

σύγχρονος κινηματογράφος

13ο Έλληνικό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης
«Μέρες τοῦ '36»
1ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσ/νίκης
"Αλφρεντ Χίτοκοκ"
"Αντρέ Μπαζέν"

24-26

‘Οκτ.)Νοέμ.)Δεκέμβριος 72



ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ – ΤΙΜΗ ΔΙΠΛΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ 20 ΔΡΧ

3^ο ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Η κριτική έπιτροπή του 3ου πανελλήνιου φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους μὲψ φόμις τέσσερις έναντι ένός αποφάσισε τὴν ἀπονομὴ (ἀντί πρώτου καὶ δεύτερου βραβείου) τοῦ ΠΡΩΤΟΥ ΒΡΑΒΕΙΟΥ στὶς ταινίες: «Δύο - τρία πράγματα» τοῦ Γιάννη Σμαραγδῆ καὶ «Τὸ πακέτο» τοῦ Θανάση Ρακιτζῆ, θεωρώντας ὅτι παρουσιάζουν μὲ συνέπεια μιὰ προσωπικὴ προβληματική, ἐνῶ ταυτόχρονα συμβάλλουν στὴν ἔξελιξη τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς στὸν τόπο μας.

Ἐπίσης ἡ κριτικὴ ἔπιτροπὴ ἀποφάσισε ὁμόφωνα τὴν ἀπονομὴ ἐπαίνου στὶς ταινίες: «Μικρὴ περιγραφὴ τῆς ἐπιστροφῆς του» τῆς Βασιλικῆς Ἡλιοπούλου, καὶ «Μελλελὲ» τοῦ Τάσου Ψαρρᾶ, γιὰ τὴν ἐνδιαφέρουσα προσπάθειά τους διερεύνησης σύγχρονων ἑλληνικῶν προβλημάτων.

Η κριτικὴ ἔπιτροπή: Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Κώστας Σφήκας.

ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ

Η λέσχη τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» σὲ συνεργασίᾳ μὲ τὸν κινηματογράφο τέχνης «Ἀλκυονίδης» ἄρχισε τὶς προβολὲς κλασικῶν (ἢ σύγχρονων παραγνωρισμένων) ταινιῶν κάθε Κυριακὴ πρωί, στὶς 11, στὴν «Ἀλκυονίδη», μὲ εἰσιτήριο 10 δρχ. Τὸ κοινὸν μπορεῖ νὰ πληροφορηθεῖ γιὰ τὴν ταινία κάθε Κυριακῆς ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες (Παρασκευὴ ἢ Σάββατο) καὶ ἀπὸ τὴν ἀναρτημένη στὴν «Ἀλκυονίδη» ἀφίσα. Μετὰ ἀπὸ κάθε προβολὴ γίνεται συζήτηση.

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

τῆς Ἐταιρείας γιὰ τὴν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. 13ο Ἑλληνικὸ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τὸν Κλαίρης Μιτσοτάκη καὶ Τέλη Σαμαντᾶ ... 3
2. Γιὰ τὶς «Μέρες τοῦ '36»
I. Τὸν Τέλη Σαμαντᾶ 6
II. τοῦ Νίκου Λυγγούρη 16
3. Ιο Διεθνὲς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τὸν Βασίλη Ραφαηλίδη 38
4. Ἡ θέση τοῦ θαυματικῆ ἢ ὁ Χίτοκον καὶ τὸ πιῶμα τοῦ πονθενά (II). Τὸν Νίκου Λυγγούρη 52
5. Θέατρο καὶ κινηματογράφος (II). Τὸν Ἄντελο Μπαζέντη 60
6. Κριτικὴ Φρενίτις, Βαρθολομαῖος, Πέρουσι σὸν Μαρίενμπαρτ, "Ἐγκλημα ζηλοτυπίας, Ἡ περιποιηση Χέρτιζον 70

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

No 24-26 Οκτ.)Νοέμ.)Δεκέμβριος 72

«Μέρες τοῦ '36», τοῦ Θόδωρου Αγγελόπουλου



- Ιδιοκτησία: Ἐταιρία γιὰ τὴν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος».
- Υπεύθυνοι σύμφωνα μὲ τὸν νόμο: Ἐκδότης - Διευθυντής: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ι. Δροσοπούλου 223. Ἀρχιεπισκόπης: Τέλης Σαμαντᾶς, Ἐπαρχιακόνδια 8. Ὑπεύθ. Τυπογραφείου: Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855.
- Αναπαραγωγὴ φωτογραφιῶν - διστητής: Στράτος Γιαννατοῦς, Ἀρκαδίας 52, τηλ. 5720545.
- Κασέ: Κλαίρη Μιτσοτάκη.
- Συντακτικὴ ἔπιτροπή: Μισέλ Δημόπουλος, Πάνος Κοκκινόπουλος, Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μιτσοτάκη, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντᾶς.
- Ετήσια συνδρομή: Ἐσωτερικοῦ δρχ. 100, ἐξωτερικοῦ δολλάρια 7.
- Γραφεία: Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (Τ.Τ. 139), τηλ. 718.748.
- Εμβάσματα: Τάκη Παπαγιαννίδη, Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (Τ.Τ. 139).
- Τιμὴ διπλοῦ τεύχους 20 δρχ.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 24-26 Dec. 72
● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Harētos 1 - Herodotou, Athènes 139.

13ο Έλληνικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Από τὸ ἐπόμενο τεῦχος δ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» μετατρέπεται σὲ δίμηνο περιοδικό. Θὰ ἔχει 80 σελίδες καὶ θὰ πουλιέται 30 δραχμές. Ἡ μετατροπὴ αὐτὴ δοφείλεται σὲ δύο βασικὰ λόγους:

1. "Ενα πρόβλημα συνέπειας στὴν ψή. Είναι βέβαια γνωστὴ ἡ παντελής ἔλλειψη κινηματογραφικῆς παιδείας στὸ τόπο μας. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, στὸ ἔξωτερικό, ἡ πρόοδος στὴν κινηματογραφικὴ κουλτούρα είναι ἀλματώδης. Βρεθήκαμε μπροστὰ στὸ τεράστιο πρόβλημα μὲ ποιόν τρόπο θὰ μπορέσουμε νὰ μεταφέρουμε μὲ συνέπεια αὐτὴ τῇ γνώση. "Εχοντας ὑπ' ὄψη μας δτὶ ἡ ἔξελιξη τῆς γνώσης δὲν εἶναι γραμμικὴ ἀλλὰ συντελεῖται μὲ διαδοχικὰ ἄλματα - ἐπαναστάσεις στὸν θεωρητικὸ τομέα (καὶ εἰδικὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἐπαναστάσεις ποὺ ἔγιναν σὲ χώρους «ἐξωκινηματογραφικούς», βλ. διαλεκτικὸς καὶ ίστορικὸς ὑλισμός, θεωρία τῆς ψυχανάλυσης, γλωσσολογία - σημειολογία - σημειωτική, καὶ ἐφαρμογή τοὺς σὲ χώρους δπῶς ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ ζωγραφική), βγάλαμε τὸ συμπέρασμα δτὶ μόνο ἀναπαράγοντας) τὶς διαδοχικὲς αὐτὲς τομές - ρήξεις στὴν ἔξελιξη τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου μπορούσαμε νὰ δώσουμε πτὸν ἔλληνα ἀναγνώστη τοὺς ἀναγκαίους ὅρους γιὰ νὰ στοχαστεῖ μὲ ἐπιστημονικὸ τρόπο τὸ κινηματογραφικὸ φαινόμενο. Αὐτὴ ἡ διαδικασία δμῶς προϋποθέτει τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ὅρων, τῶν ἀρχῶν, ἡ τῶν μεθόδων μὲ δσο τὸ δυνατὸν σφαιρικότερο τρόπο. Μὲ τὶς 46 σελίδες δμῶς, ποὺ διαθέταμε (ὑπολογίζοντας καὶ τὴν ἀφαίρεση ἐνὸς ποσοστοῦ σελίδων ἀφερωμένων ἀναγκαῖα στὴν ἐπικαιρότητα), εἴμασταν ἀναγκασμένοι νὰ τεμαχίζουμε αὐτὴ τὴ «σφαιρικὴ» ἀντιμετώπιον, δημιουργώντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο χάσματα στὸν ἀναγνώστη. Ἀποφασίσαμε ἔτοι ν' αὐξήσουμε τὶς σελίδες (σὲ 80), προσπαθώντας σὲ κάθε τεῦχος νὰ δίνουμε τὴν δσο τὸ δυνατὸν πληρέστερη ἀνάλυση ἐνὸς τμήματος τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς θεωρίας (βλ. "ἀναπαράσταση", "ρεαλισμός", "κινηματογράφος καὶ ίδεολογία" κλπ.).

2. "Ενα πρόβλημα οἰκονομικό. Ἡ αὐξήση τῶν σελίδων θὰ ἐπιφέρει, αὐξάνοντας τὸ κόστος τοῦ περιοδικοῦ καὶ ὑπολογίζοντας σταθερὴ τὴν πώλησή του (έκτὸς ἀπὸ τοὺς συνδρομητές, διαθέτουμε περίπου 2000 ἀντίτυπα κατὰ τεῦχος), ὑπέρογκη αὐξήση τοῦ παθητικοῦ, ποὺ ἔχει ἥδη τὸ περιοδικό: Τὸ κόστος κάθε τεῦχους τριῶν δεκαεξαελιδῶν είναι 30 - 32.000 (27.000 καρτὶ καὶ τεχνικὴ ἐπεξεργασία, σὺν 3 - 5000 πληρωμὴ ψλητηριασμὸς - πρωτότυπα κείμενα καὶ μεταφράσεις). Πουλώντας 2.000 ἀντίτυπα (ἐπὶ 6 δρχ. ποὺ μᾶς ἀποφέρει ἔσοδο τὸ καθένα), τὰ ἔσοδά μας είναι 12.000. "Εχουμε, δηλαδή, παθητικὸ 20.000 τὸ μήνα. Μὲ τὴν καινούργια του μορφὴ τὸ περιοδικό θὰ ἔχῃ κόστος γύρω στὶς 50.000. Ἡ τιμὴ τῶν 30 δραχμῶν ὑπολογίζεται ἀντίστοιχα δτὶ θὰ μᾶς ἀποφέρει ἔσοδα (πάγια γιὰ 2000 ἀντίτυπα, ἐπὶ 20 δραχμὲς τὸ καθένα) γύρω στὶς 40.000 δραχμές. "Εχουμε μείωση τοῦ παθητικοῦ σὲ 10.000 γιὰ τοὺς δύο μῆνες. Τὸ παθητικὸ αὐτὸ θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ καλύψουμε μὲ τὴν ἐγγραφὴ συνδρομητῶν. Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριθῶς τὸ σημεῖο χρειαζόμαστε τὴ συμπαράσταση τῶν ἀναγνωστῶν μας. Γιατὶ τελικὰ ἡ αὐξήση τῶν συνδρομητῶν είναι ἡ μιοναδικὴ ἐγγύηση γιὰ τὴ συνέχιση τῆς ἔκδοσης τοῦ περιοδικοῦ.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

Οἱ ταινίες τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἔνωσαν λαβές στὴν κριτικὴ ὥστε νὰ θεωρήσει τὴν Ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ 1972 τουλάχιστον σάν ἐνθαρρυντική. Δύο θασικὰ είναι τὰ κριτήρια ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ νὰ δηγηθεῖ σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα: α) «μιὰ στροφὴ πρὸς τὴν ποιότητα, σὲ σύγκριση μὲ τὴν παραγωγὴ τῶν ἄμεσα πρόηγούμενων χρόνων» καὶ β) «δ μὴ ἐμπορικὸς στόχος πολλῶν ταινιῶν».

Στεκόμαστε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γιατὶ πέρα ἀπ' τὸ δτὶ ἀναφέρεται ἄμεσα στὶς ταινίες τοῦ φεστιβάλ δηλῶνει ταυτόχρονα κι ἔναν τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ προβλήματος διόλκηρου τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Πρόκειται γιὰ μιὰ συλλογιστικὴ ποὺ στηρίζει τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸν «ἀντιδραστικὸ» καὶ «προσδευτικὸ» κινηματογράφο, ἀνάμεσα στὸν «παλιό» καὶ τὸν «νέο» Ἑλληνικὸ κινηματογράφο, πάνω στὶς «προθέσεις» τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν παραγωγῶν καὶ μάλιστα στὶς οἰκονομικές τους προθέσεις. Τὸ δτὶ τὸ κριτήριο αὐτὸ είναι τουλάχιστο ἀστεῖο φαίνεται ἀπὸ μόνο του: κανένας θέσις (σκηνοθέτης ή παραγωγὸς) δὲν κάνει ταινίες μὲ σκοπὸν ν' ἀποτελέσουν οἰκονομικὴ ἀποτυχία. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ μιὰ ταινία συμμετέχει σ' ἔνα ἐμπορικὸ κύκλωμα παραγωγῆς-κατανάλωσης ἔχει δπωσδήποτε οἰκονομικοὺς στόχους. Ὁπότε τὸ ζήτημα μετατίθεται στὸ μὲ ποιό τρόπο μιὰ ταινία (οἱ ταινίες) σκοπεύει αὐτὸν τὸν δεδομένο οὕτως ἡ ἄλλως οἰκονομικὸ στόχο της. Κι ἔτσι φτάνουμε στὸ πρόβλημα ποὺ ἀποκρύβει, μέσα στὴν ἴδια τὴν προσπάθεια του νὰ ύποδηλώσει, τὸ ζεῦγος τῶν ἔννοιῶν «ἐμπορικὸς/ἀντιεμπορικός» κινηματογράφος. Αὐτὸ συμβαίνει γιατὶ μιὰ τέτοια ἀντίθεση ποὺ ἀνήκει στὸν οἰκονομικὸ χῶρο, καταλαμβάνοντας τὴ θέση καὶ προσπαθώντας νὰ δρίσει μιὰν ἀντίθεση ἀλλὴ ποὺ λειτουργεῖ στὸν ίδεολογικὸ τομέα, καταλήγει στὸ νὰ τὴν ἀποκρύψει. Μὲ δυὸ λόγια χρειαζόμαστε ἄλλους ὅρους γιὰ νὰ δηλώσουμε, καὶ νὰ στοχαστοῦμε τὴν πραγματικὴ ἀντίθεση. "Ορους ποὺ νὰ τὴν προσδιορίζουν σὰν ἀντίθεση στὸν ίδεολογικὸ χῶρο, ἀφοῦ τελικὰ κάθε κινηματογραφικὴ (κάθε καλλιτεχνικὴ) πρακτικὴ ἀπ' αὐτὸν ἔκεινα καὶ σ' αὐτὸν καταλήγει. Καὶ σ' αὐτὸν τὸν χῶρο μάχονται σήμερα δύο θασικὰ ίδεολογίες: ἡ κινηματογράφος καὶ ἡ κινηματογράφος στὴ χώρα μας. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: ἡ «Λυσιστράτη» (παραγωγὴ: Νέα Κινηματογραφία Ε.Π.Ε., (Κώστας Καζάκος), σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος), καὶ τὸ «Ναι μέν, ὀλλά» (παραγωγὴ - σκηνοθεσία - σενάριο: Πλαύλος Τάσσιος). Κι οἱ δυὸ αὐτὲς ταινίες ἀνήκουν καὶ ὀύσίαν στὸν ίδιο «έμπορικό» κινηματογράφο μόνο κάτω ἀπὸ κάνανεμένων σχήματα. (Αὐτὴ ἡ «ἀνανέωση» δμῶς τελικὰ δὲν είναι παρὰ οἰκονομικῆς καὶ πάλι τάχης: ἀφοῦ τὸ παλιό μοντέλο ἔχει πάψει πιὰ ν' ἀνταποκρίνεται στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινού μ' ἀποτέλεσμα οἱ εἰσπράξεις ν' ἀκολουθοῦν μιὰ καθοδικὴ πορεία). Λέμε «ἀνανέωση» ἔννοιῶντας μιὰ θεματογραφικὴ μόνο ἀνανέωση ποὺ στὸ μορφικὸ ἐπίπεδο ἔξακολουθεῖ νὰ στηρίζεται στοὺς ίδιους κανόνες (γοητείας) τοῦ «έμπορικοῦ» κινηματογράφου. Κι ἡ «ἀνανέωση» αὐτὴ γιὰ τὴ «Λυσιστράτη» σημαίνει τὴν προσφυγὴ στὸν «ίερο» χῶρο τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας, ποὺ

«δδηγήσουμε» μιὰ μέρα στὸν «Μπρέχτ» σιγά-σιγά.. γιατὶ είναι θέσιο δτὶ τὴν «ήμέρα ἑκείνη» δ «Μπρέχτ» θὰ είναι τὸ ίδιο «ἀκατανόητος», τὸ ίδιο «ἀπομακρυσμένος» ἀπὸ τὴν κινηματογραφία ποὺ θὰ συνεχίζει πάντα νὰ παίζει τὸ ρόλο της μὲ τὴν νέα της μορφὴ τῶν «διαδοχικῶν σταδίων τῆς συναισθηματικῆς ποιότητας»). Αὐτὸ ποὺ μετρά γιὰ μᾶς σὲ μιὰ ταινία είναι τὸ κατὰ πόσο ἐγγράφεται ἡ δχι μέσα στὰ πλαστικὰ της κινηματογραφίας, κι ἀν δὲν ἐγγράφεται τὶ εἶδους ρήξη ἔχει παράγει μ' αὐτήν. Καὶ τὸ λέμε ἀπὸ τὼρα: ἐκτὸς ἀπὸ τὶς «Μέρες τοῦ '36» (θέλεπε τὰ ἀντίστοιχα κείμενα σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος) δλες οἱ ἄλλες ταινίες μεγάλου μήκους καὶ ἡ πλειοψηφία τῶν μικροῦ μήκους ἐγγραφόντουσαν μέσα στὰ πλαστικὰ της, διατηρώντας ἡ κάθε μία ίδιατερες σχέσεις μ' αὐτήν.

Δὲν θ' ἀσχοληθοῦμε θέσιοι καθόλου μὲ τὶς ταινίες: «Μπούμ» (παραγωγὴ Τζαίμης Πάρις, σκηνοθεσία: Ἐρρίκος Θαλασσινός), «Ιπποκράτης» (ποὺ σὲ συνέχεια προστέθηκε καὶ ἡ «Δημοκρατία» γιὰ εύνοη τους διαφημιστικούς-δημητριαγικούς λόγους κατωτάτους, παραγωγὴ πάλι τοῦ Τζαίμης Πάρις, σκηνοθεσία τοῦ Ντίμη Δασδήρα), «Οργισμένη Γενιά» (παραγωγὴ-σκηνοθεσία: Γεράσιμος Παπαδόπας) καὶ «Διαμάντια στὸ γυμνό σου δέρμα (παραγωγὴ: Γρηγόριος Δημητρόπουλος, σκηνοθεσία: «Ομηρος Εύστρατιάδης), Γιατὶ ἀπόροια τῶν σχέσεων ποὺ διατηροῦν οἱ ταινίες αὐτὲς μὲ τὴν κινηματογραφία είναι ἡ σὲ τέτοιο θαθμὸ ταύτισή τους μὲ τὸ ἀντιδραστικότερο τμῆμα της, δστε ν' ἀποτελοῦν, σὰν συμπτώματα, τὸ ἀντικείμενο μιᾶς κοινωνιολογικῆς ἔρευνας κι δχι μιᾶς κινηματογραφικῆς κριτικῆς. Εξάλλου, οἱ ταινίες αὐτὲς παρα-ήταν «έμπορικές»...

"Ας δοῦμε δμῶς τὶς ταινίες ποὺ δηγηθεῖσαν «κημπορικές» μὲ τὴν ἔννοια δτὶ οἱ στόχοι τους έπερνούσαν τοὺς στόχους ποὺ είχε θάλει μ' ἔχρι σ' ἡ με-ρα παραγωγὴ-σκηνοθεσία: Ιδ «έμπορικός» κινηματογράφος στὴ χώρα μας. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: ἡ «Λυσιστράτη» (παραγωγὴ: Νέα Κινηματογραφία Ε.Π.Ε., (Κώστας Καζάκος), σκηνοθεσία: Γιώργος Ζερβουλάκος), καὶ τὸ «Ναι μέν, ὀλλά» (παραγωγὴ - σκηνοθεσία - σενάριο: Πλαύλος Τάσσιος). Κι οἱ δυὸ αὐτὲς ταινίες ἀνήκουν καὶ ὀύσίαν στὸν ίδιο «έμπορικό» κινηματογράφο μόνο κάτω ἀπὸ κάνανεμένων σχήματα. (Αὐτὴ ἡ «ἀνανέωση» δμῶς τελικὰ δὲν είναι παρὰ οἰκονομικῆς καὶ πάλι τάχης: ἀφοῦ τὸ παλιό μοντέλο ἔχει πάψει πιὰ ν' ἀνταποκρίνεται στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινού μ' ἀποτέλεσμα οἱ εἰσπράξεις ν' ἀκολουθοῦν μιὰ καθοδικὴ πορεία). Λέμε «ἀνανέωση» ἔννοιῶντας μιὰ θεματογραφικὴ μόνο ἀνανέωση ποὺ στὸ μορφικὸ ἐπίπεδο ἔξακολουθεῖ νὰ στηρίζεται στοὺς ίδιους κανόνες (γοητείας) τοῦ «έμπορικοῦ» κινηματογράφου.

τὴν χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ καθ-ιερώσει τοὺς σκοπούς τῆς, ἐπιτείνοντας τὴν (ταμειακή) ἀποτελεσματικότητά της μὲ ἀρκετή δόση ἡδονοθλεψίας ἀπ' τὴν μιά, καὶ τὴν ἀπαράδεκτη μετατροπή στοιχείων τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ σὲ φολκλόρ ἀπ' τὴν ἄλλη (κουστούμια, τὸ «εὔρημα» τοῦ Καραγκιόζη), χωρὶς νὰ παραλείπει νὰ δώσει καὶ διάφορες σύγχρονες πολιτικές καὶ «εἰρηνιστικές» προεκτάσεις στὸ ἔξαλλου πρόσφορο Ἀριστοφανικὸ κείμενο.

Γιὰ τὸ «Ναι μέν, ἄλλά» ή «ἀνανέωση» ἥταν διαφορετικῆς τάξης: τὸ φίλμ προσφέγει στὶς διάφορες ψευτο-μοντέρνες διαδικασίες «ἀνάλυσης» τοῦ προβλήματος τῆς σεξουαλικῆς καὶ οἰκονομικῆς καταπίεσης. Μὲ τὴ συνεχὴ χρησιμοποίηση δλῶν τῶν κακόγουστων τεχνικῶν μεθόδων τοῦ διεθνοῦς «έμπορικοῦ» κινηματογράφου (ἄμεσες λήψεις, «ἀνεξάρτητα» πλάνα, ἀκρατος συμβολισμὸς) σκοπεύει σὲ μιὰ «κοινωνικὴ διαμαρτυρία» μέσα ἀπὸ μιὰ πλήρη ἰδεολογικὴ σύγχυση, ποὺ ἐπιπλέον διακρίνεται καὶ γιὰ τὴν ἀρωστημένη τῆς ἀντίληψη σχετικὰ μὲ τὴν καταπίεση σὰν γενικὸ φαινόμενο (δ ἔχος, τὸ φέρετρο, ή ἀπωθητικὴ σύζυγος...).

«Υπάρχει πάντως καὶ μιὰ ταινία πού, οὕτε στὸν «έμπορικούς στόχους» ἔχει, οὕτε στὸν «έμπορικό κινηματογράφο» μπορεῖ νὰ ἔνταχθει... Μιλάμε γιὰ τὴν «Τελευταία «Ανοιξη» (παραγωγὴ: Τάκης Κανελλόπουλος - Φίνος Φίλμ, σενάριο-σκηνοθεσία: Τάκης Κανελλόπουλος). Ἡ ταινία αὐτὴ θέλει νὰ είναι «ποιητικός» κινηματογράφος. Αὐτὸς σημαίνει δτὶς ἡ ποίηση χρησιμοποιεῖται σὰν ἄλλοι γιὰ νὰ λέγεται καὶ νὰ βλέπεται ἡ χειρότερη ἀνοησία. «Τρεῖς Ιστορίες πολεμικές, τρεῖς δινθρωποι, τρεῖς ψυχές», είναι δ ἀφηγηματικός σκελετὸς τῆς ταινίας ποὺ δομεῖται καὶ σὰν εἰκόνα καὶ σὰν λόγος πάνω σὲ μιὰ ταλάντωση: ζούμ πίσω - ζούμ μπροστά / αὐτονόχτο - ἀνόχτο.

«Ἄς ἔρθουμε δμως σ' ἔνα ἄλλο «εἶδος» κινηματογράφου, τὸν «λαϊκό» κινηματογράφο τοῦ «Θανάση, πάρε τ' ὅπλο σου» (παραγωγὴ-σκηνοθεσία: Ντίνος Κατσουρίδης). «Υστερα ἀπὸ τὴν περυσινὴ (οἰκονομικὴ) ἐπιτυχία τοῦ «Τί ἔκανες στὸν πόλεμο Θανάση;» δ Κατσουρίδης πρωθεῖ ἀκόμη περισσότερο αὐτὸν τὸν «λαϊκό» κινηματογράφο, ἀπαντώντας θασικὰ σ' ἔνα «δημόσιο αἴτημα»: τὴν ἔξελιξη τοῦ «χαρακτήρα» ποὺ πλάθει δ Θανάσης Βέγγος. «Ἔτσι δ Θανάσης συμμετέχει περισσότερο στὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι, γίνεται πιὸ πραγματικός», πιὸ «ἀληθινός», γιὰ νὰ ἔρθει πιὸ κοντά μας, σὰν διποιοδήποτε ἀπ' τοὺς «χιλιάδες ἀνώνυμους ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ μας». Ἀπὸ κινηματογραφικὸς τύπος μετατρέπεται σὲ «πραγματικό» χαρακτήρα. Αὐτὴ δμως ἡ μετατροπὴ συνεπάγεται καὶ τὴν ταυτόχρονη μετατροπὴ τοῦ περίγυρου ποὺ πρέπει νὰ γίνει πιὸ «καθημερινός», πιὸ «θιαμένος». Ἀλλὰ ἐπὶ πλέον αὐτὸ τὸ «θιαμένο» τμῆμα τῆς «πραγματικότητας» θὰ πρέπει νὰ ἴσχυει εὐρύτερα, νὰ γενικεύεται δηλαδὴ ἡ περίπτωση. Αὐτὸν τὸ ρόλο παίζει στὸ φίλμ τὸ ἀνακάτεμα τοῦ «ρεαλισμοῦ» μὲ τὸν «συμβολισμό». Ἀποτέλεσμα: οἱ φτωχοί, «ἄλλα τόσο καλοὶ ἀνθρώποι», κατασθιώκονται ἀνελέητα ἀπὸ τοὺς πλούσιους κακούς καὶ σακάτηδες, ἀρνοῦνται τὸν διεφθαρμένο κόσμο τοῦ χρήματος, ἀντιστέκονται στὴν ἐπιθυλή μᾶς διπάνθρωπης ἡθικῆς, ψάχνουν νὰ βροῦν μιὰ θέση σ' αὐ-

τὸν τὸν κόσμο γιὰ νὰ δόῃ γηθοῦν τελικὰ κυνηγημένοι σ' ἔνα πεδίο θολῆς, σ' ἔναν «παράλογο χῶρο πολέμου» (ἡ ἔναν «χῶρο παράλογου πολέμου» ή ἔναν «παράλογο πόλεμο χώρου»), μὲ τὸν δποὶ δ σκηνοθέτης θάθελε νὰ συμβολίσει πολλὰ καὶ σπουδαῖα. Πραγματικὸ θύμα αὐτῆς τῆς περιπέτειας είναι τελικὰ δ ἡθοποιὸς Θανάσης Βέγγος ποὺ καταλήγει, μέσα ἀπὸ τὴ συνεχὴ οικοδόμηση τοῦ κινηματογραφικοῦ χαρακτήρα του στὰ φίλμ τοῦ Κατσουρίδη, νὰ συμβολίζει τὸν «ἀνθρωπὸ τοῦ λαοῦ μας», τὴ «λαϊκὴ ψυχή», τὴν κλεισμένη μέσα στὴ μυθολογία ποὺ τρέφει ἀσταμάτητα γι' αὐτὴν ἡ κυριαρχούσα ιδεολογία.

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ

Παραγωγὴ: Ντίνος Κατσουρίδης. **Σκηνοθεσία:** Παντελῆς Βούλγαρης. **Σενάριο:** Μένης Κουμανταρέας, Παντελῆς Βούλγαρης. **Φωτογραφία:** Νίκος Καθουκίδης. **Πρωταγωνιστοῦν:** Σταύρος Καλάρογλου, «Αννα Βαγενᾶ.

«Ἄν δ δμολογημένος (καὶ ἀπὸ τὸν δημιουργὸ) σκοπὸς τῆς ταινίας είναι νὰ μεταφέρει τὰ θιάματα ἐνὸς μικροαστοῦ ἀπὸ τὴν τάξη στὴν δποὶ μεγάλωσε, ποὺ δόῃ γιὰ μιὰ τέτοια μεταφορά; Καὶ ἀρκεῖ μιὰ πιστὴ ἀναπαράσταση δρισμένων στιγμῶν τῆς ζωῆς μιᾶς μικροαστικῆς οἰκογένειας, ώστε νάχουμε μιὰ κριτικὴ συμπειριφορᾶς αὐτῆς τῆς τάξης; Μ' ἀλλα λόγια ἡ ἀπλὴ κατάδειξη τῆς μικροαστικῆς ίδεολογίας καθόλου δὲν σημαίνει δτὶς είναι ταυτόχρονα καὶ τοποθέτηση τῆς καὶ καταγγελία τῆς. Καὶ στὸ «Προξενείο τῆς Αννας» συμβαίνει τὰ ίδια τὰ ίδεολογικά θεμέλια ποὺ πάνω τους στηρίζεται ἡ «καταγγελία» νὰ είναι δμοις τάξης μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς: ἡ ἀποψη τοῦ φίλμ πάνω στὴ μικροαστική ίδεολογία είναι κι αὐτὴ μικροαστική. Κι αὐτὸ γιατὶ δὲν δισκεῖται κανενὸς εἰδους κριτικὴ τῶν οἰκονομικῶν καὶ σεξουαλικῶν συνθηκῶν ποὺ καθορίζουν τοὺς ἥρωες τῆς ταινίας: γιατὶ ἡ ίδια ἡ ταινία θεωρεῖ τὸν ἔσωτρο τῆς «καθημέρια» δπου ἡ ζωὴ ἀντανακλᾶ τὸ εἰδωλό τῆς, μιμούμενο τὴν πραγματικότητα, ἀφήνοντας τὶς καταστάσεις νὰ «μιλήσουν ἀπὸ μόνες τους», κι ὅχι παράγοντας μιὰ πραγματικὴ γνώση πάνω σ' αὐτὴν τὴν πραγματικότητα. Βρισκόμαστε δηλ. θιμέμενοι σ' αὐτὸ ποὺ δνομάζεται «ίδεολογία τοῦ θιαμένου». Κι αὐτὴ ἀκριθῶς ἡ ἔννοια τοῦ «θιαμένου» καὶ τοῦ «ἄμεσου» είναι ἐκείνη ποὺ μὲ τὴ σειρὰ τῆς γίνεται τὸ ἄλλοι τοῦ φίλμ γιὰ τὴ συστηματικὴ ἀπόριψη κάθε κριτικῆς ἀντιμετώπισης τῆς πραγματικότητας.

Καὶ ὅχι μόνο δὲν υιοθετεῖ τὸ φίλμ μιὰ κριτικὴ στάση ἀπέναντι στὰ ἀναπαριστώμενα, θέτοντάς τα σὰν φυσικὰ καὶ ἀναλογίωτα μέσα ἀπὸ τὴ μιθοπλασία, ἀλλὰ ἐπιπλέον καλεῖ τὸν θεατὴ νὰ τοποθετηθῇ κι αὐτὸς δ ἕδος μέσα στὴ σκηνική δράση, ἀναγνωρίζοντας τὸν ἔσωτρο του καὶ τὰ θιάματα του σ' αὐτὴν, καὶ νὰ συμμετάσχει ἡ ν ἀντιδράσει συναισθηματικὰ λειτουργώντας πιὰ καθαρά σὰν ύποκειμενο τοῦ θεάματος.

Καὶ λειτουργεῖ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο γιὰ δύο θασικά λόγους: α) ἡ ταινία μὲ τὸ νὰ είναι «ζωὴ» τὸν κα-

λεῖ νὰ τὴ βιώσει κι ὅχι νὰ τὴ σκεφτεῖ καὶ δ) τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ φίλμ, ἡ διαφορὰ κι ἡ σχέση τῆς «Αννας» μὲ τὰ ἀφεντικά της, ἐγγράφεται (λανθασμένα ἡ τουλάχιστον λειψά) μὲ δρους ἡθικῆς καὶ συναισθηματικῆς τάξης κι ὅχι μὲ δρους κοινωνικούς, ταξικούς. Ἀκόμη κι ὅταν ἡ κοινωνική (οἰκονομική) θέση τῆς «Αννας» λέγεται καὶ δείχνεται στὴν ταινία, ἡ συμπειριφορά της δὲν καθορίζεται ἀπ' αὐτὴν. Σαφῶς σὲ μειονακτική θέση, βέβαια, ἡ «Αννα περιορίζεται στὸ ρόλο τοῦ θιμάτος, ρόλο ποὺ μπορεῖ νὰ παίξει (καὶ συνήθως παίζει) ἔνα δποιδήποτε πρόσωπο μὲ δποιδήποτε κοινωνική θέση, ἀρκεῖ νὰ τοῦ προορίζεται αὐτὴ τὴ θέση ἡ μιθοπλασία. Τί σημαίνει αὐτό; δτὶ οἱ καθορισμοὶ τῆς «Αννας» δηλώνουν μονάχα τὴ θέση της μέσα στὴ μιθοπλασία ὅχι δμως καὶ τὴν ίδεολογία της, ἡ δποὶα ἐντάσσεται καθαρά στὴν τάξη ποὺ ωπηρετεῖ κι ἡ δποὶα μὲ τὴ σειρὰ τῆς δὲν τῆς ἐπιτρέπει νὰ προσδιορίσει τὴ θέση της. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο κι ὅταν ἀκόμη «συνειδητοποίησε», πάλι σ' ἔνα ἡθικό-συναισθηματικό ἐπίπεδο, τὴ διαφορά της ἀπὸ τὸ περιθάλλον της (μὲ τὴν ἐπέμβαση ἐνὸς ἐξωτερικοῦ παράγοντα, τοῦ Κοσμᾶ), δὲν θὰ μπορέσει νὰ δράσει ἀλλιώτικα ἀπὸ πρότι, μιὰ κι ἡ θέση της ἔχει γίνει πιὰ μοίρα γι' αὐτὴν. «Ἔτσι τὰ πράγματα τελικὰ μένουν δπως ἥταν στὴν ἀρχὴ γιατὶ τὰ πράγματα ἀπλά δὲν ἀλλάζουν». Ἀλλωστε καὶ τὸ τέλος τοῦ φίλμ, αὐτὸ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐγγράψει εἰναι ἡ γνωστὴ πλατειά ἔννοια τοῦ «Συστήματος». Αὐτὸ ἀκριθῶς τὸ «Σύστημα» θέλει νὰ καταγγείλει τὸ φίλμ. «Η δποιδήποτε δμως καταγγελία μέσα ἀπὸ τὴν σπεικόνιση, μέσα ἀπὸ τὴ θιάση δὲν καταλήγει τελικὰ παρὰ μόνο στὴν ἐπικύρωση γιατὶ (γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν πάντα ἐπίκαιρο Μπρέχτ): «Μιὰ ἀπλὴ σπεικόνιση τῆς πραγματικότητας λέει γιὰ τὴν πραγματικότητα λιγύτερα παρὰ ποτέ. Μιὰ φωτογραφία τῶν θιαμάτων Κρούπη ἡ τῆς Α.Ε.Γ. δὲν λέει σχεδόν τίποτε γι' αὐτές... Η παλιὰ ἔννοια τῆς τέχνης ποὺ ζεκινάει ἀπὸ τὸ θιάμα δὲν μπορεῖ νὰ κρατηθεῖ πιά. Γιατὶ ἐκεῖνος ποὺ δπ' τὴν πραγματικότητα δὲν παρασταίνει παρὰ δ, τι μπορεῖ νὰ θιάθει δὲν παρασταίνει τὴν ίδια τὴν πραγματικότητα. Ἀπὸ καιρὸ δὲν μπορεῖ πιὰ ἡ πραγματικότητα νὰ θιάθει στὸ σύνολό της. «Οποιος δίνει τοὺς σκοτεινοὺς συνειρμούς, τὰ ἀνώνυμα συναισθηματα ποὺ αὐτὴ παράγει δὲν δίνει πιὰ τὴν ίδια. Δὲν μπορεῖ πιὰ κανεὶς νὰ καταλάθει τὸ φρούτο ἀπὸ τὴ γεύση του».

**ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ
ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ**



«Τὸ προξενείο τῆς „Αννας“, τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη

Στὶς μικροῦ μήκους ταινίες τοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θὰ ἀναφερθοῦμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος μας μαζὶ μὲ τὶς ταινίες ποὺ θὰ προβληθοῦν στὸ 3ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους ποὺ όργανώνει ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος.

MEXICOΣΤΟΥ '36

Παραγωγή: Γιώργος Παπαλιός. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος. Βοηθοί: Ν. Κουτελιδάκης, Γ. Φωτιάδης, Θ. Γραμένος. Φωτογραφία: Γ'. Αρβανίτης. Βοηθός: Ηλ. Παναγιωτόπουλος. Διεύθυνση παραγωγής: Γ'. Σαμιώτης. Μονάξ: Β. Συρόπουλος. Ντεκόρ: Μ. Καραπιπέρης. Βοηθός: Ν. Τριανταφυλλόπουλος. Σκρίπτ: Μ. Τουλιάτος, Θ. Κίττου. Μακέπτες χουστούμιν: Κ. Κατζουράκης. Ήλεκτρολόγοι: Γ. Λαζαρίδης, Γρ. Σαμιώτης. Τίτλοι: Π. Σωτηρίου. Συνεργάστηκαν στὸ σενάριο: Π. Μάρκαρης, Θ. Βαλτινός, Σιρ. Καρολᾶς. Ήθοποιοὶ (μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἐμφανίζονται): Π. Μάρκαρης, Χ. Καλαβροῦζος, Κ. Παύλου, Π. Ζαρκάδης, Χ. Νέζερ, Β. Τσάγγλος, Γ. Κανδήλας, Θ. Γραμένος, Χ. Χειμάρας, Μ. Βενιέρης, Θ. Βαλτινός, Π. Χοϊδᾶς, Γ'. Λουκάκος, Κ. Σφήκας, Γ'. Κυρίτοης, Ερ. Δαροπούλου, Τ. Μπούμπης, Τ. Σταθοπούλου, Γ. Συαραγδῆς, Γ. Παπαδημητράκης, Τ. Βλαχοπούλου, Κ. Κατριβάνος, Γ. Μάνδηλας, Σι. Στακιᾶς, Φ. Χατζηγεωργίου, Μ. Γεράδον, Κ. Ιμπροχώρη, Α. Ζερβοῦ, Άλ. Αργυροίου, Β. Καζάν, Π. Κοκκινόπουλος, Γ. Σιβρῆς, Τ. Σαμιώτης, Γάχ. Παϊρίδης.

I

Τέλη Σαμαντά

‘Ο ἀντικειμενικὸς στόχος ἐνδεικτικοῦ «ἔργου» δὲν εἶναι νὰ φέρνει στὸ φῶς τοὺς κανόνες τῆς ἀναπαράστασης, νὰ τοὺς προσφέρει «ἐν ἀναπαραστάσει» κάνοντάς τους νὰ λειτουργοῦν ἀντίστροφα ἢ στὸ κενό, νὰ τοὺς ἀποσυνθέτει σὲ συνδεόμενα στοιχεῖα σύμφωνα μὲ μιὰ τάξη ποὺ νὰ τὰ «ἀνατρέπει». Ἀντίθετα ουνεπάγεται μιὰ ἀνατροπὴ πρὸς ὄφελος κάποιου ἄλλου πράγματος, κι δχι ἀπλὰ ἐνα «στήσιμο ξανὰ στὰ πόδια»: στὴν περίπτωση τῶν «αἰσθητικῶν διαδικασιῶν», τὴν ἀνατροπὴ τῆς αὐτοσυνείδησης πρὸς ὄφελος τῆς ἀντανάκλασης τῶν σχέσεων ἀγάμεσα σὲ δρους, πρὸς ὄφελος μιᾶς ἀντανάκλασης αὐτῶν τῶν προνομιακῶν σχέσεων, ποὺ εἶναι πάντα ἀποῦσες ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ «ἀναπαρασταθοῦν» ποτέ: τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, τῶν κοινωνικῶν σχέσεων παραγωγῆς.

Αονὶ Ἀλιονοεῷ

‘Ο κινηματογράφος είναι ένα ιδεολογικό δργανό ποὺ έξασκεῖ τὴ δράση του στὸν ιδεολογικὸν χῶρο. Ποιά μπορεῖ νὰ είναι ἡ σημασία αὐτῆς τῆς θέσης; Γιὰ νὰ βροῦμε δρμαὶ τὴ σημασία της θὰ πρέπει νὰ γυρίσουμε λίγο πιὸ πάσω: ἀπὸ ποιά προβληματικὴ ἀπορέει αὐτῇ ἡ θέση; Τὴ χρήση ποιῶν δρων προϋποθέτει καὶ ποιὲς διχοτομίες ἔχουνοεῖ; Μ’ ἄλλα λόγια ποιός είναι ὁ ἐποπτημολογικὸς χῶρος τῆς;

καθορισμένο) προϊόν. Γιὰ νὰ κατανοηθεῖ καλύ-
ρα αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς πρακτικῆς θὰ τὴ συγκεκρι-
νοποιήσουμε περισσότερο προσθέτοντάς της με-
κοὺς ὅρους. Λέμε, λοιπόν: Τεχνικὴ πρα-
κτική, τὴ «μετατροπὴ πρώτων φυσικῶν ὄλῶν
προϊόντων προηγουμένης τεχνικῆς ἐπεξεργα-
σίας) σὲ τεχνικὰ προϊόντα, χρησιμοποιώντας καθο-
σμένα ὅργανα παραγωγῆς».²

Πολιτική πρακτική τη «μετατροπή συμένων κοινωνικῶν σχέσεων σὲ καινούργιες οινωνικὲς σχέσεις, χρησιμοποιώντας πολιτικὰ ὅρνα»³. Ιδεολογική πρακτική, τη «μετατροπὴ μᾶς δοσμένης «συνείδησης» σὲ μιὰ καινούργια «συνείδηση», χρησιμοποιώντας τὴ σκέψη ἡς συνείδησης πάνω στὸν ὕδιο τῆς τὸν ἑαυτό»⁴.

Θὰ σταθοῦμε σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὄρισμό
απὸ περιέχει ξναν ἀκόμη ὅρο τῆς θέσης μας, τὸν
ο «ἰδεολογικό». Τί έννοοῦμε λέγοντας «ἰδεολο-
γικά»; Τὸ πρόβλημα βέβαια εἶναι τεράστιο καὶ δὲν
ἢ τὸ ἔξαντλήσουμε ἐδῶ, ἀφοῦ ἄλλωστε δὲν εἶναι
ὢτὸ τὸ ἀντικείμενό μας. "Ας ποῦμε δώμας πρῶτα-
ρῶτα ὅτι, σχηματικὰ «μιὰ ιδεολογία εἶναι ξνα σύ-
γρμα (πούχει τὴ δική του λογική καὶ τὴ δική του
ὑνέπεια) ἀναπαραστάσεων (εἰκόνων, μύθων, ι-
εῶν ἢ έννοιῶν ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση) που
χει μιὰ ψηφιακή κι ξναν ιστορικὸ ρόλο μέσα σὲ μιὰ
οριζόντια κοινωνία».5

Αύτὸν τὸ «ἀναπαραστατικὸ σύστημα» διακρίνεται σαφῶς καὶ μάλιστα ἀντιθέτων στὴν ἐπιστήμην. Καρίσιμος γὰρ ἔπειτα θοῦμε σ' αὐτὸν τὸ σημεῖο ὃς σημειώσουμε ἄπλως ὅτι μὲ τὴν ἴδεολογίαν οἱ ἄνθρωποι καφράζουν «ὅχι τὶς σχέσεις τους μὲ τὶς συνθῆκες παρεῖχες τους, ἀλλὰ τὸν τρόπον ποὺ ζοῦν τὶς σχέσεις τους μὲ τὶς συνθῆκες ὑπαρεῖχες τους: ράγμα ποῦ ὑποθέτει ταυτόχρονα πραγματικὴ σχέσην καὶ «βιωμένη», «φανταστικὴ» σχέσην. » Αραὶ ἴδεολογία εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς σχέσης τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸν «κόσμον» τους, δηλαδὴ ἡ (ἔπικαθοισμένη) ἐνθητα τῆς πραγματικῆς τους σχέσης καὶ τῆς φανταστικῆς τους σχέσης μὲ τὶς πραγματικές τους συνθῆκες ὑπαρεῖχες. Μέσα στὴν ἴδεολογία ἡ πραγματικὴ σχέση εἶναι ἀναπόφευκτα επενδυμένη στὴν φανταστικὴ σχέση: σχέση ποὺ ἔκφραζει περισσότερο μᾶλλον σημαντική, κονφορμιστική, ρεφορμιστική ἢ ἀναστατωτική, δηλαδὴ μᾶλλον ἐλπίδα ἢ μιὰ νοσταλγία, παταρὰ περιγράφει μιὰ πραγματικότητα».⁶ Γιὰ παράδειγμα: «μέσα στὴν ἴδεολογία τῆς ἐλευθερίας ἡ ιδεολογικὴ τάξη ζεῖ ἀκριβέστατα τὴν σχέση της μὲ τὶς συνθῆκες ὑπαρεῖχες της: δηλαδὴ τὴν πραγματικὴν της σχέση (τὸ δικαίωμα τῆς φιλελεύθερης καπιταλιστικῆς οἰκονομίας) ἐπενδυμένη διμως μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ σχέση (ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἐλεύθεροι, μαζὶ καὶ τοῖς ἐλεύθεροι ἐργάτες)».⁷ Μ' αὐτὴν ἔννοιαν ἡ ἴδεολογικὴ διαδικασία παράγει μιὰ σειρὰ φαντασιώσεων (ἄλλωστε, δημοσίευσει ἡ ψυχαναλυτικὴ θεωρία, ἡ δομή της εἶναι καθαρὰ νευρωτική), καὶ σ' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἀντιδιαστέλλεται μὲ τὴν ἐπιστημονικὴν - θεωρητικὴν διαδικασίαν.

ποὺ παράγει τὴ γνώση τοῦ ἀντικειμένου κι δχι
τὸ φάντασμά του. Μποροῦμ' ἔτσι νὰ δνομάσουμε
Θεωρητικὴ Πρακτικὴ τὴ «μετατροπὴ ἐ-
νὸς ἰδεολογικοῦ προϊόντος σὲ θεωρητικὴ γνώση,
ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ μιὰ δοσμένη ἐννοιολογικὴ
δουλειά. Ἡ ἀπόσπαση τῆς θεωρίας σὲ σχέση μὲ
τὴν ἰδεολογία συνιστᾶ τὴν «έπιστημονικὴ ρήξη».⁸
(Δὲν θὰ ἔταν ἄχρηστο νὰ σημειώναμε σ' αὐτὸν τὸ
σημεῖο μιὰ διάκριση ποὺ προϋποθέτει ὁ ὑλισμὸς
(ἱστορικὸς καὶ/ἢ διαλεκτικὸς) : τὴ διάκριση ἀνά-
μεσα στὶς πραγματικὲς διαδικασίες
καὶ στὶς διαδικασίες τῆς σκέψης, ἀ-
νάμεσα στὸ εἶναι καὶ στὴ συνείδηση, μ. ἄλλα λό-
για ἀνάμεσα στὸ ἀντικείμενο καὶ στὴ γνώ-
ση τοῦ ἀντικειμένου, προσέχοντας δι,
ὅν τὸ πρῶτο σκέλος τῶν διακρίσεων εἶναι συγκε-
κριμένο - πραγματικό, τὸ δεύτερο σκέλος παρά-
γεται. Ἡ διάκριση αὐτὴ θὰ μᾶς βοηθήσει παρα-
κάτω δταν θὰ δοῦμε δι, καὶ τὴ διαδικασία τῆς
σκέψης ἔχει σὰν τελικὸ στόχο τὴ γνώση τῶν συγ-
κεκριμένων - πραγματικῶν ἀντικειμένων, δὲν ἔχει
πάντα σὰν ἔμεσο ἀντικείμενο αὐτὰ ἀλλὰ τὶς ἔν-
νοιες τους ἔτσι δημοσιεύονται στὴν
ἀνθρώπινη συνείδηση. Μ' αὐτὴ ἄλλωστε τὴν ἐν-
νοια γίνεται κατανοητὴ ἡ «έννοιολογικὴ δουλειὰ»
ποὺ προϋποθέτει ἡ θεωρητικὴ πρακτική).

Ἐτοι δπως ὁρίσαμε χοντρικὰ τὴν ἔννοια τῆς
ἰδεολογίας, ἔχουμε τώρα τὴν δυνατότητα νὰ κατα-
νοήσουμε καλύτερα τὴν διαδικασία τῆς ιδεολογικῆς
πρακτικῆς, νὰ ἀντιληφθοῦμε δτὶ ἀποτελεῖ ἔνα εἴ-
δος «μεταμόρφωσης» τῆς ιδεολογίας σὲ μιὰ νέα ὄ-
μως πάλι ιδεολογικὴ μορφή. Σ' αὐτῇ τὴν ιδεολο-
γικὴ μορφὴ θὰ προσθέσουμε ἔνα ἀκόμη χαρακτη-
ριστικό: τὴν ιδιότητα νὰ μένει κρυμένη, νὰ μὴν
είναι «συνείδηση» παρὰ μὲ τὸν ὅρο νὰ είναι ἀσυ-
νείδητη, ἀν δχι σὰν ἀποτέλεσμα (σύστημα ἔννοι-
ῶν), δπωσδήποτε σὰν αἵτιες αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέ-
σματος (πραγματικὲς σχέσεις). Μὲ τὴν διαδικα-
σία τώρα τῆς ιδεολογικῆς πρακτικῆς ήτι ιδιότητα
αὐτῇ τοῦ «ἀσυνείδητου» τῆς ιδεολογίας δὲν με-
ταβάλλεται. Ἡ μεταμόρφωση μιᾶς ιδεολογίας σὲ
μιὰ νέα ιδεολογία ἀφήνει ἄθικτο τὸν κρυφὸ αὐτὸ-
ιδεολογικὸ πυρήνα, τὴν αἵτια τῆς «φανταστικῆς
ἀντανάκλασης» τῆς πραγματικότητας, μὴν κατορ-
θώνοντας ποτὲ νὰ τὴν φέρει στὸ φῶς, νὰ τὴν
πραγματοποιήσει. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ση-
μεῖο μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν ἔννοια τῆς «αἰσθη-
τικῆς διαδικασίας», σ' ἔνα πρῶτο ἐλύπεδο, στὶς σχέ-
σεις δηλαδὴ ποὺ διατηρεῖ μὲ τὸν χῶρο τῆς ιδεο-
λογίας, δπου μέσα του κινεῖται. «Πρέπει ν' ἀντι-
λαμβανόμαστε τὴν αἰσθητικὴ διαδικασία δχι σὰν ἀ-
ναδιπλασιασμό, ἀλλὰ σὰν ἀντιστροφή. Ἀν η ιδεο-
λογία παράγει τὴ φανταστικὴ ἀντανάκλαση τῆς
πραγματικότητας, τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα παρά-
γει ἀντίστροφα τὴν ιδεολογία σὰν φανταστικὴ
πραγματικότητα. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε δι-
η τέχνη ἐπαναλαμβάνει μέσα στὸ πραγματικὸ τὴν
ιδεολογικὴ ἐπανάληψη αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ.
Ἐν τούτοις αὐτῇ η ἀντιστροφὴ δὲν ἀναπαράγει τὸ
πραγματικό: πραγματοποιεῖ τὴν ἀντανά-

κλαση».⁹ «Ας σταθοῦμε λίγο σ' αύτή τήν έννοια τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας. Συνδέοντάς την μ' αύτή ποὺ εἴπαμε πιὸ πάνω γιὰ τήν έννοια τῆς πρακτικῆς καὶ γιὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο καὶ στὴ γνώση του (ἰδεολογικὴ ἢ ἐποτημονική), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ «πρώτη ψῆλη» τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας δὲν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ ἡ ἀντανάκλαση του στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας.» Άρα τὸ ἀντικείμενο ποὺ μετατρέπουμε χρησιμοποιώντας σὰν δργανό τήν τέχνη δὲν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ ἡ (ἰδεολογικὴ) ἀντανάκλαση του. Άλλὰ καὶ τὸ προϊὸν ποὺ παράγεται ἀνήκει μὲν στὸ χῶρο τοῦ πραγματικοῦ δὲν παύει δῆμας νὰ ἀποτελεῖ τήν «ψύλοποίηση» ἐνὸς φανταστικοῦ: «Τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα εἶναι βέβαια φανταστικό: ἀλλὰ αὐτὸ τὸ φανταστικὸ δὲν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση τοῦ πραγματικοῦ, ἀφοῦ εἶναι τὸ πραγματικὸ αὐτῆς τῆς ἀντανάκλασης»¹⁰. «Εχοντας ἔτοι καὶ τὸν τρίτο ὄρο τῆς «πρακτικῆς», τὸ τελικὸ προϊὸν, καὶ βλέποντας ὅτι καὶ αὐτὸ ἀνήκει στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας μποροῦμε νὰ φτάσουμε σ' ἑνα πρῶτο συμπέρασμα, ἐπιστρέφοντας καὶ «δικαιώνοντας» ταυτόχρονα τὴ θέση ποὺ βάλαμε ἀρχίζοντας τὸ κείμενο: «Ο κινηματογράφος εἶναι ἑνα ἰδεολογικὸ δργανό ποὺ ἔξασκει τὴ δράση του στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, γιατὶ σὰν αἰσθητικὴ πρακτικὴ ἀνήκει σ' αὐτὸν τὸν ἰδεολογικὸ χῶρο ἀφοῦ ἀπ' αὐτὸν ξεκινάει παίρνοντας σὰν πρώτη του ὑλη, «ἰδεολογικὰ σχήματα» γιὰ νὰ τὰ ψύλοποίησε, ἀφαιρώντας τους τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ «ἀσυνείδητου», καὶ νὰ τὰ μετατρέψει σὲ καινούργια ἰδεολογικὰ σχήματα. Μ' αὐτή τήν έννοια διαχωρίζεται ἀπὸ τήν καθαρὰ ἰδεολογικὴ πρακτική, ποὺ ὅπως εἴπαμε δίνει ἀπλῶς στὴν ἰδεολογία μὰ καινούργια «μορφή», καὶ μ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν έννοια μπορεῖ νὰ παίξει ἑνα ρόλο μέσα στὴν κοινωνικὴ πρακτική, σὰν ἴδιο προσπαθώντας νὰ καταδείξει τὰ ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ χρησιμοποιεῖ σὰν πρώτη ψῆλη καὶ μετατρέποντάς τα σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ δὲν θὰ πρέπει νὰ συνεχίζουν νὰ ἔχουπρετοῦν τὴν κυριαρχη ἰδεολογία ἀλλὰ νὰ ἔρθουν σὲ σαφὴ ἀντίθεση μ' αὐτήν. Μᾶς δίνεται τώρα ἡ δυνατότητα (σχηματοποιώντας δυστυχῶς σὲ μεγάλο βαθμὸ) νὰ κατανοήσουμε τὴν ἀναγκαιότητα τῆς διπλῆς δουλειᾶς ποὺ πρέπει νὰ κάνει ἑνας κινηματογράφος ποὺ θέλει νὰ λέγεται ἐπαναστατικός: μὰ δουλειὰ «μορφική», ποὺ ἀφορᾶ τὴν κατάδειξη τῶν ἰδεολογικῶν σχημάτων, καὶ μὰ δουλειὰ «περιεχομενική», ποὺ ἀφορᾶ τὰ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ θὰ πρέπει νὰ μάχονται τὴν κυριαρχη ἰδεολογία. «Οποιαδήποτε ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς διαδικασίες παραμεληθεῖ ἔχει σὰν ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸ δοσμένο φίλμ νὰ ἔχουπρετεῖ τὴν κυριαρχη ἰδεολογία. Κι' αὐτὸ γιατὶ δὲν μιλᾶμε γιὰ μὰ περιέργη «ἀσομερή» ἀνάπτυξι τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων (ἄποψη ποὺ εἶναι «περιέργη» δηλαδὴ μηχανιστική, ἐμπειρική, ἀριθμολογική γιατὶ στηρίζεται σὲ κάποια —σαφὴ ἢ ἀσαφὴ— διάκριση «μορφῆς» καὶ «περιεχομένου»)

ἀλλὰ γιὰ μὰ ταυτόχρονη δουλειὰ πάνω σὲ μὰ συνολικὴ δομὴ ποὺ τὰ μέρη τῆς εἶναι διαλεκτικὰ σὺν δεμέναι καὶ ποὺ τὸ ἔνα ἐπικαθορίζει τὸ ἄλλο, ἔτοι ποὺ διοιασθήποτε μορφῆς «παραχώρηση» σ' ὅποιο ἄπ' τὰ μέρη νὰ ἐπιφέρει αύτόματα (ἐπειδὴ ἀκριβῶς διατηροῦν σχέσεις ἐπικαθορισμοῦ) τὴν ἄμεση σύμπραξη τοῦ «ἄλλου» μέρους μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία. Σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο μποροῦν νὰ κατανοηθοῦν καὶ τὰ διαδοχικὰ εἰσαγωγικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ νὰ δηλώσουμε δρισμένα φίλμ σὰν «πολιτικά», «μοντέρνα», «προοδευτικά» ἢ «έπαναστατικά», φίλμ ποὺ βγάζοντας τὰ εἰσαγωγικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ καταχωρίσουμε σὲ δύο μεγάλες κατηγορίες: τὰ φορμαλιστικὰ καὶ τὰ ψευδο-πολιτικά, ἀνάλογα μὲ τὸ «μέρος» ὅπου κάνουν τὴν «παραχώρηση», γιὰ νὰ καταλήξουν σύμμαχα μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία.

«Ἄν ἀνακεφαλαιώσουμε, προσθέτοντας ἑναν ἀκόμη ὄρο στὸν συλλογισμούς μας, τὸν ὄρο ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔρευνάς μας: τὸ φίλμ «Μέρες τοῦ 36». Τὸ φίλμ «Μέρες τοῦ 36» εἶναι λοιπὸν μὰ πρακτική. Μὰ πρακτικὴ αἰσθητική, σημαίνουσα, ποὺ κινεῖται στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας. Χρησιμοποιεῖ σὰν πρώτη ψῆλη δρισμένα ἰδεολογικὰ σχήματα, ποὺ πάρνει ἀπ' αὐτὸν ἥδη κατειλημένο χῶρο, γιὰ νὰ τὰ μετατρέψει σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μετατροπὴ τῶν παλιῶν σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα, ἡ διαδικασία μετατροπῆς τους τὸν «ἀντανακλᾶται» στὶς «Μέρες τοῦ 36». εἶναι οἱ «Μέρες τοῦ 36».

•••

«Αναφερθήκαμε προηγουμένως στὸ πρόβλημα τῆς κατάδειξης τῶν ἰδεολογικῶν σχημάτων ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸ φίλμ, σὰν ἀναγκαία προϋπόθεση γιὰ τὸν τίτλο τοῦ «έπαναστατικοῦ». Μὲ ποιά διαδικασία μπορεῖ νὰ γίνει αὐτὴ ἡ κατάδειξη; Μὲ ποιόν τρόπο εἶναι δυνατὸν νὰ ἔγγραφεῖ ἡ ἀπότημη ἀνάμεσα στὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα σὰν πρώτη ψῆλη καὶ στὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα ὅπως ψῆλη εἶναι μέσα στὸ φίλμ; Μὲ ἑνα καὶ μοναδικὸ τρόπο: μὲ τὴν ἔγγραφη τοῦ ἰδεολογικοῦ σχήματος δχι σὰν «Ἐνα ἄλλα σὰν Δύο. Μὲ τὸ νὰ καταδειχτεῖ δηλαδὴ ἡ διπλὴ ἰδεολογικὴ φύση τοῦ σχήματος. «Οταν πιὸ πάνω ἀντιμετωπίσαμε τὴν έννοια τῆς ἰδεολογίας ἀναφερθήκαμε, σὰν παράδειγμα, στὴν ἰδεολογικὴ (διπλὴ) φύση τῆς έννοιας τῆς ἐλευθερίας. Εἶδαμε ὅτι εἶναι μὰ ἔννοια τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας ποὺ ἀποκοπεῖ στὸ νὰ καλύψει τὶς πραγματικὲς σχέσεις ἐπενδύοντάς τις στὸ φανταστικό. Ἀναγκαστικά, γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἰδεολογικὴ φύση τῆς έννοιας, τὴν διχοτομίαση (ἐλεύθερο ἐμπόριο = πραγματικὲς σχέσεις/ἐλεύθεροι ἀνθρώποι = φανταστικὲς σχέσεις). Μ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ διαδικασία ποὺ στὸν θεωρητικὸ τομέα μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε σὲ κάποια —σαφὴ ἢ ἀσαφὴ— διάκριση «μορφῆς» καὶ «περιεχομένου»)

σπάσματα, στὸ φιλμικὸ πεδίο μποροῦμε νὰ καταδεῖξουμε τὴν ἰδεολογικὴ φύση τῆς πρώτης μας ψῆλης. Μιλήσαμε γιὰ διχοτομία, γιὰ ἀντιμαχόμενα ἀποσπάσματα... Ποῦ μᾶς δόηγοῦν αύτὲς οἱ έννοιες; Ποῦ ἀλλοῦ παρὰ στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, τὸν ἄκρων λίθο τῆς διαλεκτικῆς;

Οι «Μέρες τοῦ 36» εἶναι ἑνα φίλμι ποὺ διαφέρεται σὲ μὰ δοσμένη ἱστορικὴ σπιγμή, σ' ἑνα δοσμένο κοινωνικὸ σχηματισμὸ σὲ ἔξελιξη, ἀλλὰ ποὺ δὲν «ἀντανακλᾶ» παρὰ τὴν ἐσωτερικὴ διαλεκτικὴ αὐτοῦ τὸν σχηματισμὸ, μὲ δρους ἰδιότυπους, φιλμικούς, δηλαδὴ δικτύο δοκιμασία: τὴν ἀνακάλυψη καὶ τὴν ἐκμάθηση τοῦ νοήματος τῶν πιὸ «ἀπλῶν» κινήσεων τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹¹ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας ἡ ἐποχή μας κινδυνεύει νὰ φανεῖ μὰ μέρα χαρακτηρισμένη ἀπ' τὴ δραματικότερη καὶ σκληρότερη δοκιμασία: τὴν ἀνακάλυψη καὶ τὴν ἐκμάθηση τοῦ νοήματος τῶν πιὸ «ἀπλῶν» κινήσεων τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹² Καὶ βέβαια ἡ «θέση τοῦ θεατῆ» δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ δύο δὲν συγχωνεύονται σὲ «Ἐνα. Άπ' αὐτὴ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹³ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁴ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁵ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁶ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁷ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁸ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»¹⁹ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»²⁰ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»²¹ Κι αὐτὸ τὴν ἀποφῆτα φίλμι ἀντιλέπεται τὸν ἀνθρώπινης κουλτούρας τῆς ψηφιακῆς: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκούεις, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»²² Κι αὐτὸ τὴν ἀπο

αύτοῦ τοῦ σχηματισμοῦ; Ή διάρεση τῆς κοινωνίας σὲ δύο τάξεις: τοὺς ἀστούς καὶ τοὺς προλετάριους, ποὺ στὸ φίλμ δὲν ἔγγράφεται δημαρχός μὲ τὴ στατική, μεταφυσική γενική μορφή της (καταπιεστὲς/καταπιεζόμενοι) ἀλλὰ φὲ τὴ δυναμική, διαλεκτική: πολιτική πρακτική τῆς κυβέρνησης/πολιτική πρακτική τῶν συνδικαλιστῶν.

Πρὸς προχωρήσουμε δημαρχός θὰ ξαναθυμίσουμε δὴ ἔγγραφὴ αὐτῆς τῆς ἀντίφασης γίνεται μὲ ἴδιουποὺς φιλμικοὺς δρους, καὶ δὲν παραπέμπει στὸ «πλάντα—έκει—πραγματικό», ποὺ θ' ἀποτύπωνε τάχα πάνω στὸ φίλμ τὸ «Ιχνος του». Τὸ δὴ δηλαδὴ οἱ μὲν εἰναι ἀστοὶ καὶ οἱ δὲ προλετάριοι δὲν «δικαιολογεῖται» ἀπ' τὸ δὴ στὴν «πραγματικότητα» ὑπάρχουν ἀστοὶ καὶ προλετάριοι ἀλλὰ καθορίζονται σὰν τέτοιοι ἀπὸ τοὺς ἕδιους τοὺς φιλμικοὺς κώδικες, γιατὶ κατέχουν διαφορετικοὺς κώδικες, γιατὶ μέσα στὴ φίλμ μικὴ ἀλυσίδα. Μέσα στὸ φιλμικὸ σῶμα εἶναι ἄλλοι οἱ κῶροι τῶν ἀστῶν καὶ ἄλλοι οἱ κῶροι τῶν προλετάριων (βλέπε τὴν ἀνάλυση τῶν διαφορετικῶν αὐτῶν κῶρων μὲ τὴν ἔννοια τῶν δύο «Σκηνικῶν συστημάτων» στὸ ἄρθρο τοῦ Νίκου Λυγγούρη). Η ταξική τους θέση καθορίζεται ἀπὸ τὸ κῶρο τους καὶ δὲν κῶρος «τους» ταυτόχρονα ἐπικαθορίζεται ἀπὸ τὴν ταξική τους θέση. Εἴπαμε δὴ πέρα ἀπὸ τὸ δὴ βλέπουμε δύο διαφορετικὲς τάξεις, ἐπὶ πλέον οἱ τάξεις αὐτὲς ὑπακούουν στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, συγκρούονται, ἡ ἀντίφαση εἶναι ἀνταγωνιστική. Μὲ ποιό τρόπο τὸ ἔγγραφει αὐτὸ τὸ φίλμ; Μὲ τὸ δὴ κάθε φορὰ δὲ φιλμικὸς κῶρος (εἴτε κάδρο εἶναι αὐτός, εἴτε Σκηνὴ) καταλαμβάνεται καὶ ταυτόχρονα καθορίζεται ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους μᾶς καὶ μόνο τάξης. Υπάρχουν μὲν ἄλλα λόγια φιλμικοὶ κῶροι «ἀστικοὶ» καὶ «προλεταριακοί». Η μετάβαση τῶν ὑποκειμένων ἀπ' τὸν ἔνα κῶρο στὸν ἄλλο εἶναι ἀπαγορευμένη καὶ κάθε παράβαση τῆς ἐπιφέρει συγκεκριμένες «πημαρίες» στοὺς παραβάτες (βλέπε τὸν ξυλοδαρμὸ τοῦ δικηγόρου καὶ τὸν σεληνιασμὸ τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ). Εἴπαμε δημαρχός δὴ οἱ κῶροι αὐτοὶ ἐπικαθορίζονται (ταυτόχρονα) ἀπὸ τὰ ταξικὰ ὑποκείμενα ποὺ τοὺς καταλαμβάνουν. Μὲ ποιά δραστηριότητα τῶν ὑποκειμένων ἐπικαθορίζονται οἱ κῶροι; Ἐπικαθορίζονται ἀπὸ τὴν πολιτικὴν πρακτικὴν τῶν συγκεκριμένων ταξικῶν ἀντιπροσώπων (πρακτικὴ ποὺ καθορίζει καὶ τοὺς ἀντιπροσώπους). Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ ὑπενθυμίσουμε μὰ βασικὴ μαρξιστικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου: τὸ οἰκονομικό, τὸ πολιτικό, τὸ ἰδεολογικό. Ἐπίπεδα διαφορετικὰ γιατὶ ἔχουν διαφορετικὰ ἀντικείμενα καὶ ὑπακούουν σὲ διαφορετικοὺς νόμους (θὰ ἐπανέλθουμε). Ἀναφέρομαστε λοιπὸν στὴν πολιτικὴν πρακτικὴν τῆς καταπιεστὲς/καταπιεζόμενοι εἶναι η πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν συνδικαλιστῶν: δολοφονία τοῦ Σοφιανοῦ. Τὸ φιλμικὸ σῶμα δημαρχός συνεχίζεται: αὔγη, ἐκτέλεση τριῶν προσώπων. Ορατὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ μιὰ νέα πολιτικὴ πρακτική. Κλείσιμο τοῦ μύθου καὶ δινοιγμα τοῦ φίλμ σε μιὰ νέα ἐποχή, δημαρχός η ἀντίφαση τῶν πολιτικῶν πρα-



ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀντιτιθεμένων πρακτικῶν εἶναι η παραγωγὴ ἐνδὸς φιλμικοῦ κῶρου: τοῦ κῶρου τῆς φυλακῆς. Ο κῶρος τῆς φυλακῆς εἶναι δὲ μοναδικὸς κῶρος δημαρχού ταυτόχρονα καὶ οἱ δύο τάξεις. «Οπως καταλαβαίνουμε, δημαρχός, η ταυτόχρονη ὑπαρξη τῶν δύο τάξεων σ' ἔνα κῶρο, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὁ κῶρος αὐτὸς εἶναι η φυλακῆ, δὲν οθίνει τὴν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὶς δύο τάξεις, ἀλλὰ τὴν παρουσίας μὲ τὴν καθαρή της (ἀφηρημένη) μορφὴ τῆς ἀμεσῆς καταπίεσης. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ φίλμ δὲν στηρίζεται στὸ «πραγματικό». Δὲν ἀρκεῖται δηλαδὴ νὰ δεῖξῃ ἀπλῶς τὴ φυλακῆ, ὡστε δὲ θεατὴς νὰ δημιουργήσει ἀπὸ μόνος του («ψευδο-διάλογος») τὴν ἔννοια τῆς καταπίεσης, ἀλλὰ τὴν ἐγράφει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴν ἔννοια σύμφυτη μὲ τὸ κῶρο. Λέμε «ἀπ' τὴν ἀρχὴ» γιατὶ η φυλακὴ ἀποκτάει φιλμικὴ ὑπόσταση ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς ἔξεγερσης τῶν κρατουμένων. Κι αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι δὲ ρόλος τῆς «ἔξεγερσης τῶν κρατουμένων»: Προσπαθοῦν ν' ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ ἔνα κῶρο ποὺ δὲν τοὺς ἀνήκει (ποὺ ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη τάξη) υποχρεώνονται τὴν ἄλλη τάξη νὰ καταφύγει στὰ ἄμεσα δργανα κυριαρχίας τῆς, τὰ δρπα, γιὰ νὰ τοὺς ἀναγκάσει νὰ ἐπιστρέψουν στὸν φιλμικὸ κῶρο τῆς «συνύπαρξης». Η βίαιη συνύπαρξη τώρα τῶν δύο τάξεων σ' αὐτὸ τὸ κῶρο παραπέμπει μὲ τὴ σειρά της στὸν δικασμὸ τοῦ ἐνδὸς φιλμικοῦ κῶρου σὲ δύο τημήματα: τὸ «Ἐνα διαιρεῖται σὲ δύο, τὰ δύο δὲν συγχωνεύονται σὲ Ἐνα. Καταλαβαίνουμε τώρα ποιά ἔννοια ἔχει η «ἀναγκαιότητα τῆς δουλειᾶς καὶ στὰ δύο μέρη» καὶ πῶς τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου λειτουργεῖ καὶ στὰ δύο διαλεκτικά.»

