

## Κινηματογραφικές καταγραφές του Επαναστατικού Μάη του '68

*«Να ορθώσουμε ξανά την ελπίδα, να ελπίζουμε ξανά, μετά από τη διάψευση, η αποστολή μας είναι αυτή, αποστολή που την εμπιστευθήκαμε και στην ευφυή νεότητα»*

*Ernst Bloch*

**Α**πό τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ως τα τέλη περίπου της δεκαετίας του 1970, μέσα σ' ένα κλίμα επαναστατικού κοινωνικού και πολιτικού αναβρασμού, σε χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής, με συνεχείς εξεγέρσεις πλατιών στρωμάτων του πληθυσμού, φοιτητές, εργάτες, καλλιτέχνες, ποιητές και διανοούμενοι, ενώνουν τις δυνάμεις τους και αγωνίζονται, σε δρόμους, πλατείες, πανεπιστήμια και εργοστάσια, σώμα με σώμα πολλές φορές, με τις δυνάμεις καταστολής της καπιταλιστικής και όχι μόνο εξουσίας. Η πανανθρώπινη ουτοπία που ονειρεύονταν οι λαοί για μια γνήσια σοσιαλιστική και δίκαιη κοινωνία, από τις επαναστάσεις του 19ου αιώνα, ιδίως από την Κομμούνα του Παρισιού και την Οχτωβριανή Επανάσταση και μετά, φαίνεται ότι μπορεί να υλοποιηθεί, να γίνει πραγματικότητα. Σ' αυτό το μελέτημα, θ' αναφερθούμε σ' ορισμένες από τις πιο αξιολογές, από ιστορική και κινηματογραφική άποψη, καταγραφές της εξέγερσης του Μάη του 1968, του επαναστατικού και ανατρεπτικού χαρακτήρα που πήραν οι μεγάλες φοιτητικές και εργατικές κινητοποιήσεις, οι αγώνες, οι απεργίες, οι καταλήψεις, που έλαβαν χώρα στο Παρίσι και σ' όλη τη Γαλλία και όχι μόνο αυτήν την περίοδο. Σ' αυτές τις πολύτιμες ντοκιμαντερίστικες ιδίως μαρτυρίες καταγράφεται η κλιμάκωση των αγώνων, ο ελευθεροφόρος επαναστατικός ενθουσιασμός, οι πολλαπλές ανατροπές και αλλαγές, το πέρασμα από το «εγώ» στο «εμείς», αλλά και οι δυσκολίες, τα αδιέξοδα και η καταστολή. Θα επιμείνουμε,

επίσης, σε δύο πολύ σημαντικές ταινίες μυθοπλασίας, που γύρισαν τα χρόνια εκείνα δύο μεγάλοι κινηματογραφιστές (Antonioni και Godard) και που εκφράζουν, με καινοτόμο κινηματογραφικό τρόπο, την συλλογική επαναστατική συνειδητοποίηση, την αγωνιστικότητα των νέων, μέσα σε μια έντονα καταπιεστική καπιταλιστική κοινωνία που κυριαρχείται από τους αλλοτριωτικούς νόμους του καταναλωτισμού.

Την Άνοιξη του 1967, ξεσπάει μια σημαντική απεργία στα εργοστάσια χημικών προϊόντων της Rhodiaceta στην Besançon, που ο πρωτοποριακός ντοκιμαντερίστας Chris Marker καταγράφει τις διάφορες φάσεις της στην ταινία του «Σύντομα, ελπίζω». Με την ευκαιρία της προβολής της στους απεργούς, και ενώ η απεργία συνεχίζεται εννιά μήνες αργότερα, ιδρύονται από τον σκηνοθέτη και φίλους του κινηματογραφιστές, αλλά και από εργάτες, οι Ομάδες Medvedkine<sup>1</sup>, που έχοντας στενή σχέση με τις Ομάδες Stop και Iskra, οργανώνουν και εξασφαλίζουν την παραγωγή, τη σκηνοθεσία και τη διανομή μιας σειράς λίγο ή πολύ αξιόλογων πολιτικών ταινιών. Την ίδια χρονιά, ο Jean-Luc Godard ολοκληρώνει την ταινία του «Η Κινέζα» («La Chinoise»), που προαναγγέλλει την τροπή των γεγονότων και την αλλαγή των επαναστατικών «στάσεων» και προβληματικών που θα οδηγήσουν, ένα χρόνο αργότερα, στην εξέγερση του Μάη του '68. Ο Godard, το 1968, θα ριζοσπαστικοποιηθεί ακόμη περισσότερο και από την κριτική που ασκούσε στις δομές και στους καταπιεστικούς μηχανισμούς της καπιταλιστικής καταναλωτικής κοινωνίας –εκμετάλλευση, βία, πορνεία, γκετοποίηση μέσα στα HLM κ.ά.– («Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω για αυτή», «Week-end»), περνάει σε μια πιο ακραία στάση. Ιδρύει μαζί με μαοϊστές αγωνιστές την Ομάδα Dziga-Vertov και, ως το 1972, παράγουν και διανέμουν, έξω από το εμπορικό κύκλωμα, μια σειρά από ταινίες που εκφράζουν τις μαοϊκές θέσεις για τον καπιταλισμό και την ανατροπή του, προσπαθώντας να τις συνδυάσουν με μια πρωτοποριακή εξερεύνηση της κινηματογραφικής γλώσσας και σύνταξης. Όπως τα κύρια πρόσωπα της «Κινέζας», έτσι και ο Godard και οι σύντροφοί του, παρά την ειλικρίνεια των προθέσεών τους και την ενδιαφέρουσα κινηματογραφική τους έρευνα, δεν θα καταφέρουν να ξεπεράσουν, τις περισσότερες φορές, τις αντιθέσεις και τις αντιφάσεις τους και ιδίως τον δογματισμό των θέσεών τους, που καταλήγει συχνά σε έναν ιδιότυπο διδακτισμό. Τον κινηματογράφο που έκαναν, τον ήθελαν ολοκληρωτικά στην υπηρεσία μιας επανάστασης που δεν έγινε δυνατή η πραγμάτωσή της, παρά, βέβαια, τις μεγάλες, πολιτιστικές ιδίως ανατροπές και τομές που προκάλεσε. Από αυτές τις ταινίες ξεχωρίζουν ιδιαίτερα: οι «Ταξικοί αγώνες στην Ιταλία» («Luttes de classe en Italie», 1969), «Ανατολικός άνεμος» («Vent d'Est», 1969), «Pravda» (1969) και ιδίως «British Sounds» (1969), που καταγράφει, σε μια συγκεκριμένη εποχή (1968), με μια μπρεχτικού τύπου αποστασιοποίηση, την αγγλική κοινωνική πραγματικότητα. Η περίοδος αυτή θα ολοκληρωθεί με την ταινία μυθοπλασίας «Όλα πάνε καλά» («Tout va bien»), 1972, που μαζί με την ταινία «Σύντροφοι» («Camarades», 1970)

