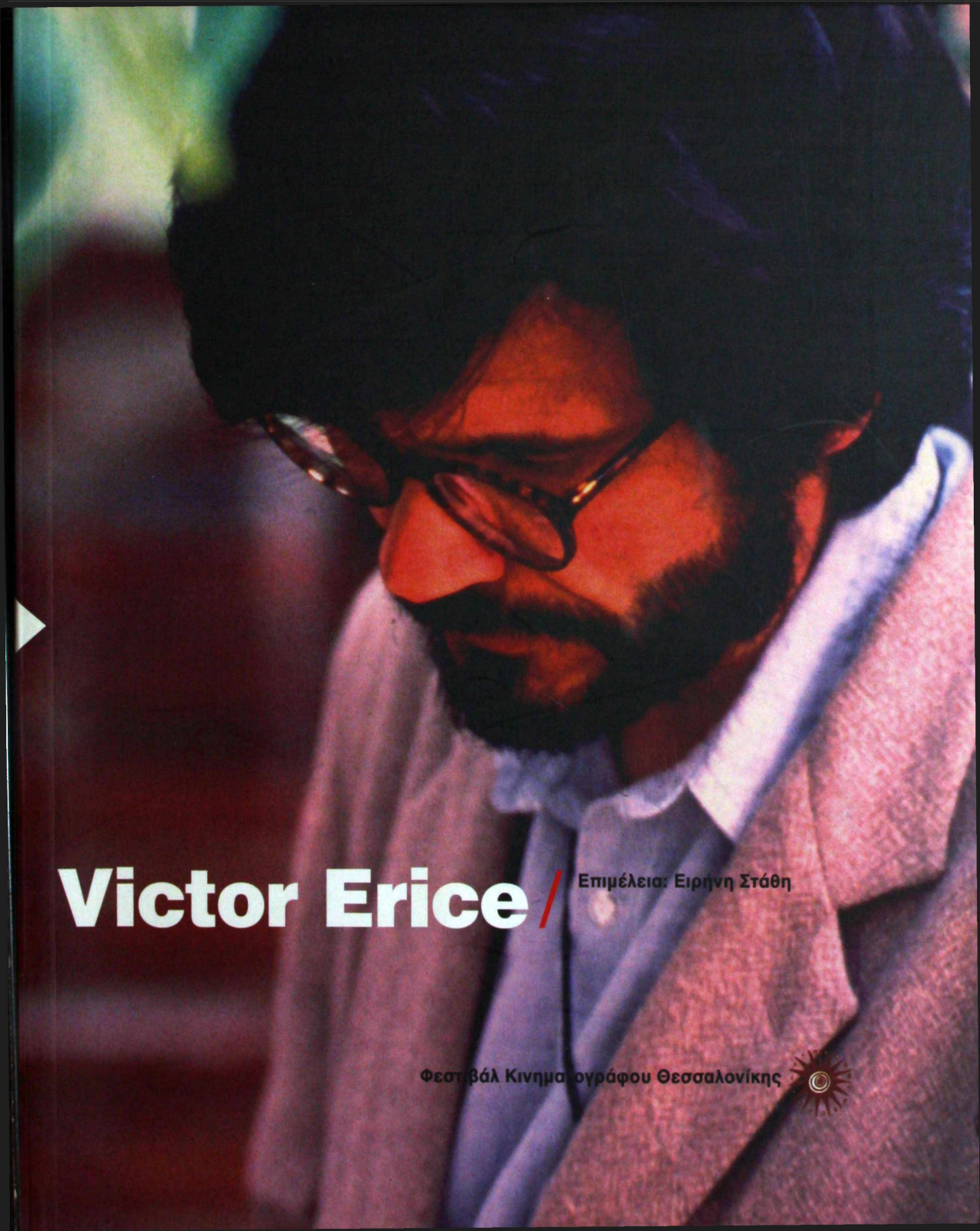


A close-up, high-contrast portrait of Victor Erice. He is wearing glasses and a suit, looking down. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and glasses, and deep shadows elsewhere. The background is blurred.

Victor Erice /

Επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης





VÍCTOR ERICE

II-000000001992

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Víctor Erice που παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια του 45ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-29 Νοεμβρίου 2004)

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει την προβολή τεσσάρων ταινιών του σκηνοθέτη και ενός ντοκιμαντέρ γύρω από το έργο του.

Καλλιτεχνική Διεύθυνση Αφιέρωματος Μιχάλης Δημόπουλος

Συντονισμός- Επιμέλεια Έκδοσης Ειρήνη Στόθη

Επιλογή κειμένων Pere Alberó, Ειρήνη Στόθη, Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια Κειμένων Αντάνος Χρυσόστομιδης

Διοργάνωση Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

με τη βοήθεια του Instituto Cervantes

Ευχαριστούμε θερμά τον Víctor Erice για την πολύτιμη βοήθειά του

Επίσης ευχαριστούμε τους:

Αθήνα: Natividad Gálvez García, Pedro Badenas de la Pena, Novό Παπανικολάου, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου – Βορκελώνη:

Miren Gea Arana, Montserrat Guiu Vallis – Βερολίνο: Frank Graf – Λονδίνο: Ulrich Felsberg – Μοδρίτς: Ana Buceros,

José Luis Capel, Manuel Perez Estremera, Norma Fernandez, Catherine Gautier, Carmen Hoyo, Manuel Llamas, Teresa Lozano,

José Maria Morales, Jos Oliver, José Maria Prado, Isabel Puerta, Elias Querejeta, Silvia Requena, Pilar Torre

Και τις εταιρείες:

Βερολίνο: Road Movies – Μοδρίτς: Canal Plus Espana, Filmoteca Espanola, Instituto de la Cinematografia y de las Artes

Audiovisuales, Elias Querejeta P.C. SL, Rosebud Films, Wanda Vision S.A.

Στις μεταφράσεις συνεργάστηκαν: Δημήτρης Κερκινός, Γιάννης Παπαδόκης, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου, Ινώ Ρόζου,

Κλαίρη Σκανδάμη, Στουρούλα Σοκόλη, Αγγελική Στουπάκη, Isabelle Taruffi, Τατιάνα Φραγκούλια

Φωτογραφικό υλικό Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Espanola

Σχεδιασμός εξωφύλλου Δημήτρης Αρβανίτης

Παραγωγή Βιβλιοσυνεργατική ΑΕΠΕΕ





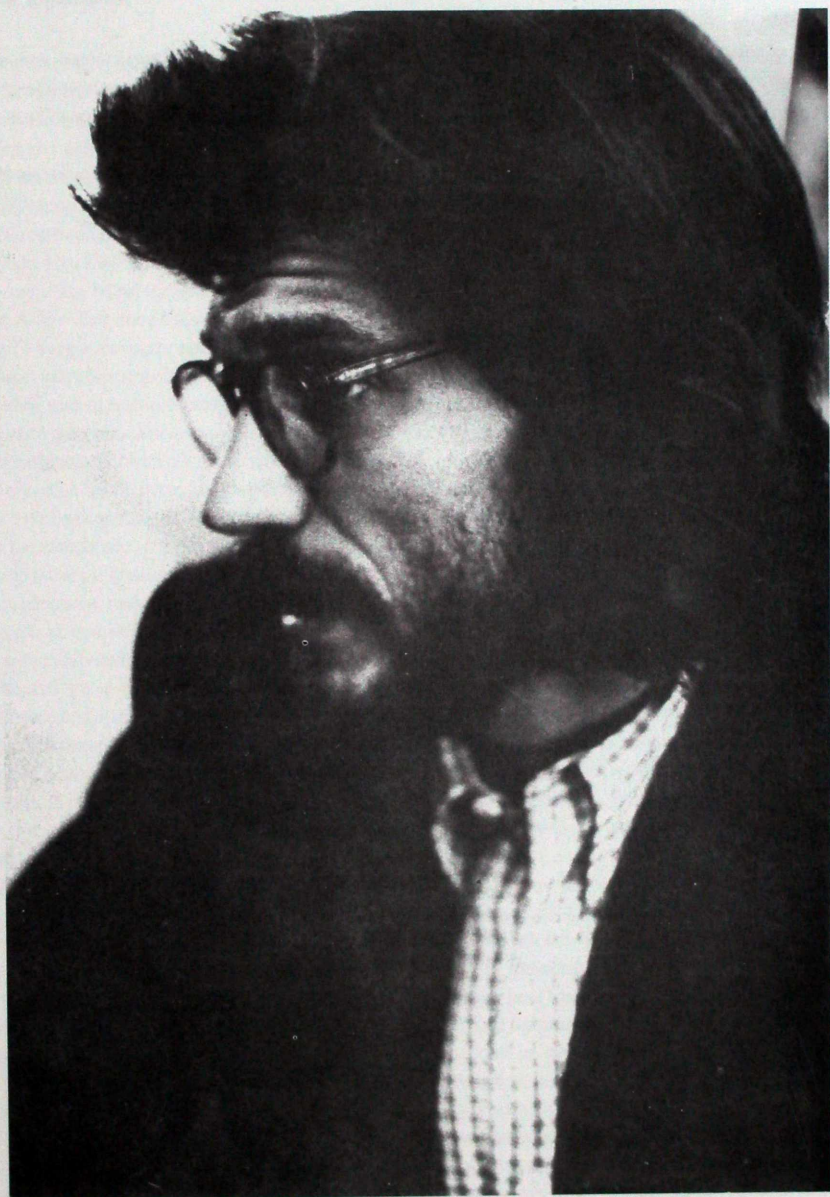
Επιμέλεια Ειρήνη Στάθη

Επιλογή κειμένων Pere Alberó, Ειρήνη Στάθη, Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια Κειμένων Ανταίος Χρυσαστομίδης

Περιεχόμενα

Χαιρετισμός, του Θόδωρου Αγγελόπουλου	6
Victor Erice, ένας σπάνιος δημιουργός, του Μιχάλη Δημόπουλου	7
Victor Erice: ο ποιητής του φωτός	9
Ένα ταξίδι προς το φως, της Ειρήνης Στάθη	10
Στο βάθος της μνήμης, μια εικόνα του Pere Alberó	19
Οι εύλογες αμφιβολίες του Victor Erice, του Miguel Mariás	25
Μεταξύ γης και ουρανού, στον τόπο του Victor Erice, του Alain Philippon	31
Η νοσταλγία ενός ονείρου, του Floreal Peleato	37
Κείμενα και απόψεις του Victor Erice	41
Ο Victor Erice για τον κινηματογράφο, του Pere Alberó	42
Το πάθος του ποιητή	45
Εναλλακτικές του μοντερνισμού	49
Κινηματογράφος και ποίηση	53
Περί της αβέβαιης φύσης του κινηματογράφου	55
Ο παλμός του χρόνου	59
Το όνειρο του φωτός	61
Το κατώφλι του ύπνου	63
Μνήμη και όνειρο: συνέντευξη του Victor Erice στον Mario Campaña	65
Το πέρασμα από την παιδική ηλικία: συνέντευξη στον Alain Philippon	77
Με κυριεύει η αρπιακτική κανόνη της κάμερας: συνέντευξη στον José Luis Guarnier	81
Το δέντρο της παιδικής ηλικίας: συνέντευξη των Victor Erice και Antonio López στη Laurence Giavarini και τον Thierry Jousse	87
Το μυστήριο της δημιουργίας: συνέντευξη στον Jordi Balló	91
Φιλμογραφία του Victor Erice	97
Οι προκλήσεις	98
Το παιχνίδι της γνώσης της Carmen Arocena	98
Το πνεύμα του μελισσιού	101
Αφαίρεση και κατάργηση της αυτοαναφορικότητας, του Santos Zunzunegui	101
Μύηση στη ζωή, του José Enrique Monterde	106
Η απώλεια της σιωπής, του Monte Hellman	108
Το πνεύμα του κινηματογράφου, του Βασίλη Ραφαηλίδη	110
Ο Νότος	112
Τι ωραία ταίρια! του Fernando Savater	112
Μισοκρυμμένα παιδικά χρόνια, του Alain Philippon	114
Τριάντα τρεις λόγιες ερωτήσεις για το Νότο, του Angel Fernández Santos	116
Το όνειρο του φωτός	120
Η χρυσή στιγμή του χαμού, του Jean-Louis Leutrat	120
Στο σκηνικό του ονείρου, του Raymond Bellour	124
Το πρόσωπο της ζωγραφικής, της Isabel Escudero	127
Το φως του θανάτου, του Νίκου Λυγγούρη	131
La promesa de Shanghai	134
Alumbramiento	134



Χαιρετισμός

Θόδωρος Αγγελόπουλος

Χαίρομαι που υποδέχομαι σαν πρόεδρος του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αυτόν τον ξεχωριστό Ισπανό. Από τότε που είδα το *Πνεύμα του μελισσιού* πίστευα πάντα ότι ο Víctor Erice συγκαταλέγεται ανάμεσα στους σημαντικούς ανθρώπους του κινηματογράφου. Και μας συνδέει μια βαθιά συγγένεια στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε το σινεμά.

Μοναχικός, λίγο απόμακρος, εκλεκτικός, γράφει εδώ και τόσα χρόνια μια ιδιαίτερη πορεία στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Χαίρομαι ιδιαίτερα που θα είναι κοντά μας.

Víctor Erice, ένας σπάνιος δημιουργός

Μιχάλης Δημόπουλος

Λίγο μετά την πτώση της Χούντας, συγκεκριμένα το '78, στο μυθικό «Στούντιο», ο Σωκράτης Καψάσκης είχε προβάλει το *Πνεύμα του μελισσιού*, πρώτη ταινία του παντελώς άγνωστου τότε Ισπανού σκηνοθέτη Víctor Erice. Η αίσθηση που προκάλεσε ήταν μεγάλη, ιδιαίτερα στους κύκλους των σινεφίλ της εποχής. Η ταινία είχε γυριστεί πέντε χρόνια νωρίτερα, είχε ήδη κερδίσει τη διεθνή αναγνώριση κι ένα βραβείο στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπάστιαν. Προς μεγάλη έκπληξη και απογοήτευση όσων είχαν κιόλας αναγνωρίσει τη σημαντική και πρωτότυπη γραφή του Ισπανού κινηματογραφιστή, ακολούθησε μια μακρά περίοδος σιωπής και απουσίας.

Δέκα χρόνια αργότερα, ο Erice επανεμφανίζεται με τον *Νότο*. Δεύτερη ταινία κι ένα ακόμα αυθεντικό αριστούργημα. Στην Ελλάδα δεν βρίσκει διανομή και προβλήθηκε μόνο στη δημόσια τηλεόραση από την «Κινηματογραφική Λέσχη». Στο διεθνή κινηματογραφικό χώρο, ο Erice φαίνεται πως δεν είχε ξεχαστεί, οι έπαινοι είναι πάλι ενθουσιώδεις. Αλλά ο ίδιος αποφασίζει να αποσυρθεί άλλη μια φορά. Η συνέχεια έρχεται το 1992 με το τρίτο αριστούργημά του *Το όνειρο του φωτός* που κερδίζει στις Κάννες τα βραβεία της Επιτροπής και των Κριτικών. Η ταινία προβάλεται τώρα, για πρώτη φορά στη χώρα μας, στο πλαίσιο αυτού του αφιερώματος.

Σχεδόν τριάντα χρόνια δημιουργίας, τρεις μόλις ταινίες και δύο μικρού μήκους, που έχουν ενταχθεί σε ισάριθμα σπονδυλωτά φιλμ, είναι ένας φτωχός, αριθμητικά απολογισμός. Το βεληγκεές όμως αυτού του έργου είναι και τεράστιο και αυθύπαρκτο. Μοιάζει κατά κάποιον τρόπο, με το δικό μας Αλέξη Δαμιανό, τον οποίο, κατά ευτυχή σύμπτωση, φιλοξενούμε επίσης φέτος, την ίδια χρονιά με τον Erice, στη Θεσσαλονίκη. Είναι και οι δύο ολιγογράφοι και ταυτόχρονα πλούσιοι σε ιδέες, στοχασμούς, πρωτοτυπίες και κατακτήσεις.

Σε μια Ισπανία που τότε, πριν την πτώση του Φράνκο, έμοιαζε να αργοπεθαίνει, ο Víctor Erice με το *Πνεύμα του μελισσιού* έκανε μια ταινία σε πλήρη απόκλιση από τον τρέχοντα «πολιτικό» και «κοινωνικό» κινηματογράφο. Βυθίζεται στον κόσμο της παιδικής ηλικίας και απ' εκεί αντλεί το υλικό του. Δύο κορτσάκια παρακολουθούν το αρχαιεπικό παίγνιο του φανταστικού κινηματογράφου, την ταινία του James Whale *Φρανκενστάιν* (1931). Υπάρχει μια σκληρή μεγάλης κινηματογραφικής ανθολογίας, όπου το ένα κορίτσι προσφέρει γονατισμένο λουλούδι στο τέρας, που κι αυτό είναι πεσμένο στα γόνατα. Αυτή η μυστικιστική εικόνα, ταυτόχρονα ήρεμη και τρομακτική, προκαλεί την έκρηξη, είναι η σπίθα που φωτίζει και κινητοποιεί την πολύπλοκη μηχανή της φαντασίας και της υπέρβασης του πραγματικού. Η μικρή Άνα κατασκευάζει έναν απελευθερωτικό φανταστικό μύθο που θα της επιτρέψει να πλησιάσει, να βιώσει τον κόσμο των ενηλίκων από μια διαφορετική σκοπιά. Σ' αυτήν την πορεία αναζήτησης και μαθητείας, η Άνα συναντάει ένα δημοκράτη που έχει λιποτακτήσει. Του προσφέρει ένα μήλο κι ένα ρούχο, σίγουρη πλέον πως απέκτησε ένα πνεύμα που της ανήκει αποκλειστικά. Αλλά η έννομη τάξη θα επιστρέψει. Ο λιποτάκτης εξοντώνεται, το κορίτσι επιστρέφει στο σπίτι, στην παντοτινή κυψέλη, στην ακίνητη κοινωνία.

Και στον *Νότο* υπάρχει πάλι η καταβύθιση στην παιδική ηλικία, που ο Erice δεν τη θεωρεί αμόλυντη και αγγελική. Αυτή τη φορά, σε μια ηλιόλουστη Ανδαλουσία, που έρχεται σε αντίθεση με την τραχιά Καστίλια του *Πνεύματος του μελισσιού*, συναντάμε πάλι ένα κορίτσι (κάπως μεγαλύτερη από την Άνα) που έχει απροσδιόριστες, σκοτεινές και δυνατές σχέσεις με ένα μυστήριο πατέρα, έναν μοναχικό ραβδοσκόπο με τραυματισμένο από τον εμφύλιο παρελθόν. Στην τρίτη ταινία του, ο Erice αλλάζει θεματική. Αυτή τη φορά επιχειρεί μια σπουδή, ένα στοχασμό πάνω στη δημιουργία του ζωγράφου Antonio López. Με το ύφος ενός ντοκιμαντέρ, ο Ισπανός κινηματογραφιστής παρακολουθεί την προσπάθεια του παραστατικού ζωγράφου, τη δημιουργική του αγωνία να αποτυπώσει, να παγιώσει στον καμβά του την εξέλιξη του φωτός πάνω στους καρπούς μιας κυδωνιάς φυτεμένης στον κήπο του. Η ταινία είναι ένα πικρό, στοχαστικό σχόλιο για τη δημιουργία, το θάνατο, το χρόνο και την απώλεια του.

Ο Víctor Erice, αυτός ο τελειομανής και ακριβοθώρητος του κινηματογράφου, είναι ένας σπάνιος δημιουργός, που η οικουμενικότητά του αλλά και η μοναδικότητα και το σπαρακτικό στοιχείο των ταινιών του, προκαλούν πάντα την προσοχή, το θαυμασμό και την απόλαυση στους παλιότερους φίλους του καλού κινηματογράφου. Σπάνια ευκαιρία λοιπόν και για τους νέους σινεφίλ να ανακαλύψουν, φέτος, αυτή την παντοτινή αξία που λέγεται Erice.





Ο ποιητής
του φωτός

Ένα ταξίδι προς το φως

Ειρήνη Στάθη

Ο καθένας έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει και να ξαναδημιουργήσει μέσα σε μια ταινία. Μια ταινία δεν υπάρχει μέχρι τη στιγμή που θα φτάσει στα μάτια των θεατών. Αν εκεί δεν υπάρχουν μάτια να κοιτάζουν τις εικόνες, οι εικόνες δεν υπάρχουν. Όταν τελειώνω μια ταινία δεν ανήκει πια σε μένα - ανήκει στο κοινό. Δεν είμαι παρά ένας διαμεσολαβητής στη διαδικασία.

Victor Erice

Η αναζήτηση του φωτός

Ο Victor Erice, είναι ένας από τους πιο μοναχικούς δημιουργούς της έβδομης τέχνης, ελάχιστα γνωστός στο ευρύ κοινό και μάλιστα σχεδόν καθόλου γνωστός στο ελληνικό κοινό. Όσοι όμως τον γνωρίζουν ξέρουν καλά ότι πρόκειται για ένα σημαντικό καλλιτέχνη με ένα βαθύ κινηματογραφικό στοχασμό, για τον οποίο ο κινηματογράφος είναι ένας τρόπος να υπάρχει και οι εικόνες ένα αστείρευτο ποτάμι με το οποίο ο άνθρωπος μεγαλώνει, κοιτάζοντας το χρόνο πίσω του και την προοπτική εμπρός του. Ο Erice σκηνοθέτησε τρεις μεγάλου μήκους ταινίες και δύο μικρού μήκους που αποτελούν επεισόδια σε ισάριθμες σπονδυλωτές ταινίες¹. Όλα αυτά σε κάτι παραπάνω από τριάντα χρόνια δημιουργικής πορείας στον κινηματογράφο της χώρας του αλλά και τον παγκόσμιο (αν αφήσουμε στην άκρη τις μικρού μήκους ταινίες που έκανε στη δεκαετία του '60)². Η μελετημένη και στοχαστική προσέγγισή του στον κινηματογράφο, παρ' όλη τη φτωχή σε ποσότητα παραγωγή στην καριέρα του Ισπανού σκηνοθέτη, μπορεί να συγκριθεί με μερικά από τα μεγάλα ονόματα της έβδομης τέχνης: τον Malick, τον Dreyer, ή (ο ίδιος είχε πει κάποτε πόσο τον επηρέασε), τον Murnau³. Ο Erice είναι ο σκηνοθέτης που εξερευνά το περιβάλλον του μέσα από ακριβείς, λιρικές, φωτεινές και φιλτραρισμένες συνθέσεις. Παρουσιάζει χαρακτήρες που ταυτίζονται με την εποχή τους και σηματοδοτούνται από ιδιαίτερες εποχές, τόπους και ιστορικές στιγμές. Στις δύο πρώτες ταινίες του, δομικά οι κεντρικοί γυναικείοι χαρακτήρες καταπιάνονται με την ταυτότητά τους μέσα σε ανδρικά περιβάλλοντα (μια πάλη που συχνά γίνεται από μόνη της η διαδικασία της ομιλίας, ή της ανεύρεσης της φωνής)⁴. Παρόλα που οι ταινίες του είναι καλλιτεχνικά συνθεμένες, ο Erice φιλμάρει με ένα τρόπο που ανταποκρίνεται και αναδεικνύει τις δυνατότητες ήχου-εικόνας αλλά ταυτόχρονα υπογραμμίζει τα διάφορα περιστατικά τη στιγμή ακριβώς που αναδύονται. Έτσι, αν και δεν προσκολλάται σε μια φιλοσοφική ανάπτυξη της προβληματικής του ή σε έναν πνευματικό στοχασμό για τα πράγματα, φέρνει στο προσκήνιο την άλλη «εικόνα» των πραγμάτων: αυτή που κρύβεται πίσω από την πρώτη ματιά. Μολονότι ο Erice ασχολήθηκε ενεργά με την κινηματογραφική κριτική, τη συγγραφή σεναρίων και τη σκηνοθεσία για την τηλεόραση (συμπεριλαμβανομένου ενός εντυπωσιακού αριθμού διαφημιστικών) μπορεί κανείς εύκολα να καταλάβει, ότι οι ταινίες είναι το προϊόν μιας βαθιάς και πλατιάς διαδικασίας στοχασμού, μιας ανάπαυλας, το αποτέλεσμα μιας συνύπαρξης της λεπτομέρειας με το ελάχιστο, το μικρό, της ακριβούς παρατήρησης που συλλαμβάνεται σε μια δεδομένη χρονική στιγμή⁵.

Έχοντας κανείς υπόψη του τις προηγούμενες ταινίες δεν εκπλήσσεται από το γεγονός ότι ο Erice καταπνέεται απευθείας με το θέμα της ζωγραφικής (και του καλλιτέχνη) στην ταινία του *Το όνειρο του φωτός*, καθιστώντας σαφή - κάνοντας την, στην πραγματικότητα, το προσχηματικό θέμα της ταινίας- μια ανησυχία για το φως, για τη λεπτομέρεια της παρατήρησης και τις γρήγορες αλλά ανεπαίσθητες αλλαγές στην όψη των πραγμάτων που επέρχονται με το πέρασμα του χρόνου. Μορφικά η ταινία περιέχει μερικά από τα πιο αργά και «νωχελικά» dissolve στην ιστορία του κινηματογράφου. Στο *Όνειρο του φωτός* ο κινηματογράφος του Erice κινείται κοντά σε αυτόν του Κιαρροστάμι, όπου τα μυθοπλαστικά στοιχεία και η αποσπασματικότητα τους αναμειγνύονται, σε μια δημιουργική γραφή ιδιαίτερα από αισθητικής πλευράς, με μια σειρά από σκηνές που έχουν ένα ντοκιμαντερίστικο χαρακτήρα όπου αναδεικνύεται η υλι-



Το όνειρο του φωτός: Όσο γυρίζει η μηχανή θα υπάρχει κινηματογράφος

κότητα της καθημερινής ζωής, της πραγματικής ζωής, των χαρακτήρων που τη ζουν και των ασχολιών τους. Στο *Όνειρο του φωτός* έρχονται στην «επιφάνεια» πολλοί από τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες με τις οποίες είχε καταπιαστεί και στις δύο προηγούμενες ταινίες, συμπεριλαμβανομένης της γοητείας που ασκεί η εικαστική αίσθηση του φωτός και η μελετημένη σχεδόν παρατήρηση μέσα από την προσπάθεια απεικόνισης μιας «νεκρής φύσης». Ο Ερίκε είναι ένας από τους πιο εικαστικούς σκηνοθέτες όπως επίσης είναι ένας από εκείνους τους δημιουργούς που λατρεύουν την αισθητική του χειροποίητου, τόσο, που συχνά οι ταινίες του δίνουν την εντύπωση μιας ευαίσθητης συλλογής νεκρών φύσεων σε κίνηση που αναπτύσσουν μια βαθιά σχέση και συνύπαρξη μεταξύ τους.

Στο *Όνειρο του φωτός* αυτό που μας ζητάει και αυτό που μπορούμε να κάνουμε είναι να θαυμάσουμε και να στοχαστούμε πάνω στην έντονη, αλλά εδώ κάπως συγκεχυμένη, σχέση και διαφορά ανάμεσα στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο. Βλέπουμε τον ζωγράφο (ο Antonio López García, είναι ένας απλός καθημερινός ζωγράφος) στην προσπάθειά του να αιχμαλωτίσει το παιχνίδισμα του φωτός πάνω στα φύλλα και τους καρπούς μιας συνεχώς αναπτυσσόμενης και εξελισσόμενης κυδωνιάς όταν ο σκηνοθέτης (ο θεατής υποθέτει την παρουσία του Ερίκε, μολοντί δεν τον βλέπει ποτέ καθαρά μέσα στην ταινία) προσπαθεί να καταγράψει τη δυναμική διαδικασία της δημιουργίας και της «εικονοποίησης», ενώ ταυτόχρονα εμείς παρακολουθούμε την επίμοχθη και γαλήνια δραστηριότητα της ζωγραφικής της νεκρής φύσης. Αναπόφευκτα, η ταινία δεν μπορεί να αιχμαλωτίσει αρκετές λεπτομέρειες και φυσικά δεν μπορεί να αποκρυσταλλώσει τη δραστηριότητα του ζωγράφου σε μια οριστική ή σαφή εικόνα. Ο πίνακας χάνει τη δυναμική του φωτός (και της ζωής) στη διαδικασία αποτύπωσης του δέντρου στον καμβά, αλλά ταυτόχρονα κάτι απ' αυτό καταφέρνει να συλλάβει επίσης και να φυλακίσει στις ίνες του καμβά για πάντα. Εν τούτοις, τόσο η ζωγραφική όσο και ο κινηματογράφος, στρέφονται προς μια σύλληψη και αποτύπωση της ουσίας του θέματός τους. Αυτή η ένταση ανάμεσα σε ένα μέσον της κίνησης (και επομένως το χρόνο) και την ακινησία ή παγιότητα (και επομένως μια διαφορετική αντίληψη του χρόνου) απασχολεί τον κινηματογράφο του Ερίκε. Ο χρόνος και η εγγραφή του μπορεί να θεωρηθεί το κλειδί leitmotif του κινηματογράφου του. Πρόκειται για ένα «χρόνο» τον οποίο ο Ερίκε θεωρεί χρόνο

ενδημικό της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας: «Ο χρόνος είναι παρών σε κάθε καλλιτεχνικό έργο αφού η ανθρωπότητα αναζητάει την παγίτητά». Όπως όμως το έργο του ζωγράφου, έτσι και ο κινηματογράφος του Ερίσε είναι επίσης μια διαδικασία. Αυτό που συλλαμβάνεται στιγμή μετά τη στιγμή σε αυτή τη διαδικασία είναι τόσο σημαντικό όσο αμφιλεγόμενη είναι η έκφασή της.

Το απόσπασμα από τη συνέντευξη του Ερίσε με το οποίο ξεκινήσαμε αυτό το κείμενο, μας προειδοίζει για αυτή που θα ονομάζαμε «βιωματική ποιότητα» της δουλειάς του, όπως βιωματική είναι επίσης η δημιουργική διαδικασία και η φαντασία που προτείνονται από τις ταινίες του. Στον κινηματογράφο του Ερίσε αυτή η ιδέα βρίσκεται πέρα από τις προφανείς και συνηθισμένες αναπαροστατικές μορφές της καλλιτεχνικής έκφρασης - και στο Το όνειρο του φωτός η καθημερινή δουλειά του ζωγράφου συγκρίνεται με αυτή μιας ομάδας κιστών που εργάζεται στο σπίτι καθώς και την πλατιά επίδραση που αυτό έχει στον κόσμο που περικλείει ο μαντρότοικος του κήπου του. Και στις δύο προηγούμενες ταινίες *Το πνεύμα του μελισσιού* (1973) και *Ο Νότος* (1983) παρακολουθούμε ήρωες οι οποίοι δημιουργούν μια αντίληψη για τον κόσμο μόνο μέσα από αποσπασματικά και συχνά χωρίς συνέχεια υλικά που φτάνουν στην επικράτεια της εμπειρίας τους. Αυτά τα αποσπάσματα είναι και θραύσματα του φωτός.

Το ξύπνημα των μελισσών

Το πνεύμα του μελισσιού είναι μια ταινία που εκτυλίσσεται, μέσα από ένα είδος «Μια φορά κι έναν καιρό... κάπου στην πεδιάδα της Καστίλης, γύρω στο 1940, την επαύριον του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου». Είναι λιγότερο μια ταινία για την υφιστάμενη ιστορική πραγματικότητα αυτής της περιόδου και των γεγονότων που τη σημάδεψαν (η ταινία γυρίστηκε (1973) τα τελευταία, πιο αποκαλύπτα, χρόνια του καθεστώτος του Φράνκο) και περισσότερο μια βιωματική, υλική σύγκρουση ανάμεσα σε απομονωμένα άτομα και κοινωνίες. Οι ήρωές της σπάνια αντιτίθενται στα πράγματα και τον κόσμο, είναι εσωστρεφείς, απομονωμένοι και βρίσκουν ενασχόληση σε διάφορες μορφές αυτού που μπορούμε να ονομάσουμε μεταφορική απουσία, αφαίρεση - η μεταφυσική εμμονή του πατέρα με τις μέλισσες, τα ανεξήγητα γράμματα της μητέρας σε έναν αόριστο, άγνωστο «εραστή», η οικειοποίηση της εικόνας και του μύθου του τέρατος Φράνκενσταϊν (ή, μήπως προτιμάτε, Φράνκο-νταϊν), που σηματοδοτεί και την αρχή του τέλους του φόβου που προκαλεί, από πλευράς των δύο νεαρών κοριτσιών, σε μια προσπάθειά τους να καταφέρουν να ανатеίλει το αίσθημα της ταυτότητας, της διαφορετικότητας και της θνητότητας του ανθρώπου. Αυτή η εσωτερικότητα, και ο πόνος που εκφράζει, όπως επίσης και τα μυστικά που σχεδόν ποτέ δεν αποκαλύπτονται αλλά και η ακαθόριστη απήχρηση που δημιουργούν, θα μπορούσε να ιδωθεί και ως μια πολιτική οπτική γωνία της ταινίας.

Με παρόμοιο τρόπο, στο *Νότο* παρατηρούμε μια ομάδα από ανθρώπους κατά το πλείστον αποξενωμένους μεταξύ τους που προσπαθούν να συνομιλήσουν με την κληρονομιά ενός ατροφικού παρελθόντος. Ο Εμφύλιος Πόλεμος και η διαίρεση υπώθηκαν σαν τεράστια τείχη μέσα σε οικογένειες και ανάμεσα στις γενιές. Μολονότι αυτή η ταινία είναι κάτι σαν «κουτσουρεμένη» εκδοχή της πρωτότυπης ιδέας του Ερίσε, η άρνησή του να μετακινηθεί έξω από την απομονωμένη βόρεια κοινότητα όπου κατοικεί η οικογένεια, σε ένα είδος εξορίας, αφήνει ανοικτή τη δυναμική για τη διαδικασία της φαντασίας και τη δημιουργική υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει τη δουλειά του (όπως επίσης και τους χαρακτήρες του). Σε μια σκηνή η Εστρέγια, η νεαρή κοπέλα η οποία είναι και η κεντρική ηρωίδα στην ιστορία της ταινίας, χρησιμοποιεί τα υλικά πράγματα που την περιβάλλουν ώστε να δημιουργήσει την αντίληψη και την έννοια ενός αδιανόητου κόσμου, ο οποίος βρίσκεται πέρα από την άμεση απτή πραγματικότητα. Επειδή οι γονείς της σπάνια συζητούν το παρελθόν, εκείνη προσπαθεί να το «μετρήσει» κατά προσέγγιση από παλιές, χρωματισμένες στο χέρι φωτογραφίες που βρήκε σε ένα οικογενειακό άλμπουμ, ή να φανταστεί την παλιά ερωμένη του πατέρα της (μια ντίβα του κινηματογράφου) από μια φάισα-πρόγραμμα του σινεμά που παίρνει από τον τοπικό κινηματογράφο (όπως και στο *Πνεύμα του μελισσιού*, ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται ως μια μέθοδος που πυροδοτεί τη φαντασία και δημιουργεί συνείδηση της ταυτότητας). Οι κόσμοι των ταινιών του Ερίσε αναδύονται σαν μια συλλογή από ασύνδετα, αλλά σχετικά μεταξύ τους -προφορικά και οπτικά- σημεία του κόσμου στο εσωτερικό του οποίου οι ήρωές του αδυνατούν να κατοικήσουν, ασφυκτιούν και αργοπεθαίνουν.

Κάπου εδώ βρίσκουμε το πραγματικό νόημα που κρύβεται πίσω από τον τίτλο της ταινίας *Το πνεύμα του μελισσιού*. Αυτός ο κόσμος, ο περιορισμένος μέσα σε μια «κυψέλη», με νόμους και όρια, αναζητά μια πραγματική αναγέν-



Ο Νότος

νηση, ένα πραγματικό ζήτημα. Αν θυμηθεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο η μυθολογία θέλει τον Αρισταίο⁹ να ξυπνάει το μελίσσι μέσα από το, σε πλήρη σήψη, σώμα ενός ταύρου, τότε είναι πολύ εύκολο να κατανοήσουμε τη δυναμική του ανοίγματος του σπιτιού-κυψέλη στο *Πνεύμα του μελισσιού* ή του νότου-κυψέλη στο *Νότο* ή του πίνακα-κυψέλη-φως στο *Όνειρο του φωτός*. Αυτός ο κόσμος, ο έξω από την κυψέλη ορίζεται από πραγματικούς, φυσικούς ήχους που στον Ερίσε προσλαμβάνουν μια ιδιαίτερη σημασία για την σχέση των ηρώων με τον έξω αυτόν κόσμο.

Αυτή η ματιά και αυτοί οι ήχοι στις ταινίες του Ερίσε είναι τα στοιχεία που τις κάνουν τόσο χαρακτηριστικές και ιδιαίτερες. Οι ταινίες του είναι γεμάτες από περιρρέουσες ατμόσφαιρες, από συχνά απομονωμένους, ίσως όχι πάντα προερχόμενους από τις κατάλληλες πηγές, ήχους. Συχνά είναι αυτοί οι ήχοι που πολύ ξεκάθαρα κυνηγούν και ενοχλούν τους χαρακτήρες. Αυτοί οι ήχοι αποτελούν επίσης ενδείξεις ενός κόσμου έξω και πέρα από αυτά που βλέπουμε στο κάδρο -αυτός είναι ένας κινηματογράφος γεμάτος από κάδρα μέσα στο κάδρο, πόρτες, παράθυρα, μεταφορικές παγίδες- και συχνά ανταποκρίνονται σε καταστάσεις ή επεισόδια που έχουμε δει (πυροβολισμοί, γαυγίσματα σκύλων, σφυρίγματα τρένων, οχήματα που επιταχύνουν). Ο ήχος συχνά εμφανίζεται σαν μια πλευρά της φαντασίας και του άγνωστου, του έξω από τον περικαρκαωμένο κόσμο-κυψέλη, σαν η πυροδότηση μιας αντίδρασης για τη διαδικασία της δημιουργίας, της μνήμης και της διαμόρφωσης της ταυτότητας. Στην αρχή του *Νότου*, για παράδειγμα, η αφηγήτρια μιλάει για την πρώτη της μνήμη (αναλαμβάνοντας την ευθύνη ανα-αύστασης, σε έναν ύστερο χρόνο, της ιστορίας όπως την είχε ακούσει από τους γονείς της), στην οποία ο πατέρας μυστηριωδώς «καθόρισε» το φύλο της όταν εκείνη ήταν ακόμα στην κοιλιά της μητέρας της - η πρώτη από μια σειρά αλλόκοτων δεσμών που ενώνουν την κόρη με τον πατέρα σε αυτό το οικογενειακό μυθιστόρημα.

Και οι τρεις ταινίες περιέχουν σεκάνς όπου οι ήρωες επιχειρούν να εξηγήσουν τα συναισθήματά τους, τις πράξεις τους και τη στάση τους στον κόσμο. Αυτό είναι έντονα υπογραμμισμένο, αλλά αυτές οι στιγμές των ηρώων έχουν μια περίεργη, ξεχωριστή ιδιότητα στον κινηματογράφο του Ερίσε. Στο *Όνειρο του φωτός*, αυτές οι σκηνές λειτουργούν αυθεντικά ως καθαρά ευτυχείς εξηγήσεις για τις καθημερινές δημιουργικές ασχολίες που βλέπουμε, ενώ στις άλλες δύο ταινίες ο *Νότος* και το *Πνεύμα του μελισσιού* βλέπουμε περισσότερο με ποιο τρόπο οι ήρωες χρησιμοποιούν το λόγο - γραπτό ή προφορικό- ώστε να οδηγήσουν τους εαυτούς τους στο να υπάρξουν ή να εκφράσουν τον κόσμο από τον οποίο έχουν αποκλειστεί. Υπάρχουν δύο σεκάνς στο *Πνεύμα του μελισσιού* όπου βλέπουμε τις ηρωίδες, την μεν πρώτη (τη μητέρα) να γράφει στον εδώ και πολύ καιρό απόντα (ή ακόμα και ανύπαρκτο) εραστή και την δεύτερη τη μικρή

Το πνεύμα
του μελισσιού



Άνα σε μια στιγμή έκστασης, στο να λέει «Με λένε Άνα», που βοηθούν στην αποκρυστάλλωση του ταξιδιού της ταυτότητας και στο να μετατραπούν τελικά οι ηρωίδες σε αυτό που δεσμεύτηκαν, προς τον εαυτό τους, να είναι. Ο ήχος και εδώ είναι αυτός που συνδέει τους ήρωες με έναν τρόπο που αντιτίθεται ή ακόμα και εξουδετερώνει τη φυσική τους απομόνωση. Στην αρχή του *Πνεύματος του μελισσιού* βλέπουμε τους κύριους ήρωες να αποτραβιέται ο καθένας στο δικό του κόσμο - τα μικρά κορίτσια, Άνα και Ισαβέλλ να παρακολουθούν την ταινία του James Whale *Φρανκενστάιν* (1931), τη μητέρα να γράφει ένα γράμμα, τον πατέρα να φοράει την περιβολή του μελισσοκόμου. Η μουσική της ταινίας *Φρανκενστάιν*, που διαχέεται έξω από τον αυτοσχέδιο κινηματογράφο της κοινότητας, αρχίζει να συνδέει τις εμπειρίες των διαφόρων ηρώων (την αποξένωση και οικειότητα ταυτόχρονα, αλλά και την ικανότητά της να μετεωρίζεται σε πολλαπλούς χώρους, σημάδι, αυτό το τελευταίο, της αλλόκοτης φύσης της).

Στην αρχή του *Το πνεύμα του μελισσιού* μάς δίνονται πολλά στοιχεία για την απομόνωση των χαρακτήρων και την κοινωνία τους, όπως και για τις πολλαπλές επιπτώσεις που οι μεμονωμένες εικόνες, ήχοι και πολιτιστικά «τεκνήματα» μπορούν να έχουν πάνω στο λαό. Στον κινηματογράφο του Ερίσε αυτό μπορεί να επεκταθεί ακόμα πιο μακριά σε μια αντίληψη της ισπανικής κοινωνίας σε ένα πιο γενικό επίπεδο. Η χρήση της ταινίας *Φρανκενστάιν* στο *Πνεύμα του μελισσιού* μας λέει πολλά για τον τρόπο με τον οποίο ο Ερίσε βλέπει τον κινηματογράφο και την ισχύ του (και, επομένως, για το πως μπορεί μέσα από αυτόν να δει τον εν γένει μοντερνισμό). Παρόλο που οι ταινίες βασίζονται στον off ήχο, μπορούν να αφουγκραζονται επίσης την εκφραστική σχέση ήχου-εικόνας, μια σχέση δυνατή ακόμα και στο βωβό κινηματογράφο (αλλά και στον πρώιμο ηχητικό κινηματογράφο). Από πολλές απόψεις θα λέγαμε ότι ο -ριζικά διαφορετικός- κινηματογράφος του Murrau ρίχνει τη σκιά του πάνω στο έργο του Ερίσε. Αυτό είναι πολύ πιο εμφανές στα ανάμικτα στοιχεία ντοκιμαντέρ και fiction που συναντάμε τόσο στο *Tabu* του Murrau (1931, σκηνοθεσία με τον Robert Flaherty) όσο και στο *Όνειρο του φωτός*. Συναντάμε επίσης την ίδια αγωνία για την ποιότητα του φωτός και τις εκφραστικές δυνατότητες του ήχου στη δουλειά και των δύο σκηνοθετών. Η φανταστική και υποβλητική ποιότητα του ήχου σε ολόκληρο το έργο του Ερίσε το συνδέει περαιτέρω με την παρεμφατική υποβλητικότητα και εικαστική ποιότητα του ήχου που δημιουργείται στην ύστερη βωβή/πρώιμη υβριδική ηχητική ταινία του Murrau *Η Αυγή*

(1927). Ο ήχος, εν κατακλείδι, είναι το μαγικό κάλεσμα που καλεί τους ήρωες σε ένα ξύπνημα, όπως το μαγικό κάλεσμα των μελισσών της ξυπνάει από το λήθαργο και τις φέρνει στο φως.

Η «νεκρή φύση»: μη αδιάφορη φύση

Το πιο τονισμένο, σε επίπεδο ποιότητας, στοιχείο στον κινηματογράφο του Erice είναι η οπτική διάσταση. Στις ταινίες του κυριαρχεί μια αλληλουχία από συχνά θλιμμένα μακριά πλάνα, πανέμορφα συνθεμένα και φωτισμένα τοπία -ή *tableau*- που μοιάζουν με εικαστικές συνθέσεις. Η κάμερα του Erice κινείται διακεκομμένα, αλλά συνήθως με σκοπό να διορθώσει το κάδρο ή απλά να ακολουθήσει τους ήρωες. Έτσι, οι ταινίες του διαθέτουν μια μελετημένη, στοχαστική ποιότητα σε επίπεδο σύνθεσης (είναι γεμάτες με επαναλαμβανόμενες σκηνές και κινήσεις ανάμεσα σε μια αίσθηση εγκλεισμού και αποστασιοποίησης). Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της οπτικής διάστασης των ταινιών του είναι οι ποιότητες του φωτός που αιχμαλωτίζουν στο εσωτερικό τους, με έναν τρόπο που θυμίζει τον Vermeer ή τον Velasquez (και παρόλο που αυτό γίνεται με ένα μοντέρνο τρόπο, υπονοεί την άχρηνη, κατά μία έννοια, αναχρονιστική ποιότητα του κινηματογράφου του Erice). Αυτό το φως είναι συχνά ένα «σμιλεμένο» φως, η φυσική του διάσταση επιδρά από κοινού τόσο στην αντίληψη του θεατή όσο και στις πράξεις των ηρώων. Τα καφετιά, η ώρα και το πορτοκαλί που κυριαρχούν στα θλιμμένα εσωτερικά και εξωτερικά τοπία του *Νότου* εκφράζουν τη βουβή αγωνία των ηρώων αλλά ταυτόχρονα φαίνεται να διαμορφώνουν την κυριολεκτική τους μετακίνηση μέσα στο χώρο. Από τη άλλη τα ίδια αυτά χρώματα στο *Όνειρο του φωτός* δίνουν μια αίσθηση οικειότητας με την εικαστική ποιότητα της φύσης και επομένως της ίδιας της ζωής.

Έχει ειπωθεί πολλές φορές ότι ο διευθυντής φωτογραφίας του *Πνεύματος του μελισσιού*, ο μεγάλος Luis Cuadrado, ήταν ουσιαστικά τυφλός την περίοδο των γυρισμάτων της ταινίας (εμπιστεύτηκε στο βοηθό του την εκτέλεση των οδηγιών του για το φωτισμό). Αυτή η λεπτομέρεια μας λέει πολλά σχετικά με τη φυσική ποιότητα του φωτός στις ταινίες του Erice. Αν και συχνά είναι ωραίο σε καθαρά αισθητικό επίπεδο –το κιαροσκούρο από το φως του κεριού που τρεμοσβήνει στη σκηνή με τον μαξιλαροπόλεμο της Άνα και της Ισαβέλ– το φως (και το χρώμα) της ταινίας γενικότερα είναι κάτι που μπορούμε να νιώσουμε σωματικά: από τη πατιναρισμένη ποιότητα των εικόνων αναδύει μια θερμότητα, μια –κυρίως φθινοπωρινή– ατμόσφαιρα, μια αισθαντικότητα. Όπως ο Cuadrado, υποθέτω, κι εμείς κάθε φορά που βλέπουμε την ταινία μπορούμε να νιώσουμε αυτό το ίδιο φως¹⁰. Οι ταινίες του Erice ευνοούν επίσης μικρές αλλαγές στη σύνθεση, μια τεχνική που μπορεί συχνά να φαίνεται σαν μια φωτογραφία στην οποία δίνουμε την πατίνα του χρόνου. Όπως κάποιοι παλιότεροι μεγάλοι σκηνοθέτες του βωβού κινηματογράφου, ο Erice είναι επίσης μάεστρος του dissolve, που στην περίπτωση του *Το όνειρο του φωτός*, προσλαμβάνουν εξαιρετική σημασία, ιδιαίτερα για την εικαστική διάσταση της ταινίας. Δεδομένου ότι αυτά τα dissolve συχνά φέρουν ένα πολύπλοκο νόημα και έχουν έναν ιδιαίτερο σκοπό στο έργο του Sternberg, του Mumau και του Sjöström –παγορεύοντας συγκεκριμένες ερμηνείες οι οποίες δεν αναδύονται αμέσως στην «επιφάνεια»–, στον Erice χρησιμοποιούνται κυρίως για να τονίσουν ανεπαίσθητες αλλαγές στο φωτισμό και στις λεπτομέρειες της σύνθεσης. Μας δίνουν το αίσθημα του χρόνου που περνάει, του συμβατικού χρόνου, μέσα από ανεπαίσθητους στημένους ελιγμούς του φωτός και του χρώματος. Πέρα όμως από αυτή την αίσθηση του χρόνου που ρέει, η αίσθηση που προκαλεί το dissolve είναι αυτή μιας πρωθυστερης σκέψης που πραγματοποιείται σε ένα εικονικό χρόνο, μέσα σε ένα έργο τέχνης, το οποίο ζει έτσι κι αλλιώς εκτός του χρόνου. Υπό αυτή την έννοια και ο ζωγράφος στο *Όνειρο του φωτός* γίνεται ένα κομμάτι της ίδιας του της τέχνης αφού η τέχνη του η ίδια τον «αναλύει και διαλύει» σε ένα φάσμα φωτός μέσα από την εντύπωση του dissolve.

Ο *Νότος* και το *Πνεύμα του μελισσιού* είναι ταινίες που μιλάνε για την εμπειρική πραγματικότητα των ηρώων, της κοινωνίας -και της χώρας- που βρίσκονται σε απομόνωση. Στρέφονται κυρίως στους γυναικείους χαρακτήρες προσπαθώντας να σφυρηλατήσουν τις ταυτότητές τους μέσα σε ένα άγονο, παγερό και βουβό περιβάλλον. Είναι αξιοθαύμαστο στις ταινίες του Erice το πόσο χώρος αφιερώνεται σε όλους τους χαρακτήρες του - ακόμα και η γυναίκα (που υποδύεται η Aurora Clément) την οποία βλέπουμε στην ταινία μέσα από μια «ταινία στην ταινία» στο *Ο Νότος*, καταφέρνει να εκφράσει τον εαυτό της μέσα από ένα μακροσκελές γράμμα που στέλνει στον πατέρα της Εστρέγια. Αυτή η φανταστική διαλεκτική που συνδέει τις ιδιότητες, αναγνωρίσιμες ταυτότητες/χαρακτήρες με τον κόσμο που τις περιβάλλει, είναι υπερτονισμένη με ένα γενικό πλαίσιο κατανόησης των συνδέσμων και των σχέσεων ανάμεσα

ρει μέχρι σήμερα να δω παρά μόνο μικρές σκηνές από τις δύο μικρού μήκους που αποτελούν επεισόδια σπονδυλωτών ταινιών (*Los desafíos, Alumbramiento*). Στο *Allumbramiento*, φαίνεται να επανέρχεται στις ίδιες οπτικές, θεματικές και χρονικές αλληλουχίες των προηγούμενων ταινιών του.

⁴ Laurence Giavarini και Thierry Jousse, Συνέντευξη με τους Víctor Erice και Antonio López, *Cahiers du Cinéma*, no 457, 1993, σ. 30-34.

⁵ Όπως και στις ταινίες του Malick, η τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του Erice, *Το όνειρο του φωτός*, μετακινείται από τη γυναικεία «υποκειμενικότητα» των προηγούμενων για να ερευνήσει την πεμπτουσία της ανδρικής κυριαρχίας της μοντέρνας τέχνης με ένα τρόπο που περιορίζει τις στερεοτυπικές διακρίσεις των φύλων.

⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Erice επέμεινε να κινηματογραφεί κάθε μέρα κατά τη διάρκεια των δύο μηνών γυρισμάτων που προβλέπονταν για την τρίτη του μεγάλου μήκους ταινία *Το όνειρο του φωτός* (1992), καταφεύγοντας στο video όταν το απόθεμα του φιλμ και τα χρήματα εξαντλούνταν, με μόνο σκοπό να ολοκληρώσει την ιδέα του. Τα μέσα δεν εμποδίζουν το αισθητικό αποτέλεσμα.

⁷ Όπως παραπάνω, Rikki Morgan, σ. 27.

⁸ Ίσως η χρονική τοποθέτηση του φιλμ *Το πνεύμα του μελισσιού* στο χρόνο γέννησης του Erice, να αποτελεί ένα καλό συσχετισμό για μια ταινία που ασχολείται εμφανώς με τις απαρχές της δημιουργίας, της αισθαντικότητας και της ταυτότητας.

⁹ Κατά τον Βιργίλιο, ο Αριστοίας είναι ο θεός που μεταδίδει στους ανθρώπους τη χρήση της κυψέλης, η οποία γίνεται σύμβολο παραγωγικότητας. Αυτή του η παραχώρηση στους ανθρώπους ισοδυναμεί κατά κάποιο τρόπο με την εκτροπή των μελισσών και την εγκατάλειψη του κυνηγιού του άγριου μελιού. Για το μύθο του «ξυπνήματος των μελισσών», βλέπε: Karl Kerényi, Dioniso, κεφ. 2, "Luce e miele", σ. 46-58.

¹⁰ Υπάρχει ένα ντοκιμαντέρ (*Στα ίχνη του πνεύματος*) που γυρίστηκε πολλά χρόνια μετά την ταινία *Το πνεύμα του μελισσιού*. Εμφανίζονται οι ηθοποιοί της ταινίας που ξαναζούν την ατμόσφαιρα της ταινίας και θυμούνται για αυτήν, ενώ η ποιότητα και η αίσθηση του φωτός είναι πάλι αυτή του χρυσού χρώματος του μελιού. Η ανάμνηση και εδώ είναι εικαστική και ο κατά κάποιον τρόπο «εγκλεισμός» των ηρώων μέσα στον ίδιο χώρο-κυψέλη παραπέμπει σε ένα είδος αφύπνισης της τέχνης που θα προμηθεύσει ένας άλλος θεός, ο στοχαζόμενος καλλιτέχνης.

¹¹ Linda C. Ehrlich, "Interior Gardens: Víctor Erice's Dream of Light and the Bodegón Tradition," *Cinema Journal*, τεύχος 34, 1995, σσ. 22-36.

¹² Paul Julian Smith, "Whispers and Rapture", *Sight and Sound*, τεύχος 3-4, Απρίλιος 1993, σ. 29.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

David Ansen, "The Spirit of the Beehive" στο Kathy Schulz Huffhines (επιμ.), *Foreign Affairs: The National Society of Film Critics' Video Guide to Foreign Films*, Ξαν Φρανσίσκο, Mercury House, 1991, σσ. 460-463.

Luis O. Arata, "I am Ana": The Play of the Imagination in The Spirit of the Beehive," *Quarterly Review of Film Studies*, τεύχος 8, Άνοιξη 1983, σ.σ. 27-33.

Richard K. Cury, "Clarifying the Enigma: 'Reading' Víctor Erice's El espíritu de la colmena", *Bulletin of Hispanic Studies*, τεύχος 83, 1996, σ.σ. 269-75.

Marvin D'Lugo, "The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena)" στο Frank M. Magill (επιμ.), *Magill's Survey of Cinema: Foreign Language Films*, Englewood Cliffs, Salem Press, 1985, σ.σ. 2858-62.

Linda C. Ehrlich, "The Name of the Child: Cinema as Social Critique", *Film Criticism*, τεύχος 2, 1990.

Linda C. Ehrlich, "Interior Gardens: Víctor Erice's Dream of Light and the Bodegón Tradition", *Cinema Journal*, τεύχος 34, 1995, σ.σ. 22-36.

Linda C. Ehrlich, "An Open Window: The Cinema of Víctor Erice", Scarecrow Press, 2000

John Gillett, "The Spirit of the Beehive", *Sight and Sound*, τεύχος 43, Χειμώνας 1973-74, σ. 56

Gwynne Edwards, "Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar", Λονδίνο, Boyers, 1995

Monte Hellman, "Víctor Erice's Spirit of the Beehive", *Projections* 4 1/2, Λονδίνο, Faber & Faber, 1995, σ.σ. 84-86.

William Johnson, "Dream of Light (El sol del mebrillo)", *Film Quarterly*, τεύχος 46, Άνοιξη 1993, σ.σ. 41-44.

S. L. Martin-Marquez, "Monstrous Identity: Female Socialization in El espíritu de la colmena," *New Orleans Review*, τεύχος 2, 1996.

Rikki Morgan, "Víctor Erice: Painting the Sun", *Sight and Sound*, τεύχος 3/4, Απρίλιος 1993, σ.σ. 26-9.

Kim Newman, "El espíritu de la colmena" στο Nicolet V. Elert και Aruna Vasudev (επιμ.), *International Dictionary of Films and Filmmakers 1: Films*. Τρίτη έκδοση, Νητρόιτ, St. James Press, 1997, σ.σ. 334-5.

E. C. Riley, "The Story of Ana in El espíritu de la colmena", *Bulletin of Hispanic Studies*, τεύχος 61, 1984, σ.σ. 491-97.

Paul Julian Smith, "Whispers and Rapture", *Sight and Sound*, τεύχος 3-4, Απρίλιος 1993, σ.σ. 28-29.

Philip Strick, "El Sol de Membrillo (The Quince Tree Sun)", *Sight and Sound*, τεύχος 3-4, Απρίλιος 1993, σ.σ. 59-60.

Το πνεύμα του μελισσιού



Στο βάθος της μνήμης, μια εικόνα

Pere Alberó

Η πρώτη ερώτηση που έρχεται αυτόματα στο μυαλό μας καθώς προσπαθούμε να προσεγγίσουμε το έργο του Víctor Erice έχει βεβαίως σχέση με το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από τη μια ταινία του στην επόμενη, τα δέκα αυτά χρόνια που σηματοδοτούν την αναμονή μας. Μέσα από κάποιες σκέψεις του που είναι δυνατόν να συλλέξουμε από τις διάφορες δηλώσεις του θα μπορούσαμε να κάνουμε μια υπόθεση, αποσπασματική πάντα και στελή, που θα μας επέτρεπε να κατανοήσουμε ίσως τι είδους δεσμοί και τι είδους στάση ζωής κινούν τον Víctor Erice ως σκηνοθέτη. «Η μοναξιά -δηλώνει ο Erice- είναι η κατάσταση του σημερινού σκηνοθέτη»: πέρα από φανφάρες και παρελάσεις, πέρα από τον ήλιο της παραγωγής μιας ταινίας, πέρα ακόμη κι απ' αυτόν τον ασταμάτητο εμπλουτισμό της φιλομογραφίας του ο κινηματογραφιστής υπάρχει ως τέτοιος μέσα από τη μοναξιά του - γι' αυτό ακριβώς ο Erice θεωρεί τον εαυτό του περισσότερο κινηματογραφιστή παρά σκηνοθέτη: «Όλα αυτά τα χρόνια σκεφτόμουν: Ακόμα κι αν ποτέ δεν ξανασκηνοθετήσω ούτε μια ταινία στη ζωή μου, πιστεύω πως θα εξακολουθώ να βλέπω τη ζωή σαν κινηματογραφιστής. Εννοώ πως για μένα ο κινηματογράφος δεν ήταν ποτέ επάγγελμα. Σκηνοθέτησα σχεδόν από σύμπτωση, πολύ αραιά, περιστασιακά, κι όμως είναι ολοφάνερο ότι μέρος των σχέσεών μου με τον κόσμο υφίσταται μέσω του κινηματογράφου».

Γιατί στην πραγματικότητα οι καλλιτεχνικές ρίζες του Víctor Erice -αν παρακάμψουμε το γεγονός ότι είναι ένας σύγχρονος κινηματογραφιστής- πάνε πολύ πιο μακριά από τις μικρές ηθικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις που όρισε ο ένας αιώνας του κινηματογράφου. Ο ίδιος είναι κληρονόμος μιας φυλής καλλιτεχνών που αναστέλλει στην Αναγέννηση. Καλλιτέχνες από εκείνους που άφηναν τις μορφές τους φυλακισμένες σε μεγάλους όγκους μαρμάρου ή έσερναν αμφιλεγόμενες εικόνες στην περιπλάνησή τους στις ιταλικές πόλεις, ποιητές που χάνονταν στα βάθη της Αφρικής ή στα βάθη της σιωπής τους, απ' όπου ίσως γύριζαν αν η φωνή τους κατάφερνε να βελτιώσει αυτή τη σιωπή, μοναχικοί ταξιδιώτες σε μακρινές γεωγραφίες ή πιο κοντινές φαντασίες, κωπηλάτες αντίθετα στο ρεύμα ή σταυροφόροι για την απελευθέρωση του τάφου του Δον Κιχώτη, τώρα σε κάποιον άγνωστο τόπο. Η κινηματογραφική στράτευση που χαρακτηρίζει τη δραστηριότητα του Víctor Erice αποδεικνύει πως δεν είναι δυνατό να συλλάβει κανείς την τέχνη αν αυτό δεν προέρχεται από μια βαθιά ηθική δέσμευση.

Αν η στάση αυτή καθορίζει έναν τρόπο να κατανοεί κανείς την τέχνη, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο κινηματογράφος του βγαίνει από μια πρωτογενή εικόνα. Μια εικόνα που ακολουθώντας ένα από τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του θα είναι παρούσα από κάποιο σημείο εκτός οπτικού πεδίου και θα εμφανίζεται ή θα κρύβεται μέσα από διάφορες μεταμορφώσεις. Μια εικόνα αγκιστρωμένη στην πραγματικότητα μιας χώρας που μόλις είχε βγει από έναν εμφύλιο αλλά στην οποία αρκούσε η φαντασία για να της χαρίσει την αναγκαία μυθική πυκνότητα που θα τη μετέτρεπε σε σημείο εκκίνησης της μνήμης. Έτσι, με μια σκηνή που τελικά δεν θα συμπεριληφθεί στην ταινία, αρχίζει το σενάριο του *Γινεύματος του μελισσιού*: «Γενική άποψη ενός χωριού. Τα περισσότερα σπίτια βρίσκονται στο βάθος ενός κοιλώματος, κοντά σ' ένα μικρό ποτάμι. Στο πίσω μέρος, έξω από το χωριό, βλέπουμε σπύρια ερειπωμένα και άλλα αδειανά, ακατοίκητα. Τοίχοι ερείπια. Τοίχοι μαυρισμένοι. Παράθυρα με σπασμένα τζάμια, μια αγροικία στη μέση

της πεδιάδας, εγκαταλελειμμένη. Κοντά της το φιλιτρό ενός πηγαδιού. Ένα κομμάτι από ένα πυροβόλο, μουκλιασμένο, κατεστραμμένο από βόμβα, που το έχει μετατρέψει σε παλιοσιδερά. Ένα χαράκωμα εγκαταλελειμμένο. Ένα ζευγάρι μπότες, μπότες ενός στρατιώτη, στο βόθος ενός χαντακιού, με τις σόλες χαλασμένες. Ένας κοινός τάφος. Ένας σταυρός. Κοντά στον τάφο πολλά αγριολούλουδα.» Είναι το 1940, χρόνος γέννησης του Víctor Erice και πρώτη χρονιά του θριάμβου του Φρόνκο.

Αρκετά χρόνια αργότερα, σ' αυτήν που επρόκειτο να γίνει η τέταρτη ταινία του, *La promesa de Shanghai*, διαβάζουμε στην αρχή του σεναρίου: «Το άσπρο και το μαύρο των γραμμένων λέξεων μας φέρνουν ως την εικόνα που ανακαλούν. Αυτή αντανακλά μόνο τα δυο βασικά χρώματα: το άσπρο του χιονιού και τη μαυρίλα του πεδίου της μάχης. Διάφορα στοιχεία δείχνουν πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια σκηνή, «στον κόσμο του ονείρου μάλλον παρά πραγματική», του τελευταίου μας εμφυλίου πολέμου. Παρατηρούμε τις διαφορετικές αποχρώσεις του γκριζου στη λασπωμένη γη, τα σώματα των νεκρών σκορπισμένα παντού, τους απανθρακωμένους κορμούς κάποιων δέντρων κατεστραμμένων από τη φωτιά, το στακτί φως που ρίχνει ο ουρανός»¹. Μια σκηνή, που η μνήμη του αφηγητή θα επαναφέρει τακτικά, ελαφρά παραλλαγμένη, και που μας παρέχει το συγκεκριμένο τόνο αυτών των πρωταρχικών εικόνων, «στον κόσμο του ονείρου μάλλον παρά πραγματικών», παρόμοια, στη φύση της μ' εκείνη την πρώτη ανόμηση, την αναπαράστασή της, που βλέπουμε μέσα από την Εστρέγια στην ταινία *Ο νότος*, εκεί όπου ο πατέρας της προλέγει στο ίδιο δωμάτιο που μετά θα γίνει δικό της, το γένος του παιδιού που είναι στην κοιλιά της μητέρας.

Στην ταινία *Ο νότος* το βάρος αυτής της εικόνας αποδιορθώνεται και τελικά διαλύεται σ' ένα διαφορούμενο χρόνο που γυρίζει γύρω από τον Εμφύλιο Πόλεμο και πάνω στον οποίο θα βαρύνει το κρυφό παρελθόν του πατέρα, αντικείμενο της αναζήτησης της Εστρέγια. Άλλη μια παραλλαγή του πρωταρχικού αυτού τοπίου, απομακρυσμένου ιστορικά από τα πλαίσια του Εμφυλίου Πολέμου αλλά εξαιρετικά κοντινού στην περιγραφή του χωριού του σεναρίου της ταινίας. Το πνεύμα του μελοισιού, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στο εγκαταλελειμμένο χωριό, όπου ξετυλίγεται η δράση της πρώτης του ταινίας, στο τρίτο επεισόδιο της ταινίας *Οι προκλήσεις*.

Στη συνεχή ανάκληση αυτής της πρωταρχικής εικόνας, μπορούμε να ανακαλύψουμε το κουβάρι των βασικών νημάτων που συνιστούν τον κινηματογράφο του Erice. Κατ' αρχάς, κι όπως αναφέραμε και πιο πάνω, το αξεδιάλυτο δίδυμο των σοσφών ορίων ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Αν η φέρουσα ύλη αυτής της εικόνας καθορίζεται από εκείνο το ερειπωμένο τοπίο της Ισπανίας του 1940, τότε που γεννήθηκε ο Erice καθώς και το παιδί της ταινίας *Ο τοκετός*, η κινηματογραφική ενσάρκωσή της προβάλλει μια εικόνα όχι τόσο της μεταπολεμικής Ισπανίας όσο της μυθοπλασίας ενός παιδιού που, χωρίς να την έχει ζήσει το ίδιο, έγινε δέκτης μέσω διαφορετικών καναλιών των έντονων απηχίσεών της. Η επαναλαμβανόμενη αντανάκλασή της, μέσα από την οποία φαίνεται να ζωντανεύει ο αφηγηματικός ιστός που ο Erice πλέκει, μας φέρνει κοντά στον πρωταγωνιστικό ρόλο που θα παίξει στον κινηματογράφο του η μνήμη: τόσο η ανάγκη για την αποκατάστασή της, κεντρικό θέμα της ταινίας *Ο νότος*, όσο και η ανάγκη για εξεύρεση εναλλακτικών λύσεων αντί της μόνιμης τρύπας που ανοίξε το σβήσιμό της. Όπως και να έχει, η ύπαρξη αυτής της εικόνας είναι μια ανοικτή πληγή μέσω της οποίας οι πρωταγωνιστές (η Άνα στο *Πνεύμα του μελοισιού*, η Εστρέγια στο *Ο νότος* και οι δυο έφηβοι του σεναρίου για το *La promesa de Shanghai*) συνειδητοποιούν την ορφάνια τους. Η σκιά που ρίχνουν αυτά τα κατεστραμμένα σπίτια, τα διεσπαρμένα υπολείμματα μιας άλλης ζωής, το βάρος των απόντων, ο θάνατος και η αιωπή που υπάρχουν παντού, μιλούν για μια διακεκομμένη αλυσίδα στη συνέχεια των γενεών και είναι παράλληλα μια διάγνωση της κατάστασης της συνειδησης της γενεάς των γονιών, κατοίκων ή φαντασμάτων μιας πατρίδας διαλυμένης, τεθλιμμένων ψυχών που προβάλλουν στα παιδιά τους τη δική τους εξορία, ανίκανοι να προσφέρουν έστω και μια λέξη που θα μπορούσε να ρίξει κάποια ακτίνα φωτός για να διαρραγεί η σκοτεινιά αυτής της εικόνας.

Οποιοδήποτε, αν η πρωταρχική αυτή εικόνα βρίσκεται στην αρχή της ορφάνιας των προσώπων, κατέχει παράλληλα και την κινητήριο δύναμη που θα μας ωθήσει προς εναλλακτικές αναζητήσεις. Μπροστά στη σιωπή που προκαλεί, οι μικροί πρωταγωνιστές και ο μοναδικός ενήλικας στον οποίο ο Erice έχει δώσει κάποια ικανότητα δράσης: ο λοχαγός Blay του σεναρίου του σχεδίου για το *La promesa de Shanghai* θα βρουν μέσα από τη φαντασία τον τρόπο να ανοίξουν μια οδό προς τη γνώση, πράγμα που καθιστούσε αδύνατο η ανασταλτική δύναμη εκείνης της εικό-

νας. Ο κινηματογράφος στο *Πνεύμα του μελισσιού*, τα διάφορα στοιχεία -και ο κινηματογράφος ανάμεσά τους- που προσπαθεί να συγκεντρώσει η Εστρέγια -πάντα κάτω από την υποβλητικότητα του παραμυθένιου κόσμου του νότου-, οι εξωτικές ιστορίες από χώρες μακρινές και οι δονκιωτικές περιπέτειες στο *La promesa de Shanghai*, δείχνουν τον κόσμο που αναγκάστηκαν να δημιουργήσουν αυτά τα παιδιά για να ξεπεράσουν τη σκοτεινιά εκείνης της εικόνας.

«Ο κινηματογράφος γεννήθηκε μέσα μου για πρώτη φορά -λέει ο Víctor Erice- μαζί με μια πρωταρχική εμπειρία γνώσης. Γι' αυτό αποτελεί μέρος της ταυτότητάς μου. Ή καλύτερα: ο κινηματογράφος, όπως για άλλους αναμφίβολα η λογοτεχνία, υπήρξε ο τρόπος για να εφεύρω την ταυτότητά μου»⁴. Αν, λοιπόν, ο κινηματογράφος μπόρεσε να διαμορφώσει τον Erice, αν είχε πράγματι αυτή τη λειτουργία, τόσο κοντινή άλλωστε στο κοριτσάκι από *Το πνεύμα του μελισσιού*, δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης, όπως λέγαμε στην αρχή, εκτελεί με υπευθυνότητα και αποδίδει μεγάλη σημασία στην επεξεργασία μιας ταινίας που ξεπερνά κατά πολύ το χώρο της διασκέδασης ή την απλή αναπαράσταση περασμένων καιρών.

Ξεκινώντας από την εξωντωτική δύναμη εκείνης της εικόνας οι πρωταγωνιστές του κινηματογράφου του θα ακολουθήσουν ένα βασανιστικό δρόμο αναζήτησης μέσω του οποίου θα φτάσουν σε μια αποκάλυψη που θα ρίξει ένα καινούργιο φως πάνω στον κόσμο. Κι έτσι θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τις φαντασίες του Erice ως τον καθορισμό τελετουργικών μετάβασης, όπου οι διαφορετικές μορφές της απουσίας του πατέρα ξεπερνιούνται από μια ατομική δύναμη η οποία, παρ' ότι δεν απελευθερώνει τα πρόσωπα από τη μοναξιά που ως άνθρωποι πρέπει να επωμιστούν, θα τους χαρίσει μια ματιά που άλλοτε δεν είχαν. Κάτω από αυτή την οπτική γωνία, η παρουσία της πρωταρχικής εικόνας είναι σαν ένα σημείο τομής, σαν το λαιμό ενός χωνιού μέσα στον οποίο χάθηκαν κάποιος χρόνος και κάποιες γενιές, είτε εξ αιτίας του θανάτου που η ίδια η εικόνα δείχνει ή γιατί εκείνοι που κατόρθωσαν να περάσουν από το φοβερό χωνί το έκαναν για να γίνουν τελικά τεθλιμμένες ψυχές. Το θάρρος που πρέπει να αναπτύξουν αυτά τα πρόσωπα για να βγουν από τα βαλτώδη εδάφη όπου βρίσκονται, μιλάει για τους μεγάλους άθλους που προτείνει ο κινηματογράφος του Erice, γιατί ο κινηματογράφος του έχει στην πραγματικότητα μια τιτάνια ώθηση παρ' όλο που η απουσία υπογραμμίσουν, η ηθελμένη έλλειψη δραματοποίησης, η προσπάθεια να κοιτάξει με την κάμερα παρά να αποδεικνύει κάτι, η προσοχή στις μικρές λεπτομέρειες παρά στις μεγάλες πράξεις, θα μπορούσε να μας ξεγελάσει. Ο κινηματογράφος του μας φέρνει κοντά στις μεγάλες ανθρώπινες περιπέτειες που τις διηγείται, βέβαια, ψιθυριστά μάλλον παρά δυνατά. Έτσι συμβαίνει και στο *Όνειρο του φωτός*, όπου ο ζωγράφος Antonio López αναλαμβάνει το τολμηρό εγχείρημα να συλλάβει το φθινοπωρινό φως πάνω στα κυδώνια. Η προσπάθεια θα αποτύχει γιατί ο σκοπός αποδείχτηκε απραγματοποίητος, αλλά ούτε ο ζωγράφος ούτε ο σκηνοθέτης θα τραγικοποιήσουν την κατάσταση, αντίθετα θα την κάνουν μια από τις πιο γαλήνιες και αρμονικές αποδεκτές εκδηλώσεις που έχουμε δει ποτέ στην οθόνη, ξεσκαπάζοντας μ' αυτόν τον τρόπο το μανικαϊσμό με τον οποίο αντιμετωπίζουμε, τόσο στον κινηματογράφο όσο και στη ζωή, τις δοκιμασίες και τις επιθυμίες με τις οποίες διασταυρωνόμαστε στο δρόμο μας. Η απλή σοφία του Antonio López είναι άσφογη: τι νόημα έχει να παραπονιέσαι για έναν αποτυχημένο πίνακα όταν, χάρη σ' αυτόν, μπόρεσες να μοιραστείς την εμπειρία της ανάπτυξης πλάι στην κυδωνιά, στον κήπο, κάτω από τον ουρανό, νιώθοντας πώς κυλούσε το φθινόπωρο, κοντά στους ανθρώπους που έφτασαν μέχρι εκεί για να πάρουν μέρος κάποια στιγμή στην όλη διαδικασία; Όπως και στην *Ιθάκη* του Καβάφη, ο θρίαμβος δεν έγκειται τόσο στην επίτευξη του σκοπού όσο στην εμπειρία της εξέλιξής του.

Στον κινηματογράφο του Erice θα υπάρχει πάντα ένα φως που πρέπει να αδραχτεί, ένα μυστικό που πρέπει να αποκαλυφτεί, ένα πιθανό νόημα που πρέπει να καθοριστεί. Ο δικός του χώρος είναι μια περιοχά όπου μια καινούργια σκέψη, ένα καινούργιο συναίσθημα, μπορεί να προκαλέσει το βλέμμα του θεατή και, εν πάση περιπτώσει, ο κινηματογράφος του είναι σε κάθε στιγμή μια λαμπερή εκδήλωση πίστης. Ίσως γι' αυτό η μορφή του Δον Κιχώτη πλανιέται συνεχώς από πάνω του, από τη ρητή αναφορά που βρίσκεται στην αρχή της ταινίας *Το πνεύμα του μελισσιού*: «Σε κάποιο μέρος στο οροπέδιο της Καστίλλης...» μέχρι τη δημιουργία του ιππότη και του βοηθού του που πλάθει στο σενάριο για το *La promesa de Shanghai*. Αν οι νεαροί πρωταγωνιστές του είναι ικανοί να ξεπεράσουν την αίσθηση του άγονου και στέρφου που απλώνει τριγύρω εκείνη η πρωταρχική εικόνα, το καταφέρνουν γιατί πιστεύουν στη φαντασία μέσα στην οποία εισέρχονται. Αυτή είναι η διαφορά ανάμεσα στην Άνα και την αδελφή της στο *Πνεύμα του με-*

λισισού. Η Ισαβέλ δεν πιστεύει στη φαντασία. Κατά τη γνώμη της πρόκειται για ένα απλό τέχνασμα το οποίο μπορεί να δώσει μορφή στο τελετουργικό που επιτρέπει την πρόσβαση στην άλλη πλευρά της πραγματικότητας, σαν ένα απλό παιχνίδι, και για εκείνη τα παιχνίδια δεν είναι παρά μια διασκέδαση. Αντίθετα, η Άνα πιστεύει στην απόλυτη σπουδαιότητα του παιχνιδιού και σαν τον Δον Κικώτη θα ζήσει μέσα σε ό,τι αυτή η ίδια δημιούργησε, αφήνοντας τα όρια ανάμεσα σε πραγματικότητα και φαντασία για να ανακουφιστεί με αυτόν τον τρόπο από το βάρος της κυψέλης.

Ο λοχαγός Blay στο σενάριο για το *La promesa de Shanghai* υποφέρει από το ίδιο κακό του Φερνάντο στο *Πνεύμα του μελισσιού* ή του Αγουστίν στο *Νότα*, έχει όμως την τύχη να έχει καταληφθεί από την δοκιμαστική τρέλα και να μεταμορφωθεί σε Ιππότη εν δράσει και έτσι, αφήνοντας την κρυψώνα του και με μια σφαίρα στο κεφάλι, ρίχνεται μαζί με το νεαρό βοηθό του και αφηγητή της ιστορίας στη γειτονιά της Gracia, στη γκριζα, μεταπολεμική Βαρκελώνη της εποχής του Φράνκο για να διορθώσει αδικίες και να λύσει μπερδέματα. Η πίστη στην αποστολή του θα τον επιστρέψει στη ζωή και θα τον κρατήσει εκεί ενόσω μπορεί να κατοικήει μέσα στη φαντασία. Κι όταν αυτή θα αρχίσει να ταλαντεύεται, θα καταρρεύσει σε μια συγκινητική σκηνή, όπου αντηχεί ο αντίλαλος από το τελευταίο κεφάλαιο του Δον Κικώτη, όταν ο Ιππότης της πίστης, απαρνιέται την ιπποσύνη και μόνο ο βοηθός του, που έχει καταληφθεί από δοκιμαστικό οίστρο, τον στρώχνει να συνεχίσει την τιτάνια αποστολή του που πρέπει να ολοκληρωθεί. Ακόμα κι ο νεαρός πρωταγωνιστής του σεναρίου για το *La promesa de Shanghai* θα κάνει μια προσπάθεια ώστε ο γέρο-λοχαγός να ξαναβρεί την πίστη του αλλά είναι πιο πολύ αργά για τον κουρασμένο τρελό – η πραγματικότητα επιβλήθηκε στη φαντασία αν και κάτι μπόρεσε να διασωθεί: η μαρτυρία εκείνου του Δον Κικώτη των δημοκρατικών φώλιασε μέσα του και η αλυσίδα της παράδοσης δεν έσπασε.