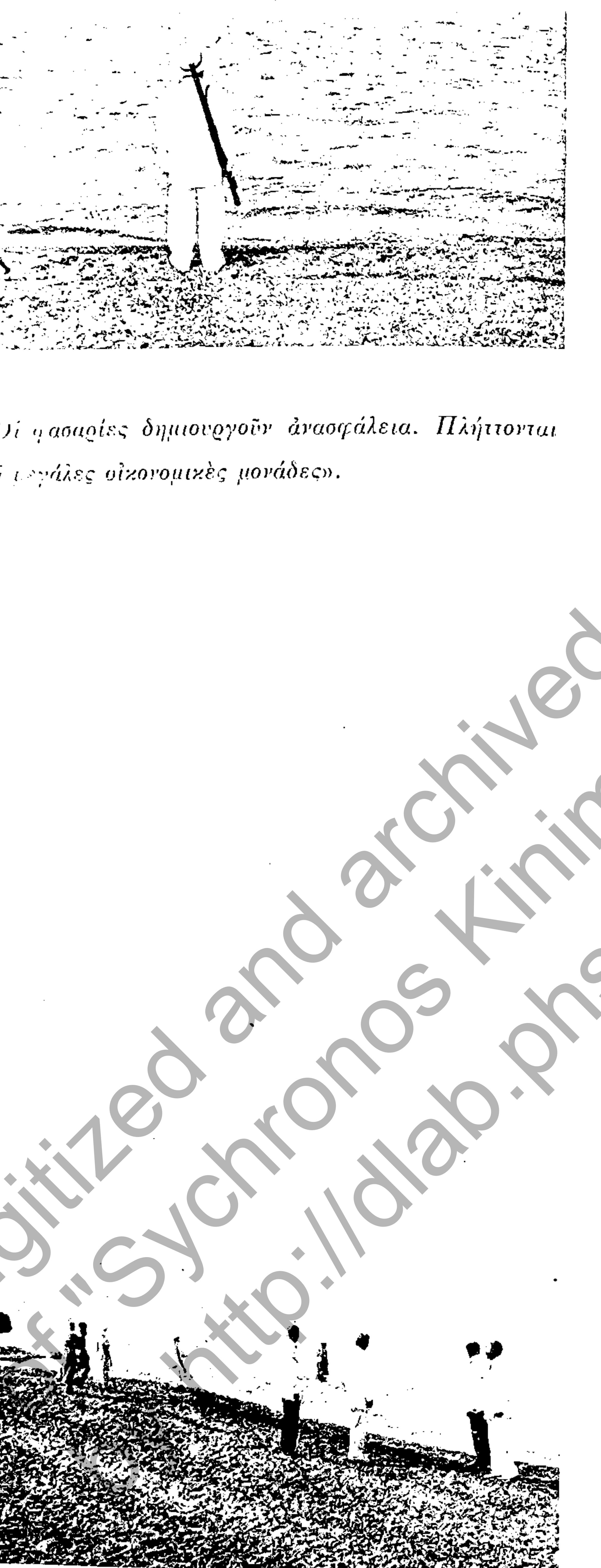
Εἴπαμε δημαρχός δὴ η παραγωγὴ τοῦ φιλμικοῦ κῶρου τῆς φυλακῆς εἶναι ἔνα πρῶτο ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν. Ποιό εἶναι ἔνα «ἄλλο» ἀποτέλεσμα; Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, δὲλκηρητὴ η ἔξελιξη τοῦ φίλμ ἐγγράφεται σὰν η ἔξελιξη, σὲ συμβολικὸ ἐπίπεδο, τῆς σύγκρουσης τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν. Η «ιστορία» τοῦ φίλμ, σὲ συμβολικὸ πάντα ἐπίπεδο, εἶναι η μετάβαση ἀπὸ μιὰ ἀστικὴ δημοκρατία σὲ ἔνα δικτατορικὸ καθεστώς. Η ἔγγραφὴ ποιῶν φιλμικῶν στοιχείων μᾶς ὀδηγεῖ στὸ νὰ βγάλουμε αὐτὸ τὸ συμπέρασμα; Τὸ φίλμ ἀρχίζει μὲ τὴν ἔγγραφὴ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν συνδικαλιστῶν, δημαρχού ἀδρατη (ἀλλὰ ἀποτελεσματική) εἶναι η πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν συνδικαλιστῶν πρα-

τικῆς δολοφονία τοῦ Σοφιανοῦ. Τὸ φιλμικὸ σῶμα δημαρχός συνεχίζεται: αὔγη, ἐκτέλεση τριῶν προσώπων. Ορατὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ μιὰ νέα πολιτικὴ πρακτική. Κλείσιμο τοῦ μύθου καὶ δινοιγμα τοῦ φίλμ σε μιὰ νέα ἐποχή, δημαρχός η ἀντίφαση τῶν πολιτικῶν πρα-

κτικῶν δὲν σβήνει ἀλλὰ παρουσιάζεται μὲ μὰ νέα (καθαρὰ καταπεστικὴ) μορφή: τῆς πολιτειακῆς (καὶ δχι κοινωνικῆς) ἀλλαγῆς: δικτατορικὸ καθεστώς. (Πολὺ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης ὁ τρόπος ἔγγραφῆς τοῦ ὀρατοῦ - ἀόρατου - ἀποτελεσματικοῦ τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν, γιατὶ τὸ κλείσιμο τοῦ μύθου καὶ τὸ ἄνοιγμα στὴν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι παρουσιάζεται (σὲ συμβολικὸ ἐπίπεδο) σὰν συνέπεια τῆς ἀόρατης καὶ ταυτόχρονα μὴ ἀποτελεσματικῆς πρακτικῆς τῶν συνδικαλιστῶν).

Στὸ φίλμ διακρίνουμε τὴν ἐγγραφὴν καὶ
ἄλλων πολιτικῶν πρακτικῶν: Ξένες δυνάμεις, πο-
λιτικὰ κόμματα. Οἱ πολιτικὲς πρακτικὲς αὐτὲς δὲν
παύουν νὰ ὑπακούουν στὴν ἀρχὴν τῆς ἀντίφασης,
ἀλλὰ ἐγγράφονται σὰν δευτερεύ-
ουσες ἀντίφασεις ἀπέναντι στὴν κύ-
ρια ἀντίφαση. 'Ἐγγραφόμενες ἔτσι οἱ πολιτικὲς
τῶν κομμάτων καθορίζουν μὲν σὰν μικρο-ἀντιφά-
σεις τὴν πολιτικὴν τῆς κυβέρνησης, μπορώντας σὲ
εἰδικὲς συνθῆκες νὰ συμμαχήσουν μὲ τὴν "Άλη
παράταξη", δὲν παύουν δημαρχούς, σὲ σχέση μὲ τὴν
κύρια ἀντίφαση, νὰ ἀνήκουν στὴν "Ιδια παράταξη".

“Ας ἔρθουμε δῆμως καὶ στὰ ἄλλα ἐπίπεδα, τὸ ιδεολογικὸ καὶ τὸ οἰκονομικὸ καὶ ἂς δοῦμε μὲ ποιόν τρόπο ἐγγράφονται στὸ φίλμ. Ή πρώτη μας παρατήρηση εἶναι ὅτι τὸ φίλμ ἐγγράφει αὐτὰ τὰ ἐπίπεδα σὰν διαφορετικά, ἀρνούμενο νὰ τὰ συμπιέσει τὸ ἔνα πάνω στὸ ἄλλο. Αρνεῖται, δηλαδή, ν’ ἀναπάραγει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἐπιπέδου τοὺς νόμους λειτουργίας καὶ τὶς ἀντιφάσεις ἐνὸς ἄλλου ἐπιπέδου, παραπέμποντάς μας μ’ αὐτὸν τὸν τρόπο δχὶ μόνο στὴ μανία ἀναπαράστασης κάποιας «πραγματικῆς ὁλότητας» τῶν «μοντέρνων» φίλμ ἄλλα καὶ στὰ τερατώδη «σφάλματα» τῶν θεωρητικῶν σαρτρικοῦ ἢ μαρκουζικοῦ στύλου. Τὸ φίλμ, ἀντίθετα μ’ αὐτούς, παράγει τὰ ἐπίπεδα σὰν αὐτόνομα μέσα σὲ μιὰ δομὴ ποὺ δὲν ἀντανακλᾶται στὸ ἐσωτερικὸ καθενὸς ἐπιπέδου. (Τί δομὴ εἶναι αὐτὴ καὶ σὲ τί εἴδους αἰτιότητα ὑπακούει θὰ δοῦμε παρακάτω). Αὐτὸ ἔχει σὰν ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸν ἀναγκαῖο τεμαχισμὸ τοῦ φιλμικοῦ σώματος σὲ «ἀνεξάρτητες» σκηνές, ποὺ κάθε μὰ καθορίζονται ἀπὸ ἔνα διαφορετικὸ ἐπίπεδο. (Σ’ αὐτὴ τὴν ἀναγκαιότητα ὑπακούει, κι αὐτὸ τὸ νόημα ἔχει τὸ «ἀποσπασματικὸ» τοῦ φίλμ, πού, ώστόσο, τόσο «δυακόλεψε» τὴν κυριαρχούσα κριτική). Γιὰ παράδειγμα: τὸ οἰκονομικὸ ἐλύπεδο ἐγγράφεται γιὰ μία καὶ μοναδικὴ φορὰ στὸ φίλμ «ἀποκομιδένο» ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο. Μιλᾶμε γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ πάκνικ. Ή σκηνὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ μυθοπλασία, δὲν βοηθάει στὴ δραματικὴ προώθηση τοῦ μύθου. Έγγράφεται σὰν «ἄλλοιώτικη» ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἀπ’ τὴν ὀπτικὴ τῆς δευτερεύουσας ἀντίφασης τοῦ διεθνοῦς πολιτικοῦ κλίματος καὶ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν ξένων δυνάμεων, ὅπως εἴπαμε πιὸ πάνω. Καὶ στὸ κέντρο αὐτῆς τῆς σκηνῆς (ποὺ βρίσκεται καὶ ἡ ίδια στὸ «κέντρο» τοῦ φίλμ), ἐγγρά-

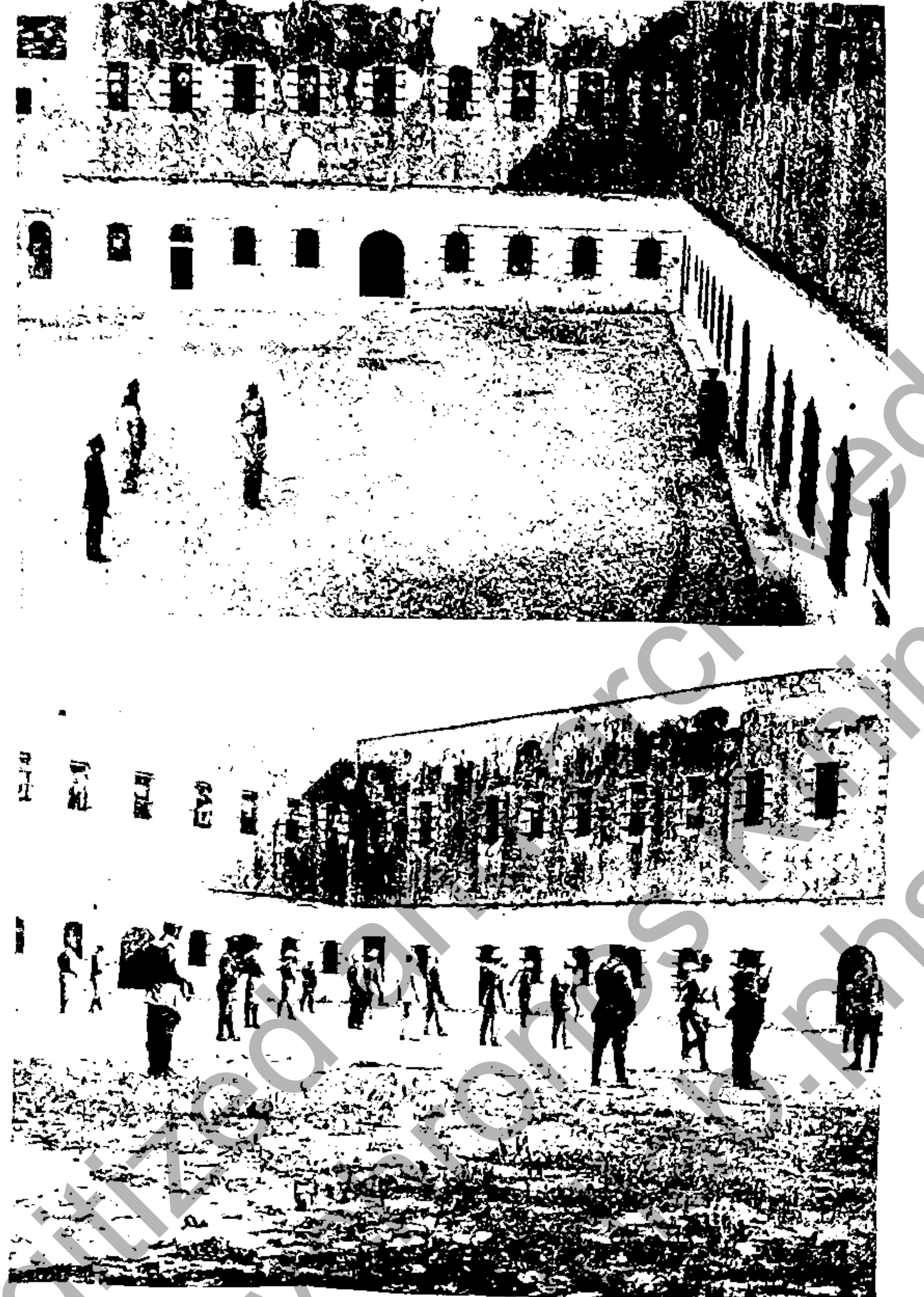


Οἱ οἰδηπότες δημιουργοῦν ἀνασφάλεια. Πλήγτονται
οἱ τεργάλκες οἰκογονικὲς μονάδες.

εται διαφορετικό κι άπο τὴν ἕδια τῇ σκηνῇ, ὅπου
νήκει, τὸ πλάνο τοῦ κοντοῦ «ύπηρέτη» μὲ τὸ του-
έκι, μόνου του, πλάτη στὸ θεατή, χωρὶς πρόσωπο,
πέναντι στὴ θάλασσα νὰ δηλώνει: «Οἱ φασαρίες
γηιούργοῦν ἀνασφάλεια, πλήττονται οἱ μεγάλες
κονομικὲς μονάδες». Ἀμέσως μετὰ στὸ πλάνο
παίνουν οἱ πρεσβευτές, «παρασέρνουν» μαζὶ
τους τὴν εἰκόνα, γιὰ νὰ ξαναριπεῖ πίσω τους στὸ
άνδρο ξανὰ δ «ύπηρέτης» τρέχοντας νὰ φωνάξει
τὴ «Λέλα», ξανὰ πίσω στὸ φιλμικὸ ρόλο του, στὴ
άσκα τοῦ «προσώπου» του. Ἡ κατάργηση τοῦ
προσώπου ἐκπροσώπησε τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο...
Ετοι τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο ἀπομονώθηκε, στὴ
ητή του ἔκφραση, ἀπὸ τὰ ἄλλα, διατηρώντας δ-
ως ταυτόχρονα ἄλλου εἴδους δεσμοὺς μ' αὐτά:
μὰ νὰ πάψουν νὰ «πλήττονται οἱ μεγάλες οίκο-
ομικὲς δυνάμεις» δολοφονεῖται φυσικὰ δ Σοφια-
δς. Ὅπως καταλαβαίνουμε, ὑπάρχει μιὰ αἰτιό-
ητα, ποὺ συναρθρώνει τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα,
ἐ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἡ αὐτονομία τους νὰ ὑπο-
είχνει ταυτόχρονα καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ ἐνὸς
πιπέδου (τοῦ οἰκονομικοῦ) πάνω στὸ ἄλλο (τὸ
οἰκονομικό). Ἡ αἰτιότητα αὐτῆ, ποὺ διέπει τὰ διαφο-
ρετικὰ ἐπίπεδα, ἐξασφαλίζοντας ταυτόχρονα τὴν
διότυπη ἀνάπτυξη τοῦ καθενὸς ξεχωριστά, δνο-
άζεται δομικὴ αἰτιότητα. Γιατὶ ἀν
δὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο δρᾶ πάνω στὸ πολιτικό, ἡ
δράση αὐτῆ ἐγγράφεται μὲ πο-
λιτικοὺς δρους κι ὅχι μὲ οἰκο-
ομικούς, δηλαδὴ μετασχηματίζεται ἀνάλο-
γα μὲ τὸν χῶρο μέσα στὸν ὅποιο δρᾶ. Ἀντίθετα,
κοιπόν, μὲ τὴν χεγκελιανὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἱστο-
ρία, στὴν δομή συναντᾶμε τὴν ἐκφραστικὴ
αἰτιότητα, τὴν κυριαρχία δηλαδὴ τοῦ ἐνὸς ἐ-
πιπέδου μέσα στὸ ἄλλο, χωρὶς αὐτὴ νὰ ἐγγράφε-
ται μὲ ὄρους τοῦ κυριαρχουμένου ἐπιπέδου, δηλ.
δίχως νὰ μετασχηματίζεται δ τρόπος δράσης τῆς
κυριαρχίας, ἡ δομικὴ αἰτιότητα δὲν σημαίνει τί-
κτοτε ἄλλο παρ' ὅτι ἡ κυριαρχία εἶναι μορφικὴ
καὶ ὅχι οὐσιακή, ὅτι τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα δι-
έπονται ἀπὸ τὴν ἕδια διαλεκτική, ἡ δομή τὰ συν-
αρθρώνει μέσα σ' ἔνα δργανικὸ ὅλο, ποὺ δομεῖ-
ται σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀπὸ μιὰ
κυριαρχούσα δομή, τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο (13).
Μ' ἄλλα λόγια, πρόκειται γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς
ἀποτελεσματικότητας μιᾶς ἀπου-
σίας, μιᾶς δομῆς παρούσας πουθενὰ ἄλλοῦ ἐκτὸς
μέσα σ' ἀποτελέσματά της. Πράγμα ποὺ μᾶς ὀδη-
γεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ κινητήρια δύναμη εἶναι
ἡ «άπουσία» τῆς δομῆς. Ἀκριβῶς ἔτοι ἐγγράφεται
τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο στὸ φίλμ τοῦ 'Αγγελόπου-
λου: παρὸν μόνο στὸ πλάνο τοῦ πλάκ - νίκ, ἀπὸν
καὶ γι' αὐτὸ κινητήρια δύναμη στὸ ὑπόλοιπο φίλμ.

“Ας ξερθούμε τώρα στὸ ἴδεολογικὸ ἐπίπεδο γιὰ δοῦμε πρῶτα-πρῶτα μὲ ποιόν τρόπο ἔγγράφεται σὰν διαφορετικὸ ἀπ’ τὰ ἄλλα δύο ἐπίπεδα καὶ κυρίως ἀπ’ τὸ πολιτικό. “Οταν ἀντιμετωπίσαμε τὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο εἴπαμε δτὶ οἱ δύο πολιτικὲς πρακτικὲς ποὺ τὸ συνιστοῦν βρίσκονται σαφῶς διαχωρισμένες χωρικά. Ή κάθε πολιτικὴ πρα-

κτική ἐγγραφόταν σ' ἔναν χῶρο ἐπικαθορίζοντάς τον. Ἡ διάβαση τῶν πρακτικῶν ἀπὸ χῶρο σὲ χῶρο ἦταν ἀδύνατη. Μόνο στὴ φυλακὴ «συνυπῆρχαν» ἀλλὰ καὶ πάλι αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ δνομασθεῖ «συν-ύπαρξη» ἀφοῦ οἱ δυὸ ἑκφράσεις πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν κρατουμένων εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἄμεση καταστολή τους ἀπὸ τὴν κυρίαρχη πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν δεσμοφυλάκων. Τί συμβαίνει ὅμως μὲ τὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο; Καὶ σ' αὐτὴ βέβαια τὴν περίπτωση λειτουργεῖ ἡ ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης. «Ἐχουμε ἔτοι δύο ἀντιμαχόμενες ἰδεολογίες: Ἡ διάκρισή τους δημιουργεῖ ἀπὸ ἔναν σκηνικὸ χωρισμὸ τοῦ φιλμικοῦ σώματος σὲ δύο ἀποσπάσματα. Οἱ δύο ἰδεολογίες συνυπάρχουν καὶ συγκρούονται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμι, καὶ σ' ὅλους τοὺς χώρους του. »Ας πάρουμε δύο ἀπ' τοὺς κώδικες ποὺ μ' αὐτοὺς (ἀλλὰ δχι βέβαια μόνον μ' αὐτοὺς) ἐγγράφει ἄμεσα τὸ φίλμι τὶς δύο αὐτὲς ἀντιφατικὲς ἰδεολογίες: τὴ μουσικὴ καὶ τὸ διάλογο. »Ας δοῦμε πρῶτα τὴ μουσική. »Ηδη ἀπὸ τὸ ζενερὶκ ἡ μουσικὴ ἐγγράφεται σὰν κάτι τὸ «ξεχωριστὸ» ἀπὸ τὴν εἰκόνα, δημιουργώντας τὴν ἔννοια μιᾶς «ἀπόσπασης», μιᾶς ἀπομάκρυνσης. Φωτογραφίες δπου κυριαρχοῦν οἱ διαδηλώσεις, οἱ χωροφύλακες, οἱ συλλήψεις, ἐνῶ ἔνα ἀκορντεὸν παίζει ἔνα ρομαντικὸ σκοπὸ τῆς ἐποχῆς. (Εἶναι εὔκολο βέβαια νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ «δημιουργία ἀτμόσφαιρας» δπως ἔκανε ἡ κυριαρχούσα κριτική, ἀπωθώντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν «ἀπόσπαση» ἀκριβῶς τῆς μουσικῆς ἀπ' τὴν εἰκόνα, «γεμίζοντας» τὸ κενό). Ἡ ίδια «ἀπόσπαση» καὶ στὴ σκηνὴ ποὺ πάει ὁ ἀδελφὸς τοῦ Σοφιανοῦ στὸ σπίτι τους. Ἡ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ἔναν δρόμο «άνεξάρτητο» ἀπ' τὴν εἰκόνα. 'Απ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἔχουμε καὶ τὴ «σύμπτωση» τῆς μουσικῆς καὶ εἰκόνας: ἀς θυμηθοῦμε τὴ σκηνὴ στὰ γραφεῖα τοῦ κόμματος ἡ στὸ πλανήτη (γιὰ τὴν ἀστικὴ μουσική), καὶ τὸ σφύριγμα τῆς «κοντούλας λεμονιᾶς» πρὶν ἀπ' τὴν ἔξέγερση τῶν κρατουμένων (γιὰ τὴν «λαϊκή»). Δύο χρήσεις λοιπόν, δύο μουσικῶν. Τὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα «μουσικὴ» μπορεῖ νὰ κυκλοφορεῖ ἐλεύθερα στοὺς φιλμικοὺς χώρους. Καὶ κυκλοφορεῖ ἐλεύθερα ὡς τὴ σπιγμὴ τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀντιπθέμενων μουσικῶν στὴ σκηνὴ μὲ τὸ γραμμόφωνο, ποὺ ὑλοποιεῖ, ἐγγράφοντάς την κυριολεκτικά, δχι μόνο τὴ σύγκρουση δύο διαφορετικῶν μουσικῶν, ἀλλὰ ἀκόμη περισσότερο τὴ σύγκρουση δύο ἀντιπθέμενων ἰδεολογιῶν. Τί συμβαίνει πραγματικὰ στὴ σκηνὴ μὲ τὸ γραμμόφωνο; Μέχρι ἐκεῖ, εἴπαμε ὅτι οἱ δύο τάξεις «συνυπάρχουν» μὲν στὴν φυλακὴ, κατέχουν πάντας διαφορετικοὺς χώρους στὸ ἐσωτερικό της. Οἱ μὲν στὸ γραφεῖο, στοὺς διαδρόμους, στὴν αὐλή, οἱ δὲ στὰ κελλιά. Συμβολικὸ δεῖγμα τῆς ἀποκοπῆς τὸ ἐρμητικὰ κλειστὸ κελλί τοῦ Σοφιανοῦ (βλ. τὸ συμβολικὸ ρόλο του στὸ κείμενο τοῦ Νίκου Λυγγούρη). «Οταν ἀρχίσει νὰ παίζει τὸ γραμμόφωνο ποιό εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα; Οἱ κρατούμενοι βγαίνουν στὰ παράθυρα, οἱ ἀρχές εἶναι στὸ μπαλκόνι, ὡς καὶ τὸ παράθυρο τοῦ Σοφιανοῦ ἀνοίγει. »Ολοι πιὰ ἀνήκουν σ' ἔναν καὶ τὸν



αύτὸν κῶρον. Σὰν τίποτα νὰ μὴν τοὺς κωρίζει. Σὰν οἱ ἀντιφάσεις νὰ μὴν ὑφίστανται πιά. Ποιός παρῆγαγε τὸ «σθύσιμο» τῶν ἀντιφάσεων; Ἡ ἀστικὴ μουσική. Μ' ἄλλα λόγια η ἀστικὴ ἴδεολογία. «Ἐνας ἀπὸ τοὺς κύριους ρόλους τῆς κυρίαρχης ἴδεολογίας εἶναι, ὅπως καταλαβαίνουμε, ἐπενδύοντας στὸ φανταστικὸ (δλοποιητικὴ μεταφυσικὴ) τῆς πραγματικὲς σχέσεις, νὰ ἀριθλύνει τὶς ἀντιφάσεις. «Ολοὶ πιὰ εἶναι οἱοι γιατὶ ἀκοῦν τὴν ἕδια μουσική, πράγμα ποὺ τοὺς ἔντάσσει στὸν ὕδιο φιλμικὸ κῶρο (στὸ ὕδιο κάρδο). Δὲν ὑπάρχουν πιὰ διακωριστικὲς γραμμὲς ἀνάμεσα στὶς τάξεις. Κάτω φυσικὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἰσότητα κάνει τὴν εἰσόδο του ὁ ἐκτελεστῆς. Βλέπε τὴ σχετικὴ ὄμοιότητα τῆς «ἀπόσπασης» μὲ τὸ ζενερίκ. Καὶ ξαφνικὰ μὲ τὸ τέλος τῆς μουσικῆς ἡ ἀπάντηση: οἱ καραβάνες. Ἡ «Ἀλλη μουσική. Ἡ «Ἀλλη ἴδεολογία. Ποὺ ἀντιμάχεται τὴν προηγούμενη. Ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης, η κυρίαρχη τάξη ἀναγκάζεται νὰ βγάλει τὸ ἴδεολογικὸ προσωπεῖο νὰ καταφύγει καὶ πάλι στὰ δόπλα νὰ κάνει, κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῆς ἀντίθετης ἴδεολογίας, αἰσθητὴ τὴν ταξικὴ ὄνταφορὰ μὲ τὴν καθαρή, καταπιεστικὴ μορφὴ τῆς. Αὐτὴ δύμως ἡ σύγκρουση καὶ η «λύση» τῆς (ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ἴδεολογικοῦ ἀστικοῦ μουσικοῦ σχήματος ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη μὲ τὴν προσφυγὴ στὰ δόπλα, ἀκριβῶς λόγω τῆς δύνητος τῆς ἀντίφασης), ἐπιφέρει ταυτόχρονα καὶ τὸ θάνατο ὄλοκληρου τοῦ ἴδεολογικοῦ σχήματος τῆς μουσικῆς: μέχρι τὸ τέλος τοῦ φίλμ δὲν θὰ ἀκουστεῖ πιὰ μουσική. Παρὰ μόνο στὸ τελευταῖο πλάνο μετὰ τὴν ἐκτέλεση. Μετὰ τὸ «ἄνοιγμα» τοῦ φίλμ. Μιὰ μουσικὴ ποὺ παραπέμπει στὸν ἥχο τῆς σειρήνας τοῦ ἔργοστασίου, στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ φίλμ, μετὰ τὴ δολοφονία στὴν ἔργατικὴ συγκέντρωση. Μόνο ποὺ εἶναι ἀκριβῶς ἀντίθετη. Κατάλληλη σὰν ἴδεολογία γιὰ τὴν πολιτικὴ ἀλλαγὴ: τὸ στρατιωτικὸ ἐγερτήριο σάλπισμα.

Αὐτὸν ἀκριβῶς σημαίνει «διαλεκτικὴ ἐγγραφὴ καὶ λειτουργία» τοῦ μουσικοῦ κώδικα.

«Ἄς πάρουμε τώρα τοὺς διαλόγους. Εἶναι σαφὲς βέβαια ὅτι εἶναι κι αὐτοὶ φορεῖς τῆς ἴδεολογίας, τῶν δύο ἀντιτιθέμενων ἴδεολογιῶν («ἐν συνεχείᾳ συνειργάσθη μετὰ τῆς ὑπηρεσίας διώξεως λαθρεμπορίου...»/«ὕστερα μάθαμε πῶς ἔγινε χαφιές»). Αὐτὸν ποὺ ἔχει κυρίως σημασία στὸ φίλμ εἶναι ὁ τρόπος ποὺ ἀποκόβει τὴ σειρὰ τῶν διαλόγων ἀπὸ κάθε ἀμεσοῦ ἀναφορὰ στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο. Ό διάλογος δὲν λειτουργεῖ σὰν πολιτικὸ ἄλλοθι γιὰ τὸ φίλμ, ὅπως συνηθίζεται στὰ μοντέρνα «πολιτικὰ» φιλμάκια. Καὶ ἐπὶ πλέον ὁ διάλογος παραπέμπει πάντοτε σὲ φιλμικὰ κι ὅχι σὲ ἔξωφιλμικὰ στοιχεῖα. «Ἄν ἔντάξουμε (θεμιτὸ ἄλλωστε) στὴ σειρὰ τοῦ διάλογου καὶ τὴν ἀπουσία του θὰ καταλάβουμε πολὺ καλὰ τί ἔννοοῦμε. Κάθε φορὰ ποὺ η μυθπλασία τοῦ φίλμ ἀπαιτεῖ κάποιου εἴδους ἐπικοινωνία μ' ἔναν κῶρο ἔξω ἀπ' τὸ φίλμ, αὐτὴ ἐγγράφεται μὲ τὴν ἔλλειψή της, ἐνῶ σὲ συνέχεια ἐγγράφεται τὸ ἀποτέλεσμά της. Εἶναι προφανὲς ὅτι στὸ φίλμ (καὶ μιλᾶμε πάντα γιὰ τοὺς διάλο-

γους τοῦ φίλμ), βλέπουμε μόνο τὸ ἀποτελέσματα τῶν συνομιλιῶν. «Ἄς κάνουμε μιὰ γρήγορη ἀπαρίθμηση τῶν ἀπουσιῶν τοῦ διαλόγου: δὲν ἀκοῦμε τί λένε στὸ Σοφιανὸ δταν τὸν συλλαμβάνουν, δὲν ἀκοῦμε τί λέει ὁ διευθυντής (στὸ τηλέφωνο) γιὰ τὴν αἰχμαλωσία τοῦ Κριεζῆ, δὲν ἀκοῦμε τί λένε στὸν ὑπουργὸ μετὰ τὸ τέλος τῶν ἔγκαινίων, τὶς ἔξηγήσεις τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ στὸ δικηγόρο, δὲν ἀκοῦμε τὴ συνομιλία τοῦ ὑπουργοῦ καὶ σὲ συνέχεια τοῦ καθηγητῆ μὲ τὸ «ὑψηλὰ ἵσταμενο» πρόσωπο (ἀπ' τὸ τηλέφωνο), δὲν ἀκοῦμε τὴ σύζητηση τοῦ ἀντεισαγγελέα μὲ τὸν ἀδελφὸ τοῦ Σοφιανοῦ στὸ ἀναρωτήριο... Ποιός εἶναι πραγματικὰ ὁ ρόλος αὐτῶν τῶν ἐλλείψεων τοῦ διαλόγου; Εἴπαμε ὅτι ἐγγράφεται τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἐλλείψεων. Οἱ ἐλλείψεις δύων κρύβουν τὶς αἰτίες; Μποροῦμε θαυμάσια ν' ἀπαντήσουμε δτι, ἀντίθετα, οἱ ἐλλείψεις αὐτὲς φανερώνουν τὶς αἰτίες. Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ ρόλος τους. Γιατὶ αὐτὸ ποὺ ἀπωθεῖται ἀπὸ τὸ φιλμικὸ σῶμα δὲν εἶναι οἱ αἰτίες ἀλλὰ οἱ κάθε λογῆς ψευδο-ἔξηγήσεις τῶν γεγονότων, ποὺ στὴν πραγματικότητα κρύβουν τὶς ἀληθινὲς αἰτίες: οἱ ἐκφράσεις τοῦ λόγου τῆς κυριαρχούσας ἴδεολογίας. Απωθώνται τὸν λόγο αὐτό, τὸ φίλμ ὑποχρεώνει τὸν θεατὴ νὰ ψάξει ἀλλοῦ γιὰ νὰ θρεπτεῖ τὶς πραγματικὲς αἰτίες τῶν γεγονότων: τὴν Αἰτία τῶν γεγονότων: τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης.

(συνεχίζεται)

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- (1) Λουΐ 'Αλτουσέρ: «Πάνω στὴν ύλιοποκὴ διαλεκτική», στὸ «Pour Marx», ἔκδ. Maspero, Παρίσι 1965, σελ. 161—224.
- (2) Τόμας Χέρμπερτ: «Σκέψεις πάνω στὴ θεωρητικὴ κατάσταση τῶν κοινωνικῶν ἐποπτῶν, καὶ εἰδικά, τὶς κοινωνικῆς ψυχολογίας», στὸ «Cahiers pour l' Analyse», No 2, σελ. 143.
- (3, 4) Τόμας Χέρμπερτ, στὸ ίδιο.
- (5) Λουΐ 'Αλτουσέρ: «Μαρξισμὸς καὶ ούμανισμὸς» στὸ «Pour Marx», σελ. 238.
- (6, 7) Λουΐ 'Αλτουσέρ, στὸ ίδιο, σελ. 240—41.
- (8) Τόμας Χέρμπερτ στὸ ίδιο.
- (9) 'Αλαϊν Μπανπού: «Η αὐτονομία τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας».
- (10) 'Αλαϊν Μπανπού, στὸ ίδιο.
- (11, 12) Λουΐ 'Αλτουσέρ: «'Απὸ τὸ «Κεφάλαιο» στὴ φιλοσοφία τοῦ Μάρκ», στὸ «Lire le Capital», ἔκδ. Maspero, νέα ἔκδοση, Παρίσι 1971, Τόμος I, σελ. 10—12.
- (13) 'Η ἔννοια τῆς «δομικῆς αἰτιότητας» όφειλει τὴν παραγωγὴ τῆς στὸν Ζάκ Λακάν ποὺ τὴν έθεσε ξεκινώντας ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Φρόντη. Τὴν ίδια ἔννοια ὁ Ζάκ - 'Αλαϊν Μίλλερ τὴν ὀνομάζει «μετωνυμικὴ αἰτιότητα» («Δράση τῆς δομῆς», στὸ «Cahiers pour l' Analyse», No 9). 'Ο Λουΐ 'Αλτουσέρ τὴ σύγκριση μὲ τὴ μαρξιστικὴ Darstellung καὶ τὴν ἐφάρμοση στὴν μαρξιστικὴ ἀντίληψη τῆς δομῆς στὸ «Lire le Capital», τόμος II, σελ. 56—71.

II

τοῦ Νίκου Αυγγούρη

«Πρὸς ἀπὸ τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικῆς τάξης... ἀν
ὑπάρχει ἔνα ἀπόλυτο κριτήριο γιὰ τὴν γεύτητα τῶν
ἰδεῶν, αὐτὸς εἶναι ἀσφαλῆς ὅτι ἡ σάπια ἀστικὴ τάξη
δὲν μπορεῖ νὰ τὶς καταλάβει.

МПЕРТОЛТ МПРЕХТ

Μικρή Παρένθεση Πάνω στήν "Εννοια τοῦ πολιτικοῦ φίλμ

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν θεολογικῶν διαδικασιῶν ποὺ ἡ ταινία ἐκφέρει, θὰ θέλαμε νὰ ἐπιμείνουμε πάνω στὴν ἔννοια τοῦ πολιτικοῦ φίλμ γιὰ δύο λόγους: Πρῶτον γιατὶ ἐλάχιστα τέτοια φίλμ ἔχουν παιχτεῖ ἀπ’ ὅσο γνωρίζουμε στὴν ‘Ελλάδα, γιατὶ τὰ δῆθεν «πολιτικὰ» δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ συσκοτίζουν ἀκριβῶς τὴν ἔννοια τοῦ πραγματικὰ πολιτικοῦ φίλμ, καὶ δεύτερον γιατὶ ἡ ταινία τοῦ ’Αγγελόπουλου ἔγγραφεται μέσα σὲ μιὰ σημαντικὴ πολιτικὴ προβληματική, ἡ ὥποια ἀπαιτεῖ νὰ «φτιάχνουμε μὲ πολιτικὸ τρόπο πολιτικὰ φίλμ» σύμφωνα μὲ τὸν λόγο τοῦ Γκοντάρ.

Τὸ φίλμ λοιπὸν τοῦ Ἀγγελόπουλου εἶναι φτιαγμένο πολιτικά, δηλαδὴ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπ’ τὶς λίγες προσπάθειες γιὰ τὴν δημιουργία ἐνὸς ψιλοτικοῦ¹ καὶ διαλεκτικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ εἶναι καὶ πολιτικό, δηλαδὴ τὸ θέμα του, τὰ παραπέμποντά του καὶ τὰ σημανότερα του ἔγγραφονται μέσα σὲ πολιτικὲς διαδικασίες, ποὺ καθορίζονται ἀμεσα ἀπ’ τὶς σύγχρονες κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθῆκες. Ἐντίθετα ἀπ’ τὸ μεγάλο ἀριθμὸ πρόσφατων ταινιῶν ποὺ ἀρχίζουν ἀπ’ τὸ «Σάκκο καὶ Βαντοέττι» γιὰ νὰ φτάσουν μέχρι τὸ «Ύπεράνω πάσης ὑποψίας» σὰν ἀντιδραστικὲς ἀπολογίες τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας (ἢ ὅποια ἐπειδὴ ἀπωθεῖ τὴν πολιτικὴν ἐλιθυμεῖ ν’ ἀρνηθεῖ αὐτή της τὴν ἐνοχή, ἀκριβῶς μὲ τὸ νὰ κατασκευάσ-

ζει μικροαστικὰ φίλμ, ποὺ παραμορφώνουν τελείως κάθε πραγματικὸ πολιτικὸ πρόβλημα), οἱ «Μέρες τοῦ '36» προσπαθοῦν νὰ ἀνακαλύψουν τὴν ἔννοια τοῦ πολιτικοῦ καὶ/ἢ τοῦ πρωτοποριακοῦ, γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυσην ἐνδεικνυμένην κινηματογράφου ποὺ θὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὶς σύγχρονες καλλιτεχνικὲς πρωτοπορίες. Οἱ πρωτοπορίες αὗτὲς δὲν παύουν σήμερα νὰ ξαναανακαλύπτουν τὴν μεγάλη ἀξία τῶν διδαγμάτων τῶν δύο μεγαλύτερων ὄλιστῶν θεωρητικῶν, τοῦ Μπρέχτ καὶ τοῦ 'Αιζενστάιν. Τὸ φίλμ τοῦ 'Αγγελόπουλου ὑπερβαίνει μὰ μικροα-

στική προβληματική του «στρατευμένου» έργου, προβληματική άντιδραστική που έχει τὴν καταγωγή της στὸν Σάρτρ: ὁ Σάρτρ ἔφερε τὸν ὄρο στὴ μόδα ἐννοώντας μ' αὐτὸν τὸν ἀστὸν καλλιτέχνη ποὺ ξαφνικὰ συνειδητοποιεῖ τὴν πολιτικὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του κι ἀποφασίζει νὰ κάνει «στρατευμένη» τέχνη, δηλαδὴ τέχνη «πολιτική». Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ξεχνᾶμε: α) ὅτι καὶ ἡ προηγούμενη τέχνη του ἦταν πολιτική, ἐγγραμμένη μέσα σὲ μιὰ ἀντιδραστικὴ ἰδεολογία, β) ἡ τωρινὴ «στράτευση» δὲν εἶναι ἵκανὴ νὰ ἐγγράψει τὸ ἔργο ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἰδεολογία, ἐφ' ὅσον ἡ ἰδεολογικὴ ἐγγραφὴ ἐγγράφη ἐνὸς ἔργου διαφέρει ἀπ', τὴν ἰδεολογικὴν τοποθέτησην τοῦ δημιουργοῦ του, στὸ μέτρο ποὺ ἡ πρώτη δὲν ἀφορᾶ μόνον τὰ σημαινόμενα τοῦ ἔργου (ὅπως ἡ δεύτερη) ἀλλὰ κι ἔνα δλόκληρο σύστημα διαδικασιῶν τὸ ὅποιο κυριαρχεῖ μᾶλλον πάνω στὸν δημιουργό, ἀντὶ νὰ κυριαρχήσει αὐτὸς ἐπάνω του: αὐτὸς σημαίνει ὅτι γιὰ νὰ κάνεις μὲ πολιτικὸν τρόπο ἔνα ἔργο πολιτικὸν δὲν ἀρκεῖ νὰ «στρατευτεῖς», δηλαδὴ νὰ διακηρύξεις τὶς περισσότερες φορὲς ύστερικὰ τὸν στρατευμένο προοδευτισμό σου, ἀλλὰ νὰ συνειδητοποιήσεις μεθοδικὰ τὴν φύση τοῦ δργανοῦ ποὺ χρησιμοποιεῖς μὲ σκοπὸν νὰ «μεταδώσεις» τὰ περιεχόμενά σου. Ακριβῶς μ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο τρόπο οἱ «Μέρες τοῦ '36» ἐγγράφονται μέσα στὶς σημερινὲς πολιτικὲς διαδικασίες ὅχι σὰν φετιχιστικὸν πολιτικὸν φίλμ, ἀλλὰ σὰν καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ ποὺ ἐπαναθέτει στὴν ὄρθη του βάση τὸ πρόβλημα κινηματογράφος/πολιτική, πρόβλημα ποὺ μόνο στὴν ἀνάλυση εἶναι δυνατὸν νὰ βρεῖ τὴν σωστή του κατεύθυνση, κι ὅχι στὴ δημαγωγία, τὴ συναισθηματολογία, τὸν ἐμπειρισμὸ κλπ., καθὼς γίνεται καὶ στὸ πρόσφατο «'Υπόθεση Ματτέι», ἀντιδραστικὸν ύποπροϊὸν τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας.

δέν μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ πάρα ἡ τῇ οκοπιὰ τοῦ ιστορικοῦ ὑλισμοῦ καὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ, παραμένοντες ἀναγκαστικὰ μέσα στὸν ἐμπειρισμό, στὸν ἐμπρεσσιονισμό, στὸν ἀναρχισμὸ καὶ ὄριστικὰ στὸν ἐκλεκτικισμὸ ἢ στὸν ἰδεολογικὸ δογματισμό... Ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία προχωρεῖ μασκαρεμένη: ὁ ταξικός της λόγος δὲν δυολογεῖται σὰν τέτοιος. Μπορεῖ νὰ πάρει ποικίλες μορφὲς καὶ ἴδιαίτερα, μέσα στὸ πεδίο κινηματογράφος/πολιτική, τὴ μορφὴ τοῦ προοδευτισμοῦ, τουλάχιστον ἐνὸς προοδευτισμοῦ τοῦ «περιεχόμενου» ποὺ δὲν ἀγγίζει τὸ οὐσιῶδες, τὸ νὰ γίνει γνωστὴ ἡ τροποποίηση τῆς σχέσης τῶν θεατῶν (ένόσω ἡ μάζα τῶν θεατῶν 1° εἶναι διαιρεμένη σ' ἀνταγωνιστικὲς τάξεις 2° μὲ τὴν ἐπίκληση τῶν ταξικῶν - ύποκειμένων σὲ ύποκείμενα -τοῦ - θεάματος θεμελιώνεται ἡ παραγνώριση αὐτοῦ τοῦ ἀνταγωνισμοῦ) μὲ τὶς προύποθεσεις εἰς τὸ φίλμ... Αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ ξαναποῦμε ὅτι 1° τὸ νὰ κάνεις τὴν πολιτικὴ ἀνάλυση ἐνὸς φίλμ ἀπὸ μόνη τὴ σκοτιὰ τοῦ «περιεχόμενου» του ἢ τῆς πολιτικῆς του ἐπικέττας ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ν' ἀποκρύβεις τὸν ἰδιότυπο ρόλο τῆς ἰδεολογίας μέσα στὸ κοινωνικὸ ὄλο, τὸ ἀναδρομικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ύπερδομῆς πάνω στὴν οἰκονομικὴ ύποδομή. 2° μὲ σαστὴνα φίλμ, μιὰ σημαντικὴ ὅψη τῆς ἰδεολογικῆς ἐργασίας, μπορεῖ ιστορικὰ νὰ εἶναι ἡ μετάθεση ποὺ αὐτὸν τὸ φίλμ ἐφαρμόζει σὲ μιὰ δεῖνα μηχανογρικὴ φανομενικὴ «μορφική». Αὐτὸ ποὺ προσδιορίζεται σὰν «μορφικὸ» δὲν εἶναι τὸ ἔξωτερικὸ περιτύλιγμα, ἢ ἡ «ἐκφραση», τῆς ὁποίας τὸ ἰδεολογικὸ (ἢ πολιτικὸ) «περιεχόμενο» θάταν τὸ ἐκφραζόμενο ἢ ὁ ἥθελμένος πυρήνας — αὐτὸ ποὺ δίνεται σὰν «μορφικό» εἶναι πέρα ὡς πέρα ἰδεολογικό, ἔχει λοιπὸν πολιτικὰ ἀποτελέσματα δεύτερου βαθμοῦ.

Ποιά είναι λοιπόν ή πραγματική πολιτική σχέσης άναμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν πολιτική, ξέννοια ποὺ στὸν έλληνικὸ χῶρο είναι βυθισμένη μέσα στὴ σύγχυση καὶ στὴν χειρότερη γνοια; Καὶ γιατί είναι ἀδύνατον νὰ δημιουργηθεῖ ξανας πολιτικὸς κινηματογράφος ὁ ὅποιος θὰ «ἀπευθύνεται σ' ὅλους»; (δηλαδὴ καταλύντας τὶς ταξικὲς διαφορὲς θὰ μιλάει καὶ στὸν ἀστὸ καὶ στὸν ἐργάτη μὲ τὸν ὕδιο τρόπο, σὰν νὰ εἶχαν τὰ ὕδια συμφέροντα καὶ τὴν ὕδια ἰδεολογία).

κοίου μιὰ εύρεία χρήση γίνεται σήμερα δὲν πα-
ουσιάζει κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴν σκοπιὰ καμιὰ ὅρθη
ρησιμοποίησή του. Δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἀντιλη-
φθοῦμε ἂν δὲν ἔχεταν συμπληρωματικὰ τὴν δια-
λεκτικὴ ἄρθρωση κι ἀλληλοδιείσδυση τῶν δύο ἐ-
ερογενῶν καὶ ἄνισα καταμερισμένων πεδίων τῆς
ὑπερδομῆς: τοῦ πεδίου τῆς πολιτικῆς καί,
μέσα σ' ἐκεῖνο τῆς ἵδεο λόγιας τὸν
διότυπο ρόλο τῶν σημαντικῶν πρα-
κτικῶν. Δίχως μιὰ τέτοια ἔξέταση, ή όποια
δὲν μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ παρὰ ἀπ' τὴν σκο-
πιὰ τοῦ ιστορικοῦ ὑλισμοῦ καὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὑ-
λισμοῦ, παραμένουμε ἀναγκαστικὰ μέσα στὸν ἐμ-
πειρισμό, στὸν ἐμπρεσσιονισμό, στὸν ἀναρχισμὸ-
καὶ ὄριστικὰ στὸν ἐκλεκτικισμὸν ἢ στὸν ἰδεολογικὸ-
σογματισμό... Ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία προχωρεῖ μα-
καρεμένη: ὁ ταξικός της λόγος δὲν ὅμολογεῖται
σὰν τέτοιος. Μπορεῖ νὰ πάρει ποικίλες μορφὲς καὶ
διαίτερα, μέσα στὸ πεδίο κινηματογράφος/πολιτι-
κή, τὴν μορφὴν τοῦ προοδευτισμοῦ, τουλάχιστον ἐ-
νδες προοδευτισμοῦ τοῦ «περιεχόμενου» ποὺ δὲν
λαγγίζει τὸ οὐσιῶδες, τὸ νὰ γίνει γνωστὴ ἡ τρο-
ποποίηση τῆς σχέσης τῶν θεατῶν (ένόσω ἢ μάζα τῶν θεατῶν 1° εἶναι διαιρε-
μένη σ' ἀνταγωνιστικὲς τάξεις 2° μὲ τὴν ἐπίκλη-
ση τῶν ταξικῶν - ὑποκειμένων σὲ ὑποκείμενα - τοῦ
θεάματος θεμελιώνεται ἡ παραγνώριση αὐτοῦ
τοῦ ἀνταγωνισμοῦ) μὲ τὶς προύποθεσεις
ταξικές ὅρασης τοῦ φίλμ... Αὐτὸς μᾶς
κάνει νὰ ξαναπούμε ὅτι 1° τὸ νὰ κάνεις τὴν πο-
λιτικὴ ἀνάλυση ἐνδες φίλμ ἀπὸ μόνη τὴν σκοπιὰ
τοῦ «περιεχόμενου» του ἢ τῆς πολιτικῆς του ἐτι-
κέττας ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ν' ἀποκρύβεις τὸν ἰδιό-
τυπο ρόλο τῆς ἰδεολογίας μέσα στὸ κοινωνικὸ
ὅλο, τὸ ἀναδρομικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ὑπερδομῆς πά-
νω στὴν οἰκονομικὴ ὑποδομή. 2° μέσα σ'
ἔνα φίλμ, μιὰ σημαντικὴ ὅψη
τῆς ἰδεολογικῆς ἐργασίας,
μπορεῖ ιστορικὰ νὰ εἶναι ἡ
μετάθεση ποὺ αὐτὸς τὸ φίλμ ἐ-
φαρμόζει σὲ μιὰ δεῖνα μηχα-
νονοργικὴ φαινομενικὰ «μορ-
φική». Αὐτὸς ποὺ προσδιορίζεται σὰν «μορφι-
κὸ» δὲν εἶναι τὸ ἔξωτερικὸ περιτύλιγμα, ἢ ἡ «ἔ-
κφραση», τῆς δούλιας τὸ ἰδεολογικὸ (ἢ πολιτικὸ)
«περιεχόμενο» θάταν τὸ ἔκφραζόμενο ἢ ὁ ἥθελη-
μένος πυρήνας — αὐτὸς ποὺ δίνεται σὰν «μορφικό»
εἶναι πέρα ὡς πέρα ἰδεολογικό, ἔχει λοιπὸν πολι-
τικὸ ἀποτελέσματα δεύτερου βαθμοῦ.

·Αλλὰ ή ἐργασία μέσα στὴν ιδεολογία, ή ιδεολογικὴ πάλη, τῆς ὁποίας ὁ κινηματογράφος εἶναι ξνας στρατηγικὸς τόπος, καὶ ή ὁποία, ἃς ἐπιμείνουμε σ' αὐτό, δὲ ν ἔχει τὸ ίδιο ὑπέδαφος μὲ τὴν πολιτικὴν πάλην (ἐμεῖς ὑπογραμμίζουμε), εἶναι μιὰ ἐργασία μακροχρόνια. Μ' αὐτὴν τὴν ξννοια εἶναι βαθειὰ ἡλιό, ἡλιθιότητα χαρακτηριστικὴ τοῦ ιδεαλισμοῦ, τοῦ αὐθορμητισμοῦ, νὰ κατηγοροῦμε π.χ. τὴν δράδα Τζίγκα Βερτώφ (Γκοντάρ/Γκορέν, διάβαζε τὸν ·Αγνελόπουλο καὶ πε «Μέρες τοῦ '36») ὅτι δὲν

καλεῖ κανένα νὰ «κάνει τὴν ἐπανάσταση», ὅπως συχνὰ συνέβη νὰ τὸ διαβάσουμε, ή νὰ τ’ ἀκούσουμε. Στὴν πραγματικότητα, αὐτὸς ὁ κακόπιστος τύπος φόρμουλας, ποὺ συμφιλιώνει τὸν ἀναρχίζοντα ἀριστερισμὸν μὲ τὸ σινεφιλικὸν «ἀπολιτικισμὸν» μέσα στὴν ἀγάπη πρὸς τὸν κλασικὸ/χολλυγουντιανὸν κινηματογράφο, ἀποκρύβει ἀδέξια μὰ δρισμένη σύγχηση, τὴν σύγχηση τοῦ μικροστοῦ, τοῦ διαιρεμένου ἀνάμεσα στὸν πόθο του ν’ ἀπολαύσει μὲ κάθε ἐλευθερία «πολιτιοτικὰ» προϊόντα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας καὶ στὴν ἐπιθεμά του (νευρωτική, ύστερική) νὰ διαλύσει αὐτὴν (τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία) δίχως ὑπεκφυγή, δίχως στρατηγική. Μ’ αὐτὸν τύπο τῆς ἀντίδρασης, βλέπουμε καθαρὰ τὸν ἴδιοτυπο ρόλο τῆς ἰδεολογίας μέσα στὸν ταξικὸν ἀγώνα, καὶ τὴν σπουδαία ὄτητα μιᾶς μορφικῆς-ἰδεολογικῆς ἀνατροπῆς μέσα σ’ ἕνα φίλμ, περιλαμβανόμενου κι ἐκείνου τοῦ φίλμ στὸ δόπο τὸ πολιτικὸ θέμα εἶναι καθοριστικό.

Αὐτὴ ἡ σύγχηση, ποὺ θεωρεῖ σὰν «δυσανάγνωστα» καὶ «παραληρηματικὰ» τὰ τάδε κείμενα ἢ φίλμ, εἴναι σύγχηση τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας, τῆς ἀστικῆς γνώσης, ποὺ βλέπει τὸν ἔαυτό της στερημένο μέσα σ’ ἕνα ἴδιοτυπο πεδίο τῆς ὑπερδομῆς, τῶν συμβολικῶν ἐγγυήσεων (T. Herbert «Pour une théorie générale des idéologies», Cahiers pour l’Analyse, No 9), οἱ όποιες διαφύλασσουν τὴν νευρωτικὴν συνοχὴν τοῦ λόγου της (δηλαδὴ τὴν ἐπεξεργασμένη ἀπὸ ἕνα ἀπωθημένο ποὺ δὲν τὸ ἀντιλαμβάνεται), μὲ τὶς δόποιες αὐτὴ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία πιστεύει διὰ ἔξουσιάζει κάθε ὑπερβολὴ ποὺ θᾶβαζε σὲ κίνδυνο τὴν οἰκονομία ποὺ αὐτὴ ἀναπαριστάνει — καὶ πρωταρχικὰ τὴν πολιτικὴν ὑπερβολὴ τῆς ταξικῆς πάλης». («Cinéma, idéologie, politique», Cahiers du Cinéma, No 232).

‘Η μεγάλη αύτὴ πάρενθεση .(;) ἃς θεωρήθει σὰν ἀπόλυτα, ἀνδρικαῖα: μόνο κάτω ἀπ’ τὸ φῶς τῆς μπορεῖ νὰ γίνεται αντίληπτὸ τὸ φίλμ τοῦ ’Αγγελόπουλου (καὶ ἡ «Ανατίαρασταση»), σὰν φίλμ ποὺ ἐγγράφεται σ’ ἕνα διάστημα καθαρὸ πρωτοποριακό, μαχητικὸ καὶ ταῦτοχρονα θεωρητικό. Γνωρίζοντας τὰς παρέρμηνεῖς καὶ τὰς παρεξηγήσεις ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπ’ τὸ κοινό, τὸ συνηθισμένο σὲ προϊόντα τῆς κυριαρχούσας ιδεολογίας, καὶ ἀπ’ τὴν κριτική, ἡ ὁποία κυριολεκτικὰ «ἔθαψε» τὰς «Μέρες τοῦ ’36» μὲ τὰ ‘σχόλιά της, ἀπωθώντας τὴν πραγματική τους ἀξία, τὰς διαστάσεις τους κι ἀγνοώντας τὸ πραγματικό τους ἀντικείμενο, θὰ θέλαμε νὰ ἀκολουθήσουμε, ἔνα δρισμένο ἀριθμὸ ἀναλύσεων, οἱ ὁποῖες θ’ ἀφίσουν τόπο γιὰ μιὰ συστηματικώτερη μελέτη τοῦ φίλμ, ποὺ τώρα δὲν μπορεῖ ἀκόμα νὰ γίνει. Κι αὐτὸ γιατὶ ἡ ἀσυνέχεια τοῦ φιλμικοῦ λόγου στὸ «’36» μᾶς παραπέμπει σ’ ἔνα τύπο τέχνης μὴ - ἀναπαραστατικῆς, πολυδιάστατης καὶ «κειμενικῆς». γιατὶ ἡ ἔννοια τῆς ὁμογένειας εἶναι ἄγνωστη στὸ φίλμ· γιατὶ ἡ σημαίνουσα ὕλη του διασχίζεται ἀπὸ κενά, ἀπὸ τόπους τοῦ ἀσημασιολό-

γητου, ἀπὸ ἀντικείμενα ποὺ ἡ κλασικὴ σημαίνουσα οἰκονομία δὲν μπορεῖ ν' ἀντιληφτεῖ, παρὰ κάτω ἀπ' τὴν μορφὴν τοῦ «νοήματος». γιατὶ τὸ σύστημα τοῦ φίλμ ἀρθρώνεται σ' ἔνα διάστημα ύλιστικό, διαλεκτικό, μέσα σὲ μιὰ σκηνὴ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴν τῆς κλασικῆς - ἀστικῆς τέχνης, ἀπ' τὴν ὅποια ἐπικαθοριζόμαστε ἀκόμη σήμερα· γιατὶ αὐτὸ ποὺ ζητᾶμε δὲν κρύβεται ἐκεῖ ποὺ τὸ ζητᾶμε, ἀλλὰ ἐκεῖ ὅπου ποτὲ δὲν θὰ τ' ἀναζητούσαμε (ὅπως τὸ «κλεμμένο γράμμια» τοῦ Πόε ποὺ ὁ Λακάν βλέπει σὰν τὴν ἔνδειξη τοῦ φανεροῦ νοήματος, τὸ ὅποιο ὅμως δὲν εἶναι ἀδύνατο ν' ἀνακαλυφτεῖ μὲ μιὰ μέθοδο «λογική»). γιατὶ οἱ «Μέρες τοῦ '36» υπερβαίνουν κατὰ πολὺ τὶς σημερινὲς δυνατότητες τοῦ λεγόμενου «έλληνικοῦ κινηματογράφου», ἀφοῦ προηγούμενα τὸν ἔχουν ἀποδιαρθρώσει σ' ὅλες του τὶς δομές, ἴδεολογικές, πολιτικές, σημαίνουσες· γιατὶ ὁ κόσμος δὲν παραμένει στατικός, ἀλλὰ «προοδεύει κατὰ βαθμοὺς» (Λόυκρήτιος). Γιὰ μᾶς, σήμερα, ἡ σωστὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φίλμ τοῦ 'Αγγελόπουλου, ἡ σωστὴ ύπεράσπισή του, δὲν ἀποτελεῖ ἄπλα καὶ μόνο μιὰ χειρονομία αἰσθητικὴ ἡ κριτική, ἀλλὰ μιὰ πράξη δυναμικῆς συμμετοχῆς στὶς σύγχρονες καλλιτεχνικὲς καὶ/ἢ πολιτικὲς πρακτικές, μιὰ πράξη μὲ τὴ σειρά της ἀποδιαρθρωτικὴ τῆς ύπαρχουσας καὶ κυριαρχούσας ἴδεολογίας.

«Ἄπ' αὐτὸν παρατηροῦμεν ὅτι μὲ τὴν ἐμφάνισην τῆς γλώσσας ἀναδύεται ἡ διάσταση τῆς ἀλήθειας» (Λακάν)2.

“Ένας λόγος πάνω στήν ‘Ιστορία ποὺ ταυτόχρονα εἶναι καὶ φιλμικὸς λόγος, ποιά μορφή, ποιά υπαρξη μπορεῖ νὰ ἔχει; Μ’ ἄλλα λόγια στὶς «Μέρες τοῦ ’36» τί εἶδους λόγο σχηματίζει καὶ προφέρει τὸ κείμενο; Καὶ σὲ τί, σὲ ποιό σημεῖο αὐτὸς δὲ λόγος θὰ μποροῦσε νὰ καρματιαστεῖ σὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς λόγους, δύντας σὲ τελευταῖα ἀνάλυση ἔνας λόγος πάνω στὶς συλλογιστικές του δομές; Δηλαδὴ ἔνας λόγος ποὺ ψάχνει τὸν ἑαυτό του, τὰ στοιχεῖα του, γιὰ ν’ ἀποδιαρθρωθεῖ ἀπ’ τὰς ᾕδιες του τὰς δυνατότητες;

“Υπάρξη πραγματική λοιπὸν ή ύπαρξη γλωσσική ἀποκτᾶ τὸ ἱστορικὸ γεγονός στὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου; Εἴμαστε πεπεισμένοι γιὰ τὸ δεύτερο: ύπαρξη σαφῶς γλωσσική, γεγονός ποὺ ἐγκαθιστᾶ τὸ φίλμ σ' ἔνα χῶρο διαλεκτικό, ἀντίθετο ἀπ' ἐκεῖνο τῶν «ρεαλιστικῶν» δογματικῶν προβληματικῶν, ποὺ θέλουν αὐτὴ τὴν ύπαρξη σὰν τὴν καθαρὴ κι ἀπλὴ «ἀντιγραφὴ» μᾶς ἄλλης ύπαρξης, ἐγκαταστημένης μέσα σ' ἔνα πεδίο ἔξω-δομικό, τὸ «πραγματικό». (Ρολάν Μπάρτ) (3). Μ' ἄλλα λόγια δ λόγος πάνω στὴν ‘Ιστορία στὶς «Μέρες τοῦ '36» ἀρνεῖται νὰ προσφύγει στὸ ἄλλοθι τοῦ «βιωμένου», τοῦ «πραγματικοῦ», δηλαδὴ στὸ ἄλλοθι ἐνὸς πανίσχυρου παραπέμποντος τὸ ὅποιο θὰ ἀποκρύψει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ ἱστορικὸ σημαντικό. Ο χῶρος τῆς ‘Ιστορίας στὸ φίλμ δὲν παρευσιάζεται

σὰν χῶρος ἔξω - φιλμικός, σὰν τόπος πραγματικός, στὸν ὃποιοί οἱ ιστορικὲς φιγοῦρες θὰ ξπαιζαν τὸ ρόλο τῶν ἴδεολογικῶν παραπεμπόντων τοῦ Βουλευτῆ, τοῦ Κατάδικου, τοῦ Εἰσαγγελέα κλπ., ἀλλὰ σὰν χῶρος φιλμικός, σημαίνων, ποὺ παράγει μὲ μιὰ ἀργή, μεθοδικὴ διαδικασία τὰ σημεῖα του: τόπος οκηνικὸς λοιπὸν (ὅπου ἡ Σκηνὴ ἀρθρώνεται πάνω σὲ πολλαπλᾶ ἐπίπεδα, σὰν οκηνὴ θεατρικὴ καὶ κινηματογραφική, καὶ σὰν οκηνὴ τῆς Ἰστορίας, τοῦ ἀσυνείδητου καὶ/ἢ τῆς γραφῆς) στὸν ὃποιοί οἱ ιστορικὲς φιγοῦρες μετασχηματίζονται σὲ παραπέμποντα - ἀντανακλάσεις τῶν ιστορικῶν σημαινομένων. Δηλαδὴ τὸ παραπέμπον δὲν ἐκμηδενίζεται, ἀλλὰ παράγεται ἀπὸ τὴν λειτουργία τῶν σημαινομένων, ποὺ μὲ τὴν σειρά τους παράγονται ἀπὸ τὴν ἐπεξεργασία τῆς σημαίνουσας φιλμικῆς ὕλης: τὶς εἰκόνες καὶ τὸν ἥχον. Τὸ ιστορικὸ γεγονός στὶς «Μέρες τοῦ '36» δὲν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση ἐνὸς πραγματικοῦ ιστορικοῦ γεγονότος, ἀλλὰ παράγεται ἀπὸ τὸ ἕδιο τὸ φίλμ καὶ ὑφίσταται καθαρὰ μόνον στὸ ἐπύπεδο τῆς σημαίνουσας ὕλης τίποτα ἐδῶ ποὺ νὰ χρησιμοποιεῖ μιὰ «πραγματικότητα ἡ ὅποια ἔρχεται νὰ ἐπικαλύψει τὴν ἀλήθειαν» (Λακάν), ἀντίθετα ἡ ἀναζήτηση αὐτῆς τῆς ἀλήθειας, ποὺ πρέπει μὲ τὴν σειρά της νὰ «εἶναι ἀληθινὴ» (Μάρξ), βγάζει τὴν μάσκα τῆς πραγματικότητας, παραπέμποντάς μιας στὴν ριζικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ στὸ ἀντικείμενο γνώσης αὐτῆς τῆς πραγματικότητας: στὶς «Μέρες τοῦ '36», ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας εἶναι «ἀληθινὴ» κι ὅχι «πραγματική», ἐφ' ὅσον τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο δὲν συγχέεται μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς γνώσης, καὶ τὸ τελευταῖο ἐμφανίζεται σὰν πολλαπλὸ κι ὅχι σὰν ἐνιαῖο· ἡ γνώση ἀγκαλιάζει τὴν Ἰστορία, τὸ Φίλμ, τὰ Μέσα τῆς ὕδιας τῆς γνώσης μιὰ τέτοια ἀναζήτηση εἶναι διαλεκτικὴ (καὶ πρέπει νὰ ξανακαλύψουμε τὴν ἔννοια καὶ τὴν μέθοδο τῆς διαλεκτικῆς, ποὺ ἀπὸ τὴν συχνὴν καὶ λανθασμένη χρήση της, ἔφτασε νὰ μὴ σημαίνει τίποτε), διαλεκτικὴ στὸ ὅπι τὸ ἀντικείμενο γνώσης ἐρευνᾶται μὲ μέσα διαλεκτικά, δηλαδὴ στὸ ὅπι ὁ Ιστορικὸς 'Υλισμὸς δὲν ἀρκεῖ μόνον γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῶν δυνάμεων ποὺ κινοῦν τὴν Ἰστορία, ἀλλὰ μένει μισός, ἐσφαλμένος δίχως τὴν χρησιμοποίηση τοῦ Διαλεκτικοῦ 'Υλισμοῦ, σὰν παραγωγικῆς μεθόδου, σὰν ἀναλυτικῆς πρακτικῆς καὶ ἐργασίας. Ἐδῶ βρίσκουμε τὴν μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς «Μέρες τοῦ '36», οἱ ὃποιες κατέχουν τὰ δργανα μελέτης τοῦ ἀντικειμένου τους, καὶ στὸ πλῆθος τῶν ιστορικο-πολιτικῶν φίλμ πού, ἢ τὰ ἀγνοοῦν, ἢ τὰ μεταχειρίζονται μὲ τρόπο ἴδεαλιστικό. » Εχει μεγάλη σημασία, καὶ πρέπει νὰ τὸ τονίσουμε, ὅτι οἱ «Μέρες τοῦ '36» βασίζονται πάνω σὲ μιὰ φιλοσοφική

κὴ μέθοδο δρθή, στι ή φιλμική πρακτική τους ξεκινά από μιὰ δρθή φιλοσοφική αντίληψη τους κόσμου. Η αντίληψη αύτή (διαλεκτική καὶ/ἢ ἀντιμεταφυσική) μᾶς παραπέμπει στὴν ἀθλιότητα τῶν σύγχρονων φίλμ, «προδευτικῶν» ἢ «ἀντιδραστικῶν», ποὺ βασίζονται πάνω στὸν ἐμπειριού, τὴν ἀχθλεια πτέρνα τοῦ σύγχρονου φιλμικοῦ ἰδεαλιστικοῦ λόγου, ὁ ὃποῖος προσπαθεῖ νὰ εἰδύσει καὶ στὰ λεγόμενα «πολιτικὰ» ἢ «στρατευμένα» φίλμ, καθιστώντας τα ἔτσι προβότα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας.

"Αν λοιπόν ό λόγος πάνω στήν 'Ιστορία παράγει τὶς μορφές του σὰν ἔχνη καὶ σημάδια «κειμενικά», ποιά ἡ διάταξη αὐτῆς τῆς παραγωγῆς καὶ ποιά ἡ ταξινόμησή τους μέσα στήν μυθοπλαστικὴ καὶ ιδεολογικὴ οἰκονομία τοῦ φίλμ; 'Υπάρχει δηλαδὴ ἡ ἐγγραφὴ ἐνδεικτική ματος καὶ ποιά τεχνική, αἰσθητική, ιδεολογική πρακτική τὸ ἐγκαθιδρύει;

Τὰ συστήματα, Τὸ ἱερογλυφικό

Θὰ ἐπιχειρήσουμε ἔδῶ ν' ἀναλύσουμε ἀκριβῶς τὰ δύο σκηνικὰ συστήματα τῆς ταινίας: συστήματα σημαίνοντα καὶ ταυτόχρονα ιδεολογικά, ποὺ ἔγγραφουν τὴν ἀρχὴν τῆς ἀντίφασης στὴν καρδιὰ τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς, καὶ καθορίζουν ἅμεσα τὴν ἔγγραφὴν τῶν ὑποκειμένων μέσα στὸ φίλμ, δηλαδὴ ξνα ιδεολογικὸ διάστημα στὸ δποῖο οἱ ταξικὲς διαφορὲς διαιροῦν τὴν ὑποτιθέμενη δμογένειά του καὶ ὑποτάσσουν στοὺς κανόνες τους τὴν κίνησην τῶν ὑποκειμένων σὰν ταξικῶν ὑποκειμένων, καταδείχνοντας ταυτόχρονα τὴν πτώση τῆς ιδεαλιστικῆς ἀντίληψης σχετικὰ μὲ τὰ δρια καὶ τὸ βαθὺδράσης ἐνδὲς ὑποκείμενου μέσα σ' ξνα κοινωνικὸ σχηματισμό.

Αναλυτικότερα: ή έγγραφή τῶν χώρων μέσα στοὺς ὅποίους κινοῦνται τὰ πρόσωπα ἀρθρώνει δύο σκηνικὰ συστήματα μεταξύ τους, μὲ τέτοιο τρόπῳ ώστε:

1) νὰ είναι δυνατή ή συνύπαρξή τους, σ' ένα μυθολαστικό έπειδο, όπου ή σημαίνουσα ψλη κατανέμεται μέσα στή φιλμική οίκονομία ἀνάλογα μὲ τοὺς ἀφηγηματικούς της κώδικες.

2) νὰ είναι ἀδύνατη αὐτὴ ἡ συνύπαρξη σ' ἕνα
ἰδεολογικὸ έπίπεδο, στὸ μέτρο ποὺ ἡ δια-
λεκτικὴ συνάρθρωση τῶν δύο συστημάτων ἐπιφέ-
ρει τὴ συστηματικὴ ἀποδιάρθρωση τοῦ ἐνὸς καὶ τὴν
ἰδεολογικὴ κυριαρχία τοῦ ἄλλου, σύμφωνα μὲ τὴν
ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, καὶ

3) ή περίσσεια ποὺ πηγάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν διαλεκτικὴν ἀντινομίαν καὶ παράγει σκηνικὴν τυπώσεις, ποὺ ἐπανεγγράφονται στὸ κέντρο τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς μὲ τὴν μορφὴν μιᾶς διαφοροποιημένης σκηνικῆς ἐντύπωσης (τὸ δωμάτιο τοῦ Σοφιάνοῦ), ή δούλια σὰν πολυστρικό πυρήνας παράγει μὲ τὴ σειρά της ἕνα ύλικό, σωματικὸ σημαῖνον, ἐγγράφοντας ἕνα ἀποτέλεσμα ρητής στὴ μυθοπλαστικὴ οἰκονομία

καὶ δίνοντας ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ ὑποκείμενου τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ φίλμ, δηλαδὴ γιὰ τὴν ἔναρξη τῆς γραφικῆς κινηματογραφικῆς ἐργασίας. Ἡ θέση λοιπὸν τοῦ Σοφιανοῦ μέσα στὴν μυθοπλασία καθορίζει ἀπόλυτα τὴν συμβολικὴ γραφὴ τοῦ φίλμ, τὴν συνεχὴ παραγωγὴ σημαινόντων, τὰ δόποῖα δὲν παύουν σὰν τέτοια νὰ ἐμφανίζουν τὴν ἄλλη σκηνὴ τῆς παραγωγῆς τους, ποὺ εἶναι ἡ ἴδεολογικὴ σκηνή.

Ας ἔξετάσουμε διώς τὰ δύο αὐτὰ σκηνικά συστήματα, τῶν ὁποίων ἡ σύγκρουση παράγει κυριολεκτικὰ ίδεολογία καθοριούμενη ταξικά:

I. ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΥ

Τὸ δνομάζουμε ἔτοι ἐξ αἰτίας τῆς διαίρεσης τῶν
χώρων τοῦ φίλμι σὲ σκηνές, δχι μὲ τὴν κι-
νηματογραφικὴν ξννοια τοῦ ὄρου, ἀλλὰ μὲ τὴν κα-
θαρὰ θεατρική: μιὰ σκηνὴ εἶναι ξνας χῶρος κλει-
στός, συμπαγῆς καὶ ὁμογενῆς, ὁ δποῖος καθορί-
ζεται βασικὰ ἀπὸ τρεῖς πλευρές, ἐνῶ οὐ-
τέαρτη ἐπιτρέπει στὸ θεατὴνὰ παρακολουθεῖ τὰ
δρώμενα. ‘Ο εὖ όπ’ τὴ σκηνὴ χῶ-
ρος δὲν ἐγγράφεται μέσα σ’ αὐτήν, οὔτε σὰν
χῶρυς τῆς θέσης τοῦ θεατῆς, οὔτε σὰν φυσικὸς ἐ-
ξωτερικὸς χῶρος, οὔτε οὐλαν χῶρος παραγωγῆς τῶν
μερφῶν τοῦ φίλμι, δηλαδὴ χῶρος γυρίσμα’ος, πλα-
τώ, πρόβες κλπ. (κι αὐτὸ συμβαίνει πάντα στὸν
κλασικὸ κινηματογράφο, ἀντίθετα ἀπ’ τὸν μοντέρ-
νο).

‘Η διαίρεση λοιπὸν τοῦ φίλμι σὲ τέτοιους κλει-
στοὺς χώρους πραγματοποιεῖται μὲ τρεῖς βασικὸ-
μεθόδους:

Μιὰ σκηνὴ περιορίζεται μέσα σὲ τοῖχους (ὅπως εἶναι οἱ τοῖχοι τοῦ προαύλιου τῆς φυλακῆς) μέσα σὲ δωμάτια (τὰ περισσότερα πλάνα δωμάτιων, π.χ. τὸ δωμάτιο τοῦ Κριεζῆ, ἡ λέσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος κλπ.), σὲ διαδρόμους (οἱ διάδρομοι τῆς φυλακῆς, τοῦ πορνείου κλπ.), ἢ σὲ άλλους χώρους, ὅπως εἶναι τὸ μπαλκόνι τῆς φυλακῆς, ὁ χῶρος μπροστὰ ἀπ' τὴν λέσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος ὃπου παρκάρουν τ' αὐτοκίνητα, ο χῶρος στὸν ὃποιο πραγματοποιεῖται ὁ ξυλοδαρμὸς τοῦ δικηγόρου κλπ. Μὲ δυὸ λόγια οἱ σκηνικοὶ αὐτοὶ χῶροι χαράζονται ἀνάμεσα σὲ ἐμπόδια τεχνήτα.

