα ἀπ' ὅτι ἤδη περιέχει ἡ κοινὴ λογικὴ.

Μποροῦμε ὅμως νὰ δοῦμε τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα καὶ μὲ ἄλλη ὀπτικὴ καὶ τελικὰ νὰ τὸ διατυπώσουμε μὲ ὄρους κωδικούς. Δηλαδή, ὅχι πὰ βάσει τοῦ ὑλικοῦ ἔκφρασης ἀλλὰ βάσει τῆς μορφῆς τῆς ἔκφρασης καὶ τῆς μορφῆς τοῦ περιεχομένου. Γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἀλλιῶς, βάσει δομῶν καὶ κωδίκων.

Στὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη, ἄς ποῦμε ὅτι ὑπάρχει ἕνας ὀρισμένος ἀριθμὸς «γλωσσῶν» (τὰ εἰσαγωγικά εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖα) πὺ παρατίθενται ἢ μὲ δῖπλα στὴν ἄλλη καὶ πὺ ἔχουν μεταξὺ τους σχέσεις ἐξωτερικότητας, μὲ τὴν ἔννοια τῆς λογικῆς. Δηλαδή, οἱ «γλώσσες» δὲν ἔχουν κανένα κοινὸ σημεῖο ἐπαφῆς, σὰ νὰ ἦταν ἀδύνατο ἕνας κώδικας νὰ εἶναι κοινὸς σὲ πολλὰς «γλώσσες». Φαντάζεται κανεὶς ἀόριστα ὅτι ὑπάρχει γλώσσα εἰκαστικὴ, γλώσσα μουσικὴ, γλώσσα λεκτικὴ κ.λ.π. ὄντας τὸ καθένα ἕνα ὁμογενὲς καὶ συμπαγὲς σύνολο.

Νομίζω, ἀντίθετα, ὅτι θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε κινηματογραφικὴ «γλώσσα», αὐτὴ τὴ φορὰ μὲ ὄρους κωδικούς, τὸ σύνολο τῶν κωδίκων πὺ ἀνήκουν εἰδικὰ στὸν κινηματογράφο καὶ πὺ δὲν εἶναι οἱ μόνον πὺ παρουσιάζονται στὰ φιλμ. Ἔτσι θὰ καταλήγαμε σὲ μὲ καινούργια διατύπωση, κατὰ τὴν ἀποψή μου, τῆς διαφορᾶς ἀνάμεσα στὸ κινηματογραφικὸ καὶ στὸ φιλμικό, ἂν θεωρούσαμε ὅτι τὸ φιλμικό εἶναι τὸ σύνολο αὐτοῦ πὺ ὑπάρχει στὸ φιλμ, τὸ σύνολο τῶν μορφῶν (CONFIGURATIONS) πὺ παρουσιάζονται στὰ φιλμ. (Καὶ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ σημαίνοντα δὲν ἀνήκουν ἀπόλυτα στὸ φιλμ, γιατί ἐμφανίζονται ἐπίσης καὶ σὲ κάθε εἶδος πολιτιστικὴ ἐκδήλωση, ὅχι μόνον στὸ μυθιστόρημα, τὸ θέατρο κ.λ.π., γιὰ τὰ ὅποια μιλοῦμε πάντα μ' ἀφορμὴ τὸ σινεμά, ἀλλ' ἐπίσης καὶ στὴν καθημερινὴ ζωὴ, στοὺς κοινωνικοὺς ρυθμοὺς κ.λ.π. Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει αὐτὲς τὲς δομὲς, ἐφ' ὅσον ἐμφανίζονται σ' ἕνα φιλμ, νὰ εἶναι φιλμικές. Μποροῦν ἄλλωστε νὰ ὑφίστανται μὲν ἀναπροσαρμογὴ ἢ ὅποια, καθαρὴ, εἶναι εἰδικὰ φιλμική, πράγμα πὺ δὲν ἐμποδίζει τὸν ἀρχικὸ κώδικα νὰ μὴν εἶναι εἰδικὰ φιλμικός). Δῖπλα σ' αὐτὰ βρίσκουμε ἐπίσης καὶ ἄλλους φιλμικούς κώδικες, φιλμικούς ἐφ' ὅσον ἐμφανίζονται στὰ φιλμ, ἀλλὰ τοὺς ὁποίους ἐπὶ πλέον μποροῦμε νὰ ἀποκαλέσουμε κινηματογραφικούς (γι' αὐτὸ μιλῶ γιὰ μὲ καινούργια διάκριση ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ φιλμ), μὲ τὴν ἔννοια ὅτι συνδέονται μὲ τὴν υἱοθέτηση κατὰ προτίμηση τοῦ σινεμά σὰν φορέα τοῦ μηνύματος. Λοιπὸν, ἔχουμε εἰδικούς καὶ μὴ εἰδικούς κώδικες. Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ εἶναι φιλμικοί, ἀφοῦ κατ' ἀρχὴν, ἐπισημαίνονται

στὸ φιλμ, ἀλλὰ μόνον μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς εἶναι κινηματογραφικοί. Ἔτσι, τὸ κινηματογραφικὸ θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ ἕνα ὑποσύνολο τοῦ φιλμικοῦ.

Λοιπὸν, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς κώδικες πὺ τώρα θ' ἀποκαλέσω κινηματογραφικούς καὶ ὅχι μόνον φιλμικούς, ὑπάρχει τὸ σύνολο τῶν δομῶν καὶ τῶν μορφῶν πὺ ἀφοροῦν τὲς εἰδικὲς διευθετήσεις τῶν κινουμένων εἰκόνων καὶ τὸν λόγο σὲ μεγάλες ἐνότητες. (Διευκρινίζω ὅτι μιλάω ἐδῶ γιὰ τὸν λόγο σὲ μεγάλες ἐνότητες, γιατί ἡ σπουδὴ τῶν πὺ μικρῶν τμημάτων τοῦ λόγου δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελέσει ἀντικείμενο μὲς καθαρὰ κινηματογραφικῆς θεωρίας. Ἡ μελέτη τοῦ λόγου στὰ μικρότερα τεμάχια του εἶναι προφανῶς θέμα τῆς γλωσσολογίας, πὺ εἶναι ἕνας ἄλλος τομέας ἔρευνας. Κι ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη, στὸ ἐπίπεδο τῶν μικρῶν τεμαχίων, ἕνα φιλμ πὺ μιλάει ἰταλικά π.χ. περιορίζεται στὸ νὰ δανείζεται ἕναν ἄλλο κώδικα πὺ δὲν ἔχει ἀπολύτως τίποτε τὸ κινηματογραφικὸ, καὶ πὺ εἶναι ἡ ἰταλικὴ γλώσσα. Αὐτὸ εἶναι ἕνα καλὸ παράδειγμα, ἴσως λιγάκι χοντροειδὲς ἀλλὰ χαρακτηριστικὸ ἐνὸς φιλμικοῦ κώδικα μὴ κινηματογραφικοῦ: σ' ἕνα φιλμ πὺ μιλάει ἰταλικά, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς χρησιμοποιούμενους κώδικες εἶναι ἡ ἰταλικὴ γλώσσα πὺ δὲν εἶναι κινηματογραφικός κώδικας). Ἀντίθετα, ἡ συσχέτιση μεγάλων λεκτικῶν ἐνοτήτων στὰ ἰταλικά μὲ τὴν εἰκόνα ἢ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ, ὑπακούει σὲ κατασκευὲς οἱ ὅποιας, ἀπὸ μέρους τους, εἶναι καθαρὰ κινηματογραφικές.

Ἐδῶ θὰ μπορούσαμε νὰ κάνουμε διάκριση ἀνάμεσα στὸ φιλμ καὶ τὸν κινηματογράφο, μὲ βάση τὴν ἰδέα ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μέρος τοῦ φιλμ, κι ἀκόμα μὲ τὴν ἰδέα πὺ μὺ φαίνεται ὅτι γίνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο βασικὴ στὴ σημερινὴ σκέψη, ὅτι ἀναγκαστικά ὑπάρχουν πολλοὶ κώδικες.

Συμπερασματικά, δὲν θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ κυριαρχήσουμε σ' ὅλο τὸ σηματικὸ ὑλικὸ πὺ ὑπάρχει σὲ ἕνα φιλμ, καὶ τὸ πὺ φτωχὸ ἀκόμα, μὲ τὴ βοήθεια ἐνὸς καὶ μόνου κώδικα.

Μ' ἄλλα λόγια, πρέπει νὰ δίνουμε προσοχὴ στὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ γλώσσα καὶ τὸν κώδικα, πρέπει νὰ κάνουμε προσεκτικὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ δοσμένα σύνολα πὺ ἀνταποκρίνονται στὴν κοινωνικὴ ἀντίληψη καὶ τὲς συνήθειες κοινωνικῆς ταξινομήσεως ὅπως θέατρο, κινηματογράφος, ζωγραφικὴ κ.λ.π. ἀπ' τὴ μὲ, κι ἀπ' τὴν ἄλλη στὰ σύνολα πὺ στήνονται ἀπὸ τοὺς μελετητὲς — πὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχουν στηθεῖ ἀπὸ μελετητὲς.

Μ' ἄλλα λόγια ἀκόμα, θὰπρεπε νὰ κάνουμε τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ δύο εἶδη ὁμογενείας: τὴ διαπιστωμένη ὁμογένεια τῆς γλώσσας καὶ τὴν κατασκευασμένη ὁμογένεια πὺ εἶναι κωδικῆς τάξης, ἀνάμεσα στὲς φυσικὲς τεχνικοαισθητηριακὲς ἐνότητες ἀπ' τὴ μὲ καὶ τὲς καθαρὰ λογικὲς ἐνότητες ἀπ' τὴν ἄλλη, δηλ. τὲς κωδικὲς ἐνότητες πὺ ἀνταποκρίνονται ἀπλῶς σὲ σύνολα στὸ ἔσωτερικὸ τῶν ὁποίων, ἀλλὰ ὅχι πέρα ἀπ' τὰ ὅρια

τους, μποροῦμε νὰ κάνουμε ἀντιμεταθέσεις.

Αὐτὸ πὺ ὀνομάζω κώδικα εἶναι ἕνα διαφορετικὸ πεδίο. Ἐνας τέτοιος ὀρισμὸς χρωστáει πολλὰ στὸ βιβλίον τοῦ Γκαρόνι πὺ εἶχε πάνω μου μεγάλη ἐπίδραση. (Πρόκειται γιὰ τὸν Αἰμίλιο Γκαρόνι, τὸν Ἰταλὸ αἰσθητικὸ καὶ σημειολόγο πὺ εἶναι καθηγητὴς τῆς Αἰσθητικῆς στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Ρώμης. Τὸ 1968 δημοσίεψε ἕνα βιβλίον μὲ τίτλο «Σημειωτικὴ καὶ Αἰσθητικὴ». Ὁ τίτλος του δὲν τὸ ὑπονοεῖ, ἀλλὰ τὸ βιβλίον εἶναι ἐξολοκλήρου ἀφιερωμένο στὸν κινηματογράφο καὶ ξεκινáει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς διακρίσεως ἀνάμεσα στὸν κώδικα καὶ τὴ γλώσσα).

Φιλοκί: Αὐτὸ πὺ λέτε φαίνεται νὰ ὑποβάλλει μὲ κάποια ἐξέλιξη σὲ σχέση μὲ τὲς παλιότερες ἐργασίες σας. Σὲ ποῖα συγκεκριμένα σημεία ἐγκρίπται ἡ ἐγκατάλειψη τῶν προηγούμενων ἀπόψεών σας;

Μέτς: Γιὰ νὰ μελετήσουμε τὸν κινηματογράφο πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε κάθε ἰδέα ἐνὸς κινηματογραφικοῦ κώδικα. Ἐξάλλου μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια εἶχα δίκιο ὅταν τὸ 1964, στὸ ἄρθρο μου «Ὁ κινηματογράφος: γλωσσικός κώδικας ἢ γλώσσα;» (Le cinema: langue ou langage?) ἔλεγα πὺ δὲν ὑπάρχει γλωσσικός κώδικας (langue) στὸν κινηματογράφο. Πράγματι, δὲν ὑπάρχει ἕνας κώδικας στὸν κινηματογράφο. Ὅμως, νομίζω πὺ εἶχα ἄδικο ψάχνοντας γιὰ ἕναν τέτοιο κώδικα. Δὲν εἶχα βέβαια ἀναζητήσει τὸν κώδικα, ἀπλῶς εἶχα διαπιστώσει τὴν ἀπουσία του. Ἀλλὰ, τὸ νὰ διαπιστώνεις τὴν ἀπουσία του σημαίνει ὅτι ἔψαξες γιὰ νὰ τὸν βρεῖς.

Προφανῶς, δὲν ὑπάρχει τίποτε στὸ σινεμά πὺ νὰ ἀντιστοιχεῖ σ' ἕναν γλωσσικὸ κώδικα, ἀλλὰ σ' ἀντιστάθμισμα ὑπάρχει μέσα στὸ φιλμ ἕνα σύνολο εἰδικὰ κινηματογραφικῶν κωδίκων πὺ εἶναι γιὰ τὸν κινηματογράφο σὰν σύνολο, ὅτι ὁ γλωσσικός κώδικας γιὰ τὴ γλώσσα σὰ σύνολο.

Ἦδη ὁ Σωσὺρ παρατηροῦσε ὅτι ὁ γλωσσικός κώδικας (langue) δὲν ἀποτελεῖ τὸ ὅλον τῆς γλώσσας, ὅτι ὁ γλωσσικός κώδικας εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς κώδικες τῆς γλώσσας. Ὅμοια, νομίζω ὅτι τὸ σύνολο τῶν εἰδικὰ κινηματογραφικῶν κωδίκων δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀπὸ τὰ σύνολα τῶν κωδίκων πὺ ἐμφανίζονται στὸ φιλμ, καὶ πὺ παίζουσι σὲ σχέση μὲ τὸ φιλμ τὸν ἴδιο ρόλο πὺ παίζει ὁ γλωσσικός κώδικας σὲ σχέση μὲ τὴ γλώσσα.

