

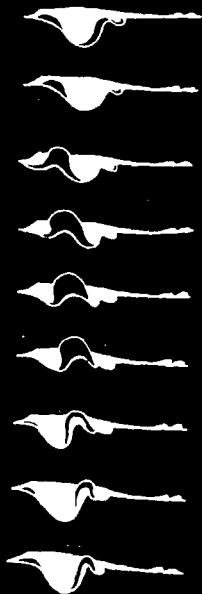
ΦΙΛΜ



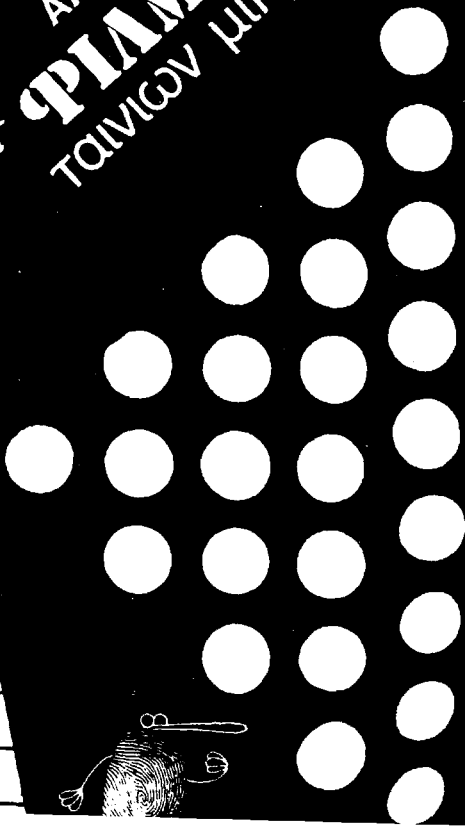
ΘΕΑΤΡΟ
ΚΙΝ/ΓΡΑΦ

12. ⁷⁶/₇₇

Γ. Βασιλειάδη
ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ
ΣΧΕΔΙΟ



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ



ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

- Μαχητική παρουσία
- Ελεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός

ΔΙΕΘΝΗΣ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1978 — No 1 — 1ος χρόνος

ΑΡΧ. 40

Εκδότρια: ΑΠΟ ΓΡ.
ΕΣΤΙΑΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ
Ελευθ. κ. γράμ. 9027107
Αθήνα 117 144
Ηλεκτρ. ΣΤΑΘΕΡΟΦΩΝ

ΠΟΛΙΤΙΚΗ Ελληνική έκδοση του
LE MONDE
diplomatique

η πιο έγκυρη διεθνής επιθεώρηση
για τα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτικά
παγκόσμια προβλήματα

κυκλοφορεί κάθε μήνα

ΕΝΑ ΜΕΣΟ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΣΗΜΑΝΣΗΣ

Ένω οι πηγές των άλλων τεχνών χάνονται στά βάθη της ιστορίας ο κινηματογράφος κάνει την παρουσία του μόλις 80 χρόνια πριν από σήμερα μέσα σε μία ιστορική και κοινωνική κατάσταση που γνωρίζουμε πολύ καλά. Έτσι βλέπουμε ένα νέο μέσο να εμφανίζεται στο χώρο της επικοινωνίας και της τέχνης και στη συνέχεια να λειτουργεί σαν τέτοιο. 'Απ' αυτή τη στιγμή αρχίζει και η λειτουργία της αναπαραγωγής (μηχανικής όπως την ονόμασε ο BENJAMIN) των στοιχείων που τό νέο μέσο μπορεί ν' αποτυπώσει. 'Απ' την πλευρά των LUMIERES ότι μπορεί να αναπαραχθεί είναι ότι υπάρχει μπροστά στην CAMERA (ή πραγματικότητα), απ' την πλευρά του MELIES είναι ότι η φαντασία μπορεί ν' αποδώσει μπροστά στη CAMERA και αυτή να τό καταγράψει, καθώς και η δημιουργία πιο σύνθετων εικόνων με τη συμμετοχή της CAMERA.

'Απ' την πλευρά των LUMIERES ή CAMERA λειτουργεί μόνο αποτυπωτικό και συνεπώς ή εξέλιξη της έχει μία μόνο διάσταση την τελείωση της αποτυπωτικής της δυνατότητας. 'Απ' την πλευρά του MELIES ή CAMERA λειτουργεί σε περισσότερες διαστάσεις. Δεν αναπαράγει απλώς αλλά ανασυνθέτει πραγματικότητα, κώδικες και προφιλιμικά κείμενα σε μία νέα αυτισταμένη. "Ότι υπάρχει πέρα από μία άμεση πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να είναι μνήμη, κείμενο άλλου μέσου/τέχνης ή κώδικας διακειμενικός. 'Η εισαγωγή τέτοιων στοιχείων στον κινηματογράφο σημαίνει αυτόματα την αναπαραγωγή τους.

Μ' αυτόν τον τρόπο ερχόμαστε σ' αυτό που ο ENGELS έλεγε πως κάθε τί νέο όφειλει να κάνει ένα προτσές συντομευμένης επανάληψης. Μ' αυτή την έννοια έχουμε ένα μέσο στο χώρο της τέχνης που αναπαράγει μερικά ή

ολικά τους κώδικες των άλλων τεχνών μέχρι να φτάσει στην έκφραση της δικής του φύσης πούναι ή κίνηση — όχι της άναπαραγωγής αλλά της παραγωγής, όχι της άναδημιουργίας αλλά της δημιουργίας. Όλη αυτή ή περίοδος της άναπαραγωγής έκφράστηκε πολύ σωστά από τον ABEL GANCE στο μικρό του κείμενο «Ό καιρός της εικόνας έφτασε» άπ' όπου βλέπει τον κινηματογράφο σαν ένα είδος μέσου άνασύστασης/άνάστασης όλων των περασμένων μύθων και ιστορικών μορφών πούχαν ήδη διατυπωθεί σ' άλλες μορφές τέχνης ή κείμενα και κληρονομηθεί μέσω αυτών. Κατά κάποιο τρόπο αυτό είναι ένα είδος μεταφοράς και την άνακωδικοποίηση αυτής της μεταφοράς είναι πού άνασυστήνει ό κινηματογράφος. Οι κώδικες των άλλων τεχνών με τον τρόπο του ό καθένας επέδρασαν στην κινηματογραφική εξέλιξη καθωριστικά.

Αυτό δέν σημαίνει βέβαια πώς ό κινηματογράφος ύπηρετήσε τις άλλες τέχνες όπως θά τό επιθυμούσε ό PAGNOL για τό θέατρο αλλά άντίθετα έξυπηρετήθηκε άπ' αυτές κάνοντας χρήση των στοιχείων πού ό ίδιος χρειάζονταν για να έκφραστεί. Άλλά με άλλους όρους και σε κατοπινώτερες συνθήκες τό θέατρο επίσης έξυπηρετήθηκε από τον κινηματογράφο.

Αυτές οι άπόπειρες πούχουν την άφετηρία τους στην Ρωσική πρωτοπορία * και τους γονιμότετους πειραματισμούς της οδήγησαν σε μερικά σταθερά σχήματα συνεργασίας θεάτρου — κινηματογράφου όπως ή LATERNA—MAGICA ή τα ποικιλόμορφα MIXED MEDIA.

Θ. Ρ.

* Δέν δημοσιεύουμε εδώ τό σχετικό κείμενο του Άιζενστάϊν «Άπό τό θέατρο στον Κινηματογράφο» γιατί θά έκδοθεί σύντομα μαζί μ' άλλα κείμενα σε θιβλίο.



ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ	Τιμή Τεύχους	Δρ.60
· Ζωοδόχου Πηγής 3	■ Συνδρομή έτησία	Δρ.200
τηλ. 603.234	■ Φοιτητική έτησία	Δρ.160
	— Ξεωτερικου	\$ 8.00

⊗ ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία:

«Α-Ω» — Ακαδημία 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — Έρμου 44

«Ξ. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — Αριστοτέλους 6

Καί ΠΑΤΡΑ:

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — Αγ. Νικολάου 32

Άπό όποιοδήποτε άλλο μέρος της Ελλάδος ή του Ξεωτερικου μπορείτε ν' απευθύνεσθε στον:

● Θανάση Καστανιώτη. Ζωοδόχου Πηγής 3 — Αθήνα 142 ●

πλινφ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

* ΕΦΗΜΕΡΑ

— ΜΝΗΜΗ HENRI LANGLOIS	571
— Φωτογραφίες μουσείου κιν/κής τέχνης	575
— Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης — G. POMBINDOU	586
— Συνέδριο κιν/κής ΘΕΩΡΙΑΣ και ΕΡΕΥΝΑΣ	598
— EXPO ARTE — ΟΡΕΣΤΕΙΑ	600
— STRAUB/HUILLET	606
— Κουβανέζικος Κινηματογράφος	608
S. SONTAG — ΦΙΛΜ & ΘΕΑΤΡΟ	614
A. VIRMoux — 'Ο 'Αρτώ και τὸ Φίλμ	634
B. ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΑΝΤ — Θέατρο/Κινηματογράφος—	650
B. EISENSCHITZ — Σημειώσεις γιὰ τὸν Μέγιερχολάντ	654
L A T E R N A M A G I C A	660
E. BENTLEY — Ρεαλισμός και Κινηματογράφος	673
P. HANDKE — Θ./Κ. (ή μιζέρια τῆς σύγκρισης)	680
A. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — F E K S	690
R. BLOSSOM — FILM STAGE	710
J. MITRY — Φιλμογραφία τῆς Πρωτοπορίας	713

Σ' αὐτὸ τὸ τεύχος βοήθησαν ἐπίσης
Μ. Μωραϊτης, Κ. Νάτοης, Γ. Φωτιάδης.

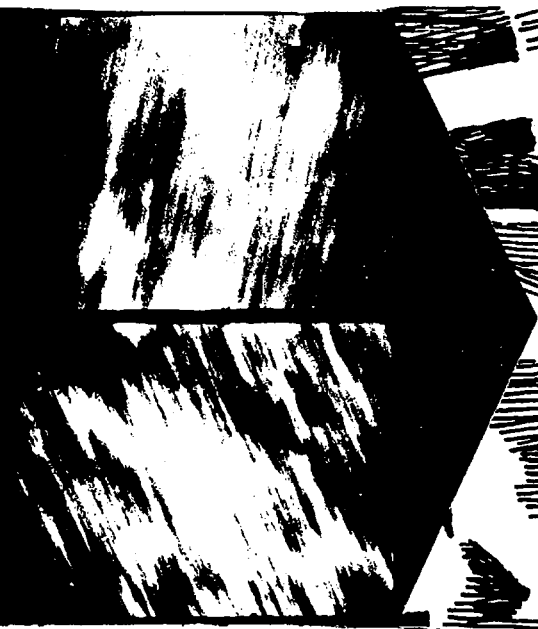


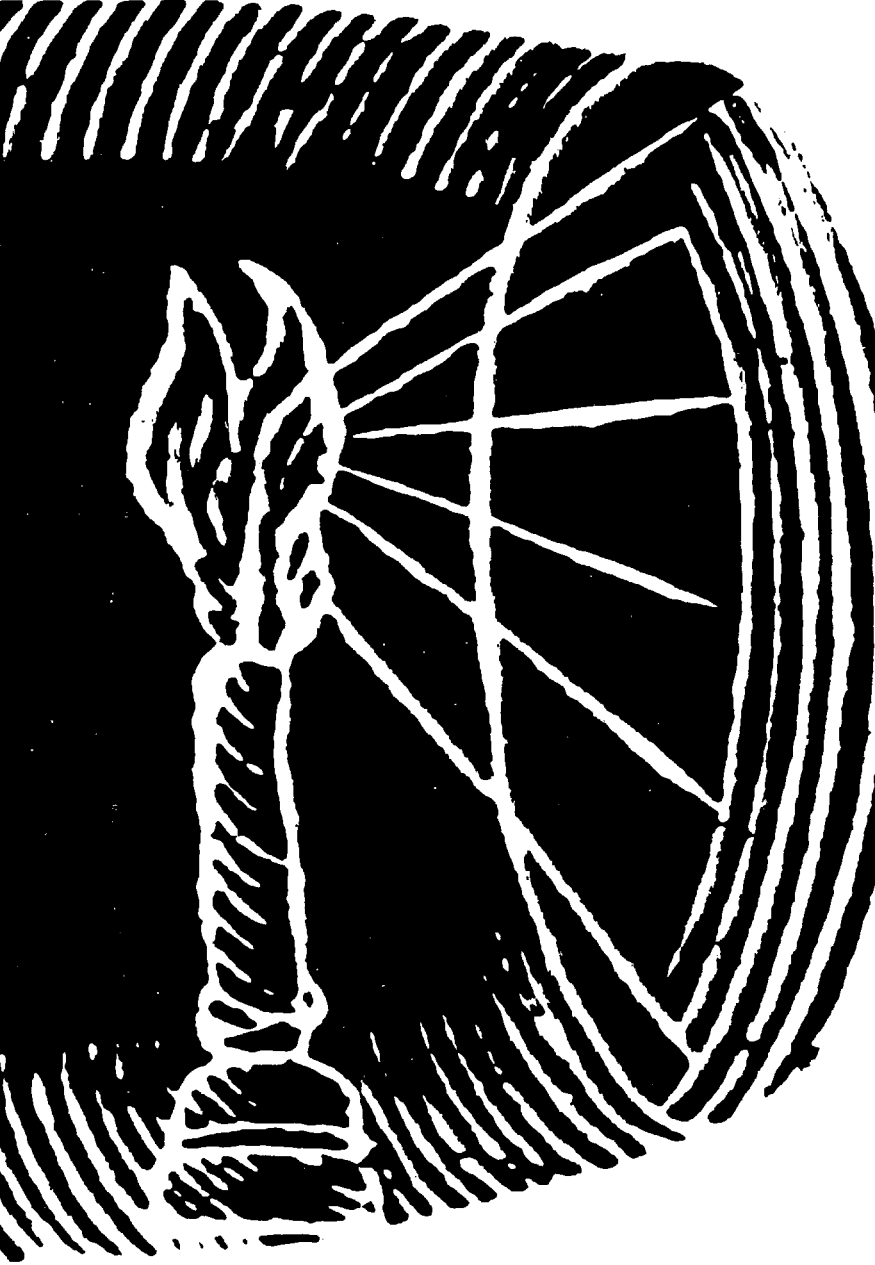
Με τὸ 12ο τεύχος κλείνει ὁ τρίτος τόμος καὶ ἡ ἀντίστοιχη περίοδος. Ὅφειλουμε νὰ ζητήσουμε συγγνώμη σὲ ἀναγνώστες καὶ φίλους γιὰ τὴν καθυστέρηση τοῦ παρόντος τεύχους ἀλλὰ αὐτὸ ἔγινε γιὰτὶ ὁ ἐκδότης ἦταν ἀναγκασμένος νὰ παραμείνει γιὰ ἀρκετὸ διάστημα μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα.

Ἀκόμη γνωρίζουμε στοὺς φίλους ἀναγνώστες διὰ τὸ ἐξῆς: τὸ ΦΙΛΜ εἶναι ἀναγκασμένο νὰ κάνει ἀναπροσαρμογὴ τῆς τιμῆς τῶν τευχῶν. Γιὰ τὰ μονὰ τεύχη 120 ἕως 160 σελίδες ὀρίζεται ἡ τιμὴ τῶν 75 δρχ., γιὰ δὲ τὰ διπλά ἀπὸ 160 σελίδες καὶ πάνω 100, 120, καὶ 150 δρχ., ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ ὑπέρβασης τῶν σελίδων.

Ἐλπίζουμε σὲ κατανόηση γιὰ τὴν ἀναπροσαρμογὴ αὐτὴ ἀπὸ μέρους τῶν ἀναγνωστῶν δεδομένου τοῦ γεγονότος διὰ τὴ διατίμηση τῶν τευχῶν ἔγινε πρὶν τρία χρόνια, πῶς ἰσχυρὰ στὴν τυπογραφικὴ καὶ χαρτεμπορικὴ ἀγορὰ τιμὲς κατὰ πολὺ κατώτερες ἀπὸ τίς σημερινές.

TELEFONIA





MNHMH HENRI LANGLOIS

HENRI LANGLOIS EST MORT

La mémoire du cinéma international



(Photo: P. Cahill)

Henri Langlois est mort. Henri Langlois, c'était la Cinémathèque. Sans la Cinémathèque, deux générations de cinéastes ne seraient pas ce qu'elles sont. Il fut la mémoire du cinéma mondial. En trente ans, il avait réuni 60 000 titres de films, sans argent, sans mission officielle, et presque sans aide de l'Etat.

Né à Smyrne (Turquie) le 13 novembre 1914, il était venu très jeune en France, où il avait fait ses études. En 1935, il crée le « Cercle du cinéma » avec G. Franju. En 1936, les premiers échanges de films entre la France et les USA sont organisés par lui. C'est sur son exemple que se créent à cette époque, les cinémathèques américaines, anglaises et soviétiques. En 1938, la Cinémathèque s'installe au musée de l'Homme. 1940, les Allemands saisissent une partie du stock. Langlois entreprend alors de sauver des films de la destruction nazie. On pouvait le rencontrer dans le métro, transportant clandestinement des bobines. Marcel Carné se souvient d'en avoir conservé chez lui. Et puis, en 1944, les premiers ciné-clubs naissent dans l'orbite de la Cinémathèque. Lan-

glois obtient en 1948 de disposer des locaux du fort de Bois d'Arcy, pour entreposer son stock. Il est un des rares amateurs de cinéma à avoir lutté pour la conservation des films, qu'on croyait jusqu'à lui limité dans le temps, à leur usage immédiat. Le principe de Langlois était de tout garder, de ne jamais jeter. Et l'avenir lui a donné raison. « Quand sur dix mille films, il n'en subsiste que dix, cent ou même mille, c'est un scandale et non n'est sauvé. Marche à tous ceux qui s'obtiennent derrière des principes de sélection d'une fausse culture pour masquer leur indifférence, leur paresse ».

Après avoir transité par la rue d'Ulm, la Cinémathèque s'installe en 1964 au palais de Chaillot. Langlois en est nommé secrétaire général.

Γιάννης Φωτιάδης

Συνέντευξη μέ τόν Α. Langlois

Τελευταία φορά που ακούσαμε, έμεις εδώ, κάτι για τόν Λαγκλουά, τόν ιδρυτή της Γαλλικής Σινεματέκ, τόν θυμαίσις και πολύτιμο τούτου φίλο τού κινηματογράφου, ήταν τήν εποχή που κινδύνεψε νά χάσει τή θέση του, παίρνοντας μέρος πιά Παρισινά γεγονότα τού Μάη τού 1968. Έχασε εκείνη τή θέση, που μόνος του δημιούργησε, μετά από κρατική επέμβαση και τήν έποια σύντομα ξανακέρδισε, μετά τόν παγκόσμιο πόλεμο που ξεσπάσε τούτη ή απόλυση.

Αποφεύγοντας κάθε δημοσιογραφική ήθογραφία, θά ξαναπαρουσιάσουμε τόν Α. Λαγκλουά, ύστερα από τόσο διάστημα σιωπής, νά μιλά γύρω από τό πάθος του, τόν κινηματογράφο, περιορίζοντας τίς έρωτήσεις μας στο έλάχιστο. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα, χαραχτηριστικό για τό τί και πώς σκέπτεται τή δουλειά του, από κάποιες τελευταίες του δηλώσεις στις έφημερίδες, που νομίζουμε ήθογραφεί απόλυτα και τήν προσωπικότητά του, παίρνοντας συνάμα πληροφορίας μέσα από ποιό πνεύμα λειτουργεί σήμερα ή γαλλική Σινεματέκ.

• «Στό ξεκίνημα οί Σινεματέκ μοιάζαν τά Σινε - Κλάμπ οργανωμένα για νά προβάλλουν τά φίλμ κι όχι νά τά περισώζουν. Ένοιωσα πολύ γρήγορα πώς ό αρχικός τούτος ρόλος όφειλε νά ξεπερασθεί και πώς τά φίλμ έπρεπε όχι μονάχα νά συλλέγονται αλλά και νά προσφυλάγονται σωστά. Αυτή ή αντίληψη για τό τί όφείλει νά είναι μια Σινεματέκ εξυπνότερη τάν παράδειγμα, τάν μοντέλο.

• » «Όταν πίστεψα στόν Ιταλικό κινηματογραφικό νεορεαλισμό, άκριβώς μετά τό τέλος τού Β' παγκοσμίου πολέμου, κουνήθηκα όμοιο αδιαφορίας. Στή Σινεματέκ παρουσιάσθηκαν αρχικά τά πρώτα φίλμ τών Ιταλών νεορεαλιστών. Μετά τήν προσβολή άρχισε τό ενδιαφέρον τών άλλων (Σινε - Κλάμπ) για τή συλλογή τούτων τών φίλμ. Δέν είναι όμως άρκετό νά συλλέγεις. Πρέπει επίσης νά προβάλλεις, νά υποστηρίξεις τό έργο τών φιλομορφών. Η Σινεματέκ μπορεί λοιπόν νά είναι: ένα κέντρο δημιουργίας. Ένας χώρος για τήν πρωτοπορεία.

• » «Εάν ή Σινεματέκ υπήρξε μία πηγή πληροφορίας, όφείλεται, στο ότι άρνήθηκε πάντα νά είναι: «διδασκτική». Αφήσαμε πάντα τό κοινό, αντιμετώπιζομε με τά προβαλλόμενα έργα, χωρίς ποτέ νά προβάλλουμε τήν αλήθεια τους, χωρίς νά δημοσιεύσουμε τίς άπόψεις μας. Μόλις υποβάλλουμε στους θεατές αυτό που όφείλουν νά σκεφτούν, ή παρθενικότητα της ματιάς τους έχει άπειληθεί, εξαφανιστεί. Ό γνήσιος δημιουργός άνακαλύπτεται!».

Η παρούσα συνέντευξη παρήκε λίγο καιρό πριν απ τόν θάνατο τού Α. LANGLOIS από τόν Γ. Φωτιάδη στο PALAIS DE CHAILLOT.

Σε μιὰ συνάντηση πού είχαμε λοιπόν μέ τόν Α. Λαγκλουα του θέ-
σαμε δυό - τρείς έρωτήσεις γύρω από τό σύγχρονο γαλλικό κινηματογρά-
φο κι είχαμε ένα χείμαρρο απαντήσεων, άτιθάσσο, πού σπάζοντας τά
νοκυκυρεμένα όρια τών έρωτήσεων μας, πότιζε κι άλλες περιοχές του
κινηματογράφου πύο καθολικές.

● Έρωτήση : Α. Λαγκλουά, βλέπετε τούτη τή στιγμή, ένα κίνη-
μα ανάλογο μ' εκείνο τής «Νουβέλ - Βάγκ» τών Φ. Τρυφώ, Σαμπρόλ,
Γκοντάρ. Τι άπέγινε έχτοτες στο γαλλικό κινηματογραφικό χώρο :

● Λαγκλουά : Μέχρι τό Μάη του '68 μιλούσαμε άκόμα για τόν
κινηματογράφο του Ρενουάρ. Μπεκέρ, Ρούς, Ρενάι, Τρυφώ. Τόν κινη-
ματογράφο του Γκοντάρ. Είναι άλήθεια πώς ό αντικομφορμισμός κι ή
άνεχτή ανάζητηση για ένα πολιτικό κινηματογράφο από μέρος του τε-
λευταίου νεμίζω πώς μαρκάρε: άκόμα τό γαλλικό σινεμά. Η περίπτωση
του Γκοντάρ ίσως νά όδηγει σ' ένα αίματηρό ιδεολογικό άδιέξοδο. Το
σίγουρο είναι πώς ό Μάης του '68 όροθέτησε κάποιες άλλαγές. Το δρᾶ-
μα είναι πώς εξαγοράζονται πάντα οι πύο έξυπνοι και δυνατοί με παρο-
χές. Η ζωηρότητα μας άναρχίας εξαγοράστηκε με τήν επιτυχία κι όδη-
γησε στην ήρεμία ενός κινηματογραφικού κομφορμισμοϋ. Τέτοιου πού
σε επίπεδο κρατικό άρνείται τήν επιχορήγηση ενός φίλμ του Μπρεσσόν.
Πράγμα σκανδαλώδες. Άπίστευτο, σά ξέρουμε πού πάνε οι άλλες έπι-
χορηγήσεις. Τή στιγμή πού ό Γκαρέλλ ή ό Γκοντάρ φτιάχουν φίλμ με
μέσα ύποτυπώδη, Όδηγούμαστε σ' έναν άκαδημαϊσμό. Τή στιγμή πού ό
Πικασσό μπαίνει στο μουσειό ή μιὰ κινηματογραφική κίνηση καταξιώ-
νεται, άρχίζει τό δρᾶμα του άκαδημαϊσμοϋ. Δηλαδή ή άπομίμηση.
Όταν ό Ρασίν μπήκε στην ύπηρεσία τών Βερσαλλιών έπαψε νάναι
ποιητής.

● Έρωτήση : Έννοείτε πώς μπαίνοντας κανείς στην ύπηρεσία
ένος συστήματος χάνει και τήν αξία του σά δημιουργός :

● Λαγκλουά : Δέν έννοώ διόλου αυτό. Καλλιτέχνες σαν τόν
Γκόγια ή τόν Βελάσκεθ ή τόν Μολιέρο δούλεψαν μέσα σ' αυτό. Το ίδιο ό
Φρίτς Λάνγκ ή σήμερα ό Χέρζοκ. Άλλά για νά επιστρέψουμε στο θέμα
του άκαδημαϊσμοϋ. Τήν πρώτη τριακονταετία του αιώνα είχαμε πρω-
τότυπους φιλομουργούς άνοιγαν νέους όριζόντες. Ό Αϊζενστάιν, ό Μπου-
νουέλ, ό Βερτώψ άνατρέπαν τό κάθε τι. Έδώ και κάμποσο καιρό άκούμε
τις φωνές ενός λεκτικού φανατισμοϋ, μίας «πρωτοπορείας», πού σαν φτάνει
στο έργο, δέν είναι παρά ένα άκαδημαϊσμός πού θέλει άπλώς νά περάσει.
Ο Γκοντάρ άρνείται νά περάσει. Άς μή ξεχνάμε τήν περίπτωση έ-
κείνη τής ομάδας τών φοιτητιστών του Μαρινέτι: λίγο πριν τό '22
στην Ιταλία. Όλες εκείνες οι κραυγές για έξέγερση τής φόρμας από
τή μιὰ μείναν κραυγές στείρες κι από τήν άλλη έξυπηρετήσαν τό φα-
τισμό. Αναρωτιέμαι προς τά πού πάμε. Είναι άπίστευτο τό πόσο καθο-
δηγείται ή σημερινή κουλτούρα. Όταν κι όποτε ύπάρχει μιὰ κυβερνη-
τική πολιτική για τόν κινηματογράφο στη Γαλλία δέν είναι παρά ή κα-
πρίτσιο τής «ύψηλης» κουλτούρας ή ως συνήθως Ντρακόστορ «ύψηλης»
κατανάλωσης. Δέν είναι διόλου τυχαίο πώς μετά τό Μάη του '68 μās πε-

ρισόρισαν σά Σινεματέκ εωύ ψηλά (Παλαί ντέ Σαγιώ) μακριά από τό κέντρο του Παρισίου (Όδός Ούλυμ). Τότε μιá ύπολογίσιμη μάζα έργαζομένων είχε τή δυνατότητα νά βλέπει κινηματογράφο ποιότητας με έλάχιστη δαπάνη χρόνου και χρήματος. Μιά ψυχαγωγία συμφέρουσα. Τόπος ένός ραντεβού έπου θά ξόδευαν μόλις κάτι παραπάνω άπ' ένα καφέ. Στο διάστημα μιás επισκέφείws μου στη Ν. Όόρκη άκουσα δυό ή τρείς φορές από τή διεύθυνση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης πώς τό κινηματογραφικό της τμήμα, θά πραγματοποιούσε προβολές στη φτωχή και άνερχούμενη νέγρικη συνοικία του Χάρλεμ. Ποτέ δέν τό τελμήσαν. Ήταν, είμαστε, μς κάνουν νά είμαστε «τό Κινηματογραφικό Μουσείο». Είναι: άπίστευτο πώς πλασάρονται τά φιλμ καθώς κι ή κουλτούρα.

● **Έρωτηση**: Άντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα ή γαλλική κινηματογραφική παραγωγή; έπηρεάζει ή τηλεόραση τούτη τήν παραγωγή; Ποιά γνώμη σχηματίσατε γι' αυτά τά προβλήματα που καθημερινά άκούτε γύρω σας Α. Λαγκλουά;

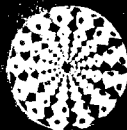
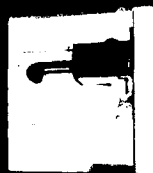
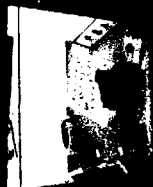
● **Λαγκλουά**: Τί νά σάς πώ τώρα για τήν τηλεόραση κι όλα αυτά που άκούμε για τό τέλος του κινηματογράφου κι όλες τούτες τίς φοβίες που θγαίνουν σήμερα στη φόρα από τήν άνασφάλεια που δημιουργεί ή πρόσφατη παγκόσμια κρίση ή ή εύκολία που έχουμε για συμπεράσματα έριστικά. Όλα είναι ύπόθεση. Κάτι που αξίζει τό θέμα και συνάμα σάν κινηματογραφική κατασκευή έχει τήν ίδια μοίρα μ' ένα καλό κομμάτι κρέας. Δέν άποφεύγει τίς μύγες. Τελικά οι παραγωγοί του κινηματογράφου σήμερα στη Γαλλία δέν έχουν τά λεφτά που είχυν. Έάν προσέξετε τους τίτλους των περισσότερων γαλλικών φιλμ θά διαπισώσετε τίς περισσότερες φορές πώς πρόκειται για συμπαραγωγή με άλλη χώρα. Χαλιότερα οι πιστώσεις που δίναν τά κινηματογραφικά εργαστήρια ήτανε μακροπρόθεσμες και δέν ύπολογίζονταν με τους μήνες όπως σήμερα. Όταν λέω χαλιότερα, έννοώ πάντα πριν τά γεγονότα του Μάη του '68. Βλέπετε, όσο κι άν περνάει ντούκου, ή ήμερομηνία αυτή παραμένει τό σόκ μιás άνατριχίλας, μιás άνασφάλειας που συνειδητοποίησε ή άστική γαλλική τάξη και που άκόμα δέ μόρεσε νά ξεχάσει. Όσον άφορά τήν τηλεόραση, σκέφτομαι: τήν πρόσφατη άναγέννηση του γερμανικού κινηματογράφου. Δέ νομίζω πώς ή γερμανική τηλεόραση ήτανε καχεκτική. Έν τούτοις, έθρεψε κινηματογραφικά ταλέντα, όπως του Φασπίντερ π.χ. που ξεκινά από τήν τηλεόραση. Ό Γκλουγκε, ό Χέρζοκ κ.ά. δημιουργούν ένα γερμανικό κινηματογράφο, μετά από μιá μακροχρόνια σιωπή, γιατί έχουν κάτι ένδιαφέρον νά πούν και τό λένε. Τό πολύ τό σύστημα νά δείχνει τό δρόμο τής κασέτας αλλά άχι: και τό θάνατο του κινηματογράφου. Τό πρόβλημα ίσως δέν είναι: μονάχα τεχνικό. Τό πρόβλημα είναι: πώς παχύνουμε όταν άλλου πεθαίνουν τής πείνας. Όλα όμως «καναλίζονται» μέσα από μιá άπίστευτη ύποβολή που γίνεται σήμερα στην κουλτούρα. Σημειώστε παρακαλώ πώς από τή στιγμή που ή εκπαίδευση του σινεμά θά οργανώνεται: από τά πανεπιστήμια, μερικά πράγματα που είχαμε άγαπήσει σ' αυτόν, θά πεθάνουν

EASTMAN 16 MM



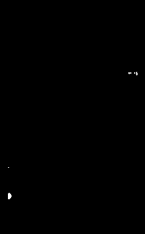
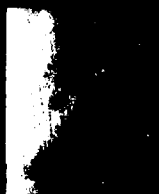
WEST LITLES











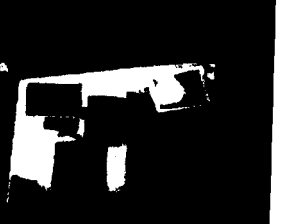
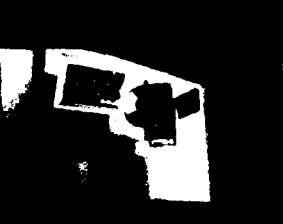
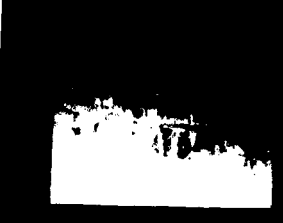
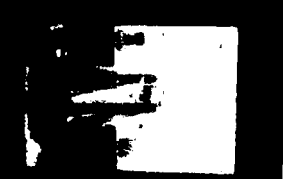
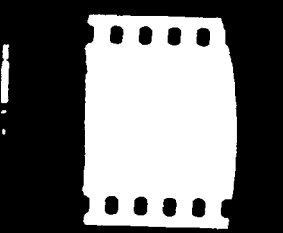




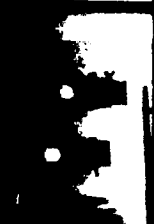
NEWSREEL

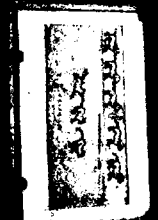


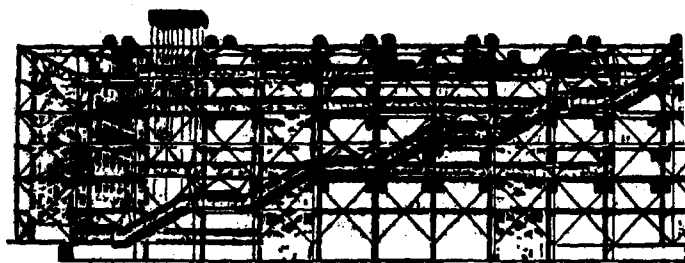






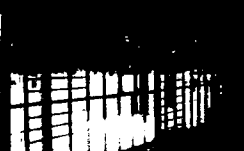




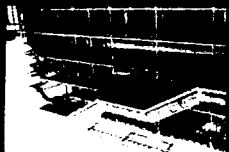
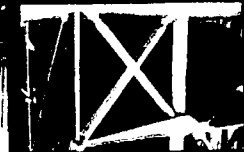




re national d'art
entre
de culture



LAUTMAN



Στις αρχές του περασμένου Φλεβάρη στο Παρίσι είχα την εύκαιρία να παρακολουθήσω από την τηλεόραση τα έργαίνα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης ή Κέντρον Τέχνης και Κουλτούρας — Ζώρζ Πομπιντού όπως άλλοιώς λέγεται ή απλώς Μπωμπούρ απ' τ' όνομα της τοποθεσίας πού βρίσκεται. Δέκα μέρες αργότερα τό επισκέφτηκα ό ίδιος.

Ακόμα δέν διέφυγαν της προσοχής μου τά συχνά σχόλια πού δημοσιεύονταν στό γαλλικό Τύπο και άποτελούσαν τόν τρόπο ύποδοχής του γεγονότος από μέρος της γαλλικής κοινής γνώμης, των πολιτικών φορέων και των διανοουμένων. Όφειλό να πώ ότι στα σχόλια αυτά περιέχονταν πάντα μία αντίδραση προς ένα ξάφνιασμα και μία πρόκληση προς τό άστικό παραδοσιακό αισθητήριο. Ότέμαχος αυτού του άστικού αισθητηρίου στάθηκε ή έπίσημη άριστερά πού ούτε λίγο ούτε πολύ, τό μόνο πού θήηκε να πει είναι ότι μ' αυτά τά χρήματα θα μπορούσαν να γίνουν δυό-τρία πανελιστήματα. Βέβαια, σέ κάποιο βαθμό, αυτό είναι ένα είδος έξαιρετικά άμήχανης και μη έμπεριστατωμένης άπάντησης σέ μία «τόσο κεφαλαιώδη πρόκληση», αλλά αυτό πού έκπλήσσει είναι ό κατ' έξοχήν άστικός χαρακτήρας αυτής της αντίδρασης πού προβάλλεται απ' την άριστερά. Άλλες ομάδες έπίσης της άριστεράς συγχροδίστηκαν με τους παραδοσιακούς Παρισινούς έστειτ και όμολόγησαν πώς τό «κτίριο» είναι καθ' όλα ξένο στό περιβάλλον του πού τό θεωρούν ούτε λίγο ούτε πολύ, γαλλικό. Ό πρωτοφανής συρροή των έπισκεπτών απ' την άλλη μεριά στάθηκε όχι μόνο τό αντίβαρο σ' όλη τη γκάφα των άστικών μεμνημοριών, αλλά έδειξε καθαρά πώς τό Μουσείο ίκανοποιεί μία άνάγκη στα μέτρα της έποχής.

Πέρα απ' αυτά όμως οι πραγματικές καινοτομίες του Μουσείου πέρασαν άπαρατήρητες. Κανείς δέν σχολίασε επαρκώς τόν τρόπο έπιλογής των εκθεμάτων και κανείς δέν είδε ότι ή ΤΕΧΝΗ και ή ΤΕΧΝΙΚΗ συνεκτιθενται συμπληρωματικά και άποτελούν ούσιαστικά την έκφραση/διατύπωση του εικοστού αιώνα στη μορφή και τό μήνιμα. Ό κυβέρνηση περιορίστηκε να δηλώσει στα έργαίνα τόσο μέσω της Φρανσουάζ Ζιρού όσο και από μέρος του ίδιου του Ζισκάρ Ντ' Έσταίν ότι τό Μουσείο είναι ένα δήμα για την επανάκτηση από μέρος της Γαλλίας της πρωτοκαθεδρίας στον τομέα της τέχνης και της κουλτούρας πού έδω και άρακτά χρόνια φαίνεται να χει περάσει στα χέρια των Άμερικανών και ιδιαίτερα των Νεοϋρκέζων. Ό άριστερά, όπως είπαμε ήδη, καθώς και οι διανοούμενοι πλην έλαχίστων έξαιρέσεων έννοιωσαν τό γεγονός σαν άπειλή και ή αντίδρασή τους ήταν άνάλογη. Όταν τελικά επισκέφτηκα τό Μουσείο «έχοντας ύπ' όψη μου όλα αυτά» έννοιωσα έντονο τό αισθημα της διάστασης ανάμεσα στό μύθο και την πραγματικότητα. Τίποτα απ' τά λεγόμενα δέν είχε να κάνει μ' αυτό πού έβλεπαν τά μάτια μου. Τό όλο πράγμα μου φάνηκε έξαιρετικά λίγο και ντεμοντέ. Θα μπορούσα να τό δεχθώ άνετα σαν ένα κληροδότημα των αρχών του αιώνας πού να ανεπαρκές για τις σημερινές άνάγκες και προοπτικές παρά σαν ένα σύγχρονο μοντέλο πού πρόκειται να λειτουργήσει στό μέλλον. Αυτή ή προοπτική μου φαίνεται άδύνατη εκτός κ' αν ό ρυθμός της προόδου πέσει κυριολεκτικά στό μηδέν.



Ἐκ τῆς κινηματογραφικῆς πλευρᾶς τὸ Μουσεῖο ἔκανε ἕνα ἐντυπωσιακὸ ἀνοιγμὰ πὸν ξάφνιασε τὴ συντηρητικὴ Γαλλία. Γιὰ πρώτη φορὰ στὸν κόσμον καὶ ἰδιαιτέρως ἐν τῇ Γαλλίᾳ ποῦναι δεμένῃ μ' αὐτὸ πὸν λέμε «παράδοση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μὲ τὰ μάτια τοῦ Σαντοῦλ» ἐπαχειρήθηρε μιὰ παρουσίαση τῆς πρωτοπορίας ἀπὸ ἱστορικὴ σκοπιὰ ἀπ' τὴς ἀπαρχῆς τοῦ κινηματογράφου μέχρι σήμερον.

Τὸ γεγονός αὐτὸ δημιούργησε κατὰ κάποιον τρόπο ἕνα προηγούμενον τοῦ ὁποίου τὰ ἀποτελέσματα δὲν εἶναι δυνατόν νὰ προβλεφτοῦν, ἀλλὰ πὸν ὀπωσδήποτε δὲν θὰ μπορέσουν ν' ἀγνοηθοῦν μὲ τὸν τρόπο πὸν γίνονταν μέχρι τώρα.

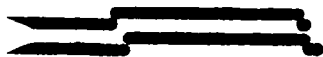
Γιὰ τὴν διοργάνωση τοῦ προγράμματος πὸν πῆρε τὸ ὄνομα **UNE HISTOIRE DU CINEMA** συνεργάστηκαν ὁ διευθυντὴς τοῦ κινηματογραφικοῦ τμήματος τοῦ Μουσείου Alain Sayag, ἡ Anette Michelson, ὁ P. A. Sitney, ἡ Chaudine Ezykman, ὁ Guy Fihman κι' ὁ Perer Kubelka.

Ἡ κατάλογος πὸν ἐκδόθηκε μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία εἶναι ἰδιαιτέρως σημαντικὸς καὶ θὰ τὸν δημοσιεύσουμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος. Ἐδῶ τώρα περιοριζόμεστε ἐν τῇ δημοσίευσῃ τοῦ προγράμματος ἔτσι ὅπως κυκλοφόρησε ἀπὸ μέρους τοῦ Μουσείου.

Θ. Ρ.



UNE HISTOIRE DU CINÉMA



Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou



JEUDI 17 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Viking EGGELING	Diagonal Symphony	1921	7'
Hans RICHTER	Rhythmus 21	1921	4'
Man RAY	Le retour à la raison	1923	5'
Fernand LEGER	Le ballet mécanique	1923 ou 24	14'
Walter RUTTMANN	Opus II, III, IV	1924	12'
René CLAIR et PICABIA	Entr'acte	1924	20'
Henri CHOMETTE	Jeux de reflets et de vitesse	1923-25	7'
Henri CHOMETTE	Cinq minutes de cinéma pur	1925	5'
Marcel DUCHAMP	Anémic Cinéma	1926	7'
A. CAVALCANTI	Rien que les heures	1926	45'

 VENDREDI 18 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Man RAY	Emak Bakia	1926	17'
Hans RICHTER	Vormittagspuk	1927	8'
Luis BUNUEL	Un chien andalou	1928	20'
Man RAY	Etoile de mer	1928	15'
Joris IVENS	Le pont	1929	10'
Man RAY	Les mystères du château de Dé	1929	25'

SAMEDI 19 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Hans RICHTER	Alles Dreht Sich Alles Bewegt Sich	1929	28'
Joris IVENS	Regen	1929	10'
Dziga VERTOV	L'homme à la caméra	1929	80'

DIMANCHE 20 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Alberto CAVALCANTI	La petite Lily	1929	20'
Jean VIGO	A propos de Nice	1929-30	45'
Luis BUNUEL	L'âge d'or	1930	63'

MERCREDI 23 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Jean VIGO	Taris, champion de natation	1931-32	10'
Jean COCTEAU	Le sang d'un poète	1930	55'
Jean VIGO	Zéro de conduite	1933	44'

JEUDI 24 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Joseph CORNELL	The Children party	1930	8'
	Cottillon	1930	7'
	The Midnight party	1930	3'
Len LYE	Colour box	1935	5'
Len LYE	Trade Tattoo	1937	5'
Douglas CROCKWELL	Fantasmagoría 1, 2, 3	1938-40	5'45"
Maya DEREN	Meshes of the Afternoon	1943	12'
Douglas CROCKWELL	Glen falls sequence	1946	10'
Kenneth ANGER	Fireworks	1947	15'

VENDREDI 25 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Sidney PETERSON et James BROUGHTON	The potted paaim	1946	25'
Douglas CROCKWELL	The long bodies	1946-47	4'
Sidney PETERSON	The petrified dog	1947	19'
James BROUGHTON	Mother's day	1948	22'
Kenneth ANGER	Puce Moment	1948	8'
George FRANJU	Le sang des bêtes	1948	24'

SAMEDI 26 FÉVRIER 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Sidney PETERSON	Mister Frenhofer and the Minotaure	1949	21'
Sidney PETERSON	The Lead Shoes	1949	18'
Kenneth ANGER	Rabbit's Moon	1950	5'
Jean GENET	Un chant d'amour	1950	30'
Kenneth ANGER	Eaux d'artifices	1953	13'
James WHITNEY	Lapis	1950-55	9'

DIMANCHE 27 FÉVRIER 1977

12 h et 19 h (entrée du Musée)

Isidore ISOU	Traité de bave et d'éternité	1951	175'
--------------	------------------------------	------	------

MERCREDI 2 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Maurice LEMAITRE	Le film est déjà commencé	1951	60'
	Un soir au cinéma	1962	32'

JEUDI 3 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Pontus HULTEN et H. NORDENSTROEM	En dag i staden	1954	20'
Stan BRAKHAGE	The wonder ring	1955	4'
Joseph CORNELL	Gnir rednow	1955	4'
Joseph CORNELL	The avlary	1955	10'
Peter KUBELKA	Mosalk in vertrauen	1954-55	16'30"
Harry SMITH	Early abstractions	1939-56	23'
Joseph CORNELL	Nymphlight	1957	7'
Joseph CORNELL	A Legend for fountains	1957	9'
Robert BREER	Jamestown Baloo	1957	6'

VENDREDI 4 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Robert BREER	A Man and his dog out for air	1957	3'
Mary MENKEN	Glimpse of the garden	1957	4'
Peter KUBELKA	Adebar	1956	1'30"
Peter KUBELKA	Schwechater	1957-58	1'
Agnès VARDA	L'opéra mouffe	1958	20'
Bruce CONNER	A movie	1958	12'
Stan BRAKHAGE	Anticipation of the night	1958	42'
Stan BRAKHAGE	Window water baby moving	1959	12'
Robert BREER	Eyewash	1959	3'

SAMEDI 5 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Robert FRANK	Pull my daisie	1959	28'
Robert BREER	Inner and outer space	1960	4'
Peter KUBELKA	Arnulf Rainer	1958-60	6'30"
Kurt KREN	48 Köpfe aus dem szondi-Test	1960	4'
Kurt KREN	Baume im Herbst	1960	5'
Kurt KREN	Mauern, positif, négatif und weg	1961	6'40"
Mary MENKEN	Arabesque for Kenneth Anger	1961	4'52"
Robert BREER	Blazes	1961	3'
Stan BRAKHAGE	Dog star man, prelude	1961	25'
Diter ROT	Pop I, dock I, Letter, Dot	1957-62	12'

DIMANCHE 6 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Harry SMITH	Heaven and earth magic feature	1950-61	66'
Robert BREER	Horse over tea kettle	1962	6'
Robert BREER	Breathing	1963	5'15"
Mary MENKEN	Notebook	1962-63	10'
Mary MENKEN	Go! Go! Go!	1963	12'

MERCREDI 9 MARS 1977

12 h (petite salle) et 20 h (entrée du Musée)

Taka IIMURA	Love : Al	1962-63	11'
Ron RICE	The queen of sheba meets the atom man	1963	70'05"
Kenneth ANGER	Scorpio Rising	1963	31'

JEUDI 10 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Ken JACOBS	Blonde Cobra	1959-63	25'
Bruce BAILLIE	Mass for the Dakota Sioux	1963-64	24'
Stan BRAKHAGE	Dog star man Part 1	1962	35'
	Part 2	1963	7'
	Part 3	1964	11'
	Part 4	1964	5'

VENDREDI 11 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Robert BREER	Fist fight	1964	11'
Andy WARHOL	Kiss	1963-64	15'
Steve DWOSKIN	Alone	1963-64	13'
Steve DWOSKIN	Chinese checkers	1963-64	14'
Andy WARHOL	Eat	1964	
George LANDOW	Fleming faloon	1963-64	7'
Stan BRAKHAGE	Fire of waters	1965	10'
Mary MENKEN	Andy Warhol	1965	22'

SAMEDI 12 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Bruce BAILLIE	Quixote	1964-65	45'
Kenneth ANGER	Kustom kar komandos	1965	4'
Kenneth ANGER	inauguration of the pleasure dome	1954-66	39'
Peter KUBELKA	Unsere afrikareise	1961-66	12'30"

DIMANCHE 13 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Adolfo ARRIETA	Le crime de la toupie	1965-66	20'
M. et G. KUCHAR	Hold me while I'm naked	1966	15'
George LANDOW	Film in which there appear Sprocket holes, Edge lettering, Dirt Practices	1965-66	4'30"
Bruce BAILLIE	All my life	1966	3'
Bruce BAILLIE	Castro street	1966	10'
Mary MENKEN	Lights	1964-66	8'05"
Robert BREER	66	1966	3'
Ed. EMSHWILLER	Relativity	1966	38'

MERCREDI 16 MARS 1977

12 h et 19 h (entrée du Musée)

Andy WARHOL	The chelsea girls	1966	195'
-------------	-------------------	------	------

JEUDI 17 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Adolfo ARRIETA	L'imitation de l'Ange	1966-67	20'
Pierre CLEMENTI	Visa de censure	1967	60'
M. et G. KUCHAR	Eclipse of the sun virgin	1967	15'

VENDREDI 18 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Michael SNOW	Standard Time	1967	8'
Kurt KREN	T.V.	1967	4'17"
Michael SNOW	Wavelength	1967	45'
Werner NEKES	Jüm Jüm	1967	10'
Werner NEKES	Schnitte für ababa	1967	11'
Werner NEKES	Hynnlingen	1967	21'

SAMEDI 19 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Paul SHARITS	N.O.T.H.I.N.G	1968	36'
Ken JACOBS	Soft Rain	1968	12'
Ernie GEHR	Wait	1968	7'
Joyce WIELAND	Sailboat	1967-68	3'
Robert NELSON	The Great blondino	1967	41'
Bruce BAILLIE	Valentin de las sierras	1968	10'

DIMANCHE 20 MARS 1977

12 h et 19 h (entrée du Musée)

Jonas MEKAS	Diarles, Notes and Sketches	1965-68	183'
-------------	-----------------------------	---------	------

MERCREDI 23 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

George LANDOW	Film that rises to the surface of clarified butter	1968	9'05"
M. et G. KUCHAR	Knocturne	1968	8'30"
W. et B. HEIN	Rohfilm	1968	20'
Jacques MONORY	Ex	1968	4'
Hollis FRAMPTON	Maxwell's demon	1968	4'
Hollis FRAMPTON	Surface tension	1968	10'
Dore O	Alaska	1968	18'
A. LEONARDI	Libro di santi di Roma eterna	1968	14'30"

JEUDI 24 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

James BROUGHTON	The bed	1968	19'
Paul SHARITS	T.O.U.C.H.I.N.G	1968	38'
Paul SHARITS	S:Stream:S:S:ectlon:S:S:ectionned	1968	38'
Kenneth ANGER	Invocation of my demon Brother	1968	11'

VENDREDI 25 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Stan BRAKHAGE	Songs I à XX	1964-69	
---------------	--------------	---------	--

SAMEDI 26 MARS 1977

12 h et 20 h (entrée du Musée)

Marcel HANOUN	L'hiver	1969	78'
---------------	---------	------	-----

DIMANCHE 27 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Barry GERSON	Water contemplating	1969	16'
Michael SNOW	Bach and Forth	1969	52'
George LANDOW	Institutional quality	1969	4'45"
Robert BREER	69	1969	5'
Michael SNOW	One second in Montreal	1969	26'

MERCREDI 30 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Ken JACOBS	Tom Tom the piper's son	1969	115'
------------	-------------------------	------	------

JEUDI 31 MARS 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Ernie GEHR	Réverbération	1968	25'
Martial RAYSSE	Camembert Martial extra doux	1968	20'
Hollis FRAMPTON	Artificial light	1968	25'
Georges REY	Les sources de la Loire	1968	3'
Georges REY	L'homme nu	1969	3'
Georges REY	La vache qui rumine	1970	3'
George LANDOW	Remedial reading comprehension	1970	5'
George LANDOW	What's wrong with this Picture 1 et 2	1970	10'05"
Malcolm LEGRICE	Berlin Horse	1970	8'

VENDREDI 1^{er} AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

FLUXUS	Fluxfilm Programm	1969-70	36'
Marcel HANOUN	Le printemps	1970	83'

SAMEDI 2 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Stan BRAKHAGE	The machine of Eden	1970	11'
Robert BREER	70	1970	5'
Barry GERSON	Sunlight, floating, dispersion	1970	23'30"
Hollis FRAMPTON	Zorns Lemma	1970	60'

DIMANCHE 3 AVRIL 1977

12 h et 20 h (petite salle)

Michael SNOW	La région centrale	1970-71	180'
--------------	--------------------	---------	------

MERCREDI 6 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Vlado KRISTL	Film Oder Macht	1970	110'
Franz ZWARTJES	Seats two	1970	10'

JEUDI 7 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Michel BULTEAU	Main Line	1971	20'
Ernie GEHR	Serene velocity	1970	23'
Ernie GEHR	Field	1970	19'
Ernie GEHR	Still	1971	53'

VENDREDI 8 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Stan BRAKHAGE	Deus Ex	1971	33'
Jonas MEKAS	Reminiscence of a journey to Lithuania	1971	85'

SAMEDI 9 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

James BROUGHTON	This Is It	1971	9'20"
Claudine EIZYKMAN			
Guy FIDMAN	Maine Montparnasse	1970-72	15'
Djourha ABOUDA			
Alain BONNAMY	Algérie couleurs	1970-72	15'
Robert BREER	Gulls and buoys	1972	7'05"
James BROUGHTON	Dreamwood	1972	45'
Hollis FRAMPTON	Apparatus sum	1972	2'
Phillippe GARREL	Athanos	1972	20'

MERCREDI 13 AVRIL 1977

12 h et 20 h (petite salle)

Hollis FRAMPTON	Hapax Legomena :		
	Nostalgie	1971	38'
	Poetic Justice	1972	31'30"
	Critical mass	1971	25'30"
	Travelling matte	1971	24'
	Ordinary matter	1972	36'
	Remote control	1972	29'
	Special effects	1972	10'30"

JEUDI 14 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Chantal ACKERMAN	Hôtel Monterey	1973	60'
Warren SONBERT	Carriage trade	1972-73	63'

VENDREDI 15 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Larry GOTTHEIM	Horizons	1971-73	75'
J.C. PIGOZZI	La vierge de Bagdad	1973	30'
Georges REY	Portrait	1973	3'

SAMEDI 16 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Adolfo ARRIETA	Les intrigues de Sylvia Couski	1974	130'
----------------	--------------------------------	------	------

DIMANCHE 17 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Claudine EIZYKMAN	V.W. Vitesses Women	1969-74	36'
Guy FIDMAN	Ultra rouge-Infra violet	1974	31'
Djourha ABOUDA			
Alain BONNAMY	Cinécité	1973-74	15'
Dominique AVRON			
Bernard BRUNET	Yaa Bôe	1974	12'
MALCOLM LEGRICE	After Lumière	1974	16'

MERCREDI 20 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Patrick DELABRE	Images morcelées	1974	3'
Patrick DELABRE	Gissements/diaphragme	1974	3'
ROVERE, PIZZORNO, SHAPIRO	Présence	1972-74	5'
Giovanni MARTEDI	Film sans caméra n° 1	1974	11'
Giovanni MARTEDI	Film sans caméra L.T.R.	1974	3'
Giovanni MARTEDI	Film sans caméra S.T.	1974	3'
Giovanni MARTEDI	Film sans caméra T.W.C.	1974	10'
Georges REY	Ronds dans l'eau	1974	3'
Pierre ROVERE	Black and Light	1974	8'
Ahmet KUT	Regard de ma fenêtre	1974	47'

JEUDI 21 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Jacques MONORY	Brighton Belle	1974	14'
Kenneth ANGER	Lucifer Rising Part 1	1974	20'
Babette MANGOLTE	What Maisie Knew	1974	63'

VENDREDI 22 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

J.C. PIGOZZI	Istamboul HRRRR	1974	15'
Jean PASCAL	F 2	1974	45'
James BROUGHTON	Testament	1974	25'

SAMEDI 23 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Michel BULTEAU Asnaviram
R. BOUQUEREL Robbert F. Lying

1974 25'
1975 08'

DIMANCHE 24 AVRIL 1977

12 h et 21 h (petite salle)

Robert BREER Fuji
Yvonne RAINER Film about a Woman Who

1974 8'
1975 105'

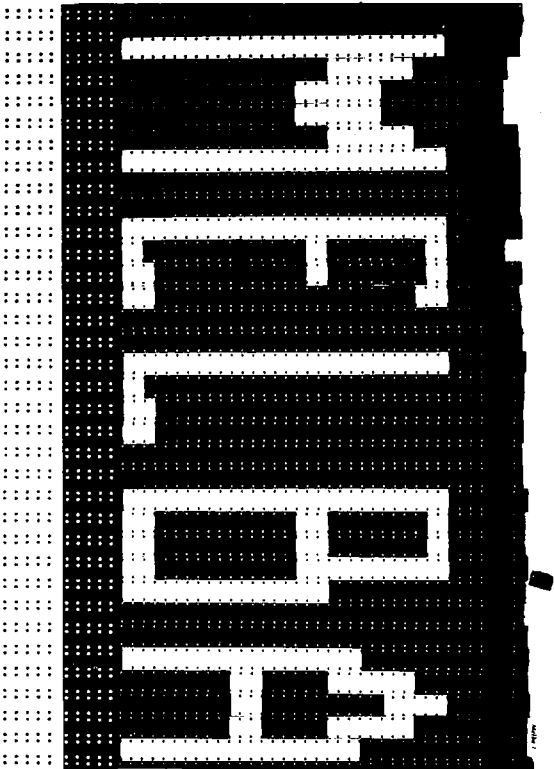
MERCREDI 27 AVRIL AU DIMANCHE 30 AVRIL 1977

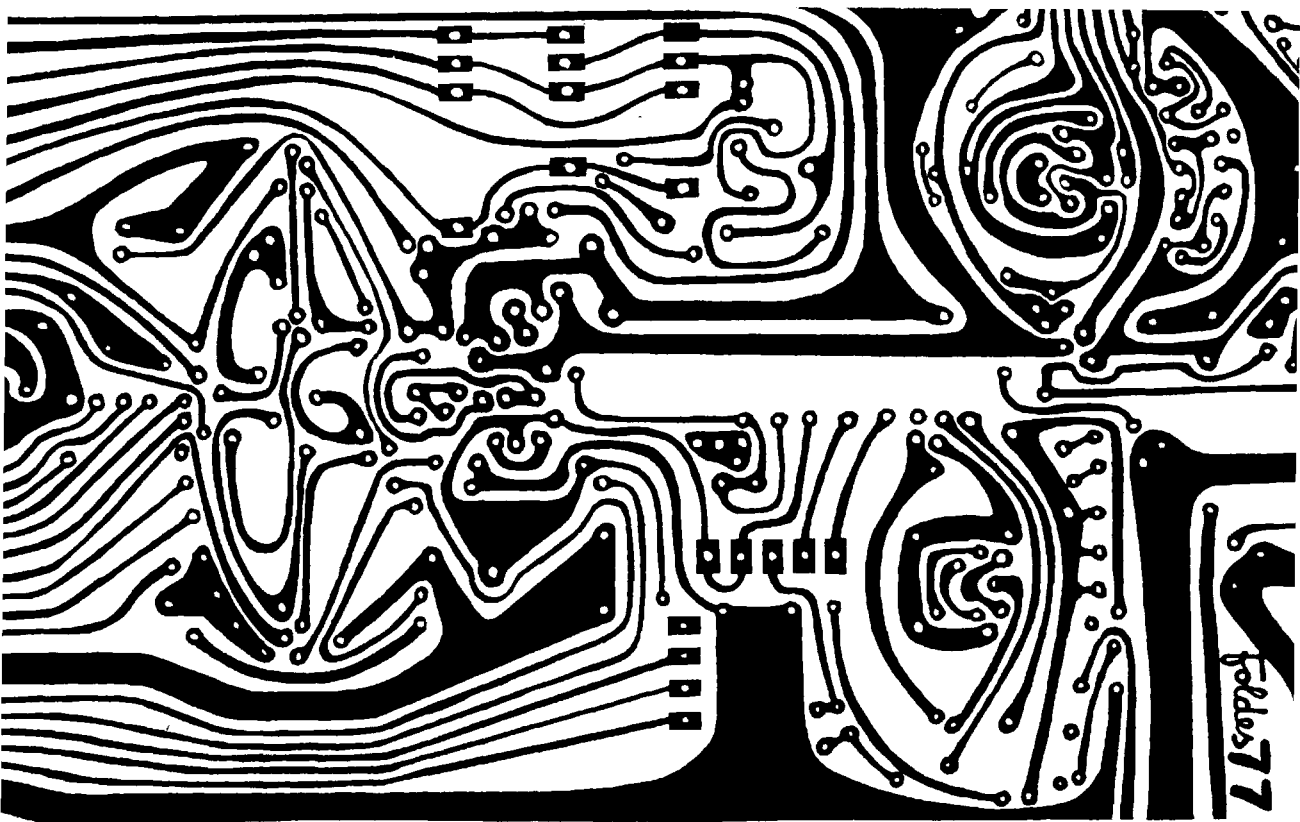
12 h et 21 h (petite salle)

Films réalisés en 1976



MELBA/N°1/NOVEMBRE1976/BIMESTRIEL/8FRANCS/:::::
SOMMAIRE//WAHROL/TOURNE/EMPIRE//JONAS/MEKAS:::::
AWARD/ PRESEN-:::::
TATION/TO/ANDY/WARHOL//ME LBA/BABEL/:::::
COOP/CLAUDINE/EIZYKMAN &GUY/FIHMAN//:::::
PETER/KUBELKA/TRAVAIL(LER)/POUR/LES:::::
1000/PROCHAINES/ANNEES/// MARTEDI/:::::
CINEMA UVAISE/:::::
ORTOGRAFE//CLAUDE/POSTEL/O/A/L'EXOTIQUE//:::::
PASCAL/AUGERCOULEURS/KADUK//UNGLEE/SIXIEME/:::::
ETAGE/ //YANN/:::::
BEAUVA IS/F//ELISABETH STRASSLE& JACQUES/:::::
POSTEL /LIGNE+SPIRALE /PATRICK/ DELABRE/:::::
&/JEAN -MICHEL/BOUHOURS/CHANTIL LY/////:::::
DOMINIQUE/WILLOUGHBY/MASSES/TURBULENTES/////:::::
CHRISTIAN/LEBRAT/FILM/N°2//CLAUDE/POSTEL///:::::
FACE/A /LA/FT-:::::
XITE// SEQUENCE//LYON/OUVERTURE/LE/CINEMA/:::::
/PAUL/ SHARITS/T.O.U.C.H.I.N.G./FROZEN/:::::
FRAMES //PROSPER/HILLAIRET/LA/MARGE/ET/:::::
LE/COEUR//LES/SURREALISTES/ET/LE/CINEMA//:::::
A/&/O/VIRMAUX//CHRISTIAN/LEBRAT/ITALIE/76/:::::
SIRIO/ LUGIN-:::::
BUHL/& /RAFFAELE/PE RROTA/LO// SCHERMO:::::
NEGATO ////INFORMAT IONS//MAIS ON/DES/:::::
BEAUX- ARTS//LYON// GRENO-:::::
BLE/// BEAUBOURG/UNE/HIS-:::::
TOIRE/DU/CINEMA//EXPO/ITINERANTE//FESTIVAL:::::
UNIVERSITAIRE/DU/FILM/UNDERGROUND//NANCY//:::::
/FILM/ ABSTRAIT/MONT-:::::
PELLIER//FEMMES/ CINEM A/ROME//:::::
NOUVEAUX/FILMS// LIVRES/REU ES///:::::
///PROGRAMMES/// CINEM A/PARIS/:::::
ARTICL ES/PRESSE/////:::::
MELBA/N°1/NOVEMBRE1976/BIMESTRIEL/8FRANCS:::::





foldes 77

THÉORIES/RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES

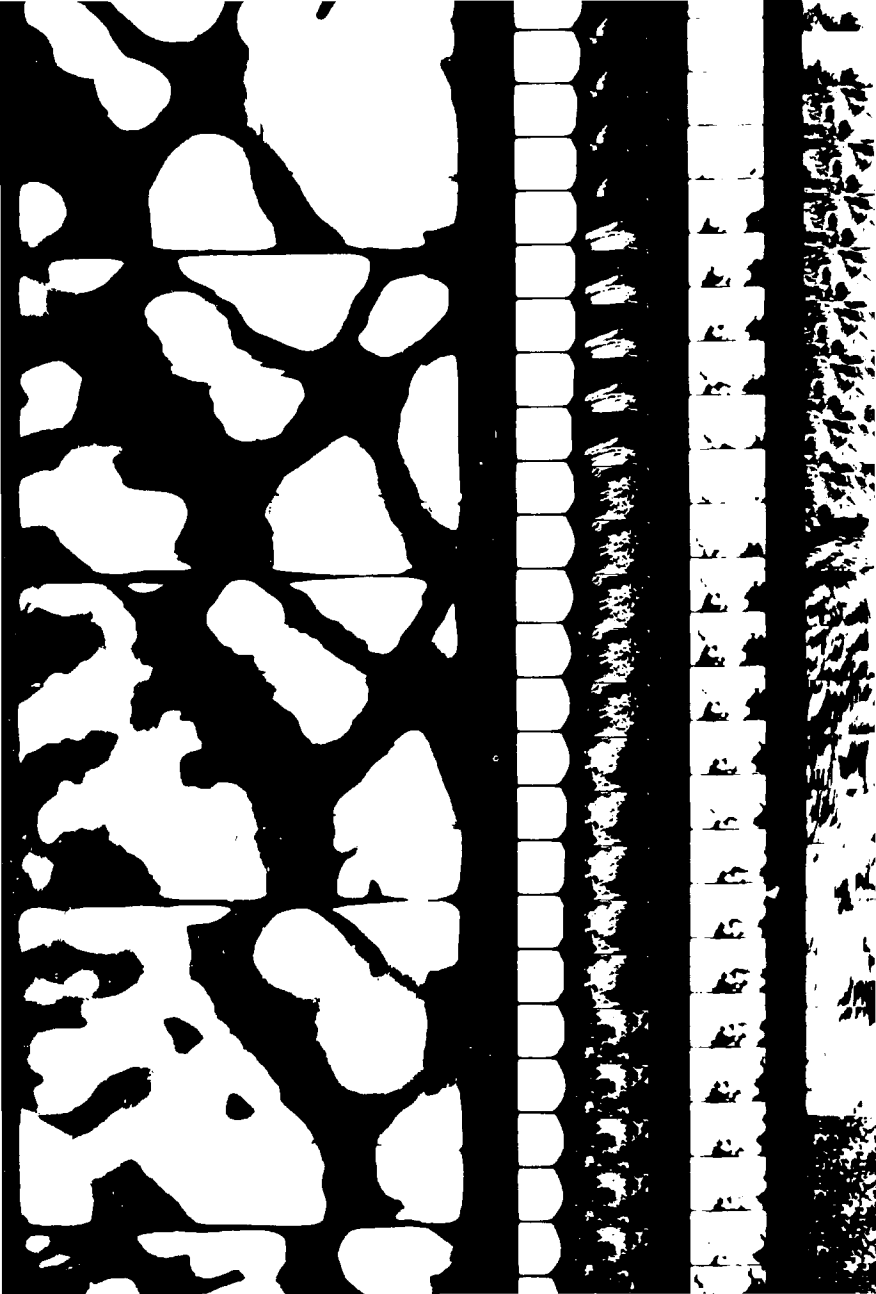
Από τις 31-1- έως 4-2-'77 διοργανώθηκε στο Παρίσι για πρώτη φορά συνέδριο σχετικά με την κινηματογραφική έρευνα και θεωρία.

Το συνέδριο ήταν οργανωμένο από τον νεοιδρυθέντα γαλλικό οργανισμό OFFICE DE LA CREATION CINEMATOGRAPHIQUE σε συνεργασία με το CONSEIL INTERNATIONAL DU CINEMA ET DE LA TELEVISION και με την αιγίδα της UNESCO στο κτίριο της οποίας έγιναν και οι συναντήσεις /συνεδριάσεις.

Από άποψη ιστορική το συνέδριο έχει τη σημασία του μίας και είναι η πρώτη φορά που γίνεται μια τέτοιου είδους διοργάνωση και μάλιστα με τέτοια ευρύτητα συμμετοχών. Από ούσιαστική άποψη μπορεί να πει κανείς πως υπήρξε ένα μέσο για εκτίμηση αλλά και συνειδητοποίηση, πέρα από μια άπλη πληροφοριακή επαφή, των πραγμάτων που συντελούνται στις πιο προωθημένες περιοχές της πρακτικής έρευνας και της θεωρητικής ένασχόλησης. 'Απ' αυτή την άποψη η τακτική διοργάνωσή του στο μέλλον κρίνεται απαραίτητη αλλά προς στιγμήν δεν φαίνεται ο τρόπος με τον οποίο αυτό θα μπορέσει να καταστεί δυνατό.

Οι εισηγήσεις και οι συζητήσεις του συνεδρίου θα τυπωθούν σ' ένα τόμο που θα κυκλοφορήσει από την UNESCO σε διάστημα όχι μεγαλύτερο από έξη μήνες και το ΦΙΛΜ Θ' αφιερώσει ένα τεύχος στην άναδημοσίευση στα Έλληνικά των κυριότερων εισηγήσεων.

Οι συμμετέχοντες στο συνέδριο κινηματογραφιστές και θεωρητικοί ήσαν:
 A. APRA, J. AUMONT, R. BELLOUR, J.L. BAUDRY, J. BLUE, Y. BIRO, G. BETTENINI, V. BLANCHET, N. BROWNE, A. BERGALA, N. BURCH, B. BREWSTER, J.P. CASSAGNAC, C. CAVE, M. CHIARRUCI, D. CHATEAU, J.L. COMOLLI, M. DE CERTEAU, M. COLIN, B. CUAU, M. DURAS, D. DIGNE, C. EIZYKMAN, J. DANA, J.P. FARGIER, M. FANSTEN, A. FARASSINO, M. FERRO, G. FIDMAN, J.A. FIESCHI, A. FLEISCHER, P. FOLDES, P. FLICHY, G. GAUTHIER, P. GIDAL, A. GARDIES, T. GUBACK, R. HEBRAUD-CARASCO, S. HEATH, M. HANOUN, H. HECAGEN, O. HORANI, B. JACOUOT, D. JAEGGI, F. JOST, T. KUNTZEL, J.P. LEBEL, M. LEGRICE, M. MARIE, A. MATTELART, C. METZ, A. MICHELSON, M. MICHEL, D. NOGUEZ, G. NOWELL-SMITH, R. ODIN, G. O'GRADY, P. PAIONI, A. ROBBE-GRILLET, M.C. ROPARS, S. ROUMETTE, G. RABINOVITCH, Θ. PENTZHΣ, G. ROSOLATO, L. SCHWARTZ, P. SORLIN, H. SANTIAGO, J.L. SCHEFER, K. ΣΦΗΚΑΣ, J. URRUTIA, M. SMIHI, E. VERON, M. VERNET, P. VENAULT, J. VAN DER KEUKEN, W. VASULKA, P. WOLLEN, S. WORTH, Π. ΖΑΝΝΑΣ, M. LAGNY, P. BLON, F. VERPILLAT, C. CORONADO, B. PARMEGIANI, J.J. HENRY, E. DONDA, C. SOISSON, E. BENNET, W. NEKES, S. OUSMANE, H. OZEB, I. GAAL, S. GABOR, B. GABOR, P. PISTANIEZI, F. CASETI, R. LEYDEN, G. MARTEDI, R. FRANCO, J.L. PAUDRAT, J.C. RISSET, P. DEMARNE, C. MENARD, A. JACQUIER, E. SCHMIDT, P. WEIBEL, Y. DIEDERICHS, M. RODRIGUEZ, A. CIEZKOWSKA, K. ZYLGUSKI, F. COMPAIN, O. VEILLON, R. JAULIN, J.J. GARCIA-NOBLEJAS.



OPHELIA



a film by
Thanasis Rentzis

EXPO
arte

EXPO

arte



BARI
26 Marzo 3 Aprile
1977



L'ORESTIADE, ANCORA



Από τις 26-3 έως 3-4-'77 έγινε στο Μπάρι της Ιταλίας η δεύτερη διοργάνωση EXPO - ARTE.

