

συγχρονος κινηματογραφος

Ζακ Τατι
Σ. Μ. Άιζενστάιν
Ντζίγκα Βερτώφ
Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι
Άντρέ Μπαζέν
Ζαν - Λύκ Γκοντάρ
Μίκλος Γιάντσο
Μεξικάνικος κινηματογράφος

19 - 20

Άπρίλιος - Ιούνιος 72



ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 19 - 20 'Απρίλιος - 'Ιούνιος 72

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

'Από την 1 'Ιουλίου, οί αναγνώστες μας μπορούν ν' αλλάξουν τά τεύχη 1-16 (έφθσον βρίσκονται σέ καλή κατάσταση) μέ κομψούς πανόδετους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές γιά τό κόστος τής βιβλιοδεσίας. 'Η αλλαγή θά γίνεται μόνο στά γραφεία τής Έταιρείας "Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 και 'Ηροδότου (Κολωνάκι), δεύτερος όροφος, τό πρωί από τίς 10 μέχρι τή 1 και τό απόγευμα από τίς 6 μέχρι τίς 10, πλήν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θά διατίθενται πρὸς πώληση και από τά κεντρικά βιβλιοπωλεία. 'Επίσης στά γραφεία τής Έταιρείας, οί ενδιαφερόμενοι μπορούν νά προμηθευτοῦν παλιά τεύχη πού τυχόν τούς λείπουν, και τό βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου".

«'Ο Σάν Μικέλε
είχε έναν κόκορα», τῶν Πάολο
και Βιτόριο Ταβιάνι (Κάννες 72:
Στό ἐπόμενο τεύχος).



1. 'Ο νέος μεξικάνικος κινηματογράφος, τής Κλαίρ Κλουζώ	2
2. 'Ο μεξικάνικος κινηματογράφος σιό φρεσι-βάλ Καννών 1972, τοῦ Τώνη Λυκουρέση ..	8
3. Τὸ εὐρὸν πεδίο. Συζήτηση τοῦ Ζὰκ Ταίι μετὸς Ζὰν - 'Αντρέ Φιεσκι και Ζὰν Ναρμπονι	10
4. Σημειώσεις πάνω στήν προβληματική τοῦ Ταίι, τοῦ Τέλη Σαμαντιά	18
5. Ζὰκ Ταίι, βιοφιλμογραφία	24
6. 'Η εξέλιξη τής κινηματογραφικῆς γλώσσας, τοῦ 'Αντρέ Μπαζέν	26
7. Μαγιακόφσκι — Βερτώφ, τοῦ Μπερνάρ 'Αϊζενστάις	36
8. Κείμενα και Μανιφέστα, τοῦ Νιζίγκα Βερτώφ	40
9. Πῶς εἶστε; (Μιά ἡμέρα σέ πέντε κινηματογραφικῆς λεπτομέρειες), σενάριο τοῦ Βλ. Μαγιακόφσκι	48
10. Πάνω σιό πρόβλημα μιᾶς ὕλιστικῆς προσπέλασης τής μορφῆς, τοῦ Σ. Μ. 'Αϊζενστάιν	56
11. 'Η πολιτική σιό ἔργο τοῦ Γκιονιάρ, τοῦ Κόλιν Α. Γουέστερμπεκ	62
12. «Πλανο—θεσία» (Μαθήματα σκηνοθεσίας μετὸν 'Αϊζενστάιν), τοῦ 'Ιθάν Νίζνυ) ..	69
13. Κριτική (Μίκλος Γιάνισο: «Χειμωνιάτικος Σιρόκος»), τοῦ Β. Ραφαηλίδη	90

● 'Ιδιοκτησία: Έταιρεία γιά τήν Ανάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στήν Ελλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● 'Υπεύθυνοι σύμφωνα μετὸ Νόμο: 'Εκδότης Γιάννης Σμαραγδῆς, Δρόση 14. Διευθυντής Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, 'Ι. Δροσοπούλου 223. 'Υπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● 'Αναπαραγωγή φωτογραφιῶν - ὄφσεντ: Στράτος Γιαννατσῆς, 'Αρκαδίας 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίσις. ● Συντακτική ἐπιτροπή: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντιάς. ● 'Ετήσια συνδρομή: 'Εσωτερικοῦ δραχμές 100, ἔξωτερικοῦ δολλάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 και 'Ηροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● 'Εμβάσματα: Γιάννη Σμαραγδῆ, Χάρητος 1 και 'Ηροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμή διπλοῦ τεύχους 20 δραχμές.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle editée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 19 - 20 Avril - Juin 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Ο νέος

μεξικάνικος

κινηματογράφος

της Κλαίρ Κλουζώ

Από το τεύχος αυτό αρχίζουμε τη δημοσίευση μίας σειράς άρθρων για διάφορους έθνικούς κινηματογράφους, βασικά του λεγόμενου « τρίτου κόσμου ». Αυτό γιατί πιστεύουμε ότι εκτός απ' την ανάγκη που υπάρχει να γνωρίσουμε αυτούς τους κινηματογράφους, σε πολλές απ' αυτές τις χώρες έχει, πρόσφατα μάλλον, δημιουργηθεί ένα πολύ αξιόλογο κινηματογραφικό κίνημα. Ένα κίνημα που πέρα από τις αισθητικές του ιδιομορφίες έχει αναπτύξει ιδιαίτερες οικονομικές δομές, τέτοιες που πιθανόν να ταιριάζουν, ή απλώς να δείχνουν το δρόμο που θα πρέπει να ακολουθήσει και ο ανεξάρτητος ελληνικός κινηματογράφος.

Τ. Σ.

Έχω μεγάλες αμφιβολίες ως προς την αντίδραση του αναγνώστη καθώς θα βλέπει τον τίτλο τούτου του άρθρου που αναγγέλλει την περιγραφή ενός « νέου » Μεξικανικού κινηματογράφου. Κι όμως, στη διάρκεια της παραμονής μου στο Μεξικό, είδα 17 θαυμάσιες ταινίες μεγάλου μήκους και ένα πραγματικό άριστούργημα. Κι' έφ' όσον ο Πάωλ Ρομπέρ έγραψε ότι προορισμός του « Κινηματογράφου 71 » είναι « να παρουσιάζει τα έργα των κινηματογραφιστών όλου του κόσμου... να γίνεται μαρτυρία και στήριγμα του νέου κινηματογράφου », θα πρέπει να ένθαρρύνουμε τον Μεξικάνικο κινηματογράφο, δηλαδή να μιλήσουμε γι' αυτόν.

Η σύγχυση στην οποία βρίσκονται ειδικοί και θεατές ως προς την ύπαρξη μίας κινηματογραφικής πραγματικότητας στο Μεξικό, φαίνεται πως οφείλεται στην πολιτική και κινηματογραφική κατάσταση αυτής της χώρας που, όπως και σε πολλές άλλες, είναι στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους.

Πολιτικά

Με τα πενήντα χρόνια μεταμφιεσμένης δικτατορίας που φέρνει την έπικετα της « Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας », με το καθεστώς έννομου τάξεως που απορρέει από την σταθερότητα του μοναδικού κόμματος (του Παραδοσιακού Έπαναστατι-

κού Κόμματος), μόνης παράταξης σ' όλο τον κόσμο που κατώρθωσε να διαβρώσει άκμα και την έννοια της λέξεως « Επανάσταση » με το να τη συμπεριλάβει στην επίσημη όνομασία της, το Μεξικό δεν είναι μια χώρα ανοιχτά φασιστική όπως η Ισπανία και η Πορτογαλία, έχει όμως όλα τα μυστικά γνωρίσματα του φασισμού: λογοκρισία, « φακέλους » και κρατική επέμβαση στα πάντα. Χώρα κατ' έξοχήν καπιταλιστική (βαριά βιομηχανία, γιγαντισμός κεφαλαίου, πολύ έντονος ταξικός διαφορές), προμηθεύεται το κεφάλαιό της από την ιδιωτική βιομηχανία, βέβαια, αλλά κυρίως από τον ισχυρό γείτονα, τις Η.Π.Α., που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο « έχουν βάλει χέρι » σ' όλες λίγο-πολύ τις 28 Έπαρχίες της.

Δουλοπάροικος λοιπόν μιάς Ιμπεριαλιστικής Δύναμης, το φαινομενικά πλούσιο Μεξικό βρίσκεται να είναι μια χώρα συγχρόνως υπανάπτυκτη (αναλφαριθμητισμός, τεράστια ανεργία που εξαναγκάζει στην μετανάστευση προς την γειτονική Καλιφόρνια) και αποικιοκρατούμενη (κυριαρχία των Βορειοαμερικανικών κεφαλαίων στις οικοδομικές επιχειρήσεις, την βαριά και την ελαφρά βιομηχανία, το εμπόριο κλπ., εκμετάλλευση της χώρας σαν δεξαμενής φθηνής εργατικής δύναμης και τουρισμού) πράγμα που θα μπορούσε άμεσα να την εντάξει στις χώρες του Τρίτου Κόσμου, όπως κι' άλλες χώρες της Β. Α-

μερικής. Όμως, μολονότι με το λαό του, τους μετανάστες, την κουλτούρα και τις παραδόσεις του, ανήκει στην Λατινική Αμερική, το Μεξικό βρίσκεται πάρα πολύ κοντά στο μπλόκ των Η.Π.Α. για να διεκδικήσει την ένταξή του στις χώρες του Τρίτου Κόσμου.

Κινηματογραφικά

Ο Μεξικάνικος κινηματογράφος καθρεφτίζει πιστά την πολιτική κατάσταση της χώρας. Από τη μια μεριά η τυπική παραγωγή μιάς χώρας καπιταλιστικής: 70 με 80 ταινίες το χρόνο, σύγχρονα τεχνικά μέσα, παντοδυναμία των συνδικάτων που χωρίς την έγκρισή τους καμιά ταινία δεν μπορεί να αποκτήσει άδεια γυρίσματος. Από την άλλη μεριά, υπανάπτυξη στον τομέα της τεχνικής ποιότητας όσο και του περιεχομένου: το 85% των ταινιών προορίζονται αποκλειστικά στην έσωτερική κατανάλωση και είναι φτιαγμένες βιομηχανικά, « στη σειρά », πάνω σ' ένα μοντέλο που δεν έχει αλλάξει εδώ και δεκαετίες: κακές απομιμήσεις του ούστερν με θέματα παρμένα από την επανάσταση του Μεξικού, σέξυ κωμωδίες, μελοδράματα ή δράματα ήθικολογικά. Με δυο λόγια: αποικιοκρατία έξωθεν και έσωθεν.

Έξωθεν: Η.Π.Α.

Κεφάλαια που επενδύονται σε πλήθος συμπαραγωγών, χρήση των στούντιο και του Μεξικανικού τεχνικού προσωπικού από τις μεγάλες Έταιρίες Παραγωγής του Χόλλυγουντ, πραγματική ληστεία των τοπιών της χώρας για το γύρισμα Χόλλυγουντιανών ταινιών βίας με θέμα τις επιδρομές των ξένων στο Μεξικό (στρατός των Γιάνκηδων, Γαλλικός στρατός, στρατός του Μαξιμιλιανού ή υποκείμενα δρώντα για λογαριασμό τους) ή την αδικία που διαπράττεται σε βάρος των « οϊκάνος », των Μεξικανών μεταναστών στις Η.Π.Α. (ταινίες που ικανοποιούν τις ανήσυχες συνειδήσεις των προοδευτικών Αμερικανών και των όποιων το Χόλλυγουντ έχει ανακαλύψει τη χρυσή συνταγή.)

Έσωθεν

Ο κινηματογράφος εξαρτάται από το Κράτος και η Κινηματογραφική Τράπεζα που κορηγεί τα πιστωτικά δάνεια γυρίσματος διευθύνεται από ανώτερους υπουργγκούς υπαλλήλους οι οποίοι κρατούν επί πλέον στα χέρια τους τις « Θεατρικές Επιχειρήσεις » και τη « Χρυσή Άλυσίδα », το δικτυο εκμεταλλεύσεως (ιδιοκτήτες και διαχειριστές του 90% των κινηματογραφικών αίθουσών της χώρας). Όπως μου έλεγε ένας φίλος: « Οί ιθύνοντες, είτε για τον κινηματογράφο πρόκειται είτε για την πολιτική, είναι ίδιοι: διεφθαρμένοι ως το κόκκαλο, κόλακες και δημαγωγοί!... Δηλώνουν ότι « η διανομή των Μεξικανικών ταινιών στο έξωτερο είναι ικανοποιητική και μιάς κάνει αισιόδοξους » ενώ είναι γνωστό πως μόνο ένα 5%

Αυτό είναι το σύστημα.

Γεωγραφική και ιδεολογική απομόνωση

Το Μεξικό δεν βρίσκεται από την άλλη μεριά των Πυρηναίων όπως η Ισπανία σε σχέση με τη Γαλλία. Οί ανταλλαγές με τις υπόλοιπες χώρες του κόσμου — τις χώρες που έχουν μία πλούσια ποιοτικά κινηματογραφική παραγωγή — είναι σχεδόν ανύπαρκτες. Από πολιτιστική άποψη — και ιδιαίτερα στον τομέα του κινηματογράφου — το Μεξικό είναι ένας χώρος αποκλεισμένος.

Κίνηση προς τα έξω

Έκτος από τον Τόμας Περέζ Τούρρεντ, δεν βλέπουμε ποτέ Μεξικανούς δημοσιογράφους στα ξένα φεστιβάλ, όπως δεν βλέπουμε και εκπροσώπους του κινηματογραφικού κόσμου. Έλάχιστες — αν όχι ανύπαρκτες είναι και οι παρουσιάσεις Μεξικανικών ταινιών στα σημαντικά φεστιβάλ της Ευρώπης, με εξαίρεση ίσως την Αγορά του φιλμ, στο περιθώριο του Φεστιβάλ των Καννών. Γενικά, οί Μεξικάνοι όταν ταξιδεύουν προτιμούν την Κούβα που βρίσκεται πιο κοντά, παρά την μακρυνή Ευρώπη. Μόνο τέσσερις από τους « νέους » κινηματογραφιστές έχουν σπουδάσει στην Ι.Δ.Η.Ε.Σ. του Παρισιού: Ο Μανουέλ Μισέλ, ο Φελίπε Καζάλς, ο Ραφαέλ Καστανέντο και ο Πάωλ Λεντύκ.

Κίνηση από τα έξω προς τα μέσα

Αξιοθρήνητη ή διανομή των ευρωπαϊκών ή ξένων ταινιών (με εξαίρεση, φυσικά, τα προϊόντα των Η.Π.Α. που κυριολεκτικά κατακλύζουν την αγορά). Δεν προβάλλονται παρά σε μία μόνον αίθουσα της πρωτεύουσας και σε μερικές ιδιωτικές κινηματογραφικές λέσχες (δπως στις λέσχες του Αυτόνομου Πανεπιστημίου του Μεξικού, του Γαλλικού Ίνστιτούτου της Λατινικής Αμερικής και τη νέα μικρή Ταινιοθήκη του Ανθρωπολογικού Μουσείου που ιδρύθηκε το 1967).

Αν προσθέσουμε σ' αυτά και την κατάργηση, από το 1969, του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Ακαπούλκο, καθώς και των « Ημερών Διεθνούς Κινηματογράφου του Μεξικού », φθάνουμε σ' έναν απολογισμό απελαστικά αρνητικό.

Οί θετικοί σταθμοί είναι λίγοι

1 9 6 4

Ίδρυμα του Πανεπιστημιακού Κέντρου Κινηματογραφικών Σπουδών και ανακοίνωση δύο διαγωνισμών (ο δεύτερος θα διεξαχθεί το 1967) πειραματικού κινηματογράφου από το « Συνδικάτο Εργατών της Κινηματογραφικής Παραγωγής ». Όμως κι' εδώ η προσπάθεια σταματά στη μέση. Το 1968, μετά τη φοβερή καταστολή της Φοιτητικής Έπανάστασης από την Αστυνομία, που είχε σαν απολογισμό 500 νεκρούς και 400 τραυματίες, ο διαγωνισμός καταργείται. Η πιθανότερη αίτια αυτής της κατάργησης, όπως ψιθυρίζεται παντού, είναι ότι: « Καθώς η προβολή των ταινιών του διαγωνισμού θα γίνει το Νοέμβριο (του 1968) στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ του Ακαπούλκο

και καθώς η επιλογή των θεμάτων του διαγωνισμού είναι (κατ' αρχήν) ελεύθερη, οι ύψηλα ιστάμενοι φοβούνται μήπως οι ταινίες του διαγωνισμού έχουν σαν θέματα τις πηγές της δυσαρέσκειας των σπουδαστών». Αποτέλεσμα: μ' ένα σμπάρο δυο τριγόνια, καταργείται και ο διαγωνισμός και το Διεθνές φεστιβάλ του 'Ακαπούλκο!

Ελλείπει διαγωνισμού πειραματικών ταινιών, το 1965 προκηρύσσεται ένας διαγωνισμός σεναρίων (υπόσχεση για ενίσχυση του γυρίσματος και ελεύθερη έκμετάλλευση) του οποίου τα αποτελέσματα δεν ανακοινώνονται παρά τον Σεπτέμβριο του 1966. Από τα τρία βραβεία και τους 11 επαίνους εκείνου του διαγωνισμού, μόνο δύο σεναρία γυρίστηκαν ως σήμερα: «Οι άλητες» του Χουάν Ίμπάνιες και «Μαριάνα» του Χουάν Γκουερέρρο, ο οποίος όμως για να γυρίσει την ταινία του αναγκάστηκε να ιδρύσει δική του εταιρία παραγωγής. Από τις δύο ταινίες, μόνο «Οι άλητες» γνώρισαν την επαγγελματική, εμπορική έκμετάλλευση.

Το 1969, οι διαγωνισμοί ξαναρχίζουν. Η Γενική Διεύθυνση Κινηματογραφίας δημιουργεί ένα «Ίνστιτούτο για την Προώθηση της Κινηματογραφίας» που «υπόσχεται επίσημα την άμεση προκήρυξη διαγωνισμού σεναρίων. Τα καλύτερα από αυτά θα γυριστούν καθ' ολοκληρίαν με έξοδα του εν λόγω Ίνστιτούτου το οποίο θα αναλάβει και την έκμετάλλευσή τους». Τα μέλη του Συμβουλίου αυτού του Ίνστιτούτου, που αποτελούν και την κριτική επιτροπή του διαγωνισμού, συμβαίνει να προέρχονται από τις Κινηματογραφικές Τράπεζες και το κύκλωμα της εμπορικής διανομής. Γι' αυτό και, φυσικά, δεν μπορεί κανείς να περιμένει σπουδαία αποτελέσματα... Πράγματι, ως το Νοέμβριο του 1970 κανένας υποψήφιος δεν έχει ακόμα ανακοινωθεί από το Ίνστιτούτο...

Στο μεταξύ, από τα έφτα πρώτα βραβεία του διαγωνισμού του 1964, ο Άλμπέρτο Ίσαάκ, ο Χουάν Ίμπάνιες, ο Σέρτζιο Βεζάρ και ο Χουάν Γκουερέρρο, μην έχοντας τί άλλο να κάνουν, περνούν άμέσως στο βιομηχανικό κινηματογράφο, ο Ρούμπεν Γκαμές επιστρέφει στις διαφημίσεις, ο Χουάν Χοσέ Γκουρόλα στο θέατρο και την αρχιτεκτονική. Όσο για τον Μανουέλ Μισέλ, η δεύτερη και πρόσφατη ταινία του μεγάλου μήκους «Πάτσι, αγάπη μου» αποκαλύπτει και μόνο με τον τίτλο της σε τί είδος πέρασε ο νέος σκηνοθέτης.

Αν εδώ και πέντε χρόνια δεν ξαναμιλήσαμε για καθόλου για το Μεξικό στο περιοδικό μας, τουτό έγινε γιατί, αφού μάταια αναζητήσαμε τους νέους Μπουγιουέλ ανάμεσα στους «πολλά υποσχόμενους» σκηνοθέτες του 1964, 65, 66, αφού μάταια περιμέναμε να δούμε το ταλέντο τους να επιβεβαιώνεται, χάσαμε την υπομονή μας. Οι «υποσχέσεις» τους δεν κρατήθηκαν. Οι «δευτερες ταινίες» αποδείχτηκαν έπαχειρήσεις εμπορικές που επιβεβαίωναν την ένταξη των νέων αυτών στο υπάρχον εμπορικό κατεστημένο... Όμως, μέσα στις πολιτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές και

οικονομικές συνθήκες της χώρας όπως —περίπου — τις περιγράψαμε πιο πάνω, πώς θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά;

Το χρονολογικό ήμερολόγιο των γεγονότων (κοινωνικοπολιτικών και κινηματογραφικών) που παραθέτουμε πιο κάτω, θα μας επιτρέψει τώρα να διακρίνουμε προς ποιά θετική κατεύθυνση προχωρά αυτή τη στιγμή ο Μεξικάνικος κινηματογράφος: προς μιαν ατομική και ανεξάρτητη προσπάθεια.

1 9 6 6

Οι οκτώ ταινίες που βραβεύθηκαν στον πρώτο διαγωνισμό του «Συνδικάτου Έργατών της Κινηματογραφικής Παραγωγής» επρόκειτο, σύμφωνα με την προκήρυξη του διαγωνισμού, να έχουν μια εμπορική έκμετάλλευση κανονική, δηλαδή ελεύθερη. Πράγματι, πολλοί κινηματογραφιστές «καταπέζονται» από τα γραφεία έκμετάλλευσης που απαιτούν τεράστια διαφημιστικά μέσα ή δρασκόντιους όρους στα συμβόλαια.

Ποιά όμως ήταν η τύχη των ταινιών του διαγωνισμού; «Η μουσική συνταγή» του Ρούμπεν Γκαμές, πρώτο βραβείο (πραγματικά άπιστευτο για ένα τόσο τολμηρό και βίαιο έργο) κάνει λαμπρή καριέρα στα φεστιβάλ του έξωτερικού, περνά όμως απαρατήρητο στο έσωτερικό της χώρας. Τα υπόλοιπα έφτα βραβεία ενώνονται και σχηματίζουν δύο σπονδυλωτές ταινίες μεγάλου μήκους για να περάσουν στο εμπορικό δίκτυο προβολών. Η πρώτη, «Οι πολυαγαπημένοι», είναι μία αποτυχία. Αποτελείται από το «Ταχιμάρα» του Χουάν Χοσέ Γκουρόλα — που ανάγκασε τον Γκουρόλα να έγχαλειψει τον κινηματογράφο — και το «Μία άγνη ψυχή» του Χουάν Ίμπάνιες. Η άλλη, «Μακρινός Άνεμος», εξελίχθηκε σε τεράστια λαϊκή επιτυχία, η πρώτη της «νέας γενιάς» που έμεινε εβδομάδες ολόκληρες στην πρώτη προβολή και προκάλεσε ούρες μπροστά στα ταμεία, όπως και τα αμερικανικά ούστερν με τον Στιβ Μάκ Κουήν. Την αποτελούσαν «Αυτό το βαθύ πάρκο» του Σολομόν Λαίητερ, «Αύγουστατικό απόγευμα» του Μανουέλ Μισέλ και η «Συνάντηση» του Σέρτζιο Βεζάρ. Όσο για το δεύτερο βραβείο του διαγωνισμού, το «Δεν υπάρχει κλέφτης σε τούτο το χωριό» του Άλμπέρτο Ίσαάκ, δεν είναι επιτυχία παρά μόνο για τους κριτικούς.

Συμπέρασμα: εκτός από τον Ρούμπεν Γκαμέζ με την πολύ ισχυρή προσωπικότητα, ο πρώτος διαγωνισμός αποκάλυψε κυρίως ανθρώπους με «τεχνικό» ταλέντο. Οι οκτώ σκηνοθέτες που βραβεύτηκαν απέδειξαν ότι υπάρχουν στο Μεξικό άνθρωποι που ξέρουν να φτιάχνουν ταινίες.

1 9 6 7

Ο δεύτερος πειραματικός διαγωνισμός δεν παρουσιάζει παρά μετριότητες, βραβεύει τις κακές

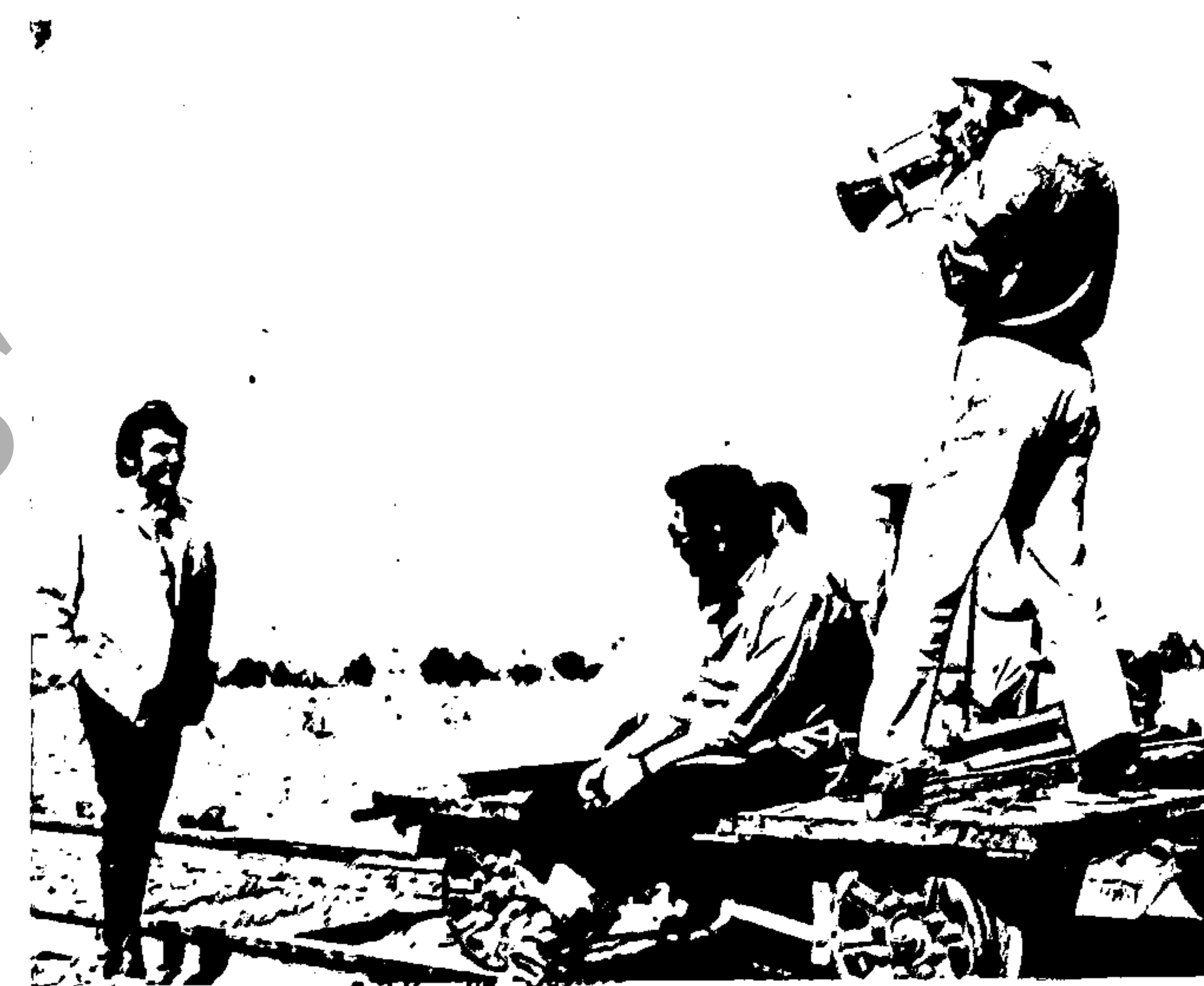
ταινίες και αγνοεί την μόνη καλή. Από την πρώτη ομάδα, μόνο ο Σέρτζιο Βεζάρ παίρνει μέρος και στο δεύτερο διαγωνισμό «Το παιγνίδι με τα ψέμματα» του Άρτσιμπίαντο Μπέρνς, μοναδική ταινία με ενδιαφέρον που παρουσιάστηκε σ' αυτό το διαγωνισμό, πέρασε απαρατήρητη τόσο για τους κριτές όσο και για τους κριτικούς. Στην πραγματικότητα, ο διαγωνισμός του 1967 είναι μιιά φάρσα, μιιά κοροϊδία. Η αποτυχία του σημαίνει το τέλος κάθε επίσημης προσπάθειας για την ανανέωση της κινηματογραφίας σε μιιά εθνική κλίμακα.

1 9 6 8

Το κινηματογραφικό τμήμα της Επιτροπής των Ολυμπιακών Αγώνων, υπό την διεύθυνση του Άλμπέρτο Ίσαάκ, προσλαμβάνει ένα τεράστιο συνεργείο από σκηνοθέτες και οπερατέρ που, από τις αρχές του χρόνου, αναλαμβάνει να φτιάξει μιιά σειρά από προπαγανδιστικές ταινίες για το Μεξικό, τον άθλητισμό του, τις τουριστικές του εγκαταστάσεις κλπ. Η 10' Ολυμπιάδα αποκαλύπεται έτσι χρήσιμη για τον κινηματογράφο. Γιατί η προετοιμασία των Ολυμπιακών Αγώνων κινηματογραφικά, στην οποία παίρνουν μέρος τα «ταλέντα» του πρώτου διαγωνισμού που έχουν στο μεταξύ περάσει στο «κατεστημένο» (Μανουέλ Μισέλ, Χουάν Χοσέ Γκουερέρρο) επιτρέπει συγχρόνως την ανάδειξη νέων: του Ραφαέλ Καστανέντο, του Πώλ Λεντίν (συνεργατών στην κατασκευή 16 ταινιών μικρού μήκους για την τηλεόραση, με θέμα διάφορες όψεις του Μεξικού) και του Φελίπε Καζάλς, του σημαντικώτερου — και πιο αξιοσημείωτου — βοηθού του Ίσαάκ στην επίσημη ταινία πάνω στους Ολυμπιακούς Αγώνες.

Αύγουστος του ίδιου χρόνου

Φοιτητικές διαδηλώσεις στο Μεξικό που διαλύονται από την Αστυνομία, το στρατό και την Έθνική Φρουρά, τάνκς που έρχονται εναντίον των σπουδαστών και μένουν σταθμευμένα στην κεντρική πλατεία. Απαγορεύεται αυστηρά η κινηματογράφιση και φωτογράφιση και κάθε μηχανή που ανακαλύπτεται σπάζεται επί τόπου. Κι όμως, δύο ταινίες κατορθώνουν να πραγματοποιηθούν κρυφά: η μία, ανώνυμη και συλλογική, γυρισμένη από το κινηματογραφικό τμήμα της Έθνικής Επιτροπής Απεργίας ή άλλη, «Η κραυγή» του Λομπάρντο Λοπέζ, γυρισμένη σε συνεργασία με τους φοιτητές του Αυτόνομου Πανεπιστημίου του Μεξικού. Θα μπορούσε να πει κανείς γι' αυτές τις ταινίες πως είναι ο πρώτος «αγωνιστικός κινηματογράφος» στο Μεξικό, αν στη χώρα αυτή οι έννοιες «κινηματογράφος» και «πολιτική» μπορούν να έχουν ποτέ μιιά πραγματική σχέση μεταξύ τους. Ας πούμε λοιπόν ότι προκειται μάλλον για την άπαρχή ενός κινηματογράφου «με πολιτικές τάσεις» που η απήχησή του εί-



1. Πώλ Λεντίν
«Το Μεξικό επαναστατεί».
Κλαούντιο Όμπρεγκόν, Πώλ Λεντίν.
Στην κάμερα, ο Άλέξης Γρίβας.
2. Γκουισάδο Άλατριότε
«Η ερημική θλίψη της τενεκεδογειονιάς Νειζαχοναλόγιοιτ».
Στην κάμερα, ο Τόνυ Κούν,
με το μικρόφωνο ο Γκ. Άλατριότε.

Ο μεξικάνικος κινηματογράφος στο φεστιβάλ Καννών 1972

του άπεσταλμένου μας ΤΩΝΗ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗ

Ο αριθμός των Μεξικάνικων ταινιών που προβλήθηκαν φέτος στο Φεστιβάλ Καννών ήταν περιορισμένος, αλλά μεγαλύτερος από οποιαδήποτε άλλη φορά. Άρκετος όμως μέσα από τα χαρακτηριστικά του δείγματος, για να αντιληφθεί ο θεατής τις ανισότητες και το χάος, ανάμεσα στις επίσημες παραγωγές και τις ανεξάρτητες προσπάθειες.

Τα πιο σημαντικά έργα, «Ρήντ: Το Μεξικό επαναστατεί», του Πώλ Λεντύκ, «ΕΛ ΤΟΠΟ», του Άλεξάντρο Ζοντορόσκι και «Οί μέρες του έρωτα», του Άλμπέρτο Ίσαάκ, παίχτηκαν στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών, ενώ τα υπόλοιπα στην Άγορά του Φίλμ.

Άπό τα τρία πρώτα, άνισες έκφράσεις ενός σύγχρονου κινηματογράφου, το φίλμ του Πώλ Λεντύκ συγκεντρώνει σοβαρές άρετές, στο περιεχόμενο αλλά και στη μορφή του, επιβεβαιώνοντας τις ελπίδες για τους Άνεξάρτητους νέους κινηματογραφιστές, στα άδύναμα θήματα του Μεξικάνικου κινηματογράφου.

Το «Ρήντ: το Μεξικό επαναστατεί», καρπός μιας συλλογικής προσπάθειας, όπου σημαντικό ρόλο έπαιξε ο Άλέξης Γρίβας, άπερατέρ της ταινίας, γυρίστηκε σε 16 χλστ., μαυρόασπρο, σε μονοχρωμία - σέπια, με σύγχρονο ήχο, με σχεδόν έρασιτέχνες ήθοποιους, μέσα σε φυσικά ντεκόρ κατά τη διάρκεια 3 μηνών, στοιχεία δηλαδή πρωτοφανή για τις μόλις έβδομαδιαίες επίσημες παραγωγές.

Ο Λεντύκ, με το πρώτο του αυτό έργο μεγάλου μήκους, μεταφέρει στην όθνη την παράλληλη πορεία του Άμερικανού δημοσιογράφου Τζών Ρήντ (συγγραφέα του «Δέκα μέρες που συγκλόμισαν τον κόμο») και των ομάδων του Πάντσο Βίλλα προς τις

Βόρειες Περιοχές του επαναστατημένου Μεξικού. Ο Ρήντ, φαινόμενο της εποχής του, νεαρός τότε δημοσιογράφος, με προοδευτικές ιδέες και βαθιά αίσθηση ζωής μέσα του, στέλνεται το 1913, από το περιοδικό του, στο Μεξικό, σαν παρατηρητής της όλης κατάστασης, και με έντολες να συναντήσει και να φωτογραφίσει τον Πάντσο Βίλλα και τα «κατορθώματά» του. Στις πρώτες του κι όλας έπαφές, αισθάνεται γύρω την επανάσταση να κοχλάζει. Μάχες ανάμεσα σε Βιλλίστες - χωρικούς και κυβερνητικό στρατό, διαμάχες άτέλειωτες, στρατιωτικών και πολιτικών άρχηγών, όλα αυτά έπείδρασαν ουσιαστικά στους πρωσωπικούς του φόβους και τις άμφιβολίες για τα γεγονότα που παρακολουθούσε.

Το σενάριο του Λεντύκ, έμπνευσμένο από το βιβλίο που έγραψε μετά ο Ρήντ, με τίτλο «Το Μεξικό επαναστατεί», αναλύει αυτήν άκριβώς τη συνειδητοποίηση μιας πραγματικότητας και τη βαθμιαία ένεργητική συμμετοχή σ' αυτήν. Στην άρχή της ταινίας έχουμε την κριτική αντιμετώπιση της έννοιας «έποποιία» από τον δημοσιογράφο - Ρήντ. Υπάρχει ή διάσταση ανάμεσα σε μια έσωτερική κρίση συνειδησης και μια έξωτερική πίεση δράσης. Ο Λεντύκ άναδημιουργεί τους χώρους και τους ανθρώπους που γνώρισε ο Ρήντ (δέν τους είκονογραφεί) κριτικάροντας σε δεύτερο επίπεδο αυτή άκριβώς τη διάσταση: «Σημειώνει» τη θέση του Ρήντ, μέσα στις φάσεις «μιας επανάστασης καθημερινής». Ο Ρήντ, συνειδητά περνάει από την άμφισβήτηση της παρατήρησης στη θιαιότητα της επαναστατικής πράξης. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας τον δείχνει να σπάξει τη θιτρίνα ενός φωτογραφείου,

με σκοπό να άρπάξει μια νέα φωτογραφική μηχανή, όπλο - καταγραφή της πραγματικότητας όπου πια συμμετέχει. Έτσι, ο θεατής άντιμετωπίζει τη μαρτυρία του φίλμ σε μια τριπλή ύπόσταση. Η επανάσταση, ή επανάσταση και ο Ρήντ, ο Ρήντ και ο Λεντύκ. Μοναδική μας (σαν άξια) γέφυρα με τον Μεξικανικό άγώνα, το «Ρήντ» άπαιτεί μια δευτεροβάθμια άνάγνωση, που δέν έπέτρεψε δυστυχώς ή μεταμεσονύκτια προβολή του.

Η δεύτερη ένδιαφέρουσα ταινία είναι το «ΕΛ ΤΟΠΟ». Τρίτο έργο μεγάλου μήκους του Άλεξάντρο Ζοντορόσκι και παραγωγή της έταιρίας APPLE των Μπήτλς, κινείται σ' ένα κλίμα σουρρεαλιστικού παραλήρηματος.

Ο δημιουργός του, Χιλιανός την κατάγωγή, μετανάστευσε στο Μεξικό όπου έγινε γνώστος δουλεύοντας θέατρο, ζωγραφική, γλυπτική, κινηματογράφο. Στενός φίλος του Άρραμπάλ, περιγράφει την ούέστερν ιστορία του ΕΛ ΤΟΠΟ, με τον αίματηρό σαδισμό και την άπάνθρωπη έκδίκηση που χαρίζει στον έαυτό του ο Ίσπανός συγγραφέας. Ο ΕΛ ΤΟΠΟ (τόν έρμηνεύει χαρακτηριστικά ο ίδιος ο Ζοντορόσκι, υπεύθυνος και της μουσικής του φίλμ) τιμωρεί και καταδίκωει, θεραπεύει και συγχωρεί, μυστικιστικός μάρτυρας της έσωτερικής του άρνησης. Βία, νεκροφιλία, λεσβιακές αίματοχυσίες, σημειώνουν τη μεγάλη (σε μήκος φίλμ) πορεία του ήρωα, από την δλόμαυρη έκδικητική εμφάνιση της άρχής, στο άφανισμένο από ληστές χωριό, μέχρι το δλοκαύτωμα της τελικής άυτοπυρπόλησης, κάτω από το θιβετιανό χιτώνιο.

Ο Ζοντορόσκι προσπαθεί να δικαιώσει το έργο του μέσα από άδιάκοπες χρήσεις συμβολισμών. Σύντομα όμως μετατρέπει την «άβαν - γκάρντ» θέση του σε δυσάρεστη άυταρέσκεια.

Με το «Οί μέρες του έρωτα», ο Άλμπέρτο Ίσαάκ προσπαθεί να πάρει άφεση για τις προηγούμενες κρατικές του άμαρτίες (Όλυμπιακοί άγώνες, παγκόσμιο κύπελλο). Στην ταινία του χειρίζεται σεμνά το επίπεδο χρώμα μιας Μεξικανικής κωμόπολης. Ο πρωταγωνιστής, ένας νεαρός όρφανός, μέλος μιας μεγαλοαστικής οικόγένειας, γεμάτης από θείες - θείους, παπούδες, ξαδέλφια, ύπηρέτες, ζή τη μονότονη καθημερινότητα και τον κρυφό του έρωτα για την όμορφη γυναίκα του στρατιωτικού διοικητή της πόλης. Η δουλειά του Ίσαάκ πάνω στην εξέλιξη των χαρακτήρων, περιόρισε ίκανοποιητικά τις συναισθηματικές όξύνσεις του σεναρίου. Η άνια και ο έρωτισμός δικαιώνονται με μια περιγραφική άφαίρεση που συχνά έλειπε από το αντίστοιχο Άμερικανικό «Καλοκαίρι του 42» (Μαζί σου γνώρισα τον έρωτα).

Έκτός από τις τρεις ταινίες που είδαμε στις έκδηλώσεις του Δεκαπενθήμερου, οι υπόλοιπες, έμπορικές κρατικές παραγωγές, πέρασαν σε προβολές της Άγοράς του Φίλμ. Τις άναφέρω όνομαστικά και μόνο, με όσα στοιχεία έχω γι' αυτές: «Ο ούρανός κι έσύ», του Τζιλμπέρτο Γκαζόν, «Η στρατηγίνα», του Ίμπάνιες (φωτογρ. Φιγκουερόα) και τέλος ένας άκόμη «Ζαπάτα».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Πώλ Λεντύκ

«Το Μεξικό επαναστατεί»

(Στη δεύτερη φωτογραφία, ο πρωταγωνιστής της ταινίας Κλαούντιο Όμπρεγγόν, στην τρίτη ο Έλληνας άπερατέρ Άλέξης Γρίβας, κατά το γύρισμα).



ΕΡ.: Η πρώτη ερώτηση που μπαίνει είναι: πώς συλλαμβάνεται, πώς γράφεται ένα φιλμ σαν το Πλαϊού-τάιμ;

TATI: Πρέπει να κάνουμε μια διάκριση ανάμεσα στο όπτικο φιλμ και το φιλμ σαν σκέψη, σαν γράμμα. Το Πλαϊού-τάιμ είναι το αντίθετο από ένα λογοτεχνικό φιλμ, είναι μάλλον γραμμένο σαν μπαλέτο. Είναι γραμμένο με εικόνες. Τις σχεδιάζω, (άρκετά άσχημα), διηγούμαι την ιστορία μου με εικόνες, και η δογματική κατασκευή πηγάζει απ' αυτήν την όπτική. Ξέρω την ταινία μου απ' έξω και πάνω στο πλατώ, δεν κυττάω ποτέ πιά στο σκρίπτ.

ΕΡ.: Όταν βλέπουμε την ταινία πολύ δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε τη μορφή που μπορεί να έχει το σκρίπτ...

TATI: Η προετοιμασία στο τεχνικό πεδίο δεν διαφέρει καθόλου απ' οποιοδήποτε άλλο φιλμ. Οι όπερατέρ, οι βοηθοί ξέρουν τα πλάνα και τον αριθμό τους. 'Αλλά όταν έχει γίνει πιά αυτή η προκαταρκτική δουλειά. Είναι αυτοί υπεύθυνοι για την τεχνική. 'Εγώ φυσικά έπαληθεύω τις γωνίες λήψης. Όταν γίνει αποδεκτή αυτή η αρχή απομένει να δημιουργήσω ένα περιβάλλον, γύρω από τους ήθοποιούς, τους ανθρώπους που με περιτριγυρίζουν, τέτοιο που να μην νοιώθουν ότι βρισκόμαστε πάνω στο πλατώ και γυρίζουμε. Φωνάζουμε, καλαμπουρίζουμε. Μιλάω δυνατά, πάνω έναν τύπο που κλείνει άσχημα μια πόρτα... Ξέρι που ο ήθοποιός (κι υπάρχουν αρκετοί μέσα στο φιλμ), μου λένε συχνά στο τέλος της ημέρας: «έχουμε την εντύπωση ότι δεν κόναμε τίποτα». 'Ετσι βγαίνει αυτή η πλευρά, ή πιά φυσική θάλαγα, που έχουν οι άνθρωποι στο Πλαϊού - ταιμ. Δεν υποδύονται. Για να το πετύχω αυτό δεν διαλέγω καλούς ήθοποιούς, αλλά «φύσεις». 'Αν δώ να μπαίνει. εδω, στο γραφείο μου, ένας κύριος αδύνατος, στεγνός, που μιλάει γρήγορα, σκέφτομαι ότι μπορεί εύκολα να θιμώσει. 'Αντίθετα, αν είναι νωχελικός και θυθίζεται βαθιά στην πολυθρόνα του, σκέφτομαι ότι αυτόν θα τον θάλω να περιμένει στο γραφείο, καταλαβαίνετε. Στο ξεκίνημα είναι μεγάλη δουλειά το ψάξιμο των προσώπων. Δεν έχω για να μιλήσουμε καθαρά, φίστες ήθοποιών, αλλά κάνω τεράστιους περιπάτους. 'Αν δώ δυο αληθινά αλητάκια, τους ζητάω να κάνουν ένα πέραςμα στην ταινία: δεν τους ζητάω να συνθέσουν, αλλά απλούστατα, να είναι αυτοί που είναι. Κι αυτό τόκανα περισσότερο στις «Διακοπές του κ. 'Υλό» παρά στην «Θείο μου» (ο «Θείος μου» ήταν μάλλον μια κωμωδία, με την παραδοσιακή έννοια της λέξης, και γι' αυτό κατά την γνώμη μου γέρασε πολύ λιγότερο απ' τις «διακοπές»). 'Αλλά στον 'Υλό, λοιπόν, οι άνθρωποι πραγματικά νόμιζαν πως βρισκόντουσαν σε διακοπές. Ξανάδα το φιλμ εδω και μερικούς μήνες, μαζί με

φοιτητές, και χάρηκα, όχι για μένα αλλά για το γεγονός ότι οι ήθοποιοί συμπεριφερόντουσαν το ίδιο σα να ήταν σήμερα σε μια άκροθαλασσιά. Αυτό έχει μεγάλη σημασία, με τον καιρό καταλαβαίνουμε τι είναι φορτισμένο σωστά, και τι όχι...

ΕΡ.: Για να ξεναγυρίσουμε στο σκρίπτ. Μας φαίνεται πως η κατασκευή ενός τέτοιου φιλμ θα μπορούσε μια χαρά να μεταφραστεί, πάνω στο χαρτί με τη μορφή πολύ σύνθετων σχεδιαγραμμάτων...

TATI: 'Υποθέτω, δυστυχώς, ότι είδατε το φιλμ με διάλειμα. Είχα δυσκολίες με την εταιρία εκμετάλλευσης πάνω σ' αυτό το θέμα, και προσπαθώ να το αφαιρέσω με κάθε μέσο. Χωρίς διάλειμα ή κατασκευή θα ήταν πολύ πιά εύαισθητη. Παρατηρούμε καλύτερα βλέποντας το φιλμ μονοκοπανιάς πως αυτό που στο πρώτο μέρος είναι σοβαρό και πομπώδες, στο δεύτερο μέρος γίνεται άστειο. (Πάρτε για παράδειγμα τον γερμανό μπίζνεσμαν —τόν τύπο με τη θουβή πόρτα— και την άλλη νή της συμπεριφοράς του στο Ρόγιαλ Γκάρντεν — Ξεπερνάει κι αυτός τα όρια κι όμως δεν είναι κανένας άνθρωπος της πλάκας). Είναι αλήθεια για όλα τα πρόσωπα, για τους αμερικάνους που φτάνοντας βλέπουν τα ίδια λαμπάκια, τους ίδιους δρόμους, το ίδιο αεροδρόμιο, και πιά στο τέλος επειδή το κωμικό δεν έχει ακόμα τελειώσει (πράγμα που συμβαίνει συχνά) θ' αφήσουν ελεύθερα τους εαυτούς τους: επειδή κατασκευάζουν ένα μοντέρνο κτίριο δεν είναι λόγος να μη μπορεί να διασκεδάσει κανείς μέσα σ' αυτό το κτίριο. 'Αρκεί μια μικρή διαδρομή για να ξαναγίνουν όλα φυσιολογικά.

'Εδω είναι αναγκαία η κατασκευή μου. Τα πρόσωπα δεν βρίσκονται άναίτια εκεί μέσα. Όταν δεν βλέπουμε παρά μια διαδοχή σκηνών ('Ορλύ, τα γραφεία, τα τμήματα πωλήσεων) δεν βλέπουμε το φιλμ. Είναι σίγουρο, αν θέλετε, πως όταν ο 'Υλό ψάχνει τον υπάλληλο —βαδιστή μέσα στο λαβύρινθο— γραφείο υπάρχει κάποιο μάκρος. 'Ο διοικητής της αστυνομίας παραπονοίταν ότι χρειάστηκε μια βδομάδα για να προσαρμοστεί στην καινούργια διοίκηση, γιατί χτίστηκε πολύ μοντέρνα κι είχε πολύ μακρείς διαδρόμους. 'Αν χρειάζεται μια βδομάδα ο διοικητής της αστυνομίας, μπορούμε να δώσουμε στον 'Υλό μερικά λεπτά για να προσαρμοστεί στο κτίριο...

Να τι πιστεύω για την εξέλιξη του κωμικού κινηματογράφου: το πρώτο κωμικό φιλμ έγινε από τον ονομαζόμενο «Αιτλ Τίτς». 'Ηταν ένα νούμερο του μουζίκ-κώλ που λεγόταν «μπιγκ-μπούθ», ένα εξαιρετικό νούμερο που απλά φιλιμαρίστηκε. 'Υπάρχει στο Λονδίνο, στο Μπρίτις Φιλμ 'Ινστιτούτ, πρέπει να το δείτε οποσδήποτε. Είναι η αρχή κάθε πράγματος που έγινε στο

κωμικό. Μετά, όλα ήρθαν από το μουζικ-κώλ, ή μεγάλη σχολή των Κήτων. Τσάπλιν, Μάξ Λίντερ κλπ. 'Αλλά το κωμικό εξελίχτηκε. 'Αφού υπήρξε ένα πρόσωπο που παρουσιαζόταν μπροστά σας με μια έτικέτα που έλεγε: «είμαι ο παλιάτσος της βραδυάς, ξέρω να κάνω κόλπα, να έρωτεύομαι, είμαι μουσικός, γκάγκ-μαν κλπ.» Ξαναγυρίσαμε στους Λώρελ και Χάρντυ, δηλαδή σε δυο πρόσωπα αλλά έναν άξονα, όπως στο τσίκο: ο Χάρντυ ήταν ο λευκός κλόουν, ο Λώρελ ο Αύγουστος. Σ' αυτούς όφειλεται η εξέλιξη που νομίζω πως είναι κεφαλαιώδης. Δηλαδή αυτό που είχε σημασία δεν ήταν ότι υπήρχε ένας άξονας, αλλά πιά και οι δυο ταυτόχρονα ήταν και άξονας και Αύγουστος. Μερικές φορές ξπαρνε ο Αύγουστος τη θέση του άξονα, και αντίστροφα. Αυτό το σκηνικό εξελίχτηκε περισσότερο και είχαμε τους αδελφούς Ρίτς που ήταν τρεις. 'Εδινε ο ένας στον άλλο τα εύρηματα, τα γκάγκ, όπως δίνουμε τη μπάλα στο ράγκμπυ. 'Ο ένας άνοιγε μια πόρτα, ο άλλος ξπαρνε κι ο τρίτος ξπαρνε το αποτέλεσμα. Μετά είχαμε τους Μάρξ: τέσσερις. Μετά φτάσαμε στο «Χελισαόπιν» όπου όλος ο κόσμος συμμετέχει στο γκάγκ και το χρησιμοποιεί.

Στο δικό μου πεδίο ακολούθησα αυτή την εξέλιξη, και αντί να είναι ο 'Υλό στις «διακοπές» αυτός που δημιουργούσε ή έκτελούσε σχεδόν όλα τα γκάγκ που υπήρχαν στην ταινία, αφήνω, αν θέλετε, αυτά τα γκάγκ σε άλλους, διαλέγοντας το πιά κατάλληλο πρόσωπο να τα πραγματοποιήσει. Δεν είναι ο 'Υλό αυτός που πατάει ένα κουμπά για να πάθει πως θ' αναγγείλει ένα πρόσωπο σ' ένα γραφείο: διαλέγω το καλύτερο πρόσωπο για να το κάνει, έναν ανθρωπώκο κοντό, συνταξιούχο, που το κάνει πολύ καλύτερα απ' ότι θα τόκανε ο 'Υλό. 'Ο 'Υλό θα τόκανε βέβαια με άλλες δυνατότητες, θα έκανε λάθος στο κουμπά κλπ. Νομίζω πως αυτό είναι ένα από τα σημεία που πολλοί κριτικοί δεν έπιασαν την εξέλιξη που σάς έλεγα. Το αληθινό γκάγκ, το καλό γκάγκ για ένα μαίτρ-ντ' ότέλ γίνεται μόνο αν το κάνει ένας μαίτρ-ντ' ότέλ. 'Αν το ψάρι δεν περνάει στην κουζίνα πρέπει να βρούμε τον υπεύθυνο. Κι ο υπεύθυνος δεν είναι πιά ο 'Υλό, είναι ο παραγκός που ξφτιαξε μια πόρτα 25 εκατοστών ενώ το ψάρι είναι 50. 'Ο 'Υλό στο Πλαϊού-τάιμ δεν είναι σημαντικότερο πρόσωπο από τ' άλλα. Ξαναμπαίνει στη γραμμή κατά κάποιο τρόπο. Δεν ήθελα να λένε: «ο 'Υλό έκανε αυτό», «ο 'Υλό έκανε το άλλο...». 'Οχι, όχι ο 'Υλό, το Πλαϊού-τάιμ. Τι κάνει ο 'Υλό; 'Ο 'Υλό δίνει το πρόσωπό του στους άλλους. 'Υάρχει ο έγγλέζος 'Υλό, ο 'Υλό του τμήματος πωλήσεων, ο εργάτης 'Υλό κλπ. 'Ο 'Υλό δεν είναι πιά βεντέτα, δεν είναι συνταγή. 'Εδω κανένας δεν έκτελει πιά συνταγές. Πρέπει να έναρτωθούμε στο μύθο της απαραίτητης βεντέτας. Θυμήθηκα το μάθημα του πατέρα όλων μας, του Μάκ Σένετ, και νομίζω πως με τη σειρά μου



'Ο Τατι στο κούρ - μετρά, του Νικολά Ριμποβοκι «Απογευματινά μαθήματα»

πρόσφερα και γω κάτι στους νέους κινηματογραφιστές. (Και σ' αυτό το σημείο επίσης βρίσκουμε μια διαφορά από το «Θείο μου» όπου τα άστεια τα έκανε μόνο ο θεός).

