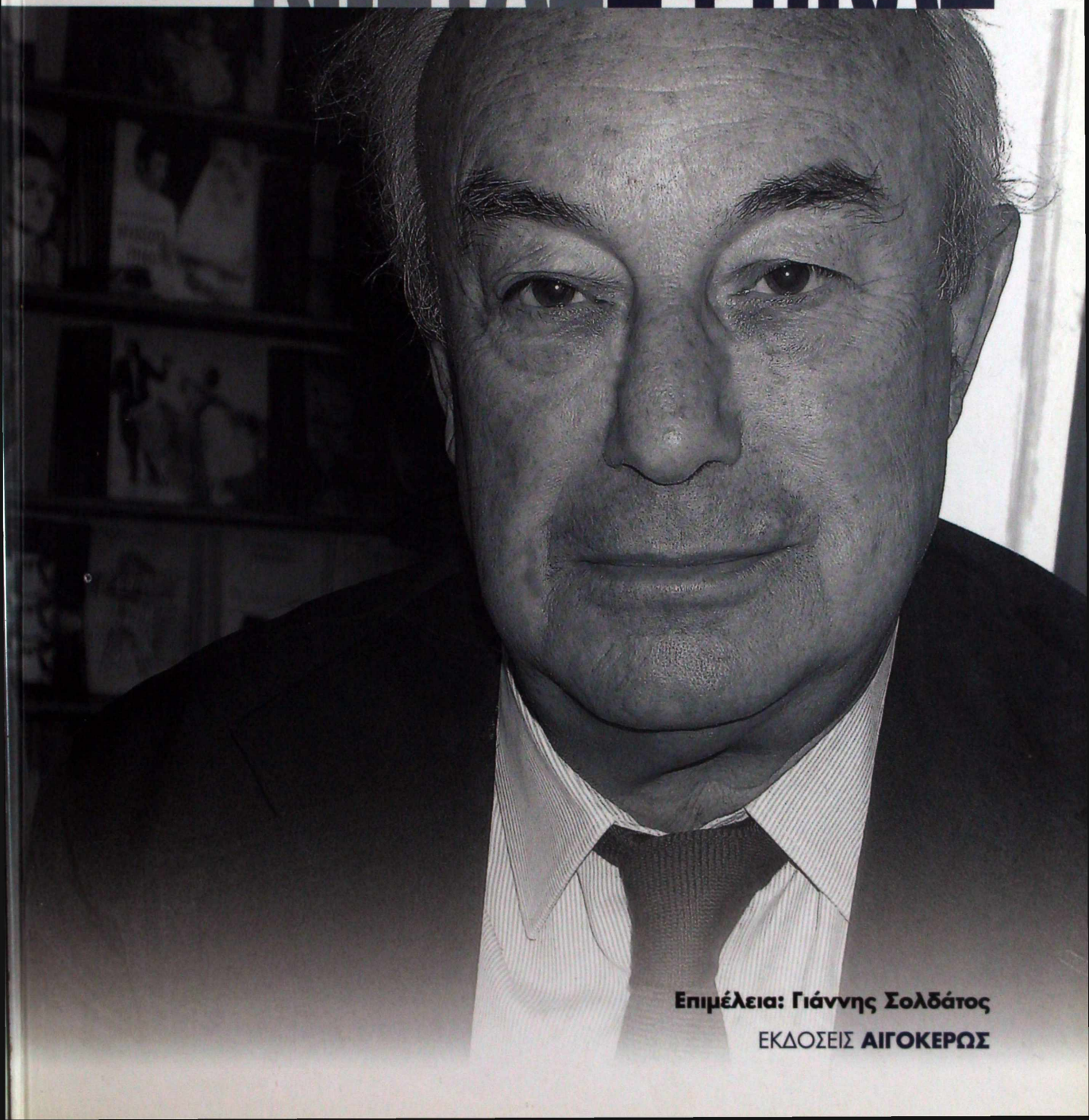
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ



Επιμέλεια: Γιάννης Σολδάτος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ**

II-000000005739

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Κώστα Σφήκα
από το 45ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης,
που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 19 έως 28 Νοεμβρίου 2004.

