

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Πολιτιστική
Πολιτική και Διαχείριση

Ο ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το κουρδιστό πορτοκάλι του Στάνλεϊ Κιούμπρικ

και το

Το αυγό του φιδιού του Ίγκμαρ Μπέρκμαν

Τόλη – Φιλουμένη Ανδρεάδη

Επιβλέπων καθηγητής Γιάννης Σκαρπέλος

Τριμελής επιτροπή: Γ.Σκαρπέλος, Δ. Βουδούρη, Μ.

Παραδείση

ΑΘΗΝΑ 2008

Ο ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Το Κουρδιστό Πορτοκάλι του Στάνλεϊ Κιούμπρικ και το

Αυγό του Φιδιού του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.

Pink Floyd, Another Brick in the Wall Part 2 (Waters) 3:56

We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall.
All in all you're just another brick in the wall.

We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall.
All in all you're just another brick in the wall.

"Wrong, Do it again!"
"If you don't eat yer meat, you can't have any pudding. How can you
have any pudding if you don't eat yer meat?"
"You! Yes, you behind the bikesheds, stand still laddy!"

Ο έλεγχος της σκέψης είναι ένας όρος που θα επιχειρήσω να διερευνήσω και να αξιοποιήσω στην παρούσα εργασία. Αποτελεί ελεύθερη μετάφραση του αγγλικού mind control. Προτίμησα τη μετάφραση αυτή ως πιο εύηχη από το «έλεγχος του εγκεφάλου» ή το «έλεγχος του μυαλού». Ο όρος χρειάζεται οπωσδήποτε διευκρίνιση. Όπως είναι μάλλον προφανές, αλλά και όπως θα καταφανεί και από την ανάλυση των έργων με τα οποία θα ασχοληθώ, η ανθρώπινη σκέψη δεν είναι κάποια στεγανή

επικράτεια. Περιλαμβάνει προφανώς την περιοχή της προσωπικότητας που αποκαλούμε στην ψυχανάλυση συνείδηση, αλλά μια στοιχειώδης συνάφεια με την ψυχαναλυτική σκέψη μας δείχνει ότι το *εγώ* (συνείδηση), το *αυτό* (ασυνείδητο) και το *υπερεγώ*, όπου τοποθετείται η ιδεολογία, η θρησκεία, οι αισθητικές ιδέες κ.λ.π., δεν είναι στεγανά διαμερίσματα, αλλά επικοινωνούν και, άλλοτε φανερά και άλλοτε αδιόρατα, αλληλοεπηρεάζονται. Οι αναφορές ωστόσο και ακόμη περισσότερο οι κρίσεις σχετικά με το ψυχολογικό και ενδεχομένως το νευρολογικό μέρος της έννοιας αυτής, δεν θα προηγηθούν της ανάγνωσης των έργων, καθώς, γενικότερα, προτιμώ, πριν να επιχειρήσω την οποιαδήποτε γενίκευση, να αφήσω να μιλήσουν, κατά το δυνατόν αβίαστα οι δημιουργοί, να αποπειραθώ δηλαδή να κατανοήσω πώς οι ίδιοι συλλαμβάνουν και πώς χειρίζονται αισθητικά, πολιτικά, τεχνικά κ.λ.π. το θέμα. Αυτό είναι από την μια πλευρά μια γενικότερη τοποθέτησή μου, από την άλλη ωστόσο υποδεικνύεται και από την περιορισμένη έκταση της παρούσας εργασίας. Οποσδήποτε, ο όρος χρησιμοποιείται εδώ επίσης και από μια σκοπιά που θα την χαρακτηρίζα κοινωνιολογική/ ιστορική, ενώ, ταυτόχρονα η βιωματική/ προσωπική προσέγγιση των έργων είναι κάτι που ομολογημένα ή ανομολόγητα παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην ανάγνωση και την ερμηνεία τους. Αν από την μία πλευρά το βιογραφικό και βιωματικό στοιχείο του δημιουργού αποδεικνύεται κεντρικής σημασίας για την αποτίμηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έτσι που το έργο και η ζωή των δημιουργών να παραπέμπουν το ένα στο άλλο, από την άλλη πλευρά ο θεατής, ο ακροατής και ο αναγνώστης προσεγγίζουν και αυτοί το έργο τέχνης χρησιμοποιώντας όχι μόνο τις πνευματικές αλλά και τις βιωματικές τους αποσκευές. Ο όρος *έλεγχος της σκέψης*, όπως και ο αρκετά σχετικός *πλύση εγκεφάλου* δεν είναι εύκολο να οριστεί με ακρίβεια. Έτσι, για παράδειγμα, στην ταινία του Pier Paolo Pasolini, *La ricota*, μέρος της τετραλογίας *Laviamoci il cervello* (*Ας κάνουμε πλύση εγκεφάλου*) από **βιβλίο Ριβέλλη** όπου μετείχαν επίσης ο Roberto Rossellini, ο Jean Luc Godard και ο Ugo Gregoretti, η πλύση αυτή δεν είναι κυριολεκτική, αλλά μεταφορική. Πρόκειται για την αγοραία εκδοχή της θρησκείας με την οποία αποβλακώνονται οι λαϊκές μάζες. Οποσδήποτε, θα ξεκινήσω με μια απόπειρα να αποσαφηνίσω τον όρο έλεγχος της σκέψης ως εξής: Η διαδικασία αυτή αποσκοπεί σαφώς στον έλεγχο της συνείδησης του ανθρώπου για πολιτικούς, οικονομικούς ή θρησκευτικούς ή άλλους σκοπούς ή και για κάποιους που δηλώνονται ως επιστημονικοί, αλλά χρησιμοποιούν τα μέσα της επιστήμης για να υπηρετήσουν τους σκοπούς που ήδη ανέφερα. Στις περιπτώσεις που μελετώ ο έλεγχος αυτός

επιχειρείται όχι μόνον ή κυρίως με την χρήση ρητορικής, προπαγάνδας κ.λ.π., που παίζουν βέβαια τον ρόλο τους, αλλά βασικά με τα όπλα των θετικών επιστημών και ειδικά της ιατρικής, της ψυχιατρικής και της πειραματικής ψυχολογίας που μετέρχονται διάφορα μέσα μεταξύ των οποίων προεξάρχουσα θέση κατέχει η χρήση ψυχοτρόπων ουσιών, οι οποίες επηρεάζουν αρχικά το νευρικό σύστημα και το ασυνείδητο και εν συνεχεία την σκέψη και την συμπεριφορά . Έτσι ακριβώς συμβαίνει και στο έργο του Ingmar Bergman *Το αυγό του φιδιού* , όπου η προσπάθεια επιστημονικού ελέγχου του ζεύγους Rozemberg (Ρόζεμπεργκ) από τον εγκληματικό Vergerous (Βεργκέρους) αποσκοπεί μεν στον επηρεασμό της σκέψης και της συμπεριφοράς των προσώπων που υποδύονται οι δύο πρωταγωνιστές και των άλλων ανθρώπινων πειραματόζωων, αλλά ξεκινά από την φαρμακολογική δράση στο νευρικό σύστημά τους. Δύο παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν εδώ. Από την μια είναι σαφές ότι η αυτή η εγκληματική προσπάθεια παραπέμπει στην άλλη την πολύ πιο μαζική που θα ακολουθήσει , αυτή του χιτλερισμού που μετέρχεται άλλα μέσα πειθαναγκασμού και σε όσες της μοιάζουν και θα της μοιάζουν στο παρόν και στο μέλλον. Από την άλλη πλευρά εννοείται ότι πρόκειται σαφώς για πρακτικές που τουλάχιστον στο νομικό και το θεσμικό επίπεδο είναι απαγορευμένες στις κοινοβουλευτικές δημοκρατίες, όσο και αν τα παράθυρα για το ξεπέρασμα τέτοιων απαγορεύσεων υπήρξαν και παραμένουν πολλά. Και αυτό αποδεικνύεται τόσο από μια σειρά από «επιστημονικά» ψυχολογικά πειράματα που ουσιαστικά καταστρατηγούν τα ανθρώπινα δικαιώματα (κυρία Φατούρου έβαλε φοιτητές να πατάνε κουμπιά με τα οποία δήθεν βασανίζονταν άνθρωποι), όσο και από πτυχές της διαφήμισης που δεν ασκεί απλώς συχνά σοβαρότατη συμβολική βία, ιδίως όταν απευθύνεται σε πολύ νεαρές ηλικίες, αλλά σε κάποιες φάσεις έφτασε να χρησιμοποιήσει μηνύματα που συνειδητά αποσκοπούσαν να ξεγελάσουν τον συνειδησιακό έλεγχο και να επηρεάσουν κατ' ευθείαν το ασυνείδητο και μέσω αυτού την καταναλωτική συμπεριφορά.

Η ιδέα για την εργασία αυτή μου ήρθε όταν άκουσα για πρώτη φορά τις λέξεις thought control στο τραγούδι των Pink Floyd που παρέθεσα παραπάνω. Υπάρχουν τραγούδια που ακούς για χρόνια, αλλά δεν ξέρεις κάθε στίχο τους. Υπάρχουν ταινίες που έχεις δει και ξαναδεί, αλλά μια λέξη έρχεται και τις φωτίζει με έναν καινούριο τρόπο. Συνέδεσα λοιπόν στο μυαλό μου την κραυγή «αφήστε μας ήσυχους, δε χρειαζόμαστε έλεγχο της σκέψης» με ταινίες όπως το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* και το *Αυγό του Φιδιού*, στις οποίες οι ήρωες υφίστανται, στη μία περίπτωση ύστερα από

«ελεύθερη» επιλογή, στη δεύτερη περίπτωση άθελά τους και εν αγνοία τους , μια *εκπαίδευση* που έχει την έννοια του ελέγχου της σκέψης, τους αφαιρεί την ελεύθερη επιλογή, και προσπαθεί να τους ανα-μορφώσει με κάποιο σκοπό- πολιτικό, κοινωνικό ή/ και επιστημονικό, με είτε χωρίς εισαγωγικά - χρησιμοποιώντας ως μέσα ενίοτε μόνον την πειθώ, αλλά σχεδόν πάντα συνδυάζοντάς την με την υλική είτε την συμβολική βία, τον εξαναγκασμό και τη συνεχή επιτήρηση. Εννοείται ότι, στο μέτρο των δυνατοτήτων μου, θα προσπαθήσω να δω τα έργα αυτά όχι μόνον από την άποψη του περιεχομένου και των κοινωνικών/ ιστορικών συμφραζομένων, περιλαμβανομένης και της βιογραφίας των δημιουργών, αλλά επίσης θα αποπειραθώ να κάνω κάποιες παρατηρήσεις για την σκηνοθετική, την εικαστική και την υποκριτική ερμηνεία.

Πριν προχωρήσω ωστόσο θα επιχειρήσω μια πρώτη *επίσκεψη* του όρου έλεγχος της σκέψης. Μιλώντας με τον απλούστερο δυνατό τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε ότι, τουλάχιστον δυνητικά, ο έλεγχος της σκέψης, αλλά και ο έλεγχος της συμπεριφοράς θα μπορούσε να είναι συνδεδεμένοι ακόμα και με τα πρώτα στάδια της διαμόρφωσης της ζωής του ανθρώπου. Οι ίδιες οι εικόνες των γονέων και αυτών που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο παίρνουν τη θέση τους, τους *υποκαθιστούν*, λειτουργούν ως πρότυπα ή κατ' άλλους αρχέτυπα που επηρεάζουν βαθύτατα και συχνότατα ασύνειδα την ψυχή, την σκέψη και τις πράξεις των παιδιών τους. Όπως θα δούμε και στα συγκεκριμένα έργα τα οποία θα μελετήσουμε, οι ιδέες, οι συμπεριφορές και τα προβλήματα των ενηλίκων έχουν πολλά να κάνουν με τις παιδικές τους εμπειρίες και με αυτά που αποτυπώθηκαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην ψυχή τους από την εποχή αυτή. Μπορούμε δηλαδή να υπογραμμίσουμε εδώ ότι η προσπάθεια ελέγχου της σκέψης και της συμπεριφοράς που έρχεται από τα έξω συναντά μια ήδη υπάρχουσα υποδοχή. Η προηγούμενη ζωή μας προετοιμάζει για να είμαστε πρόσφοροι είτε αντίθετα ακατάλληλοι για να υποκύψουμε σε προσπάθειες ελέγχου. Η τυφλή πίστη σε ένα θρησκευτικό δόγμα μπορεί να μεταμορφωθεί σε υποδούλωση σε μια ολοκληρωτική ιδεολογία, η απόλυτη υπακοή στους καταπιεστικούς γονείς, να εξελιχθεί σε αντίστοιχη υπακοή σε δασκάλους και στην συνέχεια σε «χαρισματικούς» πολιτικούς είτε θρησκευτικούς αρχηγούς. Η πορεία της λέξεως προπαγάνδα, η οποία ξεκίνησε από τον χώρο της καθολικής εκκλησίας τα χρόνια της Αντιμεταρρύθμισης, **16^{ος} και 17^{ος} αι., μεταφυσική έννοια**, το μήνυμα (de propaganda fide= για την εξάπλωση της πίστης) και κατέληξε να γίνει συνώνυμη με την πολιτική μας δείχνει τις μεταμορφώσεις που μπορεί να γνωρίσει η προσπάθεια

επηρεασμού της σκέψης και της συμπεριφοράς των ανθρώπων. Ως εδώ μιλάμε για μη εξειδικευμένες, αλλά παρά ταύτα εξαιρετικά αποτελεσματικές πρακτικές ελέγχου της σκέψης, του ψυχισμού και της συμπεριφοράς: Ας μην ξεχνάμε ότι οι άντρες και οι γυναίκες που στελεχώνουν τα κομάντο αυτοκτονίας στην υπηρεσία ακραίων κινημάτων σε όλο τον κόσμο δεν διαμορφώνονται υποχρεωτικά με τις πιο προηγμένες επιστημονικές μεθόδους, παρ' όλα ταύτα η επίδραση στην προσωπικότητά τους είναι τόσο ισχυρή ώστε να φτάσουν να αδιαφορούν για την ίδια τη ζωή τους.

Οι τεχνικές του ελέγχου της σκέψης είναι σχεδιασμένες για να ανατρέπουν τον τρόπο με τον οποίο το άτομο ελέγχει το ίδιο τη δική του σκέψη, τη συμπεριφορά, τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις του. Υπάρχουν πολυάριθμες και αντιφατικές μεταξύ τους θεωρίες για το θέμα. Η ίδια η επίτευξη του ελέγχου και οι μέθοδοι με τις οποίες επιχειρείται (ευθείες ή και πιο πλάγιες) είναι αντικείμενο συζήτησης ανάμεσα στους ψυχολόγους, τους νευρολόγους και τους κοινωνιολόγους. Αλλά αντικείμενο συζήτησης είναι και ο ακριβής ορισμός του ελέγχου αυτού, καθώς και ο βαθμός στον οποίο επηρεάζει το άτομο. Οι διαφορετικές απόψεις πάνω στον έλεγχο της σκέψης είχαν και νομικές διαστάσεις. Από την μια πλευρά τα ίδια τα επιστημονικά πειράματα μελέτης του ψυχισμού και της συμπεριφοράς που διεξάγονται σε πανεπιστημιακό είτε νοσοκομειακό πλαίσιο εγείρουν πολλές φορές αμφισβητήσεις, ερωτήματα και αντιρρήσεις που κάποτε φτάνουν και στα δικαστήρια. Για παράδειγμα, πειράματα που έκανε προ ετών η καθηγήτρια ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κα Φατούρου για να μελετήσει εικονικά την διαθεσιμότητα νέων φοιτητών να μετάσχουν σε βασανιστήρια, έφτασαν στα δικαστήρια, διότι θεωρήθηκε ότι θα μπορούσαν να εθίσουν πραγματικά τους νέους σε τέτοιες συμπεριφορές. Από την άλλη πλευρά, ο όρος συζητήθηκε στην περίπτωση της δίκης της Patty Hearst στις Η.Π.Α., αλλά και σε αρκετές δίκες που αφορούσαν τα Νέα Θρησκευτικά Κινήματα. Στις περιπτώσεις σαν και αυτές το ερώτημα στο οποίο καλείται να απαντήσει το δικαστήριο είναι το κατά πόσο ένα άτομο που βρίσκεται για μακρό χρονικό διάστημα σε συνθήκες κατά τις οποίες υφίσταται χωρίς την θέλησή του πλύση εγκεφάλου σε συνδυασμό με σεξουαλικές ή /και άλλες ταπεινώσεις, απειλές και γενικά συμβολική και φυσική βία, μπορεί να παραμείνει ηθικά και νομικά υπεύθυνο για τις πράξεις, τις οποίες θα εκτελέσει κατ' επιταγή αυτών που το ελέγχουν.

Τα παραδείγματα αυτά, όπως και άλλα που έχουν να κάνουν με πολιτικά εγκλήματα που διαπράττουν νέοι ιδίως άνθρωποι μας βοηθούν να κατανοήσουμε ότι

οι συζητήσεις γύρω από τον έλεγχο της σκέψης λαμβάνουν υπ' όψιν τους και ζητήματα ηθικής και νομικής υφής. Η ελευθερία της βούλησης και τα όριά της βρίσκονται στο επίκεντρο των συζητήσεων αυτών. Το θέμα έχει συνδεθεί με τη θρησκεία, την πολιτική, τους αιχμαλώτους πολέμου, τον ολοκληρωτισμό, την αλλοίωση των νευρικών κυττάρων, την τρομοκρατία, τον βασανισμό, τη γονική αποξένωση και ακόμη το σύνδρομο του κακοποιημένου ατόμου (1, Wikipedia, *Διαδικτυακή Εγκυκλοπαίδεια*).

Η οικογένεια, το σχολείο, οι παρέες, ο εργασιακός χώρος, ο πολιτικός λόγος, η Τέχνη αλλά και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, έχουν τη δυνατότητα να επηρεάσουν τη σκέψη μας. Τα ερεθίσματα από αυτούς τους χώρους τη διαμορφώνουν. Υπάρχει όμως κάποια διαφορά ανάμεσα στη διαμόρφωση και στον έλεγχο; Ο *τρόπος με τον οποίο το άτομο ελέγχει το ίδιο τη σκέψη, τη συμπεριφορά, τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις του* δεν μπορεί να ανατραπεί και σε κάποιο βαθμό δεν ανατρέπεται καθημερινά μέσα από την αλληλεπίδραση με τα άλλα άτομα; Ποια είναι η ειδοποιός διαφορά, πού σταματάει η διαμόρφωση και πού αρχίζει ο έλεγχος; Ποιο στοιχείο μπορεί να μας βοηθήσει σε αυτή την εργασία να προσδιορίσουμε τον απροσδιόριστο και σχετικά θολό αυτό όρο, για λόγους επικοινωνίας με αυτούς που θα την διαβάσουν;

Τα στοιχεία που σίγουρα θα μας βοηθήσουν στην περιχαράκωση του θέματός μας είναι η άσκηση βίας, σωματικής ή / και ψυχολογικής, η ύπαρξη συστηματικότητας και η χρήση επιστημονικών μέσων στη χρήση της βίας αυτής, καθώς και η ύπαρξη ενός σκοπού στο σύστημα αυτό. Είναι ενδιαφέρον να επισημάνουμε, και σε αυτό η αναφορά στις ταινίες που θα μελετηθούν θα έχει πολλά να μας προσφέρει, ότι η εφαρμογή τέτοιων πρακτικών συνδέεται συχνά ρητορικά με την επαγγελία για την ευημερία και καλυτέρευση του ατόμου και της κοινωνίας και πολύ συχνά με κάποιο ουτοπικό είτε σωτηριολογικό σχήμα (κυριαρχία της «καθαρής» αρίας φυλής, μείωση της εγκληματικότητας, οικοδόμηση της κομμουνιστικής αταξικής κοινωνίας, επιβολή της θρησκείας του Μωάμεθ κ.λ.π.) . Θα πρέπει να συμφωνήσουμε επίσης πως υπάρχουν θεωρίες, πρακτικές τεχνικές για τον έλεγχο της σκέψης, και συνεπώς ότι στις τυποποιημένες και ομαδικές εκδοχές της αποτελεί μια προμελετημένη και οργανωμένη δραστηριότητα . Ένα άλλο, πολύ σημαντικό κατά τη γνώμη μου γνώρισμα αυτού που επιχειρώ να ορίσω εδώ ως έλεγχο της σκέψης είναι η απουσία επιλογής και μ' αυτή την έννοια δυνατότητας αυτόνομης δράσης για το υποκείμενο που υφίσταται την διαδικασία. Αυτό συνεπάγεται την παθητικότητα του ανθρώπου, ο οποίος μπορεί να δρα, μπορεί να

μοιάζει και να είναι υπερδραστήριος, αλλά δεν ακολουθεί τη δική του πορεία δράσης, δεν επιλέγει την διαδρομή στο χάρτη που βρίσκεται μέσα στο δικό του μυαλό. Απόψεις και συμπεριφορές του επιβάλλονται, συχνά του υποβάλλονται.

Είμαστε πολύ κοντά στο όρο πλύση εγκεφάλου. Γιατί δεν τον χρησιμοποιούμε ως συνώνυμο του ελέγχου της σκέψης; Θεωρώ ότι ο όρος έλεγχος της σκέψης είναι ευρύτερος και δηλώνει πιο καθαρά την πρόθεση, το γεγονός πως υπάρχει ένα σκοπός σ' αυτή τη διαδικασία. Με την έννοια αυτή πιστεύω λοιπόν ότι στην διαδικασία αυτή, το μέσον είναι η πλύση εγκεφάλου. Ή μάλλον ένα από τα μέσα. Ο έλεγχος της σκέψης μπορεί να επιτευχθεί και με άλλα μέσα, και γι' αυτό θεωρώ τον όρο αυτό πληρέστερο. Η λογοκρισία είναι ένα από αυτά. Η ύπνωση, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, επίσης. Η προπαγάνδα, που συγγενεύει αλλά δεν ταυτίζεται ως έννοια με την πλύση εγκεφάλου, ακόμη ένα.