Την πίστη αυτή στη φαντασία που ο Ερίκε μετέδωσε στους νεαρούς πρωταγωνιστές του, θα μπορούσαμε να την κατανοήσουμε ως ένα είδος ανειλημμένης κατά την παιδική ηλικία υποχρέωσης, σε ανάμνηση «της προνομιοχώρας εκείνης στιγμής όπου τα πράγματα συμβαίνουν για πρώτη φορά, εκείνης της πρωταρχικής ταραχής των αισθήσεων μέσω της οποίας αποκαλύπτεται κάποιο ομορφιά του κόσμου»⁵. Μια εμπειρία κινηματογράφου, βιωμένη στο σκοτάδι των αιθουσών, πιο φωτισμένων από την εξωτερική σκοτεινιά, που όπως τα ιπποτικά μυθιστορήματα του άτυχου Alonso Quijano –του Δον Κικώτη, δηλαδή, πριν τρελαθεί– ήρθαν να συνδράμουν εκείνο το παιδί, έτσι και εκείνη είναι ένα χρέος που δεν προγράφει. Σχολάζοντας μια αναφορά στον Stevenson, που τελικά δεν μπόρεσε να ενταχθεί στο φιλμ *Ο νότος*, ο Ερίκε έλεγε: «Πιστεύω πως υπάρχει κάτι το υποδειγματικό στη μοίρα του ως συγγραφέας όπως ακριβώς το εξέφραζε το παιδί της ταινίας: κάποιος βαριά άρρωστος που του έχει μείνει ακόμα μια ανάσα ικανή να παράγει τριγύρω της ζωής. Αναρωτιέμαι αν μια αλληγορική εικόνα δεν συνάγεται από αυτή την υποδειγματική μοίρα, μια εικόνα, στην οποία η στάση μας σε σχέση με τον κινηματογράφο κατά την παρούσα στιγμή θα μπορούσε ίσως να είναι συνεπής και γενναϊώδης: να κάνουμε προσπάθειες, δηλαδή, ώστε να διατηρηθεί η ανάμνηση και η ελπίδα αυτού που υπήρξε στον κινηματογράφο, και ίσως ακόμα υπάρχει, ως δυνατότητα πρωταρχικής γνώσης.

Μπορεί, παρ' όλα αυτά, να συμβεί αυτό που στους περισσότερους θα φαινόταν το χειρότερο: ο κινηματογράφος, κάποια ιδέα του κινηματογράφου, αν δεν έχει ήδη πεθάνει, να πεθάνει οριστικά και να μην αναστηθεί. Δεν πειράζει. Τίποτα δεν γνωρίζουμε κι ούτε μπορούμε να γνωρίζουμε γι' αυτό. Ας είναι κι έτσι. Στο κάτω κάτω της γραφής, η προϋπόθεση αυτή (που αν δεν θεωρηθεί υπερφίλο θα ονόμαζα τραγική) είναι η μόνη που σήμερα μπορεί να δώσει ίσως κάποιο νόημα, όσο ασταθές κι αν είναι, στο έργο του σύγχρονου κινηματογραφιστή: εκείνο που, ανεξάρτητα από τα αποτελέσματα, μπορεί να το μετατρέψει σε μια πραγματική δοκιμασία γενναιότητας»⁶.

Αν η πίστη στη φαντασία υπήρξε το βασικό εργαλείο ώστε να απαλλαγούμε από το βάρος εκείνης της πρωταρχικής εικόνας και να αναπνευσθούμε ως άτομα, θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε σήμερα αν δεν έχει μεταμορφωθεί σε κάποια άλλη εικόνα, παρ' όλο που η μορφολογία της έχει εξαφανιστεί από το πανόραμα του θαυμαστού δυτικού μας κόσμου. Μια άλλη εικόνα, μπροστά στην οποία κάποιο παιδί του καιρού μας θα μπορούσε να αναγνωρίσει αυτή την καινούργια Μέδουσα που εξουδετερώνει τη θέληση όποιου πέφτει στο πεδίο δράσης της. Ίσως γι' αυτό ακριβώς μας μιλά η αντίστιξη δέντρων στο *Όνειρο του φωτός*. Ένα που ακολουθεί τη ροή των εποχών (η κυδωνιά) και ένα άλλο που υποαγορεύει τις δικές του εποχές (η κεραία της τηλεόρασης που μέσω αμέτρητων δεκτών εισέρχεται μέσα στις κατοικίες που περιβάλλουν τον κήπο όπου ο ζωγράφος, κοντά στο δέντρο παρακολουθεί τη ροή της ζωής). Αν η οπουσία ζωής, η σιωπή, η απόκρυψη της μνήμης, η αθλιότητα, ο θάνατος γέμιζαν σε τελευταία ανάλυση την εικόνα



Ο Νότος

εκείνη που εντόπιζα στις καταβολές του κινηματογράφου του Είσε, το γεγονός ότι το ηλεκτρονικό αυτό δέντρο -εικόνα μιας νέας οπτικοακουστικής εποχής, της παγκοσμιοποιημένης επικοινωνίας και της επιστημονικής προόδου- κατέχει μια παρόμοια και εξελιγμένη θέση με εκείνη της συμβολικής, μεταπολεμικής εικόνας, θα μας έφερνε αντιμέτωπους με μια κατάσταση στεριότητας και παράλυσης παρόμοια με εκείνη - με μια ανησυχαστική όμως αντιστροφή, αφού εκεί όπου βασιλευε η λησμονιά εξ αιτίας της απουσίας, τώρα συμβαίνει λόγω υπερβολής, και όπου άλλοτε βασίλευε ένα αίσθημα απώλειας και εξορίας, που όπως είδαμε ήταν ικανό να προκαλέσει μια αντίδραση που θα οδηγούσε στην αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων, τώρα υπάρχει ικανοποίηση και αυτάρκεια.

Παρ' όλο που ο Είσε έχει πλήρη επίγνωση της ασφυξίας που φέρνουν τα οπτικοακουστικά μέσα στον κινηματογράφο, *Το όνειρο του φωτός* αποτελεί ένα φωτεινό παράδειγμα του ότι αν η πίστη του στη φαντασία είναι μεγάλη άλλο τόσο μεγάλη είναι και η πίστη του στην πραγματικότητα και, βέβαια ως προς τη μια και την άλλη πίστη, στις δυνατότητες επίσης της κάμερας, υπομονετικής και διακριτικής που είναι ακόμα σε θέση να αποκαλύψει νοήματα και κρυμμένα στοιχεία των πραγμάτων που κοιτάζει. Πιθανότατα μια κάμερα που, όπως ο Δον Κιχώτης, δεν θα δίσταζε να πολεμήσει με τους τρομερούς γίγαντες που αντί για ανεμόμυλοι είναι τώρα στυλιζαρισμένες κεραίες τηλεόρασης.

Αν όμως αυτή η εικόνα του ηλεκτρονικού δέντρου υψώνεται σφριγηλή και πανταχού παρούσα ως σύμβολο της εποχής μας, η παρουσία της έχει εξουδετερώσει άραγε στο *Όνειρο του φωτός* κάθε ίχνος εκείνης της άλλης πρωταρχικής εικόνας που συναντούσαμε στις άλλες ταινίες του, τις ταινίες φαντασίας; Η αλλαγή της εποχής, περνώντας από τα μεταπολεμικά χρόνια στα τέλη του 20ου αιώνα, ή το γεγονός ότι η πρώτη ύλη δεν είναι ένα σενάριο του ίδιου του Είσε αλλά η ζωή και το έργο του Antonio López έχει σβήσει άραγε την εικόνα εκείνη που έδινε το έναυσμα για τις άλλες ιστορίες του; Όχι μόνο δεν την εξουδετερώνει αλλά πιστεύω πως σε καμιά άλλη ταινία δεν εμφανίζεται με τόση ενέργεια όσο στο *Όνειρο του φωτός*, μ' εκείνο το όνειρο που βγαίνει από το βάθος της μνήμης του ζωγράφου, όπως το διηγείται ο ίδιος στο τέλος και που κατά τον Είσε αποτελεί την αρχή του όλου εγχειρήματος; Ξαναγεννάμε στη δεκαετία του '40, το παιδί βρίσκεται μπροστά στο σπίτι όπου γεννήθηκε κι απέναντι κάτι κυδωνιές δείχνουν

τους χρυσούς τους καρπούς σε όλη τους τη δόξα, μαζί τους όμως αποκαλύπτεται και το πέρασμα του χρόνου και η αποσύνθεσή και η σαπίλα. Και πάλι η συνειδητοποίηση του θανάτου και απέναντί του ή ξεκινώντας από αυτόν οι στρατηγικές που θα αναπτύξει η ιστορία για να του αποσπάσει κάποια στιγμή πληρότητας. Και στο βάθος της μνήμης, πάντα μια εικόνα, ένας ακρογωνιαίος λίθος πάνω στον οποίο θα χτιστεί η φαντασία ή η ίδια η ζωή γιατί ίσως, όπως συμπέρανε και ο νεαρός αφηγητής στο *La promesa de Shanghai* «Τότε εγώ δεν ήξερα ακόμα πως, παρ' όλο που μεγαλώνουμε κι όσο κι αν κοιτάζουμε προς το μέλλον, μεγαλώνουμε πάντα προς το παρελθόν, σε ανασίτηση ίσως της πρώτης ανακάλυψής»⁷.

Βαρκελώνη, Σεπτέμβριος 2004
(Μετάφραση: Κλαίρη Σκανδάμη)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Mariás, Miguel - Vega, Felipe, "En el camino del sur", Casablanca, τ. 31/32, Ιούλιος 1983.

² Fernandez Santos, Angel - Erice, Víctor, "El espíritu de la colmena" σ.31, Elias Querejeta Ediciones, Μαδρίτη, 1976.

³ Erice, Víctor, *La promesa de Shanghai*, Areté, Plaza & Janés, Βαρκελώνη, 2001.

⁴ Erice, Víctor, "Cine y literatura", Συνέδριο στο Centro Euro-Latinoamericano de Juventud (CEULA), Μάλαγα, Φεβρουάριος 1993.

⁵ Erice, Víctor, "Umbral de sueño. La promesa de Shanghai", όπ. π.

⁶ Mariás, Miguel - Vega, Felipe, όπ.π.

⁷ Erice, Víctor, "Umbral de sueño. La promesa de Shanghai", όπ. π., σ.393.

Οι εύλογες αμφιβολίες του Víctor Erice

Miguel Marías

Η αρετή της αμφιβολίας

Αξίζει να επαινείται, σε κάθε καλλιτέχνη, η σιγουριά. Αυτό ισχύει σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία, αλλά πάνω απ' όλα στο σινεμά, ίσως επειδή είναι μια από τις πιο δαπανηρές δημιουργικές δραστηριότητες: φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία αυτή η αίσθηση αυτοπεποίθησης που επιτρέπει στον σκηνοθέτη να «επιβληθεί στον θεατή» και να του δώσει την εντύπωση ότι δεν αμφιπαλντεύεται, αφ' ενός, και ότι τα πράγματα είναι έτσι όπως του τα δείχνει, αφ' ετέρου.

Καθώς η δημιουργία μιας ταινίας απαιτεί, επιπλέον, τη βοήθεια ή τη συνεργασία μιας πολυάριθμης ομάδας τεχνικών και καλλιτεχνών, ανθρώπων που δουλεύουν με βάση έναν αυστηρό καταμερισμό καθηκόντων, απαιτείται από τον σκηνοθέτη να υποδύεται, τουλάχιστον, ότι διαθέτει τη σιγουριά που πρέπει να εμπνεύσει σε εκείνους που έχει υπό τις διαταγές του. Δεν είναι παράξενο λοιπόν που ο Fuller ή ο Godard, ο καθένας με τον τρόπο του, έχουν παρομοιάσει το –αναίμακτο συνήθως– γύρισμα μιας ταινίας με μάχη ή επικείρση κομάντος.

Αυτή η «σιγουριά» ή, τουλάχιστον, η επιφανειακή απουσία αμφιβολιών, απαιτείται ακόμα και από τον πρωτάρη σκηνοθέτη –η πιο απομακρυσμένη μορφή από αυτό που θεωρείται σωστό για έναν σκηνοθέτη είναι, αναμφίβολα, ο Άμλετ– και έχει δύο άμεσες συνέπειες: από το ένα μέρος, εντείνει την μοναξιά, την απομόνωση, ακόμα και τον σολιψισμό στον οποίο μπορεί να υποπέσει ο σκηνοθέτης. Από τ' άλλο μέρος, τον παρακινεί να «καλύπτεται», να στηρίζεται σε συμβάσεις, να αναδιπλώνεται στο κοινώς γνωστό, να αναζητάει πρότυπα, να μην βγαίνει από την πεπατημένη, να μη διακινδυνεύει, να μην εξερευνά ούτε να αναζητά κάτι καινούργιο και ασυνήθιστο, να αποφεύγει την άμεση αντιπαράθεση με την πραγματικότητα και τον προβληματισμό για τη φύση και τη λειτουργία του κινηματογράφου.

Ξεκινώντας από αυτή την απουσία αμφιβολιών, η πλειονότητα των σκηνοθετών δεν θέτουν πλέον ερωτήματα, έστω και αν το έκαναν στην αρχή της καριέρας τους. Σήμερα κανείς δεν αναρωτιέται, όπως ο André Bazin, «Τι είναι ο κινηματογράφος;» αλλά «Θα έχει επιτυχία;» ή «Θα βγάλει λεφτά;» ή, στην καλύτερη περίπτωση, «Θα το καταλάβουν;», «Θα είναι ενδιαφέρον;», «Θα είναι πειστικό;».

Σ' αυτό έγκειται, πέρα από τα άλλα μεγάλα επιτεύγματα των ταινιών του, ο εξαιρετικός, δυστυχώς, χαρακτήρας όχι μόνο του κινηματογράφου που κάνει ο Víctor Erice αλλά ακόμη και η μορφή κινηματογράφου που αντιπροσωπεύει. Στον ισπανικό αλλά και στον παγκόσμιο κινηματογράφο, όσο και λιγότεροι είναι οι κινηματογραφιστές που αναρωτιούνται, που εξερευνούν τα όρια του κινηματογράφου, που επιχειρούν να κάνουν αυτό που οι υπόλοιποι ούτε καν φαντάζονται.

Και θεωρώ λυπηρό, εννοείται, όχι το γεγονός ότι είναι έτσι ο Erice, αλλά το ότι είναι τόσο ελάχιστοι εκείνοι που τον συνοδεύουν σ' έναν τρόπο δουλειάς που, κατά την άποψή μου, θα έπρεπε να είναι ο κανονικός ή τουλάχιστον ο αναμενόμενος για τους μισούς σκηνοθέτες και για την μεγάλη πλειονότητα των νέων κινηματογραφιστών. Γιατί ο Erice, είτε φαίνεται είτε όχι εκ πρώτης όψεως, πράγματι θέτει ερωτήματα.

Δεν «φιλημάει όπως ανανέει», σύμφωνα με τη χιμαιρική φράση που μπορεί να ισχύει –και με επιφυλάξεις– μονάχα για έναν βετεράνο σκηνοθέτη με επαρκή μέσα και χωρίς υπερβολικές φιλοδοξίες, αλλά πρώτα σκέφτεται και κα-

τόπιν γυρίζει, σαν να συνεχίζει, σε άλλο πεδίο, με άλλα μέσα, μια διεργασία στοχασμού που ξεκινά όκι στη διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου αλλά από την ίδια τη σύλληψη και την κυοφορία της ταινίας, προτού γραφεί ουδήποτε.

Η πρώτη φορά

Περίεργως, η δεκαετία που, λίγο πολύ, χωρίζει μεταξύ τους τις τρεις ταινίες μεγάλου μήκους που έχει κάνει ο Ερίσε μέχρι σήμερα, καθιστά την κάθε μία από αυτές κάτι που μοιάζει πολύ με «πρώτο έργο». Επιπλέον, αυτή η απόσταση ανάμεσα στις ταινίες καθιστά τον Ερίσε έναν αιώσιο «πρωτάρη», ένα είδος διηγετικού «ερασιτέχνη»: όκι μόνο δεν αποκτά «μαεστρία», αλλά φαίνεται να εξακολουθεί να κάνει το κάθε τι για πρώτη φορά -ένα τράβελινγκ, ένα πρώτο πλάνο, μια πανοραμική- ενώ οι αμφιβολίες μοιάζουν να γεννιούνται κάθε φορά πιο αιχμηρές, και η κάθε απόφαση να απαιτεί περισσότερη σκέψη και δικαιολόγηση.

Ο Samuel Johnson έχει πει, αν και συνήθως το αποδίδουν σε άλλον, ότι «ο πατριωτισμός είναι το τελευταίο καταφύγιο του παλιανθρώπου». Παραφράζοντάς τον, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, καμιά φορά, ο «επαγγελματισμός» είναι η τελική δικαιολογία του ανίκανου και η πρόφαση των μισθωτών στις αποκαλούμενες «βιομηχανίες ανασυκής».

Αν όμως στο ανεμά του Ερίσε δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός -εκτός ίσως από την αποδοχή κάποιου ατυχήματος ή απρόοπτου στο γύρισμα, που αφομοιώνεται στην πορεία- δεν υπάρχει επίσης κανένας αυτοματισμός. Τίποτα δεν γίνεται χωρίς λόγο, χωρίς επαρκές κίνητρο. Τα καθέτι είναι υπολογισμένα. Ακόμα κι όταν θεωρούμε ότι η επιλογή του δεν είναι η πιο σωστή, αυτή δεν είναι ποτέ εξελιγμένη ή ρουτινιάρικη. Επιπλέον, η δικαιολόγηση στην οποία στηρίζεται είναι προσωπική, αισθάνεται υπεύθυνος γι' αυτήν και έχει δουλέψει πολύ για να την προσεγγίσει.

Η πρώτη συνέπεια είναι ότι οι ταινίες του Víctor Erice, αν και καθόλου συμβατικές, αν και πολύ μακριά από τις συνήθειες και τις μόδες του ισπανικού και του ξένου κινηματογράφου, από τα κλασικά πρότυπα αλλά και απ' όσα φέρνει ο κάθε συρμός, είναι πάντα εξηγήσιμες. Γι' αυτό ίσως, παρότι ξεφεύγουν από το συνηθισμένο, μπορούν να γίνουν πλήρως κατανοητές ακόμα και σε εκείνους που δεν καταφέρνουν ν' αποκτήσουν επαφή μαζί τους, που δεν καταφέρνουν να συγκινηθούν από αυτές, που βρίσκουν πολύ «αργά» τον ρυθμό τους ή που δεν συμμερίζονται την άποψή του για το τι είναι ενδιαφέρον και πιστεύουν ότι δεν αξίζει τον κόπο να αφιερώσουν την προσοχή τους σε αυτό που ξυπνά την περιέργεια ή το πάθος του Ερίσε.

Ζήτημα φόρμας

Τα ερωτήματα που θέτει κατ' αρχήν ο Ερίσε αφορούν, προφανώς, τη φόρμα. Αυτό που αφηγείται πρέπει να αντλεί την αξιοπιστία του, αν όκι από το πραγματικό, από αυτό που έχει συμβεί, τουλάχιστον όμως από το αληθοφανές: όλα όσα αφηγούνται οι ταινίες του θα μπορούσαν να συμβούν. Το πρωτότυπο λοιπόν δεν βρίσκεται στην ιστορία, στα συμβάντα ή ακόμα και στα πρόσωπα, αλλά στον τρόπο που αφηγείται και υποδεικνύει, στο βλέμμα, στο καθάρημα, στον τρόπο δηλαδή που απευθύνεται τόσο στην πραγματικότητα -υπάρχουσα ή αναπαραγόμενη, μνημονευόμενη ή επινοημένη- που έχει μπροστά στην κάμερα, όσο και στον θεατή, άγνωστο αλλά με την ατομικότητά του, όκι απλό μέλος μιας άμορφης μάζας, υποθετικά ομογενούς και παθητικής, και επομένως ανώνυμης.

Σε μια εποχή που τα ζητήματα της φόρμας δεν φαίνεται να απασχολούν κανέναν, και που το σύνολο σχεδόν του κινηματογράφου κινείται ανάμεσα στη κυδαιότητα, την εντυπωσιασθρία και τον αισθητισμό, το μίγμα λογικής, διάισθησης και λεπτότητας του Víctor Erice μπορεί να φαίνεται παράξενο και εξωτικό. Όταν απανίζουν πλέον η διακριτικότητα και η αυτολή, και συγκέεται το στυλ με τις όποιες φανταχτερές αυθαιρεσίες που επαναλαμβάνονται από τη μια ταινία στην άλλη σαν ευδιάκριτη «υπογραφή», αυτά ακριβώς τα γνωρίσματα, που δύσκολα διακρίνονται και εκτιμώνται, είναι εκείνα που χαρακτηρίζουν τη δουλειά του Ερίσε, αναδεικνύοντας μια ηθική και καλλιτεχνική υπευθυνότητα απέναντι σε ό,τι αναλύει και διδάσκει -πρόσωπα, τοπία, ήχους ή αντικείμενα-, απέναντι στο μέσο έκφρασης που χρησιμοποιεί -τον κινηματογράφο, με όλη την ακάθαρτη και υβριδική του πολυπλοκότητα- και επίσης, τελικά, απέναντι στους ενδεχόμενους αλλά αναμενόμενους θεατές. Θα έλεγε κανείς ότι ο Ερίσε συγκαταλέγεται στους λίγους εκείνους που συμμερίζονται την παλιά γκονταρική ρήση «Το τράβελινγκ είναι κι αυτό ένα ηθικό ζήτημα».

Όταν ο Ερίσε διαλέγει μια θέση της κάμερας, παρατηρεί κανείς ότι δεν είναι η πρώτη που του ήρθε στο μυαλό ούτε προϊόν τύχης και συγκυρίας, ούτε ακόμα και έμπνευσης: δεν είναι μια οποιαδήποτε θέση, που θα μπορούσε να



Ο Νότος

είναι κάποια άλλη. Όταν κρατάει ακίνητη την κάμερα, αντιλαμβάνεσαι ότι δεν το κάνει από τεμπελιά ή για να μη δυσκολέψει τη ζωή του, ούτε για να κερδίσει χρόνο, ούτε γιατί δεν τον ενδιαφέρει το μέγεθος του πλάνου πιστεύοντας ότι η διάρκεια του δεν έχει συνέπειες και δεν χρειάζεται δικαιολόγηση.

Η αόρατη δουλειά

Όλα όσα έχει γυρίσει ο Ερίσε συμπληρώνονται από το αόρατο και εσωτερικό του έργο, από έναν συνεχή στοχασμό γύρω από το σινεμά που ασκείται όταν βλέπει άλλες ταινίες, όταν μιλάει, όταν περπατάει, όταν κοιτάζει. Έχει σκηνοθετήσει, ως τώρα, μόνο τρεις υπέροχες ταινίες μεγάλου μήκους, καθώς και μερικές μικρού μήκους τις οποίες δεν βρίσκω ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες. Έχει γράψει μερικά σενάρια που δεν έχει καταφέρει να κινηματογραφήσει. Έχει, όμως, φανταστεί πολλές άλλες ταινίες τις οποίες πιθανόν να μη γυρίσει ποτέ - και ως θεατής θεωρώ τραγωδία το γεγονός ότι δεν πραγματοποιεί μερικά από τα σχέδια για τα οποία έχω κάποιες πληροφορίες και τα οποία τελικά εγκαταλείφθηκαν την τελευταία στιγμή με ευθύνη άλλων, ενώ επίσης είναι λυπηρό που δεν αποφασίζει να γυρίσει ο ίδιος ένα φιλμ βασισμένο σε έργο του Jorge Luis Borges, ο οποίος είχε ιδιαίτερη εκτίμηση στην αφηγηματική του ικανότητα. Μπορεί αυτά τα σχέδια να μην πραγματοποιηθούν ποτέ, ωστόσο συνιστούν μια εμπειρία που αναμφίβολα θα αξιοποιηθεί, όταν έρθει η ώρα, στην επόμενη ταινία του.

Ένας σκηνοθέτης πιο εξαρτημένος από τον πόθο να «κάνει καριέρα», πιο ανήσυχος για το επαγγελματικό του στάτους, πιο φιλάργυρος με το χρόνο του και λιγότερο πρόθυμος να ξοδεύει την ενεργητικότητά του δίχως να παίρνει τίποτα σε αντάλλαγμα, θα είχε δεχτεί ορισμένες αναθέσεις, περιλαμβανομένων και ορισμένων αόριστων προτάσεων οι οποίες του έγιναν, κατ' αρχάς, εν λευκώ. Δεν το έκανε, ίσως από υπερβολική σύνεση, σκεπτικισμό ή έλλειψη εμπιστοσύνης, ίσως επειδή απαιτεί από τον εαυτό του τόσο πολλά ώστε, καμιά φορά, να οδηγείται σε παράλυση. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το λίγο της δουλειάς του απελπίζει τους θαυμαστές του, είναι όμως επίσης αλήθεια ότι τα αποτελέσματα δεν επιτρέπουν να τον μεμφόμαστε πολύ.

Από το *Πνεύμα του μελισσιού* (1973) ως το *Όνειρο του φωτός* (1992), περνώντας από το *Νότο* (1983), έχουμε



Το όνειρο
του φωτός

μια διαδρομή υποδειγματική στη συντομία της. Με τον τρόπο που βλέπω τα πράγματα, θα έλεγα ότι ο Ερίκε ακολουθεί μια ανοδική γραμμή που κάθε φορά φτάνει μακρύτερα, που κάθε φορά ξεπερνάει περισσότερες δυσκολίες, έτσι όπως αρνείται να επαναλάβει το ίδιο παιχνίδι ακόμα κι όταν του δίνεται η ευκαιρία. Εξερευνά νέα πεδία που μερικές φορές, όπως στην τελευταία του ταινία, είναι άγνωστα όχι μόνο στον ίδιο τον Ερίκε αλλά παραμένουν ανέγγιχτα από το σινεμά στο σύνολό του. Κάθε ταινία συνεπάγεται ένα βήμα μπροστά, ένα μεγαλύτερο κίνδυνο, μια μεγαλύτερη αποτύπωση από το συνηθισμένο. Είναι μια παρεκκλίνουσα διαδρομή που, από την άλλη μεριά, περιέχει τον κίνδυνο της αποξένωσης από τους θεατές, που γίνονται όλο και λιγότερο περίεργοι και ριψοκίνδυνοι, και δυσκολεύει όλο και περισσότερο τη χρηματοδότηση της μελλοντικής του δουλειάς.

Δεν προσπαθώ να παρουσιάσω τον Ερίκε σαν μάρτυρα του προσωπικού ή του πειραματικού κινηματογράφου, αλλά δεν πρέπει να γελοιάστε. Στην Ισπανία, αυτό που αρέσει σε όλο τον κόσμο -παραγωγούς, διανομείς, αισθυσάρχες, θεατές, ακόμα και στους κριτικούς και τους σκηνοθέτες- είναι ο ακαδημαϊσμός, η καλλιέργεια, η καλή κατασκευή με την έννοια της «καλής παρουσίασης», ίσως σαν μια αόριστη φιλοδοξία για ν' αποκτήσουμε ένα πολυτελές περιτύλιγμα που συμπλεγματικά ζηλεύουμε. Πάντα ήταν έτσι, από τη δεκαετία του '20 τουλάχιστον, κάτω από όλα τα πολιτικά καθεστώτα. Ακόμη κι όταν ισχυριζόμαστε το αντίθετο. Και αυτή η περίεργη κλίση ενισχύεται σήμερα από την εμμονή στην αποδοτικότητα και τη φρενιτώδη, σχεδόν αποκλειστική επιδίωξη της κερδοφορίας. Αν ακόμα γίνονται στην Ισπανία, από καιρό σε καιρό, πολύ αραιά για την υγεία του κινηματογράφου μας, πρωτότυπες ταινίες, αυτό συμβαίνει γιατί «η βιομηχανία» -ευτυχώς, θα έλεγα- δεν είναι αρκετά ισχυρή και συμπαγής, παρ' όλο που ο τελικός στόχος όλων των ιθυνόντων (δημόσιων και ιδιωτικών) του ισπανικού κινηματογράφου είναι -και πάντα ήταν- να «προσαρμολογούν» στις επικρατούσες νόρμες, ώστε σε τίποτα να μη διαφέρουμε από τον αμερικάνικο κινηματογράφο ή, τουλάχιστον, από εκείνο τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο «ποιότητας» που σήμερα δεν διαφέρει σε τίποτα από τις ευπρεπείς τηλεοπτικές διασκευές λογοτεχνικών έργων.

Μέσα σε τέτοιες συνθήκες, οι ταινίες του Víctor Erice αντιπροσωπεύουν μια «ανωμαλία» που, στο βάθος, μόλις που γίνεται ανεκτή. Παρ' όλο το κύρος του, φοβάμαι ότι στην πραγματικότητα το έργο του δεν αρέσει και καταλήγει

ενοχλητικό γιατί, μεταξύ άλλων, εκθέτει τους άλλους, με το επιβαρυντικό στοιχείο ότι είναι σεβαστό και αρέσει στο εξωτερικό και προσελκύει ακόμα -αν και, υποψιάζομαι, όλο και λιγότερο- ένα μειοψηφικό αλλά αρκετά πολυάριθμο κοινό ώστε καμιά από τις ταινίες του να μη θεωρείται «ταμειακή καταστροφή», εκτός ίσως από την τελευταία, την οποία κακομεταχειρίστηκαν κριτική και δίκτυα διανομής.

Η απομάκρυνση από τη μοναδική ισχύουσα νόρμα οδηγεί, στον κινηματογράφο, σε μια περιθωριοποίηση, η οποία σε μερικές χώρες, όπως η Γαλλία, είναι τουλάχιστον σεβαστή, προστατεύεται και καλλιεργείται σαν λουλούδι του θερμοκηπίου, στο πλαίσιο της πολυσυζητημένης «πολιτιστικής εξάιρεσης», αλλά στην Ισπανία είναι απλώς του ρεϊθρο μιας «βιομηχανίας» υπερβολικά επαρχιακής και αποσπασματικής, που εύκολα κυριαρχείται από ένα ολιγοπώλιο σε φάση επέκτασης.

Το τίμημα της ελευθερίας

Είναι μια περιθωριοποίηση προς την οποία, πιστεύω, ο Ερίσε δεν έχει καμία έφεση, αλλά στην οποία φαίνεται να αφήνεται χωρίς ιδιαίτερη πικρία. Έχει επίγνωση ότι απαρνούμενος ορισμένες πολυτέλειες -ίσως αχρείαστες, ακόμα και ανεπιθύμητες- μπορεί, σε αντάλλαγμα, να απολαμβάνει ελευθερίες τις οποίες θεωρεί απολύτως απαραίτητες ώστε να αξίζει ο κόπος να γυρίσει μια ταινία. Δεν είναι ένας άνθρωπος διατεθειμένος να κάνει σινεμά με οποιοδήποτε τίμημα, αλλά δέχεται ορισμένους περιορισμούς ως αντιστάθμισμα για την δυνατότητα να κάνει αυτό που τον ενδιαφέρει. Γνωρίζει, χωρίς αμφιβολία, ότι η φιμωγραφία του, όπως αυτή του Dreyer, του Tati ή του Bresson, είναι καταδικασμένη να μην είναι μεγάλη. Γνωρίζει ότι συχνά θα νιώθει απογοητευμένος και ότι δεν θα μπορεί να υπολογίζει στο χρόνο και στο χρήμα που χρειάζεται, ούτε στους αστέρες αν τους χρειαστεί -γιατί κι αυτό μπορεί να συμβεί- επειδή δεν μπορεί να προσδοκά, a priori, στην ταμειακή επιτυχία. Όλα αυτά όμως είναι πράγματα από τα οποία μπορεί να παραιτηθεί, ως μέρος του τιμήματος που πληρώνει για να διατηρήσει την ανεξαρτησία του και το δικαίωμα να κάνει ό,τι του κατέβει -αφού δεν είναι ιδιότροπος- αλλά αυτό που κρίνει καλό, αυτό που πραγματικά τον διεγείρει. Όχι, ασφαλώς, αυτό που θα τον συνέφερε οικονομικά ούτε αυτό που άλλοι θέλουν να κάνει. Το θέμα είναι ότι, αν και δεν έχει κάνει πολλές ταινίες από εκείνες που θα ήθελε να γυρίσει, τουλάχιστον αυτές που έκανε ήθελε να τις κάνει.

Είναι δύσκολο να το αποδείξει κανείς αυτό απ' έξω, πιστεύω όμως ότι αρκεί να δει κανείς με προσοχή οποιαδήποτε από τις ταινίες του και να αναζητήσει εξηγήσεις για κάθε σκηνοθετική επιλογή του. Ο Ερίσε θεωρεί τόσο προφανή αυτά που κάνει, τόσο φυσιολογική τη συμπεριφορά του, που ποτέ δεν θα υπογραμμίσει τον τρόπο με τον οποίο ενεργεί ούτε θα σκεφτεί ποτέ να τον παρουσιάσει σαν μια ηρωική ή ιδιαίτερα ηθική στάση: είναι προφανές ότι δεν του περνάει από το μυαλό άλλος τρόπος να ενεργεί, ότι αυτός που επιλέγει του φαίνεται ο πιο λογικός.

Banda Aparte, τχ. 9-10, Βαλένθια, Ιανουάριος 1988

(Μετάφραση: Αγγελική Στουπάκη)



Μεταξύ γης κι ουρανού, στον τόπο του Víctor Erice

Alain Philippon

Μέσα σε είκοσι χρόνια ο -πενητατριάχρονος σήμερα- Víctor Erice θα γυρίσει μόνο τρεις μεγάλου μήκους ταινίες: *Το πνεύμα του μελισσιού* (1973), *Ο Νότος* (1983, προβλήθηκε στη Γαλλία το 1988) και *Το όνειρο του φωτός* (1992). Μπορεί οι λόγοι αυτής της έλλειψης ποσότητας να μας ενδιαφέρουν, δεν αφορούν όμως παρά τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Δείχνουν ωστόσο την τάση του Víctor Erice να μην βιάζεται, μια τάση που θα ξαναβρούμε και στις ίδιες τις ταινίες του, και η οποία θα αποτελέσει ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά. Αν και έχει γυρίσει μόνο τρεις ταινίες, στην Ισπανία ο Erice δεν θεωρείται περιθωριακός σκηνοθέτης. Και παρ' ότι τα πρωτεία σε σχέση με τα μήντια και το κοινό κρατά ο Pedro Almodóvar, σκηνοθέτης σίγουρα ταλαντούχος αλλά ενός σχετικά περιορισμένου εύρους, έχουμε κάθε δικαίωμα να θεωρούμε τον Víctor Erice ως τον πιο σημαντικό Ισπανό σκηνοθέτη της εποχής μας, στους κόλπους μια κινηματογραφίας μάλλον ακαδημαϊκής η οποία έχει να παρουσιάσει ελάχιστες σπάνιες εξαιρέσεις (κάποιες ταινίες του Mario Camus για παράδειγμα) και όπου ο Carlos Saura, που επί μακρόν θεωρείτο ως ο ακρογωνιαίος λίθος του ισπανικού κινηματογράφου, έχει σχεδόν καταβαρυνθεί, υφιστάμενος την καλλιτεχνική πτώση που ήδη γνωρίζουμε, όταν -είναι μια πιθανή υπόθεση- η Ιστορία τού στέρησε τη βασική πηγή έμπνευσής του: το φρανκισμό.

Ο φρανκισμός, θα αντιπείνει κανείς, είναι ωστόσο παρόν στις ταινίες *Το πνεύμα του μελισσιού* και *Ο Νότος*. Μ' έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο όμως απ' ό,τι στον Saura: όχι ως κινητήρια δύναμη της μυθοπλασίας, αλλά μάλλον ως πινελιά στο φόντο αφού ελάχιστα κοινά έχει με την ιστορία και το αντικείμενο των δύο αυτών ταινιών. Θα δώσω ένα μόνο παράδειγμα: όταν η μικρή Άνα στο *Πνεύμα του μελισσιού* περιθάλπει κρυφά ένα λιποτάκτη που το έσκασε πηδώντας από ένα τρένο, δεν υπάρχει τίποτα το πολιτικό στη σκηνή η οποία αφορά (και θα επανέλθουμε σ' αυτό), τον φανταστικό κόσμο της Άνα και τις σχέσεις της με τον κόσμο των ενηλίκων.

Όλες οι ταινίες του Víctor Erice είναι αργές χωρίς προσποίηση, τρυφερές χωρίς επιτήδευση, αισθητικά εξαισίες χωρίς καμία πόζα, προσεκτικές στα εξαισία στοχαστικά βλέμματα και πρόσωπα. Από τι ή από πού ξεκινά ο Erice; Εντελώς φυσιολογικά από την αρχή, από την παιδική ηλικία. Η δράση στο *Πνεύμα του μελισσιού* τοποθετείται στο 1940, έτος γέννησης του σκηνοθέτη. Η εξάχρονη Άνα (η αινιγματική και καταπληκτική Ana Torrent, μικρή ακόμη, πριν γίνει ευρύτερα γνωστή με την ωραία ταινία του Carlos Saura, *Cria Cuervos* *Θρέψτε κοράκια*, 1976) ζει σ' ένα χωριό μ' ένα μελισσοκόμο πατέρα, μια μοναχική μητέρα και μια αδερφή λίγο μεγαλύτερη από την ίδια. Μετά από το «ήταν μια φορά...», που ξεκινά την ταινία με τον ίδιο τρόπο που θα χρησιμοποιήσει αργότερα ο Wenders με την εισαγωγική φράση στα *Φτερά του έρωτα* («όταν το παιδί ήταν παιδί...»), η πρώτη στάκα που ακούγεται είναι: «έρχεται το σινεμά!» Στην πραγματικότητα πρόκειται για την έλευση μιας περιπλανώμενης μηχανής προβολής που φτάνει στο χωριό πάνω σ' ένα φορτηγό και γρήγορα περιτοικίζεται από ένα τσούρμιο παιδιά, ήδη μαγεμένα, ήδη εντυπωσιασμένα, ήδη κατακτημένα από την απλή θέαση των κουτιών με τα φιλμ. Ο καθένας φέρνει την καρέκλα του σε μια αίθουσα του Δημαρχείου που έχει μετατραπεί για την περίπτωση σε κινηματογραφική αίθουσα. Η ταινία που θα παιχθεί

είναι ο Φρανκενστάιν του James Whale (1931). Θα δούμε δύο αποσπάσματα της: αυτό της συνάντησης του τέρατος με το μικρό κορίτσι στην άκρη της λίμνης και εκείνο του πατέρα που φτάνει στο χωριό κουβαλώντας στα χέρια την κόρη του, νεκρή... Ήδη βρισκόμαστε μπροστά σε ένα κινηματογραφικό θαύμα: η απεικόνιση, σε κοντινά πλάνα, των παιδικών προσώπων (ο ειδικός της Άνα και της αδελφής της Ισαβέλ) ενώ κοιτούν την ταινία είναι πραγματικά καθηλωτική. Οι ανεπαίσθητες εκφράσεις, τα μικρογεγονότα που αποτυπώνονται πάνω στα πρόσωπα, η ένταση των βλεμμάτων που κοιτούν την εικόνα *contre champ*, δεν είχαν ποτέ πριν κινηματογραφηθεί με τέτοια ένταση, με τέτοια αλήθεια. Τη σκηνοθεσία την ξεκινάμε καθώς αυτό που μας καθηλώνει είναι η αίσθηση ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια στιγμή καθαρής μαγείας, σε κάτι πρωταρχικό που υπάρχει στον κινηματογράφο από πολύ παλιά αλλά σήμερα έχει σχεδόν χαθεί, και μας θυμίζει μετοξύ άλλων τη ρήση του Jean-Luc Godard: «ο κινηματογράφος είναι η αλήθεια είκοσι τέσσερις φορές ανά δευτερόλεπτο».

Κατά τη διάρκεια της προβολής η Άνα ρωτήσε την Ισαβέλ, που υποσχέθηκε να της απαντήσει αργότερα, γιατί το τέρας σκότωσε το μικρό κορίτσι. Το βρόδυ πια, οι δύο αδελφές συζητούν μετοξύ τους πριν κοιμηθούν. Τις ακούμε να μιλούν μέσα στην απαράμλλη γοητεία της αισθητικής του ψιθυρίσματος στην οποία ο Ερίκε διαπρέπει. Η Άνα ξανακάνει την ερώτησή της: «Γιατί το τέρας σκοτώνει το κοριτσάκι και γιατί μετά σκοτώνουν το τέρας; – Ούτε το τέρας, ούτε το κοριτσάκι έχουν σκοτωθεί. – Πώς το ξέρεις; – Γιατί στο σνεμά όλα είναι ένα ψέμα. Είναι ένα κινηματογραφικό τρικ (...) – Είναι φάντασμα; Όχι είναι πνεύμα». Η Ισαβέλ συνεχίζει: έχει δει το πνεύμα, τη νύκτα, κοντά στο χωριό. Δεν μπορούν να το δουν όλοι όμως. Για να γίνει φίλη του η Άνα αρκεί να κλείσει τα μάτια της και να πει: «Είμαι η Άνα».

Η Ισαβέλ καταλαβαίνει ήδη την ουσία του κινηματογράφου: γνωρίζει ότι πρόκειται για μια προσποίηση. Έχει ήδη γίνει λίγο σενarioγράφος: επινοεί, για την Άνα, τη συνάντησή με το «πνεύμα», όπως μια μεγαλύτερη αδελφή ή ένας γονιός διηγείται μια ιστορία σ' ένα παιδί για να κοιμηθεί. (Αργότερα θα περάσει και στη σκηνοθεσία: θα επωφεληθεί από το γρατζούνισμα μιας γάτας για να αλείψει το στόμα της με αίμα και να παραστήσει τη νεκρή στην Άνα η οποία, όπως στο σνεμά, θα την πιστέψει). Η Άνα, πιο μικρή, ζει ακόμη στην αθωότητα της αγνής πίστης και έχει εμφανώς βιώσει, μέσα από τον κινηματογράφο, μια μύηση. Οι δύο σκηνές του Φρανκενστάιν όπου την είδαμε να τρέμει, από τρόμο και γοητεία ταυτόχρονα, είναι και οι δύο σαν μια «αρχέγονη σκηνή» γι' αυτήν, καθώς συνδυάζουν το θάνατο και την αποπλάνηση. Η οθόνη του κινηματογράφου υπήρξε, για την Άνα, η οθόνη μιας φαντασίωσης την οποία θα βαλθεί στη συνέχεια της ταινίας να «πραγματοποιήσει» μέσα από μια συνάντησή, πρώτη και κύρια, με το πραγματικό. Σε μια καλύβα χαμένη μέσα στα χωράφια, ανακαλύπτει έναν στρατιώτη που το έχει σκάσει και κρύβεται. Δεν θα αινιμασμούμε λέξη. Παρόλο που ο πατέρας της είχε προσπαθήσει, στο παρελθόν, να της μάθει να ξεχωρίζει ποια μανιτόρια είναι θανατηφόρα και ποια φαγώσιμα, πώς μπορούσε αυτή, τόσο μικρή που ήταν, να ξεχωρίσει ποιος θέλει το καλό και ποιος το κακό της; Με το στρατιώτη που δεν είναι πλέον μια κινηματογραφική εικόνα αλλά ένα πλάσμα με σάρκα και οστά, του οποίου έχει δει και το αντίστροφο αλλά και την πληγή, η Άνα δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά με το ένστικτο. Θα του φέρει τροφή κι ένα σκάκι του πατέρα της, μέσα στο οποίο βρίσκεται το ρολόι που θα την προδώσει, μετά το σκοτώμά του στρατιώτη από την Εθνοφυρούρα, σε ένα παρατεταμένο υπέροχο πλάνα, όπου η μπλε νύκτα, που τυλίγει τη μαύρη μάζα της καλύβας, θα διαπεραστεί από τις άσπρες ριπές των οπλοπολυβόλων. Οι γονείς της Άνα δεν θα την επιπλήξουν για τη φυγή της προς το Άγνωστο, θα ξαναβρούμε όμως το πτώμα του στρατιώτη στην αίθουσα του Δημαρχείου όπου είχε γίνει η προβολή, ξεπλωμένο κάθετα προς την οθόνη: ένα πρώτο πήγαινε-έλα ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό έχει ήδη συντελεστεί.

Μια νύκτα, η Άνα εξαφανίζεται. Οι άνθρωποι του χωριού, μαζί με τα σκυλιά τους, την ψάχνουν ματαίως. Τη βλέπουμε να βαδίζει σ' ένα δάσος, να σταματά δίπλα σε μια λίμνη. Βλέπει στο νερό την αντανάκλαση του προσώπου της. Ο καθρέφτης του νερού θαλώνει. Στη θέση του προσώπου της Άνα εμφανίζεται εκείνο του Φρανκενστάιν. Όχι εκείνο της ταινίας αλλά ένα ομοίωμά του με σάρκα και οστά και χρωματιστό. Ο Ερίκε αναπαράγει τη σκηνή της ταινίας του James Whale (ο Φρανκενστάιν αριστερά, το κοριτσάκι δεξιά) χωρίς ωστόσο να κάνει ένα ολοκληρωμένο ριμέικ: καταργεί το επεισόδιο των λουλουδιών και μόνο τα χέρια του τέρατος πλησιάζουν το λαιμό της Άνα. Είναι το δεύτερο πήγαινε-έλα ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό. Η Άνα κλείνει τα μάτια, φοντά στο μαύρο: διπλό φοντά σε μαύρο κατά κάποιο τρόπο. Δεν βλέπουμε πλέον την Άνα, αλλά τους γονείς της, την αδελφή της, το γιατρό: το κοριτσάκι έχει υποστεί σοκ, λένε, και πρέπει να ξεκουραστεί. Κατά τα λεγόμενα των γύρω της η Άνα μοιάζει «απούσα». Εί-

ναι πάλι νύχτα, και η Άνα, μόνη μέσα στο δωμάτιό της, Ξυπνά. Η μπαλκονόπορτα είναι ανοικτή, λουσμένη στο φως της σελήνης. Αυτό το φως, αυτό το αεράκι που φυσά, μοιάζουν με κάλεσμα. Η Άνα σηκώνεται πηγαίνει στο παράθυρο, κλείνει τα μάτια, μουρμουρίζει: «Είμαι η Άνα... Είμαι η Άνα...» Ακούμε, οφ, σε πολύ σιγανή μίξη τον ήχο του τρένου απ' όπου πήδηξε ο στρατιώτης. Η ταινία τελειώνει.

Θα ήταν παράλογο να συμπεράνουμε από αυτή την αντιπαράθεση ανάμεσα στην εικόνα (του κινηματογράφου) και το φανταστικό (της Άνα) μια επιδεικτική, θεωρητική βούληση εκ μέρους του Víctor Erice. Το *Πνεύμα του μελισσιού* είναι κατ' αρχάς μια ταινία πάνω στην παιδική ηλικία, τα πιστεύω της και τη διαδικασία μύησης.

Είναι μια ταινία στην οποία κυριαρχεί το βλέμμα της Άνα, αυτό το συχνά αινιγματικό βλέμμα, όμοιο με μεγάλη κατάμαυρη λίμνη, μέσα απ' το οποίο συχνά ο κόσμος είναι απλά περαστικός, όπως π.χ. στη σύντομη σεκάνς, όπου ανάμεσα στο παιχνίδι και τη μύηση, μικρά κορίτσια πηδούν πάνω από μια μεγάλη φωτιά, κάτω από το βλέμμα της Άνα η οποία δεν συμμετέχει. Διότι, όπως έχουμε ήδη δει, ο τρόπος της Άνα να υπάρχει στον κόσμο, είναι αρκετά μοναχικός αφού τα πράγματα συμβαίνουν κυρίως ανάμεσα στην ίδια και τον εαυτό της. Το τέλος της ταινίας δείχνει ξεκάθαρα πως, όσο τραυματικά κι αν υπήρξαν τα ορόσημα της μύησης της, εκείνη διατηρεί την πίστη της. Είναι ιδιαίτερος δύσκολο να μην διακρίνουμε στην πίστη της Άνα στις δυνάμεις του φανταστικού, το σχεδόν μεταφορικό αντίστοιχο της καθαρής πίστης του Víctor Erice στις δυνάμεις και τη μαγεία του κινηματογράφου. Γνωρίζουμε πως η πίστη αυτή βάλλεται, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, τόσο από την πλευρά των σκηνοθετών όσο και από εκείνη των θεατών: στην εποχή των «ξυπνίων», οι ταινίες του Víctor Erice μοιάζουν με πράξεις αντίστασης.

Ο *Νότος* διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου στον ισπανικό βορά. Κεντρικό πρόσωπο είναι και πάλι ένα μικρό κορίτσι. Η Εστρέγια («αστέρι»), πιο μεγάλη από την Άνα, ετοιμάζεται κι αυτή για μια μύηση, αυτή τη φορά τη μύηση της κοινωνικοποίησής της: την πρώτη μετάληψη, αυτό το συμβολικό πέρασμα από την παιδική ηλικία στην εφηβεία. Η Εστρέγια τρέφει μια γνήσια λατρεία για τον πατέρα της, πρόσωπο ακόμα πιο μοναχικό από τον πατέρα στο *Πνεύμα του Μελισσιού* (τον οποίο συχνά βλέπαμε μόνο με τις μέλισσές του ή στο χώρο εργασίας του), και σχεδόν μυθικό στα μάτια της. Είναι ραβδοσκόπος και το ραβδί του, που η Εστρέγια συχνά κρατά ως ιερό αντικείμενο, αποτελεί το ε-παναλαμβανόμενο στοιχείο της ταινίας. Εξάλλου ο πατέρας κατάγεται από τον Νότο της Ισπανίας, περιοχή μυθική για την Εστρέγια καθώς την γνωρίζει μόνο από οικογενειακές φωτογραφίες και καρτ-ποστάλ. Όπως ανακαλύπτει η Εστρέγια στο πρώτο μισάωρο της ταινίας, ο πατέρας της έχει μια ερωτική σχέση –την οποία ο Erice αφήνει σκόπιμα κάπως θολή– με μια star του κινηματογράφου που κατάγεται κι αυτή από το Νότο, και της οποίας η καριέρα έχει διακοπεί. Τέλος, ο πατέρας το σκάει τακτικά και ανεξήγητα: για παράδειγμα μόλις την τελευταία στιγμή φτάνει στην εκκλησία, στο τέλος της πρώτης μετάληψης της κόρης του, κι ενώ δεν τον περιμένουν πια. Η ταινία είναι μια έρευνα την οποία διεξάγει η Εστρέγια για τον πατέρα της και παράλληλα, μια έρευνα της Εστρέγια πάνω στη δική της παιδική ηλικία: όλη η ταινία σχολιάζεται με voice over από την ενήλικη Εστρέγια. Τα fade in και fade out που ανέφερα πριν, είναι ακόμα περισσότερα απ' ό,τι στο *Πνεύμα του Μελισσιού*. Όλα συμβαίνουν σαν ο Víctor Erice να έχει σαν στόχο να ρίξει λίγο φως πάνω στο σκοτάδι της παιδικής ηλικίας (λίγο μόνο, καθώς η ομορφιά της ταινίας απορρέει από αυτόν ακριβώς τον περιορισμό), πάνω στην παιδική ηλικία ως terra incognita. Και γι' αυτόν το λόγο μόνο, ο *Νότος* αποτελεί ένα είδος δίπτυκου με το *Πνεύμα του μελισσιού*, όχι τόσο γιατί οι χαρακτήρες, από τη μια ταινία στην άλλη, γερνούν κάπως, αλλά κυρίως γιατί ο Erice σκύβει τόσο πάνω στην παιδική ηλικία όσο και πάνω στις εικόνες της παιδικής ηλικίας, όπως συμβαίνει σ' αυτή την πολύ ωραία στιγμή, όταν η έφηβη Εστρέγια κοιτά με συγκίνηση, στην προθήκη ενός φωτογραφείου, μια καθορισμένη φωτογραφία της ίδιας. Ο Erice μοιάζει να ταλαντεύεται ανάμεσα στη γοητεία γι' αυτό που αντέχει στο χρόνο (την πίστη της Άνα στο *Πνεύμα του Μελισσιού*, την έντονη επιθυμία της Εστρέγια να ανακαλύψει το Νότο) και τη ρεαλιστική διαπίστωση της αλλαγής των πραγμάτων και των ανθρώπων, κάτι που, όπως θα δούμε, θα αποτελέσει ένα από τα ερωτήματα στο *Όνειρο του φωτός*. Στη διάρκεια μιας θαυμάσιας σκηνής στο τέλος του *Νότου*, η έφηβη Εστρέγια και ο πατέρας της γευματίζουν σ' ένα εστιατόριο. Στη γεγοντική αίθουσα, από την οποία τους χωρίζει ένα παραπέτασμα, γίνεται μια γαμήλια γιορτή. Από τη συνεισίσταξη έρχεται μια μουσική που κι οι δύο τους γνωρίζουν, παρ' ό,τι ο πατέρας την καταλαβαίνει αμέσως ενώ η Εστρέγια αργεί να την αναγνωρίσει: πρόκειται για το πάσο ντόμπλε που είχαν χορέψει μαζί την ημέρα της πρώτης μετάληψης της Εστρέγια. Με μια πλατιά κίνη-

ση του γερανού, η κάμερα ανεβαίνει πάνω από το παραπέτασμα και αποκαλύπτει τη γαμήλια γιορτή: προσπεράστηκε ένα συμβολικό κατάφωλο: μια μέρα η Εστρέγια θα παντρευτεί και τίποτα δεν θα είναι όπως παλιά, όταν ο πατέρας έδειχνε στην μικρούλα Εστρέγια που βρίσκονταν οι πηγές... Μια νύκτα, βρίσκουμε τον πατέρα νεκρό – μια ανεξήγητη αυτοκτονία: ακόμα μια φυγή, η τελευταία. Η κλονισμένη υγεία της Εστρέγια την ωθεί να φύγει για την Ανδαλουσία. Η ταινία τελειώνει ενώ ακούμε πάντα τη φωνή off της Εστρέγια: «Θα πήγα να επιτέλους να γνωρίσω το Νότο».

Στην πραγματικότητα, στο αρχικό σχέδιο, ο Νότος δεν έπρεπε να μείνει μυθικός: επρόκειτο να τον ανακαλύψουμε μαζί με την Εστρέγια. Μετά όμως από μια διαφωνία του Ερίκε με τον παραγωγό για τη διάρκεια της ταινίας, η ταινία σταμάτησε εκεί. Όταν η ταινία πρωτοπροβλήθηκε στη Γαλλία το 1988, ο Víctor Ερίκε μας δήλωνε: «Το τελευταίο πλάνο της ταινίας είναι το τελευταίο πλάνο που διαδραματίζεται στο Βορρά: ζήτηση από τη νεαρή κοπέλα να κοιτάξει την κάμερα για να μεταδώσει στο θεατή (με διαισθητικό τρόπο) το περίεργο αυτό συναίσθημα που ένιωθα σχετικά με την εξέλιξη της ταινίας μου (...) Όλο το συνεργείο της ταινίας βρισκόταν στην ίδια κατάσταση με την Εστρέγια: είχαμε όλοι φτιάξει τις βαλίτσες μας, είχαμε το εισιτήριο του τρένου για το Νότο στο χέρι όταν μας ανακοινώθηκε η διακοπή της ταινίας. Πάντα αναστατώνομαι από αυτή τη σύμπτωση ανάμεσα στην πραγματικότητα των γυρισμάτων και το θέμα της ταινίας.»

Η πραγματικότητα των γυρισμάτων: παρατηρούμε πως στο *Όνειρο του φωτός* μερικά πλάνα έχουν γυριστεί σε βίντεο. Δεν χρειάζεται να αναλύσουμε ιδιαίτερα το γεγονός: σ' αυτό το σημείο του γυρισμάτων ο Ερίκε δεν είχε πλέον χρήματα, δεν είχε φωτογραφικό φιλμ, ούτε φιλμ για την ταινία, ένας φίλος του όμως μπόρεσε να του δανείσει μια betacam και μερικές κοστέες. Δεδομένου του μηχανισμού της ταινίας, οποιαδήποτε διακοπή του γυρίσματος ήταν δύσκολο να αντιμετωπιστεί. Γνωρίζουμε πως το σχέδιο του Ερίκε ήταν να παρακολουθεί βήμα-βήμα, μέρα με τη μέρα σχεδόν, τη δουλειά ενός ζωγράφου (Antonio López García), ο οποίος ήθελε να ζωγραφίσει μια κυδωνιά φυτεμένη στον κήπο του. Αναμφίβολα ο Ερίκε και ο López πρέπει να ήταν φίλοι για να δεχθεί ο ζωγράφος να τον παρακολουθεί ένα κινηματογραφικό συνεργείο, έστω και μικρό, σε μια προσωπική του δραστηριότητα, και να βλέπει «διπλασιασμένη» ή εξαβυσσισμένη τη δουλειά του από εκείνη ενός άλλου καλλιτέχνη επίσης με το να θέτει τα δικά του ερωτήματα για την τέχνη του. Διότι εδώ δεν υπάρχει από τη μια πλευρά ένας ζωγράφος που δουλεύει και από την άλλη ένας σκηνοθέτης που καταγράφει υπομονετικά αυτή τη δουλειά: αν το *Όνειρο του Φωτός* ρίχνει νέο φως στις σχέσεις κινηματογράφου και ζωγραφικής, αυτό συμβαίνει κατ' αρχάς επειδή τοποθετεί σε αντανάκλαση (ή σε σκέψη) τη ζωγραφική πράξη και την κινηματογραφική πράξη, τη μια σε σχέση με την άλλη, και κατά δεύτερον γιατί δεν υποβαθμίζει ούτε περιορίζει την τέχνη σε κάποιο πολιτιστικό υπερεγώ ή παιδαγωγικό στόχο. Ο διανοητικός και ο πρακτικός μηχανισμός της ταινίας είναι ένας και μοναδικός μηχανισμός αιχμαλώτισης ή σύλληψης των γεγονότων, άρνηση της μονώδους αναμονής για κάποιο κινηματογραφικό «λαυράκι», απόλυτη ισορροπία ανάμεσα στην κυριαρχία πάνω στο θέμα και τη διεύρυνση στο σπρόοιτο. Αν η στάση του παραστατικού καλλιτέχνη κι εκείνη του σκηνοθέτη είχαν κάτι κοινό μεταξύ τους (πέρα ακόμα κι από τις κοινές χειρονομίες, για τις οποίες θα μιλήσουμε καταρχήν), είναι επειδή και για τους δύο το θέμα είναι να αιχμαλωτίσουν το πραγματικό, να αιχμαλωτίσουν το χρόνο.

Το *Όνειρο του φωτός* διατρέχεται, από την αρχή μέχρι το τέλος του, από συγκεκριμένες ανησυχίες. Η αρχή της ταινίας (όλα όσα αφορούν την «προ-ζωγραφική») είναι αξιοθαύμαστη. Βλέπουμε το ζωγράφο να διαλέγει τη θέση του καβαλέτου του σε σχέση με το μοντέλο, να απλώνει ένα οριζόντιο νήμα (οι κάμερες βρίσκονται κι αυτές στο επίπεδο του νερού), να χαράζει μια οριζόντια γραμμή στον καμβά, να εγκαθιστά το νήμα της στάθμης, να παίρνει μέτρα πριν καρφώσει αποφασιστικά στο έδαφος δύο μεγάλα καρφιά στα οποία πρέπει να ακουμπούν, ότι και να γίνει, τα πόδια του. Πρόκειται ίσως για το πιο σημαντικό σημείο της προετοιμασίας του: η αναζήτηση μιας μοναδικής και αμετάβλητης οπτικής γωνίας. Κατά τη διάρκεια ενός εκπληκτικού πλάνου στον έρημο κήπο, στο τέλος της ταινίας, θα δούμε ένα από τα πόδια από το τρίποδο της κάμερας του Víctor Ερίκε καρφωμένο δίπλα σ' ένα από τα δύο καρφιά. Η οριοθέτηση αυτή μιας περιοχής κι η αναζήτηση μιας μοναδικής οπτικής γωνίας, που επιπλέον είναι στο «ανθρώπινο ύψος», (όπως θα έγραφον ορισμένοι μετέπειτα σκηνοθέτες της νουβέλ βαγκ χαρακτηρίζοντας το σινεμά του Howard Hawks), θυμίζει πάρα πολύ τη μέθοδο των Jean-Marie Straub και Danièle Huillet. Όπως μας εξήγησαν οι δύο δημιουργοί σε μια συνέντευξη τους για το *Amerika, rapports de classes*, όποτε έπρεπε να γυρίσουν μια σκηνή σ' ένα προκαθορισμένο

τόπο, η βασική τους δουλειά ήταν να καθορίσουν για την κάμερα, με ακρίβεια εκατοστού σχεδόν, μια συγκεκριμένη θέση, με αφετηρία την οποία θα μπορούσαν να ντεκουπάρουν και να γυρίσουν όλη τη σεκάνς αλλάζοντας απλώς άξονες και φακούς. (Η αντίδραση του Raul Ruiz, του σκηνοθέτη των πολλαπλών οπτικών, αρκετές από τις οποίες επιτυγχάνονται μόνο μέσω κινηματογραφικών τρικ, όταν του το είπα, ήταν: «μα αυτή είναι η οπτική γωνία του Θεού!»)

Δεν ήταν δυνατόν να κινηματογραφηθούν οι χρονοβόρες αυτές προετοιμασίες, τα πήγαινε-έλα του ζωγράφου ανάμεσα στο σπίτι και τον κήπο, σε πραγματική διάρκεια. Έπρεπε ωστόσο να αποδοθεί το συναισθημα του χρόνου που περνάει. Τι κάνει λοιπόν ο Ερίσε; Διαλέγει με τη σειρά του μια συγκεκριμένη και αμετάβλητη οπτική γωνία, ένα πεδίο αρκετά ευρύ που εκτείνεται από το κατώφλι του σπιτιού μέχρι το δένδρο και συνεχίζει με φοντί-ανσενέ που εμφανίζουν και εξαφανίζουν τον πρωταγωνιστή, διαστρεβλώνοντας έτσι εντελώς την παραδοσιακή χρήση αυτής της κινηματογραφικής τεχνικής, που συνεπάγεται συνήθως είτε αλλαγή άξονα είτε μια αλλαγή μεγέθους του πλάνου είτε μια ξεκάθαρη αλλαγή τοποθεσίας. Ο Ερίσε μοιάζει να έχει εφεύρει εκ νέου τα φοντί αυτά, ή να τους έχει ξαναδώσει μια παρθενικότητα, στις δύο προηγούμενες ταινίες του, στις οποίες τα χρησιμοποιεί συχνά. Στο *Πνεύμα του μελισσιού* καθάραει από πολύ ψηλά το σχολείο και κινηματογραφεί τις διαδοχικές αφίξεις των παιδιών: με τα φοντί, εξαφανίζει μερικά παιδιά ενώ εμφανίζονται άλλα κλπ. Το πιο όμορφο όμως είναι στο *Νότα*. Ο Ερίσε στήνει την κάμερα καταμεσής ενός δρόμου περιτοιχισμένου από δένδρα, κοντά στο σπίτι. Η εντεκάχρονη Εστρέγια ποδηλατεί προς το σημείο φυγής, μέχρι να γίνει μια μικροσκοπική κουκίδα. Χωρίς την παραμικρή αλλαγή κάδρου, ανακαλύπτουμε πως το κάτω μέρος των δένδρων καλύπτεται τώρα από άσπρη μογιό. Ένα ποδήλατο έρχεται προς το μέρος μας, από τόσο μακριά όσο βρισκόταν πριν εκείνη η Εστρέγια. Το πρόσωπο γίνεται αναγνωρίσιμο: είναι η Εστρέγια δεκαεπτά ετών – ο Ερίσε απάντησε με τον τρόπο του στην ερώτηση: πώς να κινηματογραφίσουμε το χρόνο; Η ιδέα δεν είναι όμορφη εξαιτίας της απλότητάς της μόνο, αλλά και λόγω του τρόπου υλοποίησής της. Ο Ερίσε αρνήθηκε να εμπιστευτεί το κινηματογραφικό του τρικ σε ένα εργαστήριο. Από δυσπιστία και από επιθυμία να μην αφεθεί στο έλεος μιας απρόσωπης μηχανής, πραγματοποίησε το κινηματογραφικό τρικ με την ίδια την κάμερα ή (για όσους νόμιζαν ότι κάπου στο δρόμο ξέχασα το ζωγράφο) στο χέρι: «...βάζοντας μπροστά από την κάμερα που έπρεπε να γυρίσει το δεύτερο πλάνο, ένα φωτόγραμμα του πρώτου πλάνου». Είναι πιθανόν πως τα φοντί του *Ονείρου του φωτός* πραγματοποιήθηκαν με τον ίδιο τρόπο όπως και στις δύο προηγούμενες ταινίες του, από έναν κινηματογραφιστή που οικιοθελώς ορίζει τον εαυτό του ως «πρωτόγονο».

Ο Antonio López βρίσκεται μπροστά σε ένα άλλο, συγκεκριμένο πρόβλημα: δεν σκοπεύει να ζωγραφίσει μια νεκρή αλλά μια ζωντανή φύση. Επίσης δεν δουλεύει από φωτογραφίες, όπως του επισημάναν ελαφρώς έκπληκτοι οι Ασιάτες επισκέπτες του. Τα φρούτα θα μεγαλώσουν και τα κλαδιά θα βαρύνουν περισσότερο: το δένδρο δεν θα μείνει στην ίδια θέση. Εξ ου και τα σημάδια από άσπρη μογιό που ο López βάζει στα φύλλα και τα φρούτα: ο χρόνος και πάλι (ο ίδιος θα πει: «διορθώνω, συντροφεύω το δένδρο συνεχώς»). Όπως στο *Πνεύμα του μελισσιού* και στο *Νότα*, έτσι κι εδώ βρίσκουμε τη –γνωστή στον Ερίσε– διαλεκτική μεταξύ αυτού που αλλάζει και αυτού που διαρκεί, του ζωντανού, του κινούμενου στο οποίο εδώ επιδιώκουμε να δώσουμε μια σταθερή μορφή.

Γύρω από την πράξη της δημιουργίας, που εδώ έχει απαρνηθεί κάθε έμφαση και κάθε περιττό συναισθημα, η ζωή είναι εδώ. Ενώ ο López ζωγραφίζει, το ραδιόφωνο στα πόδια του μεταδίδει πληροφορίες για τον πόλεμο του Κόλπου, για την επανένωση της Γερμανίας. Κατά τη διάρκεια μιας παύσης η γυναίκα του τού κόβει τα μαλλιά. Ένας φίλος του ζωγράφος περνάει να τον δει. Μιλούν λίγο για τον πίνακα και για τα προβλήματα που θέτει, αλλά (και εκεί η ταινία γλιστράει προς τη μυθοπλασία) τους απασχολεί περισσότερο να βρουν το σωστό ρυθμό, το σωστό τόνο ενός τραγουδιού ή να θυμηθούν μια παλιά χαμένη φωτογραφία παρά να ανταλλάξουν αισθητικές απόψεις. Η επίσκεψη του φίλου γεννά μια πολύ όμορφη κινηματογραφική στιγμή, όταν στο ατελιέ του ζωγράφου, οι δύο φίλοι, προβληματισμένοι, σχολιάζουν έναν πίνακα του Μιχαήλ Άγγελου που δείχνει έναν τρομερό Θεό, που δεν τρομοκρατεί μόνο τους καταραμένους. Μιλούν επίσης για ένα αρχαίο άγαλμα: καμιά αναφορά στη σύγχρονη ζωγραφική, παρά μόνο για να μνημονεύσουν ότι ένα έργο, αλλά έναν άνθρωπο (έναν από τους καθηγητές τους) που προσπαθούσε πάντα να τους κάνει να βρίσκουν το «l' intègre» – ο ισπανικός όρος είναι δύσκολο να μεταφραστεί καθώς αφορά περισσότερο την ιδέα της ολότητας παρά εκείνη της ηθικής ακεραιότητας.

Μου φαίνεται πως ο Ερίσε τείνει να οικειοποιηθεί αυτή την ιδέα με τις διαδοχικές μεγεθύνσεις της οπτικής του. Σε σχέση με το γνωστό ορισμό του André Bazin, η κινηματογραφική οθόνη εδώ είναι περισσότερο μια μάσκα παρά ένα

κόδρο όπως συμβαίνει στη ζωγραφική: ο κόσμος είναι εδώ, τόσο κοντά, και δεν ζητά παρά να αποκαλυφθεί. Ο Erice δείχνει, για παράδειγμα, τους χτίστες από την Ανατολική Ευρώπη που κάνουν δουλειές στο σπίτι του ζωγράφου (με κινήσεις που μοιάζουν σαν χονδροειδείς υπερβολές των δικών του), να μαθαίνουν τα ονόματα των εποχών στα ισπανικά και να είναι οι πρώτοι που θα αναρωτηθούν τι γεύση μπορεί να έχει ένα κυνώδι, και το επαναλαμβανόμενο πλάνο της σκοτεινής μάζας των κυρίων, μοναδικό φως των οποίων είναι εκείνο της τηλεόρασης που μεταδίδει την ίδια εικόνα. Σε τακτά χρονικά διαστήματα ο θόρυβος ενός τρένου τέμνει την ταινία με τα περάσματά του. Αυτός ο επαναλαμβανόμενος ρυθμός μέσα στα πλάνα μοιάζει πολύ με τα εμφανώς «όδεια» πλάνα που σηματοδοτούν τις ταινίες του Οζυ, κρατώντας μετέωρη την πλοκή για κάποια δευτερόλεπτα προς όφελος μιας καθαρής εναντίωσης του πραγματικού¹. Τελευταία στήλη, κοσμική αυτή τη φορά, το φεγγάρι πίσω από τα σύννεφα, εκτός κι αν πρόκειται για τον ήλιο – ο κινηματογράφος είναι τόσο ψεύτης... Ο ήλιος είναι ακριβώς αυτό που ενοχλεί τον ζωγράφο: είμαστε στο φθινόπωρο, ο ήλιος λάμπει μερικώς μόνο ώρες της ημέρας, συχνά βρέχει (στη βροχή οφείλουμε την εκπληκτική σεκάνς του μουσαμά με τον οποίο σκεπάζουν στα γρήγορα το δένδρο και τον πίνακα, κι αυτό τα πλάνα, τα τόσο συγκεκριμένα, των λασπομένων ποδιών του ζωγράφου) κι όμως τα φρούτα φαίνονται τόσο όμορφα όταν έχει φως! Ας αφεθούμε λοιπόν σε μια ονειροπόληση: αφού το κινηματογραφικό συνεργείο είναι εκεί με τους προβολείς του, γιατί δεν κατασκευάζει ένα ιδανικό και μόνιμο φως. Μα γιατί κάτι τέτοιο θα ήταν μια άλλη ταινία: εδώ δεν κάνουμε ζαβολιές με το πραγματικό (εκπλήρσει κανένα το γεγονός ότι ο Victor Erice είναι ένθερμος θαυμαστής του Rossellini). Ο μηχανισμός που ο Erice καθιέρωσε για τους διαλόγους, για παράδειγμα, (δίνει απλώς το θέμα της συζήτησης κι αφήνει τους διαλόγους να εξελιχθούν μόνοι τους), επιτρέπει «να συμβεί κάτι» στην ταινία, συμπεριλαμβανομένων (το έχουμε ήδη δει) των εντυπώσεων μυθοπλασίας που, μοιάζει να πληθαίνουν προς το τέλος. Όταν ο ζωγράφος εγκαταλείπει τον πίνακα (το δένδρο πολύ περισσότερο από τον πίνακα ήταν το αντικείμενο της επιθυμίας, καθώς εκεί όπου κατοικούσε ο Λόρεζ μικρός υπήρχε μια κυδωνιά: επιστροφή στις ρίζες και πάλι), στρεφόμαστε προς έναν άλλο ημιτελή πίνακα της γυναίκας του ζωγράφου. Ο πίνακας απεικονίζει τον ζωγράφο ξαπλωμένο στο κρεβάτι του. Ο Λόρεζ ξαναπαίρνει την ίδια πόζα, κοιμάται ή μισοκοιμάται, ενώ από το χέρι του γλιστράει μια μικρή γυάλινη μπάλα. Υπάρχει σ' αυτή τη σκηνή κάτι σαν ένα «εφέ-rosebud», το συναισθηματικό του θανάτου που εισβάλλει με ενοχλητικό τρόπο σε μια ταινία που μέχρι τότε μόνο μελαγχολική δεν ήταν. Στον κήπο, τα πεσμένα στο έδαφος κυνώδια, σαπίζουν και παίρνουν ένα γκρι μεταλλικό χρώμα που ο Λόρεζ ανακαλεί ενώ διηγείται ένα ξεχασμένο του όνειρο². Η ταινία δεν θα τελειώσει μ' αυτές τις εικόνες της αποσύνθεσης κι αυτό το αίσθημα νοσηρότητας, αλλά με το απαλό κυνώδι που θα εμφανιστεί στους καρπούς που θα γεννηθούν το επόμενο φθινόπωρο. Εν τω μεταξύ θα έχουμε δει δύο εξορία πλάνα: τη σκά της κάμερας που μεταφέρεται αλλά και μια κάμερα που κινηματογραφεί ολομόναχη, χωρίς κανέναν πίσω της το κυνώδι σε αποσύνθεση, φωτισμένα αυτή τη φορά από ένα μικρό προβολέα. Την ηρωίδα της νύχτας ενοχλεί μόνο το γουργούρισμα της κάμερας. Όπως έλεγε ο Jean Eustache, τον οποίο ο Victor Erice έχει σε πολύ μεγάλη υπόληψη: «Από τη στιγμή που η κάμερα τραβάει, υπάρχει κινηματογράφος».

Art Press Special, τεύχος 14, hors série, 1993

(Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Η ισπανική λέξη «fantasma» σημαίνει τόσο «φάντασμα» όσο και «φωταίσωση».

² Συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στα *Cahiers du Cinéma*, τχ. 405, Μάρτιος 1988

³ Στο βιβλίο του για τον ισπανικό κινηματογράφο (*Pour un observateur lointain*, εκδόσεις Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1982) ο Noël Burch, τέτοια πλάνα τα ονόμαζε πολύ ποιητικά, «pillow shots». Μπορεί κανείς να αναφερθεί επίσης στην ανάλυση που κάνει ο Gilles Deleuze στο *L'Image-Temps*, Editions de Le Minuit, 1985, σελ. 26. Γνωρίζουμε εξάλλου ότι οι ταινίες του Erice χαίρουν μεγάλης εκτίμησης στην Ιαπωνία και ότι ο ίδιος είναι ένθερμος θαυμαστής του Οζυ.

⁴ Ο ισπανικός τίτλος της ταινίας (*El sol de mebrillo*) σημαίνει: «Ο ήλιος της κυδωνιάς».

⁵ «Το απόγευμα που συνάντησα τον Antonio μου διηγήθηκε ένα όνειρο. Το όνειρο που διηγείται στο τέλος της ταινίας. Δύο ή τρεις μήνες αργότερα όταν μου μίλησε για τον πίνακα που επρόκειτο να αρχίσει το θυμήθηκα και ασχέτισα την προσπάθεια απεικόνισής του δένδρου με τις εικόνες του ονείρου. Αυτό ήταν το κίνητρο για την ταινία.» (Victor Erice, απόσπασμα από συζητήσεις με τους Laurence Giavarini και Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma*, τχ. 457, Ιούνιος 1992)

Η νοσταλγία ενός ονείρου

Floreal Peleato

Χιλιάδες χρόνια πριν, ο άνθρωπος άρχισε να ονειρεύεται μέσα σε μια σπηλιά, όπου ίσως να γεννήθηκαν η μουσική, η ζωγραφική, η ομιλία και η λατρεία των νεκρών. Εκεί, μέσα από ένα φωτεινό άνοιγμα, ο άνθρωπος φαντάστηκε τον κόσμο πριν τον ανακαλύψει. Ο κινηματογράφος του Víctor Erice μας προτρέπει να πιστέψουμε στην ύπαρξη αυτής της σπηλιάς. Και είναι πράγματι μια προσφορά στο φως που κινηματογραφεί ο Erice, καθώς και μια επιστροφή στη σκιά, διότι, από τη στιγμή που βγήκε από τη μήτρα, ο άνθρωπος (κατά Erice) περιπλανιέται αναζητώντας τα αρχέγονα «αλλού» και «πριν».

Κατ' αρχάς, στο έργο του, ο άνθρωπος είναι θεατής ενός κόσμου, που δεν μπορεί παρά να παρατηρεί στοχαστικά. Ο ενήλικας διατηρεί στο γεμάτο μελαγχολία βλέμμα του το αποτύπωμα αυτής της μυθικής προέλευσης. Στις ταινίες *Το Πνεύμα του μελισσιού* (1973) και *Ο Νότος* (1983), ο πατέρας είναι πότε υπνοβάτης και πότε ένα είδος λαθρεπιβάτη, που ζει αποσπασμένος από το παρόν, μέσα στο ημίφως και στους ψίθυρους. Φύλλακας του πατρικού μυστικού, η μητέρα ζει απομονωμένη, αλλά το παιδί υφαίνει σιγά-σιγά το δικό του ιστό της γνώσης. Το βλέμμα του ανοίγεται κατόπιν στον κόσμο, όπως αυτό της Άνα (*Το Πνεύμα του μελισσιού*) ή εκείνου της Εστρέλα (*Ο Νότος*). Επειδή η απώλεια μάς πληγώνει για πάντα, στις ταινίες του Erice το βλέμμα γυρίζει συχνά προς ένα μακρινό ενδόμυχο κόσμο. Ακόμα κι όταν χρησιμοποιεί το *champ-contrechamp*, ο Erice κινηματογραφεί κάτι παραπάνω από έναν διάλογο: κινηματογραφεί δυο μονόλογους. Από τις ταινίες μικρού μήκους που έκανε στην École Officielle du Cinéma (EOC) μεταξύ 1960 και 1963, το βλέμμα σπάνια γυρίζει στο άλλο πρόσωπο, όχι από έλλειψη ζεστασίας αλλά επειδή η εμπειρία του απόκρυφου είναι μοναχική. Ακόμα και στην πιο πρόσφατη ταινία του *Alumbramiento* (2001), το πρόσωπο είναι κατά προτίμηση μόνο του στο κάδρο.

Θα ήταν λάθος ν' αποκαλούμε πρόσωπο ένα άτομο που παραμένει αινιγματικό: ο Erice απαρνείται την τυραννία της αφήγησης και της δραματουργίας για να συλλάβει μόνο το ρίγος των ανθρώπων που ακούνε τις σκέψεις τους. Κάτι άγνωστο σε μας τους εμποδίζει ν' ακούνε τις αισθήσεις τους: ο πόθος έχει εγκαταλείψει τη ζωή τους. Πέρα από μια απλή ερμηνεία, ο Erice περιμένει από τον ηθοποιό να είναι διαθέσιμος, να ευθυγραμμίζεται με τα σύμβολα του κόσμου που δημιουργεί ο σκηνοθέτης. Δεν παρακολουθούμε μια απλή αναπαράσταση της ζωής, αλλά γινόμαστε μάρτυρες της βαριάς αφύπνισης μιας συνειδήσης: «Για τον άνθρωπο, ο ερχομός στον κόσμο ισοδυναμεί με την εγγραφή στο χρόνο».