Στο πλαίσιο του αφιερώματος προβλήθηκαν οι ταινίες *Εγκαίνια, Αναμονή, Θηραϊκός όρθρος, Μοντέλο, Μητροπόλεις, Αλληγορία, Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε, Προμηθεύς Εναντιοδρομών, Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης.*

Καλλιτεχνική Διεύθυνση: Μιχάλης Δημόπουλος
Καλλιτεχνική Επιμέλεια - Συντονισμός: Γιάννης Σολδάτος, Χαρά Παπαδημητρίου

Ευχαριστούμε το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την καθοριστική συμβολή του στο αφιέρωμα,
και ιδιαίτερα τον πρόεδρο Διαγόρα Χρονόπουλο
και την κυρία Βούλα Γεωργακάκου της Hellas Film.

Ευχαριστούμε την Ταινιοθήκη της Ελλάδος για την παραχώρηση των ταινιών *Μητροπόλεις* και *Μοντέλο*.

Ευχαριστούμε την ΕΡΤ ΑΕ και ιδιαίτερα τον υπεύθυνο της Ταινιοθήκης κύριο Μάκη Κτενά,
για τη διάθεση των τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ του Κώστα Σφήκα.

Ευχαριστούμε τον Κώστα Σφήκα και τον Κώστα Σασλίδη για την προσφορά τους στην έκδοση του βιβλίου·
επίσης τους Σάββα Μιχαήλ, Βασίλη Μαζωμένο, Τάσο Γουδέλη, Γιάννη Βασιλειάδη,
Λάκη Παπαστάθη, Νίκο Παναγιωτόπουλο, Τάκη Μενδράκο, Τάση Αποστολίδη.

Μεταφράσεις: Μυρτώ Ρηγοπούλου, Μπουμπουλίνα Νικάκη.
Φωτογραφίες: αρχείο του Κώστα Σφήκα, αρχείο Γιάννη Σολδάτου, αρχείο Πηνελόπης Μασούρη.

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Τυπογραφική επιμέλεια: Έφη Βενιανάκη

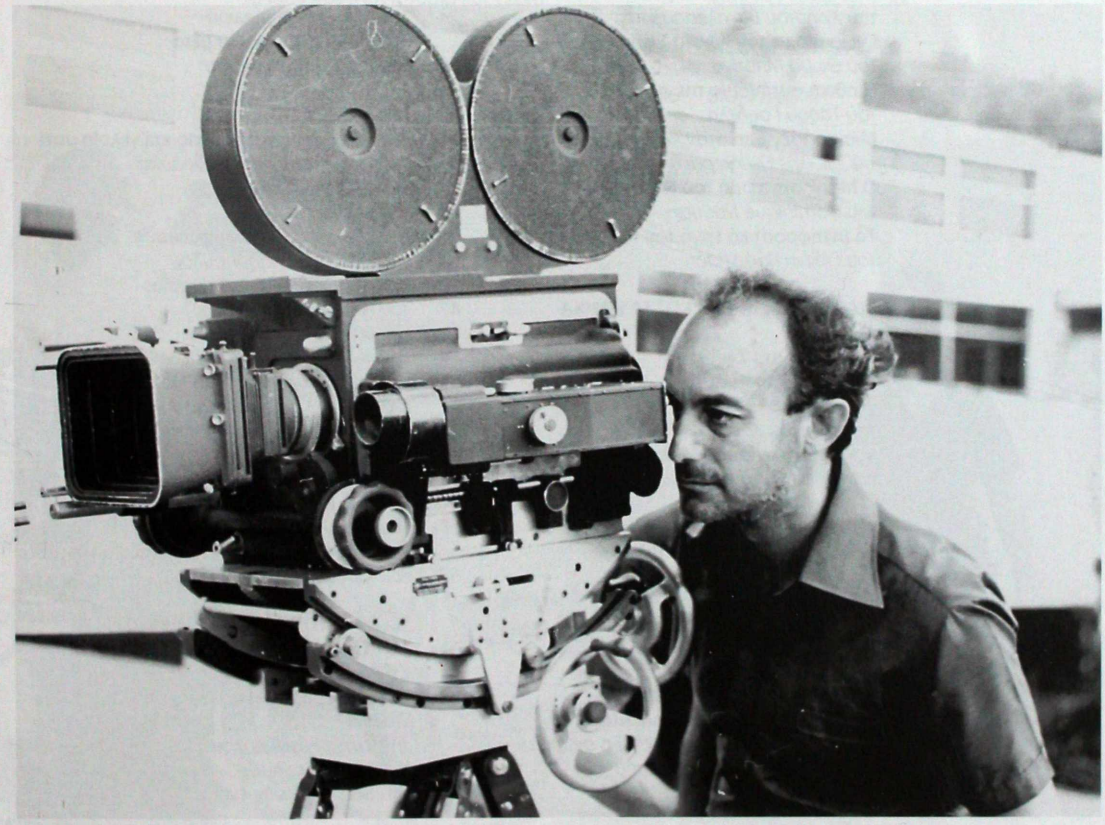
©Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17, 106 81 Αθήνα,
τηλ.-fax: 210-38.13.137

