

# συγχρονος κινηματογραφος

Ναγκίζα Όσιμα – Τελετη  
Σ. Μ. Αϊζενσταϊν  
Ζαν - Πιέρ Ούνταρ  
Μπουνιουέλ  
Φελλίνι  
Φεστιβάλ Βενετίας

**27-28**

Ίαν.)Φεβρ.)Μάρτιος 73



# στροφη

## βιβλία - δίσκοι - συνδέτες

- Μεθοδική και κατά κλάδους κατάταξη των βιβλίων (έλληνικῶν και ξένων)
- Όλοκληρωμένη παρουσίαση τῶν πνευματικῶν και καλλιτεχνικῶν ρευμάτων
- Τομείς αφιερωμένοι στην Ψυχολογία, Παιδαγωγική και Έκπαίδευση.
- Στην Κοινωνιολογία, τὴν Πολιτική σκέψη και πρακτική.
- Στὴ Γλωσσολογία και τὰ σημερινὰ φιλοσοφικά ρεύματα.
- Στὸ θέατρο και τὸν Κινηματογράφο
- Στην Ἀρχιτεκτονική, τὴν Πολεοδομία και τὴ σύγχρονη προβληματική τους.
- Στην Τέχνη.
- Γωνιά αφιερωμένη στὸ παιδικὸ βιβλίο, ειδικὰ διευθετημένη για τοὺς μικροὺς ἀναγνώστες.
- Ξένα θεωρητικά περιοδικὰ για πρώτη φορά στην Ἑλλάδα, με σκοπὸ τὴν ἄμεση και ἔγκαιρη ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ σ' ὅλους τοὺς τομείς τῆς ἔρευνας στὸ χῶρο τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν και τῆς τέχνης.

**ΣΤΡΟΦΗ: Χῶρος μελέτης, ἐνημέρωσης, χῶρος διαλόγου.**

**ΣΤΡΟΦΗ: Κολλοκοτρῶνη 3 (Στοά) Ἀθήνα 125, Τηλ. 322.9122. Φοιτητικὴ έκπτωση**

# σύγχρονος κινηματογράφος

No 27-28 (Jan./Febr.) Μάρτιος 73

Ειδήσεις και σχόλια	
Φεστιβάλ Τουλὸν '72, τοῦ Μισέλ Δημόπουλου	2
Συζήτηση τοῦ Ούιριχ Γκρέγκορ με τὸν Γιόχαννες Βάισερι	4
Φεστιβάλ Βενετίας	6

«Ἡ Τελετή» τοῦ Ναγκίτσα Ὁσιμα	
Συζήτηση με τοὺς Ναγκίτσα Ὁσιμα και Κ. Σιμπάτα, τοῦ Μισέλ Δημόπουλου	18
Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ σενάριο	20
Εἰσαγωγή στην «Τελετή», ἀπὸ τὸν Καμπαρμπάτα Νέι	24
Κινηματογράφος/Θέατρο/Ἰδεολογία/Γραφή, τοῦ Πασκάλ Μπουσιέρ	27
Για τὸν τελετουργικὸ ρόλο τῆς ἀναπαράστασης στις εἰκαστικές τέχνες	36
Βιοφιλμογραφία τοῦ Ναγκίτσα Ὁσιμα	38

Σ.Μ. Ἀϊζενστάιν: Ἡ μὴ-ἀδιάφορη φύση	
Καήμενε Σαλιέρι (σὺν πρόλογος)	43
Περὶ τῆς δομῆς τῶν πραγμάτων	44
Ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα και ἡ παθητικότητα στὴ σύνθεση τοῦ «Θωρηκτοῦ Ποιέμκι»	48

Ἐνας ἐλαττωματικὸς λόγος, τοῦ Ζὰν - Πιέρ Οὐνιὰρ	56
---	----

Πάνω στις συζητήσεις, τοῦ Μανώλη Κούκιου	68
--	----

Κριτικὴ	
«Ρόμα», «Ἡ κρυφὴ γοητεία τῆς μπουρζουαζίας», «Ὁ καταδόχης», «Οἱ ὑπέροχοι Ἀμπερσονς», τοῦ Νίκου Λυγγούρη	73

● Ἰδιοκτησία: Ἐταιρία για τὴν Ανάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στην Ἑλλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Ὑπεύθυνοι σύμφωνα με τὸν νόμο: Ἐκδότης - Διευθυντής: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ἰ. Δροσοπούλου 223. Ἀρχιαντάκτης: Τέλης Σαμαντᾶς, Ἐπαμεινώνδα 8. Ὑπεύθ. Τυπογραφείου: Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Ἀνοπαραγωγή φωτογραφιῶν - ὄφσετ: Στράτος Γιαννατοῆς, Ἀρκαδίας 52, τηλ. 5720545. ● Κασέ: Κλαίρη Μισοστάκη. ● Συντακτικὴ ἐπιτροπή: Μισέλ Δημόπουλος, Πάνος Κοκκινόπουλος, Νίκος Λυγγούρης, Τάνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μισοστάκη, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντᾶς. ● Ἐτήσια συνδρομή: Ἐσωτερικὸ ὄφ. 100, ἔξωτερικὸ δολλάρια 7. ● Γραφεῖα: Χάρητος 1 και Ἡροδότου (Τ.Τ. 139), τηλ. 718.748. ● Ἐμβόσματα: Τάκη Παπαγιαννίδη, Χάρητος 1 και Ἡροδότου (Τ.Τ. 139). ● Τιμὴ διπλοῦ τεύχους 20 ὄφ.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle editée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 27-28 Mars '73 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

«Ἡ Τελετή» τοῦ Ναγκίτσα Ὁσιμα



# ΕΙΔΗΣΕΙΣ

## και ΣΧΟΛΙΑ

### 8η Συνάντηση του «Νέου Κινηματογράφου» Τουλόν '72

του Μ. Δημόπουλου

Γράφοντας αναδρομικά για ένα φεστιβάλ κινηματογράφου, όπως το φεστιβάλ της Τουλόν (το πρώην φεστιβάλ 'Υέρ), μάς μπαίνει τό, κοινό εξέταλλο, ερώτημα της χρησιμότητας μιας τέτοιας εκδήλωσης. Συγκεκριμένα: ποιά είναι η αναγκαιότητα αυτών των ειδικευμένων συναντήσεων τη στιγμή που 1) αυτός ο διαχωρισμός άπορεί από μία ιδεολογική όπτική (στο μέτρο που τό να προωθοϋμε πάση θυσία τό «καινούργιο» σε σχέση με τό «παλιό» αναζητώντας στα τυφλά τόν νεωτερισμό, έχοντάς του δώσει την ποιότητα της επαναστατικής δύναμης, είναι μία διεκδίκηση που έχει πιά ξεπεραστεί), 2) και που η ίκανοποίηση εκείνου που τόσο θιαστικά και άφηρημένα γενικεύεται κάτω από τίς έτικέτες αυτές, γίνεται μαζικά με τη μεσολάβηση τών μεγάλων διεθνών φεστιβάλ; Ξέρουμε πραγματικά ότι έδω και μερικά χρόνια (Δεκαπενθέμερο τών Σκηνοθετών στις Κάννες) ως και τελευταία ('Αντι - φεστιβάλ Βενετίας), οι έπίσημες εκδηλώσεις τείνουν να «επισημοποιήσουν» αυτήν την «ασυνεχική διαφορά» αφού άπ' αυτήν εξαρτάται ή έπιβίωσή τους. Σήμερα λοιπόν, θρισκόμαστε μπροστά σ' έ-

να φαινόμενο άπλης και καθαρής ένσωμάτωσης τών «άμφισθητιών» που θρισκονται «έξω άπό τό σύστημα», ένταξής τους μέσα σε μία καθαρά ιδεολογική κατεύθυνση (να ένισχυθεί ή ιδέα του φιλελευθερισμού και της δημοκρατικότητας του φεστιβάλ) που είναι έπίσης και έμπορική κατεύθυνση (τό «καινούργιο», εκείνο που άμφισθητεί άρχίζει να πουλιέται). Κατά συνέπεια, τά μικρά φεστιβάλ σαν αυτό έδω, που ως έπί τό πλείστον υπόκεινται σε Ιδιαίτερα περιοριστικές οικονομικές έπιταγές πρέπει να αλλάξουν ριζικά τό σχήμα τους για να μην καταλήξουν σε μία άπλη έπίφαση που θα κάλυπτε μία έκλεκτική και ράθυμη στάση τους.

Φέτος στην Τουλόν έλλειπει μιάς άυστηρής και καθορισμένης προγραμματικής άρχης, τό φεστιβάλ έμεινε δέσμιο της συμβατικότητας βάζοντας στο ίδιο σακκούλι ένα κινηματογράφο πρόωρης πράκλησης («Ένας άλλος κόσμος»/«UN AUTRE MONDE» του Μισέλ Μπωλέζ), ένα ψευτο - πρωτοποριακό και φαινομενικά άποδομητικό κινηματογράφο, που στην πραγματικότητα είναι αντίδραστικότητατος. («Η Καμπάλα του 'Ασίλ Ούμιντάν»/«LA KABALE D' ACHILLE HUMDAN» του Πιέρ Φρανώ), έναν κινηματογράφο, παλιό, άκαδημαϊκό, που ή παρουσία του σ' ένα φεστιβάλ «νέου κινηματογράφου» μονάχα έρωτηματικά άπορεί να προκαλέσει («Με κλειστά μάτια»/«LES YEUX FERMES» της Γιοέλ Σαντονί, «Πικ και πικ και κολλεγκράμ»/«PIC ET PIG ET COLLEGRAM» της Ραχήλ Βάινμπεργκ) και έναν κινηματογράφο άπου πραγματικά γίνεται μία σοβαρή δουλειά για μορφική και ιδεολογική άνατροπή. Τέτοια είναι ή δουλειά που κάνει ο Στέφεν Νιθόσκιν στο φίλμ του «Ντυναμό»/«DY-NAMO» (Βραβείο Κάλλιμερ καλύτερης ζένης ταινίας), ένα φίλμ που ή «κυριαρχούσα κριτική θάφτισε «παραληρηματικό» και «μη - άναγνώσιμο». Η αντίδραση που προκάλεσε τό φίλμ, τό άριστούργημα του φεστιβάλ, ή άπόρριψη του άπό τό σαρκαστικό, άκόμη και ξεκάθαρα έχθρικό κοινό του φεστιβάλ, δέν είναι, κατή τη γνώμη μας, τίποτε άλλο άπό τό συχνά πιστοποιημένο (έλ. Στράουμπ, Γκόντάρ), σύμπτωμα ενός έκδηλου άρητισμού για τό σεξουαλικό όταν αυτό παρουσιάζεται άλλιώτικα, και όχι κάτω άπό κάποιον «πονητικό» θόλεμα ή με πορνογραφικό τρόπο (με την έννοια που δίνει ο Στράουμπ σ' ένα άποτελεσματικό κινηματογράφο κι όχι με την ήθικολογική έννοια που του δίνουν οι άστοί). Μιά σκηνή κλειστή, έρημητική, ένα καταπραέ στρίπ - τίζ του Σόχο, τέσσαρις κοπέλες παρουσιάζουν τό νούμερό τους σόλο ή με τη συμμε-

τοχή τών παρτεναίρ τους. Δουλειά πάνω στη διπλή σκηνή (τή «θεατρική» και τη φιλική), ή πάνω στην κλειστή σκηνή. Ο Νιθόσκιν, όπως και ο Στράουμπ (στο «Ο άρραβωνιαστικός, ή ήθοποιός και ο προαγωγός»), σπάζει τη «φυσικότητα» της φιλικής σκηνης με τη θοήθεια της θεατρικής έγγραφής της. Η χωρισμένη, ύλιστική, σκηνή άποδεσμεύει τά κινησιακά σημάινοντα και θέτει σε άμφισθητή τη θέση του θεατή που ήδη έχει χάσει την κυριαρχία πάνω της. Αυτός ο «φραγμός», αυτή ή τομή εξασκείται άναγκαία πάνω στο φάντασμα του, πάνω στην άπόλαυσή του. Ο θεατής παίρνει τη θέση του ήδονοβλεψία, ή προσδοκία του διαφεύδεται, ή κυριαρχία του περιορίζεται. Το «Ντυναμό» είναι ή σκηνοθεσία της ά π ο σ τ έ ρ η σ η ς. Ο κώδικας του στρίπ τής και ή λογικοχρονική τάξη που προϋποθέτει (Μπάρτ: «άπό την άρχή δίνεται ή ύπόσχεση της άποκάλυψης ενός μυστικού, κατόπιν καθυστερείται — «άναστέλλεται» — και τελικά έκπληρώνεται και ύπεκφεύγεται αυτόχρονα») έδω θρισκονται μπλοκαρισμένοι, διεστραμένοι, διεσπαρμένοι. Το εργαλείο γι' αυτήν τη ρήξη, είναι τό γκρό - πλάν. Όχι όμως τό όποιοδήποτε γκρό - πλάν, άλλ' εκείνο που συνήθως τό έρωτικό πρωτόκολλο άπαστρέφεται: του προσώπου. Η έπίμονη ύπαρξή του μέσα στη γενική οικονομία του φίλμ ένοχλεί στο μέτρο που περισσότερο άφαιρεί άπό τη θέα άπ' όσα άφήνει να είδωθοϋν και μ' αυτόν τόν τρόπο μεταθέτει την άρθρωση της άνάγνωσης του φίλμ (και της γραφής του) άπό τό «περιεχόμενο» της εικόνας στη σύνταξη τών πλάνων, της σκηνοθεσίας, μεταθέτει την προσοχή άπό την «πραγματικότητα» της εικόνας στον τρόπο λειτουργίας του φίλμ — πράγμα που είναι μία άπειλή για κάθε άναπαραστατική σκηνογραφία (Π. Μπονιτσερ: LE GROS ORTEIL, Καγιε ντϋ Σινεμά, Νο. 232), και καταλήγει να διαφεύδει τίς έλπίδες, άφου δέν είναι πιά μετωνυμικός χώρος μιάς πρόσκλησης για ήδονή (τό πρόσωπο άπου διαγράφεται ο έρωτισμός, συσπασμένο άπό τόν πόθο) αλλά ένα σημάινον που σιγά - σιγά άδειάζει άπό τό φετιχοποιημένο έρωτικό νόημα του. Μ' αυτήν άκριβώς την έννοια μπορούμε να πούμε πως τό γκρό - πλάν όταν διαρκεί διαφεύδει τό νόημα. Ξεγύμνωμα που δέν έχει πιά άλλο άποτέλεσμα άπό τό να καθιστά άκόμη πιά άνυπόφορο για τόν άστο τό μακιγιαρισμένο, μπουγιατισμένο κι άίσχρό πρόσωπο τών ήρώων, τό μετατοπισμένο σημάινον της ίδιας της δικής του (κοινωνικής) άποσύνθεσης.

Έκτός άπό τό «Ντυναμό», στην

Τουλόν προβλήθηκαν και όρισμένα άλλα πρωτοποριακά φίλμ, πράγμα που έδωσε άφορμή στην παραδοσιακή κριτική για μία κατακραυγή άγανακτησίας. Φαινόμενο που άξιζει τόν κόπο να σημειωθεί άφου εκείνο που κατηγορούσαν στην Κριτική 'Επιτροπή ήταν ότι έννόησε σε πολύ μεγάλο βαθμό αυτό που άρεσκόντουσαν να όνομάζουν «πειραματικό κινηματογράφο» σε βάρος του άληθινού «νέου κινηματογράφου». Πράγματι, αυτό που οι άστοί κριτικοί κατατάσσουν στην κατηγορία του πειραματικού κινηματογράφου, είναι θέβαια ο «κινηματογράφος έρευνας», ο «πραγματικά πρωτοποριακός» κινηματογράφος, δηλαδή κάθε τι που δέν έχει να κάνει με τόν άληθινό κινηματογράφο, με τη θιομηχανία. Χρησιμοποιούν έπίσης και τόν όρο «κινηματογράφος του έργαστηρίου», όρολογία που λέει πολύ καλά αυτό που θέλει να πει, δηλαδή κινηματογράφος για ειδικούς, για τους «εύτυχείς όλίγους» και άλλες ιδεαλιστικές άπαρχαιωμένες ιδέες που δυστυχώς παραμένουν άκόμη για καλά ριζωμένες στα κεφάλια και τών λιγότερο αντίδραστικών.

Τό Ισπανικό φίλμ «Έπαφές» «CONTACTOS του Παουλίνο Βιότα, άξιζει να προσεχτεί για την ίδια τη διαδικασία παραγωγής του, που συνίσταται σε ένα σύστημα κατανομής όλιγάρθμων και χωρίς μεγάλη ποικιλία στοιχείων θέσης (οι μυστικές συναντήσεις άγωνιστών/πέντε τόποι: ένα σπίτι, ένα δωμάτιο που άντανασκλάται σ' ένα καθρέφτη, μία γωνιά του δρόμου). Ο χώρος του φίλμ δέν καθορίζεται μονάχα άπό τη συνδυαστική που τό παράγει (συνδυασμοί κινήσεων που θελημένα επαναλαμβάνονται, και τόπων που είναι πάντοτε οι ίδιοι), αλλά κυρίως κι άπό τη σκηνή του με μία έκδηλη (και όχι καλυμμένη) κίνηση ένουχισμού, που μάς λέει πολλά για την πολιτική κατάσταση στην 'Ισπανία. «Ο κύριος του θερισμού»/«LE MAITRE DES MOISSONS» του Γάλλου Αντρέ Ούγκεττό, που γυρίστηκε στο Μαρόκο μέσα σε πολύ δύσκολες συνθήκες, είναι ένα άπό τά πιό χτυπητά παραδείγματα άποστασιοποίησης (με την μπρεχτική έννοια) και ποίησης ταυτόχρονα. Ξεκινώντας άπό μία Ιστορία με τό κοινότατο θέμα του έμποδισμένου έρωτα ένός βοσκου για την κρή μιάς πλούσιας οικογένειας θερβέρων, ο Ούγκεττό κατορθώνει να ξεφύγει άπό την διπλή παγίδα του φολκλορισμού και της ύπερπονητικότητας. Το φίλμ που γυρίστηκε σε 16 χλστ. και με έλάχιστα μέσα (κατά τά λεγόμενα άλλωστε του σκηνοθέτη τόσο στο γύρισμα, όσο και στη γενική έπεξεργασία του τό



«Ντυναμό» του Στέφεν Νιθόσκιν



«Ο κύριος του θερισμού» του Αντρέ Ούγκεττό  
«Ταμαούν» τών Μάορ'Ο και Νιουμινί. 'Ισοεργάν















όδηγούν στην αποτυχία κάθε προσπάθειά τους να θρούν την επιδιωκόμενη λύτρωση.

Ένα άλλο φιλμ που πολύ έντυπωσάσε και πολύ διασκέδασε το κοινό της Μόστρας — αυτή τη φορά με τη θέληση του δημιουργού του Πάολ Μορισσέ — ήταν η «Ζέστη» (HEAT), παραγωγή της ομάδας του "Αντυ Γουώρχολ. Τραβηγμένο με ένα πολυκαιρισμένο νεγκατίφ των 16 μιλιμέτρ, διηγείται την ιστορία μιας «άποστέρησης» όπου οι δύο συναντώμενοι δρόμοι είναι από τη μία μεριά μιας γερασμένης πιά ήθοποιού του κινηματογράφου που παύοντας σιγά - σιγά να πιστεύει στο μύθο της άποζητά τις ψευδαισθήσεις της σε άλλο τομέα και από την άλλη ενός φιλόδοξου αρριβίστα νεαρού ήθοποιού που προκειμένου να σταδιοδρομήσει επαγγελματικά είναι διατεθειμένος να της τις προσφέρει. Πότε με το γιούμοο ή την ειρωνεία, πότε με τη σάτιρα ή τον σαρκασμό και με μια αφήγηση που δημιουργεί μια καινούργια αίσθηση αντίκρυσεως των πραγμάτων, ο Μορισσέ κατακρημνίζει άπροσχημάτιστα τα ταμπού μιας παρακμάζουσας κοινωνίας και θεθλώνει — αλλά έχει την έντύπωση με ένα τρόπο πρωτογονικό άγνο — τα σύμβολα της χολλουγουντιανής μυθολογίας.

Και ένα ευτελές δείγμα από την Τουρκία: «Αγκίτ» (AGIT) του Γιλμαζ Γκούνεϋ. Μια ιστορία λαθρεμπόρων που προδομένοι από τους ίδιους τους παραγγελιοδότες τους ξερχονται σε σύγκρουση με μια αντίπαλη συμμορία μέσα σε ένα ξενοδοχείο κατάξερο τοπίο που θέλει προφανώς να υπογραμμίσει τον τραχύ, θύσιο και περήφανο χαρακτήρα των εκτός νόμου, αλλά που μονάχο του το υποτιθέμενο αυτό εύρημα δεν είναι αρκετό για να δώσει ανθρώπινες διαστάσεις σε αυτές τις φιγούρες που ανακαλούν στη μνήμη ελληνικό κινηματογράφο αγροτικών περιπετειών τύπου Φώσκολου ή Γεωργιάδη.

Δύο φιλμ, «Λουδοβίκος» και «Σαλώμη» υπήρξαν οι πιο προωθημένες μορφές κινηματογραφικής έκφρασης που παρουσιάστηκαν στη Βενετία. Δημιουργός του πρώτου, που ολόκληρος ο τίτλος του είναι «Λουδοβίκος ο Β'». Ρέκβιεμ για ένα παρθένο βασιλιά» (LUDWIG II — REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KONIG) είναι ο Αουτογερμανός Χάνς Γιούργκεν Σύνπεργκ, πρώην βοηθός σκηνοθέτη στο Κάμμερσπυλ του Μονάχου και σκηνοθέτης στη βαυαρική ραδιοτηλεόραση. Το φιλμ του, που αναφέρεται στον τελευταίο και τραλλό βασιλιά της Βαυαρίας, με τον ανήγυχο και αινιγματικό χαρακτήρα του και που έχει γίνει πιά ένας θρύλος για τον γερμανικό λαό, δεν αποτελεί μια μυθιστορηματική βιογραφία αλλά ένα πρόσχημα ώστε να επιχει-



«Το Καμπαρέ», του Μπλου Φόξς

ρηθεί, από τη μία μεριά ή αναδρομή σε μια αιώνα μεσοευρωπαϊκής ιστορίας — μέχρι και οι Χίτλερ και Γκαϊρινγκ κάνουν την εμφάνισή τους στην δόνη — και από την άλλη ο πειραματισμός με μια άκραία επιθετικότητα στην έκφραση, στην τεχνική του «κολλάζ». "Ετσι τα άγχη του παρανοϊκού βασιλιά, τα δειροπολήματα και οι φαντασιοπληξίες του, τα πάθη και οι μανίες του έχουν εξιστορηθεί στο στυλ του δραματικού ή του μεσαιωνικού πάθους όπου σπαρλθόν και παρόν, όπτασιασμοί και απομυθοποιήσεις, Βάγκνερ και τζαζ έχουν ανακατωθεί με πολιτισμικές μνήμες και θανατικούς θρύλους, σουρρεαλισμό, όπερέττα και άντερνκράουντ, ρέκβιεμ και μελόδραμα και όπου οι φανταχτερές σκηνογραφίες μυθολογικών θεμάτων και τα πολυκαιρισμένα κάρτ - ποστάλ, το γερμανικό φολκλόρ και τα άπδοπάσματα από τη μουσική κωμωδία του "Οφφενπαχ εναλλάσσονται με μεθόδους τηλεοπτικών συνεντεύξεων και υπερχτικά θέματα καθώς και περικοπές από τον Γκαϊτε και Σαίξπηρ. μέσα σε μια γεμάτη ειρωνική και σατιρική διάθεση εύρηματικότητα. Το δεύτερο φιλμ, η «Σαλώμη» (SALOME), τέταρτο κατά σειράν του Καρμέλο Μπένε, δεν είναι μια επιπλέον έκδοση της γνωστής ιστορίας της απαιτητικής χορεύτριας, αλλά μια Σαλώμη ξαναεφευρεμένη όπου μόνο στο δεύτερο μέρος διαθέλει κανείς τις λογοτεχνικές καταβολές ούαλδικού κειμένου. Ο Μπένε,

φαινομενικά μοιάζει να μην ενδιαφέρεται για το άνομοιογενές ύλικό του παρά μόνο στο μέτρο που θα του επιτρέψει, μέσα από τη σύζευξη μιας στρουκτούρας, μιας γλώσσας και μιας τεχνικής, να προωθήσει την έκφραστική του στις πιο άκραίες της έκδηλώσεις. Γιατί κάτω από αυτό το πρίσμα ενδέχεται να αντιμετωπιστεί πρώτα - θίστα το όπτικο - ακουστικό αυτό ντελίριο — ακατάπαυστοι σουρρεαλιστικοί συνειρμοί, εφιαλτικές όνειρικές εικόνες, μοντάζ που φτάνει στα όρια του παροξυσμού χρωματικό όργιο και γενικά μια φαντασία ανεξάντλητη σε φορμαλιστικές λύσεις — όταν μάλιστα περιφρονούνται τόσο επιδεικτικά όλοι οι συντακτικοί και γραμματικοί κανόνες του κινηματογράφου. Άλλά με τον πρώτο αϊφνιδιασμό εύκολα μαντεύει κανείς, μέσα στο βλασφημητικό και ιεροσυλιτικό κλίμα της αναπράστασης, τη συσώρευση των συμβόλων που προτείνονται για μια ένδεχόμενη κοσμολογική έρμηνεία ή και μια αναθεώρηση των μύθων και της ιστορίας και που όπωσδήποτε σε μια πρώτη ανάγνωση — και έξ αιτίας μάλιστα ενός ακατάσχετου, αυξομειωνόμενου και συχνά προσχεδιασμένα ακατάληπτου μονόλογου — δεν είναι εύκολα αποκρυπτογραφήσιμα.

#### ΟΙ «ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ»

Τα φιλμ που παρουσιάστηκαν στις «Μέρες του Ιταλικού Κινηματογράφου» θάπρεπε να θεωρηθούν — όπως δηλώθηκε από τους οργανωτές — μια άπλή μαρτυρία μέσα στα πλαίσια της γενικής άμφισβήτησης που είχε ή έννοια της έκδηλωσης. Τα περισσότερο από αυτά — και προπάντων όσα ήταν παραγωγή της Ιταλικής ραδιοτηλεόρασης — θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ήμιντοκυμανταίρ και όσον αφορά τη θεματογραφία τους, σε όλα ήταν έκδηλος ο έντονος κοινωνικός προβληματισμός.

#### «ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ» (CORPO D' AMORE) του Φάμπιο Κάρπι

Με το πρώτο του αυτό φιλμ ο Κάρπι — γνωστός ως τώρα από τη στήλη του της κριτικής στην «Ουνιτά» του Μιλάνου άμέσως μετά τον πόλεμο και τη σεναριογραφική του δουλειά — επιχειρεί ένα «λογοτεχνικό» κινηματογράφο όπου όμως η μαθηματική αώστηρότητα της δόμησης και των χρόνων καθώς και η άπριόρι ποιητική έπεξεργασία δεν οδηγούν σε μια στείρα άσκηση ύψους, αλλά σε μια στυλιστική καταξίωση με την έπιβολή ενός τόνου έντελώς προσωπικού και πρωτότυπου. Το θέμα, οι καταστάσεις και οι συγκρούσεις έχουν άπλοποιηθεί στον υπέρτατο βαθμό. Σε μια έρημη λουτρόπολη, πατέρας και γιάς, σχεδόν ξένοι ως τώρα μεταξύ τους για λόγους



«Λουδοβίκος ο Β'» του Χάνς Γιούργκεν Σύνπεργκ

ήλικίας και απόστασης γεωγραφικής, μπροστά στην παρουσία μιας άγνωστης που έμπνεί τον έρωτα και στους δύο, αρχίζουν να αποκαθιστούν μια σχέση επικοινωνίας και να ανακαλύπτουν κοινά σημεία έπαφης. Σε μια «ρασιοναλιστική» άνάγνωση, το φιλμ μοιάζει να εκθέτει το θέμα της μη - επικοινωνίας που έδω έμφανίζεται άνεστραμένο. Τα αίτια αυτής της άδυναμίας επικοινωνίας βρίσκονται στο γεγονός ότι πατέρας και γιάς κάνουν χρήση μιας γλώσσας νοθευμένης και έπιτηθευμένης, σχεδόν φθαρμένης πιά — τα σημαίνοντα των θερμαλιστικών και φιλολογικά φωτισμένων διαλόγων — που ύπάρχει για την έξυπνότητα της άστικής κουλτούρας, ενώ η σχέση κατανάησης αρχίζει να λειτουργεί από τη στιγμή που κινητοποιούνται συναισθήματα θεμελιακά. Σε ένα διαφορετικό βαθμό άνάγνωσης αποκάλυπτεται ότι ο ειρωνικός τρόπος αντιμετώπισης καταστάσεων και προσώπων δίνει στο φιλμ μια νέα διάσταση που αντιπροσωπεύει μια φάση άποστασιοποίησης από το ύλικό με την πρόθεση μιας στάσης αυτοκριτικής.

#### «ΕΚΡΗΞΗ» (EXPLOSION) του Μάριο Όρφίνι. Παραγωγή RAI-TV.

Μια κοπέλα για την όποια δεν ξέρουμε άπολύτως τίποτα ξεκινάει

άπό μια φτωχοσυνοικία της Ρώμης για την Ν. Ύορκη και εκεί, όπλισμένη με ένα πιστόλι κυνηγεί το θύμα της. Άλλά ανάμεσά τους εισχωρεί θαθμιαία ένα τρίτο πρόσωπο: ή πόλη, άπεραντη και άπάνθρωπη όπου ακόμα και αυτοί που άσκούν τη θία κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είναι πάντοτε τα θύματα.Εικονογραφώντας το πορτραίτο της Ν. Ύορκης, ο Όρφίνι αντιπαραθέτει την ιδιωτική θία με αυτήν που είναι φορτισμένη όλόκληρη ή πόλη - πανίδα και που ό παραμικρός σπινθήρας είναι ίκανός να την κάνει να έκραγεί. Το φιλμ, γυρισμένο σε πραγματικούς δρόμους της Ν. Ύορκης και με μια ύποβλητικότατη μουσική πλατυάζει σε αρκετά μέρη και είναι φανερό ή πρόθεση να πληρωθούν τα κενά με άσκοπες επαναλήψεις έτσι που από ένα σημείο και πέρα καταντάει θαρετό.

#### «ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ» (DECEMBRE) του Μωχάμετ Λακντάρ Χαμίνα.

Μετά την παρακολούθηση του φιλμ φίνεται φανερό πώς πίσω από την άρνηση της Μόστρας να το συμπεριλάθει στα προγράμματα της με το αίτιολογικό ότι έπρόκειτο καθαρά για ένα έμπορικό φιλμ — με αποτέλεσμα να παραισηόσει στο πρόγραμμα των «Ημερών» κρύβονταν ιάλλον ή έπιθυμία να μη γίνει αίτια

δυσαρέσκειας — ή και άποχώρησης ακόμα — της γαλλικής αντιπροσωπείας. "Όχι βέβαια ότι πρόκειται για κανένα αξιόλογο φιλμ, αντιθέτως μάλιστα, μόλις που μποσεί να γίνει άνεκτό, αλλά όπωσδήποτε άν κάτι άπουσιάζει παντελώς αυτό είναι το έμπορικό στοιχείο και έν πάση περιπτώσει στη Μόστρα είδαμε πολύ χειρότερα από αυτό. Γυρίζοντάς το προφανώς με τον πρόθετο λόγο να συμβάλει στη δεκαετή έπέτειο της άλγερινής ανεξαρτησίας, ο Χαμίνα έκανε φανερό ένα δείγμα των άδυναμιών από τις όποιες πάσχουν οι έκκολλαπτόμενες κινηματογραφίες σαν την άλγερινή αλλά και των ός τώρα κατακτήσεών τους, έφ' όσον ή δουλειά του αυτή, άπ' ό,τι μάθαίνουμε είναι από τις ώριμες που έχουν πραγματοποιηθεί στη χώρα του. "Ότι προκάλεσε έπομένως την παρέκκλιση από τη γραμμή που χάραξε ή "Επιτροπή της Μόστρας άναφορικά με τα κριτήρια για την έπιλογή των ταινιών ήταν ή πολεμική του περιχομένου του, καθαρά πολιτικού, έμπνευσμένου από την αντίσταση του άλγερινού λαού και όπου, ανάμεσα στα όλλα, περιγράφονται οι θασανισμοί που ύφίσταται ένας επαναστατής πατριώτης για να άποκαλύψει τα δυναμιστικά σχέδια των συναδέλφων του που θα έθεταν σε έφαρμογή με την εύκαιρία της έπίσκεψης του στρατηγού Ντέ Γκώλ στο Άλγέρι το 1960.

#### «ΑΠΟ ΜΑΚΡΙΑ» (DA LONTANO), του Νίνο Ρούσσο. Παραγωγή RAI-TV.

Έδω, με το πρόσχημα της έπιστροφής ενός έργατή μετανάστη στο χωριό της καταγωγής του, έξετάζονται θέματα που ή θαρύτητά τους έπιβάλλει μια διεξοδικότερη και θαύτερη διερεύνηση. Κεντρικό άροθλημα ό παραλληλισμός των αγροτικών και βιομηχανικών φετίχ, ή έπιβολή των νέων τελετουργιών των άστικών κέντρων και ό παραμερισμός των τελετουργιών των αγροτικών κοινωνιών (ένα γκρούπ χωρικών έκδρομένων λ.χ. δεν τραγουδάει τα παραδοσιακά του τραγούδια όλλά τα παίζει στο πικ-άπ), το φαινόμενο της άπορροφήσης και προοδευτικής αντικατάστασης της βιομηχανικής κουλτούρας εις θάρος της αγροτικής. Έξαφάνιση του μύθου ενός παρθένου και άμόλυπτου αγροτικού πολιτισμού, τελευταίο όχυρό κατά της εισβολής της καταναλωτικής κοινωνίας και άλληλοσυμπλήρωση δύο κόσμων, βιομηχανικού και αγροτικού, σύμφωνα με τις άνάγκες του νεοκαπιταλισμού. Άπό αυτή την προοδευτική άπόκτηση γνώσης, γεννιέται ίσως ή έλπίδα για μια μελλοντική συνειδητοποίηση από το νεαρό μετανάστη των δεσμών που ένώνουν τους δύο πολιτισμούς ώστε τα σύμβολα της κοινωνίας της άφθονίας — έξεκομμένα

από τον κορμό της παραδοσιακής κουλούρας και ένδεικτικά απλώς μιας «θαυμαστής» προόδου— να τον αφήνουν αδιάφορο. Σε όλα αυτά ο Ρουσόο έχει παρεμβάλει κομμάτια από ντοκυμανταίρ καθώς και σινιάλα-τύπους της βιομηχανικής κουλούρας (φλάς από τηλεοπτικές εκπομπές, τραγούδια-προϊόντα για κατανάλωση, εικόνες από διαφημιστικά πανώ κλπ.) με σκοπό να αποξενώσει (κατά τη μπρεχτική έννοια) τον θεατή από μία συναισθηματική προσκόλληση στην πλοκή για να πάρει μία κριτική τοποθέτηση.

«ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΟΜΑΔΑΣ» (CRONACA DI UN GRUPPO), του Έννιο Λορεντίνι. Παραγωγή RAI—TV.

Πρόκειται για την αφήγηση των εμπειριών της ομάδας του «Πειραματικού Θεάτρου της Ναντέρ» στην ένδεικτική χρονολογία: Μάης του '68. Ξεκινημένο την εποχή που στο Παρίσι «ή φαντασία έπαυσε την έξοχα» και χωρίς προκατασκευασμένο σενάριο, καταγράφει όπως ο κινηματογράφος—μάτι τα γεγονότα και συγχρόνως κριτικάρεται από αυτά, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα παράλληλο-κινηματογράφο. Βασικό του υλικό είναι το γκρουπ της Ναντέρ που, παραμερίζοντας κάθε άλλο πρόγραμμα παρουσιάζει καυτά θέματα της εποχής χρησιμοποιώντας σαν σκηνικό τους δρόμους και τις πλατείες του Παρισιού και επιδιώκει τη συνταύτιση της θεατρικής με μία συγκεκριμένη πολιτική πράξη: την άφύπνιση των συνειδήσεων των θεατών στις 14 'Ιουλίου στη Βασιλλή όταν όλα δείχνουν πως η στιγμή της παλινρόθωσης πλησιάζει. Το φιλμ του Λορεντίνι είναι αξιόλογο και για το αυθεντικό ντοκυμανέο αλλά και για την κριτική διερεύνηση που κάνει πάνω στην εξέλιξη της ομάδας των διανοουμένων. Διαπιστώνοντας ύστερα από τέσσερα χρόνια το άμετάβλητο των γαλλικών πραγμάτων θα μπορούσε το φιλμ αυτό να ονομαστεί «Το χρονικό μιας ουτοπίας».

«ΜΕΣΑ - ΕΞΩ» (DENTRO - FUORI), του Νέρεο Ραπέττι. Παραγωγή RAI—TV.

Μια απόπειρα αντιεπικής και αντιηρωικής θεώρησης μιας κάποιας στιγμής της Ιταλικής αντίστασης με άφορη το επεισόδιο μιας περιπόλου παρτιζάνων που το θάζει στα πόδια στην εμφάνιση ενός γερμανικού αποσπάσματος και που χρησιμεύει σαν πρόσχημα για τη διερεύνηση σημερινών προβλημάτων της τρέχουσας επικαιρότητας. Μετά το ξεπέραςμα του αρχικού θέματος είναι εύκολη η αναγωγή σε ένα χαρακτηριστήρα του φιλμ αν-ιστορικό και αν-αντιστασιακό με άπώτερο σκοπό



«Η ούλα» του Μάρκο Φερρέρι

την εξέταση μερικων ηθικων και πολιτικων σταθερων της ιστορίας του ανθρώπου. Έδω ή θία, ο πόλεμος, ο έχθρος, τα όπλα, χρησιμεύουν για ένα συνεχή διάλογο και συσχέτιση διαφορετικών θέσεων. Στον Ραπέττι δεν αρκεί η αντιμετώπιση της θίας αλλά του μύθου της θίας, γιαυτό και το αυθαίρετο στην είκονογραφική αναπαράσταση των παρτιζάνων και οι συχνές αναφορές του σε μοντέλα των σημερινών αμυσθητιών. Ως προς τη στρουκτούρα του φιλμ, η αφήγηση προχωρεί με εναλλαγές και αντιθέσεις παρόντος και παρελθόντος, έσωτερικών και έξωτερικών, σιωπών και θορύβων, κίνησης και ακινησίας και με άκραία άνεβοκατεβάσματα στο μουσικό σχολιασμό, στοιχεία όλα αυτά που πιθανόν να θέλουν να παίξουν το ρόλο διεγέρτη έναντι του θεατή ώστε να αποφευχθεί μία παθητική συμμετοχή του.

«Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΛΟΥΛΟΥΔΙΩΝ» (LA NOTTE DEI FIORI), του Τζάν Βιτόριο Μπάλντι.

Αδέξιος χειρισμός, αφέλεια και ψευτορομαντισμοί στο φιλμ αυτό του Μπάλντι σε βαθμό που μένει ανεξήγητο πως μπόρεσε να δώσει θάση για σοβαρές συζητήσεις. Έμπνε-

όμενος από το περιστατικό του μακελειού που όργάνωσε ο Μάνσον και η παρέα του, ο Μπάλντι θέλησε να αντιπαραθέσει δύο διαφορετικούς κόσμους. Από τη μία μεριά, τι θα μπορούσε να ονομάσει κανείς φιλοσοφία των χίππυς, έρωτα για κάθε τι το φυσιολογικό και δμορφο και από την άλλη τη θαρβαρότητα και την κτηνωδία της διεστραμμένης ψυχής. Με βάση αυτή τη θεματική, με την τεχνική του αστυνομικού μυστηριομάτος και με αποχρώσεις ψυχολογίας της συμπεριφοράς, επιχειρείται η ανάδειξη των συμβόλων του σημερινού μας κόσμου που έχει ανάγκη τα πάντα σε είδη έμπορεύσιμα μέσα σ' ένα άγωνα κατασκευής ειδώλων, επιδίωξης εύκολου πλουτισμού κλπ., ενώ παράλληλα ένα ζευγάρι χίππυς προαναγγέλλει την έλευση ενός καλύτερου κόσμου. Αλλά οι αντιπαραθέσεις είναι τόσο σχηματικές και κραιφαλέες που το μήνυμα δεν περνάει με κανένα τρόπο στο θεατή. Ο Μπάλντι Ισχυρίζεται πως έκανε ένα φιλμ παραμύθι για μεγάλους. Ποτέ όμως ένας μεγάλος δεν μπορεί να δεχτεί αυτό τον άκρατο λυρισμό και ευαισθησία. Το ποιητικό κλίμα που επιδίωξε δεν γεννιέται ούτε καταξιώνεται με κούφιας αί-

σηματολογίες, ανόητες τρυφερότητες, ώδινες τοκετού ή ούρλιαχτά άρτιγέννητου βρέφους κι όσο για την ευαισθησία, απ' ότι μαθαίνουμε τελευταία, περισσεύει ακόμα και στα λάχανα.

«ΤΡΕΒΙΚΟ - ΤΟΡΙΝΟ» (TREVICO - TORINO), του Έττορε Σκόλα.

Ο Έττορε Σκόλα, ως τώρα «κατασκευαστής» μέτριων έμπορικων κωμωδιών «άλλο Ιταλικά» πραγματοποίησε ένα έκπληκτικό άλμα στον τομέα της κοινωνιολογικής έρευνας. Στο φιλμ του αυτό, γυρισμένο μακριά από κάθε έμπορικό σχήμα και σε πλήρη άνεξαρτησία, δείχνει το προοδευτικό ξεγύμνωμα ενός μεγάλου αστικού κέντρου, όπως αποκαλύπτεται μπροστά στα μάτια ενός άθγαλου και στερημένου από πολιτική συνείδηση νεοφερμένου εργάτη από την κάτω Ιταλία. Το Τορίνο διαλέχθηκε σαν αντιπροσωπευτική πόλη όπου, περισσότερο ίσως από όπουδήποτε άλλου προσδιορίζονται οι αδυναμίες μιας κοινωνίας που, αν κατόρθωσε να φτάσει τη βιομηχανική ανάπτυξη δεν κατάφερε όμως να περιορίσει τους ανταγωνισμούς και να ξεπεράσει τις αντιφάσεις της. Η κάμερα του Σκόλα, σε μία στενή παρακολούθηση του αντι-ήρωα εργάτη-μετανάστη, που έχει εμπλακεί σε ένα λαβύρινθο προβλημάτων από τη στιγμή που πάτησε το πόδι του στο σιδηροδρομικό σταθμό και με τη μέθοδο της αντικειμενικής καταγραφής των γεγονότων, χωρίς την επιδίωξη κανενός είδους φορμαλιστικής αναζήτησης, αποκαλύπτει και εκθέτει σε κοινή θέα τι κρύβεται πίσω από το μύθο της ευημερίας. («Αμα σηκώσουμε τα φουστάνια μιας πόλης θα δούμε το φύλο της, λέει ο Γκοντάρ»). Ένα φιλμ πάνω στην εργασία, ιδωμένη σαν προνόμιο των πιδ τυχερών και που ακριβώς για το λόγο αυτό αποφασίζουν να ζηντευτούν και όπου, άνάμεσα σε προβλήματα μετανάστευσης, αστυφιλίας και συνδικαλιστικών αγώνων, διαγράφεται η εξέλικτική πορεία του νεαρού μετανάστη που ενώ δεν είναι φτιαγμένος από τη στόφφα του ήρωα, του επαναστάτη ή του συνδικαλιστή, ύστερα από ένα χρόνο εκμετάλλευσης θα φτάσει στο σημείο, συνειδητοποιώντας το πρόβλημά του, να νοιώσει την πρώτη ώθηση για εξέγερση.

«Η ΣΚΥΛΑ» (LA GAGNA), του Φερρέρι περιλαμβάνει στοιχεία που δικαιολογούν την έγγραφη του στο χώρο του κινηματογράφου του παρισκευασμένο σαράβαλο άεροπλάνο δεν πέταξε— κλείνει το φιλμ με ένα μήνυμα διφορούμενο που μόνο η ψυ-

ναι ή μη παραπομπή σε συγγενή σχήματα ή σε δυσχέρεια ταξινόμησης του σε μία συγκεκριμένη κατηγορία. Γιαυτό είναι αναγκαίο κάτι περισσότερο από μία έπιφανειακή προσέγγιση του υλικού του —πράγμα όμως που, μέχρις ένα σημείο δεν άναυρει την πρόκληση μιας άμηχανίας, ή στην καλύτερη περίπτωση, τους διαφορετικούς δρόμους που μπορεί να οδηγήσει ή προβληματική του. Στο καινούργιο του φιλμ λ.χ. που είναι παρμένο από το διήγημα «Μελάμπους» του Έννιο Φλαγιάνο—μόνιμου σχεδόν σεναριογράφου του Φελλίνι— ο Φερρέρι μοιάζει να θέτει και να έρευνα πολλά προβλήματα συγχρόνως σε μία συρροή θεμάτων που είναι άδύνατο να περάσουν άπαρηγόρητα όσο κι αν καλύτεπονται πίσω από την έντελως μονογραμμική άνελιξη της ιστορίας.