'Ενα από τα όνειρά μου είναι να παίξει ο 'Υλό σ' άλλα φιλμ, σαν κομπάρσος. Ξαφνικά θα τον βλέπαμε να περιμένει στη στάση του λεωφορείου, ή να τρέχει πίσω από ένα ταξί και θ' αναρωτιόμασταν «γιατί κύττα, τι κάνει αυτός εκεί πέρα;» Και το φιλμ θα συνέχιζε σα να μη συνέβαινε τίποτε. Θα μ' άρεσε πολύ αυτό. 'Αλλά ξέρετε την κακία των ανθρώπων, θα πίστευαν άμέσως ότι το κάνω για την προσωπική μου διαφήμιση, ενώ απλώς θα πρόκειται για τη θέληση να δώ απομονωμένο τον 'Υλό σ' άλλα φιλμ απ' τα δικά μου. Τον φαντάζομαι πολύ καλά, για παράδειγμα, σε μια σκηνή εσπατριού, να περιμένει να τον σερβίσουν... Τη μέρα που θα γελάμε δυνατά μ' αυτό το είδος της κωμικής κατασκευής θα μάς θαρραφάνεται να γελάμε μ' ένα μόνο πρόσωπο για μιάμιση ώρα. Δεν το λέω για να υποστηρίξω το φιλμ μου, αλλά πιστεύω πως κανένας ήθοποιός δεν θάταν τόσο καλός όσο μερικά πρόσωπα που βρίσκονται εκεί μέσα. Κανένας κωμικός δεν θάταν τόσο καλός όσο το γκαρσόνι που χρησιμεύει για πόρτμαντώ και ρεζέρβα κοστουμιών. 'Ενας κωμικός δεν μπορεί να παίξει το ίδιο

καλό έναν κυνηγό, έναν εργάτη, ή το υψηλό πρόσωπο που εκνευρίζεται γιατι δεν του δώσανε το καλό τραπέζι. Στο φιλμ, υπάρχει ο εμπορικός διευθυντής της Φόλκς-Βάγκεν, αρκετοί βιομήχανοι κλπ. Στη σκηνή του Ρόγιαλ Γκάρντεν βέλησαν να παίξουν για μένα, αλλά πρέπει να αισθάνεται ο θεατής ότι δεν πρόκειται για απλή μίμηση: βλέπουμε ανθρώπους που ξέρουν πραγματικά να βάζουν το χέρι στην τσέπη για να βγάλουν το πορτοφόλι τους, κι αληθινές κυρίες λιγάκι σνόμπ, που κάνουν πράγματα που κανένας δεν θα μπορούσε να μιμηθεί χωρίς να πέσει στην καρικατούρα. Το ίδιο και για τις 'Αμερικάνες: είναι είκοσιπέντε, γυναίκες των αξιωματούχων του Σέιπ, κι ξφτασαν με τα καπέλα τους. Δεν τους ζήτησα καπέλα με λουλούδια, τους είχα πεί μόνο: «Θα πρέπει να φαίνεται χαρούμενο, είναι άνοιξη...». Τελικά συμμετείχαν πραγματικά, δεν χρειάστηκε να τους πω να κυττάουν δεξιά για να το κάνουν.

ΕΡ.: Αυτό που είναι άστειο στο φιλμ, δεν είναι τα γκάγκ που προσθέτονται το ένα στο άλλο, αλλά οι πολλαπλές σχέσεις ανάμεσα στα γκάγκ μέσα στο ίδιο το πλάνο. 'Εκεί ίσως να βρίσκεται και ένα από

Συζήτηση
του Ζάκ Τατι
με τους
Ζάν Αντρέ Φιεσκι
και
Ζάν Ναρμπονί

ΤΟ
ΕΥΡΥ
ΠΕΔΙΟ

Σημειώσεις πάνω στην προβληματική του Τατί

του Τέηη Σαμαντά

*“Αν η ιδεολογία μπορεί να παρασταθεί
σαν ένα σύνολο σημασιών, ένα μη-συνη-
ματικό σύνολο, το έργο προτείνει μια
ἀνάγνωση αὐτῶν τῶν σημασιῶν, δι-
αρθρώνοντάς τις σὰ σημεῖα (SIGNES):
ὁ ρόλος τῆς κριτικῆς εἶναι νὰ μᾶς μάθει
νὰ διαβάζουμε αὐτὰ τὰ σημεῖα.*

Πιέρ Μασράι¹

Τὸ κείμενο πὸ ἀκολουθεῖ δὲν ἰσχυρίζεται ὅτι ἀποτελεῖ ἀνάλυση
τοῦ Τράφικ, καὶ φυσικὰ ἀκόμη περισσότερο ὁλόκληρου τοῦ ἔρ-
γου τοῦ Τατί. Προτείνεται νὰ διαβασεῖ μᾶλλον σὰν μὴ πρώτη
προσπάθεια προσπέλασης ὀρισμένων μόνο ἀπὸ τὰ προβλήματα
πὸ ἐγείρουν τὰ φιλμ τοῦ Γάλλου κινηματογραφιστῆ.

1. Ἄς ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ φιλμ, πο-
λὺ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ περιεχόμενό του, πὸ ἡ «ἀ-
πόδοσή» του στὰ ἑλληνικὰ βάζει ἤδη τὸν “Ἑλληνα θεατῆ
σὲ ὀρισμένα πλαίσια ἀντιμέτωπος τοῦ φιλμ.

Τὸ «Τράφικ» λοιπὸν, ἔχει βασικὰ δύο σημασίες:
α) τὸ ἐμπόριο τῶν ἀγαθῶν, β) τὸ συγκοινωνιακὸ δίκτυο.
Σὲ καμιά πάντως περίπτωση δὲν σημαίνει... «Χάος τῆς
Κυκλοφορίας». Ἄν στεκόμαστε σ’ αὐτὸ εἶναι γιὰ τι πι-
στεύουμε πὼς ἡ παραποίηση αὐτῆ τοῦ τίτλου εἶναι πο-
λὺ συγγενικὴ μὲ μὴ λαθεμένη ἀντιμέτωπος τοῦ φιλμ.
Πολλοὶ εἶδαν τὴν ταινία σὰν τὴν «κριτικὴ τοῦ κυκλο-
φοριακοῦ προβλήματος» ἢ σὰν «τὴν καταπίεση τοῦ ἀ-

τόμου ἀπὸ τὸ αὐτοκίνητο καὶ τὴν κυκλοφορία»².

Αὐτὸς ὁ «οὐμανισμὸς» ὅμως ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν
ὕλιστικὴ ἀντιμέτωπος τῆς πραγματικότητας πὸ ἐπιχειρεῖ ὁ Τατί.

Δύο εἶναι τὰ βασικὰ σημεῖα ἀναφορᾶς (πυρῆνες)
πὸ ἀξονίζουν καὶ τὴν ἐξέλιξή του. Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ
αὐτοκίνητο. Τὸ αὐτοκίνητο ὅχι σὰν ὑλικὸ ἀντικείμενο,
ἀλλὰ σὰν μύθος. “Ὅχι σὰν ἀγαθὸ μὲ σκοπὸ τὴν κά-
λυψη ὀρισμένων ἀναγκῶν, ἀλλὰ σὰ σὺ ν ο λ ο ἰ -
δ ε ο λ ο γ ἰ κ ῶ ν π ρ ο ε κ τ ᾶ σ ε ω ν, δηλ. μυθο-
πλασιῶν. Ὁ δρόμος πὸ διάλεξε ὁ Τατί γιὰ νὰ φτάσει
σ’ αὐτὸ τὸ ιδεολογικὸ σύνολο εἶναι ἡ ἄρ ν η σ η τ ο ὺ
ἀ ν τ ἰ κ ε ἰ μ ἔ ν ο υ . Ἡ ἄρνηση ἀκριβῶς τοῦ αὐτοκί-
νητου-φειτῆ ἀποκαλύπτει τὴν ὑπαρξὴ τοῦ μύθου του.
Πιὸ συγκεκριμένα: ὁ σχεδιαστῆς Ὑλὸ φτιάχνει ἓνα
αὐτοκίνητο πὸ μόνον αὐτοκίνητο δὲν εἶναι. Σ’ ὅλη τὴ
διαδρομὴ τοῦ φιλμ τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ μεταφέρεται ἀ-
πὸ ἓνα ἄλλο ὄχημα, κι ὅταν πρέπει νὰ κινηθεῖ μόνον
τοῦ τὸ σπρώχνουμε. Ὅποτε δὲν καλύπτει τὴν πρώτη
καὶ βασικὴ αἰτία ὑπαρξῆς του, τῆς αὐτοκίνησης. Δὲν
εἶναι ὅμως ἓνα «ἄχρηστο» ἀντικείμενο: ἡ ὑπαρξὴ του
καθορίζεται ἀπὸ τὴν κάλυψη μιᾶς σειρᾶς ἄλλων ἀνθρώ-
πων ἀναγκῶν: σὲ βοηθάει στὸ ξύρισμα, στὸ μαγεῖρε-
μα, σοῦ προσφέρει μέρος γιὰ διαμονὴ καὶ ὕπνο... Κι ὅ-
μως τὸ περίεργο αὐτὸ κατασκευάσμα δὲν μπαίνει στὸ οἰ-
κονομικὸ κύκλωμα μὲ τὴν πραγματικὴ ἀξία χρήσης του,
ἀλλὰ μὲ τὸ ὄ ν ο μ α πὸ ἔχει ἀπλῶς καὶ μόνον ἡ
ἐμφάνισή του, ὁ σκελετός του. Ἡ ἀνταλλακτικὴ του ἀ-
ξία δὲν ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀξία χρήσης του, ἀλλὰ στὴν ὑ-
ποκλοπὴ μιᾶς ἐντελῶς διαφορετικῆς ἀξίας χρήσης. Ὁ
«παραλογισμὸς» ἀκριβῶς τῆς οἰκονομίας γιὰ τὴν ἀγορά,
καὶ μάλιστα στὸ σημερινὸ προχωρημένον της στάδιο πὸ
μὲ τὴ μαζικὴ παραγωγὴ καὶ τὴν ἔξαρση, μὲσω τῆς δια-
φήμισης, τῆς ιδεολογικῆς μυθοπλασίας, ἡ ἀνταλλακτικὴ
ἀξία τείνει ν’ ἀντικαταστήσει τελείως τὴν ἀξία χρήσης³.

Τὸ δεύτερο σημεῖο ἀναφορᾶς, πὸ καθορίζει καὶ τὴν
ἀνάπτυξη τοῦ φιλμ στὸ χρόνο, εἶναι ἡ διαδικασία τῆς
μετάβασης τοῦ ἐμπορεύματος ἀπὸ τὴν παραγωγὴ στὴν
κατάλυση. Τὸ ἰδεατὸ αὐτὸ σχῆμα συμπίπτει, στὸ φιλμ,
καὶ μὲ μίαν πραγματικὴ πορεία: ἀπ’ τὸ Παρίσι ὅπου βρί-
σκεται τὸ ἐργοστάσιο τῆς ΑΛΤΡΑ ὡς τὸ “Ἀμστερνταμ,
ὅπου γίνεται ἡ ἔκθεση τοῦ αὐτοκινήτου. Καὶ σ’ αὐτὴ
τὴν περίπτωση, κατάδειξη-ἀποκάλυψη τῆς μὴ-ἀναγ-
καίότητας αὐτῆς τῆς διαδικασίας, μὲ τὴν ἄ ρ ν η σ η
τ ο ὺ σ κ ο π ο ὺ τ η ς, τοῦ χώρου τῆς ἔκθεσης-πώ-
λησης⁴.

Ἡ πορεία λοιπὸν τοῦ ἐμπορεύματος
εἶναι ὁ ἄξονας τοῦ προβληματισμοῦ τοῦ «Τράφικ». Καὶ
ἡ κατάδειξη τῆς μυθοπλαστικῆς
ιδεολογίας (ἰδιαίτερα τοῦ αὐτοκινή-
του) σὰν τέτοιας, ἡ θέση του.

2. Ἡ κατάδειξη ὅμως τοῦ ρόλου τῆς κυρίαρχης ἰ-
δεολογίας μέσα στὸν κόσμον δὲν θὰ ἀρκοῦσε ἀπὸ μόνον
τῆς νὰ δώσει τὸν τίτλο τοῦ ὕ λ ἰ σ τ ἰ κ ο ὺ στὸ φιλμ
τοῦ Τατί. Χρειάζεται κάποι ἀκόμη: ἡ κατάδειξη τῆς δι-
κῆς του (ιδεολογικῆς) λειτουργίας σὰν φιλμ.

Γιὰ νὰ ξεκαθαρίσουμε τὰ πράγματα: ἓνα φιλμ, ἔτσι
ἢ ἀλλιῶς, εἶναι ἓνα προϊόν τῆς ἀνθρώπινης δραστηριό-
τητας, πὸ κινεῖται πολὺ κοντὰ στὴ σφαῖρα τῆς ιδεολο-
γίας. Ὅποιαδήποτε κατάδειξη αὐτοῦ τοῦ ρόλου του δὲν

2. Σὲ τέτοιας τάξης θέσεις εἶναι εὐκόλη
μὰ (ἐμπειρικῆ) ἀπάντηση: θγαίνοντας ἀπὸ
τὸ φιλμ ὁ θεατῆς δὲν νοιώθει «καταπιεσμέ-
νος» ἀπὸ τὴν κυκλοφορία. Αὐτὸ πὸ τοῦ
ἔχει δώσει τὸ φιλμ δὲν εἶναι ἓνα συναίσθη-
μα «μειονεκτικότητας» ἀπέναντι στὴν τεχνο-
λογικὴ κοινωνία, ἀλλὰ μᾶλλον ἓνας και-
νούργιος τρόπος δράσης τῆς.

3. Τὰ πρῶτα πλάνο τῆς ταινίας εἶναι καρα-
κτηριστικὰ μιᾶς τέτοιας ὀπτικῆς: ντοκυμαν-
ταῖρ ἀπ’ τὴν κατασκευὴ τοῦ αὐτοκινήτου,
κοντινὸ πλάνο: τὸ πρεσάοισμα ἑνὸς τμή-
ματος τῆς καρσοσερί. Παραγωγὴ «ἐν σειρᾶ»
Ξαφνικὰ ἓνα κομμάτι πρεσάρεται ἄσχημα,
στραβῶνει, τὸ θνάζουν, τὸ πετᾶνε. Εἶναι ἄ-
χρηστο. Στὸ τέλος τοῦ φιλμ πὸ πὰ τὰ κο-
μμάτια τῆς κάρσοσερί ἔχουν ἀντικατασταθεῖ
ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς δομῆς τοῦ μύθου - αὐτο-
κίνητο, τὸ ἄχρηστο κομμάτι πὸ θγαίνει ἔξω
εἶναι βέβαια ὁ Ὑλὸ.

4. Ἀφοῦ κάνει ὅλη αὐτὴ τὴ διαδρομὴ τὸ
αὐτοκίνητο τῆς “Αλτρα φτάνει ἐνῶ μόλις ἔ-
χει κλείσει ἡ ἔκθεση. Ἀκριβῶς τότε ὅμως
«δικαιώνεται» ἡ πορεία: τὸ αὐτοκίνητο μα-
ζεῦει περίεργους κι ἀρχίζει νὰ πουλάει μπρο-
στὰ στὴν κλειστὴ ἔκθεση-μῦθος τῆς ἀγορᾶς.

1. Ἀπὸ τὸ βιβλίον του: «Γιὰ μὴ θεωρεῖται
τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς» ἔκδ. Μασπερό,
Παρίσι 1966, σελ. 156.

μεταβάλλει σε τίποτα τη φύση του. "Όντας όμως έργο (τέχνης) ή σχέση του με την ιδεολογία αποκτάει έναν άλλο χαρακτήρα: χρησιμοποιώντας την ιδεολογία σαν μία από τις πρῶτες του ύλες το έργο (τέχνης) αποκαλύπτει το μυθικό της χαρακτήρα. Μ' αυτή την έννοια το έργο (τέχνης) δεν είναι μορφή γνώσης (δηλ. επιστήμη, που θα έσβηνε ολοκληρωτικά την ιδεολογία) αλλά διαδικασία αποκάλυψης του μυθικού χαρακτήρα της ιδεολογίας. Χάνοντας έτσι ή ιδεολογία το βασικό της χαρακτηριστικό το να μένει δηλαδή «κρυμμένη», με την παρέμβαση του έργου μετατρέπεται σε «όρατο αντικείμενο», όπως λέει ο Πιερ Μασραί, άρα μπορεί να αναλυθεί, και σε συνέχεια να αντιμετωπισθεί. Μ' αυτή ακριβώς τη διαδικασία μας αποκάλυψε ο Τατί ένα τμήμα της κυρίαρχης ιδεολογίας, όπως είδαμε πιο πάνω.

Υπάρχει όμως, όπως είπαμε, άλλο ένα σκαλοπάτι: ή δράση (αποκαλυπτική) όχι μόνο πάνω στην κυρίαρχη ιδεολογία αλλά και πάνω στη διαδικασία αναπαράστασης της (που στην περίπτωση μας είναι το φιλμ), με σκοπό την κατάδειξη ακριβώς αυτής της αναπαραστατικής φύσης της. Μ' άλλα λόγια για να έχει κάποια αποτελεσματικότητα το «περιεχόμενο» του φιλμ θα πρέπει να συνοδεύεται από μια «κριτική αποδόμηση του συστήματος της αναπαράστασης»⁵.

Ένα από τα βασικά στοιχεία αυτού του «συστήματος αναπαράστασης» είναι ή προσπάθεια (που καταβάλλεται και από τη συνιερπτική πλειοψηφία της κινηματογραφικής παραγωγής, και από το μέγιστο μέρος της κινηματογραφικής κριτικής) της παρουσίας του φιλμ σαν απεικόνιση της πραγματικότητας. Η πειθώ της «ρεαλιστικότητας» της κινηματογραφικής εικόνας απ' τη μία, ή συνεχής χρήση απ' τους κριτικούς «ανθρώπων» όρων για την αντιμετώπιση του φιλμ, απ' την άλλη, δίνουν την ύψη της κυρίαρχης ιδεολογίας, στο επίπεδο της φιλμικής μορφής αυτή τη φορά.

Λίγοι είναι οι κινηματογραφιστές που επιχειρούν να αναπτύξουν την προβληματική τους και σ' αυτό το δεύτερο πεδίο. Σ' ένα τέτοιο δρόμο βρίσκεται, με το Πλαίυ - Τάιμ και τώρα με το Τράφικ, κι ο Τατί. Μας λέει στη συνέντευξη του πως ή κατασκευή του «χρειάζεται περισσότερη προσοχή από τη μεριά του θεατή». Οι άφηρημένες δομές των φιλμ του Τατί δεν χρειάζονται απλώς «περισσότερη προσοχή»: για να αποκτήσουν συγκεκριμένη απόσταση ζητάνε από τον θεατή να γίνει συσκηνοθέτης. Πρόκειται για ένα αίτημα που προϋποθέτει ήδη μια «κριτική αποδόμηση του συστήματος της αναπαράστασης...». Τα φιλμ του Τατί δεν είναι τα φιλμ που επιβάλλουν μια «θεία» άποψη του δημιουργού στο θεατή. Είναι αντικείμενα άναλύσιμα. Δουλειά του σκηνοθέτη είναι ή έκλογή και ή παρουσίαση αυτών των αντικειμένων. Η ανάλυση τους, δηλ., ή αποδόμησή τους για να ανακαλυφθούν τα στοιχεία που τα αποτελούν, και ή αναδόμησή τους είναι δουλειά του θεατή. Αυτή ή προβληματική του Τατί δεν είναι «μια από τις κατευθύνσεις του», είναι ή βασική, αφού αποτελεί τη ραχοκοκαλιά του κύριου στοιχείου των έργων του, του κωμικού.

3. Ο Τατί μας λέει στη συνέντευξη του πως ή πηγή εμπνευσής του για τα γκάγκ είναι «ένα μίγμα πα-

ρατήρησης και φαντασίας». Αυτή ή δύναμη της «παρατήρησης» του είναι ή «έντοπιση»⁶ μέσα στην πραγματικότητα λεπτομερειών που τη συνθέτουν, ή φαντασία έρχεται μετά και οργανώνει αυτές τις λεπτομέρειες σ' ένα στέρεο σύστημα, σε μια δομή, που είναι το φιλμ. Και σ' αυτό το σημείο όμως έχουμε δείγματα της προβληματικής του Τατί: αυτές οι λεπτομέρειες που «έντοπίζει» έχουν φυσικά κάποια σημασία μέσα στην πραγματικότητα. Η χρήση τους όμως μέσα στα φιλμ του είναι τέτοια που ή έξωφιλμική τους σημασία συρρικνώνεται ενώ διαστέλλεται ή συμμετοχή τους στη σημαίνουσα οικονομία του φιλμ⁷.

Αν θέλαμε να βρούμε τους πρόγονους του Τατί σ' αυτό το πεδίο (της οργάνωσης των λεπτομερειών - σημείων) θα οδηγούμασταν εύκολα στον Γκριφφιθ και τον Κήτον. Τα ντεκόρ του πρώτου για τη Μισαλλοδοξία έχουν μέσα τους σαν σπέρμα (άσχετα με τη διαφορετική λειτουργία τους) τις αρχές της Κατασκευής που επηρέασε ο Τατί με το Πλαίυ - Τάιμ. Μια κατασκευή με γεωμετρικά πρότυπα, που οι ευθείες τους κι οι τεθλασμένες τους έχουν ήδη άχροναραχθεί από τον Κήτον.

Όπως λέει ο ίδιος στη συνέντευξη του ή πορεία του είναι μια πορεία εξαφάνισης του 'Υλό σαν (μοναδικού) δημιουργού των γκάγκ. (Με μια μικρή παρέκκλιση στην περίπτωση του «θείου μου») Η πορεία αυτή καταλήγει με το Πλαίυ - Τάιμ και το Τράφικ να άνατίσει τις σχέσεις που υπήρχαν στην κλασική κωμωδία (και κατά ένα μεγάλο ποσοστό και στις προηγούμενες ταινίες του Τατί). Στα φιλμ αυτά δεν πρόκειται πια για μια μυθολογική σχέση του 'Υλό με τον κόσμο, αλλά για ένα σύνολο σχέσεων του φιλμικού κόσμου με τον 'Υλό, για την ακρίβεια με μια άπειρία «'Υλό». Το πλέγμα των σχέσεων (και των γκάγκ) που σαν ακτίνες ξεκινούσαν από τον 'Υλό έχει αντικατασταθεί από ένα άλλο πολύ πιο σύνθετο πλέγμα που εξαπλώνεται ανάμεσα σ' όλα τα πρόσωπα του φιλμ⁸.

Αυτό το «πλέγμα» των σχέσεων δεν άφορα μόνο τις δραματικές σχέσεις μέσα στο φιλμ. Είναι ταυτόχρονα και μια διαστολή του ίδιου του γκάγκ. Η πρώτη παρατήρηση που μπορεί να γίνει είναι ότι τα γκάγκ στο Πλαίυ - Τάιμ και στο Τράφικ διαρκούν πάρα πολύ, φτάνοντας να άντιστοιχούν σε διάρκειά με τις σεκάνς⁹. Παρατηρώντας όμως προσεκτικότερα την εξέλιξη του γκάγκ στα φιλμ του Τατί, μπορούμε να διακρίνουμε μια σαφή προβληματική του πάνω στην έννοια του κωμικού.

Θεωρητικά, ή μονάδα του κωμικού στοιχείου σ' όλα τα κωμικά φιλμ είναι το γκάγκ. Το κλασικό γκάγκ που οι ρίζες του συμπύπτουν με τις ρίζες του ίδιου του κινηματογράφου έχει μια σαφή δομή, και μ' όλες του τις παραλλαγές δεν ξέφυγε ποτέ από την κοίτη που το είχε βάλει ο μεγάλος δάσκαλος του είδους, ο Μάκ Σέννεντ. "Όχι ότι το κλασικό γκάγκ δεν εξέλιχτηκε. "Όλοι οι μεγάλοι κωμικοί ήταν σταθμοί στην εξέλιξη του. Η εξέλιξη αυτή όμως είχε μια μόνο κατεύθυνση: την εξάντληση των μέσων που έβαζε στη διάθεση του κωμικού ή κυρίαρχη δομή του. Γι' αυτό και ή εξέλιξη αυτή έφτασε σε μια όριακή κατάσταση με το «τέλος των μεγάλων κωμικών του κινηματογράφου». "Έγιναν όριμένες προσπάθειες για ανανέωση της κλασικής κω-

6. Η έννοια της «έντοπισης» έχει πολύ μεγάλη σημασία και για την άναγνωση του φιλμ. Ο θεατής είναι υποχρεωμένος να «έντοπίζει» όρισμένες από τις ζώνες του κάδρου και μετά ξανά να ξεδιαλέξει τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν, μέσα από την «έντοπισμένη» ζώνη. Είναι ή πρώτη αίτια που οδηγεί στην άναγκη των διαδοχικών (και μάλιστα διαφορετικών) άναγνώσεων του φιλμ.

7. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα μια άνάλυση από την άποψη της σημειολογίας της χρήσης του σημείου (SIGNE) που άπικει ο Τατί. Οι μετασημάνσεις (μεταβολές του σημαίνοντος) είναι συνεχείς μέσα σ' αυτά. "Όπως είδαμε πιο πάνω για ν' άποκαλύψει ο Τατί, το μυθικό χαρακτήρα της έννοιας αυτοκίνητο μετάβαλλε τη σημασιοδότηση του (σχέση σημαίνοντος - σημαίνοντος) μέσα στο φιλμ. Αυτή ή σχέση της ένότητας προϋποθέτει μια μεγάλη κυρίαρχση πάνω στα χρησιμοποιούμενα σημεία. Το ίδιο συμβαίνει και στις περισσότερες στιγμές του διαλόγου που δεν άκούμε τα ψελίσματα των ήθοποιών. Ο Τατί παραμερίζει το σημαίνοντο, κι αυτό όχι βέβαια γιατί θέλει να σριτκάρει μια κάποια «άνθρωπιστική» άσυνεννοησία αλλά γιατί άπλούστατα το «τί λένε» δεν έχει θέση στο φιλμ —σαν σύνολο σημασιοδοτήσεων.

8. Γι' αυτό είναι λάθος όταν δίνουμε στον κ. 'Υλό του Πλαίυ-τάιμ και του Τράφικ το χαρακτηρισμό του «καταλύτη». Ο 'Υλό δεν δημιουργεί τα γκάγκ, απλώς συμμετέχει ή και μόνο τα παρακολουθεί, δεν «καταλύει» τίποτα, έχει το ίδιο βάρος μ' όλα τα άλλα πρόσωπα του φιλμ.

9. Άναφερόμαστε εδώ στα βασικά γκάγκ του φιλμ, γιατί υπάρχουν πάμπολλα άλλα που ξετυλίγονται στη διάρκεια ενός βασικού γκάγκ, έτσι που το κωμικό πολλές φορές να είναι άποτέλεσμα της σύζευξης πολλών γκάγκ.

5. Από το άρθρο των Ζάν-Λουί Κομολλι και Ζάν Ναρμπονί: «Κινηματογράφος - ιδεολογία - κριτική» μέρος πρώτο. Σύγχρ. Κινηματ. τεύχος 13 σελ. 45.

Οι χαρακτηριστικότερες προσπάθειες σ' αυτή την κατεύθυνση είναι αυτές της λεγόμενης «τρελλής κωμωδίας». Κυριότεροι εκπρόσωποι τους ο Λέστερ (με το «Νάκ» και «Βίβα Ρόμα») και ο Μπλαίγκ «Έντουαρντς» με το «Πάρτυ»).

Η προβληματική αυτή κάνει ήδη την εμφάνιση της σ' αυτό που αναφέραμε προηγουμένως σαν «πολλαπλασιασμό του φορέα γκάγκ». Για να φτάσει όμως μέχρι το σημείο της ρήξης με την έννοια του κλασικού γκάγκ θα έπρεπε να αναπτύξει περισσότερο, κάτι που πραγματικά κάνει Τατί, όπως θα δούμε παρακάτω.

Από το κείμενο του Ζαν-Αντρέ Φιερί: «Το σταυροδρόμι Τατί». Cahiers du cinema no. 199.

Αυτή είναι η βασική αιτία (πέρα απ' τον «ποσομο» μέσα απ' την πολυπλοκότητα του δρόμου, που αναφέραμε προηγουμένως) που ναί αναγκαίο να βλέπει κανείς τα φίλμ του Τατί τουλάχιστον δυο-τρεις φορές, και σ' αυτό φεύεται η «διαφορετική» ανάγνωση όρι- ένων στοιχείων κάθε φορά

Βλέπε το πλάνο που ο 'Υλό κρεμασμέ- ανάποδα απ' το δέντρο, στο πάνω δεξί μέρος του κάδρου, χάνει ένα-ένα τα πράγμα- του, ενώ στο κάτω αριστερό μέρος ο νε- φλερτάρει την κοπέλλα. Η δευτερογε- (κωμική) δομή θγαίνει ακριβώς από τη ώση αυτής της σχέσης, που την έχουμε οστά μας, τη βλέπουμε μέσα στο ίδιο δρο.

μωδίας¹⁰. Οι περισσότερες όμως είχαν σαν στόχο τους (μονογραμμικό) τον μηχανικό πολλαπλασιασμό των γκάγκ ή, στην καλύτερη περίπτωση, την ανάπτυξη των αλληλεξαρτήσεων τους. Όπως ήταν φυσικό οδήγησαν κι αυτές σε αδιέξοδο Ένας μόνο δρόμος ήταν πιά δυνατός. Ο δρόμος του προβληματισμού πάνω στην ίδια τη φύση του γκάγκ και της θέσης του μέσα στην όργα- νωση του φίλμ. Κι αυτό το δρόμο ακολούθησε ο Τατί. Η δράση του ασκήθηκε πάνω στο γκάγκ όχι σαν πηγή γέλιου, αλλά σαν δ ο μ ή ¹¹. Για τον Τατί πιά το γκάγκ δεν είναι κάτι που προκαλεί το γέλιο, αλλά κά- θε τι που «συμμετέχει στη συνάντηση, ή στη σύγκρουση, ανάμεσα στην ιδέα του τυχαίου, και στην πανί- σχυρη ιδέα του προγραμματι- σ μ ο υ ¹².

Κανείς δεν θα μπορούσε να απαριθμήσει τα γκάγκ που υπάρχουν σ' ένα φίλμ του Τατί (κυρίως Πλαίν- τάιμ και Τράφικ), απλούστατα για το γκάγκ δ ε ν ά πο τε λ ε ι π ι ά τ η ν κ ω μ ι κ ή μ ο ν ά δ α. Γιατί γκάγκ είναι και οι σχέσεις ανάμεσα στα γκάγκ, πρώτα μέσα στο ίδιο πλάνο, μετά απ' το ένα πλάνο στο άλλο, απ' το ένα πλάνο στη σεκάνς, απ' τη σεκάνς τέ- λος σ' ολόκληρο το φίλμ. Έτσι που το κάθε ξεχωριστό κομμάτι (αν θεωρήσουμε κάτι σαν «ξεχωριστό κομμά- τι») δεν αποκτάει ολόκληρο το βάρος του παρά μόνο σε σχέση μ' ολόκληρο το φίλμ¹³. Μ' αυτό τον τρόπο ο Τατί εξαπλώνει τις άρχες όργανωσης του γκάγκ, που στην κλασική κωμωδία λειτουργούσαν μόνο στο επίπεδο του άτομικού, σ' όλο το μήκος (αλλά και το «πλάτος») των φίλμ του. Έτσι που μπορούμε εύκολα να πούμε ότι τα φίλμ του Τατί δεν είναι μια διαδοχή ανεξάρτητων, κα- τὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἤττον, γκάγκ (στὴν κλασικὴ κωμω- δίας) ἀλλὰ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ γκάγκ που ἀρ- χίζει καὶ τελειώνει μετὰ τὸ φίλμ.

Ένδεικτικό στοιχείο αυτής της αποδομητικής δια- δικασίας είναι και η συνεχής χρήση από τον Τατί των γενικών πλάνων (και φυσικά και η συνεχής αποφυγή των γκρό). Η δράση στο φίλμ του δεν τεμαχίζεται, δεν υποκύπτει σε μια λίγο-πολύ «θεική» παρέμβαση του δημιουργού. Αρχίζει, αναπτύσσεται και σβήνει συνή- θως μέσα σ' ένα πλάνο, κι αυτό που είναι και βασικό- τερο: μπροστά στα μάτια μας. Το ντε- κουπάζ του Τατί δεν είναι μια ανάλυση της δράσης. Δεν αναταποκρίνεται σε μια κλασική δραματουργική δομή. Υπακούει περισσότερο σ' αυτό που πιά πάνω ο- νομάσαμε «παρουσίαση αναλύσιμων αντικειμένων», και πολύ λιγότερο σε μια καταπιεστική κυριαρχία της αφή- γησης.

Μερικές παρατηρήσεις (περιπτώσεις) για τη χρήση των γενικών πλάνων από τον Τατί.

α) Το πλάνο, όντας γενικό, περιλαμβάνει μέσα του όλα τα στοιχεία μιας δευτερογενούς δομής, σε «παθη- τική» όμως κατάσταση που θα πρέπει να το ενεργοποι- ήσει ή σκίση του θεατή. Η δευτερογενής δομή δεν εί- ναι παρά αποτέλεσμα αυτής της ενεργοποίησης των διαφορετικών στοιχείων, που προϋποθέτει φυσικά και τη γνώση τους¹⁴.

β) Το αντίθετο από το προηγούμενο αποτέλεσμα του γενικού πλάνου: όχι η παρουσίαση αλλά η ά πο κ ρ υ ψ η των στοιχείων. Η απόκρυψη αυτή έχει με

τη σειρά της δύο αποτελέσματα: 1) αποτελεί (σαν ά- πόκρυψη) ένα (το βασικό) στοιχείο της δευτερογε- νούς δομής¹⁵. 2) Βάζει μπροστά στο θεατή μια σειρά ά- πο άλλα στοιχεία (άσχετα με τον πυρήνα που μας ά- πασχολεϊ εκείνη τη στιγμή) έτσι που η δευτερογενής δομή να θγαίνει από την προσπάθεια παραμερισμού των «ψευδο-στοιχείων» για να ανακαλυφθεί το στοι- χείο που έχει αποκρυφτεί¹⁶.

γ) Το γενικό πλάνο επιτρέπει στο θεατή να παρα- κολουθήσει μια κίνηση που δεν διακόπτεται έτσι που μπορεί ή ίδια ή κίνηση μέσα στο χώρο να γίνει στοιχείο της δευτερογενούς δομής¹⁷.

δ) Σχετικό με το γενικό πλάνο είναι και η χρήση αυτού που θα μπορούσαμε να πούμε βάθος πεδίου, που για την ακρίβεια όμως πρόκειται για την τοποθέτηση ανάμεσα στον άπ' αριθμόν 1 πυρήνα του κάδρου και στον θεατή ενός άλλου αντικειμένου. Ένα ζήτημα πολ- λὸ κοντὰ στην προβληματικὴ πάνω στην έννοια της ά- ναπαράστασης. Και πάλι δύο αποτελέσματα (χρήσης): 1) κατάδειξη του φιλικού κόσμου σαν φανταστικού¹⁸. 2) Ένισχυση του αποτελέσματος που έχει ο «άπ' άρι- θμόν 1 πυρήνας» με την προσθήκη ενός μεσάζοντα που βλέπει ό,τι βλέπει και ο θεατής. Η δευτερογενής δομή (ανάδιπλασιασμός του αποτελέσματος) θγαίνει από τη σχέση του πυρήνα με τον μεσάζοντα. (Σχέση που και πάλι θα πρέπει να εγκαθιδρύσει ο θεατής)¹⁹.

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

Με τον Ζακ Τατί γεννήθηκε ο γαλλικός νεορεαλισμός. Η «Μέρα γιορτής» σαν έμπνευση έμοια- ζε με τη «Ρώμη ανοχύρωτη πόλη». Αγαπήθηκε λιγότερο, γιατί περισσότερο κρυφός, ο 'Υλό, μας προσκαλούσε να δοκιμάσουμε το ίδιο, στα κρυφά, την πίκρα και τις χαρές της ύπαρξης. Ναι, ο Ζακ του φεγγαριού είναι ποιητής όπως ήταν κάποτε ο Τριστάν Λ' Ερμίτ. Ψάχνει να βρει μες τα μεσάνυχτα το μεσημέρι, και το βρίσκει. Είναι ικανός να γυρίσει ένα πλάνο ακρογιαλιάς μόνο και μόνο για να δεί- ξει ότι τα παιδιά που φτιάχνουν έναν πύργο στην άμμο φωνάζουν πιο δυνατά απ' τον θόρυβο των κυ- μάτων. Έτσι, το ίδιο, θα γυρίσει κι ένα τοπίο αποκλειστικά γιατί εκείνη τη στιγμή ανοίγει το παρά- θυρο ενός μικρού σπιτιού στο βάθος-βάθος του πλάνου, και γιατί ένα παράθυρο που ανοίγει, έ, εί- ναι άστείο. Νά τί είναι αυτό που ενδιαφέρει τον Τατί. Ταυτόχρονα τα πάντα και τίποτα. Χορταράκια, ένας χαρταετός, αλητάκια, ένας γεράκος, ο,τιδήποτε, ο,τι είναι μαζί πραγματικό, παράξενο, και χαρι- τωμένο. Ο Ζακ Τατί έχει την αίσθηση του κωμικού γιατί έχει την αίσθηση του περιέργου. Είναι άδυ- νατη μια συζήτηση μαζί του. Είναι ο κατ' έσοχόν αντιθεωρητικός. Τα φίλμ του είναι ώραία, αντίθετα στις ιδέες του. Αν τα είχαν κάνει άλλοι, τη «Μέρα γιορτής» και τον «'Υλό», δεν θα λεγαν και πολλά. Με λίγα λόγια, όντας με δύο φίλμ ο καλύτερος κωμικός Γάλλος σκηνοθέτης από την εποχή του Μαξ Λίντερ, ο Ζακ Τατί, με το τρίτο του, το «Θ ε ι ο μ ο υ» θα γίνει ίσως απλά ο καλύτερος.

ZAN-LYK GKONTAP

(Λεξικό των Γάλλων κινηματογραφιστών. Cahiers du Cin. 71, Μάης 57).

Ζάκ Τατί

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



σέλ, στο ABC, στο Καζίνο του KNOCKE - LE - ZOUTE (1949). Τον Απρίλη του '61 ο Τατί έχει ένα νούμερο στο Όλύμπια, με τη Μισέλ Μπραμπό και τον Πιέρ Έταιξ και στο δεύτερο μέρος του προγράμματος προβάλλεται το «Μέρα γιορτής» ενώ ο Τατί μιμείται ταυτόχρονα μπροστά στην οθόνη.

Έκτος από τα φιλμ που ο Τατί ήταν σεναρίστας τους ή σκηνοθέτης, έπαιξε στο «SYLVIE ET LE FANTOME» (ή Συλβί και το Φάντασμα, 1945) του Κλώντ Οτάν - Λαρά, το ρόλο του φαντάσματος, και στο «LE DIABLE AU CORPS» (έλλην. τίτλ. Άνεμοδαρμένα νειάτα) πάλι του Λαρά, όπου έκανε έναν φαντάρο που γιόρταζε την άνακωχή.

1932. OSCAR CHAMPION DE TENNIS (Ό Όσκαρ πρωταθλητής του τένις).

Σενάριο και έρμηνεία: Ζάκ Τατί. Ήμιτελής.

1934. ON DEMANDE UNE BRUTE (Ζητείται κτήνος).

Σκηνοθεσία: Σάρλ Μπαρουά. Σενάριο: Ζάκ Τατί, Άλφρε Σωβύ. Βοηθός: Ρενέ Κλεμάν. Έρμηνεία: Ζάκ Τατί.

1935. GAI DIMANCHE (Χαρούμενη Κυριακή, 33').

Σκηνοθεσία: Ζάκ Μπέρ. Παραγωγή: Άτλαντικ Φιλμ. Σενάριο: Ζάκ Τατί και ο κλόουν Ρύμ. Έρμηνεία: Ζάκ Τατί, Ρύμ.

1936. SOIGNE TON GAUCHE.

Σκηγ.: Ρενέ Κλεμάν. Παρ.: Φρέντ Όραίν, για την Κάντυ - Φιλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί. Μουσ.: Ζάν Γιατόβ. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1938. RETOUR A LA TERRE (Έπιστροφή στη γη).

Σεν.: Ζάκ Τατί. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1947. L' ECOLE DES FACTEURS (Η σχολή των ταχυδρομικών διανομέων, 18').

Σκηγ.: Ζάκ Τατί (σ' αντικατάσταση του Ρενέ Κλεμάν που αρρώστησε). Παρ.: Φρέντ Όραίν για την Κάντυ - Φιλμ. Σεν. και διάλογοι: Ζάκ Τατί. Βοηθ.: Άνρι Μαρκέ. Φωτ.: Λουί Φελίξ. Μουσ.: Ζάν Γιατόβ. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1947. JOUR DE FETE (Ημέρα γιορτής, 70').

Παρ.: Φρέντ Όραίν για την Κάντυ - Φιλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί και Άνρι Μαρκέ, με τη συνεργασία του Ρενέ Χουίλερ. Φωτ.: Ζάκ Μερκαντόν. Μουσ.: Ζάν Γιατόβ. Ντεκ.: Ρενέ Μουλαέρ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (ο ταχυδρόμος Φρανσουά), Πώλ Φρανκέρ (Μαρσέλ), Γκι Ντεκόμπλ (Ροζέ), Σαντά Ρελλι (ή γυναίκα του Ροζέ), Μαιν Βαλλέ (Ζανέτ), Ροζέ Ραζάλ (ο κομωτής), Μπωβαί (ο καφετζής), Ντελκασάν (κουμπάρα), Βαλύ, Ρομπάρ Μπαλμπό και οι κάτοικοι του Σαιν - Σεβέρ.

Το φιλμ γυρίστηκε σε έγχρωμο και σε ασπρόμαυρο, αλλά απ' τα δύο αρνητικά χρησιμοποιήθηκε μόνο το δεύτερο.

1951. LES VACANCES DE M. HULOT (Οι διακοπές του κ. Ύλό, 96').

Παρ.: Φρέντ Όραίν, για την Κάντυ Φιλμ - Ντυσινά. Σεν.: Ζάκ Τατί, Άνρι Μαρκέ. Φωτ.: Ζάκ Μερκαντόν, Ζάν Μουσέλ. Μουσ.: Άλαιν Ρομάν. Ντεκ.: Άνρι Σμίτ, Η. Μπριοκούρ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (κ. Ύλό), Ναταλί Πασκώ (Μαρτίν), Λουί Περρώ (Φρέντ), Μισέλ Ρολά (ή θεία), Άντρέ Ντυμπουά (ο διοικητής),

Βαλεντίν Καμάξ (ή άγγλίδα), Λουσιέν Φρεζύς (ο ξενοδόχος), Μαρκερίτ Ζεράρ, Ρενέ Λακούρ (το ζεύγος των περιπατητών), Ραυμόν Κάρλ. Γύρισμα: Ίούλιος του 1951 — Οκτώβρης του 1952.

1958. MON ONCLE (Ό θείος μου, 120').

Παρ.: Σπέκτα - Φιλμ, Γκρέν - Φιλμ, Άλτερ Φιλμ (Παρίσι), Φιλμ ντέλ Τσεντάουρο (Ρώμη). Σεν.: Ζάκ Τατί. Φωτ.: Ζάν Μπουργουέν (Ήστμανκόλορ). Ντεκ.: Άνρι Σμίτ. Μουσ.: Άλαιν Ρομάν, Φράνκ Μπαρσελινί. Βοηθ.: Άνρι Μαρκέ, Πιέρ Έταιξ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (θείος Ύλό), Ζάν - Πιέρ Ζολά (κ. Άρπέλ), Άντριέν Σερθαντι (κ. Άρπέλ), Άλαιν Μπεκούρ (Ζεράρ), Λουσιέν Φρεζύς (κ. Ρισάρ), Ντομνίκ Μαρί (γειτόνισσα), Μπέτυ Σνεντέρ (κόρη του θυρωρού), Ζ. Φ. Μαρτιάλ (Γουώλτερ), Άντρέ Ντινό (καθαριστής), Μάξ Μαρτέλ (μεθύστακας), Ύβόν Άρνώ (δηπρέτρια των Άρπέλ), Κλώντ Μπαντόλ (ρακσοσυλλέκτης), Νικολά Μπαντάιγ (έργατης), Ρεζύ Φοντενέ (ψιλικατζής), Άντελαίντ Ναγιελί (κ. Ρισάρ), Ντενίς Περόν (δισ Φεβριέ), Μισουλ Γκογιό (πωλητής αυτοκινήτων), Ντομνίκ Ντερλύ (γραμματέας του Άρπέλ), Κλαίρ Ροκά (φίλη του κ. Άρπέλ), Μανταίνι (Ιταλός έμπορος) ...

1967. PLAYTIME (152' και απ' τα μέσα του Φλεβόρη 137').

Παρ.: Σπέκτα - Φιλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί σε συνεργασία με τον Ζάκ Λαγκράνζ. Άγγλικοί διάλογοι: Άρτ Μπούχβαλντ - φωτ.: Ζάν Μπαντάλ (Ήστμανκόλορ 70 χιλ.) Ντεκ.: Έζέν Ρομάν. Μουσ.: Φράνσις Λεμάρκ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (κ. Ύλό), Μπάρμπαρα Ντέννεκ (ή νεαρή ξένη), Ζακλίν Λεχόντ (ή φίλη της), Βαλερί Καμίγ (γραμματέας του κ. Λάκ), Φράνς Ρυμιλύ (ή πωλήτρια των γυαλιών), Λώρ Παγιέτ και Κολέτ Προύστ (δυο κυρίες με τη λάμπα), Έρικα Ντέντολερ (κ. Ζιφάρ), Ζώρζ Μοντάν (κ. Ζιφάρ), Λεόν Ντουαγιέν (θυρωρός), Τζών Άμπέ (κ. Λάκ, Ράιγχαρτ Κόλντεχοφ (ο Γερμανός διευθυντής), Γκρεγκουάρ Κάτς (έλ. τ.: Ό κ. Ύλό στο χάος της κυκλοφορίας).

1970. TRAFIC.

Παραγωγή: Φιλμ Κορόνα. Σενάριο: Ζάκ Τατί, σε συνεργασία με τον Ζάκ Λαγκράνζ. Φωτογραφία: Έντουάρ Βάν ντέν Έβντεν και Μαρσέλ Βάις. Ντεκόρ: Άντριέν ντέ Ρόυ. Μουσική: Σάρλ Ντυμό. Έρμηνεία Ζάκ Τατί (κόριος Ύλό), Μαρία Κίμπερλε (ή επί των δημοσίων σχέσεων), Μαρσέλ Φρανάλ (ο οδηγός του καμιονιού), Όνορέ Μπαστέλ (ο διευθυντής της Άλτρα), Τόνυ Κνέππερς (ο Όλλανδός γκαρζίστας) ... Διάρκεια: 105'

Άντρέ Μπαζέν

η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλωσσας

Αυτή η μελέτη είναι αποτέλεσμα της σύνθεσης τριών άρθρων, το πρώτο γραμμένο για το βιβλίο της επετηρίδας «20 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ» (1952), το δεύτερο με τίτλο «από νεκρούς ή εξέλιξή του», δημοσιεύτηκε στο Νο 93 (Ιούλιος 1955) της επιθεώρησης «Νέα Έποχή», και το τρίτο στα *HIERS DU CINEMA* Νο 1, (1950).

Α. Μπ.

Το 1928, η βουδή τέχνη ήταν στο απόγειό της. Μπορούμε να καταλάβουμε — αν και όχι να δι-
ύσουμε— την απελπισία όλων, ακόμα και των κα-
ερων, που παραβρέθηκαν στο γκρέμισμα αυτής
τέλειας πολιτείας της εικόνας. Τους φαινόταν ότι
αισθητικό δρόμο που ακολουθούσε τότε ο κινη-
ογράφος, είχε γίνει μία τέχνη άψογα προσαρμο-
η στην «ευχάριστη ένόχληση» της σιωπής και ά-
ήχητικός ρεαλισμός θά τον έριχνε δίχως άλλο
χάος.

Πραγματικά τώρα που η χρήση του έχει αποδεί-
επαρκώς ότι ο ήχος δεν ήρθε να εξαλείψει την
ματογραφική Παλαιά Διαθήκη, αλλά να την συμ-
ώσει, μπορούμε να βάλουμε το ερώτημα αν η
κή επανάσταση που έφερε η ήχητική μπάντα αν-

τιστοιχεί σε αλήθεια σε μία αισθητική επανάσταση.
Μ' άλλα λόγια αν τα χρόνια 1928—1930 είναι πρα-
γματικά τα χρόνια της γέννησης ενός νέου κινημα-
τογράφου. Ειδομένη από την σκοπιά του νεκρού, ή
ιστορία του φιλμ δεν αφήνει πράγματι να φανεί λύ-
ση της συνέχειας, όπως θα μπορούσε να πιστέψει κα-
νένας, ανάμεσα στον θουβό και στον όμιλου. Αν-
τίθετα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε συγγένειες ά-
νάμεσα σε ορισμένους σκηνοθέτες του 1925 και σε
σκηνοθέτες του 1935 και κυρίως της περιόδου 1940—
1950. Άνάμεσα π.χ. στον Έριχ φόν Στροχάιμ και
τον Ζάν Ρενουάρ ή τον Όρσον Γουέλλες, τον Κάρλ
Τέοντορ Ντράγιερ και τον Ρομπέρ Μπρεσόν. Και αυ-
τές οι λίγο - πολύ ξεκάθαρες συγγένειες αποδεικνύ-
ουν κατ' αρχήν ότι μπορεί να ριχτεί μία γέφυρα πάνω

από το ρήγμα της περιόδου τών '30, ότι μερικές αξί-
ες του θουβού εξακολουθούν να υπάρχουν στον όμι-
λούντα. Άλλά κυρίως αποδεικνύουν ότι η αντίθεση
βρίσκεται λιγώτερο ανάμεσα στον «θουβό» και τον
«όμιλου» και περισσότερο — και στα δυο είδη—
ανάμεσα σε οικογένειες στύλ, σε θεμελιακά διαφορε-
τικές αντιλήψεις για την κινηματογραφική έκφραση.

Χωρίς να παραβλέπω την σχετικότητα που οι δια-
στάσεις αυτής της μελέτης επιβάλλουν στην κριτική
άπλοποίηση, και θεωρώντας αυτή την άπλοποίηση πε-
ρισσότερο σαν υπόθεση για την εργασία μου παρά
σαν αντικειμενική πραγματικότητα, θα διακρίνω μέ-
σα στον κινηματογράφο τών 1920—1940 δυο μεγά-
λες αντίθετες τάσεις: τους σκηνοθέτες που πιστεύουν
στην εικόνα και τους σκηνοθέτες που πιστεύουν στην
πραγματικότητα.

Λέγοντας «εικόνα» εννοώ πολύ γενικά κάθε τι
που μπορεί να προσθέσει στο αναπαριστώμενο αντι-
κείμενο ή άναπαράστασή του πάνω στην
όθονη. Αυτή η εισφορά είναι σύνθετη, αλλά μπορού-
με να την αναγάγουμε ουσιαστικά σε δυο ομάδες:
την πλαστικότητα της εικόνας και τα τεχνάσματα του
μοντάζ (που δεν είναι τίποτα άλλο από την όργανω-
ση τών εικόνων μέσα στον χρόνο). Στην πλαστικότη-
τα πρέπει να περιλάβουμε το στύλ του νεκρό και του
μακιγιάζ, και σε ένα βαθμό το στύλ του παιχνιδιού,
στα όποια φυσικά προστίθεται ο φωτισμός, και τελι-
κά το καθάρισμα που ολοκληρώνει τη σύνθεση. Ό-
σο για το μοντάζ, που όπως ξέρουμε βγήκε κυρίως
από τα άριστουργήματα του Γκρίφιθ, ο Άντρέ Μαλ-
ρώ έγραψε για αυτό στην «Ψυχολογία του Κινηματο-
γράφου» ότι συνιστούσε τη γέννηση του φιλμ σέν τέ-
χνη, ότι ήταν δηλαδή αυτό που το διακρίνει άληθινά
από την ζωντανή φωτογραφία, αυτό που το κα-
θιστά τελικά γλώσσα.

Η χρησιμοποίηση του μοντάζ μπορεί να είναι «άο-
ρατη», και αυτή ήταν η πιο συχνή περίπτωση στα
προπολεμικά κλασικά άμερικάνικα φιλμ. Έδω το
κομμάτιασμα τών πλάνων δεν έχει άλλο σκοπό από
το να αναλύσει το επεισόδιο σύμφωνα με την ύλική
ή δραματική λογική της σκηνής. Αυτή η λογική εί-
ναι που κάνει την άνάλυση άνεπαίσθητη. Το μυαλό
του θεατή δέχεται φυσικά τις λήψεις που του προτεί-
νει ο σκηνοθέτης γιατί δικαιώνονται από την γεωγρα-
φία της δράσης ή την μετατόπιση του δραματικού έν-
διαφέροντος.

Άλλά η ούδετερότητα αυτού του «άόρατου» νε-
κουπάζ δεν παίρνει ύπ' όψη όλες τις δυνατότητες
του μοντάζ. Αντίθετα, αυτές τις έκμεταλλεύονται ά-
πόλυτα οι τρεις μέθοδοι που γενικά είναι γνωστές
με το όνομα «παράλληλο μοντάζ», «έπιταχυνόμενο
μοντάζ» και «μοντάζ - άτραξιόν». Δημιουργώντας το
παράλληλο μοντάζ, ο Γκρίφιθ κατάφερε να άποδώσει
την χρονική ταύτιση δυο δράσεων, άπομακρυσμένων
μέσα στον χώρο, με μία διαδοχή πλάνων τών δυο
δράσεων. Στον «Τροχό» (LA ROUE» 1921-24) ο Άμ-
πέλ Γκάνς μάς δίνει την ψευδαίσθηση της έπιτάχυν-
σης μιας άτμομηχανής χωρίς να καταφύγει σε άλη-
θινές εικόνες ταχύτητας (γιατί στο κάτω - κάτω οι

τροχοί θα μπορούσαν να γυρίζουν επί τόπου), μόνο
με τον πολλαπλασιασμό πλάνων όλο και περισσότε-
ρο σύντομων. Τέλος το μοντάζ - άτραξιόν που δη-
μιουργήθηκε από τον Σ. Μ. Άϊζενστάιν και που η
περιγραφή του είναι λιγώτερο εύκολη, θα μπορούσε
να όριστεί χοντρικά σαν η ένιςχυση του νοήματος
μιας εικόνας με την άντιπαράθεση μιας άλλης εικό-
νας που δεν άνήκει άναγκαστικά στο ίδιο επεισόδιο:
π.χ. στην «Γενική Γραμμή» (LIGNE GENERALE
1929) το πυροτέχνημα που διαδέχεται την εικόνα του
ταύρου. Σ' αυτή την άκραία μορφή το μοντάζ - άτρα-
ξιόν σπάνια χρησιμοποιήθηκε άκόμα και από τον δη-
μιουργό του, αλλά μπορούμε να θεωρήσουμε ότι πο-
λύ κοντά σ' αυτό βρίσκονται πράγματα που έφαρμό-
ζονται πολύ πιο γενικά όπως η έλλειψη, η σύγκριση
ή η μεταφορά: π.χ. τα έσώρουχα ριγμένα πάνω στην
πολυθρόνα στα πόδια του κρεβατιού, ή άκόμα το
γάλα που χύνεται (QUAI DES ORFÈVRES του Κλου-
ζώ). Φυσικά υπάρχουν ποικίλοι συνδυασμοί αυτών
τών τριών μεθόδων.

Άλλά σε όποιοδήποτε συνδυασμό μπορούμε να
αναγνωρίσουμε ένα κοινό χαρακτηριστικό που είναι
και ο όρισμός του μοντάζ: δημιουργία ενός νοήματος
που οι εικόνες δεν το περιέχουν άντικειμενικά και
που θγαίνει από μόνη τη σχέση τους. Η περιφνη
έμπειρία του Κουλέσωφ με το ίδιο πλάνο του Μοζού-
κιν του όποιου το χαμόγελο έμοιαζε να άλλάζει έκ-
φραση άνάλογα με την εικόνα που είχε προηγηθεί,
συνοψίζει τέλεια τις ιδιότητες του μοντάζ.