Αν και απαλλαγμένο από μελαγχολία, το βλέμμα του Erice συννεφιάζει. Η συναισθηματική φόρτιση που παράγουν οι ταινίες του, παρότι βαθιά και παρατεταμένη, παραμένει στο σκοτάδι. Ο κινηματογράφος του εδραϊώνεται στο στοχασμό και στην περισυλλογή, και απ' αυτό απορρέει μια «αναστολή της ζωής», ειδικότερα στην περίπτωση του καλλιτέχνη που ζει *desviniéndose*, δηλαδή έξω από τον εαυτό του, αλλά όχι έξω από τη ζωή. Μέρα με τη μέρα, ο ζωγράφος Antonio López (*Το όνειρο του φωτός*, 1992) βλέπει –χωρίς να παρατηρεί– την ξύλινη καρδιά του δένδρου. Κι έπειτα τα πάντα χάνονται σε γραμμές και φώτα.

Στο έργο του Erice, υπερισχύει η ορθότητα του συχνά ακίνητου βλέμματος, που εμπεριέχει έναν κόσμο προς α-



Από τα γυρίσματα
του Νότου

ποκρυπτογράφηση (οι οικογενειακές φωτογραφίες) ή ένα κάλεσμα. Το πιο γνωστό βλέμμα είναι εκείνο που η μικρή Άνα απευθύνει στο τέρας, το δημιούργημα του Δρα Φρανκενστάιν στο τέλος της ταινίας *Το Πνεύμα του μελισσιού*. «Soy Ana», του λέει, περιμένοντας τον ερχομό του. Στην ορθότητα απαντάνε η αιωπή, ο σύντομος διάλογος και η βροδύτητα των σωμάτων, κινηματογραφημένα σε plans fixes. Μετά τον περίπαστο (που θυμίζει Antonioni) μιας γυναίκας βυθισμένης στο πένθος, στη μεσαίου μήκους σπουδαστική ταινία του *Los días perdidos* (1963), ο Erice εγκαταλείπει την χρήση του τράβελινγκ, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις (το ωραίο πλάνο-σεκάνς του δείπνου της Πρώτης Κοινωνίας στην ταινία *Ο Νότος*). Το αστικό ακηνικό αυτής της μεσαίου μήκους ταινίας στα προσότια της Μαδρίτης, που είχαν ήδη εμφανιστεί και στην προηγούμενη, μικρού μήκους ταινία του (*Entre las vías*, 1961) θυμίζει έντονα τους πίνακες του Antonio López.

Η ένταξη στο πλάνο ενός αντικείμενου, ή της φύσης, εκφράζει την ανάγκη να απεικονιστεί το σύνολο στα διαφορετικά μέρη του. Τα πάντα είναι ζωντανά, από τη στιγμή που σεβόμαστε την ανάσα των πλάνων. «Τα πλάνα είναι ο τρόπος με τον οποίο οι εικόνες μιας ταινίας αναπνέουν. Είναι θέμα ρυθμού και διάρκειας». Σε καμιά περίπτωση δεν θα θεωρηθούν γραφικά ή συμβολικά αυτά τα πλάνα του εκκρεμούς, του ρολογιού, της οθόνης, του τζαμιού, του καθρέφτη, της φωτογραφίας ή της καρτ ποστάλ· απεναντίας, ενισχύουν το μυστήριο των χαρακτήρων. Σε τέτοιες ταινίες, ο κατακερματισμός του χώρου είναι μια έκφραση της παράξενης ομορφιάς του κόσμου. Επιπλέον, στον Erice, το γυμνό ενισχύει την ουσία του «ακριβούς και απαραίτητου» πλάνου, και την απήχηση του off χώρου στην έλλειψη και στη μετωνυμία. Για τον Erice, το νόημα γεννιέται όχι από τα πλάνα καθαυτά, αλλά από τη διάταξή τους. Από το δέσιμο των πλάνων απελευθερώνεται μια μουσική αντίληψη του κινηματογράφου. Το σενάριο φαίνεται να είναι η μελωδία της ταινίας, το γύρισμα η παντοδυναμία των ρυθμών και, τέλος, το μοντάζ το ξεδίπλωμα της αρμονίας. Πράγματι, ούτε ένα πλάνο δεν βαραίνει αυτήν την αργή ανάσα, όπως ο πιανίστας παίζει τις νότες χωρίς να πατάει δυνατά τα πλήκτρα.

Για τον Víctor Erice, που ήταν γεννημένος το 1940 και ορφανός, πραγματικά ή συμβολικά¹, η αίσθηση του κινηματογράφου υπήρξε το ανοικτό παράθυρο σ' έναν κόσμο όπου μπορούσε κανείς να ξεκάσει την έλλειψη οξυγόνου

της περιόδου μετά τον εμφύλιο. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε ότι η ταινία *Το Πνεύμα του μελισσιού* διαδραματίζεται το 1940· το *Alumbramiento* ακριβώς στις 28 Ιουνίου 1940, δηλαδή δυο μέρες πριν από τη γέννησή του· ο Νότος, το 1957· ενώ το ναυαγισμένο σκάδιό με το όνομα *La Promesa de Shanghai*, που πραγματοποιάν άλλη μια φορά την έξοδο από την παιδική ηλικία, θα διαδραματιζόταν το 1948. Στα έγκστα του κινηματογράφου έμαθε ότι η τέχνη αυτή απαιτεί σιωπή και υπομονή, για να γεννηθεί μια σκέψη με ροή, που να κινείται ανάμεσα στα πλάνα.

Δεν πρέπει να μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι ο άνδρας αυτός θεωρεί την πρακτική του κινηματογράφου ως μορφή του πεπρωμένου, ένα μέσο γνώσης αλλά κι ένα επάγγελμα, μια γραφή. Από σινεφίλ, έγινε κριτικός και κινηματογραφιστής: ήρθε σε επαφή με τον κλασικό κινηματογράφο (τους Murnau, Renoir, Mizoguchi, Sternberg, τον οποίο τιμά με σκηνές της ταινίας *Ο Νότος*, και τον Nicholas Ray, στον οποίον ο Ερίσε θεωρεί ότι συνδυάζονται η αθωότητα της προέλευσης, η ποίηση και η ενσάρκωση του *fatum*) καθώς και με το μοντερνισμό, ο οποίος, από τον Rossellini και μετά, επέβαλε τη βασιλεία της ηθικής. Επίσης από τη δεκαετία του '60 και μετά γνώρισε το όνειρο μιας ρήξης. Αγαπάει τους σκηνοθέτες για τους οποίους ο κινηματογράφος είναι μια κινούμενη σκέψη (Bresson, Godard), αισθάνεται κοντά στον Οζυ και σε άλλους κινηματογραφιστές που προχωράνε πέρα από την μυθοπλασία – κάποτε ήταν ο Flaherty, σήμερα είναι ο Kiarostami. Αλλά πάνω απ' όλα, η δύναμη του μύθου τρέφει τη νοσταλγία του Ερίσε για το βουβό κινηματογράφο, που κρατάει αποστάσεις από τη λογοτεχνία και το ρεαλισμό και φτάνει πολύ κοντά σ' αυτό που κακώς αποκαλούμε ποίηση.

Έγιναν πολλές απόπειρες για να εξηγηθεί ο μικρός αριθμός ταινιών που έκανε ο Ερίσε. Η πιο άδικη ερμηνεία θα ήταν να προδικάσουμε μια εκκεντρική διάθεση εκ μέρους του. Η πιο αφελής θα οδηγούσε στην μνημειοποίησή του. Τι κι αν η αναμονή μας ήταν μεγάλη αφού μετά τη λέξη «τέλος» μας μένει η νοσταλγία του ονείρου, η ανάμνηση μιας απέριπτης μεγαλοπρέπειας, το ότι βρεθήκαμε τυλιγμένοι ντυμένοι με σάρκα και φως, πιασμένοι στον ιστό του χρόνου. Στα ισπανικά, *alumbrar* σημαίνει γεννώ, αλλά και φωτίζω, διδάσκω ή ανακαλύπτω μια υπόγεια πηγή. Υπάρχει κι άλλη λέξη για το γεννώ, *dar a luz* (φέρνω στο φως), δηλαδή κατά λέξη: φανερώνω. Στην ταινία *Το Πνεύμα του μελισσιού*, ο Víctor Erice συνέλαβε σ' ένα πλάνο ντοκιμαντέρ την πρώτη ματιά που ρίχνει η μικρή Άνα, ως θεατής, στην ταινία *Φρανκενστάιν*. Οι ενδοισμοί και η σοβαρότητα του σκηνοθέτη ίσως να εκφράσουν αυτή την έμμονη φιλοδοξία: την κινηματογράφηση μιας αποκάλυψης.

Το *Όνειρο του φωτός* ξαναβγήκε στις αίθουσες και τα προβλήματα διανομής της μικρού μήκους ταινίας *Alumbramiento*, που ήταν προικισμένη με ασυνήθιστη ένταση και διαφάνεια, επιτέλους βρίσκουν λύση. Ο Víctor Erice βλέπει τον κινηματογράφο ως ένα μοναχικό επάγγελμα με λαϊκό προορισμό. Οι ταινίες του είναι πάντα καλοδεχόμενες, επειδή γεννούν την ελπίδα.

Positif, τεύχος 519, Μάιος 2004

(Μετάφραση: Isabelle Taruffi)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ *El Cultural*, 15 Μαΐου 2001, σελ 47.

² *Apoblancon* 123, Νοέμβριος 1999, σελ 25

³ «Escribir el cine, pensar el cine...» Νοέμβριος 1997. *Bandaparte* Víctor Erice, αρ. 9-10 Ιανουάριος 1998, σελ 4.

⁴ Víctor Erice και Jos Oliver (υπό τη διεύθυνση του) «Nicholas Ray e su tempo». *Filmoteca española* 1986. «Como en un espejo», σελ 17-21 και «Tiempo de crisis», σελ 31-37.

Ο Victor Erice στα γυρίσματα του Νότου





Κείμενα
και απόψεις

Ο Víctor Erice για τον κινηματογράφο

Pere Alberó

Ο Víctor Erice έφθασε στη Μαδρίτη από το Σαν Σεμπαστιάν το 1957, με σκοπό να σπουδάσει Πολιτικές Επιστήμες αλλά τρία χρόνια αργότερα, το ακαδημαϊκό έτος 1960-61, γράφτηκε στη Σχολή που αργότερα θα ονομαζόταν Επίσημη Σχολή Κινηματογράφου και από το καλοκαίρι του 1961 αρχίζει τη συνεργασία του με το καινούργιο περιοδικό κριτικής κινηματογράφου *Nuestro Cine* (Ο κινηματογράφος μας). Εκεί θα γράφει τακτικά, σχεδόν κάθε μήνα, μέχρι τον Μάρτιο του 1965 και μετά πολύ σποραδικά μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1967, ημερομηνία της εμφάνισης του τελευταίου του κειμένου στο περιοδικό.

Η συνεργασία του με το *Nuestro Cine*, παράλληλη με τα χρόνια των σπουδών του στη Σχολή Κινηματογράφου και τις πρώτες του επαγγελματικές πλέον συνεργασίες, ορίζεται σαφώς από μια εκδοτική γραμμή πολύ συγκεκριμένη σε φανερή αντίθεση με το άλλο κινηματογραφικό περιοδικό, το *Film Ideal*, μαζί με το οποίο θα κυριαρχήσουν σε όλο το φάσμα της εξειδικευμένης κριτικής στην Ισπανία του '60. Αλλά ας πάμε λίγο πίσω για να αναζητήσουμε τις καταβολές και τις τάσεις πάνω στις οποίες θα αναπτυχθεί εκείνη την εποχή το κριτικό έργο του Víctor Erice.

Το *Film Ideal*, το περιοδικό που ανταγωνίζεται το *Nuestro Cine*, είχε μεν ιδρυθεί λίγο νωρίτερα, το 1956, σε άμεση εξάρτηση από την καθολική ιεραρχία και για να βοηθήσει τους ενοριακούς κινηματογραφικούς ομίλους, αλλά δεν θα υιοθετήσει τις βασικές του κατευθυντηρίου που έρχονται από τη Γαλλία με τα *Cahiers du cinéma* πριν από το 1961, μετά από μια σημαντική αναδόμηση, που δεν θα του στερήσει όμως τον καθολικό του χαρακτήρα. Παράλληλα, τον Ιούλιο του ίδιου έτους εκδόθηκε το πρώτο τεύχος του *Nuestro Cine* με μια τάση πολιτικά ανταγωνιστική προς το *Film Ideal*, μια και όλοι του οι συνεργάτες κινούνταν στην τροχιά του παράνομου Κομμουνιστικού Κόμματος (PCE ή PSUC στην Καταλονία). Οι μαρξιστικές τους θέσεις θα τους φέρουν κοντά στις θεωρίες που έχει αναπτύξει ο Georg Lukács και στην υποστήριξη του κριτικού ρεαλισμού που με τόσο ενθουσιασμό προωθούσε ο Guido Aristarco από το *Cinema Nuovo*.

Αυτή η αντίθετη οπτική γωνία, τόσο όσον αφορά την πολιτική ιδεολογία όσο και την κριτική, θα σηματοδοτήσει αντίστοιχα και τις κινηματογραφικές τους προτιμήσεις. Όταν το *Film Ideal*, ακολουθώντας τα *Cahiers du cinéma*, θα ταχθεί ανοικτά υπέρ του χολιγουντιανού κινηματογράφου και του γαλλικού Νέου Κύματος, το *Nuestro Cine* θα συνταχθεί με τον Ιταλικό Κινηματογράφο, που είχε επικεφαλής τον Visconti και τον Antonioni, και αντί του Χόλιγουντ θα προτείνει το ανεξάρτητο σινεμά της Νέας Υόρκης, αντί των φορμαλιστικών και εστετιστικών τάσεων που αποδίδονται στο *Film Ideal*, το *Nuestro Cine* θα εδραιώσει την ανάλυση των ταινιών που θα έχει ως αφετηρία την τοποθέτησή τους μέσα στο χρόνο και το χώρο, και αντί να ρίξει το βάρος του στην κυριαρχία της σκηνοθεσίας, θα επικεντρώσει την προσοχή του στο περιεχόμενο. Αυτές είναι σε γενικές γραμμές οι βασικές αρχές των δυο περιοδικών όταν ο Víctor Erice συνεργαζόταν με το *Nuestro Cine*. Αργότερα τα δυο περιοδικά γίνονται όλο και πιο διαλλακτικά μέχρι του σημείου να ανταλλάξουν και κάποιους συνεργάτες ώπου να πάψουν και τα δυο να υπάρχουν στις αρχές της δεκαετίας του '70.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια ο κριτικός προσανατολισμός του Víctor Erice θα αναρμοσθεί απολύτως με την εκδοτική γραμμή του περιοδικού, πράγμα που γίνεται αμέσως αντιληπτό ήδη στο πρώτο του κάπως εκτενές κείμενο, ένα αποκαλυπτικό χρονικό του Φεστιβάλ των Καννών του 1962. Διαβάζουμε: «Το σύνολο έδειχνε μια σαφή ιταλική υπεροχή. Μια υπεροχή που είναι καρπός διανοητικής ωριμότητας και έντιμης κριτικής στάσης απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα. Οι Γάλλοι, αντίθετα, εξακολουθούν να είναι χαμένοι σε ένα λαβύρινθο που αποτελείται από μια αισθητική σύγχυση, κάποια άνευ λόγου στιλιστικά λοξοδρομήματα και μια ανησυχαστική προσήλωση στην επιφανειακότητα». Η ταινία που αποσπά τους περισσότερους επαίνους του είναι η *Έκλειψη* του Antonioni, στην οποία θα αφιερώσει κι άλλο εκτενές σκόλιο σε κατοπινά τεύχη του περιοδικού (τεύχος 18, Μάρτιος 1963).

Σε αυτά τα έξι χρόνια της συνεργασίας του με το Nuestro Cine το πεδίο δράσης του Víctor Erice θα μπορούσε να διαιρεθεί σε τέσσερις ενότητες:

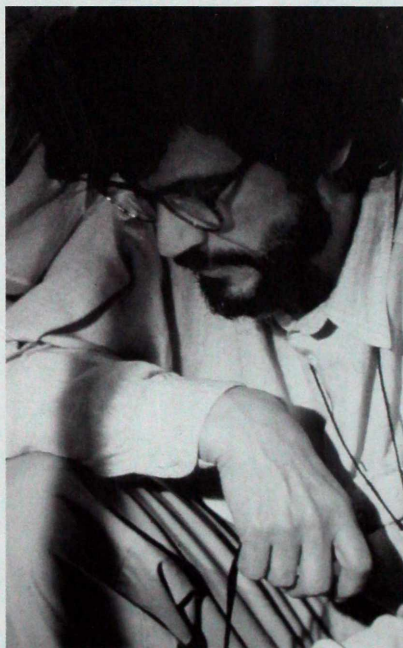
1. Κείμενα με χαρακτήρα πληροφοριακό ή δημοσιογραφικό: Ανταποκρίσεις από Φεστιβάλ, κείμενα γενικού χαρακτήρα σχετικά με την ετήσια κινηματογραφική παραγωγή και σύντομες κριτικές σύγχρονων ταινιών.

2. Κριτικές ή δοκίμια για μια συγκεκριμένη ταινία: από την αρνητική κριτική για *Τα πουλιά* και το *Μάρνι* του Hitchcock μέχρι τη διαφορά απόψεων για τα *Όπλα των δένδρων* του Jonas Mekas ή την προσέγγιση στον Unamuno μέσα από τη *Θεία Τούλα* και στον T.E. Lawrence μέσα από τον *Λώρενς της Αραβίας*. Οι ταινίες που του προκάλεσαν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εκτός από την προαναφερθείσα *Έκλειψη* είναι *Ο Γατόπαρδος* (26, Ιανουάριος 1964) και *Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* (46, 1965).

3. Κείμενα για ένα συγκεκριμένο κινηματογραφιστή: «Η πορεία του Kenji Mizoguchi» (37, Ιανουάριος 1967) και «Ο μυστικός κόσμος του Joseph von Stenberg».

4. Θεωρητικά κείμενα: Όπου στοχάζεται γύρω από το ρόλο του κριτικού και τη σχέση του με την πραγματικότητα. «Υπευθυνότητα και αισθητική σημασία μιας εθνικής κριτικής» (15, Δεκέμβριος 1962), «Ρεαλισμός και συνύπαρξη» (27, Φεβρουάριος 1964), «Η κληρονομιά του διδακτισμού» (29, Μάιος 1964).

Όταν η συνεργασία του Víctor Erice με το Nuestro Cine τελείωσε, κείμενα του θα κάνουν την εμφάνισή τους σε μη τακτά χρονικά διαστήματα παρ' όλο που η συγγραφή κειμένων με τις σκέψεις του θα είναι πάντα μια εκδήλωση του συγγραφικού του εαυτού. Η έκδοση του τόμου της Ισπανικής Ταινιοθήκης για τον Nicholas Ray (1986), πρόλογοι σε μονογραφίες για διάφορους σκηνοθέτες, όπως ο Douglas Sirk (1994) και ο Andrej Tarkovskij (2003) και μια μεγάλη ποικιλία κειμένων που αφορούν διάφορες ταινίες (Τα φώτα της πόλης, 1989, Το ποτάμι 1997) και σκηνοθέτες (Manoel de Oliveira, 2003) ή αφιερώματα (Serge Daney, 1993), πολλά από τα οποία προέρχονται από διαλέξεις και συνέδρια. Πάνω απ' όλα όμως εξέχουσα θέση κατέχει μια σειρά κειμένων όπου ξετυλγόνται, κατά τη διάρκεια των χρόνων και παρακολουθώντας τα γεγονότα, οι σκέψεις του Víctor Erice σε πολύ προσωπικό επίπεδο και όπου μας αποκαλύπτονται οι απόψεις του σχετικά με το σινεμά και το πώς κάνουμε σινεμά («Κινηματογράφος και Λογοτεχνία» 1993, «Εναλλακτικές λύσεις για τον Μοντερνισμό» 1994, «Στον κινηματογράφο, εις μνήμην» 1995, «Γράφω κινηματογράφο, σκέφτομαι τον κινηματογράφο» 1998, «Οπτικοακουστικά μέσα υπό έλεγχο: κινηματογράφος και τηλεόραση» 2002. Από όλα αυτά διαλέξαμε ένα μικρό αλλά, πιστεύω, αντιπροσωπευτικό δείγμα για τον Έλληνα αναγνώστη.



Ο Víctor Erice

Βαρκελώνη, Σεπτέμβριος 2004
(Μετάφραση: Κλαίρη Σκανδάμη)

Το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο του Pier Paolo Pasolini



Το πάθος του ποιητή

(Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, 1964, του Pier Paolo Pasolini)

«...ένα πράγμα καταλαβαίνω: ότι πεθαίνει η ιδέα του ανθρώπου που κάνει την εμφάνισή του τα μεγάλα πρωινά...»

P. P. Pasolini "Poesia in forma di rosa", 1964)

Το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* είναι μια ταινία που δύσκολα ταξινομείται. Κι αυτό επειδή, μεταξύ άλλων, το έργο του Pasolini χρησίμευσε ως καταλύτης της κοσμικο-θρησκευτικής πολεμικής, που εσχάτως βρίσκεται στο κέντρο της ιταλικής ζωής, και έχει μετατραπεί σ' ένα κοινωνικό φαινόμενο που θίγει πολύπλευρα την ειδική φύση του κινηματογράφου. Δεν είναι λοιπόν περίεργο, που η πλειοψηφία των αξιολογών απόψεων που έχει προκαλέσει, έχει υπαγορευτεί, σχεδόν αποκλειστικά, μέσα και έξω από την Ιταλία, σε σχέση με τις απόψεις του περιεχόμενου του που συμμετέχουν ξεκάθαρα στα γενικά χαρακτηριστικά αυτής της πολεμικής. Μια παρόμοια αντίδραση, λίγο πολύ δικαιολογημένη, κατ'αρχήν να είναι περιοριστική ή ανεπαρκής, ιδιαίτερα όταν έχει να κάνει με την ανάλυση της αισθητικής του πρότασης. Γιατί είναι προφανές πως ενσωματώνοντας αυτήν την πρόταση σε μια συγκεκριμένη «μάχη ιδεών» –αυτή είναι μία από τις αναμφισβήτητες αξίες της–, *Το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο* κατέληξε να είναι το εξιλαστήριο θύμα αναριθμητών παραμορφώσεων. Έτσι, πριν προχωρήσουμε σε οποιοδήποτε είδος ανάλυσης, μου φαίνεται απαραίτητο να τοποθετήσω την ταινία στο περιβάλλον που της αναλογεί: στο χώρο της ποίησης.

Στους κόλπους της ιταλικής διανόησης, η προσωπικότητα του Pier Paolo Pasolini είναι, αναμφίβολα, από τις πλέον ενδιαφέρουσες. Η λογοτεχνική και κινηματογραφική του δραστηριότητα δεν ήταν –παρότι μερικοί κακοπροαίρετοι αυτό είχαν κατά καιρούς ισχυριστεί– αυτή ενός ιδεολόγου που χρησιμοποιεί αυτά τα εκφραστικά μέσα ως όχημα ενός συγκεκριμένου πολιτικού προγράμματος, περισσότερο ή λιγότερου αιρετικού. Αντίθετα, έχοντας εκδιωχτεί από το ΙΚΚ το 1952, η συμπεριφορά του συγγενεύει μ' εκείνη του καλλιτέχνη που, όχι μόνο κυνηγά μια νέα –και ίσως αδύνατη– μορφή αλληλεγγύης, αλλά βιώνει τη μοναξιά του με δραματικό τρόπο, χωρίς να σταματά εξ αιτίας της να βγάζει την κραυγή διαμαρτυρίας του στους κόλπους μιας άδικης κοινωνίας. Απ' αυτή την άποψη, τόσο η πρόζα του όσο και το μεγαλύτερο μέρος της πολιτικής του ποίησης έχουν τα χαρακτηριστικά ενός μαρξιστικού υπαρξισμού, μιας και επίσης είναι γνωστές οι παρακμιστικές απόψεις που ενυπάρχουν στο βάθος των δημιουργιών του.

Τον Οκτώβριο του 1962, προσκεκλημένος από την Pro Civitate Christiana της Αιζίρας, ο Pasolini φιλοξενήθηκε για μερικές μέρες σ' ένα σπίτι που είχε δημιουργηθεί από τον Giovanni Rossi. Δίπλα στο μαζιλάρι του κρεβατιού του υπήρχε ένα αντίγραφο των Ευαγγελίων. Ολοκληρώνοντας μια νέα ανάγνωση –σχεδόν είκοσι χρόνια μετά την πρώτη– του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου αισθάνθηκε μια έντονη ζωτική έξαρση μαζί μ' ένα βαθύ αισθητικό συναίσθημα: «Είναι τότε που πέρασε από το μυαλό μου η ιδέα να κάνω μια ταινία».

Με ολοκληρωμένο το έργο, αποδείχτηκε πως αυτή η πρώτη εντύπωση δεν ήταν μόνο αποφασιστικής σημασίας αλλά και αληθινά αυθεντική, και πως ο δημιουργός όχι μόνο ήθελε να αφήσει ελεύθερες τις εικόνες που του πρότεινε η ευαισθησία του αλλά προσπάθησε ταυτόχρονα να τις ενσωματώσει σε μια συγκεκριμένη ιστορική άποψη. Τελικά, ιστορία και ποίηση είναι οι δύο όροι της πιο προσωπικής και παραγωγικής του ζωτικής αντίφασης. Ο ίδιος ο Pasolini το επιβεβαιώνει: «Είδα το Ευαγγέλιο ως μια επικοινωνική αφήγηση σε εθνικολαϊκό τόνο. Κατά την κρίση μου, η ταινία θα έπρεπε να είναι ένα βίαιο κάλεσμα προς μια μπουρζουαζία ηλιθιώδως στραμμένη προς ένα μέλλον που σημαίνει την καταστροφή του ανθρώπου, όλων των κλασικών ανθρωπολογικών και θρησκευτικών στοιχείων του ανθρώπου.»

Ένα από τα πιο αξιολόγα συμπτώματα της αναφερόμενης αντίφασης είναι η διαφορά των στυλ που μας προσφέρει η ταινία. Ο κινηματογραφιστής, κρίνοντας την ίδια του τη δουλειά, έχει αναφερθεί σ' αυτή χαρακτηρίζοντάς την ως «στιλιστικό μάγμα». Ο ορισμός είναι πολύ ταιριαστός, αρκεί να θυμηθούμε τους διακριτούς αφηγηματικούς τόνους του έργου: ο άπλετος λυρισμός των πρώτων σκηνών, η λιτότητα -στα όρια της αφαίρεσης- με την οποία δείκνυνται τα θαύματα, ο ιερατικός χαρακτήρας των μορφών στην Επί του όρους Οριμία, η επική ατμόσφαιρα της εισόδου στην Ιερουσαλήμ, η χροιά του ρεπορτάζ που κυριαρχεί κατά την κράτηση του Ιησού, η τραγική έκφραση του Πάθους... Σε τι οφείλεται αυτή η ποικιλία των οπτικών γωνιών, αυτή η φανερή έλλειψη ενός κριτηρίου ταξινόμησης; Ο Pasolini το εξηγεί με τον ακόλουθο τρόπο: «Δεν μπορούσα να αφηγηθώ το Ευαγγέλιο σαν ένα κλασικό αφήγημα, γιατί δεν είμαι πιστός αλλά άθεος. Ωστόσο, επιθυμούσα να κινηματογραφήσω το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, δηλαδή, την ιστορία του Χριστού, υιού του Θεού. Έπρεπε λοιπόν να διηγηθώ μια ιστορία στην οποία δεν πίστευα. Έτσι, χωρίς να θέλω ακριβώς, οδηγήθηκα στην αναστροφή όλης μου της κινηματογραφικής τεχνικής. Εδώ βρίσκεται ο έμμεσος ελεύθερος λόγος: απ' τη μια μεριά η αφήγηση βλέπεται με τα δικά μου μάτια, κι απ' την άλλη, με τα μάτια ενός πιστού. Κι είναι η χρήση αυτού του έμμεσου ελεύθερου λόγου που προκαλεί το συμφυρμό του ύφους, αυτό το μάγμα που ανέφερα (...). Η μεγάλη δυσκολία του Ευαγγελίου ήταν ακριβώς να μην καταστραφεί η αφήγηση του Ματθαίου, να κρατηθεί όρθια πάση θυσία. Αυτό, μεταξύ άλλων, με υποχρέωσε να καθιερώσω μια πολύ δύσκολη ισορροπία ανάμεσα στη δική μου οπτική και σ' αυτή του πιστού. Με άλλα λόγια, ανάμεσα σε δύο τύπους αφήγησης. (...). Μέχρι το τέλος ήθελα να καταλάβω, βλέποντας ακόμα και μέσα από τα μάτια του πιστού, μια πραγματικότητα θρησκευτικού χαρακτήρα.»

Υπό το πρίσμα μερικών προαιρετικών προϋποθέσεων για μια ματεριαλιστική ερμηνεία του ιστορικού φαινομένου, αυτή η πρόταση, όπως έχω υποστηρίξει προηγουμένως, καθίσταται εξ ορισμού διφορούμενη. Κάνοντάς τη δική του, ο Pasolini μοιάζει να αποκηρύσσει μια σημαντική δημιουργική πιθανότητα: αυτήν της ερμηνείας. Κρατώντας απόσταση από το μυθικό χαρακτήρα του θρησκευτικού συναισθήματος, καθοδηγούμενος από το προφίλ της ταπεινότητάς του, από τη μέχρι το τέλος επιθυμία να κατανοήσει, η ανάγκη του να εισέλθει στο εσωτερικό της συνείδησης του πιστού ήταν ιδιαίτερα έντονη. Από αυτή την οπτική, είναι ξεκάθαρο ότι για τον Pasolini ο Χριστιανισμός συνεχίζει να είναι, πάνω από όλα, η «θρησκεία του μυστηρίου». Καταλαβαίνουμε τότε ότι η συνείδηση του πιστού από την οπτική από την οποία προσποθεί να μας μιλήσει έχει ελάχιστα να κάνει, αν όχι καθόλου, με το χριστιανικό προλεταριό. Από αυτή την άποψη, η αναπαράσταση των υπερφυσικών πλευρών της φύσης του Χριστού -θαύματα, ανάσταση, κλπ. που μας προσφέρει- είναι πολύ πιο κοντά σε μια θρησκευτική ευαισθησία με αγροτική προέλευση -οι φιλολογικές αναφορές στους Carlo Levi και Rocco Scotellato είναι εμφανείς-, όπως εκείνη των «proveri cristi» -των «φτωχοδιαβόλων»- που έχουν μεταναστεύσει στη μεγάλη πόλη δημιουργώντας κάποια στρώματα του υποπρολεταριάτου.

Ο Pasolini έχει συχνά χαρακτηριστεί στη Ιταλία ως «προφήτης του υποπρολεταριάτου», και δεν είναι δύσκολο να βρει στα έργα του τα κίνητρα που το επιβεβαιώνουν. Πράγματι, στο ρωμικό υποπρολεταριό -το οποίο έχει μετατρέψει σε απόλυτο πρωταγωνιστή σε πολλές από τις αφηγήσεις του- ο συγγραφέας έχει συναντήσει μερικούς ιδανικούς ανθρώπους που στη νεοκαπιταλιστική κοινωνία είναι γι' αυτόν φορείς μιας ειδικής μορφής εξέγερσης. Αντίθετοι σε κάθε ενσωμάτωση, συνιστούν την προσωποποίηση της μη ενσωμάτωσης. Τοποθετημένοι έξω από το σενάριο όπου διαδραματίζεται η Ιστορία, χωρίς να γνωρίζουν την ταξική αλληλεγγύη, μοιάζουν να φέρουν την ύπαρξή τους σαν μια κατάρα, ζουν και πεθαίνουν σ' ένα εκθροικό σύμπαν. Ο Pasolini έχει αντιληφθεί μέσα από την αυθεντική εμπειρία αυτών των ανθρώπων, ταυτιζόμενος μ' αυτούς, μια μετενσάρκωση της δικής του «ύπαρξης στον κόσμο». Πρόκειται για μια επιλογή που εμπειρίκει επίσης μια μορφή μετάβασης. Έτσι, για παράδειγμα, ο πρωταγωνιστής του Ακατόν, είναι ένας άνδρας που αρνείται να εισέλθει στα γρανάζια της εκμετάλλευσης. Για τον Pasolini, η ενσωμάτωση σημαίνει μια αναποφύεκτη αποδοχή των μορφών της αριστοκρατίας. Σαν ηθική οντότητα, το άτομο εξαφανίζεται στο εσωτερικό μιας ωφελμιστικής κοινότητας και χάνει αναπόφευκτα την ταυτότητά του.

Στον Pasolini υπάρχει ένας βαθύς πόθος για επανάσταση. Από εκεί γεννιέται η πιο ζωτική εσωτερική αντίφαση. Γιατί ο ποιητής, στον αγώνα του, έχει σπάσει τα δεσμά που τον ενώνουν με την Ιστορία και είναι μόνος. Αφού από την φύση του είναι ενωμένος με την ουτοπία της δημιουργίας ενός νέου κόσμου, ο ρόλος του περιορίζεται στο να είναι μάρτυρας της άρνησης. Το τμήμα που πρέπει να πληρώσει γι' αυτό είναι το μέγιστο: η αυτοκαταστροφή. Ανάτα



**Ο Víctor Erice,
η María Moreno,
ο Antonio López
και ο Enrique Gran
στο φεστιβάλ
των Καννών
το 1992**

διαχωρισμένος από τους υπόλοιπους –τους όμοιους του, τους αδελφούς του–, η ύπαρξη βιώνεται σαν ένα πάθος που σιγά σιγά φθείρει το άτομο, χαμένο μέσα στις επαναστατικές αγωνίες και τις λιγοστές δυνάμεις του. Περικυκλωμένος από την απόρριψη της κοινότητας, ο λόγος του ποιητή είναι επομένως μια προφητεία που ανακοινώνει την πτώση ενός κόσμου με ηθικές αξίες και, ταυτόχρονα, τον ίδιο του το θάνατο.

Με αφορμή αυτή την κατάσταση, ο Ζαν Πωλ Σαρτρ έχει γράψει κάτι, που μπορεί να εφαρμοστεί κατά ένα μέρος στην πραγματική ποίηση, και που κρίνω κατάλληλο –παρά την έκτασή του– να αναπαραχθεί, αφού πλέον συνθέτει με μεγάλη διαύγεια την κύρια πλευρά της ερώτησης: «Μετά την έλευση της αριστοκρατικής κοινωνίας, ο ποιητής δημιουργεί ένα κοινό μέτωπο με τον πεζογράφο για να την ανακηρύξει αβάσταχτη. Για τον ποιητή, η προσπάθεια να δημιουργήσει το μύθο του ανθρώπου, συνεχίζεται, αλλά περνά από την λευκή μαγεία στη μαύρη. Συνεχίζει να παρουσιάζει τον άνθρωπο ως τον απώτερο σκοπό, αλλά, θριαμβεύοντας στο εγχείρημά του, ο άνθρωπος βυθίζεται σε μια ματεριαλιστική συλλογικότητα. Αυτό που συναντά στο βάθος της πράξης του και που θα επέτρεπε το πέρασμα στο μύθο, δεν είναι, λοιπόν, ο θρίαμβος, αλλά η αποτυχία. Μονάχα η αποτυχία, συγκρατώντας σαν μια οθόνη την ατελείωτη σειρά των σχεδίων της, επαναφέρει τον άνθρωπο στον εαυτό του, στην καθαρότητά του. Ο κόσμος συνεχίζει να κάνει το μη απαραίτητο, αλλά εδώ αυτό λειτουργεί ως πρόφαση για την ήττα. Δεν έχει να κάνει, βέβαια, με το να εισάγει αυθαίρετα την ήττα και την καταστροφή στην πορεία του κόσμου, αλλά με το να έχει μάτια μόνο για αυτές. Το ανθρώπινο εγχείρημα έχει δύο πρόσωπα : είναι ταυτόχρονα θρίαμβος και αποτυχία. (...)»

Η ποίηση είναι αυτή που ή κερδίζει ή χάνει. Και ο αυθεντικός ποιητής επιλέγει να χάνει μέχρι να πεθάνει ώστε μετά να κερδίσει. Επαναλαμβάνω πως αυτό αφορά τη σύγχρονη ποίηση. Η Ιστορία παρουσιάζει άλλες μορφές ποίησης. Δεν είναι στις προθέσεις μου να δείξω εδώ τις σχέσεις της με τη δική μας. Γι' αυτό, αν θελήσει κανείς να μιλήσει με κάποιο τρόπο για τον συμβιβασμό του ποιητή, θα πρέπει να πει πως είναι ο άνθρωπος αυτός που συμβιβάζεται με την απώλεια. Αυτή είναι η βαθιά αίσθηση της λυπητερής μοίρας, αυτής της κατάρας, στην οποία πάντα αναφέρεται και πάντα της καταλογίζει μια εξωτερική παρέμβαση, όταν έχει να κάνει με μια πιο βαθιά επιλογή. Όχι της συνειδησης, αλλά της πηγής της ποίησής του. Ο ποιητής είναι σίγουρος για την απόλυτη αποτυχία του ανθρώπινου εγχειρήματος και ετοιμάζεται για να αποτύχει στην ίδια του τη ζωή, ένα μέσο μαρτυρίας, με την συγκεκριμένη του ήττα, την ανθρώπινη ήττα γενικότερα. Θέτει, λοιπόν, σε αμφιβολία εκείνο που κάνει ο πεζογράφος. Αλλά η αντίθεση της πρόζας γίνεται στο όνομα του μεγαλύτερου θριάμβου και εκείνη της ποίησης στο όνομα της ήττας που κρύβει κάθε νίκη»

Victor Erice *Nuestro Cine*, no 46, 1965.

(Μετάφραση από τα ισπανικά: Δημήτρης Κερκινός)



Ο Victor Erice στο Σικάγο το 1992

Εναλλακτικές του μοντερνισμού

Δεν ήμουν εγώ που επέλεξα το θέμα και τον τίτλο αυτής της συνάντησης. Κάποιος άλλος το έκανε για μένα, κι εγώ απλά δέχτηκα. Ίσως γι' αυτό το λόγο, τις τελευταίες μέρες, στριφογυρίζουν στο μυαλό μου κάποια ερωτήματα που, πιθανώς, δεν απασχολούν μονάχα εμένα. Πρόκειται για απλά, άμεσα ερωτήματα: σε τι είδους εναλλακτικές με παραπέμπει; Σε ποιο μοντερνισμό αναφέρεται; Δεν υπάρχει αμφιβολία, αυτό ναι, πως το θέμα που αναδεικνύεται μας βάζει στα όρια του σύγχρονου κινηματογράφου, του «κινηματογράφου μετά τον κινηματογράφο», παραφράζοντας τον τίτλο του συνεδρίου με το οποίο ο Romá Gubern άνοιξε την συνάντηση αυτή.

«Ο κινηματογράφος μετά τον κινηματογράφο» προϋποθέτει κάτι περισσότερο από ένα απλό παιχνίδι των λέξεων: είναι η έκφραση που ορισμένοι συγγραφείς, κριτικοί και ιστορικοί, χρησιμοποιούν για να αναφερθούν στο τωρινό παρόν το οποίο έχει θεωρηθεί ως η πιο αυθεντική καλλιτεχνική γλώσσα του αιώνα που τελειώνει. Πρόθεσή της είναι να μας υποδείξει πως αυτή η γλώσσα, που υπόκειται στις επιρροές μιας βαθιάς τεχνικής και κοινωνικής μεταμόρφωσης, έχει πάψει να είναι μια γλώσσα αφεαυτή, όπως ήταν για πολλά χρόνια, από τις απαρχές της, για να μετατραπεί σε παράρτημα αυτού που ονομάζουμε Οπτικοακουστική γλώσσα. Έτσι, το πρόβλημα που αναδεικνύεται δεν είναι απολύτως φανταστικό. Σήμερα φαίνεται ξεκάθαρο πως ο εν λόγω μετασχηματισμός έχει παράγει ένα αποτέλεσμα ανεπανόρθωτου εκφυλισμού και απώλειας, λες και ο κινηματογράφος, υποταγμένος περισσότερο από ποτέ στη δικτατορία της Αγοράς, είχε απογυμνωθεί κοινωνικά από την καταγωγή του και αναγκάστηκε να εισέλθει σε μια ιστορία που ποτέ πια δε θα είναι δική του. Γίνεται λοιπόν σαφές, πως το να μιλάς γι' αυτό που κάποτε αποκαλούσαμε Μοντέρνο Κινηματογράφο προϋποθέτει μια αναφορά όχι μόνο στο παρελθόν, αλλά επίσης και σ' ένα κόσμο που ουσιαστικά έχει χαθεί.

Είναι βέβαιο πως ο Μοντερνισμός υπήρξε. Πότε και πώς, όμως, τον αντιλήφθηκα για πρώτη φορά; Ήταν το καλοκαίρι του 1960, σε μια μικρή τοποθεσία στη νότια Γαλλία, όταν το ίδιο απόγευμα είδα δύο ταινίες: *Με κορμμένη* την ανάσα, του Jean Luc Godard, και *Χιροσίμα, Αγάπη μου*, του Alain Resnais.

Στην πρώτη απ' αυτές, ένας μηδενιστής και κυνικός χαρακτήρας, με τη συμπεριφορά και την άνεση ενός συμπαθητικού αλήτη, λίγο πριν πεθάνει στα χέρια της αστυνομίας σ' ένα δρόμο του Παρισιού, διαφωνούσε με αυτό που υποστήριζε ο William Faulkner, και σε αντίθεση με τον Αμερικανό συγγραφέα, μεταξύ του πόνου και του τίποτα, επέλεγε το τίποτα, όχι επειδή ήταν καλύτερο, αλλά επειδή ο πόνος, κατά τη γνώμη του, ήταν ένας συμβιβασμός. Αυτός ο αντιήρωας της νέας γενιάς αντέδρασε έτσι σε μια ερώτηση της φιλενάδας του, μια Αμερικανίδα με κοντό μαλλί, που πωλούσε τη New York Herald Tribune στα Ηλύσια Πεδία, και που στο τέλος, αφού τον πρόδωσε, στράφηκε από την οδόνη προς το μέρος μας, ρωτώντας αυτόν και εμάς: *Qu'est-ce que c'est déguelasse?* («τι σημαίνει αηδιαστική»).

Ο πόνος και το τίποτα καθορίζουν επίσης τη ζωή των εραστών της *Χιροσίμα, αγάπη μου* (αυτή μια Γαλλίδα ηθοποιός, εκείνος ένας Ιάπωνας αρχιτέκτονας), εν δυνάμει χαρακτήρες ενός ρομαντικού μελοδράματος που δεν θα μπορέσει ποτέ να υπάρξει: θα το εμποδίσουν το βάρος της Ιστορίας, η Χιροσίμα και η Νεβέρ, η τραγωδία της ατομικής βόμβας και το προσωπικό δράμα της νέας γυναίκας που παραμένει αιχμάλωτη της ανάμνησης του θανάτου του πρώτου της

έρωτα. Πρόκειται για μια ένωση αδύνατη, για μια ουσιαστική σύγκρουση που γεννιέται από τις δύο όψεις της ίδιας εμπειρίας: του να έχεις δει τα πάντα και, ταυτόχρονα, να μην επιθυμείς -να μην μπορείς- να δεις τίποτα. Ή κάτι άλλο, που είναι όμως το ίδιο πράγμα, τη λήθη ως στρατηγική επιβίωσης που κυριαρχεί στον διάλογο μεταξύ των εραστών κατά τη διάρκεια μιας νύκτας που περνά μέσα από αργά συνδεδεμένα τράβελινγκ, τα οποία μας μεταφέρουν από την Ιαπωνία του 1959 στη Γαλλία της γερμανικής Κατοχής, σε μια συνεχή και εντυπωσιακή ταλάντευση, από το συγκεκριμένο στο γενικό, από το ατομικό στο συλλογικό, προς ένα ανοικτό τέλος με λευκό φως, φασματικό, σε μια νέα χαράκι της Ιστορίας, οριστικά σηματοδομένη από τις φρίκες της γενοκτονίας. Ρίχνοντας φως στο εσωτερικό της συνειδησης των θεατών, τι ήθελαν να μας πει αυτή η νέα ματιά και αυτό το νέο φως; Μεταξύ άλλων, ότι ούτε οι ταινίες ούτε το παλιό επάγγελμα του κινηματογραφικού σκηνοθέτη θα ήταν πια -αν θεωρήσουμε ότι κάποτε ήταν- αθώα εγχειρήματα.

Αλλά πιθανώς να κάνω λάθος και να μην ήταν το 1960, αλλά ένα χρόνο πρωτότερα, το χειμώνα του 1959, στη Μαδρίτη, όταν μπόρεσα να γνωρίσω από διαίσθηση το Μοντερνισμό σε μια αρχική μορφή, σ' εκείνη την παράνομη προβολή της ταινίας *Ρώμη, Ανακώρυτη Πόλη*, μέσα από μια κόπια που κάποιος κατάφερε να κλέψει για λίγες ώρες από το τελενείο του αεροδρομίου Μπαράκας. Η προφανής συναισθηματική συνεισφορά που ξεσήκωσε η ταινία του Roberto Rossellini στους λιγοστάς προνομιούχους θεατές (αρκεί να σκεφτεί κανείς για μια στιγμή μερικά από τα θέματά της: την αντίσταση στον φασισμό, το συμβιβασμό μεταξύ καθολικών και κομμουνιστών που ενώθηκαν σ' ένα κοινό μέτωπο), μας εμπόδιζε ίσως να αντιληφθούμε με καθαρότητα αυτό που πραγματικά υπήρχε πίσω από μερικά από τις πιο αυθεντικές της εικόνες: η αναγκαιότητα να δεκτούν τα πάντα, να μην αποσιωπηθεί τίποτα, παρουσιάζονταν ενωμένη με την έννοια της ωμότητας στη σκηνή όπου ο κομμουνιστής Μανφρέντι βασανίστηκε από ένα μέλος της Γκεστάπο μπροστά στα μάτια ενός τρίτου ατόμου. Ακριβώς εκεί όπου ένας κλασικός σκηνοθέτης θα κατάφευγε στις 99% των περιπτώσεων στην ελλειπτικότητα, ο σκηνοθέτης του *Ρώμη, Ανακώρυτη Πόλη* δεν το έκανε. Ο Rossellini δεν έκλειψε από την ματιά μας την πράξη του βασανισμού, αλλά την έδειξε με άμεσο τρόπο, σ' όλη της τη φρίκη. Και έτσι χρόνια μετά, μπορούσες να γράψεις πως εδώ, σ' αυτή ακριβώς τη στιγμή, στο *Ρώμη, Ανακώρυτη Πόλη*, είχε γεννηθεί ο μοντέρνος κινηματογράφος.

Απορροφημένοι από την επιτακτική ανάγκη να απελευθερωθούμε από την κοινωνική και πολιτική μιζέρια που μας περιτριγυρίζει, πολλοί από μας δεν αντιληφθήκαμε σωστά, σ' όλη την πραγματική της διάσταση, τη σημασία του δρόμου που είχε ανοίξει ο Rossellini. Το κίνητρο, πώς να μην το αναφέρω, βρισκόταν στην ίδια την ταινία, έργο θεμελιώδες, αν και ακόμα φορτωμένο σε μερικά σημεία με κάποιες μελοδραματικές δουλειές. Ωστόσο, για τους σκηνοθέτες της γενιάς μου, ο Μοντερνισμός συνέχισε να αποτελεί ένα φαινόμενο που, όπως τόσα άλλα πράγματα, υπήρχε μόνο από την άλλη μεριά των συνόρων. Ως κάτοικοι μιας χώρας στερημένης από μια βαθιά κινηματογραφική παράδοση (αν βασιστούμε, μ' αυτή την έννοια, στην περίοδο του Βωβού, τη «Χρυσή Εποχή» του κινηματογράφου, και συγκρίνουμε την εμπειρία μας με εκείνη κάποιων χωρών όπως η Γαλλία, η Γερμανία, η Ρωσία και η Ιταλία), ο τελευταίος εμφύλιος πόλεμος είχε καταρρίψει κάθε ελπίδα για ένα δημοκρατικό κινηματογράφο εξοριζόντας τον Luis Buñuel, τον μοναδικό δημιουργό που είχε ένα αυθεντικό όραμα και ήταν ικανός να παίξει το ρόλο του αληθινού δασκάλου.

Όσον αφορά εμένα, όπως και τόσους άλλους, έπρεπε να περάσει ένα χρονικό διάστημα ώστε, αμέσως μετά από έναν κύκλο που αφιέρωσε στο έργο του η Ταινιοθήκη στο Παρίσι, να ανακαλύψω αν και με καθυστέρηση -πάντα με καθυστέρηση- την πραγματική σημασία της περιπέτειας του Rossellini. Αρκούσε να δει κάποιος τις ταινίες *Παίζα, Γερμανία ώρα μηδέν*, *Στρόμπολι*, *Ευρώπη 51*, *Ταξίδι στην Ιταλία*, και *Φραγκίσκος της Αιζής*, για να καταλάβει γιατί μια κινηματογραφική εικόνα μπορούσε να είναι όμορφη πέρα από αναγκαιά, δηλαδή, ορθή. Από το σύνολο αυτών των ταινιών απελευθερώνεται η τέχνη της οικιακής φάσης, του γρήγορου σχεδιασμού, της κυριολεξίας των πραγμάτων, που καθιστούσε την απογύμνωση κύριο χαρακτηριστικό, και στην οποίαν τις μορφές κυριαρχούσε η αποσπασματικότητα, το σολοκλήρωτο. Καταγραφή του φυσικού, αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, δοκίμιο, τετράδιο με σημειώσεις ή προσωπικό ημερολόγιο: ο Μοντερνισμός ερχόταν προς εμάς, τους θεατές, μέσα από την Ingrid Bergman, ένα από τα μεγάλα αστέρια στο στερώνιο του Χόλγουντ που ο ίδιος ο Rossellini προσφέρει σε ένα είδος ολοκαυτώματος, μόλις ξυπνά από έναν εφιάλτη, στους πρόποδες ενός θρυλικού ηφαίστειου, θαυμάζει το τοπίο που την περιτριγυρίζει και αναφωνεί: «Τι μυστήριο! Τι ομορφιά».

Από το Στρόμπολι μέχρι τη Λόκα Μπιάνκα, το νησί της *Περιπέτειας* του Michelangelo Antonioni, πέρασαν δέκα χρόνια, στη διάρκεια των οποίων ο κινηματογράφος θα ξεκινούσε ένα ταξίδι χωρίς επιστροφή. Το αριστούργημα του Antonioni ευνόησε, χωρίς να είναι σε θέση να το αποφύγει, τη διάδοση της ιδέας του Μοντερνισμού στην πιο κοινό-

τοπη εκδοχή του, την κοινωνιολογική, που παρουσιάστηκε από όλες τις πλευρές συνδεδεμένη με την έννοια της έλ-
λειψης επικοινωνίας ή της αποξένωσης. Αυτή όμως είναι μια άλλη ιστορία. Στην πραγματικότητα αυτός ο μοντέρνος
κινηματογράφος είχε τις ρίζες του όχι μόνο στο έργο του Rossellini -από αυτή την άποψη είναι ο πιο εμβληματικός
σκηνοθέτης όλων- αλλά επίσης σ' εκείνο των Jean Renoir, Orson Welles και Robert Bresson. Πάνω από όλα, υπαινι-
σάταν ένα νέο τρόπο κατανόησης της σχέσης με τον θεατή. Μιλώντας με συμβατικούς όρους δεν είχε την πρόθεση
να εκφράσει μια γνωστή εκ των προτέρων αλήθεια, που το σενάριο συνήθιζε να αντανάκλα με ακρίβεια, αλλά να την
εκδηλώσει δια μέσου των εικόνων, και στο τέλος, να την αποκαλύψει.

Στον κλασικό κινηματογράφο του Χόλιγουντ κυριαρχούσε όχι μόνο η εμμονή της ομοιογένειας και της διαφά-
νειας, αλλά πάνω από όλα η ιδέα της επιφάνειας της οθόνης την οποία θεωρούσε ως τρισδιάστατη. Έτσι επέκτεινε τη
κυριαρχία του μέσα στα όρια του πλατό, και κατέθετε την απεικόνιση των ονείρων του μέσα στο σκηνικό. Η έννοια
του βάθους που αυτός ο -εξαιρετικός στην αναζήτηση ενός υποδειγματικού μοντέλου- μηχανισμός ανέδιδε, αποκρυ-
σταλλωνόταν στη λάμψη των ματιών του πρωταγωνιστή σταρ, κολλημένα σ' ένα σημείο πάνω από τον όζονα της κά-
μερας, ένα άπειρο όπου απάλασσε την επιθυμία που ενσωματώνονταν στην ματιά του θεατή. Τις περισσότερες φο-
ρές -το γνωρίζουμε καλά- δεν είχε να κάνει με τίποτε άλλο πέρα από ένα απλό σημείο σχηματισμένο με κιμωλία σ' έ-
να μαυροπίνακα, που σταδιακά απομακρύνονταν, σύμφωνα με τις ανάγκες της σκηνής, μέχρι το φόντο της σκηνο-
γραφίας, στερεώνοντας τη ματιά της ηθοποιού. Καμιά αλήθεια δεν μπορούσε να αναδυθεί έξω από την σχέση που
καθιέρωνε αυτή η μοναδική θρυλική ματιά.

Ο μοντέρνος κινηματογράφος, επιθυμώντας να αμφισβητήσει αυτό το είδος της ταχυδακτυλουργίας, υιοθέτησε
την απουσία βάθους στην επιφάνεια της οθόνης, καλλιεργώντας την απόρριψη της σκηνής που έχει επεξεργαστεί με
θεατρικό τρόπο. Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Serge Daney, περιέγραψε αυτόν το μετασχηματισμό μ' έναν ιδιαι-
τέρως ακριβή και διαφωτιστικό τρόπο: «Με αφετηρία το μοντέρνο κινηματογράφο, η εικόνα θα λειτουργεί ως επιφά-
νεια, και η οθόνη θα είναι μουσαμάς, τοίχος ή αβάκιο, δηλαδή, καθρέπτης. Ένας καθρέπτης όπου ο θεατής θα συλλαμ-
βάνει την ίδια τη ματιά ως τη ματιά ενός εισβολέα, δηλαδή, ως μια ματιά που περιέχει κάτι παραπάνω. Η κεντρική ερώ-
τηση αυτής της σκηνογραφίας δεν είναι εκείνη που προωθούσαν οι κλασσικές ταινίες (τι υπάρχει από πίσω να δεις),
αλλά μια άλλη, αρκετά διαφορετική: μπορεί να υποστηρίξω με το βλέμμα αυτό που βλέπω; ... Έχει να κάνει με μια
σκηνογραφία της χυδαιότητας που τοποθετεί το θεατή μπροστά σε μια ανυπόφορη κατάσταση: να είναι μάρτυρας της
ευχαρίστησης και του πόνου του άλλου. Ενός άλλου που δεν είναι ακόμα μεγάλο αστέρι, αλλά ένας ή μία άγνωστη η-
θοποιός, σχεδόν χωρίς όνομα, κάποιος που δεν γνωρίζει τίποτα και που παρατηρεί τον εαυτό του μέσα από μας.»

Μία από τις πρώτες και ριζοσπαστικότερες εκφράσεις αυτού του είδους ήταν το βλέμμα στην κάμερα -κάτι που ο
κλασικός σκηνοθέτης πάντα απέφευγε-, όπως εκείνο το βλέμμα της Jean Seberg στο τέλος του *Με Κοιμένη την Ανά-
σα*, που απευθυνόταν στον θεατή, κάνοντας να καταρρέουν μέσα του όλες οι ταυτίσεις. Αυτό όμως που ο Godard δεν
μπόρεσε ίσως να προβλέψει το 1959 ήταν πως η τηλεόραση έμελε να επιβληθεί παντού και να οδηγήσει το ύφος αυτό
μέχρι τον παραλογισμό, μετατρέποντάς τον σε κανόνα. Η πιο ακραία εκδήλωση της είναι το κατά μέτωπο βλέμμα που
μας απευθύνει η -υπνωτισμένη θαρρείς- παρουσιάστρια των ειδήσεων καθώς μας διαβάζει κάθε μέρα τις ειδήσεις. Αυ-
τό το βλέμμα (τόσο διαφορετικό από αυτό της Jean Seberg και της Anna Karina, ή των Marlene Dietrich και Greta
Garbo) που δεν έχει μια ζωντανή έκφραση και δεν εκπέμπει καμιά συγκίνηση, και το οποίο εξ ορισμού δεν θα κάνει
λάθος και δεν θα κοιτάξει το κενό. Κατά κάποιο τρόπο, θα μπορούσε να πει κανείς ότι στα τηλεοπτικά στούντιο όπου
αργοπεθαίνει καθημερινά ό,τι έχει σχέση με την οθόνη, βρίσκεται τόσο η έννοια του βάθους του κλασικού κινηματο-
γράφου όπως και η ιδέα του καθρέπτη που αποτέλεσε το λόγο ύπαρξης του Μοντέρνου Κινηματογράφου.

Το θέμα είναι πως στη διάρκεια των δεκαετιών του '60 και του '70, ο Μοντέρνος Κινηματογράφος βίωσε το πά-
θος και την ολοκλήρωσή του. Δεν είναι παράξενο ότι είχε κυριαρχήσει ταυτόχρονα μέσα από την εξύψωση -την απο-
γοητευμένη ελπίδα για ένα κοινωνικό μετασχηματισμό- και τον πόνο. Πόνο για τη βαθμία εξαφάνιση των μεγάλων
δασκάλων του παρελθόντος, και τον πρόωπο και τραυματικό θάνατο μερικών από τους κύριους πρωταγωνιστές του:
Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, Francois Truffaut, Jean Eustache, Rainer W. Fassbinder...

Στη δεκαετία του '80, ο κινηματογράφος βυθίστηκε στο εσωτερικό της Οπτικοακουστικής λογικής. Όχι τυχαία,
με αφετηρία αυτή την περίοδο, το πιο διαδεδομένο μοντέλο κινηματογραφικής αναπαραστάσης έδωσε χώρο σε μια

σκηνογραφία που δεν ήταν ούτε κλασική ούτε μοντέρνα, αλλά μάλλον μπαρόκ, όπου τα είδη αναμιγνύονταν κυριαρχούμενα απ' την ειρωνεία και την αποστασιοποίηση, και εκτεινόταν μέχρι την επικαιρότητα: το Μανιερισμό. Θα έλεγε κανείς ότι το μόνο που έμενε στον κινηματογράφο, ως φόντο ή ως ηρώ, ήταν η ίδια του η ιστορία.

Μου φαίνεται πως έφτασε η κατάλληλη στιγμή να μιλήσω για εναλλακτικές προτάσεις όπως με προσκαλεί να κάνω ο τίτλος αυτής της ομιλίας: ένα θέμα αρκετά ευαίσθητο, λίγο συγκεχυμένο επίσης, στο βαθμό που συσχετίζεται με ένα μοντερνισμό που, όπως είναι φανερό έχει παρέλθει εδώ και καιρό. Μ' αυτή την έννοια, ο Μανιερισμός υπήρξε μια εναλλακτική πρόταση. Για πολλούς, δεν χωρά αμφιβολία, υπήρξε και συνεχίζει να υπάρχει. Εν πάση περιπτώσει, είναι πολύ δύσκολο να καθορίσει κανείς την πραγματική του αξία γιατί ο κινηματογράφος, επιμένω, δε μας φαίνεται σαν μια ανεξάρτητη οντότητα -όπως υπήρξε, σε πείσμα όλων, κάνοντας το βήμα από τον κλασισμό στο μοντερνισμό- αλλά μια εφήμερη οντότητα, της οποίας ο γνωστότερος κοινωνικός τόπος παρουσίαισής είναι η τηλεόραση (...)

Εγώ είμαι κινηματογραφιστής. Ο κινηματογράφος για μένα είναι μια μορφή πετρωμένου και ένα μέσο γνώσης, ένα λειτουργήμα και μια γραφή. Μπορώ μόνο να μιλήσω, με σύνεση, για τον εαυτό μου. Σε κάθε περίπτωση, προσφέρω την μαρτυρία της εμπειρίας μου: της εμπειρίας κάποιου, που ως θεατής, έχει βιώσει στην παιδική και εφηβική του ηλικία την τελευταία λάμψη του κλασικισμού. Κάποιος που παρατηρεί πως οι νέες γενιές, αυτές που αποδέχονται για πρώτη φορά τη θέαση μας ταίνιας μέσα από τη μικρή οθόνη της τηλεόρασης, ανακαλύπτουν τον κινηματογράφο χωρίς να αντιληφθούν την απώλειά του. Πρόκειται ακριβώς γ' αυτό το συναισθημα -όλα είναι ένα- που μας διακρίνει.

Κάτι χαθεί, κάτι μας λείπει. Αυτό που έχει χαθεί είναι, πάνω από όλα, η ζωτική σχέση, ο δεσμός με τον κόσμο που συνεπαγόταν ο κινηματογράφος. Οπότε, ποιόν χώρο ύπαρξης να βρει κανείς; Αυτό είναι το πραγματικό ερώτημα που τίθεται σε μια μορφή τέχνης η οποία, κοινωνικά, δεν καταλαμβάνει πια το χώρο στον οποίο γεννήθηκε: τη σκοτεινή αίθουσα. Σε γενικές γραμμές, σήμερα, η σκοτεινή αίθουσα δεν είναι μονάχα ένα απομεινάρει, αλλά κάτι τέτοιο μας φαίνεται ολόκληρος ο κινηματογράφος, σαν κάτι που έχει απομείνει από ένα χαμένο κόσμο, και που δεν έχει εξφανιστεί ολοκληρωτικά. Η κατάσταση αυτή προσοιδοεί ολοένα περισσότερο σε άλλες γλώσσες που έχουν κι αυτές προσλάβει έναν ανάλογο χαρακτήρα: της ζωγραφικής, της λογοτεχνίας.

Αν μπορεί να αναδυθεί κάτι το νεωτερικό, αυτό θα καταλάβει σίγουρα εκείνες τις περιοχές που δεν είναι ήδη καθορισμένες. Ή κάτι άλλο που δεν είναι και πολύ διαφορετικό: το περιθώριο. Αλλά το να γράψεις, να ζωγραφίσεις, να κινηματογραφήσεις στο περιθώριο δεν σημαίνει να είσαι περιθωριακός ή ότι επιλέγεις να είσαι στο περιθώριο. Πολύ απλά χρειάζεται να αναγνωρίσεις το σωστό για τον κάθε χώρο, στον οποίο πρόκειται να καταλήξεις.

Όταν ετοιμάζεις να κάνεις μια ταινία, ένα από τα πραγματικά μεγαλύτερα προβλήματα που αντιμετωπίζεις είναι πως θα κάνεις κάτι έτσι ώστε η αλήθεια να διεισδύει στην εικόνα. Αυτό συχνά σημαίνει πως πρέπει να εγκαταλείψεις τις γνωστές λεωφόρους, τις σχεδιασμένες στην εντέλεια, από όπου προσπαθεί να περάσει η πλειοψηφία των σεναρίων, και να διαβείς μέσα από δρόμους και μονοπάτια που δίνουν την εντύπωση πως δεν οδηγούν πουθενά. Γιατί ο κινηματογράφος υπάρχει μόνο όπου υπάρχει αυθεντικό ταξίδι, εμπειρία, συνάντηση.

Το βράδυ, στο τρένο, καθοδόν για αυτό εδώ το μέρος, ανοίγω ένα βιβλίο που αγόρασα πριν φύγω. Σε μια από τις σελίδες του διάβασα: «Θα έπρεπε να κάνεις μια τέτοια ταινία. Μια ταινία εμμονών, με αναδρομικές ματιές, με νέες μυήσεις. Και μετά να την εγκαταλείψεις. Και να κινηματογραφήσεις επίσης αυτή την εγκατάλειψη. Αλλά δεν θα πραγματοποιηθεί, το ξέρεις. Ποτέ δεν θα πραγματοποιηθεί. Γιατί να μην κάνεις μια ταινία γι' αυτό που δεν γνωρίζεις, γι' αυτό που ακόμα δεν είναι γνωστό;»

Λόγια μιας γυναίκας, της Marguerite Duras, συγγραφέως και σκηνοθέτιδας. Πριν απ' αυτό υπάρχει ο τίτλος: «Γραφή», αλλά θα μπορούσες εξ ίσου να έχεις διαβάσει «Κινηματογράφηση». Λόγια στην νύχτα, που τις φέρνει η τύχη. Δεν συνιστούν προφανώς καμία εναλλακτική πρόταση, αλλά ίσως μπορούν να γίνουν κάτι το ουσιαστικό: ένα κίνητρο για να βρεις ένα μονοπάτι και να περπατήσεις.

Victor Erice Διάλεξη που διαβόηθηκε στη Χερόνα, στο Centre Cultural La Mercé, την 10η Νοεμβρίου του 1994.
(Μετάφραση από τα ισπανικά: Δημήτρης Κερκινός)

Κινηματογράφος και ποίηση

Όλος ο κόσμος φαίνεται να συμφωνεί ότι ο κινηματογράφος έχει την ικανότητα να παράγει ποίηση. Ως προς το πώς το πραγματοποιεί, όμως, και σε τι μπορεί αυτό να συνίσταται, οι απόψεις είναι πολύ λιγότερο ομόφωνες. Υπάρχουν για όλα τα γούστα, και όχι χωρίς λόγο. Αφενός γιατί ο κινηματογράφος δεν έχει μια μοναδική και αδιαίρετη ιστορία (αρκεί να σκεφτούμε αυτό που σημαίνει η βιωμή περιόδός του), αφετέρου γιατί σ' ένα σύντομο χρονικό διάστημα - μόλις εκατό χρόνια- έχει βιώσει εμπειρίες κάθε τύπου με μια ιλιγγιώδη ταχύτητα, ολοκληρώνοντας μια εξέλιξη που οι άλλες καλλιτεχνικές γλώσσες έχουν αργοπορήσει αιώνες για να ολοκληρώσουν.

Ίσως γι' αυτό, είναι προτιμότερο να μιλάμε για ποιητική εμπειρία παρά για ποίηση, δηλαδή, γι' αυτή την κρίσιμη στιγμή κατά την οποία, τόσο ο αναγνώστης ενός ποιήματος όσο και ο θεατής μιας ταινίας, αισθάνονται υπό την επίρρεια ενός συναισθήματος που δύσκολα καθορίζουν, αλλά που ταυτίζουν με κάτι το οικείο. Σ' αυτή τη κρίσιμη στιγμή, στην οποία αναφέρεται ο κινηματογράφος -κάποιος τύπος κινηματογράφου-, η ποίηση συνηθίζει να αναδύεται στην οθόνη με μια μορφή που δεν προϋπάρχει, που είναι απρόβλεπτη, αναστέλλοντας την αναπαράσταση ή την εξέλιξη της ιστορίας, για να δώσει χώρο σε μία από αυτές τις στιγμές όπου η γλώσσα είναι συγχρόνως βέλος και τραύμα. Βέλος ικανό να διαρρήξει το πέπλο -την παραισθήση- της αλήθειας· τραύμα που μας αγγίζει την καρδιά γιατί καταφέρνει να δείξει αυτό που δεν φαίνεται εξ αρχής, αλλά που καμιά φορά, όπως σ' ένα χαμένο όνειρο -αυτό της πρωτότερης ζωής μας-, έχουμε διακρίνει.

Σ' αυτές τις αποκαλυπτικές στιγμές ο κινηματογράφος αποβάλλει όλες τις ανταγωνιστικές του διαθέσεις και δουλεύει του, απελευθερώνεται με ένδοξο τρόπο από το μυθιστόρημα (την αφήγηση), το θέατρο (την αναπαράσταση) ή τη δημοσιογραφία (την πραγματικότητα), για να κάνει ένα βήμα παραπέρα και να επιστρέψει στις πηγές του. Ή σε αυτό που είναι: ένα μάτι που βλέπει, μια ζωή που βιώνει, μια αποκάλυψη.

Víctor Erice Μαδρίτη, Νοέμβριος 1996

(Μετάφραση από τα ισπανικά: Δημήτρης Κερκινός)

Από τα γυρίσματα της ταινίας *Alumbramiento*



Περί της αβέβαιης φύσης του κινηματογράφου

(Γύρω από το έργο του Manoel de Oliveira)

Το φάντασμα

Στις αρχές της δεκαετίας του '50, ο Manoel de Oliveira είχε σκηνοθετήσει μόνο μερικά ντοκιμαντέρ και μία ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, την *Aniki-Bobo*, γυρισμένη το 1942. Απομακρυσμένος από την κινηματογραφική βιομηχανία, είχε αφιερωθεί πλήρως στη γεωργία. Ωστόσο, το 1952, είχε την ιδέα για μια ταινία, την *Angelica*, που βασίστηκε σε μια εμπειρία που βίωσε αμέσως μετά το θάνατο μιας νεαρής ξαδέλφης της γυναίκας του.

Πριν την κηδεία, η οικογένεια παρακάλεσε τον Oliveira να βγάλει τη νεκρή μια φωτογραφία. «Η πολύ όμορφη νεαρή -όπως διηγήθηκε ο ίδιος- βρισκόταν ξαπλωμένη σ' ένα γαλάζιο καναπέ, στο κέντρο ενός σαλονιού. Τα μαλλιά της ήταν ξανθά και ήταν ντυμένη σ' άσπρα, σαν νύφη. Είχα φέρει μαζί μου μια φωτογραφική μηχανή Leica, που όταν εστίαζα δημιουργούσε ένα διχασμό στην εικόνα. Έπρεπε να καταβάλω ιδιαίτερη προσπάθεια για να εστιάσω όταν οι δύο εικόνες εφάρμοζαν η μία πάνω στην άλλη. Καθώς φωτογράφιζα μια νεκρή που εμφανιζόταν μπροστά μου με δύο εικόνες, μου πέρασε η ιδέα ότι η μία από αυτές μπορεί να αντιστοιχούσε σε μια ζωντανή γυναίκα, αντί στη νεκρή. Και ότι αυτή η εικόνα δεν θα εμπεριείχε την άλλη, αλλά θα ανέτρεπε τα πάντα. Το γεγονός αυτό με επηρέασε βαθύτατα, όπως και τον πρωταγωνιστή της *Angelica*, ο οποίος την ώρα που εμφανίζει τη φωτογραφία μιας νεκρής γυναίκας την αντιλαμβάνεται ως ζωντανή.»

Αυτή η εμπειρία (που προαναγγέλλει τις ταινίες *Ο Λόγος* του Carl Dreyer, *Βιριδιάνο* του Luis Buñuel, *Ο Δεσμώτης του ιλίου* του Alfred Hitchcock) ξύπνησε εκ νέου το ενδιαφέρον του Oliveira για τον κινηματογράφο, γι' έναν άλλο τύπο κινηματογράφου: έναν κινηματογράφο που αποκαλύπτεται ως μέσο παρατήρησης της ζωής, ικανού να εκτείνεται πιο πέρα και από τους νεκρούς. Από τότε, ο Oliveira συνήθιζε να λέει: «Ο κινηματογράφος είναι πάντα το φάντασμα της πραγματικότητας».

Ο χρόνος

Πίσω από ένα φάντασμα υπάρχει πάντα ένα ακριβές γεγονός: αυτό του θανάτου ή της εξαφάνισης ενός ανθρώπου ή πράγματος. Στην ιστορία του κινηματογράφου, πέρα από τους επεισοδιακούς θανάτους του -πραγματικών ή συμβολικών, όπως ο θάνατος του κλασικού κινηματογράφου, ο θάνατος της Μοντερνικότητας-, υπάρχει ένας θεμελιώδης πόνος, που σήμερα έχει πρακτικά ξεχαστεί: αυτός που προκλήθηκε από την εξαφάνιση του βωβού κινηματογράφου τη στιγμή της μέγιστής του λαμπρότητας, θυσία για χάρη του ομιλούμενου λόγου. Χωρίς αμφιβολία πρόκειται για έναν πρόωρο θάνατο, για τον οποίο ο Manoel de Oliveira είναι ο μοναδικός εν ενεργεία κινηματογραφιστής που είναι σε θέση να προσφέρει μια ζωντανή μαρτυρία, καθώς τον έχει υποστεί ο ίδιος ως ουσιαστική απώλεια. Απώλεια, πάνω απ' όλα, μιας συγκεκριμένης κινηματογραφικής ιδιαιτερότητας που τελειοποιήθηκε με τη βοήθεια των θεωριών του μοντάζ, όπου η εικόνα λειτουργούσε γενικά ως ένα εκφραστικό υποκατάστατο του λόγου.

Με τον ήχο, αναπόφευκτα, εισέβαλε στον κινηματογράφο η λογοτεχνία, και μαζί της η γραφή και οι κανόνες. Ο Oliveira καθυστέρησε να υιοθετήσει αυτή την αλλαγή. Ως κινηματογραφιστής, ξεκίνησε το έργο του όταν, υπηρετώ-

ντας τη ματιά ενός ζωγράφου, ήρθε αντιμέτωπος με τη ροή του χρόνου στο *O pintor e a cidade* (1956), ένα ντοκιμαντέρ για το Πόρτο, αυθεντική αναστροφή του *Douro, faina fluvial* (1931). Ήταν ο πρώτος κρίκος στο στοχασμό του γύρω από την αβέβαιη φύση του κινηματογράφου: τέχνη του χώρου, ναι, αλλά επίσης και του χρόνου. Τέχνη του μοντάζ, ναι, αλλά επίσης και της διάρκειας.

Ο λόγος

Ο δεύτερος κρίκος αυτής της διαδικασίας ήταν η ανακάλυψη του λόγου: «Συνειδητοποίησα -δήλωσε ο Oliveira- ότι ήταν απόλυτα άσκοπο να προσπαθείς να μεταφράσεις κινηματογραφικά μια προφορική εικόνα, μια φιλολογική εικόνα. Ούτε είναι απαραίτητο να το προσπαθείς, αφού η φιλολογική φράση μπορεί να καταγραφεί. Αυτό είναι το μεγάλο πλεονέκτημα του ήχου». Ως μάρτυρας και ηθοποιός του βωβού κινηματογράφου, ο Oliveira ήταν σε θέση να αισθανθεί το προφανές: πως ο λόγος δεν συνιστούσε μόνο μια προσθετική αξία, ένα νατουραλιστικό στολισμό των εικόνων, αλλά έπρεπε να μετατρέπεται σε θεμέλιο της δράσης και της κίνησης. Κάτι που λίγο σχετίζεται με το ρεαλισμό, και απολύτως καθόλου με το πιο εκφυλισμένο στερεότυπο του: τη λαϊκή καθομιλούμενη γλώσσα που δημιουργείται από τα τηλεοπτικά σήριαλ και θέλει να εμφανίζεται ως ο θρίαμβος των ανθρώπινων σχέσεων, και είναι παρούσα στην πλειοψηφία των ταινιών ταινιών.

Αν το κατ' εξακρίν ανθρώπινο τέκνημα είναι η γλώσσα, αν αυτή είναι η πραγματική μας φύση, ο λόγος τότε συνιστά την ίδια την υφή της ύπαρξης. Πρόκειται μάλλον -διαβεβαιώνει ο Oliveira- γι' αυτό το θέατρο του λόγου που είναι το μοναδικό που μπορεί να διδάξει και να εξηγήσει γιατί η ζωή είναι κάτι το φευγαλέο: «Ζωή που τώρα δεν είναι ζωή / στιγμή που γρήγορα χάθηκε / κορύφωση που ήδη συνέβη», όπως θα γράψει σ' ένα από τα ποιήματά του.

Σκηνή και ζωή

Ο Oliveira έχει θεωρηθεί ως ο σύγχρονος πρωτοπόρος μιας τελετουργικής στάσης της πορτογαλικής κουλτούρας. Ό,τι βλέπουμε ως θεατές, γι' αυτόν είναι θέατρο. Ο κινηματογράφος, με τον τρόπο που υιοθετεί την ιδέα της μοντερνικότητας, βρίσκεται μπροστά σε δύο επιλογές: να κινηματογραφεί το θέαμα της ζωής ή το θέαμα της σκηνής. Όλες οι γνωστές καλλιτεχνικές αναπροσαρμογές τοποθετούνται κατά τη γνώμη του, στο χώρο της σκηνής: «Όταν λέω πως ο κινηματογράφος δεν υπάρχει, πως αυτό που υπάρχει είναι το θέατρο, και πως γι' αυτό ο κινηματογράφος είναι μια διαδικασία οπτικοακουστικής εδραίωσης του θεάτρου, είναι επειδή σ' αυτή την δράση ο κινηματογράφος καταλήγει να εμπλοκίζεται και να διαρκεί, να είναι πραγματικά διαφορετικός από το θέατρο, που είναι σύντομο, εφήμερο. Αν διαβεβαιώσω πως ο κινηματογράφος δεν υπάρχει, το κάνω με τον ίδιο τρόπο που θα διαβεβαίωνα πως η ζωή δεν υπάρχει. Γιατί η ζωή μάς διαφεύγει ανά πάσα στιγμή, και γι' αυτό εκείνο που μας μένει απ' αυτή είναι το θέατρο.»

Το στοιχείο της αβεβαιότητας

Μπροστά στις διάφορες και πολυάριθμες δυνατότητες της παιδικής του ηλικίας, ο μικρός Manoel, όταν ήταν περίπου έξι ετών, άρχισε να παρακολουθεί το περιβάλλον του ως ένας κατάπληκτος και μπερδεμένος θεατής: «Αυτή η παιδική εμπειρία με σημάδεψε για πάντα. Μαζί μ' αυτήν έμεινε μέσα μου η οπτική της αβεβαιότητας, της αστάθειας του κόσμου.» Αυτή η δυσπιστία στις εξωτερικές ενδείξεις της πραγματικότητας έχει συνοδεύσει πιστά μέχρι σήμερα τον Manoel de Oliveira. Η τελευταία και εξαιρετική του ταινία, *Η αρχή της αβεβαιότητας*, το επιβεβαιώνει.

Για τη Φυσική, η αρχή της αβεβαιότητας, βρίσκεται στο γεγονός ότι δεν μπορεί να παρατηρηθεί ούτε να υπολογιστεί ταυτόχρονα η «στάση» και η «ώθηση» ή το φυσικό momentum του βασικού μορίου οποιασδήποτε οντότητας ή πράγματος. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η αντίφαση ή η αδυναμία να καταστεί δυνατή η ταυτόχρονη παρατήρηση και των δύο φαινομένων. Αν τη μεταφέρουμε στο επίπεδο της ζωής, στο σενάριο που ονομάζουμε Πραγματικότητα, η δυσκολία πολλαπλασιάζεται ακόμα περισσότερο, εξ αιτίας του υφιστάμενου φευγαλέου.