Και ο κινηματογράφος; Πώς σχετίζεται με όλα αυτά ο κινηματογράφος;

Εδώ πιστεύω ότι χρειάζονται και κάποιες εισαγωγικές λέξεις για την ειδική σχέση του κινηματογράφου με το θέμα που προσπαθώ να πραγματευθώ. Ο κινηματογράφος, όπως υποστήριξε ο Paul Virilio (2. *Πόλεμος και κινηματογράφος*, μτφρ. Τ. Δημητρούλια, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003), μπορεί να είναι και όπλο με την κυριολεκτική έννοια. Όχι απλώς να μιλά για πόλεμο ή και τον προβάλλει πολλές φορές θετικά, αλλά να χρησιμεύει στον πόλεμο, όταν για παράδειγμα η κάμερα ενός κατασκοπευτικού αεροπλάνου προχωρεί στην κινηματογράφιση μιας περιοχής που στην συνέχεια θα πλήξουν τα βομβαρδιστικά. (η αμφισημία της αγγλικής λέξης shooting= πυροβολισμός ή/ και κινηματογράφιση δεν είναι ίσως τόσο τυχαία). Όμως ακόμα πιο συχνά ο κινηματογράφος κάθε κοινωνίας και κατ' εξοχήν των ολοκληρωτικών καθεστώτων είναι όπλο με την συμβολική αλλά άκρως επιθετική έννοια της προπαγάνδας. Κινηματογραφιστές όπως η Leni Riefenstahl που υπηρέτησε τον Χίτλερ, ή άλλοι που υπηρέτησαν τον Στάλιν, υπήρξαν απολογητές αλλά και προπαγανδιστές της βίας τόσο των ιδεών και των θεσμών, όσο και των ίδιων των όπλων. Η τελευταία αυτή υπενθύμιση μας ανοίγει ωστόσο στην χρήση του κινηματογραφικού μέσου σε συστηματικές ή και επιστημονικές χρήσεις του ελέγχου της σκέψης. Πριν δούμε να λειτουργεί με τον τρόπο αυτό στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*, όπου θα δούμε την «ταινία μέσα στην ταινία» να λειτουργεί σαν εργαλείο ψυχοπνευματικού ελέγχου, ας ρίξουμε μια ματιά σε μια άλλη διάσημη ταινία όπου

μια αντίστοιχη χρήση θεμελιώνεται σε ιστορική αναφορά. Στο βραβευμένο το 1987 με Όσκαρ καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας έργο *Ο τελευταίος αυτοκράτορας* ο Bernardo Bertolucci μας δείχνει τον Που –Γι , που είναι πια αιχμάλωτος των κομμουνιστών να υφίσταται «αναμόρφωση» παρακολουθώντας κατά κόρον κινηματογραφικές ταινίες με τα εγκλήματα των Ιαπώνων κατακτητών της Κίνας με τους οποίους εκουσίως ή ακουσίως είχε συνεργαστεί. Γενικότερα είναι σαφές πως ο κινηματογράφος εκτός από μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, απόλαυσης και ψυχαγωγίας είναι επίσης μέσο εκπαίδευσης, με την έννοια της καλλιέργειας του μυαλού και της ψυχής, αλλά και κατευθυνόμενης επικοινωνίας, προπαγάνδας και ψυχο- πνευματικού καταναγκασμού, αν χρησιμοποιηθεί για στόχους σαν αυτούς που με απασχολούν εδώ . Στο βιβλίο του *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου* (σ. 81) ο Νίκος Κολοβός αναφέρει: « Κάνομε τη διάκριση αυτή [μεταξύ αισθητικού και επικοινωνιακού στοιχείου], για να τονίσουμε τη διαφορά ανάμεσα στην αισθητική απόλαυση, που μπορεί να προέρχεται κι αυτή από το μήνυμα της ταινίας, και την καθαρά επικοινωνιακή λειτουργία του, που αναφέρεται στις πληροφορίες και τις ιδέες που μεταδίνει, στα μοντέλα συμπεριφοράς που προτείνει, στις σχέσεις που περιγράφει ή αναλύει». Θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς ότι το αισθητικό και το επικοινωνιακό δεν μπορούν να ξεχωρίσουν με κάποιο ασφαλή και απόλυτο τρόπο. Δεν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι ολόκληρες μόδες , όπως το κάπνισμα ή κάποια μουσικά και χορευτικά ρεύματα ή ακόμη και παραβατικές συμπεριφορές ξεκίνησαν ή φούντωσαν μέσω του κινηματογράφου. Η ταινία του Ντασέν *Ριφιφι (τρύπα στο ταβάνι)*, καθώς και το ίδιο το *Κουρδιστό πορτοκάλι* κατηγορήθηκαν ότι έδωσαν πρότυπα συμπεριφοράς και δράσης σε εγκληματίες. Κλείνω την ενότητα αυτή επαναλαμβάνοντας πως η δυνατότητα και η δύναμη αυτή του κινηματογράφου έχει πολλές φορές χρησιμοποιηθεί και προς κατευθύνσεις που δεν ευνοούν την εκπαίδευση ως ελεύθερη παιδεία, αλλά μάλλον την εκπαίδευση ως καταναγκασμό, ως έλεγχο. Ήδη από τα πρώτα βήματα της ανερχόμενης κινηματογραφικής τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, κινηματογραφιστές και πολιτικοί αντιλήφθηκαν ότι το νέο εκφραστικό και τεχνικό μέσα θα είχε πολλά να προσφέρει στο πεδίο της προπαγάνδας. (4. Ήδη το 1920, ο Rudolf Pabst, δημοσιεύει την μελέτη «Η Σημασία των Ταινιών ως Μέσου της Οικονομικής Προπαγάνδας» στο *Moderne Kinematographie* , Μόναχο, 1920) **Γερμανικός Κινηματογράφος στο Μεσοπόλεμο.**

ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑ

Είμαι το μάτι της κάμερας. Είμαι η μηχανή που σας δείχνει τον κόσμο όπως μόνο εγώ τον βλέπω. Ξεκινάω από σήμερα και απελευθερώνομαι δια παντός από την ανθρώπινη ακινησία. Βρίσκομαι σε διαρκή κίνηση. Πλησιάζω τα πράγματα κι απομακρύνομαι από αυτά-σέρνομαι κάτω από αυτά-σκαρφαλώνω πάνω τους-καβαλάω το άλογο που καλπάζει- εισβάλλω στο πλήθος ολοταχώς-σηκώνομαι ψηλά με τα αεροπλάνα-πέφτω και πετώ καθώς γίνομαι ένα με τα πράγματα που πέφτουν ή ανυψώνονται...(5, Paul Virilio, 43)

Ο Τζίγκα Βερτόφ, που συμμετείχε στο πρώτο τρένο προπαγάνδας του Λένιν, το 1918, μίλησε με τα ανωτέρω λόγια για το «οπλισμένο μάτι του σκηνοθέτη». Ο κινηματογράφος, και μόνον ως μέσον, είναι κάτι που μπορεί να συμβάλει στον επηρεασμό της προσωπικότητας και στον έλεγχο της σκέψης. Στην διάρκεια της προβολής μιας ταινίας, βλέπεις τον κόσμο μέσα από τα μάτια ενός σκηνοθέτη. Όπως όταν είσαι ερωτευμένος ή θαυμάζεις κάποιον πολύ, ασυνείδητα αρχίζεις να βλέπεις τον κόσμο μέσα από τα μάτια του, έτσι και μια ταινία της οποίας το περιεχόμενο κανείς αποδέχεται με ενθουσιασμό είτε έστω και παθητικά προσφέρει τα μάτια για να δει κανείς τον κόσμο, τον λόγο για να τον εκφράσει και την σκέψη για να τον κατανοήσει. Ο σκηνοθέτης με την έννοια αυτή μοιράζεται τον ψυχολογικό ρόλο του αρχετύπου μαζί με τον Πατέρα, τον δάσκαλο, τον πολιτικό είτε τον θρησκευτικό ηγέτη. Ο θεατής που γοητεύεται εκχωρεί ενδεχομένως ένα κομμάτι από την αυτονομία της προσωπικότητάς του

Για την ακρίβεια, αυτό ποτέ δεν γίνεται εντελώς, μια και, ευτυχώς ή δυστυχώς, ο άνθρωπος είναι αναγκασμένος να έχει τα δικά του μάτια, τη δική του οπτική γωνία. Μια ταινία δεν τη δέχεσαι με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τη δέχεται ο διπλανός σου και κανένας σας δεν τη βλέπει από την ίδια ακριβώς θέση. Ακόμη κι αν αύριο στη θέση που κάθισες σήμερα στο σινεμά καθίσει ένας άλλος, η συντροφιά που θα έχεις ή δεν θα έχεις, η διάθεσή σου, οι μικροκινήσεις που θα κάνεις, τα όσα θα καταναλώσεις, οι φορές που θα σηκωθείς να πας στο φουαγιέ, στο μπαρ ή στην τουαλέτα, και φυσικά η προσωπικότητα και οι ιδέες που έχεις ή δεν έχεις

εξασφαλίζουν τη μοναδικότητα του γεγονότος για τον καθένα από μας. Κάθε θεατής θα προσέξει μια διαφορετική λεπτομέρεια από αυτό τον βομβαρδισμό των εικόνων, κάτι που μπορεί να έχει σχέση και με τη διάθεση της στιγμής αλλά και με κάποια σχετική εμπειρία του. Από την άλλη πλευρά ο κινηματογράφος έχει πάντοτε, όπως και γενικότερα το θέαμα, αρχίζοντας από το θέατρο, αυτό το χαρακτηριστικό. Να μετατρέπει αυτό που δεν ήταν παρά ένα άθροισμα από διαφορετικά μοναχικά άτομα σε κοινό, σε ένα σύνολο δηλαδή που μοιράζεται, στην διάρκεια του θεάματος όχι μόνο την συγκεκριμένη εμπειρία, αλλά και μια αίσθηση συμμετοχής που πολλές φορές έχει μια δική της αυτοδυναμία, μια ικανότητα να κάνει το άτομο να νιώσει ότι ανήκει σε κάτι πιο μεγάλο, σημαντικό, ισχυρό από τον εαυτό του. Την αίσθηση ικανοποίησης που προέρχεται από αυτή την εμπειρία της συμμετοχής την βλέπουμε να λειτουργεί σε μια σειρά από ομαδικές λειτουργίες, από την θρησκεία, μέχρι την ψυχαγωγία, την τέχνη, την οικονομία, τα σπορ και φυσικά την εκμεταλλεύονται τόσο η διαφήμιση όσο και η προπαγάνδα σε όλες τις εκδοχές της.

Η μίμηση αυτή του ματιού, που είναι η κάμερα, δεν παύει να προσφέρει ένα μάτι μέσα στο μάτι-κατά το *θέατρο εν θεάτρω*. Η μίμηση του τρόπου που βλέπει κανείς τον κόσμο, μια μίμηση που εισδύει στο δικό σου οπτικό πεδίο αποτελώντας μέρος του, αποτελεί μια μεγάλη εξουσία, γι' αυτόν που αναλαμβάνει να υποκαταστήσει, να γεμίσει τον χώρο αυτό. Κι αν η αφήγηση μιας ιστορίας σε μια συζήτηση είναι ικανή να μας πείσει να δούμε τον κόσμο διαφορετικά απ' ό,τι τον βλέπαμε πριν από λίγα λεπτά, η δύναμη που ασκεί επάνω μας μια αφήγηση που συνδυάζει την εικόνα, τον ήχο, τον λόγο και όλα τα άλλα όπλα του κινηματογράφου είναι ακόμη πιο αποτελεσματική..

Όπως ανέφερα και προηγουμένως, η κάμερα μοιάζει με μάτι αλλά και με όπλο. Και η ιδεολογία πίσω από έναν πόλεμο είναι κι αυτή τρόπος θέασης του κόσμου. Όπως λέει ο Virilio, *Κινηματογράφος σημαίνει πόλεμος, γιατί, όπως γράφει ο Gustave Le Bon το 1916: «Ο πόλεμος δεν πλήττει μόνο την υλική ζωή των λαών, αλλά ακόμη και τις σκέψεις τους...»* (6, Virilio, 60). Και ο κινηματογράφος επηρεάζει τις σκέψεις, γι' αυτό και χρησιμοποιήθηκε στον εικοστό αιώνα ως ένα από τα βασικά μέσα προπαγάνδας.

Ο Virilio αναφέρεται, εκτός από τις ταινίες προπαγάνδας, και στο ρόλο που έπαιξε ο κινηματογράφος ως πολεμικό μέσον, ως όπλο, που χρησίμευσε σε μια μεγάλη γκάμα πολεμικών εργαλείων, από αυτά που χρησιμοποιούνται για την αναγνώριση του εχθρού ως τις μελωδικές, κινηματογραφικές γυναικείες φωνές που

αναλάμβαναν να καθοδηγήσουν τα πληρώματα των αεροπλάνων και να τα καθησυχάσουν (7, Virilio, 50).

Οι ίδιες οι ταινίες προπαγάνδας, πρωταγωνίστησαν στη διάρκεια του 20ού αιώνα, από τον Αιζενστάιν(LATHOS) ως τις ταινίες της Leni Riefestahl, από τη Σοβιετική Ένωση του σταλινισμού ως τη ναζιστική Γερμανία, τη φασιστική Ιταλία και τη Γαλλία της Κατοχής, καθώς και τη Γαλλία στη διάρκεια του πολέμου της Αλγερίας(8, Τσίμερ, *Κινηματογράφος και πολιτική* 146). Αλλά και σήμερα, κάποιες ταινίες του Χόλιγουντ, αποτελούν επίσης απόπειρες προπαγάνδας, δίνοντας για παράδειγμα συχνά στους Άραβες τους ρόλους *κακών*, και επιχειρώντας κατ' αυτό τον τρόπο να συνδράμουν στη σύνδεση κάθε κακού, ποταπού, μηδαμινού, απεχθούς και επικίνδυνου, με την τρομοκρατία και την διαρκή εξ Ανατολών απειλή. Και μια και ο αμερικανικός τρόπος ζωής επηρεάζει σήμερα σε τεράστιο βαθμό την υφήλιο, δεν είναι απαραίτητο, όπως μας τονίζει και ο Virilio, να θεωρούμε πως ταινίες προπαγάνδας αποτελούν μόνο οι πολεμικές ταινίες, μια και *ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να προκαλεί την έκπληξη (τεχνική, ψυχολογική...) και, συνεπώς, συγκαταλέγεται, εκ των πραγμάτων, στην κατηγορία των όπλων* (9, Βιρίλιο, 23). Η υιοθέτηση ενός κουρέματος που είναι του συρμού στην άλλη άκρη του Ατλαντικού, μπορεί σε μια κρίσιμη στιγμή να σταθεί πιο σημαντικός παράγοντας, να βαρύνει περισσότερο στη συνείδηση ενός ατόμου και μιας κοινωνίας, πριν διαλέξουν στρατόπεδο, από το αν εκτιμούν έναν πολιτικό ή έναν στρατηγό επικεφαλής ενός επικείμενου πολέμου.

Ο Τσίμερ, μιλώντας για τα προπαγανδιστικά φιλμ, εντοπίζει δυο κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, ανάμεσα σε όλες τις προπαγανδιστικές ταινίες, *ανεξάρτητα από το βαθμό της μετριοτήτας και τον πειθαναγκαστικό χαρακτήρα τους... Την υπεροχή της ιδέας, μιας μόνης ιδέας, ενσαρκωμένης ή μη σ' ένα ανώτερο ον, που γίνεται από αυτό και μόνο το γεγονός, το ίδιο αξιοσέβαστο και ιερό με την ιδέα αυτή. Και την απόλυτη απουσία προσωπικής σχέσης του έργου και του δημιουργού με το άτομο, το θεατή, που θεωρείται σαν σε κατάσταση απόλυτης ανευθυνότητας* (10, Τσίμερ, 146). Έχουμε να κάνουμε δηλαδή και εδώ με παθητικότητα, με απουσία σχέσης και άρα ουσιαστικής δράσης από τη μεριά του θεατή, με την απουσία επιλογής η οποία αποτελεί ένα από τα βασικά γνωρίσματα του ελέγχου της σκέψης, όπως αναφέρθηκε στον Πρόλογο.

Η απόπειρα ελέγχου της σκέψης του θεατή γίνεται με την προπαγάνδα μαζικά, επιχειρείται μια μαζική παρέμβαση στις συνειδήσεις, μια και τόσο ο κινηματογράφος

όσο και ο πόλεμος αποτελούν ομαδική υπόθεση, απευθύνονται στους πολλούς. Έχουμε να κάνουμε με μια απόπειρα μαζικής παραγωγής πεποιθήσεων και εξάλειψης της ατομικής σκέψης και πρωτοβουλίας, που θυμίζει το 1984:

Ένα μέλος του Κόμματος απαιτείται να μην έχει κανένα ατομικό συναίσθημα και να μη χαλαρώνει ποτέ ο ενθουσιασμός του. Πρέπει να ζει σε αδιάκοπη φρενίτιδα μίσους για τους ξένους εχθρούς και για τους εσωτερικούς προδότες, θριαμβολογίας για τις νίκες και ταπεινοφροσύνης μπροστά στη δύναμη και στη σοφία του Κόμματος (11, Orwell 1984, 230).

Η σκέψη και ο έλεγχός της αποτελούν θέμα του βιβλίου και της ταινίας 1984, όπου το ολοκληρωτικό καθεστώς του *Μεγάλου Αδελφού* με τη βοήθεια της αστυνομίας σκέψης ασκεί τον απόλυτο έλεγχο στις πράξεις και τις συνειδήσεις και όποιος υποπέσει σε *έγκλημα σκέψης* πρέπει να οδηγηθεί στο θάνατο αναμορφωμένος: *θα πεθάνει αγαπώντας το Μέγαλο Αδελφό.*(12, 1984, οπισθόφυλλο)

Ο Γουίνστον συντρίβεται στο τέλος του 1984, κάτι που, στο βιβλίο, αποδίδεται με τις φράσεις: *Είχε κερδίσει τη μάχη ενάντια στον εαυτό του. Αγαπούσε το Μέγαλο Αδελφό.*(13, 1984, 323), ενώ στην ομότιτλη ταινία του Michael Radford(1984) ο πρωταγωνιστής λέει στην εικόνα του Μεγάλου αδελφού: *Σ' αγαπώ.*

Η ταινία 1984 αποτελεί μια ταινία-σχόλιο στην προπαγάνδα των ολοκληρωτικών καθεστώτων, σαν αυτά της χιτλερικής Γερμανίας και της σταλινικής Ε.Σ.Σ.Δ., που επιχείρησε να αλλάξει τον τρόπο σκέψης των μαζών-και σε πολύ μεγάλο βαθμό το πέτυχε, μια και η προπαγάνδα με επικεφαλής τον Goebbels για παράδειγμα σημείωσε τεράστια επιτυχία- έχοντας ως ένα από τα μέσα της τον κινηματογράφο.

Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί, όπως αναφέρθηκε ήδη, η Leni Riefenstahl και η ταινία *Ο θρίαμβος της θελήσεως*, μια ταινία προπαγάνδας η οποία δεν απεικονίζει απλώς το συνέδριο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος. Το συνέδριο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος κατασκευάζεται ενόψει της ταινίας (14, Virilio, 131). Η πολιτική υποτάσσεται στον κινηματογράφο ο οποίος με τη σειρά του θα υπηρετήσει την πολιτική.

Στο βιβλίο του *From Calligari to Hitler , a Psychological History of German Film*, του Siegfried Kracauer το επίμετρο αφιερώνεται στην προπαγάνδα και τις ναζιστικές πολεμικές ταινίες (15, σ. 275 κεξ.). Το υπό εξέταση υλικό περιλαμβάνει δύο είδη ταινιών. Τα κινηματογραφικά νέα, των οποίων απόγονοι είναι τα σημερινά τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων , και κινηματογραφικές ταινίες. Και τα δύο αυτά είδη

που βρίσκονταν στην υπηρεσία της ναζιστικής προπαγάνδας χαρακτηρίζονταν από μια ποιότητα μάλλον χαμηλή που πιθανώς να τα καθιστούσε κουραστικά και λιγότερο πειστικά από ό,τι θα επιθυμούσαν οι εμπνευστές τους. Έτσι, για παράδειγμα, η εικόνα του που δίνουν τα γερμανικά νέα για την επίσκεψη του θριαμβευτή Χίτλερ στο κατακτημένο Παρίσι καταλήγει ενάντια στις προθέσεις των δημιουργών της από θριαμβολογία σε υπόσκαψη του ναζιστικού ισχυρισμού ότι ο Φύρερ γίνεται δεκτός με ενθουσιασμό στη Γαλλία. Ένα άδειο Παρίσι, με έναν παπά που τρέχει να βγει από το πλάνο αποκαλύπτει την αλήθεια της ερήμωσης και της θλίψης. Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι αντίστοιχα φιλμ παρήγαν και οι σοβιετικοί και οι κοινοβουλευτικές δημοκρατίες που βρισκόταν σε πόλεμο με τους ναζί. Και η παράδοση αυτή που περιέλαβε φυσικά και την χρήση των κινηματογραφικών νέων στην Ελλάδα, με κωμικοτραγικό αποκορύφωμα την εποχή της Χούντας, συνεχίζεται από άλλα κανάλια μέχρι και σήμερα.

Ανέφερα το παράδειγμα της Riefenstahl, γιατί εδώ το μέσο ελέγχου της σκέψης, ο κινηματογράφος, χρησιμοποιεί τον σκοπό, την πολιτική σκοπιμότητα. Ο σκοπός κατ' αυτό τον τρόπο γίνεται μέσο και η κινηματογραφική προπαγάνδα με τη σειρά της ξεφεύγει από τα όρια του μέσου. Ο Virilio μας δείχνει πως το δημιούργημα ξεπερνά τον δημιουργό. Ο πρόδρομος του ναζισμού Βεργκέρους στο *Αυγό του Φιδιού* θα πεθάνει, αλλά τα αρχεία των πειραμάτων του θα επιζήσουν. Οι άνθρωποι που έζησαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο είναι νεκροί ή ηλικιωμένοι, το μέσον όμως για τον έλεγχό τους, οι ταινίες προπαγάνδας, έχουν επιζήσει.

Δεν υπάρχει όμως μια διέξοδος, ένας τρόπος αντίστασης στην κινηματογραφική προπαγάνδα; Ίσως μια πρόταση προς αυτή την κατεύθυνση να βρίσκεται στο ότι μια προπαγανδιστική ταινία δεν παύει να αποτελεί ένα προϊόν με πραγματικές ή προσχηματικές καλλιτεχνικές προθέσεις που τα αποτελέσματά τους υπόκεινται στην κρίση του θεατή. Κι αν θυμηθούμε την άποψη του *Άμλετ* για την τέχνη, πως δεν είναι για τους πολλούς, ούτε για τους λίγους, αλλά για τον καθένα χωριστά (16, *Άμλετ*, μετάφραση Χειμωνά), ίσως να υπάρχει κάποιος χώρος για την ατομική σκέψη και κρίση, για την ανάδυση της προσωπικότητας, έστω και απλώς(;) λόγω γούστου. Κατά τη γνώμη μου το γούστο σχετίζεται σε ένα βαθμό με την αποδοχή ή την απόρριψη της ιδεολογίας, έστω και όχι φανερά, έστω κι αν αυτό το καταλαβαίνει κανείς από λεπτομέρειες. Αν δεχτούμε πως η τέχνη είναι για τον καθένα χωριστά, βρίσκουμε σ' αυτή την ιδέα μια διέξοδο απέναντι στις ταινίες προπαγάνδας- οι οποίες όπως ανέφερα δεν αποτελούν μόνο μακρινό παρελθόν- ίσως τη μόνη

απάντηση. Η ανθρώπινη σκέψη μπορεί να ελεγχθεί, ναι, αλλά σε ποιο βαθμό; Από την άλλη μεριά η σκέψη, η ψυχή, το σώμα μπορούν επίσης να αρνηθούν, να αμφισβητήσουν να επαναστατήσουν. Οι όροι αυτής της αμφισβήτησης που σχετίζονται με το ατομικό και το συλλογικό, το ψυχικό και το διανοητικό είναι κάτι που ξεφεύγει από το σύντομο αυτό κείμενο.

Θα πρέπει ωστόσο τώρα να επιχειρήσουμε μια στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών και να δούμε την αντίστροφη και αρκετά αυτονόητη πλευρά που ωστόσο είναι απόλυτα απαραίτητη τόσο για να προσεγγίσουμε το θέμα μας όσο και για να κατανοήσουμε το υλικό μας, τις ταινίες δηλαδή στις οποίες θα αναφερθούμε πιο διεξοδικά. Ο κινηματογράφος μπορεί βέβαια να λειτουργεί και ως εργαλείο ελέγχου της σκέψης. Ως δημιουργία όμως κάθε πραγματικά σημαντική ταινία ανατρέπει, αμφισβητεί και καταγγέλλει τον έλεγχο αυτόν. Αν δεχτούμε ότι κάθε κατεστημένη κοινωνία έχει ασκήσει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ηπιότερο ή πιο βίαιο ανάλογα με τις αξίες και τους θεσμούς που την χαρακτηρίζουν, μια παιδεία και μια ρητορική που προβάλλουν την εξιδανικευμένη εικόνα της εξουσίας στα μέλη της, το δυνατό έργο τέχνης, θεατρικό, κινηματογραφικό ή εικαστικό, υποσκάπτει και αποδομεί στην δική του γλώσσα και με τους νόμους που το ίδιο κάθε φορά δημιουργεί την εικόνα αυτή και ενδεχομένως αποκαλύπτει μια άλλη εναλλακτική. Στο τέλος ενός σημαντικού κινηματογραφικού έργου, του Chaplin, του Billy Wilder, του Pazolini του Fellini, του Κουροσάβα, του Ταρκόφσκι, του Kubrick ή του Bergman η εικόνα του κόσμου, της κοινωνίας, της άρχουσας τάξης, της ψυχής και των ανθρώπινων σχέσεων έχει αλλάξει. Η αλλαγή αυτή ωστόσο είναι ριζικά διαφορετική από αυτή που επιβάλλει ένα έργο προπαγάνδας. Στο τέρμα της παρακολούθησης ενός σημαντικού έργου ο θεατής καλείται όχι να υποκύψει ευνουχισμένος σε κάποια βία, αλλά αντίθετα να αμφισβητήσει τα πάντα, από τον εαυτό του μέχρι και τον ίδιο τον δημιουργό του οποίου το έργο είχε απέναντί του. Αν ο έλεγχος της σκέψης και η πλύση εγκεφάλου αποτελούν το άκρον άωτο της υποδούλωσης σε μια αλλότρια θέληση, ένα σημαντικό έργο προσκαλεί τον άνθρωπο να αυτονομηθεί, να απαλλαγεί από τα στερεότυπα, και στην καλύτερη περίπτωση να νιώσει συν- δημιουργός- γιατί και ένας σωστός θεατής μετέχει της δημιουργίας- ή δημιουργός.

Μέσα στα πλαίσια αυτά ο σημαντικός κινηματογράφος αποδεικνύεται πως είναι αντιπροπαγάνδα. Δεν είναι τυχαίο βέβαια ότι τόσοι και τόσοι σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, ηθοποιοί και γενικά άνθρωποι του κινηματογράφου, από τον Jules Dassin μέχρι τον Humphrey Bogart και τον Dashiell Hammett διώχθηκαν,

αυτοεξορίστηκαν , φυλακίστηκαν στα χρόνια του μακαρθισμού που ουσιαστικά επαναλαμβάνονται και σήμερα στις Η.Π.Α. **Patriot Act** Αυτό που ενοχλούσε δεν ήταν οι υποτιθέμενες κομμουνιστικές τους ιδέες, αλλά το γεγονός ότι το έργο τους αποκάλυπτε μια εικόνα της χώρας τους που δεν ήταν αρεστή στην συντηρητική εξουσία.