Η EXPO - ARTE είναι ούσιαστικά μία έκθεση πλαστικῶν τεχνῶν στήν οποία κύρια συμμετέχουν γκαλερί ἀπ' ὄλο τόν κόσμο. Ὅμως πέρα ἀπ' αὐτό ἡ EXPO - ARTE φέτος εἶχε διοργανώσει μία έκθεση μὲ προτάσεις γιὰ τίς μελλοντικές τάσεις τῆς τέχνης μὲ τόν τίτλο IPOTESI '80.

Ἀκόμα κάθε χρόνο καλεῖται μία χώρα νά ἐπιδειξεί δείγματα ἀπό τό σύνολο τῆς καλλιτεχνικῆς τῆς δραστηριότητος καί τίς πιό προωθημένες τάσεις τῆς ἀπ' ὄλες τίς τέχνες. Φέτος αὕτῃ ἡ προσκεκλημένη χώρα ἦταν ἡ ΕΛΛΑΔΑ. Πέρα ἀπό τίς πλαστικές τέχνες πού κατὰ κύριο λόγο ἐκπροσωπήθηκαν κί' οἱ ἄλλες τέχνες ἐπεδείχτηκαν ἐπίσης μὲ τόν ἀναλογούντα στήν κάθε μιά τρόπο. Ἀπό κινηματογραφικῆς πλευρᾶς προβλήθηκαν ἡ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ τοῦ Θ. Ρεντζῆ, τὸ ΜΟΝΤΕΛΟ τοῦ κ. Σφήκα καί οἱ μικροῦ μήκους «Δοκίμιο 3/4» τοῦ Ν. Γραμματικόπουλου καί τὸ «Κιν/κό Διαλεκτικό Ἀπόλυτο» τοῦ Φ. Ψυχράμη. Ἡ «Ὀπερα» τοῦ Α. Βελισσαρόπουλου πού εἶχε προγραμματισθεῖ ἐπίσης δέν προβλήθηκε γιὰ τεχνικούς λόγους. Ἀκόμα παρουσιάστηκε ἕνα θέαμα MIXED MEDIA κομωμένο εἰδικά γιὰ τὴν EXPO ARTE μὲ τόν τίτλο «L'ORESTIADE ANCORA». Τό θέαμα αὐτό ποῦταν μιά μεταγραφή τῆς ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ σέ σύγχρονους ὄρους τέχνης καί αἰσθησης ἀποτελοῦνταν ἀπό ἕνα κομμάτι ἠλεκτρονικῆς μουσικῆς τοῦ Χ. Ξανθουδάκη πού ὑπῆρξε καί βάση γιὰ τὰ ὑπόλοιπα στοιχεία, μιά ἴσης διάρκειας ταινία τοῦ Θ. Ρεντζῆ καί μιά χορογραφία τοῦ Κ. Τσοῦμα πού τὴν ἐκτέλεσε ὁ ἴδιος. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη (σάν εἰσαγωγή) ἀκούγονταν ἕνα μαγνητοφωνημένο κείμενο στὰ Ἰταλικά καί στὰ δύο διαλείματα ἕνα κολάζ κειμένων στὰ Ἑλληνικά πού ἔκανε ὁ Μ. Μήτρας διαβασμένο ἀπὸ τὴν Δ. Τωμαζάνη καὶ τὸν Κ. Τσοῦμα.

Τὰ σκηνικά τῆς παράστασης εἶχε κάνει ὁ Δάνος.

Παρ' ὄλο τό σύντομο διάστημα τῆς προετοιμασίας καί τὴν πενιχρότητα τῶν μέσων ἡ ἐπιτυχῆς παρουσίαση τοῦ θεάματος ἀπέτελεσε ἐκπληξη ἀκόμα καί γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς συντελεστές του. Δυστυχῶς γιὰ λόγους τεχνικούς καί οικονομικούς δέν φαίνεται πιθανὸ νά μπορέσει νά παρουσιασθεῖ καί στήν Ἑλλάδα τό σύνολο τοῦ θεάματος ἐκτός ἀπὸ τὴν ταινία γιὰ τὴν ὁποία θ' ἀσχοληθοῦμε ἐκτενέστερα σ' ἐπόμενο τεῦχος.

Πρὸς κατατοπισμὸ τοῦ κοινοῦ εἶχε διανεμηθεῖ τό ἀκόλουθο κείμενο στὰ Ἰταλικά πού παρατίθεται ἐδῶ αὐτοῦσιο.

Η "ΟΡΕΣΤΕΙΑ", ΠΑΛΙ: ΕΝΑ ΣΧΟΛΙΟ

Ἡ "Ὀρέστεια", πάλι. Γιατί ὅμως σήμερα;
 Σ' ἕνα τέτοιο ἐρώτημα ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ πιθανὸ νά μᾶς ὀδηγήσει σέ μιά προκατασκευασμένη ἀποψη. Αὐτό θέλουμε νά τό ἀποφύγουμε. Πησιάζουμε τόν ἀρχέτυπο αὐτὸ μῦθο τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου, μέσα ἀπ' τὰ πιά "ἀσεβῆ" ἐρωτήματά μας. Πῶς ἀναποδογυρίζεται ἕνας μῦθος; Ποῦ βασίζει τὴν ἰσχὺ του; Στὴν ὑπερροβουλιά ἑνὸς μηχανισμοῦ πού τόν συντηρεῖ ἢ τόν ἐρμηνεύει, σύμφωνα μὲ τὰ συμφέροντά του; Ἀκόμα καὶ στήν ἀνοχή μας; Ὁ κόσμος τῆς "Ὀρέστειας" ταξιδεύει μέσα στὶς χλιετηρῆδες. Συντηρημένο εἰς προστατευτικά στῆ φορμάλῃ τῆς ἱστορίας πού "γράφει" μιά ἀρχαία τάξη πραγμάτων. Ἐρχεται μέσα ἀπ' τὸ σκοτάδι. Κολυμπᾷ μέσα στὸ αἶμα. Ἐπικαλεῖται τὴ δικαιοσύνη. Ὑπόσχεται ἰσορροπία ἀντιθέσεων. Ποῦ εἶναι ὅμως, τὸ ἀντίτιμο θλῶν αὐτῶν;



Πῶς ἐξαγοράζεται τὸ "πάγιον" τῆς μυθοπλαστικῆς ἐρμηνείας τοῦ κόσμου;

Ἔτος 1977. Νεοελληνικὴ κοινωνία. Στὰ ὄρια τοῦ δυτικοῦ κόσμου-πολιτισμοῦ. Χῶρος μεταπρατικὸς καὶ ἐξαρτημένος. Μηχανισμοὶ τοπικῆς καὶ διεθνοῦς ἐξουσίας. Στὶς Μυθῆνες τὰ καυσαῖρια τῶν τουριστικῶν πόλιν μαυρίζουν τοὺς πυλώνες τῶν ἀνακτόρων τοῦ Ἀγαμέμνονα. Στὰ τηλεοπτικὰ δελτία εἰδήσεων σχολιάζεται ὁ ἐπικίνδυνος ρόλος τοῦ Ὀρέστη, στὶς φοιτητικῆς διαδηλώσεις. Ὁ μῦθος παραβιάζεται. Ἐπισημαίνονται οἱ πρῶτες ρωγμές. Εἶναι ἀνομα βέβαια, νωρὶς. Ὁ πρῶτος παγετὸς ἀπειλεῖ τοὺς πορτοκαλεῦνες τοῦ Ἄργου, Στὰ ἐργοστάσια ἢ Ἠλέκτρα μπορεί νὰ γίνει στή νυχτερινῇ βάρδια τῆς πλεχτομηχανῆς ἢ δαχτυλογράφου στὸ τμήμα ἐξαγωγῶν. Ὅμως ἀκούει. Μαθαίνει ν' ἀκούει τὸ συζητοῦν πῶς ἀπ' τὸ τζάμι ἢ Κλυταιμῆστρα καὶ ὁ Αἰγίσθος. Πολλὰ τηλεφωνήματα. Καὶ στὸ τηλέτυπο καταγράφονται οἱ νέες τιμές ἀξιών τοῦ Διεθοῦς Χρηματιστηρίου.

Ἡ "Ὀρέστεια", πάλι. Γιατὶ ὅμως σήμερα;

Ν' ἀποπειραθοῦμε μιά νέα ἀνάγνωσή της. Ἄλλὰ πῶς; Ἀντιστρέφοντας τοὺς ρόλους; Ἀμφισβητώντας τὴ λογικοφάνεια τῶν συμβολισμῶν; Κι ὅλα αὐτὰ σὲ συνέχεια ἢ ἀποσπασματικά; Ἐνας ἐνιαῖος μῦθος καὶ μιά θραυσματικὴ πραγματικότητα. Ἡ Κλυταιμῆστρα κάτω ἀπ' τὸ σιληρὸ φῶς τῶν προβολέων, πλησιάζει στὸ μικρόφωνο τοῦ μαγνητοφώνου μας, γιὰ νὰ δώσει ἐξηγήσεις /τὶς δικές της ἐξηγήσεις/ γιὰ τὸ φόνου τοῦ ἡγεμόνα.

Ἡ ἐξουσία ποῦ καταπιέζει σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα: κοινωνικὸ καὶ ἀτομικὸ.

Ἡ ἐξουσία ποῦ μετέρχεται τὴ βία. Ἡ βία ποῦ καταλύει μιά ἐξουσία γιὰ νὰ ἐπιβάλλει μίαν ἄλλη. Ξανά μὲ τὴ βία.

"Τὸ αἷμα ποῦ χύθηκε ζητᾷ ἄλλο αἷμα"

Στὸ προκήνιο τώρα οἱ ἀνιγματικῆς Ἐρινῦες. Ποῦ ν' ἀποδώσουμε τὴν αἰφνίδια μεταστροφή τους; Πῶς ἔγινε καὶ οἱ ἀμελιτικοὶ τιμωροὶ τῶν παραβατῶν τῆς "ἠθικῆς τάξης τοῦ κόσμου", μετατράπηκαν σὲ συμβιβαστικῆς δυνάμεις συμφιλίωσης μὲ τὴν ἀνερχόμενη "νέα τάξη πραγμάτων"; Κάτω ἀπὸ ποιά δελεαστικὴ προοπτικὴ, πραγματοποιεῖται αὐτὴ ἡ ἀπονατάσταση; Μήπως ἔτσι μεθοδεύεται ἡ ἀποδυνάμωση τῆς διαγραφόμενης ἀλλαγῆς; Ἡ ἐξέλιξη τῆς Ἱστορίας μπορεί νὰ ἀργοπορεῖ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Μῦθου. Ἐξω ἀπ' αὐτόν ἡ ροὴ τῆς πραγματικότητας, δὲν συμβιβάζεται μὲ προσωρινὰ μέτρα καὶ συμβιβαστικῆς ἀναστολές. Τὸ ποτάμι κάποτε θά φτάσει στὴ θάλασσα.

Τὸ αἷμα τῆς "Ὀρέστειας", χλιετηρῶδες τώρα ἀνακυκλώνεται, διοχετεύοντας στὶς φλέβες τοῦ Μῦθου τὰ βασικὰ συστατικά τῆς συντήρησής του. Ἡδὲ ὅμως στὰ κρᾶσπεδα τῆς Ἱστορίας ὁ θρῆνος τῆς Ἠλέκτρας, ἀντηχεῖ ἐκκυφαντικά, πολλαπλασιασμένος ἀπ' τὰ στερεοφωνικά ἤχηά τῆς σημερινῆς πραγματικότητας. Ὁ Ὀρέστης δοκιμάζει τὰ, τελευταῖου τύπου, φωνικά του ὄπλα.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ φόνου, ξαναστήνεται.

Στὸ βάθος τῆς νύχτας, οἱ Ἐρινῦες ἀφυπνίζονται καὶ ρέχουν μιά τελευταία ματιὰ στὰ χειρόγραφα τοῦ ρόλου τους. Χαρτιά μισοκατεστραμμένα ἀπ' τὴν πολυκαιρία καὶ τὶς πολλαπλῆς χρήσεις. Νά μιά εὐκαιρία γιὰ αὐτοσχεδισμὸ καὶ αὐθαιρεσία. Ὁ ἐπιχειρήσουν νὰ παζάρουν τὸ ρόλο τους διαφορητικά;

Ἐχει ἀρχίσει ἡ ἀντίστροφη μέτρηση.

Ἴσως νὰ μᾶς περιμένουν ἐκπλήξεις.

Οι ταινίες τῶν STRAUB/HUILLET. (ταινίες ὑπόκωφες, αὐστηρές, ἀκριβολόγες, «γραμμένες» πάνω σέ μίαν εὐαίσθητη, κίωστώσο δυναμική, γραμμὴ διαφοροποίησης ἀπὸ τίς, ὄχι μόνον εἰδικὰ κινηματογραφικές, νόρμες, — ἀλλὰ θά μιλήσουμε, ἀλλοῦ καὶ περισσότερο, γι' αὐτές τίς ταινίες), μπόρεσαν νά γίνουν θεάσιμες, γιά μιὰ βδομάδα, (28 Μάρτη — 2 Ἀπρίλη, Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο), στὴν Ἀθήνα. Θεάσιμες, ὡστόσο, ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ γκέττο παρα-κοσμικῆς καὶ ἡ παρα-διανοούμενης ἀπόκκλησης πού εἶναι τὸ λεγόμενον κοινὸ τῶν εἰδικῶν προβολῶν, γκροτέσκα κοινότητα τοῦ σημαίνοντος «ταϊνία ποιότητος», πού δέν παύει, ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια, νά στοιχειώνει τίς αἰθούσες, εἰς ἀναζήτησιν τοῦ κινηματογραφικοῦ CHIC. Ἡ ὑπόψια μας ὅτι αὐτὸ τὸ κοινὸ εἶναι τυφλὸ καὶ κουφὸ, ὅτι βλέπει κί' ἀκούει μονάχα ὅ,τι τὸ κολακεύει, ἐπιθεβαώθηκε θλιθερά ἀπὸ τίς περιβόητες, «συζητήσεις μετὰ τὴν προβολή», ὅπου, ἀνάμεσα στὰ QU'EST-CE QUE CA VEUT DIRE, M. STRAUB; ; στοὺς σποραδικούς, ὑστερικούς ἐπαίνους στὸν Στάλιν, ἢ, ἀπ' τὴ μεριά τῶν φάνς, στίς δογματικὲς ἀναφορὲς τῶν ταϊνιῶν στοὺς τρόπους τοῦ ὀρθῶς σκέπτεσθαι (παρεμβάσεις τοῦ τύπου: «Μετὰ τὸ Χρονικὸ τῆς Ἄννα — Μαγκνταλένα Ἰμπάχ, κί' οἱ ἐργάτες ἀκόμα μποροῦν νά κάνουν αὐτὴ τὴ μουσικὴ δική τους» — πού κρύβονται, ἀλήθεια, «οἱ ἐργάτες», μέσα στὴν αἴθουσα;), ἐγινε φανερό ὅτι αὐτές οἱ ὑπόκωφες, αὐστηρές κί' ἀκριβολόγες ταινίες ἐγίναν ἀντικείμενα μιᾶς ἀπάρνησης, ἐμειναν ἀόρατες καὶ ἀνήκουστες ἢ ὑψώθηκαν ἀπαράδεκτα στὸ βαθμὸ τοῦ φετίχ. Ὁλος ὁ κόσμος ἐφυγε χαμογελαστός ἀπὸ τίς προβολές: οἱ παρφουμαρισμένοι νεαροὶ ἐκπορνεύτηκαν λίγο περισσότερο, οἱ δεσποινίδες ἔκαναν τὴ γλυκερὰ τους παρέλαση, οἱ STANDARD γριοῦλες τῶν ἐκδηλώσεων σκότωσαν δυὸ ὧρες — ὅλος ὁ κόσμος κρατοῦσε τὴν σημαντικὴ ἐκδοσὴ τοῦ «Σύγχρονον Κινηματογράφου» γιά τίς ταινίες τῶν S.—H. σάν σουβενίρ ἢ ἴσως νά κοιτάζε, ἀπλῶς, τίς φωτογραφίες. Ὁ Στρώμη εἶχε πει κάποτε ὅτι «κάνει ταινίες γιά τίς μειονότητες, ἐλπίζοντας ὅτι θά εἶναι οἱ πλειοψηφίες τοῦ αὔριο»: ὅ,τι μᾶς ἐνοχλεῖ, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτές οἱ μειονότητες, πού οἱ ταινίες ἀφοροῦσαν, δέν μπόρεσαν νά τίς δοῦν, ἐνῶ οἱ ἄλλες, — τὰ σινεφιλικά ὑπόλοιπα ἐνός μέτριου σεξουαλικοῦ παζαριῶ — μπόρεσαν νά μὴ δοῦν καὶ νά μὴν ἀκούσουν τίποτα.

N. Π.





Μιά συζήτηση με τον TOMAS G. ALEA

Από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες στην Κούβα ο Tomas Gutierrez Alea, κι ένας από τους ιδρυτές του Κινηματογραφικού Ινστιτούτου. Αυτός κι ο Alfredo Guevara, διευθυντής του Ινστιτούτου, είναι οι μόνοι που σπούδασαν κινηματογράφο. Γνωστός κι έξω από την χώρα του κυρίως από την ταινία του "Αναμνήσεις ενός ύπανάπτυχτου" (1968), που παίχτηκε σε πολλά ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Συνδημιουργός επίσης του ντοκυμανταίρ "El megano" αναφερόμενο στη ζωή των ανθρακωρύχων, ενός από τα ελάχιστα φιλμ γυρισμένα πριν την Επανάσταση. Έχει γυρίσει τρεις ταινίες: "Αυτή η γη είναι δική μας" και "Γενική συγκέντρωση", δυο ντοκυμανταίρ αφιερωμένα σε κοινωνικά θέματα. Το 1960 μεταπηδά στον αφηγηματικό κινηματογράφο, με το μεγάλο μήκος "Ιστορίες της επανάστασης". Το '61 γυρίζει το "Θάνατος στον κατακτητή", "Οι 12 καρέκλες" (1962) "Cumbite" (1964) "Ο θάνατος ενός γραφειοκράτη" (1966). Ακολουθεί το 67/68 "Οι αναμνήσεις ενός ύπανάπτυχτου", η κρίση ενός άστυ διανοούμενου, που δε μπορεί ή δε θέλει να ενσωματωθεί στο επαναστατικό ιστορικό προτσές. Ακολουθεί το "Μιά Κουβανέζικη μάχη κατά των διαβόλων" (1971). Μετά ένα μακρύ διάλλειμα, γυρίζει (1976) "Τό τελευταίο δείπνο". Μ'αφορμή αυτή του την ταινία που παίχτηκε με πολλή επιτυχία στο φετεινό φεστιβάλ του Πέζαρο, είχαμε μιά μακρά συζήτηση με τον Alea, από την οποία μεταφέρουμε εδώ τα σημαντικότερα σημεία και κυρίως εκείνα που αναφέρονται στην οργάνωση γενικά του κινηματογράφου στην Κούβα, για να γνωρίσουμε τό κλίμα μέσα στο οποίο ζούν και εργάζονται οι Κουβανοί σκηνοθέτες.

Alea: Στην Κούβα υπάρχει τό Ινστιτούτο Τέχνης και Βιομηχανίας του Κινηματογράφου (I.C.A.I.C.) που ιδρύθηκε μ'έναν από τους πρώτους νόμους, μετά τή νίκη της Επανάστασης (τρεις μήνες μετά). Πριν την Επανάσταση δέν υπήρχε σινεμά στην Κούβα. Γυρίζονταν βέβαια ταινίες, καθαρά έμπορικές, μελό και τέτοια. Υπήρχε ακόμα κι ένα συνδικάτο κινηματογραφιστών. Παράλληλα μ'αυτά γύρω στά 1950, είχαν αρχίσει να δημιουργούνται μικρές ομάδες — ελάχιστοι άνθρωποι — που έφτιαξαν κινηματογραφικές λέσχες. Ήταν άνθρωποι που αγαπούσαν τό σινεμά, ήθελαν να κάνουν σινεμά αλλά δέν είχαν τά μέσα. Καταφέραμε μόνο τό 1956 να γυρίσουμε ένα φιλμ 16μμ τό "El megano". Ένα φιλμ για τους ανθρακωρύχους και τics πολύ σκληρές και μίζερες συνθήκες ζωής τους. Ήταν διάρκειας 40 λεπτών και προβλήθηκε μόνο μιά φορά, γιατί απαγορεύτηκε άμέσως από την άστυνομία — τό γραφεϊο αντικομμουνιστικής δράσης. Τό χτύπημα ήταν βαρύ για μας, αλλά και σημαδιακό. Στις συγκεντρώσεις που κάναμε μετά από αυτό, αποφασίσαμε να συνεχίσουμε να δουλεύουμε. Εί-

μασταν έμεϊς πού μετά φτιάξαμε τό 'Ινστιτούτο. 'Αλλά καί πρίν τήν ίδρυση του 'Ινστιτούτου, άμέσως μετά τό θρίαμβο τής 'Επανάστασης, δημιουργήθηκε ένα τμήμα κουλτούρας στόν έπαναστατικό στρατό, καί μεϊς μῆκα-με για νά δουλέψουμε έκει.

Βάκκας: 'Εσεϊς οϊ κινηματογραφιστές υπήρχατε σάν καλλιτεχνική ομάδα, πρίν τήν 'Επανάσταση. Ποιές ήταν οϊ σχέσεις σας μ'αυτήν, πρίν τήν έναρξη καί κατά τή διάρκειά της;

Alca: Δουλεύαμε στήν παρανομία για τήν 'Επανάσταση.

'Ο σμημερινός μάλιστα διευθυντής του 'Ινστιτούτου ό Alfredo Guevara, άναγκάστηκε νά αύτοεξωριστει στό Μεξικό. Ήταν νά γυρίσει για νά αναλάβει δράση στόν έπαναστατικό στρατό. 'Ακολούθησε όμως ό θρίαμβος, κι'έτσι γύρισε για τήν ίδρυση του 'Ινστιτούτου.

'Όταν δουλεύαμε για τόν έπαναστατικό στρατό, γυρίσαμε δύο ντοκυμανταίρ, ένα πάνω στό πλάνο για τήν 'Αγροτική μεταρρύθμιση καί τ'άλλο πάνω στά προβλήματα τών πόλεων. Κατόπιν ιδρύθηκε τό 'Ινστιτούτο. 'Από δώ άρχίζει κι'ή ιστορία του Κουβανέζικου κινηματογράφου. Είμασταν ελάχιστοι. Δυό άπό μας είχαμε σπουδάσει στήν 'Ιταλία στό Centro Sperimentale, οϊ υπόλοιποι δέν ήταν έπαγγελματίες. Συνεργαστήκαμε καί μέ τό συνδικάτο πού υπήρχε άπό πρίν καί δημιουργήσαμε τό 'Ινστιτούτο. Τό 'Ινστιτούτο λειτουργεί συγκεντρωτικά, ότι είχε όποι-αδήποτε σχέση μέ τό σινεμά, πέρασε κάτω άπ'τή διεύθυνσή του.

Τούς νέους πού ήθελαν ν'άσχοληθοϋν μέ τόν κινηματογράφο ή πού είχαν ήδη δουλέψει στίς κιν/κές λέσχες, τούς ζητήσαμε. 'Αρχισαν νά γυρίζουν ντοκυμανταίρ χωρίς καμιά άλλη προπαιδεία πάνω στή δουλειά. Ήταν στιγμές πολύ ένδιαφέρουσες, έπαναστατικές στιγμές πού άλλαζαν τήν ιστορία. 'Αν έστηνες τή μηχανή νά κινηματογραφίσεις αύτήν τήν πραγματικότητα, θάταν όπωσδήποτε ένδιαφέρον. Γιατί ήταν ή ίδια ή πραγματικότητα ένδιαφέροσα. Αύτά ήταν τά πρώτα βήματα του Κουβανέζικου σινεμά.

Γυρίστηκαν οϊ πρώτες ταινίες. "'Η ιστορία τής Κουβανέζικης 'Επανάστασης" ήταν ή πρώτη πού τή σκηνοθέτησα έγώ. Ήταν μιά τριλογία. Τρεις στιγμές τής 'Επανάστασης. 'Η πρώτη στήν πόλη, ή δεύτερη στό βουνό, κι ή τρίτη στήν τελευταία πόλη όπου πάρθηκε άπ'τούς έπαναστάτες καί τέλειωσε θριαμβευτικά ή 'Επανάσταση. 'Η ταινία γυρίστηκε έχοντας σά μοντέλλο τήν Παϊζά του Ροσελίνι, καί διευθυντής φωτογραφίας ήταν ό Ί-διος, τής Παϊζά. Γενικά όλες οϊ ταινίες τής πρώτης περιόδου, ήταν ντοκυμανταίρ γύρω άπ'τήν πραγματικότητα.

'Από τότε τό 'Ινστιτούτο αναπτύχθηκε πολύ. Τώρα διαθέτει καί τά μέσα για τό γύρισμα τών ταινιων, καί καμιά είκοσαριά-τριάντα σκηνοθέτες μέ πείρα. Γυρίζοντας γύρω στά 40-50 ντοκυμανταίρ τό χρόνο καί γύρω στίς 10-20 ταινίες μεγάλου μήκους, πού δέν είναι πάντα ταινίες μέ υπόθεση αλλά καί ντοκυμανταίρ.

Μιά "γραμμή" του 'Ινστιτούτου είναι νά φτιάχνει ται-

νίες ασχολούμενες με τόν τρίτο κόσμο. "Όπως ή τελευταία "Τό τραγούδι τής Χιλής", πού γυρίστηκε ολοκληρωσθήν Κούβα με τή συμμετοχή έξοριστων άπ'όλη τή Λατινική 'Αμερική, καί αναφέρεται σέ μία ιστορική στιγμή τής έπαναστατικής πάλης στή Χιλή, γύρω στά 1907. Γυρισμένη μ'ένα άλληγορικό στυλ, άφηγεΐται κι'όλες τές σημαντικές στιγμές τής σύγχρονης Χιλής, από τότε ως σήμερα. Γυρίζουμε άρκετές ταινίες γιά τόν τρίτο κόσμο, όπως γιά τό Πόρτο Ρίκο γιά παράδειγμα καί τώρα τρεΐς-τέσσερις γιά τήν 'Αγκόλα.

Βάγκας: Γυρισμένες στήν Κούβα όλες ή καί στήν 'Αγκόλα;

Alea: Οί ταινίες γίνονται στήν Κούβα αλλά με ύλικό πού γύρισαν οί δικοί μας κινηματογραφιστές κατά τή διάρκεια του πολέμου γιά τήν άπελευθέρωση τής 'Αγκόλας, αλλά καί κατόπι. Καί νομίζω πώς κάποιος γυρίζει — ή προγραμματίζει νά γυρίσει — μιά ταινία με ύπόθεση τήν 'Αγκόλα. 'Εγώ τώρα δουλεύω ήδη από πέρου έξανα ντοκυμανταΐρ γιά τήν 'Υεμένη.

Βάγκας: Θάθελα νά ρωτήσω, τό 'Ινστιτούτο δουλεύει άκόμα κατά τόν ίδιο συγκεντρωτικό τρόπο; Δηλαδή εΐναι ή διεύθυνση πού δίνει τές κατευθύνσεις, ή ύπάρχουν μέσα ή κι'έξω άπ'τό 'Ινστιτούτο, άλλες ομάδες πού άναπτύσσουν πρωτοβουλία:

Alea: Πρώτα θάθελα νά ολοκληρώσω. Εΐπα πώς γυρίζουμε ταινίες ντοκυμανταΐρ, ταινίες με ύπόθεση, ταινίες άφιερωμένες στά προβλήματα του τρίτου κόσμου, αλλά καί ταινίες έκπαιδευτικές. "Όπως τό περίφημο έγχρωμο ντοκυμανταΐρ "Τό νέο σχολείο" πού παίχτηκε σέ πολλές χώρες με μεγάλη έπιτυχία. Τό φίλμ δείχνει ότι γίνεται άπ'τήν 'Επανάσταση στόν τομέα τής εκπαίδευσης. Κι'έχουν γίνει πραγματικά θαύματα σ'αυτόν τόν τομέα. 'Η εκπαίδευση όπως κι'ή βασική βιομηχανία κι'ή δημόσια υγεία εΐναι γιά μας θέματα βασικότατα. Εΐχε λάβει μέρος σέ μιά εβδομάδα Κουβανέζικου κινηματογράφου στή Βενεζουέλα τό '74 όπου παρουσιάστηκαν οί καλύτερες ταινίες μας. "Τό νέο σχολείο" πού εΐναι μιά ταινία προπαγάνδας — κι'αυτό θέλει νάβαι — εΐχε τή μεγαλύτερη έπιτυχία. Παίζόταν επί άρκετούς μήνες σέ έμπορικό σινεμά. 'Ηταν πραγματικά πρωτοφανές. Κι' αυτό γιαντί έμεΐς ανακαλύψαμε μιά φόρμουλα ή καλύτερα έφαρμόσαμε αυτή τή φόρμουλα, γιαντί δέν εΐμαστε έμεΐς πού τήν ανακαλύψαμε αλλά άλλοι, ο Μάρξ καί πολλοί άλλοι, άρκετά πρίν... Τήν άναγκαιότητα ν'άναπτύξεις τήν έργασία καί τήν εκπαίδευση, αρχίζοντας άπ'τό δημοτικό σχολείο. Νά δείξεις, νά διδάξεις στους νέους, πώς γίνονται τά πράγματα πού αυτοί χρησιμοποιούν, γιαντί γίνονται κι'άπό πού έρχονται, καί πόση έργασία κοστίζει γιά νά γίνουν. Κι'άκόμα — κι'αυτό ίσως εΐναι τό σπουδαιότερο, άπ'τήν άποψη ότι δίνει τή δυνατότητα νά γίνονται τά προηγούμενα — οί μαθητές παράγουν άντικείμενα με τά οποια μπορούν νά πληρώσουν τό σχολείο. Δηλαδή τό σχολείο εΐναι αυτοχρηματοδοτούμενο. 'Ισως νά μήν άρκούν αυτά τά χορήματα, αλλά βοηθούν τό σχολείο σημαντικά. Αυτό τό πείραμα πέτυχε, κι' εΐχε

σάν αποτέλεσμα νά δημιουργηθοῦν πολλά σχολεῖα αὐτοῦ τοῦ τύπου. Αὐτή ὅμως ἡ ξαφνική ἀνάπτυξη τῶν σχολείων αὐτῶν, ἔφερε καινούργια προβλήματα. Ὑπάρχουν ἐλείψεις, ὅπως ἐλείψη καθηγητῶν, γι' αὐτό οἱ ἴδιοι οἱ μαθητές πρέπει νά διδάξουν στοὺς συμμαθητές τους. Χώρα παραδοσιακά ἀναλωθήρη ἢ Κούβα, ἔφτασε σ' αὐτό τὸ ἐπίπεδο μὲ πολλές δυσκολίες.

Λοιπὸν, γιὰ νά ξαναγυρίσουμε σ' αὐτὰ πού λέγαμε. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ μηχανισμό, νά φτάσεις δηλαδὴ στοῦ γύρισμα τῆς ταινίας. Πρὶν ὑπῆρξε μιὰ πολὺ περιεργη κατάσταση. Ἐμεῖς γνωρίζαμε τὴ σπουδαιότητα τοῦ σινεμά, γνωρίζουμε ὅτι ἔπρεπε νά κάνουμε σινεμά, δὲν εἶχαμε ὅμως σκηνοθέτες. Εἴμασταν μόνον δύο πού εἶχαμε σπουδάσει, οἱ ὑπόλοιποι ἦταν ἄνθρωποι πού δούλευαν πρὶν στὶς κινηματογραφικὲς λέσχες, ἢ ἀγαποῦσαν ἀπλῶς τὸν κινηματογράφο. Καί μπορεῖ κάποια μέρα νάταν περαστικοὶ ἀπ' τὸ Ἰνστιτούτο, τοὺς παίρναμε λοιπὸν ἀπ' τὸ χέρι καὶ τοὺς λέγαμε: κοιτάχτε, πρέπει νά γυρίσετε μιὰ ταινία πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Αὐτοὶ ἔκαναν τὴν ταινία, κι' ἔτσι βαφτίζονταν σκηνοθέτες ἀπ' τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη. Ἔτσι γίνονταν τοὺς πρώτους μῆνες, τώρα δὲν εἶναι πιά ἔτσι. Ὑπάρχει μιὰ δλόκληρη γενιὰ κινηματογραφιστῶν ἐμπειρη πιά, πού δημιουργήθηκε τότε. Τώρα γιὰ νά μπῆτε στοῦ Ἰνστιτούτο χρειάζεται νάχεις πανεπιστημιακὴ μόρφωση. Ἡ διεύθυνση τοῦ Ἰνστιτούτου κάνει μιὰ ἐπιλογή ἀπ' αὐτοὺς πού προσφέρει τὸ πανεπιστήμιο, αὐτοὶ ἀρχίζουν νά δουλεύουν εἰτε σὰ βοηθοὶ στοῦ μοντάζ, ἢ τὴ σκηνοθεσία εἰτε στὴν Κριτικὴ. Στὴ συνέχεια κάνουν ντοκυμανταίρ, γιὰ νά περάσουν μετὰ στὶς μεγάλου μήκους.

Ὅλο τὸ σύστημα μέχρι τώρα δουλεύει συγκεντρωτικὰ δηλαδή ὅλα περνᾶνε μέσα ἀπ' τὸ Ἰνστιτούτο, κι' εἶναι ἡ διεύθυνση πού ἀποφασίζει, πού λέει τὴν τελευταία λέξη. Ἐμεῖς πού θέλουμε νά κάνουμε μιὰ ταινία, λέμε τὴν ἰδέα μας τὴν προτείνουμε, αὐτὴ συζητιέται ἀπ' τοὺς ὑπεύθυνους κι' ἂν ἐγκριθεῖ, ἀρχίζει τὸ γύρισμα. Δὲν εἶναι δυνατὸ κάποιος ἄλλος — ἐρασιτέχνης — ἔξω ἀπ' τὸ Ἰνστιτούτο, νά γυρίσει ταινία. Δυστυχῶς. Κι' αὐτὸ γιὰτὶ δὲν ἔχουμε ἀκόμα τὰ μέσα, ν' ἀναπτύξουμε ἐνα κίνημα κινηματογραφικὸ σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση.

Βάγκας: Περιεργο, γιὰτὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Κούβα ἔχει ἐφαρμοσθεῖ ἓνα δικὸ της μοντέλλο σοσιαλισμοῦ πού βασίζεται στὴν πρωτοβουλία τῆς βάσης.

Αλεα: Ναι, ἀλλὰ πρέπει νά καταλάβουμε ὅτι δὲ βρισκόμαστε σὲ μιὰ ἀστική δημοκρατία. Τὸ ἰδεῶδες γιὰ μᾶς θάταν ν' ἀναπτύξουμε ἓνα κίνημα κινηματογραφικὸ, πού νά στηρίζεται στὴ βάση, γιὰ νά μπορέσει ν' ἀνεβάσει τὸ ἐπίπεδο τοῦ λαοῦ. Ἔτσι ἐκεῖ — στὴ βάση — θὰ βρίσκονταν ἱκανοὶ πού νά ἔκαναν κινηματογράφο. Αὐτὸ δὲν γίνεται, κι' εἶναι κακό.

Βάγκας: Δὲν ὑπάρχει ὁ κίνδυνος μ' αὐτὸν τὸν συγκεντρωτισμὸ, νά ὑπάρξει μιὰ στείρωση ὡς ποῦμε ἰδεῶν. Δηλαδὴ δημιουργήθηκε αὐτὴ ἡ πολὺ σημαντικὴ Κουβανέζικη σχολή, ἀλλὰ ἀπὸ κεῖ καί πέρα τίποτα ἀντίθετο ἢ καί παράλληλο μ' αὐτήν. Ἐπιμένω σ' αὐτὸ γιὰτὶ καί μεῖς στὴν Ἑλλάδα ἔχουμε ἓνα παρόμοιο πρόβλημα, θεωρητικὰ

τουλάχιστο... Συζητιόταν πριν τή δικτατορία αλλά και τώρα πάλι, αν θά πρέπει τό κράτος νά δημιουργήσει μιιά 'Ακαδημία ως πούμε Κινηματογράφου, γιά νά δοθεί τέρμα σ'αυτό τό χάος τών σχολών πού υπάρχουν σήμερα και πού είναι μιιά σκέτη έκμετάλλευση του σπουδασθή. 'Υπάρχουν οι υποστηρικτές αύτῆς τῆς ιδέας, αλλά κι' οι πολέμιοι, εκείνοι πού "προτιμοῦν" τό χάος, από φόβο άκριβώς μήπως πέσουμε στή στείρωση κι άναγκαστικά στήν όμοιομορφία.

Alca: Ναί, καταλαβαίνω είναι ένας κίνδυνος. 'Αλλά πιστεύω ότι κι' αν ακόμα βλέποντας αυτές τίς ταινίες καταλαβαίνεις ότι προέρχονται άπ' τήν ίδια σχολή, ή σχολή αύτή είναι σημαντική και παίζει ένα ρόλο στήν κουλτούρα τῆς χώρας αν βέβαια οι ταινίες αυτές είναι αυθεντικές και έκφράζουν τήν πραγματικότητα αύτῆς τῆς χώρας.

Βάκκας: 'Εγώ δέ συζητώ τή σημαντικότητα τῆς Κουβαλέζικης Σχολῆς, αλλά άναφέρομαι περισσότερο στό μέλλον.

Alca: Ναί, και μείς σκεφτόμαστε τό μέλλον και θέλουμε όλοι νά μπορούν νά κάνουν ταινίες. 'Αλλ' αύτό τό μέλλον δέν είναι κοντινό. "Όσον άφορά τό τώρα — γνωρίζοντας αυτόν τόν κίνδυνο, και προσπαθώντας νά τόν άποφύγουμε — δημιουργήσαμε στό έσωτερικό βέβαια του 'Ινστιτούτου, διάφορες ομάδες. Αυτές οι ομάδες διευθύνονται από διαφορετικούς σκηνοθέτες και δέν ανταγωνίζονται βέβαια μεταξύ τους, κι' ούτε έχουν διαφορετικά συμφέροντα είτε οίκονομικά είτε άλλα. Λοιπόν υπάρχει μιιά ομάδα πού διευθύνεται άπ' τό διευθυντή του 'Ινστιτούτου και άσχολεται μέ τίς μεγάλου μήκους ταινίες. 'Αλλά εκείνος επειδή έχει πολύ διοικητική δουλειά, πολλές φορές περνάει τή δουλειά σέ μένα. 'Εγώ τώρα έχω μιιά άλλη ομάδα πού άσχολεται μέ τό ντοκυμανταίρ. 'Υπάρχουν ακόμα άλλες δυό ομάδες πού διευθύνονται από ισάριθμους σκηνοθέτες. "Όταν όμως ένας από μäs γυρίζει ταινία, άναγκαστικά ή ομάδα περνάει σ' άλλον.

Βάκκας: Βλέποντας τίς ταινίες σας τώρα εδώ, και συγκρίνοντάς τες μέ κείνες τῆς πρώτης περιόδου μετά τήν 'Επανάσταση, βλέπω μιιά τεράστια διαφορά ως προς τήν τεχνική. Δηλαδή υπάρχει τώρα ένας έπαγγελματισμός μιιά άνεση μέσων, μέ δυό λόγια υπερπαραγωγή.

Alca: Ναί, βέβαια, άποχτήσαμε πείρα από τότε. Και τό 'Ινστιτούτο έξοπλίστηκε μ' όλα τά μέσα. Πάντως οι διάφορές δέν είναι και τεράστιες. "Αν πρόσεξες στήν ταινία μου, μερικά άπ' τά κοστούμια τών ήθοποιών είναι σύγχρονα καμουφλαρισμένα. 'Υπάρχει βλέπεις πάντα έλειψη χρημάτων. "Ίσως τήν έντύπωση νά τή δίνει τό χρώμα. Τότε οι ταινίες ήταν μαυρόασπρες, τώρα έγχρωμες.

Βάκκας: 'Υπάρχει ιδιαίτερη προτίμηση στίς ιστορικές ταινίες;

Alca: 'Η Ιστορία μäs ένδιαφέρει βέβαια, δέν είναι όμως αύτή τό κύριο θέμα. 'Εμäs του 'Ινστιτούτου μäs ένδιαφέρει πάντα ή σύγχρονη κοινωνία μäs. Νά θέτουμε

τά προβλήματα της και ν'άσκοουμε κριτική μπορούμε νά πᾶμε μπροστά. Κριτική όμως "ἀπό μέσα", κι'αυτό εἶναι δύσκολο. Ἄπαιτεῖ μιὰ ἀνάπτυξη ἰδεολογική δικιά μας. Ὑπάρχουν πάντα αὐτοί πού προτιμοῦν τό εὐκολο, γυρίζοντας ἱστορικές ταινίες, ἢ ἄλλες ἀφιερωμένες σ' ἄλλες χώρες.

Βάκκας: Ποιές εἶναι οἱ σχέσεις τοῦ Ἰνστιτούτου μέ τό κόμμα;

Αλεα: Δέν ἀξίζει νά μιλήσουμε πολύ γι'αυτό, γιατί βρισκόμαστε τώρα σέ μιὰ μεταβατική περίοδο. Γίνονται μεταρρυθμίσεις, ἀλλάζει τό σύνταγμα τῆς χώρας, οἱ κοινωνικές δομές. Πάντως - αὐτό σέ γενικές γραμμές - τό κόμμα ἔχει τή διεύθυνση ὄχι ὅμως τή διοίκηση. Χαράζει τίς γραμμές κι' αὐτό εἶν' ὄλο. Δέν εἶχαμε ποτέ προβλήματα σοβαρά. Ἀντιθέσεις βέβαια πάντα ὑπάρχουν, ὅμως συζητιοῦνται καί λύνονται.

Βάκκας: Τή διανομή καί τήν ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν, ποῖός τήν κάνει;

Αλεα: Τό Ἰνστιτούτο πάντα. Κι' ὄχι μόνο τῶν Κουβανέζικων ταινιῶν ἀλλά καί τῶν εἰσαγόμενων.

Βάκκας: Τί ταινίες εἰσάγονται στήν Κούβα;

Αλεα: Κάθε εἶδους κι' ἀπό παντοῦ. Κι' ἀπό τήν Ἀμερική. Ἀκόμη καί ταινίες πού ἰδεολογικά δέν μπορούμε νά ποῦμε ὅτι συμβάλλουν στήν πρόοδο τῆς κοινωνίας μας. Βέβαια ἐννοεῖται μιὰ ταινία ἀντιδραστική, ἀντεπαναστατική, δέν τήν προβάλλουμε στήν Κούβα. Ταινίες, ὅμως, πού ἔχουν κάτι νά ποῦνε, κάποιο πρόβλημα νά θίξουν, προβάλλονται. Γίνεται ὅμως ἀπό μᾶς πάρα πολύ δουλειά πάνω σ'αὐτές τίς ταινίες, στήν τηλεόραση κυρίως. Δηλαδή ἀφοῦ παίζεται ἡ ταινία, τήν ἐπόμενη βδομάδα ἢ περὶ πού, ἀναλύουμε ἀπό τήν τηλεόραση αὐτή τήν ταινία, πῶς ἡ ἀντίθετη ἰδεολογία δουλεύει ἀφανῶς, καί πῶς ὁ θεατής μπορεῖ νά δεῖ κριτικά τήν ταινία καί ν'ἀνακαλύψει ὄλα αὐτά.

Βάκκας: Ἐπιμένω πάνω στή διανομή, γιά νά δοῦμε καί τή διαφορά σ' ἓνα σοσιαλιστικό καθεστῶς. Σέ μᾶς ἡ "Διαδικασία" τοῦ θεοῦ ἄς ποῦμε, δέν πρόκειται νάχει ἐμπορική ἐπιτυχία. Ὁ αἰθουσάρχης δέν θά τήν προβάλλει, ἂν πιστεύει πῶς δέν θά τοῦ φέρει χρήματα. Μιὰ ταινία γιά νά ποῦμε ἂν ἔχει ἢ ὄχι ἐμπορική ἐπιτυχία, θά πρέπει νά παιχτεῖ κι' αὐτή τό ἴδιο μέ ὅποιαδήποτε ἄλλη. Γιατί μιὰ ταινία πού δέν προβάλλεται, δέ μπορεῖ βέβαια νά ἔχει ἐπιτυχία...

Αλεα: Καί στήν Κούβα ὑπάρχουν οἱ ταινίες πού δέν εἶναι ἀξιόλογες ἀλλά ἔχουν ἐμπορική ἐπιτυχία, κι' ἀντίθετα ἄλλες πού γιά μᾶς ἔχουν τρομερό ἰδεολογικό ἐνδιαφέρον, ὅμως δέν ἔχουν ἐπιτυχία. Γι'αὐτό ἄσκοουμε ἰδιαίτερη προπαγάνδα γι'αὐτές, τίς προβάλλουμε περισσότερες φορές κι' ἂν ἀκόμη δέν πᾶει πολὺς κόσμος.

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΚΚΑΣ



SUSAN SONTAG

ΦΙΛΜ & ΘΕΑΤΡΟ

Το μεγάλο ερώτημα είναι αν υπάρχει ένα άγεφύρωτο χάσμα, ή ακόμα και αντίθεση, ανάμεσα στις δύο τέχνες. Υπάρχει πράγματι κάτι που να θεωρηται γνήσια «θεατρικά», διαφορετικό απ' αυτό που θεωρείται καθαρά «κινηματογραφικό»;

Διάφορες απόψεις συμφωνούν ότι υπάρχει. Πιστεύουν ότι ο κιν/φος και το θέατρο είναι διαφορετικές κι' ακόμα αντιθετικές τέχνες, κι' ότι η κάθε μία στηρίζεται στα δικά της πρότυπα και μορφικούς κανόνες. Έτσι ο ERWIN PANOFKY γράφει στο γνωστό του δοκίμιο «Μορφή και έκφραση στον κιν/φο» (1934), ότι ένα από τα κριτήρια για να εκτιμήσουμε μια ταινία είναι η ελευθερία της από τα θεατρικά πρότυπα. Για να μιλήσουμε για το κιν/φο, πρέπει πρώτα να ορίσουμε «τή βασική φύση της έκφρασής του». Αύτοι που σκέφτονται για τη φύση του ζωντανού δράματος, απενίζοντας το μέλλον για την επιδίωξη της τέχνης τους με λιγώτερη εμπιστοσύνη απ' ότι οι κινηματογραφιστές στη δική τους τέχνη, σπάνια παίρνουν μια συγκριτικά λιγώτερο αποκλειστική στάση.

Ἡ ἱστορία τοῦ κιν/φου ἀντιμετωπίζεται συνήθως σάν ἡ ἱστορία τῆς ἀπελευθέρωσης του ἀπὸ τὰ θεατρικὰ πρότυπα. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπὸ τῆ θεατρικῆ «μετωπικότητα» (ἡ στατική κάμερα ἀναπαράγει τὴν ἴδια κατάσταση στὸν θεατῆ μ' ἓνα θεατρικὸ ἔργο, ἀφοῦ μένει καρφωμένος στὸ κάθισμά του), μετὰ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ παίξιμο (ἀτέλειωτες στυλιζαρισμένες χειρονομίες, ὑπερβολικές — χωρὶς νὰ χρειάζεται, γιατί τώρα ὁ ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ ἰδῶθεϊ σὲ «γκρό-πλάν»), καὶ τέλος ἀπὸ τὰ θεατρικὰ σκηνηκὰ (τῆ μὴ - ἀναγκαία «ἀποστασιοποίηση» τῶν συγκινήσεων τοῦ θεατῆ, παραβλέποντας τὴν εὐκαιρία νὰ ἐμπλέξει τὸ ἀκροατήριον στὴ πραγματικότητα). Οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες πιστεύεται ὅτι ἔχουν προχωρήσει πέρα ἀπὸ τῆ θεατρικὴ στασιμότητα στὴ κινηματογραφικὴ ρευστότητα, ἀπὸ τῆ θεατρικὴ καλλιτεχνικὴ στὴ κιν/φικὴ φυσικότητα καὶ ἀμεσότητα. Εἶναι φανερό ὅμως ὅτι τούτῃ ἡ ὀποψη εἶναι πολὺ ἀπλουστευμένη.

Μιά τέτοια ὀπλοποίηση συντείνει στὴ διαφορούμενη ἔννοια τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας. Ἐπειδὴ ἡ κάμερα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ νὰ προβάλει ἓνα σχετικὰ παθητικὸ, μὴ-ἐκλεκτικὸ, ὄραμα — καθὼς ἐπίσης κι' ἓνα ὄραμα ὑψηλῆς ἐκλεκτικότητας («μονταρισμένο») πού συνήθως συνδέεται μὲ τίς ταινίες, — ὁ κιν/φος εἶναι ἓνα «μέσο» καθὼς ἐπίσης καὶ μιὰ τέχνη, στὸ βαθμὸς καὶ μπορεῖ νὰ ἀπορροφήσει ὅποιανδήποτε ἀπὸ τίς ἄλλες τέχνες καὶ νὰ τὴν ὀποδησῇ μὲ μιὰ κιν/φικὴ μορφή. (Αὐτὸ τὸ «μέσο» ἢ μὴ-καλλιτεχνικὴ ὀποψη τοῦ κιν/φου κατάγραψε αὐτὴ τὴν ἐνσάρκωση/ρουτίνα μὲ τὴν ἐφεύρεση τῆς τηλεόρασης. Γιατὶ τότε, ἀκόμα καὶ οἱ ἴδιες οἱ κιν/φικὲς ταινίες μεταβλήθηκαν σὲ μιὰ ἀκόμη παραστατικὴ τέχνη πού συγκεκριμενοποιήθηκε σὲ φιλμ). Μποροῦμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἓνα θεατρικὸ ἔργο, ἢ ἓνα μπαλλέτο, ἢ μιὰ ὄπερα, ἢ ἓνα ἀθλητικὸ γεγονός μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε τὸ φιλμ ἀποβαίνει, συγκριτικὰ, μιὰ διαφάνεια, καὶ φαίνεται σωστό νὰ λέμε ὅτι αὐτὸ πού βλέπουμε εἶναι μιὰ κινηματογραφημένη πραγματικότητα. Ὅμως τὸ θέατρο δέν εἶναι ποτὲ ἓνα «μέσο». Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸν λόγο, ἐπειδὴ δηλαδὴ μποροῦμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἓνα θεατρικὸ ἔργο, ὄχι ὅμως τὸ ὄντισετο, ὁ κιν/φος εἶχε μιὰ πρῶιμη σχέση μὲ τὴ θεατρικὴ σκηνὴ ἢ ὀποία ὅμως, πιστεύω, ἦταν τυχαία. Ὁ DUSE καὶ ὁ BERNHART καὶ ὁ BARRYMORE παρουσιάζονται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο μὲ ἔργα τους· ὑπάρχει ἓνα Ἀγγλικὸ φιλμ μὲ τὸν FORBES-ROBERTSON στὸν ρόλο τοῦ Ἄμλετ στὰ 1913, ἓνα Γερμανικὸ μὲ τὸν EMIL JANNINGS στὸ ρόλο τοῦ Ὁθέλλου στὰ 1923. Τελευταία, ἡ κάμερα ἔχει «καταγράψει τὴν παράσταση τῆς HELENE WEIGEL τοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ Μ à ν α κ ο υ ρ ά γ ι ο μὲ τὸ BERLINER ENSEMBLE· τὴν παράσταση τοῦ LIVING THEATRE «THE BRIG», πού κινηματογραφήθηκε ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς MEKAS, καὶ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τοῦ WEISS «MARAT SADE» ἀπὸ τὸν Πήτερ Μπρούκ.

Ἄπο τὴν ἀρχὴ ὅμως, ἀκόμα καὶ μέσα στοὺς περιορισμοὺς τῆς ἀντίληψης ὅτι τὸ φιλμ εἶναι ἓνα «μέσο» καὶ ἡ κάμερα ἓνα ἔργαλειο ποὺ «καταγράφει», πολλὰ ἄλλα θέματα ἀναπτύχθηκαν μέσα ἀπὸ τὸν κιν/φο. Ὅπως καὶ μὲ τὴν φωτογραφία, μερικὰ ἀπὸ τὰ γεγονότα ποὺ ἀποδόθηκαν μὲ κινούμενες φωτογραφίες ἦταν ἀναπαραστατικά, ἄλλα ὅμως ἐκτιμῆθηκαν περισσότερο ἀκριβῶς γιατί δὲν ἦταν ἀναπαραστατικά — ἡ κάμερα ἐδῶ ἦταν ὁ μάρτυρας, ὁ ἀθέατος θεατῆς, τὸ ἄτρωτο μάτι ποὺ ταξιδεύει. (Ἴσως τὰ δημόσια γεγονότα, τὰ «νέα», ἀποτελοῦν μιὰ ἐνδιάμεση κατάσταση ἀνάμεσα σὲ παραστατικά καὶ μὴ γεγονότα, ὅμως, ἡ χρῆση τοῦ φιλμ σὰν ντοκιμανταίρ, ὑποδηλώνει ὅτι τὸ φιλμ εἶναι ἓνα «μέσο»). Νὰ μεταφερθεῖ στὸ φιλμ ἓνα ντοκουμέντο παροδικῆς πραγματικότητος, εἶναι μιὰ ἀντίληψη ποὺ δὲν σχετίζεται καθόλου μὲ τὸν σκοπὸ τοῦ θεάτρου. Φαίνεται νὰ ὑπάρχει κάποια σχέση μόνο ὅταν τὸ «πραγματικὸ γεγονός» ποὺ καταγράφεται εἶναι μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Καὶ ἡ πρώτη χρῆση τῆς κιν/φικῆς κάμερας ἦταν αὐτὴ τῆς καταστροφῆς εἰκόνων ἀπὸ τὴν πραγματικότητά: οἱ ταινίες τοῦ Λουί Λυμιέρ μὲ εἰκόνες ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη καὶ τὸ Παρίσι στὴ δεκαετία τοῦ 1890, προχρονολογοῦν τὴν χρῆση τοῦ φιλμ στὴν ὑπηρεσία τοῦ θεάτρου.

Ἡ ἄλλη παραδειγματικὴ μὴ-θεατρικὴ χρῆση τοῦ φιλμ, καὶ ἡ ὁποία χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ἐνεργοποίησή τῆς κάμερας, εἶναι αὐτὴ ποὺ δημιουργεῖ τὴν ψευδαἰσθήση, τὴ κατασκευὴ τῆς φαντασίας. Ὁ πρωτοπόρος εἶναι φυσικὰ ὁ GEORGES MELIES. Ξέρουμε, ὅτι ὁ MELIES (ὅπως ἀρκετοὶ σκηνοθέτες μετὰ ἀπ' αὐτὸν) δέχτηκε τὸ παραλληλόγραμο τῆς ὀθόνης σὰν μιὰ ἀναλογία μὲ τὸ σκηνικὸ προσκῆνιο. Καὶ τὰ γεγονότα ἦταν ὄχι μόνο ἀναπαραστατικά, ἀλλ' ἐπίσης ἡ πηγὴ τῆς ἐφεύρεσης: φανταστικά ταξίδια, φανταστικά ἀντικείμενα, φυσικὲς μεταμορφώσεις. Αὐτὸ ὅμως, ἀκόμα κι' ἂν ἀναφέρουμε τὸ γεγονός ὅτι ὁ MELIES τοποθετοῦσε τὴν κάμερα μπροστὰ ἀπὸ τὴ δρᾶση καὶ σπάνια τὴ μετατόπιζε, δὲν σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες του εἶναι θεατρικὲς. Μὲ τὴν μεταχείριση τῶν προσώπων σὰν ἀντικείμενα καὶ τὴ διασπαστικὴ παρουσίαση τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου, οἱ ταινίες τοῦ MELIES εἶναι πρωταρχικά «κινηματογραφικὲς» — ἂν δεχτοῦμε ὅτι πράγματι ὑπάρχει μιὰ τέτοια ἀντίληψη.

Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο βρίσκεται συνήθως στὰ ὑλικά ποὺ παρουσιάζονται ἢ ἀποδίδονται. Ποῦ ἀκριβῶς ὅμως βρίσκεται ἡ διαφορά;

Φαίνεται ὅτι δὲ μπορούμε νὰ ἀποφύγουμε τὸν πειρασμὸ νὰ τραβήξουμε μιὰ ὠμὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ. Τὸ θέατρο ἀναπτύσσει τεχνάσματα ἐνῶ ὁ κιν/φος εἶναι ἀπροσκωμῆτος στὴ πραγματικότητα, σὲ μιὰ φυσικὴ πραγματικότητα ποὺ «ἀπολυτρώνεται», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὸν ἀξιοθαύμαστο ὄρο τοῦ SIEGFRIED

KRACAUER. από τη κάμερα. Η αισθητική αρχή που ακολουθεί αυτή τη διανοουμενίστικη κατασκευή του σκελετού/χάρτη, είναι ότι οι ταινίες που έχουν γυριστεί σε πραγματικά σκηνικά είναι καλύτερες (μ' άλλα λόγια περισσότερο κινηματογραφικές) απ' αυτές που έχουν γυριστεί μέσα σ' ένα στούντιο (όπου μπορούμε να ανακαλύψουμε τη διαφορά). Είναι φανερό, ότι αν ο Φλάερτυ και ο Ίταλικός νεορεαλισμός καθώς και ο κιν/φος αλήθεια των Βερτώφ, Ρούς, Μαρκέρ, και Ρούσπολι είναι τὰ μοντέλα που προτιμούνται, θά κρίνουμε μάλλον άδικο τήν περίοδο γύρω στα 1920 με τις παραγωγές των στούντιο που αρχίζουν με τήν ταινία «Τό Έργαστήρι του Δρα Καλιγκάρι», ταινίες που καταδείχνουν επιδεικτικά τήν κατασκευή των χώρων και του σκηνικού, ενώ ο φωτισμός τους είναι έπηρεασμένος από τις Σουηδικές ταινίες. "Έτσι, ό PANOFISKY επιτίθεται στό Κ α λ ι γ κ ά ρ ι γιά τήν «προδιαθετημένη πραγματικότητα» του, και παρακινεί τούς κιν/φιστές νά κινηματογραφοϋν μιά άπροσδιορίστη, σέ σχέση με τή μορφή της, πραγματικότητα και μ' ένα τέτοιο τρόπο ώστε τó άποτέλεσμα νά μήν παρουσιάζει έλλειψη φόρμας.

Δέν υπάρχει όμως κανένας λόγος νά επιμένουμε πάνω σ' ένα και μόνο κιν/φικό μοντέλο. Κι' είναι σημαντικό νά σημειώσουμε ότι, κατά τó μεγαλύτερο μέρος, ή άποθέωση του ρεαλισμού, τó γόητρο τής «μή-παραστατικής (στυλιζαρισμένης) πραγματικότητας» στό κιν/φο, είναι στήν ούσία τó κάλυμμα μιάς πολιτικο-ήθικης θέσης. Οί ταινίες έχουν πολλές φορές θεωρηθεί σαν δημοκρατική τέχνη, ή τέχνη τής μαζικής κοινωνίας. "Αν δεχτούμε στα σοβαρά αυτή τή περιγραφή, τότε τεινουμε (σαν τόν PANOFISKY και τόν KRACAUER) νά θέλουμε τις ταινίες νά συνεχίζουν νά άντανακλόυν τή καταγωγή τους σ' ένα χυδαίο έπίπεδο καλλιτεχνικότητας, νά παραμένουν πιστές στις πλατειές άνεκπαιδευτες μάζες. Μ' αυτόν τόν τρόπο ένας άφηρημένος Μαρξιστικός προσανατολισμός συμφωνεί μ' ένα θεμελιώδες δόγμα του Ρομαντισμού. Ό κιν/φος, που είναι ταυτόχρονα μιά ύψηλή τέχνη και μιά τέχνη γιά τις μάζες, θεωρείται ή τέχνη τής άυθεντικότητας. Τó θέατρο, αντίθετα, σημαίνει κοστούμια, προφάσεις, ψέματα. Η γεύση του είναι άριστοκρατική, είναι ή γεύση μιάς κοινωνικής τάξης. Πίσω από τις άντιρρήσεις των κριτικών γιά τά σκηνικά του Κ α λ ι γ κ ά ρ ι, τά άπίθανα κοστούμια και τήν ήθοποιά τής ταινίας του Ρενουάρ "Νανά;" τήν ύπερβολική όμίλια σπή ταινία του Ντράγιερ Γ ε ρ τ ρ ο ύ δ η, σαν «θεατρικά», κείται ή άντίληψη ότι αυτές οι ταινίες είναι ούτοπιστικές, ότι επιδεικνύουν μιά αισθητικότητα που είναι και προσποιητή και άντιδραστική, κι' ότι επίσης είναι έξω από τή δημοκρατική και περισσότερο έγκόσμια εύαισθησία τής μοντέρνας ζωής.

Όστόσο; είτε θεωρηθεί σαν αισθητικό σφάλμα ή όχι, ή συνθετική μορφή που παρουσιάζουν οι ταινίες δέν είναι άπαραίτητα ένας μή κατάλληλα τοποθετημένος θεατρικαλισμός. Από τήν αρχή τής ιστορίας του κιν/φου, υπήρξαν ζωγράφοι και γλύπτες

πού διεκήρυξαν ότι το αληθινό μέλλον του κιν/φου κείται στη καλλιτεχνικότητα, στη κατασκευή, στην άφαιρέση, κι' όχι στη διήγηση ή στη αναδίπλωση ενός στόρου οποιασδήποτε μορφής (είτε ρεαλιστικής ύψης είτε σουρρεαλιστικής). Έτσι, ο THEO VAN DOESBURG στά 1929 στο δοκίμιο του «Τό φίλμ σόν μιά γνήσια φόρμα», οραματίζεται τό φίλμ σάν τήν έκφραση τής «οπτικής ποίησης», «δυναμικά φωτισμένα αρχιτεκτονική», ή «δημιουργία ενός κοσμήματος». Τό φίλμ θά πραγματοποιήσεται «τό όνειρο του Μπάχ νά βρεθεί ένα οπτικό λούτοπο γιά τή χρονική (μεταβατική) δομή τής μουσικής σύνθεσης». Σήμερα, μερικοί κινηματογραφιστές — γιά παράδειγμα ο ROBERT BREER — συνεχίζουν νά επιδιώκουν αὐτή τήν αντίληψη γιά τό φίλμ, και ποιάς μπορεί νά πει ότι μιά τέτοια αντίληψη δέν είναι κινηματογραφική;

Θά μπορούσε νά υπάρξει μιά ἄλλη αντίληψη τόσο μακριά ἀπό τούς στόχους του θεάτρου ὡς μιά τέτοια ἀφαιρετική αντίληψη; Ἐδῶ δέν πρέπει νά ἀπαντήσουμε βιαστικά.

Μερικοί τοποθετοῦν τόν διαχωρισμό ἀνάμεσα στό θέατρο και στόν κιν/φο, σάν τή διαφορά ἀνάμεσα στό θεατρικό ἔργο και στό σενάριο. Ὁ PANOFSKY συνάγει αὐτή τή διαφορά ἀπ' αὐτό πού γι' αὐτόν είναι τό πιό σημαντικό: ἡ διαφορά ἀνάμεσα στίς συνθήκες παρακολούθησης ενός θεατρικοῦ ἔργου και μιάς ταινίας. Στό θέατρο, λέει ὁ PANOFSKY, «ὁ χώρος είναι στατικός· ὁ χώρος τής σκηνῆς, καθώς ἔπιας ἡ σχέση του χώρου ἀνάμεσα στό θεατή και στό παράσταση, είναι ἀμετάβλητα, παραμένουν σταθερά», ἐνῶ στόν κιν/φο «ὁ θεατής κατέχει ένα στατικό κάθισμα, ὅμως μόνο σωματικά, ὄχι σάν τό ὑποκείμενο μιάς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας.» Στόν κιν/φο, ὁ θεατής είναι «αἰσθητικῶς... σέ σταθερή κίνηση καθώς τό μάτι του ταυτίζεται μέ τό φακό τής μηχανῆς, πού σταθερά ἀλλάζει διεύθυνση και ἀπόσταση».

Θά λέγαμε ότι αὐτό είναι ἀλήθεια. Ὅμως, αὐτή ἡ παρατήρηση δέν ἐγγυᾶται τήν ὑπαρξη του ριζοσπαστικοῦ χάσματος ἀνάμεσα στό θέατρο και στόν κιν/φο. Ὅπως κι' ἄλλοι κριτικοί, ὁ PANOFSKY ἀναφέρεται σέ μιά «λογοτεχνική» αντίληψη γιά τό θέατρο. Σ' ένα θέατρο πού θεωρεῖται βασικά μιά δραματοποιημένη λογοτεχνία, κείμενα, λέξεις, ὁ PANOFSKY ἀντιπαραθέτει τόν κιν/φο πού είναι κυρίως «μιά οπτική ἐμπειρία». Μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, μᾶς ζητάει νά ἀναγνωρίσουμε τήν περίοδο του βωβοῦ κιν/φου σάν καθαρή κιν/φική τέχνη, και τό θέατρο μέ «ἔργα» ἀπό τόν Σαίξπηρ στόν Τέννεσου Οὐίλλιαμς. Πολλές ὅμως ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες σημερινές ταινίες δέν περιγράφονται σωστά ὅταν μιλάμε γιά εἰκόνες στίς ἀποίες ἔχει προστεθεῖ ἦχος. Τί γίνεται ὅμως ὅταν ἀντιλαμβανόμαστε τό θέατρο σάν κάτι περισσότερο ἢ διαφορετικό ἀπό τό θεατρικό ἔργο;

Ο ΠΑΝΟΦΣΚΥ μάλλον απλοποιεί όταν δυσφημεί διάφορες ταινίες για τὰ θεατρικά τους στοιχεία, φαίνεται όμως νὰ ἔχει δίκιο όταν λέει ὅτι, ιστορικῶς, τὰ θέατρο εἶναι μόνο μιὰ ἀπὸ τίς τέχνες πού τρέφεται μέσα στὸν κιν/φο. Παρατηρεῖ ὅτι, οἱ ταινίες ὀνομάστηκαν κινηματογραφικὲς ταινίες μάλλον παρά «φωτοἔργα» ἢ «ἔργα τῆς ὀθόνης». Οἱ ταινίες πηγάζουν λιγώτερο ἀπὸ τὸ θέατρο πού εἶναι μιὰ παραστατικὴ τέχνη, μιὰ τέχνη πού ἤδη κινῆται, παρά ἀπὸ ἔργα τέχνης πού εἶναι στατικά. Ὁ ΠΑΝΟΦΣΚΥ παραθέτει σάν πηγὲς ἀποτυχημένους πίνακες τοῦ 19ου αἰῶνα, POST—CARDS καὶ κέρινες κατασκευὲς ὅπως αὐτὲς τῆς Μαντὰμ Τυσσώ. Αὐτὸ πού προκαλεῖ ἐντύπωση εἶναι ὅτι δὲν βλέπει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς κιν/φικὲς ταινίες καὶ στὶς προηγούμενες χρήσεις τῆς διηγηματικῆς στατικῆς φωτογραφίας — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὰ οἰκογενειακὰ πορτραῖτα. Ἡ διηγηματικὴ τεχνικὴ πού ἀναπτύχθηκε ἀπὸ ὠρισμένους διηγηματογράφους τοῦ 19ου αἰῶνα, καθὼς ἀναφέρει κι' ὁ Ἀϊζενστάιν στὸ ὑπέροχο δοκίμιό του γιὰ τὸν Ντίκενς, προμήθευε ἕνα ἀκόμη πρότυπο γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Ὅτι οἱ ταινίες εἶναι εἰκόνες (συνήθως φωτογραφίες) πού κινοῦνται, αὐτὸ εἶναι σίγουρο. Ὅμως, ἡ διακριτικὴ μονάδα τῶν κιν/φικῶν ταινιῶν δὲν εἶναι ἡ εἰκόνα ἀλλὰ ἡ ἀρχὴ τῆς σύνδεσης ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες, ἡ σχέση τοῦ «πλάνου» μὲ τὸ προηγούμενὸ καὶ τὸ ἐπόμενό του. Δὲν ὑπάρχει ἰδιαίτερα «κιν/φικός» τρόπος σύνδεσης τῶν εἰκόνων ἀντίθετος μὲ τὸν «θεατρικό».

Ὁ ΠΑΝΟΦΣΚΥ δηλώνει τὴν ἀντίθεσή του σὲ κάθε προσπάθεια τοῦ κινηματογράφου νὰ διεισδύσει στὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίστροφο. Στὸ θέατρο ὁ θεατῆς, ὄχι μόνο δὲ μπορεῖ νὰ ἀλλάξει τὴν ὀπτική του γωνία, ἀλλὰ ἀντίθετα μὲ τίς ταινίες, «τὰ σκηνακὰ τῆς σκηνῆς δὲν μποροῦν νὰ ἀλλάζονται κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς πράξης (ἐκτὸς ἀπὸ τέτοια περιστατικά ὅπως, ἡ ἐγείρομενη σελήνη, τὰ σύννεφα, καὶ ἄλλα). Ἐάν θὰ συμφωνήσουμε μὲ μιὰ τέτοια ἀντίληψη, τότε τὸ ἰδανικὸ ἔργο θὰ ἦταν τὸ NO EXIT, καὶ τὸ ἰδανικὸ σκηνακὸ ἕνα ρεαλιστικὸ σαλόνι ἢ μιὰ ἀδεια σκηνή.

Ὁ ΠΑΝΟΦΣΚΥ δὲν φαίνεται λιγώτερο δογματικὸς ὅταν συμπληρώνει ὅτι, ἀφοῦ ὅλες οἱ ταινίες εἶναι μιὰ «ὀπτικὴ ἐμπειρία», ὅλα τὰ στοιχεία τῆς ταινίας πρέπει νὰ ὑποτάσσονται στὴν εἰκόνα. Καὶ ἰσχυρίζεται: «ὅν αὐτὸ δὲν συμβαίνει τότε ἀκόμα καὶ μιὰ ποιητικὴ συγκίνηση, ἕνα μουσικὸ ἔξοσπασμα, μιὰ λογοτεχνικὴ ἔπαρση (ἀκόμα, θὰ πρέπει νὰ πῶ, καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀστεῖα τοῦ Γκροῦτσο Μάρξ) χάνουν ὀλοκληρωτικὰ ἐπαφὴ μὲ τὴν ὄρατὴ κίνηση. Ξαφνιάζουν τὸν εὐαίσθητο θεατῆ καὶ φαίνονται ἔξω ἀπὸ κάθε χῶρο». Τί θὰ λέγαμε τότε γιὰ τίς ταινίες τοῦ Μπρεσσόν, καὶ τοῦ Γκοντάρ, μὲ τὰ ὑπαινικτικά, πυκνά τους κει-

μενα, και με τη χαρακτηριστική τους άρνηση να είναι όπτικά ώραιοι; Πώς θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε την άσυνηθιστα σωστή απόφαση του Γιασουζίρο "Όζου να θέλει την κάμερα του στατική;

Η πτώση στη ποιότητα των ταινιών στην αρχική περίοδο του όμιλούντος (σε σύγκριση με το επίπεδο που έφθασαν οι ταινίες στη δεκαετία του 1920) είναι άναμφισβήτητη. Άν και θα ήταν εύκολο να πούμε ότι αυτό όφείλεται στο γεγονός ότι ό κιν/φος στράφηκε προς τό θέατρο, είναι επίσης γεγονός ότι οι κιν/φιστές δέν στράφηκαν προς τά θεατρικά έργα πιό συχνά όπ' ότι στη προηγούμενη δεκαετία. Άναριθμητες θεατρικές έπιτυχίες όπως «OUTWARD BOUND», «DINNER AT EIGHT», «BLITHE SPIRIT», «FAISONS UN REVE», «TWENTIETH CENTURY» «BOUDOU SAUVE DES EAUX», «SHE DONE HIM WRONG», «ANNA CHRISTIE», «MARIUS», «ANIMAL CRACKERS», «THE PETRIFIED FOREST», γυρίστηκαν σε ταινίες. Η έπιτυχία αυτών των κιν/φικών παραλλαγών μετριέται από την έκταση με την όποία τό σενάριο άναδιοργανώνει και αποβάλλει τή δράση και τό λεκτικό κείμενο — όπως σε ώρισμένες ταινίες από θεατρικά έργα του WILDE και του SHAW, του Σαίξπηρ (HENRY V», και του SJOBERG (MISS JULIE). Παραμένει όμως σταθερή ή έχθρικότητα με την όποία αντιμετώπιζονται ταινίες με θεατρικά στοιχεία. Ένα τελευταίο παράδειγμα: ή έξοργιστική έχθρικότητα με την όποία αντιμετώπισαν την τελευταία ταινία του Ντράγιερ «Γερτρούδη». Τούτη ή ταινία, που πιστεύω ότι είναι ένα μικρό άριστούργημα, όχι μόνο είναι βασισμένη σ' ένα θεατρικό έργο του περασμένου αιώνα, που οι χαρακτήρες του μιλάνε πολύ και έντελώς τυπικά, άλλ' επίσης έχει κινηματογραφηθεί σχεδόν όλοκληρωτικά σε μέσα πλάνα.