Τα μοντάζ, του Κουλέσωφ, του Άϊζενστάιν ή του
Γκάνς δεν έδειχναν το επεισόδιο: το υπαινίσσονταν.
Άναμφισβήτητα τουλάχιστον τα περισσότερα από τα
στοιχεία τους τα δανειζόνταν από την πραγματικότη-
τα που υποτίθεται ότι περιέγραφαν, αλλά η τελική
σημασία του φιλμ βρισκόταν πολύ περισσότερο στην
όργανωση τών στοιχείων παρά στο άντικειμενικό τους
περιεχόμενο. Όποιος κι αν είναι ο άτομικός ρεαλι-
σμός της εικόνας, το ύλικό της άφήγησης γεννιέται
στην ούσία από αυτές τις σχέσεις (χαμογελαστός
Μοζούκιν + νεκρό παιδί = οίκτος), δηλαδή ένα άφη-
ρημένο άποτέλεσμα, που οι προϋποθέσεις του δεν έν-
υπάρχουν σε κανένα από τα συγκεκριμένα στοιχεία.
Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να φανταστούμε: π.χ.
κορίτσια + άνθισμένες μηλιές = έλπίδα. Οι συνδυα-
σμοί είναι άναρίθμητοι. Άλλά όλοι έχουν αυτό το
κοινό, ότι υποβάλλουν την ιδέα μέσω της μεταφοράς
ή της σύζευξης ιδεών. Έτσι ανάμεσα στο καθαυτό
σενάριο, έσοχατο άντικείμενο της άφήγησης, και στην
καθαυτή εικόνα παρεμβάλλεται ένας επί πλέον κόμ-
θος, ένας αισθητικός «μετασηματιστής». Το ν ό η
μα δεν βρίσκεται στην εικόνα, είναι η σκιά της εί-
κόνας όπως αυτή προβάλλεται, μέσω του μοντάζ, πά-
νω στη συνείδηση του θεατή.

Άς άνακεφαλαιώσουμε. Τόσο με το πλαστικό πε-
ριεχόμενο της εικόνας όσο και με τα τεχνάσματα του
μοντάζ, ο κινηματογράφος διαθέτει ένα όλόκληρο ά-
ποθεματικό μεθόδων για να επιβάλει στον θεατή την
έρμηνεία του του αναπαριστώμενου επεισοδίου. Στο



1. Ρομπέρτο Ροσελίνι:
«Γερμανία έτος μηδέν».
2. Όρσον Γουέλλες:
«Ο πολίτης Κάλην».
3. Όρσον Γουέλλες:
«Οι μεγαλειώδεις "Αμπερσονς"».

τέλος του βωθού μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αυτό το άποθεματικό ήταν συμπληρωμένο. Από τη μιά μεριά ο σοβιετικός κινηματογράφος ώθησε την θεωρία και την πρακτική του μοντάζ στις έσχατες συνέπειές τους, ενώ η γερμανική σχολή άσκησε πάνω στην πλαστικότητα της εικόνας (ντεκόρ και φωτισμοί) όλους τους δυνατούς βιασμούς. Όπωςδήποτε πέρα από τον γερμανικό και τον σοβιετικό υπήρχαν τότε και άλλοι υπολογισμοί κινηματογράφοι, αλλά τόσο στη Γαλλία, όσο και στη Σουηδία ή την Αμερική δεν φαίνεται να λείπουν τα μέσα για να πει ότι έχει να πει. Αν το ουσιαστικό της κινηματογραφικής τέχνης έγκαιται σε ότι μπορούν να προσθέσουν ή πλαστική και το μοντάζ σε μια δοσμένη πραγματικότητα, ή βουθή τέχνη είναι μια τέχνη πλήρης. Ο ήχος δεν θα μπορούσε να παίξει παρά δευτερεύοντα και συμπληρωματικό ρόλο: αντίστιξη της οπτικής εικόνας. Αλλά αυτός ο πιθανός εμπλουτισμός που στην καλύτερη περίπτωση δεν θα μπορούσε να είναι παρά ελάσσων, κινδυνεύει να ζυγίσει βαρεια χάρη στο πλεόνασμα πραγματικότητας που εισάγεται ταυτόχρονα από τον ήχο.

Θεωρήσαμε παρά πάνω ότι η ουσία της κινηματογραφικής τέχνης είναι ο έμπροσθενισμός του μοντάζ και της εικόνας. Και άκριβως αυτή τη γενικά παραδεκτή αντίληψη άμφισθητούν στο βάθος, ήδη από τον βωθό, σκηνοθέτες σαν τον Έριχ φόν Στροχάιμ, τον Φ. Μ. Μουρνάου ή τον Ρ. Φλάερτυ. Στα έργα τους το μοντάζ δεν παίζει πρακτικά κανένα ρόλο, έξω από

τον καθαρά άρνητικό ρόλο της αναγκαιίας εξάλειψης από μια πραγματικότητα υπερβολικά πληθωρικής. Η κάμερα δεν μπορεί να τα δεί όλα ταυτόχρονα, αλλά προσπαθεί τουλάχιστον να μην χάσει τίποτα από αυτό που διαλέγει να δεί. Για τον Φλάερτυ, όταν βρίσκεται μπροστά στον Νανούκ που κυνηγάει τη φώκια, αυτό που μετράει είναι η σχέση ανάμεσα στον Νανούκ και το ζώο, το πραγματικό εϋρος της άναμνησης. Το μοντάζ θα μπορούσε να υποβάλλει τον χρόνο, ο Φλάερτυ περιορίζεται να μάς δείξει την άναμνηση, ή διάρκεια του κυνηγιού είναι η ίδια ή ουσία της εικόνας, το άληθινό της αντικείμενο. Στο φιλμ λοιπόν αυτό το έπεισόδιο δεν έχει παρά ένα μόνο πλάνο.

Άμφισθητεί κανένας ότι έτσι γίνεται πολύ πιο συγκινητικό από το ότι με ένα μοντάζ - άτραξιόν;

Ο Μουρνάου ενδιαφέρεται λιγώτερο για τον χρόνο και περισσότερο για την πραγματικότητα του δραματικού χώρου. Τόσο στο «Νοσφεράτου» (1922) όσο και στην «Αύγη» (SUNRISE, 1927), το μοντάζ δεν παίζει άποφασιστικό ρόλο. Αντίθετα θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι η πλαστικότητα της εικόνας την φέρνει κοντά σε κάποιον έμπροσθενισμό, αλλά τότε θα βλέπαμε έπιφανειακά τα πράγματα. Η σύνθεση της εικόνας του δεν είναι καθόλου γραφική, δεν προσθέτει τίποτα στην πραγματικότητα, δεν την παραμορφώνει. Αντίθετα προσπαθεί να βγάλει από την πραγματικότητα βαθιές δομές, να κάνει να έμφανιστούν προϋπάρχουσες σχέσεις που γίνονται συνιστώσες του δράματος. Έτσι στο «Ταμπού» (TABOU, 1931), ή εισοδος στο πεδίο από άριστερά ενός Ιστιοφόρου ταυτίζεται άπόλυτα με το πεπρωμένο χωρίς ο Μουρνάου να κάνει άπάτες ως προς τον άυστηρό

ρεαλισμό του φιλμ που γυρίστηκε καθ' όλοκληρία σε φυσικά ντεκόρ.

Αλλά σίγουρα εκείνος που αντίτιθεται περισσότερο στον έμπροσθενισμό της εικόνας όσο και στα τεχνάσματα του μοντάζ, είναι ο Στροχάιμ. Σ' αυτόν ή πραγματικότητα άμολογεί το νόημά της όπως ο ύποπτος άμολογεί κάτω από την άκαταπόνητη άνάκριση του άστυνομικού. Η σκηνοθετική του άρχη είναι άπλη: κυττάζει τον κόσμο από άρκετά κοντά και με άρκετη ύπομνη ώστε τελικά να άποκαλύψει τη σκληρότητά του και την άσχήμια του. Θα μπορούσαμε θαυμάσια να φανταστούμε ένα φιλμ του Στροχάιμ που να άποτελείται από ένα μόνο πλάνο όσο μακρύ και όσο κοντινό θέλουμε.

Η έκλογη αυτών των τριών σκηνοθετών δεν έξαντλεί το θέμα. Σίγουρα θα βρίσκαμε και σε άλλους, έδω και κεί, στοιχεία μη έμπροσθενιστικού κινηματογράφου και στα όποια το μοντάζ να μην συμμετέχει, και στον ίδιο τον Γκρίφιθ άλλωστε. Αλλά αυτά τα παραδείγματα άρκουν ίσως για να δείξουν ότι υπήρχε, στην καρδιά του βωθού, μια κινηματογραφική τέχνη έντελως αντίθετη από αυτή που ταυτίζεται με τον κατ' έξοχήν κινηματογράφο. Μια γλώσσα της όποιας ή σημαντική και συντακτική μονάδα δεν είναι με κανένα τρόπο το πλάνο. Μια τέχνη στην όποια ή εικόνα μετράει κατ' άρχην όχι γι' αυτό που προσέτει στην πραγματικότητα, αλλά γι' αυτό που άποκαλύπτει από αυτή. Γι' αυτή την τάση ο βωθός κινηματογράφος δεν ήταν στην πραγματικότητα παρά μια άναπηρία: ή πραγματικότητα μείον ένα από τα στοιχεία της. Τα «Άρπακτικά» (GREED, του Στροχάιμ, 1924) καθώς και ή

«Ζάν ντ' Άρκ» (1928), του Ντράγιερ είναι λοιπόν ήδη δυνάμει όμιλούντα φιλμ. Αν πάσουμε να θεωρούμε το μοντάζ και την πλαστική σύνθεση της εικόνας σαν την ίδια την ουσία της κινηματογραφικής γλώσσας, ή έμφάνιση του ήχου δεν είναι πιά ή αισθητική ρωγή που χωρίζει δυο ριζικά διαφορετικές ύψεις της έβδομης τέχνης. Ένας όρισμένος κινηματογράφος πιστεύει ότι πεθαίνει με την ήχητική μπάντα. Αλλά δεν ήταν καθόλου «ο κινηματογράφος». Το πραγματικό επίπεδο διαχωρισμού ήταν άλλου, συνέχιζε, και συνεχίζει χωρίς ρήξη, να διασχίζει τριανταπέντε χρόνια Ιστορίας της κινηματογραφικής γλώσσας.

Άφου έτσι άμφισθητήσαμε την αισθητική ένότητα του βωθού κινηματογράφου και τον χωρίσαμε σε δυο τάσεις στενά έχθρικές, άς επανεξετάσουμε την Ιστορία των είκοσι τελευταίων χρόνων.

Άπό το 1930, ως το 1940, σ' όλον τον κόσμο, και άρχίζοντας κυρίως από την Αμερική, φαίνεται να έχει άποκατασταθεί μια κάποια κοινότητα έκφρασης στην κινηματογραφική γλώσσα. Είναι τότε που πέντε-έξη μεγάλα είδη θριαμβεύουν στο Χόλυγουντ και έπιθεβαιώνουν την συντριπτική ύπεροχή του: ή άμερικάνικη κωμωδία «Ο κ. Σμίθ στη Γερουσία» (του Φρ. Κάπρα, 1936), το μπουρλέσκ (ΟΙ Μάρξ), το μουσικο-χορευτικό φιλμ (Φρέντ Άσταιρ και Τζίντζερ Ρότζερς, τα Ζίγκφριντ Φολς), το άστυνομικό - γκαγκστερικό φιλμ (SCARFACE, 1932, Χ. Χώκς), «Είμαι ένας δραπέτης», (I AM A FUGITIVE FROM A



Τζών Φόρντ: «STAGECOACH».

CHAIN GANG — Μέρβυν Λερύ, 1932), «Ο καταδότης», (THE INFORMER — Τζών Φόρντ, 1935), το ψυχολογικό δράμα και δράμα ήθων (BACK STREET), (Τζών Στάλ, 1932), JEZEBEL (Γ. Γουάιλερ, 1938), το φανταστικό φιλμ ή τρόμου «Δρ. Τζέκυλ και ο κ. Χάυντ» (Μαμουλιάν, 1932), «Άδρατος "Άνθρωπος» (1933, Τζ. Γουέης) «Φρανκεστάιν» (1931, Τζ. Γουέης), το γουέστερν (STAGE COACH» (Τζών Φόρντ, 1939). Ο δεύτερος κινηματογράφος στον κόσμο για την ίδια περίοδο είναι άναμφισβήτητα ο γαλλικός. Η άνωτερότητά του επιβεβαιώνεται σιγά - σιγά σε μια τάση που μπορούμε χοντρικά να ονομάσουμε μαύρο ρεαλισμό ή ποιητικό ρεαλισμό, και στην οποία κυριαρχούν τέσσερα όνόματα: Ζάκ Φεντέρ, Ζάν Ρενουάρ, Μαρσέλ Καρνέ και Ζυλιέν Ντυβιγιέ. Έπειδή ο σκοπός μας δεν είναι να κάνουμε πλήρη αξιολόγηση, δεν θα ήταν πολύ χρήσιμο να σταματήσουμε στον σοβιετικό, στον αγγλικό, στον γερμανικό, ή στον Ιταλικό κινηματογράφο που ή σημασία τους γι' αυτήν την περίοδο είναι λιγώτερη από ότι την επόμενη δεκαετία. Όπωςδήποτε ή αμερικάνικη και ή γαλλική παραγωγή άρκουν για να προσδιορίσουν καθαρά τον προπολεμικό όμιλο τον κινηματογράφο σαν μια τέχνη που έχει φτάσει στην Ισοροπία και στην ώριμότητα.

Κατ' αρχήν ως προς το περιεχόμενο: μεγάλα είδη με καλά έπεξεργασμένους κανόνες, Ικανά να εύχριστούν το μεγαλύτερο διεθνές κοινό και να ενδιαφέρουν και μια καλλιεργημένη έλίτ, έφ' όσον δεν ήταν Α PRIORI έχθρική ως προς τον κινηματογράφο. Έπειτα ως προς τη μορφή: στυλ φωτογραφίας και ντεκουπάζ άψογα καθαρό και σύμφωνο με το θέμα. Πλήρης συμφιλώση εικόνας και ήχου. Ξανάθλεπον-

τας σήμερα φιλμ όπως το JEZEBEL του Γουάιλερ, το STAGE COACH (1939) του Τζών Φόρντ, ή το Ξ η μ ε ρ ώ ν ε ι του Μαρσέλ Καρνέ, δοκιμάζουμε το συναίσθημα μιας τέχνης που έχει βρεί την τέλεια Ισοροπία της, την Ιδανική μορφή έκφρασής της. Και από την άλλη μεριά θαυμάζουμε, σ' αυτά τα φιλμ, δραματικά και ήθικά θέματα τα όποια ο κινηματογράφος δεν ζωντάνεψε ίσως ολοκληρωτικά, αλλά τουλάχιστον τα προώθησε σε ένα καλλιτεχνικό μεγαλείο και μια καλλιτεχνική αποτελεσματικότητα που χωρίς αυτόν δεν θα είχαν γνωρίσει ποτέ. Με λίγα λόγια βρίσκουμε όλα τα χαρακτηριστικά της πληρότητας μιας «κλασικής» τέχνης.

Καταλαβαίνω ότι δικαιολογημένα μπορεί να υποστηριχτεί το έξης: ότι ή πρωτοτυπία του μεταπολεμικού κινηματογράφου σε σχέση με τον κινηματογράφο του 1939 έχει την αίτια της στην προώθηση όρισμένων έθνικών παραγωγών και Ιδιαίτερα στην έκθαμβωτική άνθηση του Ιταλικού κινηματογράφου και στην εμφάνιση ενός πρωτότυπου και άποδεσμευμένου από τις χολυγουντιανές έπηρεες βρετανικού κινηματογράφου. Όποτε βγαίνει το συμπέρασμα ότι το άληθινά σπουδαίο φαινόμενο των χρόνων 1940—1950 είναι ή εισαγωγή καινούργιου αίματος, άνεξερεύνητου άκόμα ύλικού. Που σημαίνει ότι ή άληθινή επανάσταση έγινε πολύ περισσότερο στο έπίπεδο των θεμάτων παρά του στυλ, στο έπίπεδο του τί έχει να πει ο κινηματογράφος στον κόσμο μάλλον παρά στον τρόπο που του το λέει. Μήπως ο «νεο-ρεαλισμός» δεν είναι κατ' αρχήν ανθρωπισμός πριν να είναι σκηνοθετικό στυλ; Και αυτό το ίδιο το στυλ δεν προσδιορίζεται στην ούσία σαν αυτο-εξάλειψη μπροστά στην πραγματικότητα;

Άπό την άλλη μεριά δεν έχουμε πρόθεση να δόσουμε προτεραιότητα στην μορφή ως προς το περιεχόμενο. Η τάση «τέχνη για την τέχνη» στον κινηματογράφο δεν είναι λιγώτερο άιρετική. Κάθε άλλο! Άλλά, σε νέο θέμα, νέα μορφή! Και άκόμα, το να ξέρουμε πώς μās μιλάει το φιλμ είναι ένας τρόπος για να καταλάβουμε καλύτερα τί προσπαθεί να μās πει.

Το 1938 ή το 1939 λοιπόν ο όμιλών κινηματογράφος, κυρίως στην Γαλλία και στην Άμερική, γνώριζε μια κάποια κλασική τελειότητα που στηριζόταν από τη μια στο ώριμασμα δραματικών ειδών έπεξεργασμένων έδω και δέκα χρόνια ή κληρονομημένων από τον θουό, και από την άλλη στην σταθεροποίηση των τεχνικών προόδων. Γύρω στα '30 είχαν εμφανιστεί ο ήχος όσο και τα παγχρωματικά φιλμ. Άναμφισβήτητα, ο έξοπλισμός των στούντιο δεν έπαψε να τελειοποιείται αλλά αυτές οι θελιτώσεις δεν ήταν παρά λεπτομέρειες, καμιά τους δεν άνοιξε ριζικά καινούργιες δυνατότητες στη σκηνοθεσία. Αυτή ή κατάσταση άλλωστε δεν έχει αλλάξει μετά το 1940, εκτός ίσως σ' ότι άφορā τη φωτογραφία χάρη στην αύξηση της εύαισθησίας του φιλμ. Το έγχρωμο φιλμ άναστάτωσε την Ισοροπία των άξιων της εικόνας, τα ύπερ-εύαισθητα φωτογραφικά ύγρα έπέτρεψαν να μετατραπεί το σχέδιο της εικόνας. Έλεύθερος να κάνει λήψεις σε στούντιο με πολύ πιο κλειστά διαφράγματα,

ο όπερατέρ μόρεσε, όταν χρειαζόταν, να εξαλείψει από το πίσω πλάνο το φλου που κατά κανόνα ύπληρχε. Άλλά θα μπορούσαμε να βρούμε άρκετά παλιότερα παραδείγματα χρήσης του θάθους πεδίου (π.χ. στον Ζάν Ρενουάρ) ήταν πάντα δυνατό να έπιτευχθεί στα έξωτερικά και άκόμα και στο στούντιο, άν ξεπερνιόνταν διάφορες δυσκολίες. Άρκεί να το ήθελε κανένας. Έτσι που στο θάθος δεν πρόκειται τόσο για τεχνικό πρόβλημα —που ή λύση του, είναι άλήθεια, διευκολύνθηκε τα μέγιστα— όσο για μια άναζήτηση στυλ — και πάνω σ' αυτό θα επανέλθουμε. Συμπερασματικά, μετά την έκλαίκευση της χρήσης του έγχρωμου φιλμ, την γνώση των τεχνασμάτων του μικροφώνου και την γενικοποίηση του γερανού στον έξοπλισμό των στούντιο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι άναγκαίες και Ικανές συνθήκες για την κινηματογραφική τέχνη έχουν άποκτηθεί πια από το 1930.

Άφου πρακτικά εξαλείφθηκαν οι τεχνικοί προσδιορισμοί, πρέπει λοιπόν να άναζητήσουμε άλλοι τα σημεία και τις άρχές της εξέλιξης της γλώσσας: στην επαναμφισβήτηση των θεμάτων και κατά συνέπεια των στυλ των άναγκιών για την έκφρασή τους. Το 1939 ο όμιλών κινηματογράφος είχε φτάσει σ' αυτό που οι γεωγράφοι ονομάζουν τομή Ισοροπίας ενός ποταμού. Δηλαδή σ' αυτή την Ιδανική μαθηματική καμπύλη που είναι άποτέλεσμα μιας έπαρκους διάθρωσης. Φτάνοντας στην τομή του Ισοροπίας ο ποταμός κυλάει άβίαστα από την πηγή του ως την έκβολή του και παύει να σκάθει περισσότερο την κοίτη του. Άλλά έπέρχεται κάποια γεωλογική μετακίνηση που ύπερυψώνει την έπιφάνεια της κοίτης, μεταβάλλει το ύψόμετρο της πηγής: το νερό ξαναδουλεύει, εισβάλλει στα γύρω έδάφη, χώνεται, φθείρει, σκάθει. Κάποτε, άν πρόκειται για άσβεστούχα στρώμα, τα, διαγράφεται μια δλότελα καινούργια θολωτή έπιφάνεια σχεδόν άόρατη από την πεδιάδα αλλά πολύπλοκη και ταραγμένη άν άκολουθήσει κανένας τον ύδάτινο δρόμο.

ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΝΤΕΚΟΥΠΑΖ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ

Το 1938 λοιπόν βρίσκουμε σχεδόν παντού το ίδιο είδος ντεκουπάζ. Άν τον τύπο των βουβών φιλμ που βασίζονται στην πλαστική και στα τεχνάσματα του μοντάζ τον ονομάσουμε, κάπως συμβατικά, «έξπρεσιονιστικό» ή «συμβολικό», την νέα μορφή άφήγησης θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε «άναλυτική» ή «δραματική». Για να ξαναπάρουμε ένα από τα στοιχεία της έμπειρίας του Κουλέσφ, έστω ένα σερβιρισμένο τραπέζι και ένας ταλαίπωρος πεινασμένος. Για το 1936 μπορούμε να φαντασθούμε το έξης ντεκουπάζ:

- 1ον. γενικό πλάνο καθάροντας συγχρόνως τον ήθοποιό και το τραπέζι,
- 2ον. τράβελινγκ μπροστά καταλήγον σε ένα γκρό-πλαν του προσώπου που εκφράζει μίγμα θαυμασμού και έπιθυμία,
- 3ον. σειρά από γκρό-πλάν των φαγητών,



Μέρβιν Λέ Ρόν: «Είμαι ένας δραπέτης».

- 4ον. έπιστροφή στον ήρωα, καθραρισμένον ως τα πόδια, που προχωράει άργά προς την κάμερα,
 - 5ον. έλαφρό τράβελινγκ πίσω ώστε να έπιτευχθεί άμερικάνικο πλάνο του ήθοποιού που άρπάζει μια φτερούγα πουλερικού.
- Όποιες παραλλαγές κι άν φανταστούμε σ' αυτό το ντεκουπάζ, θα μένουν πάντα μερικά κοινά σημεία:
- 1ον. Η άληθοφάνεια του χώρου, μέσα στον όποιον ή θέση του ήρωα είναι πάντα προσδιορισμένη άκόμα και όταν ένα γκρό-πλάν άπαλείφει το ντεκόρ.
 - 2ον. Η πρόθεση και τα άποτελέσματα του ντεκουπάζ είναι άποκλειστικά δραματικά ή ψυχολογικά.

Με άλλα λόγια, παιγμένη σε ένα θέατρο και είδωμένη από ένα κάθισμα της πλατείας, αυτή ή σκηνή θα είχε άκριβώς το ίδιο νόημα, το έπεισόδιο θα εξακολουθούσε να ύφίσταται άντικειμενικά. Οι άλλαγές γωνίας λήψης της κάμερας δεν του προσθέτουν τίποτα. Παρουσιάζουν μόνο την πραγματικότητα με έναν τρόπο πιο άποτελεσματικό. Πρώτα με το να έπιτρέπουν να την δούμε καλύτερα και έπειτα με το να ύπογραμμίζουν, ότι άξίζει να ύπογραμμιστεί.

Βέβαια όπως και ο σκηνοθέτης του θεάτρου έτσι και ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου διαθέτει έναν περιθώριο έρμηνείας για να δώσει το νόημα της δράσης. Άλλά δεν πρόκειται παρά για περιθώριο που δεν θα ήταν δυνατό να μεταβάλλει την τυπική λογική του έπεισοδίου. Άς πάρουμε άντίθετα το μοντάζ των πέτρινων λιονταριών στο «Τέλος της Άγιας Πετρούπολης» (1927 Πουντόβκιν): με έπιδέξια παράθεση, μια σειρά άγαλμάτων δίνει την έντύπωση του ίδιου ζώου



Ζάν Ρενουάρ
«Η μεγάλη χίμαιρα»



Έρικ φόν Στροχάιμ
«Τὰ άρπαχικά»

ού εγείρεται (σάν τόν λαό). Αυτό τὸ αξιολογούμενο ἔργημα τοῦ μοντάζ εἶναι ἀδιανόητο πιά τὸ 1932. Στὸ «FURY» ὁ Φρίντς Λάνγκ, τὸ 1935 ἀκόμα, θάζει μετὰ ἀπὸ μιὰ σειρά πλάνων γυναικῶν ποὺ χορεύουν κάν-κάν, τὴν εἰκόνα ἀπὸ κότες ποὺ κακαρίζουν σὲ ἓνα κοῦρετό. Εἶναι ἓνα κατάλοιπο τοῦ μοντάζ - ἀτραξιὸν ποὺ ἀσκάρει ἤδη τὴν ἐποχὴ τοῦ φιλμ, καὶ ποὺ σήμερον ἀντιπαρατίθεται ὀλίγον ἐτερογενὲς μὲ τὸ ὑπόλοιπο φιλμ. Ἡ τέχνη ἑνὸς Καρνέ, ὅσο ἀποφασιστικὴ κι ἂν εἶναι π.χ. στὴν ἀξιοποίηση τῶν σεναρίων τοῦ «Λιμανιοῦ τῶν ἀποκλήρων» (1938) καὶ τοῦ «Ξημερώνει», τὸ ντεκουπάζ του παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς πραγματικότητος τοῦ ἀναλύει, δὲν εἶναι πρᾶ ἓνας τρόπος καλῆς δραματικῆς αὐτῆς τῆς πραγματικότητος. Γι' αὐτὸ θλέπουμε ἀ ἐξαφανίζονται σχεδὸν ὀλίγον τὰ ὄρατὰ τρύκ, ὀλίγον τὸ γκρό - πλάν ποὺ τὸ ὑπερβολικὰ θίαιο φυσικὸ ἐμφάνει ποὺ κάνει αἰσθητὸ τὸ μοντάζ. Στὴν τυπικὴ ἀμερικανικὴ κωμῶδια, ὁ σκηνοθέτης ἐπιστρέφει ὅποτε μπορεῖ τὸ καδράρισμα τῶν ἡρώων πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα, ποὺ ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι τὸ πιὸ σύμφωνο μὲ τὴν αὐθόρμητη προσοχὴ τοῦ θεατῆ, τὸ φυσικὸ σημεῖο ἰσοροπίας τῆς πνευματικῆς του ἀνάπαυσης.

Στὴν πραγματικότητά αὐτὴ ἡ πρακτικὴ τοῦ μοντάζ εἶναι τὸ ρόλο παίξει π.χ. στὸ «Σπασμένο Κρίνο» τοῦ Γκρίφιθ (γιατὶ μὲ τὴ «Μισαλλοδοξία» (1916), ὁ Γκρίφιθ σήγαγε ἤδη αὐτὴ τὴ συνθετικὴ ἀντίληψη τοῦ μοντάζ τοῦ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος θὰ τὴν ὠθήσει στὶς ἀρχαῖες συνέπειές της καὶ ποὺ θρίσκει νὰ ἔχει γίνῃ ἀποδεκτὴ, ἂν καὶ λιγότερο ἀποκλειστικὰ, λίγο ποῦ ἀπαντοῦ, στὸ τέλος τοῦ θωβοῦ). Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἀποκαταλαμβάνουμε πῶς ἡ ἡχητικὴ εἰκόνα, πολὺ λιγότε-

ρο εὐέλκτικη ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα, ἔφερε τὸ μοντάζ πρὸς τὸν ρεαλισμὸ, ἐξαλείφοντας ὅλο καὶ περισσότερο τὸ πλάστικὸ ἐξπρεσιονισμὸ ὅσο καὶ τὶς συμβολικὰς σχέσεις ἀνάμεσα στὶς εἰκόνας.

Ἔτσι, κατὰ τὸ 1938, τὰ φιλμ ντεκουπαρίζονταν στὴν πραγματικότητά σχεδὸν ὅλα σύμφωνα μὲ τὶς ἴδιες ἀρχές. Ἡ ἱστορία περιγραφόταν μὲ μιὰ διαδοχὴ πλάνων ποὺ ὁ ἀριθμὸς τους ποικίλλει σχετικὰ λίγο (γύρω στὰ 600). Ἡ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ αὐτοῦ τοῦ ντεκουπάζ ἦταν τὸ σάν - κόντρ - σάν: δηλαδή, σὲ ἓναν διάλογο π.χ., ἡ ἐναλασσόμενὴ γωνία λήψης - σύμφωνα μὲ τὴν λογικὴ τοῦ κειμένου - ἀπὸ τὸν ἓνα συνομιλητὴ στὸν ἄλλον.

Αὐτὸν τὸν τύπο ντεκουπάζ, ποὺ ταίριαζε τέλεια στὰ καλύτερα φιλμ τῶν ἐτῶν 30 - 39, ἤρθε νὰ τὸν ἀμφισβητήσῃ τὸ ντεκουπάζ σὲ θάθος πεδίου τοῦ Ὁρσον Γουέλλες καὶ τοῦ Γουίλιαμ Γουάιλερ.

Ἡ περίπτωση τοῦ «Πολίτη Καίην» (1941), εἶναι ἡδη πασίγνωστη. Χάρη στὸ θάθος πεδίου, ὀλόκληρες σκηνές δίνονται σὲ μιὰ μόνη λήψη, ἐνῶ ἡ κάμερα μένει ἀκίνητη. Τὰ δραματικὰ ἐμφάνει, ποὺ ἄλλοτε περιμένα νὰ τὰ δώσει τὸ μοντάζ, ἐδῶ γεννιοῦνται ὅλα ἀπὸ τὴν μετακίνηση τῶν ἡθοποιῶν μέσα στὸ κάδρο ποὺ ἔχει ἐπιλεγεί ἅπαξ. Βέβαια ὁ Ὁρσον Γουέλλες δὲν «ἀνακάλυψε» τὸ θάθος πεδίου - ὅπως καὶ ὁ Γκρίφιθ δὲν «ἀνακάλυψε» τὸ γκρό - πλάν: ὅλοι οἱ πρωτοπόροι τοῦ κινηματογράφου τὸ χρησιμοποιοῦσαν, καὶ δικαιολογημένα. Τὸ φλὸυ στὴν εἰκόνα δὲν ἐμφανίστηκε παρὰ μὲ τὸ μοντάζ. Δὲν ἦταν μόνον μιὰ τεχνικὴ ὑποταγὴ ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὴν χρῆση τῶν ἐπάλληλων πλάνων, ἀλλὰ ἡ λογικὴ συνέπεια τοῦ μοντάζ, τὸ πλάστικὸ ἰσοδύναμο. Ἄν σὲ μιὰ στιγμὴ τῆς δράσης, ὅπως π.χ. στὸ ντεκουπάζ ποὺ φανταστήκαμε πιὸ πάνω, ὁ σκηνοθέ-

της κάνει ἓνα γκρό - πλάν μιᾶς φρουτιέρας, εἶναι φυσικὸ νὰ τὴν ἀπομονώσει καὶ μέσα στὸν χῶρο μὲ τὴν ἐστίαση. Τὸ φλὸυ τῶν πίσω πλάνων δυναμώνει λοιπὸν τὸ ἐμφάνει τοῦ μοντάζ, δὲν ἀνήκει στὸ στυλ τῆς φωτογραφίας παρὰ μόνον συμπληρωματικὰ, ἀνήκει κυρίως στὸ στυλ τῆς ἀφήγησης. Ἦδη ὁ Ζάν Ρενουάρ τὸ εἶχε καταλάβει τέλεια ὅταν ἔγραφε τὸ 1938, δηλ. μετὰ τὸ «Ἀνθρώπινο Κτήνος» (1938) καὶ τὴ «Μεγάλὴ Χίμαιρα καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν «Κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ». «Ὅσο προχωρῶ στὴ δουλειά μου ὅλο καὶ οδηγούμαι στὸ νὰ κάνω σκηνοθεσία σὲ θάθος ὡς πρὸς τὴν ὀθόνη, ὅλο καὶ περισσότερο ἐγκαταλείπω τὴν προσεγγιστικὴν τοποθέτηση τοῦ ἡθοποιῶν ἓναν ἀπέναντι στὸν ἄλλον μπροστὰ στὴν κάμερα ὅπως μπροστὰ στὸν φωτογράφου». Καὶ πράγματι ἂν ἀναζητήσουμε ἓναν πρόδρομο τοῦ Ὁρσον Γουέλλες, αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ Λουὶ Λυμιέρ ἢ ὁ ΖΕCCA, ἀλλὰ ὁ Ζάν Ρενουάρ. Στὰ ἔργα τοῦ Ρενουάρ ἡ ἀναζήτηση τῆς σύνθεσης στὸ θάθος τῆς εἰκόνας ἀντιστοιχεῖ πραγματικὰ σὲ μερικὴ κατάργηση τοῦ μοντάζ, ποὺ ἀντικαθίσταται ἀπὸ συχνὰ πανοραμικὰ καὶ ἀπὸ εἰσοδούς στὸ πεδίο. Προϋποθέτει τὸν σεβασμὸ τῆς συνέχειας τοῦ δραματικοῦ χῶρου καὶ φυσικὰ τῆς διάρκειάς του.

Εἶναι προφανές, γιὰ ὅποιον ξέρει νὰ θλέπει, ὅτι τὰ πλάν - σεκάνς τοῦ Γουέλλες στοὺς «Μεγαλειώδεις Ἀμπερσονς» (THE MAGNIFICENT AMBERSONS, 1942), δὲν εἶναι καθόλου ἡ παθητικὴ «καταγραφή» μιᾶς δράσης φωτογραφημένη σὲ ἓνα κάδρο, ἀλλὰ ἀντίθετα ὅτι ἡ ἀρνησιμὴ κομματοποίηση τοῦ ἐπεισοδίου εἶναι μιὰ θετικὴ ἐνέργεια ποὺ τὸ ἐμφάνει εἶναι ἀνώτερο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ παράγει τὸ κλασικὸ ντεκουπάζ.

Ἄρκει νὰ συγκρίνουμε δυὸ φωτογραφίες σὲ θά-

θος πεδίου, τὴν μιὰ ἀπὸ φιλμ τοῦ 1910, τὴν ἄλλη ἀπὸ ἓνα φιλμ τοῦ Γουέλλες ἢ τοῦ Γουάιλερ, γιὰ νὰ καταλάβουμε κοιτάζοντας καὶ μόνον τὴν εἰκόνα, ἔστω καὶ ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὸ φιλμ, ὅτι ἡ λειτουργία τους εἶναι ἐντελῶς ἄλλη. Τὸ καδράρισμα τοῦ 1910 ταυτίζεται πρακτικὰ μὲ τὸν τέταρτο τοῖχο τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου ἢ τουλάχιστον στὰ ἐξωτερικὰ, μὲ τὸ καλύτερο σημεῖο δράσης τῆς δράσης, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ περίπτωση τὸ ντεκούρ, ὁ φωτισμὸς καὶ ἡ γωνία λήψης ὑποβάλλουν μιὰ διαφορετικὴ θεώρηση. Στὴν ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ σκηνοθέτης μπόρεσαν νὰ στήσουν μιὰ δραματικὴ σκακιέρα ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν λείπει καμιὰ λεπτομέρεια. Τὸ πιὸ καθαρό, ἂν ὄχι τὸ πιὸ πρωτότυπο, παράδειγμα τὸ θρίσκουμε στὶς «Μικρὲς Ἀλεπούδες» (Γ. Γουάιλερ, 1914) ὅπου ὁ σκηνοθέτης ἔχει τὴν αὐστηρότητα ἑνὸς σχεδίου καὶ δείχνει ὅλες τὶς ὀψεις ἑνὸς ἀντικείμενου (στὰ ἔργα τοῦ Γουέλλες ἢ μαρὰκ πληθωρικότητα κάνει τὴν ἀνάλυση πιὸ πολύπλοκη). Ἡ τοποθέτηση ἑνὸς ἀντικείμενου σὲ σχέση μὲ τὰ πρόσωπα εἶναι ἐτέοια ποὺ ὁ θεατῆς δὲν μπόρει νὰ μὴν διακρίνῃ τὴν σημασία του. Σημασία ποὺ τὸ μοντάζ θὰ ἔδινε λεπτομερικὰ σὲ ἓνα ζετύλιγμα διαδοχικῶν πλάνων.

Μ' ἄλλα λόγια τὸ σὲ θάθος πεδίου πλάνο - σεκάνς τοῦ σύγχρονου σκηνοθέτη δὲν ἐγκαταλείπει τὸ μοντάζ - πῶς ἄλλωστε θὰ μπορούσε νὰ τὸ κάνει χωρὶς νὰ γυρίσει στὰ πρωτόγονα ψελλίσματα - ἀλλὰ τὸ ἐνσωματώνει στὴν πλάστικὴ του. Ἡ ἀφήγηση τοῦ Γουέλλες ἢ τοῦ Γουάιλερ δὲν εἶναι λιγότερο ἐξωστρεφῆς ἀπὸ τοῦ Τζῶν Φόρντ, ἀλλὰ ἀπέναντι στὸν Φόρντ ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ μὴν ἀμελεῖ τὰ ἰδιαίτερα ἐμφάνει ποὺ μποροῦν νὰ προκύψουν ἀπὸ τὴν ἐνότητα τῆς εἰκόνας μέσα στὸν χρόνον καὶ μέσα στὸν χῶρον. Δὲν εἶ-

ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ - ΒΕΡΤΩΦ

του Μπερνάρ Άιζενστάιτς

Ο Ντζίγκα Βερτώφ πλησίασε τον κινηματογράφο με την Οκτωβριανή Επανάσταση. Την άνοιξη του 1918 μπαίνει στη διάθεση της Έπιτροπής Κινηματογράφου (Κίνο - Κομιτέτ) της Μόσχας, και αναλαμβάνει τη διεύθυνση των πρώτων κινηματογραφικών εγκαταστάσεων της κυβέρνησης των Σοβιετών. Από δω και στο εξής όλη του η ζωή ήταν αφιερωμένη στην οικοδόμηση μιας κομμουνιστικής κινηματογραφίας.

Αλλά ο Βερτώφ, από οικογένεια διανοουμένων, θα μείνει για πάντα σημαδωμένος από τις φουτουριστικές εμπειρίες της νιότης του, χωρίς ποτέ να βρει σ' αυτές αντίφαση με την πολιτική του στρατεύση. Ο βιογράφος του, Ν.Π. Άμπράκωφ δεν κατάφερε να βρει σ' όλα του τα γραπτά παρά ένα μόνο χειρόγραφο που να μοιάζει με κριτική των «άκροτήτων της νεότητας». Στην πραγματικότητα αυτές οι άκροτητες είναι αδιαχώριστες, γι' αυτόν, από τη συμμετοχή του στην επανάσταση.

«...Αναάλυξη των φανταστικών μυθιστορημάτων, δοκιμίων, ποιημάτων, επιγραμμάτων και οσίων οσέ στίχους.

«...Μετά, από την εφηβική ηλικία, αυτό μετατράπηκε σε αληθινό πάθος για το μοντάζ των σινογραφημάτων. Σε ενδιαφέρον για τη δυνατότητα μεταγραφής του ντοκουμανταριστικού ήχου. Σε πειράματα μεταγραφής με λέξεις και γράμματα του θορύβου ενός καταράχτη, ενός προιονιστηρίου κλπ. Στο «ἀκουσικό μου εργαστήριο» δημιουργούσα πραγματικές συνθέσεις και λέξεις - μοντάζ μουσικο-λογιστικές.

«...Σε συνέχεια, την άνοιξη του 1918 — άγκά-

λιασμα του κινηματογράφου. Αρχή της δουλειάς στην εφημερίδα «Κίνο - Νετέλια». Σκέψεις πάνω στο «πλιωμένο μάτι, στο ρόλο της κάμερας στην εξερεύνηση της ζωής...»

Η σύγκριση ανάμεσα στην έρευνα του Βερτώφ και στα υπεραφθονούντα μανιφέστα του Μαρινέτι υποδεικνύει το μορφικό πεδίο που άνοιξε ή επαναστατική έκλογη στους Ρώσους φουτουριστές. Τυπώνοντας το 1916 ένα μανιφέστο για την «φουτουριστική κινηματογραφία», ο Μαρινέτι δίνει ένα δείγμα των εκλάμψεων, που η άδυναμία της προ-φασιστικής φρασεολογίας και ιδεολογίας του, κρατάνε στο πιο στοιχειώδες επίπεδο:

«Στην πρώτη ματιά ο κινηματογράφος μπορεί να φαίνεται ήδη φουτουριστικός, δηλαδή χωρίς παρελθόν και ελεύθερος από παραδόσεις...»

«Ο κινηματογράφος δημιουργεί την πολυκεντρική συμφωνία.

«Τα φίλμ μας θα είναι:

1. Κινηματογραφικές αναλογίες.
2. Ποιήματα, λόγοι και κινηματογραφημένη ποίηση.
3. Ταυτοχρονία και αλληλοδιαδοχή των διαφορών κινηματογραφημένων χώρων και χρόνων...»
7. Δράματα κινηματογραφημένων αντικειμένων...»
10. Κινηματογραφημένες μη-πραγματικές ανακατασκευές του ανθρώπινου σώματος...»

«...Ας αποσυνθέσουμε κι ως άνασυνθέσουμε έτσι το Σύμπαν ανάλογα με τις υπέρροχες ιδιοτροπίες μας, για να εκατονταπλασιάσουμε τη δύναμη του Ιταλικού

δημιουργικού πνεύματος και την απόλυτη κυριαρχία του στον κόσμο».

Για τους Ρώσους φουτουριστές αντίθετα, η λατρεία του καινούργιου, της μηχανής, βυθίζεται μέσα σε μια πραγματικότητα που εξελίσσεται όλοταχώς: την πραγματικότητα της Ρωσίας των Σοβιετών σαν καθυστερημένης βιομηχανικά χώρας, του εξηλεκτρισμού, της ανόρθωσης τών φραγμάτων, τών εργοστασίων κλπ.

Άλλ' επίσης, η περίοδος του στρατιωτικού κομμουνισμού είχε μόνον έναν τύπο κινηματογραφικής παραγωγής διακόπτοντας από την παράδοση — για οικονομικούς (έλλειψη υλικού φίλμ) και πολιτικούς λόγους (ανάγκη μιας πλατειάς προπαγανδιστικής διάδοσης): τον τύπο τών «άγκιτ - φίλμ» (φίλμ προπαγάνδας), τών φίλμ για τον πόλεμο, τών φίλμ της επιστημονικής εκπαίδευσης, όπως ή σειρά για την εξέδραση της τύρβης που την προκάλεσε ο Λένιν. Την ίδια εποχή ο Μαγιακόφσκι σχεδιάζει άφίσσεσ ενάντια στον αλκοολισμό και υπέρ της Ρώσικης Τηλεγραφικής Έταιρίας. Το ντοκουμανταίρ είναι ή πρώτη μορφή του σοβιετικού κινηματογράφου, άφου μέχρι και την τελική έθνικοποίηση του κινηματογράφου, στις 27 Αυγούστου 1919, οι παλιές εταιρίες παραγωγής συνεχίζουν τη δραστηριότητά τους παράγοντας παραδοσιακά φίλμ, βγαλμένα συνήθως από τους κλασικούς της έθνικης λογοτεχνίας. Τον Ιούνιο του 1918 ή Έπιτροπή Κινηματογράφου αρχίζει να παράγει φίλμ με ήθοποιούς, που κανένα τους όμως δεν άφησε κανένα χαρακτηριστικό σημάδι. Όλοι οι νέοι κινηματογραφιστές και τεχνικοί που προσχώρησαν στην Έπανάσταση κατευθύνονται λοιπόν προς το ντοκουμανταίρ.

Ο Σαντούλ έπιμένει στο γεγονός πως ή έννοια της «Ζωής έξ άπρόοπτου» που παρουσιάζεται το 1924 μόνο στα γραπτά του Βερτώφ και ίσως όφειλεται στον άδελφό του τον Μιχαήλ Κάουφμαν, άπέχει πολύ άπ' το να κατέχει την πρώτη θέση στις θεωρητικές του άντιλήψεις. Το ίδιο, και ή Κίνο-Πράβντα δεν είναι σύνθημα, αλλά ο τίτλος ενός κινηματογραφημένου περιοδικού. Μόνο το 1940 βρίσκει ο Σαντούλ σ' ένα άπό τα γραπτά του τη λέξη «άλήθεια» έκφρασμένη με προγραμματική έννοια.

Το 1913, ο Μαγιακόφσκι έπιτίθεται στον Στατισολάφσκι μ' αυτές τις λέξεις:

«Μιμείται στα πάντα δουλικά τη φύση... Διαλέγει κυρίως έργα με καθημερινό χαρακτήρα και προσπαθεί να μεταφέρει άμεσα στη σκηνή ένα κομμάτι του δρόμου, δίχως την ελάχιστη ώραιοποίηση.»

Στις 20 Ιανουαρίου του 1923 ή «Σοβιετική Τρόικα» (Συμβούλιο τών τριών: Βερτώφ, ή γυναίκα του Έλισαβέτα Σβιλόβα και ο Μιχαήλ Κάουφμαν) ρίχνει ένα παρόμοιο σύνθημα:

«Οι προ-επαναστατικοί «καλλιτεχνικοί πίνακες» είναι κρεμασμένοι πάνω σας σαν εικόνες, και προς αυτές τις εικόνες κατευθύνονται τα θεία σας ένόσθια... Κυματίζουν κιόλας στον άέρα οι θεατρικές σκηνοθεσίες, τα δράματα, τα ποιήματα. Στην

Ούκρανία όπως και στη Μόχα αρχίζουν να κάνουν φίλμ ακολουθώντας όλα τα δεδομένα της άδυναμίας.»

Στον αντίποδα της πρακτικής του Βερτώφ, ο Μέγιερχολντ, αντίτιθεται κι αυτός θεμελιακά στη νατουραλιστική τέχνη. Ο Φεβράλσκι βεβαιώνει πως ο Βερτώφ τον θαύμαζε πολύ. Άν αυτό είναι σωστό, πέρα άπό τις διαφωνίες, μπορούμε να σκεφθούμε πως ο Βερτώφ άναγνώρισε στο «θεατρικό θέατρο» μια θέληση συγγενική με την δική του, να πάρει τα περισσότερα άπό τα στοιχεία του άπό το πραγματικό χωρίς όμως να το μιμηθεί, αλλά διαλύοντάς τα, άποσυνθέτοντάς τα και ξανασυνθέτοντάς τα σε μια άυστηρή κατασκευή: με τα τρέπ ο ν τ ά ς τα Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι περισσότερο σαφή στη συνεργασία του Μέγιερχολντ με τον Μαγιακόφσκι για το «Μυστήριο - Μπούφ» (δεύτερη βερσιόν 1920):

«Άίγο νοιάζονται — τα άλλα θέατρα — να κάνουν θέατρο — γι' αυτά — ή σκηνή είναι μια κλειδαρότρουπα — κάποιος ήνοχος — και κοιλία — κατευθείαν ή άπό μέσα — μια μικρή φέτα — άπό τη ζωή κάποιου άλλου... Κι έμεις επίσης — θα δείξουμε την αληθινή ζωή — αλλά μεταμορφωμένη άπό το θέατρο — σε έκπληκτικό θέαμα.

Σ' αυτόν τον πρόλογο του «Μυστήριο - Μπούφ» άπαντά ή κραυγή του Βερτώφ: «Κάτω τα άστικά σενάρια - μύθοι! Ζήτω ή ζωή όπως είναι!» Σ' όλο το μήκος του «Άνθρωπου με την κάμερα», και γι' αυτό το λόγο κατηγορήθηκε για φαρμαλισμό, ο Βερτώφ καταγγέλλει τον νατουραλισμό και τον σύμφυτο και άναπόφευκτο ήδονοβλεπτισμό στα φιλμαρισμένα άποσπάσματα.

Στις 14 του Νοέμβρη του 1922, οι είκοσιπέντε ιδρυτές του «προντοκπιβισμού» δήλυναν: «Κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα που δεν έχει σαν σκοπό την παραγωγή είναι περιττή».

Ο Βερτώφ συμμερίζεται αυτήν την επαναστατική ιδέα «παραγωγικής τέχνης» σε μια χώρα βιομηχανικά καθυστερημένη και μαζί της και την ριζική άρνηση του παρελθόντος που συνεπάγεται —άλλ' αυτός ο τελευταίος όρος έχει πολύ δευτερεύουσα και καθαρά πολεμική σημασία. Για τον Βερτώφ το ζήτημα είναι να παράγει τα γεγονότα όπως μαρτυρεί ένα κείμενο του 1926 με τίτλο «Το εργοστάσιο τών γεγονότων», όπου βάζει στο ίδιο σακούλι το «Έργοστάσιο του έκκεντρικού ήθοποιού», το «Έργοστάσιο τών άτραξιόν» του Άιζενστάιν, το εργοστάσιο τών φιλιών και τών περιστριών (και τών κινηματογραφιστών που το φτιάχνουν και δεν πέθαναν άκόμα!).

Ένα άπό τα σοβαρότερα σφάλματα όσον άφορά τον Βερτώφ είναι όταν τον βλέπουν σαν πρωτόπορο τών ντοκουμανταίρ, ξεκινώντας άπό τη συστηματική αντίθεση που έκδήλωνε, μαζί με την έπαθεώρηση «Κίνο - Φύτ» του Άλεξέι Γκάν (αυτός δημοσίεψε το 1922 το «Έμεις» του Βερτώφ, και το «Κινηματογράφος και Κινηματογράφος» του Μαγιακόφσκι), με τους κονστρουκτιβιστές (ό

Ο Νιζίγκα Βερτώφ στο εργαστήριο του μοντάζ



Φωτομοντάζ σε διαφημιστική αφίσα για το φιλμ του Βερτώφ «Ο άνθρωπος με την κάμερα».

Ροντσένκο δουλεύει μαζί με τον Βερτώφ από την 13η Κινοπράβντα και μετά) και με το ΛΕΦ, έναντι σε κάθε δουλειά όπου διακρινόταν η δραματουργία. Το ΛΕΦ δημιούργησε όρισμένα έργα εξαιρετικά επεξεργασμένα, βασισμένα πάνω στο μοντάζ των πραγματικών γεγονότων: τα έργα του Τρεπιάκωφ, και το πρώτο μυθιστόρημα του Τυνιάνωφ. Σήμερα η πολεμική ανάμεσα στον Βερτώφ και τον Αϊζενστάιν εκκλήθηκε ακόμα περισσότερο, αλλά κι οι επιθέσεις του Μαγιακόφσκι, της Μπρίκ και του Σκλόβσκι ενάντια στον Όχτωβρη δεν έχουν άλλη αιτία. Νά τί βλέπουμε στο πρώτο τεύχος του ΛΕΦ:

«Το ΛΕΦ θα παλέψει για μια τέχνη — κατασκευή — της ζωής».

Και στο μανιφέστο που δημοσιεύτηκε στο δεύτερο τεύχος:

«Αυτοί οι λεγόμενοι σκηνοθέτες: Πότε πια θα σιαματήσετε εσείς κι οι ποντικοί να ασχολείστε με τα άξεσοιά της σκηνης; Ασχοληθήτε με την οργάνωση της πραγματικής ζωής».

Ο Σκλόβσκι τονίζει πως το ΛΕΦ αντιθέτει στην πραγματικότητα το μοντάζ στη δημιουργία, και πλέκει το έγκώμιο του φιλμ του μοντάζ γιατί χρησιμοποιεί τη δουλειά του παρελθόντος.

Για τον Μαγιακόφσκι, ο κινηματογράφος για πολύ καιρό είναι περισσότερο ή μηχανική καταγραφή των πειραμάτων του παρά ένα όργανο αυτόνομο της γνώσης. Παρόλες τις εκδηλώσεις αγάπης για το καινούργιο εκφραστικό μέσο, πάντοτε θα διατηρεί μια προτίμηση για το ντοκυμανταίρ. Το 1914 παίζει ένα ρόλο μαζί με τον Λαριόνωφ και την Γκοντσάρωβα στο «Δράμα στο φουτουριστικό καμπαρέ Νο 13». Το 1918 γυρίζονται τα τρία

του φιλμ: «Δέν γεννήθηκα για τα λεφτά», «Η δεσποινίς κι ο αλήτης», και «Άλυσσοδεμένοι απ' το φιλμ». Είναι ενδεικτικό ότι ο Μαγιακόφσκι φτιάχνει μόνο το σενάριο και παίζει ένα ρόλο αφήνοντας σ' άλλους (Νικάντερ Τουρκίν και Ευγένι Σλαβίνσκυ) τη δουλειά της σκηνοθεσίας και της φωτογραφίας. Παρ' όλο που τα φιλμ είναι γεμάτα από τρύκ, απ' ότι φαίνεται εμπνευσμένα απ' τον Μάκ Σένετ και τον Τσάπλιν, η δουλειά τους όσον αφορά την κάμερα δεν παρουσιάζει κανέναν είδους έρευνα, και δεν αποτελούν παρά την καταγραφή —άξιοσημείωτη απ' την πλευρά του ντοκυμανταίρ— της θέσης του Μαγιακόφσκι.

Πρέπει να περιμένουμε το «Πώς είστε;» για να βρούμε στον Μαγιακόφσκι μια προβληματική πάνω στον κινηματογράφο. Άλλα ακόμα κι οι έρωτες που βάζει φαίνονται λίγο ξεπερασμένες για το 1927. Άς σημειώσουμε την αρχή του δοκιμίου «Βοήθεια!», που ο αναχρονισμός του συγκρούεται με την κυριαρχία (πολύ κοντά στο πνεύμα του «Άνθρωπου με την κάμερα») του ίδιου του σενάριου.

«Έγραφα ένα σενάριο, το «Πώς είστε;» Αυτό το σενάριο ήταν βασισμένο πάνω σε αρχές. Πριν το γράψω έβαλα στον έναν μου μια σειρά από ερωτήσεις.

ΠΡΩΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί τα ξένα φιλμ είναι ανώτερα απ' τα δικά μας, γενικά σαν καλλιτεχνική ποιότητα;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί το ξένο φιλμ βρίσκει και χρησιμοποιεί ειδικά μέσα που απορούν από την κινηματογραφική τεχνική, και δεν υπάρχει περίπτωση να βρεθούν σε κανένα άλλο μέσο έκφρασης (το τραίνο του Άνθρωπου με την κάμερα, ή μετατροπή του Τσάπλιν

σε κόκορα στον Χρυσόδηρο, τα φώτα του τραίνου που κινείται στο Μια γυναίκα απ' το Παρίσι).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί πρέπει να υποστηρίξουμε τα επίκαιρα ενάντια στο φιλμ με ήθοποιους;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί το φιλμ επικαίρων δείχνει αντικείμενα και γεγονότα πραγματικά.

ΤΡΙΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί είναι αδύνατον να ανεχθεί κανείς επίκαιρα μιας ώρας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί τα επίκαιρά μας είναι τυχαιές αντιπαράθεσης πλάνων και συμβάντων. Η επικαιρότητα πρέπει να είναι οργανωμένη και να οργανωθεί. Αυτό το είδος των επικαίρων θα μπορούμε να το ανεχθούμε. Οι εφημερίδες προσφέρουν ένα τέτοιο είδος οργάνωσης συμβάντων, και δεν μπορούμε να ζήσουμε χωρίς εφημερίδες. Το να αποκλείεις μια τέτοια οργάνωση είναι το ίδιο έξυπνο με το να προτείνεις να κλείσουν ή «Ισθόσια» ή «Πράβνια».

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί το Μια γυναίκα απ' το Παρίσι είναι τόσο εκτυφλωτικά δημοφές;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί, χάρη στην οργάνωση απλών γεγονότων, πετυχαίνει τον πιο μεγάλο συγκινησιακό κορεσμό.