Προσαρμόζοντας ένα μυθιστόρημα του Agustina Bessa-Luis, με την αντίστιξη της μουσικής του Paganini και τη συνεργασία μερικών ερμηνευτών που αγγίζουν την τελειότητα, ο Oliveira παίζει μ' αυτή την αρχή της αβεβαιότητας, εφαρμόζοντας την στο πεπρωμένο μιας σειράς ζευγαριών ανδρών και γυναικών, όπου κάθε υποκείμενο κατέχει εμφανώς το αντίθετο ή συμπληρωματικό του. Δύο ανύπαντρες γυναίκες: η ενάρετη και αγγελική Καμίλα, με πρόσωπο



**Ο Victor Erice
με τον Manoel
de Oliveira**

που θυμίζει εικόνα αγίας, και η κοσμική και ιντριγαδόρα Βανέσα. Δύο νέοι: ο Αντόνιο Κλάρα, «Clavel Rojo», ο νόμιμος κληρονόμος, και ο Χοσέ Λουταϊάνο, «Τουρο Azul», ο γιος της υπηρέτριας. Δύο διανοούμενοι αδελφοί που κάνουν τη νέα καταμέτρηση και διαιτησία της ιστορίας: ο Ντανιέλ και ο Τορκάτο Ρόπερ... Η δεξιοτεχνία του Oliveira δεν βρίσκεται μόνο στην ικανότητά του να μας δείξει τις διαδοχικές αναδιπλώσεις, αλλά επίσης στο να σχεδιάσει την ευπάθεια των προσωπικών ορίων και τις διαφορετικές διχοτομίες (άγγελος / δαίμονας, θηλυκότητα / αρρενωπότητα, νόμιμο / παράνομο, αρετή / αμαρτία, πίστη / προδοσία, προκαθορισμός / ελευθερία, καταδίκη / σωτηρία...) που δεν κάνουν τίποτα άλλο από το να φανερώνουν ότι η αδυναμία αυτών των υπάρξεων και οι μεταμορφώσεις τους είναι αντικείμενο επικοινωνίας.

Αν η αποδημία των ψυχών είναι αδύνατο να μεταδοθεί, αν οι δυνατές υπερβάσεις καταλήγουν να είναι αυτιστικές, ο «άλλος» δεν είναι παρά μια πρόφαση για διαμαρτυρία ή σκέψη, ενώ η ζωή δραπετεύει ανελέητα, φευγαλέα σαν τα νερά του ποταμού που η ταϊνία μας δείχνει ξανά και ξανά να κυλούν έξω από το παράθυρο του τρένου. Τελικά, απ' όλες αυτές τις υπάρξεις δεν μπορούμε να συλλάβουμε κάτι περισσότερο από μάταιες εξηγήσεις που σχηματίζονται στον αέρα, το μυστικό των οποίων φαίνεται να διαφυλάσσει ένα πεπρωμένο σαν το προπατορικό αμάρτημα, μιας αδύνατης λύτρωσης, χαμένης στο σκοτάδι του χρόνου.

Αυτό το σκοτάδι είναι ίδιο με αυτό της κινηματογραφικής αϊθουσας όπου ο θεατής, καθισμένος στην θέση του, κρατάει προσωρινά μετέωρη την κρίση του σε ένα είδος διάχυτης λογικής, που εντοπίζεται ανάμεσα σε κάποια αληθοφανή σενάρια, ιστορικά, οικεία και κάποιους παράδοξους συλλογισμούς, κάποιες λέξεις που δεν ενσαρκώνουν ούτε υποτάσσονται στη θεολογική, μυθική και διαχρονική κατάσταση.

Ο κινηματογράφος και το ποτάμι

Σ' ένα εξαιρετικό γράμμα που απευθύνεται, με ύφος μεταθανάτιου φόρου τιμής, στον Γάλλο κριτικό Serge Daney, ο Oliveira απελευθέρωνε τον κινηματογράφο από την κοσμική και ιστορική του εξάρτηση: «όταν εμφανίστηκε ο κινηματογράφος, ήδη υπήρχε από πάντα, όχι ως μηχανή ή τεχνική εφεύρεση, αλλά ως κινηματογράφος. Γ' αυτό λέμε πως ο κινηματογράφος δραπετεύει από το χρόνο, αφού είναι το προϊόν του πνεύματος που δίνει ζωή σ' όλες τις τέχνες... Με μία λέξη, ο κινηματογράφος δεν έχει υπάρξει, και ακόμα περισσότερο, δεν έχει καν αρχίσει. Ο κινηματογράφος είναι. Και είναι γιατί ήδη ήταν, και ήταν επειδή φύλαγε μέσα του το πνεύμα των πραγμάτων. Και έτσι, όπως ήταν πάντα,

Σκηνή από
την ταινία
Alumbramiento



πάντα θα είναι.»

Ο κινηματογράφος αντιστοιχεί -όπως η ζωγραφική, η γραφή ή η μουσική- σ' ένα θεμελιώδες όνειρο της ανθρωπότητας. Η εικόνα που επιλέγει ο Oliveira για να προσεγγίσει τη φύση που αλλάζει και την αιωνιότητα είναι αυτή του ποταμού Douro, «το ποτάμι του χωριού μου», που είναι και δεν είναι πάντα το ίδιο.

Έχει επιωθεί, αλλά ποτέ επαρκώς -τουλάχιστον μεταξύ μας- πως το έργο του Manoel de Oliveira συνιστά μια ξεχωριστή μαρτυρία του δρόμου που έχει διανύσει η κινηματογραφική γλώσσα από τις απαρχές μέχρι τις μέρες μας. Το ότι αυτός ο μέγιστος κινηματογραφιστής, με συμπληρωμένα τα 94 έτη του, συνεχίζει ενεργός, είναι ένα θαύμα. Και επιπλέον, καθώς μαζί μ' αυτή τη διαυγή εμμονή, έχει την τιμότητα, την ευφύια και το ηθικό σθένος που είναι απαραίτητα για να συνεχίσει να αντιστέκεται, είναι κάτι που δεν μας αφήνει ασυγκίνητους.

Víctor Erice Φεβρουάριος 2003.

(Μετάφραση από τα ισπανικά: Δημήτρης Κερκινός)

Ο παλμός του χρόνου

Victor Erice

Μ' έχει ζώσει η ανησυχία καθώς πρέπει να γράψω ένα κείμενο για το *Πνεύμα του μελισσιού* που ξαναβγαίνει στις αίθουσες: θα καταφέρουν άραγε οι λέξεις μου να μεταδώσουν τον παλμό εκείνης της χρονικής εποχής –τελευταία περίοδος του φασισμού, στη Σεγκόβια, ένας πολύ βαρύς χειμώνας, κάπου τριάντα ένα χρόνια πριν– στην οποία γυρίστηκε η ταινία; Δύσκολο, και πάντως ποτέ καλύτερα, βαθύτερα και ουσιαστικότερα από τις εικόνες και τους ήχους της ταινίας.

Επιπλέον, ο χρόνος στον οποίον αναφέρεται η ταινία, είναι όντως το 1973; Σίγουρα όχι, φαινομενικά τουλάχιστον, εφόσον το αφήγημα με τον ίδιο τίτλο εκτυλίσσεται την πρώτη δεκαετία της μεταπολεμικής περιόδου· από την άλλη όμως θα πρέπει να είναι το 1973, αν παραδεχτούμε ότι κάθε ταινία, ανεξάρτητα από την υπόθεσή της, είναι ντοκουμέντο της εποχής στην οποία γυρίστηκε.

Σύμφωνα με την τελευταία αυτή άποψη, το *Πνεύμα του Μελισσιού* είναι αναμφίβολα αποτέλεσμα του κοινωνικού περιβάλλοντος –των ορίων και των περιορισμών του– μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Πάντως, την αυθεντική φύση κάθε έργου, ντοκουμέντου ή μυθοπλασίας, την αποκαλύπτει το πέρασμα του χρόνου, ανεξάρτητα από τις κατά καιρούς εκτιμήσεις και τους ντετερμινισμούς του κάθε είδους. Και ποια θα μπορούσε να ήταν αυτή η φύση στη συγκεκριμένη περίπτωση; Ίσως αυτή που αντιστοιχεί σε μια θεώρηση του κόσμου, η οποία, σε γενικές γραμμές, προέρχεται από την ανάμνηση της πρώτης αφύπνισης της παιδικής ηλικίας. Άρα, δεν θα είχε τόσο σημασία η παρουσίαση μιας συγκεκριμένης εποχής, όσο η σχέση –και η αντίφαση– που δημιουργείται ανάμεσα σε ιστορία και ποίηση.

Από την άποψη αυτή, το έργο θα προσέφερε τουλάχιστον δυο όψεις. Αφενός, θα μπορούσε να ήταν η έκφραση μιας ιστορικής στιγμής, ενός αριθμητικού χρόνου· αφετέρου, μια απόδειξη αυτού που μερικές φορές μπορούμε να κάνουμε με τον χρόνο: να του δώσουμε μορφή και νόημα, να τον κάνουμε κατανοητό στους άλλους, έτσι ώστε το παρελθόν να αποτελεί ένα συνεχές παρόν. Γι' αυτό και είμαι σίγουρος ότι ο σημερινός θεατής μπορεί, μέσα σ' αυτή τη χαμηλού προϋπολογισμού ταινία που γυρίστηκε τότε που δεν υπήρχαν ακόμα τα οπτικοακουστικά μέσα, να βρει την ηχώ αυτού που κάποτε ήταν ο κινηματογράφος.

Ό,τι συμβαίνει στην ταινία, και ιδιαίτερος ο τρόπος ζωής των πρωταγωνιστών της, ανήκει σε ένα σύμπαν χωρίς τηλεόραση, τότε που ο κινηματογράφος –μακριά από την σημερινή του καταδίκη στον ιδιωτικό χώρο της κατοικίας, ίδιον της μικρής οθόνης– σήμαινε βασικά το κοινό όνειρο στο σκοτάδι της δημόσιας αίθουσας.

Αν έχω αξία σαν κινηματογραφιστής, το οφείλω σ' αυτού του είδους ακριβώς την εμπειρία. Πρέπει να θυμηθούμε –δεν βλέπεις μια φορά ακόμα– το χρόνο και το σκηνικό. Δεκαετία του '40 του προηγούμενου αιώνα. Ένα σκηνικό με πλούσιους και φτωχούς, όπου τα παιδιά έπρεπε να μαθαίνουνε να επιζούμε. Το να επιζείς, μεταξύ άλλων, σήμαινε να τα βγάζεις πέρα μόνος σου. Στην περίπτωση τη δική μου με βοήθησε ο κινηματογράφος: απλούστατα, με υιοθέτησε. Μου επέτρεψε να συμμετέχω στα πάντα χωρίς να μου ζητάει το παραμικρό αντάλλαγμα. Και όχι μόνο: με βοήθησε να αποφύγω μια κοινωνία που τη διαφέντευαν νικητές. Να καταδικάσω αρχικά, και να πολεμήσω αργότερα τις γελοίες αξίες της. Δεν μου πρόσφερε άλλο μοντέλο κοινωνίας, αλλά κάτι πολύ μεγαλύτερης αξίας: τον κόσμο, τον κό-



Ο Víctor Erice
μπροστά στον
τάφο του
Yasujiro Ozu
στην Kamakura,
Δεκέμβριος 1985

στο ολόκληρο...

Σ' ένα χωριό χαμένο στο χάρτη μιας ερειπωμένης χώρας, που μετράει τους νεκρούς και τους αγνοουμένους του τελευταίου εμφυλίου, ένα χειμωνιάτικο απόγευμα φτάνει ο κινηματογράφος σ' ένα σαραβαλισμένο φορτηγό. Και ως συνήθως, η μοναδική προβολή που ανάγγειλε ο τελόλης, γίνεται σε μια ερειπωμένη αίθουσα του δημαρχείου. Οι γείτονες, κάθε ηλικίας και τάξης, αγρότες στην πλειοψηφία, έχουν φέρει απ' τα σπίτια τους καρέκλες και μαγκάλια. Αγόρια και κορίτσια κάθονται στις πρώτες θέσεις. Σκοτάδι επικρατεί μερικά δευτερόλεπτα. Ύστερα, ανάβει το φως του προβολέα. Κάτι ασπρόμαυρες εικόνες που έρχονται από πολύ μακριά, εμφανίζονται σε έναν τοίχο στον οποίο κάποιος έχει ζωγραφίσει το περίγραμμα μιας θόνης...

Στην ταινία που ξαναθυμάμαι σήμερα, τα πάντα εξαρτώνται από μια αρχέγονη σκηνή: τη συνάντηση στην όχθη του ποταμού ανάμεσα σ' ένα μικρό κορίτσι και το τέρας, μέσα από το βλέμμα κάποιου που παρατηρεί τον κόσμο για πρώτη φορά. Κι ίσως τότε, ο χρόνος που οι εικόνες της θέλουν πράγματι να συλλάβουν να μην είναι άλλος από τον πρωταρχικό χρόνο: αυτόν τον δίχως ημερομηνίες χρόνο που εμφανίζεται ξανά και ξανά στα μάτια των παιδιών.

El país, 23 Ιανουάριος 2004

(Μετάφραση: Γιάννης Παπαδάκης)

Το όνειρο του φωτός

Victor Erice

Η ιδέα που παρουσιάζει αυτή η κινηματογραφική πρόταση είναι πολύ απλή. Συνίσταται, κυρίως, στην καταγραφή ενός πραγματικού γεγονότος: τη ζωγραφική απεικόνιση και το σκιστόρισμα ενός δέντρου.

Ιδού μερικές από πιο στοιχειώδεις ερωτήσεις που προκύπτουν ευθύς εξ αρχής σχετικά με το γεγονός αυτό: ποιός είναι ο καλλιτέχνης, τι ζωγραφίζει και πώς το ζωγραφίζει.

Η ταινία προσφέρει έτοιμη την απάντηση σ' αυτές τις ερωτήσεις: ο καλλιτέχνης λέγεται Antonio López, και ζωγραφίζει μια κυδωνιά που έχει φυτέψει στον κήπο του – με ένα στίλ, που, βασισμένο στην ακρίβεια, μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστικό.

Το κάνει όμως, κι αυτή είναι μια βασική λεπτομέρεια, μπροστά σ' ένα κινηματογραφικό συνεργείο, με κάμερα και μαγνητόφωνο, το οποίο προσπαθεί να καταγράψει τις εικόνες και τους ήχους αυτού του γεγονότος.

Έτσι έρχονται σε επαφή, στην περίπτωση αυτή, η ζωγραφική και ο κινηματογράφος.

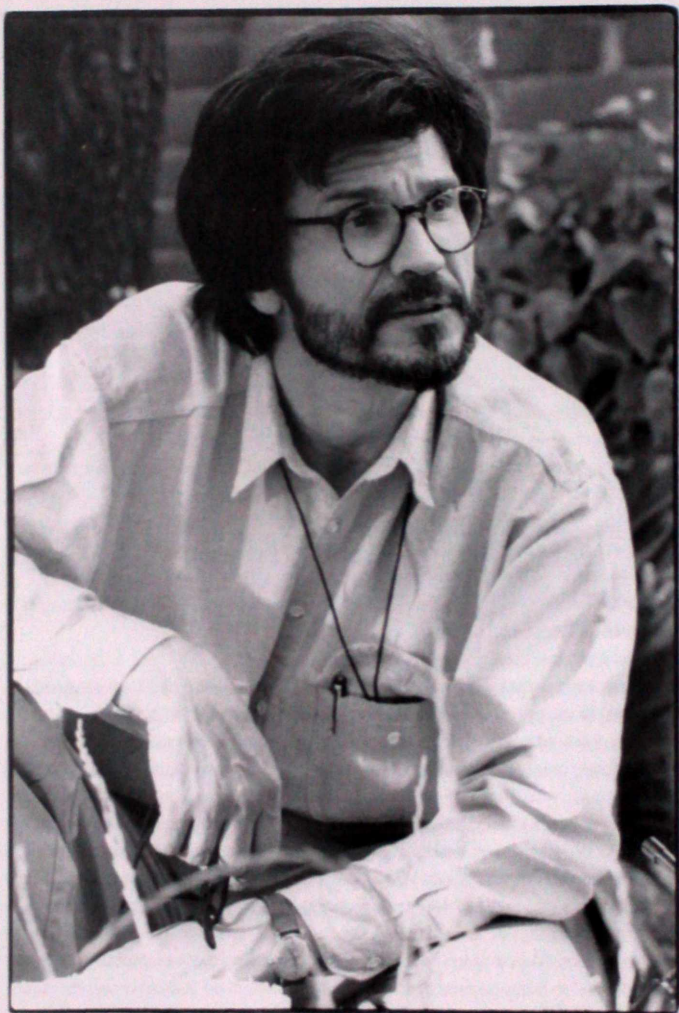
Μια επαφή που εδώ προϋποθέτει τη σαφέστατη αποποίηση οποιασδήποτε μορφής πλοκής και δραματολογίας, συμπεριλαμβανομένης και αυτής που θα μπορούσε να αναπτυχθεί στηριζόμενη στις πιο χαρακτηριστικές ημερομηνίες μιας βιογραφίας. Και που, επιπλέον, δεν λαμβάνει υπόψη ούτε καν το παραδοσιακό ήδη παράδειγμα, που αποτελούν τα λεγόμενα ντοκιμαντέρ τέχνης· οι ταινίες δηλαδή εκείνες που χρησιμοποιούν το εικονογραφικό έργο για τους σκοπούς της κινηματογραφικής σύνθεσης.

Το όνειρο του φωτός, ένα είδος ημερολογίου που στηρίζεται στην άμεση καταγραφή των γεγονότων (όλα τα πρόσωπα που εμφανίζονται αντιπροσωπεύουν τους εαυτούς τους, και ό,τι λένε τους ανήκει), μάλλον προσπαθεί να βρει μια λιγότερο προφανή σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, καθώς τους παρατηρεί και τους δυο σε σχέση με το όργανο με το οποίο καταγράφουν την πραγματικότητα· δηλαδή, σαν διαφορετικές μεθόδους για την κατάκτηση μιας ενδεχόμενης αλήθειας.

Σ' όλη τη διάρκεια αυτού του αιώνα, ζωγράφοι και κινηματογραφιστές δεν έπαψαν να παρατηρούν οι μεν τους δε, ίσως γιατί είχαν, και εξακολουθούν να έχουν, περισσότερα από ένα κοινά όνειρα –να συλλάβουν, μεταξύ άλλων, το φως– αλλά κυρίως, επειδή η δουλειά τους υπακούει, όπως διαπίστωσε ο André Bazin, στην ίδια μυθική παρόρμηση: την αρχέγονη ανάγκη να ξεπεράσουν το χρόνο μέσα από τη μακροβιότητα της μορφής· την εντελώς ψυχολογική επιθυμία να αντικαταστήσουν τον εξωτερικό κόσμο από το αντίγραφό του.

Πρώτη η φωτογραφία, και στη συνέχεια ο κινηματογράφος, εξηγούν κατά κάποιο τρόπο μερικές από τις πιο ουσιαστικές όψεις της εξέλιξης της μοντέρνας ζωγραφικής. Με την εμφάνισή τους, οι δυο αυτές εφευρέσεις προκάλεσαν μια βαθύτατη μετάλλαξη του στάτους της εικόνας, της παραγωγής αλλά και της κατανάλωσής της, μετάλλαξη η οποία έχει φτάσει ως τις μέρες μας.

Τη σκυτάλη πήραν στη συνέχεια η τηλεόραση και το βίντεο, καθώς διέυρναν εκπληκτικά τον ορίζοντα της μετάλλαξης αυτής και επέτειναν την κρίση του κινηματογράφου, ωθώντας τον να συνειδητοποιήσει την πεπερασμένη φύση του. Ίσως για όλα αυτά να έχουν περισσότερα από ένα κοινά πεδία η σύγχρονη ζωγραφική και ο σύγχρονος



κινηματογράφος και να μοιράζονται μάλιστα παρόμοιες απογοητεύσεις και ελπίδες.

Διότι μια εποχή όπως η δική μας, στην οποία ο οπτικοακουστικός πληθωρισμός έχει φτάσει σε δυσθεώρητα ύψη, το ερώτημα που τίθεται περισσότερο από ποτέ, είναι το εξής: πώς να κάνεις ορατή -να ζωγραφίσεις, να κινηματογραφήσεις- μια εικόνα.

Παρουσίαση της ταινίας *Το όνειρο του φωτός* από τον σκηνοθέτη
(Μετάφραση: Γιάννης Παπαδάκης)

Το κατώφλι του ύπνου

Victor Erice

Αρχές της δεκαετίας του '50. Μια χειμωνιάτικη Κυριακή σε μια παραθαλάσσια επαρχιακή πόλη της βόρειας Ισπανίας. Δυο δωδεκάχρονοι νεαροί αποφασίζουν να κωθούν σ' έναν κινηματογράφο που λειτουργεί μόνο τις αργίες σ' ένα πάρκο αναψυχής, δίπλα σε μια αίθουσα χορού όπου συκνάζουν νεαρές υπηρέτριες και φαντάροι. Οι δυο μικροί μας πρωταγωνιστές ξέρουν δυο πράγματα: ότι η ταινία που προβάλλεται εκείνο το βράδυ λέγεται *Αμαρτωλές Αγάπες* (*The Shanghai Gesture*), και ότι όχι μόνο είναι ακατάλληλη για ανηλίκους, αλλά και η εκκλησία την έχει χαρακτηρίσει «εξαιρετικά επικίνδυνη».

Μόλις αρχίζει να νυχτώνει, περιφέρονται στο Μυστικό Ποτάμι –μια από τις στραξιών του πάρκου αναψυχής που έχει κλείσει εκείνη την ώρα– και φτάνουν στην πίσω μεριά του μισοερειπωμένου κτιρίου. Ξέρουν εκεί ένα παράθυρο που ανοίγει εύκολα για να μπουν μέσα στο κτίριο. Θα πρέπει όμως πρώτα να περιμένουν να οβήσουν όλα τα φώτα και να ακουστεί ο χαρακτηριστικός ήχος των επικαίρων, και μετά, να κάνουν υπομονή ως το δεύτερο σημάδι, δέκα λεπτά αργότερα, αλάθητη απόδειξη ότι η ταινία έχει αρχίσει: μια ξαφνική, ιδιαίτερη και καταπληκτική μουσική, που θα σκιαγραφήσει στον αέρα του απόβραδου την ατμόσφαιρα και το περίγραμμα της μυθικής πόλης¹. Διατεθειμένοι να πάνε πάση θυσία στην πόλη αυτή, οι δυο νεαροί ανοίγουν το παράθυρο και κώνονται στην αίθουσα. Με γρήγορες κινήσεις ανεβαίνουν στα σκοτεινά τη σκάλα του εξώστη και κώνονται σ' ένα άδειο θεωρείο πολύ κοντά στην οθόνη.

Η ατμόσφαιρα στον κινηματογράφο είναι εκρηκτική. Για ένα και μόνο λόγο: η κόπια της ασπρόμαυρης ταινίας είναι σε αθλία κατάσταση, υπολείμματα ενός ναυαγίου που κάποιος απαιέωνας διανομέας συνεχίζει να νοικιάζει σε κινηματογράφους αυτής της κατηγορίας. Έτσι, η εικόνα πηδάει κάθε λίγο, και οι διάλογοι είναι σχεδόν ακατανόητοι. Δύσκολο υπό αυτές τις συνθήκες να καταλάβεις την υπόθεση αφού, εκτός των άλλων, οι περισσότεροι θεατές, αποδίδοντας –και όχι αδικαιολόγητα– τα προβλήματα αυτά στην παρέμβαση της λογοκρισίας, διαμαρτύρονται ουρλιάζοντας σχεδόν ασταμάτητα. Φτάνει όμως μια στιγμή που, ως εκ θαύματος, οι διαμαρτυρίες καταλαγιάζουν ξαφνικά, και για πρώτη φορά επικρατεί μια σχετική σιωπή. Κι είναι μια σιωπή που δεν μοιάζει με καμιά άλλη, διότι είναι προϊόν μαγείας. Την προκαλεί η εικόνα μιας πανέμορφης νεαρής γυναίκας που, ξεπερνώντας τη φθορά του σελουιδίντ, εμφανίζεται στην οθόνη με μια βραδινή τουαλέτα από μαύρο τούλι, πρόσωπο στεφανωμένο με σμαράγδια και με ελαφρώς εξωτικά χαρακτηριστικά, και βλέμμα λαμπερό να στενίζει το όπειρο. Αν και όλα πάνω της μοιάζουν με ενοάρκωση ονείρου, εκείνη επιμένει να λέγεται Poppy Smith, και να υπόσκειται να ικανοποιήσει απαγορευμένες γήινες ηδονές, άνθος -παπαρούνα- του κακού, όπως υπαινίσσεται το όνομά της², καθώς και ο μύθος της πόλης όπου μόλις έφθασε, όπως μας το επιβεβαιώνει κι η ίδια: «Αυτό εδώ το μέρος είναι πολύ ιδιαίτερο. Πλάι του, όλα τα άλλα είναι παιδική χαρά. Ποτέ δεν πίστευα ότι θα υπήρχε και πέρα από τη φαντασία μου. Εδώ μπορεί να συμβεί οτιδήποτε, οτιδήποτε...»

Από εκείνη τη στιγμή και μετά, με κομμένη την ανάσα, οι δυο νεαροί μας δεν θα έχουν πλέον μάτια παρά για εκείνο το αθώο αλλά και συνάμα δειστροπυμένο εύθραυστο πλάσμα που είναι καταδικασμένο να θυσιαστεί. Ελάχιστα ενδιαφέρει η πλοκή που η ιστορία χαράζει στη μοίρα της, η όλη διαδικασία της αποπλάνησης και η κατάπτωση στην

οποία υποβάλλεται, καθώς και οι λεπτομέρειες του βίαιου θανάτου που τροφοδοτεί η εκδίκηση, και που οι θεατές μετά βίας μπορούν να δουν. Το ελλειψοειδές γυναικείο σώμα, υποταγμένο ή θανάσιμα τραυματισμένο, είναι ένα και το αυτό: μοναδική έκφραση ενός ονείρου. Και πώς μπορείς να παρυσύρεις ή να εξαφανίσεις κάτι που ποτέ δεν κατέβηκε στο επίπεδο της πραγματικότητας, αυτή την ψευδαίσθηση καθενός αλλά και κανενός, αυτό το χωνευτήρι που λιώνει μέσα του ό,τι κάποτε κάποιος ονόμασε *glamour*;

Ας μην ακολουθήσουμε όμως αυτόν τον δρόμο, γιατί είναι πολύ νωρίς. Οι δυο νεαροί δεν γνωρίζουν ακόμα αυτού του είδους τους συνειρμούς που πάντα, μα πάντα, έρχονται μετά. Θα έχουν χρόνο να ανακαλύψουν -όπως η *Mother Gin Sling* αποφαίνεται στο τέλος της ταινίας- ότι η μόνη μάσκα είναι η μάσκα του χρόνου. Αυτοί ζουν ακόμα εκείνη την ξεχωριστή στιγμή όπου τα πράγματα συμβαίνουν για πρώτη φορά, νιώθουν την πρωτογενή αναστάτωση των αισθήσεων μέσα από την οποία τους εμφανίζεται μια κάποια ομορφιά του κόσμου. Βγαίνουν από τον κινηματογράφο όσο διακριτικά μπηκάν, ελάχιστες στιγμές προτού τελειώσει η ταινία και ανάψουν τα φώτα, πηδώντας βιαστικά απ' το ίδιο παράθυρο. Έξω πια, διασχίζουν και πάλι τον Μυστηριώδη Ποταμό και τρέχουν προς την είσοδο του πάρκου για να επιβεβαιώσουν, κάτω από το μελαγχολικό φως ενός φαναριού, το όνομα της αγαπημένης τους σταρ. Δεν θα το ξεκάσουν ποτέ, ούτε και το όνομα της μακρινής εκείνης πόλης. Προς τα εκεί άλλωστε θα προχωρήσουν άλλη μια φορά τα σιωπηλά βήματα της φαντασίας τους, μέσα στο σπίτι πια, παρέα με την οικογένεια που δεν θα μάθει ποτέ για την περιπέτειά τους εκείνο αλλά και τα άλλα βράδια, καθώς θα εγκαταλείπουν την πραγματικότητα λίγο προτού διασχίσουν το κατώφλι του ύπνου.

Areté, Plaza & Janes, Βαρκελώνη, 2001

(Μετάφραση: Γιάννης Παπαδόκης)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Της Σαγκάης, όπως αναφέρει ο πρωτότυπος τίτλος της ταινίας (Σ.τ.Μ.)

² Porpy στα αγγλικά σημαίνει παπαρούνα. (Σ.τ.Μ.)

Μνήμη και όνειρο

Συνέντευξη με τον Víctor Erice

Mario Campaña

Ο Víctor Erice έμεινε πάντα ξένος στην ατμόσφαιρα αισιοδοξίας που περιβάλλει εδώ και δύο δεκαετίες τον κινηματογράφο. Είναι συγκεντρωμένος στη δουλειά του: μιλάει μέσα από τις ταινίες του. Τρία φιλμ υπήρξαν αρκετά για να θεωρηθεί ο καλύτερος σκηνοθέτης του ισπανικού σινεμά. Το τελευταίο του σχέδιο, στο οποίο είχε αφιερώσει τρία χρόνια δουλειάς, τελικά ματαιώθηκε. Είναι πιθανόν η αποτυχία αυτού του καλλιτεχνικού εγχειρήματος, στο οποίο ο Erice συμμετείχε πρωταγωνιστικά, να αποκαλύπτει τελικά την αληθινή κατάσταση του κινηματογράφου στην Ισπανία. Υπάρχει η δικαιολογημένη υποψία ότι ένα νέο είδος λογοκρισίας επιβάλλεται με αυστηρότητα, με ύπουλη αποτελεσματικότητα. Ποιους εν τέλει αφορά αυτή η κινηματογραφική ευφορία; Τους παραγωγούς, αναμφίβολα. Εμείς οι θεατές αναγκάζομαστε να αφεθούμε στην απογοήτευση, στην αποκαρδίωση που προκαλεί η απώλεια ενός έργου που όλα έδειχναν ότι θα ήταν ένα σπουδαίο έργο.

Θελήσαμε να μιλήσουμε με τον Erice για το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον του κινηματογράφου. Ο λόγος του είναι όπως και η κινηματογραφική του γλώσσα: ακριβής, ειλικρινής, ουσιώδης. Καθόλου θεαματικός. Απαιτεί προσεκτική ακρόαση, ικανή να διακρίνει αντηχήσεις και ηχοχρώματα: ο λόγος του, στην ανάπτυξή του, αποκτά νοήματα και διαστάσεις που ίσως δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε από την αρχή. Όμως αυτό καμιά σχέση δεν έχει με έναν ερμητικό λόγο όπου τα κλειδιά πρόσβασης είναι κρυμμένα κι απρόσιτα. Ο λόγος του Erice, απεναντίας, μας αφορά όλους.

– Η πρώτη σας ταινία μεγάλου μήκους, Το πνεύμα του μελισσιού, είναι του 1973. Έκτοτε, αν και υπάρχουν πληροφορίες για άλλα σχέδιά σας που δεν πραγματοποιήθηκαν, έχετε γυρίσει μόνο τις ταινίες Ο Νότος και Το όνειρο του φωτός. Πώς εξηγείτε αυτή την τόσο λιγοστή παραγωγή;

Είναι μια ερώτηση που πάντα μου κάνουν και που, κάθε φορά, μου είναι πιο δύσκολο να απαντήσω. Τρεις ταινίες είναι πολύ λίγες, σίγουρα... Αλλά δεν υπάρχει κάποιος λόγος που, από μόνος του, να εξηγεί το γεγονός. Θα έπρεπε να μιλήσουμε, μάλλον, για ένα σύνολο αιτιών, που ορισμένες πηγάζουν από τη φύση της δουλειάς μου και που θα οδηγήσουν, πιθανώς, σε άλλες τόσες εξηγήσεις. Όπως κι αν είναι, πρόκειται για μια εμπειρία που τη ζω με ένα συναισθημα απώλειας.

– Πιστεύετε ότι υπάρχει μια βασική δυσκολία στο χώρο του ισπανικού κινηματογράφου που εμποδίζει τα σχέδιά σας ως κινηματογραφιστή;

Οχι, δεν το πιστεύω. Εκείνο που μπορεί να υπάρχει είναι μια κοινή δυσκολία, που την βιώνουν όλοι όσοι επιχειρούν να κάνουν σινεμά με τον δικό τους τρόπο, χωρίς να ακολουθούν πειθήνια τα αφηγηματικά στερεότυπα που επιβάλλουν τα αφεντικά της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Με πολύ μεγάλη συχνότητα, τα σχέδια αυτών των κινηματογραφιστών χαρακτηρίζονται από τους «ειδικούς» αυτούς ως ελιτίστικά, επομένως χωρίς ενδιαφέρον για την αγορά. Δεν πρόκειται για μια δυσκολία με ιδιαίτερο χαρακτήρα, που μας αφορά αποκλειστικά -αν και εδώ παίρνει διαστάσεις όλο και μεγαλύτερες- αλλά παρατηρείται σε όλες τις χώρες του ανεπτυγμένου κόσμου.

– Οι ταινίες των «δημιουργών», οι ταινίες που έχουν έναν πολιτιστικό χαρακτήρα, είναι αυτές που θίγονται περισσότερο από τη δυσκολία αυτή;

Πολύ πιθανόν. Αν και συμβαίνει το εξής: ο κόσμος δεν ξέρει πολύ καλά τι σημαίνει να είσαι δημιουργός. Από το άλλο μέρος, η πλειονότητα των ακηνοθετών θεωρούν τον εαυτό τους δημιουργό. Όσο για τον πολιτιστικό χαρακτήρα μιας ταινίας... Εξαρτάται από το πώς εννοούμε τη λέξη πολιτισμός. Επικαλούμενοι τον πολιτισμό δεν καταφέρνουμε πάντα να αποφύγουμε τη σύγχυση. Όταν γίνεται λόγος για αρχές, σχεδόν όλοι, και ιδιαίτερα οι παραγωγοί, διαβεβαιώνουν ότι όλες οι ταινίες είναι κουλτούρα. Και ίσως να έχουν δίκιο, γιατί η αναψυχή είναι σήμερα η μόνη κουλτούρα που πραγματικά μετράει. Αρκεί να παρατηρήσουμε πώς η κρατική διοίκηση ανταμείβει και επιδοτεί, πάνω απ' όλα, και με μεγάλη γενναιοδωρία, την ταμειακή επιτυχία.

– Πρόκειται για την πολιτική που συνοψίζεται στη φράση «το κοινό έχει πάντα δίκιο»;

Ναι. Η περιφέρση Ετυμηγορία του Κοινού, στην οποία καταφεύγουν συχνά στο όνομα μιας υψίστης αρχής που είναι το Δίκαιο του Φορολογούμενου. Το σημείωνε με ειρωνεία ο Rafael Sánchez Ferlosio σ' ένα άρθρο με τίτλο *Κουλτούρα, για ποιόν;* Εντόξει, Ετυμηγορία του Κοινού, αλλά ποιου κοινού; Αυτού που συχνάζει μέρα και νύχτα στους τηλεοπτικούς χώρους με τη μεγαλύτερη ακροαματικότητα; Μήπως το κοινό είναι ακριβώς μια κατασκευή που στήνεται εσκεμμένα και συστηματικά από τα πάνω, μια ψευδής εικόνα των «απλών» και «καθημερινών» ανθρώπων αυτού του κόσμου; Η εκπαίδευση, ιδίως υπό την κυριαρχία των οπτικοακουστικών Μέσων, στην οποία ένα παιδί είναι καταδικασμένο από τη στιγμή που θα ανοίξει τα μάτια του, κατασκευάζει αυτό που αποκαλούμε «κοινό», τα γούστα του, τις ανάγκες του, ακόμα και τις συγκινήσεις του. Είναι προφανές ότι έτσι, με μια τόσο ισχυρή και ομογενοποιημένη εκπαιδευτική εστίαση, η ζήτηση για ανησίες από τα κάτω, από τους καταναλωτές, ταυτίζεται κάθε μέρα και πιο πολύ με την προσφορά ανησιών από τα πάνω, από τα μέσα και τα όργανα της εξουσίας, τόσο τα εμπορικά όσο και τα πολιτιστικά.

Η ιδέα του Κοινού -ενωμένου στην απαίτησή του για διασκέδαση- η οποία χρησιμοποιείται από τους υψηλά ιστάμενους, μου θυμίζει συχνά τους στίχους «Εφόσον ο κυδίσος πληρώνει, σωστό είναι να του λέμε ανησίες για να του κάνουμε το κέφι», που έγραψε ο Lope de Vega σαν κυνική δικαιολόγηση των όχι και λίγων αντιδραστικών στιγμών στα έργα του. Στους στίχους του Λόπε θα μπορούσαμε να αντιπαροθέσουμε το σοφό μύθο του δον Τομάς ντε Ιριάρτε, για την διαμαρτυρία ενός γαίδαρου στον άστοργο αφέντη του, που του έδινε να τρώει άχυρο όλη την ώρα, επαναλαμβάνοντάς του πάντα το ίδιο: «Φάτο, αφού μ' αυτό είσαι ευχαριστημένος». Μέχρι που μια μέρα ο γαίδαρος θύμωσε και του είπε: «Τρώω αυτό που μου δίνεις να φάω. Όμως, όδικο αφέντη, νομίζεις πως μόνο το άχυρο γουστάρω; Δώσε μου στάρι και θα δεξ αν θα το φάω». Σίγουρα, εδώ που φτάσαμε, είναι πιθανό να μην έχουν μείνει πια γαίδαροι που να ξεχωρίζουν το άχυρο από το στάρι και όλοι να είναι ευχαριστημένοι από αυτό που τους δίνουν αν φάνε. Δεν πρέπει όμως να είμαστε δογματικοί πεισιμιστές, γιατί πάντα θα υπάρχει κάπου ένας γαίδαρος που θα ξέρει να διακρίνει.

– Πιστεύετε, λοιπόν, ότι αυτό το είδος κηδεμονίας από την κρατική διοίκηση μπορεί να είναι επίσης ένας τρόπος υπόδειξης για το τι πρέπει να παράγεται;

Ναι, με τρόπο έμμεσο, ίσως, αλλά πολύ πειστικό. Ως γενική πολιτική, βάζει τα πράγματα στη θέση τους, σαφώς. Η πιο χαρακτηριστική εικόνα για όλα αυτά που λέω είναι ο αξιότιμος Υπουργός Πολιτισμού να δείχνει στους δημοσιογράφους, σε μια πρόσφατη εμφάνισή του, ως υπέρτατο επιχείρημα, ένα διάγραμμα που έδειχνε τον αριθμό των θεατών του ισπανικού κινηματογράφου. Αυτή η χειρονομία συνοψίζει όλο το ενδιαφέρον του για τον κινηματογράφο.

– Θα μπορούσε να πει κανείς ότι, όπως και να 'ναι, η αγορά πάντα ήταν έτσι και πάντα επηρέαζε την εξέλιξη των τεχνών...

Όχι, όχι πάντα, και όχι με τον ίδιο τρόπο. Τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο. Εκείνο που πράγματι υπήρχε ήταν το εμπόριο. Και υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στο εμπόριο και την αγορά. Στα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου η εμπορευματοποίηση της δημιουργίας -ανάμεσα στους πρώτους κινηματογραφιστές αφηρονούσαν οι δημιουργοί, αληθινά καλλιτέχνες που δεν είχαν επίγνωση ότι είναι καλλιτέχνες, κι αυτό ήταν καλό- γινόταν με έναν φυσικό, θα έλεγα, τρόπο. Για να το καταλάβουμε, το έργο γεννιόταν σαν ένα πλάσμα λίγο πολύ ελεύθε-



Ο Victor Erice με
τον διευθυντή
φωτογραφίας Luis
Cuadrado και την
Ana Torrent στα
γυρίσματα του
Πνεύματος του
μελισσιού

ρο, σαν από απροσεξία, και κατόπιν εντασσόταν στον κόσμο. Σήμερα, ωστόσο, η μεγάλη πλειονότητα των ταινιών πρέπει να γεννηθούν πουλημένες. Η αγορά είναι αυτή που υπαγορεύει τους νόμους, που αποφασίζει τι πρέπει να γεννηθεί και τι όχι. Το αξίωμα που είχαν διατυπώσει οι Βορειοαμερικανοί παραγωγοί -«Καλή ταινία είναι αυτή που βγάζει λεφτά και κακή εκείνη που χάνει λεφτά»- έγινε αποδεκτό πρακτικά απ' όλο τον κόσμο, έτσι ώστε, όταν μια ταινία αρχίσει να προβάλλεται, το ύψιστο προσόν που τονίζει η διαφήμιση είναι τα εισιτήρια που κόβει, τα χρήματα που κερδίζει: νούμερα κι άλλα νούμερα -που, ενίοτε δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα- τα οποία επιδεικνύονται για να πείσουν τον θεατή να θεωρήσει αυτό το προϊόν απαραίτητο, ένα θέαμα υποχρεωτικό. Η πραγματική αξία δεν αφορά πλέον το πόσο καλή είναι η ταινία αλλά την ικανότητα της αγοράς να κινεί το χρήμα.

— Σε μερικές περιπτώσεις, μπορεί να διακρίνει κανείς στο έργο σας τις γενικές γραμμές μιας προσωπικής κινηματογραφικής ποιητικής, με αναφορές στον βωβό κινηματογράφο, στα ντοκιμαντέρ του Flaherty ή στο ρεαλισμό του Rossellini, ενώ γίνεται επίσης αισθητή μια έμπνευση από τη ζωγραφική και την ποίηση. Περισσότερο από αφηγηματική ένταση, οι ταινίες σας φαίνεται να αποπνέουν μια ποιητική ένταση, δομημένη από εικόνες που στη διαδρομή τους μοιάζουν να αναζητούν εκείνη την αποκάλυψη ή τη γνώση που εσείς έχετε θέσει ως τελικό στόχο μιας ταινίας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι ταινίες σας δεν είναι φτιαγμένες μόνο για να τις δει κανείς αλλά για να τις στοχαστεί, να τις εννοήσει, με τον ίδιο τρόπο που η ζωγραφική ή η ποίηση -ένα βιβλικό κείμενο για παράδειγμα- δεν απαιτούν μόνο τη θέαση ή την ανάγνωση, αλλά και τον στοχασμό, δηλαδή μια παρατεταμένη και ελεύθερη θεώρηση του αντικειμένου ικανή να το αναδημιουργήσει και να το πλουτίσει. Είναι σωστή αυτή η εκτίμηση;

Ναι, είναι σωστή. Και πιστεύω ότι εκφράζει πολύ καλά αυτό που προσδοκώ, ως κινηματογραφιστής. Το να παρακινούν οι εικόνες στον θεατή μια τάση για στοχασμό και ανακάλυψη είναι ένας στόχος που ανήκει στην ίδια τη αφετη-

ρία του κινηματογράφου. Δεν είναι σημερινός στόχος, χρωματισμένος από τη νεωτερικότητα. Και είναι σίγουρο πως μ' ενδιαφέρει η σχέση που μπορεί να εδραιωθεί ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ. Γι' αυτό υπάρχουν οι αναφορές στον Flaherty, στον Murnau, στον Renoir και στον Rossellini, που μπορούν επίσης να επεκταθούν στους κύριους εκπροσώπους της γαλλικής nouvelle vague. Με συγκινεί με ιδιαίτερο τρόπο το σινεμά του οποίου οι εικόνες κυλούν στο ρυθμό των θεμελιακών γεγονότων της ζωής, το σινεμά που αφηγείται απλά το πέρασμα των ημερών... Το σινεμά του Yasuhiro Ozu, για παράδειγμα, είναι επίσης μια σημαντική αναφορά.

– Ποια είναι η αντίληψη για το σινεμά που υποβάλλει αυτές τις προσωπικές αρχές και επιρροές;

Αυτή που βγαίνει από την προσωπική μου εμπειρία ως θεατή. Το σινεμά ήταν για μένα ένας τρόπος να ανακαλύψω τον κόσμο, να αποτελέσω μέρος του σε μια εποχή, τη δική μας μεταπολεμική εποχή, που χαρακτηριζόταν από την απομόνωση. Είδα τον κινηματογράφο ως ένα μέσο γνώσης, ως έναν τρόπο να ανακαλύψω μια κοινή αλήθεια, κάτι που δεν γνωρίζω από τα πριν, ίσως γιατί έκει καθεί ή λησμονηθεί μέσα στο θόρυβο της ζωής. Ταυτόχρονα θέλω να επιστρέψω στο σινεμά κάτι, έστω κι αν είναι ένα μικρό μέρος από τα πολλά που μου έχει δώσει.

– Υπάρχει σ' αυτή την αντίληψη για το σινεμά μια ηθική διάσταση;

Αναπόφευκτα. Τίποτα δεν υποχρεώνει κάποιον να γίνει σκηνοθέτης του κινηματογράφου: είναι μια επιλογή. Το να γυρίζεις μια ταινία είναι μια δραστηριότητα που σε δεσμεύει. Ορισμένα πράγματα δεν μπορούν να γίνουν, υπάρχουν κάποια όρια που αποτελούν μέρος της ηθικής του κινηματογραφιστή, και που εκδηλώνονται κατά την κινηματογράφηση. Ελπίζω αυτά τα λόγια να μην ηχούν βαρύγδουπα. Εκφράζουν ένα χαρακτηριστικό του επαγγέλματος του κινηματογραφιστή που για μένα αποτελεί κάτι φυσικό. Μεταξύ άλλων, γιατί έχω την εντύπωση ότι ανήκω στην τελευταία γενιά που έζησε τον κινηματογράφο όχι μόνο σαν γιορτή αλλά επίσης -τουλάχιστον για μια αποφασιστική περίοδο της εμπειρίας της- σαν μια μορφή αντίστασης.

– Αυτή η ηθική διάσταση, και τα όρια που θέτει, με ποιο τρόπο εκδηλώνεται; Προσδιορίζει, για παράδειγμα, τον τύπο σχέσης που αποκτά κανείς με το κοινό, τον διάλογο ή την επιβολή, την αληθοφάνεια ή την παραχάραξη; Επιδρά σε όλα τα επίπεδα της κινηματογραφικής δουλειάς, στη χρήση των τεχνικών μέσων που διαθέτει κανείς, στη φύση των κινηματογραφικών σκηνών;

Ναι. Αυτή η διάσταση είναι παρούσα στις βασικές πλευρές της δουλειάς του σκηνοθέτη. Όπως είπαμε πριν εκφράζεται, πάνω απ' όλα, στην πράξη του γυρίσματος. Υπάρχει, επιπλέον, ένα προγενέστερο πρωτόκολλο που επίσης έχει ένα ηθικό συστατικό. Για παράδειγμα, ένας αντιρατσιστής σκηνοθέτης δεν μπορεί να δεχτεί να μεταφέρει στην οθόνη ένα σενάριο που υπερασπίζεται ή εκθειάζει μια ρατσιστική ιδεολογία. Είναι ένα όριο που εύκολα το καταλαβαίνει κανείς. Δεν αναφέρομαι όμως μόνο σε αυτό το είδος δέσμευσης. Αναφέρομαι, ειδικότερα, στη σχέση που δημιουργεί ο σκηνοθέτης με την κινηματογραφική φόρμα και, κατά συνέπεια, με τον θεατή, τον οποίο προφανώς μπορεί να ξεγελήσει. Αξίζει να θυμηθούμε ότι η φόρμα είναι ο τρόπος που εναρκώνονται οι ιδέες. Γι' αυτό και, πολύ δικαιολογημένα, ο Jean-Luc Godard έλεγε, πριν από πολλά χρόνια, ότι ακόμα και ένα τράβελινγκ αποτελεί ηθικό ζήτημα. Το ίδιο ισχύει με την σκοπιά και τους χειρισμούς που υιοθετεί ο σκηνοθέτης σε σχέση με την ιστορία και τα πρόσωπα. Μπορεί να έχουμε την περίπτωση -η ιστορία του κινηματογράφου είναι γεμάτη από τέτοιες- ενός κινηματογραφιστή με πρόσδευτικές ιδέες ο οποίος ωστόσο στην πράξη της κινηματογράφησης εκδηλώνει μια ευαισθησία τελείως επιδειξιμανή και αντιδραστική. Όταν προσεγγίζεις μια πολεμική ταινία, δεν αρκεί να δείξεις ένα πρόσωπο του έργου να λέει ότι ο πόλεμος είναι κακό πράγμα, αν οι εικόνες που έχεις γυρίσει δεν εκφράζουν με σαφήνεια αυτή την ιδέα, λες και το είδος αυτό της σύγκρουσης σου προκαλεί αγανάκτηση μόνο σε ιδεολογικό επίπεδο. Και, φυσικά, μπορεί να υπάρξει η αντίθετη περίπτωση, ένας σκηνοθέτης με συντηρητική νοοτροπία ο οποίος, αντιμετωπίζοντας το ίδιο θέμα, αισθάνεται να τον αγγίζει από την κορυφή ως τα νύχια, γυρίζει με σωστό τρόπο, και αποδεκνύεται ικανός να δημιουργήσει εικόνες όπου η φρίκη του πολέμου αναδύεται σε όλη της την αλήθεια.

– Φαίνεται ότι εμπιστεύεστε στη σιωπή και στην ποιητική δύναμη των εικόνων, φωτισμένων από ένα ιδιαίτερο, θερμό φως, ένα σημαντικό μέρος της δραματικής εξέλιξης των ταινιών σας. Γιατί θεωρείτε βασικούς αυτούς τους

παράγοντες, τη σιωπή και το φωτιστικό πλούτο των εικόνων;

Πριν μιλήσουμε για εικόνες, θα προτιμούσα να μιλήσουμε για πλάνα. Όταν ήμουν νέος πίστευα στην ομορφιά των εικόνων, τώρα όμως πιστεύω, πάνω απ' όλα, στην ορθότητα του πλάνου. Γιατί ο κινηματογράφος -είναι ένα από τα μαθήματα που διδάχτηκα- δεν είναι εικόνες αλλά πλάνα. Η ομορφιά ενός πλάνου, η αιτιολόγησή του, η επιτυχία του, είναι κάτι πολύ διαφορετικό από την ομορφιά μιας εικόνας.

- Σε τι συνίσταται η διαφορά;

Τα πλάνα είναι ο τρόπος με τον οποίο αναπνέουν οι εικόνες μιας ταινίας. Έχουν να κάνουν κυρίως με τη διάρκεια, το ρυθμό. Σε σημείο που να μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει κινηματογράφος, αληθινός κινηματογράφος, μόνον όταν οι εικόνες αναπνέουν. Σε αντίθετη περίπτωση, κλείνονται στον εαυτό τους και αποπνέουν μόνο μια διακοσμητική ομορφιά. Αλλά στα χαρακτηριστικά που αναφέρατε, εγώ θα πρόσθετα τον ήχο, το σύνολο της ηχητικής μπάτας, η οποία είναι επίσης ένα βασικό στοιχείο. Όσο για τη σιωπή... Ο Robert Bresson, ο μεγαλύτερος εν ζωή σκηνοθέτης, αν και από καιρό δεν δουλεύει πια, έγραφε κάτι που αξίζει να θυμόμαστε: «Ο ομιλών κινηματογράφος εφεύρε τη σιωπή». Η σιωπή του βωβού κινηματογράφου ήταν άλλης τάξεως, εφόσον οι εικόνες του μπορούσαν να «μιλάνε» με μια ιδιαίτερη ευγλωττία.

- Αυτό το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο είναι, χωρίς αμφιβολία, ένα κρίσιμο γεγονός στην ιστορία του σινεμά που οι νέοι θεατές της εποχής μας ελάχιστα γνωρίζουν. Τι σημαίνει για σας;

Ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο το οποίο πρέπει να ξαναδούμε. Γιατί ο ήχος, όπως και το χρώμα, υπήρχε πρακτικά ως δυνατότητα από τις απαρχές του κινηματογράφου. Ο Έντισον επικείμενη να τον παρουσιάσει στο Παρίσι αλλά δεν του έδωσαν σημασία καθώς οι βωβές ταινίες ήδη είχαν μεγάλη επιτυχία. Το κοινό ήταν αυτό που τελικά προτίμησε τον βωβό κινηματογράφο από τον ομιλούντα, έτσι απλά. Και ίσως τον προτίμησε γιατί στη διάρκεια της προβολής οι θεατές μπορούσαν να μιλάνε, να δημιουργούν ελεύθερα το δικό τους κείμενο. Υπήρχε επιπλέον στην πράξη του να πηγαίνει σινεμά ένα γιορταστικό στοιχείο. Οι θεατές γιόρταζαν με θέρμη τη νέα ανακάλυψη. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το σινεμά εγκαίνισσε μια νέα κοινωνικότητα: ένα σύνολο ανθρώπων που στην πλειονότητά τους δεν γνωρίζονταν, συναντιούνταν μέσα στο σκοτάδι για να δουν εικόνες.

Ο βωβός κινηματογράφος, τουλάχιστον στις αρχές του, ήταν μια φανταχτερή τέχνη, κατάλληλη για την παράγκα ενός πανηγυριού. Δεν χρειαζόταν την ομιλία για να γίνει κατανοητός και, επιπλέον, σε σχέση με τη ζωή, έθετε ένα στοιχείο απόστασης που έκανε έκδηλη την ικανότητά του να ανατρέπει την τάξη των πραγμάτων, για να αποκαλύψει τις πιο παράλογες πλευρές της καθημερινής ζωής. Η ματιά του ήταν ουσιαστική, σαν τη ματιά των παιδιών αντίκρι στον κόσμο, ικανή να ανατρέπει τη λογική των ενηλίκων μέσα σε μια στιγμή, να αποδείξει σε χρόνο μηδέν την απάτη της πραγματικότητας. Αν υπήρχε τόσο δημοφιλής, είναι γιατί οι εικόνες του αντιπροσώπευαν ανθρώπινα αρχέτυπα - ως σκεφτόμε, π.χ., το πρόσωπο του Σαρλό- στα οποία, σε μεγάλο βαθμό, οι άνθρωποι αναγνώριζαν τον εαυτό τους.

- Και τι έφερε μαζί του ο ομιλών κινηματογράφος; Σήμανε την απώλεια ορισμένων αρετών που διέθετε ο βωβός;

Ο ομιλών-επιβλήθηκε γύρω στο 1930, όταν έτσι αποφάσισαν οι ισχυροί της κινηματογραφικής βιομηχανίας, όταν τον χρειάστηκαν, μεταξύ άλλων, για να δώσουν το λόγο στους μεγάλους πολιτικούς ηγέτες. Αντικατέστησε τον βωβό κινηματογράφο όταν αυτός ζούσε τη στιγμή της μεγάλης του πληρότητας ως αυτόνομη καλλιτεχνική γλώσσα. Με τον ομιλούντα ήρθε η γλώσσα, και αναπόφευκτα η λογοτεχνία, η γραφή, και μαζί της ο νόμος. Πράγμα που σήμανε την αποδοχή νέων δεσμεύσεων. Μεταξύ άλλων, τη δουλεία του κειμένου, που αναπτύχθηκε ως το σημείο να πάρει την εξουσία. Συνέβη, λίγο πολύ, αυτό που πάντα συμβαίνει όταν συγκρούονται δύο διαφορετικές κουλτούρες, η μία πιο ανεπτυγμένη τεχνικά από την άλλη: ο μισοδικός καρπός που παράγουν συνεπάρχει ταυτόχρονα μια κατάκτηση και μια απώλεια. Αδιαμφισβήτητη κατάκτηση, με βάση την οποία ο κινηματογράφος αναδεικνύεται ως η γλώσσα η πιο ικανή να αντικατοπτρίσει το φαινόμενο της πραγματικότητας. Αλλά ταυτόχρονα απώλεια, καθώς ο ομιλών έφερε έναν κάποιο εκουδαισμό των ουσιαστών αξιών της εικόνας. Σε κάθε περίπτωση, πιστεύω ότι η μετάβαση αυτή υπήρξε καρποφόρα γιατί οι δύο αυτές μορφές κινηματογράφου κατοικούσαν στο ίδιο σύμπαν. Αυτή είναι η μεγάλη διαφορά που υπάρχει σε σχέση με τη μετάβαση από το σινεμά στην τηλεόραση.

– Από ποια άποψη αυτή η μετάβαση από το σινεμά στην τηλεόραση είναι ουσιωδώς διαφορετική από την μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο;

Κατ' αρχάς, η τηλεόραση ανήκει σε άλλο σύστημα αξιών. Δεν αποτελεί συνέχεια του κινηματογράφου για τον απλό λόγο ότι δεν είναι ένα μέσον για να δημιουργήσεις κάτι. Αναπαράγει, διαδίδει, αλλά δεν δημιουργεί. Δηλαδή, δεν είναι τέχνη. Η ηλεκτρονική εικόνα δεν έχει προσφέρει μια νέα γλώσσα αλλά ένα σύστημα αναπαραγωγής, έναν οπτικό κώδικα. Δεν έχει καμιά σχέση με τον κινηματογράφο, ο οποίος υπήρξε, και εξακολουθεί να είναι, μνήμη και όνειρο.

– Πώς επηρεάζει η τηλεόραση το σημερινό ισπανικό σινεμά; Ποιους παράγοντες πρέπει να λάβουμε υπόψη μας;

Τον επηρεάζει με αποφασιστικό τρόπο και πάντα με βάση ένα δεδομένο: η τηλεόραση χρειάζεται ταινίες για να καλύψει ένα μεγάλο μέρος του προγράμματός της. Έτσι η τηλεόραση και το σινεμά είναι σχεδόν υποχρεωμένοι να έχουν σχέσεις, έστω και πληρωμένες. Γιατί η βιομηχανία του κινηματογράφου εξακολουθεί να υπάρχει χάρη στο χρήμα της τηλεόρασης. Η επιρροή της είναι αδιαμφισβήτητη και παίρνει συνεχώς μεγαλύτερες διαστάσεις, σε σημείο που οι παραγωγοί να προσπαθούν να προσαρμόσουν τις πρωτοβουλίες τους στα γούστα και τα ενδιαφέροντα των ιθύνοντων της τηλεόρασης, οι οποίοι γενικά επηρεάζονται υπερβολικά από κριτήρια που αφορούν σχεδόν αποκλειστικά το νούμερο τηλεθέασης.

– Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η επίδραση της τηλεόρασης στο σημερινό κινηματογράφο είναι αρνητική;

Ναι, στο πεδίο της δημιουργίας πάνω απ' όλα, υπάρχουν όμως σημαντικές αποχρώσεις που πρέπει να σημειώσουμε. Θέλω να πω ότι δεν αγωνίζομαι για να υπερασπιστώ την αρετή του σινεμά απέναντι στην κακία της τηλεόρασης. Δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε αυτό το θέμα αφηρημένα, χωρίς να αναλύσουμε τι έχει συμβεί. Διότι η τηλεόραση μετράει ήδη κάμποσα χρόνια ύπαρξης, αρκετά για να παρατηρηθεί η εξέλιξη της και να υπάρξει ένας απολογισμός. Αξίζει να θυμηθούμε ότι υπάρχουν μεγάλοι σκηνοθέτες –Rossellini, Welles, Renoir, Hitchcock– οι οποίοι στην αρχή εμπιστεύθηκαν την τηλεόραση δουλεύοντας σ' αυτήν για ένα διάστημα. Από αυτή τη συνεργασία βγήκαν έργα που αποτελούν ένα υπέροχο παράδειγμα αυτού που μπορεί να κατορθώσει η δημόσια τηλεόραση. Σκιαγράφησαν, δηλαδή, έναν ορίζοντα απαιτήσεων. Τι έχει απογίνει αυτός ο ορίζοντας σήμερα; Απλούστατα, εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων, έχει εξαφανιστεί τελείως. Συχνά ακούμε ότι η τηλεόραση είναι ένα μέσον που υποβαθμίζεται συνεχώς και περισσότερο. Αυτό οπωσδήποτε ισχύει, αλλά είναι κάτι που μπορούμε να το πούμε και για το σινεμά. Εκείνο που έκανε η τηλεόραση ήταν να περιορίσει στο έπακρο τη λειτουργικότητά της, ξεριζώνοντας κάθε τι που θεώρησε άχρηστο ή περίσσιο, περιοριζόμενη σε αυτό για το οποίο εξαρχώς προοριζόταν. Οι ιθύνοντές της ανακάλυψαν ποιο είναι το πεπρωμένο που ήθελαν να της δώσουν, σύμφωνα με τα επαγγελματικά τους συμφέροντα. Γιατί η τηλεόραση, από την αρχή της, είχε να κάνει πάντα με την εξουσία, δηλαδή με την αγορά και τη διαφήμιση. Μετατράπηκε έτσι στο κύριο όργανο χειραγώγησης των μαζών σε πλανητική κλίμακα. Αυτή είναι η λειτουργία με την οποία οι δημόσιες και ιδιωτικές εξουσίες έχουν επιφορτίσει την τηλεόραση. Και η τηλεόραση, με τη σειρά της, σε αντάλλαγμα, τους υποστηρίζει.

– Σε μια συνέντευξή σας τη δεκαετία του '70 είχατε αναφερθεί στη «διάγνωση» του Américo Castro σύμφωνα με την οποία «οι Ισπανοί ζούμε αρνούμενοι τη ζωή μας». Σε μια άλλη περίπτωση υποστηρίζατε ότι η τέχνη πρέπει να έχει τη δυνατότητα να «ανοίγει κόσμους». Κατά τη γνώμη σας, σε τι αναφέρεται αυτή η έκφραση; Με ποιο τρόπο, ένας κινηματογράφος που προσδοκά να γίνει «μια μορφή ολικής γνώσης», όπως ο δικός σας, μπορεί να συμβάλει στο ζεπέρασμα αυτής της «άρνησης της ζωής»;

Δεν θυμάμαι πότε το είπα... Αλλά, αν και αναφέρθηκα στον Américo Castro, είναι σίγουρο ότι δεν ήθελα να αναφερθώ ειδικά στους Ισπανούς, αλλά στο παρόδοξο -και οικουμενικό- γεγονός ότι ζούμε αρνούμενοι τη ζωή μας. Όχι μέσα από κάποια διεργασία εξιδανίκευσης, αλλά λόγω της αντίθεσης που υπάρχει ανάμεσα στη ζωή και τη συνείδηση της ζωής. Είναι κάτι που εκδηλώνεται καθαρά στην καλλιτεχνική δημιουργία, που πάντα συνεπάγεται μια αναστολή της



Ο Víctor Erice με τον Omero Antonutti και το διευθυντή φωτογραφίας Jose Luis Alcaine στα γυρίσματα του Νότου

ζωής. Πράγμα που δεν σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης δεν συμμετέχει στη ζωή, απεναντίας. Εκείνο που συμβαίνει είναι ότι συμμετέχει με διαφορετικό τρόπο, μετατρεπόμενος σε ένα είδος ξένου. Αυτό είναι ίδιον κυρίως του ποιητή. Γι' αυτό το βλέμμα που προβάλλει πάνω στα πράγματα -αγκιστρωμένο στο μύθο, τοποθετημένο σε κάποιο είδος συνόρου- κοινωνικά φαίνεται να έρχεται απ' έξω. Ο ποιητής αρνείται τη ζωή του στο βαθμό που ξεπερνώντας το παρόν, το χρόνο στον οποίο εκτυλίσσεται η Ιστορία, μας φέρνει σ' έναν προηγούμενο χρόνο, μη κωδικοποιημένο, στο χρόνο της αφετηρίας. Κάτι που μας επιτρέπει να αναδημιουργήσουμε έναν κόσμο που ίσως να μην υπήρξε ποτέ αλλά που είναι ζωντανός στη μνήμη, στην επιθυμία. Η αμφισβήτηση των επιταγών της πραγματικότητας είναι πάντα μια ενέργεια που προηγείται της ανακάλυψης. Ίσως σ' αυτό συνίσταται η τέχνη και όχι σε κάτι άλλο... Όσο για την προσδοκία μιας «ολικής γνώσης», μου φαίνεται ότι είναι λάθος. Η ολική γνώση θα ήταν ο θάνατος. Πρόκειται, μάλλον, για μια διεργασία που αποκαλύπτει πότε-πότε κάποια απάτη, με τη βοήθεια και της τύχης.

– Ένα από τα πιθανά κοινά στοιχεία των ταινιών σας είναι το κυνήγι της αυτοπίας: στο Πνεύμα του μελισσιού η Άνα επιμένει στην πίστη της ότι μπορεί να ανακαλέσει τον Φρανκενστάιν, ότι η μυθοπλασία μπορεί να μετατραπεί σε πραγματικότητα και η πραγματικότητα σε μυθοπλασία. Στο Νότο η Εστρέλια υιοθετεί μια παράδοση πίστη, ότι στο νότο θα ξαναβρεί το χαμένο ίχνος της ζωής του πατέρα της. Στο Όνειρο του φωτός ο Antonio López επιδιώκει έναν ανέφικτο καλλιτεχνικό στόχο. Αντισταθμίζετε κι εσείς τον κινηματογράφο σας σαν όργανο διερεύνησης ουτοπικών οριζόντων μέσα στη ζωή του καθενός;

Όχι τόσο στη ζωή του καθενός, όσο σ' εκείνο που έχουν κοινό οι ζωές μας, οποιαδήποτε ζωή... Είναι ταινίες όπου οι πρωταγωνιστές διατρέχουν ένα δρόμο που τους οδηγεί σ' ένα είδος αποκάλυψης. Η ελπίδα μου είναι πως ο θεατής θα τους συνοδεύει σ' αυτή τη διαδρομή, πως θα την κάνει και δική του. Και δεν είναι ανάγκη να ονομάσουμε

ουτοπία αυτό που παρουσιάζεται σαν δυνατότητα ή ενθουσιασμός για κάτι που βρίσκεται πιο πέρα και που αρκεί μονάχα να πληριάσεις για να το δεις.

— Αναφερθήκατε, κάποτε, στους «υπερβολικούς ανταγωνισμούς και τις δουλείες» που χαρακτηρίζουν τον κινηματογράφο. Με τον τρόπο αυτό θίγατε το θέμα της αυτονομίας, που οι περισσότερες τέχνες την έχουν κατακτήσει εδώ και πολύ καιρό. Μπορεί ο κινηματογράφος, ως βιομηχανικό προϊόν, να αποβλέπει σ' αυτή την αυτονομία και στην ύπαρξή του ως τέχνη;

Ο βιομηχανικός χαρακτήρας του έχει δώσει στον κινηματογράφο ένα τεράστιο δυναμικό παραγωγής και διάδοσης, αλλά του έχει στερήσει ταυτόχρονα πολλά άλλα πράγματα, εμποδίζοντάς τον συχνά να αναπτυχθεί ελεύθερος από κηδεμονίες. Ωστόσο, όχι μόνο ως καλλιτεχνική γλώσσα αλλά και ως βιομηχανικό προϊόν, έχει απολαύσει πολύ νωρίς αυτή την αυτονομία για την οποία μιλάτε. Και τη διατήρησε για ένα μεγάλο διάστημα, στη διάρκεια του οποίου υπήρξε ο απόλυτος μονάρχης του θεάματος, που γέμιζε τις περισσότερες ώρες σκόλης εκατομμυρίων πολιτών σ' όλο τον κόσμο. Την αυτονομία αυτή την έχει χάσει πλέον, σε σημείο που να χαρακτηρίζεται σήμερα από μια προσωρινότητα, βυθισμένος μέσα στο οπτικοακουστικό τοπίο. Είναι αναμφισβήτητο ότι για να κάνει σήμερα μια ταινία πρέπει να περάσει από αναρίθμητα τελωνεία και γκισέ, ιδιωτικά και δημόσια. Αν η σθόνη ήταν σαν ένα λευκό φύλλο χαρτί, θα μπορούσε να γράψει... Ωστόσο, υπάρχουν κάποια σημεία στον αέρα που προμηνύουν άλλες δυνατότητες, εκείνο το βαθμό αυτονομίας που έχουν ανάγκη οι κινηματογραφικοί δημιουργοί για να δουλέψουν σε καθεστώς επαρκούς ανεξαρτησίας. Είναι κάτι για το οποίο αξίζει τον κόπο να αγωνιστείς και που μπορείς ίσως να το πετύχεις βαδίζοντας στο περιθώριο της ευμάρειας, όπου φαίνεται να υπάρχει ακόμα κάποιο ενδιαφέρον για τα πράγματα και όχι μόνο για την κυκλοφορία του χρήματος ή την αναγκαστική χρήση κάποιων τεχνολογιών αιχμής. Έχει σημασία να μην ξεχνάμε, επίσης, ότι οι κατασκευασμένες πλειοψηφίες δεν είναι όλος ο κόσμος, και ότι πάντα θα υπάρχουν ζύπνια μάτια και αυτιά που ζητούν κάτι άλλο. Το κύριο πρόβλημα που πρέπει να λύσουμε είναι το πρόβλημα της διάθεσης των έργων που πραγματοποιούνται με αυτό τον τρόπο, να βρούμε πώς θα μπορέσουν να φτάσουν στους θεατές που τα ζητούν σε συνθήκες σχετικής ισοτιμίας με τα υπόλοιπα.

— Είναι πραγματικά εφικτό να κάνεις ταινίες από το περιθώριο, όπως είχατε πει σε μια συνέντευξη τύπου το 1994, αν λάβουμε υπόψη τους χαμηλούς προϋπολογισμούς και, γενικά, τις αβέβαιες συνθήκες μέσα στις οποίες αναγκάζεται κανείς να δουλεύει; Προσωπικά, θεωρώ το «περιθώριο» ως τον τόπο που αντιστοιχεί γενικά στην τέχνη αυτή την περίοδο, αν και ορισμένοι το αποκαλούν «αποστείρωση της ζωής». Μπορείτε να σχολιάσετε αυτή την αντίθεση;

Ζούμε σε ένα καθεστώς κατοχής. Υπάρχει μια βιομηχανία, των ΗΠΑ, που θέλει να κυριαρχήσει σε όλες τις θόκες του κόσμου, και κοντεύει να το καταφέρει. Υπάρχει επίσης ένα πνεύμα συμβιβασμού στον αέρα, απ' όλες τις μεριές. Αλλά ο κινηματογράφος που γίνεται στο περιθώριο δεν είναι δική μου επιλογή. Απλώς αναγνωρίζω τον τόπο στον οποίο μπορεί να δημιουργηθεί κάποια ανανέωση. Αναφέρομαι σε ένα είδος κινηματογράφου που δεν επιδιώκει να αποπλανήσει τον θεατή με κάθε κόστος και κάθε διαδικασία, αλλά που θέλει να τον σεβαστεί. Που δεν αποβλέπει στον πλουτισμό αλλά απλά στο να επιβιώσει χωρίς να απαρνηθεί μια κριτική διάσταση, προσπαθώντας να συνδυάσει στα έργα την ομορφιά και την αλήθεια. Το ότι αυτή η στάση έχει γίνει περιθωριακή είναι κάτι που προσιδιάζει στους καιρούς που ζούμε. Αυτό το ανεμιά όμως έχει δείξει σε πολλές περιπτώσεις ότι είναι δυνατόν να δημιουργηθούν υπέροχες ταινίες μέσα σε ορισμένες συνθήκες παραγωγής, όσο περιορισμένες κι αν φαίνονται.

— Στη διάλεξή σας Εναλλακτικοί δρόμοι στην νεωτερικότητα αναφερθήκατε στον κινηματογράφο του σήμερα ως ένα μοντέλο κινηματογραφικής αναπαράστασης που σε ορισμένες από τις κυρίαρχες τάσεις του χαρακτηρίζεται από μανιερισμό. Μπορείτε να μας εξηγήσετε ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά αυτού του μοντέλου;

Στο κείμενο αυτό, υπογράμμισα ότι τον μοντέρνο κινηματογράφο -που αναδύθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '50 και κράτησε περίπου δύο δεκαετίες- τον διαδέχτηκε, τη δεκαετία του '80, στο πεδίο που γενικά χαρακτηρίζουμε

ως σινεμά του δημιουργού, ένα πρότυπο κινηματογραφικής αναπαράστασης βασισμένο σε μια σκηνογραφία που δεν είναι ούτε κλασική ούτε μοντέρνα, αλλά μάλλον μπαρόκ. Κυριαρχημένο από την ειρωνεία και την αποστασιοποίηση, αυτό το πρότυπο καλλιέργησε μια ανάμιξη των ειδών, υιοθετώντας ένα στυλ όλο και πιο μανιεριστικό. Χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι οι εικόνες του μας παραπέμπουν συνεχώς στο ίδιο το σινεμά, σαν να τρέφεται μόνο από ένα τμήμα, ιδιαίτερο, της ίδιας του της ιστορίας. Καρπός μιας ιδιαίτερα συντηρητικής εποχής, αφοσιωμένο υπερβολικά στο να σαγηνεύσει το θεατή, ακραία φετιχιστικό, καλλιεργεί στο έπακρο το συνένοχο κλείσιμο του ματιού. Από καιρό σε καιρό δίνει δείγματα ταλέντου, πρόκειται όμως, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, για έλασσον ταλέντο.

– Με δεδομένη τη σημερινή κατάσταση πραγμάτων στο σινεμά, μπορούμε να πούμε ότι ο κινηματογράφος, ως αυτόνομη δημιουργική δραστηριότητα, είχε μια ζωή πολύ προσωρινή, μόλις λίγων δεκαετιών;

Ίσως... Κυρίως αν αναφερόμαστε στη λαϊκή τέχνη που υπήρξε και που δεν είναι πια. Κάτι ριζικά διαφορετικό από τη μαζική διασκέδαση που έχει γίνει σήμερα. Πρόκειται για μια τεράστια απώλεια, για την οποία ποτέ δεν θα μπορέσουμε να παρηγορηθούμε. Ταυτόχρονα, είναι σίγουρο ότι το σινεμά είχε μια εκρηκτική εξέλιξη, διανύοντας ένα δρόμο που οι άλλες τέχνες έκαναν αιώνες να διανύσουν. Ενσωματωμένο στο οπτικοακουστικό πλέγμα, βυθισμένο σ' αυτό το μάγμα που συγκροτούν η τηλεόραση και η διαφήμιση, τι πιθανότητες έχει να επιβιώσει; Ίσως μόνον αυτές που είναι εγγενείς στην θεμελιακή του φύση και που από πολλές πλευρές μένουν ανεξερεύνητες.

– Αυτή η εξαφάνιση του κινηματογράφου ως λαϊκής τέχνης δεν συνεπάγεται επίσης μια απώλεια για τον πολιτισμό των χωρών, που το παρόν και το παρελθόν τους δεν αντιπροσωπεύονται πια με τρόπο που να μπορεί να αποτελέσει αναφορά για τους πολίτες τους;

Συνεπάγεται μια γενική απώλεια, χωρίς διακρίσεις, σε όλα τα επίπεδα, στο μέτρο που ο κινηματογράφος έχει από την αρχή του μια άνευ προηγουμένου παγκόσμια προβολή. Και είναι προφανές ότι συνεπάγεται μια κεφαλαιώδη απώλεια σε ό,τι αφορά την ταυτότητα των χωρών στις οποίες περισσότερο άνηθε. Αρκεί να σκεφτούμε, για παράδειγμα, τι έγινε στην Ιταλία μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, την εκπληκτική εμπειρία του νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Η εμπειρία αυτή συνέβαλε αποφασιστικά στο να ανακτήσει ο ιταλικός λαός τη χαμένη του αξιοπρέπεια, κάτι που του επέτρεψε να κοιτάξει και πάλι τον υπόλοιπο κόσμο πρόσωπο με πρόσωπο.

– Νομίζω ότι η είδηση ότι δεν θα πραγματοποιηθεί η κινηματογραφική έκδοχή του έργου El embrujo de Shanghai εξέπληξε και απογοήτευσε πάρα πολλούς. Είναι πιθανόν, για να εξηγηθεί αυτό το γεγονός, να γίνει αναφορά στη διάδοση που κυκλοφορούσε για ένα διάστημα, ότι δηλαδή είστε ένας σκηνοθέτης δύσκολος για τον παραγωγό;

Ναι, μπορεί να συνέβη αυτό. Στο κάτω-κάτω, είναι το πιο βολικό για όλους. Όσο για τη διάδοση, νομίζω ότι δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Θα πρέπει, τελικά, να ρωτήσουμε τι εννοούν όταν λένε «δύσκολος». Δεν έχω πάψει να το σκέφτομαι, αλλά θέλω να πω ένα πράγμα: ποτέ δεν επιζήτησα, και πολύ περισσότερο δεν καλλιέργησα, με ηθελημένο τρόπο, από ονομιπισμό ή πνευματική κοκεταρία, την απομόνωση ή την περιθωριοποίηση. Είμαι κάποιος που παίρνει τη δουλειά του πολύ στα σοβαρά, αυτό είναι όλο. Και όσον αφορά τα εμπορικά αποτελέσματα –ως γνωστόν αυτό είναι πάντα το τελικό επιχείρημα – καμιά από τις ταινίες μου δεν ήταν ζημιογόνα για τον παραγωγό. Ωστόσο αυτός ο μύθος εξακολουθεί να υπάρχει.

– Παρ' όλα αυτά, σε ποιες ειδικές αιτίες μπορεί να αποδοθεί η ματαίωση του σχεδίου για την ταινία με βάση το μυθιστόρημα του Marse;

Η ιστορία είναι μεγάλη και δεν ξέρω αν είναι η ώρα τώρα να την προσεγγίσουμε. Έχω δουλέψει γι' αυτό το σχέδιο όσο για κανένα άλλο. Αλλά οι καταστάσεις που μου έτυχε να ζήσω, και που δεν περίμενα να συμβούν, με ανάγκασαν τελικά να το εγκαταλείψω.

– Μπορείτε να μας πείτε τι συνέβη;

Με κουράζει να μιλάω γι' αυτό το θέμα. Όλα άρχισαν όταν ο παραγωγός, ο Andrés Vicente Gómez, ανταποκρι-

Ο Víctor Erice με
τους Elias
Querejeta, Carlos
Saura και
Geraldine Chaplin
στην Περσέπολη
με την ευκαιρία
της συμμετοχής
στο Φεστιβάλ της
Τεκεράνης,
Δεκέμβριος 1974



νόμος σε πρόταση του Juan Marsé, μου πρότεινε να μεταφέρω στην οθόνη το *El embrujo de Shanghai*. Το μυθιστόρημα με ενδιέφερε πολύ, καθώς υπάρχουν σ' αυτό, πέρα από ορισμένους πολύ ελκυστικούς χαρακτήρες, μια ατμόσφαιρα και μερικά θέματα που μου ήταν οικεία. Στη διάρκεια τριών χρόνων έφτιασα να γράψω μέχρι και δέκα εκδοχές του σεναρίου. Τα άτομα που κατά καιρούς το διάβασαν -περιλαμβανόμενου του Juan Marsé - εκφράσανε σε όλες τις περιπτώσεις ευνοϊκές εντυπώσεις, έως και ενθουσιώδεις. Για την παραγωγή, η μόνη ανησυχία που η ανάγνωση φαινόταν να προκαλεί ήταν η διάρκεια της ιστορίας - περίπου τρεις ώρες. Μια διάρκεια που, ωστόσο, δεν ήταν καρπός αυτοσχεδιασμού, αλλά βασισμένη σε πολλή σκέψη, σύμφωνη με ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αφηγήματος του Marsé: την αντανάκλαση του περάσματος του χρόνου, τα ίχνη που άφηνε στη ζωή των πρωταγωνιστών. Καθώς στον κόσμο υπάρχουν και θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν ταινίες αυτής της διάρκειας που διανέμονται κανονικά, σκέφτηκα πως ήταν σωστό να αγωνιστώ για να προωθήσω το σχέδιο έτσι όπως είχε καταρτιστεί. Άρχισα να ετοιμάζω την ταινία το '98 και τότε εμφανίστηκαν οι πραγματικές δυσκολίες. Η παραγωγή είχε υποθετήσει τότε ορισμένες κατευθυντήριες γραμμές -σχετικά με τα ντεκόρ, το γύρισμα σε αυθεντικά πλάτα, το σχέδιο των εργασιών- που δεν ανταποκρίνονταν στις ανάγκες της ταινίας όπως την είχαμε συλλάβει αρχικά, ούτε στη φιλοδοξία να γίνει ένα έργο διεθνώς ανταγωνιστικό, στο ανώτερο επίπεδο. Μια ταινιοκινιά που ερχόταν σε κρουαζιέρα αντίθεση με τη θεαματική εικόνα που έπρεπε να προβληθεί δημόσια.