του Marin Karmitz, σημάδεψαν, η καθεμία με το ιδιαίτερο ύφος της, την ιστορία του σύγχρονου κινηματογράφου. Έτσι, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, μέσα σ' αυτά τα ντοκιμαντέρ ιδίως, υλοποιούνται τα όνειρα μιας δημιουργικής συνεργασίας εργατών, καλλιτεχνών και διανοουμένων, που πιστεύουν στη δύναμη της κινηματογραφικής τέχνης και στον κοινωνικό της ρόλο και όχι στην καθαρά εμπορευματική της αξία. Η κινηματογραφική μηχανή στα χέρια αυτών των ομάδων προσεγγίζει ξανά, μετά από μερικές δεκαετίες (από το 1936, στην περίπτωση της Γαλλίας) τον κόσμο των εργατών, μέσα στα εργοστάσια και στα σπίτια, στη σύγχρονη πόλη και στους χώρους ψυχαγωγίας. Καταγράφει τα διάφορα κοινωνικής και οικονομικής φύσης προβλήματα που αντιμετωπίζουν μέσα στον καπιταλισμό, τις διανθρώπινες σχέσεις και τους προβληματισμούς τους για μια επαναστατική αλλαγή της κοινωνίας και την ανατροπή της αστικής τάξης πραγμάτων. Εκφράζεται έτσι, με ουσιαστικό τρόπο, και συγκεκριμενοποιείται η ουτοπική ιδέα ότι ο κινηματογράφος με την αισθητική του, αν δεν μπορεί ίσως να αλλάξει τον κόσμο, μπορεί να αλλάξει, όμως, με έντονη και διεισδυτική κριτική, τις συμβατικές, ιδεολογικού και ιδεολογηματικού τύπου, εικόνες του κόσμου. Μ' αυτό τον τρόπο, ο κινηματογράφος θα μπορούσε να συγχρονιστεί με την εποχή του και όπως, το κινηματογράφο του σκηνοθέτη Medvedkine, ή ο *Κινηματογράφος-Μάτι* του μεγάλου ντοκιμαντερίστα Ντζίγκα Βέρτοφ στη Σοβιετική Ένωση, να προλαβαίνει ίσως τα γεγονότα και να φτάνει τη στιγμή που πρέπει, πριν να λάβουν χώρα...

## II

Ο μεγάλος ντοκιμαντερίστας Chris Marker και το έργο του ξεφεύγουν από κάθε είδους ταξινομήσεις, επικέτες και εύκολες κατηγοριοποιήσεις. Μια σημαίνουσα ετερογένεια που συνιστούν διάφορες αισθητικού και ιδιαίτερα μουσικού χαρακτήρα αντιθέσεις, που καταφέρνει να συνθέσει και να εναρμονίσει στις ταινίες του με δημιουργικό τρόπο, δίνει μια *διαλεκτική δύναμη* στο έργο του. Οι περισσότερες από τις ταινίες του, ακόμη και μερικές από αυτές που γύρισε πολλά χρόνια πριν από το 1968, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως *προδρομικά πολιτικές*, αλλά δεν πάσχουν από κανενός είδους διδακτισμό. Θα πρέπει να αναφέρουμε το εξαιρετικό ντοκιμαντέρ που συνσκηνοθέτησε μαζί με τον Alain Resnais «*Τα αγάλματα πεθαίνουν κι αυτά*» («*Les statues meurent aussi*», 1950, 28'), που καταγράφει, με διαύγεια και ακρίβεια, μέσα σε μια *διαχρονική προοπτική*, τις ιδιαίτερες σταθερές εξέλιξης και ακμής, αλλά και τα στάδια παρακμής της αφρικάνικης τέχνης, σημαντικού τομέα του ευρύτερου αφρικανικού πολιτισμού. Ο Resnais και ο Marker επιμένουν στο γεγονός ότι η παρακμή σχετίζεται με την με όλα τα μέσα εξάπλωση και επιβολή της παιδείας και της αισθητικής των λευκών, που με τη βία της