6) Μιὰ σκηνὴ περιορίζεται ἀπὸ φυσικὰ ἐμπόδια, ὅπως γίνεται στὴν περίπτωση τοῦ τὰκ-νίκητοῦ όποια τὸν ρόλο τοῦ ἐμποδίου παίζει ἡ θάλασσα (ἢ στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τοῦ βαρκάρη πομεταφέρει τὸ πτῶμα στὴν στεριά), στὴν περίπτωση τῆς σύλληψης τοῦ Σοφιανοῦ, ὅπου τὰ δέντρα τοῦ δάσους φράζουν τὸν γύρω χῶρο, στὴν περίπτωση τῶν ἔγκαινίων τοῦ σταδίου, ὅπου ἡ ἴδια κάμερα ἀκίνητη ἀναλαμβάνει νὰ κλείσει τὸ χῶρο (τὸν ὅποιο διώνει ἡ διάταξη τῶν προσώπων ἀπ' τὴν ἀρχὴ καθορίζει σὰν τόπο σκηνικό), στὴν περίπτωση τοῦ πλάνου τοῦ δρόμου, ὅπου τὸ αὐτοκίνητοῦ Κριεζῆ ἀπομακρύνεται πρὸς τὸ βάθος, καὶ δ

ξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὑψώνεται ἡ δενδροστοιχία, ἡ ἀκόμη στὸν τόπο τῆς σκοποθολῆς, δους τὰ κυπαρίσσια φράζουν τὸ διάστημα, σχηματίζοντας τὴν σκηνὴν τοῦ θεάτρου.

γ) Μιὰ σκηνὴ μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἀπὸ τὴν κίνηση τῆς κάμερας μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: μέσα σὲ μὰ πρώτη σκηνὴ ἥδη δοιμένη, σὰν καὶ αὐτὲς ποὺ περιγράφουμε, εἶναι δυνατὸν ἡ σκηνικὴ ἐντύπωση νὰ ἔπανε γραφεῖ δηλαδὴ ἡ κίνηση τῆς κάμερας νὰ ξανασημαδέψει μέσα στὴν πρώτη σκηνικὴ δομὴ τῆς ἐντυπώσεις τῆς (τὶς τρεῖς πλευρές, τὴν θέση τοῦ θεάτρη, τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ δρώμενο καὶ στὸν θεάτρη, τὴν μαγικὴ καὶ παραληρηματικὴ φύση τοῦ θεάματος), ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ δεύτερη σκηνικὴ ἐντύπωση ποὺ ἀπομονώνει δρισμένα στοιχεῖα τῆς πρώτης, τὰ προβάλλει σ' ἔνα νέο φόντο καὶ παράγει μιὰ νέα σημαδέψη, μὲ βάση τὴν ἐπανεγγραφὴ τῶν ἀρχικῶν σκηνικῶν ἐντυπώσεων. Ἡ ἐπανεγγραφὴ αὐτὴ εἶναι δυνατὸν νὰ διαμορφωθεῖ ἄλλοτε σὰν ὑπερτονιόδες καὶ ὑπερβολὴ τῆς ἀρχικῆς σκηνικῆς δομῆς, ἄλλοτε σὰν παράθασή της, σὰν παγιοποίησή της, κωδικοποίησή, ἡ ἀκόμη σὰν πλεονάζουσα σημαίνουσα ὑλὴ, ποὺ γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν ἰσορροπία τῆς φιλμικῆς οἰκονομίας ὀδηγεῖ σὲ μὰ ἄλλη σκηνὴ (τοῦ ἀσυνείδητου τῆς γραφῆς). Τὸ πιὸ φανερὸ παράδειγμα ἐπανεγγραφῆς τῆς ἀρχικῆς σκηνικῆς δομῆς μᾶς τὸ προσφέρει ἡ σκηνὴ τῆς ἀναπαράστασης τῆς αὐχμαλωσίας τοῦ Κριεζῆ ἀπὸ τὸν Σοφιανό, δους ἡ κάμερα φιλμάρει μὲ τέτοιο τρόπο τὴν αἴθουσα (ποὺ ἥδη εἶναι μιὰ πρώτη σκηνὴ), ὥστε μιὰ δεύτερη σκηνὴ νὰ χαραχτεῖ, ἔκεινη στὴν όποια ἀναπαριστάνεται ἡ ἄγνωστη πράξη, ἐνῶ ἡ σκηνικὴ ἐντύπωση συμπαραδηλώνεται ἀπὸ τὴν ἡμικυκλικὴ τοποθέτηση τῶν θεατῶν, καὶ ἀπὸ τὴν ὑπογραμμωμένη διαφορὰ τοῦ φανταστικοῦ στὸν τοῦ ἀσυνείδητου τῆς θεάτρου, ἀποτέλεσμα τῆς όποιας εἶναι τὸ γέλιο τοῦ εἰσαγγελέα καὶ ἡ ἔξοδός του ἔξω ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ σκηνὴ: ἥδη μιὰ διαλογικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν πρώτη καὶ στὴν δεύτερη σκηνὴ ἔχει ἐγκατασταθεῖ, βασικὰ σχέση διαφορᾶς καὶ παράθασης, δους ἡ ἀρχικὴ ὅμογένεια (τὸ "Ἐνα") κοιμιαζεται σὲ δύο μέρη, μὲ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὴν ἀποδιάρθρωση (συστηματική, στρατηγική) τοῦ πρώτου: εἶναι φανερὸ ὅτι καθὼς τὸ "Ἐνα" διαρεῖται σὲ δύο, ἡ καταδήλωση (ἡ διαγραφὴ τοῦ διαστήματος) παραχωρεῖ τὴν θέση της στὴν συμπαραδηλωση: ἡ διχοτόμηση τοῦ "Ἐνὸς" ἀποτελεῖ ἥδη τὸ ξεκίνημα ἐνὸς ταξικοῦ λόγου, λόγου ὁ όποιος δὲν ἀρκεῖται στὸν νὰ διοχετεύει δρισμένα πολιτικὰ σημανόμενα, ἀλλὰ ἔξετάζει στὴν ἴδια τῆς τὴν διάση τὴν σημαίνουσα ὑλὴ του σὰν ἰδεολογικὸ λόγος, σὰν ταξικὸ λόγο, ἐφ' ὅσον μιὰ εἰκόνα, ἔνας ἥχος, μιὰ κίνηση μηχανῆς στὸν κινηματογράφο δὲν εἶναι ἰδεολογικὰ ἀθῶα στοιχεῖα, δὲν εἶναι «φύση», ἀλλὰ παραγωγὴ (τεχνική, αἴσθητική) καθορισμένη ἄμεσα ἀπὸ τὶς σχέσεις (οἰκονομικῆς) παραγωγῆς μέσα σὲ μιὰ δεδομένη κοινωνία. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἡ διχοτόμηση τῆς φιλμικῆς σκηνῆς,

ποὺ ὑποδεικνύει ξεκάθαρα τὴν θεατρική της καταγωγὴ καὶ —γιὰ νὰ μιλήσουμε ἀκριβέστερα— τὸ μπόλιασμα θεατρικῶν τεχνικῶν μέσα στὸ διάστημα τοῦ θεάτρου ποὺ μουσικοῦ κώδικα, νὰ σχίσουν ἀκριβῶς τὴν αἰσθητικὴν ἐπιφάνειαν καὶ ν' ἀπελευθερώσουν τὸν δύκο τῆς σημαίνουσας ψυχής, εἴτε ἡχητικὸς εἴτε δραστικὸς εἶναι αὐτός, συγγενεύονται ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀριστουργήματα τοῦ Ζάν-Μαρί Στράουμπ ("Ασυμφιλίωτοι", "Χρονικὸ τῆς Αννας - Μαγδαληνῆς Μπάχ"), "ΟΘων"). Ξαναγυρίζοντας στὸ ἐπειοδίο τῆς διαπαράστασης τῆς αὐχμαλωσίας τοῦ Κριεζῆ καὶ στὸ παράδοξο γέλιο τοῦ Εἰσαγγελέα, θὰ μπορούσαμε νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ γελοιοποίηση τοῦ μηχανισμοῦ τῆς θεατρικῆς σκηνῆς δομῆς δὲν συντελεῖται σ' ἔνα ψυχολογικὸ ἐπίπεδο: τίποτε ποὺ νὰ μᾶς περιγράφει ψυχολογικὰ τὸν Εἰσαγγελέα, η ποὺ νὰ προσπαθεῖ νὰ «έρθημενοις» τὴν κειρονομία του, ἐφ' ὅσον τὸ ἴδιο τὸ φιλμικό του στάτους ὑποικαρύνει σταθερὰ κάθε σημαίνομενο (ποὺ ἀπὸ ἔξω ὀθεατῆς θὰ προσπαθοῦσε νὰ τοῦ ἐπιβάλλει), ἀγοίγοντας τὴν μορφή του σὲ μιὰ λειτουργικότητα ἀπόλυτα σημαίνουσα: Ὁ Εἰσαγγελέας-σημαίνον λοιπόν, ποὺ δρᾶ ὠθούμενος ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ ἐσωτερικὸ μᾶς σκηνῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς δομῆς ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ διάρθρωση τοῦ φιλμού τοῦ Εἰσαγγελέα, τὴν θέση της σκηνῆς δομῆς, δίπλα σ' ἄλλα δρματικά σημαίνοντα, ἀποσπάται ἀπὸ τὴν θέση του (θέση ποὺ ἔχει μηχανοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς τοῦ παραχωρεῖ), δχι μ

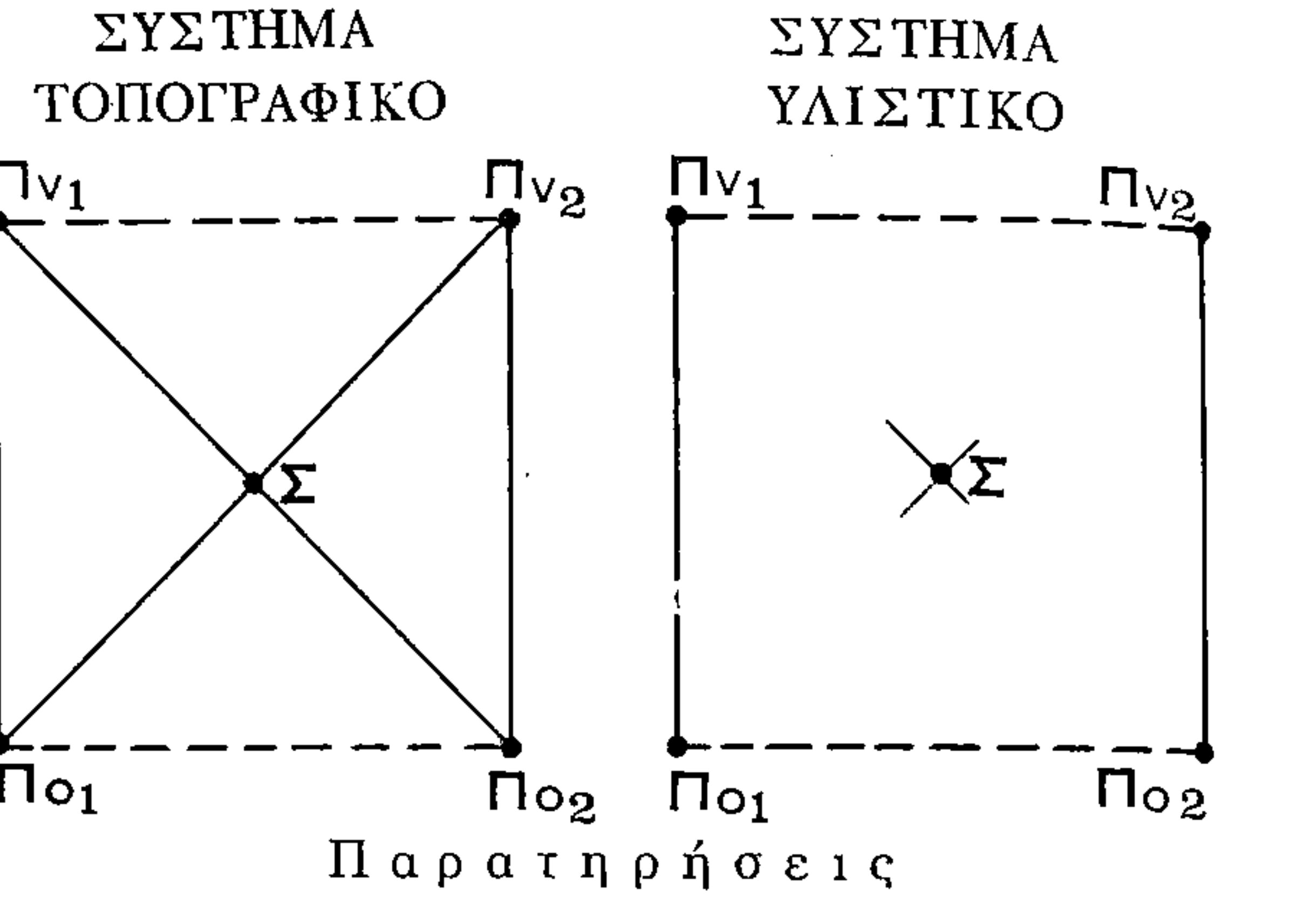
δύο σειρὲς σκηνῶν, αὐτηρὰ διαχωρισμένες
μεταξύ τους, ἀνάλογα μὲ τὴν τα-
ξικὴ θέση τῶν προσώπων τῆς ταυ-
νίας. "Αν οἱ σκηνὲς αὗτὲς ὀνομαστοῦν πε-
ριέχοντα καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ τὶς κατοικοῦν
περιέχομενα, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε δτὶ
μέσα στὸ τοπογραφικὸ σύστημα ἐνα περιέχον μπό-
ρεῖ νὰ ἀγκαλιάσει ὅποιοδήποτε περιεχόμενο, ἀρκεῖ
νὰ μὴν ἔλθουν σὲ σύγκρουση, τῆς ὁποίας η αἰτία
ἀνάγεται στὶς μυθοπλαστικὲς ἀνάγκες τοῦ φίλμ
(θᾶταν βέβαια ψευδο-αποδιάρθρωση τοῦ ρεαλι-
σμοῦ τὸ νὰ κατοικεῖ ἐνας ἀστὸς σὲ μιὰ καλύβα!)
κι δτὶ μέσα στὸ ὑλιστικὸ σύστημα ἐνα περιέχον
ἀγκαλιάζει μόνον ἐνα ὀρισμένο περιεχόμενο, μὲ
τὸ ὅποιο τὸ συνδέει μιὰ διαλεκτικὴ ἐξάρτηση, ἐνῶ
ἀναγκαστικὰ θὰ ἐξολοθρεύσει κάθε ἄλλο περιε-
χόμενο.

Βλέπουμε μ' αύτὸν τὸν τρόπον ὅτι τὸ ὑλιστικὸν σύστημα διέπεται ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴν αἰτιότηταν ἀπὸ τὸ τοπογραφικόν, αἰτιότηταν ἱστορικὴν καὶ/ἢ ταξικήν. Αὕτη εἶναι ποὺ ἀμέσως συμπαραδηλώνει τὴν διαίρεση τῶν χώρων τοῦ φίλμου σὰν διαίρεση ταξικὴν καὶ τὰς σκηνές του σὰν σκηνές τῆς Ἰστορίας, διχως τὴν σύμπραξη μιᾶς ἐπανεγγύρηφας (ὅπως στὸ τοπογραφικὸν σύστημα) ἀλλὰ ἀπὸ εὐθείας, μέσω τῆς χρησιμοποίησης τῆς ὑλιστικῆς διαλεκτικῆς. "Αν λοιπὸν ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν μιὰ σκηνὴν στὴν ἄλλη εἶναι ἀδύνατη, πρέπει νὰ ἔχετάσουμε τὸ πῶς καὶ τὸ γιατί, καθὼς καὶ τὸ δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει κάποιο εἶδος μετάβασης.

‘Η σκηνή τῆς ‘Ιστορίας στὶς «Μέρες τοῦ 36» εἶναι διαιρεμένη: ποτὲ ξνα ἐπίσημο πρόσωπο (ξνας Βουλευτής, ξνας ‘Υπουργός, ξνας Πρεσβευτής) δὲν θὰ εἰσχωρήσει σ’ ξνα ἄλλο χῶρο, ὅχι γιατὶ στὴν πραγματικότητα δὲν μπορεῖ, ἀλλὰ γιατὶ τὸ φιλμικὸ σύστημα τοῦ τὸ ἀπαγορεύει, δηλαδὴ ξνας ταξικὸς λόγος σχηματίζει αὐτὴ τὴν ἀπαγόρευση. “Ας θυμηθοῦμε τὸν «’Οκτώβρη» τοῦ ’Αιζενστάϊν, ὃπου ἡ συνύλαρξη τῶν ἀνταγωνιζομένων προσώπων ἐμφανιζόταν ἐπίσης σὰν ἀδύνατη, κι ἂς φέρουμε στὸ νοῦ μας τὴν πώση τῶν Χειμερινῶν ’Ανακτόρων: τὸ παλάτι ποὺ ὁ λαὸς καταλαμβάνει δὲν παρουσιάζεται σὰν ὁ ”Ιδιος τόπος, ἀλλὰ ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἔξῆς σὰν ξνας ”Άλλος, σὰν ὁ τόπος τῆς ἀνερχόμενης τάξης· αὐτὴ τὴν ἔννοια παίρνει κι ἡ καταστροφή του: μετασχηματισμὸς κι ὅχι οι εταμφίεση, πρόοδος κι ὅχι συνήρηση.

‘Η σχέση δηλαδὴ περιέχοντος/περιεχόμενου ἐ-
πίκαθορίζεται ἀπὸ μὰ πολιτικὴ πάλη (ποὺ εἶναι
οἰκονομικὴ σὲ τελευταία διάσταση καὶ βέβαια ἴδε-
ωλογική). Θὰ θέλαμε ν’ ἀπεικονίσουμε ἐδῶ ἀκρι-
βῶς αὐτὴ τὴν διαφορὰ τοῦ τοπογραφικοῦ καὶ τοῦ
ὑλιστικοῦ συστήματος, τὰ δῆμοια ὅπως τονίσαμε προ-
ηγουμένως συνυπάρχουν μόνον σ’ εν α
ινθοπλαστικὸ ἐπίπεδο κι ὅχι σ’ ενα
ιδεολογικὸ - πολιτικό. Μὲ τοὺς ὄρους
Πν καὶ Πο θὰ ἔννοοῦμε ἀντίστοιχα τὸ περιέχον καὶ
τὸ περιεχόμενο, ἐνῶ οἱ ἀριθμοὶ 1 καὶ 2 θὰ ἀντιστοι-
κοῦν μὲ τὴ σειρά τους στὶς δύο διαφορετικὲς τά-

ξεις ὅπως ἐμφανίζονται στὸ φίλμ (στοὺς ἀστοὺς
καὶ στοὺς προλετάριους). Ἡ διάρθρωση τῶν συ-
στημάτων καὶ ὁ μεταξύ τους συοχετισμὸς θὰ μᾶς
ἐπιτρέψουν νὰ τοποθετήσουμε στὴν πραγματι-
κή του θέση τὸ πρόσωπο τοῦ Σοφιανοῦ καὶ νὰ
κατανοήσουμε τὸ πέρασμα ἀπ' τὴν μιὰ σκηνὴ στὴν
ἄλλη σὰν πέρασμα ἀδύνατο.



I. Ή διαφορὰ τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος ἀπ’ τὸ ψεύτικὸ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ ὑπαρξὴ τοῦ χιαστοῦ σχήματος ποὺ ἀπουσιάζει ἀπ’ τὸ ψεύτικό. Στὸν κινηματογράφο τοῦ Γιάντσο (ἢ τοῦ Μπερτολούτσι) τὸ κάθε πρόσωπο τοῦ φίλμ ἀνεξαιρέτως μπορεῖ νὰ καταλάβει δῆλοια σκηνὴ θέλει: ἡ σκηνὴ τῆς ‘Ιστορίας εἶναι οὐδέτερη ταξικά, ἐνῶ οἱ δῆμοι καὶ τὰ θύματα εἶναι σαφῶς ἐν αλλάξι μοι (ἰσοδύναμοι), δηλαδὴ ἀποτελοῦν τὴν συνεχῆ ἐπανάληψη τοῦ “Ιδίου. Η ἐπανάληψη αὐτὴ εἶναι τελείως ἀφηρημένη, ὅπως ἀφηρημένες εἶναι οἱ δομὲς τοῦ στρουκτουραλισμοῦ. Αντίθετα στὶς «Μέρες τοῦ 36», ποὺ δὲν εἶναι μιὰ «δουλειὰ ἀφαίρεσης, ἀλλὰ δουλειὰ μέσα στὴν ἀφαίρεση» (‘Αλτουσσέρ) ἡ προβληματικὴ δῆμοι/θύματος υπάρχει, ἀλλὰ τελείως καθορισμένη ἀπὸ ιστορικοὺς λόγους, ὥστε νὰ ἐγκαθίσταται σὰν δευτερεύονσα ἀντίφαση (ἢ πρωτεύονσα εἶναι ἀστὸς/προλετάριος), ἐνῶ στὸν Γιάντσο λαίρνει τὴ θέση τῆς πρωτεύοντας ἀντίφασης (ὅσο γι’ αὐτὴν τὸ μόνο ποὺ ξέρουμε εἶναι ὅτι μᾶς δείχνει τὸ ζενερὶκοῦ ὅτι φαντασματικὰ ὁ φιλμικὸς λόγος διοχετεύει σὰν «πληροφορίες» ιστορικοῦ περιεχομένου).

II. Στὸν Ἀγγελόπουλο ἔνα Πν, συνδέεται μόνον μ' ἔνα Πο₁ καὶ ποτὲ μ' ἔνα Πο₂ ὅπως θὰ γινόταν ἂν δὲν υπῆρχε τὸ ύλιστικὸ σύστημα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ ὑπαρξη τοῦ ύλιστικοῦ συστήματος δὲν ἐκμηδενίζει τὴν ὑπαρξη τοῦ τοπογραφικοῦ, ἀλλὰ ἀπλούστατα τὴν ὑποβάλλει σὲ μιὰ συνεχῆ ἔκπτωση, δείχνει τὶς σοβαρὲς ἀδυναμίες της: μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ τοπογραφικὸ σύστημα ἐγγράφεται μέσα στὸ φίλμ, ἀλλά:

- α) μόνον προσωρινά, καὶ
β) μὲ σκοπὸν νὰ ἀποδείχτει ἡ ἴδεολογική του
κοιότητα.

Ἐτοι τὸ πέρασμα τοῦ δικηγόρου (ένδει ἀστοῦ) σὲ μιὰ ἄλλη ἑτερογενῆ σκηνὴ (τῶν συνδικαλιστῶν) ἐγγράφεται σὰν πραγματικὴ διάβαση: ὁ δικηγόρος ἀκολουθεῖ μιὰ μεγάλη πορεία, ἀπὸ χῶρο σὲ χῶρο, μέχρις ὅτου περάσει ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριὰ τῆς σκηνῆς γιὰ νὰ συναντήσει τοὺς συνδικαλιστές, νὰ συζητήσει γιὰ τὸν Σοφιανό, νὰ βρεῖ τὴν πόρνη ποὺ θὰ ἀρνηθεῖ νὰ τὸν πληροφορήσει σχετικὰ μὲ τὴν ύπόθεσή του. Ἡ κάμερα ἐπιμένει πάνω στὴν συστηματικὴ καταγραφὴ αὐτῶν τῶν περασμάτων - διαβάσεων, τοῦ δικηγόρου, δηλαδὴ πάνω στὴν ἴδεολογικὴ κατάλυση τοῦ ταξικοῦ ἀνταγωνισμοῦ καὶ στὴν κυριαρχία τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, τὸ ὅποιο ἐγκαθίδρυει τὸ πρόσωπο σὰν κάποιο ταξικὸ ὑποκείμενο ποὺ ἐγγράφεται μὲ δρους ἴδεολογίας, ἡ ὅποια ἐπενδύεται μέσα στὴν ἀκόλουθη φιλοσοφικὴ πρόταση (ἰδεαλιστική, ἀντιδραστική): τὸ ύποκείμενο δομεῖ τὴν σκηνή, ἀποτελεῖ τὸν προνομιούχο στυλοβάτη τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου. "Ομως ἡ κυριαρχία τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, ἥδη ἔχει ἀρχίσει ν’ ἀναίρεται: Οἱ συνδικαλιστὲς φέρονται παγερὰ στὸν δικηγόρο, αὐτὸς βαδίζει μέσα ἀπὸ ἔρημους δρόμους, τὸν ρωτοῦν ἂν κατάφερε νὰ περάσει εὔκολα στὸν χῶρο τους. Ἡ τελικὴ ἀποδόμηση τῆς ἴδεολογικῆς κυριαρχίας τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος συντελεῖται ὅταν πραγματοποιεῖται ὁ ξυλοδαρμὸς τοῦ δικηγόρου: Τὸ πέρασμά του εἶναι λοιδαρμὸς μόνο καὶ μόνο γιὰ ν’ ἀποδειχτεῖ ἡ τεπὲν δυνατὸ μόνο γιὰ ν’ ἀποδειχτεῖ ἡ τελική του ἀποτυχία, ἡ κυριαρχία τοῦ ταξικοῦ ύλιτικοῦ συστήματος. Τὰ σημαίνοντα αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς ἀποδιάρθρωσης:

α) ὁ δικηγόρος ἔτοιμάζεται νὰ χαθεῖ ἀπὸ τὰ μάτια τοῦ θεατῆ (τὸ τοπογραφικὸ σύστημα κυριαρχεῖ).

β) χέρια τὸν αρπάζουν (σταματήμα τῆς κοριτσίδας);

γ) τὸν ἐπαναφέρουν στὴν μέση τῆς σκηνῆς, περνώντας κάτω ἀπ' τὴν ἀπλωμένη μπουγάδα (ἐπανεγγραφὶ τῆς προλεταριακῆς σκηνῆς, ἡ οποία τονίζεται στὴν κυριολεξίᾳ ἀπ' τὴν διάβαση μῆσος θεατοικῆς σύλλαίας).

δ) τὸν σπάζουν στὸ ξύλο, τοῦ παίρνουν τὸν χαρτοφύλακα (τὸ ὄλιστικὸ σύστημα κυριαρχεῖ, καθορίζει τὸ ὑποκείμενο σὰν ταξικὸ ὑποκείμενο, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη μερὶὰ τὸ πέρασμα ἀνταμείβεται μὲ μὰ καθαίρεση κὶ ἔνα εὔνουχισμό).

ε) ὁ δικηγόρος σηκώνεται ζαλισμένος, ή καριε-
ρα τὸν παρακολουθεῖ: περπατάει, στέκει ἀκίνητος.
Ἄναριεσσα σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια γιὰ κίνηση, γιὰ
ξέοδο ἔξω ἀπὸ τὴν σκηνὴν καὶ στὴν ριζικὴ
ἀδυναμία νὰ κινηθεῖ, νὰ ἐπιστρέψει στὴ δική του
σκηνή, ἔχει καταδειχτεῖ ἡ τιμωρία τοῦ περάσματός
του, καὶ ἡ ἀδυναμία ὅποιουδήποτε ἄλλου πε-
ράσματος, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πέρασμα ἐκεῖνο ποὺ
φέρνει σ' ἐπαφὴ τὴν ζωὴν (κίνηση) καὶ τὸν θάνατο
(ἀκίνησία): εἶναι πὰ νεκρός. "Εχει περάσει
στὴν σκηνὴν τοῦ θανάτου, τῆς ἐξαφάνισης: δὲν θὰ
τὸν ξανασυναντήσουμε σ' ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ
φίλμ, θὰ σβηστεῖ σὰν σημαῖνον, σὰν ὑποκείμενο,

ρῆγμα ποὺ θὰ πεῖ ὅτι ἡ ἐκρηδένισή του αὐτῇ θα γγραφεῖ σὰν συμβολικὸν πέρασμα σὲ μιὰ νέα απάσταση, ἐκεῖ ὅπου ἡ συμβολικὴ γραφὴ ἀρθρώ-ει τὸν κινηματογραφικὸν λόγο. "Αν λοιπὸν ἡ ἀδυ-αμία τοῦ φυσικοῦ περάσματος παραχωρεῖ τὴν θέ-η της στὸ συμβολικὸν πέρασμα, τοῦτο σημαίνει ὅτι θέση τοῦ ὑποκείμενου ἔξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται , ἔνα ἄλλο ἐπίπεδο, σ' ἐκεῖνε ποὺ εἶναι δυνατὸν - ἀνοιγαστεῖ διαφορετικὴ φιλοσοφι- ἡ ἀντίληψη τοῦ κόσμου: ἡ ιδεο- λογία τοῦ ὑποκείμενου ἐγγράφεται σὰν ἐλαττωμα- τική, ἐσφαλμένη ἡ σκηνὴ δομεῖ τὸ ὑποκείμενο, τὸ εντάσσει στὸν ταξικὸν λόγο.

Μ' αύτὸ τὸ σύστημα οἱ πορεῖες τῶν δύο ὑποκειμένων μέσα ἀπ' τὴν ἀφηγηματικὴ δομή, θὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν στοιχεῖα γιὰ τὴν δημιουργία ἐνδοκαθαρὰ ταξικοῦ λόγου, ἀποδεικνύοντας τὴν ριζικὴ ἀδυναμία περάσματος ἀπὸ μιὰ σκηνὴ σὲ μιὰ ἄλλη. Κάπι περισσότερο ἀκόμη: τὰ περάσματά τους (ἐγγραφόμενα μὲ τὴ μορφὴ κίνησης) θὰ ὑποδείξουν τὴν πραγματικὴ θέση τοῦ Σοφιανοῦ (ταξική, σταίραίνουσα) θέση τελείως ἀκίνητη, παγωμένη, κλεψαίνουσα) ἀναγκάζονται μὲ τὴ βίᾳ νὰ κατοικήσουν τὸν ἕδραντο. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι οἱ δύο αὐτές πορεῖες παρουσιάζονται σὰν ἀπαραίτητες γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοφιανοῦ, τὸ πέρασμά του ἀπ' τὴν ζωὴν στὸ θάνατο, ἀπ' τὸ φανταστικὸ στὸ συμβολικὸ φόρον ὁ ἕδριος ἐπιχείρησε (ἔξω ἀπ' τὴν μυθικὴ πλασία) νὰ περάσει σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ, συνεργάζομενος μὲ τὴν κυριαρχούσα τάξη. Τὸ φυσικὸ στὸ πέρασμα ἐπίσης θὰ δώσει τὴ θέση του στὸ συμβολικό· ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ἴδιαίτερη διαδικασία, νάριεσα στὴν ἐγγραφὴ τῶν δύο περασμάτων ἘΓΓΡΑΦΕΤΑΙ ξνα κλειστὸ δωμάτιο, μιὰ προσωρινὴ ἀδυνατία μία μετασχηματισμοῦ τοῦ φυσικοῦ σὲ συμβολικὸν ἀναπαριστάνεται σὰν διάσταση τοῦ φαντασματικοῦ.

κοῦ, τοῦ ἄγνωστου καὶ τοῦ σκοτεινοῦ. Ἐδῶ εἶναι ποὺ τὸ ὑπόκειμενο θὰ ἀκινητοποιηθεῖ ὥστε νὰ δείξει τὴν ἄλλη σκηνὴ σχηματισμοῦ του, αὐτὴν ποὺ ἔγγράφει τὸ ὑπόκειμενο τοῦ σημαίνοντος: ὃν δηλαδὴ ὁ δικηγόρος κι ὁ ἀδελφὸς τοῦ Σοφιανοῦ χάνονται μέσα ἀπ' τὴν μυθοπλασία, ἡ ἐξάλειψη αὐτὴ θὰ μετατεθεῖ στὸ κλειστὸ δωμάτιο, δπου θὰ ἀποκαλύψει τὴν συμβολική της λειτουργία· ὁ «χαμένος» Σοφιανὸς δὲν φαίνεται, ὥστε νὰ τονιστεῖ πιὸ καθαρὰ τὸ συμβολικό του στάτους, ὅπως πιὸ κάτω θὰ δοῦμε.

“Ο,τι λοιπὸν χάνεται σὰν ἰδεαλιστικὴ ἰδεολογία κερδίζεται σὲ σημαίνουσα ὕλη ποὺ ἐπενδύεται μέσα σὲ μιὰ ἄλλη, ὑλιστικὴ ἰδεολογία, καθορισμένη ἀπ’ τὴν τελικὴ κυριαρχία τοῦ ὑλιστικοῦ σκηνικοῦ συστήματος. ”Αν λοιπὸν ἡ σκηνικὴ ἐγγραφὴ τοῦ φίλμ παράγει τὴν ἰδεολογία σὰν ἐνότητα ποὺ διαιρεῖται μεθοδικὰ σὲ δύο κομμάτια, εἶναι δυνατὸν νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὴν φυσικὴ κίνηση τῶν προσώπων τῆς ταινίας σὰν σημασιοδοτικὸ καὶ ἰδεολογικὸ στοιχεῖο, καὶ μὲ κανένα τρόπο σὰν διακοσμητικό, πλαστικό, αἰσθητικὸ κλπ., ὅπως ἡ κυριαρχούσα κριτικὴ πίστεψε ἀφελῶς, συγκρίνοντας τὴν ἀνιστορικὴ κίνηση τῶν φίλμ τοῦ Γιάντσο μὲ τὴν ὑλιστικὴ κίνηση τῶν «Μερῶν τοῦ 36». Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ κίνηση καλεῖ τὸν θεατὴ νὰ τὴν ΔΙΑΒΑΣΕΙ, νὰ ἀρθρώσει τὶς ΣΗΜΑΣΙΕΣ της, ἀντὶ νὰ τὸν μαγεύει μὲ τὴν εἰκαστική, ρυθμικὴ ἢ γεωμετρική της ἀξία: ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση βέβαια δὲν ἔκμηδενίζεται (πῶς θὰ ἦταν αὐτὸ δυνατὸν σήμερα;), ἀλλὰ παραχωρεῖ διαρκῶς τὴ θέση της στὴν. ἀνάγνωση, δηλαδὴ στὴν κριτικὴ ἐνεργοποίηση, στὴν κατανόηση τῆς ταξικῆς φύσης τῆς ἰδεολογίας. Αύτὸ τὸν σημασιοδοτικὸ ρόλο τῆς κίνησης θὰ καταδεῖξουμε σύντομα σὲ μερικὲς ἀκόμη σκηνές, ὅπου τὰ δύο συστήματα παίζουν διαλεκτικὰ μεταξύ τους. Ἡ σκηνὴ τοῦ πίκ - νίκ καὶ ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ βαρκάρης βγάζει τὸ πτῶμα εἶναι ἡ ἕδια (ἡ τουλάχιστον κινηματογραφεῖται μὲ τὸν ἕδιο τρόπο)· πῶς λοιπὸν ἔχηγεῖται ἡ παρουσία τοῦ πτώματος, τὸ ὅποιο ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή; (Ἐξ ἄλλου αὐτὸ δηλώνεται μὲ τὸν ἔρχομό του ἀπ’ τὴ θάλασσα).

1) Ἀκριβῶς ἀπ' ἐτὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διάβασή του ἀναλαριστάνεται σὰν εἴσοδος στὸν κόσμο τοῦ θανάτου: ἔνα πτῶμα διαφέρει ἀπὸ ἔνα ζωντανὸ σῶμα.

2) Έξ αλλου, κανεὶς δὲν τὸ ἀναγνωρίζει (δὲν ἔχει σημασία), δηλώνοντας ὅτι τὸ στάτους του: στάτους φανταστικό. "Ἄς ἀνακεφαλαιώσουμε:

a) Ενα ζωντανό σώμα δὲν μπορεῖ παρὰ γ' αναπαραστήσει τὴν διάσταση τοῦ προσυποτίκου

β) Ένα νεκρό σῶμα, ὅχοντας ἐγκαταλείψει τὴν θέση του (θέση τῆς ζωῆς) ἀναπαριστάνει τὴν διάσταση τοῦ συμβολικοῦ (ἡ θάλασσα ποὺ τὸ ξεθράζει, ἀπ' αὐτὴν ἄποψιν, δὲν θὰ ἔταν ἄσκοπον καὶ ἔξεταστεῖ ἀπ' τὴν σκοπιὰ τοῦ συμβολικοῦ, σὰν μέρος ποὺ ἀποσύνταξε τὴν πόλιν της).

γ) ξνα νεκρὸ σῶμα στὸ ὅποιο ἀρνοῦνται τ' "Ονομά του, δηλαδὴ τὴν συμβολική του λειτουργικότητα, μόνον τὴ διάσταση τοῦ φανταστικοῦ θὰ μποροῦσε ν' ἀναλαραστήσει, διάσταση κάτω ἀπ' τὴν δποία εἶναι ὑνατὸν νὰ γίνει ἀποδεκτὸ ἀπὸ τὴν ξένη σκηνή.

Αντίθετα, στὴν ἔξοχη σκηνὴ τοῦ πίκνικ, δταν
μιὰ γυναικα θὰ προχωρήσει πρὸς τὴν θάλασσα, ἡ
όποια ξέβρασε τὸ προηγούμενο πτῶμα, ἔτοιμη ἔτσι
ν' ἀναλάβει ἕνα συμβολικὸ στάτους (ἔξοδος
ἀπ' τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή, γέλια,
ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Εἰσαγγελέα), ὁ
κοντὸς κωρικὸς ὑπηρέτης θ' ἀνησυχήσει καὶ θὰ
τῆς φωνάξει νὰ βγεῖ στὴν ἀμμουδιά: συμπαραδη-
λώνοντας ἔτσι τὸν φόβο του μπροστὰ στὸν "Αλλο.

Κι ἀκόμη ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ ὑπηρέτη σ' αὐτῇ τὴν σκηνὴν εἶναι δυνατή μόνο καὶ μόνο γιατὶ εἶναι μεταμφιεσμένος· ἀνήκοντας σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴν μπορεῖ καὶ εἰσχωρεῖ σὲ τούτην ἐπειδὴ θὰ φορέσει τὰ λευκὰ ροῦχα τῶν κυρίων του καὶ θ' ἀπαγγείλει τὸ γελοῖο ποίημά του, θυμίζοντάς μας τὸν «Μᾶρξ ποὺ ἐνέγραφε... τίς «φανταστικὲς» ἀστικές του μορφὲς μὲ όρους μάσκας, ὁ μοιώματος»⁵.

‘Ομοίωμα ἐκπληκτικό, ὁ κωμικὸς ὑπηρέτης, θὰ πληρώσει τὴν διάβασή του σ’ αὐτὴν τὴν σκηνὴν μὲ τὸν ὄριστικό του εὔνουχισμό: γεμίζοντας τὰ ὅπλα τῶν κυρίων του, ἀλλὰ μὴ μπορώντας νὰ χρησιμοποιήσει τὸ ὅπλο ποὺ κάθε φορὰ κρατᾶ στὰ χέρια του, σημαῖνον βέβαια φαλλικό, τὸ ὅποιο ἔντείνει τὸ κωμικὸν τῆς κατάστασης, κωμικὸν ποὺ «συμπαραδηλώνει, μὲ ὄρους κωμωδίας, τὴν ἡθικὴν καταδίκην ποὺ ὁ Μᾶρξ τοῦ ἀποδίδει» (στὸ ᾧδιο).

Συνοψίζοντας τὰ προηγούμενα διαπιστώνουμε
ὅτι ἡ δομὴ τοῦ φίλμ, όσον ἀφορᾶ τὰ σκηνικά του
συστήματα βασίζεται πάνω σὲ μιὰ συστηματικὴ διά-
ταξη τῶν στοιχείων τους, ώστε νὰ ἐπιτυγχάνεται
μιὰ ἀποτελεσματική, ἀναλυτικὴ κι ἀποδιαρθρωτικὴ
κριτικὴ αὐτοῦ ποὺ ἀποκαλέσαμε σύστημα τοπογρα-
φικό:

1) κριτικὴ ποὺ προέρχεται ἀπ' τὸ ὕδιο τὸ ἔσω-
τερικὸ τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, χάρη
στὴν ἐλανεγγραφὴν τῆς ἀρχικῆς
οκηνικῆς δομῆς καὶ στὰ ἀποτελέ-
ματα παράβασῆς της, καὶ

2) κριτική ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἔνα χῶρο ἐξω-
τερικὸν πρὸς τὸ τοπογραφικὸν σύστημα, χῶρο ποὺ
πλοκαλέσαμε ὑλιστικὸν σύστημα, τοῦ ὥποίου ἡ ἀνα-
ντικὴ πρακτικὴ λαίρνει τὸ σχῆμα μιᾶς δια-
εκτικῆς ἐπεξεργασίας τῶν ιδε-
λογημάτων⁶ τοῦ πρώτου συστή-
ματος, ὑποβάλλοντάς τα σὲ μιὰ συνεχὴ ἔκθε-
η καὶ/ἢ ἔκπτωη.

‘Η δομή αύτῆς τῆς έκπτωσης ἐγγράφεται μέσα στὴν ἴδια τὴν διαδικασία κατασκευῆς τοῦ φίλμ, ὅποτε σ' ὅλη τὴν διάρκειά του, ἀλλὰ ἀόρατη σὲ μιὰ ντιμετώπιση ἰδεαλιστική, ἡ ὁποία θὰ ἔψαχνε νὰ φέρει «κρυμμένα νοήματα» πίσω ἀπ' τὸ φίλμ, δηλατώντας ἀκριβῶς τὸ ‘Υπερβατικὸ Σημαινόμενο ποὺ ἡ γυνία ἀρνεῖται νὰ διοχετεύσει καὶ ποὺ παρουσία

ου ἀποτελεῖ τὸ κλειστὸ δωριάτιο τοῦ Σοφιανοῦ:
έσαι βέβαια κάτι γίνεται, τὶ ὅμως;

Τί τρῶνε;

Τί σκέφτονται;

Tί κάνουν;

Tί αἰσθάνονται;

Τὸ νόημα δὲν βρίσκεται ἐκεῖ, ἀλλὰ ἄλλοῦ. "Ε-
ις ἀπ' τὸ κλειστὸ δωμάτιο; Μέσα; "Εξω. Μέσα.
Άνω. Κάτω. Μπρός. Πίσω: τόποι τῆς ἄγνοιας,
οἵσμὸς τοῦ ἴδεαλισμοῦ, μανιχεῖσμός. Τυφλότητα
οὗ κριτικοῦ φαντασματικοῦ λόγου.

‘Η ἀπάντηση βρίσκεται ἄλλοῦ: πέρα ἀπ’ τὸ “Ε-
ι κὶ ἀπ’ τὸ Μέσα, ἐκεῖ ποὺ ἡ διαλεκτική τους
ντινομία τὰ ἀποδομεῖ, ὑποδείχνοντας τὴν ἀδυνα-
τὴς κλασικῆς σημαίνουσας οἰκονομίας, τὰ ἀπω-
λμένα της, τ’ ἀλαγορευμένα της, τὴν δύση τῆς
γραφῆς της, τὴν ἀνατολὴ μιᾶς γένες ιερογλυφικῆς
νούμενης γραφῆς, ποὺ τὰ ιερογλυφικά της θὰ
κηματίζονται ἀπ’ τὴν διαλεκτικὴ ἐξάρτηση τῶν
γραμματίζοντων της, παραπέμποντάς μας σ’ αὐτὸ τὸ
εἶζον ιερογλυφικὸ ποὺ θὰ δονομάζεται Φίλμ: «“Ε-
ι κινούμενο ιερογλυφικὸ σὲ σχηματισμὸ» (Τζού-
λα Κρίστεβα).

Ιερογλυφικό: ενα σημαίνον, του οποίου το
ημαίνόμενο αἰωρεῖται, ένα ίχνος, ένα ἀποτύπω-
α, ύλικό, μεταλλάξιμο, δυναμικό, άόρατο γιὰ τὸν
λασικὸ δυτικὸ λόγο, ὥπως ὁ Ἰδιος ὁ Σοφιανός,
οὐ παράγει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σκηνικῆς δομῆς
ἀ ἐντύπωση ρήξης, φράζοντας τὸ χῶρο τῆς ἀνα-
αράστασης κι ἀνοίγοντας τὸ διάστημα τοῦ κειμέ-
νου. Ιερογλυφικό: μιὰ μορφὴ πολύπλοκη κι ὅμως
βανάγνωστη, παράδοξη κι ὅμως φανερή.

Σὲ σχηματισμό: ξνα ιερογλυφικὸ σὲ γίγνεσθαι, μὰ πορεία ἀπ' τὸ κλειστὸ στὸ ἀνοικτὸ (τὸ δωμά-ο ποὺ ἀνοίγει στὸ τέλος τοῦ φίλμ), μὶὰ γραφὴ μετακινεῖται μέσα στὴν ‘Ιστορία, διατηρώντας τὴν ίδιοτυπία της ἀπέναντι σ' αὐτήν, μὰ συστημα-κὴ ποὺ «δὲν νοιάζεται γιὰ ἐφαρμογὲς (παρὰ μό-σ μὲ τὴ μορφὴ ἐνδὲς καθαροῦ φανταστικοῦ, ἐνδὲς εξάτρου τοῦ λόγου), ἀλλὰ γιὰ μετάδοση, γιὰ ση-αίνουσα κυκλοφορία· ἐπὶ πλέον δὲν εἶναι μετα-δομὴ παρὰ μὲ τὴν προϋπόθεση νὰ παραμορ-ωθεῖ (ἀπ' τὸν ἀναγνώστη)» Ρολᾶν Μπάρτ?

Παραμόρφωση;

Πῶς πρέπει νὰ διαβάσω ἐγώ, τὸ ὑποκείμενο τοῦ
Ιλιου, τὴ σκηνὴ τοῦ γραμμόφωνου; «Θέλει μουσι-
κή». Πῶς πρέπει νὰ παραμορφώσω μιὰ
ὕπνη ταξιδιού; Ἀνακαλύψω τὸ μὴ ὄρατό
καὶ νὰ μὴν καταναλωθῶ σὲ μιὰ παραληρημα-
τικὴ διαστρέβλωση; Ποιός θέλει μουσική; 'Ο Σο-
φιανός, βέβαια. Μὰ τί εἶναι ὁ Σοφιανός; "Ενα
ραγματικό πρόσωπο; "Όχι. Μιὰ ἀντανάκλαση μι-
ας ιστορικῆς μορφῆς; Οὔτε. Τί τότε; "Ενα υπο-
είμενο; "Όχι, ὅχι. «Δὲν υπάρχει ἀ-
>έντης ἔκτος ἀπ' τὸ σημαῖνον»
Λακάν). "Ομως, θὰ μᾶς ποῦνε οἱ ἐμπειριοτές,
ἐν μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ εἰ-
δνα ἐνδεικτικής ἀνθρώπου, ἐνδεικτικής ἡθοποιοῦ, που βρίσκε-

κυριαρχεῖ κι ἐπικαθορίζει τὴν εἰκόνα του, ληφθώντας ἔτσι δτὶ «ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι πιὰ μιὰ ίδια αφορά τόσο βέβαιη» (Λακάν). Θ' ἀρνηθῶ λοιπὸν τὸν ἀνθρώπο, πρὸς ὅφελος ἐκείνου ποὺ τὸν θεμελιώνει (τὸ σημαῖνον), θ' ἀρνηθῶ τὴν ἐρμηνεία πρὸς ὅ-

φελος ἔκεινου ποὺ τὴν καταστρέφει (τὴ γρα-
φή), θ' ἀρνηθῶ τὸν Σοφιανὸν πρὸς ὄφελος ἔ-
κεινου ποὺ τὸν δομεῖ: τὸ σύστημα, τὸν
λόγο, τὸ κείμενο. Ἀλλὰ τὸ κειμενικὸ
μοῦ δείχνει δι πρέπει νὰ φάξω ἄλλον. Ἀλ-

λοῦ; Πέρα ἀπ' τὸ «Θέλει μουσική», ἐκεῖ ὅπου συν-
αρθρώνονται μέσα στὸ προαύλιο τῆς φυλακῆς —
μετωνυμικὴ σκηνὴ τῆς 'Ιστορίας— ἔνα περιέχον
μ' ἔνα περιεχόμενο, ἀσυμβίβαστα μεταξύ τους μιὰ
γιὰ πάντα. 'Αλλ' αὐτὴ ἡ φαινομενικὴ συνύπαρξη
τους πάνιο στὴν ἕδια σκηνή, ἡ ἔνταξη τους στὴν
ἕδια ἴδεολογικὴ καὶ σημαντικὴ ἀλυσίδα πῶς ἐπι-
τυγχάνεται; Μὲ μιὰ ἔλλειψη βέβαια, ὅπως γί-
νεται σὲ κάθε περίπτωση ποὺ ἡ ἀστικὴ ἴδεολογία
προοπαθεῖ νὰ διακηρύξει τὸν οὐμανισμό της μ'
ἔνα κρύψιμο μιᾶς ἄλλης σκηνῆς (τὸ δωμάτιο τοῦ
Σοφιανοῦ), ἡ ποιότητα τῆς ὁποίας δὲν μπορεῖ πα-
ρὰ νὰ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἐπικίνδυνο "Άλλο. Αύ-

τὸν τὸν "Άλλο ποὺ «θέλει μουσική», ποὺ δλοι νομίζουν ότι θὰ τὸν ίκανοποιήσουν δὲν τοῦ βάλουν. Ενα γραμμόφωνο στὴ μέση τῆς σκηνῆς. Αύτὸν τὸν "Άλλο ποὺ ἡ μουσικὴ (μουσικὴ ἀστική, ἀντιδραστική) μὲ τὴ σειρά της ἐπιθυμεῖ, σὰν καμένος ἐρωτικὸς αντικείμενος, σὰν αἴτια τοῦ πόθου της, σὰν κάτοχο τῆς θέσης τοῦ πραγμάτικου μέσα στὴ μυθοπλασία. Μουσική: Ξνας λόγος, ιδεολογικὸς βέβαια, ποὺ προσφέρεται σὰν νοσταλγικὴ ἐπίκληση, μυθικὴ ἐπίκληση σ' Αύτὸν ποὺ τὸν ἔγκαθιστα ταυτόχρονα μέσα κι ἔξω ἀπ' τὴν 'Ιστορία, ἀλλὰ ποτὲ μπροστά της. Μουσικὴ ποὺ μιλάει, ποὺ ἀπευθύνεται στὸν "Άλλο: «Μὴν περιμένεις, νὰ ξαναλθοῦνε τὰ παλιὰ μὴν περιμένεις...» Τὰ παλιά; Νοσταλγία; Γιὰ ποιόν; Γιὰ τί; Γιὰ τὸν ίδιο της τὸν ἔκτυφλωτικὸ θάνατο, γιὰ τὴν παραδοχὴ τῆς πραγματικότητας τοῦ "Άλλου. Μουσικὴ τυφλωμένη μπροστὰ στὸ ὄνειρεμένο της εἶδωλο, μπροστὰ σ' αὐτὸν τὸν Φανταστικὸ 'Απόντα Σοφιανό, ποὺ νιὰ τὴν ἀστικὴ ιδεολογία ποὺ τὸ ίδιο τὸ

νο, καθότι την αστική ιδεολογία του το ίδιο το φίλμ έκφρέρει κι άποδομεῖ «δὲ ν παίρνει τὴ μορφὴ παρὰ σκιῶν κι ἀντανάκλαση στὰ λόγια ποὺ προφέρουν οἱ ἄστοι, Σῶμα Πραγματικὸ γιὰ τὴ μουσική τους, ἡ ὁποία στὴν πραγματικότητα εἶναι ἡ σκιὰ κι ἡ ἀντανάκλαση τῆς ιδεολογίας τους. Σκιά, ποὺ πηγή της εἶναι ὁ κόσμος τοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ Θανάτου, ἐπίκληση πρὸς τὸ Ζωντανό, ἐπίκληση ἐκθαμβωτική, δύμορφη, λαμπερή. Πτώση τοῦ "Ιδιου διατυπωμένη σὸν κύκνειο σῶμα, σὰν προτροπὴ γιὰ ἀδράνεια. "Ανοδος τοῦ "Άλλου: ἀπάντησή του μιὰ "Άλλη μουσική, πρόκληση γιὰ δράση, τὸ χτύπημα τῆς καριβάνας στὰ σίδερα τῆς φυλακῆς.

‘Ο χωροφύλακας: «Θέλει μουσική».

‘Η μουσική: «Μὴν περιμένεις».

‘Ο Σοφιανός: «Σὲ περίμενα ἀπὸ καιρού». Ἀπὸ καιρὸς ὥστε αὐτὸς νὰ γίνει. ”Ετοι.

« Κανεὶς δὲν φταίει. » Ετοι...
ξύνε » ('Αναπαράσταση).

Ἐτοι ἔγινε, μ' αὐτὸν τὸν τρόπον καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νάχε γίνει ἄλλιῶς· τὸ φίλμ ἔτοι μπόρεσε νὰ μὴν ἀναπαραστήσει αὐτὸν ποὺ μόνον ἔτοι ἔχει γίνει, μ' ἔνα τρόπον, πάντα μ' ἔνα τρόπον, όσο αὐτὸν θὰ γίνεται ἔτοι, δίχως κανεὶς νὰ φταίει: γιατὶ ξέρουμε ποιός φταίει: αὐτὸς ποὺ δὲν κατόρθωσε νὰ δεῖ αὐτὸν ποὺ φταίει, ἐπειδὴ αὐτὸν τὸ «νὰ δεῖ» εἶναι αὐτὸς ποὺ φταίει κι αὐτὸς ποὺ τὸ ἔκανε μ' αὐτὸν τὸν τρόπον. Μ' ἔνα τρόπον. Πάντα μ' ἔνα τρόπον.

‘Ο Σοφιανός, Τὸ σημαῖνον, Ἡ μάσκα

Δὲν θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ διαβάσουμε τὴν ὑπαρξη τοῦ Σοφιανοῦ μέσα στὸ φίλμ ἀν δὲν προβοῦμε σὲ μὰ ἀνάλυση τῆς σχέσης τῶν δύο σκηνικῶν συστημάτων ποὺ πιὸ πάνω περιγράφαμε κι ἀν δὲν θεωρήσουμε αὐτὴ τὴν ὑπαρξη σὰν τὸ ἀπότελεσμα τῆς διαλεκτικῆς τους ἀντινομίας.

1) Γιὰ τὸ πρῶτο σύστημα, ὁ Σοφιανὸς ὑπάρχει στὸ σημεῖο τῆς συνάντησης τῶν δύο γραμμῶν.

2) Γιὰ τὸ δεύτερο σύστημα, ὁ Σοφιανὸς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει πραγματικά.

Ἡ διαλεκτικὴ ἄρθρωση τῆς ὑπαρξῆς καὶ τῆς μὴ-ὑπαρξῆς θεμελιώνει τὴ σχέση τους μὲ ταξικοὺς ὅρους: δύο τάξεις ὑπάρχουν πάντα· κανεὶς δὲν βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτές· μέση «δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον σὰν ἀφορμὴ καὶ κρίκος ποὺ ρυθμίζει τὴ μορφὴ τῆς ταξικῆς πάλης καὶ τὴν κατεύθυνσή της.

Αλλά, ἐν αὐτὸν εἶναι φανερὸν στὸ ἐπίπεδο ἐνὸς ἔξω-φιλμικοῦ ταξικοῦ λόγου, δὲν εἶναι καὶ αὐτογόητο ὅτι ὁ φιλμικὸς λόγος ἔχει τὴν δυνατότητα νὰ τοποθετήσει αὐτὴν τὴν διάκριση στὸ βάθος τῆς ἕδιας του τῆς ὑπαρξῆς, στὰ σημαίνοντά του θεμέλια, ὡπως γίνεται στὶς «Μέρες τοῦ 36». Κι αὐτὸν εἶναι τὸ περισσότερο ἐνδιαφέρον.

"Αν λοιπὸν ὁ Σοφιανὸς δὲν ὑπάρχει πραγματικὰ γιὰ τὸ δεύτερο σκηνικὸ σύστημα, πῶς θὰ γίνει ἡ κατάδειξη τῶν ἀποτελεσμάτων ποὺ ἡ μὴ-ὑπαρξή του ἐπιφέρει; Καὶ πῶς τὸ φίλμ θὰ λύσει τὸ πρόβλημα τῆς ἀπεικόνισής του; Λεπτομερέστερα:

I. Ἡ μοναδικὴ στιγμὴ τοῦ φίλη, στὴν ὁποίᾳ δοξανὸς ἀπεικονίζεται σὰν σῶμα πραγματικό, ζωντανό, μὲ δύνομα καὶ φωνή, εἶναι ἡ δεύτερη σκηνή, στὸ δάσος, ὅπου καὶ συλλαμβάνεται. Λύση ἐκτληκτική: τὸ δάσος, σκηνὴ ἔξω-κοινωνικὴ ἀπὸ πρώτη ἄποψη, σκηνὴ ποὺ στὸ δεύτερο σύστημα δὲν μπορεῖ νὰ πάρει μιὰ θέση, ἐγγράφεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο στὸ τοπογραφικὸ σύστημα. Χῶρος ἔξω-στορικός, θὰ λέγαμε μυθικός, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὶς μυθολογικὲς συμπαραδηλώσεις ποὺ ἡ πολιτιστικὴ παράδοση παρήγαγε μέσα σὲ ἄλλα κείμενα κι ἄλλες

ραφές, προσφέρεται σὰν σκηνικὸ περιέχον, ἐγ-
ραφόμενο μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς ἀντίθεσης Φύ-
ης/Κουλτούρας. "Ομως ή λειτουργία τῶν δύο
σκηνικῶν συστημάτων δὲν θὰ πάψει μὲ τὴ σειρά
ης νὰ ἐπικαθορίζει ἴδεολογικὰ αὐτὴ τὴν ἀντίθε-
ση, μέχρι τοῦ σημείου νὰ τὴν μετασχηματίσει σὲ
ἀντίθεση τῶν δύο κοινωνικῶν τάξεων. 'Ο ἐπικα-
θορισμὸς αὐτὸς ἐγγράφεται ἡδη ἀπ' τὴν στιγμὴν
ἡς εἰσβολῆς τοῦ Σοφιανοῦ στὸ πεδίο καὶ τελειω-
τικὰ κατὰ τὴ στιγμὴν τῆς σύλληψής του: ἡ ἴδεολο-
γικὴ οὐδετερότητα τῆς σκηνικῆς δομῆς ἀναιρεῖ-
ται ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι ὁ φυσικὸς χῶρος μετασχη-
ματίζεται σ' ἔνα ιστορικὸ χῶρο ἀπ' τὴν κίνηση τῶν
ἀντιφατικῶν δυνάμεων μέσα στὸ πλαίσιό του. 'Η
τραγματική, σωματικὴ ὑπαρξη τοῦ Σοφιανοῦ ἀ-
γακαστικὰ πρέπει νὰ ὑποκλαπεῖ, πρὸς ὄφελος μι-
ᾶς ἄλλης φανταστικῆς: ἡ τελικὴ κυριαρχία λοιπὸν
τοῦ δευτέρου συστήματος μετατρέπει τὸν ἀρχικὰ
ἔξι-ιστορικὸ χῶρο σὲ μιὰ μετώνυμικὴ
τικὴ σημασία ποὺ παίρνει λοιπὸν τὸ σῶμα δὲν το-
νίζεται μόνον στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμι ἀλλὰ καὶ στὸ
τέλος, ὅταν τὸ κλειστὸ κελλὶ ἀνοίγει γιὰ ν' ἀπει-
κονίσει τὸ σῶμα μόνο σὰν πτῶμα, σὰν συμ-
βολικὸ ἵχνος, ποὺ ἐγγράφεται ἀκριβῶς μὲ τὴ μορ-
φὴ ἐκείνου ποὺ ὁ Φρόντ⁹ ἀποκαλεῖ «μικρὸ πρά-
γμα», ποὺ μπορεῖ ν' ἀποσπαστεῖ, δημος εἶναι ἔνα
περίττωμα, ἔνα παιδί, ἔνα πτῶμα, τὰ ὅποια «ἀπο-
τελοῦν μιὰ ἐνότητα, μιὰ ἀσυνείδητη ἀντίληψη».
Ἐνότητα στὴν ὅποια ὁ φαλλὸς (στὴν κυριολεξία:
τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ) ἐπιτελεῖ τὸν ἀντίστροφο
ρόλο τοῦ ἀπορριπτόμενου κόπρανου, κάτω ἀπ' τὴ
μορφὴ μιᾶς ἀποκοπῆς του ἀπ' τὸ
μυθολαστικὸ σῶμα τοῦ φίλμι καὶ
ἐγκλεισμοῦ του σ' ἔνα μυστικὸ τόπο, δημος δὲν
παύει νὰ ἐπιφέρει ἀποτελέσματα στὸ ἕδιο τὸ μυ-
θοπλαστικὸ σῶμα, ἔξασκώντας τὴ δράση του ἀπ'
τὸ χῶρο τοῦ "Άλλου, χῶρο ἀόρατο ἀλλὰ ὑπαρκτό.

“Ωστε τὸ σῶμα - φαλλὸς ὑποδεικνύει τὰ ὄρια τοῦ μέγιστου Εὐνουχισμοῦ τῆς Ἀσπικῆς Τάξης, ἡ ὁποία τὸν κλέβει καὶ τὸν κρύβει σὰν πολύ - τιμό κόσμημα (βλέπει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κριεζῆ γιὰ τὸ Σοφιανὸ ποὺ ἔκφράζεται σὰν πόθος ἔσωμικὸς στὴν κυριόλεξίᾳ, καθὼς καὶ

α) τὸ κλεμένο Σῶμα νὰ κρυφτεῖ ἀποτελεσμα-
τὴ διαφορετικὴ μεταχείρισή του ἀπ' τὴ διοίκηση
τῆς φυλακῆς). κόσυρια λοιπὸν ποὺ γιὰ μιὰ

β) ή σκηνή τοῦ κρυψίματός του νὰ ἐγγραφεῖ
σὰν ἔνας ἀπ' τοὺς λίγους χώρους στοὺς ὅποιους
δεῖναι δυνατή ή συνύπαρξη δύο διαφορετικῶν σκη-
νῶν, ὥστε νὰ μὴ προκαλοῦνται ἐκρήξεις ἀπ' τὴν
έπαφή τους, ἐφ' ὅσον στὴν πραγματικότητα ΜΙΑ
δεῖναι ή σκηνή: σκηνή ποὺ μόνον ΒΙΑΙΑ ἀπο-
κλείει τὰ περιεχόμενά της, μοναδικὴ ἱστορικὴ σκη-
νή στὴν ὅποια ή ταξικὴ διαφορὰ δὲν παύει νὰ ὑ-
φίσταται, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὴν μάσκα τῆς γαλήνης:

“Οπως, λοιπόν, τὸ πάνω εἴπαμε, ἡ θέση τοῦ Σοφιανοῦ συνιστᾶ ἔνα πολυσημικὸ πυρήνα, μὰ συμβολικὴ τοπική, δημοφιλῆς, ὅπου ἐνεργοποιοῦνται οἱ σημασιοδοτικὲς ἀλυσίδες, στὶς ὁποῖες ἔνα σῶμα θὰ ἐγγραφεῖ ταυτόχρονα καὶ διαδοχικὰ σὰν περίττωμα, κόσμημα, πτῶμα, ἐνῶ ἡ μεγάλη σημασία θὰ πάρει τὴν μορφὴ τοῦ φαλλοῦ. Ο φαλλὸς λοιπὸν εἶναι τὸ μεῖζον σημαῖνον ποὺ ἡ θέση τοῦ Σοφιανοῦ ἐγγράμμεις σύλληψή του. ”Αρα :

1) Τὸ ἀπορριπτόμενο σῶμα ἀπ' τὴν μυθοπλασία
ἢ προϊστεῖ μὲ τὸ νόημα καὶ τὴν ἀξία ἐνὸς πε-
ριττώματος, δηλαδὴ θὰ ἐγγραφεῖ ἀκριβῶς
ἀπ' τὴν τάξη τοῦ πόθου· δὲν ποθεῖ κανένα, ἀλλ
ἀντίστροφα, ὅλοι τὸν ποθοῦν, ἐπιθυμῶντας νὰ τὸν

2) Τῇ συμβολική περιττωματική του ἀξία ἡ κρατικὴ ἔξουσία θὰ προσπαθήσει ν' ἀπωθήσει, μὲ τὸν φυλακισμὸν τοῦ σώματός του, μὲ τὸν καταστήσει Ἀόρατο, δηλαδὴ ἔνα Φανταστικό.

ἀποκτήσουν τὸν φαλάλη :

- α) Ὁ Κριεζῆς τὸν ποθεῖ πραγματικά.
- β) ἡ γυναικα στὸ τὰκ-νὶκ ποὺ ρωτάει δὲν δ Σοφιανὸς εἶναι ὄμορφος, τὸν ποθεῖ φανταστι-

II. Ἀπ' τὰ παραπάνω προκύπτει ὅτι τὸ σῶμα
οὐ Σοφιανοῦ ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὸ νὰ ἐγγράφε-
αι σὰν πραγματικὸ μέσα στὴ μυθοπλασία, κι ὅτι
π' τὸ τολουραφικὸ σύστημα ποὺ περιγράφαμε, ἔ-
στι ἄλλο τοπολογικὸ ἀποσπᾶται γιὰ νὰ
χηματίσει τὶς τρεῖς διαστάσεις ποὺ ὁ Λακὰν διά-
ραψε κάτω ἀπ' τὸ ὄνομα τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ
υμβολικοῦ καὶ τοῦ φανταστικοῦ. Ἡ περίττωμα-
κά.

τὴν ἀκόλουθη μορφὴ ποὺ ὁ Φρόνντ ἔδειξε, σχετικὰ μὲ τὸ φαινόμενο τῆς ἀπάρνησης: ἐγὼ ποθῶ τὸν Σοφιανό, πρόταση τῆς ὁποίας τὸ ρῆμα υποβάλλεται σὲ ἄρνηση: ἐγὼ μισῶ τὸ Σοφιανό, ἕρα ἀπαιτῶ τὸν θάνατό του.

ζ) οἱ μόνοι ποὺ δὲν ἔγγράφονται σ' αὐτὴ τὴν ἀλυσίδα τοῦ πόθου, ὅπου τὸ ψηλὸν (οἱ ἀστοὶ) ποθεῖ τὸ χαμηλὸν (τὸν λοῦμπεν προλετάριο), οἱ μόνοι ποὺ δὲν ποθοῦν τὸ κόσμημα ἀλλὰ βγαίνουν ξένων ἀπ' τὴν τάξη τῆς νεύρωσης, ἔξω ἀπ' τὸν μὴ-πραγματικὸν χῶρο τοῦ πόθου στὸ πραγματικὸν διάστημα τοῦ πραγματικοῦ (ποὺ εἶναι τὸ διάστημα τῆς ταξικῆς πάλης), εἶναι βέβαια αὐτοὶ οἱ "Αλλοι, οἱ πολλοί, ἡ πραγματικὴ αἱ τίατοι πόθοι τῶν τῶν ἀστῶν: ἡ ἐργατικὴ τάξη ποὺ ἔγγράφεται σὰν διάσταση τοῦ πραγματικοῦ μέσα στὸ φίλμ.

’Αντικείμενο - φετίχ λοιπὸν ὁ Σοφιανός, ἔξω
ἀπ’ τὸ χῶρο τοῦ πόθου ὁ ὕδιος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ
έγγράφεται σὰν φαλλὸς - σημαῖνον τοῦ ὄποίου
ἡ σημασία, ἀναγμένη σὲ φετιχιστικὸ (πολιτικό, οἰ-
κονομικό, σεξουαλικό, γλωσσικό) ἀντικείμενο ἀ-
ποτελεῖ τὸ ἀπωθημένο τῆς ἀστικῆς ἴδεολογίας:
ἄντι λοιπὸν τὸ ισημαίνομενο ἔχει
ἀπωθηθεῖ, τὸ σημαῖνον δὲν παύ-
ει νὰ δομεῖ τὸν νευρωτικὸ μη-
χανισμὸ τῆς σ’ ὅλο τού τὸ μῆ-
κος, γιατὶ «αὐτὸ τὸ πάθος τοῦ ση-
μαίνοντος πρὸ πολλοῦ ἔχει γί-
νει μιὰ νέα διάσταση τῆς ἀν-
θρώπινης μοίρας, ἀφοῦ δὲν εἰ-
ναι μόνον ὁ ἄνθρωπος ποὺ μι-
λάει, ἀλλὰ μέσα στὸν ἄνθρωπο
καὶ μέσω αὐτοῦ μιλάει ἐκεῖνο»
(Λακάν).

“Αν γιὰ τὸν Λακὰν ὁ φαλλὸς δὲν εἶναι οὔτε
ἔνα φάντασμα, οὔτε ἔνα πράγμα, οὔτε τὸ γεννη-
τικὸ ὄργανο, ἀλλὰ ἔνα σὴμαῖνον, γεγονὸς
ποὺ οἱ Ἀρχαῖοι εἶχαν συνειδητοποιήσει λατρεύον-
τάς τον σὰν ὁ μοίωμα, εἶναι φάνερὸς ὅτι τὸ
σημαῖνον αὐτὸς ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῆς σημαίνου-
σας φιλμικῆς ἀλυσίδας: τὴν καθορίζει, καθορίζει
τὸ ύποκείμενό της σὰν ύποκείμενο τοῦ σημαίνον-
τος, καὶ μᾶς δίνει τὸν ἀσφαλέστερο δρόμο ποὺ πρέ-
πει ν' ἀκολουθήσουμε ὥστε νὰ κατανοήσουμε ὅρ-
θὰ τὴν βαθύτερη αἰτία τῆς ἐξαφάνισης, τῆς κά-
λυψῆς τοῦ Σοφιανοῦ μέσα στὴ μυ-
θοπλασία..”

‘Η αἰτία αὐτὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνοψιστεῖ στὴν ἀκόλουθη πρόταση: ἂν τὸ σημαῖνον διασχίζει καὶ δομεῖ τὴν κινηματογραφικὴν δομήν, τοῦτο γίνεται γιατὶ ἀκριβῶς παράγει νόημα ὄντας κρυμένο. ‘Η ἀπόκρυψή του συντελεῖ στό: α) νὰ παράγει τὸ νόημα σὰν σχηματισμὸ ἑτερογενῶν δομῶν,

β) νὰ παράγει τὸ νόημα δίχως νὰ καταφεύγει στὴν μεταφυσικὴ κυριαρχία τοῦ ὑπερβατικοῦ σημαίνομενου, ἀλλὰ ἐγγράφοντας καθαρὰ τὴν παραγωγικὴ σημαίνουσα διαδικασία,

γ) νὰ μεταθέτει ἔτοι ἀδιάκοπα τὴν θέση του,

παραμιένοντας σε μιὰ κατάσταση σημαίνουσα κι ὅχι σημανόμενη.

Παραθέτουμε ἔδω ἔνα ἀρκετὰ διαφωτιστικὸ ἀπέσπασμα ἀπ’ τὸν Λακάν, ποὺ θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ κατανοήσουμε ἀκριβῶς τὴν φαλλικὴ σημασία τοῦ Σοφιανοῦ, τὴν λειτουργία του, τὴν κάλυψη του, καὶ τὴν τελική του ἥποκάλυψη, τὸ ἄνοιγμα τοῦ κλειστοῦ δωματίου:

«Οπωδήποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει σὰν στόχο του τὸ νὰ εἶναι ἀκέραιος (δῆλ. «ἀλοκληρωμένη προσωπικότητα», ἀλλοὶ συλλογισμὸς στὸν ὅποιο παρεκτρέπεται ἢ μοντέρνα ψυχοθεραπεία), ἀπ’ τὴν στιγμὴ ποὺ τὸ παιχνίδι τῆς μετάθεσης καὶ τῆς συμπύκνωσης, στὸ ὅποιο ἀφιερώνεται μέσα στὴν ἀσκηση τῶν λειτουργιῶν του, σημαδεύει τὴν σχέση του σὰν ὑποκείμενου μὲ τὸ σημαῖνον. Ὁ φαλλὸς εἶναι τὸ προνομιοῦ σημαίνον αὐτοῦ τοῦ σημαδιοῦ στὸ ὅποιο τὸ μέρος τοῦ λόγου (logos) συνδέεται μὲ τὸ ἀνέβασμα τοῦ πόθου... “Ολ’ αὐτὰ δὲν κάνουν μέχρι τώρα τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ κρύψουν τὸ γεγονός ὅτι ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΠΑΙΞΕΙ ΤΟ ΡΟΛΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑ ΚΑΛΥΜΕΝΟΣ, δηλαδὴ σημεῖο κι ὁ ἴδιος τῆς λανθάνουσας κατάστασης ἀπ’ τὴν ὅποια κτυπέται κάθε στοιχεῖο ποὺ μπορεῖ νὰ σημάνει, μόλις ὑψωθεῖ σὲ λειτουργία σημαίνοντος. Ὁ φαλλὸς εἶναι τὸ σημαῖνον τῆς Ἱδιαίς τῆς Κατάργησης τὴν ὅποια ἔγκαινιάζει (εἰσάγει) μὲ τὴν ἔξαφάνισή του. Κι εἶναι γι’ αὐτὸ ποὺ ὁ δαιμόνας τῆς Αἴδοντος ἀναφαίνεται κατὰ τὴν σπιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ μέσα στὸ ἀρχαῖο μυστήριο ἀποκαλύπτεται ὁ φαλλὸς (βλ. τὴν περίφημη τοιχογραφία τῆς Villa τοῦ Πομπίου»).

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

I. Φανερὴ εἶναι ἡ ἀντιστοιχία τοῦ ἀρχαίου φαλλικοῦ μυστηρίου¹⁰ μὲ τὸ «μυστήριο» τοῦ Σοφιανοῦ:

a) Τελετουργίες (βλ. τὴν τελετουργικὴ κίνηση τῶν προσώπων τοῦ φίλμ).

b) Καλυμένος φαλλὸς καὶ καλυμένος Σοφιανός.

γ) Στὸ ἀρχαῖο μυστήριο ὁ καλυμένος μὲ πέπλο φαλλὸς ἀποκαλυπτόταν (ὅπως κι ὁ νεκρὸς Σοφιανός), κι ἐκείνη τὴν στιγμὴ ἐμφανιζόταν ὁ δαίμων τῆς Αἴδοντος, ποὺ κρατῶν ταῖς ἕναριθμοῖς τὰ χέρια του τὸν φαλλὸν μὲ τὴν μορφὴ τοῦ ραθδοῦ (φαλλικὸ σύμβολο) καὶ κτυποῦσε τὸν φαλλό, δηλαδὴ ἐστρέφεται στὸν κατάσταση, νὰ κρύψει τὴν σημασιοδοτικὴ του φύση, ὥστε νὰ παράγει νόημα («μυστήριο»). Ὁ δαίμων τῆς Αἴδοντος ἐπαιρνεῖ στὰ χέρια του τὸν φαλλὸν μὲ τὴν μορφὴ τοῦ ραθδοῦ (φαλλικὸ σύμβολο) καὶ κτυποῦσε τὸν φαλλό, δηλαδὴ ἐστρέφεται στὸν κατάσταση, νὰ κρύψει τὴν σημασιοδοτικὴ του φύση, ὥστε νὰ παράγει νόημα («μυστήριο»).