– Ποια εξήγηση μπορείτε να δώσετε σ' αυτή την αντίθεση;

Δεν ξέρω ακριβώς. Αρχικά σκέφτηκα ότι μπορεί να υπήρχε πρόβλημα χρηματοδότησης. Ακόμη σήμερα εξακολουθώ να μην έχω καταλάβει ορισμένα πράγματα... Για παράδειγμα, πώς δεν έγινε τίποτα τη στιγμή που έπρεπε για να υπογραφεί συμβόλαιο με τον Fernando Fernán Gómez, τον ηθοποιό για τον οποίο είχα γράψει έναν από τους ρόλους, ο οποίος, με το δικό του, δέχτηκε άλλες επαγγελματικές προτάσεις, για να δημιουργηθεί έτσι πρόβλημα με τις ημερομηνίες. Στις αρχές Ιουνίου του '98, όταν έμεναν δύο μήνες από την έναρξη των γυρισμάτων, και ενώ είχα αρχίσει να κατασκευάζω τα ντεκόρ, μου συνέβη να ζήσω μια κατάσταση από τις πιο σκληρές: από τη μια μέρα στην άλλη, ο παραγωγός ανέστειλε τις προετοιμασίες. Μεταξύ άλλων, πήγε χαμένη όλη η μακρόχρονη δουλειά του κάστινγκ, για την ανεύρεση των ερμηνευτών -ανάμεσά τους αγόρια και κορίτσια 13 ως 14 ετών, περίοδο της ζωής που το πέρασμα του χρόνου, όσο λίγο κι αν είναι, επιφέρει ραγδαίες αλλαγές. Οι εξηγήσεις που έδωσε εκ των υστέρων ο Gómez

ήταν στην πλειονότητά τους πολύ συγκεχυμένες. Το ζήτημα είναι πως, αφού πέρασε λίγος καιρός, μου ανακοίνωσε ότι η τρίωρη ταινία δεν ήταν δυνατό να γίνει και ότι θα έπρεπε να την περικόψω. Κατάλαβα ότι, οριστικά, δεν επρόκειτο να κάνει τίποτα για να ξεπεράσει αυτή τη δυσκολία. Έτσι δεν μου έμειναν παρά δύο επιλογές: ή να πω αντίο ή να αλλάξω την εξέλιξη του σεναρίου. Προσπαθώντας να σώσω ένα μέρος τουλάχιστον της δουλειάς μου, διάλεξα το δεύτερο.

Στα τέλη Δεκεμβρίου του '98, και παρ' όλη την απώλεια -σημαντική κατά τη γνώμη μου- που συνεπαγόταν η περικοπή για την πλοκή της ταινίας, ολοκλήρωσα μια νέα εκδοχή του σεναρίου, που μείωνε κατά σαράντα λεπτά, περίπου, τη διάρκεια. Παρ' όλα αυτά, προς έκπληξή μου, το μέτρο αυτό δεν κατάφερε να αλλάξει τη στάση της παραγωγής. Τελικά, εκείνο που επικρατούσε ήταν η ίδια αξιολογική έλλειψη προσαρμογής μεταξύ μέσων και σκοπών. Κουρασμένος, κατέληξα να εγκαταλείψω τον αγώνα.

– Επρόκειτο για διαφωνία σχετική με τη φύση και τα χαρακτηριστικά που έπρεπε να έχει η ταινία ή για μια υπόθεση που αφορούσε αυστηρά τον προϋπολογισμό;

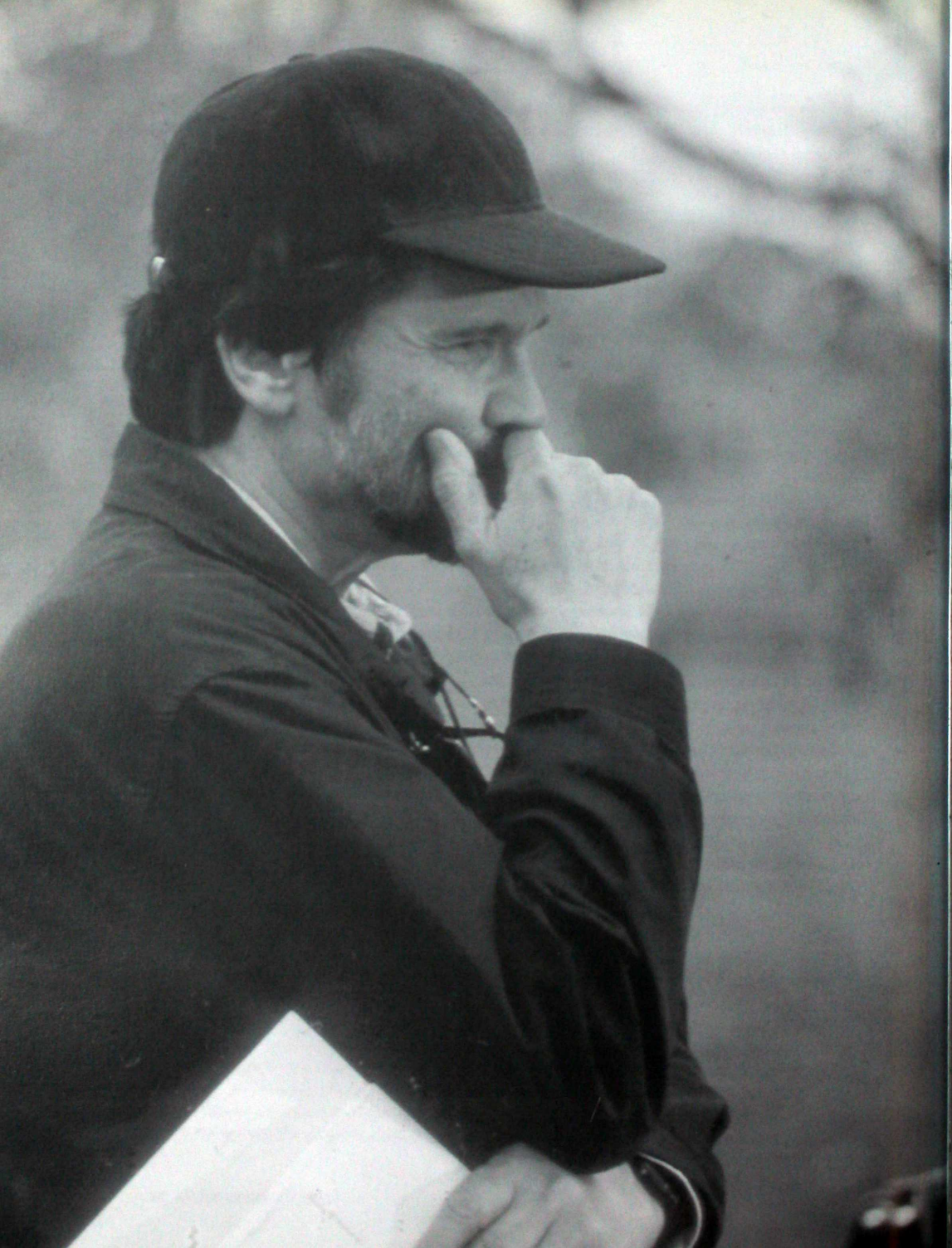
Είναι δύσκολο να τα ξεχωρίσεις αυτά τα δύο. Ο προϋπολογισμός εξαρτάται από το πλάνο εργασίας, και αυτό, με τη σειρά του, από τον χαρακτήρα που θέλουν να δώσουν στην παραγωγή. Αυτό για το οποίο είμαι σίγουρος είναι ότι η τελευταία αλλαγή του σεναρίου οδήγησε σε μια μείωση του κόστους, το οποίο δεν πιστεύω ότι θα ξεπερνούσε καθόλου τα νούμερα που είχαν δημόσια ανακοινώσει. Μάλλον θα έπρεπε να μιλήσουμε για μια έλλειψη συμφωνίας στην εκτίμηση του χαρακτήρα της ταινίας και ειδικότερα στην εκτίμηση των απαιτήσεων της δουλειάς μου. Εννοώ τις απαιτήσεις αναφορικά με την πραγματοποίηση του έργου, γιατί εγώ προσωπικά δεν πρόβαλα καμιά νέα διεκδίκηση σχετικά με την αμοιβή μου. Επιπλέον, αφιέρωσα τρία χρόνια στις διαφορετικές εκδοχές του σεναρίου χωρίς κανένα χρηματικό υπολογισμό, απορρίπτοντας άλλες επαγγελματικές προτάσεις, καθώς για μένα το πιο σημαντικό ήταν η ταινία. Αυτό το ξέρει καλά ο Juan Marsé.

– Υπήρχε κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο σ' αυτό το σχέδιο;

Στο αρχικό σχέδιο, το μόνο ασυνήθιστο ήταν η διάρκειά του. Επρόκειτο στην ουσία για μια ταινία που έδινε έμφαση στο προσωπικό πεδίο - αρκεί να πούμε ότι, σε αντίθεση με αυτό που συμβαίνει στο μυθιστόρημα, η πόλη της Σαγκάης ούτε καν εμφανιζόταν. Όλο το θέμα του εξωτισμού, του μακρινού και μυθικού τόπου όπου ο πρωταγωνιστής, επηρεασμένος από τη λαθραία ζωή του πατέρα του, τοποθετούσε την προσδοκία του για ένα καλύτερο μέλλον, αποκρυσταλλωνόταν σε ορισμένα αντικείμενα φερμένα από την Άπω Ανατολή: δυο-τρεις καρτ-ποστάλ, ένα τσιπάο, μια βεντάλια. Εγώ ήμουν μικρό παιδί την εποχή που εκτυλίσσεται η ιστορία και ξέρω τι σήμαινε τότε ο εξωτισμός για τους φτωχούς. Η πρόθεσή μου ήταν να δημιουργήσω ένα σκηνικό ονείρου. Τα πράγματα που ονειρευόμαστε έχουν στο νουμά πιο αληθινή παρουσία από τα πραγματικά, ιδιαίτερα όταν αναδύονται από τη φαντασία ενός ερωτευμένου κοριτσιού. Γι' αυτό ο προσωρινός τίτλος του σεναρίου μου ήταν *La promesa de Shanghai*.

Ajoblanco, τεύχος 123, Barcelona, Νοέμβριος 1999

(Μετάφραση: Αγγελική Στουπάκη)



Το πέρασμα από την παιδική ηλικία

Συνέντευξη με τον Víctor Erice

Alain Philippon

Ο αρκετά μυστηριώδης και κάπως μυθικός για μας Ισπανός σκηνοθέτης Víctor Erice, έχει μόνο δύο ταινίες στο ενεργητικό του (το *Πνεύμα του Μελισσιού* που κυκλοφόρησε στην δεκαετία του 70, και μια δεύτερη, *Ο Νότος*, που παρουσιάστηκε το 1982 στο Φεστιβάλ των Κανών. Τον συναντήσαμε, περαστικό από το Παρίσι, για να τον γνωρίσουμε καλύτερα και να μάθουμε περισσότερα για τον ισπανικό κινηματογράφο.

Alain Philippon – Τι συνέβη σε αυτά τα εννέα χρόνια που μεσολάβησαν από το Πνεύμα του Μελισσιού μέχρι το Νότο;

Victor Erice Κάθε φορά που αναφερόμαστε στη «σιωπή των σκηνοθετών» γινόμαστε πολύ στομφώδεις κι εμένα ο στόμφος με φοβίζει πολύ... Για μένα, ο κινηματογράφος δεν είναι επάγγελμα. Κάνω ταινίες μονάχα από ανάγκη και πάντοτε με πολλές αμφιβολίες, τόσο σχετικά με τον σύγχρονο κινηματογράφο όσο και με τη ζωή που πρέπει να αποδεχθεί κανείς για να υπάρξει σ' αυτό το χώρο. Πολλοί ευρωπαίοι σκηνοθέτες ίσως να μπορούν να εργάζονται στο περιθώριο του επαγγέλματος, στην Ισπανία όμως, αντίθετα, μπορούμε να κάνουμε αρκετά εύκολα ταινίες στα πλαίσια της ισπανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, που δέχεται μεγάλη βοήθεια από το Κράτος. Όταν θέλησα να κάνω το φιλμ *Ο Νότος*, δεν το σκέφτηκα ως μια περιθωριακή ταινία, αλλά ως μια ταινία προορισμένη για διανομή στα μεγάλα δίκτυα της χώρας μου. Δεν ήθελα να απευθυνθώ σε έναν μόνο θεατή, σύμμαχο, κινηματογραφόφιλο, αλλά σε όλο τον κόσμο. Το πρόβλημα, όμως, αυτής της ταινίας ήταν η διάρκεια της. Φανταζόμουν μια ταινία διάρκειας ωρών (αν και είναι πολύ δύσκολο να υπολογίσει κανείς τη διάρκεια πριν από το μοντάζ), με ένα μέρος στο βορρά και ένα στο νότο. Αυτό ήταν κάτι μη αποδεκτό για τη βιομηχανία. Η ιστορία αυτής της ταινίας ήταν πολύ θλιβερή... Δεν απάντησα όμως στην ερώτησή σας: έκανα διάφορα πράγματα, έζησα σε ένα μικρό χωριό της Ανδαλουσίας, κατά καιρούς παρέδιδα μαθήματα σε παιδιά αγροτών, που γνώριζαν τον κινηματογράφο μόνο από την τηλεόραση... Δέκα χρόνια, είναι μεγάλο διάστημα. Ίσως να είναι δικό μου λάθος: δεν μπορώ να κάνω πιο συχνά σινεμά, δεν ξέρω πραγματικά το γιατί, αλλά δεν είναι αυτό που επιθυμώ. Θα ήθελα να είμαι πιο κοντά στην πραγματικότητα, αλλά πρέπει να ξεπεράσω πολλά όρια. Θα ήθελα να δουλεύω στο ύψος του Rossellini της δεκαετίας του '50, αλλά ο ισπανικός κινηματογράφος ορίζεται σε μεγάλο βαθμό από την γνωστή φόρμουλα: πορεία που βασίζεται πάνω σε συνταγές και διασκευές που έχουν πίσω τους ένα αναγνωρισμένο πολιτιστικό, λογοτεχνικό πλαίσιο.

Η μνήμη του κινηματογράφου

– Στην Ισπανία θεωρείστε περιθωριακός σκηνοθέτης;

Η ταινία δεν έγινε επ' ουδενί δεκτή ως περιθωριακή ή ως ταινία για λίγους. Έτυχε καλής υποδοχής από το κοινό. Δεν σκηνοθετώ συχνά, ωστόσο πιστεύω πολύ στον κινηματογράφο ως θεμελιώδη, υπαρκτική εμπειρία. Βλέποντας κάποιες ταινίες έμαθα για πρώτη φορά πράγματα για τη ζωή. Βλέποντας ταινίες ως παιδί, ανακάλυψα ότι έβρισκα πολύ καλούς δασκάλους, όχι για τον κινηματογράφο, αλλά για τη ζωή. Οι προσπάθειές μου παραμένουν πιστές σε αυτήν την αρχική εντύπωση... Στην Ισπανία, δεν υπάρχει, με κάποιες εξαιρέσεις, κινηματογραφική παράδοση. Ο μεγάλος

τερος Ισπανός σκηνοθέτης (ο Buñuel), στην ουσία εργάστηκε μόνο στην εξορία. Ίσως, εάν είχε καταφέρει να μείνει στην Ισπανία, δεν θα ήμασταν σε αυτό το σημείο, θα είχαμε μια παράδοση. Οι σημερινοί εικοσάρηδες που θα κάνουν κι αύριο ταινίες έχουν άγνοια όσον αφορά την κινηματογραφική μνήμη. Αυτό είναι πολύ σοβαρό. Όταν πηγαίνω στην Ταινιοθήκη, δεν συναντώ πάνω από έναν ή δύο επαγγελματίες. Τους λείπει η περιέργεια. Πέρυσι, οργανώθηκε μια μετρωσπεκτιβό του έργου του Jean Eustache, που είναι για μένα ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες: ελάχιστα σκηνοθέτες παρευρέθησαν, παρ' ότι πρόκειται για ταινίες που είναι αδύνατον να δει κανείς στην Ισπανία.

– Οι δύο ταινίες σας αναφέρονται στην παιδική ηλικία, τη μνήμη και τον κινηματογράφο. Πώς προέκυψε το Πνεύμα του Μελισσιού;

Ήταν παραγγελία. Μου πρότειναν να κάνω μια ταινία για τον Φράνκενσταϊν, στο ύψος των ταινιών του είδους. Ξεκίνησαμε να δουλεύουμε σεβόμενοι την παράδοση των ταινιών της δεκαετίας του '30 και λίγο του Fritz Lang. Διαβάζοντας την περιληψη του σεναρίου, η παραγωγή βρήκε το σχέδιο πολύ ακριβό. Πάνω στο γραφείο μου είχα πάντοτε μια φωτογραφία από την ταινία Φρανκενσταϊν του James Whale: τη συνάντηση του κοριτσιού με το τέρας. Ένα πρωί, σκέφτηκα ότι η ταινία μου βρισκόταν ήδη μέσα σε αυτήν την εικόνα, γιατί για μένα, ο Φράνκενσταϊν, προτού γίνει λογοτεχνικός χαρακτήρας, υπήρξε πρώτα κινηματογραφικό πλάσμα. Από εκεί λοιπόν ξεκίνησε η ταινία και εμπλουτίστηκε πολύ από την μαγεία που ασκούσε το πρόσωπο του Φράνκενσταϊν στην ερμηνεία της, την μικρή Ana Torrent (ήταν πριν το *Cria Cuervos*). Η ταινία γυρίστηκε σε μια εποχή κατά την οποία η λογοκρισία ήταν πολύ σκληρή. Όταν όμως την είδαν οι λογοκριτές, τους προβλήματισε, αισθάνθηκαν ότι η ταινία έλεγε δυο-τρία πράγματα σε σχέση με την Ιστορία και την πολιτική, χωρίς όμως να μπορούν πραγματικά να τα επισημάνουν και να απατήσουν περικοπές. Το *Πνεύμα του Μελισσιού* δείχνει το πώς ένα παιδί βλέπει την Ιστορία: χωρίς να γνωρίζει ακριβώς ποιος ήταν ο Φράνκ, ούτε τα κίνητρα που οδηγούν σε εμφύλιες διαμάχες. Το μόνο που μένει σε ένα παιδί, είναι ότι δεν πρέπει να μιλάμε για ορισμένα πράγματα. Αυτή ακριβώς η προσέγγιση με ενδιέφερε, αυτός ο πρωτόγονος τρόπος του να κοιτάζει κανείς την πραγματικότητα. Πιστεύω ότι το κοινό το κατάλαβε πολύ καλά αυτό το συναίσθημα, αλλά με τρόπο διαισθητικό, σχεδόν ασυνείδητο.

Η ανολοκλήρωτη ταινία

– Η Adelaida Garcia-Morales συνεργάστηκε μαζί σας για την διασκευή του διηγήματός της, με τον τίτλο Ο Νότος;

Εκείνο που είναι πολύ περίεργο είναι ότι, όταν ξεκίνησαμε την ταινία, το διήγημα δεν είχε ακόμη εκδοθεί. Δεν είχε καν γραφτεί οριστικά. Γι' αυτό και είχα μεγάλη ελευθερία στο να φανταστώ πράγματα βάσει αυτού που υπέθετα πως έγραφε.

– Τι συνέβη με τον παραγωγό Elias Querejeta και η ταινία δεν γυρίστηκε ολόκληρη;

Είχαμε τη δυνατότητα να κάνουμε μια ταινία μεγάλης διάρκειας που θα μπορούσε να παρουσιαστεί στην τηλεόραση σε τρία επεισόδια. Έγινε ένα προσύμφωνο μεταξύ της παραγωγής και της τηλεόρασης για να παρουσιαστεί στην τηλεόραση δύο χρόνια μετά την έξοδο της στις αίθουσες, σαν μια μίνι-σειρά. Η συμφωνία αυτή θα μας επέτρεπε να έχουμε έναν πολύ υψηλότερο προϋπολογισμό. Δυστυχώς, κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, η τηλεόραση άλλαξε διοίκηση και ο νέος διευθυντής δεν ήθελε να ξέριε τίποτε για το προσύμφωνο αυτό. Γι' αυτό και δεν μπόρεσα να γυρίσω το μέρος της ταινίας που θα εκτυλισσόταν στον νότο, παρ' όλο το γεγονός ότι το ήλπιζα μέχρι και την τελευταία στιγμή. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας είναι και το τελευταίο πλάνο που εκτυλίσσεται στο Βορρά: ζήτησα από τη νεαρή κοπέλα να κοπάζει την κάμερα για να μεταδώσει στον θεατή (με διαισθητικό τρόπο) το περίεργο αυτό συναίσθημα που ένιωθα σχετικά με την εξέλιξη της ταινίας μου. Ύστερα, γυρίσαμε κάποιες σκηνές στη Μαδρίτη και τα περίκωρα (το γύρισμα δεν ήταν συνεχές) και η ταινία διακόπηκε. Δέχτηκα να μοντάρω την ταινία, διατηρώντας όμως πάντα την ελπίδα ότι θα μπορέσω να ξαναρχίσω το γύρισμα – κάτι που ο παραγωγός αρνήθηκε επειδή, μεταξύ άλλων, ήθελε να την παρουσιάσει στο Φεστιβάλ των Κανών του 1983... Όλο το συνεργείο της ταινίας βρισκόταν στην ίδια κατάσταση με την Εστρένια: είχαμε όλοι φτιάξει τις βαλίτσες μας, είχαμε τα εισιτήρια του τρένου για το Νότο στο χέρι όταν μας ανακοινώθηκε η διακοπή της ταινίας. Πάντα αναστατώνομαι από αυτή τη σύμπτωση ανάμεσα στην πραγματικότητα των γυρι-

σμάτων και το θέμα της ταινίας... Εξακολουθώ να πιστεύω ότι είναι αναγκαίο να διηγηθώ ολόκληρη την ιστορία. Μάλιστα, ο παραγωγός ήθελε να κόψει τις δύο τελευταίες σκηνές της τελικής εκδοχής. Είπα ότι εάν δεν έχω την άδεια να κλείσω με αυτό το βλέμμα της Εστρέγια προς την κάμερα, δεν θα βάλω την υπογραφή μου στην ταινία. Μια ταινία που ξεκινά με την ιδέα να παρουσιάσει μια διαδικασία γνώσης, μάθησης (όπως το *Πνεύμα του Μελισσιού*), δεν θα μπορούσε να τελειώνει με αυτόν τον τρόπο. Μπορεί να προέκυψε μια «μοντέρνα» ταινία, ή τουλάχιστον μια ταινία που να παρουσιάζει κάποια χαρακτηριστικά του «μοντερνισμού» (την απουσία, τον κατακερματισμό, τον κενό χώρο κτλ.), αλλά αυτό είναι ανεξάρτητο από τη δική μου θέληση. Για μένα, μοντέλο για το δεύτερο μέρος του *Νότου* ήταν το *Ποτάμι* του Renoir. Ανακαλύπτοντας τον νότο, η Εστρέγια έπρεπε να ανακαλύψει την παιδική ηλικία, την εφηβεία, τους έρωτες του πατέρα της, έπρεπε να συμπληρώσει την πατρική φιγούρα, για να μπορέσει έτσι να βγει από την παιδική ηλικία. Γι' αυτό και έχει αφαιρεθεί από την ταινία κάθε ηθική διάσταση: στο τέλος της ταινίας, η Εστρέγια έπρεπε να επιστρέψει στον βορρά, έχοντας όμως βρει την πραγματική της ταυτότητα. Η ταινία θα ήταν λιγότερο θλιμμένη απ' ό,τι είναι τώρα και θα αποτελούσε πράγματι μια συνέχεια του *Πνεύματος του Μελισσιού*... Ο κινηματογράφος προσφέρει τη δυνατότητα μιας ιδανικής βιογραφίας: οι ταινίες μου δεν αντανακλούν ακριβώς, στις λεπτομέρειές τους, τη βιογραφία μου, όμως το κάνουν εφόσον φέρουν στο προσκήνιο τη διαδρομή που πρέπει να διανύσει κανείς προκειμένου να ενηλικιωθεί και να κατανοήσει το νόημα της ζωής. Αυτή είναι για μένα η βασική διάσταση του κινηματογράφου του Renoir και του Rossellini... Για αρκετό καιρό μετά την ολοκλήρωση της ταινίας, διατηρούσα αυτήν την αίσθηση της γης που χάνεται κάτω από τα πόδια μου. Είναι σαν μια κλωστή που κόπηκε: κάποιες φορές μπήκα στον πειρασμό να ξαναρχίσω να γυρίζω το δεύτερο μέρος, αλλά η ταινία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την εταιρεία παραγωγής. Εξακολουθώ να αισθάνομαι φιλία για τον Elias Querejeta, παρά τα όσα δυσάρεστα έγιναν μεταξύ μας. Ίσως να πρέπει να δεχθώ ορισμένα πράγματα και να πάρω κάποια μαθήματα από αυτά. Ήθελα να έχω μεγάλο έλεγχο στις ταινίες μου και να που συμβαίνουν πράγματα απρόβλεπτα...

Σαν πριμιτιβιστής

– Και η ίδια σας η σκηνοθεσία είναι πολύ καταρτισμένη, πολύ «ελεγχόμενη»...

Προσπάθησα να δουλέψω σε φυσικά ντεκόρ όπως δουλεύουμε στο στούντιο. Τα σενάρια μου είναι πολύ συγκεκριμένα, περιέχουν πολλές σημειώσεις σχετικά με την σκηνοθεσία. Για το *Νότο* χρειάστηκε συχνά να προσαρμόσω σκηνές στις συνθήκες παραγωγής, για παράδειγμα να γυρίσω σε εσωτερικούς χώρους πλάνα που προοριζόνταν για εξωτερικούς... Αντιλήφθηκα ότι, χωρίς να το γνωρίζω, είχα κάνει πράγματα που είχε κάνει και ο Οζυ. Μου αρέσει πολύ ο τρόπος που έβλεπε την πραγματικότητα: συνδυάζει με τρόπο περίεργο την πολύ έντονη παρουσία της πραγματικότητας με έναν εσωτερικό ρυθμό, έναν περίτεχνο προγραμματισμό.

– Είστε κι εσείς από τους σκηνοθέτες που αφιερώνουν χρόνο στον στοχασμό...

Ναι, και άλλωστε οι δύο ταινίες μου εκτιμήθηκαν πολύ στην Ιαπωνία. Προβλήθηκαν μάλιστα και στην τηλεόραση:



Ο Victor Erice με την Ana Torrent στα γυρίσματα του *Πνεύματος του μελισσιού*

δίχως αμφιβολία, οι λάπωνες βρίσκουν σ' αυτές κάτι που τους είναι γνώριμο... Στο Νότο, τα fondus που εναλλάσσονται στην αφήγηση έγιναν στο γύρισμα, όχι στο εργαστήριο. Δεν έχω εμπιστοσύνη στη δουλειά των σημερινών εργαστηρίων και μου αρέσει να δουλεύω σαν πριμιτιβιστής, με αυτά τα τρυκ που γίνονται απ' ευθείας πάνω στην κάμερα. Ακόμη και το πέρασμα από την παιδική ηλικία στην εφηβεία, με το πλάνο του δρόμου που πλαισιώνεται από δέντρα, έγινε με αυτόν τον τρόπο, τοποθετώντας μπροστά στην κάμερα που επρόκειτο να γυρίσει το δεύτερο πλάνο τη φωτογραφία μιας σεκάνς του πρώτου πλάνου.

Για τον ρόλο του πατέρα επέλεξε τον Omero Antonutti, διότι αναζητούσα έναν ηθοποιό που να μην είναι και τόσο γνωστός στην Ισπανία. Εξάλλου, μου αρέσει πολύ η ανάμειξη επαγγελματιών και μη επαγγελματιών. Ο επαγγελματίας ηθοποιός απέναντι στην μη επαγγελματία ηθοποιό, είναι ουσιαστικά ο ήρωας της ταινίας. Όχι επιφανειακά, αλλά με βαθύτερο τρόπο: για το κορίτσι, δεν υφίσταται η έννοια της αναπαράστασης. Ο επαγγελματίας ηθοποιός αναπαριστά: όπως ο Πατέρας, Θυμάμαι πάντοτε αυτήν τη φράση του Dreyer: «Θέλω οι ηθοποιοί να είναι». Απέναντι σε ένα φυσικό ηθοποιό, ο επαγγελματίας ηθοποιός μπορεί να συνειδητοποιήσει εάν η ερμηνεία του γίνεται ρητορική ή εμφατική. Αυτή η πράκλιση μεταξύ του Omero Antonutti και του κοριτσιού μός έδινε πολλά ερεθίσματα. Πρέπει κάποιες φορές να «τσαλακωνούμε» λίγο το επάγγελμα των ηθοποιών για να αγγίξουμε μια άλλη αλήθεια: πολλές φορές, το επάγγελμα μοιάζει με πανοπλία. Πρέπει να ψάξουμε τι υπάρχει μέσα στον άνθρωπο... Όσο για το κορίτσι, μόλις τελειώσαμε το γύρισμα της μεγάλης σε διάρκεια σκηνής του μεγάλου ξενοδοχείου, εξαφανίστηκε από τα γυρίσματα. Τη βρήκα να κλαίει από ντροπή, ολομόναχη μέσα στο δωμάτιό της. Στο Πνεύμα του Μελισσιού ανησυχούσα πολύ για την Ana Torrent, γιατί όλα όσα συνέβαιναν στα γυρίσματα ήταν, για εκείνη, πραγματικότητα. Σκεφτόμουν: «Ίσως εξ οτίας του κινηματογράφου αυτό το κοριτσάκι γεράσει υπερβολικά γρήγορα». Ήταν ένα τρομερό συναίσθημα. Γνώρισα την Ana Torrent όταν ήταν έξι ετών. Κατά καιρούς της τηλεφωνώ ακόμη: αισθάνομαι υπεύθυνος για το ότι ίσως να συντόμευσα ορισμένα πράγματα από την παιδική της ηλικία.

Cahiers du Cinéma, no 405, Μάρτιος 1988

(Μετάφραση: Ίνω Ρόζου)

«Με κυριεύει η αρπαχτική ικανότητα της κάμερας»

Συνέντευξη με τον Víctor Erice

José Luis Guarner

Κανείς άλλος στην Ισπανία δεν παίρνει το σινεμά τόσο σοβαρά όσο ο Víctor Erice. Έχει σκηνοθετήσει μόλις τρεις ταινίες σε 20 χρόνια. Πρόκειται για περιπέτειες χωρίς επιστροφή, ιδιαίτερα η τελευταία. Το φιλμ *Το όνειρο του φωτός* αποκαλύπτει τις εμπειρίες του ζωγράφου Antonio López, μιας από τις μεγάλες μορφές της σύγχρονης ισπανικής ζωγραφικής.

– Το όνειρο του φωτός δεν είναι ντοκιμαντέρ γιατί έχει δομή ταινίας μυθοπλασίας, όμως δεν είναι ούτε εντελώς ταινία μυθοπλασίας γιατί τα στοιχεία της είναι απολύτως πραγματικά. Πώς φτάσατε σε αυτή τη σύνθεση;

Το καλοκαίρι του 1990 συνόδευσα τον Antonio López ενώ ζωγράφιζε τέσσερα διαφορετικά τοπία στη Μαδρίτη. Δεν τον συνόδευα κάθε μέρα, αλλά περιστασιακά. Παρατηρούσα τη δουλειά του και μερικές φορές τραβούσα κάποια πλάνα σε βίντεο. Στο τέλος της μέρας συχνά μιλούσαμε για λίγο. Θυμάμαι ότι σε μία από τις πρώτες μας συζητήσεις διηγηθήκαμε κάποια προσωπικά μας όνειρα. Ανάμεσα σε αυτά που μου διηγήθηκε ο Antonio, υπήρχε και το όνειρο που εμφανίζεται στην ταινία. Όταν στα τέλη Σεπτεμβρίου ο Antonio μου είπε ότι θα ζωγράφιζε ένα δέντρο του κήπου του και ότι αυτό το δέντρο ήταν μια κυδωνιά, θυμήθηκα αμέσως το όνειρο που μου είχε διηγηθεί πριν από τρεις μήνες. Συγκινήθηκα πολύ, αλλά δεν ήξερα τι ακριβώς ήταν αυτό που με συγκίνησε. Πιστεύω ότι κάτι παρόμοιο συνέβη και στον Antonio... Αργότερα με κάλεσε στον κήπο του για λίγες μέρες. Το ότι αποφάσισα να πάω με την κάμερά μου ήταν δική μου απόφαση. Διότι ότι κι αν γνώταν, εκείνος θα δούλευε δίπλα στην κυδωνιά. Δεν είχα δει ποτέ τον Antonio να ζωγραφίζει δέντρο, έτσι δεν ήξερα τι θα μπορούσε να συμβεί εκεί. Ήξερα βέβαια ότι το κυδινά είναι φρούτο του φθινοπώρου. Και η ιδέα να συλλάβω τον ήλιο αυτής της εποχής μαζί με το περιεχόμενο του ονείρου, με τις εξαιρετικές του εικόνες, μού έδωσε το απαραίτητο ερέθισμα για να αρχίσω το γυρίσμα χωρίς να έχω γράψει ούτε μία γραμμή σεναρίου.

– Είναι αλήθεια ότι η ταινία αρχίζει σαν πορτρέτο -και πράξη θαυμασμού- -ε- νός χειροτέχνη που αποκαλύπτει μυστικά της τέχνης του;

Πράγματι. Κι αυτό βγήκε αυθόρμητα γιατί αρχίσαμε τα γυρίσματα από την αρχή της δουλειάς του. Αυτό κάνει ο Antonio στην αρχή: ετοιμάζει όλα τα στοιχεία που χρειάζεται. Για εκείνον, αποτελεί μέρος της ζωγραφικής και αυτό. Σ' αυτή τη φάση, η οπτική μου γωνία δε θα μπορούσε να είναι άλλη από την οπτική γωνία ενός ντοκιμαντέρ. Στη διάρκεια των γυρισμάτων συνειδητοποίησα ότι η μέθοδος του Antonio ήταν να αναπτύξει κάποιου είδους τέχνασμα, απώτερος στόχος του οποίου ήταν να συλλάβει κάτι. Αυτό το τέχνασμα έμοιαζε από πολλές πλευρές με κάτι που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένας ψαράς ή ένας κυνηγός... Σ' αυτή την περίπτωση επρόκειτο για την απεικόνιση ενός δέντρου με αφετηρία την επιζήτηση της ακρίβειας. Και η δυσκολία δεν προέκυπε μόνο από τη θέση του ήλιου, αλλά και από ένα άλλο βασικό γεγονός: το «μοντέλο» δεν ήταν σταθερό, ακίνητο, δηλαδή δεν ήταν μία νεκρή φύση, αλλά ένα δέντρο που τα φύλλα και τα φρούτα του ήταν σε κίνηση, σε αέναη και ανεπαίσθητη μετάλλαξη. Από τη στιγμή που ο ζωγράφος τοποθετείται μπροστά στο δέντρο, σε χρονικό διάστημα ενός μήνα τα φρούτα ωριμάζουν. Αμέ-

σως μετά, αρχίζει η διαδικασία της παρακμής ώσπου πέφτουν στο έδαφος λόγω του βάρους τους και στο τέλος σπίζουν.

– Αυτό δεν είναι το θέμα του ονείρου;

Εν μέρει, ναι, δεν υπάρχει αμφιβολία. Είναι ένα όνειρο που έχει χαρακτηριστικά εφιάλτη, κάτι που δίνει μία ιδιαίτερη ένταση στο τελευταίο μέρος της ταινίας. Επιπλέον, στη δουλειά του Antonio υπήρχε μία φανερή ένταση. Γιατί, καθώς δεν ήταν νεκρή αλλά ζωντανή φύση, η προσπάθειά του να αιχμαλωτίσει στον πίνακα τη στιγμή της μέγιστης λαμπρότητας του φρούτου, προκαλούσε μία σύγκρουση. Το δέντρο, αδιαφορώντας για τον στόχο του καλλιτέχνη, υπακούοντας στους νόμους της φύσης, ακολουθούσε τον δρόμο του προς την πληρότητα, όπως είπα και πριν, αλλά επίσης προς την παρακμή. Επομένως, ο χρόνος παρουσιάζεται ως κεντρικό, αποφασιστικό στοιχείο της εμπειρίας.

Μπροστά σ' αυτή την κατάσταση, αυτό που δεν κάνει ο Antonio López είναι να παγώσει την ανάπτυξη του δέντρου σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Αντίθετα, το συνοδεύει στον κύκλο της ζωής του μέχρι εκεί που μπορεί. Και έτσι τροποποιεί το σχέδιο, χωρίς όμως να αβήνει τις διορθώσεις, ενσωματώνοντάς τις στο αποτέλεσμα, έτσι ώστε στο τέλος να εκφράζουν ένα είδος εσωτερικού παλμού, την ίδια την κίνηση της ανάπτυξης της κυδωνιάς στον χρόνο. Είναι απόδειξη του εξαιρετικού σεβασμού που τρέφει ο Antonio προς την πραγματικότητα.

Με λίγα λόγια, μου φάνηκε ότι πίσω απ' αυτή την εμπειρία υπήρχε κάτι συναρπαστικό, αλλά ταυτόχρονα, από κάποιες απόψεις, αδιαπέραστο για τον φακό της κάμερας. Πρόβαλε μια ιδιαίτερη αντίσταση που δύσκολα μπορεί να ξεπεραστεί.

– Αυτό δεν αντικατοπτρίζει την ίδια τη σχέση που έχει ο Antonio López με τα έργα του, δηλαδή το ότι προσπαθεί να πετύχει ένα αποτέλεσμα στο οποίο δεν φτάνει ποτέ;

Έχετε δίκιο. Η προσπάθειά του Antonio έχει μια ουτοπική διάσταση...

– Η σχέση του Antonio López με το δέντρο δεν πάει πολύ πιο μακριά από την κλασική σχέση του καλλιτέχνη με το μοντέλο...

Ναι, όντως... Ο Antonio López έχει γενικά μια πολύ έντονη σχέση με την φύση. Θα έπρεπε ίσως να αναστρέψουμε στο παρελθόν του για να την κατανοήσουμε καλύτερα... Μου είπαν ότι στην αυλή του σπιτιού όπου γεννήθηκε υπήρχε μια κυδωνιά· δηλαδή αυτό το δέντρο είναι ένα από τα πρωταρχικά δέντρα της παιδικής του ηλικίας...

– Παρόλα αυτά τα μυθικά, ακόμα και ψυχαναλυτικά στοιχεία, που αναμιγνύονται με άλλα ρεαλιστικά, καθημερινά, η ταινία δεν έχει τίποτα το αφηρημένο, τοποθετείται σε έναν πολύ συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, με τις μέρες, τις ώρες, τα διάφορα μέρη. Ακούγονται μέχρι και οι ειδήσεις στο ραδιόφωνο...

Προσπάθησα να σεβαστώ όσο ήταν δυνατό τις συνθήκες και το περιβάλλον στο οποίο δουλεύει ο Antonio. Παίρνει συνήθως μαζί του το ραδιόφωνο και ακούει όσο ζωγραφίζει. Γενικά επιλέγει έναν σταθμό που εκπέμπει κλασική μουσική και έχει μερικά δελτία ειδήσεων. Όπως είναι λογικό, καθώς τα γυρίσματα γίνονται από διαφορετικές γωνίες και σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα, δεν υπήρχε συνέχεια στις εκπομπές που άκουγε από το ραδιοφωνάκι. Οι ειδήσεις όμως, για παράδειγμα, αντιστοιχούν ακριβώς στην ημερομηνία που αναγράφεται στην οθόνη. Αργότερα ηχογραφήσαμε στο στούντιο το ίδιο κείμενο με τους ίδιους εκφωνητές. Προσπάθησα να παραμείνω όσο γινόταν πιο κοντά στην πραγματικότητα. Δεν επινόησα σχεδόν τίποτα.

Προφανώς, μπορεί να αναρωτηθεί κάποιος για το πιθανό νόημα του αποτελέσματος, αλλά κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων προσπαθούσα κυρίως να μην έχω προσχηματισμένες ιδέες, να αφενώς να με οδηγήσουν τα γεγονότα. Πάνω απ' όλα, ήταν μια πράξη εμπιστοσύνης στην πραγματικότητα. Καμιά φορά είναι δύσκολο να το τηρήσεις...

Διαφορετικό είναι πάντως αυτό που συμβαίνει από τη στιγμή που ο ζωγράφος τελειώνει τη δουλειά του με το δέντρο. Η ταινία θα μπορούσε να τελειώσει εκείνη τη στιγμή· ωστόσο, η δράση συνεχίζεται για είκοσι ακόμα λεπτά. Τις πρώτες σκηνές που ακολουθούν τις ονομάζω «η συγκομιδή». Η μέρα που ο Antonio, με τη βοήθεια των Πολωνών εργατών, μάζεψε τις σκαλωσιές που είχε βάλει γύρω από την κυδωνιά, δηλαδή το μεταλλικό πλαίσιο με τα πλαστικά, τις μεταλλικές μπάρες, το βαριδί κτλ., καθώς και τα εργαλεία του, πολλοί σκεφτήκαμε: «Μα δεν είναι παρά ένα δευτράκι!». Επ' βδομάδες, κατά κάποιον τρόπο, δεν το βλέπαμε πραγματικά σαν δέντρο. Από τη στιγμή που ο Antonio



Από τα γυρίσματα
του Πνεύματος
στο σταθμό Parla
(Τολέδο)

άρχιζε να ζωγραφίζει, μετατράπηκε σε κάτι διαφορετικό. Ήταν, μεταξύ άλλων, το «μοντέλο» του καλλιτέχνη. Τις περισσότερες κινήσεις του τις παρατηρούσαμε σύμφωνα με την απεικόνισή του. Και όταν η απεικόνιση τελείωσε, ξαφνικά επανέκτησε τον πραγματικό του χαρακτήρα. Και σκεφτήκαμε: «Μα δεν είναι παρά ένα δεντράκι!». Χωρίς το παρασκήνιο, ήταν απλώς ένα δεντράκι γεμάτο φρούτα. Μου φάνηκε υποχρεωτικό να δείξω τη γνήσια κατάσταση του εκείνη τη στιγμή. Τότε μου είπε ο Antonio ότι στην οικογένειά του έφτισχναν γλυκό κυδώνι, κι ότι συνήθως ασχολούνταν μ' αυτό η Elisa, η νταντά. Έτσι προσέκυψε η σκηνή όπου ο καλλιτέχνης είναι στο ατελιέ του και στενίζει το σχέδιο, ακούγονται κάτι φωνές, και βγαίνουμε τότε έξω για να ανακαλύψουμε στον κήπο τις δυο του κόρες να βοηθάνε την Elisa, τη νταντά, στο μάζεμα των κυδωνιών. Αυτή η σκηνή αρέσει πολύ στον Antonio... Και σ' εμένα... Μετά τη συγκομιδή, φτάνει η νύκτα, με μια σκηνή στην οποία η María Moreno ζωγραφίζει τον Antonio. Εγώ επέλεξα να γίνει έτσι, αλλά βασισμένοι σε αληθινά γεγονότα.

Η Mari είχε αρχίσει αυτό το πορτρέτο του Antonio πριν από καιρό, αλλά του είχε εγκαταλείψει, για διάφορους λόγους, κυρίως λόγω των έργων ανακατασκευής του μικρού ατελιέ της. Όταν τελείωσαν, η Mari σκέφτηκε να συνεχίσει να το δουλεύει. Αυτό συμβαίνει και στην ταινία. Το ότι κοιμόταν ο Antonio δεν ήταν απίθανο, διότι, σύμφωνα με τη Mari, αυτό είχε συμβεί και στην πραγματικότητα επειδή πόζαρε νύκτα, ύστερα από μια κουραστική μέρα, και μάλιστα ξαπλωμένος στο κρεβάτι. Μου φάνηκε μια βασική σκηνή για να μπορέσω να αφηγηθώ το όνειρο.

– Ωστόσο, είναι μοναδικό πώς η ζωή μιμείται την τέχνη. Η εμφάνιση του βαριδιού αρχικά μοιάζει με αναφορά στο Νότο, κάτι σαν σύμβολο ιδρώτα, αλλά αργότερα αποκαλύπτεται απλώς ως βασικό εργαλείο της δουλειάς του Antonio López...

Έτσι είναι. Εκτός από την παρουσία της κάμερας τη νύκτα, δεν έχω χρησιμοποιήσει κανένα στοιχείο ξένο στην καθημερινή ζωή του καλλιτέχνη. Έκανα μια επιλογή ανάμεσα στη μία ή την άλλη σκηνή, βοήθησα να ξεκινήσει ένας συγκεκριμένος διάλογος ανάμεσα στα άτομα, έδωσα αφορμή για να ικανοποιηθεί κάποια επιθυμία τους, όπως στην

Στα γυρίσματα
του Πνεύματος
του μελισσιού



περίπτωση των Πολωνών και των κυδωνιών... άφησα να παρέμβει η τύχη.

— Αλλά η κάμερα στον κήπο δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως υπογραφή σας, ως ένα τότεμ μέσα στη νύχτα;

Μπορεί... Αν και η αλήθεια είναι ότι δεν ήταν στις προθέσεις μου. Ένωσα την ανάγκη να δείξω την κάμερα, αλλά ίσως να μην ξέρω να εξηγήσω το γιατί. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου δρούμε υπό την ώθηση της διαίσθησης. Αργότερα πάντως το σκέφτηκα πολύ, γιατί ήταν πολύ σημαντικό καθώς εισήγαγε ένα στοιχείο αρκετά χαρακτηριστικό της επονομαζόμενης συνήθως νεωτερικότητας, που θα μπορούσε να μην ταιριάζει σωστά. Συνειδητοποίησα μεταξύ άλλων ότι ήθελα να αναδείξω ένα χαρακτηριστικό που ήταν αυτονόητο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, ότι δηλαδή η σχέση του Antonio με το δέντρο μεταβαλλόταν από την παρουσία ενός κινηματογραφικού συνεργείου. Γιατί τότε να μη δείξω και την κάμερα; Αισθάνθηκα αυτή την ανάγκη μόνο στο τέλος, στο νυκτερινό μέρος, εκεί που αλλάζει το τέμπο της αφήγησης, όταν ο ζωγράφος έχει τελειώσει τη δουλειά του, έχει αποσυρθεί από τη σκηνή και κοιμάται. Κι έδειξα την κάμερα ό-χι όπως σε ένα τηλεοπτικό ρεπορτάζ, όπου η παρουσία της μπορεί να φαίνεται φυσική, αλλά σαν συσκευή αναστατω-γής, δηλαδή ενσωματωμένη σε έναν μηχανισμό πολύ διαφορετικό από αυτόν του ζωγράφου, ικανή να καταγράφει σκη-νές της πραγματικότητας με μηχανικό τρόπο. Γι' αυτό εμφανίζεται μόνη της, χωρίς να τη χειρίζεται κανείς. Είναι φανερό ότι η κάμερα καταγράφει κάτι που δεν μπορεί να καταγράψει ο ζωγράφος: την πραγματική κίνηση, την ιλιγγιώδη μετα-μόρφωση των φρούτων, τη διαδικασία της αποσύνθεσής τους... Υπήρχαν και άλλοι λόγοι που μου φάνηκαν ελκυστικοί. Η αντίθεση ανάμεσα στο φως του ήλιου ή του φεγγαριού και στο τεχνητό φως του κινηματογράφου, που βγαίνει από έ-ναν προβολέα τη νύχτα, ενώ ταυτόχρονα βλέπουμε τις τηλεοράσεις να λάμπουν μέσα στα σπίτια. Εμφανίζονται τότε τρεις διαφορετικές αναπαραστάσεις της εικόνας: η ζωγραφική, η κινηματογραφική και η τηλεοπτική. Όλα αυτά μέσα σε μια κάπως μυστηριώδη ατμόσφαιρα, που προσπαθεί κυρίως να υπαινιχθεί διάφορα. Δεν ξέρουμε, λόγω χάρη, αν η κά-μερα ή ο κινηματογραφικός προβολέας συμβάλλουν στην αποσύνθεση των φρούτων. Από αυτή τη σκοπιά, η ταινία ί-σως να εκφράζει εν μέρει τη σύγκρουση που είχα κάποιες φορές με τον κινηματογράφο, αφού κάποιες φορές τον βίω-

σα ταυτόχρονα ως έλξη και απόρριψη, ως γοητεία και φόβο.

Με μαγεύει η αρπακτική ικανότητα της κάμερας, ιδιαίτερα αν τη συγκρίνουμε με τα εργαλεία του ζωγράφου, με το χέρι και το μάτι του ζωγράφου. Η δύναμη της κάμερας, η ευαισθησία του φακού της, αυτού του αδυσώπητου κρυστάλλινου ματιού. Η ικανότητα της να αναπαράγει την εικόνα και την κίνηση των πραγμάτων... Είναι περίεργο, στον κινηματογράφο πάντα παρουσιάζεται σαν μια θετική, νεανική, φωτεινή εικόνα... Μερικές φορές έχω την αίσθηση πως πρόκειται για μια εφεύρεση της παρακμής που αποδεικνύεται ιδιαίτερα ευαίσθητη στο να αιχμαλωτίζει ό,τι εξανέμιζεται, ακόμα και ό,τι πιο φευγαλέο υπάρχει: το χρόνο... Μια φορά μιλούσαμε με τον Antonio για το πόσο έχει αλλάξει ο κινηματογράφος, για την ταχύτητα με την οποία έχει γεράσει καταναλώνοντας τις φάσεις με εκπληκτική ταχύτητα, κυρίως αν συγκρίνουμε την εξέλιξη του με την εξέλιξη άλλων εκφραστικών μέσων. Και τότε μου είπε κάτι που αντανakλά ακριβώς αυτό που είχα νιώσει πολλές φορές, κάτι που με συγκίνησε πολύ: «Το θέμα είναι ότι ο κινηματογράφος γεννήθηκε όταν ο άνθρωπος ήταν ήδη πολύ γέρος». Και είναι αλήθεια. Κατά βάθος, ο κινηματογράφος είναι μια εφεύρεση που ανήκει στο λυκόφως του πολιτισμού μας.

– Δεν έχει ταυτόχρονα η ταινία και μια διδακτική διάσταση; Αν ο Antonio López έλεγε στην κάμερα αυτά που λέει στους Κινέζους, το αποτέλεσμα θα έμοιαζε πολύ με ντοκιμαντέρ του BBC...

Πράγματι, υπάρχει η διδακτική διάσταση και με ενδιέφερε να τη διατηρήσω με ιδιαίτερο τρόπο. Όχι όπως στα ντοκιμαντέρ στα οποία αναφέρεστε, όσο πολύτιμα και χρήσιμα κι αν είναι. Διότι στην ταινία συμβαίνει ένα πράγμα: παρόλο που ξέρουμε ότι η κινηματογραφική κάμερα είναι εκεί, και παρόλο που την ανακαλύπτουμε στο τέλος, κανένας πρόσωπο που παρουσιάζεται στις εικόνες δεν απευθύνεται άμεσα σ' αυτή.

Με απασχολούσε να μάθει ο θεατής με σαφή τρόπο ποια ήταν η προσέγγιση του ζωγράφου, να καταλάβει γιατί κάνει μια σειρά πράγματα.

Η διδακτική διάσταση μ' ενδιέφερε πολύ. Και υπό αυτή την έννοια προσπάθησα, ανεξάρτητα από άλλες αξίες, να μπορέσει η ταινία να αποτελέσει χρήσιμη μαρτυρία. Πιστεύω πολύ στις αισθητικές λύσεις που δημιουργούνται αυθόρμητα από τις πραγματικές συνθήκες του γυρίσματος. Ο Godard βασίστηκε πολύ σ' αυτή την ιδέα, όπως και ο Rossellini, κατά κάποιο τρόπο.

Ο Rossellini πήγαινε πάντα κατευθείαν στην ουσία, χωρίς να σκέφτεται αν η επιλογή του είχε ή όχι σχέση με το στυλ. Είναι ένα από τα μαθήματα που μου έδωσε το γύρισμα του *Ονείρου του φωτός*. Δεν ξέρω μέχρι ποίου σημείου μπορούν να επαναληφθούν τέτοιοι είδους εμπειρίες, δεδομένης της αβέβαιης περιόδου που περνάει ο κινηματογράφος.

– Γι' αυτό έγινε ίσως. Σε μία αξιοπρεπή κινηματογραφία ίσως να μην είχατε τη δυνατότητα.

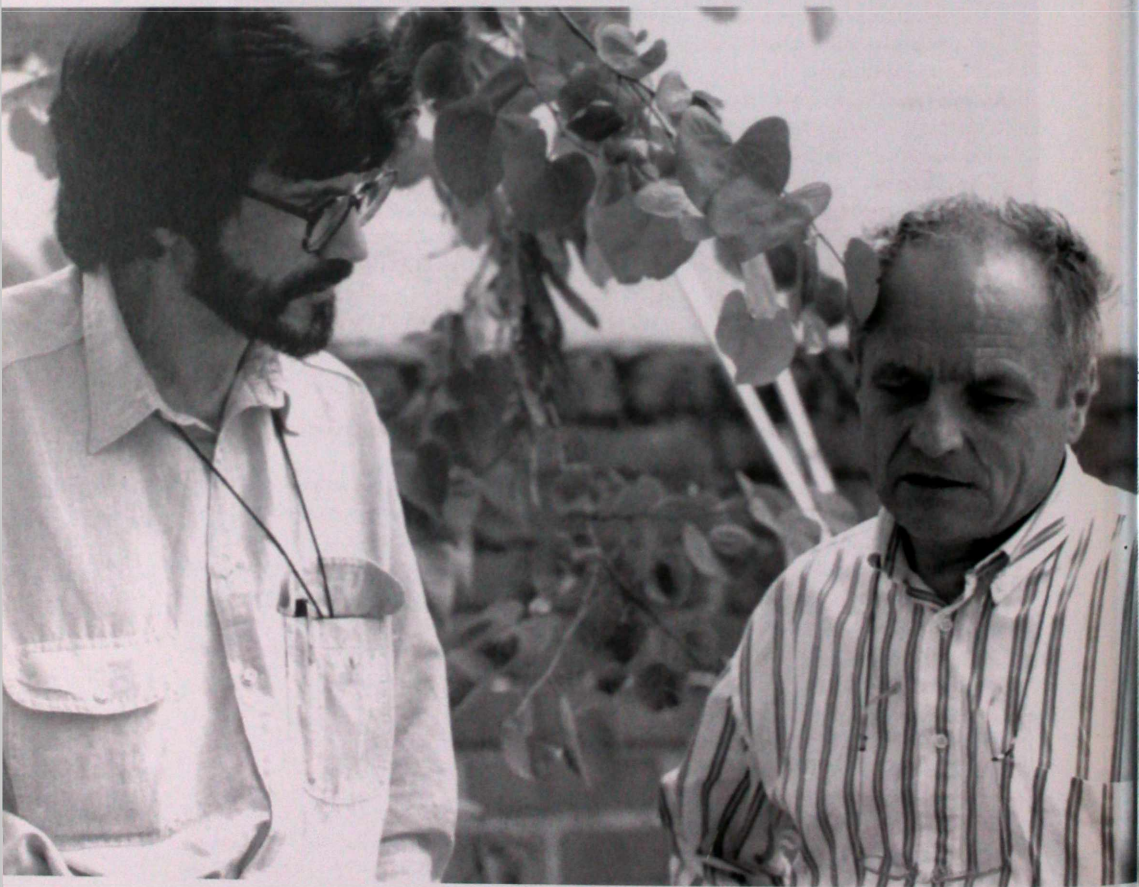
Δεν ξέρω τι να σκεφτώ... Ο Bertrand Tavernier μού είπε στις Κάννες ότι δεν ήξερε πώς μπόρεσε να πραγματοποιηθεί αυτή η ταινία... Δεν μπόρεσα να του εξηγήσω. Ίσως επειδή τελικά αυτοί που με βοήθησαν πραγματικά ήταν ο Antonio López, η María Moreno και μερικοί φίλοι που δεν ήξεραν τίποτα από κινηματογράφο.

Δεν υπήρχε κανένα σχέδιο, παρά μόνο η απόλυτη πεποίθηση ότι η περιπέτεια, παρ' όλες τις δυσκολίες, μπορεί να αξίζει τον κόπο. Ήταν πολύ γενναιοδωροί... Αν και εγώ πάντα πίστευα ότι η ταινία θα αυτοχρηματοδοτούνταν, θα έβρισκε μόνη της τους πόρους. Έτσι θα γίνει τελικά. Κανονικά οι πόροι βρίσκονται πριν από το γύρισμα. Αν λόγω των συνθηκών πρέπει να τους αναζητάς στη διάρκεια των γυρισμάτων, είναι πολύ πιο δύσκολο και πιο παρακινδυνευμένο. Πάντως, όπως και να 'ναι, η ταινία είναι εδώ, τελειωμένη...

Filmcrítica, τεύχος 429, Νοέμβριος 1992

(Μετάφραση: Σταυρούλα Σοκόλη)

Ο Víctor Erice με τον Antonio López στα γυρίσματα του Ονείρου του φωτός



Το δέντρο της παιδικής ηλικίας

Συνέντευξη με τους Víctor Erice και Antonio López

Laurence Giavarini και Thierry Jousse

Η πρώτη μας ερώτηση απευθύνεται στον Antonio López. – *Σας ενδιέφερε ο κινηματογράφος προτού κάνετε Το όνειρο του φωτός; Πώς συναντήσατε τον Víctor Erice;*

Antonio López Για όλους τους ανθρώπους της γενιάς μου, που δεν διέθεταν τηλεόραση, το να πάμε στον κινηματογράφο ήταν σαν να πηγαίναμε σε γιορτή. Την εποχή εκείνη όμως προσέχαμε περισσότερο τους ηθοποιούς παρά τους σκηνοθέτες. Με τον Víctor γνωριστήκαμε το 1990, τρεις ή τέσσερις μήνες πριν ξεκινήσουμε *Το όνειρο του φωτός*. Γνώριζα τις ταινίες του, αλλά όχι τον ίδιο. Κάποια στιγμή, χτύπησε κάποιος την πόρτα μου, και ξαφνικά βρέθηκα απέναντι στον άνθρωπο που είχε γυρίσει όλες τις ταινίες που είχα αγαπήσει. Κουβεντιάσαμε πολύ, περάσαμε ένα ολόκληρο απόγευμα λέγοντας ιστορίες. Ύστερα, κάναμε μια βόλτα, πήγαμε να δούμε τις βεράντες στις οποίες δούλευα, τα τοπία, τα διάφορα μέρη όπου μου αρέσει να ζωγραφίζω.

– *Πώς προέκυψε η ιδέα του πίνακα; Ήταν ιδέα του ζωγράφου ή του σκηνοθέτη;*

Víctor Erice Μια μέρα, ο Antonio μού είπε: το επόμενο Σάββατο, το πρωί, θα ξεκινήσω να ζωγραφίζω έναν πίνακα στον κήπο μου. Θέλεις να έρθεις μαζί μου; Ακόμη και με την κάμερα εάν χρειαστεί. Έτσι έγιναν όλα. Συναντηθήκαμε δίπλα στο δέντρο, το πρωί, και έτσι ξεκίνησε η ταινία. Δεν υπήρξε καμία προμελέτη.

– *Είναι κυρίως ένα σχέδιο που αφορά τη ζωγραφική και δευτερευόντως τον κινηματογράφο.*

Víctor Erice Είναι κυρίως μια δουλειά του Antonio. Ο πίνακας ή η απόπειρα να γίνει ο πίνακας είναι ένα πραγματικό γεγονός, όχι ένα κινηματογραφικό φαινόμενο. Το απόγευμα που συνάντησα τον Antonio, μου διηγήθηκε ένα όνειρο, το όνειρο που αφηγείται στο τέλος της ταινίας. Δύο ή τρεις μήνες αργότερα, όταν μου μίλησε για τον πίνακα που σκόπευε να ξεκινήσει, τον πίνακα με την κυδωνιά, το θυμήθηκα και συσχέτισα την πρόθεσή του να ζωγραφίσει το δέντρο με τις εικόνες του ονείρου. Αυτό ήταν το κίνητρο για την ταινία.

– *Εσείς συνδέσατε τα ασυνείδητα στοιχεία της δουλειάς του.*

Víctor Erice Ακριβώς. Εγώ, όχι εκείνος. Στην αρχή, ο Antonio δεν ήταν σίγουρος ότι ήθελε να διηγηθεί το όνειρο στην ταινία, γιατί ήταν πραγματικό, πολύ προσωπικό. Αργότερα, όμως, όταν είδε το πρώτο μοντάζ, θεώρησε κι ο ίδιος πως έπρεπε να διηγηθεί το όνειρο. Είναι το μόνο κείμενο που γράφτηκε για την ταινία και το γράψαμε μαζί.

– *Όταν στραφήκατε στον Antonio López, ποιες ήταν οι προθέσεις σας; Θέλατε, μήπως, να κάνετε ένα ντοκιμαντέρ με την παραδοσιακή έννοια του όρου πάνω στη ζωγραφική;*

Víctor Erice Στην αρχή το μόνο που υπήρχε ήταν η εμπιστοσύνη: πίστευα ότι θα κάναμε κάτι εκεί, κάτι που δεν γνώριζα. Για μένα, το γύρισμα είναι κυρίως ένα μέσο γνώσης, το μέσο πρόσβασης σε μια πιθανή αλήθεια που έως τότε μου ήταν άγνωστη. Στην συγκεκριμένη αυτή περίπτωση, τίποτε δεν ήταν γραμμένο. Ξεκίνησα πράγματι από μια

ντοκιμαντερίστικη σκοπιά. Η ημερομηνία που εμφανίζεται στην ταινία αντιστοιχεί πράγματι στην πρώτη ημέρα των γυρισμάτων. Πήραμε τα πράγματα όπως έρχονταν. Δεν γνωρίζω εάν φτάσαμε σε μια άλλη διάσταση, αλλά αυτός ήταν ο δρόμος που έπρεπε να διανύσουμε.

– Οι συζητήσεις μεταξύ του Antonio López και του Enrique Gran ήταν σκηνοθετημένες;

Víctor Erice Όχι, ήταν εντελώς αυθόρμητες. Δεν είχε γραφτεί ούτε μία σκηνή από αυτές. Ήξεραν μονάχα για τι θα μιλούσαν, για ποια εποχή. Τους είχα πει, για παράδειγμα, ότι έπρεπε να συζητήσουν για την εποχή της γνωριμίας τους.

– Γιατί δουλέψατε με βιντεοκάμερα και με κινηματογραφική κάμερα; Χρειάζόσασταν περισσότερες από μία κάμερες;

Víctor Erice Ξεκίνησαμε την ταινία χωρίς καμία παραγωγή, πράγμα που ήταν σκέτη τρέλα. Ψάχναμε για χρηματοδότηση παράλληλα με τα γυρίσματα. Σε μια δεδομένη στιγμή, δεν είχαμε πια χρήματα, δεν είχαμε πια φιλμ 35mm, δεν είχα καν κάμερα. Ένας φίλος μου έδωσε μια Betacam και γύριζα με αυτήν. Ούτως ή άλλως, ξεκινώντας την ταινία είχα αποφασίσει να δεχτώ τα πάντα, ακόμη και τη χρήση της βιντεοκάμερας. Ήξερα ότι επρόκειτο να γυρίσω ένα πραγματικό γεγονός, και ότι ήταν απαραίτητο να φιμάρω καθημερινά.

– Πρέπει να χρειάστηκε τεράστια δουλειά για το μοντάζ του υλικού που συγκεντρώσατε. Ποια στιγμή εντάξατε τα πλάνα με τη σελήνη που βλέπουμε στην ταινία και τα πλάνα της πόλης που βλέπουμε κυρίως στο δεύτερο μέρος;

Víctor Erice Αυτά τα πλάνα με τη σελήνη τα είχα ήδη γυρίσει πριν το μοντάζ, γιατί είχα ήδη στην διάθεσή μου τον σφηνηματοκόμβο της ταινίας. Πάντως, το μοντάζ έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο, αντιπροσωπευεί για μένα οκτώ μήνες σκέψης, μετά τις οκτώ εβδομάδες δράσης κατά τα γυρίσματα. Τότε άρχισα να καταλαβαίνω την ταινία. Στην αρχή ήμουν λίγο χαμένος. Σχεδόν όλα είχαν γυριστεί με μία και μόνο λήψη, είχα τρεις ώρες ταινίας που μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν. Υπήρχε όμως ένα φυσικό ξεκίνημα και ένα τέλος, όταν ο Antonio απομακρύνεται από το δέντρο. Επομένως, η ταινία τσίτσηκε σύμφωνα με τις ημερομηνίες του γυρίσματος, τις οποίες σεβάστηκα. Αυτή ήταν η πιο φυσική λύση για το μοντάζ. Άλλωστε, έχει σχέση με το φυσικό. Ο Antonio López είναι ζωγράφος του φυσικού στοιχείου. Δεν ξέρω πολύ καλά τι είναι ο ρεαλισμός, γι' αυτό προτιμώ να μιλώ, όπως ο Rohmer και ο Renoir που θαυμάζω πολύ, για το φυσικό στοιχείο.

– Antonio López, διαλέγοντας το θέμα αυτό, είχατε συνείδηση ότι είχε άμεση σχέση με τον κινηματογράφο;

Antonio López Σκόπευα να δουλέψω πάνω σε αυτό το δέντρο ούτως ή άλλως, έβλεπα κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού τα φρούτα που ωριμάζαν και ήθελα να τα ζωγραφίσω. Όταν μίλησα γι' αυτό στον Víctor, σκέφτηκε ότι θα μπορούσε να είναι πολύ ενδιαφέρον, και ήρθε με την κάμερά του για να παρακολουθήσει την πορεία της δουλειάς και την αλλαγή των φρούτων πάνω στο δέντρο.

– Μήπως το γεγονός ότι ήσασταν μπροστά από μια κάμερα άλλαξε κάτι στον τρόπο που ζωγραφίζατε;

Antonio López Οποιοδήποτε δεν είμαι ηθοποιός. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, η κάμερα με απασχολούσε πολύ. Δεν στοματούσα να ρωτώ τον Víctor εάν ο φακός παρακολουθούσε την πραγματικότητα της στιγμής και έπρεπε κάθε τόσο να με καθησυχάζει. Παρ' όλα αυτά ήταν κάτι που με φέρναρε. Ίσως αυτό να οφείλεται στην ιδιοσυγκρασία μου, ίσως εάν ήμουν φτιαγμένος αλλιώς να είχα δώσει περισσότερα. Έτσι όπως είμαι, η κάμερα έπαιξε ρόλο στην δουλειά μου. Ίσως όμως αυτό να μην έχει σημασία για την ταινία.

– Πιστεύετε ότι υπάρχει εμφανής σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, για παράδειγμα στο φως, στην κίνηση, ή πρόκειται για μια αφύσικη σχέση;

Víctor Erice Υπάρχει μια εμφανής σχέση, πρόκειται όμως για δύο γλώσσες εντελώς διαφορετικές. Διότι, όταν συσχετίζουμε τη ζωγραφική με τον κινηματογράφο ως μέσο σύλληψης της πραγματικότητας, δημιουργείται μια ένταση. Παράλληλα, η σχέση αυτή είναι φυσική καθώς το πλάνο είναι η συνείδηση, όπως λένε. Ξεκι-

ώντας από το πλάνο, μπορούμε να κάνουμε τον συσχετισμό με τον πίνακα. Ακόμη και ο όρος του κάδρου γεννήθηκε το 1923, δεν υπήρχε πριν. Μπορούμε να εξηγήσουμε την ιστορία του κινηματογράφου ξεκινώντας από το κάδρο. Το πρώτο πλάνο, το πλάνο-σεκάνς έχει σχέση με τη ζωγραφική. Είναι όμως δύο διαφορετικές γλώσσες, αφού η γλώσσα του κινηματογράφου μπορεί να αιχμαλωτίσει την διαστολή του χρόνου. Να τι δελάσε τον Antonio. Ο χρόνος είναι το αγαπημένο του θέμα, όπως και του Velázquez, που είναι δάσκαλός του.

Antonio López Και του Vermeer, με ξεκάθαρο τρόπο. Και άλλων ζωγράφων, αλλά σε αυτούς τους δύο είναι απόλυτα εμφανές. Κάθε υψηλή τέχνη, κάθε τέχνη που είναι μεγάλη, πραγματεύεται τον χρόνο, τη συνείδηση του χρόνου. Αντί για το χρόνο, θα μπορούσαμε να μιλάμε για τη ζωή.

– Ο χρόνος της ταινίας σας δεν είναι ακριβώς ο χρόνος της ζωγραφικής. Μήπως πρόκειται για μια αναδημιουργία του χρόνου;

Víctor Erice Είναι περισσότερο ο χρόνος του κινηματογράφου παρά εκείνος της ζωγραφικής. Πιστεύω ότι η ταινία εκφράζει μια κάποια αδυναμία του κινηματογράφου σε σχέση με τη ζωγραφική. Έψαξα ένα δρόμο, είχα την εντύπωση ότι κάτι το πολύ οικείο μεταξύ του δέντρου και του Antonio ξέφευγε από την κάμερα. Αυτή είναι και η αιτία που, κάποια συγκεκριμένη στιγμή, μπαίνει στην ταινία ο λόγος με όλη του την πληρότητα. Υπάρχει ένα σιωπηλό πρώτο μέρος και ύστερα διάλογοι. Ο λόγος, ως μήνη, μπαίνει στην ταινία. Ύστερα από μία ή δύο εβδομάδες γυρισμάτων, χρειαζόταν αυτό. Ο κινηματογράφος είναι ένα καταπληκτικό μέσο για να εκφράσει κανείς τη γέννηση και την παρακμή των πραγμάτων. Ενώ μιλούσαμε για κινηματογράφο κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ο Antonio μου είπε ένα πράγμα που μου έκανε μεγάλη εντύπωση, σχετικά με το ότι ο κινηματογράφος γέρασε πολύ γρήγορα. Κατά τη γνώμη του, το φαινόμενο αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι, όταν εφευρέθηκε ο κινηματογράφος, ο άνθρωπος ήταν ήδη πολύ αρχαίος. Παρουσιάζουμε πάντοτε τον κινηματογράφο ως κάτι το πολύ νεανικό, το απολλώνιο, αλλά βρίσκω ότι πρόκειται για μια γλώσσα που εκφράζει πράγματα πιο φευγαλέα.

– Η ταινία περιέχει μια διάσταση αποτυχίας, που αφορά επίσης και τη ζωγραφική.

Víctor Erice Φυσικά, διότι υπάρχει ο νόμος του ζωγράφου και ο νόμος της φύσης που αδιαφορεί για τη προσπάθειά του. Έχει το χρόνο της, το κύκλο της. Ο ζωγράφος θέλει να συγκρατήσει μία στιγμή μεγαλοπρέπειας, αλλά το δέντρο φτάνει μέχρι την παρακμή. Μέσω της τηλεόρασης που βλέπουμε μέσα στην ταινία, θέλησα επίσης να δείξω ένα ηλεκτρονικό δέντρο. Στο ξεκίνημα, ο πολιτισμός μας είχε στενή σχέση με τη φύση, ήταν ένας πολιτισμός αγροτών. Σήμερα όμως οι μέρες μας καθορίζονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, και κυρίως από την τηλεόραση. Όταν κλείνει η τηλεόραση πέφτει πραγματικά η νύχτα στον κόσμο. Αν και σεβάστηκα απόλυτα το περιβάλλον του Antonio, τα τρένα είναι εκεί, τα σπίτια είναι εκεί, η συσκευή της τηλεόρασης είναι το μόνο πράγμα που δεν είναι εκεί, και το οποίο κινηματογράφησα σε άλλο μέρος.

– Ήταν απαραίτητο για εσάς μια ταινία που στρέφεται γύρω από τη ζωγραφική να γίνει με ένα ρεαλιστή ζωγράφο;

Víctor Erice Όχι απαραίτητα, συμβαίνει όμως η ζωγραφική του Antonio να διατηρεί μια εκπληκτική σχέση με την πραγματικότητα. Μια από τις πρώτες αποστολές του κινηματογράφου ήταν η αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Μου αρέσει πολύ η σειρά που ξεκινά με τον Louis Lumière, τον Vigo, τον Renoir, και ύστερα τους σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, τον Godard, τον Rohmer, τον Eustache κυρίως, και επίσης τον Pialat. Τοποθετώ τον εαυτό μου σε αυτή την παράδοση.

– Το ζήτημα της θέσης της κάμερας σας φαίνεται σημαντικό; Πώς την επιλέξατε σε σχέση με τον πίνακα;

Víctor Erice Από τη μια είχα την πολύ συγκεκριμένη θέση του Antonio, τα καρφιά που τοποθέτησε στο χώμα. Για εκείνον, η ακρίβεια είναι θεμελιώδης, είναι η ίδια η βάση της δουλειάς του. Επιπλέον, ήξερα ότι η σχέση με το δέντρο ήταν απόλυτα μοναχική. Από τη στιγμή που βρισκόταν εκεί μια κινηματογραφική ομάδα η σχέση αυτή άλλαζε, γι' αυτό και εισήγαγα στο τέλος την κάμερα. Είναι όμως και χαρακτηριστικό του μοντερνισμού, του σύγχρονου κινηματογράφου που ξεκινά με τον Rossellini, το ότι η κάμερα εμφανίζεται ταυτόχρονα ως αναπαραγωγικό όργανο της πραγματικότητας και ως εμβρυολογός της πραγματικότητας αυτής, το μέσο με το οποίο αναζητά κανείς ένα νόημα,

κάτι το παραπάνω, μια πιθανή αλήθεια - στην ταινία μου το ρόλο αυτό έχει το όνειρο του Antonio. Πρέπει να θυσιάσει κανείς κάτι για φτάσει σ' αυτή την εξομολόγηση, πρέπει να παραμείνει κανείς στην ταινία, ο Antonio, από την πλευρά του λέει ότι πρέπει να παραιτηθεί κανείς από κάτι, ο φίλος του ότι πρέπει να παραιτηθεί κανείς από τη φωτογραφία. Και εγώ έπρεπε να παραιτηθώ από κάτι για να κάνω αυτή την ταινία, αλλά άξιζε τον κόπο έτσι δεν είναι;

– Είναι αυτό που έγραφε ο Truffaut για τον Vigo και τον Abel Gance, για το ότι κάθε μεγάλος σκηνοθέτης θυσιάζει κάτι...

Victor Erice Για να συναντήσεις κάτι πρέπει να μείνεις. Εάν ο θεατής δεν μείνει στην αίθουσα μέχρι το τέλος του *Πολίτη Καίην*, πώς θα μάθει την σημασία της λέξης «Rosebud»; Απαιτείται αυτό για να φτάσει κανείς σε αυτό το ανοικτό παράθυρο, το λίγο ανοικτό, στο ασυνείδητο. Ίσως, τότε, παίρνουμε μια απάντηση στο ερώτημα του γιατί ο άνθρωπος αυτός παραμένει δίπλα στο δέντρο αυτό. Είναι το δέντρο της παιδικής ηλικίας του Antonio. Υπήρχε μια κυδωνιά στην αυλή του σπιτιού του όταν ήταν παιδί.

– Είναι για σας ένας τρόπος να μιλήσετε για αυτό που σας απασχολεί; οι δύο πρώτες σας ταινίες είχαν σχέση με τον κόσμο της παιδικής ηλικίας.

Victor Erice Τη σχέση αυτή την ανακάλυψα μόνάκι στο τέλος. Τον επιλογο τον βρήκα τυχαία. Επέστρεψα στο σπίτι του Antonio έξι μήνες μετά το γύρισμα. Όταν βγήκα στον κήπο, ξαναείδα το δεντράκι ανανεωμένο, και τα παλιά κυδωνία να έχουν ακόμη επάνω τους τα ίχνη από τις νερομπογιές. Το γεγονός ήταν ακατανόητο: πώς μπόρεσαν να μείνουν αυτά τα ίχνη ύστερα από έξι μήνες βροχής και χιονιού; Τότε ένωσα την ανάγκη να τραβήξω και τα παλιά κυδωνία και τα νέα. Έως τότε, η ταινία τελειώνει με το όνειρο του Antonio.

– Μήπως, κάποιος από τους δυο σας έχει δει το Le Mystère Picasso, την ταινία του Clouzot;

Antonio López Γνωρίζω την ταινία, παίχτηκε στην Μαδρίτη, αλλά δεν μου προκαλεί ιδιαίτερα την περιέργεια, καθώς αυτή η περίοδος δουλειάς του Picasso δεν με ενδιαφέρει.

Victor Erice Για μένα, είναι η καλύτερη ταινία του Clouzot. Δεν μου αρέσει πολύ αυτός ο σκηνοθέτης, η ταινία αυτή όμως, όπως είπε ο Godard, είναι σημαντική. Πάντως, δεν την σκεφτόμουν όταν γύριζα *Το όνειρο του φωτός*. Η εμπειρία της ταινίας μου ήταν εντελώς πρωτότυπη. Είχα στον νου μου περισσότερο κάποιους σκηνοθέτες και κάποιες ταινίες, παρά πίνακες ή έργα ζωγραφικής. Κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησης της ταινίας σκεφτόμουν πολύ κυρίως το *Tabou* του Murnau, διότι η ταινία αυτή είναι αποτέλεσμα της έντασης μεταξύ ενός δημιουργού ταινιών- ντοκιμαντέρ, του Flaherty, και ενός σκηνοθέτη που αγνώστω, ενός μεγάλου δημιουργού ιστοριών, του καλλιτέχνη-πρότυπου. Χωρίς την παρουσία του Flaherty, η ταινία θα ήταν πολύ διαφορετική. Υπάρχει, ωστόσο, μια άλλη διάσταση στην ανάμνησή μου από το *Tabou*: βρίσκω ότι υπάρχει περισσότερη τέχνη στο περιβάλλον των εικόνων παρά στο εσωτερικό τους, εξ αιτίας της αρπакτικής δύναμης της κάμερας. Ο Murnau παρέμεινε σκλάβος του οράματός του, δεν κοίταξε τη γη επάνω στην οποία περπατούσε και फिल्μαρε. Δεν σεβάστηκε τον τρόπο με τον οποίο λάντρευσαν τους νεκρούς τους οι κάτοικοι του νησιού. Το πεπρωμένο, που είναι τελικά το βασικό θέμα της ταινίας και του γερμανικού εξπρεσιονισμού, χάραξε τη μορφή του, έναν μαγικό κύκλο, και πέθανε. Είναι η ωραιότερη ταινία της ιστορίας του κινηματογράφου, και παράλληλα η πιο τραγική. Μου φαίνεται ότι διακρίνω σε αυτήν την αρπакτική δύναμη της κάμερας, μια δύναμη που ένωσα πολύ έντονα γυρίζοντας *Το όνειρο του φωτός*.