ISBN 960-322-220-8

45ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κώστας Σφήκας



ΣΥΝΤΑΞΗ: Γιάννης Σολδάτος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ 2004

Περιεχόμενα

Εισαγωγή
του Μιχάλη Δημόπουλου 7

Σημείωμα του συντάκτη
του Γιάννη Σολδάτου 9

ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΣΦΗΚΑ 11

Ο οραματιστής Κώστας Σφήκας και τα φαντάσματα
του Σάββα Μιχαήλ 13
Τέχνη σε δεύτερο βαθμό
του Βασίλη Μαζωμένου 21
Στο δόκανο του οφθαλμού
του Χρήστου Βακαλόπουλου 24
Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα
του Θωμά Μποτίνα 25
Η ηθική αυτονομία της φόρμας
του Τάσου Γουδέλη 29
Μια προσέγγιση στον «καθαρό» κινηματογράφο
της Στέλλας Θεοδωράκη 35
Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο
του Dominique Noguez 37
Το μεταφραστικό έργο του Κώστα Σφήκα
του Γιάννη Βασιλειάδη 41

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΩΣΤΑ ΣΦΗΚΑ 47

Για τον Κώστα Σφήκα
του Λάκη Παπαστάθη 49
Ραπόρτο
του Γιώργου Καβάγια 53
Η 1η Συμφωνία του Μάλερ
του Νίκου Παναγιωτόπουλου 55
Ο αλλιώτικος
του Τάκη Μενδράκου 57
Η ελευθερία του ονειροπόλου
του Τάτση Αποστολίδη 58

ΑΠΟΨΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΣΦΗΚΑ 61

Ο Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο* 63
«Τίποτα δεν μπορεί να υποκαταστήσει την υποβολή που δημιουργεί η σιωπή...»
Συζήτηση με τις Φρίντα Λιάππα και Τζίνα Κονίδου 65
«Προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο-δοκίμιο...»
Συζήτηση με τον Αχιλλέα Ψαλτόπουλο 70
Αυτός ο άγνωστος
Κείμενο της Ελένης Μαχαίρα 73

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ 77

ΕΓΚΑΙΝΙΑ 79
ΑΝΑΜΟΝΗ 79
ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ 80

ΜΟΝΤΕΛΟ 81
Αλληγορία της τερατωδίας και της απανθρωπιάς του καπιταλισμού
του Βάσου Αποστόλου (Βασίλης Ραφαηλίδης) 82
Τολμηρό πείραμα
του Μπάμπη Κομνηνού 82
Ένα γράμμα γύρω από το *Μοντέλο*
του Κώστα Σφήκα 83
Απάντηση
του Μπάμπη Κομνηνού 83
1974-1994: 20 χρόνια μετά
του Βασίλη Μαζωμένου 85

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ 87
Μαυσωλείο, μεγαλόπρεπο και γελοίο μαζί
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 88
Πολυεδρικό οικοδόμημα
του Κώστα Πάρλα 88
Κινηματογραφική συμφωνία
της Μαρίας Παπαδοπούλου 89
Η δυναμικότητα της ακινησίας
του Άλκη Λελούδη 89
Κινηματογραφικό δοκίμιο
του Αχιλλέα Ψαλτόπουλου 90
Ακμή (και παρακμή;) του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου
του Κώστα Φέρρη 90

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ 91
Μίνιμαλ κινηματογράφος
του Βασίλη Ραφαηλίδη 92
Η μοναξιά ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων
του Ιορδάνη Καμπά 93

ΤΟ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟ ΠΟΥΛΙ ΤΩΝ ΘΛΙΨΕΩΝ ΤΟΥ ΠΑΟΥΛ ΚΛΕΕ 95
Στοχαστική ματιά
του Νίνου-Φένεκ Μικελίδη 96
Είδωλα
της Πέπης Ρηγοπούλου 96
Η φύση της ερήμου
του Βασίλη Μαζωμένου 97