Τέτοια θέματα είναι άς πούμε ή «κριτική» αντιμετώπιση του διανοούμενου της άριστέρας που ή άσθεση του—άποεμπλοκή από τα έγκόσμια προβλήματα— είναι σαφώς άρηνητική, ή από μέρους του πάλι μετατροπή της γυναίκας σε άντικειμενο, θμελιώνοντας μαζί της μία σχέση άφύσικη, πράγμα που φυσικά άντιφάσκει στις άνθρωπιστικές του θέσεις, ή άδυναμία άνεξαρτητοποίησης έφ' όσον ή άπλη ζωή του σαν άγνου και άμόλυπτου» πρωτόγονου διαρκώς άναυρείται λόγω της εξάρτησης του σαν σχεδιαστή από τον εκδότη του, ή άνικανότητα του άτόμου να σωθεί άπό τον ολοκληρωτικό άφανισμό μέσω της αυτοέκπαωσης και αυτοαπομόνωσης. Έκ πρώτης όψεως το φιλμ μοιάζει να είναι μία συνέχεια του «Ντίλλινγκερ» όπου όμως, με μία μικρή μετατόπιση, άντιστρέφεται ή τοποθέτηση άπέναντι στον κεντρικό ήρωα. Στον «Ντίλλινγκερ», που ένδεχεται να παραινεϊ το άριστούργημα του Φερρέρι και ένα από τα σημαντικότερα φιλμ των τελευταίων χρόνων και που βασικά είναι ένα φιλμ πάνω στην άλλοτριωση, άπροοδευτικά άπελευθερωνόμενος διανοούμενος από την ύποδούλωσή του στην κοινωνία της κατανάλωσης, κρίνεται θετικά. Στη «Σκύλα»—Ιστορία ενός σχεδιαστή που αυτοεξορίζεται σε ένα έρημονήσι με μοναδική συντροφιά μία σκύλα και άργότερα μία γυναίκα που ύποκαθιστά την πρώτη στη στορνή και την άγάπη του άφεντικού της— ή δραπέτευση και «άναχώρησή» του από τον «πολιτισμό» κρίνεται άρηνητικά. Μήπως ή διαφορετική αντιμετώπιση είναι συνέπεια ενός έλματος από τον καθαρά έδεολογικό χώρο σε κάποιον άλλο όπου ύπεισέρχονται και τα πλέον προσωπικά προβλήματα του άτόμου; Όπωςδήποτε το φινάλε—το ζευγάρι έπιχειρησε να έγκαταλείψει το νησί άλλα το πρόχειρα έπισκευασμένο σαράβαλο άεροπλάνο δεν πέταξε— κλείνει το φιλμ με ένα μήνυμα διφορούμενο που μόνο ή ψυ-

χοούνθεση του προβληματιζόμενου θεατή θα δώσει την άισιόδοξη ή άπαισιόδοξη έρμηνεία.  
«ΕΙΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ» (IN NOME DEL PADRE), του Μάρκο Μπελλόκιο.

Με το φιλμ αυτό ο Μπελλόκιο κλείνει κατά κάποιο τρόπο τον κύκλο που ξεκίνησε με τις «Γροθίες στην τσέπη» και «Η Κίνα είναι κοντά». «Αν τα δύο πρώτα ήταν περισσότερο σύνθετα μορφικά, έδώ έχει φτάσει σε μία άπλοποίηση όπου όμως—ή ακριβώς γιαυτό— ή δέυτητα της πολεμικής, μέσα σ' ένα κλίμα γκροτέσκ και συχνά δηκτικό στο έπακρο, είναι περισσότερο έκδηλη και οι στόχοι πιδ συγκεκριμενοποιημένοι— άσχετα αν ένας μεγάλος βαθμός αυτής της δέυτητας χάνεται στο δεύτερο μέρος όταν τον άυθορητισμό και τη φρεσκάδα έκτοπίζει ένα άγχος για διασαφήνσεις και σχηματοποιήσεις άδικαιολόγητες. Όλοφάνερο πως ή άνάγνωση του φιλμ ξεπερνάει το πρώτο επίπεδο όπου περιγράφεται ή ζωή σε ένα ρωμαϊκό καθολικό κολλέγιο στα τέλη της δεκαετίας του '50—εποχή που με το άνατο του Πίου 12ου κλείνει μία άυταρχική περίοδος της καθολικής έκκλησίας— για να φτάσει σε ένα δεύτερο που είναι και ή άποσυμβολοποίηση του πρώτου. Η μικρή κοινωνία μαθητών και δασκάλων, διευθυντών και άστών πατεράδων είναι ή μικρογραφική παραστατικοποίηση μιας μεγαλύτερης, της Ιταλικής δηλαδή κοινωνίας που άσφυκτιά μέσα στο κληρικό—κοινωνικό—πολιτικό κλίμα της εποχής προετοιμάοντας τις προϋποθέσεις για το πέραςμα σε μία «έπιτρεπτική» κοινωνία που στο πρώτο επίπεδο συμβολοποιείται με την καθολική εξέγερση των μαθητών και με χαρακτηρισ άνάμεσα της που άντιστοιχούν σε ρεύματα και τάσεις κοινωνικών ομάδων όπως λ.χ. ο «Άγγελος που θεωρώντας ξεπερασμένες τις μεθόδους των πατεράδων ύπερασπίζεται το θρίαμβό της τεχνολογίας ή ο Φράνκ που συνειδητοποιεί τις άντιφάσεις του σαν διανοούμενος ή ο Σαλβατόρε που ή ταξική του συνείδηση εξέγερεται κατά του «συστήματος». Ο Μπελλόκιο ξεκινώντας από την προσωπική του πιθανόν έμπειρία στα διάφορα θρησκευτικά κολλέγια δεν κάνει άλλο από το να προτείνει μία άλληγορία που να άντιστοιχεί με δλόκληρο το καταπιεστικό σύστημα της Ιταλικής κοινωνίας. Έπιχειρεί δηλαδή μία Ιστορικοποίηση της έμπειρίας του καθώς και του έδεολογικού ξεπεράσματος της μέσω μιας κριτικής άποστασιοποίησης.



# Συζήτηση με τους Ναγκίζα "Οσιμα καί Κ. Σιμπάτα

του Μισέλ Δημόπουλου

**Όσιμα :** Το πρώτο πράγμα που πρέπει να ξεκαθαρίσουμε, μιλώντας για την «Τελετή» είναι το θέμα της οικογένειας στην Ίαπωνία. Από την φεουδαρχική ακόμη εποχή, όταν το κράτος βρισκόταν σε πρωτόγονη κατάσταση, υπήρχε το σύστημα της οικογένειας. Αργότερα αυτό το οικογενειακό σύστημα πήρε τη μορφή του «μούρα» (του χωριού) κι έπειτα τη μορφή του «χάνυ» (της χώρας - έθνος). Κατόπιν, την εποχή του έκσυγχρονισμού, ολόκληρη η Ίαπωνία θεωρείτο σαν μια οικογένεια με αρχηγό τον Αυτοκράτορα. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η Ίαπωνία είναι μια χώρα που αποτελείται από νησιά κι όταν προέκυπταν διαφωνίες ανάμεσα στα διάφορα νησιά ήταν πολύ βολικό να τις θεωρούν σαν διαφωνίες στους κόλπους μιας και μόνης οικογένειας και να λύνονται όπως τα οικογενειακά ζητήματα χωρίς να παύουν όμως να υπάρχουν τα προβλήματα, κι έτσι να διατηρείται το κράτος.

Μέσα σ' αυτήν τη μεγάλη οικογένεια οι σχέσεις μεταξύ των προσώπων ακολουθούσαν μια **κατακόρυφη γραμμή**, πράγμα άλλωστε που το διαπιστώσατε ήδη στα φιλμ του Κάτο κι η κυρία σχέση που υπήρχε ήταν η σχέση του αρχηγού προς τον υψήκοο (που διαγράφεται και στα φιλμ του Σουτζούκι) με αρχηγό τον Αυτοκράτορα και γιό και υψήκοο τον κάθε άνθρωπο, ολόκληρο το λαό. Οι Ίάπωνες έμπιστοί τους έδωσαν σ' αυτό το ιστορικό φαινόμενο την ονομασία κατακόρυφος κοινω-

νικός σχηματισμός.

Τα τελευταία εκατό χρόνια που η Ίαπωνία έκανε ένα άνοιγμα προς τη Δύση και την Ευρώπη μέσα στο πλαίσιο του έκσυγχρονισμού της, οι Ίάπωνες διανοούμενοι διδάχτηκαν ότι οι σχέσεις ανάμεσα στα άτομα πρέπει να βασίζονται στην ισότητα ενώ το κράτος εξακολουθούσε να διατηρεί μια κατακόρυφη γραμμή. Και παρόλες τις προσπάθειες των διανοουμένων ν' ανατρέψουν αυτήν την κατακόρυφη δομή, και τις απόπειρες των κομμουνιστών και των σοσιαλιστών ν' αλλάξουν σχήμα, ξανάπεφταν συνεχώς στην ίδια κατακόρυφη σχέση. Οι δεσμοί της οικογένειας ήταν τόσο ισχυροί που τίποτε δεν μπορούσε να τους σπάσει. Οι καλλιτέχνες συνεχίζουν πάντοτε να περιγράφουν αυτήν την αντιφατική κατάσταση.

Από την άποψη του δικαίου, πριν από τον πόλεμο υπήρχε το σύστημα της κληρονομιάς ολόκληρης της περιουσίας μιας οικογένειας από τον πρωτότοκο γιό. Η μοιχεία θεωρείτο έγκλημα μονάχα για τις γυναίκες και όχι για τους άντρες. Μονάχα μετά τον πόλεμο έμαθε η Ίαπωνία ότι και το πρώτο και το δεύτερο παιδί της οικογένειας έχουν ίσα δικαιώματα, και ότι άντρας και γυναίκα είναι ίσοι. Όταν μετά τον πόλεμο έγινε η μεταρύθμιση στο νομικό πεδίο, περίμενα ότι τα πράγματα θα άλλαζαν πολύ, κι αυτός τελικά είναι ο λόγος που το πρόβλημα της οικογένειας δεν θίγεται καθόλου στα πρώτα μου φιλμ, πριν από το «Νύχτα κι όμι-

κλη στην Ίαπωνία». Κι όμως στα χρόνια που ακολουθήσαν, κι η Ίαπωνία έγινε μεγάλη οικονομική δύναμη, καμιά αλλαγή δεν έγινε στο κυρίαρχο σύστημα. Το πνεύμα των Γιαπωνέζων δεν άλλαξε καθόλου, ο Αυτοκράτορας συνέχιζε να είναι ο αρχηγός μιας οικογένειας, κι η Ίαπωνία ένα κράτος από νησιά. Γι' αυτό το λόγο με απασχολούν τα οικογενειακά προβλήματα στις ταινίες μου, γιατί τα πιο βασικά πράγματα δεν άλλαξαν στο μυαλό των Γιαπωνέζων.

Κι όταν ασχολούμαι με το αυτοκρατορικό σύστημα που έχει διαποτίσει την νοοτροπία των Γιαπωνέζων, και ψάχνω για τις ρίζες αυτής της νοοτροπίας είναι φυσικό να οδηγούμαι και στο ζήτημα της αιμομιξίας ή των νόθων παιδιών. Το νιώθω τόσο δύσκολο είναι να ανατρέψεις αυτή την κατακόρυφη δομή. Δυο πράγματα με σπρώχνουν να το επιχειρώ στις ταινίες μου: η δυσκολία και η έπιθυμία.

**Έρ :** Σε σχέση με τον πολιτικό λόγο που συζητούσαμε πριν, θάθελα να ξέρω ποιός είναι ο συσχετισμός των δύο προβλημάτων, αυτής της απόπειρας για την ανατροπή της οικογενειακής τάξης που είναι εξαιρετικά έντονη στο έργο σας απ' τη μιά, και την θέλησή σας να περιορίσετε τη μυθοπλασία των φιλμ σας στο πλαίσιο μιας ιστορίας απ' την άλλη, όπως για παράδειγμα στην «Τελετή», όπου τα πρόσωπα αναπαριστούν το καθένα μια λειτουργία μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική διαδικασία, μένοντας ωστόσο αποκλειστικά στο επίπεδο της οικογένειας. Πώς αρθρώνονται μεταξύ τους ο ιστορικός, πολιτικός λόγος και ταυτόχρονα ο οικογενειακός, σεξουαλικός λόγος;

**Όσιμα :** Η ερώτησή σας είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Διεισδύει ριζικά στο πρόβλημα του φιλμ. Στην οικογένειά μου υπάρχουν άτομα που έχουν πολιτική ζωή και πραγματικά οικείες σχέσεις έχουμε μονάχα στην καθημερινή ζωή. Το πολιτικό πρόβλημα δεν μπαίνει ποτέ στο καθημερινό επίπεδο, εμφανίζεται μονάχα στο επίπεδο των τελετών κι αυτός είναι ο λόγος που διάλεξα τις τελετές σαν χώρο του φιλμ μου.

Το χαρακτηριστικό των Γιαπωνέζων είναι ότι έχουν περισσότερο τη συνείδηση του Ίάπωνα παρά πολιτική συνείδηση, και γι' αυτό μπροστά στο πρόβλημα ενός έπερχόμενου πολέμου και η Δεξιά

(\*) Στην ταινία αυτή, που έχει σαν θέμα το φοιτητικό κίνημα, στο οποίο άλλωστε και συμμετείχε με θέρμη, κάνει μια αυστηρή κριτική των εσωτερικών αδυναμιών του. Δεν υπήρχαν ούτε σκηνές βίας ούτε σκηνές σέξ, αλλά ένας άσταμάτητος διάλογος πάνω στη στάση των ανθρώπων απέναντι στην πολιτική και το φοιτητικό κίνημα. (Το φιλμ έχει 45 σκηνές και 45 πλάνα). Η εταιρία «Σοτσίκου», που παρήγαγε το φιλμ, τρεις μέρες μετά την αρχή της προβολής του, που συνέπεσε με τη δολοφονία του προέδρου του σοσιαλιστικού κόμματος από έναν ανίσροπο έθνικιστή, απέσυρε την ταινία από την κυκλοφορία, με το πρόσχημα ότι ήταν αναιμπορική, αλλά κατ' ουσίαν γιατί το θεωρούσε σαν μια πολιτική παρέμβαση. Από τότε και μετά ο Όσιμα παύει να έχει σχέσεις με τη «Σοτσίκου» και ιδρύει την εταιρία «Σοτζόσα».

και η Άριστερα καταλήγει να τον έπδοκιμάζει. Αυτό για μένα είναι πολύ μεγάλο πρόβλημα.

**Έρ :** Η ταινία σας «Νύχτα και όμίκλη στην Ίαπωνία» μάς φάνηκε, στους περισσότερους, πολύ ξεκάθαρη από την άποψη του πολιτικού λόγου που αναπτύσσει. Και επίσης πολύ επίκαιρη για την παραγμένη εκείνη περίοδο. Δεν νομίζετε όμως ότι είναι ένα αρνητικό φιλμ, δηλ. κατέχεται από μια αρνητική διάθεση;

**Όσιμα :** Πολύ σωστή παρατήρηση επίσης. Τελικά είναι λογικό να με θεωρείται σαν ένα άνθρωπο που τα αρνείται όλα. Μερικά στοιχεία από κάθε πρόσωπο προέρχονται από μένα τον ίδιο, για την ακρίβεια σαν να βρίσκομαι εγώ ο ίδιος στη θέση των Νουάβα, Σακαμάνι, Ζοκούρα. Ωστόσο, σκέφτομαι πως μερικοί φίλοι μου θα είδαν έμένα στο πρόσωπο του Νακαγιάμα στο φιλμ. Γι' αυτό λέω ότι όλα μαζί τα πρόσωπα αυτά είναι τελικά η θέση που πήρα και που παίρνω. Καθένας τους αντικαθρεφτίζει λιγάκι το δικό μου πιστεύω.

**Σιμπάτα :** Ένα πράγμα μοιάζει να έρεθίζει τον Ναγκίζα Όσιμα στις συζητήσεις. Όταν γίνεται λόγος για **θεατρικότητα**. Πολύ συχνά στα φιλμ του υπάρχει κάποιο πρόσωπο που παίζει το ρόλο του σκηνοθέτη, π.χ. στον «Απαγονισμό», ή στην «Τελετή».

**Όσιμα :** Αυτό που λέτε είναι σωστό, πράγματι, αλλά θέλω να σας δώσω και μια εξήγηση. Δεν μ' άρεσει αυτή η λέξη γιατί οι προσπάθειες που καταβάλλω είναι να εκφράσω αυτό που πρέπει με τα καθαρά κινηματογραφικά μέσα. Μονάχα η λέξη «θεατρικότητα» μ' έρεθίζει. Άλλωστε στα τρία χρόνια που το «Νύχτα και όμίκλη στην Ίαπωνία» ήταν απαγορευμένο, ένας θεατρικός θίασος το είχε ανεβάσει σαν θεατρικό έργο. Κι από τότε έχω δεχτεί κι άλλες προσφορές για τη μεταφορά έργων μου στο θέατρο. Η βάση των φιλμ μου είναι να παίρνω τους ήθοποιούς, όποιοι και νάναι, να τους βάζω να λειτουργούν σαν τα πρόσωπα του φιλμ κι αυτό για να τους κάνω να ξεπερνούν τις καταστάσεις που τους δημιουργούνται. Αυτή είναι η βάση των ταινιών μου κι αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι έχει κάποια σχέση με το θέατρο. Στα πρώτα μου φιλμ αυτό δεν ήταν τόσο έντονο. Στα τελευταία όμως βάζω τους ήθοποιούς μου να παίζουν περισσότερο κι έτσι τελικά κατέληξα σ' αυτό που λέτε «θεατρικότητα».

**Έρ :** Η τελευταία σας ταινία («Μια μικρή αδελφή για το καλοκαίρι») βρίσκεται πιο κοντά στην «Τελετή» από την άποψη της μεθόδου που χρησιμοποιείτε;

**Όσιμα :** Πολλοί το λένε αυτό. Έμένα όμως αυτή η ιδέα δεν μ' άρεσει. Το θέμα της ταινίας είναι πολύ απλό. Είναι η ιστορία μιας μικρής αδελφής που ξεκινά να βρει τον μεγάλο της αδελφό. Ουσιαστικά όλη η ταινία αναφέρεται στις σχέσεις της Ίαπωνίας με την Οκινάβα.

ΜΙΣΕΛ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ, Πέζαρο 1972.

άποσπάσματα  
από τό σενάριο

Μετά το μνημόσυνο του Κανισίρο



Σκηνή 29. Από αριστερά: Θεός Ίζάμου, Ριτσούκο, Θεός Μαμόρου, Τερονμίσι, Σίζου. Στο πάτωμα: ο Καζουόμι με τον Μασούο.



ΣΚΗΝΗ 7. (1947) ΜΕΤΑ ΤΟ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΤΟΥ ΚΑΝΙΣΙΡΟ (ΠΑΤΕΡΑ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ).

Το σαλόνι του σπιτιού των Σακουράντα. Ο Μασούο κάθεται στα γόνατα μπροστά στον παππού. Πίσω του, στις δυο πλευρές της αίθουσας κάθονται οι συγγενείς του: μιλούν, γελούν και πίνουν το σάκε.

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ: «Εγκληματίες πολέμου. Κατά τη γνώμη σου, Τερονμίσι, ο ίδιος ο παππούς θάπρεπε νάναι στη φυλακή με τον Τότζο και τους άλλους για τα εγκλήματά του. Αύτα που έκανε ο θεός Σουσουόμου, ο πατέρας του μικρού Ταντάσι, δεν ήταν τίποτε μπρός στα δικά τους. Ο θεός Σουσουόμου ήταν ακόμη στη φυλακή στην Κίνα, για τα εγκλήματά του. Ο θεός Σουσουόμου είναι ένας αδελφός του πατέρα μου γεννημένος από άλλη μάνα».

Ο θεός Ίζάμου, ένας απ' αυτούς που είχαν εμποδίσει τη φυγή της Κίκου και του Μασούο, κάθεται πλάι στην Σετσούκο και της μιλά χειρονομώντας και μορφάζοντας.

«Ο Ίζάμου είναι ένας άλλος θεός από άλλη μητέρα. Ήταν δυσάρεστο να τον βλέπεις να χαριεντίζεται με τη θεία Σετσούκο. Άργότερα μου είπαν πως ήθελε να μιμηθεί τον Τοκούντα, του κομμουνιστικού κόμματος. Κι εσύ, Τερονμίσι, μου έλεγες ότι δεν είχε απαρνηθεί τις κομμουνιστικές του ιδέες στην περίοδο του πολέμου. Είναι περίεργο... ακόμη και αυτός μου έμοιαζε για εγκληματίες πολέμου».

Ο θεός Μαμόρου πίνει σάκε και βάζει τα γέλια.

«Όχι μόνο αυτός, αλλά και ο πατέρας μου, στη φωτογραφία, κι όλοι οι άλλοι, δεν ήταν για μένα παρά εγκληματίες πολέμου».

Ο Καζουόμι πίνει σάκε.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Μασούο, πώς είναι η μητέρα σου;

Ο Μασούο διατάζει ν' απαντήσει. Πιο πέρα κάθονται ή μία δίπλα στην άλλη: η Τομίκου, μητέρα του Καζουόμι, ή πιο ηλικιωμένη γυναίκα της οικογένειας, η Σίγιο, κόρη της προηγούμενης και αδελφή του Καζουόμι και τέλος η Σίζου, γυναίκα χωρισμένη του Καζουόμι.

ΣΙΓΙΟ: Είναι παρά πολύ αδύναμη. Σ' ένα-δυό μήνες...

ΣΙΖΟΥ: Ήταν συνηθισμένη να κάνει την νοσοκόμο. Δεν θάπρεπε να μένει στο κρεβάτι τόσο πολύ. Έφ' όσον είναι νύφη μου, θ' άσχοληθώ εγώ μαζί της, κι από αύριο θά σηκωθεί να δουλέψει.

ΣΙΓΙΟ: Μα είναι ακόμη αδύναμη.

Τώρα μπαίνει στη μέση ή προγιαγιά.

ΤΟΜΙΚΟ: Πάντως δεν είναι ανάγκη να τη βάλετε να φάει άμέσως. Άκουσα ότι στην Ίνδία πολλά παιδιά πέθαναν επειδή Έσφνικά έφαγαν πολύ.

Ο Μασούο σταματά τό φαί και άκούει τά λόγια της προγιαγιάς.

ΤΟΜΙΚΟ: Καταλαβαίνεις, Μασούο;

ΣΙΖΟΥ: Έσείς, μητέρα, πρώτε πάντοτε τόσο λίγο κι όμως είστε γεμάτη υγεία.

ΣΙΓΙΟ: Ο Μασούο θάπρεπε να πάει στην έξοχή με τη γιαγιά. Στο Τόκυο ή τροφή είναι καλή μοναχά για τά γουρούνια του Στρατού Κατοχής.

Ο Μασούο άκούει με σεβασμό, αλλά ο Καζουόμι αντίδρα άσκημα στην πρόταση.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Άνόητη! Ο Μασούο θάρρει να ζήσει μαζί μου στο Τόκυο. Έγώ ο ίδιος θ' άσχοληθώ με τη μόρφωσή του, στη θέση του πατέρα του.

Όλοι άρχίζουν να Ένατρώνε και μόνο ο θεός Ίζάμου διασχίζει την αίθουσα προς στον Καζουόμι. Κολλάει τό πρόσωπο στο αυτό του.

ΙΖΑΜΟΥ: Πατέρα; ο Μασούο δεν είναι άραγε ο γιός σου; Άλλά...

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Άλλά τί...

ΙΖΑΜΟΥ: Δεν είναι δυνατόν. Έγώ και ο Σουσουόμου γίναμε νόμιμοι Σακουράντα παρόλο που είμαστε γιοί της έρωμένης σου. Άλλά ο Μαμόρου; Και ο Τερονμίσι; Και ή κόρη της, ή Ριτσούκο; Και τέλος, ο Ταντάσι, που είναι μόνο 7 χρονών;

Ο Καζουόμι σταματά τό κάπνισμα, γέρνει έλαφρά τό κεφάλι του προς τά πίσω και γελά διασκεδαστικά.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Στά μάτια του κομμουνιστικού κόμματος μοιάζω για τόσο δυναμικός άντρας; Ο κομμουνισμός σου τά θέλει όλα αυτά έτοι κοινά;

ΣΙΖΟΥ: (Προσπαθώντας ν' αλλάξει συζήτηση): Έίδες ποτέ νοσοκόμα να μένει δυό μήνες στο κρεβάτι;

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Ρωσία! Ρωσία! Η Ρωσία σου είναι μία έκπρονευμένη!

Ο Ίζάμου άρχίζει να γελά διασκεδασμένος.

ΤΟΜΙΚΟ: Μασούο, οι Ρώσοι στρατιώτες ήταν ντυμένοι κόκκινα;

ΜΑΣΟΥΟ: Όχι.

Ο θεός Μαμόρου γελώντας πλησιάζει τον Καζουόμι και γιατί ανάμεσα στον Μασούο και τον Ίζάμου.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Όλοι μοιάζουν να πιστεύουν ότι ανάμεσα στη μητέρα σου και τους Ρώσους στρατιώτες συνέβη κάτι!

ΣΙΖΟΥ: Προσπαθείς να ύπονοήσεις ότι οι Ρώσοι στρατιώτες είναι σαν τον πατέρα;

ΣΚΗΝΗ 14. Η ΚΗΔΕΙΑ ΤΗΣ ΜΗΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ.

Τό σαλόνι των νεκρικών τελετών. Η οικογένεια Σακουράντα τοποθετημένη σύμφωνα με τους τελετουργικούς κανόνες σε τέσσερις σειρές, περιμένει τον έπικήδειο.

ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ:

«Η κηδεία της μάνας μου ήταν μεγαλοπρεπής. Ο κόσμος θά έλεγε ότι ο παππούς έκανε την κηδεία της όπως θά έκανε και τη δικιά του. Ήταν ή έποχή που μόλις είχε άποκατασταθεί ο παππούς και είχε γίνει πρόεδρος σε μία δημόσια εταιρία. Παλός κόσμος είχε έρθει με την εύκαιρία της κηδείας για να τον συγχαρεί.

«Σετσούκο, ο πατέρας μου στη διαθήκη του είχε γράψει: "Όταν θά ένηλικιωθείς, Μασούο, ή Ίαπωνία θά βρίσκεται στα χέρια των κομμουνιστών. Τότε, γιέ μου, θά μαζέψεις τους φίλους σου και θά οργανώσεις τον άγώνα έναντίον τους». Άλλά ο πατέρας είχε κάνει λάθος.

Ο Μασούο ντυμένος πένθιμα παρακολουθεί την τελετή.

«Όταν ο πατέρας μου έγραφε αυτά τά πράγματα ήταν μόλις ο αυτόκράτορας είχε άποκηρύξει τη θεϊκή του ιδιότητα. Ο πατέρας τότε σκέφτηκε ότι αυτό ήταν τό τέλος της Ίαπωνίας και αυτό τον έφερε στο σημείο να πάρει την άπόφαση να φύγει απ' τη ζωή.

"Όσα είχε γράψει μου φαινόταν τελείως παράλογο.

Σετσούκο, εκείνη τη στιγμή ήθελα πραγματικά να μω από Πανεπιστήμιο, να τό παρακολουθώ, παράλληλα με τό μπέτζ-μπώλλ και ν' άφοσιωθώ σε πρακτικές δραστηριότη-

τες. Δεν θέλω να πιστέψεις ότι δεν ήσουν εσύ ή αίτία».

Η Σετσούκο φτάνει μπρός στο φέρετρο και κλαίει.

«Άλλά, Σετσούκο, έκλαψες τόσο πολύ εκείνη τη μέρα μπροστά στο φέρετρο της μάνας μου. Όλα εκείνα τά δάκρυα, για ποιόν τά είχες χύσει;»

ΣΚΗΝΗ 18. (1956) Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΙΖΑΜΟΥ.

Στό σπίτι των Σακουράντα καταφθάνουν οι πρώτοι καλεσμένοι για να γιορτάσουν τον γάμο του θείου Ίζάμου, μέλους του Κομμουνιστικού Κόμματος.

Σε μία πρώτη αίθουσα, μικρότερη στις διαστάσεις, ένας μεγάλος αριθμός καλεσμένων γελάνε μεθυσμένοι. Η αίθουσα αυτή συγκοινωνεί με μία άλλη, τό κανονικό σαλόνι, όπου σε δυό σειρές είναι καθισμένη ή οικογένεια Σακουράντα, ή μία από τη μεριά της νύφης και ή άλλη από τη μεριά του Ίζάμου. Μεγάλος έρεθισμός επικρατεί με τη βοήθεια του σάκε. Πρώτη φορά έμφανίζεται μέσα στην οικογένεια ο θεός Σουσουόμου, ο πατέρας του Ταντάσι. Στη μικρή αίθουσα χτυπώντας ρυθμικά παλαμάκια οι καλεσμένοι τραγουδούν ένα τραγούδι που διακόπτεται από γέλια.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ: Ο γαμπρός! Ο γαμπρός!

Στό σαλόνι, ο θεός Ίζάμου, άπαντώντας στα χειροκροτήματα, σηκώνεται όρθιος και κουνώντας ρυθμικά τό χέρι άρχίζει τό τραγούδι:

ΙΖΑΜΟΥ: «Τραγούδια χαρούμενα, τραγούδια θλιμμένα.

Άπ' όλα που έχω τραγουδήσει

Ένα μόνο δεν μπορώ να ξεχάσω.

Τό Άραγούδι της δουλειάς!

Ναί, τό τραγούδι της δουλειάς.

Έμπρός, νέοι, έμπρός!

Έμπρός όλοι μαζί!

Οί Έγγλέζοι Έέρουν να είναι Έξυνοι

με τό χαρτί και τό καουτσούκ.

Άλλά οι Ρώσοι με τά δικά τους μπράτσα.

Έέρουν να κερδίζουν αυτό που θέλουν.

Ο θεός Μαμόρου πλησιάζει τον Ίζάμου μ' ένα φλυτζάνι σάκε.

ΜΑΜΟΡΟΥ: Τώρα δεν είναι τά μπράτσα σου που έχεις ανάγκη.

Όλοι γελάνε και ο Ίζάμου πίνει.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ: Η νύφη! Η νύφη!

Η νύφη μένει άκίνητη. Τότε ο Μαμόρου με χορευτικό βήμα διασχίζει τό σαλόνι κι άρχίζει τό τραγούδι.

ΜΑΜΟΡΟΥ: «Έγκατέλειψα την οικογένεια Τραγουδώντας τη νίκη.

Άφησέ την κι εσύ με θάρρος.

Θά γυρίσεις πίσω σ' εκείνη,

Χωρίς νάχεις νικήσει ούτε μία φορά;

Άκόμα και χορτασμένος από μπύρα

και μεθυσμένος από τό σάκε νάμαι

Για μένα υπάρχουν πάντα

οι γάμπες της άγαπημένης μου».

Ο Μαμόρου άκουμπά τό κεφάλι του στις γάμπες της Ριτσούκο. Μετά Ένασηκώνεται και συνεχίζει.

«...Μά στ' όνειρό μου τήν είδα

να μ' άπειλεί ότι θά μου τό κόψει.

Κι όταν Έύνησα φρόντισα να δω

τί γινότανε κάτω απ' τον άφαλό μου».

Τό τραγούδι του Μαμόρου Έεσηκώνει τό γέλιο σ' όλους. Έύχαριστημένος απ' την έπιτυχία του ο Μαμόρου κουνά τη θεντάλια κι έτοιμάζεται να τραγουδήσει ένα τραγούδι άκόμη αλλά ο Καζουόμι τον διακόπτει.

ΚΑΖΟΥΟΜΙ: Καθένας με τη σειρά του. Τώρα θά τραγουδήσω εγώ. Τό τραγούδι που λέγαμε στο σχολείο: «Τό τρόπαιο».

Όλοι χειροκροτούν.

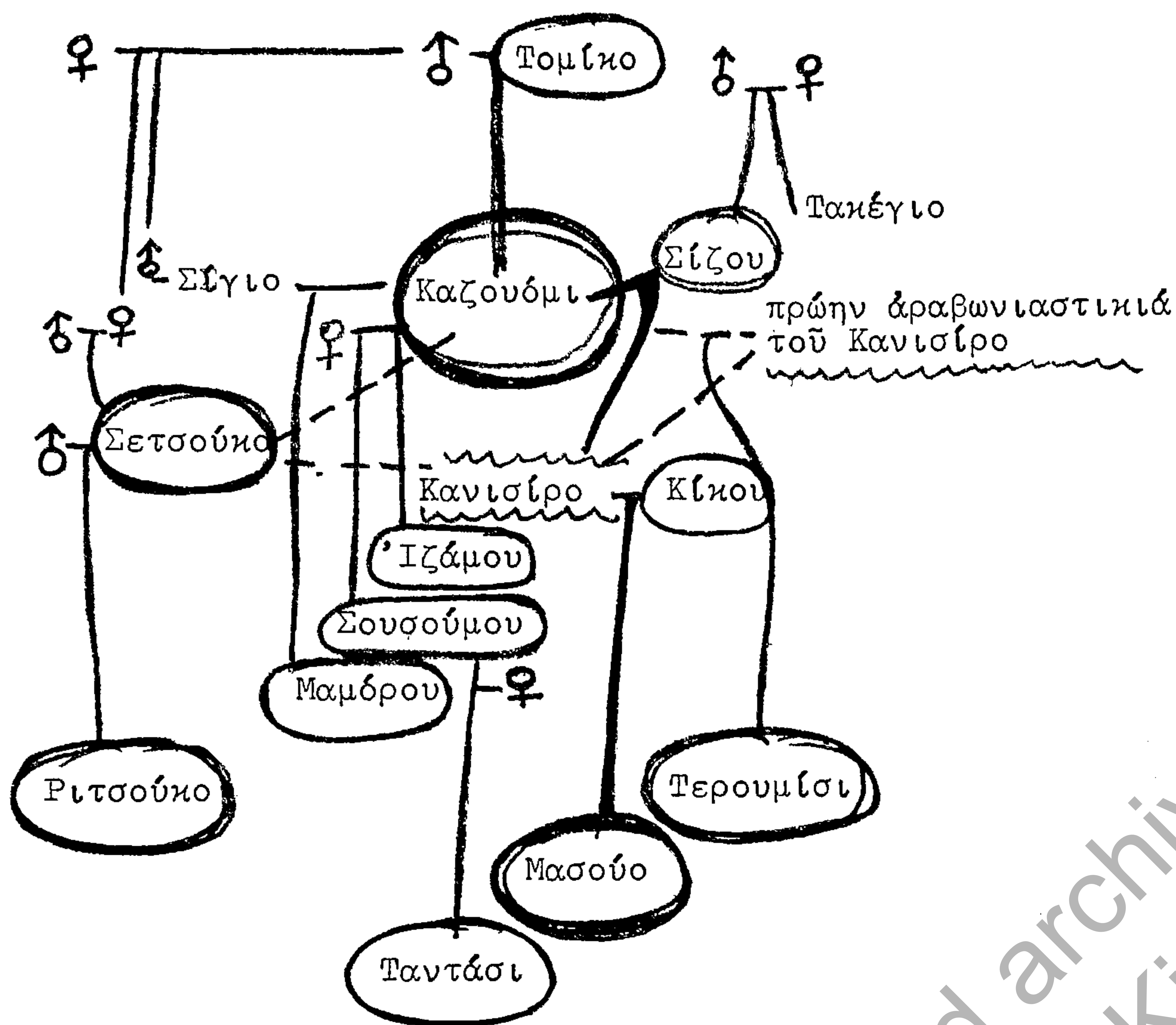
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** «Τό τρόπαιο είναι γεμάτο λουλούδια  
τό τρόπαιο...  
'Ο Καζουόμι σταματά. Βήχει κι αρχίζει πάλι απ' την αρχή.  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** «Τό τρόπαιο είναι γεμάτο από  
λουλούδια...»  
Σταματά πάλι, μή μπορώντας να συνεχίσει. Όλοι τόν  
κοιτούν αμήχανα. Ακούγεται ή φωνή της Σετσούκο που  
συνεχίζει τό τραγούδι που Ήχασε ό γέρος.  
**ΣΕΤΣΟΥΚΟ:** «...είναι γεμάτο λουλούδια  
και λούζεται απ' τό φώς του φεγγαριού.  
'Η πλούσια πόλη ζει μέσ' την ειρήνη.  
'Από την κορφή του λόφου που δεσπόζει  
εσχύνεται ή νεανική ενεργητικότητα  
των μαθητών μέσ' τόν κοιτών τους.»  
'Ο Καζουόμι στεκόταν όρθιος περιμένοντας να τελειώ-  
σει τό τραγούδι:  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Σουσουόμου, σερά σου να τρα-  
γουδήσεις!  
'Ο Μαμόρου πλησιάζει τόν Σουσουόμου, βάζει σάκε σε μία  
κούπα και του τό δίνει.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** Σουσουόμου, θρες Ήανά τη δύ-  
ναμή σου. Ήχνα τις φυλακές της Κίνας  
και τραγουδά μας «Τις Νύχτες της Κίνας».  
**ΙΖΑΜΟΥ:** 'Ο Σουσουόμου ακέφτεται; τά έγ-  
κλήματα που έκανε στην Κίνα κι αυτά που  
λέει ό Πρόεδρος Μάο. Τώρα έχει γίνει δη-  
μοκράτης και βασανίζεται μέσα στις ίδιες  
τις αντιφάσεις του.  
'Η νύφη του 'Ιζάμου σηκώνεται.  
**Η ΝΥΦΗ:** Σουσουόμου, αν δεν τό Ήέρεις, πώ-  
ρα είμαι ή κουνιάδα σου.  
Γιά την ειρήνη, την ανεξαρτησία και τη δη-  
μοκρατία:  
«Έμπρός, έμπρός τό μεγάλο κόμμα,  
Είμαστε οι έργάτ...»  
'Ακούγοντας τη «Διεθνή» ό Μαμόρου μεθυσμένος προ-  
χωρά προς τη νύφη χειρονομώντας μέχρι που την διακό-  
πτει.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** Ριτσούκο! Τραγούδα ένα για-  
πωνέζικο τραγούδι!  
'Ένα γενικό χειροκρότημα συμφωνεί με την παράκληση:  
**ΡΙΤΣΟΥΚΟ:** Ακολουθώντας τό βήμα σου,  
πού με σέρνει μαζί του  
με τά μαλλιά μου Αυτά στον άέρα  
ό ένας στην αγκαλιά του άλλου.  
Αυτός ό χορός γεμάτος πάθος  
με γεμίζει με χαρά και φόβο.  
Είναι θάλας γεμάτο νοσταλγία  
είναι τό θάλας της Γκέϊσας.  
Χειροκροτήματα. 'Η Ριτσούκο χαμογελά. Μετά κοιτά τόν  
Μασούο που δεν μιλά γονατισμένος στο πλευρό του Τε-  
ρουμίσι.  
**ΡΙΤΣΟΥΚΟ:** 'Εσύ Μασούο;  
'Ο Μασούο διστάζει. Τελικά σηκώνεται. Άλλά τόν προλα-  
βαίνει ό Τερουμίσι και τραγουδά.  
**ΤΕΡΟΥΜΙΣΙ:** «Τολμηρός σαν δαίμονας  
μά με καρδιά ανθρώπου.  
'Ακόμα κι αν ή τύχη τό θελήσει  
να αφήσουμε πίσω τις μανάδες μας  
για να πάμε στην Ήενητεία  
φίλοι, αδέλφια πότε πιά  
θα Ήαναιδωθοούμε;»  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Τι τραγούδι είναι αυτό;  
**ΙΖΑΜΟΥ:** Ένα κινέζικο: «στην Ήενητεία».  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Τι σημαίνει;  
**ΤΕΡΟΥΜΙΣΙ:** Τίποτα τό ιδιαίτερο..  
**ΜΑΜΟΡΟΥ** (μεθυσμένος): 'Ο Σουσουόμου  
δεν θέλει να τραγουδήσει. Να τραγουδήσει  
στη θέση του ό Ταντάσι.  
'Ο Ταντάσι ντυμένος στα μαύρα σηκώνεται όρθιος και

περπατά με στρατιωτικό βήμα κουνώντας τη γροθιά του  
και τραγουδώντας.  
**ΤΑΝΤΑΣΙ:** «Χιλιάδες μίλια μακριά απ' τό  
οπίτι  
στη μακρινή Μαντζουρία,  
κάτω απ' τόν κόκκινο ήλιο της Μαντζουρίας,  
ό σύντροφός μου αναπαύεται σ' έρημη γή.  
Χθές ακόμα ήταν άνάμεσα στους Ζωντανούς.  
Πολέμησε με δύναμη τόν έχθρό.  
Πάντοτε στην πρώτη γραμμή...»  
Γονατίζει μπρός στον πατέρα του.  
«Τώρα εδώ αναπαύεται ό πολεμιστής.  
'Ο γενναίος σύντροφος, στο πλευρό μου  
πού έπρεσε στη μάχη.  
'Ετρεξα σε βοήθειά του  
παρά τούς νόμους του πολέμου.  
Μά πώς θα μπορούσα να τόν αφήσω  
να πεθάνει μονάχος;»  
Κοιτάζει κατάφρασα τόν πατέρα του που μένει άμιλητος.  
**ΤΑΝΤΑΣΙ:** Πές κάτι τουλάχιστον. Δεν σε  
έχω δει από έφτά χρονών παιδί! Είσαι ό πα-  
τέρας μου αλλά δεν Ήέρω πού είσαι. Αυ-  
τό που είπες ό θεός 'Ιζάμου είναι τάχα ά-  
ληθινό; Δεν έκανες αυτοκριτική στην Κί-  
να, πές, όχι; 'Η Κίνα του Μάο Τσε -Τουγκ  
είναι μήπως καλύτερη απ' την 'Ιαπωνία σή-  
μερα; Καλά... αν δεν θυμάσαι ότι είσαι ό  
πατέρας μου φτώ δεν έχω τίποτε να σε ρω-  
τήσω.  
'Ο Ταντάσι του γυρνά τις πλάτες και αρχίζει πάλι τό τρα-  
γούδι.  
«Κάτω από τόν κόκκινο ήλιο της Μαντζουρίας  
ό σύντροφός μου αναπαύεται στην έρημιά.  
**ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ:**  
«Ταντάσι, ήταν στα 1956. 'Εγώ δεν τραγου-  
δήσα εκείνη την ήμέρα. 'Αν είχα τρα-  
γουδήσει θα είχα πει ένα τραγούδι, ά-  
ριστερο συναισθηματικό και χαριτωμένο,  
σαν τό «όχι στην 'Ατομική Βόμβα». 'Ηταν ή  
έποχή που ό κόσμος έλεγε πώς ή  
μεταπολεμική περίοδος πέρασε. Τότε ό πα-  
τέρας σου γύρισε ελεύθερος από την Κίνα ά-  
φοι τέλειωσε την ποιηή του σαν εγκλημα-  
τίας πολέμου. Κανείς δεν Ήερε ακριβώς αν  
Ήταν τό τελευταίο απομεινάρι του πολέμου ή  
ό προάγγελος μιας νέας έποχής. Και γι' αυ-  
τό πιστεύω ότι ό πατέρας σου έμεινε άπο-  
φασισμένα βουβός. Μά εσύ τόν στρίμωξες  
με τις έρωτήσεις σου. 'Εκείνη την παραγε-  
νη έποχή, εσύ έπνιξες τά νιάτα σου.»  
**ΣΚΗΝΗ 29. Η ΚΗΔΕΙΑ ΤΟΥ ΤΑΝΤΑΣΙ ΜΕΤΑ ΤΟΝ  
ΓΑΜΟ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ.**  
'Ένα δωμάτιο. 'Ο Μασούο κλαίει. 'Η Ριτσούκο είναι άπα-  
θής και μπάνει ό Σουσουόμου κλαίγοντας άπαρηγόρητα για  
τό θάνατο του γιου του. Κρατά στα χέρια του τά χαρτιά  
του Ταντάσι.  
**ΣΟΥΣΟΥΜΟΥ:** «Κεφάλαιο 6ο. Σχέδιο για  
την Ήενητεία. 'Ένα: 'Εξοπλισμός. Τά όπλα  
των συναδέλφων που δουλεύουν στην άστυ-  
νομία θα είναι ή βάση της Ήενητείας. Οι  
συνάδελφοί που δουλεύουν στις άποθήκες  
όλων...  
'Ο Σουσουόμου κλαίει ταυτόχρονα με τόν Μασούο. Μπάνει  
ό Μαμόρου έχοντας βγάλει τό σακάκι του. Δίνει ένα ποτή-  
ρι νερό στο Μασούο χωρίς να δίνει σημασία στον Σου-  
σουόμου.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω. Εί-  
ναι σκληρό βέβαια. Πιές. Δεν φταις εσύ. 'Ε-  
κείνη τόσκασε.»