Στα πλαίσια αυτά θα ρίξουμε μια ματιά σε μια μόνο ταινία από τις πρώτες του Kubrick. Πρόκειται για το έργο *Σταυροί στο μέτωπο* (Αγγλικός τίτλος *Paths of Glory*) του 1957 με πρωταγωνιστή τον Kirk Douglas. Με λίγα λόγια η ταινία αφηγείται την απονενοημένη επίθεση που διατάσσεται να κάνει ένα γαλλικό σύνταγμα εναντίον των άριστα προστατευμένων γερμανικών θέσεων στη διάρκεια του μακελειού που συνέβη στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στα χαρακώματα του γαλλικού μετώπου. Η επίθεση είναι απόλυτα βέβαιο ότι θα αποτύχει και το στρατηγείο την διατάσσει ουσιαστικά μόνον για πολιτικούς, δηλαδή προπαγανδιστικούς λόγους, ώστε να μην κατηγορηθεί από τον Τύπο και την κοινή γαλλική γνώμη για αδράνεια. Όταν η αναπόφευκτη αποτυχία έρχεται με μεγάλες απώλειες, το επιτελείο ζητά να δικαστούν παραδειγματικά, ώστε να καταδικαστούν, να εκτελεστούν και ο άδικος θάνατός τους να γίνει προσφορά στην παραπλανημένη από την προπαγάνδα κοινή γνώμη, τρεις στρατιώτες ως δειλοί. Ο συνταγματάρχης επιλέγει τρεις άνδρες που δεν έχουν οικογένεια και δηλώνει υπεράσπισή τους χωρίς να καταφέρει να τους σώσει. Σε μια από τις τελευταίες σκηνές που διακρίνεται για την λιτότητα και την σκληρότητά της παρακολουθούμε την εκτέλεση. Το σενάριο προέβλεπε ένα χάπυ- έντ με αθώωση. Ωστόσο, αυτό το κομμάτι δεν υλοποιήθηκε και αντικαταστάθηκε από το τραγικό τέλος που αποτελεί καταγγελία του милитарισμού και της διαστρεβλωτικής ρητορικής του. Το φιλμ είναι μαυρόασπρο και η σκληρότητά του υπογραμμίζεται από το στήσιμο των πλάνων και από τον χειρισμό της κάμερας. Η μοναξιά των καταδικασμένων μπροστά στο θάνατο, η εξαχρείωση των στρατιωτών μέσα στα χαρακώματα, η αναισθησία και η χλιδή των στρατηγών αποδίδονται με μαεστρία. Όπως και σε τόσα έργα του έργα του Bergman, από την *Εβδομη Σφραγίδα* μέχρι το *Κραυγές και ψίθυροι* και το *Φάννυ και Αλέξανδρος*, έτσι και σε αυτό το έργο του Kubrick και σε πολλά άλλα, όπως το *Μάτια διάπλατα κλειστά*, ο θάνατος είναι πανταχού παρών. Εδώ ο θάνατος εγγράφεται στις μορφές των ηθοποιών, στον φόβο που εκφράζουν τα πρόσωπα στα γκρο-πλαν και στα ισχυρά κοντράστ του φωτός και του σκοταδιού, που θυμίζουν την πρόσφατη τότε θητεία του σκηνοθέτη στο γκαγκστερικό είδος ή φιλμ- νουάρ (Βλέπε τα *Killers Kiss* του 1955 και *The Killing*

του 1956). Υπάρχει μια αμφισβήτηση σχετικά με το αν ο σκηνοθέτης ή ο πρωταγωνιστής ήταν αυτός που επέβαλε το ρίσκο της σκληρής επιλογής για το φινάλε του έργου (17. Michel Chion, *Stanley Kubrick, l' humain ni plus ni moins*, σ. 75 κεξ.). Σε κάθε περίπτωση όμως το φιλμ ως έχει αποτελεί μια καταγγελία τόσο του милитарισμού όσο και της παραμόρφωσης της αλήθειας από την προπαγάνδα, που έχει μια διαχρονική και οικουμενική αξία. Με την έννοια αυτή το συγκεκριμένο έργο, αλλά και πολλά άλλα και βέβαια αυτά που θα μελετήσουμε προβάλλουν σαν μια ριζική διαφορά απέναντι στον κατεστημένο λόγο που κάνει τους ανθρώπους πειθήνια και συχνά επικίνδυνα κοπάδια.

Πολλά καθεστώτα επιχείρησαν να εξαλείψουν ακόμη περισσότερο τη διαφορετικότητα, το διαφορετικό τρόπο σκέψης, χρησιμοποιώντας ακόμη ένα μέσο που σχετίζεται με τον κινηματογράφο: την λογοκρισία.

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Μια κινηματογραφική ταινία, ως μέσον που μπορεί να επηρεάσει τη σκέψη του ανθρώπου, μπορεί να υποστεί και η ίδια έλεγχο, με στόχο να περιοριστεί αυτή ακριβώς η δύναμή της. Ο έλεγχος αυτού του μέσου που ασκεί μεγάλη επιρροή στον άνθρωπο, παίρνει ως πρόσχημα την προστασία του κοινού από κάποιες βλαβερές – ηθικά, κοινωνικά- ταινίες, αλλά συνήθως ορίζεται και εκείνος από πολιτικές σκοπιμότητες και οικονομικά συμφέροντα. Η λογοκρισία μιας ταινίας δεν εφαρμόζεται μόνο από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα για τον εξαναγκασμό σε σιωπή των διαφωνούντων, αλλά και για εμπορικούς λόγους. Ο έλεγχος αυτός εις το τετράγωνο, ονομάζεται λογοκρισία.

Η λογοκρισία στον κινηματογράφο, όπως και σε όλα τα πεδία της καλλιτεχνικής έκφρασης, έχει πολλά πρόσωπα. Όπως μας πληροφορεί ο Α. Τζ. Λιμ, υπάρχει η λογοκρισία που ασκείται από επιτροπές, σε πολιτικό και ηθικό επίπεδο, αλλά και ο έλεγχος του παραγωγού, του διανομέα και διαφόρων ομάδων που αντιπροσωπεύουν την αγορά. Η λογοκρισία μάλιστα αυτού του τύπου μπορεί να είναι ακόμη περισσότερο αποτελεσματική από εκείνη που ασκείται από τις επιτροπές(18, *Λογοκρισία*, 105).

Ταινίες του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, για παράδειγμα, μια και στην εργασία αυτή θα ασχοληθούμε με το *Κουρδιστό Πορτοκάλι*, έχουν λογοκριθεί σε διάφορες χώρες του κόσμου(19, *Λογοκρισία*, 75). Η *Λάμψη*(?), όταν προβλήθηκε στην Αγγλία,

συντομεύτηκε από τα 149 στα 119 λεπτά, ενώ Το Κουρδιστό πορτοκάλι έμεινε άπαιχτο στην ίδια χώρα για δεκαετίες. Και στη Γαλλία, η αντιπολεμική ταινία του σκηνοθέτη *Σταυροί στο Μέτωπο* (1957), στην οποία αναφερθήκαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, που έχει σαν θέμα ένα Γάλλο στρατηγό που σφαγιάζει τις μονάδες του σε μια άκαιρη επίθεση κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ήταν απαγορευμένη για τις αίθουσες ως το 1977 (20, *Λογοκρισία*, 85). Όπως θα δούμε, στην ταινία του Κιούμπρικ για την οποία θα μιλήσουμε, σχολιάζεται η δύναμη της εικόνας ως μέσου για τον έλεγχο της σκέψης. Η μέθοδος στην οποία υποβάλλεται ο πρωταγωνιστής του, που έχει ως σκοπό την αναμόρφωσή του, βασίζεται στην καταναγκαστική παρακολούθηση εικόνων βίας και σεξ. Η ταινία τελειώνει με την απόδειξη της αποτυχίας της σωφρονιστικής αυτής μεθόδου. Ο πρωταγωνιστής αντιδρά και ξαναρχίζει να βρίσκει τον παλιό του βίαιο εαυτό. Μια και ο Κιούμπρικ, ως δημιουργός, έχει υποστεί τον έλεγχο σε ταινίες του, θα μπορούσαμε να δούμε την ταινία και ως ένα σχόλιο στην αδυναμία όχι μόνο της πλύσης εγκεφάλου, όπως θα εξετάσουμε αργότερα, αλλά και της λογοκρισίας να ελέγξει το μυαλό του θεατή. Γιατί η σωφρονιστική αυτή μέθοδος στοχεύει στην εξάλειψη ακριβώς εκείνων που οι διάφορες λογοκρισίες προσπαθούν να εξαλείψουν από τον κινηματογράφο-το σεξ και τη βία. Εκ του αντιθέτου, αποκαλύπτεται η σχετικότητα της δύναμης των μέσων, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου, να ελέγξουν τη συμπεριφορά των θεατών. Άρα, μια από τις σκέψεις που μου γεννιούνται ως θεατή μετά από την παρακολούθηση της ταινίας είναι η ακόλουθη: Ποια η σημασία και η αναγκαιότητα της λογοκρισίας, αν η φύση του ανθρώπου και η κτηνωδία την οποία ζει καθημερινά, δεν μπορούν να αλλάξουν μέσα από την προβολή σε εικόνες αρνητικών-ή και θετικών προτύπων; Όλα αυτά βέβαια δεν είναι παρά μία υπόθεση, μια και τα δεδομένα της συγκεκριμένης ταινίας-του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*- αποτελούν μυθοπλασία και όχι πραγματικά επιστημονικά πειράματα.

Η λογοκρισία, άλλωστε, είναι και ένα ακόμη από τα γνωρίσματα τα οποία εντοπίζει ο Virilio όχι μόνο στον κινηματογράφο αλλά και στον πόλεμο, όταν γράφει πως: ...όλα όσα επενδύαμε στο παρελθόν στην διάταξη των δυνάμεων θα πρέπει να τα επενδύουμε τώρα στην απόκρυψη. Εξ ου και η αυθόρμητη παραγωγή των αεροπλάνων *STEALTH*, όπλων διακριτικών, αεροπλάνων μυστικών, ..., που κατέχουν εφεξής κυρίαρχη θέση στη στρατιωτικο-βιομηχανική επιχείρηση. Μια θέση, όμως, εξίσου διακριτική, αφού η λογοκρισία σχετικά με τις εν λόγω τεχνολογίες είναι πολύ πιο έντονη

από το στρατιωτικό απόρρητο του παρελθόντος, που περιέβαλλε, λ.χ., το σχεδιασμό της ατομικής βόμβας (21, Βιρίλιο, 16).

Το παραπάνω απόσπασμα μπορούμε να υποστηρίξουμε πως κάνει ακόμη πιο φανερή τη σύνδεση κινηματογράφου και πολέμου, μια και η λογοκρισία χρησιμοποιείται και στα δύο. Αλλά πέρα από αυτό, μας φανερώνει και τον τεράστιο φόβο που κρύβεται πίσω από τη λογοκρισία. Αντίθετα με τα όσα υποστήριξα πιο πάνω σχετικά με τη δύναμη της φύσης του ανθρώπου, για εκείνους που ασκούν παρόμοιο έλεγχο, αυτός έχει ζωτική σημασία, ή, αν αναλογιστούμε τη σημασία της απόκρυψης για έναν πόλεμο, καταλαβαίνουμε πως και η κινηματογραφική λογοκρισία αποτελεί ζήτημα ζωής και θανάτου. Σε επίπεδο ιδεολογίας-για τους δημιουργούς και για τα τυχόν αντίθετα με τις ιδέες των τελευταίων καθεστώτα- σε επίπεδο καλλιτεχνικό επίσης -μιας και η λογοκρισία μπορεί να κρίνει το τελικό αποτέλεσμα μιας ταινίας- και σε επίπεδο εμπορικό, οικονομικής επιβίωσης- τόσο για το δημιουργό και τους συνεργάτες του, όσο και για τις εταιρίες παραγωγής και διανομής.

Ο Zimmer στο βιβλίο του *Κινηματογράφος και Πολιτική* θίγει την κεντρική θέση του χρήματος, το οποίο καθορίζει την τύχη μιας ταινίας και μας βοηθά να δούμε με ρεαλιστικούς όρους το κινηματογραφικό κύκλωμα: *Οι κανόνες του επαγγέλματος είναι απαράβατοι: το να αρνηθείς εν μέρει να υποταχτείς σε αυτούς σημαίνει καταδίκη του εαυτού σου να γίνει ένας απόβλητος και παράνομος του επαγγέλματος*(22, Τσίμερ, 221). Καταλαβαίνουμε έτσι το γιατί οι καλλιτέχνες δέχονται να υποστούν λογοκρισία τα έργα τους. Αλλά ακόμη πιο πέρα από αυτό, μήπως οι ίδιοι δεν προσπαθούν να προλάβουν μερικές φορές το έργο της λογοκρισίας; Δεν προσπαθούν να αυτο-λογοκριθούν; Τα βιογραφικά δεδομένα μας πληροφορούν ότι ο Κιούμπρικ, που όπως είπαμε λογοκρίθηκε κάποιες φορές, αναγκάστηκε να διαμορφώσει σενάρια όπως αυτό της *Λολίτας* για να μην πέσει στα νύχια των λογοκριτών.

Θα πρέπει να αναφέρουμε τη μορφή της έμμεσης και καμουφλαρισμένης λογοκρισίας: ο φιλμουργός αυτολογοκρινόμενος παραιτείται από τα σχέδια που νομίζει ότι δε θα μπορέσει να πραγματοποιήσει, ή αναβάλλει την πραγματοποίησή τους για όσον καιρό κρίνει απαραίτητο, ώστε να χάσουν τον εκρηκτικό τους χαρακτήρα(23, Τσίμερ, 225).

Ο Κολοβός επίσης αναφέρει την αυτολογοκρισία ως μια από τις μορφές που μπορεί να πάρει η λογοκρισία, υποστηρίζοντας πως η πρώτη δεν εκφράζει μόνο τους

περιορισμούς της δημιουργίας αλλά και μια υποχώρηση στην πίεση της κυρίαρχης ιδεολογίας(24, Κολοβός, 141).

Και μας θυμίζει και τους λόγους ύπαρξης της νομικής λογοκρισίας, που δεν αποβλέπει μόνο στην προστασία νεαρών σε ηλικία ατόμων, αλλά και ορισμένων θεσμών στους οποίους στηρίζεται η κρατική εξουσία. Η κρατούσα θρησκεία, οι εκπρόσωποι της κυβερνητικής εξουσίας, οι εθνικές αξίες περιλαμβάνονται στα προστατευόμενα αγαθά. Η λογοκρισία τελικά είναι σύμμαχος της κυρίαρχης ιδεολογίας(25, Κολοβός, 141).

Πέρα από τους θεσμούς αυτούς, τόσο η λογοκρισία όσο και η προπαγάνδα βασίζονται σε κάτι προ-θεσμικό. Το φόβο. Όπως αναφέρεται στο σενάριο του *Αυγού του Φιδιού*(26, Μπέργκμαν *Σενάριο*, 52) *Τίποτα δε λειτουργεί σωστά εκτός από το φόβο*. Υπάρχει ένας φόβος απέναντι στις αλήθειες που μπορεί να αποκαλύψει η τέχνη. Η σύνδεση αυτή τέχνης και αλήθειας δε νομίζω πως αποτελεί μόνο σύγχρονο φαινόμενο, μια και στην ελισαβετιανή εποχή, για παράδειγμα, οι διασκεδαστές της βασιλίσσας, οι καλλιτέχνες οι γνωστοί και ως *τρελοί*, έβγαζαν το ψωμί τους-και συχνά έχαναν το κεφάλι τους- λέγοντας την αλήθεια. Οι εκπρόσωποι της κυρίαρχης ιδεολογίας αν μη τι άλλο θα πρέπει να έχουν συνείδηση της τέχνης ως ικανής να αποκαλύπτει αλήθειες και είναι λογικό το να προσπαθούν να αποτρέψουν αυτή την αποκάλυψη, μια και η εξουσία τους στηρίζεται στην απόκρυψη και την παραποίηση της πραγματικότητας. Θα πρέπει να φοβούνται και ταυτόχρονα να εκτιμούν πολύ τον κινηματογράφο, και γενικότερα την εικόνα, ως μέσον. Μέσον για να προσπαθούν είτε να αποκρύψουν δεδομένα, γεγονότα και στοιχεία-μέσω της λογοκρισίας- είτε για να φανερώσουν μόνο εκείνα που θέλουν και να φανατίσουν-μέσω των ταινιών προπαγάνδας.

Και ο φόβος αυτός δεν έχει να κάνει τόσο με την ίδια, τη σημερινή σημασία της τέχνης του κινηματογράφου ως μέσου που αποκαλύπτει την αλήθεια. Τόσο την ωμή αλήθεια, όσο και την παραποίησή της, μπορεί ο καθένας μας να τη δει ανοίγοντας την τηλεόραση, βλέποντας πέντε λεπτά ειδήσεις. Ο Μπέργκμαν σε συνέντευξή του στον Jonas Sima, λέει:

*Απ' αυτή την άποψη η τέχνη έχει χάσει ολότελα το τρένο. Οι καλλιτέχνες δεν είναι πια οι κοινωνικοί οραματιστές που ήταν κάποτε. Κι ούτε πρέπει να φαντάζονται πως είναι κάτι τέτοιο! Η πραγματικότητα απομακρύνεται βιαστικά από τους καλλιτέχνες και τα πολιτικά τους οράματα. (27, Ο Μπέργκμαν *Μιλά για τον Μπέργκμαν*., 260-261)*

Ο φόβος δεν πρέπει να έχει να κάνει τόσο με την πραγματική, την καθημερινή λειτουργία του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία, όσο με την προκατάληψη γύρω από το ρόλο του, με τον τρόπο με τον οποίο άνθρωποι που δεν είναι καλλιτέχνες, συχνά αντιμετωπίζουν τους τελευταίους με δέος και άγνοια. Ο φόβος αυτός δηλαδή, πιστεύω πως δεν βασίζεται απαραίτητα σε δεδομένα, αλλά πιο πολύ σε αυτήν ακριβώς την άγνοια από μέρους των μη καλλιτεχνών, που συχνά βλέπουν τους καλλιτέχνες, με τη βοήθεια και της διαφήμισης, της προβολής τους από τα Μέσα, σαν κάτι μυθικό :

Αυτές τις δηλώσεις τις ακούει κανείς πολύ συχνά: «Σέβομαι φοβερά τους καλλιτέχνες και αγαπώ την τέχνη και πιστεύω ότι η τέχνη είναι πάρα πολύ σημαντική για ανθρώπους που υποφέρουν». Κάθονται λοιπόν εκεί υπομονετικά-υπομονετικά και περιμένουν να διαφωτιστούν. Συνήθως όμως οι καλλιτέχνες με την τεράστια ματαιοδοξία τους έχουν πολύ λιγότερο ενδιαφέρον από τους ανθρώπους που κάθονται εκεί και περιμένουν να τους διαφωτίσουν.(28, Στο ίδιο, 261)

Ο Μπέργκμαν δεν απαξιώνει τους καλλιτέχνες, αλλά μάλλον προσπαθεί να μιλήσει σε μια πιο ρεαλιστική βάση. Απαντά λοιπόν στον Jonas Sima, σε ερώτηση του τελευταίου γύρω από το αν ο καλλιτέχνης έχει μια αποστολή στην κοινωνία:

Εφόσον η κοινωνία πιστεύει ακόμη ότι χρειάζεται τους καλλιτέχνες, εφόσον τους πληρώνει κι από πάνω για τις υπηρεσίες τους, και όσο ο κόσμος πηγαίνει στον κινηματογράφο και βλέπει έργα στην τηλεόραση και γεμίζει τις αίθουσες συναυλιών, ο καλλιτέχνης πρέπει να είναι έτοιμος να κάνει ένα βήμα μπρος, είτε είναι χρήσιμος είτε όχι. Κι ύστερα πάλι, πιστεύω ότι πρέπει να στοχαστεί πάρα πολύ με ποιο τρόπο μπορεί να φανεί χρήσιμος, και μήπως μπορεί να χρησιμεύσει κρατώντας απλά και μόνο μια θετική στάση απέναντι στον εαυτό του και με το να είναι απλά καλλιτέχνης. (29, Στο ίδιο , 261)

Το σταμάτημα της εξιδανίκευσης του καλλιτέχνη από την κοινωνία, θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να αποτελέσει τη βάση για τον μετριασμό της λογοκρισίας. Μια κοινωνία δίκαιη, με την έννοια της καθαρής θέασης των πραγμάτων, της απαλλαγμένης όσο το δυνατόν από προλήψεις, δε θα είχε τόση ανάγκη να φιμώνει, να αποσιωπά.(**OUT OF CONTEXT**)

Ταυτόχρονα, μέρος του να είναι κανείς καλλιτέχνης, ή μάλλον καλλιτέχνης που επιθυμεί να εξακολουθήσει να είναι καλλιτέχνης, δεν παύει να είναι και το να αποδέχεται τη λογοκρισία, αν θέλει να επιβιώσει. Ο ίδιος ο Μπέργκμαν, αναφέρει σε

συνέντευξή του στον Stig Bjorkman, πως η ταινία του *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*(1952), κόπηκε σε ικανό βαθμό από τη λογοκρισία. Ο Bjorkman τον ρωτά:

S. B. Αμφισβήτησε κανείς την απόφαση της λογοκρισίας;

I. B. Τρελός είσαι;

S.B. Τι δηλαδή, δε διαμαρτυρηθήκατε ούτε εσείς ούτε η Svensk Filmindustri?

I. B. Όχι βέβαια! Πώς ήταν δυνατό; Σε ποιον να διαμαρτυρηθούμε; Έπρεπε απλά να το δεχτούμε(30 ,Στο ίδιο., 95).

ΟΤΑΝ Ο ΗΡΩΑΣ ΜΙΑΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΥΦΙΣΤΑΤΑΙ ΕΛΕΓΧΟ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ.

Η προπαγάνδα και η λογοκρισία, στις οποίες αναφερθήκαμε, σχετίζονται με τον έλεγχο της σκέψης με διαφορετικό τρόπο. Η προπαγάνδα λειτουργεί μέσω του καταιγισμού εικόνων και λόγων και επιχειρεί να προσανατολίσει τη σκέψη προς μια ιδέα. Η λογοκρισία λειτουργεί μέσω της αφαίρεσης, της αφαίρεσης του κινδύνου, των επικίνδυνων εικόνων, με αποτέλεσμα και πάλι τον προσανατολισμό της σκέψης σε πιο αθώες ιδεολογικά περιοχές, ή απλώς σε περιοχές που δε θα τον κάνουν να βαρεθεί και να μετανιώσει που αγόρασε το εισιτήριό του. Τα κριτήρια βέβαια, παρ' όλο που τυπικά επικεντρώνονται στην προσβολή της κρατούσας θρησκείας και ιδεολογίας, στο σεξ και στην βία , είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό υποκειμενικά, σύμφωνα με τη γνώμη του λογοκριτή.

Τώρα θα ασχοληθούμε με μια άλλη πτυχή του ελέγχου της σκέψης. Θα εξετάσουμε τον έλεγχο της σκέψης ως θέμα μιας ταινίας. Ο έλεγχος τώρα γίνεται το αντικείμενο, ή ένα από τα αντικείμενα της ταινίας. Εξετάζεται από τους δημιουργούς του κινηματογράφου η δυνατότητα αυτή του ανθρώπου, να ελέγχει τη σκέψη των συνανθρώπων του, οι μέθοδοι που ακολουθούνται, τα επιχειρήματα που δικαιώνουν τέτοιες πρακτικές, οι φανεροί και οι κρυφοί τους στόχοι, οι δυνατότητες επιτυχίας ή μη τέτοιων προσπαθειών και βέβαια η δυνατότητες να καταγγεληθεί και να αντιμετωπιστεί μια τέτοια επίθεση στην ελευθερία είτε και την ίδια τη ζωή του ανθρώπου..

Στις ταινίες που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία, ο κινηματογράφος δεν αποτελεί μέσο για τον έλεγχο της σκέψης, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της προπαγάνδας, ούτε υφίσταται ο ίδιος έλεγχος με στόχο τη μείωση αυτής του της δύναμης, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της λογοκρισίας. Τώρα ο κινηματογράφος

παρατηρεί τον έλεγχο, τον σχολιάζει, σε ένα βαθμό τον κρίνει και τον κατακρίνει με μεγαλύτερη ή μικρότερη τόλμη και αποφασιστικότητα.

Αυτό βέβαια δε σημαίνει αυτόματα ότι μια ταινία που έχει ως θέμα της τον έλεγχο της σκέψης αδυνατεί η ίδια να ελέγξει τη σκέψη, προπαγανδίζοντας κάτι, ή πως δεν μπορεί να υποστεί λογοκρισία. Τα είδη αυτά, και ο διαχωρισμός μεταξύ τους, μας χρησιμεύουν μόνο για λόγους συνεννόησης μέσα στα πλαίσια αυτής της εργασίας και σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για ξεκάθαρες κατηγορίες με αυστηρά διαγραμμαμένα όρια.