δ) Ὁ θάνατος τοῦ Σοφιανοῦ μπορεῖ ἀπ’ αὐτὴ τὴν σκοπιὰ νὰ ἰδωθεῖ μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: μόλις ἐπέλθει τὸ ἄνοιγμα τοῦ δωματίου (ἡ «ἀνακά-

λυψις» τῶν ἀρχαίων), τὸ σημαῖνον πρέπει νὰ ἔξαφαντεῖ, νὰ μετατεθεῖ. Τὸ φίλμ βάζει σ’ ἐνέργεια μιὰ ἔξαιρετικὰ ἔξυπνη μέθοδο γι’ αὐτὴ τὴν μετάθεση τοῦ Σοφιανοῦ:

1) Καταργεῖ τὴν ζωντανή του φύση, τὸν ἐγγράφει μὲ εἰκόνε σὰν νεκρό, σὰν εἰκονιστικὸ σημαῖνον, παγιοποιημένο ἐκπληκτικὴ λύση: ὁ θάνατός του δὲν εἶναι ταυτόχρονος μὲ τὴν κατάδειξη τοῦ πτώματός του. Ἀκοῦμε τὸν πυροβολισμό, βλέπουμε μιὰ σκιὰ (δὲν ξέρουμε ποιά) νὰ πέφτει, ἀλλὰ δὲν ἔχουμε δεῖ τὸ πτῶμα. Μόνον ἡ «ἀνακάλυψις», τὸ σήκωμα τοῦ πέπλου θὰ καταστήσει δυνατὸν νὰ δοῦμε τὸ πτῶμα, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ «ἀνακάλυψις» εἶναι ὁ ὑπαίτιος τοῦ θανάτου. Ποτὲ ἄλλοτε στὸν κινηματογράφο ἢ ἀπότιμη ἀνάμεσα στὴν αἵτια καὶ στὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἔταν τόσο σοφή, συστηματικὴ καὶ βαθειά. Ἀλλὰ ἔδω θάπρεπε ν’ ἀσχοληθοῦμε πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση μὲ δόλο τὸ σύστημα τῶν κινηματογραφικῶν αἰτιῶν, πράγμα ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνει σ’ αὐτὴ τὴν ἀνάλυση.

2) Ἡ κάμερα δὲν ἐπιμένει νὰ «ἀποκαλύπτει» τὸν Σοφιανό, παρὰ γιὰ λίγο μόνο: μετατοπίζεται στὸν λιπόθυμο Κριεζῆ, ἀκολουθεῖ τὸ κατέβασμά του στὶς σκάλες, τὸ στήσιμό του στὴν καρέκλα. Δηλαδὴ:

Τονίζει τὴν μετάθεση τοῦ σημαίνοντος στὸν Κριεζῆ μὲ τὴν μορφὴ πάντα τοῦ ὄμοιώματος· κι αὐτὸ ἐγγράφεται μὲ τρεῖς τρόπους:

α) Ὁ Κριεζῆς εἶναι ὁμοίωμα γιατὶ εἶναι ὁμοφυλόφιλος: γυναίκα μεταμφιεσμένη σὲ ἄντρα (σημαῖνον μάσκας).

β) Εἶναι λιπόθυμος: φαίνεται σὰν νεκρός, ἀλλὰ εἶναι ὁ μοιωμένος (ἄλλο σημαῖνον μάσκας).

γ) Τὰ μαλλιά του εἶναι κόκκινα: εἰκονιστικὸ σημαῖνον μεταμφίεσης καὶ μάσκας (βλ. καὶ τὸ κόκκινο λουλούδι ποὺ στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ περνάει στὸ πέτρο του).

‘Αντιστοιχία ἐκπληκτικὴ: πολλὲς φορὲς στὸ ἀρχαῖο μυστήριο, στὴ θέση τοῦ φαλλοῦ βρισκόταν ἡ μάσκα τοῦ φαλλικοῦ δαιμόνα Σιληνοῦ, ὥστε νὰ πραγματοποιεῖται ἐπίσης ἡ ἀρνηση τοῦ σημαίνοντος, τὸ κτύπημά του, ἡ μετάθεση τοῦ σημαίνοντος.

3) Η τελευταία ἐμφάνιση τοῦ πτώματος τοῦ Σοφιανοῦ πάνω στὸ κάρρο ἐγγράφει ἀκριβῶς τὴν ἐξάλειψη τοῦ σημαίνοντος, τὸ ἄνοιγμα τοῦ φίλμ στὸν μὴ-ὑπερβατικὸ τρόπο σημασιοδότησης.

Τὸ κλειστό, λοιπόν, κελλὶ εἶναι τὸ πέπλον, ἡ Σκηνὴ κλεισμένη κι ἀπ’ τὴν τέταρτη πλευρά της, τὸ ἱερογλυφικό, τὸ ἄνοιγμα τοῦ θεάτρου στὴ σκηνὴ τοῦ ἀσυνείδητου καὶ τῆς γραφῆς, ἡ συμπαραδήλωση αὐτῆς τῆς γραφῆς, «τὸ ραθδὸν μὲ τὸ χέρι αὐτοῦ τοῦ δαιμόνα τῆς Αἴδοντος κτυπάει τὸ σημαίνοντο» (Λακάν), ἡ ἐπανεγγραφὴ τοῦ ἀρχαίου πολιτιστικοῦ κώδικα μέσα στὸ ἀποδιαρθρωτικὸ μοντέρνο κείμενο.

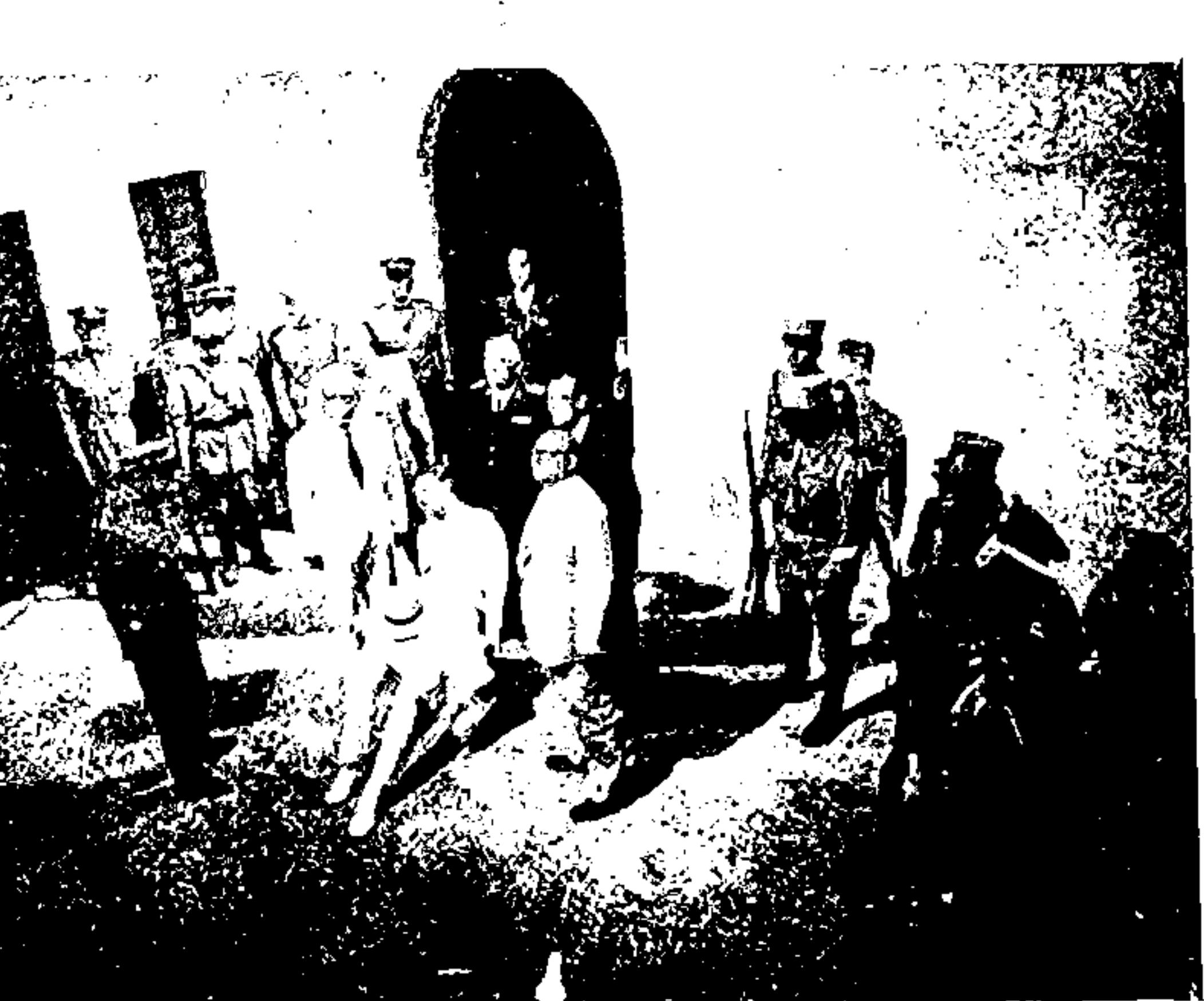
“Αν γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἡ φαλλικὴ σημασία δὲν

ῆταν ἄλλη ἀπ’ τὸν Νοῦ καὶ τὸν Λόγο, τὸ μοντέρνο κείμενο δὲν ἐνδιαφέρεται διόλου γι’ αὐτὴ τὴν μεταφυσικὴ σημασία, ἀλλὰ γιὰ τὶς ὑλικές διαδικασίες ποὺ διαπερνοῦν τὸν ἀρχαῖο μῦθο καὶ ποὺ εἶναι δυνατὸν ὁ ἀναλυτής νὰ ἐπισημάνει κατὰ τὴν πορεία τῆς ἀνάλυσής του:

«Ο στόχος τῆς δομικῆς ἀνάλυσης δὲν εἰναι ἡ ἀλήθεια τοῦ κείμενού του, ἡ πολλαπλὴ τοῦ σημασία, ἡ σκηνή της διαπερνοῦν τὸν ἀρχαῖο μῦθο, τὸν θεμελιώθει ξεκινώντας ἀπὸ μορφές γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε, νὰ διαφωτίσουμε ἡ νὰ σχηματοποιήσουμε περιεχόμενα (γι’ αὐτὸ διόλου δὲν θὰ χρειαζόταν μιὰ δομικὴ ἀνάλυση), ἀλλὰ ἀντίθετα γιὰ νὰ διαλύσουμε τὰ πρῶτα περιεχόμενα κάτω ἀπὸ τὴν δράση μιᾶς μορφικῆς ἐπιστήμης. Ο ἀναλυτής θὰ βρεῖ τὴν ἀνάλυσή του σ’ αὐτὴ τὴν κίνηση ἐφ’ δύο τοῦ δίνει ταυτόχρονα τὸ μέσο γιὰ ν’ ἀρχίσει τὴν ἀνάλυση ξεκινώντας ἀπὸ μερικοὺς οἰκείους κώδικες καὶ τὸ δικαίωμα νὰ ἐγκαταλείψει αὐτοὺς τοὺς κώδικες (νὰ τοὺς μετασχηματίσει) προκωρώντας διόλο στὸ διόλο τοῦ (τὸ δόποιο πάντα εἶναι ταυτόχρονο, δύγκωδες, στερεόγραφοκό), ἀλλὰ μέσο στὸ διόλο τοῦ (ρολάν Μπάρτ¹¹, ἐμεῖς ὑπογραμμίζουμε).

Η ΓΡΑΦΗ, Ο ΚΩΔΙΚΑΣ, ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Ἐνα κινηματογραφικὸ κείμενο δὲν μπόρει νὰ ὑπάρξει αὐτόνομο. Τί ἐννοοῦμε δύμας μὲ αὐτό; Άπλούστατα δτὶ οἱ ἀρχὲς ποὺ τὸ διέπουν κι οἱ κώδικες ποὺ τὸ κυθερνοῦν ἀποτελοῦν τὴν συνέχεια ἄλλων ἀρχῶν καὶ κωδίκων, ποὺ προϋπήρχαν σ’ ἄλλας γραφές, καὶ ποὺ πῆραν διαφορετικὲς μορφές ἀνάλογα μὲ τὸν πολιτικὸ κῶρο στὸν δόποιο ἐγγράφηκαν ἡ ἐπανεγγράφηκαν. Στὸ μέτρο ποὺ στὸν εύρωπα κῶρο ἡ κυριαρχία τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογραφικοῦ μοντέλου εἶναι σήμερα ἀκόμη πολὺ ἔντονη, ἔνα φιλμικὸ κείμενο δὲν μπόρει παρὰ συνειδητὰ ἡ ἀσυνείδητα νὰ ὑφίσταται αὐτὴ τὴν ἐπίδραση (ποὺ βέβαια δὲν εἶναι ἐπίδραση μόνον τεχνικὴ ἡ αἰσθητικὴ ἀλλὰ ἵσχυρα ἴδεολογικὴ), καὶ ἡ νὰ ὑποτάσσεται σ’ αὐτὴν δλοκληρωτικὰ, ἡ νὰ τὴν ἀρνεῖται δλοκληρωτικὰ ἀγνοώντας την, ἡ, τέλος, νὰ τὴν παραδέχεται σὰν τέτοια, νὰ τὴν ἐγγράφει καὶ νὰ τὴν ἐπανεγγράφει, ὥστε νὰ στοχαστεῖ πάνω στὴ φύση της καὶ στὴ λειτουργία της, νὰ τὴν καταδεῖξει καὶ / ἡ νὰ τὴν καταγγείλει καὶ νὰ τὴν μετασχηματίσει διαλύοντάς την, ἀποδιαρθρώντας τὴν «οιμαντική» της: ἔδω καὶ τόσο καιρὸ (ἡδη ἀπὸ τὸν Μπουνιούέλ, τὸν Μπέργκμαν, τὸν Τατί) ἡ σύγχρονη πρωτοπορία προσπαθεῖ νὰ κάνει μιὰ δουλειὰ ἀνάλυσης τοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου καὶ τῶν ἀφηγηματικῶν του κωδίκων, δουλειὰ συστηματική, ἀποδεικτική, λειτουργική, στοχαζόμενη τὰ ἔδια της τὰ ἀναλυτικὰ δργανα, μετασχηματίζοντάς τα σὲ παραγωγική, μέσα σὲ μιὰ



προσπάθεια ἄρνησης - θέσης, ἀποδόμησης - χτισίματος, ρήξης - οἰκοδόμησης. 'Απ' τὰ τελευταῖα ἀριστουργήματα τοῦ Φρίτς Λάνγκ («'Ο Τάφος τοῦ 'Ινδοῦ», «'Ο Τίγρης τοῦ 'Εσναπούρ») μέχρι τὶς δουλειὲς τοῦ Γκοντάρ καὶ τοῦ Στράουμπ κι ἀπὸ τὶς κωμῳδίες τοῦ Κῆτον μέχρι τὰ τελευταῖα γουέστερν τοῦ Σέρτζιο Λεδνε, ὁ κινηματογράφος πέρα ἀπ' τὶς «προθέσεις» καὶ τὰ «μηνύματα» τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ τὸν φτιάχνουν, ἐπιδίδεται συστηματικὰ στὴ βαθειὰ μελέτῃ τοῦ χολλυγουντιανοῦ φίλμ, στὶς τεχνικὲς μεθόδους ποὺ παράγουν τὰ ἴδεολογήματά του καὶ στὴν ἐπιχείρηση ἀνατροπῆς τῆς ἴδεολογίας του, ἀνατροπὴ ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συμπεριλάβει κι ἐκεῖνο ποὺ οἱ γλωσσολόγοι ἀποκαλοῦν «γλώσσα» του, ἔννοια ἀπ' τὴν ὁποία πρέπει νὰ κρατῇ θοῦμε σὲ μιὰ ὄρισμένη ἀπόσταση, δὲν τὴν ὄρισουμε ὄρθα καὶ δὲν προσδιορίσουμε πὴν ἀκριβή της λειτουργία σὲ σχέση μὲ τὸ κινηματογραφικὸ κείμενο.

Τὸ φίλμ τοῦ 'Αγγελόπουλου ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια προσέγγισης τοῦ κλασικοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου, ἐπανεγγραφῆς τῶν ἀφηγηματικῶν κωδίκων του καὶ τῆς γραφικῆς του ἔργασίας, ἡ ὁποία παραβιάζει αὐτοὺς τοὺς κώδικες κι ἐπιτρέπει νὰ τοὺς διαβάσουμε σὰν τέτοιους. Πρέπει ὅμως μὲ δυὸ λόγια ν' ἀναφερθοῦμε σ' ὅρισμένες σταθερὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου, ὥστε νὰ ἐπισημάνουμε εύκολότερα τὴν ἐπανεγγραφή τους καὶ τὴν ἀποδομή τους στὶς «Μέρες τοῦ '36». Τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ κατασκευασμένο σύμφωνα μ' ὅρισμένες ἐμπορικὲς καὶ ἴδεολογικὲς ἀπαιτήσεις δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὑποτάσσεται σ' ἕνα γενικὸ Μοντέλο¹², τὸ ὁποῖο θὰ καθορίσει τὰ πλαίσια ποὺ μέσα τους θὰ κινηθεῖ ἡ ἀφήγηση (οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες, ἡ θέση κι ὁ ρόλος τῶν ἥρώων, ἡ θεματικὴ), ἀλλὰ καὶ ἡ γραφὴ, δηλαδὴ μιὰ περίσσεια σημαίνοντος ποὺ ἀνατρέπει τὸν κώδικα. 'Αναλυπτότερα, στὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ παραπροῦνται οἱ ἔξης σταθερές:

α) Οι ἀφηγηματικοὶ κώδικες ἔκφέρουν τὴν χολλυγουντιανὴν ἰδεολογίαν μέσα ἀπὸ τὸν ρόλο τοῦ ἥρωα καὶ μέσα ἀπὸ μὰ καθορισμένη «σημαντική», ἡ ὅποια γενικὰ βασίζεται στὸ γεγονὸς διπὺ ἡ ἀφήγηση στηρίζεται πάνω σὲ μὰ διαδοχὴ σημαίνομένων ποὺ ἀναπαράγουν μὰ «ἱστορία», ἐνα «θέμα», μὲ τρόπο γραμμικό, εὐανάγνωστο, διαφανή.

6) 'Ο χολλυγουντιανὸς ἥρωας πρέπει νὰ υπάρξει σὰν δν διαφορετικὸ ίαπ' δλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας, δηλαδὴ νὰ γει ἔξω ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία, ἐγκαταλείποντας τὸ κοινωνικό του στάτους (ἔργασία, ἔνταξή του μέσα στὴν ταξικὴ διαφορὰ), νὰ γίνει ἀπροσδιόριστος, «ἥρωας». "Ετοι μόνον θὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἰδεολογικὴ κορνότητα τῶν προσώπων τοῦ φίλμ, καταλύοντας τὶς ταξικές τους διαφορές 'Ο ἥρωας πρέπει νὰ γει ἔξω ἀπ' τὴν πρα-

γυματική του θέση, νὰ μεταμορφωθεῖ, νὰ μεταμορφίσεται, ν' ἀποκρυφτεῖ, ώστε νὰ ἀπωθῆσει τὴν κοινωνικὴ ταξικὴ θέση τοῦ θεατῆ, μὲ τὸν ίδιο τρόπο που ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία ἀπωθεῖ τὶς σημασίες που κρίνει ἐπικίνδυνες: «ὅ οἰκονομικὸς νόμος ποὺ λαρώρει στὸν ύπαίτιο τῆς παραγωγῆς τὴν θέση του μέσα στὴ διαδικασία παραγωγῆς ἀπωθεῖ. ταὶ καὶ μεταμορφίζεται σ' ἄλλες σημαίνουσες ἀλυσίδες, ποὺ ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ σημαίνουν αὐτὴ τὴν θέση στὸ υποκείμενο-ύπαίτιο τῆς παραγωγῆς, δίχως νὰ μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπ' αὐτήν, καὶ ταυτόχρονα νὰ τοῦ ἀποκρύψουν δτὶ αὐτὴ ἡ θέση τοῦ ἔχει παραχωρηθεῖ» (Τόμας Χέρμπερ) 13

γ) Ή έγγραφή τοῦ σεξουαλικοῦ στοιχείου μέσα στὸ κείμενο (τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ ἀπωθεῖ τὴν οἰκονομικὴν σκηνὴν καὶ προβάλλει τὴν ἐρωτικὴν), παράγει ἐκεῖνο ποὺ ὁ Ζάκ Ντερριντὰ ἀποκαλεῖ «παραπλήρωμα γραφῆς»¹⁴, δηλαδὴ μιὰ γραφὴ φανερὰ ἡ σχεδὸν ὑλιστική, ἔνα πλεονασμὸ τῶν σημαινόντων ἵχνῶν, μιὰ ἄλλη «σημαντικὴ» ποὺ ὑπονομεύει τὴν πρώτη (τῶν ἀφηγηματικῶν κωδίκων) καὶ ποὺ μᾶς ἐπτρέπει νὰ διαβάσουμε τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ σὰν μιὰ ἀντίφαση τὸ κυβερνᾶ καὶ στὴ σημαίνουσα λειτουργία ποὺ τὸ παράγει, ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ κειμενικὸ καὶ στὸ ἰδεολογικό. Τὸ «παραπλήρωμα γραφῆς» στὸ φίλμ σχηματίζεται σὰν ἐγγραφὴ σεξουαλική, στὸ μέτρο ποὺ γνωρίζουμε ὅτι τὸ ἀσυνείδητο ἐκδηλώνεται σὰν γραφή, καθὼς ὁ Φρόύντκι ὁ Λακὰν ἀπέδειξαν, μέσα στὸ ὄνειρο, στὸ σύμπτωμα, στὸ λάθος κλπ. Γραφὴ τοῦ "Άλλου λοιπὸν ἡ ὄποια δὲν παύει νὰ ἀντιτίθεται στὴν γραφὴ τοῦ "Ιδίου, καὶ νὰ καθιστᾶ διαφανὴ τὴν παραγωγὴ τοῦ χολλυγουντιανοῦ ἰδεολογικοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου, ποὺ μὲ τὴ σειρά του ἀδυνατεῖ σ' ὅλῃ τῇ διάρκεια τοῦ φίλμ νὰ ἀντιληφθεῖ αὐτὸ τὸ παραπλήρωμα «ἐφ' ὄποι ποτὲ δὲν ἔμεινε

αυτό το παραπλήρωμα «εφ ούσην πότε σεν ἐγίνε
ἀντιληπτὸν ἀπὸ τὴν κλασικὴν οἰκονομία» (Πασκάλ
Κανέ) ¹⁵. Τὸ παραπλήρωμα τῆς γραφῆς ὑποδεί-
χνει τὴν ἀνάδυσην τοῦ κειμένου, τῆς σημασιο-
δότησης ποὺ φράζει τὸ διάστημα τῆς ἀναπαράστα-
σης, τῆς ἐπικοινωνίας: «ἡ κίνηση τῆς σημασιοδό-
τησης προσθέτει κάποιο πράγμα, γεγονός ποὺ
συντελεῖ στὸ νὰ ὑπάρχει πάντοτε ἔνα ἐπὶ πλέον,
ἄλλὰ αὐτὴ ἡ προσθήκη ἐπιπλέει γιατὶ ἔρχεται ν'
ἀναπληρώσει, νὰ παραπληρώσει μὰ Ἐλλειψη ἀπὸ
τὴν πλευρὰ τοῦ σημανόμενου (Ζάκ Ντερρι-
ντά) ¹⁶.

Στίς «Μέρες του '36» έπανεγγράφονται οι πόλεις σταθερές του χολλυγουντιανού φίλμ και μετασχηματίζονται διαρκώς έμφανίζοντας την άλλη τους όψη, μετατρέποντας τόπο κινηματογραφικό πεδίο σ' ένα διάστημα υπαρξής. "Είτε έχουμε,

α) ὁ ἀφηγηματικὸς κώδικας ποὺ θεμελιώνει τὸ μοντέλο ἀνταγωκλῆται μέσα στὸ φίλιο δισκών.

σμένος ἀπ' τὴν γραφικὴν διαδικασίαν ἡ ὥποια τὸν παράγει τὸ γεγονός αὐτὸν δὲ νοσημαίνει
ὅτι ὁ κώδικας δὲν ὑπάρχει :
ἀντίθετα βρίσκεται ἐκεῖ, ἀκινητοποιημένος ἀναγμένος σὲ κλισέ, κωδικοποιημένος σ' ξνα δεύτερο ἐπίπεδο, μέσα σὲ μιὰ μορφὴ κωδικοποίησης τοῦ κώδικα.

‘Η ἀφήγηση: οἱ ἀρχὲς συλλαμβάνουν τὸν ἀ-
θῶ Σοφιανὸ μὲ τὸν ὅποῖο εἶχαν συνεργαστεῖ πα-
λιότερα, ἐπειδὴ θέλουν ν’ ἀπαλλαγοῦν ἀπ’ αὐ-
τὸν· ὁ Σοφιανὸς συλλαμβάνει τὸν βουλευτὴ τοῦ
συντηρητικοῦ κόμματος Κριεζῆ κλ., κλ. Χαρα-
κτηριστικά της: ἡ γραμμικότητα κι ἡ διαύγεια. ‘Ο-
πωσδήποτε, ἡ ἀφήγηση κομματιάζεται σὲ ἀσυνε-
χῆ ἐπεισόδια ποὺ διαχωρίζονται μεταξύ τους, ἀπὸ
διαστήματα, τὰ ὅποια δὲν τὴν ἐμποδίζουν νὰ ἔχει
μιὰ ἀρχή, μιὰ μέση κι ἔνα τέλος· ἡ «δραματική»
κορύφωση δὲν ἀπουσιάζει ἐπίσης: ἡ δολοφονία
τοῦ Σοφιανοῦ. ‘Υπάρχει τέλος πρόλογος καὶ ἐπί-
λογος: ἡ δολοφονία τοῦ πολιτευτῆ κι ἡ ἐκτέλεση
τῶν καταδίκων ἀντίστοιχα. ‘Η κλασικὴ ἀφήγηση
ἀκολουθεῖ μιὰ δομικὴ ἀρχὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὅποια
οἱ τρεῖς φόνοι τοποθετοῦνται σὲ ἀνάλογα μετα-
ξύ τους διαστήματα, ἀντικατοπτρίζοντας τὸν ἔνα
καὶ μεγάλο Φόνο ὁ ὅποιος διέλει ἀπ’ τὴ μιὰ ἄκρη
ἕως τὴν ἄλλη τὸν κώδικα.

6) Ὁ Ἡρωας (ποὺ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπ' τὸν Σοφιανὸν) εἶναι τὸ ὕδιο ὃν μὲ τ' ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας, μεταμφιέζεται κι ἀπωθεῖται . φανταστικά, ἀφίνοντάς μας νὰ διακρίνουμε καθαρὰ τὴν ταξικὴ του θέση, νὰ διαβάσουμε τὴν πραγματική του κίνηση μέσα στὸ φίλμ. Υπάρχει ἐκεῖ ὅχι γιὰ νὰ ἔνωνται τὰ ἀντίθετα (τοὺς ἀστοὺς μὲ τοὺς ἐργάτες) καὶ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἴδεολογική τους κοινότητα: ἀντίθετα ρυθμίζει καὶ σημαδεύει τὴν ταξικὴ πάλη, διαιρεῖ τὸ "Ἐνα σὲ δύο μιὰ γιὰ πάντα. Ἡ φαινομενικὴ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἀπόκρυψη του καὶ στὴ συμμετοχή του μέσα στὴν κοινωνικὴ ἴθραρχία, αἱρεταὶ συνεχῶς ἀπ' τὴν καταδήλωση καὶ τὴ συμπαραδήλωση τῶν πραγματικῶν ἀποτελεσμάτων ποὺ ἐπιφέρει στὸ πεδίο τῆς ταξικῆς πάλης τ' ἀποτελέσματα αὐτὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαβάσουμε τὴν ἀπόκρυψη του σὰν αἰτία ποὺ ἀντιστρέφει τὸ κλασικὸ μοντέλο, τὸ ὅποιο ὑπάρχει ἐκεῖ ὥστε νὰ ἐπιτελεστεῖ ἀποτελεσματικώτερα τὸ σκάψιμό του, ἡ πτώση του. Ὁ Ἡρωας ἀποκρύβεται ὥστε νὰ φραχτεῖ ριζικὰ ἡ κλασικὴ διαφανής του λειτουργικότητα, ἡ συνδετική του ἴκανότητα, ἡ ἴδεολογική του δραστηριότητα σὰν θεμελιωτῆ τῆς ὁμογένειας, τῆς ἄρσης τῶν ἀντιφάσεων καὶ τῶν ἀνταγωνισμῶν. Ὁ Ἡρωας μὲ τὸ νὰ μεταμφιέζεται δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὸν γενικὸ νόμο, κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διαφορὰ ἀπ' τὸν χολλυγουντιανὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἀπότρησή τους: τὸ κλασικὸ μοντέλο ἀπωθεῖται ἡ νθέση τοῦ ἥρωα καὶ θευελιώνεται πάνω στὴν

θεση του ήρωα και θεμελιώνεται λανθ στην
συνδετική του λειτουργία· τὸ κείμενο τοῦ Ἀγγε-
λόπουλου ὑπογράμμιζει ἀντίστρο-
φο τὴν θέσην του καὶ θεμελιώνει ἔτσι τὴν

λειτουργία τοῦ ἥρωα σὰν συμβολικό - πλασματικό, ἀντίθετα ἀπ' τὸν κλασικὸν κώδικα ποὺ τοποθετεῖ τὸν ἥρωα σὰν πραγματικὸν πλασματικό. Ή διαφορὰ λοιπὸν ἔγκειται στὴ διάβαση τοῦ ἥρωα ἀπ' τὸ στάτους τοῦ πραγματικοῦ σ' ἐκεῖνο τοῦ συμβολικοῦ: διάβαση ἀπ' τὸ διάστημα τοῦ ἰδεαλισμοῦ (δ. "Ἡρωας σημαῖνον τῆς πραγματικότητας) σ' ἐκεῖνο τοῦ ὑλισμοῦ (δ. "Ἡρωας σύμβολο ἐνταγμένο στὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα"). "Αν λοιπὸν ἡ λειτουργικότητα τοῦ ἥρωα ἔγγραφει τὸν κώδικα σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς συμβολικῆς διαδικασίας, ἡ δμογένεια κὶ ἡ διαφάνεια τοῦ μοντέλου ἔγγραφονται ἀντίστοιχα σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς μεταφυσικῆς σημαντικῆς (σύνδεση τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ σημαίνοντο), ποὺ ἀποδιαρθρώνεται χάρη στὴ συμβολικὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ κειμένου (σύνδεση σημαίνοντος μὲ σημαῖνον, ἀναπαράσταση τοῦ ὑποκείμενού σὰν σημαίνοντος στὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα). Τὸ συμβολικὸ θὰ ύποβάλλει ἔτοι τὸ ἔτερογενές, τὸ ἀντιθετικό, τὸ διαλεκτικό, ἀντίθετα ἀπ' τὸ πραγματικὸ ποὺ ύποβάλλει τὸ ὄμογενές, τὸ μυθικό, τὸ μεταφυσικό. 'Ο ἥρωας δὲν εἶναι ὁ Μῆθος ποὺ θὰ μιλήσει, θὰ προφέρει, θὰ διασκορπίσει τὴν ἰδεολογία τῆς κυριαρχούσας τάξης μέσ' ἀπ' τὸ φίλμ, ἀλλὰ ἐκεῖνος γιὰ τὸν όποιο τὸ φίλμ θὰ μιλήσει, θὰ καταδείξει καὶ θὰ καταγγείλει σὰν μυθολόγημα, σὰν μικροσκοπικὴ ἔγγραφὴ τῆς κυριαρχούσας τάξης, κλισὲ μεταφερμένο ἀπὸ κείμενο σὲ κείμενο, ἀπὸ γραφὴ σὲ γραφή, ἀναγμένο σὲ ἀξία ἀρχαιολογικοῦ ἀντικείμενου. Ή μυθοπλασία δὲν θὰ καταργηθεῖ, δὲν θὰ ἐξαφανιστεῖ καθὼς ὀνειρεύτηκαν οἱ δογματικοὶ ὑλιστὲς τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ θὰ πάψει νῦναι συνένοχος τοῦ ἰδεαλισμοῦ του, θὰ διαρήξει κάθε δεσμὸ μαζί του.

Στὸν Ἀγγελόπουλο ὁ ἥρωας ἀποκρύβεται ώστε νὰ καταδειχτεῖ πὸ καθαρὰ ἡ σχέση του μὲ τὸν κλασικό, μυθικὸν ἥρωα, σχέση ποὺ εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὅχι ἐπίκαθορίζει γενικὰ ἀκόμη σήμερα τὶς μυθοπλασίες τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου, κι ἀπ’ τὴν ὁποία δὲν θάταν καὶ τόσο εὔκολο ν’ ἀπαλλαγοῦμε. ’Εξ ἄλλου γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Ντερριντὰ ὅτι τὰ κινήματα τῆς ἀποδιάρθρωσης ὀφείλουν γιὰ νὰ εἶναι συνεπῆ μὲ τὸν ἑαυτό τους, νὰ ἔνεργοῦν μεθοδικὰ καὶ συστηματικά, νὲ ἐργαστοῦν πάνω σ’ αὐτὸ ποὺ θὰ πρέπει ν’ ἀποδιάρθρωθεῖ, ώστε νὰ μὴ ξεπέσουν σὲ μιὰ ύστερικὴ ἄρνηση τοῦ ὑπαρκτοῦ ἢ σὲ μιὰ συγκεχυμένη κι ὀναρχικὴ ἐπίθεση ἐναντίον του. Στὶς «Μέρες τοῦ '36» ὁ ρόλος, ἡ θέση κι ἡ λειτουργία τοῦ ἥρωα μέσα στὴ μυθοπλασία εἶναι τέτοιοι ώστε νὰ μᾶς κονεῖ νὰ πιστεύουμε ὅτι τὸ φύλμα ἐγγράφεται σ’ ἕκείνη τὴν κατηγορία γιὰ τὴν ὁποία οἱ Γκοντάρ Γκορὲν μιλοῦν στὸν «Ἀνατολικὸν "Ανεμον" διαποσώνοντας ὅτι «ὅ κινηματογράφος μὲ ύλιστικὴ μυθοπλασία γεννήθηκε».

γ) Μένει νὰ ἔξετάσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἐγγραφῆς αὐτοῦ τοῦ «παραπληρώματος γραφῆς» ἢ μᾶλλον τῆς ἐπανεγγραφῆς του, ἐφ' ὅσον θὰ λε

γιατί δηλούμενό μας δεν είναι παρά γραφή κι
ότι τὸ «παραπλήρωμα γραφῆς» ἐπανεγγράφεται
μὲ τὴ μορφὴ μιᾶς ἐντύπωσης «παραπλη-
ρώματος γραφῆς», ή όποια ἀντανακλᾷ ἐτοι τὴν
σχέση μοντέλο/κείμενο ή κώδικας/γραφὴ που
βρίσκουμε στὸν κλασικὸ κινηματογράφο.

Πολὺ γενικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι, ἀνή σχέση αὐτὴ συνίσταται σὲ συνεχεῖς ἀποσχίσεις ἀνάμεσα στοὺς τρόπους ἐγγραφῆς τοῦ σεξουαλικοῦ στοιχείου καὶ σ' ἐκείνους οἱ ὁποῖοι ύποβαστάζουν τὴν ἀφηγηματική του διαφάνεια), στὸ φίλμ τοῦ ’Αγγελόπουλου οἱ ἀποσχίσεις αὐτὲς ἀντανακλῶνται ἐπίσης, σ' ἔνα ἄλλο ὅμως ἐπίπεδο, σὰν ἀπομακρύνσεις, ἀποτμήσεις ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφὴ τοῦ κώδικα καὶ στὴν ἐγγραφὴ στοιχείων ποὺ ἔναντιώνονται στὸν κώδικα: τὰ στοιχεῖα αὗτὰ ἐγγράφονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μὲ τὴν μορφὴν τοῦ συμβολικοῦ ἐνῶ δικάστης γράφεται σὰν φανταστικός¹⁷. ”Ετοι ἡ ἐγγραφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ ὅπως γίνοταν στὸ χολλυγουνπανὸ φίλμ δὲν ἐγγράφεται σὰν τέτοια ἐδῶ, οὔτε καταλαμβάνει ὅλο τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο καθιστώντας τοῦ δλικὰ ἐρωτογενὲς (ἡ περίπτωση τοῦ Χίτσοκ), ἀλλὰ ἐπανεγγράφεται μὲ τὴν μορφὴν τοῦ συμβολικοῦ. Μ' αὐτὸν τρόπο:

α) ἀποσπᾶται ἀπ' τὴν κλασικὴν ἐγγραφὴν τοῦ ἔρωτικοῦ (ἢ ὅποία πραγματοποιόταν μὲ τὴν μορφὴν ἔρωτογενῶν σωμάτων ποὺ διέσχιζαν τὸν κώδικα, ἀποτύπωνται ἐπάνω του σεξουαλικὰ ἵχνη, γραφήματα, σημαίνοντα κλλ.), καὶ

6) δὲν διακόπτει κάθε δεσμὸ μ' αὐτὴ τὴν ἐγγραφή, ἀλλ' ἀντίθετα τονίζει ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο της ποὺ ἦταν ἀδύνατο νὰ γίνει ἀντιληπτὸ καὶ νὰ ἐγγραφεῖ: τὸ συμβολικὸ σὰν ἀλυσίδα σημαινόντων, σὰν γραφὴ ὑλιστική, περίσσεια γραφικῶν ἵχνῶν, συστηματικὴ διάθρωση τοῦ ρόλου ποὺ τὸ φανταστικὸ ἐπιτελεῖ.

‘Η ἐγγραφὴ αὐτὴ τοῦ συμβολικοῦ μὲ τὴν μορφὴ τῆς ἀπόσχισης εἶναι δυνατὸν νὰ καταδείχτει σ’ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ: Ἡδη ἔχουμε μέχρι ἐδῶ σημειώσει τὴ συμβολικὴ ἀξία τοῦ γέλιου τοῦ Εἰσαγγελέα ποὺ παράγεται σὰν στοιχεῖο ρήξης τῆς τῆς παγωμένης ἐπιφανείας τὴν δύοια τ’ ἄλλα πρόσωπα ἀποτελοῦν, καθὼς καὶ τὴν κίνησή του ἔξω ἀπ’ τὴν σκηνή, ποὺ παράγεται δύοια σὰν στοιχεῖο διαφορᾶς σὲ σχέση μὲ τὴν ὑπόλοιπη ἀκινησία. Ἐπίσης τὴν εἴσοδο τῆς γυναίκας (μὲ τ’ ὄνομα Λέλα) μέσα στὴ θάλασσα ποὺ παράγεται σὰν ἀπομάκρυνσή της ἀπ’ τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή, τὰ γέλια τῶν γυναικῶν, τὸν ρόλο τοῦ κωμικοῦ ὑπηρέτη δύοιος τονίζει τὸ κωμικὸ σὰν ἀπόσπαση τοῦ σεξουαλικοῦ μέσα ἀπ’ τὸ φανταστικό. Τὸ ποίημα ποὺ ἀπαγγέλλει παράγεται ἀκόμη σὰν ἐντύπωση διαφορᾶς σὲ σχέση μὲ τὴ «σοβαρότητα» τῶν ἄλλων προσώπων. Ἡ μουσικὴ ποὺ «περιμένει» τὸν Σοφιανὸ καὶ τῆς ὁποίας τονίσαμε τὴ συμβολικὴ καὶ



ποτέλεσμα το μῆς, ὄριστικοῦ κλεισί-
ατος τοῦ κώδικα, ἀναγωγῆς του σὲ κώδικα
οὗ κώδικα. Τὸν κώδικα ἀκόμη προσφέρει ἡ μυ-
οπλασία σὰν ἀντικείμενο ποὺ παραβιάζε-
αι ἀπ' τὴν ἔξέγερση τῶν κρατουμένων, ἡ ὅποια
μιφανίζει τὰ τυπικὰ στοιχεῖα τῆς συμβολικῆς ἀ-
υσίδας: ἔρνηση νὰ μείνουν στὴ θέση τους, δυ-
αμικὴ ἔξοδος ἀπ' τὴ θέση τους, βίαιη ἐ-
αναφορὰ σ' αὐτήν. Τὸ ίδιο φαινόμενο καὶ στὴ
κηνὴ τῆς ἐπιληπτικῆς κρίσης τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ
Εοριανοῦ: πέρασμα ἀπὸ μιὰ κατάσταση σὲ μιὰ
λη, πέρασμα φανερό, ποὺ καταδείχνεται, σὰν
μιαδικασία καὶ σὰν ἀποτέλεσμα, διάβαση
π' τὸ κανονικὸ στὸ παρόδοξο, ἀπ' τὴ λογικὴ στὴν
Τρέλλα, ἀπόκλιση ἀπ' τὸ Ἐδῶ στὸ Πέρα,
τὸ "Αγνωστο; στὸ ὅποιο ἀκριβῶς ὑποβόσκει διαρ-
ῶς σὰν ἀντιπρόσωπος τοῦ "Άλλου, κάτω ἀπ' τὴ
αλήνια ἐπιφάνεια τῶν καταστάσεων. Ρῆγυ μα-
οιπὸν τῆς μάσκας τοῦ "Ιδίου, ἀποδιάρθρωσή
ης: «Τρέλλα δὲν εἶσαι πιὰ τὸ ἀντικείμενο τοῦ
μιφορούμενου ἔπαινου μὲ τὸν ὅποιο ὁ σοφὸς συ-
ύρισε τὴν ἀπόρθητη φωλιὰ τοῦ φόβου του. Κι
νόπωσδήποτε δὲν τὴν κατοίκησε καὶ τόσο ἀσχη-
μα, εἶναι γιατὶ ἡ ὕψιστη αἰτία ποὺ σκάβει ἀπὸ
άντα πὶς γαλαρίες της καὶ τοὺς δαιδάλους της,
πηρετεῖ τὸ ίδιο τὸ λογικό, τὸν ίδιο τὸν Λόγο»
Λακάν).

Στὴν ὕδια ἐπύσης κατηγορία ἐγγράφεται ἡ σκη-
ἡ τῆς ἐπίσκεψης τῆς μητέρας τοῦ Κριεζῆ στὴ
έσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος: πέρασμα τοῦ
υναικείου σώματος μέσα ἀπ' τὸν κώδικα ποὺ
αταγράφεται σὰν φανταστικὸς (φωνὲς κὶ όμιλ-
ες ποὺ δὲν ἀκοῦμε τὸ νόημά τους), κυριολεκτικὴ
οἰπὸν διάβαση τοῦ κώδικα ἡ ὅποια δὲν
πορεῖ παρὰ νὰ παράγει ἔνα ἀποτέλεσμα πα-
αδοξότητας, ἀλλόκοτον: Ἡ γριὰ
ἱ ὁ πρόεδρος δὲν θὰ θρηνήσουν βέβαια τὴν τύχη
οῦ γιοῦ, ἀλλὰ θὰ θυμηθοῦν τὸν ἐρωτικό
οὓς δεσμὸν καὶ θὰ τραγουδήσουν· ἡ ἀνα-
τροφὴ κὶ ἡ ἐκτέλεση τοῦ κώδικα προφέ-
θεται μέσα ἀπὸ τὴν ὕδια τὴν ἐγγραφὴν τῶν σω-
μάτων, τῶν φωνῶν, τῶν χειρονομιῶν, σὰν στοι-
κείων ποὺ ἐπιτελοῦν τὴν ἀποκόλληση
ἥς συμβολικῆς ἐγγραφῆς ἀπὸ τὴν ἀφηγηματικὴν
βορῇ, καὶ τὴν διαστροφὴν τῆς τελευταίας.
Διαστροφή, παράβαση, βιασμός της, τεμάχισμα στὰ
τρῶτα στοιχεῖα, διάλυση τοῦ φανταστικοῦ
τρόπου ὄφελος τοῦ γραφικοῦ καὶ ἐπιβολὴ τοῦ δεύ-
τερου πάνω στὴν διαδικασία διάβρωσης τοῦ πρώ-
του. Κι αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι
παρὰ ἀργή, σταθερή, στοχασμένη, ἀποτελεσματι-
κή: τὸ μοντέλο ἥ μᾶλλον ἡ ἀντανάκλαση τοῦ
κλασικοῦ μοντέλου προσφέρεται μέσα ἀπὸ ἀνα-
γνωριστικὰ σημάδια, ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ διαλείμμα-
τά του, τὰ χάσματα, τὰς ὑπεκφυγές του, τὴν ἀδυ-
νατία του νὰ ἀνποταθεῖ σθεναρὰ στὴν ἐπίθεση
τῆς γραφῆς. Κι αὐτὴ ἡ ἐπίθεση εἶναι πάντα πλά-
για, σοφή, ὑπολογισμένη, πανούργα, φαρμα-
κερή, ποτὲ κατὰ μέτωπο (καθὼς συμβαίνει μὲ
τὰς ψευτο-ἐπαναστατικὲς «στρατευμένες» ταινί-

ες). Σ' αύτὴν ὁφείλεται ἡ εἰρωνικὴ ἐγγραφὴ τοῦ κεφαλιοῦ ποὺ κινεῖται κατὰ τὴ διεύθυνση τοῦ γλόρου: τὸ κεφάλι/ό γλόριπος, μιὰ λέξη γιὰ μιὰ ἄλλη, δηλαδὴ τριὰ μεταφορὰ καθὼς διδάσκει ἡ φιλολογία. Μεταφορὰ τοῦ ἀστικοῦ εὔνουχισμοῦ καὶ τῆς ψευτο-αξιοπρέπειάς του, κάτιδειξη τῆς νευρωτικῆς δομῆς τοῦ λόγου τῆς ἴδεολογίας του, τοῦ συμπτώματός του: «γιατὶ τὸ σύμπτωμα εἶναι μιὰ μεταφορὰ» (Λακόν).

Μιὰ ἀλυσίδα λοιπὸν ἀπὸ «παραπληρώματα γραφῆς» τὰ ὅποῖα δὲν ύπηρετοῦν τὸν κώδικα ἀλλὰ τὸν δια-στρέφουν, βρίσκεται μέσα στὸ φίλμ ὅχι μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια (ή γραφὴ σὰν δοῦλος τῆς γλώσσας, παραπλήρωμά της, ἀνύπαρκτη πέρα ἀπ' αὐτήν, ἀποθημένη), ἀλλὰ μὲ τὴν μοντέρνα, σὰν ἀποδιαρθρωτῆς τῆς συνενοχῆς τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ σημαινόμενο, σὰν κατήγορος τοῦ σημείου, τῆς ἀναπαράστασης, τῆς δυτικῆς μεταφυσικῆς. "Ηδη εἴπαμε τὶς λέξεις: ρήξη, διαφορά, ἀποιάκρυνση, ἀπόσπαση, θραύση, ἀποξένωση, τοιμή, κλείσιμο, παράβαση, ξειδος, διάβαση, ἀπόκλιση, ρῆγμα, τρέλλα, παράδοξο, ἀνα-στροφή, ἀποκόλληση, δια-στροφή, διάλυση, βιασμός, διαβρωση, δηλητηριασμός. Ποιά εἶναι ή σχέση τους μὲ μὰ γενικὴ θεωρία τῆς γραφῆς, καὶ εἰδικῶτερα μὲ μὰ κινηματογραφικὴ ψλιστικὴ γραφή;

"Αν ή γλώσσα είναι « ἔνα μορφικό παιχνίδι διαφορῶν » (Ντερριντά) άνάμεσα στὰ στοιχεῖα της (δηλ. στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαίνομενο, στὸ φώνημα καὶ στὸ γράφημα, στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαῖνον, στὸ σημαίνομενο καὶ στὸ σημαίνομενο, στὸ φώνημα καὶ στὸ γράφημα, στὸ σημεῖο καὶ στὸ σημάντημα), κι δν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα δὲν ὑπάρχουν αὐτόνομα, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ ἄλλα, ἐν τούτοις στὸν δυτικὸν τρόπον σκέψης αὐτὴ ή παραπομπὴ τοῦ ἐνὸς στοιχείου στὸ ἄλλα ἀπωθεῖται, δὲν ἐγγράφεται πάνω τού (θεμελιώνοντας ἔτσι τὴν μεταφυσικὴν χρήση τῆς γλώσσας). Ο Ντερριντά υποδείχνει ὅτι ἔνα παιχνίδι διαφορῶν θεμελιώνει ἔτσι κάθε στοιχεῖο, παιχνίδι μὴ-έγγραμμένο, ἀπόν. « Κάθε στοιχεῖο θεμελιώνεται ἐκινώντας ἀπὸ τὸ ίχνος ποὺ ἀφίνουν ἐπάνω τού τὸ ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἀλυσίδας ή τοῦ συστήματος »¹⁸.

”Ιχνος: σημαίνον ἐνὸς παιχνιδιοῦ διαφορῶν καὶ ἀποτύπεων, ἐγγραφὴ τοῦ ἄλλου στοιχείου ἢ μᾶλλον τοῦ ”Άλλου πάνω στὸ σῶμα τοῦ ”Ιδίου. Μιὰ ἔξαίσια ἐμφάνισή του: ἡ σκιὰ τοῦ σώματος τοῦ ἀντι-εισαγγελέα πάνω στὸ φωτεινὸν κρύσταλλο τῆς πόρτας.

Τὸ κρύσταλλο: ἡ φωτεινὴ ἔστιά, ὁ Ἡλιος ποὺ
ἐμπρέπει τὴν ὄραση, ἡ «έντύπωση τοῦ πραγμα-
τικοῦ», τὸ στοιχεῖο τοῦ κώδικα ἀπαλλαγμένο ἀπὸ
κάθε ἐγγραφὴ ἐκείνου ποὺ τὴ θεμελιώνει.

‘Η σκιά: Ὁχι ἔνα φανταστικό εἴδωλο, ἀλλὰ
μιὰ συμβολικὴ γύγη, ἐφ’ ὅ-



σον έχουμε ήδη δεῖ τὸ πραγματικὸ σῶμα ποὺ τὴν παράγει τὸ σῶμα σβήνεται, τὸ ἀποτύψιμά του ἔγγραφεται πάνω στὴν ἐντύπωση φωτός γιὰ λίγα δευτερόλεπτα, τονίζοντάς την τεχνητά, κωδικοποιώντας την. Κι αὐτὸ τὸ ἔχοντος, ή ἔγγραφὴ τοῦ „Άλλου πάνω στὸν „Ιδιο, θὰ γίνει μόνον οὐδὲν μετασχηματισμὸ τοῦ Πρόσωπου (τοῦ ἀντι-εισαγγελέα) σὲ Ἀντικείμενο (οικιά), σὲ πρᾶγμα τῆς ιδιας κατηγορίας μὲ τὸ πρῶτο. Ὁ θεμελιωτὴς τοῦ κώδικα θὰ ἔγγραφεῖ στὸ ἑσωτερικό του σὰν ἔχοντος, καὶ οἱ δύο θὰ ἔγγραφοῦν μέσα στὸ φίλμ, στὸν Μεγάλο Κώδικα, σὰν ἔχοντος ἐνὸς στοιχείου του πάνω στὸ ἕδιο του τὸ σῶμα. Τὸ παιχνίδι τῶν παραπομπῶν ἐπανεγγράφεται, κι αὐτὴ ή ἐπανεγγραφὴ του ἐπανεγγράφεται μὲ τὴ σειρά της: παιχνίδι δύσκολο, ρυθμισμένο αὐστηρά, λεπτό, ἀνατρεπτικό, ἀντι-αναπαραστατικό. Πτώση, διάρρηξη τοῦ σημείου πρὸς ὄφελος ἐκείνου ποὺ τὸ ἔγκαθιστα: τὸ σημαίνον. Πάντα τὸ σημαίνον. Κι αὐτὴ ή περίσσεια του ποὺ λέγεται γραφή.

Στὶς «Μέρες τοῦ 36» ή γραφὴ δὲν εἶναι πὰ μὰ προσθήκη, ένα ἐπὶ πλέον, ἀλλὰ καθρεφτίζοντας αὐτὴν τὴν προσθήκη (τὴν κλασική, τὴν ὀρχαία) μεταμορφώνεται σ' ένα μοναδικὸ ἐπὶ πλέον, τὸ ὄποιο δὲν παραπλήσιο εἴτε παρὰ μόνον τὸν φανταστικὸ χώρο μιᾶς Ἑλλειψης τοῦ σημαινόμενου, ἀνοίγοντας τὸ πραγματικὸ διάστημα τοῦ κειμένου. Αὐτὴ τὴν ἴχνος-γραφία στὴν διόπτρα τὸν κειμένον. Αὐτὴ τὴν ἴχνος-γραφία στὴν διόπτρα τὸν κειμένον. Αὐτὴ τὴν διόπτρα τὸν κειμένον. Αὐτὴ τὴν διόπτρα τὸν κειμένον.

I. Τὸ φάρμακον - γραφὴ μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει τὸν θάνατο μόνον τοῦ ἀρχαίου, ἀναπαραστατικοῦ κειμένου.

II. Τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ ήδη ἔχει ἔγγραφεῖ στὴν σύμβολική ἀλυσίδα ὅπως ποὺ πάνω ἔχουμε δεῖξει.

III. Εἰναι ἀδύνατη ή θανάτωση τοῦ Σοφιανοῦ, ἐφ' ὅσον σχηματικὰ κατατάσσεται στὴν ίδια παραδειγματική ἀλυσίδα μὲ τὸ φάρμακον: σύμβολο/γραφὴ/φάρμακον/Σοφιανός.

IV. Γιατί λοιπὸν οἱ ἀρχὲς πιστεύουν ότι θὰ τὸν θανατώσουν χρησιμοποιῶντας τὸ δηλητήριο; Ἀπλούστατα γιατὶ ὅπως ποὺ πάνω δεῖξαμε ἀγνοοῦν τὴν πραγματικὴν θέση τοῦ Σοφιανοῦ σὰν σύμβουλον καὶ τὸν φυλακίζουν σὰν φανταστικό· ή ἐπίδρασή του πάνω τους (σὰν ἐπίδραση σύμβολική) νοεῖται βέβαια σὰν ἐπίδραση ἀσυνείδητη. Θεωρώντας τὸν Σοφιανὸν σὰν φανταστικό (στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου κειμένου, τοῦ κώδικα, τῆς ἀναπαράστασης), θεωροῦν ἐπίσης τὸν Κριεζῆ οὐτιστικό, μη μπορώντας νὰ διαισθανθοῦν τὸν κίνδυνο τοῦ δηλητήριου γι' αὐτόν.

V. Η γραφὴ - φάρμακον θὰ θανατώσει(;) τὸν οὗμοιο της μόνον ἐὰν τὴν δοκιμάσει πρῶτος ὁ Κριεζῆς. Αὐτὸ βέβαια θὰ παγορευτεῖ αὐστηρά: οὐ θάνατός του εἶναι κάτι ἀπὸ παραπάνω βέβαιος. Η ἀρνητική τοῦ Σοφιανοῦ νὰ πιεῖ τὸν καφὲ σ' ένα ἐπίπεδο μυθοπλαστικὸ ἐρμηνεύεται αὐτονόητα: θὰ πεθάνει. „Οχι, οὗμως, καὶ σ' ένα ἄλλο ἐπίπεδο σὰν κι αὐτὸ γιὰ τὸ δόποιο μιλᾶμε τώρα: δὲν θὰ πεθάνει, έφ' ὅσον ή βαθύτερη δομὴ τοῦ φίλμ τὸ ἀπαγορεύει. „Ετοι ή συνωμοσία τῶν ἀρχαίων μὲ τὴ γραφὴ - φάρμακον ἐνάντια στὸν Σοφιανό, μετασχηματίζεται σοφά στὴν συνωμοσία τοῦ Σοφια-

2. Καταγίνεται σὲ μιὰ λεπτομερῆ μελετὴ τοῦ τελετουργικοῦ στοιχείου.

Μήπως ὅμιως μὲ τὴν ἔντασή της, τὴν αύστηρη της δόρηση, μᾶς παραπέμπει κάπου ‚Α λ λ ο ὖ; ‚Αλλοῦ;

„Ηδη ἔχουμε πεῖ τὴν Λέξη: «φαρμακευτικός», «δηλητήρια σύμβολα», «Άλλο». „Ηδη ἔχουμε περιγράψει τὴ λειτουργία της ποὺ πάνω, σὰν διαβρωτική, ἐπικίνδυνη, βλαβερή. Βλαβερή γιὰ ποιόν; Γιὰ τὸν κώδικα, γιὰ τὸ ἀρχαῖο κείμενο, γιὰ τὸ Λόγο.

Δὲν θὰταν λοιπὸν παράλογο ἀν βλέπαμε στὴ σεκάντ τὴν ποιητικὴ μεταφορὰ τῆς λειτουργίας τῆς γραφῆς, τὴν ίδια τὴ γραφή, μὲ τὴν μορφὴ ποὺ ὁ Πλάτων τὴν θεώρησε: «φαρμακευτικός», δηλητήριο, ἔχθρο τοῦ ἀρχαίου κειμένου, ἔξοδελιστέα, ἀνατρεπτική. Ή σημαίνουσα ἀλυσίδα ἀνοίγοντας τὸν κώδικα γραφῆς δὲν τὸν σχηματίζει μόνον κυριολεκτικά, πραγματικά, ἀλλὰ καὶ μεταφορικά, σύμβολικά, σὰν συμπόκνωση τῆς λειτουργίας τῆς. Τονίζουμε ότι δὲν ἐρμηνεύουμε τὴ σεκάντ, ἀλλὰ τὴν θαυμάζουμε γιὰ τὶς μεταφορικὲς δυνατότητες ποὺ μᾶς προσφέρει νὰ δοῦμε ποιητικὰ τὸ κείμενο:

I. Τὸ φάρμακον - γραφὴ μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει τὸν θάνατο μόνον τοῦ ἀρχαίου, ἀναπαραστατικοῦ κειμένου.

II. Τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ ήδη ἔχει ἔγγραφεῖ στὴν σύμβολική ἀλυσίδα ὅπως ποὺ πάνω ἔχουμε δεῖξει.

III. Εἰναι ἀδύνατη ή θανάτωση τοῦ Σοφιανοῦ, ἐφ' ὅσον σχηματικὰ κατατάσσεται στὴν ίδια παραδειγματική ἀλυσίδα μὲ τὸ φάρμακον: σύμβολο/γραφὴ/φάρμακον/Σοφιανός.

IV. Γιατί λοιπὸν οἱ ἀρχὲς πιστεύουν ότι θὰ τὸν θανατώσουν χρησιμοποιῶντας τὸ δηλητήριο; Ἀπλούστατα γιατὶ ὅπως ποὺ πάνω δεῖξαμε ἀγνοοῦν τὴν πραγματικὴν θέση τοῦ Σοφιανοῦ σὰν σύμβουλον καὶ τὸν φυλακίζουν σὰν φανταστικό· ή ἐπίδρασή του πάνω τους (σὰν ἐπίδραση σύμβολική) νοεῖται βέβαια σὰν ἐπίδραση ἀσυνείδητη. Θεωρώντας τὸν Σοφιανὸν σὰν φανταστικό (στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου κειμένου, τοῦ κώδικα, τῆς ἀναπαράστασης), θεωροῦν ἐπίσης τὸν Κριεζῆ οὐτιστικό, μη μπορώντας νὰ διαισθανθοῦν τὸν κίνδυνο τοῦ δηλητήριου γι' αὐτόν.

V. Η γραφὴ - φάρμακον θὰ θανατώσει(;) τὸν οὗμοιο της μόνον ἐὰν τὴν δοκιμάσει πρῶτος ὁ Κριεζῆς. Αὐτὸ βέβαια θὰ παγορευτεῖ αὐστηρά: οὐ θάνατός του εἶναι κάτι ἀπὸ παραπάνω βέβαιος. Η ἀρνητική τοῦ Σοφιανοῦ νὰ πιεῖ τὸν καφὲ σ' ένα ἐπίπεδο μυθοπλαστικὸ ἐρμηνεύεται αὐτονόητα: θὰ πεθάνει. „Οχι, οὗμως, καὶ σ' ένα ἄλλο ἐπίπεδο σὰν κι αὐτὸ γιὰ τὸ δόποιο μιλᾶμε τώρα: δὲν θὰ πεθάνει, έφ' ὅσον ή βαθύτερη δομὴ τοῦ φίλμ τὸ ἀπαγορεύει. „Ετοι ή συνωμοσία τῶν ἀρχαίων μὲ τὴ γραφὴ - φάρμακον ἐνάντια στὸν Σοφιανό, μετασχηματίζεται σοφά στὴν συνωμοσία τοῦ Σοφια-

1ο Λιεδνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

гоū B. Рафаэліδн

a) Οι τανίες μικροῦ μήκους

Είκοσιδύο μικροῦ μήκους ταινίες, συνολικῆς διάρκειας προθιλῆς ἑφτὰ ώρῶν, μοιρασμένων σ' ἑφτὰ μέρες (2 - 8 Οκτωβρίου), δὲν εἶναι πάρα πολλὲς ὥστε νὰ δικαιολογεῖται μιὰ φυσιολογικὴ κούραση ἀπὸ τὴν παρακολούθησή τους. Ωστόσο, ἀκόμα κι ἐμεῖς, οἱ ἐπαγγελματίες, φύγαμε καταπογμένοι ἀπὸ τούτη τὴν ἐπίδειξη συλλογῆς κινηματογραφικῶν ἀποριμμάτων ποὺ οἱ ὄργανωτές της ἐπιμένουν νὰ τὴν ὀνομάζουν φεστιβάλ.

Δύσκολο νά έπισημάνει κανείς τὰ κριτήρια έπιλογῆς τῶν 22 ταινιῶν. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι πώς, κριτήρια δὲν ὑπῆρξαν – ὥχι βέβαια ἀπὸ πρόθεση. Ἐκτός, ἵσως, ἀπὸ ἕνα: Πᾶσα προσφορά, πρερχόμενη ἀπὸ κάποιο Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ(:) ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, δεκτή. Ὁμοίως δεκτή, κάθε διαφήμιση πολὺ μεγάλης βιομηχανικῆς ἐταιρίας – πράγμα πού, σὲ τελικὴ ἀνάλυση, εἶναι τὸ ίδιο ἀφοῦ στὴ διάλεκτο τῆς κυριαρχούσας ιδεολογίας ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὶς ἔννοιες «πολιτισμὸς» καὶ «σύστημα» εἶναι μόνο λεκτική.

„Έτσι, άπό τὶς 22 ταινίες, οἱ 11 (άκριβῶς οἱ μισὲς) ἦταν «δημιουργήματα» κάποιων ἀφανῶν ύπαλλήλων κρατικῶν ὑπηρεσιῶν, ποὺ «μουντζουρώνουν» ταινίες μὲ τὴν ἕδια ἀκριβῶς ἔννοια ποὺ κάποιοι ἄλλοι συνάδελφοί τους γραφειοκράτες μουντζουρώνουν χαρτιά, καὶ οἱ 3 ἀπροκάλυπτα διαφημιστικές. Ἀπ' τὶς ὑπόλοιπες 8, μόνο ἡ μία («Ἐγκαίνια») θὰ μποροῦσε νὰ διεκδικήσει μιὰ θέση στὸ πρόγραμμα ὅποιουδήποτε αὐστηροῦ φεστιβάλ. Συνεπῶς, τὸ πρῶτο Διεθνὲς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομασθεῖ «Φεστιβάλ τῆς μιᾶς ταινίας», ὅπότε, βέβαια, ἡ ἔννοια «Φεστιβάλ» χάνει αὐτόματα τὸ νόημά της.

‘Ωστόσο, πρὸς τέρψιν τῶν ἀναγνωστῶν μας θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ «κριτικὴ» (τὰ εἰσαγωγικὰ εἶναι ἔξαιρετικὰ ἀναγκαῖα), ἡ ὁποία θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ περιοριστεῖ στὴν εὐχή, ἡ φόρμα/φεστιβάλ ν’ ἀποχτήσει τοῦ χρόνου κάποιο περιεχόμενο — παρὰ τὴν κακὴν ἀρχὴν — πράγμα ὅχι καὶ τόσο δύσκολο, ἂν οἱ ὄργανωτὲς δὲν ξαναστείλουν προσκλήσεις συμμετοχῆς στὶς ἀνὰ τὸν κόσμο κρατικὲς κινηματογραφικὲς ὑπηρεσίες. Ἐκτὸς κι ἂν ἐπιθυμοῦν νὰ μετατρέψουν τὸ φεστιβάλ σ’ ἕνα εἴδος μάζωξης κινηματογραφιστῶν/ὑπαλλήλων/λακέδων, πράγμα ἐντελῶς θεμιτὸ ἄλλωστε, καὶ ισως πολὺ διασκεδαστικό: “Οταν κανεὶς ἔχει γερὰ νεῦρα, εἶναι ὄπωσδήποτε ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθεῖ τὶς «ἔθνικὲς» ἀποχρώσεις τῆς «διεθνοῦς» κινηματογραφικῆς βλακείας.

Γιά τήν ιστορία τούτου τοῦ νιογέννητου φεστιβάλ (ἄν ύπάρξει ιστορία, πράγμα ποὺ τὸ εύχόμαστε εἰλικρινά), παραθέτουμε τὰ ὄνόματα τῶν πρώτων του κριτῶν πού, ἔτσι κι ἀλλοιῶς, δὲν χρειάστηκαν τήν ὅποια κριτική τους ἱκανότητα, ἀφοῦ ἡ δουλειά τους παρα-ῆταν εὕκολη: Πιέρ Ζιμέρ, Γιάννος Ζάμπουγιου, Ροῦντολφ Γκόλνταμιτ, Τζώρτζ Γουΐλορπυ, Ζέν Μόσκοβιτς, Ἀριστείδης Καρύδης - Φούκς, Δημήτρης Ἰωαννόπουλος.

Οι τίτλοι τῶν ταινιῶν παρατίθενται μὲ τὴ σειρὰ προβολῆς. Τὸ ἕδιο καὶ οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους, οἱ ὁποῖες, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, δὲν ἦταν συναγωνιστικὲς κι ἔπαιξαν ἔνα ρόλο φορέα τῶν μικρῶν ταινιῶν, ἢ, πιὸ ἀπλά, γέμισαν τὸ λειψό γιὰ μιὰ ὄλοκληρη βδομάδα πρόγραμμα. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες θὰ παιχτοῦν κανονικὰ στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, ἀπ' ὅπου καὶ ἀποσπάστηκαν πρόωρα γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ φεστιβάλ. Ωστόσο, εἶναι μιὰ εύκαιρία νὰ μιλήσουμε γιὰ κακὲς ταινίες, ἀφοῦ ἡ στήλη τῆς κριτικῆς μας κατὰ κανόνα τὶς ἀγνοεῖ, γιατὶ ἀφενὸς κάνουν τὴ δουλειὰ τοῦ κριτικοῦ περισσότερο ἄχαρη ἀπ' ὅτι εἶναι καὶ ἀφ' ἑτέρου διπλασιάζουν τὸ κακό, μιλώντας κακὰ γιὰ κάτι ποὺ εἶναι ἥδη κακό. Οἱ κακὲς ταινίες, ἐντούτοις, ἐνταγμένες σ' ἔνα ἐνιαῖο πρόγραμμα, χαρακτηρίζουν τὸ θεσμὸ τὸν ὃποῖο ὑπηρετεῖ τὸ πρόγραμμα — κι αὐτὸ ἀκριβῶς θὰ ἐπιχειρήσουμε παρακάτω, μέσα απ' τὴν κριτικὴ τῶν ταινιῶν.

ΤΟ ΠΕΤΑΓΜΑ Μεγ. Βρετανν(α)

Έκηνοθεσία - Σενάριο - Φωτογραφία: P.O.
Λέμαν. Διάρκεια: 12'

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΕΠΤΑ (Βέλγιο)

Σκηνοθεσία: Μισέλ Χουΐσμαν. Σενάριο:
Μιρέγι 'Αρανιάς. Διάρκεια 26'.

Διπλό σύμβολο: τοῦ πετάγματος (πτήση) καὶ τοῦ πετάγματος (πτώση) ἐνὸς νιογένητου φεστιβάλ ή ταινία ποὺ τὸ ἔγκαινίασε, ἀφηγεῖται «τὴν ἱστορία ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ θύρων καὶ τὴ σύγχηση τῆς ζωῆς τῆς πόλης καὶ πηγαίνει στὴ γαλήνια ἔξοχὴ νὰ πετάξει τὸ ἀεροπλανάκι - μοντέλο του». Καὶ ὁ μὲν μακάριος φυσιολάτρης Ἐγγλέζος τῆς ταινίας κατεφέρνει τελικὰ νὰ κάνει τὸ ἀεροπλάνο του νὰ πετάξει, ὁ δὲ τρισευδαίμων ἄλλος Ἐγγλέζος ποὺ ἔφτιαξε τὴν ταινία, ἀντὶ νὰ τὴν πετάξει στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων, προτίμησε νὰ τὴ στείλει στὸ 1ο Διεθνὲς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης —πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἕδιο.

Λοιπόν, στὸ δωδέκατο ἀκριβῶς —καὶ τελευταῖο— λεπτὸ τῆς ταινίας τὸ ἀεροπλανάκι ἔξαφανίζεται στὸν δρίζοντα, πάνω ἀπ' τὴ θάλασσα, καὶ χάνεται (=ἀναλήπτεται εἰς Οὔρανούς) ἀνάμεσα στὰ πουλιὰ (=ἄγγελους): Τὸ μοντέλο ἐπέστρεψε στὸν Μεγάλο Μοντελίστα — Θεό, πραγματοποιώντας ἕτσι μιὰ ἀντιστροφὴ τῆς κίνησης τῆς χειρελιανῆς Ἰδέας. Οἰκτρὸ κατασκεύασμα ἀπὸ σελλυλόιντ.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΝΤΕΝΤΕΡΜΟΥΝΣΤΕΡ (Βέλγιο)

Σκηνοθεσία: Γιώργος Γιάκομπς. **Σενάριο:**
Ούμπερ Λαζαρό. **Διάρκεια:** 30'

Μετά τὸ «πέταγμα», τὸ θαῦμα: Δύο αἱρετικὰ-θεολογικὰ φίλμ (καὶ μερικὰ ἀκόμα ποὺ θὰ ἀκολουθήσουν) θὰ μποροῦσαν νὰ καθορίσουν τὸ «ἰδεολογικὸ» περίγραμμα τοῦ φεστιβάλ.

‘Η ιστορία τῆς ταινίας μὲ λίγα λόγια: Τὸν 15ο αἰώνα ἡ κάποιος ζωγράφος χρησιμοποίησε σὰ μοντέλο γιὰ τὸ ζωγράφισμα τῆς Παναγίας μιὰ μάγισα. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἔνας βοηθὸς παπᾶ ποὺ πάει νὰ πάρει τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν ἐκκλησία γιὰ νὰ τὴ μεταφέρει σὲ μιὰ ἔκθεση ἀνακαλύπτει σ’ ἔνα ὕποπτο ξενοδοχεῖο, ὑπὸ μορφὴν θελκτικότατου πορνιδίου, τὴν ἴδια ἀκριβῶς μάγισα! Παρόλο ποὺ δὲ βέβηλος θρύλος ἐπαληθεύεται «Ιστορικά», δὲ βοηθὸς τοῦ παπᾶ (καὶ δὲ σκηνοθέτης δὲν ἀρνεῖται τὴν ἀξία (καλλιτεχνικὴ καὶ θεολογικὴ) τῆς εἰκόνας: ‘Ο καλλιτέχνης - λερέας καθυπόταξε, τελικὰ, μὲ τὴν ἐκ Θεοῦ Δημιουργική του ίκανότητα τὸ Πνεῦμα τοῦ Πονηροῦ, καὶ μὲ τὴν μαγικὴ διαδικασία τῆς μορφοποίησης/ἐξαύλωσης ἀναίρεσε τὴν προγενέστερη διαδικασία τῆς μορφοποίησης/ἐνσάρκωσης: ‘Η μάγισα, ἐνσάρκωση τοῦ Πονηροῦ, ἔγινε Παναγία, μήτηρ τοῦ Ἀγαθοῦ. Νά μιὰ πραγματικὰ πρωτότυπη θεολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου! Πάντως, ἀν δὲ σκηνοθέτης ζοῦσε τὴν ἐποχὴ τῆς μάγισάς του, διποσδήποτε δὲν θὰ γλύτωνε τὴν πυρά — καὶ πολὺ δίκαια! ’

ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ ('Ινδια)

Σκηνοθεσία: Τζ. Λ. Μπαρυτγουάι. Σενάριο
Τζαίην Σουάμπυ. Διάρκεια: 17'

“**It is not the way of the world** to have **the same** **language** **in every country**.”

Η ταινία «προσπάθει να απεισώσει το υλικό πνεύμα» στην Ινδική του έκδοχή, δηλαδή σαν πλαγιά την δυνάπτυξη τοῦ ξθνικοῦ αθλητισμοῦ. Οι δηλώνουν ρητά στην ταινία τους πώς πιστεύουν τικά στὸ ἀρχαιοελληνικὸν «νοῦς ύγιης ἐν σώματεῖ», ἀλλὰ διποσιωποῦν ἔντεχνα τὸ γεγονός πώς γύμνες σῶμα χρειάζεται πρὶν ἀπ' ὅλα ψωμί κι θλοπαιδιές.

Χαρακτηριστικό δεῖγμα ύποανάπτυκτου κινηματογράφου ύποανάπτυκτης χώρας. "Οσο γιὰ κινηματογραφικὴ τέχνῃ, οὕτε λόγος νὰ γίνεται: Ἡ ταινίᾳ εἶναι παραγωγὴ τοῦ Ἰνδικοῦ Ὑπουργείου Πληροφοριῶν καὶ Ραδιοφωνίας — κι αὐτὸς τὰ λέει δλα.