Το σενάριο «Πώς είστε;» επινοήθηκε σαν μια απάντηση σ' αυτές τις ερωτήσεις πάνω στη γλώσσα του κινηματογράφου»

Ο Βερτώφ, αντίθετα, είχε βάλει πρό πολλού, με όρους του κινηματογράφου, τις ερωτήσεις που ο Μαγιακόφσκι συζητούσε στο λογοτεχνικό πεδίο, και κατά πρώτον πρόβλημα της προσιότητας του θεατή. Μια παρατήρηση πάνω στο «Τρία τραγούδια για τον Λένιν» επαναλαμβάνει σχεδόν παράλλη-

λα μερικές από τις διαμαρτυρίες του Μαγιακόφσκι.

«Κατάφερα να κάνω το «Τρία τραγούδια για τον Λένιν» προσιτό, κατανοητό στα εκατομμύρια των θεατών. Άλλα όχι με το αντίτιμο της άρνησης της κινηματογραφικής γλώσσας. Όχι με αντίτιμο τους δρόμους που ανακαλύψαμε νωρίτερα.»

Άναφερόμενος στον Μαγιακόφσκι, ο Βερτώφ επαναλαμβάνει το κείμενο του Λένιν στο περιοδικό «Σβομπόντα», που αντιθέτει τον διδακτισμό του λαϊκού συγγραφέα στον κυδαίο διδακτισμό. Για τον Βερτώφ ο Μαγιακόφσκι «είναι το Κινογκλάς», και αντιπροσωπεύει το πρότυπο μιας πραγματικά λαϊκής τέχνης. Μέσα στην ερευνητική δουλειά για το «Τρία τραγούδια για τον Λένιν», ανακαλύπτει μέσα στα λαϊκά τραγούδια τους ρυθμούς του «Βλαντιμίρ Ίλιτς Λένιν».

Αυτό το κείμενο δεν είχε σαν στόχο παρά να υποδείξει δυο άξονες που θάπρεπε να ακολουθήσει μια έρευνα. Μαγιακόφσκι - Βερτώφ, μια σχέση ψευδο - φυσιολογικά ταυτόσημη, αλλά που οι αποκλίσεις και οι διακλαδώσεις είναι τελικά πολυπληθείς. Και δεύτερον να δώσει μερικά δείγματα αυτής της άσκησης καθορισμένης αντίθεσης του «πραγματικού» και της «δραματουργίας», και που ήταν η ρίζα πολλών συγκρούσεων της εποχής του '20 μέσα και γύρω απ' το ΛΕΦ. Ο Αϊζενστάιν έβλεπε σ' αυτό μια παρεξήγηση, μια λαθεμένη ανάλυση (το 1945, πάντως). Είναι όμως γεγονός ότι αυτή η διχοτομία αντανάκλα μια απ' τις πρώτες συστηματικές απόπειρες εφαρμογής της λενινιστικής θεωρίας της γνώσης με μια οπτική αναλυτικής έρευνας, στο μορφικό πεδίο.

Μετάφραση: ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

Ντζίγκα Βερτώφ

Κείμενα και Μανιφέστα

1 Έμεις

ΕΜΕΙΣ όνομαζόμαστε «Κινόκς» για να ξεχωρίζουμε από τους «κινηματογραφιστές», κοπάδι ρακοσυλλεκτών που ξέρουν ν' ανασκαλεύουν καλά τις παλιατοσαρίες

Δέν βλέπουμε καμιά σχέση ανάμεσα στις άπατες και τους λογαριασμούς τωνπραματευτάδων και τόν άληθινόν κινηματογράφοντων Κινόκς.

Τό ρωσο-γερμανικό ψυχολογικό σινε-δράμα βαρυμένο με τὰ δράματα και τις παιδικές άναμνήσεις είναι για μās μια βλακεία.

Στὰ άμερικάνικα φιλμ περιπέτειας, αὐτὰ τὰ γεμάτα θεαματικό δυναμισμό φιλμ, στις άμερικάνικες σκηνοθεσίες άλά Πίνκερτον, ό «Κίνος» λέει εύχαριστώ για την ταχύτητα περάσματος των εικόνων, για τὰ γκρόν - πλάν. Αὐτό είναι καλό, άλλά άνοργάνωτο, δέν είναι θεμελιωμένο σε μια άκριβή μελέτη της κίνησης. Μία θαθμίδα πάνω από τό ψυχολογικό δράμα: παρολαυτὰ του λείπει ή θεμελίωση. Συνηθισμένη δουλειά. Άντιγραφή μās Άντιγραφής.

ΕΜΕΙΣ δηλώνουμε ότι τὰ παλιά μυθιστορηματικά φιλμ, θεατρικά και άλλα, έχουν λέπρα.

- Μήν τὰ πλησιάζετε!
- Μήν τ' άγγίζετε με τὰ μάτια!
- Κίνδυνος - θάνατος!
- Κολλητικά!

ΕΜΕΙΣ βεβαιώνουμε ότι τό μέλλον της κινηματογραφικής τέχνης είναι ή άρνηση του παρόντος της.

Ό θάνατος της «κινηματογραφίας» είναι άπαραίτητος για να ζήσει ή κινηματογραφική τέχνη. ΕΜΕΙΣ έλπίζουμε να έπιταχύνουμε τό θάνατό της.

Έμεις διαμαρτυρόμαστε για τό κρῆμα των τεχνών που πολλοί όνομάζουν σύνθεση. Τό κρῆμα των άσχημων χρωμάτων, άκόμα και αν είναι ιδανικά διαλεγμένα στις άποκρώσεις του φάσματος, δέν θα δώσει ποτέ άσπρο, άλλά βρωμιά.

Θα φτάσουμε στη σύνθεση, σ τ ό ζ ε ν ι θ των πραγματοποιήσεων κάθε τέχνης ξεχωριστά και όχι πριν.

ΕΜΕΙΣ θα καθарίσουμε τον κινηματογράφο των Κινόκς από τους παρεϊσακτους: μουσική, λογοτεχνία και θέατρο, άναζητούμε τον ιδιαίτερο ρυθμό μας που δέν θα είναι κλεμμένος από πουθενά, και τον βρίσκουμε μέσα στην κίνηση των πραγμάτων.

ΕΜΕΙΣ έλπίζουμε.

—να άποφύγουμε—

τους γλυκερούς δεσμούς του ρομάντζου, τό δηλητήριο του ψυχολογικού μυθιστορήματος, τό σφιχταγκάλιασμα του θεάτρου του έραστῆ, να γυρίσουμε την πλάτη στη μουσική,

—να άποφύγουμε—

ας κερδίσουμε τό εύρύν πεδίο, τό κῶρο των τεσσά-

ρων διαστάσεων (3+ό χρόνος), σε άναζήτηση ένός ύλικού, ένός μέτρου κι ένός ρυθμού καταδικού μας.

Τό «ψυχολογικό» έμποδίζει τον άνθρωπο να είναι τόσο άκριβής όσο ένα χρονόμετρο, έμποδίζει την τάση του να συγγενέψει με την μηχανή.

Δέν έχουμε κανένα δικαίωμα να προσδίδουμε στην τέχνη της κίνησης τό ούσιώδες της προσοχής μας για τον σημερινό άνθρωπο.

Ό άνικανότητα των ανθρώπων να συμπεριφέρονται, μās κάνει να αισθανόμαστε ντροπή μπροστά στις μηχανές, άλλά τί θέλετε να κάνουμε, αν οί άλάθητοι τρόποι του ήλεκτρισμού μās συγκινούν περισσότερο από την άναργάνωτη άνατροπή των ανθρώπων της δράσης και τη διαβρωτική άδράνεια των παθητικών ανθρώπων.

Ό χαρά που μās προκαλούν οί χοροί των πριονιών στο πριονιστήριο είναι περισσότερο κατανοητή και πιο κοντινή από αὐτή που μās δίνουν τὰ τακούνια των ανθρώπων στο χορό.

ΕΜΕΙΣ δέν θέλουμε πια (χρονικά) να φιλιάρουμε τον άνθρωπο, γιατί δέν ξέρει να διευθύνει τις κινήσεις του.

Πηγαίνουμε, δια μέσου της ποίησης της μηχανής, από τό κωδόν πολίτη στον τέλειο ήλεκτρικό άνθρωπο.

Φέρνοντας στο φως την ψυχή της μηχανής, κάνοντας τον έργατή ν' αγαπήσει τον πάγκο της δουλειάς του, την χωριάτισσα τό τρακτέρ της, τό μηχανικό την άτιμομηχανή του,

είσάγουμε τη δημιουργική χαρά σε κάθε μηχανική εργασία,

συγγενεύουμε τους ανθρώπους με τις μηχανές, εκπαιδεύουμε καινούργιους ανθρώπους.

Ό νέος άνθρωπος, που θα έχει ξεπεράσει την άδεξιότητα και την άνεπιτειδιότητα, και θα έχει τις άνάλαφρες και άκριβείς κινήσεις της μηχανής, θα είναι τό εύγενές θέμα των φιλμ.

ΕΜΕΙΣ προχωράμε, με τό πρόσωπο άκάλυπτο, προς την άναγνώριση του ρυθμού της μηχανής, με θαυμασμό για την μηχανική εργασία, προς την παραδοχή της όμορφιάς των χημικών αντιδράσεων, τραγουδάμε τους σεισμούς, συνθέτουμε σινε-ποιήματα με τις φλόγες και τους σταθμούς παραγωγής ήλεκτρικής ένεργείας, θαυμάζουμε τις κινήσεις των κομητών και των μετεώρων, και τις κινήσεις των προβολέων που φωτίζουν τ' άστρα.

Όσοι αγαπούν την τέχνη τους άναζητούν την βαθύτερη ουσία της τεχνικής της.

Ό κινηματογραφία, που έχει τὰ νεύρα της κουβάρι, έχει άνάγκη από ένα άυστηρό σύστημα άκριβών κινήσεων.

Τό μέτρο, ό ρυθμός, ή φύση της κίνησης, ή άκριβής της τοποθέτηση σε σχέση με τους άξονες των συντεταγμένων της εικόνας, και ίσως, τους παγκόσμιους άξονες των συντεταγμένων (τρείς διαστάσεις+ή τέταρτη, ό χρόνος) πρέπει να άπογραφούν και να μελετηθούν από όλους τους δημιουργούς του κινηματογράφου.

Άναγκαιότητα, άκρίβεια και ταχύτητα: τρείς



Ντζίγκα Βερτώφ: «Ό άνθρωπος με την κάμερα».

προσταγές που έπιβάλλουμε στην άξια να φιλιάριστεί και να προβληθεί κίνηση.

Να είναι τό γεωμετρικό έξαγόμενο της κίνησης με μέσο την συλλαμβάνουσα έναλλακτικότητα των εικόνων, να τί ζητῆμε από τό μοντάζ.

Ό κινηματογράφος των Κίνοςκς είναι ή τέχνη της οργάνωσης άναγκαίων κινήσεων των πραγμάτων μέσα στο χώρο, χάρη στη χρησιμοποίηση ένός συνόλου ρυθμικού καλλιτεχνικού, άνάλογου με τις ιδιότητες του ύλικού και τον έσωτερικό ρυθμό του κάθε πράγματος.

Τὰ διαστήματα (περάσματα από μία κίνηση σε μια άλλη) και όχι οί ίδιες οί κινήσεις, συνιστούν τό ύλικό (στοιχείο της τέχνης της κίνησης). Είναι αὐτὰ (τὰ διαστήματα) που έλκουν την δράση προς την κανητική έκβαση. Ό οργάνωση της κίνησης, είναι ή οργάνωση των στοιχείων της, δηλαδή των διαστημάτων, μέσα στη φράση. Διακρίνουμε μέσα σε κάθε φράση τη φορά, την έπίτευξη και την πτώση της κίνησης (που έκδηλώνεται στον άλφα ή βῆτα βαθμό). Ένα έργο είναι καμωμένο από φράσεις όπως και μια φράση από τὰ διαστήματα της κίνησης.

Έχοντας άντιληφθεί ένα σινε-ποίημα ή ένα άπόσπασμα, ό Κινόκς πρέπει να ξέρει να τό σημειώσει με άκρίβεια, με σκοπό να του δώσει ζωή πάνω στην δόνη όταν θα έμφανισθούν οί εύνοϊκές τεχνικές συνθήκες.



Ο Βερτώφ κατά το γύρισμα της ταινίας «Τρία τραγούδια για τον Λένιν» (1933).

Φυσικά και το πιο άριστο σενάριο δεν θα αναπληρώσει αυτές τις σημειώσεις, όπως το λιμπρέτο δεν αναπληρώνει την παντομίμα, όπως τα φιλολογικά σχόλια πάνω στα έργα του Σκριάμπιν δεν δίνουν καμιά ιδέα για τη μουσική του.

Για να μπορείς ν' αναπαραστήσεις μια δυναμική μελέτη πάνω σ' ένα φύλλο χαρτί, πρέπει να κατέχεις τα γραφικά σημεία της κίνησης.

ΕΜΕΙΣ αναζητούμε την κινηματογραφική γλώσσα.

ΕΜΕΙΣ πέφτουμε, ξανασηκωνόμαστε με το ουθύμιο της κίνησης, ρελαντί και άζελερέ,

που τρέχει δίπλα μας, μακριά μας, πάνω μας, κυκλικά, προς τα δεξιά. έλλειπτικά,

δεξιά και άριστερά, με τα σημεία ούν ή πλύν,

οι κινήσεις κάμπτονται, ανασηκώνονται διαμοιράζονται, τεμαχίζονται, πολλαπλασιάζονται μόνες τους διαπερνώντας σιωπηλά το κώρο.

Ο κινηματογράφος είναι ακόμα και η τέχνη να φαντάζεσαι τις κινήσεις των πραγμάτων στις προσταγές της επιστήμης, είναι ή ενσάρκωση του όνειρου του έφευρέτη, ότι να είναι, σοφός, καλλιτέχνης, μηχανικός ή μαθηματικός: ο κινηματογράφος πραγματοποιεί χάρη στο έργο των Κινόκς ότι είναι άπραγατοποιήτο στη ζωή.

Σχέδια μέσα στην κίνηση. Σκιαγραφήματα

μέσα στην κίνηση. Άμεσα σχέδια για το μέλλον. Θεωρία της σχετικότητας στην όθόνη.

ΕΜΕΙΣ χαιρετούμε την φανταστική κανονικότητα των κινήσεων. Μεταφερόμενα από τις φτερούγες της υπόθεσης, τα μάτια μας, που κινούνται από έλικες, διαχέονται μέσα στο μέλλον.

ΕΜΕΙΣ πιστεύουμε ότι είναι κοντά ή στιγμή που θα μπορούμε να εξαπολύσουμε μέσα στο κώρο τις καταιγίδες των κινήσεων που κρατήθηκαν από το λάσσο της τακτικής μας.

Ζήτω ή δυναμική γεωμετρία, οι κοῦρσες των σημείων, των γραμμών των επιφανειών, των δγκων.

Ζήτω ή ποίηση των μηχανών που κινούν και κινούνται, ή ποίηση των μοχλών, της ρόδας και των φλεγόμενων βολίδων. —1920.

(Το κείμενο πάρθηκε από την επιθεώρηση Κινοφώτ Νο 1 — 1922). Είναι το πρώτο πρόγραμμα που δημοσιεύτηκε στον Τύπο της ομάδας των ντοκουμενταλιστών Κίνος που ιδρύθηκε από τον Ντζίγκα Βερτώφ το 1919.

2 Η γέννηση του κινηματογράφου - μάτι (ΚΙΝΟ - ΓΚΛΑΣ)

Αυτό άρχισε πολύ νωρίς. Από τη σύνταξη διάφορων φανταστικών μυθιστορημάτων, (Το σιδερένιο χέρι, Έξέγερση στο Μεξικό). Από μικρά δοκίμια (Στο κυνήγι της Φάλαινας, Στο ψάρεμα). Από ποιήματα (Μάσσα). Από σατιρικά επιγράμματα και ποιήματα (Ποιήματα σε βίτς, Το κορίτσι με τις φακίδες).

Κατόπιν, αυτό μετατράπηκε σε πάθος για το μοντάζ στενογραφημένων σημειώσεων, έγγραφων για γραμμόφωνο. Σ' ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το πρόβλημα της δυνατότητας έγγραφης ντοκουμανταριστικών ήχων. Σε απόπειρες να σημειωθεί με μέσο τις λέξεις και τα γράμματα ο θόρυβος ενός καταράκτη, οι ήχοι ενός πριονιστήριου, κλπ.

Και μια μέρα της άνοιξης του 1918, γύριζα από το σταθμό. Είχα ακόμα σ' αὐτά μου τους στεναγμούς, το θόρυβο του τραίνου που απομακρύνονταν... κάποιος βλαστημάει... ένα φιλί... κάποιος ξεσπάει... Γέλια, σφύριγμα, φωνές, χτυπήματα της καμπάνας του σταθμού, ή άτμομηχανή άσθμαίνει... Μουρμουρίσματα, καλέσματα, άποχαιρετισμοί... Στο δρόμο σκέπτομαι: τελικά πρέπει να βρω μια συσκευή που δεν θα περιγράφει αλλά θα έγγράφει, θα φωτογραφίζει αυτούς τους ήχους. Άλλιώς είναι άδύνατο να τους οργανώσω, να τους μοντάρω. Φεύγουν και χάνονται όπως φεύγει ο χρόνος. Ο κινηματογράφος, ίσως. Να έγγράψω τι είδα... Να οργανώσω έναν κόσμο όχι άκουστικό, αλλά όπτικό. Ίσως έδω βρίσκεται ή λύση...

Έκείνη τη στιγμή συναντώ τον Μιχαήλ Κολτώφ που μου προτείνει να κάνω κινηματογράφο.

Έτσι άρχίζει, στην όδο άρχιστράτηγου Γκνεζνικόβσκι αριθμός 7, ή δουλειά μου στην έπιθεώρηση Κινο - Νεντέλια. Δεν είναι

παρά μια πρώτη μαθητεία. Είναι μακριά ακόμη από εκείνο που έπιθυμώ. Γιατί το μάτι του μικροσκοπίου είσχωρει σε μέρη που δεν είσχωρει το μάτι της κάμερας. Γιατί το τηλεσκόπιο άγγίζει μακρινούς κόσμους, άπλησίαστους για το γυμνό μάτι. Τι να κάνω με τη κάμερά μου; Ποιος είναι ο ρόλος της στην έπιθεση που εξαπολύω ενάντια στον όρατο κόσμο;

Σκέφτομαι τον κινηματογράφο - μάτι. Γεννιέται σαν ένα γρήγορο μάτι. Στη συνέχεια, ή ιδέα του κινηματογράφου - μάτι πλαταιίνει:

Κινηματογράφος - μάτι σαν σινε - άνάλυση

Κινηματογράφος - μάτι σαν «θεωρία των διαστημάτων»

Κινηματογράφος - μάτι σαν θεωρία της σχετικότητας στην όθόνη κλπ.

Καταργώ τις συνηθισμένες 16 εικόνες το δευτερόλεπτο. Αυτές γίνονται από δύο και πέρα συνηθισμένες μέθοδοι γυρίσματος, πλάι στη γρήγορη λήψη, στις λήψεις με κινούμενη κάμερα, κλπ.

Ο κινηματογράφος - μάτι όρίζεται σαν «αὐτό που δεν βλέπει το μάτι» σαν το μικροσκόπιο και το τηλεσκόπιο του χρόνου, σαν το άρνητικό του χρόνου, σαν τη δυνατότητα να βλέπουμε χωρίς όρια ούτε άποστάσεις,

σαν τη διεύθυνση μιας συσκευής λήψεων, σαν το τηλε-μάτι, σαν την ακτίνα-μάτι, σαν «την αυτοσχέδια δράση» κλπ.

Όλοι αυτοί οι διαφορετικοί όρισμοί άλληλοσυμπληρώνονται γιατί ο κινηματογράφος - μάτι ύπνοοῦσε ακόμα και:

δλα τα κινηματογραφικά μέσα δλες τις κινηματογραφικές έφευρέσεις δλες τις διαδικασίες και τις μεθόδους δ,τι μπορούσε να χρησιμεύσει στην ανακάλυψη και την κατάδειξη της αλήθειας.

Όχι κινηματογράφος - μάτι για τον κινηματογράφο - μάτι, αλλά για την αλήθεια, χάρη στα μέσα και τις δυνατότητες του κινηματογράφου - μάτι, δηλ. του σινεμά - βεριτέ.

Όχι αυτοσχέδιες λήψεις «για τις αυτοσχέδιες λήψεις», αλλά για να δείξουμε τους ανθρώπους χωρίς μάσκα, χωρίς μακιγιάζ, νη τους πάσουμε με το μάτι της κάμερα τη στιγμή που δεν παίζουν θέατρο, να διαβάσουμε τις σκέψεις τους γυμνωμένες από την κάμερα.

Ο κινηματογράφος - μάτι: δυνατότητα να καταστήσουμε όρατο το άόρατο, να φωτίσουμε το σκοτάδι, να ξεσκεπάσουμε ότι είναι σκεπασμένο, να παίξουμε χωρίς παιχνίδια, να κάνουμε από το ψέμα την αλήθεια.

Ο κινηματογράφος - μάτι, συμμαχία της έπιστήμης και των κινηματογραφικών έπακάρων με σκοπό να άγωνιστούμε για την κομμουνιστική κατανόηση του κόσμου: άπόπειρα για



Ο Βερτώφ κατά το μοντάζ της ταινίας «Ενθουσιασμός» (1930).

να καταδειχθεί ή αλήθεια στην όθόνη από το σινεμά-βεριτέ.—(1924).

(Θέσεις για ένα άρθρο με τον ίδιο τίτλο. Ημεραμηνία 1924. Πρώτη έκδοση στή συλλογή DJIGA VERTOV, STATY, DEVNIKI, ZAMYOTY, που έκδόθηκε με επιμέλεια του Σεργέι Ντρουπασένκο, Μόσχα 1968).

4 Ο κινηματογράφος - αλήθεια (ΚΙΝΟ - ΠΡΑΒΝΤΑ)

Η Κινο-Πράβντα είναι συνδεδεμένη από τη μια μεριά με τα έπίκαιρα. Από την άλλη μεριά ή Κινοπράβντα είναι ο φορέας του προβληματισμού των Κινόκς. Θέλω να ξετάσω στην είσηγησή μου αυτές τις δύο όψεις.

Τα έπίκαιρα Πατέ και Γκωμόν και τα έπίκαιρα της Έπιτροπής Σκομπέλεφ (1) άντικαταστάθηκαν μετά την Όκτωβριανή Έπανάσταση από την Κινο-Νεντέλια του τομέα κινηματογράφου και φωτογραφίας της Ρωσίας.

Η Κινο-Νεντέλια δεν διακρινόταν καθόλου από τα προηγούμενα έπίκαιρα: μόνον οι ύπόπιτλοι ήταν «σοβιετικοί». Το περιεχόμενο δεν είχε αλλάξει! Πάντα οι ίδιες παράτες, οι ίδιες κηδείες. Εκείνη την έποχή έκανα το ντεμποῦτο μου στον κινηματογράφο. Οι τεχνικές μου γνώσεις ήταν γενικές. Παρόλο που ήταν ακόμα νέος, ο κινηματογράφος είχε ήδη έπαβάλει τα άμετακίνητα κλισέ του. Έξω από αυτά ήταν άπαγορευ-



«Ο άνθρωπος με την κάμερα». Άφισα του 1929.

μένο να δουλέψεις. Από εκείνη την εποχή χρονολογούνται οι πρώτες μου δοκιμές. Συνέχισα να φιλμάρω κωμικά που εύρισκα στην τύχη, σε μονταρισμένα σύνολα, των οποίων «η συνήκηση» ήταν λίγο ως πολύ μεγάλη.

Όταν μιά από τις απόπειρές μου πέτυχε απόλυτα, άρχισα να αρφιδάλω για την αναγκαιότητα ενός λογοτεχνικού συνεκτικού ιστού ανάμεσα σε διαφορετικές οπτικές σκηνές κολλημένες τη μιά πλάι στην άλλη. Προς στιγμήν χρειάστηκε να σταματήσω το πείραμα για να γυρίσω ένα φιλμ αφιερωμένο στην επέτειο της Οκτωβριανής Επανάστασης.

Αυτή η δουλειά ήταν η αφειτηρία της νέας μου δραστηριότητας στην Κινοπράβντα.

Εκείνο τον καιρό δημοσιεύτηκε και το πρώτο σχέδιο του μανιφέστου των Κινόκς που προξένησε τόσο θόρυβο αλλά και τόση θλίψη στους αντε-αποστολους.

Μετά από μιά μακρά διακοπή (αναχώρηση για το μέτσο), ξανάβασα δουλειά στον Τομέα κινηματογράφου και φωτογραφίας και σε λίγο με ξανάβαλαν στα έπαικα. Δυναμωμένος από τη θλιβερή μου εμπειρία, έδειξα μεγάλη φρόνηση στα πρώτα νούμερα της Κινοπράβντα. Άλλο δσο άπακτοόσα την πεποίθηση ότι είχα τη συμπόθεια, αν όχι της ολότητας, τουλάχιστον ενός μέρους των θεατών, ζόριζα όλο και περισσότερο το ύλικό.

Παράλληλα με το στήριγμα που εύρισκα στο πρόσωπο του κονστρουκτιβιστή Άλεξέι Γκάν, που

είχε τότε αναλάβει την επιθεώρηση Κινοφίλτ έπρεπε ν' αντιμετώπιζω την αντίθεση στο έσωτερικό και στο έξωτερό που όλοένα αυξανόταν.

Στο δέκατο νούμερο της Κινοπράβντα το πάθη αποδοσεύτηκαν.

Το δέκατο τρίτο νούμερο είχε, για μεγάλη μου έκπληξη, την εύνοική υποστήριξη του Τύπου. Μόλις θυγήκε το δέκατο τέταρτο νούμερο, ή σχεδόν όμορφνη διάγνωση «είναι λιγάκι τρελλός», με γέμισε άμηχανία. Αυτή ήταν ή πιο κριτική στιγμή στην ύπαρξη της Κινοπράβντα.

Η δέκατη τέταρτη Κινοπράβντα δεν έμοιαζε καθόλου με τις προηγούμενες. Οι φίλοι δεν με καταλάβαιναν, οι έχθροι μου χαιρόνταν, οι όπερατέρ δεν δέχονταν να γυρίσουν για την Κινοπράβντα και ή λογοκρισία την επέτρεψε αφού έκοψε το μισό φιλμ, πράγμα που ίσοδυναμούσε με σφαγισμό. Όμολογώ ότι είχα κλονιστεί. Η δομή του φιλμ μου φαινόταν απλή και καθαρή. Δεν είχα καταλάβει άμεσα ότι οι περιφρονητές μου συνηθισμένοι από τη λογοτεχνία δεν μπορούσαν να ξεπεράσουν, από τη δύναμη της παράδοσης, την έλειψη συνδετικών κειμένων ανάμεσα στα θέματα.

Στη συνέχεια ή σύγκρουση εξαμαλύθηκε. Οι νέοι και οι εργατικές τάξεις υποδέχτηκαν θαυμάσια το φιλμ. Όσο για τους Νέπμαν, δεν είχα άναγκη να φροντίζω για τη γνώμη τους: ό ποιμπώδης Τάφρος τοϋ Ίνδοϋ τους βοήγησε στα μπράτσα του.

Όσο μέτριος κι αν ήταν ό ρόλος της Κινοπράβντα στη δημιουργία (μιας ευρύτερης εργατικής θεματογραφίας,) ή προπαγανδιστική της δράση κόντρα στη θεματογραφία των εμπορικών κινηματογράφων ήταν αντίθετα πολύ σημαντική. Οι πιο έξυπνοι από αυτούς που μας κακολογούσαν βάλθηκαν να μας μιμούνται. Παρολαυτά πολλοί άλλοι έμειναν έχθροι μας.

Μιά κούφια συντηρητική συγγραφίσκος, όχι και πολύ έξυπνοι, ψάχνουν καθημερινά ύμνους στα κονσερβαρισμένα φιλμ (τα περισσότερα από αυτά είναι εισαγόμενα έμπορεύματα). Αυτοί στήριζον επί πλάσι και την παραγωγή, στη χώρα μας, των συνε-αποληρωμάτων στην πραγματικότητα καθαρά κατώτερης ποιότητας). Με τις άδέλφες φροντίδες τους πηγαίνει στη γέννησή της κάθε εθνοκρατική προσπάθεια. Χάρη στις προσπάθειες αυτών των κριτικών ή μεγαλόφυχη φιγούρα του αμερικάνου εκατομμυριούχου Λάρμπερ μέσα στην τραχεία καρδιά του ρώσικου προλεταριάτου.

Ακόμα, σχεδόν όλοι όσοι εργάζονται στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο είναι, άνοιχτά ή καλυμμένα, έχθροι της Κινοπράβντα και των Κινόκς. Αυτή είναι απόλυτα άμαλό, διότι, αν ή γνώμη μας θριαμβεύει, αυτοί θα έπρεπε είτε να ξαναμάθουν το επάγγελμά τους είτε να έγκαταλείψουν τον κινηματογράφο.

Ούτε ή μια, ούτε ή άλλη ομάδα βάζουν σε κίνδυνο την αγνότητα της γραμμής των Κινόκς.

Ενώ οι ενδιαμέσες άπορτουριστικές ομάδες

που εκπαιδεύτηκαν τελευταία, που θα μπορούσαμε να τις θεωρούσαμε ασφαλιστικές, είναι οι πιο επικίνδυνες. Αντιγράφοντας τις μεθόδους μας, τις μεταφέρουν στο καλλιτεχνικό έργο, πράγμα που έχει σαν αποτέλεσμα την ένδυνάμωση των θέσων του.

(...)

Οι κριτικοί μας, πέφτοντας πάνω στην Κινοπράβντα έληγον παντού ότι είναι κατασκευασμένη από ένα ύλικό φιλμάρησης από το πρίν, και κατά συνέπεια, κομμητιστικτική.

Πράγμα που σημαίνει για μας ότι τα έπαικα είναι κομμάρβια από κομμάτια της ζωής οργανωμένα σε ένα θέμα και όχι σε θέματα. Αυτό σημαίνει επίσης ότι ή Κινοπράβντα δεν προδιαγράφει τη ροή της ζωής σύμφωνα με το σενάριο του συγγραφέα, αλλά προαίρει και έγγράφει τη ζωή έτσι όπως είναι. Η ζωή άργότις τέ συμπέρασμα των πομπωδών της.

Αυτών, έτι ακριβώς βρίσκεται ή ποιότητά μας και όχι το λάθος μας.

Η Κινοπράβντα είναι φτιαγμένη από το ύλικό της, το σπίτι είναι φτιαγμένο από το τούβλο. Με το τούβλο μπορούμε να χτίσουμε διάφορα πράγματα. Με τον ίδιο τρόπο με τη φιλμάρηση (κατάνα μπορούμε να κατασκευάσουμε διάφορα πράγματα. Όπως το σπίτι χρειάζεται γερά τούβλα, έτσι χρειαζόμαστε ένα καλό κινηματογραφικό ύλικό για να οργανώσουμε καλά φιλμ. Γι' αυτό πρέπει να μεταχειριστούμε με σοβαρότητα τα κινηματογραφικά έπαικα, αυτό το εργοστάσιο ύλικού, όπου ή ζωή, περνώντας από τον φακό της κάμερας, δεν χάνεται για πάντα χωρίς να αφήσει ίχνη, αλλά αφήνει αντίθετα ένα ακριβές και άμαχο ίχνος.

Από τον τρόπο που θα αφήσουμε τη ζωή να περάσει μέσα από το φακό, από τη στιγμή που θα εκλέξουμε αυτό, από τον τρόπο που θα συλλάβουμε το Ίχνος που θα έχει αφήσει, έλαρτάνει ή τεχνική ποιότητα, ή ιστορική και κοινωνική αξία του ύλικού και τελικά, ή ποιότητα ολοκληρωμένου του φιλμ.

Η δέκατη τρίτη Κινοπράβντα που θυγήκε για την επέτειο του Λένιν είναι κομμάρβια από ύλικό που όρίζει τις άμοσβαίες σχέσεις των δύο κόσμων: του καπιταλιστικού και της Ε.Σ.Σ.Δ. Άν και το ύλικό είναι άνεπαρκές, έχει τουλάχιστον μιά αξία γενικευτική.

Η δέκατη έβδομη Κινοπράβντα θυγήκε τη μέρα των έγκαινίων της Άγροτικής Έκθεσης της Ρωσίας. Δείχνει λιγότερο την έβια την έκθεση και περισσότερο την εκκλοφορία του αήροτος που δημιούργησε την ιδέα της Άγροτικής Έκθεσης.

Ένα μεγάλο θέμα που συνδέει τα κυράφια με την πάλη: το ένα πόδι είναι φυτεμένο μέσα στα δημητριακά, ανάμεσα στα κυρά, ενώ το άλλο άκουμπάει πάνω στο κύρο της Έκθεσης.

Στη δέκατη όγδοη Κινοπράβντα, ή κάμερα ξεκινάει από τον πύργο του Άσρελ



«Ο άνθρωπος με την κάμερα». Άφισα του 1924.

στο Παρίσι, διασχίζει τη Μόσχα και σταματάει στο μακρινό εργοστάσιο του Ναντεζνίνσκ. Αυτή ή κόουρα στην καρδιά της επιστημονικής ζωής άσκησε γοητευτική επίδραση στους ελλικρινείς θεατές. Μη νομίζετε, σύντροφοι, ότι καυσιέμαι, αλλά κάμποσο πρόσωπα μούβανε ότι από την ημέρα που είδανε τη δέκατη όγδοη Κινοπράβντα, ή ουσιαστική πραγματικότητα εμφανίστηκε κάτω από νέο φως.

Σύντροφοι, σε λίγο καιρό, ίσως και πρίν από τις νέες μας δημιουργίες θα άητε στις σοσιατικές όδόνες μιά σειρά άναπληρωμάτων, μιά σειρά άπομνήσκων των φιλμ των Κινόκς. Στά πρώτα, οι έθνοποιά θα σηματοθεήσουν την πραγματική ζωή σε διακληρωμένες περιπτώσεις, στα δεύτερα, πραγματικά πρόσωπα θα παίξουν ρόλους που θα έχουν ύπαγορευθεί από το σενάριο.

Αυτά είναι τα έργα των συμφιλμικών, των συνε-μενσεβίανων. Λοιπά τα έργα μούβλουν με τα δικά μας, ίσο μούβλουν τα ψεύτικα καρτονομάρματα με τα άληθινά, ίσο μούβλουν οι μεγάλες μηχανικές καύκαλες με τα μικρά παιδιά.

Η ποικιλία ποικιλία της τέχνης πληθαίνει. Οι άνθρωποι του θέατρον, οι καλλιτέχνες, οι συγγραφείς, οι χορογράφοι και άλλα κενάρβια, προσοθάονται το θανάτι τους και τρέχουν πανικόβλητοι. Ψάχνοντας για καταφύγιο, εισβάλλουν στον κινηματογράφο. Το κινηματογραφικό έργο-σπίρι είναι το τελευταίο μετερίζι της τέχνης.

Εδώ, όργα ή γρήγορα, θα προστρέξουν οι κόθε λογής έξυγαιαντές με το μακρύ μολλό. Ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος θα δεχθεί όδόνες



Ο Μαγιακόφσκι, η Λίλι Μπόικ, ο Πάσιεφρακ και ο Αϊζενστάιν, κατά την περίοδο του LFF.

ένισχύσεις: παρολαυτά δεν θα σωθεί, αλλά θα καθεί ταυτόχρονα, μαζί με τους βοηθητικούς του λόγους.

Θα τινάζουμε στον άερα τον πύργο της Βαβέλ της τέχνης. —(1924).

(1) Αντιδραστική μορφωτική οργάνωση, που υπήρχε μέχρι το 1918.

(Συντόμηση στενογραφημένης εισήγησης του Βεργώφ στο συνέδριο των Κινόκς, στις 9 Ιουνίου 1924. Πρώτη έκδοση στο DJIGA VERTOV, κτλ., 1966).

4 Απαντήσεις σε ερωτήσεις

Στη σύνταξη της εφημερίδας Κινο - φρόντ. Τον τελευταίο καιρό δούλευα πολύ, νύχτα - μέρα. Έπρεπε να εκδώσω χωρίς αλλαγές και αναπτυγμένες τις απαντήσεις μου στις ερωτήσεις. Κι αυτό γιατί οι βλακώδεις απόπειρες να με κατηγορήσουν για φαρμαλισμό συνεχίζονται, και γιατί δεν μπορώ να εξηγήσω τις ερωτήσεις των συντρόφων διαφορετικά, παρά σά συνέπεια ολοκληρωτικής άγνοιας και ξλειψης πληροφόρησης.

Ερώτηση: Υποστηρίζετε, σήμερα, το καλλιτεχνικό πρόγραμμα που δημοσιεύτηκε στο μανιφέστο σας το 1922;

Απάντηση: Προφανώς πρόκειται για το Μανιφέστο πάνω στον μη - φιαχτό κινηματογράφο: Κινόκς - Έπανάσταση, που γράφτηκε το 1922 και δημοσιεύτηκε στην επιθεώρηση ΛΕΦ No 3, στις αρχές του 1923. Δεν πρέπει φυσικά να κρίνουμε αυτό το μανιφέστο, που κήρυξε την επίθεση των κινηματογραφικών και ραδιοφωνικών επι-

καίρων, μόνον από στατική άποψη, δηλαδή σά να μην υπάρχει, κατόπιν καμιά δήλωση ή λήψη θέσης.

Οι οδηγίες για τους κύκλους του «Κινηματογράφου - Μάτι», το πρόγραμμα του πρώτου πειραματικού σινε-σταθμού για το γύρισμα ταινιών ντοκουμανταίρ, ή πρόταση για την οργάνωση ενός εργοστασίου Φίλμ-ντοκουμανταίρ, το πρόγραμμα για την αναδιοργάνωση της σοβιετικής κινηματογραφίας πάνω στη βάση της λεβινιστικής αναλογίας, τα πολυάριθμα άλλα άρθρα που γράψαμε στην Πράβντα, στο περιοδικό Κίνο, σε διάφορες συλλογές κειμένων (της Προλετκούλτ κ.λ.π.), και ταυτόχρονα ή πρακτική μας δραστηριότητα (περίπου 150 ντοκουμανταίρ κάθε είδους, μήκους και μορφής), αδιάκοπα βελτίωσαν, διευκρίνησαν, ξεπέρασαν τα λάθη και τις ανακρίβειες της δήλωσής μας, ή όποια, ήδη από το 1924—25, πλάταινε προς ένα πλήρες επιθετικό πρόγραμμα, και έξασκουσε σημαντική επίδραση όχι μόνον στον ντοκουμανταίρικό κινηματογράφο αλλά και στον κινηματογράφο με ήθοποιούς.

Εμείς, οί Κινόκς, συμφωνήσαμε να ονομάζουμε αύθεντικό κινηματογράφο, έκαστο τά έκαστο, έναν κινηματογράφο δομημένο πάνω ωστην οργάνωση του ύλικού που τράβηξε ή κάμερα.

Όσον αφορά τον κινηματογράφο που είναι θεμελιωμένος πάνω στην οργάνωση του ύλικού που παρέχουν οί ήθοποιοί που παίζουν και φιλιάρει ή κάμερα, εμείς τον θεωρούμε φαινόμενο δευτερογενούς θεατρικής τάξης.

Αναγνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια της μάχης μας ενάντια στις πομπώδεις υποδιαρέσεις των όπαδών του θεατρικού κινηματογράφου (τέχνη - μη τέχνη, φίλμ καλλιτεχνικό - φίλμ μη καλλιτεχνικό) βάλαμε αυτές τις εκφράσεις μέσα σε εισαγωγικά και γελοιοποιήσαμε «τή λεγόμενη τέχνη» και «τό λεγόμενο καλλιτεχνικό φίλμ».

Αυτό με κανένα τρόπο δεν αναιρεί την εκτίμηση που τρέφουμε για όρισμένα δείγματα (πραγματικά πολυ σπάνια) φίλμ με ήθοποιούς. Φυσικά δεν λέμε: είναι ένα καλό φίλμ γενικά. Πάντοτε διευκρινίζουμε: ένα καλό φίλμ με ήθοποιούς, ένα καλό θεατρικό φίλμ.

Αναγνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια της μάχης για την πρόοδο και την άνθιση του φίλμ ντοκουμανταίρ, δεν ταμπουρωθήκαμε πίσω από όρους πλατιά διαδεδομένους, που όμως έρμηνεύονται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, όπως: «τέχνη» «καλλιτεχνικό». Αυτή τη στιγμή αντίθετα υπογραμμίζουμε με πείσμα τον έφευρετικό, παθητικό - επαναστατικό χαρακτήρα (της μορφής και του περιεχομένου) των φίλμ ντοκουμανταίρ που γυρίστηκαν από τους Κινόκς. Παρουσιάσαμε αυτά τά φίλμ σαν τó έπος των γενεγονότων, τον ένθουσιασμό των γενεγονότων. Στις επιθέσεις της κριτικής απαντήσαμε λέγοντας ότι τó φίλμ ντοκουμανταίρ του Κινεματογράφου - Μάτι δεν είναι

μόνον μιá διάλεξη - ντοκουμανταίρ, αλλά μάλλον ένας επαναστατικός φάρος που ύψώνεται στο βάθος των θεατρικών κλισιό της παγκόσμιας κινηματογραφικής παραγωγής.

Ακόμα σήμερα, κρίνουμε ότι ή μέθοδος του φίλμ ντοκουμανταίρ είναι ή θεμελιακή μέθοδος του προλεταριακού κινηματογράφου, ότι τó γύρισμα των ντοκουμένων που μās παρέχει ή σοσιαλιστική επίθεση, τó πεντάχρονο πλάνο μας συνιστά τó θεμελιακό καθήκον του σοβιετικού κινηματογράφου.

Αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι τó θέατρο ή ό θεατρικός κινηματογράφος απαλάσσονται, μέχρι ένα βαθμό, από τή συμμετοχή τους στους αγώνες για τó σοσιαλισμό. Αντίθετα, όσο πιο γρήγορα ό θεατρικός κινηματογράφος γυρίσει τήν πλάτη στην πλαστογράφηση της πραγματικότητας, στη στείρα απομίμηση του φίλμ ντοκουμανταίρ, για να στρατευθεί στον είλικρινή αγώνα, τόσο περισσότερο τίμιες και δυνατές θα είναι οί πράξεις του στο σοσιαλιστικό μέτωπο.

Ερώτηση: Ταινίες όπως «Ο άνθρωπος με τήν κάμερα» ανταποκρίνονται, κατά τή γνώμη σας στις πολιτικές επιταγές που τέθηκαν στην επαναστατική κινηματογραφία;

Απάντηση: Κανένα φίλμ, ντοκουμανταίρ ή θεατρικό δεν ανταποκρίθηκε πλήρως σ' αυτές τις πολιτικές επιταγές. «Ο Άνθρωπος με τήν κάμερα» που γυρίστηκε σε μιá περίοδο κρίσης του κινηματογράφου (κρίσης όχι θεματικής, γιατί υπήρχαν θέματα που έπρεπε να διεκδικήσουμε, αλλά κρίσης σά μέσα έκφρασης), που γυρίστηκε με τήν ιδιότητα ενός φίλμ που είχε ειδικό προορισμό ν' αποτελέσει σφήνα στον τομέα της σινε-γλώσσας, να διαδώσει στή χώρα τήν κινηματογραφία, δεν ισχυρίζεται ότι αντικαθιστά ή επισκιάζει τις άλλες μας δουλειές. Τó σύνολο αυτών των φίλμ δεν τολμά να ελπίζει ότι ανταποκρίθηκε (ή θ' ανταποκριθεί) πλήρως και τόν καιρό που έπρεπε, στο σύνολο των πολιτικών επιταγών που τó Κόμμα έπρεπε να θέσει, και έθεσε στην επαναστατική κινηματογραφία.

Πρέπει να τριπλασιάσουμε τήν ενεργητικότητα, να αναδιοργανώσουμε τήν κινηματογραφική παραγωγή και τά κυκλώματα διανομής στή βάση της «λεβινιστικής αναλογίας», να κατασκευάσουμε εργοστάσια για φίλμ ντοκουμανταίρ, να καταμερίσουμε τó προσωπικό της παραγωγής στο σύνολο του μετώπου του πεντάχρονου πλάνου. Η μέθοδος της σοσιαλιστικής άμιλλας θα βοηθήσει τους σκηνοθέτες των ντοκουμανταίρ να πλησιάσουν στην πραγματοποίηση των πολιτικών επιταγών του Κόμματος.

Τό ίδιο ισχύει και για τόν ήχητικό κινηματογράφο (απαντώ στην ερώτηση που αφορά τó ήχητικό ντοκουμανταίρ). Στόν καιρό του, τó «Ράδιο - Μάτι» είχε προβλέψει τήν «λεβινιστική αναλογία» σά θεατρικά του προγράμματα.

Σ' όπι αφορά τó ρόλο του ήχου στο φίλμ ντοκουμανταίρ, διατηρούμε τις παλιές μας θέσεις. Εμείς θεωρούμε τó «Ραδιόφωνο - Μάτι» σαν ένα από τά ισχυρότερα όπλα σά χέρια του προλεταριάτου, σαν μιá δυνατότητα που δίνεται στους προλεταριους όλων των χωρών και όλων των έθνών για να συνεννοούνται και να συναντιόνται με οργανωμένο τρόπο, σαν μιá δυνατότητα διαφωτισμού απεριόριστη μέσα στο χώρο, σαν μιá δυνατότητα να αντίθετουν τά ραδιο-ντοκουμμένα που αναφέρονται στην οικόδομηση του σοσιαλισμού σά ντοκουμμένα καταπίεσης και έκμετάλλευσης του καπιταλιστικού κόσμου.

Η δήλωση για τήν αναγκαιότητα της μη συμφωνίας ήχου και εικόνας, όπως και οί δηλώσεις για τήν αναγκαιότητα της παραγωγής μόνον ήχητικών φίλμ ή όμιλούντων φίλμ, δεν αξίζουν, επιτρέψτε μου τήν έκφραση, ούτε φράγκο. Στόν ήχητικό κινηματογράφο όπως και στόν βωβό κινηματογράφο, εμείς διακρίνουμε αύστηρά δύο είδη φίλμ: τά ντοκουμανταίρ (με διαλόγους, αύθεντικούς ήχους κ.τ.λ.) και τά θεατρικά φίλμ (με διαλόγους, τεχνητούς ήχους που έχουν φτιαχτεί για τó γύρισμα, κ.τ.λ.).

Η συμφωνία ή ή μη συμφωνία ήχου και εικόνας δεν είναι καθόλου ύποχρεωτική ούτε για τά ντοκουμανταίρ ούτε για τά θεατρικά φίλμ. Οί εικόνες με ήχο όπως και οί βωβές εικόνες μιντάρονται με ταυτόσημες άρχές: τó μοντάζ μπορεί να τις κάνει να συμφωνούν ή να μη συμφωνούν, ή να τις αναμιξει σε διάφορους αναγκαίους συνειρμούς. Πρέπει επίσης να βάλουμε στην άκρη με κάθε μέσον αύτη τήν ήλίθια σύγκριση που συνίσταται στην ύποδιαίρεση των φίλμ σε φίλμ όμιλούντα με θορύβους ή ήχητικά.

Ερώτηση: Έχετε τήν πρόθεση να τροποποιήσετε τή μέθοδο και τή γενική σας τοποθέτηση σε σχέση με τόν κινηματογράφο, σε συνάρτηση με τά νέα καθήκοντα που μπαίνουν από τήν εποχή της σοσιαλιστικής ανοικοδόμησης;

Απάντηση: Η μέθοδος του φίλμ ντοκουμανταίρ, αύτη του Κινεματογράφου - Μάτι και του «Ράδιο - Μάτι», που γεννήθηκε από τήν Όκτωβριανή Έπανάσταση, διαμορφώθηκε στο μέτωπο του έμφυλιού πολέμου και της οικόδομησης του σοσιαλισμού, δεν είναι δυνατό να μην άνθισει τήν εποχή της σοσιαλιστικής ανοικοδόμησης, όταν, για να πραγματοποιήσουμε τήν «λεβινιστική αναλογία» στο χώρο του κινηματογράφου, τά εργοστάσια φίλμ ντοκουμανταίρ θα ξεπεταχθούν από τή γή, όταν οί ανταγωνιζόμενες ομάδες λήψεων θα πολλαπλασιαστούν και θα έξασκηθούν στους αδιάκοπους επαγγελματικούς τους αγώνες για τó σοσιαλισμό.

(1930).

Μετάφραση: ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΖΟΣ

Πώς είστε;

Μια ημέρα σε πέντε κινηματογραφικές λεπτομέρειες

Το σενάριο «Πώς είστε;» ήταν η τελευταία απόπειρα του Μαγιακόφσκι στο πεδίο του κινηματογράφου. Το έκτο από τα σενάρια που έγραψε στο διάστημα του 1926 και 1927 κι ένα απ' αυτά που ο ίδιος ένοιωθε πιο δικά του. Σ' ένα δοκίμιο με τίτλο «Βοήθεια!» που δημοσίεψε μαζί με το σενάριό του στο 2ο τεύχος (Φεβρουάριος 1927) του «Νόβυ Λέφ», εξιστορεί τα διαθήματά του στο Σοβκίνο, του οποίου οι υπεύθυνοι στο τμήμα της λογοτεχνίας (κι ανάμεσά τους ο Σκλόβσκι) αντέδρασαν μ' ένθουσιασμό, ενώ οι γραφειοκράτες κατάφεραν τελικά να έμποδίσουν την πραγματοποίηση, με την περίφημη απάντηση του Σβέντσικωφ: «'Η τέχνη είναι άντανάκλαση της πραγματικότητας. Αυτό το σενάριο δεν άντανακλά την πραγματικότητα. Δεν το χρειαζόμαστε. 'Ακολουθήστε τα ίχνη του «Ράφτη του Τοργιόκ». Τοῦτο είναι ένα πείραμα και δεν έχουμε λεφτά για Εξόδεμα». Μετά απ' αυτό ο Μαγιακόφσκι παρουσίασε το σενάριό του στο Mejrabrom-Rous.

Το φιλμ θα γυριζόταν από τόν Κουλεσώφ και με τόν Μαγιακόφσκι και τήν Κόχλοβα στους βασικούς ρόλους. Τελικά το σχέδιο εγκαταλείφτηκε.

Αυτή είναι η τρίτη και όριστική γραφή του «Πώς είστε;». 'Υπάρχει στόν 11ο τόμο τών 'Απάντων του Μαγιακόφσκι. 'Εχει άντιγραφεί πιστά από το πρωτότυπο, όπου δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στις φράσεις του διαλόγου τούς διατίτλους της ταινίας ή τούς τίτλους τών μερών.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

1. Δρόμος. Ένας κανονικός άνθρωπος περπατά: είναι ο Μαγιακόφσκι. Πανόραμα.
2. Πανόραμα από τήν άλλη μεριά. 'Ο άνθρωπος συνεχίζει να περπατά στο ίδιο φόντο, μπροστά στα ίδια σπίτια.
3. Κόσμος
4. Αυτόκίνητα
5. Τράμ
6. Λεωφορεία
7. Ένας άλλος άνθρωπος σχεδόν ίδιος περπατά.

Το φόντο

8. Περπατά με τόν ίδιο σχεδόν τρόπο κάνοντας κύκλους με τὸ χέρι του.
9. Τὸ χέρι του.
10. Οἱ εἰκόνες ἀπὸ 1-6.
11. 'Ο πρῶτος ἄνθρωπος προχωρᾷ, τὸ ἴδιο κι ὁ δεύτερος. ('Εναλλακτικὸ μοντάζ, πού προετοιμάζει τὴ συνάντηση)
12. Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος προχωρᾷ, τὸ ἴδιο κι ὁ δεύτερος. ('Εναλλακτικὸ μοντάζ, πού προετοιμάζει τὴ συνάντηση)
13. Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος προχωρᾷ, τὸ ἴδιο κι ὁ δεύτερος. ('Εναλλακτικὸ μοντάζ, πού προετοιμάζει τὴ συνάντηση)
- 14.
15. 'Ο Μαγιακόφσκι σταματᾷ, κοιτάζει γύρω του, ἀρχίζει νὰ κάνει κύκλους με τὸ χέρι του και προχωρᾷ πάλι.
16. 'Ο δεύτερος Μαγιακόφσκι εἶδε τὴ σκηνή, στα-

- μάπησε ἕνα λεπτό, και μετὰ ξαναπροχώρησε.
17. Οἱ κύκλοι πού κάνει με τὰ χέρια του ὁ πρῶτος Μαγιακόφσκι.
18. Οἱ κύκλοι πού κάνει με τὰ χέρια του ὁ δεύτερος Μαγιακόφσκι.
19. Τὸ πρῶτο χέρι χτύπησε τὸ ἄλλο κι ἀπὸ τίς παλάμες ξεπήδησαν πιτσιλιές πρὸς ὅλες τίς κατευθύνσεις.
20. Οἱ δύο τους σφίγγουν τὰ χέρια, καρφωμένοι στὸ χῶμα, ἀκίνητοι, ὅπως μπροστὰ σ' ἐπαρχιακὸ φωτογράφο. Τὸ πλάνο διαρκεῖ ἀρκετὴ ὥρα (ὅσο γιὰ μιὰ φωτογραφία). Στὸ βάθος ἡ κυκλοφορία συνεχίζεται πολὺ πιὸ πυκνή.
21. Στὸ ἀνέκφραστο πρόσωπο τοῦ πρώτου διαγράφεται ἕνα χαμόγελο (τύπου: Τικομίρωφ).
22. Στὸ ἀνέκφραστο πρόσωπο τοῦ δεύτερου διαγράφεται ἕνα χαμόγελο.
23. 'Ο πρῶτος τραβᾷ τὸ χέρι του.
24. 'Ο δεύτερος τραβᾷ τὸ χέρι του.
25. 'Ο πρῶτος ἀνασηκώνει τὸ καπέλο του.
26. 'Ο δεύτερος ἀνασηκώνει τὸ καπέλο του.
27. 'Ο γιακῶς τοῦ πρώτου σηκώνεται ἀπὸ χαρὰ.
28. Τὰ μουστάκια τοῦ δεύτερου σηκώνονται.
29. Κι οἱ δύο τους δείχνουν ἀνείπωτη χαρὰ. Ένα «Πῶς...» ξεφεύγει ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ πρώτου. 'Αμέσως τὰ λόγια «Πῶς είστε;» βγαίνουν ἀπὸ τ' ἄλλο. «Πῶς είστε;»
30. Οἱ μύτες τους ἀγγίζουν, κοιτάζονται ἔντονα στὰ μάτια περιμένοντας ἀπάντηση.
31. Κι οἱ δύο ὀπισθοχωροῦν ταυτόχρονα πρὸς τὰ ἄκρα τῆς εἰκόνας. Τεντώνουν τὸ χέρι και δείχνουν με τὸ δάχτυλο.
32. Στὸ χῶρο ἀνάμεσα στίς ἄκρες τῶν δαχτύλων τους παρουσιάζεται:

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

33. Μαύρη ὀθόνη. Βλέπουμε σχεδιασμένα με κι-

- μωλία: μιὰ γιαγιά πού πίνει τὸν καφέ της' ἡ καφετιέρα μεταμορφώνεται σὲ γάτα. 'Η γάτα παίζει μ' ἕνα κουβάρι κλωστή. Οἱ κλωστὲς ξεφεύγουν ἀπ' τὸ κουβάρι σὲ ζιγκ-ζάγκ μ' ἐνδεικτικὰ τοξάκια ὡς τὸ μέτωπο τοῦ κοιμισμένου Μαγιακόφσκι (τὸ περιγραμμὰ του σχεδιάζεται σιγά-σιγά).
34. Κρεβάτι. Στὸ κρεβάτι ὁ Μαγιακόφσκι. Τὸ φόντο πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι μεταμορφώνεται σὲ θάλασσα.
35. 'Η θάλασσα. 'Ο δίσκος τοῦ ἡλίου ἀνεβαίνει στὸν ὀρίζοντα.
36. 'Ο ἥλιος σκεπάζεται ἀπὸ παχειὰ σύννεφα. 'Ανάμεσά τους γλιστρᾷ μιὰ ἀκτίνα.
37. Πάνω στὴ μαύρη ὀθόνη, πού στενεύει πρὸς τὸ παράθυρο και πλαταίνει πρὸς τὸ κρεβάτι, ἡ ἀκτίνα γίνεται ὄλο και πιὸ ἔντονη.
38. Μέσα στὴ φωτεινὴ ἀκτίνα βλέπουμε καθαρὰ ἕνα μέρος ἀπὸ τὸν ξεπλωμένο ἄνθρωπο.
39. Μέσα στὴ φωτεινὴ ἀκτίνα περνοῦν διαβάτες κι ἀπομακρύνονται.
40. Βήματα.
41. Τὰ βήματα κάνουν τὸ κρεβάτι νὰ τρέμει.
42. 'Ο ἄνθρωπος γυρνᾷ ἀπ' τήν ἄλλη μεριά.
- 43-50. Στὸ χῶρο τῆς φωτεινῆς ἀκτίνας περνοῦν μεμονωμένα αὐτοκίνητα και καμιόνια φορτωμένα τρόφιμα.
51. 'Η φωτεινὴ ἀκτίνα καλύπτει τὴν ἀνακατωσούρα τῆς πόλης με τ' αὐτοκίνητά της, τὰ τράμ της και τούς διαβάτες της.
56. 'Ο ἄνθρωπος μας στριφογυρίζει συνεχῶς.
- 57-61. Τὰ κλάεον τῶν αὐτοκινήτων, τὰ κουδούνια τῶν τράμ, οἱ σειρήνες τῶν πλοίων και τῶν εργοστασίων οὐρλιάζουν τὸ ἕνα μετὰ ἀπὸ τ' ἄλλο.
62. Φῶς στὸ δωμάτιο. 'Ο ἄνθρωπος μισανθρώνεται: τὰ μάτια του κοιτάζει τὸ ρολοὶ του με σηκωμένο τὸ χέρι του. Δείχνει 8 παρὰ τέταρτο.
83. Οἱ δείκτες τῶν λεπτῶν και τῶν δευτερολεπτῶν εἶναι κολλημένοι στὸ πάνω και στὸ κάτω θάλασσο του. Οἱ δείκτες ἀνοίγουν, ἀνοίγοντας μαζί και τὸ

πάνω στο πρόβλημα μιας ύλιστικῆς προσπέλασης τῆς μορφῆς

Ἡ θερμὴ κι ὁμόφωνη ὑποδοχὴ πὺ ἔκανε ὁ τύπος στὴν Ἄπεργία, κι ἡ φύση ἀκόμα τῶν κρίσεων πὺ διατύπωσε, μᾶς δίνουν τὸ δικαίωμα νὰ θεωρήσουμε τὴν Ἄπεργία ὄχι μόνο σὰν ἐπαναστατικὴ νίκη καθαυτὴ, ἀλλὰ κι σὰν ἰδεολογικὴ νίκη στὸ πεδίο τῆς μορφῆς. Τοῦτο ἔχει ἰδιαίτερη σημασία σὲ μιὰ στιγμή σὰν αὐτὴ, πὺ εἴμαστε ἕτοιμοι νὰ καταδιώξουμε μὲ φανατισμὸ κάθε δουλειὰ στὸ πεδίο τῆς μορφῆς μὲ τὴν καταγγελία τοῦ «φορμαλισμοῦ», προτιμώντας ἀντὶ γι' αὐτό... τὸ τελείως ἀμορφο. Μὲ τὴν Ἄπεργία, ἀντίθετα, ἔχουμε τὸ πρῶτο παράδειγμα ἐπαναστατικῆς τέχνης ὅπου ἡ μορφή ἀποδεικνύεται πὺ ἐπαναστατικὴ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο.