αποικιοκρατίας (και της μεταποικιοκρατίας άλλωστε), κυριαρχούν, αλλοτριώνουν και οδηγούν σε αδράνεια και μαρασμό όλες τις γνήσιες, δημιουργικές δυνάμεις των αφρικανικών κοινωνιών και λαών. Και ακόμη: «Ο όμορφος Μάης» («Le joli mai», 1963, 100') ή «Σύντομα, ελπίζω» («À bientôt, j'espère», 1967, 43'), με συνηνοθέτη τον Mario Maquet, ταινίες που, κι από την άποψη της θεματολογίας τους και από την άποψη της μορφής και της δομής τους σχετίζονται άμεσα με την πολλαπλή ανατροπή και τομή του Μάη του 1968. Η πρώτη, γυρισμένη το Μάη του 1962, αποτελεί μια προσπάθεια σύνθεσης μιας πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής τοιχογραφίας της Γαλλίας του 1962. Στη διάρκεια των γυρισμάτων, όπως γράφει ο ίδιος ο ντοκιμαντερίστας «συναντήσαμε ελεύθερους ανθρώπους. Τους δώσαμε την πιο μεγάλη θέση μέσα σ' αυτή την ταινία... Δεν ήταν χωρίς αντιφάσεις, ούτε ακόμη χωρίς λάθη, αλλά προχωρούσαν με τα λάθη τους: και η αλήθεια δεν είναι ίσως ο σκοπός, είναι ίσως ο δρόμος». Η δεύτερη, όπως είπαμε, αναφέρεται στην απεργία της Rhodiaceta στην Besançon, όπου οι εργάτες αγωνίζονταν από την άνοιξη του 1967 για να πετύχουν πιο ανθρώπινους όρους δουλειάς και για να ανταποκρίνονται και να αντιστοιχούν ουσιαστικά τα πλάνα και οι σχεδιασμοί της πολιτείας στις πραγματικές πολιτιστικές ανάγκες τους για γνώση, έκφραση και δημιουργία. Ένας Μάης '68 ένα χρόνο πριν, δηλαδή. Το Μάη του 1968 η απεργία συνεχίζεται ακόμα και οι διεκδικήσεις τους εξακολουθούν να μην αφορούν μονάχα τα ημερομίσθια ή την ασφάλιση της εργασίας τους, αλλά και τον τρόπο ζωής που η καπιταλιστική κοινωνία επιβάλλει στην εργατική τάξη, το κρίσιμο θέμα του ελεύθερου χρόνου, της ψυχαγωγίας και της δυνατότητας για γνώση και καλλιτεχνική έκφραση των εργαζομένων. Θα ακολουθήσουν τα ντοκιμαντέρ των Ομάδων: «Τάξη αγώνα» («Classe de lutte»), «Rhodia 4x8», «Εικόνες της Καινούργιας Κοινωνίας» («Images de la Nouvelle Société»), «Sochoux 11 Ιούνη 1968» («Sochoux 11 juin 1968»), «Τα 3/4 της ζωής» («Les 3/4 de la vie»), «Σαβατοκύριακο στο Sochoux» («Week-end à Sochoux»). Με αφετηρία την ταινία «Τάξη αγώνα», μπορούμε να πούμε ότι περνάμε από έναν αγωνιστικό κινηματογράφο πάνω στην εργατική τάξη σε έναν εργατικό αγωνιστικό κινηματογράφο, πράγμα που καταγράφεται σαν ριζοσπαστικά καινούργιο στην πολιτιστική ιστορία του 20ού αιώνα. Το 1977, ο Chris Marker θα συνθέσει την αριστουργηματική πλατιά τοιχογραφία του σε δύο μέρη «Το βάθος του ουρανού είναι κόκκινο» («Le fond de l'air est rouge»), που αναφέρεται στους αγώνες, τα επαναστατικά και αμφισβητικά κινήματα μιας ολόκληρης δεκαετίας και τα προβλήματα που αντιμετώπισαν σε πολλές χώρες του κόσμου, όπου υπογραμμίζει τη μεγάλη και καθοριστικής σημασίας συμβολή του επαναστατικού Μάη του 1968.

## III

Από τις ταινίες που γυρίστηκαν την εποχή της εξέγερσης του Μάη του 1968, σημαντική ιστορική αξία έχει ένα ντοκιμαντέρ, μοντάζ από βουβές, σύντομες «Σινε-προκηρύξεις» («Cinétracts», 1968, 68'), που γυρίστηκαν ανώνυμα από γνωστούς κινηματογραφιστές (Alain Resnais, Chris Marker, Jean-Luc Godart), αλλά και άλλους, στη διάρκεια των κινητοποιήσεων, των συγκεντρώσεων και των διαδηλώσεων του Μάη και του Ιούνη του 1968, που εικονογραφούν τέλεια τα επαναστατικά, ποιητικά πολλές φορές, συνθήματα και γκράφιτι.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης δύο ντοκιμαντέρ, που γύρισε τον Ιούνη του 1968, η Ομάδα Apc και σχετίζονται με τις μεγάλες απεργίες, τις καταλήψεις και τους αγώνες των εργατών καθώς και το κίνημα συμπαράστασής τους, που έγιναν στα εργοστάσια του 13ου Διαμερίσματος του Παρισιού: «Επιτροπή Δράσης του 13ου» («Comité d'Action du 13ème», 1968, 40') και στα εργοστάσια της Citroën στη Nanterre, που είχαν καταλάβει οι απεργοί εργάτες: «Citroën-Nanterre Μάης-Ιούνης '68» («Citroën-Nanterre, mai-juin '68», 1968, 63').

Την απεργία στα εργοστάσια της Renault στη Flins, από τις 15 Μαΐου ως τις 18 Ιουνίου 1968, καταγράφει ο Jean-Pierre Thom στο αξιόλογο ντοκιμαντέρ του «Να τολμάμε ν' αγωνιζόμαστε, να τολμάμε να νικάμε» («Oser lutter, oser vaincre», 1969, 88').

Ο γνωστός σκηνοθέτης Alain Tanner, απεσταλμένος, εκείνη την εποχή, της ελβετικής τηλεόρασης, κατέγραψε εν θερμώ, με σκηνοθετική ευλυγισία και επινοητικότητα, στο ντοκιμαντέρ του «Η εξουσία στο δρόμο» («Le pouvoir dans la rue», 1968, 48') τα μεγάλα γεγονότα που άφησαν ανεξίτηλα χνάρια στους δρόμους και τις πλατείες του Παρισιού.

Ο λετριστής κινηματογραφιστής και καλλιτέχνης Maurice Lemaître, γύρισε κι αυτός μία ενδιαφέρουσα αναρχική ταινία, πάνω στα συμβάντα του Μάη, με τον τίτλο «Η εξέγερση των νέων Μάης '68» («Le soulèvement de la jeunesse Mai '68», 1968, 26').