Μερικές από τις ταινίες που έχω αναφέρει είναι άσήμαντες· άλλες είναι ποιοτικώς τέλειες. (Τό ίδιο και γιό τά θεατρικά έργα, άν και καμμιά συσχέτιση δέ μπορεί να γίνει ανάμεσα στα πρότυπα των θεατρικών έργων και στις παραλλαγές των ταινιών). Όμως, οι άξίες και τά μειονεκτήματά τους δέν μπορούν να ταξινομηθοούν σαν ένα θεατρικό στοιχείο ένάντιο στο κιν/φικό. Είτε πηγάζουν από θεατρικά έργα ή όχι, ταινίες με πολύπλοκο ή τυπικό διάλογο, ταινίες στις όποίες ή κάμερα είναι στατική ή στις όποίες ή δράση παραμένει μέσα στο στούντιο, δέν είναι άπαραίτητα θεατρικές. Τό ότι ή κάμερα δέν πρέπει να είναι στατική, δέ μās λέει τίποτα περισσότερο άπ' τό ότι οι ταινίες πρέπει να είναι βουβές. Στην ταινία του Κουροσάβα «Τό χαμηλώτερο βάθος», μιό σχετικά πιστή μεταφορά του έργου του Γκόρκι, ή περισσότερη δράση τής ταινίας περιορίζεται μέσα σ' ένα μεγάλο δωμάτιο, είναι όμως τόσο κινηματογραφική όσο και ή ταινία του «Ό θρόνος του αίματος», μιό έλεύθερη και λακωνική μεταφορά του Μάκβεθ. Η ποιότητα τής κλειστοφοδικής ταινίας του Μελβιλ «Τά τρομερά παιδιά» είναι τόσο ιδιόρρυθμη

για τὸν κιν/φο ὅσο ἡ ταινία τοῦ Φόρντ «Οἱ ἐρευνητές» ἢ ἓνα ταξίδι μὲ τὸ τραῖνο σὲ σινέμα.

Αὐτὸ πού χαρακτηρίζει μιὰ ταινία θεατρική, ὑπὸ μιὰ φθονερῆ ἔννοια, εἶναι ὅταν ἡ διήγηση γίνεται συνεσταλτικὴ ἢ αὐτοσυναισθανόμενῃ: σύγκρινε τὴν ταινία τοῦ AUTANT — LARA «OCCUPE-TOI D'AMELIE», μιὰ περίφημη κιν/φικὴ χρῆση τῶν στοιχείων τῆς θεατρικότητας, μὲ τὴν ἀδέξια χρῆση τῶν ἴδιων στοιχείων στὴ ταινία τοῦ OPHULS «LA RONDE».

Ὁ ALLARDYCE NICOLL, στὸ βιβλίο του «Φίλμ καὶ Θέατρο» (1936), δηλώνει ὅτι ἡ διαφορά ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ σὰν ἡ διαφορά σὲ σχέση μὲ τοὺς χαρακτήρες: «Πρακτικῶς ὅλοι οἱ χαρακτήρες τῆς σκηνῆς εἶναι τύποι, ἐνῶ στὸν κιν/φο Ζητᾶμε ἀτομικοποίηση... καὶ ἀποδίδουμε μεγαλύτερη δύναμη ἀνεξάρτητης ζωῆς στὶς φιγούρες τῆς ὀθόνης». (Ὁ PANOFKY, πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ, ὑποστηρίζει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: ὅτι ἡ φύση τῶν ταινιῶν, ἀντίθετα μὲ τὰ θεατρικὰ ἔργα, ἀπαιτεῖ κοινούς χαρακτήρες).

Ἡ θέση τοῦ NICOLL δὲν εἶναι τόσο αὐθαίρετη ὅσο φαίνεται. Θὰ μπορούσα νὰ τὴ συσχετίσω μὲ τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἀκατάλυπτες στιγμὲς μιᾶς ταινίας, καὶ τὰ πιὸ ἱκανὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτηρισμοῦ, εἶναι ἀκριβῶς οἱ «ἄσχετες» ἢ μὴ-λειτουργήσιμες λεπτομέρειες. (Ἐνα τυχαῖο παράδειγμα: τὸ μπαλλάκι τοῦ πίνγκ-πὸνγκ μὲ τὸ ὅποιο παίζει ὁ καθηγητῆς στὸ ἔργο τοῦ Ἄϊβορι «SHAKESPEARE WALLAH»). Οἱ κιν/φικὲς ταινίες ἀναπτύσσονται πάνω σ' ἓνα διηγηματικὸ στοιχεῖο ὅμοιο μ' αὐτὸ τῆς τεχνικῆς τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς φωτογραφίας τὴν ἀποκεντροποίηση. Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ πού δημιουργεῖ τὴν εὐχάριστη διάσπαση ἢ τεμαχισμό (αὐτὸ πού ὁ NICOLL ἐννοεῖ μὲ τὴ λέξη «ἀτομικοποίηση») τῶν χαρακτήρων σὲ πολλὲς ἀριστουργηματικὲς ταινίες. Ἀντίθετα, ἡ γραμμικὴ «διαύγεια» τῆς λεπτομέρειας (τὸ ὄπλο πάνω στὸν τοῖχο στὴ πρώτη πράξη, πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ στὸ τέλος τῆς τρίτης) εἶναι ὁ κανονισμὸς στὸ Δυτικὸ διηγηματικὸ θέατρο, καὶ πιστοποιεῖ τὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὴν ἔνωση τῶν χαρακτήρων (μιὰ ἔνωση πού μπορεῖ νὰ φαίνεται σὰν τὸν ὀρισμὸ ἐνὸς «τύπου»).

Ὅμως, ἀκόμη καὶ μ' αὐτὲς τίς τροποποιήσεις ἡ θέση τοῦ NICOLL φαίνεται ἀβάσιμη ὅταν ἀντιληφθοῦμε ὅτι στηρίζεται πάνω στὴν ἰδέα ὅτι «Ὅταν πηγαινοῦμε στὸ θέατρο, θέλουμε νὰ δοῦμε θέατρο καὶ τίποτα ἄλλο». Τί σημαίνει αὐτὸ τὸ «θέατρο καὶ τίποτα ἄλλο»; Εἶναι ἡ παλῆ ἀντίληψη γιὰ τὸ καλλιτέχνημα. (Λὲς καὶ ἡ τέχνη ἦταν πάντα κάτι ἄλλο. Λὲς καὶ ὠρισμένες τέχνες ἦταν καλλιτεχνικὲς ἐνῶ ἄλλες ὄχι). Σύμφωνα μὲ τὸν NICOLL, ὅταν βρισκόμαστε στὸ θέατρο «ἢ ψευδαίσθηση τῆς θεατρικῆς παράστασης παρουσιάζεται μπροστὰ μας, εἶσι ὦστε εἶμαστε προετοιμασμένοι νὰ μὴ ζητήσουμε τίποτα περισσό-

τερο από τη θεατρική αλήθεια». Στόν κιν/φο, όμως, κάθε θεατής, άσχετα με τη μόρφωσή του, βρίσκεται ούσιαστικά στο ίδιο έπιπεδο· πιστεύουμε ότι ή κάμερα δέν μπορεί νά ψεύδεται. Όπως ακριβώς σέ μιá ταινία ό ήθοποιός και ό ρόλος του είναι ταυτόσημα, έτσι και ή εικόνα δέν μπορεί νά διαχωρισθεί απ' αυτό πού άπεικονίζει. Ό κιν/φος, λοιπόν, μάς προσφέρει αυτό πού έμπειρικά άποκαλούμε ή αλήθεια τής ζωής.

Δέν θά μπορούσε τό θέατρο νά διαλύσει τή διαφορά ανάμεσα στήν αλήθεια του καλλιτεχνήματος και στήν αλήθεια τής ζωής; Δέν είναι αυτό ότι ακριβώς τό θέατρο σάν τελετουργία προσπαθεί νά επιτύχει; Αυτό δέν είναι τό στοιχείο τής έρευνας όταν τό θέατρο θεωρείται σάν μιá ανταλλαγή με τους θεατές; — κάτι πού οι ταινίες ποτέ δέν μπορούν νά γίνουν.

Έάν υπάρχει πράγματι ένας άμετάβλητος διαχωρισμός ανάμεσα στο θέατρο και στόν κιν/φο, μπορούμε νά πούμε ότι είναι ό άκόλουθος. Τό θέατρο περιορίζεται σέ μιá λογική ή συνεχή χρήση του χώρου. Ό κιν/φος (με τό μοντάζ, δηλαδή, με τήν άλλαγή των πλάνων — πού είναι ή βασική μονάδα κατασκευής του φίλμ) λειτουργεί σ' ένα χώρο πού είναι μη-λογικός και άσυνεχής. Στο θέατρο, οι ήθοποιοί είναι ή «πάνω» στή σκηνή ή «πέρα» απ' αυτήν. Όταν είναι «πάνω» στή σκηνή είναι πάντα όρατοί ή παρουσιάζουν μιá συνεχικότητα ανάμεσά τους. Στόν κιν/φο, μιá τέτοια σχέση δέν είναι άπαραίτητο νά είναι όρατή ή ακόμα και νά μπορεί νά διαφανεί σάν τέτοια. (παράδειγμα: τό τελευταίο πλάνο στο φίλμ του Παρατζάνωφ «Στις οικίες των προγόνων μας».) Μερικές ταινίες πού θεωρούνται άντικατικά θεατρικές είναι αυτές πού φαίνονται νά αποδίδουν έμφαση στή χωρική συνέχεια, όπως ή ταινία του Χίτοκοκι «ROPE» ή ή τολμηρά άναχρονιστική ταινία του Ντράγιερ «Γερτρούδη». Όσοτόσο μιá βαθύτερη έρευνα και στις δύο ταινίες θάδειχνε πόσο πολύπλοκος είναι ό χειρισμός του χώρου τους. Τά μεγαλύτερα σέ διάρκεια πλάνα πρós τά όποία οι όμιλοϋσες ταινίες κινούνται, δέν είναι ούτε λιγώτερο ούτε περισσότερο κιν/φικά από τά μικρότερα σέ διάρκεια πλάνα πού χαρακτηρίζουν τις βουβές ταινίες. Έτσι ή κιν/φική άρετή τους δέ βρίσκεται στή ρευστότητα τής τοποθέτησης τής κάμερας ούτε στή συχνότητα τής άλλαγής των πλάνων. Συνίσταται από τή διάταξη των εικόνων και (τώρα) των ήχων. Ό MELIES, για παράδειγμα, άν και προώρησε πέρα από τή στατική θέση τής κάμερας του, είχε μιá εκπληκτική αντίληψη για τό πώς νά ένώνει τις εικόνες του. Κατάλαβε ότι τό μοντάζ πρόσφερε κάτι άνάλογο στο θαυματουργό χέρι του μάγου, και γι' αυτό πρότεινε ότι ένα από τά χαρακτηριστικά του κιν/φου (διακριτικό από τό θέατρο) είναι ότι ότιδήποτε μπορεί νά συμβεί, ότι δέν υπάρχει τίποτα πού νά μήν μπορεί νά παρουσιασθεί πειστικά. Με τό μοντάζ, ό MELIES παρουσιάζει τις άσυνέχειες τής φυσικής ύ-

πόστασης και συμπεριφορᾶς. Στις ταινίες του, αυτές οι άσυνέχειες είναι, ἄς πούμε, πρακτικές, λειτουργικές· μετατρέπουν τὴν συνηθισμένη πραγματικότητα. Ἡ συνεχῆς ὁμως ἐπανακαθιέρωση τοῦ χώρου (καθὼς ἔπίσης καὶ ἡ ἀντίληψη τῆς μεταβατικῆς ἀπροσδιοριστικότητας) πού χαρακτηρίζει τὴ διήγηση τοῦ φίλμ, δὲν ἀναφέρεται μόνο στὴν ἰκανότητα τοῦ κιν/φου νὰ κατασκευάζει «ὀράματα» καὶ νὰ μᾶς δείξει ἓνα ριζοσπαστικό μεταβλητὸ κόσμο. Ἡ πιὸ «ρεαλιστικὴ» χρῆση τῆς κιν/φικῆς μηχανῆς περιλαμβάνει ἔπίσης ἓνα ἀσυνεχὲς μέτρημα τοῦ χώρου.

Ἡ φιλικὴ διήγηση ἔχει ἓνα «συντακτικὸ» ἢ σύνθεση τοῦ ὁποίου πηγάζει ἀπὸ τὸν ρυθμὸ τῶν ἀναφορικῶν σχέσεων καὶ τῶν διαχωρισμῶν. Ὅπως ἔχει γράψει ὁ Κοκτώ, «τὸ κύριο ἐνδι-σφύρον μου σὲ μιὰ ταινία εἶναι νὰ ἐμποδίσω τίς εἰκόνες νὰ γίνονται ρευστές, νὰ τίς φέρω ἀντίθετες ἀνάμεσά τους, νὰ τίς ἀκυροβολήσω καὶ νὰ τίς ἐνώσω χωρὶς νὰ καταστρέψω τὴν ἄνεσή τους». (Συνάγεται ὁμως ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀντίληψη τοῦ φιλικοῦ συντακτικοῦ, ὅτι ἀποδοκιμάζουμε τὴν ἰδέα τῆς ταινίας «σὰν ἀπλή διασκέδαση ἀντὶ γιὰ ἓνα μέσο σκέψης»·)

Σύροντας μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο, τὸ Ζήτημα τῆς συνεχικότητας τοῦ χώρου μῶ φαίνεται πιὸ θεμελιώδες ἀπὸ τὴ διαφορά πού μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ ἀνάμεσα στὸ θέατρο σὰν μιὰ διάταξη τῆς κίνησης σ' ἓνα τρισδιάστατο χώρο (ὅπως ὁ χορός) καὶ στὸν κιν/φο σὰν μιὰ διάταξη τοῦ χώρου πάνω σ' ἓνα ἐπίπεδο (ὅπως ἡ ζωγραφικὴ). Οἱ ἰκανότητες τοῦ θεάτρου νὰ χειρίζεται τὸν χώρο καὶ τὸν χρόνο εἶναι περισσότερο ἀκατέργαστες καὶ ἀπαιτοῦν περισσότερη δουλειά ἀπ' ὅτι τοῦ κιν/φου. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ φτάσει στὶς ἰκανότητες κ' εὐκολίες τοῦ κιν/φου γιὰ τὸν αὐστηρὸ ἔλεγχο τῆς ἐπανάληψης τῶν εἰκόνων, τὴν διπλὴ ἀναπαραγωγή ἢ ἀντιπαράθεση τῆς λέξης καὶ τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ τὴν ἀντιπαράθεση τῶν εἰκόνων. (Μὲ τὴν βοήθεια ἀνεπτυγμένων μεθόδων φωτισμοῦ μπορούμε τώρα νὰ ἔχουμε «φοντῦ» πάνω στὴ σκηνή. Ὅμως ἀκόμα δὲν ἔχει βρεθεῖ κανένα ἀνάλογο, οὔτε ἀκόμα μὲ τὴν πιὸ ἀνεπτυγμένη χρῆση τῆς θεατρικῆς κουρτίνας, τοῦ «LAP DISSOLVE»·).

Τὸ θέατρο ἔχει θεωρηθεῖ σὰν μιὰ μεσολαβητικὴ τέχνη, πιθανῶς γιατί ἀποτελεῖται συνήθως ἀπὸ ἓνα προϋπάρχον ἔργο πού μεταφέρεται παραστατικά, κ' αὐτὴ ἡ παράσταση εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πολλές πιθανές ἐρμηνεῖες του. Ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα, θεωρεῖται μιὰ μὴ-μεσολαβητικὴ τέχνη γιατί ἡ ἀκτίνα του εἶναι πιὸ πλατεῖα ἀπ' αὐτὴ τῆς ζωῆς, γιατί ἡ ἐπίδραση του στὸ μάτι εἶναι πιὸ ἐντονη, καὶ τέλος γιατί (τὰ λόγια εἶναι τοῦ ΡΑΝΟΦΣΚΥ) «τὸ κιν/φικὸ μέσο εἶναι μιὰ φυσικὴ πραγματικότητα» ὅπου οἱ χαρακτῆρες σὲ μιὰ ταινία «δὲν ἔχουν αἰσθητικὴ ὑπαρξὴ ἔξω ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς». Ὑπάρχει ὁμως μιὰ ἐξ ἴσου σημαντικὴ ἀντίληψη ὅτι οἱ ταινίες εἶναι μιὰ μεσολαβητικὴ τέχνη ἐνῶ τὸ θέατρο μὴ-μεσολαβητικὴ. Αὐτὸ πού συμβαίνει πάνω στὴ σκηνή

νή τὸ βλέπουμε μὲ τὰ ἴδια μας τὰ μάτια. Στὴν ὀθόνη βλέπουμε ὅτι ἤδη ἔχει δεῖ ἡ κάμερα. Στὸν κιν/φο ἡ διήγηση ἐξελισσεται μέσα ἀπὸ ἐλλείψεις (τὸ «κάπτινγκ» ἢ ἡ ἀλλαγὴ τοῦ πλάνου)· τὸ μάτι τῆς κάμερας εἶναι μιὰ ἐνοποιημένη ἄποψη πού συνεχῶς αὐτο-εκτοπίζεται. Ἡ ἀλλαγὴ ὁμοῦ τοῦ πλάνου δυνατόν νὰ ἐγείρει ἐρωτήσεις, ἢ πιὸ ἀπλή ἀπὸ τίς ὁποῖες εἶναι: ἀπὸ ποιοῦ τὴν ἄποψη ἔχει παρθεῖ τὸ πλάνο; Καὶ τὸ διφορούμενο πού ὑπάρχει ἐδῶ δὲν ἔχει ἀνάλογο στὸ θέατρο.

Πράγματι, πρέπει νὰ δώσουμε ἔμφαση στὸν αἰσθητικὸ θετικὸ ρόλο ἀποπροσανατολισμοῦ πού παρουσιάζει ὁ κιν/φος. Παραδείγματα: Ὁ BUSBY BERKELEY ἐπιχειρεῖ ἕνα τράβελλινγκ πρὸς τὰ πίσω ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ πού ἔχει τριάντα πόδια βάθος, γιὰ νὰ ἀποκαλύψει μιὰ σκηNIKῆ περιοχὴ πλάτους 90 μέτρων. Ὁ Ρεναι κινεῖ τὴν κάμερα του ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ Χ ἠθοποιοῦ σὲ μιὰ 360° γωνία, καὶ μετὰ πίσω στὸ πρόσωπο τοῦ Χ.

Πολλὰ μπορούν νὰ εἰπωθοῦν ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ συγκεκριμένη ὑπαρξὴ του, ὁ κιν/φος εἶναι ἕνα ἀ ν τ ι κ ε ῖ μ ε ν ο (δηλ. ἕνα π ρ ο ῖ ὶ ὶ ν) ἐνῶ τὸ θέατρο εἶναι μιὰ π α ρ ὶ ὶ ο τ α σ η. Μήπως εἶναι σημαντικό αὐτό; Ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ὄχι. Εἴτε ἀντικείμενα (ὅπως οἱ ταινίες ἢ οἱ πίνακες ζωγραφικῆς) εἴτε παραστάσεις (ὅπως ἡ μουσικὴ ἢ τὸ θέατρο), ἡ τέχνη γενικὰ εἶναι πρῶτα μιὰ διανοητικὴ πράξη, ἕνα γεγονὸς τῆς συνείδησης. Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν ταινία σὰν ἀντικείμενο, καὶ τοῦ θεάτρου σὰν παράσταση, εἶναι ἀπλῶς τὸ μέσον — τὸ μέσον γιὰ τὴν ἐμπειρία, ἢ ὁποῖα δὲν εἶναι μόνο «τοῦ» ἀλλὰ καὶ «μέσω» τοῦ κιν/φικοῦ καὶ θεατρικοῦ γεγονότος. Κάθε ὑποκείμενο μιᾶς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας μορφοποιεῖται ἀνάλογα μὲ τὰ δικὰ του σταθμὰ. Σὲ σχέση μὲ μιὰ ὁποιαδήποτε ἐμπειρία, δύσκολα μετράει τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ταινία εἶναι συνήθως ταυτόσημη ἀπὸ τὴ μιὰ προβολὴ στὴν ἄλλη, ἐνῶ οἱ θεατρικὲς παραστάσεις δέχονται τὴν ἀλλαγὴ σὲ μεγάλο βαθμὸ.

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν τέχνη — ἀντικείμενο καὶ στὴν τέχνη — παράσταση βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴν παρατήρηση τοῦ Πανόφσκυ ὅτι «τὸ σενάριο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θεατρικὸ ἔργο, δὲν ἔχει αἰσθητικὴ ὑπόσταση ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ φιλικὴ του παράσταση» καὶ οἱ χαρακτῆρες στὶς ταινίες εἶναι οἱ ἠθοποιοὶ πού τοὺς προσωποποιοῦν. Ἐπειδὴ τὸ φίλμ εἶναι ἕνα ἀντικείμενο, μιὰ ὀλοκληρία πού ὀρίζεται, οἱ ρόλοι σὲ μιὰ ταινία εἶναι ταυτόσημοι μὲ τίς παραστάσεις τῶν ἠθοποιῶν ἐνῶ στὸ θέατρο (πού στὴ δύση τουλάχιστον εἶναι μιὰ μᾶλλον προσθετικὴ παρὰ ὀργανικὴ τέχνη) μόνο τὸ κείμενο εἶναι «σταθερὸ», πού εἶναι ἕνα ἀντικείμενο καὶ γι' αὐτὸ ὑπάρχει πέρα ἀπὸ κάθε σκηNIKῆ παράσταση του. Ἀλλὰ κι' αὐτὴ ἡ διχοτομία δέχεται ἀμφισβήτηση. Ὅπως ἀκριβῶς οἱ ταινίες δὲν εἶναι ἀπαραίτητα προορισμένες νὰ παίζονται σὲ κιν/φικὲς αἴθουσες, ἔτσι καὶ μιὰ ταινία μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ προβολὴ στὴν ἄλλη. Ὁ

Χάρρυ Σμίθ, όταν προβάλλει τις δικές του ταινίες, καθιστά κάθε προβολή μιὰ άνεπανάληπτη παράσταση. Καί, Ξανά, δέν είναι άλήθεια ότι τό θέατρο είναι μόνο γύρω άπό έργα, τά όποία μπορεί νά έχουν μιὰ καλή ή κακή παράσταση. Τελευταία, παρατηρούμε ότι θεατρικά έργα είναι ταυτόσημα μέ τις παραγωγές (παραστάσεις) τους έτσι όπως τό σενάριο είναι ταυτόσημο μέ τήν κιν/φική ταινία.

Όστόσο παραμένει μιὰ διαφορά. Έπειδή ή κιν/φική ταινία είναι ένα άντικείμενο, μπορεί νά ύπολογιστεί, νά άντιμετωπιστεί σαν τέτοια. Μέ μιὰ τέτοια έννοια μιὰ ταινία είναι σαν ένα βιβλίο, ένα άντικείμενο τέχνης πού εύκολα μεταφέρεται: ή δημιουργία μιās ταινίας, όπως και τό γράψιμο ενός βιβλίου, σημαίνει τή κατασκευή ενός άψυχου άντικειμένου, κάθε στοιχείο του όποιου είναι προσδιορισμένο. Πράγματι, στις κιν/φικές ταινίες, αυτός ό ποσοδιορισμός έχει ή μπορεί νά έχει μιὰ σχεδόν μαθηματική φόρμα, όπως ή μουσική. (Ένα πλάνο διαρκεί ώρισμένο αριθμό δευτερολέπτων, μιὰ άλλαγή στη γωνία λήψης άπαιτείται νά «παραβάλλει» δύο πλανά). Μέ τόν γενικό προσδιορισμό του άποτελέσματος πάνω στη σελουλόϊν (όποιο κι άν είναι τό μέγεθος τής συνειδητής παρέμβασης του σκηνοθέτη), ήταν άναπόφευκτο ότι μερκοί σκηνοθέτες θάθελαν νά βροϋν σχεδιάσματα για νά καταστήσουν τις προθέσεις τους περισσότερο άκριβείς. Γι' αυτό και δέν ήταν ούτε παράλογο ούτε πειραματικό πού ό BERKELEY χρησιμοποίησε μιὰ μόνο κάμερα για νά γυρίση όλα τά φανταστικά χορευτικά του νούμερα. Κάθε «σκηνικό» είχε έτσι κατασκευαστεί ώστε νά φιλμαρισθεί άπό μιὰ άκριβέστατα ύπολογισμένη γωνία. Ό Μπρεσσόν, εργαζόμενος σ' ένα βαθύτερο επίπεδο καλλιτεχνικότητας, έχει πει ότι γι' αυτόν ή δουλειά του σκηνοθέτη είναι νά βρει τό άπλούστερο σωστό τρόπο για τό γύρισμα κάθε πλάνου. Μιὰ εικόνα δέν δικαιολογείται άπό μόνη της, σύμφωνα μέ τόν Μπρεσσόν' κάθε εικόνα παρουσιάζει μιὰ άκριβέστατα προσδιορισμένη σχέση μέ τις μεταβατικές εικόνες πού ακολουθοϋν ή έπονται, κι' αυτή ή σχέση άποτελεί τό «νόημά» της.

Τό θέατρο έπιτρέπει μόνο μιὰ χαλαρή προσέγγιση μιās τέτοιας φορμαλιστικής προσπάθειας. (Και ύπευθυνότητα. Σωστά οί Γάλλοι κριτικοί μιλάνε για τόν σκηνοθέτη μιās ταινίας σαν τόν «συγγραφέα» της). Οί θεατρικές παραστάσεις είναι πάντα κάτι «ζωντανό», γι' αυτό και είναι δύσκολο νά δεχθοϋν ένα τέτοιο συγκριτικά βαθμό έλέγχου, ούτε μιὰ μέ άκριβεια ολοκλήρωση των σχεδίων τους.

Θά ήταν άδύσσιμο νά συμπεραίνουμε ότι οί καλύτερες ταινίες είναι αυτές πού έχουν προσχεδιασθεί μέχρι τήν τελευταία λεπτομέρειά τους' μιὰ τέτοια μέθοδος μπορεί νά άποβεί λανθασμένη' και σε μερικούς σκηνοθέτες τό ένστικτο δουλεύει καλύτερα άπ' όποιοδήποτε προσχέδιο. Πολλοί είναι οί σκηνοθέτες πού βασίζονται περισσότερο ή και άποκλειστικά στό ένστι-

κτό τους. (Πρέπει να τους ξεχωρίζουμε από άλλους, όπως ο Γκοντάρ, που πίσω από ένα επίφανειακό αυτοσχεδιασμό κρύβουν ένα καλά μελετημένο σχέδιο). Ωστόσο, φαίνεται αδιάψευστο ότι ο κιν/φος, όχι μόνο δυνητικά αλλά κι' από τη φύση του, είναι μια περισσότερο αύστηρή τέχνη από το θέατρο.

"Ετσι, ακόμα και μιά άποτυχία των νεύρων συντείνει στο γεγονός ότι το θέατρο, αυτή ή εποχιακή τέχνη, που από την αρχαιότητα ακόμα ξεοδεύει πολύτιμο χρόνο σε ξένες δουλειές — θεοποίηση ιερών τελετών, ενίσχυση της πίστης στην κοινωνία, οδηγός στα ήθη, καθησύχασμα βιοίων συγκινήσεων, βοήθεια στην κοινωνική κατάσταση, οδηγίες, συμβουλές, ανατροπή της εξουσίας — βρίσκεται τώρα στην άμυνα άφου' ο κιν/φος, αυτή ή τέχνη με τό πλατύ, άμορφο, παθητικό κοινό της, βρίσκεται στην επίθεση. Παράλληλα, οι κιν/φικές ταινίες συνεχίζουν την άνοδική πορεία τους της φορμαλιστικής άρθρωσης της γραφής των. ("Ας πάρουμε γιά παράδειγμα τόν έμπορικό κιν/φο της Εύρώπης, της Ιαπωνίας, και των Ήνωμένων Πολιτειών από τό 1960: παρατηρούμε ότι τό κοινό έχει συνηθίσει τόν όλο και πιο άνεπτυγμένο τρόπο έλλεκτικής γραφής του στόρου και της όπτικης άπεικόνισης.

Πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι ο κιν/φος, ή νεώτερη από τις τέχνες είναι επίσης ή πιο βαρειά φορτωμένη με τό ύλικό των άναμνήσεων. Ο κιν/φος είναι μιά χρονική μηχανή. Οι ταινίες διαφυλάττουν τό παρελθόν, ενώ τό θέατρο — άσχετα με τό βαθμό άφιέρωσης του στα κλασσικά έργα — μπορεί μόνο να «πρωτοπορεί». Οι ταινίες άνασταίνουν τόν άμορφο νεκρό παρουσιάζουν άκέραιες χαμένες ή κατεστραμένες άτμόσφαιρες χρησιμοποιούν, χωρίς εірωνία, μορφές και έκφράσεις που σήμερα φαίνονται άστείες: Η ιστορική γεύση κάθε ύλικού που καταγράφεται στη σελιουλόιντ είναι τόσο ζωντανή ώστε πρακτικώς όλες οι ταινίες που έχουν δημιουργηθεί πριν δύο χρόνια και μετά διαβρέχονται μ' ένα είδος πάθους. (Τό πάθος που περιγράφω, και τό όποίο αναφέρεται και σε κινούμενα σχέδια άφηρημένες ταινίες, δέν είναι άπλως αυτό των παλιών φωτογραφιών). Δέν υπάρχει τό πάθος της θνητότητας στη θεατρική «πραγματικότητα» σαν τέτοια' σε μιά καλή παράσταση έργου του Μαγιακόφσκι δέν νοιώθουμε την ίδια συγκίνηση νοσταλγίας όπως σε μιά ταινία του Πουντόβκιν.

Κάτι άλλο που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι οι καινοτομίες άπορροφούνταν στον κιν/φο πιο εύκολα από τό θέατρο, διαδίδονται πιο γρήγορα. Επίσης, επειδή οι κιν/φικές ταινίες συμβουλευόνταν τό παρελθόν γιά να είναι εύστοχες, οι περισσότεροι κιν/φιστές γνωρίζουν περισσότερα γιά την ιστορία της τέχνης τους, άπ' ότι οι θεατρικοί σκηνοθέτες γιά τό παρελθόν της δικής τους τέχνης.

Ἡ λέξη κλειδί σέ πολλές συζητήσεις γιά τόν κιν/φο εἶναι «πιθανότητα». Τήν συναντᾶμε συχνά στό δοκίμιο τοῦ Πανόφσκυ, ὅπως «μέσα στούς αὐτο-ἐπιβαλλόμενους περιορισμούς τους, οἱ πρῶτες ταινίες τοῦ Ντίσνεϊ... ἀντιπροσωπεύουν μιὰ χημικά καθαρή ἀπόσταξη τῶν πιθανοτήτων τοῦ κιν/φου». Ὅμως, πίσω ἀπ' αὐτή τή σχετικά οὐδέτερη ἀντίληψη ὑποκρύπτεται μιὰ περισσότερο πολεμική ἀντίληψη τῆς κινηματογραφικῆς «πιθανότητας». Αὐτό πού συνήθως ὑπαινίσσονται εἶναι ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἀπηρχαιωμένο, ὅτι ἔχει ξεπεραστεῖ ἀπὸ τόν κιν/φο.

Ἔτσι, ὁ Πανόφσκυ περιγράφει τῆ μεσολάβηση τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας σάν τὸ ἀνοιγμα «στόν κόσμο τῶν πιθανοτήτων καί τόν ὅποιον ἡ θεατρικὴ σκηνὴ δὲν μπορεῖ οὔτε κὰν νὰ ὀνειρευτεῖ». Πρὶν ἀπ' αὐτόν, ὁ Ἀρτώ πίστευε ὅτι οἱ κιν/φικές ταινίες ἔχουν καταστήσει τὸ θέατρο κάτι τὸ ἀπηρχαιωμένο. Οἱ ταινίες «περιέχουν ἓνα εἶδος τελικῆς δυνάμης» πού ἐρευνᾶ τὸ μυαλό καί ἀποκαλύπτει τίς ὑπάρχουσες πιθανότητες... Ὅταν ἡ ἐπιτάχυνση τῆς τέχνης ἔχει συγχωνευθεῖ σέ σωστὲς ἀναλογίες μὲ τὸ ψυχικὸ ὕλικό πού ἀπαιτεῖται, τότε τὸ θέατρο θὰ μείνῃ πολὺ πίσω κι' ἐμεῖς θὰ τὸ μεταθέσουμε στό βασίλειο τῶν ἀναμνήσεων».

Ὁ Μέγιερχολντ, μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν πρόκληση, σκέφτηκε ὅτι ἡ μόνη ἐλπίδα τοῦ θεάτρου νὰ ξεπεράσει αὐτὴ τὴν κρίση θὰ μπορούσε νὰ βρεθῆ στὴν ἔννοια τῆς ἀμιλλας ἀνάμεσα στό θέατρο καί στόν κιν/φο. «Ἄς κινηματογραφοποιήσουμε τὸ θέατρο» παρότρυνε. Ἡ παράσταση τῶν θεατρικῶν ἔργων πρέπει νὰ «βιομηχανοποιηθεῖ», τὰ θέατρα πρέπει νὰ ἀποκτήσουν χωρητικότητα γιὰ δεκάδες χιλιάδες θεατῶν κι' ὄχι ἀπλῶς ἑκατοντάδες. Ὁ Μέγιερχολντ φαίνεται ἐπίσης νὰ εὑρίσκει κάποια ἀνακούφιση στὴν ἰδέα ὅτι ὁ ἔρχομός τοῦ ἤχου θὰ σήμαινε τὴ πτώση τοῦ κιν/φου. Πιστεύοντας ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας δὲν θὰ μπορούσε νὰ λυθεῖ κι' ἔτσι ὁ κόσμος θ' ἀδιαφοροῦσε γιὰ μιὰ ταινία πού δὲν μιλοῦσε τὴ δική του γλώσσα, ὁ Μέγιερχολντ δὲν μπορούσε νὰ φανταστεῖ τὸ 1930 ὅτι, κι' ἂν ἀκόμα ἡ γλώσσα δημιουργοῦσε ἓνα τέτοιο πρόβλημα, ἡ τεχνολογία (ὑπότιτλοι, ντομπλάρισμα) θὰ μπορούσε νὰ τὸ λύσει.

Τί εἶναι λοιπὸν ὁ κιν/φος, ὁ διάδοχος, ὁ ἀντίπαλος, ἡ ὁ ἀνανεωτὴς τοῦ θεάτρου;

Διάφορες ἐκφραστικὲς μορφὲς ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ (ἂν ἔχουν ξεπεραστεῖ, αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ὑπόθεση). Δὲν μπορούμε νὰ πούμε σίγουρα ὅτι τὸ θέατρο δὲν βρίσκεται σὲ μιὰ κατάσταση ἀθεράπευτης παρακμῆς, χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ ἀναφέρουμε τοπικὲς ἐκλάμψεις. Ὅμως γιὰ νὰ εἶναι ἀπηρχαιωμένο ἐξ αἰτίας τοῦ κιν/φου; Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ θυμόμαστε ὅτι οἱ προβλέψεις σχετικά μὲ τὸ ἂν κάτι εἶναι ἀπηρχαιωμένο, ἀναφέρονται στό ὅτι αὐτὸ τὸ κάτι ἔχει ἓνα συγκεκριμένο (εἰδικό) σκοπό. Ἐχει ὁμοίως τὸ θέατρο μόνο ἓνα συγκεκριμένο (εἰδικό) σκοπὸ ἢ φυσικὴ ἀρμοδιότητα (κλίση);

Αυτοί που προβλέπουν τη καταστροφή του θεάτρου, υποστηρίζουν ότι ο κιν/φος έχει εγκολληθεί τη λειτουργία του, τείνουν να αποδώσουν μία σχέση ανάμεσα στον κιν/φο και το θέατρο που θυμίζει ότι ειπώθηκε για τη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφία και τη ζωγραφική. "Αν η δουλειά του ζωγράφου δεν ήταν παρά η κατασκευή όμοιοτήτων, η ανακάλυψη της κάμερας θα μπορούσε πράγματι να καταστήσει τη ζωγραφική άπληρωτημένη. Όμως η ζωγραφική δεν είναι απλώς «εικόνες», περισσότερο απ' ό,τι ο κιν/φος είναι το θέατρο για τις μάζες.

Στην άφελή συζήτηση περί φωτογραφίας και ζωγραφικής, η ζωγραφική ανέστειλε το τέλος της όταν μπήκε μέσα σ' ένα καινούργιο βασίλειο, αυτό της αφαιρετικότητας. Όπως ο ρεαλισμός της φωτογραφίας υποτέθηκε ότι θα απελευθέρωνε τη ζωγραφική, επιτρέποντας της να γίνει άφηρημένη, έτσι και η ανώτερη δύναμη του κιν/φου να αναπαριστά την φαντασία μπορεί να φαίνεται ότι έχει ενθαρρύνει το θέατρο να κινηθεί προς την ίδια κατεύθυνση, προκαλώντας έτσι τη σταδιακή εξέλιξη του συνηθισμένου «στόρου».

Στη πραγματικότητα, η ζωγραφική και η φωτογραφία παρουσιάζουν μία παράλληλη ανάπτυξη μάλλον, παρά ένα συναγωνισμό ή αχρήστευση. Το ίδιο συμβαίνει με το θέατρο και τον κιν/φο. Οι πιθανότητες του θεάτρου να φθάσει πέρα από τον ψυχολογικό ρεαλισμό, στην αναζήτηση μιας πλατύτερης αφαιρετικότητας, δεν είναι λιγώτερο αδιάφορα για το μέλλον των διηγηματικών ταινιών. Αντίστροφα, η αντίληψη ότι οι ταινίες είναι οι μάρτυρες της πραγματικότητας, μία επικύρωση μάλλον παρά μία ανακάλυψη, ή μεταχείριση όμαδικών καταστάσεων μάλλον παρά η περιγραφή προσωπικών «δραμάτων», είναι εξίσου βάσιμη και στο θέατρο. Γι' αυτό και δεν μας έκπλησσει το γεγονός ότι μερικά χρόνια μετά την άνοδο του κινηματογράφου αλήθεια, που είναι ο πιο άμεσος απόγονος του ντοκυμανταίρ, αυτό που ακολούθησε στο θέατρο είναι κάτι ανάλογο του ντοκυμανταίρ, «το θέατρο του γεγονότος». (Η έρευνα του WEISS, πρόσφατες παραστάσεις του ROYAL SHAKESPEARE COMPANY στο Λονδίνο).

Η επίρροή του θεάτρου πάνω στον κιν/φο είναι γνωστή. Σύμφωνα με τον KRACAUER, ο διακριτικός φωτισμός της ταινίας «Τό έργαστήρι του Καλιγκάρι» (και άλλων βουδών Γερμανικών ταινιών) μπορεί να ειπωθεί ότι προέρχεται απ' ένα πείραμα με τον φωτισμό που έκανε ο MAX REINHART λίγο ωρρίτερα, στο ανέβασμα του έργου του SORGE «Ο Ζητιάνος». Τα τεχνάσματα του «έξπρεσσιονιστικού κιν/φου» απορροφήθηκαν άμεσα από το έξπρεσσιονιστικό θέατρο. Όπως ακριβώς με την κιν/φική τεχνική του «IRIN-IN», ο φωτισμός της σκηνης μπορεί να απομονώσει τώρα ένα μόνο άτομο ή κάποιο χώρο, αποκρύπτοντας το υπόλοιπο της σκηνης. Με κινητά σκηνικά προσόδιασαν να πετύχουν την στιγμιαία αλλαγή χώρου που πε-

τυχαίνει ή κάμερα (πιό πρόσφατα, μπορούμε νά αναφερθοῦμε στις περίφημες τεχνικές φωτισμοῦ πού χρησιμοποίησε τὸ θέατρο Γκόρκυ στὸ Λένινγκραντ, καὶ τὸ ὁποῖο διευθύνει ἀπὸ τὸ 1956 ὁ GEORGI TORSTOROGOV, καὶ πού ἐπιτρέπει τὴν ἀπίστευτα γρήγορη ἀλλαγὴ σκηνικῶν πίσω ἀπὸ μιά ὀριζόντια κουρτίνα φωτός). Ἡ πορεία σήμερα φαίνεται νά ἔχει ἓνα μόνο δρόμο: ἀπὸ τὸν κιν/φο στὸ θέατρο. Εἰδικὰ στὴν Γαλλία καὶ στὴν Κεντρικὴ καὶ Ἀνατολικὴ Εὐρώπη, τὸ ἀνέβασμα πολλῶν ἔργων ἔχει ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τίς ταινίες. Ἡ χρῆση κιν/φικῶν τεχνασμάτων πάνω στὴ σκηνή (ἐδῶ δὲν περιλαμβάνω τὴν ἔξοργιστικὴ χρῆση ταινιῶν μέσα στὴ παράσταση) φαίνεται νά καθιστᾷ πιὸ ἔντονη τὴ θεατρικὴ ἐμπειρία, καὶ νά πετυχαίνει τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχο τῆς προσοχῆς τοῦ θεατῆ ὅπως ἀκριβῶς κί ὁ κιν/φος. Τούτῃ ἡ ἀντίληψη ὅμως μπορεῖ νά γίνει κιν/φικὰ πιὸ δυναμικὴ. Παράδειγμα: ἡ παράσταση τοῦ ἔργου τῶν ἀδελφῶν CAPEK «THE INSECT PLAY» ἀπὸ τὸ ἐθνικὸ θέατρο Τσεχοσλοβακίας στὴν Πράγα, προσπάθησε μ' ἓνα γνήσιο τρόπο νά δημιουργήσῃ ἓνα μεταβατικὸ ὄραμα πάνω στὴ σκηνή, ἰσοτίμο μὲ τὴν ἀσυνεχῆ ἔνταση τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας. Σύμφωνα μ' ἓνα κριτικὸ τοῦ Λονδίνου, «τὸ σκηνικὸ ἀποτελεῖτο ἀπὸ δύο τεράστιους καθρέφτες κρεμασμένους στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς, ἔτσι ὥστε νά ἀντανακλοῦν ὅτιδήποτε συμβαίνει μεταμορφωμένο σάν μέσα ἀπὸ μιὰ φιάλη ἢ τὸ τεράστιο μάτι μιᾶς μύγας. Κάθε φιγούρα πού τοποθετεῖται στὴ βάση τῶν γωνῶν τους, πολλαπλασιάζεται ἀπὸ τὸ πάτημα στὸ προσκηνιο (ὁ χώρος ἀνάμεσα στὴ σκηνικὴ κουρτίνα καὶ στὰ πρῶτα καθίσματα) ἐπὶ πλέον βρίσκεις τὸν ἑαυτὸν σου νά κυττάζει τὴ παράσταση πρόσωπο μὲ πρόσωπο, ἀλλὰ κί ἀπὸ πάνω τὸ πλεονεκτικὸ σημεῖο τῆς κάμερας πού κρέμεται ἀπὸ ἓνα γερανὸ ἢ ἓνα ἐλικόπτερο».

Ὁ πρῶτος, ἴσως, πού πρότεινε τὴ χρῆση τοῦ φιλμ σάν ἓνα στοιχεῖο στὴ θεατρικὴ ἐμπειρία, ἦταν ὁ Μαρινέττι. Μὲ τὰ γραφτά του, ἀνάμεσα στὰ 1910 καὶ 1914, ὁραματίστηκε τὸ θέατρο σάν τὴ τελικὴ σύνθεση ὅλων τῶν μορφῶν τῆς τέχνης: καὶ φυσικά, σὲ μιὰ τέτοια σύνθεση δὲν μπορεῖ νά ἀπουσιάζει ἡ νεώτερη ἀπ' αὐτὲς τίς μορφές, ὁ κιν/φος. Ἐνας ἄλλος λόγος γι' αὐτὴ τὴ συμμετοχὴ τοῦ κιν/φου, ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ προτίμηση πού ὁ Μαρινέττι ἔτρεφε γιὰ τέτοιες μορφές μαζικῆς διασκέδασης, ὅπως τὸ θέατρο ποικιλιῶν καὶ τὸ CAFE-CHANTANT (Ἀποκάλεσε μιὰ τέτοια ἔνωση «τὸ φουτουριστικὸ θέατρο ποικιλιῶν». Κί αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ κιν/φος ἐθεωρεῖτο χυδαία τέχνη).

Ἀμέσως μετὰ ὅμως, αὐτὴ ἡ ἀντίληψη μπαίνει στὴν πράξη. Στὰ θεατρικὰ ἔργα τῆς ομάδας τοῦ BAUHAUS στὴ δεκαετία τοῦ 1920 (GROPIOUS, PISCATOR, E.T.C.) τὸ φιλμ συμμετεῖχε πάντα. Ὁ Μέγιερχολντ ἐπέμενε ὅτι τὸ φιλμ ἔχει θέση στὸ θέατρο (περιέγραψε τὸ πρόγραμμά του σάν τὴν ἐκπλήρωση τῶν «ὀλοκληρωτικὰ οὐτοπιστικῶν» προτάσεων τοῦ Βάγκνερ «νά

χρησιμοποιήσει όλα τὰ υπάρχοντα μέσα τῶν ἄλλων μορφῶν τέχνης»). Στὴ πραγματικότητα, ἡ χρῆση τοῦ κιν/φου στὸ θέατρο ἔχει ἤδη μιὰ σχετικά μακρὰ ἱστορία πού περιλαμβάνει «τὴ ζωντανὴ ἐφημερίδα», «τὸ ἐπικό θέατρο», καὶ «τὰ περιστατικά». Φέτος, ἔγινε ἡ χρῆση μιᾶς φιλικῆς σεκάνς σ' ἓνα θέατρο τύπου Μπροντγουαίη. Σὲ δυὸ ἐπιτυχημένα μιούζικαλς; «Ἐλα γίνε κατὰσκοπος μαζί μου» στὸ Λονδίνο καὶ «Ὑπεράνθρωπος» στὴ Νέα Ὑόρκη, μ' ἓνα τόνο παρωδίας ἢ δράση διακόπτεται γιὰ τὸ χαμήλωμα μιᾶς ὀθόνης καὶ τὴν προβολὴ μιᾶς ταινίας μὲ θέμα τίς ἐπιτυχίες ἐνὸς πῶπ τραγουδιστῆ.

Μέχρι τώρα, ἡ προβολὴ ταινιῶν μέσα σὲ θεατρικὲς παραστάσεις τείνει νὰ γίνη στερεότυπη. Τὸ φιλμ χρησιμοποιεῖται σὰν ἓνα ντοκουμέντο πού ὑποστηρίζει ἢ περισσεύει στὴ παράσταση (ἔπως στὶς παραστάσεις τοῦ Μπρέχτ στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο), ἢ σὰν στοιχεῖο παραισθήσεων, πρόσφατα παραδείγματα εἶναι τὸ «Περιστατικά» τοῦ BOB WHITMAN, κι' ἓνα νέο εἶδος ἀτμόσφαιρας νάϊτ—Κλάμπ, ἢ διακοθῆκη τοῦ MIXED-MEDIA (τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ «THE PLASTIC INEVITABLE» καὶ τοῦ Μώρρεν «K'S WORLD»). Ἡ ἀλληλοπόλωση τοῦ φιλμ μέσα στὴ θεατρικὴ ἐμπειρία μπορεῖ νὰ εὐρύνεται ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ θεάτρου. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὸ τί θὰ μπορούσε νὰ πετύχει, ἡ τωρινὴ χρῆση του φαίνεται περιορισμένη, μονότονη.

Κάθε ἐνδιαφέρουσα αισθητικὴ τάση εἶναι τώρα ἓνα εἶδος ριζοσπαστικότητας. Τὸ ἐρώτημα πού πρέπει νὰ θέσει κάθε καλλιτέχνης εἶναι: Τί εἶναι ὁ ριζοσπαστισμός μου, μήπως κάτι πού ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὰ φυσικά μου χαρίσματα καὶ ἰδιοσυγκρασία; Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὅλοι οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνες πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη βαδίζει μπροστά. Μιὰ ριζοσπαστικὴ θέση δὲν εἶναι ἀπαραίτητα μιὰ θέση πού βλέπει μπροστά.

Ἄς θεωρήσουμε τίς δύο πιὸ ριζοσπαστικὲς καλλιτεχνικὲς θέσεις σήμερα. Ἡ μιὰ προτείνει τὸ σπάσιμο τοῦ διαχωρισμοῦ ἀνάμεσα στὰ εἶδη· οἱ διάφορες τέχνες θὰ μπορούσαν νὰ ὀργανωθοῦν σὲ μιὰ, πού νὰ ἀποτελεῖτο ἀπὸ πολλὰ διαφορετικὰ εἶδη συμπεριφορᾶς ταυτόχρονα, ἓνα τεράστιο μίγμα συμπεριφορᾶς ἢ συναισθήσης. Ἡ ἄλλη θέση προτείνει τὴ διατήρηση καὶ διαύγεια τῶν διαχωριστικῶν θέσεων ἀνάμεσα στὶς τέχνες, ἀπὸ τὴ δημιουργία ἔντασης σχετικά μὲ τὸ τί διακριτικὸ κατέχει κάθε τέχνη ἢ ζωγραφικὴ πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖ μόνο αὐτὰ τὰ μέσα ἔκφρασης πού τῆς ἀνήκουν, ἢ μουσικὴ μόνο αὐτὰ πού εἶναι μουσικά, τὰ μυθιστορήματα μόνο αὐτὰ πού ἀνήκουν στὸ μυθιστόρημα καὶ σὲ καμμιά ἄλλη μορφή λογοτεχνίας, κ.λ.π.

Καὶ οἱ δυὸ παραπάνω θέσεις εἶναι, κατὰ κάποια ἔννοια, ἀσυμβίβαστες. Καὶ οἱ δυὸ ὅμως ὑποστηρίζουν τὴν μοντέρνα ἐρευνα — τὴν ἐρευνα γιὰ τὴν ὀριστικὴ μορφή τῆς τέχνης. Μιὰ

τέχνη μπορεί να προταθεί σαν όριστική γιατί θεωρείται η πιο αύστηρή, ή η πιο θεμελιώδης. Γι' αυτά και ο Σοπενχάουερ πρότεινε και ο PATER διαβεβαίωσε ότι κάθε μορφή τέχνης φιλοδοξεί να φθάσει τη μουσική. Τελευταία, η θέση ότι όλες οι τέχνες πορεύονται προς τη συγχώνευση τους σε μία, υποστηρίζεται με ιδιαίτερη θερμότητα από τους φίλους του κιν/φου. Η υποψηφιότητα του κιν/φου σε σχέση μ' αυτό βασίζεται στο ότι είναι μία άκριβης και, δυνητικά, τόσο πολύπλοκη — μία αύστηρή συνένωση της μουσικής, της λογοτεχνίας, και της εικόνας. Κατά μία άλλη έννοια, μία μορφή τέχνης μπορεί να προταθεί σαν όριστική γιατί είναι η πιο περιεκτική. Αυτή είναι η βάση του προορισμού του θεάτρου για τον Βάγκνερ, τον Μαρινέτι, τον Άρτώ, τον Κέιτζ — όπου όλοι τους οραματίστηκαν το θέατρο όχι λιγώτερο από μία ολοκληρωτική τέχνη, μία τέχνη που δυνητικά στρατολογεί όλες τις μορφές τέχνης στη δική της υπηρεσία. Και καθώς οι ιδέες για τη συναίσθηση συνεχίζουν να ευδοκιμούν ανάμεσα σε ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες, και συνθέτες, το θέατρο παραμένει ο ευνοούμενος υποψήφιος για τον ρόλο της προσθετικής τέχνης. Με μία τέτοια διατύπωση γίνεται φανερό ότι οι επιδιώξεις του θεάτρου έρχονται σε αντίθεση μ' αυτές του κιν/φου. Οι θιασώτες του θεάτρου θα υποστήριζαν ότι ενώ η μουσική, ή ζωγραφική, ή χορός, ή κιν/φος, ή όμιλία, κ.λπ., μπορούν να συγκλίνουν πάνω στη «σκηνή», ή ταινία-άντικείμενο μπορεί μόνο να επεκταθεί (πολλαπλές όθονες, 360° προβολή κλπ.) ή μπορεί να άρθρωθεί καλλίτερα έσωτερικά και να γίνει πιο πολύπλοκη. Το θέατρο μπορεί να γίνει οτιδήποτε, τα πάντα στο τέλος, οι κιν/φικές ταινίες μπορούν μόνο να γίνουν κάτι περισσότερο απ' ότι ειδικότερα είναι.

Υπογραμμίζοντας τις συναγωνιζόμενες αποκαλυπτικές προσδοκίες και για τις δύο τέχνες, μπορούμε να διακρίνουμε ότι υπάρχει μία κοινή έχθρα. Το 1923 ο BELA BALAZS, προβλέποντας μέχρι και τη τελευταία λεπτομέρεια την θέση του MARSHALL MCLUHAN, περιέγραψε τις ταινίες σαν τον κήρυκα μιας νέας «οπτικής κουλτούρας» που θα μας επιστρέψει τα σώματά μας, και ειδικά τα πρόσωπά μας, που έχουν κατακτήσει άσημαντα, άψυχα, ανέκφραστα από την παμπάλαια υπεροχή του «τύπου». Μία έχθρα ενάντια στην λογοτεχνία, ενάντια «στον τυπογραφικό τύπο» και στις «αντιλήψεις της κουλτούρας» του, περιλαμβάνεται (άναφέρεται) επίσης στη σύγχρονη σκέψη για το θέατρο.

Το πιο σημαντικό απ' όλα είναι ότι κανένας όρισμός ή χαρακτηρισμός για το θέατρο και τον κιν/φο δεν πρέπει να γίνει δεκτός σαν ικανός να σταθεί μόνος του, χωρίς καμιά έπεξη-γηση.

Για παράδειγμα: και ο κιν/φος και το θέατρο είναι χρονικές τέχνες. Όπως και στη μουσική (και αντίθετα από τη ζωγραφική) η παρουσίαση δεν μπορεί να γίνει ταυτόχρονα.

Θά μπορούσαμε να τροποποιήσουμε τούτη την αντίληψη: 'Ο δελεασμός για τις φόρμες του MIXED-MEDIA στο θέατρο προτείνει όχι μόνο ένα πιο παρατεταμένο και πιο πολύπλοκο «δράμα» (όπως μία Βαγκνερική όπερα) αλλά επίσης μία πιο συμπαγή θεατρική εμπειρία που πλησιάζει τη κατάσταση της ζωγραφικής. Αυτή η αντίληψη για την ανεπτυγμένη πυκνότητα ανεπτύχθηκε από τον Μαρινέτι την αποκαλεί ταυτοχρονία, μία πρωτοποριακή ιδέα της Φουτουριστικής αισθητικής. Με το να γίνει η τελική σύνθεση όλων των τεχνών, λέει ο Μαρινέτι, το θέατρο θά χρησιμοποιήσει τα πιο ανεπτυγμένα τεχνάσματα του κιν/φου' αυτό θά καταστήσει το θέατρο ικανό να παρουσιάσει ένα έργο σε σύντομο χρόνο, κι' αυτό γιατί 'όλα αυτά τα τεχνικά μέσα θά επιτρέψουν στην θεατρική σύνθεση να ολοκληρωθεί σύντομα, καθώς όλα τα στοιχεία θά παρουσιάζονταν ταυτόχρονα».

Μία άλλη αντίληψη για τον σύγχρονο κιν/φο και το θέατρο, είναι ότι η τέχνη είναι μία πράξη θίας. 'Η πηγή της βρίσκεται στην αισθητική του φουτουρισμού και του σουρρεαλισμού' τα βασικά «κείμενά» της είναι, για το θέατρο, τα γραφτά του Άρτώ, και για τον κιν/φο, οι δύο κλασσικές ταινίες του Λουίς Μπουνουέλ «L'AGE D'OR» και «UN CHIEN ANDALOU» (πιο πρόσφατα παραδείγματα: τα πρώτα έργα του 'Ιονέσκο' ο κιν/φος της σκληρότητας» των Χίτσκοκ, Κλουζώ, Φρανζού, "Αλντριχ Πολάνσκι' ή δουλειά του LIVING THEATRE). 'Η σχέση της τέχνης με τους θεατές που έχει κατανοηθεί σαν παθητική, άδρανης, άδηφάφος, μπορεί μόνο να γίνει προσβλητική. 'Η τέχνη ταυτίζεται με τη θαναυσότητα.

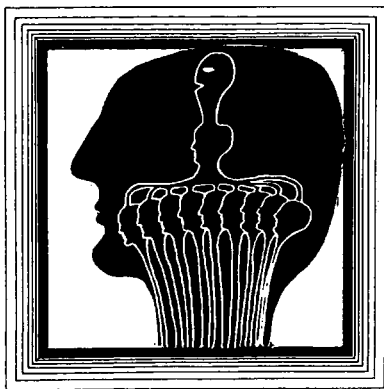
Αυτή η θεωρία της τέχνης σαν μία προσβολή κατά των θεατών — όπως και η άλλη που θεωρεί την τέχνη μία τελετουργία — είναι κατανοητή και πολύτιμη. Δεν πρέπει όμως να ξεχνάμε ότι πρέπει να την ερευνήσουμε, και ειδικότερα στο θέατρο. Κι' αυτό γιατί μπορεί με τη σειρά της να γίνει μία ακόμα συνήθεια και, όπως όλες οι θεατρικές συνήθειες, να ενισχύει την νεκρότητα των θεατών. ("Όπως η ιδεολογία του Βάγκνερ για ένα ολοκληρωμένο θέατρο έπαιξε τον ρόλο της στην διατήρηση της βλακειας και της κτηνωδίας της Γερμανικής κουλτούρας).

Προσέτι, το βάθος της προσβολής πρέπει να εκτιμηθεί τίμια. Στο θέατρο, αυτό συνεπάγεται ότι δεν «διαλύουμε» τον Άρτώ. Τα γραφτά του Άρτώ αντιπροσωπεύουν το αίτημα για μία ολοκληρωτικά άνοιχτή (δηλαδή, βασανιστική, αυτο-σκληρή) συνείδηση της οποίας το θέατρο θά ήταν ένα επιπρόσθετο

στοιχείο ή εργαλείο. Καμιά δουλειά στο θέατρο μέχρι τώρα δεν έχει φθάσει μέχρι εδώ. "Ετσι, ο Πήτερ Μπρούκ έχει εξυπνα και άμεσα άρνηθεί ότι η δουλειά της ομάδας του στο «θέατρο της σκληρότητας» του Λονδίνου που μεσουράνησε με την πανηγυρική παράσταση του έργου του WEISS MARAT/SADE, είναι γνήσια Άρτωϊκή. Είναι Άρτωϊκή, λέει, μόνο με μιá άσήμαντη έννοια (άσήμαντη από την άποψη του Άρτώ, όχι τή δική μας).

Για αρκετό καιρό, όλες οι χρήσιμες ιδέες για την τέχνη έχουν άποβεί παραπλανητικές. "Όπως αυτήν που υποστηρίζει ότι κάτι είναι αυτό που είναι και τίποτε άλλο. "Ένας πίνακας ζωγραφικής είναι ένας πίνακας ζωγραφικής. "Η γλυπτική είναι γλυπτική. "Ένα ποίημα είναι ένα ποίημα, όχι πεζός λόγος. Και ή φιλοφρονητική ιδέα: ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να είναι «λογοτεχνικός» ή γλυπτικός, ένα ποίημα μπορεί να είναι σε πεζό λόγο, τό θέατρο μπορεί να χρησιμοποιήσει τόν κιν/φο, ό κιν/φος μπορεί να γίνη θεατρικός.

Χρειαζόμαστε μιá καινούργια αντίληψη (ιδέα). "Ίσως να είναι πολύ άπλή. Θά μπορούσαμε όμως να την αναγνωρίσουμε;





ALAIN VIRMoux

Ο ΑΡΤΩ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΛΜ

Από τὸ θάνατό του ἔδω καὶ εἴκοσι χρόνια, ἡ φήμη τοῦ Ἀρτώ ἔχει αὐξηθεῖ σημαντικά. Κάθε ἓνας τὸν θεωρεῖ σὰν τὸν προκάτοχό του· λογοτεχνικά περιοδικὰ καὶ θεατρικὰ προγράμματα διαδίδουν τ' ὄνομά του· τοῦ ἀποδίδουν πράγματα ποῦ ποτὲ δὲν εἶπε καὶ ἐπίσης, χρησιμοποιοῦν τὸ ὄνομά του σὰν ὀδηγὸ στους χειρότερους ἐξτρεμισμοὺς. Μετὰ τὸ μῦθο τοῦ RIMBAUD τώρα ἔχουμε τὸ μῦθο τοῦ Ἀρτώ· γιὰ νὰ ἀποκαλύψουμε τὴν ἀσυδοσία χρειαζόμαστε ἓνα νέο ETIEMBLE.

Στὸ μεταξὺ, ἡ προσεγγμένη ἔκδοση τοῦ οἴκου GALLIMARD τῶν ὀλοκληρωμένων ἔργων τοῦ Ἀρτώ, μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκτιμήσουμε ἀντικειμενικὰ τὰ κείμενα ποῦ ἔχουν διαστρεβλωθεῖ ἀπὸ τὴ φαντασιοπληξία. Οἱ ἔξη τόμοι ποῦ ἔχουν ἐκδοθεῖ μέχρι τώρα διαφωτίζουν αὐτὰ τὰ λανθασμένα συμπεράσματα. Ὁ τρίτος τόμος ἀποκαλύπτει πόσο δημιουργικὸς ἦταν ὁ Ἀρτώ στὸν κιν/φο· μέχρι τώρα ὅλοι οἱ ἱστορικοὶ τοῦ κιν/φου ἤξεραν τὸν Ἀρτώ σὰν ἠθοποιό. Πολὺ σπάνια ἀνέφεραν τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀρτώ ἦταν ὁ βασικὸς δημιουργὸς τῆς ταινίας «Τὸ δατρακο καὶ ὁ κληρικὸς», καὶ συνήθως τὴν ἀπέρριπταν σὰν ἀσήμαντη. Αὐτὴ ἡ ἀποψη εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμη τώρα πιά. Ἔτσι ὁ GEORGES SADOUL παραδέχεται ὅτι ἡ πρώτη του κρίση γι' αὐτὴ τὴν ταινία ἦταν ὀδίκη καὶ ὅτι ἡ ταινία «ἀεῖζει νὰ τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στὶς κλασσικὲς ταινίες τοῦ σουρρεαλιστικοῦ κιν/φου».

Ἔχει φθάσει πιά ὁ καιρὸς γιὰ μιὰ γενικὴ ἐπανεκτίμηση τῆς προσφορᾶς τοῦ Ἀρτώ στὸν κιν/φο καὶ τὴ θέση ποῦ αὐτὴ πῆρε στὰ γραφτά του. Ἡ βία τῆς ἀντίδρασης πρὸς τοὺς σουρρεαλιστὲς καὶ ἡ ἐχθρότητα μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίστηκε αὐτὴ ἡ κίνηση, ἐμπόδισαν κάθε προσπάθεια σοβαρῆς ἐρευνας. Σήμερα, σαράντα χρόνια μετὰ, ὅλα αὐτὰ ἔχουν κοπάσει. Ὁ Ἀρτώ διεφώνησε μὲ τοὺς σουρρεαλιστὲς πάνω σ' ἄρκετὰ ζητήματα, ὥστόσο, θεωρεῖται σουρρεαλιστὴς ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς κριτικούς.

Όταν ο Άρτώ εξέγησε γιατί ο κιν/φος ήταν ανώτερος από τις άλλες παραδοσιακές μορφές τέχνης, έκφραζε την ίδια έντονη γοητεία που ένοκωθαν και οι άλλοι σουρρεαλιστές για τον κινηματογράφο:

Υπάρχει στον κιν/φο ένα στοιχείο μυστηρίου και γοητείας που δεν βρίσκεται στις άλλες τέχνες.... Η καθαρή σκέψη δεν είναι αρκετή. Μια άπιαστη ουσία μορφοποιείται και προσπαθεί να αναφανεί μέσα στο φως. Ο κιν/φος μάς φέρνει πιο κοντά σ' αυτή την ουσία. Εάν μια ταινία δεν έχει φτιαχτεί για να μεταφράσει τα όνειρα ή ότι φαίνεται όνειρικό στη ζωή, τότε ούτε που υπάρχει. Δεν είναι διαφορετικό από το θέατρο. Είναι το διακριτικό χαρακτηριστικό του κιν/φου, μία και εύθεια γλώσσα, που δεν χρειάζεται μία βαριά και άργη λογική για να επιδιώσει και να αναπυχθεί. Ο κιν/φος θα έρθει όλο και πιο κοντά στο βασίλειο του φανταστικού, που δεν είναι τίποτα περισσότερο από την ολόκληρη της πραγματικότητας, διαφορετικά δεν θα επιζήσει. Η μάλλον θα έχει την ίδια τύχη με τη ζωγραφική και την ποίηση. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι πιο πολλές αναπαροστατικές μορφές τέχνης έχουν φτάσει σ' ένα τέλος.

Όσο ο Άρτώ δεν δέχτηκε όλα τα όφρημένα φιλμ από την αρχή. Για παράδειγμα, η γνώμη του για τα φιλμ του Ρίχτερ και του Ρούτμαν είναι ξεκάθαρη: «άσχετα με το πόσο εύκολα ο άνθρωπος μπορεί να συλλάβει και να δεχθεί το άφρημένο, καθαρά γεωμετρικές γραμμές που στερούνται νοήματος δεν θα προκαλέσουν καμιά αντίρρηση στους θεατές». Με τον ίδιο σκεπτικισμό αντιμετώπισε και τις προσπάθειες του HENRI CHOMETTE για ένα «απόλυτο κιν/φο»: «Η όλη αντίληψη για ένα απόλυτο κιν/φο είναι λανθασμένη, όπως ακριβώς και κάθε προσπάθεια σε κάθε τέχνη προς την ουσία αυτής της τέχνης και σε βάρος των αντικειμενικών της μέσων αναπαράστασης». Για την ίδια αιτία, οι σουρρεαλιστές άρνήθηκαν να επιδοκιμάσουν τα φιλμ των ντανταϊστών, όπως και το BALLET MECANIQUE του Φερνάντ Λεζέ. Μετά την απόρριψη των άφρημένων φιλμ, του «απόλυτου» κιν/φου, και τα ντανταϊστικά φιλμ, δεν υπάρχουν παρά ελάχιστα σουρρεαλιστικά φιλμ. Πράγματι, μόνο τρία: Ο Άνδραλουσιανός σκύλος και Η εποχή του Χρυσού από τον Μπουνουέλ, και το φιλμ του Άρτώ Το όστρακο και ο κληρικός. Χρονολογικά το φιλμ του Άρτώ έρχεται πρώτο και όπωσδήποτε ή συγγένεια του με τα φιλμ του Μπουνουέλ δυσκολεύει κατά πολύ τη θέση του. Ο Κοκτώ έχει αναγνωρίσει το χρέος του στον Μπουνουέλ για το φιλμ του Τόσιμα το ύποιοιητ ή — γιατί να μην αναγνωριστεί κι' αυτό του Μπουνουέλ προς τον Άρτώ:

Τό γνωστό σκάνδαλο του «URSULINES CLUB» ίσως να εξηγεί γιατί ο Άρτώ ποτέ δεν παινέθηκε σχετικα μ' αυτό το φιλμ. Άμέσως μετά την πρεμιέρα του φιλμ, το Φλεβάρη του 1928, ο Άρτώ δημόσια κατηγορήσε την GERMAINE DULAC ότι άγνόησε και διεστράβλωσε το σενάριό του. Σημειώθηκε μεγάλη

ανάταραχή και ἡ σχέση τους διακόπηκε. Οἱ σουρρεαλιστές, ξεχνώντας παληές διαφορές, ὑποστήριξαν τὸν Ἄρτώ κι' αὐτὴ ἡ ἐνέργεια ἔδωσε τροφή στὴν ἀποψη ὅτι τὸ φιλμ δὲν ἦταν σουρρεαλιστικό, οὔτε καν τοῦ Ἄρτώ. Ἡ μελλοντικὴ καριέρα τοῦ Ἄρτώ δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ νὰ ξεκαθαρίσει αὐτὸ τὸ ζήτημα. Ὁταν ἕνας φίλος τοῦ κιν/φου μιλάει γιὰ τὸν Ἄρτώ, δὲν ἀναφέρεται στὸ "Ὄστρακο καὶ στὸν Κληρικό. Θυμάται τὸ χαρακτῆρα τοῦ Μαρά στὴ ταινία τοῦ ABEL GANCE Ν α π ο λ έ ω ν, κι' ἐπίσης τὸ ρόλο τοῦ ἀδελφοῦ Μάθιους στὴ ταινία τοῦ Ντράγιερ JEAN D'ARC. Ὁ JEAN HORT γράφει: «Αὐτοὶ οἱ δύο ρόλοι, τυπικοὶ τοῦ ἠθοποιοῦ/ποιητῆ μας, συνοψίζουν μὲ ἀκρίβεια τὴ ποικιλία τῶν στυλ πού χαρακτηρίσαν τὴ πρώτη μεταπολεμικὴ μας περίοδο». Ὁ ρόλος τοῦ ἠθοποιοῦ μᾶς ἔχει κάνει νὰ ξεχάσουμε τὸ σεναριογράφο καὶ τὸ θεωρητικὸ τοῦ κιν/φου προσέτι, οἱ πιὸ πολλοὶ ἄνθρωποι θυμοῦνται τὴ θεατρικὴ δουλειὰ τοῦ Ἄρτώ καὶ ἀγνοοῦν τὴν κιν/φικὴ. Ἀκόμα κι' ἂν ἔχει παρεξηγηθεῖ, τὸ «θέατρο τῆς σκληρότητας» εἶναι παγκόσμια γνωστό. Ὅποιος ξέρει τὸν Ἄρτώ, ξέρει τὸ Θ έ α τ ρ ο καὶ ὀ σ ω σί α σ τ ο υ. Ὅποιος ἔχει ἀσχοληθεῖ σὲ βάθος μαζί του γνωρίζει ὅτι ἀφοῦ κατηγορήσε τὸ «πρῶτο γῆρας» τοῦ κιν/φου στὴν 1933, ὁ Ἄρτώ ἔχασε κάθε ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κιν/φο, γιατί, καθὼς ἔγραψε στὸν LOUIS JOUVET, «δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ δουλέψει στὸ κιν/φο χωρὶς νὰ νοιώθει ντροπὴ γι' αὐτό». Ἄν προσθέσουμε σ' αὐτὸ καὶ τίς φιλονεικίες του μὲ τοὺς σουρρεαλιστές πρὶν καὶ μετὰ τὸ φιλμ, τότε ἡ σιωπὴ τῶν ιστορικῶν τοῦ κιν/φου σχετικὰ μὲ τὸν Ἄρτώ σάν κιν/φιστὴ ἀποβαίνει κατανοητὴ. Πράγματι, ἀφοῦ κατήγγειλε τὸ φιλμ του δημόσια, ὁ Ἄρτώ προέκτεινε τὸ κατηγορητήριό του καὶ κατὰ τοῦ κιν/φου. Πέρα ἀπ' αὐτά, τὸ φιλμ Τὸ ὄστρακο κι' ὁ κληρικός κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση. Ὁ Ἀδώνις Κύρου σημειώνει ὅτι «θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὁ πατέρας ἐνὸς τέτοιου φιλμ ὅπως Ἡ έ π ο χ ή τ ο ῦ Χ ρ ο ῦ». Μπορεῖ νὰ ἀποροῦμε σχετικὰ μὲ τὸ ἂν τὸ φιλμ εἶναι περισσότερο σουρρεαλιστικό ἀπ' ὅτι συνήθως εἶναι παραδεχτό· ἴσως εἶναι περισσότερο ἕνα φιλμ τοῦ Ἄρτώ ἀπ' ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἄρτώ σκέφτηκε γι' αὐτό.