Συνεπῶς, κάνω κατὰ τὸ ἤμισον αὐτοκριτικὴ σὲ σχέση μὲ τὴ δουλειά μου τοῦ 63—64, μὲ τὴν ἔννοια πὺς, στὸ μέτρο πὺ εἶναι ἀλήθεια ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς ἔσωτερικῆς περιγραφῆς, δὲν βρίσκουμε στὸν κινηματογράφο κανένα κώδικα πὺ νὰ ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κώδικα τῆς γλωσσολογίας. Σ' ἀντιστάθμισμα ἀπὸ ἐξωτερικὴ σκοπιὰ, δηλ. ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς σχέσεως τῶν κωδίκων ἀνάμεσά τους βρίσκουμε κάλλιστα μὲ διάσταση πὺ στὸν κινηματογράφο παίζει, σὲ σχέση μὲ τοὺς ἄλλους κώδικες, τὸν ἴδιο ρόλο πὺ παίζει ὁ γλωσσικός κώδι-

κας σὲ σχέση μὲ τὴ γλώσσα γενικά.

Ὅσο γιὰ τὴν ἐρώτηση πὺ μὺ θέσατε σχετικά μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ κινηματογράφου σὰ σύνθεση τεχνῶν, ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη πιστεῶ ὅτι πράγματι ὁ κινηματογράφος μὲς προσφέρει ἀκατάπαυστα τὴ σύνθεση πολλῶν κωδίκων. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει καθόλου σύνθεση πολλῶν τεχνῶν, γιατί γιὰ τὲς τέχνες, γι' αὐτὸ πὺ μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἔννοια ὀνομάζουμε τέχνες, γιὰ τὲς διαφορὲς τέχνες χωριστά, καὶ γιὰ τὴν καθεμὲν ἀνεξάρτητα ἀπ' τὴν ἄλλη, θάξιζε νὰ ποῦμε αὐτὸ πὺ εἶπα προηγουμένως καὶ γιὰ τὸν κινηματογράφο: ἡ κάθε τέχνη εἶναι σύνθεση πολλῶν κωδίκων.

Ἐχουμε τὴν τάση νὰ συγχέουμε δύο διαφορετικὰ πράγματα ἀπ' τὸ γεγονός πὺς ὁ κινηματογράφος ὑλικά εἶναι σύνθετος: μερικὰ σημαίνοντα εἶναι ὀπτικά καὶ ἄλλα ἀκουστικά, δηλ. ἀπ' τὸ γεγονός πὺς ὁ κινηματογράφος περιέχει ἤδη πολλές γλώσσες ἔχουμε τὴν τάση νὰ νομίζουμε ὅτι εἶναι τελικὰ περισσότερο πολυκωδικὸς ἀπ' ὅτι οἱ ἄλλες τέχνες. Ὅμως δὲν νομίζω ὅτι πρέπει νὰ συγχέουμε τὴν ὑλικὴ ὁμοιογένεια, πὺ χαρακτηρίζει μερικὰ μέσα ἔκφρασης, μ' ἕνα φαινόμενο πὺ πὺ γενικὸ καὶ πὺ πὺ οὐσιῶδες σὰν αὐτὸ τῆς πολυκωδικότητας, πὺ μπορεῖ νὰ ἐκδηλωθεῖ πὺ καλὰ στὸ ἔσωτερικὸ μὲς τέχνης ἢ ἐνὸς μέσου ἔκφρασης πὺ δὲν εἶναι σύνθετο, π ο ὄ ὅ λ α τ ο υ δ η λ . τ ἂ σ η μ α ἴ ν ο ν τ α , ὑ λ ι κ ἂ , ε ἴ ν α ἰ τ ῆ ς ἴ δ ι α ς τ ἄ ξ η ς . Εἶναι φανερὸ πὺς σ' ἕναν πίνακα π.χ., κάποιος σὰν τὸν Ζὰν - Λουὶ Σεφὲρ μπορεῖ πὺ καλὰ νὰ δείξει (Ὁ Σεφὲρ τὸ ἔδειξε) ὅτι, παρὰ τὴν ὁμοιογένεια τοῦ ὑλικοῦ τοῦ σημαίνοντος πὺ ἀποτελεῖται ὁμοίωμα ἀπὸ μὲ σειρά γραμμῶν, χρωμάτων κ.λ.π., βρίσκουμε ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ κωδίκων.

Ἡ τρέχουσα λοιπὸν ἀντίληψη σύμφωνα μὲ τὴν ὅποια: ὁ κινηματογράφος εἶναι ταυτόχρονα μουσικὴ, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει μὲ μάντα μουσικὴ, κάτι σὰν τὸν διάλογο τοῦ μυθιστορήματος, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει διάλογος, κινούμενη ζωγραφικὴ, ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν εἰκόνες, αὐτὴ ἢ τρέχουσα ἀντίληψη στὴν πραγματικότητα ἀποτελεῖ σύγκληση τῆς φυσικοαισθητηριακῆς συνθετικότητας μὲ τὴν πολλαπλότητα τῶν κωδίκων, πὺ εἶναι ἕνα πὺ πὺ ἐνδιαφέρον φαινόμενο: πὺ περισσότερο, ἐφ' ὅσον τίποτε δὲν μὲς βεβαιώνει πὺς οἱ διαφοροὶ κώδικες στὸ ἔσωτερικὸ ἐνὸς φιλμ συμπύπτουν μὲ τὰ διάφορα αἰσθητηριακὰ ἐπίπεδα. Κι ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ σημείο, πιστεῶ ὅτι ἡ δουλειὰ τοῦ Ἄϊζενστάιν ἦταν ἐξαιρετικὰ προωθημένη ἀφοῦ δείχνει, μ' εὐκαιρία τὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκι» π.χ., ὅτι οἱ ἴδιες δομὲς στὸ ἕνα ἢ στὸ ἄλλο μέρος τοῦ φιλμ (ἴδιες δομὲς στὸ λεξιλόγιό μου σημαίνει ἴδιος κώδικας, ὅταν βρισκόμαστε στὸ ἐπίπεδο τῆς μορφῆς), ὁ ἴδιος κώδικας μπορεῖ θαυμάσια νὰ ἐφαρμοστεῖ στὴν ὀπτικὴ μάντα καὶ τὴν μουσικὴ μάντα.

Μ' ἄλλα λόγια, ἂν ὑπάρχουν πολλοὶ κώδικες

μέσα στο φιλμ, αυτό δεν σημαίνει ότι η άνακατανομή αυτών των κωδίκων συμπίπτει με την άνακατανομή των αισθητηριακών επιπέδων του φιλμ. Οί κώδικες δεν είναι αισθητηριακά επίπεδα, είναι σύνολα κατασκευασμένα από έναν μελετητή, είναι πεδία στα όποια ισχύει ο νόμος της άμοιβαίας μεταβολής (commutation), πεδία διαφορετικά στο έσωτερικό των όποιων οί μονάδες παίρνουν τόν νόημά τους κάθε μία σε σχέση με τις άλλες.

Γιά τούτο τόν πρόβλημα σύνθεσης, λοιπόν, πιστεύω τόν εξής: τόν κάθε φιλμ πραγματοποιεί ένα είδος σύνθεσης, άν θέλετε, άνάμεσα σε πολλούς κώδικες αλλά ή σύνθεση αυτή δεν νομίζω ότι άποτελεί όρισμό για τήν κινηματογραφική τέχνη γενικά. Νομίζω ότι πρόκειται για συνδυασμό πολλών κωδίκων και ότι αυτός ό συνδυασμός είναι διαφορετικός στο κάθε φιλμ, και κατά συνέπεια ή διάσταση πού πραγματώνει αυτή τή σύνθεση δεν είναι ό κινηματογράφος, όπως έλεγαν οί παλιοί αισθητικοί: είναι τόν φιλμ, δηλ. τόν κ ε ί μ ε ν ο ². (Όστόσο ή λέξη σύνθεση δεν μου άρέσει, κι όχι μόνο γιατί είναι πολυμεταχειρισμένη).

Μπαίνω λοιπόν στον πειρασμό νά κάνω διάκριση άνάμεσα σε δύο είδη συστημάτων: τόν κωδικά συστήματα, δηλ. τόν συστήματα πού είναι κώδικες, πού έχουν τόν χαρακτηριστικό νά εφαρμόζονται πολλά κ ε ί μ ε ν α χωρίς ν' άφορούν ειδικά κανένα καθαυτό άπ' τή μία, κι άπ' τήν άλλη τόν κ ε ί μ ε ν ι κ ά συστήματα, δηλ. τόν συστήματα πού είναι συνδεδεμένα με ένα και μοναδικό κείμενο. Χρησιμοποιώ τή λέξη κείμενο με τήν έννοια ότι κάθε φιλμ καθαυτό είναι ένα κείμενο. Έδω πραγματοποιείται ό συνδυασμός διαφόρων κωδίκων, και όχι στο επίπεδο του κινηματογράφου, θεωρημένου μεταφυσικά, αλλά στο κάθε φιλμ στο βαθμό πού αυτό είναι άνέλιξη κειμένου, στο βαθμό πού αυτή ή άνέλιξη κειμένου είναι, καθαυτή, κατασκευασμένη και μπορεί νά παρθεϊ καθαυτή σά σύνολο άπ' τόν μελετητή. Έδω υπάρχει ένα κειμενικό σύστημα πού συνδυάζει πολλούς κώδικες, ένα κειμενικό σύστημα πού κατασκευάζεται βάσει πολλών κωδίκων και όχι μόνο ενός, ένα κειμενικό σύστημα πού κατασκευάζεται τόσο έναντι σ' αυτούς τούς κώδικες όσο και με

2. ΚΕΙΜΕΝΟ (TEXTE): Σε μία σύγχρονη προβληματική, πού θέλει νά είναι ύλιστική, διενεργείται μία έννοιολογική μεταστροφή πού άντικαθιστά τήν παλιά ιδεαλιστική έννοια του έργου (oeuvre) (κινηματογραφικό έργο, λογοτεχνικό έργο) με τήν έννοια του ΚΕΙΜΕΝΟΥ (TEXTE) πού άντιτίθεται σε όποιαδήποτε ιδεολογία τής άναπαράστασης, ή του έργου τέχνης σάν αισθητικού έργου, και έγγράφεται σάν σ η μ α ί ν ο υ σ α π ρ α κ τ ι κ ή (pratique signifiante) («Τόν κείμενο δεν δοκιμάζεται και δεν άποδεικνύεται παρά μέσα σε μία δουλειά, σε μία παραγωγή (Ρολάν Μπάρτ) μέσα στο διαρθρωμένο όλο τής κοινωνικής διαξικασίας (των μετασημασιολογικών πρακτικών) πού συμμετέχει. (Σ.Τ.Μ.) (Σε επόμενα τεύχη του Σ.Κ. θα γίνει: μία αναλυτικότερη άναφορά στην έννοια ΚΕΙΜΕΝΟ με γραπτά όπως τόν «Από τόν έργο στο κείμενο» του Ρ. Μπάρτ).

βάση αυτούς τούς κώδικες. Θα έλεγα ότι κατασκευάζεται ξεκινώντας από αυτούς πού σημαίνει, επάνω, μαζί και έναντιόν τους. Κατασκευάζεται ξεκινώντας από αυτούς, δηλ. άπ' τήν μία μεριά κάθε φιλμ επαναλαμβάνει διαφορετικές δομές πού υπήρχαν, είτε μέσα σε φιλμ παλιότερα είτε άλλου, σ' άλλον πολιτιστικό τομέα, αλλά άπ' τήν άλλη μεριά, τόν κάθε φιλμ, στο μέτρο πού επιβεβαιώνεται σάν ισχυρή κειμενική άνέλιξη, έχει τόν χαρακτηριστικό ότι δανείζεται τούς κώδικες πάνω στους όποιους κατασκευάζεται αλλά τελικά τόν μόνο σύστημα πού διαπιστώνεται στο φιλμ είναι στο επίπεδο του συνδυασμού και τής μετάθεσης αυτών των κωδίκων και όχι στο επίπεδο των κωδίκων καθαυτών.

Φιεσκι: Μ' αυτή τήν όπτική, πώς θα καθορίζαμε τις σημερινές υποχρεώσεις τής άνάλυσης των φιλμ (και του κινηματογράφου;).

Μέτς: Βρίσκω πώς υπάρχουν δύο υποχρεώσεις σήμερα για τούς μελετητές του κινηματογράφου (έννοω τούς μελετητές πού έντάσσονται στην σημειολογική προοπτική, γιατί υπάρχουν και άλλοι...), δύο υποχρεώσεις συγγενικές αλλά διαφορετικές, και πού ύπακούουν σε δύο άρχες διαφορετικών άρμοδιοτήτων: άπ' τήν μία μεριά είναι ή μελέτη των κωδίκων και ειδικότερα των ειδικών στο σινεμά κωδίκων, κι άπ' τήν άλλη ή μελέτη των κειμενικών φιλμικών συστημάτων, πού κοινώς λέγεται μελέτη των φιλμ. Προσθέτω, άλλωστε, άμέσως πώς αυτό πού λέμε «μελέτη των φιλμ» μου φαίνεται παράλογο γιατί αυτός πού μελετάει ένα κινηματογραφικό κώδικα μελετάει επίσης τόν φιλμ.