Δύο ντοκιμαντέρ που πραγματοποιήθηκαν μέσα στον ενθουσιασμό και τον πυρετό των αγώνων, εμπλουτίστηκαν, μερικά χρόνια αργότερα, και από μαρτυρίες αγωνιστών που πρωταγωνίστησαν στα γεγονότα, και αποτελούν, πέρα από την κινηματογραφική τους αξία, μοναδικής σπουδαιότητας ιστορικά ντοκουμέντα, απαραίτητα για την κατανόηση του Μάη του '68. Πρόκειται για τις ταινίες: «Μάης '68» («Mai '68», 1974, 100') της Gudie Lawaetz και «Μεγάλα βράδια και μικρά πρωινά» («Grands soirs et petits matins», 1978, 97') του γνωστού σκηνοθέτη και φωτογράφου William Klein, λυρικής πνοής κινηματογραφικό χρονικό, που δεν του λείπει, όμως, ένας έμμεσα κριτικός σχολιασμός. Το ντοκιμαντέρ, επίσης, του Claude de Givray «Τα παιδιά του Μαρξ και της Κόκα-Κόλα» («Les enfants de Marx et de

Coca-Cola», 1973, 56') επανατοποθετεί και αναλύει την εξέγερση του Μάη μέσα σε μια γαλλική και διεθνή συγκυρία.

#### IV

### «Όλα Πάνε Καλά» (1972) των Jean-Luc Godart – Jean-Pierre Gorin ή Μέσα στους δαιδάλους της Ιστορίας

Σε αντίθεση με τις άλλες ταινίες της Ομάδας Dziga-Vertov, που ήταν τα περισσότερα ιδιότυπα δοκιμιακά ντοκιμαντέρ με προπαγανδιστικό, σε τελευταία ανάλυση, χαρακτήρα και γυρίστηκαν και διανεμήθηκαν έξω από τα παγιωμένο εμπορικό κύκλωμα, σε 16mm., η σημαντική ταινία μυθοπλασίας «Όλα πάνε καλά» («Tout va bien», 1972), που σκηνοθέτησε ο Godard, με τη συνεργασία του Jean-Pierre Gorin, που ήταν μέλος της Ομάδας, πραγματοποιήθηκε με τους καθιερωμένους εμπορικούς όρους του συστήματος. Πράγματι, στην ταινία, που γυρίστηκε βέβαια σε 35mm., παίζουν διάσημοι επαγγελματίες ηθοποιοί (Jane Fonda, Yves Montand) και η παραγωγή της έγινε με συμβόλαιο με την Εταιρεία Paramount, που εξασφάλισε και τη διανομή της στο εμπορικό κύκλωμα. Χρησιμοποιώντας επιδέξια την ερωτική σχέση δύο αστών που περνούν μια κρίση και φέρνοντάς τους σ' επαφή με τα ουσιαστικά προβλήματα των απεργών εργατών μιας βιομηχανίας αλλαντικών, που έχουν καταλάβει το εργοστάσιο και φυλακίζουν στο γραφείο του το αφεντικό τους, πετυχαίνουν να δείξουν, μέσα από τις διαφορετικές συμπεριφορές και στάσεις, την κλιμάκωση και τα αδιέξοδα της ταξικής πάλης μέσα σε μια εδραιωμένη καπιταλιστική κοινωνία.

Ο μύθος της ταινίας είναι φαινομενικά τουλάχιστον απλός: Η Susan (Fonda), απεσταλμένη από ένα αμερικάνικο ραδιοφωνικό δίκτυο (ABS: American Broadcasting System) για να στέλνει ανταποκρίσεις σχετικές με πολιτικά και πολιτιστικά γεγονότα και ο Jacques (Montand), πρώην σεναριογράφος, που ριζοσπαστικοποιήθηκε το Μάη του 1968, ένωσε να διαψεύδεται μετά την «παλινόρθωση» και κατέληξε να σκηνοθετεί διαφημιστικά φιλμάκια<sup>2</sup>, είναι ένα ζευγάρι που η σχέση τους περνάει κρίση και βρίσκονται σε αδιέξοδο. Δεν είναι, πρώτα απ' όλα, και οι δύο ικανοποιημένοι από τη δουλειά που κάνουν και όπως λέει η Susan: «Δουλεύω, αλλά δεν φθάνω πουθενά... Όσο περισσότερο προχωρώ, τόσο λιγότερο καταλαβαίνω».

Το πρώτο και το δεύτερο μέρος της ταινίας εξελίσσεται στο εργοστάσιο αλλαντικών Salumi, που έχουν καταλάβει οι απεργοί εργάτες. Η Susan πηγαίνει εκεί, μαζί με τον Jacques, για να πάρει συνέντευξη από τον διευθυντή, σχετικά με τα προβλήματα των εργαζομένων στην επιχείρησή του. Φθάνουν την ώρα που οι εργάτες κάνουν κατάληψη του εργοστασίου. Οι σκηνές της κατάληψης αποδίδουν, με σκηνοθετικά αριστοτεχνικό τρόπο, τις ριζικά αντίθετες στάσεις, που εκφράζουν οι