Σε αυτές τις ταινίες, κατά τη γνώμη μου, είναι πιο καθαρή η δύναμη του κινηματογράφου να σχολιάσει την κοινωνία, να σχολιάσει τον πειραματισμό του ανθρώπου με το ίδιο του το είδος στη θέση του πειραματόζωου. Στις ίδιες αυτές ταινίες αναδεικνύεται επίσης και η δυνατότητά του να καταγγείλει τις πρακτικές αυτές όχι μόνο ή κυρίως ως μεμονωμένα φαινόμενα, αλλά κατά κύριο λόγο ως ακραίες αλλά καθόλου περιθωριακές εκδηλώσεις ενός ευρύτερου συστήματος που μπορεί να αναπαράγεται, σαν το «αυγό του φιδιού» μέσα σε πολύ διαφορετικές καταστάσεις..

Θα μπορούσα να μιλήσω για πολλές ταινίες. Και για διαφορετικούς λόγους για την καθεμία. Από το *Εργαστήρι του Δρ. Καλιγκάρι*, ως την *Αιώνια Λιακάδα ενός Καθαρού Μυαλού*, το *Truman Show*, το *Πείραμα*, την *Κατάρα του Πράσινου Σκορπιού*, τους *Δώδεκα Πιθήκους*, τον *Εξολοθρευτή* και τις *Ζωές των Άλλων*, εμφανίζονται και εξετάζονται διαφορετικές πτυχές του ελέγχου της σκέψης, από τον έλεγχο μέσω της ύπνωσης, ως τον έλεγχο μέσω της συνεχούς παρακολούθησης ή της πλύσης εγκεφάλου.

Επέλεξα όμως στην παρούσα εργασία να επικεντρωθώ σε δύο ταινίες, το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* και του *Αυγό του Φιδιού*, για μια σειρά από λόγους. Είναι πρώτα από όλα έργα δυο δημιουργών που τους θεωρώ πολύ σημαντικούς. Θεωρώ ότι τα έργα αυτά δεν είναι μεμονωμένα μέσα στην φιλμογραφία των συγκεκριμένων σκηνοθετών, αλλά εκφράζουν αγωνίες και προβληματισμούς που τους διακατείχαν στο σύνολο της δημιουργικής πορείας τους. Και πέρα από αυτό είναι έργα που μου έχουν προσωπικά κινήσει ένα βαθύ ενδιαφέρον και μια ισχυρή συγκίνηση, για λόγους που σε ένα μόνο βαθμό μπορεί να είναι απολύτως συνειδητοί. Ένας από αυτούς είναι ότι ο άνθρωπος διακατέχεται συχνά από την αγωνία ότι ο λόγος του δε του ανήκει πραγματικά, ότι του υπαγορεύεται από κάποιον άλλο υποβολέα. .Από την άλλη πλευρά τα συγκεκριμένα έργα είναι σε διάλογο με τα όσα συμβαίνουν γύρω μας με

ένα τρόπο που τα κάνει να λειτουργούν διαχρονικά και οικουμενικά, να μην εξαντλούνται δηλαδή στον οσοδήποτε ενδιαφέροντα σχολιασμό συγκεκριμένων ιστορικών καταστάσεων.

ΚΑΠΟΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΟΥΜΠΡΙΚ

Η μικρή αυτή προσπάθεια αναφοράς στη ζωή του σκηνοθέτη και σύνδεσης της με το θέμα μου και με το έργο του στηρίζεται στην υπόθεση εργασίας μου ότι πάντοτε, ακόμη και όταν το έργο δεν προσφέρεται για γραμμικές συνδέσεις υπάρχουν στοιχεία του βίου που μπορούν να το δια φωτίσουν. Ο Kubrick μοιάζει να είχε την πιο φυσιολογική συναισθηματική σχέση με τους γονείς του, αν υποθέσουμε ότι το να αισθάνεται ένα παιδί ευπρόσδεκτο από τους δικούς του είναι κάτι το φυσιολογικό. Το ερώτημά μου αυτό μοιάζει ίσως περίεργο, αλλά για τον ώριμο πια σκηνοθέτη, το καλό και το κακό είναι εξ ίσου φυσιολογικά στον άνθρωπο. Ο νεαρός γενικός παθολόγος δόκτωρ Jaques L. Kubrick και η γυναίκα του Gertrud υποδέχτηκαν με χαρά την γέννησή του, το 1928. (31 Duncan Paul Stanley Kubrick, *the Complete Films*, σ. 15). Τα βιογραφικά δεδομένα που γνωρίζω δείχνουν μια σαφή αποδοχή και αρμονικές σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας, στην οποία γρήγορα προστίθεται και μια ώριμη αδερφή. Αντιθέτως, τα προβλήματα μοιάζει να ξεκίνησαν, όπως νομίζω ότι συμβαίνει με πολλά παιδιά που νοιώθουν το σπίτι τους σαν ένα προστατευτικό χώρο, όταν ο Στάνλεϋ αντιμετώπισε ένα ευρύτερο, προφανώς όχι τόσο αποδεκτικό, περιβάλλον, στο σχολείο. Ο μικρός Stanley έδειχνε από την μια να διαθέτει πνευματικές ικανότητες σαφώς άνω του μέσου όρου, από την άλλη πλευρά όμως ήταν ένα ακοινώνητο παιδί που δεν φοιτούσε κανονικά και οι γονείς του αποφάσισαν να του παραδοθούν ιδιωτικά μαθήματα στο σπίτι. Η εικόνα αυτή εντυπωσιάζει για ένα σκηνοθέτη για τον οποίο πολλές πληροφορίες συγκλίνουν ότι από το πρώιμο ξεκίνημα της καριέρας του κυριαρχούσε στο περιβάλλον του και διέθετε μια τρομερή δύναμη να πείθει στους συνεργάτες του για τις καλλιτεχνικές του επιλογές και να τους καθοδηγεί σύμφωνα με τους στόχους του.

Ο Stanley πάντως δεν υπέστη στην νεανική του ηλικία μια καταπιεστική επιτήρηση και ίσως γι αυτό τον λόγο δεν χρειάστηκε να ισορροπήσει κατασκευάζοντας με την φαντασία του ιδανικούς και ανυπόστατους κόσμους, όπως

γνωρίζουμε ότι έκανε ο Σουηδός σκηνοθέτης που μελετώ στη συνέχεια του κειμένου μου αυτού παράλληλα. Ως έφηβος δεν γνώρισε μια οικογένεια ανίκανη να τον καταλάβει ούτε βρίσκουμε σε αυτόν τα ίχνη κάποιου τραυματικού χάσματος των γενεών, που αποτυπώνεται σε κάποια από τα έργα του. Επιπλέον, φαίνεται ότι και η φυσική βία με την οποία εκφράζεται ο νεαρός Άλεξ στο *Κουρδιστό πορτοκάλι* δεν είναι κάτι που τον χαρακτηρίζει. Η κάποια υπερπροστασία που μπορεί να εκδήλωνε το σπίτι του εκφράστηκε μάλλον με την μορφή μιας στοργικής επιμέλειας και η επιμέλεια αυτή μοιάζει να μη του βγήκε σε κακό. Στην προεφηβική του ηλικία ο γιατρός πατέρας Kubrick, θέλοντας να του προσφέρει μια διέξοδο έκφρασης, του χάρισε μια φωτογραφική κάμερα που φαίνεται ότι τρόπον τινά σφράγισε το μέλλον του. Όχι μόνον ο ακοινώνητος νεαρός ακολούθησε σχεδόν αμέσως με εξαιρετικά αποτελέσματα την σταδιοδρομία του φωτογράφου, αλλά στην καριέρα του ως σκηνοθέτη, κατά την οποία ιδίως στην αρχή, αλλά και στην συνέχεια, όταν είχε σπουδαίους οπερατέρ για συνεργάτες έκανε πολλές φορές και τον οπερατέρ ο ίδιος. Είναι σαφές ότι η φωτογραφία και ευρύτερα η εικόνα έπαιξαν στην σταδιοδρομία του ως δημιουργού ένα καθοριστικό ρόλο.

Από την άλλη πλευρά, εκτός από λίγες περιπτώσεις που τελικά τον άφησαν μάλλον ανικανοποίητο, ο Kubrick δεν γράφει, όπως κάνει σχεδόν πάντα ο Bergman, τα σενάρια του εκ του μηδενός. Είτε χρησιμοποιεί πολύ ισχυρούς συγγραφείς, όπως ο Nabokof για την *Λολίτα*, είτε διάσημους, όπως ο Howard Fast για τον *Σπάρτακο* είτε πάλι λησμονημένους αλλά πολύ ενδιαφέροντες, όπως ο Schnitzler για τα *Μάτια διάπλατα κλειστά*, ο δημιουργός του *Κουρδιστού πορτοκαλιού* αποδεικνύεται ένας σκηνοθέτης – αναγνώστης. Η επιλογή του αυτή δείχνει κάποιον με μεγάλη αυτοσυνειδησία, κάποιον που ξέρει ακριβώς που βρίσκεται η δύναμή του και μπορούμε να πούμε ότι η δύναμη αυτή είναι πρωτίστως το μάτι του σκηνοθέτη, του οπερατέρ και του φωτογράφου. Η εικαστική πλευρά των έργων του είναι εξαιρετικά σημαντική και αυτό φαίνεται πρώτα από όλα στην ποιότητα της φωτογραφίας, καθώς επίσης και στην δύναμη του στον χειρισμό της κάμερας είτε πρόκειται για στημένα πλάνα είτε για μια αναπάντεχη χρήση της με πρωτότυπες γωνίες λήψης στις οποίες κατέφευγε με ένα σχεδόν αυτοσχεδιαστικό τρόπο. Η εικαστική όμως πλευρά είναι σημαντική και από άλλες απόψεις, αυτές που έχουν να κάνουν με τα κοστούμια, τους φωτισμούς, τις μάσκες και τα αντικείμενα, καθώς και από τα ντεκόρ και την επιλογή των χώρων, κάτι που μπορούμε να διακρίνουμε με διαφορετικούς βέβαια τρόπους τόσο στο μελλοντολογικό του έργο επιστημονικής φαντασίας, την *Οδύσσεια του*

διαστήματος 1968, όσο και στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*, αλλά επίσης και στο *Μπάρρυ Λίντον* του 1975 και βέβαια, σε πολύ εντυπωσιακό βαθμό, στο τελευταίο έργο που σκηνοθέτησε το 1999, το *Μάτια διάπλατα κλειστά*.

Ο σκηνοθέτης είναι ένας προσεκτικός και διεισδυτικός αναγνώστης βιβλίων. Και στα βιβλία αυτά, θα μπορούσε ίσως να πει κανείς ότι ζητάει τον διάλογο με τα υποκατάστατα του αποδεκτικού Πατέρα, που πιθανώς να είναι γι αυτόν οι συγγραφείς. Σχέση που μπορούμε να πούμε ότι είναι επίσης αποδεκτική αλλά και, εκεί όπου χρειάζεται ελεύθερη, όπως ήταν αυτή του συγγραφέα με τους γονείς του. Έτσι, για παράδειγμα, η μακρά του συνεργασία με μια σημαντική και δύσκολη προσωπικότητα σαν τον Ναμπόκωφ για το σενάριο της *Λολίτας*, δεν τον εμπόδισε να το διαμορφώσει τελικά όπως εκείνος νόμιζε ότι θα υπηρετούσε καλύτερα τόσο τους δικούς του αισθητικούς στόχους όσο και την αποφυγή επιζήμιων συγκρούσεων με την λογοκρισία, η οποία για χρόνια είχε απαγορέψει την δημοσίευση του έργου στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Kubrick ακολουθεί από κοντά τα κείμενα που είναι τα πρωτότυπα για τα σενάρια του παίρνοντας εκεί όπου χρειάζεται τις αναγκαίες αποστάσεις και επιφέροντας τις μετατοπίσεις που υπηρετούν τον κινηματογραφικό του σκοπό. Απέναντι στα κείμενα αυτά δεν λειτουργεί ούτε με την λογική της άγριας αντιζηλίας που χαρακτηρίζει μεγάλο τμήμα της μοντέρνας δημιουργίας και οδηγεί στην παραμόρφωση ούτε με την δουλική υποταγή που έχει καταστρέψει τις μεταφορές πολλών μεγάλων αριστουργημάτων της λογοτεχνίας στον κινηματογράφο.

Από την άλλη πλευρά ωστόσο το γεγονός ότι μεταμορφώνει συστηματικά σε κινηματογραφικές ταινίες τα έργα άλλων, μας δυσκολεύει στο να αποτολμήσουμε να χρησιμοποιήσουμε τις ταινίες αυτές για να σχεδιάσουμε είτε ένα ψυχογράφημα του δημιουργού είτε να ορίσουμε με ακρίβεια τις γέφυρες ανάμεσα στην ζωή και το έργο του. Είναι σαν, ενώ ο Bergman, όπως θα δούμε πιο κάτω, μας προσκαλεί να ανιχνεύσουμε στο έργο του τα κρυπτογραφήματα με τα οποία αναφέρεται στη ζωή του, ο Kubrick είναι σαν να βάζει με τα βιβλία που δραματοποιεί ένα φραγμό ανάμεσα στη ματιά του θεατή, την ζωή και την ψυχή του. Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε και μια άλλη, όχι ασήμαντη διαφορά. Οι πρωταγωνίστριες και οι πρωταγωνιστές του Bergman επανέρχονται από έργο σε έργο σαν ένας σχεδόν μόνιμος θίασος θεατρίνων ή ανθρώπων του τσίρκου. Και μόνο η μορφή τους σηματοδοτεί ένα κλίμα, ένα είδος ευαισθησίας, ένα κώδικα υποκριτικής. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύσει για τον αμερικανό σκηνοθέτη, όσο και αν κάποια πρόσωπα σαν τον Κερκ Ντάγκλας επανέρχονται στις δημιουργίες του. Κάτι τέτοιο, φυσικά, δεν

οφείλεται μόνον στις διαφορετικές ψυχοσυνθέσεις των δυο δημιουργών, αλλά και στις διαφορετικές συνθήκες της βιομηχανίας του κινηματογράφου στο Χόλυγουντ και στην Ευρώπη. Ο Kubrick για πολύ καιρό έπαιρνε ό,τι δουλειά του παρουσιαζόταν και ακόμα και ο *Σπάρτακος* δεν ήταν κάτι που τον συγκινούσε ιδιαίτερα. Η σχετική του ανεξαρτησία από τους καταναγκασμούς του Χόλυγουντ ήρθε με πολύ αγώνα. Ωστόσο η διαφορά στην στρατηγική της επιλογής συνεργατών είναι πολύ πιθανό πως ήταν και θέμα ψυχοσύνθεσης. Και οι δύο δημιουργοί σκύβουν με τον τρόπο τους στο μυστήριο του έρωτα και του θανάτου, στα βάθη της ψυχής και στις ρίζες του ανθρώπινου ψυχισμού και τον δυνάμεων που προσπαθούν να τον ελέγξουν. Ο καθένας όμως το κάνει με τον δικό του πολύ διαφορετικό τρόπο.

Ο σκηνοθέτης δε ηθικολογεί. Όχι απλώς δεν κάνει κήρυγμα, αλλά σε πολλά έργα του, για παράδειγμα στην *Λολίτα* του 1962, τα γεγονότα που αφηγείται, με την ερωτική και την σεξουαλική τους πλευρά περνούν μέσα από την φωνή οφ ενός αφηγητή, είτε αυτός είναι δρων πρόσωπο, όπως συμβαίνει με τον Humbert στο έργο που βασίζεται στο βιβλίο του Ναμπόκοφ, αλλά και τον Alex στο Κουρδιστό πορτοκάλι είτε στον *Μπάρρυ Λίντον* ταυτίζεται με τον συγγραφέα του έργου. Αυτή η επιλογή έχει, πιστεύω, μια ηθική, ψυχική και καλλιτεχνική συνέπεια. Από την μια πλευρά, τόσο τα σκανδαλώδη στοιχεία, όπου υπάρχουν, παρουσιάζονται με μια αντικειμενικότητα, η οποία αποκλείει κάθε εύκολη ρητορική είτε άλλου είδους εκμετάλλευση. Από την άλλη, το δραματικό στοιχείο των γεγονότων δίνεται με ένα έμμεσο τρόπο που δεν διευκολύνει την κραυγαλέα αντιμετώπιση. Και τελικά όλα αυτά συμβάλλουν σε μια αφήγηση που συνδυάζει το πολύ κοντινό και εσωτερικό με κάτι το τρόπον τινά απομακρυσμένο. Είναι σαν ο σκηνοθέτης που από την μια μεριά πλησιάζει τα πράγματα επιμένοντας να φιλμάρει ο ίδιος από κοντά, από την άλλη με την φωνή του αφηγητή που παρεμβάλλεται σε μεγάλα τμήματα των ταινιών του να περιφρουρεί ένα ενδιάμεσο χώρο ασφάλειας και ελέγχου. Ο σχεδιασμός, ο έλεγχος και η επιμονή ήταν εξ άλλου μόνιμα στοιχεία που χαρακτήριζαν σε πολύ μεγάλο βαθμό την δουλειά του. Το στοιχείο όμως αυτό δεν τον εμπόδιζε να έχει το μάτι του ανοιχτό και στις προτάσεις των συνεργατών του και να τις αξιοποιεί ενσωματώνοντας μη προσχεδιασμένα στοιχεία τους στα έργα του, όπως στοιχεία από τις βιντεοσκοπημένες οντισιόν που ενσωματώθηκαν στο *Μέταλ Τζάκετ* του 1987. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι μια βασική σκηνή που προσέθεσε εκτός προγράμματος, η σκηνή της απάνθρωπης «εκπαίδευσης» που θα μετατρέψει τους αμερικανούς

νεοσύλλεκτους σε συστηματικούς φονιάδες, ελέγχοντας ουσιαστικά κάθε πλευρά της προσωπικότητάς του.

Παιδί μιας φιλελεύθερης οικογένειας, άνθρωπος που βρισκόταν σε συνάφεια με τους προοδευτικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους του Γκρήνουιτς Βίλλατζ όπου κατοίκησε, δημιουργός που βρισκόταν σε επαφή με ανατρεπτικούς διανοούμενους, ο σκηνοθέτης δεν παύει να θέτει ηθικά προβλήματα με τα έργα του. Ποια είναι τα όρια της ερωτικής πίστης και απιστίας, του σεξουαλικά επιτρεπτού και απαγορευμένου; Τι είναι αυτό που κάνει τον άνθρωπο φονιά ή αντίθετα τον αποτρέπει από το να παραδοθεί στην τυφλή βία; Ποια είναι η αληθινή φύση του θάρρους και της δειλίας; Πόσο έχουμε το δικαίωμα, για να έρθουμε στο *Κουρδιστό πορτοκάλι*, να πειθαναγκάσουμε τον άνθρωπο, έτσι που να τον οδηγήσουμε υποχρεωτικά σε αυτό που θεωρούμε καλό ή κακό; Θα ήταν μάταιο να ψάξουμε στα έργα του Kubrick, για να βρούμε ξεκάθαρες και μονοδιάστατες απαντήσεις όλα τα ερωτήματα. Η αλήθεια έχει πολλές πλευρές, το καλό και το κακό είναι πολλές φορές πολύ κοντά, αν όχι και αξεδιάλυτα δεμένα.

Είδαμε ότι ο σκηνοθέτης δεν υπέστη στην πιο μικρή του ηλικία το είδος εκείνο του ελέγχου της σκέψης που είναι η «αγωγή» που επιβάλλει με κάθε τρόπο στο παιδί μια καταπιεστική οικογένεια, προκαλώντας του ψυχικά τραύματα και οδηγώντας το ενδεχομένως σε μόνιμες παραμορφώσεις. Ο τρόπος που οργανώνει την δουλειά του, οι επιλογές κειμένων και συνεργατών, στοιχεία της κινηματογραφικής του γραφής, όλα αυτά συμβάλλουν από την άλλη πλευρά σε ένα είδος δημιουργίας που τηρουμένων των αναλογιών έχει και κάτι από την μπρεχτική *αποστασιοποίηση*. Δεν μιλώ για τις καλλιτεχνικές λύσεις που πρότεινε ο Brecht, αλλά για την βασική του πρόθεση να κάνει τον θεατή του να σκεφτεί κριτικά. Ο Kubrick ασχολείται στο έργο του με την θεματική της προπαγάνδας, της πλύσης εγκεφάλου του ελέγχου της σκέψης. Είναι όμως σα να αρνείται συστηματικά να ασκήσει ο ίδιος με την τέχνη του οποιοδήποτε τέτοιο έλεγχο. Ο θεατής στον οποίο απευθύνεται είναι μάλλον ένας αυτόνομος συνομιλητής.

ΤΟ ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ

Η πλοκή.

Βρισκόμαστε σ' ένα απροσδιόριστο μέλλον, σίγουρα στη Μεγάλη Βρετανία, όπως φαίνεται από την αρχιτεκτονική και από την προφορά των ηρώων. Αφηγητής της ιστορίας είναι ο Άλεξ (Malcolm Mac Dowel), ένα νεαρό αγόρι 14 ετών που ακόμη πηγαίνει σχολείο. Σε μια διάλεκτο γεμάτη παράξενες λέξεις, που θυμίζουν πότε ρωσικά, πότε λατινικά και πότε αγγλικά της εποχής του Σαίξπηρ, μας μιλά για την παρέα του: τον Τζώρτζι, τον Ντίμι, τον Πιτ και τον ίδιο. Οι τέσσερις τους κάθονται σε ένα μπαρ διακοσμημένο με αγάλματα γυμνών γυναικών και πίνουν γάλα εμπλουτισμένο με ναρκωτικό, που πωλείται νόμιμα. Θέλουν να χαρίσουν στους εαυτούς τους μια βραδιά υπερ-βίας.

Πρώτα, ο Άλεξ και οι φίλοι του σπάνε στο ξύλο ένα ζητιάνο που τους ζητά ελεημοσύνη.

Έπειτα, μπαίνουν σε ένα ερειπωμένο καζίνο, όπου η συμμορία του Μπίλυ Μπόι επιχειρεί να βιάσει μια κοπέλα. Ξεκινά μια συμπλοκή των δύο συμμοριών- στη διάρκεια της οποίας η κοπέλα ξεφεύγει- νικηφόρα για τον Άλεξ και τους δικούς του, την οποία διακόπτει η άφιξη της αστυνομίας.

Στη συνέχεια, οδηγούν με υπερβολική ταχύτητα ένα κλεμμένο αυτοκίνητό σ' έναν αγροτικό δρόμο, αναγκάζοντας δύο αυτοκίνητα κι ένα μηχανάκι να βγουν από την πορεία τους και προκαλώντας τους ατυχήματα.

Μετά η συμμορία επισκέπτεται μια έπαυλη. Οι ένοικοι, ο συγγραφέας Μ. Αλεξάντερ και η γυναίκα του, τους ανοίγουν την πόρτα, πιστεύοντας πως ένας από αυτούς είναι τραυματισμένος. Οι τέσσερις φίλοι ρίχνουν κάτω τις βιβλιοθήκες και ο Άλεξ χτυπά τον συγγραφέα τραγουδώντας το “Singing in the Rain” και γυμνώνει και βιάζει τη γυναίκα του, αναγκάζοντάς τον να παρακολουθεί.

Η βραδιά τους τερματίζεται στο ίδιο μπαρ, όπου μια πελάτισσα τραγουδά την αγαπημένη μουσική του Άλεξ, τον Ύμνο Στη Χαρά, από την Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν. Ο Ντίμι την κοροϊδεύει, αλλά ο Άλεξ τον χτυπά με το μαστούνι του, θέλοντας να δηλώσει το σεβασμό του στην τραγουδίστρια και στη συγκεκριμένη μουσική.

Ο Άλεξ επιστρέφει στο σπίτι που μένει με τους γονείς του. Μπαίνει στο δωμάτιό του, στο οποίο ζει και ο πύθωνάς του, και αυνανίζεται πριν κοιμηθεί, υπό τον ήχο του Scherzo της Ενάτης Συμφωνίας του Μπετόβεν. Βλέπουμε τις εικόνες βίας και καταστροφής που φαντάζεται ακούγοντας αυτή τη μουσική.

Το επόμενο πρωί, μια γυναίκα με μπλε περούκα, η μητέρα του, του λέει πως θα αργήσει για το σχολείο. Εκείνος της λέει πως τον πονάει το κεφάλι του και της εύχεται *μια καλή μέρα στο εργοστάσιο.*

Καθώς περιφέρεται στο διαμέρισμα με το σλιπ, συναντά μέσα στο σπίτι τον αναμορφωτή του, τον κύριο Δελτοειδή, ο οποίος τον προειδοποιεί πιάνοντάς τον από τα γεννητικά όργανα, λέγοντάς του πως μαθεύτηκε το τι έγινε με τον Μπίλυ Μπόι.