Άν θεωρήσουμε ότι ή μελέτη των φιλμ σημαίνει πώς, τόν δοσμένο άντικείμενο πού άποτελεί τήν άφετηρία για τήν άνάλυση είναι τόν φιλμ, στην περίπτωση αυτή είναι άλήθεια πώς αυτός πού μελετάει έναν κινηματογραφικό κώδικα έχει σάν σημείο εκκίνησης τόν φιλμ, και αυτός πού μελετάει ένα κειμενικό φιλμικό σύστημα, δηλ. τόν σύστημα ενός φιλμικού κειμένου, έχει επίσης σά σημείο εκκίνησης ένα φιλμ. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στο ότι ή άνάλυση ενός κειμενικού συστήματος έχει σά σημείο εκκίνησης ένα και μόνο φιλμ και μελετάει όλους του τούς κώδικες κι άκόμα τόν τρόπο με τόν όποιο αυτοί οί κώδικες μετατίθενται άνάμεσά τους, τόν τρόπο με τόν όποιο συνδυάζονται, τόν τρόπο με τόν όποιο σχηματίζονται αυτό πού λέγαμε σύνθεση. Έν πάση περιπτώσει, ή μελέτη ενός φιλμικού κειμενικού συστήματος έχει σά σημείο εκκίνησης ένα φιλμ, και ή μελέτη των κινηματογραφικών κωδίκων έχει σά σημείο εκκίνησης τόν φιλμ. Στη μελέτη ενός κινηματογραφικού κώδικα δεν έχουμε σά σημείο εκκίνησης ένα φιλμ στο σύνολό του αλλά πολλά φιλμ θεωρημένα όχι στο σύνολό τους, έφ' όσον ένας κινηματογραφικός κώδικας άφορά πολλά φιλμ, είτε τήν όλότητα των φιλμ άν πρόκειται για κινηματογρα-

φικό κώδικα, είτε μία κατηγορία φιλμ άν πρόκειται για έναν κινηματογραφικό ύποκώδικα, πράγμα πού επίσης συμβαίνει, (π.χ. κώδικας του γουέστερν). Έν πάση περιπτώσει λοιπόν αυτός πού μελετά έναν κινηματογραφικό κώδικα ή ύποκώδικα έχει σά σημείο εκκίνησης τόν φιλμ. Μόνον πού πρόκειται για φιλμ σε μεγάλο άριθμό —άντίθετα με τήν άνάλυση του κειμενικού συστήματος— και είναι φιλμ πού κανένα τους δεν μελετιέται στην όλότητά του, γιατί όταν μελετάμε έναν κινηματογραφικό κώδικα, ως πούμε τόν κώδικα τής χρήσης του «παραδείγματος» φοντύ - άνσαινέ στα φιλμ μίας συγκεκριμένης εποχής, μίας συγκεκριμένης χώρας, κι ενός συγκεκριμένου είδους (νά ένα καλό παράδειγμα μελέτης ενός κινηματογραφικού ύποκώδικα) τότε θα πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε σάν ύλικό μελέτης όλα τόν φιλμ αυτού του είδους, αυτής τής χώρας και αυτής τής εποχής. Όστόσο τόν καθένα άπ' αυτά τόν φιλμ δεν θα πρέπει νά μελετηθεί σάν μοναδική όλότητα, ενών άντίθετα αυτή άκριβώς είναι ή πρόθεση τής κειμενικής άνάλυσης.

Ό μελετητής των κινηματογραφικών κωδίκων —ή των ύποκωδίκων, πράγμα πού είναι τόν ίδιο— νομίζω πώς έχει πάντα νά κάνει με κάτι περισσότερο από ένα φιλμ και κάτι λιγότερο από ένα φιλμ: περισσότερο από ένα φιλμ γιατί ένας κώδικας, έξέ όρισμού, είναι μία άνώδυμη δομή πού άφορά πολλά μηνύματα χωρίς νά άφορά ιδιαίτερα κανένα άπ' αυτά: και λιγότερο από ένα φιλμ γιατί, άν μελετώ π.χ. τόν κώδικα του φοντύ - άνσαινέ έχω δικαίωμα μεθοδολογικά νά μελετήσω μόνο τόν μέρη όπου υπάρχει φοντύ - άνσαινέ από τόν σύνολο των φιλμ πού πήρα, εκτός κι άν υπάρχει μία άναγκαιότητα κατάλυσης (με τήν έννοια πού δίνει στον όρο ό Χέλμσλεφ —δηλ. εκτός άν υπάρχει άναγκαιότητα νά πάρουμε ύπόψη τόν στοιχείο πού μπαίνουν άναγκαστικά σε μία σχέση με τόν φοντύ - άνσαινέ, όποτε είμαστε ύποχρεωμένοι νά εφαρμόσουμε τήν κατάλυση). Η κατάλυση είναι ή μίνιμουμ άποκατάσταση, δηλ. ό συνυπολογισμός στοιχείων άλλων άπ' αυτά πού καθόρισαν τήν άρχή τής άρμοδιότητας, αλλά κινητοποιώντας τόν μίνιμουμ άπ' αυτά. Ό Χέλμσλεφ όνόμαζε κατάλυση τόν γεγονός πώς, άν θέλουμε π.χ. νά μελετήσουμε τήν δομή ύποκείμενο - κατηγορούμενο σε μία δοσμένη γλώσσα και άν τόν άπόσπασμα πού ήχογραφήσαμε στο μαγνητόφωνο δεν περιλαμβάνει παρά μόνο τόν ύποκείμενο, μπορούμε ν' άποκαταστήσουμε τόν κατηγορούμενο, αλλά μόνο αυτό. Η κατάλυση, λοιπόν, είναι ή μίνιμουμ προσθήκη στο μεθοδολογικά άναγκαίο σύνολο για νά μη σταματήσουμε τήν έρευνα σε σχέση με τήν άρχή τής άρμοδιότητας πού είχαμε υιοθετήσει.

Έλεγα ότι σήμερα υπάρχουν στον κινηματογράφο δύο μεγάλοι τρόποι μελέτης έμπνευσμένοι από τή σημειολογία: «Η ν' ακολουθείς τόν κώδικα μέσα από πολλά κείμενα (μελέτη κωδίκων), ή νά μελετάς ένα κείμενο σ' όλους τούς κώδικές του (κειμενική άνάλυση), ν' αναλύσεις δηλ. ένα

φιλμικό κειμενικό σύστημα. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στο ότι ή κειμενική άνέλιξη είναι αυτό πού βλέπουμε σάν θεατές του φιλμ, και τόν κειμενικό σύστημα είναι ή κατανοητότητα αυτής τής ίδιας τής άνέλιξης όπως θα μπορούσε νά καθοριστεί άπ' τόν μελετητή, ή, στην άνάγκη, κι άπ' τόν ίδια τόν δημιουργό στο μέτρο πού πραγματοποιεί ό ίδιος μία άποδόμηση, στο μέτρο πού αυτοαναλύεται κ.λ.π.

Φιεσκι: Σε μία όρισμένη εποχή τής κριτικής σκέψης (κι ό κίνδυνος αυτός δεν άπομακρύνθηκε άκόμα) περιέπεσαν συχνά —π.χ. ό Μπαζέν— σε μία καθαρά ουσιακή άντίληψη. Έτσι, μερικά σχήματα φορτίστηκαν με έγγενή άξία (βλ. τόν κείμενο του Μπαζέν «Ζωή και Θάνατος τής διπλοτυπίας») κι αυτόματα είτε υπερεκτιμήθηκαν είτε έξοβελίστηκαν. Υπάρχει έδω ένας πραγματικός κίνδυνος, δογματικός και κανονιστικός, άποδεκτός στο επίπεδο των αισθητικών τάσεων (τέτοιοι κίνδυνοι συχνά προώθησαν τήν άναζήτηση) αλλά άπαράδεκτος στο επίπεδο μίας άνάλυσης πού ισχυρίζεται ότι είναι έπιστημονική.

Μέτς: Αυτός ό κανονιστικός κίνδυνος πού μέχρι σήμερα σπάνια άποφύγαμε, ήταν συνδεδεμένος μ' αυτό πού, πολύ σωστά, όνομάζετε ούσιοκρατία. Συνδεδεμένος δηλ. με τήν άντίληψη τής άύθυπαρξίας των άξιών. Κάθε κινηματογραφική μέθοδος έχει ένα ή και τρία - τέσσερα νοήματα, σάν μία λέξη, πολλάπλών σημασιών στις γλώσσες... Αυτή ή ουσιακή ιδέα καταλήγει άναγκαστικά σε δογματικές άντιλήψεις γιατί, ή είναι κανείς ύπερ αυτών των άξιών ή κατά, και λέει ή ότι πρέπει νά κάνουμε φοντύ - άνσαινέ ή ότι δεν πρέπει νά κάνουμε.

Όμως κατά τήν άποψη μου τόν πρόβλημα μπαίνει διαφορετικά. Νομίζω ότι ένας πολύ μεγάλος άριθμός από κινηματογραφικά σχήματα είναι (στο επίπεδο των πιδ γενικών κινηματογραφικών κωδίκων) σ η μ α ί ν ο ν τ α χ ω ρ ί ς σ η μ α ι ν ό μ ε ν α . Νομίζω δηλαδή ότι υπάρχει ένας όρισμένος άριθμός σχημάτων για τόν όποιο μπορούμε νά πούμε ότι είναι κινηματογραφικά γιατί ή ή πραγματοποιήσή τους, άκόμα και ή πιδ κυριολεκτική άπαιτεί τόν κινηματογραφικό έξοπλισμό. Τόν σημαίνον έμφανίζεται ήδη από τόν επίπεδο των πιδ γενικών κινηματογραφικών κωδίκων, τόν σημαίνον έμφανίζεται είτε στους κινηματογραφικούς ύποκώδικες είτε στα κειμενικά φιλμικά συστήματα (τό φοντύ - άνσαινέ έχει τήν τάδε άξία στο τάδε φιλμ) είτε, άλλωστε, και στα δύο. Παίρνει δηλαδή μία σημασία, άρκετά γενική άκόμα, στο επίπεδο ενός ύποκώδικα και σε συνέχεια παίρνει τούς τελευταίους καθορισμούς του νοήματός του από τή θέση του, δηλ. τήν τοποθέτησή του και τή μετάθεσή του στο κειμενικό σύστημα ενός όρισμένου έργου.

Μετάφραση: Μισέλ Δημόπουλος — Βασίλης Ραφαηλίδης. Επιμέλεια - σημειώσεις: Μισέλ Δημόπουλος — Μπάμπης Κολώνιας.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

δραματικής τέχνης. Τυφλωμένη από την αίρεση του «φίλμ τέχνης» και τα παρελκόμενά της, άφηνε αυτή ή κριτική να περνάνε κάτω από τη στάμπα «καθαρός κινηματογράφος» οι αληθινές όψεις του κινηματογραφικού θεάτρου, αρχίζοντας από την αμερικανική κωμωδία. "Αν την κοιτάξουμε από πιο κοντά, η αμερικανική κωμωδία δεν είναι λιγότερο «θεατρική» από τη μεταφορά στην οθόνη οποιουδήποτε θεατρικού έργου του βουλεβάρτου ή του Μπρόντγουαϊη. Στηριζόμενη στο κωμικό των λέξεων ή των καταστάσεων, συχνά δεν καταφεύγει σε κανένα καθαρά κινηματογραφικό τέχνασμα. Οι περισσότερες σκηνές είναι έσωτερικές και το ντεκουπάζ χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά το «CHAMP — CONTRE — CHAMP» για την αξιοποίηση του διαλόγου. Θα έπρεπε έδω να έπεκταθούμε πάνω στα κοινωνιολογικά φόντα που επέτρεψαν τη λαμπρή ανάπτυξη της αμερικανικής κωμωδίας επί μια δεκαετία. Πιστεύω ότι δεν αναιρούν καθόλου τη δυνατότητα ύπαρξης σχέσης ανάμεσα στο θέατρο και τον κινηματογράφο. 'Ο κινηματογράφος απάλλαξε το θέατρο κατά κάποιο τρόπο από το να έχει μια προηγούμενη πραγματική ζωή. Δεν χρειάζονταν, γιατί οι συγγραφείς που ήταν σε θέση να γράφουν αυτά τα θεατρικά έργα μπορούσαν να τα πουλάνε κατ' εὐθείαν για την οθόνη. 'Αλλά αυτό είναι ένα έντελως συμπτωματικό ιστορικό φαινόμενο, σχετιζόμενο με μία συγκεκριμένη οικονομική και κοινωνιολογική συγκυρία, και φαίνεται να τείνει να εξαφανιστεί. 'Εδω και δεκαπέντε χρόνια, βλέπουμε, παράλληλα με την παρακμή ενός ορισμένου τύπου αμερικανικής κωμωδίας, να πολλαπλασιάζονται οι μεταφορές κωμικών θεατρικών έργων, που είχαν επιτυχία στο Μπρόντγουαϊη. Στόν τομέα του ψυχολογικού δράματος και του δράματος ήθων, ένας Γουάιλνερ δεν δίστασε να πάρει αυτούσιο το θεατρικό έργο της Λιλιαν Χέλμαν «Μικρές 'Αλεπούδες» και να το μεταφέρει «στον κινηματογράφο» σε ένα νεκρό σχεδόν θεατρικό. Στην πραγματικότητα η προκατάληψη ενάντια στο φιλμαρισμένο θέατρο δεν υπήρξε ποτέ στην 'Αμερική. 'Αλλά οι συνθήκες της χολιγουντιανής παραγωγής, τουλάχιστον μέχρι το 1940, δεν ήταν οι ίδιες με της Εύρωπης. 'Εκει είχαμε να κάνουμε μάλλον με ένα «κινηματογραφικό» θέατρο περιορισμένο σε συγκεκριμένα είδη που δεν χρειάζονταν, τουλάχιστον την πρώτη δεκαετία του δμιλοῦντος, να δανειζονται από τη σκηνή παρά λίγα πράγματα. 'Η κρίση θεμάτων, που πλήττει το Χόλυγουντ, το έσπρωξε ήδη στο να καταφεύγει πιο συχνά στο γραμμένο θέατρο. 'Αλλά δυνάμει υπήρχε ήδη το θέατρο, άορατο, μέσα στην αμερικανική κωμωδία³.