ΛΕ ΚΟΡΜΠΥΖΙΕ
(Έλθετ(α))

**Σκηνοθεσία - Σενάριο: Κάρλος Βιλαρντέμπο.
Μουσική: Γιάννης Ξενάκης. Διάρκεια: 50'**

Τούτη ή ταινία δύναμένονταν μὲ ξεχωριστὸ ἐνδια-
φέρον. Ἡ φήμη τοῦ Βιλαρντέμπο σὰν ἔξειδικευμένου
κινηματογραφιστῆ σὲ θέματα δανεισμένα ἀπ' τὶς εἰκα-
στικὲς τέχνες δικαιολογοῦσε τὶς προσδοκίες γιὰ μιὰ
δύναμη τοῦ φεστιβάλ ἀπό τὸ μεταφυσικό του τέλμα.
Ωστόσο, δ πολὺ γνωστὸς ντοκυμανταιρίστας συντρί-
φθηκε κάτω ἀπ' τὸν διάλαφρο δύκο τῶν σκιῶν τῶν
χτισμάτων τοῦ ίδιοφυοῦς. Ἐλθετοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ
πολεοδόμου. Οἱ σχέσεις φωτὸς/σκιᾶς, ἀστρου/μαύ-
ρου, δριζόντιων/καθέτων (θετικοῦ/ἀρνητικοῦ) ποὺ
ποτελοῦν τὴ βασικὴ αἰσθητικὴ ἀρχὴ τοῦ Λὲ Κορμπου

ζε (1887 - 1965), τοῦ πιὸ γνωστοῦ σύγχρονου ἐκπρόσωπου τῆς κατ' ἔξοχὴν λειτουργικῆς τέχνης, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὑποβιβάζονται σὲ σχέσεις τονικότητας δνάμεσα στὰ χρώματα τοῦ 'Ηστμανκόλορ, ή σὲ σχέσεις τῶν ὄπτικῶν ἐπιπέδων τοῦ κάδρου, ποὺ μάταια προσπαθεῖ νὰ ἀναπαραστήσει πειστικὰ μὲ τὴν προπτικὴ τὴν σὲ χῶρο ἔκταση τῶν χτισμάτων. 'Αικόμα, ή περιγραφὴ μέσα ἀπ' τὴν ἀνάλυση ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Βιλαρντέμπο τεμαχίζει ἀναγκαστικὰ ἔναν τρισδιάστατο χῶρο, ποὺ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μόνο ή σύλληψὴ του σὰν δλότητα θὰ μπορῶσε νὰ ἔχει μιὰ αἰσθητικὴ ἀξία: 'Η ἀρχιτεκτονική, τέχνῃ τῆς ἀπόλυτης σύνθεσης, δὲν ἀναλύεται στὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα της χωρὶς τὸν κίνδυνο τοῦ ἐκπεσμοῦ της σ' ἔνα εἴδος καταγραφῆς τῶν δομικῶν της συστατικῶν — πράγμα ποὺ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀλλὰ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς δόμησης (ποὺ εἰναι ἐπιστήμη καὶ ὅχι τέχνη).

Βέβαια, οι περιορισμοί που έπιθάλλει τὸ κάδρο ἀποκλείουν τὴν ὁλικὴν περιγραφὴν τοῦ κτίσματος χωρὶς τὸν κίνδυνο νὰ ἔξαφανιστοῦν οἱ γεωμετρικὲς σχέσεις τῶν δύκων, ἐνῷ παράλληλα μιὰ τέτοια περιγραφὴ δὲν θὰ εἶχε κανένα εἰδικὰ κινηματογραφικὸ διαφέρον. Σὰν μοναδικὸς τρόπος ὁλικῆς περιγραφῆς ἀπαμένει ἡ δυνατότητα τοῦ κινηματογραφιστῆς νὰ ἀντιμετωπίζει τὸν ἔκτὸς πεδίου χῶρο στὴ δυναμική του ἔξαρτηση μὲ τὸν ἔγγεγραμμένο στὸ κάδρο χῶρο: ἡ κάμερα εἶναι δυνατὸν νὰ κινηθεῖ γύρω, πάνω καὶ μέσα στὸ κτίσμα, ἀλλάζοντας ἔτσι συνεχῶς (καὶ εὔρυνοντας τεχνητὰ) τὸ εἰκαστικὸ περιεχόμενο τοῦ κάδρου.

‘Ο Βιλαρντέμπο, όπωσδήποτε έχει έπειγνωση τῶν δυσκολιῶν τοῦ ἔγχειρήματος, καὶ ως ἕνα μικρὸ δαθμὸ πέτυχαίνει νὰ ίσορροπήσει τὴν ἐγγενῆ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπαίτηση γιὰ σύνθεση μὲ τὴν ἀξεχώριστη ἀπ’ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ ἀνάγκη γιὰ ἀνάλυση. Τελικὰ δμως, ὑποχωρεῖ στὸν πειρασμὸ τῆς ἀνάλυσης: ’Αντιμετωπίζει τὸ τρισδιάστατο ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο —τὸ ἀξεχώριστο ἀπὸ ἔναν ἀπειρο ἐκτατὸ χῶρο— σὰν ἄθροισμα ὑποσυνόλων σαφῶς καθορισμένων ἀπ’ τὰ ὅρια τοῦ κάδρου. “Ετσι, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ προμηθεύει μὲν τὴν πρώτη ὥλη γιὰ ἕνα φίλμ, ἀλλὰ αὐτὸ σὰν τελικὸ ἀπότελεσμα,” ἐλάχιστη σχέση ἔχει μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ δλότητα, καὶ ἡ ταινία, ἀπὸ φίλμ πάνω τὴν ἀρχιτεκτονικὴ γίνεται φίλμ πάνω στὰ δομικά της στοιχεῖα (μηχανική). Βέβαια, ὁ Λὲ Κορμπυζιὲ ἦταν καὶ ἐπιστήμονας (μηχανικὸς) ἀλλὰ ὁ Βιλαρντέμπο φαίνεται νὰ ἔνδιαφέρεται ἐλάχιστα, τουλάχιστον συνειδητά, γι’ αὐτή του τὴν ἴδιότητα, ἐνῷ θὰ μποροῦσε θαυμάσια νὰ τὴν χρησιμοποιήσει σὰν ἀφετηρία καὶ ἀξονα ἀναφορᾶς, ώστε νὰ δηλωθεῖ καθαρὰ ἡ ἀδυναμία μιᾶς μὲ ἀκρίβεια ἀναπαράστασης ἀπ’ τὸν κινηματογράφο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς/λειτουργικῆς δλότητος.

‘Η Ελλειψη μιᾶς σαφοῦς μεθόδου κάνει τὸ φίλμ νὰ παραπαίει συνεχῶς ἀνάμεσα στὸν περιγραφικὸ - ἐπι-
στημονικὸ κινηματογράφο, τὸν ἀναπαραστατικὸ κινη-
ματογράφο καὶ τὸ φίλμ - πορτραῖτο. (Θάπτεπε νὰ το-
ύσουμε ἔδω πώς ἡ ταινία εἶναι, σὰ σύλληψη, ἐνα με-
τεύκνετο φίλμ - πορτραῖτο).

40. Ὡλα τὰ σφάλματα θὰ φαινόταν Ισως δυσήμαντα

ἄν δὲ Βιλαρντέμπο δὲν παραποιοῦσε, πιθανῶς σκόπιμα, τὴν «ἐπιστημονική προσωπογραφία» τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ, πέφτοντας ἔτσι στὴν πιὸ στείρα μεταφυσική. Τὸ φίλμ - πορτραῖτο δὲν δομεῖται μὲν βάση τὸ πρωταρχικὸ δόγμα τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ: «τὸ χτίσμα εἶναι μηχανή γιὰ κατοίκηση», ἀλλὰ μὲν βάση ἐναν ποιητικὸ του ἀφορισμό: «τὸ χτίσμα εἶναι ἡ ἀρμονία τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς». Ἀντὶ νὰ καταδείξει τὸν τρόπο «λειτουργίας» τῶν «μηχανῶν γιὰ κατοίκηση» (π.χ. τὸν τρόπο μὲ τὸν δποῖο δὲ Λὲ Κορμπυζιὲ χρησιμοποίησε, πρῶτος αὐτὸς τὴν τεχνικὴ τοῦ μπετὸν - αρμὲ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ χτίσματος ἀπ' τὴ σκλαβιὰ τῆς προσδιορισμένης ἀπ' τοὺς νόμους τῆς Βαρύτητας κάθετης κατεύθυνσης), στρέφει ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας του (περιγραφὴ τῆς Νότρ Ντάμ ντύ "Ω) τὴν προσοχὴ του στὸ «διπτικὸ κάλλος» τῆς σχέσης φῶς/σκιά, ἀποσιωπώντας τὴν ὅποψη πώς γιὰ τὸν Λὲ Κορμπυζιὲ αὐτὴ ἡ σχέση ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα ὑπηρετικὴ μιᾶς σαφέστατης σκοπιμότητας: τῆς δημιουργίας ἐνὸς χτίσματος ποὺ θὰ υπηρετοῦσε κατὰ τὸν ἀποτελεσματικότερο τρόπο τὴν ἀνάγκη ποὺ προκάλεσε τὸ χτίσιμό του. Στὴν περίπτωση τῆς Νότρ Ντάμ ντύ "Ω (τὸ περισσότερο γνωστὸ χτίσμα τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ) ἡ σχέση φῶς/σκιὰ δὲν υπηρετεῖ καθόλου τὴ σχέση Θεός/πιστὸς (ὅπως συμβαίνει, π.χ. στὸ γοτθικὸ ρυθμὸ) ἀλλὰ τὶς σχέσεις πιστὸς/πιστὸς καὶ πιστὸς/παπὰς — δηλαδὴ σχέσεις σαφέστατα διανθρώπινες. Ο Λὲ Κορμπυζιὲ οὐδεμίᾳ σχέση μὲ τὴ μεταφυσικὴ εἶχε, ὅπως ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὁ Βιλαρντέμπο.

“Ενα άκριμα παράδειγμα μεταφυσικής διαστρεύλωσης: ό Βιλαρντέμπο άφιερώνει πέριπου τὸ ἔνα τέταρτο τῆς ταινίας του στὴ Βίλλα Σαβουά, ἐκθαμβωτικὸ δεῖγμα τῆς σοφὰ λειτουργικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Λέ Κορμπυζιέ. ‘Ωστόσο, ἡ Βίλα τούτη δὲν χτίσθηκε γιὰ ἐπίδειξη δύναμης καὶ πλούτου (ὅπως, ἐνδεχομένως, ἔνας μεσαιωνικὸς πύργος) ἀλλὰ γιὰ νὰ κατοικήσουν μέσα της ἄνθρωποι μὲ κάθε δυνατὴ ἄνεση, καὶ προπαντὸς σὲ στενὴ σχέση μὲ τὸ φυσικὸ χῶρο ποὺ τὴν περιβάλλει. Εἶναι, θὰ λέγαμε, ἔνα μοντέλο τῆς Ἰδανικῆς κατοικίας, καὶ ὅχι σύμβολο νεοπλουτισμοῦ ἢ ἀστικῆς νωχέλειας. ’Εντούτοις, ό Βιλαρντέμπο τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν ἐπισκέπτης ἐνὸς ἐγκαταλειμένου πύργου: ὅχι μόνο τὴν ἀδειάζει ἀπὸ τὰ ἐπιπλά της, ἀλλὰ προσπαθεῖ καὶ νὰ δημιουργήσει ἔνα εἶδος «συσπάνς» μὲ μιὰ ἀλυσίδα ἀπὸ πλονζέ, κόντρ - πλονζέ, καὶ ἀπρόσμενα κάτ.

‘Η «έπίσημη» καὶ ἀνησυχητικὴ μουσικὴ τοῦ Ξενάρ-
η διπλασιάζει τὴν ἐντύπωση τοῦ μυστηρίου —ἐνδε
μυστηρίου ἐντελῶς ἀσχετου πρὸς τὴν ἀπλότητα καὶ
τὴν καθαρότητα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς γραμμῆς.
Αὐτοί θεσσαλοί πολίται

Αντίθετα, τὸ πασίγνωστο συγκρότητα πολυκατοικιῶν τῆς Μαρσαλίας, μιὰ «σύνοψη» τῶν ἀπόψεων τοῦ εγαλοφυοῦς Λὲ Κορμπυζιὲ γιὰ τὴ «μηχανὴ γιὰ καοίκηση» ἀντιμετωπίζεται ἐντελῶς ἐπιπόλαια, σὰν μιὰ παράδοξη στρατώνα, τῆς ὅποίας οἱ ἔνοικοι θαρρεῖς κι χουν φύγει δμαδικὰ γιὰ ἐκδρομή! Συμπέρασμα: "Η Βιλαρντέμπο δὲν κατάλαβε τίποτα περὶ Λὲ Κορμπυζιὲ ἀναλαμβάνοντας νὰ γυρίσει μιὰ ταινία κατὰ παγγελία, ἥ αὐτοὶ ποὺ τοῦ τὴν παρήγγειλαν τὸν πλήρωσαν ἀκριβῶς γιὰ νὰ κάνει πώς δὲν καταλαβαίνει πράγμα ποὺ εἶναι καὶ τὸ πιθανότερο.



Tu ἐγκαίνω, τοῦ Μάρκου Γιάνκοβιτς

ΕΓΚΑΙΝΙΑ

(Ούγγαρια)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Μάρσελ Γιάνκοβιτς.
Φωτογραφία: Κούμπα Νάγκυ. Διάρκεια: 4'.

Τούτη ή ἀριστουργηματική ταινιούλα κινουμένων σχεδίων, διάρκειας μόλις τεσσάρων λεπτῶν, θὰ μποροῦσε νὰ ὑποδείξει στοὺς ὁργανωτὲς τοῦ Διεθνοῦ Κινηματογραφικοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τὸν μόνο δυνατὸ δρόμο —αὐτὸν τῆς ἔξειδίκευσης— γιὰ νὰ ἔγει ἀπ' τὸ τέλμα τῆς μεταφυσικῆς κακογουστιάς στὸ ὅποιο κόλλησε πρὶν κὰν ξεκινήσει.

‘Η ούγγρική ταινιούλα, ή μόνη σωστή (καὶ πιθανῶς τυχαία) ἐκλογή, δομεῖται στὴ βάση μιᾶς παμπάλαιης καὶ πάντα ἐπίκαιρης ἰδέας: ‘Η τυπολατρεία, γιὰ νὰ γίνει «ἀποτελεσματική», πρέπει νὰ καταστρέψει τὸ ἀντικείμενο ἢ τὴν κατάσταση στὴν δποία ἀναφέρεται. Τότε, ὁ σκοπὸς πετυχαίνεται μέν, ἀλλὰ ταυτόχρονα «ἀδειάζει» ἐντελῶς ἀπ’ τὶς ἀρχικές του προθέσεις, παραμένοντας ἔτσι τὸ καθαρὸ σχῆμα ποὺ ἀρχικὰ ἦταν.

Μὲ μιὰ σειρὰ αὐστηρῶν γραμμικῶν σχεδίων φτιαγμένων μὲ χοντρὸ μαῦρο μολύβι —ποὺ δημιουργοῦν μιὰ ἄψογη ἀφηγηματικὴ ἔνθητα μὲ τὴν ἐπικουρία ἐνὸς ντεκουπάζ «ἀστυνομικῆς» ταινίας— τὰ «Ἐγκαίνια» ἔξιστοροῦν αὐτὸ ποὺ ὁ τίτλος δηλώνει: τὴν τελετὴν τῶν ἐγκαινίων μιᾶς γέφυρας (ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ σύμβολο ἐπικοινωνίας). Ὁστόσο, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῶν ἐγκαινίων (ἔναρξη τῆς λειτουργίας), ἡ λειτουργία γίνεται ἀδύνατη διότι ἡ γέφυρα παύει νὰ ὑφίσταται σὰν τέτοια: ἡ ἐπιμονὴ στὴν ἐφαρμογὴ τοῦ τύπου (ἐγκαινιασμὸς) εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν κατάργηση/ἀνατίναξη τοῦ ἀντικειμένου τοῦ ἐγκαινιασμοῦ ἀπ’ τὸν ὅποιο ἀπόμεινε τελικὰ ἡ θριαμβεύουσα «καθαρὴ ἴδεα» του: Τὰ ἐγκαίνια ἔγιναν, ἀλλὰ ἐρήμην τοῦ ἔργου τὸ ὅποιο ξαφνικὰ ἀποχτά τὴν παράλογη σημασία τοῦ φορέα τῆς ἴδεας τοῦ ἐγκαινιασμοῦ, χάνοντας τὴν ἴδια στιγμὴ τὴ λειτουργικὴ του σημασία.

Γιὰ νὰ πετύχει τὴν ἀνατροπὴ τῶν ἔννοιῶν (ἔγκαινιασμὸς/καταστροφή, γέφυρα/χάος, ἐργάτης/γραφειοκράτης) δὲ καρτουνίστας δανείζεται ἀπ’ τὸ μπουρλέσκ τὴ βασικὴ του δομικὴ ἀρχή: Θεωρεῖ σὰν λογικὰ

A black and white illustration featuring a large, dark bear standing on the left, looking towards a small stick figure with a halo in the center. A small, round character with large eyes stands at the bottom right.

Hūuztij zowzowčúŋwa, iñi Manidowc zot Bič-rayt.

ἀποδεκτή (ποιητική δύναμις) μιὰ δλοφάνερα μὴ - λογική ἀρχή. Στὴν περίπτωσή μας, δ «λογικὸς παραλογισμὸς» ἔγκειται στὴ θεώρηση τῆς καθιερωμένης κορδέλλας τῶν ἐγκαινίων σὰν ὕλης ἀπρόσθλητης ἀπ' τὰ κοινὰ μέσα: δὲν κόθεται οὔτε μὲ φαλίδι, οὔτε μὲ μαχαίρι, οὔτε μὲ πριόνι, παρὰ τὶς ἀπεγνωσμένες προσπάθειες τοῦ ‘Υπουργοῦ, ποὺ λίγο νωρίτερα κατέφθασε στὸν τόπο τῶν ἐγκαινίων ἐν μέσῳ ἀλαλαγμῶν, ζητωκραυγῶν, μοτοσυκλετιστῶν, μπράνων κτλ. Μέχρι ἐδῶ (προετοιμασία τῆς τελετῆς) ἡ ταινία ἀκολουθεῖ μιὰ ἀφηγηματικὴ γραμμὴ τυπικότατα «ρεαλιστική», ποὺ μετατρέπεται ξαφνικὰ σὲ σουρεαλιστικὴ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ πέφτει ἡ πρώτη μάταιη ψαλιδιά. Ἀπὸ δῶ καὶ μέχρι τὸ τέλος, οἱ γραμμὲς τοῦ σχεδίου ἀρχίζουν νὰ πάλλονται γύρω ἀπ' τὰ ἀρχικὰ περιγράμματα ὅδηγώντας τὴν ἀφήγηση (μαζὶ μὲ τὸ ἐγκαινιαζόμενο ἔργο) στὴν ἀπόλυτη ἀποδιάρθρωση μὲ τὸ «κόψιμο» τῆς κορδέλλας μὲ δυναμίτιδα! Τὴ στιγμὴ τῶν καταστροφικῶν ἐγκαινίων ἡ φαμφάρα παιανίζει θριαμβικά, ὅσοι ἐπέζησαν ἐξακολουθοῦν νὰ ἀλλαλάζουν (ἀλλά, αὐτὴ τὴ φορά, στὴ μπάντα τοῦ ἥχου ἔχουν μιξαριστεῖ καὶ οἱ θόρυβοι τοῦ μακελιοῦ), καπέλα μαζὶ μὲ κομμένα κεφάλια ἀνεμίζουν στὸν ἀέρα: τὰ ἐγκαινία ἔγιναν, ἀλλὰ τὸ ἔργο δὲν ἐγκαινιάσθηκε ἀφοῦ ἔπαψε νὰ ὑφίσταται σὰν τέτοιο.

Οι κριτές τοῦ Φεστιβάλ δὲν θὰ δυσκολεύτηκαν· καθόλου στήν ἀπόφασή τους νὰ δώσουν τὸ 6ραΐζειο σὲ τούτη τὴ μακάρια σάτυρα - ἀστραπή, ποὺ ἀνατίναξε στὸν ἀέρα 21 ἄλλα κατασκευάσματα ποὺ εἶδαμε στὴ Θεσσαλονίκη.

Η ΑΤΑΚΤΗ ΚΟΥΚΟΥΒΑΓΙΑ

(Οὐγγαρά)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Γκούλα Ματσάσσου
και Γκυδργκι Βάρναγι. Διάρκεια: 7'.

Τὸ δεύτερο οὐγγρικὸν τεσσέν ἀνιμὲ τοῦ φέστιθαλδὲν εἶναι παρὰ μιὰ κοινότυπη καὶ φτηνὴ ἡθικολογία σὲ στὺλ «διάπλασης τῶν παίδων» (πρέπει νὰ κουραστεῖς γιὰ νὰ προκόψεις) βαλμένη στὸ πλαίσιο τῆς σύχρονης τεχνολογίας (δὲν μπορεῖς νὰ πρυκόψεις δταν βλέπεις συνεχῶς τηλεόραση). Φύλμ φτιαγμένο γιὰ παιδάκια προσχολικῆς ἡλικίας.

Ο ΤΥΦΛΟΠΟΝΤΙΚΑΣ ΠΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ!

(Τσεχοσλοβακία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Ζντένεκ Μίλερ. Φωτογραφία: Ζντένεν Χαϊντόβα. Διάρκεια: 10'.

Φανταζήτε σένεν κάνιμέ, κάθε άλλο παρά άντιπροσωπευτικό δείγμα του είδους από μιά χώρα μὲ παράδοση σ' αύτη τή μορφή κινηματογράφου. Μὲ θέμα ασήμαντο (ένα ζώ που θάφει άλλα ζώα του δάσους καθώς έπισης καὶ τὰ δέντρα, μεταμορφώνοντας έτσι σὲ μιά κινούμενη ζωγραφιά τή χλωρίδα καὶ τή πανδα), μὲ σχέδιο δύσκαμπτο, μὲ άπόλυτη κυριαρχία τῆς μπογιάς που γίνεται άσκοπη έπιδειξη έναλλακτικού συνταιριάσματος τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, ή ταινία μπορεῖ νὰ είναι ένα ένδιαφέρον, ίσως, μάθημα γιὰ έρασιτέχνες ζωγράφους — καὶ τίποτα περισσότερο.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

(Αίγυπτος)

Σκηνοθετική έπιμέλεια: Σαάντ Ναμπίντ. Διάρκεια: 8'.

Παραγωγὴ του ύπουργειου Πολιτισμοῦ τῆς 'Ηνωμένης Αραβικῆς Δημοκρατίας. Τὸ ἐν λόγω ύπουργειο, μάταια προσπαθεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι στήν Αίγυπτο ζῶν οἱ ἔπιγονοι τῆς μεγάλης Ιερατικῆς φαραωνικῆς τέχνης. "Ἄς ήταν, τουλάχιστον, ή πολιτιστική προπαγάνδα ξέπνη — καὶ τὸ φίλμ στοιχειώδως ἀνεκτό!"

ΤΟ ΑΓΟΡΙ, ΤΟ ΠΟΥΛΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

(Περσία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Φαρσίντ Μεσγκαλί. Διάρκεια: 12'.

Τὴν ύπέρτατη χαρὰ τῆς γνωριμίας μᾶς μὲ τὸν 'Ιρανικό Αύτοκρατορικό Κινηματογράφο μᾶς τὴν προσέφερε ή ἐν 'Αθήναις Αύτοκρατορική Πρεσβεία τοῦ 'Ιράν!!! ή δποία καὶ δηλώνεται στὸ πρόγραμμα — χωρὶς ίχνος ντροπῆς — έπισημος ἐμπορικὸς άντιπρόσωπος τῆς ταινίας.

Νά καὶ ή ιστορία ποὺ διηγεῖται τοῦτο τὸ οἰκτρό κατασκεύασμα τῶν ἀπογόνων τοῦ Δαρείου: "Ἐνα δγόρι θρίσκει ένα μουσικό δργανο. Ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κάνει νὰ λαλήσει, ζητάει τὴ δούθεια 5-6 έντλικων. Τὸ δργανο λαλάει. Τέλος. "Ἄξια πνευματικὴ τροφὴ γιὰ Σάχηδες. Πάντως γιὰ μᾶς τοὺς κοινούς θητούς δὲν ήταν παρὰ ξνό δύσοσμο ἐμετικό.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΜΙΑΣ ΦΥΛΗΣ

(Ίνδια)

Σκηνοθεσία: Σάντι Βάρμα. Σενάριο καὶ μουσική: Ραγκουάθ Σέθ. Διάρκεια: 11'

Ἡ ταινία, παραγωγὴ τοῦ 'Ινδικοῦ 'Ηπουργειου Πληροφοριῶν καὶ Ραδιοφωνίας, παρουσιάζει/έκθέτει τὰ έκθέματα μᾶς έκθεσεως λαϊκῆς τέχνης στὸ Νέο Δελχί. Καὶ τὰ μὲν έκθέματα έχουν τεράστιο ένδιαφέρον, ή δὲ ταινία έκθέτει ἀνεπανόρθωτα τοὺς λαϊκούς καλλιτέχνες πού, θέσαι, δὲν θὰ ήταν δυνατὸν νὰ φαν-

τασθοῦν ὅτι θὰ γινόταν δύτικειμενο ἀπίστευτα φτηνῆς καὶ κακόγουστης «πολιτιστικῆς» προπαγάνδας ἀπό μέρους κάποιου γραφειοκράτη τοῦ 'Ηπουργειου Πληροφοριῶν, ποὺ κατὰ πᾶσα πιθανότητα είναι καὶ δ σκηνοθέτης τῆς ταινίας. 'Η ἐπιμονὴ τοῦ σχολίου στὶς μεταφυσικὲς καταβολές τούτης τῆς τέχνης καὶ στὴν ἐμπρόθετη (!) διξιλόγηση μέσα ἀπ' αὐτὴν τοῦ Θεοῦ, δὲν εἶναι έναν έπιπρόσθετο κωμικό τόνο στὴν ήδη κωμικὴ φωτογράφηση τῶν ἐκθεμάτων. Χαρακτηριστικό δείγμα (οχ! μόνο Ινδικό) μιᾶς κάποιας κυθερηνητικῆς ἀποψης περὶ τέχνης.

ΝΟΤΙΟ ΜΗΚΟΣ 66,5 ΜΟΙΡΕΣ

(Ίταλία)

Σκηνοθεσία: Λουΐζι Τουτόλλα. Διάρκεια: 11'.

Ἐντελῶς ἀτεχνη συρραφή ἀπὸ ἐνσταντανὲ ποὺ τράθηξαν τὰ μέλη μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἀποστολῆς στὴν 'Ανταρκτική. Φυσικά, πρωταγωνιστοῦν οἱ πιγκουΐνοι. Καὶ, οἱ μὲν ἐπιστήμονες δὲν είναι ύποχρεωτικὸ νὰ είναι καὶ κινηματογραφιστές. 'Ο μοντέρ δύμας θὰ μποροῦσε νὰ θάλει σὲ μιὰ στοιχειώδη ἔστω τάξη τὸ ύλικό του. 'Εκτὸς κι ἀν καὶ τὸ μοντάζ ἔγινε ἀπὸ ἐπιστήμονα.

ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΟ ΣΟΥ

(Γιουγκοσλαβία)

Σκηνοθετική έπιθεψη: Μπράνκο Μιλδσεβίτς. Σενάριο: Σάφερ Πάλ. Διάρκεια: 16'.

Κινηματογραφική - δημοσιογραφική ἔρευνα μὲ τὴν δποία ἐπιχειρεῖται μιὰ καταγραφὴ τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν θυνόντων ἀπέναντι στὸ ἐπίμαχο θέμα τῆς αὐτοδιαχείρησης. 'Ο κινηματογραφιστὴς προσανατολίζει, θασικά, τὴν ἔρευνα του πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς ἔξακριθωσης τοῦ εύρους τῆς ήθικῆς κρίσης ποὺ προκάλεσε ἡ προσπάθεια ρήξης, ἀπ' τὴ μιὰ μεριά μὲ τὴν ἀπὸ αἰώνες ρίζωμένη ήθική, τὴν καθορισμένη ἀπ' τὴν ἀτομικὴ ίδιοκτησία, κι ἀπ' τὴν ἄλλη μὲ τὴ σχετικὰ πρόσφατη ήθική, τὴν καθορισμένη ἀπὸ τὴν κρατικὴ ίδιοκτησία — ποὺ δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴν κοινωνικὴ ίδιοκτησία. Γιὰ τοὺς Γιουγκοσλαύους θύνοντες, ἡ αὐτοδιαχείρηση είναι δο μοναδικός τρόπος ρίζικῆς κοινωνικοποίησης τῆς ίδιοκτησίας, ἀλλὰ ἡ ἀντελῶς καινούργια ἀντίληψη περὶ ήθικῆς ποὺ προϋποθέτει (καὶ ποὺ ἐπιθάλλει) ἡ ἐφαρμογὴ τῆς εἰναι δυνατὸν νὰ προκαλέσει σοθαρές ἀνωμαλίες στὶς σχέσεις τῶν ἀτόμων μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ κράτος, ἡ υπαρξη τοῦ δποίου είναι καὶ ἡ θασικὴ τροχοπέδη γιὰ τὴν πλήρη ἐπιτυχία τοῦ συστήματος τῆς αὐτοδιαχείρησης (λήψης ἀποφάσεων στὸ χῶρο τῆς δουλειᾶς καὶ ἐκτέλεσή τους ἀπ' τὸν ίδιον τοὺς ἐργαζόμενους).

Ἐνα τόσο σοθαρό θέμα, δύσκολα προσεγγίζεται μὲ τὴ μέθοδο τοῦ σινεμά θεριτέ, καὶ στὴν υἱοθέτηση αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς μεθόδου δφείλεται ίσως ἡ ἀποτυχία τῆς ταινίας: Τὸ συμπέρασμα στὸ δποίο καταλήγει ἡ κινηματογραφική ἔρευνα (ἀνωμιότητα γιὰ μιὰ τόσο ρίζική ἀλλαγή, ἀλλὰ καὶ ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς) δὲν μπορεῖ νὰ είναι δ στατιστικὸς μέσος δρος τῆς άθροισης ἐτερόκλητων ἀπόψεων.



Πρώτη, μίσιρ, τοῦ Τζώρ Μάκ Γκουάι

ΝΥΧΤΕΡΙΔΕΣ

(Βουλγαρία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Κονσταντίν Γκριγκρωφ. Διάρκεια: 15'.

'Απ' τὰ 80 εἰδὸν σπηλαιοθίων νυχτερίδων ποὺ ύπάρχουν στὸν κόσμο, τὰ 26 ζοῦν στὰ θουλγαρικὰ σπήλαια! 'Η ταινία λέει καὶ ἔγινε μὲ ἀποκλειστικὸ στόχο τὴν ύπογράμμιση τῆς νυχτεριδικῆς ύπεροχῆς τῆς Βουλγαρίας. 'Αν ἡ πιθανὴ πρόθεση φαίνεται δστεία, πιὸ ἀστείο ἐμφανίζεται τὸ πραγματικὸ ἀποτέλεσμα: ένα ντοκυμαντάρ ποὺ διατείνεται πῶς είναι ἐπιστημονικό, ἀναιρεῖ τὴν ἐπιστημοσύνη του μὲ τὴν παντελῆ ἔλλειψη μεθόδου, τόσο στὸν προσδιορισμὸ τοῦ θέματος δσο καὶ στὴν κινηματογράφισή του, ἡ δποία πειριορίζεται στὴν καταγραφὴ τῶν πτήσεων τῶν νυχτερίδων, πολὺ ἀτεχνα.

ΠΡΩΤΗ ΘΕΣΗ

(Η.Π.Α.)

Σκηνοθεσία: Τσέστερ Φόξ. Σενάριο: Τζώρ Μάκ Γκουάι. Διάρκεια: 26'.

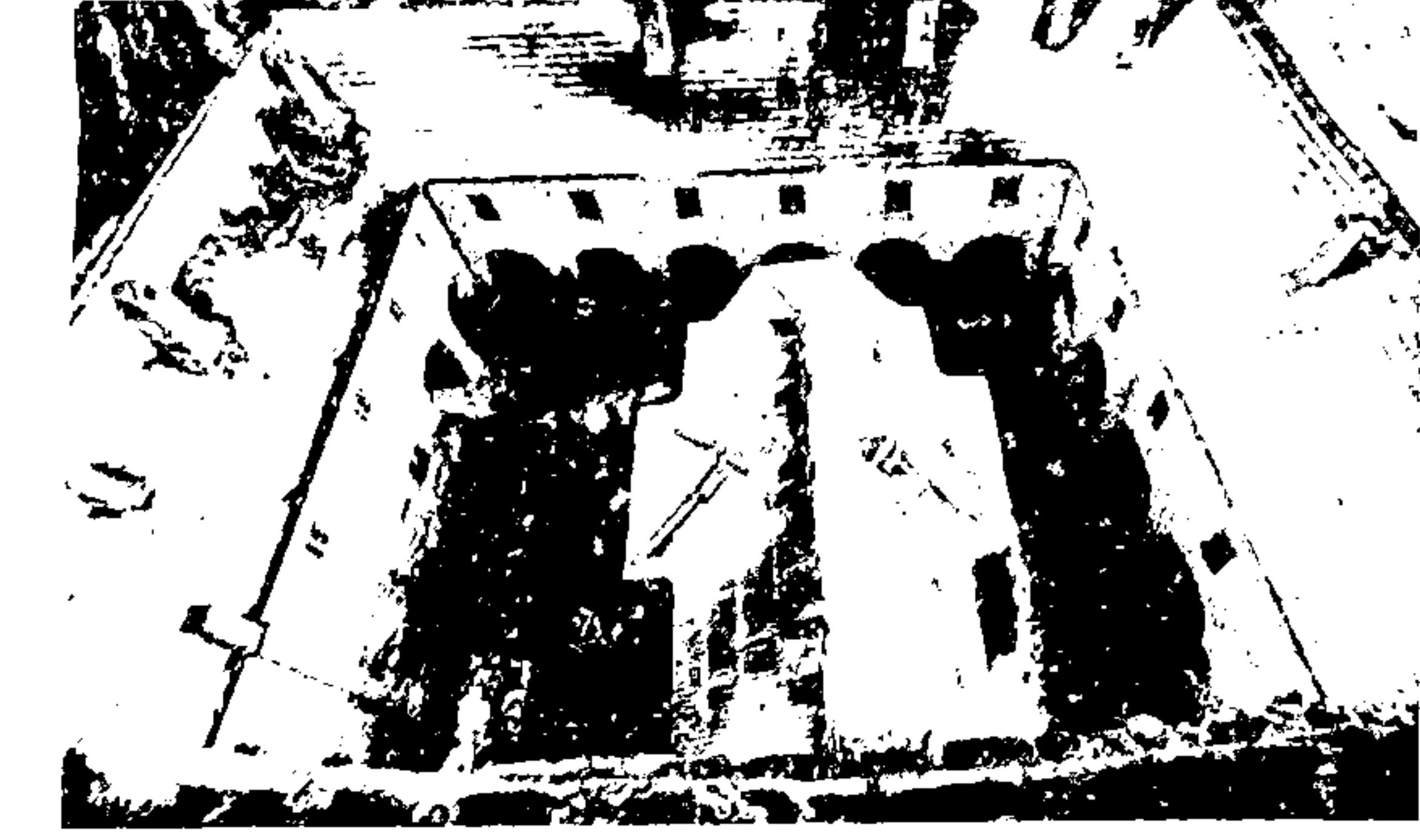
Ο μίμος Μαρσέλ Μαρσώ ύποδεύεται 16 διαφορετικῶν ρόλους, ποὺ μπαίνουν μὲ τὸ μοντάζ σὲ μιὰ λογικὴ σειρά, δημιουργώντας έτσι μιὰ «σφαιρική» ἀφήγηση. Πρόθεση ἐνδιαφέρουσα ποὺ θάτων δυνατὸν νὰ δδηγήσει σὲ έξι ζοῦν ἐνδιαφέρον ἀποτέλεσμα, ἀν δ σκηνοθέτης ήταν σὲ θέση νὰ σκεφθεῖ λιγάκι πάνω στὰ εἰδικὰ κινηματογραφικὰ μέσα του, καὶ νὰ τὰ συνταιρίσει μ' αὐτὰ τοῦ ἐκπληκτικοῦ Μαρσώ. 'Ετσι ποὺ είναι, η ταινία γίνεται ἀπλῶς δ τεχνικὸς φορέας τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου μίμου.

MAX 2 — ΝΑ ΤΟ ΚΟΝΚΟΡΤ

(Γαλλία)

Σκηνοθεσία: Ζ. Ζ. Λανγκετέν Διάρκεια: 16'.

Κονκόρτ είναι τὸ γνωστὸ γαλλοαγγλικὸ ἀεροπλάνο ποὺ πετάει μὲ ταχύτητα διπλάσια τοῦ ήχου (Μάχ). Ταινία - μοντέλο ἀνοησίας καὶ κακογουστιάς, ποὺ δὲν πετυχαίνει οὔτε κάν την πολὺ ἀπλὴ ἀρχικὴ πρόθεση, αὐτὴ τῆς διαφήμισης.



''Η έπομπή, τοῦ Μαρσέλ Γκουάι

Η ΥΠΟΘΗΚΗ

(Γιουγκοσλαβία)

Σκηνοθεσία: Μπορισλάθ Γκεθζίτς. Σενάριο: Ντίνκο Νταβίντωφ. Διάρκεια: 16'.

Σχολικὸ ντοκυμαντάρ. Κάποιος, προφανῶς ύπαλληλος 'Ηπουργειού, πήρε μιὰ κάμερα κι ἀρχίσε νὰ κινηματογραφεῖ τὰ ἐρείπια κάποιων μοναστηριῶν, φευτοκλαίγοντας γιὰ τὴν ἐρείπωσή τους γιὰ τὴν δροία, θέσαια, φταίν οι πειρατάσεις (πόλεμος κλπ.). Θέμα ἐντελῶς ήλιθιο καὶ θαθύτατα ἀντιδραστικὸ ποὺ προκαλεῖ πολλὰ ἔρωτήματα γιὰ τὴν ποιότητα (οχι μόνο τὴν κινηματογραφική) τῶν «δημιουργῶν» του.

ΕΛΑΦΡΟ, ΔΥΝΑΤΟ ΚΑΙ ΩΡΑΙΟ

(Η.Π.Α.)

Σκηνοθεσία: Νήλ Τάρντιο. Σενάριο: Ρίτσαρντ ''Ολμστεντ. Διάρκεια: 27'.



«Ο Άλιτης», τοῦ Δημήτρη Καραδήμου

Ο ΑΛΗΤΗΣ
(Γαλλία)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Δημήτρης Καραδήμος.
Διάρκεια: 20'.

Μιά φορά κι ἔναν καιρό, στὸ Παρίσι, ἔνας κλοσάρ, σὲ μιὰ στιγμὴ ἀδυναμίας κλέβει ἔνα νόμισμα ἀπὸ μιὰ παράλυτη ἀνθοπώλιδα. «Οταν ἀντιλαμβάνεται «τὴν διτιμη πράξη του» μετανοεῖ εἰλικρινὰ διότι «κατατρώγεται ἀπὸ τύφεις συνειδήσεως». Μετὰ ἀπὸ μακρές ἔρευνες ξυναθρίσκει τελικά τὴν ἀνθοπώλιδα καὶ τῆς ἐπιστρέφει τὸ νόμισμα!!» Ετοι, «ἐπιτυγχάνει τὴν κάθαρη καὶ μπαίνει στὸν κόσμο του, τὸν κόσμο τῶν σκουπιδοτενεκέδων» —ὅπου θάκαμνε καλὰ νὰ πετάξει τὴν ταινία του δὲ «Ελληνογάλλος κινηματογραφιστής»; ἂν ήταν ἔξι ίσου ἔντιμος μὲ τὸν κλοσάρ του.

Η ΓΚΑΛΛΕΡΙ
(Αὐστραλία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Φιλίπ - Μάρκ Λόου.
Φωτογραφία: Κέρρυ Μπράουν. Διάρκεια: 9'.

Τὰ διπτικὰ ἐφεδὲν προσφέρονται γιὰ περιγραφή. «Ωστόσο, δὲ Λόου αὐτὸ ἀκριβῶς ἐπιχειρεῖ στὴν «Γκαλλερί» του: Μέ ἄψογα τεχνικὰ συνεχῆ φοντὺ - ἀνσεναί, διπλοτυπίες, ρεφλέ, φλού ἀρτιστὶκ κλπ., φιλοδοξεῖ νὰ περιγράψει, μὲ ἀνορθόδοξο τρόπο ἔνα σαφῶς καθορισμένο (ἔξ δρισμοῦ) χῶρο. «Ομως, μὲ τὴν τεχνικὴ ποὺ υἱοθετεῖ, τὸ μόνο ποὺ πετυχαίνει εἶναι νὰ ταυτίσει τὴ γκαλλερί (περιέχοντα χῶρο) μὲ τὰ ἔκθεματα (τὸ περιεχόμενο στὸν χῶρο), δημιουργώντας ἔτοι ἔνα τερπνὸ διπτικὸ χάρος, πολὺ ἔντυπωσιακὸ γιὰ κείνους ποὺ μόνιμα συγχέουν τὸ ἐφεδὲν μὲ τὴ σκηνοθεσία. «Αν δὲ τίτλος ήταν τὸν «Ἐντυπώσεις ἀπ' τὴν ἐπίσκεψη σὲ μιὰ γκαλλερί» (τὴν ὅποιαδήποτε) καὶ ἄν δὲν δηλωνόταν στὸ ζενερὶκ πώς πρόκειται γιὰ περιήγηση στὴν καινούργια Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Βικτωρίας, ἡ ταινία θὰ ήταν ἔνα ἀνδιαφέρον ἐμπρεσιονιστικὸ πείραμα, χωρὶς περισσότερες ἀξιώσεις. «Οπως εἶναι, δὲν εἶναι παρά μιὰ ἀπλὴ ἀθροιση ἡ συναρμογὴ ὅλων τῶν γνωστῶν διπτικῶν κινηματογραφικῶν ἐφεδὲν, τὰ διποῖα, δυστυχῶς, θέλουν νᾶναι καὶ κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλὰ ἐφεδὲν.

«Ἐλλείψει καλύτερου ντοκυμανταίρ, δίκαια τὴν ἐργεύεσσαν οἱ κριτές.



«Μεγάλες πύριδοιςίες», τοῦ Αεροναυτῆρ Γκιάρ

ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ
(Όμοσπονδιακὴ Γερμανία)

Σκηνοθεσία: Λέοναρδ Γκιάρ. Διάρκεια 35'.

Φίλμ μὲ θέμα τὸν ἔαυτό του. Μιὰ μελέτη πάνω στὴ δυνατότητα ἔκφρασης μὲ τὸν κινηματογράφο ποὺ θὰ μποροῦνσε νὰ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἀν δὲν ήταν σκανδαλωδῶς ὄκριτη καὶ μεταφυσική. Γιὰ τὸν Γερμανὸ ἀντι-κινηματογραφιστὴ, δὲ κόσμος ποὺ μᾶς περιβάλλει δὲν ἀποκαλύπτει ποτὲ τὰ μυστικά του (ἢ τὸ βαθύτατο μυστήριο του, πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἔδιο). «Η πράξη τῆς φωτογράφισης εἶναι βέβηλη ἐπέμβαση σ' ἔναν κόσμο δοσμένο μιὰ γιὰ πάντα κι ἀμετακίνητο μέσα στὴν παγερή του «ἀδιαφορία» γιὰ μάταιες ἐνέργειες ἐμπρόσθετης ἔρμηνεις του στὸν τομέα τῆς ἰδεολογίας, ἡ συνειδητῆς ἀλλαγῆς του στὸν τομέα τῆς πράξης. «Ετοι, ἡ μόνη δυνατὴ κινηματογράφιση εἶναι ἡ μὴ-κινηματογράφιση: «Ο φακὸς γίνεται αὐτόματα περιττὸς δταν τὰ μάτια ποὺ μᾶς χάρισε δὲ καλὸς Θεός μποροῦν νὰ βλέπουν καὶ μπρὸς καὶ πίσω ἀπ' τὰ πράγματα. Μπρὸς γιὰ νὰ προσδιορίζουν τὸ στίγμα τοῦ χαμένου μέσα στὴν ἀπεραντωσύνη τῆς θεϊκῆς δημιουργίας ἀνθρώπου, καὶ πίσω γιὰ νὰ «συλλαμβάνουν» τὴν ἀφετηρία καὶ τὸ τέρμα τῶν συντεταγμένων αὐτοῦ τοῦ στίγματος: Τὸ Μηδέν καὶ τὸ «Ἀπειρο. Αληθινὴ θὰ μποροῦσε, ίσως, νᾶναι μιὰ ἔξομολόγηση μπροστὰ στὸ φακό (σινεμά θεριτέ), ἀλλὰ κι αὐτὴ καθίσταται ἀδύνατη καὶ ἀσκοπη, ἀφοῦ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῆς καταγραφῆς της στὴ σελλυλόδιντ, ἡ ζωὴ παγώνει καὶ μεταλλάσσει στὸ ἀντίθετό της, τὸ θάνατο. «Η κινηματογράφιση, λοιπόν, εἶναι πράξη θανάτου, ἡ καλύτερα, δολοφονίας: «Ο κόσμος οὔτε ἀναπαρίσταται, οὔτε ἀναλύεται. Κάτι τέτοιο θὰ προϋπόθετε μιὰ ἀπόλυτη μορφὴ θανάτου - θανάτου καὶ τοῦ ἐρευνόντος ὑποκειμένου καὶ τοῦ ἐρευνομένου ἀντικειμένου - γεγονὸς ποὺ αὐτόματα θὰ ἔξαλειφε τὶς ἔννοιες ὑποκειμενο-ἀντικείμενο ταυτόχρονα, πράγμα, φυσικά, ἀδύνατο. «Ο κόσμος, λοιπόν, ἔξ δρισμοῦ (θεϊκὸ κόσμημα) εἶναι ἀπότος στὴ γνωστικὴ λειτουργία.

«Η ταινία μοιάζει σὰν εἰκονοποίηση τῶν σελίδων ἔκεινων τοῦ Κορανίου, δποὺ δὲ Μωάμεθ ἀπαγορεύει, μὲ ποιὴ ἀποκλεισμοῦ ἀπ' τὸν Παράδεισο, κάθε «εἰκονοποιητικὴ» ἀπόπειρα τοῦ πιστοῦ, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν παρακινεῖ νὰ «φαντάζεται» καὶ νὰ περιγράψει λεκτικὰ τὸ θεό ποὺ σὰν ἔννοια ταυτίζεται μὲ τὴ φύση.

β) οἱ ταινίες μεγάλου μήκους

ΤΟ ΚΕΡΑΤΟ ΤΗΣ ΚΑΤΣΙΚΑΣ
(Βουλγαρία)

Σκηνοθεσία: Μετόντι Αντόνωφ. Σενάριο: Νικολάι Χάτιφ. Φωτογραφία: Ντίμο Κολάρωφ. Μουσική: Μπόρις Καραντίμπεφ. Κάστο: Αντόνιο Γκάρτεφ, Κάτια Πασκάλεθα, Κλίμεντ Μπόντεφ, Τοντόρ Κόλεφ. Παραγωγή: Βουλγαρικὴ Κρατικὴ Κινηματογραφία. Διάρκεια: 10'

Στὴ Βουλγαρία τοῦ 17ου αἰώνα, τὸ κέρατο τῆς κατσίκας συμβόλιζε τὸ μίσος τοῦ λαοῦ γιὰ τοὺς Τούρκους καταχτῆτες: Τὸ σουσλερὸ κατσικίσιο κέρατο εἶχε ἀποδειχθῆ ἀποτελεσματικὸ φονικὸ ὅπλο καὶ ἡ χρήση του ὅριστος τρόπος γιὰ ἔναν θάνατο οὕτε πολὺ ἀργὸ οὔτε πολὺ γρήγορο — πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ αὐτοδικία εἶχε βρεῖ σ' αὐτὸ ἔνα είδος χρυσῆς τομῆς ἔτσι πού, καὶ τὸ μίσος νὰ βρίσκει κορεσμὸ καὶ ὁ σαδισμὸς νὰ μὴ φτάνει στὰ ἀκρότατα δρια τὸν παθολογικοῦ.

Κι ἀκριβῶς τούτη τὴν μπολιασμένη μὲ σαδισμὸ αὐτοδικία προσπαθεῖ νὰ καταγγείλει ἡ ταινία: Στὸ τέλος, δὲ ήρωας ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ κατὰ μόνας ἐξέγερσης δὲν δῆγει παρὰ στὴν καταστροφὴ τοῦ εξεγερμένου.

Αὐτὸ τὸ παμπάλαιο καὶ τετριμένο θέμα ήταν συχνὰ στὴν ιστορία τοῦ σινεμά δ πυρήνας μιᾶς «μοντέρνας» αἰσθητῆς τοῦ τραγικοῦ, ἐνὸς τραγικοῦ ποὺ τοποθετεῖ στὸ κέντρο τῆς δράσης τὸν «κυνηγημένο ἀπὸ ἀνθρώπους ἀνθρωπο». «Ωστόσο, δὲ Βούλγαρος σκηνοθέτης ἡ δὲν καταλαβαίνει τίποτα ἀπὸ τραγωδίας ἢ σκόπιμα ἀρνεῖται νὰ ἀποδώσει στὴν ταινία του τὸ ἔγγενές στὸ θέμα ποὺ διαλέγει τραγικὸ στοιχεῖο. Προτιμάει νὰ υίοθετήσει ἔνα στύλο ἐπικό - πράγμα καταφάνερα λαοθασμένο.

Τὸ ἐρμηνευτικὸ λάθος διπλασιάζεται ἀπ' τὴν προσπάθεια ρεαλιστικῆς εἰκαστικῆς ἀναπαράστασης μιᾶς ἐποχῆς, καὶ τριπλασιάζεται ἀπ' τὶς συνεχεῖς παρεκθάσεις πρὸς τὸν λαϊκισμό. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, «Τὸ κέρατο τῆς κατσίκας» δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐντελῶς συγχυσμένη ἰδεολογικὴ ταινία, ποὺ οὔτε κάν τὶς τις ανάγκες τοῦ «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ υπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογάρφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπάζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἀστοχῇ γιὰ ταυτία αὐτοῦ τοῦ εἰδους χρήση τοῦ γκρό πλάν, ἡ ἡχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἀλλα λόγια, ὁ ήρη τρωτός δὲπ' τὶς ιστορικές καταθολές τῆς ταινίας «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορε



„Τὸ κέρωπο τῆς κατοίκας“, τοῦ Μειόντι Ἀγιόνωφ πορεία τῆς ἀνέλιξης τῆς δράσης, ἀλλὰ εἶναι ἐξαρχῆς φορτισμένα μὲ μιὰ σημασία. Δηλαδή, ὁ κινηματογραφιστής ἔχει ἡδη ἐπιχειρήσει τὴν ἀντιστροφὴν τῆς πλευρᾶς ντοκυμανταίρ τῆς ταινίας του, πρὶν ἀπ’ τὸ γύρισμα αὐτοῦ τοῦ ντοκυμανταίρ: δο μύθος καταδεικνύεται σὰν τέτοιος ἐξ ἀρχῆς, κι αὐτὸ δίνει τὴ δυνατότητα στὸν κινηματογραφιστὴν νὰ κινηθεῖ ἀνεταστὸς ἐξ ἀπίπεδο ρεαλιστικὸ ντοκυμανταίριστικο. Ἐντούτοις, τοῦτος ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ἡδη «μολυσμένος» ἀπ’ τὸ ἀρχικὸ μυθικὸ στοιχεῖο —τὸ ὅποιο καὶ ἐπικαθορίζει τὸ φίλμ στὸ σύνολό του, δηλαδὴ τοῦ δίνει τὴν ἀξία τῆς ἀλληγορίας. Ὁ Γκάαλ θὰ πρέπει νὰ ἔρει καλὰ τὸν τρόπο δόμησης τοῦ λαϊκοῦ παραμυθιοῦ τὸ ὅποιο, ὅντας σαφῶς μὴ —ρεαλιστικὸ χτίζεται ὠστόσο μὲ μιὰ συσσώρευση συχνὰ ἀνατριχιαστικῶν ρεαλιστικῶν λεπτομερειῶν.

“Ομως, ὁ ἀλληγορικὸς λόγος τῆς ταινίας γίνεται παραθολικὸς ἀπὸ μιὰ πρόθεση «ἡθική»: ἡ ἀλληγορία τοῦ Γκάαλ ἔχει ἔναν πάρα πολὺ συγκεκριμένο ἥθικὸ στόχο: Προσπαθεῖ νὰ καταδείξει, μέσα ἀπὸ τὴν ντοκυμανταίριστικα περιγραφόμενη μικροκοινωνίᾳ τῶν γυμναστῶν γερακιῶν (μιὰ μικροκοινωνία ποὺ ἔδω λειτουργεῖ σὰ μοντέλο μιᾶς «μακροκοινωνίας») τὸ μηχανισμὸ λειτουργίας ἐνὸς πάρα πολὺ εύρυτερου κινηματογράφου σχηματισμοῦ, αὐστηρὰ ἱεραρχημένου καὶ ἀξιοκρατικοῦ.

Σὲ τούτη τὴν προεπιλεγμένη ἥθικὴ πρόθεση εἶναι δυνατὸν νὰ ἐντοπισθεῖ καὶ τὸ ὀδύνατο σημεῖο τῆς ταινίας: ἡ ἀλληγορία, ποὺ ὅντας ἥθικὰ φορτωμένη γίνεται παρασθολή, δὲν εἶναι παρὰ λόγος ἀπὸ καθέδρας διδασκάλου ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ πείσει παρὰ μόνο τοὺς ἡδη πεπεισμένους. Ὁ Γκάαλ, ἀντὶ νὰ παραμείνει στὸ καθαρὰ ἀλληγορικὸ ἐπίπεδο (τὸ ἥθικὰ οὐδέτερο) στὸ ὅποιο δο μύθος θὰ ἔπαιρνε τὸ καθορισμένο ἀπ’ τὴν ἀστικὴ του πραγματικὸ του εὔρος, προτιμάει τὸν ὑπεριονισμό, μέσα ἀπ’ τὸ διάλογο, τῆς ἀναλογικῆς σχέσης τοῦ φιλμικοῦ μὲ τὸν σταλινικὸ μύθο, περιορίζοντας ἔτσι τὴν ἰδεολογικὴ ἐμβέλεια τῆς ταινίας του. Θέλουμε νὰ ποῦμε πώς, κι ἔνας ἐλάχιστα πληροφορημένος γιὰ τὸν σταλινισμὸ σὰν ιστορικοκοινωνικὸ φαινόμενο θεατής, πάρα πολὺ εὔκολα θὰ μποροῦσε νὰ ἐπισημάνει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν φιλμικὸ καὶ τὸν ιστορικὸ μύθο. Ἡ ἀλληγορία τοῦ Γκάαλ, ἀν παρέμενε καθαρὴ ἀλληγορία, θὰ ἀποχοῦσε ἔνα τεράστιο ἰδεολογικὸ πλάτος: ‘Ἡ μικροκοινωνία τῶν γερακοτρόφων, θὰ μποροῦσε νᾶναι τὸ



«Τὰ γεράκια, τοῦ Ἰοιβαρ Γρίαι

μοντέλο ὅποιουδήποτε αὐταρχικοῦ κινηματογράφου μηχανισμοῦ, εἴτε αὐτὸς εἶναι τὸ ἀπολυταρχικὸ κράτος, εἴτε ἡ προσωποπαγῆς ἐπιχείρηση, εἴτε ἡ πατριαρχικὴ οἰκογένεια. “Ἀλλωστε, ἡ πλευρὰ ντοκυμανταίρ τῆς ταινίας (τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς) εύνοοῦσε μιὰ τέτοια γενίκευση, ποὺ ὁ Γκάαλ τὴν ἀπέριψε, ἵσως ἀπὸ ὑπερθάλλοντα κριτικὸ ζῆλο γιὰ τὸν σταλινισμὸ στὸν ὅποιο ὅμως δὲν εἶδε τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἔνα ἀπολυταρχικὸ σύστημα διακυθέρνησης.

ΔΡΟΜΟΣ ΣΤΗ ΣΚΙΑ (Ρουμανία)

Σκηνοθεσία: Λουτσιάν Μπράτου. Σενάριο: Πέτρου Πιπέσκου. Φωτογραφία: Νικολάε Τζιράρντι. Ντεκόρ: Νικολάε Ντράγιαν. Μουσική: Ντάν Στεφανίκα. Κάστ: Μαργκαρέτα Πογκονάτ, Κορνέλ Κόμαν, Ἰλεάνα Στάντα — Ἰονέσκου, Ντόινα Στανέσκου, Λαθρέντιου Γκιλμεάνου. Παραγωγή: Ρουμανία Φίλμ. Διάρκεια: 90'.

Ξέραμε πώς ἡ μάστιγα στὸν κινηματογράφο τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν εἶναι, βασικά, ἐκεῖνος ὁ θλιβερὸς «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός» μὲ τοὺς ἀνεκδιήγητους «θετικούς ἥρωες» κ.τ.λ. “Ομως, δὲν θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ φαντασθοῦμε πώς ὁ ἴδιος κινηματογράφος ἐπιδιδεται μὲ ζῆλο ἀντάξιο τοῦ Γκόρντον Ντάγκλας στὸ πιὸ ἡλιθιο εἶδος μελοδράματος: Σύζυγοι ἐγκαταλειμένοι, παιδιά ταλαιπωρημένα, δακτυλογράφοι δυστυχισμένες, φθινοπωρινὲς διακοπές γεμάτες θλίψη στὴν Κωνστάντζα, μανάδες ποὺ πεθαίνουν ὅποια καύμα γιὰ τὴ δυστυχία παιδιῶν καὶ ἔγγονῶν, ἐλαφρὰ καταχνιά, διπλοδιύλισμένη γλυκερίνη γιὰ πολὺ φίνα δάκρυα — καὶ μοναξιά καὶ δυστυχία, μοναξιὰ καὶ δυστυχία, μοναξιὰ καὶ δυστυχία...

Μιὰ καὶ μοναδικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὰ πολὺ γνωστὰ Ἰταλικὰ μελό τοῦ ζεύγους Νατσάρι — Σανσὸν τῆς δεκαετίας τοῦ 50: Οἱ μεσήλικες ἐραστές δὲν παντρεύονται στὸ τέλος τῆς ταινίας! Αὐτὸ θὰ πεῖ ἰδεολογικὴ πρόσδοσ!

Κι δλα τοῦτα τὰ ζωχαρωμένα ἐδέσματα γιὰ τὶς Ρουμάνες κυράτσες σερβίρονται μὲ μιὰ κακογουστιά σχεδὸν σαδιστική. Σίγουρα, ὁ δρόμος τοῦ ρουμάνικου κινηματογράφου δρίσκεται, σὲ πυκνὴ σκιά, ἀν κρίνουμε ἀπὸ τούτη τὴν γλυκοπικρόδυνη καραμέλλα, τὴν περιτυλιγμένη στὰ χρωματιστὰ χρυσόχαρτα τοῦ ἡστμονκόλορ.

ΤΟ ΓΥΑΛΙΝΟ ΣΠΙΤΙ (Η.Π.Α.)

Σκηνοθεσία: Τόμ Γκράις. Σενάριο: Τρέισυ Κήνταν Ού-ση, ἀπὸ Βιθλίο τῶν Τρούμαν Καπότε καὶ Ούωλτ Κούπερ. Φωτογραφία: Ζύλ Μπρέννερ. Μουσική: Μπίλλυ Γκόλντεμπεργκ. Κάστ: Βίκ Μόρροου, “Αλαν” Αλντα, Γκλού Κάλαγκερ, Μπίλλυ ντι Ούλλιαμς, Κρίστοφερ Τάμπορι, Ντήν Τζάγγερ. Παραγωγή: Τουμόρρου ’Εντερταίνμεντ ’Ινκ.

‘Ἡ συνταγὴ τοῦ φευδοπολιτικοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου εἶναι πάρα πολὺ γνωστή: Στὴ σιγουρίᾳ τοῦ Χόλλυουντ, παίρνετε λίγο Βιετνάμ, τρεῖς σταγόνες φυλετικὸ πρόβλημα, δυὸς γραμμάρια ἀνεργία, τρία κιλὰ διαφθορὰ κάθε εἰδούς, προσθέτετε θία κατὰ θούληση, ἀνακατεύεται γερά καὶ ἀφοῦ φήσετε τὸ γλύκισμα στὸν καλὰ θερμαινόμενο φούρνο τοῦ στόρου ντηπάρτμεν κάποιας ἔταιρίας, τὸ πασπαλίζετε μὲ μιὰ παχειά στρώση καλῶν αἰσθημάτων.

Στὴν περίπτωση τούτης ταινίας ἐνδὸς σκηνοθέτη κάθε ἀλλο παρὰ ἀξιοκαταφρόντου, ἡ παραπόνω συνταγὴ ἐκτελεῖται μὲ πολλὴ γνώση τῶν σωστῶν ἀναλογιῶν: Τὸ Βιετναμικὸ ἐπιπροσωπεῖται ἀπὸ ἔναν ἀπόμαχο τοῦ θρώματος ποὺ πιάνει δουλειά σὰν δεσμοφύλακας γιατὶ «τῷρα πιὰ δὲν ἔχει νὰ κάνει τίποτα καλύτερο». Ὁ πρώην πεζοναυτής, ἀφοῦ θουτήθηκε μέχρι τὸ λαμπό στὴν κόπρο τοῦ Θιέου, πιστεύει ὅτι καμία μελλοντικὴ θρώματα δὲν θάταν ισχυρότερη ἀπὸ κείνη. “Ομως ἔκανε λάθος: ἡ φυλακὴ δὲν εἶναι παρὰ ἔνα χρηματιστήριο ύποτιμημένων ἥθικῶν ἀξιῶν ποὺ τὸ λυμαίνονται ἐναλλάξ, δυὸς συμμορίες: ἐκείνη τῶν ἐγκλείστων γκάγκστερς καὶ ἡ ἄλλη τῶν συεργατῶν φυλάκων τῆς. Ὑπάρχει καὶ μιὰ τρίτη ὁμάδα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολιτικοποιημένους νέγρους. Αὐτή, εἶναι ὁ «χορὸς τῆς λευκῆς τραγωδίας».

Τὸ φόντο, λοιπόν, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀνδιαφέροντα καὶ σωστὰ σκιαγραφημένο. Κατόπιν τούτου, θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ τὸ σεναρίστα καὶ τὸ σκηνοθέτη νὰ θέσουν σὲ λειτουργία τὸ μηχανισμὸ τῆς σύγκρουσης τῶν δύο δύμάδων ποὺ ἐκπροσωποῦν ἡ μιὰ τὸ κράτος (δεσμοφύλακες) καὶ ἡ ἄλλη τὸ παρακράτος (γκάγκστερς) καὶ ποὺ ἐναλλάσσουν τοὺς ρόλους τους κατὰ τὶς συνθήκες. Ωστόσο, ἀντὶ αὐτοῦ, προτιμοῦν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ διθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπὸ τὸν ἀφελέστατο διθρωπιστή, ποὺ ὄντας ηδη θύμα, μπαίνονται στὴ φυλακή κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ιδεολογικὰ καὶ ἀσπιλοῦ θήθικὰ πρωταγωνιστή, ἔν

στὸν πατριό του 'Ι. Λαμπριανίδη, δὲ ἥρωας ἀπ' τὸ 1926 μέχρι τὸν πόλεμο. Ἀφοῦ, λοιπόν, δὲ ἥρωας ἦταν σαλονικιός κι ἀφοῦ οἱ φίλαθλοι, καὶ ἴδιαιτερα οἱ διπάδοι τοῦ ἀθλητικοῦ συλλόγου «Ἡρακλῆς» θυμοῦνται ἀκόμα τὸν πρωταθλητὴ τῆς κολύμβησης Γεώργιο Ἱθάνωφ, γιατὶ νὰ μὴν σταλεῖ τὸ φίλμ στὸ φεστιβάλ τούτης τῆς πόλης; Δὲν ὑπῆρχε κανένας κίνδυνος διεθνοῦς γελοιοποίησης, ἀφοῦ τὸ φεστιβάλ, ἔτσι κι ἀλλοιῶς, μόνο κατ' ὄνομα εἶναι διεθνές.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΜΑΧΗ (Ε.Σ.Σ.Δ.)

Σκηνοθεσία: Γιούρι Ὁζέρωφ. Σενάριο: Γιούρι Μποντάρεφ — «Οσκαρ Κουργκάνωφ. Φωτογραφία: Ἰγκόρ Σλάμπνεβίτς. Κάστ: Νικολάι Ὁλιάννιν, Λαρίσι Γκολούμπινικα, Μιχαήλ Οὐλιάνωφ, Μπουκούτι Ζαχαριάζε, Μπόρις Ζάιντεμπεργκ. Παραγωγή: Μοσφίλμ. Διάρκεια: 135'

Ἡ ταινία ἀποτελεῖ «ἐπεισόδιο» (διαρκείας 2 ὥρῶν καὶ 15 λεπτῶν) ἐνὸς κινηματογραφικοῦ σήριαλ ποὺ καλύπτει χρονολογικὰ ὀλόκληρη τὴν περίοδο τοῦ πολέμου. Δὲν ξέρουμε τὰ ἄλλα «ἐπεισόδια» αὐτοῦ τοῦ φίλμ - ποταμοῦ, ἀλλὰ τοῦτο ἔδω πρέπει νὰ εἶναι χαρακτηριστικὸ δεῖγμα μᾶς ἐντελῶς καινούργιας ἀποψῆς τῶν Σοβιετικῶν κινηματογραφιστῶν γιὰ τὴ σημασία καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ λαϊκοῦ κινηματογράφου. Θᾶξιζε νὰ ἀφιερώσει κανεὶς μιὰ πληρέστερη μελέτη στὴν αἰσθητικὴ τῆς «Μεγάλης μάχης». Ἰσως τὸ ἐπιχειρήσουμε ἄλλοτε. Πρός τὸ παρὸν θὰ περιοριστοῦμε στὴν ἐπισήμανση τῆς εἰδιποιοῦ διαφορᾶς ἀπ' τὰ ἀνάλογα (πολεμικά) φίλμ, τόσο τοῦ σοθιετικοῦ δσο καὶ τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου.

Ο φιλμαρισμένος πόλεμος κάθε μορφῆς ἦταν πάντα τὸ καθ' ἔξοχὴν λαϊκὸ κινηματογραφικὸ εἶδος. Ὡστόσο, ἡ αἰσθητικὴ αὐτοῦ τοῦ σινεμά, ἀκριβῶς γιατὶ προσπαθοῦσε νὰ ἀνασυνθέσει γεγονότα βεβαιωμένα, θρίσκονταν κατὰ τὸ δυνατὸν πιὸ κοντὰ σ' ἔνα μοντέλο τοῦ γεγονότος καθορισμένο ἀπ' τὴν ιστοριογραφία. Ἡταν, δηλαδὴ, ἔνας κινηματογράφος ἐξ δρισμοῦ «ρεαλιστικός». Εἰδικότερα στὸ σοθιετικὸ σινεμά, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ πολέμου ἐκτὸς ἀπὸ «ρεαλιστική» ἐπρεπε νῦναι καὶ φρονηματιστικὴ - διδαχτική.

Στὸ φίλμ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἔδω, δὲ Ὁζέρωφ διαγράφει μὲ μιὰ μονοκονθυλιὰ καὶ τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὴν ἀπλοϊκὴ διδαχὴ - κι ὁστόσο, ἡ ταινία του δὲν ἀπομακρύνεται ποτὲ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ιστορικὸ γεγονός τὸ διποῖο ἀναπαριστάνεται μὲν πιστὰ ὅσον ἀφορᾶ τὰ ἰ-στορικὰ θεοφάνεια, ἀλλὰ τούτη ἡ ἀναπαράσταση κάθε ἄλλο παρὰ «ρεαλιστική» εἶναι. Αὔτο τὸ (φαινομενικὰ) παράδοξο θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ κατανοήσουμε εὐκολότερα παίρνοντας ὑπ' ὅψη μᾶς τὴ δομὴ τῆς μπαλάντας: σ' αὐτὴν, τὸ ἀρχικὸ γεγονός διατηρεῖ ἀκέρια τὴ σημασία του, ἀλλὰ ἡ διάθλαση ποὺ ἔχει ὑποστεῖ μέσα ἀπ' τὸν ποιητικὸ λόγο τοῦ δίνει ἔκεινη τὴν εἰδικὴ ποιότητα τοῦ «πεποιημένου», τὸ προϊκίζει μὲ μιὰ διάσταση μυθικὴ θὰ λέγαμε, πράγμα ποὺ καθιστᾶ τὴν κριτικὴ ἀπὸ μέρους τοῦ θεατῆ πιὸ δύνητη καὶ περισσότερο νηφάλια.

Ἡ κάθε σεκάνς τῆς ταινίας τοῦ Ὁζέρωφ ἀρχίζει μὲ τὴν ιστορικὴ τῆς σήμανση: ἔνας διάτιτλος μὲ τὴν ἡμερομηνία τοῦ γεγονότος καὶ τὸ ὄνομα τοῦ χώρου στὸν διποῖο συνέδῃ αὐτό, ἀποκλείει ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀμφισθήτηση τῆς ἀλήθειας τῶν τεκταινομένων. Ἀμέσως μετά ἀρχίζει μιὰ ντοκυμανταιρίστικη ἀνάπτυξη τοῦ γεγονότος, ἡ ὃποια συχνὰ ἐπεκτείνεται μέχρι τὴν καθαρὰ μιμητικὴ ἀναπαράστασή του (π.χ., γκριμάς, περούκες καὶ κοστούμια μοντελάρουν μὲ ἀκρίβεια ἐναὶ ιστορικὸ πρόσωπο πάρα πολὺ γνωστό). Στὴ συνέχειά της, ἡ ἴδια σεκάνς, δταν ἡ δράση μεταφέρεται σὲ ἔξωτεροικοὺς χώρους, χάνει προοδευτικά τὶς ρεαλιστικές ἔξαρτησεις τῆς, καὶ μιὰ φαντασία ποὺ σὲ λίγο ἀρχίζει νὰ γίνεται ἔσφενη δόηγει τὸ ἀρχικὸ ιστορικὸ γεγονός μέχρι τὰ δρια τοῦ μυθικοῦ.

Παράδειγμα: Ἡ μάχη τοῦ Δνείπερου ἀρχίζει μὲ μιὰ ἐπιτελικὴ σύσκεψη, καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ παίρνουν μέρος σ' αὐτὴν εἶναι τὰ ἵστορικά πρόσωπα αὐτῆς τῆς σύσκεψης: θρισκόμαστε πρὸς τὸ παρὸν στὸ ἐπίπεδο τοῦ ρεαλιστικοῦ μιμητισμοῦ. Ἡ μάχη ποὺ ἀρχίζει σὲ λίγο, ἀνοίγει μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ ρεαλιστικὴ περιγραφὴ τοῦ χώρου καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ κινοῦνται μέσα του. Ἡ κάμερα κινεῖται μόνο γιὰ νὰ περιγράψει, καὶ ἡ ἡχητικὴ μπάντα ἀναπαριστᾶ μὲ σαφήνεια τὸ γνώριμο θόρυβο τῆς μάχης. Κλιμακωτά, πρῶτα μὲ τὸν ἥχο καὶ μετά μὲ τὴν εἰκόνα, ἐπιτελεῖται μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐπέμβαση: στὴ μάχητες πετάχθηκαν παρὰ τὴ θέλησή τους (μὲ μιὰ διατασίη τοῦ Ἑπιτελείου, οἱ συνεδριάσεις τοῦ ὃποιους χρησιμοποιοῦνται σὰν ἔνα εἶδος λάϊτ - μοτίβ στὴν ἀρχὴ σχεδόν κάθε σεκάνς) οἱ ἄνθρωποι ἐλάχιστα νοιάζονται γιὰ τὴν «πατρίδα», τὰ «ἰδανικά», τὴ «φρούρηση τῶν θεσμῶν» καὶ τὰ ἡχηρά παρόμοια. Ἔκει, αὐτὸ ποὺ προέχει εἶναι ἡ ἐπιθέωση μὲ κάθε τρόπο. Γιὰ τὸ μαχητή, δὲν ὑπάρχει οὕτε παρελθόν, οὔτε μέλλον. Ὑπάρχει μόνο ἡ κόλαση τοῦ παρόντος, η φρίκη τοῦ ἐδῶ καὶ τοῦ τῷ ρα.

Τίποτα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ παραστατικοὶ οἵτε πιὸ ἀποτελεσματικὰ τὴν ἀπανθρωπιὰ καὶ τὴ θαρραρότητα τοῦ πολέμου ἀπὸ τοῦτον τὸν προοδευτικὸ ἐκπεσμὸ τῆς «μοντέρνας» μάχης σὲ μιὰ πρωτόγονη σύγκρουση σῶμα πρὸς σῶμα. «Ολες οἱ σεκάνς τῆς ταινίας καταλήγουν σ' ἔναν παρόμοιο ἐκπεσμὸ τῶν ἀξιῶν μέχρι τὰ ἔσχατα δριά τους.

Βέβαια, θὰ μποροῦσε νὰ κατηγορήσει κανεὶς τὸν Ὁζέρωφ γιὰ ύπεραπλούσευση καὶ ἐκχυδαίσμο τῆς φιλοσοφίας τῆς ιστορίας, ἡ γιὰ ἀφελῆ ἀνθρωπισμό, ἀλλὰ μιὰ τέτοια κατηγορία δὲν θάταν παρὰ μιὰ ἀλληγορία μορφῆς ύπεραπλαύστευση. Γιατί. πρόθεσή του είναι (κι αὐτὸ γίνεται φανερὸ λόγο ἀπὸ τὸ ρεαλισμό).