Στη συνέχεια ο Άλεξ επισκέπτεται ένα δισκοπωλείο, στο οποίο γνωρίζει δυο κοπέλες, τις οποίες προσκαλεί στο σπίτι του. Ακολουθεί μία παρτούζα με μουσική υπόκρουση. Ο θεατής βλέπει στο σημείο αυτό τα καρέ να τρέχουν με τρελλή ταχύτητα, υπογράμμιση του μηχανιστικού τρόπου της συνουσίας.

Στην είσοδο του σπιτιού του τον περιμένουν οι τρεις φίλοι του. Έχουν στασιάσει και τον αμφισβητούν. Εκείνος περνά γρήγορα σε δράση, ρίχνοντας στο ποτάμι τον Τζώρτζι και τον Ντίμι και τραυματίζοντας το χέρι του τελευταίου.

Αφού έχει επαναφέρει την τάξη, οι τέσσερις τους σε ένα άλλο μπαρ καταστρώνουν το σχέδιο να «χτυπήσουν» μια γυναίκα που μένει μόνη της περιστοιχισμένη με γάτες.

Έπειτα επισκέπτονται το σπίτι της γυναίκας, η οποία δεν τους ανοίγει την πόρτα, αλλά καλεί την αστυνομία. Ωστόσο ο Άλεξ καταφέρνει να μπει μέσα, και με τη βοήθεια ενός έργου τέχνης-ενός γιγαντιαίου φαλλού- την τραυματίζει βαριά . Ακούγονται σειρήνες και επιχειρεί να διαφύγει, αλλά οι τρεις φίλοι του την έχουν στημένη έξω από το σπίτι, τον τραυματίζουν και η αστυνομία τον συλλαμβάνει.

Στο τμήμα, τον επισκέπτεται περιχαρής λόγω της σύλληψης ο κύριος Δελτοειδής, που τον πληροφορεί πως η γυναίκα είναι νεκρή. Ο αναμορφωτής του του λέει: *Θα βασανιστείς μόνος σου. Και ελπίζω να τρελαθείς.*

Μαθαίνουμε από την βόις-οφ του Άλεξ-αφηγητή πως καταδικάστηκε σε πολυετή φυλάκιση. Βλέπουμε την τυπική και ταπεινωτική διαδικασία της υποδοχής του στις φυλακές Πάρκμουρ, όπου ανάμεσα σε άλλα του δίνουν οδηγίες για το που ακριβώς να σταθεί και τι να κάνει. Μετά τον γδύνουν και του εξετάζουν τον πρωκτό για να δουν αν είναι ομοφυλόφιλος.

Στη φυλακή ο Άλεξ συμπεριφέρεται εντελώς διαφορετικά, είναι πρόθυμος και υπάκουος, ενώ τα πηγαίνει πολύ καλά με τον ιερέα, που του κάνει κήρυγμα για την Κόλαση, αλλά ταυτόχρονα πιστεύει πως ο άνθρωπος καθορίζεται από τη δυνατότητα επιλογής.

Εδώ εισερχόμαστε στο μέρος της ταινίας που ασχολείται με το θέμα που μελετώ. Με τον ιερέα αυτόν συζητά ο Άλεξ για μια νέα θεραπεία, τη θεραπεία Λουντοβίκο, που είναι σε πειραματικό στάδιο, αλλά πιστεύεται πως θεραπεύει εντελώς τον ασθενή από τα βίαια ένστικτά του και του επιτρέπει την επανένταξη στην κοινωνία. Λέει στον ιερέα πως θέλει να γίνει καλός κι εκείνος του απαντά: *Η καλοσύνη έρχεται από μέσα μας. Η καλοσύνη είναι επιλογή.* Ο Άλεξ του απαντά: *Θέλω μόνο να γίνω καλός.*

Τη φυλακή επισκέπτεται μια επιτροπή με επικεφαλής τον Υπουργό Εσωτερικών, όπως θα πληροφορηθούμε αργότερα. Όταν ο Υπουργός τους μιλά για το σχέδιο της κυβέρνησης να εκπαιδεύσει τους κοινούς εγκληματίες, γιατί ίσως χρειαστεί τις φυλακές για τους πολιτικούς κρατούμενους, ο Άλεξ του λέει πως έχει απόλυτο δίκιο. Ο Υπουργός τον επιλέγει για τη νέα θεραπεία. Ο διευθυντής της φυλακής του λέει πως θα αναμορφωθεί. Ο Άλεξ πηγαίνει στο Ινστιτούτο Λούντβιχ, όπου υπογράφει κάποια χαρτιά χωρίς να έχει δικαίωμα να τα διαβάσει και του λένε πως : *Θα σου δείξουμε κάποιες ταινίες.* Του κάνουν ενέσεις με κάποια περίεργα υγρά.

Με έναν μηχανισμό, κρατούν ακινητοποιημένα τα βλέφαρά του, για να έχει τα μάτια του συνεχώς διάπλατα ανοιχτά, ενώ σταδιακά, καθώς του δείχνουν εικόνες σεξ, τρόμου και βίας, ο Άλεξ αρχίζει να νιώθει αηδία. Μια γιατρός τον πληροφορεί πως νιώθει αηδία γιατί γίνεται υγιέστερος. Στη συνέχεια προβάλλουν φιλμ με τον Χίτλερ. Κάποια στιγμή συνειδητοποιεί πως η ηχητική επένδυση των εικόνων που του δείχνουν είναι η Ενάτη Συμφωνία του Μπετόβεν. Τους λέει: *Σταματήστε! Είναι αμαρτία! Ο Μπετόβεν δεν έκανε κανένα κακό!...Δεν είναι δυνατόν να νιώθω αηδία όταν ακούω Λούντβιχ Βαν! Γιατρεύτηκε!* Οι γιατροί του απαντούν πως δε γιατρεύτηκε ακόμα.

Στη συνέχεια το πείραμα παρουσιάζεται μπροστά σε κοινό. Ο Άλεξ περνά μια σειρά από δοκιμασίες. Ένας άντρας τον προκαλεί και τον ταπεινώνει, μια γυναίκα τον προκαλεί ερωτικά. Και στις δύο περιπτώσεις αντιδρά με ένα συναίσθημα ναυτίας που τον παραλύει. Ο ιερέας αντιδρώντας στην επίδειξη των αποτελεσμάτων της θεραπείας λέει πως αυτό που προηγήθηκε ήταν μια *γκροτέσκα πράξη αυτοταπείνωσης.* Δεν είχε επιλογή. Αφήνεται ελεύθερος.

Ο Άλεξ επιστρέφει σπίτι του, όπου το δωμάτιό του αλλά και τη θέση του στην οικογένεια έχει πάρει ο Τζο, ο καινούριος ενοικιαστής. Τα πράγματά του τα έχει πάρει η αστυνομία και ο πύθωνάς του έχει πεθάνει. Ο Τζο γνωρίζοντας πως ο Άλεξ

δεν μπορεί να αντιδράσει, τον προσβάλλει. Οι γονείς του λένε πως δεν μπορούν να διώξουν τον Τζο. Ο Άλεξ φεύγει από το σπίτι του.

Περπατά κοντά στο ποτάμι, και σκέφτεται να αυτοκτονήσει. Τον πλησιάζει ένας ζητιάνος και του ζητά ελεημοσύνη. Ο Άλεξ του δίνει χρήματα. Είναι ο ίδιος ζητιάνος που ο ίδιος και η παρέα του είχαν δείρει στην αρχή της ταινίας. Ο ζητιάνος τον αναγνωρίζει. Φωνάζει κι άλλους ηλικιωμένους ζητιάνους και τον χτυπούν όλοι μαζί. Ο Άλεξ για ακόμη μία φορά είναι ανίκανος να αντιδράσει, γιατί τον πιάνει ναυτία. Τον σώζουν δύο αστυνομικοί.

Οι δυο αστυνομικοί είναι οι πρώην φίλοι του, ο Τζώρτζι και ο Ντίμι. Το βάζουν στο αστυνομικό τους αυτοκίνητο, τον πάνε στο δάσος, τον χτυπούν και του βυθίζουν για ώρα το κεφάλι σε μια γούρνα με νερό.

Το βράδυ, ο Άλεξ εξαντλημένος φτάνει σ' ένα σπίτι. Δεν καταλαβαίνει αμέσως πως είναι το σπίτι του συγγραφέα, του οποίου βίασε τη γυναίκα. Ο συγγραφέας Αλεξάντερ έχει μείνει παράλυτος και η γυναίκα του είναι τώρα πια νεκρή-πέθανε λίγο μετά το σοκ του βιασμού. Μαζί του μένει ένας μπράβος. Ο συγγραφέας δεν έχει αναγνωρίσει τον Άλεξ-γιατί φόραγε μάσκα τη βραδιά εκείνη- ο οποίος χαλαρώνει σε μια μπανιέρα με ζεστό νερό, ενώ ο Αλεξάντερ μιλά στο τηλέφωνο για το σχέδιό του να χρησιμοποιήσουν τον Άλεξ, το πειραματόζωο της κυβέρνησης, εναντίον της τελευταίας. Ο Αλεξάντερ ακούει τον Άλεξ από τη μπανιέρα να τραγουδά το *Singing in the Rain* και αναγνωρίζει τη φωνή του ανθρώπου που τον κατέστρεψε.

Του βάζουν να φάει και του δίνουν να πει κρασί. Ο Αλεξάντερ του λέει: *είσαι θύμα της νέας εποχής, όπως και η γυναίκα μου*. Έρχονται δυο φίλοι του Αλεξάντερ, οι οποίοι προφανώς είναι και πολιτικοί συνεργάτες του, που κάνουν ερωτήσεις στον Άλεξ γύρω από το πείραμα. Τους αποκαλύπτει πως, εκτός από το σεξ και τη βία, δεν αντέχει και την Ενάτη του Μπετόβεν. Όταν την ακούει του έρχεται να αυτοκτονήσει. Κοιμάται στην καρέκλα που κάθεσαι, του έχουν βάλει υπνωτικό στο κρασί.

Όταν ξυπνά νιώθει πόνο και αηδία. Είναι κλεισμένος σ' ένα δωμάτιο του πρώτου ορόφου και ακούει την Ενάτη του Μπετόβεν. Αποπειράται να αυτοκτονήσει πηδώντας από το παράθυρο.

Ξυπνά στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου. Όλο του σχεδόν το σώμα είναι καλυμμένο με γύψο. Τον επισκέπτονται οι γονείς του, που του ζητούν συγγνώμη και του λένε να γυρίσει σπίτι. Η ψυχίατρος του νοσοκομείου του δείχνει διαφάνειες με εικόνες και μια ημιτελή συζήτηση σε μπαλονάκια, που πρέπει εκείνος να

συμπληρώσει. Ο Άλεξ συμπληρώνει τους διαλόγους με φράσεις γεμάτες σεξουαλικά υπονοούμενα και απειλές βίας. Της λέει πως όταν ήταν σε κώμα έβλεπε πως *οι γιατροί έπαιζαν με το μυαλό του*.

Τον επισκέπτεται ο Υπουργός Εσωτερικών. Τον πληροφορεί πως η θεραπεία Λουντοβίκο θεωρείται τώρα από την κοινή γνώμη ως έγκλημα κατά της ανθρωπότητας, πως θα διεξαχθεί έρευνα για να αποδοθούν ευθύνες, πως ο συγγραφέας κι οι φίλοι του τον χρησιμοποίησαν για πολιτικούς λόγους, πως ο συγγραφέας έχει απομονωθεί. Του λέει πως ο ίδιος φροντίζει για τα συμφέροντά του και πως θα του δοθεί δουλειά και μισθός. Ο Υπουργός του ζητάει να στηρίξει την κυβέρνηση, καθώς τον ταΐζει. Ο Άλεξ ανοίγει το στόμα του για να δεχτεί την τροφή και συμφωνεί να βοηθήσει. Έρχονται φωτογράφοι που τους τραβούν φωτογραφίες να σφίγγουν ο ένας το χέρι του άλλου. Ο Άλεξ στη διάρκεια της φωτογράφισης έχει τη πρώτη του σεξουαλική φαντασίωση, την οποία επενδύει μουσικά με την Ενάτη του Μπετόβεν. Λέει: *Γιατρεύτηκα για τα καλά(I was cured allright)*.

Η γλώσσα, Τα ρούχα και τα σκηνικά, Η μουσική, Η υποκριτική, Η χρήση του κινηματογράφου και Ο έλεγχος της σκέψης στο Κουρδιστό Πορτοκάλι.

Η γλώσσα στο Κουρδιστό Πορτοκάλι είναι αυτή η μίξη αργκό, ρωσικών, λατινικών και αγγλικών της εποχής του Σαίξπηρ. Στην αρχή της ταινίας και πριν την προσπάθεια αναμόρφωσης του Άλεξ, η διάλεκτος αυτή είναι πολύ έντονη. Παρατηρούμε ωστόσο πως μετά την πλύση εγκεφάλου που υφίσταται ο πρωταγωνιστής μέσα στην κλινική, η διάλεκτος απαλύνεται και επιστρέφουμε σε μια πιο *κανονική* χρήση της γλώσσας.

Τα ρούχα της συμμορίας του Άλεξ είναι ιδιαίτερα. Οι τέσσερις φίλοι φορούν λευκά, μαύρο καπέλο, έχουν μαστούνι και τα γεννητικά τους όργανα προστατεύει ένα κάλυμμα/ σπασουάρ. Φορούν ψεύτικες βλεφαρίδες μόνο στο ένα μάτι. Τόσο οι δυο φίλοι του που γίνονται αστυνομικοί- άρα ελέγχονται και μπαίνουν κι αυτοί σε ένα πιο κανονικό καλούπι, αποδεκτό από την κοινωνία- όσο και ο Άλεξ στη διάρκεια και μετά την *αναμόρφωσή* του, δε φορούν πια τα εξεζητημένα τους ενδύματα. Η κοινωνία στη μια περίπτωση και η φυλακή και η θεραπεία Λουντοβίκο στην άλλη, κάνουν τους ήρωες να μην ξεχωρίζουν πια, να μην αποτελούν μια διαφορά, μια παραφωνία μέσα

στο κοινωνικό σύστημα. Η κοινωνία τους απορροφά, όπως το γάλα απορροφά το ναρκωτικό, οι βίαιοι ήρωες μετά τον έλεγχο που υφίστανται εντάσσονται-χωρίς βέβαια να χάσουν τα κτηνώδη τους ένστικτα. Απλώς τα κτηνώδη τους ένστικτα έχουν πλέον τη δυνατότητα να εκφράζονται με κοινωνικά αποδεκτό τρόπο, έχουν τη σφραγίδα της νομιμότητας.

Αλλά και το δωμάτιο του Άλεξ, που ξεχώριζε τόσο πολύ από το υπόλοιπο σπίτι και τον παραιτημένο χώρο της πολυκατοικίας τους, με την εκζήτηση και τα έργα τέχνης, μετά την επιστροφή του από την φυλακή έχει γίνει κι αυτό κανονικό, μια και το φίδι του δεν κατοικεί πια σε αυτό, ενώ τα πράγματά του τα έχει πάρει η αστυνομία. Κάτοικος στο δωμάτιό του είναι πια ένας νορμάλ, καθόλου εκκεντρικός νέος, που έχει πάρει τη θέση του γιου της οικογένειας και είναι αποφασισμένος να προστατεύσει τους γονείς *αυτού του τέρατος* και , βέβαια , τα δικά του μικροσμέροντα.

Η μουσική στο Κουρδιστό Πορτοκάλι χαρακτηρίζεται από μια εμμονή στον Λούντβιχ Βαν Μπετόβεν, και ιδιαίτερα στην Ενάτη Συμφωνία του. Σε ένα σημείο μάλιστα, οι στίχοι του Ύμνου/ Ωδής στη Χαρά:

Freude, schöner Gotterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten, feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum. Κτλ.

Αλλάζουν στο μυαλό του Άλεξ και γίνονται ως εξής:

Boy, thou uproarious shark of heaven
Slaughter of Elysium
Heart on fire, moused, enraptured κτλ.

(Αγόρι, εσύ θυελλώδη καρχαρία του ουρανού,

Σφαγέα των Ηλυσίων,

Καρδιά φλεγόμενη, ..., καταγοητευμένη κτλ.)(32, Michel Chion, *Stanley Kubrick I humain, ni plus ni moins*, 318-319) :

Ο ίδιος ο Άλεξ αλλάζει τους στίχους, συνδέει την *Ωδή στη Χαρά* με λέξεις βίας, διαστρεβλώνει το περιεχόμενό της. Αλλά όταν ακούει την αγαπημένη του Ενάτη συνδυασμένη με εικόνες από στρατόπεδα συγκέντρωσης, στα πλαίσια της θεραπείας Λουντοβίκο- που παίζει με το όνομα του αγαπημένου συνθέτη του πρωταγωνιστή- φωνάζει: *Σταματήστε το! Είναι αμαρτία! Ο Μπετόβεν δεν έκανε κανένα κακό!* Είναι η πρώτη και η τελευταία φορά στο φιλμ που ο Άλεξ εκφράζει ένα χαρακτήρα με

στοιχεία ηθικής (33, *Ο.π.*, 319). Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ωστόσο πως ο Άλεξ εκφράζει ένα χαρακτήρα με στοιχεία ηθικής και όταν δίνει ελεημοσύνη στο ζητιάνο, που σε λίγες στιγμές θα τον αναγνωρίσει και θα τον δείρει.

Η Ενάτη Συμφωνία γίνεται μέσο για τον έλεγχο της σκέψης του Άλεξ. Ο Άλεξ υφίσταται πλύση εγκεφάλου με τη βοήθεια της Ενάτης, κάτι που εντείνεται όταν οι γιατροί μαθαίνουν πως αγαπά πολύ αυτή τη μουσική. Μαθαίνει να μισεί τη βία, το σεξ και την Ενάτη. Αυτός ο συνδυασμός είναι παράλογος και κωμικός. Μπορεί να είναι αυθαίρετος, μια που πολλά ετερόκλητα στοιχεία συναποτελούν αυτή την ταινία-αν πάρουμε ως παράδειγμα τη γλώσσα ή τα ρούχα το διαπιστώνουμε αυτό- ή ακόμη και σχόλιο στο ρόλο της τέχνης. Η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιείται για σκοπούς μη καλλιτεχνικούς. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να βοηθήσει σε βασανιστήρια, στη πλύση εγκεφάλου, στον έλεγχο της σκέψης. Μήπως το παράδειγμα του κινηματογράφου, με τις ταινίες προπαγάνδας, δεν μας υπενθυμίζει αυτή τη χρήση της τέχνης; Αλλά ίσως δεν είναι τυχαίο που τον Άλεξ τον πιάνει αυτή η κρίση τιμιότητας και ηθικής, για να υπερασπιστεί την τέχνη και τον αγαπημένο του καλλιτέχνη. Αυτό του είχε συμβεί και στο μπαρ με τα γυμνά αγάλματα και το εμπλουτισμένο γάλα, όταν υπερασπίστηκε τη γυναίκα που τραγουδούσε Μπετόβεν και φέρθηκε αυταρχικά στον προσβλητικό φίλο του, μια πράξη που είχε σαν αποτέλεσμα την ίδια τη φυλάκισή του. Το πιο ευγενές στοιχείο του χαρακτήρα του Άλεξ τον οδηγεί στην καταστροφή, πιο πολύ από τα προφανή, τερατώδη ελαττώματά του. Αυτή την αδυναμία του, θα τη χρησιμοποιούν στο εξής όλοι όσοι θα προσπαθήσουν να τον ελέγξουν. Πρώτα, στη διάρκεια της πρώτης πλύσης εγκεφάλου του μέσα στην κλινική Λουντοβίκο, που θα είναι εν μέρει επιτυχής, μια και για καιρό θα αντιδρά με κρίσεις ναυτίας στη βία, στο σεξ και στον Μπετόβεν. Έπειτα, στη διάρκεια της δεύτερης πλύσης εγκεφάλου, μέσα στο σπίτι του συγγραφέα, όπου η αγαπημένη του μουσική θα τον οδηγήσει σε απόπειρα αυτοκτονίας. Στο τέλος της ταινίας και εν μέσω διαπραγματεύσεων με την κρατούσα εξουσία και υποκρισίας, επέρχεται η συμφιλίωση με την αγαπημένη του μουσική, που έχει όμως συνδυαστεί με τις άλλες δύο μεγάλες του αγάπες, τη βία και το σεξ.

Ο Άλεξ γιατρεύτηκε, η πλύση εγκεφάλου δεν πέτυχε, τα ένστικτά του και οι μεγάλες του αγάπες δεν τον εγκαταλείπουν. Θα εξακολουθήσει να είναι ο άνθρωπος που ήταν, αλλά τώρα και με το νόμο. Η φουτουριστική και μέσα στην υπερβολή της τόσο ρεαλιστική αυτή κοινωνία δεν σε αφήνει να είσαι βίαιος με τον δικό σου τρόπο, έξω από τον έλεγχό της. Θέλει να παίζεις το παιχνίδι. Από αυτή την άποψη ο έλεγχος

του Άλεξ πετυχαίνει σε ένα βαθμό. Πιθανόν να εξακολουθήσει τις φρικαλεότητες που έκανε και στο παρελθόν, αλλά τώρα θα έχει τις πλάτες του νόμου. Η ultra violence, η υπερ-βία, γίνεται legal ultra violence. Η εξουσία, το κράτος ανέχεται και συχνά καλλιεργεί την βία, μόνο όταν μπορεί να επωφεληθεί από αυτή. Επιθυμεί μια βία ωφέλιμη, όχι μια βία τυχαία.

Ταυτόχρονα, ο έλεγχος της σκέψης πέτυχε και δεν πέτυχε. Σίγουρα επιτεύχθηκε ένας συμβιβασμός. Όμως οι τεχνικές, τα πειράματα που εξέφραζε η θεραπεία Λουντοβίκο, αποδείχτηκαν άκρως επικίνδυνα και, σε τελική ανάλυση, αναποτελεσματικά. Ο απόλυτα ακίνδυνος Άλεξ δεν μπορεί να επιβιώσει μέσα στην απόλυτα επικίνδυνη κοινωνία. Οδηγείται στην αυτοκτονία και, λίγο αργότερα, τα βίαια ένστικτά του επανέρχονται, με την πανηγυρική σεξουαλική του φαντασίωση στο φινάλε του έργου.

Και στην υποκριτική του κεντρικού ηθοποιού, του Malcolm Mac Dowel, μπορούμε να δούμε μια ανάλογη πορεία, σαν αυτή που εντοπίσαμε στη γλώσσα και στα κοστούμια. Από τον εξπρεσιονισμό και την υπερβολή τόσο στην κίνηση όσο και στη φωνή του, ο Mac Dowel σταδιακά μετατρέπεται από θεατρίνος που χρησιμοποιεί όλα τα μέσα του σε σχεδόν μινιμαλιστή ηθοποιό. Η έντονη προσωπικότητά του που εκφραζόταν με φωνές, ξεσπάσματα, τραγούδι και συνεχή κίνηση, μέσα στη φυλακή τιθασεύεται-είναι απ' ό,τι φαίνεται επιλογή του να πάει με τα νερά εκείνων που τον εξουσιάζουν, προκειμένου να επιβιώσει- και γίνεται το καλό παιδί, το πρότυπο κρατούμενου. Μιλά λίγο και με ήρεμη, αγγελική φωνή. Κάνει ό,τι του λένε. Στη διάρκεια της θεραπείας αυτό το *σβήσιμο* της έντονης προσωπικότητάς του θα συνεχιστεί, γίνεται τώρα από θύτης θύμα. Οι κραυγές του είναι τώρα ικετευτικές και δε μιλά με τη μπάσα και διεστραμμένη φωνή του *τέρατος* που θυμόμαστε από την αρχή της ταινίας. Στη διάρκεια του εξευτελισμού του μετά την αποφυλάκιση, το αγαθό πλάσμα που υποδύεται ο Mac Dowel αδυνατεί να μεταμορφωθεί σε τέρας, κάθε φορά που πάει να αντιδράσει βίαια ή προκλητικά τον προλαβαίνει το σώμα του, που αντιδρά με σπασμούς ναυτίας. Ο ηθοποιός εξακολουθεί να παίζει σε χαμηλούς τόνους, με μόνη *παραφωνία* τις κρίσεις ναυτίας. Ο Mac Dowel έχει την πρώτη στιγμή κατά την οποία το τέρας, ο άλλος του εαυτός, επανέρχεται, μέσα στη μπανιέρα του συγγραφέα. Η φωνή του βγαίνει τώρα το ίδιο κτηνώδης και προκλητική με την αρχή της ταινίας. Το *Singing in the Rain* που τραγουδά δε θυμίζει σε τίποτε την χαρούμενη και ξένοιαστη αυθεντική εκτέλεσή του. Τραγουδιέται με έναν άλλο τρόπο, οι σχετικά αδιάφοροι αυτοί στίχοι ερμηνεύονται άγρια και προκλητικά, κάτι που κάνει τη

συγκεκριμένη εκτέλεση να ηχεί σαν το τραγούδι ενός διεστραμμένου. Στο τέλος της ταινίας, ο ηθοποιός, καθηλωμένος στο κρεβάτι του νοσοκομείου, κινεί μόνο το στόμα του, ανοιγοκλείνοντάς το για να δεχτεί τις μπουκιές που τον ταΐζει ο Υπουργός Εσωτερικών, με μια αμφίσημη καρτερικότητα. Είναι αγγελική και αφελής ή διαβολική και πολύ καλά σχεδιασμένη; Η ταινία τελειώνει με τα φλας των δημοσιογράφων, την τυπική χειραψία του Άλεξ με τον Υπουργό, που είναι μια χειρονομία τυπική, politically correct και κοινωνικά αποδεκτή, σε συνδυασμό με τα μάτια του, που είναι έτοιμα να πεταχτούν από τις κόγχες τους και δείχνουν με εξπρεσιονιστικό τρόπο-γενικότερα η υποκριτική του πρωταγωνιστή κινείται ανάμεσα σε στοιχεία εξπρεσιονισμού και ρεαλισμού- τη φαντασίωση που ο Άλεξ έχει μέσα στο μυαλό του.