Ἡ σημασία τοῦ ἐπεισοδίου στὸ URSULINES CLUB δὲν πρέπει νὰ σμικρυνθεῖ. Οἱ λεπτομέρειες ἀνήκουν στὴ σελίδα κουτσομπολιοῦ τῆς ιστορίας, ὅμως τὸ ἴδιο τὸ σκάνδαλο ἔχει ἐπηρεάσει τοὺς ιστορικούς. Γνωρίζουμε τί συνέβη ἀπὸ ἀναφορὲς μαρτύρων — ἀναφορὲς πού συχνὰ ἀλληλοσυγκρούονται. Ἐνας δημοσιογράφος εἶπε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἄρτώ ὀδήγησε τὴ διαμαρτυρία. Ἄλλοι λένε ὅτι οὔτε ὁ Ἄρτώ οὔτε ἡ DULAC ἦταν παρόντες. Ὁ GEORGES SADOUL, πού ἦταν ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, εἶπε πρόσφατα ὅτι στὴν ἀρχὴ πίστεψε ὅτι ἡ διαμαρτυρία εἶχε σάν στόχο τὸν ἴδιο τὸν Ἄρτώ. Ὁ ἴδιος λέει ὅτι, ἀντίθετα μ' ὅτι ἔγραψε, οἱ θεατὲς δὲν πετάχτηκαν ἔξω ἀπὸ τὴν αἴθουσα. Ἀνάμεσα στὶς ἀναμνήσεις τοῦ SADOUL, μιὰ λεπτομέρεια φαίνεται

σημαντική: φαίνεται ότι τὸ φιλμ 'Ο 'Α ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὀ ς σ κ ῦ λ ο ς μόλις καὶ διάφυγε μιὰ παρόμοια τύχη. Κάποιος μπορεῖ νὰ πεί ὅτι τὸ ἐπεισόδιο στὸ URSULINES CLUB δὲ δείχνει τίποτα. Ὁ 'Αρτώ ποτέ δὲν ζήτησε νὰ διαγραφεῖ τὸ ὄνομα του ἀπὸ τὸ Ζενερικ τοῦ φιλμ, ὅπως συνήθως συμβαίνει σὲ τέτοιες περιπτώσεις, καὶ τὸ σενάριο καθὼς κ' ὀρκητέες ἐπεξηγηματικές σημειώσεις, ἀνάμεσα στὰ 1927 καὶ 1928, ἀποδεικνύουν τὴ πατρότητά του στὸ φιλμ. Ἡ διάσπαση τῆς σχέσης μπερδεψε τοὺς ἱστορικοὺς πιά πολύ, καὶ ἐρμήνευσαν αὐτὸ τὸ γεγονός σάν μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ἡ DULAC διεστρέβλωσε τὸ σενάριο τοῦ 'Αρτώ ὅτι τὸ φιλμ δὲν εἶχε καμμιά σχέση μὲ ὅτι ἤθελε νὰ πεί ὁ ποιητής, ἂν καὶ τὸ ὄνομά του παρέμενε στὸ Ζενερικ τοῦ φιλμ. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ὑπερβολικὴ ἀπλοποίηση. Στὴ πραγματικότητα, τὸ τέλος τῆς συνεργασίας δὲν ἦταν τίποτα ἄλλο παρὰ ἓνα ἀνθρώπινο νευρικὸ ξέσπασμα. Ἄλλωστε ἡ διαφορά παρουσιάστηκε ἄρκετά ἀργότερα. Στὰ ἀδημοσίευτα γράμματα πού ἔστειλε ὁ 'Αρτώ στὴ DULAC — φανήκαμε ἄρκετά τυχεροὶ πού τὰ μαζέψαμε — δὲν ἀναφαίνεται καμμιά διαφωνία. Ἀντίθετα, ὁ 'Αρτώ παρουσιάζεται ἀνυπόμονος νὰ ἐπιτρέψει ὅτιδήποτε εἶναι ἀπαραίτητο στὴ πραγματοποίηση τοῦ ὀνείρου (δηλαδ. τῆς κατασκευῆς τοῦ φιλμ). Ἔστειλε στὴ DULAC μιὰ ἀναθεωρημένη μορφή τοῦ σεναρίου του, ἀπὸ τὸ ὅποιο εἶχε «περικόμει ὅτιδήποτε θὰ μπορούσε νὰ φανῆ ποιητικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ χαρακτήρα». (11/5/27). Διέψευσε τίς διαδόσεις περὶ βασικῶν διαφωνιῶν ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὴ DULAC, καὶ προτίμησε νὰ παραινεῖν στὸ βάθος, ἀμέτοχος:

Δὲν ἔχω τὴν παραμικρὴ πρόθεση νὰ γίνω συνεργάτης σου. Κάτι τέτοιο θάταν μιὰ ἀνόητη πρόθεση ('Απὸ ἓνα γράμμα του). Ἡ σκηνοθεσία δὲν εἶναι ὁ χώρος μου καὶ δὲν σκοπεύω νὰ τὸν ξεπεράσω (17 τοῦ Ἰουνίου, 1927).

Σοῦ ἔδωσα τὸ σενάριό μου χωρὶς κανένα φόβο καὶ μὲ ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη (22 Ἰουνίου, 1927).

Ὅμως, ἂν καὶ διαβεβαίωσε τὴν DULAC, ποτέ δὲν σταμάτησε νὰ προωθεῖ προτάσεις οἱ ὁποῖες, γι' αὐτὸν, ἀφοροῦσαν τὴ «σύλληψη» καὶ ὄχι τὴ κατασκευὴ τοῦ φιλμ:

Ἔτσι, γιὰ παράδειγμα, στὴ σκηνὴ τοῦ χοροῦ, ἀφοῦ ἔχεις τραβῆσει μερικὰ πλάνα ἀπὸ πολὺ μακρὰ καὶ ψηλά, ἀκριβῶς ὅπως εἶχες προτείνει, θέθελα μερικὰ ἄκόμη πλάνα μὲ τὴ κάμερα στὸ ἔδαφος νὰ σκοπεύει εὐθεῖα πάνω, νὰ φιλομῶρει τὸ σαγόνι καὶ τὸ μέρος κάτω ἀπὸ τὰ μάτια στὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν... Καὶ αὐτοὺς τοὺς ἴδιους τοὺς χορευτές, τοὺς βλέπω νὰ χορεύουν μὲ μιὰ ὀδιόφορη, ἀνέκφραστη στάση ἢ μὲ σημάδια θυμοῦ σὲ βαθμὸ παροξυσμοῦ, τὰ πρόσωπά τους σπασμωδία, ἐνῶ τὰ σώματά τους κινοῦνται κανονικά' ἔπειτα, μὲ μιὰ ἐκφραση ἀπόλυτης εὐχαρίστησης, ἐρωτικῆς ἔκστασης, ὅμως ἐντελῶς στερεοτυπικά (17 Ἰουνίου, 1927).

Τέτοιες προτάσεις φαίνεται νὰ προχωροῦν πέρα ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς «σύλληψης». Ὁ 'Αρτώ ἦταν μᾶλλον ἐνήμερος τοῦ

γεγονότος γιατί συνεχῶς προσπαθοῦσε νά δικαιολογηθεῖ: «Γνωρίζω ὅτι ἔχω ὑποσχεθεῖ νά μὴν μεταβάλλω τὸ σενάριό μου. Πιστεύω ὅμως ὅτι ἂν ἔχω μερικές ἐνδιαφέρουσες ἰδέες πού δυνατόν νά τὸ βελτιώσουν, δὲν πρέπει νά τίς ἀγνοήσω» (17 Ἰουλίου, 1927). Ζήτησε νά συναντηθοῦν γιὰ νά ἐξηγήσει καλύτερα ὅτι εἶχε στὸ μυαλό του. Τελικὰ συναντήθηκαν στὶς 13 Ἰουλίου 1927. Τὸ ἴδιο βράδυ ὁ Ἄρτῶ ἔγραψε τὸ μεγαλύτερο σὲ ἔκταση γράμμα στὴν DULAC. Εἶναι φανερόν ὅτι ἡ ζωντανὴ συζήτηση ἐπέφερε νέες ἰδέες τίς ὁποῖες ὁ Ἄρτῶ ἐπέκτεινε καὶ σφυρηλάτησε μὲ σχεδιαγράμματα. Σύμφωνα μὲ τὸ ὄραμά του, τὸ σκηنيκὸ τοῦ φιλμ θάπρεπε νά εἶναι «ἐντελῶς συνηθισμένο καὶ σύμφωνο μὲ τὴν πραγματικότητα». Γιὰ παράδειγμα:

...πάνω στὴν πλατφόρμα, δύο κλασσικοὶ θρόνοι, χωρὶς καμμιά μετατροπὴ, ἀπὸ πάνω ἓνα στέγασμα κλίνης, ὅλα παρουσιασμένα ἐντελῶς φυσιολογικά. Ἄσχετα μὲ τὸ πόσο βαθειὰ κυττάζω μέσα στὸν ἐαυτὸ μου, εἶναι αὐτὴ ἡ εἰκόνα πού ἀναφαίνεται συνεχῶς. Οἱ πόρτες ἐπίσης δὲν θά ἔχουν κανένα ἰδιαιτέρο σχέδιο. Τίποτα μὲ ἀνατολίτικο χαρακτῆρα... Τέλος, πιστεύω ὅτι τὸ σκηنيκὸ θά εἶναι περισσότερο ἀόρατο ὅσο πιὸ κοντὸ βρίσκεται στὴν εἰκόνα τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Μήπως ἡ GERMAINE DULAC φοβήθηκε ἀπὸ τὴ συζήτηση καὶ τὸ γράμμα πού ἀκολούθησε; Μήπως ἦταν μόνο προσεχτικὴ στὸ νά διατηρήσῃ τὴν αὐτονομία τῆς σὰν καλλιτέχνις; Ὅποια κι' ἂν ἦταν ἡ αἰτία ποτὲ δὲν δέχτηκε νά συναντηθοῦν γιὰ δευτέρη φορά. Ἄναμεσα στὰ πέντε πρῶτα γράμματα, ἀπὸ τὸ Μάη στὸ Ἰούλιο τοῦ 1927, καὶ τὸ τελευταῖο στὶς 25 Σεπτεμβρίου 1927, ὑπάρχει μιὰ ἑαφνικὴ σιωπὴ δύομιση μηνῶν. Ὁ Ἄρτῶ αἰσθάνθηκε ὅτι ἔμενε ἀπ' ἔξω κι' ἄρχισε ν' ἀνησυχεῖ. Στὸ τελευταῖο γράμμα του, αὐτὴ ἡ ἀνησυχία εἶναι ἀρκετὰ ἐκδηλη. Εἶναι ἓνα ἐνδιαφέρον γράμμα, καὶ περιέχει μερικές ἀπαραίτητες σκέψεις γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ φιλμ:

Θάθελα πάρα πολὺ νά ξέρω τί γίνεται μὲ τὸ φιλμ. Πρέπει νά τελιώνει τώρα καὶ περίμενα νά μοῦ πεῖς νά ἐρῶ καὶ νά τὸ δῶ. Θά μπορούσες νά μοῦ πεῖς πῶς εἶναι τὰ πράγματα, κι' ἂν ἡ προβολὴ θά γίνει στὶς 25 Ὀκτωβρίου ὅπως συμφωνήσαμε; Κάποιος μοῦ ζήτησε ἓνα ἐπεξηγηματικὸ κείμενο νά τοποθετηθῆ στὴν ἀρχὴ τοῦ φιλμ, ὅμως αὐτὴ ἡ ἰδέα δὲν μ' ἐνδιαφέρει καθόλου. Νομίζω ὅτι τὸ φιλμ εἶναι ἱκανὸ νά γίνει κατανοητὸ ἀπὸ μόνο του καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση παρερμηνείας. Ποτὲ δὲν ἀντιμετώπισα τοῦτο τὸ φιλμ σὰν τὴν προβολὴ (ἐπίδειξη) ὁποιασδήποτε θεωρίας. Εἶναι ἓνα φιλμ μὲ καθαρὲς εἰκόνας. Τὸ νόημα πρέπει νά ἀναφανεῖ ἀπὸ τὴ σύγκρουση αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Δὲν ὑπάρχει κανένα ψυχροαναλυτικὸ, μεταφυσικὸ, ἢ ἀνθρώπινο νόημα πού νά ὑπογραμμίζει τίς εἰκόνας. Τὸ φιλμ περιγράφει ἀληθινὲς καταστάσεις τοῦ μυαλοῦ χωρὶς καμμιά προσπάθεια ἐπεξήγησης ἢ ἐπιδείξεως. Μερῶς πῶς πάει ἡ ὅλη πορεία καὶ ἀναγκάζομαι νά λέω ὅτι δὲν ξέρω. Ὅμως, πιστεύω ὅτι ἔχει ἐρθεῖ ὁ καιρὸς γιὰ νά προβληθεῖ. Τὰ θέματα μὲ τὰ ὁποῖα ἀσχολεῖται εἶναι ἐπίκαιρα καὶ ὑπάρχει κίνδυνος νά χάσουμε τὸ πλεονέκτημα τοῦ νεωτερισμοῦ. Πρὶν ὀριστεῖ καμμιά ἡμερο-

μηνία, χρειάζονται μερικά άρθρα που να έξηγοούν τί προσπαθείς να κάνεις. Τι πιστεύεις γι' αυτό;

Αισθανόμαστε ότι υπάρχει μιá έντονη απογοήτευση ο' αυτές τις γραμμές. Ένα μήνα πριν, άκριβώς στο μέσο τής σιωπής τής DULAC, ο Άρτώ έγραψε στον JEAN PAULHAN ότι είχε «μερικά προβλήματα» με το φίλμ και ότι θα έκτιμούσε τή δημοσίευση ενός άρθρου στη NOUVELLE REVUE FRANÇAISE «νά υπερασπίσω το φίλμ μου χωρίς να προσβάλλω κανένα, να καθαρίσω τή θέση μου έντελώς». Υπάρχει ένα τελευταίο γράμμα στήν DULAC στο οποίο ο Άρτώ εξέφραζε τά αισθήματα μετά τήν προβολή του φίλμ; Δέν υπάρχει καμμιά άποδειξη γι' αυτό. Το σπάσιμο στή σχέση τους έγινε στο τελευταίο στάδιο τής παραγωγής του φίλμ. Ο Άρτώ διεπίστωσε ξαφνικά ότι τόν κρατούσαν συνειδητά έξω από το στούντιο και από το χώρο του μοντάζ. Ένοιωσε πίκρα γι' αυτό, κι' αυτή ή πίκρα φαίνεται να είναι ή πιό πιθανή αίτία τής στάσης του.

Ποιά ήταν άκριβώς τά σημεία τής διαφορās των; Είναι βασικά αυτά τής φόρμας: ή λέξη «όνειρο» είχε χρησιμοποιηθεί γιά να χαρακτηρίσει το σενάριο του' ο Άρτώ ανέχτηκε αυτή τήν έρμηνεία γιά λίγο καιρό, έπειτα όμως διαμαρτυρήθηκε έντονα έναντία σ' αυτό. Τ' άποτέλεσμα ήταν να παραληφθεί ή λέξη από το ζενερικ του φίλμ. Γιατί όμως έναντιώθηκε σ' αυτό; Γιατί ή ιδέα του φίλμ σαν ένα όνειρο ήταν μόνο το πρώτο βήμα προς τή δημιουργία του ποιητικού φίλμ. Είχε γίνει συνήθεια να παρουσιάζονται σαν όνειρα φίλμ ή σεκάνς που φαίνονταν παράλογο. Αυτό ήταν το άλλοθι' ένας τρόπος γιά να γίνονται οι όπτικές θρασύτητες περισσότερο άποδεκτές. Όταν το παράλογο άποδίδονταν στα όνειρα ή στήν τρέλλα (περίπτωση Κ α λ γ κ á ρ ι) δέν ένοχλούσε κανέναν. Κι' αυτό άκριβώς ήταν κάτι που ο Άρτώ δέν μπορούσε να δεχτεί. Είναι φανερό ότι ο Άρτώ έκαμε στήν αρχή όρισμένες παραχωρήσεις γιά να βοηθήσει στή παραγωγή και στή διανομή του φίλμ. Αργότερα τις ανεκάλεσε έτσι ώστε τά πράγματα χειροτέρεψαν.

Τό δεύτερο σημείο τής διαφορās τους είναι πιá σοβαρό. Η DULAC χρησιμοποίησε μιá σειρά από τεχνικές χωρίς να καταλαβαίνει τή σημασία τους και το φίλμ επικρίθηκε πολλές φορές γι' αυτό. Ειπώθηκε ότι ή DULAC «θηλυκοποίησε» το σενάριο του Άρτώ και «τό έπνιξε μέσα σ' ένα όργιο τεχνικών έφφέ από τά όποια μόνο μερικές άξιοθαύμαστες αλλά διασκορπισμένες εικόνες λειτουργοῦν σωστά». Η κατηγορία είναι βαρεία, γιατί ο Άρτώ είχε πρόθεση να δημιουργήσει ένα φίλμ «στο όποιο οι καινοτομίες δέν θα είναι μιá σειρά από σύγχρονα τεχνικά έφφέ, περιττά παιγνίδια με τή φόρμα, αλλά μιá σέ βάθος ανανέωση τής όπτικής ούσίας τών εικόνων». Η άξία του φίλμ του Μπουνουέλ Ο Ά ν δ α λ ο υ σ ι α ν ό ς σ κ ὺ λ ο ς ήταν άκριβώς, το γεγονός ότι, αντίθετα με τή Γαλλική πρωτοπορία, απέφυγε τά περιττά τεχνικά έφφέ και τήν υπερβολική

δεξιοτεχνία της φόρμας. 'Ωστόσο αυτή η κατηγορία επιδέχεται έρωτησεις. 'Η DULAC δύσκολα θά μπορούσε να προδώσει τό «γράμμα» ενός σεναρίου τό οποίο ακολουθήσε βήμα πρὸς βήμα. Μήπως ὅμως πρόδωσε τό «πνεῦμα»; Τό κείμενο τοῦ 'Αρτώ σταθερό προτείνει τεχνικά ἐμφεῖ ὅπως:

Σέ γκρό-πλάν τό κεφάλι τοῦ κληρικοῦ, νά βρίσκεται στό ἔδαφος, φαίνεται νά ἀναπνέει. 'Από τά χεῖλια του καί τά μάτια του βγαίνει μιὰ λαμπερή ὀμίχλη πού μαζεύεται στή μιὰ γωνία τῆς ὀθόνης σχηματίζοντας μιὰ μικρή πόλη. Τελικά τό κεφάλι ἐξαφανίζεται ἐντελῶς καί τά σπῖτια κυνηγᾶνε τό ἓνα τό ἄλλο.

Θά ἦταν πιό σωστό νά λέγαμε ὅτι ἡ DULAC παρέμεινε πιστή στίς «τεχνικές» προτάσεις τοῦ 'Αρτώ.

Παρ' ὅλα αὐτά, τό φίλμ φτιάχτηκε. "Ασχετα μέ τό ἄν ἄρρέσει ἡ ὄχι στοῦς κριτικοῦς, φέρεي καθαρά τῆ σφραγιδα τοῦ 'Αρτώ. 'Ιστορικά, Τό "ἔσπρακο καί ὁ κληρικός" παραμένει τό πρῶτο σουρρεαλιστικό φίλμ καί δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τά φίλμ τοῦ «ἀπόλυτου κιν/φου». Οἱ καταστάσεις καί οἱ κυριαρχοῦσες ιδέες του φαίνονται γνωστές σ' ὅποιον ἔχει δεῖ τά πρῶτα φίλμ τοῦ Μπουνουέλ.

'Ο κληρικός κι' ὁ ἀξιωματικός — πού εἶναι ἡλίθιος, ὑποκριτής, πρησμένος μέ τήν αὐτο-σπουδαιότητά του, καί γεμάτος μετᾶλλια — φαίνονται νά ἀνήκουν στή μυθολογία τοῦ Μπουνουέλ. 'Αλλωστε ὁ ἀξιωματικός συχνά μεταμορφώνεται σέ ἱερέα. 'Υπάρχουν βαθύτερες συγγένειες: γιά παράδειγμα, ἡ σκηνή στήν ὁποία ὁ ἀναμμένος κληρικός ρίχνεται στή γυναῖκα «καί σχίζει τό στηθόδεσμό της σάν νά ἤθελε νά κατασπαράξει τά στήθη της.

Λίγο ἀργότερα, ὁ ἴδιος χαρακτήρας: «Μετά, σάν τόν κυρίευσε ἓνα αἶσθημα σεμνότηας, ἀρχίζει καί μαζεύει τά ροῦχα του. Καθῶς ὅμως πᾶνει τά κορδόνια τοῦ ράσου του γιά νά τά δέσει γύρω ἀπό τούς μηρούς του, αὐτά φαίνονται νά ἐπεκτείνονται σέ ἔκταση, σχηματίζοντας ἓνα ἀτέλειωτο δρόμο μέσα στή νύχτα». Τελικά βρίσκεται μόνος του σ' ἓνα δωμάτιο: «'Απλώνει τά χεῖρια του σάν νά ἀγκαλιάζει τό σῶμα μιᾶς γυναῖκας. Καί ὅταν κρατᾶ αὐτή τῆ σκιά, αὐτή τήν ἀόρατη φιγοῦρα, ἐντελῶς σίγουρα, τότε ρίχνεται πάνω της, τήν πνίγει. Τό πρόσωπό του καί οἱ χειρονομίες του εἶναι ἐντελῶς σαδιστικά. "Ἐπειτα σπρῶχνει τό κτυπημένο κεφάλι της μέσα στή κοῦπα». Σῦγκρινε αὐτές τίς εἰκόνας μέ τό σενάριο τοῦ φίλμ "Ἐ ν α ς 'Α ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ ς σ κ ῦ λ ο ς, ὅπου ἀρκετές σεκάνς ἀποκαλύπτουν (περιέχουν) ἓνα ἐρωτισμό καί μιὰ καταστροφική βία ὅμοια μ' αὐτή τοῦ 'Αρτώ — γιά παράδειγμα, ἡ σκηνή στήν ὁποία ὁ πρωταγωνιστής χαιδεύει μιὰ γυναῖκα πού ἐμφανίζεται ντυμένη καί μετά γυμνή. 'Η σύγκριση ἀποδείχνει ὅτι ἡ νευρωτική ζήλεια δέν ἦταν ἡ βάση ὄσων εἶπε ὁ 'Αρτώ ὅταν τόνισε τῆ «σχέση ἀνάμεσα στόν κληρικό καί στόν 'Α ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ ς σ κ ῦ λ ο». 'Αργότερα γράφοντας γιά τό φίλμ Τ ὸ α ἱ μ α

τοῦ ποιητῆ καὶ Ἡ έποχῆ τοῦ χρυσοῦ, ἀναφέρθηκε ξανά στην ἀδικία πού τοῦ έγινε:

ἽΟτι ἦταν ἐνδιαφέρον στά 1927 — ὁ κληρικός ἦταν πράγματι τό πρῶτο φίλμ στό εἶδος του, ἕνας πρωτοπόρος — στερεῖται κάθε ἐνδιαφέροντος στά 1932, πέντε χρόνια ἀργότερα... Γιά νά ἀποδοθεῖ δικαιοσύνη, οἱ κριτικοί, ἀν ἀπόμεινε κανένας, πρέπει νά ἀναγνωρίσουν τή συγγένεια ὄλων αὐτῶν τῶν φίλμ καί νά ποῦν ὅτι ὅλα πηγάζουν ἀπό τό Ὅστρακο καί τόν κληρικό, χωρίς ὅμως τό πνεῦμα τούτου τοῦ φίλμ, πού ἀπέτυχαν νά ξαναπιάσουν.

Ἵ Ἡ θέση τοῦ ἽΑρτώ εἶναι δίκαιη, καί ἡ ἀλληλοεπίδραση σ' αὐτά τά φίλμ εἶναι φανερή. Ἵ Ἡ γυάλα πού περιέχει τό «αστερόψαρο» στό φίλμ τῶν ROBERT DESNOS καί MAN RAY «STAR-FISH,» μᾶς θυμίζει τό κουτί μέ τό κομμένο χέρι στόν ἽΑ ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ σ κ ῦ λ ο, καί τή κρυστάλλινη γυάλα στό φίλμ τοῦ ἽΑρτώ. Προσέτι, τό ἀστερόψαρο καί τό στρεῖδι ἀνήκουν στό ἴδιο ποιητικό ὄπλοστάσιο. Οἱ ἴδιες εἰκόνες φυσικά, καθώς καί οἱ ἔμμονες ἰδέες, μπορεῖ νά εἶναι κοινές στούς συγγραφεῖς μιάς περιόδου, καί τό ὁμαδικό πνεῦμα τῶν σουρρεαλιστῶν, ἡ συνήθειά τους νά μοιράζονται τά πειράματά τους καί τά ὄνειρά τους ἀνάμεσά τους, μεγάλωσε τή περίπτωση τῆς ἀλληλοεπίδρασης.

Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως, ὁ ρόλος τοῦ ἽΑρτώ δέν πρέπει νά ἀγνοηθεῖ. Ὅ Μπουνουέλ δέν εἶναι ὁ μόνος καλλιτέχνης πού δέχτηκε τήν ἐπιρροή του, καί τό φίλμ ὁ Κληρικός δέν διασαφηνίζει ἀρκετά τήν ἐπιρροή πού εἶχε ὁ ἽΑρτώ στόν κιν/φο τοῦ καιροῦ του. Καί τά ἄλλα του σενάρια εἶναι σημαντικά· γιά παράδειγμα, ἡ κεντρική ἰδέα τοῦ πρῶτου σεναρίου του, Τ ὸ δ ε κ α ο κ τ ῶ δ ε υ τ ε ρ ὸ λ ε π τ α: «Σ' ἕνα δρόμο... ἕνας ἄντρας στά μαῦρα κυττάζει προσεκτικά ἕνα ρολοῖ κρέμεται ἀπ'τό ἀριστερό του χέρι... Γκρό-πλάν τοῦ ρολογιοῦ καί φαίνονται τά δευτερόλεπτα... Στό δέκατο-ὄγδοο δευτερόλεπτο τό δρᾶμα ἔχει τελεωσεί... Αὐτό πού ἐκφράζεται ἐδῶ εἶναι ὅτι τά γεγονότα πού περιγράφονται πάνω στή σκηνή σέ μιό ἡ δυό ὥρες, συμβαίνουν σέ δεκαοχτῶ δευτερόλεπτα». Ἵ Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στό πραγματικό καί στό φανταστικό χρόνο δέν ἦταν κάτι καινούργιο, ἦταν ὅμως ἡ πρώτη φορά πού παρουσιάστηκε πάνω στή σκηνή, ὅπου βρῆκε τό σταθερό της χῶρο: τό φίλμ περιορίστηκε στή γρήγορη ὄναλογία τοῦ ὄνειρου. Τ ὸ δ ε κ α ο χ τ ῶ δ ε υ τ ε ρ ὸ λ ε π τ α δέν φτιάχτηκε ποτέ, ἡ ἰδέα ὅμως τοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου δέν χάθηκε. Ἵ Ἀνασύρθηκε ξανά μερικά χρόνια ἀργότερα, ἐπιδέξια ἀφομοικωμένη, στό φίλμ Τ ὸ α ἱ μ α τ ο ῦ Π ο ι η τ ῆ καί ἀργότερα στόν Ὅ ρ φ ἔ α.

Τά περισσότερα ἀπό τά σενάρια τοῦ ἽΑρτώ εἶναι πραγματικά σενάρια, πού σημαίνει ὅτι ὁ ἽΑρτώ προσπάθησε ὅσο μπορούσε νά τά φτιάξει ταινίες.

Τό ὄνομα τοῦ RUTTMAN ἀναφέρθηκε στή παραγωγή τοῦ 3 2. ἡ ἱστορία ἑνός δράκουλα μ' ἕνα ἐξπρεσιονιστικό ὕφος, τό

όποιο ο Άρτώ θεώρησε πολύ κατώτερο του δικού του φίλμ. Ο JULES KRUGER, ο περίφημος όπερατέρ, είχε ύποσχεθεί να βοηθήσει για τή μεταφορά στην όθόνη του έργου του STEVENSON THE MASTER OF BALLANTRAE. Ο Άρτώ είχε άρχισει να γράφει ένα σενάριο βασισμένο στο έργο του LEWIS THE MONK και μάλιστα είχε άρχισει να τó γυρίζει. Του άρεσε πάρα πολύ μιá από τις ιστορίες του DIABOLIQUES του BARBEY D'AURERILLY «THE SCARLET CURTAIN» ο ANDRE BRETON και ο ALBERT VALENTIN δέν μόδεσαν τελικά να τó γυρίσουν (Αυτή ή ιστορία έγινε τελικά ταινία στά 1952 από τό ALEXANDRE ASTRUC). Κανένα από τά σχέδια του Άρτώ δέν πραγματοποιήθηκε. Η ματαιότητα τών προσπαθειών του για να γυρίσει τό THE REVOLT OF THE BUTCHER φαίνεται καθαρά στην άλληλογραφία του. Τουτό τό σενάριο ήταν αυτό πού άγαπούσε πιό πολύ άπ' όλα και φαίνεται ότι πράγματι ήταν τό πιό σπουδαίο. Σχετικά με τό φίλμ ο Κληρικός ό Άρτώ έγραψε στη NOUVELLE REVUE FRANCAISE τόν Ιούνιο του 1930, «...μόνο για να χρονολογηθεί και για να σιγουρευτώ ότι οι λίγες καινοτομίες πού περιέχει δέν θα άντιγραφούν από άλλους». Ο τόνος, έδω όπως και σέ άλλα γράμματά του άποκαλύπτει τό αίσθημα καταδίωξης πού κατείχε τόν Άρτώ έξ αίτίας τής παραγωγής. Αισθάνθηκε ότι του έκλεβαν όλες τις νέες ιδέες πού έλπιζε ότι θα γύριζε ταινίες. Να μιλάμε για νεύρωση είναι μιá εύκολη εξήγηση. Άφου διαβάσουμε τό THE REVOLT OF THE BUTCHER, μπορούμε να καταλάβουμε τή πίκρα του Άρτώ. Έάν είχε γίνει ταινία θα μπορούσε να ήταν για τήν Έποχή του χρυσού ότι τό ό Κ λ η ρ ι κ ό ς στο Ά ν δ α λ ο υ σ τ α ν ό ς σ κ υ λ ο ς. Μ' άλλα λόγια, ό Άρτώ ήταν ό άνθρωπος πού άνοιξε τήν πόρτα στον όμιλούντα σουρρεαλιστικό κίν/φο, όπως είχε και με τόν βουδό. Αυτό πού είναι άύθεντικό με τό THE REVOLT είναι ό τρόπος πού χρησιμοποιείται ό ήχος: Οι λέξεις δέν λειτουργούν σαν ένα σχόλιο, αλλά «δίνουν μιá αναπήδηση στην εικόνα». Προσέτι, ό Άρτώ πειραματίζεται με συγκρούσεις ανάμεσα στην εικόνα και στον ήχο. Αυτό είναι κάτι τό συνηθισμένο τώρα πιά, κείνο τόν καιρό όμως, πιστοποιούσε τήν άσυνήθιστη δημιουργική ικανότητα του Άρτώ.

Ένας τρελλός λογομαχεί σ' ένα καφενείο και Έσφνικά τό γκαρόνι ρίχνει τό δισκο του:

Η άντήχηση του σπασίματος επιδρά επικίνδυνα πάνω στον τρελλό. Ο Ζιγκολό γίνεται λάσπη στα χέρια του. Όταν όμως όλοι οι θαμώνες του καφενείου τόν περιτριγυρίζουν, τό μυαλό του σταματά να δουλεύει. Τά πάντα σταματούν και ά κ ο υ μ ε τήν ύπόκωφη βοή άπ' τό κάρρο του χασάπη καθώς τά πέταλα του άλόγου κτυπάνε τήν άσφαλτο. Ο θόρυβος επανέρχεται στο καφενείο. Ο τρελλός έχει ανακτήσει τήν εύφυία του, μπροστά στα μάτια του όμως βλέπει τήν εικόνα του κάρρου να κινείται κατά μήκος, ηηδόντας κατά διαστήματα σαν μινιστούρες ριγμένες στο ταβάνι ενός σκοτεινού δωματίου από τό φώς πού έρχεται ανάμεσα από τις χαραμάδες τής κουρτίνας...

Τό σενάριο του φιλμ THE REVOLT περιέχει ένα σημαντικό αριθμό στοιχείων που προϋπήρχαν στον Κληρικό, όμως εδώ κορυφούνται: «έρωτισμός, αγριότητα, λαγνεία για αίμα, ο πόθος για βία, μιά μονομανία με τή φρίκη, κοινωνική ύποκρισία, ψευδορκία, σαδισμός, έξασθλίωση κλπ. κλπ.». Αυτό εδώ θά μπορούσαν νά όρίσουν τή δουλειά του Μπουνουέλ. Όλα υπάρχουν σ' αυτό τό σενάριο. Φυσικά, τό διάβασμα του σεναρίου δέν δίνει τήν άκριβή εικόνα σχετικά με τό φίλμ' ώστόσο από τίς πρώτες του κιόλας λέξεις, είναι άσυνήθιστα έντυπωσιακό («ένας άντρας στήν άγωνία του νομίζει ότι θ' άρχισει νά δαγκώνει»).

Είναι εύκολο νά φανταστούμε τή σεκάνς όπου:

μιά γυναίκα τρέχει έξω από ένα άστυνομικό τμήμα... με όλους τούς άστυνομους νά τή κυνηγάνε ενώ ταυτόχρονα φοράνε τά σακκάκια τους. Διασκορπίζονται χωρίς νά τήν πιάσουν τελικά, και τούς ξαναβλέπουμε νά έπιστρέφουν άργά-άργά όλοι μαζί, άστειευόμενοι. Κάπου άλλοϋ, μερικοί στρατιώτες που βγαίνουν έξω από τό στρατόπεδό τους, κάνουν τό ίδιο.

Μετά τόν Μπουνουέλ έχουμε τόν Φρανζϋ, και πρέπει νά αναφέρουμε τίς σκηνές στό σφαγείο όπου ο χασάπης κόβει «πτώματα ζώων σέ τέσσερα κομμάτια που πέφτουν γύρω του σαν κλαδιά δέντρου». Τά σχόλια του ίδιου του Άρτώ για τό THE REVOLT φαίνονται έντελώς άκριβή: «είναι ένα «ύποκειμενικό σενάριο», που, άκόμα και στα κωμικά του μέρη, ποτέ δέ χρησιμοποιεί τό χιούμορ σαν ένα εργαλείο διάκρισης και απόκλισης. Παράλληλα τό σενάριο του TWO NATIONS AT THE OUTER EDGE OF MONGOLIA φανερά άνήκει στό είδος μουρλέσκ. ή μάλλον στό ιστορικό-μουρλέσκ. Δύο κράτη φιλονεικούν «για αίτίες άνεξιχνιάστες στους Εύρωπαίους». Ό σύνδεσμος των Έθνων έπεμβαίνει, μάταια όμως: «υπάρχει μόνο ένας τρόπος για νά έπιτευχθεί ειρήνη: στείλε σ' αυτούς τούς ανθρώπους ένα σουρρεαλιστικό ποίημα' μιά προσπάθεια έχει γίνει για νά σταλεί τηλεγραφικώς' όμως τό άπατηλό, κολοβό ποίημα βοηθά στή φωτιά...». Τοϋτο τό θέμα έχει αναπτυχθεί κατά μήκος μιας φανταστικής φάρσας, με γκάνγκς από τήν Άμερικάνικη κωμωδία και τά κινούμενα σχέδια («τό τσιγάρο του Μπράϊαντ έξογκούται στις διαστάσεις τής προβοσκίδας ενός ελέφαντα»). Η πρωτοτυπία εδώ είναι ή ιδέα τής μετατροπής ενός ποιήματος σ' ένα χαρακτηρισμό. Τό σενάριο είναι καθαρά σουρρεαλιστικό και δέν είναι τόσο πρωτότυπο όσο τά άλλα. Ωστόσο δείχνει τό πλούτο και τίς άπεριόριστες δυνατότητες τής έρευνας του Άρτώ.

Δυστυχώς, όλα αυτά παρέμειναν όπλως στό χαρτί. Ό Άρτώ άπογοητεύθηκε και έγκατέλειψε τόν κιν/φο, όπως και άλλοι καλλιτέχνες, γύρω στα 1930. Η άφιξη του ήχου αναφέρεται συνήθως σαν ή αίτία αυτής τής εγκατάλειψης, όμως αυτό δέν είναι άλήθεια (τουλάχιστον στό βαθμό που έννοείται) αλλά μάλλον ή αίτία βρίσκεται στην αισθητική όπισθοδρόμηση που ήρθε μαζί με τόν ήχο. Παρά τήν άρχική έλλειψη έμπιστοσύνης, μιά προσπάθεια έγινε νά βρεθεί ένας συμβιβασμός με τόν ήχο. Τό L'AGE

Δ'ΟΡ είναι ένα όμιλοῦν φίλμ, καί τὸ ἴδιο θὰ ἦταν καί τὸ THE REVOLT OF THE BUCHER ἂν εἶχε φτιαχτεῖ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Ἄρτῶ δέχτηκε εὐνοϊκὰ τὴ νέα τεχνικὴ ἢ πρῶτῃ του ἀντίδραση ἦταν ἐχθρική. Γρήγορα ὁμως συμβίβασε τὸν ἑαυτοῦ του μ' αὐτὴ χρησιμοποιώντας «περιοδικά, λέξεις καὶ ἤχους πού νά δημιουργοῦν ὠρισμένα ἐφέ». Αὐτὸ δὲν ἦταν φυσικὰ μιὰ μεγάλη ἀλλαγὴ, μόνο ἓνας συμβιβασμὸς ὁ Ἄρτῶ ἐλπίζει ὅτι ὁ κιν/φος θὰ παρέμενε «βουβός στὴν οὐσία του». Ἐξηγεῖ: «Ὁ κιν/φος θὰ εἶναι πάντα ὀπτικός, μ' ἓνα τρόπο ὁμως πού νά ἐπιτρέπει τὴ χρῆση λέξεων χωρὶς νά ἀλλάζει ἢ ἀνάπτυξη τῶν εἰκόνων». Ἐνα ὁπὸ τὰ γράμματα του μᾶς λέει περισσότερο πάνω στὸ ἴδιο θέμα: «Δέχτηκα νά βάλω ἤχους σ' ὅλα τὰ σενάρια μου, ὀκόμα καὶ λέξεις, γιατί ὑπάρχει μιὰ τέτοια ἐντονη κλίση πρὸς τὰ ὀμιλοῦντα φίλμ, ὥστε γιὰ ἓνα ἢ δύο χρόνια κανένας δὲν θὰ θέλει νά δεῖ βουβές ταινίες. Εἶναι λυπηρό, ὁμως ἔτσι εἶναι... Πρέπει νά ἀκολουθεῖς τὸ πλῆθος γιὰ νά μπορέσεις νά τὸ ὀδηγήσεις ἢ παραδέξου τὰ πάντα γιὰ νά μπορέσεις νά τὰ ἐπανακερδίσεις». Τούτῃ ἢ ἐλπίδα ὁμως σύντομα ἀποδείχτηκε λανθασμένη. Ὅλοι ἔπρεπε νά ἀντιμετωπίσουν τὰ γεγονότα: ἢ κιν/φικὴ βιομηχανία ἐγινε, μέσα σὲ λίγους μῆνες, ὁ ἴδιος ὁ κιν/φος στὴν ὀλότητά του. Οἱ κινηματογραφικὲς λέσχες διασκορπίστηκαν, οἱ πλοῦσοι προστάτες ἀποσύρθηκαν, καὶ τὰ ἀνεξάρτητα, πειραματικὰ «μικροῦ μήκους» φίλμ ἐξαφανίστηκαν γιὰ πολὺ καιρό. Ὁ Ἄρτῶ σταμάτησε νά γράφει σενάρια. Τόσο ἀργά ὅσο μέχρι τὸ 1935 ἐμφανίστηκε στὴν ὀθόνη σάν ἡθοποιὸς σὲ μικροῦς ρόλους τοὺς ὀποίους δέχτηκε σάν ὀικονομικὴ βοήθεια. Ἡ ἀντιπάθειά του ὁμως γιὰ τὸν κιν/φο ὀλο καὶ μεγάλωνε. Τὸ 1931 θρηνοῦσε «τὴ πρόστυχη καὶ σκανδαλώδη κλίση του». Τὸν ἐπόμενον χρόνο εἶπε στὸν LOUIS JOUVET ὅτι «ὁ κιν/φος εἶναι καὶ θὰ παραμείνει μιὰ τέχνη πού ἀνήκει στὸ παρελθόν».

Γιὰ μιὰ ἀκριβὴ ἐκτίμηση μιᾶς τέτοιας ριζοσπαστικῆς θέσης, πρέπει νά θυμόμαστε δυὸ πράγματα. Μετὰ τὸν καλλιτεχνικὸ πυρετὸ τῆς βουβῆς περιόδου, ἢ περιόδου 1930—39 φαινόταν τόσο ὀγνοη ὥστε πολλοὶ καλλιτέχνες ἀπελπίστηκαν.

Τὸ 1933, ὁ GEORGES NEVEUX, γράφοντας στὸ περιοδικὸ LES CAHIERS JAUNES, ἀποκάλεσε τὴν περίοδο ἓνα «τοῦνελ». Καὶ ἢ προσωπικότητα τοῦ Ἄρτῶ εἶναι κάτι πού πρέπει νά ἐρευνηθεῖ. Ἦταν πύρινος καὶ γρήγορος στὸ ταμπεραμέντο του: εἶπε γιὰ τὸν ἑαυτοῦ του στὰ 1934, «Δὲν μπορῶ νά γράψω χωρὶς ἐνθουσιασμό, καὶ πάντα τραβάω μακριά». Στὴν ἀρχὴ ὁ κιν/φος τοῦ φάνηκε σάν ἓνα «ἀξιοσημείωτο διεγερτικὸ». Οἱ σουρρεαλιστὲς ἔτρεφαν τὰ ἴδια αἰσθήματα. Ὁ Ἄντρέ Μπρετόν, ἀνακαλόντας τίς Κυριακὲς πού περνοῦσε στὴ NANTES, πηγαίνοντας ἀπὸ κιν/φο σὲ κιν/φο, μὲ τὴ συντροφιά τοῦ JACQUES VACHE, λέει ὅτι ποτὲ δὲ βρῆκε κάτι τόσο «μαγνητικὸ», καὶ προσθέτει: «Τὸ σημαντικὸ στοιχεῖο εἶναι ὅτι ὀταν βγήκαμε ἔξω νοιώθαμε «ψηλά» γιὰ ἀρκετὲς μέρες». Ἐθεωροῦσαν τὸν κιν/φο σάν ἓνα

χάπι, σαν ένα σουβλί, μ' άλλα λόγια σαν ένα εργαλείο και όχι σαν μία δημιουργική φόρμα. Ο Μπρετόν και η ομάδα του δεν προσπάθησαν να δημιουργήσουν μέσα απ' αυτόν. Ήθελαν να αισθάνονται και να δέχονται με σκοπό να χρησιμοποιούν κάπου άλλο τη ποιητική ενέργεια που συσσωρεύαν. Ο Άρτώ όμως, που ήδη είχε εγκαταλείψει τον κιν/φο, άρνήθηκε ακόμα κι αυτή τη παθητική όξια που είχε προηγουμένως παραδεχτεί:

Ή άποκαλούμενη μηχανιστική μαγική ενός αδιάσπαστου άπικου γουρυσματός δεν μπόρεσε να επιζήσει μετά την ήττα της από τη λέξη, που άποκάλυψε αυτή τη «μηχανιστική μαγική» σαν μία καθαρά φυσιολογική έκπληξη των αισθήσεων. Οί άνθρωποι κουράστηκαν γρήγορα από τις επικίνδυνες όμορφίες του κιν/φου. Ένα περισσότερο ή λιγότερο εύχάριστο γαργάλισμα από την Εσφνική και άπροσδόκητη εμφάνιση μιάς παρέλασης εικόνων που δεν βασίζονται στους νόμους της λογικής σκέψης, θα μπορούσε να άπευθυνθεί μόνο στους λίγους ώραιολάτρες (AESTHETES) του σκοτεινού και του άνεκφραστου, που έπιτηδες έψαχναν γι' αυτό τό είδος αισθησης ενώ ποτέ δεν ήταν οίγουροι ότι θα τό εύρισκαν. Αυτός ό επικίνδυνος και άνεκφραστος χαρακτήρας ήταν μέρος της σκοτεινής και λεπτής μαγείας που έπέβαλλε ό κιν/φος πάνω στό μυαλό... Ή ποίηση που μπορεί να προκύψει απ' όλα αυτό είναι μόνο δυνητική ποίηση, ή ποίηση του τί μπορεί να γίνει. Γι' αυτό λοιπόν δεν μπορούμε να προσδοκούμε ότι ό κιν/φος θα διατυπώσει για μäs τους μύθους του μοντέρνου ανθρώπου.

Αυτή ή ριζική καταδίκη είναι ή άνόμνηση που οί μεταγενέστεροι θα διαφυλάξουν από τη παρεξήγηση (διαφωνία) άνάμεσα στόν Άρτώ και στόν κιν/φο. Ή σχέση άνάμεσα στόν ποιητή και στό φίλμ δεν ήταν παρά μία σειρά από άπογοητεύσεις κι' έτσι δικαιολογείται ή τελική έχθρότητα. Ή άποτυχία ήταν άναπόφευκτη έξ αίτίας της ιδιοσυγκρασίας του Άρτώ. Πάντα πίστευε ότι άνήκε στό θέατρο, κι' αυτή ή βαθειά και διαρκής αγάπη για τη σκηνή πιστοποιούσε αυτή την ιδέα.

Ήταν όμως τό θέατρο τό μοναδικό πάθος του Άρτώ; Ήταν ά κιν/φος μία δεύτερη έκλογή κι' ένα νεκρό τέλος; Ή έρώτηση είναι λεπτή και ή άπάντηση δεν πρέπει να είναι σύντομη. Ο Άρτώ άρχισε τη σταδιοδρομία του στη σκηνή και στην όθόνη σαν ήθοποιός και στό θέατρο και στό κιν/φο άπέτυχε να επιβάλλει τις δικές του ιδέες για τη σκηνή και την όθόνη. Τό ALFRED JARRY THEATRE έδωσε μόνο μερικές παραστάσεις, και τό θέατρο της Σκληρότητας μόνο μία. Πολλά άλλα σχέδια άπέτυχαν. Από τό έργα που έγραψε, μόνο ένα, BURNT BELLY ή Ή Τρελλή Μητέρα, τό κείμενο του άποίου έχει χαθεί, άνεβάστηκε από τόν ίδιο τόν Άρτώ. Έχθρότητα, παρεξήγηση και σκάνδαλο περιέβαλλαν αυτές τις λίγες προσπάθειες και κομμά άπ' αυτές δεν ήταν έπιτυχής. Είναι αυτή ή αίτία άρκετή να άρνηθεί την όξια της έπιρροής του Άρτώ πάνω στό θέατρο τότε και τώρα; Ή άποτυχία των προσπαθειών του δεν έμπόδισε τις αντίληψεις του να είσχωρήσουν στό μοντέρνο θέατρο.

Κάποιος μπορεί να τραβήξει μία παραλληλία σε σχέση με τον Άρτώ και τον κιν/φο, όμως αυτό είναι άβασίμο και συζητιέται. Ο Άρτώ ποτέ δεν εγκατέλειψε το θέατρο όπως έκανε με τον κιν/φο. Μέχρι τις τελευταίες μέρες της ζωής του, το πάθος του για το θέατρο παρέμεινε σταθερό. Ακόμα και τα κείμενα που δεν έγραψε για το θέατρο έχουν μία θεατρική γεύση.

Είναι οι ιστορικοί και οι οικονομικοί παράγοντες υπεύθυνοι για την απόφαση του Άρτώ να στραφεί ενάντια στο φιλμ; Ο Άρτώ εργάστηκε για το φιλμ τόσο όσο πίστευε ότι ένας άνθρωπος σαν κι αυτόν θα μπορούσε να εκφραστεί ελεύθερα μέσα από αυτό το μέσο. Έγκατέλειψε την όθονη μόλις η βιομηχανοποίηση του κιν/φου απέκλεισε κάθε ατομικό δαιμόνιο. Τότε επέστρεψε στο θέατρο γιατί, αν και παρουσίαζε έμπορικές αδυναμίες, δεν ήταν τόσο υπόδουλο στο χρήμα, υπήρχε χώρος για ιδιωτική πρωτοβουλία με μικρά ποσά, και επέτρεπε σε μία μοναχική φωνή να ακουστεί. Μ' άλλα λόγια, είναι έντελως πιθανόν ότι η έκλογη του Άρτώ υπαγορεύτηκε από τις καταστάσεις. Αυτό που φαίνεται να υποστηρίζει αυτή την άποψη είναι ότι το θέατρο δεν είναι για τον Άρτώ, το τέρμα του δρόμου. Είναι ένα όπλο, ένα μέσο για την «αλλαγή της ζωής» όπως συνήθιζαν να λένε οι σουρρεαλιστές φίλοι του: Πρέπει να πιστεύουμε σ' ένα νόημα για τη ζωή που να έχει αναζωογονηθεί από το θέατρο, όπου ο άνθρωπος άφοβα κυριαρχεί και έξουσιάζει ότι δεν υπάρχει ακόμα σαν τέτοιο και του δίνει ζωή. Και αυτό που ακόμα δεν έχει γεννηθεί, μπορεί να γεννηθεί, υπό την προϋπόθεση ότι δεν είμαστε εύχαριστημένοι με τό να ζούμε σαν απλά όργανα καταγραφής».

Αν το θέατρο είναι ουσιαστικά ένα όργανο απελευθέρωσης και δράσης, ο Άρτώ θα μπορούσε επίσης να είχε χρησιμοποιήσει το φιλμ για τις προθέσεις του. Σε σχέση μ' αυτό ή διαφορά ανάμεσά τους είναι μικρή. Θυμόμαστε ότι ο Άρτώ άπαρνήθηκε τον κιν/φο τον ίδιο χρόνο που άπαρνήθηκε το θέατρο που είναι αποκλειστικά βασισμένο πάνω στην όμιλία. Δεν εννοούμε ότι το θέατρο και ο κιν/φος είναι συναλλακτικά στο μυαλό του ποιητή· στη πραγματικότητα η σχέση τους είναι πολύπλοκη και δεν είναι τα αντικείμενα αυτού του δοκίμιου. Πρέπει όμως να θυμόμαστε ότι τα δύο μέσα (κιν/φος, θέατρο) εμφανίζονται περισσότερο σαν δίδυμα αδέρφια στο μυαλό του Άρτώ. Μία σύγκριση ανάμεσα στο THE REVOLT OF THE BUTCHER και στο «Ανάθλωμα του Αίματος» θα απέδειχνε αυτή τη σχέση. Και τα δύο σενάρια βασίζονται στην ίδια σχέση ανάμεσα στις λέξεις από τη μία μεριά και στις χειρονομίες ή στις εικόνες από την άλλη, με κάθε στοιχείο να εναλλάσσεται στη πορεία της γραφής. Ακόμα κι όταν τα συστατικά ποικίλουν, η σχέση παραμένει σταθερή, έτσι ώστε ποιητής καταλήγει σε κάτι που δεν είναι ούτε θέατρο ούτε κιν/φος, αλλά συμμετέχει στην έσθφανιζόμενη πραγματικότητα του όνειρου.

Ὁ κόσμος τοῦ Ἄρτῳ, στή σκηνή καί στήν ὀθόνη, φαίνεται πρᾶγματι νά εἶναι οὐσιαστικά ποιητική. Οἱ ἐνθουσιασμένοι κριτικοί γύρω ἀπ' αὐτόν στά τελευταία χρόνια ἔχουν ταγίσει μέ ἔμφαση τή θεατρική παραγωγή του. Αὐτό εἶναι δικαιολογητικό, ὅταν σκεφτοῦμε ὅτι αὐτή ἡ ἀναγνώριση δέν ὑπῆρχε στή διάρκεια τῆς ζωῆς τοῦ ποιητή. Ὅμως, ἡ θεατρική παραγωγή του δέν πρέπει νά ἐπισκιάσει τή σημασία τῆς προσφοράς του στόν κινηματογράφο.





le studio des ursulines projettera en répétition générale, ce jeudi 9 février, à 21 h. 15, deux films inédits.

la coquille et le clergyman

d'antonin artaud

réalisé par germaine dulac

la tragédie de la rue

d'après william braun

réalisé par bruno rahn

les fauteuils

vous seront réservés

"studio des ursulines"

" un art naïf. . . "



direction : a. taller
l. myrta
10, rue des ursulines

à partir du lundi 14 mai
tous les soirs à 21 h. 15

en exclusivité

deux films inédits

la coquille et le clergyman

scénario de a. artaud

réalisé par g. dulac

trois heures

d'une vie.....

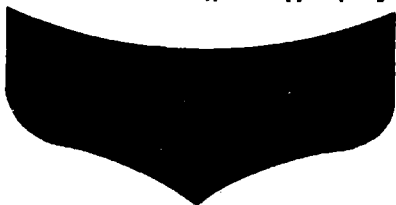
de james flood

au début : 10 minutes du cinéma d'avant-guerre
films documentaires et scientifiques.

on peut louer au studio : danton 81-69
et à " la semaine à paris "

B. ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

Θέατρο/Κινηματογράφος



Τό άναδικαργανωμένο θέατρο, πέρα από τά τεχνικά μέσα πού έχει στη διάθεσή του, θά πρέπει νά χρησιμοποιήσει και τό φίλμ, έτσι ώστε ή παράσταση του έργου πάνω στη σκηνή θά εναλλάσσεται με φιλικές εικόνες πού θά προβάλλονται σέ μιá όθόνη. Προσέτι, μιá δραματική παράσταση μπορεί νά γίνει ένα είδος επίθεώρησης όπου ό ήθοποιός χρησιμοποιεί δραματικές, μελοδραματικές, και φιλικές μεθόδους, καθώς επίσης και μεθόδους πού χρησιμοποιούνται από τόν χορευτή μπαλέτου, τόν άκροβάτη, τό γυμναστή, τό γελωτοποιό. Και φυσικά, ό χωρισμός του έργου σέ πράξεις, ή άκαμψία της παραδοσιακής δραματικής δομής, πρέπει νά αντικατασταθεί από έπεισόδια σύμφωνα με τό Σαιξπηρικό μοντέλο και τους δραματιστές του παληού Ίσπανικού Θεάτρου, για νά είναι δυνατόν νά εγκαταλειφθεί ή άπαρχειωμένη ψευδο-κλασσική ένωση του χρόνου και της πλοκής. Βρισκόμαστε μπροστά σέ μιá νέα φάση θεατρικής γραφής. Δημιουργούμε ένα νέο είδος θεατρικού έργου.

Σ' αυτή τή φάση της άλλαγής, ή μάχη ανάμεσα στον κινη/φο και στο θέατρο βρίσκεται σέ μεγαλύτερη έκταση άπ' αυτές πού έχουν προηγηθεί. Στη Δύση, ειδικά στην Άμερική και στη Γερμανία, οι κινηματογράφοι είναι πολύ περισσότεροι από τά θέατρα και τίς όπερες, και τό κοινό πού πηγαίνει στον κινη/φο είναι 'συγκριτικά μεγαλύτερο άπ' αυτό του θεάτρου. Με βάση αυτή τή διαπίστωση πολλοί βιάστηκαν νά συμπεράνουν ότι ό κινη/φος διαφαίνεται σαν ένας σοβαρός άνταγωνιστής του θεάτρου. Δέ νομίζω ότι πρέπει νά συμφωνήσω.

* Οἱ κινη/φικοί αἰθουσάρχες, πού γιά πολύ καιρό τραβοῦσαν μέγαρα πλήθη κόσμου, παρατήρησαν μιά μέρα ὅτι τὸ κοινὸ τους εἶχε ἀρχίσει νὰ κουράζεται. Ὁ κόσμος ἀπαιτοῦσε κάτι περισσότερο ἀπὸ βουβές φιγούρες σέ κίνηση, καί ἡ τεχνολογία ἔπρεπε νὰ ἰκανοποιήσει αὐτές τίς ἀπαιτήσεις. "Ἔτσι, γιὰ νὰ συναγωνιστεῖ ὁ κινη/φος τὸ θέατρο, (ἰδιαιτέρα τὸν ζωντανὸ ἠθοποιό) γεννήθηκαν οἱ ὀμιλοῦσες ταινίες· αὐτὸ ὅμως δὲν ἀντιπροσώπευε μιά νίκη τοῦ κινη/φου. Γιατί, ἂν καί ἦταν ἐλκυστικὴ ἡ ἐλευθερία καί ἡ ἄνεση τοῦ κινη/φου νὰ προωθεῖ τὴν πλοκὴ ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος στοῦ ἄλλο, νὰ ἀλλάζει ἀπὸ μέρα σὲ νύχτα, νὰ κατασκευάζει θαύματα ἢ νὰ μεταμορφώνει τὸν ἠθοποιό, ὅμως, ὅλα αὐτὰ δὲν ἦταν ἀρκετά. Τὸ κοινὸ μὲ ἐπιμονὴ ζητοῦσε ὅτι ὁ ἠθοποιός, μὲ τὸν ὁποῖο ταυτιζότανε καί τὸν ὁποῖο εἰδωλοποιοῦσε, ἔπρεπε νὰ μιλάει, καί τελικὰ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ χάσει ὁ κινη/φος τὴ διεθνή του ἐπικοινωνία. Ὁ Τσάπλιν πού εἶχε γίνει δεκτὸς μ' ἔνθουσιασμοὺς στὴν Ἀμερική, στὴ Ρωσία, στὴν Ὀλλανδία, ἔγινε ἑαφικὰ ἀκατάλητος γιὰ τὸ ἴδιο κοινὸ ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἄρχισε νὰ μιλάει Ἀγγλικά. Ὁ Ρῶσος γεωργὸς ἀρνεῖται τώρα νὰ δεχτεῖ τὸν Τσάπλιν, τὸν Ἄγγλο, ἂν καί λίγο πρὶν ὁ Τσάπλιν τοῦ ἦταν κατανοητὸς καί τὸν ἐνοιωθε κοινὰ ὅταν αὐτὸς μιλοῦσε. "Ἔτσι φαίνεται ὅτι ἡ ἐξέλιξη τοῦ φιλμ εἶναι ἓνα βῆμα πρὸς τὰ πίσω...

* Τὰ θέατρα πού ξέρουμε στὴ πατρίδα μας δὲν εἶναι αὐτὰ πού θὰ ἔχουμε στοῦ μέλλον. Θὰ ἐγκαταλείψουμε τίς δομές πού κληρονομήσαμε ἀπὸ τὴ Τσαρική περίοδο, ὅπως ἡ ψευδαἰσθήση τοῦ χώρου καί ἡ παράσταση πού ἐπιτρέπει στοὺν θεατὴ νὰ ξεκουράζεται, νὰ μιροκομᾶται, νὰ ἐρωτοτροπεῖ, νὰ φλυαρεῖ. Σήμερα, ἐμεῖς πού χερσιζόμεστε τὸ θέατρο σὲ συναγωνισμό — τὸν κινη/φο, λέμε: «νὰ κινηματογραφοποιήσουμε» τὰ θέατρα — ὄχι ὅμως μὲ τὴν ἔννοια ὅτι θὰ τοποθετήσουμε μιά ὀθόνη πάνω στὴ σκηνή. Πρέπει νὰ προωθήσουμε ἓνα νέο θεατρικὸ θέαμα καί νὰ ἀνεβάσουμε ἔργα πού νὰ τραβοῦν πλατείες μάζες θεατῶν, ὅπως καί ὁ κινη/φος. Ἡ ἐπανάσταση τῆς «ἀναδιοργάνωσης» τοῦ σύγχρονου θεάτρου σὲ μορφή καί περιεχόμενο, θρῖσκεται σὲ στασιμότητα μόνο καί μόνο ἐπειδὴ στερούμεθα τὰ μέσα γιὰ νὰ ξανσεφοδιάσουμε τὴ σκηνή.

* Πρέπει νὰ ἰκανοποιήσουμε τὴν ἀνάγκη τοῦ σύγχρονου θεατῆ νὰ δεῖ ἓνα ἔργο ὄχι στὴ συντροφιά τριῶν ἢ πέντε ἐκατοντάδων ἀνθρώπων — τὸ προλεταριάτο δὲ πηγαίνει σὲ «οἰκεία» ἢ «μικρογραφικά» θέατρα — ἀλλὰ στὴ συντροφιά δεκάδων χιλιάδων. Στὴ θέση τοῦ σημερινοῦ ποδοσφαίρου, ἐμεῖς πρέπει νὰ ἐπινοήσουμε τὸ αὐριανὸ θεατρικοποιημένο «ἄθλημα»· Ἡ ἠλεκτρικὴ ἐπιφόρτηση πού ὁ σύγχρονος θεατῆς ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο, πρέπει νὰ αὐξηθεῖ στοῦ πιὸ ψηλοῦ βαθμοῦ κατὰλληλο γιὰ τίς πλατείες μάζες ἀνθρώπων. Ἡ τεχνικὴ τῆς σύγχρονης δραματικῆς γραφῆς, καί ἡ σκηνοθεσία, χρησιμοποιοῦν τὸ ἀκροατήριον ὅπως

καί τούς ἥθοποιούς καί τὰ σκηνικά. Ἐγώ, προσωπικά, συνειδητὰ ἀνεβάζω ἔργα πού φαίνονται ἀνολοκλήρωτα, γιατί ξέρω ὅτι ἡ πιο σημαντική ἀναθεώρηση τοῦ ἔργου γίνεται ἀπό τούς θεατές. Ὁ δραματικός συγγραφέας καί ὁ σκηνοθέτης, θεωροῦν τίς δοκιμές πρὶν τῆ πρώτη παράσταση τοῦ ἔργου σάν προπαρασκευὴ στή δουλειά πού γίνεται κάθε μέρα κατὰ τῆ διάρκεια τῶν παραστάσεων, ἀπό τίς δυὸ πιο ἀποτελεσματικές δυνάμεις στό θέατρο: τούς ἥθοποιούς καί τὸ κοινό. Ἡ παράσταση δέ πρέπει νὰ ἐπιβάλλεται, ἀλλά νὰ ἀναπτύσσεται ἐλεύθερη συνεργασία ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς δυὸ δυνάμεις. Ὅλα ὅσα ἔχουν σκιαγραφηθεῖ κατὰ τίς δοκιμές εἶναι σχετικά, γι' αὐτὸ κ' ἔχει σημασία νὰ εἶναι τὸ ἀκροατήριό μεγάλο.

* Τὸ ἴδιο συμβαίνει καί μὲ τίς ταινίες. Ὅταν μιὰ σπουδαία ταινία παράγεται στό Χόλλυγουντ, τὴν προβάλλουν ξαφνικά γιὰ μερικές μέρες σέ μεγάλες αἰθουσες. Λίγο πρὶν ἀρχίσει ἡ προβολή, ἀναγγέλλουν ὅτι ἡ κανονικὴ ταινία πού θάπρεπε νὰ προβληθεῖ ἔχει ἀναβληθεῖ καί στή θέση τῆς προβάλλουν τὴν ταινία πού θέλουν νὰ δοκιμάσουν. Ἄνθρωποι τοῦ στούντιο παραγωγῆς πού ἔχουν τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς σημειώνουν τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ, ἐνὸς κοινοῦ πού εἶναι ἀπροκατάληπτο, κ' ὄχι «ἐκλεγμένο» ὅπως στή πρεμιέρα ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου. Μετὰ ἀπ' αὐτὸ ἡ ταινία ἀναθεωρεῖται καί μόνο τότε τῆ διανέμουν.

* Ποιὰ θὰ εἶναι ἡ μελλοντικὴ ἀνάπτυξη τῆς ὀθόνης καί τῆς σκηνῆς; Εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ ἐγκαταλείψει τὴν προσπάθειά του τώρα ἀκριβῶς πού εἶναι σέ θέση νὰ χρησιμοποιοῦσει τεχνικά ὑλικά γιὰ τὴ σκηνή. Τὸ θέατρο πρέπει νὰ προχωρήσει σέ μιὰ «κινηματογραφικοποίηση», ὁ κινη/φος ὅμως, φοβᾶται ὅτι θὰ συναντήσει τὸ ἐμπόδιο πού ἤδη ἀνέφερα: ὁ ἥθοποιὸς πού παίζει σέ ὀμιλοῦσες ταινίες θὰ καταλάβει μιὰ ὥραία μέρα ὅτι χάνει τὸ διεθνὲς κοινὸ του, καί τότε θὰ θελήσει νὰ ἐπιστρέψει στίς βουβὲς ταινίες.

* Ὅταν προσπαθοῦμε νὰ ἀναδιοργανώσουμε τὴ σκηνή μὲ τὸ μοναδικὸ κατάλληλο τρόπο γιὰ τὴ παρουσίαση ἐπαναστατικῶν ἔργων, ἀντικρύζουμε τὴ τρομακτικὴ δυσκολία ὅτι τὸ θέατρο μὲ δὲν ἔχει ἀκόμα ἐκβιομηχανοποιηθεῖ. Δὲν ἔχουμε τὰ ἀπαραίτητα μέσα γιὰ νὰ τελειοποιήσουμε τὴ σκηνή. Ὁ Γκοβόζντεφ λέει: «Ὁ Πισκάτορ δὲν φοβᾶται νὰ ἀναμίξει τὸ θέατρο καί τὸν κινη/φο». Μποροῦμε νὰ κάνουμε τὸ ἴδιο;







Ο Μέγερχολντ σέ ταινία του Προτοζάνωφ — 1928

Bernard Eisenschitz

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ γιά τόν Μ έ γ ι ε ρ χ ο λ ν τ
καί τόν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο

«Τήν άνοιξη τοῦ 1941 ὁ Ἄιζενστάϊν καί ἐγώ πήραμε τά πρῶτα μας κρατικά βραβεῖα ἀπό τά χέρια τοῦ Νεμίροβιτς - Νταντσέσκο μέσα στήν αἴθουσα τοῦ Θεάτρου Τέχνης, στήν ἴδια αἴθουσα πού ἄλλοτε εἴχαμε ἀγωνισθεῖ γιά τὸ ἐπαναστατικὸ θέατρο ἐνάντια στό νατουραλιστικὸ θέατρο καί τήν νατουραλιστικὴ τέχνη — καί ὅταν γιά γούστο μετρήσαμε ἕσους τιμῆθηκαν μ' αὐτά τὰ βραβεῖα, φάνηκε, πῶς τὸ ὀργῶντα τοῖς ἑκατὸ ἦταν καλλιτέχνες τῆς δικιάς μας γενιᾶς καί ὅλοι μαθητῆς τοῦ Μέγιερ-χολντ».

Αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ τοῦ Γιούτκιεβιτς δείχνει τὸ δρόμο μέσα ἀπὸ τὸν ὅποιον θὰ μπορούσαμε σωστὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴ σχέση τοῦ Μέγιερ-χολντ μὲ τὸν κινηματογράφο, δηλαδὴ τὴν ἄμεση ἢ ἔμμεση ἐπίδραση πού εἶχε σὲ μιὰ σειρά ταινιῶν (ἀνάμεσα στους μαθητῆς τοῦ Μέγιερ-χολντ εἶναι οἱ Ἄιζενστάϊν, Νικολαί Ἐκ., Γιούτκιεβιτς, Νικολαί Ὀκλιπκόφ κ.ἄ.).

Γιὰ τὸν Μέγιερχολντ ὑπάρχουν πληροφορίες ἔστω καί λίγες πάνω στὴ θεατρικὴ του δουλειά, στήν προσωπικότητά του σὰ δάσκαλου, στὶς προεκτάσεις τῆς μεθόδου του, ἐνῶ μᾶς λείπουν τὰ ἀντίστοιχα στοιχεῖα γιὰ τὴ δουλειά του στὸν κινηματογράφο.

Στὴν περίπτωση τοῦ Ἄιζενστάϊν ἡ ἐπίδραση γρήγορα ἐγινε ἀμοιβαία καί πολὺ πρὸ περίπλοκη ἀπ' αὐτὴ τοῦ δάσκαλου σὸ μαθητῆ. Σ' ἓνα κείμενο τοῦ 1946 καί συγκεκριμένα σ' ἓνα ἀπ' αὐτὰ πού τιλοφοροῦνται «Πῶς νὰ τὸ πῶ σὸ παιδί μου;» (τίτλος δανεισμένος ἀπὸ ἓνα γερμανικὸ βιβλίον πάνω στὴ σεξουαλικὴ ἀγωγή πού ἀπευθύνεται στους γονεῖς), ὁ Ἄιζενστάϊν μ' ἓνα παράλληλο μοντάζ μεταξὺ «Μιχαήλ Ὀστρόπόβιτς» (ἕμιγκρέ πατέρα του) καί τοῦ «Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς» προσκαθεῖ ἀκριβῶς ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸν ὑποκατάστατο ρόλο τῆς πατρικῆς μορφῆς πού ἔπαιξε ὁ Μέγιερχολντ γι' αὐτὸν (ἀποσπάσματα ἀπ' αὐτὸ τὸ κείμενο ὑπάρχουν σὸ «Ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος ἀπ' αὐτοὺς πού τὸν ἔκαναν»). Σ' αὐτὸ τὸ κείμενο ὑπάρχει τὸ πρόβλημα ἀγάπης - μίσους τοῦ Ἄιζενστάϊν γιὰ τὸν Μέγιερχολντ καθῶς καί ἡ πιθανότητα πῶς μπορεῖ μιὰ μέρα νὰ τὸν διαδεχθεῖ:

«Μήπως ἓνας ἀπὸ τοὺς μαθητῆς μου πει μιὰ μέρα τὰ ἴδια καί γιὰ μένα; Ὁχι, δὲν θὰ τὰ πει. Γιατί, ἐγὼ δὲν εἶμαι ἄξιος νὰ λύσω τὰ κορδόνια τῶν παπουτσιῶν τους».

Στὴν ἴδια αὐτοβιογραφικὴ συλλογὴ (πού ἀποτελεῖ τὸ δεῦτερο μέρος τοῦ τόμου I «Ἐκλεκτὰ Ἔργα», ὁ Ἄιζενστάϊν ἀναπτύσσει αὐτόνομα

τῆ διβλικῆ ἀναφορά πού στό πρῶτο κείμενο τὴν περιέχει σά σχέδιο μέσα στό κεφάλαιο «Τσοδάρ - Μπαμπέλ - Τόλλερ - Μέγιερχολντ - Φρόντ». Αὐτὴ τῆ φορά πρόκειται γιὰ τίς σχέσεις ἀνάμεσα στό Μέγιερχολντ καί τόν Στανισλάφσκυ. Ὁ Ἀϊξενστάιν ἀφηφώντας τῆ θεωρητικῆ διάσταση πού χώρισε τὸ 1902 τοὺς δύο ἄνδρες (στὴν πραγματικότητα τοὺς εἶχε γνωρίσει τὴν ἐποχὴ τῆς συμφιλιώσῆς τους πού βασίσθηκε σέ προσωπικὰ καί ὄχι θεωρητικὰ αἰτία) βλέπει μιὰ ἀναλογία μέ τὴν ἐξέγερση τοῦ σατανᾶ ἐναντίον τὸν Ἰεχωβά. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Ἀϊξενστάιν ἡ σύγκρουση τοῦ Μέγιερχολντ μέ τὸ δάσκαλό του προανήγγειλε προπάντων τῆ δικιά του σύγκρουση:

«Μετά ἀπό καιρὸ καί ἀφοῦ ξεπέρασα τὸ πλήγμα, συμφιλιώθηκα μαζί του καί ξαναγίναμε φίλοι. Εἶχα ὁμως πάντα τὴν ἐντύπωση πὼς στίς σχέσεις του μέ τοὺς μαθητές του καί τοὺς συναδέλφους ξαναζοῦσε τὸ δικό του τραῦμα: τὴ ρήξη πού εἶχε μέ τὸν πρῶτο του δάσκαλο. Σ' αὐτοὺς πού ἀπωθοῦσε ξαναζοῦσε ἡ δικιά του θλίψη πού τὸν κατέτρωγε. Ἀπωθώντας τους γινόταν ὁ τραγικός Ρουστέμ, ὁ πατέρας ἐκεῖνος πού κτυπάει: τὸ Ζοράμπ γιὰ νὰ θρεῖ μιὰ δικαίωση καί γιὰ νὰ δλοκληρῶσει τὸν χαρακτήρα πού κατέληξε νὰ γίνε, χωρὶς σ' αὐτὸ νὰ ἔχει συντείνει ὁ «πατέρας», ἀλλὰ ἀποκλειστικὰ σὰ συνέπεια τοῦ δημιουργικοῦ καί ανεξάρτητου πνεύματος τοῦ «πολὺ περήφανου γιοῦ».