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΕΝΑΝΤΙΟΔΡΟΜΩΝ 99
Σκούπα και φαράσι
του Κώστα Σφήκα 100
Η προσωδία στον Προμηθέα
του Δημήτρη Ε. Λέκκα 100

Η βασανιστική έννοια του χρόνου
του Γιάννη Σολδάτου 100
Κώστας Σφήκας Εναντιοδρομών
του Βασίλη Κεχαγιά 101

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ... ΚΑΙ Ο ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ (ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ ΙΙΙ) **103**
Κινηματογραφικά προκλητικός
του Βασίλη Κεχαγιά 104
Αλληγορικό βλέμμα
του Τάσου Ρέτζιου 104

ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ **105**

Το Μοντέρνο ως Ιστορία και Τέχνη
του Σάββα Μιχαήλ 105

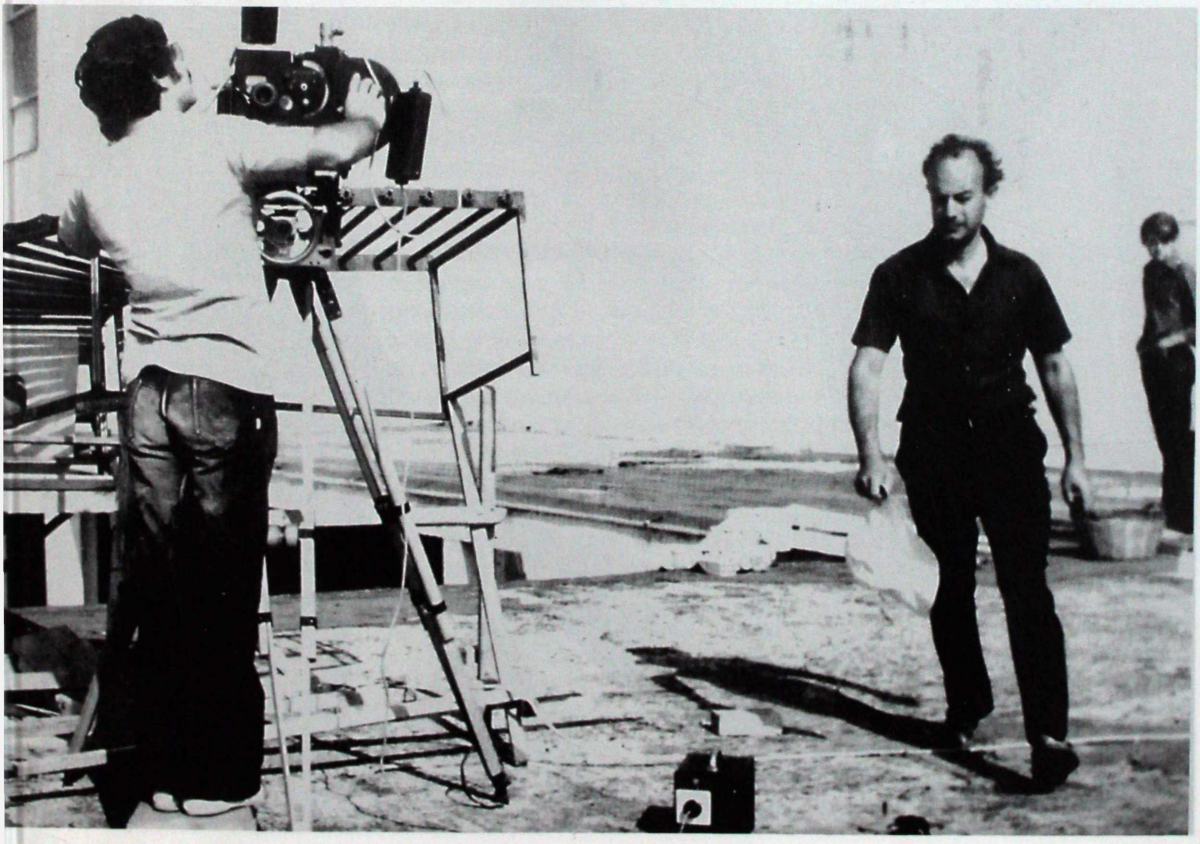
Ο ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ 106
ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ 106
ΘΡΗΝΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ 106
ΤΟ ΤΣΙΡΚΟ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ 106
ΦΩΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΕΚΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ 106
Ο ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ 107
Η ΠΟΙΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ 107
ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΤΟΥ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ 107
Ο «ΜΙΣΑΝΘΡΩΠΟΣ» ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ 107
Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΗΓΕΜΟΝΑ 107
Ο ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ ΒΕΡΝ – ΝΕΜΟ / ΑΛΛΗΓΟΡΙΑΙΙ 107