Στὸ παράδειγμα μᾶς (μάχη τοῦ Δνείπερου), ἡ μάχη ἀρχίζει σὰν μιὰ κολοσσιαίας ἐκτάσεως ἀρματομαχία. «Οσο τὰ ἀντίταλα ἄρματα πλησιάζουν μεταξὺ τους ἡ δράση κεντρώνεται σὲ μιὰ μόνο μοίρα ἄρμάτων. «Οταν τὰ ἄρματα μπούν στὴν ἀπωροθόλητη ἀκτίνα —όπότε τὰ πυροβόλα τους ἀχρηστεύονται — τὰ ἀτσαλένια ἐρπετά ἀρχίζουν νὰ περιστρέφονται ἀμήχανα. Καὶ τότε ἐντελῶς ἀπρόσμενα, οἱ πυργίσκοι καὶ τῶν φιλικῶν καὶ τῶν ἔχθρικῶν ἄρμάτων ἀνοίγουν, ὁ ἔνας μετά τὸν ἄλλο πετάγονται ἔξω κι ἀρχίζει ἔνας κανονικὸς κλεφτοπόλεμος στὸν διποῖο τὰ ἄρματα παίζουν ρόλο ταμπουριῶν. «Οταν καὶ τὰ τουφέκια ἀποδειχθοῦν ἐλάχιστα ἀποτελεσματικά, οἱ στρατιώτες τὰ πετοῦν γιὰ νὰ ἀρπαχθοῦν σῶμα μὲ σῶμα. «Ἐτσι, καθὼς ἡ δράση ἀναπτύσσεται, ἡ ἀφήγηση ἀπομακρύνε-



«Πράκτων ἡπ' ἀριθμῷ 1», τὸ Κούνιόνοι



Η περάλη μάχη, τὸ Πιούρι Ὁζέρωφ

ΝΙΚΗ ΤΙΡΑΜΙΟΥΤΣΙΟ

(Ἴταλία)

Σκηνοθεσία — Σενάριο: Μαρτσέλλο Φοντάτο. Φωτογραφία: Κάρλο ντι Πάλμα. Μουσική: Κάρλο Ρουστισέλλι. Ντεκόρ: Φλάβιο Μαγκερίνι. Κάστ: Μόνικα Βίττι, Σύλβια Κόσινα, Πεππίνο ντε Φιλίππο, Πιέρ Κλεμεντί. Παραγωγή: Διεθνές Γραφείο Κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Μιὰ ἀκόμα, ιταλικὴ αὐτὴ τὴ φορά, ψευδοπολιτικὴ ταινία, γαρνιρισμένη μὲ τραγούδια, κλοσουνίστικα νούμερα, γυναικεία σάρκα, μονομαχίες κλπ. Πλαίσιο: τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς μπέλ ἐπόκ. Δράστες: Οἱ Ἱταλοί θεατρίνοι τῶν μπουλουκιών ποὺ μπλέκονται στὴν πολιτικὴ παρασυρμένοι «ἀπ' τὴ φορὰ τῶν πραγμάτων».

ΔΕΝ ΘΑ ΓΕΡΑΣΟΥΜΕ ΜΑΖΙ (Γαλλία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Μωρίς Πιαλά. Φωτογραφία: Λουτσιάνο Τοβάλι. Μουσική: Ζάν - Κλώντ Βανιέ. Κάστ: Μαρλέν Ζομπέρ, Ζάν Γιάν, Μασά Μερίλ, Κριστίν Φαμπρεγκά, Ζάκ Γκαλάν, Μιούζ Νταλμπρέ. Παραγωγή: LIDO (Παρίσι) καὶ EMPIRE (Ρώμη).

Δὲν γνωρίζουμε τὴν πρώτη ταινία τοῦ Πιαλά, τὴν «Γυμνὴ παιδικὴ ἡλικία» ποὺ ἡ γαλλικὴ κριτικὴ τὴν ἐξύμνησε δόμφωνα. Ὡστόσο, ἀν κρίνουμε ἀπὸ τὸ «Δὲν θὰ γεράσουμε μαζί», τοῦτος δὲ καινουργιοφερμένος στὸ γαλλικὸ σινεμά πρέπει νῦναι ἔνας «γεννημένος» κινηματογραφιστής: «Ἀπὸ μιὰ κοινότατη ιστορία «τριγώνου» (ἔνας δύνδρας - δύο γυναῖκες) κατορθώνει ν' ἀποστάσει δύο, τι δὲν θάταν δυνατὸν νὰ ἀποστασθεῖ παρὰ μόνον ὅταν διαπλασθεῖ ἀπ' τὸ φακό μιᾶς κάμερας.

«Ο Πιαλά δομεῖ τὸ σενάριό του μὲ τὰ στοιχεῖα ἔκεινα τῆς δράσης ποὺ ἔνας ἄλλος θὰ τὰ θεωροῦσε ίσως ἐντελῶς ἀπρόσφορα γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ ἐπεξεργασία: ἀσήμαντες λεπτομέρειες, καθόλου ἐντυπωσιακὰ γεγονότα, ἔλλειψη συγκρούσεων, συστηματικὴ ἀποφυγὴ τοῦ ἐφφέ.

Δουλεύοντας στὰ περιθώρια τῆς «κυρίως ιστορίας» —ποὺ ἔδω ἀπωθεῖται σὸν «ἄλλειψη»— πετυχαίνει νὰ δώσει σ' αὐτὴ τὴν ιστορία ἔνα καινούργιο νόημα, σαν τοιχίον της ιστορίας.



«Τὸ γνάλινο σῆμα, τοῦ Τὸμ Γκρέάτις.

πέρα ἀπ' τίς δυσκολίες τῆς συμβίωσης». Μὲ τὴν ἄρνηση κάθε φαινερῆς ἔξαρτησης ἀπ' τὴν ψυχολογία, φέρνει σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τὶς κοινωνικὲς καταβολὲς αὐτοῦ τοῦ ὑποτονικοῦ δράματος: δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἴστορία «πάθους», ἀλλὰ γιὰ τὴ διαγραφὴ τῶν ἐπιπτώσεων, πάνω στὶς σχέσεις ἐνὸς ζευγαριοῦ, τοῦ ὅγχους τῆς οἰκονομικῆς ἀπεβαιότητας καὶ τοῦ συνακόλουθου συναίσθηματος ἀνασφαλείας: ἐκεῖνος εἶναι κινηματογραφιστὴς (ὅπως δηλώνει ὁ Πιαλά, ἡ ταινία του ἔχει πολλὰ αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα) δηλαδὴ ἀνεπάγγελτος, σύμφωνα μὲ τὴν τρέχουσα ἀστικὴ ἀντληψη γιὰ τὴ δουλειά. Τοῦτος δὲνεπάγγελτος τυχαίνει νᾶναι παντρεμένος μὲ μιὰ ἀστούλη ἀστή, καὶ ἐρωτευμένος μὲ μιὰ ἄλλη ἀστή, ποὺ δινιμετωπίζει τὴν ἐρωτικὴ σχέση σὰν εὔκαιρία ἀπαλλαγῆς ἀπ' τὸ συναίσθημα ἀνασφάλειας. ‘Ωστόσο, διάσημος κινηματογραφιστὴς εἶναι ἡ πιὸ σαθρὴ σανίδα σωτηρίας ἀφοῦ κι ὁ ἕδιος ἀναζητάει μιὰ τέτοια σανίδα —καὶ ἔτσι ἀκριβῶς χρησιμοποιεῖ τὴν ἐρωμένη του.

Είναι φανερή ή άλλοτρίωση τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων που δὲν είναι παρά δύνανάκλαση τῆς άλλοτρίωσης στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο. Αὕτη τὴ μεταφορὰ δπ' τὸ ἔνα ἐπίπεδο στὸ άλλο, δ Πιαλὰ τὴν πετυχαίνει μὲ μιὰ θαυμαστὴ διακριτικότητα: Γίνεται δύναληπτὴ μόνο μὲ τὸ στοχασμὸ πάνω στὴ σημασίᾳ τῆς φύρμας τῆς φούγκας που υἱοθετεῖ δ σκηνοθέτης: 'Ο θεατὴς εᾶλογα διερωτᾶται γιατί ή δράση δὲν προωθεῖται, γιατί ἀνακυκλώνεται συνεχῶς, γιατί ή ταινία μοιάζει μὲ μιὰ ἀτέλειωτη σειρὰ παραλλαγῶν πάνω στὸ ἔνα καὶ μοναδικὸ θέμα: τσακωμός-συμφίλιωση. Τὸ θέμα αὐτό, καθὼς ἐκτυλίσσεται σπειροειδῶς, προσδιορίζει, μὲ τὴν τελευταία του σπείρα (ἔναν σχεδὸν ἀκούσιο χωρισμὸ) τὰ δριαὶ τοῦ φαύλου κύκλου μέσα στὸν δποῖο ἔχουν ἐγκλωβισθεῖ οἱ ἥρωες: ή οἰκονομικὴ δύνασφάλεια ἀποκλείει τὴν ἐπιθυμητὴ συμβίωση που γίνεται δύναται. Μόνο ἔνα τίτιο σταυρός τῆς πεντάτης

ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ (Η.Π.Α.)

μα: τσακωμός-συμφύλωση. Τὸ θέμα αὐτό, καθώς ἐκτυλίσσεται σπειροειδῶς, προσδιορίζει, μὲ τὴν τελευταία του σπείρα (ἔναν σχεδὸν ἀκούσιο χωρισμό) τὰ δρια τοῦ φαύλου κύκλου μέσα στὸν δποῖο ἔχουν ἐγκλωβισθεῖ οἱ ἥρωες: ἡ οἰκονομικὴ ἀνασφάλεια ἀποκλείει τὴν ἐπιθυμητὴ συμβίωση ποὺ γίνεται ἀδύνατη. Μόνο ἔνα βίαιο σταμάτημα τῆς περιέλιξης τῆς σπείρας θὰ μποροῦσε νὰ δδηγήσει στὴν κάθαρση τούτη τὴ μοντέρνα τραγωδία. Τὸ χτύπημα δίνεται ἀπὸ τὴ γυναίκα, ξαφνικά, σχεδὸν βάρβαρα, μὲ τὴν ἀποφασιστικότητα τοῦ κυριαρχημένου ἀπὸ τὸ ἔνοτικτο τῆς ἐπιβίωσης ζώου: παντρεύεται βιαστικὰ ἔνας πλούσιο, καταστρέφοντας ἔτσι, στὴ διαρκεία ἔνδες γουήκ



εἰκὸν θὰ γεράσουμε μαζί, τοῦ Μωϋς Παλά

- ξντ, μιὰς ἔξαρχοντ σχέση τὴν όποία, ώστόσο, θὰ επιθυμοῦσε πάρα πολὺ νὰ διαφυλάξει. ‘Ο Πιαλά, γιὰ νὰ συγκεκριμενοποιήσει τὶς ἀπόψεις του πάνω σ’ αὐτὸ τὸ πρόβλημα, χρησιμοποιεῖ σὰν δομικὸ ύλικὸ στοιχεῖα σαφῶς ρεαλιστικά: τὸ ντεκόρ, δ διάλογος (ἔλαττωμένος στὸ μίνιμουμ), οἱ φωτισμοὶ ἀναπτυγμένοι στὸ οὖν μὲ ἀκρίβεια τὸν ἀστικὸ χῶρο. “Ομως τούτη ἡ ἀναπαράσταση, ἀπ’ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ καθοριστοῦν τὰ στοιχεῖα τῆς, ὑφίσταται μιὰ ριζικὴ ἀναίρεση μέσα ἀπ’ τὸ ντεκουπάζ: ἡ κίνηση τῆς κάμερα καὶ τὸ μοντάζ δημιουργοῦν μιὰ φανερὴ ρήξη στὴν ἀληθιφανῆ συνοχὴ τοῦ ρεαλιστικοῦ χώρου, μὲ τὴ μὴ-ρεαλιστικὴ χρήση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς (κατάργηση τῶν ρακόρ, κατάργηση τῆς περιγραφῆς μὲ τὴν κίνηση τῆς κάμερα, συστηματικὴ χρήση μεσαίων πλάνων, ἀποφυγὴ τῆς «ἀξιολόγησης» τῶν ὀπτικῶν ἐπιπέδων). Δηλαδή, τὸ ντεκουπάζ δὲν ὑποτάσσεται ποτὲ στὶς ἀνάγκες μιᾶς «λογικῆς ἀφήγησης»: εἶναι σαφέστατα «κατασκευαστικὸ» μιᾶς ἀποψῆς γιὰ τὸν κόσμο (τῆς ἀποψῆς τοῦ σκηνοθέτη) κι ὅχι «ὑπηρετικὸ» μιᾶς προϋπάρχουσας ἀπ’ τὸ φίλμ «ρεαλιστικῆς κατάστασης». ‘Ο χῶρος τοῦ κόσμου μεταλλάσσει σὲ χῶρο τῆς ταίνιας, δηλαδή γίνεται χῶρος συνθεμένος μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ κινηματογραφιστῆ. “Ετσι, δ ρεαλισμὸς χάνει ἐντελῶς τὴν ἀναπαραστατική του ἔννοια καὶ γίνεται ἀφετηρία γιὰ ἔναν στοχασμὸ πάνω σ’ ἔνα πολὺ συγκεκριμένο πρόβλημα.

Σκηνοθεσία: Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Σενάριο: Στάνλεϋ Κιούμπρικ, από βιβλίο του "Αντονυ Μπάρτζες. Φωτογραφία: Τζών Άλκοτ. Μουσική: Μπετόβεν, Ροσσίνι. Έπειτα: Τζών Μπάρρυ, Κάστ: Μάλκολμ Μάκ Ντάουλ, Πάτρικ Μάγκη, Μάικλ Μπαΐητς, Γουώρεν Κλάρκ, Τζών Κλάιθ. Παραγωγή: Γουώρνερ Μπράνδερς και Κιούμπρικ. Διάρκεια: 137'.

“Υστέρα δάπ’ τὸ «2001, ’Οδύσσεια στὸ διάστημα», ύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ φαντασθεῖ κανεὶς πώς δ Κιού-
πρικ θᾶ... κούρδιζε πορτοκάλια! Τὸ γνώριμό του κλι-
α τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἐδῶ δὲν εἶναι παρά
ρόσχημα γιὰ συσσώρευση ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακῶν

δπτικῶν ἔφφε, ταγμένων στὴν Ὀπηρεσία ἐνδὶς ὅκρι-
του πεσιμισμοῦ.

Τὸ σενάριο ἀκολουθεῖ τὸ παμπάλαιο σχῆμα ἔγκλημα-τιμωρία-κάθαρση. Δὲν θέλχαμε νὰ ποῦμε πολλὰ γιὰ τὰ δυὸ πρῶτα σκέλη ποὺ ἀποτελοῦν τοὺς πόλους τοῦ κλασικοῦ δράματος. Τὸ ἐνδιαφέρον (καὶ τὸ ὑπόπτο) στὴν ταινία τοῦ Κιούμπρικ εἶναι ἡ ἀντιστροφή καὶ ὁ ἔκχυδαῖσμὸς τῆς ἔννοιας τῆς κάθαρσης, ποὺ ἔδω πρέπει νὰ νοεῖται μὲ τὴ γραμματολογική της σημασία, σὰν «καθαρισμός»: ‘Ο ἔγκληματίας νεαρὸς ἀρχηγὸς τῆς συμμορίας, ἀφοῦ τιμωρηθεῖ μὲ φυλάκιση, ὑφίσταται μιὰ φαρμακευτικὴ (καὶ ψυχολογικὴ) • πλύση ἔγκεφάλου ποὺ τὸν καθιστᾶ γιὰ πάντα ὄντικανο «νὰ πράξει τὸ κακό». Φυσικά, πρόθεση τοῦ Κιούμπρικ δὲν ἥταν ἡ προφητεία τῆς ἔλευσης ἐνὸς καινούργιου, «ἐπιστημονικοῦ» τρόπου «ἡθικοποίησης». ’Αντίθετα, εἶναι σαφής ἡ προσπάθειά του καταγγελίας τούτου τοῦ ἡθικοῦ εὐγονισμοῦ.

Κι έδω ἀκριβῶς ἀρχίζει ἡ ιδεολογικὴ σύγχηση: Γιατὶ δὲν εἶναι προοδευτικὴ μιὰ καταγγελία τῆς δργανωμένης ἀγελοποίησης; Διότι, ἀπλούστατα, ἔνα καθαρὰ κοινωνικὸ φαινόμενο, ὁ Κιούμπρικ τὸ ἀντιμετωπίζει μὲν ποθετικὰ δεδομένα, παραμένα ἀπὸ μιὰ ὑποθετικὴ βιοχημεία. Κι ἀκόμα, διότι ἡ προσφυγὴ σὲ μιὰ τόσο ὑπεραπλουστευμένη «ἐπιστημοσύνη» σχηματοποιεῖ χωρὶς νὰ ἐρμηνεύει καὶ ἐκχυναῖται χωρὶς νὰ ἐκλαῖκεύει. Ἡ προσφυγὴ στὸ κάθε ἄλλο παρὰ εὔκολο εἶδος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας δὲν δημιουργεῖ τοῦτες τὶς ωφέλειες. "Αλλωστε, οὗτοι οἱ Κιούμπρικ τοῦ «2001» θὰ πρέπει νὰ ξέρει πολὺ καλά ὅτι ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία ἔχει σὰν ἀφετηρία συγκριμένα ἐπιστημονικὰ δεδομένα. «Στὸ «Κουρδιστὸ πορτοκάλι», ἡ ἀφετηρία ἐντοπίζεται εύκολα σὲ κάποιες πολὺ γνωστὲς κοινωνικὲς καταστάσεις: παιδικὴ ἐγκληματικότητα, δργανωμένη τία, προσπάθεια τοῦ ἀστικοῦ κράτους νὰ «ἡθικοποιήσει» καὶ νὰ «νομιμοποιήσει» τὶς ἀνομίες του, κλπ. Ἡ ἀναγωγὴ τούτων τῶν φαινομένων σ' ἔνα ἐπίπεδο φανταστικὸ θὰ μποροῦσε νάναι θεμιτὴ ὃν τὰ δεδομένα τῆς ἀναγωγῆς ἥταν παρμένα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη τῆς κοινωνιολογίας κι ὅχι ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη τῆς βιοχημείας.

‘Η ἀπάτη ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Κιούμπρικ εἶναι ὀλοφά-
νερη: ἀδυνατώντας νὰ ἐρμηνεύσει κοινωνικὰ
φαινόμενα καὶ νὰ ἐπισημάνει τὶς πιθανὲς ἔξελίξεις
κούς, καταφεύγει στὸ πολὺ γνωστὸ τέχνασμα τῆς αὐ-
θαίρετης ἀναλογίας.

"Αν ἡ ἀποτυχία στὸ ἐπίπεδο τοῦ σεναρίου εἶναι πλήρης, ἡ ἀποτυχία στὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνοθεσίας δὲν εἶναι μικρότερη. Ἡ δια, κυριαρχικὸ μοτίβο τῆς ταυτίας, ὀντιμετωπίζεται μὲ τὴν υἱοθέτηση ἐνδές στὸ λ χορογραφικοῦ: οἱ κινήσεις τῶν ἡθοποιῶν —ὅσο καὶ αὐτὲς τῆς κάμερα— εἶναι τόσο σχολαστικὰ μελετημένες ποὺ φύγουν μιὰ γροθιὰ δὲν πέφτει χωρὶς τὸ χέρι νὰ διαγράψει μιὰ δύψιγη, ἀρμονικὴ κίνηση. "Ετσι, ἡ δια μοιάζει σὰν μιὰ δύσκηση στὸ τζούντο ἢ τὸ καράτε, καὶ ἀποκτᾶ μιὰ χροιά, φανταστική. Κάτι τέτοιο, διωσδήποτε, δὲν θέπρεπε νὰ εἶναι μέσα στὶς προθέσεις τοῦ Κιούμπρικ, ἀφοῦ ἡ δια ποὺ ξεκινάει νὰ καταγγελεῖ εἶναι πραγματική.

ΛΥΤΡΩΜΟΣ (Τουρκία)

Σκηνοθεσία: κού 'Εράκαλιν. Σενάριο: "Εσάτ "Οξ
Βερεν. Φωτογραφία: 'Ενθέρ Μπούρτσκιν. Μουσική:
Μετίν Μπουκέι. Κάστ: Ζεϋνέπ 'Ακσού, Σαντρί 'Αλισίκ
Φικρέτ Χακάν. Παραγωγή: Κερβάν Φίλμ.

Από τουρκικής πλευρᾶς, ή ταίνια παρουσιάστηκε μὲ ἄκρα ἐπισημότητα στὸ φεστιβάλ: παροῦσα ἡ παχουλὴ ὅμορφη πρωταγωνίστρια, παρόντες καὶ ἐκπρόσωποι τοῦ διπλωματικοῦ σώματος. Αὕτο σημαίνει πὼς τοῦτο τὸ σπαραξικάρδιο δράμα (κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ) ποὺ μᾶς ἔκανε νὰ γελάσουμε ὅσο καμιὰ κωμωδία, πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα τῆς πληθωρικῆς (σὲ ἀριθμὸ καὶ βλακεία) τούρκικης κινηματογραφίας.

"Ετσι γιαδίασκέδαση, θὰ προσπαθήσουμε νὰ διπλωθείσουμε τοὺς παράγοντες ἐπιτυχίας (;) τοῦ τούρκικου κινηματογραφικοῦ πιλαφιοῦ: 1) Σπαραγμός, δυρμός, Θρῆνος καὶ κοπετός, εἶναι ἡ πρώτη ὕλη. 2) Ὁ σκηνοθέτης (ἀπαραιτήτως πρέπει νὰ εἶναι γνήσιος Τούρκος) διφεύλει νὰ πάρει πάρα πολὺ στὰ σοθαρά τὴ δουλειά του, καὶ νὰ κλαίει ἀκατάπαυστα σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. 3) Οἱ πρωταγωνιστές πρέπει νὰ κλαῖν χωρὶς τὴν ἐπικουρία τῶν γνωστῶν τεχνικῶν μέσων, δηλαδὴ τῆς γλυκερίνης καὶ τῶν κρεμδιῶν. (Ποτὲ δὲν εἴδαμε «ρεαλιστικότερη» ὑποκριτική). 4) Ὁ φωτογράφος πρέπει νὰ ἔχει στὴ διάθεσή του ἔνα σύστημα τηλεχειρισμοῦ τῆς κάμερα γιὰ νὰ μὴν τραντάζεται ἀπ' τοὺς λυγμούς. 5) Ὁ ἥχολήπτης μπορεῖ νὰ κλαίει κατὰ Յούληση, ἀφοῦ δὲ Θρῆνος του θὰ προσθέσει στὴν «ἀτμόσφαιρα».

Νά, τώρα, και μερικοί «ίδεολογικοί» παράγοντες τής «έπιτυχίας»: 1) Ό σύζυγος πρέπει νὰ είναι πάρα-πάρα-πάρα πολὺ πλούσιος και ἡ σύζυγος (πρὶν τὸν πωντρευτεῖ) πάρα-πάρα-πάρα πολὺ φτωχή, γιατὶ άλλιως δὲν δημιουργεῖται μιὰ πάρα-πάρα-πάρα πολὺ ισχυρὴ σύγκρουση (πρὸς Θεοῦ, ὅχι ταξική!). 2) Κάποιος στὴν οἰκογένεια πρέπει νὰ τὰ τινάζει ἀπὸ δρασὲ δρα (δηλαδή, ἀπὸ δευτερόλεπτο σὲ δευτερόλεπτο μὲ τὰ φιλμικὰ δεδομένα), κατὰ προτίμηση ἀπὸ καρκίνο. «Ομως, παρὰ τὸ παρατεταμένο ψυχοράγημα στὸ τέλος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἀλλάχ περισσότερο καὶ λιγότερο τοῦ γιατροῦ, πρέπει νὰ γίνεται περδίκι. 3) Τὰ σημαντικότερα πράγματα πρέπει νὰ λέγονται ἀμέσως μετὰ ἀπὸ ἔναν ἀμανέ. »Ετσι, δ θεατὴς προετοιμάζεται συναισθηματικὰ γιὰ νὰ δεχθεῖ τὸ μεγάλο ἥθικὸ δίδαγμα. Πιοτὲ δὲν ἀκούσαμε τόσα πολλὰ τραγούδια σὲ τόση λίγη δρα. (Πρέπει νὰ σημειωθεῖ δτὶ δ πλούσιος τῆς ταινίας μας είναι ἀμανοσυνθέτης θρυλικός). 4) Πρέπει τὸ Κισμέτ νὰ κυριαρχεῖ ἀπ' τὸ πρῶτο μέχρι τὸ τελευταῖο καρὲ τῆς ταινίας: τυφλὲς καὶ ἀνεξιχνίαστες δυνάμεις, ὄλλοτε καταστροφικὲς καὶ ὄλλοτε ἀγαθοποιές, πρέπει νὰ διαπερνοῦν τὰ πάντα καὶ τοὺς πάντες.

*‘H δέσον τοῦ βασιλιᾶ ἢ ὁ Χίτσκοκ καί τό
πτῶμα τοῦ πουδενά (II)*

τοῦ Νίκου Αυγγούρη

‘Η θέση τοῦ σημαίνοντος

Θὰ μπορούσαμε, σχηματοποιώντας κάπως τὰ πράγματα, νὰ ποῦμε ὅτι στὸ Χιτοκοκικὸ κείμενο παρατηρεῖται μιὰ διαδικασία ἐξ ἀλειψης καὶ σβήσιματος τοῦ σημαίνοντος ἀντίστροφη ἀπὸ ἔκεινη ποὺ συναντήσαμε μελετώντας τὸ κείμενο τοῦ Μπουνιούνελ («Σ.Κ.» No 21): τὸ σημαίνον κρύβεται πύσω ἀπὸ τὸ ἀφηγηματικὸ ὑφάδι στὴν προσπάθεια τοῦ κείμενου νὰ ἐμποδίσει τὴν «ματεριαλιστική του ἀναδίπλωση» σύμφωνα μὲ τὸ λόγο τοῦ Μπάρτ¹⁵. Ἡ αὐτία αὐτοῦ τοῦ μασκαρέματος τοῦ σημαίνοντος σ' ἔνα ἄπλο ἀντικείμενο πλαισιωμένο ἀπὸ τὸ μηχανισμὸ τῆς ἀναπαράστασης, εἶναι ἄπλη: ἀρκεῖ νὰ ὑπενθυμίσουμε τὴν θεμελιώδη διάκριση ἀνάμεσα στὸ στάτους τῆς μορφῆς καὶ σ' ἔκεινο τῆς ὕλης. Ἡ Χιτοκοκικὴ ἀφήγηση παρουσιάζει ἀκριβῶς ἔκεινη τὴν τελειότητα τῆς μορφῆς, τὴν δίκως ἐλλείψεις καὶ κενά, τὴν ἀνεπηρέαστη ἀπὸ κάθε δράση ἐπικαθοριστικῶν στοιχείων πάνω στὸ σῶμα της· τὸ εἶδος αὐτῆς τῆς ἀφήγησης ἔξομαλύνει κάθε αἰχμή, κάθε τομὴ ἡ ὁποία θὰ τολμοῦσε νὰ ἀντισταθεῖ στὶς ἀρχὲς τῆς διάρκειας, τῆς συνέχειας καὶ τῆς ὁμογένειας ποὺ διέπουν τὴν ἀφήγηση. Τέτοιες αἴχμες καὶ τομές, ὅντας ξένες πρὸς τὶς μορφικὲς αὐτὲς ἀρχές, δὲν θ' ἀνῆκαν σ' ἔνα ἄλλο χῶρο, σ' ἔκεινο τῆς ὕλης, τῆς φιζικὰ διαφορετικῆς ἀπὸ τὴν μορφή; Καὶ γνωρίζουμε ἀπὸ τὸν Λακὰν τὴν οὐσιαστικὴ φύση τοῦ σημαίνοντος, τὴν καθαρὰ σωματική του διάσταση, ἔκεινο ποὺ ὀνομάζει «ὑλικότητα τοῦ σημαίνοντος». Ἀν ἐγκαθιδρύσουμε λοιπὸν σχηματικὰ τὶς ἀναλογίες μορφὴ/ἀφήγηση, ὕλη/σημαίνον, θὰ καταλάβουμε τί εἶναι ἔκεινο ποὺ κάνει τὸ κείμενο νὰ φοβᾶται τὴν ἀνάδυση τοῦ ἄλλου, αὐτοῦ ποὺ προκαλεῖ ταυτόχρονα τὴν ἀπέχθεια καὶ τὴν ἔλξη, τὸ φόβο μπροστὰ στὸ κενὸ καὶ τὸν πόθο μπροστὰ στὸ ἄγνωστο, στὸ ἔτερογενές, στὸ ἄ-μορφο.

“ΕΛΞη;

"Ηδη ἀπ' τὴ σπιγμὴ ποὺ τὸ σημαῖνον ιτὴν ύλική του διάσταση ἐγκαθιδρύεται στὴ θέση τοῦ ἄλλου, ἀναπτύσσεται ἀκριβῶς ἕνα εἶδος ἔλξης ἀνάμεσα στὸ διάστημα τῆς ἀφήγησης καὶ σ' ἐκεῖνο τοῦ σημαίνοντος. Η ἔλξη αὐτὴ ύλοποιεῖται σὰν μιὰ σωτηρία τῆς σημαίνουσας ύλης, σὰν μιὰ διαφύγή της ἔξω ἀπ' τὸ ἀφηγηματικὸ ύφαδι, ποὺ συντε-

λεῖται μὲν μιὰ συνεχῆ ἀποτύπωση οημαίνοντων ἵ-
χνῶν πάνω στὸ ὕδιο τὸ διάστημα τῆς ἀφήγησης. Τὰ
σημαίνοντα αὐτὰ ἔχνη δὲν εἶναι «σημαίνοντα» στὴν
πλήρη σημασία τοῦ ὅρου, μὲ τὸν τρόπο π.χ. που
μποροῦμε νὰ ποῦμε ότι οἱ παντόφλες στὴν «Τρι-
στάνα» εἶναι ἔνα σημαίνον θανάτου. Ἀντίθετα, δί-
χως νὰ ἐναντιώνονται στὴν κλασικὴ ἀφηγηματικὴ
ροή (καθὼς συμβαίνει στὸ Μπουνιούέλ), παίρνουν
τὸν τύπο της, τὴν ὅψη τῶν στοιχείων της· ἀλλὰ σὰν
στοιχεῖα ἑτερογενῆ, ἐφ' ὅσον προέρχονται ἀπ' τὴν
ἀπώθηση τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας, δὲν ἔξαλεί-
φονται καὶ ὀλοκληρωτικά: ὑπάρχουν σ' ὅλη τὴν δι-
άρκεια τῆς φιλμικῆς ἔξέλιξης, ἔγγραφονται στὸν
ὕδιο της τὸ σκελετὸ μ' ἔνα τρόπο ἀβρατο, ἀλλ'
ὅμως ὑπαρκτό. Τὰ ἔχνη αὐτὰ δὲν ἐμποδίζουν σὲ τί-
ποτε τὸ ἄνοιγμα τοῦ φίλμι πρὸς τὸ ἀναπαραστατικὸ
σύστημα· ἀπλῶς ἀποτελοῦν τὴν εἰκονικὴν ἔγγραφὴν
ἔκείνου που στὴ γλωσσολογία ὀνομάζεται μόρ-
φημα¹⁶. Ἡ ἀναλογία αὐτὴ που προτείνουμε εἶ-
ναι ἐντελῶς σχηματική, ἀλλὰ ἀναγκαία. Στὸ μέτρο
ἀκριβῶς που τὸ μόρφημα δὲν εἶναι κενὸν ἀπὸ νόη-
μα ὅπως τὸ σημειώνει ὁ Μαρτινέ, ἀλλὰ ὑποδείχνει
τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦ-
με ότι ἔκεινο που ἀπωθεῖται δὲν εἶναι ὀλόκληρο τὸ
σημαίνον ἀλλὰ τὸ σημάντημα.

Ένα παράδειγμα: τὰ βαλσαμωμένα πουλιά στὰ δωμάτια τοῦ περίεργου μοτὲλ στὴν «Ψυχώ» (Psycho, 1960), δὲν εἶναι σύμβολα οὔτε κάποιας ιδέας οὔτε κάποιου ἀντικείμενου· ἀναλαμβάνουν μὰ λειτουργία ἐντελῶς διαφορετική: στὴν ἀρχὴν ἐντάσσονται στὴ γραμμικότητα τῆς ἀφήγησης συντελώντας στὴ δημιουργία μιᾶς παγερῆς ἀτμόσφαιρας, ὅντας κενὰ ἀπὸ νόημα (στὸ μέτρο ποὺ μὰ ἀφηγηματικὴ ἀλυσίδα εἶναι κενὴ ἀπὸ νόημα κι ἀντιτίθεται σὲ μὰ σημαίνουσα ἀλυσίδα). "Οἱως μόνον ὅταν ἀντιληφθοῦμε ὅτι ὁ Πέρκινς εἶχε ταριχεύσει τὴν μητέρα του, θὰ καταλάβουμε ὅτι τὰ βαλσαμωμένα πουλιά ἐντάσσονται σ' ἕνα δεύτερο πλαίσιο στὸ ὅποιο ὑποδείχνουν ἀκριβῶς ἐκεῖνο ποὺ κέρδισε ἡ ἀφήγηση καὶ χάθηκε γιὰ πάντα κι ἐκεῖνο ποὺ παρέμεινε σὰν στοιχεῖο ἐπικαθοριστικὸ τοῦ ὑποκείμενου (τοῦ Πέρκινς), τῆς θέσης του, τοῦ «ψυχισμοῦ» του. Τὸ ἔχνος τοῦτο δὲν εἶναι λοιπὸν κενὸν ἀπὸ νόημα, ἐφ' ὃσον βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ δείχνει (κι ὅχι νὰ σημαίνει) τὸ γοῦστο τοῦ Πέρκινς γιὰ τὸ ταρίχευμα ζώων κι ἀνθρώπων (δηλαδὴ τὴ βαθύτερη τάση του γιὰ ταξινόμηση): χάθηκε ὅ-

μιως γιὰ πάντα τὸ σημάντημα (τὰ πιουλιὰ σὰν ρῆγμα μέσα στὸ ἔσωτερικὸ ἐνδὲ σχηματισμοῦ), ἐκεῖνο ποὺ θὰ καθόριζε τὴν οὐσία τοῦ ὑποκειμένου ποὺ καθορίζει καὶ δὲν καθορίζεται, τὸν τρόπο ὕπαρξής του μὲς τὸν κόσμο, τὸ φανερὸ σημάδι τῆς ἀρθρώσης του μὲ τὸ σωματικό, τὸ ὑλικό: τὴν ἀναδίπλωσή του στὸν τόπο ποὺ προσυπογράφει δ "Αλλος.

Τὴ συνέχιση αὐτῆς τῆς λειτουργίας βλέπουμε στὰ «Πουλιά» (The Birds, 1963), όπου σύμφωνα μὲ τὸν Μπελλούρ τὰ πουλιὰ ἐπιτελοῦν μὰ λειτουργία μεταφορᾶς τῶν διαφορετικῶν βλεμμάτων, θηλαδὴ μὰ ἔκπομπὴ βλέμματος ἐρωτικὰ φορτισμένου, δίχως ἔτσι νὰ διακόπτουν τὴν ἀφήγηση (τὴ σχέση τῶν βλεμμάτων, τήν ἀκολουθία τῶν πλάνων ποὺ θεμελιώνεται πάνω σ' αὐτὴ τὴ σχέση), ἀλλὰ ἀντίθετα ἐντείνοντάς την, προσθέτοντας ἔνα ἀκόμη δραματικὸ στοιχεῖο τὰ πουλιὰ ὑποδείχνουν μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ χῶρο στὸν ὃποῖο παίρνει σάρκα καὶ ὅστα τὸ φάντασμα ποὺ ἐπικαθορίζει τὰ ἕδια τὰ ὑποκείμενα κι ὅχι κάτι τὸ ἔξωτερικὸ μ' αὐτά. Πέσο μακριὰ βρισκόμαστε ἀπ' τὸ ἐρμηνευτικὸ ντελίριο τῆς κυριαρχούσας κριτικῆς ποὺ ἀπέδωσε στὰ πουλιὰ τὸ ρόλο τῶν συμβόλων τῆς ἀτομικῆς καταστροφῆς (!) ἢ τῶν μεταφυσικῶν δυνάμεων ποὺ ξέσπασαν γιὰ νὰ καταστρέψουν τὸν κόσμο! "Αν υπάρχει μὰ «συμβολικὴ» στὸ κείμενο τοῦ Χίτσκοκ μόνο ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς ἀπώθησης τοῦ συμβόλου

(πιὸ σωστὰ τοῦ σημαίνοντος) καὶ τῆς ἐγγραφῆς
ἰχνῶν ποὺ παιζουν τὸ παιχνίδι τοῦ κλασικισμοῦ
καὶ τῆς διαφάνειας, θὰ ἥταν δυνατὸν νὰ μελετηθεῖ.
'Ακόμη καὶ σ' ἔνα σύμβολο τόσο «φανερό», δ-
πως εἶναι τὸ τελευταῖο πλάνο τοῦ φίλμ «Στὴ σκιὰ
τῶν τεσσάρων γιγάντων» (North by Northwest, 1959), δπου τὸ τραῖνο μπαίνει μέσα στὸ τοῦννελ,
θ' ἀρνιόμασταν ἀκριβῶς τὴ φύση τοῦ σύμβολου
(τοῦ φαλλικοῦ σύμβολου), ἐφ' ὅσον τὰ πάντα μέ-
σα στὸ φίλμ προσπαθοῦν (καὶ κατορθώνουν) νὰ τὸ
καταστήσουν ἀθῶ: τὸ κλείσιμο τοῦ φίλμ ποὺ δια-
γράφει τὸ φόβο του μπροστὰ στὴν ἀνάδυση τοῦ ἀ-
πωθημένου, ἡ ἔνταξή του στὶς ἕδιες ἀκριβῶς συν-
τεταγμένες μὲ τὰ προηγούμενα πλάνα καὶ μὲ τὸ
εἰκαστικὸ καὶ κινητικὸ περιεχόμενό τους, ἡ ἀταρα-
ξία τῆς ἀφηγηματικῆς ἀλυσίδας καὶ ἡ νηφαλιότητά
της. "Αν λοιπὸν σ' ὄλοκληρη τὴν ἐτυφάνεια τοῦ
φιλμικοῦ κείμενου ἔχουν ἀποτυπωθεῖ τὰ ἵχνη μᾶς
ἀπωθημένης σημαίνουσας ἀλυσίδας καὶ τὴ θέση
της ἔχει πάρει μὰ ἄλλη (ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ
χαρακτηρίσουμε σὰν σημαίνουσα - ἀφηγηματικὴ σ'
ἀντίθεση μὲ τὴν πρώτη, ποὺ θάταν σημαίνουσα - ση-
μαίνουσα), μποροῦμε νὰ ύποθέσουμε ὅτι τὰ ἵχνη
αὐτά, ἀν καὶ ἀπορροφημένα ἀπ' τὸ μηχανισμὸ
τῆς ἀναπαράστασης, συντελοῦν στὴ δημιουργία
μᾶς ἀόρατης ἢ μᾶλλον ἀδιόρατης ἀδιαφάνειας τοῦ
κείμενου. 'Η ἀδιαφάνεια αὐτὴ εἶναι τόσο περισσό-
τερο ἔντονη ὅσο περισσότερο συστηματικὴ εἶναι ἡ
ἄρθρωση τῶν ἱχνῶν μεταξύ τους καὶ σὲ σχέση μὲ
τὴ διαφάνεια τοῦ κείμενου τοῦ κλασικισμοῦ. 'Η
πυκνότητά τους κι ὁ τρόπος ἔνταξής τους μέσα σ'
ἔνα λιγότερο ἢ περισσότερο ὀργανωμένο σύστημα
προσδίδει στὸ κείμενο μὰ τάση ξεπεράσματος τοῦ

ίδιου του τοῦ ἑαυτοῦ κι ἐγκατάστασής του σ' ἔνα δεύτερο τόπο. ’Αλλ’ αὐτὴ ἡ συστηματικὴ ὄργανωση τῶν σημαινόντων ίχνῶν δὲν μπορεῖ νὰ ὑλοποιηθεῖ, νὰ καταδειχτεῖ καὶ νὰ καταγραφεῖ παρὰ γιόνον σὲ σχέση μὲ τὸν κριτικὸ λόγο, ὁ ὥποιος θὰ ἐπιχειρήσει αὐτὴ τὴν ταξινόμηση. ”Ηδη λοιπὸν βρισκόμαστε σ' ἔνα χῶρο ἀπ' ὅπου μιλᾶμε γιὰ ἔνα δεύτερο κείμενο. Στὴν «Ψυχὴ» μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὸ καθαρὰ αὐτὸ τὸ δεύτερο κείμενο ποὺ ὑφαίνεται πάνω στὸ πρῶτο: γιατὶ δὲν μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε τὸ πρῶτο «κείμενο τοῦ καθορισμοῦ», θὰ λέγαμε τὸ δεύτερο «κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ».

ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ

Κάθε στοιχεῖο είναι αὐτόνομο (π.χ. ή κατάδειξη κι ή άποκάλυψη τῆς ψύχωσης τοῦ Πέρκινς).

Κάθε στοιχεῖο συνδέεται μὲ τὸ προηγούμενο καὶ τὸ ἐπόμενο (π.χ. βαλσαμωμένα πουλιά / δὲ Πέρκινς κοιτάζοντας ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα / τὸ ἔγκλημα).

Κάθε στοιχεῖο παραπέμπει στὸ σπραγματικὸν (π.χ. ἡ περίπτωση τοῦ γιοῦ που κράτησε μαζί του τὸ πτῶμα τῆς μητέρας του, δηλαδὴ διηνεῖται καὶ ὁ Χίτσκοκ⁷).

Κάθε στοιχεῖο ἔχει ἕνα ὄνομα (π.χ. ὁ Πέρκινς εἶναι ὁ ψυχωτικὸς Πέρκινς).

ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΠΙΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ

Κάθε στοιχεῖο έξαρτά την
όπαρξή του ώποδε ξνα δλλο
(π.χ. ή έρμηνεία της ψύ-
κωσης τοῦ Πέρκινς ἀπὸ τὸν
μυχίατρο).

Κάθε στοιχεῖο μπορεῖ νὰ
συνδεθεῖ μ' όποιοδήποτε άλ-
λο στοιχεῖο ὡσού ἀπομακρυ-
σμένα κι ἀν βρίσκονται (π.
χ. βαλσαμωμένα πουλιά /
Ταριχευμένη μητέρα / τὸ
Σγκληρία).

Κάθε στοιχεῖο παραπέμπει στὸ «φιλμικό» (π.χ. ἡ περίπτωση τοῦ Πέρκανς που κρατάει μαζί του ἔνα σημαίνον κρυμμένο, σημαίνον που θὰ ἐριφανιστεῖ στὸ τέλος τοῦ φίλμ).

Κάθε στοιχεῖο χάνει τ' ὄνομά του (π.χ. δι Πέρκινς δὲν εἶναι μόνον δι ψυχωτικὸς Πέρκινς, ἀλλὰ ἕνας ἄλλος).

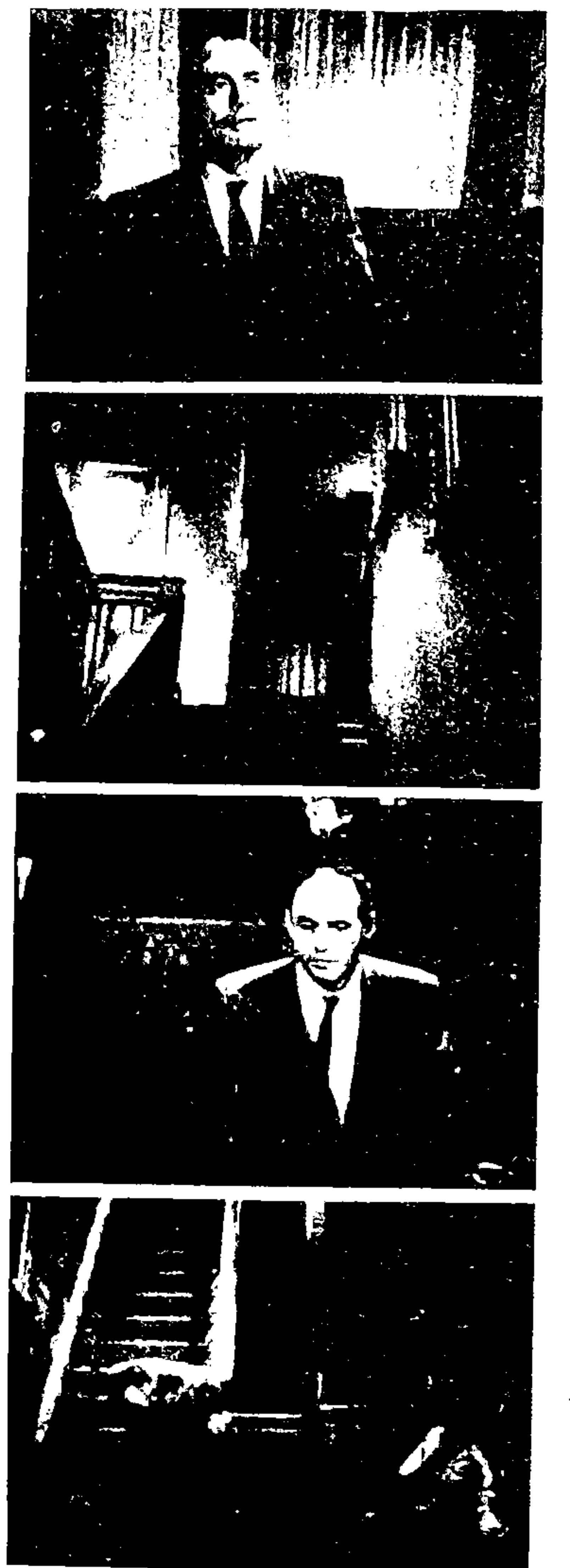
Μερικὲς παρατηρήσεις πάνω σ' αὐτὸ τὸν πίνακο:

I. Φανερὸ εἶναι ὅτι τὸ δεύτερο κείμενο ὅχι μόνο ἀναπτύσσεται πάνω στὸ πρῶτο ἀλλ' ἀρχίζει νέοντας πρὸς αὐτό.

II. Ὡτὶ τὸ πρῶτο κείμενο μᾶς προσφέρει σὰν διαφανές, σὰν διαπίστωση καὶ σὰν μαρτυρία, τὸ δεύτερο τείνει νὰ τὸ ἀντιστρέψει, νὰ τὸ γεμίσει κενὰ κι ἔουσπιαιπκά.

III. Έκείνο που παρουσιάζεται σαν κλινική περίπτωση (πρώτο κείμενο), τείνει να έριφανιστεί σαν κοινωνικό γεγονός (δεύτερο κείμενο).

Δεν θὰ μπορούσαμε ἄλλιως νὰ καταλάβουμε τὴ λειτουργικότητα ὁρισμένων στοιχείων στὴν «Ψυχὴ» ποὺ ξαφνιάζοντάς μας μὲ τὴν ἐπιθετικότητά τους μᾶς εἰσάγουν σ' ἕνα ἄλλο χῶρο, θὰ τολμούσαμε νὰ ποῦμε χῶρο τῆς ‘Ιστορίας. Τέτοια στοιχεῖα εἶναι π.χ. ἡ ἐκπληκτικὴ εἰσαγωγὴ στὸ φίλμ ὃπου καταδείχνεται ἡ πόλη, τὸ ξενοδοχεῖο,



τὸ δωμάτιο, ἡ ἀκριβὴς ὥρα καὶ τέλος τὰ πρόσωπα. "Η ἡ σκηνὴ τῆς ἐρμηνείας τῆς ψύχωσης τοῦ Πέρκινς ἀπ' τὸν ψυχίατρο, ἐρμηνεία ποὺ παίρνει τὴ μορφὴ μᾶς γενικότερης ἐρμηνείας κι ὅχι μόνο μᾶς ἀτομικῆς. "Η πάλι ἡ σκηνὴ τοῦ τέλους στὴν ὁποίᾳ δὲ Πέρκινς ἀπέναντι στὸν θεατὴ ἔξομολογεῖται τὶς φοβίες του μέσα σὲ μιὰ πλατύτερη φιλμική κίνηση ποὺ μοιάζει νὰ ἐπανεγγράφει τὴν ἴδεολογία τοῦ Χίτσοκ, τῆς ψυχανάλυσης καὶ τοῦ θεατῆ. Ἄλλα δὲν σκοπεύουμε νὰ προχωρήσουμε σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἀφοῦ ἄλλο εἶναι ἐδῶ τὸ ἀντικείμενό μας.

Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι δὲν τὸ δεύτερο κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ ἐπιχειρήσει νὰ συμπυκνώσει τὰ σημαίνοντα ἵχνη του θὰ σχηματίζοταν πράγματι ἔνα σημαίνον, ποὺ γλιστρώντας πάνω στὴν ἀράτη ἐπιφέρει τὸν θὰ διοχετευόταν ἀμέσως στὸ κείμενο τοῦ κλασικισμοῦ, κενὸν ἀπὸ νότημα (στὴν ἔννοια ποὺ παραπάνω τὸ προσδιορίσαμε), ὑποταγμένο στὸν κανόνες τῆς ἀφήγησης. Τὸ σημαίνον αὐτὸν ποὺ πράγματι ὑπάρχει σὰν τέτοιο στὰ πλαίσια τοῦ Χίτσοκοκικοῦ κείμενου θάπαιρνε τὴ θέση του στην παραπάνω τὸν ὑλικοῦ ἀπωθημένου σημαίνοντος γιὰ τὸ ὅποιο μιλήσαμε στὴν ἀρχή. Δὲν θὰ ἔπαινε δρῶς νάναι ἔνα ἄλλο φανταστικὸ σημαίνον, ἔνα δημιούργημα, ἔνα προϊὸν μᾶς διαδικασίας ποὺ λειτουργεῖ σ' ἔνα διαφορετικὸ πεδίο δὲν θὰ ἔπαινε ἀκόμη νὰ εἶναι τὸ προϊὸν μᾶς ὑπεξαίρεσης, ἐνὸς μασκαρέματος, ἔνα δομοίωμα τοῦ πραγματικοῦ σημαίνοντος. Ή γνήσια θέση του θὰ βρισκόταν ἄλλο, ἡ πηγὴ τῆς προέλευσης του δὲν θάταν αὐτὴ ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι. Ή αἵτια λοιπὸν τῆς κατασκευῆς αὐτοῦ τοῦ δομοίωματος εἶναι μετατοπισμένη ἀπ' τὴ θέση της, στὸ χώρο τῆς ὑποίας τὸ κείμενο τοποθετεῖ ἔνα μηχανισμὸ ποὺ θὰ ἀπωθήσει μὲ τὴ σειρά του τὶς ἐτερογενεῖς διεργασίες τῆς κατασκευῆς τοῦ σημαίνοντος. Τὰ τελικὰ προϊόντα τῶν ἀπωθήσεων αὐτῶν εἶναι δύο: 1) Τὸ δομοίωμα, 2) δομοίωμα ποὺ ὑποτίθεται διατάξει τὸ κατασκευάζει.

Τὸ Χίτσοκοκικό κείμενο λοιπὸν θὰ βρίσκεται γιὰ πάντα χαραγμένο ἀπὸ ἔνα σημάδι ποὺ θὰ προσπαθήσει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ν' ἀπωθήσει. Τὸ σημάδι αὐτὸν δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ παράγον (δομοίωμας κατασκευῆς τοῦ σημαίνοντος) καὶ στὸ παραγόμενο (τὸ σημαίνον). Κι ἡ ἀπώθησή του θὰ γίνει μὲ τὸν τρόπο μιᾶς ἀπόλυτης ἔλλειψης αἰτιολογησης: τὸ σημαίνον ἀπλούστατα δὲν βγῆκε ἀπὸ πουθενά! Τὸ παρήγαγε φυσικὰ δομοίωμα τοῦ Χίτσοκ (κι ὅχι τὸ φιλμικὸ κείμενο) γιὰ νὰ καταλήξει τοὺς θεατές του! Ἀπὸ δῶ καὶ τὰ «ἀπρόοπτα», τὰ «αἰνίγματά» καὶ τὰ «παράδοξα» τῶν φίλμ τοῦ Χίτσοκ.

Φανερὸς εἶναι δομοίωμας τρόπος μὲ τὸν ὅποιο δομοίωμα - Χίτσοκ ἀντικαθιστᾶ τὸ κείμενο τῶν φίλμ του, ρυθμίζοντας δομοίωμα τὶς σημασίες του. Κι ἔτοι μόνο μποροῦμε νὰ καταλάβουμε δλ' αὐτὰ τὰ πτώματα ποὺ ἔρχονται τὴ στιγμὴ ποὺ πρέπει νὰ ἔλθουν (ὅταν ἡ ἀφήγηση ἀδυνατεῖ νὰ κυλήσει πὰ ἀνενόχλητα κι ἀρχίζει τὶς διαδοχικές ἀ-

πωθήσεις ποὺ πάνω τους θὰ θεμελιωθεῖ), δλ' αὐτὰ τὰ βοηθητικὰ ἐργαλεῖα ποὺ δὲν ἥλθαν ἀπὸ πουθενά, οἱ ἄνθρωποι ποὺ ούρανοκατέβατοι σώζουν τὸν ἥρωα, τ' αὐτοκίνητα ποὺ χαλάνε στὴν ὥρα τους. Ο δολοφόνος ποὺ δολοφονεῖται στὸ «Τηλεφωνήσατε ὑσφάλειαν ἀμέσου δράσεως» (Dial M for murder, 1954), οἱ σκηνὲς τοῦ πούλμαν στὸ «Σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων»: τόσα νεκρὰ σημάνοντα ποὺ ἥλθαν ἀπ' τὸ πουθενά. Τὴν ἔνδειξή τους τὴ βρίσκουμε στὰ λόγια τοῦ ίδιου τοῦ Χίτσοκ:

«Ἡθελα νὰ φιλμάρω μιὰ μεγάλη σκηνὴ διαλόγου ἀνάμεσα στὸν Κάρυ Γκράντ καὶ σ' ἕνα ἀρχιτέκτονα τοῦ ἐργοστασίου μπροστὰ σὲ μιὰ ἀλυσίδα στὴν ὁποίᾳ κατασκευάζονται τ' αὐτοκίνητα. Περπατοῦν μιλώντας γιὰ ἔνα τρίτο πρόσωπο ποὺ Ἱωσῆς συνδέεται μὲ τὸ ἐργοστάσιο. Πίσω τους τὸ αὐτοκίνητο ἀρχίζει νὰ συναρμολογεῖται κορμάτικοι μιλάτι κι ἐπὶ πλέον τὸ γειμίζουν μὲ λάδι καὶ βενζίνη: στὸ τέλος τοῦ διαλόγου τους κοιτάζουν τὸ αὐτοκίνητο ποὺ συναρμολογήθηκε δλοκληρωτικὰ ἀπ' τὸ τύποτε, ἀπὸ ἔνα ἀπλὸ μπουλόνι καὶ λένε: «Περίφημο, ἔ!». Καὶ τότε ἀνοίγουν τὴν πόρτα τοῦ διαδικού κι ἔνα πτῶμα πέφτει ἀπὸ μέσα!»

ΤΡΥΦΦΩ: «Εἶναι μιὰ περίφημη ιδέα!»

ΧΙΤΣΟΚ: «Απὸ ποῦ θάχε πέσει τὸ πτῶμα; "Οχι ἀπ' τὸ ἀμάξι: στὴν ἀρχὴ ἦταν μιὰ ἀπλὴ βίδα! Τὸ πτῶμα ἔπεισε ἀπ' τὸ τί ποτε καταλαβαίνετε; Κι εἶναι Ἱωσῆς τὸ πτῶμα τοῦ τύπου" γιὰ τὸν ὅποιο μιλούσαν στὸ διάλογο.»

ΤΡΥΦΦΩ: «Νά τὸ τέλεια ἀναπιολόγητο!...»

Εἶναι φανερὴ ἡ ἀρνητικὴ στὴ φρούδικὴ ἔννοια τοῦ δροῦ (dénégation), μᾶς πραγματικῆς κατάστασης: τῆς ἀπόλυτης συνάφειας μεταξὺ τοῦ πτώματος καὶ τοῦ χώρου ἀπ' τὸν ὅποιο προῆλθε τοῦ παραγόμενου καὶ τοῦ παράγοντος. Κι ἀκριβῶς αὐτὸν τὸ τύποτε, τὸ πουθενὰ τοῦ πτώματος - σημαίνοντος ἀποτελεῖ τὴ στιγμὴ τοῦ ἀπωθημένου, τὴν ἔμφανισή του κάτω ἀπ' τὴ μάσκα τοῦ ἀνατιού: ἡ κλασικὴ τέχνη ποὺ αἰτιολογεῖ τὰ πάντα εἶναι ἀνίκανη γιὰ αἰτιολογήσει τὴ μεγάλη της ἀδυνατία, τὸν τρόπο ἀπόκρυψης τοῦ πραγματικοῦ καὶ τῆς εἰσδοχῆς στὸν τόπο του μιᾶς σειρᾶς δομοίωμάτων τοῦ πραγματικοῦ. Τὸ πτώμα σὰν πετυχημένη μεταφορὰ τοῦ νεκροῦ σημαίνοντος ἀναπαριστάνει μὲ ἀκρίβεια τί εἶναι ἐκεῖνο μπροστὰ στὸ ὅποιο ἡ ἀναπαράσταση τρέμει γιὰ τὴν ὑπαρξή της ἐπιθυμώντας τὸ μέχρι θανάτου: τὸ ζωτανὸ σὰν αἵτια τοῦ πόθου της καὶ σὰν ἐτερογένεια, τὸ ὑλικὸ στὴ σαρκική του ἀναδίπλωση σ' ἔνα ἄλλο τόπο κι ἔνα ἄλλο χρόνο, τὸ πραγματικὸ καὶ στὶς δυο του ἔκφανσεις: τὸ «χαμηλό» καὶ τὸ «ψηλό», τὸ «καθαρό» καὶ τὸ «βρώμικό», μέσα σὲ μιὰ ἔννοια ποὺ δοματάγι στὴ ἔργα του διαμόρφωσε. Πῶς δημοσία θὰ συντελεστεῖ αὐτό; Μὲ μιὰ θυσία. Πάντα μὲ μιὰ θυσία: «Τὸ ν' ἀναπαριστάνεις δὲν εἶναι λοιπὸν νὰ ἐπικαλεῖσαι αὐτὸν ποὺ ἥδη ὑπὸ τῷ ἡρῷ εἴ εἰ ἄλλα νὰ παράγεις, ἀπ' αὐτὸν ποὺ ποτὲ δὲν ὑπῆρξε

Digitized
of "Synchronic
by http://dlab.psl.uva.es



Ψυχώ (PSYCHO, 1960).

έκει, έτοις όπως είναι, μὲ σάρκα, μὲ κόκκαλα, μὲ πρόσωπο, μιὰ μορφὴ ποὺ παρεκκλίνει (ποὺ ἐγκαθιστᾶ ἀ λ λ ο ὅ τὸ πρωτότυπο/ύποστασή της) καὶ μὲ τρόπο ποὺ κατὰ προτίμηση νὰ μὴ βρίσκεται ἔκει, δηλαδὴ παντοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ ἔκει ὅπου τὸ ύποδείχνεις: «τὸ φανταστικὸ» (Ζὰν - Λουΐ Σεφέρ¹⁷).

Η φιλμικὴ τοῦ Χίτσκοκ προσφέρεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο σὲ μιὰ συστηματικὴ καταγραφὴ τῆς σειρᾶς τῶν όμοιωμάτων της, τῶν πτωμάτων της, ἐπιστρατεύοντας θανάτους κι ἐγκλήματα ἀκριβῶς γιὰ νὰ προσπαθήσει νὰ φτάσει τὸ δύνειρεμένο της εἴδωλο, ν' ἀρπάξει τὴν εὐκαιρία ποὺ θὰ ἐπιτρέψει «στὸ ζωντανὸ νὰ κάνει τὸ νεκρό, simulacro adsistere, νὰ είναι τὸ πραγματικὸ τοῦ συμβολικοῦ του μέσα στὴν πένθιμη ἀκολουθία» (Ζὰν - Λουΐ Σεφέρ, στὸ ίδιο). Είναι δὲ πόθος τοῦ Τζαίνρις Στιού. αρτ στὸ «Δεσμώτης τοῦ ἰλίγγου» (Vertigo, 1958) νὰ κάνει ἔρωτα μὲ μιὰ νεκρή, νὰ κατασκευάσει τὸ δόμοιώμα μιᾶς νεκρῆς, μ' ἄλλα λόγια νὰ ἐπιδοθεῖ σὲ μιὰ δουλειὰ ἀναπαράστασης, στὴν προσπάθειά του νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρρώστεια του καὶ ν' ἀγγίζει τὰ σύνορα τοῦ πραγματικοῦ. Κι αὐτὴ ἡ δημιουργία τοῦ τεχνητοῦ ποὺ θὰ πάρει τὸ δὲν ο μ α κ α ἵ τ ḥ ν δ ψ η τοῦ πραγματικοῦ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ λειτουργήσει σὲ συνάφεια μὲ μιὰ νεκρή χρονικότητα, μέσα στὸ ίδιο τὸ κέλυφος τοῦ χρόνου, μέσα σ' αὐτὸ τὸ νεκρὸ χρόνο τῶν νεκρῶν ἀναπαραστάσεων καὶ τῶν όμοιωμάτων ποὺ μοιραίσθη ἀπορρίψουν τὴ σημαίνουσα φύση τους, σ' αὐτὸ τὸ χρόνο ποὺ «παρεμβάλλεται μὲς τὸ πραγματικὸ κι «ἀφιερώνεται» στὴν ἀπορρόφηση τοῦ σημαίνοντός του», ποὺ «δόνομάζεται ἀναπαράσταση» (Σεφέρ).

Απὸ αὐτὴ τὴν ἀποφηθήσαται μιὰ μελέτη πάνω στὸ ρόλο τοῦ χρόνου μέσα στὸ ἔργο τοῦ Χίτσκοκ, στὸ ρόλο τοῦ θανάτου, τῶν τελετῶν, τῶν συναθροίσεων καὶ τῶν τεσσάρων ὑλικῶν στοιχείων: τοῦ νεροῦ, τῆς φωτιᾶς, τοῦ χώματος καὶ τοῦ ἀέρα.

Στὰ ἥλαισια αὐτοῦ τοῦ σημειώματος δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε τὴν βροχὴ καὶ τὶς δριμύλες στὴν «Ψυχώ», τὴν παρουσία τῶν ἀνέμων στὴ «Ρεβέκκα» (Rebecca, 1940), τοὺς δγκους τοῦ χιονιοῦ στὴν «Ἐξαφάνιση» (The lady vanishes, 1938), τὴν θάλασσα στὸν «Κυνήγι τοῦ κλέφτη» (To catch a thief, 1955), τὴν παρουσία τοῦ χώματος ποὺ πριγάζει ἀπὸ τὴν ἀντίθεση γυμνὸς χῶρος/δγκοι ἀπὸ ὑλὴ στὴ «Σκιὰ τῶν τεσσάρων γιγάντων» καὶ πιὸ «Σχισμένο παραπέτασμα», τὴν τεράστια πυρκαϊὰ στὴ «Ρεβέκκα»: μορφές τῆς ὑλῆς, εἰδωλα ιοῦ ἀκατόρθωτου.

Η θέση

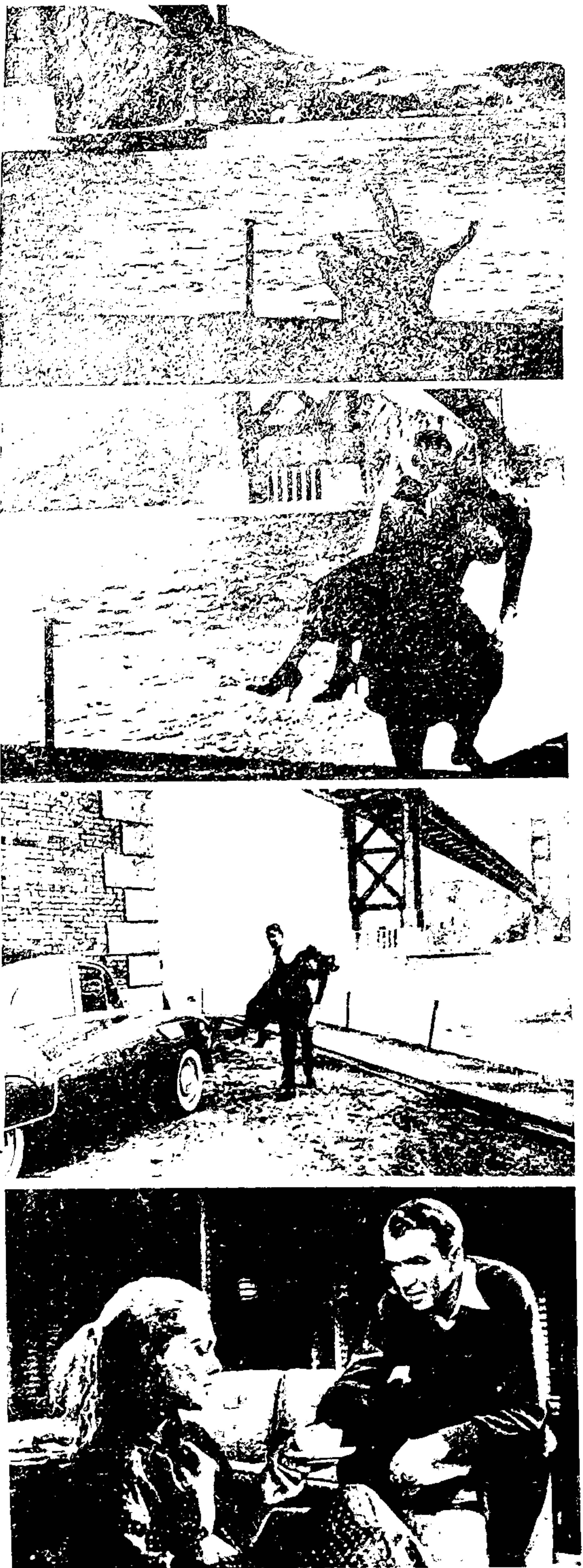
Λίγα λόγια γιὰ τὴ θεματικὴ τοῦ Χίτσκοκ: είναι μιὰ θεματικὴ τῆς «θέσης».

«Αν ἡ ψυχανάλυση μπορεῖ νὰ παρομοιαστεῖ μὲ μιὰ ἐπιστήμη τοῦ νοήματος, μιὰ ἐπιστήμη ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀνακαλύψει ἔνα νόημα ἔκει ὅπου αὐτὸ

φαίνεται ὅτι δὲν ύπάρχει (ἄρα ἐρευνᾶ τὶς κενὲς θέτεις κι ὅχι τὶς γεμάτιες), μποροῦμε νὰ μούμε ὅτι τὸ Χίτσκοκικὸ κείμενο παρουσιάζει ἀκριβῶς μιὰ τέτοια λειτουργία: ὁ Χίτσκοκικὸς ἥρωας ἔνταγμένος μέσα σὲ μιὰ δομὴ βρίσκεται ἔδω ἀπὸ τὴν πραγματική του θέση. Τὸ φίλμ κατασκευάζεται μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ ὁ ἥρωας νὰ εἰσχωρήσει πάλι στὴν κενὴ αὐτὴ θέση. Γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση τοῦ Λακάν δτὶ ἡ κενὴ θέση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ μᾶς ὀδηγήσει σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ σημαίνοντα ποὺ xάθηκαν ξαφνικὰ καὶ τὰ ὅποια περιείχε αὐτὴ: μ' ἄλλα λόγια τὰ xαμένα σημαίνοντα μιωρεῖ καὶ πρέπει νὰ ξαναβρεθοῦν ἐφ' ὅσον ύπάρχουν ἀ λ λ ο ὅ δηλαδὴ είναι ἀπωθημένα. Μπορεῖ νὰ βρεθοῦν xάρη στὴν ἀνάλυση καὶ πρέπει νὰ ξαναβρεθοῦν ὡστε ν' ἀποκατασταθεῖ ἡ iσορροπία κι ἡ ἀρμονία τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας.

Ο Χίτσκοκιδος ἥρωας φάνει συνειδητὰ (Vertigo) ἢ ἀσυνειδητὰ (North by Northwest) ν' ἀνακαλύψει τὰ xαμένα σημαίνοντα: είναι ἔνα νευρωτικὸ ύποκειμενο. Τὴν νεύρωση μποροῦμε νὰ τὴν ἀνακαλύψουμε σ' δλες τὶς τὶς μορφές: φοβία τοῦ Στιούαρτ στὸ Vertigo, κλεπτομανία τῆς ἥρωιδας στὸ Marnie, ἴδεοληψία τοῦ Γκράντ στὸ North by Northwest, ὑστερία τῆς Φονταίν στὸ Suspicion. Εἴτε τὸ ύποκειμενο θεραπευτεῖ (Vertigo, North by Northwest) εἴτε ἀποτύχει (Rear Window, Dial M for murder), ὁ μηχανισμὸς τῆς ψυχαναλυτικῆς πορείας είναι δὲν ίδιος. Τὸ ύποκειμενο θὰ διαβεῖ μέσα ἀπὸ λαθυρίνθους στὸν δόποιους δὲν ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ αίχμαλωτισμοῦ του, θὰ πρέπει νὰ διαβάσει τὰ ίχνη ποὺ δὲν κόσμος τοῦ ἐκλέμπει, νὰ λύσει ἔνα αίνιγμα (ποὺ δὲν θεατήσει τὸ γνωρίζει ἀπὸ τὰ πρίν), νὰ φωτίσει ἔνα μυστήριο. Μόνον ἔτοις μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ «ξεστράτιομα» τοῦ Χίτσκοκικοῦ ἥρωα ἀπὸ τὴν «κανονικὴ» πορεία του κι ἡ ἐμπλοκή του μέσα σ' ἔνα σκοτεινὸ σύστημα σημασιῶν, ποὺ μόνος του θὰ πρέπει νὰ διερευνήσει, σύστημα ποὺ ἀπὸ πρώτη ματιὰ είναι ξένο πρὸς τὸν κόσμο τοῦ ἥρωα. Ο Χίτσκοκ μόνον ἔτοις μπόρεσε νὰ συλλάβει τὴ σχέση τοῦ συνειδητοῦ μὲ τὸ ἀσυνειδητό: σὰν σκέση τοῦ «καθημερινοῦ κόσμου» μ' ἔνα ἄ λ λ ο σκοτεινό, ἄγνωστο κι ἐπικάνδυνο. Τὸ ύποκειμενο εἰσάγεται ἀμέσως σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, κόσμο τοῦ παιχνιδιοῦ, τοῦ σὲξ καὶ τοῦ θανάτου, φάνκοντας πάντα ν' ἀνακαλύψει ἔνα xαμένο νόημα.

Η ἔκθεση μιᾶς ἴδεοληπτικῆς νεύρωσης: δὲν ἥρωας τοῦ North by Northwest φάνει νὰ βρεῖ τὸν "Α λ λ ο, ἐκείνον ποὺ ἔχει τ' "Ονομά του καὶ ποὺ δὲν ύπάρχει παρὰ στὸ μέτρο ποὺ στὴ θέση του θὰ ύπάρχει μόνον ἔνα "Ονομά, σὰν καταδήλωση μιᾶς ἀπούσιας καὶ συμπαραδήλωση τοῦ πραγματικοῦ ἄλλου, ἐκείνου ποὺ τὸ στάτους του βρίσκεται κρυμμένο κάτω ἀπὸ τὸ "Ονομά, ἐφ' ὅσον δὲν φύση του είναι γιὰ τὸν ἥρωα τοῦ φίλμ ἔνα ἄγνωστο ἀντικείμενο: φύση σεξουαλική, φύση θηλυκή, ἡ κατάσκοπος τῆς ταινίας, ὁ ἔρωτας τοῦ ἥρωα. Ο Γκράντ ζώντας μέσα σὲ μιὰ παραγνώριση (βλέποντας τὰ πράγματα δύπας αὐτὰ καθρεφτίζον-



Θεσμώτης τοῦ Ηλίγγου (VERTIGO, 1958)

ται μέσα ἀπ' τὸν παραμορφωτικὸν καθρέφτη τῆς νεύρωσης/ἰδεολογίας) ἀδυνατεῖ νὰ τοποθετήσει στὶς πραγματικές τους θέσεις τ' Ὁνομα καὶ τ' Ἀντικείμενο (τοῦ πόθου): τὸ Ἀντικείμενο ἔχει ἔνα "Άλλο" Ὁνομα, τὸ Ὁνομα τοῦ Γκράντ ("Ὅνομα τοῦ" Ἄλλου στὰ μάτια του) ὑπάρχει μόνο καὶ μόνον ἐπειδὴ ἔνας Τρίτος τὸ κατασκεύασε, κάποιος ριζικὰ ξένος πρὸς τὸν ἥρωα: αὐτὸς δὲ Τρίτος εἶναι ἡ ἀντικατασκοπεία, ὁ μηχανισμὸς ποὺ ἐπεμβαίνει ἐπιτακτικὰ ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ στὸ ἀντικείμενο· αὐτὸς ποὺ κτίζει τὸ φανταστικὸν (τὸ ἀπὸν τοῦ πραγματικοῦ, τὸ ἰδεολογικό), ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ ὑποκείμενο καὶ τὸ συμπαρασύρει στὴν πορεία του. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ δὲ παρουσία τοῦ Οἰδίποδα εἶναι φανερή: ὁ μητέρα τοῦ ἥρωα ποὺ ἀρνεῖται νὰ παραδοθεῖ σ' αὐτὸν, ἀρνούμενη νὰ τὸν πιστέψει: ἀρνεῖται δηλαδὴ τὴ φαντασίωση ποὺ πάση τῆς κρύβεται ὁ γιός τῆς στὴν προσπάθειά του νὰ τὴν κατακτήσει κάτω ἀπὸ μιὰ - πραγματικὴ μορφή του. Τὸ Ὁνομα ποὺ τοῦ δίνουν, δὲ περιπέτειά του στὴν προσπάθεια νὰ βρεῖ τὸν κάποιον Του (μιὰ πραγματικὴ ἰδεολογικὴ περιπέτεια ποὺ συντελεῖται περισσότερο στὸ ἐσωτερικὸν διάστημα μᾶς συνειδησης), θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τὸ Οἰδίποδον καὶ νὰ περάσει στὸ σάδιο τῆς ἀνδρικῆς ἡλικίας: δὲ "Άλλος ἦταν" Ἄλλη· τὸ Ὁνομα τῆς ἦταν Ἄλλο. Υπῆρχε δηλαδὴ κάπι ποὺ περίσσευε κι αὐτὸς ἦταν ἔνα Ὁνομα, ἔνα Σημάνον ποὺ ἔπειρε νὰ βρισκόταν ἄλλο: τὸ μῆνυμα μᾶς κοινωνίας στὴν προσπάθειά της νὰ διασωθεῖ ἀπ' τὸν Ἄλλο (κι αὐτὴ τὴ φορὰ δὲ "Άλλος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ οἰκονομικὰ προσδιορισμένη τάξη ἀνθρώπων"), τὸν όποιο τὸ Χόλλυγουντ ἔβλεπε σὰν γκάγκστερ, ἀπωθώντας τὴν πραγματικὴ (ταξική) του θέση. Ο ἥρωας ἀποβάλλει αὐτὸς τὸ Ὁνομα κι ἀμέσως εἰσάγεται στὸ πραγματικό: τραῖνο μέσα σ' ἔνα τοῦννελ. "Η ἡ πτώση τῆς νεύρωσης κι ἡ ἄνοδος τοῦ σεξουαλικοῦ.