Μπάνει και ό 'Θεός 'Ιζάμου στο δωμάτιο. Άπευθύνεται  
στον Σουσουόμου.  
**ΙΖΑΜΟΥ:** Μην κλαίς. 'Ο Ταντάσι Ήταν αι-  
χμάλωτος μιας ήλίθιας ιδεολογίας. Ήταν λο-  
γικό να πεθάνει.  
**ΣΟΥΣΟΥΜΟΥ** (Κλαίγοντας με λυγμούς):  
'Ο Ταντάσι δεν σκοτώθηκε. Δολοφονήθηκε.  
'Η από τούς κομμουνιστές ή από τούς σοσι-  
αλιστές.  
**ΙΖΑΜΟΥ:** "Αν δολοφονήθηκε, αυτό τό έ-  
κανε ή άστυνομία.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** Μή συζητάτε γι' αυτό. Ήταν  
άτύχημα... όπως και ή κρίση ακωληκροειδίτι-  
δας της νύφης. Δεν είναι έτσι;  
**ΙΖΑΜΟΥ:** 'Η νύφη τόσκασε. 'Εγκατέλειψε  
τόν Μασούο.  
**ΜΑΣΟΥΟ** (κλαίγοντας): Ναι. Δεν είμαι πιά  
ό Μιαντσοουριανός (Μασούο) είμαι ό 'Εγκα-  
ταλειμένος.  
'Η Σίζου μπάνει, αλλά όλος αυτός ό θόρυβος δεν της φέρ-  
νει λύπη, αντίθετα μοιάζει να την διασκεδάζει.  
**ΣΙΖΟΥ:** Δεν μπορεί κανείς να καταλάβει αν  
αυτή είναι μια νύχτα νεκρώσιμη ή μια νύ-  
χτα γαμήλια.  
'Η Σίζου Εσοπά στα γέλια μόλις καταλαβαίνει γιατί κλαίει  
καθένας τους.  
**ΣΟΥΣΟΥΜΟΥ** (ούρλιάζοντας): Δεν υπάρχει  
τίποτε άστείο!  
«'Εβδομο: Στόχος της επίθεσης. Όλοι οι ύ-  
πουργοί του Κράτους. Οι ύπουργοί του Κρά-  
τους...»  
'Αρχίζει να κλαίει με λυγμούς.  
**ΣΙΖΟΥ** (γελώντας): Μά δεν μπορεί να συνε-  
χίζετε να κλαίτε μ' αυτόν τόν τρόπο. Είναι  
πράγματι άστείο. Δεν είναι έτσι, Μασούο.  
'Ο Μαμόρου προσπαθεί να παρηγορήσει τόν Μασούο.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** "Ισως νάσαι τυχερός. "Αν εί-  
χες φύγει σε γαμήλιο ταξίδι, θα σου είχαν δι-  
ακόψει τό μήνα του μέλιτος.  
**Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΣΟΥΟ ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ:**  
«Γιά να πώ την αλήθεια. Γιατί έκλαιγα; "Η-  
μουν λυπημένος για τό θάνατο του Ταντάσι;  
"Η μήπως έννοιωθα ταπεινωμένος για την τε-  
λετή του γάμου μου; Τελείως μεθυσμένος, δεν  
Ήμουν σε θέση να καταλάβω τίποτε από τό  
δάκρυά μου.  
Ριτσούκο! Δεν έλεγες τίποτε αλλά εγώ σε  
έννοιωθα κοντά μου. Μισούσα τη θεία και τόν  
θείο Μαμόρου. 'Ο Μαμόρου έλεγε ιστοριού-  
λες από την πρώτη νύχτα του γάμου. Δεν Ή-  
ρω γιατί άργότερα έκανα ό,τι έκανα. "Ισως  
έπειδή Ήμουν μεθυσμένος.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ** (στη Σίζου): Ναι, οι οδηγίες  
για την πρώτη νύχτα του γάμου Ήταν στην  
τσέπη της νύφης.  
**ΣΙΖΟΥ:** "Όχι, αυτά είναι μύθοι. 'Εγώ, την  
πρώτη νύχτα του γάμου μου, βλέποντας τό...  
του παππού άναρωπιόμουνα πώς θα τό κά-  
ναμε...  
'Ο Μαμόρου Εσοπά στα γέλια. 'Ο Μασούο πάει και Ήε-  
στρώνει ένα  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Γιαγιά, δώσε τη Ζακέτα σου.  
**ΣΙΖΟΥ:** Τι έχεις;  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Δάνεισέ μου τη.  
'Ο Μασούο τυλίγει ένα μαξιλάρι με τη Ζακέτα. Χαϊδεύει  
τό μαξιλάρι σαν νάταν γυναίκα.  
**ΜΑΣΟΥΟ** (στο μαξιλάρι): Κάτσε ήσυχη. Μή  
φοβάσαι. 'Αφέσου, άσε με έμένα..  
Τό φιλά και  
**ΣΙΖΟΥ:** Μασούο!  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Είναι ή πρώτη μου νύχτα.  
'Ο 'Ιζάμου πλησιάζει Ζαλισμένος.

**ΙΖΑΜΟΥ:** Μην είσαι άνυπόμονος.  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Άληθινή, τέλεια και γνήσια κο-  
πέλα της 'Ιαπωνίας. Τά στήθια σου είναι  
πραγματικά δικά μου!  
'Η Ριτσούκο βάζει τά γέλια.  
**ΜΑΜΟΡΟΥ:** Χρειάζεται ψυχίατρος;  
**ΣΙΖΟΥ:** "Όχι, αν τό μάθει ό κόσμος...  
**ΜΑΣΟΥΟ:** 'Επιτέλους είμαστε μόνοι. 'Υπά-  
κουσέ με, χαλάρωσε τά πόδια σου. Σ' αγαπώ.  
'Η Ριτσούκο και ή Σίζου γελάνε και ό Μαμόρου με τόν  
'Ιζάμου μισογελαύν. Μονάχα ό Σουσουόμου κρατά σφιχτά  
στά χέρια του τά χαρτιά του Ταντάσι και κλαίει. Μπαί-  
νουν ό Καζουόμι και ό Τερουμίσι. Ήσυχια.  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Τι σας έπιασε;  
**ΣΙΖΟΥ:** Κοιτάτε τόν άνηψούλι σας!  
'Ο Μασούο συνεχίζει ν' άγκαλιάζει τό μαξιλάρι.  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Γνήσια και τέλεια Γιαπωνέζα. Τό  
κορμί σου είναι δικό μου! Τό κορμί μου είναι  
δικό σου!  
'Ο Καζουόμι κοιτά τόν άνηψιό του όρθιος από πάνω του.  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Μασούο, δεν σε θεωρούσα ικανό  
παρά για τό μπέηζ-μπάλ... 'Εν πάση περιπτώ-  
σει όχι και τόσο άνόητο. 'Εσύ, ό άνηψιός του  
Καζουόμι Σακουράντα...  
'Ο Μασούο πετά τό μαξιλάρι, σηκώνεται στα γόνατα και  
τραβά τόν Καζουόμι από τά ρούχα του.  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Γνήσιε Γιαπωνέζε...  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** Τι κάνεις εκεί, τρελλάθηκες;  
'Ο Καζουόμι προσπαθεί ν' άποφύγει τόν Μασούο σπρώ-  
χνοντάς τον, και ό Μασούο πέφτει στο κρεβάτι.  
**ΣΙΖΟΥ:** Δεν είναι τρελλός.  
'Ο Μασούο άρπάζει πάλι τόν παπού.  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Γνήσιε Γιαπωνέζε...  
'Ο Καζουόμι σκύβει και τόν χτυπά στο λαιμό.  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ:** "Αφσή με!  
'Ο Τερουμίσι προχωρά μπροστά και ρίχνει τόν Καζουόμι  
κάτω. 'Ο Μασούο άνεβαίνει πάνω του σαν να Ήταν ό παπ-  
πούς ή γυναίκα.  
**ΜΑΣΟΥΟ:** Γνήσιε και τέλεια Γιαπωνέζε. Χα-  
λάρωσε τά πόδια σου!  
**ΚΑΖΟΥΟΜΙ** (προσπαθώντας να Ήεφύγει):  
"Αφσή με σου λέω!  
'Ο γέρος καταφέρνει να σηκωθεί μ' ό Τερουμίσι τόν Ήανα-  
ρίχνει κάτω βάζοντας τό πόδι του στο λαιμό του.  
**ΤΕΡΟΥΜΙΣΙ:** Παππού, κοίτα τον πώς είναι  
την πρώτη νύχτα του γάμου του. 'Εσύ είσαι  
ό μόνος υπεύθυνος.  
'Η Ριτσούκο διαβάζει τά χαρτιά του Ταντάσι.  
**ΡΙΤΣΟΥΚΟ:** «Στόχος της επίθεσης Νο 2:  
θανατική ποιηή στους ύπουργούς και βουλευ-  
τές...  
'Ο Μασούο συνεχίζει να είναι πάνω στον παπού. Πα-  
λεύουν.  
**ΡΙΤΣΟΥΚΟ:** «Γ': φυλάκιση σ' όλους τούς  
υπάλληλους των ύπουργείων και τούς δημο-  
τικούς υπάλληλους.  
**ΜΑΣΟΥΟ** (παλεύοντας με τόν Καζουόμι):  
Μην αντίστεκσαι. Πές μου αν σε πονάω.  
'Ο Καζουόμι καταφέρνει να σηκωθεί. "Ορθιος είναι και ό  
Μασούο. Άντιμέτωποι βαριανασαίνουν με τά ρούχα άνω-  
κάτω. Όλοι είναι σιωπηλοί. 'Ο Καζουόμι φεύγει γρήγορα.  
'Ο Μασούο Εσοπά στα γέλια σά μεθυσμένος. Φεύγει πα-  
ραπατώντας και τά γέλια του συνεχίζουν ν' ακούγονται  
απ' τόν διάδρομο.  
*'Η μετάφραση των σκηνών αυτών του σεναρίου της  
«Τελετής» έγινε από τό φυλλάδιο-άφιέρωμα στον  
"Όσιμα του 7ου Διεθνούς Φεστιβάλ Νέου Κινηματο-  
γράφου του Πέζαρο, 1971 (PERSONALE DI NA-  
GISA OSHIMA, QUADERNO INFORMATI-  
VO, Νο 27).*

Σχεδιάγραμμα της οικογένειας Σακουράντα



Εισαγωγή στην «Τελετή»  
από τον Καβαρμπάτα Νέι

Στις 15 Αυγούστου 1945 το μεσημέρι, η φωνή του αυτοκράτορα της Ιαπωνίας ανήγγειλε σ' όληκληρη τη χώρα ότι η Ιαπωνία αποδεχόταν τη Διακήρυξη του Πότοδαμ και συνθηκολογούσε άνευ όρων. Έτσι τέλειωσε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος για την Ιαπωνία.

1946. Θάνατος του Κανισίρο Σακουράντα, πατέρα του Μασούο

Μέχρι τότε, η Ιαπωνική αυτοκρατορία στηριζόταν πάνω σ' ένα συνούλευμα σύγχρονου γραφειοκρατικού συστήματος και πατριαρχικού συστήματος που στην κορυφή θριασκόταν ο αυτοκράτορας, κι όλοι οι Γιαπωνέζοι θεωρούντο παιδιά του.

Την 1η Ιανουαρίου 1946, ο αυτοκράτορας διέκηρυσσε ότι παραιτείτο από τα άπαραβίαστα και ιερά δικαιώματά του και καταργούσε τὸ ταμπού που τὸν ἀνήγγαγε σὲ μοναδικὸ ἄμεσο γόνου τῶν θεῶν τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ ἰαπωνικὴ αὐτοκρατορία μετατρέπεται ἔτσι σὲ μιὰ δημοκρατικὴ καὶ εἰρηνιστικὴ χώρα.

Μὲ τὴν ἀποδοχὴ τῆς Διακήρυξης τοῦ Πότοδαμ που ἐπιβεβαίωνε τὶς συμφωνίες τοῦ Καΐρου που εἶχαν ὑπογραφτεῖ ἀπὸ τοὺς Τσώρτσιλ, Ρούσβελτ καὶ Τσάγκ-Κάι-Σέκ δυὸ χρόνια νωρίτερα, ἡ Ἰαπωνία ἀνελάμβανε νὰ ἀποχωρήσει ἀπὸ τὰ νησιά τοῦ Εἰρηνικοῦ που εἶχε ὑπὸ τὴν κατοχὴ τῆς. Ἐπίσης ἔδινε πίσω στὴν Κίνα τὴν Μαντσουρία, τὴν Φορμόζα καὶ τὰ νησιά Πεσκοάδρες, καὶ ἀναγνώριζε τὴν ἀνεξαρτησία τῆς Κορέας.

Μετὰ τὴν ἤττα, μισοὶ ἀπὸ τοὺς κατοίκους τῶν κατεχομένων χωρῶν, ὅσοι μελλοντικὰ θὰ γύριζαν στὴν πατρίδα τους ζοῦσαν κάτω ἀπὸ τὴν ἀπειλὴ τῆς λεηλασίας καὶ τοῦ λυντσαρίσματος. Συγκεντρωμένοι σὲ στρατόπεδα, περιμένοντας τὸν ἐπαναπατρισμὸ τους μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς ναύλωναν οἱ ἴδιοι ψαρόβαρκες γιὰ νὰ περάσουν κρυφὰ ἀπέναντι στὴν Ἰαπωνία.

Μερικοὶ στρατιῶτες τοῦ παλιοῦ ἰαπωνικοῦ στρατοῦ, αἰχμαλωτισμένοι σὲ σοβιετικὲς ζώνες κατοχῆς, Μαντσουρία καὶ Βόρειο Κορέα, μεταφερόντουσαν σὲ στρατόπεδα στὴ Σιβηρία. Μετὰ ἀπὸ μιὰ μαρξιστικὴ-λενινιστικὴ ἐκπαίδευση ἐπανερχόντουσαν στὴν Ἰαπωνία καὶ ὁμαδικὰ ἐμπαιναν ἀμέσως στὴν κεντρικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ἰαπωνικοῦ κομμουνιστικοῦ κόμματος. Ἄλλοι, πάλι, ἀντίθετα δημιούργησαν σὸ δρόμο τοῦ γυριανοῦ τὴν ὁμάδα «Ἐθνικὴ Σημαία», κολώντας σὸ στήθος τους τὴν ἰαπωνικὴ σημαία καὶ κατηγορώντας ἔντονα τοὺς φιλο-σοβιετικούς.

Πολλοὶ που ἐξαιτίας τῶν σχέσεών τους μὲ τὸν στρατό, βρέθηκαν κατηγορούμενοι γιὰ σφαγές καὶ βασανιστήρια, καταδικάστηκαν σὲ θάνατο ἐπὶ τόπου ἢ φυλακίστηκαν σὰν ἐγκληματίες πολέμου. Αὐτοὶ οἱ ἐπαναπατρισμένοι, «παιδιά γεννημένα ἀπ' τὴ μεταμέλεια τῆς Ἰαπωνικῆς αὐτοκρατορίας», ξαναγύρισαν στὴν Ἰαπωνία ἔχοντας γνωρίσει γιὰ καλὰ τὴν πραγματικὴ «Μεγάλῃ Ἰαπωνικῇ Αὐτοκρατορίᾳ», γνωστὴ σὰν ἀρχηγὸς τῆς Συμμαχίας τῆς Μεγάλῃς Ἀνατολικῆς Ἀσίας.

Μετὰ ἀπὸ ἓνα μνημόνιο τοῦ στρατηγοῦ Μὰκ Ἄρθουρ —ἀνώτατου διοικητῆ τοῦ στρατοῦ κατοχῆς— ὁ Κούσι Τοκούντα, ἓνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἡγέτες τοῦ Ἰαπωνικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, που ἔμεινε 18 χρόνια σὲ στρατιωτικὲς φυλακές, ἀπελευθερώθηκε. Λίγο καιρὸ ἀργότερα, ἓνας ἄλλος ἡγέτης τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, ὁ Σάντσο Νοσάκα, που μέχρι τότε ἦταν πρόσφυγας στὴν Κίνα, γύρισε στὴν Ἰαπωνία. Γίνανε δεκτοὶ σὰν ἥρωες που δὲν ἀρνήθηκαν τὶς ἰδεολογικὲς ἀρχές τους παρὰ τοὺς διωγμοὺς που εἶχαν ὑποστεί. Ἐτσι ξεκίνησε ὁ ἐκδημοκρατισμὸς τῆς Ἰαπωνίας, κάτω ἀπὸ τὴν ἡγεσία τοῦ ἀνώτατου διοικητῆ τοῦ στρατοῦ κατοχῆς.

Τὰ παιδιά τοῦ σχολείου που μέχρι τότε μάθαιναν ὅτι ἦταν τελείως φυσικὸ νὰ πεθάνει κανεὶς στὸν πόλεμο γιὰ τὸν αὐτοκράτορα, εἶχαν στὰ σχολικὰ βιβλία τους ὅλες τὶς ἀναφορὲς στὸν милитарισμό σθησμένες μὲ μαῦρο μελάνι. Ἄφου τὸ καινούργιο σύνταγμα μπῆκε σὲ ἐφαρμογή, οἱ μαθητὲς ἔμαθαν τὶς τρεῖς βασικὲς ἀρχές πάνω σὲς ὁποῖες στηριζόταν: τὴν κυριαρχία τοῦ λαοῦ, τὴν ἀπάρνηση τοῦ πολέμου, καὶ τὸν σεβασμὸ στὰ ἀνθρώπινα δικαιώματα. Τὸ ἐρώτημα τοῦ «πῶς νὰ πεθαίνεις» εἶχε ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «πῶς νὰ ζῆς».

Ὅσο ἀναπτυσσόταν τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα, τόσο τὸ μπαίτζ-μπῶλλ γινόταν τὸ λαϊκὸ σπὸρ τῆς Ἰαπωνίας. Ὅπως φαίνεται καὶ στὸ φῆλμ, τὸ μπαίτζ-μπῶλλ χρησιμοποιόταν γιὰ νὰ ἀσκηθοῦν οἱ νέοι στὴν «αἰσιόδοξη ἀλληλεγγύη» σ' ἓνα καιρὸ που ἡ Ἰαπωνία βρισκόταν σὲ ἰδεολογικὴ κρίση, ἐξαιτίας τῆς κατάρρευσης τῆς πατριαρχικῆς ἐξουσίας τοῦ αὐτοκράτορα.

Ὅμως, ὁ μήνας τοῦ μέλιτος τῆς δημοκρατίας κάτω ἀπὸ τὴν ξένη κατοχὴ πῆρε τέλος πολὺ γρήγορα, ἀπὸ τὸ 1947.

Ὁ Μὰκ Ἄρθουρ θέτει σὲ ἀπαγόρευση μιὰ γενικὴ ἀπεργία καὶ ὁ Ἰαπωνικὸς καπιταλισμὸς που ἀναπτύσσεται παράλληλα μὲ τὸν ψυχρὸ πόλεμο περνᾷ διαδοχικὰ κάτω ἀπὸ τὶς ἀμερικανικὲς ἐντολές. Οἱ διώξεις ἀρχίζουν, καὶ τὸ 1950 τὰ στελέχη τοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος, ὁ Κ. Τοκούντα καὶ οἱ 24 σύντροφοὶ του περνοῦν στὴν παρανομία.

Λίγο ἀργότερα ξεσπᾷ ὁ πόλεμος τῆς Κορέας, κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὁποῖου ἡ Ἰαπωνία ἀποκτᾷ σημαντικὰ οἰκονομικὰ ὠφέλη σὰν βάση ἀνεφοδιασμοῦ τῶν στρατιωτικῶν δυνάμεων τῶν Ἡνωμένων Ἐθνῶν.

Μέσα σὲ μιὰ Ἰαπωνία που εἶχε ὑποχρέωση νὰ ἀπαρνηθεῖ τὸν πόλεμο, συγκροτεῖται μιὰ ἀστυνομικὴ δύναμη που παίρνει τὶς διαστάσεις δυνάμεων ἔθνικῆς ἀσφαλείας γιὰ νὰ γίνεῖ μετὰ «δύναμη αὐτο-ἄμυνας» ἐξοπλισμένη μὲ καταδικαστικὰ ἀεριωθούμενα, ὑποβρύχια, κα ἓνα δίκτυο ραντάρ.

Τὸ 1951, ἡ Ἰαπωνία ὑπογράφει ἓνα σύμφωνο μὲ τὶς «ἐλεύθερες χώρες» που εἶχαν εὐθυγραμμιστεῖ μὲ τὶς Η.Π.Α. καὶ ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐξαιροῦνταν ἡ Σοβιετικὴ Ἐνωση καὶ ἡ Κίνα. Ἐτσι ἡ Ἰαπωνία ἔγινε ἓνας ἀπὸ τοὺς στυλοβάτες αὐτοῦ τοῦ συμφώνου εἰρήνης ὑπογράφοντας μιὰ στρατιωτικὴ συμμαχία μὲ τὶς Η.Π.Α., τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-ἰαπωνικῆς ἀσφαλείας.

1952. Ἡ κηδεὶα τῆς μητέρας τοῦ Μασούο

Ἡ Ἰαπωνία τοῦ 1952 διαφέρει πολὺ ἀπ' τὴν μεταπολεμικὴ Ἰαπωνία. «Ὅλοι ὅσοι δὲν μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν παρὰ σὰν ἐγκληματίες πολέμου» καὶ που γι' αὐτοὺς ὁ μεταπολεμικὸς πρωθυπουργὸς εἶχε μιλήσει τὸ 1946 «γιὰ τὶς τύψεις 100 ἐκατομμυρίων Γιαπωνέζων», ἀνασυγκροτοῦσαν τώρα τὶς παλιὲς συντηρητικὲς δυνάμεις που ἀρχίζαν νὰ

σηκώνουν πάλι τὸ κεφάλι σὲ μιὰ Ἰαπωνία πὸν εἶχε καταντήσει ἓνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς ἀμερικανικῆς στρατηγικῆς στὴν Ἰαπωνία.

Κι ἂν ἡ κηδεὶα τῆς μητέρας τοῦ Μασοῦ ἦταν μεγαλοπρεπής, αὐτὸ σημαίνει, χωρὶς νὰ λέγεται καθαρὰ, ὅτι ὁ παπποῦς του, ὁ Καζουόμι, θέλησε νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτό του ὅσο ἦταν ἀκόμη ζωντανὸς τὴ δικιά του κηδεὶα.

Τὴν 1η Μαΐου 1952, ἡ ἀστυνομία καταστέλλει μὲ τὰ ὄπλα καὶ τὶς δακρυγόνες βόμβες τοὺς διαδηλωτὲς πὸν εἶχαν εἰσχωρήσει στὴ μεγάλη πλατεία ἀπέναντι στὰ αὐτοκρατικά ἀνάκτορα.

1956. Ὁ γάμος τοῦ θεοῦ Ἰζάμου καὶ ὁ θάνατος τῆς θεῖας Σετσουόκο

Μετὰ τὸ 1952, τὸ Κομμουνιστικὸ Κόμμα πὸν εἶχε ἐτοιμαστῆ γιὰ ἔνοπλο ἀγῶνα ἄλλαξε τὴν τακτική του· ἀργότερα, τὸ 1960, διακηρύσσει ὅτι ἀπαρνεῖται τὴν ἀκρα-ἀριστερὴ τυχοδιωκτικὴ γραμμὴ του. Οἱ φοιτητὲς πὸν εἶχαν ἀνέβει στὰ ὄρη νὰ χωριά μὲ τὴν προοπτικὴ μιᾶς ἐπικείμενης ἐπανάστασης συνεχίζουν τὸν ἀγῶνα τους μάταια.

Ἐπιστρέφοντας στὸ Πανεπιστήμιο, τοὺς παραπλανοῦν μὲ μιὰ «μαζικὴ» γραμμὴ, δηλ. πρὸς τὶς δραστηριότητες μικρῶν ὀργανώσεων, ἀπὸ κύκλους πὸν χαρακτηρίζονταν ὡς «κίνημα τῶν ὁμαδικῶν τραγουδιῶν».

Στὸν γάμο τοῦ Ἰζάμου, τὰ τραγούδια πὸν λέει τὸ νεαρὸ ζευγάρι «Γιὰ τὴν εἰρήνη καὶ τὴ δημοκρατία» εἶναι αὐτὰ ἀκριβῶς πὸν τραγουδιόντουσαν τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη στὸ «κίνημα τῶν ὁμαδικῶν τραγουδιῶν». Αὐτὰ τὰ τραγούδια μὲ τὰ δημοκρατικά λόγια σὲ μελωδίες λαϊκῆς τῆς Ρωσίας καὶ τῆς Ἀμερικῆς λεγόντουσαν στὰ συνδικάτα, τὰ πανεπιστήμια καὶ ὀρισμένα καφενεῖα. Ὅμως τὸ νοσταλγικὸ «βᾶλ τῆς γκέισα» μένει τὸ πὸν δημοφιλεῖς τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη.

1961. Ὁ γάμος τοῦ Μασοῦ καὶ ὁ θάνατος τοῦ Ταντάσι

Τὸ 1960—ὁ χρόνος πὸν ὑπογράφτηκε τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-ιαπωνικῆς ἀσφαλείας— ἦταν ἡ ἀρχὴ ἑνὸς καινούργιου σταδίου στὴν ἱστορία τῆς μεταπολεμικῆς Ἰαπωνίας.

Ἡ κυβέρνηση καὶ τὸ Φιλελεύθερο-Δημοκρατικὸ Κόμμα πὸν ἦταν στὴν κυβέρνηση διέκοψαν τὶς συζητήσεις τῆς Βουλῆς καὶ κατόρθωσαν μὲ τὴ βία νὰ ἐπικυρώσουν τὸ σύμφωνο. Τότε ἀπὸ τὴν ἔθνικὴ ἐπιτροπὴ καὶ τοὺς Ζενγκακούρεν ὀργανώθηκαν μεγάλες διαδηλώσεις γύρω ἀπὸ τὴ Βουλὴ καὶ καταγγέλθηκε τὸ σύμφωνο.

Οἱ προσδευτικὲς ὁμάδες, ποτεύοντας ἀκόμη ὅτι ἡ μεταπολεμικὴ δημοκρατία βρισκόταν στὴ ζωὴ, εἶχαν μεθύσει ἀπὸ καρὰ βλέποντας τὶς διαδηλώσεις νὰ συνεχίζονται ἐπὶ σειρὰ ἡμερῶν καὶ νὰ παίρνουν ἀπρόσμενες διαστάσεις. Ἡ κυβέρνηση ἀγνόησε τελείως τὴν ἀντιπολίτευση καὶ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ περίφημου ὑποστηρικτῆ τοῦ συμφώ-

νου, τοῦ Νομποσουόκε Κίσι, δήλωσε ὅτι τὸ μόνο πὸν εἶχε ἀξία ἦταν «ἡ φωνὴ τῆς σιγῆς πλειοψηφίας».

Ἡ κυβέρνησις ἔστειλε τὴν ἀστυνομία νὰ καταστείλει τοὺς διαδηλωτὲς Ζενγκακούρεν πὸν εἶχαν εἰσχωρήσει στὴ Βουλὴ: σκοτώθηκε μιὰ φοιτητρία.

Ἀλλὰ, ἂν καὶ ἡ κυβέρνηση Κίσι παραιτήθηκε λίγο μετὰ, καὶ τὸ λαϊκὸ κίνημα ἠρέμησε γιὰ μιὰ στιγμὴ, τὸ σύμφωνο ἀμερικανο-ιαπωνικῆς ἀσφαλείας διατηρήθηκε καὶ δὲν ἔπαψε ἀπὸ τότε ν' ἀποτελεῖ ἓνα σταθερὸ στήριγμα στὶς οἰκονομικὲς προόδους τῆς Ἰαπωνίας.

Τὰ μεγάλα γεγονότα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ἦταν οἱ Ὀλυμπιακοὶ Ἀγῶνες καὶ ἡ Ἑξέλιξη '70. Παρόλη τὴν ἐπιφανειακὴ εἰρήνη, διάφορες κινήσεις ἀναπτύχθηκαν σὲ βάθος. Ἀλλὰ ὁ ἀγῶνας ἐναντίον τοῦ σύμφωνο τοῦ 1960 δὲν κατάφερε ν' ἀποφέρει καρπούς· αὐτὴ ἦταν ἡ ἀρχὴ τῆς ὀπισθοδρόμησης καὶ τῆς διάσπασης τῆς ἀριστερᾶς.

Μέσα σ' αὐτὴν τὴν κατάσταση, κάθε ἀντιπολιτευτικὸ ἢ μεταρρυθμιστικὸ κίνημα πνιγόταν. Ὅταν ἡ ἀλλοτρίωση πὸν ἀπὸθνήσκει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐκρήγνυται ξαφνικά, γίνεται ἄρνησις τῆς πραγματικῆς κατάστασης στὴν ὁποία περιλαμβάνεται καὶ ὁ ἑαυτὸς της. Τότε λοιπὸν ἐμφανίζεται ἡ τρομοκρατία καὶ ὁ θάνατος, ἰδέες πὸν εἶχαν ἀποκρουστῆ ἀπὸ τὴν μεταπολεμικὴ δημοκρατία.

Τὰ χρόνια γύρω στὸ 1970

Στὶς 25 Δεκεμβρίου 1970, στὸ στρατόπεδο τῶν δυνάμεων αὐτοάμυνας τοῦ Ἰοιγκάγια, πὸν πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο ἦταν στρατιωτικὴ σχολὴ καὶ μετὰ στεγαζόταν τὸ ὑπουργεῖο Ἀμύνης, γιὰ νὰ γίνῃ μετὰ τὸν πόλεμο ὁ τόπος τῆς δίκης τοῦ Τόκυο, ὁ Γιουκίο Μισίμα, Γιαπωνέζος μυθιστοριογράφος ὑποψήφιος τοῦ Βραβείου Νόμπελ, ἔκανε καρακίρι δηλώνοντας: «Θὰ σᾶς δεῖξω ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἀξία πὸν σημαντικὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ!»

Ἐνα χρόνο πρὶν, οἱ φοιτητὲς εἶχαν στήσει ὀδοφράγματα στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Τόκυο· περικυκλωμένοι ἀπὸ τὰ ἑλικόπτερα καὶ τὰ τεθωρακισμένα τῆς ἀστυνομίας, ἀμύνθηκαν μὲ κοκτέιλ Μολότωφ, πέτρες καὶ ξύλα πρὶν παραδοθῶν.

Ὅταν ἀναλογιστοῦμε ὅτι τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη, οἱ ἄνθρωποι πάνω ἀπὸ τὰ 40 ἔλεγον: «δὲν εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ ἀγωνιστοῦν μέχρι τοῦ σημείου νὰ δώσουν καὶ τὴ ζωὴ τους» καταλαβαίνουμε ὅτι «μιὰ ἀξία πὸν σημαντικὴ ἀπ' τὴ ζωὴ» βαθαίνει στὸ πνεῦμα τῶν Γιαπωνέζων ἀπὸ τότε πὸν ὑπάρχει ὁ κώδικας τῆς Σαμουράι. Ἡ μεταπολεμικὴ δημοκρατία πὸν δίδαξε τὸ «πὼς νὰ ζῆς» ἀντὶ τὸ «πὼς νὰ πεθαίνεις» ξαναθέτει σήμερα τὸ ἐρώτημα τοῦ «πὼς νὰ πεθαίνεις». Ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι καὶ τὸ ἐρώτημα πὸν τίθεται σ' αὐτοὺς πὸν τοὺς ἀφοροῦν οἱ «Τελετὲς».

*Ἡ εἰσαγωγή αὐτὴ στὴν «Τελετὴ» βρισκείται καταχωρημένη σὲ πρὸς - μπουκ τῆς ταινίας. Ἡ μεφραση ἐγινε ἀπὸ τὰ γαλλικά.*

# κινηματογράφος/θέατρο/ιδεολογία/γραφὴ

## Σχετικὰ μὲ τὴν «Τελετὴ»

τοῦ Πασκάλ Μπονιτσέρ

*«Αναλογιστῆκα τὸ ὄνειρο πὸν εἶχα δεῖ μόλις πρὶν: θρισκόμουν, στὴν εἰσοδο μιᾶς αἴθουσας, μπροστὰ σ' ἓνα κρεβάτι μὲ κολόνες κι οὐρανὸ, κάτι ὡς νεκροφόρο χωρὶς ῥόδες: τὸ κρεβάτι αὐτὸ ἦ ἡ νεκροφόρος, περιστοιχιζόταν ἀπὸ ἄντρες καὶ γυναῖκες, τοὺς ἴδιους κατὰ πάσα πιθανότητα πὸν ἀποτελοῦσαν τὴ συντροφιά μου τῆς προηγουμένης νύχτας. Ἡ μεγάλη αἴθουσα ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία μιὰ σκηνὴ θεάτρου, οἱ ἄντρες κι οἱ γυναῖκες αὐτοὶ, οἱ ἠθοποιοί, ἴσως κι οἱ σκηνοθέτες, ἕνὸς θεάματος ἴσο ἀλλόκοτον πὸν ἡ προσδοκία του μὲ προξενούσε ἀγωνία... Ὅσο γιὰ μένα, θρισκόμουν σὲ ἀπόσταση καὶ ταυτόχρονα προσφυλαγμένος σ' ἓνα εἶδος διαδρόμου γυμνοῦ καὶ ξεχαρβαλωμένου, τοποθετημένος σὲ σχέση μὲ τὴν αἴθουσα τοῦ κρεβατιοῦ ὅπως τὰ καθίσματα τῶν θεατῶν σὲ σχέση μὲ τὴ σκηνή. Τὸ θέαμα πὸν περιμέναμε ἔπρεπε νὰ γίνῃ πάρα πολὺ χιοῦμορ: περιμέναμε τὴν ἐμφάνισιν ἑνὸς ἀληθινοῦ πτώματος» (Ζωρὴ Μπατάγι, LE BLEU DU CIEL).*

Τὰ τρίτα αὐτὰ ἀποσπάσματα πρέπει νὰ διαβαστοῦν σὲ συνέχεια. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὑπενθυμίζουν τὸν ἐπιτάφιο καὶ καθαρὰ τελετουργικὸ ρόλο, ρόλο συντήρησης τοῦ νεκροῦ, μέσα στὸν ὁποῖο θεμελιώνεται ἡ ἀναπαράστασις (κάθε ἀναπαράστασις σκηνοθέτησις)<sup>2</sup>. Ἐπειτα ἐπισημαίνει αὐτὸ πὸν θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε

*«Πρέπει νὰ προτιμᾶ κανεὶς τὰ ἀδύνατα πὸν εἶναι ἐλλογοφανῆ ἀπὸ τὰ δυνατὰ πὸν εἶναι ἀπίστευτα καὶ τὰ θέματα (τοὺς λόγους) νὰ μὴν ἀποτελοῦνται ἀπὸ παράλογα μέρη (ἐκ μερῶν ἀλόγων)· ἀντίθετα, δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει τίποτε τὸ παράλογο, ἐπὶ ὅσον αὐτὸ ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὰ διαδραματιζόμενα (ἔξω τοῦ μυθεύματος), ὅπως ὁ Οἰδίπιδας πὸν δὲν γνωρίζει πὼς πέθανε ὁ Λαῖος...»<sup>1</sup> (Ἀριστοτέλης, Π ο ι η τ ι κ ή , ὅπως τὸ καταχωρεῖ ὁ Ζὰκ Ντερριτὰ σὲ τὸ βιβλίον LA MYTHOLOGIE BLANCHE, στὴν POETIQUE No 5).*

*«(Στὴν κηδεὶα τῆς μεγάλης Δεοποινίδος), σὲ μέσο τῆς ἡμέρας καὶ μπρὸς σ' ἐλάκκησιν τὴν τ ε λ ε τ ή , ἡ ὑδρία πὸν θρισκόταν πάνω στὴ σκευοθήκη καὶ περιεῖχε τὰ σπλάγχνα ἔσπασε» (Σαὶν Σιμόν, ὅπως καταχωρεῖται σὲ LITTRE στὴ λέξη CEREMONIE).*

σ κ ἄ ν δ α λ ο τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ σύστημα μιᾶς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς, καὶ τὶς ἐντυπώσεις ρήξης πὸν εἰσάγει σ' αὐτό. Αὐτὸ θέλει νὰ πῆ Ἡ Τ ε λ ε τ ή , πὸν ὁ τίτλος τῆς δηλώνει ταυτόχρονα ἓνα πεδίο παραπομπῶν (lieu référentiel)<sup>3</sup> καὶ τὴ συμβολικὴ σκηνὴ (σκηνὴ τοῦ ὄ ν ε ἶ ρ ο υ ) στὴν ὁποία ἐξαντλεῖ

ται ή παραπομπή. "Όπως και στα άλλα φιλμ του "Όσιμα (σ' αυτά τουλάχιστον που είχαμε τή δυνατότητα να δούμε) ή σκηνή είναι διπλή: τὸ παραπεμπτικὸ ὑλικὸ τροφοδοτεῖ μιὰ σημαίνουσα μηχανή. Αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς στὶς ταινίες τοῦ "Όσιμα ἀρθρώνεται μὲ βάση ἕνα καθορισμένο τοπογραφικὸ διάστημα, πὸν λειτουργεῖ συγχρόνως καὶ σὰν ὑλικὸ θέατρο μιᾶς κίνησης δαπάνης (dépense gestuelle)<sup>4</sup> καὶ σὰν συμβολικὸς τόπος<sup>5</sup>, πὸν ὀρίζεται σὰν τέτοιος ἀπὸ μιὰν ἐντύπωση θανάτου. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση θανάτου δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὸ κλείσιμο αὐτοῦ τοῦ χώρου («Ἄν ἡ Ἰαπωνία ἦταν πὸν μεγάλη...» δνειρεύεται τὸ « Ἄ γ ο ρ ἄ κ ι ») πὸν αὐτὸ καὶ μόνο ἐγγράφει τὴ λογικὴ τῆς κινησιακῆς (gestuelle) περιπέτειας τῶν προσώπων. Σ' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ ἐπανέλθουμε μὲ ἀφορμὴ τὶς σκηνικὲς ἐντυπώσεις αὐτοῦ τοῦ κλεισμένου. Κλείσιμο πὸν εἶναι μαζί καὶ «πραγματικό», ἄρα φυσικὰ αἰσθητὸ, καὶ συμβολικὸ, γιὰ τὴ σημαίνουσα μηχανή, σὸν κινηματογράφου τουλάχιστον, ἢ ἔστω στα φιλμ τοῦ "Όσιμα τουλάχιστον, παίζει μὲ τὴν ἐντύπωση πραγματικότητας» τῆς ἀφήγησης:

«Ἡ προσέγγιση δυὸ λέξεων πὸν ἀπέχουν πολὺ ἢ μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη εἶναι πάντοτε δυνατὴ: ἡ «ποίησις» μπορεῖ νὰ τὸ κάνει χωρὶς νὰ ριψοκινδυνεύσει πολλὰ πράγματα, κι αὐτὸ πὸν ὀνομάζουμε ἀκόμα «ποίησις» παίζει τὶς περισσότερες φορὲς τὸ ρόλο μιᾶς ἠθικῆς τάξης λογικιστικῆς. Ἀντίθετα, μέσα σὲ μιὰ ἀφήγηση,

(1) Στὸ πρωτότυπο: «Προαιρεσθεῖς τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα» τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μὴ, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὡπερ Οἰδίουπος τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι...» (Σ.Τ.Μ.).

(2) Τὴν ἀνάλυση αὐτὴ κάνει ὁ Ζὰν - Λουί Σεφὲρ σὸν ἀρθρο τοῦ «Τὰ ἀνεστραμμένα χρώματα/Ἡ ἄκνα» σὸν τεῦχος τῶν CDC. Ἰδιαίτερη προσοχὴ πρέπει νὰ δοθεῖ σὸν σημείω ὅπου ἀναλύει «τὸ νεκρικὸ ὁμοίωμα» τῆς ἀναπαράστασης καὶ ὁ ἀπο - κλεισμὸς τοῦ νεκροῦ σὰν σημαίνοντος (Σ.Σ.). Πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα βλέπε σὸν παράρτημα «Γιὰ τὸν τελετουργικὸ ρόλο τῆς ἀναπαράστασης στὶς εἰκαστικὲς τέχνες».

(3) Γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ὅρου «παραπομπή», «παραπεμπτικὴ διάσταση» βλ. τὴν σημείωση (10) γιὰ τὸ «παρπέμπον» σὸν ἀρθρο «Ἐνας ἐλαττωματικὸς λόγος» τοῦ Ζ.Π. Οὐντάρ σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος.

(4) Ἡ κίνηση (χειρονομία - gestualité) ἔχει βασικὰ χαρακτηριστὴρα πρακτικῆς. Περισσότερο ἀπ' ὅτι ὁ (φωνητικὸς) λόγος ἢ ἡ (ὀπτικὴ) εἰκόνα, ἡ κίνηση (χειρονομία) ἐπιδέχεται νὰ μελετηθεῖ σὰν μιὰ δραστηριότητα μὲ τὴν ἐννοια μιᾶς δαπάνης, δηλαδὴ μιᾶς παραγωγῆς πὸν προηγεῖται ἀπὸ τὸ προϊόν, ἄρα πὸν προηγεῖται ἀπὸ τὴν ἀναπαράστασιν σὰν φαινόμενο τῆς σημασιολογίας μέσα σὸν κύκλωμα τῆς ἐπικοινωνίας. Ἡ χειρονομία μεταδίδει ἕνα μήνυμα μέσα σὸν πλαίσιο μιᾶς ομάδας καὶ δὲν εἶναι «γλώσσα» παρὰ μόνο μ' αὐτὴ τὴν ἐννοια. Περισσότερο ὅμως ἀπὸ τὸ ἔξω - ἐκεῖ μήνυμα, ἡ χειρονομία εἶναι ἡ ἐπέξεργασία τοῦ μηνύματος, ἢ ἐργασίᾳ πὸν προηγεῖται ἀπὸ τὴ συγκρότησιν τοῦ σημείου (τοῦ νοήματος) μέσα σὴν ἐπικοινωνία.

ἀπ' τὴ στιγμή δηλαδὴ πὸν παράγεται ἡ ἐντύπωση «πραγματικότητας», ἡ ἀκολουθία τῶν λέξεων, ἢ σκηνοθέτηση περιοχῶν ἀσυμβίβαστων τοῦ λεξιλογίου, ὁ συνδυασμὸς ὀργάνων πὸν δὲν ἔχουν κατ' ἀρχὴν φτιαχτεῖ γιὰ νὰ συναντιοῦνται, ἔχουν ν' ἀντιμετωπιοῦν δύσκολα ἐμπόδια: ὅσο περισσότερο ἀνοίγει ἡ βενιγλία ἀνάμεσα σὴν εὐγενὴ πλευρὰ (τὴ σκηνή) καὶ σὸν ἀνομολόγητο (τὸ περίγραμμα, τὸ σέξ), τόσο πὸν ἀποτελεσματικὸ θὰ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα». (Φίλιπ Σολλέρς, γιὰ τὸν Μπατάγι, σὸν Logiques σ. 160).