Γιατὶ ὁ ἐπαναστατικὸς νεωτερισμὸς τῆς Ἄπεργίας δὲν ἀπορρὲ καθόλου ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ περιεχόμενό τῆς —τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα— ὑπῆρξε ἱστορικὰ ἓνα μαζικὸ κι ὄχι ἀτομικὸ φαινόμενο —ὄλα αὐτὰ: ἡ ἀνυπαρξία παρασκηνίων, πρωταγωνιστῶν κλπ. χαρακτηρίζουν τὴν Ἄπεργία σὰν «πρῶτο προλεταριακὸ φιλμ»—, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ φιλμ προτείνει μιὰ καλὰ καθορισμένη μορφικὴ διαδικασία γιὰ ν' ἀνταποκριθοῦμε στὴν ἀνακάλυψη μιᾶς τεράστιας ποσότητας ἱστορικο-ἐπαναστατικοῦ ὑλικοῦ, στὸ σύνολό τῆς.

Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἱστορικο-ἐπαναστατικὸ ὑλικό, δηλ. τὸ παρελθὸν πὺ «παρήγαγε» τὴ σύγχρονη ἐπαναστατικὴ πραγματικότητα, ἐξετάστηκε

ἀπὸ σωστὴ ὀπτικὴ γωνία: οἱ χαρακτηριστικὲς του στιγμὲς ἐξετάστηκαν σὰν ἀνάλογες φάσεις μιᾶς ἐνιαίας διαδικασίας ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς «παραγωγικῆς» τους φύσης. Νὰ ἀνακαλύψουμε τὴν παραγωγικὴ λογικὴ κι νὰ ἐκθέσουμε μιὰ τεχνικὴ τῶν μεθόδων ἐνὸς ἀγῶνα πὺ τὸν ἀντιλαμβανόμαστε σὰν «ζωικὴ» κι παραλλάζουσα ἐξελικτικὴ διαδικασία πὺ δὲν γνωρίζει ἀπαραβίαστους κανόνες ἔξω ἀπὸ τὸν τελικὸ στόχο, μεθόδων πὺ τροποποιοῦνται κι προσαρμῶνται ἀνάλογα μὲ τὴς συνθήκες κι τὴς σχέσεις τῶν δυνάμεων πὺ ὑπάρχουν σὲ κάθε συγκεκριμένη φάση τοῦ ἀγῶνα, κι πὺ παρουσιάζουν αὐτὸν τὸν ἀγῶνα σ' ὄλο τὸν τεράστιο ζωικὸ του πλοῦτο: αὐτὴ εἶναι ἡ μορφικὴ ἀπαίτηση πὺ διατύπωσε στὴν Προλετακουλτ, στὸ στάδιο τοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ περιεχομένου τῶν ἑπτὰ μερῶν τοῦ κύκλου «Πρὸς τὴ δικτατορία».

Εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἰδιαίτερότητα τοῦ ἴδιου τοῦ (μαζικοῦ) χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ κινήματος δὲν παίζει ἀκόμα κανένα ρόλο στὴν κατασκευὴ τῆς λογικῆς ἀρχῆς πὺ διατυπώθηκε, εἶναι ἐπίσης φανερὸ ὅτι δὲν τὴν καθόρισε. Ἡ μορφή τῆς ἐπεξεργασίας σὲ συνάρτηση μὲ τὸ ὑποκείμενο —στὴν περίπτωσή μας ἡ μέθοδος τοῦ μοντάζ τοῦ σενάριου, πὺ ἐφαρμύστηκε γιὰ πρώτη φορὰ, (δηλ. τὸ ὅτι τὸ σενάριο δὲν οἰκοδομήθηκε πάνω στὴ βάση ὀρισμένων δραματικῶν κανόνων παγκοσμίως ἀναγνωρισμένων, ἀλλὰ ἐκθέτοντας τὸ περιεχόμενό μὲ μεθόδους πὺ καθορίζουν τὴν κατασκευὴ τοῦ μοντάζ σὰν τέτοιο π.χ. μὲ βάση τὴν ὀργάνωση



Ὁ Ἀιζενσταν μὲ τοὺς μαθητὲς του στὸ Ἰνστιτοῦτο Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας (1941).

«Ὀχιώδης» (1927).



τοῦ ὑλικοῦ τῶν ἐπικαίρων), κι ἡ, σωστὴ κι αὐτὴ, ἐκλογή τῆς ὀπτικῆς γωνίας σὲ σχέση μὲ τὸ ὑλικό—ἀποδείχτηκαν συνέπεια τῆς θέμελιᾶς μορφικῆς κατανοήσεως τοῦ ὁμοῦ ὑλικοῦ, δηλαδὴ συνέπεια τοῦ βασικοῦ νεωτεριστικοῦ μορφικά, «τεχνάσματος» πὺ δίνει ἡ σκηνοθεσία στὴν κατασκευὴ τοῦ φιλμ, ἐνὸς τεχνάσματος πὺ καθορίστηκε (ἱστορικὰ) κατὰ πρῶτο λόγο.

Ἐπιβεβαιώνοντας μιὰ καινούργια μορφή κινηματογράφου σὰν συνέπεια ἐνὸς νέου τύπου κοινωνικῆς ἐπιταγῆς (μὲ φτωχὰ λόγια: «καθεστῶς παρανομίας») ἡ σκηνοθεσία τῆς Ἄπεργίας διέτρεξε τὸ δρόμο πὺ διατρέχει κάθε ἐπαναστατικὴ ἐπιβεβαίωση τοῦ καινούργιου στὸ πεδίο τῆς τέχνης —δηλαδὴ τὸ δρόμο πὺ ὀδηγεῖ στὴ διαλεκτικὴ ἐνσωμάτωση, μέσα σὲ μιὰ σειρά ὑλικῶν, μεθόδων ἐπεξεργασίας πὺ δὲν ἀνήκουν σ' αὐτὴν τὴ σειρά, ἀλλὰ σὲ κάποια ἄλλη, συγγενικὴ ἢ ἀντίθετη.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο εἶδε τὴν ἐνσωμάτωση τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν διαφόρων «συγγενικῶν» τεχνῶν ἢ αἰσθητικὴ «ἐπαναστατικοποίηση» τῶν θεατρικῶν μορφῶν πὺ πέρασαν διαδοχικὰ ἀπὸ τὰ μάτια μας στὸ διάστημα τῶν 25 τελευταίων χρόνων (διαδοχικὲς δικτατορίες: τῆς λογοτεχνίας, τῆς ζωγραφικῆς, τῆς μουσικῆς, τῶν διαφόρων τύπων ἐξωτικοῦ θεάτρου κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ συμβατικοῦ θεάτρου· τοῦ τσίρκου, τῶν κινηματογραφικῶν τρῦκ κι πολλῶν ἄλλων σὲ συνέχεια). Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο γονιμοποιήθηκαν μιὰ σειρά αἰσθητικὰ φαινόμενα ἀπὸ μιὰ τελείως ἄλλη σειρά (μὲ τὴν ἐξαίρεση πιθανὸν τοῦ ρόλου πὺ ζπαιξε τὸ τσίρκο κι τὰ σπῶρ στὴν ἀνανέωση τῆς τέχνης τοῦ ἡθοιοῦ). Ὁ ἐπαναστατικὸς χαρακτήρας τῆς Ἄπεργίας ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸ τὸ φιλμ ἀντλεῖ τὴ νεωτεριστικὴ του ἀρχή, ὄχι ἀπὸ μιὰ σειρά «καλλιτεχνικῶν φαινομένων», ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ σειρά φαινομένων ἄμεσα ὀφελιμιστικῶν —εἰδικὰ τὴ δομικὴ ἀρχὴ πὺ συνίσταται σὲ νὰ παρουσιάζεις μέσα στὸ φιλμ τὴς διαδικασίες παραγωγῆς—, ἐκλογή σημαντικὴ στὸ βαθμὸ πὺ ξεπερνᾶ τὰ ὄρια τῆς αἰσθητικῆς σφαίρας (πράγμα ἀρκετὰ λογικὸ καθαυτὸ μέσα στὴς ἐργασίες μου πὺ εἶναι πάντα κι σὲ κάθε περίπτωση προσανατολισμένες, σύμφωνα μὲ τὴς ἀρχές τους, ὄχι πρὸς τὸν αἰσθητισμὸ, ἀλλὰ πρὸς τὸν δυναμισμὸ), ἀλλὰ ἀκόμα πὺ σημαντικὴ στὸ βαθμὸ πὺ ἐξετάζεται, ὑλιστικὰ, αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ σφαίρα, πὺ οἱ ἀρχές τῆς εἶναι οἱ μόνες πὺ μποροῦν νὰ καθορίσουν τὴν ἰδεολογία τῶν μορφῶν μιᾶς ἐπαναστατικῆς τέχνης, καθὼς ἐπίσης ἔχουν καθορίσει τὴν ἐπαναστατικὴ ἰδεολογία γενικὰ, δηλ. ἡ βαρεῖα βιομηχανία, ἡ ἐργοστασιακὴ παραγωγή κι οἱ μορφές τῆς διαδικασίας παραγωγῆς.

Στὸ ζήτημα τῆς μορφῆς τῆς Ἄπεργίας, μόνο οἱ πολὺ ἀγράμματοι μποροῦν νὰ μιλήσουν γιὰ τὴς ἀντιφάσεις ἀνάμεσα στὴς ἰδεολογικὲς ἀπαιτήσεις κι τὴς μορφικὲς παρεκκλίσεις τοῦ σκη-

νοθέτη» είναι καιρός για μερικοί να καταλάβουν ότι η μορφή καθορίζεται σ' ένα επίπεδο πολύ βαθύ κι όχι από τίποτε επιφανειακά μικρο-«τρύκ», λιγότερο ή περισσότερο πετυχημένα.

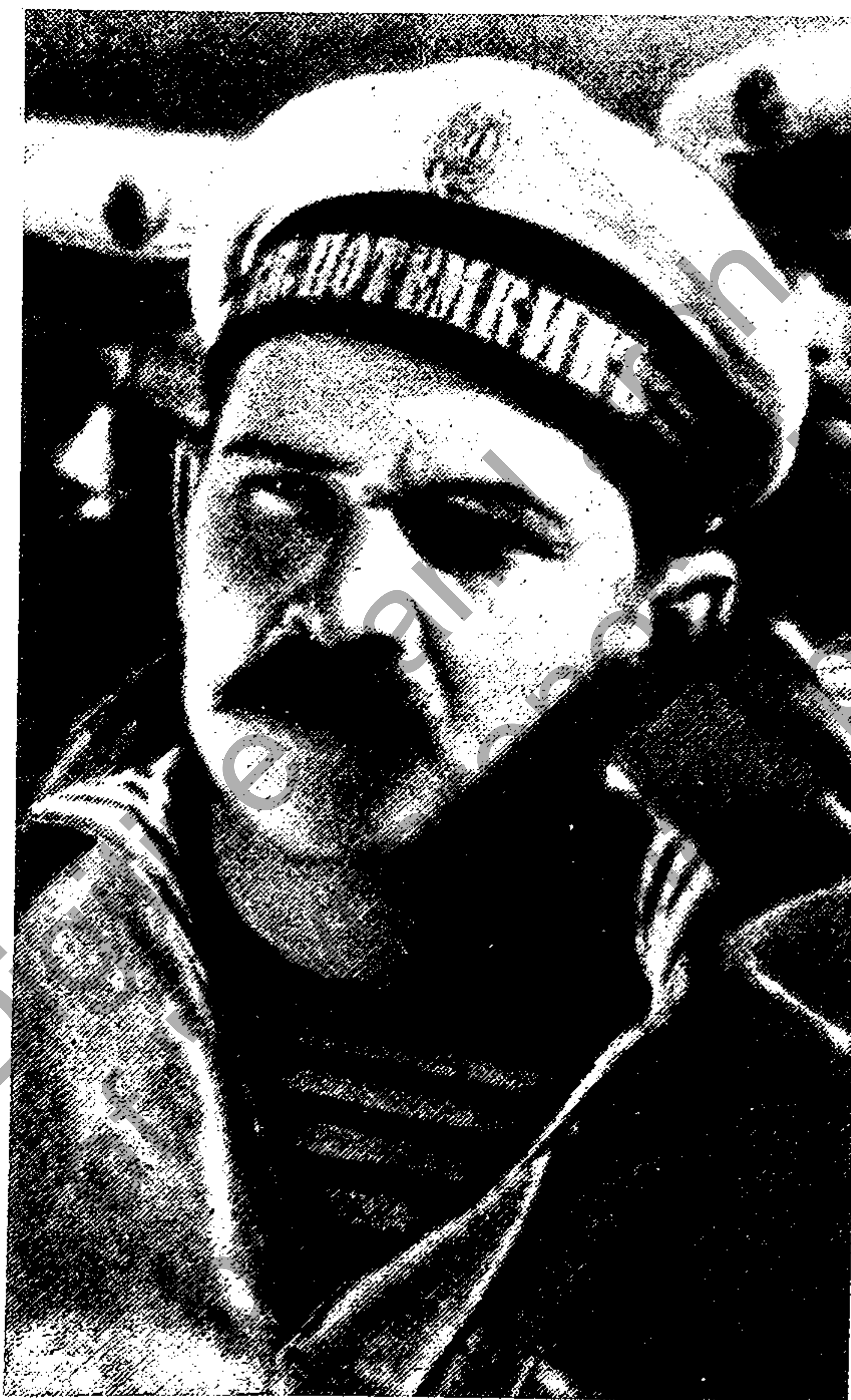
Μπορούμε και πρέπει από δω και μπρός να μιλάμε όχι βέβαια για μια «επαναστατικοποίηση» των μορφών —των κινηματογραφικών στην περίπτωση μας— αφού πρόκειται για μια έκφραση που στερείται κοινής λογικής από παραγωγική άποψη — αλλά για μια περίπτωση επαναστατικής κινηματογραφικής μορφής με τη γενική έννοια, γιατί δεν είναι ούτε στο ελάχιστο το αποτέλεσμα τσαρλατάνικων «ερευνών», αλλά μάλλον μια «αριστοτεχνική σύνθεση της μορφής με το περιεχόμενό μας» (όπως έγραψε ο Πλέννεφ στο «Νέο Παρατηρητή»). Η επαναστατική μορφή είναι το προϊόν σωστών τεχνικών μεθόδων που καταλήγουν στη συγκεκριμενοποίηση μιας νέας όπτικής και μιας νέας προοπτικής πραγμάτων και φαινομένων — ή νέα ταξική ιδεολογία, που είναι ο αυθεντικός ανανεωτής όχι μόνο της κοινωνικής σημασίας, αλλά και της υλικής και τεχνικής φύσης του κινηματογράφου που εκδηλώνεται μέσα σ' αυτό ποη όνομάζεται «περιεχόμενό μας». Ο σιδηρόδρομος δεν ήταν καρπός μιας «επαναστατικοποίησης» των μορφών της παλιάς άμαξας, αλλά καρπός ενός σωστού τεχνικού υπολογισμού των πρακτικών δυνατοτήτων μιας νέας και όχι παλιάς μορφής ενέργειας: του ατμού. Εκείνο που θα δώσει αυτήν τη μορφή επαναστατικής τέχνης, που ακόμα σήμερα θέλουμε να «μαντέψουμε» κατά ένα σπιριτουαλιστικό τρόπο, δεν είναι μια «ανάζητη» μορφών που να αντιστοιχούν σ' ένα καινούργιο περιεχόμενο, αλλά η λογική κατανόηση όλων των φάσεων της τεχνικής παραγωγής ενός έργου τέχνης που αντιστοιχεί σε μια «νέα μορφή ενέργειας» —την κυρίαρχη ιδεολογία.

Έτσι η αρχή προσέλασης που εξέθεσα και η όπτική γωνία που διάλεξα για την κινηματογραφική χρησιμοποίηση του ιστορικο-επαναστατικού υλικού αποδείχτηκε σωστή από υλιστική άποψη, και αναγνωρίστηκε σαν τέτοια από την Πράβντα—όπως θα μπορούσαμε να περιμένουμε— αλλά όχι, βέβαια, μέσα από τις επαγγελματικές κινηματογραφικές κριτικές (που δεν βλέπουν πέρα από τη μύτη τους, και στην περίπτωση τη δική μου τον «έκκεντρισμό» μου). Αναγνωρίστηκε σαν υλιστική παρόλη την αδυναμία του φιλμ στον προγραμματικό τομέα και στο θέμα — μ' άλλα λόγια, παρά την απουσία του υλικού που θα εικόναζε με εξαντλητικό τρόπο την τεχνική της παράνομης δράσης των Μπολσεβίκων και τις οικονομικές προϋποθέσεις της απεργίας, πράγμα που σίγουρα αποτελεί σοβαρό μειονέκτημα του περι-



«Ο Αϊζενστάιν με την Μάολεν Νιήτριχ και τον Γιόζεφ φόν Στέουμπουργκ (Χόλλυγουντ, 1930).

«Θωρηκτό Ποτέμκιν» (1925).



χόμενου στο επίπεδο του θέματος και της ιδεολογίας, αν και στην περίπτωση αυτή όλα τα θεωρούνται μονάχα σαν «μη πλήρης έκθεση της διαδικασίας παραγωγής» (δηλ. της διαδικασίας του αγώνα). Η αρχή μου υπήρξε καθοριστική για μερικές περιττές λεπτολογίες μέσα σε μια μορφή απλή και αυστηρή καθαυτή.

Το μαζικό πνεύμα —το δεύτερο συνειδητό τέχνασμα της σκηνοθεσίας— όπως βλέπουμε από τα προηγούμενα δεν είναι καθόλου απαραίτητο στο λογικό επίπεδο: Και πραγματικά, από τα επτά μέρη του Πρώτος δικτατορία δύο μόνο δεν έχουν πρωταγωνιστή — τα μέρη της μάζας. Και δεν είναι τυχαίο που η Απεργία, το ένα από τα δύο και πέμπτο κατά σειρά, διαλέχτηκε για πρώτο. Το ύλικο της μάζας προσφέρεται σαν το πιο κατάλληλο εξαιτίας του μεγαλείου του να επικυρώσει την ιδεολογική αρχή, που αναφέραμε πριν, της προσέλασης της μορφής για να επιτευχθεί ένα καθορισμένο αποτέλεσμα, καθώς επίσης και σαν συμπληρωματικό στοιχείο, της διαλεκτικής αντίθεσης αυτής της αρχής σε σχέση με το ατομικό μυθοπλαστικό υλικό που ιδιάζει στον αστικό κινηματογράφο. Το «μαζικό» ύλικο διαλέχτηκε με πλήρη συνείδηση και στον τομέα της μορφής, δημιουργώντας έτσι μια λογική αντίθεση με την αστική Δύση, με την οποία δεν έχουμε με κανένα τρόπο σκοπό να μετρηθούμε, αλλά της αντιτασώμαστε.

Το «μαζικό πνεύμα» προξενεί μια εξαιρετικά έντονη συγκινησιακή έπνοη πάνω στο κοινό, πράγμα που για την τέχνη γενικά και για την επαναστατική τέχνη ακόμα περισσότερο είναι αποφασιστικό.

Αυτή η κυνική ανάλυση της οικόδομησης της Απεργίας, ανάλυση που ίσως να υποτιμά λιγάκι τις μεγάλες κουβέντες για τον «αυθόρμητο» ή «συλλογικό» χαρακτήρα της «δημιουργίας» της, δίνει ωστόσο στο φιλμ, σ' αντίλλαγμα αυτού που του αφαιρεί, μια πολύ σοβαρή και συγκεκριμένη βάση, και επιβεβαιώνει το ότι μια αντίληψη για τη μορφή θεμελιωμένη πάνω σε αυθεντικές μαρξιστικές βάσεις οδηγεί σε αποτελέσματα και ιδεολογικά ισχυρά και κοινωνικά απαραίτητα.

Όλα αυτά μας παρέχουν το δικαίωμα να δώσουμε στην Απεργία το όνομα που για μας δηλώνει κάθε επαναστατική στροφή στο πεδίο της τέχνης: Οκτώβρης.

Η Απεργία είναι ο Οκτώβρης του κινηματογράφου.

Ένας Οκτώβρης που είχε κι αυτός τον Φλεβάρη του: πραγματικά τί άλλο είναι το έργο του Βερτώφ παρά η «ανάτροπη της μοναρχίας» του κινηματογράφου-τέχνης, και... τίποτε περισσότερο; Αυτή η κουβέντα πάει αποκλειστικά στον μοναδικό μου προκάτοχο, την Κινοπράβντα

(Κινηματογράφος 'Αλήθεια). Αντίθετα, το Κινογκλάζ (Κινηματογράφος-Μάτι) προβλήθηκε όταν είχα ήδη τελειώσει το γύρισμα κι ένα μέρος του μοντάζ της Απεργίας κι έτσι δεν μπόρεσε να ασκήσει καμιά έπνοη πάνω μου—άλλωστε, σε καμιά περίπτωση δεν θα μπορούσε να με επηρεάσει, για το λόγο ότι το Κινογκλάζ είναι μια εις άτοπον απαγωγή τεχνικών μεθόδων που ισχύουν για τα επίκαιρα — παρόλους τους ισχυρισμούς του Βερτώφ, για τον οποίο οι μέθοδοι του θα μπορούσαν να επαρκέσουν για να δημιουργηθεί ένας καινούργιος κινηματογράφος. Στην πρακτική, πρόκειται μονάχα για μια πράξη άρνησης μιας μερικής όψης της κινηματογραφίας, κινηματογραφημένης με μια «μεταμφιεσμένη κάμερα».

Χωρίς ν' αρνιέμαι την ύπαρξη μιας μερικής γενετικής σχέσης με την Κινοπράβντα (τα πολυβέλα ρίχνανε το ίδιο καλά το Φλεβάρη όσο και τον Οκτώβρη, μα πρέπει να δούμε ενάντια σε ποιόν!) — κι εκτός αυτού κι αυτή όπως και η Απεργία προέρχεται από επίκαιρα πάνω στην παραγωγή— θεωρώ απαραίτητο να υπογραμμίσω τη ριζική διαφορά αρχών, δηλ. τη διαφορά των μεθόδων ανάμεσα στα δύο έργα. Η Απεργία δεν «αναπτύσσει» τις «μεθόδους της Κινοπράβντα» (Κερσόνοκι) ούτε είναι «μια απόπειρα μπολιάσματος του κινηματογράφου-τέχνης με ορισμένες μεθόδους κατασκευής της Κινοπράβντα» (Βερτώφ). Κι αν, στην έξωτερική μορφή ή βρίσκουμε μια κάποια ομοιότητα, στο ουσιαστικότερο της μέρος —στη μορφική μέθοδο κατασκευής— ή Απεργία αποδεικνύεται αντίθετα ότι είναι ακριβώς το αντίθετο του Κινογκλάζ.

Πρώτα απ' όλα λέμε ότι η Απεργία δεν ισχυρίζεται ότι βγαίνει έξω από την τέχνη, κι εκεί βρίσκεται η δύναμή της.

Έτσι όπως έμεεις το αντιλαμβάνομαστε, το έργο τέχνης (τουλάχιστο μέσα στα πλαίσια των δύο ειδών που δουλεύω, το θέατρο και τον κινηματογράφο) είναι κυρίως ένα τρακτέρ που οργώνει σε βάθος τον ψυχισμό του θεατή. μέσα σ' ένα δεδομένο ταξικό προσανατολισμό.

Οι παραγωγές των Κινδκς δεν έχουν όμοιο χαρακτήρα ούτε όμοιο προσανατολισμό και σκέφτομαι πως αυτό είναι αποτέλεσμα τούτου του σπουδαίου εύρηματος —που δεν βρίσκεται και σε μεγάλη αρμονία με την εποχή που ζούμε— των δημιουργών τους: άρνιοονται την τέχνη αντί να κατανοήσουν, αν όχι την υλιστική της ούσια, τουλάχιστο ότι εγκυρο υπάρχει μέσα της, και που είναι πάντα υλιστικό, στο χρησιμοθηρικό επίπεδο.

Αυτή η επιπολαιότητα βάζει τους Κινδκς

σε μια αρκετά γελοία θέση από την άποψη ότι, αν αναλύσουμε τη δουλειά τους απ' την πλευρά της μορφής, είμαστε υποχρεωμένοι να παραδεχτούμε ότι τα έργα τους ανήκουν χωρίς καμιά αμφιβολία στο χώρο της τέχνης, αλλά μονάχα σε μια από τις λιγότερο ξεγκυρες ιδεολογικά εκφράσεις της: τόν πρωτόγονο ιμπρεσιονισμό.

Μέσα από το μοντάζ κομμιατιών της αυθεντικής ζωής (αυθεντικών τονικοτήτων θα έλεγαν οι ιμπρεσιονιστές), που έχει γίνει χωρίς να υπολογιστούν τα αποτελέσματά του, ο Βερτώφ έχει υφάνει έναν ποαντιγιστικό πίνακα.

Βέβαια, ανάμεσα σ' όλους τους τύπους της ζωγραφικής του καθαλέτου, τούτη εδώ είναι χωρίς συζήτηση ή υπό «διασκεδαστική» κι έπειτα όσον αφορά τα θέματα είναι τουλάχιστο το ίδιο «επαναστατική»... όσο και η ΑΧΡΡ που έχει να παινεύεται για τους «περενθίζινικι της»¹. Εκτός αυτού η έπιτυχία χαμογελά στην Κινοπράβντα, που είναι πάντα επίκαιρη, δηλαδή αποτελεσματική χάρη στα θέματά της, μα δεν χαμογελά στο Γκλάζ (Μάτι), που είναι λιγότερο πετυχημένο στην έκλογη ακριβώς των θεμάτων, και κατά συνέπεια, βρίσκεται έξω από τις αφελέστερα προπαγανδιστικές στιγμές (μ' άλλα λόγια, τόν περισσότερο καιρό), κι έτσι γκρεμίζεται εξαιτίας της ανικανότητας της μορφής του ν' ασκήσει κάποια έπιροή.

Ο Βερτώφ παίρνει από τόν κόσμο που τόν περιβάλλει αυτό που τόν έντυπωσιάζει, έκεινον, και όχι αυτό με τόν όποιο, έντυπωσιάζοντας τόν θεατή, θα όργώσει σέ βάθος τόν ψυχισμό του.

Σε τί συνίσταται πρακτικά ή διαφορά ανάμεσα στην δική του προσπέλαση, μπορούμε να τόν δούμε ακόμα πό καθαρά στο σημείο όπου ένα όχι και τόσο μεγάλο μέρος από τόν ύλικό της 'Απεργίας συμπίπτει με τόν Γκλάζ, κι ο Βερτώφ πρακτικά τόν θεωρεί κλεμένο (λές και τόν ύλικό που χρησιμοποιήσαμε στην 'Απεργία ήταν πολύ σπάνιο και θάρπεπε να τρέξουμε να τόν πάρουμε απ' τόν Κινογκλάζ!) και ειδικά στη σκηνή της σφαγής, που στο Κινογκλάζ έχει στενογραφηθεί, ένω στην 'Απεργία έχει μια έντυπωσιακή ώμότητα. ("Αλλωστε σέ τί άλλο χρωσιά ή 'Απεργία τόν πενήντα τοίς εκατό τών έχθρων της αν όχι στο γεγονός ότι δέν φροντίζει να καταπραύνη τις ώμές έντυπώσεις που αποκομίζει ό θεατής).

Τόν Κινογκλάζ, σαν καλός ιμπρεσιονιστής, με τόν μικρό του καρνέ στο χέρι (!) τρέχει πίσω από τόν γεγονός έτσι όπως έχουν, χωρίς να στρέφεται μ' επαναστατική όρμη ένάντια στην αναπόφευκτη στατικότητα τών αίτιακων



'Ο 'Αϊζενστοϊν κατά τόν μοντάζ τού «Οχιώδρη» (1927).

«Η άπεργία» (1924)



τους σχέσεων, ούτε να τήν ξεπερνά έν όνόματι τού έπιτακτικού σκοπού της κοινωνικής όργάνωσης, άλλ' αντίθετα υποτασσόμενο στην «κοσμική» πίεση αυτής της σχέσης. Παγιώνοντας τήν έξωτερική δυναμικότητα αυτής της σχέσης, ό Βερτώφ καλύπτει μ' αυτόν τόν τρόπο τόν στατικό χαρακτήρα τού πανθεισμού (που στην πολιτική αντιστοιχεί με τή θέση τού όπορτουισμού και τού μενσεβικισμού) κάτω από τή δυναμική, μέσα από διαδικασίες τού ά-λογου (που εδώ είναι καθαρά αίσθητικές: ό χειμώνας - καλοκαίρι της Κινοπράβντα Νο 19), ή άπλα μέσα από τή συντομία τών κομματιών τού μοντάζ και τήν αναπαράγει πιστά, κομμάτι - κομμάτι, μέσα στην άγαθή πληθώρα της ίσοροπίας του.

Η 'Απεργία, αντίθετα, παίρνει όρισμένα κομμάτια από τόν περιβάλλον, σύμφωνα μ' ένα θελημένο και συνειδητό ύπολογοισμό, που έχει γίνει εκ τών προτέρων με σκοπό να κατακτήσει τόν θεατή, άφου αυτά τόν κομμάτια με τήν καταλληλότερη αντίπαράσταση, συνδέονται με τόν κατάλληλο τρόπο με τόν τελικό έδεατό στόχο.

Αυτό βέβαια δέν σημαίνει καθόλου πως δέν σκέφτομαι να καταργήσω τελείως στις έπόμενες δουλειές μου τόν κατάλοιπο τών θεατρικών στοιχείων που δέν συμβιβάζονται όργανικά με τόν κινηματογράφο, κι ίσως ούτε με αυτό τόν ίδιο τόν άπόγειο τού θελημένου ύπολογοισμού: τήν «κινηματογράφηση», γιατί τόν σημαντικότερο πράγμα, ή σκηνοθεσία, ή όργάνωση δηλ. τού θεατή με ένα όργανωμένο ύλικό — τόν κινηματογραφικό ύλικό στην περίπτωση μας— γίνεται δυνατή όχι μόνο με τήν ύλική όργάνωση τών φιλμιαρισμένων πιά φαινομένων, αλλά και με τήν όπτική όργάνωσή τους — με τή λήψη. Κι αν στο έδεατρο ό σκηνοθέτης μεταβάλλει με τήν έρμηνεία τόν (στατικό) δυναμικό τού δραματουργού, τού ήθοποιού κλπ. σέ μια κατασκευή, που λειτουργεί κοινωνικά, στόν κινηματογράφο, αντίθετα, μεταβάλλει με τόν μοντάζ τήν πραγματικότητα και τόν πραγματικά φαινόμενα μέσ στα πλαίσια τού ίδιου προσανατολισμού, έρμηνεύοντάς τήν με τήν έκλογη που κάνει. Αυτό δέν παύει να είναι σκηνοθεσία και δέν έχει τίποτε τόν κοινό με τήν άπαθη είκονιστικότητα (φιγκουρατισμό) τών Κινόκς, με τόν σύστημα δηλ. της παγίωσης τών φαινομένων, που τόν πολύ - πολύ να καταφέρει να προσηλώσει τήν προσοχή τού θεατή και τίποτε περισσότερο².

Τόν Κινογκλάζ δέν είναι μόνο τόν σύμβολο μιας όπτικής, είναι και μια θεώρηση. 'Αλλά δέν είναι καιρός για θεωρήσεις, είναι καιρός για πράξη.

Δέν μās χρειάζεται ένας «Κινηματογράφος - Μάτι», αλλά ένας «Κινηματογράφος - Γροθιά».

'Ο Σοβιετικός κινηματογράφος πρέπει ν' ανοίγει κεφάλια! «Τόν άσπικό κόσμο δέν θα τόν πολεμήσουμε συγκεντρώνοντας τόν βλέμματα έκατομμυρίων ματιών», όπως λέει ό Βερτώφ — θα μās φυτέψουν άμέσως έκατομμύρια λαμπόνια κάτω από τόν έκατομμύρια μάτια!

Πρέπει ν' ανοίγουμε κεφάλια με τόν κινηματογράφο - γροθιά, να είσχωρούμε βαθιά μέσα τους μέχρι τήν τελική νίκη, και ακόμα περισσότερο σήμερα που ή επανάσταση άπειλείται να μολυνθεί από τόν πνεύμα της «καθημερινότητας» και τού μικροαστισμού.

Ζήτω ό κινηματογράφος - γροθιά!

Σ.Μ. Α·Ι·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν (1925).

(1). Τά μέλη της ΑΧΡΡ ("Ένωση 'Επαναστατών Καλλιτεχνών, 1922) άναφερόντουσαν στις παραδόσεις τού ρεαλισμού τού 19ου αί., ειδικότερα μέλιστα της όμάδας τών «περενθίζινικι» (περιπλανώμενοι ζωγράφοι).

(2) Για να είμαστε δίκαιοι, πρέπει να πούμε ότι ό Βερτώφ πέτυχε μια άπόπειρα να όργανώσει τόν ύλικό με διαφορετικό τρόπο, δηλ. ένεργητικό, ειδικά στο δεύτερο μέρος της Κινοπράβντα τού Λένιν (Ιανουάριος 25). Στην πραγματικότητα, αυτή ή διαφορετική όργάνωση τού ύλικού έκδηλώνεται έδω πός τόν παρόν σαν ένα διατακτικό βήμα πός τήν κατεύθυνση τού «γαργαλισματος» τών συγκινήσεων και της δημιουργίας «ψυχικών καταστάσεων», χωρίς όμως να ύπάρχει σαφής πρόθεση να τις χρησιμοποιήσει. "Όταν ό Βερτώφ θα έχει ξεπεράσει αυτό τόν πρώτο επίπεδο κυριάρχησης της πράξης, και θα έχει μάθει να Ευπνά στους θεατές του τις ψυχικές καταστάσεις που θα τούς χρησιμοποιούν, και, μοντάροντάς τες, να μεταδίδει σ' αυτό τόν κοινό μια προκαθορισμένη παρόρμηση, τότε... θα είναι αρκετά δύσκολο να δημιουργούνται ακόμα ανάμεσά μας διαφωνίες, αλλά τότε ό Βερτώφ θα έχει πάψει να είναι ένας Κινόκ και θα έχει γίνει σκηνοθέτης κι ίσως κιόλας «καλλιτέχνης».

Τότε θα μπορούμε να συζητήμε για τή χρήση από τόν ένα τών μεθόδων τού άλλου (άλλά ποιός είναι ό ένας και ποιός είναι ό άλλος;) γιατί μόνο τότε θα είναι δυνατό να μιλήμε σοβαρά για μια μέθοδο τού Βερτώφ, που πός τόν παρόν περιορίζεται άπλα σέ μια δαιωθητική διαδικασία που πηγάζει από τήν πρακτική τών κατασκευών του (είναι άλλωστε πιθανό να τις έχει κι ό ίδιος σχετικά συνειδητοποιήσει).. Δέν μπορούμε να όρίζουμε σαν μέθοδο τόν σύνολο τών διαδικασιών που πηγάζουν από μια καλή πρακτική γνώση τού έπασαγγέλματος του. 'Από θεωρητική άποψη, ή θεωρία της «κοινωνικής όπτικής» δέν είναι παρά ένα άσυνάρτητο μοντάζ έξογκωμένων φράσεων και κοινοσιών, που είναι πολύ κατώτερο, σ' ό,τι άφορά τόν μοντάζ, από τόν άπλό «χειρισμό» τού μοντάζ που άγωνίζεται, όλοτελα άγωνα, να αίπιολογηθεί «στό κοινωνικό επίπεδο» και να έξαρθεί.

(«Διαλεχτά έργα», Τόμος Ι, σελ. 109—116).

μετάφραση από τόν γαλλικό: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Στά 1962, τρία χρόνια αφ' ότου ή σκηνοθεσία είχε τραθήξει όλη του τή προσοχή από τήν κριτική, ό Ζάν Λυκ Γκοντάρ μπορούσε νά πεί: «Άντί νά γράφω ένα κριτικό δοκίμιο, γυρίζω μιά ταινία και δίνω στον ίδιο τον κινηματογράφο μιά κριτική διάσταση. Θεωρώ τον έαυτό μου δοκιμιογράφο». Σάν κριτικός ό Γκοντάρ αποκήρυξε τήν άστική τέχνη και θαύμασε τις ταινίες Β' κατηγορίας μερικων μη διανοούμενων Αμερικάνων σκηνοθετών. Του άρεσε πού συγκέντρωναν τό ενδιαφέρον τους περισσότερο στη σκηνοθεσία και λιγότερο στο στήσιμο χαρακτήρων. Οί ταινίες αυτές τον δίδαξαν πώς, μέσα από τό μοντάζ ή τή σύνθεση ενός πλάνου, ό σκηνοθέτης μπορεί νά αξιοποιεί τά σκηνικά έξαρτήματα του ντεκόρ και τά πρόσωπα — μπορεί νά κάνει «κόλπα» όπως λέει ό Χίτσκοκ— με τρόπο πού νά δίνει στις ταινίες του τό προσωπικό του στυλ. Σά σκηνοθέτης λοιπων ταινιών ό Γκοντάρ άρχισε τή σταδιοδρομία του εκεί πού είχε σταματήσει σαν κριτικός. Στο έργο του υπήρξε μιά μεθοδική συνέχεια και συνέπεια.

Όστόσο, ακόμα και στο είδος του κινηματογράφου πού θαύμαζε, υπήρχαν συμβάσεις πού ένοιωσε πώς θάπρεπε νά τις μεταμορφώσει γιά νά δημιουργήσει ένα μοναδικό και προσωπικό δοκιμιογραφικό κινηματογράφο (CINEMA D' ESSAI) (και με τις δύο έννοιες της γαλλικής αυτής λέξης). Όταν άρχισε νά γυρίζει έγχρωμες ταινίες ό Γκοντάρ επινόησε μιά μέθοδο χρήσης του χρώματος πού θά μπορούσε νά τήν εκμεταλλεύεται με τήν ίδια ακριβεία πού ένα γουέστερν Β' κατηγορίας εκμεταλλεύεται τό τοπίο. Όπου ήταν δυνατό αυτός και ό Ραούλ Κουτάρ φωτογράφιζαν βασικά χρώματα —μιά γαλάζια πετσέτα, ένα κίτρινο φρέμα, ένα κόκκινο άμάξι— πάνω σέ λευκό φόντο. (Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στην «Περιφρόνηση» του 1963, πού έχει γιά θέμα τό ύρσιμα μιάς ταινίας). Η μέθοδος αυτή της χρήσης βασικών χρωμάτων είναι ένδεικτική του τί προσπαθούσε νά πετύχει ό Γκοντάρ γενικά: νά περιορίσει τον κινηματογράφο στα πιο βασικά του στοιχεία πού δέν επιδέχονται άλλη σμίκρυνση. Στις ρίζες της αισθητικής του βρίσκεται ή αναρχία.

Ό Γκοντάρ απομορφοποίησε σιγά σιγά τις ταινίες του σέ βαθμό πού νά εξαφανιστεί απ' αυτές ή πλοκή. Στο «Μέ κομμένη τήν άνάσα» (1959) τό μοντάζ χαρακτηρίζεται ήδη από μία άυστηρότητα χωρίς προηγούμενο. Μετά από έννά χρόνια και δεκαπέντε ταινίες μεγάλου μήκους έχει οδηγήσει τον κινηματογράφο σέ μιά καθαρά διαλογική μορφή χωρίς ίχνος πλοκής. Τό «LE GAI SAVOIR» «Η χαρούμενη

γνώση» (1968) έχει μόνο δύο ήρωες: έμφανίζονται μπρός από ένα σκοτεινό φόντο και δέν κάνουν τίποτα άλλο από τό νά μιλούν συνέχεια, άν και όχι αναγκαστικά ό ένας πός τον άλλο. Τό περιεχόμενο της ταινίας, ένα κολλάζ των σκέψεων τους, έχει μιά καθαρά αφηρημένη δομή. Η ταινία είναι ένα «δοκίμιο» εικόνων με τήν ίδια έννοια πού ένας μονόλογος είναι δοκίμιο.

Επιπλέον, τό νόημα, με τήν έννοια πού παίρνει ό όρος στις έμπορικές ταινίες όσον άφορά τις ψυχολογικές σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, τείνει όλο και περισσότερο νά εξαλειφτεί από τις ταινίες του Γκοντάρ. Η σχέση πού ενδιαφέρει τις ταινίες αυτές είναι ή σχέση άνάμεσα σέ κάθε πρόσωπο και στις σκέψεις του σκηνοθέτη. Ό Γκοντάρ έφτασε στο σημείο νά τοποθετήσει ένα μικροσκοπικό δέκτη πίσω από τ' αυτό μιάς ήθοποιού. Με τον τρόπο αυτό μπορούσε νά τής κάνει έρωτήσεις και νά τής δίνει οδηγίες, ενώ αυτή ή ίδια ήταν μπροστά στην κάμερα. Η έρμηνεία τότε, άντι της προσχεδιασμένης προσπάθειας άπόδοσης συναισθημάτων, έπαιρνε τό χαρακτήρα της προσπάθειας σύνθεσης μιάς αυτοπροσωπογραφίας.

Πρόκειται γιά νατουραλισμό της πιο άκραίας μορφής. Τό άναπόδραστο πεπρωμένο του ήρωα δέν είναι πιά εκείνο πού ήταν στη γκαγκατερική ταινία του Χόλλυγουντ —δέν είναι πιά ό ιστός των περιστάσεων όπου τον μπλέκει ή ιστορία. Η μοίρα του ήρωα γίνεται τώρα ή ίδια ή κάμερα. Ό Γκοντάρ έφτασε στο σημείο νά κάνει τήν υπερβολική παρατήρηση πώς «μιά κάμερα πού αυτοκινηματογραφείται μέσα από ένα καθρέφτη θά ήταν ό άπόλυτος κινηματογράφος.» Θά ήταν από αυτή τήν άποψη ή άπόλυτη συγχώνευση μορφής και περιεχομένου.

Δέν είναι τυχαίο πού ό διάλογος στις ταινίες του Γκοντάρ συνοδεύεται με άναφορές γεμάτες θαυμασμό στο Λυμιέρ και τον Μελιές. Ό ίδιος ό Γκοντάρ προσπαθεί νά επιστρέψει σέ μιά άρχέτυπη κινηματογραφική μορφή. Τό έργο του Λυμιέρ και του Μελιές έχει έξελιχτεί σέ δύο διαφορετικά είδη πού αυτός θέλει νά τά ξαναενώσει. Ό ίδιος επιδιώκει νά δημιουργήσει ένα τρίτο είδος πού θά συνδυάζε πάλι τ' άλλα δύο, τό ντοκουμανταίρ και τή φαντασία, αλλά πού δέν έχει άξιοποιηθεί ως τώρα. Αυτό πού υπόσχεται τό καινούργιο αυτό είδος, τό λέει με τον πιο άπλο τρόπο ή Ζυλιέτ Ζανσον, ή ήρωίδα του «Δυό ή τρία πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν» (1966). «Η τέχνη», λέει ή Ζυλιέτ στη μέση ενός μονόλογου, «είναι ό έξανθρωπισμός των αντικειμένων».

Στις καλύτερες στιγμές του, είτε

σκοπεύει σέ ψηλούς στόχους είτε όχι, ό κινηματογράφος έχει τήν τάση νά είναι μιά τέχνη αντικειμένων: ένα παιδικό καροτσάκι πού κατρακυλά τις σκάλες, δυό πηρούνια πού έχουν καρφωθεί σέ πατάτες πού χορεύουν σαν πόδια, ένα ύποπτο ποτήρι γάλα, μιά γυάλινη μπάλα από αυτές πού στερεώνεις τά χαρτιά μ' ένα μικροσκοπικό χιονάνθρωπο στο έσωτερικό της, ένας μαύρος μονόλιθος, Οί μεγάλοι κωμικοί της δόνης έπρεπε νά είναι ταχυδακτυλουργοί και οι δραματικοί ήθοποιοί νά ξέρουν καλά νά χειρίζονται τό όπλο ή τό ξίφος. Άλλά γι' αυτή άκριβώς τή γοητεία πού έξασκούν πάνω τους τ' αντικείμενα οι ταινίες, ιδιαίτερα εκείνες οι κλασικές της Β' κατηγορίας, έτειναν πός μιά τέχνη όπου οι άνθρωποι μεταβάλλονταν και αυτοί σέ άπλά αντικείμενα. Η άνθρωπιά πού θά μετάδινε ό Γκοντάρ σ' αυτά τά αντικείμενα, άψυχα ή έμψυχα χωρίς διάκριση, είναι ή δικιά του. Η κάμερα πού άποτυπώνει τον έαυτό της μέσα από τον καθρέφτη είναι στην πραγματικότητα ή προτελευταία ταινία πού πρόκειται νά γυριστεί. Στην τελευταία, στον καθρέφτη θά πρέπει νά φανεί ό ίδιος ό σκηνοθέτης. Η δικιά του φαντασία είναι αυτή πού προβάλλεται στην δόνη.

Τό «Δυό ή τρία πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν» είναι ή έπιτομή της αισθητικής του έργου του Γκοντάρ. Ό ίδιος έχει πεί πώς τό «Αυτήν» του τίτλου άναφέρεται στο Παρίσι κι όχι στη Ζυλιέτ. Αυτό τό είπε όχι γιά νά δώσει σαφείς έξηγήσεις, αλλά γιά νά αναγκάσει τό θεατή νά φύγει με διφορούμενες έντυπώσεις. Γιατί τό «Αυτήν» άναφέρεται και στο Παρίσι και στην ήρωίδα. Η ιδέα γιά τήν ταινία γεννήθηκε στον Γκοντάρ από ένα άρθρο πού είχε διαβάσει σέ ένα στατιστικό πίνακα γιά τό Παρίσι πού άνέβαζε τό θιστικό επίπεδο σέ τέτοια ύψη ώστε οι παντρεμένες της μέσης άστικής τάξης αναγκάζονταν νά καταφεύγουν στην πορνεία γιά νά καλύπτουν τά οικογενειακά τους έξοδα. Η ταινία είναι, έπομένως ένα ντοκουμανταίρ γύρω από τό Παρίσι —γύρω από ένα αντικείμενο— με τή συγκεντρωτική έννοια του ουσιαστικού. Ταυτόχρονα είναι και μιά φαντασία γύρω από ένα πλάσματικό πρόσωπο. Αντί γιά τίτλους ό Γκοντάρ θάζει τή Μαρίνα Βλαντύ νά παρουσιάζει πρώτα τον έαυτό της και έπειτα τήν ήρωίδα Ζυλιέτ τήν όποία παίζει. Η φαντασία γίνεται σύντομα άποδεκτή όταν τέτοια.

Καθώς όμως προχωρεί ή ταινία ή φαντασία και τό ντοκουμανταίρ γίνονται ένα. Ό Γκοντάρ έχει παρουσιάσει πόρνες σέ παλιότερες ταινίες, και σ' αυτήν εδώ άνακεφαλαιώνει τις προηγούμενες παρατηρήσεις του, κάνοντας τήν πάρνηα θέ-



μα του και άλληγορία. Η Ζυλιέτ είναι φυσικά μιά νοικοκυρά πού στρέφεται στην πορνεία και σαν πόρνη, κινηματογραφικά και σεξουαλικά, μετατρέπεται και αυτή σέ αντικείμενο. Σέ μιά σκηνή πός τό τέλος της ταινίας ένας Αμερικάνος πελάτης αναγκάζει τή Ζυλιέτ και άλλη μιά κοπέλλα νά θάλουν στο κεφάλι τους δυό αεροπορικούς εκδρομικούς σάκκους. Τό παλιό κλισέ της γυναίκας-αντικείμενο γίνεται ένα ειρωνικό και πικρό όπτικό γκάγκ. Άλλά ενώ ή Ζυλιέτ ταπεινώνεται μ' αυτό τον τρόπο, ό Γκοντάρ παρεμβάλλει σκηνές από τήν κατεδάφιση και άνοικοδόμηση του Παρισιού. Στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του πελάτη ή κάμερα βλέπει τήν Ζυλιέτ από τήν δική του όπτική γωνία. Άλλά τό κοφτό μοντάζ πού θυμίζει σχεδόν Αϊζενστάιν άπελευθερώνει τον Γκοντάρ απ' αυτή τή γωνία. Καί από τή στιγμή πού ή κάμερα άρνείται νά συνεργαστεί άλλο με τον πελάτη, τό ίδιο συμβαίνει και με τή Ζυλιέτ.

Παρόλο πού ή άρνησή της γίνεται χωρίς μελοδραματισμούς κι έσως κλείνει και κάποια άπελπισία, νοιώθουμε πώς δέν είναι μόνο δική της. Είπε όχι σέ μιά διαδικασία άπανθρωπισμού πού ύπάρχει πέρα από τις σχέσεις της με τον πελάτη. Υπάρχει στην κοινωμία έξω από τό δωμάτιο του ξενοδοχείου, και θά μπορούσε νά έχει ύπάρξει μέσα σ' αυτή τήν ταινία πού περικλείνει και τήν ίδια τήν κοινωμία. Η άρνησή της γίνεται και από τό μέρος του Γκοντάρ και από τό μέρος μας. Δέν είναι μιά έπική χειρονομία. Ό Γκοντάρ είναι τίμιος και με τό ντοκουμανταίρ και με τή φαντασία. Δέν προσποιείται πώς ή ταινία θά μεταβάλλει τή σύγχρονη ιστορία. Δέν ύπνοθεά καν πώς ή πράξη της Ζυλιέτ θά μεταβάλλει τή ζωή της. Η άρνησή της δέν είναι τίποτα άλλο από ένα γεγονός πού καταγράφεται άνάμεσα σέ πολλά άλλα, σέ μιά στιγμιαία παρουσία άνθρώπινου πνεύματος.

Παρά τον ύπαινιγμό του τίτλου της πώς ή ταινία είναι μιά τυχαία παράθεση των σκέψεων του Γκοντάρ, τό «Δυό ή τρία πράγματα» επιβεβαιώνει πολλά απ' όσα έχουν προηγηθεί της ταινίας. Ένα τέτοιο φίλμ κάνει τό «κριτικό δοκίμιο» του Γκοντάρ έναν ουσιαστικό κινηματογραφικό νεωτερισμό. Όστόσο είναι δύσκολο μερικές φορές νά αποφυγει τις ύπομιές ως πός τό πού μπορεί νά τον οδηγήσουν οι τολμηρότητές του. Στην «Περιφρόνηση» στην δόνη της αίθουσας προβολών έμφανίζεται ένα άπόφθεγμα του Λυμιέρ: «Ό κινηματογράφος είναι μιά έφεύρεση χωρίς μέλλον». Φαίνεται λογικό νά άναρωτηθούμε μήπως καταλήξει και τό σινεμά του Γκον-



Κόθιν Α. Γουέστερμπεκ

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΟΝΤΑΡ

τάρ σε μια εφεύρεση χωρίς μέλλον, από τη στιγμή που γυρίζει αυτός την πλάτη του στο παρελθόν. Την ίδια εποχή που γύριζε το «Δυό ή τρία πράγματα» δούλευε και σε μια άλλη ταινία, το «MADE IN USA» που στο μεγαλύτερο μέρος της ήταν η κινηματογράφηση ενός μαγνητοφώνου που έπαιζε την ήχητική μπάντα της ταινίας. "Ενοιωθε κανείς την άνησυχία πώς το επόμενο θήμα θα ήταν το REDUCTIO AD ABSURDUM της κάμερα που θα κινηματογραφούσε τον έαυτό της. Το «LE GAI SAVOIR» (ή χαρούμενη γνώση) γελοιοποιεί πράγματα όλες τις παραδοσιακές κινηματογραφικές συμβάσεις. Η αισθητική άναρχία πόσο πιο πέρα θα μπορούσε να προχωρήσει;

Ο Γκοντάρ είπε κάποτε, σαν απόηχος της παρατήρησης του Λυμιέρ, πώς ο κινηματογράφος είναι η τέχνη του παρόντος. Τέλειωσε το «LE GAI SAVOIR» στις αρχές του 1968 και άμέσως έκλεισε συμβόλαιο για να αρχίσει την «Συμπόνοια για το Διάβολο» ("Ένα σύν ένα) στο Λονδίνο, τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς. Άλλα στο μεταξύ πήρε μέρος στις φοιτητικές διαδηλώσεις και στη γενική άπεργία στο Παρίσι. Και σαν αποτέλεσμα αυτής της εμπειρίας φαίνεται πώς ο κινηματογράφος έγινε γι' αυτόν ένα μέρος του ιστορικού παρόντος με τρόπο που δεν είχε υπάρξει πιο πριν. Ξαφνικά άρχισε να χαρακτηρίζει το έργο του από καινούργια σκοπιά—σαν πολιτική δραστηριότητα. Αυτό δεν σημαίνει πώς η πολιτική δεν έπαιξε κανένα ρόλο στις προηγούμενες ταινίες του. "Αν το «Δυό ή τρία πράγματα» έχει ένα κακό ήρωα αυτός είναι ο καπιταλισμός. Ο Άμερικανός πελάτης της Ζυλιέτ, ένας δημοσιογράφος που μόλις έχει γυρίσει από το Βιετνάμ, δεν είναι τίποτα άλλο από την ένσάρκωση του «καπιταλιστικού Ιμπεριαλισμού. Σύγχρονα πολιτικά προβλήματα θίγονται με σαφή τρόπο σε πολλές ταινίες του Γκοντάρ και σ' όλες τους υπάρχει, σαν υπόβαθρο τουλάχιστον, μια πολιτική συνείδηση. Ο Μισέλ Πουακάρ στο «Με κομμένη την ανάσα» δεν είναι απλά μια άναμνηση της γκαγκστερικής ταινίας του 1930. Στην πραγματικότητα είναι ένας παράγοντας του αντίταρτικου της πόλης. Ο Γκοντάρ ξέρει πολύ καλά τη σημασία που δίνουν σε τέτοιους τύπους οι σύγχρονοι θεωρητικοί της επανάστασης. Σύμφωνα με τον Φράντς Φανόν ένας κακοποιός σαν τον Πουακάρ είναι ένας λαϊκός ήρωας της επανάστασης. Σύμφωνα με το Μάο Τσέ Τούγκ τα απόβλητα στοιχεία της κοινωνίας—οι κακοποιοί και οι πόρνες—είναι ανάμεσα σ' εκείνους που στρατολογούνται με την μεγαλύτερη προθυμία στο απελευθερωτικό μέτωπο.