Τὸ 1936 ὁ Μέγιερχολντ ἔγραψε στὸν Ἀϊξενστάιν τὴν παρακάτω φιλέρωση: «Εἶμαι περήφανος γιὰ τὸν μαθητὴ πού ἔγινε δάσκαλος. Ἀγαπῶ τὸν δάσκαλο πού δημιούργησε κιόλας τὴ δικιά του σχολή. Σ' αὐτὸν τὸν μαθητὴ, σ' αὐτὸν τὸν δάσκαλο, μέ σεβασμό». Ὁ Λεονίντ Κοζλόφ διατύπωσε τὴν τολμηρὴ ὑπόθεση πὼς αὐτὴ ἡ σχέση, πού εἶναι θεμελιωμένη πάνω στὴν ἰσοδυναμία ἀποκτοῦσε τὴ μεγαλύτερὴ τῆς ἔκφραση στὸν «Ἰ-ὲν τὸν Τρομερό» ὅπου ἔχει μόνο ὁ κεντρικός ἥρωας ἀλλὰ καί αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ διαλεκτικὴ τοῦ ὕψους βρίσκονται σέ ἀναφορὰ πρὸς τὸν Μέγιερχολντ.

Ὅσο γιὰ τίς ἀμεσες σχέσεις τοῦ Μέγιερχολντ μέ τὸν κινηματογράφο ὑπάρχουν λίγες πληροφορίες. Οἱ κόπιες ἀπὸ τίς ταινίες πού γύρισε ὁ ἴδιος δὲν ὑπάρχουν καί οἱ μαρτυρίες, τόσο πλούσιες γιὰ τὸ Θέκτρο, εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτες γιὰ ὅ,τι ἔκανε στὸν κινηματογράφο. Κινηματογραφικὴ κριτικὴ δὲν ὑπάρχει: πρὶν τὸ 1917. Ἔχουμε μονάχα μερικὰ κείμενα τοῦ Ἰδίου τοῦ Μέγιερχολντ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Καί ὅπως συμβαίνει μέ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Μέγιερχολντ εἶναι καί αὐτὰ γρήγορα φτιαγμένα καί ἀρκετὰ φλοῦ (καί ἐδῶ ἀκόμα περισσότερο ἀφοῦ πρόκειται γιὰ συνεντεύξεις, γιὰ διαλέξεις, γιὰ ἀποσπασματικὰ συζητήσεις). Ἐπὶ πλέον στὴν περίπτωσή τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἀδύνατο νὰ διαφωτίσουμε τίς σχέσεις τοῦ Μέγιερχολντ μ' αὐτὸν βασισμένοι σέ ἀκριβεῖς πληροφορίες ἀπὸ τὴ σκηνοθετικὴ του πρακτικὴ — γιὰτὶ δὲν ὑπάρχουν.

Ἐνα πρῶτο γκροῦπ κειμένων (1915 - 1917) προλέγει, περιγράφει καί θγάζει συμπεράσματα γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Μέγιερχολντ στὸν κινηματογράφο. ὁ ὁποῖος ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται: γιὰ τὸν κινηματογράφο γύρω

στά 1915. Αυτή τή χρονιά γυρίζει για λογαριασμό της «Θήμαν και Ράινχαρτ» της Μόσχας τὸ «Πορτραίτο τοῦ Ντόριαν Γκρέυ». Γράφει ὁ ἴδιος τὸ σενάριο καὶ ὑποδύεται τὸ ρόλο τοῦ λόρδου Χένρυ. Τὴν ἐπομένη χρονιά εἶνα; σκηνοθέτης, σεναρίστας καὶ ἠθοποιὸς στὸ «Δυνατὸ Ἄνθρωπος» πού βασίζεται σ' ἓνα μυθιστόρημα τοῦ Στανισλάς Πρζεμπυζέτσκι. Μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Φεβρουαρίου ὁ Μέγιερχολντ συναντᾷ τὸν Ἀλεξάντερ Μπλόκ μὲ σκοπὸ νὰ διασκευάσει ἓνα καινούργιο ἔργο τοῦ Μπλόκ τὸ «Τριαντάφυλλο καὶ Σταυρὸς». Ἐν τούτοις ἀρχίζει τὸ γύρισμα μιᾶς διασκευῆς τοῦ μυθιστορήματος «Τσαρικὸ ναυτικὸ» τοῦ Φιντόρ Σολογκούμπ. Γυρίστηκαν μονάχα τὰ ἐξωτερικὰ γιατί ἡ παραγωγή ἀναστρέλλεται μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη.

Οἱ πρῶτοι διευγράφοι τοῦ Μέγιερχολντ δεδαιώνουν πῶς τὸ «Πορτραίτο τοῦ Ντόριαν Γκρέυ» καὶ «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» εἶναι ἀνάμεσα στὶς πρὸ ἐνδιαφέρουσες παραγωγές τοῦ κινηματογράφου πού ἔγιναν πρὶν τὴν ἐπανάσταση.

Μιά συνέντευξη πού δόθηκε μιὰ ἑβδομάδα πρὶν τὸ γύρισμα, δείχνει τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ Μέγιερχολντ ἀλλὰ συγχρόνως καὶ τὴν ἀπόφασή του ν' ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ μὲ τὸν κινηματογράφο.

«Τὸ τεχνικὸ μέρος τοῦ κινηματογράφου ἔχει μιὰ σημασία πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα μέρη του. Ἡ προσπάθειά μου εἶναι ν' ἀνακαλύψω κατὰ κάποιον τρόπο αὐτὴ τὴν τεχνική, ἡ ὁποία δὲν ἔχει ἀκόμη καθέλου χρησιμοποίηθῆ. Θὰ ἤθελα πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ μελετήσω καὶ ν' ἀναλύσω τὸ στοιχεῖο «κίνηση» μέσα στὸν κινηματογράφο.

Ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ἠθοποιούς μὲ διαφορετικὲς ἱκανότητες. Βλέπουμε συχνὰ ἐξαιρετοὺς ἠθοποιούς τοῦ Θεάτρου νὰ δείχνουν πολὺ ἀπειροὶ πάνω στὸ πανί. Οἱ κινήσεις τους ἄλλοτε εἶναι πολὺ πλατιές καὶ ἄλλοτε πολὺ σύντομες καὶ τὸ παίξιμό τους ὑπερβολικὸ. Γιὰ μένα αὐτὴ ἡ τεχνική εἶναι ἀκόμα terra incognita.

Στὴν κινηματογραφία πρέπει νὰ διακρίνουμε δύο σκέλη:

1. τὴν κινούμενη φωτογραφία, ἀναπαραγωγή τοῦ πραγματικοῦ κλπ. καὶ 2. τὴν καλλιτεχνικὴ σκηνοθεσία τῶν γεγονότων ὅπου ὁ ντεκορατέρ πρέπει νὰ προσθέσει τὸ εἰκονικὸ στοιχεῖο.

Θεωρῶ μεγάλο λάθος τὴ μεταφορὰ ἔργων στὸν κινηματογράφο, ὁμοίως ὅπως τὰ βλέπουμε στὸ Θεάτρο ἢ τὴν Ὀπερα. Καθὼς τὸ χρῶμα λείπει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀναπαραγωγή, γεννιῶνται νέα πλαστικὰ προδλήματα γιὰ τὰ ὁποῖα καμιά ἀπὸ τίς προηγούμενες πλαστικὲς μεθόδους δὲν θὰ χρησιμοποιηθεῖ.

Ἔχω τὴ δικαίᾳ μου θεωρητικὴ ἀπόψη γιὰ τὸ πρόβλημα καὶ ἔχω σκοπὸ νὰ τὴν ἐφαρμόσω ἀλλὰ εἶναι ἀκόμα πολὺ νωρὶς νὰ μιλήσω γι' αὐτό.

Ἀπορρίπτω ἐξ ὀλοκλήρου τὸν κινηματογράφο ὅπως εἶναι σήμερα. Στόχος τῆς δουλειᾶς μου εἶναι νὰ ἐξερευνήσω τὰ μέσα ἐκείνα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀπαραίτητα νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀλλὰ θὰ μπορούσε ὁ κινηματογράφος νὰ τὰ ἐκμεταλλεῖται.

Τὴν προσεχὴ ἑβδομάδα ἀρχίζω τὸ γύρισμα τῆς ταινίας «Πορτραί-

το του Ντόριαν Γκρέυ». Έγραψα τὸ σενάριο μὲ τέτοιο τρόπο ὅπου ὅλα κατανέμονται σὲ αὐτόνομα μέρη. Οἱ ἦθοποιοὶ σ' αὐτὸ θρῆσκουν τοὺς διαλόγους τους, ὁ σκηνοθέτης, ὁ ντεκορατέρ καὶ ὁ ὀπερατέρ ὀδηγίεσ γιὰ τὴ δουλειά τους.

Μιά τέτοια παρτιτούρα εἶναι ἀπαραίτητη. Θὰ δημοσιεύσω τὴν ἐργασία μου σὰν δείγμα γραφῆς σεναρίου. (...)»

Ὁ Μέγιερχολντ αἰσθάνεται προφανῶς πολὺ λίγο ἐκανοποιημένος ἀπὸ τὴν ταινία πού ἔγινε, ἀλλὰ παθιασμένος ἀπὸ τὴν ἐμπειρία. «Ἀνώφελο νὰ μιλήσω γιὰ τὰ τεχνικὰ λάθη τῆς σκηνοθεσίας, εἶναι προφανῆ. Διαγράφοντας τίς θέσεις πάνω στὴν ταινία, θὰ περάσω ἀμέσως στὸ γενικὸ πρόβλημα ἀρχῆς», διακηρύσσει στὴν ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς παραδόσεων πάνω στὸ Ντόριαν Γκρέυ πού ἔγινε μετὰ τὸν Δυνατὸ Ἄνθρωπο (χωρὶς ἀμφιβολία στὰ 1918).

Σ' αὐτὴ τὴ σειρά μαθημάτων, ἐπαναλαμβάνει τὴν πεποίθησή του γιὰ τὴν ἀνάγκη ὅλα νὰ βασιστοῦν πάνω σ' ἓνα κινηματογραφικὸ ρυθμὸ. Καὶ ἔχει ἀνακαλύψει ὀρισμένους τρόπους γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχει.

«Ἡ κατανομὴ τοῦ φωτισμοῦ στὸ πλάνο, ἡ ἐμπνευση τοῦ ὀπερατέρ νὰ φθάσει σ' αὐτὸ πὸ στὴ γλώσσα του ὀνομάζεται «τέλεια φωτογραφία», ἡ γνώση τοῦ φιλικικοῦ ὕψους καὶ τῶν ὀρίων τῆς εὐαισθησίας του, μᾶς ὀδηγεῖ νὰ ἐπισημάνουμε τὸ ὕψηλὸ ἐπίπεδο πού μπορούμε νὰ πετύχουμε σ' αὐτὸ τὸν τομέα. Ἐάν (οἱ εἰκόνες) σᾶς προκαλοῦν αὐτὸν ἢ ἐκείνον τὸ συνειρμὸ, ἀρχίζετε νὰ μπαίνετε στὸ πνεῦμα τοῦ μυθιστορήματος μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτική του ἴδιου τοῦ συγγραφέα ἢ μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτική του σκηνοθέτη, ὅπως αὐτὸς τὸ ἐρμηνεύει».

Μπορούμε νὰ ποῦμε, πῶς ἐκεῖνο πού ἐσπρωξε τὸν Μέγιερχολντ, ὅπως καὶ τὸν Βέγκενερ τὴν ἴδια ἐποχὴ, στὸν κινηματογράφο εἶναι ἡ ἀδυναμία τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς μπροστὰ σ' ὀρισμένα προβλήματα. Αὐτὰ πού πραγματικὰ τὸν παθιάζει στὸν κινηματογράφο εἶναι: μιὰ δουλειά πάνω στὸν ἦθοποιὸ πού νάναι στενὰ συνδεδεμένη μὲ μετρήσιμα στοιχεῖα: ρυθμὸς καὶ τεχνικὴ τῶν λύσεων. Θεωρεῖ τὸν Ντόριαν Γκρέυ σὰν μιὰ ἀποτυχία ἐξ αἰτίας τῆς σύγκρουσης πού εἶχε μὲ τὸν ὀπερατέρ Λεβίτσκου κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Καθένας τους πίστευε πῶς τοῦ ἀνήκει ἡ ἐπιβλεψὴ τοῦ φωτισμοῦ (ὁ Λεβίτσκου ἔδωσε τὴ δική του ἀποψη στὸ διβλίο του «Ρασκάξ»: ὁ Κινηματογραφιστής», 1964). Πάντως, στὴ σειρά τῶν μαθημάτων τοῦ 1918 περιέχονται μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὲς μὲ τὴ διεύθυνση τῶν ἦθοποιῶν καὶ τοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ ρυθμοῦ στὴν ταινία, πού θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι ἀποκαλυπτικὰ γιὰ τὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο:

«Προσβλέπουμε σὲ μιὰ ἀνανέωση τοῦ Θεάτρου, ἀλλὰ ἐφ' ὅσον δὲν ἔχουμε καταλήξει, τὸ θέμα παραμένει ἀνοικτὸ. Ἐρευνοῦμε τὸ σύστημα τῆς συγκίνησης καὶ τὸ σύστημα τῆς ἔκφρασης τῆς συγκίνησης.

Καὶ γιὰ τοὺς ἦθοποιούς τοῦ κινηματογράφου αὐτὸ τὸ πρόβλημα πρέπει νὰ εἶναι: κιάλας λυμένο. Τὸ πανὶ δείχνει καθαρὰ ποιὸς παίζει μ' ἀκρίβεια ἢ ὄχι.» (...)

«Σὲ μιὰ ταινία, οἱ ἐνδιάμεσοι τίτλοι: ἔχουν ἐπίσης τὴ σημασία τους.

Ένας αποτυχημένος ενδιάμεσος τίτλος είναι η φράση του Ντόριαν Γκρέυ: «Νά, τὸ πρῶτο παθητικὸ γράμμα πού ἔγραφα. Παράξενο, τὸ πρῶτο μου παθητικὸ γράμμα ἀπευθύνεται σ' ἕνα νεκρό!». Οἱ δύο φράσεις πλατιά-ζουν τὸ ἀποτέλεσμα, τὸ ὁποῖο θὰ ἦταν πῶς δυνατὸ ἐάν ὑπῆρχε μονάχα ἡ μία φράση: «Παράξενο, τὸ πρῶτο μου παθητικὸ γράμμα ἀπευθύνεται: σ' ἕνα νεκρό!». Ὁ ενδιάμεσος τίτλος δὲν μπαίνει μονάχα γιὰ νὰ ἐξηγή-σει τὸ ἀνεξήγητο. Ὅλα μαζί συνιστοῦν τὴν κίνηση».

Μετὰ τὴ σκηνοθεσία τῆς ταινίας «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» ὁ Μέγιερ-χολντ ἐπιστρέφει στὰ ἴδια θέματα σὲ μιὰ νέα/συνέντευξη. «Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν τομέα τοῦ νεκροῦ στὴ σκηνοθεσία, ἐρῆκα στὸ πρόσωπο τοῦ ζωγρά-φου Β. Ἐγκόρφ ἕνα συνεχῆ ἐφευρετικὸ. Συμφωνήσαμε γιὰ νὰ δεί-ξουμε σὲ κάθε ταμπλὸ ὄχι τὸ σύνολο, ἀλλὰ ἕνα μέρος τοῦ συνόλου, νὰ ἀξιοποιήσουμε τίς λεπτομέρειες. Ἀφίνοντας στὴν ἄκρη μερικὰ ἀπὸ δευ-τερεύοντα στοιχεῖα, δώσαμε τὸ βάρος νὰ τραβήξουμε τὴν προσοχὴ σ' ὅ,τι εἶναι πῶς σημαντικὸ μέσα στὸ ζετύλιγμα τῆς δράσης. Καὶ αὐτὸ ἐπιβαλ-λότανε ἰδιαίτερα γιὰ ἕνα ἔργο πλούσιο σὲ περιπέτειες καὶ μὲ πολὺπλο-κούς ἥρωες ὅπως ἦταν «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος».

Ἡ ἐπανάσταση ἀπομακρύνει τὸν Μέγιερχολντ ἀπὸ τὸν κινηματο-γράφο πὺ ἀπασχολήθηκε περισσότερο μὲ τὸ στήσιμο τοῦ ἐπαναστατικοῦ θεάτρου. Ὁ Μέγιερχολντ ἀναζητεῖ τὴν εὐκαιρία νὰ μεταφερθεῖ στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου μερικὰ εἰδικὰ στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου: εἶναι ἡ περίοδος τῆς «κινηματογραφιστοποίησης» (1923 - 1924) πὺ προκάλεσε ἡ ΝΕΡ μαζί μὲ τὸν ἔρχομὸ τοῦ ἀμερικάνικοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Μέγιερχολντ ἐντυπωσιάστηκε ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Κριούζ, τὸν Γκριφφιτ, τὸν Κήτον, τὸν Φαίλμπανκς καὶ τὸν Τσάπλιν (γιὰ τὸν ὁποῖον καὶ θὰ κάνει μιὰ διάλεξη στὰ 1936). Μέσα στὸ σκηνικὸ χῶρο, ἑμῶς, ὁ Μέγιερχολντ προσκρούει πάνω στίς φυσικὲς δυνατότητες τοῦ ἡθοποιῦ καὶ τὴ σατιρικότητα τῶν σκηνηκῶν ὀλικῶν.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 20 πολλὰ σχέδια πὺ κάνει ὁ Μέγιερχολντ γιὰ ταινίες ἀποτυγχάνουν: «Οἱ δέκα μέρες πὺ συγκλόνι-σαν τὸν κόσμο» τοῦ Τζῶν Ρήντ (1925). «Ὁ δρόμος τοῦ χάλυδα» (σχε-τικὸ μὲ τὴ μάχη τῶν ἐργατῶν στοὺς σιδηρόδρομους ἀπὸ τὸ 1814 ἕως τὸ 1905, μὲ συνεργάτες σ' αὐτὸ τοὺς Ν. Ὀκζοπκῶφ, Φιοντόρωφ, καὶ Νι-κολαί Ἐκ., 1925). «Ὁ Μίτια» ἀπὸ ἕνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ἐρντμαν (τε-λικὰ τὸ σκηνοθέτησε ὁ Ν. Ὀκζοπκῶφ, μαθητῆς τοῦ Μέγιερχολντ). Τὸ «Δάσος» (1926). «Οἱ εἴκοσι ἔξη κομμισάριοι» (1928, γυρίστηκε τὸ 1932 ἀπὸ τὸν Ν. Σενζελάια). «Πατάρες καὶ γυιοὶ» τοῦ Τουργκιένιεφ (1930). «Ὁ Δρόμος τῆς δόξας» (σενάριο τοῦ Γιούρι Ὀλέχα, 1933).

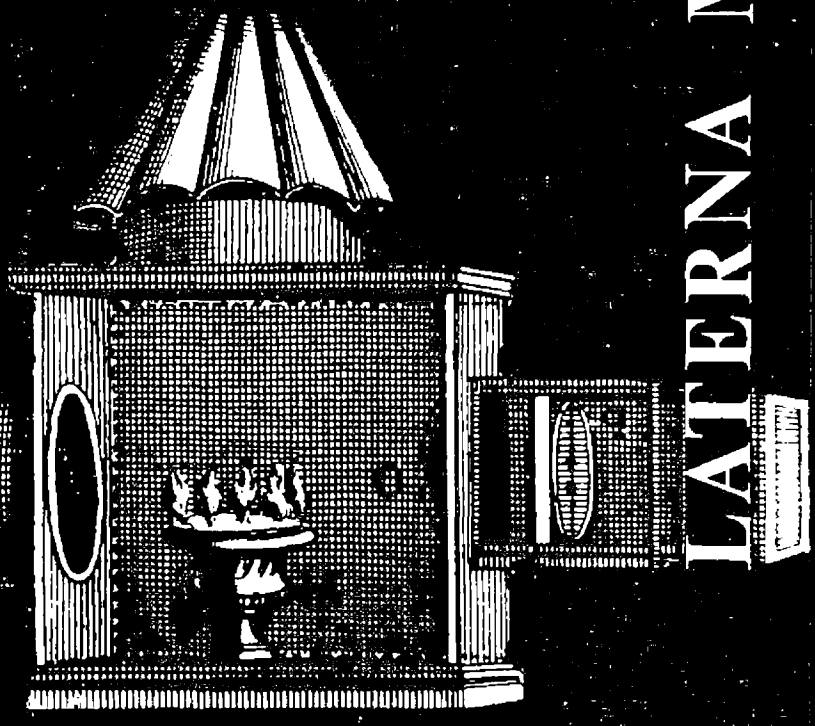
Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Μέγιερχολντ δημοσιεύει μερικὲς κριτικὲς γιὰ ταινίες καὶ ἔπειτα μάλιστα ἀπὸ μιὰ παραμονὴ του στὸ Παρίσι κριτικὴ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Γκάνς, τοῦ Ἐποστίν καὶ Ντράγιερ. Τέσσερα τῆχη τῆς ἐπιθεώρησής του «Ἀρίσσα ΤΙΜ» πὺ κυκλοφοροῦν τὸ 1926 - 27 ἀφι-ερόνουν ἕνα μεγάλο μέρος γιὰ τὸν Ἀρζενσταίν, τὸν Βερτώφ, τὸν Τσά-πλιν καὶ τὸν Κήττον. Ὑποδύεται ἀκόμα ἕνα ρόλο στὴν ταινία «Ἄσπρος ἀετός» πὺ γυρίζει ὁ Προταζάνωφ τὸ 1928.

Ἄπο τῆ δεκαετία τοῦ 30 μᾶς εἶναι γνωστά δυὸ κείμενα τοῦ Μέγερχολντ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ διάλεξη ποὺ ἐγινε τὸ 1936 μὲ θέμα «Ὁ Τσάπλιν καὶ ἡ τέχνη του», ἕνα κείμενο ἀπὸ τὰ πιὸ συνεκτικὰ ποὺ ἄφησε. Εἶναι μιὰ ἀνάλυση γιὰ τὶς δομὲς τοῦ κωμικοῦ στὸν Τσάπλιν ποὺ βασίζεται, ὅπως καὶ τὸ «Μοντάζ 38» τοῦ Ἀϊξενστάιν δυὸ χρόνια ἀργότερα, σὲ μιὰ σύγκριση μὲ τὸν Πούσκιν. Ὁ Μέγερχολντ δείχνει σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο τὴν ἐθνικὴ σημασία ποὺ ἔχουν οἱ κωμικοὶ τύποι καὶ οἱ μάσκες γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὴν ἀποτυχία ποὺ εἶχαν οἱ σοβιετικὲς ἀπομιμήσεις τοῦ Τσάπλιν. Τῆ σημασία τῆς λαϊκῆς τέχνης τὴν δείχνει πάρα πολὺ καλὰ τὸ παράδειγμα τοῦ Τσαπάγιεφ.

Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ δοκιμίου εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἀϊξενστάιν, τοῦ ὁποῖου ὁ Μέγερχολντ ἀναλύει συνοπτικὰ τὸ ὕφος ἔξικινώντας ἀπὸ μιὰ διπλὴ σύγκριση μὲ τὸν Τσάπλιν καὶ μ' αὐτὸν τὸν ἴδιον. Λυπᾶται ποὺ ἡ πολεμικὴ ἀνάμεσα στὸν Ἀϊξενστάιν καὶ τὸν Πουντόβκιν δὲν προχώρησε περὶσσότερο καὶ δὲν πλούτισε τὸν κινηματογράφο τῆς δεκαετίας τοῦ 30. Μὲ τὸ πρόσημα πῶς κάνει τὴν ἀπολογία τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ ὁ Μέγερχολντ ὑποστηρίζει τελικὰ μιὰ τέχνη τοπικιστικὴ: «δὲν εἶναι λογικὸ νὰ θεσθαίωνουμε πῶς ἡ τέχνη τῶν Κοζάκων εἶναι ρεαλιστικὴ καὶ ἡ κινέζικη τέχνη φορμαλιστικὴ», καὶ καταλήγει μ' ἕναν ὀρισμὸ ριζοσπαστικὸ: «τί σημαίνει, λοιπόν, σοβιετικὸς ρεαλισμὸς στὸν κινηματογράφο; Ὁ ἀποκρίσει μὲ ἕνα ἀπαντήσω ἐμμεσα σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Αὐτὸ ποὺ ἔχει τὴ μεγαλύτερη ἀξία στὴν τέχνη τοῦ Τσάπλιν εἶναι ἡ ποίηση. Πρέπει νὰ προσεγγίσουμε τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ χρησιμοποιώντας ὅλες τὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες». Οἱ θέσεις ποὺ χαρακτήθηκαν καὶ ἐκφράσθηκαν ἐδῶ, καθὼς καὶ ἡ δομὴ τῆς διάλεξης ποὺ φανερά εἶναι ἐπιρρασιμένη ἀπὸ τὰ φορμαλιστικὰ δοκίμια ἦσαν κάτι ἐντελῶς ἀσυνήθιστο γιὰ τὴν ἐποχὴ. Καὶ αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸν ἐνοχλημένο τόνο τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀϊξενστάιν σ' ἕνα παραπλήσιο καὶ σύγχρονο δοκίμιο «Ἀπὸ τὸ θέατρο στὸν Κινηματογράφο», στὸ ὁποῖο συνοψίζει τὰ συμπεράσματά του ἀπὸ τὴν θεατρικὴν του ἐμπειρία. Εἶναι προφανὲς πῶς ὁ Μέγερχολντ ὑπερασπίζεται κατὰ βάθος τὸν ἑαυτὸν του ὅταν διακηρύσσει ἕναν ἀνανευμένο ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο (φυσικὰ καὶ γιὰ τὸ θέατρο) μὲ βάση τὰ διδάγματα τοῦ 1920 καὶ ὅταν δὲν δέχεται μὲ κανένα τρόπο ν' ἀπαρνηθεῖ τὴ βία:η πολεμικὴ ποὺ εἶχαν οἱ παρεμβάσεις του τὴν ἴδια ἐκείνη ἐποχὴ πάνω πρὸς τὸ θέατρο.

Τὸ τελευταῖο κείμενο τοῦ Μέγερχολντ ποὺ περιλαμβάνεται στὰ «Ἐκλεκτὰ ἔργα» ἀναφέρεται στὴν ταινία «Στσόρς», τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1929 (συνελήφθηκε στὶς 20 Ἰουνίου). Στὸ κείμενο ἐγκωμιάζει τὸν ὀπτισμὸ τῆς ταινίας ἢ ὁποῖα «δὲν διεγείρει τὸ φόβο τοῦ πολέμου ὅπως κάνουν οἱ σκηνοθέτες τῶν καπιταλιστικῶν χωρῶν, παραδείγματα γάρη στὴν πασιφιστικὴ ταινία «Οὐδὲν νεώτερον ἀπὸ τὸ δυτικὸ μέτωπο». Ὁ Ντσεζέγκο εἶναι ἐνθουσιώδης, διαπνέεται ἀπὸ τὸ πάθος τῶν ἀγώνων τοῦ λαοῦ καὶ τῆς ἐνοπλῆς ἀντίστασης». Τῆ μοναδικὴ μομφὴ ποὺ ἀποδίδει στὴν ταινία, ποὺ ἡ διάρκεια τῆς ξεπερνάει τὶς δύομισι ὥρες, εἶναι «Ἦταν λιγάκι σύντομη».



LATERNA MAGICA




LATERNA MAGICA

Μέχρι τώρα τὸ ὄνομα LATERNA MAGICA ἐπικαλοῦσε μόνο ἀναμνήσεις ἀπὸ ἓνα εὐχάριστο παιγνίδι ἢ τις πρῶτες προσπάθειες προβολῆς ἐκόνων. Ἀπὸ τὸ 1958, μὲ τὴν πρώτη παράσταση τοῦ LATERNA MAGICA στὸ Τσεχοσλοβάκικο παρίπτερο στὴ Παγκόσμια Ἐκθεσὴ τῶν Βρυξελλῶν, σημαίνει μιὰ παράσταση στὴν ὁποία τὸ φιλμ, τὸ θέατρο, καὶ ὁ διάλογος ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δύο μορφές τέχνης, χρησιμοποιοῦνται σὰν ἰσότιμα συνθετικά.

Τὸ πρόγραμμα στὶς Βρυξέλλες, ὅπως καὶ τὸ πρόγραμμα μὲ τὸ ὁποῖο περιόδευσαν ἀργότερα, χρησιμοποίησε ποίηση, στατιστική, ζωντανούς καὶ φιλμαρισμένους χορευτές, ζωντανή καὶ καταγραμμένη μουσική, προβολὴ στατικῶν εἰκόνων, ζωντανούς καὶ φιλμαρισμένους ἠθοποιούς, ὅλ' αὐτὰ μὲ μιὰ αἴσθησις ζωῆς ποὺ προήρθε ἀπὸ τὴν ἰκανότητα νὰ δωθεῖ ἡ πραγματικότητα ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες, σὲ διάφορα χρονικὰ ἐπίπεδα, συνδέοντας εἰκόνες ποὺ δὲ μποροῦν νὰ ἐνωθοῦν στὸ περιορισμένο «πραγματικό» κόσμο μας. Αὐτὰ τὰ δύο προγράμματα ἦταν βασικὰ ἐπιθεωρήσεις, μὲ ἔμφασις σὲ τρία ἐναλλακτικὰ θέματα: τὴ σημερινὴ ζωὴ στὴ Τσεχοσλοβακία, Τσέχικα καὶ Σλάβικα λαϊκὰ τραγούδια καὶ χοροὺς καὶ μιὰ ρομαντικὴ/εἰρωνικὴ κωμωδία ἀπὸ μοντάζ καὶ διάφορα τρύκ.

Τὰ τεχνικὰ ὑλικά ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὴν περιοδεία ἦταν δύο ἑξχωριστὰ μῆματα, ἓνα γιὰ τὴ σκηνὴ κι' ἓνα γιὰ τὴ προβολὴ ταινιῶν. Αὐτὸ τῆς σκηνῆς ἦταν μιὰ πολὺπλοκὴ κατασκευὴ ἀπὸ δέκα ἢ περισσότερες κινητὲς ὀθόνες προβολῆς σὲ διάφορες μορφές καὶ μεγέθη, δύο κινητὲς ζῶνες, μιὰ τεράστια κουρτίνα, καὶ στερεοφωνικὰ ἐφόδια. Ὅλ' αὐτὰ συναρμολογήθηκαν κατ' εὐθείαν πάνω στὴ σκηνὴ, καὶ ἦταν δυνατόν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἐπίσης σὲ αἰθουσες ποὺ δὲ διέθεταν σκηνές. Σχετικὰ μὲ τὰ μηχανήματα προβολῆς ὑπῆρχε μιὰ κλειστὴ καμπίνα μὲ προβολεῖς, DIA-PROJECTORS, καὶ ἄλλα μηχανήματα, ἡχητικὰ μονωμένα. Ὅλα τὰ μηχανήματα μαζί μὲ τὰ ἐξαρτήματα καὶ τὰ διάφορα ἄλλα ἐργαλεῖα ζύγιζαν 15.000 πάουντς, ἦταν δυνατόν ὅμως νὰ συναρμολογηθοῦν καὶ νὰ διαλυθοῦν μέσα σὲ λίγες μέρες.





Ἡ τεχνική τῆς LATERNA MAGIKA πιθανόν νά τρέφει κινδύνους γιὰ τὴ MISE-EN-SCENE, ὅμως ἂν ὀδηγηθεῖ κατάλληλα, εἶναι ἓνα θαυμάσιο καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο. Παρατηροῦμε τὴ ζωὴ διαφορετικὰ σήμερὰ ἢ ἀντίληψή μας γιὰ τὴν πραγματικότητα ἔχει ἐπιταχυνθεῖ. Δὲν κυττάζουμε μιὰ πεδιάδα ἔτσι ὅπως οἱ ζωγράφοι τοῦ 19ου αἰῶνα, δηλαδὴ λίγο-λίγο καὶ ἄργα, ἀλλὰ σὰν μιὰ γρήγορη διαδοχὴ εἰκόνων, σὰν ἓνα φιλμ. Ὡστόσο, τὸ θέατρο δὲν εἶναι κιν/φος ἢ τηλεόραση, ἂν καὶ μπορεῖ νά τὰ χρησιμοποιεῖ, γιατί πρέπει νά διατηρεῖ ἓνα καλλιτεχνικὸ χ ῶ ρ ο. Τὸ θέατρο δὲ μπερεῖ νά ἐπιστρέψει σὲ μιὰ ἔκφραση σὲ χῶρο δύο δίαστάσεων ὅπως εἶναι ἡ ὀθόνη, ἀλλὰ πρέπει νά ἀναζητᾷ τρόπους γιὰ τὴν ἐπέκταση καὶ τὴν ἄρθρωση τοῦ σκηنيκοῦ χῶρου.

Ὁ κιν/φος μπορεῖ μόνο νά ἀντιγράψει, ἐνῶ τὸ θέατρο παράγει πάντα μιὰ αἴσθηση χῶρου πού εὐκόλα μεγεθύνεται μὲ πολλοὺς τρόπους. Ἡ LATERNA MAGIKA εἶναι μιὰ θεατρικὴ σύνθεση εἰκόνων καὶ συγχρονισμένης θεατρικῆς καὶ κιν/φικῆς ἰθιοποιίας. Τὸ σκηνικὸ πρέπει νά ἔχει μιὰ τέτοια μηχανικὴ εὐκαμψία στὸ σκηνικὸ χῶρο ὥστε νά μπορεῖ νά χρησιμοποιεῖ τὸ φιλμ χωρὶς νά κινδυνεύει νά καταβληθεῖ ἀπ' αὐτό. Ἡ σκηνὴ πρέπει νά εἶναι ἱκανὴ νά ἀνταποκρίνεται αὐτομάτως στὴ πορεία τῶν εἰκόνων, νά παράγει τὸ ἰσοδύναμο τῆς γρήγορης φιλικῆς ἐναλλαγῆς, τοῦ κάττινγκ' μέχρι τώρα τὰ πιὸ χρήσιμα τεχνάσματα εἶναι ἡ μεταφορικὴ ζώνη καὶ ἡ παγίδα, ὅμως, τελευταῖα ὀδηγοῦμαστε στὴν ἐντατικὴ σπουδὴ τῆς ὀθόνης, στὶς ποιοτικὲς καὶ τεχνικὲς πιθανότητες γιὰ τὴ διάχυση καὶ διεύθυνση τοῦ φωτός, καθὼς καὶ γιὰ τὴ μηχανικὴ ἐγκατάστασή τους. Δυστυχῶς, ὅλες οἱ προσπάθειες μας πάνω σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ἔχουν γίνει σὲ συνηθισμένα θέατρα πού δὲν ἐπιτρέπουν νά προχωρήσουμε σὲ βάθος. Γιὰ νά ἐρευνήσουμε σὲ βάθος τίς πιθανότητες τῆς LATERNA MAGIKA καὶ τὴ τεχνικὴ γιὰ τίς πολλαπλὲς ὀθόνες, χρειαζόμαστε ἓναν εἰδικὸ χῶρο.

Παρουσιάζει σημαντικὸ ἐνδιαφέρον ὅτι μιὰ «πιστὴ ἀναπαραγωγή» μᾶς φαίνεται «φυσικὴ» μόνο ὅταν δουλεύουμε μὲ λεπτομέρειες πού ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ ἀνθρώπους. Προσπάθειες γιὰ μίμηση τῆς φύσης πάνω στὴ σκηνὴ ἔχουν ἀποτύχει. Ἡ φύση ἔχει τὸ δικὸ της ρυθμὸ. Τὰ δέντρα σείονται — εἶναι ἓνας δυναμικὸς ὀργανισμὸς. Νὰ γιατί ἓνα «νατουραλιστικὸ» σκηνικὸ δὲν ἔχει θέση σὲ μᾶς· δὲν μποροῦμε νά ἀντιγράψουμε τὴ φύση ἔτσι εὐκόλα. Ἐδῶ ἄκριβως βρίσκονται τὰ σύνορα πού τὸ μοντέρνο θέατρο παλεύει νά δρασκελίσει.

- Ἀπὸ μιὰ συνέντευξη στὸ περιοδικὸ LE THEATRE EN TCHECOSLOVAQUIE, Πράγα 1962.



ΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ ΤΟΥ ΧΟΦΦΜΑΝ

Μετά την παράσταση της LATERNA MAGIKA στις Βρυξέλλες και την περιοδεία που ακολούθησε, η ομάδα άρχισε μία περίοδο πειραματισμού με σκοπό να βρει το δικό της χώρο αναφοράς και αποτελεσματικότητας. Το παραμύθια το ὕ Χόφφμαν, μία ολοκληρωμένη μουσική και δραματική παραγωγή στο στυλ της LATERNA MAGIKA, σχεδιάστηκε με ακρό να δούμε αν είμαστε ικανοί να διαπραγματευθούμε τα τεχνικά και καλλιτεχνικά προβλήματα μίας τέτοιας μεγάλης δραματικής δουλειάς. Αυτό ήταν μία προϋπόθεση για τα σημερινά μας σχέδια να δημιουργήσουμε μία πρωτότυπη σύγχρονη παράσταση — και αυτό είναι επίσης η προσφορά της LATERNA MAGIKA στις σύγχρονες ιδέες για την όπερο.

Η μουσική επένδυση αποτελείται από τις σημειώσεις για πιάνο κι' από άλλα έργα που άφησε ο "Όφφενπαχ — με διευθέτηση και ένορχήστρωση από διάφορους Γάλλους και Γερμανούς συνθέτες από την πρώτη παρουσίαση του έργου το 1881, μετά το θάνατο του "Όφφενπαχ. Γι' αυτό νοιώσαμε την ανάγκη να ξαναδουλέψουμε τοῦτο τὸ μουσικὸ κομμάτι. Όλες οι περιγραφικές λεπτομέρειες αφαιρέθηκαν από το στόρι και την παράσταση, απογυμνώνοντας το κάτω στη βασική του ποίηση, φαντασία, και ανθρώπινες σχέσεις. Η όρχήστρα και ο διευθυντής της δέν ἦσαν ὁρατοὶ στοὺς θεατές.





ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Μιά κυρία τῶν σαλονιῶν παρουσιάζει ἕνα νέο καὶ ἀφελή ποιητὴ, τὸν Χόφφμαν, στὴ φαντασία τοῦ ὁποῖου ἀνοίγει μιὰ πόρτα στὸ σπίτι τοῦ ἐφευρέτη SPALANZANI. Ὁ SPALANZANI, πού εἶναι παράλυτος, ἔχει κατασκευάσει μιὰ κούκλα πού χορεύει, τὴν Ὀλυμπία, πού ἀντιπροσωπεύει μιὰ ὅμοιο μηχανιστικὴ Παριζιάνικη κοινωνία, μέ τις στυλιζαρσμένους κινήσεις της, τις μάσκες της πού μοιάζουν τοῦ DAUMIER, τὴ ματαιότητα καὶ τὴ κενότητα της. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἔργου ὁ SPALANZANI ἐπαναεμφανίζεται — πάνω στὴν ὀθόνη, στὴ φαντασία τοῦ Χόφφμαν — σὲ πολλές δαιμονιακές μορφές. Στὸ πρῶτο ἐπεισόδιό ἔχει τὴ μορφή τοῦ COPPELIUS, ἑνὸς κατασκευαστῆ ὀπτικῶν πού ἐμπορεύεται τὰ πάντα, ἀπὸ ἀνθρώπινα μάτια καὶ ἀνθρώπινες ψευδαισθήσεις μέχρι πολέμους καὶ ζωές· πουλάει στὸν Χόφφμαν εἰδικὰ γυαλιὰ ἔτσι ὥστε νὰ νομίζει ὅτι ἡ Ὀλυμπία εἶναι μιὰ ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ καὶ χορεύει μαζί της. Τοῦτο τὸ ἐπεισόδιο ξεδιπλώνεται σ' ἕνα φανταστικὸ χῶρο μέ μουσικὰ ὄργανα, καθρέφτες, κηροπήγια, ρολόγια τοίχου. Στὸ τέλος ἡ κούκλα/Ὀλυμπία διαλύεται σὲ κομμάτια.

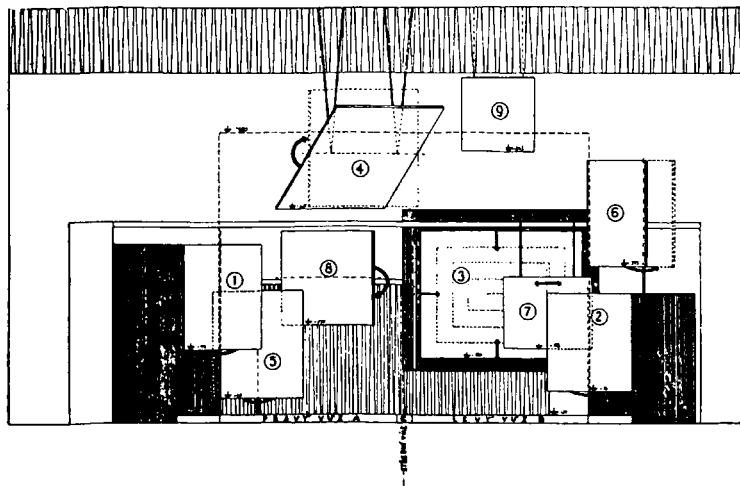
Στό δεύτερο επεισόδιο ὁ Χόφφμαν βρῖσκει τὴν ἀγάπη του, τὴν Ἄντωνία. Ὁλόκληρο τὸ επεισόδιο εἶναι ἓνα μαυρόασπρο φίλμ, καὶ οἱ σκηνές τοῦ ἔρωτα στεροῦνται κάθε σκηνοῦ ἐκτός ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπαραίτητα στοιχεῖα. Ἀντίθετα, τὸ ὄνειρο τοῦ Χόφφμαν, μὲ τὸν ψευτογιτρό Δρ Θαῦμα, εἶναι ἓνα κράμμα θεατρικῶν σκηνοῦ μὲ πολὺπλοκές κιν/φικές σεκάνς ποῦ δείχνουν τὰ δωμάτια τοῦ συμβούλου CRESPEL, ἑνός Γερμανοῦ γραφειοκράτη, γεμάτα μὲ κλουβιά πουλιῶν ποῦ κελαιδάνε, μουχλιασμένα στεφάνια, παλιὰ τρόπαια, σκονισμένα τραπέζια, συλλογές ἀπὸ πεταλούδες. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ παληοπράγματα κινεῖται ἡ Ἄντωνία, κυριευμένη ἀπὸ τὴν ἔμμονη ἰδέα νὰ γίνει μιὰ διάσημη τραγουδίστρια ὅπως ἡ μάνα της. Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ επεισοδίου παρουσιάζει τὴν Ἄντωνία στὴν ἀναπαυτική πολυθρόνα της ἐνῶ πίσω της ἓνα φίλμ μᾶς δείχνει τὴν εἰκόνα τοῦ θανάτου της, καθὼς ὁ Δρ Θαῦμα μεταφέρει στὴ ζωὴ τὴ μάνα της, μέσα ἀπὸ τὴ φωτογραφία, καὶ τὴν ἀναγκάζει νὰ τραγουδήσει.

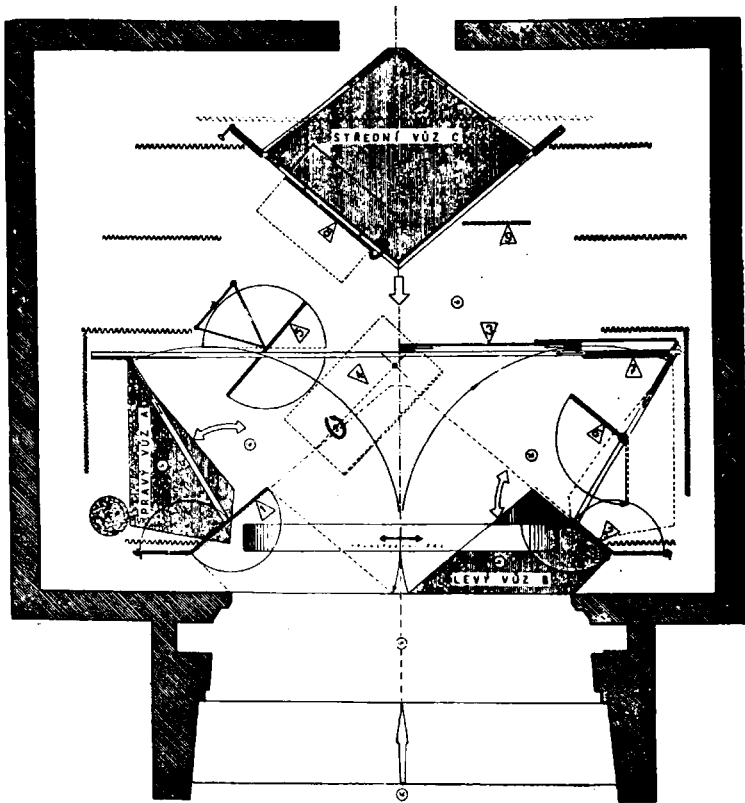
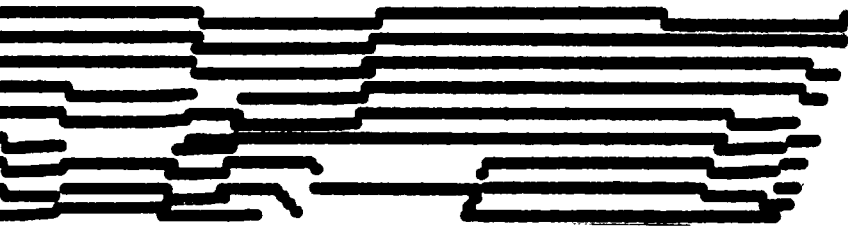
Τὸ τελευταῖο επεισόδιο δείχνει τὸν Χόφφμαν νὰ ψάχνει γιὰ ἀγάπη στὴν Βενετία καὶ νὰ συναντᾷ μιὰ πόρνη. Οἱ κιν/φικές σεκάνς ἔχουν τοποθετηθεῖ σὲ τεράστιες ἐκτάσεις μὲ νερό, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐγείρονται τὰ διάφορα σύμβολα τῆς Βενετίας — κτίρια καὶ καθρέφτες, γόνδολες καὶ κόκκινα ὑπνοδωμάτια. Ἡ πρώτη βαρκαρόλλα ποῦ βλέπουμε εἶναι γεμάτη ἀπὸ ὀλόγυμνες ἑταίρες. Ὁ Χόφφμαν ἀπορρίπτει τὸν ὠμὸ ἔρωτισμὸ τους γιὰ νὰ ἔρθει σ' ἓνα φεστιβάλ μὲ μάσκες, χαρτοπαίγνια, ποτὰ καὶ χορὸ. Ὁ κυβιστής προγυμναστής τοῦ μάγου/πειρατῆ Ντεπαρτοῦττο ἐγείρεται (ἀναφαινεται) ἀπὸ τὰ νερά τῆς λιμνοθάλασσας τότε τραγουδιέται ἡ περίφημη μελωδία τοῦ καθρέφτη. Ὁ Χόφφμαν τρέφει ἓνα τρελλὸ πάθος γιὰ τὴν πόρνη Τζουλιέτα ἡ ὁποία καταφέρνει νὰ τοῦ ἐκμηδενίσει τὴ λογικὴ του, τὴν προσωπικότητά του, καὶ τὸν χαρακτῆρα του μ' ἓνα τρῦκ: πρόσφερε στὸν Ντεπαρτοῦττο τὴν ἀντανάκλαση τοῦ Χόφφμαν. Μιὰ ἄγρια μονομαχία ἀνάμεσα στὸν Χόφφμαν καὶ στὸν ἀντίπαλό του τὸν Σχλέμιλ διεξάγεται πάνω στὶς γόνδολες καὶ τελικὰ ὁ Σχλέμιλ σκοτώνεται. Ὁ Χόφφμαν τρέχει γρήγορα στὴν Τζουλιέτα ὅμως, τὴν βρῖσκει νὰ ντύνεται γιὰ νὰ φύγει μ' ἓνα νάνο. Πετώντας μακριὰ τὸ Ἴξφος του, πηδᾷ ἐξω ἀπὸ τὸ φίλμ καὶ πάνω στὴ σκοτεινὴ σκηνή, ἀπελπισμένος, γιὰ νὰ τελειώσει τὴν ἱστορία του μέσα σ' ἓνα κελλὶ γεμάτο ἀπὸ μαῦρα καπέλλα καὶ ρολόγια τοῦ τοῖχου. Ἀρχίζοντας νὰ μεθᾷει τραγουδᾷ ἓνα ἀπελπισμένο τραγούδι, ὅμως μιὰ ὁμάδα σπουδαστῶν τὸν διακόπτει καὶ τὸν παρτρύνει νὰ προσπαθῆσει νὰ βρεῖ ἓνα νόημα στὴ ζωὴ. Τὸν παίρνουν ἐξω μακριὰ, στὸν ἀέρα τοῦ πρωῖνου, σὲ μιὰ σκηνοῦ ἀπὸ πραγματικὰ ἐξωτερικὰ πλάνα.

■ Ἀπὸ ἓνα πρόγραμμα ποῦ τύπωσε ἡ LATERNA MAGICA

JOSEF SVOBODA: Νέα στοιχεία στην σκηνογραφία

Υπάρχει μία ριζοσπαστική δυσαναλογία ανάμεσα στο θέατρο και στην μοντέρνα τεχνολογία. Η δουλειά μας είναι πρωτίστως μία υπόθεση πού αφορά τὸ φῶς, καὶ οἱ πιο γνωστὲς ἀντιλήψεις γιὰ τὰ σκηνικά μας στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, εἶναι ἡ Μαγικὴ Λατέρνα καὶ ἡ προβολὴ σὲ πολλαπλὲς ὀθόνες. Γνωρίζουμε ὅτι καμμιά ἀπ' αὐτὲς τὲς μορφὲς δὲν εἶναι μοναδική, ὅμως μᾶς φαίνονται νὰ εἶναι τὰ πιο λογικὰ καὶ περιεκτικὰ στοιχεῖα (μέσα) γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὴν οὐσία ἑνὸς δραματικοῦ ἔργου.





Σχέδιο: LEUR JOURNEE

Το σύστημα της πολλαπλής προβολής είναι η βασική σκηνογραφική αρχή της MISE-EN-SCENE του Έθνικου Θεάτρου για το έργο του Τοπόλ LEUR JOURNEE. Έχουμε εγκαταλείψει την σταθερή προβολή σε επιφάνειες όπως την παρουσιάσαμε στις Βρυξέλλες, και τώρα χρησιμοποιούμε τέσσερις θόνες που εμφανίζονται και εξαφανίζονται με διάφορους τρόπους. Αυτές οι θόνες λειτουργούν παράλληλα προς το ρυθμό των τριών ειδικά εξοπλισμένων σκηνηκίων βαγονιών που μεταφέρουν τα σκηνηκία των τριών διαστάσεων. Σ' αυτή τη παράσταση, χρησιμοποιούμε έννιά θόνες, κάθε μία με δύο προβολείς σλάιντς τρεις απ' αυτές τις θόνες έχουν συγχρονισμένους κιν/φικούς προβολείς που επιτρέπουν τη παρουσίαση πολλαπλών εικόνων. Οι θόνες παρουσιάζονται είτε πάνω σε οριζόντιους και κατακόρυφους άξονες, είτε αποκαλύπτονται με την ανάρτηση μιας κουρτίνας. Η θόνη αριθμ. 3 βρίσκεται ανάμεσα σε τέσσερις κουρτίνες έτσι ώστε να μπορούμε να σμικρύνουμε ή να μεγεθύνουμε την εικόνα. Η θόνη αριθμ. 7 μπορεί να κινείται παράλληλα κατά μήκος της σκηνής. Τούτη η σκηνή δουλεύει από μόνη της το σκηνηκίο είναι σκοτεινό και ο χώρος καλύπτεται από την προβολή ενός σλάιντ — η κινούμενη θόνη συλλαμβάνει και αποκαλύπτει μέρη της εικόνας στη πορεία της κατά μήκος της θόνης. Αυτός ο τρόπος, που δίνει ζωή στη προβολή ενός σταθερού σλάιντ, μαζί με τη σχέση του με τους ήθοποιούς, παράγει ένα καινούργιο κινητικό χώρο. Χρησιμοποιούμε πτυσόμενες θόνες και προβολείς τύπου ZEISS TK 35 που ενώνονται σε μια κοινή γραμμή παροχής ενέργειας. Οι προβολείς σλάιντ, ισχύος 2.000 WATT, αλλάζουν τα σλάιντς αυτόματα (Σύστημα MIROSLAV PFLUG). Κάθε αλλαγή ελέγχεται από ένα ειδικό ηλεκτρονικό «έγκέφαλο» στο μηχάνημα προβολής· η αυτόματη λειτουργία καθίσταται δυνατή από ένα μηχανισμό που κανονίζει το φωτισμό του σκηνηκίου. Η ειδική ηλεκτρονική μονάδα δέχεται το σήμα της αλλαγής, που αποφασίζεται από την ένταση της λάμπα της μηχανής προβολής, και μεταβιβάζει με ώθηση που αναγκάζει τα σλάιντς να αλλάζουν. Κάθε θήκη με σλάιντς περιέχει δέκα σλάιντς 13X13 CM. Το πάτωμα και τα βαγόνια καλύπτονται με μαύρα μάλλινα υφάσματα τα οποία αποκρύπτουν τις κινήσεις των ήθοποιών και απορροφούν το φως. Σύμφωνα με το φωτισμό, οι ήθοιοι και τα διάφορα έπιπλα του σκηνηκίου είναι προσαρμοσμένα μ' ένα τέτοιο τρόπο ώστε να διατηρούν μια ζώνη «σκοτεινότητας» ανάμεσα σ' αυτούς και στις θόνες, μη επιτρέποντας έτσι τη παρουσία περιττού φωτισμού και κατά συνέπεια συμβάλλουν στην ποιότητα της προβολής. Γι' αυτό και έχει μεγάλη σημασία η σωστή έκλογή των υλικών για το ντεκόρ και τα κοστούμια.

 Σχέδιο: ΑΜΛΕΤ

Στήν παράσταση του "Α μ λ ε τ", ο χώρος παρουσιάστηκε μέσα από τήν άντανάκλαση του φωτός πάνω στις επιφάνειες είκοσι-τεσσάρων πλαισίων (4X9 M.), πού ήταν καλυμμένα με μιá εδική ούσια πού λέγεται PLASTILAC, ή όποια έχει σχεδόν τήν ίδια άντανεκλαστική ικανότητα ενός μαύρου καθρέφτη. Οι προβολείς φωτισμού έριχναν τό φώς πάνω στους καθρέφτες, από τά στηλώματα πού είχαν τοποθετηθεί στό κάτω μέρος τής σκηνης, έτσι ώστε οι ήθοποιοί και τό ντεκόρ φωτίζονταν κατ' ευθεία από μπροστά. Μ' αυτό τόν τρόπο μπορούσαμε νά χρησιμοποιούμε γωνίες άντανάκλασης από σημεία πού πρακτικά ήταν άδύνατο νά κρεμούσαμε φώτα, φωτίζοντας έτσι τό σκηνικό από μπροστά, κατ' ευθείαν στήν πρόσοψη.

Αυτή έδω ή λύση ίσως νά μή φαίνεται λογική άν δέ προσθέσουμε ένα ακόμη τέχνασμα πού χρησιμοποιήσαμε: τά 24 πλαίσια άντανάκλασης του φωτός ήταν συνδεδεμένα με τό μηχανισμό άλλαγής του σκηνικού μέσω πέντε γραμμών, επιτρέποντας έτσι τήν άλλαγή και στή γωνία και στή θέση τους. Χωρίς νά χαμηλώνουμε τήν ένταση του φωτισμού ή νά κατεβάζουμε τίς κουρτίνες, τό σκηνικό μπορούσε εύκολα νά αλλάξει είκοσι-τέσσερις φορές. Γι' αυτό ό άπαραίτητος φωτισμός είχε πάντα μιá πλαστικότητα, και τά ειδικά έφφέ, όπως ή εμφάνιση του φαντάσματος, έγιναν πολύ πιό εύκολα από άλλες φορές.

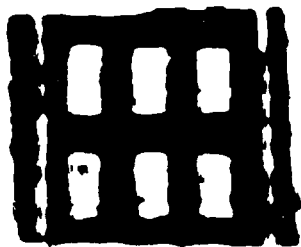
 Σχέδιο: Ο ΓΛΑΡΟΣ

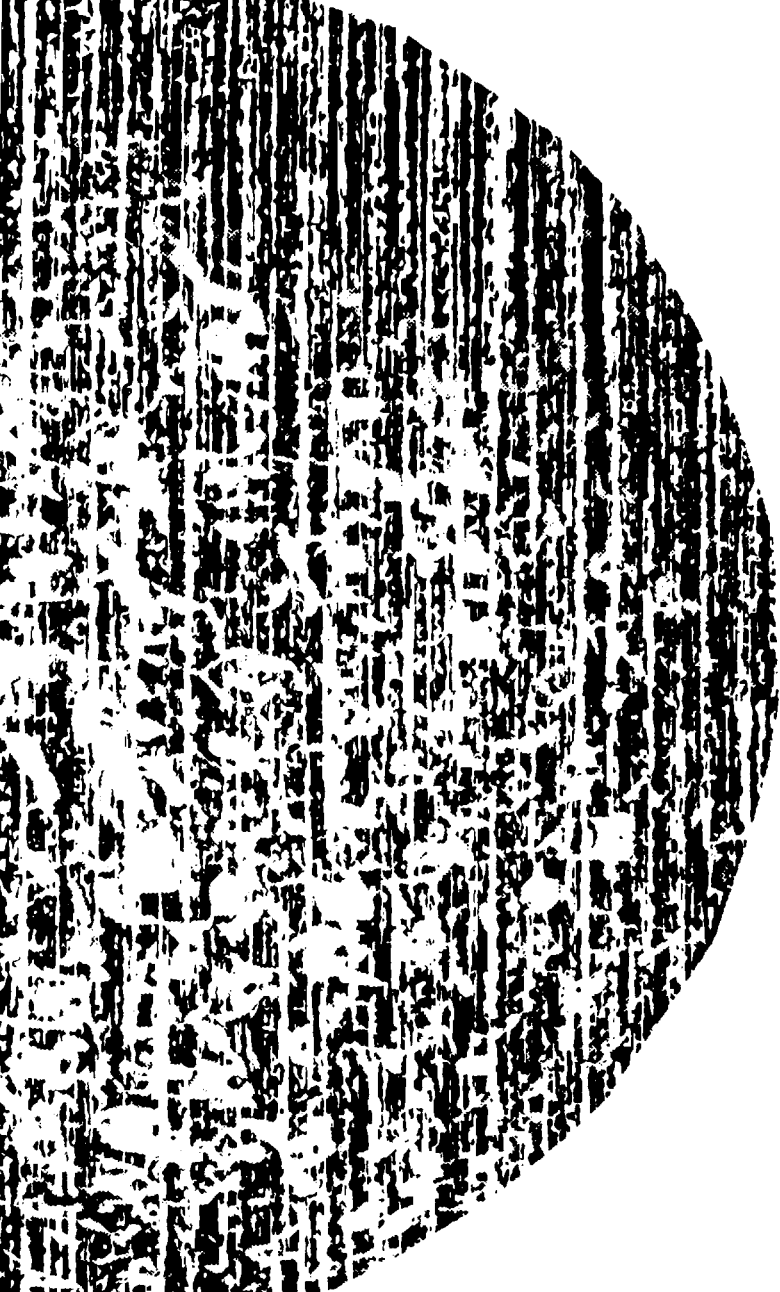
Τό σκηνικό γιά τό έργο "Ο Γ λ ά ρ ο ς" καταπιάστηκε με τό πρόβλημα τής δημιουργίας ενός πάρκου πού νά φωτίζεται από τόν ήλιο, τή ζέση, και τήν άτμόσφαιρα μιás καλοκαιρινής ημέρας: ήταν τόσο επιτυχημένο ώστε μερικοί θεατές μάς είπαν ότι επηρεάστηκαν φυσιολογικά. Περιορίσαμε τά υλικά σ' ένα έντελώς μαύρο άνοκτό σκηνικό, έλαφρώς λοξό, με δέκα όθόνες διασκορπισμένες στό βάθος μικροί — μόνο 5,5X2 μ. — άντανεκλαστήρες, ειδικά συναρμολογημένοι με χαμηλής έντασης φωτιστικές πηγές (200 W, 24 V) πού καλύπτονταν με κλαδιά δέντρων. "Έτσι ή σκηνή του πάρκου και ή άτμόσφαιρα της αποδίδονταν με τήν διαπέραση «ήλιακών ακτίνων» άνάμεσα στό δέντρο.

Η νέα χρήση του φωτισμού έχει δημιουργήσει πολλά τεχνικά προβλήματα. Πρώτα απ' όλα, ή ύψηλή ένταση από μιá άπότομη γωνία ύπερφωτίζει τό πάτωμα τής σκηνης' αυτό μάς άνόγκασε νά βρούμε υλικά νά σκεπάσουμε τή σκηνή έτσι ώστε ανεμικές περιοχές νά άντανεκλούν λιγώτερο φώς κι' άλλες νά άντανεκλούν αυτό τό φώς σε μιá ώρισμένη κατεύθυνση, όμως και οι δυό νά φαίνονται όμοιες από τή πλευρά του θεατή.

Καθώς ἤδη φαίνεται, τὸ σκηνικὸ τῆς πολλαπλῆς προβολῆς ἔχει μιὰ ἀπεριόριστη δυνατότητα, εἶναι ἓνα εὐαίσθητο ἔργαλειο γιὰ τὸν σκηνοθέτη. Ὁ σκοπὸς μας δὲν εἶναι μόνον νὰ ἀντικαταστήσουμε τὸ συνηθισμένο ζωγραφιστὸ καὶ πλαστικὸ σκηνικὸ — πού ὅπωςδήποτε δὲν εἶναι μιὰ καινούργια ἰδέα — ἀλλὰ νὰ μεταφέρουμε ὠρισμένα θέματα μὲ νέες εἰκόνες, μὲ μιὰ νέα ἔννοια τεμαχισμοῦ, καὶ μὲ ἀσυνήθιστες σκηνικὲς συνθέσεις· νὰ δημιουργήσουμε μιὰ σύνθεση ἀπὸ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες καὶ στὸ ρυθμὸ τους σὲ χῶρο καὶ χρόνο· νὰ δημιουργήσουμε ἀντιθέσεις μὲ χρῶμα καὶ μαῦρο — ἄσπρο, ἀνθρώπινες φιγούρες μὲ στηρίγματα· νὰ συσσωματώσουμε αὐτὰ τὰ πλαστικὰ ταμπλώ — προβάλλοντες εἰκόνες καὶ ὀλοκληρωμένες σεκάνς, χρησιμοποιώντας κάπτινγκς καὶ μοντάζ καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ σκηνικοῦ χώρου — καὶ νὰ δημιουργήσουμε ἓνα δραματικὸ πεδίο εὐαίσθητο στὴν ἴδια τὴ δράση του. Μὲ τὴ τεχνικὴ τῆς πολλαπλῆς προβολῆς, μπορούμε εὐκόλα νὰ μεταθέσουμε τὴν πραγματικότητα ἑνὸς ποιήματος καὶ νὰ καταστήσουμε αὐτὸ τὸ ποίημα μιὰ πραγματικότητα. Ἡ εἰκόνα τῆς πολλαπλῆς προβολῆς εἶναι δυναμικὴ, ὅπως ἀκριβῶς κι' αὐτὴ τοῦ ἠθοποιοῦ μπορεῖ νὰ ἀποσβηστεῖ ἀπὸ τὸ χρόνο. Μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψει, ἀλλ' ἀκόμα καὶ νὰ δημιουργήσει χῶρο, θέτοντας σὲ ἐπικοινωνία τίς δραστηριότητες τοῦ ἀτόμου, καὶ μετὰ, ὅταν δὲν χρειάζεται, νὰ ἐξαφανιστεῖ. Ὁμως, θὰ ἦταν λάθος νὰ θεωρήσουμε τὴν προβολὴ σλαΐντς καὶ ταινιῶν ὡς τὴ βασικὴ ἐκφραστικὴ ἀρχὴ τοῦ «φωτεινοῦ θεάτρου»: τὸ πιὸ σπουδαῖο πρᾶγμα παραμένει ἡ ἔνταση καὶ ἡ ζωντάνεια τῆς ἀπόκρισής μας στὶς ψυχολογικὲς καταστάσεις τῆς MISE-EN-SCENE.

■ Ἀπὸ ἓνα ἄρθρο στὸ περιοδικὸ LE THEATRE EN TCHECOSLOVAQUIE, Πράγα, 1962.





ERIC BENTLEY

ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

“Αν και ο ρεαλισμός έχει γίνει για αρκετό καιρό ο κύριος τρόπος σκέψης του μοντέρνου δράματος, υπάρχουν δύο έφευρέσεις που θα μπορούσαν — και, σύμφωνα με πολλές απόψεις, πρέπει — να δώσουν ένα τέλος στο ρεαλισμό του θεάτρου. Ή μία είναι ο κιν/φος. Ή άλλη είναι η ηλεκτρική λάμπα.

“Όπως ακριβώς ο ζωγράφος της αφηρημένης ζωγραφικής προτείνει την άποψη ότι η φωτογραφία κατήργησε την ανάγκη για αναπαραστατική ζωγραφική αφού η ίδια εκτελεί τη δουλειά πολύ καλύτερα, έτσι και η κινηματογραφία καταργεί την ανάγκη για ρεαλιστικό θέατρο. Περίπου την ίδια εποχή που άρχισε να χρησιμοποιείται η κινηματογραφία — γύρω στα 1900 — η ηλεκτρική λάμπα άρχισε σταδιακά να αντικαθιστά τη λάμπα του γκαζιού πάνω στη σκηνή. Αυτό επαναστατικοποίησε το θεατρικό μέσο. Δημιούργησε μαγικές νέες λέξεις. Την ίδια εποχή που η σκηνή ξεπεράστηκε από τις ταινίες στην αναπαράσταση των αντικειμένων, της δόθηκε ένα νέο θετικό στοιχείο στο χώρο του μη-ρεαλιστικού μέσω του ηλεκτρικού. Τα θεατρικά έργα πρέπει — λέγεται — να ξεμάθουν το ρεαλισμό, να ξαναζωντανέψουν το ποιητικό δράμα ή να δημιουργήσουν νέες μορφές για τα νέα σκηνικά.

“Επειδή είναι γνωστό ότι οι φυσικές αλλαγές στο θέατρο και στη κοινωνία έχουν πολλές φορές στο παρελθόν τροποποιήσει και ακόμα επαναστατικοποιήσει την τέχνη του δράματος, απαιτείται να δώσουμε σ’ αυτές τις δυο πρόσφατες ανακαλύψεις μεγαλύτερη προσοχή. Πρώτα, ο κιν/φος. Τι επίρροες έχει πάνω στη τέχνη του δράματος γενικά; Και έχει πράγματι ξεπεράσει τη σκηνή στο βαθμό που να την έχει καταστήσει άπληχαιωμένη;

“Όταν η ανακάλυψη της κινηματογραφίας στο 19ο αιώνα οδήγησε στην ανακάλυψη του κινηματογράφου στον 20ο αιώνα δημιουργήθηκε μία νέα τέχνη, για να μη πω μία νέα επιχείρηση, η οποία από πολλές απόψεις μπορούσε να μεταφέρει τους στο-

χους ώρισμένων μορφών τής δραματικής παράστασης περισσότερο ολοκληρωμένα από τὸ θέατρο. Μερικοί ένοιωσαν από τήν άρχή ότι ὁ κιν/φος θά γινόταν ἡ δραματική τέχνη τοῦ 20οῦ αἰώνα, κι' αὐτή ἡ άποψη θρῆκε πολλούς ύποστηριχτές ακόμα καί τήν έποχή τοῦ βωβοῦ κιν/φου. Πριν ακόμα οἱ ὀμιλοῦσες ταινίες συμπληρώσουν μιά δεκαετία, πολλοί πίστεψαν ότι ἡ ὀθόνη θά διαδεχόταν τὸ ζωντανό ἡθοποιό τής σκηνῆς. Πιστεύοντας τὸ ἴδιο, ὁ CLIFFORD ODETS άφησε τὸ Μπροντγουαίη γιά τὸ Χόλλυγουντ: Τὸ δρᾶμα άνήκε στό παρελθόν, τὸ μέλλον ανήκει στόν κιν/φο. Μιά πιό λεπτή άνάλυση τής σχέσης τής σκηνῆς καί τής ὀθόνης δόθηκε από τόν ALLARDYCE NICOLL στό ένδιαφέρον καί πληροφοριακό του βιβλίο ΦΙΛΜ καί ΘΕΑΤΡΟ. Ὁ NICOLL προσπαθεῖ νά βρεῖ ένα χῶρο καί γιά τή σκηνή καί γιά τήν ὀθόνη άπονέμοντας καί στις δυὸ τή κατάλληλη μορφή τους. Ἡ μορφή τής ὀθόνης είναι ὁ ρεαλισμός, τὸ θέατρο πρέπει ακολουθῶς νά μὴν είναι ρεαλιστικό. Τούτη ἡ άποψη πρέπει νά παρουσιασθεῖ σέ ὅλη τής τήν έκταση:

Ἐάν επιθυμοῦμε ένα θέατρο τόσο ποιητικό πού νά μπορέσει νά επιζήσει γιά πολλές γενιές, χωρίς άμφιβολία πρέπει νά πιστέψουμε ότι τὸ νατουραλιστικό θεατρικό έργο, πού έγινε δημοφιλές στό τέλος τοῦ 19ου αἰώνα καί ακόμα παραμένει άνάμεσά μας, δέν ύπολογίζεται νά έκπληρώσει αυτές τις επιθυμίες μας.

Περισσότερο σημαντικό είναι νά ρωτήσουμε τή θέση πού τοῦτο τὸ νατουραλιστικό έργο κατέχει στις σχέσεις του με τόν κιν/φο. Πρὸς τὸ παρὸν διατηρεῖ τή δημοσιότητά του, αλλά ὅμως, θά πρέπει νά ρωτήσουμε μήπως ὁ συναγωνισμός τοῦ κιν/φου έπιφέρει μιά σταδιακή πτώση στή δημοτικότητά του. Τὸ φίλμ άποδίδει τόσο καθαρά τὸ κόσμο τής πραγματικότητας, μπορεῖ καί δημιουργεῖ μιά έκφραση τόσο ζωτική σέ σχέση με τή καθημερινή ζωή, ὥστε τὸ ρεαλιστικό θεατρικό έργο μπορεῖ νά φαίνεται τετριμένο, ψευδές, καί με χωρίς συνέπειες. Ἡ ἀλήθεια είναι, φυσικά, ότι ὁ νατουραλισμός πάνυ στή σκηνή πρέπει νά είναι πάντα περιορισμένος καί άνειλικρινής. Πολλές χιλιάδες θεατές έχουν δεῖ τὸ Ἡ ὤ ρ α τ ὠ ν Π α ι δ ῖ ὠ ν καί ὀλοι πίστεψαν ότι αὐτὸ πού είδαν είναι ἡ ἴδια ἡ Ζωή' δέν έχουν καταλάβει ότι κι' ἔδῳ επίσης οἱ γνωστές άρχέτυπες φιγούρες, οἱ τυπικοί χαρακτήρες τοῦ θεάτρου έχουν παρουσιασθεῖ μπροστά τους σέ τροποποιημένες μορφές. Ἄν αὐτὸ τὸ δρᾶμα δέν μπορεῖ νά ξεφύγει λίγες είναι οἱ πιθανότητες γιά νά εἰσχωρήσει μέσα στις περιοχές τοῦ άτομικοῦ πνεύματος. Αὐτὸ είναι ἡ περιοχὴ πού θά γίνει έκμεταλεύσιμη από τόν κιν/φο καί καθώς ἡ έρευνα θά οηλώνεται ὀλο καί περισσότερο σ' αὐτὴ τή περιοχή, δέν φαίνεται πιθανόν ἔτι τὸ θεατρικό κοινὸ θά βαρεθεῖ νά παρακολουθεῖ παραστάσεις πού, άν καί προσποιούνται ότι είναι ὀμοιες με τήν «πραγματικότητα», ὀμως είναι σταθερᾶ περιορισμένες από τὰ ὀρια τής σκηνῆς; Συνεχίζοντας τόν ἴδιο δρόμο, τὸ θέατρο φαίνεται ἀληθινά καταδικασμένο σέ μιά άναπόφευκτη καταστροφή. Εἴτε στή προσπάθεια του νά άναπαραστήσει τήν πραγματικότητα καί νά δώσει τήν ψευδαίθηση τοῦ πραγματικοῦ γεγονότος εἴτε στή ψευδαίθηση τοῦ θάθους καί στή παρουσίαση τῶν χαρακτήρων, ἡ σκηνή σημαδεύει σέ στόχους ξένους πρὸς τὸ πνεῦμα τής, ένῳ αὐτὰ περισσότερο εύκολα έπιτυγχάνονται

και αποδιδονται μέσω του φιλμ στο βαθμό που η παρουσίασή του από τη σκηνή δίνει την εντύπωση μιας μάταιης προσπάθειας.