Βέβαια, αὐτὸ πὸν ἐξιστορεῖ Ἡ Τελετὴ δὲν ἔχει τίποτε τὸ αἰσχρὸ, ἀκόμα κι ἂν εἶναι μιὰ ἐξιστόρηση αἱμομιξίας, καὶ μάλιστα διπλῆς αἱμομιξίας (ἀλλὰ ποιὸς τὸ πρόσεξε;). Ὡστόσο ἡ αἰσχρότητα, δηλαδὴ ἡ περίσσεια τῆς ἀναπαραστατικῆς τελετουργίας (τῆς ἀφήγησης σὰν «αἰσθητικῆς» τελετουργίας), βρίσκεται ἐγγεγραμμένη σὰν μιὰ τρύπα πὸν τὴν κατατρώγει καὶ τὴν γεννᾷ. Αὐτὴ ἡ αἰσχρότητα, πὸν, ἂν τὸ θέλουμε ἔτσι, εἶναι ἡ ἐμφάνισις ἐνὸς ἀληθινοῦ πτώματος, λιθάρι τοῦ σημαίνοντος σὸν τέλμα τοῦ σημαίνοντος, σύμφωνα μὲ τὴ φράση τοῦ Λακάν, ἀναγγέλλεται ἀστασιότητα μέσα σὴν τελετὴ κάτω ἀπὸ τὴ μορ-

(5) Ἡ ἐννοια «συμβολικὸς» ἀντιτίθεται ἐδῶ πρὸς τὴν ἐννοια «πραγματικὸς»: σὸν μέτρο πὸν (σύμφωνα μὲ τὴν τοπολογία τοῦ Λακάν) τὸ πραγματικὸ εἶναι μιὰ τοπικὴ πέρα ἀπ' τὸ κῶρο τοῦ ἀσυνείδητου, δίχως τὴν ὁποία αὐτὸ δὲν θὰ ὑπῆρχε, σὸν μέτρο δηλαδὴ πὸν τὸ ἀσυνείδητο παριστάνει ἕνα κῶρο ἔξω ἀπ' τὸ πραγματικὸ, ἢ μᾶλλον μιὰ διαφορετικὴ του ἀπόδοσις, λέμε ὅτι τὸ πραγματικὸ δὲν ὑπάρχει μέσα στὸ ἄσυνείδητο, εἶναι ὅμως ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεσί του. Δηλαδὴ παριστάνει γιὰ τὸ ἀσυνείδητο τὸ ἀνέμφικτο καὶ τὸ ἀδύνατο, τὸ πέραν τοῦ πόνου: τὸ ἀσυνείδητο, τὸπος τοῦ πόνου ἐκδηλώνεται μὲ μιὰ σειρά «σημαντικῶν» σχέσεων πὸν ὀνομαζόμονται συμβολικῆς: οἱ συμβολικῆς σχέσεις δὲν κάθουν τίποτε ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ ἐγγράφουν μὲ ὁρους τοῦ πόνου τὶς δυνάμεις πὸν δροῦν μέσα σὸν πραγματικὸ. Ὁ Μπονιτσερ ἐννοεῖ ὅτι ὁ κῶρος — ἢ σκηνή — εἶναι συμβολικὸ μὲ τὸ νὰ παριστᾷ ἕνα κῶρο μὴ - πραγματικὸ (ἀλλ' ὅχι φανταστικὸ, ἀνυπαρκτό), μέσα σὸν ὁποῖο ἐκτελοῦνται πράξεις (κινήσεις, λόγοι...) πὸν ἐγγράφουν μὲ συμβολικὸ τρόπο τὶς πραγματικῆς ἱστορικῆς κινήσεις (οἱ σεξουαλικὲς σχέσεις ἀνάμεσα σὴν μέλη τῆς οἰκογένειας ἀντανακλοῦν πολιτικὰ γεγονότα). Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ πράξις τοῦ θανάτου (σὴν ψυχανάλυσιν ὁ θάνατος εἶναι ἡ ἀναπαράστασις τοῦ εὐνοουσιασμοῦ), εἶπε αὐτὸς εἶναι θάνατος προσώπου, εἶπε μιὰ αἰσθητὴ θανάτου, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ θάνατος τοῦ συμβολικοῦ, δηλαδὴ τὸ φανέρωμα τοῦ πόνου γιὰ τὸ ἴδιον τὸ πραγματικὸ: κλείσιμο = θάνατος λοιπὸν, ἐφ' ὅσον τὸ κλείσιμο τοῦ κῶρου, τὸ πέρασ τοῦ ἀναπαριστάνει τὴ χαμένη αἰτία αὐτοῦ τοῦ κλεισμένου - εὐνοουσιασμοῦ: τὸ πραγματικὸ. Ἐφ' ὅσον ὅμως τὸ πραγματικὸ εἶναι ἀνέμφικτο, ἢ σκηνὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ περιοριστεῖ σὴν συμβολικὴ τῆς λειτουργικότητας, νὰ μιᾶς ὀδηγεῖ σὸν ἀσυνείδητο σὰν συμβολικὸς θέατρο, ὅπου κάθε κίνηση καὶ κάθε πράξις εἶναι ὁμοίωμα τοῦ πραγματικοῦ. Ἐδῶ θὰ παραπέμψουμε ὀμεσα σὴν σχέση ὁμοιωματος - τελετουργίας - συμβολικοῦ σὴν σημείωση σχετικὰ μὲ τὸν τελετουργικὸ ρόλο τῆς ἀναπαράστασης.

πὴ μιᾶς Ἐλλειψῆς πὸν, μποροῦμε νὰ πούμε, προέχει: αὐτὸ εἶναι τὸ νόημα τῆς κυριολεκτικῆς παραισθητικῆς σεκάνς τοῦ «γάμου χωρὶς νύφη», ὅπου ἡ τεράστια τελετουργικὴ διαδικασία, οἱ κανονισμένες χειρονομίες τοῦ τελετουργικοῦ, δὲν ἔχουν ἄλλο ρόλο, παρὰ νὰ τονίζουν καὶ νὰ ὑπογραμμίζουν τὴν κεντρικὴ ἀπουσία τῆς «γνήσιας Γιαπωνέζας» (καὶ τὸ φιλμ ὀλόκληρον εἶναι ἐπίσης ἐξιστόρηση μιᾶς θιγμένης γνησιότητας), ἀπουσία πὸν τοὺς στερεεῖ κάθε νόημα καὶ προξενεῖ τὴν ὑπερβολὴ (τὸ «σχέδιο γιὰ τὴν ἀνοικοδόμηση τοῦ Ἰαπωνικοῦ κράτους», ὁ θάνατος τοῦ Ταντάσι, τὸ παραλήρημα τοῦ Μασού, ὁ «βιασμὸς» τοῦ παπποῦ). Αὐτὴ ἡ σεκάνς ἄλλοστε σπρώχνει τὴν εἰρωνία σὲ σημεῖο νὰ κάνει τὴ νύφη «ν' ἀπουσιάζει» (χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὴ εἶναι μιὰ στιγμή τοῦ τελετουργικοῦ τυπικοῦ), πράγμα πὸν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δούμε σ' αὐτὸ, ἂν μποροῦμε νὰ πούμε κάτι τέτοιο, ν' ἀπουσιάζει μιὰ ἀπουσία. Εἶναι φανερὸ ὅτι αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς γι' αὐτὸν πὸν ξέρει νὰ διαβάξει, δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐπαν-ὀρίζει (re-marquer) αὐτὸ πὸν ἡ ἀναπαράστασις ἀποκλείει (ferclôt).

Ἄλλα ὅλα αὐτὰ σημαίνουν ἀκριβῶς ὅτι αὐτὸ τὸ φιλμ δὲν μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ σὸν «συνταγματικὸ» ἐπίπεδο, καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο βάλλει ἐνάντια σὴν τυφλότητα τῶν κριτικῶν πὸν ἀδυνατοῦν νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν ἀστόχαστο κύκλο σὸνταγμα - διήγηση πὸν ἀρκεῖται σ' ἕνα ἀντικαθρέφτισμα νοημάτων καὶ νὰ ἀρθρώσει μιὰ ἀνάγνωση τοῦ συστήματος (τὸ νὰ μιᾶ κανεῖς γιὰ «σύγκλησις συναισθημάτων» εἶναι πὸν καθησοαστικό).

Μ' ἄλλα λόγια, τὸ φιλμ αὐτὸ ἀπαιτεῖ ὀλοφάνερα μιὰ συστηματικὴ ἀνάγνωση — τὸ σχῆμα πὸν ἔχει μπεῖ σὸν πρὲς - μποῦκ τοῦ φιλμ (βλ. σ.24) εἶναι μιὰ σαφὴς ἀπόδειξις — μιὰ ἀνάγνωση πὸν χωρὶς νὰ ἀρκεῖται σὴν συρραφὴ τῶν κενῶν, τῶν ἀναδιπλώσεων πὸν συνθέτουν τὴν ἐπιφάνεια τῆς ἵναπαράστασης, νὰ τὰ παίρνει ὀστόσο ὑπόψη τῆς μὲ συνάπει.

Ὁ ἀποπειραθοῦμε λοιπὸν νὰ ἐκθέσουμε τὸ σύστημα τῆς «Τελετῆς». Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα τὴ σκηνικὴ διάρθρωση πὸν μᾶς δίνει τὸ κείμενό της.

«Ἡ Τελετὴ» σὲ μιὰ πρώτη προσέγγισις διακρίνεται, πράγμα πὸν χωρὶς ἀμφιβολία ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ προηγούμενα φιλμ τοῦ "Όσιμα<sup>6</sup>, ἀπὸ ἕνα διπλὸ ἀκρωτηριασμὸ τοῦ κλασσικοῦ φιλικοῦ κῶρου:

— μιὰ κασματικὴ ἀφήγηση, συστηματικὰ μὴ ἐκφραστικὴ, «παράλογη» (δὲν ὑπάρχουν ψυχολογικὰ ἢ ἄλλα αἴτια, ὅλα ἐκτυλίσσονται σὴν ἐπιφάνεια): ἀφήγηση πὸν τὰ διάφορα περιστατικὰ

(6) Μποροῦμε ἄλλοστε νὰ ἐπισημάνουμε σ' αὐτὰ ὀρισμένες ἐπαναλήψεις μὴ παραγωγικῆς, ὅπως ἡ σκηνὴ τοῦ φερέτρου, ἢ ὁποῖα παρόλο πὸν ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὸν εἰρμὸ τῆς μυθοπλασίας, μοιάζει μὲ ἐξασθενημένο ἀπόηχο τοῦ «Ἀπαγχονισμοῦ» καὶ θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἡ ἐνδειξις μιᾶς παγίωσης τοῦ κώδικα γραφῆς τοῦ. μιὰ ἐντύπωση κυριαρχίας τοῦ συστήματος.(Σ.Τ.Σ.)

τῆς ἀντανακλοῦνται ἀδιάκοπα τὸ ἕνα μέσα σὸν ἄλλο.

— ἕνα κῶρο κλεισμένο, πὸν θωριζεῖ τὴ διάταξη τῆς θεατρικῆς δομῆς, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν «κεντροβύγγο» δομὴ τῆς ὀθόνης κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Μπαζέν.

## 1) Ἡ Σκηνή

Ἡ μεγάλη σημασία τοῦ κῶρου σὰν σκηνικοῦ μηχανισμοῦ ὑπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ Τελετὴ», ἐνῷ ἡ ταινία περιλαμβάνει πέντε τουλάχιστον, ἀπ' τῆς ὀποῖες ἡ μιὰ εἶναι διπλὴ<sup>7</sup>. Ἡ τελετουργικὴ δομὴ ἐγγράφει μέσα σὸν χρόνο (χρόνο προσωπικὸ καὶ ἱστορικὸ) μιὰν ἐντύπωση ἐπανάληψης. Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ ἐννοήσουμε ἐπίσης καὶ μὲ τὴ θεατρικὴ του ἐννοια: ὅπως γίνεται καὶ σὸν «Ἀπαγχονισμὸ» καὶ σὸν «Ἀγοράκι», ἕνα περιστατικὸ ἢ μᾶλλον ἢ μίμησίν του, μιὰ πράξις — ἕνα ἔγκλημα, ἕνα δυστήχημα, μιὰ αὐτοκτονία — πρέπει νὰ ἐπαναληφτεῖ ἐγγράφοντας μέσα του μιὰν ἐντύπωση θανάτου. Ἄρα, αὐτὴ ἡ ἐπανάληψις πρέπει νὰ διαβαστεῖ καὶ μέσα τῆς ψυχανάλυσης: σὰν καταναγκασμὸς ἐπανάληψης, σὰν ἐπαναλαμβανόμενη ἐγγραφὴ τοῦ εὐνοουσιασμοῦ. Ἡ σκηνή, μέσα σὸν κλείσιμό της, ἀνοίγεται σὸν θέατρο τοῦ ἀσυνείδητου, σὸν κῶρο τοῦ συμβολικοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ θέατρο «πραγματικό», ὅπου τὸ περιστατικὸ ὑπάρχει ἀπλά σὰν ἀντικείμενο μίμησης, καὶ θέατρο συμβολικό<sup>8</sup>, πὸν ἔχει σὰν ὀριο τὸ πραγματικὸ, δηλαδὴ τὸ ἀδύνατο, ὅπου ὁ πόνος παίρνει τὸ πραγματικὸ του μέγεθος (σὴν «Τελετὴ» τὴ σκηνὴ τὴν ἐγκαταλείπουν μονάχα οἱ νεκροί, πὸν μετὰ ἐπιτρέφουν σ' αὐτὴν σὰν πτώματα) ὁ κῶρος εἶναι ἐπίσης, κατὰ τὴν παραπεμπτικὴ του διάσταση (instance référentielle), ὡς πρὸς τὴν ἐντύπωση «πραγματικότητας» τῆς ἀφηγοῦμενης ἱστορίας, καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ χρῆσις τῆς μετωνυμίας μὲ τὴν ὁποία μᾶς ἔχει ἐξοικίώσει ὁ ἐπαναστατικὸς σοβιετικὸς κινηματογράφος, καὶ θέατρο τῆς ἱστορίας. Κι ἀπὸ δῶ πηγάζει ἡ ἀναγκαῖότητα τῆς μίμησης, ἡ ἀναγκαῖότητα ἐνὸς σκηνικοῦ μοντέλου κι ἐνὸς δραματικοῦ προσκῆματος πὸν νὰ ὑποκινεῖ τὴν μίμησις: αὐτὸ ἐδῶ τὸ γεγονὸς, μέσα σὸν διπλὸ του παιγνίδι, μέσα σὴν ἐντύπωση ἀναλήψης καὶ παραλληλωματικότητας<sup>8</sup> πὸν ἐγγράφει, κάνει νὰ ἐπικοινωνοῦν ἢ ἱστορικὴ σκηνὴ καὶ ἡ συμβολικὴ σκηνή, νὰ παίρνει ἢ μιὰ τὴ θέση τῆς ἄλλης, καράζει τὸν ὑμένα, τὸ ἀνάμεσα, τὸ σημεῖο πὸν «διπλώνεται» τὸ σεξουαλικὸ μὲ τὸ πολιτικὸ, διαβάξει τὸ ἕνα μέσα σὸν ἄλλο.

Αὐτὸ τὸ σύστημα, ὅπως βλέπουμε ἀφήνει ρι-

(7) Δὲν ἄγνοῶ ὅτι ἡ γιαπωνέζικη γλώσσα δὲν ἔχει ὀρθρα καὶ ὀρθμοὺς (ἐνικὸ - πληθυντικὸ). (Σ.Τ.Σ.)

(8) Πρὸβλ. Mallarmé et la Double Séance τοῦ Ζὰκ Ντερριντὰ σὸν Tel quel 41/42. (Σ.Τ.Σ.)



ζικά καταμέρος την έκφραστική λειτουργία και την τόσο επιβεβαιωμένη από τον κλασικό κινηματογράφο ψευδαίσθηση της κυριαρχίας του υποκειμένου πάνω στις πράξεις του· ανοίγει ένα καινούργιο χώρο δράσης που ή «αναφορά»<sup>9</sup> της Τζούλια Κρίστεβα θα μπορούσε να γίνει αυτό στον κινηματογράφο, όπου το ιδεολογικό βάρος της ψευδαίσθησης που συνδέεται με την παραπεμπτική του ιδιότητα (και που εκτός των άλλων ή λειτουργία της είναι κυρίως να μην επιτρέπει την ενεργητική ανάγνωση) είναι όπως γνωρίζουμε δομική του αίτια (ό μηχανισμός βάσης του);

Η σκηνή στο κλείσιμό της (έδώ ο τελετουργικός χώρος) είναι ή σκηνή του απαγορευμένου που υπάρχει σε κάθε μιμητική αθωότητα, δηλαδή σε κάθε ψευδοαθωότητα της παραπεμπτικής λειτουργίας; Μ' άλλα λόγια ή σκηνή είναι χτισμένη άρκαβώς πάνω στο μοντέλο στο οποίο παραπέμπει και ή σκηνή της μυθοπλασίας είναι κι αυτή επίσης παραπεμπτική. Όλοφάνερα προφυλάσσεται επίσης και από «την εγκαθίδρυση ενός πραγματικού που έρχεται να καλύψει την αλήθεια»: αλλά τί μπορούμε να πούμε; τί μπορεί να είναι το πραγματικό μοντέλο μιας σκηνικής δομής; α υ τ ο τ ο μ ο ν τ έ λ ο ε ί ν α ι ή δ η ά ν α γ κ α ί α σ υ μ β ο λ ι κ ό. Έγγράφει αναγκαία στο σύστημά του —άφου άλλωστε αυτό το σύστημα έχει ήδη προγραμματίσει μιαν ολόκληρη δέση κοινωνικών πρακτικών— το τέχνασμα ενός ελεγχόμενου παιχνιδιού (ας πούμε μιαν σειρά απαγορευμένων, τον Νόμο). Μ' άλλα λόγια, το μοντέλο στο οποίο παραπέμπει ολόκληρη ή σκηνογραφία είναι ήδη, σαν σκηνική δομή, ένα όμοιομα. Κι αλλοιώτικα πάλι, σε σχέση με τη σκηνική οικονομία, ή ιδιότητα του παραπέμποντος είναι να είναι έξαρχης χαμένο. Η σκηνή έχει κατασκευαστεί για να το άνα-παραστήσει: αλλά άφου μιαν άλλη σκηνή (έδώ ή φιλ-

(<sup>9</sup>) Για να κατανοήσουμε στοιχειωδώς αυτήν την έννοια πρέπει να πάρουμε υπόψη μας τη σημασία που έχει ο όρος (άναφορικό) στη σύνταξη και στην έτυμολογία του: «Το άναφορικό είναι μιαν λέξη κενή στο λεξικό, αλλά πλήρης στη φράση, και γίνεται πλήρης γεμίζοντας από το νόημα της λέξης με την οποία έχει άναφορική σχέση· χωρίς να σημαίνει μιαν αίτιακή εξάρτηση (κάτι «δευτερεύον» που άναπαριστά κατά κάποιον τρόπο μιαν δοσμένη οντότητα) ή λέξη «άναφορά» σημαίνει έτυμολογικά μιαν κίνηση διακίσεως κάποιου χώρου». «Η άναφορική λειτουργία (που μπορούμε να τη χρησιμοποιήσουμε σε συνώνυμο της κινήσεως (gestuelle) του σημειωτικού κειμένου αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία εκτυλίσσεται μιαν διαδικασία: ή σημειωτική παραγωγή, που δεν μπορούμε να τη συλλάβουμε σαν παγιωμένη και άναπαριστώμενη σημασία παρά σε δύο σημεία: την όμιλία και τη γραφή. Πριν και μετά τη φωνή και τη γραφή υπάρχει ή άναφορά: ή χειρονομία (κίνηση) που δείχνει και θεμελιώνει τις σχέσεις και καταργεί τη οντότητες». Τζ. Κρίστεβα, στο «Σημειωτική» éd. Seuil.

μική σκηνή) έναν-ορίζει (remarque) αυτήν την πρώτη σαν σκηνή, μέσα στη σκηνογραφία, ή ίδια πάλι επανεγράφει άναγκαστικά αυτό το παραπέμπον (référent) σαν συμβολική διάσταση και σαν όμοιομα.

Στην «Τελετή» λοιπόν ο δείκτης δεν είναι στραμένος σ' αυτό που θάθελε να πει το παιγνίδι, στο μυστικό ένδος μηνύματος και στην άδράνεια μιας παραπεμπτικής κατάστασης. Η έμφαση δίνεται στο ίδιο το παιγνίδι ή μάλλον στο παιγνίδι σαν κινησιακή γραφή, σαν ένα ιερογλυφικό σχεδιάσμα που πρέπει να το διαβάσουμε μέσα από τις σχέσεις που έμπλέκει κατακόρυφα προς την άφηγηματική γραμμή, μέσα από το χώρο του και τον όγκο του, μέσα στην κίνησή του, σ' ό,τι περικλείει μέσα του. Η ιστορία της μεταπολεμικής Ίαπωνίας είναι κι αυτή ένας από τους χώρους του παιγνιδιού.

## 2) Το Θέατρο

Είναι φανερό ότι αυτός ο σκηνικός μηχανισμός δεν μπορεί να αποδώσει την άφηγούμενη ιστορία χωρίς να έπηρεάσει δομικά το φιλικό χώρο, κυρίως, στην ολότητα του, ή μιαν όρισμένη σκηνική οικονομία που υπάρχει μέσα στη δεδομένη κινηματογραφική «στιγμή» της ιστορίας της σκηνογραφίας. Ο άκρωτηριασμός της παραπεμπτικής σκηνής μέσα στον κλείσιμο του δραματικού χώρου έπιφέρει ένα άποτέλεσμα μέσα στην άφηγούμενη ιστορία, άποτέλεσμα που δεν είναι μόνο ένας πνιγμός (άνάλογος με την άνάλυση, λογουχάρη, που έκανε ο Μπαζέν στο «Θέατρο και Κινηματογράφος» για τους «Τρομερούς Γονείς» του Κοκτώ), δηλαδή ένα δραματικό μονάχα άποτέλεσμα, αλλά είναι επίσης και άποτέλεσμα ενός σημαίνοντος έπκαθορισμού μέσα στο σύστημα της μυθοπλασίας (= το πολιτικό/σεξουαλικό απαγορευμένο που έχει υλοποιηθή τοπογραφικά, και ή λειτουργία του είναι λογική: μιαν παραπέμπει σε μιαν τοπολογία του πόθου). Γενικότερα όμως άγγίζει τον κινηματογράφο σ' ένα σημείο - κλειδί της σκηνογραφίας του: αυτό το κλείσιμο επαναγράφει μέσα στο φιλικό χώρο έκεινο που ούναται αίσθητο στο θέατρο, μένει λησμονημένο στον κινηματογράφο:

«... ή ράμπα... είναι όλοφάνερα ο άρχιτεκτονικός συμβολισμός της λογοκρισίας που μιαν χωρίζει από τη σκηνή... Τα ιερά τέρατα δεν θα διαβούν αυτήν την φωτεινή σελίδα, πέρα από την όποια μιαν φαίνονται άπρεπή και ιερόσυλα (αυτό το είδος του άνήσυχου σεβασμού που στεφανώννει άκόμα σε φωτοστέφανο το μακιγιαρισμένο ήθσοποιδόταν πάμε να τον δούμε στο καμαρίνι του)... (Άντρέ Μπαζέν, «Θέατρο και Κινηματογράφος» (βλ. Σ.Κ., Νο 23/24-26)).



Μ' άλλα λόγια, αν αυτή ή φωτολογική «λογοκρισία» άποτελεί την έγγραφή του ότι «θέατρο χωρίς άνθρωπο δεν μπορεί να νοηθεί» (έκφραση που χωρίς άμφιβολία χρειάζεται να την έπεξεργαστούμε με υλιστικούς όρους), αντίθετα όμως, κι έδώ είναι που παρεμβαίνει όλη ή δύναμη της παραπεμπτικής ψευδαίσθησης, ή αν θέλουμε, της «έντύπωσης πραγματικότητας»:

«το κινηματογραφικό δράμα μπορεί να δοθεί χωρίς ήθσοποιούς. Μιαν πόρτα που χτυπάει, ένα φύλλο στον άνεμο, τα κύματα που γλύφουν την άμουδιά, μπορούν ν' άποκτήσουν δραματική δύναμη... Σ' αυτό πρέπει να δούμε μιαν από τις συνέπειες του φωτογραφικού ρεαλισμού... Για το μάτι της κάμερα τα δραματικά αίτια και άποτελέσματα δεν έχουν πια υλικά όρια. Με την κάμερα το δράμα άπαλλάχτηκε από κάθε χρονικό και χωρικό περιορισμό... Είτε είναι παιγνίδι, είτε τελετή, το θέατρο από την ουσία του δεν πρέπει να συγχέεται με τη φύση, γιατί κινδυνεύει να διαλυθεί μέσα της και να πάψει να υπάρχει... Το κοστουμί, ή μάσκα ή το μακιγιαζ, το στυλ της γλώσσας, ή ράμπα, συντελούν λίγο - πολύ σ' αυτήν τη διάκριση, αλλά το πιο προφανές σημάδι της είναι ή σκηνή, ή άρχιτεκτονική της όποιας έχει πάρει πολλές μορφές χωρίς όμως να πάψει να προσδιορίζει έναν προνομιακό χώρο πραγματικά ή δυνάμει ξεχωριστό από τη φύση... Στον

κινηματογράφο είναι διαφορετικά γιατί άρχή του είναι ν' άρνιέται σύνορα στη δράση. Η έννοια δραματικός χώρος είναι όχι μόνο ξένη αλλά κι έρχεται σε αντίφαση ούσιαστική με την έννοια της όθόνης. Η όθόνη δεν είναι ένα κάδρο σαν του ζωγραφικού πίνακα, αλλά ένα άνοιγμα που δεν άφήνει να βλέπουμε παρά ένα μόνο μέρος του έπεισοδίου. Όταν ένα πρόσωπο βγαίνει από το πεδίο της κάμερα, παραδεχόμεστε ότι φεύγει από το όπτικό πεδίο, αλλά συνεχίζει να υπάρχει με την ίδια μορφή σε άλλο σημείο του ντεκόρ που μιαν είναι κρυμμένο. Η όθόνη δεν έχει παρασκήνια, και δεν θα μπορούσε να έχει χωρίς έτσι να καταστρέψει την ιδιότητα της έκεινης ψευδαίσθησης που μονάχα αυτή ή δημιουργεί (ή υπογράμμιση δική μας) και που συνίσταται στο ότι κάνει ένα ρεβόλβερ ή ένα πρόσωπο κέντρο του σύμπαντος. Αντίθετα από το χώρο της σκηνής, ο χώρος της όθόνης είναι φυγόκεντρος. (Άντρέ Μπαζέν, στο παραπάνω).

Βλέπουμε καλά τί κριτική μπορεί να γίνει σ' αυτό το κείμενο: παραγνωρίζει συστηματικά τον ιστορικό - ιδεολογικό χαρακτήρα των δομών και των άποτελεσμάτων που περιγράφει. Έξαιτίας αυτής της παραγνωρίσεως (που προφανώς όφείλεται στο φαινομενολογικό μοντέλο της μεθόδου του Μπαζέν), αυτό το κείμενο είναι τελο-





γιοῦ)...» (Σολλέρς, Ἡ ἀδύνατη ἀφήγηση, στίς Λογικές (Logiques), σ. 161). Ἡ αὐτοκτονία, δηλ. ἡ δολοφονία τοῦ Πατέρα (καὶ ἀπὸ τοὺς ἔξη θανάτους τῆς ἱστορίας, ὅλοι δίνουν μιὰ ἐντύπωση ἐπανάληψης αὐτοῦ τοῦ πρωταρχικοῦ θανάτου, καὶ δυό, ὁ θάνατος τῆς Σετσουόκο καὶ τοῦ Ταντάσι ἀφήνουν ἐκκρεμῆ τὴν πιθανότητα τοῦ φόνου καὶ τῆς αὐτοκτονίας), καλεῖ τὸ δομικὸ τῆς συμπλήρωμα, τὴν αἰμομιξία.

Τὸ ὅτι αὕτη ἡ αἰμομιξία ἔχει μετατεθεῖ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ Μασουό στο πρόσωπο τοῦ Τερουμίσι εἶναι ἕνας ἀπλὸς ἐλαγμὸς τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας (καὶ ποτὲ δὲν ἔγινε πὺδ ἐπιδέξιος). Ἐξάλλου, καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι λιγότερο σοβαρό, ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία εἶναι οἰδιπόδεια καὶ ἀπὸ θεατρικὴ ἐπίσης ἀποψη, ὄντας ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη μιὰ πολιτικὴ ἐξιστόρηση —πράγμα πὺδ ξεχνιέται ἀπὸ τὴν ψυχανάλυση: ἡ πανούκλα τῶν Θηβῶν δὲν εἶναι ὑπόθεση τοῦ σέξ, εἶναι ἡ ἄλλη σκηνὴ τοῦ οἰδιποδείου δράματος, πὺδ ἡ σημασία του (ὅπως μποροῦμε νὰ τὴ διαβάσουμε μὲ τὴ βοήθεια τῆς Φαρμακείας τοῦ Πλάτωνα, τοῦ Ζὰκ Ντερριντά, πάνω στὴ λέξη «φάρμακός»), εἶναι καθαρὰ οἰκονομική.

Ἄν ἡ ὑλικὴ σκηνὴ ὅπου παίζεται ἡ μυθολογία, ἡ σκηνὴ τῶν τελετουργιῶν, διαλύει τὴν παραπεμπτικὴ ψευδαἰσθησιὴ καὶ ἐξαντλεῖ τὸ παραπέμπον μέσα σ' ἕνα συμβολικὸ κῶρο (κατὰ γράμμα: ἡ σκηνὴ πὺδ ὁ Μασουό καίει τὰ σύνεργα τοῦ μπαίτζ-μπὺλ μετὰ τὸ ξενύχτισμα τῆς νε-

κρῆς μητέρας του, ὅπου ἐγγράφεται σὰν σημαῖνον καὶ ὄχι σὰν καταδήλωσι, ἀντίστροφα ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία χωρίζει τὴ σκηνὴ σὲ στρομάτα, τὴ σημαδεύει μὲ ἕνα δομικὸ ἐλάττωμα πὺδ, μέσα στὸ σύστημα, ἐπικαθορίζει τὴν αἰμομικτικὴ πορεία τῆς ἀφήγησης καὶ ἐπιβάλλει τὸ φλάς-μπάκ: πράγματι, ἡ σκηνὴ τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας ἔχει χωριστεῖ σὲ δυὸ τῶπους, πὺδ εἶναι ἐπίσης καὶ δυὸ «χρόνοι», ἡ Μαντζουρία καὶ τὸ πατρικὸ σπῆτι (=μετωνυμία τῆς μεταπολεμικῆς Ἰαπωνίας, ὅπως καὶ ὁ τόπος γέννησης τοῦ Μασουό, εἶναι ἡ μεταφορὰ τῆς προπολεμικῆς ἱμπεριαλιστικῆς Ἰαπωνίας). Ὁ χωρισμὸς αὐτὸς ἔχει ἐγγραφεῖ κυριολεκτικὰ μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἀφηγητὴ, πὺδ αὐτὸς καὶ ἡ μητέρα του ἔθαψαν ζωντανὸ τὸν μικρὸ του ἀδελφὸ κατὰ τὴ φυγὴ τους ἀπὸ τὴ Μαντζουρία: ἔτσι, στὴ μητρικὴ γῆ, ἔχει μείνει ἕνα μέρος τοῦ Μασουό πὺδ κυριολεκτικὰ (ὅλα εἶναι κυριολεκτικὰ σ' αὐτὸ τὸ φιλμ), δὲν παύει οὔτε στιγμὴ ν' ἀκούει (καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἄλλωστε, δὲν μπορεῖ νὰ διαπράξει τὴν αἰμομιξία, μ' ἄλλα λόγια τὴν παραβίαση αὐτῆς τῆς οἰκονομίας τῆς σημαδεμένης μ' ἕνα ἐλάττωμα πὺδ γεννᾷ ἕνα ἐπικίνδυνον παραπλήρωμα).

Ἔτσι, ἡ ἀφηγούμενη ἱστορία παράγεται μὲ φλάς-μπάκ πὺδ καθένα τους ἀντιστοιχεῖ μὲ τὴν τραυματικὴ ἐμπειρία κάποιου ἀποφασιστικῆς ἡμερομηνίας τῆς μεταπολεμικῆς πολιτικῆς ἱστορίας τῆς Ἰαπωνίας, μὲ φόντο τὸ ὑπερπόντιο ταξίδι

ἀνάμεσα σὲ δύο τόπους, διαδρομὴ πὺδ ἐπαναλαμβάνει τὸ πρῶτο ταξίδι, τῆς φυγῆς ἀπὸ τὴ Μαντζουρία. Αὕτη ἡ ἐπανάληψη μετασχηματίζει πολιτικὰ τὸ νόημά του: ἡ αὐτοκτονία τοῦ Τερουμίσι εἶναι ἡ θεληματικὴ καταστροφὴ τῆς οἰκογένειας καὶ τῆς ἐπιχειρήσεως Σακουράντα<sup>12</sup>, ἡ συμβολικὴ πράξη καταστροφῆς τοῦ ἱαπωνικοῦ νεοϊμπεριαλισμοῦ. Τὸ «νησί» ὅπου συμβαίνει αὕτη ἡ αὐτοκτονία εἶναι τὸ μυθικὸ «ἐκτός» τῆς νεοϊμπεριαλιστικῆς κοινωνίας, καὶ τὸ τέλος τοῦ μύθου ὅπου ριζώνει ἡ μυθοπλασία, χωρὶς νὰ ἐγγράφει τὸ ἱστορικὸ «ἐκτός» τῶν ἐπαναστατικῶν δυνάμεων πὺδ, πράγματι ἡ δυνάμει, θὰ καταστρέψουν τὸ σύστημά της (σ' αὐτὸ τὸ σημείον θὰ μπορούσαμε νὰ ψέξουμε τὸν Ὄσιμα γιὰ ἕνα κάποιο ναρκισμὸ τῆς ἱαπωνικότητας πὺδ ἀπειλεῖ τὸ κείμενο τῶν ταινιῶν του).

Τέλος, ἂν ἀναφερθοῦμε στὸν συγχρονικὸ πίνακα τῆς οἰκογένειας Σακουράντα (βλ. τὸ σχῆμα), θὰ παρατηρήσουμε πὺς ἡ κενὴ θέση πὺδ βρίσκεται στὸ κέντρο του, ἡ θέση τοῦ νεκροῦ, τοῦ Κανισίρο, ἀρθρώνει ἕνα κύκλωμα ἀπὸ γενεαλογικὰ καὶ σεξουαλικὰ (βλ. τὴς διακεκομμένες γραμμὲς) σχέσεις. Ἡ ἱστορικο-πολιτικὴ σημασία τοῦ θανάτου τοῦ Κανισίρο, πὺδ ἡ μυθοπλασία τὴν ἐπαναλαμβάνει καὶ τὴν μεταθέτει, εἶναι ταυτόχρονα ἡ διάσταση τῆς ἀπώθησης ἐκείνου πὺδ ἀποτελεῖ σημάδι ἀναποφασιστικότητας σ' αὐτὸν τὸ θάνατο καὶ πὺδ συσκοτίζει τὴ θέση τῆς μητέρας (θέση πὺδ στὸ σχῆμα ἔχει ψεύτικα διαιρεθεῖ σὲ δύο, ἄλλο ἕνα ἀποτέλεσμα τοῦ χωρο-χρονικοῦ ατρωματισμοῦ τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας). Ἔτσι, τὸ φιλμ ἔχει τὴ δομὴ ἀστυνομικοῦ αἰνίγματος, στὸ ὅποιο ὅμως, ἀντίθετα ἀπ' αὐτὸ πὺδ συμβαίνει στὸν «Ἰερόσυλο Ἡρώα», π.χ., ὁ θεατῆς δὲν ἔχει ποτὲ τὴν εὐκαιρία ν' ἀναρωτηθεῖ ποῖα εἶναι ἡ μητέρα τοῦ Τερουμίσι. Εἶναι ἐκπληκτικὸ ὅτι σ' αὐτὸ τὸ φιλμ πὺδ ὅλη του ἡ σκηνοθεσία εἶναι συνάρτηση τῆς αἰμομιξίας, αἰμομιξίας πὺδ «βλέπουμε» κῶλας, καὶ πὺδ χωρὶς αὕτη μένουν ὀριστικὰ ἀκατανόητα καὶ οἱ πράξεις καὶ οἱ λόγοι τῶν ἡρώων, αὕτη ἡ κεντρικὴ πράξη δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ μείνῃ ἀγνωστὴ γιὰ τὸν θεατῆ πὺδ θὰ προσκολιόταν στὸ δραματικὸ μέρος τῆς μυθολογίας. Γιὰ νὰ δώσουμε ἕνα παράδειγμα: στὴ σκηνὴ ὅπου ἀνακαλύπτεται τὸ πτώμα τῆς Σετσουόκο, ἡ ὑπόψια πὺδ μᾶς μεταδίδει ὁ Μασουό στὴν ἀφήγησή του σχετικὰ μὲ τὸν παπποῦ του Καζουόμι (ἀφοῦ προηγουμένως μᾶς ἀφῆσε νὰ ἐννοήσουμε ὅ-

(12) Τὸ καπιταλιστικὸ συγκρότημα πὺδ ἐπικεφαλῆς του εἶναι ὁ Καζουόμι εἶναι σίγουρα τύπου «ζαϊμπάσου». Ὅπως λέει ὁ Σ. Σαταίν: «Οἱ ζαϊμπάσου ἢ «κρηματικὲς κάστες» ἦταν οἰκογενειακὰς ὀμάδες πὺδ τὰ μέλη τους κατεῖχαν τὴν πλειονότητα τῶν μετοχῶν μιᾶς ἐταιρίας πὺδ ἔλεγε μιὰ μεγάλη ἀλυσίδα ἐπιχειρήσεων. Τὸ κέντρο βάρους αὐτοῦ τοῦ συγκροτήματος ἦταν ἡ τράπεζα τῆς ὀμάδας πὺδ ἔφερε τὰ διακριτικὰ τῆς οἰκογενειακῆς κάστας... Στὴς παραμονὲς πὺδ Β' παγκοσμίου πολέμου, ἐλέγχανε τὴς μισὲς κρηματιστικὲς ἐταιρίες. Οἱ πηγὲς τους ἦταν ποικίλες ἀλλὰ πάντοτε δεμένες μὲ τὴν κυβερνητικὴ πολιτικὴ. Οἱ ζαϊμπάσου ὑπῆρξαν οἱ πρῶτοι ὑπαίτιοι καὶ οἱ πρῶτοι εὐνοημένοι τοῦ μιλιταρισμοῦ» (Σ.τ.Σ.)

τι ὁ πιθανὸς δολοφόνος μπορεῖ νὰ ἦταν ὁ Ταντάσι), δὲν μᾶς ἐξηγεῖται ποτὲ περισσότερο. Καὶ δὲν θὰ ἐξηγιόταν καθόλου ἂν ὁ Μασουό δὲν ἀναρωτιόταν συνειδητὰ ἢ ἀσυνείδητα (τὸ διάστημα πὺδ μεσολαβεῖ στὴν ἀφήγηση ἀνάμεσα σὲ τὸ περιστάτικὸ καὶ τὴ στιγμὴ πὺδ τὸ λέει δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸ προσδιορίσουμε), γιὰ τὸ τι μπορεῖ νὰ ξέρει ὁ Καζουόμι (ἂν, δηλ., ξέρει ὅτι ἡ Σετσουόκο πρὶν τέσσερα χρόνια, στὴν προηγούμενη τελετῆ, στὴν κηδεία τῆς μητέρας τοῦ Μασουό, κοιμήθηκε μὲ τὸν Τερουμίσι, πὺδ ἀργότερα θὰ μάθουμε ὅτι ἦταν γιὸς τοῦ Καζουόμι —ἀλλ' αὐτὸ δὲν λέγεται παρὰ χασματικὰ καὶ μὲ μεγάλο ἐλιγμὸ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Σετσουόκο. Κι ἄκομη, δὲν θὰ εἶχαμε κανένα τρόπο νὰ τὸ μαντέψουμε ἂν ἡ Ρισουόκο, ἡ κόρη τῆς Σετσουόκο, δὲν εἶχε πεῖ στὸν Μασουό, τὸν Τερουμίσι καὶ τὸν Ταντάσι, γιὰ τὴν ἐπιθυμία τῆς μητέρας της νὰ πεθάνει, κι ἂν, τέλος, ὁ Μασουό δὲν ἀναλογιζόταν δυνατὰ ὅτι αὕτη ἡ ἐπιθυμία της νὰ πεθάνει ἦταν συνδεδεμένη μ' αὐτὸ πὺδ εἶχε συμβεῖ πρὶν τέσσερα χρόνια».

Ἔτσι, ἡ αἰμομιξία καὶ ἡ ἐπικύρωσή της (ἡ τὸ μέτρημά της) μὲ τὸν θάνατο μετατοπίζει ἕνα ὀλόκληρο δίκτυο ἀπὸ εἰκασίες, νύξεις καὶ ἀπαιτήσεις, πὺδ ἡ λαβυρινθικὴ ἀντανάκλαση τῆς μιᾶς μέσα στὴν ἄλλη συγκροτεῖ τὴν ἀφηγούμενη ἱστορία, καὶ πὺδ ἡ ἐξιστόρησή τους εἶναι ἕνας λαβύρινθος προορισμένος νὰ προκαλέσει ἀλλὰ καὶ νὰ παραπλανήσει τὴν ἀνάγνωσι (εἶναι ὁ λαβύρινθος τῶν ἱερογλυφικῶν γιὰ τὸν ὅποιο μιλά ὁ Χέγκελ στὴν Αἰσθητικὴ). Ὁ Μασουό, ὁ ἀφηγητῆς, εἶναι ἕνας ἀναπερκῆς ἀναγνώστης πὺδ ἐγγράφει τὴ θέση τοῦ θεατῆ. Κι αὐτὸ γιὰτί, γι' ἄκομη μιὰ φορά, ἡ ἀφήγηση λειτουργεῖ σὰν δόλωμα, καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια ἀρχὴ ὅπως καὶ στὸ «Νεαρὸς Κοκ Λίνκολν»: β λ ἔ π ο υ - μ ε τὰ πάντα ἀλλὰ δὲν ξέρο υ μ ε τίποτα. Ἀκριβῶς μέσα σ' αὕτην τὴν ἐνεργητικὴ διαφορά ἀνάμεσα σὲ νὰ βλέπεις καὶ νὰ ξέρεις ὀργανώνεται ὁ κῶρος τῆς σκηνῆς καὶ ἡ σκηνὴ ξεπερνᾷ μὲ τὸ σύστημά της, δηλ. μὲ τὴ συνταξὴ της, τὸ σύστημα τῆς διήγησης.

Ἡ διαφορά ἀπὸ τὸ φιλμ τοῦ Φόρντ εἶναι ὅτι ἐκεῖνο τοποθετεῖ στὴ θέση τοῦ θεατῆ ἕνα ἀναγνώστη (τὸν Λίνκολν) πὺδ μὲ τὴν ἰδιοφυΐα του ἐξηγεῖ τὰ πάντα, ἐπισημαίνει τὴς αἰτίες. Ἀνάγνωσι ἰδεαλιστικὴ πὺδ προκύπτει ἀπὸ τὴ μαντεία καὶ θέτει τὸ παξιδὶ τῆς ἐρμηνείας, τῆς γραφῆς, κάτω ἀπὸ τὸ Λόγο τοῦ Πατέρα. Ἐνῶ, ἀντίθετα, στὴν Τελετῆ ὅπου ὁ Πατέρας εἶναι δυὸ φορὲς νεκρός, δὲν θὰ μάθουμε τίποτε —παρὰ χάρη σ' ἕνα παραπλήρωμα γραφῆς. Κι ἀφοῦ δὲν ἀρκούμαστε, ὅπως οἱ περισσότεροι κριτικοὶ μας, στὴ «σύγχυση τῶν συναισθημάτων», ἀπαντᾶμε σ' αὐτὸ πὺδ μᾶς παρακινεῖ τὸ φιλμ: νὰ γράψουμε αὕτην τὴν ἀνάγνωσι καὶ νὰ διατυπώσουμε αὐτὸ πὺδ ἐκεῖνη διατυπώνει.





«Νύχτα και όμιχλη στην Ίαπωνία», 1960



«Η παγίδα», 1961



«Βία μές στο μεσημέρι», 1966

## ΝΑΓΚΙΖΑ ΟΣΙΜΑ

### Βιοφιλομογραφία

Η Ναγκίζα Όσιμα γεννήθηκε στις 31 Μαρτίου 1937 στο Κυτό. Είναι γόνος μιας άριστοκρατικής οικογένειας από το νησί Τσουσίμα. Σε ηλικία 6 ετών χάνει τον πατέρα του, διευθυντή του υπουργείου Ναυτιλίας, κι έρχεται να ζήσει στο Κυτό με τη μητέρα του και τη μικρή του αδελφή. Όταν τελειώνει ο πόλεμος του Ειρηνικού είναι 16 ετών. Αρχίζει να γράφει μυθιστορήματα. Στο λύκειο αρχίζει να συμμετέχει σε πολλές έξωσυχολικές εκδηλώσεις: στο θέατρο, στο φοιτητικό κίνημα στο οποίο συμμετέχει ενεργητικά, παρόλο που παραμένει «άνοργάνωτος» (δηλ. δεν ανήκει σε κάποιο κόμμα ή οργάνωση). Στη νομική σχολή του Πανεπιστημίου του Κυτό, ειδικεύεται στην πολιτική ιστορία, ειδικότερα στην ιστορία της ρωσικής επανάστασης. Πάιρνει το δίπλωμά του το 1954.