Σε μερικές ταινίες που γύρισε ο Γκοντάρ στην περίοδο από το 1965—68 η καπιταλιστική κοινωνία εκφυλίζεται περισσότερο προς την αλλοτρίωση κι οδηγείται στην επανάσταση απ' ότι στο «Δυό ή τρία πράγματα». Ο «Τρελλός Πιερό» (1965) άρχίζει με μια ευγενική παρωδία της αστικής κουλτούρας και τελειώνει όταν ο μεσοαστός ήρωας βάζει δυναμίτη με στόχο τον ίδιο τον έαυτό του. Το «Γουήκ Έντ» (1967) άρχίζει με παρόμοιο τρόπο και τελειώνει με ένα δίχως προσχήματα άνταρτοπόλεμο. "Αφ' ότου έρριξε το βλέμμα του στο πολιτικό μέλλον με την «Άλφαβίλλ» (1965), ο Γκοντάρ άρχισε να νοιώθει όλο και πιο έντονα τις πιέσεις του παρόντος. Στο σκέτος του «Μακριά από το Βιετνάμ» που γύρισε ο ίδιος, έδωσε ένα υπόδειγμα της απόλυτης αυτής ταινίας όπου ο σκηνοθέτης παίρνει συνέντευξη από τον έαυτό του.

Το αποτέλεσμα ήταν να διαπιστώσει πώς η πολιτική είχε καταλάβει την πρώτη θέση στις επιδιώξεις του. Μετά όμως από την άνοιξη του 1968 η πολιτική άρχισε να μην δέχεται κανενός είδους συμβιβασμό στη συνείδηση του Γκοντάρ σαν κινηματογραφιστή. Η κρίση στο Παρίσι οδήγησε σε μια κρίση στη σταδιοδρομία του. Η «Συμπόνοια για το Διάβολο» που άρχισε να γυρίζεται τον Ιούνιο (του ίδιου έτους) αποδείχτηκε μεταβατική ταινία. Είναι μια άναμέτρηση ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και τον πρόσφατα ενεργοποιημένο επαναστάτη. Το αποτέλεσμα είναι δυό στην ουσία ταινίες μονταρισμένες σε μία. Η πρώτη είναι ένα ντοκιμανταίρ από μια ήχογράφηση των Ρόλλινγκ Στόουνς. Η άλλη είναι μια φαντασία γύρω από μερικούς μαύρους μισθοφόρους, μια άναρχική λευκή και ένα δεξιο βιβλιόπώλη πορνογραφικών βιβλίων.

Ο Γκοντάρ ενδιαφέρθηκε για τους Στόουνς καθαρά από την άποψη της δημιουργίας μιας αναλογίας ανάμεσα στη δική τους μέθοδο αυτοσχεδιασμού και την αντίστοιχη δική του. Μια ταινία μπορεί να αντιπαραθέσει τα άμοντάριστα πλάνα της με τον ίδιο τρόπο που ένας ήχοληπτής μπορεί να «μιξάρει» σε μια ήχογράφηση τις ήχητικές μπάντες. Άλλα στη «Συμπόνοια» δεν υπάρχει σύνθεση, ούτε ντοκιμανταίρ με φαντασία ούτε πολιτική μ' αισθητική. "Επειδή είχε γυρίσει σχεδόν ταυτόχρονα το «Δυό ή τρία πράγματα» και το «MADE IN USA», ο Γκοντάρ ήθελε πάντα να παίζονται αυτές οι δυό ταινίες μαζί: πρώτα μια μπομπίνα απ' τη μία, κι έπειτα μια μπομπίνα απ' την άλλη. Πιθανό να ένοιωσε πώς η έλλειψη συνείδησης που θα προέκυπτε να δημιουργούσε ένα σωστό κλίμα αυτο-

βιογραφικής αλήθειας. Η έντύπωση που προκαλεί η «Συμπόνοια» είναι αυτό ακριβώς το είδος του δυϊσμού. Η ένότητα που έπιτυγχάνεται στο «Δυό ή τρία πράγματα» έδω διαλύεται.

Στο τέλος της «Συμπόνοιας» ένας μαύρος μισθοφόρος κυνηγά τη λευκή άναρχική μέχρι μια παραλία και την πυροβολεί. Ο ίδιος ο Γκοντάρ θγαίνει τότε πίσω από την κάμερα και χύνει πάνω της ένα κουβά τοματοπολτό, άρνούμενος χαρακτηριστικά κάθε είδους δραματικό ρεαλισμό και θυμίζοντάς μας ποιά είναι η πραγματική Νέμεση της ήρωίδας. "Ετσι στο τέλος προσπαθεί μια άκόμη φορά να συνδυάσει τα πολιτικά προβλήματα με τη στάση του άπέναντι στον κινηματογράφο. Άλλα καθώς κυττά μέσα στην κάμερα το άβέβαιο, άμηχανο χαμόγελο του Γκοντάρ φαίνεται να λέει πώς ξέρει ότι το κόλπο δεν πιάνει άλλο πιά. Το σώμα του κοριτσιού τοποθετείται πάνω σ' ένα κοντάρι ενός μικροφώνου και ύψώνεται στον άέρα. Δυό σημαίες κρέμονται από το κοντάρι—μια κόκκινη και μια μαύρη—σαν σύμβολο μιας διχασμένης πολιτικής πεποίθησης.

Στο τέλος των ταινιών που γύρισε ο Γκοντάρ ένα χρόνο άργότερα περίπου το «Θά σε δώ στο Μάο» (ή «Ήχοι της Άγγλιας») — Μάρτιος 1969— και «Πράβδα» — Ιούνιος 1969— ξαναυψώνονται οι σημαίες, αλλά ενός χρώματος μόνο, ή κόκκινη. Αυτό δεν είναι μια τυχαία συμβολική χειρονομία. Και οι δυό αυτές ταινίες πραγματοποιούν μια στροφή 180 μοιρών. Η διαφορά δεν βρίσκεται στο ότι ο Γκοντάρ άνακάλυψε καινούργια κοινωνικά προβλήματα για να δείξει στις ταινίες του. Για παράδειγμα στην «Πράβδα» που είναι μια μελέτη της σύγχρονης Τσεχοσλοβακίας κάνει μια κριτική του προλεταριάτου. Είναι κάτι που είχε κάνει πάλι στους «Καραμπινιέρους», την ταινία του 1963 με θέμα δυό νέους που άναγκάζονται να πολεμήσουν σ' ένα υποθετικό παγκόσμιο πόλεμο. Άλλα η «Πράβδα» άποτελεί, όπως είπε ο Γκοντάρ, μια έμμεση επίθεση στο σοσιαλισμό. "Ερμηνεύει την ύποχρεωτική προσαρμογή του σοσιαλισμού σε προδιαγραμμένα σχήματα σαν μια μορφή στενόμυαλου κυριολεκτισμού, σαν έλλειψη φαντασίας. Είναι το σχόλιο του καλλιτέχνη πάνω στην πολιτική. Η «Πράβδα» είναι ένα πολιτικό σχόλιο. Η επίθεση που έπιχειρείται σ' αυτήν άπευθύνεται όχι ακριβώς στο σοσιαλισμό αλλά στο ρεβιζιονισμό.

Άπό τις προηγούμενες ταινίες του Γκοντάρ η «Κινέζα» (1967) βρίσκεται πιο κοντά στα νέα ενδιαφέροντά του. Ο «Μάο» άναφέρεται στην προοπτική της ένωσης των φοι-



νό άγωνα. "Ετσι ο Γκοντάρ άνανεώνει τις άπόψεις του για το άναρχικό κίνημα των φοιτητών της Νέας Άριστερας, σε σχέση με το πώς το είχε δει στην «Κινέζα». Μετά από πολλές ιδεολογικές άμφιταλαντεύσεις οι φοιτητές στην «Κινέζα» άποτητών και των έργων σ' ένα κοιφασίζουν τελικά να δράσουν. Θα δολοφονήσουν κάποιον. Άλλα όπως συνήθως ο Γκοντάρ φυλάει για τον έαυτό του το δικαίωμα να δώσει αυτός λύση στα έπιχειρήματα που προβάλλουν οι χαρακτήρες και να καταστρέψει τις έλπίδες τους να παίξουν τον ρόλο του ήρωα, είτε στην ιστορία είτε στον κινηματογράφο. Οι φοιτητές δολοφονούν λάθος πρόσωπο. Η προσπαθεία τους να αναλάβουν άποφασιστική δράση δεν δικαιώνεται παρά σαν μια πράξη της άπραξίας τους. Η κάμερα κυττά με το βλέμμα την πρόσοψη του ξενοδοχείου που πίσω του κρύβεται από τα μάτια μας η άτυχη άπόπειρά τους. Η μόνη ένδειξη που έχουμε γι' αυτήν βρίσκεται στην μπάντα του ήχου όπου οι φοιτητές συζητούν για τη σύγχυση τους και παραδέχονται το σφάλμα τους. Η δολοφονία στην πραγματικότητα άπό τις άτέλειωτες συζητήσεις τους. Η ταινία είναι ένα «κριτικό» δοκίμιο της ρητορικής. Αυτό που έπιβάλλεται στο τέλος είναι το πρόγραμμα δράσης του Γκοντάρ, ο άιθητικός άναρχισμός του.

Η «Πράβδα» και το «Θά σε δώ στο Μάο» άσχολούνται με την ίδια ρητορική με όρους που γελοιοποιείται στην «Κινέζα». Μεταφράζουν την αισθητική του Γκοντάρ με όρους αυτής της ρητορικής. "Επιβεβαιώνει όσα είπε στη συνέντευξη του στους «Τάιμς» της Νέας Υόρκης πέρυσι: πώς άποκηρύσσει πολιτικά τις περισσότερες από τις ταινίες που γυρίστηκαν ως τώρα, συμπεριλαμβάνοντας και τις δικές του. Γι' αυτόν, η μέρα που άρχισε να γυρίζει το «Μάο», είναι η πρώτη μέρα του επαναστατικού έτους "Ενα. Η άυξανόμενη πολιτική σημασία των ταινιών του κάνει ενοϊκή αυτή την εξέλιξη. Είναι εύκολο και με κλειστά τα μάτια να πούμε ότι η επανάσταση αυτή είχε άρχισει να ζυμώνεται έδω και πολύ καιρό. Παρ' όλα αυτά φαίνεται να έχει άπαλλάξει τον Γκοντάρ από όρισμένα συναισθήματα που πρώτα έπαιζαν σπουδαίο ρόλο στη σταδιοδρομία του σαν κινηματογραφιστή. Μεταφρασμένη κατ' ευθείαν με πολιτικούς όρους, η αισθητική του άρχίζει να χάνει τον άυστηρό κινηματογραφικό της χαρακτήρα. Στ' όνομα μιας νέας κοινωνικής τάξης προδίνει τους κινηματογραφικούς κανόνες για τους όποιους δημιουργήθηκε.

Στον «Μάο» και στην «Πράβδα»

τά ανθρώπινα όντα γίνονται ξανά κινηματογραφικά αντικείμενα. Στις προηγούμενες ταινίες του ο Γκοντάρ χειρίστηκε την γυναικεία ψυχολογία με μεγαλύτερη συμπάθεια και γνώση από οποιοδήποτε άλλο άντρα σκηνοθέτη. "Αν ή «Παντρεμένη γυναίκα» γυρίστηκε το 1964, πολύ πριν από το Κίνημα της Απελευθέρωσης των Γυναικών, είναι μια εύγλωττη και συγκινητική απολογία αυτού του κινήματος. Στο «Θά σε δω στο Μάο» ένα μεγάλο μέρος της μπάντας του ήχου αφιερώνεται ξανά σε μια συζήτηση γύρω από την καταπίεση και την εκμετάλλευση των γυναικών. Η εικόνα όμως που την συνοδεύει στην όθνη είναι ενός γυμνού κοριτσιού που ανεβοκατεβαίνει μερικά σκαλοπάτια. "Αν και η πρόθεση έδω είναι σατιρική, ή σάτιρα έχει αντίθετα αποτελέσματα. Η ειρωνική πορνογραφία κάνει μάλλον φτηνό χιούμορ με το πραγματικό πολιτικό πρόβλημα που θίγεται. Στην «Πράβδα» αμφιβάλλει κανείς ακόμη λιγότερο για τις προθέσεις. Οί Τσέχοι έργατες παρουσιάζονται στην όθνη μονάχα για να καταδικαστούν πώς δεν έχουν σωστό πολιτικό προβληματισμό. Κι οί δυο ταινίες πάσχουν απ' όλες τις υπερβολές ενός σωστού κατά τ' άλλα ενθουσιασμού για ιδεολογία.



"Ακόμα κι έτσι, οί δυο ταινίες δεν κάνουν ολοκληρωτική στροφή από το παρελθόν του Γκοντάρ. Έχουν ένα αναγνωρίσιμο γκονταρικό στυλ. Έχουν επίσης μια συνέχεια με τα προηγούμενα έργα του γιατί προχωρούν πέρα από το «LE GAI SAVOIR» στην εξέλιξη των παραδοσιακών αφηγηματικών στοιχείων. Ένω το «GAI SAVOIR» εγκαταλείπει κάθε κλισέ εκτός από ένα ζευγάρι κεντρικών χαρακτήρων, οί ταινίες αυτές απαλλάσσονται ακόμα κι απ' αυτούς. Δεν χρειάζονται πια παρόμοιοι μεσάζοντες ανάμεσα στη φαντασία του Γκοντάρ και την δική μας. Το ντοκουμανταίρ και ή φαντασία δεν είναι πια ανάγκη να αλληλοσυμπληρώνονται ή να ενσωματώνεται το ένα μέσα στο άλλο. Ένω σχεδόν κάθε σκηνή είναι γυρισμένη σε στυλ ντοκουμανταίρ σ' αυτές τις ταινίες, το συνολικό ντοκουμέντο αντιπροσωπεύει τη φαντασία. Ντοκουμέντο και φαντασία συγχωνεύονται με τον ιδεολογικό μύθο της Ιστορίας. Η ιδανική ένωση των δύο επιτυγχάνεται στο άπολυτο.

"Αλλά εκεί που το «Θά σε δω στο Μάο» και ή «Πράβδα» αποτυχαίνουν σαν ανθρωπιστική τέχνη, αποτυχαίνουν επίσης και σαν προπαγάνδα. Βασίζονται στις πιο δοκιμασμένες μεθόδους προπαγάνδας και θυσιάζουν όσα κάνουν την προ-



παγάνδα αποτελεσματική στην επίδρασή της πάνω σ' ένα μαζικό κοινό. Στην προσπάθειά τους να γίνουν διδακτικές, και οί δυο ταινίες γίνονται μονότονα επαναληπτικές. Μερικά πλάνα ή σκηνές — ένας Τσέχος που γτιάχνει ένα αντιαεροπορικό όπλο για τούς Βόρειους Βιετναμέζους, μια γροθιά που ανοίγει μια τρύπα σε μια αμερικάνικη πολιτική άφισσα — έρχονται και επανέρχονται σε κάθε ταινία. Η κινηματογραφική εικόνα μάχεται να γίνει σλόγκαν στο στόμα ενός μαχητή. Ωστόσο οί ταινίες παραμένουν σκοτεινές και έκλεκτικές. Ο Γκοντάρ αρνήθηκε να πειθαρχήσει στο είδος των απλών θεμάτων που μπορούν μερικές φορές, όπως στα έπη της Ρίφενσταλ, να κάνουν τις ταινίες προπαγάνδας να προκαλούν δυνατές συγκινήσεις. "Αν και στη συνέντευξή του προς τούς «Τάιμς» είπε πώς είναι έτοιμος να εγκαταλείψει τελείως τον κινηματογράφο, αυτό δεν φαίνεται να σημαίνει πως είναι παρόμοια έτοιμος να αφιερώσει το ταλέντο του στη διάθεση της επανάστασης.

"Όταν έγινε μια συζήτηση γύρω από το «Θά σε δω στο Μάο» στο αγγλικό πρόγραμμα τηλεόρασης «Ακουάριους» οί πιο φαρμακερές επιθέσεις στην ταινία έγιναν από ριζοσπάστες νέους έργατες. Τό θεωρήσαν σαν προσβλητική μορφή παρακμής και σκοταδισμού, και δήλωσαν πώς δεν πρόκειται να συμπεριλάβουν τούς έαυτούς τους σε κανένα κοινό από αυτά που απευθύνεται ο Γκοντάρ. Από ποιους θα μπορούσε να αποτελείται αυτό το κοινό, αποτελεί πρόβλημα. Αρχίζοντας τη σταδιοδρομία του γυρίζοντας την πλάτη ενάντια στην αστική τέχνη, τώρα στρέφεται εναντίον της ίδιας της αστικής τάξης. Ο Γκοντάρ ξέρε καλά, πώς σύμφωνα με τα δικά του λόγια, «ο κινηματογράφος είναι ο ίδιος παντού. Ανήκει στην αστική τάξη, στην πνευματικότητα των αστών». Ο αστός διανοούμενος πού παρακολουθεί τις ταινίες του Γκοντάρ ήταν ανέκαθεν ύποκριτης ώστε να θαυμάζει μια τέχνη που σατιρίζει άγρια τη ζωή που ζει ο ίδιος. Πιθανόν να συνεχίσει να απολαμβάνει αυτήν την ύποκρισία έστω κι αν ο Γκοντάρ δεν συνεχίσει. Η μπορεί και να πάψει.

Κανένας άλλος δεν θα είχε μεγαλύτερο δικαίωμα να απογοητευθεί με την αποκήρυξη που έκανε ο Γκοντάρ στις προηγούμενες ταινίες του, από τον Άνρι Λανγκλουά. Σαν ιδρυτής της Σινεματέκ ο Λανγκλουά μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος πατέρας του Γκοντάρ, καθώς και, στην ουσία, όλης της Νουβέλ Βάγκ. Ωστόσο δεν είναι καθόλου

απογοητευμένος, γιατί κι έμεις οί υπόλοιποι πρέπει να κρίνουμε με περισσότερες έπιφυλάξεις. «Ο Γκοντάρ έγινε σαν τον "Άγιο Πάυλο» είπε ο Λανγκλουά σε μια πρόσφατη συνέντευξη «και δεν είναι ο ίδιος με τον άνθρωπο που γύριζε μέχρι σήμερα ταινίες. Τώρα φτιάχνει άλλο, και μ' άρέσει αυτό πάρα πολύ. Ο κόσμος λείει πώς βρίσκεται στο δρόμο για την αυτοκτονία, αλλά αυτό δεν είναι αλήθεια». Όταν τον ρώτησαν αν αυτό σήμαινε πώς ο Γκοντάρ θρυσκόταν πριν στον δρόμο για την αυτοκτονία, ο Λανγκλουά πρόσθεσε: «Ναι, και τώρα αποδείχνει πώς ένας επαγγελματίας κινηματογραφιστής μπορεί να αποφύγει τούς συμβιβασμούς».

"Αν το σινεμά του Γκοντάρ ήταν μια έφεύρεση χωρίς μέλλον ο Λανγκλουά ίσως να έχει δίκιο. Αντί να θυσιάσει την σκηνοθετική του σταδιοδρομία ο Γκοντάρ βρήκε πιθανό τρόπο να σώσει αυτή τη σταδιοδρομία και να την αναζωογονήσει. «Ο Ανατολικός Άνεμος δείχνει το δρόμο προς μια πιθανή σωτηρία. Το έαν ή ταινία κάνει καμιά νέα πρόοδο απομένει να το διαπιστώσουμε. Φαίνεται πιο σωστό να πούμε προς το παρόν πώς είναι ένα έλπιδοφόρο και δίχως συμβιβασμούς βήμα προς τα πίσω πίσω από το χείλος ενός μέλλοντος όπου το σινεμά δεν θα είχε θέση.

Πριν από μια δεκαετία ο Γκοντάρ είχε πει σ' ένα δημοσιογράφο: «Θά ήθελα να χρησιμοποιήσω μια συμβατική πλοκή σαν σημείο έκκλισης και μετά να ξαναγυρίσω, με τελείως διαφορετικό τρόπο, όπως, όλες τις ταινίες που έχουν γυριστεί ως τώρα.» Αυτά τα σχόλια έγιναν με άφορμή το «Με κομμένη την ανάσα». Θά μπορούσαν όμως να γίνουν με την ίδια ακρίβεια για το «Ανατολικός Άνεμος», καθώς ο Γκοντάρ έχει επαναλάβει έδω το ίδιο σχεδόν πράγμα. Γυρίζει πίσω και ξαναρχίζει όχι με μια γκαγκστερική ταινία αυτή τη φορά, αλλά με ένα Γουέστερν. Ο Γκοντάρ χρησιμοποιεί το Γουέστερν σαν παραβολή του Ιμπεριαλισμού. Ένας αξιωματικός του Ιππικού προσπαθεί να μεταφέρει έναν Ινδιάνο που έχει συλλάβει κι ο Ινδιάνος επαναστατεί ενάντια στον καταπιεστή του. Οί χαρακτήρες στην πλοκή είναι άκραοί τύποι που ανταποκρίνονται στους χαρακτήρες που συναντά κανείς σε πολλές από τις ταινίες του Γκοντάρ της δεκαετίας 1960-1970. Ο Ινδιάνος είναι φυσικά μια άλλη έκδοση του κακοποιού — μια έκδοση πιο συγγενική απ' ό,τι οί προκάτοχοί του με το πρότυπο του Φράντς Φανόν. Το περιβάλλον του αξιωματικού περιλαμβάνει ακόμη μια πόρνη.



"Αν αυτά ήταν όλα τα νέα στοιχεία του «Ανατολικού Άνεμου» θά έμοιαζε κάπως υπερβολικά με το «Με κομμένη την ανάσα», αν και δεν θά το έφτανε σε αξία. Άλλά το Γουέστερν είναι ο πυρήνας της ταινίας. Αυτό που το περιβάλλει είναι μια ριζοσπαστική έρμηνεία του περιεχομένου του. Οί ήθοσοιοί δίνουν συνεντεύξεις σχετικά με τούς ρόλους τους και τη λειτουργία της αστικής τέχνης. Από καιρού εις καιρό έμφανίζονται χαρακτηρισές ένοι προς την πλοκή του Γουέστερν. Και με την φωνή ενός άφηγητή ακούγονται, εκτός όθνης, ανέκδοτα από την Ιστορία της επανάστασης και της γενικής άπεργίας. Τό αποτέλεσμα είναι μερικές φορές άπελπιστικά άφηρημένο όπως όταν δύο τμήματα της ταινίας τιτλοφορούνται «Θεωρία Α» και «Θεωρία Β». Άλλά αφήνοντας κατά μέρος το θέμα της κινηματογραφικής αφήγησης, το φίλμ αποτελεί άναμφισβήτητα πρόβλο στη νέα πολιτική προβληματική του Γκοντάρ.

Ο Γκοντάρ συνεργάστηκε στο σενάριο με τον Ντανιέλ Κόν-Μπεντίτ κι ή επίδραση του τελευταίου φαίνεται καθαρά. Κρίνοντας κι από το βιβλίο του Κόν-Μπεντίτ «Ο άριστορισμός, φάρμακο στην άρρώστεια γήρατος του κομμουνισμού», βλέπουμε πώς παίρνει στα σοβαρά το πρώτο καθήκον ενός ριζοσπάστη, την αυτοκριτική. Η ταινία του Γκοντάρ έπιχειρεί επίσης μ' έντιμο τρόπο μια ριζική κριτική του κινηματογράφου, συμπεριλαμβανοντας τον κινηματογράφο του ίδιου του Γκοντάρ. Αυτό το είδος της έντιμότητας σχετικά με το ρόλο που παίζει ο καθένας στην επανάσταση δεν καταχτιέται εύκολα. Με εξαίρεση τον Λένιν και τον Φιντέλ Κάστρο ακόμα κι έπιτυχημένοι επαναστάτες σπάνια έπιχειρήσαν να το εφαρμόσουν.

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Γκοντάρ το Γουέστερν φανερώνει την έπιθυμία του να κάνει μια ριζοσπαστική κριτική του κινηματογράφου. Οί πρώτες σκηνές για παράδειγμα είναι από τις πιο φιλόδοξες. Σ' αυτές ή σχέση που έχει δημιουργηθεί στο έργο του Γκοντάρ ανάμεσα στο ντοκουμανταίρ και την φαντασία έπικτείνεται περισσότερο. Ο Γκοντάρ προσπαθεί να αποκαταστήσει μια σχέση παρόμοια σύνθετη, όσοσο ρέουσα, ανάμεσα στην Ιστορία και την τέχνη. Όταν συναντάμε για πρώτη φορά τον αξιωματικό, θαδίζει μπροστά από ένα τοίχο κάνοντας περιπολία. Ο τοίχος είναι ένα χορταριασμένο έρειπιο. Έχει στην κυριολεξία σωριαστεί κάτω από τα πόδια του χωρίς αυτός να το έχει πάρει είδηση, ή έτσι φαίνεται. Παίζει το ρόλο του αντιδραστικού και στην Ιστορία και στην τέχνη. Ο



ρόλος του στην πρώτη έχει καταστήσει ένας αναχρονισμός. Μόνο που στη δεύτερη το άποικιακό σύστημα που αντιπροσωπεύει ξεακολουθεί να υφίσταται. Η φαντασία διαχωρίζεται από το ζωντανό ντοκουμέντο, όπως στις προηγούμενες ταινίες του Γκοντάρ. Εισάγονται και άλλοι χαρακτήρες με τρόπο που τους τοποθετεί όχι μόνο στο γουέστερν αλλά γενικά μέσα στην ταινία. Βλέπουμε πρώτα μια κομψή κυρία που ταξιδεύει στην παρέα του αξιωματικού ενώ μακιγιάρεται για το ρόλο της. Ο μακιγιέρ σκορπίζει προσεκτικά πούδρα στο πρόσωπό της. Ταυτόχρονα παρεμβάλλονται πλάνα του Ίνδιάνου καθώς μακιγιάρεται μόνος του, χρησιμοποιώντας πολεμική μπόγια αντί για κινηματογραφική. Βάφεται μόνος του γιατί προετοιμάζεται για έναν καινούργιο ρόλο στην ιστορία όχι μόνο στην τέχνη. Βάζει πάνω του το ένα στρώμα μετά το άλλο τη μπόγια μέχρις ότου το πρόσωπό του μεταμορφώνεται από αυτό του εκπροσώπου μιας υπαρκτής φυλής σ' ένα ιδιότροπο σύγχρονο πίνακα, μια λεπτομέρεια από μια επαναστατική άφισσα. Σε λίγες άπλες σκηνές σαν κι αυτή, ο Γκοντάρ κάνει σαφείς τις πολιτικές του απόψεις ως προς την ταινία, και για το γουέστερν και για την κριτική του. Τουλάχιστον προς το παρόν έχει ενσωματώσει την πολιτική σκέψη στην κινηματογραφική έκφραση. Οί σκηνές αυτές με τις οποίες αρχίζει ο «Ανατολικός Άνεμος» είναι κλασσικός Γκοντάρ.

Εκτός από τον υπαινιγμό πως ο Γκοντάρ μπορεί να αναθεωρήσει τώρα την καριέρα του αντί να την εγκαταλείψει, ο «Ανατολικός Άνεμος» δείχνει έμμεσα πως έχει ανανεώσει αντί να ακυρώσει το συμβόλαιό του με την Νουβέλ Βάγκ. Το έκανε γυρίζοντας το πρώτο του δράμα εποχής, και επιστρέφοντας στα προβλήματα που τον απασχολούσαν στην αρχή της σταδιοδρομίας του. Γιατί κι ο Φρανσουά Τρυφώ έχει κάνει αυτό το καιρό ακριβώς το ίδιο. Με την έννοια που το «Ανατολικός Άνεμος» επαναλαμβάνει το «Με κομμένη την ανάσα» το «Αγρίμι» μπορεί να πει κανείς πως επαναλαμβάνει τα «Τετρακόσια Χτυπήματα». Η αναλογία δεν θα πρέπει να τονιστεί υπερβολικά. Ο Τρυφώ γυρίζει ταινίες ακόμα, ο Γκοντάρ όχι, όπως παρατήρησε ο Ανρί Λανγκλουά.

Ο «Ανατολικός Άνεμος» δρίζει με ακρίβεια που θρίσκει ο Γκοντάρ αυτή τη στιγμή. Όταν γύριζε τις προηγούμενες ταινίες του που έπεσαν τώρα στην επίσημη δυσμένειά του, θεωρούσε τον κινηματογράφο σαν μια δραστηριότητα που

παρέχει το πλαίσιο για την απόδοση της σύγχρονης ιστορίας και πολιτικής. Τα «Δύο ή τρία πράγματα» έντυπωσιάζουν γιατί έχουν αυτή τη καλλιτεχνική αξία: αποδίδοντας το παρόν δικαιολογούν τον ισχυρισμό του Γκοντάρ πως ο κινηματογράφος είναι ή τέχνη του παρόντος. Στις νέες ταινίες ή προοπτική αλλάζει. Η πολιτική και ή ιστορία έχουν γίνει το πλαίσιο για τον κινηματογράφο, όπως ο «Ανατολικός Άνεμος» αποτελεί το πλαίσιο για το γουέστερν. Επομένως, ο «Ανατολικός Άνεμος» δεν είναι ταινία, ή τουλάχιστον δεν είναι απλώς ταινία. Είναι αυτό το «κάτι άλλο» για το οποίο μίλησε ο Λανγκλουά.

Για να καταλάβουμε καλύτερα τί είναι, θα πρέπει απλώς να περιμένουμε και να δούμε. Ο ίδιος ο Γκοντάρ φάσκει και αντιφάσκει δσον αφορά τη σχέση ανάμεσα στην πολιτική και τον κινηματογράφο. «Από τη μία έχει πεί, «Χρωστώ το σχηματισμό της πολιτικής μου συνείδησης στον κινηματογράφο». «Αν είναι έτσι μπορεί τώρα να ξεπληρώσει το χρέος του με περισσότερες ταινίες. «Αλλά έχει επίσης πεί πως «Υπάρχει στην πραγματικότητα ένα τρομερό χάσμα ανάμεσα στον κινηματογράφο και στην πολιτική: αυτοί που καταλαβαίνουν από πολιτική δεν καταλαβαίνουν από σινεμά και το αντίθετο». «Αν έτσι έχουν τα πράγματα θα πρέπει τέλος πάντων να εγκαταλείψει τον κινηματογράφο όπως είπε πως θα κάνει. Ίσως ή καλύτερη παρατήρηση για την περίπτωση είναι αυτή που έκανε ο ίδιος σαν απάντηση σε κάτι που είχε γράψει ο Λένιν. «Ίσως είναι αλήθεια... πρέπει κανείς να διαλέξει ανάμεσα στην ήθικη και την αισθητική αλλά δεν είναι λιγότερο αλήθεια πως ότι και να διαλέξει κανείς θα βρει το άλλο στο τέρμα του δρόμου». Άρκει να αλλάξουμε τη λέξη ήθικη με την πολιτική σ' αυτή τη φράση και θα δούμε πως ή σταδιοδρομία του Γκοντάρ δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από αυτή που ήταν ως τα σήμερα.

Μετάφ: ΑΚΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΝΙΖΝΥ

Μαθήματα σκηνοθεσίας με τον Άϊζενστάιν

“ ΠΛΑΝΟ-ΘΕΣΙΑ,,

Το κείμενο που ακολουθεί αποτελεί την τελευταία ένδεκα μαθημάτων, απ' τις παραδόσεις του Άϊζενστάιν στο Ίνστιτούτο Κινηματογραφίας της Μόσχας. Τις παραδόσεις αυτές τις συγκέντρωσε σε βιβλίο, με βάση τις πολύ λεπτομερείες σημειώσεις του, ο βοηθός του σοφιστ δασκάλου στο Ίνστιτούτο, Βλαντιμίρ Νίζνυ. Το βιβλίο του Νίζνυ, μοναδικό σ' είδος του στην παγκόσμια κινηματογραφική βιβλιογραφία, κυκλοφόρησε σε πολλές γλώσσες. Η ελληνική μετάφραση έγινε από την αμερικανική έκδοση των «Αίθρα Μόντιαγκιον και Τζαίη Λέντια που θεωρείται και ή πιο έγκυρη. «Όλη ή σειρά των μαθημάτων, μαζί με τους προλόγους και τα σχόλια των Μόντιαγκιον και Λέντια θα εκδοθεί από την Έταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» σε μερικούς μήνες. (Τα επεξηγηματικά σχέδια έγιναν απ' τον Νίζνυ με βάση σχέδιάσματα του Άϊζενστάιν στον μαυροπίνακα).

Η δουλειά του Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Άϊζενστάιν στον VGIK από το 1932 ως το 1935 είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη γιατί καθιέρωσε το μάθημα της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας.

Το πρόγραμμα και το σχέδιο του μαθήματος καταστρώθηκε στο τέλος του 1932 και στην αρχή του 1933. Όμως, οι αρχικές παραδόσεις του μαθήματος δεν ήταν απλώς ή έκτέλεση ενός προετοιμασμένου σχεδίου. Τις χαρακτήριζε ή έρευνα για νέες δυνατότητες διδασκαλίας, κι αποτελούσαν ένα είδος δημιουργικής αναθεώρησης του προγράμματος. Αυτά ήταν τα χρόνια της καθιέρωσης του μαθήματος.

Τόν καιρό για τον οποίο γράφουμε, ή σπουδή της ειδικότητάς τους από μέρος των μελλοντικών σκηνοθετών του κινηματογράφου άρχιζε μόνο στο δεύτερο έτος της μαθητείας τους στο Ίνστιτούτο. Τόν πρώτο χρόνο των κινηματογραφικών σπουδών τους τόν περνούσαν στο μεγαλύτερο μέρος με το πρόβλημα της «σκηνο-θεσίας».

Σαν βάση, μια απλή δραματική κατάσταση —π.χ. ένας στρατιώτης που γυρίζει από τόν πόλεμο θρίσκει στο σπίτι του ένα νεογέννητο μωρό— παρουσιαζόταν σε μια θεατρική σκηνή. Μια τέτοια διδασκαλία έδινε την εύκαιρία στους σπουδαστές να έρθουν άμεσα σε επαφή με τα στοιχεία της πρακτικής δραματουργίας (έξέλιξη της κατάστασης σ' ένα δραματικό συμβάν), να δουλέψουν με τούς ήθοποιους (που έπαιζαν στα σκέτες), και να λύσουν προβλήματα της «σκηνικής» δουλειάς του σκηνοθέτη. Ο Άϊζενστάιν κατεύ-

θυνε τα μαθήματά του πάνω σε συγκεκριμένα παραδείγματα τέτοιας σκηνοθετικής δουλειάς.

Στο πρώτο στάδιο της διδασκαλίας του πάνω στην κινηματογραφική σκηνοθεσία, ούτε οι παραδόσεις ούτε ή πρακτική δουλειά δεν άγγιζαν τις ιδιοτυπίες της κινηματογραφικής έκφρασης. Ο τονισμός της δράσης (το δικό του γκρό-πλάν) πετυχαινόταν με το παίξιμο των ήθοποιών, με τούς φωτισμούς, ή με άλλα σαφώς θεατρικά μέσα. Μεγάλη προσοχή δινόταν στις εκάστοτε συνθετικές ανάγκες σχετικά με την τοποθέτηση των ήθοποιών στο χώρο της σκηνής, αλλά ο «τεμαχισμός» του ωφέλιμου μέρους της δράσης, ή έμφαση με τα μέσα των πλαισίων του κάδρου (τα συνθετικά όρια του πλάνου) δεν παίρνονταν υπ' όψη.

Την ιστορία της επιστροφής του στρατιώτη, καθώς και τα άλλα σκέτες, τόν πρώτο χρόνο τα σκηνοθετούσαμε σαν καθαρό θέατρο. Οι λειτουργίες των προσώπων δίνονταν ως προς τη λογική και την έκφραση. Η «σκηνο-θεσία» χτιζόταν στο οριζόντιο επίπεδο του πατώματος της σκηνής.

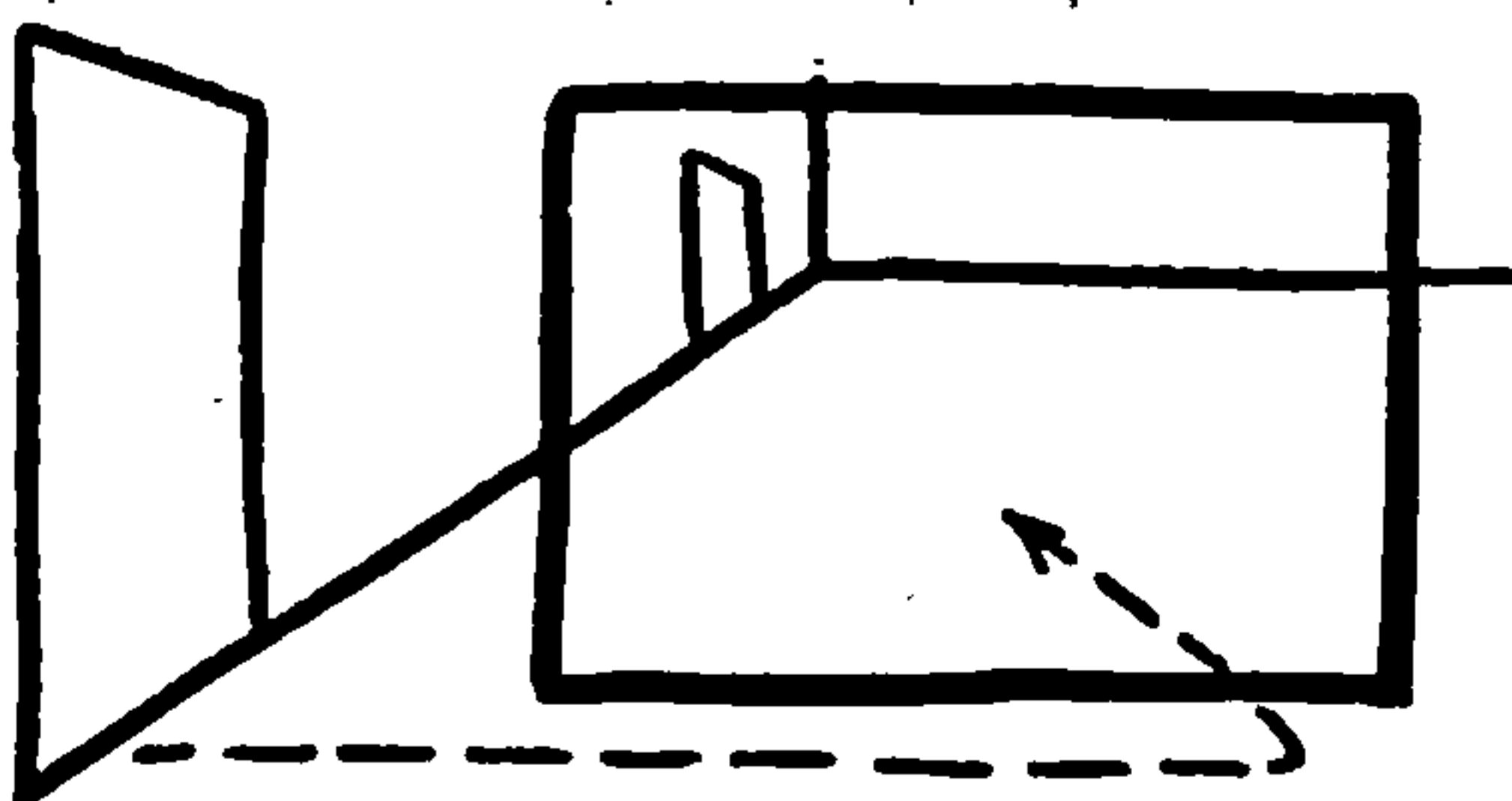
Με προβλήματα της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας ασχοληθήκαμε μόνο το δεύτερο χρόνο των σπουδών. (Στο τμήμα αριθμός 3 εκείνη την εποχή). Μ' αυτό τόν τόν διακανονισμό, οι ιδιοτυπίες της κινηματογραφικής έκφρασης νοούνταν όχι μόνο σαν ξεχωριστές από τις αντίστοιχες έκφραστικές μεθόδους της λογοτεχνίας, της ζωγραφικής, της μουσικής και του θεάτρου, αλλά και σαν ένα στάδιο στην εξέλιξη όλων αυτών των μέσων, σε μια νέα ποιότητα.

φακό σαν να ήταν ένα τζάμι. Τότε κάθε πλησίασμα σε γκρό - πλάν θα παιχτεί σαν πλησίασμα προς το παράθυρο. Υπέρ αυτής της λύσης είναι το γεγονός ότι όλες οι δραματικές στιγμές θα πραγματοποιηθούν μπροστά, και η αφηγηματική δράση των προσώπων θα καθοριστεί τότε θα πλησιάζουν στο φακό και τότε θ' απομακρύνονται.

«Καλύτερα να κρεμάσουμε μια λάμπα!» προτείνει ένας σπουδαστής.

«Μπορείτε να έχετε μια πηγή φωτός σε πρώτο πλάνο, ως πουμε μια κρεμασμένη λάμπα. Όμως θά 'πρεπε να προτιμήσουμε το παράθυρο, γιατί η δράση που περιγράφεται στο απόσπασμα ξετυλίγεται την ημέρα. Αυτό είναι τόσο πολύ αιτιολογημένο, ώστε έδω αποκλείεται ν' αλλάξουμε το χρόνο της δράσης», επεμβαίνει ο Σ.Μ. «Τώρα, ως αρχίσουμε ν' αποφασίζουμε πού θα είναι ο κύριος χώρος της δράσης κοντά στο παράθυρο. Είπαμε πως το παράθυρο καταλαμβάνει ολόκληρο το άνοιγμα του πλάνου, αλλά είναι ουσιαστικό να καθορίσουμε σε ποιο μέρος του μπροστινού μέρους θα διαδραματιστεί αυτή ή η άλλη πράξη».

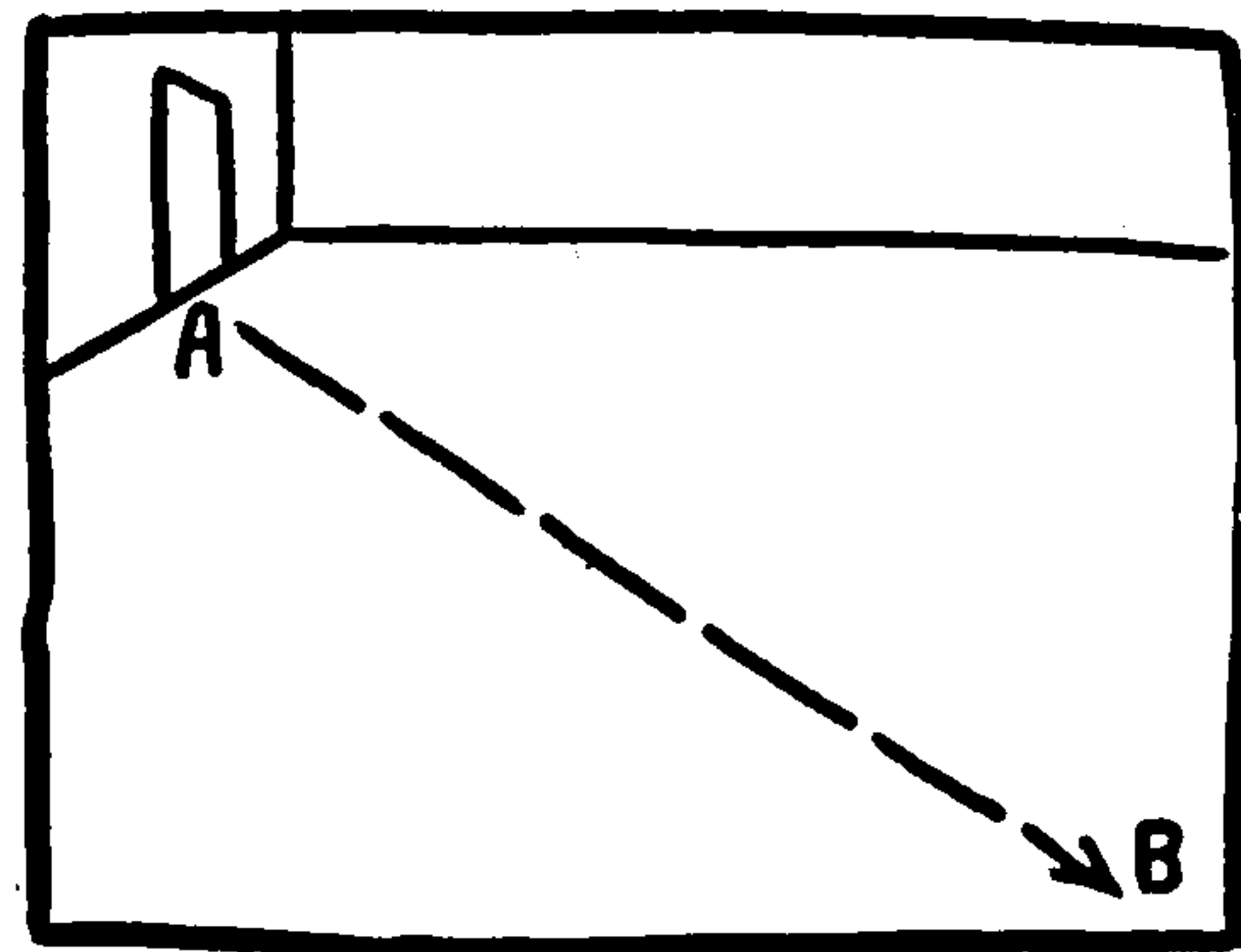
Οι σπουδαστές, εξετάζοντας τις δυνατότητες του χώρου, διαλέγουν σαν τον βασικό χώρο της τοκογλύφας το δεξιό μέρος του πλάνου. Ύστερα παρουσιάζεται το ερώτημα για τη θέση της πόρτας. Αρχίζει μια συζήτηση ανάμεσα στους σπουδαστές. Ένας επιμένει η πόρτα να μπει στο θάθος, άλλοι τη θάζουν έξω από το πλάνο, έτσι ώστε ο Ρασκόλνικωφ και η γριά να παρουσιάζονται ξαφνικά σε γκρό - πλάν. (Σχ. 4). Το μόνο για το οποίο συμφωνούν όλοι είναι ότι η πόρτα πρέπει να τοποθετηθεί στ' αριστερά του πλάνου.



Σχήμα 4.

«'Ας μ'ην έχουμε πόρτα», ακούγεται ξαφνικά η θαυραϊκή φωνή του Νζ.

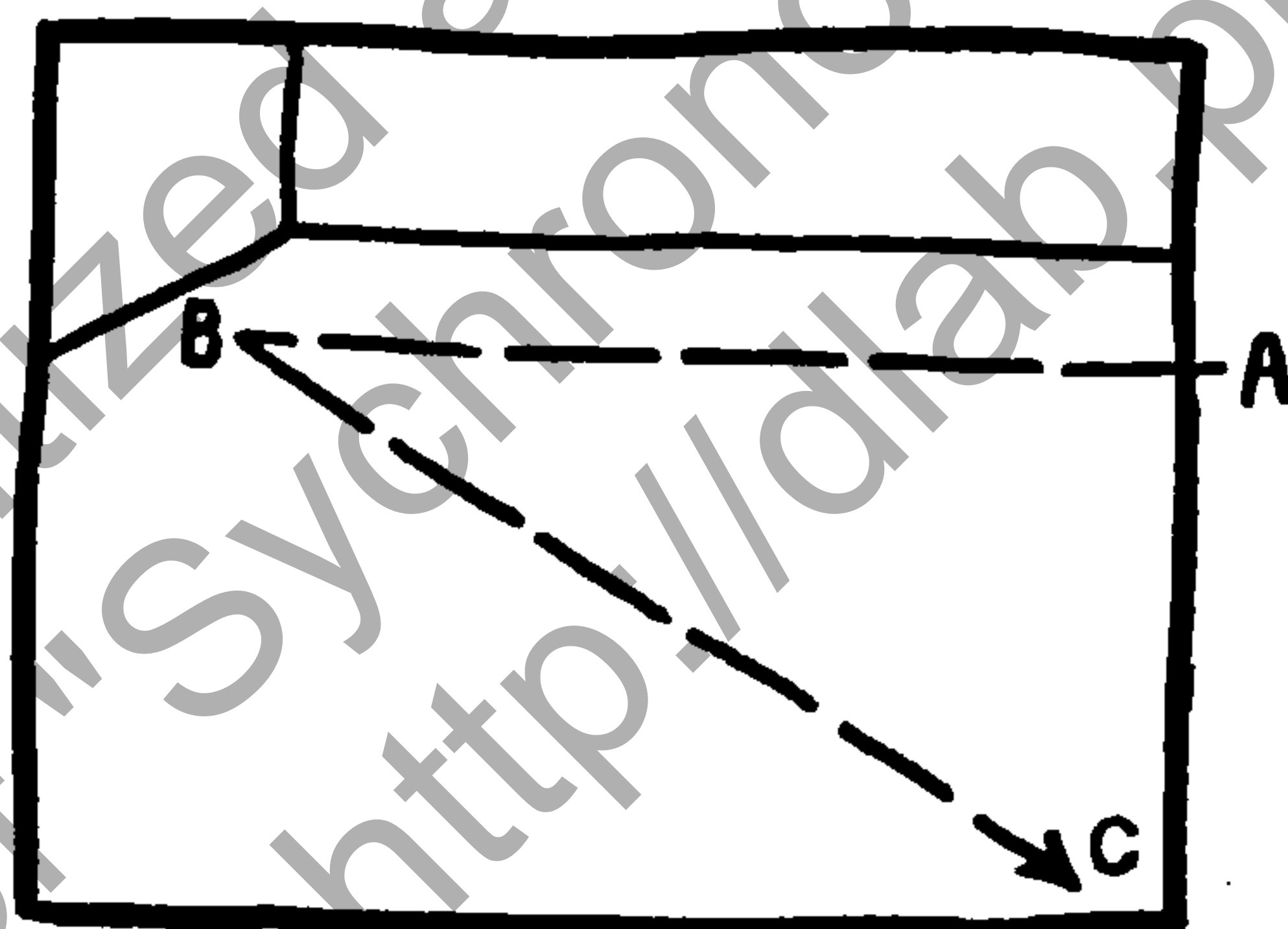
«Όχι, πρέπει να την έχουμε την πόρτα, η ύπαρξη της αιτιολογείται από το περιεχόμενο», του απαντάει ο Σ.Μ. «Είναι άλλο αν χρησιμοποιώντας μονάχα ένα μέρος του δωματίου, μπορούμε να τοποθετήσουμε την πόρτα έξω από την εικόνα. Μπορούμε ακόμα να δώσουμε στα πρόσωπά μας την εισοδό τους όχι μέσα από την πόρτα, αλλά μέσα στο πλάνο. Έδω έχουμε πάλι μια νέα ποιότητα στην κινηματογραφική σύνθεση. Έχουμε όχι μονάχα τους τέσσερις τοίχους του δωματίου, αλλά και τους τέσσερις «τοιχούς» του πλάνου — τις πλευρές του, το πάνω και το κάτω μέρος. Αν τα πρόσωπα μπουν από αριστερά, κι έρθουν κοντά στην κάμερα μπροστά στον 2θάρη, δεν θα είναι πελώρια;»



Σχήμα 5.

«Δεν κάνει!» φωνάζουν εν χορώ οι σπουδαστές.

«Ναι, δεν μ'ας συμφέρει ν' αρχίσουμε με γκρό - πλάν. Το γκρό - πλάν πρέπει να το φυλάξουμε γι' αργότερα, για μια πιο σημαντική στιγμή», δηλώνει ο Σ.Μ. «Όσο για την άλλη πρόταση, να θάλουμε την πόρτα στην ίδια, δεξιά πλευρά, αλλά στο θάθος, αυτό προέρχεται απ' την επιθυμία, αφού τοποθετούμε τη δράση στο δεξιό μέρος του πλάνου, να δείξουμε την εισοδό αριστερά. Μια τέτοια λύση, που προέρχεται από τη λεγόμενη «κοινή λογική», θά ήταν το μεγαλύτερο λάθος που θά μπορούσατε να κάνετε. Σας ζητώ να θυμόσαστε σαν το «Πάτερ ήμῶν» αυτό που έγραψε για την κοινή λογική ο Έγκελς. Η κοινή λογική είναι πολύ καλή για τις καταστάσεις της καθημερινής μας ζωής, αλλά όταν τεθούν ερωτήματα πιο δύσκολα, θαυότερα, και προσπαθήσουμε να τα λύσουμε, ή κοινή λογική συχνά μ'ας οδηγεί σε παραλογισμούς. Έτσι κι εμείς. Αν πρέπει να γίνει μια κίνηση από την πόρτα στο παράθυρο, τότε, κατά κανόνα ή κίνηση αυτή είναι ευθεία. Πρέπει ν' αρχίσετε κινώντας τους ήθοποιους προς την αντίθετη κατεύθυνση, και μόνο μετά να τους δώσετε να προχωρούν προς το παράθυρο, στην περίπτωση μας προς τὰ ὄρια



Σχήμα 6.

του πλάνου», λέει ο Σ.Μ. και σχεδιάζει στον πίνακα (Σχ. 5), ύστερα σθίνει τη γραμμή AB και ξανασχεδιάζει μέσα στο πλάνο μια νέα, διαφορετική γραμμή κίνησης (Σχ. 6).

Μετά από συζήτηση, θγαίνει η αρχή της δράσης του επεισοδίου, με τον Ρασκόλνικωφ και τη γριά να κινούνται από το A στο B (Σχ. 6) μαζί, κι η γριά να προχωρεί μόνη της ως το C. Ύστερα, καθώς παλεύει με το πακέτο, αφού δείξουμε πως είναι έντελως απασχολημένη μ' αυτό, ο Ρασκόλνικωφ ξεκουμπώνει το παλτό του και θγάζει έξω το τσεκούρι.