★

Στὸ ἀριστούργημα ποὺ λέγεται «Ἐξαφάνιση» (The lady vanishes), ἡ κυκλοφορία τοῦ σημαίνοντος (τοῦ μηνύματος ποὺ μεταφέρει ἡ γριὰ κατάσκοπος σ' ἔνα τραίνο) θὰ μᾶς παράσερνε νὰ συσχετίσουμε ἀκριβῶς μιὰ διύποκειμενικότητα διαγραμμένη μὲ διιδύγεια (ἡ γριὰ/ό ἥριας/ό "Άλλος") μ' ἐκείνη ποὺ μελετάει δὲ Λακάν στὸ «Σεμινάριο τοῦ κλεμμένου γράμματος». Τὸν καταναγκασμὸν τῆς ἐπανάληψης ποὺ δὲ Λακάν ἀνακαλύπτει στὸ διήγημα τοῦ Πόε «Τὸ κλεμμένο γράμμα», τὴ δημιουργία μᾶς νεύρωσης (κλοπὴ τοῦ σημαίνοντος, ἀναστροφὴ του) καὶ τὴν ἐξαφάνισή της (ἐπιστροφὴ τοῦ σημαίνοντος στὴ θέση του), παρουσιάζει τὸ φίλμ μέσα σὲ μιὰ διπλὴ πορεία, σεξουαλικὴ/ἰδεολογική. "Εχουμε ἔδω τὸ μύθο ἐνὸς μύθου, τὴν περιγραφὴ ἐνὸς μηχανισμοῦ· τὸ ὑποκείμενο, τὸ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟ ὑποκείμενο ἐμφανίζει τὴν ΜΗ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ φύση του. Η ἀναπαράσταση ὑφίσταται τὸ πρῶτο γερδό πλῆγμα: ἡ διαφά-

νειά της ἀρχίζει καὶ θολώνει, δὲ Χίτσοκος βγαίνει πρὸ αγματικὴ ἀπὸ τὸ χῶρο της, τὸ διοίωμα φανερώνεται ἀμυδρά. Ἀπ' αὐτὴ μόνον τὴν πλευρὰ ὑποστηρίζουμε δὲ τὸ κείμενο τοῦ Χίτσοκος ἀντιστέκεται στὸν κινηματογραφικὸν κλασικισμό· κι ἐδῶ μποροῦμε νὰ βροῦμε τὰ πρῶτα βήματα τῆς μοντέρνας τέχνης, τὴν ἐνδειξη δὲ τὸ ΧΙΤΣΟΚΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ, δὲ τὸ δομή του ὑπακούει σὲ μιὰ ἀρχὴ ἀποκέντρωσης ποὺ μᾶς προσφέρει καθαρότερα τὰ επίπεδα τοῦ λόγου του, ἀντίθετα π.χ. μ' ἐκεῖνο τοῦ Φόρντ, κείμενο συγκετωτισμοῦ. Τὴν ἀποκέντρωση αὐτὴ ὑπανικτήκαμε στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος», ὅπου μιλήσαμε γιὰ τὰ δύο κείμενα.

Στὸ τέλος τοῦ κεφάλαιου «Ἡ θέση 33» εἴπαμε δὲ τὸ Χίτσοκοικὸν κείμενο «ξεπέρασε» τὴν ἀναπάρασταση σ' ἔνα ἄλλο πεδίο. Τὰ εἰσαγωγικὰ σημανίουν δὲ αὐτὸς τὸ ξεπέρασμα εἶναι στὸ μεγαλύτερό του μέρος ἔνα διοίωμα ξεπεράσματος. Σημαίνουν ἀκόμη δὲ ὑπῆρχε πράγματι ἔνα ξεπέρασμα πολὺ δειλὸν στὴν ἀρχὴ, πιὸ ἔντονο στὸ τέλος (Ψυχώ). Μὲ τὴν ἔκφραση «ἄλλο πεδίο» ἐννοοῦμε ἀκριβῶς τὴν ἐξαφάνιση τοῦ ὑποκείμενου τῆς κλασικῆς ψυχολογίας καὶ τὸ φανέρωμα τοῦ "Άλλου". "Οχι δὲ τὸ ἰδεολογία τοῦ Χόλλυγουντ ἔπαιψε νὰ κυριαρχεῖ στὸν Χίτσοκο: ἀπλούστατα τὸ εἰδωλό της εἶναι ποὺ ἔσπασε: «ἡ ideo ἡ λειτουργία ἐνὸς δρισμένου ἀριθμοῦ μηχανισμῶν τῆς ἀναπάραστασης, ποὺ ἐκτελεῖται ἀπὸ τὴν ταινία, καταλήγει νὰ παράγει αὐτὰ τὸ ἀποτελέσματα ρηγμάτων, σπάζοντας δὲ τὴν ἰδεολογία, ποὺ ἀναμφισβήτητα κυριαρχεῖ στὴν ταινία, ἀλλὰ τὸ εῖδωλο τῆς μέσα στὴν ταινία» (Ζὰν Ναρμπονί, Ζὰν - Λουΐ Κομολλί¹⁵).

★

'Ο Χίτσοκος εἶναι ἔνας μεγάλος Ἰδεοληπτικός. "Αν τὰ φίλμ του ἀναπαριστοῦν τὴν πορεία μᾶς νεύρωσης (τοῦ κλασικοῦ), ἔνα φίλμ δὲν ὑπακούει στὸν κώδικα της: κατέχει τὴ θέση τοῦ "Άλλου", δὲ θεματική του δὲν εἶναι μιὰ θεματική Θέσης, μιὰ θεματική ψύχωσης. Πράγματι δὲ «Ψυχώ» παρουσιάζει μιὰ ριζικὴ ἀπότητη σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Χίτσοκο, Στὸ μέτρο ποὺ δὲ Χίτσοκοικὴ ἰδεολογία πηγάζει ἀμεσά ἀπ' τὸ Χίτσοκοικὸν μύθο, δὲ ἰδεολογία στὶς «Ψυχώ» διαμορφώνεται ἀλλιώπικα, σὲ σχέση μὲ τὸ μύθο της. Κι δὲ μύθος τῆς ταινίας μόνο φαινομενικά εἶναι δημοιος, μὲ τὸ γενικὸ μύθο τῶν ἀλλων ταινιῶν. Δὲν μποροῦμε ἐδῶ παρὰ νὰ σημειώσουμε δὲ τὸ φίλμ παίζοντας μὲ μιὰ ἀλυσίδα θεμάτων, "Ερωτας/Σὲξ/Ψύχωση/Θάνατος/"Εγκλημα/Θεός/Ψυχανάλυση, τὰ ἐγγράφει μ' ἔνα τρόπο διαφορετικὸ ἀπὸ στὸ φίλμ: δημοσεία τοῦ σημαίνοντος ἀποτυπώνει ἰσχυρὰ πάνω στὸ φιλμικὸ κείμενο τὰ σημαίνοντα ἐκεῖνα ποὺ θάκε ἀπωθήσει, τὰ πτώματα, τὰ διοιώματα ποὺ φανερώνουν τὴν πραγματική τους φύση. 'Ο

μύθος καθρεφτίζοντας τὸν ἔαυτό του ἐπιχειρεῖ νὰ σημάσει δὲ τὸ φίλμ: ἡ τρομακτικὴ δψη τοῦ εἰδώλου, ἡ βαθειὰ μαγικὴ φύση του ἀντανακλᾶται πάση, πάνω στὸν ίδιο τὸ μύθο: ἡ ἰδεολογία κλονίζεται μιὰ γιὰ πάντα. Τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτὸς παρὰ δὲ τὰ φίλμ τοῦ Χίτσοκο δὲν μποροῦν ν' ἀποτελέσουν ἔνα τελείως τελείως τὸν ΧΙΤΣΟΚΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ, δὲ τὸ δομή του ὑπακούει σὲ μιὰ ἀρχὴ ἀποκέντρωσης ποὺ μᾶς προσφέρει καθαρότερα τὰ επίπεδα τοῦ λόγου του, ἀντίθετα π.χ. μ' ἐκεῖνο τοῦ Φόρντ, κείμενο συγκετωτισμοῦ. Τὴν ἀποκέντρωση αὐτὴν μιλά τοῦ Μπατάγι¹⁶ ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, δὲ ὅποια ξεφεύγει ἀπὸ τὰς «λογικές» ἀπονομές;

'Η ἰδεοληψία τοῦ Χίτσοκο ἔχει πάντα τὴν ἀνάγκη τῆς Πραγματικότητας ἀπὸ τὴν διοίωμα τρέφεται, παραμορφώνοντάς την. Η παραμόρφωση δημοσεία στὸν Χίτσοκο καὶ στὸ Ροσελίνι. Πάνω σ' ἔνα Ιδεοληπτικό καὶ σ' ἔνα Μυστικιστή.

★

Προσπαθώντας νὰ καθορίσουμε τὸ δομή του μόνον βασικὰ στοιχεῖα τῆς φιλμικῆς τοῦ Χίτσοκο δὲν ισχυρίζομεστε δὲ ἀποτελοῦν τὸ ἀπαντήμα τοῦ έργου του. Αντίθετα δὲν ἀσκούμενος μὲ τὴν ἀρθρωση τῶν ταινιῶν του σὲ σύστημα, μὲ τὰ κύρια μοτίβα τῆς θεματικῆς του (πέρα ἀπὸ κείμη τοῦ Οἰδίποδα), μὲ τὴ θέση του πολιτικοῦ, τοῦ οἰκονομικοῦ, τὴν καταγραφὴ τῆς τεχνικῆς ἀπὸ τὴν οποία πηγάζει ἡ ἰδεολογία του κλπ. Τόσα θέματα, ποὺ δὲν τὰ ἐξέταζε κανεὶς ίσως νὰ στήριζε σὲ νέες βάσεις τὸ κείμενο του. Έδω δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ταξινομήσουμε δρισμένα συμπεράσματα ποὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰς παρὰ πάνω γραμμές, θέτοντας γενικές ἀρχές κι ἀποφεύγοντας νὰ θίξουμε τὰ δέδια τὰς έργα στὶς ουσία τους. Τὸ πρόβλημα τῶν πηγῶν τους μᾶς ἔνδιέφερε περισσότερο.

★

I. Ο Χίτσοκος ἔχει παρεξηγηθεῖ τελείως ἀπὸ τὴν κυριαρχοῦσα κριτική. Μόνο τὰ «Καγιέ ντυ Σινεμά» τὸν τελευταῖο καιρὸ μᾶς πρότειναν μιὰ ἀποτημονικὴ ἀντιμετώπισή του.

II. Τὸ Χίτσοκοικὸν κείμενο δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιτελεῖται μὲ μιὰ κειρονομία σφαιρική (μεταφυσικὴ κήμαιρα τοῦ κριτικοῦ λόγου), δοντας βασικὰ ἀντιφατικοῦ τύπου.

III. Τὸ καθρέφτισμα τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ βρίσκεται στὴ ρίζα τοῦ κείμενου του.

IV. Τὸ Χίτσοκοικὸν κείμενο εἶναι δικήμα τῆς ἀστικῆς (κεφαλαιοκρατικῆς) ἰδεολογίας: δὲ ἀφηγηματική του τελειότητα θεμελιώνεται πάνω σὲ ισχυρὰ πάνω στὸ φιλμικὸ κείμενο τὰ σημαίνοντα ἐκεῖνα ποὺ θάκε ἀπωθήσει, τὰ πτώματα, τὰ διοιώματα ποὺ φανερώνουν τὴν πραγματική τους φύση.

V. Τὰ τελευταῖα χρόνια μιὰ ἐξέλιξη σημάδεψε

τὸ ἔργο τοῦ Χίτσοκο: δὲ θάνατος τῆς κλασικῆς τέχνης ὑπῆρξε αὐτὸς τὸ σημάδι.

VI. Μὲ τὸν Χίτσοκο τίθενται οἱ βάσεις τοῦ κινηματογραφικοῦ μοντερνισμοῦ. "Εθεσε τὰ προβλήματά του μὲν ἔνα ἀξεπέραστο τρόπο. Καὶ δὲν ντράπηκε νὰ διολογήσει τὴ νεύρωσή του. Είναι ἔνας λόγος γιὰ νὰ τὸν ἀγαπάει κανείς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

15. Sade, Fourrié, Loyola, έκδ. Seuil.

16. Σύμφωνα μὲ τὸν Αντρέ Μαρτινέ, στὸ «Elements de linguistique générale», έκδ. Armand Colin, στὴ λέξη «δουλεύομε» μποροῦμε νὰ διακρίνουμε δύο μονήματα. Μόνημα εἶναι ἔνα σημεῖο, μὲν ἔντοτε μὲ δύο δψη, μὲ δύο σημαντικές, τὴν άνθρωπην, τὴν άνθρωπον, μὲ τ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (II)

τοῦ 'Αντρέ Μπαζέν

Τὸ λάτιμοτὶς αὐτῶν ποὺ περιφρονοῦν τὸ φιλμαρίσμένον θέατρο, τὸ ἔσχατο καὶ φαινομενικὰ ἀκλόνητο ἐπιχείρημά τους, εἶναι ἡ ἀναντικατάστατη ἱκανοποίηση ποὺ συνέδεται μὲ τὴν φωτικὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. «Ἡ ἴδιαιτερότητα τῆς θεατρικότητας» γράφει δὲ HENRI GOUHIER στὸ ESSENCE DU THÉÂTRE φέγκειται στὸ δτὶ εἰναι ἀδύνοτο νὰ εξεχωρίσεις τῇ δρᾶσῃ ἀπὸ τὸν ἡθοποιό, καὶ ἀκόμα: «Ἡ σκηνὴ δένεται δλεῖς τὶς ψευδαίσθησις ἀκόδη τὴν ψευδαίσθηση τῆς παρουσίας. Ὁ ἡθοποιὸς ἐμφανίζεται στὸν σκηνὴ μὲ τὴν ἀμφίση του, μὲ ἄλλη ψυχὴ καὶ ἄλλη φωνή, ἀλλὰ εἶναι ἐκεῖ, καὶ μονομάς ὁ χῶρος ἔνανθρος ἔνανθρος ἔνανθρος του καὶ τὴν διάρκεια τῆς πυκνότητάς του». Μὲ ἄλλα λόγια, ἀντίστροφα: ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ δεχτεῖ ὅλες τὶς πραγματικότητες ἔξω ἀπὸ τὸν πραγματικότητα τῆς φυσικῆς παρουσίας τοῦ ἡθοποιοῦ. «Ἀν εἶναι ἀλήθεια δτὶ ἔδω βρίσκεται ἡ οὐσία τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου, ὁ κινηματογράφος μὲ κανένα τρόπο δὲν θὰ ἥταν δυνατὸ νὰ τὴν διεκδικήσει γιὰ τὸν ἔσωτρο του. «Ἀν ἡ γραφή, τὸ στύλο, ἡ δραματικὴ δόμηση ἔχουν συλληφθῆ — δπως δφείλουν νὰ κάνουν— γιὰ νὰ δεχτοῦν ψυχὴ τε καὶ σώματι τὸν ἡθοποιὸ μὲ σάρκα καὶ δστᾶ, τὸ ἔγχειρημα ποὺ θὰ βάλει στὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου τὸ ειδωλοῦ ἢ τὴν σκιά του εἶναι ριζικὰ μάταιο. Τὸ ἐπιχείρημα δὲν μπορεῖ νὰ ἀπορριφθῇ. Οἱ ἐπιτυχίες τοῦ Λάρενς 'Ολιβιε, τοῦ Ού-έλλες ἢ τοῦ Κοκτὼ δὲν μποροῦν λοιπόν παρὰ νὰ εἶναι ἀμφισθήτησμες (ἄλλα γι' αὐτὸ χρειάζεται κακοπι-στία) ἢ ἀνεξήγητες: πρόκληση γιὰ τὸν αἰσθητικὸ καὶ γιὰ τὸν φιλόσιφο. Καὶ δὲν μποροῦν νὰ ἔκειθαρίσουν παρὰ μόνο ἀν ἀμφισθητήθει αὐτὴ ἢ κοινοτυπία τῆς θεατρικῆς κριτικῆς: «ἡ ἀναντικατάστατη παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ».

Ἡ ἔννοια τῆς παρουσίας

«Ως πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς θεωρητικῆς ἔννοιας τῆς «παρουσίας» ἐπιβάλλεται κατ' ἀρχὴν νὰ γίνουν μερικὲς παρατηρήσεις, γιατὶ φαίνεται δτὶ ὁ κινηματογράφος ἔρχεται ἀκριβῶς νὰ ἀναθεωρήσει τὴν ἀντίληψη ποὺ μπορούσαμε νὰ ἔχουμε γιὰ τὴν «παρουσία» πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς φωτογραφίας.

Ἡ φωτογραφικὴ — καὶ ἴδιαιτερα ἡ κινηματογραφικὴ — εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἔξομοιωθεῖ μὲ τὶς ἄλλες εἰκόνες καὶ, σὰν αὐτές, νὰ θεωρηθῇ ἔχωρη ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀντικειμένου; Ἡ παρουσία σὲ φυσικοὺς δρους καθορίζεται σὲ σχέση μὲ τὸν χρόνο καὶ τὸν χῶρο. Λέγοντας δτὶ κάποιος «εἶναι παρών» ἀναγνωρίζουμε δτὶ εἶναι σύχρονός μας καὶ διαπιστώνουμε δτὶ βρίσκεται στὴ ζώνη ποὺ πιάνουν φυσικὰ οἱ αἰσθήσεις μας (εἴτε ἡ ὅραση ὅπως ἔδω, εἴτε ἡ ἀκοή ὅπως στὸ ραδιόφωνο).

Μέχρι τὴν ἐμφάνιση τῆς φωτογραφίας καὶ ἔπειτα τοῦ κινηματογράφου, οἱ πλαστικὲς τέχνες, κυρίως σὰν περίπτωση τοῦ πορτραίτου, ἥταν οἱ μόνοι δυνατοὶ μεσολαβήτες ἀνάμενα στὴν συγκεκριμένη παρουσία καὶ τὴν ἀπουσία. Ἡ δικαίωση τους ἥταν ἡ ὁμοιότητα ποὺ διεγείρει τὴν φαντασία καὶ θογόθει τὴν μνήμη. Ἄλλα ἡ φωτογραφία εἶναι ἐντελῶς ἄλλο πράγμα. «Οχι εἰκόνα ἔνδος ἀντικειμένου ἢ ἔνδος σητοῦ, ἀλλὰ

Τὸ λιγώτερο ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε εἶναι δτὶ δὲν θὰ ἥταν δυνατὸ νὰ δοθῇ σὰν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ κινηματογράφο καὶ θέατρο μόνη αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς παρουσίας, χωρὶς νὰ ληφθῇ προηγούμενα ὑπὸ δψη τί διατηρεῖται στὴν δθόη δτὶ αὐτὴ τὴν παρουσία καὶ ποὺ φιλόσοφοι καὶ αἰσθητικοὶ δὲν τὸ ἔχουν ἀκόμα καθόλου ἔκειθαρίσει. Δὲν θὰ καταπιαστοῦμε ἔδω μ' αὐτὸ γιατὶ ἀκόμα καὶ μὲ τὸν κλασικὸ τρόπο ποὺ τὴν ἀντιμετωπίζει καὶ τὴν ἔξηγει ἔκτὸς τῶν ἀλλων δὲν HENRI GOUHIER, ἡ «παρουσία» δὲν μᾶς φαίνεται νὰ περικλείνει σὲ τελευταία ἀνάλυση τὴν ἔσχατη ούσια τοῦ θέατρου.

Ἀντίθεση καὶ ταύτιση

Μιὰ ἐιλικρινῆς ἀπὸ τὰ μέσα διερεύηση τῆς θεατρικῆς καὶ τῆς κινηματογραφικῆς ἥδονῆς, σὲ δτὶ ἔχει λιγώτερο διανοούμενοτικό, περισσότερο ἄμεσο. μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀναγνωρίσουμε στὴν χαρὰ ποὺ μᾶς ἀφήνει ἡ σκηνὴ δτὸν ἔχει τέσει ἡ αὐλαία κάτι τὸ πιό τοντοικό καὶ, ἀς τὸ παραδεχτοῦμε, τὸ πιό εὐγενικό — ἡ ἕσως θάπερε ποὺ πούμε τὸ πιό νορμαλ— ἀπὸ τὴν ἰκανοποίηση ποὺ ἔρχεται μετὰ ἀπὸ ἔνα καλὸ φίλμ. Θὰ μοιάζε νὰ ἔγαζαμε ἀπὸ τὴν σκηνὴ μιὰ καλύτερη συνείδηση. Κατὰ καποιον τρόπο γιὰ τὸν θεατὴ εἶναι σὰν νὰ ἥταν δλο τὸ θέατρο σὰν τὸν Κορνέιγ. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψηθήθητα μπορούσαμε δτὶ ποῦμε δτὶ καὶ στὰ καλύτερα φίλμ «κάτι λείπει». Εἶναι σὰν ἔνα ἀνάπτευκτο κατηγορία μαστηρίδων αἰσθητικό δραχυκύκλωμα νὰ μᾶς στερεῖ στὸν κινηματογράφο ἀπὸ μὰς κάποια ἔνταση ποὺ ἀποφασιστικά ἀποτελεῖ ἔδιον τῆς σκηνῆς. «Οσο ἀδύνατη καὶ ἄν εἶναι αὐτὴ ἡ διαφορά, ὑπάρχει, ἔστω κι ἀνάμεσα σὲ μὰς κακὴ ἔρασιτεχνη ἐρμηνείας καὶ τὴν πιό λαμπρή κινηματογραφική ἐρμηνεία τοῦ Λάρενς 'Ολιβιε. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση εἶναι κοινότητα καὶ ἡ ἐπιθύμηση τοῦ θεάτρου μετὰ πενήντα χρόνια κινηματογράφου καὶ μετὰ τὶς προφητείες τοῦ Μαρσέλ Πανιόλ ἀποτελεῖ ἥδη ἐπαρκὴ ἐμπειρικὴ ἀπόδειξη.

Στὴ ρίζα αὐτοῦ τοῦ σθήσιματος τῆς γοητείας ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ φίλμ θὰ μπορούσαμε ἀναμφισθήτητα νὰ ἀνακαλύψουμε μὰς διαδικασία ἀποπροσωποποίησης τοῦ θεατρή. «Ὀπως ἔγραψε ὁ Ρόζενκρατς τὸ 1937^ο σ' ἔνα ἄρθρο, θαθεὶα πρωτότυπο γιὰ τὴν ἔποχη του, τὰ πρόσωπα τῆς δόθησης εἶναι πολὺ φυσικὰ ἀντικείμενα ταύτισης, ἔνω τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς εἶναι μᾶλλον ἀντικείμενα διανοητικῆς ἀντίθεσης, γιατὶ ἡ πραγματικὴ παρουσία τους τοὺς δίνει μὰς ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ γιὰ νὰ μετατεθοῦμε σὲ ἀντικείμενα ἔνδος φανταστικοῦ κόδου στέπει νὰ ἐπέμετε ἡ ἐνεργητικὴ θέληση της σκηνῆς εἶναι ἀφαίρεση τῆς παρουσίας τοῦ ἡθοποιοῦ. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι ἀλήθεια δτὶ στὴν πηγὴ της ἡ ἀποτελεθματικότητα τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι ἀλήθεια δτὶ στὴν πηγὴ της σκηνῆς εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτὸν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικό φύλο στὸ δποὶο στηρίζεται συγκρατάει τὴν ἔκθεση. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε δτὶ ἡ δθόη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυνατία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε δλοὶ δτὶ συνδέεται μὲ τὴν

γουαίη δταν δ "Ορσον Γουέλλες σκορπάει στήν αίθουσα ήθοποιούς για νὰ πυροβολήσουν τὸ κοινὸ μὲ ρεθόλθερ δὲν ἔξαλείφει τὴ ράμπα, περνάει ἀπὸ τὴν άλλη μεριά. Οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ γίνανε καὶ γιὰ νὰ παραβιάζονται, ἀναμένεται ἀπὸ μερικοὺς παῖχτες νὰ κάνουν ζαθολιές¹⁴.

Σὲ σχέση λοιπὸν μὲ τὴν ἀντίρηση γιὰ τὴν παρουσία καὶ μόνο, τὸ θέατρο καὶ ὁ κινηματογράφος δὲν θὰ ἔταιν σὲ οὐσιαστικὴ ἀντίθεση. Ἐκεῖνο γιὰ τὸ διποῖο πρόκειται εἶναι μᾶλλον δυὸς ψυχολογικὲς παραλλαγὲς τοῦ θεάματος. Τὸ θέατρο στηρίζεται στὴν ἀμοιβαία συνείδηση τῆς παρουσίας τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ ἡθοποιοῦ, ἀλλὰ μὲ σκοπὸ τὸ παιχνίδι. Ἐνεργεῖ σὲ μᾶς μέσω μιᾶς συμμετοχῆς σὲ μιὰ δράση σὰν σὲ παιχνίδι διὰ μέσου τῆς ράμπας καὶ κάπως κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τῆς λογοκρισίας της. Στὸν κινηματογράφο ἀντίθετα ἀπολαμβάνουμε μοναχικά, κρυμένοι σὲ μιὰ σκοτεινὴ αἴθουσα, μέσα ἀπὸ μισάνοιχτες γρίλιες, ἔνα θέαμα ποὺ μᾶς ἀγνοεῖ καὶ ποὺ εἶναι μέρος τοῦ σύμπαντος. Τίποτα δὲν ἔρχεται νὰ ἀντιταχθεῖ στὴ φανταστικὴ μας ταύτιση μὲ τὸν κόσμο ποὺ δρᾶ μπροστά μας, ποὺ γίνεται ὁ κόσμος. Δὲν εἶναι πιὰ πάνω στὸ φαινόμενο τοῦ ἡθοποιοῦ σὰν πρόσωπο φυσικὰ παρὸν ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ συγκεντρωθεῖ ἡ ἀνάλυση, ἀλλὰ πάνω στὸ σύνολο τῶν ὅρων τοῦ «θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ» ποὺ ἀποσπᾶ τὴν ἐνεργητικὴ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ. Θὰ δοῦμε τότε ὅτι πρόκειται λιγώτερο γιὰ τὸν ἡθοποιὸ καὶ τὴν «παρουσία» του καὶ περισσότερο γιὰ τὸν ἀνθρώπο ντεκόρ.

‘Η ἄλλη ὅψη τοῦ ντεκόρ

Θέατρο χωρίς άνθρωπο δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ, ἀλλὰ τὸ κινηματογραφικὸ δράμα μπορεῖ νὰ δοθεῖ χωρὶς ἡθοποιούς. Μιὰ πόρτα ποὺ χτυπάει, ἔνα φύλλο στὸν άνεμο, τὰ κύματα ποὺ γλύφουν μιὰ ἀμμουδιὰ μποροῦν νὰ ἀποκτήσουν δραματικὴ δύναμι. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ κινηματογράφου δὲν χρησιμοποιοῦν τὸν άνθρωπο παρὰ μόνο θοηθιλτικά, σὰν κομπάρσο ἢ σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν φύση ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἀληθινὸ κεντρικὸ πρόσωπο. Ἀκόμα καὶ στὸν Νανούκ ἢ στὸν "Ανθρώπο τοῦ Αράν" ποὺ τὸ θέμα τοῦ φίλμ εἶναι ἡ πάλη τοῦ άνθρωπου καὶ τῆς φύσης, ἡ δράση δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ μιὰ δράση θεατρικὴ ἐφ' ὅσον ὁ δραματικὸς μοχλὸς δὲν στηρίζεται στὸν άνθρωπο, ἀλλὰ στὰ πράγματα. "Οπως εἶπε ὁ Ζάν - Πώλ Σάρτρ στὸ θέατρο τὸ δράμα ξεκινάει ἀπὸ τὸν ἡθοποιό, στὸν κινηματογράφο πηγαίνει ἀπὸ τὸ ντεκόρ στὸν άνθρωπο. Αὕτη ἡ ἀντιστροφὴ τῶν δραματικῶν ρευμάτων εἶναι ἀποφασιστικῆς σπουδαιότητας, ἀφορᾶ στὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς σκηνοθεσίας.

Πρέπει νὰ δοῦμε σ' αὐτὸ μιὰ ἀπὸ τὶς συνέπειες τοῦ φωτογραφικοῦ ρεαλισμοῦ. Βέβαια ὃν ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιεῖ τὴ φύση εἶναι ἐπειδὴ τὸ μπορεῖ: ἡ κάμερα παρέχει στὸν σκηνοθέτη ὅλες τὶς δυνατότητες τοῦ μικροσκόπου καὶ τοῦ τηλεσκόπου.

Οί τελευταίες ίνες ένδος σχοινιού πού πάει νὰ σπάσει καθώς καὶ ξνας δλάκερος στρατός πού έφορμάει σ' ένα λόφο είναι πιὰ έπεισθδια προσιτά. Γιὰ τὸ μάτι τῆς κάμερας τὰ δραματικὰ αἴτια καὶ τὰ δραματικὰ ἀποτελέσματα δὲν ἔχουν πιὰ ύλικὰ ὅρια. Μὲ τὴν κάμερα τὸ δράμα ἀπαλλάχτηκε ἀπὸ κάθε χρονικὸν καὶ χωρικὸν περιορισμό. 'Αλλὰ αὐτὴ ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὶς ἀπτὲς δραματικὲς δυνάμεις δὲν είναι ἀκόμα παρὰ μιὰ δευτερεύουσα αἰσθητικὴ αἴτια πού δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἔξηγήσει ριζικὰ τὴν ἀναστροφὴν ἀξιῶν ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ ντεκόρ. Γιατὶ τελικὰ συμβαίνει δικινηματογράφος νὰ ἀρνιέται θεληματικὰ νὰ χρησιμοποιήσει —εἶδαμε ἀκριβῶς ξνα τέτοιο παράδειγμα στοὺς Τρομεροὺς Γονεῖς— ένω τὸ θέατρο ἀντίθετα χρησιμοποιεῖ πολύπλοκο μηχανικὸν ἔξοπλισμὸν γιὰ νὰ δόσει στὸ θεατὴ τὴν ψευδαίσθηση

ντεκόρ ἀποτελεῖ τὰ ἐσωτερικὰ τοιχώματα αὐτοῦ τοῦ κουτιοῦ μὲ τὶς τρεῖς πλευρὲς καὶ ἀνοιχτοῦ πρὸς τὴν αἴθουσα, αὐτοῦ τοῦ κουτιοῦ πού είναι ἡ σκηνή. Αὔτες οἱ ψεύτικες προοπτικές, αὐτὲς οἱ προσόψεις, αὐτὰ τὰ δασάκια ἔχουν μιὰ ἄλλη ὅψη πού είναι ἀπὸ Ὁφασμα, καρφιὰ καὶ ξύλο. Κανένας δὲν ἀγνοεῖ ὅτι ὁ ἥθοποιός πού «ἀποσύρεται στὰ διαμερίσματά του» —ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς αὐλῆς ἢ ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ κήπου— πάει στὴν πραγματικότητα στὸ καμαρίνι του νὰ θύγαλει τὸ μακιγιάζ. Αὔτὰ τὰ λίγα τετραγωνικὰ μέτρα φωτὸς καὶ ψευδαίσθησης περιστοιχίζονται ἀπὸ μηχανικὸν ἔξοπλισμὸν καὶ παρασκήνιο πού σχηματίζουν λαθύρινθους κρυψιμένους ἀλλὰ γνωστοὺς χωρὶς αὐτὸν νὰ ἔνοχλεῖ καθόλου τὴν εύχαριστην τοῦ θεατῆ ποὺ παίζει τὸ παιχνίδι.

Επειδή κατέβηκε σε απόγονο της Ελένης η πρώτη σύζυγος του Αρχαιολόγου Κωνσταντίνου Καραϊσκάκη.

στοιχεῖο τῆς σκηνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, εἶναι ἔνας χῶ-
ρος ὄλικὰ κλειστός, περιορισμένος, ἐγγεγραμμένος,
καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ χῶρο οἱ μόνες «ἀνακαλύψεις»
ποὺ μποροῦν νὰ γίνουν εἶναι οἱ «ἀνακαλύψεις» ποὺ
κάνει ἡ συγκαταβατική φαντασία μας. Οἱ φανερὲς ἐ-
πιφάνειες του εἶναι στραμμένες πρὸς τὸ ἐσωτερικό,
ἀπέναντι στὸ κοινὸ καὶ στὴν ράμπα ὑπάρχει χάρη
στὴν ἄλλη ὅψη του καὶ χάρη στὸ δτὶ δὲν ἔχει συνέ-
χεια πιὸ πέρα, ὅπως ὁ ζωγραφικὸς πίνακας ὑπάρχει
χάρη στὸ κάδρο του¹⁵. “Οπως ὁ πίνακας δὲν συγχέε-
ται καθόλου μὲ τὸ τοπίο ποὺ παριστάνει καὶ οὔτε εἰ-
ναι ἔνα παράθυρο σὲ τοῖχο, ἔτσι καὶ ἡ σκηνὴ καὶ τὸ
τεκόρ ὅπου ἔκτυλίσσεται ἡ δράση εἶναι ἔνας αἰσθη-
τικὸς μικρόκοσμος βαλμένος μὲ τὸ ζόρι μέσα στὸν
κόσμο ἀλλὰ οὐσιαστικὰ ἐτερογενῆς ως πρὸς τὴν Φύ-
η ποὺ τὸν περιβάλλει.

• Άλλοιως είναι στὸν κινηματογράφο ποὺ ἔχει σὰν ρχὴν νὰ ἀρνιέται σύνορα στὴ δράση. Ἡ ἔννοια δρα-
ματικὸς χῶρος είναι ὅχι μόνο ξένη ἀλλὰ καὶ ἔρχεται
ἐπειδὴ ἀντίφαση οὐσιαστικὴ μὲ τὴν ἔννοια δθόνη. Ἡ δ-
θόνη δὲν είναι κάδρο σὰν τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα, ἀλ-
λὰ ἐνοιγμα ποὺ δὲν ἀφήνει νὰ βλέπουμε πα-
ρὰ μόνο ἔνα μέρος τοῦ ἐπεισόδιου. “Οταν ἔνα πρόσω-
πο βγαίνει ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς κάμερα, παραδεχόμαστε
τι φεύγει ἀπὸ τὸ διπτικὸ πεδίο, ἀλλὰ συνεχίζει νὰ ύ-
πάρχει μὲ τὴν ἴδια μορφὴ σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ντεκόρ
μᾶς είναι κρυμμένο. Ἡ δθόνη δὲν ἔχει παρασκή-
να, δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει χωρὶς νὰ καταστρέψει
τὴν ἴδιατερα δικιά της ψευδαίσθηση ποὺ είναι τὸ νὰ
άνει ἔνα ρεβόλθερ ἢ ἔνα πρόσωπο κέντρο τοῦ σύμ-
αντος. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς σκηνῆς, ὁ χῶρος
ῆς δθόνης είναι φυγόκεντρος.

Τὸ ἄπειρο ποὺ χρειάζεται τὸ θέατρο, ἐπειδὴ δὲν
ἀντίταν δυνατό νὰ εἶναι χωρικό, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι
καρά τὸ ἄπειρο τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Περιτριγυρι-
μένος ἀπὸ αὐτὸν τὸν κλειστὸν χῶρον ὁ ἡθοποιός εἶναι
τὴν ἔστια ἐνδές διπλοῦ κοίλου καθρέφτη. 'Απὸ τὴν
ἴθουσα κι ἀπ' τὸ ντεκόρ συγκλίνουν πάνω του οἱ
κοτεινὲς φωτιὲς τῶν συνειδήσεων καὶ τὰ φῶτα τῆς
άμπας. 'Αλλὰ αὐτὴ ἡ φωτιὰ ποὺ τὸν καίει εἶναι
αἱ ἡ φωτιὰ τοῦ δικοῦ του πάθους καὶ τοῦ σημείου
οὐ ἔστιασης: ἀνάβει σὲ κάθε θεατὴ μιὰ συνένοχη
λόγα. "Οπως δὲ ὠκεανὸς μέσα στὸ κοχύλι, τὸ δρα-
ατικὸ ἄπειρο τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς μουγκρίζει
αἱ διαθλάται στὰ ἔσωτερικὰ τοιχώματα τῆς θεατρι-
ῆς, σφαίρας. Γι' αὐτὸν αὐτὴ ἡ δραματουργία εἶναι
ατ' οὔσια ἀνθρώπινη, ἔχει τὸν ἀνθρωπὸ γιὰ αἵτια
αἱ γιὰ θέμα.

Στὴν δόθην δὸνθρωπος παύει νὰ εἶναι ἡ ἔστια τοῦ
δράματος γιὰ νὰ γίνει (ἐνδεχόμενα) τὸ κέντρο ἐνὸς
ύμπαντος. Ἐδῶ τὸ σὸκ τῆς δράσης του μπορεῖ νὰ
ετυλίξει τὰ κύματά του στὸ ὅπειρο. Τὸ ντεκόρ ποὺ
δν περιβάλλει εἶναι τόσο παχὺ ὅσο καὶ δὲ κόσμος.
Λκόμα δὲ ηθοποιὸς καθ' ἑαυτὸς μπορεῖ νὰ λείπει για-
Ἐδῶ δὲ δὸνθρωπος δὲν ἔχει à priori κανένα προνόμοιο
ἐ σχέση μὲ τὸ ζῶο ἢ μὲ τὸ δάσος. Ὁμως τίποτα δὲν
ποκλείει νὰ εἶναι δὸνθρωπος τὸ κύριο καὶ τὸ μονα-
κὸ κέντρο τοῦ δράματος (ὅπως στὴν Ζ ἀν ν τ'
Αρκ τοῦ Ντράγιερ) καὶ σ' αὐτὸς δὲ κινηματογρά-
πος μπορεῖ θαυμάσια νὰ ξεπεράσει τὸ θέατρο. Ἡ
δράση τῆς Φαίδρας ἢ τοῦ Βασιλιά Ληρ
εν εἶναι λιγότερο κινηματογραφικὴ ἀπὸ δτὶ θεατρι-
ή, καὶ δὲ θάνατος ἐνὸς κουνελιοῦ, ποὺ τὸν βλέπουμε
τὸν ΙΚ αν όνα τοῦ Παιχνιδιοῦ μᾶς
γγίζει τόσο καὶ δὲ θάνατος τῆς γατούλας τῆς
λνιὲς ποὺ τὸν μαθαίνουμε ἀπὸ ἀφήγηση.

Άλλα δὲν δ Ρακίνας, δ Σαΐζπηρ ή δ Μολιέρος δὲν
ιδέχονται μεταφορὰ στὸν κινηματογράφο μὲ ἀπλὴ
λαστικὴ καὶ ἥχητικὴ καταγραφή, αὐτὸς συμβαίνει
τειδὴ δ χειρισμὸς τῆς δράσης καὶ τὸ στύλον διά-
ργου ἔγιναν σὲ συνάρτηση μὲ τὸν ἀντίκτυπό τους
τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς αἴθουσας. Αὕτω ποὺ εἶναι Ι-
ατέρα θεατρικὸ σ' αὐτὲς τὶς τραγωδίες δὲν εἶναι

τόσο ή δράση τους ὅσο ή άνθρωπινη —ἅρα λεκτική— προτεραιότητα που δόθηκε στὴν δραματικὴ ἐνέργεια

Τὸ πρόβλημα τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου, τουλάχιστον γιὰ τὰ κλασικὰ ἔργα, δὲν ἔγκειται τόσο στὴ μεταφορὰ μιᾶς «δράσης» ἀπὸ τὴν σκηνὴν στὴν δθόνη, ὃσο στὴν μεταφορὰ ἐνὸς κειμένου ἀπὸ ἕνα δραματουργικὸ σύστημα σὲ ἕνα ἄλλο, χωρὶς ὅμως νὰ χάσει τὴν ἀποτελεσματικότητά του. Στὴν ούσια λοιπὸν δὲν εἶναι ἡ δράση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου ποὺ ἀνθίσταται στὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὶς μορφὲς τῆς ἵντριγκας ποὺ θὰ ἥταν ἴσως εὔκολο νὰ προσαρμοστοῦν στὴν ἀληθοφάνεια τῆς δθόνης, ἡ λεκτικὴ φόρμα ποὺ τὰ αἰσθητικὰ δεδομένα ἢ οἱ κουλτουρίστικες προκαταλήψεις μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ τὴν σεβαστοῦμε. Αὕτη εἶναι ποὺ ἀρνιέται νὰ πιαστεῖ στὸ παράθυρο ποὺ εἶναι ἡ δθόνη. «Τὸ θέατρο», ἔγραφε ὁ Μπωντλαίρ, «εἶναι ὁ πολυέλαιος». «Αν χρειάζεται νὰ ἀντιτάξουμε ἕνα ἄλλο σύμβολο στὸ τεχνιτὸ κρυστάλλινο, γυαλιστερό, πολυεδρικὸ καὶ ἐγγράψιμο ἀντικείμενο ποὺ ἀντανακλᾷ τὸ φῶς γύρω ἀπὸ τὸ κέντρο του καὶ μᾶς αἰχμαλωτίζει στὸ φωτοστέφανό του, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ὁ μικρὸς φακὸς τῆς ταξιθέτριας ποὺ διασχίζει σὰν ἀνέβαιος κομήτης τὴν νύχτα ποὺ δνειρευόμαστε ξύπνιοι: τὸ διάχυτο, χωρὶς γεωμετρία καὶ δρια χῶρο ποὺ περιτριγυρίζει τὴν δθόνη.

Ἐπομένως, ἡ Ἰστορία τῶν ἀποτυχιῶν καὶ τῶν πρόσφατων ἐπιτυχιῶν τοῦ φιλμαρισμένου θέατρου, θὰ εἶναι ἡ Ἰστορία τῆς ἐπιδεξιότητας τῶν σκηνοθετῶν ως πρὸς τὰ μέσα συγκράτησης τῆς δραματικῆς ἐνέργειας σὲ ἕνα περιβάλλον ποὺ νὰ τὴν διτανακλᾶ ἢ τουλάχιστον ποὺ νὰ τῆς δίνει ἀρκετή διτίχηση ώστε νὰ γίνεται ἀκόμα διτιληπτή ἀπό τὸν θεατὴ τοῦ κινηματογράφου. Θὰ εἶναι δηλαδὴ ἡ Ἰστορία μιᾶς αἰσθητικῆς, ὅχι τόσο τοῦ ἡθοποιοῦ ὅσο τοῦ ντεκόρ καὶ τοῦ ντεκουπάζ.

Καταλαβαίνουμε ήδη ότι τὸ φιλμαρισμένο θέατρο είναι ριζικά καταδικασμένο σὲ ἀποτυχία δταν περιορίζεται λίγο ἢ πολὺ σὲ φωτογράφηση τῆς σκηνικῆς παράστασης, κυρίως μόλιστα δταν ἢ κάμερα ἐπιδιώκει νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε τὴν ράμπα καὶ τὰ παρασκήνια. Ἡ δραματικὴ ἐνέργεια τοῦ κειμένου, δὲ τὶ νὰ ἐπιστρέψει στὸν ήθοποιό, χάνεται χωρὶς ἥχω στὸν κινηματογραφικὸ αἴθέρα. "Ἐται ἐξηγεῖται πῶς ἔνα φιλμαρισμένο θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ είναι καλὰ ταγμένο μέσα σὲ ἀληθοφανῆ ντεκόρ καὶ νὰ μᾶς φαίνεται ὅλοκληρωτικὰ ἐκμηδενισμένο. Είναι ἡ περίπτωση τοῦ Ταξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευές — γιὰ νὰ ξαναχρησιμοποιήσουμε αὐτὸ τὸ βολικὸ παράδειγμα. Τὸ θεατρικὸ ἔργο είναι ἐκεῖ, μπροστά μας, φαινομενικὰ διαλλοίωτο, ἀλλὰ δύειο ἀπὸ κάθε ἐνέργεια, σὰν συσσωρευτὴς ποὺ ἀποφορτίστηκε ἀπὸ κάποια ἀράτη γείωση.

Αλλὰ πέρα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ ντεκόρ, στὴν σκηνὴν ἢ στὴν δύθόνη, βλέπουμε καλὰ ὅτι σὲ τελευταία ἀνάλυση τὸ πρόβλημα ποὺ θάλαμε εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ. Καὶ πάντα σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα ὀδηγεῖται κανεὶς ὅταν μίλασει γιὰ κινηματογράφο.

‘Η ὁθόνη καὶ ὁ ρεαλισμὸς τοῦ χώρου

Είναι πραγματικά εύκολο άπό τη φωτογραφική φύση τοῦ κινηματογράφου νὰ συμπεράνουμε τὸ ρεαλισμό του. Ἡ ὑπαρξη ἐνὸς θαυματοποιοῦ ἢ φανταστικοῦ κινηματογράφου, ὅχι μόνο δὲν ἔρχεται νὰ κολοβώσει τὸν ρεαλισμὸ τῆς εἰκόνας ἀλλὰ είναι καὶ ἡ πιὸ δυνατὴ ἀπόδειξη κατ' ἀντίθεση αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ. Στὸν κινηματογράφο ἡ ψευδαίσθηση δὲν στηρίζεται καθόλου, ὅπως στὸ θέατρο, σὲ συμβάσεις σιωπηρὰ παραδεκτὲς ἀπὸ τὸ κοινό, ἀλλὰ ἀντίθετα στηρίζεται στὸν ἀναφαίρετο ρεαλισμὸ αὐτοῦ ποὺ τοῦ δείχνεται. Ἐδῶ τὰ τρύκ πρέπει νὰ είναι ύλικὰ τέλεια: ὁ «ἀδρατος ἄνθρωπος» νὰ φοράει πυτζάμες καὶ νὰ καπνίζει τσιγάρο.

Πρέπει ἀπ' αὐτὸν νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι καταδικασμένος νὰ περιορίζεται μόνο στὴν ἀναπάρασταση, ἀν ὅχι τῆς φυσικῆς πραγματικότητας, τουλάχιστον μιᾶς ἀληθιοφανοῦ πραγματικότητας ποὺ ὁ θεατὴς νὰ παραδέχεται ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴ φύση ὅπως τὴν γνωρίζει; Ἡ σχετικὴ αἰσθητικὴ ἀποτυχία τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ θὰ ἐπιβεβαίωνε αὐτὴ τὴν ύπόθεση, γιατὶ ἀκριβῶς βλέπουμε καλὰ ὅτι τὸ Καλιγκάρι θέλησε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸν τοῦ ντεκόρ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ ἔτσι θὰ δίναμε μιὰ ἀπλοῖκη λύση σὲ ἕνα πρόβλημα ποὺ ἐπιδέχεται πιὸ λεπτὲς ἀπαντήσεις. Εἴμαστε πρόθυμοι νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ ὁδύνη εἶναι ἄνοιγμα πρὸς ἕνα τεχνητὸ σύμπαν, ὑπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὑπάρχει κοινὸς παρονομαστὴς ἀνάμεσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα καὶ τὸν κόσμο ποὺ ζοῦμε. Ἡ ἐμπειρία πού ἔχουμε γιὰ τὸ χώρο ἀποτελεῖ τὴν ὑποδομὴ τῆς ἀντληψης ποὺ σχηματίζουμε γιὰ τὸ σύμπαν. Παραφράζοντας τὴν διατύπωση τοῦ HENRI GOUHIER: «Ἡ σκηνὴ δέχεται ὅλες τὶς ψευδαισθήσεις, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ψευδαισθηση τῆς παρουσίας», θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε: «Μποροῦμε νὰ διώξουμε ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα κάθε πραγματικότα τοῦ μία: τὴν πραγματικότητα τοῦ χώρου».

Είναι ίσως ύπερβολικό νά λέμε «κάθε πραγματικότητα» γιατί άναμφισθήτητα δὲν θὰ ήταν δυνατό νά διανοηθοῦμε μιάς άνασύσταση του χώρου, άπαλλαγμένη άπό κάθε άναφορά στή φύση. Ο κόσμος τής δθόνης δὲν μπορεῖ νά άντιπαρατεθεῖ στὸ δικό μας, άναγκαστικά τὸν ύποκαθιστά άφοῦ ἡ Ἱδια ἡ ἔννοια κόσμος είναι χωρικά άποκλειστική. Γιά ένα χρονικό διάστημα τὸ φίλμ είναι τὸ Σύμπαν, ὁ Κόσμος, ἢ ὃν θέλετε ἡ Φύση. Θὰ άναγνωρίσουμε ὅτι ὅλα τὰ φίλμ ποὺ προσπάθησαν νά άνιικαστήσουν τὸν κόσμο τῆς ἐμπειρίας μας μὲ μιὰ φύσιη κατασκευασμένη καὶ ένα σύμπαν τεχνητὸ δὲν πέτυχαν ἔξ, ίσου. Παραδεχόμενοι τὶς άποτυχίες του Καλιγκάρι καὶ τῶν Νιμπέλούγκεν, άναρωτιόμαστε ποῦ ὀφείλεται ἡ άδιαφιλονίκητη ἐπιτυχία του Νοσφέρατου καὶ του Πάθους τῆς Ζάνντης "Αρκ (θεωροῦντες σὰν κριτήριο τῆς ἐπιτυχίας τὸ γεγονός ὅτι αὔτὰ τὰ τελευτσία φίλμ δὲν ἔχουν γεράσει). Κι δυνατές φαίνεται σὲ πρώτη ματιὰ ὅτι οἱ σκηνοθετικὲς μέθοδοι άνήκουν στὴν Ἱδια αἰσθητικὴ οἰκογένεια καὶ ὅτι, πέρα άπό τὶς διαφορὲς λόγω ταμπεραμέντου καὶ ἐποχῆς, μποροῦμε νά κατατάξουμε αὔτὰ τὰ τέσσερα φίλμ, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ «ρεαλισμό», σὲ ένα κάποιο «έξπρεσιονισμό». Άλλὰ ὃν θελήσουμε νά κοιτάξουμε άπὸ πιὸ κοντά, θὰ διακρίνουμε ὅτι ύπαρχουν άνάμεσά τους οὐσιαστικὲς διαφορὲς. Είναι προφανεῖς σὲ ὅτι άφορᾶ στὸν R. WIENE καὶ τὸν Μουρνάου. Τὸ Νοσφέρατο ύπτιλύσσεται ως ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ φυσικὰ ντεκόρ. Ένω στὸ Καλιγκάρι τὸ φανταστικὸ ζορίζεται νά γεννηθεῖ ἀπὸ παραμορφώσεις τοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ ντεκόρ. Η περίπτωση τῆς Ζάνντης "Αρκ τοῦ Ντράγιερ είναι πιὸ λεπτὴ γιατὶ ἔδω ἡ συμμετοχὴ τῆς φύσης μπορεῖ νά φανεῖ κατ' ἀρχὴν άνύπαρκτη. Πιὸ συγκεκριμένα τὸ ντεκόρ του JEAN HUGO δὲν είναι πολὺ λιγότερο τεχνητὸ καὶ θεατρικὸ ἀπὸ τὸ ντεκόρ ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὸ Καλιγκάρι. Η συστηματικὴ χρήση τοῦ γκρόπλαν καὶ τῶν σπάνιων γωνιῶν συντελεῖ γιὰ τὰ καλά στὸ νά καταστραφεῖ δ χῶρος. "Οσοι συχνάζουν σὲ κινηματογραφικὲς λέσχες ξέρουν ὅτι πάντα πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τοῦ φίλμ τοῦ Ντράγιερ δὲν παραλείπουν νά διηγηθοῦν τὴν περίφημη Ιστορία τῶν μαλλιῶν τῆς Φαλκονέττι ποὺ κόπηκαν πραγματικὰ γιὰ τὶς άνάγκες τῆς ύπόθεσης καὶ ὅτι άναφέρουν ἐπίσης τὴν ἀπουσία μακιγιάζ τῶν ήθοποιῶν. Άλλὰ συνήθως αὔτες οἱ Ιστορικὲς ήπουλησίες δὲν ξεπονήσουν πάντα θεατρολογία

φακικούεται τοσού κορικαν πραγματικά για τις αναγκές της ύποθεσης καὶ ὅτι ἀναφέρουν ἐπίσης τὴν ἀπούσια μακιγιάζ τῶν ἡθοποιῶν. Ἀλλὰ συνήθως αὐτὲς οἱ ιστορικὲς ὑπομνήσεις δὲν ξεπερνῶνται τὴν ἀνεκδοτολογία. Μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι αὗτὰ κρύβουν τὸ αἰσθητικὸ μυστικὸ τοῦ φίλμ, αὔτὸ ἀκριβῶς στὸ ὅποιο ὀφείλεται ἡ μακροβιότητά του. Χάρη σ' αὗτὰ τὸ ἔργο τοῦ Ντρά-

περ παύει νὰ ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὸ θέατρο καὶ δ-
μα θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε μὲ τὸν ἄνθρωπο. "Ο-
περισσότερο ἀποκλειστικὰ κατάφευγε ὁ Ντράγιερ
ἢν ἄνθρωπινη ἔκφραση τόσο περισσότερο ἔμελλε νὰ
ν ἀναγάγει σὲ φύση. "Ας μὴν ξεγελιώμαστε, αὐτὸ
πληθωρικὸ φρέσκο ἀπὸ κεφάλια εἶναι ἀκριβῶς τὸ
ντίθετο τοῦ φίλμ ποὺ στηρίζεται σὲ ἡθοποιούς: εἶναι
α ντοκυλανταὶρ προσώπων. Δὲν ἔχει τόση σημασία
οἱ ἐρμηνευτὲς «παίζουν» καλά, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ
θεατοελικὰ τοῦ ἐπισκοποῦ GAUCHON ἢ οἱ φακίδες
JEAN D' YD συμμετέχουν στὴ δράση. Σ' αὐτὸ τὸ
ωμένο σὲ μικροσκόπιο δράμα δλάκερη ἡ φύση πάλ-
ει κάτω ἀπὸ κάθε πόρο τοῦ δέρματος. Τὸ κούνημα
ᾶς ρυτίδας, τὸ δάγκωμα ἐνὸς χειλιοῦ εἶναι οἱ σει-
μικὲς διωνήσεις καὶ τὰ ρεύματα, οἱ ἀμπώτιδες καὶ οἱ
αλίρροιες αὐτῷ τοῦ ἄνθρωπινου φλοιοῦ. Ἀλλὰ τὴν
τέρμετη κινηματογραφικὴ εύφυΐα τοῦ Ντράγιερ τὴν
λέπουμε στὴν ἐξωτερικὴ σκηνὴ ποὺ κάθε ἄλλος σί-
υρα θὰ τὴ γύριζε σὲ στούντιο. Τὸ ντεκόρ ποὺ στή-
ηκε θυμίζει σίγουρα θεατρικὸ μεσαίωνα καὶ μινια-
τούρες. Μὲ μιὰ κάποια ἔννοια δὲν ὑπάρχει τίποτε λι-
ότερα ρεαλιστικὸ ἀπὸ αὐτὸ τὸ δικαστήριο μέσα στὸ
κροταφεῖο ἢ ἀπὸ αὐτὴ τὴν εἴσοδο μὲ τὴν κρεμαστὴ
έφυρα, ἀλλὰ ὅλα φωτίζονται ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἥλιου
ἢ ὁ νεκρωθάφτης πετάει ἀπὸ τὴν τρύπα του μιὰ
τυαριὰ ἀληθινὸ χῶμα¹⁶. Αύτὲς οἱ «δευτερεύουσες»
ἢ σὲ πρώτη ὅψη ἀντίθετες μὲ τὴ γενικὴ αἰσθητικὴ
τοῦ ἔργου λεπτομέρειες εἶναι ποὺ τοῦ προσδίνουν τὴν
κινηματογραφικὴ του φύση.

“Αν τὸ αἰσθητικὸ παράδοξο τοῦ κινηματογράφου φέσκεται σὲ μιὰ διαλεκτικὴ τοῦ συγκεκριμένου καὶ τοῦ ἀφηρημένου, στὸ δὲ ὅτι ἡ διθύνη εἶναι ἀναγκασμένη καὶ ἀποκτᾶ σημασία μὲ μόνο τὴν μεσολάθηση τοῦ πραματικοῦ, εἶναι ἀκόμα σπουδαιότερο νὰ διακρίνουμε καὶ στοιχεῖα τῆς σκηνοθεσίας ποὺ ἐπιβεβαιώνουν τὴν αντίληψη τῆς φυσικῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν καταστρέφουν. “Ομως εἶναι χοντροκομένο νὰ ὑποτάσσουμε τὴν αἰσθηση τῆς πραγματικότητας σὲ συσσώρευση πραγματικῶν γεγονότων. Ιποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τίς Κυρίες τοῦ κασους τῆς Βουλώνης σὰν ἔνα ἔξοχο εαλιστικὸ φίλμ ἀν καὶ ὅλα ἡ σχεδὸν ὅλα σ' αὐτὸν εἶναι στυλιζαρισμένα. “Ολα: ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀδιάφορο θόρυβο ἐνὸς χιονοκαθαριστήρα, τὸ μουρμούρισμα ἐπὸς καταράχτη ἢ τὸ σφύριγμα τοῦ χώματος ποὺ γλιτράει ἀπὸ ἔνα σπασμένο πορσελάνινο δοχεῖο. Αὗτοὶ θόρυβοι, διαλεγμένα ἄλλωστε προμεχτικὰ ὕστε νὰ εἶναι ἀδιάφοροι γιὰ τὴ δράση, εἶναι τοὺς ἔξασφαλίζουνταν ἀλήθεια τοῦ φίλμ.

Αφού ό κινηματογράφος είναι ούσιαστικά μιά
οραματουργία τής φύσης, δεν μπορεί νὰ ύπαρχει κι-
λματογράφος χωρὶς τὴ σύσταση ἐνὸς ἀνοιχτοῦ χώ-
ρου ποὺ ἀποκαθιστᾶ τὸ σύμπαν ἀντὶ νὰ περιλαμβάνε-
ται σ' αὐτό. Τὴν ψευδαίσθηση αὐτῆς τῆς αἴσθησης χώ-
ρου δὲν θὰ ἔταν δύνατο νὰ μᾶς τὴν δώσει ἡ διθύρη χω-
ρεῖς καταφύγει σὲ δρισμένες φυσικὲς ἐγγυήσεις.
Άλλὰ δὲν είναι τόσο ζήτημα κατασκευῆς τοῦ ντεκόρ,
φχιτεκτονικῆς ἢ μεγέθους, ἀλλὰ μᾶλλον ζήτημα ἀ-
ρμόνωσης τοῦ αἰσθητικοῦ καταλύτη ποὺ ὅν εἴμπαινε
ἀπειροστὴ δόση μέσα στὴ σκηνοθεσία θὰ ἀρκοῦ-
γιὰ νὰ τὴν μεταβάλει γρήγορα καὶ δλοκληρω-
κὰ σὲ «φύση». Μάταια τὸ τσιμεντένιο δάσος τῶν
ι μ π ε λ ο ὅ γ κ ε ν φαίνεται ἀτέλειωτο· δὲν πι-
τεύουμε τὸ χῶρο του δταν τὸ θρόισμα ἐνὸς καὶ μόνο
καριοῦ σημύδας ἀπὸ τὸν ὄνεμο κάτω ἀπὸ τὸν ἥλιο
κ ἔφτανε γιὰ νὰ φέρει στὸ μυαλὸ ὅλα τὰ δάση τοῦ
σμου.

"Αγ αύτὴ ἡ ἀνάλυση εἶναι σωστή, βλέπουμε ὅτι κυρίαρχο αἰσθητικὸ πρόβλημα στὸ ζήτημα τοῦ φιλο-
κρισμένου θεάτρου εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ντεκόρ.
Ἐπιδίωξη τοῦ σκηνοθέτη πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐκ νέου
τατροπὴ ἐνὸς χώρου στραμμένου μόνο πρὸς τὴν ἔ-
τερικὴ διάσταση, τοῦ κλειστοῦ καὶ συμβατικοῦ χώ-

ού τοῦ θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ, σὲ παράθυρο στὸν κόμο. Τὸ κείμενο δὲν φαίνεται ἀδύνατο ἢ χλιαρὸ στὸν Α μ λ ε τ τοῦ Λῶρενς ’Ολίβιε μὲ τὶς σκηνοθετικές αραφράσεις, πολὺ λιγότερο δὲ στὸν Μ ἄ κ θ ε θ οῦ Οὐέλλες. Αὐτὸ συμβαίνει παράδοξα στὶς σκηνοεσίες τοῦ GASTON BATY ἀκριβῶς στὸ βαθμὸ ποὺ ὑτὲς οἱ σκηνοθεσίες πασχίζουν νὰ δημιουργήσουν ἐπὶ σκηνῆς ἔνεκν κινηματογραφικὸ χῶρο, νὰ ἀρνηθοῦν ἢν ἄλλη· ὅψη τοῦ ντεκόρ, περιορίζοντας ἔτσι τὴν ἀνήχηση τοῦ κειμένου στὶς διακυμάνσεις τῆς φωνῆς τοῦ θεοποιοῦ καὶ μόνο χωρὶς νὰ ὑπάρχει τὸ ἀντηχεῖο, σὰν να διολὶ ἀπὸ τὸ ὅποιο ἔχουν μείνει μόνο οἱ χορδές του. Δὲν μποροῦμε νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ οὐσία τοῦ θεάτρου εἶναι τὸ κείμενο. Τὸ κείμενο, ποὺ ἔχει συλληθεῖ γιὰ τὴν ἀνθρωποκεντρικὴ ἔκφραση τῆς σκηνῆς αἱ ἔχει ἐπιφορτιστεῖ νὰ ἀναπληρώσει μόνο του τὴν ύση, δὲν μπορεῖ νὰ ἀπλωθεῖ σὲ ἔνα χῶρο διάφανο ἀν γυαλὶ χωρὶς νὰ χάσει τὸ λόγο ὑπαρξῆς του. Τὸ ρόβλημα λοιπὸν ποὺ μπαίνει γιὰ τὸν κινηματογραφιστὴ εἶναι νὰ δώσει στὸ σκηνικό του μιὰ δραματικὴ κιερότητα σεθόμενος ταυτόχρονα τὸ φυσικὸ ρεαλιμό του. ”Αιμα ἔχει λυθεῖ αὐτὸ τὸ παράδοξο τοῦ χώρου, δ σκηνοθέτης ὅχι μόνο δὲν ἔχει φόβο νὰ μεταφέρει στὴν δύνη τὶς θεατρικές συμβάσεις καὶ τὶς ἐπιτάξεις τοῦ κειμένου, ἀλλὰ ἀντίθετα ἔχει πιὰ κάθε ἐλευθερία νὰ στηριχτεῖ ἐπάνω τους. ”Απὸ κεῖ καὶ πέρα, ἐν μπαίνει πιὰ ζήτημα νὰ ἀποφύγει δ, τι «εἶναι θέατρο», ἀλλὰ τοσοῦς μπορεῖ καὶ νὰ τὸ ἀποκαλύψει ἀρνούνενος νὰ ἐφαρμόσει κινηματογραφικές εύκολίες, δικώς ὁ Κοκτώ στοὺς Τρομερούς Γονεῖς καὶ ὁ Οὐέλλες στὸν Μάκθεθ ἢ ἀκόμα ύπογραμμίζοντας τὸ θεατρικὸ μέρος ὅπως ὁ Λῶρενς ’Ολίβιε στὸν ’Ερρίκο V. ”Η προφανῆς ἐπιστροφὴ στὸ οιλμαρισμένο θέατρο ποὺ διαπιστώνουμε ἔδω καὶ δέκα χρόνια ἐγγράφεται οὐσιαστικὰ στὴν ιστορία τοῦ ντεκόρ καὶ τοῦ ντεκουπάζ. Εἶναι κατάκτηση τοῦ ρεαλισμοῦ. ”Οχι βέβαια τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ θέματος ἢ τῆς τεκφρασης, ἀλλὰ αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ χώρου ποὺ χωρὶς αὐτὸν ἡ κινούμενη εἰκόνα δὲν γίνεται κινηματογραφος.

Εναλογία παιχνιδιού

Αύτή ή πρόδος δὲν υπῆρξε δυνατή παρά μόνο φοῦ ή διντίθεση θέατρου - κινηματογράφου δὲν θα ζέταν πιά στὴν διντολογικὴ κατηγορία τῆς παρουσίας, ἀλλὰ σὲ μιὰ ψυχολογία παιχνιδοῦ. Ἐπὸ τὸ ἔνα στὸ ἄλλο περνᾶμε ἀπὸ τὸ ἀπόλυτο στὸ σχετικό, ἀπὸ τὴν διντινομία στὴν ἀπλὴ διντίφαση. "Ἄν ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὸ θεατὴ τὴν κοινωτικὴ συνείδηση τοῦ θεάτρου, ὅμως μιὰ κάποια ἐπιστήμη τῆς σκηνοθεσίας τοῦ ἐπιτρέπει τελικὰ —καὶ αὐτοῦ εἶναι ἀποφασιστικὸς παράγοντας— νὰ διατηρήσει στὸ κείμενο τὸ νόημα καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητά του. Τὸ μπόλιασμα τοῦ θεατρικοῦ κείμενου στὸ κινηματογραφικὸν ντεκόρ εἶναι κάτι ποὺ σήμερα μπορεῖ καὶ γίνεται μὲ ἐπιτυχία. Ἐπομένει αὐτὴ ή συνείδηση τῆς ἐνεργητικῆς διντίθεσης δινάμεσα στὸν θεατὴ καὶ τὸν ἡθοποιό, διντίθεση ποὺ συνιστᾶ τὸ θεατρικὸν παιχνίδι καὶ ποὺ τὴν συμβολίζει ή σκηνικὴ ἀρχιτεκτονική. Ἀλλὰ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ δὲν εἶναι δλότελα διδύνατο νὰ διαχθεῖ στὴν κινηματογραφικὴ ψυχολογία.

Τὰ ἔπιχειρήματα τοῦ ROSENKRANTZ γιὰ τὴν ἀνθεση καὶ τὴν ταύτιση θὰ χρειάζονται πράγματι μιὰ σοβαρὴ διόρθωση. Φέρουν ἀκόμα μιὰ σύγχιση, ποὺ τὴν συντηροῦσε ὁ κινηματογράφος στὴν κατάσταση ποὺ βρισκόταν στὴν ἐποχή του, ἀλλὰ ποὺ ὅλο καὶ πεισσότερο τὴν ἀποκαλύπτει ἢ σημερινὴ ἔξέλιξη. 'Ο ROSENKRANTZ φαίνεται νὰ κάνει τὴν ταύτιση ἀναγκαῖο συνώνυμο τῆς παθητικότητας καὶ τῆς φυγῆς. Στὴν πραγματικότητα ὁ μυθικὸς καὶ ὁνειρικὸς κινηματογράφος εἶναι πιὰ ἔνα εἴδος ποὺ ἀποτελεῖ ὅλο καὶ μικρότερο ποσοστὸ τῆς συνολικῆς παραγωγῆς.

έν πρέπει νὰ συγχέουμε καθόλου μιὰ συμπτωματικὴ
αὶ ιστορικὴ κοινωνιολογία μὲ μιὰ δημοφευκτη̄ ψυ-
χολογία: δυὸς κινήσεις τῆς συνείδησης τοῦ θεατῆς συγ-
λίνουσες ἀλλὰ καθόλου ὅμοιες. Δὲν ταυτίζομα: μὲ
ν ἵδιο τρόπο μὲ τὸν Ταρζάν καὶ μὲ τὸν ἐπαρχιακὸ
ημεέριο. ‘Ο μόνος κοινὸς παρονομαστὴς στὴ στάση
υ ἀπέναντι σ’ αὐτοὺς τοὺς ἥρωες, εἰναι ὅτι πιστεύω
αγματικὰ στὴν ὑπαρξή τους, ὅτι δὲν μπορῶ νὰ ἀρ-
θῶ (χωρὶς νὰ συμμετέχω στὸ φίλμ) νὰ μπῶ μέσα
ἡν περιπέτειά τους, νὰ τὴν ζήσω μαζί τους καὶ μά-
τα ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὸν κόσμο τους, «κόσμο» δχι με-
φορικὸ καὶ σχηματικὸ ἀλλὰ χωρικὰ πραγματικό.
Τὸ τὸ «ἀπὸ μέσα» δὲν ἀποκλείει, στὸ δεύτερο πα-
θειγμα, μιὰ δικιά μου συνείδηση ξέχωρη ἀπὸ τοῦ
ωα, συνείδηση ποὺ στὸ πρῶτο παράδειγμα δέχομαι
τὴν ἀλλοτριώσω. Αὔτοὶ οἱ συγκινησιακῆς προέ-
υσης παράγοντες δὲν εἰναι οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ
χντιώνονται στὴν παθητικὴ ταύτιση φίλμ σὰν τὴν
λ πίδα ἢ τὸν Πολίτη Κατηνὰ ἀπαι-
δὲν ἀπὸ τὸν θεατὴ μιὰ διανοητικὴ ἐπαγρύπνηση ἐν-
τιῶς ἀντίθετη ἀπὸ τὴν παθητικότητα. Τὸ πολὺ - πο-
ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε παραπάνω εἰναι. ὅτι ἡ
χολογία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας προσφέρει
φυσικὴ κλίση σὲ μιὰ κοινωνιολογία τοῦ ἥρωα
ρακτηριζόμενη ἀπὸ μιὰ παθητικὴ ταύτιση” ἀλλὰ
ὶ στὴν τέχνη ὅπως καὶ στὴν ἡθικὴ οἱ κλίσεις εἰναι
αγμένες καὶ γιὰ νὰ ξεπερνιοῦνται. ‘Ἐνω δ ἄνθρω-
πος τοῦ σύγχρονου θεάτρου ἐπιδιώκει συχνὰ νὰ ἀπα-
νει τὴ συνείδηση τοῦ παιχνιδιοῦ μὲ ἔνα εἶδος σχε-
κοῦ ρεαλισμοῦ τῆς σκηνοθεσίας (ἔτσι δ θαμώνας
Γκράν Γκινιόλ παίζει τὸν τρομαγμένο ἀλλὰ καὶ
σα στὸν πιὸ δυνατὸ τρόμο διατηρεῖ τὴν ἡδονικὴ
νείδηση ὅτι ὅλα εἰναι ἀπάτη), δ σκηνοθέτης τοῦ
ηματογράφου ἀνακαλύπτει ἀντίστοιχα τὰ μέσα
νὰ διεγείρει τὴν συνείδηση τοῦ θεατῆς καὶ νὰ προ-
κλέσει τὴν σκέψη του: κάτι ποὺ θὰ ἥταν ἀντίθεση
ὰ πλαίσια μιᾶς ταύτισης. Αὔτῃ ἡ ζώνη ἀτομικῆς
νείδησης, αὐτῇ ἡ προσωπικὴ σκοπιὰ μέσα στὴν ἔν-
ση τῆς ψευδαίσθησης, συνιστοῦν ἔνα εἶδος ἀτομι-
κοῦ ράμπας. Στὸ φιλμαρισμένο θέατρο δὲν εἰναι πιὰ
σκηνικὸς μικρόκοσμος ποὺ ἀντιτίθεται στὴ φύση
ἀλλὰ δ θεατὴς ποὺ ἀποκτάει συνείδηση. Στὸν κινη-
τογράφο δ “Α μ λ ε τ καὶ οἱ Τρομεροὶ¹
ονεῖς δὲν μποροῦν καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεφύγουν
τὸ τοὺς νόμους τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης:
ELSENEUR καὶ ἡ ROULOTTE ὑπάρχουν πραγμα-
τικά, ἀλλὰ ἔγω περιδιαθάξω ἔκει ἀδρατος, ἀπολαμ-
βάνοντας αὐτὴ τὴν ἀμφίρροπη ἐλευθερία ποὺ ἀφήνουν
τοισμένα ὅνειρα, «περπατάω», ἀλλὰ κρατώντας ἀπό-
γαση.

Βέθαια, αύτὴ ἡ δυνατότητα διανοητικῆς συνείδησης μέσα σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ταύτιση δὲν εἶναι δυνανά συγχέεται μὲ τὴν πράξη θέλησης ποὺ ἀποτελεῖ αυτοτικὸ στοιχεῖο τοῦ θεάτρου, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι οὕταιο νὰ θέλουμε νὰ ταυτίσουμε, ὅπως κάνει ὁ Παύλος, τὴ σκηνὴ καὶ τὴν ὁθόνη. Ὁσο συνειδητὸ καὶ ἔνπινο κι ἃν ξέρει νὰ μὲ κάνει ἔνα φίλμ, πάντως αὐτὸ ποὺ ἐπικαλεῖται δὲν εἶναι ἡ θέλησή μου: καὶ πολὺ ερισσότερο ἡ καλὴ θέλησή μου. Χρειάζεται τὶς προσθειές μου γιὰ νὰ κατανοηθεῖ καὶ ν' ἀρέσει, ἀλλὰ κι καὶ γιὰ νὰ ὑπάρξει. Φαίνεται πάντως, ἀπὸ τὴν Εἰρα, ὅτι αὐτὰ τὰ περιθώρια συνείδησης ποὺ ἐπιτρέπει ὁ κινηματογράφος ἀρκοῦν γιὰ νὰ θεμελείωσουν κι ἀποδεκτὴ ίσοδυναμία μὲ τὴν καθαρὰ θεατρικὴ ἀόλαυση, ὅτι ἐπιτρέπουν ὀπωσδήποτε νὰ διατηρηθεῖ οὔσια τῶν καλλιτεχνικῶν ἀξιῶν τοῦ θεατρικοῦ ἔρου. Τὸ φίλμ, ἃν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ισχυριστεῖ ὅτι ὑποκαθιστᾶ ὀλοκληρωτικὰ τὴ σκηνικὴ παράδοση, εἰσαι τουλάχιστον σὲ θέση νὰ ἔξασφαλίσει στὸ θέατρο μιὰ ἔγκυρη καλλιτεχνικὴ ὑπαρξη, νὰ μᾶς προσφέρει μιὰ ἀναλογικὴ εύχαριστηση. Δὲν μπορεῖ πρόγυματαρὰ νὰ πρόκειται γιὰ σύνθετη αἰσθητικὴ μηχανικὴ που ἡ πρωτότυπη θεατρικὴ ἀποτελεσματικότητα δὲ

είναι σχεδόν ποτέ άμεση, άλλα διατηρείται, άνασυντίθεται καὶ μεταφέρεται χάρη σὲ ένα σύστημα συνδέσμων (π.χ. «Ερρίκος V»), ένσχυσης (π.χ. Μάκεθ), επαγωγής ἢ άναμμιξης. Τὸ πραγματικὸ φιλμαρισμένο θέατρο δὲν είναι σάν τὸ γραμόφωνο, είναι σάν τὸ κύμα MARTELON.