Μπαίνει άμεσα στο στούντιο Όφουνα της Σοτσίκου. Δουλεύει σαν βοηθός σκηνοθέτη για πέντε χρόνια, γράφοντας παράλληλα και σενάρια. Το 1959 κατορθώνει να γυρίσει το πρώτο μεγάλο μήκος, HATO O URO SHONEN (κατά λέξη μετάφραση: το παιδί που πουλούσε περιστέρια) που άργότερα πήρε τον τίτλο από την Σοτσίκου. AI TO KIBO NO MACHI (κατά λέξη μετάφραση: η συνοικία του έρωτα και της ελπίδας).

Το 1960 παντρεύεται την ήθοποιό Κογιάμα Άκικο. Τον ίδιο χρόνο, μετά την υπόθεση του «Νύχτες και Όμιχλη στην Ίαπωνία» φεύγει από την Σοτσίκου και φτιάχνει μια δική του εταιρία, τη Σοτζόσα. Το 1962 η εμπορική αποτυχία του AMAKUSA SHITO TOKISADA τον εξαναγκάζει να έγκυρταλείψει τον κινηματογράφο για τρία χρόνια. Έργάζεται κυρίως για την τηλεόραση, και ταξιδεύει στην Κορέα και το Βιετνάμ. Μονάχα το 1965 πιά μπορεί να γυρίσει το πρώτο φιλμ της εταιρίας Σοτζόσα, ETSURAKU (μετάφραση: η απόλαυση).

#### ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1965 YUNBOGI NO NIKKI (Τό ημερολόγιο του Γιούμπογκι). Σενάριο-σκηνοθεσία: Ναγκίζα Όσιμα, από το ημερολόγιο του Γιούμπογκι Γί. Φωτογραφίες: του Ναγκίζα Όσιμα. Όπερατέρ: Κό Καβαμάτα. Μουσική: Νάιτο Τακαόσι. Μοντάζ: Ούραόκα Κέισι. Σχόλιο: Ναγκίζα Όσιμα, διαβασμένο από τον Κομάτσου Χασέι. Συνεργάστηκαν: Τσίο Σιντοζάκι, Γιούν Γιοσιόκαβα, Μαμόρου Σατζάκι, Τακούζι Γιαμαγκούσι. Παραγωγή: Ναγκίζα Όσιμα για την εταιρία Σοτζόσα. Διανομή στην Ίαπωνία: Σοτζόσα. Διανομή στο εξωτερικό: Σιμπάτα. (24').

#### ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1959 AI TO KIBO NO MACHI (Η συνοικία του έρωτα και της ελπίδας). Ασπρόμαυρο. Σενάριο-σκηνοθεσία: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Κουσουότα Χιρογιούκι. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντάζ: Σουγκιχάρα Γίσι. Βοηθ.-σκην.: Ταμούρα Τσουτόμου. Διανομή: Φουγκάμα (τό αγόρι), Ίτο Μιτσάκο (ή αδελφή του), Μοσιτζούκι (ή μητέρα) κ.ά. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο για την εταιρία Σοτσίκου. (63').

1960 SEISHUM ZANKOKU MONOGATORI (μετ.: σκληρή ιστορία της νιότης / έλληνικός τίτλος: διεστραμμένα νιάτα). Ήσμανκόλορ. Σεν.-σκηνοθ.: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκην.: Ίσιντο Τσίορο. Διανομή: Καβάτζου Γιουσιούκε (Φούτζι Κιγιόσι), Κουβάνο Μιγιούκι (Σίν-

τζιο Μακότο), Κούγκα Γιούκι (Σιντζιο Γιούκι), κ.ά. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο, για την εταιρία Σοτσίκου. (97').

1960 TAIYO NO HAKABA (μετ.: ή ταφή του Ήλιου ή ο τάφος του Ήλιου). Ήσμανκόλορ. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, με τη συνεργασία του Ίσιντο Τσίορο. Φωτογρ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκην.: Ίσιντο Τσίορο. Διανομή: Χουόο Καγιόκο (Χανάκο), Σασάκι Ίσάο (Τακέσι), Τσουγκάβα Μασαχίκο (Σίν), κ.ά. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο για την εταιρία Σοτσίκου. (88').

1960 NIHON NO YORU TO KIRI (μεταφρ.: Νύχτες και όμιχλη της Ίαπωνίας). Ήσμανκόλορ. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, Ίσιντο Τσίορο. Φωτ.: Καβαμάτα Κό. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Ούνο Κόγι. Μοντάζ: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκηνοθ.: Ίσιντο Τσίορο. Διανομή: Βατανάμπε Φουμίο (Νοτζάβα, δημοσιογράφος, νιόπαντρος, πρώην μέλος του φοιτητικού κινήματος της δεκαετίας '50), Κουβάνο Μιγιούκι (ή γυναίκα του) κ.ά. Παραγωγή: Ίκέντα Τομίο για την εταιρία Σοτσίκου. (107').

1961 SHIKU (μεταφρ.: ή παγίδα, γαλ. τίτλος: UNE BETE A NOURRIE). Ασπρόμαυρη. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, από το μυθιστόρημα του Όε Κεντζαμπούρο. Συνεργάτες: Τασουότο Τσίορο, Ίσιντο Τσίορο, Ταμάτσου Σομέι. Φωτ.: Τονεγκάβα Γιουσιούγκου. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Χιράτα Ίτσούρο. Μοντ.: Μιγιαμόρι Μιγιούκι. Διανομή: Μικούνι Ρεντάρο (Τακάνο Καζουμάσα, μεγαλοεργοκτήμονας), Σαθάρουρα Σαντάκο (ή μητέρα του), Νακαμούρα Μασάκο (Χισάκο, εγγονή) κ.ά. Παραγωγή: Ταγίμα Σαρπούρο και Νακαγίμα Μασαγιούκι για την εταιρία παραγωγής Πάλας. Διαν., μί στην Ίαπωνία: Τάιχο. (105').

1962 AMAKUSA SHIRO TOKISADA (γαλ. τίτλος: ο επαναστατημένος). Ασπρόμαυρη. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα, Ίσιντο Τσίορο. Φωτ.: Καβαμάτα Σιντάρο. Μουσ.: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Κόν Γισουτάρο. Μοντ.: Μιγιαμόρι Σιντάρο. Διανομή: Οκάβα Χασιτζο (Άμακούζα Σίρο Τσικάντα), Όκα Σατόμι (Σάκουρα, ή γυναίκα), Μικούνι Ρεντάρο (Έμοσάκου, ζωγράφος), κ.ά. Παραγωγή: Οκάβα Χιρόσι, για την Τοέι. (100').

1965 ETSURAKU (μετ.: ή απόλαυση). Ήσμανκόλορ. Σεν.: Όσιμα, από όμώνυμο μυθιστόρημα του Γιαμάντα Φουτάρο. Φωτ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσική: Γιούσα Γιότζι. Ντεκ.: Κόν Γιατουσάρο. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Διανομή: Νακαμούρα Κατσούο (Βακισάκα Άτσούσι), Κάγκα Μαρίκο (Ίνάμπα Σόκο), Νογκάβα Γιουμίκι (Χιτόμι), κ.ά. Παραγ.: Νακαγίμα Μασαγιούκι για τη Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου. (90').

1966 HAKUCHU NO TOPIMA (γαλ. τίτλ.: L' OBSEDE EN PLEIN ZOUR / μετ.: βία μές στο μεσημέρι). Ασπρόμαυρο. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, από νουβέλα του Τακέντα Ταγιούν. Φωτ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Βοηθ.-σκην.: Σαζάκι Μαμόρου. Διανομή: Κέι Σάτο (Εισούκε), Καβαγούσι Σαέντα (Σίνο), Κογιάμα Άκικο (καθηγήτρια του επαρχιακού σχολείου), κ.ά. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι για την Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου. (99').

1966 NINJA BUGEICHO (οι Νίνγιας). Ασπρόμαυρο. Φιλμαρισμένα σχέδια με βάση λαϊκά σκίτσα, με θέμα τη λαϊκή αντίσταση και τις εξέγερσεις των άγροτών τον 13ο αιώνα. Σεν.: Σαζάκι Μαμόρου, Όσιμα, από τα σκίτσα του Σιράτο Σανπέι. Φωτογρ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσ. Χαγιάσι Χικάρου. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι, Γιαμαγκούσι Τακούγι, Όσιμα για την Σοτζόσα. Διανομή: ART THEATRE GUILD. (132').



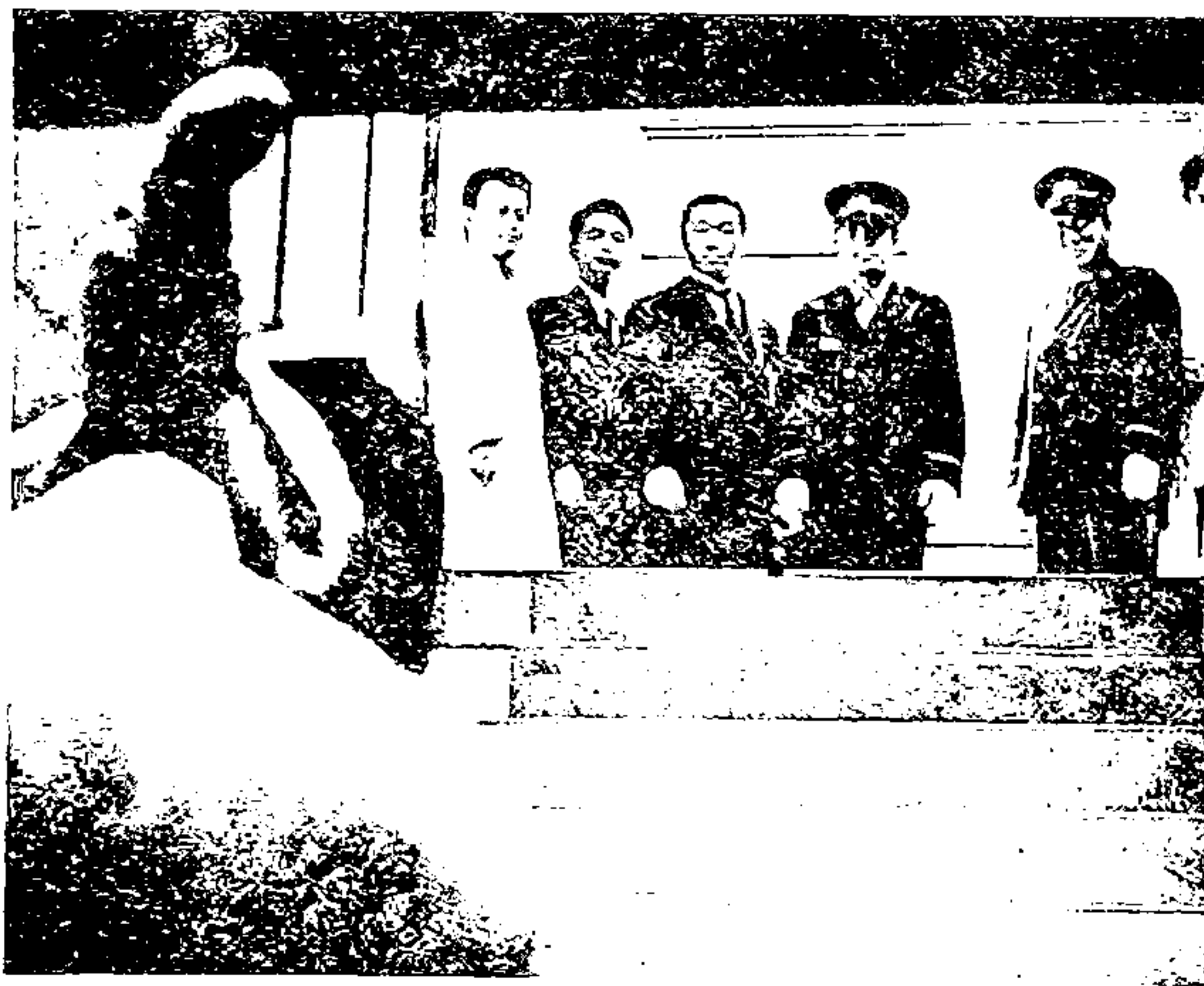
«Πάνω στ' άσμενα γιαπωνέζικα τραγούδια», 1967



«Γιαπωνέζικο καλοκαίρι», 1967



«Η επιστροφή των τριών μεθυσμένων», 1968



«Ο απαγχονισμός», 1968



«Το αγοράκι», 1969



«Μία μικρή αδελφή για το καλοκαίρι», 1972

- 1967 NIHON SHUNKA-KO (πάνω στα δάση γιαπωνέζικα τραγούδια). Ήστανκλόρ. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Ταγίμα Τασί, Όσιμα. Φωτ.: Τακάντα Άκίρα. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Διανομή: Άρακι Ίσιρο (Νακαμούρα), Ίθαμπούσι Κότζι (Ουέντα), Κουσίινα Καζούμι (Χιρόι), κ.ά. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι για την Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου, (103').
- 1967 MURI SHINJU NIHON NO NATSU (μετ.: Γαπωνέζικο καλοκαίρι). Άσπρόμαυρο. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, Σαζάκι Μαμόρου, Όσιμα. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Διανομή: Σακουράι Κέικο (Νεγίκο), Κέι Σάτο (άντρας), Τούρα Μουτσουχίρο («TV»), κ.ά. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι για την Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου, (98').
- 1968 KOSHIKEI (ο Άπαγχονισμός). Άσπρόμαυρο. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Φούκασο Μισινόρι, Όσιμα, βασισμένο σε μία μικρή άγγελια. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Σιράισι Σουέκο. Διανομή: Κέι Σάτο (άξιωματικός επί των εκτελέσεων), Βατανάμπε Φουμίο (άξιωματικός εκπαιδευτής), Γιούν Γιούν-ντό (P), Τούρα Μουτσουχίρο (γιατρός), Κογιάμα Άκίκο (ή Κορεάτισσα), Ίσιντο Τασίρο (ιερέας), Άντάσι Μασάο (άξιωματικός ασφαλείας), κ.ά. Φωνή: Όσιμα. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι, Γιαμαγκούσι Τακούι, Όσιμα για την Σοτζόσα. Διανομή: A.T.G. Διανομή στη Γαλλία ARGOS FILM, (117').
- 1968 KAETTE KITA YOPPARAI (μετάφρ.: η επιστροφή των τριών μεθυσμένων). Έγχρωμο. Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, Σασάκι Μαμόρου, Άντάσι Μασάο, Όσιμα. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο. Μουσ.: Χαγιάσι Χικάρου, Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Ούραόκα Κέισι. Βοηθ.-σκ.: Όγκασαθάρα Κιγιάσι, Γιούν Γιούν-ντό. Διανομή: Κότο Κατζουχίκο (ο μεγαλύτερος), Κιταγιάμα Οσάμου (ο λιγότερο μεγάλος), Χασίινα Νορχίκο (ο μικρότερος), Άντάσι Μασάο (άτυνητικός), κ.ά. Παραγ.: Νακαγίμα Μασαγιούκι για την Σοτζόσα. Διανομή: Σοτσίκου, (80'). (Πολιτική κωμωδία).
- 1968 SHINJUKU DOROBO NIKKI (γαλλ. τίτλος: JOURNAL DU VOLEUR DE SHINJUKU/το ημερολόγιο ενός κλέφτη του Σιντζούκου). Άσπρόμαυρο και έγχρωμο. Σεν.: Τσουτόμου Ταμούρα, Σασάκι Μαμόρου, Άντάσι Μασάο, Όσιμα. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο, Σένγκεν Σέιτζο. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο, Άράκαβα Ντάι. Μοντ.: Ναγκίζα Όσιμα. Διανομή: Γιοόκο Ταντανόρι (το αγόρι), Γιοκογιάμα Ρίε (το κορίτσι), Τανάμπε Μάισι (ο διευθυντής της βιβλιοθήκης), κ.ά. Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι για τη Σοτζόσα. Διανομή: A.T.G., (94').
- 1969 SHONEN (γαλ. τίτλος: PETIT GARCON/το αγοράκι). Σεν.: Ταμούρα Τσουτόμου, με βάση μία είδηση έφημερίδας. Φωτ.: Γιοσιόκα Γιασουχίρο, Σένγκεν Σέιτζο. Μουσική: Χαγιάσι Χικάρου. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Σιράισι Σουέκο. Βοηθ.-σκην.: Όγκασαθάρα Κιγιάσι, Γιούν Γιούν-ντό, Όζέκι Νταίτζι. Διανομή: Βατανάμπε Φουμίο (πατέρας), Κογιάμα Άκίκο (μόνα), Άμπε Τετσούο (το αγοράκι), Κινασίτα Τσουγιόσι (το αδελφάκι του). Παραγωγή: Νακαγίμα Μασαγιούκι, Γιαμαγκούσι Τακούι για τη Σοτζόσα. Διανομή στην Ίαπωνία: A.T.G., για τη Γαλλία: LA PLEIADE, (97').
- 1970 TOKYO SENSO SENGO HIWA (γαλ. τίτλος: IL EST MORT APRES LA QUERRE/μεταφρ.: πέθανε μετά τον πόλεμο). Σεν.: Χάρα Μασατάκα, Μαμόρου Σαζάκι, βασισμένο σε μία ιδέα των Ναγκίζα Όσιμα και Τσουτόμου Ταμούρα. Σκηνοθεσία: Ναγκίζα

Όσιμα. Φωτ.: Τοϊσίρο Ναρουσίμα, Μουσ.: Τόρου Τακεμίτσου, Μοντ.: Κέισι Ούραόκα, Ήλ.: Γιούσο Τόντα. Διαν.: Καζούο Γκότο (Μοτόκι), Έμικο Ίθασάκι (Γιασούκο), τα μέλη της ομάδας POSIPO-SI κ.ά. Συμπαράγωγη της Σοτζόσα και A.T.G. (94').

- 1971 GISHIKI (Η Τελετή). Έγχρωμο. Σεν. Τσουτόμου Ταμούρα, Μαμόρου Σασάκι, Ναγκίζα Όσιμα. Φωτογρ.: Τοϊσίρο Ναρουσίμα. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μουσική: Τόρου Τακεμίτσου. Μοντ.: Κέισι Ούραόκα, Ήλ.: Χίντεο Νισιτζάκι. Διανομή: Κέντζο Καβαρατζάκι (Μασούο Σακουράντα), Άτσουο Νακαμούρα (Τερούμια Τσιμπάνα), Άκίκο Κογιάμα (Σετσούκο Σακουράντα), Άτσούκο Κάκου (Ριτσούκο Σακουράντα), Κιγιάσι Τσουσίγια (Ταντάσι Σακουράντα), Κέι Σάτο (Καζουόμι Σακουράντα), Νομπούκο Οτόβα (Σιζου Σακουράντα), Σιτζούε Καβαρατζάκι (Τομικό Σακουράντα), Μάκι Τακαγιάμα (Κίκου Σακουράντα), Χοσέι Κομάτσου (Ίζάμου Σακουράντα), Φουμίο Βατανάμπε (Σουσιούμο Σακουράντα), Μουτσουχίρο Τούρα (Μαμόρου Σακουράντα), Έιτάρο Οτζάβα (Τακέγιο Τσιμπάνα), Τσιτάκο Χάρα (γυναίκα του Ίζάμου), Τάιτζι Τονογιάμα (γέρος), Ρισίσι Τσουμπάκι (ο μικρός Μασούο), Γιόμι Ναρουσίμα (ή μικρή Ριτσούκο), Γιοσιόκα Ότα (ο μικρός Τερούμια), Χουκίχιρο Τσουμπάκι (ο μικρός Ταντάσι). Παραγωγή: Κινσίρο Κουτζούι, Τακούτζι Γιαμαγκούσι, για λογαριασμό της Σοτζόσα. Διανομή στην Ίαπωνία: A.T.G., στο έξωτερικό: Σιμπάτα, (122').

- 1972 NATSU NO IMOTO (μία μικρή αδελφή για το καλοκαίρι/άγγλ. τίτλος: DEAR SUMMER SISTER). Σεν.: Τσουτόμου Ταμούρα, Μαμόρου Σαζάκι, Όσιμα. Μουσική: Τόρου Τακεμίτσου. Φωτογραφία: Γιασουχίρο Γιοσιόκα. Ντεκ.: Τόντα Γιούσο. Μοντ.: Κέισι Ούραόκα. Βοηθ.-σκην.: Κιγιάσι Όγκασαθάρα, Σιτζούο Σάτο. Διανομή: Κέι Σάτο (Σίνκο Κουγιόσι), Άκίκο Κογιάμα (Τσούρου Όμούρα), Χοσέι Κομάτσου (Κοσούκε Κικούσι, δικαστής), Χιρόμι Κουρίτα (Σουνσάκο, κόρη του Κοσούκε), Σότζι Ίσιμπάσι (Τσουρούο, γιος της Τσούρου), Τάιτζι Τονογιάμα (Τακούτζο Σακουράντα), Ρόκκο Τούρα (Ριντόκου Τερούγια), (95').

#### ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

- 1962 KORI NO NAKA NO SEISHUN (ή νιότη κάτω απ' τον πάγο), ντοκυμανταίρ πάνω σ' ένα ψαροχώρι.
- 1963 WASURERARETA KOGUN (ο ξεχασμένος στρατός), με θέμα τους άνάπηρους απ' τον πόλεμο της Κορέας.
- 1964 AISUREBAKOSO (ο γάμος μίας κοπέλας), κωμωδία.
- 1964 ARU KOKURETSU JOMUIN (ένος εργάτη των κρατικών σιδηροδρόμων), ντοκυμανταίρ.
- 1964 GIMEI SHOJO (ή κοπέλα με το ψεύτικο όνομα), ντοκυμανταίρ, πάνω στη ζωή μίας κοπέλας που ύποφερε από τους βομβαρδισμούς της Χιροσίμα.
- 1924 AOGIBA TOTOSHI (φέρνοντας ξανά στο νου τα πολύτιμα μαθήματα του καθηγητή μου).
- 1964 HANKOTSU NO TORIDE (ο πύργος ενός επαναστατημένου), ντοκυμανταίρ, πάνω στη ζωή ενός ανθρώπου που έκτισε ένα πύργο εκεί που από το κράτος προβλεπόταν να κτιστεί ένα φράγμα.
- 1964 «CHITA NISEIGO» TAIHEYO ODAM (Πώς τὸ «Τσίτα Νισέιγκο» διέσχισε τὸν Ειρηνικό).
- 1964 SEISHUN NO HI (Τὸ μνημείο τῆς νιότης), ντοκυμανταίρ πάνω στη ζωή μίας νεαρῆς νοτιοκορεάτισσας πού ἔχασε τὸ χέρι τῆς σὲ μιά φοιτητικὴ διαδήλωση τοῦ 1960 κι ἔγινε πόρνη γιὰ νὰ βγάλει τὸ ψωμί τῆς.
- 1964-65 AJIA NO AKEBONO (Η αὐγή τῆς Ἀσίας), ἡ



«Ο ξεχασμένος στρατός», 1963



«Ο Μάο Τσε-Τουνγκ και ἡ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση», 1969

- ιστορία ἑνὸς Γαπωνέζου τυχοδιώκτη στὴν Κίνα, γύρω στὸ 1904.
- 1965 GYOSEN SONANSU (Τὸ περιστατικό τοῦ ψαρά).
- 1968 DAITOU SENSO (Ὁ πόλεμος τοῦ Εἰρηνικοῦ), ντοκυμανταίρ, με ὑλικὸ ἀπὸ τὸν πόλεμο.
- 1969 MO TAKUTO TO BUNKA DAI - KAKUMEI (ὁ Μάο Τσε-Τουνγκ και ἡ πολιτιστικὴ ἐπανάσταση), φιλμ-μοντάζ με σχόλια τοῦ Όσιμα πού θέτει συνέχεια ἐρωτήματα στὸ Μάο πάνω στὴν πολιτιστικὴ ἐπανάσταση.

#### ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

- 1964 CHIISANA BOKEN RYOKO (μετ.: ἡ πρώτη περιπέτεια ἑνὸς μικροῦ παιδιοῦ). Έγχρωμο. Σεν.: Ίσιντο Τασίρο, Όσιμα, ἀπὸ μιά ιδέα τοῦ Ίσιγάρου Σιντάρο. Φωτογραφία: Τονεγκάβα Γιοσιτσούγκου. Μουσική: Μανάμπε Ρισίρο. Ντεκ.: Κόν Γιασουτάρο. Διανομή: Νακαγκάβα Χαρούκι (τὸ παιδί), Κέι Σάτο (ὁ πατέρας), Κιμούρα Τασίε (ἡ μάνα). Τούρα Μουτσουχίρο (ὁ ἐπιθεωρητής). Παραγωγή: Γιονεγιάμα Ντάν και Νακαγίμα Μασαγιούκι, για λογαριασμό τοῦ κινηματογραφικοῦ τμήματος τῆς ἀσφαλιστικῆς ἐταιρίας Νιπὸν Σεϊμεί, (60').
- 1964 WATASHI WA BELLET (εἶμαι ὁ Μπέλλετ). Άσπρόμαυρο. Σεν.: Ναγκίζα Όσιμα. Φωτ.: Γιοσιτσούγκου Τονεγκάβα. Μουσ.: Χασιαντάι Νακαμούρα. Μοντ.: Ούμέκο Νοματζάκι. Διανομή: Άσσο Σατό (νεός), Άκίκο Κογιάμα (διευθύντρια τοῦ πρακτορείου ἠθοποιῶν). Παραγ.: Ἐταιρία Ίαπωνέζων Κινηματογραφιστῶν σὲ συνεργασία με τὴν διομηχανία αὐτοκινήτων Ίσούτζου, (60').

Ἐπιμέλεια: Κ.Μ.



Καμμένε Σαλιέρι

20/1/42

Σχεδιάσμα του 'Αιζενστάιν για το γόνο του Βλαντιμίρ Γουάσιου στον χειρόγραφο του.

Το κείμενο που ακολουθεί είναι το πρώτο κεφάλαιο ενός μεγάλου θεωρητικού έργου του Σ. Μ. 'Αιζενστάιν «Η μη αδιάφορη φύση (Νεραβνοντούσναϊα πρίνοντα) στο οποίο το «Καμμένε Σαλιέρι», που προτάσσεται, έπαιξε το ρόλο της αφιέρωσης. Αυτό το βιβλίο, που δεν τέλειωσε ποτέ, αποτελεί μόνο του σχεδόν ολοκληρωτόν τρίτο τόμο των «Διαλεκτών έργων» του Σ.Μ.Α. που εκδόθηκαν με την επίβλεψη του Σεργκέι Γιούτκεβιτς στις εκδόσεις «'Ισκούσιτσο» της Μόσχας. Είναι ένα είδος «σύνοψης» στην όποία ο 'Αιζενστάιν (1945—47) επανεξετάζει κείμενα που είχε γράψει παλιότερα, μελετά νέα θέματα που τον απασχολούν προς το τέλος της ζωής του, κάνοντας ταυτόχρονα μίαν ανάλυση της εξέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης, χωρίς να παραμένει αποκλειστικά στον τομέα του κινηματογράφου, αλλά επεκτεινόμενος στον τομέα της δημιουργίας γενικά, της παιδείας και της επιστήμης.

Σ.Μ. Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

## Η ΜΗ - ΑΔΙΑΦΟΡΗ ΦΥΣΗ

ΚΑΜΜΕΝΕ ΣΑΛΙΕΡΙ

(σάν πρόλογος)

«...Στερόντας τη ζωή από τους ήχους,  
Σάν νάταν πτώμα με το νεότερο έσοχα τη μουσική  
Και με την άλγεθρα έλεγξα την άρμονία...»  
(Πούσκιν, «Μότσαρι και Σαλιέρι»).

Σκέφτηκα πολύ καιρό σε ποιόν ν' αφιερώσω το πρώτο μου βιβλίο.

Για τις κοπέλες π' αγαπούμε είναι πολύ πραγματιστικό. Οί σπουδαστές θα το διαβάσουν έτσι κι αλλιώς. Οί φίλοι θα με υποστηρίξουν και χωρίς αυτό. Οί έχθροι θα έπιτεθούν σίγουρα.

Στην εργατική τάξη, σ' αυτήν έχω κιόλας αφιερώσει κάθε τι που κάνω.

Οί γενιές που κάθησαν δεν τήχουν πια ανάγκη. Οί γενιές που θάρθουν σίγουρα θα το ξεπεράσουν.

Δέν μένει παρά ένας μόνο άνθρωπος που στη μνήμη του θάθελα ν' αφιερώσω αυτό το έργο: στον Σαλιέρι<sup>1</sup>.

Τόν καυμένο Σαλιέρι του Πούσκιν.

Που άνέταμε τη μουσική σαν νάταν πτώμα.

Αυτό είναι το πιο τρομακτικό.

Σάν νάταν πτώμα.

'Αδρανές, σταματημένο, χωρίς κίνηση, χωρίς ζωή.

Κι όλα αυτά γιατί δεν υπήρχε ακόμη ή... κινηματογραφία, γιατί δεν υπήρχε αυτή ή μοναδική τέχνη που χωρίς να σκοτώνει τη ζωή, χωρίς να θυσιάζει την τέχνη στην παγωμένη άκίνησία του πτώματος, αλλά αφιερώνοντάς την στο δυναμισμό και στη χαρά της ζωής ενός Μότσαρι μās επιτρέπει να κατανοήσουμε και να μελετήσουμε όχι μόνο την

άλγεθρα και τη γεωμετρία της αλλά και τόν ολοκληρωτικό και διαφορετικό λογισμό της, που χωρίς αυτόν, στο στάδιο της κινηματογραφίας, ή τέχνη δεν μπορεί να κάνει.

Νά γιατί, αρχικά, δεν έχω ένδοιασμούς ν' αφιερώσω το βιβλίο μου στη μνήμη του Σαλιέρι.

Έπειτα: παρόλο το φαρμάκι που χύνουν καταπάνω μου, όταν δημιουργώ έγώ ο ίδιος, στο διάβολο όλες τις «πατερίτσες» όλων των κανόνων, όπως τούς έλεγε ο Λέσσινγκ<sup>2</sup> μου έρχονται στο νου τὰ λόγια του Γκαίτε: «grau ist die theorie» και βουτώ με το κεφάλι μέσα στη δημιουργική αύθουρησία.

'Αλλά, την ίδια στιγμή, δεν κάνω ούτε λεπτό την αίσθηση σοβαρότητας γι' αυτό που κάνω: πέρα από τις στιγμές της δημιουργικής μέθης, όλοι και πρώτος έγώ έχουμε ανάγκη από συγκεκριμένα δεδομένα, πολύ πιο συγκεκριμένα από αυτά που έχουμε μέχρι σήμερα. Χωρίς αυτά δεν μπορεί να υπάρξει ούτε ανάπτυξη της τέχνης μας ούτε εκπαίδευση των νέων.

Το επαναλαμβάνω, όμως, πουθενά και ποτέ ή άλγεθρα της συγκεκριμένης τοποθέτησης δεν με πείραξε. Πάντοτε και παντού άπορευε από την έμπειρία ενός ολοκληρωμένου έργου.

Γι' αυτό το λόγο, αφιερώνοντας αυτή τη συλλογή στην τραγική μνήμη του έρευνητή Σαλιέρι, το αφιερώνω ταυτόχρονα και στη μνήμη του αύθουρητισμού, που ξεχυλίζει από τη χαρά της ζωής του Μότσαρι.

Σ.Μ.Α.

Ἄς υποθέσουμε πῶς θέλουμε ν' ἀναπαραστήσουμε στὴν ὀθόνη τὴ θλίψη<sup>4</sup>. Θλίψη «γενικὰ» δὲν ὑπάρχει. Ἡ θλίψη εἶναι συγκεκριμένη· ἀφορᾷ πάντα κάτι· ἔχει τοὺς φορεῖς τῆς στῆν περίπτωση πού κάποιο πρόσωπο εἶναι θλιμένο· κι ἔχει τοὺς καταναλωτὲς τῆς στῆν περίπτωση πού ἔχει ἀναπαρασταθεῖ με τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μεταδίνει τὴ θλίψη στὸν θεατῆ. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τελευταίας περίπτωσης δὲν εἶναι καθόλου ἀναγκαῖο γιὰ ὅλες τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς θλίψης· ἡ θλίψη τοῦ ἐκθροῦ πού νικήθηκε προξενεῖ τὴ χαρὰ τοῦ θεατῆ πού εἶναι με τὸ μέρος τοῦ νικητῆ.

Αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις εἶναι βέβαια καὶ γιὰ ξένα παιδι αὐτόνοητες, περικλείουν ὅμως τὰ πῶς σύνθετα προβλήματα σχετικὰ με τὴν κατασκευὴ ἑνὸς ἔργου τέχνης, γιὰ τὴν θίγουν τὸ πῶς ζωντανὸ πρόβλημα στὸ πεδίο πού δουλεύουμε: τὸ πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης καὶ τῆς στάσης πού τηροῦμε ἀπέναντι σ' αὐτὸ πού ἀναπαριστοῦμε.

Γιὰ νὰ ἐκφράσουμε αὐτὴ τὴ στάση ἢ σύνθεση εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πῶς ἀποτελεσματικὰ μέσα. Ὡστόσο, αὐτὴ ἢ στάση δὲν ἐκφράζεται μονάχα με τὴ σύνθεση οὔτε καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀντικείμενο τῆς σύνθεσης.

Στὸ ἄρθρο αὐτὸ θ' ἀσχοληθῶ μ' ἕνα ἰδιαίτερο πρόβλημα: πῶς μπορεῖ νὰ ἐκδηλώνεται αὐτὴ ἢ στάση με μοναδικὸ μέσο τὴ σύνθεση. Ἡ στάση πού τηροῦμε ἀπέναντι σ' αὐτὸ πού ἀναπαριστάνουμε θὰ ἐκδηλωθεῖ ἀπὸ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο τὸ παρουσάζουμε. Κι ἀμέσως ἐγγείρεται τὸ πρόβλημα τῶν μεθόδων καὶ τῶν μέσων πού θὰ χρησιμοποιήσουμε γιὰ νὰ τὸ ἀπεικονίσουμε με τέτοιο τρόπο πού μαζί με τὸ τί νὰ φανερώσει καὶ τὸ πῶς ἀντιμετωπίζουμε καὶ πῶς ἐπιθυμοῦμε νὰ τὸ δεχτεῖ, νὰ τὸ νοιώσει, καὶ νὰ τὸ καταλάβει, αὐτὸ πού ἀναπαριστάνουμε, ὁ θεατῆς.

Ἄς δοῦμε τὸ φαινόμενο ἀπὸ τὴν ὀπτική τῆς σύνθεσης καὶ μόνον αὐτῆς. Ἄς ἀναλύσουμε δηλ. τὴν περίπτωση στῆν ὁποία ἡ σύνθεση εἶναι αὐτὸ πού κατὰ κύριο λόγο χρησιμεύει γιὰ νὰ λύσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ὑλοποίησης τῆς στάσης τοῦ δημιουργοῦ. Τοῦτο γιὰ μᾶς εἶναι πολὺ σημαντικό γιὰ τὴν πολλὰ λίγα πράγματα ἔχουν γραφτεῖ πάνω στὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης στὸν κινηματογράφο· ὅσον ἀφορᾷ δὲ τὴ σύνθεση στὴ λογοτεχνία, ἐκεῖ δὲν ἔχει τεθεῖ κἀν τὸ πρόβλημα.

Τὸ ἀντικείμενο τῆς ἀπεικόνισης καὶ ὁ νόμος τῆς σύνθεσης πού διέπει τὴν ἀναπαράσταση μπο-

ροῦν νὰ συμπίπτουν: αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπλούστερη περίπτωση καὶ λίγο-πολὺ καταφέρνει κανεὶς νὰ λύσει τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀπλοϊκότερου τύπου κατασκευὴ: «θλιμένη θλίψη», «χαρούμενη χαρὰ» κλπ. Μ' ἄλλα λόγια: ὁ ἦρωας εἶναι θλιμένος καὶ μαζί του θλιμένη ἢ φύση, ὁ φωτισμός, καμιά φορὰ ἢ σύνθεση τοῦ κάδρου, σπανιότερα ὁ ρυθμὸς τοῦ μοντάζ καὶ συχνότερα ἢ λυπητερῆ μουσικὴ ὑπόκρουση. Τὸ ἴδιο πράγμα γίνεται καὶ προκειμένου γιὰ τὴ χαρούμενη χαρὰ καὶ πάει λέγοντας.

Ἦδη μ' αὐτὰ τ' ἀπλοϊκὰ παραδείγματα ἀντιλαμβανόμαστε με ἀπόλυτη καθαρότητα με τί τρέφεται ἢ σύνθεση καὶ ἀπὸ πού ἀντλεῖ τὴν ἐμπειρία τῆς καὶ τὸ ὕλικό τῆς: ἡ σύνθεση παίρνει τὰ δομικὰ στοιχεῖα τοῦ φαινομένου πού ἀναπαριστάνεται καὶ δημιουργεῖ μ' αὐτὰ τὸν ὀργανικὸ νόμο τῆς κατασκευῆς τοῦ ἔργου.

Στὴν πραγματικότητα, μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀντλεῖ κατὰ κύριο λόγο αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴ δομὴ τῆς συγκινησιακῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀνθρώπου, συμπεριφορᾶς συνδεδεμένης με τὶς ἐμπειρίες μᾶς ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου ἀναπαριστώμενου φαινομένου. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸ λόγο μιὰ αὐθεντικὴ σύνθεση εἶναι πάντοτε βαθύτατα ἀνθρώπινη, εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ «χοροπηδηχτὸ» ρυθμὸ τῆς δομῆς τῶν χαρούμενων ἐπεισοδίων, εἴτε γιὰ τὸν «μονότονο ἀργὸ ρυθμὸ» τοῦ μοντάζ στῆ λυπητερῆ σκηνῆ ἢ γιὰ πλάνα με φωτισμὸ πού «νὰ σπινθηρίζει ἀπὸ χαρὰ».

Ὁ Ντιντερό θέλει οἱ ἀρχὲς σύνθεσης τῆς φωνητικῆς μουσικῆς —κι ἀπὸ κεῖ τῆς ὀργανικῆς — ν' ἀπορέουν ἀπὸ τὴ ζωντανή, συγκινησιακὴ τονικότητα τῆς περιβάλλουσας φύσης<sup>5</sup>.

Καὶ ὁ Μπάχ —κἀτοχος τῶν πολυπλοκότερων τεχνικῶν τῆς μουσικῆς σύνθεσης— δηλώνει τὴν ἴδια ἀνθρώπινη προσέγγιση τῶν βάσεων τῆς σύνθεσης σὰν ἕνα ἄμεσα παιδαγωγικὸ ὄρο. «...Σύμφωνα με τὶς πληροφορίες πού ἔχουμε πάρει ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ Μπάχ, τοὺς μάθαινε νὰ θεωροῦν τὶς φωνῆς τῶν ὀργάνων σὰν ἰσάριθμα πρόσωπα καὶ τὴν πολυφωνικὴ ὀργανικὴ σύνθεση σὰν μιὰ συζήτηση ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ πρόσωπα, δίνοντας τὸ πρόσταγμα «κάθε μιὰ νὰ μιλά καλὰ καὶ στὴν ὥρα τῆς, κι ἂν δὲν ἔχει κάτι νὰ πεῖ, καλὰ

θὰ κάνει νὰ σιωπᾷ καὶ νὰ περιμένει τὴ σειρά τῆς»<sup>6</sup>.

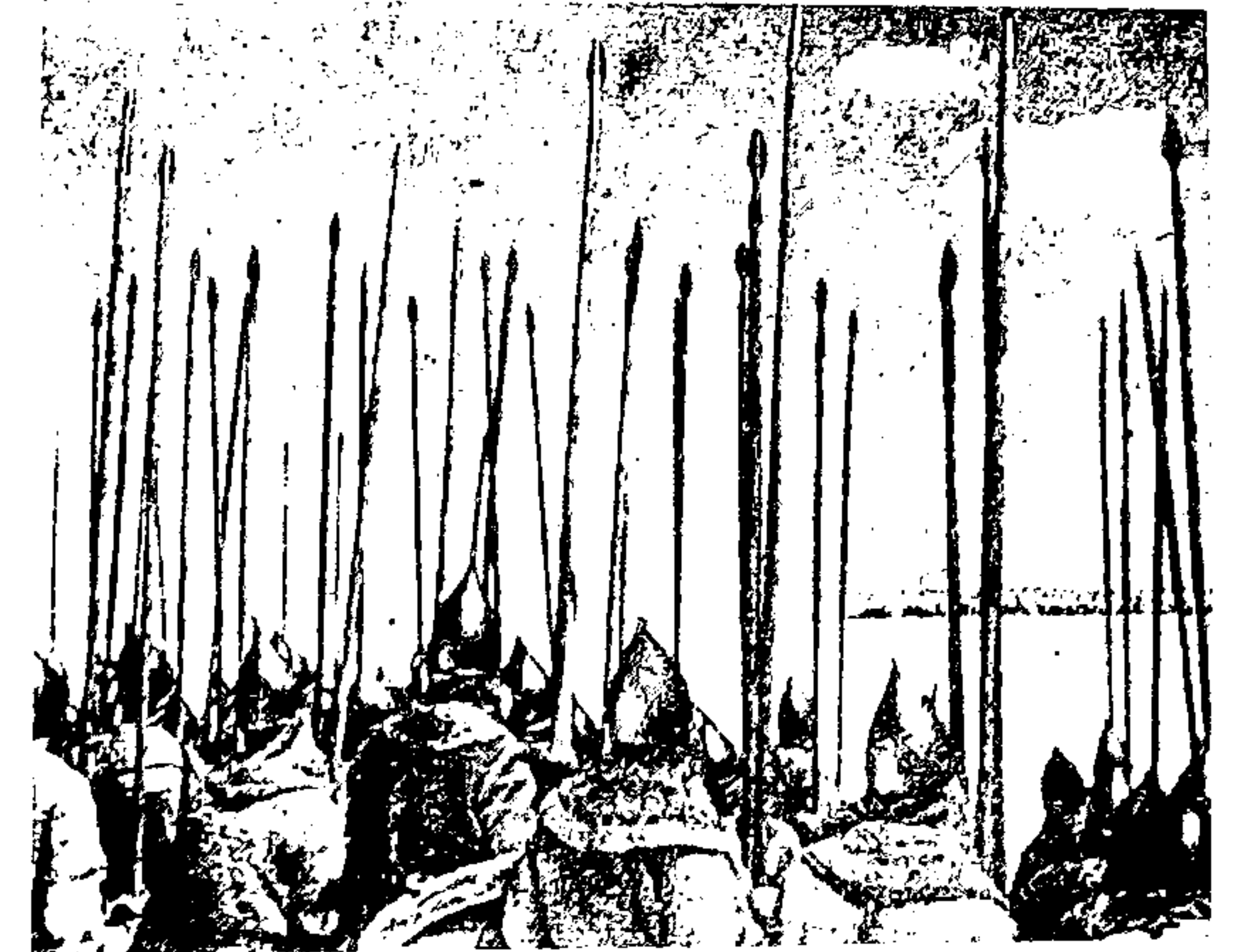
Μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο, βασιμμένη πάνω στὸ ἀμοιβαῖο παιχνίδι τῶν ἀνθρώπων συγκινήσεων, οἰκοδόμησε καὶ ἡ κινηματογραφία τὴ δομικὴ τῆς μέθοδο καὶ τὰ πῶς πολὺπλοκα οἰκοδομήματα τῆς σύνθεσης.

Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιτυχημένες σκηνές τοῦ «Ἀλέξανδρου Νιέφσκυ» — τὸ ἐπεισόδιο τῆς γερμανικῆς «γουρουνόκεραλης» πού ἐπιτίθεται στὸ ρώσικο στρατὸ στὴν ἀρχὴ τῆς Μάχης στοὺς Πάγους. Αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀκολουθεῖ ὡς τὶς παραμικρὲς ἀποχρώσεις τοῦ τῆν αἴσθησι τοῦ τρόμου πού κυριεύει κι ἐνόςω ὁ κίνδυνος μεγαλώνει, ἡ καρδιὰ σφίγγεται κι ἡ ἀνάσα κόβεται. Ἡ δομὴ τῆς κίνησης τῆς σφίγνας στὸν «Ἀλέξανδρο Νιέφσκυ» εἶναι ἀκριβῶς ὑπολογισμένη πάνω στὶς ἐσωτερικὲς παραλλαγές πού συνοδεύουν τὴ διαδικασία αὐτῆς τῆς αἴσθησις. Αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ παραλλαγές ὑπαγόρευσαν τὸ ρυθμὸ τῆς αὔξησης, τῆς ἔντασης, τὸ κόψιμο, τὴν ἐπιτάχυνση καὶ τὴν ἐπιβράδυνση τῆς δράσης. Τὸ παραγμένο κτύπημα τῆς καρδιάς πού ἔχει κυριευτεῖ ἀπὸ ἰσχυρὴ συγκίνηση ὑπαγόρευε τὸν ἦχο τῶν πετάλων πού καλπάζουν: στὸ εἰκονιστικὸ ἐπίπεδο — ἡ ἔφοδος τῶν ἵππων πού καλπάζουν στὸ ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης — οἱ κτύποι μιᾶς καρδιάς σὲ μεγάλη παραχί.

Στὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου συντέλεσαν καὶ τὰ δύο —ἀπεικόνιση καὶ δομὴ τῆς σύνθεσης— πού ἐδῶ συμπλέχτηκαν μέσα στὴν ἀπόλυτη ἐνόητη μιᾶς τρομακτικῆς εἰκόνας: τῆς ἀρχῆς μιᾶς μάχης ὡς τὸ θάνατο. Ἔτσι, τὸ περιστατικὸ πού ἐκτυλίσσεται πάνω στὴν ὀθόνη «σύμφωνα με τὸ σχῆμα» τῆς ἀνάπτυξης τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης συγκίνησης, ἐπιφέρει ἐπιστρέφοντας ἀπὸ τὴν ὀθόνη στὸ θεατῆ τὴ συγκίνηση σύμφωνα καὶ πάλι με τὸ ἴδιο «σχῆμα», κἀνοντάς τον νὰ ξεχυλίζει μέσα σ' αὐτὴν τὴν ἔκρηξη τοῦ πάθους, πού τὴν ἔχει ἤδη προδιαγράψει τὸ σχῆμα τῆς σύνθεσης τοῦ ἔργου. Ἐδῶ βρίσκεται τὸ μυστικὸ τοῦ ἀληθινὰ συγκινησιακοῦ ἐπιρροασμοῦ μιᾶς αὐθεντικῆς σύνθεσης. Κι ἔχοντας σὰν πηγὴ τὴ δομὴ τῆς ἀνθρώπινης συγκίνησης, προκαλεῖ ἀλάθητα καὶ πάλι τὴ συγκίνηση, ἀνακαλεῖ ἀλάθητα ὅλο τὸ σύμπλεγμα τῶν συναισθημάτων ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέκυψε.

Σ' ὅλα τὰ εἶδη τῆς τέχνης —κι ἀκόμη περισσότερο στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη— αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ στὸ ἀποτέλεσμα γιὰ τὸ ὁποῖο μιλοῦσε ὁ Λέων Τολστόι, προκειμένου γιὰ τὴ μουσικὴ: «Μόλις τὴν ἀκούσω (τὴν μουσικὴ) μεταφέρομαι ἄμεσα στὴν ἴδια κατάσταση πνεύματος στὴν ὁποία βρισκόταν ἐκεῖνος πού τὴ συνέθεσε...» («Ἡ Σονάτα τοῦ Κρόυτσερ», XXIII).

Αὐτὸς εἶναι, καὶ στὴ στοιχειωδέστερη καὶ στὴν πολυπλοκότερη περίπτωση, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιθανοὺς τύπους τῆς δόμησης ἑνὸς ἔργου. Ἄλλα ὑπάρχουν κι ἄλλες περιπτώσεις στὶς ὁποῖες



«Ἀλέξανδρος Νιέφσκυ»: Ἡ Μάχη στοὺς πάγους ἀρχίζει.





Αυτό το αυθεντικό «σταυρωτό» πραγματοποιήθηκε από τον Μωπασσάν σε μια ιστορία που δλοι μας ξέρουμε καλά: την «Μαντεμουαζέλ Φιφί».

Οι συνιστώσες της εικόνας της Γαλλίδας υπαίονονται μ' όλα τα ευγενή χαρακτηριστικά που συνδέονται με την αστική αναπαράσταση ενός άξιωματικού.

Καί, το ίδιο λογικά, πάλι ή ίδια μέθοδος αποκαλύπτει το Γερμανό άξιωματικό στην ούσια του — την πορνική του φύση.

Απ' αυτή τη φύση ο Μωπασσάν δεν πήρε παρά ένα μόνο χαρακτηριστικό — την τάση της να γκρεμίζει τις «ήθικες άρχες» της αστικής κοινωνίας. Αυτό είναι ενδιαφέρον, γιατί απ' αυτή την άποψη, ο Μωπασσάν πήρε το σχήμα του σαν κάτι έτοιμο, πολύ γνωστό και φρέσκο στη μνήμη του. Ο Γερμανός άξιωματικός του είναι κομμένος σύμφωνα μ' ένα σχέδιο καμωμένο από τον Ζολά. Ο άξιωματικός με το παρατσούκλι «Μαντεμουαζέλ Φιφί» —είναι χωρίς άμφιβολία ή Νανά. Η Νανά, όχι στο σύνολό της, αλλά ή Νανά του μέρους εκείνου του μυθιστορήματος όπου ο Ζολά ύψώνει το πρόσωπό της σε μεγάλη καταστρεπτική δύναμη που εξασκείται στις καλοστεκούμενες οικογένειες, και ταυτόχρονα περιγράφει τα καταστροφικά καπρίτσια της Νανά όταν σπάει τις οικογενειακές πορσελάνες που της προσφέρουν οι θαυμαστές της. Η γενικευμένη έννοια της παλλακίδας, δύναμης καταστροφής για τις οικογένειες και την κοινωνία, έχει «υλοποιηθεί» σ' αυτήν τη σκηνή με το ιδιαίτερο επεισόδιο της μπομπονιέρας της Σαξωνίας και τον σωρό των ακριβών δώρων που συμβολίζουν καιά κάποιον τρόπο την «υψηλή κοι-

ωνία» που γκρεμίζουν τα χλευαστικά καπρίτσια της Νανά. Η δομή της συμπεριφοράς του άξιωματικού είναι άυστηρά όμοια με τη δομή της συμπεριφοράς της Νανά σ' αυτή τη σκηνή. Το όνομα «Νανά» και το παρατσούκλι «Φιφί» υπογραμμίζουν αυτήν την ολοφάνερη σχέση. Πράγμα βέβαια που δεν αντίφασκει με το γεγονός ότι τα υποκοριστικά των γαλλικών ονομάτων συχνά κατασκευάζονται με τον αναδιπλασιασμό της τυπικής συλλαβής: Έρνέστ: Νενές, Ζοζεφίν: Φιφίν, Ρομπέρτ: Μπερπέρ. Αυτό ένισχύει μάλλον την υπόθεσή μας<sup>13</sup>.

Η νουβέλα του Μωπασσάν στο σύνολό της μάς προσφέρει ένα περίφημο παράδειγμα για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να στοχαστεί κανείς πάλι απ' την άρχή μια άπλη ίχνογράφηση ήθων μέσα από τη σύνθεση και να την προωθήσει προς την κατεύθυνση που θέλει όταν αυτή έχει γίνει από το σωστό δομικό σκελετό.

Έδώ προσεγγίσαμε όρισμένες περιπτώσεις αρκετά όφθαλμοφανείς και εύκολα αποκρυπτογραφήσιμες. Όστόσο, αυτές οι ίδιες άρχες περικλείονται και στα πιο θεμελιακά στοιχεία της δομής των συνθέσεων, που στην άβυσσό τους μόνο το σκαρπέλο μιας πολύ βαθειάς κι έρευνητικής μελέτης μπορεί να εισχωρήσει.

Και σ' όλα, σ' όλα τα σημεία βρίσκουμε βασικά την ίδια ανθρώπια, την ανθρώπινη ψυχολογία που τρέφει τα πιο σύνθετα στοιχεία που συνθέτουν τη μορφή, ένω τρέφει και καθορίζει το περιεχόμενό του έργου.

κεία που τρέφουν το σύνολο, εισχωρούν στην κάθε λεπτομέρεια. Ένας μοναδικός και ίδιος νόμος διαπερνά, όχι μόνο το σύνολο και το καθένα από τα στοιχεία του, αλλά και τον κάθε τομέα που καλείται να συμμετάσχει στη δημιουργία του όλου. Οι ίδιες βασικές άρχες θα ζωογονήσουν όλους τους τομείς, χρωματίζοντας τον καθένα με τις δικές του ιδιομορφίες. Και μόνο σ' αυτή την περίπτωση θα μπορέσουμε να μιλήσουμε για όργανική ένότητα του έργου, γιατί έννοσούμε έδω τον οργανισμό όπως τον όρίζει ο Ένγκελς στη «Διαλεκτική της Φύσης», σαν την «νώτερη ένότητα»...

Οι άποψεις αυτές μάς εισάγουν διά μιας στο πρώτο θέμα της μελέτης μας: στο ζήτημα της όργανικής ένότητας στην κατασκευή, στο «Ποτέμκιν».

Ας επιχειρήσουμε να πλησιάσουμε το θέμα ξεκινώντας από την υπόθεση πως ή όργανική ένότητα του έργου, όπως και ή αίσθηση της όργανικής ένότητας που δίνει το έργο, όφειλουν να παρουσιάζονται στην περίπτωση που ο νόμος της σύνθεσης του έργου ανταποκρίνεται στους νόμους διάρθρωσης των όργανικών φαινομένων της φύσης, όπως τους εκθέτει ο Λένιν: «Το είδικό ύπάρχει μόνο σά συνάρτηση του γενικού. Το γενικό δεν ύπάρχει παρά μέσα στο είδικό, με το είδικό».

Σ' ένα πρώτο παράδειγμα θα εξετάσουμε αυτό το νόμο από στατική άποψη και σ' ένα δεύτερο παράδειγμα από δυναμική άποψη. Στο πρώτο παράδειγμα θα μιλήσουμε για τους όρους και για τις αναλογίες, για τη διάταξη της ταινίας. Στο δεύτερο, για την διαδικασία της κατασκευής της.

Το «Ποτέμκιν» παρουσιάζεται σαν ένα χρονικό γεγονότων και ένεργει σαν ένα δράμα.

Το μυστικό αυτού του πράγματος βρίσκεται επίσης στο ότι ή ανάπτυξη αυτού του χρονικού είναι ρυθμισμένη πάνω στους άυστηρούς νόμους της τραγικής σύνθεσης, με την πιο άυστηρά κωδικοποιημένη μορφή της, τη μορφή της πεντάπρακτης τραγωδίας.

Τα γεγονότα, παρμένα στη γυμνότητά τους σαν περιστατικά, αναπτύσσονται σε πέντε πράξεις τραγωδίας. Και τα περιστατικά αυτά έχουν διαλεχτεί και λογικά συνδυαστεί με τρόπο που ν' ανταποκρίνονται σε ό,τι απαιτεί ή κλασική τραγωδία από την κάθε πράξη, διαφορετικά από τις άλλες: από την τρίτη πράξη διαφορετικά από τη δεύτερη, από την πέμπτη διαφορετικά από την πρώτη κλπ.

Η σύνθεση αυτή, που έχει δοκιμαστεί στο κύλισμα των αιώνων, υπογραμμίζεται και πάλι στο δράμα μας, όπου ή κάθε πράξη έχει τον τίτλο της.

Ας θυμήσουμε με συντομία αυτές τις πέντε πράξεις.

**Π ρ ά ξ η π ρ ώ τ η :** "Ανθρωποι και σκουλήκια.

"Εκθεση. Κατάσταση πάνω στο θωρηκτό. Το σκουληκιασμένο κρέας. Ζύμωση των πνευμάτων στο πλήρωμα.

**Π ρ ά ξ η δ ε ύ τ ε ρ η :** Το δράμα του κα-



«Το θωρηκτό Ποτέμκιν: ή εξέγερση αρχίζει.

## Η όργανική ένότητα και ή παθητικότητα στη σύνθεση του «Θωρηκτού Ποτέμκιν»

Όταν μιλάμε για το «Θωρηκτό Ποτέμκιν», διακρίνουμε σ' αυτό γενικά δυο χαρακτήρες: την όργανική άρμονία στη σύνθεση του συνόλου και την παθητικότητα.

*Την όργανική ένότητα και την παθητικότητα.*

Ας πάρουμε αυτούς τους δυο πιο χτυπητούς χαρακτήρες του «Ποτέμκιν» κι άς προσπαθήσουμε να δείξουμε με ποιά μέσα πραγματοποιήθηκαν κι ό ένας κι ό άλλος, προ παντός στο πεδίο της σύνθεσης. Θα εξετάσουμε την όργανική ένότητα στη σύνθεση του συνόλου της ταινίας. Θα μελετήσουμε την παθητικότητα στο επεισόδιο όπου φτάνει τη μεγαλύτερη τραγική της ένταση, στη «σκάλα της Όδησσοϋ», για να επέκτεινουμε ύ-

στερα τα συμπεράσματά μας στο υπόλοιπο έργο.

Η μελέτη μας θα επιδιώξει άκόλουθα να καθορίσει πως οι μέθοδοι της σύνθεσης συμβάλανε στην όργανική ένότητα και στην παθητικότητα του θέματος. Θα μπορούσαμε μάλιστα να μελετήσουμε, κεφάλαιο προς κεφάλαιο, με ποιόν τρόπο πραγματώνονται αυτά τα στοιχεία στο παιχνίδι των ήθοποιών, στην ανάπτυξη της υπόθεσης, στη χρησιμοποίηση του τοπίου, στο χειρισμό των μαζικών σκηνών, κλπ. Όμως δεν θ' ασχοληθούμε έδω παρά μ' ένα στενό, ιδιαίτερο της κατασκευής του έργου, πρόβλημα, που δεν φιλοδοξεί ούτε στο ελάχιστο να δώσει άφορμή για μια εξαντλητική ανάλυση της ταινίας.

Όμως, σ' ένα όργανικά ένιαίο έργο, τα στοι-



«Τὸ θωρηκτὸ Ποιέμκιν»: Ἡ σκηνὴ τῆς κηδείας τοῦ Βακούλιντσουκ

τασιζώματος τῆς πρύμης.

«Ὅλοι στὴ γέφυρα!» Οἱ ναῦτες ἀρνιοῦνται νὰ φάνε τὴ σούπα. Σκηνὴ τοῦ καναβόπανου. «Ἀδέρφια!» Τὸ ἀπόσπασμα ἀρνιέται νὰ πυροβολήσει. Ἡ ἐξέγερση. Οἱ ἀξιωματικοὶ πετιοῦναι στὴ θάλασσα.

*Π ρ ά ξ η τ ρ ί τ η*: Τὸ αἷμα φωνάζει ἐκδικήση.

Ἡ ὁμίκλη. Τὸ σῶμα τοῦ Βακούλιντσουκ στὸ λιμάνι τῆς Ὀδησοῦ. Ἐπικήρκειος θρῆνος. Διαδήλωση. Σηκώνουν τὴν κόκκινη σημαία.

*Π ρ ά ξ η τ ε τ α ρ ι η*: Ἡ σκάλια τῆς Ὀδησοῦ.

Ὁ πληθυσμὸς ἀδερφώνεται μὲ τὸ θωρηκτό. Οἱ βάρκες κουβαλοῦν τροφίμα. Τὸ τουφεκίδι στὴ σκάλια τῆς Ὀδησοῦ.

*Π ρ ά ξ η π έ μ π ι η*: Τὸ πέρασμα μέσα ἀπὸ τὸ στόλο.

Νύχτα ἀναμονῆς. Ὁ στόλος ἐν ὄψει. Στις μηχανές. «Ἀδέρφια!» Ὁ στόλος ἀρνιέται νὰ πυροβολήσει.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς δράσης, τὰ ἐπεισόδια τοῦ κάθε μέρους τοῦ δράματος διαφέρουν ἀπόλυτα, ὅμως τὰ διαπερνᾶ μιά διπλὴ ἐπωδὸς καί, μπορούμε νὰ ποῦμε, τὰ σφικτοδένει.

Στὸ «Δράμα τοῦ κατασιζώματος τῆς πρύμης», ἡ μικρὴ ομάδα τῶν ἐξεγερμένων ναυτῶν, ἐλάχιστο μῦρο τοῦ θωρηκτοῦ, φωνάζει «Ἀδέρφια!» ἀντίκρυ στὴς κάννες τοῦ ἐκτελεστικοῦ ἀποσπάσματος. Τὸ ὄπλα χαμηλώνουν. Ὀργανικά, ὄλο τὸ θωρακτὸ εἶναι μαζί τους, μαζί μὲ τοὺς ἐξεγερμένους ναῦτες.

Στὸ «Πέρασμα μέσα ἀπὸ τὸ στόλο», ὄλο τὸ ἐπαναστατημένο θωρηκτό, μικροσκοπικὸ μῦρο τοῦ στόλου, ρίχνει τὸ ἴδιο κάλεσμα, «Ἀδέρφια!» ἀντίκρυ στὴς μποῦκες τῶν κανονιῶν τοῦ στόλου, πού τὸν ἔχουν στείλει γιὰ νὰ καταπνίξει τὴν ἀνταρσία. Οἱ μποῦκες χαμηλώνουν. Ὀργανικά, ὄλος ὁ στόλος εἶναι μαζί μὲ τὸ «Ποτέμκιν».

Ἀπὸ ἓνα ὀργανικὸ κύτταρο τοῦ θωρηκτοῦ, στὸ ὀργανικὸ σύνολο τοῦ θωρηκτοῦ: ἀπὸ ἓνα ὀργανικὸ κύτταρο τοῦ στόλου στὸ ὀργανικὸ σύνολο τοῦ στόλου· ἔτσι ἀναπτύσσεται κρεσσέντο μέσα στὸ θέμα τὸ αἶσθημα τῆς ἐπαναστατικῆς συναδέρφωσης. Κι αὐτὸ τὸ ξαναβρίσκουμε στὴ διάταξη τοῦ ἔργου, πού ἔχει γιὰ θέμα τὴ συναδέρφωση τῶν ἐργαζομένων καὶ τὴν ἐπανάσταση.

Ὅπως στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ταινίας, αὐτὸ τὸ αἶσθημα τῆς συναδέρφωσης πετᾶ ἀπὸ τὸ ἐξεγερμένο θωρηκτὸ πρὸς τὴν ἀκτὴ, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο κάνει νὰ περνᾶ, πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀστῶν λογοκριπῶν, τὸ θέμα τῆς συναδέρφωσης τῶν ἐργαζομένων καὶ βοᾷ τὴν ἀδερφικὴ ζητωκραυγὴ του.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς σχέσης τοῦ θεματος καὶ τῆς συγκίνησης, αὐτὸ θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ ὀργανικὴ ἐνότητα. Θέλουμε ὅμως νὰ κάνουμε φανερὴ, μὲ περισσότερη μορφικὴ αὐστηρότητα τὴ σύνθεση τοῦ «Ποτέμκιν».

Οἱ πέντε πράξεις, πού τις συνδέει τὸ ὀδηγητικὸ νῆμα τοῦ θεματος, δὲ μοιάζουν καθόλου ἐξωτε-

ρικὰ, κατὰ τὰ ἄλλα. Ἀπὸ μιά ὀρισμένη ἀποψη ὅμως, εἶναι ἀπόλυτα ὀμοιες: ἡ κάθε πράξη ἀρθρώνεται καθαρὰ σὲ δύο σχεδὸν ἴσα μέρη, προπαντὸς ἀπὸ τὴ δεῦτερη πράξη καὶ ὕστερα:

— Ἡ σκηνὴ τοῦ καναβόπανου. — Ἡ ἐξέγερση.

— Ἡ κηδεία τοῦ Βακούλιντσουκ. — Ἡ διαδήλωση.

— Τὸ εἰδύλλιο τῆς συναδέρφωσης. — Τὸ τουφεκίδι.

— Ἡ ἀγωνία τῆς ἀναμονῆς. — Ὁ θρίαμβος.

Περισσότερο ἀκόμα, ἡ ἀρθρωση ἀνάμεσα στὰ δύο μέρη ἀντιπροσωπεύεται πάντα ἀπὸ ἓνα εἶδος παύσης, τομῆς, ὅπως θὰ λέγαμε.

Τὴ μιά, ἔχουμε μιά σειρά ἀπὸ πλάνα μὲ σφιγμένες γροθιές, πού χρησιμεύουν γιὰ μετάβαση ἀπὸ τὸ θέμα τῆς κηδείας στὸ θέμα τῆς ὀργῆς (τρίτη πράξη).

Τὴν ἄλλη, ἓνα ὑπόπιλο — «Καὶ ξαφνικά...» πού κόβει τὴ σκηνὴ τῆς συναδέρφωσης γιὰ νὰ πεσε στὴ σκηνὴ μὲ τὸ τουφεκίδι (τέταρτη πράξη).

Ἡ πάλι, τ' ἀκνητοποιημένα τουφέκια τῆς δεῦτερης πράξης, οἱ ἀδελφὲς μποῦκες τῶν κανονιῶν στὴν πέμπτη πράξη καὶ τὸ κάλεσμα «Ἀδέρφια!» πού κάνει νὰ μεταπηδᾷ ἡ παύση τῆς ἀναμονῆς σὲ μίαν ἔκρηξη ἀδερφοσύνης.

Πρέπει νὰ δεῖξουμε ἀκόμα πῶς ἡ ἀρθρωση δὲν ἀντιπροσωπεύει μόνον τὸ πέρασμα σὲ μίαν ἄλλη ψυχικὴ κατάσταση, σ' ἓναν ἄλλο ρυθμὸ, σ' ἓνα ἄλλο γεγονός ἀλλά, κάθε φορά, σὲ μιά βίαια ἀντίστροφη κίνηση. Δὲν εἶναι κίνηση πού δημιουργεῖ ἀπλᾶ ἀντίθεση, ἀλλὰ πραγματικὰ ἀντιστροφή, γιὰτὶ κάθε φορά δίνει τὴν εἰκόνα τοῦ ἴδιου θέματος ἀπὸ τὴν ἀντίθετη ὀπτικὴ γωνία τὴν ἴδια τὴ στιγμή πού γεννιέται μέσα σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Ἡ ἔκρηξη τῆς ἐξέγερσης ὕστερα ἀπὸ τὴ φρικτὴ ἀναμονὴ μπροστὰ στὰ τουφέκια πού σημαδεύουν (δεῦτερη πράξη).

Ἡ ἔκρηξη τῆς ὀργῆς πού ξεπηδᾷ ὀργανικά ἀπὸ τὸ θέμα τῆς παλλαϊκῆς κηδείας τοῦ Βακούλιντσουκ (τρίτη πράξη).

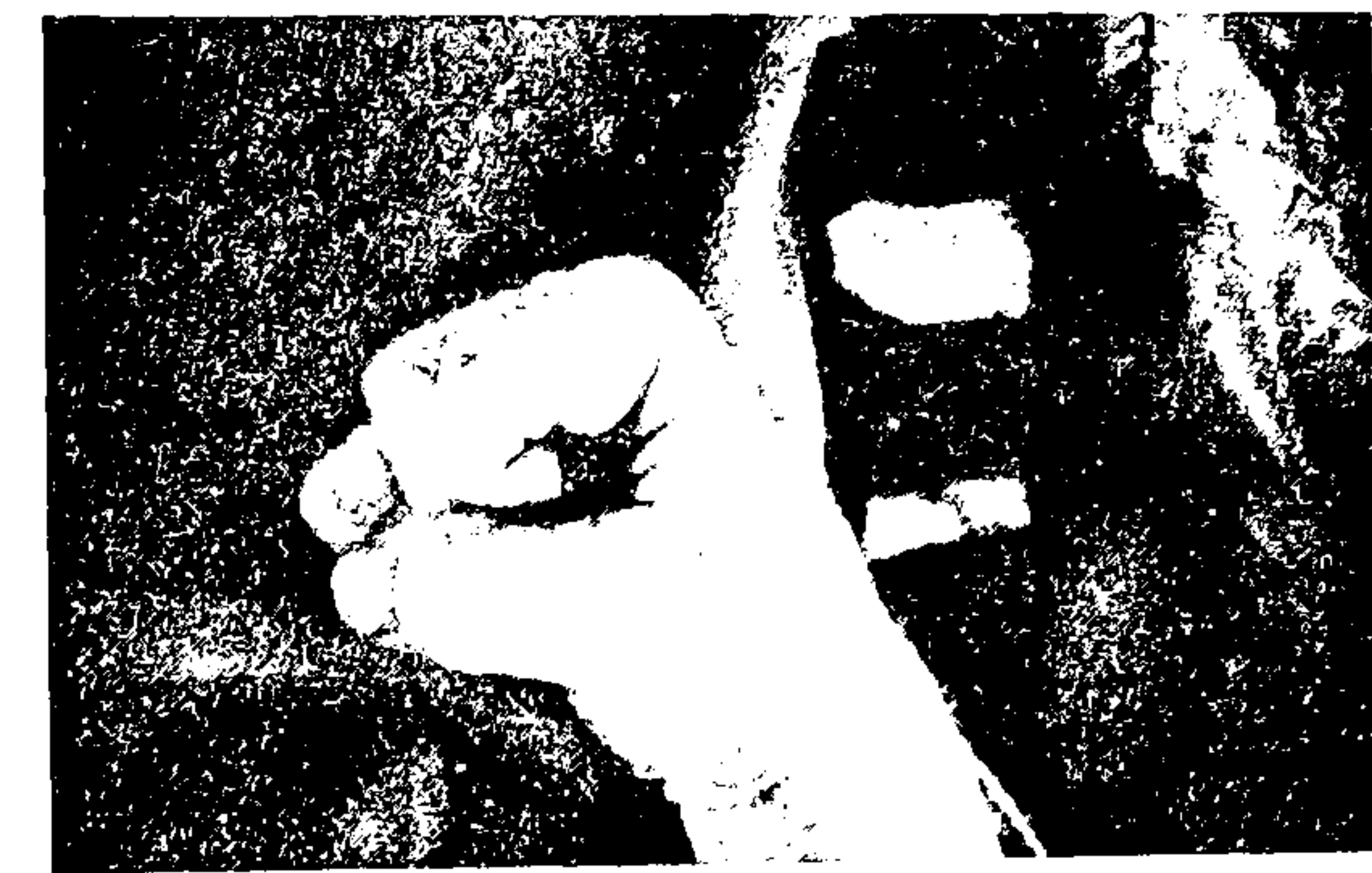
Τὸ τουφεκίδι στὴ σκάλια, «συμπέρασμα» ὀργανικὸ πού βγάζει ἡ ἀντίδραση ἀπὸ τὴν ἀδερφικὴ συνένωση τῶν ἐπαναστατῶν τοῦ «Ποτέμκιν» καὶ τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Ὀδησοῦ (τέταρτη πράξη).

Ἡ σταθερότητα αὐτοῦ τοῦ κανόνα ἀνάπτυξης τῆς δράσης, αὐτοῦ τοῦ κανόνα πού ἐπαναλαμβάνεται στὴν κάθε πράξη τοῦ δράματος, εἶναι ἀπὸ μόνη τῆς κίβλας σημαντικὴ.

Μὰ ὁ σταθερὸς αὐτὸς κανόνας ἀποτελεῖ καὶ τὸ διακριτικὸ χαρακτῆρα ὄλης τῆς σύνθεσης τοῦ συνόλου τοῦ «Ποτέμκιν».

Πραγματικὰ τὸ ἴδιο καὶ ἡ ταινία, κόβεται κι ἐκεῖνη στὰ δύο, κοντὰ στὴ μέση της, ἀπὸ μιά παύση, μιά τομῆ, ὅπου ἡ κίνηση, πού κυριαρχεῖ σ' ὄλη τὴν ἀρχή, καταπαύει ὀλότελα, γιὰ νὰ ξαναπάρει ὕστερα τὴν ὀρμὴ της γιὰ τὴ συνέχεια.

Τὸ ρόλο αὐτῆς τῆς τομῆς ἀναφορικὰ μὲ τὸ σύνολο τῆς ταινίας παίζει τὸ ἐπεισόδιο τῆς δολο-



«Τὸ θωρηκτὸ Ποιέμκιν»: Ἡ σκηνὴ τῆς κηδείας τοῦ Βακούλιντσουκ

φονίας του Βακουλίντσουκ και της όμιχλης της Όδησοῦ.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ τὸ θέμα τῆς ἐπανάστασης ξεπερνώντας τὸ ἐξεγερμένο θωρηκτὸ ἀγκαλιάζει ὀλάκερη τὴν πόλη πού βρίσκεται σὲ ἀναβρασμό, μὰ πόλη πού τοπογραφικὰ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θωρηκτὸ, ἀλλὰ εἶναι ξνα μαζί του μὲ τὸ συναίσθημα καὶ πού, ὡστόσο, θ' ἀποκοπεῖ σὲ λίγο ἀπ' αὐτὸ ἀπὸ τὸ στρατὸ (ἐπεισόδιο τῆς σκάλας), ὅταν τὸ θέμα θὰ περάσει καὶ πάλι στὸ δράμα τοῦ πελάγους.

Βλέπουμε ὡς ποῖο σημεῖο εἶναι ὀργανικὴ ἢ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος. Βλέπουμε ταυτόχρονα πὼς ἢ διάταξη τοῦ «Ποτέμκιν», πού βγαίνει ὀλόκληρη ἀπ' τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος, εἶναι ἐνιαία τόσο γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ἔργου, ὅσο καὶ γιὰ τὰ βασικά, ἀκόμα καὶ ἀποσπασματικὰ μέρη του.

Ὁ νόμος τῆς ὀργανικῆς ἐνότητας τηρεῖται λοιπὸν, μέχρι τέλους.

Ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα στὸ πεδίο τῶν ἀναλογιῶν εἶναι ἢ σχέση ἢ γνωστὴ στὴν αἰσθητικὴ μὲ τὴν ὀνομασία «χρυσὴ τομὴ».

Τὰ ἔργα τέχνης πού εἶναι κατασκευασμένα σύμφωνα μὲ τὴ χρυσὴ τομὴ ἐνεργοῦν μὲ μιὰ ἀπόλυτα μοναδικὴ δύναμη.

Τὸ θέμα ἔχει μελετηθεῖ μὲ ἰδιαίτερα βαθὺ τρόπο στὴς πλαστικὲς τέχνες.

Ὅταν ἐφαρμόζεται στὴς τέχνες τοῦ χρόνου, ἢ χρυσὴ τομὴ εἶναι λιγότερο δημοφιλὴς, μ' ὄλο πού διαθέτει ἴσως ἐδῶ ξνα ἀκόμα πλατύτερο πεδίο ἐνέργειας.

Στὸν κινηματογράφο, ἢ «κατάδειξη μὲ τὴ χρυσὴ τομὴ» δὲν ἔχει ἐπιχειρηθεῖ ποτέ ὅπως φαίνεται. Ἔτσι εἶναι ἀκόμα πὺδ περιέργο νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἀκριβῶς στὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμκιν», ταινία ἐμπειρικὰ γνωστὴ γιὰ τὴν ὀργανικὴ τῆς ἐνότητα στὴ σύνθεση, δόθηκε νὰ βρεθεῖ ὀικοδομημένη στὸ ἀκέραιο σύμφωνα μὲ τὸν κανὸνα τῆς χρυσῆς τομῆς.

Εἶπαμε πὺδ πάνω πὼς ἢ διμερῆς τομὴ, τόσο τοῦ κάθε μέρους τῆς ταινίας ὅσο κι ὀλόκληρης τῆς ταινίας γίνεται, μὲ προσέγγιση, στὴ μέση.

Στὴν πραγματικότητα πλησιάζει μᾶλλον στὴ σχέση 2:3 πού ἀντιπροσωπεύει τὴν πὺδ οχηματικὴ προσέγγιση τῆς χρυσῆς τομῆς.

Καὶ ἀκριβῶς στὴν τομὴ 2:3, δηλαδὴ ἀνάμεσα στὸ τέλος τῆς δευτέρης πράξης καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς τρίτης, βρίσκεται ἢ κύρια τομὴ, τὸ σημεῖο μηδὲν ὅπου ἢ δράση σημειώνει μιὰ παύση.

Μάλιστα, ἢς εἴμαστε πὺδ συγκεκριμένοι: τὸ θέμα τῆς κηδείας τοῦ Βακουλίντσουκ εἰσάγεται ὀκριβῶς στὴν ἀρχὴ τῆς τρίτης πράξης, ἀλλὰ στὸ τέλος τῆς δευτέρης, προσθέτοντας μὲ κάποιον τρόπο τὸ 0,18 πού λείπει ἀπὸ τῆς ἔξη μονάδες τοῦ ὀπόλοιπου μέρους τῆς ταινίας<sup>14</sup>. Κι οἱ τομῆς μετατοπίζονται σύμφωνα μ' ἀνάλογο κανόνα, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κάθε μέρους.

Ἄλλὰ τὸ πὺδ περιέργο ἀσφαλῶς εἶναι ὅτι ἢ χρυσὴ τομὴ στὸ «Ποτέμκιν» δὲν τηρεῖται μόνο ὀταν ἢ δράση φτάνει στὸ χαμηλότερο σημεῖο τῆς

διαδρομῆς τῆς. Τὴν ξαναβρίσκουμε τὸ ἴδιο καὶ στὸ σημεῖο τοῦ ἀπόγειου τῆς. Αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀπόγειου εἶναι ἢ στιγμὴ ὅπου ὕψώνεται στὸ πλοῖο ἢ κόκκινη σημαία. Κι ἢ κόκκινη σημαία ὕψώνεται ἀκριβῶς στὸ σημεῖο πού καθορίζει ἢ χρυσὴ τομὴ! Πρέπει ὀμως αὐτὴ τὴ φορά νὰ τὴν ὕπολογίσουμε ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ τέλος, σύμφωνα μὲ τὴ σχέση 2:3, στὸ σημεῖο πού χωρίζει τὰ τρία πρῶτα μέρη ἀπὸ τὰ δύο τελευταία, δηλαδὴ στὸ τέλος τῆς τρίτης πράξης, γιὰ τὴν ἢ κόκκινη σημαία παρουσιάζεται καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς τέταρτης πράξης.

Ἔτσι ὀχι μόνο τὸ κάθε μέρος χωριστὰ παρμένο ἀκολουθεῖ αὐστηρὰ τὸν κανόνα τῆς ἀναλογικότητας, τὸν κανόνα τῆς χρυσῆς τομῆς, ἀλλὰ καὶ τὸ σύνολο τῆς ταινίας, στὰ δύο κορυφαία σημεία του, στὸ σημεῖο τῆς ὀλικῆς παύσης τῆς κίνησης καὶ στὸ σημεῖο τῆς μεγαλύτερης τῆς ἐντασης.

Ἄς μελετήσουμε τῶρα τὸ δεύτερο οὐσιαστικὸ στοιχεῖο τοῦ «Θωρηκτοῦ Ποτέμκιν»: τὴν παθητικότητα καὶ μὲ ποιὲς μεθόδους σύνθεσης ἀποδίδεται ἢ παθητικότητα τοῦ θέματος μέσα στὴν παθητικότητα τῆς ταινίας.

Ἐδῶ δὲ θὰ σταθοῦμε στὴ φύση αὐτοῦ πού συνιστᾶ τὴν παθητικότητα ὀαν τέτοια. Θὰ περιοριστοῦμε νὰ δοῦμε τὴν παθητικὴ τῆς τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν πλευρὰ πού τὴ συλλαμβάνει ὀ θεατῆς, ἀκριβέστερα ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἐπενέργειάς τῆς στὸ θεατῆ.

Ἡ παθητικὴ εἶναι αὐτὴ πού θὰ ξυπνήσει στὰ πὺδ κατάβαθα τῆς ψυχῆς τοῦ θεατῆ ξνα αἶσθημα παράφορο, γεμάτου πάθος, ἐνθουσιασμοῦ.

Ἡ διάταξη ἐνὸς παθητικοῦ ἔργου πρέπει νὰ τηρεῖ ὀ ἄλους τῆς τοὺς χαρακτήρες τὸν ὀρο τῶν βίαιων ἐκρήξεων τῆς δράσης καὶ τὸν ὀρο τῆς ἐξακολουθητικῆς μετάβασης σὲ μιὰ καινούργια ποιότητα.

Εἶναι αὐτονόητο πὼς στὸ ἔργο τέχνης ξνα καὶ ἴδιο γεγονὸς μπορούμε νὰ τὸ πραγματευθοῦμε μ' ὀλες τῆς δυνατῆς φόρμες: ἀπὸ τὸ ψυχρὸ πρακτικὸ ὡς τὸν αὐθεντικὸ παθητικὸ ὕμνο. Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, εἶναι οἱ ἰδιομορφίες τῶν μεθόδων πού μᾶς δίνουν τὴ δυνατότητα ν' ἀνυψώνουμε τὸ γεγονὸς ὡς τὴν παθητικὴ.

Ἀναμφισβήτητα, αὐτὸ, κατὰ πρῶτο λόγο, καθορίζεται ἀπὸ τὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη ἀπέναντι στὸ ὕλικὸ πού ἔχει νὰ πλάσει. Ὅμως ἢ σύνθεση, μὲ τὸ νόημα πού τῆς δίνουμε, εἶναι μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ πού προσδιορίζει τόσο τὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη ἀπέναντι στὸ ὕλικὸ πού ἔχει νὰ πλάσει ὀσο καὶ τὸ βαθμὸ τῆς ἐπενέργειας τοῦ ἔργου στὸ θεατῆ.

Γι' αὐτὸ δὲ θὰ ἐνδιαφεροῦμε καθόλου ὀ αὐτὸ τὸ ἄρθρο γιὰ τὴ «φύση» τῆς παθητικότητας στὸ ξνα ἢ στὸ ἄλλο φαινόμενο «καθαυτό», φύση πού πάντα εἶναι κοινωνικὰ σχετικὴ. Κι οὔτε θὰ σταθοῦμε στὴ φύση τῆς παθητικότητας μέσα στὴ στάση τοῦ καλλιτέχνη σὲ σχέση μὲ τὸ ξνα ἢ τὸ ἄλλο φαινόμενο, πού τὸ ἴδιο κι αὐτὴ εἶναι κοινωνικὰ ἐξαρτημένη. Αὐτὸ πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ξνα πολὺ περιορισμένο πρόβλημα: ὀ τρόπος πού

αὐτὴ ἢ «στάση» ἀπέναντι «στὴ φύση τῶν φαινομένων» πραγματοποιεῖται ἀπὸ τὴ σύνθεση, κάτω ἀπὸ τοὺς ὀρους μιᾶς παθητικῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

Ὅταν θέλουμε νὰ πετύχουμε ἀπὸ τὸ θεατῆ τὸν πὺδ μεγάλο βαθμὸ συγκινησιακῆς ἔξαρσης, ὀταν θέλουμε νὰ τὸν κάνουμε «νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του», πρέπει τὸ ἔργο νὰ τοῦ προτείνει ξνα «καμβά» πού δὲ θὰ ἔχει παρὰ νὰ τὸν ἀκολουθήσει γιὰ νὰ φιάσει στὴν ἐπιθυμητὴ κατὰσταση.

Τὸ πὺδ ἀπλὸ «πρωτότυπο» γιὰ νὰ πετύχουμε αὐτὴ τὴ μιμητικὴ ἀντίδραση θὰ εἶναι φυσικὰ ξνα νὰ πρόσωπο πού στὴν ὀθόνη θὰ δρᾶ σὲ κατὰσταση ἔκστασης, μ' ἄλλα λόγια ξνα πρόσωπο πού θὰ κατέχεται ἀπὸ πάθος, ξνα πρόσωπο πού μὲ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλην ἐννοια «θὰ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του».

Πὺδ περίπλοκες, ἀλλὰ καὶ πὺδ ἀποτελεσματικῆς, θὰ εἶναι οἱ περιπτώσεις πού ὀ θεμελιακὸς ὀρος τῆς παθητικότητας τοῦ ἔργου — ἢ ἐξακολουθητικὴ μετάβαση σὲ μιὰ καινούργια ποιότητα πού ἐνισχύει τὴν ἐπενέργεια — θὰ «ξεπερνᾶ τὰ ὀρια» τοῦ ἀνθρώπου γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ στὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ στὸν ἀνθρώπινο περίγυρο τοῦ προσώπου, δηλαδὴ οἱ περιπτώσεις ὅπου αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ περιβάλλον μᾶς παρουσιάζεται στὴν κατὰσταση αὐτοῦ πού θὰ μᾶς ἐπιτραπεί νὰ ὀνομάσουμε «συντονισμό». Τὸ κλασικὸ παράδειγμα, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι τοῦ «Βασιλιᾶ Λήρ», ὅπου ἢ φρενίτιδα τοῦ ἢρωα μεταμορφώνεται σὲ φρενίτιδα τῆς φύσης.

Ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ παράδειγμά μας, στὴ «σκάλα τῆς Όδησοῦ».

Πὼς παρουσιάζονται καὶ συναθροίζονται τὰ γεγονότα ὀ αὐτὴ τὴ σκηνή;

Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὴν ἔξαρση τῶν μαζῶν καὶ τῶν ἀτόμων πού ἀναπαριστᾶνται, θὰ μελετήσουμε τὴν ἀνάπτυξη τῆς παθητικότητας ὀ ξνα ἰδιαίτερο χαρακτήρα, πού ἀφορᾶ τὴν κατασκευὴ καὶ τὴ σύνθεση: στὴν καμπύλη τῆς κίνησης.

Στὴν ἀρχὴ ὕπάρχει ξνα ἀνακάτωμα (γκρὸ-πλὰν) ἀπὸ κορμιὰ πού τρέχουν μπροστὰ. Ὅστερα ξνα γενικὸ πλάνο ἀπὸ κορμιὰ πού πάντα τρέχουν ἀνάκατα. Ὅστερα αὐτὸ τὸ χάος μετασχηματίζεται σὲ ρυθμικὸ σφυροκόπημα ἀπὸ τῆς μπόττες τῶν στρατιωτῶν πού κατεβαίνουν τὴ σκάλα.

Ἡ κίνηση ἐπαταχύνεται. Ὁ ρυθμὸς γρηγορεῖ.

Στὸ κορύφωμα ἢ κατερχόμενη κίνηση ἀναστρέφεται ξαφνικὰ ὀ ἀνερχόμενη κίνηση: τὸ τρέξιμο τοῦ πλήθους (πρὸς τὰ κάτω) ἐκβάλλει στὴν ἀργή, ἐπιβλητικὴ πορεία τῆς μάνας, ὀλομόναχης, πού σηκώνει τὸ σκοτωμένο παιδί τῆς (πρὸς τὰ πάνω).

Τὸ πλῆθος. Τὸ κύλισμα ἐνὸς χεῖμαρρου λάβας. Πρὸς τὰ κάτω.

Καὶ ξαφνικὰ:

Μιὰ μορφὴ ὀλομόναχη. Ἐπιβλητικὴ βραδύτητα. Πρὸς τὰ πάνω. Αὐτὸ δὲ διαρκεῖ παρὰ ξνα δευ-



Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν



«Τὸ θωρηκτὸ Ποτέμκιν»



# Ένας έλαττωματικός λόγος

του Ζάν - Πιέρ Ούντάρ

Το παρακάτω κείμενο(1) αποτελεί σημαντική θεωρητική προσφορά σε μια ύλιστική και διαλεκτική αντιμετώπιση του κολλυγουντιανού και του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, δίχως την οποία κινδυνεύουμε να υποστούμε τις συνέπειες του εμπειρισμού, του ιδεαλισμού και του εκλεκτικισμού, τόσο στο επίπεδο της πρακτικής (παραγωγή των φιλμ) όσο και στο επίπεδο της κριτικής. Τέτοια κείμενα είναι απαραίτητα για την οικοδόμηση μιας θεωρίας του ύλιστικού κινηματογράφου, δηλαδή του κινηματογράφου εκείνου που αποδιαρθρώνει την άσπικη ιδεολογία σ' ένα διπλό μέτωπο: του σημαίνοντος (δημιουργία ενός ταξικού κινηματογράφου) και του σημαίνοντος (συστηματική αποδόμηση των «μορφικών» βάσεων του κλασικού κινηματογράφου, δηλαδή του άσπικου αναπαραστατικού συστήματος). Ο Ούντάρ επισημαίνει βέβαια όρισμένα μόνον στοιχεία του κολλυγουντιανού σκηνογραφικού μοντέλου (και του αντίστοιχου Ευρωπαϊκού), γεγονός που κάνει δύσκολη την ανάγνωση του κειμένου του (λόγω της συνεχούς του έπιμονής στην ανάλυση και / ή διάλυση) και μάλιστα δυσκολότερη για τον Έλληνα αναγνώστη, λόγω της μη—χρησιμοποιημένης ακόμη ορολογίας του. Πρέπει λοιπόν να δοθεί μια ιδιαίτερη προσοχή στη διαρκή χρήση όρων, όπως το «παραπέμπον», ο «έπι-καθορισμός», το «συμβολικό» κλπ. που καθορίζουν και τα γνωσιολογικά πλαίσια της διερεύνησής του, την προσπάθειά του να δείξει μέχρι το βάθος της την διεϊόδυση της ιδεολογίας μέσα σε μια καλλιτεχνική πρακτική, ή οποία την καθορίζει σε τελευταία ανάλυση σαν πολιτική ή.