Στην Εύρωπη και ειδικά στη Γαλλία, είναι αλήθεια ότι δεν θα μπορούσαμε να επικαλεσθούμε επιτυχία που να μπορεί να συγκριθεί με την αμερικανική κωμωδία. Με επίφυλαξη για την πολύ ιδιαίτερη περίπτωση του Μαρσέλ Πανιόλ, που θα άξιζε ειδική μελέτη⁴. 'Αλλά το φιλμαρισμένο θέατρο δεν αρχίζει με τον δμιλοῦντα: άς πᾶμε λίγο πιο πίσω και συγκεκριμένα την εποχή που το «φίλμ τέχνης» στρέφει ήδη την προσοχή στην αποτυχία του. Θιράμβευε τότε ο Μελιέ, που στο θάθος δεν έβλεπε στον κινηματογράφο παρά μία τελειοποίηση του

θεατρικού θαύματος. Γι' αυτόν τα τρὺκ δεν είναι παρά ή προέκταση της ταχυδακτυλουργίας. Οι περισσότεροι μεγάλοι κωμικοί, Γάλλοι και 'Αμερικάνοι, προέρχονται από το μιούζικ - χὼλ ή από το βουλεβάρτο. 'Αρκεί να κοιτάξουμε τον Μάξ Λίντερ για να καταλάβουμε το τί όφειλει στην θεατρική του πείρα. "Όπως οι περισσότεροι κωμικοί της εποχής, παίζει ξεκάθαρα «πρός το κοινό», κλείνει το μάτι στην αίθουσα, επικαλείται τη μαρτυρία, και στις δυσκολίες του, δεν διστάζει να μονολογεί. "Όσο για τον Σαρλώ, ανεξάρτητα και από το χρέος του στην άγγλική παντομίμα, είναι προφανές ότι ή τέχνη του συνίσταται στο ότι τελειοποιεί, χάρη στον κινηματογράφο, την τεχνική του κωμικού του μιούζικ χὼλ. 'Εδω ο κινηματογράφος ξεπερνάει το θέατρο, αλλά συνεχίζοντας το καί, κατά κάποιο τρόπο, απαλλάσσοντάς το από τις ατέλειές του. 'Η οικονομία του θεατρικού γκάγκ υπόκειται στην απόσταση της σκηνής από την αίθουσα, και κυρίως στην διάρκεια του γέλιου που σπρώχνει τον ήθοποιό να τραβήξει το έμφέ του μέχρι να πάψουν τα γέλια. 'Η σκηνή λοιπόν τον τραβάει, και μάλιστα τον εξαναγκάζει, στην υπερβολή. Μόνο ή οθόνη μπορούσε να επιτρέψει στον Σαρλώ να φτάσει σ' αυτόν τον τέλειο ύπολογισμό της κατάστασης και της χειρονομίας, όπου το μέγιστο της καθαρότητας εκφράζεται στον ελάχιστο χρόνο.

"Όταν ξαναβλέπουμε πολύ παλιά μπουρλέσκ, όπως όπως π.χ. τη σειρά των Μπουαρώ ή των 'Ονεζιμ, βλέπουμε ότι δεν είναι πια μόνο το παίξιμο του ήθοποιού που συγγενεύει με το πρωτόγονο θέατρο, αλλά και ή δομή της Ιστορίας. 'Ο κινηματογράφος δίνει την δυνατότητα να σπρωχτεί στις έσχατες συνέπειές της μια στοιχειώδης κατάσταση που ή σκηνή του θεάτρου της επέβαλε χρονικούς και χωρικούς περιορισμούς κρατώντας την έτσι σε ένα στάδιο ανάπτυξης κατά κάποιο τρόπο νυμφιακό. Αυτό που μπορεί να μᾶς κάνει να πιστέψουμε ότι ο κινηματογράφος ήρθε να ανακαλύψει ή να δημιουργήσει από όλα τα θεατρικά έργα νέα δραματικά γεγονότα, είναι το ότι έκανε δυνατή τη μεταμόρφωση θεατρικών καταστάσεων που χωρίς αυτόν δεν θα έφταναν ποτέ στο στάδιο της ενηλικίωσης. 'Υπάρχει στο Μελικό ένα είδος σαλαμάνδρας, που μπορεί να παραμένει και να αναπαράγεται στην κατάσταση της νύμφης. Δίνοντάς της την κατάλληλη δρμόνη μόρρεσαν να την κάνουν να φτάσει στην ενήλικη μορφή. Ξέρουμε επίσης ότι ή συνέχεια της ζωικής εξέλιξης παρουσίαζε κενά άκατανόητα μέχρι τη στιγμή που οι βιολόγοι ανακάλυψαν τους νόμους της παιδομόρφωσης, έμαθαν έτσι, όχι μόνο να περιλαμβάνουν και τις έμβρυα μορφές του ατόμου στην εξέλιξη των ειδών, αλλά και να θεωρούν όρισμένα άτομα, φαινομενικά ενήλικα, σαν όντα που ή εξέλιξη τους έχει μπλοκαρισθεί⁵. Μ' αυτή την έννοια όρισμένα είδη θεάτρου στηρίζονταν σε δραματικές καταστάσεις αναγκαστικά άτροφικές πριν από την εμφάνιση του σινεμά. "Αν το θέατρο είναι όντως, όπως ισχυρίζεται ο Ζάν 'Υτιέ⁶, μία μεταφυσική της θέλησης, τί να σκεφθούμε για ένα μπουρλέσκ σαν το ONESIME ET LE BEAU VOYAGE όπου το πείσμα να συνεχιστεί, μέσα από τις πιο παράλογες δυσκολίες, ένας - Θεός - ξέρει - ποιο γαμήλιο ταξίδι

του 'Αντρέ Μπαζέν¹

'Ενὼ το να ύπογραμμίζονται στις κριτικές οι συγένειες ανάμεσα στον κινηματογράφο και στο μυθιστόρημα είναι σχεδόν κοινοτυπία, το «φιλμαρισμένο θέατρο» θεωρείται ακόμα συχνά σαν αίρεση. "Όσο είχε για συνήγορο και για παράδειγμα κυρίως τις δηλώσεις και το έργο του Μαρσέλ Πανιόλ, οι κάποιες επιτυχίες του μπορούσαν να θεωρούνται τυχαίες, όφειλόμενες σε εξαιρετικές συμπτώσεις. Το «φιλμαρισμένο θέατρο» έμενε δεμένο με την ανάμνηση —που εκ των υστέρων φαίνεται γελοία — των «φίλμ τέχνης» ή με τη χυδαία έκμετάλλευση των επιτυχιών του βουλεβάρτου στο «στύλ» του Μπερτομιέ², 'Ακόμα, ή άποτυχία της άποδοσης στην οθόνη, κατά τον πόλεμο, ενός εξαίρετου θεατρικού έργου, σαν τον «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές» — που το θέμα του θα μπορούσε να θεωρηθεί κινηματογραφικό — έδωσε στην κριτική του «φιλμαρισμένου θεάτρου» επιχειρήματα, που φαίνονταν άποφασιστικά. Χρειάστηκε ή σειρά των πρόσφατων επιτυχιών, από τις «Μικρές 'Αλεπούδες» ως τον «Μάκβεθ»,

περνώντας από τον «'Ερρίκο V», τον «'Αμλετ» και τους «Τρομερούς Γονείς», για να αποδειχτεί ότι ο κινηματογράφος ήταν σε θέση να αποδώσει επάξια τα πιο ποικίλα θεατρικά έργα.

"Όμως, σ' αλήθεια, ή προκατάληψη ενάντια στο «φιλμαρισμένο θέατρο» δεν θα είχε ίσως να επικαλεστεί τόσα ιστορικά επιχειρήματα κοιτάζοντας μόνο τις όμολογημένες επιδόσεις θεατρικών έργων. Συγκεκριμένα θα χρειαζόταν να ξανακοιταχτεί ή ιστορία του κινηματογράφου όχι πια θάσει των τίτλων αλλά θάσει των δραματικών δομών του σενάριου και της σκηνοθεσίας.

Λίγη ιστορία

'Ενὼ καταδίκασε τελεσίδικα το «φιλμαρισμένο θέατρο», ή κριτική μοίραζε αφείδωλα έγκώμια σε κινηματογραφικές φόρμες, στις όποιες όμως μία πιο προσεκτική ανάλυση θα ανακάλυπτε μετεμψυχώσεις της

που ο σκοπός του εξαφανίζεται μετά τις πρώτες καταστροφές, οδηγεί σε ένα είδος μεταφυσικής τρέλλας, σε ένα παραλήρημα της θέλησης, σε ένα καρκίνωμα του «πράττειν» που αναγεννιέται ενάντια σε κάθε λογική; Μπορούμε σ' αυτή την περίπτωση να χρησιμοποιούμε ψυχολογική όρολογία και να μιλάμε για θέληση; Τα περισσότερα από αυτά τα μπουρλέσκ είναι μάλλον ή γραμμική και συνεχής έκφραση ενός βασικού σχεδίου του ήρωα. Προέρχονται από μια φαινομενολογία του πεισματος. Ο υπηρέτης Μπουαρώ θα ταχτοποιεί μέχρι που να γκρεμιστεί το σπίτι. Ο Όνεζιμ, παντρεμένος μετανάστης, θα συνεχίσει το γαμήλιο ταξίδι του μέχρις ότου μπαρκάρει για το άγνωστο μέσα στο άχωριστο ξύλινο σεντούκι του. Η δράση δεν έχει πια εδώ ανάγκη από πλοκή, επεισόδια, αναδιπλώσεις, παρεξηγήσεις και θεατρικά τεχνάσματα. Έκτυλίσσεται άδυσωπτα μέχρις ότου αυτοκαταστραφεί. Προχωράει μοιραία προς ένα είδος στοιχειώδους κάθαρσης της καταστροφής, σαν το μπαλόνι που φουσκώνει ανόητα ένα παιδάκι και που τελικά του σκάει κατάμουτρα, προς άνακούφιση δική μας και ίσως και δική του.

Έξ άλλου αν αναφερθούμε στην ιστορία των ήρωων, των καταστάσεων και των μεθόδων της κλασικής φάρσας, είναι αδύνατο να μην δούμε ότι ο μπουρλέσκ κινηματογράφος υπήρξε ξαφνική και θαμπωτική αναβίωση αυτών των στοιχείων. Είδος που είχε αρχίσει να εξαφανίζεται από τον 17ον αιώνα, ή φάρσα «με σάρκα και οστά» δεν επιβιώνει πια παρά, πολύ ειδικευμένη και μετασχηματισμένη, στο τσίρκο και σε μερικές μορφές μιούζικ - χάλ. Δηλαδή ακριβώς εκεί που οι παραγωγοί των φιλμ μπουρλέσκ, κυρίως στο Χόλυγουντ, πήγαν να στρατολογήσουν τους ήθοποιούς τους. Άλλά η λογική του κινηματογράφου σαν είδους και των κινηματογραφικών μέσων έκανε άμέσως να μεγαλώσει το ρεπερτόριο της τεχνικής τους: έκανε να εμφανιστούν οι Μάξ Λίντερ, οι Μπάστερ Κήτον, οι Λώρελ και Χάρντυ, οι Τσάπλιν. Άνάμεσα στο 1905 και το 1920 η φάρσα γνώρισε μια λάμψη μοναδική στην ιστορία της. Ένωσ την φάρσα όπως την μετάδωσε ή παράδοση από το Πλαυτο και τον Τερέντιο και ακόμα ή Κομέντια ντέλ' άρτε με τα θέματα και την τεχνική της. Θα πάρω μόνο ένα παράδειγμα: το κλασικό θέμα του κουβά ξαναθρίσκει αθύρμητα σε έναν παλιό Μάξ Λίντερ (1912 ή 13) όπου βλέπουμε τον ζωηρό Δόν Ζουάν αποπλανητή μιας άσπρορροχούς, να αναγκάζεται να θουλιάξει σε ένα κουβά γεμάτο χρώμα για να γλυτώσει την καταδίωξη του άπατημένου σύζυγου. Είναι σίγουρο ότι σε τέτοια περίπτωση δεν πρόκειται για επίδραση ή για κατάλοιπο, αλλά για αθύρμητο δέσιμο ενός είδους με την παράδοσή του.

Το κείμενο, το κείμενο!

Βλέπουμε άπ' αυτές τις σύντομες υπομνήσεις ότι οι σχέσεις θεάτρου και κινηματογράφου είναι πιο παλιές και πιο στενές άπ' ότι σκεπτόμαστε γενικά, και κυρίως βλέπουμε ότι δεν περιορίζονται σ' αυτό που προσδιορίζει ή συνηθισμένη και πεζή ονομασία «φιλμαρισμένο θέατρο». Βλέπουμε ακόμα ότι ή επίδραση,

μη συνειδητή και μη όμολογημένη, του θεατρικού ρεπερτορίου και των θεατρικών παραδόσεων υπήρξε άποφασιστική για κινηματογραφικά είδη που θεωρούνται ύποδειγματικά για την γνησιότητα και την «ιδιαιτερότητά» τους.

Άλλά το πρόβλημα δεν είναι ακριβώς το ίδιο με το πρόβλημα της διασκευής ενός θεατρικού έργου όπως την έννοούμε συνήθως. Θα ήταν σκόπιμο πριν πάμε παρακάτω να κάνουμε διάκριση άνάμεσα στη θεατρική πράξη και σ' αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «δραματική» πράξη.

Το δράμα είναι ή ψυχή του θεάτρου. Άλλά τυχαίνει να μπαίνει και σε άλλες μορφές. Ένα σονέτο, ένας μύθος του Λαφονταίν, ένα μυθιστόρημα... ένα φιλμ, μπορούν να όφείλουν την άποτελεσματικότητά τους σ' αυτό που ο Άνρι Γκουγιέ όνομάζει «δραματικές κατηγορίες». Άπ' αυτή τη σκοπιά είναι μάλλον μάταιο να διεκδικήσουμε άυτονομία για το θέατρο, ή θα πρέπει να την παρουσιάσουμε άρνητικά: με την έννοια ότι ένα θεατρικό έργο δεν θα μπορούσε να μην είναι «δραματικό» ενώ ένα μυθιστόρημα μπορεί να είναι ή να μην είναι. Το «Άνθρωποι και Ποντίκια» είναι συνάμα νουθέλλα και πρότυπο τραγωδίας. Άντίθετα, το «Άπό τη μεριά του Σουάν» θα ήταν δύσκολο να διασκευαστεί για τη σκηνή. Δεν θα ήταν δυνατό να επαινεθεί ένα θεατρικό έργο σαν μυθιστορηματικό, ενώ μπορεί θαυμάσια να συγχαρεί κάποιος έναν μυθιστοριογράφο γιατί ξέρει να στήνει μια δράση.