Cahiers du Cinéma, no 457, σελ. 30-34.

(Μετάφραση: Ινώ Ρόζου)

Το μυστήριο της δημιουργίας

Συνέντευξη του Víctor Erice

Jordi Balló

Jordi Balló – Την τελευταία φορά που ειδωθήκαμε στη Βαρκελώνη, ενδιαφερόσασταν για τα γυρίσματα της ταινίας *Monos como Becky* του Joaquim Jordà. Μαζί με τον José Luis Guerin, θέλατε να μάθετε πώς ο Jordà θα αναφερόταν στην αρρώστια του στην ταινία. Εγώ, το εξέλαβα ως φιλική χειρονομία, αλλά και ως πράξη ενός σκηνοθέτη που εξερευνά μια κινηματογραφική πρόκληση.

Víctor Erice Γνωρίζα το σχέδιο του *Monos como Becky* εδώ και καιρό, όταν ακόμα δεν είχε τον χαρακτήρα που αναφέρατε. Ο Joaquim πήρε κάποια στιγμή μια πολύ σημαντική απόφαση: να κινηματογραφήσει τη χειρουργική επέμβαση στην οποία θα υποβαλλόταν. Η ένταξη αυτών των εικόνων στην ταινία του ισοδυναμούσε με την εισαγωγή ενός αυτοβιογραφικού στοιχείου, που ήταν πολύ σημαντικό, αλλά και πολύ ευαίσθητο.

– Πολλοί από μας αισθάνθηκαν ότι ο Jordà ήταν έτοιμος να επινοήσει κάτι καινούργιο. Γι' αυτό το λόγο, το ενδιαφέρον σας μου φάνηκε να κινείται στα πλαίσια μιας επαναξιολόγησης του επαγγέλματος του κινηματογραφιστή.

Είναι υπερβολικό να μιλάμε για επινοήσεις. Δεν ξέρω. Αυτό όμως που ήταν σαφές είναι ότι το πείραμα του Joaquim έμοιαζε να ξεφεύγει από τα τετριμμένα.

– Με τα χρόνια το Όνειρο του φωτός αντιμετωπίζεται διαφορετικά, επειδή, εκτός από το ότι το στήριξε ο κινηματογράφος, πολλοί σκηνοθέτες και θεατές αισθάνθηκαν ότι το φιλμ αυτό τους ανήκε. Σας λείπει αυτή η «κοινότητα των σκηνοθετών»;

Θα μου άρεσε να ισχύει η παρατήρησή σας για το Όνειρο του φωτός αφού αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που μπορούν να δώσουν περισσότερο νόημα στη δουλειά μας. Όσο για την κοινότητα των σκηνοθετών, για να υπάρξει, πρέπει να αφομοιώσει άλλες συνισταμένες που ξεπερνούν την αίσθηση μιας κάποιας συνενοχής... Ναι, είναι κάτι που μου λείπει, αλλά όχι μόνο στον κινηματογράφο.

– Πότε νομίζετε ότι υπήρξε αυτή η αντίληψη της κοινότητας στον κινηματογράφο;

Υπήρξε στο παρελθόν. Στη χρυσή εποχή του Χόλιγουντ, για παράδειγμα, όταν παραγωγοί, σκηνοθέτες, σεναριογράφοι, ηθοποιοί και τεχνικοί συναντιόντουσαν σχεδόν καθημερινά στα στούντιο για τη δουλειά τους, ανταλλάζοντας εμπειρίες. Πιστεύω ότι οι περισσότεροι απ' αυτούς ήταν πεπεισμένοι ότι ζούσαν σε μια ιδιαίτερη περίοδο, όπου για πρώτη φορά τα πράγματα αποκτούσαν όνομα. Υπήρξε και στη Σοβιετική Ένωση, αμέσως μετά την Οκτωβριανή επανάσταση. Μια εξαιρετική περίοδος, γεμάτη γόνιμες ανακαλύψεις, που τρεφόταν από την επαναστατική ουτοπία, όπου ένα σύνολο σκηνοθετών δημιούργησε τα σύμβολα της ταυτότητας του κινηματογράφου. Η αντίληψη της κοινότητας ήταν παρούσα και στον ιταλικό κινηματογράφο, με το νεορεαλισμό. Η Ιταλία ξυπνούσε από έναν εφιάλη και οι σκηνοθέτες της ένιωσαν την ανάγκη όχι μόνο να προβληματιστούν γύρω από όσα συνέβαιναν στο

δρόμο, αλλά και να συνέλθουν ηθικά. Αυτός είναι και ο λόγος που ορισμένοι έφτασαν να πουν ότι οι νεορεαλιστικές ταινίες επέτρεψαν στον παλιό λαό να ξαναβρεί την χαμένη του αξιοπρέπεια.

– Η γέννηση στη Γαλλία της Nouvelle Vague στις αρχές της δεκαετίας του '60, είναι περίπου το ίδιο φαινόμενο, ή διαφορετικό;

Είναι διαφορετικό. Στη Nouvelle Vague επικρατούσε μια ορισμένη αντίληψη, που κατά κάποιον τρόπο απηχούσε την άποψη της κοινότητας, και ήταν απόρροια της κινηματογραφοφιλίας. Ο Jean-Luc Godard το εκφράζει πολύ καλά όταν λέει ότι αυτοί και οι φίλοι του «ήταν τα παιδιά της Απελευθέρωσης και της Cinémathèque Française». Αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό τους είναι που υπερίσχυσε, μια αντίληψη πλούσια αλλά διαφορετική, κατά βάθος ατομιστική, χωρίς τη σφραγίδα της συλλογικότητας των προηγούμενων εμπειριών.

– Ενδεχομένως οι σκηνοθέτες στο Ιράν να λειτουργούν σήμερα σύμφωνα με αυτή την αντίληψη της κοινότητας, που στη Δύση είναι ξεπερασμένη.

Ναι. Εγώ τουλάχιστον, είχα αυτή την αίσθηση όταν μίλησα με τον Abbas Kiarostami και με άλλους Ιρανούς σκηνοθέτες.

– Στην Τεχεράνη, πριν από δυο χρόνια, ένας σκηνοθέτης μου εξήγησε πώς διέκοψε ένα γύρισμα επειδή το παιδί που πρωταγωνιστούσε είχε μια σοβαρή πάθηση των οστών και δεν μπορούσε να περπατήσει. Αποφάσισε λοιπόν ν' αλλάξει το θέμα της ταινίας και να διηγηθεί την πραγματική ιστορία του μικρού αγοριού. Θα ήταν πολύπλοκο να σκηνοθετήσεις κάτι τέτοιο εδώ, λόγω της γραφειοκρατικής υποδομής μας.

Ασφαλώς, θα ήταν περίπλοκο, αλλά όχι και αδύνατο. Θα βοηθούσε μια υποδομή παραγωγής ανοικτή σ' αυτές τις πρωτοβουλίες. Αλλά ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε με ένα πρόβλημα νοστορπίας, ικανότητας, ευαισθησίας. Κι αυτά, εδώ, από κοινωνική άποψη, δεν υφίστανται. Στη Ευρώπη, ο σύγχρονος σκηνοθέτης είναι κατά κανόνα μοναχικός.

– Οι σκηνοθέτες μπορούν να είναι μοναχικοί, αλλά όχι οι ταινίες τους.

Ναι, τουλάχιστον θεωρητικά. Αλλά οι ταινίες αυτών των σκηνοθετών υποφέρουν από μοναξιά συχνά, διότι λίγοι άνθρωποι τις βλέπουν. Αυτό συμβαίνει επειδή η κινηματογραφική αγορά είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο ώστε τους εμποδίζει να συναντηθούν με το κοινό σε συνθήκες μιας ελάχιστης ισότητας. Αλλά σίγουρα υπάρχει μια αιχμή αλήθειας σ' αυτά που λέτε. Οι ταινίες, ακόμα και με τρόπο υπαινικτικό, συνιστούν ένα κάλεσμα.

– Είστε αρχέτυπο μοναχικού κινηματογραφιστή, αλλά οι ταινίες σας έχουν μια μεγάλη απήχηση που ανανεώνεται από γενιά σε γενιά.

Ίσως, αλλά η περίπτωση μου μπορεί να μην είναι πολύ αντιπροσωπευτική, και είναι επικίνδυνο να γενικεύουμε. Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι υπάρχει σε παγκόσμια κλίμακα ένα εν δυνάμει κοινό για αυτό το είδος των ταινιών. Το πρόβλημα εμφανίζεται όταν πρέπει να βρεθεί διανομέας και να επιτευχθεί μια λογική παρουσία στην οθόνη. Όλα αυτά πρέπει να γίνουν σε μια υποτιθέμενα ελεύθερη αγορά, στην οποία δεν υφίστανται ούτε ισότητα ευκαιριών, ούτε διαφάνεια, ούτε ελευθερία, μολονότι πρόκειται για στατικά απαραίτητα για την ανταγωνιστικότητα.

– Συνήθως δεν πιστεύουμε ότι μια ταινία, που σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται να απευθύνεται σε μια μειοψηφία αλλά έχει οικουμενικές φιλοδοξίες, είναι ικανή να φτάσει σ' ένα κοινό πολλαπλό και διεθνές. Είναι γεγονός αναμφισβήτητο: οι ταινίες σας προβάλλονται παντού.

Θα προτιμούσα να μη σταθώ με άλλο στην περίπτωση μου. Είναι γεγονός ότι ένα ορισμένο είδος ταινιών, αναμφίβολα οι πιο απαιτητικές, ταξιδεύουν πέρα από τα σύνορά μας, περισσότερο από κείνες που παράγονται με μοναδικό σκοπό το κέρδος.

– Το Όνειρο του φωτός είναι μια ταινία που γεννήθηκε μοναχική, αλλά σιγά-σιγά απέκτησε ανταγωνιστές. Πέρα από το ότι καταπιανόταν με το θέμα της δημιουργίας, διέθετε τη δύναμη να φωτίσει έναν κινηματογράφο εφικτό, που δεν ήταν ακόμα ορατός.



Από την ταινία
Alumbramiento

Είναι παράξενο, αλλά όταν την έκανα δεν είχα καθόλου την εντύπωση ότι καινοτομούσα. Το αντίθετο, νόμιζα ότι γύριζα προς τα πίσω. Προς τα πού ακριβώς; Προς τη γένεση, προς την εποχή της καθαρής «καταγραφής» όπως λένε οι Γάλλοι. Προς μια επιστροφή στην καταχώρηση του γεγονότος, που είναι εντέλει αυτό που διαχωρίζει τον κινηματογράφο απ' όλες τις άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις και που διαπιστώνουμε στους αδελφούς Lumière. Δεν είχα την αξίωση να γυρίζω ταινίες με τον ίδιο τρόπο, αλλά ήθελα να προτείνω ένα κινηματογραφικό βλέμμα, όσο γίνεται απογυμνωμένο, απαλλαγμένο από τη λογοτεχνικότητα που συνήθως εμπεριέχουν τα σενάρια.

– Η πολιτική των τηλεταινιών προϋποθέτει την ύπαρξη σεναρίου.

Αυτό είναι κατανοητό με τα σημερινά δεδομένα. Το πρόβλημα είναι ότι αυτή η πολιτική επεκτάθηκε σε όλο τον κινηματογράφο. Δεν είναι τυχαίο ότι, για να επιβιώσει ο κινηματογράφος, εξαρτάται από την τηλεόραση. Εφεξής φαίνεται να υπάρχει μόνο το αναπόφευκτο απαραίτητο πρωτόκολλο του σεναρίου, με βάση το οποίο η ταινία αναλύεται στις πιο ελάχιστες λεπτομέρειες, που συχνά μετατρέπουν το γύρισμα σε μια απλή μετάδοση, ή το οδηγούν (όταν υπάρχει κάποια αξίωση για ποιότητα) προς το σχολαστικισμό. Δεν πρέπει να παραξενευόμαστε όταν ο Serge Daney λέει με χιούμορ, ότι ο διάβολος, που ξέρει τα πάντα για μας, θα ήταν ο καλύτερος σεναριογράφος. Θα έπρεπε να τον προσλάβουν στην τηλεόραση.

Μιλώντας σοβαρά, το σενάριο υπήρξε ιδιαίτερος σημαντικός και απαραίτητος στη δημιουργία κάποιων ταινιών. Δεν θέλω να το περιφρονήσω αλλά η αλήθεια είναι, παρ' όλα όσα λέγονται, ότι σήμερα έχει υποβαθμιστεί η λειτουργία του τόσο πολύ, ώστε να κινδυνεύει να αποτελεί ένα εργαλείο συναλλαγής και αποτίμησης, που αποβλέπει στη διαχείριση του χρήματος.

– Στη διαδικασία της δημιουργίας μιας ταινίας που επιχειρεί κάτι καινούργιο, αυτό που θα αποκαλούσαμε σύγκρουση του σεναρίου είναι μια παλιά ιστορία.

Ναι, είναι μια διαμάχη που ξέσπασε με την εισβολή του μοντερνισμού, όταν ο κινηματογράφος, προσπαθώντας να φτάσει σε μια άγνωστη εκ των προτέρων αλήθεια, εισήγαγε μια ντόκιμαντεριστική διάσταση στις ταινίες μυθοπλασίας. Ποιος ήταν ο λόγος αυτής της παρόρμησης; Χωρίς αμφιβολία, ήταν απόρροια της ανάγκης να καθρεφτιστεί η εποχή, κατά την οποία οι πολίτες του κόσμου ζούσαν τις τραυματικές και σαρωτικές επιπτώσεις του Δεύτερου Πα-

γκόσμιου Πολέμου. Η ριζοσπαστική μεταμόρφωση που προέκυψε απ' αυτόν τον καινούργιο τρόπο προσέγγισης της πρακτικής του κινηματογράφου γεννήθηκε στην Ιταλία, με το έργο του Roberto Rossellini.

– Ποια χαρακτηριστικά πήρε αυτή η μεταμόρφωση;

Πιστεύω ότι, με αφετηρία την ταινία *Paisà*, ο Rossellini θέλησε να εκφράσει στις ταινίες του κάτι που δεν μπορούσε να αποκομίσει μέσα από τις καθιερωμένες αισθητικές μορφές, οι οποίες απέρρεαν από έναν κινηματογραφικό φανταστικό κόσμο, που έβρισκε την πιο αυθεντική του έκφραση στις σελίδες ενός σεναρίου. Όταν κρίθηκε αναγκαίο να δοθεί μια ζωντανή και επιτακτική μαρτυρία των όσων συνέβαιναν στην Ευρώπη, οι μορφές αυτές εκδήλωσαν ξαφνικά το όριο τους· έγινε φανερό ο κίνδυνος να καταντήσουν στερεότυπα, ή να λειτουργήσουν σαν ένας αφηγηματικός κορσές. Από και και πέρα, στα χέρια του Rossellini, το σενάριο θα μεταβληθεί σε μια απλή επεξεργασία, με μόλις και μετά βίας ένα διάλογο· δηλαδή, ένα σύνολο από σημειώσεις, που χρησίμευσαν για να κατευθύνουν την παραγωγή, και υποβάλλονταν σε επεξεργασία που εξαρτιόταν από τη σχέση με τους ηθοποιούς, οι οποίοι, σε κάποιες περιπτώσεις, δεν ήταν επαγγελματίες.

– Δεν επρόκειτο πλέον για μια απεικόνιση ενός κόσμου λίγο ή πολύ φανταστικού...

Όχι, επρόκειτο για τη δημιουργία ενός μηχανισμού σύλληψης που μετέτρεπε το γύρισμα σε μια επιτακτική φάση υλοποίησης μιας ταινίας. Για ποιο λόγο; Για να γίνει η συνάντηση με την αλήθεια, που μόνο το γύρισμα μπορούσε να φανερώσει. Από το 1945-1950, οι ταινίες του Rossellini που υπήρξαν εξαιρετικές μαρτυρίες, επιτεύχθηκαν χάρη σε μια μέθοδο εργασίας που συνεχίστηκε στα έργα των κυριότερων σκηνοθετών της Nouvelle Vague. Έτσι, τελειοποιήθηκε μια επιλογή που αναπόφευκτα προξένησε μια κάποια αποσύνθεση της μορφής· ήταν σαν μια απόπειρα δημιουργίας ενός προπλάσματος, που μπορούσε ν' απεικονίσει τις γραμμές ενός σημειωματάριου ή ενός προσωπικού ημερολόγιου στο οποίο καταγράφει κανείς διαδοχικά, ή συμβαίνει, υπακούοντας σε μια παρόρμηση όμοια με εκείνη που γέννησε τον ιμπρεσιονισμό στην ιστορία της ζωγραφικής.

– Η αλήθεια φανερώνεται όταν το ανασπίντεξο καταγράφεται στο γύρισμα. Αυτό που ίσως εγγυάται το μέλλον των ταινιών για τις οποίες μιλάτε, είναι ότι σήμερα αυτές θεμελιώνουν την αρχή της αξιοπιστίας στον κινηματογράφο. Γι' αυτό αντιστέκονται και δεν μπορούν να τις εξαλείψουν. Αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο Το Πνεύμα του μελισσιού ξαναγεννιέται, όταν η Ana Torrent βλέπει για πρώτη φορά τον Φρανκενστάιν, σ' αυτή τη ντοκιμαντεριστική στιγμή.

Αυτές οι εικόνες είναι δίχως άλλο ο πυρήνας της ταινίας. Τις γύρισα σαν να ήταν μέρος ενός ντοκιμαντέρ, με την κάμερα στο χέρι. Από μια άποψη, ενήργησα σαν τον Antonio López, όταν θέλει να απεικονίσει στη ζωγραφική του την επίδραση των ακτίνων του ήλιου πάνω στην πυρηνική πυρηνική. Το λέει κι ο ίδιος, το σπουδαιότερο σ' αυτό το είδος των πειραμάτων, είναι να 'σαι παρών, απερίσπαστος, και να πετάξεις το δίχτυ. Δεν υπάρχει εγγύηση ότι θα πιάσουμε κάτι. Επί πλέον, δεν υπάρχει δεύτερη ευκαιρία, δεύτερη λήψη, αφού γυρίζουμε ένα γεγονός που το θελήσαμε έτσι, μια για πάντα. Αυτό είναι ίσως που ξαναζωντανεύει στη συνείδηση και στην ευαισθησία του κοινού, κάθε φορά που βλέπει την Ana Torrent σ' αυτή τη σκηνή της ταινίας *Το Πνεύμα του μελισσιού*.

– Έχω την εντύπωση ότι το ίδιο πράγμα συμβαίνει στο *Alumbramiento*, το επεισόδιό σας του Ten Minutes Older, που δεν βγήκε ακόμα. Επειδή είναι μια ταινία δομημένη πολύ παραστατικά, αυτή η στιγμή της αλήθειας αναδύεται με τρόπο πολύ πιο απότομο, και αναστατώνει όλο το οικοδόμημα της ταινίας.

Στο *Alumbramiento*, το ύφος είναι αποτέλεσμα μιας ανάγκης. Όλοι οι σκηνοθέτες έχουν δεχτεί αυτόν τον περιορισμό. Τα επεισόδια πραγματεύονταν το θέμα του Χρόνου, αλλά κανένα δεν έπρεπε να υπερβαίνει τα δέκα λεπτά. Για να εκφράσω το θέμα του χρόνου, προσπάθησα να εξισορροπήσω την έντονη τάση για αφαίρεση, δίνοντας στις εικόνες ένα ύφος ντοκιμαντεριστικό. Χρησιμοποίησα μόνο ερασιτέχνες ηθοποιούς, τους οποίους επέλεξα στους χώρους όπου διαδραματίζεται η πλοκή: αυτοί είναι που δημιούργησαν τους λιγιστούς διαλόγους που ακούμε στην ταινία. Όλη η ατμόσφαιρα που αναδομείται στη διάρκεια της διαδικασίας αποκρυσταλλώνεται στην έσχατη εμφάνιση ενός νεογνού.

– Όταν ναυάγησε το σχέδιό σας για την ταινία *La Promesa de Shanghai*, που βασιζόταν στην νουβέλα του Juan Marsé *El Embrudo de Shanghai*, νομίζω ότι ναυάγησε και η ευκαιρία να γυριστεί μια μεγάλη ταινία για τη Βαρκελώνη, μια πόλη που αντιστέκεται, παρ' όσα λένε, στο φυσικό ντεκόρ.

Για τη Βαρκελώνη, ως κινηματογραφικό σκηνικό, δεν έχω γνώμη. Μου λείπει αυτή η βαθμίδα γνώσης που αποκάς όταν ζεις κάπου συνέχεια. Είναι μια πόλη που πάντα με έλκυε, και διαπίστωσα πόσο δύσκολο και ακριβό είναι να κάνεις τα εξωτερικά γυρίσματα μιας ιστορίας με πλοκή που διαδραματίζεται στη δεκαετία του '40, τον προηγούμενο αιώνα. Αυτό το στοιχείο μ' ανάγκασε να εισαγάγω μια σειρά από αλλαγές στη διασκευή του βιβλίου του Juan Marsé, του οποίου αποκλειστική πρόθεση ήταν να μεταφέρει το πνεύμα μιας ήδη μακρινής εποχής, χωρίς να καταφύγω σε δαπανηρά σκηνικά. Όσο πλούσια κι αν είναι μια ταινία σε υλικό εποχής, έχω την πεποίθηση ότι η σύλληψη του παρελθόντος στην ουσία εξαρτάται από άλλα πράγματα, πιο διεισδυτικά, πιο άδyla.

– Η ταινία *La Promesa de Shanghai* ήταν εξ ολοκλήρου γραμμένη.

Ναι, όπως μια άλλη διασκευή, η ταινία *Ο Νότος*, με την οποία υπάρχουν κάποια κοινά. Φάνηκε παράξενο, αν όχι και αλλόκοτο, ότι μετά από το *Όνειρο του φωτός* καταπιάστηκα μ' ένα σχέδιο τέτοιας εμβέλειας, μ' ένα σενάριο τόσο δομημένο. Εντούτοις, πιστεύω ότι το θέμα της ταινίας και το είδος της το απαιτούσαν.

– Το σενάριό σας είναι διαφορετικό από το βιβλίο του Marsé. Αποφύγατε τη φυγή στη Σαγκάη και όλη η ιστορία διαδραματίζεται στη Βαρκελώνη. Το αντίθετο, δηλαδή, από τους περισσότερους ενδιαφέροντες καταλανούς σκηνοθέτες, που αποφεύγουν τη Βαρκελώνη ως σκηνικό. Απεναντίας, το δικό σας σενάριο εμπιστεύεται απόλυτα τη μυθοπλασία.

Δε μ' αρέσει να μιλώ για την ταινία *La Promesa de Shanghai*, γι' αυτά που μπορούσαν να γίνουν και δεν έγιναν. Αλλά θα πω ότι η εμπιστοσύνη στη μυθοπλασία, στην οποία αναφέραστε, ήταν απαραίτητη. Είχε σχέση με τον πυρήνα της ιστορίας, στην οποία κάποια παιδιά (και ο θεατής μαζί τους, αυτό ήταν η πρόκληση) πίστευαν για κάποια στιγμή, μέσα στις αυταπάτες και στις ονειροπολήσεις τους, το ψέμα που τους διηγήθηκε ένας λίγο ή πολύ απατεώνας ενήλικας.

– Εντέλει, ποια ήταν η κύρια αιτία που σας ώθησε να εμπλακείτε σ' ένα τόσο δαπανηρό και μακροχρόνιο σχέδιο;

Είναι δύο. Από τη μια, το γεμάτο παραινέσεις διήγημα του Juan Marsé, απ' το οποίο ξεκίνησαν τα πάντα. Από την άλλη, η εμπειρία μου ως θεατής όταν ήμουν παιδί. Είδα για πρώτη φορά την ταινία του Josef von Sternberg, *Shanghai Gesture*, με την Gene Tierney, τρυπώντας σ' ένα κινηματογράφο όπου η είσοδος για μένα ήταν απαγορευμένη. Αυτό τα λείει όλα. Έπειτα, το κύριο μέλημά μου ως σκηνοθέτης, είναι να προσπαθήσω να επανακτήσω αυτό που μετέτρεψε τον κινηματογράφο σε λαϊκή τέχνη. Μια από τις πιο δραματικές απώλειες του σημερινού κινηματογράφου είναι ότι έπαψε να είναι λαϊκή τέχνη, και αποσκοπεί πια μόνο στην κοινή διασκέδαση των μαζών.

– Το ζήτημα είναι να διαχωρίσουμε το λαϊκό από το εμπορικό, έννοιες που αλληλοκαλύπτονται σήμερα.

Ναι. Κι επίσης να γίνει ο διαχωρισμός μεταξύ πόλτη και καταναλωτή... Όταν σκέφτομαι την εποχή στην οποία διαδραματίζεται η ταινία *La Promesa de Shanghai*, νιώθω ότι ο κινηματογράφος περιπλανιόταν ακόμα σε μια άγρια περιοχή. Το θέμα της Gene Tierney στο *Shanghai Gesture*, σε μια χώρα απομονωμένη, χωρίς ελευθερία, γεμάτη απαγορεύσεις, προϋπέθετε μια υπέρβαση σε πολλαπλό επίπεδο. Ανακαλύψαμε ξαφνικά, ίσως πρόωρα, το πρόσωπο μια μοιραίας ομορφιάς. Και σ' αυτή τη φυγή, όπως και στα όνειρα, δεν υπήρχαν πια σύνορα, ταξιδεύαμε στ' αλήθεια. Αισθανόμασταν παράνομοι αλλά συγχρόνως και πολίτες του κόσμου.

Positif, τεύχος 519, Μάιος 2004

(Μετάφραση: Isabelle Taruffi)





Φιλμογραφία

ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

EN LA TERRAZA (1961)

ENTRE VÍAS (1962)

PÁGINAS DE UN DIARIO PERDIDO (1962)

LOS DÍAS PERDIDOS (1963)

Ασπρόμοιρη μικρού μήκους ταινία.



Los días perdidos

Σενάριο Víctor Erice **Σκηνοθεσία** Víctor Erice

Διεύθυνση Φωτογραφίας Fernando Amblas

Campana Μοντάζ Ana Romero Marchent **Παραγωγή**

Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) **Διάρκεια**

41 λεπτά **Ηθοποιοί** Francisco Andrada, María Teresa Dressel, María Elena Flores, Luisa Muñoz

ΟΙ ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ

Los Desafíos (1968)

Τρίτο επεισόδιο σπονδυλωτής ταινίας. Σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων: Claudio Guerin και José Luis Egea.

Ιδέα και Σενάριο Rafael Azcona, Claudio Guerin,

José Luis Egea, Víctor Erice. **Σκηνοθεσία** Claudio

Guerin, José Luis Egea και Víctor Erice. **Σκηνικά**

Pablo Gago. **Βοηθός σκηνογράφος** Salvador

Agustín. **Διεύθυνση παραγωγής** Primitivo Álvaro.

Μοντάζ Pablo G. Del Amo. **Μουσική μπάντα** Luis

de Pablo. **Φωτογραφία** Luis Cuadrado. **Βοηθός**

παραγωγής José L. Ruiz Marcos. **Μακιγιάζ** Cristóbal

Criado. **Ήχος** Eduardo Fernandez. **Βοηθός**

κάμερας Angel Gonzalez. **Διανομή** Hispano Fox.

Διάρκεια 104 λεπτά. **Ηθοποιοί** Víctor Erice

(σκηνοθέτης), Dean Selmer (Τσάρλι), Daisy

Granados (Φλωριντίτα), Luis Suárez (Χουλιάν), Julia

Peña (Μαρία).

Η ταινία αποτελεί μια μελέτη πάνω στις ανθρώπινες

σχέσεις όπως αυτές καθορίζονται από το παιχνίδι της εξουσίας και της κυριαρχίας. Ζωές και σχέσεις που κυβερνούνται από πάθη και το παράλογο που καταστρέφει την ανθρώπινη ύπαρξη. Όταν ο άνθρωπος παίρνει στα χέρια του την εξουσία, αυτό που πραγματικά κρατάει στα χέρια του και έχει με το μέρος του είναι ο νόμος. Κι όταν δεν μπορεί να ικανοποιήσει τα πάθη του το μόνο που του απομένει είναι η φυγή ως μοναδική διέξοδος.

Το παιχνίδι της γνώσης

Carmen Arocena

Η ιστορία εκτυλίσσεται γύρω από πέντε χαρακτήρες: τον Τσάρλι, τη Φλωριντίτα, τον Χουλιάν, τη Μαρία και τον Πίνα.

Ο Τσάρλι είναι Αμερικανός, κάτοχος ενός μυστικού που θα καθορίσει τις σχέσεις του με τους υπόλοιπους χαρακτήρες και έχει μεγαλύτερη ικανότητα δράσης από τους συντρόφους του, χάρη στην κατοχή αυτού του μυστικού. Δεν αποκαλύπτονται πολλά πράγματα για το παρελθόν του Τσάρλι εκτός από ότι είναι Αμερικανός, έχει σεξουαλικά προβλήματα και είχε πολεμήσει στο Βιετνάμ. Στο κείμενο, ο Τσάρλι χαρακτηρίζεται ως *voyeur*, παρατηρεί τους υπόλοιπους χαρακτήρες και παρουσιάζεται ως κάποιος που θα οδηγήσει τους πάντες στην καταστροφή, λόγω της ικανότητάς του να δρα. Αυτή η στάση του Τσάρλι έρχεται σε αντίθεση με τη στάση των υπόλοιπων συντρόφων του.

Η ικανότητά του να βλέπει χωρίς να τον βλέπουν, η ικανότητά του σαν *voyeur*, του επιτρέπει να γνωρίζει κάποιες κρυφές πλευρές της ζωής των υπολοίπων και η γνώση των συναισθημάτων και των πράξεων των άλλων χαρακτήρων του προσδίδουν τη δυνατότητα της δράσης.

Η στάση του Τσάρλι ως παρατηρητή, στο περιθώριο της ζωής της ομάδας, αναπαρίσταται κινηματογραφικά με πλάνο που συσχετίζουν το βλέμμα με το παρατηρούμενο αντικείμενο. Αυτή η αναπαράσταση εκδηλώνεται από τις πρώτες σκηνές της ταινίας και επαναλαμβάνεται σε όλη τη διάρκειά της.

Η επιμονή του αφηγητή να δείχνει το βλέμμα του Τσάρλι τον καθιστά πρωταγωνιστή της ταινίας, διότι τον ενδιαφέρει να δείξει στον θεατή τη δική του αντίδραση στα γεγονότα.

Η Φλοριδίτα, η συνοδός του, είναι το αντικείμενο του πόθου και των δύο ανδρών, σύμβολο του πάθους που απεικονίζεται με το κόκκινο χρώμα των ρούχων της καθώς και από το γεγονός ότι ο Víctor Erice μάς την παρουσιάζει γυμνή στη σκηνή που κάνει μπάνιο στην αρχή της ταινίας. Συνδέει το πάθος με την καταστροφή. Ντύνεται με μια φαινομενική αγνότητα και μια αθωότητα που κλέβει από τη Μαρία, την άλλη πρωταγωνίστρια της ταινίας, φορώντας ένα λευκό φόρεμα που βάζει τον Χουλιάν να της χαρίσει, το οποίο όμως ανήκει στη Μαρία. Η Φλοριδίτα ντύνει τη γύμνια της με την οποία παρουσιάζεται στις πρώτες εικόνες της ταινίας με το σύμβολο της αγνότητας. Η Φλοριδίτα είναι το αντικείμενο του πόθου αλλά δεν έχει την ικανότητα να δρα, όπως και ο Χουλιάν, γιατί δε διαθέτει τη γνώση. Αυτή η άγνοια για ό,τι συμβαίνει γύρω της, ιδίως για τη συναισθηματική ταραχή του Τσάρλι, την καθιστά ανίκανη να δράσει, να εμποδίσει την τελική τραγωδία.

Τόσο ο Χουλιάν όσο και η Μαρία θα εμποδίσουν τη δράση του Τσάρλι.

Οι μορφές των δύο γυναικών μερικές φορές συγχέονται, καθώς οι πράξεις της Μαρίας, που στην αρχή χαρακτηρίζονται από την αγνότητα και την άγνοια των σχέσεων ανάμεσα στον Χουλιάν και στη Φλοριδίτα, την οδηγεί στο να υιοθετήσει μια στάση παθητική, στάση παρατηρητή. Η Μαρία είναι στην ιστορία ένα εργαλείο πρόκλησης στα χέρια του Τσάρλι. Η γνώση του μυστικού του την οδηγεί σε ένα είδος ανταρσίας και, αργότερα, στο να υιοθετήσει μια στάση ψευδο-πρόκλησης, με αποτέλεσμα ο ρόλος της να συγχέεται με το ρόλο που παίζει η Φλοριδίτα. Όσο προχωρά η ταινία, ο ρόλος της Μαρίας στην εξέλιξη της δράσης δεν είναι παρά η ηχώ της Φλοριδίτα. Η Μαρία μπαίνει στο περιθώριο της εξέλιξης των γεγονότων. Έτσι κι έτσι, η Μαρία μοιράζεται τις κάθε λογής γνώσεις με τον Τσάρλι, από τη γνώση της σχέσης ή της έλξης ανάμεσα στον Χουλιάν και στη Φλοριδίτα, μέχρι τη γνώση, αργότερα, της ανικανότητας του Αμερικάνου. Όμως, η γνώση παρέχει στον Τσάρλι την ικανότητα να δρα, ενώ για τη Μαρία είναι ανασταλτικός παράγοντας.

Ο σύντροφός της, ο Χουλιάν, χωρίς οικονομικούς πόρους και, επομένως, υποταγμένος στα καπρίτσια του Τσάρλι, υιοθετεί σε μεγάλο μέρος της ιστορίας μια παθητική στάση: τον κάνει να αντιδράσει ή ανυπομονήσει. Ωστόσο, βγαίνει πάντα ηττημένος όταν συγκρούεται με τον Τσάρλι, μέχρι που φτάνει στην τελική ήττα, το θάνατο.

Ο Χουλιάν πάντα αντιτίθεται στις αποφάσεις του Τσάρλι δείχνοντας στην αρχή αδιαφορία, χωρίς όμως να έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τον Τσάρλι. Η στάση του Χουλιάν αλλάζει σε μια δεύτερη φάση, όταν έρχεται αντιμέτωπος με τον Τσάρλι, σε μια τρίτη, όταν συνεργάζεται μαζί του και στο τέλος, παίρνοντας ανοιχτά τη θέση του αντιπάλου.

Ο Πίνκι, ο χιμπαντζής, είναι ένα πλάσμα (όχι ζώο), αφού μπορεί και διαβάζει το *Ωραίο και καταραμένο* του Φράνσις Σκοτ Φιτζέραλντ και το *Προέλευση των ειδών* του Δαρβίνου, φοράει γαλιό λήιου, πίνει μπίρα και φοράει μπλουζάκι: όπως και το (όχι ανθρώπινο) τέρας του *Frankenstein* στο *Πνεύμα του μελισσιού*, δεν έχει ικανότητα δράσης, δεν είναι παρά ένα εργαλείο στα χέρια του Τσάρλι για να διακόψει τις στιγμές οικειότητας ανάμεσα στον Χουλιάν και τη Φλοριδίτα, και ένας παρατηρητής των αλλαγών στα ζευγάρια της ομάδας. Ο Πίνκι είναι ανίκανος να δράσει μόνος του. Αλλά θα είναι ο μόνος από όλους τους χαρακτήρες που θα σωθεί στη σφαγή του τέλους. Η σωτηρία του είναι ένας δρόμος προς την ελευθερία που απεικονίζει απλώς τη μοναξιά του ατόμου που έχει απομονωθεί από τους συντρόφους του και που αντιμετωπίζεται από την υπόλοιπη κοινωνία ως ένα παράξενο όν. Σε αρκετές σκηνές της ταινίας, ο Víctor Erice μάς παρουσιάζει το χιμπαντζή σαν προέκταση του χαρακτήρα του Τσάρλι.

Οι προκλήσεις είναι στην πραγματικότητα μια μελέτη πάνω στις ανθρώπινες σχέσεις που καθορίζονται από τα παιχνίδια εξουσίας και κυριαρχίας πάνω στους άλλους, και τα πάθη, τον παραλογισμό που καταστρέφει τον άνθρωπο. Όποιος κατέχει την εξουσία, έχει τον νόμο με το μέρος του. Ο μόνος δρόμος που απομένει σε όποιον δεν μπορεί να ικανοποιήσει τα πάθη του είναι η απόδραση. Για τον Víctor Erice οι ανθρώπινες σχέσεις είναι πάντα συγκρουσιακές, και οδηγούν στην καταστροφή.

Μέσα στο θεματικό άξονα που υπάρχει στο κείμενο, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε την αντίθεση ανάμεσα στον ικανοποιημένο και τον ανικανοποίητο έρωτα.

Αυτοί οι δύο όροι έχουν επιλεχθεί αυθαίρετα. Ως ικανοποίηση εννοείται η πραγματοποίηση της σεξουαλικής πράξης. Ενώ αυτό που ονομάζουμε έρωτα αναφέρεται στη σταθερή σχέση που συνδέει τα δύο ζευγάρια. Η ικανοποίηση αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στον Χουλιάν και τη Φλοριδίτα η οποία πραγματοποιείται στη διάρκεια της ιστορίας. Η σχέση ανάμεσα στον

Τσάρλι και τη Φλοριδίτα ανήκει στην κατηγορία του έρωτα-όχι ικανοποίηση. Η αδυναμία του Τσάρλι να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του επιθυμίες τον οδηγεί στο να τις απαρνηθεί και να τις προβάλει στις επιθυμίες της Φλοριδίτα. Το ανικανοποίητο αφορά τη σχέση ανάμεσα στον Χουλιάν και τη Μαρία. Δεν υπάρχει πραγματοποίηση της σεξουαλικής πράξης και επομένως η ικανοποίηση απουσιάζει, αν και κάποτε στο παρελθόν φαίνεται

Οι ερωτικές συνευρέσεις του Χουλιάν με τη Φλοριδίτα πρέπει να είναι παράλληλες με αυτές του Τσάρλι με τη Μαρία γιατί η προσέγγιση ανάμεσα στους δύο πρώτους εξαρτάται από την απομάκρυνση της Μαρία από αυτούς. Για να ικανοποιηθούν οι επιθυμίες της Φλοριδίτα, η Μαρία πρέπει να απομακρυνθεί στον χώρο από αυτή και τον Χουλιάν. Ο Τσάρλι κάνει αυτή την κίνηση προσεγγίζοντας σωματικά την Μαρία. Η ανταλλαγή ζευγαριών, προφανώς, πρέπει να είναι παράλληλη στον χρόνο.

Άλλη μία σημασιολογική ενότητα που χαρακτηρίζει τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες είναι εκείνη της εξουσίας. Η εξουσία προσδιορίζει τους χαρακτήρες ανάλογα με τον πλούτο και την ικανότητα δράσης.

Ο Τσάρλι πρέπει να καταλάβει την εξουσία της ομάδας για να μπορέσει να θεσμοθετήσει τον ελεύθερο έρωτα και να ανοίξει έτσι, μπροστά σε όλους, το δρόμο στη σχέση της Φλοριδίτα με τον Χουλιάν. Ο μόνος αντίπα-



Οι προκλήσεις

ότι υπήρχε. Αλλά δεν μπορούμε να μιλήσουμε και για τον αντίθετο όρο, το μη ανικανοποίητο, καθότι το αντικείμενο του πόθου του κάθε συντρόφου έχει μεταφερθεί σε ένα άλλο μέλος του αντίθετου ζευγαριού.

Παρατηρούμε στην εξέλιξη της ταινίας μια ανταλλαγή ζευγαριών. Από τη θεσμοθετημένη σχέση που ονόμασα έρωτα, η οποία δεν εμφανίζεται ποτέ στην ταινία, περνάω αρχικά σε μια σχέση μη θεσμοθετημένη, και στη συνέχεια σε μια ελεύθερη, την οποία προσδιόρισα με τον όρο ικανοποίηση. Αυτή η ανταλλαγή ζευγαριών προκαλείται από την ανικανότητα του Τσάρλι να ικανοποιήσει τις ερωτικές επιθυμίες της Φλοριδίτα. Γι' αυτό, ο Τσάρλι θα προσπαθήσει να την ικανοποιήσει μέσω ενός τρίτου, του Χουλιάν. Η σχέση του Χουλιάν με τη Φλοριδίτα εντάσσεται στον άξονα της ικανοποίησης, ενώ η σχέση του Τσάρλι και της Μαρία στον άξονα της μη ικανοποίησης.

Οι σχέσεις που θα συνδέουν τους χαρακτήρες, δημιουργούνται γύρω από τον χωροθετικό άξονα που χαρακτηρίζεται από την αντίθεση ανάμεσα στην προσέγγιση και την απομάκρυνση.

λος που θα έχει στην κατάληψη της εξουσίας είναι ο ίδιος ο Χουλιάν. Η πάλη για την εξουσία μέσα στην ομάδα θα εκδηλωθεί κάπως σαν μονομαχία ανάμεσα στον Χουλιάν και τον Τσάρλι. Αυτές οι μονομαχίες θα διαμορφώσουν άλλη μια από τις κυρίαρχες τεχνικές, το *champs/ contrechamps*, και μας δείχνει τα στοιχεία που παρουσιάζονται σε διαδοχικά πλάνα εντελώς μετωπικά. Αυτού του είδους η τεχνική χρησιμοποιείται κυρίως στις στιγμές που έρχονται αντιμέτωποι οι δύο άντρες. Βλέπουμε ότι στις *Προκλήσεις* υπάρχουν πολλά κοντινά πλάνα που χρησιμεύουν, είτε για να χαρακτηρίσουν το βλέμμα κάποιου είτε για να δηλώσουν μια σύγκρουση.

¹ Ήδονοβλεψίας. (Σ.Τ.Μ.)

Victor Erice. *Catedra*, Μαδρίτη 1996, σελίδες 45-50
(Μετάφραση: Σταυρούλα Σοκόλη)

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΜΕΛΙΣΣΙΟΥ

El espíritu de la colmena, 1973

Σενάριο Ángel Fernández-Santos, Víctor Erice.

Σκηνοθεσία Víctor Erice. **Σκηνικά** Adolfo Cofiño.

Διεύθυνση παραγωγής Primitivo Álvaro.

Μοντάζ Pablo G. Del Amo. **Μουσική** Luis de Pablo.

Φωτογραφία Luis Cuadrado. **Βοηθός σκηνοθέτης**

José L. Ruiz Marcos. **Βοηθός παραγωγής** Pedro

Esteban Samu. **Μακιγιάζ** Ramón de Diego. **Βοηθός**

μοντέρ José Salcedo. **Βοηθός κάμερας** Santiago

Zuazo. **Κοστούμια** Peris Hermanos. **Διανομή**

Bocaccio. **Διάρκεια** 98 λεπτά. **Ηθοποιοί** Fernando

Fernán Gómez (Φερνάντο), Teresa Gimpera

(Τερέσα), Ana Torrent (Ανα), Isabel Telleria

(Ισαβέλ), Kety de la Camara (Μιλάγκρος, η

Οικονόμος), José Villadante (Φρανκενστάιν), Juan

Margallo (Φυγάς), Laly Soldevilla (Δασκάλα), Miguel

Picazo (Γιατρός).

Ένας εσωστρεφής, απόμακρος και ανήσυχος, απομονωμένος επιστήμονας, ο Φερνάντο, μετακομίζει με την οικογένειά του στην ησυχία της επαρχίας της Καστίλης και αφιερώνει το χρόνο του στη μελέτη των μελισσών. Ξοδεύει στελείωτες ώρες πάνω από τις κυψέλες παρατηρώντας το καθημερινό τους τελετουργικό, επεμβαίνοντας στο περιβάλλον τους, καταγράφοντας τα αποτελέσματα της παρέμβασής του. Η γυναίκα του, Τερέσα, μαραζινώντας από την απομόνωση και την αποξένωση από τον σύζυγό της, γεμίζει το χρόνο της γράφοντας νοσταλγικά, ανυπόκριτα γράμματα σε ένα εραστή που έφυγε στον πόλεμο. Τα παιδιά, η Ιζαβέλ και η Ανα, απομένουν μόνες να ασχολούνται με τους εαυτούς τους, αφού οι γονείς είναι απόντες. Στον πλανόδιο κινηματογράφο βλέπουν την ταινία *Frankenstein*. Η Ανα, ταραγμένη από την ακατανόητη συμπεριφορά του τέρατος και των κατοίκων της πόλης, ζητάει επίμονα από την Ισαβέλ να της εξηγήσει τις πράξεις τους. Εκείνη την καθησυχάζει εξηγώντας της ότι το τέρας είναι τώρα πλέον ένα πνεύμα αθάνατο και οδηγεί την αφελέ Ανα σε έναν εγκαταλελειμμένο αχυρώνα, όπου έχει την απαίτηση να δει το πνεύμα μέσα στο πηγάδι. Κυριευμένη από την προοπτική να βρει το αόρατο πνεύμα, της γίνεται έμμονη ιδέα να συμπαρασταθεί και να βοηθηθεί το φανταστικό τέρας.



Αφαίρεση και κατάργηση της αυτοαναφορικότητας

Santos Zunzunegui

Το πνεύμα
του μελισσιού

Αν θεωρήσουμε ως σημείο εκκίνησης την ιδέα ότι μια ταινία όπως το *Πνεύμα του μελισσιού* λειτουργεί με την αφαίρεση, πρέπει να προσπαθήσουμε να διασαφηνίσουμε το σύνολο των πολύπλοκων λειτουργιών που καλύπτονται από αυτή την έκφραση και που δίνουν στο έργο μια σημαντική ειδική πυκνότητα.

Σε αντίθεση με πολλές ταινίες παραδοσιακής δομής όπου ο σχεδιασμός των χαρακτήρων και η περιγραφή μίας δράσης ή μίας σειράς δράσεων αποτελούν τον σκελετό της αφήγησης, το *Πνεύμα του μελισσιού* απορρίπτει εξ αρχής αυτή τη δυνατότητα, για να πάρει ως σημείο εκκίνησης μια περιορισμένη σειρά από «πρωτογενείς εικόνες», από μορφές με ισχυρή εικονιστική πυκνότητα που συνδυάζονται κατ' αντιπαράθεση. Αυτό το φαινόμενο αντιπαράθεσης μορφών, αφενός γεννά τον ελλειπτικό χαρακτήρα της αφήγησης στην οποία, όπως θα δούμε παρακάτω, η τύχη παύει να είναι η βασική κινητήρια δύναμη και αφετέρου σχηματίζει μια δομή που θυμίζει τις μορφές που σχηματίζει ο ζωγράφος πάνω στον καμβά ή στον τοίχο και που περιμένουν να τις γεμίσει.

Έχω στο νου πάνω απ' όλα, έναν ζωγράφο όπως τον Zurbarán. Η διπλή αναφορά στη ζωγραφική που γίνεται συνήθως σε σχέση με το *Πνεύμα του μελισσιού* υποδεικνύει τον Vermeer van Delft (τα έργα του οποίου έδειχνε ο Erice στον Luis Cuadrado για να επεξηγήσει

τα οπτικά χαρακτηριστικά που επιθυμούσε για την ταινία του) και τον Rembrandt. Αναμφίβολα, πρόκειται για συμφωνίες σκέυσης, που παραμένουν όμως στην επιφάνεια των πραγμάτων. Πιστεύω ότι η αναφορά στον Zurbarán τοποθετείται σε άλλο επίπεδο πολυπλοκότητας.

Δύο είναι οι διστάσεις που μπορούν να επιβεβαιώσουν τη συγγένεια ανάμεσα στο ζωγάφο του 18ου αιώνα και το σύγχρονο μας σκηνοθέτη. Η πρώτη, στο οπτικό επίπεδο, με τη δημιουργία συγκεκριμένων εικόνων, όπως το πανέμορφο πλάνο όπου η Τερέσα κτενίζει την Άνα και λέει την ταυτολογική πρόταση που εγκλείει ένα μεγάλο μέρος του μυστηρίου της ταινίας: «Ένα πνεύμα είναι ένα πνεύμα». Αυτό το πλάνο, γυρισμένο σε καθρέφτη (αν και στην εικόνα έχει διαγραφεί προσεκτικά οποιαδήποτε ένδειξη αυτού του γεγονότος) διαθέτει, χάρη στη σχεδιασμένη του σύνθεση, μια πανομοιότυπη δομή με αυτή που μπορεί να βρεθεί στις πιο διάσημες νεκρές φύσεις του Zurbarán: ο αφαιρετικός χαρακτήρας του χώρου πάνω στον οποίο τοποθετούνται τα σώματα, όπως στους πίνακες στο Prado και στο Λος Άντζελες (Simon Norton Foundation), στους οποίους μια σειρά δοκείων ή φρουτών τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο, σε ένα χώρο που στερείται, στην πράξη, άλλου ορισμού από αυτόν του φωτεινού. Δοχεία ή φρούτα που, ως μην ξεχνάμε, χωρίς να παύουν να είναι αυτό που είναι, κατέχουν μια συμβολική αξία που υπερβαίνει το αμιγώς αναφορικό, χωρίς να το καταργεί.

Πιο βαθιά ακόμα είναι η μεταφορά που πραγματοποιεί η ταινία από τη ζωγραφική οργάνωση των χώρων στην αφηγηματική οργάνωση των μορφών και των θεμάτων που οργανώνονται με βάση τον νόμο της αντιπαράθεσης, με εγγύτητα ή επαφή, με τον τρόπο που κατανέμονται τα αντικείμενα πάνω στους καμβάδες του Zurbarán.

Έχοντας επισημάνει το παραπάνω, δεν πρέπει να μας παραξενεύει το γεγονός ότι η σκέανς των τίτλων δίνει ένα μοντέλο της συνολικής λειτουργίας της ταινίας σε σύμπτυξη. Σε αυτήν συγκεντρώνονται δώδεκα παιδικές ζωγραφιές που αναπαράγουν τις εμβληματικές μορφές της ταινίας: μια κυψέλη, ένας μελισσοκόμος με το πρόσωπο καλυμμένο, μια γυναίκα που γράφει ένα γράμμα, δύο κορίτσια με τα καλάθια τους, ένα τρένο, μια γάτα, ένα κορίτσι που πηδάει πάνω από μια φωτιά, ένα πηγάδι κι ένα σπίτι, ένα αγόρι με καπέλο, κάπα και μπαστούνι, ένα μαντρί, ένα ρολόι τσέλης, και... μια δω-

δέκατη εικόνα πάνω στην οποία παρουσιάζεται ένα travelling που αφήνει εκτός πεδίου μια ομάδα στοιχισμένων θεατών μπροστά σε μια κινηματογραφική οθόνη που έχει πόδια, στην οποία εμφανίζεται η σκηνή με το ρυάκι από την ταινία του James Whale *Φρανκενστάιν*, που είναι τόσο σημαντική στην ταινία του Erice που μόλις έχει αρχίσει.

Σ' αυτή τη σκηνή εμφανίζεται άλλος ένας από τους μηχανισμούς που καθοδηγούν το κινηματογραφικό έργο στο δρόμο της αφαίρεσης: πάνω στην τελευταία εικόνα (την οθόνη) υπάρχει μια σαφής αναφορά στις θεμελιώδεις αφηγήσεις: «Μια φορά κι έναν καιρό». Υπόσχεση και πρόγραμμα ταυτόχρονα, αυτό το κείμενο έρχεται αμέσως αντιμέτωπο με αυτό που μπαίνει στην πρώτη εικόνα της ταινίας (το «φορτηγό του κινηματογράφου» που κατευθύνεται μαζί με πολλά άλλα προς ένα μικρό χωριό): «Κάποιου στο οροπέδιο της Κασιλίας γύρω στο 1940». Ανάμεσα στα δύο κείμενα, το πρώτο με μία διάσταση σαφέστατα μαγική, όπως ταιριάζει στις μυθικές αφηγήσεις, ενώ το δεύτερο ξεκάθαρα αναφορικό, αναπτύσσεται ένας σύνδεσμος που θυμίζει οξύμωρο: το ένα δίπλα το άλλο, αλλά σημασιολογικά τόσο απομακρυσμένα όσο μπορούμε να φανταστούμε. Προτείνεται, εντοπίζεται, μια συγχώνευση, ένας συνδυασμός ανάμεσα στον κόσμο του μύθου, τοποθετημένου πιο πέρα ή πιο εδώ από οποιοδήποτε ακριβή χωρο-χρονικό προσδιορισμό, με τον κόσμο της ιστορικής, αν και όχι καθημερινής, εμπειρίας μας.

Γι' αυτό, από τις πρώτες εικόνες επιβεβαιώνεται διπλά η δύναμη που έχει ο κινηματογράφος ως προνομιούχο εργαλείο σε αυτή τη συγχώνευση. Πρώτον, μέσα από την κίνηση της κάμερας που τοποθετεί την παιδική ζωγραφιά κάτω από την ανέκκλητη δύναμη του κινηματογράφου. Δεύτερον, μέσα από την μυστική του παρουσία στις αρχικές εικόνες, ο' αυτό το φορτηγό που φτάνει στο *Hoguelos* μεταφέροντας το στοιχείο που θα λειτουργήσει ως μοχλός έναρξης της ιστορίας. Ο κινηματογράφος που προορίζεται, όπως θα δούμε, να γεφυρώσει αυτές τις δύο τόσο διαφορετικές διστάσεις, να γίνει ένας γνήσιος μυθικός χειριστής ικανός να εξουδετερώσει ένα σωρό άλυτες αντιθέσεις στον κόσμο της «κοινής λογικής».

Μ' αυτόν τον τρόπο η ταινία αρχίζει μια πράξη κατάρτησης της αναφορικότητας που προορίζεται να ενισχύσει την αφηρημένη διάσταση της αφήγησης. Μια πράξη που, για να γίνει κατανοητή, πρέπει να τοποθετη-

θεί στο κατάλληλο εννοιολογικό πλαίσιο. Χωρίς αμφιβολία, παρόλο που η ταινία χρησιμοποιεί μορφές με υψηλή εικονιστική απόδοση, δεν παύει να δημιουργεί αναφορές. Όμως, πιστεύω ότι αυτό δεν είναι το θεμελιώδες, όπως μαρτυρούν και όλα τα στοιχεία που προσανατολίζουν την ταινία προς μια άλλη κατεύθυνση. Ένα παράδειγμα σχετικό με την μεταμόρφωση που υφίσταται το έργο στο πέρασμά του από το στάδιο του σεναρίου ως το στάδιο της ολοκληρωμένης ταινίας μπορεί να είναι επεξηγηματικό. Αντί για τη σεκάνς των τίτλων που περιγράφονται παραπάνω, το σενάριο προέβλεπε μια πολύ διαφορετική. Η εικόνα της κυψέλης συνδεόταν με μια

Γενική άποψη ενός χωριού. Τα περισσότερα σπίτια βρίσκονται στο βάθος μιας μικρής κοιλάδας, δίπλα σ' ένα ποταμάκι. Μέσα στο χωριό, και ειδικά στα περικόρφα του, βλέπουμε κάποια γκρεμισμένα σπίτια, και κάποια άδεια, ακατοίκητα. Ερειπωμένοι τοίχοι. Μαυρισμένοι τοίχοι. Παράθυρα με σπασμένα τζάμια. Ένα αγροτικό σπίτι στη μέση της πεδιάδας. Δίπλα του, ένα πηγάδι. Ένα κομμάτι από ένα πυροβόλο, σκουριασμένο, κατεστραμμένο από κάποια σύγκρουση, που έχει μετατραπεί σε παλιοσίδερα. Ένα εγκαταλεημένο χαράκωμα. Ένα ζευγάρι στρατιωτικές μπότες με σκισμένες σόλες στο βάθος μιας τάφρου. Ένας κοινός τάφος. Ένας σταυρός. Δίπλα στον τάφο, πολλά αγριολούλδα.

Σ' αυτό το απόσπασμα του σεναρίου συνδυάζονται μερικά από τα στοιχεία που θα χρησιμοποιήσει η ταινία ως αφηγηματικές μορφές (το πηγάδι, το σπίτι στη μέση της κοιλάδας) με άλλα που προσανατολίζονται προς την κατεύθυνση της μονοσήμαντης καταγραφής της ιδέας ότι η αφήγηση τοποθετείται στην αμέσως μεταπολεμική εποχή. Αυτές οι «καταστροφές του πολέμου» αφηγούνται στο περιθώριο, στο «ρεαλισμό» τους, δίνοντας τη θέση τους στη δημιουργία ενός κόσμου που, χωρίς να παύει να παραπέμπει –μέσα από την απουσία του– στον εμφύλιο, δεν επικεντρώνεται σ' αυτή τη διάσταση προς όφελος του προσανατολισμού σε άλλες πιο μυστικές κατευθύνσεις.

Αν θέλουμε να μείνουμε στο καθαυτό εσωτερικό της ταινίας, δεν λείπουν παραδείγματα γεμάτα νόημα. Μνημονεύω, ως έναν επί μέρους κατάλογο, μερικές από τις πιο αξιοσημείωτες τεχνικές που προορίζονται να υποδουλεύουν οποιαδήποτε σχηματική προσπάθεια συγκρίσεως σε μια εξωτερική και υπερβολικά άμεση α-

ναφορικότητα.

Η κίνηση της υποταγής του κόσμου της εμπειρίας στον κόσμο του μύθου ενισχύεται συστηματικά από την ταινία μέσα από διάφορες τεχνικές. Η πρώτη που μπορεί να σημειωθεί είναι η μετωπικότητα που επιλέγεται για το γύρισμα ορισμένων κομβικών στοιχείων της αφήγησης: το μέρος που θα λειτουργήσει ως αυτοσχέδιο σινεμά, το σπίτι του Φερνάντο και της Τερέσα, το Σπίτι-Αρχηγείο, ο ακυρώνας όπου κατοικεί το «πνεύμα» και όπου καταφεύγει ο φυγάς κτλ. Η μετωπικότητα παραπέμπει ταυτόχρονα στα χαρακτηριστικά της παιδικής οπτικής, που ήδη έχει εκφραστεί στους τίτλους, και στη διάρκεια και τη μονιμότητα που μοιάζουν να έχουν τα πράγματα που αναπαρίστανται με τον συγκεκριμένο τρόπο.

Αλλά η μετωπικότητα –μέσο αφαίρεσης και κατάργησης της αναφορικότητας– ενισχύεται από συγκεκριμένους μηχανισμούς σκηνοθεσίας που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός πυκνού δικτύου σχέσεων ανάμεσα στο σύνολο των στιλιστικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται. Με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί η συστηματική επανάληψη πανομοιότυπων ή παρόμοιων κάδρων κάθε φορά που εμφανίζεται ξανά ένας ήδη γνωστός χώρος. Ή αυτές οι φοντί ανσενέ που σηματοδοτούν την αλλαγή του χρόνου διατηρώντας το κάδρο σταθερό: η άφιξη των κοριτσιών στο σχολείο, η νύχτα που πέφτει στην πρόσοψη του σπιτιού του Φερνάντο και της Τερέσα, η πρώτη επίσκεψη της Άνα και της Ιζαβέλ στον ακυρώνα, ο θάνατος του φυγά, και πάνω απ' όλα εκείνη η εξαιρετική εικόνα η οποία, μετά από την έξοδο της Άνα στο χωράφι από τα αριστερά του κάδρου, δείχνει την είσοδό της από το ίδιο μέρος με δύο σχεδόν ανεπαίσθητες αλλαγές στο χρώμα στις μάλλινες κάλτσες της και στο φως του περιβάλλοντος. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, υπάρχει ένα είδος «ομοιοκαταληξίας» που προορίζεται να δημιουργήσει, όπως περιγράφεται από τον Ραόλο Φαβρί, μια «προσομοίωση του πετρωμένου».

Η μετωπικότητα αυτή ενισχύει την «ανθρωπομορφοποίηση» συγκεκριμένων εμβληματικών αντικειμένων. Είναι εξαιρετική η περίπτωση του «σπιτιού του πνεύματος» το οποίο, όπως δείχνει το πλάνο με την Άνα μπροστά του, τοποθετημένη ανάμεσα στις πόρτες (πραγματικές «μαύρες τρύπες») της πρόσοψής του, έχει την δύναμη να βλέπει, με τον ίδιο τρόπο που έχει τη δύναμη να ακούει (τα αυτιά του είναι το πηγάδι) και να περπατά (γύρω του υπάρχουν ανησυχητικά ίχνη). Αυτή

την πρώτη στιγμή, η Άνα αναγνωρίζει το βλέμμα που η ίδια δημιούργησε στην αμέσως προηγούμενη σκάνς πάνω στο οδρανές πρόσωπο της σχολικής κοούκας με το παρατσουκίλι Δον Χοσέ. Αυτή η ανθρωπομορφοποίηση του ακυρώνα χρησιμοποιείται αργότερα στην ταινία με μεσέστρια όταν η Άνα επιστρέφει σ' αυτό το μέρος αφού έχει ανακαλύψει (σ' ένα πλάνο που μας τη δείχνει με ένα μόνο μάτι, ενώ το άλλο καλύπτεται από το φλιτζάνι με το οποίο πίνει) ότι το ρολόι που έδωσε στον φυγά έχει επιστρέψει στα χέρια του πατέρα της: το βλέμμα του ακυρώνα εξαφανίζεται, και στο κάδρο, πιο κοντινό από το προηγούμενο, δε μας δείχνει παρά τη μία ή την άλλη πόρτα. Μετά το θάνατο του φυγά που είχε κατοφύγει στο εσωτερικό του, κάνεται το βλέμμα του ακυρώνα.

Η ταινία αντιτάσσει σε αυτή τη μετωπικότητα -που χωρίς αμφιβολία συμβολίζει την ακνησία, την ακρονικότητα- τουλάχιστον τρεις προοπτικές μορφές που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ως κατευθύνση και εμφανίζονται ενάντια σ' αυτήν. Πρώτον, τα αυλάκια που διασχίζουν το χωράφι και κατευθύνονται προς τον ακυρώνα, το «οπίτι του πνεύματος». Αυλάκια που θα διασχίσει διαγώνια η Άνα στην αποτυχημένη απόδρασή της μόλις ανακαλύψει τον θάνατο του φυγά.

Δεύτερον, το διπλό προοπτικό βέλος που σχηματίζεται από το δρόμο από όπου έρχεται το «φορτηγό του κινηματογράφου» και από τα μονοπάτια από όπου περνάει η Τερέσα με το ποδήλατο, για να μη μιλήσουμε για τις γραμμές του τρένου που δεν ξέρουμε από πού έρχονται ούτε ξέρουμε σε ποια άγνωστα μέρη οδηγούν.

Το τρίτο και πιο σημαντικό στοιχείο είναι ο κινηματογραφικός προβολέας, τον οποίο αντικαθιστά στην τελευταία εικόνα της ταινίας το γαλαζωπό φως του φεγγαριού που πλημμυρίζει το δωμάτιο της Άνα, όπως και η ακτίνα του κινηματογράφου, και αλλάζει το χρυσαφί χρώμα που είχαν οι εξαγωνικές κόχες του παραθύρου. Έρκεται έτσι σε πρώτο πλάνο η ικανότητα του κινηματογράφου να μεταμορφώνει, και αυτό τονίζεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός ότι η εικόνα του τέλους της ταινίας σηματοδοτεί την οριστική αποδοχή από την πλευρά της Άνα της βαθιά εσωτερικής διάστασης της περιπέτειάς της.

Το γεγονός ότι η ταινία μοιάζει να αρχίζει ξανά και ξανά σε διαφορετικά επίπεδα, έχοντας αναμφίβολα ως αποτέλεσμα το σταδιακό εμπλουτισμό του υλικού της

αφήγησης, επιτείνει αυτή την αίσθηση κατάργησης της αναφορικότητας, καθώς και το ότι η αφήγηση δεν σταθεροποιείται, δεν αποκτά μια καθορισμένη γραμμή. Τρεις ενόρξεις που συμπίπτουν: οι τίτλοι, με τις παιδικές ζωγραφιές τους και το travelling πάνω στην κινηματογραφική οθόνη που οδηγεί τον θεατή στην καρδιά του σύμπαντος της ταινίας. Η όφιξη του κινηματογράφου στο Houghuel, φτιαγμένη με «ρεαλιστικές» εικόνες. Η έναρξη της ταινίας του Whale, Φρανκενστάιν (1931) που προειδοποιεί τους θεατές που βρίσκονται στη σκοτεινή αίθουσα για τη διπλή διάσταση σκανδάλου και τρόμου που μπορεί να προκαλέσει η ταινία (του Whale; του Erice;).

Αυτή η προσέγγιση στη λειτουργία της κατάργησης της αναφορικότητας (και αφαίρεσης) θα ήταν ημιτελής αν δεν γινόταν αναφορά στο απαραίτητο συμπλήρωμά της, στον εκπληκτικό τρόπο με τον οποίο η ταινία δημιουργεί τη δική της εσωτερική αναφορικότητα. Για τον σκοπό αυτό, υφαίνει έναν πυκνοϋφαντο τάπητα εκφραστικών μέσων που ενισχύουν το δέσιμο των διαφόρων επιπέδων της αφήγησης. Αυτή είναι η λειτουργία των άφθονων δυσδικών μορφών που μπορούν να ανιχνευτούν στη διάρκεια όλης της ταινίας. Αναφέρω, ως παράδειγμα, μερικές από τις πιο αξιοσημείωτες: το πηγάδι δίπλα στον ακυρώνα / το ποτάμι όπου γίνεται η τελική συνάντηση με το «τέρας». Το εξωτερικό και άναρθρο κάλεσμα της Άνα στο βάθος του πηγαδιού / το τελικό κάλεσμα, πλέον εσωτερικό και αναγνωρίσιμο, της Άνα στο μπαλκόνι. Οι κινεζικές ακιές που φτιάνουν οι δυο αδερφές στο δωμάτιό τους / οι τεράστιες ακιές που διαγράφονται πάνω από την Άνα που κάθεται ακίνητη σε μια στοιβα εγκαταλειμμένες κυψέλες ενώ η αδερφή της και οι συμπαθήτριές της πηδάνε πάνω από μια φωτιά. Η Άνα που δένει τις μπότες της πριν από τη νυκτερινή της απόδραση / η Άνα που δένει τις μπότες του φυγά. Η Άνα που «επισκέπτεται» την Ιζαβέλ η οποία προσποιείται την πεθωμένη. Ο Φερνάντο ξαπλωμένος σαν σκιά στο κρεβάτι της Τερέσα / τα χέρια της Τερέσα που βάζουν το παλτό στους ώμους του Φερνάντο ο οποίος κοιμάται πάνω στο τραπέζι του γραφείου του. Την ίδια έννοια έχει και η συμμετρία ανάμεσα στο φως του κινηματογραφικού προβολέα της πρώτης σκάνς και το φως του φεγγαριού που πλημμυρίζει το δωμάτιο της Άνα στην τελευταία σκάνς.

Όλοι αυτοί οι σύνδεσμοι που υποστηρίζουν τον αφηγηματικό σκελετό του *Πνεύματος του μελισσιού* ευ-



**Το πνεύμα
του μελισσιού**

θύνονται για τη στιλιστική ενότητα με την οποία παρουσιάζεται η ταινία στον θεατή, η οποία είναι τόσο ισχυρή ώστε είναι και ικανή να παραμερίσει (χωρίς όμως να απαρνηθεί) τα στοιχεία που θα ονομάσουμε εξωτερικά αναφερόμενα, τα οποία κατευθύνονται κυρίως προς τη δημιουργία της εντύπωσης της πραγματικότητας. Χωρίς να απαρνείται αυτή τη διάσταση, η ταινία του Ερίσε συγκροτείται ως αυτο-αναφερόμενο σύμπαν, πλήρες και αυτόρκες, σαν «εφικτός κόσμος», αναμφίβολα συνδεδεμένος με αυτόν της άμεσης ή ιστορικής μας εμπειρίας, αλλά στον οποίο τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται διαθέτουν μια εσωτερική συνοχή ικανή να εξασφαλίσει την ουσιαστική σημαντική τους απόδοση.

Ένα άλλο στοιχείο που προσδίδει στο έργο του Ερίσε μια «μυθική πυκνότητα» είναι το γεγονός ότι χειρίζεται ανοιχτά μια σειρά μορφών οι οποίες, κατά τη γνώση μας, συνδέονται με το πιο βασικό επίπεδο της εμπειρίας του ανθρώπινου είδους. Αναφέρομαι στα τέσσερα στοιχεία που εμφανίζονται με υποδειγματικό τρόπο στην αφήγηση μέσα από τη συσχέτιση των δυαδικών σχέσεων με τους βασικούς πόλους που διαρθρώνουν το βαθύ νόημα του λόγου: ενώ η γη (το άγονο χωράφι αλλά και το μέλι της κυψέλης που παγιδεύει τις μέλισ-

σες-χαρακτήρες) και η φωτιά (οι νυχτερινές φωτιές, η φλόγα από το κηροπήγιο που φωτίζει το υπνοδωμάτιο των κοριτσιών) συνδέονται με τον θάνατο, το νερό (που από στάσιμο νερό στο πηγάδι μετατρέπεται σε τρεχούμενο νερό στο ρυάκι, όπου εμφανίζεται το «πλάσμα» μπροστά στην Άνα, για να μετατραπεί στο τέλος σε «εσωτερικό» νερό, στο ποτήρι που αντικαθιστά το κηροπήγιο -το νερό σβήνει τη φωτιά, καθώς την αντικαθιστά- στο υπνοδωμάτιο της Άνα) και ο αέρας -στον οποίο συγκεντρώνονται ο κινηματογράφος και το φως του φεγγαριού- θα είναι το διπλό υποκείμενο χειριστής της γνωστικής μεταμόρφωσης της Άνα.

Δεν θα ήθελα να προσπεράσω το τελευταίο στοιχείο που εμφανίζεται έντονα σ' αυτό το πεδίο ιδεών. Αναφέρομαι στο γεγονός ότι όταν η μορφή κλειδί στην αφήγηση, το τρένο, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο θεατή, η γωνία που επιλέγει ο Ερίσε για το γύρισμα αναπαράγει μία από τις μυθικές στιγμές της ιστορίας του κινηματογράφου. Πρόκειται, όπως εύκολα διαπιστώνει κανείς, για μια πιστή ουσιαστικά αναπαραγωγή της ίδιας ακριβώς προοπτικής που χρησιμοποίησαν οι αδερφοί Lumière για να κινηματογραφήσουν την άφιξη του τρένου στο σταθμό της Ciotat, στις πρώτες στιγμές της κι-

νηματογραφικής τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο, τη στιγμή που τονίζεται η σημασία των συμβολικών επιλογών που αναπτύσσονται στην αφήγηση, επιλέγεται η πατρική αναφορά κάτω από την οποία θα σταθεί η επιζήτηση της ουσιαστικότητας τονίζεται έτσι διπλά.

¹ Βλ. σημείωση 99 (σελ. 86) στο σενάριο της ταινίας.

² Πρόκειται για την πρώτη πράξη ανθρωπομορφοποίησης σημαντικών αντικειμένων που γίνεται στην ταινία. Ο κινηματογράφος, ακριβώς, είναι το αντικείμενο αυτού του πρώτου χαρακτηρισμού.

³ Αυτή η επιγραφή λειτουργεί ως αναφορά και σύνδεσμος της ταινίας με τον Θερβάντες, πράγμα που μας προϊδεάζει για το είδος του «ρεαλισμού» που θα χρησιμοποιήσει. Η κυψέλη του τίτλου αποτελεί μια διπλή αναφορά στο μυθιστόρημα του Cela και στον Unamuno (καθώς αναφέρεται δυο φορές ρητά στην ταινία: στη φωτογραφία του Fernando με τον δάσκαλο και στο παπιά) μέσα από το *La tía Tula*, όπου υπάρχει η ιδέα της κυψέλης, αν και με διαφορετική έννοια. (Η εν λόγω αναφορά στο *La tía Tula* μου δόθηκε από τον καθηγητή J. M. Nadal). Παρεμπιπτόντως, ο Erice ασχολήθηκε, ως κριτικός, με την κινηματογραφική μεταφορά του *La tía Tula* από τον Miguel Picazo (Nuestro Cine, αρ. 34, σελίδες 62-66).

⁴ Η έννοια της εικονοποίησης εννοείται σ' αυτό το κείμενο ως το σύνολο των στρατηγικών λόγου που έχουν ως στόχο να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση της αναφοράς. Βλέπε «εικονοποίηση» στο Greimas y Courtés, op. cit., σελίδες 177-178) (ισπανική μετάφραση: op. cit. σελίδες 211-212).

⁵ Ángel Fernández-Santos και Víctor Erice, op.cit. σελ. 33.

⁶ Η μοναδική σαφής αναφορά στον πόλεμο βρίσκεται στο γράμμα που γράφει η Τερέσα στην αρχή της ταινίας («...από τότε που χωρίσαμε μέσα στον πόλεμο...»). Άλλη μια ένδειξη για τις στρατηγικές της ταινίας δίνεται με τη φράση της Μιλάνγκρος όταν κατασβδίζει τα κορίτσια κατά την απουσία του Φερνάντο: «Η Δημοκρατία είναι ήδη έτοιμη».

⁷ Ένα αξιοσημείωτο παράδειγμα αυτής της πρακτικής είναι η σύγκριση ανάμεσα σε δύο σκηνές. Στην πρώτη (που, παρεμπιπτόντως, θυμίζει τη σκηνή όπου ο Τανκρέντι και η Αντζέλικα κάνουν βόλτα στη σοφίτα του Μεγάρου Σαλίνα στην ταινία *O γατόπαρδος*), μετά την αποχώρηση του Φερνάντο, τα κορίτσια παίζουν χαρούμενα και ανοίγουν τη μια πόρτα μετά την άλλη λούζοντας στο φως το σκοτεινό διάδρομο. Αυτό το φως εξομοιώνεται με το φως του κινηματογραφικού προβολέα στην αρχική σκηνή και με το φως του φεγγαριού στο τέλος, μέσα από το κοινό σημειωμένο «φωτεινότητα» και το σημειωμένο «ελευθερία». Αμέσως μετά μεταφερόμαστε με φωνή ανσενέ στις γραμμές ενός τρένου. Στη δεύτερη σκηνή, η Άνα που δακτυλογραφεί στη γραφομηχανή του πατέρα της, ακούει κάποιους θορύβους, βγαίνει στον διάδρομο και περπατάει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Στο βάθος ανακαλύπτει την Ισαβέλ που προσποιείται ότι

είναι νεκρή. Μια απλή αλλαγή κατεύθυνσης σηματοδοτεί την αλλαγή από την πορεία προς το φως στο ταξίδι προς τον θάνατο.

⁸ Paolo Fabbri, "Apostasie: il credo e il repudio", ομιλία στο σεμινάριο *La eficacia simbólica, El Escorial, Πανεπιστήμιο Complutense, Θερινά σεμινάρια, 1992*.

⁹ Στο χώρο του μύθου δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στα πρόσωπα και τα πράγματα.

¹⁰ Αρχίζει εδώ να διαγράφεται ένας χάρτης των τόπων της ταινίας που, όπως θα δούμε αργότερα, σχηματίζεται γύρω από μια διπλή αντίθεση του μέσα/έξω, με τρόπο που το έξω που αναφέρεται αυστηρά στον χώρο να εξισώνεται στο τέλος με το μέσα της Άνα.

¹¹ Επίσης, αυτή η αίσθηση ενισχύεται από το γεγονός ότι περνάει πάνω από μισή ώρα μέχρι να εμφανιστούν οι πρώτες δράσεις πυρήνα (για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Barthes, και των Maqua/Hernández αργότερα.)

¹² Τονίζουμε την ιδέα ότι «κάθε γλώσσα κατασκευάζει τις δικές της εσωτερικές αναφορές και υιοθετεί ένα γλωσσικό επίπεδο που υποστηρίζει τα άλλα γλωσσικά επίπεδα που αναπτύσσονται» (βλ. "Référént", A. J. Greimas και J. Courtés, op.cit. σελ. 312. Έκδοση στα Ισπανικά, σελ. 337).

¹³ Που παρεμπιπτόντως στη φωτιά στην οποία υποτάσσεται το «πλάσμα» που δημιούργησε ο δρ Φρανκεστάιν.

Paisajes de la forma, κεφάλαιο 5,

Catedra, Μαδρίτη, 1994.

(Μετάφραση: Σταυρούλα Σακώλη)

Μύηση στη Ζωή

José Enrique Monterde

Πριν από είκοσι χρόνια, μέσα από το κινηματογραφικό τίποτα, σαν ένα παράξενο και αιφνιδιαστικό όραμα, εμφανίστηκε από τα σκοτάδια ένα φιλμ το φως του οποίου δεν έχει βρήσει ακόμα. Αν κάποια μέρα χρειαστεί να γίνει απολογισμός κάποιων μαρτυριών που να θυμίζουν το λησμονημένο χθες (λιγοστά μυθιστορήματα, κάποιοι σίχοι, μερικοί πίνακες, μερικές ταινίες), αν έρθει μια μέρα όπου θα έχει χαθεί η μνήμη, όχι μόνο των χρονολογιών, των γεγονότων και των προσώπων, αλλά και των συναισθημάτων, των βλεμμάτων και της σιωπής, τότε θα αρκεί να δεις το *Πνεύμα του μελισσιού* για να ζωντανέψει η χαμένη εμπειρία. Και αυτό θα συμβεί όχι επειδή η ταινία του Víctor Erice μας παρέχει πληροφορίες, αλλά γιατί έχει την ικανότητα να υπερβαίνει το χρόνο. Γιατί είναι ικανή να μας μιλάει για το τότε με τη γλώσσα του πάντα. Γιατί δεν προσπαθεί να εξηγήσει, αλλά να δείξει – τη ζωή.

Μύηση στη ζωή σε καιρό θανάτου. Απαίτηση για απαντήσεις σε καιρό σιωπής. Η ανάγκη για παρουσία σε καιρό απουσιών. Στοιχεία λιγοστά, τα ουσιώδη: ένα ζευγάρι, δύο κόρες, ένα σπίτι, ένα σχολείο, ένα τοπίο, ένα φως και ελάχιστα ακόμα. Ναι, κάτι ακόμα: ένας προβολέας, μια οθόνη, ένα φως –άλλο φως– μερικές σκιές που κινούνται. Ο Κινηματογράφος. Δύο κόσμοι: ένας κλειστός, η κυψέλη. Ο άλλος ανοικτός, η κινηματογραφική οθόνη. Δύο κόσμοι; Για τα κορίτσια ίσως είναι ένας μόνο, ιδίως για τη μικρή, με το διειδυτικό βλέμμα, που μοιάζει ικανή να βλέπει πέρα από την πραγματικότητα και να περνάει από την άλλη μεριά. Σίγουρα, για εκείνη είναι ένας και μοναδικός κόσμος. Ένας και μοναδικός και για μας, ενότητα φωτός.