Απ' την άλλη μεριά οί μεγάλες «δυσανάγνωστες» προτάσεις κι ο περιφραστικός τρόπος έκφρασης του Ούντάρ δεν όφείλονται σε μια έκζητημένη θεωρητικιστική πρόθεση: το αντίθετο, προσπαθούν ν' άρνηθούν στο ίδιο του το πεδίο τον κλασικό κριτικό λόγο, και την μεταφυσική του χί-

μαιρα (έπαφή με το έργο, αναζήτηση του υπέρτατου σημαίνοντος του κλπ.). Δεν είναι δυνατόν να γκρεμίσουμε την μεταφυσική αντίληψη της Τέχνης με μέσα μεταφυσικά: τα αποδιαρθρωτικά κινήματα δρουν από ένα κώρο έξωτερο προς τον κλασικό λόγο.

Τέλος ένα μέρος της δυσκολίας του κειμένου όφείλεται στην μερική άδυναμία της έλληνικής γλώσσας να μεταφέρει από ένα άλλο πεδίο έννοιες μη σφυρηλατημένες ακόμη σε μας: για την βαθύτερη κατανόησή τους ο Σ.Κ. θα δημοσιεύσει μια σειρά από κείμενα του ίδιου αλλά και άλλων θεωρητικών, απαραίτητα για την συστηματική οικοδόμηση μιας θεωρίας του φιλμ (άρθρα όπως ή «Ραφή», ή «Έντύπωση του πραγματικού», «Σημειώσεις για μια θεωρία της αναπαράστασης», το «Χρώμα» (του ίδιου), «Τεχνική και ιδεολογία» του Ζάν - Λουί Κομμολί κ.ά.

Προσοχή πρέπει να δοθεί επίσης στην άρνηση του Ούντάρ να ακολουθήσει μια στρουκτουραλιστική (γλωσσολογική ή άλλη) ανάλυση: τ ο ν ά ά ν α ζ η τ ά κανείς τις δ ο μ έ ς δ έ ν σ η μ α ί ν ε ι ό τ ι ε ί ν α ι κ α ι σ τ ρ ο υ κ τ ο υ ρ α λ ι σ τ ή ς. Μεγάλη απόσταση χωρίζει την δομική ανάλυση (analyse structurale) του Ούντάρ από την ιδεολογία του στρουκτουραλιστικού λόγου (discours structuraliste) των νεοθετικιστών. Μια τέτοια σύγχυση θα παραγνώριζε την ύλιστική αντιστρουκτουραλιστική μεθοδολογία του Ούντάρ, ή οποία με το να χρησιμοποιεί λόγοι χάρη τους όρους σημαίνον, σημαίνονμενο, παραπέμπον δεν σημαίνει ότι είναι σημειολογική, στρουκτουραλιστική, γλωσσολογική κλπ. όπως θάθελε κανείς να πιστέψει άστοχα, χωρίς νάχει έρευνήσει την διαλεκτική του συγγραφέα: οί πιο πάνω όροι δεν αποτελούν βέβαια προνόμιο των στρουκτουραλιστών και ή χρήση τους επιβάλλεται συνοδευόμενη από μια αυστηρή κριτική τους.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

(1). Το άρθρο αυτό αναδημοσιεύουμε από το Νο 232 των Καγιέ ντυ Σινεμά, έκφραζοντας για μια ακόμα φορά τις ευχαριστίες μας προς τη σύνταξη του περιοδικού για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσής του.

(2). Έγγραφή: όρος που στην ύλιστική θεωρία του κειμένου και της γραφής όρίζει τη διαδικασία, τη μέθοδο και τα αποτελέσματα της τοποθέτησης του α ή β φιλμικού στοιχείου (θέματα, καταστάσεις, τύποι, νεκρό, ήχος, χρώμα, προοπτική κλπ.) μέσα στο σύνολο της φιλμικής δομής και σε σχέση με τα άλλα στοιχεία.

Μια σκηνογραφική έγγραφη, λοιπόν, σύμφωνα μ' αυτά, μπορεί να άφορα π.χ. την παρουσία μέσα στο φιλμ ενός σκηνογραφικού στοιχείου, όπως είναι ή κίνηση των προσώπων μέσα στο κάδρο, το βάθος πεδίου και τον τρόπο με τον όποιο χρησιμοποιείται, τη σχέση των σκηνικών όγκων μεταξύ τους, ή ακόμη και την άπουσία αυτών των στοιχείων ή την έλαττωματική τοποθέτησή τους.

(3). Ο θεατής αυτός είναι εκείνος που, καταπιεζόμενος από την κοινωνία μέσα στην όποία ζει, την άρνεϊται i δ ε ο λ ο γ υ κ ά . κατασκευάζοντας δηλαδή φαντασιώσεις άρνησης, κι όχι π ο λ ι τ ι κ ά , πραγματικά, ενεργώντας για ν' αλλάξει τη μορφή αυτής της κοινωνίας. Καταπιέζεται, δεν γνωρίζει τα αίτια αυτής της καταπίεσής του, δυσφορεί για τα αποτελέσματά της, κι ή ρήξη του με το περιβάλλον του μονάχα φαντασματική μπορεί να είναι. Τα φιλμ που αναλύει έδω ο Ούντάρ αναπτύσσουν ένα τέτοιο ιδεολογικό, φαντασματικό λόγο ό όποιος ανακαλεί το θεατή πάνω στην όθονη όχι σαν ταξικό υποκείμενο, αλλά σαν υποκείμενο του θεάματος, της ιδεολογίας, όποτε οί φαντασιώσεις ρήξης (με την κοινωνία) του θεατή ταυτίζονται με τις φαντασιώσεις του φιλμ.

(4). Έπικαθορισμός: όρος του διαλεκτικού και του ιστορικού ύλισμού (δανεισμένος από την ψυχανάλυση) ό όποιος, με πολύ απλά λόγια, δηλώνει την επένεργεια των υπερδομών πάνω στη βάση (π.χ., ό οικονομικός παράγοντας καθορίζει μεν τα διάφορα κοινωνικά φαινόμενα και τις μορφές και διαστάσεις της υπερδομής άλλ' επίσης κάθε μιά άπ' αυτές τις υπερδομές επενεργεί κι αυτή με τη σειρά της πάνω στα κοινωνικά φαινόμενα και τις άλλες μορφές της υπερδομής επ-καθορίζοντάς τες). Με τα λόγια του Ένγκελς: «Η οικονομική κατάσταση είναι ή βάση αλλά και τα διάφορα στοιχεία της υπερδομής —οί πολιτικές μορφές του ταξικού άγώνα και τ' αποτελέσματά τους— οί θεσμοί που καθιερώνονται άπό τη νικήτρια τάξη όταν ή μάχη κερδηθεί, οί μορφές του δικαίου κι άκόλουθα οί άντανακλάσεις όλων αυτών των πραγματικών άγώνων στον έγκέφαλο εκείνων που συμμετέχουν, οί πολιτικές, οί νομικές και φιλοσοφικές άντιλήψεις και ή μετέπειτα εξέλιξή τους σε δογματικά συστήματα, επενεργούν επίσης πάνω στους ιστορικούς άγώνες και σε μερικές περιπτώσεις καθορίζουν με τον πιο άποφασιστικό τρόπο τη μορφή τους...» Ο έπικαθορισμός άποτελεί βασικό στοιχείο στη μαρξιστική θεωρία της αντίφασης, αντίθετα άπό ό,τι συμβαίνει στη χεγκελιανή αντίφαση, όπως αναλύει ό Λουί Άλτουσσερ στο δοκίμιο του «Αντίφαση κι έπικαθορισμός».

Χάρη στην ιστορική και κριτική άπόσταση που έχουμε σήμερα άπέναντι στον «κλασικό» κινηματογράφο, και χάρη στη δυνατότητα που μας έχει δοθεί να συγκροτήσουμε ένα θεωρητικό μοντέλο της γραφής του (πιο πριν από τις αναλύσεις που θα μας επιτρέψουν να προσδιορίσουμε κατόπιν άκριβέστερα τους πολλαπλούς καθορισμούς του και την αλληλεπίδρασή τους, τις παραλλαγές και τους μετασχηματισμούς του, που θα μας επιτρέψουν δηλ. να γράψουμε την ιστορία του) άρχίζει επίσης να γίνεται δυνατή και ή επεξεργασία ενός κριτικού όργάνου που να επιτρέπει την ανάλυση ενός όλοένα και πιο συγκροτημένου συνόλου σύγχρονων φιλμ —μέσα στο όποιο άκόμα και μια πολύ έμπειρική προσέγγιση θα έπισημάνει έναν αριθμό θεματικών και στυλιστικών σταθερών. Το πρόβλημα που θα μας άπασχολήσει έδω κατά κύριο λόγο είναι το πρόβλημα της σκηνογραφικής έγγραφης (2) του «κλασικού» (κολλυγουντιανού) και του σύγχρονου (εύρωπαϊκού) κινηματογράφου.

Θά ξεκινήσουμε λοιπόν από μερικά στοιχεία ενός προς κατασκευήν μοντέλου γραφής του κλασικού κινηματογράφου για να επιχειρήσουμε, άφου θα έχουμε έπισημάνει αυτές τις σταθερές σε μερικά σύγχρονα φιλμ (σ' αυτά που έχουν κοινό άξονα μυθοπλασίας αποτελούμενο από ένα πρόσωπο — ένα παιδί γενικά), να εξακριβώσουμε τους καθορισμούς αυτών των φιλμ, να τους συγκροτήσουμε σε σύστημα, και να συλλογιστούμε το άδιέξοδο αυτού του συστήματος.

Αυτά τα φιλμ, με το να ανταποκρίνονται στην άπαίτηση του θεατή που βρίσκεται σε θέση ιδεολογικής (3) (όχι πολιτικής) ρήξης με τους θεσμούς, τις πρακτικές και την άσπικη ήθική, να βλέπει τον έαυτό του έπιβεβαιωμένο μέσα σ' αυτήν τη θέση ρήξης, έχουν συλληφθεί με τέτοιο τρόπο ώστε ό θεατής αυτός να δέχεται τον λόγο τους σαν την έντύπωση των δικών του φαντασιώσεων ρήξης (3). Γι' αυτόν το λόγο όλα τους βάζουν σ' ενεργεια μια συλλογιστική στρατηγική που συνίσταται στο να παρακινεί τον θεατή να θέτει ό ίδιος με ιδεολογικούς όρους όσα τα ίδια τα φιλμ δεν έγγράφουν με όρους κοινωνικών και πολιτικών, ακόμη κι όταν ή μυθοπλασία τους παραπέμπει πολύ ξεκάθαρα σε πραγματικές κι έπίκαιρες κοινωνικές πρακτικές: βάζουν δηλ. σ' ενεργεια αυτήν τη θέση ρήξης, που δουλειά της μυθοπλασίας τους είναι να παράγει σαν το άποτέλεσμα ενός βίαιου και αναλλοίωτου άνταγωνισμού άνάμεσα σ' ένα πρόσωπο και τα υπόλοιπα πρόσωπα της ταινίας, αλλά από την όποία κάθε διαλεκτική έγγραφη με όρους έπικαθορισμού (4) μένει σε άναστολή. (5).

## Ο «κλασικός» κολλυγουντιανός κινηματογράφος

Άνάμεσα στις θεματικές και γραφικές (της γραφής) σταθερές που μπορούν να έπισημανθούν στα κολλυγουντιανά φιλμ, ως σημειώσουμε στρατηγικά αυτές έδω:

α) όλα τα πρόσωπα μπορούν να καταλαμβάνουν την ίδια θέση μέσα στο πλάνο (να έχουν, δηλ. δικαίωμα ύψους παρουσίας), να μοιράζονται το ίδιο πλάνο (να είναι παρόντα συλλογικά), ν' ανταποκρίνονται το ένα σ' άλλο από το ένα πλάνο στο άλλο (να βλέπουν και να καταλαβαίνουν τα μεν τα δε με τον ίδιο τρόπο, να συγκροτούν πλασματικά μια όφθαλμι-



ή όποία, σβήνοντας μ' αυτόν τόν τρόπο τήν διαδικασία παραγωγής της, έκμηδενίζει ταυτόχρονα και τις έντυπώσεις του μανικεΐσμου πού χρησιμοποιεί.

## Ο μοντέρνος εύρωπαϊκός κινηματογράφος

Μετά από τήν άναφορά σ' αυτά τά λίγα στοιχεία και λαμβάνοντας ύπ' όψη τούς συσχετισμούς πού κάναμε —για μιá άκόμα φορά σέ πολύ ψηλό επίπεδο γενικότητας— είναι εύκολο νά φέρουμε στήν έπιφάνεια πολλές άπ' τις σταθερές πού βρίσκονται σ' έναν άρκετά μεγάλο εύρωπαϊκών φίλμ, φίλμ πού συχνά έχουν παραχθεί σέ αντίδραση πρós όρισμένους στυλιστικούς κανόνες του Χάλλυγουντ και μερικά άπό τά ιδεολογικά τους άποτελέσματα. Αύτά λοιπόν τά φίλμ (π.χ. τά φίλμ του Μπρεσσόν, τó «Γυμνή παιδική ηλικία», τó «Κές», τó «Αγγίμι», «Τó φύσημα στήν καρδιά», «Ο μεσάζων», για νά περιοριστοΰμε μόνο σ' εκείνα πού άποτελέσαν έδώ άντικείμενο μελέτης) έχουν κοινό τόν άξονα μυθοπλασίας πού ως έπί τó πλείστον είναι ένα παιδί στις σχέσεις του με μιá παρέλαση προσώπων, σχέσεις βίαιης άσυνενοησίας. Τó πρόσωπο αυτό δέν άντιμάχεται τούς άλλους με ίσα όπλα· μās δίδεται πάντοτε σάν σαφώς «ύπο-ανάπτυκτο» ως πρós εκείνους (οικονομικά, σεξουαλικά, διανοητικά), αλλά συμβαίνει νά ύπερτερεί άπ' αυτούς σ' ένα άλλο πεδίο διαφορετικό άπό τó δικό τους, κι έχει πάντοτε τή φυγή (σταθερό τέχνασμα τής μυθοπλασίας) σάν μέσο νά τούς ξεφύγει.

Άς σημειώσουμε έξαρχής, σχετικά με τά προηγούμενα, όπι:

1) ή άδυναμία έπικοινωνίας, ή άδυναμία ένταξης σ' όποι-αδήποτε κοινότητα, άποτελεί συχνά μιá άπ' τις ιδεολογικές προφάσεις αυτών τών φίλμ, και ή γραφή τους, πού άκόμη ύπακούει στους κλασικούς κανόνες, έγγράφει με πολλούς τρόπους τήν άσυνενοησία σάν τó κύριο σημαινόμενό της, είτε πρόκειται (: ή περίπτωση του Μπρεσσόν) για μιá άμοιβαία μη-άναγνώριση του πόθου, είτε για μιá γλωσσική άσυνενοησία (: Τρυφώ), είτε για ένα διαφορετικό ύφος κοινωνικής συμπεριφοράς, καθορισμένο άπό τó γεγονός ότι τά πρόσωπα άνήκουν σέ διαφορετικές κοινωνικές τάξεις (: Λόουζυ), κλπ.

2) αύτή ή έλλειψη έπικοινωνίας, πού άπ' τήν άρχή έχει τεθεί ιδεολογικά, γεννά μιá μυθοπλαστική έγγραφή με μορφή ταλαντώσεων πού έγγράφει άκριβώς τή σχέση του παιδιού με τ' άλλα πρόσωπα σάν άδύνατη, με τó νά μη συναντιώνται ποτέ οί πρωταγωνιστές πάνω στό ίδιο έδαφος, κι ή σχέση τους συχνά νά μην έχει ούτε καθορισμένο τίμημα μέσα στή μυθοπλασία, ούτε άντικείμενό πού ν' άναγνωρίζεται και άπό τούς μέν και άπό τούς δέ. Έτσι μπορούμε νά πούμε ότι, σέ σχέση με τó κολλυγουντιανό κινηματογράφο, αυτές οί μυθοπλασίες συγκροτούνται άπό σχέσεις τέτοιες ώστε, τόσο οί ρόλοι τών διαφόρων ήθοποιών, όσο και τά άντικείμενα πού ρυθμίζουν τις γλωσσικές, οικονομικές και έρωτικές σχέσεις τους νά υποβάλλονται σέ συνεχείς άποσχίσεις και διαστροφές τής παραπεμπτικής (10) τους κατάστασης και λειτουργίας (π.χ. ό ρόλος του Τρυφώ στό «Αγγίμι», τó κρῆμα στά φίλμ του Μπρεσσόν, κλπ.).

3) δέν ύπάρχει πρόσδος στις σχέσεις, αλλά έπαναληπτική διαδοχή ίσοδυνάμων σκηνών όπου τó παιδί ποτέ δέν έντάσσεται (άντίθετα ή κολλυγουντιανή μυθοπλασία λύνει τούς άν-

τέτοιον τρόπο ώστε νά μη δημιουργείται άπ' αυτό αλλά νά τó δημιουργεί. Τότε τó ύποκείμενο είναι σάν νά άπουσιάζει· παθαίνει μιá πραγματική έκλειψη: στόν χώρο αύτῆς τής άπουσίας (του ψυχολογικού καρτεσιανού «CO-GITO», του «έγώ») πέφτει τó μικρό α, μιλάει άπ' αύτή τή θέση για τó ύποκείμενο, τήν αίτία του πόθου του, και τó διατηρεί άνάμεσα στήν άλήθεια και τή γνώση. Βλ. Ζάκ Λακάν: «ECRITS» I.

Στό κείμενο του Ούντντ οι άντίπαλοι έμφανίζονται σάν άντικείμενα α, δηλ. σάν αίτίες τ ο υ π ό θ ο υ τ ο υ ύ π ο κ ε ι μ έ ν ο υ (του ήρωα του φίλμ), σάν χώροι οί όποιοι έκπέμπουν γλωσσικά σημεία πού κινούν άποφασιστικά τó ύποκείμενο και ταυτόχρονα άγνοοΰνται άπ' αυτό, έφ' όσον αυτό νομίζει ότι ή αίτία τής δράσης του βρίσκεται «μέσα του», στό «έγώ» του, κι όχι έξω άπ' αυτό, στους άντιπάλους του.

(10) Παραπέμπον = εκείνο στό όποιο αναφέρεται (παραπέμπει) μιá λέξη.

Τó Παραπέμπον (REFERENT) είναι ένας όρος ό όποιος δηλώνει εκείνο τó έξωτερικό στοιχείο στό όποιο αναφέρεται ένα στοιχείο ένός κείμενου, ένός πίνακα, ένός μυθιστορηματος, ώστε νά έγκαθιδρύεται μιá άντιστοιχία ανάμεσά τους, ή όποια και θ' άποτελέσει τó υπόβαθρο τής κατανόησης του έργου τέχνης άπ' τόν θεατή. Μ' άλλα λόγια: όταν κοιτάζουμε ένα πίνακα ό όποιος άπεικονίζει ένα δέντρο θά προσπαθήσουμε νά κατανοήσουμε τόν πίνακα μόνον όταν έγκαθιδρύσουμε μιá λογική άντιστοιχία ανάμεσα σ' αυτό πού ό πίνακας άναπαριστάνει (τήν εικόνα ένός δέντρου) και σ' αυτό στό όποιο ή εικόνα μās παραπέμπει: στό πραγματικό δέντρο πού βρίσκεται έξω άπ' τόν πίνακα, σάν πρωτότυπό του και δίχως τήν ύπαρξη του όποιου ή κατανόηση του πίνακα θά γινόταν άδύνατη, ή δυνατή σ' ένα άλλο επίπεδο. Τó τελευταίο θά συμβεί όταν π.χ. ό πίνακας άπεικονίζει ένα πρόσωπο ή άντικείμενο άνύπαρκτο στόν πραγματικό κόσμο, αλλά ύπαρκτό στό επίπεδο π.χ. του φανταστικού: ένα άγγελο. Στήν πρώτη περίπτωση λέμε ότι τ ó π α ρ α π έ μ π ο ν τ ο υ π ί ν α κ α ε ί ν α ι π ρ α γ μ α τ ι κ ό και σ τ ή δ ε υ τ e ρ η φ α ν τ α σ τ ι κ ό. Άλλο παράδειγμα: στό μυθιστόρημα του Τολστόϊ «Πόλεμος και Ειρήνη» τά παραπέμποντα θέβαια είναι πολλά (ή ζωή τής Ρωσίας του 19ου αιώνα, οί έρωτες κι οί γάμοι τών άριστοκρατών, ή κατάσταση του λαού κλπ.) αλλά τó μείζον παραπέμπον είναι ή Ιστορία, αύτή στήν όποία όλα τά στοιχεία αναφέρονται σάν ένα πραγματικό γεγονός.

Τó παραπέμπον είναι μιá ιδεολογική έννοια, έφ' όσον άποτελεί κατά κάποιο τρόπο τó στοιχείο πού κ ρ ύ θ ε ι τ ó σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο, έμφανίζοντας τó έργο τέχνης σάν τó ίδιο τó πραγματικό κι όχι σάν ένα διάστημα όπου πα ρ ά ν ε τ α ι ν ό μ α : δηλαδή άποκρύβει τó γεγονός ότι τó δέντρο, ό άγγελος, ή περιγραφή τής Ιστορίας δέν βρίσκονται εκεί για νά καθρεφτίσουν μιá έξωτερική πρós τó κείμενο κατάσταση, αλλά για νά παράγουν σημασίες σχετιζόμενες με τ' άλλα στοιχεία του κείμενου. Είναι έτσι μιá έννοια ιδεολογική πού στη σύγχρονη τέχνη άποτελεί ένα άπ' τά άντικείμενα τά όποια αύτή άποσκοπεί ν' άποδιάρθρώσει.

ταγωνισμούς, έκμηδενίζει τις διαφορές, όργανώνει τις καταστάσεις κλπ.).

Χωρίς άμφιβολία οί καθορισμοί αυτών τών φίλμ, καθορισμοί γενικά τραυματικοί και πού έχουν όλοφάνερα παραχθεί με σκοπό νά παράγουν τέτοια άποτελέσματα τραυματισμού, όφείλουν τή ραχητική τους κατάσταση στό ότι έγγράφεται ή σχέση του παιδιού με τούς άλλους σάν άδύνατη· και θάπρεπε νά έδραιώσουμε τó συσχετισμό ανάμεσα στήν έγγραφή αύτῆς τής σχέσης σάν άδύνατης και στό άποτελεσμα του τραυματισμού πού άπορεί άπ' αύτήν, για νά καταλάβουμε με ποιόν τρόπο εκείνο πού προκαλεί τή μιá καθορίζει έξίσου και τó άλλο.

Αυτό πού τραυματίζει τόν θεατή δέν βρίσκεται στό βίαιο ή σκανδαλιστικό περιεχόμενο τών παραπεμπτικών καταστάσεων (situations référentielles), πού άνακαλεί ή μυθοπλασία, όσο στό γεγονός ότι ή έγγραφή τους του άπαγορεύει νά τις πάρει στά σοβαρά όσο διαρκεί ή άνάγνωση του φίλμ και νά τις συναρθρώσει με τά συστήματα άμυνας, άπαγορευμένων, και ήθικών ή πολιτικών διεκδικήσεων, πού θά του επέτρεπαν είτε ν' άναπτύξει παραγωγικά τήν αντίφασή τους, είτε νά τήν άπωθήσει.

Τó τραυματικό άποτελεσμα προέρχεται άκριβώς άπό τήν έλαττωματική έγγραφή (2) αυτών τών καταστάσεων, είτε μέσα σ' ένα λόγο πού θ' άπωθοΰσε ιδεολογικά τήν αντίφαση (ή τις αντιφάσεις), τήν όποία θέτει σάν νά βρίσκεται σέ δράση μέσα στό πραγματικό (τó ίδιο πράγμα πού έκανε και ό κολλυγουντιανός κινηματογράφος χρησιμοποιώντας τήν παρεμβολή του πραγματικού θεσμού για ν' άποροφήσει αυτές τις αντιφάσεις: τήν οίκογένεια, τó στρατό, τόπους δηλ. τούς όποιους λυμαινόνται τά άποτελέσματα —έγγεγραμμένα με τρόπο πού ν' άπωθοΰνται— του κοινωνικού πλαισίου στό όποιο αναφέρονται, τής έλεύθερης έπιχείρησης, έχοντας άποροφηθεί μέσα στή ροή του φίλμ), είτε μέσα σ' ένα λόγο πού θά έκμεταλλεύταν πολιτικά αυτές τις καταστάσεις αναλύοντας τις αντιφάσεις πού τις καθορίζουν μέσα στό πραγματικό, τις αντιφάσεις δηλ. πού δρουν στό πεδίο τών θεσμών και τών κοινωνικών δραστηριοτήτων στις όποιες παραπέμπουν αυτές οί καταστάσεις.

## Τó μπρεσσονικό μοντέλο

Ο Μπρεσσόν είναι χωρίς άμφιβολία ό κινηματογραφιστής πού σ' όλα του τά φίλμ έπιχείρησε, με τήν μεγαλύτερη αυστηρότητα και με τις περισσότερο όμολογημένες ιδεολογικές θέσεις, τήν έγγραφή αύτῆς τής άδύνατης σχέσης· επίσης είναι ένας άπό τούς πρώτους μεταπολεμικούς κινηματογραφιστές πού όρισε τήν πρακτική του σέ σχέση ρήξης με τόν κολλυγουντιανό κινηματογράφο.

Στά φίλμ του ένα μοναχικό πρόσωπο άρνείται είτε τήν έπικοινωνία, είτε τήν οικονομική σχέση, είτε τή σεξουαλική σχέση, μιá άρνηση κατηγορηματική νά γίνει, έκ μέρους τών άλλων προσώπων, τó άντικείμενο ένός προσδιορισμού κοινωνικής τάξης, ή νά άπογυμνωθεί σέ άντικείμενο πόθου. Κάθε φορά ή άναζήτηση τής αγάπης, ή του μυστικοπαθούς πόθου για κάποιο άλλο πράγμα, έτσι όπως έκφράζονται άπό τó πρόσωπο αυτό, άποτελούν τήν αίτία τής άρνησής του και τής ά-





γάτης), αντίθεση που έχει εγγραφεί με τέτοιο τρόπο ώστε η ένεργοποίηση των έντυπώσεων που παράγει και οι οποίες αποτελούν το ιδεολογικό μήνυμα του φιλμ, να έπιτυγχάνονται πάντοτε:

1) με το να ύπνοοούνται οι πραγματικές αναφορές του ένδου από τους όρους (στα φιλμ του Μπρεσσόν δεν γίνεται καμιά αναφορά στους χριστιανικούς θεσμούς και πρακτικές), στις οποίες έχουν υποκατασταθεί, με την έγγραφη τους μέσων μυθοπλασιακών κλισε και καταστάσεων καθώς και ιδιότυπων κωδίκων (σκηνογραφικών, λόγου χάρη), έντυπώσεις που παράγονται από συμπαραδηλώσεις, και οι οποίες επιτρέπουν στον θεατή να κατονομάσει αυτό που δεν περιγράφεται, που δεν καταδηλώνεται μέσα στη μυθοπλασία: σκηνογραφικές έντυπώσεις, φυσικό κάδρο, «ζανσενιστικά έσωτερικά», άραιοι θόρυβοι, τύπος των ήθοποιών κλπ.

2) με το να έγγράφεται ο άλλος όρος με τέτοιο τρόπο ώστε η αναστολή του (ή αποφυγή της ένεργοποίησης της έρωτικής σχέσης στον Μπρεσσόν) να προκαλεί μιá έντύπωση αντίφασης ανάμεσα στην ανάκληση των καταστάσεων στις οποίες παραπέμπουν αυτές οι έν αναστολή σχέσεις (παραπεμπόμενες καταστάσεις που μπορεί να είναι προσωπικές ή και να είναι έποχιακά κλισε: ή λατρεία του νυμφιδίου στον Μπρεσσόν, στον Ρομέρ κλπ.) και σ' εκείνο που, την ίδια στιγμή της αναστολής της σχέσης, ένεργοποιείται σαν αποτέλεσμα συμπαραδήλωσης της σκηνής χάρη στο ίδιο το γεγονός της αναστολής των σχέσεων που έχουν έγγραφει σ' αυτήν, χάρη στην αποκόλληση που δημιουργεί αυτή η αναστολή ανάμεσα στην άναγνώριση των πραγματικών παραπομπών της κατάστασης και στην έπίκληση ιδεολογικών παραπομπών ίκανών να «σώσουν» αυτήν την κατάσταση, να την έξιδανικεύσουν, να ίκανοποιήσουν φανταστικά τις πραγματικές άποστερήσεις που άνακαλεί, ν' άπαγορεύσουν κάθε άμεσο ύπαινιγμό στις φαντασιώσεις ή στις πραγματικές πρακτικές που είναι αίτια της έγγραφης του.

Η συμπαραδήλωση έρχεται λοιπόν σ' αυτό το σημείο να έξαφανίσει δήτην τυχαία τις πραγματικές αναφορές αυτών των καταστάσεων (είτε πρόκειται για φαντασιώσεις είτε για πραγματικές πρακτικές): ούτε ο Μπρεσσόν ούτε ο Τρυφών δεν θ' άναπτύξουν ποτέ κανένα πραγματικό λόγο πάνω στις σχέσεις τους με τους ήθοποιούς τους, ούτε πάνω στις έξωτερικές προς το φιλμ καταστάσεις, στις οποίες θα μπορούσαν ν' άναφερθούν αν ήθελαν να κάνουν λόγο γι' αυτές.

Πρό πάντος όμως, χάρη στις έντυπώσεις που παράγει η προνομιακή θέση του κύριου προσώπου (με τη θέση που κατέχει μέσα στη σκηνογραφία, με την ιδεολογική υπερίμηση του πραγματικού του παραπέμποντος: τα παιδιά, οι νεαρές κοπέλλες κλπ.), αυτές οι έντυπώσεις που παράγει ή συμπαραδήλωση προκαλούν μιá άληθινή διαστρέβλωση ανάμεσα στην περίσσεια που έγγράφει αυτή η προνομιακή θέση μέσα στην οίκονομία της μυθοπλασίας που έχει για συνδετικό κρίκο αυτό το πρόσωπο, και στην έλαττωματική έγγραφη των σχέσεών του με τ' άλλα πρόσωπα της ταινίας.

Με τον όρο έλαττωματικός πρέπει να έννοοουμε:

— μιá φτώχεια μεγαλύτερη απ' ότι των άλλων γύρω του («Κέες», «Μουσέτ»), μιá κατάσταση παρθενικότητας που έρχεται σ' αντίθεση με τη βιαότητα των καταστάσεων ή με την ήλικία των έρωτικών παρτεναίρ (οί νεαρές κοπέλλες του Μπρεσσόν), μιá ψυχολογική και διανοητική άνωριμότητα (το «Άγρημι»), τα γελοία ρούχα και την άδεξιότητα που κατα-

δηλώνονται σαν στυλ μιás κοινωνικής τάξης («Ο μεσάζων»), κλπ.

Και με τον όρο περίσσεια:

— περισσότερη γνώση, ή μάλλον μιá γνώση διαφορετική από κείνη των άλλων («Κέες»), περισσότερη ταχύτητα («Το άγρημι»), περισσότερη εύαισθησία («Μουσέτ»), κλπ.

Έάν η συμπαραδήλωση βοηθά να ξεγλυστρουν οι πραγματικές παραπομπές των καταστάσεων της μυθοπλασίας, έάν άπαγορεύει στον θεατή να παραπεμφθεί σ' αυτές, άκόμη κι όταν το ύλικό των παραπομπών που κάνει το φιλμ φαίνεται να συνίσταται σε κοινωνικές, σεξουαλικές, πραγματικές καταστάσεις (που στο «Κέες» είναι σύγχρονες, και στο «Μεσάζων» ιστορικές και άναπαραστημένες με φροντίδα), το κύριο της άποτελεσμα είναι σχεδόν πάντοτε μιá ιδεολογική πρόταση με μορφή αντίθεσης, ή όποια δεν άφήνει το προνομιακό πρόσωπο της μυθοπλασίας ν' άναχθεί στους καθορισμούς που του προσδίδει ή μυθοπλασία, που δεν το άφήνει, δηλαδή, ρητά ν' άναχθεί σ' αυτό που παραμένει ιδεολογικά προσδιορισμένο σαν καταστάσεις της μυθοπλασίας άμεσα άναφερόμενες σε κοινωνικές, σεξουαλικές πραγματικές καταστάσεις. Μ' άλλα λόγια, σ' αυτά τα φιλμ, ή πραγματική παραπομπή των μυθοπλασιακών καταστάσεων έχει πολιτικά ξεγλυστρήσει (χάρη στο ότι δεν έγγράφονται οι καθορισμοί τους μες στην πραγματικότητα) και «αίσθητικά» διατηρηθεί, με τις έντυπώσεις διαφάνειας και μεταβατικότητας (12) που παράγει ο φιλικός λόγος, όπως και στον κολλυγουντιανό κινηματογράφο. Άλλα δεν έχει διατηρηθεί για την ίδια ιδεολογική χρήση, ούτε έξαρχής μέσα στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο με τον κολλυγουντιανό κινηματογράφο: από τη μιá ιστορική έποχή και από την μιá κοινωνία στην άλλη, ή εικόνα πέρασε από την τάξη του πραγματικού στην τάξη του δήτην—πραγματικού (ψευτο—δήτην). Κι όλος ο ιδεολογικός λόγος αυτών των φιλμ έκμεταλλεύεται με όμοιο τρόπο αυτόν το μετασχηματισμό που δεν έγγράφουν.

## Το πραγματικό και το δήτην

Άν οι παραπομπές της κολλυγουντιανής μυθοπλασίας είναι άρχικά οι κοινωνικοί θεσμοί, οι όμαλές πρακτικές, και οι ιδεολογικοί λόγοι που άναπτύσσονται πάνω σ' αυτούς μες στα πλαίσια μιás κοινωνίας όπου ή πάλη που γενιέται από τις σχέσεις παραγωγής δεν είχε άκόμη ούτε νοηθεί ούτε πολιτικά προσανατολιστεί με όρους ταξικής πάλης, οι παραπομπές του μοντέρνου εύρωπαϊκού κινηματογράφου είναι ως επί το πλείστον διάφοροι περιθωριακοί θεσμοί, διάφορες «παρεκκλίσεις» πρακτικές, και οι ιδεολογικο - νευρωτικές φαντασιώσεις που τρέφουν μ' αυτές οι παραγωγοί τους και που δουλεύουν μέσα σε κοινωνίες όπου αυτή ή πάλη έχει προσανατολιστεί με όρους ταξικής πάλης.

Χωρίς άμφιβολία είναι άκόμη πολύ νωρίς να φιλοδοξήσουμε να προχωρήσουμε πολύ βαθειά σ' αυτήν την θεωρητική κατεύθυνση, μπορούμε όμως να θέσουμε κίβλας μιá σχέση αιτιότητας ανάμεσα:

1) στη διαφάνεια ένδου κινηματογραφικού λόγου που παράγγαγε την έξιδανικευμένη σκηνοθεσία των θεσμών μιás κοινωνίας και στο γεγονός ότι οι παραγωγοί δεν διεκδικούσαν μέσα σ' αυτήν μιá θέση ρήξης (και κατά συνέπεια δεν ένέ-

(12) Οι όροι «διαφάνεια» και «μεταβατικότητα» δηλώνουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κινηματογραφικού κλασικισμού. Με τον πρώτο όρο δηλώνεται ή ιδιότητα εκείνη του κινηματογράφου να διεκδύει μέχρι το βάθος των έντων και των φαινομένων, να καταγράφει το πραγματικό όπως αυτό φαίνεται και να μπορεί να παρουσιάζει τους ήρωες, τις πράξεις τους, την συμπεριφορά τους σαν στοιχεία εύανάγνωστα, καθορίσιμα μόνον και μόνον χάρη στο γεγονός της παρουσίας τους πάνω στην όθνη. Ο κόσμος δηλαδή ύάρχει «ήδη—έκει», άδιαμόρφωτος, παρθένος, πέρα από τις ιδεολογίες, δοσμένος σαν «φύση», προκτισμένος ήδη με ένα νόημα, το όποιο ο κινηματογράφος πρέπει να σεβαστεί και ν' άποδόσει πιστά. Ο κόσμος μπορεί να διαβαστεί όντα: διαφανής, διεκόμενος από μιá Τάξη, ένα Σκοπό, μιá Θεϊκή Ούσία, το φιλμ δεν πρέπει να επέμβει σαν όργανο που θα μετασχηματίσει αυτά τα νοήματα, αλλά ούδέτερα, παθητικά, σαν άνοικτο παράθυρο στον κόσμο» (Μπαζέν) να άποτυπώσει τους νόμους του, την ύπαρξή του. Η μεταφυσική ιδεολογία της θεωρίας της διαφάνειας (ή του «όντολογικού ρεαλισμού» σύμφωνα με τον Μπαζέν) είναι άρκετά φανερή ήδη: το φιλμ πρέπει να συλλάβει την πραγματικότητα του κόσμου (άντικειμενικός ιδεαλισμός) αντί να συλλάβει την πραγματικότητα του φιλμ (ύλισμός), δηλαδή ν' άπεικονίσει τις κοινωνικές και ιδεολογικές διαδικασίες μετασχηματισμού αυτής της φυσικής πραγματικότητας σε μιá πραγματικότητα ιστορικά καθορισμένη. Η κινηματογραφική διαφάνεια συνδέεται κατά μεγάλο μέρος με την κυριαρχία των άναπαραστατικών συστημάτων μέσα στην κλασική Τέχνη, στο μέτρο που εύνοούν την ύπεροχή ένδου υπερβατικού σημαίνόμενου (του Νοήματος, της Άλήθειας κλπ.) που το φιλμ θα καθρεφτίσει, σε βάρος της σημαίνουσας παραγωγής του, ή όποια θ' άποκρυφτεί, ώστε οι φιλικές λειτουργίες να οθηστούν μπροστά στην ύπαρξή του Κόσμου. Ο σπουδαιότερος θεωρητικός ύπέρμαχος αυτής της θεολογικής έμ-

γραφαν μέσα στα προϊόντα τους κανένα ίχνος της εργασίας τους)·

2) απ' την άλλη μεριά, (σε σχέση ρήξης μ' αυτήν την κινηματογραφική πρακτική που θεωρούσαν «άστική»), πρέπει να μπει σε συσχέτιση με την ταξική τους τοποθέτηση ή έγγραφη, από μέρους των σκηνοθετών της ευρωπαϊκής «νουβέλ-βάγκ», πολλαπλών ίχνων της παραγωγικής τους εργασίας· πράγμα που είχε σαν μιὰ συνέπεια να καταφεύγουν σε διάφορες εικονιστικές πρακτικές (ratiqnes iconiques), που είχαν αποκρουσθεί από τη κολλυγουντιανή σκηνοθεσία, και κυρίως, μες στο πολιτικό πλαίσιο της δουλειάς τους, να καταφεύγουν στις διαφημιστικές αφίσες. Ιστορικά υπάρχει κάποιος συσχετισμός ανάμεσα στην καταγγελία της άστικής εικονοποιίας, στη ρήξη των Ευρωπαίων σκηνοθετών με τις νόρμες του κολλυγουντιανού κινηματογράφου, στην έγγραφη των διαφημιστικών εικόνων μέσα στα φιλμ με σκοπό την πολιτική καταγγελία μιὰς εικονοποιίας που από τότε και στο εξής συμπαράδηλώνεται σαν ψευτο - δῆθεν, στη διεκδίκηση μιὰς ιδιαίτερης πρακτικής αναφορικά με άλλες εικονιστικές πρακτικές, κλπ., στη χρήση των εικόνων σαν γελοιογραφιών και σαν ύπογραφων.

Είναι σαφές ότι κατόπιν αυτός ο μετασχηματισμός έδωσε αφορμή σε φιλικές πρακτικές με διαφορετικούς θεωρητικούς και πολιτικούς προσανατολισμούς.

Συμβαίνει πάντοτε τὰ φιλμ με τὰ όποια άσχολούμαστε έδώ (κι άκόμη περισσότερο ένα φιλμ όπως ο «Κομφορμίστας», που συσσωρεύει όλες αυτές τις έντυπώσεις που παράγουν τὰ φιλμ που μελετήσαμε μέσα σ' έναν δῆθεν πολιτικό λόγο) να έκμεταλλεύονται στο μάξιμουμ τή σύγκληση που βασιλεύει άκόμα σήμερα ανάμεσα στην, από τότε και στο εξής, πολιτική συμπαράδηλωση της άστικής άπεικόνισης σαν ψευτο - δῆθεν, και την εξάλειψη με τὸ πρόσχημα της «καλλιτεχνίας» της σημαίνουσας παραγωγῆς (περιορισμένης στην άξία της σαν ύπογραφῆς) εκ μέρους των κινηματογραφιστών που βρίσκονται σε ιδεολογική, πολιτική, αισθητική ρήξη με τὸν κλασικό κινηματογράφο, τόσο περισσότερο όσο ή γραφή αυτών των φιλμ σῶζει τις έντυπώσεις και την ιδεολογία της διαφάνειας και της μεταβατικότητας του λόγου του κλασικού κινηματογράφου, δημιουργώντας μιὰ σύγκληση ανάμεσα στη συμπαράδηλωση της άστικής άπεικόνισης και στο πραγματικό κοινωνικό της παραπέμπον (στούς άστους) σαν ψευτο - δῆθεν, περιορίζοντας έτσι τις παραγωγικές έντυπώσεις της εργασίας τους (την έγγραφη των εικονιστικών παραπομπών) στο ν' αναδιπλασιάζουν τὸν λόγο που αναπτύσσεται, σύμφωνα με τις νόρμες του κλασικού κινηματογράφου, πάνω σ' αυτά τὰ πραγματικά παραπέμποντα (βλ. πάντοτε τὸν «Κομφορμίστα»).

Τὰ άποτελέσματα αυτής της συμπαράδηλωσης κι αυτή ή σύγκληση ανάμεσα σε άπεικονίζοντα (figurants) και παραπέμποντα (référents) στηρίζονται και συντηρούνται με την έγγραφη του ήρωα του φιλμ σε προνομιακή θέση, που ξεφεύγει απ' τὰ πρώτα ένῶ τρέφει τή δεύτερη στο βαθμό που ο σκηνοθέτης τὸν έγγράφει σαν τὸν μεσάζοντα για τή δική του ιδεολογική διεκδίκηση ρήξης, και που ο θεατῆς φαντάζεται νευρωτικά τὸν έαυτό του στο ρόλο του.

«Τὸ φύσημα στην καρδιά», λόγου χάρη, έπιλέχτηκε από την «άριστερή» παρισινή κριτική σαν ένα βίαιο πολιτικό φιλμ χάρη σε μιὰ έντύπωση που παράγει ο λόγος που ή έπιτυχία της έπαμβαιώνει, και ως ένα σημείο εξηγεί αυτά τὰ προϊόντα μέσα απ' όλα αυτά τὰ άλλα φιλμ: ή προνομιακή θέση του

πιστοσύνης στο πραγματικό υπῆρξε ο 'Αντρέ Μπαζέν και εφαρμοστές της σὸν κινηματογράφο ο Ρομπέρ Μπρεσσόν, ο 'Ερίκ Ρομιέρ, γενικά ή Νουβέλ Βάγκ (έκτός από λίγες εξαιρέσεις), και κυρίως ο μεγάλος κινηματογραφιστής Ρομπέρτο Ροσελλίνι.

Ο όρος «μεταβατικότητα» δηλώνει την διαδικασία σύμφωνα με την όποία πρέπει ν' αναπαραχτεί τὸ πραγματικό πάνω στην όθνη, ακολουθώντας την θεωρία της διαφάνειας. Η διαδικασία αυτή θα στηριχτεί στην αντίστοιχη ανάμεσα στο άπεικονίζον και στο άπεικονιζόμενο: τὸ παραπέμπον, τὸ πραγματικό, πρέπει να μεταβιβαστεί έτσι όπως είναι και ν' αποτυπωθεί με τέτοιο τρόπο πάνω στο φιλμ, ώστε να είναι εύκολα δυνατή ή αναγνώρισή του απ' τὸν θεατή, αναγνώριση που θα έπιτελεστεί με μιὰ αντίστροφη λειτουργία απ' την πρώτη: τὸ άπεικονίζον θα παραπέμψει άμέσως στην πραγματικότητα, θα μεταβιβαστεί σ' αυτήν, ή διαλογική τους σχέση θα έχει μιὰ για πάντα θεμελιωθεί κι ο θεατῆς θα θεωρήσει τὸ φιλμ σαν τὸ ίδιο τὸ πραγματικό.