Άν πάντως θεωρήσουμε το θέατρο σαν την ιδιαίτερη τέχνη του δράματος, πρέπει να άναγνωρίσουμε ότι ή επίδρασή του είναι τεράστια και ότι ο κινηματογράφος είναι ή τελευταία τέχνη που θα μπορούσε να την άποφύγει. Άλλά έτσι ή μιση λογοτεχνία και τα τρία τέταρτα των φιλμ θα ήταν παραρτήματα του θεάτρου. Έξ άλλου το πρόβλημα δεν μπαίνει έτσι. Το πρόβλημα δεν άρχίζει πραγματικά να υπάρχει παρά σε συνάρτηση με το θεατρικό έργο που υπάρχει ένσάρκωμένο όχι καν στον ήθοποιό αλλά στο κείμενο.

Η «Φαίδρα» γράφτηκε για να παίζεται, αλλά υπάρχει ήδη σαν έργο και σαν τραγωδία για τον άπόφοιτο που ψελλίζει τους κλασικούς του. Το «θέατρο σε μια πολυθρόνα» με μόνη τη βοήθεια της φαντασίας είναι θέατρο, άτελές, αλλά πάντως θέατρο. Άντίθετα, ο «Συρανό ντέ Μπερζεράκ» και ο «Ταξιδιώτης χωρίς άποσκευές» όπως κινηματογραφήθηκε δεν είναι πια θέατρο, αν και υπάρχει το κείμενο —και πάνω άπ' όλα το θέμα.

Άν μας άπιτρεπόταν να κρατήσουμε άπό τη «Φαίδρα» μόνο μια δράση και να την περιγράψουμε σε συνάρτηση με τις «μυθιστορηματικές άπαιτήσεις» ή με τον κινηματογραφικό διάλογο, θα ξαναθρίσκωσαν στην προηγούμενη ύπόθεση του θεάτρου περιορισμένου σε μόνο το δραματικό του στοιχείο. Άλλά αν δεν υπάρχει κανένα μεταφυσικό εμπόδιο σε ένα τέτοιο έγχειρημα, βλέπουμε καλά ότι υπάρχουν πολλά εμπόδια πρακτικά, τυχαία και ιστορικά. Το πιο άπλο άπό αυτά τα εμπόδια είναι ο σωτήριος φόβος του ρεζιλέματος, και το πιο άπιτακτικό ή σύγχρονη αντίληψη για το έργο τέχνης που επιβάλλει τον σεβασμό του

κειμένου και την καλλιτεχνική ιδιοκτησία, έστω και ήθικά και μετά θάνατον. Μ' άλλα λόγια, μόνο ο Ρακίνας θα είχε το δικαίωμα να ξαναγράψει μια διασκευή της «Φαίδρας», αλλά πέρα άπό το ότι δεν είναι σίγουρο ότι και τότε ακόμα θα ήταν καλή (τον «Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές» τον μετέφερε στην όθόνη ο ίδιος ο Ζάν Άνουϊγ), τυχαίνει ο Ρακίνας να έχει πεθάνει.

Θα πείτε ίσως ότι δεν είναι το ίδιο όσο ζει ο συγγραφέας, άφου μπορεί ο ίδιος άυτοπροσώπως να ξανασκεφτεί το έργο του, να άνασχηματίσει το ύλικό του —πράγμα που έκανε πρόσφατα ο Άντρέ Ζίντ, αν και άντίστροφα άπό το μυθιστόρημα στη σκηνή, με τα «Υπόγεια του Βατικανού» — ή τουλάχιστον να έλέγξει και να έγυθει για τη δουλειά ενός διασκευστή. Άλλά αν κοιτάξουμε άπό τα πιο κοντά, βλέπουμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια ίκανοποίηση περισσότερο νομική παρά αισθητική, γιατί το ταλέντο, και πολύ περισσότερο ή μεγαλοφυία, δεν είναι πάντα οικουμενικά, και γιατί τίποτα δεν έγυθαι την ίσοδυναμία της διασκευής με το πρωτότυπο, ακόμα και αν την ύπογράφει ο συγγραφέας. Και έπειτα, έπειδη ο συνηθέστερος λόγος μεταφοράς στην όθόνη ενός σύγχρονου δραματικού έργου είναι ή έπιτυχία που είχε στη σκηνή. Άυτή ή έπιτυχία άποκρυσταλλώνει το έργο στην ουσία ενός κειμένου που επιδοκιμάστηκε άπό τον θεατή και που το κοινό του φιλμ περιμένει να το ξαναβρεί. Νά λοιπόν που με μια περιστροφή λίγο -πολύ τιμητική ξαναρχώμαστε στον σεβασμό του γραπτού.

Τέλος και κυρίως γιατί όσο μεγαλύτερη είναι ή ποιότητα ενός δραματικού έργου, τόσο πιο δύσκολος είναι ο διαχωρισμός του δραματικού άπό το θεατρικό στοιχείο που τη σύνθεσή τους πραγματοποιεί το κείμενο. Είναι άξιοσημείωτο ότι συναντάμε προσπάθειες διασκευής μυθιστορημάτων για την σκηνή αλλά πρακτικά ποτέ δεν συναντάμε το άνάδρομο έγχειρημα. Σαν να θρισκόταν το θέατρο στο τέρμα μιας μη άναστρέψιμης διαδικασίας αισθητικού καθαρίσματος. Μπορεί στην άνάγκη να θγει ένα θεατρικό έργο άπό τους «Καραμαζώφ» ή την «Μαντάμ Μποβαρύ» αλλά αν δεχτούμε ότι προϋπήρχαν αυτά τα θεατρικά έργα, θα ήταν αδύνατο να θγούν άπό αυτά τα μυθιστορήματα που ξέριμε. Γιατί αν το μυθιστορηματικό έμπεριέχει το δραματικό έτσι ώστε το δεύτερο να μπορεί να προκύψει άπό το πρώτο με μια άφαιρετική διαδικασία, το άντίθετο για να γίνει άπαιτεί μια προσθετική διαδικασία, δηλαδή στην τέχνη, μια καθαρή δημιουργία. Σε σχέση με το θεατρικό έργο το μυθιστόρημα δεν είναι παρά μια άπό τις πολλές συνθέσεις που μπορούν να γίνουν με βάση το άπλο δραματικό στοιχείο.

Έτσι λοιπόν αν δεν είναι παράλογο να μιλάμε για πιστότητα κατά την φορά μυθιστόρημα - θέατρο, όπου μπορούμε να διακρίνουμε τα άπαραίτητα συνδετικά νήματα, δεν βλέπουμε πολύ καλά τί θα μπορούσε να σημαίνει πιστότητα κατά την άντίθετη φορά, και πολύ περισσότερο τί θα μπορούσε να σημαίνει ίσοδυναμία. Το πολύ -πολύ να μπορούσαμε να μιλήσουμε για «έμπνευση» θάσει καταστάσεων και ήρώων.

Συγκρίνω προς το παρόν μυθιστόρημα και θέατρο

άλλά όλα με κάνουν να σκέφτομαι ότι ο συλλογισμός ίσχυει ακόμα περισσότερο για τον κινηματογράφο. Γιατί θα συμβαίνει ένα άπό τα δύο: ή το φιλμ θα είναι άπλο και μόνο ή φωτογράφιση του θεατρικού έργου (άρα με το κείμενό του), και αυτό είναι ακριβώς το περιήρημα «φιλμαρισμένο θέατρο», ή το θεατρικό έργο θα έχει διασκευασθεί σύμφωνα με τις «άπαιτήσεις της κινηματογραφικής τέχνης», αλλά τότε πέφτουμε πάλι στην προσθετική διαδικασία για την όποια μιλούσαμε πιο πάνω και πρόκειται στην πραγματικότητα για άλλο έργο. Ο Ζάν Ρενουάρ έμπνεύστηκε άπό το θεατρικό έργο του Ρενέ Φρανσουά για το BOUDU SAUVE DES EAUX αλλά έκανε ένα έργο άνώτερο ίσως άπό το πρωτότυπο που έτσι εξαφανίζεται. Πρόκειται άλλωστε για μια έξαιρεση που επιβεβαιώνει πλήρως τον κανόνα.

Μ' όποιο τρόπο και να το πλησιάσουμε, το θεατρικό έργο, κλασικό ή σύγχρονο, άμύνεται άμετάκλητα με το κείμενό του. Δεν είναι δυνατό να «διασκευαστεί» παρά μόνο αν έγκαταληφθεί το πρωτότυπο έργο και μπει στη θέση του ένα άλλο, άνώτερο ίσως αλλά που δεν είναι πια το θεατρικό έργο. Έγγχειρημα που άλλωστε περιορίζεται μοιραία σε έλάσσονες ή ζωντανούς συγγραφείς, γιατί τα άριστουργήματα που έχει καταξιώσει ο χρόνος μας επιβάλλουν άξιωματικά τον σεβασμό του κειμένου.

Άυτό ακριβώς επιβεβαιώνει ή πείρα των δέκα τελευταίων χρόνων. Άν το πρόβλημα του φιλμαρισμένου θεάτρου θρίσκει πάλι μια περίεργη αισθητική έπικαιρότητα, το όφείλει σε έργα όπως, ο «Άμλετ», ο «Έρρικός V», ο «Μάκβεθ» άπό το κλασικό ρεπερτόριο, και άπό τους σύγχρονους σε φιλμ όπως οι «Μικρές Άλεπούδες» των Λίλιαν Χέλμαν και Γουάιλερ. «Οί Τρομεροί γονείς», «OCCUPE - TOI D'AMELIE», «LA CORDE»... Ο Κοκτώ είχε έτοιμάσει πολεμικά μια «διασκευή» του «Τρομεροί Γονείς». Ξαναπιάνοντας το σχέδιο του το 1946 έγκατέλειψε την διασκευή και άποφάσισε να διατηρήσει άκέραιο το το κείμενό του. Θα δούμε παρακάτω ότι πρακτικά διατήρησε ακόμα και το σκηνικό ντεκόρ. Στην Άμερική, στην Άγγλία ή στη Γαλλία, είτε γίνεται πάνω σε κλασικό, είτε πάνω σε σύγχρονα έργα, ή εξέλιξη του φιλμαρισμένου θεάτρου είναι ή ίδια: την χαρακτηρίζει μια όλο και πιο έπιτακτική πιστότητα στο γραπτό, σαν να συναντιόνταν σ' αυτό το σημείο οι διάφορες έμπειρίες του όμιλούντος. Άλλοτε ή πρωταρχική φροντίδα του κινηματογραφιστή έμοιαζε να είναι το να κρύψει τη θεατρική καταγωγή του πρωτότυπου, να το διασκευάσει, να το διαλύσει μέσα στον κινηματογράφο. Τώρα όχι μόνο φαίνεται να έγκαταλείπει αυτή την προσπάθεια, αλλά φτάνει στο να ύπογραμμίζει συστηματικά το θεατρικό χαρακτήρα. Είναι αδύνατο να γίνει άλλοιως άπό τη στιγμή που γίνεται σεβαστό το κείμενο στην ουσία του. Το κείμενο έπειδη έχει συλληφθεί σε συνάρτηση με τις θεατρικές δυνατότητες, έμπεριέχει όλες αυτές τις δυνατότητες. Καθορίζει τρόπους παράστασης και στυλ παράστασης, είναι ήδη δυνάμει θέατρο. Δεν μπορεί να άποφασίζει κανένας να του είναι πιστός και συνάμα



νά τὸ ἀπομακρύνει ἀπὸ τὴν ἔκφραση πρὸς τὴν ὁποία τείνει.

Κρύψτε αὐτὸ τὸ θέατρο ποῦ δὲν θὰ μπορούσα νὰ δῶ!

Θὰ βροῦμε μιὰ ἐπιβεβαίωση αὐτῆς τῆς φράσης σὲ ἓνα δεῖγμα παρμένο ἀπὸ τὸ κλασικὸ ρεπερτόριο. Ὑπάρχει μιὰ σπεῖρα ποὺ λυμαίνεται ἴσως ἀκόμα τὰ γαλλικὰ σχολεῖα καὶ λύκεια καὶ ποὺ ἰσχυρίζεται ὅτι εἶναι μιὰ προσπάθεια διδασκαλίας τῆς λογοτεχνίας μέσω τοῦ κινηματογράφου. Πρόκειται γιὰ τὸ «Γιατρός χωρὶς νὰ θέλει», μεταφερόμενο στὴν ὀθόνη μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καθηγητῆ μὲ καλὴ θέληση, ἀπὸ ἓνα σκηνοθέτη ποὺ θὰ ἀποσιωπήσουμε τὸ ὄνομά του. Αὐτὸ τὸ φιλμ ἔχει ἓνα πελώριο φάκελο, ἐγκωμιαστικὸ καὶ θλιβερό, ἀπὸ γράμματα καθηγητῶν καὶ διευθυντῶν λυκείων ποὺ χαίρονται γιὰ τὴν ἐξαίρετη ἐπιτυχία του. Ὅμως στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ μιὰ ἀληθοφανῆ σύνθεση ὄλων τῶν λαθῶν ποὺ μποροῦν νὰ ἐκφυλλίσουν τόσο τὸ θέατρο ὅσο καὶ τὸν κινηματογράφο, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸν Μολιέρο.