Βρίσκεται λοιπόν το θέατρο πράγματι στο τέλος του; Πρέπει να υποκύψει στο συναγωνισμό του κιν/φου; Η απάντηση σ' αυτό το ερώτημα βρίσκεται στο τί το θέατρο θα κάνει τα επόμενα δέκα ή είκοσι χρόνια. Έαν επιδιώξει περισσότερο νατουραλισμό τότε χωρίς αμφιβολία λίγη έλπιδα υπάρχει...

Τούτες οι προτάσεις μεταφέρουν κάποιο βάρος. Δέν θα πρέπει όμως να τις επερωτήσουμε; Κάποιος θα μπορούσε να αναρωτηθεί αν το δράμα ήταν πράγματι πάντοτε άνικανο να αναζητήσει αυτά τα «καταφύγια του ατομικού νεύματος», κι' αν ο κιν/φος, ακόμα και στις καλλίτερες περιπτώσεις, είναι πραγματι περισσότερο ικανός για κάτι τέτοιο. Το βασικό ενδιαφέρον μου όμως βρίσκεται στις παρατηρήσεις του NICOLL για «νατουραλισμό». Μιά ολοκληρη παραγωγή από ταινίες έχει δώσει στο «νατουραλισμό» μιá τέτοια λαϊκή επιτυχία που καμμιά δραματική μορφή δέ μπόρεσε να φτάσει. Η κιν/φική έκδοση του "Ένα δέντρο μεγαλώνει στο Μπρούκλιν" είναι, μπορούμε να πούμε, ένας καθαρός Ζολά. Το πιο ισχυρό σημείο της θέσης του NICOLL είναι, ίσως, ότι η όθονη δίνει τη ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ο ήθοποιός του κιν/φου δέν θεωρείται ότι παίζει κάποιο ρόλο. Αυτό που παίζει είναι ο έαυτός του και, σύμφωνα πάντα με τον NICOLL, αυτό είναι σωστό αφού η όθονη πρέπει να φαίνεται ότι είναι ή ίδια ή ζωή. Τέτοια είναι ή δύναμη της ζωής. Για να υποστηριξει τη θέση του ο NICOLL προσάγει το γεγονός ότι τα θεατρικά έργα δέ γίνονται κιν/φικές επιτυχίες και ότι οι ήθοποιοί του κιν/φου δέν έχουν ένα στυλ που μπορεί να γίνει παρωδία όπως του Χένρυ Ίρβινγκ. Το σενάριο, περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης, είναι ένα τέτοιο «κομμάτι της ζωής» όπως ακριβώς οι νατουραλιστές πάντα το ήθελαν.

Αυτή είναι ή θέση του NICOLL, είναι όμως σωστή στο σύνολό της; "Ας μη ξεχνάμε ότι επαινούμε την ήθοποιά στην όθονη πολλοί από τους καλύτερους ήθοποιούς του κιν/φου είναι επίσης αστέρια της σκηνής και δέν είναι πάντα σημαντικά διαφορετικοί στα δύο μέσα' μπορούν να γίνουν παρωδία, και ή παρωδία του Τσάρλς Λώτον σαν ήθοποιού της όθονης δέν διαφέρει πολύ απ' αυτή του ίδιου σαν ήθοποιού της σκηνής' και τα καλά θεατρικά έργα — βλέπε Πυγμαλίων του Σω έχουν μεταφερθεί στην όθονη με επιτυχία χωρίς καμμιά σπουδαία αλλαγή. Ούτε που οι θεατές πιστεύουν πως οτι συμβαίνει στην όθονη συμβαίνει στη πραγματικότητα ή ότι έχει συμβεί — τουλάχιστον όχι περισσότερο απ' ότι πιστεύουν οι θεατές του θεάτρου. "Ας μη ξεχνάμε, ότι ήταν στο θέατρο που ο παροιμιακός άνθρωπος στη γκαλλερί είπε στον Όθέλλο να αφήσει τη γυναίκα μόνη της, και ήταν στο ραδιόφωνο που ή ειδηση για το τέλος του κόσμου έγινε απόλυτα πιστευτή. Αυτές οι αντι-

δράσεις ήταν ανώμαλες. Κανονικά ένα κοινό δεν πιστεύει στις φαντασιώσεις των θεαμάτων. Έχω δει το κοινό ενός κιν/φου να πιάνει την ανάσα του στη θέα ενός τραυματισμένου στρατιώτη σ' ένα ντοκυμανταίρ, και να μην ενοχλείται καθόλου με την ίδια θεά σ' ένα φανταστικό φίλμ.

Σέ συντομία, πιστεύω ότι δεν υπάρχει βασική διαφορά ανάμεσα στις ψευδαισθήσεις της σκηνης και της οθόνης. Στη καλύτερη περίπτωση είναι διαφορά βαθμού. Το συνηθισμένο προϊόν του Χόλλυγουντ ζητεί πράγματι να είναι μια πειστική ψευδαισθηση της πραγματικότητας, το ίδιο προσπαθεί όμως και το προϊόν του Μπροντγουαίη. Αυτό δεν είναι μια υπόθεση της σκηνης ή της οθόνης, αλλά το στυλ που διάλεξε ο σκηνοθέτης ή ο παραγωγός ή ο συγγραφέας. Είτε στην οθόνη ή στη σκηνη μπορεί να διαλέξει (προτιμήσει) να είναι «νατουραλιστής» ή το αντίθετο. Είναι επίσης μια υπόθεση του κοινού. Ένα ανεκπαίδευτο κοινό, ένα κοινό με παιδιά, μπορεί να θέλει να σθωθεί ή ζωή της Δεισδεμόνας στο θέατρο, όπως στο κιν/φο μπορεί να πιστεύει ότι βρίσκεται πράγματι στο ύπνοδωμάτιο της Γκρέτα Γκάρμπο. Αυτό είναι το πρόβλημα μ' ένα ανεκπαίδευτο και παιδικό κοινό.

Αυτά που λέει ο NICOLL είναι αλήθεια όσον αφορά πρόσφατες ταινίες και πολλά άκροατήρια, όχι όμως όλες οι ταινίες ούτε όλα τα άκροατήρια. Είναι αλήθεια ότι ηγαίνουμε στο κιν/φο για να γίνουμε μάρτυρες ώρισμένων ψευδαισθήσεων και να τις μοιραστούμε. Δεν ηγαίνουμε προς χάριν της έμπειρίας της φαντασίας. Πριν αρκετά χρόνια ο LYNDS ανακάλυψε πως οι διαφημισται ταινιών προσελκύουν τα πλήθη του MIDLETOWN, μέσω της έφημεριδας SATURDAY EVENING POST, με τέτοιες διαφημίσεις όπως αυτή:

Πήγαινε να δεις μια ταινία... και άφησε τον εαυτό σου να παρασυρθεί. Πριν το καταλάβεις ζεις το στόρυ — γελας, αγαπας, μισεις, παλεύεις, κερδίζεις. Όλη η περιπέτεια, όλη η ρωμάντζα, όλη η έξαψη που στερείσαι στη ζωή σου βρίσκεται στις ταινίες. Σέ παρασύρουν κυριολεκτικά έξω από τον εαυτό σου σέ ένα νέο φανταστικό κόσμο... Έξω από το κλουβί της καθημερινής επιβίωσης. Έστω και για ένα άπογευμα ή ένα βράδυ—δραπέτευσε!

Αυτό εδώ δεν είναι ο νατουραλισμός του Ζολά σχετικά με την υπόθεση και το σκοπό γιατί είναι απελπιστικά «ρομαντικό» και απομακρυσμένο από τη καθημερινή ζωή. Είναι ο νατουραλισμός των ταινιών. Είναι ο νατουραλισμός του NICOLL. Και δεν ηγαζει, όπως νομιζει ο NICOLL, από το ίδιο το μέσο έκφρασης, αλλά καθαρά από κοινωνικούς παράγοντες. Η κιν/φική ταινία είναι μια προέκταση κουτσομπολιού και όνειροπόλησης. Έπηρεάζει τη ζωή όσο καμιά άλλη τέχνη γιατί έπηρεάζει όχι σαν τέχνη αλλά σαν παρόρμηση, σχεδόν σαν ύπνωτισμός. Δείχνουν τον Κλάρκ Γκείμπλ χωρίς έσωρρουχα και το έμπόριο έσωρούχων πέφτει στις πωλήσεις του κατά 50%. Δείχνουν την Ίνγκριντ Μπέργκμαν με κοντά μαλλιά και οι κομμώτριες της

χώρας δέν προλαβαίνουν νά αγοράζουν ψαλιδία. "Όχι δτι τό θέατρο παραμένει μακριά από τέτοιες μή-καλλιτεχνικές υποθέσεις. Ήθοποιοί του θεάτρου έχουν συχνά γίνει επίκεντρα μαζικής συγκίνησης και άδηνγοί στη μόδα. Αυτό πού τό Χόλλυγουντ προσέχει περισσότερο είναι νά συστηματοποιήσει αυτή τή πλύση και νά δημιουργήσει μιá άνθρωπομανία.

Ό ρεαλισμός τής διαφυγής των ταινιών είναι μοναδικό χαρακτηριστικό τής πιό δημοφιλοῦς τέχνης. Ή ταινία του Γουίλλιαμ Ντίτερλε THE HUNCHBACH OF NOTRE DAME δέν είναι διαφορετική στό είδος από τό έργο του Σαρντου PATRIE. Τό καινούργιο είναι ότι έχουμε στις ταινίες μιá μορφή τέχνης τόσο αποκλειστικά δοσμένης στό Σαρντουντλεντόμ ώστε κάποιος μπορεί νά νομίσει ότι τό Σαρντουντλεντόμ είναι έμποτισμένο στη σελλιουλόιντ. Τό Σαρντουντλεντόμ — ή ό ρεαλισμός τής διαφυγής — πάντα απόκρυπτε μελοδραματικό άερολογήματα σ' ένα σκηνικό στερεότυπου και χονδροειδοῦς ρεαλισμοῦ, μεταφέροντας έτσι μ' αυτά τά άερολογήματα τήν κατάσταση του πραγματικοῦ. Αυτό, είναι αλήθεια, τό φίλμ μπορεί νά τό πετύχει καλύτερα από τον DAVID BELASCO, γιατί ό ρεαλισμός του μπορεί νά γίνη άμέσως περισσότερο οικείος και μέ περισσότερες παραλλαγές. Ή κάμερα μπορεί νά βρει τή βελόνα ανάμεσα στα χόρτα, και τή μυίγα στην άλοκφή, και πάνω άπ' όλα ή κάμερα δέν μπορεί νά ψεύδεται. Βοηθούμενος από τή κάμερα και υποκινούμενος από τή προκατάληψη του κοινού προς χάριν του χειροπιαστοῦ, ένας σκηνοθέτης είναι ικανός νά περιτυλίξει ένα μεγάλο βαθμό άνοησίας σέ μιá πειστικότητα άληθοφάνειας, ένας συνδυασμός τόσο επικίνδυνος όσο μιá άτομική μόμπα.

Πρέπει νά κάνουμε ένα διαχωρισμό ανάμεσα στις προτιμήσεις του Χόλλυγουντ και στη φύση του εκφραστικοῦ μέσου. Ήάν ή όθόνη είναι ικανή νά είναι πιό ρεαλιστική από τή σκηνή, είναι επίσης ικανή νά είναι πιό φανταστική. Ήάν ό Σκηνοθέτης του Χόλλυγουντ είναι ένας σοῦπερ—BELASCO, τό καρτούν του Ντίσιον είναι ένα σοῦπερ PUNCH-AND-JUDY, και ό Άϊ-Ζενσταίν είναι ένας σοῦπερ GORDON CRAIG.

Ό NICOLL, ύστερα από όλα αυτά, κάνει τό φίλμ νά φαίνεται τόσο φυσικό ώστε δέν είναι τέχνη πιά. Πάιρνει πολύ στά σοβαρά τή θεωρία του «κομμάτι άπ' τή Ζωή». Ήάν θέλουμε Ζωή, τήν έχουμε χωρίς νά φτιάχνουμε έργα τέχνης. Δέν χρειάζεται νά πληρώνουμε λεφτά γι' αυτό· όπωσδήποτε πληρώνουμε τό αίμα τής καρδιάς μας. Ή θ ε ω ρ ί α του νατουραλισμοῦ του Ζολά έχει σχεδόν πάντα παρερμηνευθεί έδώ, άν και ό ίδιος ό Ζολά είχε προετομαστεί γιá νά όρίσει τήν τέχνη «σάν τμήμα τής Ζωής πού παρουσιάζεται μέσα από ένα ταμπεραμέντο» και οί τρεις τελευταίες λέξεις είναι μιá σημαντική έκφραση. Ή υπάρχει τέχνη μόνο άν τό υλικό τής Ζωής είναι διαλεγμένο και έξυπνα διευθετημένο. Μιá τέτοια διευθέτηση είναι φυσικά καλλι-

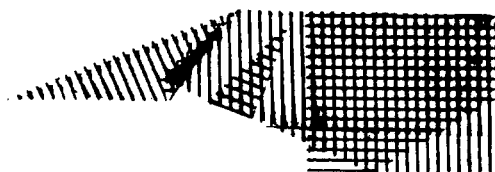
τεχνική (μὴ πραγματική). Ἐπιβάλλει μιὰ φόρμα σὲ ὑλικό πού τὴ στερεΐται. Καὶ ἡ κατανόηση τῆς τέχνης στηρίζεται στὴ προηγούμενη κατανόηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος. Δὲν σημαίνει λοιπὸν ὅτι ἐπειδὴ δεχόμεστε κάτι σὰν πραγματικό μπορούμε νὰ τὸ δεχτοῦμε καὶ σὰν καλλιτεχνικό. Σὲ μιὰ καλὴ ταινία, ὅπως σὲ κάθε καλὸ ἔργο τέχνης, εἶμαστε ἐνήμεροι τῶν (καλλι)τεχνικῶν στοιχείων — δομῆ, ἐπιλογή, χαρακτηρισμός, κᾶτιπινγκ — ἢ μᾶλλον, μπορούμε νὰ γίνουμε. Στὴν πραγματικότητα ὅμως πολὺ λίγοι ἀπὸ τοὺς θεατὲς τοῦ κιν/φου γνωρίζουνε αὐτὰ τὰ πράγματα τὸ ἴδιο συμβαίνει ὅμως καὶ μὲ τοὺς ἀναγνώστες μυθιστορημάτων καὶ μὲ τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου.

Ἕνας περισσότερο δξὺς τρόπος κατάδειξης ὅτι τὸ φιλμ καὶ τὸ θέατρο εἶναι ἐντελῶς διαφορετικά εἶναι νὰ ἀναφερθοῦμε στὶς συνθήκες παραγωγῆς. Μιὰ ταινία κατασκευάζεται ἀπὸ μικρὰ κομμάτια πάνω στὴ σκηνὴ ἢ ἐνότητα μιᾶς ὀλοκληρωμένης παράστασης εἶναι ὁ κύριος στόχος τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὰ δύο μέσα ἔκφρασης, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες πού ἔχουμε ἐξετάσει, δὲν εἶναι ἀπαραίτητοι. Γίνονται γιὰ νὰ ἐξισώσουμε τὰ πρᾶττόμενα στὰ στούντιο μὲ τίς ἐπείγουσες ἀνάγκες τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου. Ὁ βαθμὸς ἀποκεντροποίησης πού ὑπάρχει στὸ Χόλλυγουντ δὲν εἶναι μιὰ τεχνικὴ ἀναγκαιότητα. Πολλοὶ Ρῶσοι σκηνοθέτες, γιὰ παράδειγμα, μοντάρουν οἱ ἴδιοι τὰ φιλμ τους. Καὶ ἡ ἀπὸ κοινοῦ κυριότητα, μὲ τὴ μορφή ἀναίσχυντων ἀναθεωρήσεων πού διαπράττονται ἀπὸ ἐπιχειρηματίες, καθὼς καὶ ἡ ἔλλειψη ἀκεραιότητας στὴ σκηνοθεσία καὶ στὴ παραγωγή θεατρικῶν ἔργων — αὐτοὶ εἶναι οἱ ὄλεθροι τοῦ Μπροντγουσιῆ καθὼς ἐπίσης καὶ τοῦ Χόλλυγουντ.

Ποιὸ εἶναι τότε ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο; Ἡ πρὲπει μᾶλλον νὰ ρωτήσουμε: ποιὲς εἶναι οἱ διαφορὲς; Ἄς μείνουμε εὐχαριστημένοι μὲ τὴν ἀπάντηση ὅτι ἡ ὀθὼνη ἔχει δύο διαστάσεις καὶ ἡ σκηνὴ τρεῖς, ὅτι ἡ ὀθὼνη παρουσιάζει φωτογραφίες καὶ ἡ σκηνὴ ζωντανούς ἡθοποιούς. Ὅλες οἱ λεπτότερες διαφορὲς προέρχονται ἀπ' αὐτές. Ἡ κάμερα μπορεῖ νὰ μᾶς δείξη τὰ πάντα — ἀπὸ γκρό-πλάνα μὲ ἔντομα σὲ πανοράματα πεδιάδων — πού ἡ σκηνὴ οὔτε κἀν μπορεῖ νὰ πλησιάσει. καὶ μπορεῖ νὰ κινῆται ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο μὲ πολὺ περισσότερὴ ἐπιδεξιότητα ἀπ' ὅτι ἡ σκηνὴ. Ἡ σκηνὴ, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, λειτουργεῖ στὴν ἀξεπέραστη ὡμορφιὰ τρισδιάστατων μορφῶν, καὶ ὁ ἡθοποιὸς τῆς ἐπιβάλλει ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τοὺς θεατὲς μιὰ ἐπαφὴ πού εἶναι τόσο πραγματικὴ ὅσο τὸ ἡλεκτρικόν. Ἀπ' αὐτές τίς βασικὲς διαφορὲς μπορεῖ νὰ ξεπηδήσουν ἄλλες. Ἐδῶ ἐπιθυμῶ νὰ ἐπαναλάβω ὅτι δὲν ὑπάρχει τέτοια διαφορὰ ὅπως προτείνεται ἀπὸ τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ ρεαλιστικὸ καὶ μὴ - ρεαλιστικὸ θέατρο. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ λέμε, ὅπως ὁ NICOLL, ὅτι ἡ ἀστόλιστὴ πραγματικότητα ἀνήκει στὴν ὀθὼνη καὶ ὁ περίφημος λόγος στὸ θέατρο. Μιὰ τέτοια πίστη ἔχει φτάσει μέχρι ἐδῶ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ βωβοῦ κιν/φου.

Στήν άμιλουσα όθόνη τó άκουστικό δέν ύποτάσσεται άπαιρητήτως στο όπτικό. Κάποιοι θά μπορούσε εύκολα νά πεί ότι ή σκηνή θά πρέπει νά μένει κολλημένη στη πραγματικότητα, γιατί πάνω στη σκηνή οι πιθανότητες του φανταστικού είναι φυσικά περιορισμένες, ένω ή όθόνη πρέπει νά προχωρήσει με τή δημιουργία ποιητικής φαντασίας, γιατί μπορεί νά δείξει τά πάντα. "Όλοι αύτοί οι διαχωρισμοί είναι άυθαίρετοι. Η άλήθεια είναι ότι ή δραματική τέχνη λειτουργεί και στην σκηνή και στην όθόνη. Και στις δύο μπορεί νά εκπληρώνει τή λειτουργία της πού είναι νά παρουσιάζει τó μέγεθος τής ανθρώπινης έμπειρίας βαθειά και άληθινά. Και στις δύο άπαιτείται οι ύπηρεσίες του καλλιτέχνη — νομίζω πως μπορούμε νά λέμε του δραματοποιου — νά σχεδιάζει όλη τή δουλειά σαν μιá ένότητα. Και ένός έρμηνευτή ή σκηνοθέτη πού φροντίζει ώστε αύτή ή ένότητα ν' άναπαράγεται με πιστότητα.

Είναι λοιπόν τó φιλμ ή δραματική τέχνη του 20ου αιώνα. ή όχι; Έάν άκόμη δέν είναι, θά μπορέσει νά γίνει; Οι άπαντήσεις μου σ' αυτές τις έρωτήσεις, από τις όποιες κι' άρχισαμε, πρέπει νά είναι ήδη γνωστές. Ό κιν/φος γενικά, έπως τó θέατρο γενικά, είναι μιá ύπόθεση έμπορίου, καθόλου τέχνης. Η σταδιακά καλλιτεχνική ταινία, όπως και τó σταδιακά καλλιτεχνικό θεατρικό έργο, είναι μιá νόμιμη και καλοπρόσδεκτη φόρμα τέχνης του 20ου αιώνα. Δέν είναι ή μοναδική. Προσέτι, ένω οι συγγραφείς θεατρικών έργων έχουν για όλόκληρους αιώνες έπιδειξει τις δυνατότητες τής σκηνής, ή όθόνη είναι άκόμα μιá σχετικά άγνωστη περιοχή. Άκόμα δέν ξέρουμε τις δυνατότητές της. Έχω παραδεχτεί ότι αυτές οι δυνατότητες της είναι διαφορετικές άπ' αυτές τής σκηνής, ειδικά σε ώρισμένα είδη έμφασης. Δέν είναι όμως τόσο διαφορετικές όσο πολλοί έχουν ύποθέσει. Και δέν ύπάρχει καμμιά αίτια για νά ύποθέσουμε ότι ή τέχνη τής όθόνης είναι μιá άπειλή για τήν τέχνη τής σκηνής, είτε είναι νατουραλιστική είτε όχι. "Άς έπερωτήσουμε λοιπόν τήν άναμφισβήτητη πρόταση του NICOLL. "Άν και ή κιν/φική βιομηχανία μπορεί νά άπειλήσει τήν θεατρική βιομηχανία, ή μιá τέχνη δέν μπορεί νά άπειλήσει τήν άλλη. "Όσο μιá τέχνη είναι ζωντανή θά εύδοκιμεί και θά συνεχίζεται από τήν μειοψηφία πού ένδιαφέρεται για τις τέχνες. «Η άπάντηση», είπε ό NICOLL, «βρίσκεται στο τι τó θέατρο θά κάνει τά έπόμενα δέκα ή είκοσι χρόνια. Έάν προχωρήσει μακρύτερα με τó νατουραλισμό, χωρίς άμφιβολία δέν θά ύπάρξει καμμιά έλπίδα...». Περίπου δέκα χρόνια έχουν περάσει από τότε πού γράφτηκαν αυτές οι λέξεις. Σήμερα ένά από τά λίγα ζωντανά σημεία στο δράμα είναι τó Έπικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρέχτ, τó όποιο είναι μιá νέα μορφή ρεαλισμού. Ότι ό Έπικός δραματοουργός πιστεύει στο συνδυασμό τής χρήσης σκηνής και όθόνης μαζί στο θέατρο είναι ένά προσθετικό σημάδι ότι τά δυό έκφραστικά μέσα δέν χρειάζεται νά διαχωριστούν σύμφωνα με τις συνταγές των γιατρών.



PETER HANDKE

— Θέατρο/Κινηματογράφος —

(ή μιζέρια τής σύγκρισης)

Είπε, περίπου, ο Πασκάλ: ελη ή μιζέρια προέρχεται από τή σταθερή τάση του ανθρώπου νά πιστεύει ότι πρέπει νά συγκρίνει: τόν έαυτό του μέ τό άπειρο. Και μιá άλλη μιζέρια — αυτό δέν τό είπε ο Πασκάλ— προέρχεται από τήν πίστη του ανθρώπου ότι πρέπει, γενικά, νά συγκρίνει.

Καθώς γράφω τούτο τό σημείωμα, βλέπω, έξω στό δρόμο, δυό οδοκαθαριστές νά καθαρίζουν τό πεζοδρόμιο μέ μεγάλες σκούπες. Και οί δυό φοράνε πορτοκαλί φόρμες σάν νά είναι ποδηλάτες, και οί δυό φοράνε άσπρες κάλτσες σάν αλητες ή σάν χαρακτιήρες σ' ένα έργο του Μπέκετ, και οί δυό φαίνονται νά είναι: ντόπιοι, και οί δυό φοράνε καπέλλα σάν κι' αυτούς σέ παληές φωτογραφίες φυλακισμένων από τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, και οί δυό περπατάνε σάν τεμπελχανάδες, και οί τρεις — ένας τρίτος ένώθηκε μαζί τους, και τώρα ένας τέταρτος— φοράνε μαύρα γάντια σάν τούς οδοκαθαριστές του χιονιού τή χειμώνα, και οί πέντε φαίνονται όμοιοι μέ τίς τεράστιες σκούπες τους και τά φτιάκια τους, πού τους κάνουν νά φαίνονται μικροί, σάν φιγούρες σέ μιá ζωγραφιά του Breughel.

Όμως — ένας από τούς οδοκαθαριστές παρώνει: πιό γρήγορα από τόν άλλον, και ό άλλος οδοκαθαριστής φοράει τό καπέλιό του μαμηλότερα από τόν άλλον, και ό άλλος, άλλος οδοκαθαριστής, έχει ένα πρόσωπο πού φαίνεται πιό Γερμανικό από τόν άλλο οδοκαθαριστή, και ό άλλος, άλλος, άλλος οδοκαθαριστής φαίνεται νά δουλεύει πιό άπρόθυμα από τόν άλλο, άλλο οδοκαθαριστή, και τελικά —στό μεταξύ δέν τούς βλέπω πιά— ό τελευταίος οδοκαθαριστής μου έμεινε πιό έντονα στό μυαλό γιατί έσπρωχνε τή σκούπα μπροστά πιό γρήγορα από τούς άλλους.

Πώς φθάνουμε σ' αυτή την ανάγκη για σύγκριση, σ' αυτή την έρευνα; (Έγώ τὸ ἀποκαλῶ έρευνα). Μήπως προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀνικανότητά μας νὰ διακρίνουμε τὰ ἀτομικὰ στοιχεῖα (πράγματα) ἀμέσως; Καὶ πὼς γίνεται, ἐνῶ συγκρίνουμε, νὰ θέλουμε νὰ ἐκτιμῶμε κάθε φορὰ ταυτόχρονα; Δὲν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐκτιμῶμε ἐπειδὴ εἴμαστε ἀνίκανοι νὰ ἀντιληφθοῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἓνα ἀντικείμενο ἀνεκτίμητο ἀπὸ τὴ σύγκριση; Γιατί, σὲ συντομία, τὸ κυττᾶζουμε στὰ τυφλά· καὶ ἐξ αἰτίας μιᾶς ἀπόλυτης ἀδυναμίας, ἐὰν δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε ἔτσι, καταφεύγουμε ἀμέσως στὴ σύγκριση; Τὰ ἀντικείμενα φαίνονται νὰ εἶναι ἐκεῖ μόνο γιὰ νὰ γίνῃ ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ ἐνὸς μὲ τὸ ἄλλο. Γίνονται ἀφηρημένα στὶς πιθανότητες τῆς σύγκρισης: ἀποφεύγουμε νὰ τὰ διευκρινίζουμε μὲ τὸ νὰ καταφεύγουμε σὲ μιὰ ἀσυλλόγιστη ἀντιπαράθεσή τους. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ ἱεραρχία ἀπὸ ἀντικείμενα δημιουργεῖται μηχανικὰ στὴ συνείδηση τοῦ ἀτόμου ποὺ δέχεται, καὶ ποῦ, σὰν ἓνα πελάτη, συλλέγει τὰ ἀντικείμενα. Ἡ πρώτη σκέψη ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν ἀντίληψη δὲν εἶναι μιὰ πρώτη σκέψη; ἀλλὰ ἀντίθετα, μιὰ ἀντανάκλαση τῆς σύγκρισης, σὰν νὰ εἴμαστε ἀγοραστὲς σ' ἓνα κατάστημα, ποὺ παρουσιάζεται ὄχι τόσο μὲ ἓνα κόσμο ἀτομικῶν ἐμπορευμάτων ὅσο μ' ἓνα κόσμος πιθανοτήτων γιὰ σύγκριση. Καὶ γὼ ἐπίσης εἶμαι ἱκανὸς νὰ βοηθῆσω τὸν ἑαυτὸ μου μόνο μὲ σύγκριση: ναι, ἡ σύγκριση βοηθάει.

Καὶ τὰ πρότυπα γιὰ σύγκριση στὰ ὁποῖα ὄλες οἱ συγκρίσεις καὶ ὑποτιμήσεις μπορεῖ νὰ περισταλοῦν εἶναι τὰ ἀκόλουθα: «Θὰ προτιμοῦσα αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἄλλο», καὶ «Θάθελα νὰ ἦμουν αὐτὸ ἀπὸ κείνο». Καὶ τελικά: «Μοῦ ἀρέσουν οἱ Νέγροι πιὸ πολὺ ἀπὸ τοὺς Κινέζους», «Προτιμῶ τὶς πεδιάδες ἀπὸ τὰ βουνά», «Ἡ μουσικὴ μοῦ ἀρέσει πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ», «Προτιμῶ τὴ δημοκρατία ἀπὸ τὶς ἐπανάστασεις», «Προτιμῶ τὴν ἀσφάλεια ἀπὸ τὴν ἀνασφάλεια», «Ἡ γυναίκα μου μοῦ ἀρέσει περισσότερο ἀπὸ ὄλες τὶς στὰρ μαζί ποῦ....» — μπορεῖς νὰ συμπληρώσεις τὶς προτάσεις γιὰ τὸν ἑαυτὸ σου. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι συγκρίνουμε μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιὰ πρόταση μὲ τὸ ἀντικείμενο ποὺ συγκρίνεται. Μιὰ βαθύτερη ἀνάλυση αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου δὲν χρειάζεται: ὑπάρχει μόνο σὰν ἓνα ἀντικείμενο γιὰ σύγκριση, σὰν ἓνα ἀντικείμενο ἀξίας, σὰν ἓνα ἀντικείμενο τοῦ αἰσθήματος. Αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο αὐτομεταβάλλεται — γίνεται ἓνα ἀντικείμενο ἀποστροφῆς. Καὶ ἡ μιζέρια καὶ ἡ μεγαλειότης τῆς τέχνης τῆς σύγκρισης εἶναι ὅτι, μὲ τὴ βοήθειά του, κάθε ἀντικείμενο μορφοποιεῖται στὴ συνείδηση σὲ ἓνα ἀντικείμενο ἀξίας καὶ αἰσθήματος. Κάθε ἀντικείμενο. Κάθε πράγμα μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μ' ὅποιοδήποτε ἄλλο — τίποτα δὲν παραμένει ἔξω ἀπὸ τὴ συνείδηση μόνο γιατί εἶναι ἀκατάληπτο, παράξενο καὶ πολύπλοκο. Ἀκριβῶς γιατί εἶναι ἀκατάληπτο, παράξενο καὶ πολύπλοκο, δὲν ὑπάρχει ἄλλη λύση παρὰ μόνο ἡ σύγκριση. Ἡ σύγκριση συνεπάγεται τὴν ἕλλειψη σωστότερης γνώσης τοῦ ἀντικειμένου. Τὸ ἀκατάληπτο ἀντικείμενο γίνεται ἓνα ἀντικείμενο αἰσθήματος· ἐπειδὴ εἶναι ἀκατάληπτο ἄλλα ἀντικείμενα προτιμοῦνται ἀπ' αὐτό. Γιὰ παράδειγμα, ἡ ἐπιδερμίδα ἐνὸς ἀτόμου, ποὺ τὴν ξέρει καλά: τὰ πάντα μπορεῖ εὐκολὰ νὰ συγκριθεῖ

στην επιδερμίδα κάποιου, και από τη σύγκριση υπάρχει επίσης στην πραγματικότητα ανάξια εμπιστοσύνη. Ἡ ύγιης αντίληψη πανηγυρίζει: τὸ θρίαμβό της — μπορούμε νὰ τὸ ἀποδείξουμε ἀργότερα— στὴ μεγάλη μιζέρια τῆς σύγκρισης.

Τούτος ὁ φαινομενικὰ μακρὺς πρόλογος πρέπει νὰ μᾶς κάνει σκεπτικὸς καὶ νὰ καθαρίζει τοὺς μηχανισμοὺς τῆς ἀντίδρασης σὲ μιὰ καὶ ἀπλὴ πρόταση. Καὶ εἶναι ἡ πρόταση τῆς ὁποίας τὸ μοντέλο ζητοῦσα, πεισματικά, νὰ πλησιάσω ὄλο καὶ πὶο κοντά. Εἶναι αὕτη: «Μοῦ ἀρέσει: νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο πὶο πολὺ ἀπὸ τὸ θέατρο». (Θὰ μοῦ ἀρεσε νὰ ξεδίπλωνα τούτη τὴν πρόταση διαφορετικὰ ὅμως; κι' ἔτσι εἶναι ἀρκετὰ καλῆ). Τί ριψοκινδυνεύουμε ἀλήθεια μὲ μιὰ τέτοια ἀθῶα πρόταση! «Μοῦ ἀρέσει: νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο πὶο πολὺ ἀπὸ τὸ θέατρο». Θυμᾶμαι: ὅτι καὶ γὰρ ὁ ἴδιος τὴν ἔχω χρησιμοποιοῦμαι πολλές φορές. Λέω «θυμᾶμαι» γιατί δὲν τὴ χρησιμοποιοῦ πιά. Μήπως αὐτὸ σημαίνει ὅτι τῶρα προτιμῶ τὸ θέατρο; Ὅχι, σημαίνει: μόνο ὅτι δὲ χρησιμοποιοῦ τὴν πρόταση πιά, ὅτι μιὰ τέτοια πρόταση μὲ ρίχνει σὲ ἀμυχχανία. Μοῦ ἀρέσει περισσότερο νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο. Ἔτσι, τῶρα ἔχω χρησιμοποιοῦμαι αὕτη τὴν πρόταση, ὅμως ὅσο πὶο συχνὰ τὴ χρησιμοποιοῦ τόσο πὶο πολὺ μὲ ἐνοχλεῖ. Μοῦ φαίνεται ὅτι, ὅπως μπορεῖς νὰ περάσεις τὸ ἴδιο ρεῦμα μιὰ φορά, ἔτσι μπορεῖς νὰ χρησιμοποιοῦσαι τὴν ἴδια πρόταση μιὰ φορά. Τῆ δευτέρῃ φορά θὰ εἶναι λάθος ἢ δὴ τὴν ἐπόμενῃ φορά θὰ εἶναι μιὰ λύτσησ' καὶ τέλος, θὰ εἶναι μιὰ ἡλιθιότητα.

Καὶ καθὼς ὑπάρχει μιὰ σοφὴ παρατήρηση τοῦ Kierkegaard ὅτι δὲν εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ περάσουμε τὸ ἴδιο ρεῦμα ἔστω καὶ μιὰ φορά, ἴσως νὰ εἶναι σοφὴ καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι ὑπάρχουν εἰδικὲς προτάσεις ποὺ δὲν μπορούμε νὰ τίς χρησιμοποιοῦσουμε ἔστω καὶ μιὰ φορά χωρὶς νὰ κάνομε λάθη. Καὶ ὑπάρχουν ὅλες αὐτὲς οἱ προτάσεις τῶν ὁποίων τὰ πρότυπα εἶναι μεταφορικὰ προϋόντα τῆς συνειδησης. Μιὰ ἄλλη πρόταση εἶναι αὕτη σχετικὰ μὲ τὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο, ἡ ὁποία καὶ γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς μιὰ κραυγὴ, ὅπως: «Ὡ!» ἢ «Ἀχά!» ἢ «Θεὲ μου!» Σὰν μιὰ πρόταση, ὅμως, δὲν μοῦ λείει τίποτα, μπορῶ νὰ τὴν ἀναφέρω, ἀλλὰ ὅμως, δὲν μπορῶ νὰ τὴν ἀκούω πιά.

Προσέτι, ἡ πρόταση ἔχει γίνει κάτι ὡς μιὰ πρώτη καὶ τελευταία κραυγὴ. Μ' αὕτη, τὰ πάντα ἔχουν εἰπωθεῖ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο, ἀρχὴ καὶ τέλος. Εἶναι μιὰ πρόταση-πρότυπο, ἓνα πρότυπο γιὰ νέους συγγραφεῖς, νέους κινηματογραφιστὲς, ἀκτῆμα καὶ γιὰ νέους δραματουργοὺς. Πρὸς τὸ παρόν, τὸ θέατρο βρῖσκεται στὴν ἄμυνα, προσπαθώντας νὰ ὑπερασπίσει τὸν ἑαυτὸ του. Τί εἶναι ὅμως τὸ θέατρο; Τὸ θέατρο, ἔτσι ὅπως τὸ ἐννοοῦν οἱ ἀντίπαλοί του, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ τελετὴ ποὺ σταδιακὰ ἐξαλείφεται. Οἱ διαμάχες ποὺ παρουσιάζονται σ' αὐτὸ μὲ τὴ μορφή διαλόγων, συγκρούσεων, σκηنيκῶ γέλιου, καλλόμενες φωνές, πληκτικὴ σιωπὴ, εἶναι —οἱ αὐτὸ εἶναι τὸ παράδοξο— στὴν πραγματικὴ σκόνητα φανερὲς διαμάχες, καὶ τὰ πὶο μαλακὰ καὶ συγκατακτινὰ ἔργα δικαίου εἶναι ὡς ὅτι τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἐπιδεικτικὲς.

Ἄρκετά μὲ τις μεταφορές, ἄρκετά μὲ τις φιλονεικίες, γιατί ὅλα αὐτὰ εἶναι τόσο πληκτικά ὅσο αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ θέατρο. Πρὶν λίγο καιρὸ οἱ σπουδαστὲς στὸ Παρίσι, μ' ἕνα κυκλικὸ καὶ αὐτοσύστημα μεταφορᾶς, καθάρισαν καὶ κατέλαβαν τὸ Théâtre Odéon. Ὅμως, οἱ φωτογραφίες δείχνουν ὅτι ἡ ποιότητα τοῦ χώρου τῆς παράστασης εἶναι ἀκόμα ἀφῆρητη, ὅτι οἱ ἴδιοι οἱ συμμετέχοντες εἶναι ρομαντικὰ στολίδια: τόσο εὐκολὰ ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ τις παληές μεταφορές μπορεῖ νὰ διασπρεθῶθει. Ἀλλά, ὅπως εἶπα, δὲν ἔχω καμιὰ διάθεση νὰ ἀναμινύω προτάσεις πού εἶναι ἀληθινές μὲ αὐτὸ τὸ εἶδος θεάτρου. Πιστεύω ὅμως, ὅτι πιὸ σπουδαῖο ἀπὸ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἡ ὑπερανάπτυξη τοῦ κινηματογράφου, στὸ θεατρὸ πού μόνον ὁ προδευτικὸς κινηματογράφος φέρεται νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ μεγάλο δίλημμα τοῦ κινηματογράφου. Τοῦτο τὸ δίλημμα εἶναι ὅτι τὸ φιλμ, γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα, δείχνει εἰκόνες καὶ δὲν περιγράφει μ' ἕνα λογοτεχνικὸ τρόπο, ἔτσι ὥστε ἔχει φθάσει διαδοχικά, μὲ κάθε νέο φιλμ, σὲ μιὰ διάταξη τῶν εἰκόνων πού μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε φιλικὴ σύνταξη. Μιὰ φιλικὴ εἰκόνα δὲν εἶναι πιά μιὰ καθαρὴ εἰκόνα· ἔχει γίνει, μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν φιλικῶν εἰκόνων πού ἔχουν προηγηθεῖ, ἕνα «πλάνο» ἢ μιὰ προοπτικὴ. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δείχνει τὴ συνειδητὴ ἢ ἀσυνείδητη ἀποψη τοῦ κινηματογραφιστῆ πρὸς τὸ φιλικὸ ἀντικείμενο, τὸ ὁποῖο μ' αὐτὸ τὸν τρόπο γίνεται τὸ ἀντικείμενο τοῦ κινηματογραφιστῆ. Φιλμαρισμένο, τὸ ἀντικείμενο καθίσταται ἀφηρημένο ἀπὸ τὸ πλάνο, χάνει τὴν ὕλική του ὑπόσταση — τὸ πλάνο τοῦ ἀντικειμένου ἀποβαίνει ἢ ἔκφραση τοῦ κινηματογραφιστῆ. Μὲ βάση τὴ σειρά τῶν πλάνων πού μεταφέρουν τὸ ἴδιο νόημα, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ πλάνο εἶναι μιὰ φιλικὴ πρόταση, ἡ ὁποία εἶναι φτιαγμένη στὸ πρότυπο τῶν φιλικῶν προτάσεων πού ὑπάρχουν ἤδη. Τὸ πλάνο, ἡ φιλικὴ πρόταση, στέκεται τώρα σὲ κανονικὲς σχέσεις μὲ τὰ προηγούμενα καὶ τὰ ἐπόμενα πλάνα καὶ τὲς φιλικὲς προτάσεις. Ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἀλήθεια, εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ σχηματισμοῦ ἐνὸς σταθεροῦ φιλικοῦ συντακτικοῦ. Στὴν ἀρχὴ θὰ μποροῦσε κάποιος νὰ ἰσχυρισθεῖ ὅτι ἕνα φιλμ δὲν χρειάζεται περιγραφή. Μέχρι τότε, ὅμως, τὸ φιλμ ἔχει τὴ δική του ἱστορία καὶ οἱ εἰκόνες τῶν ἀντικειμένων, τὰ πλάνα τῶν ἀντικειμένων παρουσιάζοντα: στὸν ἐπιδέξιο παρατηρητὴ τὰν περιγραφὲς αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων! Αὐτὸ ἰσχύει κυρίως γιὰ τὰ φιλμ πού ἀνήκουν σὲ ἕνα ὀρισμένο εἶδος καὶ ἀκολουθοῦν κατὰ γράμμα τοὺς κανόνες αὐτοῦ τοῦ εἶδους, ὅπως τὸ αστυνομικὸ φιλμ, τὰ γουέστερν, τὰ φιλμ τρόμου, τὰ φιλμ κατασκοπείας κ.λ.π. Κάθε εἰκόνα σ' αὐτὰ τὰ φιλμ εἶναι μιὰ εικονιστικὴ πρόταση ἢ ὁποῖα βασίζεται στὸ συντακτικὸ πού ἤδη ἔχει καθιερωθεῖ. Σκέφτομαι τὸ πλάνο στὲς ταινίες τρόμου, ὅπου ἕνα ἄτομο βαδίζει πρὸς τὴν κάμερα, καὶ καθὼς τὸ πρόσωπό του ὅλο καὶ μεγαλώνει ὁ φόβος μας αὐξάνει, καὶ ξαφνικά μισθὸ μέτρο μπροστὰ ἀπὸ τὴν κάμερα κάτι τρομακτικὸ τοῦ συμβαίνει, καὶ σύμφωνα μὲ τὸν κανόνα (Λέω: κανόνας!) τοῦτο τὸ τρόμαγμένο πρόσωπο πρέπει νὰ φωνάζει ἀνατριχιαστικά ἐνῶ τὰ μάτια του δείχνουν τὸν τρόμο του, καὶ τότε ἕνα χέρι, ἴσως

μέ γάντια, γρήγορα ἀπλώνεται στό πρόσωπό του. Τό πλάνο θά ἔχει, φυσικά, κάποιο ἄλλο νόημα ἀν τὸ άτομο, μερικά μέτρα μπροστά ἀπό τὴν κάμερα ἐξαφανιστεῖ στά δεξιά ἢ στά ἀριστερά τοῦ κάδρου: ἡ φιλική, πρόταση μᾶς καθησυχάζει — τίποτα δὲ θά τοῦ συμβεῖ.

Θά ἀναφέρω μιὰ φράση τῆς φιλικῆς γραμματικῆς πού εἰσήχθηκε τὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὸν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Αὐτὸς ὄχι μόνο δείχνει γερὸ - πλάνο υἱαίων γυναικῶν, ὅπως ἡ Γκρέϊς Κέλλυ ἢ ἡ Κιμ Νόβακ «θολά», ἀλλὰ ἐπίσης καταφέρνει νὰ παρουσιάσει πλάνο τρόμου νὰ φαίνονται ὅτι εἶναι «πίσω ἀπὸ ἓνα κάλυμμα», ἀνακρίβη. Τὸ ἀναφέρω γιὰ τὸν ἔξῃς λόγο: εἰπώθηκε πρὶν λίγο καιρὸ ὅτι μπροστά σὲ μιὰ ἐπικίνδυνη κατάσταση, τὸ τρομαγμένο άτομο τὰ ἔχει τόσο χαμένα ὥστε δὲν ξέρει πῶς νὰ ἀντιδράσει. Ὁ Χίτσκοκ ἔχει μετασχηματίσει λοιπὸν τίς ψυχικὲς καταστάσεις σὲ μιὰ πρόταση τῆς εἰκόνας.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ εἶδη τοῦ κινηματογράφου πού ἀναφέραμε, ἡ γλώσσα τῆς εἰκόνας μπορεῖ νὰ ἔχει: καλλεργηθεῖ νωρίτερα καὶ νὰ ἀποτελεῖ ἓνα σταθερὸ κανόνα πού δὲν ἀλλάζει: καὶ πού παρουσιάζει μεγάλη ἀνεκτικότητα. Μοῦ φαίνεται ὁμως ὅτι ὅλο καὶ περισσότερο — καὶ γι' αὐτὴ τὴν αἰτία μὲ ἐνδιαφέρει ἐδῶ — τὰ ἀποκαλούμενα ἀμερόληπτα φιλμ (σωστὰ τὰ ἀποκαλοῦμε προβληματικά ἢ καλλιτεχνικά φιλμ), τὰ ὅποια ἰσχυρίζονται ὅτι δείχνουν ἀμερόληπτες εἰκόνες, μὴ - εὐχάριστα, στεῖρα πλάνο πού ἐπαναλαμβάνονται μηχανιστικά, καὶ πού ἰσχυρίζονται ὅτι δὲν περιγράφουν κι' ὅτι δὲν ἔχουν κανονικὴ γλώσσα, ἔχουν πράγματι ξεπεραστεῖ. Αὐτὰ τὰ καλλιτεχνικά φιλμ, ἐνῶ προφασίζονται ὅτι ἐπιστρέφουν τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο τοῦ φιλικοῦ ἀντικειμένου σὲ εἰκόνες, στὴν πραγματικότητα ἐπιστρέφουν μόνο τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο, τὴν ἀκαμπτη γραμματικὴ τῆς φιλικῆς φόρμας. Γνωστοὶ κινηματογραφιστεῖς, ὅπως ὁ Ἰγγμαρ Μπέργκιμαν, ἐργάζονται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο: ἐπίσης ὁ Ἄλεν Ρεναι πού μὲ τὸ τελευταῖο του φιλμ, *La Guerre est Finie*, καὶ τώρα μὲ τὸ *Σ' ἀ γ α π ῶ*, *σ' ἀ γ α π ῶ* δὲν μπόρεσε νὰ ἐπαναλάβει τίς δικῆς του παλιότερες προσπάθειες, πού μετὰ τὸ *Χιροσίμα*, *ἀ γ ἀ π η μ ο υ* ἦταν ἡδη ἀρκετὰ δυσάρεστες. Ἡ τελικὴ γραμματικὴ αὐτῶν τῶν ταινιῶν καταλήγει τελικὰ νὰ γίνεῖ χρησιμοποίησιμη μόνο γιὰ τὸ πιὸ ἀνευχάριστο, δηλαδὴ τὸ πιὸ ἀ π λ ὸ νόημα: δηλαδὴ, γιὰ τὰ πιὸ ἀμετρίαστα σκουπίδια. Ἡ φιλικὴ γραμματικὴ τοῦ Γκοντάρ ἔχει γίνεῖ: κι' αὐτὴ «στερεότυπη». Οἱ σεκάνς πού ὁ Γκοντάρ ἔχει ἀναπτύξει: εἶναι τόσο εὐκολες στὴν προσαρμογὴ τους ὥστε μὲ τὴ βοήθεια τους μπορεῖ κάποιος νὰ καθιερώσει: ἓνα νέο εἶδος φιλικῆς γραφῆς — ὄχι: ἓνα γουέστερν, οὔτε ἓνα φιλμ τρόμου — αὐτὸ τοῦ Γκοντάρ. Τὸ δилημμα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι τὸ συντακτικὸ του γίνετα: ὅλο καὶ πιὸ σκληρό. Ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ δилημμα εἶναι ὅτι: αὐτὸ τὸ συντακτικὸ χρειάζεται νὰ ἐρευνηθεῖ, ὅτι πρέπει νὰ παρουσιάζεται συνειδητὰ μαζί μὲ τὸ φιλμ, ὅτι πρέπει νὰ παρουσιάζεται: ὅτι τὸ συντακτικὸ τῶν φιλμ πρέπει νὰ φαίνεται τόσο ἀφηρημένο ὥστε αὐτὸ τὸ ἴδιο θά δείχνετα: ὅπως τὸ φιλμ. Ἐδῶ μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε ὀρισμένα παραδείγματα.

Ἡ ταινία τοῦ Φρανσουά Τρυφφώ «Ἡ νύφη φοροῦσε μαύρα» μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ἓνα ἄκακο φιλμ. Ἡ πλοκή του εἶναι πρωτοποριακή. Τὸ στόρυ δὲν ἔχει κατασκευαστεῖ, ἔχει βρεθεῖ — εἶναι γνωστὸ στὸς θεατοὺς ἀπὸ ἄλλες ταινίες. Ἐδῶ προσφέρεται στὸ θεατὴρ ὡς ἓνα φιλικὸ στόρυ· τὰ φορμαλιστικὰ συμπεράσματα εἶναι τόσο φανερά ὥστε οὔτε μιὰ ἀπλὴ παραλλαγή δὲν φαίνεται πιθανή. Ὅταν μιὰ παραλλαγή εἶναι πράγματι πιθανή (στὸ πλάνο πού ὁ πραγματικὸς δολοφόνος τοῦ γαμπροῦ συλλαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία λίγο πρὶν ἢ νύμφη μπορέσει νὰ τὸν πυροβολήσει), ἀπογοητευόμαστε γιατί δεχόμαστε αὐτὸ τὸ συμβάν ὡς μιὰ ἀντιστροφή στὸ μῦθο. Ἀργότερα, φυσικά, τὰ πάντα ἐπανέρχονται στὸ κανονικὸ τους ρυθμὸ. Μοῦ φαίνεται ὅτι ὁ Τρυφφώ, ἂν καὶ βλέπει καθαρότερα ἀπὸ ἄλλους, δὲ βλέπει μακρὰ ἢ δραματολογία τοῦ φιλμ δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο ἀφηρημένη, ἀλλὰ λειτουργεῖ ἐντελῶς ἀπλά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἐνάντια σίγουρα στὴν ἐπιθυμία τοῦ συγγραφέα, τὸ φιλμ γίνεται μιὰ παρωδία, καὶ συχνὰ ἢ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν εἰδυλλιακὴ ποιότητα τοῦ πραγματικοῦ πλάνου καὶ τὴν τρομάζουσα ποιότητα ὀλόκληρου τοῦ φιλμ, μοῦ θυμίζει τὸ παλιὸ φιλμ *Δολοφόνοι Γυναικῶν*: Τὸ εἰδυλλιακὸ ἦταν μόνον κωμικὸ, μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ κωμικοῦ Ἀγγλικοῦ ἐγκλήματος. Ἐνῶ ἡ κωμωδία παρουσιάζει τὴν δραματολογία καθαρά, ἡ δραματολογία δὲν μετατρέπει ἓνα φιλμ σὲ κωμωδία. Ἡ ταινία τοῦ Τρυφφώ δὲν εἶναι λιγότερο ἄκαχο ὡς μιὰ κωμωδία· στερεῖται τῆς ἀκριβοῦς εἰλικρινείας τοῦ Χίτσκοκ. Ἀκόμα καὶ ἡ σκηνὴ ὅπου ἡ Ζάν Μορὸ σφραγίζει μὲ ταινία τὴν πόρτα πίσω ἀπὸ τὴν ὅποιαν ἔχει κρύψει ἓνα ἀπὸ τὰ θύματα τῆς εἶναι, μ' ἓνα παράξενο τρόπο, κωμικὴ, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ λειτουργεῖ κωμικά. Φυσικά, τὰ προηγούμενα πλάνα τῆς ταινίας ἐπιτρέπουν σ' αὐτὸ τὸ πλάνο νὰ λειτουργεῖ ὡς ἓνα παραμῦθι.

Ἄλλες προσπάθειες νὰ καταστήσουν τὸ φιλμ ἀφηρημένο στὸ συντακτικὸ του καὶ μετὰ νὰ δείξουν εἰκόνες ὡς παραδείγματα τοῦ συντακτικοῦ, ἔτσι ὥστε τὸ πλάνο νὰ δείχνει καθαρά τὴν καλλιτεχνικότητα τῶν εἰκόνων, εἶναι ριζοσπαστικές. Τὸ φιλμ τοῦ Ζάν-Μαρὶ Στράουμπ *Τὸ χρονικὸ τῆς Ἄνας Μαγδαλένα Μπάχ* ἔχει καταδείξει τὶς ἀπεριόριστες πιθανότητες τοῦ κινηματογράφου, συνδέοντας τὸν πῶς δυναμικὸ καὶ ἀκριθὲ ὑπολογισμὸ τῶν πλάνων μὲ τὴν πῶς δυναμικὴ καὶ ἀκριθὲ χάρη — ἢ καλλίτερα, τούτο τὸ φιλμ ἔχει ἀποδείξει ὅτι ἡ πῶς ἀκριθέστατη καλλιτεχνικότητα ὀδηγεῖ στὴν πῶς δυναμικὴ τελειότητα. Σὲ ὁμοία συμπεράσματα μᾶς ὀδηγεῖ ἡ πρώτη ταινία τοῦ Κλάους Λέμκε *48 ὥρες* στὸ *Ἄκαποῦλο* ἢ δευτέρα ταινία τοῦ *Negresco*, πῆγε στραβὰ γιατί οἱ εἰκόνες πῆγαν ἐπίσης στραβὰ· δηλαδή, παραδουλεύτηκαν καὶ ὁ διάλογος ἦταν πολὺ φλύαρος.

Παραδείγματα πού δείχνουν τὸ συντακτικὸ τοῦ φιλμ ὡς τὸ ἴδιο τὸ φιλμ θρῖσκονται στὴν Ἀμερικάνικη πρωτοπορία. Τὸ *The Iliac Passion* ἀπὸ τὸν Gregory Markopoulos εἶναι δημιουργημένο ἔτσι ὥστε μιὰ σειρά ἀπὸ πλάνα παρουσιάζονται μ' ἓνα τρόπο ὁμοιο μὲ μιὰ διάλεξη μὲ σλαίντς. Αὐτὰ τὰ πλάνα δὲν παρουσιάζονται ἔτσι ἀπλά τὸ ἓνα μετὰ

το άλλο πάνω στην όθονη, αλλά σταδιακά, άτομικά, επαναλαμβανόμενα ρυθμικά και με βάση αυτή την επανάληψη σχηματοποιημένα σε μία σεκάνς. Μόλις αυτή ή σεκάνς γίνει αντιληπτή, δραστη στο ρυθμό της, μία παράξενη εικόνα εισέρχεται στη σεκάνς, ξένη προς αυτήν· αυτή ή παράξενη εικόνα λειτουργεί τώρα σαν την εικόνα που ρυθμικά θα επαναληφθεί στο επόμενο πλάνο, όπου μία άλλη καινούργια εικόνα θα εμφανισθεί επίσης και ή οποία θα επαναληφθεί στην επόμενη ρυθμική φιλική ενότητα, και τότε ο θεατής, που τώρα συλλαμβάνει το συντακτικό, περιμένει: με ένταση για την παράξενη εικόνα αυτής της σεκάνς, κι έτσι συνεχίζεται. Η τεράστια έπιτηδευση αυτών των φίλμ προωθεί μια εμπειρία την οποία έπηρεάζει και ο ίδιος ο θεατής, και στην οποία τελικά συμμετάσχει. Μία παρόμοια ένταση στην παρατήρηση λειτουργεί στο υπέροχο φίλμ του Μάικελ Σνόου *Wavelength*, όπου για 45 λεπτά βλέπουμε μόνο ένα άδειο δωμάτιο. Τούτο το φίλμ παρουσιάζεται σαν έπιτηδεμένο άνθρωποι και αντίκειμενα δέν έπιτρέπονται να δρουν, αλλά αντί γι' αυτό, το ίδιο το φίλμ δρα, — ο φωτισμός αλλάζει ρυθμικά, το χρώμα αλλάζει, έτσι ώστε βλέπουμε τα λεωφορεία να περνάνε στο δρόμο έξω ή την πινακίδα του δρόμου έξω· μετά όμως το παράθυρο προς το δρόμο εξαφανίζεται, και μόνο το έσωτερικό του δωματίου μπορεί να ειδωθεί. Προσέτι, ένας φρικαλέος θόρυβος συνεχώς μεγαλώνει στη διάρκεια του φίλμ, μέχρι που φτάνει στην κορύφωση του. Λίγο πριν το τέλος του φίλμ, όταν ή κάμερα έχει φτάσει σε μία φωτογραφία πάνω στον τοίχο, ο θόρυβος σταματά. Η φωτογραφία στον τοίχο είναι ακριβώς ή φιλική εικόνα: μία φωτογραφία της θάλασσας την οποία ο θεατής παρατηρεί για μερικά λεπτά: ή όθονη τρίζει, είναι τόσο ζώνητη τώρα.

Η άνοδική πορεία του φίλμ συνεχίζεται, αυτό είναι σίγουρο. Τη θεωρούμε πολιτική, αν και ταυτόχρονα αντικοινωνική — περισσότερο αντικοινωνική από αυτή του θεάτρου, στο οποίο ακόμα δέν έχουμε αναφερθεί. Όπως και στο θέατρο, τα σπουδαία «προβληματικά φίλμ» — αυτά που καταπιάνονται με (δυστυχώς) πραγματικά αλιώνες έρωτήσεις — θεωρούνται καλλιτεχνικά φίλμ. Δέν είναι αλήθεια πιά, όπως παρατήρησε ο Walter Benjamin, ότι σαν μία συνέπεια της τεχνικής αναπαραγωγής, το φίλμ δέν έχει τίποτα από την τελετουργική αύρα. Αυτό μπορεί να ήταν σωστό στα 1930· σήμερα, όμως, φαίνεται ότι ή τεχνική αναπαραγωγή του φίλμ του έχει δώσει την ικανότητα να δημιουργεί αυταπάτες δεύτερου βαθμού, άφελεις αυταπάτες που το θέατρο δέ μπορεί να έπιτύχει σήμερα. Πόσο συχνά ακούμε, για παράδειγμα, τους ανθρώπους να λένε, αυτοί που ισχυρίζονται ότι έχουν καταφέρει να διακρίνουν μέσα από τα προσχήματα του θεάτρου σχετικά με την Τέχνη, ότι «προτιμούν να πάνε στον κινηματογράφο μόνο όταν ένα πραγματικά καλλιτεχνικό φίλμ παίζεται»; Το *Blow-Up*, οι ταινίες του Μπέργμαν, οι ταινίες του Γκοντάρ αντικαθιστούν, γι' αυτούς τους ανθρώπους, την άτμόσφαιρα του Άμλετ, την οποία όπως καταλαβαίνουμε δέν μπορούν πιά να άνεχθούν. Αυτές οι ταινίες, ακριβώς γιατί είναι αναπα-

ραγωγικές και ουο - διαστάσεων, θέτουν για τους θεατές το μεγάλο ερωτήματα της ύπαρξης (τριών - διαστάσεων). Φαίνεται ότι το φορμαλιστικό τρισδιάστατο του συνηθισμένου θεάτρου συγκρούεται με το προωθούμενο τρισδιάστατο του θέματος. Η καλλιτεχνική ποιότητα της επίπεδης δόξης, όμως, απομακρύνει και επιτρέπει: στον απομεινόντα χώρο όλα τα μεγάλα ερωτήματα. Τα φιλμ που καταπιάνονται: με προβλήματα είναι πιο ανέπιτιμο είδος κινηματογράφου γιατί —σε αντίθεση με τα γκαγκστερικά και τα δημοια— ισχυρίζονται (προσποιούνται) ότι είναι έντελώς πραγματικά και φυσικά γιατί χρησιμοποιούν τους κανόνες του θεατρικού έργου: χωρίς όμως να τους καθιστούν αναγνωρίσιμους: ένα φιλμ για τον έρωτα, ένα φιλμ για τον πόνο, ένα φιλμ γύρω από το θάνατο — κάθε ένα αποτελεί ένα είδος. Ο θάνατος, όποτε κινηματογραφείται, έχει τους κανόνες του θεατρικού έργου: οι πιο πολλές από αυτές τις ταινίες δέ το δείχνουν. Έχουν αποβεί πια έποικοδομητικές έμπειρίες: ακόμα και το είσιτήριο του κινηματογράφου είναι σχεδόν ίδιο με αυτό του θεάτρου.

Τις έπιπτώσεις από τους περιορισμούς στην παραγωγή δέν τις ξέρω, ούτε έπίσης αν είναι πιο σοβαρές στο θέατρο από ότι στον κινηματογράφο. Ηδη τα έξοδα παραγωγής οδηγούν στην κατεύθυνση όπου ο παραγωγός, αν θέλει: να συνεχίσει την παραγωγή, πρέπει να εξαλείψει κάθε προσδευτική σκέψη λόγω των οικονομικών συνθηκών. Το μη - κοινωνικά υπάρχον κοινωνικό φιλμ —το υπόγειο (underground) φιλμ— έπιζει λιγότερο εύκολα από το μη - κοινωνικά υπάρχον κοινωνικό θέατρο. Το θέατρο μπορεί, από οικονομική άποψη, να ζει λίγο μη - κοινωνικά: ακόμα και το μικρό θέατρο έχει: μια κάποια σπουδαία θέση στην δομή της έπιχείρησης. Τα υπόγεια φιλμ, όμως, δέν έχουν ακόμα δημιουργήσει: μια τέτοια σπουδαία θέση στην έπιχείρηση. Δέν τους αρνείται μόνο η δημοσιότητα: τους αρνείται και η δημοσίευση. Το αυτο - αποκαλούμενο, καθώς έπίσης και το πραγματικά, προσδευτικό θέατρο, από την άλλη μεριά, μπορεί να στηριχθεί σε παγκόσμια δημοσίευση αν όχι και σε δημοσιότητα. Το πρωτοποριακό φιλμ, δυστυχώς, δέν έχει μπόρσει να έγείρει: το ένδιαφέρον του κοινού. Το φιλμ του Στράουμπ μπορεί να πα:χτεί μόνο τις Κυριακές σε θεατές που αγαπάνε τη μουσική του Μπάχ.

Το θέατρο, από την άλλη μεριά, έχει δημοσιότητα. Το σύστημα της έπιχείρησης είναι τέτοιο ώστε ότι και να συμβεί στη σκηνή θα γίνει αντικείμενο συζήτησης. Το τί συμβαίνει στο θέατρο γίνεται: γρήγορα γνωστό στο κοινό. Το θέατρο απαιτεί δημοσιότητα λόγω της παράδοσής του. Με βάση τη συνήθεια το θέατρο έχει γίνει και παραμένει: ένα έμμισο μέσο μαζικής έπικοινωνίας. Εάν στερηθεί (χάσει) αυτή την απάντηση, λόγω της αντιδραστικής μεθόδου έπικοινωνίας του, θα χρειαζόταν τη διαχείριση της πολιτείας και έτσι δέν θα μπορούσε να στηριχθεί στην ύπαρξη διαφορετικών γνώμων. Με αυτό τον τρόπο το θέατρο έχει ένα μη - κερδιζόμενο δικηο για δημοσιότητα, το οποίο φυσικά, οι άνθρωποι του κατάφεραν να κερδίσουν. Ο διαχειριστής πρέπει να κερδίζει αυτό το δικαίωμα για δημοσιότητα. Το θέατρο έχει πολλές πιθανό-

τητες να ξεγλιστρά ανάμεσα από εμπόδια, γιατί άρέσκεται να το περιφρονούν σαν ένα θεσμό. Το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιηθεί έξυπνα — μ' αυτό ή έκφραση δέν είναι μόνο ιδιωτική: είναι και δημόσια. Φυσικά, μιá τυφλή αύτο-έπίδειξη είναι άσήμαντη στη δραματουργία και πιό άδυνηρή άπ' ό,τι στον κινηματογράφο. Υπάρχουν, όμως, παραδείγματα των πιθανοτήτων του θεάτρου να επιδειξει άμεσες — άναπαραγωγικές — κινήσεις, λέξεις και πράξεις, πού έχουν κάποιες επιπτώσεις μόνο και μόνο έπειδή παρουσιάζονται ζωντανές, όχι άναπαραγωγικές. Έάν είχαν κινηματογραφηθεί, θά ήσαν τεχνικές μ' ένα έντελώς φυσικό, συνηθισμένο τρόπο, ενώ στο θέατρο λειτουργούν άμέσως, κατ' εϋθείαν, χωρικά. Είναι τεχνικώς τεχνικές: βρίσκονται στην κατασκευή και όχι στο κατασκευάσμα. Είδα στο Παρίσι: τελευταία το Bread and Puppet Theatre από τη Νέα Υόρκη, και μέ έπεισε για τις πιθανότητες, όχι του θεάτρου, αλλά της κατ' εϋθείαν παρουσίασης της δράσης. Η παραδοσιακή δραματουργία, πού άναγνωρίζει μόνο λέξεις και πράξεις πού έξυπηρετούν το στόχο, περιορίζεται: σέ λέξεις, πράξεις, θορύβους: γίνονται γεγονότα πού δέν δείχνουν τίποτα αλλά άπλώς αύτο-παρασιάζονται: σαν θεατρικές καταστάσεις. Οι πράξεις παίζονται, οι λέξεις λέγονται. Ο θεατής, πού περιμένει στο θέατρο την άπόφαση κάθε πράξης, τή θεματική έννοια, τήν ιστορία, θά έγκαταλειφθεί μέ τή δράση μόνο. Το σήκωμα ένός χεριού είναι μιá ιστορία. Το κάθισμα, το σήκωμα είναι ιστορίες. Μιά πολύ ένδιαφέρουσα ιστορία είναι το κτύπημα του σφυριού πάνω στο σίδερο. Κάθε λέξη, κάθε ήχος, κάθε στιγμή είναι μιá ιστορία: όλα αυτά δέν οδηγούν πουθενά, παραμένουν όρατά μόνο για τους έαυτούς των. Κάθε έκφραση είναι: κατασκευασμένη τίποτα δέν προκύπτει: φυσιολογικά από τα προηγούμενα: καμιá έκφραση δέ σημαίνει κάτι περισσότερο από τον έαυτό της — είναι το σημαίνον του έαυτού της. Ο χώρος σχηματίζει μιá θεατρική ένότητα όπου όλο και περισσότερο συνειδητοποιούμε και μέ ένταση, στο βαθμό σχεδόν πού ή κοινωνικά προστατευμένη επικολητική ταινία, μέ τήν όποία ό καθένας έχει τυλίξει τον έαυτό του, έχει σχιστεί, δέν είναι πιά όρατή, όχι μόνο άπ' έξω αλλά και από μέσα, στη συνείδηση του θεατή.

Αύτη ή έντονη (καλλι) τεχνικότητα άντι:καθιστάται στις ταινίες από μιá τεχνική (καλλι) τεχνικότητα: έδώ το θέατρο, σαν μιá κατ' εϋθεία παρουσίαση, έχει μιá πιθανότητα περισσότερη από τον κινηματογράφο. Το θέατρο έχει τήν πιθανότητα να γίνει περισσότερο (καλλι) τεχνικό, και μ' αυτό τον τρόπο είναι άτέλειωτα άσυνήθιστο, άγνωστο. Μπορεί άνετα να χρησιμοποιήσει το μηχανισμό του θεατή για να τον οδηγήσει σέ σύγχυση. Όσο καιρό θά δουλεύει μ' αυτό τον τρόπο, προτιμώ φυσικά να εργαίνω στον κινηματογράφο. Προτιμώ να γράψω όμως ένα θεατρικό έργο από ένα σενάριο. Η μιζέρια της σύγκρισης.

ЭКСПЕН

ТРИЗМ

**ГРИГОРИЙ
КОЗИНЦЕВ**

**ГЕОРГИЙ
КРЫЖИЦКИЙ**

**ЛЕОНИД
ТРАУБЕРГ**

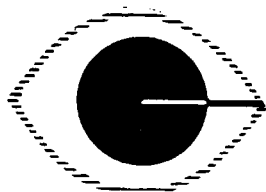
**СЕРГЕЙ
ЮТКЕВИЧ**



1922

ЭКСЦЕНТРОПОЛИС

(БЫВШ. ПЕТРОГРАД)



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Η ΦΑΜΠΡΙΚΑ ΤΟΥ ΕΚΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ·FEKS

Στήν τσαρική Ρωσία, έως το 1907 παίζονται ταινίες της Γκωμόν και κυρίως της Πατέ. Το χρόνο αυτό ο Ντεράνκωφ, επίσημος φωτογράφος της Δούμα, γυρίζει επίκαιρα και το 1908 κάνει την πρώτη ρωσική ταινία τέχνης «Στένκα Ραζίν». Το 1908 υπάρχουν 70 αίθουσες προβολής στη Μόσχα και 150 αίθουσες στην Πετρούπολη. Το 1917 παράγουν ταινίες ή Πατέ και ή Γκωμόν με παράρτημά τους στη Ρωσία, 4 μεγάλες ρωσικές εταιρείες και 20 μικρότερες. Υπάρχουν 70 γραφεία διανομής και 2000 αίθουσες προβολής. Οι ταινίες που ήταν αρχικά διανοητικές, γίνονται τώρα συστηματικά με μεταφορές από το μυθιστόρημα: «Ντάμα Πίκα», «Σονάτα Κρόϋτσερ», «Τράς Μπούλμπα». Ταυτόχρονα αναπτύσσεται ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος και επικρατούν δύο τάσεις: ο νατουραλισμός του Προτοζάνωφ και ο εξπρεσιονισμός του Μπάουερ. Για να κρατήσει το ήθικόν του στρατού ιδρύει την εταιρεία «Σκομπέλεφ» που γυρίζει «ιδεολογικές» θήβεν ταινίες με θέματα σοβινισμού.

Στήν επανάσταση του 1917 οι Καλίνιν και Λουνατσάρσκυ διακηρύσσουν πως ο κινηματογράφος που ήταν ιδεολογικό όργανο του αστισμού, θα γίνει όχημα για τις ιδέες του προλεταριάτου. Ο Λουνατσάρσκυ διορίζει τις Επιτροπές Κινηματογράφου που το 1918 σχηματίζουν την ένωση «Σεβσπακίνω». Οι αντιδραστικοί ενώνονται στην Ένωση των εργατών κινηματογραφικής τέχνης χρησιμοποιώντας όνματα - δυνάμεις.



Οι ιδρυτές της FEKS, Τράουμπεργκ, Γιούτκεβιτς, και Κόζιντσεφ τὸ 1922.

Οἱ περισσότεροὶ ρώσοι κινηματογραφιστὲς καταφεύγουν στὴ Δύση, μαζί καὶ ὁ Προτζάνωβ — ὁ Μπάουερ πῆθανε πρόωρα. Ὁ Λένιν κάλεσε τὸ 1923 τὸν Γκρίφφιθ, ἀλλὰ χωρὶς ἀποτέλεσμα. Στις 19-12-1922 ἰδρύεται ἡ «Γκροσκινὸ» (Κινηματογράφος τοῦ κράτους) ποὺ στὰ 1924 ἀρχίζει νὰ παράγει ταινίες, ἀλλὰ ἀπέτυχε καὶ ἀντικαθίσταται στὰ 1925 ἀπὸ τὴν «Σόδοσιν». Δημιουργοῦνται καὶ ἄλλες ἐταιρεῖες ποὺ ἀσχολοῦνται ὁμῶς κυρίως μὲ εἰσαγωγή δυτικῶν ταινιῶν — τὸ 1921 εἰσάγεται καὶ ἡ «Μισαλλοδοξία» τοῦ Γκρίφφιθ. Ἀπὸ τὴς 350 ταινίες ποὺ γυρίζονται στὰ 1915, ρεκόρ τῆς τσαρικήσ παραγωγῆς, τὸ 1924 παράγονται μόνο 94 ταινίες.