(13) Για να τονιστεί ή διαφορά ανάμεσα στην έγγραφη και στην επανεγγραφή θα φέρουμε τὰ άκόλουθα παραδείγματα: ένα φιλμ όπως είναι π.χ. τὸ «Νὰ πεθάνει τὸ κτήνος» δέν κάνει τίποτε άλλο παρὰ να έγγραφε έν πολλοίς τις τεχνικές μεθόδους του κολλυγουντιανού κινηματογράφου, και την ιδεολογία του, έφ' όσον δέν τονίζει τί είναι εκείνο που διαχωρίζει ένα κολλυγουντιανό φιλμ φτιαγμένο για τὸ Χόλλυγουντ, κι ένα όμοιο φιλμ φτιαγμένο για τὸν ευρωπαϊκό χώρο, ιδεολογικά διαφορετικό απ' τὸν άμερικάνικο. Σ' ένα φιλμ όπως όπως ή «Περιφρόνηση», ή όποία έπανεγγράφη ολόκληρο τὸ σκηνοτικό σύστημα του κολλυγουντιανού κινηματογράφου, οι επανεγγραφόμενες σκηνοτικές τεχνικές τοποθετούνται μέσα σ' ένα πλαίσιο διαφορετικό απ' εκείνο του Χόλλυγουντ: στην ιδεολογική καθορισμένη Ευρώπη, που έγγραφε μέσα στο φιλμ μ' ένα τρόπο διαφορετικό απ' εκείνο με τὸν όποιο επανεγγράφεται ή κολλυγουντιανή σκηνογραφία. Η συνύπαρξη αυτή στοιχείων διαφορετικά επικαθορισμένων ιδεολογικά δέν τὰ συσχετίζει ένσποιώντας τα, αλλά τονίζει τις διαφορές τους, ώστε ή επανεγγραφή να καταγγέλλει άκριβώς την κολλυγουντιανή ιδεολογία.

ήρωα κάνει τὸν θεατή να παίρνει τις επιθυμίες του για πραγματικότητα (να είναι αυτός ο άλλος, να υπάρχει στη θέση αυτού του προσώπου που κατέχει φανταστικά μέσα στην αναπαράσταση τή θέση του πραγματικού), να παίρνει τὸ φιλμ για την πραγματικότητα αυτού του άλλου (αυτή ή διαδοχή των άστικών κλισε που γίνεται ο πραγματικός άστισμός), και να συμπεραίνει από την καταπίεση που δοκιμάζει από την άναμέτρησή του μ' αυτήν την άπεικόνιση —που τὸν καταπιέζει μόνο και μόνο επειδή δέν βλέπει παρὰ αυτήν, επειδή φαντάζεται τὸν έαυτό του στο ρόλο του προσώπου— μάρτυρα της μυθοπλασίας, στην όποία άποτελεί τὸν συνδετικό κρίκο —την πραγματική πολιτική άξία του φιλμ.

Η ιδεολογική έπιτυχία όλων αυτών των φιλμ όφείλεται στο γεγονός ότι ο λόγος τους, ή οίκονομία της μυθοπλασίας τους, έξοικονομεί σὸν θεατή τή θέση του πραγματικού, ή όποία του προσδιορίζεται από τὸ πρόσωπο με τὸ όποιο ταυτίζεται και την όποία αυτό τὸ ίδιο προσδιορίζει, με τή συνεχή διαφυγή του πρὸς κάτι άλλο και με την περιθωριακή θέση που κατέχει σε σχέση με τ' άλλα πρόσωπα· ένα πραγματικό διαφορετικό από την πραγματικότητα που ή μυθοπλασία του φαίνεται έν τούτοις ότι τὸ αποδίδει (διαφορετικό δηλ. από την πραγματικότητα των πραγματικών καθορισμών του παραπέμποντός του και των παραπεμπόντων των άλλων προσώπων). Με τὸ να μονοπωλεί λοιπὸν μ' αυτόν τὸν τρόπο τή θέση που στη κολλυγουντιανή σκηνοθεσία μπορούσε να καταλάβει καθένας (διαδοχικά) με τή σειρά του (: τὸ μπρὸς μέρος της σκηνῆς), τὸ προνομιακό πρόσωπο της ταινίας έχει έγγραφε (13) σ' ένα μετασχηματισμό ιδεολογικά, πολιτικά και νευρωτικά επικαθορισμένο, του μυθοπλασιακού συστήματος, του όποιου ωστόσο διαιωνίζει τις νόρμες της γραφῆς (τὴ διαφάνεια και τή μεταβατικότητα). Με τὸ να είναι τὸ εξαιρετικά περιθωριακό κατάλοιπο μιὰς μυθοπλασίας που παραπέμπει άμεσα στις πρακτικές της πραγματικής κοινωνίας, συμπαράδηλώνεται σαν τὸ ψυχικό της παραπλήρωμα (Μπρεσσόν, Τρυφώ), σαν ο φορέας της επαναστατικής της έλπίδας (τὸ παιδί στο «Κές») κλπ., και μ' αυτήν την ιδιότητα καταλαμβάνει τὸ μπρὸς μέρος της σκηνῆς (που σὸν «Κομφορμίστα» έχει έγγραφε ούτε λίγο ούτε πολὺ σαν ή σκηνή της ιστορίας) όπου παρελαμβάνουν τὰ πρόσωπα ένὸς δράματος που γενικά δέν τὸ καταλαβαίνει, που δέν τὸ άφορὰ άκόμα κι όταν τὸ επηρεάζει («Μεσάζων», «Τὸ φύσημα στην καρδιά»), αλλά που ωστόσο με τὸ βλέμα του δίνει σὸν θεατή την ψευδαίσθηση ότι του άποκαλύπτει την αλήθεια και ότι καταγγέλλει τὸ «δῆθεν». Τὸ ιδεολογικό κέρδος αυτής της γραφῆς είναι πράγματι αυτό έδώ: ότι άνάγει τις πρακτικές των προσώπων της μυθοπλασίας, μπλέκοντάς τις με τις πρακτικές των παραπεμπόντων τους, σε ψευτο - δῆθεν, και ότι τις όρίζει (τις καταγγέλλει, τις προσδιορίζει) σαν τέτοιες, χωρὶς να κάνει λόγο για τὸς καθορισμούς αυτών των παραπεμπόντων τους και χωρὶς ν' άναρωτηθεί πάνω στὸς καθορισμούς των συμπαράδηλώσεων αυτών των προσώπων.

Μετάφραση — Σημειώσεις: Κλαίρη Μπισοτάκη  
Νίκος Λυγγούρης

# Πάνω στις συζητήσεις

του Μανόλη Κούκιου

§1. Αντικείμενο της κριτικής μας αυτής είναι ο τρόπος ανάγνωσης των φιλικών κειμένων (ταινιών) από τους θεατές, έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα στις συζητήσεις που τα τελευταία χρόνια συζητιούνται ν' ακολουθούν τις ειδικές προβολές στις κινηματογραφικές λέσχες και τα ξένα ινστιτούτα. Πιστεύουμε ότι για ένα ειδικευμένο κινηματογραφικό έντυπο ή κριτική αυτών των συζητήσεων αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα, αν μάλιστα πάρουμε υπόψη μας ότι έκδηλος σκοπός αυτού του θεσμού είναι ακριβώς η βελτίωση του τρόπου φιλικής ανάγνωσης.

§2. Αρχίζουμε με μερικές βασικές θέσεις:

Θέση 1: Θεωρούμε τη φιλική ανάγνωση σαν πρακτική, δηλαδή σαν διαδικασία μετασχηματισμού του φιλικού κειμένου (πρώτη ύλη) σε νόημα (όρισμένο προϊόν), διαδικασία που πραγματοποιείται μέσω μιας καθορισμένης εργασίας από μέλους του θεατή, με τη βοήθεια ορισμένων μέσων παραγωγής νοήματος (το όργανο της ανάλυσης).

Θέση 2: Η πρώτη ύλη πάνω στην οποία δουλεύει ή πρακτική της ανάγνωσης είναι ή ίδια προϊόν μιας άλλης πρακτικής, εκείνης που έχει παραγάγει το κείμενο και οι δυο είναι τμήματα αυτού που αποκαλούμε «πρακτική παραγωγής νοήματος μέσω σημαίνουσών κατασκευών (κειμένων)». Είναι λοιπόν φανερό ή απελούστευση που κάνουμε στην 1η θέση, με το να δίνουμε αυτόνομη στη διαδικασία ανάγνωσης.

Θέση 3: Την ανάγνωση θεωρούμε ειδικότερα: α) σαν ένα σύνολο από τεχνικές παραγωγής νοήματος, και β) σαν ιδεολογική επεξεργασία των τεχνικών αυτών στη «συνειδίχηση» του θεατή. Δηλαδή θεωρούμε τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής «ζή» την ανάγνωση (=ή ιδεολογία της ανάγνωσης) αδιαχώριστο από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί. Θέτουμε λοιπόν αυτό το σύμπλεγμα και θα το μελετήσουμε έτσι όπως έντοπίζεται μέσα στις συζητήσεις.

## ΑΝΑΓΝΩΣΗ

§3. Για το σκοπό μας θα αναπαράγουμε τα στοιχεία της ανάγνωσης που έχουμε έντοπσει, διαρθρώνοντάς τα σε λόγο ώστε να φτάσουμε τελικά στη δομή της διαδικασίας προσέγγισης του

κειμένου που επιχειρείται απ' τους θεατές των ειδικών αυτών προβολών.

§4. Μια σειρά από παρατηρήσεις ξεκινάει απ' τη διαπίστωση της λειτουργίας ενός αναπαραστατικού μηχανισμού στο φιλμ: αν η ταινία αναπαριστάει - καθρεφτίζει ένα κομμάτι του πραγματικού, τότε η «αλήθεια» της, που αναζητάμε, θα βρίσκεται σ' αυτό πραγματικό, στο οποίο παραπέμπει το κείμενο, κι άρα πρέπει μ' αυτό ν' ασχοληθούμε. Γλιστράμε λοιπόν έξω από τη μελέτη του κειμένου, στρεφόμαστε στο παραπέμπον του κι ασχολούμαστε με την εικόνα της «πραγματικότητας» στον τόπο και το χρόνο του γυρίσματος (περίπτωση Λάνγκ και Μουρνάου: η Γερμανία των αρχών του αιώνα) ή, γενικότερα, με τον ιδεολογικό χώρο τον οποίο (φαίνεται να) διπλασιάζει το φιλμ έγγραφο τον (περίπτωση «Γαλαξία» του Μπουνιουέλ: το δόγμα και η αίρεση). Έργα αυτά της ένασχόλησης, που συχνά δίνεται σαν κατεύθυνση απ' την εισήγηση της συζήτησης, είναι αυτό που συνοπτικά θ' αποκαλέσουμε: ή υπόκατασταση του βιώματος. Δηλαδή μια ιστοριογραφία που παριστάνει την ιστορία και μια μηχανιστική εφαρμογή των ιδεολογικών αυτών πρακτικών που αποκαλούνται κοινωνιολογία και κοινωνική ψυχολογία καλούνται να αναπαραστήσουν ξανά το πραγματικό, έτσι ώστε να βιωθεί απ' το θεατή. Η βίωση παίρνει τη θέση της «αλήθειας».

§5. Μια στροφή προς το κείμενο παρουσιάζεται με τη διατύπωση του ερωτήματος: «ναί, αλλά πώς αυτά (γεγονότα, ιδεολογίες) περνάνε στο έργο;», για να απομακρυνθούμε και πάλι γρήγορα απ' αυτό, καταλήγοντας στην ένασχόληση με το δημιούργημα. (Χωρίς, άλλωστε, να μας ένοχλει καθόλου αυτή η μετάβαση, αφού μάλιστα αποτελεί εφαρμογή της ιδεαλιστικής ψευδο-διαλεκτικής: σύνολο/άτομο, που διακηρύσσει ή αστική ιδεολογία). Αν δηλαδή ο δημιουργός είναι αυτός που διαλέγει μπροστά σε ποιο κομμάτι του πραγματικού θα κρατήσει την κάμερα - καθρέφτη του, τότε μια παρουσίαση των νευρώσεων και απόψεών του θα μας αποκαλύψει και τις προθέσεις του, που «υλοποιούνται» στο «έργο» του, απαλλάσσοντάς μας από αρκετή δουλειά πάνω στο κείμενο (χαρακτηριστική περίπτωση είναι ή συζήτηση για την «Αναπαράσταση» του Άγγελόπουλου). Άκόμα κι όταν πρόκει-

ται για ταινίες με κλωνισμένο τον αναπαραστατικό μηχανισμό (π.χ. στην προβολή της «Συνέβη στις ΗΠΑ» του Γκοντάρ), ή θεωρησιακή μιαν προσωπικότητα, (αυτό που ο δημιουργός «θέλει να πει») αρκεί για μιαν ίδια απόδοση της μελέτης του κειμένου («πέστε μας για τον Γκοντάρ, ποιές είναι ή απόψεις του;»), αφού το δημιούργημα δεν υπερβαίνει το δημιουργό και, υπακούοντας, μεταδίδει το «μήνυμά» του, σύμφωνα με τον θεολογούντα αυτό λόγο. Η ανάγνωση παραμερίζεται από μιαν αμφίβολη ατομική ψυχολογία.

§6. Κάποτε ή αντιμετώπιση του φιλικού κειμένου μοιάζει νάναι γεγονός. Άξίζει να δούμε τα έργα της και πρώτα αυτά που προκύπτουν απ' τα παθάνω:

Α. Μηχανιστική αναζήτηση του ειδώλου του «πραγματικού» μέσα στο κείμενο. Δύσκολη δουλειά: ή πραγματικότητα ανθίσταται αρκετά σ' αυτή τη διατροφή. Μά κι όταν βρεθεί κάτι (περίπτωση του Μουρνάου) αυτό δεν συνεπάγεται μιαν ανάγνωση του φιλμ, αφού έμεινε τελείως απ' έξω το βασικό πρόβλημα: ή ιδιομορφία της αισθητικής διαδικασίας (τέχνης) στην έγγραφη που πραγματοποιεί της ιδεολογίας.

Β. Υπερτονισμός του στυλ σαν παρουσίας του δημιουργού στο «έργο» του. Ένα σύνολο από ονομαζόμενες τεχνικές ξεχωρίζεται σαν μιαν υπογραφή: το όνομα - του - δημιουργού. Η αναγνώριση των ονομάτων της τεχνικής έρχεται έτσι να προστεθεί στο σωρό αυτό της πληροφόρησης (ή εποχή, τα βιογραφικά), που διεκδικεί θέση έρμηνευτικού έργαλιού. Το γκρό - πλάν, το ζούμ, το μοντάζ φορτίζονται με έρωτικό χαρακτήρα, αφού πρόκειται για την ανάδυση μιας «συνείδησης» μέσα απ' αυτά, αυτής του δημιουργού και την επίτευξη μιας «πνευματικής επικοινωνίας» (βλπ. την «όμορφιά» κάθε δημιουργού).

Γ. Από κοντά κι οι έμμονες ιδέες του δημιουργού βαφτίζονται «θέματα», κι έπσημαίνοντας την παρουσία τους έδω κι εκεί συμπληρώνουμε την αναγνώριση του δημιουργού στο κείμενο (ό Μπουνιουέλ σαν «φανατικός άθεος»).

§7. Τα πρώτα αυτά έργαλινα συνιστούν ήδη μιαν έμπεριστική προσέγγιση, στηριγμένη σε μιαν αντίληψη που συνοψίζεται στην έξης διατύπωση: «ή όρθή ανάγνωση του φιλμ, δηλαδή ή γνώση - κτήση της «αλήθειας» του, της ούσίας του, (του χρυσού) δεν χρειάζεται να παραχθεί. από μιαν όρισμένη διαδικασία (θέση του διαλεκτικού υλισμού), γιατί ή «αλήθεια» αυτή υπάρχει έδω, μπροστά μας, έτοιμη, ανακατωμένη μονάχα με το έπουσιώδες (το κώμα), απ' το οποίο απλώς θα ξεχωριστεί. Βρισκόμαστε στο χώρο του ιδεαλισμού, πολύ κοντά σε μιαν θεολογική αντίληψη της πραγματικότητας, όπου τα ύσα αναπτύξαμε πιδό πάνω δεν αποτελούν παρά εφαρμογή αυτής της διατύπωσης: κάθε τι που έχει σχέση με

το φιλμ πρέπει να κοσκινιστεί, για να προκύψουν οι κόκκοι της αλήθειας-χρυσού.

§8. Είναι επίσης εύκολης κι ένας μεταφυσικός λόγος στα θεμέλια του όργανου αυτού της ανάγνωσης που αναπαράγουμε έδω το σκελετό του: ή Τέχνη σαν καθρέφτης της Ζωής, ο δημιουργός υπεράνω του δημιουργήματος, ο ανταγωνισμός άτομου/κοινωνίας, και, τέλος, ή μέσα απ' αυτόν τον ανταγωνισμό δημιουργία του κειμένου («έργου») σαν ειδώλου/έκφρασης. Από έδω ξεπηδάνε τα κριτήρια του βιώματος, της αληθοφάνειας, της προσωπικής δημιουργίας για το «έργο» κι οι απαιτήσεις της πληροφόρησης (που θα έκκυλιστεί έμπειριστικά), της έξοικειωσης, της μύησης του θεατή στον Κόσμο Του δημιουργού και της Έποχής Του.

§9. Στη συνέχεια μπορούμε να τοποθετήσουμε μιαν σειρά από νέα «έργαλινα» ανάγνωσης:

Δ. «Έγώ παρατήρησα ότι εκεί...», «Μου φαίνεται βασικό το σημείο, όπου...», «Όμως εκεί λέει...» (φράσεις από κάθε συζήτηση). Τι συμβαίνει; Ακολουθώντας την πιδό πάνω μεταφορά της ανεύρεσης χρυσού, έδω πρόκειται για την έπσημανση μιας χρυσοφόρας φλέβας «αλήθειας» (με μιαν άλλη, πιδό κοινή μεταφορά: «το ζούμ»). Δηλαδή ο θεμιτός, αν μη αναγκαστικός, στο χώρο του έμπειρισμού τεμαχισμός του άνα-τρικέινο με σκοπό να περιεργαστούμε καλύτερα, να δούμε τί κρύβει στο «βάθος» του (μιαν τρίτη μεταφορά) για να το ονομάσουμε, καταδικάζει το θεατή να διπλασιάζει (επαναλαμβάνοντας ή αντικαθιστώντας μ' ένα ισόδυναμο) το σημαίνόμενο του κειμένου, έμπλεκόμενος έτσι στην άφηγηματική αλυσίδα, άνίκανος να δεί κάτι άλλο πέρα απ' αυτήν. Η δομή του κειμένου, τα σημαίνοντα ύλικά της κατασκευής του μένουν έξω από κάθε προσέγγιση.

Ε. Το έργαλινο Δ βρίσκει μιαν άκρεια εφαρμογή στην έπιστρωμάτωση του κειμένου μ' ένα υπέρτατο, σφαιρικό σημαίνόμενο, ένα νύμφο που (με τη βοήθεια και των έργαλιων Β και Γ) σταματάει κάθε ανάλυση, όντας το αναζητούμενο «μήνυμα», ένα ψευδο-πέρας (κάποτε κι άρνητικό: «έμπορικό» φιλμ, «άπλοϊκό» κλπ.).

ΣΤ. Τελευταία αναφέρουμε τα κομμάτια από άλλες πρακτικές (ψυχανάλυση, φιλοσοφικές θεωρίες, αισθητικές θεωρίες) που μπαίνουν στην ύπηρεσία των προηγούμενων έργαλιων, κάνοντας έτσι κάθε σημασία (μερικά δεν είχαν ποτέ) σαν μέρος μιας άλλης πρακτικής.

§10. Όμως ή χρήση των έργαλιων αυτών αφήνει και μερικά κενά στην ανάγνωση:

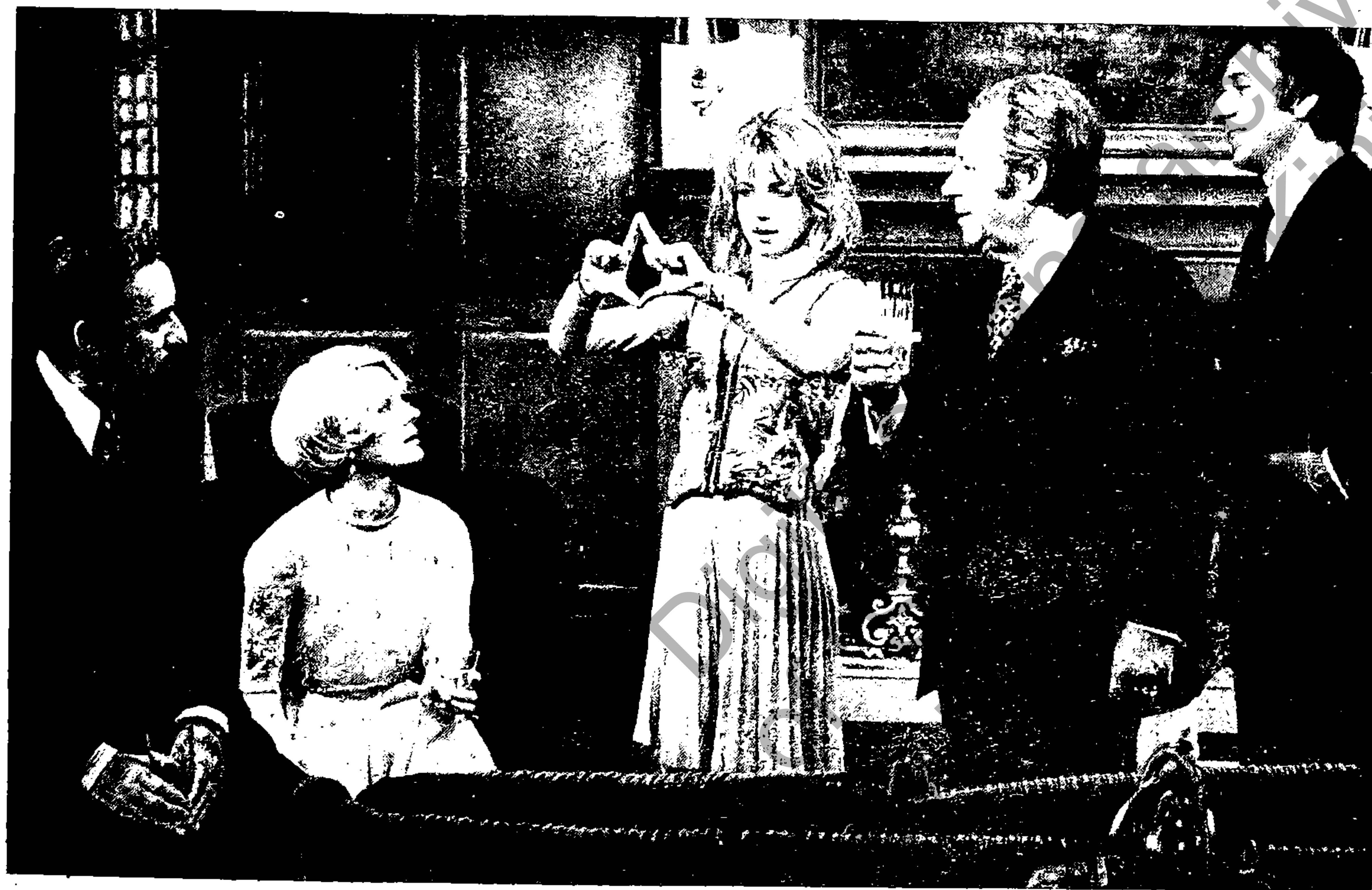
Ζ. «Δεν κατάλαβα τί θέλει να πει εκεί...» (έπίσης από κάθε συζήτηση). Άγγίζουμε μ' αυτό ένα βασικό κάσμα της προσέγγισης που μελετάμε: γοητευμένη πάντα απ' το «πραγματικό» ζητάει παντού να ταιριάξει το πράγμα με τη σημασίη του, αλλά άδυνατεί να καταλάβει τη γένεση του σημαίνοντος σαν τέτοιου (πρόβλημα λυμένο, αφού ή έπιστημολογία της ψυχανάλυσης σαν έ-





Η «Ρόμα του Φελλίνι»

Η κορυφή γοητεία της μουζουζαζίας του Λουίς Μπουγιονέι



# ΚΡΙΤΙΚΗ

## Ρόμα

Σκην.: Φεντερίκο Φελλίνι, Σεν.: Φεντερίκο Φελλίνι και Μπερναντίνο Ζαπτόνι, Φωτ.: Τζιουζέπε Ρατούννο, Μοντ.: Ρουτζέρο Μαστρογιάννι, Μουσ.: Νίνο Ρότα, Έρμηνεία: Πήτερ Γκονζάλες (νεαρός Φελλίνι) Φιόνα Φλορένς, Μπρίττα Μπάρνερς, Ρενάτο Τζιοβαννέλι, Άννα Μανιάνι, Παραγ.: Ούλτρα/Άρτιστ Άσσοσιέ, Διανομή: Γιουνάιτεντ Άρτιστς (117').

Ποιά είναι η ιδεολογία του Φελλινικού λόγου, την οποία ή κυριαρχούσα άστική κριτική προσπαθεί ν' αποκρύψει, τοποθετώντας στη θέση της την «ποίηση» του κινηματογραφιστή; Δεν είναι άλλη από την άστική ιδεολογία, μία απ' τις παραλλαγές αυτής της ιδεολογίας, την οποία εύκολα μπορούμε να επισημάνουμε υ' έλα τα φιλμ του Φελλίνι που έχουμε δει στην Ελλάδα: από την «Στράντα» μέχρι την «Ρόμα» ο λόγος της άστικής τάξης δεν παύει να επανέρχεται κάτω από φαινομενικά διαφορετικές μάσκες, άλλοτε σαν άπολογία του χριστιανικού ανθρωπισμού («Στράντα», «Νύχτες της Καμπία»), άλλοτε σαν άπολογία της μεγαλοαστικής τάξης μπροστά στην ίδια της την «αμαρτωλή» ύπαρξη, («Ντόλτσε Βίτα»), άλλοτε σαν άπολογία ενός νευρωτικού υποκειμένου που μάταια προσπαθεί να «λυτρωθεί» απ' τα φαντάσματα που το διασχίζουν («8½», «Τζουλιέττα των Πνευμάτων»), κι άλλοτε σαν άπολογία της παρακμής του άστικού κόσμου που αντανακλάται ύστερικά με την μορφή της παρακμής ενός παλιού πολιτισμού («Σατυρικών»). Όποια όμως κι αν είναι η μορφή της άστικής ιδεολογίας που καθορίζει τον Φελλινικό λόγο, είναι δυνατόν να επισημάνουμε με ακρίβεια τον τύπο που παίρνει αυτός ο καθορισμός: την άπολογία. Άπολογητής της άστικής ιδεολογίας ο Φελλίνι έγγραφε και στη «Ρόμα» τα μείζονα ιδεολογήματά της, δηλαδή την μεταφυσική αντίληψη της τέχνης, την μοιρολατρική, «ουμανιστική» αντίληψη για τον «προορισμό» του Άνθρωπου, την γραφική και έξωτική έπισηψη πάνω στους «πλούσιους» και στους «φτωχούς» (δηλαδή την παραμόρφωση της ταξικής διαφοράς), την ανιστορική, ιδεαλιστική αντίληψη του παλιού και του καινούργιου, τα φαντάσματα ενός υποκειμένου που έγγραφε τον σαφώς με ναρκισσιστικό τρόπο, την άπώθηση κάθε πραγματικού πολιτικού στοχασμού πάνω σε πραγματικές κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις, ή οποία οδηγεί σε μία ύστερική προβολή του «ποιητικού», του «μπαρόκ», του φετιχισμού της όμορφιας. Δηλαδή τ ό «ποιητικό» καταλαμβάνει μέσα στον Φελλινικό λόγο την άπωθημένη θέση του πολιτικού.

Άλλα θάπρεπε να έξετάσουμε πιο προσεκτικά την άκριβη ιδεολογική έγγραφη της «Ρόμα», δηλαδή την άκριβη ταξική τοποθέτηση του υποκειμένου Φελλίνι μέσα στον κοινωνικό σχηματισμό και την έγγραφη του φίλμ μέσα στο διάστημα της άστικής ιδεολογίας, σαν έγγραφη που άπαρνείται ύστερικά μια απ' τις μορφές αυτής της ιδεολογίας: ο Φελλίνι, άπολογητής της ιδεολογίας της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης, έγγραφε στη «Ρόμα» την άπάρνηση της άστικής ιδεολογίας, όπως αυτός την αντιλαμβάνεται, δηλαδή την άπάρνηση της ιδεολογίας της μονοπωλιακής άστικής τάξης. Άν δηλαδή η άστική ιδεολογία θαιρείται σε δύο ιδεολογίες ό χι έχθρικές (άλλα έγγραμμένες σαν αντίφατικές),

στην ιδεολογία της μονοπωλιακής άστικής τάξης (που εξαλείφει τον ανταγωνισμό Κεφαλαίου/Έργασιας, με άποτέλεσμα να εξαλείφει όλους τους άλλους δυνατούς ανταγωνισμούς στο πολιτικό και ιδεολογικό επίπεδο), και στην ιδεολογία της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης (που αναγνωρίζει τον ανταγωνισμό Κεφαλαίου/Έργασιας, αλλά εσφαλμένα, νομίζοντας ότι αυτός μπορεί να εξαλειφτεί σ' ένα επίπεδο όπου η ταξική διαφορά θα έμποδίζει την ανάπτυξη της ταξικής πάλης), αν δηλαδή η ιδεολογία της μη-μονοπωλιακής άστικής τάξης παίρνει την μορφή του φιλελευθερισμού, ό όποιος άπαρνείται την μονοπωλιακή ιδεολογία, ό Φελλινικός λόγος έγγράφεται άκριβώς μέσα στην προσπάθεια αυτής της άπορριψής των ιδεολογικών αντίκειμένων της άστικής τάξης. Άλλά αυτή η άπορριψη δεν είναι ταυτόχρονα και μία κριτική, δεν άποδιαρθώνει αυτά τ' αντικείμενα: τ ά άπωθεί προς όφελος των ιδεολογικών αντικειμένων της μη-μονοπωλιακής ιδεολογίας, της φιλελεύθερης αντίληψης της ταξικής πάλης. Δηλαδή ό Φελλίνι άπωθεί όρισμένα αντικείμενα της άστικής ιδεολογίας, ώστε να προβάλλει άλλα, που θα σώσουν αυτή την ιδεολογία, είτε μονοπωλιακή είναι είτε μη-μονοπωλιακή: η αντίφαση στο έσωτερικό της άστικής ιδεολογίας είναι αντίφαση δευτερεύουσα που δεν μπορεί ν' αντικαταστήσει την πρωτεύουσα αντίφαση: άστική ιδεολογία/προλεταριακή ιδεολογία. Δύο παραδείγματα:

α) Στην μεγάλη σκηνή της εκκλησιαστικής μόδας ή σάτιρα παραχωρεί τή θέση της στο χιούμορ, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ή άνώδυνη ματιά της άστικής ιδεολογίας πάνω στις χαριτωμένες παρεκτροπές της: ματιά τελικά συμπιλωτική, μυθοποιητική. Τό χιούμορ άπορρίπτει έτσι ένα ιδεολογικό αντικείμενο (την εκκλησία) προς όφελος ενός άλλου (την θεότητα): βλέπε την άρχετυπική έγγραφη της εικόνας του Πάπα στο τέλος αυτής της σκηνής (για την οποία μιλάμε πιο κάτω), έγγραφη που υπερβαίνει την άστική ιδεολογία ώστε να την θεμελιώσει καλύτερα. Η άπορριψη του «παλιού» ιδεολογικού αντικειμένου της μονοπωλιακής ιδεολογίας, παραχωρεί τή θέση της σ' ένα «νέο» αντικείμενο, μία «νέα» ιδεολογική άξια της μη-μονοπωλιακής ιδεολογίας, κι αυτό ώστε να δικαιολογηθεί γενικά ή ύπαρξη της άστικής ιδεολογίας. Η δικαιοδογία αυτή παίρνει την άκόλουθη μορφή: άπορρίπτεται μία «χονδροειδής» ιδεολογική άστική άξια, θεμελιώνεται μία νέα πιο «λεπτή», ώστε αυτή ή ιδεολογική θεμελίωση να άποκρύψει τό γεγονός της όικονομικής και πολιτικής κυριαρχίας της μονοπωλιακής άστικής τάξης. Δηλαδή ή Φελλινική ιδεολογία έγγράφεται σαν μία έγγωση για την ύπαρξη και την βασιλεία της τάξης που ό σκηνοθέτης «άμφισβητεί» τόσο όσο ή ίδια του έπιτρέπει, στην προσπάθειά της να εξαλείψει τις αντίφάσεις που την διασχίζουν.

β) Έγγραφη ενός μείζονος ιδεολογήματος της φιλελεύθερης άστικής τάξης: ό δημιουργός με την θεολογική έννοια του όρου, δημιουργός - Θεός, ό Φελλίνι που συντάσσει και άνασυντάσσει σύμφωνα με την προσωπική του θέληση τα θέματά του, τ ά νοήματά του. Ο καλλιτέχνης - Θεός, τό δημιουργικό υποκείμενο που μεταδίδει τ ά μηνύματά του προς την άνθρωπότητα «sub specie aeternitatis» τ ά θέματα αυτά: ό έρωτας, ό θάνατος, ό Θεός, ή άγνότητα, ή δημιουργία, βυθισμένα στο άχρονικό και/όρα στο παράδοξο, τό μυστήριο, τό «ποιητικό». Δηλαδή τό «ποιητικό» άποτελεί τό πρόσχημα της άταξικής ματιάς πάνω στον κόσμο, και την άδυναμία όρθης έγγραφής του πολιτικού και του έρωτικού στοιχείου μέσα στη φιλική δομή. Δεν έρευνάται διόλου σαν αντικείμενο γνώσης: δεν ύπάρχει στον Φελλίνι λόγος πάνω στο ποιητικό, άλλα ό πνίξιμο του λόγου μέσα στο Ι-









μπέλ, άλλ' αυτή ή άρση είναι μόνο μεταφορική, έρωτική, και ποτέ σεξουαλική: οι έρωτικές λοιπόν σχέσεις απο-τελούν τή μεταφορική συμπύκνωση των οικονομικών σχέ-σεων, ενώ άπ' τήν άλλη τώ σεξουαλικό, ή είσοδος του στη κοινωνική σκηνή υπό τύπον σκανδάλου προκαλεί τώ ξε-κίνημα τής άναμενόμενης παρακμής (ή είσοδος αυτή του σεξουαλικού πού μένει μόνο λεκτική είναι ή άπειλούμενη άποκάλυψη των σχέσεων τής 'Ιζαμπέλ με τόν Μόργκαν). 'Αλλ' αυτό τώ παιχνίδι άνάμεσα στό οικονομικό και στό σεξουαλικό άπωθει τις προϋποθέσεις του πρώτου (έφ' ό-σον έκτελείται με όρου του δεύτερου) και έγγράφει φε-τιχιστικά τώ δεύτερο με μέσο μιá γ ρ α φ ι κ ή έ ρ - γ α σ ι α πού άποτελεί τήν «προσωπική» ύπογραφή του Γουέλλες, ένα παραπλήρωμα πού είσχωρει στό άπρόσωπα έπεξεργασμένο χολλυγουντιανό κείμενο και ύποτίθεται ό-τι τώ μετασχηματίζει. 'Αλλ' αυτό τώ παραπλήρωμα (τό «Όνομα-του-Δημιουργού») δέν παύει νά βρίσκεται σέ πε-ρίσσεια σέ σχέση με τώ κείμενο πού τώ δέχεται, και νά δημιουργεί ά π ο τ μ ή σ ε ι ς άνάμεσα στήν έγγραφη του φετιχ (τά πάντα είναι φετιχ στό φίλμ: δωμάτια, έ-πιπλα, σκάλες, φορέματα, πρόσωπα, κινήσεις, όλο αυτό τώ θησαυροφυλάκιο του μπαρόκ) και στήν ίδια του τήν ά-νάγνωση. Γιατί ή άνάγνωση αυτή διαρκώς έμποδίζεται ά-πό ό,τι «καινούργιο» έφερε στήν τέχνη ό Γουέλλες: τώ βάθος πεδίου, τά ταβάνια, τή σχέση χώρου - προσώπων, μιá ολόκληρη κινηματογραφική στίξη πού αντί νά έπι-τρέπει τώ μεγαλύτερο ποσοστό διαφάνειας στό κείμενο, μειώνει τις αναλογικές και φυσικές ιδιότητες του με τώ νά μειώνει τις αναλογικές ιδιότητες τής κινηματογραφι-κής εικόνας. 'Αντίθετα άπ' ό,τι πίστεψε ό Μπαζέν π.χ. σχετικά με τή δύναμη του βάθους πεδίου ν' αύξάνει τώ ρ ε α λ ι σ μ ό τής κινηματογραφικής γλώσσας, νομι-ζουμε μαζί με τόν Κομπολλι ότι αυτό «παράγει ένα χώρο έτερόκλητο και σύνθετο, άποσπασματικό και άσυνεχή, ι-σχυρά κωδικοποιημένο (τόσο χάρη στις κλιμακες φωτός και σκιες όσο και στις ίδιες τις γραμμές φυγής). Θα μπορούσαμε έτσι νά προχωρήσουμε μέχρι του σημείου νά άντιστρέψουμε τή θέση του Μπαζέν και νά συμπεράνουμε ότι τώ βάθος πεδίου, μακριά άπ' τώ νά φανερώνει «περι-σότερο πραγματικό», έπιτρέπει νά δειξουμε λ ι γ ό τ ε - ρ ο , νά παίξουμε με κρύπτες και τεχνάσματα, με τή διάιρεση και τις άποσπάσεις του χώρου...». 'Ετσι, ή μει-ωση των έξουσιών του πραγματικού, πείνοντας πρós τήν ύλικότητα τής σκηνοθεσίας και των άντικειμένων της, καταλήγει σ τ ή ν π α ρ α γ ω γ ή έ ν ό ς ν ε υ - ρ ω τ ι κ ο ύ λ ό γ ο υ π ά ν ω σ τ ή ν ι δ ι α τ ο υ τ ή ν ύ λ ι κ ό τ η τ ο ς, τήν άναγμένη σέ φετιχ χάρη στήν έρωτική πρακτική του φίλμ. 'Η σύγ-κρουση λοιπόν άνάμεσα στήν έγγραφη του έρωτικού και σ' εκείνη του ιδεολογικού δέν καταλήγει πάντοτε με τήν υπερίσχυση τής πρώτης (όπως συμβαίνει π.χ. με τόν Λάνγκ, ή με τήν «'Αθάνατη 'Ιστορία»), αλλά τις περισ-σότερες φορές με τή νίκη τής δεύτερης: τά ύλιστικά ά-ποτελέσματα δέν μιλάνε μιá άνηδραστική ιδεολογία, πρά-γμα πού θα τήν καθήλωνε, αλλά μ ι λ ι ο ύ ν τ α ι άπ' αυτήν, όπως γίνεται σέ τόσους διανοούμενους εύρωπαϊους σκηνοθέτες ('Αντονιόνι, Σαμπρόλ, Ρενάι, Γιάντσο...), γεγονός πού τά έπενδύει άμεσα μέσα σέ ένα λόγος νευ-ρωτικό, ό όποιος αντί νά έπεξεργάζεται τώ ύλικό του ά-φήνεται σ' αυτό: είναι ό «φετιχισμός του ύλικού» κατά τόν 'Αιζενστάιν, αυτός πού ό Στράουμπ κυριολεκτικά έκ-θέτει και σπάζει στις ταινίες του.

'Αν λοιπόν στους «'Αμπερσονς» ή παρακμή έγγράφεται με όρους μυθικούς και κοσμογονικούς (Τώ έπίθετο «'Υπέροχοι» καταδηλώνει άρκετά καλά τώ θεϊκό και με-ταφυσικό στοιχείο του φίλμ) άπωθώντας και τήν ιστορική και τή σεξουαλική διάσταση πού τήν καθορίζουν στήν πραγματικότητα, θάπρεπε νά ύποθέσουμε ότι τά άληθινά παραπέμποντα του φίλμ δέν είναι πραγματικά, αλλά φ α ν τ α σ τ ι κ á , κι αυτό μέχρι ενός σημείου θα έρμήνευε τήν άμοιβαία έπίκληση τής νεύρωσης και του μύθου με τήν όποία ό Γουέλλες τροφοδοτεί λίγο ή πο-λύ όλα του τά φίλμ. Και λέμε μέχρι ενός σημείου, γιατί

όπως και νάηαι τώ φίλμ τείνει νά γίνει μιá κοινωνική μαρτυρία και ένα χρονικό με «ρεαλιστικές» άπαιτήσεις, δη-ληδή άνάφερεται σέ πραγματικά οικονομικά και κοινωνικά παραπέμποντα. Κι αυτό γίνεται με τέτοιο τρόπο, πού άν-τί τώ πραγματικό παραπέμπον νά είσχωρει μέσα στό μύ-θο, προσφέροντας άλλοθι κι έγγυήσεις για τήν πιστότη-τα του τελευταίου (ή περίπτωση του Βισκόντι), ό μύθος είσχωρει μέσα στό παραπέμπον, πλουτίζοντας το με μιá φετιχιστική - μεταφυσική ποιότητα, αλλά και δείχνοντας τόν έαυτό του με τώ δάχτυλο, έγγραφόμενος με τή μορ-φή μιáς σειράς κωδικοποιημένων μυθολογημάτων, πού τει-νουν νά εκδιώξουν τώ πραγματικό παραπέμπον άπ' τή θέ-ση του και νά τήν καταλάβουν. Πράγμα πού συνέβη με άριστουργηματικό τρόπο στήν «'Αθάνατη 'Ιστορία», άφή-γημα έπίσης μιáς παρακμής, πού άντικείμενό της είναι ό ίδιος ό μύθος μύθος πού έχει καταλάβει πιά ό λ η τ ή θέση του πραγματικού παραπέμποντος και πού άφίνεται σέ μιá άνάλυση των οικονομικών και σεξουαλικών όρων πού τόν παράγουν. 'Ετσι, ό Γουέλλες κατέληξε στό νά δείξει ότι οι άπωθημένοι οικονομικοί και σεξουαλικοί πα-ράγοντες πού έγγράφονται στό φίλμ του δέν καθορίζουν κανένα πραγματικό παραπέμπον, αλλά μονάχα τή μυθι-κή άπόδοσή του. Κι αυτή ή σχέση σύγχυσης (ταύτισης/ διαφοράς) άνάμεσα στό παραπέμπον και τώ μυθικό του πλαίσιο, σχέση νευρωτική και ιδεολογικά άντιδραστική, μετασχηματίζεται στήν «'Αθάνατη 'Ιστορία» σέ μιá άνά-λυση τής σχέσης του μύθου με τις πραγματικές ιδεολογι-κές του προϋποθέσεις, όπως αυτές άναπτύσσονται μέσα στις κεφαλαιοκρατικές και πατριαρχικές κοινωνίες: ή άντι-κατάσταση τής παρακμάζουσας άριστοκρατίας άπό τήν νέα βιομηχανική κοινωνία (άντικατάσταση μυθική κ α ι ι -στορική) μετατρέπεται σέ μιá συνεχή ύποκατάσταση μυ-θικών δεδομένων (ό Κλαίη/ό Ναύτης/ό Οικονόμος), άπ' τήν όποία άπουσιάζει έντελώς ή ιστορική διάσταση (κι αυ-τός με συνειδητό και συστηματικό τρόπο), κι ή όποία ά-κριβώς γι' αυτό μας καλεί νά τή διαβάσουμε με όρου μ ό ν ο ν τής μυθολογίας. Τή γραμμικότητα των «'Αμ-περσονς» άντικατάστησε ή κυκλικότητα του μύθου, ή ό-ποία σάν ή μόνη δυνατή μεγάλη και πραγματικά κειμενική πρακτική τής κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας παρήγαγε φίλμ -μύθος όπως ό «'Τίγρης του 'Εσναπούρ», ή «'Λόλα Μον-τέΖ» κι ή «'Αθάνατη 'Ιστορία», κλείσιμο και ταυτόχρονα άντιστροφή ενός κόσμου, ενός μύθου και μιáς άρισμένης άντίληψης του κινηματογράφου.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

#### Διαρκής παρακαταθήκη του Σ.Κ. στα βιβλιοπωλεία:

- Βέγας, 'Ιπποκράτους 4
- 'Ελεύθερη σκέψη, Σόλωνος 94
- 'Ενδοχώρα, Σόλωνος 62 και Σίνα
- 'Ηνίοχος, Σόλωνος 43
- Καρτιέ Λατέν, Βουκουρεστίου και Ρύμα
- Μπουκουμάνης, Στοά 'Οπερά
- 'Ορίζοντες, Στοά 'Οπερά
- Πάν, Μαυρομικάλη 5
- Στροφή, Κολοκοτρώνη 3 (Στοά)
- Take five, Στοά Μπροντγουαίη
- Γκαλερι 'Ωρα, Ξενοφώντος 7
- Κινηματογράφος 'Αλκυονίδς

Οι εκδόσεις «'Αντίλογος» κυκλοφόρησαν  
τό βιβλίο του Τάκη 'Αντωνόπουλου  
κινηματογράφος - έπιστήμη - ιδεολογία