συγκρουόμενες τρεις δυνάμεις-πόλοι της ταξικής πάλης, όταν τους δίνεται η ευκαιρία να μιλήσουν και να εκφραστούν. Πρώτα ο διευθυντής, στον ανούσιο αντιμαρξιστικό λόγο του, ισχυρίζεται ότι η πάλη των τάξεων τελείωσε και αντικαταστάθηκε από μια ουσιαστική σχέση αλληλεγγύης. Ακολουθούν οι εργάτες οι συνδικαλισμένοι στην CGT, που ελέγχεται από το P.C.F.<sup>3</sup>, που οι σκηνοθέτες τους παρουσιάζουν να δηλώνουν ότι η κατάληψη είναι υπερβολικά βίαιη ενέργεια και προκαλεί πολλά προβλήματα, που μονάχα αυτοί μπορούν να λύσουν και, αποφεύγοντας ν' απαντήσουν στα ερωτήματα των άλλων εργατών, να αραδιάζουν διάφορες στατιστικές χωρίς ουσιαστική σημασία. Μετά μιλάει με συγκινητική απλότητα μια νέα εργάτρια, που εκθέτει τα καθημερινά προβλήματα που αντιμετωπίζει και τα όσα την οδήγησαν στον αγώνα ενάντια στο σύστημα που την εγκλώβιζε και την αλλοτρίωνε. Οι σκηνοθέτες εκθέτουν επίσης, με εύστοχο τρόπο, τα προβλήματα που γεννιούνται εξαιτίας του κυρίαρχου στην καπιταλιστική κοινωνία πατριαρχικού πρότυπου, ανάμεσα στις γυναίκες που απεργούν και στους άντρες τους. Το τρίτο μέρος της ταινίας λαμβάνει χώρα μέσα σε ένα σούπερ μάρκετ, στο κέντρο, στην καρδιά δηλαδή της καταναλωτικής κοινωνίας. Το μέρος αυτό αποτελεί ένα από τα πιο ενδιαφέροντα κινηματογραφικά αποσπάσματα του πολιτικού κινηματογράφου της εποχής μας. Είναι γυρισμένο ολόκληρο σ' ένα συνεχές πλάνο-σεκάνς, που διαρκεί 10 λεπτά, όπου η κινηματογραφική μηχανή πηγαίνει πρώτα από τ' αριστερά προς τα δεξιά, κινηματογραφώντας τα 25 αλληλοδιάδοχα ταμεία και χωρίς να σταματά από τα δεξιά προς τ' αριστερά. Η κάμερα στο δρόμο της αυτό καταγράφει επίσης τις διάφορες στάσεις και συμπεριφορές εκπροσώπων των ομάδων που συναντήσαμε στα δύο πρώτα μέρη της ταινίας: έτσι, στην αρχή, δείχνει, με ειρωνικό τρόπο, νέους του ΚΚΓ, σαν ν' ανήκουν κι αυτοί στο οργανωμένο καταναλωτικό σύστημα, να πουλούν βιβλία σε φτηνή τιμή. Παρακολουθεί έπειτα την εισβολή μιας αριστεριστικής ομάδας που καλεί τους πελάτες να πάρουν ό,τι θέλουν, φωνάζοντας «Όλα είναι δωρεάν» και τη σύγκρουση με τους αστυνομικούς που επεμβαίνουν. Στην τελευταία, αρκετά αινιγματική και, από στιλιστική άποψη, καθαρά γκονταρική σκηνή της ταινίας, ακούγεται σαν μια επιθυμητή από τους σκηνοθέτες «αποστασιοποίηση» η φράση: «Πώς θα τελειώσουμε αυτή την ταινία; Βρίσκονται σε μια βαθιά κρίση... Θα αμφισβητήσουν τους εαυτούς τους ξανά... ας τους αφήσουμε αυτό... Οφείλουμε όλοι να έχουμε μια ιστορία. Η δική σου, η δική μου, η δική μας».

## IV

**«Zabriskie Point»:** Ένας διαχρονικός αποκαλυπτικός επαναστατικός μύθος

«Η ταινία μπορεί σίγουρα να μοιάζει παραληρηματική, ιδίως στο τέλος. Ε λοιπόν, ως δημιουργός, διεκδικώ το δικαίωμα στο παραλήρημα, ακόμη και γιατί τα σημερινά παραλήρηματα θα είναι ίσως η αυριανή αλήθεια».

Μικελάντζελο Αντονιόνι

Η ταινία *Zabriskie point*, που ο Αντονιόνι γύρισε το Μάρτιο του 1970, μετά από προετοιμασία της παραγωγής, που διήρκεσε σχεδόν δύο χρόνια, παρουσιάζει, με ποιητική συμπύκνωση, ανάλογα με το Μάη '68, επαναστατικά δρώμενα και γεγονότα, που συνέβησαν την ίδια εποχή στις ΗΠΑ. Ενώ η εξαιρετική αυτή ταινία σημείωσε μεγάλη επιτυχία στις ευρωπαϊκές και σε άλλες εξωευρωπαϊκές χώρες που προβλήθηκε, τόσο κριτική, όσο και εμπορική, δεν έκοψε, όμως, τον αναμενόμενο, μετά το θρίαμβο του *Blow-up*, αριθμό εισιτηρίων στις Η.Π.Α., και ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από κάποιους συντηρητικούς ιδίως κύκλους. Δεν έλειψαν, άλλωστε, εκείνη την εποχή, και οι αρνητικές κριτικές και από ορισμένους αριστερούς έντονα πολιτικοποιημένους διανοούμενους και κριτικούς. Γράφτηκαν, αργότερα, ορισμένες μελέτες και δοκίμια, που προσπαθούσαν να κατηγοριοποιήσουν μια σειρά από ταινίες σχετικές με τα μεγάλα επαναστατικά και αμφισβητησιακά κινήματα του Μάη του 1968, του κινήματος για την ειρήνη στο Βιετνάμ, των χίπις κ.λπ. Το *Zabriskie point*, όμως, δεν έμπαινε εύκολα σε τέτοιες κατηγοριοποιήσεις, εξαιτίας της μεγάλης συνθετότητας του, του βαθιά μελετημένου καλλιτεχνικού τόνου του, με τα πολλαπλά εικαστικά, μουσικά παραθέματα και τις αναφορές. Σε τελευταία ανάλυση, όμως, αποτελεί μια ταινία ορόσημο, ένα έργο υψηλής αισθητικής αξίας, που καταγράφει, με ριζοσπαστικά καινούργιο κινηματογραφικό τρόπο, τη βαθύτερη και ουσιαστικότερη σημασία που είχαν για τη σύγχρονη ιστορία τα μεγάλα ανατρεπτικά κι επαναστατικά κινήματα του τέλους της δεκαετίας του '60 και των αρχών της δεκαετίας του '70.