Θα αναφερθώ σε ακόμη ένα στοιχείο, που έχει σχέση με το θέμα μας και αφορά στην τεχνική του ελέγχου της σκέψης. Ο γιατρός που εφαρμόζει τη θεραπεία Λουντοβίκο προβάλλει ταινίες στον θεραπευόμενο. Η ταινία αυτή που έχει ως θέμα τον έλεγχο της σκέψης, χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο ως όργανο του ελέγχου αυτού. Και μάλιστα ούτε η διαδικασία της παρακολούθησης ούτε το περιεχόμενο των ταινιών είναι τυχαίο. Ο Άλεξ πρέπει να παρακολουθεί τις ταινίες με τα μάτια του διάπλατα ανοιχτά-κάτι που μας θυμίζει και την τελευταία ταινία του Κιούμπρικ *Μάτια Διάπλατα*(ή *Ερμητικά*, όπως μεταφράστηκε για την προβολή της στην Ελλάδα) *Κλειστά*. Για να είναι αποτελεσματικές οι ταινίες της βίας, το θύμα πρέπει να μην έχει άλλη επιλογή από το να τις βλέπει συνεχώς, να μην μπορεί να κλείσει τα μάτια ή να αποστρέψει το βλέμμα του, όπως κάνει ο θεατής του κινηματογράφου όταν μια σκηνή του προκαλεί φόβο ή αηδία. Ο γιατρός που εφαρμόζει τη θεραπεία Λουντοβίκο είναι σαν να λέει στον Άλεξ: *Δες ποιος είσαι, δες πόσο άσχημη είναι η βία. Δες μέσα σου*. Η θεραπεία δρα έτσι σαν αυταρχικός δάσκαλος, ή σαν αδέξιος ψυχαναλυτής. Γιατί η απόπειρα αυτή να δει ο Άλεξ ποιος είναι, δεν είναι απόπειρα εσωτερική ούτε, όπως έχει πει και ο Ιερέας της φυλακής, βασίζεται στην ελευθερία επιλογής ή στην επιθυμία του να δει ποιος πραγματικά είναι. Η θεραπεία Λουντοβίκο είναι μια βίαιη απόπειρα σωφρονισμού από τα έξω-βίαιη στα μέσα που χρησιμοποιεί και στα αποτελέσματα που έχει. Ένα κλύσμα από ταινίες γίνεται στον θεραπευόμενο, που δεν έχει καν το δικαίωμα να κλείσει τα μάτια. Η θεραπεία αποτελείται δηλαδή από βασανιστήρια και το μόνο στοιχείο που θυμίζει θεραπεία σ' αυτήν, είναι η αβρότητα και η τυπικότητα του γιατρού και των νοσοκόμων. Η θεραπεία θα μπορούσε να αποτελεί ένα σχόλιο στις θεραπευτικές μεθόδους των ψυχιατρείων, με

τα ηλεκτροσόκ και τους ζουρλομανδύες, που τόσο αμφισβητούνται από πολλούς επιστήμονες.

Τόσο η χρήση του κινηματογράφου μέσα στον κινηματογράφο, όσο και η χρήση ταινιών που απεικονίζουν το Hitler, τους Ναζί και, όπως αναφέρεται σε κάποιο σημείο της ταινίας, στρατόπεδα συγκέντρωσης, είναι τα δύο θέματα με τα οποία θα ήθελα να κλείσω αυτή την ανάλυση του *Κουρδιστού Πορτοκαλιού*, μια και κατά τη γνώμη μου αποτελούν την κατάλληλη γέφυρα με την επόμενη ταινία με την οποία θα ασχοληθούμε, το *Αυγό του Φιδιού*.

Η θεραπεία Λουντοβίκο παραπέμπει κατ' αυτό τον τρόπο πολύ καθαρά και στα πειράματα των Ναζί, τον εγκλεισμό στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, την επιθυμία τους να δημιουργήσουν μια φυλή καθαρή, να αποκλείσουν βίαια κάποια στοιχεία-όπως τους Εβραίους ή τους ομοφυλόφιλους- από αυτή τη νέα κοινωνία που επιθυμούσαν να δημιουργήσουν. Θυμίζω πως η κυβέρνηση στο Κουρδιστό Πορτοκάλι θυμίζει κατά πολύ ολοκληρωτικό καθεστώς, μια και επιθυμία των κυβερνώντων είναι να αναμορφώσουν με τη βίαιη αυτή θεραπεία τους κοινούς εγκληματίες σαν τον Άλεξ, για να έχουν χώρο για τους πολιτικούς κρατούμενους. Η ωμή βία δεν ταραξίζει την κυβέρνηση όσο μια αντίθετη ιδεολογία, που θα αμφισβητήσει την εξουσία της. Γι' αυτό και ο διανοούμενος Alexander θα τιμωρηθεί πολύ αυστηρότερα από τον Άλεξ, θα εξαφανιστεί από προσώπου γης, και δεν ξέρουμε αν είναι νεκρός ή φυλακισμένος κάπου για πάντα.

Ο Hitler βρίσκεται στην καρδιά του θέματος αυτής της εργασίας, και για έναν άλλο λόγο. Όπως αναφέρει ο Virilio, *Ο ίδιος ο Hitler, σύμφωνα με τους οικείους του, διέθετε ένα είδος υπνωτιστικής δύναμης: «Γνωρίζαμε ότι κάτι ήταν λάθος, αλλά αφού το έλεγε αυτός, γινόταν σωστό.»*(34, Βιριλιό, 130). Η ίδια η προσωπικότητα λοιπόν του Hitler ήταν ικανή να ασκήσει έλεγχο στη σκέψη των ανθρώπων που τον συναναστρέφονταν και στις μάζες που τον άκουγαν. Μια τέτοια προσωπικότητα, μια προσωπικότητα ικανή να πείθει, αλλά και να υποβάλλει σκέψεις και συμπεριφορές και να πειθαναγκάζει, θα συναντήσουμε στην ανάλυσή της επόμενης ταινίας.

ΚΑΠΟΙΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΒΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΙΕΡΓΚΜΑΝ

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι ιδιαίτερα τονισμένο στο έργο του Bergman. Οι αναφορές του σε συγκεκριμένα περιστατικά της ζωής του , και ακόμη περισσότερο η επιμονή του σε αισθήσεις και σε αισθήματα , σε τραύματα και σε όνειρα, διαπερνούν σαν ένα οδηγητικό νήμα, σαν ένας μίτος, τους λαβυρίνθους της δημιουργίας του. Ο ίδιος ο δημιουργός στην *Αυτοβιογραφία* του, παραπέμπει σε έργα στα οποία μεταφέρει γεγονότα από την ζωή του. «Πήγα στο Γκέτεμποργκ για να μιλήσω με τη γυναίκα μου.(...) Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να παρακολουθήσει το τι έγινε στο τρίτο μέρος του *Σκηνές από ένα γάμο*.(35 *Αυτοβιογραφία*, σ.161) «Το δωμάτιο [στο Παρίσι όπου πηγαίνει μετά την συζήτηση αυτή, το 1949, μαζί με την Γκουν Χάγκμπεργκ, εγκαταλείποντας την γυναίκα του Έλλεν] ήταν μακρόστενο σαν φέρετρο, τα κρεβάτια δεν ήταν το ένα δίπλα στο άλλο , αλλά το ένα στη συνέχεια του άλλου, το παράθυρο έδινε σε μια στενή αυλή.(....) Για περισσότερες πληροφορίες παραπέμπω στο δωμάτιο του ερωτικού ζευγαριού στη *Σιωπή*».(36. *Ο.π.* ,σ.162). Αυτός ο «εκπαιδευμένος ψεύτης» όπως αυτοαποκαλείται (37. *Ο.π.* , σ.15), ψεύτης για να μπορέσει να επιβιώσει στο ασφυκτικό περιβάλλον των παιδικών του χρόνων, είναι ανελήκτος με τον εαυτό του, μιλά χωρίς καμία διάθεση εξιδανίκευσης της ζωής του, κόβοντας και ράβοντας με εκπληκτική ταχύτητα έστω και χωρίς την ίδια πάντα μαεστρία, το υλικό της ζωής του , ανοίγοντας το μύχιο και το εσωτερικό στην μεγάλη σκηνή του κόσμου, όλος ο κόσμος μια μύχια, εσωτερική σκηνή. Αυτολογοκρινόμενος ο ίδιος μπροστά στον φόβο της πατρικής τιμωρίας , που λόγω της ιδιότητας του πατέρα, ήταν δεμένη με την θεϊκή, ανέπτυξε τεχνικές επιβίωσης, σ' ένα σπίτι όπου ο έλεγχος της σκέψης ήταν περίπου αυτονόητος. « Το μεγαλύτερο μέρος της ανατροφής μας βασιζόταν σε έννοιες σαν αμαρτήμα, ομολογία, τιμωρία, συγχώρεση και έλεος που ήταν συγκεκριμένοι παράγοντες στη σχέση παιδιών-γονιών και στη σχέση με το Θεό.(..) Πιθανώς αυτό να βοήθησε και στη χωρίς διαμαρτυρίες παραδοχή του ναζισμού.» (38. *Ο.π.* , σ.13) Το σπίτι του εξωτερικά έδινε μια άμεμπτη εικόνα καλής οικογένειας, ενώ μέσα βασίλευε η μιζέρια και οι ραγισμένες σχέσεις. Μέσα στο απόλυτα ιεραρχικό σύστημα που μεγάλωσε, ο γιος αυτός ενός πάστορα με εθνικοσοσιαλιστικές ιδέες , που και ο ίδιος γοητεύτηκε στα πολύ νεανικά του χρόνια από τον Χίτλερ,(39. *Ο.π.* , σ.126-127), προσφέρει την αλήθεια της ζωής του είτε άμεσα, όπως συμβαίνει στις παραπάνω σκηνές, είτε έμμεσα, χωρίς να βάζει αναχώματα ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Η τάση του να αναμιγνύει τις δύο αυτές σφαίρες, είναι κάτι που επίσης τον χαρακτηρίζει από την παιδική του ηλικία . Τα πραγματικά γεγονότα τα αντιμετωπίζει σαν κινηματογραφική ταινία ,

γιατί όπως λέει, η πραγματικότητα του είναι «βαθιά διαιρεμένη», οι εξωτερικοί ερεθισμοί δεν έφθαναν μέχρι τα αισθήματα. (40. *Ο.π.*, σ.121). Στην θέση της προβληματικά βιωμένης αυτής πραγματικότητας, μπαίνει μια οργιαστική φαντασία, που τον κάνει να διηγείται ότι δεν είναι γιος του πάστορα, αλλά ακροβάτης, γιος φημισμένου ακροβάτη του τσίρκου, που θα τον πάρει μαζί του.(41. *Ο.π.*, σ.17) Ακόμα και σε ένα από τα επαναλαμβανόμενα όνειρα που αφηγείται,(42 *Ο.π.* , σ.172-173),έχει το δυσάρεστο συναίσθημα ότι είναι υπεύθυνος για την «σύνδεση εσωτερικού-εξωτερικού» με αφορμή έναν τοίχο που τον εμποδίζει να κάνει σωστές λήψεις, γιατί αποδεικνύεται ότι ο τοίχος αυτός δεν είναι απλά ένα ντεκόρ, αλλά διπλός και γερά χτισμένος.

Ο Bergman, σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω, μοιάζει να είχε εσωτερικευμένη μία βαθιά ενοχή, αποτέλεσμα ενός αυταρχικού και απαγορευτικού οικογενειακού περιβάλλοντος, που τον έκανε έτοιμο να δεχθεί την πλύση εγκεφάλου της ναζιστικής προπαγάνδας, έτσι που να βλέπει σε νεαρή ηλικία με συμπάθεια τον Χίτλερ μέχρι την ώρα που έμαθε για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, γεγονός που του προκάλεσε ένα μεγάλο σοκ και την απόφαση να μην ασχοληθεί ξανά με την πολιτική. Η γνωριμία του με την χιτλερική Γερμανία γίνεται στα δεκάξι του χρόνια (το 1934), όταν πηγαίνει να μείνει σε έναν φίλο του κοντά στην Βαϊμάρη , όπου και παρακολουθεί έναν λόγο του Χίτλερ. Κατά την επιστροφή του σταματά για λίγο στο Βερολίνο. Η πόλη αυτή μένει χαραγμένη στην μνήμη του και επισκέπτεται συχνά τα όνειρα του, αλλά συγχρόνως τον παγιδεύει σε μία προσπάθεια αναπαράστασης που ποτέ ο ίδιος δεν την βρίσκει πειστική.(43, *Ο.π.* , σ.134-135). Γιατί η πόλη που ονειρεύεται δεν είναι μόνο το Βερολίνο που είδε. Γι αυτό τις τρεις φορές που επιχειρεί, όπως λέει, να την αναστήσει στον κινηματογράφο, αποτυγχάνει. Ούτε στο ραδιοφωνικό του έργο η *Πόλη*, ούτε στην *Σιωπή*, όπου πράγματι η πόλη με τα τανκς στους δρόμους θυμίζει μάλλον κάποια πόλη του υπαρκτού σοσιαλισμού, ούτε στο *Αυγό του Φιδιού*.

« Αν είχα δώσει μορφή στην πόλη του ονείρου μου, την πόλη που δεν υπάρχει αλλά που παρουσιάζεται με σαφήνεια , μυρωδιά και θόρυβο(..), θα είχα από τη μια μεριά κινηθεί με ολοκληρωτική ελευθερία και με απόλυτο δικαίωμα ιθαγένειας και από την άλλη ,(..) θα είχα οδηγήσει τους θεατές σ' ένα μυστικά οικείο κόσμο.(..)Στο *Αυγό του Φιδιού* προσπάθησα να μπω σ' ένα Βερολίνο που δεν το αναγνώριζε κανείς , ούτε εγώ ο ίδιος». Μήπως η δυσκολία του να φτιάξει την πόλη που ήθελε, είχε εδώ σχέση με την δυσκολία να συνδέσει το μέσα και το έξω, τον τοίχο του ντεκόρ και τον

άλλο, τον κτισμένο από τους σοβιετικούς για να χωρίσει το νικημένο Βερολίνο στα δύο; Τον εσωτερικό με τον εξωτερικό έλεγχο της σκέψης, τον οικογενειακό και τον πολιτικό έλεγχο; Είναι μία υπόθεση που θα παραμείνει εκκρεμής, σε ένα έργο για το οποίο δεν γράφτηκαν καλές κριτικές και που ο ίδιος ο δημιουργός του το θεωρούσε «καλλιτεχνική αποτυχία».

Μπορεί το Βερολίνο που είχε μέσα του, η σύνθεση αυτή που δεν ήταν μια πόλη, αλλά η φανταστική σκηνοθεσία της, με τα «καπνισμένα, μνημειώδη οικοδομήματα», και τις «απαγορευμένες γειτονιές» όπου υπήρχε «το θέατρο με την ασύλληπτη σκηνοθεσία»(44. *Ο.π.σ.*134-135), μπορεί το Βερολίνο αυτό να μην πραγματώθηκε ούτε στο έργο για το οποίο μιλάμε, όμως και εδώ συναντάμε αυτοβιογραφικά θραύσματα.

Στο *Αυγό του Φιδιού* ο βασικός ήρωας, ο Έϊμπελ Ρόζενμπεργκ έχει έναν μεγαλύτερο αδελφό, που αφήνεται στα πειράματα του Βεργκέρους και πεθαίνει, και μία αδελφή με την οποία ήταν ερωτευμένος ο Βεργκέρους στα παιδικά τους χρόνια. Ο Έϊμπελ θυμάται, σύμφωνα με το σενάριο, ότι σε εκείνη την ηλικία, αυτός που ως εγκληματικός επιστήμονας πλέον πειραματίζεται με την ανθρώπινη συμπεριφορά για να την ελέγξει, είχε σκίσει το στήθος μιας γάτας για να δει πώς χτυπά η καρδιά της, Στο σενάριο υπάρχει μια ακόμη λεπτομέρεια που δεν περνάει για ευνόητους λόγους στην ταινία. Ο Βεργκέρους της είχε βγάλει μετά το μάτι για να τους δείξει ότι η κόρη συνέχιζε ακόμα και έτσι να αντιδρά. Και το πιο παράξενο ήταν πως μετά ο Έϊμπελ πίστεψε τους ισχυρισμούς του Βεργκέρους ότι τα έκανε όλα αυτά σε μία ήδη ψόφια γάτα (45. *Το Αβγό του Φιδιού, Σενάριο*, σ.30), γεγονός που προεικονίζει την μελλοντική ικανότητα επιρροής του Βεργκέρους στην σκέψη και την βούληση των ανθρώπων. Σαν τον Έϊμπελ, έτσι και ο Bergman ,έχει έναν μεγαλύτερο αδελφό που κάνει σε νεαρή ηλικία απόπειρα αυτοκτονίας –μήπως όμως και το άφεμα του φανταστικού αδελφού στα πειράματα του γιατρού , δεν είναι μία συγκαλυμμένη απόπειρα, ένα είδος πτώσης της άμυνας και της επιθυμίας προς επιβίωση;- Σαν τον Έϊμπελ έτσι και ο Bergman, έχει και μία αδελφή, την οποία μάλιστα επιχειρεί όπως ομολογεί, να σκοτώσει από ζήλια στην κούνια της.(46. *Αυτοβιογραφία* ,σ.8-9).Στο έργο την φορτώνει με την συμπάθεια του αντιπαθούς προσώπου που είναι ο Βεργκέρους, άρα με μία έννοια την ενοχοποιεί.

Ο κόσμος του τσίρκου , παιδική αγαπημένη ανάμνηση του Bergman από το τσίρκο Σούμαν που έχει παρακολουθήσει, και η οποία εξελίσσεται όπως είδαμε σε φαντασίωση, σύμφωνα με την οποία είναι και ο ίδιος ακροβάτης, είναι και εδώ παρών

όπως και σε άλλα του έργα, σαν τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*. Αλλά και ο κόσμος του ερημωμένου νοσοκομείου τού είναι οικείος, αφού ο πατέρας του είχε διατελέσει για ένα διάστημα πάστορας στην εκκλησία του νοσοκομείου *Σοφία*, με το οποίο είναι συνδεδεμένες άλλες δύο εμπειρίες του. Η μία έχει να κάνει με την επίσκεψη του στον νεκροθάλαμο της εκκλησίας, όπου τού συνέβη να μείνει για λίγο κλεισμένος μόνος με τα πτώματα. Η εικόνα του νεκροτομείου στο έργο μοιάζει να επαναλαμβάνει με μικρότερη πάντως ένταση, την παιδική εκείνη πρώτη γνωριμία με την πραγματικότητα του θανάτου, ένα θέμα που επανέρχεται και σε άλλα έργα του Bergman, όπως είναι η *Εβδομη Σφραγίδα*, *Οι Άγριες Φράουλες* κ.ά. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι όλο το έργο του σουηδού σκηνοθέτη είναι μελέτη θανάτου. Η άλλη εμπειρία έχει να κάνει με την αίσθηση ότι το σπίτι του εκείνη την περίοδο, ήταν απέναντι από ένα σπίτι όπου κατοικούσαν ηλικιωμένες νοσοκόμες που έβλεπαν κατευθείαν μέσα σ' αυτό. (47. *Ο.π.*, σ18). Η αίσθηση ότι παρακολουθείται, ότι ελέγχεται, επεκτείνεται από τους γονείς στο ευρύτερο περιβάλλον, αφού έτσι κι αλλιώς, το σπίτι του πάστορα πατέρα του είναι πάντα ανοιχτό στον κόσμο.

Άλλο ένα γεγονός που συμβαίνει στον Bergman πριν να αρχίσει το 1976 να γράφει το σενάριο του *Αυγού*, είναι η δίωξη του από την Εφορία της χώρας του, που τον οδηγεί για ένα διάστημα σε μία ψυχιατρική κλινική. Η εμπειρία του αυτή ίσως να επηρέασε επίσης το ζοφερό κλίμα του έργου, καθώς το γενικό ιστορικό πλαίσιο διαπλέκεται με τις προσωπικές ιστορίες γύρω από ένα ήδη ασφυκτικό δίκτυο παρακολούθησης και ελέγχου, σε μία πόλη χωρίς πρόσωπο που οι άνθρωποι της κινδυνεύουν να χάσουν το δικό τους, να γίνουν τα πειραματόζωα μιας τυφλής δύναμης που θα μιλήσει στο όνομα τους.

Αλλά εκτός από τα επιμέρους στοιχεία στα οποία ήδη αναφέρθηκα, και άλλα (48. Όπως π.χ. η επιμονή του Bergman στις μυρωδιές που αναφέρονται και στο σενάριο, ή ακόμα η τριγωνική σχέση ανάμεσα στα δύο αδέλφια και την Μανουέλα, πιθανός απόηχος της διεκδίκησης της μάνας από τον ίδιο και τον αδελφό του για την οποία μιλά συχνά), αυτό που τίθεται στο *Αυγό του Φιδιού* είναι η σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την κατασκευή της, που έχει σαν εργαλείο τον έλεγχο της σκέψης. Ο έλεγχος αυτός στην περίπτωση του Bergman, αλλά ίσως σε μεγαλύτερο ή σε μικρότερο βαθμό στον καθένα από εμάς, ξεκινά από την οικογένεια, γεγονός που τον οδηγεί στο να καταφεύγει σε φανταστικούς κόσμους και πρόσωπα, προκειμένου να κατασκευάσει αντίθετα από την δική της, την δική του πραγματικότητα, που θα του είναι πιο υποφερτή, και η οποία τον οδηγεί στους χώρους της τέχνης (το τσίρκο,

το θέατρο με τον Στρίντμπεργκ, τον κινηματογράφο) Η κατασκευή της πραγματικότητας στο έργο, έχει μια ιστορική βάση, η δράση όπως είπαμε τοποθετείται στο Μόναχο από τις 3 έως τις 11 Νοεμβρίου του 1923, τις ημέρες δηλαδή που ο Χίτλερ επιχειρεί να κάνει το Πραξικόπημα που αποτυγχάνει, και θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Βεργκέρους προεικονίζει με την αυτοκτονία του την αποτυχία εκείνη αλλά και την τελική ήττα του ναζισμού, με την αυτοκτονία του ίδιου του Χίτλερ. Η απόπειρα όμως αυτή ελέγχου της σκέψης που επιχείρησε ο νικημένος πλέον Βεργκέρους, σύμφωνα και με τα τελευταία λόγια του, θα εκκολαφθεί και πάλι σαν το αυγό του φιδιού και πέρα από τον συγκεκριμένο ιστορικό χρόνο.

ΤΟ ΑΥΓΟ ΤΟΥ ΦΙΔΙΟΥ

Ο Γερμανός συγγραφέας Georg Buchner είπε κάτι εξαιρετικό, κάτι που πιστεύω απόλυτα: «Ο άνθρωπος είναι μια άβυσσος και νιώθω ίλιγγο όποτε κοιτάζω στα βάθη της».

Είναι πολύς καιρός τώρα που ενδιαφέρομαι γι' αυτή την περίοδο, την εβδομάδα από τις τρεις ως τις έντεκα Νοεμβρίου 1923, όταν ο Hitler επιχείρησε ένα πραξικόπημα, μπήκε στη φυλακή και έγραψε το Mein Kampf, την εβδομάδα που σταμάτησε να υπάρχει το γερμανικό νόμισμα- οι άνθρωποι χάνουν τα σπίτια και τα υπάρχοντά τους και τις επιθυμίες τους και δεν έχουν πια ούτε ελπίδες. Ο πυθμένας χάνεται και η άβυσσος χάσκει απειλητική.

Ίνγκμαρ Μπέργκμαν(49 , Το αυγό του φιδιού, Σενάριο, οπισθόφυλλο).

Η πλοκή.