Μέσα ἀπ' αὐτὲς τὴς δύσκολες συνθήκες στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐπανάστασης γεννήθηκε ὁ σοβιετικὸς ρεαλισμὸς, ποὺ ὀνομάσθηκε «χρυσὴ ἐποχὴ» στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ τὸν ἔκαναν ἀνήκαν στὴν Ἄδὰν Γκάρντ τῆς τέχνης ἢ ἐπηρεάστηκαν ἄμεσα ἀπ' αὐτήν. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πῶς ἡ Ἄδὰν Γκάρντ ἦταν κοινωνικὰ ἐπαναστατικὴ, γιατί ὅπως θὰ δοῦμε, ἀναγκάστηκαν, φανερά ἢ ὄχι, νὰ τὴν ἐγκαταλείψουν καὶ γιατί οἱ κύριες πηγές τῆς ἀνήκαν στὸν φουτουρισμὸ ποὺ δέθηκε ἰδεολογικὰ μὲ τὸν ἰταλικὸ φασισμό. Ἡ ἐξήγηση ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ Πρωτοπορεία ἀναζητοῦσε διέξοδο στὸ νέο μέσον ἀναπαράστασης, στὴν 7η τέχνη καὶ ἡ διέξοδος αὐτὴ τῆς δόθηκε γιατί, ἀντίθετα μὲ δ,τι ἔγινε στὴ Γαλλία, ὁ ἑμπορικὸς κινηματογράφος εἶχε σχεδὸν ἐκμηδανιστεῖ.



Η ΑΒΑΝ ΓΚΑΡΝΤ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ἡ Ἀβάν Γκάρντ διογκώθηκε αἰφνίδια στὴ Ρωσία στὰ χρόνια τοῦ πολέμου. Ὁ Μέγιστος πρωτοπόρος στὴ σκηνοθετικὴ ἀνανέωση τοῦ θεάτρου καὶ ἰδρυτὴς τοῦ κονστρουκτιβισμού, στρέφεται τὸ 1915 στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ λύσει προβλήματα ποῦ τοῦ ἔμειναν ἄλυτα στὸ θέατρο. Ἀναζητᾷ: τὴν ἐξερεύνηση τῶν τεχνικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου: φῶς, χρόνος, ρυθμός, κινήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ. Πιστεύει πῶς «ἄλλο ἢ ἄθῶν ἐίναι κίνηση», καὶ γυρίσει: τίς ταινίες «Ντόριαν Γκρέυ» (1915) καὶ «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» (1917). Μετὰ τὴν ἐπανάσταση ἐπιχείρησε νὰ γυρίσει: πολλὰς ταινίες καὶ ἔγραψε κείμενα θεωρητικὰ καὶ κριτικὰς ταινιῶν.

Στὰ 1915 ἰδρύεται ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ τῆς Μόσχας ποῦ ἀνανεώνει τὴν αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῆς ποίησης. Ἐκεῖνο ὅπως ποῦ ἐπικρατεῖ περισσότερο στὴ ρωσικὴ Ἀβάν Γκάρντ εἶναι ὁ φουτουρισμός. Τὸ ρεῦμα αὐτὸ ξεκινᾷ στὴν Ἰταλία στὰ 1909 ἀπὸ τὸν Μαρινέτι καὶ προπαγανδίζει τὸν πόλεμο, τὴ σκληρότητα καὶ τὸν φασισμό — στὰ 1911 ὁ Μαρινέτι γράφει: ποίημα γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς Λιθύης. Ἐκθειάζει τὸν αἰῶνα τῆς μηχανῆς καὶ τὴν ἐξομοίωση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ μηχανή: «δημιουργοῦμε τὸ μηχανικὸ ἄνθρωπο». Κηρύσσει τὸν πόλεμο στὴν παραδοσιακὴ τέχνη καὶ τὴν καταστροφὴ τῶν μουσείων, γιὰτὶ ἀνήκουν στὴν παραδοσιακὴ λογικὴ. Ταυτόχρονα στρέφεται στὸ μυστικισμό, διακηρύσσει τὴν κατάρρευση τῆς γραμματικῆς σύνταξης (1912), «τὸ μῖσος στὴ διάνοι καὶ τὴν ἀφύπνιση τῆς θείας ἐμπνευσης». Ὑποστηρίζει ἀκόμα πῶς ὁ λόγος πρέπει νὰ θεθεῖ στὰ ἀντικείμενα καὶ στὶς μηχανές. Σὲ προέκταση ὑποστηρίζει πῶς «ὁ κινηματογράφος δείχνει τίς κινήσεις τῆς ὕλης, ἔξω ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς λογικῆς». Στὰ 1913 ὁ Μαρινέτι βλέπει τὸν κινηματογράφο ὡς ἐξάρτημα τοῦ μιούζικαλ. Ἡ ἰδέα αὐτὴ καλλιιεργεῖται ἐπίσης στὴν πρώτη περίοδο τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸν Κουλέχοφ, τὸν Ἀϊζενστάιν καὶ τὴν ομάδα F.E.K.S.

Τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1917 ἰδρύεται μὲ πρωτοβουλία τοῦ Λουνατσάρσκυ ἡ «Προλετκούλτ» μὲ σκοπὸ νὰ ἐνθαρρύνει τοὺς νέους ἐργάτες ν' ἀναπτύξουν μιὰ προλεταριακὴ κουλτούρα. Σ' αὐτὴν μετέχουν αἱ Καλίνιν καὶ Σαμοίλωβ καὶ μέσα στὸ πρόγραμμά της ἐντάσσεται καὶ ἡ μετατροπὴ τοῦ κινηματογράφου σὲ ὄπλο γιὰ τὴ συνειδητοποίηση καὶ τὴν πάλη τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ὁ ἴδιος ὁ Λουνατσάρσκυ εἶχε πλούσια κλασικὴ παιδεία, ἀλλὰ συμπαθεῖσε τὰ νέα ρεύματα. Κάποτε ὁ Λένιν μπροστὰ σ' ἕνα φουτουριστικὸ γλυπτὸ εἶπε: «δὲν καταλαβαίνω τίποτα, ρωτῶστε τὸν Λουνατσάρσκυ».

Οἱ διακηρύξεις τῆς «Προλετκούλτ», ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν ἐμπειροκριτικιστὴ Μποργδάνοφ, τόνιζαν πῶς ἡ τέχνη εἶναι ἀπὸ τὰ πρὸ ἰσχυρὰ ἔργα τῶν ταξικῶν δυνάμεων καὶ πῶς τὸ προλεταριάτο μπορεῖ νὰ δημιουργήσει τὴ νέα κουλτούρα μὲ τὴν αὐθόρμητη ἐνέργειά του καὶ τὴ βοήθεια τοῦ ἐπαναστατικοῦ πνεύματος. Ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ δημιουργηθοῦν μέσα στὴν Προλετκούλτ δύο τάσεις: 1) τῶν προλεταρίων συγγρα-

φρών και 2) τών φουτουριστών, από εκπροσώπους τῆς προεπαναστατικής κουλτούρας και τῆς Ἀβάν Γκάρντ πού προσχώρησαν ἐκεῖ.

Οἱ Καλίνιν, Λένιν και Τρότσκι ἐπέκριναν τὸν φουτουρισμὸ και ὁ Μπογκχάνωφ εἶχε ἐπιτεθεῖ στὸν κύριο εκπρόσωπό του, τὸν Μαγιακόφσκυ. Οἱ φουτουριστές εἶχαν κοινὸ μὲ τὴν «Προλετκούλτ» τὴν ἐπανάστασι στὴν παραδοσιακὴ κουλτούρα, ὅπου ἑμῶς ἐπαίξαν τὸ ρόλο τοῦ προφήτη μὲ θεριμπαλιστικὰ μέσα. Ὅμοια μὲ τὸν Μαρινέτι, ὁ Μαγιακόφσκυ ἀπέριπτε ὄλους τοὺς κλασικούς (1912). Τὸ 1918 οἱ φουτουριστές συμμάχησαν μὲ τὴν ἐπανάσταση και ἔκαναν τὴν ἑμάδα Konfuts (=κιμμουνιστές - φουτουριστές). Τὸν ἴδιο χρόνο ἰδρύεται ἡ ΙΖΟ (Κρατικὴ Ἐπιτροπὴ Λαοῦ και Παιδείας) πού ἐκφράζει τὴν ἔγκριση τῆς ἐπανάστασης σ' ὅλες τίς τάσεις τῆς Ἀβάν Γκάρντ. Στὴν ἰδρυση τῆς ἐφημερίδας τῆς «Ἡ Τέχνη και ἡ Κοινωνία» μετέχει ὁ Μαγιακόφσκυ, πού σὲ ποιημὰ του ζητάει τὴν καταστροφή τῶν μουσειῶν.

Ὁ Λένιν θεωροῦσε πὺς ἡ Ἀβάν Γκάρντ ἀποτελοῦσε ἄσκοπη σπατάλη και πὺς ἡ καταπολέμησή του ἀναλφαθητισμοῦ ἦταν πολὺ πὺ ἐπιτόγον. Ἡ Προλετκούλτ ὀδηγήθηκε σὲ ὑπερθέματα μὲ μυστικισμὸ και στὰ 1926 ἔσθυσε.

Στὴ διάρκεια τῆς ἐπανάστασης ὁ Κουλέχωφ, ὁ Βερτώφ και ὁ Τι:σὲ (κατοπινὸς ὀπερατέρ του Ἀϊζενστάϊν) γυρίζουν ἐπίκαιρα ἀπὸ τίς μάχες. Ἡ μεγάλη ἔλλειψη τοῦ φιλμ τοὺς ἀναγκάζει νὰ καταφύγουν στὸ μοντάζ. Ἡ δυσκολία αὐτὴ ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς λόγους πού συνέβαλαν στὴν ἀνάπτυξη τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Στὸ τέλος τοῦ πολέμου διαμορφώνονται: τρεῖς ἑμάδες πού ἀνήκουν στὸν πειραματικὸ κινηματογράφο και στὴν Ἀβάν Γκάρντ: «Οἱ Κινόκς του Βερτώφ, Τὸ «Πειραματικὸ ἔργαστήριον» τοῦ Κουλέχωφ και «Ἡ Φάμπρικα τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἡθοποιοῦ»: F.E.K.S.

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΜΑΤΙ

«Κινόκς». Ὁ Βερτώφ ξεκίνησε νὰ πειραματίζεται στὴ μουσικὴ ἤχων μὲ τὴ βοήθεια τοῦ φωνογράφου. Τὴ «μουσικὴ τῶν θορύβων» εἶχε δημιουργήσει: στὰ 1913 ὁ ἰταλικὸς φουτουρισμὸς. Συσκευές γιὰ τὴν παραγωγή θορύβων εἶχαν ἀπὸ τὸν 19ον αἰῶνα, τὰ παρασκήνια τῶν θεάτρων (ρίχνοντας χαλίκια σὲ ξύλινος κύλινδρο πασάγεται: ὁ ἤχος τῆς βροχῆς) και αὐτὸ τὸ μίμηθηκε ὁ βουδὸς κινηματογράφος. Ἡ μουσικὴ τῶν θορύβων ἀνοίγει τὴν προοπτικὴ σὲ ἀπειρη ποικιλία ἤχων. Ἄλλὰ ὁ φουτουρισμὸς ἀποσκοποῦσε στὴν ἀφαίρεση και γι' αὐτὸ ἀπέκλεισε τὴν ἔγγραφὴ ἤχων ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ σὲ γραμμόφωνο. Αὐτὸς πού πρῶτος ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἤχητικὸ μοντάζ στὸ γραμμόφωνο ἦταν ὁ Γκυγιόμ Ἀπολλιναίρ στὰ 1914. Ὁ Βερτώφ ἀγνοοῦσε τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ Ἀπολλιναίρ, στὰ 1917 ἐγκατέλειψε τὸ ἤχητικὸ μοντάζ και στράφηκε στὸν κινηματογράφο.

Στὰ 1850 - 70 ἐμφανίζεται τὸ φωτομοντάζ και στὰ 1912 τὸ κολλάζ ὀλικῶν ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς Ἀβάν Γκάρντ. Ματίς και Μπράκ και κυ-

ρίως από τους κυβιστές, άργότερα και από τους ντανταϊστές.

Τό μοντάζ του ζωγραφικού πίνακα από πραγματικά αντικείμενα (σπίρτα, χαρτιά κ.ά.) αναπτύσσεται: τό 1918 από τόν γερμανό Χέρφελντ. Στά 1912-20 ο Βερτώφ εισάγει τήν ίδια μέθοδο στό φίλμ, αλλά στά 1922 όμολογεί πώς έκανε λάθος. Καταδικάζει: τόν άστικό κινηματογράφο τών σκηνοθετών», τήν F.E.K.S. και τήν «παραγωγή άτραξιόν» του Άιζενστάιν. Διατηρούσε ζυμώ τήν έπιροή του φουτουρισμού και σκεπτόταν τήν παραγωγή ένός «μηχανικού μπαλέτου». Έπί πλέον άρνιότανε τό σενάριο και τή μεταφορά από τό μυθιστόρημα.

Ό Βερτώφ συνδέει τήν επαναστατικότητα τής Πρωτοπορείας με τή δημιουργία του ντοκιμανταίρ. Τό 1923 έδρούε τήν ομάδα τών Κινόκς, πού άσχολούνται με τήν καταγραφή τών γεγονότων. Άνοίγει έτσι ένα νέο δρόμο για τόν κινηματογράφο, πού τόν ονομάζει «Κινηματογράφος - μάτι» (ύποστηρίζει πώς ή κάμερα μπορεί να συλλάβει αυτά πού δέν βλέπει τό ανθρώπινο μάτι). Πολεμάει τόν καλλιτεχνικό κινηματογράφο, τήν άστική τέχνη, τά στυύντιο, τό ντεκόρ και τούς ήθοποιούς. Ταυτόχρονα ξεχωρίζει τόν «Κινηματογράφο - μάτι» από τόν επιστημονικό και παιδαγωγικό κινηματογράφο. Τό 1926 γράφει: «Δέν έχουμε καμιά ανάγκη για άπέραντα άτελιέ, έπίδλητικά ντεκόρ, «μεγαλοπρεπείς» σκηνοθέτες και «αισθησιακές» στάρ. Αντίθετα έχουμε άπόλυτη ανάγκη για: 1) γρήγορα μέσα μεταφοράς, 2) φίλμ μεγάλης εύαισθησίας, 3) μικρές και έλαφρές χειροκίνητες μηχανές, 4) έλαφρά φωτιστικά, 5) ταχυκίνητο συνεργείο σινε - ρεπόρτερ και 6) πλῆθος «παρτηρητών».

Βασικοί άξονες για τόν «Κινηματογράφο - μάτι» είναι: 1) ή συνεχής έπεξεργασία του μοντάζ πριν και μετά τό γύρισμα, 2) ή συνεχής αναζήτηση και αυτοσχεδιασμός (κυριαρχία του τράβελιν, εδικοίές λήψεις, όπως π.χ. ή τοποθέτηση τής κάμερα στις γραμμές κάτω από τό τραίνο, τρυκάς όπως ή διπλοτυπία κ.ά.), 3) ή καταγραφή τής άληθινής κοινωνικής ζωής. Γι' αυτό τό τελευταίο αναζήτησε πολλούς τρόπους να κινηματογραφεί γεγονότα χωρίς να τόν αντιλαμβάνονται: οι άνθρωποι για να μη στρέφουν τήν προσοχή τους στη μηχανή και να «στήνονται». Άλλο πρόβλημα πού αντιμετώπισε επίσης ήταν να επιλέγει ή να «προκαλεί» τά πιο σημαντικά γεγονότα. Στην ταινία του «ο άνθρωπος και ή κάμερα» (1928) κάνει άποστασιοποίηση, δηλαδή μάς δείχνει τήν έπεξεργασία στα έργαστήρια του φίλμ πού προσάλλει κ.λ.π. Γύρισε πολλά έπίκαιρα για λογαριασμό του κράτους. Η ταινία του «Συμφωνία του Κάτω Ντόν» (1930) ήταν ή δεύτερη όμιλούσα και έγινε στην ΕΣΣΔ. Καλύτερη ταινία του είναι «Τρία τραγούδια για τόν Λένιν» (1934).

Παρά τήν έπιμονή του στο γεγονός τής ζωής, ο Βερτώφ αναζητάει μέσα άπ' αυτό τήν ποίηση. Έβλεπε τήν ταινία μόνο σαν θέαμα και δέν διανοήθηκε ποτέ αυτό πού τόλμησε ο Μεντβέκιν, δηλαδή να τή χρησιμοποιήσει σαν όργανο για τή ζωή. Άπό τήν άλλη πλευρά ή απέχθειά του στην άφήγηση και οι πειραματισμοί του δέν τόν βοήθησαν να πάρει θέση πλάι στους άλλους σοβιετικούς σκηνοθέτες. Δέν είναι άρχετος ο πα-

ραμερισμός του Βερτώφ με την περίπτωση Πορτοζάνωφ.

Γιὰ νὰ ἀναδράσει στὴν εἰσοδή των δυτικῶν ταινιῶν καὶ γιὰ νὰ καλύψει: τίς αὐξημένες ἀνάγκες τοῦ κοινῶ γιὰ τὸν ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο, πὺ προκάλεσε ἡ διομηχανοποίηση καὶ ἡ ἀλλαγὴ τῆς ζωῆς, ἡ Κυβέρνηση πέτυχε τὴν ἐπιστροφή τοῦ Προτοζάνωφ τὸ 1924 καὶ τοῦ διέθεσε δλα τὰ μέσα. Ὁ Προτοζάνωφ ξεπερνάει τὸ μελοδραματισμὸ των προεπαναστατικῶν ταινιῶν του καὶ εἰσάγει τὴ «μεγαλοπρεπὴ» σκηνοθεσία των δυτικῶν, ὁπότε κερδίζει τὴ δημόσια ἐπιτυχία με τὴν ταινία «Αἰλίτα» (1924) καὶ τὸ «Κάλεσμά του» (1925), ταινία ἀφιερωμένη στὸ Λένιν. Στὶς ταινίες του «Ὁ ράφτης τοῦ Ρορζόκ» (1925) καὶ «Ἡ δίκη των τριῶν ἑκατομμυριῶν» (1926) ἀναπτύσσει τὸ χιουμοριστικὸ πνεῦμα πὺ θυμίζει τὸν Ρενέ Κλαίρ. Ὁ «48ος» (1927), ταινία πὺ θὰ ξαναφτιάξει τὸ 1927 ὁ Τσουχράϊ ἐπιστρέφει στὰ ἀνθρώπινα συναισθήματα. Ἀλλὰ ὁ Προτοζάνωφ ἀποτελεῖ μιὰ καλὴ ἐκδοσὴ τοῦ τυποποιημένου κινηματογράφου.

ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Στὸν κινηματογράφο μπήκε ὁ Κουλέχωφ στὰ 1916, σὺν βοηθὸς τοῦ Μπάουερ στὸ ντεκὸρ καὶ κάνει τὴν πρώτη του ταινία «Τὸ σχέδιο τοῦ μηχανικοῦ Πράιτ» τὸ 1917, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μπάουερ. Στὰ 1918 - 20 θρίσκειαι στὶς γραμμὲς τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ καὶ μαζί με τὸν Τισσέ ταυτόχρονα πολεμοῦν καὶ γυρίζουν ἐπίκαιρα: «...σὺν σκηνοθέτης εἶχα ἓνα πολυδὸλο καὶ ὁ Τισσέ ἦταν ὁ ὁπαρατέρ μου. Μιὰ μέρα ἐτομαζόμεσθε νὰ τραβήξουμε πάνω ἀπ' ἓνα καμιόνι, δταν θλέπομμε μπροστὰ μας, τριάντα μέτρα ἀπὸ ἐμᾶς, ἓνα κανόνι των Λευκῶν. Τὸ κανόνι ἀρχίζει νὰ μᾶς θαράει. Ἀπαντᾶ με τὸ πολυδὸλο. Οἱ δίδεις δὲν πετυχαίνουν τὸ καμιόνι καὶ ὁ Τισσέ κρατῶντας μιὰ θαριά μηχανὴ με μανιθῆλα δὲν ἐγκαταλείπει τὸ καμιόνι, μονάχα τραβάει τίς βόμβες πὺ πέφτουν. Ἐπειτα ἀπὸ λίγο ἀφίνουμε τὸ καμιόνι. Ἡ τελευταία βόμβα θρίσκει τὸ στόχο της, πέφτει πάνω στὸ καμιόνι. Πράγματι ἦταν δύσκολη δουλειά».

Στὰ 1920 ὁ Κουλέχωφ διδάσκει στὴ «Σχολὴ Κινηματογραφίας» τῆς Μόσχας. Στὰ 1922 ἰδρύει τὸ «Πειραματικὸ Ἐργαστήριο» πὺ ἦταν μᾶλλον σχολὴ ἡθοποιῶν, γιατί δὲν ὑπῆρχε φιλμ. Στους μαθητὲς περιλαμβάνονται: ὁ Πουντόβκιν, ἡ Χόχλοβα, ὁ Κομάρωφ κ.ἄ. Στὰ 1923 ἀπὸ κτοῦν φιλμ καὶ ἔως τὰ 1927 γυρίζουν τίς ταινίες: «Ὁ κ. Οὐδέστ στὴ γυρὰ των μπολσεβίκων», «Ἡ ἄκτινα τοῦ θανάτου» καὶ «Ντούρα Λέξ». Μετὰ τὸ 1927 τὸ Ἐργαστήριο διαλύεται, ὁ Κουλέχωφ γυρίζει ἄλλες δυὸ ταινίες καὶ στὸν πόλεμο 1941 - 45 γυρίζει ἐπίκαιρα ἀπὸ τὸ μέτωπο. Στὰ 1928 παίρνει μέρος στὸ Ἐργαστήριο καὶ ὁ Αἰξενστάιν, ὡστε ὁ Κουλέχωφ θεωρεῖται δάσκαλος τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Κουλέχωφ πειραματίστηκε ἐντατικὰ στὸ μοντάζ καὶ ἐπηρέασε τους Αἰξενστάιν, Πουντόβκιν, Μπάρνετ. Ὁταν γύριζε τὸ «Σχέδιο τοῦ μηχανικοῦ Πράιτ», ἐπρόκειτο νὰ πάρει ἓνα πλάνο ὅπου ἄνθρωποι κοιτάζουν ψηλά τὰ ἠλεκτρικὰ καλώδια. Ἐπειδὴ αὐτὸ ἦταν δύσκολο τεχνι-

κά, γύρισε χωριστά και σε άλλο μέρος ηλεκτρικά καλώδια. Άρ-
 γότερα πειραματίστηκε στο γνωστό μοντάζ (ή κολάζ) των πλάκων με
 τον Μοζζούκιν και οδηγήθηκε στο «γεωγραφικό μοντάζ»: με τη βοή-
 θεια του μοντάζ μπορούσε να συνθέσουμε με λήψεις από διάφορα σημεία
 ένα νέο χώρο. Οι διαφορές του Κουλέχωφ με τον Βερτώφ είναι: 1) 'Ο
 Βερτώφ υπερβάλλει το μοντάζ πέρα από το χώρο και στο συνδυασμό χώ-
 ρου - χρόνου. 2) 'Ο Βερτώφ άρνείται τον ήθοποιό ενώ ο Κουλέχωφ, αν
 και τον άφαικιστά με τον όρο «ζωντανό μοντέλο» εκπαίδευε επαγγελ-
 ματίες ήθοποιούς του κινηματογράφου. Τυποποιούσε τη λειτουργία τους
 σαν μηχανικό παιχνίδι.

F.E.K.S.

'Η «Φάμπρικα του Έκκεντρικού Ήθοποιού» ιδρύθηκε το 1921 στο
 Λένινγκραντ, σε μιá περίοδο στερήσεων, επαναστατικού πυρετού και ρο-
 μαντικής πίστης στο άπειρόριστο. 'Ο ένθουσιασμός της επανάστασης είχε
 γκρεμίσει τους φραγμούς της παράδοσης και είναι άνοιχτός ο δρόμος
 στην πειραματισμό. Ένώ τα έργαστάσια δέν άρχισαν ακόμα να δουλεύουν,
 οι φουτουριστές κολλούν άφίσεις στις πλατείες και ένα έργο του Τολστόι
 μετατρέπεται σε θέαμα τσίρκου. Το 1922 ή F.E.K.S. τοιχοκολλάει το
 ματαφέστο της, μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες όπου δίνουν το σύν-
 θημα:

«...Στις μηχανές, λιάντες μετάδοσης, ρόδες, χέρια, πόδια, ηλεκτρι-
 σμό, ρυθμό παραγωγής.

Χθές: μουσεία, καθεδρικοί, βιβλιοθήκες.

Σήμερα: φάμπρικες, έργαστήρια, ναυπηγεία».

Στη μουσική άναγνωρίζουν τη «νέγρικη μουσική και τα μάς του
 τσίρκου». Στο θέατρο άναγνωρίζουν το «μουζικάλ, τον κινηματογράφο, το
 λούνα πάρκ, το θαυματοποιό, το μπόξ».

Τήν ομάδα της F.E.K.S. ίδρυσαν οι Κόζιντσεφ, Τράουμπεργκ και
 Γιούτικεβιτς. Οι πρώτοι: όπαδοί της που παρουσιάστηκαν ήταν ένας τρα-
 γευδιστής, ήθοποιός τσίρκου και ένας γαπονέζος ζονγκλέρ. Στα κείμε-
 νά της συναντούμε τις ιδέες του φουτουρισμού για την αποβίωση των
 μηχανών και τη διάλυση των μουσείων, καθώς και τον πολυφωνισμό της
 'Αβάν Γκάρντ όπου άνακατεύονται: ή επανάσταση των μορφών, το λαϊκό
 θέαμα και ή μαγεία.

'Η τάση προς το μυστικό που χαρακτηρίζει το ντανταϊσμό και την
 εξέλιξη του προς το σουρεαλισμό, βρίσκεται μέσα στην καρδιά της έν-
 νοιας του «έκκεντρικού». 'Η F.E.K.S. διακηρύσσει «τέ κανκάν στο νήμα
 της λογικής» το πέρασμα στο έκκεντρικό, μέσα από το άδιάνοητο και
 το άδύνατο. Και ο Κόζιντσεφ διευκρινίζει: πώς έκκεντρικό είναι: «ή
 λογική του άνοητικού», «ή σατυρική στάση και ή προσπάθεια ν' άντι-
 στραφεί έντελώς, να παραμορφωθεί και να άποδειχτεί ο παραλογισμός
 εκείνου που στέκει σαν κανόνας».

'Εκείνο που δίνει το χαρακτήρα του μυστικού στο κίνημα των καλ-

λιτεχνών κατά της λογικής είναι: ή έλξη στο μαγικό. Είναι γνωστή ή στροφή της γαλλικής Άδάν Γκάρντ στο μαγισμό του Μελιές και, λίγο αργότερα, ο ένθουσιασμός του σουρεαλισμού για το «ρεαλιστικό» μυτηριώδες του Φεγιάντ. Είναι χαρακτηριστικός επίσης ο κοινός προσανατολισμός της γαλλικής και της ρωσικής Άδάν Γκάρντ στον κινηματογράφο. Η νέα γενιά έδρασε σ' αυτόν «κάτι σαν Έλντοράντο» κατά την έκφραση του Κόζιντσεφ, από το πάθος της να σπάσει όριστικά τους δεσμούς με το παρελθόν της τέχνης στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια.

Στήν ανακάλυψη του κινηματογράφου από την Άδάν Γκάρντ υπάρχουν πολλές «σύνδρομες» αίτιες: ή αναζήτηση μοντέρνων εκφραστικών μέσων, ή κατάκτηση του μεγάλου λαϊκού κοινού, αλλά και ή τάση στο μυστικό. Πρέπει να δεχθούμε πως το φαινόμενο αναπτύχθηκε με αμοιβαιότητα γιατί ο κινηματογράφος επιτάχυνε τον προσανατολισμό αυτό. Άπο τα πρώτα χρόνια της ζωής του προκάλεσε σοβαρή αναστάτωση, που τον έφερε σέ ρήξη με την καθιερωμένη τέχνη. Αντικατάστησε τά διάφορα είδη λαϊκού θεάματος, ένσωμάτωσε τους διάσπαρτους μύθους και έγινε ο κύριος φορέας ψυχαγωγίας της πλατειάς μάζας. «Ο ταχυδακτυλουργός Μελιές ήταν ο πρώτος που κατανόησε τις δυνατότητες του νέου αυτού θαύματος, του κινηματογράφου και κυρίως τις «υπερφυσικές του δυνατότητες» γράφει: ο Κόζιντσεφ. "Ας γμη ξεχνάμε ότι το λαϊκό σινεμά και ή πρωτοπορεία είχαν κοινό αντίπαλο την ακαδημαϊκή τέχνη. Άκόμα το μπουρλέσκ, το φανταστικό και το σήριαλ αποτελούσαν τά βασικά είδη της λαϊκής μυθολογίας που αναπτύχθηκαν από τον κινηματογράφο.

Η F.E.K.S. στηρίζει: το έκκεντρικό σέ μία σύνθεση των ειδών μπουρλέσκ, φανταστικό και σήριαλ, αλλά δίνοντας το κέντρο θάρους στο πρώτο. Στο άρθρο του «Ο Σαρλώ και το έκκεντρικό» ο Κόζιντσεφ διευκρινίζει τον προσανατολισμό στο μπουρλέσκ. Πίσω από τον Σαρλώ ανακαλύπτει «τήν άδοξη γενεαλογία των μπουφόνων και των παλιάτσων των μίμων του τσίρκου και της φαρσοκωμωδίας».

Στο μπουρλέσκ συμπλέκονται τρεις κύριες κατηγορίες που είναι διαφορετικές και συχνά συγγένονται μεταξύ τους ή και με τις ύποκατηγορίες τους: 1) Η κοινωνική σάτυρα, που έχει περιεχόμενο άρνητικό ως προς τις καθιερωμένες αξίες — ο «τρελλός» της σαιξπηρικής κωμωδίας και ο Καραγκιόζης είναι τροποποιήσεις της κατηγορίας αυτής όταν έντάσσεται σέ κοινωνικούς ρόλους και «νομιμοποιείται». 2) Το σκώμμα, που λειτουργεί σά μηχανισμός έλέγχου και έπιδοκιμασίας στις αποκλίσεις από τις καθιερωμένες αξίες και έχει θετικό περιεχόμενο προσαρμογής σ' αυτές. 3) Η ιλαρότητα που προκαλείται από το άπρόοπτο στις σχέσεις των πραγμάτων, άσχετα από κάθε κοινωνικό περιεχόμενο, θετικό ή άρνητικό.

Στο άμερικάνικο μπουρλέσκ έπικρατεί ή τρίτη κατηγορία, γιατί αναφέρεται, έστω και έμμεσα, στή διαδικασία των χειρισμών και στο μηχανιστικό ιδεώδες της βιομηχανικής έποχής. Η Άδάν Γκάρντ πρώτη δέχθηκε την αξία του μπουρλέσκ γιατί συμφωνούσε με το μηχανιστι-

κό ιδεώδες όπως θα το εκφράσει μ' έμφαση ο φουτουρισμός και θα το πραγματοποιήσει στην ταινία του «Τό μηχανικό μπαλέτο» ο Λεζέ και στις πρώτες της ταινίες ή F.E.K.S.

Η στάση της F.E.K.S. για το μπουρλέσκ φαίνεται καθαρά από το άρθρο του Κόζιντσεφ για τον Σαρλώ: «το γκάγκ είναι ένας τρόπος απόκλισης της σκέψης, μιά σύγχυση ανάμεσα στην αίτια και το αποτέλεσμα. Στην εξέλιξη από την καρικατούρα και την ειρωνία του μπουλ-δάρ έως το γκάγκ, που αποτελεί το σκελετικό στοιχείο του μπουρλέσκ «ή σάτυρα άδειάζει από το περιεχόμενό της... ο παραλογισμός γίνεται σκοπός του ίδιου του έαυτού του... Το έκκεντρικό που ήταν μιά μέθοδος αντίφασης με το σκοπό να κάνει πιο έντονη τη σάτυρα, καταλήγει να καταβροχθίζει την ίδια τη σάτυρα. Το έκκεντρικό δεν είναι πλέον παρωδία στο γερασμένο και στα τερατουργήματα του κοινωνικού συστήματος.

Στο σημείο αυτό, ο Κόζιντσεφ διαχωρίζει τη θέση του από το έκκεντρικό των φουτουριστών, που «έτσι απόγυμνωμένο από όλα τα ζωντανά σατυρικά του στοιχεία και ξεκομμένο από τους δεσμούς που είχε με το πλατύ δημοκρατικό κοινό, μετασηματίστηκε σ' ένα μηχανικό, πιάνο του παράλογου και μετατρέπει τον άνθρωπο σε ήλιθιο» και δέχεται: το έκκεντρικό του Σαρλώ που άγνωστώς την κοινωνική παρωδία, αλλά είναι παρωδία του ανθρώπου.

Οι συνθήκες της επανάστασης έπαιξαν το ρόλο του καταλύτη. Η Άδαν Γκάρντ θα έπρεπε να διαχετεύσει τα εκφραστικά μέσα της στις ανάγκες ενός σοσιαλιστικού κόσμου και συνεπώς ν' αλλάξει: ή να διατηρήσει την αυθεντία της φορμαλιστικής αναθεώρησης σαν σκοπό και συνεπώς να σβύσει. Για να δούμε την εξέλιξη αυτή, θα πρέπει να εξετάσουμε όλα τα ρεύματα που πήραν μέρος.

Ο δουδός κινηματογράφος έφερε σε κρίσιμο σημείο το πρόβλημα του ήθεποιού, γιατί το άφαρουμε τη λειτουργία του λόγου και περιόριζε την εκφραστικότητα των μεγάλων κινήσεων που άπαύτως ή θεατρική σκηνή. Γι' αυτό, έπαιξε κατά κάποιον τρόπο το ρόλο ενός σχολείου παντομίμας. Αυτός όμως δεν ήταν ο κύριος λόγος για την ανάπτυξη της παντομίμας. Από τις αρχές του αιώνα μας είχε εμφανιστεί στο θέατρο ή αντίδραση στο λόγο και στο κείμενο του συγγραφέα, παράλληλα με τη στροφή στην κυριαρχία της σκηνοθεσίας και στη διερεύνηση νέων εκφραστικών μέσων. Η αντίδραση αυτή αποτελεί μιά συγκεκριμένη συνιστώσα στον προσανατολισμό της Άδαν Γκάρντ προς τον κινηματογράφο. Τη συναντούμε στους πειραματισμούς του ρωσικού θεάτρου, στον Μέχισοχολντ, στον Αννένκοφ και στον Ραντλώφ.

Ο Μέγιερχολντ εισάγει το έκκεντρικό στο θέατρο, παρεμβάλλοντας στη σκηνή το τσίρκο και το μιούζικαλ. Πριν την επανάσταση ανέδασε μιά παντομία με τίτλο «Η έστάρπα της Κολομπίνας». Αργότερα θα τον μιμηθούν ο Άϊξενστάιν και ο Γιούτκιεβιτς με την παντομία «Η ζαρτιέρα της Κολομπίνας» εμπνευσμένο αυτή τη φορά από τα σήσιαλ «Φαντομά» και «Ζουντέζ» που όμως δεν πραγματοποιήθηκε.



Η ΡΟΔΑ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ (Κόζιντσεφ — Τράουμπεργκ) 1926



ΤΟ ΠΑΛΤΟ (Κόζιντσεφ — Τράουμπεργκ) 1926

Τὸ ἐκκεντρικὸ εἶχε πάρει: στίς ταινίας τῆς FEKS τῆ μορφῆ πού εἶχαν οἱ ἀτραξιὸν στὸ θέατρο ποικιλιῶν. Συγκέντρωσε τὴν προσοχὴ στὰ ὄλικά καὶ στὸν τρόπο ὀδηγήσῃ τους. Ἔτσι δὲν ὕπῃρχε μεγάλη ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ μοντάζ τῶν ἀτραξιὸν τοῦ Ἀξενσταίν καὶ στὴ θεωρία τῆς FEKS γιὰ τὸ ἐκκεντρικὸ. Ἐξ ἄλλου, στὴν περίοδο αὐτὴ (1923-24), ὁ Ἀξενσταίν καὶ ὁ Γκιούτκεβιτς, μαθητὲς καὶ αἱ δυὸ τοῦ Μέγιερχολντ, δούλευαν ἀκόμη ὡς ντεκορατέρ γιὰ θεάματα ἐκκεντρικά. Ἀπὸ τὸν ἐπόμενον χρόνον ἔμως θ' ἀλλάξουν ριζικὰ κατεύθυνση καὶ σὲ λίγα χρόνια θὰ τοὺς ἀκολουθήσει καὶ ἡ FEKS, ὥστε ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ ἐκκεντρικοῦ καὶ τῶν ἀτραξιὸν δὲν θὰ μείνει σχεδὸν τίποτα. Ὅπως φαίνεται: ἔμως ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ρωσικῆς πρωτοπορείας, σ' ἓνα μεγάλο μέρος του, ὁ ὄγκος τῶν πειραματισμῶν αὐτῶν καταναλώθηκε γιὰ ν' ἀποκτήσει: ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τὴ γνωστὴ του ἐκφραστικὴ ποιότητα. Αὐτὸ ἔγινε ὅπως θὰ δοῦμε καὶ μὲ τὴ FEKS.

Πρώτη ταινία τῶν Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ πού ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τὸ κοινὸ ἦταν ἡ «Ρόδα τοῦ διαβόλου» (1926), πού ἀρχικὸς τίτλος τῆς ἦταν «Ὁ ναύτης τῆς Ὠρόρα». Ὁ χώρος πού ἀναπτύσσεται τὸ θέμα τῆς ταινίας εἶναι: ὁ τυπικὸς χώρος τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, δηλαδὴ ἡ διασταύρωση τοῦ τερατώδους μὲ τὸ ἐξωτικὸ: χωλοὶ, δύσμορφοι κρετινοὶ, νάνοι, γενικὰ ἡ κατώτερη κοινωνικὴ στιβάδα, πού ἀποτελεσε ἀρχικὰ καὶ τὸν κόσμον τοῦ Μαγιακόφσκυ. Οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS διάλεξαν τοὺς ἀνθρώπους μέσα ἀπὸ τὰ νυχτερινὰ ἄστρα πού ὕπῃρχαν ἀκόμη στὸ Λένινγκραντ. Στὸ χῶρον αὐτὸ προστίθεται ὁ χῶρος τοῦ Λούνα Πάρκ μὲ τὰ γιγάντια μηχανικὰ παιχνίδια καὶ τὴν πολυχρωμία του, τυπικὸς χῶρος τῶν ἀτραξιὸν.

Μέσα σ' ἓνα τέτοιον φόντο τοῦ ἐκκεντρικοῦ, πού ἔχει διαποτισθεῖ ὅμως ἀπὸ τὸν ἐξπρεσσιονισμό, ξετυλίγεται ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια ἐνὸς ναύτη λιποτάκτη μὲ μιὰ νέα. Ἡ σύνθεση τῶν πειραματισμῶν εἶναι ἐντυπωσιακὴ. Στὸ μοντάζ διατηρεῖται ἡ μέθοδος τοῦ ἐκκεντρικοῦ, ἐνῶ τὸ περιεχόμενον πλουτίζεται ἀπὸ στοιχεῖα νατουραλιστικά. Ἐπὶ πλέον, ἡ ἀνάμιξη τῶν ἡρώων καὶ τῶν μηχανικῶν ἀντικειμένων τοῦ Λούνα Πάρκ ἀποκτίνει λυρικὸ χαρακτήρα. Στὴ δουλειά τους αὐτὴ, οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS δέχτηκαν ὀφθαλμὸν ἐπίδραση ἀπὸ τὸ «Πειραματικὸ Ἐργαστήριον» τοῦ Κουλέχωφ καὶ ἀπὸ τὴν ταινία του «Οἱ ἀπίθανοι περιπέτειες τοῦ κ. Οὐδέστ στὴ χώρα τῶν μολοσεθίκων», ἐπίδραση στὴ μιμικὴ, στίς σκηνηνικὲς κινήσεις, στίς σχέσεις μὲ τὸ ἀντικείμενον πού ἀφαιροῦσαν τὴ συναισθηματικὴ καὶ ψυχολογικὴ διάσταση κ.ἄ.

Πάνω στίς ἴδιες γενικὲς γραμμὲς τοῦ «πολυφωνισμοῦ» γυρίζεται καὶ ἡ ταινία «Ὁ μικρὸς ἀδελφός» (1927). Σ' αὐτὴ διεδραματίζεται τὸ εἰδύλλιον ἐνὸς σωφῆρ μὲ τὴν εἰσπρακτόρισα ἐνὸς τράμ, γαμὰτο ἀντιθέσεις καὶ μὲ φόντο τὰ νεώτερα μέσα μεταφορᾶς, ἓνα νεκροταφεῖο αὐτοκινήτων κ.ἄ.

Στὴν ταινία «Τὸ παλτό» (1926) γίνεται στροφή. Ἡ FEKS ἐγκαταλείπει τὸ πολυφωνισμό τῆς μορφῆς (πολυφωνισμὸς τοῦ μεγάλου λαϊκοῦ θεάματος καὶ τοῦ τσίρκου) καὶ τείνει στὴν ἀναζήτησιν ὁμογενοῦς ὅφους.

Οι μεταρρυθμίσεις του Μέγιερχολντ στη δραματουργία παρουσιάζονται από το 1906. Είναι: πειραματισμοί με την παντομίμα, τον αυτοσχεδιασμό, το λαϊκό θέατρο, τις μαριονέτες και την παράγκα των πανηγυριών. Στο «Θαύμα του Άγιου Αντωνίου» επιβάλλει στους ηθοποιούς μηχανιστικές κινήσεις μαριονέτας, που προκαλούν το κομικό αλλά και την έφιαλτική ατμόσφαιρα του τερατώδους που θυμίζουν τα «Παραμύθια» του Όφφμαν. Με τη δημιουργία του αυτή ο Μέγιερχολντ πλησιάζει στην περιοχή του γκεροτέσκου.

Η σχέση του Μέγιερχολντ με τον κινηματογράφο, θεωρητική και πρακτική, πηγάζει από την προβληματική και τις καινοτομίες του στο θέατρο. Ζητούσε απ' αυτόν να στηριχθεί στην τεχνική του αλλά και να πλουτισθεί με νέα έκφραστικά στοιχεία. Επέδρασε έμμεσα στον Αϊζενστάιν και έμμεσα στη FEKS, γιατί της άνοιξε το δρόμο στην ανάπτυξη της έκφραστικής παντομίας αφού είχε εξοικειώσει το κοινό μ' αυτήν.

Οι κριτικοί συναντιών στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια μεγάλι, έπιρροή στη ρώσικη Άδων Γκάρντ από τον Ιταλικό φουτουρισμό. Κατά μεγάλο μέρος, αυτό όφειλεται στο γεγονός ότι ο φουτουρισμός διατύπωσε συστηματικές προτάσεις και δοήθησε μ' αυτόν τον τρόπο να σχηματισθούν αντίστοιχα μοντέρνα ρεύματα που έκυφοροούντο έμως ανεξάρτητα απ' αυτόν. Βασική αδυναμία του ήταν ότι περιορίστηκε στα έξωτερικά στοιχεία και στις διατυπώσεις. Έκανε περισσότερα μανιφέστα παρά δημιουργικές πραγματοποιήσεις. Μία χαρακτηριστική διαφορά είναι επίσης πως ο Ιταλικός φουτουρισμός δέν έδωσε στον κινηματογράφο την κεντρική θέση που του έδωσε ή γαλλική και ή ρωσική Άδων Γκάρντ.

Στις 21 Νοεμβρίου 1913 ο Μαρινέτι δημοσιεύει το μανιφέστο για το «Θέατρο Ποικιλιών» που οι βασικές θέσεις είναι: συνεπτικά οι έξης:

- 1) γεννήθηκε από τον αιώνα του ήλεκτρισμού και δέν έχει ούτε παράδοση ούτε δασκάλους
- 2) είναι άπδλυτα πρακτικό, γιατί σκοπεύει στην ψυχαγωγία του κοινού
- 3) έπινσει ακατάπαυστα νέα στοιχεία έκπληξης
- 4) χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο
- 5) δημιουργεί το «φουτουριστικό θαυμαστό» ως προϊόν της σύγχρονης μηχανικής
- 6) άποσυνθέτει: έιρωνικά τις αξίες του ώραίου του ύπέροχου, του θρησκευτικού κ.λ.π.
- 7) σαγηνεύει με το ρυθμό του γρήγορου ρυθμού
- 8) χρησιμοποιεί τη συμμετοχή του κοινού
- 9) αξιοποιεί τις ζωώδεις ποιότητες της γυναίκας
- 10) άποτελεί σχολή ήρωϊσμού και θεαμάτων κινδύνου (π.χ. το λούπιν με μοτοσυκλέτα)
- 11) χρησιμοποιεί τους κλόουν, μάγους, θαυματοποιούς κ.ά.
- 12) έξηγεί τα σονκοιοθηματικά και τα πολιτικά προβλήματα με κατανοητό τρόπο στους νέους διανοούμενους
- 13) άπαξιώνει συστηματικά τον Ιδανικό έρωτα, ενώ από την άλλη πλευρά άπομυστικοποιεί τη σεξουαλική λειτουργία.

- 15) Ισοπεδώνει: τὰ ἀριστουργήματα, τὸν ἕνα τυχαῖο νούμερο ἀτραξιόν.
- 16) διαλύει τὶς ἔννοιες τῆς προοπτικῆς τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου
- 17) παρουσιάζει: τὶς ἀκροβατικὲς καὶ μυϊκὲς ἱκανότητες τοῦ ἀνθρώπου καθὼς καὶ τὶς διανοητικὲς ἱκανότητες τῶν ἐκπαιδευμένων ζώων
- 18) δίνει: τὸ λόγος στὸ ἔνστικτο καὶ στὴ διαίσθησι
- 19) Προσφέρει παντοῦ τὴ ραφιναρισμένη ψυχαγωγία τοῦ Παρισιοῦ.

Πρέπει νὰ παραδεχθῶμε ὅτι τὸ μανιφέστο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα ὀπλοστάσιο ἰδεῶν γιὰ ἕλα σχεδὸν τὰ καλλιτεχνικὰ κινήματα, ἀπὸ τὸν Πισκάτορ ἕως τὸ λήθιν θῆατρο. Ὅσο γιὰ τὸν ἀντι-διαφωτιστικὸ του χαρακτήρα εἶναι: πὺρ κυνικὸ ἀπ' αὐτὸν πὺρ θὰ δεῖξουν τὰ μαζικὰ μέσα ψυχαγωγίας ἂν κρίνουμε ἀπ' ὅσα ἀναφέρει: γιὰ τὸ «ἔνστικτο», «τὶς ζωώδεις ποιότητες τῆς γυναίκας» κ.λ.π. Ἄς περιοριστοῦμε ἕμως στὸ ἱστορικὸ τῶν ἐπιδράσεων.

Στις 11 Γενάρη τοῦ 1915 ὁ Μαρινέτι μαζί μὲ τοὺς Σεττιμέλλι καὶ Κόρρα δημοσιεύουν νέο μανιφέστο γιὰ τὸ «Συνθετικὸ φουτουριστικὸ Θέατρο», ὅπου κυπιάει τὴν ἀληθοφάνεια καὶ τοὺς νόμους τοῦ κλασσικοῦ θεάτρου καὶ διακηρύσσει ἕνα θέατρο τῶν αἰσθήσεων πὺρ ἀποτελεῖ ἕνα προῖμο τοῦ Ἄρτώ.

Τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1916, ἡ ὁμάδα τῶν ἰταλῶν φουτουριστῶν διατυπώνει: τὸ μανιφέστο τῆς «Φουτουριστικῆς Κινηματογραφίας» ὅπου διακηρύσσει πὺς οἱ ταινίες πρέπει: νὰ εἶναι:

- 1) φιλμαρισμένα ἀνάλογα τῆς πραγματικότητος
- 2) κινηματογραφικὰ ποιήματα
- 3) ταυτόχρονο διαφόρων χωρῶν «θὰ δώσουμε στὸ ἴδιο πλάνο δύο ἢ τρεῖς διαφορετικὲς ὄψεις, τὴ μιὰ πλάϊ στὴν ἄλλη
- 4) μουσικὲς ἀναζητήσεις (συμφωνίες νευμάτων, χρωμάτων, γραμμῶν)
- 5) ψυχολογικὲς καταστάσεις
- 6) ἀσκήσεις γιὰ τὴν ἀπελευθέρωσι ἀπὸ τὴ λογικὴ
- 7) δράματα κινηματογραφημένων ἀντικειμένων (ἐμψυχωμένα ἀντικείμενα, σὲ ἀφύσικες συνθήκες)
- 8) ἐπίσης ἰδεῶν
- 9) ἀνάμιξη μορφοσμῶν
- 10) φανταστικὲς ἀποσυνθέσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος
- 11) δράματα δυσαναλογιῶν
- 12) στρατηγικὴ αἰσθημάτων
- 13) ἰσοδυναμίες γραμμικὲς, χρωματικὲς κ.ἄ.
- 14) φιλμαρισμένα γράμματα.

Μέσα στὸ πρόγραμμα αὐτὸ περιέχονται: ὁ Ἄμπέλ Γκάνς (στὸ ἄρθρο 3), ἡ Ζερμαίν Ντυλάκ (στὸ 4), ὁ Λεζῆ καὶ ἡ FEKS (στὸ 7), ὁ Ἄιζενστάιν (στὸ 8), ὁ Γκοντάρ (στὸ 14) ἀκόμα καὶ ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος.

Γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὰ παραπάνω ὅτι εἶναι προτιμότερο νὰ μιλάμε γιὰ ἀναλογίαις παρὰ γιὰ ὀργανικὲς ἐπιδράσεις τοῦ ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ. Τὸ φαινόμενο τῆς Πρωτοπορείας ξεπερνάει τὰ στενὰ ὄρια τῶν πειραματισμῶν τῆς μορφῆς τοὺς ὁποίους ἀναφέρεται. Ἐχε: πλατύτερες

έξαρτήσεις κοινωνικού χαρακτήρα και γι' αυτό το λόγο τα ρεύματα και οι σχολές συμπλέκονται μεταξύ τους. Στις εξαρτήσεις αυτές μπορούμε να πούμε, όπως δείχτηκε προηγουμένα, ότι η εμφάνιση του κινηματογράφου έπαιξε σημαντικό ρόλο. Γενικώτερος δρος ήταν ή ανάπτυξη του βιομηχανικού συστήματος.

Έτσι, συναντούμε στη FEKS έκτος από το φουτουρισμό και από τον ήθοσοιό -μαριονέτα του Μέγερχολντ, κάτι που συνδέεται περισσότερο με τον κινηματογράφο και που είχε έπηρεάσει επίσης τον Κουλέωφ, τó άμερικάνικο λαϊκό περιπετειώδες. Σε μανιφέστο του 1922 δίνει στον έκκεντρικό τον τίτλο «Κινηματογραφικό θαριετέ Πιγκερτόνωφ» από τó στήριαλ του Νάτ Πίγκερτον που μπήκε τó 1907 στη Γαλλία μέσω ένός έκδότη τής Δρέσδης.

Στις 25 Σεπτέμβρη του 1922 ή FEKS κάνει τήν πρώτη εμφάνισή τής στην αίθουσα τής Πρόλετκουλτ με τó «Γάμο» του Γκόγκολ. Τόν ανέβασαν οι Τράουμπεργκ και Κόζιντσεφ διαλύοντάς τον σε μιά σειρά από νοήμερα του μιούζικαλ. Στο ντεκουαπάζ τής παράστασης παρελαύνου στην τύχη παράδοξα, κλόουν, αινίγματα άτυνομικών μυθιστορημάτων, έπιδείξεις ζογκλέρ, τραγουδίστριες καμπαρέ, έπίδειξη τσάρλεστον, ο Νάτ Πίγκερτον που κυνηγάει τόν Σαρλώ, μέχρι και άγγελια νυχτερινής χρήσης και όλα αυτά με έκδηλώσεις ένθουσιασμού για τόν άμερικανικό βιομηχανισμό.

Στο «Έξωτερικό έμπόριο στον Πύργο του Αίφφελ» που ανέβασαν οι ίδιοι σκηνοθέτες τής FEKS στις 4 Ιουνίου 1923, παρεβάλλουν κινηματογραφικά «ταμπλώ» ανάμεσα σε μπλέτο, όπως άκριτως θά κάνει ένα χρόνο άργότερα ο Ρενέ Κλαίρ με τó «Διέλειμμα».

Από τά «ταμπλώ» αυτά θά όγει ή ταινία «Οι περιπέτειες τής Όκτωμπρίνας» που προβάλλεται τó Δεκέμβρη του 1924. Άποτελει μιά συσώρευση από γκάγκ, ερήματα και τρύκ στο στυλ του άμερικάνικου μπουρλέσκ. Η ήρωίδα Όκτωμπρίνα κυνηγιέται μ' ένα έκπρόσωπο του διεθνούς ήμπεριαλισμού στη στήγη του τράμ, στον τροβόλο έκκλησίας, στο λεροπλάνο κ.λπ. Η ταινία περιέχει ρεζαντί, άξελερέ, καρτούν, πολυτυπίες κ.λπ. Είναι άποθέωση του έκκεντρικού όπου τά άντικείμενα βρίσκονται σε συνθήκες άφύσικες, πράγμα που θυμίζει: τó μανιφέστο των φουτουριστών — ταυτόχρονα όμως παίζου μέσο στον κόσμο του άυτοματισμού. Σε μιά σκηνή τής ταινίας βρίσκονται πάνω σε μιά μοτοσυκλέτα: ένα θρανίο, μιά μηχανή ραφίματος, ένα μελανοδοχείο και τó σύνολο άποτελεί κινώμενο γραφείο. Τó μηχανιστικό ιδεώδες του μπουρλέσκ προεκτείνεται στη σφαίρα του σουρεαλισμού.

Τόν επόμενο χρόνο τó 1925, οι σκηνοθέτες τής FEKS Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ γυρίζου τήν ταινία «Ο Μίτσακα κατά του Γιούντενιτς» που ή δράση του ξετυλίγεται στην έδρα του λευκού στρατηγού Γιούντενιτς όταν, στα 1919 προχωρούσε κατά τής Πετρούπολης. Συνέχιζε ή ίδια κυριαρχία του τρυκάζ, των ειδικών γωνιών λήψης και τής μανιέρας του έκκεντρικού, που ήσαν κυριαστικά για τó θεατή. Έτσι, όπως και ή προηγούμενη ταινία δεν είχε καμιά έπιτυχία.

Μετά ἀπ' αὐτὸ ἡ FEKS θρέθηκε μπροστὰ σὲ σοβαρὴ κρίση. Οἱ πειραματισμοὶ τῆς παρέμειναν πάντα στὴ φερμαλιστικὴ σφαίρα. Ἀπὸ τὸ ἐκκεντρικὸ τῶν πρώτων ταινιῶν τῆς πέρασε στὸν ἐξπρεσσιονισμό μὲ τὴ «Παλιό», στὸ ρομαντισμὸ μὲ τὰ «Ματωμένα Χιόνια» καὶ στὸν ἱμπρεσσιονισμό μὲ τὴ «Νέα Βαθυλῶνα» χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ φθάσει στὸ ρεαλισμὸ. Εἶναι φανερὸ πὸς δὲν ἐπρόκειτο ἀπλᾶ γὰ ἐπὶ πρόβλημα ἑκφρασης καὶ ὕφους, ἀλλὰ γιὰ πρόβλημα ἄλλης τάξης, ἰδεολογικὸ.

Τὸ συνεργεῖο τῆς FEKS εἶχε ἀποκτήσει ἐξαιρετικούς ἰθασμούς καὶ μιὰ τέτοια ἐμπειρία στὰ ἑκφραστικὰ μέσα, ὥστε μποροῦσε νὰ πετύχει ἐξαιρετικὰ ἀποτελέσματα μορφῆς — ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἡ «Νέα Βαθυλῶνα» ἦταν μιὰ σημαντικὴ ταινία τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς. Ὁ ἰδεολογικὸς πυρήνας πού τὴν περιόριζε στὸ φερμαλισμὸ εἶναι ὁ ἴδιος πού διαποτίζει τὴν Ἀδὰν Γκάρντ, τὸ μοναχικὸ άτομο.

Ἡ κριτικὴ ἀντίληψη τοῦ μοναχικοῦ ἀτόμου ἐκδηλώνεται μὲ πολλές παραλλαγές, πού ἀρθρώνονται ὁμοῦ πάντα γύρω ἀπὸ δύο ἀντίθετους πόλους: 1) τὸ μοναχικὸν ἀτομο σὰ σύμβολο καὶ ἐρμητικῆς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ δημιοσχοῦ καὶ τοῦ ἔθρου, 2) τὸ μοναχικὸν ἀτομο σὰ μέρος τῶν αὐτοματικῶν μηχανῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων κατακλίωσης, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ κοινού. Καὶ οἱ δύο πόλοι συνδέονται μὲ τὴν μὴ-ἐπικοινωνίαν πού χαρακτηρίζει τὸ μοναχικὸν ἀτομο. Εἶναι θυμισμένοι στὸν ἴδιο ἀφαρτικὸ κόσμο, ὀδημιουργὸς ἀπὸ τὴν ἔχθη τῆς ἐνέργειας καὶ τῆς μυστικῆς ἐμπνευσης, τὸ πλατὺ κοινὸ ἀπὸ τὴν ἔχθη τῆς μαγείας καὶ τοῦ ἐνστίκτου. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ καὶ μὲ τὸ διδυμο σχῆμα λαϊκισμὸς-μαγισμὸς, εἶδαν τὴν κατάκτηση τοῦ κοινού καὶ τὴν ἀπόσπασή του ἀπὸ τὸν ἐμπορικὸ κινήματογράφο ἢ γαλλικὴ Ἀδὰν Γκάρντ, ὁ ἰταλικὸς φουτουρισμὸς καὶ ἡ ρώσικὴ πρωτοπορεία.

Τὸ κήρυγμα τοῦ Μουσιναῦ «ὁ κινήματογράφος θὰ γίνῃ λαϊκὸς ἢ δὲν θὰ ὑπάρξει» εἶχε ἀμυσημάντο χαρακτήρα. Ἄν ἀκολουθοῦσε τὴν κατεύθυνση τῆς Ἀδὰν Γκάρντ, ἔμπαινε σὲ μιὰ ἀτέλεμονη διαδικασίαν πού κατάληγε στὴν αὐτοκαταστροφή του, στὴν ἀποδιάρθρωση — ἢ αὐτοκαταστροφή θὰ ἦταν ἡ καλύτερη ὑπηρεσία πού μᾶς χάριζε ἡ πρωτοπορεία στὴ μάχη ἐναντίον τῶν ἐμπορικῶν κυκλωμάτων ἂν δὲν ἐρχόταν πάντα πολὺ ἄργά. Ὁ Μουσιναῦ ὅμως ἐπέμενε στὴ ρεαλιστικότητα τοῦ κινήματογράφου καὶ ἡ ἐπιμονὴ του αὐτὴ θοῆκε ἑκφραση στοὺς μεγάλους δημιουργοὺς τοῦ σοβιετικοῦ ρεαλισμοῦ: Αἰζενστάϊν, Πουντόβκιν, Νεζνσκόβ κ.ἄ.

Ἀντιμετωπίζοντας τὴν κρίση τῆς ἡ FEKS ἀποφάσισε νὰ διαλυθεῖ. Τελικὰ στράφηκε στὴ σοβιετικὴ πραγματικότητα καὶ πραγματοποιήσε τὴν ἰδεολογικὴ στροφή ἀπὸ τὸ μοναχικὸν ἀτομο πρὸς «τὸν ἀνθρώπου πὸς δὲν εἶναι μόνος στὴ σοβιετικὴ χώρα». Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ οἱ Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ γυρίζουν τὴ «Μόνη» (1931) πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία τῆς FEKS μὲ μουσικὴ Σοστάκόβιτς. Εἶναι ἀντιρωμμένη σὲ μιὰ νέα δασκάλια πού ἀρχίζει τὴν καριέρα τῆς σ' ἓνα χωριὸ στὰ βουνὰ Ἀλτάϊ μέσα σὲ φεουδαρχικὲς συνθήκες. Γυρισμένη ἐπὶ τόπου ἡ ταινία ἦταν γεμάτη ἀνθρωπιὰ καὶ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία.



Η ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝ (Κόζιντσεφ — Τράουμπεργκ) 1929



Τὸ «Παλτό» εἶναι: ἐμπνευσμένο ἀπὸ δύο διηγήματα τοῦ Γκόγκολ καὶ τὸ σενάριο τὸ ἔγραψε ὁ Τυνιάνωφ «τῆς Φορμαλιστικῆς Σχολῆς» τοῦ Λένινγκραντ. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Κουλέχοφ γιὰ τὴν οὐδέτερη σχέση μὲ τὴν ἀντικείμενη, πού ἐπικρατεῖ στὶς δύο ἄλλες ταινίες, στὸ «Παλτό» ἀποκοτεῖν συμβολικῶς σημάσια ὄχι μόνο τὰ ἀντικείμενα ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ χῶρος. Τὸ ἐκκεντρικὸ μεταμορφώνεται σὲ ἐξπρεσιονιστικὸ πού ἐκφράζεται ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τοῦ μικρόσωμου πρωταγωνιστῆ πρὸς τὰ τεράστια νεκρῶν, ἀπὸ τὴν σχέση τοῦ ἀπλοῦ ὑπάλληλου (τοῦ ἥρωα) πρὸς τοὺς ἰσχυροὺς ἄρπαγες, ἀπὸ τὸ μυστικὸ καὶ γκροτέσκο τοῦ φωτισμοῦ καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ γούνο παλτό πού λειτουργεῖ σὰν φετίχ. Ἐρημες πλατείες, μυστηριώδη πρόσωπα, διαδρομὲς σπιράλ πού θυμίζουν τὸ εἶμαξι τοῦ Νεοφερράτου, καὶ ὅλα αὐτὰ σὲ συνδυασμὸ μὲ τολμηρὲς λήψεις ἡς κάμερας συμπληρώνουν τὴν ἐφιαλτικὴ εἰκόνα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Ὁ φτωχὸς ὑπάλληλος φιλιμάρετα: σὲ κόντρ πλονζῆ δταν κατέχει τὸ παλτό, ἐνῶ δταν τὸ χάνει συνθλίβεται σὲ γωνιὰς πλονζῆ. Ἡ κάμερα παρακολουθεῖ σὲ γκρό πλάνο τὸ ἀνάβασμα τῶν ποδιῶν στὴ σκάλα μὲ τράβελιν ἀπὸ μπρὸς ἢ κρατιέται στὸ χέρι μὲ τρέμουλο γιὰ νὰ δεῖξει, σὲ ὑποκειμενικὸ πλάνο, τὴν ψυχολογικὴν κατάστασιν τοῦ ἥρωα.

Ὅρισμένοι συνδέουν τὸν ἐξπρεσιονισμὸ τῆς ταινίας μὲ τὸν Μέγιερχολντ καὶ μὲ τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου στὰ 1920. Πάντως ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τῆς FEKS διαθέτει μιὰ πλαστικότητα πού εἶναι ξένη πρὸς τὸ καλιγκαρικὸ πνεῦμα τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου τῆς ὁμοχῆς ἐκείνης. Στοιχεῖα ἀπὸ τὴς μαριονέτες καὶ ἀπὸ τὸ τσίρκο —σὲ μιὰ σκηναί, ὁ ράφτης φορεῖ: παντελόνι κλόουν καὶ ἡ γυναίκα του κάνει κινήσεις θηριοδαιμόστριας— διαμορφώνουν κάποιο παίξιμο μεταξὺ τοῦ γκροτέσκου καὶ τῆς κωμῆς. Ὑπάρχει λοιπὸν ἓνα πνεῦμα συγγενικὸ μὲ τὴν φορμαλιστικὴν σχολήν, ἀλλὰ πού ἀφείλεται: περισσότερο στὴν προσπάθεια τῆς FEKS γιὰ τὴν ἀναζήτησιν ἑνὸς νέου στυλ, ἀναζήτησιν πού θρῖσκειται ἀκόμα στὴ φορμαλιστικὴ σφαιρὰ καὶ ὄχι σὲ «σκέψη πάνω σὲ στρουκτουραλιστικὰς μεθόδους» ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ἄμινγκάλ (1970).

Εἶναι ἀξιοσημείωτο, γιὰ τὸ ἐπίπεδο πειραματισμοῦ τῆς FEKS εἶ: εἰ δὴ οὐ σκηνοθέτες, ὁ σκηνογράφος Ἐνέι καὶ ὁ ὀπερατέρ Μόσκιβιν συνεργάζονται σὲ μιὰ συντονισμένη ἐνότητα πού μόνο ὁ «Τελευταῖος ἄνθρωπος» τοῦ Μουρνάου εἶχε πετύχει. Παρόλα αὐτὰ, καὶ αὐτὴ ἡ ταινία τῆς FEKS δὲν εἶχε ἀναπόκριση στὸ κοινόν. Μετὰ ἀπ' αὐτὸ ὁ Κόζιντσοφ καὶ ὁ Τράουμπεργκ ἐγκαταλείπουν τὸν ἐξπρεσιονισμό, πού ἦταν τελευταία κατάληξι τοῦ ἐκκεντρικοῦ.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΒΑΝ ΓΚΑΡΝΤ ΣΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ

Στὴν ἐπόμενη ταινία τῆς «Ματωμένα Χιόνια» ἢ «S.V.D. Ἡ Ἐνωσιν γιὰ τὴν μεγάλη ὑπόθεσιν» πού γυρίστηκε τὸ 1927 καὶ μὲ σενάριο πάλι τοῦ Τυνιάνωφ, ἀντικαθιστοῦν τὸν ἐξπρεσιονισμό μὲ τὸ ρωμαντισμὸ τῆς ρώσικης ζωγραφικῆς τοῦ 19ου αἰῶνα. Τὸ θέμα περιέχει μελοδραματισμοὺς ἀλλὰ ἀναπτύσσεται: πάνω στὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῶν δεκεμβρι-

στών που συγκρότησαν κατά του τσάρου Νικολάου του 1ου στα 1825. Οι καινοτομίες και τα ευρήματα του έκκεντρικού έχουν περιορισθεί. Ταυτόχρονα έχουν γίνει δυο μεγάλες παραχωρήσεις στο κοινό: 1) η επαναστατική θεματογραφία και 2) η χρησιμοποίηση κατανοητών κωδίκων.

Παρόλα αυτά είναι νωρίς ακόμα να πούμε πως η FEKS ξεπέρασε τον φορμαλισμό. Επιχειρεί να δουλέψει πάνω στο δυνατό θέμα της επανάστασης, την επανάσταση, αλλά το διαπραγματεύεται μέσα από το παρελθόν, από τους δεκαεμβριστές. Έξ' άλλου συνεχίζει το παιχνίδι, που αυτή τη φορά γίνεται ανάμεσα στη μελοδραματική πλοκή (έρωτας του ήρωα με τη γυναίκα του στρατηγού), στα δραματικά γεγονότα (ο ήρωας χαιρετάει στρατιωτικά τα πτώματα των συντρόφων του) και τα πρόσωπα (ο σπιούνης αφού κτυπάει τον ήρωα, του καρφισώνει έναν ασσο κούτσι).

Στην επόμενη ταινία, οι Κέζιτσεφ και Τράουμπεργκ δουλεύουν πάλι το θέμα της επανάστασης από το παρελθόν, από την Παρισινή Κομμούνα. Αύτη τη φορά όμως κάνουν μια τομή. Εσχωρίζουν το «μεγάλο θέμα» του τσάρου από το ρεαλισμό και συνδέουν το πρώτο με την αστική τάξη και το δεύτερο με την εργατική.

Η ταινία γυρίστηκε στα 1929 με τίτλο «Η Νέα Βαυλώνα». Το σενάριο που το έγραψαν οι ίδιοι σκηνοθέτες και το έπεξεργάστηκαν πάνω σε ιστορικά ντοκουμέντα, είναι ως εξής: Ένω διεξάγεται ο γαλλοπρωσικός πόλεμος του 1871, τα μεγάλα καταστήματα «Η νέα Βαυλώνα» ανθίζουν, η γαλλική μπουρζουαζία πλουτίζει από την άνοδο των τιμών και η ζωή του Παρισιού συνεχίζει τον εύθυμο ρυθμό της. Κάτω όμως από την απειλή της γερμανικής προέλασης, η μπουρζουαζία και ο στρατός αποσύρονται στις Βερσαλλίες και αφήνουν άπροστατευτο το Παρίσι. Τότε αποφασίζει να το υπερασπιστεί η εργατική τάξη με τους Κομμουνάριους, αλλά ο στρατός επιτίθεται: και πνίγει την Κομμούνα στο αίμα. Αν και συνεχίζει το δράμα που χάραξε στα «Ματωμένα χιόνια», ο Λέμπεντεφ διακρίνει στην ιστορία του σοβιετικού κινηματογράφου που έγραψε στα 1947, δυο βασικές άδυναμίες:

1) Οι σκηνοθέτες της FEKS έδωσαν μεγάλο βάρος στην ανάπτυξη της ατμόσφαιρας της εποχής με βάση τα φιλολογικά κείμενα (Ζολά, Μωπασάν) και τους πίνακες των εμπρεσιονιστών (Μανέ, Ντεγκά, Ρενουάρ). Τα πλάνα συνθέτουν ένα πραγματικό φεστιβάλ εμπρεσιονισμού, αλλά αυτή η φιλολογική επεξεργασία του κάδρου αποτελούσε μία έντονη ανισομέρεια προς το τραγικό δράμα του περιεχόμενου, όπου κυρίως έστρεψε την προσοχή του το κοινό. Οι πλύστρες και τα καφενεία του Παρισιού αποκτούσαν αυτονόμη αξία ως προς τα γεγονότα, ώστε τα ρεαλιστικά στοιχεία έμπαιναν μέσα σ' ένα φορμαλιστικό παιχνίδι.

2) Οι κοινωνικές τάξεις εκπροσωπούνται από τύπους ήρώων. Μ' αυτό τον τρόπο οι κοινωνικές έννοιες προσωποποιούνται, και τα άτομα έπαιρναν συμβολικό χαρακτήρα. Έλπιε ο πλούτος του μερικού που γεμίζει τα πλάνα του Άικενστάιν.

Με τή «Μόνη» ή FEKS κατακτάει ορισμένες βασικές προϋποθέσεις του ρεαλισμού: 1) τή στροφή στο παρόν, 2) τήν αντιμετώπιση τής μοναξιάς στις συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Ή FEKS περνούσε από τό Καθατήριο τόν πυρήνα τής ιδεολογίας τής.

Νέα δύναμη έδωσε στο σοβιετικό ρεαλισμό ή ταινία «Τσαπάγιεφ» (1934) τών Βασίλιεφ. Τόν επόμενο χρόνο οι Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ πραγματοποιούν τήν οριστική στροφή και παρουσιάζουν τό πρώτο μέρος τής «Τριλογίας του Μαξίμ», «Παδικά χρόνια του Μαξίμ» (1935). «Ή επιστροφή του Μαξίμ» (1937) ή «Τά πράσεταια του Βίμπεργκ» (1939). Είναι ή ιστορία ενός νεαρού εργάτη από τό Λένινγκραντ, που παίρνει μέρος στην επανάσταση, μετατρέπεται σε αγωνιστή και, τέλος, γίνεται αντιπρόσωπος τής νέας δημοκρατίας. Ήταν τέτοια ή άπήχηση τής Τριλογίας, ώστε τό κοινό ζήτησε νά γίνει και τέταρτο μέρος.