Ἡ πρώτη σκηνή, ἡ σκηνή μὲ τὰ δεμάτια, στημένη μέσα σὲ ἀληθινὸ δάσος, ἀρχίζει μὲ ἓνα ἀτέλειωτο τράβελινγκ κάτω ἀπὸ τὸ κλαριά, ποὺ προφανῶς ἐπιδιώκει νὰ προβάλει τὰ παιχνίδια τοῦ ἡλίου μέσα στὰ δέντρα, ὥσπου ἀνακαλύπτει δυὸ κλοουνίστικα πρόσωπα ποὺ σίγουρα ἀσχολοῦνται μὲ τὸ νὰ μαζεύουν μανιτάρια: τὸν δυστυχῆ Σγαναρέλλο καὶ τὴν γυναῖκα του, ποὺ τὰ θεατρικὰ κοστοῦμια τους φαντάζουν ἐδῶ σὰν γκροτέσκει μεταμφιέσεις. Τὸ πραγματικὸ ντεκόρ ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸ φιλμ, ὅσο γίνεται: ἡ ἀφιξη τοῦ Σγαναρέλλου στὸ συμβούλιο εἶναι ἡ εὐκαιρία γιὰ νὰ δειχτεῖ ἓνα ἀγρόκτημα τοῦ 17ου αἰώνα. Γιὰ τὸ ντεκουπάξ τί νὰ ποῦμε: στὴν πρώτη σκηνή προχωράει ἀπὸ τὸ «ἡμι - σύνολο» στὸ «γκρὸ - πλάν» ἀλλάζοντας φυσικὰ νοῦμερα σὲ κάθε ρεπλίκα. Νοιώθουμε ὅτι ἂν τὸ κείμενο δὲν τοῦ εἶχε ρυθμίσει, παρὰ τὴν θέλησή του, τὸ μέτρο, ὁ σκηνοθέτης θὰ ἔδινε τὴν «πορεία τοῦ διαλόγου» μὲ ἓνα ἐπιταχυνόμενο μοντάζ τύπου Ἀμπέλ Γκάνς. Τὸ ντεκουπάξ, ὅπως εἶναι, μὲ τὰ «CHAMP» καὶ τὰ «CONTRE CHAMP» σὲ γκρὸ - πλάν, ἐπιτρέπει στοὺς μαθητὲς νὰ μὴν χάσουν τίποτα, ἀπὸ τὴν μιμικὴ τῶν ἠθοποιῶν τῆς COMEDIE-FRANCAISE, μιμικὴ ποὺ ἀναμφισβήτητα μᾶς ξαναφέρει στὴν καλὴ ἐποχὴ τῶν φιλμ τέχνης.

Ἄν λέγοντας κινηματογράφος ἐννοοῦμε τὴν ἐλευθερία τῆς δράσης σὲ σχέση μὲ τὸν χῶρο καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς γωνίας λήψης σὲ σχέση μὲ τὴν δράση, τὸ νὰ μεταφέρουμε στὸν κινηματογράφο ἓνα θεατρικὸ ἔργο θὰ σημαίνει νὰ δώσουμε στὸ ντεκόρ τοῦ τὴν εὐρύτητα καὶ τὴν πραγματικότητα ποὺ ἡ σκηνὴ δὲν μπορούσε ὕλικά νὰ τοῦ προσφέρει. Θὰ σημαίνει ἀκόμα νὰ ἀπελευθερώσουμε τὸν θεατὴ ἀπὸ τὸ κάθισμά του καὶ νὰ ἀξιοποιήσουμε, μὲ τὴν ἀλλαγὴ πλάνων, τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιῶ. Μπροστὰ σὲ τέτοιες «σκηνοθεσίες» θὰ πρέπει νὰ συμφωνήσουμε ὅτι ὅλες οἱ κατηγορίες ἐναντίον τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου ἰσχύουν. Ἄλλὰ αὐτὸ, γιατί ἀκριβῶς δὲν πρόκειται γιὰ σκηνοθεσία. Ὅλο τὸ ἐγχείρημα ἦταν μόνο νὰ

μπεῖ μὲ τὸ ζόρι «κινηματογράφος» μέσα στὸ θέατρο. Τὸ ἀρχικὸ δρᾶμα, καὶ πολὺ περισσότερο τὸ κείμενο, μοιραία μετατοπίζονται, προφανῶς ὁ χρόνος τῆς θεατρικῆς δράσης δὲν εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν χρόνο τῆς ὀθόνης, καὶ ἡ δραματικὴ πρωταρχικότητα τοῦ λόγου μετατοπίζεται σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπιπλέον δραματικοποίηση ποὺ δίνει στὸ ντεκόρ ἢ κάμερα. Τέλος, καὶ κυρίως, μιὰ κάποια τεχνικότητα, μιὰ κάποια τραβηγμένη μετάθεση τοῦ θεατρικοῦ ντεκόρ, δὲν συμβιβάζεται καθόλου μὲ τὸν ἐγγενῆ ρεαλισμὸ τοῦ κινηματογράφου. Τὸ κείμενο τοῦ Μολιέρου καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν δὲν παίρνουν τὸ νόημά τους παρὰ μόνο μέσα σὲ ἓνα ζωγραφιστὸ δάσος. Τὰ φῶτα τῆς ράμπας δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ φῶς ἑνὸς φθινοπωριάτικου ἡλίου. Τελικὰ ἡ σκηνὴ τῶν δεματιῶν μπορεῖ νὰ παιχτεῖ μπροστὰ σὲ ἓνα ριντώ, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει πιά κάτω ἀπὸ ἓνα δέντρο.

Αὐτὴ ἡ ἀποτυχία φανερώνει ἀρκετὰ καλὰ αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν μέγιστη αἴρεση τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου: τὴν φροντίδα νὰ «κάνουμε κινηματογράφο». Λιγότερο ἢ περισσότερο, ἀκριβῶς ἐκεῖ καταλήγουν οἱ συνηθισμένες μεταφορὲς στὸν κινηματογράφο ἐπιτυχημένων θεατρικῶν ἔργων. Ἄν ἡ δράση ὑποτίθεται ὅτι διεξάγεται στὴν Κυανὴ Ἀκτὴ, οἱ ἔραστές ἀντὶ νὰ φουαροῦν κάτω ἀπὸ τὴν ὀμπρέλα ἑνὸς μπάρ θὰ ἀγκαλιαστοῦν στὸ τιμόνι ἑνὸς ἀμερικάνικου αὐτοκινήτου μὲ τοὺς θράχους τῆς Ἀντίμπ στοὺς θάθος σὲ «διαφάνεια». Ὅσο γιὰ τὸ ντεκουπάξ στὸ «LES GUEUX AU PARADIS» π.χ. ἡ ἰσότητά τῶν συμβολαίων τοῦ Ρεμὸ καὶ τοῦ Φερναντέλ μᾶς στοίχισε ἓνα αἰσθητὰ ἴσο ἀριθμὸ γκρὸ - πλάν πρὸς ὄφελος καὶ τοῦ ἓνα καὶ τοῦ ἄλλου.

Ἐξ ἄλλου οἱ προκαταλήψεις τοῦ κοινῶν ἐπιβεβαιώνουν τὴν προκαταλήψεις τοῦ κινηματογραφιστῆ. Τὸ κοινὸ δὲν ἔχει καὶ μεγάλη ἰδέα γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ τὸν ταυτίζει μὲ τὸ εὔρος τοῦ ντεκόρ, μὲ τὴ δυνατότητα νὰ δειχτεῖ φυσικὸ ντεκόρ καὶ νὰ κινηθεῖ ἡ δράση. Ἄν δὲν προσθέτανε ἓνα μίνιμουμ κινηματογράφου στὸ θεατρικὸ ἔργο, τὸ κοινὸ θὰ θεωροῦσε ὅτι τὸ κλέβουν. Ὁ κινηματογράφος πρέπει ὑποχρεωτικὰ νὰ εἶναι «πιὸ πλούσιος» ἀπὸ τὸ θέατρο. Οἱ ἠθοποιοὶ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι διάσημοι, καὶ ὅτι μοιάζει μὲ φτώχεια ἢ μὲ τσιγκουνιά στὰ ὕλικά μὲσα εἶναι, ὅπως γράφτηκε, συντελεστὴς ἀποτυχίας. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν θάρρος ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ παραγωγὸς ποὺ θὰ δέχονται νὰ μποῦν σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα ἀντιμέτωποι μὲ τὴν προκαταλήψεις τοῦ κοινῶν, κυρίως ἂν δὲν πιστεύουν οἱ ἴδιοι στὸ ἐγχείρημά τους. Στὴν ἀρχὴ τῆς αἵρεσης τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου βρίσκεται ἓνα διφορούμενο κόμπλεξ τοῦ κινηματογράφου ὡς πρὸς τὸ θέατρο: κόμπλεξ κατωτερότητας ἀπέναντι σὲ μιὰ παλιὰ καὶ πιὸ λογοτεχνικὴ τέχνη, ποὺ ὁ κινηματογράφος τὸ ἀντισταθμίζει μὲ τὴν τεχνικὴ «ἀνωτερότητα» τῶν μέσων του, ποὺ συγχέεται μὲ αἰσθητικὴ ἀνωτερότητα.

Κονσερβαρισμένο θέατρο ἢ ὑπερθέατρο;

Ἄν θέλουμε μιὰ ἀπὸ ἄλλη μεριά ἀπόδειξη αὐ-

Τέσσερις ταινίες τοῦ Ζαν Κοκτώ: ἐπάνω ἀριστερά: «ἡ ὥρα καὶ τὸ κτήνος» (σκηνοθ. Ρενὲ Κλεμάν, 1946), δεξιά: «Οἱ τρομεροὶ γονεῖς» (1948), κάτω ἀριστερά: «Ἡ διαθήκη τοῦ Ὁρφέα» (1959), δεξιά: «Ὁρφέας» (1949).

των των λαθών, μάς την δίνουν ξεκάθαρα δυο επιτυχίες σαν τον «Ερρίκο V» και τους «Τρομερούς Γονείς».

Όταν ο σκηνοθέτης του «Γιατρός χωρίς να θέλει» άρχιζε τη δουλειά του με ένα τράβελινγκ στο δάσος, είχε την άφελη και ίσως ύποσυνειδητη έλπίδα να μάς κάνει να καταπιούμε μετά την ταλαίπωρη σκηνή των δεματιών σαν φάρμακο ζαχαρωμένο. Προσπαθούσε να θάλει λίγη πραγματικότητα γύρω γύρω, έπιχειρούσε να μάς στήσει μια σκάλα για να μάς κάνει να άνεβοούμε στη σκηνή. Τα άδέξια τεχνάσματά του είχαν δυστυχώς το αντίθετο αποτέλεσμα: κατήγγειλαν όριστικά το μη πραγματικό των ήρώων και του κειμένου.

Ας δούμε τώρα πώς μπόρεσε ο Λώρενς Όλιβιε στον «Ερρίκο V» να λύσει την διαλεκτική του κινηματογραφικού ρεαλισμού και της θεατρικής συμβατικότητας. Κι αυτό το φίλμ άρχίζει με ένα τράβελινγκ αλλά για να μάς μπάσει μέσα στο θέατρο: στην αύλη του έλισαβετιανού πανδοχείου. Δεν έχει την άπαιτηση να μάς κάνει να ξεχάσουμε την θεατρική συμβατικότητα, αντίθετα την καταγγέλει. Το φίλμ δεν είναι άμεσο και απ' ευθείας ο «Ερρίκος V», αλλά η άπαραστάση του «Ερρίκου V». Αυτό είναι προφανές γιατί αυτή η άναπαράσταση δεν υποτίθεται ότι είναι σύγχρονη όπως στο θέατρο, αλλά ότι έκτυλίσσεται τον καιρό του Σαίξπηρ και μάς δείχνονται οι θεατές και τα παρασκήνια. Δεν υπάρχει λοιπόν πιθανότητα λάθους: για να χαρεί κανένας το θέαμα δεν άπαιτείται η πράξη πίστης του θεατή μπροστά στο ριντώ που σηκώνεται. Δεν είμαστε πραγματικά στο θεατρικό έργο, αλλά σε ένα ιστορικό φίλμ για το έλισαβετιανό θέατρο, δηλαδή σε ένα κινηματογραφικό είδος καλά θεμελιωμένο και που το έχουμε συνηθίσει. Όμως χαιρόμαστε το θεατρικό έργο, η ίκανοποίησή μας δεν έχει τίποτα το κοινό με την ίκανοποίηση που θά μάς πρόσφερε ένα ιστορικό ντοκυμανταίρ, είναι η ίδια ίκανοποίηση μιας παράστασης Σαίξπηρ. Γιατί η άισθητική στρατηγική του Λώρενς Όλιβιε δεν ήταν παρά ένα τέχνασμα για να ξεφύγει από το θαύμα της αύλαιας. Κάνοντας τον κινηματογράφο του θεάτρου, καταγγέλλοντας έξ άρχής με τον κινηματογράφο το θεατρικό παίξιμο και τις θεατρικές συμβάσεις άντι να προσπαθήσει να τις κρύψει, έβγαλε από τη μέση την ύποθήκη του ρεαλισμού που άντιτίθεται στην θεατρική ψευδαίσθηση. Έτσι και θρήκαν αυτές οι ψυχολογικές προϋποθέσεις την συμμετοχή του θεατή, ο Λώρενς Όλιβιε είχε πιά το δικαίωμα να προχωρήσει τόσο στην γραφική παραμόρφωση του ντεκόρ όσο και στον ρεαλισμό της μάχης του AZINCOURT: ο Σαίξπηρ τον προκαλούσε να το κάνει με την ξεκάθαρη έπικλήσή του στη φαντασία του κοινού: και κεί άκόμα το πρόσχημα ήταν τέλειο. Αυτό το κινηματογραφικό ξετύλιγμα, που δύσκολα θά γινόταν άποδεκτό άν το φίλμ δεν ήταν παρά η άναπαράσταση του «Ερρίκου V», εύρισκε το άλλοθι του μέσα στο ίδιο το θεατρικό έργο. Έμενε φυσικά να τηρηθούν όλα αυτά. Ξέρουμε ότι τηρήθηκαν. Ας πούμε μόνο ότι το χρώμα, που ίσως άνακαλύψουμε τελι-

κά ότι είναι ούσιαστικά μη ρεαλιστικό στοιχείο, συντελεί στο να κάνει άποδεκτό το πέρασμα στο φανταστικό και, μέσα στο φανταστικό, να έπιτρέψει τη συνέχεια από τις μικρογραφίες στη «ρεαλιστική» άνασύσταση του AZINCOURT. Σε καμιά στιγμή δεν είναι ο «Ερρίκος V» άληθινά «φιλμαρισμένο θέατρο». Το φίλμ θρίοκεται κατά κάποιον τρόπο πριν και μετά την θεατρική παράσταση, δώθε και πέρα από τη σκηνή. Όμως ο Σαίξπηρ θρίοκεται για τα καλά κλεισμένος σ' αυτό, το ίδιο και το θέατρο, κλεισμένο από παντού από τον κινηματογράφο.