Ο καλά μελετημένος κι επεξεργασμένος μύθος της ταινίας, που, αν και δεν έχει άμεση σχέση με τις προηγούμενες ολοκληρώσεις και τις συνακόλουθες στιλιστικές κορυφώσεις του έργου του Αντονιόνι (*Η Έκλειψη*, *Η Κόκκινη έρημος*) –όπως και το *Blow-up*– και διατηρεί μια σχετική αυτονομία, συνδέεται, όμως, μ' αυτές, χάρη στις κοινές κατασκευαστικές σταθερές και στις δομικές αντιστοιχίες κι αναλογίες. Κατασκευαστικές σταθερές που οργανώνουν το φιλμικό υλικό μέσα από μια διαδικασία αντιπαραβολής π.χ. το γεμάτο αντιπαραβάλλεται στο κενό, το συλλογικό στο ατομικό, το αρχαϊκό (που εδώ, μάλιστα, «ανοίγεται»), με τις πα-



ραβολές και τις φαντασιακές προβολές των ερώτων που προκαλούνται από τη γυμνότητα και τη διαχρονικότητα της Κοιλιάδας του Θανάτου, μέχρι την προϊστορία) στο σύγχρονο κ.λπ. Γιατί δεν είναι, πιστεύω, μονάχα η διαδικασία εκκένωσης, που είναι θεμελιακής σημασίας στις ταινίες του Αντονιόνι, όπως γράφει, αναλύοντας το, ο José Mouge στο βιβλίο *Μικελάντζελο Αντονιόνι. Κινηματογραφιστής της εκκένωσης*<sup>4</sup>, αλλά, πολύ περισσότερο ακόμη, οι σύνθετες διαδικασίες αντιπαράβολής (γεμάτο-κενό, συλλογικό-ατομικό, αρχαϊκό-σύγχρονο), που παίζουν ένα βασικό οργανωτικό και κατασκευαστικό ρόλο.

Αυτός ο μύθος είναι φαινομενικά απλός: σε μια φοιτητική κατάληψη, όπου ακούγονται και συγκρούονται διαφορετικές απόψεις και θέσεις<sup>5</sup>, ο Μαρκ, που εκφράζει μιαν αναρχική στάση μη ενταγμένου ριζοσπάστη, όταν επιτίθενται οι αστυνομικοί, νομίζει –εσφαλμένα– ότι σκότωσε έναν από αυτούς. Μαθαίνει ότι τον υποψιάζονται κι οδηγείται στο να κλέψει ένα μικρό αεροπλάνο για να κάνει ένα ταξίδι, χωρίς ένα συγκεκριμένο στόχο, πάνω από την έρημο και την Κοιλιάδα του Θανάτου. Παρακολουθεί μια κοπέλα, την Ντάρια, που διασχίζει κι αυτή την έρημο μ' ένα αυτοκίνητο ουσιαστικά «προς άγνωστη κατεύθυνση». Κι αυτή με την ελεύθερη αλλά αγχωμένη χίπιχη συμπεριφορά, ανικανοποίητη από τη δουλειά της και τις σχέσεις της, στο ταξίδι της αναζητεί κάτι που, μάλλον, δεν βρίσκει. Στο σεληνιακό, πανάρχαιο και «τελλουριακό» τοπίο πάνω από ογδόντα μέτρα, κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας, μέσα σε πανύψηλα βουνά, τα παιχνίδια και τα κυνηγητά τους, που μοιάζουν να αρθρώνουν, στη γλώσσα των σωμάτων τους, τις προαιώνιες ιεροτελεστίες, τους οδηγούν στο να χαρούν τον έρωτα, ενώ μέσα στην έκσταση τους, σαν σε μια εκτεταμένη παλαιολιθική ή μάλλον νεολιθική ζωγραφική –μια τέτοια ανακαλύφθηκε σε σπήλαιο της Βραζιλίας, τα χρόνια του 1990– η ερωτική επιθυμία και η ηδονή εκφράζεται από ερωτικά ζευγάρια, που ξεπροβάλλουν, σκεπασμένα από «ηφαιστειακή» σκόνη, σε ποικίλους σχηματισμούς, που όλο αλλάζουν και πληθαίνουν... Αλλά και η Κοιλιάδα του Θανάτου διασχίζεται από κάποιους εκπρόσωπους του «πολιτισμού», τουρίστες και αστυνομικούς. Συνεχίζουν τα παιχνίδια τους, βιάφοντας το αεροπλάνο και μεταμορφώνοντας το σε προϊστορικό πουλί. Χωρίζονται τότε κι ακολουθεί ο καθένας το δρόμο του: εκείνη πηγαίνει στην πολυτελή έπαυλη-ξενοδοχείο για πλούσιους, μέσα στην έρημο, του αφεντικού και εραστή της, από όπου «δραπετεύει», αφού δοκιμάσει μιαν ακόμη σύντομη γεύση από τον τρομερό κόσμο της νόμιμα ανέντιμης εύκολης κερδοσκοπίας, των αλλοτριωμένων και αλλοτριωτικών σχέσεων, της καταναλωτικής μανίας, της εκμετάλλευσης και της εκπόρνευσης. Εκείνος επιστρέφει με το αεροπλάνο στο αεροδρόμιο, όπου, χωρίς να του γυρέψουν να παραδοθεί τον πυροβολούν και τον σκοτώνουν. Εκείνη φεύγοντας μαθαίνει από το ραδιόφωνο τη δολοφονία του αγοριού. Συντριμμένη προβάλλει από μέσα της –σαν να εκφράζει την επιθυμία της– και φαντασιάζεται εικόνες αποκάλυψης και καταστροφής, όπου φλέγονται και εκρήγνυνται στον

αέρα η έπαυλη-ξενοδοχείο και μαζί όλα τα χαρακτηριστικά αντικείμενα, σύμβολα της καταναλωτικής, εκμεταλλευτικής και καταπιεστικής κοινωνίας: διάφορα προϊόντα, συσκευές, τηλεοράσεις, σκεύη, βιβλία...