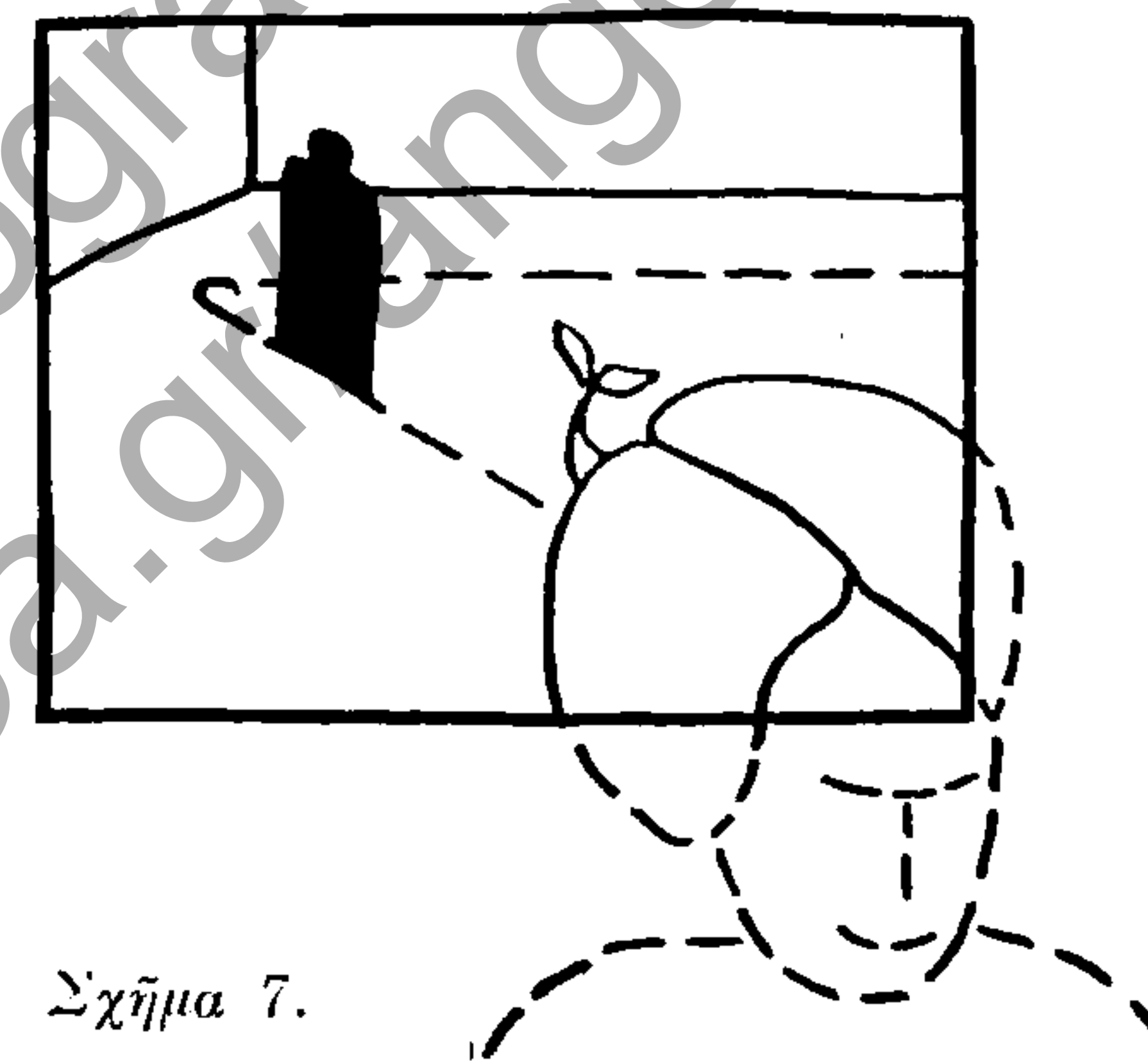
Τίθεται το ερώτημα πού περίπου στο πλάνο πρέπει να τοποθετηθεί η γριά.

«Θά πρέπει να τραθηχτεί από τη μέση και πάνω περίπου», προτείνει ένας σπουδαστής.

«Πρώτα», λέει ο Σ.Μ., «αποφασίστε τι θέλετε να δείξετε στο θεατή».

«Το πακέτο...» «Τὰ χέρια της να το ξετυλίγουν...» «Το κεφάλι της...» ακούγονται φωνές.

«Τὰ μάτια της», ὀρίζει ο Σ.Μ. «Το κυριώτερο είναι τὰ μάτια της. Γι' αυτό το να δείξουμε το μέρος του σώματός της ανάμεσα στην κοιλιά της και στο σαγώνι της. δηλαδή το να τραθήξουμε την τοκογλύφα από τη μέση και πάνω δεν θά έχει νόημα. Τὰ χέρια με το πακέτο πρέπει να έρθουν κοντά στο πρόσωπο. Μ' αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο διαλέγουμε και παρουσιάζουμε απαραίτητα στοιχεία, αλλά επίσης κάνουμε οικονομία στην κλίμακα. Έτσι λοιπόν έδω θά τραθήξουμε την τοκογλύφα σε γκρό - πλάν».



Σχήμα 7.

Άνοίγει μια συζήτηση για τις πράξεις της γριάς τοκογλύφας σ' αυτό το γκρό - πλάν. Χαρακτηρίζονται «το λύσιμο του πακέτου», και, επειδή ο Ρασκόλνικωφ το έχει τυλίξει με πολλά χαρτιά, «έλεγχος», «δύσπιστη προσπάθεια να μαντέψει» το περιεχόμενο του πακέτου. Όμως οι σπουδαστές ανησυχούν μήπως, ξετυλίγοντας το πακέτο ή τοκογλύφα σκύψει και το πρόσωπό της θγει από την εικόνα. Γίνονται διάφορες προτάσεις για το πώς να γίνει ώστε το κεφάλι της να είναι ὀρατό καθώς θά ξετυλίγει. Ο Σ.Μ. κάθεται κι ακούει ὑπομονετικά, γράφοντας και σχεδιάζοντας ὀλη την ὄρα σ' ένα τυχαίο κομμάτι χαρτί. Η συζήτηση τραβάει σε μάκρος. Άνάμεσα στους φοιτητές ξυπνάει ή αίσθηση μιας ἀξεπέραστης ἀντίθεσης. «Όλοι σπαίλουν».

Τότε ο Σ.Μ. σηκώνεται και μιλάει.

«Πέρου ἤδη, επέστησα επανειλημμένα την προσοχή σας στο γεγονός ότι ή ουσία της δουλειάς του σκη-

νοθέτη είναι ή επανακατασκευή διαδικασιῶν. Πρέπει να σκεφτόσαστε σε στάδια διαδικασιῶν κι όχι σε μεμονωμένα κομμάτια δράσης ἑνὸς ἠθοποιῦ. Το πρόσωπό της κρύβεται όταν αρχίζει να λύνει το πακέτο. Άλλά αυτό καθόλου δεν ἀποκλείει το γεγονός ότι, στην αρχή, ἐξετάζει το πακέτο, ὑπολογίζει την ἀξία του πράγματος που είναι τυλιγμένο μέσα, κι ὕστερα σκύβει και το λύνει. Τί μ'ας δίνει μια τέτοια τάξη τῶν πράξεῶν της;» ρωτάει ο Σ.Μ.

«Όταν ἐξετάζει το πακέτο, ο θεατής θά βλέπει το πρόσωπό της», λέει ο σπουδαστής Πκ. «Άλλά όταν αρχίζει να το λύνει, και σκύβει πάνω του, το κεφάλι της θά θγει από την εικόνα κι ο θεατής θά δει τὸν Ρασκόλνικωφ».

«Σωστά», ἐπιβεβαιώνει ο Σ.Μ. «Όταν ἐκείνη ξετυλίγει, μεταφέρουμε την προσοχή του θεατή στον Ρασκόλνικωφ. Άλλά είναι καλό το κεφάλι της να θγει έντελως έξω από την εικόνα; Η στιγμή που το κεφάλι της θγαίνει έξω από το πλάνο, είναι μια δυνατή στιγμή. Δεν θά είναι καλύτερα να κρατήσουμε αυτήν την δυνατότητα γι' αργότερα; Τώρα ὁμως θά είναι καλύτερα, το κεφάλι της τοκογλύφας να μείνει — ἔτσι», λέει ο Σ.Μ. και σχεδιάζει ένα διάγραμμα του πλάνου στον πίνακα (Σχ. 7).

«Ξέρουμε», συνεχίζει ο Σ.Μ., ἀφήνοντας την κιμωλία, «πως το πακέτο είναι μια παγίδα. Άλλά σκεφτείτε για μια στιγμή ότι ο Ρασκόλνικωφ δεν ἔφερε ένα ψεύτικο ἑνέχυρο ἀλλά ένα ἀληθινό ἀντικείμενο. Τί θά διαλέγατε γι' αυτό...; Τί θά ταίριαζε γι' αυτήν την περίπτωση...; Σκεφτείτε! Γιατί σε σχέση με τις ιδιότητες και τη μορφή του ἀντικειμένου, και ἑπίσης με τη στάση του προσώπου προς αυτό, παρουσιάζεται τὰ ἐρώτημα της φύσης της σύνθεσης του γκρό - πλάν και ή τοποθέτηση του προσώπου και τῶν χεριῶν στο πλάνο».

«'Ας της φέρει ένα στρογγυλό ἀντικείμενο», προτείνει ξαφνικά ο σπουδαστής Γκρ.

«Τί το θές αυτό;» ρωτάει ἔκπληκτος ο Σ.Μ.

«Ο Ρασκόλνικωφ θά την χτυπήσει στο κεφάλι, κι ένα στρογγυλό ἀντικείμενο μοιάζει με κεφάλι», ἐξηγεί πειστικά ο Γκρ.

Η χειρονομία του Σ.Μ. είναι δύσκολο να περιγραφεί. Είναι συγχρόνως μια ἔκφραση της θαυότερης ἀπελπισίας και μια παρωδία του πιο ἑρασιτεχνικοῦ τύπου τραγικοῦ ἠθοποιῦ. Σαν να ζωντάνευε ἑνας ἀπὸ τους θεατρικούς πίνακες του Ντωμιέ. Μετά ἀπὸ μια παύση, το ἀκροατήριο ξεσπάει σε καλόβουλα γέλια. «Όταν ἠσυχάζουν ο Σ.Μ. γυρίζει στους σπουδαστές:

«'Αν στ' ἀλήθεια θέλετε να ἔχετε μια σχέση με την ἐπικείμενη τραγωδία, δεν θά πρέπει να πάρετε ένα στρογγυλό ἀντικείμενο, ἀλλά μάλλον ἑνα ραγιμένο, ἑνα σπασμένο. Όμως αὐτός θά είναι ἑνας συσχετισμός μιάς πραγματικά ἐπιφανειακής τάξης. Κατά τη γνώμη μου, ο Γκρ. ἔπεσε θύμα του φτηνότερου εἶδους συμβολισμοῦ. Την ἀπόλυτα ἐπιτρεπτή πρόθεσή του, προσπαθεῖ να την δώσει σ' ἑνα ἐπιφανειακό φαίνόμενο. Αυτό είναι ἑνα καθαρά φορμαλιστικό πλησίασμα. Αν ἔπρεπε να σκεφτοῦμε μια σύνθεση για το πλάνο, ὅπου το ἐπικείμενο σπάσιμο του κεφαλιῦ θά

πρέπει να είναι απλώς μία μεταφορά της λαβής, αλλά ένα τράβηγμα του τσεκουριού από τη λάμα του.

Αυτή η κίνηση ολόκληρη σε σχετικά αργό τέμπο, δεν θα είναι μόνο δρατή, αλλά θα κάνει και μεγάλη έντύπωση στο θεατή.

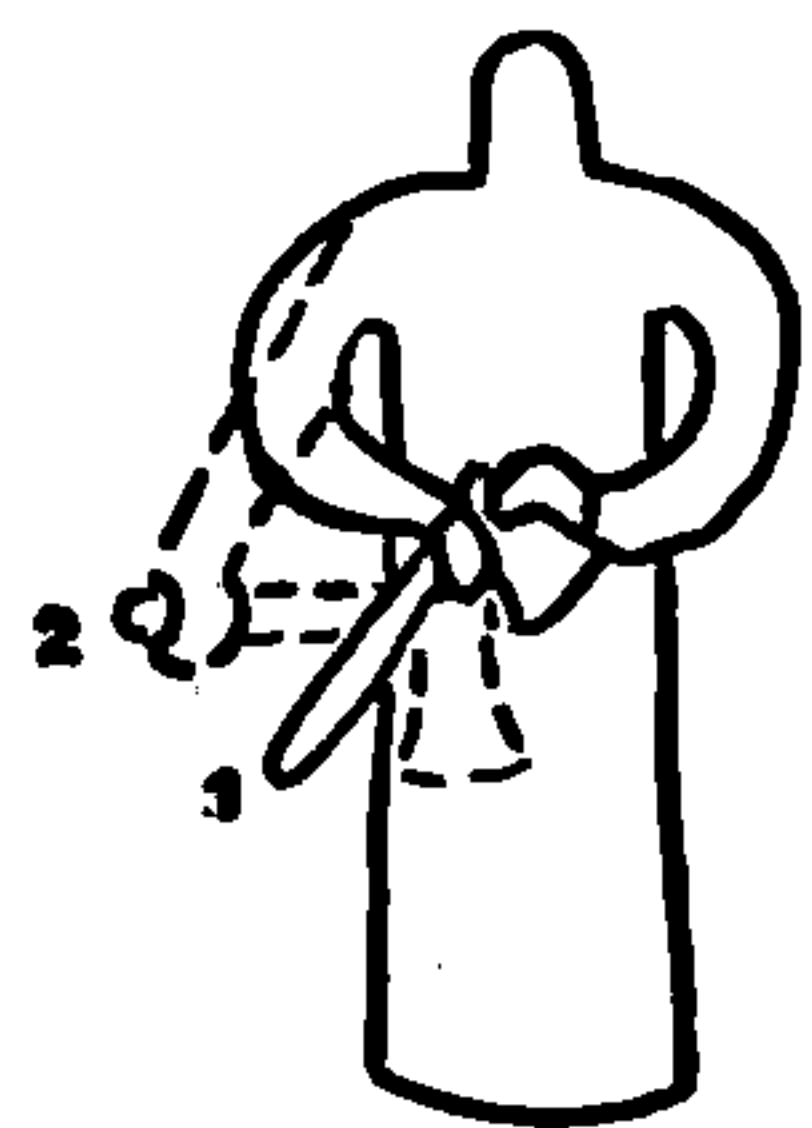
Στη διάρκεια της έπεξεργασίας της κίνησης, κανονίστηκε, το αριστερό χέρι να μην τραβήξει το τσεκούρι προς τα πάνω, αλλά να το γυρίσει αμέσως οριζόντια. Το δεξί χέρι θα γλυστρήσει προς τα κάτω στην άκρη της λαβής. Ο άγκωνας, ως αυτή τη στιγμή λυγισμένος, τεντώνεται (Σχ. 22), και σ' αυτή τη θέση, ο να μένει μουδιασμένος ο Ρασκόλνικωφ. Δεν του έχει μείνει δύναμη να κάνει τίποτ' άλλο.

«Τώρα το τσεκούρι έχει φανερωθεί. Αυτή είναι η πρώτη φορά που βρίσκεται σε τέτοια θέση», ανακεφαλαιώνει ο Σ.Μ. «Τώρα, η τοκογλύφα μπορεί να σηκώσει τα μάτια της προς τον Ρασκόλνικωφ και...».

«Πότε σηκώνει ο Ρασκόλνικωφ το τσεκούρι;», φωνάζει σχεδόν ένας σπουδαστής.

«Όταν εκείνη σηκώνει τα μάτια και τον κάνει να χτυπήσει», συμπληρώνει ένας άλλος.

«Κάθε άλλο! Πολύ νωρίς...!», υπογραμμίζει την απάντησή του μιλώντας αργά ο Σ.Μ. «Μάθετε να προωθείτε την ανάπτυξη της δράσης ως το πιο κρίσιμο όριό της. Το να σηκώνει το τσεκούρι και να το αφήσει να πέσει καθώς τον κοιτάζει είναι η ευκολότερη και η ωμότερη λύση. Αυτό που είναι αναγκαίο είναι να βάλουμε τη γριά, με κάποια πράξη από μέρους της, να ολοκληρώσει τη δράση της, και μόνο αφού δράσει να έρθει ο φόνος. Ποιά θα είναι αυτή η πράξη;».



Σχήμα 23.

Ο Σ.Μ. θυμίζει στους σπουδαστές μία σκηνή από την ταινία του Ντοβζένκο «Άρσενάλ»: «Ένας μεσεθικός δεν καταφέρνει να σκοτώσει έναν κομμουνιστή εργάτη, που τον κοιτάζει θαρραλέα στα μάτια. Έτσι κι ο Ρασκόλνικωφ είναι τόσο αναποφάσιτος που η ματιά της γριάς σχεδόν τον παραλύει. Το βλέμμα της, αυτό το αποτέλεσμα έχει και πρέπει να χρησιμοποιηθεί. Η γριά βλέπει το τσεκούρι... Αυτή θα είναι μία στιγμή παύσης με ένταση. Φαίνεται σαν ο Ρασκόλνικωφ να μην μπορεί ν' αντέξει το βλέμμα της, και να είναι έτοιμος να παρατήρει το σχέδιό του και να το βάλει στα πόδια. Άλλα εκείνη τη στιγμή, η γριά φοβισμένη, ανοίγει τα χέρια της και πέφτει το περίφημο ενέχυρο. Ακούγεται ο θόρυβος που κάνει. Αυτό για τον Ρασκόλνικωφ είναι σαν πυροβολισμός.

ή μάλλον σαν το χτύπημα μ' ένα μαστίγιο. Το τσεκούρι ύψωνεται σ' όλο του το ύψος! Η γριά τοκογλύφα κλείνει τα μάτια και...».

«Ούρλιάζει...!», «Προσπαθεί να προστατέψει τον εαυτό της...!», φωνάζουν οι σπουδαστές.

Α: «Πώς να προστατέψει τον εαυτό της;».

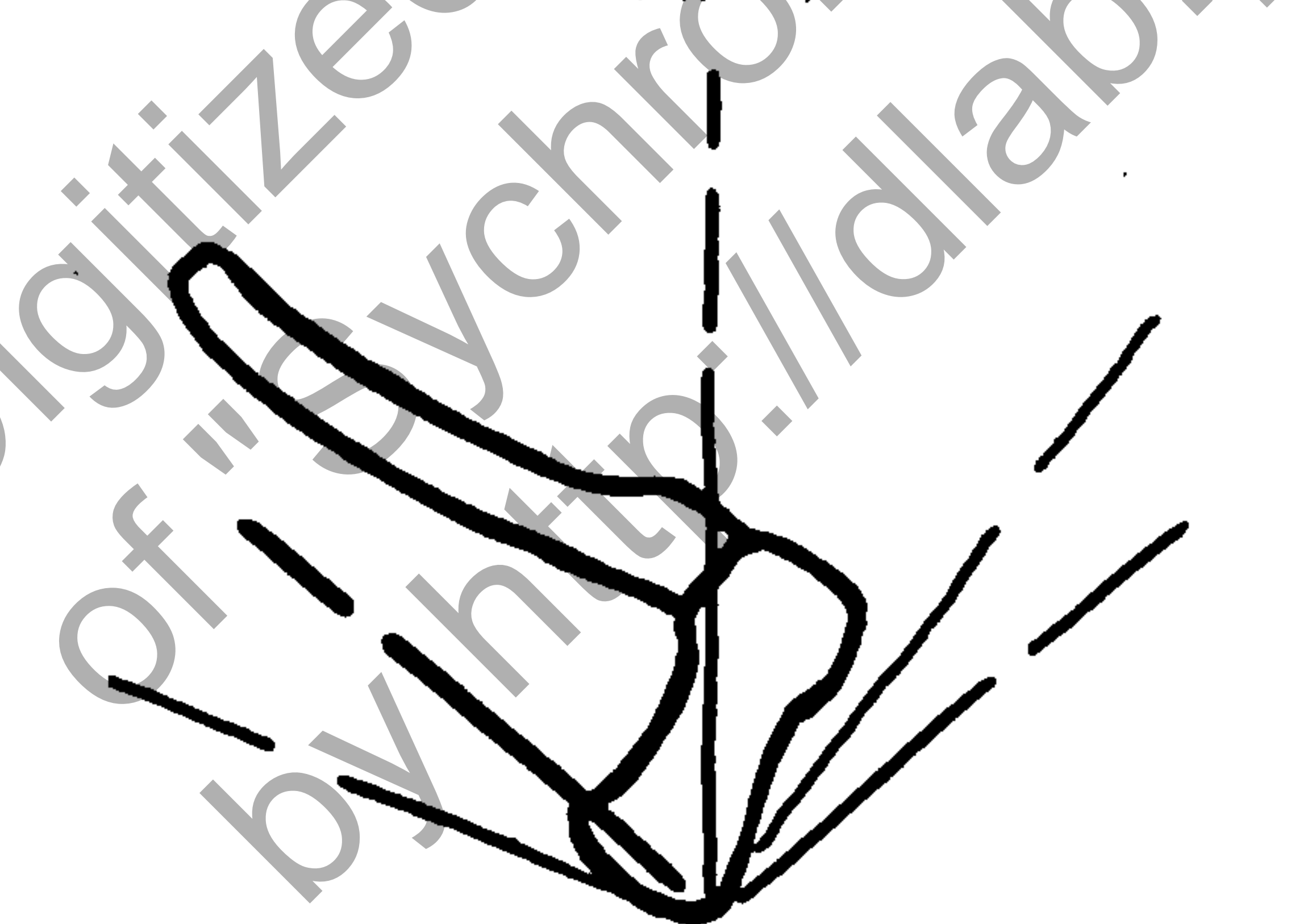
ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ: «Το κείμενο λέει ότι σήκωσε και τα δυο της χέρια στο κεφάλι της».

Α: «Και πού πάει το κεφάλι της;».

«Κάτω...!», «Σύμφωνα με το κείμενο πέφτει στο πάτωμα...» ξεσπών φωνές απ' όλες τις μεριές.

«Για μας αυτό σημαίνει πως θγαίνει έξω από το κάδρο», το κάνει ακριβέστερο ο Σ.Μ. «Τώρα ο Ρασκόλνικωφ μπορεί να χτυπήσει με το τσεκούρι προς τα κάτω έξω από το πλάνο, σ' όλο το μήκος του παλμού του. Αν όλη μας η άσκηση έσαρτηθεί ακριβώς από το κείμενο, τότε, εκεί που αρχίζει αυτό το μέρος του, η τοκογλύφα μουρμουρίζει την άμφιβολία της για την αξία του ενέχυρου που της έφεραν, και προτείνει το αντικείμενο για να το δώσει πίσω στον Ρασκόλνικωφ, χωρίς να τον κοιτάξει. Όμως εμείς πρέπει να την θάλουμε, καθώς δεν ακούει καμιά απάντηση, να σηκώνει τα μάτια της και να βλέπει το τσεκούρι. Τα χέρια της ανοίγουν από φόβο, το πακέτο πέφτει στο πάτωμα, ακούγεται ο θόρυβος... Τώρα ο Ρασκόλνικωφ σηκώνει ψηλά το τσεκούρι, και τα μάτια της ανεβαίνουν ψηλά, στο τσεκούρι. Γι' αυτούς που θέλουν να φωνάζει, μπορεί έδω να θγάλει μία κραυγή, αλλά όχι δυνατή, σαν βογγητό. Μ' αυτή τη φωνή, σκεπάζει το πρόσωπό της με τα χέρια της και πέφτει, έξω από το πλαίσιο του κάδρου, και στην εικόνα, ή φιγούρα του Ρασκόλνικωφ και το τσεκούρι κατεβαίνουν μετά απ' αυτήν. Η δομή σχηματίζεται με αρκετή ακρίβεια. Τώρα τίθεται το επόμενο σκηνοθετικό πρόβλημα. Πρέπει να δοθεί έμφαση στο χτύπημα του τσεκουριού. Πώς θα γίνει αυτό...».

Οι σπουδαστές είναι σιωπηλοί, είναι φανερό ότι δεν έχουν έντελως καταλάβει την ερώτηση... Τότε ο Σ.Μ. πηγαίνει στον πίνακα και σχεδιάζει κάτι που μοιάζει σαν ή γελοιογραφική απόδοση ενός χτυπήματος με τσεκούρι (Σχ. 23).



Σχήμα 24.

«Πώς και με τί μπορούμε να κάνουμε κάτι παρόμοιο;» ρωτάει.

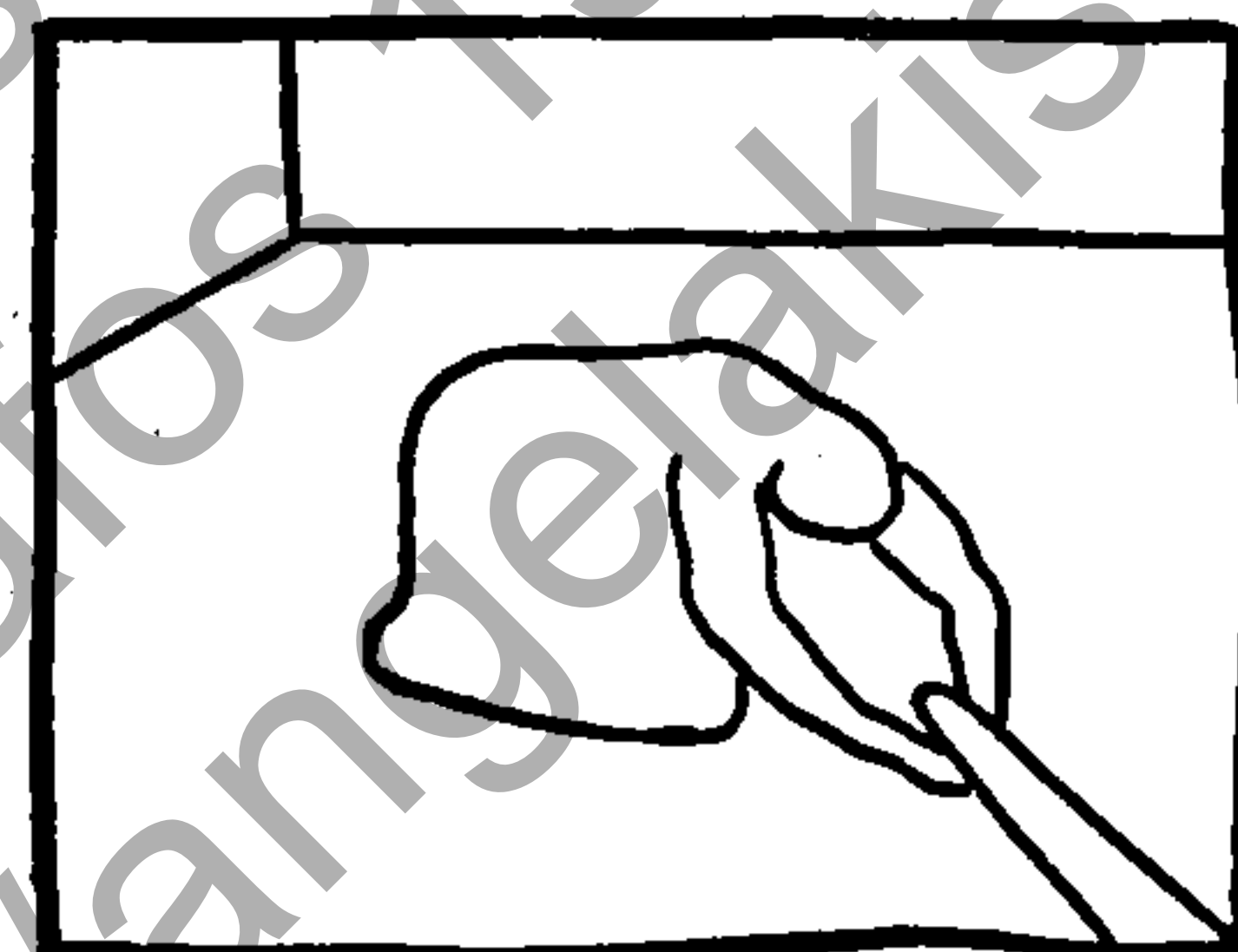
«Το τσεκούρι γυαλίζει και το πέρασμά του σχηματίζει μία άστραφτερη γραμμή» προτείνει ένας σπουδαστής.

«Μην προχωρείτε στη γραμμή των εξωτερικών οπτικών παραγόντων», παρατηρεί ο Σ.Μ. «Προσέξτε την αρχή. Βάλτε το τσεκούρι ν' αστράφτει και να θγαίνει έξω από την εικόνα. Άλλα τί πρέπει να γίνει για να πεταχθούν σπίθες από κεί που πέφτει; Τι μπορεί να ξεπεταχτεί από κεί...».

«Τα χέρια της.» φωνάζει κάποιος δυνατά.

«Φυσικά, τα χέρια. Άφου η γριά πέσει κάτω, από την άκρη του πλάνου, δηλαδή μετά το χτύπημα, ο Ρασκόλνικωφ σχεδόν πέφτει κι αυτός», κι ο Σ.Μ. σχεδιάζει στον πίνακα (Σχ. 24).

«Τότε», συνεχίζει, «σε μία διαγώνιο τα χέρια πετιώνται μέσα στην εικόνα και κυριολεκτικά κρύ-



Σχήμα 25.

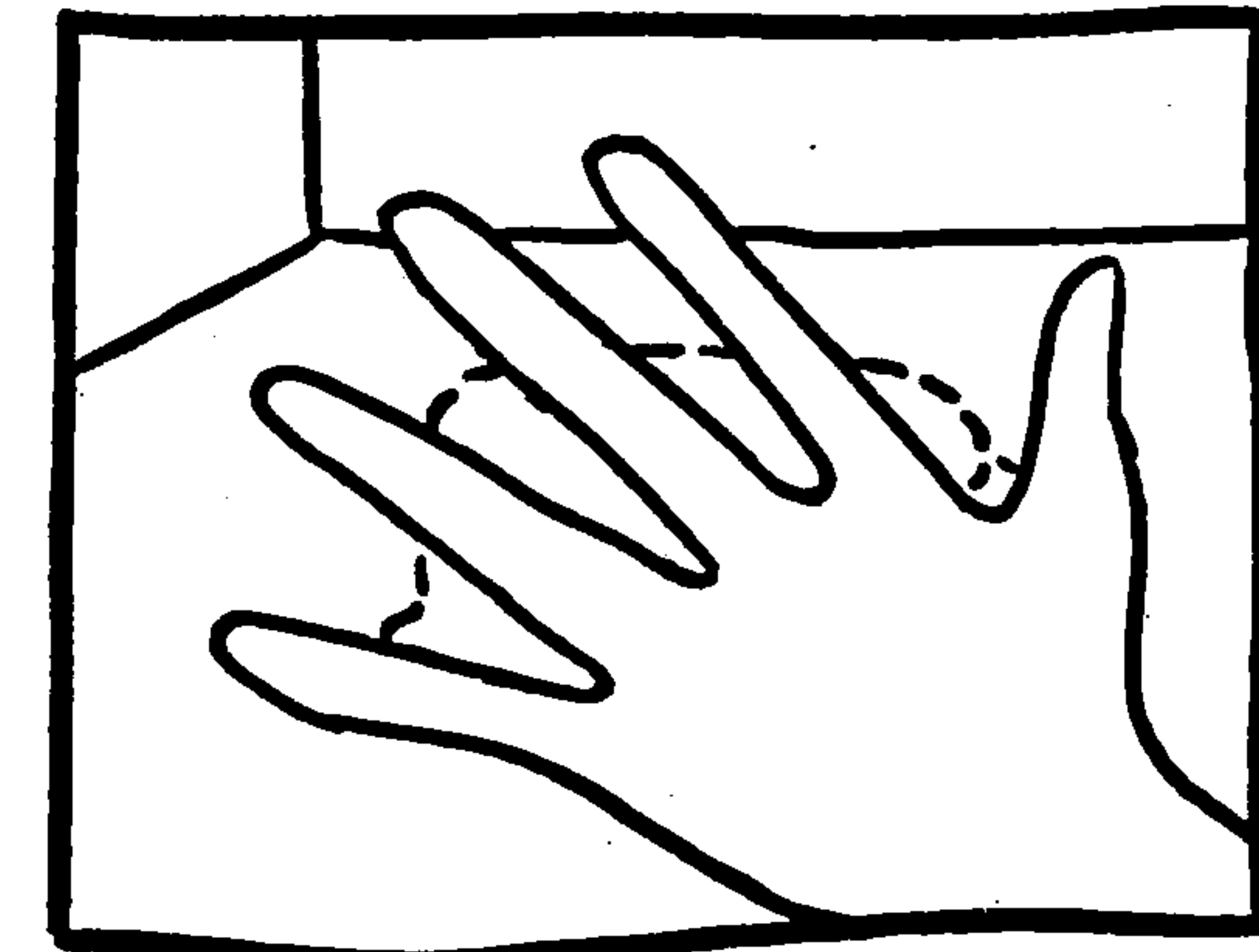
βουν τον Ρασκόλνικωφ (Σχ. 25). Τα χέρια αρχίζουν να παίζουν το ρόλο τους. Τι έρχεται μετά...».

«Το δεύτερο χτύπημα» προτείνουν οι σπουδαστές.

«Καλά, θα κάνουμε χρήση αυτού του δεύτερου χτυπήματος», λέει ο Σ.Μ. και ρωτάει: «Στο κείμενο τί έρχεται μετά από το δεύτερο χτύπημα;».

«Ο Ρασκόλνικωφ ψάχνει για τα κλειδιά», απαντάει η τάξη.

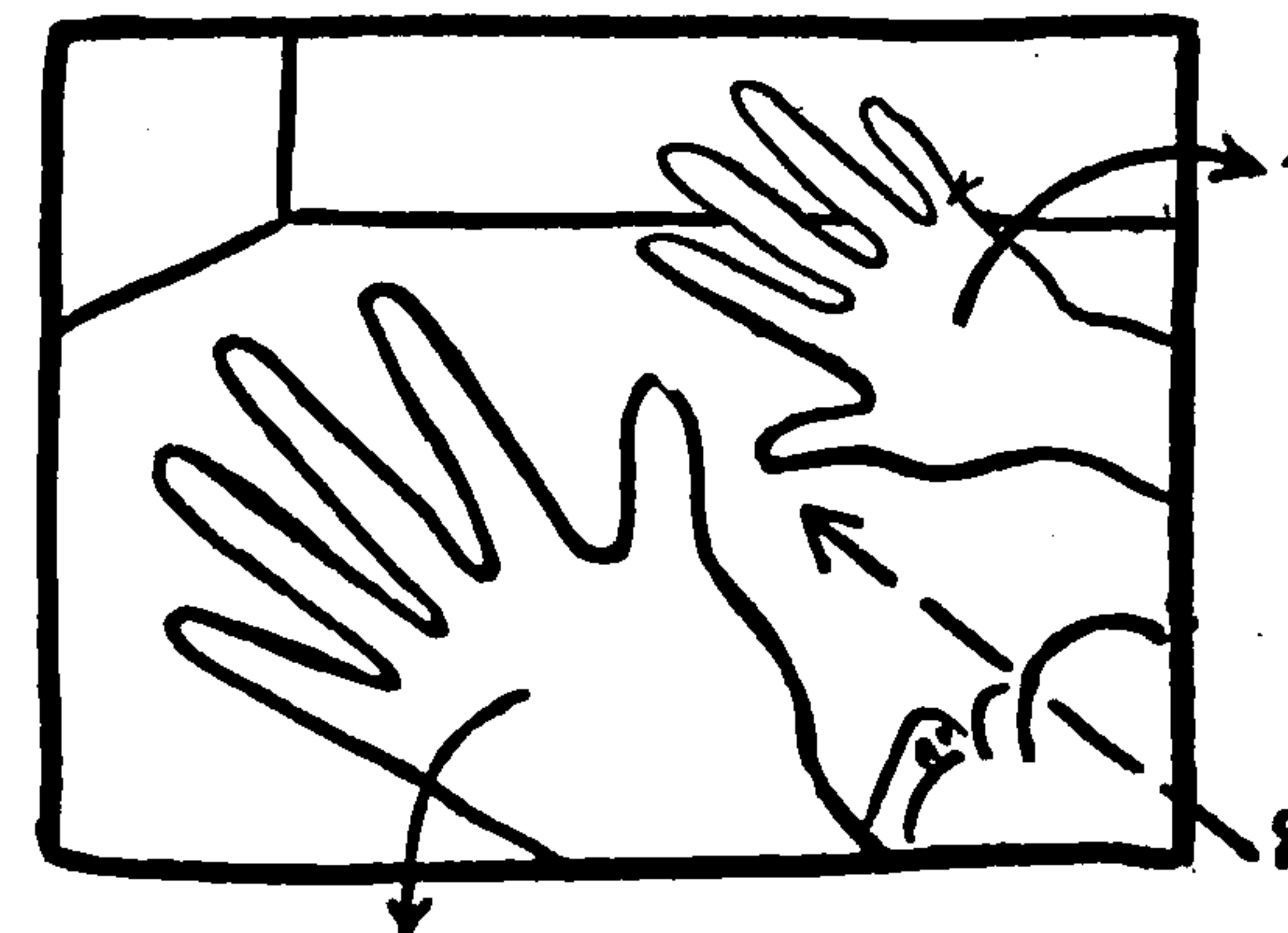
«Άλλα για ν' ασχοληθεί ο Ρασκόλνικωφ με την έρευνα για τα κλειδιά, ή γριά πρέπει να είναι δρα-



Σχήμα 26.

τή», υπενθυμίζει ο Σ.Μ. «Και δεν θα μετακινήσουμε την κάμερα για να πάρουμε ένα νέο πλάνο. Έτσι πρέπει να προγραμματίσουμε τη δράση ώστε να πέσει ξανά μέσα στην εικόνα. Γι' αυτό πρέπει να χρησιμοποιήσουμε το δεύτερο χτύπημα. Άφου «παίξει» με το χέρι της, ή με τα δυο της χέρια, ο Ρασκόλνικωφ της δίνει το δεύτερο χτύπημα.

«Αν θέλετε να πάτε αμέσως στο γκρό-πλάν, δείτε μονάχα ένα χέρι, να γεμίζει ολόκληρη την οθόνη. Άλλα καλύτερα τραβήξτε και τα δυο χέρια. Στην αρχή μπαίνει στο πλάνο ένα χέρι, μετά το άλλο... Τότε τα χέρια χωρίζονται θγαίνοντας από την εικόνα, αλλά πριν θγούν έντελως μπαίνει στην εικόνα το πρόσωπό της στην ίδια διαγώνιο. Γεμίζει το πλάνο σχεδόν έντελως κι ύστερα ή γριά σωριάζεται στο πάτωμα — έτσι πού το σώμα της να μπει στην εικόνα και μετά, καθώς πέφτει γίνεται μικρότερο. Αυτό δίνει μία εξαιρετικά καθαρή σύνθεση του πλάνου. Δυο στοιχεία, τα χέρια, θγαίνουν από το πλάνο —



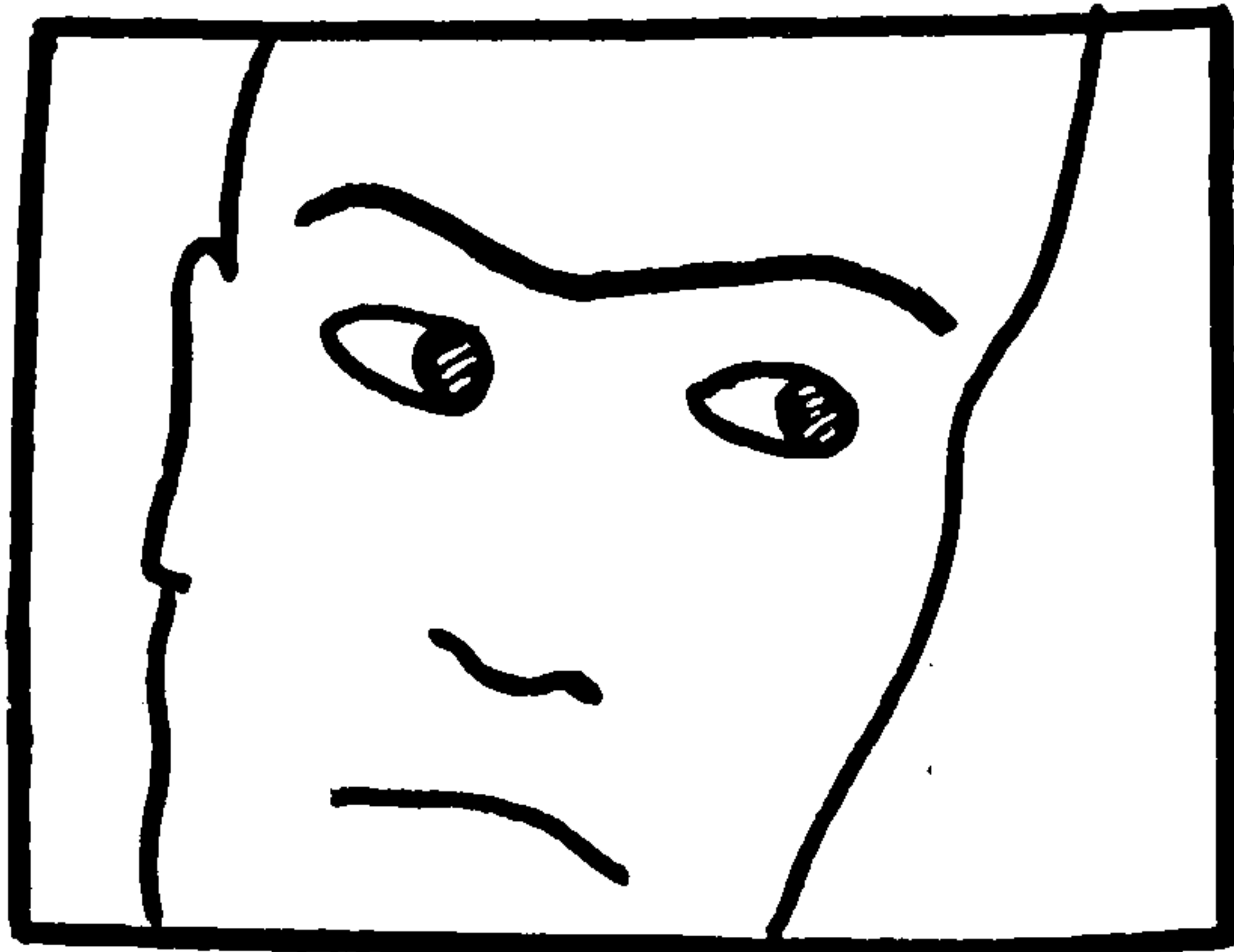
Σχήμα 27.

Ένα το κεφάλι, μπαίνει (Σχ. 26). Καθώς τα χέρια ανοίγουν, θα είναι ακόμα καλύτερα να φανεί μεγάλο το κεφάλι της τοκογλύφας καθώς μπαίνει στο πλάνο.

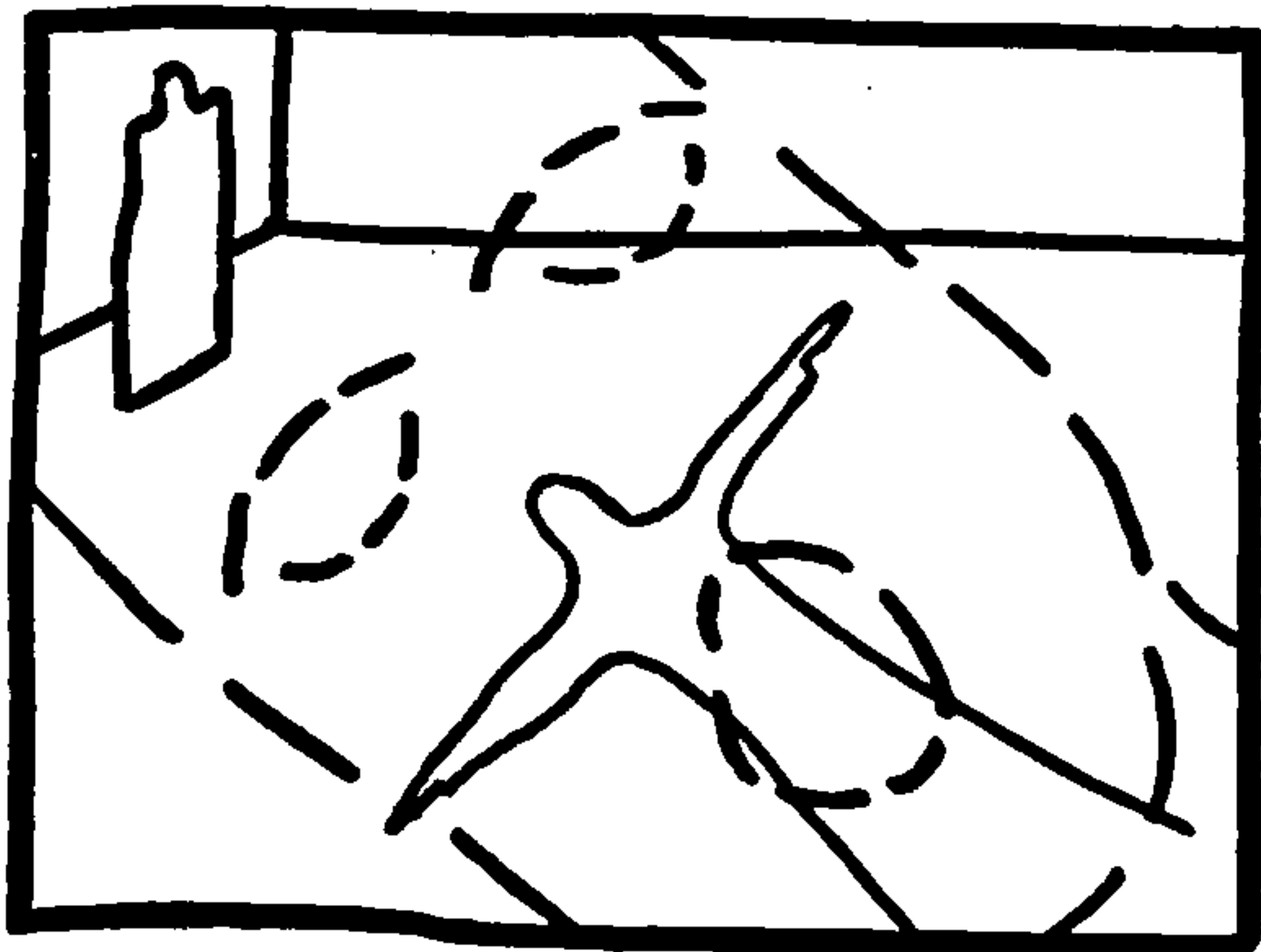
«Έτσι, ή γριά καθώς έρχεται μέσα στο πλάνο χτυπιέται για δεύτερη φορά. Πριν από το δεύτερο χτύπημα, ο Ρασκόλνικωφ ήταν δρατός στο θάθος, ανάμεσα στα δυο χέρια της τοκογλύφας που γεμίζουν το μπροστινό μέρος του πλάνου. Ύστερα, καθώς χτυπάει για δεύτερη φορά το πρόσωπό του έρχεται σε πρώτο πλάνο. (Σχ. 27).

Για το θουδό παίξιμο του ήθοποιου αυτή είναι μία πολύ σημαντική σκηνή. Η μεγένθυση μας δίνει τη δυνατότητα να δείξουμε τα πυρετικά, άστραφτερά μάτια του Ρασκόλνικωφ και τη θασανιστική απελπισία που αρχίζει να τον κυριεύει. Μετά απ' αυτό πηγαίνει προς τα πίσω και φτάνει στο θάθος του πλάνου. Παύση... Μέσα στο σχεδόν άδειο πλάνο έρχεται το τεράστιο κεφάλι της γυναίκας που πεθαίνει και το σώμα της πέφτει στο πάτωμα (Σχ. 28).

«Τώρα ο Ρασκόλνικωφ μπορεί να ψάξει για τα



Σχῆμα 28



Σχῆμα 29.

κλειδιά», προτείνει ἕνας σπουδαστής.

«Τὰ κλειδιά εἶναι στήν τσέπη της, δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ τὰ ψάξει», διαφωνεῖ ἡ σπουδάστρια Ἄννα.

«Φυσικά», τὴν ὑποστηρίζει ὁ Σ.Μ. «Ὁ Ρασκόλνικωφ πηγαίνει στὴ γριά καὶ παίρνει τὰ κλειδιά ἀπὸ τὴν τσέπη της, μιά πού ξέρει ἤδη πὼς εἶναι ἐκεῖ».

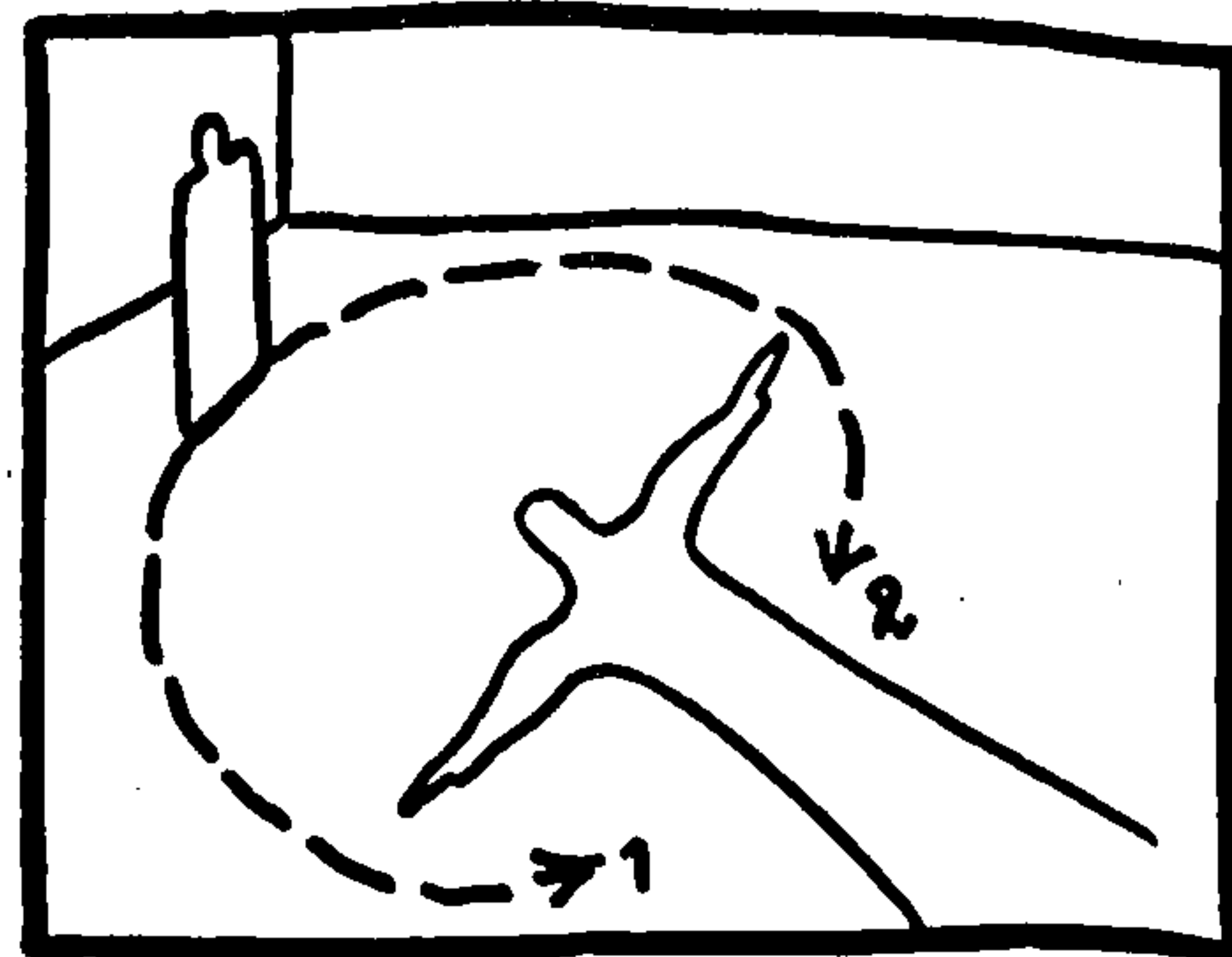
Μπαίνουν μπροστὰ δυὸ παραλλαγές γιὰ τὸ πλησίασμα τοῦ Ρασκόλνικωφ (Σχ. 29).

Γιὰ νὰ βρεθεῖ ἡ λύση αὐτοῦ τοῦ μέρους τῆς δράσης, ὁ Σ.Μ. σηκώνει δυὸ σπουδαστές καὶ τοὺς θάζει νὰ παίξουν τὸ πλησίασμα τοῦ Ρασκόλνικωφ, τὸ πάρισμο τῶν κλειδιῶν, τὴν ἐξοδὸ του...

Καί μ' ἄλο πού τὸ τέλος τοῦ μαθήματος μᾶς βρίσκει ὄλους ἐξαντλημένους, ἀκόμα καὶ τὸν Σ.Μ., ἐκεῖνος συνεχίζει πεισματάρικα τὶς δοκιμές. Καθένας πού δὲ θὰ ἤξερε καλὰ τὸν Σ.Μ., θὰ νόμιζε ὅτι μόλις ἀρχίζαμε τὴ δουλειά.

Συμφωνήθηκε ὁ Ρασκόλνικωφ νὰ πάει κατ' εὐθείαν στὸ σῶμα, χωρὶς καμμιά κίνηση γύρω γύρω. Γονατίζει, (ἀλλοιῶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ φτάσει), καί, γιὰ νὰ μὴ λεκιαστῆ με αἷμα, προσεχτικὰ ὑποθέτει τὸ θάρος του στὸ πάτωμα με τὸ ἓνα χέρι, καὶ θγάζει τὰ κλειδιά με τὸ ἄλλο (Σχ. 30).