Ηθικότητα

«Ετσι ἡ (βέβαιη) πρακτικὴ καὶ ἡ (πιθανὴ) θεωρία ἐπιτυχημένου φιλμαρισμένου θέατρου ἀποκαλύπτουν τὶς αἰτίες τῶν παλιῶν ἀποτυχιῶν. Ἡ σκέτη ἀπλῆ φωτογράφηση τοῦ θέατρου είναι ἔνα παιδαριώδες σφάλμα, ποὺ ἔχει ἀναγνωριστεῖ σὰν τέτοιο ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια καὶ πάνω στὸ δοῦλο δὲν ἀδίζει τὸν κάποιο νὰ ἐπιμείνει. Ἡ κινηματογραφικὴ «προσαρμογὴ» ἀργησε περισσότερο νὰ φανεῖ ὅτι είναι αἱρεση καὶ θὰ συνεχίσει ἀκόμα νὰ ἔγειραι μερικούς, ἀλλὰ ἔρουμε πιᾶ ποὺ δῆγει: σὲ ἰσχνές αἰσθητικὲς ποὺ δὲν ἀνήκουν οὔτε στὸ θέατρο οὔτε στὸ φίλμ, ταγγέλθηκε σὰν ἀμάρτημα ἐνάντια στὸ πνεῦμα τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἀληθινὴ λύση ποὺ φάνηκε τελικὰ συνίσταται στὸ νὰ καταλάβουμε διὰ τὸ ζήτημα δὲν είναι νὰ περάσουμε στὴν δόθην τὸ δραματικὸ στοιχεῖο —ἐναλλάξιμο ἀπὸ τὴν μιὰ τέχνη στὴν ἄλλη— ἐνὸς τοῦ δράματος. Τὸ θέμα ποὺ προσαρμόζεται δὲν είναι τὸ θέατρικὸ ἔργο τοῦ θέατρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἀντίθετα τὴν θεατρικότητα τοῦ θέατρου. Τὸ θέμα ποὺ προσαρμόζεται δὲν είναι τὸ θέατρικὸ ἔργο στὴ σκηνικὴ του ιδιαιτερότητα. Αὐτὴ ἡ ἀλήθεια ποὺ ἐπιτέλους ἀποκαλύψθηκε, θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ διατυπώσουμε συμπερασματικὰ τρεῖς προτάδοξες ἄμα τὶς σκεφτοῦμε γίνονται παράδοξες.

Ιον. Τὸ θέατρο σὲ βοήθεια τοῦ κινηματογράφου

«Η πρώτη πρόταση είναι διὰ τὸ φιλμαρισμένο θέατρο, σωστὰ θεωρημένο, δχι μόνο δὲν διαστρέφει τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ καὶ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὸν πλουτίσει καὶ νὰ τὸν ἀνυψώσει. Πρῶτα — πρῶτα ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο. Είναι δυστυχῶς ἐντελῶς θέσθιο διὰ τὸ δέσμος δρος τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς είναι πνευματικὰ πολὺ κατώτερος ἀνδχι ἀπὸ τὴν σύγχρονη θεατρικὴ παραγωγὴ (γιατὶ θὰ πρέπει νὰ περιλάβουμε καὶ τὸν JEAN de LETRAZ καὶ τὸν HENRY BERNSTEIN...) τουλάχιστον ἀπὸ τὴν πάντα ζωντανὴ θεατρικὴ κληρονομιά. «Εστω καὶ μόνο λόγω ἀρχαιότητας. «Ο αἰώνας μας είναι διὰ αἰώνας τοῦ Σαρλὼ στὸν ἴδιο θαθμὸ ποὺ διὰ 17ος αἰώνας ἦταν τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Μολιέρου, ἀλλὰ ἐπὶ τέλους διὰ κινηματογράφος δὲν ἔχει παρὰ μισὸ αἰώνας ζωὴ ἐνῷ τὸ θέατρο ἔχει ἐκοστεῖ. Τὶ θὰ ἦταν σήμερα ἡ γαλλικὴ σκηνὴ ἀνὰ διάστημα; Τὶ δικιά του γλώσσα; Η καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

αἰσθητικὴ ιστορία τῶν ἐπιδράσεων στὴν τέχνη. Αὐτὸς φανέρωνε ἔνα ἀποφασιστικὸ πάροء - δῶσε διάνευσμένο στάδιο τῆς ἐξέλιξης τους. Ἡ προκατάληψη γιὰ τὴν «Καθαρὴ τέχνη» είναι μιὰ κριτικὴ ἀντίληψη τοῦ κατανούργια. «Ἄλλα δὲν χρειάζεται καὶ νὰ ταφύγουμε στὸ κύρος αὐτῶν τῶν ιστορικῶν παραπάνω νὰ διακαλύψουμε τὸν μηχανισμὸ τῆς δρισμένα μεγάλα φίλμ, προϋποθέτει, περισσότερο καὶ τις θεωρητικὲς ὑποθέσεις μας, μιὰ κατανόηση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ἀπὸ τὴ μεριὰ σκηνοθέτη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῇ παρὰ νο μὲ τὴν κατανόηση τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος.»

τὸ

«Φίλμ τέχνης» ἀπέτυχε ἐκεῖ ὅπου πέτυχαν δὲν Λαρενς Όλιβιε καὶ δο Κοκτώ, είναι ἐπειδὴ πρῶτα πολὺ πιὸ ἔξελιγμένο ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἔχεραν νὰ χρησιμοποιήσουν καλύτερα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τους. Τὸ νὰ λέμε διὰ οἱ προ οἱ Γονεῖς είναι ισως ἔνα δξαίρετο φίλμ ἀλλὰ «δὲν είναι κινηματογράφος» ἐπειδὴ ἀκολουθεῖ βημα πρὸς βημα καὶ καθάληψη χώρου, δὲν προκειται καθόλου γιὰ κατάληψη τοῦ χώρου τοῦ θεατρικοῦ θεάματος, ἔτσι δημόσιας τοῦ λαϊκοῦ θέατρου, θέσης ἐγκαταλειμένης ἀπὸ καιρό, μετὰ τὴν παρακμὴ τῶν μορφῶν του. Ὁ κινηματογράφος δχι μόνο δὲν ἀνταγωνίζεται σοθαρά τὴ σκηνή, ἀλλὰ καὶ είναι σὲ θέση νὰ δώσει, σὲ ἔνα κοινὸ χαμένο γιὰ αὐτή, τὴ γεύση καὶ τὸ νόημα τοῦ θέατρου!?

Ισως τὸ «κονσερβαρισμένο θέατρο» συνετέλεσε γιὰ ἔνα διάστημα στὴν ἐξαφάνιση τῶν ἐπαρχιακῶν τουρνέ. «Οταν ὁ Μαρσέλ Πανιόλ γυρίζει τὸ Τοπάζ δὲν κρύβει τὶς προθέσεις του: νὰ προσφέρει τὸ θεατρικὸ του ἔργο στὴν ἐπαρχία, γιὰ τὸ ἀντίτιμο μιᾶς θέσης κινηματογράφου, μὲ μιὰ διανομὴ «παριζιάνικης κλάσεως». Τὸ ίδιο συμβαίνει συχνά μὲ τὶς πιτυχίες τοῦ θουλεύαρτου: ὅταν ἔχανται ηπατηλήθητη πρωτότυπα σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Κόρη τοῦ Μίνωα καὶ τῆς Πασιφάης», είναι μιὰ φονέα στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως καλά τὸ ύπογράμμισε δο Κοκτώ δλα τὰ παραδεγματα τοῦ ἀθρόδι ΒΡΕΜΟΝΔ δειχνουν τὸ ἀντίθετο: «Οσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση κινηματογράφους νὰ μείνει πιστός στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλεις διαγκαστικά νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλώσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση είναι ἐκείνη ποὺ μαρτυρά πολὺ θαθεία καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυγλωσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εύχερεια χειρισμοῦ του

πανώ στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. «Υπάρχει τρόπος πρωτότυπης σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν είναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅ

βαίνω— πιὸ παρακινδυνευμένη. Μέχρι ἐδῶ θεωρήσαμε τὸ θέατρο σὰν ἔνα αἰσθητικὸ ἀπόλυτο που ὁ κινηματογράφος τὸ πλησιάζει ίκανοποιητικά, ἀλλὰ που δπωσδήποτε καὶ στὴν καλύτερη περίπτωση εἶναι διαπεινός ύπηρέτης του. "Ομως στὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς τῆς μελέτης μπορέσαμε ἥδη νὰ διακρίνουμε στὸ μπουρλέσκ τὴν ἀναγέννηση θεατρικῶν εἰδῶν που πρακτικὰ εἶχαν ἔξαφανιστῇ, ὅπως ἡ φάρσα καὶ ἡ Κομέντια ντέλ" Ἀρτε. 'Ορισμένες θεατρικὲς καταστάσεις, δρισμένες τεχνικὲς ιστορικὰ ξεπεσμένες ξαναθρῆκαν στὸν κινηματογράφο, πρῶτα - πρῶτα τὸ κοινωνιολογικὸ λίπασμα που χρειάζονται γιὰ νὰ ύπαρξουν καὶ ἀκόμα περισσότερο τὶς συνθῆκες γιὰ δλοκληρωτικὴ ἀνάπτυξη τῆς αἰσθητικῆς τους που ἡ σκηνὴ τὴν κρατοῦσε ἀτροφικὴ στὴν γέννησή της. Κάνοντας πρωταγωνιστὴ τὸν χῶρο, ἡ ὀθόνη δὲν προδίδει τὸ πνεῦμα τῆς φάρσας, δίνει μόνο στὸ μεταφυσικὸ νόημα τῆς μαγκούρας τοῦ Σκαπὲν τὶς πραγματικές του διαστάσεις: τὶς διαστάσεις τοῦ Σύμπαντος. Τὸ μπουρλέσκ εἶναι κυρίως, ἡ ἀκόμα, ἡ δραματικὴ ἔκφραση μιᾶς τρομοκρατίας τῶν πραγμάτων, που ὁ Κῆτον ἀκόμα περισσότερο κι ἀπὸ τὸν Τσάπλιν, μπόρεσε νὰ τὸ κάνει τραγωδία τοῦ Ἀντικείμενου. 'Αλλὰ εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ κωμικὲς φόρμες συνιστοῦν ἔνα ἐπὶ μέρους πρόβλημα μέσα στὴν ιστορία τοῦ φιλμαρισμένου θέατρου, ίσως ἐπειδὴ τὸ γέλιο ἐπιτρέπει στὴν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου νὰ ἀποκτήσει συνείδηση τοῦ ἔαυτοῦ τῆς καὶ νὰ στηριχτεῖ σ' αὐτὸ γιὰ νὰ ξαναθρεῖ κάτι ἀπὸ τὴ θεατρικὴ ἀντίθεση. 'Οπωσδήποτε —καὶ γι' αὐτὸ δὲν προχωρήσαμε περισσότερο τὴν μελέτη πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση— ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ τὸ κωμικὸ θέατρο ἐπιτελέστηκε αὐθόρμητα καὶ ύπηρξε τόσο τέλειος που οἱ καρποί του θεωρήθηκαν πάντα προϊόντα τοῦ καθαροῦ κινηματογράφου.

Τώρα πού ή δθόνη μπορεῖ νὰ δέχεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κωμικὸ θέατρο, καὶ ὅλλα θεατρικὰ εἶδη χωρὶς νὰ τὰ προβίδει, τίποτα δὲν ἔμποδίζει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι μπορεῖ νὰ τὰ δνανεώσει κι αὐτὰ δναπτύσσοντας ὄρισμένες ἀπὸ τὶς σκηνικὲς ἀρετές τους.

Τό φίλμ ὅπως εἶδαμε δὲν μπορεῖ καὶ δὲν πρέπει νὰ εἰναι πάρα μιὰ παράδοξη παραλλαγὴ τῆς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, ἀλλὰ οἱ σκηνικὲς δομὲς ἔχουν τὴν σπουδαιότητά τους, καὶ δὲν εἶναι τὸ ἕδιο νὰ παιχτεῖ δὲν οὐλιος Καΐσαρ στὸ Ἱπποδρόμιο τῆς ΝΙΜΕΣ ἢ στὸ θέατρο Ἀτελιὲ καὶ όρισμένα θεατρικὰ ἔργα —καὶ μάλιστα ὅχι ἀσήμαντα— ύποφέρουν πρακτικὰ ἔδω καὶ τριάντα ἥ πενήντα χρόνια ἀπὸ μιὰ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὸ στύλ σκηνοθεσίας ποὺ ἀπαιτοῦν καὶ στὸ σύγχρονο γοῦντο. Σκέφτομαι ίδιαίτερα τὸ τραγικὸ ρεπερτόριο. Ἐδῶ τὸ μπλοκάρισμα διείλεται κυρίως στὴν ἔξαλειψη τῆς ράτσας τῶν παραδοσιακῶν τραγικῶν ἀφοῦ οἱ MONNET - SULLY καὶ οἱ SARAH BERNHARDT ἔξαφανίστηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα ὅπως τὰ μεγάλα ἐρπετὰ στὸ τέλος τῆς δευτερογενοῦς περιόδου. Ἀπὸ μιὰ εἰρωνεία τῆς τύχης ὁ κινηματογράφος εἶναι ποὺ διατήρησε τὰ λείψανά τους στὰ «φίλμ τέχνης». "Εχει γίνει κοινοτεπία τὸ νὰ ἀποδίδεται αὐτὴ ἡ ἔξαφάνιση στὴν ὁθόνη γιὰ δυὸ συγκλίνοντες λόγους: ἔνα αἰσθητικὸ καὶ ἔνα κοινωνιολογικό. Πραγματικὰ ἡ ὁθόνη ἔχει μεταβάλει τὴν ἔννοια τῆς ἀληθιφάνειας στὴν ἔρμηνεία. Ἀρκεῖ νὰ δοῦμε ἀκριβῶς ἔνα ἀπὸ τὰ μικρὰ μίλμ ποὺ ἔπαιξε ἡ SARAH BERNHARDT ἢ δ LE BARGY γιὰ νὰ καταλάβουμε ὅτι αὐτὸς ὁ τύπος τοῦ ἡθοποιοῦ κουβαλοῦσε ἀκόμα μέσα του κόθωρνους καὶ μάσκα. Ἀλλὰ ἡ μάσκα εἶναι κωμικὴ ὅταν τὸ γκρὸ - πλὰν μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ πνιγοῦμε σὲ ἔνα δάκρυ, καὶ ἡ φωνητικὴ ἔνταση εἶναι γελοία ὅταν τὸ μικρόφωνο κάνει καὶ τὰ πιὸ ἀσθενικὰ φωνητικὰ ὅργανα νὰ ἀντηχοῦν κατὰ βούληση. "Ετσι συνηθίσαμε στὴν ἔνταξη στὴ φύση ἀπὸ τὰ μέσα, ποὺ δὲν ἀφήνει στὸν ἡθοποιὸ τοῦ θεάτρου πάρα ἔνα πολὺ περιορισμένο περιθώριο γιὰ

στυλιζάρισμα δῶθε ἀπὸ τὴν ἀναληθοφάνεια. Ὁ κοινωνιολογικὸς παράγοντας εἶναι ἵσως ἀκόμα πιὸ ἀποφασιστικός: ἡ ἐπιτυχία καὶ ἡ ἀποτελεσματικότητα ἐνὸς MONNET - SULLY διφελονταν ἀναμφισθήτητα στὸ ταλέντο του, ἀλλὰ στηρίζονταν στὴν συνένοχη συγκατάθεση τοῦ κοινοῦ. Ἡταν τὸ φαινόμενο τοῦ «ἱεροῦ τέρατος» ποὺ ἔχει σχεδὸν δλοκληρωτικὰ ἐκλεψει στὸν κινηματογράφο. Ὅταν λέμε ὅτι τὰ μαθήματα τοῦ CONSERVATOIRE δὲν παράγουν πιὰ τραγωδούς, δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι δὲν γεννιοῦνται πιὰ Σάρες Μπερνάρντ, ἀλλὰ ὅτι ἡ συμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ καὶ στὰ χαρίσματά τους δὲν ὑπάρχει πιὰ. Ἔτσι ὁ Βολταίρος πάσχιζε ν' ἀναμασήσει τὴν τραγωδία τοῦ 17ου αἰώνα ἐπειδὴ πίστευε ὅτι δὲν είχε πεθάνει ἡ τραγωδία, ἀλλὰ μόνο ὁ Ρακίνας. Σήμερα δὲν θὰ βλέπαμε καμιὰ σχεδὸν διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν MONNET - SULLY καὶ ἔναν κακὸ ἐπαρχιακὸ καμποτίνο γιατὶ θὰ εἴμαστε ἀνίκανοι νὰ ἀναγνωρίσουμε τὶς διαφορές. Γιὰ ἔναν σημερινὸ νέο ποὺ ξαναβλέπει τὰ φίλμ - τέχνης, τὸ τέρας ἔξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιὰ Ἱερό.

Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει ποὺ ἡ τραγωδία τοῦ Ρακίνα ἴδιαίτερα ύφεσταται ἔκλειψη. Χάρη στὸ συντηρητικό της πνεῦμα, ἡ Κομεντὶ Φρανσαιζ εἶναι εύτυχῶς σὲ θέση νὰ τῆς ἔξασφαλίσει ἔναν τρόπο ζωῆς ἀνεκτὸ δλλὰ ὅχι πιὰ θριαμβευτικό¹⁸. "Εστω καὶ μὲν ἔνα ἐνδιαφέρον φίλτρα-ρισμα τῶν παραδοσιακῶν ἀξιῶν, μὲν τὴν λεπτὴ τους προσαρμογὴ στὸ σύγχρονο γοῦντο, καὶ ὅχι μὲν μιὰ ριζικὴ ἀνανέωση θάσει τῆς ἐποχῆς. "Οσο γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, διφεύλει παράδοξα στὴ Σορβόνη καὶ στὸν ἀρχαιολογικὸ ζῆλο τῶν σπουδαστῶν τὸ δτὶ μᾶς συγκινεῖ ξανά. Ἀλλὰ σ' αὐτὲς τὶς ἐρασιτεχνικὲς ἐμπειρίες πρέπει νὰ δοῦμε ἀκριβῶς τὴν πιὸ ριζικὴ ἀντίδραση ἐνάντια στὸ θέατρο τῶν ἡθοποιῶν.

10. Στό ESP

11. Πλῆθος καὶ μοναξιά δὲν είναι ἔννοιες ἀσυμβίβαστες.
Ἡ κινηματογραφικὴ αἴθουσα συνιστᾶ ἕνα πλῆθος ἀπὸ μναχικὰ ἄτομα. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἐννοήσουμε τὸ πλῆθος σὰν τὸ ἀντίθετο μιᾶς ὄργανικῆς κοινότητας, ἐλεύθερα πιλεγμένης.

12. BÀ. CL. E. MAGNY, L'âge du roman américain (éditions Seuil).

13. BΛ. P. A. TOUCHARD, Διόνυσος (έκδ. Seuί)

14. "Ενα τελευταίο παράδειγμα που αποδεικνύει ότι θέατρο δέν τὸ συνιστᾶ ἡ παρουσα παρὰ μόνο ὅσο προκειται γιὰ παιχνίδι. 'Ο καθένας ἔχει πείρα από τὸν

τό του ἡ ἀπὸ ἄλλους γιὰ τὸ πόσο ὁδυνηρὴ κατάστασίν εἶναι ὅταν σὲ παρατηροῦν χωρὶς νὰ τὸ ξέρεις ἡ καὶ μηνὸν χωρὶς νὰ τὸ θέλεις. Οἱ ἐρωτευμένοι ποὺ φιλιοῦνται παγκάκια είναι θέαμα γιὰ τοὺς περαστικοὺς ἀλλὰ δὲν νοιάζονται. Ἡ θυρωρός μου ποὺ ἔχει τὸ αἰσθῆμα τῆς ἀκριβολογίας, λέει κοιτάζοντάς τους ὅτι «Εἶναι ὅπως σινεμά». Ο καθένας θὰ βρέθηκε καμιὰ φορά στὴν ἀνάγνωσή του μπροστά σὲ μάρτυρες μιὰ γελοία πράξη. Μη πλημμυρίζει τότε μιὰ ντροπὴ ὅλο ὄργη, ποὺ εἶναι ἐνδῆς τὸ ἀντίθετο τοῦ θεατοϊκοῦ ἐξαιμπισιονισμοῦ. Αὐτὸς γ

κοιτάζει άπό την κλειδαρότρυπα δὲν βρίσκεται σὲ θέατρο
ό Κοκτώ άπέδειξε σωστά στὸ «Αἷμα ἐνὸς ποιητῆ» ότι θέλει
σκεται ἥδη στὸν κινηματογράφο. Κι ὅμως πρόκειται
θεόματα, οἱ πρωταγωνιστὲς βρίσκονται μπροστά μας
σάρκα καὶ ὄστα, ἀλλὰ τὸ ἔνα ἀπὸ τὰ δύο μέρη δὲν
ρει ότι πρόκειται γιὰ θέαμα ἢ τὸ ύφισταται χωρὶς
τὸ θέλει: «Δὲν εἶναι παιχνίδι».

15. Ιδανική ιστορική άπόδειξη αύτης της θεωρίας θεατρικής άρχιτεκτονικής στις σχέσεις της μὲ τὴ σὲνὴ καὶ τὸ ντεκόρ μᾶς ἔδωσε ὁ Παλλάντιο μὲ τὸ ἐδρετο ὄλυμπιακὸ θέατρο τῆς Βενετίας, ὅπου τὸ ἀρχαίμφιθέατρο ποὺ ἦταν ἀκόμα ἄσκεπο γίνεται ἐδῶ ἀρτεκτονικὴ ὄφθαλμαπάτη. Μέχρι νὰ φτάσει στὴν αἰθαλούσα, τὰ πάντα ἥδη ἀποτελοῦν ἐπιβεβαίωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς οὐσίας του. Κατασκευασμένο τὸ 1590 ατὸ ἐσωτερόν τὸ παλιοῦ στρατώνα, ποὺ προσφέρθηκε ἀπὸ τὴν πόλη τὸ ὄλυμπιακὸ θέατρο δὲν δείχνει πρὸς τὰ ἔξω παρὰ γάλους γυμνοὺς τοίχους ἀπὸ κόκκινα τοῦθλα, δηλαδὴ στοιχειώδη ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν ποῦμε

μορφη», μὲ τὴν ἔννοια ποὺ οἱ χημικοὶ κάνουν διάκριση ἀνάμεσα στὴν ἄμορφη καὶ τὴν κρυσταλλικὴ κατάσταση τοῦ ἕδιου σώματος. Ὁ ἐπισκέπτης ποὺ μπαίνει ἀπὸ μιὰ τρύπα σὰν σὲ σπήλαιο, δὲν πιστεύει τὰ μάτια του ὅταν πέφτει Ξαφνικὰ στὴν ἑξαίρετη ἀνάγλυφη κρύπτη ποὺ ἀποτελεῖ τὸ θεατρικὸ ἡμικύκλιο. Σὰν αὐτὰ τὰ πετρώματα ἀμέθυστου ποὺ μοιάζουν ἀπ’ ἔξω μὲ κοινὰ χαλίκια ἀλλὰ ποὺ ὁ μέσα χῶρος τους ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ συγκέντρωση καθαρῶν κρυστάλλων μυστικὰ προσανατολισμένων πρὸς τὸ ἐσωτερικό, ἔτοι καὶ τὸ θέατρο τῆς Βενετίας ἔχει συλληφθεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους ἐνὸς αἰσθητικοῦ καὶ τεχνικοῦ χώρου ἀποκλειστικὰ πολωμένου πρὸς τὸ κέντρο.

16. Γι' αύτό θεωρῶ σοθαρὰ λάθη τοῦ Λῶρενς Ὁλίβιο στὸν «Ἀμλετ» τὶς σκηνές τοῦ νεκροταφείου καὶ τοῦ θανάτου τῆς Ὁφηλίας. Εἶχε ἐκεῖ τὴν εὔκαιρία νὰ μπάσει τὸν ἥλιο καὶ τὸ χῶμα σὲ ἀντίστιξη μὲ τὰ ντεκόρ τοῦ Ἐλσενέρ. Εἶχε διαισθανθεῖ τὴν ἀναγκαιότητά τους μὲ τὴν ἀληθινή εἰκόνα τῆς θάλασσας στὸ μονόλογο τοῦ "Ἀμλετ"; Ἡ ιδέα, καθ' ἑαυτὴ ἔξαιρετη, δὲν ἀξιοποιήθηκε τέλεια τεχνικά.

17. Η περίπτωση τοῦ T.N.P. μᾶς προσφέρει ἄλλο ἔνα
άναπάντεχο καὶ παράδοξο παράδειγμα ύποστήριξης τοῦ
θεάτρου ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Φαντάζομαι ὅτι καὶ ὁ
ἴδιος ὁ Ζάν Βιλάρ δὲν θὰ ἀμφισβητοῦσε τὸ γεγονός ὅτι
ἡ κινηματογραφικὴ φήμη τοῦ Ζεράρ Φιλίπ βοήθησε ἀπο-
φασιστικὰ στὴν ἀπίτυχία τοῦ ἐγχειρήματος. ΕΕ ἄλλου ἔτσι
ὁ κινηματογράφος δὲν κάνει ἄλλο ὡπὸ τὸ νὰ ἐπιστρέ-
ψει στὸ θέατρο ἔνα μέρος ὡπὸ τὸ κεφάλαιο ποὺ εἶχε
δανεισθῆ κάπου σαράντα χρόνια νωρίτερα, τὴν ἡρωικὴν
ἐποχή, ὅταν ἡ νεογέννητη καὶ γενικὰ περιφρονημένη κι-
νηματογραφικὴ βιομηχανία βρῆκε τὶς διασημότητες τῆς σκη-
νῆς, τὴν καλλιτεχνικὴν ἐγγύησην καὶ τὸ κύρος ποὺ χρειαζό-
ταν γιὰ νὰ τὴν πάρουν στὰ σοθαρά. Είναι ἀλήθεια ὅτι οἱ
καιροὶ γρήγορα ἄλλαξαν. Η Σάρα Μπερνάρ τοῦ μεσοπό-
λεμου ὄνομάζεται Γκρέτα Γκάρμπο, καὶ τώρα τὸ θέατρο εἰ-
ναι ποὺ ἰκανοποιεῖται καὶ νοιώθει ἄνετα μὲ τὸ νὰ βάλε-
στὴν προθήκη του τὸ ὄνομα μιᾶς βοητέτας τοῦ κινηματο-
γράφου.

18. Αύτό πού είναι άκριθως ό «Έρρικος V» χάρη στὸν ἔγχρωμο κινηματογράφο. Θέλετε ἓνα παράδειγμα κινηματογραφικῆς δυνατότητας ἀπὸ τὴν «Φαῖδρα;» Ἡ ἀφήγηση τοῦ Τεραμέν, λεκτικὴ ὑπόμνηση τῆς τραγικοκωμῳδίας τῶν μηχανῶν, ποὺ θεωρεῖται ἓνα λογοτεχνικὸ κομμάτι μετατοπισμένο δραματικά, θὰ ἔβρισκε δοσμένο μὲ εἰκόνες στὸν κινηματογράφο ἓνα καινούργιο λόγο Ὑπαρξης.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ



OPERATIONS
VERENZY, 1972)

4. 'Απ' αύτή τὴν ἀποψη τὸ ἐνδιαφέρον τῆς γυναικας γιὸς τὴ σωτηρία τοῦ Μπλέυνη ἐρμηνεύεται σὰν πόθος τῆς γιὰ νέο θύμα (έπὶ πλέον ἐπιθυμεῖ νὰ τοῦ κάνει ἔνα «καλό» γεῦμα): τὸ βρίσκει βέβαια στὸ πρόσωπο τοῦ δεύτερου ἀστυνομικοῦ ποὺ ἐπισκέπτεται τὸ Ζευγάρι. "Ετοι «γνωρίζει» τί ἐπιθυμοῦσε ὁ διλοφόνος ὅταν ἔσπασε τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος: ἔνα σταυρούδάκι, κάτι παραπλήσιο πρὸς τὴν ἀλήθεια (τὴν καρφίτσα), ποὺ δὲν τὴν παραμορφώνει «λίγο», παρὰ γιὰ νὰ τὴν ὀποκαλύψει καλύτερα ἢ ἀποκάλυψη αὐτὴ θὰ γίνει μὲ τὴν μορφὴ τῆς φράσης: «σάτυροι καὶ θρησκόληπτοι ἔχουν κοινὰ σημεῖα».

5. Οι «μαντικές» ιδιότητες τής γυναίκας, δηλαδή άκριβως, αύτή ή μεταγλωσσική παραγωγή φαντασματικῆς γνώσης, όφειλονται στό πεδίο μέσα στό όποιο αύτή έγγραφεται, δηλαδή τὸ πεδίο τοῦ "Άλλου, ποτὲ καταδηλωμένο, ἀλλὰ πάντα συμπαραδηλωμένο μέσα ἀπό ἕνα ὅλόκληρο σύστημα ἐντυπώσεων, στρεψοδικιῶν κι ἀπωθήσεων. Ὁπωσδήποτε τὸ «παράδοξο» τοῦ χαρακτήρα τῆς παραμένει μέσα στὸ φίλμ ἕνα «παράδοξο», ὥπως καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ δολοφόνου, ποὺ ὁ ἕδιος σὲ μιὰ στιγμὴ παραδέχεται καὶ τονίζει*, προκαλώντας μιὰ εἰρωνική ἐντύπωση: τὸ παράδοξο δὲν ἔρμηνεύεται ἀπὸ τὸ φίλμ, γιατὶ καθορίζει καὶ τὰ ὅριά του ποὺ πιὸ κάτω θὰ ἐπισημάνουμε. "Οταν ἀκόμη ὁ δολοφόνος τονίζει ὅτι «ἡ ἀστυνομία ὥπως πάντα ψάχνει ἄλλον» δὲν ἔχει διόλου ἄδικο: ὁ "Άλλος ἔχει εἰσβάλει στὸ ἕδιο τὸ σπίτι τοῦ ἐπιθεωρητῆ μὲ τὴ μορφὴ τῆς γυναίκας του. "Εται τὸ φίλμ δὲν «λύνει» τίποτε: ὅλα βέβαια ἀποσαφηνίζονται (μὰ 'ύπῆρχε ἀπ' αὐτὴ τὴν ἃποψη κάτι γιὰ νὰ δημιουργήσει μυστήριο;) καὶ τελικὰ ὅλα παραμένουν μυστήρια, ὥπως ἀκριβῶς στὴν «Ψυχώ» ἡ ἐξήγηση τοῦ ψυχαναλυτῆ δὲν ἔξει τίποτε: ἀναπαράγει αὐτὸ ποὺ ἔχουμε δεῖ. Τὸ μυστήριο ποὺ πάντα διέπει τὶς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ δὲν γίνεται ἀντιληπτὸ σὰν τέτοιο ἀπ' τὸ φίλμ, ἀποτελεῖ τὸ μὴ - στοχασμένο τοῦ

(*) Ὄταν λέει στὸν Μπλέүνη γιὰ τοὺς ἔκφυλους ποὺ κάνουν τέτοιες πράξεις καὶ γιὰ τὶς γυναικες ποὺ πᾶνε γυρεύοντας.

λόγου του: γιατί ή φύση αύτοῦ τοῦ μυστηρίου δὲν είναι πιὸ «ψυχαναλυτική», ὅπως τὸ ίδιο τὸ φίλμ προσποθεῖ νὰ μᾶς πείσει.

6. "Ας ξαναγυρίσουμε όμως στις τροφές, που βέβαια
ἀποτελοῦν σύστημα:

α) Τροφές στερεές (γουρούνι, κρακεράκι, σουφφλέ, παπάκι) και τροφές ύγρες (τὸ παράδοξο ποτό).

β) Τροφές όρατες (γουρούνι, κρακεράκι, ποτὸ) και τροφές άόρατες (παπάκι, σουφφλέ, αύγα με λουκάνικα).

γ) Τροφές άπωθητικές (γουρούνι, παπάκι, ποτό), τροφές έπιθυμητές (αύγα με λουκάνικα) και τροφές «ούδετερες» (κρακερόκι, σουφφλέ).

δ) Τροφές «σαδιστικές» και τροφές «μαζοχιστικές», όπως πιὸ πάνω δείξαμε.

Δηλαδή ἡ τροφή μακριά ἀπ' τὸ νὰ χρησιμοποιῆται σὰν νατουραλιστικὸ στοιχεῖο, ἢ στοιχεῖο γιὰ τὴ δημιουργία ἐ-

νός έπι πλέον «ρεαλισμοῦ», παίρνει μιά σημασία καθαρά
δομική: πέρα απ' τή σκατολογική της πλευρά (στήν όποια όφείλεται και τὸ κωμικὸ τῆς σεκάνς, όπως γίνεται και στὸ μπουρλέσκ — ἔνα γιασούρτι χρησιμοποιείται όχι γιὰ φάγωμα ἀλλὰ γιὰ λέρωμα τοῦ ἄλλου—), πέρα απ' τή σε Εουαλική της ἀξία (ἔλεη/ἀπώθηση, σαδισμός/μαζοχισμός κλπ.), κι ἀκόμη πέρα απ' τήν καθαρά «σημαντική» της, μεταγλωσσική ποιότητα (συνδετικός κρίκος ἀνάμεσα στὶς δύο σεκάνς, αύτο-παραπομπή τοῦ φίλμ στὸν ἑαυτό του), ἀποκτάει μιὰ ἄλλη πιὸ οὐσιαστική: ἐκείνη ποὺ κατατάσσει τή γυναικα και τὸ δολοφόνο σ' ἔνα ἄλλο λογικό σύστημα, τὸ όποιο κατέχει τή δική του λογική, τοὺς δικούς του κανόνες. Σύστημα παρά-λογο, μὴ ἀντιληπτό απ' τὸ πρόσωπα τοῦ φίλμ, παρὰ μὲ τή μορφή τοῦ κωμικοῦ και τοῦ ἐπικίνδυνο: Σύστημα μὴ - στοχασμένο απ' τὸν κινηματογραφικὸ λόγο, παρὰ σὰν ἀντικείμενο γνώσης ἐνὸς λόγου λίγο ἥ πολὺ «ψυχαναλυτικοῦ».

‘Ο κινηματογράφος τοῦ Χίτσκοκ μέχρι ἐδῶ κατόρθω-
ε νὰ φτάσει: τὸ πραγματικὸν ἄντικεί-
νενό του εἰναι· τὸ σέξ, καὶ ὁ λό-
ος γύρω ἀπ’ αὐτὸν είναι ψυχανα-

λυτικής τάξης. Άλλα δύο οι προσπάθειές του για τὴν κατάδειξη τῆς «κοινωνικῆς» σημασίας αύτοῦ τοῦ προβλήματος ἀποτυγχάνουν: ἡ ἐπανάληψη σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς πρωταρχικῆς σχέσης διλοφόνου/θύματος δὲν είναι θέβαια ἀρκετή γιά τὴν ἐγκαθίδρυση ἐνὸς κοινωνικοῦ λόγου. Καὶ ἡ μεταγλώσσα του, όσο κι ἂν είρωνεύεται τὴ φαντασματικὴ παραγωγὴ γνώσης τοῦ φίλμ, δὲν παύει νὰ ζεῖ μὲ τὴ σειρά της μέσα στὴ χίμαιρα αὐτῆς τῆς γνώσης, ἡ ὁποία είναι ἀδύνατον νὰ ἐγκαθίδρυθεὶ πλέρια ὅταν ἀναλαμβάνει τέτοια τμηματικὰ ἀντικείμενα τοῦ πραγματικοῦ, ὅπως τὸ σέξ, ἐγκαθιστώντας τα ὅχι σὰν τέτοια (δηλ. τμηματικά, πράγμα ποὺ γίνεται στὸν Μπέργκραν, ὥστε ν' ἀποφεύγεται ὁ δύσκολος αὐτὸς ιδεολογικὸς σκόπελος), ἀλλὰ σὰν ἀντικείμενα πλήρη, ποὺ καθρεφτίζουν τὴ γενικὴ ἀνθρώπινη συμπεριφορά. Ἐτοι ἡ γνώση ποὺ τὸ φίλμ παράγει κλείνεται στὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτό, ἡ «συμβολικὴ» γραφὴ καὶ οἱ ἐντυπώσεις της ἀπορροφῶνται κι ἐξαλείφονται πρὸς ὄφελος τῆς ιδεολογικῆς κοινότητας τῶν ἡρώων. Ἀρκεῖ γι' αὐτὸν νὰ συγκρίνουμε τὸ δομικὸ ρόλο τῆς τρόφης στὴ «Φρενίτιδα» καὶ στὴν «Τριστάνα»: οἱ ἀναλογίες δὲν είναι λίγες· ἀλλὰ ἐκεῖ ποὺ ὁ ρόλος τῆς πρώτης σταματᾷ ἀρχίζει ὁ πραγματικὸς ρόλος τῆς δεύτερης: ἡ κατάδειξη μέσω αὐτῆς τοῦ ταξικοῦ στάτους τῶν ἡρώων τῆς ταινίας (βλ. τὸ ἀρθρό μας γιὰ τὴν «Τριστάνα», Σ.Κ. Νο 21, σελ. 8)· ἡ Τριστάνα δοκιμάζει τὶς τροφές τῶν καταπιεζόμενων, ἀρνεῖται τὶς τροφές τῶν καταπιεστῶν.

Αντίθετα, έδω ή τροφή δείχνει και τὴν ιδεολογικὴν τοποθέτηση τοῦ φίλμ: τὸ μή - στοχασμένο τοῦ λόγου του, αὐτὸν ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπώθηση τοῦ οἰκονομικο - πολιτικοῦ, πρὸς ὄφελος τοῦ ἔρωτικοῦ παρόγοντα. Μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο εἶναι ἀδύνατη ή ιδεολογικὴ κατανόηση τοῦ "Άλλου (τῆς γυναικας, τοῦ δολοφόνου) σὰν τοξικοῦ ἀντίπαλου (στὴν «Τριστάνα» ὁ "Άλλος δὲν ἀπωθεῖται, εἶναι ό ταξικός "Άλλος): ό ἔχθρὸς θὰ παραμείνει πάντα «μυστήριος», «ἄλλοκοτος», «σκοτεινός», θὰ καταλαμβάνει πάντα τὴν θέση τοῦ ἀπωθημένου "Άλλου, ἐπενδυμένος μέσα σὲ μιὰ ιδεολογία καταπιεστική, ἀντιδραστική. Γιὰ τὴν συστηματικὴν συγκρότηση αὐτῆς τῆς ιδεολογίας τὸ φίλμ θὰ βάλει σὲ κίνηση μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεταγλῶσσες, οἱ όποιες θὰ διοχετεύσουν μιὰ γνώση «ψυχαναλυτική», ποὺ ὅσο κι ἃν εἰρωνευτεῖ τὴν ιδεολογία τοῦ κλασικοῦ φίλμ, δὲν θὰ κατορθώσει νὰ τὸ ἀποδιαρθρώσει.

"Ας συνοψίσουμε τὰ παραπάνω:
a) ή σχέση ἄντρας/γυναίκα στὴ σεκάνς ποὺ ἀναλύ-
ουμεθα χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ φίλμ ὥστε ν' ἀπωθηθεῖ
όριστικὰ τὸ πραγματικὸ πολιτικὸ ἄντικείμενο ποὺ ἐν τού-
τοις δουμεῖ ἀσυνείδητα τὴν ταινία"

β) ή διαφορά τοῦ ἄντρα μὲ τὴ γυναικα θὰ δειχτεῖ (άρκετὰ σωστὰ) σὰν διαφορά πόθων, τὴν ὥποια ρυθμίζει ἡ λειτουργία τῆς τροφῆς.

γ) ή πραγματική διαφορά τοῦ ἄντρα μὲ τὴ γυναίκα
ἀποκρύβεται, στὸ μέτρο ποὺ ἡ σεξουαλικὴ διαφορά καθο-
ρίζεται ἀπ' τὴν ταξική, ἡ ὅποια τὴν περιέχει καὶ τὴ δο-
μεῖ δηλαδὴ ἡ οἰκονομικὴ διαφορά βρίσκεται στὴ βάση
τοῦ φίλμ, στὴ θέση τοῦ ἀπωθημένου'

δ) ή τροφή λοιπόν δὲν μπορεῖ παρά να καταλαμβάνει κι αύτή τή θέση μιᾶς ἀπώθησης, στὸ μέτρο ποὺ ρυθμίζει τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ τὴν ἀνιση κατανομὴ τους: παίρνει δηλαδὴ τὴν ἀπωθημένη θέση τοῦ χρήματος. Τὸ τελευταῖο ἀποτελεῖ καὶ τὸ μὴ-στοχασμένο τῆς μυθοπλασίας καὶ τῆς ιδεολογίας τοῦ φίλμ.

ε) Τὸ χρῆμα εἶναι ὁ μεγάλος Ἀπὼν τῆς Χιτσοκοκικῆς φιλοσοφίας: μπορεῖ νὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὶς συμβολικὲς ἀλυσίδες τοῦ Φρόυντ, ἀλλὰ ποτὲ δὲν θὰ δράσει πραγματικά, ἐνεργητικά. Αὐτὸς εἶναι ποὺ καθορίζει τὴν ίδεολογικὴ τοποθέτηση τῶν ύποκειμένων τοῦ φίλμ, τὴν μυστηριώδη φαντασματικὴ τους περιπλάνηση, τὴν αἰώνια ἄγνοιά τους. Ἡ οἰκονομικὴ λοιπὸν διάσταση καὶ κατόπιν ἡ ίδεολογικὴ, ἀποτελοῦν τὸ στοιχεῖο ποὺ σὲ τελευταίᾳ ἀνάλυση καθορίζει τὴν χρήση τῶν μεταγλωσσῶν καὶ τὴν παραγωγὴ τῆς γνώσης ἀπ' τὴν κλασικὴ (ἢ «μοντέρνα») σημαίνουσα οἰκονομία.

ζ) "Αν στὸ τέλος αὐτῆς τῆς μικρῆς ἀνάλυσης δη-
γηθήκαμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ χρήση τῆς τροφῆς ἀντι-
καθιστᾶ τὴν ἀπωθημένη χρήση τοῦ χρήματος (δηλαδὴ ὁ
οἰκονομικὸς καὶ πολιτικὸς καθορισμὸς δὲν ἔγγράφεται στὸ
Χιτσκοκικὸ κείμενο παρὰ μὲ τὴν μορφὴν τῆς ἀπώθησης),
εἶναι γιατὶ δὲν θελήσαμε νὰ καταγράψουμε ἄπλα καὶ μό-
νον αὐτὰ ποὺ τὸ φίλμ «λέει», ἀλλὰ κι αὐτὰ ποὺ δὲν
λέει, τ' ἀπαγορευμένα του καὶ τὰ ταμπού του. Μόνο
ἔτσι θὰ γίνει δυνατὸ νὰ κατανοήσουμε τὴν «Φρενίτιδα»
σάν φίλμ ποὺ δὲν ἔγγράφει τοὺς ταξικοὺς καθορισμούς,
ἀλλὰ ποὺ ἀφίνει ἀδιόρατα ἵχνη, ώστε ν' ἀκολουθήσουμε
καὶ νὰ φωτίσουμε τὸ σύστημα τῶν ἀπωθήσεών τους. Τὰ
ἵχνη ὑπάρχουν σ' ὅλο τὸ φίλμ, διαπερνοῦν τὴν δομή του
ἀπ' τὴν μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη: οἱ τροφές (ἀπ' τὶς πατάτες
τοῦ φορτηγοῦ μέχρι τὰ καρότα τῆς ἀγορᾶς), πάντα πα-
χοῦσες καὶ φυσικὰ πάντα ἀποῦσες, στὸ μέτρο ποὺ ὀπο-
κρύθουν διαρκῶς τὶς ταξικὲς διαφορές. Ο χῶρος τους:
ἡ ἀγορά, τόπος ἀντιληπτός μὲ τὴν μορφὴν τοῦ πόθου (βλ.
ἀντίθετα π.χ. στὴν «ΤροτέΖα» τοῦ Μπίλλυ Γουάιλντερ, τὴ
σημασία τῆς ἀγορᾶς σάν χώρου κοινωνικοῦ καὶ οἰκονο-
μικοῦ).

η) Τὸ γενικὸ συμπέρασμά μας θὰ εἶναι λοιπὸν ὅτι ἡ
άρχικὴ σχέση δολοφόνου/θύματος ἀπωθεῖ τὴν πραγμα-
τική τους σχέση, ἡ ὁποία, δηλαδὴ στὴν περίπτωση τοῦ
ἐπιθεωρητῆ καὶ τῆς γυναικας του εἶναι σχέση οἰκονομικῆς
ὑποταγῆς καὶ καταπίεσης: ὁ δολοφόνος καταλαμβάνει ἔ-
τοι μέσα στὴ μυθοπλασία καὶ στὴν ιδεολογία της τὴν ἀ-
πωθημένη θέση τοῦ ἐκδικούμενου καταπιεζόμενου (κοι-
νωνικὴ ἀναφορά), ἀκριβῶς σὰν τὴ γυναικα (τῆς ὁποίας
ἡ πρωταρχικὴ ἀναφορᾶ εἶναι ἡ σεξουαλική).

"Αν στὸν Χίτσκοκ γενικὰ ἢ μεταγλωσσικὴ γνώση ἀποτελεῖ σύστημα, θὰ μπορούσαμε νὰ ἀντιλαμβανόμασταν καὶ τὸ γενικὸ σχῆμα ποὺ παίρνει αὐτὸ τὸ σύστημα: στὴ σκληνή μὲ τὸ πτῶμα θὰ βρίσκαμε τὴ συμπύκνωση τῆς Χιτσκοκικῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς:

1. Ό δολοφόνος κόβει τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος ὅχι γιὰ νὰ πάρει τὴν καρφίτσα, ἀλλὰ γιατὶ θέλει νὰ τὸ εὔ-
χοιχίσει.

2. Ο Χίτσκοκ θέλει να έγγραψει μ' αύτό τὸν τρόπο
ἔνα εύνουχισμό.

3. Στό μέτρο πού ἡ τελειότερη και πληρέστερη ἀναπάρασταση τοῦ εὔνουχισμοῦ είναι ὁ θάνατος (καθώς ἡ ψυχανάλυση δείχνει), γιατί τὸ πτῶμα πρέπει νὰ εὔνουχιστεῖ. Εάν ἀφοῦ ἥδη ἀναπαριστάνει τὸν εὔνουχισμό; Σὲ τί λοιπὸν χρησιμεύει ὁ νέος εὔνουχισμός;

4. Ακριβῶς στὴ δημιουργίᾳ μιᾶς μεταγλωσσικῆς σημειώσης, ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν κατανόηση τῆς φύσης τοῦ πτώματος, ἀπαραίτητη γιὰ ν' ἀναπλήσει τὴν ἔλλειψη τοῦ καθορισμοῦ τοῦ **Χιτσκοκικοῦ** κλεισιμοῦ.

5. "Αν τὸ πτῶμα τοῦ θύματος, ὅπως κι ὅλα τὰ Χιτοκοκικὰ πτώματα, εἶναι ἔνα πτῶμα τοῦ πουθενά (δηλαδὴ ἔνα σημαίνον, ὅπως δείχνουμε στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος»), τὸ φίλμ θὰ πρέπει νὰ τὸ ύπογραμμίσει, ύπερτονίζοντάς το, ἐπανορίζοντάς το: αὕτη ἡ μικρὴ προσθήκη (τὸ δάχτυλο) θὰ διασώσει τὴ σημαίνουσα οἰκονομία του. Τὸ σημαίνον ἀπωθεῖται, κι ἐκεῖνο ποὺ ἐγγράφεται εἶναι ἡ προσθήκη, ἡ μεταγλωσσικὴ γνώση, τὸ ὄμοιώμα του.

Τό γενικό σχῆμα που παίρνει λοιπόν τὸ σύστημα τῆς παραγγῆς γνώσης στή «Φρενίτιδα» και σ' ðλο τὸν Χιτοκοκ κι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ ουνοψιστεῖ στὴν ἀκόλουθη ἀφοριστικὴ πρόταση: ἐν απτῷ μαεὶναι πάντα ἔνα εὔνουχισμένο πτῶμα.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

σε ε. δεν χρείζεται ύποκατάστατα.

Το υποτιθέμενο συσιαλιστικό καθεστώς της Γιουγκο-
αλσίας, πού έχει χάσει κάθει έπαναστατικότητα, καταπι-
ζοντας την επανάσταση καταπίεζε, και τό σεξουαλικό έν-
στικό και στόν μέν πρώτο τομέα έκτρεπει την έπανα-
στατική δραστηριότητα σε διάφορους «ύποποραγωγικούς»
τομείς (ο Μικλος σάν κρατικός υπάλληλος έχει τάξει ακο-
πο στη Ζωή του να ακοτώνει ποντικιό), ένω στόν δεύτερο
τομέα δεν φροντίζει για μία αστή σεξουαλική δισποιδα-
γώηση, άφηνοντας τά διτομα στό ακοτάδι τών προκατα-
λήψεων.

Έπιπλέον το κράτος θεωρώντας έγκλημα ένα άτυ-
χημα, θεωρεί σάν ένοχο κι έγκληματία ένα άτομο πού ού-
σιαστικά είναι θύμα του, μά και ταυτόχρονα θύτης τών άλ-
λων σημειεύει στό έξουσιαστικό όργανο. Και πάς:
λέγοντας...

Μια σειρά λαθεμένων προτάσεων (συσχετά αν μερικές
άπ' ούτε είναι σωστές σε τελευταία άνάλυση, άπο μία άλ-
λου είδους άντιμετώπιση) γιατί λαθεμένο είναι τό δργανό
πού τις παρήγαγε.

ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΧΕΡΤΖΟΓΚ

Τό Γερμανικό Ισπιούτιο Γκαΐτε παροιμίας τόν Ο-
κτώβριο, σε συνεργασία με τήν ήταν Σύνταξη «Σύγχρονος Κι-
νηματογράφος», τήν 3η Έβδομάδα Γερμανικού Κινηματο-
γράφου. Στάν πλαίσιο αύτης τής έκδήλωσης, οι θεατές
είχαν τήν εύκαιρια να γνωρίσουν τήν πλήμη, μέχρι οπι-
γήμη, δυσλειά τόν Βέρνερ Χέρτζογκ, πού παρουσίασε προ-
πομπικά τίς ταινίες του. Συγγραφέας, οκηνοθέτης, ο Χέρ-
τζογκ, γεννήθηκε στις 5.1.1942 στό Μόναχο. Σπούδαις
φιλολογία, θεατρολογία και Ταινιορά πού θό Μόναχο και
Πίσιοι πουργάκ. Τό 1966 δούλεψε σε σιαμίδη τηλεοράσεως
τών ΙΠΠΑ. Η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους «Ση-
μείο Ζωῆς» άναφέρεται στις έωστερικές και έδωστερικές
ουγκρόσησις ένος γερμανού σιραπιών, τό Στρότισκ, μέ-
ιδ χώρο πού ίδν περιβάλλεται και τό τελικό του ζέσπομα
άπελποιας οιδά πόλυρο όχυρο κάπιους έλληνικον νησιού,
τήν περίσσο τής κατοχής οιδά Β' Παγκόδημο Πλέρεο. Ε-
χει γυριστεί τό 1967, έξοδοκλήμονοι σήμη Έλλαδα. Οι υ-
πόδοιποιες ταινίες είναι «Και οι νάνοι ζεκίνονταν μικροί»
(1970), «Φάτα Μοργκάνα» (ιελειώσει τό 1971) και «Ο
κόρομος ήτης σιωπής και τού σκύτου» (1972).

Παραγωγής δ' ίδιος τών ταινιών του, ο Χέρτζογκ ύπο-
ιειλί μια ζεχωριστή περίπτωση «ύποκειμενού» σε σύγ-
χρονο κινηματογράφου. Τό κείμενο πού άκολουθεί δέν έ-
ξειδεῖται ιδέογο του στήν ίδιοτητά του ούν κινηματογραφι-
κό έργο, άλλα περισσότερο γιά νά ίδ άναλύσει στήν θάν-
της ψυχανάλυσης, σάν άντικείμενο ήτης ψυχαναλυτικής
θεωρίας γιατί, δημος κι δ συγγραφέας του κάνει οαφές.
δέν πρόκειται γιά φίλμ - φορείς ψυχωτικῶν δομῶν, άλλα
γιά έκδηλωσης μάς ψύχωσης τυπωμένης οιή οελυ-
λιντι.

Τ.Λ.

Άν άπο τήν 3η Έβδομάδα Γερμανικού Κινηματογράφου
διαλέξαμε ν' άσχοληθούμε με τόν Βέρνερ Χέρτζογκ, τό
κάναμε γιά νά ρίξουμε ένα προσωπείο και ν' άντιμετωπί-
σουμε ένα κινδυνό.

1. Η ψύχωση τού Στρότισκ.

Στό πρώτο φίλμ, «Σημείο Ζωῆς», παρακολουθούμε τήν
άναμφιθήτη έκδήλωση τής παραφρούμενης τού Στρότισκ
και τ' άποδεσματά της, άντιθετα άπ' δια ισχυρίζεται ού-
διος ο Χέρτζογκ σε συνέντευξη του: -ο Στρότισκ δέν εί-

ναι καθόλου τρελλός». Μά κι ούτο πού ο Λεκόντ (στή
Καγιέ ντυ Σινεμά, 215) άποκαλεί «ιδεοληψία» στό φίλμ
δηλαδή παρουσία μίδος νεύρωσης, είναι έπισης λανθραμένο
όπως φαίνεται. Πριν καλά-καλά η ψύχωση κυριεψε: το ύπο
κείμενο, στή οχέση Φαλλού/«Οπλου και ύποκειμένου» άντη
τού Λακάν, είναι ο Φαλλός άλλα δέν τόν έχε
όποτε η ιδεοληψία του έμφανιζεται με τή μορφή ένος γυ-
λινού τοιχού πού τόν χωρίζει άπ' τό άντικείμενο του πόρο
του (Σ. Λεκλαίρ), ο ψυχωτικός Στρότισκ μπορεί νά έχε
τόν Φαλλό. -Οπλο, άλλα δέν είναι ο Φαλλός (δές τή
Σημείωση στό τέλος).

Τη τρέλλα τού Στρότισκ είναι, μέ τη γνωστή ά-κοινων
κότητα τής ψυχοπάθειας, μία τρέλλα τής οιωπής, τής
πομόνωσης, τής όπουσιας: ή έπενδυμένη στό πράγματα λι-
πίντο έπανεπενδύεται ναρκισσιστικά στό άρρωστο. Έγ
πού τυλίγεται έτσι σε ποραισθήσις μεγαλείου. Ένας μός
δρόμος έπαφης με τήν πραγματικότητα μένει άνοιχτός, οι
τός της καταστροφής της, τής έπιθετικότητας. Επιθετι-
κότητα στραμένη φαντασιωτικά πάνω του, μέ τη μορφή
πολλαπλασιασμένων άνεμομυλων, κι έπιθετικότητη
πού μέ τη σειρά του θά στρέψει στό περιβάλλον. Στό πε-
ραλήρημά του θεβοιώνται, δημος θό τό περιμένουμε, ο δι-
σκός εύνουχισμός τής προσωπικότητας τού Στρότισκ
πρωτύτερα ύποδηλωνόμενος άπ' τήν πλήρως ά-σεξουαλικό
σχέση μέ τή γυναίκα του: ή χρησιμοποιήση των πυρο-
χημάτων, στή θέση τών πυρωμοχικών που δεθετεί τό κο-
στρο (τό κάστρο είναι γνωστό σύμβολο ένος πλήρους
καθαυτό σώματος, ού άντιθετο μέ ένα τεμαχισμένο - σύ-
νουχιούντο σώμα) είναι τό ισοδύναμο τής φαντασιωση-
τού κομμένου δάχτυλου τού «Ανθρώπου με τους Λυκους»
(μία άπ' τίς 5 ψυχαναλύσις τού Φρόντη), σάν έπανεμφ-
νιση τού άπο-κλεισμένου σημαίνοντος τού Φαλλού

Η άποτυχία λοιπόν τού Στρότισκ προσδιορίζεται στή
τήν «άπωλεια πραγματικότητας» (Φρόντη), που χρονι-
ρίζει τό παραληρούν. Έγώ του: πετυχαίνει να καταστρέψει
ψει μόνο ένα γάιδαρο και μία καρέκλα. Αν τώρα πορο-
ρήσουμε δη τόσο τό δυό άπτα άντικείμενα τής έρμης τού
δύο και οι άποιλητοι άνεμομυλοί άνηκουν στό χώρο του
πολιτισμού, τό χώρο του Πατέρα, ού άντιδιαστολή με τη
Μητέρα - Φύση τού έλληνικου τοπίου, έντοπιζουμε τήν θε-
σική προθληματική του φίλμ, πού ο Χέρτζογκ το θέλει
έμφανιζει μάς έωστερική άντίφαση του πολιτισμού
Στρότισκ ν' άνταποδίδει άπτα πού τού στέλνει τό περιβά-
λον του. Ισχυρισμός πού άποδεικνύεται άθοιμος ο τό
ιδιο τό φίλμ, όπως φαίνεται στήν συνέχεια.

2. Η ψύχωση τού Χέρτζογκ.

Ξεκινώντος άπ' τόν δέμεο περίγυρο τού Στρότισκ μά-
ψύχωση έρχεται νά κυριεψει δλόκληρο τόν φίλμικό χώρο:

- Ή μέσο άπο ποιχνίδια, τελετουργίες, ψευτο- πε-
ράματα στραμένη στό ζώα θεωρήσιτη ναρκείας παρουσιά-
ζεται σάν η πρώτη απόπειρα νά περαστεί στό φίλμ μία
φαντασιωπούση τού Λακάν, πάντα μία άπο τίς εικόνες
σωματικής έκδηλωσης, πού συνοδεύουν τήν ψυχωτική

- Οι διαταραχές στή χρήση του λόγου (στά παιδιά
τού φίλμ), δρα και στήν έπικοινωνία (ή σεκάνε μέ τόν
πιανίστα) δρίσκονται έπισης σε συμφωνία μέ τόν ψυχωτ.κό
μοντέλο, πού άποτει τήν υπόρεη ένος χόματος στή θέση
τού Νόμου τού σημαίνοντος (ό άπο-κλεισμός τού Όνο-
ματος - τού - Πατέρα).

Φαίνεται σάν ο περίγυρος τού Στρότισκ νά δινεται μέ-
σο άπ' τά δικά του μάτια, σε πλήρη ουμφωνία μέ τήν κο-
τάστασή του. «Ομως άπτη η ταύτιση τού ύποκειμένου τήν
κάμερα μέ τό πορόκειμενο μέσο τού φίλμ δεν σταματά έδω:

- Οι κάτοικοι τής πόλης ζοῦν ού έναν κόμο άκνήτων
φωτογραφών προσώπων, κόμο σου μέσα τού τό φαντα-
στικό άδυντασι νά ένσωματωθεί στό συμβολικό (γνωρισμό^μ
ψυχωτικό), και πού ά ίδιος σάν ούνολο παρουσιάζει τήν
άλθινή άδυντασι τού φίλμ, δηλαδή άδυντασι νά ένσω-
ματώσει τή φαντασική του υπόρεη σε μία συμβολική λει-
τουργία.

- Έτσι ή φαντασική χρήση πού κάνει ή κάμερα τόσο
τής στρατιωτικής στολής, σσο και τής σχέσης κάτοχος/
κατεχόμενος σε καιρό πολέμου, μᾶς ειδοποιούν γιά τήν
φαντασιακή, παραμορφωμένη ψηφη τού κόσμου, πού σχη-
ματίζεται στά μάτια πιά τού ύποκειμένου τής

Έντασσοντας τώρα τίς παρατηρήσεις μας σ' ένα σύ-
νολο, μπορούμε νά καταλάβουμε ένα βασικό λάθος τής
«κριτικής»: «Όταν ισχυρίζεται ο Λεκόντ ού πάπο τά δύο
έπιπεδα πού διακρίνεται στό φίλμ, ούτο τής «ιδεοληψίας»
(δές και πιά πάνω) είναι τελικά αύτο πού έκασταλίζει τή
συνοχή τού φίλμ, στή σχέση του μέ τό «ρεαλιστικό έπι-
πεδο»», δέν θλέπει πού η συνοχή αύτή προκύπτει άπ' τό
σθ ουθιαίο πέρα στό πέρα στό φίλμ, ούτο τής «ιδεοληψίας»
(δές τή πάνω πάνω) είναι τελικά αύτο πού έκασταλίζει τή
συνοχή τού φίλμ, στή σχέση του μέ τό «ρεαλιστικό έπι-
πεδο»». Έτσι η συνοχή της φαντασιακής χρήσης πού κάνει ή
κάμερα τόσο στρατιωτικής στολής, σσο και τής σχέσης κάτοχος/
κατεχόμενος σε καιρό πολέμου, μᾶς ειδοποιούν γιά τήν
φαντασιακή, παραμορφωμένη ψηφη τού κόσμου, πού σχη-
ματίζεται στά μάτια πιά τού ύποκειμένου τής

3. Ο ρόλος τού Νάνου.

Άν η παραφρούμενη τού Στρότισκ χρησίμεψε σαν κά-
λυμα τής ψυχωσης τού ύποκειμένου τής κάμερα, ή ύστε-
ρική ανταρσία τών νάνων τής έπομενης ταίνια

έντονώτερες φαντασιώσεις πού συνοδεύουν τὴν αὐξανόμενη «άπωλεια πραγματικότητας» τοῦ ψυχωτικοῦ. «Ἄς παραπτήσουμε μάλιστα πώς τὸ τέταρτο αὐτὸ φίλμ μᾶς δόηγει σὲ δόλο καὶ θαρύτερες περιπτώσεις.

Ἄξιζει ἐδῶ γάρ ύπογραμμιστεῖ τὸ γεγονός διτι μετὰ ἀπὸ τρεῖς ταινίες φυγῆς σὲ τόπους σύμφωνους μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς «Φύσης» τοῦ Χέρτζογκ (Έλλαδα, Κανάριοι νῆσοι, Αφρική), πρόκειται γιὰ μιὰ «ταινία» γυρισμένη στὴν πατρίδα τοῦ Γερμανία. Παραπτήση πού ἔρχεται κι' αὐτὴ νὰ δεῖξει τὸν ἔγκλεισμό τοῦ Χέρτζογκ στὸν ίδιωτικὸν τὸν ἄρωστο κόσμο, πού, κάθε τόσο, τυπώνει στὴν σελλουλόιντ, χωρὶς καμμιά πιθανότητα, ἔστω, μιᾶς «τασῆς διά τῆς τέχνης».

Κλινικὸν ἐνδιαφέρον (φυσικὰ δὲν χρειάζεται νὰ ἀναφέρουμε διτι ἡ διαπραγμάτευσή του τῶν τυφλῶν καὶ κουφῶν δὲν εἶναι διόλου ἐπιστημονική) παρουσιάζει τὸ νὰ ἔξαρθσουμε ἐδῶ, τὸ θαθμὸν ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὴν πραγματικότητα: τὰ ὄντα τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους δὲν ἀνήκουν βέθαισα σ' ἔναν «πολιτισμό», ποὺ μάταια προσπαθοῦν νὰ ἐκδικηθοῦν ἀντιστρέφοντας τὰ χτυπήματα (Στρότσεκ), ἢ νὰ καταστρέψουν σάν ἀκατάληπτο γι' αὐτοὺς (νάνοι), οὔτε βέθαισα στὴ «Φύση» τῆς «Φάτα Μοργκάνα». Ἀνίκανα νὰ ἐπιβιώσουν σ' ὅποιαδήποτε Φύση σάν ἀπλά ζῶα, προσπαθοῦν νὰ περάσουν ἀπὸ τὸν χῶρο μιᾶς Παρα-Φύσης, σ' αὐτὸν ἐνὸς Παρα-Πολιτισμοῦ, αὐτοῦ πού συμπυκνώνεται στὴ σεκάνα τοῦ γεύματος. Μοιάζει πρὸς στιγμὴν σάν ν' ἀγγίξαμε μιὰ δυνατότητα ἐπαφῆς μὲ τὴν πραγματικότητα, μὲ τὸ πλησίασμα αὐτὸν κάποιου Πολιτισμοῦ μὲ κάποια Φύση, σχέση πού τόσο είδαμε νὰ βασινίζει τὸν Χέρτζογκ. «Ομως ποτὲ δὲν είμαστε μακρύτερα: Μὲ τὸν τρόπο πού δινεται (δόμηση, ύπαινιγμοι) δὲν πρόκειται γιὰ κανένα πλησίασμα, ἀλλὰ γιὰ δύο διαμερίσματα ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ κλειστοῦ κόσμου, δησού βασιλεύει αὐτὴ ἡ Μητέρα - Θεά (ἡ-Ευπνότερη), ἢ μόνη «μή-παιδόμορφη). Φίννι Στράουμπιγκερ. Κι ἀντὶ γιὰ τὴν πραγματικότητα, ἀγγίζουμε τὸν πυρήνα τῆς ψύχωσης: ὁ νεκρός κόσμος τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους εἶναι ἡ τελικὴ ἀπάντηση στὸ βαθύτερο ἔρώτημα «Ποιός είμαι;», πού θέτει ὁ ψυχωτικός στὸν ἔσυτό του: «Είμαι σάν κι ἔσενα» ἐπιμένει ἡ Μητέρα - Φίνι στὸ κάθε «παιδί» της.

Ποτὲ ἡ δάρβρωση τῶν κατασκευῶν τοῦ Χέρτζογκ ἀπὸ τὴν ψυχοπαθολογία του δὲν ήταν μεγαλύτερη, δησο καὶ δύσκολα θὰ φανταζόμαστε ἐπιτυχέστερη ἀντανάκλαση τῆς νεκρωμένης κάμερας στὰ κουφά καὶ τυφλά (=ἀνίκανα νὰ προσεγγίσουν ὅποιαδήποτε ούσια τοῦ σινεμά) ἀντικείμενά της.

6. Τὸ προσωπεῖο καὶ ὁ κίνδυνος.

Εἶναι πιὰ φανερό διτι τὸ προσωπεῖο τοῦ «κινηματογραφιστῆς» Χέρτζογκ ἔχει πιὰ πέσει. Βλέποντας τὰ κατασκευάσματά του είδαμε νὰ ἀντανακλᾶται ἐκεῖ τὸ πέρασμα, τὸ γνωστὸ στοὺς ψυχιάτρους ἀσθενῶν πού ζωγραφίζουν, στὸ χῶρο δησού κυριαρχεῖ ἡ ψύχωση. «Ἡ γνωστὴ παραπτήση τοῦ Φρόύντ («Τοτέμ καὶ Ταμοῦ») διτι οἱ νευρώσεις καὶ ψυχώσεις ἐνῶ μπορεῖ νὰ θυμίζουν τὶς μεγάλες κοινωνικὲς δημηιουργίες (τέχνη, φιλοσοφία), ἀπὸ τὴν ἀλλή μοιάζουν μὲ διαστροφές τῶν δημιουργῶν αὐτῶν, φωτίζει, στὴν περίπτωσή μας αὐτὸν τὸ σημεράσμα: δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ μια φορεῖς ψυχωτικῶν δομῶν, ἀλλὰ γιὰ μιας μοιάζουσας τυπωμένες στὴ σελλουλόιντ.

Μποροῦμε τώρα νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν κίνδυνο, πού προκύπτει ὅπ' τὴν θεώρηση τῶν κατασκευῶν αὐτῶν σὰν τέτοια πού δὲν εἶναι, ὅπ' τὸ θεατὴ (καὶ τὴν ἐκθαμβὴ «κριτική». Γιατὶ τὰ ἀγωνιώδη «έρωτήματα» καὶ οἱ «ἀποστήσεις» τους, πού δρίσκουμε ἐκεῖ μέσα, σ' ἕνα σύνολο δησού κυριαρχεῖ ἡ παραμόρφωση-ψέμμα, συγκλίνουν ὅλα γύρω ἀπὸ ἔναν ιδεολογικὸν πυρήνα, πού ἀν τὸν θέσσομε συνοπτικά, εἶναι: ἡ ἀρνητικὴ τῆς ἀνθρώπινης ιδιοτελείας, πού με τὰς διάφορες μορφές σχετίζεται ἀμεσα μὲ τὶς θέσεις τῶν ὀλοκληρωτικῶν ιδεολογιῶν,

κι είναι σ' αὐτὴν τὴ συνάφεια πού βλέπουμε τὸν κίνδυνο. «Όχι τόσο γιὰ περιπτώσεις ἀτόμων σὰν τὸν Χέρτζογκ, πού μιὰ τέτοια ιδεολογία μπορεῖ νὰ τοὺς ἐνσωματώσει σ' ἕνα σύστημα, πού τὴ δράση του ἔχουν κάθε δυνατοτητα νὰ λαμπρύνουν μέσα στὸ παραλήρημα τοῦ ἀνορθολογισμοῦ τους. Πρόκειται, τὸ προαναφέραμε, γιὰ τὸν θεατὴ, γιατὶ, δημιουργήση σήμερα δρᾶ πάνω μας σύμφωνα μὲ πρότυπα, ἐπίσης σὲ στενή αρχέση μὲ τὶς ὀλοκληρωτικὲς θέσεις.

Πρέπει λοιπὸν ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἀποφασιστικὰ ἡ δημόσια δῆμοτε τάση ἐκστασιασμοῦ τοῦ θεατῆ μπροστά στὶς φαντασιώσεις τοῦ Χέρτζογκ. Τὸ μόνο μέσο εἶναι αὐτὸ μιᾶς Ἀνάλυσης, καὶ στὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ μιὰ τέτοια μή-κριτικὴ θέσηση βλέπουμε νὰ παίρνει τὸ νόημά της αὐτὴ ἡ προσπάθεια ἀνάλυσης πού ἐπιχειρήσαμε ἐδῶ.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΥΚΙΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Χρησιμοποιοῦμε τὸ μοντέλο ψύχωσης σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Λακάν. Κατ' αὐτὸν, τὸ πρόβλημα τῶν διαστροφῶν συνιστάται στὸ νὰ συλλάθουμε πῶς τὸ παιδί στὴ σχέση του μὲ τὴ μητέρα ταυτίζεται μὲ τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου της, πού αὐτὴ συμβολίζει μὲ τὸ Φαλλό. Ή σημασία αὐτὴ τοῦ Φαλλοῦ προκαλείται στὸ ύποκείμενο μέσα ἀπὸ τὴν σημαίνουσα ἀντικατάσταση τῆς πατρικῆς μεταφορᾶς: τὴν θέση τοῦ πόθου τῆς Μήτρας παίρνει τὸ «Ονομα-του-Πατέρα, τοῦ Πατέρα, πού σὰν κάτοχος τοῦ Φαλλοῦ, τοῦ Θεμελιώδους σημάνοντος τοῦ Ασυνείδητου, εἶναι καὶ φορέας τοῦ Νόμου». «Οταν τώρα, χάρη σ' ἔνα ἀτύχημα ποὺ δηγεῖ σ' ἀποτυχία τὴν πατρικὴ μεταφορά καὶ τὸ «Ονομα-του-Πατέρα ἀποκλειστεῖ» (ἔννοια πού σαφῶς διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀπώθηση) ἀπὸ τὴ θέση του, προκύπτει ἡ δισταραχὴ πού συνιστά τὸ ούσιωδες τῆς ψύχωσης. Ή ἐπίκληση τοῦ Ονόματος-του-Πατέρα θὰ συναντᾶ μίαν ἀπουσία.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ:

- 1962: «Ηρακλῆς»
1965: Παικνίδι στὴν ἄποινη
1966: «Ἡ ἀνεπανάληπτη ύπεράσπιση τοῦ δύχωρου Ντεύσκρούτης»
1968: «Ἡ τελευταία λέξη»

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

- 1967: Σημείο ζωῆς (LEBENSZEICHEN). Σενάριο - σκηνοθεσία: Βέρνερ Χέρτζοκ. Φωτογρ.: Τόμας Μάουχ. Μοντάζ: Μπεάτε Μάινκα - Γέλινκχάους, Μάξι Μάινκα. Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος. Έρμηνεία: Πέτερ Μπρόγκλε (Στρότσεκ), Βόλφγκανγκ Ράιχμαν (Μάνκαρτ), Αθηνᾶ Ζαχαροπούλου (Νόρα), Βόλφγκανγκ φόν Ούγκερεν - Στέργυμπεργκ (Μπέκερ), Τζούλιο Πινέρο (ὁ τοιγγάνος), Αχρέτ Αφίκ (ένας «Ελληνας»)... Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 90'.
1970: Καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροί (AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEGANGEN). Σεν.: - Σκην.: Β. Χέρτζοκ. Φωτ.: Τόμας Μάουχ. Ήχος: Χέρτζοκ Πράσι. Μοντάζ: Μπεάτε Μάινκα - Γέλινκχάους. Έρμηνεία: Χέλμουτ Νταιρίνγκ, Γκέρτ Γκίκες, Πάουλ Γκλάουερ, Έρνα Γκοβέντνερ, Γκέρχαρτ Μάρτις... Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 96'.
1971: Φάτα Μοργκάνα (FATA MORGANA). Σεν.: - Σκην.: Β. Χέρτζοκ. Φωτογρ.: Γιόρκ Σμίτ Ράιτβακ. Αφηγητική: Λόπτα «Αἰσηνερ. Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 78'. Έγχρωμη.
1971: Χώρα τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους. Σενάριο - Σκηνοθεσία: - Παραγωγή: Βέρνερ Χέρτζοκ. Διάρκεια: 85'.



«Ἡ ΤΕΛΕΤΗ» τοῦ Νάγκιζα «Οσιμά
ἀπὸ 15 Ιανουαρίου στὸν κινηματογράφο τέχνης ΑΛΚΥΟΝΙΣ

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

συνταξη εισαγωγη διαμαντης λεβεντακος

προβληματα του καιρου μας - εκδοσεις ραππα

αλεξαντρ αστρικ κωστας γαβρας ζαν-λυκ γκονταρ κεν κελμαν ζαν-λουι κομολλι ζιγκφριντ κρακαουερ αδωνις κυρου ζεραρ λεμπλαν τερρυ λοβελλ κριστιαν μετς αντρε μπαζεν ζαν ναρμπονι πιερ-παολο παζολινι γκλαουμπερ ροσα ζορζε σεμπρουν γιρι στρουσκα λις φρενκελ σαιμον χαρτογκ