Όλα αυτά υπάρχουν, όμως, γιατί ο σκηνοθέτης τα «έγραψε», με τη σημαίνουσα κινηματογραφική του γλώσσα και γιατί τους έδωσε τη σύνταξη και τη μορφή που τους ταιριάζει. Αύξησε τις εντάσεις και τις κορυφώσεις με μια σπάνιας δύναμης μουσική, που είναι σαν να αναβλύζει από τα εσώτερα βάθη του τοπίου, από τα «έγκατα» των χρόνων: μουσικές των Πινκ Φλόιντ, του Garcia, των Kaleidoscope. Από εικαστική άποψη μετέτρεψε, με κινηματογραφικό τρόπο, σε οπτικοακουστικές εικόνες, τις σταθερές της pop art, με μια μεγάλη δόση, όμως, αφαίρεσης, αλλά ιδίως εκείνες της land art και των δρώμενων μέσα στον κοσμικό χωροχρόνο... Οι εναλλαγές των ρυθμών δίνουν τον απαραίτητο τόνο στις διάφορες σεκάνς της ταινίας, καταλήγοντας στις φαντασιακές εκρήξεις του τέλους, που λειτουργούν σαν μία κάθαρση... Και συγχρόνως, η μικτή μορφή ενός ποιητικού δοκιμίου πάνω στον επαναστατημένο από την αδικία άνθρωπο, τις διανθρώπινες σχέσεις, που θα μπορούσαν να είναι λυτρωτικές, την ανθρώπινη συλλογικότητα και τα όνειρα της, τον έρωτα μέσα σε μιαν εφήμερη ελευθερία, αποκτά μια καλλιτεχνική στοχαστική διάσταση... Ο Jon Clemens γράφει χαρακτηριστικά: «Ο Αντονιόνι είδε μιαν Αμερική σοβαρά άρρωστη, διαιρεμένη σε γενιές και πολιτισμούς που δεν καταλαβαίνει ο ένας τον άλλο, μιαν Αμερική που οι στόχοι της είναι αντιφατικοί και που είναι ολόκληρη ένα αγχωτικό παράδοξο».



## Σημειώσεις

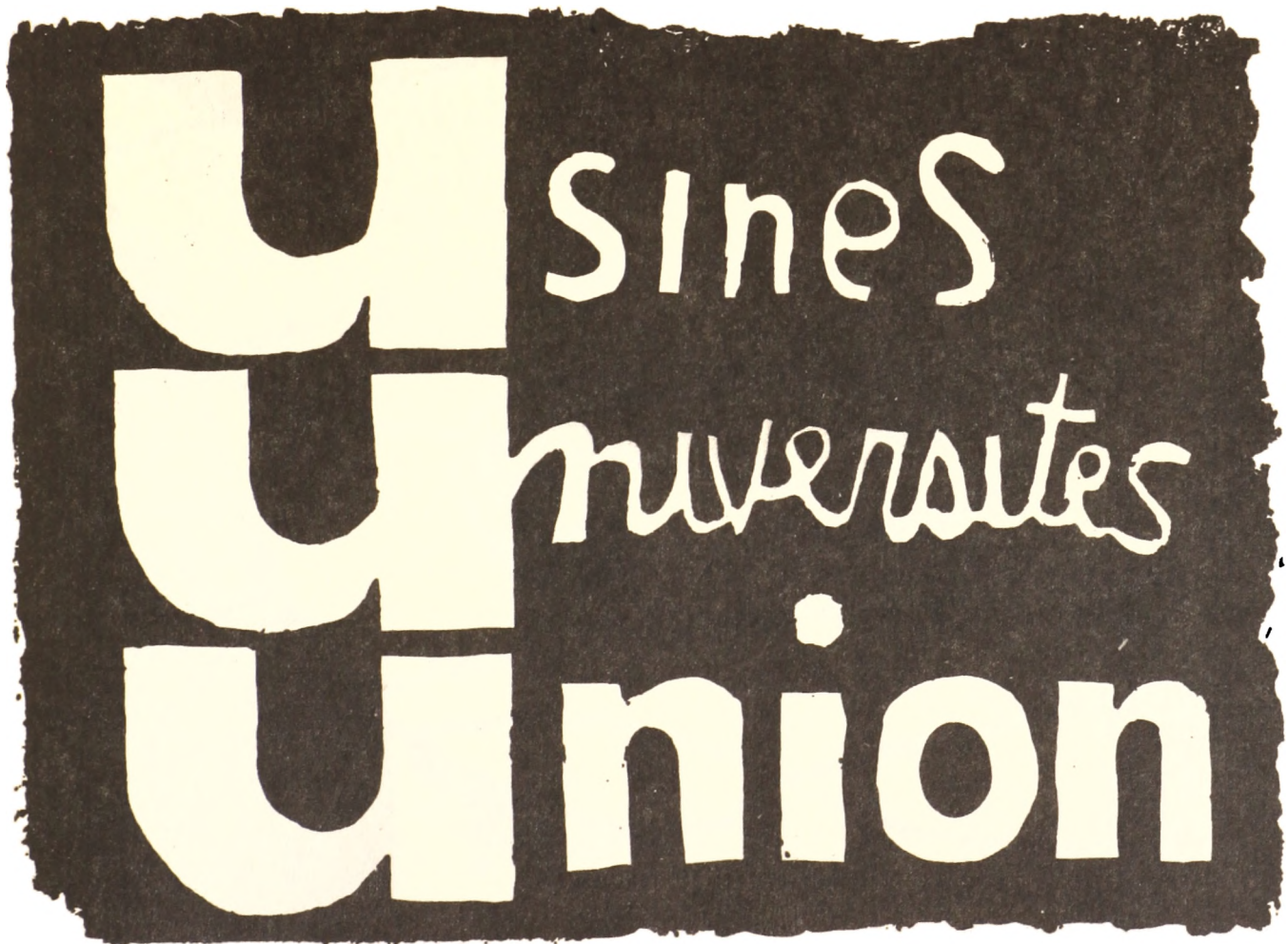
1. Οι ταινίες των Ομάδων *Medvedkine* είναι ντοκιμαντέρ-μαρτυρίες για τις προσπάθειες της εργατικής τάξης να οργανωθεί και για τα όπλα που ψάχνει και βρίσκει όταν αγωνίζεται, αλλά και για τους ίδιους αυτούς άντρες και γυναίκες και γενικότερα για τις διανθρώπινες σχέσεις τους.