Η σκηνή είναι το Βερολίνο. Είναι βράδυ και ο Έιμπελ Ρόζενμπεργκ επιστρέφει στο σπίτι του. Σε έναν όροφο του σπιτιού γίνεται ένα οικογενειακό πάρτι. Ο Έιμπελ ανεβαίνει τη σκάλα που οδηγεί στο διαμέρισμά του. Ανοίγει την πόρτα και βλέπει τον αδελφό του τον Μαξ, που έχει αυτοπυροβοληθεί.

Ο επιθεωρητής Μπάουερ ανακρίνει τον Έιμπελ στο αστυνομικό τμήμα. Ο Έιμπελ του λέει πως ο ίδιος, ο αδελφός του κι η πρώην γυναίκα του αδελφού του Μανουέλα ήρθαν στο Βερολίνο πριν ένα περίπου μήνα και ήταν καλλιτέχνες του τσίρκου. Σταμάτησαν αυτή τη δουλειά γιατί ο Μαξ τραυματίστηκε στον καρπό. Δεν

ξέρει για ποιο λόγο αυτοκτόνησε ο αδερφός του και δεν έχει βρει ακόμη τη Μανουέλα, η οποία δουλεύει σε ένα καμπαρέ. Ο Μπάουερ τον ρωτά αν είναι Εβραίος και τον προειδοποιεί πως υπάρχει μεγάλη ανεργία. Δεν αρέσει στους Βερολινέζους οι ξένοι να παίρνουν τις δουλειές τους.

Ο Έιμπελ συναντά τον Χόλινγκερ, ιδιοκτήτη τσίρκου. Δειπνούν μαζί σ' ένα εστιατόριο. Ο Χόλινγκερ του δανείζει χρήματα και του διαβάζει ένα άρθρο που μιλά για μια εβραϊκή τρομοκρατική σπείρα, που λυμαίνεται όλη τη χώρα. Του λέει πως σύντομα ο φόβος των πολιτών θα μετατραπεί σε οργή. Ο Έιμπελ απαντά πως ο ίδιος δε θα φερθεί ανόητα, παρόλο που είναι Εβραίος. Έτσι δε θα μπλέξει πουθενά.

Στο καμπαρέ *Ο Γαλάζιος Γάιδαρος* ο Έιμπελ συναντά τη Μανουέλα, η οποία μόλις έχει τελειώσει το νούμερό της. Της λέει πως ο Μαξ αυτοκτόνησε και πως της άφησε ένα σημείωμα, το οποίο όμως είναι δυσανάγνωστο. Κι οι δύο δεν ξέρουν τι δουλειά έκανε ο Μαξ τις προηγούμενες εβδομάδες. Η Μανουέλα του λέει πως κερδίζει κάποια χρήματα δουλεύοντας ως τραγουδίστρια και του λέει να κρατήσει τα δολάρια του Μαξ. Βγαίνει για το επόμενο νούμερό της, ενώ ένας άντρας λέει στον Έιμπελ πως τον γνωρίζει, τουλάχιστον εδώ και είκοσι έξι χρόνια, από το Αμάλφι. Τα εξοχικά σπίτια των γονιών τους ήταν δίπλα-δίπλα κι ο Έιμπελ είχε μια μεγάλη αδερφή. Ο Έιμπελ του λέει πως πρέπει να φύγει γιατί είναι βιαστικός.

Στο δρόμο παρίσταται στον ξυλοδαρμό ενός άντρα από πέντε αγόρια με στολές της Neues Vaterland(Νέας Πατρίδας).

Ο Έιμπελ περνά τη νύχτα του στο δωμάτιο που νοικιάζει η Μανουέλα. Της μιλά για τον άντρα που είδε στο καμπαρέ, τον Χανς Βεργκέρους. Όταν ήταν παιδιά έπαιζαν μαζί στο Αμάλφι και ο Χανς ήταν ερωτευμένος με την αδερφή του Έιμπελ. Μια φορά έπιασαν μαζί μια γάτα κι ο Χανς την έσκισε στο στήθος και του έδειξε πώς χτυπάει η καρδιά της. Ο Έιμπελ το είπε στην αδελφή του, αλλά ο Χανς αρνήθηκε ότι κάτι τέτοιο συνέβη. Και ο Έιμπελ σχεδόν πίστεψε ότι πράγματι ο ίδιος επινόησε αυτή την ιστορία, για να ευχαριστήσει το Χανς. Η Μανουέλα είχε κι αυτή γνωρίσει κάποτε τον Χανς. Ο Έιμπελ τη ρωτά αν τον είδε στο καμπαρέ κι εκείνη απαντά αρνητικά.

Το πρωί πίνουν καφέ και τρώνε πρωινό. Η Μανουέλα του προτείνει να ξαναρχίσουν να δουλεύουν στο τσίρκο. Λέει πως τον βλέπει σαν μεγάλο αδερφό της και πως οι δυο τους πρέπει να μείνουν μαζί τώρα. Φεύγει για τη μυστηριώδη δεύτερη δουλειά της, που μετά από επίμονες ερωτήσεις του Έιμπελ, του λέει πως ονομάζεται Φέρκελ και Υιός. Ο Έιμπελ ψάχνει τα συρτάρια της Μανουέλα, όπου ανάμεσα σε άλλα πράγματα βρίσκει κι άλλα δολάρια. Η Φράου Χολε, η ενοικιάστρια της

Μανουέλα, τον παρακολουθεί πίσω από μια μισάνοιχτη πόρτα ενώ ψάχνει και στη συνέχεια τον φωνάζει να μιλήσουνε. Του λέει πως φοβάται πως η Μανουέλα θα μπλέξει άσχημα, γιατί δεν υπερασπίζεται τον εαυτό της. Αναφέρει σαν παράδειγμα την καινούρια της δουλειά, στην *Ένωση για τη Δημοκρατία της Εκκλησίας*. Ο Έιμπελ της δίνει το ενοίκιο του μήνα.

Ο Έιμπελ πηγαίνει στο σπίτι που έμενε με τον αδερφό του, όπου τον περιμένουν αστυνομικοί. Τον οδηγούν στο νεκροτομείο, όπου ο επιθεωρητής Μπάουερ του ζητά να αναγνωρίσει μια σειρά από πτώματα, που έχουν δολοφονηθεί ή αυτοκτονήσει με κάποιο φριχτό τρόπο και μετά από βασανιστήρια. Ο Έιμπελ γνωρίζει κάποιους από αυτούς. Η μία είναι η μνηστή του αδερφού του. Ο επιθεωρητής τον πληροφορεί πως τον τελευταίο μήνα έγιναν εφτά μυστηριώδεις φόνοι, όλοι στη γειτονιά του Έιμπελ.

Πηγαίνουν μαζί στο γραφείο του επιθεωρητή για να του κάνουν κάποιες ερωτήσεις. Πίνουν καφέ. Ο Μπάουερ του ζητά το άλλοθι του για τις 28 Οκτωβρίου. Ο Έιμπελ απαντά πως δεν θυμάται τι έκανε, μια και είναι αλκοολικός. Ο Μπάουερ του μιλά για το επικείμενο πραξικόπημα *κάποιου Χερ Χίτλερ*. Ο Έιμπελ του λέει: *Ξέρω γιατί προσπαθείτε να με τρομοκρατήσετε. Γιατί είμαι Εβραίος!* Προσπαθεί να ξεφύγει από την ανάκριση με αλλόκοτες αντιδράσεις και κινήσεις ανάλογες του επαγγέλματός του-ως ακροβάτη. Δεν καταφέρνει να ξεφύγει και τον φυλακίζουν.

Η Μανουέλα επισκέπτεται τον Έιμπελ στη φυλακή. Είναι άρρωστη. Του λέει πως κάποιος έκλεψε τις οικονομίες της. Ο επιθεωρητής Μπάουερ βρήκε και τα δολάρια του Μαξ και τα κατάσχεσε. Η Μανουέλα αποκαλύπτει πως η δεύτερή της δουλειά είναι σε ένα μπορντέλο. Ο επιθεωρητής τον αφήνει ελεύθερο.

Σκηνή στο καμπαρέ. Ένας άντρας και μια γυναίκα μιμούνται την ερωτική πράξη. Ο Έιμπελ επισκέπτεται τη Μανουέλα και τη βρίσκει με τον Βεργκέρους. Τον δέρνει.

Η σπιτονοικοκυρά της Μανουέλα διώχνει τον Έιμπελ από το διαμέρισμά της. Η Μανουέλα της λέει πως θα φύγει κι εκείνη αν φύγει αυτός. Η σπιτονοικοκυρά τους δίνει πίσω τα λεφτά του ενοικίου. Η Μανουέλα αποκαλύπτει στον Έιμπελ πως έχει κοιμηθεί κάποιες φορές με τον Βεργκέρους. Η Μανουέλα καίει από τον πυρετό.

Το πρωί ο Έιμπελ την ακολουθεί. Εκείνη πηγαίνει στην εκκλησία να εξομολογηθεί. Ο ιερέας τη συγχωρεί για τις αμαρτίες της και της λέει: *Πρέπει να δίνουμε ο ένας στον άλλο τη συγχώρεση που ένας απόμακρος Θεός μας αρνείται.*

Ο Έιμπελ συνεχίζει να την ακολουθεί. Φτάνουν σ' ένα σπίτι κοντά στην κλινική της Αγίας Άννας. Η Μανουέλα του λέει πως θα μείνουν εκεί τώρα. Τους έχει παραχωρήσει το σπίτι ο Χανς Βεργκέρους. Ο Έιμπελ ξεκινά να φύγει γιατί δε θέλει να δεχτεί τη βοήθεια του Βεργκέρους. Βλέπει όμως το θλιμμένο πρόσωπο της Μανουέλα να τον κοιτά απ' το παράθυρο και επιστρέφει. Αγκαλιάζονται. Φιλιούνται.

Στο καμπαρέ. Η αστυνομία εισβάλλει και ένας αστυνομικός χτυπάει βάνανουσα τον διευθυντή του καμπαρέ, κύριο Σόλομον. Η αστυνομία βάζει φωτιά στο χώρο.

Το ζευγάρι περνά την πρώτη του νύχτα στο καινούριο σπίτι. Ο Έιμπελ πίνει. Ακούει το θόρυβο μιας μηχανής. Δεν μπορεί να καταλάβει από πού έρχεται.

Ο Έιμπελ πιάνει δουλειά στα αρχεία της κλινικής της Αγίας Άννας, όπου επικεφαλής είναι ο Χανς Βεργκέρους. Ο Δόκτωρ Φουχς κι ο Δόκτωρ Σόλτερμαν του εξηγούν τη δουλειά του.

Ο Έιμπελ επισκέπτεται τη Μανουέλα στη δική της καινούρια δουλειά, στα πλυντήρια της κλινικής της Αγίας Άννας. Όλα είναι τρομερά αυστηρά εκεί. Στο δρόμο συναντά τον Βεργκέρους, που προσπαθεί και πάλι να τον προσεγγίσει. Ο Έιμπελ φεύγει λέγοντας ότι βιάζεται.

Ο Δόκτωρ Φουχς εκμυστηρεύεται στον Έιμπελ πως στην κλινική γίνονται πειράματα κάτω από την επίβλεψη του Χανς Βεργκέρους. Πειράματα πάνω σε ανθρώπους.

Ο Έιμπελ κι η Μανουέλα τρώνε μαζί το φαγητό που πήραν από το συσσίτιο της Αγίας Άννας. Ο Έιμπελ δεν αντέχει το θόρυβο από αυτή τη μηχανή, που ακόμη δεν έχουν ανακαλύψει πού είναι. Της λέει: *Είναι σαν παγίδα!... Δεν το νιώθεις πως είμαστε φυλακισμένοι;* Τη ρωτάει αν είναι σίγουρη ότι δεν έχει διαρροή γκαζιού κι η Μανουέλα απαντά πως είναι σίγουρη γιατί το έλεγξε. Μαλώνουν. Του λέει πως μπορεί να φύγει αν θέλει. Επιχειρούν να κάνουν έρωτα αλλά δεν μπορούν. Εκείνος φεύγει από το σπίτι.

Στο δρόμο μια γυναίκα προσπαθεί να του πουλήσει το κρέας από ένα σκοτωμένο άλογο. Ο Έιμπελ βλέπει σε μια τζαμαρία ενός καταστήματος γραμμένο: *Ει. Ρόζενμπεργκ, Εργόχειρα*. Σπάει τη βιτρίνα και ξεκινά συμπλοκή με τον ιδιοκτήτη και τη γυναίκα του. Τελικά ο Έιμπελ νικά τον άντρα και φιλά τη γυναίκα του στο στόμα.

Μια πόρνη, η Μικαέλα, συναντά τον Έιμπελ και τον οδηγεί στο δωμάτιό της. Εκεί ο Έιμπελ προκαλεί ένα μαύρο άντρα να κάνει έρωτα με τη Μικαέλα. Τον πληρώνει. Εκείνος δεν μπορεί.

Ο Έιμπελ φτάνει σπίτι. Η Μικαέλα είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι. Μερικές σταγόνες αίμα έχουν κυλήσει από το στόμα της. Είναι νεκρή. Ο Έιμπελ σπάει τα παράθυρα κι ανακαλύπτει κάμερες από πίσω τους.

Πάει στη δουλειά του, στα αρχεία. Αφήνει αναίσθητο τον Δόκτορα Σόλτερμαν και του παίρνει το κλειδί για το δωμάτιο όπου την προηγούμενη μέρα του είχε μιλήσει ο Δόκτωρ Φουχς. Στο ίδιο δωμάτιο έρχεται και ο Χανς Βεργκέρους, που του δείχνει τα πειράματά του με τη βοήθεια της μηχανής προβολής που υπάρχει στο δωμάτιο.

Ο Βεργκέρους του μιλά για την περίπτωση μιας γυναίκας που κλειδώθηκε στο ίδιο δωμάτιο με ένα μωρό με εγκεφαλική βλάβη που έκλαιγε συνέχεια, με αποτέλεσμα να το σκοτώσει. Ένας άλλος άντρας δέχτηκε να μείνει κλεισμένος σε ένα κελί, στερημένος από κάθε ήχο και φως. Σε έναν νεαρό φοιτητή έγινε μία ένεση με Θανατοξί που προκαλεί τρόμο στο θύμα, με αποτέλεσμα να αποπειραθεί να αυτοκτονήσει. Η απόπειρα απέτυχε, αλλά λίγες μέρες αργότερα το επιχείρησε ξανά και σκοτώθηκε. Ο Βεργκέρους λέει στον Έιμπελ πως ο αδελφός του, ο Μαξ, που ήταν βοηθός του Βεργκέρους και τον βοήθησε πολύ, πέθανε για τον ίδιο λόγο. Τέλος, του δείχνει ένα ζευγάρι, που τη μια στιγμή μαλώνει και την άλλη φιλιέται με πάθος. Η συμπεριφορά τους θυμίζει αυτήν του Έιμπελ και της Μανουέλα. Τους έχει χορηγηθεί το αέριο Κάπτα Μπλου, ένα άοσμο αέριο που έχει σαν συνέπεια να χάνουν οι άνθρωποι τις αναστολές τους και να έχουν φαιδρές αντιδράσεις. Η επίδρασή του δεν περνά με το σταμάτημα της εισπνοής του. Ο Βεργκέρους λέει στον Έιμπελ ότι μόνο να βοηθήσει ήθελε αυτόν και τη Μανουέλα. Του λέει επίσης την πρόθεσή του να μην καταστρέψει τα αρχεία και τα αποτελέσματα των πειραμάτων. Σε λίγα λόγια θα χρησιμοποιηθούν από την επιστήμη. Η επανάσταση που θα επιχειρήσει σε λίγες μέρες ο Χερ Χίτλερ κατά τη γνώμη του Βεργκέρους θα αποτύχει, γιατί το άτομο αυτό στερείται πνευματικών ικανοτήτων και κάθε αίσθησης μεθόδου. *Αλλά κάποια στιγμή, σε δέκα χρόνια, όχι παραπάνω, αυτοί οι άνθρωποι θα δημιουργήσουν μια καινούρια, απaráμιλλη κοινωνία στην ιστορία της ανθρωπότητας.* Ο επιστήμονας πιστεύει πως είναι εύκολο να δει κανείς τι θα συμβεί στο μέλλον. *Είναι σαν το αυγό ενός φιδιού. Μέσα από τις λεπτές μεμβράνες μπορείς να διακρίνεις καθαρά το ήδη τέλεια σχηματισμένο ερπετό.* Φτάνει η αστυνομία. Ο Βεργκέρους δαγκώνει μια κάψουλα υδροκυανίου.

Ο Έιμπελ ξυπνά στο αναρρωτήριο της φυλακής. Ο επιθεωρητής Μπάουερ τον πληροφορεί πως ο Χόλινγκερ τον περιμένει στο τσίρκο του που βρίσκεται στη

Βασιλεία και πως το πραξικόπημα του Χερ Χίτλερ απέτυχε στο Μόναχο. Καθώς συνοδεύεται από αστυνομικούς στο σταθμό του τρένου, ο Έιμπελ το σκάει. Ποτέ δε βρέθηκαν τα ίχνη του.

Ο έλεγχος της σκέψης και το Αυγό του Φιδιού

Η αγγλόφωνη αυτή ταινία του Μπέργκμαν του 1977, σαν θέμα έχει την ανάδυση της ναζιστικής Γερμανίας, τη γέννησή μιας νέας κοινωνίας, σε μια εποχή όπου, αν ήταν κανείς προσεκτικός, θα μπορούσε να *διακρίνει καθαρά το ήδη τέλεια σχηματισμένο ερπετό*, να προβλέψει το τι θα συνέβαινε στη Γερμανία και σε όλο τον κόσμο σε λίγα χρόνια, μια και η κατάσταση επωαζόταν, με τη φτώχεια, την εξαθλίωση και το καθεστώς φόβου στο οποίο ζούσαν οι άνθρωποι.

Ωστόσο η ταινία δεν προτείνει πως το μέλλον μπορεί να προβλεφθεί απόλυτα, καθώς οι ήρωές της, και κυρίως ο Βεργκέρους, ενώ σε ένα βαθμό πετυχαίνουν να προφητεύσουν αρκετά από τα μελλούμενα, κάνουν και λάθη. Ο Βεργκέρους για παράδειγμα κατηγορεί τον Χίτλερ ότι στερείται πνευματικών ικανοτήτων και κάθε αίσθησης μεθόδου, ένα επιχείρημα που καταρρίπτει η θριαμβευτική πορεία του κατοπινού ηγέτη. Τον Χίτλερ άλλωστε αμφισβητεί και ο εκπρόσωπος της κρατικής εξουσίας, ο επιθεωρητής Μπάουερ, λέγοντας πως: *Ο χερ Χίτλερ και η συμμορία του υποτίμησαν τη δύναμη της γερμανικής δημοκρατίας*. Ξέρουμε βέβαια ότι κάτι τέτοιο δεν επιβεβαιώθηκε δυστυχώς από τα γεγονότα. Ο Χίτλερ θριάμβευσε και μάλιστα κέρδισε την εξουσία με «ελεύθερες» τυπικά εκλογές, έστω και αν η λευθερία αυτή ήταν προσωπείο της προπαγάνδας και της ωμής βίας των Ες- Α που λίγο αργότερα εξοντώθηκαν και αυτά κατά την τρομερή νύχτα των μακριών μαχαιριών που δραματοποίησε με υπέροχο τρόπο ο Visconti στον *Χορό των καταραμένων*. Αλλά η διάψευση μιας εύκολης αισιοδοξίας αφορά και εμάς γιατί ολόκληρη η ταινία δεν είναι με κανένα τρόπο ιστορική: Κοιτά στο μέλλον και άρα το αυγό του φιδιού αφορά αι μας .

Υπάρχει δηλαδή μια ειρωνική και ταυτόχρονα τραγική ματιά από την πλευρά του σκηνοθέτη γύρω από τις ίδιες τις δηλώσεις του Βεργκέρους και του Μπάουερ. Η πρόβλεψη του μέλλοντος είναι ένα σχετικά εύκολο θέμα να διαπραγματευτεί και να

χρησιμοποιήσει κανείς όταν ξέρει την έκβαση των γεγονότων. Όταν κάνει μια ταινία που τοποθετείται στα 1923 και προβλέπει τι θα συμβεί μία δεκαετία μετά, αλλά γυρίζεται το 1977. Οπότε ο Μπέργκμαν, προσθέτοντας εκτός από τις ιστορικά επιβεβαιωμένες *προφητικές*, δηλώσεις και ανακρίβειες, υποσκάπτει αυτή τη φράση που βρίσκεται στον πυρήνα της ταινίας του, πως *οποιοσδήποτε κάνει την παραμικρή προσπάθεια μπορεί να δει τι περιμένει εκεί έξω στο μέλλον, είναι σαν το αυγό ενός φιδιού*, δείχνοντας τη σχετικότητα της ανθρώπινης δυνατότητας για πρόβλεψη και καθορισμό, αλλά επίσης και το εφιαλτικό ενδεχόμενο η δυνατότητα αυτή να επανέλθει πιο άρτια προετοιμασμένη – ή πιθανώς να είναι ήδη εδώ. Ίσως τη σχετικότητα της ανθρώπινης δυνατότητας για έλεγχο.

Η ταινία πήρε πολλές κακές αλλά και αρκετές διθυραμβικές κριτικές και απογοήτευσε ένα μέρος από το κοινό του Μπέργκμαν. Ο σκηνοθέτης κατηγορείται ότι απέτυχε να αποδώσει πιστά το Βερολίνο, να δώσει μια πραγματική αίσθηση της πόλης. Και ο ίδιος λέει πως κανείς δεν κατάφερε να αναγνωρίσει το Βερολίνο στην ταινία, ούτε καν ο εαυτός του. Ο Ντέιβιντ Καραντάιν, ο πρωταγωνιστής του, κατηγορήθηκε ως λακωνικός, αβαθής, επιφανειακός, και πως δεν κατάφερε να αποτελέσει τα μάτια μέσα από τα οποία βλέπουμε τη χειροτέρευση της γερμανικής κοινωνίας (50, Vermilye, Jerry, *Ingmar Bergman, His Life and Films*, σελ. 152-154).

Αν όμως σήμερα δει κανείς αυτή την ταινία ευρύτερα, πέρα από το αυστηρά καθορισμένο ιστορικό πλαίσιο, η μη πιστή απόδοση του Βερολίνου χάνει τη σημασία της. Ο Μπέργκμαν χρησιμοποιεί την Ιστορία και τοποθετεί την ιστορία του μέσα στο χώρο και τον χρόνο, όμως αυτό δε σημαίνει πως η κατάσταση που περιγράφει αφορά αυστηρά το τότε και το εκεί, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η συνεχής παρακολούθηση των ηρώων από κάμερες, η χρήση των ανθρώπων ως πειραματόζωα, ο μαζικός φανατισμός ως αντίδραση στην αθλιότητα και ως αποτέλεσμα του φόβου, η ευκολία της εξαγοράς ενός ανθρώπου που βρίσκεται σε ανάγκη, η πραγματικότητα της τρομοκρατίας και η καλλιέργεια της φήμης γύρω από αυτήν, ως επιδημίας που εξαπλώνεται και απειλεί, η ισχύς που ασκεί ένας άνθρωπος στο μυαλό και το σώμα κάποιου άλλου, που φτάνει σε σημείο να αμφισβητεί ακόμη και αυτά που ξέρει πως είναι αλήθεια προκειμένου να φανεί αρεστός στον βασανιστή του, όλα αυτά πιστεύω πως όχι μόνο είναι επίκαιρα σήμερα, αλλά έχουν αναλογίες και με πολλές άλλες στιγμές στην ανθρώπινη ιστορία.

Το όνομα του κεντρικού ήρωα, του Έιμπελ Ρόζενμπεργκ, θυμίζει τον Άλφρεντ Ρόζενμπεργκ, έναν από τους στενούς συνεργάτες του Χίτλερ, που

καλλιέργησε τον αντισημιτισμό και τον αντιμπολσεβικισμό, συνδέεται με την ιστορική πραγματικότητα(51 .Shirer, William L., *Le Troisieme Reich, Des Origines A La Chute*). Ταυτόχρονα όμως, ο Έιμπελ, ο καλός αδελφός, ο αδελφός που γοητεύεται αλλά δε συνεργάζεται με το βασανιστή, όπως έκανε ο Μαξ, μας φέρνει και άλλους συνειρμούς, βρίσκεται σε διάλογο με τον Άβελ και τον Κάιν, τους βιβλικούς αδελφούς. Το ίδιο το όνομα δηλαδή του πρωταγωνιστή είναι ταυτόχρονα ιστορικό και οικουμενικό.