Για ποιο πράγμα να μιλήσει κανείς; Μέσα σε είκοσι χρόνια, σίγουρα όλα έχουν επιτωθεί. Να επαναλάβεις; Θα ήταν άδικο για μια ταινία μοναδική, εξαιρετική. Το να πεις όμως καινούργια πράγματα είναι ένα ριψοκίνδυνο εγχείρημα, άχρηστο γιατί πιστεύω ότι η ταινία τα λέει όλα, μιλάει για τα πάντα. «Δείχνει - τη ζωή». Κι ωστόσο...

Μύηση στη ζωή: εισαγωγή στη ρήξη, στον αποχωρισμό, στα σύνορα. Το να είσαι σημαίνει να συνειδητοποιείς την αναπαραγωγή: το να ενηλικιώνεται δεν σημαίνει μόνο να πάψεις να είσαι παιδί. Πρέπει να μάθεις να οροθετείς, να προσδιορίζεις. Το να ζεις σ' αυτή την κυψέλη, σε οποιαδήποτε κυψέλη, σημαίνει να βυθίζεσαι στη δυαδικότητα, να χάνεις την ενότητα: ζωή και θάνατος, καλό και κακό, φύση και κουλτούρα, κανονικότητα και τεραστώδια, ύπνος και ενάργεια, επιθυμία και καταπίεση, ομορφιά και ασχήμια, αγάπη και απώλεια της αγάπης, παράδεισος και κόλαση, ηδονή και πόνος, μαύρο και άσπρο... Να μαθαίνεις σημαίνει να ρωτάς, να αναζητάς απαντήσεις, να ερευνάς μέσα στη σιωπή, στους ψιθύρους - γιατί στην κυψέλη κανένας δεν φωνάζει...

Το κορίτσι, εκείνο το κορίτσι, εκείνα τα μάτια, ξεκινά το δρόμο του, τη διαδρομή του προς τη γνώση: τη μύηση στη ζωή. Η γνώση της ζωής θα είναι η ένορξη του θανάτου. Μαθαίνοντας να ζεις αρχίζεις να φοβάσαι το θάνατο. Και εδώ αρχίζουν οι μικροί θάνατοι του κάθε πράγματος, της κάθε ιδέας, του κάθε συναισθήματος που θα παρατηρήσεις στο δρόμο. Το δρομολόγιο αυτό ξεκινά στο σκοτάδι, όπως το σκοτάδι της αϊθουσας του δημαρχείου σ' εκείνη την καστιλιάνικη κωμόπολη, όπου αρχίζει να λάμπει μια δέσμη φωτός στο ρυθμό μιας μηχανής που κάνει δυνατό το θαύμα. Όλα ξεκίνησαν με

το «Γεννηθήτω φως!», λέει ο μύθος. Και είναι το φως που μας οδηγεί στην εμπειρία του μύθου - αυτό το φως που τώρα αντανακλάται σε μια οθόνη. Ποιος είναι ο μύθος; Οποιοσδήποτε, όλοι είναι ένας και όλοι μιλούν για τα ίδια πράγματα. Ή, μάλλον, όπως είπε ένας ανθρωπολόγος, μιλούν για μας, είμαστε αυτό που μας λένε οι μύθοι. Γιατί οι μύθοι μας μιλάνε για τότε, για εκείνη την ενότητα που δεν υπήρξε - ποτέ δεν υπήρξε παράδεισος. Ή για εκείνους που αφήφησαν τους θεούς, εκείνους που, όπως ο Προμηθέας, θέλησαν να αποκτήσουν το φως τους. Και αυτή είναι η χαμένη μας μνήμη: η νοσταλγία της ανεπανάληπτης παιδικής μας ηλικίας, η αθωότητα εκείνων που ακόμα δεν φοβούνταν τον θάνατο, η Εδέμ από την οποία εκδιωχθήκαμε πληρώνοντας την επιθυμία μας να μάθουμε.

Ο Προμηθέας - αλλά και το τέρας του Φρανκενστάιν. Θα είναι κι αυτός ένας από τους οδηγούς της Άνα στο δρόμο της προς τη γνώση, προς την ενηλικίωση, προς τη δυαδικότητα και τη διάσπαση. Το τέρας, διαιρεμένο ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο (νεκρά κομμάτια που ξαναζωντάνεψαν, νεκρή φύση ξαναζωντανεμένη από το τεχνητό), ανάμεσα στο καλό και το κακό, ανάμεσα στην ηδονή και τον πόνο, ανάμεσα στην ομορφιά και την ασχήμια, δεν καταλαβαίνει την ανάγκη της επιλογής. Το κοριτσάκι, η Άνα, επίσης δεν την καταλαβαίνει.

Γιατί να διαλέξει; Κάθε επιλογή είναι μια ρήξη, μια απώλεια το ίδιο έντονη με την απόκτηση. Και η Άνα ρωτάει: γιατί υπάρχουν καλά μανιτάρια και κακά μανιτάρια; Πού είναι το καλό και πού το κακό; Διότι η Άνα έχει δει το τέρας, τον Άλλο, στην απουσία, στην απουσία που ενυπάρχει στη σιωπή της μητέρας της -ίσως τα γράμμάτά της να μην έχουν λόγο-, σ' αυτό που εκδιώχθηκε βίαια από την κυψέλη, όπως το τέρας του Φρανκενστάιν, που εκδιώχθηκε γιατί ήταν κάτι διαφορετικό, ήταν ο Άλλος. Αυτός που θέλει να βγει από την κυψέλη, να διασχίσει εκείνα τα βουνά πέρα από τα οποία ο μπαμπάς λέει ότι υπάρχει ένας άλλος κόσμος, άλλες κυψέλες ίσως, αλλά και η ελπίδα της ελευθερίας. Ενώ η κυψέλη είναι ο τόπος του ίδιου, του μη διακριτού, του ομοιόμορφου, της άρνησης του Άλλου. Γι' αυτό η Άνα χρειάζεται τη νύχτα για να μιλάει ψιθυριστά με το τέρας. Γι' αυτό, όταν τη νύχτα σπινθηροβολούν δυο σύντομες και εκθαμβωτικές λάμπες, όταν το φως διεισδύει στη σκοτεινή επικράτεια της νύχτας, θα είναι το τέλος του Άλλου, όπως ακριβώς η φωτιά -εκείνη τη είδε στην ταινία- απο-

τελείωσε το τέρας του Φρανκενστάιν, ένα ον τόσο παρόξενο που ποτέ δεν είχε όνομα.

Η σημασία του Πνεύματος του μελισσιού πηγάζει από το ότι μας μιλάει γι' αυτό. Είναι μια ταινία ικανή να μιλάει για έναν καιρό, για μια χώρα, χωρίς να παύει να μιλάει για όλους τους καιρούς και για όλες τις χώρες. Μιλώντας για μια μικρούλα κυψέλη, μιλάει για όλες τις κυψέλες, μεγάλες και μικρές, γιατί όλες έχουν το ίδιο πνεύμα. Διότι μιλάει για το φόβο και τη σιωπή μετά από μια μάχη, αλλά στο βάθος μιλάει για όλους τους φόβους και τις σιωπές πριν από μίαν άλλη μάχη: τη μάχη της επιβίωσης στην οποία μετατρέπεται η ζωή από τη στιγμή που γίνεται γνωστός ο θάνατος. Γιατί μας μιλάει για τη μοναξιά των κατοίκων μιας κυψέλης που, έχοντας εσωτερικεύσει το πνεύμα της, κινούνται σαν νομάδες χωρίς παρόθυρα. Τη μοναξιά όλων και του καθενός χωριστά στη διάρκεια της απώλειας της αθωότητας ή απέναντι στο θάνατο. Μας μιλάει για την αγνότητα της γνώσης μέσα σε μια κυψέλη που έχει κάνει τραγούδι της την άγνοια -ο πατέρας ξέρει πολλά γι' αυτό, αλλά σιωπάει μέσα στο γραφείο του-, αλλά μας μιλάει επίσης για τον πόνο αυτού που γνωρίζει πολλά, για την οδυνηρή διαύγεια της γνώσης. Το ένα και το άλλο ενώνονται μέσα στο ίδιο φως, με την ίδια μυστηριώδη διαύγεια ενός πίνακα του Vermeer, χωρίς να χρειάζονται σύμβολα που απαιτούν λεξικό για να ζωντανέψουν. Με πολύ λίγα στοιχεία, με μερικές ματιές, μερικούς ψιθύρους, μια ανάσα και...ένο φως. Το φως.

Dirigido por: numero 200, Barcelona, marzo, 1991
(Μετάφραση: Αγγελική Στουπάκη)

Η απώλεια της αθωότητας

Monte Hellman

«Ένα έργο τέχνης θα έπρεπε να είναι ταυτόχρονα κάτι που δύσκολα κατανοείς. Πρέπει να προστατεύεται από την κοινή πονηριά που το θαμπώνει και το μεταμορφώνει. Θα έπρεπε να είναι φτιαγμένο με τέτοιο τρόπο ώστε οι άνθρωποι να μην ξέρουν πώς να το κρατήσουν. Αυτό ενοχλεί και θυμώνει τους κριτικούς, τους απράγινους να γίνονται αγενείς, αλλά μονάχα έτσι διατηρείται η φρεσκιά του έργου. Όσο

λιγότερο το καταλαβαίνεις, τόσο πιο αργά ανοίγει τα πέταλά του, τόσο πιο αργά μαραίνειται.

Jean Cocteau

Ο Nestor Almendros με παρότρυνε να δω την ταινία του Víctor Erice *Το Πνεύμα του μελισσιού* επειδή γνώριζε ότι χρειαζόμουν έναν Ισπανό διευθυντή φωτογραφίας κι επειδή πίστευε ότι η δουλειά του Louis Cuadrado ήταν η καλύτερη που είχε δει ποτέ. Ήξερε ότι ο Cuadrado είχε κάνει τη φωτογραφία για την ταινία όντας σχεδόν τυφλός κι ότι αφού ζητούσε από το βοηθό του να του περιγράψει τις σκηνές, του έδινε οδηγίες που πρέπει να τοποθετήσει τα φώτα. Δεν ήξερε ότι ο Cuadrado είχε ήδη πεθάνει από όγκο στο κεφάλι.

Έχω δει την ταινία πάνω από δώδεκα φορές· περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη από τις αγαπημένες μου ταινίες. Δεν με κουράζει ποτέ· κάθε προβολή μου προσθέτει κάτι. Η ταινία αποκαλύπτει τα μυστικά της αργά. Είναι ένα έργο απόκρυφο και μυστηριακό, που πραγματεύεται τα μεγαλύτερα μυστήρια, δηλαδή τη γένεση και τον θάνατο. Πραγματεύεται επίσης τις οικογενειακές σχέσεις (μεταξύ άντρα και γυναίκας, πατέρα και θυγατέρων, αδελφής και αδελφής), την προσπάθεια κάθε προσώπου να επικοινωνήσει, αλλά και την απομόνωση των ανθρώπων, την απόλυτη μοναξιά τους. Τέλος, η ταινία αυτή αφορά τον ίδιο τον κινηματογράφο και τη δύναμή του να εισβάλλει στα όνειρά μας, να ασυμπνίξει τα βιώματά μας και τους φόβους μας.

Στην ταινία *Το Πνεύμα του μελισσιού* δεν υπάρχει ούτε μία τυχαία εικόνα, ούτε μία περιττή σκηνή. Το πρώτο πλάνο της ταινίας δείχνει τον πατέρα· το πρόσωπό του είναι παραμορφωμένο από τη σκιά της κουκούλας που φοράει ο μελισσοκόμος του, προμηνύοντας τη σκηνή προς το τέλος της ταινίας στην οποία μετατρέπεται, σύμφωνα με τη φαντασίωση της κόρης του, στο τέρας του Φρανκενστάιν. Σε άλλες σκηνές, τα παιδιά παρακολουθούν τον γιατρό Φρανκενστάιν ενώ δημιουργεί στην οθόνη ένα τέρας με ανθρώπινα μέλη. Αργότερα, στην τάξη τους, τα παιδιά δημιουργούν το δικό τους τέρας προσθέτοντας χέρια, πόδια και όργανα στο σχεδιάγραμμα ενός ανθρώπινου σώματος. Ακόμα και η εικόνα των κυψελών στα μελίσσια επαναλαμβάνεται στα μικρά εξαγωνικά τζάμια και στις εξαγωνικές οθόνες του μελισσιού.

Η ταινία ανοίγει με την άφιξη ενός περιοδεύοντος



**Το πνεύμα
του μελισσιού**

μηχανικού προβολής σε μια μικρή πόλη της Ισπανίας, στις αρχές της δεκαετίας του '40· η ταινία, είναι ο πρωτότυπος Φρανκενστάιν, με τον Boris Karloff στον κεντρικό ρόλο. Το κεντρικό πρόσωπο στη δική μας ταινία είναι ένα κοριτσάκι πέντε ετών, η Άνα, η οποία παρακολουθεί την προβολή του Φρανκενστάιν παρέα με την αδελφή της Ισαβέλ, που είναι λίγο μεγαλύτερη σε ηλικία. Η Άνα έχει αναστατωθεί από τη δολοφονία του μικρού κοριτσιού στην ταινία και δεν καταλαβαίνει γιατί το τέρας αφήνεται να σκοτωθεί κι αυτό. Η Ισαβέλ προσποιείται ότι κατέχει τις απαντήσεις στα ερωτηματικά της Άνα, αλλά όταν η Άνα επιμένει να πάρει απαντήσεις, το μόνο που ξέρει να της πει είναι ότι τα πρόσωπα δεν πέθαναν πραγματικά. Πρόκειται για ταινία και τίποτα δεν είναι πραγματικό. Επιπλέον, έχει δει το τέρας. Είναι ένα πνεύμα και ξέρει πώς να το κάνει να εμφανιστεί: φωνάζοντας το με τ' όνομά του.

Στις σκηνές που ακολουθούν, τα δυο παιδιά παίζουν το θάνατο αλλά παίζουν και με το θάνατο. Θέλοντας να πειραματιστεί, η Ισαβέλ προσπαθεί να στραγγαλίσει τη γάτα της, και σταματάει μόνο όταν η γάτα τη γρατζουνάει. Περνάει το ματωμένο της δάχτυλο στο στόμα της, αντί για κραγιόν. Αργότερα προσποιείται ότι

είναι νεκρή, για να φοβίσει την Άνα.

Τελικά, η Άνα βιώνει το θάνατο ενός πραγματικού ανθρώπου, στο πρόσωπο του δραπετή κρατούμενου, τον οποίον η ίδια είχε βοηθήσει. Βιώνουμε την κρίση της Άνα σαν να ήταν δική μας, επειδή όλοι μας περάσαμε κάποια στιγμή στην παιδική μας ηλικία από την αθωότητα στην επίγνωση της θνητότητάς μας.

Οι ενήλικες της ταινίας παραμένουν ακόμα πιο αιγιματικοί. Η γυναίκα γράφει γράμματα σ' ένα νεαρό, ενδεχομένως παλιό εραστή της, ο οποίος είναι στο στρατό στη Γαλλία. Ο σύζυγος δουλεύει στο γραφείο του μέχρι αργά τη νύχτα, και τελικά αποκοιμείται στη καρέκλα του.

Η γυναίκα πηγαίνει στο σταθμό για να στείλει ένα γράμμα στο φαντάρο της, και εκεί παρατηρεί έναν άλλο φαντάρο μέσα στο τρένο, που φεύγει αργά από το σταθμό.

Το τζάμι της αμαξοστοιχίας τους χωρίζει καθώς κοιτάζονται, ο καθένας τους απομονωμένος στον ηχομονωμένο κόσμο του.

Στον κινηματογράφο, το δυσκολότερο είναι ν' αποτυπώσεις την ιδιωτική ζωή του ατόμου.

Η κινηματογραφική διαδικασία είναι εξ ορισμού δη-



μόσια, επειδή απευθύνεται σε πολυάριθμους θεατές.

Οι ηθοποιοί εκπαιδεύτηκαν για να επικοινωνούν με το κοινό, επομένως νιώθουν άβολα όταν το μόνο που καλούνται να κάνουν είναι να «υπάρχουν».

Πολλοί κινηματογραφιστές φιλοδοξούν ν' αποτυπώσουν την αλήθεια του στόμου επιλέγοντας ερασιτέχνες ηθοποιούς, αλλά σπάνια επιτυγχάνουν. Ο Ερίκε το κατορθώνει θαυμάσια χρησιμοποιώντας επαγγελματίες ηθοποιούς. Ωστόσο, τη μεγαλύτερη επιτυχία την έχει όταν δουλεύει με παιδιά, γιατί μαζί τους δεν υπάρχει σσ-φής διαχωρισμός μεταξύ επαγγελματία και ερασιτέχνη.

Ο Víctor Ερίκε γυρίζει μόνο μια ταινία κάθε δέκα χρόνια. Είμαι σίγουρος ότι εν μέρει οφείλεται σε οικονομικούς λόγους.

Η ταινία του, *Ο Νότος*, που προβλήθηκε στο φεστιβάλ Καννών το 1983, αποτελούσε στην ουσία το πρώτο μέρος ενός έργου, το επόμενο μέρος του οποίου δεν γυρίστηκε ποτέ. Μπορεί να οφείλεται στη τελειοθηρική τάση του σκηνοθέτη. Η τελευταία του ταινία ασχολείται με ένα ζωγράφο που προσπαθεί ν' απεικονίσει μια κυδωνιά, αλλά τελικά εγκαταλείπει την προσπάθεια επειδή δεν καταφέρνει να πιάσει την κίνησή της. Η

ταινία αυτή, κατά τη γνώμη μου, μπορεί να θεωρηθεί τόσο αυτοβιογραφία όσο και βιογραφία. Λυπούμαι που δεν υπάρχουν περισσότερες ταινίες αυτού του εξαιρετικού καλλιτέχνη, αλλά το *Πνεύμα του μελισσιού* αποτελεί καθ' αυτό το έργο ενός μεγάλου δημιουργού.

Positif, Ιούνιος 1994

(Μετάφραση: Isabelle Taruffi)

Το πνεύμα του κινηματογράφου

Βασίλης Ραφαηλίδης

Περίεργη και λιγάκι μυστηριώδης μορφή ο ισπανός Víctor Ερίκε: σπάνια μιλάει για τον εαυτό του, αποφεύγει συστηματικά τη δημοσιότητα, εξαφανίζεται για μεγάλα διαστήματα στα βουνά της πατρίδας του.

Το πνεύμα του μελισσιού, η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, γυρισμένη το 1973, δεν είναι λιγότερο αινιγματική από τον δημιουργό της. Κι ολόκληρη η συναρπαστική γοητεία της ίσως να είναι το αποτέλεσμα ε-

νός πολλαπλού ανιγμάτος που καλείται να λύσει ο θεατής. Και όπως σε ολόκληρη τη μεγάλη ποίηση, οι δυνατότες «σαφείς» ερμηνείες μπορεί να είναι πολλές και αντιφατικές.

Πιστεύουμε πως, κατ' αρχήν, η ταινία λειτουργεί ως παραβολή: οι μικρούλες αδελφές Άνα και Ισαβέλ (τα ονόματα είναι τυπικότητα ισπανικά, κι αυτό πρέπει να 'χει τη σημασία του σ' αυτό ειδικά το ριζικά και απόλυτα ισπανικό φιλμ) είναι ίσως οι δύο όψεις της ίδιας Ισπανίας, του «Σολ ι Σόμπρα»: ήλιος η πρώτη, σκιά η δεύτερη. Ταύρος η πρώτη, ταυρομάχος η δεύτερη. «Πνεύμα της Δημοκρατίας» η πρώτη, «πνεύμα της Φάλαγγας» η δεύτερη.

Η δράση τοποθετείται σε ένα χωριό της Ισπανίας το 1940 (δηλαδή λίγο μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου) και η χρονιά τονίζεται με έμφαση στην αρχή της ταινίας, πράγμα που δεν έχει καμιά φανερά αξία για ένα φιλμ καθαρής και απόλυτης φιξιόν σαν κι αυτό στο οποίο, σε ένα πρώτο επίπεδο «ανάγνωσης», παρακολουθούμε τις σχέσεις των δύο παιδιών με το χώρο τους και με τον κινηματογράφο, που είναι ο τόπος στον οποίο μετατίθεται η πραγματική σύγκρουση. (Η ταινία αρχίζει με μια προβολή, στο Δημαρχείο, κάποιας ταινίας *Φρανκενστάιν*, και το Τέρας θα παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο στο φιλμ του Είσε).

Ο πατέρας των παιδιών φαίνεται διανοούμενος και είναι μελισσοκόμος. Απ' αυτά που γράφει στο ημερολόγιό του κάπου προς την αρχή (και που επαναλαμβάνονται στο τέλος, κλείνοντας το φιλμ) γίνεται φανερό πως ο συμβολικός τίτλος της ταινίας παραπέμπει στη «λογική του ενστίκτου», τη στοιχειώδη και πρωταρχική μορφή νόησης του έμβιου κόσμου που ειδικά στις μέλισσες αποτελεί τη βάση της συνταρακτικής τους «κοινωνικής» οργάνωσης. Άρα, «πνεύμα του μελισσιού» πρέπει να σημαίνει εδώ «βιολογικής τάξεως δυνατότητα για οργάνωση και επιβίωση ενάντια σε όλες τις αμηνώς κοινωνικές αντιξοότητες».

Με άλλα λόγια: παρά τον Φράνκο, παρά την ήττα, παρά τη δολοφονία από τους φασίστες ενός δραπετή, που παραπέμπει ενδυματολογικά αλλά και ως συμπεριφορά σε δημοκράτη στρατιώτη του πρόσφατου (στη φιξιόν) εμφυλίου πολέμου, παρά την ταλαιπωρία της Άνα από τον «ζωντανέμενο» Φρανκενστάιν (που ίσως είναι ο Φράνκο «μεταμφιεσμένος», ίσως το αναγκαστικά διστροφικό-μυθικό «πνεύμα του κινηματογράφου» που «παραποιεί» οπωσδήποτε την πραγματικότητα, αλ-

λά και που επεμβαίνει πάνω της ακριβώς γιατί είναι σε θέση να «παραποιεί» συνεπώς και να προτείνει), παρά τη θανάσιμη αρρώστια της Άνα εξαιτίας του σοκ, αλλά και τη σίγουρη ανάρρωσή της, όπως το βεβαιώνει ο ντυμένος σαν κουβανός γκεριλέρος (ο Γκεβέρα μήπως;) γιατρός, παρά όλες αυτές τις αντιξοότητες, το «πνεύμα του μελισσιού» θα κάνει τελικά το μεγάλο θαύμα και η Ισπανία θα επιβιώσει οπωσδήποτε. (Τούτη η προφητεία επιβεβαιώθηκε με τον πιο πανηγυρικό τρόπο δύο χρόνια μετά το γύρισμα της ταινίας).

Είναι αδύνατον να επεκταθούμε περισσότερο, που θα το θέλαμε πάρα πολύ: η ταινία είναι μια καθαρή πρόκληση για μελέτη και στοχασμό. (Πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα η σημασία του σχήματος της κερήθρας στο ντεκόρ του σπιτιού, ο ρολός της σχεδόν βουβής μητέρας που αλληλογραφεί προφανώς με έναν εξόριστο στη Γαλλία, το νόημα των δρόμων που οδηγούν έξω από το χωριό, καθώς και του τρένου που φέρνει και παίρνει μηνύματα, αλλά και δραπετές-αντάρτες, κ.λπ.) Η κατανόηση μιας τόσο πολύσημης ποιητικής ταινίας –που συχνά θυμίζει Λόρκα και Ουναμούνο– είναι πρόβλημα καθαρά προσωπικής ευαισθησίας. Θα σας παρακαλούσαμε θερμά να κάνετε μια προσπάθεια να επιστρατεύσετε ολόκληρη την ευαισθησία σας. Αν κολλήσετε στην ξερή λογική, θα χάσετε τη μισή ταινία. Και θα 'ναι μεγάλο κρίμα.

«Το Βήμα», 10-Ι-1978

Ο ΝΟΤΟΣ

El Sur, 1982

Σενάριο Víctor Erice (βασισμένο σε ένα θέμα της Adelaida García Morales). **Σκηνοθεσία** Víctor Erice. **Σκηνικά** Antonio Belizon. **Διεύθυνση παραγωγής** Primitivo Álvaro. **Εκτέλεση Παραγωγής** Jean Pierre Fougez. **Μοντάζ** Pablo G. Del Amo. **Μουσική** Luis de Pablo. **Φωτογραφία** José Luis Alcaine. **Βοηθός σκηνοθέτης** José L. Ruiz Marcos. **Βοηθός παραγωγής** Víctor Albarran, Ricardo Albarran. **Μακιγιάζ** Ramón de Diego. **Ήχος** Bernardo Menz. **Βοηθός μοντέρ** Esperanza Cobos Salcedo. **Κοστούμια** Maiky Marin. **Διανομή** C.B. Films. **Συμπαγωγή** Ισπανία-Γαλλία. **Διάρκεια** 93 λεπτά. **Ηθοποιοί** Omero Antonutti (Αγκουστίν), Sonsoles Aranguren (Εστρένια, 8 χρονών), Iciar Bolain (Εστρένια, 15 χρονών), María Massip (Εστρένια μεγάλη, φωνή off), Lola Cardona (Χούλια), Rafaela Aparicio (Μιλάνγκρος), María Caro (Κασιλντα), Francisco Marino (Ερweiterμένος), José Vivo (Σερβιτόρος), José García Munilla (Σωφέρ), Aurore Clément (Λάουρα- Ιρένε Ριός), Germaine Montero (Δόνα Ροσάριο). Coproducción España-Francia: Elias Querejeta P.C. / Chloe Productions

Η "Gaviota", ένα σπίτι στην κορυφή του οποίου στριφογυρίζει ένας ανεμοδείκτης, βρίσκεται στο προσάτιο μιας πόλης στο βορρά της Ισπανίας. Εκεί ζούν ο Αγκουστίν, γιατρός και μάγος-ραβδοσκάπος, η γυναίκα του Τζούλια, μια δασκάλα που κουβαλάει της πληγές του Εμφυλίου, και η μικρή τους κόρη, Εστρένια. Η Εστρένια περνάει την παιδική της ηλικία καλλιεργώντας μέσα στο παιδικό της μυαλό την υποψία για την ύπαρξη ενός οικογενειακού μυστικού: την παρουσία μιας άλλης γυναίκας στη ζωή του αγαπημένου της πατέρα. Μεγαλώνοντας και φτάνοντας στην εφηβεία η Εστρένια μαθαίνει όλο και περισσότερα, και η ζωή στην "La Gaviota" αρχίζει να αλλάζει. Η ταινία ακολουθεί το μονοπάτι της μνήμης των ηρώων της και κυρίως της μικρής Εστρένια η οποία, με την παιδική της αφέλεια, ανακαλύπτει μεγάλα μυστικά για τη ζωή. Έτσι λοιπόν η απλότητα της αφήγησης του Erice εμπλουτίζεται από μια σειρά υπέροχων κάδρων υψηλής εικαστικής ποιότητας, λουσμένα σε ένα εξαιρετικό φως.

Τι ωραία ταινία!

Fernando Savater

Αναγνώστες, κατηγορώ τον εαυτό μου ότι είμαι συχνά θρασύς. Κι εγώ δεν ξέρω πόσες φορές αμάρτησα εις βάρος της σύνεσης. Κάποιες φορές δεν θυμάμαι τις γιορτές, κι άλλες πάλι τις αποφεύγω ανάρμοστα. Θα σας αποκαλύψω τώρα τις λεπτομέρειες μιας από τις παλιές μου αποκοτιές. Πριν από οκτώ χρόνια, ο Elias Querejeta μου ζήτησε έναν πρόλογο για το βιβλίο που ετοιμαζόταν να εκδώσει με το σενάριο της ταινίας *Το πνεύμα του μελισσιού* του Víctor Erice. Η αλήθεια είναι ότι δεν είχα δει την ταινία, αν και είχα πει στον Elias ότι μου είχε αρέσει. Βρισκόμουν σε δίλημμα: από τη μια, είχα τότε όλες τις επιφυλάξεις του κόσμου εναντίον του ισπανικού κινηματογράφου, ιδιαίτερας του κινηματογράφου των διανοούμενων, κι από την άλλη, ήθελα μεν να γράψω για τον κινηματογράφο, ο δε Elias Querejeta μου ήταν (όπως και εξακολουθεί να μου είναι) πολύ συμπαθής, επειδή είναι απ' το Σαν Σεμπασιάν, αλλά και ως πρώην παίκτης της Ρεάλ. Κανόνισα λοιπόν μια ιδιαιτική προβολή της ταινίας, θεωρητικά για να «φρεσκάρω τη μνήμη μου» και στην ουσία για να καταλάβω περί τίνος επρόκειτο. Όταν βρεθήκαμε ο Elias κι εγώ μόνον μας στη μικρή αίθουσα προβολών, συνειδητοποιήσα την παγίδα στην οποία είχα πέσει. Κι αν έβρισκα την ταινία φρικτή; Τι θα έλεγα στον παραγωγό της; Θα ήμουν ικανός να γράψω κάτι μετριώς αξιοπρεπές για την ταινία; Είμαι καλοσυνάτος με τους φίλους, αλλά ποτέ υποκριτής: πολλές φορές αποσιώπησα τη δυσμενή μου γνώμη για το έργο κάποιου που συμπαθώ, ποτέ όμως δεν εγκαμίσσα κάτι που δεν μου άρεσε. Φροντίζω να μην πικραίνω, μα ούτε και να κοροϊδεύω. Κι ενώ ξετυλίγονταν μπροστά μας οι τίτλοι της ταινίας, καταριόμουν το θράσος και την επιπολαιότητά μου να δεσμευτώ και ταυτόχρονα ορκιζόμουν να διορθωθώ, αν και σίγουρα αυτό το τελευταίο δεν το κατάφερα ποτέ.

Δεν θα σας κρατήσω άλλο σε ψεύτικη αγωνία. Θέωρησης το *Πνεύμα του μελισσιού* ό,τι το θεωρώ ακόμα: την πιο έντιμη και συγκινητικά όμορφη ταινία του ισπανικού κινηματογράφου, ένα ποίημα μ' ένα έντονο και μυστηριώδες άρωμα που διατηρείται ακόμα κι όταν βγεις απ' τον κινηματογράφο, σαν αυτό το απροσδιόριστο άρωμα που μας μένει στο χέρι όταν χαϊδεύουμε ένα θαυμάσιο κι αξέχαστο μάγουλο. Όταν δνάψαν τα



Ο Νότος

φώτα είπα με θρασύτατη αναίδεια: «Μου άρεσε ακόμα περισσότερο κι απ' την πρώτη φορά...» Αν μου άρεσε απλώς; Όχι. Μάλλον την ερωτεύτηκα και εξαιτίας αυτού του έρωτα έγραψα το «Κίνδυνοι από τη μύηση στο πνεύμα», το κείμενο που προλογίζει το βιβλίο, ένα από τα δοκίμιά μου που ακόμα με ικανοποιούν πολύ. Κι αφού η περιπέτεια είχε αίσια τέλος, αντί να υποχωρήσει η τάση μου να εξαπατώ θρασύτατα, φούντωσε ακόμα πιο πολύ και με έφερε σ' αυτή τη θλιβερή κατάσταση στην οποία με βλέπετε τώρα. Και μπορεί μεν να επιδεινώθηκαν τα χειρότερα ελαττώματά μου, από αυτή την περιπέτεια όμως κράτησα και κάτι θετικό: την αγωνία να δω την επόμενη ταινία του Erice.

Η αλήθεια είναι ότι άργησα να ικανοποιηθώ. Συνήθιζα να βλέπω τον Víctor στον ιππόδρομο, όπου πήγαινε με τον φίλο μου, τον Antonio Gimeno, αλλά ποτέ δεν τόλμησα να τον ρωτήσω πότε προγραμματίζει τα δεύτερα επιφάνια. Θεωρώ τον Víctor κάτι σαν τον Rafael Sánchez Felsosio του ισπανικού κινηματογράφου: ίδια εκπληκτική ποιότητα, παρόμοια ένταση, καθημερινή και μαγική ταυτόχρονα, πανομοιότυπη τελειομανία που φτάνει ως την αυτοαναίρεση, και μια σχε-

δόν καθαγιασμένη προδιάθεση προς το ανολοκλήρωτο, το ακαθόριστο, το απειρίοριστο. Είναι κι οι δυο τους υπερβολικοί, σχολαστικοί, ακριβολόγοι, εκπληκτικά αργοί· εμείς που είμαστε επιπόλαιοι και ανυπόμονοι, θα τους θέλαμε πιο «κανονικούς», να γεννούν με τους δέοντες ρυθμούς και τη δέουσα ρευστότητα τα αριστουργήματά τους. Και δεν υπάρχει τίποτα το δήθεν και το αφ' υψηλού σ' αυτή τη σχετική νοοτροπία του «καταραμένου», διότι όλα οφείλονται στην αληθινή τους ασυμβατότητα με κάποιες απαιτήσεις του εμπορικού κυκλώματος και τη θορυβώδη παρουσία των σύγχρονων καλλιτεχνών· θα τους θέλαμε όμως πιο κομφορμιστές (σαν να ήταν στο χέρι τους να είναι ή να μην είναι) για να μπορούμε να τους θαυμάζουμε πιο συχνά. Παράλογη απαίτηση, αφού δεν θα μπορούσαν να φέρονται όπως θα τους θέλαμε χωρίς να πάψουν να είναι όπως τους προτιμάμε...

Για το Νότο, τη δεύτερη ταινία του Erice, που έφτασε επιτέλους, μαθαίναμε όλοι για τα προβλήματα που αντιμετώπιζε στα γυρίσματα, αλλά ελάχιστα για τις καλλιτεχνικές της αναφορές. Στην τέχνη, είναι αδύνατον να προσπαθείς να κρίνεις πώς θα μπορούσε να ή-

ταν ένα έργο, να ονειρεύεσαι χέρια στην Αφροδίτη της Μήλου, να ολοκληρώνεις την Ημιτελή Συμφωνία με εικασίες ή να προσπαθείς να μοντέψεις το τέλος που θα προέβλεπε ο Ντίκενς για το *Μυστήριο του Έντουιν Ντρουτ*. Ο Μπαλλάμπέ έλεγε ότι δεν πρέπει να διορθώνονται τα λάθη, διότι μυστηριωδώς, αποτελούν τμήμα του ίδιου του έργου· κατά τον ίδιο τρόπο ίσως, αν και ο δημιουργός δεν θα μπορούσε ποτέ να το παραδεχτεί, η συνομιλία των υλικών μέσων ή οι περιπέτειες της ιστορίας έχουν ματαιώσει την προγραμματισμένη ολοκλήρωση ορισμένων έργων, κατασκευάζοντας σε αντάλλαγμα άλλα, απρόσμενα, αλλά με τον τρόπο τους όχι λιγότερο τέλεια. Είναι αναπόφευκτα θλιβερό, κυρίως για τον ίδιο το δημιουργό, που για ελάχιστες μόνο βδομάδες επιπλέον γυρισμάτων, ο πιο ευαίσθητος και λιτός από τους Ισπανούς κινηματογραφικούς δημιουργούς δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το έργο του όπως εκείνος το φαντάστηκε με ποιος ξέρει πόσες υψηλές ισορροπίες και πολύτιμες ιδέες. Είναι όμως και αναμφίβολα ευχάριστο που γυρίστηκε ο *Νότος*, που είναι πλέον για μας και για την ιστορία του κινηματογράφου οριστικά πλέον ο *Νότος*, και μας προσφέρει όπως είναι: τρεμουλιαστό, συνεσταλμένο, αινιγμιακό.

Δεν θα προσπαθήσω να κάνω εδώ κριτική του *Νότου*, διότι αυτό το περιοδικό έχει εξαιρετικούς κριτικούς, και διότι το ανίστο θράσος μου που έγραφα πριν, δεν φτάνει ως εκεί. Επιπλέον, δεν είμαι ικανός να υιοθετήσω τον αποστασιοποιημένο και αναλυτικό κριτικό τόνο μπροστά σ' αυτό το θερμό και δίκως άλλο συγκρατημένο κόσμημα. Ότι μου έρχεται να πω για την ταινία, πρέπει να το ντύνω αναπόφευκτα μ' ένα πέπλο θαυμασμού. Τι καταπληκτική συναισθηματική ένταση σε μερικές εικόνες που ποτέ δεν γίνονται εξεζητημένες ή υπεροπτικά «καλλιτεχνικές»! Πόσο ασυνήθιστο διεισδύει μέσα από έναν παιδικό καθρέφτη σ' αυτό το βαθύτατο μυστήριο, το τόσο ξεχασμένο από τη σύγχρονη εποχή μας κόρη στην ψυχανάλυση και τις λοιπές σημαντότητες: τον έρωτα του πατέρα! Τι εξαιρετικό όλοι οι χαρακτήρες, από το θαυμάσιο ζευγάρι των πρωταγωνιστών ως τον γέρο σερβιτόρο ή την ταμία του κινηματογράφου! Φτιαγμένη με ιμπρεσιονιστικές πινελιές, αποσταματική λόγω της προδοσίας της μοίρας, αν θέλετε, αλλά και λόγω του ύφους και της αφηγηματικής πρόθεσης, το πρώτο και τελευταίο που μου έρχεται να πω για το *Νότο*, του Víctor Erice, είναι αυτό που μουρμούρια

βγαίνοντας απ' τον κινηματογράφο όταν την πρωτοείδα: Τι παρήγορα όμορφη! Τι ωραία ταινία!

¹ Από τους σπουδαιότερους και πλέον ολιγογράφους Ισπανούς συγγραφείς. Γεννήθηκε το 1927 και δημοσίευσε δυο μόνο μυθιστορήματα μεταπολεμικά. (Σ.Τ.Μ.)

Casablanca, τεύχος 31-32, Μαδρίτη, Ιούλιος, 1983.
(Μετάφραση: Γιάννης Παπαδόκης)

Μισοκρυμμένα παιδικά χρόνια

Alain Philippon

Ο Víctor Erice μας ήταν γνωστός έως τώρα μόνο από την προηγούμενη ταινία του, *Το Πνεύμα του Μελισσιού*, που έχει ήδη αρκετά χρόνια στην πλάτη της αφού γυρίστηκε το 1973. Ο *Νότος* είναι η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του. Παρ' ότι γυρίστηκε το 1982, στη Γαλλία κυκλοφορεί με έξι χρόνια καθυστέρηση. Περιττό να πούμε ότι, για όποιον αγάπησε το πολύ ωραίο *Πνεύμα του Μελισσιού*, ο Víctor Erice περιβαλλόταν –και εξακολουθεί να περιβάλλεται– από έναν ελαφρώς μυθικό μανδύα, όπως όλοι οι σκηνοθέτες που κάνουν σπάνια ταινία και για τους οποίους δεν μαθαίνουμε παρά ελάχιστα νέα. Παρά τα δέκα χρόνια που χωρίζουν το *Πνεύμα του Μελισσιού* από το *Νότο*, υπάρχει εμφανώς μια κοινή έμπνευση και στις δύο ταινίες, αφού στη δεύτερη αυτή ταινία του ο σκηνοθέτης φαίνεται να προχωράει σε μια νέα εξερεύνηση της παιδικής ηλικίας, ίσως όλων των παιδικών ηλικιών, αφού το όραμα του Erice είναι συγκεκριμένο, κατά κάποιον τρόπο ρεαλιστικό και μυθικό ταυτόχρονα: η παιδική ηλικία ως terra incognita, είναι μέχρι σήμερα το θέμα του Víctor Erice.

Η Εστρέγια («αστέρισ») είναι οκτώ ετών. Ζει με τους γονείς της στη βόρεια Ισπανία. Το νότο, απ' όπου κατάγεται ο πατέρας της (Omero Antonutti), τον γνωρίζει μονάχα από οικογενειακές φωτογραφίες και καρτ ποστάλ: αυτά είναι αρκετά για να δημιουργηθεί μέσα της ένας μύθος, πόσο μάλλον όταν έχει έναν πατέρα λίγο μάγο, ο οποίος χειρίζεται το εκκεμές και το ραβδί του ραβδοσκόπου με τέτοια τέχνη που, στα μάτια του κοριτσιού, αγγίζει τα όρια της μαγείας. Έναν πατέρα με τάσεις φυγής, με επαναλαμβανόμενες και δυσεξχνιάστες απουσίες, στην προσπάθεια εξχνιάσης των οποίων θα αφοσιωθεί η Εστρέγια, κρατώντας μια απόσταση από το



Ο Νότος

παρελθόν (στο σύνολο της ταινίας ακούμε την φωνή της ενήλικης Εστρέγια να σχολιάζει τη δράση). Η εξιχνίαση δεν μπορεί παρά να παρουσιάζει κενά: η ενήλικη Εστρέγια γνωρίζει ότι αυτή την παιδική ηλικία ίσως να την επινόησε, εν μέρει, η ίδια και ότι το μόνο που μπορεί να κάνει είναι μια σειρά από σχισμές στο σκοτάδι της εφηβείας. Η στάση της Εστρέγια υιοθετείται από τον Víctor Erice, σε μια ωραία αντιστοιχία μεταξύ του σκηνοθέτη και της ηρωίδας του. Το σκοτάδι των παιδικών χρόνων – και την αναμφισβήτητη ύπαρξη αυτού που ο Φρόυντ αποκαλούσε «souvevenirs de couverture» και που στα γαλλικά μεταφράζεται συνήθως, προς μεγάλη ευτυχία των κριτικών κινηματογράφου, ως «souvevenirs-écran» (αναμνήσεις-οθόνη)- ο Víctor Erice τα ακολουθεί στην κυριολεξία: έτσι, η ταινία ξεκινά, στο απόλυτο σκοτάδι (πάντα μου αρέσει να βλέπω έναν σκηνοθέτη να αντιλαμβάνεται το πριν από το σινεμά, ως νύχτα) με ένα πλάνο που φωτίζεται σιγά-σιγά, πολύ αργά, φόρμα που θα ξανασυναντήσουμε περισσότερες από μία φορές μέσα στην ταινία, καθώς είναι αλήθεια ότι ο Víctor Erice έχει εμπιστευθεί στον κινηματογράφο την ωραία αποστολή να ρίξει λίγο φως (μόνο λίγο: είναι α-

δύνατον να το ρίξει όλο και αυτή είναι η ομορφιά της ταινίας, αυτό το «όχι όλο») στο σκοτάδι της παιδικής ηλικίας. Η σκηνοθεσία του Víctor Erice μοιάζει με αυτό το πρώτο πλάνο: αργή και απαλή, ευαίσθητη με αποτυπώσεις ανεπαίσθητων πραγμάτων, καθραρισμένη με την ακρίβεια που απαιτείται για τη δημιουργία της ποίησης.

Το βασικό κενό που υπάρχει στο Νότο διπλασιάζεται στην ταινία από ένα πιο ακριβές, πιο ιστορικό κενό: «η καταγωγή του πατέρα μου», λέει η Εστρέγια, «ήταν πάντοτε για μένα μυστηριώδης». Τι θα μάθουμε τελικά; Ότι ο πατέρας της Εστρέγια βρισκόταν συχνά σε σύγκρουση με τον δικό του πατέρα και ότι η εχθρότητά τους αποκορυφώθηκε την περίοδο του εμφυλίου πολέμου, όπου ο καθένας βρέθηκε σε διαφορετικό στρατόπεδο, με τον πατέρα της Εστρέγια να είναι εμφανώς κατά του φρανκισμού. Σε αντίθεση με τους περισσότερους συναδέλφους του, ο Erice δεν αφήνει την ταινία του να βαρύνει από αυτό το θέμα, το υπερ-εγώ του οποίου έχει βαρύνει και φτωχύνει πολλές ιστορικές ταινίες. Διότι ο Erice δεν είναι τόσο σκηνοθέτης του (ιστορικού) ατόμου όσο του Υποκειμένου. Επομένως, στο προσκήνιο δεν βρίσκεται το σχετικό μυστήριο του πολι-

τικού ζητήματος, αλλά εκείνο που αναφέρεται σε μια μυστηριώδη σχέση που είχε ο πατέρας της Εστρέγια με μια ηθοποιό (Aurore Clément), την οποία θα δούμε μονάχα ως εικόνα στην κινηματογραφική οθόνη. Η Εστρέγια οδηγείται σε αυτή τη γυναίκα, μέσα από κάποια ανεπιόσθητα ίχνη: πορτρέτο της γυναίκας που είχε σχεδιάσει ο πατέρας, ένα γράμμα που της στέλνει από την Σεβίλλη, μια ταινία («Fleur dans l'ombre») που έφτιαξε ο Ερίκε ειδικά για την περίπτωση και θυμίζει μεζικανικό μελό και την οποία θα ακολουθήσει μια δεύτερη ταινία, με τον έξυπνο τίτλο «L'ombre d'un doute». Όπως το *Πνεύμα του Μελισσιού*, έτσι και *Ο Νότος* στρέφεται γύρω από τον κινηματογράφο, αν και εδώ όχι τόσο από την σκοπιά του τρόμου όσο της ονειροπόλησης. Στο ερώτημα του κατά πόσο επινοεί κανείς τα παιδικά του χρόνια, ο Ερίκε απαντά με ένα απλό αλλά και ποιητικό παιχνίδι εικαστικών και γλωσσικών σημασιολογιών: ο κινηματογράφος όπου παίζονται οι ταινίες της Ιρέν Ρίος (έτσι ονομάζεται η ηθοποιός) είναι γεμάτος αστερία, όπως και η ασφία της ταινίας, και με τον τρόπο αυτόν ο Ερίκε δείχνει τη φανταστική σχέση ανάμεσα στην Εστρέγια και την τριπλά μυθική ηθοποιό, αφού είναι ταυτόχρονα σταρ, προέρχεται από τον νότο και η καριέρα της έχει διακοπεί απότομα και απότομα. Αργότερα στην ταινία, πάλι κοντά στον κινηματογράφο, η έφηβη Εστρέγια ανακαλύπτει μια δική της φωτογραφία από την πρώτη μετάληψη, ανάμεσα σε άλλες, όπως αυτές που βλέπουμε στις βιτρίνες των φωτογραφείων: εικόνες από τη θεία μετάληψη, γάμους, συνηθισμένες εικόνες από μεγάλες -είναι άραγε μεγάλες- στιγμές της ζωής. (Η ταινία ξεκινά με την πρώτη κοινωνία της Εστρέγια, συμβολικό σταθμό για το πέρασμα στην εφηβεία). Όλα συμβαίνουντες και τη στιγμή της ανακάλυψης της φωτογραφίας της το είναι-εικόνα της Εστρέγια, κοινωνικοποιώντας την, την κάνει καθημερινή σε αντιδιαστολή προς την εξιδανικευμένη γυναικεία φιγούρα από τον κινηματογράφο. Στην πραγματικότητα, η Εστρέγια μεγάλωσε: η ταινία προσπερνά αρκετά χρόνια και η ηθοποιός αλλάζει. Η δεύτερη δεν είναι τόσο συναρπαστική όσο η πρώτη. Δεν είναι ούτε θέμα ερμηνείας (παρ' ότι η μικρή Sonsoles Aranguren είναι εξαιρετική) ούτε θέμα σεναρίου: απλώς, η Εστρέγια, από μικρό μπερδεμένο κοριτσάκι, γίνεται μια έφηβη σαν τις άλλες, που ανακαλύπτει (κρυφά) τη χαρά του να βάζει κραγιόν και αρχίζει να ερωτεύεται. Εξ ου και μια σχετική πτώση της ποιητικότητας της ταινίας (η παιδική ηλικία είναι ποίηση, η

εφηβεία όχι), γεγονός που δεν έχει και τόσο σημασία, εάν προσέξει κανείς την υπέροχη μεγάλη οεκάς της εφίβου Εστρέγια και του πατέρα της στο εστιατόριο, με τη θαυμάσια στιγμή κατά την οποία από την διπλανή αίθουσα ακούγεται μια μουσική γνώριμη και στους δύο, την οποία όμως το κορίτσι είχε κάπως ξεχάσει: ένα *pasodoble* που είχαν χορέψει στη γιορτή της πρώτης μετάληψης. Ενώ η Εστρέγια κατευθύνεται προς το μέρος απ' όπου ακούγεται η μουσική, μια πλατιά κίνηση της κάμερας με γερανό την προσπερνά, και μας αποκαλύπτει την αίθουσα όπου γίνεται ο χορός. Το πέρασμα έγινε, ο πατέρας θα εξαφανιστεί, η ταινία θα τελειώσει.

Είναι αδύνατον να μην αναφερθώ στο γεγονός ότι το ομώνυμο σύντομο διήγημα της Adelaida Garcia Morales (μια πενήνταριά σελίδες μονάχα), στο οποίο βασίστηκε το σενάριο, δεν γυρίστηκε ολόκληρο, αφού προέκυψε μια διαφωνία μεταξύ του Víctor Erice και του παραγωγού Elias Querejeta. Έτσι, η ταινία τελειώνει τη στιγμή που η Εστρέγια ετοιμάζεται να φύγει για τον νότο, που τόσο επιθυμεί να δει. Όσο οδυνηρή κι αν ήταν για τον Ερίκε η μη ολοκλήρωση του σχεδίου του και παρό την άγνοιά μας σχετικά με το πώς θα ήταν η ταινία εάν είχε ολοκληρωθεί, πρέπει να πούμε ότι αυτή ακριβώς η μη ολοκλήρωση ταιριάζει τέλεια στο θέμα: ο νότος, αντικείμενο μαγείας και θαυμασμού («Είναι αλήθεια ότι εκεί δεν χιονίζει σχεδόν ποτέ») παραμένει τόσο μυστικός για το θεατή όσο και για την ηρωίδα και η ταινία μπορεί να τελειώσει ακριβώς εκεί που τελειώνει και η δράση της, στην τελευταία φράση της Εστρέγια: «Θα γνώριζα επιτέλους το νότο».

Cahiers du Cinéma, τεύχος 404,

Φεβρουάριος 1988

(Μετάφραση: Ινώ Ρόζου)

Τριάντα τρεις λόγιες, ερωτήσεις για το Νότο

Angel Fernández-Santos

Αν και τα γυρίσματα διακόπηκαν απότομα ενώ απέμεναν ακόμα να γυριστούν μερικές σημαντικές σκηνές, το μοντάζ της ταινίας έγινε και *Ο Νότος* προβλήθηκε με επιτυχία. Το μέρος που ο σκηνοθέτης κατάφερε να ολοκληρώσει ήταν αρκετά καλό ώστε να συνθέσει ένα φιλμ όχι απλώς βιώσιμο αλλά εξαιρετικό. Ωστόσο, για εκεί-

νους που γνωρίζαμε από τα μέσα του εύρος του ακρωτηριασμού που υπέστη, έμεινε στον αέρα εκείνη η δυσφορία που περιβάλλει παρόμοιες συγκυρίες. Ποιες αρετές θα είχε το έργο του Erice αν ο σκηνοθέτης είχε στη διάθεσή του, στην αίθουσα του μοντάζ, το πλήρες υλικό της κινηματογραφικής του αφήγησης;

Σε μια τηλεοπτική συνέντευξη, ο Elías Querejeta, παραγωγός της ταινίας και υπεύθυνος, επομένως, για τη διακοπή των γυρισμάτων, αντέδρασε σ' αυτή την ανησυχία με ένα ειρωνικό σχόλιο: «Αυτό είναι ένα ζήτημα για λογίους». Έως τότε, εγώ ήμουν το μόνο πρόσωπο που είχα διατυπώσει δημόσια ορισμένα ερωτήματα για τις σοβαρές συνέπειες που είχε στην ταινία το γεγονός ότι δεν ολοκληρώθηκε, κι έτσι θεωρώ ότι αναφερόταν σε μένα. Σ' ένα σχόλιο που δημοσίευσα αμέσως μετά, είχα διατυπώσει τρία ερωτήματα γύρω από το θέμα. Αυτές οι ερωτήσεις, που δεν ήταν καθόλου επιθετικές, ενόχλησαν τον Querejeta, και μου το είπε. Εγώ του απάντησα ότι είχα κάνει 3 ερωτήσεις, αλλά θα μπορούσα εύκολα να κάνω 33. Ήδη έκανα μία. Απομένουν άλλες 32.

Νομίζω ότι ήταν ένας Ιησούτης ιερέας εκείνος που έπεισε τον Nicolaj Gogol ότι έπρεπε να πετάξει το χειρόγραφο του δεύτερου μέρους του μυθιστορημάτος του *Νεκρές ψυχές* στη φωτιά της κόλασης, απ' όπου κατά τη γνώμη του είχε βγει. Ο Gogol αναγκάστηκε να συμβιβαστεί με την πιο πεζή φωτιά της ουκρανικής σύμψυχής του, έκτοτε όμως εκατοντάδες αναπάντητα ερωτήματα πετούν πάνω από το θλιβερό αίνιγμα του μεγαλύτερου μυθιστορημάτος του, που κόπηκε στη μέση. Γιατί το νεκρό, αυτό που δεν υπάρχει, το μέρος του βιβλίου που το κατάπιαν οι φλόγες, βαραίνει πάνω σ' αυτό που έμεινε σαν μια ζοφερή σκιά, σαν εκείνο το κενό που χάσκει καμιά φορά στις χαραμάδες της πληρότητας, καταστρέφοντάς την.

Θυμήθηκα αυτή την ιστορία γιατί ταιριάζει με όσα συνέβησαν στην ταινία *Ο Νότος*. Και όταν λέω *Ο Νότος* αναφερόμαι στο μέρος της ταινίας που γυρίστηκε, πάνω στην οποία επίσης βαραίνει το άλλο μέρος που δεν γυρίστηκε, το οποίο δεν είναι μια εντελέχεια αλλά ένα γεγονός. Δεν είναι μια αφορμή για θεωρητική συζήτηση μεταξύ λογίων, αλλά μια πολύ πραγματική υπόθεση που αφορά όλους εκείνους που βλέπουν την ταινία και, κυρίως, εκείνους που δεν το αντιλαμβάνονται γιατί βγαίνουν από το σινεμά εξαπατημένοι. Δεν είναι μια ει-
κασία πάνω σε κάτι αγέννητο αλλά μια πραγματικότητα

με υλική υπόσταση στο μέρος του φιλμ που γυρίστηκε και προβλήθηκε, όπως το οξύ υπάρχει στη Φύση σ' αυτό που έχει οξειδωθεί και διαβρωθεί. Είναι *Ο Νότος* η ταινία που συνέλαβε, που φαντάστηκε ο δημιουργός της; Ή είναι μια άλλη;

Ο Νότος που βλέπουμε στην οθόνη έχει ομορφιά και σφρίγος, αλλά έχει επίσης κενά, σπασμένα νήματα, ασυνέχειες και αρρυθμίες που διαβρώνουν εν μέρει αυτή την ομορφιά και το σφρίγος. Η δύναμη των εικόνων και της ατμόσφαιρας που δημιούργησε αλλά δεν ολοκλήρωσε ο Víctor Erice, επιτρέπει αρχικά να περάσει απαρατήρητο το βάρος των κενών. Μια δεύτερη θέαση του φιλμ, ωστόσο, φέρνει στην επιφάνεια ερωτήματα χωρίς απάντηση ή, ακόμα χειρότερα, ερωτήματα με πολλαπλές ή αμφίβολες απαντήσεις. Για παράδειγμα, γνωρίζω διάφορες εκδοχές, ανάλογα με τα γούστα του θεατή, για τους λόγους που οδήγησαν σε αυτοκτονία τον ήρωα που ερμηνεύει ο Omero Antonutti. Μήπως επειδή έτσι έκρινε ο αιγυπτιακός Erice; Καθόλου. Έτσι όπως είναι η ταινία, το να πεις, π.χ., ότι «αυτοκτονεί από ζήλια διαπιστώνοντας ότι η κόρη του έχει ερωτευθεί», μπορεί να είναι κάτι γελοίο αλλά δεν αποκλείεται. Ωστόσο, δεν έχει καμιά σχέση με τη βούληση του Erice. Μήπως η απουσία άλλων εικόνων που δεν έφτασαν να γυριστούν συντέλεσε ώστε ο Erice να χάσει τελείως τον έλεγχο των οπτικών και ποιητικών σημάτων στην ταινία, να λείπει κάτι από την ταινία; Και αυτό το κάτι είναι μήπως αποκύημα της δικής μας φαντασίας ή, αντιθέτως, είναι κάτι πραγματικό, ένα κινηματογραφικό κενό με κινηματογραφική υπόσταση;

Ο Νότος αφηγείται, μέσα από τη συνείδηση της κόρης του, την εσωτερική εξορία και την αυτοκτονία ενός άνδρα. Το αφηγείται όμως πραγματικά; Στην ιδεατή ταινία, ναι, στην πραγματοποιημένη, όχι. Η δραματοποίηση μιας αυτοκτονίας, όσο ελλειπτική κι αν είναι, δεν θα έπρεπε να υπακούει σε μια κλιμάκωση, σχεδόν μαθηματική, των αυτοκτονικών συμπτωμάτων; Πού είναι αυτή η διαβάθμιση στις οθόνες όπου προβάλλεται *Ο Νότος*; Φοβάμαι ότι δεν υπάρχει. Υπάρχουν κενά και άλματα στην αλληλουχία, στην πρόοδο των συμπτωμάτων. Δεν έχει να κάνει αυτό με την απουσία τριών σεκάνς, μιας που δεν μονταρίστηκε και τριών που δεν γυρίστηκαν, οι οποίες ήταν απαραίτητες για την οπτική κατανόηση της αυτοκαταστροφικής διαδρομής του πρωταγωνιστή;

Σ' αυτή την ελλιπή δραματική διαδρομή που είναι ελλιπής λόγω της απουσίας ενδιάμεσων σκαλοπατιών,

Από τα γυρίσματα
του Νότου
ο Víctor Erice
με τον Omero
Antonutti



δεν υπάρχει το σπέρμα μιας σχηματικότητας στην οποία υποχρεώθηκε να υποκύψει, παρά τη θέλησή του, ένας κινηματογραφιστής τόσο λίγο σχηματικός όπως ο Erice; Στην κλιμάκωση της πορείας προς την αυτοκτονία υπάρχουν πράγματα που εξαιτίας της διακοπής των γυρισμάτων, κυριολεκτικά σαρώθηκαν. Άλλα, αντίθετως, υπάρχουν στην οθόνη, τα βλέπεις, αλλά δεν τα κατανοείς σωστά γιατί το εύρος της εκφραστικότητάς τους δεν είναι αυτό που είχε προβλέψει ο σκηνοθέτης. Τι στο καλό είναι και τι σημαίνει αυτός ο τηλεφωνικός λογαριασμός από μια πόλη του νότου που βρίσκει η κόρη ανάμεσα στα πράγματα του νεκρού πατέρα της; Ένα ανοικτό σύμβολο; Μια καφκισινή κλήση από την άλλη πλευρά των πραγμάτων; Ένα «συνεχίζεται», όπως εκείνα των παλιών εικονογραφημένων ρομάντζων; Ένα υπόλειμμα συζήτησης, με ποιόν και γιατί; Ένα ίχνος; Ένα τίποτα; Μ' άλλα λόγια, πώς είναι δυνατόν να υπάρχει τόσο δυσαναλογία ανάμεσα στην αμφισημία ορισμένων στοιχείων της αφήγησης και τη σχεδόν ατσάλινη ακρίβεια της φόρμας; Γιατί τόσο αυστηρότητα στη φόρμα και τόσο έλλειψη αυστηρότητας στην επικειρηματολογία; Σε τι οφείλεται το ότι στην ταινία δεν υπάρχει πλήρης σύνδεση ανάμεσα στα μέρη και το σύνολο που συνθέτουν; Μήπως λείπουν από την οθόνη μερικά άλλα μέρη αυτού του συνόλου και αυτή η απουσία καθιστά το σύνολο

που βλέπουμε στην οθόνη, ένα σύνολο ψευδές, φαινομενικό;

Ποια είναι η Ιρένε Ρίος; Όπως φαίνεται, ονομάζεται Λάουρα. Όπως φαίνεται, μένει στη Σεβίλλη. Όπως φαίνεται, ίσως να μη μένει στη Σεβίλλη, αλλά στην Καρμόνα. Όπως φαίνεται, ο πατέρας της αφηγήτριας ήταν ερωτευμένος μαζί της. Όπως φαίνεται, εξακολουθεί να είναι. Όπως φαίνεται, κι εκείνη το ίδιο. Όπως φαίνεται, η μητέρα της αφηγήτριας γνωρίζει κάτι από αυτή την ιστορία. Όπως φαίνεται, λέει πως δεν ξέρει τίποτα. Όπως φαίνεται, λέει πως δεν θέλει να ξέρει τίποτα γι' αυτό. Δεν υπάρχουν πολλά όπως φαίνεται για έναν κινηματογραφιστή όπως ο Erice, ο οποίος στηρίζει πάντα τα υπονοούμενα στις μαρτυρίες των εικόνων; Δεν θα εξαφανίζονταν αυτές οι απογοητευτικές ασάφειες αν ακολουθούσαμε την αφηγήτρια στο ταξίδι της στο νότο, που είχε προσαγγελθεί, εκεί όπου ο Erice μας τοποθετεί μπροστά στο αίνιγμα αυτής της γυναίκας και στις διασυνδέσεις αυτού του αινίγματος με την αυτοκτονία του πατέρα; Μήπως, με το να μη γυριστούν αυτές οι σκηνές του φιλμ που φαντάστηκε ο Erice, εκείνο που απομένει υπονομεύεται από σπέρματα ανακρίβειας και αβεβαιότητας, σπέρματα που δεν θα υπήρχαν αν είχε γυριστεί το σενάριο στο σύνολό του;

Έχω εργαστεί, στο σενάριο αυτής και της προη-

γούμενης ταινίας του, πολλές ώρες με τον Víctor Erice, και πρέπει να ομολογήσω ότι οι ηθικοί του φραγμοί -και σε αυτό είναι ένας απευθείας κληρονόμος του Nicholas Ray- όσον αφορά το ψέμα, την εξαπάτηση με την κάμερα, αγγίζουν τον πουριτανισμό. Η έγνοια να μη στήσει παγίδες, να μην ξεγελάσει με τη μυθοπλασία ή το κάδρο, να μη χειραγωγήσει προς ίδιον όφελος την ευπιστία του θεατή, βασανίζει σαν ψυχαναγκαστική εμμονή τον Erice. Κι όμως, υπάρχουν τουλάχιστον δύο σκηνές στο *Νότο* οι οποίες, έτσι όπως έμειναν, προδίδουν κατάρωρα το ηθικό πιστεύω αυτού του κινηματογραφιστή.

Δεν είναι πως αυτές οι σκηνές είναι απιστηλές ή παραπλανητικές. Είναι κάτι παραπάνω από αυτό, είναι αστήρικτες. Ας πάρουμε τη σεκάνς του «σινέ Αρκάδια» και τη σεκάνς της επιστολής από τη Λάουρα και την απάντηση σ' αυτήν. Πώς, αν όχι με την τέχνη της μαγείας, έχει πρόσβαση η Εστρέλια σ' αυτές τις εικόνες και σ' αυτούς τους ήχους; Πώς ένα φιλμ που η αφήγησή του γίνεται μέσα από τη συνείδηση ενός προσώπου μπορεί να περιέχει εικόνες και ήχους που η κάτοχος αυτής της συνείδησης είναι αδύνατο να έχει δει ή να έχει ακούσει; Μήπως ο Erice, ένας πουριτανός όσον αφορά τη συνέπεια της «σκοπιάς» -κλειδί της παραπλάνησης και της αλήθειας του σινεμά- αναποδογύρισε, από τη μια μέρα στην άλλη, τις πεποιθήσεις του και μετατράπηκε σε έναν ταχυδακτυλουργό της κάμερας και της ψυχικής διαμεσολάβησης μεταξύ κινηματογραφικών ηρώων και θεατών; Ή μήπως λείπει από την ταινία ένα στοιχείο της αφήγησης, αλλά και της φόρμας, δομικό και συνεκτικό, που θα επέτρεπε στην αφηγήτρια να κατέχει μέρος του περιεχομένου της συνείδησης του νεκρού πατέρα, ο οποίος, βέβαια, είχε ο ίδιος πρόσβαση σ' αυτές τις εικόνες και τους ήχους; Φυσικά και υπάρχει ένας τέτοιος παράγοντας. Στο φιλμ που φαντάστηκε ο δημιουργός του ήταν ένας παράγοντας ολοκλήρωσης. Στο φιλμ που υποχρεώθηκε να μοντάρει είναι, αντίθετα, ένας παράγοντας αποσύνθεσης.

Αν υπάρχει κάτι που ο Erice φροντίζει με την ίδια σχολαστικότητα που φροντίζει τη «σκοπιά», αυτό είναι η δομή της αφήγησης και οι νόμοι της αρμονίας στη σύνθεσή της. Στο *Νότο*, έτσι όπως τον βλέπουμε στην οθόνη, υπάρχει μια βάνουσα αφαίρεση επτά χρόνων, τελείως αδικαιολόγητη στην υπάρχουσα δομή και σύνθεση της αφήγησης. Θα υπήρχε αυτή η έλλειψη αν ο Erice γνώριζε ότι δεν επρόκειτο να γυρίσει το σύνολο της ταινίας του; Θα είχε επιτρέψει την, κατά τα άλλα τέ-

λεια, σκοτεινή μονογραφία του φωτογράφου Alcaine αν γνώριζε ότι οι μεταλλάξεις φωτός που είχε προβλέψει δεν επρόκειτο ποτέ να γυριστούν; Ποια είναι αυτή η σφραγίδα που φέρουν τα αντικείμενα του νεκρού πατέρα στο τέλος της ταινίας; Δεν λείπει μια σεκάνς όπου να φαίνεται η προέλευση αυτών των σφραγίδων και να εξηγείται η σημασία τους; Από πού έρχεται αυτό το σκυλάκι που, επίσης ως δια μαγείας, εμφανίζεται μια φορά στα χέρια της Εστρέλια; Τι έχει συμβεί με τους παπούδες και την Ανδaluσιανά υπηρέτρια, που στην αρχή εμφανίζονται τόσο συχνά και κατόπιν δεν μαθαίνουμε τίποτα γι' αυτούς; Τι είναι και τι σημαίνει αυτό το τριαντάφυλλο που χαρίζει στα καλά καθούμενα ο σερβιτόρος του ρεστοράν στην Εστρέλια; Μήπως ένας κινηματογραφιστής που δεν αφήνει δίκως λειτουργικότητα την παραμικρή λεπτομέρεια έγινε ξαφνικά φίλος των αποκαλούμενων «νεκρών χρόνων», σαν να ανακάλυψε σ' αυτή την προχωρημένη φάση τον Antonioni; Μήπως αυτό το τριαντάφυλλο έχει στον αφηγηματικό ιστό μian άλλη παρουσία που δεν γυρίστηκε και που τώρα βαρβαίνει την ταινία ως απουσία;

Έγραψα όλα τα παραπάνω μονομιάς, χωρίς τάξη ούτε προμελέτη. Τώρα σταματώ και διαβάζω όσα έγραψα. Σημειώνω πάνω από 33 ερωτήσεις. Θα μπορούσα να κάνω όχι 3 ή 33 αλλά 333. Διαπιστώνω όμως ότι παρ' όλα αυτά μου έχει ξεφύγει το πιο ουσιώδες. Ο Erice αντιμετώπισε αυτή την ταινία μετά από δέκα χρόνια σιωπής, κλεισμένος ακόμα στον κύκλο του φιλμ *Το πνεύμα του μελισσιού*, ακριβώς για να ξεφύγει από αυτό τον κύκλο που ακόμα τον βάραινε. Μπόρεσε να ξεφύγει; Τον άφησαν να βγει από τους ισόκιους και την καταχνιά στους ανοιχτούς ορίζοντες ενός Νότου που αποζητούσε, που ίσως χρειαζόταν για να αναπνεύσει; Διακόπτοντας τα γυρίσματα του *Νότου* μήπως διακόπηκε επίσης η αναζήτηση, ιερή όπως όλες, της ελευθερίας;

Casablanca, τχ. 31-32, Μαδρίτη, Ιούλιος 1983

(Μετάφραση: Αγγελική Στουπάκη)

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ *El Sol del Mebrillo*, 1992

Σενάριο Víctor Erice (βασισμένο σε μια πρωτότυπη ιδέα του Antonio López και Víctor Erice).

Σκηνοθεσία Víctor Erice. **Διεύθυνση Παραγωγής** Ángel Amigo. **Εκτέλεση Παραγωγής** María Moreno. **Φωτογραφία** Javier Aguirresarobe, Ángel Luis Fernández. **Μοντάζ** Juan Ignacio San Mateo.

Μουσική Pascal Gaigne. **Βοηθοί σκηνοθέτη** Jos Oliver, Francisco J. Lucio. **Παραγωγή** Carmen Martínez, Carlos Taillefer. **Βοηθοί παραγωγής** Julia Juaniz, Juan Carlos Martínez. **Μιξάζ** Eduardo Fernández. **Ειδικά ηχητικά εφέ** Taller de Ruidos. Μια παραγωγή της María Moreno P.C. Με τη συμμετοχή της Euskal Media και της Igeldo Zine Produksioak. **Διάρκεια** 139 λεπτά.

Η ταινία είναι εμπνευσμένη από το έργο του ζωγράφου Antonio López García.

Συμμετέχουν Antonio López, María Moreno, Ennque Gran, José Carretero, María López, Carmen López, Elisa Ruiz, Amalia Avia, Lucio Muñoz, Esperanza Parada, Julio López Fernández, Janusz Pietrzyk, Marek Domagala, Grzegorz Ponikwia, Fan Xiao Ming, Yan Sheng Dong.

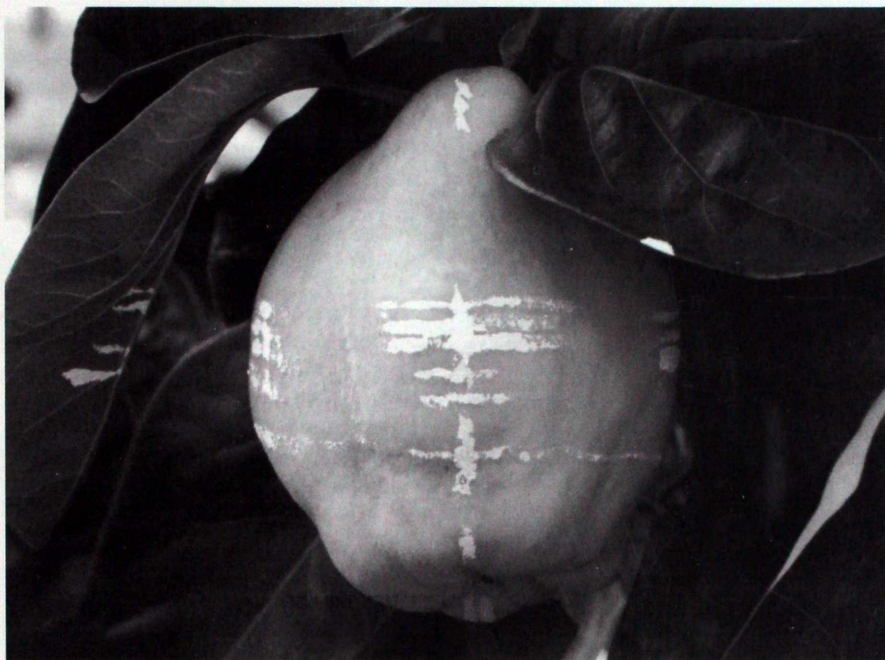
Ο Antonio López ξεκινά στις 30 Σεπτεμβρίου του 1990 να ζωγραφίζει έναν πίνακα στην αυλή του σπιτιού του: μια μικρή κυδωνιά φορτωμένη με κατακίτρινους, χρυσούς καρπούς... Η επίσκεψη ορισμένων φίλων... Πολωνοί εργάτες ανακαινίζουν το σπίτι... Ένας φίλος ζωγράφος τον επισκέπτεται για να δει την πρόοδο της δουλειάς. Ένα υφασμάτινο κάλυμμα προσταθεί το ζωγράφο και το δένδρο από τη βροχή. Ποι επιτυχίες και δελτία ειδήσεων ακούγονται από το ραδιόφωνο. Όταν ο καιρός ψυχραίνει ακόμα περισσότερο και τα ώριμα, κίτρινα φρούτα αρχίζουν να πέφτουν, το φως, που μέχρι εκείνη τη στιγμή τα χάιδευε, σκοτεινιάζει από τα πυκνά σύννεφα, ο ζωγράφος εγκαταλείπει τα πινέλα και τα χρώματα και πίνει το μολύβι. Ότι, όμως και να κάνει ο Antonio López, το αποτέλεσμα θα είναι πάντα το ίδιο: η αναζήτηση του φωτός και η αποτύπωση του πάνω στον καμβά, το αιώνιο παιχνίδι της τέχνης.

Η χρυσή στιγμή του χαμού

Jean-Louis Leutrat

Ένας ήσυχος δρόμος σε μια συνοικία της Μαδρίτης. Σ' αυτό το δρόμο βρίσκεται ένα σπίτι με μια μικρή αυλή γεμάτη μπάζα και πάσης φύσεως αντικείμενα και ένας κήπος περιφραγμένος από έναν τοίχο με κόκκινα τούβλα κατά μήκος του οποίου έχουν φυτρώσει δυο τρία δέντρα: στη μέση του κήπου υπάρχει μια κυδωνιά. Ένας άντρας καμιά πενήνταριά χρονών (τον υποδέχεται ένας σκύλος), μια γυναίκα της ίδιας ηλικίας και άλλοι τρεις άντρες μπαίνουν στον σπίτι περνώντας από τον κήπο. Έτσι ξεκινά το Όνειρο του φωτός, η τρίτη ταινία του Víctor Erice. Ο άντρας ονομάζεται Antonio López και είναι ένας ζωγράφος με σάρκα και οστά: μάλιστα ο Erice τον θεωρεί έναν από τους σημαντικότερους Ισπανούς ζωγράφους του αιώνα. Αποφάσισε να ζωγραφίσει την κυδωνιά και τους καρπούς της. Το θέμα της ταινίας είναι η σχέση του ανθρώπου και του δέντρου. Κατά βάση πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ, όμως ξέρουμε καλά ότι κανένα ντοκιμαντέρ δεν περιορίζεται σε ό,τι σημαίνει αυτή η λέξη. Ας πάρουμε για παράδειγμα τον τρόπο που παρουσιάζεται το σπίτι: μοιάζει να είναι φτιαγμένο από κυψελίδες ασύνδετες μεταξύ τους, αφού το κάθε δωμάτιο έχει αναστεθεί σε έναν άνθρωπο ή σε μια ομάδα ανθρώπων. Η κατακερματισμένη αυτή οργάνωση του χώρου προσφέρει αποτελέσματα που ξεπερνούν την απλή λειτουργία του ντοκιμαντέρ.

Ήδη με το θέμα της η ταινία εγκαινιάζει μια κίνηση αυστολής-διαστολής που συνιστά την αναπνοή της. Κατ' αρχήν διαστολή προς τον υπόλοιπο κόσμο. Οι τρεις άντρες είναι Πολωνοί εργάτες που κάνουν εργασίες στο σπίτι (χτίζουν μια σκάλα, ένα τοίχο...). Επισκέπτες έρχονται να δουν τον Antonio López: οι δύο του κόρες, φίλοι, ένα ζευγάρι Κινέζων... Ο Antonio López, η γυναίκα του και ο γιος τους εγκαταλείπουν μερικές φορές το σπίτι για να πάνε κάπου αλλού, αλλά εμείς δεν βλέπουμε ποτέ αυτό το αλλού. Ένα ράδιο μεταδίδει τα νέα από τον κόσμο: ο Σαντάμ Χουσεΐν, ο πόλεμος του Κόλπου, η διάλυση της Ανατολικής Γερμανίας... Κάθε τόσο, νυχτερινά πλάνα δείχνουν τα σπίτια, μέσα από τα παράθυρα των οποίων βλέπουμε τους ενοίκους τους μπροστά σε τηλεοπτικές συσκευές και την πόλη ολόφωτη και πάνω της να δεσπόζει ένα μανιτάρι με γιγάντιο πόδι, το «ηλεκτρονικό δέντρο» του οποίου τα κλαδιά απλώνονται παντού, στενίζοντας τους ανθρώπους όπως η κυ-



Το όνειρο
του φωτός

δωνιά στενίζει τον Antonio López'. Ο σκηνοθέτης διευκρινίζει: «Επειδή σεβάστηκα απόλυτα τον περίγυρο του Antonio βλέπουμε και τα τρένα, βλέπουμε και τα σπίτια, εκτός από την τηλεόραση την οποία κινηματογράφησα σε άλλο σημείο.» Σ' αυτή την μικρή παραποίηση πρέπει να προσθέσουμε τα πλάνα του ουρανού που δεν κινηματογραφήθηκαν απαραίτητα τη συγκεκριμένη μέρα. Επίσης αναρωτιόμαστε σε ποιο βαθμό όσα λένε οι Πολωνοί εργάτες (σχετικά με τα ονόματα των εποχών στα ισπανικά) ή όσα κάνουν (μοιράζονται ένα κυδώνι) υποκινήθηκαν από τον σκηνοθέτη.

Η αντίστροφη κίνηση οδηγεί στη συνειδητοποίηση του πρωταγωνιστή. Η ταινία περιγράφει τη συνάντηση του ζωγράφου με το θέμα του. Διπλή ακινησία: ο ζωγράφος κάνει κινήσεις δίχως μεγάλη σημασία και κατά κάποιο τρόπο ριζώνει, βάζει στο έδαφος καρφιά έτσι ώστε να στέκεται πάντα στο ίδιο σημείο, με τη βοήθεια δύο κλωστών σχεδιάζει μια κάθετο μπροστά στο δέντρο για να οριοθετήσει το πεδίο του βλέμματός του, τέλος τοποθετεί σε τακτά διαστήματα σημάδια λευκής μπιγιάς στα κυδώνια, στα φύλλα και πάνω στον τοίχο που βρίσκεται πίσω. Ο λόγος ύπαρξης αυτών των πινε-

λιών μένει για ώρα ανεξήγητος για τον θεατή, ως την επίσκεψη των Κινέζων. «Έλεγα στον Antonio ότι τα σημάδια πάνω στα κυδώνια μου θύμιζαν τα σύμβολα του Yí-king, αποτελούν το μέτρο της εσωτερικής κίνησης του δέντρου.» Το όνειρο του φωτός είναι το αντι-*Draughtsman's Contract*: μόνο οι εσωτερικές κινήσεις ενδιαφέρουν τον Víctor Erice. Στο πλευρό του Antonio López βρίσκονται η γυναίκα του, χαράκτρια και ζωγράφος, και ο φίλος του Enríque Gran, ζωγράφος κι αυτός. Από τις συναντήσεις τους γεννιέται ο εσωτερικός χώρος του καλλιτέχνη, που μ' αυτό τον τρόπο παρουσιάζεται έμμεσα. Τα λεγόμενα του φίλου παρεμβαίνουν κάθε τόσο σαν εισβολή της μνήμης. Αν η κάμερα αδυνατεί να συλλάβει αυτήν την «πολύ προσωπική σχέση» μεταξύ του δέντρου και του ζωγράφου, αναπληρώνει το κενό με την συνενοχή μεταξύ του Antonio López και του Enríque Gran, γιατί ο κινηματογράφος είναι ικανός να δημιουργήσει στιγμές συγκίνησης ακόμα και στο διάστημα που διαρκεί ένα τραγουδάκι. Ο ζωγράφος βρίσκεται αντιμέτωπος με το ρυθμό της φύσης και με την παρουσία της κάμερας, αφού είναι εγκλωβισμένος ανάμεσα στην κατήφεια των προσώπων της *Δευτέρας Πα-*

ρουσίας του Μιχαήλ Άγγελου και το καθαρό φως της Ελλάδας. Το δέντρο δεν σταματά να «κνεϊται», οι καρποί να μεγαλώνουν, το φως να εξοφανίζεται και ο ζωγράφος να καταδιώκεται από το χρόνο, ενώ η παρουσία αυτού του μαιμού, που καταγράφει τις κινήσεις του, τροποποιεί αναγκαστικά την εσωτερική του στάση.