2. Ο Godard θέτει, με αυτόν τον τρόπο, το θέμα του αλλοτριωτικού και «εκμαυλιστικού» ρόλου που παίζει η διαφήμιση μέσα στην καπιταλιστική καταναλωτική κοινωνία, που συνδυασμένη με το συνεχές καλά μελετημένο «βομβαρδισμό» της τηλεόρασης και των άλλων μέσων επικοινωνίας, εμποδίζει ουσιαστικά την ελευθεροφόρα σκέψη και τον προβληματισμό πάνω στα ουσιώδη θέματα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας.

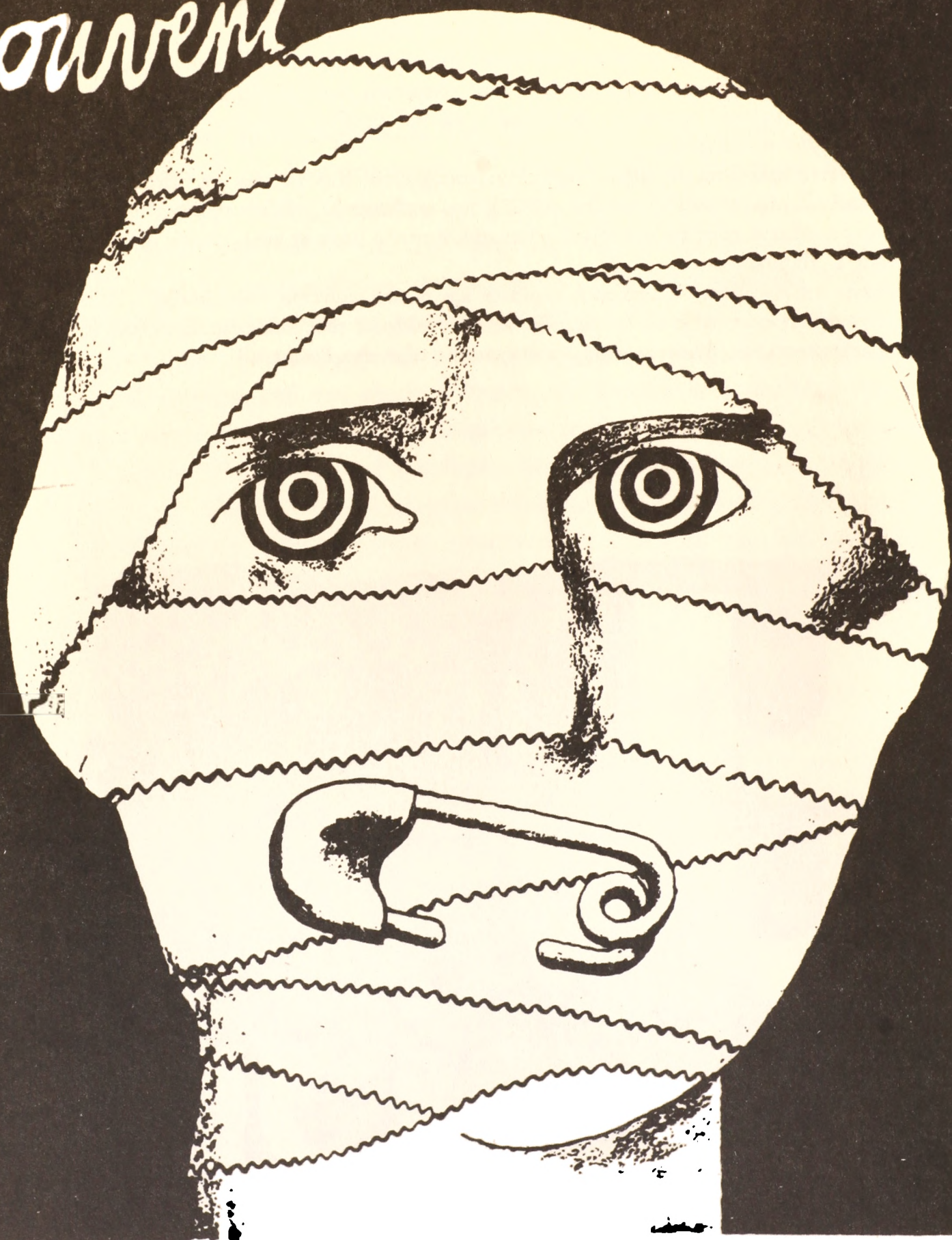
3. Οι σκηνοθέτες αρνούνται το κομμουνιστικό χαρακτήρα του Κ.Κ.Γ. –και της εξαρτημένης από αυτό– Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών (CGT), που το θεωρούν ρεβιζιονιστικό γι' αυτό το λόγο, στα διαφορά κείμενά τους βάζουν τη λέξη «κομμουνιστικό» μέσα σε εισαγωγικά: «Κ».Κ.Γ.

4. Εκδόσεις L' Harmattan.

5. Με σπάνια επινοητικότητα, ιστορική ακρίβεια και διεισδυτικότητα παρουσιάζει ο Αντονί τη συνέλευση των φοιτητών, τις ομιλίες και τις αντεγκλήσεις τους που εκφράζουν διαφορετικές ιδεολογίες και στάσεις, δίνοντας έτσι μια διαχρονική αξία στα δρώμενα.



*une jeunesse que  
l'avenir inquiète trop  
souvent*



*Μια νέα γενιά που το μέλλον της ανησυχεί*