Ας σταθούμε όμως σε αυτή την πτυχή της προσωπικότητας του Βεργκέρους, του βασανιστή, την ικανότητά του να πείθει και να πειθαναγκάζει, κάτι που έχει μεγάλη συνάφεια με το θέμα μας. Και ας σημειώσουμε ότι και το όνομα αυτό επανέρχεται συνδεδεμένο με θετικά πρόσωπα γιατρών σε άλλες ταινίες του Μπέργκμαν. Ο Χανς δεν κατόρθωσε να πείσει μόνο τον Έιμπελ, όταν εκείνος ήταν παιδί, πως η ιστορία με την καρδιά της γάτας δε συνέβη ποτέ, αλλά και τόσους ανθρώπους να συνεργαστούν μαζί του στα πειράματα της κλινικής της Αγίας Άννας, μια και *οι άνθρωποι θα έκαναν τα πάντα για λίγα χρήματα και ένα καλό γεύμα*. Αν πρόκειται για έναν άνθρωπο με πειθώ, που ελέγχει τη σκέψη και τη συμπεριφορά των ανθρώπων όχι μόνο μέσα από τα πειράματα που κάνει, αλλά ενδεχομένως και στην καθημερινή του ζωή, τότε γιατί τον αποφεύγει τόσο επίμονα ο Έιμπελ; Μια ερμηνεία είναι πως, επειδή του έχει ήδη συμβεί να του ασκήσει μεγάλη επιρροή και να τον πειθαναγκάσει ο Χανς, έστω και ενστικτωδώς, δε θέλει να του ξανασυμβεί και διαισθάνεται κάποιο κίνδυνο.

Είναι εξάλλου εκείνος που συνειδητοποιεί πιο καθαρά και ενοχλείται πιο πολύ από την παγίδευσή τους μέσα στο νέο διαμέρισμα. Η παγίδευση δεν του αρέσει, όπως φάνηκε και από την απόπειρα δραπετεύσής του από το αστυνομικό τμήμα και το γραφείο του Μπάουερ, με κινήσεις εντυπωσιακές, κινήσεις ενός ακροβάτη που έχει μάθει να ζει ελεύθερος. Ο Έιμπελ είναι εκείνος που δεν αντέχει να ζει εγκλωβισμένος και γι αυτό θα φύγει από το διαμέρισμα: *Μην κάνεις την ηλίθια! Δεν το νιώθεις ότι είμαστε φυλακισμένοι; Αισθάνομαι την καρδιά μου έτοιμη να πηδήξει έξω από το σώμα μου έτσι που χτυπάει*.

Ο Έιμπελ είναι εκείνος που ξεσκεπάζει τον Βεργκέρους και τα πειράματα που χρησιμοποιούν ανθρώπους ως πειραματόζωα. Ο επιστήμονας έχει επιχειρήσει να ελέγξει τη σκέψη και τη συμπεριφορά πάνω από τριακοσίων ανθρώπων, ενώ από αυτούς έχουν πεθάνει οι σαράντα έξι. Μέσα από αυτά τα πειράματα, λέει ο Βεργκέρους, *εξαλείφουμε ό,τι είναι κατώτερο και μεγεθύνουμε ό,τι είναι χρήσιμο*. Ο

έλεγχος της σκέψης στην ταινία φέρνει στο μυαλό τη ναζιστική ιδεολογία, τη δύναμη της προσωπικότητας του Χίτλερ που είχε αυτή την *υπνωτιστική δύναμη* στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, αλλά και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ταυτόχρονα, όπως επισημάνθηκε, οι αναλογίες με άλλες στιγμές της ανθρώπινης ιστορίας είναι επίσης έντονα παρούσες. Η προσπάθεια για την κατασκευή μιας επιθυμητής και κοινωνικά αποδεκτής κανονικότητας, και του προσανατολισμού του μυαλού των ανθρώπων προς αυτήν, εκφράζεται από την πλύση εγκεφάλου μέσα από την τηλεόραση, ως την πλαστική χειρουργική και τις απόπειρες για κλωνοποίηση.

Τέλος, ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο, είναι η ύπαρξη του κινηματογράφου μέσα στον κινηματογράφο, μια και αυτός χρησιμοποιείται από τον Βεργκέρους ως εργαλείο για τον έλεγχο της σκέψης. Το ζευγάρι παρακολουθείται συνεχώς από κάμερες, είναι, με σύγχρονους όρους, σα να ζει σε ένα ριάλιτι, η ζωή του δεν είναι ιδιωτική, δεν έχει μυστικά. Όλα είναι καταγεγραμμένα. Ο Έιμπελ σπάει τα τζάμια και ανακαλύπτει τις κάμερες, στη συνέχεια καλεί την αστυνομία και πηγαίνει στην κλινική της Αγίας Άννας, όπου ο Βεργκέρους θα του δείξει τα καταγεγραμμένα σε φιλμ πειράματά του. Τα φιλμ δε θα τα καταστρέψει, γιατί πιστεύει πως κάποιος θα ενδιαφερθούν στο μέλλον για τα πορίσματά του και θα τα εξελίσουν περαιτέρω. Αφήνει τα κινηματογραφικά αρχεία, που περιλαμβάνουν τα πειράματα, δηλαδή τα βασανιστήριά του, ως παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές. Η ανάγκη για εξουσία και έλεγχο πάνω στη σκέψη και τη συμπεριφορά των άλλων ξεπερνά την ατομική φιλοδοξία και γίνεται φανερό έτσι πως αποτελεί διαχρονική ανάγκη.

Στην παραπάνω εργασία προσπάθησα να δείξω πως ο κινηματογράφος έχει ασχοληθεί σε μεγάλο βαθμό με τον έλεγχο της σκέψης. Ο κινηματογράφος έχει μια τέτοια δύναμη και η δύναμή του αυτή έχει συχνά χρησιμοποιηθεί, αλλά και οι δημιουργοί του κινηματογράφου έχουν υποστεί έλεγχο της σκέψης και λογοκρισία της φαντασίας τους. Τέλος, πολλοί κινηματογραφιστές έχουν αναφερθεί στο φαινόμενο αυτό, του ελέγχου της σκέψης, το παιχνίδι της υποταγής του ομοίου σου μέσα από παιχνίδια με το μυαλό του. Αλλά οι ταινίες με τις οποίες κυρίως ασχοληθήκαμε, μας δίνουν και μια ελπίδα, όσον αφορά στο ζήτημα του ελέγχου. Ο Άλεξ γιατρεύεται, τα βίαια ένστικτά του επιστρέφουν, μια που δεν είχαν εξαφανιστεί ποτέ, είχαν μόνο καταπνιγεί από τη ναυτία του. Στον Άλεξ δηλαδή **ο έλεγχος της**

σκέψης αποτυγχάνει, τόσο γιατί πρόκειται για μια άρρωστη κατάσταση- την απόπειρα τιθάσευσης των βίαιων ενστίκτων του με μέσο την αρρώστια-την οποία αποβάλλει ο οργανισμός του, όσο και γιατί το ένα *αναμορφωμένο* άτομο δεν μπορεί να επιβιώσει μέσα σε μια μη αναμορφωμένη κοινωνία. Είναι σαν να το πετάς στα λιοντάρια.

Όσο για τον Έιμπελ, μαθαίνουμε πως δραπετεύει από τους φύλακές του. Δεν ξέρουμε αν θα αυτοκτονήσει, μια και έχει εισπνεύσει το αέριο Κάπτα Μπλου- του οποίου η επήρεια δεν εξαφανίζεται μετά το πέρας της χορήγησής του- ή αν ξέφυγε μα σκοπό το ακριβώς αντίθετο, να ζήσει. Το σίγουρο είναι πως αρνείται την πορεία ζωής που του προδιαγράφουν οι άλλοι, επιλέγει ο ίδιος την πορεία του. Με αυτή την έννοια ο έλεγχος δεν πετυχαίνει ούτε στη δική του περίπτωση. Οι δύο σκηνοθέτες μας αφήνουν σαν μήνυμα πως όλα τα ενδεχόμενα, ακόμη και μέσα στην μεγαλύτερη δυστυχία, είναι ακόμη ανοιχτά.

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Το σχεδιάσμα αυτό μιας κριτικής βιβλιογραφίας έχει μόνο μια χρηστική αξία για να βοηθήσει τον αναγνώστη αυτής της δουλειάς να σχηματίσει μια γνώμη για το πώς είδα κάποια βιβλία που χρησιμοποίησα. Λόγω του ότι χρησιμοποίησα κυρίως βιβλία που μπορούσα να βρω στα ελληνικά βιβλιοπωλεία δεν είναι ούτε πλήρης και μοιάζει να δίνει περισσότερο βάρος σε κάποια θέματα, όπως το έργο του Bergman, που είναι από καιρό στο επίκεντρο του ελληνικού ενδιαφέροντος, παρά σε άλλα. Σημειώνω ότι έκανα προσπάθεια να μελετήσω και πολλές από τις ταινίες που αναφέρονται στα έργα αυτά αλλά δεν μπόρεσα να καλύψω παρά ένα μέρος.

ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

Σαίξπηρ Ουίλιαμ, Άμλετ, μτφρ. Γ. Χειμωνάς, Κέδρος, Αθήνα, 1988

Η αναφορά μου στον Άμλετ έχει να κάνει κυρίως με την ανάδυση των πρώτων στοιχείων μιας ολοκληρωτικής κρατικής εξουσίας, όπως εκφράζεται από το «σάπιο» βασίλειο της Δανίας. Πιο συγκεκριμένα ακόμη με την δύναμη του Πολώνιου να

ελέγχει τις ψυχές , τη σκέψη και τον λόγο ακόμη και όχι κακών ή και καλών πλασμάτων όπως η Γερτρούδη και η Οφηλία. Ο Bergman στο *Φάνυ και Αλέξανδρος* υπογράμμισε αυτή την «διαβολική» ικανότητα της εξουσίας στο πρόσωπο του υποκατάστατου του Κλαύδιου , που είναι ο διαβολικός επίσκοπος που μαγεύει και αποπλανά την μάνα των δύο παιδιών.

Orwell G. 1984, *Ο μεγάλος Αδελφός*, Μπάρτη Ν., Κάκτος, Αθήνα, 1978.

Μαζί με τον *Ηγεμόνα* του Μακιαβέλλι, τον *Λεβιάθαν* του Χομπς , τον *Θαυμαστό καινούριο κόσμο* του Χάξλεϋ και λίγα ακόμη έργα το 1984 περιγράφει τα όρια και τους κανόνες μιας μελλοντικής κακοτοπίας ή δυστοπίας που δυστυχώς δεν έχει διαψευσθεί από όσα συμβαίνουν. Και τα δύο κινηματογραφικά έργα που μελετώ βρίσκονται σε διάλογο με τον κόσμο του Όργουελ.

Shirer W.L.. The rise and fall of the Third Reich, Simon and Shuster, N. York, 1960, γαλλ. Μτφρ. Stock, Paris, 1962

Κλασικό έργο για την μελέτη του ναζισμού. Τα κεφάλαια για την σκέψη του Χίτλερ και για την καθημερινή ζωή στην ναζιστική Γερμανία είναι αυτά που ενδιαφέρουν πιο πολύ αυτόν που θέλει να καταλάβει τον ιστορικό περίγυρο που θέλουν να αποτυπώσουν έργα σαν το *Καμπαρέ* και το *Αυγό του φιδιού*.

ΓΕΝΙΚΑ ΓΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Κολοβός Ν., *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, β' εκδ. , Αθήνα 1988.

Σύντομο σχετικά δοκίμιο που επιχειρεί να δει τον κινηματογράφο από μια κοινωνιολογική σκοπιά που την θέλει ανεξάρτητη από την θεωρία, την κριτική , την αισθητική, την ιστορία κ.λ.π.. Βιβλίο με ορισμένες ενδιαφέρουσες απόψεις και φιλοδοξίες ταξικής ανάλυσης, το οποίο ανατρέχει σε αριστερούς διανοητές και επιχειρεί, χωρίς μεγάλη τεκμηρίωση, να σχεδιάσει τις βασικές πλευρές των θεσμικών, τεχνολογικών και οικονομικών όρων της κινηματογραφικής παραγωγής.

Kracauer S., *From Caligari to Hitler, A psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton- Oxford, 1947, 1st edition, revised and expanded edition by Quaresimo L. 2004.

Κλασική ανάλυση του γερμανικού κινηματογράφου την εποχή της δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Ειδικά για το παρόν μελέτημα είναι σημαντικά τα μέρη όπου ο επιμελητής αναφέρεται στο εμπεριστατωμένο επίμετρό του στον ρόλο, την τεχνική και την ρητορική του γερμανικού κινηματογράφου στα πλαίσια της ναζιστικής προπαγάνδας.

Neumann D., εκδότης, *Film Architecture, From Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Munich, London, N. York, 1999.

Έργο που μελετά επιλεκτικά μερικά από τα πιο σημαντικά έργα της ιστορίας του κινηματογράφου από την πλευρά των σκηνικών. Γίνεται φανερό ότι το φουτουριστικό σκηνικό χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές για να σκηνογραφήσει ένα κόσμο καταπίεσης της ψυχής και των σωμάτων του ανθρώπου.

Πέτρι Ρουθ, *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*, μτφρ. Οικονομίδου Ρ., Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2000.

Το βιβλίο περιέχει κείμενα από το περιοδικό . Τα κείμενα αυτά που μερικά φέρουν πολύ διάσημες υπογραφές, όπως του Άϊβορυ, του Βάιντα, του Αλμοδόβαρ και άλλες και δίνουν ζωντανά και συναρπαστικά στοιχεία για το θέμα της λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας στο Χόλυγουντ, στα καθεστώτα του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού, στις ισλαμικές χώρες και αλλού σε παλαιότερες εποχές αλλά και στην δική μας της παγκοσμιοποίησης και του διαδικτύου.

Pinel V. *Le siecle du cinema*, 2eme edition, Larousse, 2002.

Ένας άνθρωπος του γαλλικού κινηματογράφου, σκηνοθέτης, θεωρητικός και διευθυντής κινηματογραφικών θεσμών δίνει ένα ακόμα έργο για τον κινηματογράφο του 20^{ου} αιώνα προσπαθώντας να προσφέρει μια αντικειμενική εικόνα αλλά και να υπογραμμίσει τις δικές του προτιμήσεις.

Ριβέλλης Πλάτων, *Η φανερή γοητεία και η φανερή συγκίνηση του κινηματογράφου*, Φωτοχώρος, Αθήνα, 2003.

Καλλιτέχνης φωτογράφος και ακαδημαϊκός δάσκαλος της φωτογραφίας, ο Πλάτων Ριβέλλης έκανε ένα ενδιαφέρον βιβλίο για δώδεκα σκηνοθέτες που τον συγκινούν, ανάμεσά τους και τρεις Ιάπωνες. Η παρουσίασή του περιλαμβάνει ανάλυση και αποτίμηση της φιλμογραφίας τους. Προσωπικά πιστεύω ότι η ανάλυση που κάνει για το Αυγό του φιδιού που το καταλαβαίνει μάλλον σαν ένα περίπου ιστορικό έργο είναι αστήρικτα υποτιμητική. Οπωσδήποτε κάνει λάθος όταν νομίζει ότι το όνομα Ρόζεμπεργκ του Άμπελ, του αδελφού και της νύφης του είναι τυπικά εβραϊκό. Αν ήταν έτσι δεν θα το έφερε ο βασικός θεωρητικός του ρατσισμού και του ναζισμού που καταδικάστηκε σε απαγχονισμό στην δίκη της Νυρεμβέργης.

Virilio P., Πόλεμος και κινηματογράφος, μτφρ. Δημητρούλια Τ. Μεταίχμιο, 2003.

Ενδιαφέρον και πρωτότυπο βιβλίο που πρωτοεκδόθηκε το 1991 από τα Caillers du Cinema και που αφαιρεί από την κινηματογραφική τέχνη τον φωτοστέφανο της αθωότητας τονίζοντας, κάπως μονόπλευρα είναι αλήθεια, την σχέση της με την βία. Ίσως αυτό να οφείλεται και στην εποχή της γενικής αμφισβήτησης κατά την οποία εκδόθηκε.

Zimmer Ch., Κινηματογράφος και πολιτική, μτφρ. Κολώνιας Μπ., Αντωνόπουλος Τ., Εξάντας, Αθήνα, 1976.

Ένα σημαντικό για την εποχή του βιβλίο που ανοίγει μια σειρά από ενδιαφέρουσες προβληματικές, από τις οποίες μερικές ενδιαφέρουν απολύτως και σήμερα και σε ένα βαθμό σχετίζονται με το ζήτημα που προσπαθώ να ερευνήσω εδώ. Ο κινηματογράφος ως όπλο αλλοτρίωσης και κοινωνικού και πνευματικού ελέγχου και εκτόνωσης, η σχέση του με την τηλεόραση, η παρουσία των γυναικών και ο ανδροκρατικός λόγος, η πολιτική και η επανάσταση ως θέματα, αλλά και ως σκοπιές σύλληψης και έκφρασης του καλλιτέχνη, είναι μερικά από τα θέματα που αντιμετωπίζονται στο βιβλίο.

STANLEY KUBRICK

Chion Michel, *Stanley Kubrick , L' humain ni plus ni moins*, Cahiers du cinema, Paris , 2005.

Ένας σημαντικός θεωρητικός που έχει παρουσιάσει ένα πλούσιο έργο για την μουσική, τον ήχο στον κινηματογράφο και για μια σειρά από κορυφαίους δημιουργούς, στα Cahiers du cinema και σε άλλους εκδοτικούς οίκους ανάμεσά τους και για την *Οδύσσεια* του Κιούμπρικ στα αγγλικά, παρουσιάζει εδώ ένα συνολικό έργο για τον σκηνοθέτη. Κάθε κεφάλαιο , αφιερωμένο σε μια ταινία συνοδεύεται και από ένα οπτικό υλικό από τις ταινίες , το οποίο στηρίζει με πειστικό τρόπο τις απόψεις του για τα έργα. Η ανάγνωσή του για το *Κουρδιστό πορτοκάλι* μας δείχνει έναν περίπου απαισιόδοξο Κιούμπρικ που, στον αντίποδα του Ράϊχ και των ανιεξουσιαστών, θεωρεί ότι ένα είδος απώθησης της ανεξέλεγκτης σεξουαλικότητας και του ενστίκτου του θανάτου είναι θετική. **Ο Άλεξ είναι ο άνθρωπος** Νομίζω ότι ο μελετητής υποτιμά κάπως την κριτική για το κατεστημένο πλευρά της ταινίας.

Duncan P., *Stanley Kubrick , visual poet*, Taschen, 2003.

Ενδιαφέρον βιβλίο το οποίο συνδυάζει την μελέτη της ζωής στα διάφορα στάδιά της με τις διαδοχικές περιπέτειες της δημιουργίας των ταινιών. Διαφωτιστική καταγραφή των πρώτων βημάτων και υπογράμμιση των δυσκολιών και των μεταμορφώσεων στην δουλειά του σκηνοθέτη. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει ότι η ταινία υπήρξε σοκ για την Μεγάλη Βρετανία. Το καταπληκτικό είναι ότι οι κριτικές επικεντρώθηκαν μόνο στην βία των νεαρών κακοποιών και όχι σε αυτή του κράτους.

INGMAR BERGMAN Ingmar Bergman

Bergman I. , *Αυτοβιογραφία. Η μαγική κάμερα*, μτφρ. από τα σουηδικά Θ. Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989.

Συναρπαστικό βιβλίο στο οποίο ο Ingmar Bergman αυτοβιογραφείται με μεγάλη αμεσότητα, διάθεση να απογυμνώσει τις δύσκολες, δυσάρεστες ή και αρνητικές πλευρές της ζωής του, διεξοδικές αναφορές στις οικογενειακές, ερωτικές , φιλικές και

επαγγελματικές του σχέσεις και επίσης προσπάθεια να βοηθήσει τον αναγνώστη του να καταλάβει την σύνδεση της ζωής και του έργου του. Η μετάφραση του Θ. Κ. από τα σουηδικά παρουσιάζει ίσως κάποια δυσκαμψία στον χειρισμό της γλώσσας μας.

Bergman I., *Το αυγό του φιδιού, Σενάριο*, Λιβάνης, Το κλειδί, Αθήνα, 1993

Τα σενάρια του σκηνοθέτη αυτού, που αρκετά έχουν μεταφραστεί και στην Ελλάδα, είναι ένα πολύτιμο υλικό. Από την μια πλευρά έχουν μια δική τους αυτόνομη αξία και ξεχωρίζουν για την ποιότητά τους. Από την άλλη όμως μας επιτρέπουν να μελετήσουμε καλύτερα τις ταινίες του και να μελετάμε τις διαφορές που είναι διδακτικές για καλλιτεχνικούς αλλά και για πρακτικούς λόγους. Πολύ συχνά ένας σκηνοθέτης εκφράζεται πιο ελεύθερα στο σενάριο από ό,τι στην ταινία, όπου τον περιορίζουν διάφοροι καταναγκασμοί από τεχνικού, οικονομικού ή και διοικητικού/νομικού χαρακτήρα, φερ' ειπείν αυτοί που έχουν να κάνουν με την λογοκρισία. Στην περίπτωση του σεναρίου του *Αυγού του φιδιού* βλέπουμε για παράδειγμα ότι η αγριότητα του ανθρώπου που θα προσπαθήσει να επιβάλει τον έλεγχο του εγκεφάλου, του δόκτορα Βεργκέρους, είναι πιο ακραία, αφού βγάζει και το μάτι της γάτας που κομματιάζει ζωντανή για να το μελετήσει, κάτι που δεν αναφέρεται στην αφήγηση της ταινίας.

Bjorgman S., Manns T., Sima J, *Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν*, μτφρ. Ε. Φρυδά, ΡΟΕΣ, Αθήνα, β' εκδ. 2001.

Τρεις άνθρωποι που ασχολούνται από διάφορες σκοπιές οι ίδιοι με τον κινηματογράφο δημοσιεύουν ένα βιβλίο που είναι καρπός πολύωρων συνεντεύξεων με τον σκηνοθέτη. Ο Ingmar Bergman αναλύει με γλαφυρότητα την άποψή του σύμφωνα με την οποία ο κινηματογράφος είναι το ιδανικό εργαλείο για να εισαγάγει τον θεατή σε έναν ονειρικό κόσμο, ο οποίος τον απορροφά.

Ρεϊμόν Λεφέβρ, *Ιγκμαρ Μπέργκμαν*, μτφρ. Ακτσόγλου Μ., Παπαλά Χ., Αιγόκερως, Αθήνα, 1988.

Εργοβιογραφία και σχολιασμένη φιλμογραφία γραμμένη με ολοφάνερο θαυμασμό και κατάφαση για τον σκηνοθέτη του κινηματογράφου και του θεάτρου. Σε αντίθεση για παράδειγμα με την αποτίμηση που κάνει ο Πλάτων Ριβέλλης αλλά και με κάποιες κατοπινές επιφυλάξεις του ίδιου σκηνοθέτη, ο Λεφέβρ θεωρεί το *Αυγό του φιδιού* ένα πολύ σημαντικό έργο και μάλιστα υπογραμμίζει ότι η αναπαράσταση των χώρων και της εποχής ήταν απολύτως επιτυχημένη.

Oliver, R. W., εκδότης, De Santi M. πρόλογος, *Ingmar Bergman, Le cinema, le theatre, les livres*, GREMESE, Roma, 1999.

Χρήσιμο και περιεκτικό έργο, όπου ο ίδιος ο Ingmar Bergman, διάσημοι σκηνοθέτες σαν τον Γούντο Άλλεν, τον Τρυφώ και τον Γκοντάρ, οι κλασικοί ηθοποιοί του σκηνοθέτη και κριτικοί και θεωρητικοί του κινηματογράφου δίνουν την άποψή τους για τον άνθρωπο και την δημιουργία του. Περιέχει πλούσιο φωτογραφικό υλικό από τις ταινίες του και φιλμογραφία.

Singer I., *Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on his creativity*, M.I.T. Press, Cambridge Masschusetts, 2007.

Ανάγνωση του έργου του Ingmar Bergman με όρους που μας φέρνουν κοντά στο θέμα της μεταφυσικής και υπαρξιακής αγωνίας με τις φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές του προεκτάσεις. Ειδικά για το *Αυγό του φιδιού* βλέπει την σκηνή του πλήθους που ανοίγει και κλείνει το έργο σαν ένα μεταφυσικό κενό, **δεν υπάρχει θεός** που εκφράζει τον τρόπο της απουσίας. Η μεταφυσική αγωνία επιτείνεται από τις λήψεις στα απρόσωπα πρόσωπα του πλήθους ενώ το κακό είναι πέρα από την σχέση με τον νόμο. Είναι ένα κακό κοσμικό, αναίτιο, ανεξήγητο, παράλογο.

Vermyle J. *Ingmar Bergman, his Life and Films*, Mc Farland, London and North Carolina, 2002, reprint 2007

Άλλο ένα ενδιαφέρον έργο που επιχειρεί να συνδέσει την ζωή και το έργο του δημιουργού. Αξίζει, σχετικά με *Το αυγό του φιδιού* να προσέξει κανείς τις διχασμένες κριτικές από τις οποίες άλλες θεωρούν το έργο αριστούργημα και άλλες αποτυχία,

καθώς και την αινιγματική αυτοκριτική του ίδιου του σκηνοθέτη που μιλά για επιτυχία σε πολλά επίπεδα που κατακρίθηκαν κατά τη γνώμη του άστοχα , αλλά και για μια υπόγεια αποτυχία.