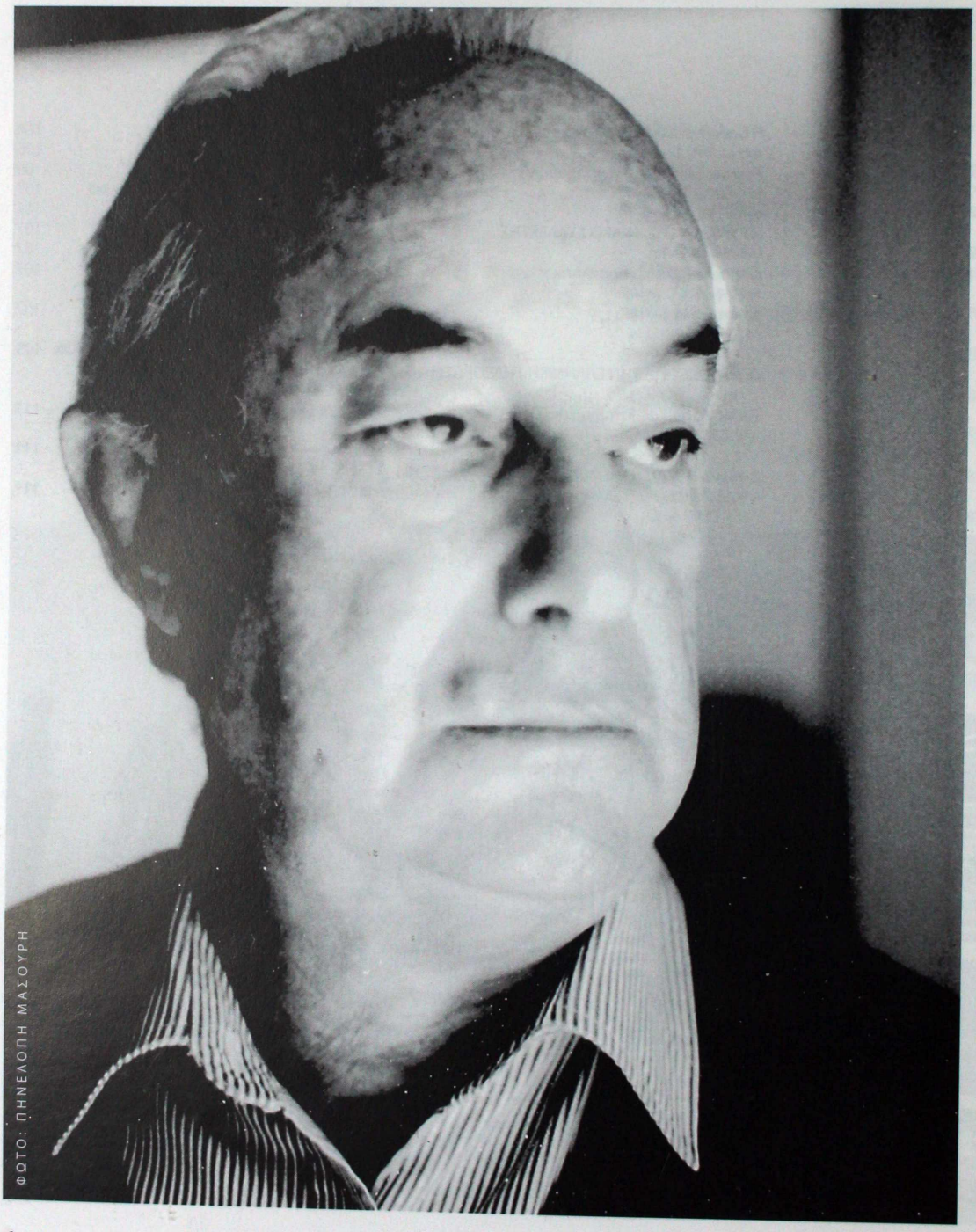
ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ **109**

ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ **111**

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ **111**

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ **111**





ΦΩΤΟ: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΜΑΣΟΥΡΗ

Εισαγωγή

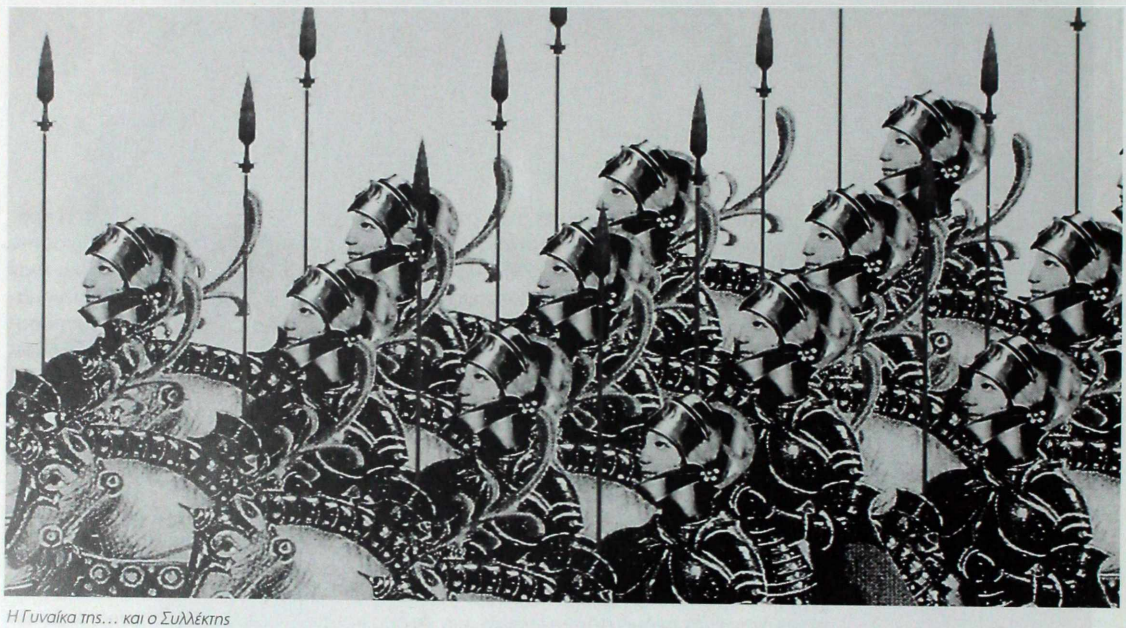
Αν μένουν κάποιες αξεπέραστες αξίες από τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο είναι η προσοχή, ο σεβασμός, η προστασία, η ανάδειξη, η σκέψη, στοιχεία με τα οποία κατοχύρωσε την πολυμορφία και τη διαφορετικότητα των δημιουργών του. Ο Κώστας Σφήκας είναι ένας σκηνοθέτης που δοκίμασε, θα έλεγε κανείς στα άκρα, τις ανοχές και τις αντοχές της κινηματογραφικής δημιουργικότητας, στοχάστηκε και μόχθησε για μια άλλη, εντελώς ριζοσπαστική και αποκλίνουσα από το συνήθη αφηγηματικό σινεμά, προσέγγιση του κινηματογραφικού πολιτισμού. Σε άλλες εποχές και σε άλλες συνθήκες θα ήταν ένας απόκληρος. Σ' εκείνες τις εποχές και σ' εκείνες τις συνθήκες αντιμετωπίστηκε σαν μια βεβαίως ακραία αλλά σεβαστή και υπαρκτή τάση, που εμπλούτιζε τους προβληματισμούς για το τι είναι, πώς κατασκευάζεται, πώς διαβάζεται, πώς γίνεται αποδεκτή η κινηματογραφική δημιουργία.