Κατά κάποιο τρόπο κάθε ταινία πρέπει να την αναπλεύσουμε, όπως θα αναπλέαμε το ρου ενός ποταμού. Ωστόσο ορισμένες ταινίες ενέχουν αυτή την κίνηση επιστροφής σαν αδήριτη ανάγκη. Η ταινία του Víctor Erice ονείρεται αυτές. Ξεκινά λοιπόν σαν ντοκιμαντέρ με θέμα ένα ζωγάφο που δουλεύει με ταπεινές και ακριβείς κινήσεις και τελειώνει με την αφήγηση ενός ονείρου μέσα από το οποίο η παιδική ηλικία (αγαπημένο θέμα του σκηνοθέτη) επιστρέφει. Και όπως είναι φυσικό, αφειλούμε, με οφειλητή αυτή τη στιγμή, να επιστρέψουμε στην αρχική σκηνή. Η ταινία τελειώνει με μια επανεκκίνηση: τα κυδωνά που σπίζουν πάνω στο χώμα τα διαδέχονται καινούργιοι καρποί, κνουδωτοί σαν νεοσσοί. Ο σκηνοθέτης άλλωστε είπε: «Το απόγευμα που συνάντησα τον Antonio μου διηγήθηκε ένα όνειρο, το όνειρο που αφηγείται στο τέλος της ταινίας. Δύο ή τρεις μήνες αργότερα, όταν μου μίλησε για τον πίνακα που σκόπευε να ξεκινήσει, τον πίνακα με την κυδωνιά, το θυμήθηκα και συσκέπασα την πρόθεσή μου να ζωγραφίσω το δέντρο με τις εικόνες του ονείρου. Αυτό ήταν το κίνητρο για την ταινία.» Έτσι λοιπόν η ταινία πηγάζει από μια διπλή απόφαση, αυτή του ζωγράφου να ξεκινήσει την δουλειά στον κήπο του και αυτή του σκηνοθέτη να κινηματογραφήσει το γεγονός, αλλά πηγάζει επίσης από μια ερμηνεία του δημιουργού, που συσχετίζει την απόφαση του ζωγράφου με την αφήγηση του ονείρου που άκουσε τρεις μήνες νωρίτερα. Το όνειρο βρίσκεται στο τέλος της ταινίας αλλά ταυτόχρονα προηγείται αυτής. Ο Víctor Erice, με απλότητα, δίνει στο έργο του την οδυσιαστική πραγματικότητα της εργασίας που εκτελεί με ακρίβεια και επιμονή ο Antonio López και υπονοεί ότι αυτή η εργασία έχει την αιτιολογία της, έχει ένα βάθος. Όταν ο ζωγράφος μας αφηγείται το όνειρο, συμβολικά τουλάχιστον πεθαίνει, έτσι η αφήγηση αυτή μοιάζει να γίνεται από τον τάφο.

Υπάρχουν πολλοί θάνατοι σ' αυτή την ταινία. Ο θάνατος του πίνακα ζωγραφικής που κυριολεκτικά θάβεται στο υπόγειο. Ο θάνατος των ίδιων των καρπών που πέφτουν στο έδαφος ή κόβονται. Ο θάνατος ενός Έθνους, της Ανατολικής Γερμανίας. Ο θάνατος του ζω-

γράφου που μιμείται την στάση που έχει σε ένα πίνακα της γυναίκας του, ξαπλωμένος σε ένα κρεβάτι με τα ρούχα και με τα μάτια κλειστά. Νέο ξεκίνημα: ο ζωγράφος ενώ κοιμάται αφήνει την αφαίρα που κρατούσε στο χέρι του να πέσει στο πάτωμα, όπως και ο Charles Foster Kane τη στιγμή του θανάτου του. Έτσι η παιδική ηλικία επιστρέφει, μέσω μιας κινηματογραφικής ανάμνησης, μιας ταινίας όπου η παιδική ηλικία έχει ενσωματωθεί με την ευαισθησία του πρωταγωνιστή σαν επίμονο σγκόθι.

Αναριθμητες είναι οι μορφές της μελαγχολίας στην ταινία αυτή που μοιάζει με τις ταινίες Η κατάσταση των πραγμάτων και Πάθος, έργα που περιγράφουν την οδυναμία του καλλιτέχνη να ολοκληρώσει την δουλειά του. Πέρα από την παραίτηση (του Antonio López, της γυναίκας του και του Enrique Gran που δεν βρίσκει τη φωτογραφία που η Conchita είχε τραβήξει μπροστά στο σχολείο) υπάρχει η νωθρότητα (αυτή η πρωταρχική νωθρότητα, η δυσθυμία που αποτελεί κατά τον Schelling το θεμέλιο των πραγμάτων), το αίσθημα της ροής του χρόνου, η πτώση, τα πρόσωπα της Δευτέρας Παρουσίας, όλα καταβεβλημένα, ακόμα και η ίδια η μορφή του καλλιτέχνη που θυμίζει τον Άγιο Βαρθολομαίο, τα θέματα της ζωγραφικής του Antonio López που προέρχονται από το ισπανικό μπαρόκ και στα οποία η ταινία μένει πιστή, «η ομοιότητα του ύπνου με τον θάνατο, η ιδέα του φωτός που σβήνει και του θανάτου», «η αρπакτική δύναμη» της κάμερας και η ανάμνηση της ταινίας *Tabu* του Murnau, που στοιχειώνει τον Víctor Erice κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, και κατά τη γνώμη του είναι η πιο ωραία και η πιο τραγική ταινία της ιστορίας του κινηματογράφου... Πολλές λεπτομέρειες παραπέμπουν στον Albrecht Dürer και το περίφημο χαρακτικό του: το εργοτάξιο, η ακαταστασία, ο σκύλος, η νεκρή φύση, ο διαβήτης, η γεωμετρία, η σφαίρα (το φεγγάρι), η γυάλινη σφαίρα, που, όπως παρατηρεί ο Gérard Legrand, μεταμορφώνεται σε ένα τέλειο πολυέδρο, η ίδια η διαδικασία της χαρακτηριστικής... Η καταρρακτώδης βροχή μας φέρνει στο νου μάλλον το όνειρο του Dürer του 1525 που αποτυπώνεται εκ νέου σε μια ακουαρέλα στην οποία οι καταρράκτες του ουρανού έχουν ανοίξει με σκοπό να καταποιούν την γη: «Τα άνωθεν και κάτωθεν νερά, που κάποτε χωρίστηκαν για να γεννηθεί ο ουρανός, ενώνονται και πάλι. Ουρανός και γη σβήνουν μέσα στο ίδιο γκρι φως και επιστρέφουν εντείνει της αρχής στο απείρω πιθανό κενό.» Όπως γράφει ο Henri

Maldiney: «Μέσα στη μελαγχολική απογοήτευση όχι μόνο το μακρινό αλλά και το κοντινό εξαφανίζονται στο αδιάβατο» τόσο ο πόλεμος στον κόλπο όσο και οι καρποί μπροστά στα μάτια του ζωγράφου.

Ωστόσο δεν υπάρχει ίχνος συναισθηματισμού ή απελπισίας, λίγη θλίψη μόνο, με τη χροιά ενός διακριτικού αλλά επίμονου κιούμορ: οι εργάτες παραπονιούνται ότι δεν έχουν αρκετή άμμο όταν οι ειδήσεις λένε για τον πόλεμο του Κόλπου, η «κωθρότητα» του κυδωνιού που, καθώς ωριμάζει, μεγαλώνει και κινδυνεύει να γίνει μαρμελάδα, ο ζωγράφος κάτω από τον θόλο του πλαστικού που τον προστατεύει από την βροχή σαν ταπεινός Μιχαήλ Άγγελος κάτω από το θόλο της Καπέλα Σιξτίνα... Ο Antonio López στην πραγματικότητα δεν πεθαίνει, κοιμάται· ο σκύλος δεν είναι ξαπλωμένος, κινείται συνέχεια· το τέλειο πολυέδρο δεν είναι ακριβώς ένας ρόμβος, δεν είναι θαλάσσιο, αντίθετα περικλείει με εξαιρετικό τρόπο το φως, όσα ο ζωγράφος δεν μπορεί να αποτυπώσει στον πίνακά του και η σφαίρα αυτή δεν σπάει όπως εκείνη στην ταινία του Γουέλς, κυλάει προς τη γυναίκα του ζωγράφου, η οποία εγκαταλείπει το δωμάτιο σβήνοντας το φως, λυπημένη που χρειάστηκε να διακόψει την δουλειά της (η νοσοκόμα του Πολίτη Κέιν ολοκληρώνει τη δική της δουλειά κάνοντας τις ίδιες ακριβώς κινήσεις). Το φθινόπωρο της ζωής προτρέπει σε διπλάσιασμό της δραστηριότητας και όχι στην απραξία και τη στασιμότητα. Η αναζήτηση ενός χρώματος (όπως το κίτρινο για τον Van Gogh) ή του φωτός δεν γίνεται με έξαψη και ενθουσιασμό, έτσι ώστε η αποτυχία της δεν συνοδεύεται από κατάθλιψη: ο πίνακας ζωγραφικής μέσω του οποίου ο ποιητής φαίνεται να πενθεί χωρίς δράματα, δίνει την θέση του στο σκίτσο που περισφίγγει τα χαρακτηριστικά και παραιτείται από το φως και τα χρώματα.

Αν η μάταιη αναζήτηση του φωτός μας επιτρέπει να συσχετίσουμε το *Όνειρο του φωτός* με το *Passion*, οι Πολωνοί της ταινίας του Erice μάλλον θυμίζουν τους εργάτες της ταινίας *Moonlightning* από τον κινηματογραφιστή Jerzy Skolimowski και η σχέση της ζωγραφικής με τον κινηματογράφο αντιμετωπίζεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Αντί να παρουσιάζει ένα δημιουργό πεισματικά δοσμένο στη σύνθεση ζωντανών έργων, ο Erice διάλεξε ένα ζωγράφο που θέλει κι αυτός να συνθέσει ένα ζωντανό έργο παλεύοντας με το χρόνο, άρα η ταινία του μιλά για το χρόνο και τη δύναμη και τα όρια τόσο της ζωγραφικής όσο και του κινηματογράφου.

Ο σκηνοθέτης, όπως και ο ζωγράφος, θέλει να μεθύσει από το φως, αλλά τα μέσα που διαθέτει ο καθένας και τα αποτελέσματα που μπορεί να περιμένει είναι πολύ διαφορετικά. Ο ένας με πολύχρωμες μοιγίες προσπαθεί να αποδώσει τον ανεπίπλωτο χαρακτήρα της πάντα ακίνητης στιγμής, ενώ ο άλλος καταγράφει άμεσα με τη βοήθεια του φυσικού φωτός (που δεν μπορεί να το ελέγξει) ή με τη βοήθεια προβολών που του επιτρέπουν να ανανεώνει κατά βούληση το διαθέσιμο φως.

Ο σκηνοθέτης, όπως και ο ζωγράφος, έχει τα σημεία αναφοράς του. Επιλέχτηκαν μια σειρά τοποθεσίες που επαναλαμβάνονται (νυχτερινά πλάνα της πόλης, του δωματίου που χρησιμοποιούν οι Πολωνοί εργάτες, ο ζωγράφος που κινηματογραφείται πάντα από την ίδια απόσταση...). Η διαδοχή αυτή καθορισμένων πλάνων είναι μια συνηθισμένη πρακτική για το σκηνοθέτη της ταινίας *Ο Νότος*. Φυσικά μας πληροφορεί για το χρόνο που περνάει, πληροφορία που ενισχύεται από τα κείμενα στα οποία αναφέρονται οι ημερομηνίες από την 29η Σεπτεμβρίου έως την 10η Δεκεμβρίου 1990, μια πρακτική που χρησιμοποιείται κατά κόρον στις περιπέτειες (ή στην προσπάθεια να δημιουργηθεί με αυτό το τέχνασμα η εντύπωση της «αληθοφάνειας») και τελικά καθιερώνεται από τον Erice. Τέλος, η επανάληψη των ίδιων πλάνων τονίζει ακόμα περισσότερο τη διαφορά της επαναλαμβανόμενης κίνησης του ζωγράφου και του σκηνοθέτη (ο τελευταίος μας την παρουσιάζει αυτή καθεαυτή, ενώ για τον πρώτο είναι δείγμα μιας σχολαστικής προσέγγισης που αυτοδιορθώνεται αδιάκοπα) και προκαλεί τη διάβλωση των διαφόρων προσωρινότητων, της δουλειάς του ζωγράφου, του πίνακα, της φύσης, των γυρισμάτων, κτλ. Ο κινηματογράφος όπως και η μουσική «αντιπαράθετει στο χρόνο έναν άλλο χρόνο (...) εναντίον της ζωγραφικής δεν έχει κανένα συγκεκριμένο χρόνο για να αντιπαράθεσει στον πραγματικό χρόνο, μια και όλη η εξουσία της περιορίζεται στη φασματική και αντιφατική υποβολή της ακινητοποίησης του χρόνου».

Ο ζωγράφος ξεκινά τη δουλειά του στις 29 Σεπτεμβρίου, με τις τελευταίες ζέστες του καλοκαιριού, όταν η φύση βρίσκεται στο αποκορύφωμά της ωριμότητάς της και σύντομα θα παρακμάσει. Ο Julien Gracq ονομάζει αυτή την εποχή «κρυστή στιγμή του χαμού», ο Jean-Claude Guiguet την ίδια χρονική στιγμή προσπάθησε να περιγράψει με τον δικό του τρόπο στο *Le Mirage*. Εξ ου και η συνενοχή που διαισθανόμαστε ανάμεσα στο Γάλλο και στον Ισπανό που προκύπτει από ό-

σα γράφει ο πρώτος για τον δεύτερο: «Σαν υπομονετικός τεχνίτης, προσεκτικός και επίμονος, όπως θα ήταν μάλλον και ο Cézanne μπροστά στις απόκρημνες πλαγιές του όρους Sainte-Victoire, ο Victor Erice ανοίγει διάπλατη μια πόρτα, που στηρίζεται σε πλάνα όλο δύναμη και ένταση και όπου συσσωρεύεται μια άφστη συγκίνηση». Η λέξη που ταιριάζει και στους δύο είναι η ακεραιότητα, όπως την αντιλαμβάνεται ο Erice, με τη διπλή έννοια της ολότητας και της ηθικής ακεραιότητας. Στη δουλειά τους δεν υπάρχουν πρακτικές που επαναλαμβάνονται κατά κόρον, ούτε ετερόκλητα παζάρια της σκέψης, ούτε αναχή για το ακουπίδια που θα ήθελαν να τα ερμηνεύσουμε σαν σημάδι εκλέπτυνσης. Δεν είναι από αυτούς τους κουτοπόνηρους, ούτε από τους φιλόπουνους πλαστογράφους που θα ήθελαν να τους θεωρούμε καλλιτέχνες επειδή μας προσφέρουν κάποια ισχνά δείγματα. Όπως και ο Julien Gracq, αναζητούν αυτό που ανακάλυψε ο Gilles Aillaud στον Vermeer, τον αγαπημένο ζωγράφο του Antonio López: «Μια διούγεια όπως αυτή μετά τη βροχή, μια γεωμετρία απλή και ορθογώνια που κάνει την καθημερινή πραγματικότητα σχεδόν εμβληματική. Εμβληματικός κατά λέξη σημαίνει βυθισμένος, ενσωματωμένος, κολλημένος, σφραγισμένος. Κι αυτό που έχει σφραγιστεί σ' αυτή την εμβληματική όψη της καθημερινής πραγματικότητας είναι η ανακτημένη ενότητα της ύλης και του πνεύματος, η ενότητα που προϋπήρχε του διαχωρισμού».

¹ Το κτίριο αυτό οι κάτοικοι της Μαδρίτης το λένε στην καθομιλουμένη «ζαχαρωτό».

Positif, mai 1993

(Μετάφραση: Τσιάννα Φραγκούλια)

Στο σκηνικό του ονείρου

Raymond Bellour

Μόλις τρία χρόνια μετά από αυτή τη ριζοσπαστική προσπάθεια, μια καινούργια ταινία τολμά να εμφανιστεί στην οθόνη έναν πραγματικό ζωγράφο και να παρουσιάσει ένα εγχείρημα άλλης εμβέλειας, που κινείται μεταξύ της πλασματικής πραγματικότητας και της τεκμηριωμένης αλήθειας. Η ικανότητα αυτής της ταινίας να καταγράφει το διάβα του χρόνου δεν αποτελεί απλώς την επίτευξη ενός άθλου, όπως άλλοτε στην ταινία *Le mystère*

Picasso, αντίθετα μεταμορφώνει ένα συμβάν με τέτοιο τρόπο ώστε ο χρόνος που περνά, με τρόπο εν μέρει κοινό για την ζωγραφική και τον κινηματογράφο, γίνεται στοιχείο προβληματισμού γύρω από το μέλλον του τελευταίου. Ο λόγος για την ταινία *Το όνειρο του φωτός* του Victor Erice.

Ο Erice λέει: «Αυτό το κινηματογραφικό έργο βασίζεται σε μια πολύ απλή ιδέα. Η βασική μας πρόθεση ήταν να παγιεύσουμε ένα πραγματικό συμβάν - τον καλλιτέχνη Antonio López να ζωγραφίζει και να σκιστόρει ένα δέντρο. Όμως υπάρχει μια σημαντική λεπτομέρεια: ο ζωγράφος εργάζεται μπροστά σε ένα κινηματογραφικό συνεργείο που, εφοδιασμένο με κάμερα και μαγνητόφωνο, προσπαθεί να συλλάβει τις εικόνες και τους ήχους που αποδεδμεύονται από το γεγονός αυτό». Και προσθέτει: «Η ζωγραφική και ο σύγχρονος κινηματογράφος οδεύουν τώρα πια μαζί. Το ζήτημα που τίθεται, σήμερα περισσότερο παρά ποτέ, είναι να μάθουμε πώς να παρουσιάσουμε -είτε ζωγραφίζοντας, είτε κινηματογραφώντας- μια εικόνα».

Ο Antonio López δεν τελειώνει τον πίνακά του, όπως και ο Frenhofer δεν ολοκληρώνει τον δικό του. Όμως οι λόγοι της αποτυχίας του López είναι διαφορετικοί. Ζωγραφίζει κι αυτός δύο πίνακες, αλλά δεν αντικαθιστά τον πρώτο με τον δεύτερο, δεν τον κρύβει προσπαθώντας να μας ξεγελάσει. Θα κατανοήσουμε τον Erice μόνο αν θεωρήσουμε ότι ο Rivette χρησιμοποιεί τη ζωγραφική σαν πρόσχημα σε μια ερωτική ιστορία (όπως χρησιμοποιεί ένα ψεύτικο ζωγράφο για να μας κάνει να πιστέψουμε σ' ένα πραγματικό σώμα). Ο Antonio López, απ' τη μεριά του, δεν ζωγραφίζει μια κατάσταση, μια προσωποποιημένη σύγκρουση και έτσι κάνει μια στροφή στην εξέλιξη της ζωγραφικής του. Ζωγραφίζει, όπως και ο Cézanne, τη φύση. Αλλά ένα πολύ μικρό τμήμα της φύσης, έτσι όπως τη βλέπουμε σήμερα στις πόλεις: ζωγραφίζει μια κυδωνιά μέσα στον κήπο του. Είναι ζωγράφος της πραγματικότητας και προσπαθεί επίμονα να παγιώσει την κίνηση της φύσης μέσω του χρόνου που αυτή του εκκωρεί, δηλαδή του ρυθμού ωρίμανσης των κυδωνιών και των παραλλανών του. Έτσι και ο Erice είναι κινηματογραφιστής της αλήθειας, που θέλει να παγιώσει τις συνθήκες αυτού του γεγονότος, αλλά οφείλει επίσης να συνειδητοποιήσει τι είναι αυτό που ξεπερνά τα όρια και του επιτρέπει να φτάσει ως το τέλος της ταινίας του, παρότι αυτή βασίζεται σε δύο ανολοκλήρωτους πίνακες.



**Το όνειρο
του φωτός**

Ο πρώτος πίνακας είναι μια ζωγραφιά με χρώμα. Καθώς περνούν οι μέρες και με βάση τα αρχικά σημεία αναφοράς που είχε καταγράψει στο χώρο, ο Λόρεζ τοποθετεί με περισσή φροντίδα λευκά σημάδια πάνω στα φύλλα και στους καρπούς του δέντρου, αντίστοιχα με τις φωτογραφίες που χρησιμοποιούν άλλοι ζωγράφοι, μόνο που αυτός προτιμά να μην τις χρησιμοποιήσει για να βρίσκεται πιο κοντά στο θέμα του. Το σύνολο αποτελεί ένα είδος μηχανισμού, ενός οπτικού συστήματος που παραπέμπει στην κάμερα, η οποία το καταγράφει την ίδια στιγμή (ο Εrice στο τέλος σχεδόν της ταινίας τοποθετεί την κάμερα πλάι στο δέντρο και την κινηματογραφεί μαζί του). Η πρώτη διακοπή, περίπου ένα μήνα αργότερα, οφείλεται στη βροχή που γίνεται όλο και πιο βίαιη και προκαλεί ακραίες διακυμάνσεις του φωτός. Όμως ο Λόρεζ δεν καταστρέφει τον πίνακά του· απλά τον κατεβάζει στην αποθήκη του και ετοιμάζει με φροντίδα ένα δεύτερο μουσάμ. Η δεύτερη διακοπή είναι ακόμα πιο αινιγματική. Αυτή τη φορά πρόκειται για ένα ασπρόμαυρο σκίτσο. Και αποτελεί την πρώτη υποχώρηση της πραγματικότητας σε σχέση με το θέμα, του οποίου οι ώριμοι καρποί παίρνουν έντονα και ανάμεικτα χρώματα. Επιπλέον, όσο ο πίνακας διατηρεί με το θέμα

μια σχέση ελεγχόμενης παραμόρφωσης, όπως για παράδειγμα αυτή της ζωγραφικής του Σεζάν, τόσο το σχέδιο παραλογίζεται σταδιακά και, στοιχειωμένο από το μοιραίο όριο της στιγμής που οι καρποί αρχίζουν να πέφτουν, τείνει να υπερφορτωθεί και γίνεται σιγά σιγά δύσκολα αναγνωρίσιμο. Κάτι σαν μια ταπεινή εκδοχή της τοιχογραφίας του Chef-d'oeuvre inconnu. Ο ζωγράφος, ο τόσο ακριβής, ο τόσο μετρημένος, ο συγκρατημένος αλλά ευγενής άντρας που μας παρουσιάζουν, μετατρέπεται λίγο αργότερα σε ένα έξαλλο πλάσμα που, τυλιγμένο στο παλτό του και με γένια πολλών ημερών, κάθεται κάτω από ένα τεράστιο πλαστικό κάλυμμα που στάζει και το ταρακουνά ο άνεμος. Ο ζωγράφος δεν μπόρεσε να το βάλει με τη φύση. Για τρίτη φορά—είχε ήδη κάνει ένα σκίτσο την προηγούμενη χρονιά—εγκαταλείπει την προσπάθεια να ζωγραφίσει αυτό το δέντρο που φύτεψε στον κήπο του πριν από τέσσερα χρόνια.

Ωστόσο η φύση δεν είναι άχρηστη για όλους. Μέσα σ' αυτό το σπίτι όπου η ζωή ακολουθεί το ρυθμό της—γίνονται επισκευές, όπως και τετριμμένα αλλά χρήσιμα βαψίματα—οι εργάτες τελικά μαζεύουν το πρώτο κυδώνι που πέφτει και αποφασίζουν να το μοιραστούν,

κάποιες νεαρές γυναίκες κόβουν τα υπόλοιπα κωδώνια και σκέφτονται να τα κάνουν μαρμελάδα, ενώ ο ζωγράφος μέσα στο εργαστήριό του μελετά τον πίνακά του, που μοιάζει ασήμαντος και παραφορτωμένος πλάι σε ένα αντίγραφο της Αφροδίτης της Μήλου.

Η ζωγραφική είναι πανταχού παρούσα μέσα στην ταϊνία. Μια μεγάλη συζήτηση με ένα φίλο του Λόρεζ, επίσης ζωγράφου, τον Ενρίκο Γραν, κάνει την πραγματική αυτή μυθοπλασία να στραφεί στον εαυτό της: ο φίλος λέει ότι επιθυμούσε να έρθει στη Μαδρίτη για να ασχοληθεί με το κινούμενο σχέδιο και έπειτα να γίνει ζωγράφος: ότι θα ήταν ευτυχισμένος αν, σε ένα πορτρέτο που δούλευε εκείνη την περίοδο, κατάφερνε να αποτυπώσει έστω και το 7% του μοντέλου του: συζητούν μπροστά στον πίνακα του Μικαήλ Άγγελου *Η Δεύτερη Παρουσία*, ένα τεράστιο αντίγραφο του οποίου υπάρχει, όπως και της Αφροδίτης, μέσα στο εργαστήριο. Η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από την ηλικία του Μικαήλ Άγγελου όταν έφτιαξε αυτή την τοικογραφία, πόσο χρόνο χρειάστηκε για να τη ζωγραφίσει, την ίδια του την παρουσία μέσα στην εικόνα. Αν δηλαδή μεταμφιέστηκε σε Άγιο Δομνίκο: ένα κοινικό πλάνο δείχνει το προσώπιό του κατακερματισμένο, παραμορφωμένο, σαν να είχε υποστεί μια μεταλλαγή. Τέλος, γίνεται κι άλλος λόγος για την ζωγραφική με αφορμή έναν ακόμη πίνακα: μια απεικόνιση του ζωγράφου, φιλοτεκνημένη από τη σύντροφό του Μαρί. Ο πίνακας παρουσιάζει τον Antonio López ξαπλωμένο, φορώντας το παλτό του, σαν άγαλμα. Ο ζωγράφος δεν συμφωνεί με αυτόν τον πίνακα, τον πρώτο που έφτιαξε η Μαρί μετά από πολύ καιρό: ωστόσο ένα βράδυ εκείνη του ζητάει να την αφήσει να προσπαθήσει μερικές μέρες ακόμα (την είδαμε και νωρίτερα να δουλεύει ασυνάρτητες συνθέσεις, ένα τοπίο μισό ζωγραφιστό, μισό γλυπτό, με την βοήθεια ενός τεράστιου μεγεθυντικού φακού). Με τον πίνακα αυτό η ταϊνία πλησιάζει προς το τέλος της: εισέρχεται έτσι στο κλίμα ενός αιγιματικού τέλους, όπου διάφορα σύνολα εικόνων αναμειγνύονται σε ένα ετερόκλητο συνονθύλευμα δίχως προηγούμενο, ενός τέλους που, από την 11η Δεκεμβρίου και μετά, απογειώνει ξαφνικά το εγχείρημα πέρα από τα όριά του, προς μια ακρίβεια με μεγαλύτερη πληρότητα.

Το πρώτο σύνολο εικόνων αναμειγνύει πλάνα από το εργαστήριο, πίνακες και γλυπτά, γύψινα αντικείμενα και μάρκες, τακτοποιημένα πάνω στα ράφια σαν σε μουσείο κέρινων ομοιωμάτων: όλα τα απαραίτητα υλικά

για την απεικόνιση του φασματικού αντίγραφου της ζωής. Το δεύτερο σύνολο συγκεντρώνει μακρινές εικόνες τηλεοράσεων, που μοιάζουν με τρύπες ή τυφλά σημεία στα παράθυρα των πολυκατοικιών, και μερικές φορές η ματιά μας πέφτει σε μια τεράστια κεφαλή με φωσφορίζων μπλε χρώμα (αυτό το «ηλεκτρονικό δέντρο» είναι το μοναδικό αντικείμενο που ο Ερίκε κατέγραψε έξω από το άμεσο περιβάλλον του σπιτιού του Αντώνιο: τα πλάνα με τις τηλεοράσεις και τις πολυκατοικίες υπάρχουν ήδη από την αρχή της ταϊνίας και επανέρχονται κατά διαστήματα, σηματοδοτώντας το τέλος της ημέρας και αναπληρώνοντας τις νύκτες). Το τρίτο σύνολο περιλαμβάνει μόνο το δέντρο και την κάμερα, που κινηματογραφεί μόνη, διπλασιασμένα από την σκιά τους. Το τέταρτο σύνολο αποτελείται από σχεδόν απροσδιόριστα πλάνα με τα σύννεφα και το φεγγάρι. Είδαμε και νωρίτερα αντίστοιχα πλάνα: αλλά ξαφνικά πολλαπλασιάζονται και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσία τους: στα πλάνα αυτά ακόμα και η φύση αγγίζει το όριο κάποιου είδους παραμόρφωσης. Τέλος το πέμπτο σύνολο είναι μάλλον ένα επίπεδο που εκτοπίζει τα άλλα, ενώ ταυτόχρονα τα περιβάλλει (εγκλωβίζεται κι αυτή στην αλληλουχία της οποίας σχεδόν αποτελεί το ξεκίνημα): πρόκειται για ένα όνειρο που βλέπει ο ποιητής όταν τον παίρνει ο ύπνος, ενώ η Μαρί τον ζωγραφίζει. Το όνειρο παρουσιάζει μια φωνή που ακούγεται στο τέλος ενός μεγάλου πλάνου, η εσωτερική φωνή του ανθρώπου που του ονειρεύεται ο οποίος κάνει δικό του το όνειρό του καθώς μας το διηγείται.

Το όνειρο αυτό είναι απλό, σχηματικό: ο Antonio López αναγνωρίζει την κωδωνιά που παλιότερα βρισκόταν στο σπίτι των γονιών του. Βλέπουμε μόνο το δέντρο στην αυλή, με τους καρπούς του να σπάζουν και τα χρώματά τους φαίνονται εφιαλτικά. Έχει κι αυτό γίνει ένα ονειρικό δέντρο, όπως κατά κάποιο τρόπο επιθυμούσε να γίνει και εκείνο του πίνακα, όπως γίνονται όλες οι εικόνες που περιέργως αναμειγνύονται και διαδέχονται η μια την άλλη από τη στιγμή που ο ζωγράφος αποκοιμήθηκε σκεπασμένος με το παλτό του. Κρατούσε στο χέρι μια κρυστάλλινη πολυεδρική σφαίρα, που κυλά στο πάτωμα και η Μαρί την ξαναβάζει στην ταβήκη του παλτού πριν σβήσει το φως και σταματήσει να ζωγραφίζει. Το όνειρο βγαίνει μέσα από το κρύσταλλο και μαζί με αυτό η ταϊνία. Την ημέρα που για πρώτη φορά ο Víctor Ερίκε συναντά τον Antonio López, ο τελευταίος του διηγείται το όνειρό του: δύο μήνες αργότερα του

μίλησε για τον πίνακα που επρόκειτο να ξεκινήσει· ο Ερίσε θυμήθηκε λοιπόν το όνειρο και έτσι, από αυτήν την ακόμα δυνητική σχέση μεταξύ ζωγραφιάς και ονείρου, του γεννήθηκε η επιθυμία για την ταινία. «... Είναι όμως και χαρακτηριστικό του μοντερνισμού, του σύγχρονου κινηματογράφου που ξεκινά με τον Rossellini, το ότι η κάμερα εμφανίζεται ταυτόχρονα ως αναπαραγωγικό όργανο της πραγματικότητας και ως εμβρυολογός της πραγματικότητας αυτής, το μέσο με το οποίο αναζητά κανείς ένα νόημα, κάτι το παραπάνω, μια πιθανή αλήθεια – στην ταινία μου το ρόλο αυτό έχει το όνειρο του Antonio.»

Είναι δύσκολο να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι. Η δυνατότητα απεικόνισης του ονείρου, ο συντελεστής της παραμόρφωσης στην διαμόρφωση της εικόνας συνδέονται με το μέλλον της ζωγραφικής έκφρασης, με τη δυσκολία της ζωγραφικής να αντιμετωπίσει σήμερα ταυτόχρονα την επιθυμία για αλήθεια και τις δυνάμεις που την συγκαλύπτουν, στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και ο κινηματογράφος. Έτσι λοιπόν ο κινηματογράφος πρέπει να ανακτήσει τόσο το όνειρο όσο και τη ζωγραφική και να τα φέρει σε επαφή, και μέσω αυτών να αναρωτηθεί για τις δυνατότητες της ίδιας του της εικόνας που την απειλούν άλλες δυνάμεις: η τηλεόραση, που του αφαιρεί μέρος από την αλήθεια του· το βίντεο, που μπορεί να εξαφανίσει αυτή την αλήθεια εισάγοντας στην εικόνα την δυνατότητα μιας παραμόρφωσης, που μοιάζει κατά κάποιο τρόπο με εκείνη του ονείρου και της ζωγραφικής. Σήμερα ο κινηματογράφος κυριαρχείται από το τέχνασμα, το επισημαίνει και ο Ερίσε, που αναγκάζεται να εισάγει στην ταινία του «ένα ηλεκτρονικό δέντρο» για να το αντιπαραβάλει με την πεισματική απλότητα του δέντρου του ζωγράφου· υπογραμμίζοντας όμως ότι και τα δύο αποτελούν μέρος του ίδιου ονείρου, σύμβολο του οποίου είναι η ταινία. Αυτό προσπάθησε να εκφράσει και ο Wenders, όχι με την ίδια ευαισθησία, αλλά με αξιοπρόσεκτο δυναμισμό.

Trafic, tx. 13, Παρίσι, Χειμώνας 1995
(Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια)

Το πρόσωπο της ζωγραφικής

Isabel Escudero

«...ο άνθρωπος που τ' όνειρο φυλάει, καλύτερος απ' το όνειρο.»

Antonio Machado

Διάρκεια και ωρίμανση

Ας δούμε τι συμβαίνει. Διότι αυτή η ταινία δείχνει ουσιαστικά αυτό που συμβαίνει. Αυτό που πράγματι συμβαίνει πίσω από όλα αυτά τα πράγματα που πιστεύουμε ότι συμβαίνουν. Για να μπορούμε να μάθουμε κάτι γι' αυτό, δεν υπάρχει άλλος τρόπος από την άγνοια: να μην ξέρουμε εκ των προτέρων, αλλά να έχουμε ανοικτά τα μάτια σε ό,τι ενδεχομένως μπορεί να συμβεί. Αυτός που ήδη ξέρει, δεν βλέπει. Εκεί, σ' εκείνο το αίθριο σε μια πόλη, σ' αυτό το είδος άσσης μέσα στη φλυαρία και το θόρυβο, και το μακρινό ραδιοφωνικό πόλεμο που ακούγεται κάπου στο βάθος (για να φαίνεται ότι εδώ, στην καρδιά του Καθεστώτος της Ευημερίας, είμαστε στον καλύτερο κόσμο), πολιορκούμενο από το συνεχές πηγαινέλα και το θόρυβο της Μητρόπολης, αυτός ο ανήσυχος αναβρασμός με τον οποίο υφαιίνεται η ζωή των ανθρώπων, εκεί, ανάμεσα στους φράχτες του τετράγωνου περιβόλου (στον οποίο έχουν εισβάλει κάποιοι Πολωνοί εργάτες που έχουν μεταναστεύσει για να ξεφύγουν από τη δική τους μιζέρια), εκεί αρχίζει το κυνήγι αυτού που κανείς δεν το βλέπει, ενώ βλέπει μόνο τα ίχνη του: του χρόνου. Του χρόνου που μοιάζει να πάλλεται στη σάρκα και το φλούδι μερικών κυδωνιών: πλοκή και τμήμα της διάρκειας/ωρίμανσης της υποτιθέμενης «φυσικής» ζωής κάτω από το άπληστο βλέμμα του «καλλιτέχνη» που προσπαθεί να την αιχμαλωτίσει στη ζωγραφιά του, ένα κυνήγι ακατόρθωτο, αλλά γεμάτο πάθος και νόημα. Ο φευγαλέος χρόνος που όπως και το κυδώνι, αφήνει με τη σειρά του το ίχνος του στο πρόσωπο του ζωγράφου, ίχνος που θα μπορούσε να φανεί αν είχαμε έναν χρόνο κάπως πιο μεγεθυμένο από το φυτικό χρόνο, αν και διακρίνονται ήδη κάποια ελαφρά σημάδια στα γένια του που μεγαλώνουν, στις σκούλες των ματιών του, στην κούραση, στην απελπισία του κυνηγιού, καθώς και σε ότι άλλο εφήμερο συρρέει εκεί. Για τον χρόνο δεν γνωρίζουμε τίποτα άλλο εκτός από τα έργα του. Το πρόσωπο του ζωγράφου, όπως και τα κυδώνια, αρχίζει να χαλάει, αλλά με έναν ρυθμό ανεπαίσθητο με την πρώτη ματιά. Μια αόρατη

αλλά αναπόφευκτη μεταμόρφωση, σαν να τη σπρώχνει από πίσω μια αρχέγονη παρόρμηση ενός παιδικού ονείρου, μιας «πρώτης αναλαμπής» που τον μεταφέρει, στο τέλος της ταινίας, μέχρι τον ύπνο (θάνατος/ξύπνημα;), και που μόλις χαλαρώσει τα χέρια του, τον κάνει να ρίξει το κρυστάλλινο πολύεδρο όπου ο καλλιτέχνης φιλοδοξούσε να παγιώσει το φως, το φως των κυδωνιών. Είναι όμορφο και παρόδοξο το ότι μόλις πάψει να επαγρυπνεί, μόλις οφθαλμοί και κλείσει τα μάτια, τότε ακριβώς, τα ανοίγει στο αληθινό φως του ονείρου: Το όνειρο του φωτός (ο τίτλος που έδωσαν οι Γάλλοι στην ταινία). (Οι πιθανές σινεφίλ αναφορές στην κρυστάλλινη σφαίρα του *Citizen Kane*, που κάποιοι θέλησαν να δουν σ' αυτή τη σκηνή, πιστεύουμε ότι είναι συμπτώσεις ασήμαντες σε σύγκριση με τη συγκεκριμένη και μεταφορική αξία του φωτεινού πολυέδρου).

Παιχνίδι με το χρόνο

Βασική φιλοξία: αυτή η ταινία είναι κατά βάση ένα παιχνίδι με τον χρόνο, όχι μόνο ως θέμα αλλά και ως μέθοδος, ένα παιχνίδι με διάφορους, αλλά κυρίως τρεις χρόνους. Αφενός, ο χρόνος του ζωγράφου και του έργου του, και ο χρόνος των κυδωνιών: διάρκεια και ωρίμανση. Και αφετέρου, ένας τρίτος χρόνος: αυτός του κινηματογράφου που ενσωματώνει και παρακολουθεί τους άλλους δύο και που, με τη σειρά του, συμμετέχει και στα δύο επίπεδα: το ζωντανό και το ζωγραφιστό, παρόλο που τοποθετείται πιο πέρα και πιο μακριά. Η μέθοδος, όπως αναφέραμε και πριν, είναι οι διαδοχικές λήψεις. Δεν υπάρχει σενάριο, σε αυτή την περίπτωση ο μόνος αληθινός οδηγός είναι η άγνοια. Προσπάθεια για να αλληλεπιδράσει, παρά για να κατανοήσει, ένα «αληθινό» γεγονός: κάτι που συμβαίνει αυτή τη στιγμή –διαρκεί– για να αιχμαλωτίσει με τη σειρά του κάτι «φυσικό» που στο μεταξύ δημιουργείται/καταστρέφεται –ωριμάζει– σύμφωνα με τους ρυθμούς της ίδιας της αφωνίας του. Ο εσωτερικός ρυθμός των κυδωνιών, ο χρόνος ωρίμανσής τους, αντιστοιχεί στον ρυθμό του εξωτερικού καιρού: του κλίματος, του ήλιου, των ανέμων, των βροχών... Είναι δύο διαδοχικές λήψεις ανάμεσα σε ομόκεντρους κύκλους, καθώς απ' έξω βρίσκεται το προσεκτικό και άγρυπνο μάτι της κάμερας, ένα μάτι που παραμένει ξύπνιο και τη νύχτα, ακόμα κι όταν το ανθρώπινο μάτι κοιμάται.

Υπάρχουν επίσης τουλάχιστον τρία πλάνα δράσης και τρεις χρόνοι που μπορούν να επεκταθούν σε τέσ-

σερις, αν υπολογίσουμε το χρόνο στον οποίο βρισκόμαστε τώρα εμείς –ακόμα πιο μακριά από μεγαλύτερη απόσταση– βλέποντας την ταινία και κάνοντας μία νέα λήψη που περιλαμβάνει τις άλλες δύο: τη λήψη του κινηματογράφου και τη λήψη του ζωγραφικού πίνακα.

Υλικός χρόνος

Επειδή ακριβώς αποτελεί το κεντρικό θέμα, η πλέον ορατή δράση είναι εκείνη του ζωγράφου που ζωγραφίζει, δράση που παρακολουθεί άγρυπνα και σχολαστικά το φευγαλέο χρόνο, που ακολουθεί τα ίχνη και των πιο μικρών αλλαγών στο κυδώνι, η απόπειρα να παρακολουθήσει την υλική του αποθέωση, φταγμένη από φως, ανέμους και βροχές. Μια επαγρύπνηση που είναι όσο πιο αξιόπιστη γίνεται, μέσα από τη διαδικασία που συνήθως ονομάζεται ρεαλιστική, (αυτή η ταινία δεν θα μπορούσε να προσφέρει το παιχνίδι με χρόνους και πλάνα, διασταύρωση και σύγκριση ανάμεσα στον κινηματογράφο, τη ζωγραφική και τη φύση, με μία διαφορετική απεικονιστική τεχνική που δεν θα προσπαθούσε να αντιγράψει την πραγματικότητα). Πρέπει όμως να τονίσουμε ότι η δράση του ζωγράφου προσπαθεί να είναι ρεαλιστική γιατί δεν υπάρχει εκεί κάτι «πραγματικό» προτού να ονομαστεί «κυδωνιά» και «κυδώνι» –δηλαδή, προτού αποκτήσουμε μια ιδέα γι' αυτό– καμία εξωτερική και ξένη προς το βλέμμα μας πραγματικότητα και κυρίως προς τη γλώσσα, καθώς αυτό που θα μπορούσε να υπάρχει εκεί δεν είναι πραγματικότητα προτού του δοθεί όνομα ή προτού ζωγραφιστεί. Ακόμα και η φύση, αν και «φυσική», δεν εξαιρείται από αυτόν το νόμο. Εντούτοις, αυτή η δημιουργική δράση πρέπει να είναι μια πιστή, διερευνητική, αποκαλυπτική απόπειρα που σημειώνει αυτό που βλέπουμε με τον «αντικειμενικό» τρόπο, καταγράφοντας τα συμβάντα, όσο ανεπαίσθητα και αν είναι, του φρουτοδεντρου: την αλλαγή στη μορφή του, τον υλικό του χρόνο. Το τελετουργικό στίλ, τα μετωπικά πλάνα, η συμμετρική και πιστή επεξεργασία των στοιχείων, ευνοούν τη διαμόρφωση ενός ιερού χώρου, ενός βωμού στον οποίο υμνείται ένα είδος μετουσίωσης.

Διότι, πάνω απ' όλα, λαχταρούμε να αντιληφθούμε αυτό που δεν φαίνεται: το χρόνο και το άρωμα. Ο ζωγράφος μυρίζει το κυδώνι πριν το ζωγραφίσει –και μυρίζει κυδώνι στην σκοτεινή αίθουσα– ακόμα και μετά την αποτυχημένη προσπάθεια να το ζωγραφίσει, λες και η όραση τροφοδοτείται «ουσιαστικά» από την όσφρη-

ση, ενάντια στην οπτικοακουστική απλοποίηση· ίσως η γνώση του βλέμματος να είναι κυρίως γεύση και οσμή, ουσία και κύριο στοιχείο της όρασης.

Το βλέμμα χωρίς ιδιοκτητή

Θα λέγαμε ότι αυτή η απόπειρα μεσολάβησης ανάμεσα στην εσωτερική, την εσωχρονική δράση του δέντρου –που είναι η ίδια με του υπερπέραντος– και τη δράση του κινηματογράφου –που στη μηχανική του διάσταση φιλοδοξεί να είναι «αντικειμενική» μέσα από τον φακό– θα ήταν η πιο ανθρώπινη ή καλλιτεχνική, η πιο «υποκειμενική» (σύμφωνα με τη συνήθη ψυχολογική και φιλοσοφική χρήση του όρου) αν η ταινία δεν χαρακτηριζόταν από την αρετή της προσπάθειας για ακύρωση ή μέγιστη προσέγγιση των αποστάσεων ανάμεσα στο <υποκειμενικό> και το <αντικειμενικό>, ανάμεσα στο <υποκείμενο> και το <αντικείμενο>. Δεν υπάρχει βλέμμα ούτε δράση ανθρωποκεντρικά ιεραρχημένα, και αν υπάρχει, είναι ελάχιστα και μόνο λειτουργικά, στην υπηρεσία της αποκάλυψης κάτι πιο φωτεινού και αληθινού που συμβαίνει από μόνο του, μιας πιο βαθιάς αλήθειας. Σαν να έφτανε το μάτι, συνειδητά ή ασυνειδητά, ως εκ θαύματος, σ' εκείνη τη φωτεινή σχισμή, σ' εκείνη τη ρωγμή της πραγματικότητας που αφήνει να φανεί μια διαυγής καθαρότητα, η οποία δεν είναι άλλη από την αλήθεια.

Αυτή η ταινία, όπως παρουσιάζεται, στερείται εξζητημένων αξιώσεων: μας δείχνει απλώς έναν άντρα που ζωγραφίζει ή, μάλλον, που προσπαθεί να ζωγραφίσει «τη φύση» (αυτό που δεν ξέρουμε τι πραγματικά είναι, και του οποίου ο χρόνος και τα αίτια είναι τόσο ξένα στον άνθρωπο, ο οποίος ακριβώς επειδή του λείπει η φύση, την ονειρεύεται και οσμίζεται τα χαμένα της ίχνη). Ο καλλιτέχνης που πρωταγωνιστεί και οι δευτερεύοντες καλλιτέχνες –κυρίως η συγκινητική ερμηνεία του Enrique Gran, του μεγάλου αυτού και ευαίσθητου παιδιού– χρησιμοποιούνται με μαεστρία στην υπηρεσία της πλοκής και της ποιότητας των συμβάντων. Διότι αυτή η ταινία είναι πάνω απ' όλα, μια άσκηση ακρίβειας και πιστότητας, είναι μια «κινηματογραφική στιγμή» που μας θυμίζει εκείνο το τόσο ξεχασμένο σήμερα: «το να κάνεις κάτι καλά, είναι πιο σημαντικό από το να το κάνεις». Αυτό το έργο αναπαριστά μια «παύση» στην ιλιγγιώδη ροή ταινιών, έναν εκ των έσω στοχασμό πάνω στις ικανότητες του κινηματογράφου και ευαισθητοποιεί τους δημιουργούς και τους καταναλωτές του, ακριβώς

τη στιγμή που ο κινηματογράφος παραληρεί κάτω από την υποτέλεια του θεάματος και της οπτικοακουστικής αυτοκρατορίας.

Παρακολουθώντας το μυστήριο

Η ουσιαστική ρίζοσπαστικότητα αυτής της ταινίας της δίνει έναν χαρακτήρα φωτεινό, ενός μοναδικού και σπάνιου έργου στο σύγχρονο κινηματογραφικό πανόραμα, και αποδεικνύει επίσης μια παρακινδυνευμένη δέσμευση του δημιουργού προς έναν από τους πιο θεμελιώδεις και υπό εξαφάνιση πόθους του κινηματογράφου: την ικανότητά του να αποκαλύπτει αυτό που στη ζωή δεν φαίνεται με την πρώτη ματιά, αλλά πάλλεται κρυμμένο εκεί, φωτίζει το σκοτάδι της ζωής και μας το δείχνει όχι σαν γνώση αλλά σαν μυστήριο. Ίσως ο κινηματογράφος, δεδομένης της βασισμένης στο χρόνο τεχνικής υφής του, να είναι το προνομιούχο εργαλείο για να καταγράψει το φευγαλέο της ίδιας του της ουσίας: του χρόνου.

Αυτή η απόπειρα με την κυδωνιά μοιάζει να προέρχεται από το γυμνό και πιστό βλέμμα του Ξεν, ως μια όψη διαύγειας και λογικής μέσα στη χιονοστιβάδα του σύγχρονου κινηματογράφου, που τόσο υποκύπτει στα εφέ, τη φλυαρία, το μακιγιάζ, τις ακριβές παραγωγές, το θόρυβο... Δεν είναι παράξενο που *Το όνειρο του φωτός* είχε επιτυχία σε χώρες της Ανατολής όπως η Ιαπωνία. Είναι αξιέπαινη αυτή η ιδιαίτερη ευαισθησία και η –τόσο σπάνια– προσοχή του σκηνοθέτη στα μέσα που χρησιμοποιεί, στην ισορροπημένη αναλογία ανάμεσα σε πρόσωπα και πράγματα, ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο. Τους συλλαμβάνει όλους στις καθημερινές τους ασχολίες, όπως τους εργάτες στη δουλειά τους, με περισσότερη ή λιγότερη τελετουργία, με περισσότερη ή λιγότερη τέχνη. Όλοι είναι λίγο σαν το κυδωνί, ύλη εφήμερη που υποφέρει από την ίδια αρρώστια, αλλά και δοχεία του ίδιου φωτός.

Δεν θα μπορούσε να είναι αλλιώς. Η ακρίβεια, ο ασκητισμός στα μέσα και στο βλέμμα, ήταν ο πιο φωτεινός δρόμος για να παρακολουθήσει το μυστήριο, το ιερό, το άγνωστο, αυτό που δεν φαίνεται, ίσως επειδή το έχουμε δει τόσες φορές. Η απόπειρα, λοιπόν, έπρεπε να είναι συνετή και διακριτική, απογυμνωμένη και δουλική, στην υπηρεσία δηλαδή του πραγματικά σημαντικού: αυτού που συμβαίνει και κανείς δεν ξέρει ούτε το πώς ούτε το γιατί. Ο καλλιτέχνης (τόσο ο ζωγράφος, όσο και ο κινηματογραφιστής) αφήνεται να παραισουργεί από

αυτό που προσπαθεί μάταια να αιχμαλωτίσει. Και παρασύρεται, φωτισμένος με το ίδιο φως που προσπαθεί να παγιδεύσει και που μοιάζει να του καθορίζει το βλέμμα, λες και είναι ένα παιδί που βλέπει ένα φρούτο για πρώτη φορά («η ιδιοφυΐα δεν είναι παρά ένα μανιακό παιδί»).

Πέρα από το ζωντανό και το ζωγραφιστό

Η τρίτη δράση, η πιο εξωτερική από τις τρεις, είναι το γύρισμα με την κινηματογραφική κάμερα: ένα τεμπρο, που εναρμονίζεται πιο πολύ με τον χρόνο της φυσικής ζωής –το χρόνο της ωρίμανσης– παρά με το χρόνο της διάρκειας της ζωγραφιάς και του ζωγράφου της. Δεδομένης της μηχανικής λειτουργίας του κινηματογράφου: ο κινηματογράφος, μέσα από την εντύπωση της πραγματικότητας, πλησιάζει και συνοδεύει από πιο κοντά αυτή τη ροή της ζωής στη λογική της πορείας, τόσο στο προφανές όσο και στο κρυφό ρυθμικά του ίννη καθιστά δυνατό αυτό το προστατευμένο όνειρο. Οι φυσικές δράσεις, αρχικά με το κινώ, τα πρόσωπα, τον καιρό, τον ήλιο και το φεγγάρι, μέσα από την κάμερα, έρχονται πιο κοντά σ' εμάς και παρουσιάζονται με τη φυσική τους κινητικότητα και τη φυσική τους όψη, μπερδεμένες με τις ανθρώπινες συμπεριφορές, που υπόκειται στην καθημερινότητα, στις καθημερινές εργασίες, στις ειδήσεις του ραδιοφώνου, στα πλάνο που εναλλάσσονται ανάμεσα στο σημερινό και στο αιώνιο, μέσα από την κινηματογραφική συγχρονία (διότι αυτή η ταινία καταφέρνει να δείξει το τώρα μέσα στο αιώνιο και την αιώνιο μέσα στο τώρα). Όμως, δεν μπορεί να ακολουθήσει αυτό τον ρυθμό, κατά τη διάρκεια της ζωγραφικής δραστηριότητας, και αιχμαλωτίζει τις στιγμές πάνω στον καμβά, σηματοδύει στα φρούτα την κίνηση, την μορφή, το βάρος, ζωγραφίζοντας την βαρύτητα, την πτώση (πτώση στον χρόνο των φρούτων και των φύλλων), και το μύτι ακριβώς του κινηματογράφου κινεί και συνδέει, όπως μια μουσική, αυτή τη δημιουργία και την καταστροφή της ζωής υπό την έλξη της βαρύτητας. Κινεί και πάλι τη ζωή, και στον ίδιο το θάνατο βοηθά τον αποχωρισμό και την ανάβαση προς την πτώση. Γι' αυτό και η ταινία είναι επίσης –όπως φαίνεται και στην οθόνη– ένας επιτάφιος, ένας επιτάφιος φωτός και αναγέννησης για ένα νεκρό φίλο. (Και για σένα).

Τα σημάδια που κάνει ο ζωγράφος στη σάρκα των κινωμένων, που μοιάζουν να οφείλονται –υποθέτουμε– στο τελετουργικό ενός χειροτέχνη, παρά στην αποτελε-

σματικότητα ενός καλλιτέχνη, δεν παύουν να είναι πειστικά γιατί χαράζουν τις ασυνέχειες πάνω στην αγνή χρονική συνέχεια, στον κτηνώδη χρόνο που θέλουμε να οικειοποιηθούμε μέσα από τη γλώσσα και τις τέχνες. Το κινηματογραφικό εγχείρημα θα ήταν σ' αυτή την ταινία διπλό εγχείρημα, φυσικό και μεταφυσικό, δηλαδή πάλι παραπέρα και πιο μακριά, τόσο στο φυσικό/φυσιολογικό (η ζωντανή ύλη) όσο και στο επινοημένο/κατασκευασμένο (ο πίνακας), όχι όμως σαν νεκρή φύση, αλλά σαν να κρέμεται από μία αόρατη και εύθραυστη κλωστή ανάμεσα στο τώρα και την αιωνιότητα. Πέρα από το ζωντανό και το ζωγραφιστό, ο κινηματογράφος.

Είναι αλήθεια ότι το κάθε βλέμμα είναι πράξη πίστης. Μπορεί όμως το κινηματογραφικό βλέμμα, μέσα από την υποτιθέμενη αντικειμενικότητα του φακού, να δει κάτι το σαφές –όχι ψυχολογικό– αποκομμένο από την πίστη, αποκομμένο από μέσα, να γίνει δηλαδή ένα βλέμμα χωρίς ιδιοκτητή; Ίσως όχι εντελώς, αλλά (μήπως είναι αυτό μία από τις καλές υπηρεσίες της κινηματογραφικής τεχνικής;) καμιά φορά συμβαίνει, ως εκ θαύματος, να αιωρείται μια στιγμή στον αέρα, σαν ένα δάκρυ που δεν πέφτει τελικά.

Κινηματογράφος εναντίον τηλεόρασης

Είναι όμως σημαντικό να αναφερθούμε, τέλος, σ' αυτή τη ριζοσπαστική και σαφέστατα πολιτική κριτική, με την βαθιά έννοια του όρου «πολιτική», που κάνει αυτή η ταινία, ευφυής και ταυτόχρονα αισθησιακή αντίσταση, ενάντια στην πιο σύγχρονη και εκλεπτυσμένη μορφή εξουσίας των λαών στην επονομαζόμενη Κοινωνία της Ευμερίας (μοναδικό μοντέλο Κοινωνίας και Πολιτισμού στο οποίο φαίνεται να έχουν καταδικαστεί όλοι οι λαοί και όλοι οι πολιτισμοί του κόσμου): την Αυτοκρατορία της Τηλεόρασης. Αυτή η δυσοίωση εισβολή που διεισδύει σε όλα τα σπίτια, η θανάσιμη ομοιομορφιοποίηση και υποκατάστατο της ζωής των ανθρώπων, η ύστατη και πιο ισχυρή εξαπάτηση τόσο του πραγματικού όσο και των ονείρων, που έχει μετατραπεί ήδη σε «φύση» των ανθρώπων και που απειλεί τόσο τον κινηματογράφο και τη ζωγραφική όσο και εκείνο το χαμένο ίχνος της φυσιολογικής φύσης, όχι επειδή είναι ανύπαρκτο ούτε επειδή είναι λιγότερο ζωντανό. Τη νύχτα, όλη η πόλη παραδίδεται στην παντοδύναμη πρόνοια της τηλεόρασης, που ελέγχεται και κυβερνάται από το μεταλλικό δέντρο, τυφλώνοντάς μας όλους με ανοησία και γενική υπακοή, το αντίθετο από εκείνο το ξύπνιο, φωτεινό, μο-



Το όνειρο
του φωτός

ναδικό και ταυτόχρονα κοινό όνειρο, που ήταν το προ-
στατευμένο όνειρο στο *Όνειρο του φωτός*.

Banda Aparte, τεύχος 9-10,
Valencia, Ιανουάριος 1988
(Μετάφραση: Σταυρούλα Σακόλη)

Το φως του θανάτου

Νίκος Λυγγούρης

Ήταν ένα μουντό χειμωνιάτικο απομεσήμερο. Βρισκό-
μουν στην Αίθουσα Τέχνης του Αμβούργου όπου πα-
ρουσίαζαν μια έκθεση έργων ενός Δανού ζωγράφου
των αρχών του 20ου αιώνα.

Πολλοί από τους πίνακες του ζωγράφου αυτού εί-
χαν τίτλους όπως: ΗΛΙΟΛΟΥΣΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ, ΗΛΙΑΚΟ ΦΩΣ,
ΗΛΙΑΚΟ ΦΩΣ ΣΕ ΛΙΒΙΝΓΚ ΡΟΥΜ, ΣΠΟΥΔΗ ΣΕ ΗΛΙΑΚΟ ΦΩΣ κι
απεικόνιζαν εσωτερικά σκοτεινών κατοικιών, στα οποία
σε κάποιο σημείο τους -τοίχο ή πάτωμα- έπεφτε μια με-
γάλη, λαμπερή κηλίδα ηλιακού φωτός.

Ήταν φανερό: ζωγραφίζοντας αυτούς τους πίνα-

κες, ο ζωγράφος αυτός είχε ένα και μόνο σκοπό: να α-
πεικονίσει το ηλιακό φως υπό τη μορφή κηλίδων, όπως
αυτές που έμπαιναν από κάποιο παράθυρο των διάφο-
ρων δωματίων. Το ηλιακό φως ήταν γι' αυτόν τον καλλι-
τέχνη το αντικείμενο του, όπως γι' άλλους το αντικείμε-
νο τους ήταν ένα γυμνό ανθρώπινο σώμα, ένα βάζο
λουλούδια, ένα βουνό.

Τίποτα το παράξενο σ' αυτό το φαινόμενο: σε μια
χώρα στην οποία το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου ε-
πικρατούσε συννεφιά, ήταν φυσικό ο βόρειος ζωγρά-
φος να είναι ερωτευμένος με τον ήλιο - σε τέτοιο ση-
μείο, που να κάνει τις ακτίδες του αντικείμενο της ζω-
γραφικής του.

Ο ήλιος ήταν για τον Δανό πηγή της ζωής, ζεστα-
σιά, Φως, αντικείμενο της πιο βαθιάς του νοσταλγίας.

Και ο νότιος άνθρωπος; σκέφτηκε, τι γίνεται με αυ-
τόν; Τι γίνεται με τον άνθρωπο που ζει με τον ήλιο και
το φως; Υπάρχει άραγε κάποιος ζωγράφος γεμάτος τό-
ση τρέλα για τον ήλιο όπως αυτός ο Δανός;

Υπάρχει, μου απάντησε μια εσωτερική φωνή. Ζει
στην Ισπανία, είναι ο Antonio López.

Μα βέβαια, πώς ήταν δυνατόν να τον ξεχάσω; Η ει-

κόνα του πενήντάχρονου ζωγράφου στην ταινία του Víctor Erice *Το όνειρο του φωτός* βιδωμένου καθημερινά μπροστά στην κυδωνιά που ο ίδιος είχε κάποτε φυτέψει καθώς προσπαθούσε να πιάσει μια κηλίδα φωτός τη στιγμή που αυτή έπεφτε στο πάνω μέρος του δέντρου, είχε στόικειώσει για πολλά χρόνια τις διάφορες σκέψεις μου.

Με άλλα λόγια: η ταινία αυτή, στην οποία μαθαίνουμε πολλά για τη μυστική ζωή των καλλιτεχνών, ήταν μια από τις αγαπημένες μου ταινίες.

Σε μια συγκλονιστική σκηνή αυτής της ταινίας, ο ζωγράφος Antonio López εξηγούσε στη γυναίκα του, ζωγράφο επίσης, ότι ο σκοπός του ήταν να ζωγραφίσει με λάδι το ηλιακό φως, όπως αυτό έπεφτε πάνω στην κυδωνιά, βάφοντας τα φρούτα της με ένα χρυσό φως. Κι ότι αυτό που πάνω απ' όλα ήθελε, ήταν να πιάσει το πρωινό φως. Γιατί αυτό έβαφε τα κυδωνία ολόχρυσά.

Η γυναίκα του τον άκουγε περίσκιεπη, σχεδόν με ένα δυστυχισμένο χαμόγελο. Ο κοίρας δεν ήταν ίσως κατάλληλος για ένα τέτοιο εγχείρημα, έλεγε σχεδόν πονεμένα στον άντρα της.

Η γυναίκα είχε δίκιο: ήταν ήδη φθινόπωρο, ο ουρανός ήταν γεμάτος σύννεφα.

Κι έτσι ο ζωγράφος αποτύγχανε να πραγματοποιήσει το σχέδιό του. Οι λόγοι ήταν: το φευγαλέο του φωτός και η κακοκαιρία. Η βροχή τον ανάγκαζε τελικά να εγκαταλείψει την εργασία του. Πεισμημένος, πικραμένος σχεδόν, άρχιζε να φυτάνει σχέδια του δέντρου με μολύβι. Μέχρι που έφτανε ο χειμώνας. Τότε ο ζωγράφος ξαπλώνει σαν νεκρός σ' ένα κρεβάτι κι άφηγε την γυναίκα του να τον ζωγραφίζει. Κάποια στιγμή αποκοιμιόταν.

Σε ένα Όνειρο που ακολουθούσε, ένας υπερφυσικός ήλιος έβαφε τα σάπια κυδωνία με ένα αποτρόπαιο φως μετάλλου και στάχτης κι ο ζωγράφος μας αποκάλυπτε τον λόγο του έρωτά του προς την κυδωνιά: όταν ήταν παιδί είχαν στον κήπο τους τέτοια δέντρα.

Τόσο απλά ήταν όλα λοιπόν.

Και τόσο απείσια.

Απαίσία γιατί τώρα καταλαβαίναμε ότι το φως που ο ζωγράφος έβλεπε στο όνειρό του, αυτό το φως που τον καταδίωκε από την παιδική του ηλικία, ήταν κάτι το ολέθριο: ερχόταν από τον Κάτω Κόσμο.

Κάλβος: "Ο ήλιος κυκλόδικτος, ως αράχνη μ' εδίπλωνε, και με φως και με θάνατον, ακαταπαύστως".

Ο ήλιος σαν πηγή θανάτου: Ήταν αυτό το συμπίσσμα της ταινίας; Ήταν αυτή η σχέση του νότιου ανθρώπου με τον ήλιο και το φως;

Ίσως. Η ταινία αυτή ήταν μια αλληγορία. Κι οι αλληγορίες επιδέχονται ως γνωστόν πολλές ερμηνείες.

Να μερικές:

Η ΚΥΔΩΝΙΑ ήταν μια αλληγορία γύρω από τη σχέση της τέχνης και της φύσης (η τέχνη: βίαιη, πολεμική, αιματηρή απόπειρα καθήλωσης της φύσης. Η φύση: Αταλάντη, πιο γρήγορη κι από τον άνεμο, που κανένας θνητός δεν μπόρεσε ποτέ του να πιάσει).

Η ΚΥΔΩΝΙΑ ήταν μια αλληγορία γύρω από την σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ιδιωτικής ζωής (ο καλλιτέχνης: κυνηγώντας την παιδική του ηλικία. Η γυναίκα του: αγωνιζόμενη κατά της τέχνης που απειλεί να καταστρέψει τον έρωτα. Το ταξίδι στην Ελλάδα που προτείνει ο άντρας στο τέλος της ταινίας ήταν μια απόπειρα σωτηρίας του έρωτα ή ταξίδι προς τον επερχόμενο θάνατο του ζευγαριού; Η Ακρόπολη στη φωτογραφία στα χέρια του ξαπλωμένου άντρα ήταν βωμός ενός νέου γάμου ή τάφος του έρωτα;)

Η ΚΥΔΩΝΙΑ ήταν μια αλληγορία γύρω από τη φρίκη του χρόνου που περνάει. Σ' ολόκληρη την ταινία άπειρα τα σημάδια της φθοράς: από την τεοντίδα που πάσχει το χέρι της γυναίκας του ζωγράφου, μέχρι την έλευση του χειμώνα με το ωρίμασμα, πέσιμο και σάπισμα των κυδωνιών. Κι όλα αυτά μέσα σε μια άδεια Μαδρίτη όπου τα τραίνα αναχωρούν από έρημους σταθμούς προς το πουθενά, όπου τα μόνα σημάδια ζωής είναι οι αναμμένες οθόνες των τηλεοράσεων του βράδου στα σπίτια κι όπου ο Χάρος έχει βγει στους δρόμους σαγανά: βλέπε σε ένα από τα αφηγηματικά «διαλείμματα» της ταινίας την εικόνα μιας σύριγγας ηρωίνης πάνω στον τοίχο ενός ξύλινου οικήματος και από κάτω το γκράφιτι: "La chispa de la muerte": έκσταση του θανάτου.

Αλλά η ΚΥΔΩΝΙΑ ήταν και κάτι άλλο: ένας ύμνος προς τη ζωή. Ένας παίανος προς τις δυνάμεις της άνοιξης που στο τελευταίο πλάνο της ταινίας υποχρεώναν το δέντρο να ξαναρχίσει τον κύκλο του.

Μια διαλεκτική παρόδοξων αντιθέσεων, θα έλεγε κάποιος: ο θάνατος/η ζωή, το φως/το σκοτάδι.

Κλασικά πράγματα.

Ίσως. Όμως αυτή η διαλεκτική δεν ηχούσε κοινοτοπία. Το αντίθετο: είχε τη μαγεία του πρωτοφανέρωτου. Προφανώς ο σκηνοθέτης ήταν ένας σοφός άν-

θρωπος. Γιατί μόνο ένας σοφός ήταν ικανός να μας προδώσει τόσο αθόρυβα και τόσο τρυφερά τα πιο ζωερά και πονεμένα μυστικά από την απόκρυφη ζωή των καλλιτεχνών.

Ποια ήταν αυτά τα μυστικά;

Σε μια σκηνή του φιλμ ο ίδιος ο Antonio López τα εξηγούσε στην Κινέζα επισκέπτριά του: ζωγραφίζοντας, ένα πράγμα μόνο ήθελε: να είναι κοντά στο δέντρο του.

Όλη αυτή η ιστορία με την ζωγραφική δεν ήταν λοιπόν παρά ένα πρόσχημα για να περνάει τη μέρα του μαζί με την κυδωνιά της παιδικής του ηλικίας.

(Αυτό το «πέρασμα της μέρας» δεν ήταν βέβαια ένα ανέμελο πάρτι: Ήταν ο Μότσαρτ ευτυχισμένος; ρωτούσε ο Aleksandr Sokurov στην υπέροχη ταινία του *Πνευματικές φωνές*. Κι απαντούσε: Όχι. Διότι αυτό είναι εκ των πραγμάτων αδύνατο. Διότι η δημιουργία είναι ένας σταυρός μαρτυρίου, ένα βάσανο).

Τέλος υπήρχε και κάτι άλλο, κάτι ακόμα πιο παράξενο από τη διαλεκτική των παράδοξων αντιθέσεων, που χαρακτήριζε την ΚΥΔΩΝΙΑ: όλα αυτά τα θέματα, ο σκηνοθέτης τα διαπραγματευόταν όχι σε μια ταινία μυθοπλασίας αλλά υπό τη μορφή ενός ταπεινού ντοκιμαντέρ.

Κι αυτό με μια τέχνη που σε μάγευε μέχρις δακρύων.

Διότι ο Víctor Erice, ένας μαίτρ ερωτευμένος με την ομορφιά, απέρριπτε την πεσιταμένη αισθητική του ντοκιμαντέρ κι ακολουθούσε τα μονοπάτια του αφηγηματικού κινηματογράφου. Το φιλμ του ήταν σαν να το υπέγραφε ένας Dreyer, ένας Murnau, ένας Ozu: εξάισια ακίνητα πλάνα, θεϊκά αποσταγμένα κάδρα, απολλώνια μουσικότητα στην αφήγηση, μνημειακή χρήση του Φωτ-ανσενέ για να εκφραστεί το πέρασμα του χρόνου μέσα στον ίδιο χώρο, αρμονική εναλλαγή μεσαίων, γενικών και κοντινών πλάνων που δεν σου δημιουργούσαν ποτέ την αίσθηση της κλειστοφοβίας μέσα στο μικρό χώρο των δρώμενων, απόλυτη κυριαρχία στη σύνθεση. Το τέλος της ταινίας ξεπερνούσε κάθε προσδοκία: σε μια γορτιά επιφανειών σπαρμένη θαύματα και μάγια, ο σκηνοθέτης μας αποκάλυπτε τα εργαλεία του: την κάμερα και έναν προβολέα, στραμμένα προς τα κυδώνια που είχαν πέσει στη γη - για να περάσει ύστερα σε μια ακολουθία συνειρμικών πλάνων αντάξιων εκείνων που άνοιγαν κι έκλειναν την *Περσόνα* και την *Οδύσσεια του Διαστήματος*. Μέσω αυτών των πλάνων ο Víctor Erice απογειωνόταν στον ουρανό της πιο ηδονιστικής μετα-

φυσικής που είχε δει ποτέ μάτι ανθρώπου, μπαίνοντας σ' αυτό το Όνειρο με τα σάπια κυδώνια, αυτά τα Χρυσά μήλα των Εσπερίδων, που ο Καλλιτέχνης-Ηρακλής ήταν καταδικασμένος να τα ψάχνει βασανιστικά σ' όλη του τη γήινη ζωή.

Κι όλα αυτά συνέβαιναν με ελάχιστα μέσα: Η ΚΥΔΩΝΙΑ ήταν μια μινιμαλιστική ταινία, της οποίας το μυστικό συνίστατο στο ότι ο νοηματικός πλούτος έβγαινε από μια «φτωχή» φόρμα. Μια φόρμα, που παραμένοντας μονίμως η ίδια, ανέπτυσσε αδιάκοπα μπροστά στα έκθαμβα μάτια μας άπειρες παραλλαγές της.

Τέτοια σκεπτόμυνα εκείνο το μουντό απομεσήμερο στην Αίθουσα Τέχνης του Αμβούργου κοιτάζοντας του πίνακες του Δανού ζωγράφου όταν ξάφνου κάτι συνέβη που μ' έβγαλε απ' τις σκέψεις μου: είχε βγει ο ήλιος.

Μια ηλιαχτίδα, πέφτοντας στο θόλο τζαμί ενός παραθύρου του Μουσείου, δημιουργούσε στον απέναντι τοίχο παράξενα παιχνίδια. Ήταν ένα όργιο ιριδισμών. Φωτεινά σχήματα έσπαζαν πάνω στον τοίχο, άλλαζαν μορφή σε κλάσμα δευτερόλεπτο, πέθαιναν, ξαναγεννιόντουσαν.

Είχε κανείς την αίσθηση του ήλιγου.

Η Karen Blixen μου ήρθε στο μυαλό - κι ένα διήγημα της από τα *Χειμωνιάτικα παραμύθια* που είχε τον τίτλο «Οι ανίκητοι».

Στο διήγημα αυτό ο νεαρός ήρωας, παρατηρώντας κάπου σε ένα βουνό έναν καταρράκτη, ανακαλύπτει ότι ενώ τα σχήματα που δημιουργεί το νερό παραμένουν επί αιώνες τα ίδια, το νερό είναι σε κάθε στιγμή διαφορετικό.

Ο νεαρός αναρωτιέται: Υπάρχει άραγε στη ζωή ένα παρόμοιο φαινόμενο; Υπάρχει μια παράδοση μορφή ύπαρξης, ένα κλασικό, στατικό φεύγειν και σπεύδειν, που να βρίσκεται σε πλήρη ισορροπία με τον εαυτό του; Στη μουσική το γνωρίζουμε: εκεί το λέμε φούγκα.

Και στο σινεμά; Υπάρχει το φαινόμενο αυτό; Κι αν ναι, πως το λέμε;

Το λέμε μαγεία του Víctor Erice.

Βερολίνο, Οκτώβριος 2004

CELEBRATE CINEMA 101, 1996

Μικρού μήκους επεισόδιο ταινίας σε βίντεο.
Σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων: Marco Bellocchio, Kaname Oda, Robert Kramer, Shinji Aoyama, Jonas Mekas, Rob Nilsson, Hideho Urata και Alexander Sokurov.

LA PROMESA DI SHANGHAI, 1998

Η Υπόσχεση της Σαγκάης, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Juan Marsé «Τα μάγια της Σαγκάης», θα ήταν η τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία του Víctor Erice. Για τρία ολόκληρα χρόνια ο σκηνοθέτης δούλεψε για την κινηματογραφική προσαρμογή και τα προκαταρκτικά της παραγωγής της. Τον Ιούνιο του 1998, δυο μήνες πριν από την προκαθορισμένη ημερομηνία έναρξης των γυρισμάτων, ο παραγωγός Andrés Vicente Gómez ματαίωσε τις προετοιμασίες ισχυριζόμενος πως οι σχεδόν τρεις ώρες που διαρκούσε η ταινία την καθιστούσαν ένα ασύμφορο εμπορικό προϊόν. Μετά την επεξεργασία μιας πιο σύντομης παραλλαγής του σεναρίου ο παραγωγός συνέχισε να βρίσκει προβλήματα, αυτή τη φορά ως προς τον προϋπολογισμό, πράγμα που τελικά οδήγησε στην αποδέσμευση του Erice από το σχέδιο. Αργότερα ο Fernando Trueba ανέλαβε τη σκηνοθεσία της ταινίας. Το αποτέλεσμα ήταν *Τα μάγια της Σαγκάης*, μια μνημείωδης λαϊκούρα, για την οποία αδιαφόρησαν παντελώς τόσο το κοινό όσο και οι κριτικοί. Ο Víctor Erice εξέδωσε το σενάριο του το 2001, αφήνοντάς μας έτσι μια υπέροχη μαρτυρία κινηματογραφικής γραφής πάνω από την οποία πλανιέται ένας από τους σκηνοθέτες που εκτιμά περισσότερο, ο Josef von Sternberg.

ALUMBRAMIENTO 2002

Μικρού μήκους επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Ten minutes older*.
Σκηνοθέτες των άλλων επεισοδίων: Aki Kaurismäki, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Spike Lee και Chen Kaige.

Σενάριο Víctor Erice Σκηνοθεσία Víctor Erice.
Σκηνικά: Javier Manpaso. Διεύθυνση παραγωγής: Alejandro Martin. Μοντάζ: Julia Juaniz.
Διεύθυνση Φωτογραφίας: Angel Luis Fernandez.

Βοηθός σκηνοθέτης: Cesar Romero. Βοηθός παραγωγής: Araceli Gordobil, José Miguel Real. Μακιγιάζ: Concha Marti. Ενδυματολόγος: Helena Sanchis. Διανομή: Roberto Trujillo, Javier Bermudez. Παραγωγή: Ruedo Producciones & Nautilus Films. Διάρκεια: 98 λεπτά. Ηθοποιοί Ana Sofia Liaño (Νεορή Μητέρα), Pelayo Suarez (μωρό), Celia Poo (μαμή), José Antonio Amieva (Κουβανός Μετανάστης Πατέρας), Fernando Garcia Toriello (Πατριάρχης), Mari Diaz (Αδελφή του Πατέρα), Marian Diego (Γυναίκα που γυαλίζει Παπούτσια), Vanesa Vega (Γυναίκα που απλώνει τα Ρούχα)

*Μέσα στο σκοτάδι το κλάμα ενός νεογέννητου μωρού ακίζει τη σιωπή της εξοχής, ένα ζεστό καλοκαιρινό βράδυ. Μετά την ένταση του τοκετού, μητέρα και μωρό κοιμούνται. Ξαφνικά μια μικρή κόκκινη κηλίδα εμφανίζεται στις πάνες του μωρού. Κανένας δεν την προσέχει καθώς οι χωρικοί είναι απασχολημένοι με τις δουλιές τους, τα παιδιά παίζουν και η φύση συνεχίζει την ατέρμονη πορεία της.
Ένα αγόρι, καθισμένο μόνο σε μια σοφά, ζωγραφίζει ένα ρολόι στο αριστερό του χέρι. Όταν τελειώνει φέρνει το χέρι στο αυτί του σαν να μπορούσε να ακούσει τον παλμό του κόσμου αλόγυρα.*

ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΩΣ ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ

EL PROXIMO OTORO, 1963

OSCUROS SUEPOS DE AGOSTO, 1967



Alumbramiento







Victor Erice

«Πολλοί κινηματογραφιστές φιλοδοξούν ν' αποτυπώσουν την αλήθεια του ατόμου επιλέγοντας ερασιτέχνες ηθοποιούς, αλλά σπάνια επιτυγχάνουν. Ο Erice το κατορθώνει θαυμάσια χρησιμοποιώντας επαγγελματίες ηθοποιούς.

Λυπούμαι που δεν υπάρχουν περισσότερες ταινίες αυτού του εξαίρετου καλλιτέχνη, αλλά *Το πνεύμα του μελισσιού* αποτελεί καθ' αυτό το έργο ενός μεγάλου δημιουργού.»

Monte Hellman