Οι σκηνοθέτες τής FEKS χρησιμοποίησαν με συστηματικότητα αυθεντικά στοιχεία και προσπάθησαν ν' αποφύγουν κάθε ρητορικό σχήμα. Για νά τό πετύχουν αυτό αντικατέστησαν τόν αρχικό πρωταγωνιστή τής Τριλογίας με έρασιτέχνη. Ή έρευνά τους σε αυθεντικά γεγονότα τους βοήθησε νά δώσουν τήν πηγαία ατμόσφαιρα αίσιοδοξίας και γούμορ που συνόδευε τόν ήρωισμό τών επαναστατών και που ήταν άπόλυτα ξένες με τό ασκητικό πνεύμα τής θυσίας. Έτσι οδηγήθηκαν νά δώσουν στην Τριλογία τή μορφή κοινωνικού έπους.

Ή συνεργασία τών δύο σκηνοθετών που χαρακτηρίζει τή FEKS είναι κάτι σπάνιο για τόν δυτικό κινηματογράφο — ή συνεργασία τών Φλάερτυ και Μουράου στο «Ταμπού» κατέληξε σε διάσταση. Για τόν σοβιετικό κινηματογράφο ήταν κάτι φυσικό και είχε ξανατυμβεί με τούς Βασίλιεφ, τούς Άλδφ και Ναούμωφ κ.ά. Οι Κόζιντσεφ και Τράουμπεργκ συνεργάστηκαν μέχρι τό 1944 στην ταινία «Οι άπλοι άνθρωποι» με θέμα τό έσωτερικό μέτωπο κατά τόν πόλεμο έναντίον τών Ναζί. Μέχρι τότε δούλευαν πάντα με κρατική χρηματοδότηση. Μετά τό χωρισμό τους συνέχισαν νά δουλεύουν σάν ανεξάρτητοι σκηνοθέτες. Από τόν Κόζιντσεφ είναι γνωστές οι ταινίες του: «Πιρόγκωφ» (1948), «Δόν Κιχώτης» (1957), «΄Αμλετ» (1963) και Βασιλιάς Λήρ» (1971).

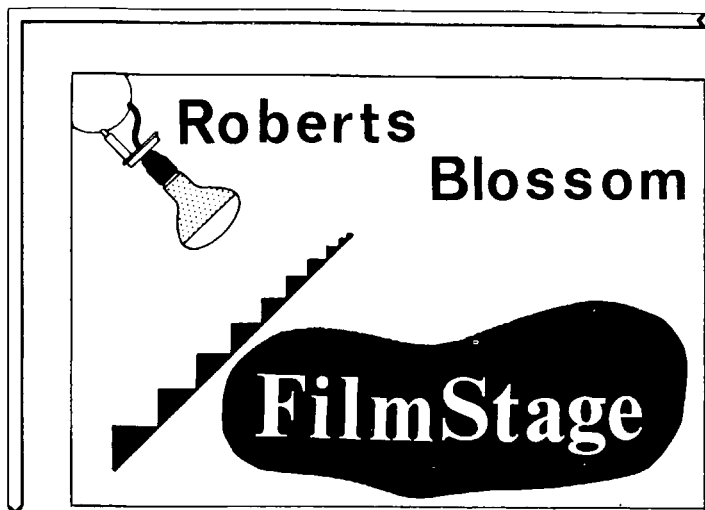
Ο Τράουμπεργκ μετά τόν χωρισμό έκανε για ένα διάστημα τόν σεναρίστα και μετά γύρισε τις ταινίες: «Οι στρατιώτες προχωρούσαν» (1958), «Οι νεκρές ψυχές» (1960) και «Έλεύθερος άνεμος» (1961). Ουσιαστικά ή FEKS διαλύθηκε μετά τό 1944 ενώ ό Γιούτζινεβιτς είχε άποχωρήσει από τό 1924.





« A Rehearsal »





Τί είναι ή κάμερα; "Ένα πιστό έργαλείο όπτικής καταγραφής. Καί τό μηχάνημα προβολής; "Ένα πιστό έργαλείο πού έπαναλαμβάνει ότι έχει καταγραφεί. Καί τό SOUND-TRACK; Μέ τή κάμερα, ένας πιστός άκροατής πού καταγράφει ότι άκούει. Μέ τό μηχάνημα προβολής, ένας πιστός έπαναφορέας αύτου πού έχει καταγραφεί (άκουστικά). Τό SOUND-TRACK είναι μιά φωνή γιά τούς θεατές. 'Η εικόνα είναι μιά σειρά από όράματα, δυναμικά ή αδύνατα δεμένα μεταξύ τους. Τό SOUND - TRACK λειτουργεί **μ α γ ι κ ά** (σάν ένα πρᾶγμα) στό αύτί πού τό δέχεται. 'Η εικόνα λειτουργεί **μ α γ ι κ ά** στό μάτι πού τή δέχεται. Κάθεσαι κάπου καί άκούς ό,τι άκούς. Κάθεσαι σ' ένα μέρος καί βλέπεις άλλα μέρη. "Ότι βλέπεις στή πραγματικότητα προσφέρεται γιά έπαφή. "Ότι βλέπεις στίς ταινίες **έ χ ε ι** προσφερθεί γιά έπαφή, έχει όμως άπαγκιστρωθεί από τή πραγματικότητα γιά πάντα από τή κάμερα. 'Ο ήχος όμως, πού ποτέ δέ προσφέρεται γιά έπαφή, παραμένει άξιοτίιστα ό ίδιος. 'Ωστόσο, καί ή εικόνα καί ό ήχος έχουν τούτο τό κοινό: είναι καί τᾶ δυό περασμένες έμπειρίες πού άναπαρουσιάζονται στό παρόν.

"Όταν συνδέουμε μιά τωρινή έμπειρία (τή σκηνή), πού άν καί κάθε παράσταση προέρχεται άπ' ένα άριθμό δοκιμῶν όμως διατηρεί τό στοιχείο τής έπαφής, μέ μιά περασμένη έμπειρία (τό φίλμ) πού παρουσιάζεται σαν τωρινή, είναι σαν νά συνδέουμε τό άσυνειδητό (καταγραμμένο) μέ τό συνειδητό (παρόν).

Διάφοροι ήχοι πού άκούγονται άπό τή περιοχή τής σκηνής, μπορεί νά προέρχονται μόνο άπό όρατές ή κρυμένες (όπως ύπολογίσιμες) πηγές. Αυτό είναι άλήθεια κι' άν άκόμη οι ήχοι προέρχονται πέρα άπό τή σκηνή. Ένας ήχος όπως πού άκούγεται όπό ένα κιν/φικό SOUND-TRACK ή ένα μαγνητόφωνο, έχει μία όπτική / άπτή πηγή μόνο στό μηχανήμα προβολής ή στό μαγνητόφωνο. Η «πραγματική» πηγή του έχει χαθεί στό χρόνο. Ό ήχος πού άκούγεται κατά τή φιλική/θεατρική παράσταση, άκόμα και πέρα άπό τή σκηνή, έντοπίζεται στό παρόν. Έτσι ό χρόνος, γιά πρώτη φορά ίσως στό θέατρο, λειτουργεί στό παρόν σάν ένα στοιχείο του χώρου.

Μιά άκόμη ικανότητα τής κάμερας, πού δέν τή βρίσκουμε στό θέατρο, είναι αύτή πού διακρίνουμε — και στό όπτικό και στό ήχητικό επίπεδο — σάν καθαρό στοιχείο τής πιό άνεπτυγμένης φαντασίας. Όπτικά, μπορεί, μέσα στό πλάνο, νά εξετάσει ένα άντικείμενο άπ' όλες τις πλευρές, σέ γκρό-πλάν, κι' άπό κοντά ή μακριά. Ήχητικά, μπορεί νά αύξομειώσει τήν ένταση, νά άπομακρύνει τόν ήχο ή νά τόν φέρει πιά κοντά. Μπορεί νά κινηται μέ τεράστια θήματα άπό πλάνο σέ πλάνο. Άπό πλάνο σέ πλάνο, ήχητικά, μπορεί νά γεφυρώνει ή νά άρνήται (όπως ή μουσική του KURT WEILL στά έργα του Μπρέχτ) γιά μεγαλύτερη σταθερότητα — ή νά χορεύει και νά κλαίει και νά ρίχνει τό σύμπαν σ' ένα άγριο χορό. Ω, ή γενναιότητα τής σκηνής, ή συνηθισμένη γιά τόν άνθρωπο όρατή/άπτή άκουστική παρουσία πού μπορεί νά στέκεται, νά βαδίζει (άπολογητικά, άλλά Άμερικάνικα) νά φωνάζει, νά τραγουδά, νά κλαίει, νά μουρμουρίζει, ή αύτή ή θεϊκή όχλαγωγία τής πορείας, (παράστασης), χαμηλός ρυθμός, ύπαινημοί. Γιατί δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι κυπτάζουμε σέ μία όθνη πού, έπειδή δέν προσφέρεται γιά έπαφή, έχει συμπληρώσει τό κενό μέ άσυνήθιστες δυνατότητες, μ ο υ μ ε ν η τ ή σ υ ν ε ι δ η σ η.

Και ό άνδρας πάνω στή σκηνή, ή γυναίκα πάνω στή σκηνή; Τί είναι αύτό πού γίνονται στή παρουσία αύτης τής έκπληκτικής έλευθερίας όλόγυρά τους, τής πλατύτερης συνειδησης τους; Δέν είναι παρά λάμπες ισχύος 50W πού περιμένουν νά τοποθετηθούν στή πηγή τους γιά νά λάμπουν τό φώς πού είναι διαρκές (πίσω τους, όλόγυρά τους) και πού μπορούν νά τό μεταδώσουν μόνο μέ ισχύ 50W. Αυτό είναι τό δράμα. Η ανθρώπινη κατάσταση — όραση, άκοή, έπαφή, όσφρηση, γεύση — στή παρουσία μέρους τής δυναμικότητας της, στήν έξοδο (άποφοίτηση) της άπό τόν άρχικό καταναγκασμό (πίεση) του κτήνους μέ τις πέντε αισθήσεις, τήν άθώα άγνοια. Έπικίνδυνο μυστικιστικό παιγνίδι — νά μετατρέψεις τό χρόνο σέ χώρο και τήν έπαφή σέ φαντασία και μετά νά συγκρίνεις και τά δυό. Η παρουσία μας σάν σώματα άρχίζει νά γίνεται ύποπτη, ή παρουσία μας σάν συνειδηση είναι πιό πραγματική.



(Μια Φιλμογραφία
της
ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ*)

Απ' τις ταινίες που συνέβαλαν στη μορφοποίηση, την εξέλιξη και την
ανάπτυξη της φιλμικής γλώσσας από το 1910 μπορούμε να προτείνουμε:

ΕΜΠΟΡΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1910. *Il Meccanico* (Le Mécanicien) - Ubaldo del Colle - Italie.
1911. *The Lonedale operator* (La Télégraphiste de Lonedale) -
D.W. Griffith - U.S.A.
The Battle (La Bataille) - D.W. Griffith - U.S.A.
The Battle Hymn of Republic (Pour la démocratie) - Larry
Trimble - U.S.A.
The Fox is not a Coward (La Grève tragique) - Van Dyke
Brooke - U.S.A.
Afgrunden (L'Abîme) - Urban Gad - Danemark.
De Fire Djaevle (Les Quatre Diables) - Robert Dinesen -
Danemark.
1912. *The Musketeers of Pig Alley* (Cœur d'Apache) - D.W.
Griffith - U.S.A.
Custer's last fight (Le Dernier Combat du lieutenant) -
Thomas H. Ince - U.S.A.
Nozze d'Oro (Les Noces d'or) - Luigi Maggi - Italie.
Quo Vadis? (id.) - Enrico Guazzoni - Italie.
Les Misérables - Albert Capellani - France.
1913. *Judith of Bethulia* (Judith de Béthulie) - D.W. Griffith -
U.S.A.
Traffic in Souls (Trafic d'âmes) - George Loane Tucker -
U.S.A.
Ingeborg Holm (id.) - Victor Sjöström - Suède.

- Der Student von Prag* (L'Étudiant de Prague) - Stellan Rye - Allemagne.
- Det Hemmelighetsfulle X...* (L'X mystérieux) - Benjamin Christensen - Danemark.
- Germinal* - Albert Capellani - France.
1914. *The Battle of Gettysburg* (Le Désastre) - Thomas Ince - U.S.A.
- The Avenging Conscience* (La Conscience vengeresse) - D.W. Griffith - U.S.A.
- The Fugitive* (La Capture de Rio Jim) - R.C. Smith - Réginald Barker - U.S.A.
- The Spoilers* (id.) - Colin Campbell - U.S.A.
- Sperduti nel buio* (Perdus dans les ténèbres) - Nino Martoglio - Italie.
- Cabiria* (id.) - Giovanni Pastrone - Italie.
- Spiritisten* (Les Spirités) - Holger Madsen - Danemark.
- Evangelimandensliv* (Le Prêcheur d'Évangiles) - Holger Madsen - Danemark.
- Fantômas* - Louis Feuillade - France.
- Der Golem* (Le Golem) - Henrik Galeen - Allemagne.
1915. *The Birth of a Nation* (Naissance d'une Nation) - D.W. Griffith - U.S.A.
- The Coward* (Un Lâche) - Reginald Barker - U.S.A.
- The Italian* (L'Italien) - Reginald Barker - U.S.A.
- The Cheat* (Forfaiture) - Cecil de Mille - U.S.A.
- La Folie du docteur Tube* - Abel Gance - France.
- Chaplin Comedies* - Série Essanay - Charles Chaplin - U.S.A.
1916. *Intolerance* (id.) - D.W. Griffith - U.S.A.
- The Aryan* (Pour sauver sa race) - R.C. Smith - Reginald Barker - U.S.A.
- Chaplin Comedies* - Série Mutual - Charles Chaplin - U.S.A.
- Sennett Comedies* - Mack Sennett - U.S.A.
- Terje Vigen* - (id.) - Victor Sjöström - Suède.
- Lounaia Krassaviza* (Beauté lunaire) - Eugène Bauer - Russie.
- Il Re le Torri e gli Alfieri* (Échec au roi) - Lucio d'Ambra - Italie.
- Karlek och Journalistik* (Amour et Journalisme) - Mauritz Stiller - Suède.
- Piccovaia Dama* (La Dame de Pique) - Jacob Protozanov - Russie.
1917. *Berg Ejvind och hans hustru* (Les Proscrits) - Victor Sjöström - Suède.
- Chaplin Comedies* - Série Mutual - Charles Chaplin - U.S.A.
- The Blue Bird* (L'Oiseau bleu) - Maurice Tourneur - U.S.A.
- A Sister of Six* (La Conquête de l'or) - Sidney Franklin - U.S.A.
- Mater Dolorosa* - Abel Gance - France.
- Otietz Serguei* (Le Père Serge) - Jacob Protozanov - Russie.
1918. *Chaplin Comedies* - Série First National - Charles Chaplin - U.S.A.
- Waggon Tracks* (La Caravane) - Lambert Hillyer - U.S.A.

- Don't change your Husband* (Après la pluie, le beau temps) - Cecil de Mille - U.S.A.
La Dixième Symphonie - Abel Gance - France.
Ingmarsonerna (La Montre brisée) - Victor Sjöström - Suède.
Sangen om den Eldroda bloman (A travers les rapides) - Mauritz Stiller - Suède.
1919. *Broken Blossoms* (Le Lys brisé) - D.W. Griffith - U.S.A.
True Heart Suzy (Le Pauvre Amour) - D.W. Griffith - U.S.A.
Her Arnes Pengar (Le Trésor d'Arne) - Mauritz Stiller - Suède.
Blind Husbands (La Loi des montagnes) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
Das Kabinet der Dr Caligari (Le Cabinet du Dr Caligari) - Robert Wiene - Allemagne.
Chaplin Comedies - Série First National - Charles Chaplin - U.S.A.
J'accuse - Abel Gance - France.
1920. *The Kid* (Le Gosse) - Charles Chaplin - U.S.A.
Keaton Comedies - Buster Keaton - Eddie Cline - U.S.A.
Way down East (A travers l'orage) - D.W. Griffith - U.S.A.
Humoresque (id.) - Frank Borzage - U.S.A.
The Mark of Zorro (Le Signe de Zorro) - Fred Niblo - U.S.A.
The Miracle Man (Le Miracle) - George Loane Tucker - U.S.A.
Der Golem (Le Golem) - Henrik Galeen - Paul Wegener - Allemagne.
Körkarlen (La Charrette fantôme) - Victor Sjöström - Suède.
1921. *Der Müde Tod* (Les Trois Lumières) - Fritz Lang - Allemagne.
Sherben (Le Rail) - Lupu Pick - Allemagne.
El Dorado - Marcel L'Herbier - France.
Häxan (La Sorcellerie à travers les âges) - Benjamin Christensen - Suède.
Vem Dömer (L'Epreuve du feu) - Victor Sjöström - Suède.
Keaton Comedies - Buster Keaton - Eddie Cline - U.S.A.
Teatable David (id.) - Henry King - U.S.A.
1922. *Foolish Wives* (Folies de femmes) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
Nosferatu (id.) - F.W. Murnau - Allemagne.
Schatten (Le Montreur d'ombres) - Arthur Robison - Allemagne.
La Femme de nulle part - Louis Delluc - France.
La Roue - Abel Gance - France.
Série des *Kino-Pravda* - Dziga Vertov - U.R.S.S.
1923. *Public Opinion* ou *A Woman of Paris* (L'Opinion publique) - Charles Chaplin - U.S.A.
Die Niebelungen I (La Mort de Siegfried) - Fritz Lang - Allemagne.
Die Strasse (La Rue) - Karl Grune - Allemagne.
Sylvester (La Nuit de la St Sylvestre) - Lupu Pick - Allemagne.

- Cœur fidèle* - Jean Epstein - France.
Le Brasier ardent - Ivan Mosjoukine - France.
La Cité foudroyée - Luitz Morat - France.
1924. *Die Niebelungen II (La Vengeance de Kriemhilde)* - Fritz Lang - Allemagne.
Der Letzte Man (Le Dernier des hommes) - F.W. Murnau - Allemagne.
Chronik Von Grieshuus (La Chronique de Grieshuus) - A. Von Gerlach - Allemagne.
Greed (Les Rapaces) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
Statchka (La Grève) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Visages d'enfants - Jacques Feyder - France.
Sherlock junior (id.) - Buster Keaton - U.S.A.
The Thief of Bagdad (Le Voleur de Bagdad) - Raoul Walsh - U.S.A.
1925. *Bronenosetz Potemkine (Le Cuirassé Potemkine)* - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Variétés (id.) - Ewald A. Dupont - Allemagne.
Du Skal aere din hustru (Le Maître du logis) - Carl Dreyer - Danemark.
The Gold Rush (La Ruée vers l'or) - Charles Chaplin - U.S.A.
Beggar on Horseback (Jazz) - James Cruze - U.S.A.
The Merry Widow (La Veuve joyeuse) - Erich von Stroheim - U.S.A.
1926. *Matt (La Mère)* - Vsevolod Poudovkine - U.R.S.S.
Faust (id.) - F.W. Murnau - Allemagne.
Der Student von Prag (L'Étudiant de Prague) - Henrik Galeen - Allemagne.
Moana (id.) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
The General (Le Mécano de la Général) - B. Keaton et Clyde Bruckman - U.S.A.
1927. *Sunrise (L'Aurore)* - F.W. Murnau - U.S.A.
The Wedding March (Symphonie nuptiale) - Erich von Stroheim - U.S.A.
Octjabr (Octobre) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Konietz Sangt Petersburga (La Fin de St Pétersbourg) - V. Poudovkine - U.R.S.S.
Napoléon - Abel Gance - France.
1928. *The Crowd (La Foule)* - King Vidor - U.S.A.
The Wind (Le Vent) - Victor Sjöström - U.S.A.
The Docks of New York (Les Damnés de l'océan) - Josef von Sternberg - U.S.A.
The River (La Femme au corbeau) - Frank Borzage - U.S.A.
La Passion de Jeanne d'Arc - Carl Th. Dreyer - France.
Odinnatsati God (La Onzième Année) - Dziga Vertov - U.R.S.S.
Steamboat Bill, jr (Cadet d'eau douce) - B. Keaton - Charles Reisner - U.S.A.
The Battle of the Century (La Grande Bagarre) - Laurel-Hardy et Clyde Bruckman - U.S.A.

1929. *Generalnaia Linija* (La Ligne générale) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Arsenal (L'Arsenal) - Alex Dovjenko - U.R.S.S.
Turksib (id.) - Victor Tourine - U.R.S.S.
Oblomok Imperiji (Un débris de l'empire ou l'homme qui a perdu la mémoire) - Friedrik Ermler - U.R.S.S.
Novyi Babylon (La Nouvelle Babylone) - Kozintzev et Trauberg - U.R.S.S.
Hallelujah (id.) - King Vidor - U.S.A.
Broadway Melody (id.) - Harry Beaumont - U.S.A.
1930. *Zemlia* (La Terre) - Alex Dovjenko - U.R.S.S.
City Lights (Les Lumières de la ville) - Charles Chaplin - U.S.A.
Der Blaue Engel (L'Ange bleu) - Josef Von Sternberg - Allemagne.
1931. *Tabou* (id.) - F.W. Murnau - U.S.A.
M. (Le Maudit) - Fritz Lang - Allemagne.
Dreigroschenoper (L'Opéra de quat' sous) - G.-W. Pabst - Allemagne.
Broken Lullaby (L'homme que j'ai tué) - Ernst Lubitsch - U.S.A.
Street Scene (id.) - King Vidor - U.S.A.
Putowka w Zjisz (Le Chemin de la vie) - Nicolas Ekk - U.R.S.S.
Le Million - René Clair - France.
1932. *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Je suis un évadé) - Mervyn Le Roy - U.S.A.
One Way Passage (Voyage sans retour) - Tay Garnett - U.S.A.
Scarface (id.) - Howard Hawks - U.S.A.
Que viva Mexico (id.) - S.M. Eisenstein - Mexique.
Libelei (id.) - Max Ophuls - Allemagne.
1933. *The Power and the Glory* (Thomas Garner) - William K. Howard - U.S.A.
Man's Castle (Ceux de la Zone) - Frank Borzage - U.S.A.
Cavalcade (id.) - Frank Lloyd - U.S.A.
Okraina (id.) - Boris Barnett - U.R.S.S.
Duck Soup (Soupe au canard) - Leo Me Carey - U.S.A.
1934. *Man of Aran* (L'Homme d'Aran) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
The Scarlet Empress (L'Impératrice rouge) - Josef Von Sternberg - U.S.A.
Our Daily Bread (Notre pain quotidien) - King Vidor - U.S.A.
No Greater Glory (Comme les grands) - Frank Borzage - U.S.A.
L'Atalante - Jean Vigo - France.
Toni - Jean Renoir - France.
1935. *Modern Times* (Les Temps modernes) - Charles Chaplin - U.S.A.
Peter Ibbetson (id.) - Henry Hathaway - U.S.A.
The Whole Town's Talking (Toute la ville en parle) - John Ford - U.S.A.

1936. *Fury* (Furie) - Fritz Lang - U.S.A.
The Good Earth (Visages d'Orient) - Sidney Franklin - U.S.A.
Prisoner of Shark Island (Je n'ai pas tué Lincoln) - John Ford - U.S.A.
Desire (id.) - E. Lubitsch et F. Borzage - U.S.A.
Lest Nocht (La Dernière Nuit) - J. Raizman - U.R.S.S.
1937. *You only live once* (J'ai le droit de vivre) - Fritz Lang - U.S.A.
Besjine Louj (Le Pré de Besjine) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Belegt parous Odinsky (Au loin, une voile) - V. Legotchine - U.R.S.S.
Dead End (Rue sans issue) - William Wyler - U.S.A.
La Grande Illusion - Jean Renoir - France.
1938. *Alexandre Nevsky* (id.) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Dietsvo Gorkono (L'Enfance de Maxime Gorki) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
Jezebel (L'Insoumise) - William Wyler - U.S.A.
1939. *Chitchors* (id.) - Alex. Dovjenko - U.R.S.S.
V lioudiakh (En gagnant mon pain) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
Stagecoach (La Chevauchée fantastique) - John Ford - U.S.A.
Only Angels have Wings (Seuls les anges ont des ailes) - Howard Hawks - U.S.A.
La Règle du jeu - Jean Renoir - France.
Le jour se lève - Marcel Carné - France.
1940. *The Great Dictator* (Le Grand Dictateur) - Charles Chaplin - U.S.A.
The Long Voyage Home (Le Long Voyage) - John Ford - U.S.A.
1941. *Citizen Kane* (id.) - Orson Welles - U.S.A.
The Little Foxes (La Vipère) - William Wyler - U.S.A.
1942. *The Magnificent Ambersons* (La Splendeur des Ambersons) - Orson Welles - U.S.A.
To be or not to be (id.) - Ernst Lubitsch - U.S.A.
Kings' Row (Crime sans châtement) - Sam Wood - U.S.A.
Ossessione (id.) - Luchino Visconti - Italie.
Lumière d'été - Jean Grémillon - France.
1943. *Vredens Dag* (Jour de Colère) - Carl Dreyer - Danemark.
Le ciel est à vous - Jean Grémillon - France.
Le Corbeau - H.-G. Clouzot - France.
1944. *Ivan Grosny* (Ivan le terrible) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Henry V (id.) - Laurence Olivier - Angleterre.
1945. *La Bataille du rail* - René Clément - France.
Farrebique - Georges Rouquier - France.
Roma, città aperta (Rome, ville ouverte) - Roberto Rossellini - Italie.
1946. *Ivan Grosny II* (Ivan le terrible - II) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
Païsa (id.) - Roberto Rossellini - Italie.

- My darling Clementine* (La Poursuite infernale) - John Ford - U.S.A.
1947. *Monsieur Verdoux* (id.) - Charles Chaplin - U.S.A.
Louisiana Story (id.) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai) - Orson Welles - U.S.A.
Treasure of the Sierra Madre (Le Trésor de la Sierra Madre) - John Huston - U.S.A.
Les Dernières Vacances - Roger Leenhardt - France.
1948. *La terra trema* (La terre tremble) - Luchino Visconti - Italie.
Ladri di bicicletta (Le Voleur de bicyclette) - Vittorio de Sica - Italie.
Macbeth (id.) - Orson Welles - U.S.A.
1949. *The Heiress* (L'Héritière) - William Wyler - U.S.A.
The Set up (Nous avons gagné ce soir) - Robert Wise - U.S.A.
Stalingrad (La Bataille de Stalingrad) - Vladimir Petrov - U.R.S.S.
1950. *Rashomon* (id.) - Akira Kurosawa - Japon.
Los Olvidados (id.) - Luis Bunuel - Mexique.
1951. *The Red Badge of Courage* (La Charge victorieuse) - John Huston - U.S.A.
Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord Express) - Alfred Hitchcock - U.S.A.
Der Untertan (Pour le roi de Prusse) - Wolfgang Staudte - Allemagne.
Le Journal d'un curé de campagne - Robert Bresson - France.
1952. *Limelight* (Les Feux de la rampe) - Charles Chaplin - U.S.A.
Ikiru (Vivre) - Akira Kurosawa - Japon.
Il Cappotto (Le Manteau) - Alberto Lattuada - Italie.
Le Carrosse d'or - Jean Renoir - France.
1953. *Ugetsu Monogatari* (Contes de la lune vague après la pluie) - Kenji Mizoguchi - Japon.
I Vitelloni (id.) - Federico Fellini - Italie.
Gycklarnas Afton (La Nuit des forains) - Ingmar Bergman - Suède.
Les Vacances de M. Hulot - Jacques Tati - France.
1954. *Sansho Dayu* (L'Intendant Sansho) - Kenji Mizoguchi - Japon.
Senso (id.) - Luchino Visconti - Italie.
Ordet (La Parole) - Carl Dreyer - Danemark.
1955. *Sommarnattens Leende* (Sourires d'une nuit d'été) - Ingmar Bergman - Suède.
Il Bidone (id.) - Federico Fellini - Italie.
Rebel without a Cause (La Fureur de vivre) - Nicholas Ray - U.S.A.
1956. *Il Grido* (Le Cri) - Michelangelo Antonioni - Italie.
Det Sjunde inseglet (Le Septième Sceau) - Ingmar Bergman - Suède.
Un condamné à mort s'est échappé - Robert Bresson - France.

1957. *Smultronstallet* (Les Fraises sauvages) - Ingmar Bergman - Suède.
Dorogoi tsénoi (Au prix de la vie) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
Paths of Glory (Les Sentiers de la gloire) - Stanley Kubrick - U.S.A.
Seven Men from Now (Sept hommes à abattre) - Bud Boetticher - U.S.A.
1958. *Touch of Evil* (La Soif du mal) - Orson Welles - U.S.A.
Nazarin (id.) - Luis Bunuel - Mexique.
The Left Handed Gun (Le Gaucher) - Arthur Penn - U.S.A.
Popol i diament (Cendres et diamant) - Ladislav Wajda - Pologne.
1959. *Hiroshima, mon amour* - Alain Resnais - France.
L'Avventura (id.) - Michelangelo Antonioni - Italie.
Rio Bravo (id.) - Howard Hawks - U.S.A.
Thomas Gordeiev (id.) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
Le Pickpocket - Robert Bresson - France.
1960. *Matka Joanna od Aniolow* (Mère Jeanne des Anges) - Jerzy Kawalerowicz - Pologne.
Rocco e i suoi fratelli (Rocco et ses frères) - Luchino Visconti - Italie.
Saturday night, Sunday morning (Samedi soir, Dimanche matin) - Karel Reisz - Angleterre.
1961. *L'Année dernière à Marienbad* - Alain Resnais - France.
Viridiana (id.) - Luis Bunuel - Espagne.
Salvatore Giuliano (id.) - Francesco Rosi - Italie.
West Side Story (id.) - Robert Wise et Jerome Robbins - U.S.A.
1962. *Le Procès* - Orson Welles - France.
El Angel Exterminador (L'Ange exterminateur) - Luis Bunuel - Mexique.
Sasom i en Spegel (A travers le miroir) - Ingmar Bergman - Suède.
Ride the High Country (Coups de feu dans la Sierra) - Sam Peckinpah - U.S.A.
1963. *America, America* (id.) - Elia Kazan - U.S.A.
Otto e Mezzo (Huit et demi) - Federico Fellini - Italie.
Harakiri (id.) - Masaki Kobayashi - Japon.
The Servant (id.) - Joseph Losey - Angleterre.
1964. (???) (Le manuscrit trouvé à Saragosse) - Wojciech Haas - Pologne.
Husz Ora (Vingt heures) - Zoitan Fabri - Hongrie.
Suna no Onna (La Femme du sable) - Iroshi Teshigahara - Japon.
King and Country (Pour l'exemple) - Joseph Losey - Angleterre.
Marnie (id.) - Alfred Hitchcock - U.S.A.
1965. *La guerre est finie* - Alain Resnais - France.
Au hasard Balthazar - Robert Bresson - France.



- Pierrot le Fou* - Jean-Luc Godard - France.
The Collector (L'Obsédé) - William Wyler - U.S.A.
1966. *Falstaff* (id.) - Orson Welles - U.S.A.
Accident (id.) - Joseph Losey - Angleterre.
Persona (id.) - Ingmar Bergman - Suède.
The Chase (La Poursuite impitoyable) - Arthur Penn - U.S.A.
1967. *Bonnie and Clyde* (id.) - Arthur Penn - U.S.A.
Point Blank (Le Point de non retour) - John Boorman - U.S.A.
Our Mother's House (Chaque soir à neuf heures) - Jack Clayton - Angleterre.
? ? ? ? ? (La Bataille d'Alger) - Gillo Pontecorvo - Italie.
1968. *2.001, a Space Odyssey* (2.001, odysée de l'espace) - Stanley Kubrik - U.S.A.
Once upon a Time in the West (Il était une fois dans l'ouest) - Sergio Leone - U.S.A.
Hell in the Pacific (Duel dans le Pacifique) - John Boorman - U.S.A.
Je t'aime, je t'aime - Alain Resnais - France.
1969. *Adalen 31* (id.) - Bo Widerberg - Suède.
The Wild Bunch (La Horde sauvage) - Sam Peckinpah - U.S.A.
They shoot horses, don't they? (On achève bien les chevaux) - Sidney Pollack - U.S.A.
Midnight Cow Boy (Macadam cow boy) - John Schlesinger - U.S.A.
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid) - George Roy Hill - U.S.A.
Tristana - Luis Bunuel - France.
1970. *Morte a Venezia* (La Mort à Venise) - Luchino Visconti - Italie.
Little Big Man (id.) - Arthur Penn - U.S.A.
Il Conformista (Le Conformiste) - Bernardo Bertolucci - Italie.
Viva la Muerte - Francesco Arrabal - France.
Figures in a Landscape (Deux hommes en fuite) - Joseph Losey - Angleterre.
1971. *Joe Hill* (id.) - Bo Widerberg - U.S.A.
A Clockwork Orange (Orange mécanique) - Stanley Kubrik - U.S.A.
Summer of '42 (Un été 42) - Robert Mulligan - U.S.A.
The Go-between (Le Messager) - Joseph Losey - Angleterre.
Sozoshia et Agi (La Cérémonie) - Nagisa Oshima - Japon.
1972. *Images* (id.) - Robert Altman - U.S.A.
Deliverance (Délivrance) - John Boorman - U.S.A.
Cabaret (id.) - Bob Fosse - U.S.A.
Fellini Roma (id.) - Federico Fellini - Italie.
Last tango in Paris (Le Dernier Tango à Paris) - B. Bertolucci - Italie.
Le Charme discret de la bourgeoisie - Luis Bunuel - France.
1973. *Viskningar och Rop* (Cris et chuchotements) - Ingmar Bergman - Suède.

Utvandrarna (Les Emigrants) - Jiri Troell - Suède.
Steuth (Le Limier) - Joseph L. Mankiewicz - U.S.A.
Duel (id.) - Steven Spielberg - U.S.A.
The Scarecrow (L'Épouvantail) - Jerry Schatzberg - U.S.A.
Some call it loving (Sleeping beauty) - James B. Harris - U.S.A.
La Nuit américaine - François Truffaut - France.

1974. *The Conversation* (Conversation secrète) - Francis Ford Coppola - U.S.A.
The Sugarland express (id.) - Steven Spielberg - U.S.A.
Amarcord (id.) - Federico Fellini - Italie.
The Sting (L'Arnaque) - George Roy Hill - U.S.A.
Lacombe Lucien - Louis Malle - France.

B. «ΑΦΗΡΜΕΝΕΣ» ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ «ΡΥΘΜΙΚΑ» ΔΟΚΙΜΙΑ

1913. *L'Arc-en-Ciel* - Bruno Corra et Arnaldo Ginna - Italie.
La Danse - Bruno Corra et Arnaldo Ginna - Italie.
1914. *Rythmes colorés* - Leopold Survage - France - (inachevé).
- 1919-1923. *Symphonie diagonale* - Vicking Eggeling - Allemagne.
Rhythmus 21 - Hans Richter - Allemagne.
- 1922-1924. *Opus* (1 à 3) - Walter Ruttmann - Allemagne.
Le Ballet mécanique - Fernand Léger - France.
Entracte - René Clair - France.
Photogénies - Jean Epstein - France.
Cinq minutes de cinéma pur - Henri Chomette - France.
1925. *Opus IV et V* - Walter Ruttmann - Allemagne.
Photogénies mécaniques - Jean Grémillon - France.
Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse - Henri Chomette - France.
1926. *Studien* (1 à 5) - Oskar Fischinger - Allemagne.
Emak Bakia - Man Ray - France.
Anemic Cinéma - Marcel Duchamp - France.
Filmstudie - Hans Richter - Allemagne.
1927. *Inflation* - Hans Richter - Allemagne.
Vormittagsspük - Hans Richter - Allemagne.
1928. *Rennsymphonie* - Hans Richter - Allemagne.
Überfall - Erno Metzner - Allemagne.
Studien (Cinérythmes) - 6 et 7 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Arabesques - Germaine Dulac - France.
Familles de droites et de paraboles - Marc Cantagrel - France.
1929. *L'Etoile de mer* - Man Ray - France.
Romance sentimentale - S.M. Eisenstein - France.
Studien (Cinérythmes) - 8 et 9 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Tusalava - Len Lye - Angleterre.
Thème et variation - Germaine Dulac - France.
1930. *Studien* (Cinérythmes) - 10 et 11 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Light Rhythms - Oswel Blakeston et F. Bruguière - Angleterre.
Rhythms - Jiri Lenovec - Tchécoslovaquie.

1931. *Studien* (Cinérythmes) - 11 et 12 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Colorature - Oskar Fischinger - Allemagne.
Fall of the House of Usher - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.
1932. *Studien* (Cinérythmes) - 13 et 14 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Forest murmures - Slavko Vorkapich - U.S.A.
Fingall's Cave - Slavko Vorkapich - U.S.A.
1933. *Komposition in Blau* - Oskar Fischinger - Allemagne.
Circle - Oskar Fischinger - Allemagne.
Lot in Sodom - Weber et Watson - U.S.A.
1934. *Nuit sur le Mont Chauve* - Alexandre Alexieff - France.
Lichtkonzert n° 1 - Oskar Fischinger - Allemagne.
Colour Box - Len Lye - Angleterre.
1935. *Kaleidoscope* - Len Lye - Angleterre.
Birth of a Robot - Len Lye - Angleterre.
Colour Cocktail - Norman McLaren - Angleterre.
1936. *Allegretto* - Oskar Fischinger - U.S.A.
Rainbow Dance - Len Lye - Angleterre.
Rhythm in Light - Marie Ellen Bute et Ted Nemeth - U.S.A.
Anita's dance - Marie Ellen Bute et Ted Nemeth - U.S.A.
1937. *Optical Poem* - Oskar Fischinger - U.S.A.
Evening Star - Ted Nemeth - U.S.A.
Hen-Hop - Norman McLaren - Angleterre.
Trade Tatoo - Len Lye - Angleterre.
1938. *Parabola* - Marie Ellen Bute - U.S.A.
H°O - Ralph Steiner - U.S.A.
1939. *American March* - Oskar Fischinger - U.S.A.
Tanz der Farben - Hans Fischinger - Allemagne.
1940. *Toccata and Fugue* - Ted Nemeth - U.S.A.
Glenn Falls Sequence - Douglas Crockwell - U.S.A.
1941. *Tarantella* - Marie Ellen Bute - U.S.A.
1943. *Dollar dance* - Norman McLaren - Canada.
1944. *C'est l'aviron* - Norman McLaren - Canada.
The Lambeth Walk - Len Lye et Humphrey Jennings - Angleterre.
1946. *Hoppity Pop* - Norman McLaren - Canada.
1947. *Fiddle de Dee* - Norman McLaren - Canada.
Jammin' the Blues - Gjon Mili - U.S.A.
1948. *Motion Painting n° 1* - Oskar Fischinger - U.S.A.
Begone dull Care (Caprice en couleurs) - Norman McLaren - Canada.
Painting and plastics - James Davis - U.S.A.
Color Designs - Hugo Latelin - U.S.A.
1949. *Pacific 231* - Jean Mitry - France.

1950. *Color and Light* - James Davis - U.S.A.
1951. *Around is Around* - Norman McLaren - Canada.
Refractions n° 1 - James Davis - U.S.A.
Form evolution - Frank Stauffacher - U.S.A.
1952. *Images pour Debussy* - Jean Mitry - France.
Fumée - Alexandre Alexeieff - France.
Pure beauté - Alexandre Alexeieff - France.
Neighbours (Voisins) - Norman McLaren - Canada.
Color Cry - Len Lye - U.S.A.
Color dances - James Davis - U.S.A.
1953. *Blinkity Blank* - Norman McLaren - Canada.
The Fox Chase - Len Lye - U.S.A.
Sève de la terre - Alexandre Alexeieff - France.
Lumière et reflets - Etienne Raik - France.
Quatorze juillet - Abel Gance - France - (Polyvision).
1954. *Abstract in Concrete* - John Arvonio - U.S.A.
Evolutions - James Davis - U.S.A.
Through the looking Glass - James Davis - U.S.A.
Image by Image - Robert Breer - U.S.A.
1956. *Symphonie mécanique* - Jean Mitry - France - (Polyvision).
J'accuse - Abel Gance - France - (Polyvision).
Rythmic - Norman McLaren - Canada.
1957. *Yantra* - John et James Whitney - U.S.A.
Jamestown Baloos - Robert Breer - U.S.A.
Surprise Boogie - Albert Pierru - France.
Verre - Bert Haanstra - Hollande.
Arnulf Rainer - Peter Kubelka - Autriche.
Adebar - Peter Kubelka - Autriche.
1958. *Chairy Tale (Histoire d'une chaise)* - Norman McLaren - Canada.
Le Chant du Styrene - Alain Resnais - France.
Free Radicals - Len Lye - U.S.A.
Colour Rhapsody - Marie Ellen Bute - U.S.A.
Schwechater - Peter Kubelka - Autriche.
1959. *Dance Chromatic* - Ed Emshwiller - U.S.A.
Transfigurations - Ed Emshwiller - U.S.A.
1960. *Life Lines* - Ed Emshwiller - U.S.A.
Inner and Outer Space - Robert Breer - U.S.A.
1961. *Particles in space* - Len Lye - U.S.A.
Structure - Piotr Kamler - France.
Danse - Piotr Kamler - France.
1962. *Thanatopsis* - Ed Emshwiller - U.S.A.
Reflets - Piotr Kamler - France.
Lignes et points - Piotr Kamler - France.
1964. *Re-Entry* - Jordan Belson - U.S.A.
1965. *Phenomena* - Jordan Belson - U.S.A.
Impulses - James Davis - U.S.A.



- The Flicker* - Tony Conrad - U.S.A.
Phenomenon - Stan Van der Beek - U.S.A.
1966. *Relativity* - Ed Emshwiller - U.S.A.
Lapis - John et James Whitney - U.S.A.
Spirale - Robert Beavers - U.S.A.
1967. *Permutations* - John Whitney - U.S.A.
Winged Dialogue - Robert Beavers - U.S.A.
The Eye of Count Flickerstein - Tony Conrad - U.S.A.
1969. *Pas de deux* - Norman McLaren - Canada.
Momentum - Jordan Belson - U.S.A.
Image, Flesh and Voice - Ed Emshwiller - U.S.A.
Metanomen - Scott Bartlett - U.S.A.
1970. *Still Light* - Robert Beavers - U.S.A.
1971. *Work Done* - Robert Beavers - U.S.A.
1972. *Région Centrale* - Michael Snow - U.S.A.
- Γ. ΤΑΙΝΙΕΣ ΟΝΕΙΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ
1911. *Morfinisten* (Les Morphinomanes) - Van der Aa Kuhle - Danemark.
1913. *De Döddes O* (L'île des morts) - Van der Aa Kuhle - Danemark.
1914. *Opiums drommer* (Rêves d'opium) - Holger Madsen - Danemark.
Spiritisten (Les Spirites) - Holger Madsen - Danemark.
Guldhornene (La Corne d'or) - Van der Aa Kuhle - Danemark.
Jizn v Smerti (La Vie dans la mort) - Evgueni Bauer - Russie.
1916. *Lounaja Krassaviza* (Beauté lunaire) - Evgueni Bauer - Russie.
Thais (Les Possédés) - A.-G. Bragaglia - Italie.
1917. *Perfido Incanto* (Charme pervers) - A.-G. Bragaglia - Italie.
1919. *Phantasmes* - Marcel L'Herbier - France.
1920. *Le Lys de la vie* - Loïe Fuller - France.
1923. *Le Retour à la raison* - Man Ray - France.
1924. *Faits divers* - Claude Autant-Lara - France.
1927. *La Coquille et le Clergyman* - Antonin Artaud et Germaine Dulac - France.
Vormittagsspük - Hans Richter - Allemagne.
The Love of Zero - Robert Florey - U.S.A.
Hollywood Extra - Robert Florey - U.S.A.
1928. *Un Chien andalou* - Luis Bunuel - France.
The Last Moment - Paul Fejos - U.S.A.
The Coffin Maker - Robert Florey - U.S.A.
1929. *L'Etoile de mer* - Man Ray - France.

1930. *L'Age d'or* - Luis Bunuel - France.
Le Sang d'un poète - Jean Cocteau - France.
1931. *The Fall of the House of Usher* - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.
1932. *Zéro de conduite* - Jean Vigo - France.
L'Affaire est dans le sac - Jacques et Pierre Prévert - France.
1933. *Lot in Sodom* - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.
L'Idée - Berthold Bartosch et Franz Masereel - France.
1942. *La Fuite* - Jorgen Röss - Danemark.
1943. *Meshes of the Afternoon* - Maya Deren - U.S.A.
1944. *At Land* - Maya Deren - U.S.A.
1945. *Drastic Demise* - Kenneth Anger - U.S.A.
1946. *Dreams that Money can buy* - Hans Richter - U.S.A.
Ritual in transfigured Time - Maya Deren - U.S.A.
Fragment of Seeking - Curtis Harrington - U.S.A.
Och efter skimming kommer morker (Après le crépuscule vient la nuit) - Rune Hagberg - Suède.
The Potted Psalm - Sidney Peterson et James Broughton - U.S.A.
Lueur - René Thévenard - France.
1947. *Fireworks* - Kenneth Anger - U.S.A.
Introspection - Sarah Arledge - U.S.A.
The Cage - Sidney Peterson - U.S.A.
1948. *Horror Dream* - Sidney Peterson - U.S.A.
The Petrified Dog - Sidney Peterson - U.S.A.
Picnic - Curtis Harrington - U.S.A.
Study of a dance - Yail Woll - U.S.A.
Psyché - Lydis - *Charmides* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
Meditation on Violence - Maya Deren - U.S.A.
1949. *On the Edge* - Curtis Harrington - U.S.A.
The Lead Shoes - Sidney Peterson - U.S.A.
1950. *Prometheus* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
Légende cruelle - Gabriel Pomerand - France.
1951. *Four in the Afternoon* - James Broughton - U.S.A.
1952. *Bells of the Atlantis* - Ian Hugo - U.S.A.
1953. *Pleasure Garden* - James Broughton - U.S.A.
Dance in the Sun - Shirley Clarke - U.S.A.
1954. *Inauguration of the Pleasure Dome* - Kenneth Anger - U.S.A.
1955. *Bullfight* - Shirley Clarke - U.S.A.
1957. *A Moment in Love* - Shirley Clarke - U.S.A.
Il était une fois - Walerian Borowczyk et Jan Lenica - Pologne.
Crépuscule d'hiver - Stanislas Lenartowicz - Pologne.
1958. *Eldora* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
The Very Eye of Night - Maya Deren - U.S.A.



- Le Dernier Jour de l'été* - Tadeusz Konwicki - Pologne.
Deux hommes et une armoire - Roman Polanski - Pologne.
1959. *Trêve jusqu'à cinq heures* - Denis Sanders - U.S.A.
La belle saison est proche - Jean Barral - France.
Quand les anges tombent - Roman Polanski - Pologne.
Le Couteau dans l'eau - Roman Polanski - Pologne.
Bridges Go-Round - Shirley Clarke - U.S.A.
1960. *Foule* - Robert Lapoujade - France.
1961. *La Rivière du hibou* - Robert Enrico - France.
Le Gros et le Maigre - Roman Polanski - Pologne.
1962. *Prison* - Robert Lapoujade - France.
La Chevelure - Ado Kyrou - France.
Mammifères - Roman Polanski - Pologne.
Le Labyrinthe - Jan Lenica - Pologne.
1963. *Twice a Man* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
1964. *Scorpio Rising* - Kenneth Anger - U.S.A.
Kustom kar Kommandos - Kenneth Anger - U.S.A.
1966. *The Illiac Passion* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
Night Tide - Curtis Harrington - U.S.A.
1968. *Le Socrate* - Robert Lapoujade - France.
Hérakles - Gregory Markopoulos - U.S.A.
Lucifer Rising - Kenneth Anger - U.S.A.
1969. *Himself and Herself* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
1970. *Eros o Basilus* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
1972. *Gammelion* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
1973. *Sourire vertical* - Robert Lapoujade - France.

Δ. ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ

- 1903-1906. *Documentaires scientifiques de Martin Duncan* - Angleterre.
- 1904-1910. *Documentaires scientifiques du Dr Doyen* - France.
- 1904-1910. *Documentaires scientifiques de Roberto Omegna* - Italie.
- 1910-1925. *Documentaires scientifiques du Dr Commandon* - France.
1922. *Nanouk* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
1924. *The Twenty Four Dollars Island* - Robert J. Flaherty - U.S.A.
1925. *Moana* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
L'Exode - Cooper et Schædsack - U.S.A. - (L.M.).
1926. *La Sixième Partie du monde* - Dziga Vertov - U.R.S.S. - (L.M.).
1928. *Le Pont d'acier* - Joris Ivens - Hollande.
La Tour - René Clair - France.
La Zone - Georges Lacombe - France.

1929. *Tourksib* - Victor Tourine - U.R.S.S. - (L.M.).
Brumes d'automne - Dimitri Kirsanoff - France.
Pluie - Joris Ivens - Hollande.
Les Hommes le dimanche - Robert Siodmak et Edgar Ulmer - Allemagne.
La Marche des machines - Eugène Deslaw - France.
1930. *Le Sel de Svanetie* - Michel Kalatozov - U.R.S.S.
Nogent, Eldorado du dimanche - Marcel Carné - France.
1932. *La Lumière bleue* - Leni Riefenstahl et Bela Balazs - Allemagne - (L.M.).
Ombres fuyantes - Colin Ross - Allemagne.
La Vie d'un fleuve - Jean Lods - France.
1933. *Le Mont Saint-Michel* - Maurice Cloche - France.
1934. *L'Homme d'Aran* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
Song of Ceylon - Basil Wright - Angleterre.
L'Hippocampe - Jean Painlevé - France.
1936. *Night Mail* - Harry Watt et Basil Wright - Angleterre.
1937. *Records 37* - Bernard Brunius - France.
1938. *Les Dieux du Stade* - Leni Riefenstahl - Allemagne - (L.M.).
North Sea - Harry Watt - Angleterre.
1939. *Vlions d'Ingres* - Bernard Brunius - France.
1941. *The Land* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
1942. *Vent d'Ouest* - Arne Sucksdorff - Suède.
L'Animal d'acier - N. Zielke - Allemagne.
Le Tonnelier - Georges Rouquier - France.
Listen to Britain - Humphrey Jennings - Angleterre.
Les Gens du Pô - Michelangelo Antonioni - Italie.
Ceux du rail - René Clément - France.
1943. *Le Charron* - Georges Rouquier - France.
La Grande Pastorale - René Clément - France.
Fires were started - Humphrey Jennings - Angleterre.
1944. *The Silent Village* - Humphrey Jennings - Angleterre.
La Mouette - Arne Sucksdorff - Suède.
1945. *Farrebique* - Georges Rouquier - France - (L.M.).
Epaves - Jacques Yves Cousteau - France.
Ombres sur la neige - Arne Sucksdorff - Suède.
Le Sacrifice du sang - Gösta Werner - Suède.
Steel - Ronald Ridley - Angleterre.
Le Vampire - Jean Painlevé - France.
1946. *Le Train* - Gösta Werner - Suède.
Assassins d'eau douce - Jean Painlevé - France.
1947. *Louisiana Story* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
Rythme de la ville - Arne Sucksdorff - Suède.
Paysages du silence - J.-Y. Cousteau - France.
1948. *Autour d'un récif* - J.-Y. Cousteau - France.
Le Tempestaire - Jean Epstein - France.



- Combours, visage de pierre* - Jacques de Casenbroot - France.
- Goémons* - Yanick Bellon - France.
- 1949. *Le Sang des bêtes* - Georges Franju - France.
- Le Chaudronnier* - Georges Rouquier - France.
- 1950. *L'Epeire* - Roberto Anciloto - Italie.
- 1951. *Miroirs de Hollande* - Bert Haanstra - Hollande.
- Les Hommes de la nuit* - Henri Fabiani - France.
- Cité du Midi* - Jacques Baratier - France.
- 1952. *Hôtel des Invalides* - Georges Franju - France.
- Jetons les filets* - M. Van der Horst - Hollande.
- Ces gens du Nord* - René Lucot - France.
- Pantha Rei* - Bert Haanstra - Hollande.
- Le Printemps* - Gösta Werner - Suède.
- 1953. *La Mante religieuse* - Roberto Anciloto - Italie.
- 1954. *La Grande Pêche* - Henri Fabiani - France.
- La Mouche bleue* - René Thévenard - France.
- L'Île du feu* - Vittorio de Seta - Italie.
- 1955. *Le Monde du silence* - Jacques-Yves Cousteau - France - (L.M.).
- 1957. *Les Femmes de Stermetz* - Louis Grosplier - France.
- Capitale de l'or* - Colin Low - Canada.
- 1958. *Des hommes dans le ciel* - Jean-Jacques Languépin - France.
- Vivre* - Carlos Villardebo - France.
- O Dreamland* - Lindsay Anderson - Angleterre.
- Opéra Mouffe* - Agnès Varda - France.
- 1960. *Paris la Belle* - Pierre Prévert - France.
- 1965. *Soixante cycles* - Jean-Claude Labrecque - Canada.
- 1971. *Des insectes et des hommes* - Wally Green - U.S.A. - (L.M.).

E. ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

- 1902. *Dans les Alpes* - Ormiston Smith - Angleterre.
- 1903. *Bornéo* - H.-M. Lomas - Angleterre.
- 1906. *Du Cap au Caire* - Ridder Noble - Angleterre - (L.M.).
- 1911. *L'Eternel Silence* (Scott au pôle Sud) - Herbert Ponting - Angleterre - (L.M.).
- 1912. *Oiseaux sauvages de l'Afrique* - Cherry Kearton - U.S.A. - (L.M.).
- Le Voyage du «Snark» dans les mers du sud* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
- 1914. *Au pays des chasseurs de têtes* - Edward S. Curtiss - U.S.A. - (L.M.).

1915. *A travers le continent noir* - Cherry Kearton - U.S.A. - (L.M.).
1917. *Endurance* (Shakleton au pôle Sud) - X... - U.S.A. - (L.M.).
1920. *L'Océan* - Ernest et George Williamson - U.S.A. - (L.M.).
1921. *Aventures de la jungle* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
1922. *Southward on the « Quest »* (Shakleton au pôle Sud - II) - X... - U.S.A. - (L.M.).
Au cœur de l'Afrique sauvage - Oscar Olsson - Danemark - (L.M.).
Le Dernier Voyage de Rasmussen au Groenland - X... - Danemark - (L.M.).
1923. *Les Grandes Chasses de l'Afrique équatoriale* - H.-A. et Sidney Snow - Suède - (L.M.).
Chez les chasseurs de têtes des mers du sud - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
L'Australie inconnue et sauvage - M.-P. Adam et W.-J. Shepard - U.S.A. - (L.M.).
La Traversée du Sahara en auto-chenille - Paul Castelnaud - France - (L.M.).
La Croisière blanche - A. Kleinschmidt - Allemagne - (L.M.).
Milak, chasseur du Groenland - George Asagaroff - Allemagne - (L.M.).
L'Expédition Vandenberg dans le centre africain - George B. Schattuck - U.S.A. - (L.M.).
1924. *Le Continent mystérieux* - Paul Castelnaud - France - (L.M.).
Face aux jaunes - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
1925. *Au centre de l'Amérique du sud inconnue* - M. de Wavrin - Belgique - (L.M.).
1926. *La Croisière noire* - Léon Poirier - France - (L.M.).
Mons - Walter Summers - Angleterre - (L.M.).
1927. *Chang* - Meriam Cooper et Ernest B. Schødsack - U.S.A. - (L.M.).
Cimbo, l'éléphant - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
Voyage au Congo avec André Gide - Marc Allegret.
Document de Shanghai - Yakob Bliokh - U.R.S.S.
1928. *Le Pamir inexploré* - George Schneideroff - U.R.S.S. - (L.M.).
Terre de Feu - Paul Castelnaud et J. Lessaint - France - (L.M.).
Au pays des mangeurs d'hommes - André P. Antoine et Robert Lugeon - France - (L.M.).
1929. *Finis Terrae* - Jean Epstein - France - (L.M.).
Port - A. Van Dungen - Allemagne - (L.M.).
La Chasse au tigre aux Indes - Dal Clawson - U.S.A. - (L.M.).
1930. *L'Expédition Byrd au pôle sud* - Willard Van den Veer et J.-T. Ruckles - U.S.A. - (L.M.).
L'Afrique vous parle - Paul Höfler et Walter Futter - Allemagne - (L.M.).
Symphonie de la forêt vierge - Auguste Bruckner - Allemagne - (L.M.).

-
- Chez les Jivaros* - M. de Wavrin - Belgique - (L.M.).
Mor-Vran - Jean Epstein - France - (L.M.).
Nord 70° - 22° - René Ginot - France - (L.M.).
A propos de Nice - Jean Vigo - France.
1931. *Rango* - Ernest B. Schoedsack - U.S.A. - (L.M.).
Kriss - André Roosevelt - U.S.A. - (L.M.).
1932. *Zuiderzee* - Joris Ivens - Hollande - (L.M.).
Congorilla - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
Ramenez les vivants - Frank Buck et Clyde Elliott - U.S.A. - (L.M.).
La Croisière jaune - André Sauvage - France - (L.M.).
Chez les buveurs de sang - Baron Gourgaud - France - (L.M.).
L'Afrique indomptée - Wynant Hubbard et Earle Frank - U.S.A. - (L.M.).
En survolant l'Afrique avec Cobham - R.-S. Bonnet - U.S.A. - (L.M.).
Los Hurdos (Terre sans pain) - Luis Bunuel - Espagne.
Les Petits Métiers de Paris - Pierre Chenal - France.
1933. *Seigneurs de la jungle* - Frank Buck et Clyde Elliott - U.S.A. - (L.M.).
Indiens, nos frères - Titayna et Jimmy Berliet - France - (L.M.).
Borinage - Joris Ivens et Henri Stork - Hollande.
1934. *Les Hommes de la forêt* - A. Litvinov - U.R.S.S. - (L.M.).
L'Odyssée du « Tchéliousskine » - Ivan Posselski et Trojanovski - U.R.S.S. - (L.M.).
1935. *Le Triomphe de la volonté* - Leni Riefenstahl - Allemagne - (L.M.).
Baboon - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
Quatre du Groenland - Fred Matter - Allemagne - (L.M.).
Hunger - Leo Hurwitz - U.S.A.
Coal Faces - Alberto Cavalcanti - Angleterre.
L'île de Pâques - John Ferno et Henri Stork - Hollande.
1936. *Karakoram* - Marcel Ichac - France - (L.M.).
The Plough that broke the Plains - Pare Lorenz - U.S.A.
1937. *Terre d'Espagne* - Joris Ivens - Hollande.
The River - Pare Lorentz - U.S.A.
1938. *Heart of Spain* - Paul Strand et Leo Hurwitz - U.S.A.
Crisis - Herbert Kline - U.S.A.
The City - Willard Van Dyke - U.S.A.
1939. *Marajó* - Richard Eichborn - Allemagne - (L.M.).
400 millions - Joris Ivens - Chine - (L.M.).
Spare Time - Humphrey Jennings - Angleterre.
1940. *L'Enfer de la forêt vierge* - Schulz Kampfhankel - Allemagne - (L.M.).
The Power of the Land - Joris Ivens - U.S.A.
1941. *The Forgotten Village* - Herbert Kline - U.S.A.

1942. *Native Land* - Paul Strand et Leo Hurwitz - U.S.A. - (L.M.).
The Battle of Midway - John Ford - U.S.A. - (L.M.).
Haut Amazone - Fred Matter - France - (L.M.).
24 heures de guerre en U.R.S.S. - R. Karmen et M. Slutski - U.R.S.S. - (L.M.).
Défaite allemande devant Moscou - Kopaline et Varlamov - U.R.S.S. - (L.M.).
Christmas under fire - Harry Watt - Angleterre.
1943. *Victoire du désert* - Roy Boulting - Angleterre - (L.M.).
L'Ukraine en flammes - A. Dovjenko et Y. Sointseva - U.R.S.S. - (L.M.).
Stalingrad - Varlamov - U.R.S.S. - (L.M.).
La Bataille d'Orel - Gubovkine et Stepanova - U.R.S.S. - (L.M.).
Sables de mort - A. Zgouridi - U.R.S.S. - (L.M.).
A l'assaut des aiguilles du diable - Marcel Ichac - France.
World of Plenty - Paul Rotha - Angleterre.
1944. *Maidanek* - Alexandre Ford - Pologne.
Le Petit Renard - S. Skitev - U.R.S.S.
1945. *La Bataille du rail* - René Clément - France - (L.M.).
Indonesia Calling - Joris Ivens - Indonésie.
Aubervilliers - Eli Lotar - France.
1946. *La Tragédie du Japon* - Tetsu Kamei - Japon - (L.M.).
Le 6 juin à l'aube - Jean Grémillon - France.
Suite Varsovienne - Tadeusz Makarczinski - Pologne.
1947. *Sertao* - G. Vasconcelos - Brésil - (L.M.).
La Faune de Kirghizie - Anton Dolline - U.R.S.S.
1949. *La Montagne est verte* - Jean Le Herissey - France.
1950. *Turay* - Enrico Gras - Italie.
Painel - Lima Barreto - Brésil.
1951. *La Vie des grands étangs* - Istvan Homogy-Nagy - Hongrie - (L.M.).
Groenland - Marcel Ichac - France - (L.M.).
1952. *Les Roseaux du lac Balaton* - Istvan Homogy-Nagy - Hongrie - (L.M.).
Des hommes qu'on appelle sauvages - P. Gaisseau et Alain Gheerbrant - France - (L.M.).
Terre Adélie - Mario Marret - France.
Reveron - Margot Benacerraf - Venezuela.
1955. *Nuit et Brouillard* - Alain Resnais - France.
1957. *Rio, zone nord* - Santos Pereira - Brésil - (L.M.).
Toute la mémoire du monde - Alain Resnais - France
La Galère engloutie - Jacques Ertaud - France.
1958. *Les Rendez-vous du diable* - Haroun Tazieff - France - (L.M.).
Visages de Bronze - Bernard Taizant - France - (L.M.).

1959. *Les Etoiles du Midi* - Marcel Ichac - France - (L.M.).
Araya - Margot Benacerraf - Venezuela - (L.M.).
1961. *Histoire des années de feu* - Youlia Sointseva - U.R.S.S. - (L.M.).

ΣΤ. ΑΜΕΣΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

- 1918-1920. *Kino Nedella* - Dziga Vertov - U.R.S.S.
1922. *Kino Pravda* - Dziga Vertov - U.R.S.S.
Manhatta - Paul Strand - U.S.A.
1927. *Berlin, Symphonie einer Grossstadt* - Walter Ruttmann -
 Allemagne.
1928. *Prelude to Spring* - John Hoffman - U.S.A.
Autumn Fire - Herman G. Weinberg - U.S.A.
A City Symphony - H.-G. Weinberg - U.S.A.
1929. *A Bronx morning* - Jay Leyda - U.S.A.
Land of the Sun - Seymour Stern - U.S.A.
1931. *Footnote to Fact* - Lewis Jacobs - U.S.A.
Breakwater - Mike Seibert - U.S.A.
Portrait of a Young Man - H. Rodakiewicz - U.S.A.
Another day - Leslie Thatcher - U.S.A.
1934. *Broken Earth* - Roman Freulich et Clarence Muse - U.S.A.
Underground Printer - Thomas Bouchard - U.S.A.
1935. *Synchronisation* - Joseph Schillinger et Mary Ellen Bute -
 U.S.A.
Olivera Street - Mike Seibert - U.S.A.
1950. *The Quiet One* - Sidney Meyers - U.S.A. - (L.M.).
La Circoncision - Jean Rouch - France.
1953. *The Little Fugitive (Le Petit Fugitif)* - Morris Engel - U.S.A. -
 (L.M.).
The Wakefield Express - Lindsay Anderson - Angleterre.
1954. *Toby* - Richard Leacock - U.S.A.
1955. *Tuesday's Children* - Lindsay Anderson - Angleterre.
Jaguar - Jean Rouch - France.
1956. *Together* - Lorenza Mazetti - Angleterre - (L.M.).
On the Bowery - Lionel Rogosin - U.S.A. - (L.M.).
Lovers and Lollipops - Morris Engel - U.S.A. - (L.M.).
Un Dimanche à Pékin - Chris Marker - France.
O Dreamland - Lindsay Anderson - Angleterre.
Momma don't allow - Karel Reisz et Tony Richardson -
 Angleterre.
1957. *Les Maitres fous* - Jean Rouch - France.
Les Marines - François Reichenbach - France.
Every day except Christmas - Lindsay Anderson - Angleterre.

1958. *Shadows* - John Cassavetes - U.S.A. - (L.M.).
Weddings and Babies - Morris Engel - U.S.A. - (L.M.).
Lettre de Sibérie - Chris Marker - France.
Pull my Daisy - A. Leslie et Robert Frank - U.S.A.
We are the Lambeth Boys - Karel Reisz - Angleterre.
The March to Aldermaston - Lindsay Anderson - Angleterre.
Blood and Fire - Wolf König et Michel Brault - Canada.
1959. *Come back Africa* - Lionel Rogosin - U.S.A. - (L.M.).
Moi, un Noir - Jean Rouch - France - (L.M.).
Bientôt Noël - Wolf König et Michel Brault - Canada.
1960. *Yankee, No* - Richard Leacock - U.S.A.
1961. *The Connection* - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
Chronique d'un été - Jean Rouch et Edgar Morin - France - (L.M.).
La Pyramide humaine - Jean Rouch - France - (L.M.).
Les Inconnus de la terre - Mario Ruspoli - France.
Cuba, si... - Chris Marker - France.
Primary - Richard Leacock - U.S.A.
Eddie Sachs at Indianapolis - Richard Leacock - U.S.A.
David - D.-A. Pennebaker - U.S.A.
1962. *La Punition* - Jean Rouch - France.
Regards sur la folie - Mario Ruspoli - France.
La Lutte - Claude Jutra - Canada.
Les Bûcherons de la Manouane - Arthur Lamothe - Canada.
Lonely Boy - Wolf König et Norman Kroitor - Canada.
The Chair - Richard Leacock - U.S.A.
Showman - Albert et David Maysles - U.S.A.
Jane - D.-A. Pennebaker - U.S.A.
1963. *Pour la suite du monde* - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).
The Cool World - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
A tout prendre - Claude Jutra - Canada.
A Happy Mother's day - Richard Leacock et D.-A. Pennebaker - U.S.A.
1964. *The Beatles in New York* - Albert et David Maysles - U.S.A.
The Brave don't cry - Philip Leacock - Angleterre.
1966. *Faces* - John Cassavetes - U.S.A. - (L.M.).
Le Ciel, la Terre - Joris Ivens - France.
1967. *Le Règne du jour* - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).
Portrait of Jason - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
La Bombe - Peter Watkins - Angleterre.
Warrendale - Alan King - Canada.
1968. *L'Heure des brasiers* - Fernando Solanas et Octavio Getino - Argentino - (L.M.).
1969. *Le Chagrin et la Pitié* - Marcel Ophüls - France - (L.M.).
Les Voitures d'eau - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).
1970. *Les Années « Lumière »* - Jean Chapot - France - (L.M.).
Angela Davis - Yolande du Luart - U.S.A. - (L.M.).
Woodstock - Michael Wadleigh - U.S.A. - (L.M.).

1971. *Le Bonheur dans vingt ans* - Alfred Knobler - France - (L.M.).
Coup pour Coup - Roland Karmitz - France - (L.M.).
Richard « Millhouse » Nixon - Emile de Antonio - U.S.A.
Un membre de la famille - Paul Ronder - U.S.A.
1972. *La Guerre d'Algérie* - Yves Courrière et Philippe Monnier - France - (L.M.).
La Première Année - Patricio Guzman - Chili - (L.M.).
1973. *Français, si vous saviez* - André Harris et Alain de Sedouy - France - (L.M.).

Z. ANTEPIKPAOYNT

1950. *Un Chant d'amour* - Jean Genet - France.
1955. *Mechanics of Love* - Willard Maas et Ben Moore - U.S.A.
1957. *Flesh of Morning* - Stan Brakhage - U.S.A.
Shadows - John Cassavetes - U.S.A.
The Naked and the Nude - George et Mike Kuchar - U.S.A.
1958. *Pull my Daisy* - Robert Frank et Alfred Leslie - U.S.A.
1959. *Private Property* - Leslie Stevens - U.S.A.
Window Water Baby Moving - Stan Brakhage - U.S.A.
1960. *The Connection* - Shirley Clarke - U.S.A.
I was a Teen-age Rumpot - George et Mike Kuchar - U.S.A.
1962. *Guns of Trees* - Jonas Mekas - U.S.A.
Hallelujah, the Hills - Adolphas Mekas - U.S.A.
The Queen of Sheba meets the Atom Man - Ron Rice et Taylor Mead - U.S.A.
Senseless - Ron Rice - U.S.A.
Court-Bouillon - Silvio Loffredo - Italie.
1963. *Greenwich Village* - Jack O'Connell - U.S.A.
Sirius Remembered - Stan Brakhage - U.S.A.
Flaming Creatures - Jack Smith - U.S.A.
Goldstein - Philippe Kaufman et Ben Manaster - U.S.A.
Lust for Ecstasy - George Kuchar - U.S.A.
The Cool World - Shirley Clarke - U.S.A.
Duo Concertante - Larry Jordan - U.S.A.
Sleep - Andy Warhol - U.S.A.
Eat - Andy Warhol - U.S.A.
Herostratus - Don Levy - Angleterre.
1964. *Chumlum* - Ron Rice - U.S.A.
Blow Job - Andy Warhol - U.S.A.
The Brig - Jonas Mekas - U.S.A.
Dog, Star, Man - Stan Brakhage - U.S.A.
Echoes of Silence - Peter Emmanuel Goldman - U.S.A.
Open the door and see all the people - Jerome Hill - U.S.A.
The Troublemaker - Theodore J. Flicker - U.S.A.
Sins of Fleshapoids - Mike Kuchar - U.S.A.
Oh! dem Watermelons - Robert Nelson - U.S.A.
Empire State building - Andy Warhol - U.S.A.

1965. *My Hustler* - Andy Warhol - U.S.A.
Who's Crazy - Tom White et Allen Zion - U.S.A.
Corruption of the Damned - George Kuchar - U.S.A.
La Verifica incerta - Gianfranco Barucello - Italie.
1966. *Chelsea Girls* - Andy Warhol - U.S.A.
All my Life - Bruce Baillie - U.S.A.
Termination - Bruce Baillie - U.S.A.
Secret of Wendel Samson - Mike Kuchar - U.S.A.
Hold me while I'm naked - George Kuchar - U.S.A.
Cosmic Ray - Bruce Conner - U.S.A.
Faces - John Cassavetes - U.S.A.
Where did our Love go - Warren Sonbert - Allemagne.
Der Brief - Vlado Kristl - Allemagne.
L'Inconscient se rebelle - Alfredo Leonardi - Italie.
1967. *Portrait of Jason* - Shirley Clarke - U.S.A.
Soul Freeze - Bob Cowan - U.S.A.
The Big Shave - Martin Scorsere - U.S.A.
Eclipse of the Sun Virgin - George Kuchar - U.S.A.
Wavelength - Michael Snow - U.S.A.
Sailboat - Joyce Wieland - U.S.A.
Death Watch - Vic Morrow - U.S.A.
Ray gun Virus - Paul Sharits - U.S.A.
Peace mandala - Paul Sharits - U.S.A.
Eisenbahn - Lutz Mommartz - Allemagne.
1968. *The Crazy Quilt* - John Korty - U.S.A.
Wheel of Ashes - Peter Emmanuel Goldman - U.S.A.
Stranded - Julien Compton - U.S.A.
Nothing - Paul Sharits - U.S.A.
Sisters of Revolution - Rosa von Prauhheim - Allemagne.
Perforce - Gianfranco Barucello - Italie.
Sviluppo n° 2 - Guido Lombardi - Italie.
Dei - Antonio de Bernardi - Italie.
1969. *Flesh (La Chair)* - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
Improvisation - Mike Kuchar - U.S.A.
Artificial Light - Hollis Frampton - U.S.A.
Sidomma - Otto Muehl - Allemagne.
Eika Katappa - Werner Schröter - Allemagne.
1970. *Trash* - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
La Région centrale - Michael Snow - U.S.A.
Abbandono - Werner Nekes - Allemagne.
1971. *Heat* - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
Salome - Werner Schröter - Allemagne.
1972. *Requiem pour un roi vierge* - Werner Syberberg - Allemagne.
La Mort de Maria Malibran - Werner Schröter - Allemagne.
Willow Springs - Werner Schröter - Allemagne.
T.-Wo.-Men - Werner Nekes - Allemagne.
1973. *Spacecut* - Werner Nekes - Allemagne.
Axel von Auersberg - Rosa von Prauhheim - Allemagne.
Birth of a Nation - Klaus Wyborny - Allemagne.
1974. *Pictures of the lost World* - Klaus Wyboray - Allemagne.