Το σύγχρονο θέατρο του βουλεβάρτου δεν μοιάζει να άνατρέχει τόσο έμφανώς στις σκηνικές συμβάσεις. Μάλιστα το «Έλεύθερο θέατρο» και οι θεωρίες του Άντουάν μπόρεσαν κάποτε να κάνουν πιστεύω την ύπαρξη ενός «ρεαλιστικού» θεάτρου, ενός είδους πρό-κινηματογράφου. Ήταν μια χίμαιρα που σήμερα πιά δεν ξεγελάει κανέναν. Άν ύπάρχει θεατρικός ρεαλισμός, είναι μόνο σε σχέση με ένα σύστημα συμβάσεων πιο κρυφών, λιγότερο φανερών αλλά πάντα το ίδιο άυστηρών. Στο θέατρο δεν ύπάρχει «φέτα ζωής». Η, τουλάχιστον, το γεγονός και μόνο ότι αυτή ή «φέτα ζωής» έκτίθεται σε μια σκηνή την άποκόπτει άκριθώς από τη ζωή για να την κάνει ένα φαινόμενο IN VITRO, που συμμετέχει έν μέρει άκόμα στη φύση αλλά που οι συνθήκες της παρατήρησης το παραλάσσουν βαθιά. Ό Άντουάν μπορεί μια χαρά να θάζει άληθινά σφαχτάρια έπι σκηνής, αλλά δεν μπορεί —όπως ο κινηματογράφος— να κάνει να περάσει από τη σκηνή όλόκληρο το κοπάδι. Για να φυτέψει στη σκηνή ένα δέντρο πρέπει να του κόψει τις ρίζες, και όπωσδήποτε πρέπει να παραιτηθεί από το να δείξει πραγματικά το δάσος. Έτσι, που το δέντρο του είναι ή συνέχεια του έλισαβετιανού πανώ, που σε τελευταία άνάλυση δεν είναι άλλο από ένδεικτική πινακίδα. Άν έχουμε ύπ' όψη αυτές τις σχεδόν άναμφισβήτητες άλήθειες, θά παραδεχτούμε ότι ή κινηματογράφιση ενός «μελοδράματος» σαν τους «Τρομερούς Γονείς», δεν θέτει και πολύ διαφορετικά προβλήματα από την κινηματογράφιση ενός κλασικού θεατρικού έργου. Αυτό που στην περίπτωση αυτού του θεατρικού έργου ονομάζεται ρεαλισμός, δεν το θέτει καθόλου στην ίδια μοίρα με τον κινηματογράφο, δεν καταργεί τη ράμπα. Μόνο που το σύστημα συμβάσεων, στο όποιο ύπακούει ή σκηνοθεσία, και άρα και το κείμενο, είναι κατά κάποιον τρόπο πρώτου βαθμού, οι τραγικές συμβάσεις, με τις ύλικές άναληθοφάνειες και τους άλεξανδρινούς που τις συνοδεύουν, δεν είναι παρά μάσκες και κόθορνοι που καταγγέλλουν και ύπογραμμίζουν τη θεμελιακή σύμβαση του θεατρικού γεγονότος.

Αυτό άκριθώς είδε ο Ζάν Κοκτώ, μεταφέροντας στην όθνη τους «Τρομερούς Γονείς». Άν και το θεατρικό του έργο φαινόταν να είναι άπό τα πιο «ρεαλιστικά», ο κινηματογραφιστής Κοκτώ κατάλαβε ότι δεν έπρεπε να προσθέσει τίποτα στο ντεκόρ του, ότι ο κινηματογράφος δεν έρχόταν για να το πολλαπλασιάσει αλλά για να το έντείνει. Άν το δωμάτιο γίνει διαμέρισμα, χάρη στην όθνη και στην τεχνική της

κάμερας, το διαμέρισμα θά μάς φανεί άκόμα λιγότερο έπαρκές άπό ό,τι μάς φαίνεται το δωμάτιο στη σκηνή. Έπειδή έδω ή ούσία θρίοκεται στο δραματικό γεγονός του κλειστού χώρου και της συγκατοικήσεως σ' αυτόν, ή παραμικρότερη άχτίδα ήλιου, ένα φώς, άλλο από το ήλεκτρικό, θά χαλούσαν αυτή την εύθραυστη και μοιραία συμβίωση. Και όταν όλη ή όμάδα της «ρουλότας» πηγαίνει στην άλλη άκρη του Παρισιού, στης Μαντελέν, την άφήνουμε στην πόρτα ενός διαμερίσματος για να την ξαναβρούμε στο κατώφλι του άλλου. Δεν πρόκειται πιά έδω για έλλειπτικό μοντάζ, που έχει γίνει κλασικό, πρόκειται για θετική σκηνοθετική ένέργεια, που δεν ήταν ύποχρεωμένος ο Κοκτώ από τον κινηματογράφο να την κάνει και που ξεπερνάει άκριθώς γι' αυτό τις έκφραστικές δυνατότητες του θεάτρου: γιατί το θέατρο, έπειδή είναι άναγκασμένο να τηρήσει αυτή την έλλειπτικότητα, δεν μπορεί να θγάλει από αυτή το ίδιο αποτέλεσμα. Έκατό παραδείγματα θά έπιβεβαιώσαν ότι ή κάμερα σέβεται τη φύση του θεατρικού ντεκόρ και προσπαθεί μόνο να αύξήσει την άποτελεσματικότητα του, άποφεύγοντας να μεταβάλλει τη σχέση του ως προς τα πρόσωπα. Βέβαια, όλες οι ένοχλητικές συμβάσεις δεν είναι στην ίδια μοίρα. Ό έξαναγκασμός να δείχνονται στη σκηνή διαδοχικά τα δωμάτια ένα-ένα και στον ένδιάμεσο χρόνο να κατεβαίνει ή αύλαία, είναι άδιαφιλονίκητα μια δέσμευση άχρηστη. Την άληθινή ένότητα χρόνου και τόπου την εισάγει ή κάμερα χάρη στην κινητικότητα της. Χρειάστηκε ο κινηματογράφος για να έκφραστεί έπι τέλους έλεύθερα το θεατρικό σχέδιο και για να γίνουν οι «Τρομεροί Γονείς» καταφανώς μια τραγωδία διαμερίσματος, όπου το μισάνοιγμα μιας πόρτας μπορεί να πάρει περισσότερο νόημα από ένα μονόλογο πάνω σ' ένα κρεβάτι. Ό Κοκτώ δεν προδίδει το έργο του, μένει πιστός στο πνεύμα του θεατρικού έργου, σεβόμενος τις ούσιαστικές δεσμεύσεις τόσο καλύτερα όσο ξέρει να τις ξεχωρίζει από τις τυχαίες. Ό κινηματογράφος έπενεργεί μόνο άποκαλυπτικά, κάνοντας να φανερωθούν όρισμένες λεπτομέρειες που ή σκηνή τις άφηνε κενές.

Άφου λύθηκε το πρόβλημα του ντεκόρ, έμενε το πιο δύσκολο: το πρόβλημα του ντεκουπάζ. Έκει είναι που ο Κοκτώ έπέδειξε την πιο μεγαλοφυή φαντασία. Η έννοια «πλάνο», καταλήγει τελικά να διαλυθεί. Μένει μόνο το «καδράρισμα», παροδική κρυσταλλοποίηση μιας πραγματικότητας, που δεν παύουμε ποτέ να άισθανόμαστε τί την περιβάλλει. Ό Κοκτώ άρέσκεται να έπαναλαμβάνει ότι σκέφτηκε το φίλμ του σε «16 χιλ.». Μόνο το «σκέφτηκε» γιατί θά δυσκολευόταν πολύ να το πραγματοποιήσει έτσι σε μικρό σχήμα. Αυτό που μετράει είναι ότι ο θεατής νοιώθει ότι παρευρίσκεται όλότελα στο έπεισόδιο, όχι πιά όπως στον Γουέλς (ή τον Ρενουάρ) μέσω του θάθους πεδίου, αλλά χάρη σε μια διαβολική γρηγοράδα του θλέμματος, που μάς φαίνεται ότι για πρώτη φορά γίνεται ένα με το γνήσιο ρυθμό της προσοχής.

Άναμφισβήτητα, κάθε καλό ντεκουπάζ το λαμβά-

νει ύπ' όψη του. Το παραδοσιακό «CHAMP - CONTRE - CHAMP» μοιράζει το διάλογο σύμφωνα με μια στοιχειώδη σύνταξη του ένδιαφέροντος. Ένα γκρό πλάν τηλεφωνικής συσκευής, που χτυπάει την παθητική στιγμή, ίσοδυναμεί με μια συγκέντρωση της προσοχής. Άλλά μάς φαίνεται ότι το συνηθισμένο ντεκουπάζ είναι ένας συμβιβασμός άνάμεσα σε τρία δυνατά συστήματα άνάλυσης της πραγματικότητας: 1ον, μια άνάλυση καθαρά λογική και περιγραφική (το όπλο του έγκλήματος πλιά στο πτώμα), 2ον, μια ψυχολογική άνάλυση που έμπεριέχεται στο φίλμ, δηλαδή σύμφωνα με την άποψη ενός άπό τους πρωταγωνιστές μέσα στη δοσμένη κατάσταση (το ποτήρι με το γάλα —το ίσως δηλητηριασμένο— που πρέπει να πιεί ή Ίνγκριντ Μπέργκμαν στο «Νοτόριους», ή το δαχτυλίδι στο δάχτυλο της Τερέζα Ράιτ στο SHADOW OF A DOUBT («Η σκιά μιας ύποψιας»). 3ον, τέλος, μια ψυχολογική άνάλυση σε συνάρτηση με το ένδιαφέρον του θεατή, ένδιαφέρον αυθόρμητο ή προκαλούμενο από τον σκηνοθέτη άκριθώς χάρη σ' αυτή την άνάλυση: π.χ. το πόμολο της πόρτας, που γυρίζει χωρίς να το πάρει είδηση ο δολοφόνος που νομίζει ότι είναι μόνος (στο κοκλοθέατρο, τα παιδιά φωνάζουν «πρόσεξε!» στη μαριονέτα που πάει να την άρπάξει ξαφνικά ο χωροφύλακας).

Αυτές οι τρεις σκοπιές —πού, στά περισσότερα φίλμ, ο συνδυασμός τους συνιστά τη σύνθεση του κινηματογραφικού έπεισοδίου —θεωρούνται μοναδικές. Στην πραγματικότητα, ένέχουν ψυχολογική έτερογένεια και ύλική άσυνέχεια. Σάν την έτερογένεια και την άσυνέχεια που ύποστηρίζει για θεμιτές ο παραδοσιακός μυθιστοριογράφος και που στοίχισαν στον Φρανσουά Μωριάκ τις γνωστές έπιθέσεις άπό τον Ζάν-Πώλ Σάρτρ. Η σπουδαιότητα που παίρνουν το θάθος πεδίου και το πλάν - φιξ στα έργα του Όρσον Γουέλς και του Γουίλιαμ Γουάιλερ προέρχεται άκριθώς από αυτή την άπόρριψη του αυθαίρετου κομματιάσματος, που σ' αυτούς άντικαθίσταται από μια εικόνα όμοιόμορφα άναγνώσιμη που άναγκάζει τον θεατή να κάνει ο ίδιος έπιλογή.

Άν και τεχνικά μένει πιστός στο κλασικό ντεκουπάζ (το φίλμ του μάλιστα έχει περισσότερα πλάνα από τον μέσο όρο), ο Κοκτώ του άποδίδει μια πρωτότυπη σημασία μη χρησιμοποιώντας πρακτικά παρά μόνο πλάνα της τρίτης κατηγορίας, δηλαδή την σκοπιά του θεατή και μόνο αυτή: ένός θεατή έξαιρετικά διορατικού και σε θέση να θλέπει τα πάντα. Η λογική και περιγραφική άνάλυση, καθώς και ή σκοπιά του ήρωα, έχουν πρακτικά έξαλειωθεί: μένει ή σκοπιά του μάρτυρα. Η «ύποκειμενική κάμερα» πραγματοποιείται έπι τέλους, αλλά άνάποδα, όχι όπως στην «Κυρά της Λίμνης» με παιδαριώδη ταύτιση του θεατή με τον ήρωα με την μεσολάθηση της κάμερας, αλλά αντίθετα με την άνελέγητη έξωτερικότητα του μάρτυρα. Η κάμερα είναι έπι τέλους ο θεατής και τίποτα άλλο. Το δράμα ξαναγίνεται πλήρως θέαμα. Και ο Κοκτώ είναι που είχε πεί ότι ο κινηματογράφος είναι ένα έπεισόδιο ιδωμένο από μια κλειδαρότρυπα. Έδω μένει από την κλειδαρότρυπα ή έντύπωση παραθίασης οίκογενεια-

κού ασυλου, ή άδιαντροπιά σχεδόν της «ήδονοβλεψίας».