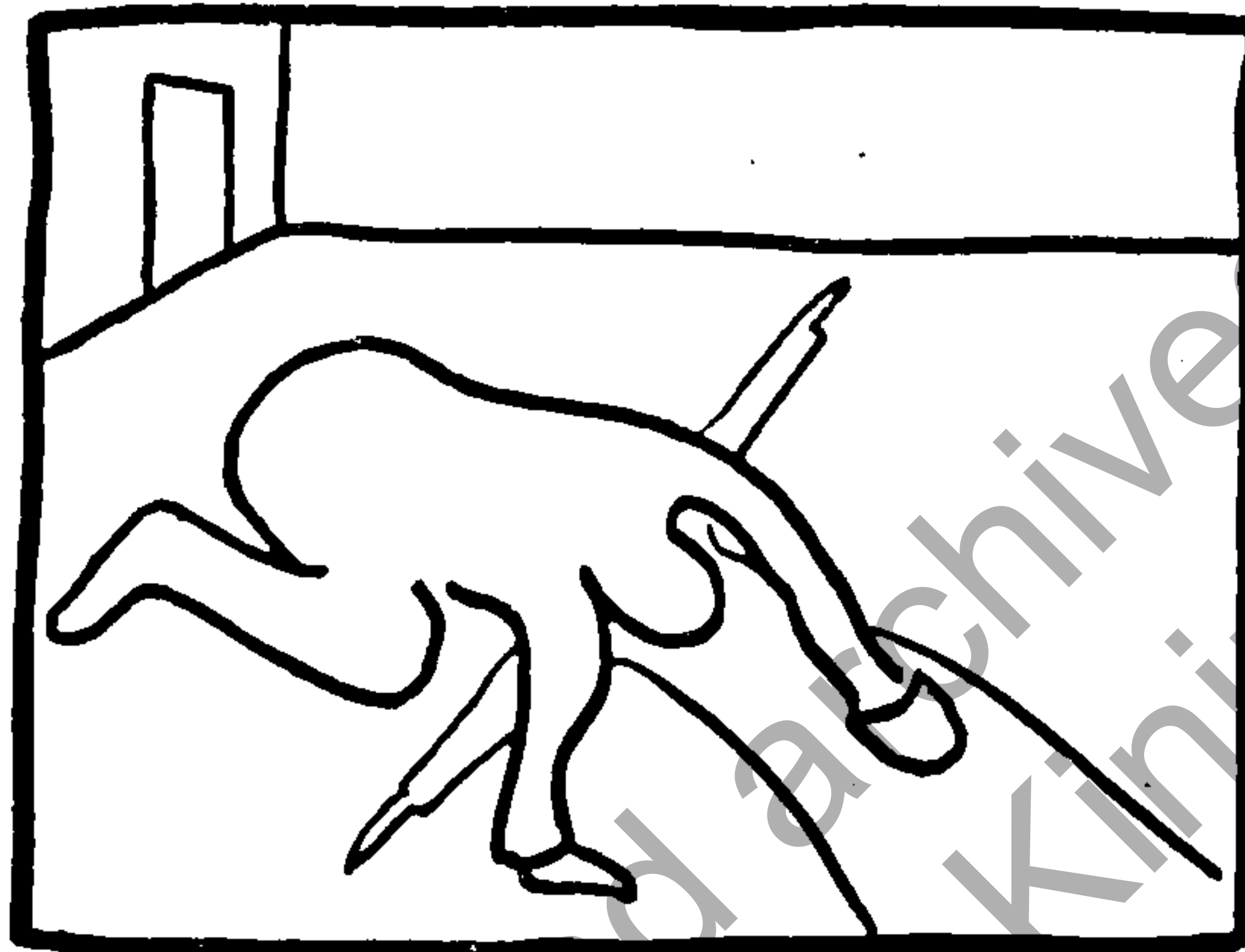
Μετὰ ἀπ' αὐτό, ὁ Ρασκόλνικωφ σηκώνεται, κἀνει ἓνα βῆμα, καὶ χάρη στις ἰδιότητες τοῦ 28άρη,



Σχῆμα 30.

μπαίνει σὲ γκρὸ πλάν. (Σχ. 31).

«Τώρα ὁ Ρασκόλνικωφ βρίσκεται σὲ κατάσταση πανικόβλητης σύγχυσης», λέει ὁ Σ.Μ. «Ἔτσι δὲν πάει ἀμέσως στὸ ἄλλο δωμάτιο, τὴν κρεβατοκάμαρα, πού τὴν πόρτα της τὴ σημειώσαμε στὸ θάθος (Σχ. 32), ἀλλὰ πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, πρὸς τὴν πόρτα πού ὁδηγεῖ ἔξω. Βγαίνει ἀπὸ τὸ πλάνο



Σχῆμα 31

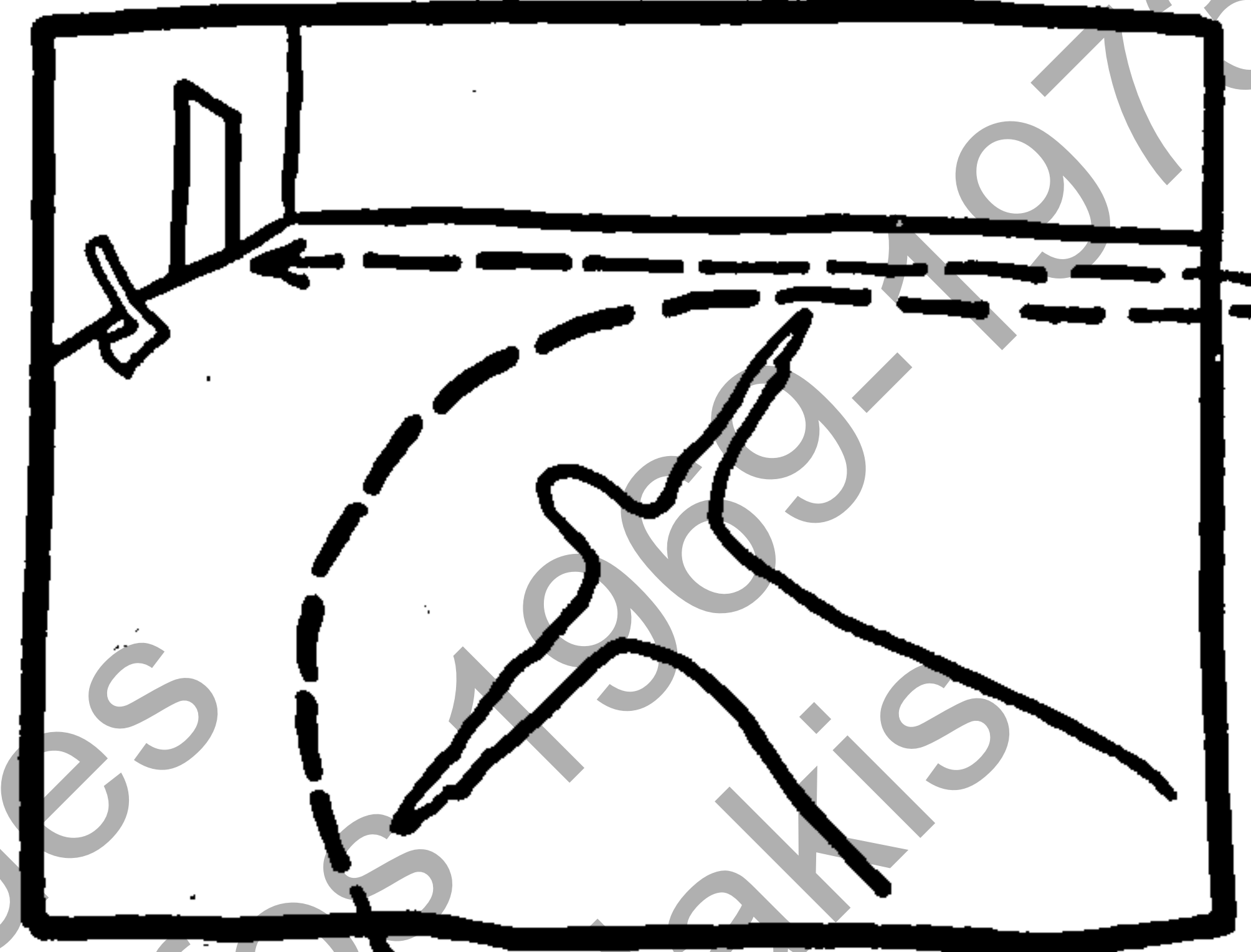
καὶ μετὰ ξαναμπαίνει καὶ πηγαίνει στὸ θάθος στὴν πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρας. Ἄν γίνει ἔτσι, ἡ ἐξοδος τοῦ Ρασκόλνικωφ ἀπὸ τὸ πλάνο μᾶς δίνει τὸ μοτίβο τῶν ἀμφιβολιῶν καὶ τῶν δισταγμῶν του. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό ἡ ἐξοδὸς του μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δώσουμε μέσα στὸ ἓνα καὶ μοναδικὸ πλάνο μᾶς καὶ μιά νεκρὴ φύση. Νεκρὴ ἀπὸ πολλές ἀπόψεις...».

«Εἶχε τὸ τσεκούρι στὰ χέρια του», λέει ἕνας ἄνας ἀπὸ τοὺς σπουδαστές. «Τὸ ἀκουμπάει κάτω ἢ τὸ παίρνει μαζί του;»

«Νὰ τί θὰ μπορούσατε νὰ κάνετε με τὸ τσεκούρι», ἐξηγεῖ ὁ Σ.Μ. «Θυμηθεῖτε, ἔχουμε ἓνα σημεῖο ὅπου ὁ Ρασκόλνικωφ ἀποτραβιέται μετὰ τὸ δεύτερο χτύπημα. Ὑποχωρεῖ πρὸς τὸν πλατῆνὸ τοῖχο, ἐκεῖ πού βρίσκεται ἡ πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρας, ἀκουμπάει σφιχτὰ στὸν τοῖχο καὶ κοιτάζει τὴν πεσμένη τοκογλύφα. Ἐκεῖ ἀφήνει τὸ τσεκούρι καὶ τὸ στήνει στὸν τοῖχο, ἀνάμεσα στὴν ἄκρη τοῦ πλάνου καὶ στὴν πόρτα.»

Καθὼς μιλάει ὁ Σ.Μ. σχεδιάζει τὸ τσεκούρι στὸ πλάνο πού ἦταν ἤδη σκιτσαρισμένο (Σχ. 33).

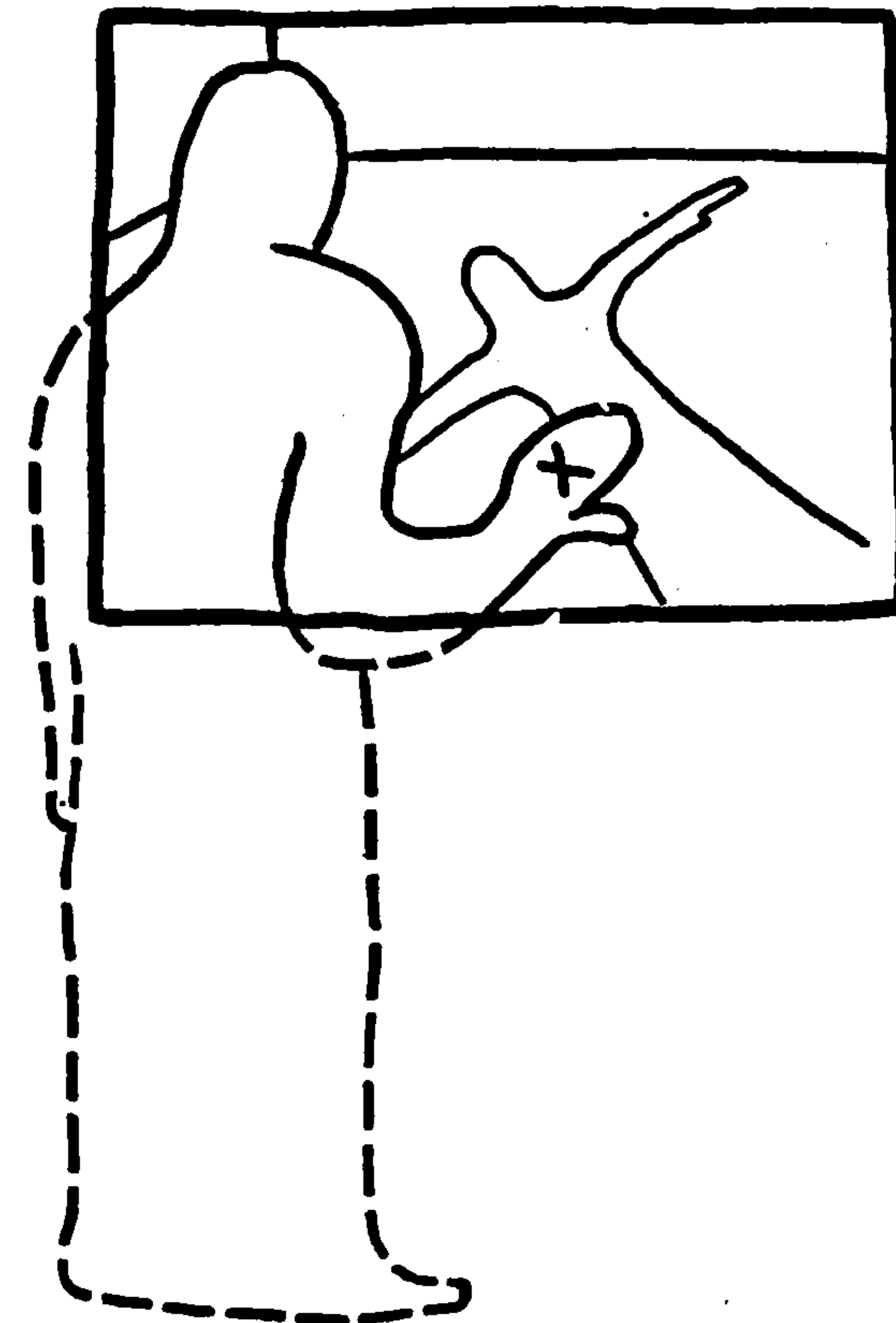
«Γιὰ τὸ ἐπόμενο μάθημα», λέει, θὰ ζητήσω ἀπ' ὄλους σας ἀνεξαιρέτως νὰ σκιτσαρέτε τὶς θέσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες περνάει ἡ σκηνή, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὑψώνεται τὸ τσεκούρι. Δὲν σᾶς ζητῶ καλλιτεχνικὲς ἀπεικονίσεις. Ἄλλὰ τὸ σχέδιο ἢ τὸ σκίτσο πού θὰ κάνετε θὰ πρέπει ὁπωσδήποτε νὰ δεί-



Σχῆμα 33.

χνει μὲ σαφήνεια, ὡς ποῦμε, πού θὰ εἶναι τὰ χέρια τοῦ Ρασκόλνικωφ ὅταν ἡ τοκογλύφα γυρίζει τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὤμους της σὲ πρῶτο πλάνο. Εἶναι σημαντικό νὰ καθοριστοῦνε αὐτὰ τὰ πράγματα, κι ἂν μπορεῖτε νὰ τὰ φανταστεῖτε, αὐτὸ σημαίνει πὼς μπορεῖτε νὰ τ' ἀπεικονίσετε».

«Βλέποντας τὴν οὐσία τῆς ἀσκησης μᾶς», ἀνακεφαλαιώνει ὁ Σ.Μ., «μοῦ φαίνεται πὼς ἡ ἔγνοια πού κατὰ τρωγε πολλοὺς ἀπὸ σᾶς, ὅτι τὸ νὰ σκηνοθετήσουμε τὰ πάντα σ' ἓνα καὶ μόνο πλάνο θὰ ἦταν πληκτικὸ καὶ ὄχι ἐνδιαφέρον, ἀποδειχτικὴ ἀθάσιμη. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, πειστήκατε ὅτι γιὰ τὸν κινηματογραφικὸ προγραμματισμὸ, μὲ κίνηση προσώπων ἀπὸ τὸ μπροστινὸ μέρος στὸ θάθος, κι ἀπὸ τὴ μέση μπροστὰ, χρειάζεται καὶ κάτι ἄλλο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μοντάζ. Θὰ μπορούσατε νὰ τὸ ὀνομάσετε «κρυφὸ μοντάζ». Παραδειγματος χάρη, ἂν κόβατε τὸ φιλμ πρὶν ἀπὸ τὴν πτώση τῆς τοκογλύφας καὶ παρεμβάλατε ἐδῶ τὸ πρόσωπό της, τραθηγμένο χωριστὰ ἀπὸ μιά κάπως διαφορετικὴ ὀπτικὴ γωνία, ἀμέσως θὰ εἶχατε μιά σαφὴ ἐνδειξη δομῆς μοντάζ. Ὅμως στὴ δουλειά μᾶς, καταφέραμε νὰ καθορίσουμε ὄλες τὶς σημαντικὲς καὶ κριτικὲς στιγμές σὲ ἀντίστοιχα γκρὸ-πλάν, χωρὶς ν' ἀλλάξουμε τὴ θέση τῆς μηχανῆς. Δίνοντας ἔμφαση στὰ ἀπαραίτητα σημεῖα, καταφέραμε ἀκόμα καὶ νὰ θάλουμε τὸ κεφάλι τῆς τοκογλύφας νὰ γεμίζει ὀλόκληρη τὴν ὀθόνη, πρὶν πέσει. Κι αὐτὸ δὲν τὸ κάναμε ἀπλῶς καὶ μόνο ἀπὸ φόβο μήπως μείνουμε πολὺ στὸ μακρινὸ πλάνο. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο περιλάβαμε στὴν ἀσκηση μᾶς λεπτομέρειες πού θὰ μπορούσαν ἐξ ἴσου νὰ ξεχωρίσουν σὲ μιά παρουσίαση φτιαγμένη με μοντάζ. Παραδειγματος χάρη, ἡ ἀλλαγὴ ἀπὸ τὸ ἓνα χέρι στὸ ἄλλο τῆς λαθῆς τοῦ τσεκουριοῦ, εἶναι ἓνα τυπικὸ



Σχῆμα 32.

γκρὸ-πλάν. Ἐμεῖς δὲν τὸ κάναμε με γκρὸ-πλάν μόνο γιατί αὐτὸ θὰ ἦταν ἔξω ἀπὸ τὶς προθέσεις μᾶς. Ἄλλὰ χάρη σ' αὐτὲς τὶς προθέσεις, ἐσεῖς, ἐλπίζω νὰ καταλάβετε πὼς γίνεται ἡ μετάβαση ἀπὸ ἓναν προγραμματισμὸ «σκηνοθεσίας» στὴ σκηνή, σὲ μιά σκηνοθεσία στὸ πλάνο, λαμβάνοντας ὑπ' ὄψη τὴν κάθετη ὀθόνη. Πειστήκατε ὅτι ἡ σκηνοθεσία περιλαμβάνει μέσα της ὄλα τὰ στοιχεῖα τῆς διαίρεσης σὲ πλάνο με τὸ μοντάζ. Γιαυτό, ὅπως στὴ διάρκεια τῆς δράσης, ἔρχεται μιά στιγμή πού ἡ σκηνοθεσία περνάει στὴν ἠθοποιία με χειρονομία καὶ μιμική, ἔτσι ἡ ροὴ τῆς δράσης μπορεῖ νὰ κάνει ἀναγκαῖα μιά σκηνοθεσία ὅπου ἔχει κανεὶς νὰ κάνει με μεσαῖα καὶ κοντινὰ πλάνο. Τέλος, σᾶς ἔγινε μιά στοιχειώδης ἐπίδειξη τῶν σχετικῶν δεσμῶν ἀνάμεσα στὸ μεμονωμένο πλάνο καὶ στὸ ντεκουπάζ σὲ πλάνο ὅπου στὰ κατάλληλα σημεῖα τὸ πλάνο χωρίζεται, «σπάζει» σὲ μιά σειρά πλάνων τοῦ μοντάζ.

«Γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν ἰδιοτυπιῶν πού παρουσιάζει ἡ κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία», τελειώνει ὁ Σ.Μ., «θὰ ἤθελα νὰ καθιερώσω ἓναν εἰδικὸ ὄρο, ἀνὸ-παρκο ὡς τώρα στὴν κινηματογραφικὴ πρακτικὴ. Ἄν σκηνοθεσία σημαίνει σκηνοθεσία σὲ μιά σκηνή, τακτοποίηση μιάς σκηνῆς, τότε τὴ σκηνοθεσία ἐνδὲς πλάνου ὡς τὴ λέμε στὸ ἐξῆς «πλάνο-θεσία».

Μετάφραση: Ἀγγέλα Ἀριέμη

τις συνέπειες που έχει ή ύπαρξη ενός βασιλιά που πρέπει να πεθάνει πάνω στη συμπεριφορά μερικών υπηκόων του που προσπαθούν να τον βοηθήσουν στο να πεθάνει γρηγορότερα, για να εκπληρωθεί ή παλιά άθετημένη υπόσχεση της «προστασίας των υπηκόων». Το ότι υπάρχει ένας βασιλιάς που αρνείται να παίξει σωστά το ρόλο του (δηλαδή να αυτοκτονήσει για να προστατέψει τους υπηκόους του, αφού αυτός είναι ο «δεδηλωμένος» ρόλος του) έχει σαν αποτέλεσμα τη συγκρότηση της αναρχικής ομάδας των Ουστάτσι. Ο προσδοκώμενος θάνατος του βασιλιά είναι ή ατία της δράσης των αναρχικών — ενώ για τον ιστορικό, που αναγκαστικά παραμένει προσκολλημένος στην επιστημονική δεοντολογία, ο θάνατος του βασιλιά είναι το αποτέλεσμα της δράσης των αναρχικών. Είναι φανερό πως μια τέτοια συλλογιστική δεν έχει καμιά σχέση με την επιστημονική μεθοδολογία του επιστήμονα ιστορικού. Έξισου φανερό είναι πως ή ίδια συλλογιστική θρίσκει την πλήρη της δικαίωση στο χώρο της φιλοσοφίας ή της ποίησης.

Αυτό είναι το γενικό -θεωρητικό πλαίσιο της προβληματικής του Γιάντσο, που ξεκινώντας απ' την 'Ιστορία την υπερβαίνει με την αισθητική. Ωστόσο, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο φιλικός μύθος (ή ιστορία που ή ταινία διηγείται) δημιουργεί μια δεύτερη σειρά μερικότερων προβλημάτων, παράγωγων της φιλοσοφικής τοποθέτησης του σκηνοθέτη και παράλληλων προς το αρχικό ιστορικό γεγονός. Ωστόσο, αυτή τη φορά, τα προβλήματα μπαίνουν απ' την ίδια τη λειτουργία του φιλικού μύθου ο οποίος, αφού δέχθηκε μια αρχική ώθηση απ' την 'Ιστορία, λειτουργεί λίγο ως πολύ αυτόνομα.

Δραματουργικά, το σενάριο δομείται με βάση το ερώτημα: Τι είναι ο «αναρχικός» και από ποια γνωρίσματα γίνεται φανερό ή συμπεριφορά του; (Με την ευκαιρία πρέπει να τονισθεί εδώ ότι μερίδα της κριτικής αντιμετώπισε το φιλικό μύθο σαν μορφή ή πρόσημα διαμαρτυρίας του Γιάντσο στον καταπιεστικό μηχανισμό του Κόμματος, και τον Μάρκο Λαζάρ - Ζάκ Σαριέ σαν τυπικό θύμα αυτού του μηχανισμού. Νομίζουμε πως μια τόσο εύκολη έρμηνεία καθίσταται διαβλητή απ' την ίδια την οργάνωση του φιλικού μύθου, όπως θα δούμε στη συνέχεια).

Ο Γιάντσο δεν επιχειρεί μια συναισθηματική δικαίωση του Λαζάρ, διότι απλούστατα δεν τον αντιμετωπίζει σαν μάρτυρα, θύμα ή ήρωα. Όπως ο βασιλιάς, έτσι κι αυτός «πρέπει να πεθάνει» για το λόγο πως (όπως ο βασιλιάς) οικειοποιήθηκε την έκχωρημένη εξουσία, παραγνωρίζοντας την αρχική έντολή. Δεν νοιάζεται πια για την προκοπή της ομάδας, αλλά για τη σωστή βίωση της ιδεολογίας της ομάδας σε άτομικό επίπεδο. Ο Μάρκο Λαζάρ, στην αρχή κιόλας της ταινίας, εμφανίζεται σαν ένα τέλειο μορφώτυπο του ιδανικού αναρχικού, όπως αυτό καθορίστηκε απ' αρχήν απ' τον Προυντόν.

Ο Προυντόν και οι πνευματικοί του επίγονοι (κυρίως ο Μπακούιν και ο Κροπότκιν) προσπάθησαν μάταια να συμβιβάσουν τα άσυμβίβαστα: τον άκρα-

το ατομικισμό με την κοινωνικοποίηση των μέσων παραγωγής. Σύμφωνα με τον Κροπότκιν, ο καθένας πρέπει να κυβερνιέται απ' την ίδια του τη βούληση. Το νομικό πλέγμα δεν είναι απλά ή έκφραση της βούλησης της κυριαρχούσας τάξης αλλά θα έπρεπε να είναι ή συνισταμένη ελεύθερων ατομικών βουλήσεων, ελεύθερα δρώντων ατόμων. Η σύγκρουση ανάμεσα στις ατομικές βουλήσεις υπερπηδάται όχι με τον νομικό καταναγκασμό αλλά με την έγγενή στον άνθρωπο καλωσύνη και τη σύμφυτη σ' αυτήν αλληλεγγύη, ή οποία πάλι, στο επίπεδο της κρατικής οργάνωσης πρέπει να εκφράζεται με το σύστημα της δημοσποδιοποίησης. Τέτοιες οργανωτικές μέθοδοι ξεκινούν απ' την «διαλεκτική» του Προυντόν: Η Κοινότητα των 'Ελευθέρων Ατόμων αποτελεί τη θέση, ή ιδιοκτησία την αντίθεση και ή βουλευαρχικά καθορισμένη άταξική κοινωνία τη σύνθεση. Στην παραπάνω πρόταση, είναι ολοφάνερο και το συλλογιστικό λάθος και ο ιδεαλισμός του Προυντόν: Η ιδιοκτησία είναι αυτή που δημιούργησε το «ελεύθερο άτομο» και όχι αντίστροφα, όπως φαίνεται να ισχυρίζεται ο Προυντόν. Μ' άλλα λόγια, ή κοινωνικοποίηση των μέσων παραγωγής (συλλογική ιδιοκτησία) αποτελεί προϋπόθεση της ατομικής ελευθερίας, και δεν είναι παράγωγο της. Βλέπουμε λοιπόν πως ο ατομικισμός —κοινή συνιστώσα και στον αναρχισμό και στον άστισμό— έχει τις ρίζες του στην ιδιοποίηση του κοινωνικού προϊόντος μιας δουλειάς που αναγκαστικά είναι συλλογική. Η άταξική κοινωνία του Προυντόν, αποτελούμενη από άτομα θεληματικά παραιτημένα απ' την ιδιοκτησία, ή περιστασιακούς ιδιοκτήτες που θα μπορούσαν, αρκεί να το ήθελαν, να παραιτηθούν ανά πάσα στιγμή απ' τα δικαιώματά τους, δεν είναι παρά μια ευχή. Η ιδιοκτησία είναι κοινωνικό φαινόμενο και καθόλου ψυχολογικό όπως αφήνει να διαφανεί ο Προυντόν.

Ο Μάρκο Λαζάρ της ταινίας πιστεύει φανατικά στη δυνατότητα αλλαγής των πραγμάτων μέσα από «το ζήν κατά τας γραφάς». Άλλωστε, είναι ο μόνος στην ομάδα του που σ' αλήθεια ζει σύμφωνα με τα δόγματα του δασκάλου του. (Η παράθεση τσιτάτων απ' το έργο του Προυντόν δεν είναι τυχαία. Επίσης δεν είναι τυχαία ή φροντίδα του για τα παιδιά, που προσπαθεί να τα «μυήσει» στις απόψεις του για την άταξική κοινωνία, μεταθέτοντας έτσι το πρόβλημα, κατά τα αναρχικά -θεωρητικά πρότυπα, στη σφαίρα της συνείδησης). Ο Λαζάρ κάνοντας ένα τεράστιο άλμα μέσα στην ιστορία, δηλαδή αγνοώντας τις παρούσες, συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, εφαρμόσε για τον έ α υ τ ό τ ο υ μ ό ν ο τα δόγματα της άταξικής κοινωνίας, πράγμα που σε τελική ανάλυση σημαίνει ότι οικειοποιήθηκε, για προσωπικό του λογαριασμό, μια θεωρία που, αν μη τι άλλο, προϋποθέτει την ίδια συμπεριφορά απ' τους πάντες που την πιστεύουν. Από άλλο δρόμο και με διαφορετικά προσχήματα κατάληξε και πάλι στην ατομική ιδιοκτησία, μπαίνοντας στο άστικό σύστημα απ' την πίσω πόρτα του. Στα μάτια των συντρόφων του, μια τέτοια συμπεριφορά σημαίνει πεντακάθαρα προδοσία, έστω κι αν αυτή ή προδοσία είναι συνέπεια ενός υπερβάλλοντος



ζηλου για τα αναρχικά -θεωρητικά δόγματα. Παράλληλα, ή χρεωκοπία του δηλώνει και το ξωλο της προσπάθειας για μια απόλυτα συνεπή προς τη θεωρία πράξη, μέσα σ' ένα κοινωνικό σύστημα που αποκλείει τούτη τη συνέπεια, διότι απλούστατα αυτό δεν καθορίστηκε με βάση κάποια ιδεολογικά μοντέλα.

Η συνείδηση του «τέλειου αναρχικού» Λαζάρ προσδιορίζεται απ' τα παρακάτω έτερόκλητα και αντιφατικά στοιχεία, που άκριτως γιατί είναι αντιφατικά, έτερόκλητα και ένστικτώδικα δημιουργούν το μοντέλο του τέλειου αναρχικού: 1) Είναι εκ πεποιθήσεως καθολικός. (Ο Γιάντσο φροντίζει να τον θάλει να κάνει το σταυρό του μόλις τον εισάγει στη δράση). 2) Είναι φανατικός έθνικιστής (έμφανίζεται σαν το σύμβολο των αυτονομιστών Κροατών). 3) Είναι παθολογικά έγωιστής. (Μεταξύ άλλων, ένδυματολογικών κυρίως σημειόντων, ο έγωισμός του υπερτονίζεται απ' τον Γιάντσο με την «ιδιοκτητική» του συμπεριφορά απέναντι στις δυο γυναίκες, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει ίσως μια όμοφυλοφιλική σχέση για να υπογραμμιστεί το μέγεθος της αντιφατικότητας μεταξύ της δικής του «ελευθερίας» και της «ελευθερίας» των άλλων να κάνουν ό,τι θέλουν) 4) Πιστεύει στην κοινωνικοποίηση των παραγωγικών μέσων.

Αντίθετα, ή ομάδα των Κροατών αναρχικών που διευθύνει ο Λαζάρ, όντας πολιτική ομάδα με σαφές πρόγραμμα, οφείλει να κινείται έξω και πέρα απ' την απόλυτα έγωιστική συμπεριφορά του «τέλειου αναρχικού», που αποκλείει την ομαδική δράση. Σ' αυτούς, ή θεωρία του αναρχικού ισχύει μόνο μέχρι που αποτελεί το έναυσμα για μια συγκεκριμένη δράση. Προς το παρόν, το μόνο που απασχολεί την ομάδα δεν είναι το «ζήν αναρχικά» (όπως τον άρχηγό τους) αλλά το «πράττειν αναρχικά»: Γι' αυτούς, πάνω απ' όλα το-

ποθετείται ή σκέψη πως ο «βασιλιάς πρέπει να πεθάνει», σκέψη που ήδη έπασπε να απασχολεί τον Λαζάρ. Γι' αυτό πρέπει να πεθάνει. Μ' άλλα λόγια, ή πολιτική πράξη αποκλείει το ολοκληρωμένο θίωμα του «αναρχικού ιδανικού»: Ο όρων αναρχικός ά π ο κ λ ε ί ε τ α ι ν ά ν α ι ο 'Αναρχικός, όπως τον φαντάστηκε ο Προυντόν. Δράση σημαίνει σύγκρουση με άλλες ατομικότητες, και ή προσβολή της ατομικότητας για έναν συνεπή αναρχικό είναι το υπ' άριθμόν ένα άμάρτημα. Το ιδανικό του αναρχισμού αυτοκαταλύεται απ' την αναρχική πράξη, αποδεικνύοντας έτσι και τον έγγενή του ιδεαλισμό, παρόλες τις περι του αντιθέτου διαθεβαιώσεις του Καμύ στον «Έπαναστατημένο Άνθρωπο» τούτο το λυρικό μανιφέστο του χρεωκοπημένου πραχτικά και θεωρητικά αναρχισμού, που μόνο σαν ρομαντικό κατάλοιπο του περασμένου αιώνα είναι δυνατόν να αντιμετωπίζεται σήμερα. Για το αναρχικό κίνημα, ή αναρχική θεωρία είναι ένα άναγκαίο ιδεολογικό προκάλυμμα, στερημένο απ' το πραχτικό του αντίκρουσμα (το ζήν αναρχικά).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, όταν το «ζήν αναρχικά» έχει καταντήσει τον Μάρκο Λαζάρ άχρηστο για πολιτική δράση, οι σύντροφοί του, έχοντας στερηθεί τις υπηρεσίες του σαν άρχηγού, κάνουν μια τελευταία απόπειρα να τον εντάξουν ξανά στο δρών κίνημά τους —άλλά αυτή τη φορά πεθαμένον: τον σκοτώνουν για να τον ήρωοποιήσουν, και να τον κάνουν παντίερα, δηλαδή «έργαλειό» χρήσιμο για σκοπό πραχτικό. Με τον τρόπο αυτό ο πρώην άρχηγός εκπληρώνει άκούσια (όπως κι ο βασιλιάς) την άθετημένη υπόσχεση για την υπηρετηση της ομάδας.

Πιερνώνας απ' τον βασιλιά Άλέξανδρο στον Μάρκο Λαζάρ, το αρχικό ιστορικό γεγονός, αφού ένεργοποιήσει το φιλικό μύθο «σθίνεται» αφήνοντας

τό μύθο να λειτουργήσει αυτόνομα. Έτσι, η ιδέα που παράγει ο φιλικός μύθος είναι η ίδια ακριβώς με την ιδέα που έχει ο Γιάντσο για την 'Ιστορία. Τα δυο επίπεδα του φιλμ (ιστορικό και μυθοπλαστικό) συναντώνται και πάλι στο τέλος της ταινίας, όταν οι Ουστάτσι ξεκινούν για τη Μασσαλία, όπου θα δολοφονήσουν τον Άλέξανδρο.

3

Τόσο το πρώτο επίπεδο όσο και το δεύτερο στο οποίο μετατίθεται ο ρόλος της παραστατικοποίησης του πρώτου — δεδομένου ότι το πρώτο μόνο μέσα απ' τη συμπεριφορά κάποιων χαρακτήρων θα μπορούσε να γίνει οπτικά αντιληπτό, αφού το φιλμ δεν είναι γραπτό φιλοσοφικό δοκίμιο και συνεπώς οι ιδέες αναγκαστικά πρέπει να υποβληθούν σε μία διαδικασία «εικονοποίησης» — πρέπει να νοούνται σαν τα σημανόμενα ενός συστήματος σημασιολογίας (πυθναί ή ταινία στο σύνολό της), του οποίου απομένει να προσδιορίσουμε τα σημαίνοντα.

1) Το ντεκόρ. Είναι έντελως ουδέτερο. Δεν προσδιορίζει κανέναν συγκεκριμένο χώρο. Δεν καταλαβαίνουμε καν που βρίσκεται ή κύρια είσοδος, ούτε πόσα πατώματα έχει το κυνηγητικό περίπτερο (αν είναι τέτοιο) όπου τοποθετείται η δράση. Το ντεκόρ αποκλείει την τοποθέτηση της δράσης σε συγκεκριμένο χώρο. Η σύγκυση του θεατή ως προς τη «λειτουργικότητα» αυτού του χώρου είναι απόλυτη: Δεν ξέρει αν χτίστηκε για κατοικία, για φυλακή, για κυνηγητικό περίπτερο, για ξενώνα. Όπως πάντα στον Γιάντσο, ο χώρος είναι κι εδώ ολοκληρωτικά κατασκευασμένος, σύμφωνα με τις ιδέες που πρέπει να εκμαιευτούν απ' αυτόν κι όχι σύμφωνα με τις ανάγκες της αφήγησης. Μέσα σ' ένα τέτοιο ντεκόρ, εκ κατασκευής δαιδαλώδες, κάθε στρατήγημα είναι απ' την αρχή καταδικασμένο: κανείς εκεί μέσα δεν θα μπορούσε να προσδιορίσει τους «φίλους» και τους «έχθρους», ώστε να γίνει δυνατή η ανάπτυξη ενός σχεδίου τόσο για την ανέλιξη του μύθου όσο και για τους ίδιους τους ήρωες αυτού του μύθου. Η μόνη έντύπωση που δημιουργεί το ντεκόρ είναι αυτή μιας καλοστημένης στο ύπαιθρο παγίδας για αλεπούδες.

Το πέρασμα από «μέσα», «έξω» — και αντίστροφα, δεν έχει κανένα νόημα, αφού ο χώρος είναι κατασκευασμένος με βάση τις αρχές της πολυδιάστατης γεωμετρίας του Ρήμαν. Τούτος ο μη-εύκλειδης χώρος αποτελεί τη σκακιέρα για την οποία μιλήσαμε στην αρχή: Η είσοδος και η έξοδος των πιονιών στα τετράγωνα είναι δυνατή τόσο απ' τις τέσσερις πλευρές όσο και διαγώνια. Έτσι, η ποικιλία των κινήσεων γίνεται κατά το δυνατόν μεγαλύτερη.

2) Οι κινήσεις της κάμερα και των αντικειμένων μέσα στο οπτικό της πεδίο υπαγορεύονται και προσδιορίζονται απ' αυτόν τον χωρίς όρια χώρο. Τα δώδεκα όλα κι όλα πλάνα-σεκάνς της ταινίας κατακερματίζονται με την άσταμάτητη κίνηση σε μία έντελως ρευστή και διαρκώς μεταβαλλόμενη σειρά γω-

νιών, σαν να πρόκειται για μία παραστατικοποίηση αρχών της τοπολογικής γεωμετρίας. (Ο Γιάντσο πρέπει να γνωρίζει καλά την τοπολογία, που αποτελεί προϋπόθεση για μία σοβαρότερη γνώση του στρουκτουραλισμού που είναι δημιουργία της μαθηματικής έπιστήμης) Στη στρουκτουραλιστική του λειτουργικότητα, το οπτικό πεδίο «γεννιέται» απ' την κάμερα κάθε στιγμή — και κάθε στιγμή καταστρέφεται για να εμφανιστεί στη θέση του ένα καινούργιο, έλαφρα παραλλαγμένο σε δυο κοντινά σημεία της κίνησης, και έντελως διαφορετικό σε δυο απομακρυσμένα σημεία της ίδιας κίνησης.

Είναι ολοφάνερο πώς το ντεκόρ κατασκευάστηκε σύμφωνα με τις ανάγκες ενός αυστηρού ντεκουπάζ κι ότι, αντίστροφα, το ντεκουπάζ δεν καθορίστηκε απ' το χώρο — όπως γίνεται συνήθως.

Η κάμερα σπάνια κινείται εθύγραμμο: οι ράγες του τράβελινγκ τοποθετούνται ή σε έλλειψη ή σε κύκλο, ενώ στις σπάνιες περιπτώσεις που πρόκειται για ένα έντελως εθύγραμμο τράβελινγκ, μία ταυτόχρονη κίνηση της κάμερα περί τον κάθετο ή τον οριζόντιο άξονά της απαλείφει την έντύπωση της εθύγραμμης κίνησης.

Οι ήθοιοι κινούνται κι αυτοί είτε κατά τη φορά της κάμερας είτε αντίστροφα, αλλά ακολουθώντας πάντα το γεωμετρικό σχήμα που καθορίζεται απ' αυτήν. Η συνδυασμένη κίνηση κάμερα και ήθοιοι, δημιουργεί την έντύπωση μιας αδιάσπαστης και τέλεια μελετημένης, όσον αφορά τις πιέσεις αντιρρόπων δυνάμεων, διεκυστίνδας: Είναι σαν η κάμερα και οι άνθρωποι που βρίσκονται μπροστά της να έλκονται και να άπωθονται άμοιβαία. Μ' άλλα λόγια, η κάμερα δεν καταγράφει μόνο, αλλά μετέχει ενεργητικά στο «παιχνίδι», είναι ένας απ' τους «ήθοιους».

Θάλεγε κανείς πώς απ' το φακό της κάμερα ξεκινούν νοητά νήματα, με τα οποία οι ήθοιοι, σαν μαριονέτες, είναι δεμένοι πάνω της: Κάθε φορά που τα νήματα χαλαρώνουν οι μαριονέτες απομακρύνονται απ' την κάμερα, και κάθε φορά που σφίγγονται πλησιάζουν σ' αυτήν. Τούτη η διπλής φοράς κίνηση δεν είναι ποτέ ρεαλιστική. Οι χαρακτήρες, δανείζονται την κίνησή τους όχι απ' τις προσαγές του φιλικού μύθου αλλά απ' τις ανάγκες της έκφρασης κάποιων συγκεκριμένων ιδεών, δηλαδή απ' το σκηνοθέτη που δεν ενεργεί σαν μυθοπλαστής αλλά σαν δοκιμογράφος.

3) Η υιοθέτηση ενός τέτοιου «χορευτικού» στυλ στο ντεκουπάζ δημιουργεί στον πολύ έξοικειωμένο με το ρεαλισμό θεατή μια έντύπωση παρωδίας. Έτσι, αυτός, εξαναγκάζεται να μη συγγεί το γεγονός καθ' αυτό με την αναπαράστασή του, πράγμα που του δημιουργεί κάποια δυσφορία. Ωστόσο, ο πληροφορημένος θεατής ξέρει απ' την αρχή πώς πρόκειται για άναπαράσταση, δηλαδή για μία ιστορία που φτιάχτηκε από κάποιον όχι για να μάς πείσει με την αληθοφάνεια αυτής της ιστορίας (άλλωστε, έτσι κι άλλωστε το δεύτερο συνθετικό της λέξης «αληθοφάνεια» άναίρει την έννοια του πρώτου) αλλά για να

μάς κοινοποιήσει κάποιες άποψεις του, που για να γίνουν άποδεκτές δεν έπικαλούνται το συναισθηματικό μας.

Συχνά το στροβίλισμα μάς έμποδίζει να καταλάβουμε ποιός ακριβώς μιλάει. Ο άποπροσανατολισμός μας συντείνει στο να χάσουν οι χαρακτήρες την ψυχολογική τους αναλυτικότητα, αφού ο προσωπικός λόγος είναι αυτός που κυρίως χρησιμοποιείται σαν όχημα της ψυχολογίας. Άλλωστε, αυτό που ενδιαφέρει σε μία ταινία του Γιάντσο απ' την όποια έχει άποκλειστεί, κατά το δυνατόν, η ψυχογραφία δεν είναι το ποιός μιλάει αλλά το τί λέγεται όταν κάποιος μιλάει.

4

Τα ψήγματα ψυχολογικής άνάλυσης που αναγκαστικά μένουν, έφόσον η άφαίρεση δεν προωθείται μέχρι την παντελή άπουσία των ανθρώπων απ' το οπτικό πεδίο, δεν ξέρουμε ποτέ αν αναφέρονται σε μίαν έσυνείδητη ή άσυνείδητη συμπεριφορά. Στον Γιάντσο δεν υπάρχουν όρια άνάμεσα στο συνείδητο και το άσυνείδητο. Π.χ., δεν ξέρουμε ακριβώς τί είδους είναι οι σχέσεις που υπάρχουν άνάμεσα στις δυο γυναίκες, ούτε άνάμεσα στον Σάριε και τη Βλαντύ. Στην πρώτη περίπτωση ύποπτευόμαστε μία έμοφυλοφιλική σχέση και στη δεύτερη μία σχέση καταναγκασμού, χωρίς νάμαστε βέβαιοι για το θάσιμο της ύποψιάς μας.

Τούτη η «έμφαφρόδιτη» ψυχολογία των ήρώων του Γιάντσο είναι μόνο — και αυστηρά — φιλική: Το διφορούμενο είναι μία νοητική στάση που υιοθετεί ο Γιάντσο — πράγμα που σημαίνει ότι οι χαρακτήρες του συμπεριφέρονται όπως αυτός θέλει κι όχι όπως το επιβάλλει η ανέλιξη του μύθου, όπως συμβαίνει στον άκαδημαϊκό κινηματογράφο, όπου πρώτα καθορίζονται οι χαρακτήρες με σαφήνεια και μετά, κατά κάποιον τρόπο αυτόματα, δηλαδή άνεξάρτητα απ' τη βούληση του δημιουργού, οι χαρακτήρες αυτοί δημιουργούν άνάμεσά τους σχέσεις που υπαγορεύονται απ' την προεπιλεγμένη ψυχολογία τους.

Στον Γιάντσο, οι μαριονέτες παραμένουν με συνέπεια μαριονέτες μέχρι το τέλος της «παράστασης». Σε μία τεχνική σαν αυτή του Γιάντσο όπου η μυθοπλασία δεν ίσχυρίζεται ότι δημιουργεί όντα εκ του μη όντως (άποψη άνομολόγητη στις περισσότερες περιπτώσεις αλλά έξαιρετικά διαδομένη στην άστική τέχνη, με άκραία και πολύ χαρακτηριστική περίπτωση τον Ούναμουν και την «Καταχνιά» του όπου ο φανταστικός ήρωας γίνεται πραγματικός και συνδιαλέγεται με τον συγγραφέα, ο όποιος με τη σειρά του γίνεται φανταστικό πρόσωπο) θα ήταν άκατανόητη ή όποιαδήποτε άυτοτέλεια στη χαρακτηρισολογία, που έτσι κι άλλωστε είναι καθαρή άπάτη μία και η τέχνη είναι ανθρώπινο π ρ ο ι ό ν — με την πλήρη και τρέχουσα έννοια της λέξης «πρόϊόν». Στην τέχνη, «πραγματικοί» χαρακτήρες υπάρχουν μόνο στο μέτρο που πίσω τους κρύβεται ένας π ρ α γ μ α τ ι κ ό ς άνθρωπος ο όποιος και τους δανείζει, κατά κάποιον τρόπο, τη δική του ύπόσταση. Δηλαδή το «πραγματικό» των φανταστικών χαρακτήρων είναι συνάρτηση

όχι της αληθοφάνειάς τους, αλλά της ειλικρίνειας και της ιδεολογικής συγκρότησης του δημιουργού.

Έύκολα συμπεραίνουμε απ' τα παραπάνω πώς τον Γιάντσο τον ενδιαφέρει μόνο η γ ρ α φ ή και καθόλου η αφήγηση. Αυτό που έπιδιώκει με τις ταινίες του δεν είναι να πεί μία ιστορία, αλλά να εκθέσει μία άποψη χρησιμοποιώντας, στη θέση του μολυβιού, μία κάμερα. Μαζί με τον Άιζενστάιν παλιότερα και τον Γκοντάρ στις μέρες μας, είναι οι μόνοι που κατάφεραν να γράψουν τις ιδέες τους κατ' ε ύ θ ε ί α ν σε ειλόνες, χωρίς την άποκρυπτογραφική μεσολάβηση ή τη βοήθεια άκουστικών-λεκτικών κωδικών συστημάτων, τα όποια ώστόσο ένωματώθηκαν άρμονικά σ' ένα ένιαίο κωδικό σύστημα, το φιλικό. Τούτο δεν σημαίνει, βέβαια, άναγκαστικά, πώς ο κινηματογράφος τους είναι ο ιδανικός κινηματογράφος. Σημαίνει μόνο πώς στον τομέα της διερεύνησης του κινηματογραφικού όργάνου προσέφεραν τα περισσότερα.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΣΑΦΤ, Ο ΜΑΥΡΟΣ ΠΑΝΘΗΡ (SHAFT)

Σκηνοθεσία: Γκόρντον Πάρκς.
Έρμηνεία: Ρίτσαρντ Ράουιντρου.

Τίτλος παραπλανητικός στον έξελληνισμό του. (Σάφτ θα πεί θέλος και δεν έχει καμιά σχέση με την γνωστή νέγκρικη όργάνωση). Η ταινία αναφέρεται στη δράση ενός νέγρου ιδιωτικού ντέτεκτιβ που κρατάει τα προσήματα με τους λευκούς, αλλά και μία περίεργη στάση με τους νέγρους. Ο μύθος: Ένας μεγιστάνας νέγρος, έμπορος ναρκωτικών, χάνει την κόρη του. Κατηγορεί μία όργάνωση νέγρων. Ο Σάφτ θ' ανακαλύψει την έμπλοκή της Μαφίας. Μετά ποταμούς αίματος και διάφορες έντυπωσιακές κομπίνες, έρχεται πό αίσιο τέλος. Νύξεις για το φυλετικό πρόβλημα, όπου κατανέμονται ίσόποσα εθύνες σε λευκούς και νέγρους. Ο Σάφτ άδιάλλακτος κατά τ' άλλα παραμένει ουδέτερος ιδεολογικά. Μισεί τις βίαιες λύσεις αυτός ο «κατά συνθήκη» άυτοαμνόμενος. Έτσι το θέαμα περιορίζεται στο συχνό ξυλοφόρτωμα.

ΜΠΙΛΛΥ ΤΖΑΚ (BILLY JACK)

Σκηνοθεσία: Τ. Σ. Φράνκ.
Έρμηνεία: Τόμ Λώφλιν, Ντιλόρες Τέυλορ, Κλόρκ Χάουαρτ.

Ο Μπίλλυ Τζάκ, καλός άγγελος των κατατρεγμένων έγχρωμων της Άμερικης, γύρισε φιλειρηνιστής απ' το Βιετνάμ, κατέχει το καράτε και άποτελεί πρόβλημα για τους πρόχοντες της έπαρχίας όπου ζεί. Το πνεύμα του φιλμ συναισθηματικό. Η έπέμβαση του Μπίλλυ σε κάθε έκτροπή είναι λυτρωτική.

Το τέλος συμβιβαστικό. Ο ανένδοτος Μπίλλυ θα πειστεί απ' τις προτάσεις της Κυβέρνησης και θάρθει σε συμβιβασμό. Ακόμα μία φορά το προαιώνιο πρόβλημα της Αμερικής θα βρει την (κινηματογραφική) λύση του.

ΝΤΟΚ (DOC)

Σκηνοθεσία: Φράνκ Πέρου.

Έρμηνεία: Σέιου Κέητς — Φαίη Ντιναγουαίη.

Το «Ντόκ» από άποψη του μύθου ανήκει στην γενικότερη προσπάθεια της ιδεολογικής απελευθέρωσης που παρατηρείται στους διάδοχους του Χόλλυγουντ.

Ο «Ντόκ» Χολλυνταίη ένας διεφθαρμένος πιστολάς («ήρωας» απ' τις αντίθετες του καλού συνιστάμενες) βρίσκεται μπλεγμένος σε μια περιπέτεια όπου η ήθικη συμπληρώνει σε δεδομένες στιγμές την ανηθικότητά του.

Οι υπόλοιποι ήρωες μονοσήμαντοι: ο καιροσκόπος μέλλον σερίφης, μια πόρνη με αισθήματα, μια σπείρα ασύδοτων κακοποιών.

Οι αναγκαίες ψυχολογικές μεταβολές επέρχονται με τη ληστεία της άμαξας. Ο Ντόκ θα τεθεί στο πλευρό του Νόμου που η Ισχύς του δημιουργεί μιάν απόλυτη αξία πάνω από την ήθικη ή τη θέληση. («Άμεση μελέτη αυτής της σχέσης στις ταινίες «Ανθρωπος απ' τη Γαλλία» ή «Επιθεωρητής Κάλλαγκαν»). Στο τέλος ο Ντόκ ξεμακραίνει αφήνοντας πίσω του άλυτα προβλήματα.

Η κινηματογράφηση στηρίζεται σε άφηγηματικά μέσα ή πρώτα πλάνα Ισοπεδώνοντας την ψυχολογική περιγραφή του ήρωα (αντίθετα με την προσπάθεια του Σίντνεϋ Φιούρι στο «Απαλούζα» όπου το γκρό-πλάν χρησιμοποιούταν σά μέσο ψυχολογικής ανάλυσης).

ΤΟ ΑΠΟΡΡΗΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗΣ (DIARY OF A MAD HOUSEWIFE)

Σκηνοθεσία: Φράνκ Πέρου.

Έρμηνεία: Ρίσορντ Μπενζαμίν — Κατρίν Σπότγκρες — Φράνκ Λανγκέλλα.

Περιγράφοντας τη συζυγική ζωή ενός ζευγαριού της ανερχόμενης νέας Αμερικάνικης αστικής τάξης ο Πέρου, δίνει έναν αποκρυπτογραφημένο κώδικα κοινωνικής συμπεριφοράς.

Ένας κόσμος τραηγμένος στα άκρα, τρεις περιπτώσεις ανθρώπων μέσα από στυλιζαρισμένη ήθοποιία, μια προσπάθεια μίξης Χολλυγουντιανού σινεμά με την αδιόρατη παρουσία του Γκονταρικού «Μιά γυναίκα παντρεμένη».

Η ταινία αρχίζει σά μονογραφία της καταπιεσμέ-

νης «τρελλής νοικοκυράς» που αντιπαλεύει ανάμεσα στη χαύνωση και τις συναισθηματικές εξάρσεις. Ο καταπιεστής σύζυγος (που περιγράφεται σάν ένα μόριο της κοινωνικής καταπίεσης μέσα στην κουζίνα), άποχτᾶ χάρη στο στοιχείο της «έκπληξης» μεγάλες διαστάσεις και μετατρέπεται σε καταλύτη. Πιο χαρακτηριστική περίπτωση της ιδεολογικής γραμμής του φιλμ ο νεαρός συγγραφέας που η δμοφυλοφιλική του απόσταση μεταβάλλει το φιλμ από έρευνα σε φεξιόν. Πιαρ' όλες τις μεταπτώσεις, το φιλμ του Πέρου, περιέχει όλα τὰ στοιχεία που έντάσσονται στις γενικότερες αναζητήσεις για ἀλήθεια, μέσα απ' τούς νόμους του Χόλλυγουντ.

ΧΑΡΡΥ ΜΟΥΝΤΕΡ (HARRY MUNDER)

Σκηνοθεσία: Τοέλλ Γκρένιε.

Έρμηνεία: Γιάν Νίλοεν, Κάρολ Γκονσιτᾶβ Λίντσεϊντ, Γκόντ Τζόνσον, Τζᾶωριζ Άντελυ.

Ο Χάρρυ Μούντερ χάρη σε μιά ιδιαίτερη πνευματική έπάρκεια, γίνεται στόχος τᾶν Αμερικανᾶν που προτείνουν στους γονείς την πνευματική του ανάπτυξη, μ' αντίλλαγμα την παραχώρηση τᾶν καταναλώσιμων αγαθᾶν.

Η κοινωνική κατάταξη της οικογένειας Μούντερ: Ο πατέρας έργατης, η μητέρα γραμματέας, δύο κατώτερα μόρια της αναπτυσσόμενης Σουηδικής κοινωνίας. Το όνειρο της εύκολης διαθίωσης προωθείται με την προθυμία τᾶν Αμερικανᾶν.

Η συναισθηματική ζωή του Χάρρυ που όντας έφηβος δέν συνειδητοποιεί την έμπορική αξία της ιδιοφυίας του. Ο κόσμος του μουσικιστικός, κόσμος του θανάτου (ή γιαγιά), της φθοράς (Μάνε) του άγχους (ή κοπέλα) και της απώλειας του παιδικού κόσμου (ή πρώτη έρωμένη).

Στην παράλληλη εξέλιξη τᾶν δύο περιπτώσεων τοποθετείται η ταινία. Ο Χάρρυ «δραπετεύει» από τούς μελλοντικούς κηδεμόνες και μετά από μιά άποτυχημένη άπόπειρα αυτοκτονίας θα προσπαθήσει να συνταιριάξει στη φαντασία την άρμονία που τού στερεί η πραγματικότητα.

Μορφικά η ταινία είναι δισυπόστατη. Υπάρχουν όλα τὰ αντιπεργκμανικά στοιχεία που καταλογίζουν στο «νέο Σουηδικό» κινηματογράφο (Βίτεμπεργκ, Σγιόμαν κλπ.). Ακόμα σαφείς επιδράσεις από τόν «Πιερρό» του Γκοντάρ. Στο πρώτο πλάνο βλέπουμε τόν Χάρρυ Μούντερ νάρχεται απ' τὸ θάθος βαδίζοντας με τεράστια ξυλοπόδαρα και θαιμένο πρόσωπο με τὸ ίδιο χρώμα που θάφεται ο Μπελμοντό πριν αυτοκτονήσει.

Αντίθετα όλη η εξέλιξη τᾶν καταστάσεων του Μούντερ (θάνατος γιαγιάς, Μάνε κλπ.) έντονα θυμίζει την παρουσία του πατριάρχη Μπέργκμαν.

ΤΑΚΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

Ανδρική
BOUTIQUE
Pierre Cardin

Για
καθε
κομψο
ανδρα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ
ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Athénée