“Ας πάρουμε ένα πολύ σημαδιακό παράδειγμα αυτής εξωτερικότητας που διαλέχτηκε: μιιά από τις τελευταίες εικόνες του φίλμ, όταν ή YVONNE DE BRAY δηλητηριασμένη άπομακρύνεται όπισθοχωρώντας προς την κάμαρά της, κοιτάζοντας την παρέα που πολυσχολη περιστοιχίζει την εύτυχισμένη Μαντελέν. “Ενα τράβελινγκ πίσω δίνει την δυνατότητα στην κάμερα να την συνοδέψει. “Αλλά αυτή ή κίνηση της μηχανής δέν συγγέεται ποτέ —όπως ύπήρχε μεγάλος πειρασμός να συμβεί— με την ύποκειμενική σκοπιά της «Σοφίας». Σίγουρα τό σόκ που προκαλεί τό τράβελινγκ θά ήταν πιό θίαιο άν ήμασταν στην θέση της ήθοποιού και βλέπαμε με τά μάτια της. “Αλλά ό Κοκτώ άποφεύγει καλά αυτή την παρερμηνεία, κρατάει πάντα την YVONNE DE BRAY «σε άμόρσα» και όπισθοχωρεί, με λίγη καθυστέρηση, πίσω της. Τό άντικείμενο του πλάνου δέν είναι αυτό που εκείνη κοιτάζει, ούτε καν τό βλέμμα της: είναι τό να την κοιτάζουμε να κοιτάζει. Πάνω από τόν όμο της θέβαια, και εκεί θρίσκεται τό πρόνόμιο του κινηματογράφου, αλλά που ό Κοκτώ σπεύδει να τό άποδώσει στο θέατρο.

“Ο Κοκτώ έμπαινε έτσι στην κύρια άρχή τών σχέσεων άνάμεσα στον θεατή και στη σκηνή. “Ενώ ό κινηματογράφος του έδινε την δυνατότητα να συλλάθει τό δράμα από πολλές σκοπιές, διάλεξε ήθελημένα να μήν χρησιμοποιήσει παρά μόνο την σκοπιά του θεατή, του μόνου κοινού παρονομαστή σκηνής και όθόνης.

“Ετσι, ό Κοκτώ διατηρεί στο έργο του την ουσία του θεατρικού του χαρακτήρα. “Αντί να έπιχειρήσει, όπως τόσοι άλλοι, να τό διαλύσει, μέσα στον κινηματογράφο, χρησιμοποιεί άντίθετα τις δυνατότητες της κάμερας για να καταγγείλει, να ύπογραμμίσει, να έπιβεβαιώσει τις σκηνικές δομές και τά ψυχολογικά τους παρελκόμενα. “Η ιδιαίτερη συνεισφορά του κινηματογράφου δέν θά μπορούσε να προσδιοριστεί έδω παρά με ένα πλεόνασμα θεατρικότητας.

“Ετσι συναντάει τόν Λώρενς Όλίβιε, τόν “Ορσον Γουέλλες, τόν Γουάιλερ και τόν Ντάνιελ Νίκολς, όπως θά έδειχνε ή άνάλυση του «Μάκβεθ», του «“Αμλετ», τών «Μικρών Άλεπούδων», του «Τό πένθος ταιριάζει στην “Ηλέκτρα». για να μήν μιλήσουμε για ένα έργο σαν τό «OCCUPE TOI D' AMELIE», όπου ό Κλώντ - “Ωτάν Λαρά έφαρμόζει στο θωντεβίλ ένα έγχειρημα παρόμοιο με του Λώρενς Όλίβιε στον «“Ερρίκο V». “Ολες οι τόσο χαρακτηριστικές έπιτυχίες αυτών τών τελευταίων δεκαπέντε χρόνων φανερώνουν ένα παράδοξο: τόν σεβασμό του κειμένου και τών θεατρικών δομών. Δέν πρόκειται πιά για ένα θέμα που «διασκευάζεται». Πρόκειται για θεατρικό έργο που σκηνοθετείται μέσω του κινηματογράφου. “Από τό άφελές ή θρασύ «κονσερβοποιημένο θέατρο» ως αυτές τις πρόσφατες έπιτυχίες, τό πρόβλημα του φιλμαρισμένου θεάτρου έχει άνανεωθεί ριζικά. Προσπαθήσαμε να διακρίνουμε πώς. Με περισσότερες φιλοδοξίες, θά καταφέρουμε να πούμε γιατί;

(Συνεχίζεται)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τό άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό ESPRIT, “Ιούνιος, “Ιούλιος, Αύγουστος, 1951 και ύπάρχει στον δεύτερο τόμο τών έργων του Μπαζέν.

2. Μόνη, σαν άκατανίκητη εξαίρεση, στο κατώφλι του όμιλούντος, τό δέξαστο JEAN DE LA LUNE.

3. Στο βιβλίο του με άναμνήσεις από τά πενήντα χρόνια του στον κινηματογράφο, «Τό κοινό δέν έχει ποτέ άδικό» (έκδ. CORREA), ό ADOLPHE ZUKOR, δημιουργός του στάρ - σύστημ, δείχνει και πώς στην “Αμερική, ίσως ακόμα περισσότερο και άπ’ ό,τι στη Γαλλία, ό κινηματογράφος, από τό πρώτα του βήματα καταπίστηκε συνειδητά με τό να ληλατεί τό θέατρο. Γιατί τότε ή φήμη και ή δόξα σ’ ό,τι άφορά στο θέμα άνήκαν στη σκηνή. “Ο ZUKOR, καταλαβαίνοντας ότι τό έμπορικό μέλλον του κινηματογράφου έξαρτίσταν από την ποιότητα τών θεμάτων και άπό τό κύρος τών έρμηνευτών, άγόρασε ό,τι μπορούσε από δικαιώματα μεταφοράς θεατρικών έργων και προσέλυσε τά δημοφιλέστερα όνόματα του θεάτρου της έποχής. Οι σχετικά ψηλές για την έποχή ταρίφες του άλλωστε δέν δικαιολογούνταν πάντοτε άπό την έπιφυλακτικότητα τους να συμβιβαστούν με αυτή την ξένη και περιφρονημένη βιομηχανία. “Αλλά πολύ γρήγορα, με βάση αυτή τη θεατρική καταγωγή, ξεπήδησε αυτό τό τόσο ιδιόρρυθμο φαινόμενο του «στάρ», τό κοινό διάλεξε άνάμεσα στις διασημότητες του θεάτρου, και οι εκλεκτοί του άπέκτησαν γρήγορα μιιά δόξα άσύγκριτη σε σχέση με τη δόξα της σκηνής. Παράλληλα, τά θεατρικά σενάρια έγκαταλείφθηκαν για να παραχωρήσουν τη θέση τους σε ιστορίες προσαρμοσμένες στη μυθολογία που δημιουργόταν. “Αλλά για να γίνει τό άλμα, είχε χρησιμοποιηθεί ή άπομίμηση του θεάτρου.

4. Βλ. τό επόμενο κεφάλαιο: «“Η περίπτωση Πανιόλ».

5. Βλ. «JUVENCE», του “Αλ. Χάξλεϊ: “Ο άνθρωπος δέν είναι παρά ένας πιθανός πρόωρα γεννημένος».

6. LES ARTS DE LITTÉRAURE (Οι λογοτεχνικές τέχνες).

7. Με την ίδια έλευθερία χρησιμοποίησε και τό CARRESE DU SAINT SACREMENT, του Μεριμέ.

8. “Ενα αχόλιο δέν είναι ίσως περιττό. “Ας άναγνωρίσουμε κατ’ άρχήν ότι μέσα στο θέατρο τό μελόδραμα και τό δράμα προσπάθησαν να εισάγουν μιιά ρεαλιστική έπανάσταση: τό ιδανικό του Σταντάλ για τόν θεατή που μπαίνει στο παιχνίδι και πυροβολεί τόν προδότη (άντίθετα ό “Ορσον Γουέλλες στο Μπρόντγουαϊθ θά μυθολογήσει τά καθίσματα της πλατείας). “Εναν αιώνα άργότερα ό “Αντουάν θά επεκτείνει τό ρεαλισμό του κειμένου στον ρεαλισμό της σκηνοθεσίας. Δέν είναι τυχαίο ότι ό “Αντουάν άργότερα έκανε κινηματογράφο. “Ετσι, που άν δούμε λίγο από μακριά την ιστορία, πρέπει να ύμολογήσουμε ότι μιιά πλατεία προσπάθεια για «θέατρο - κινηματογράφο» προηγήθηκε από την προσπάθεια για «κινηματογράφο - θέατρο». Πριν από τόν Μαρσέλ Πανιόλ, ύπήρξαν ό Δουμάς υίός και ό “Αντουάν. “Ισως έξ άλλου ή θεατρική άναγέννηση που ξεπήδησε από τόν “Αντουάν να έπωφεληθήκε κατά πολύ από την ύπαρξη του κινηματογράφου που πήρε άπάνω του την αίρεση του ρεαλισμού και περιόρισε τις θεωρίες του “Αντουάν στην ύγιή άποτελεσματικότητα μιιάς αντίδρασης ενάντια στο συμβολισμό. Τό ξεδιάλεγμα που έκανε τό VIEUX COLOMBIER στην έπανάσταση του “Ελευθέρου Θεάτρου (άφήνοντας τόν ρεαλισμό στο γκράν γκινιόλ) στο σημείο να έπιβεβαιώσει την άξία τών σκηνικών συμβάσεων, δέν θά ήταν ίσως δυνατό να γίνει χωρίς τό συναγωνισμό του κινηματογράφου. Συναγωνισμό ύποδειγματικό, που όπωσδήποτε έκανε τόν δραματικό ρεαλισμό άμετάκλητα γελοίο. Κανέναν δέν μπορεί πιά σήμερα να ύποστηρίξει ότι και τό πιό μπουρζουάδικό από τά δράματα του βουλευάρτου δέν χρησιμοποιεί όλες τις θεατρικές συμβάσεις.

Μετάφραση ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

ΑΛΕΚΟΣ Κ. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

“Ακαδημίας 41 - τηλ. 617.942

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

1 ΟΒΙΔΙΟΥ Η τέχνη του έρωτα	110 / 140	23 ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α “Η ιδέα της ειρήνης και ή ανθρώπινη έπιθετικότητα	70 / 100
2 ΚΑΓΙΑΜ ΟΜΑΡ Ρουμπαγιάτ	60	24 ΜΙΤΣΕΡΛΙΧ Α Τό άξενο τών πόλεων, πρωτοργό στην ψυχική άποργάνωση του πολίτη. Μέρος Α	50 / 80
3 ΦΡΙΛΙΓΓΟΥ Οι Ψαλμοί του Δαβίδ	80 / 100	25 ΣΑΦ Α “Η φιλοσοφία του “Ανθρώπου	60 / 90
4 ΕΡΑΣΜΟΥ Μωρίς Εγκώμιον	130 / 175	26 ΜΑΡΚΟΥΣΕ ΧΕΡΜΠΕΡΤ Ψυχανάλυση και Πολιτική	50 / 80
5 ΓΚΥΓΙΩΜΩ Κυβερνητική και Διαλεκτικός Υλισμός	100 / 130	27 ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ “Αναμνήσεις από τό μέλλον	120 / 140
6 ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ Ειρήνη	110 / 140	28 ΝΤΕΝΙΚΕΝ ΕΡΙΧ “Επιστροφή στ’ άστρα	120 / 140
7 ΡΙΛΚΕ ΡΑΪΝΕΡ Ποιήματα	120 / 150	29 ΤΖΟΝΣΟΝ ΜΠΕΝ “Ο “Αλχημιστής	80
8 ΡΙΛΚΕ ΡΑΪΝΕΡ “Ιστορίες του Καλού Θεού	80 / 120	30 ΜΠΡΟΖΕΚ ΣΛΑΒΟΜΙΡ “Τάγκο»	80
9 ΛΟΡΚΑ Μοιραλοί για τόν “Ιγνάθιο	60	31 ΝΤΕΜΠΟΡΙΝ Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος	260
10 ΚΑΦΚΑ ΦΡΑΝΤΣ “Αμερική	120	32 ΜΠΕΚ ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ Στης Μόσχας τά χαρακώματα	100 / 130
11 ΑΡΑΓΚΟΝ ΛΟΥΪ Μ’ άνοιχτά χαρτιά	70 / 100	33 ΓΚΡΟΥΪΛΙΧ Ε Κανείς δέν γεννιέται ήρωας	120 / 150
12 ΕΞΥΠΕΡΥ “Ο Μικρός Πρίγκιπας	60 / 75	34 ΜΑΝΧΑΤΤΑΝ Α Τό Βατικανό και ό 20ός αιώνας	150
13-18 ΠΡΟΥΣΤ ΜΑΡΣΕΛ ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΧΡΟΝΟ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΣΟΥΑΝ * Κομπραι	110 / 150	35 ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ Δόν Κιχώτης	150
** “Ενας έρωτας του Σουάν	110 / 150	36 ΓΚΑΙΤΕ Β Ράινεκε ΦούΕ	110
*** “Ονόματα τόπων: τό όνομα	110 / 150	37 ΑΝΤΕΡΣΕΝ Παραμύθια	75
ΣΤΟΝ ΙΣΚΙΟ ΤΩΝ ΑΝΘΙΣΜΕΝΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ * Γύρω από την κυρία Σουάν	110 / 150	38 ΓΚΡΙΜΜ “Ο Θαυμαστός κόσμος	95
** “Ονόματα τόπων: ό τόπος	110 / 150	39 ΑΙΣΩΠΟΥ Μύθοι	75
*** “Ονόματα τόπων: ό τόπος	110 / 150	40 ΣΑΙΞΠΗΡ Περικλής — “Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας	100
19 Γ ΡΑΪΤ “Ο Σαίξπηρ και ή έποχή του	110 / 140	41 ΤΣΕΧΟΦ Α “Αναποδιές της ζωής	25
20 ΚΟΤΤ ΓΙΑΝ Σαίξπηρ, ό σύγχρονός μας	170 / 200	42 ΤΑΓΚΟΡ Ρ Διηγήματα - “Αφιερώματα	30
21 ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ “Αναμνήσεις και “Αναζητήσεις * Γκράτς	100	43 ΤΣΕΡΝΙΣΕΦΣΚΙ Τά φιλοσοφικά	30
** Βιέννη	100		
*** Μόσχα	100		
22 ΦΙΣΕΡ ΕΡΝΣΤ Τέχνη και “Ανθρωπισμός	120		