Το *Μοντέλο*, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Σφήκα, εμπεριέχει όλους αυτούς τους προβληματισμούς. Κινείται στα όρια της προβοκάτσιας: ως προς την κατασκευή (πλαστικά μοντέλα που κινούνται αενάως), ως προς τη θεματική (ο Μαρξ και το *Κεφάλαιο*), ως προς την αισθητική (ένα μόνο πλάνο, μία μόνο λήψη, πλήρης άρνηση όλων των υλικών του σινεμά, της δραματουργίας, των ηθοποιών, των διαλόγων, του μοντάζ). Η ταινία θα μπορούσε να ήταν ένας ακόμα πειραματισμός, μια φορμαλιστική κινηματογραφική αντιστοιχία των πινάκων του De Chirico, αλλά μοιάζει να είναι κάτι περισσότερο. Ένα μέγιστο ερώτημα για την αλήθεια και το ψέμα του κινηματογράφου.

Ο Σφήκας επέμενε σ' αυτόν το δρόμο, ακόμα κι όταν ήταν πλέον εμφανές πως στη μάχη –και στον πόλεμο, ίσως– για το «τι είναι» ο κινηματογράφος είχαν κερδίσει οι ορθολογιστές. Με το πέρασμα των χρόνων, το έργο του Σφήκα έπαψε να διαβάζεται σαν ένα κεντρικό ερώτημα που έχει σχέση με την κινηματογραφική οντολογία, αλλά αντιμετωπίστηκε σαν ένα παράδοξο, κάποτε ενοχλητικό, άλλοτε παρωχημένο και πάντα εξεζητημένο και περιθωριακό. Και όπως, κατά κανόνα, συμβαίνει σε τέτοιες περιπτώσεις, καλύφθηκε από σιωπή.

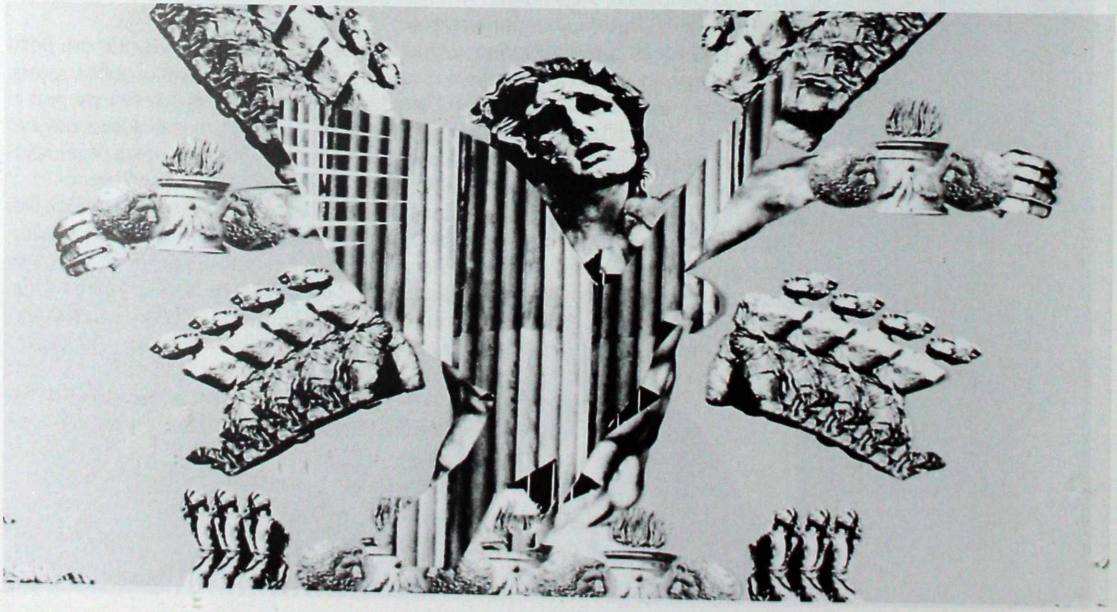
Γι' αυτό και το φετινό αφιέρωμα στον Κώστα Σφήκα, που οργανώνουμε στο Φεστιβάλ (και που συνοδεύεται από την πρώτη του μονογραφία), φιλοδοξούμε να υπερβεί την τυπικότητα μιας οφειλόμενης –κατά τα άλλα– τιμής σε έναν πιονέρο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και να δώσει μια ευκαιρία να στοχαστούμε εκ νέου πάνω σε αξίες που δίνουν στον ελληνικό κινηματογράφο, πέρα από αισθητικές περιπέτειες, πέρα από προβληματισμούς πρόσβασης στο περιβόητο, κοινό γούστο και το μέγεθος της Ηθικής Στάσης.

Μιχάλης Δημόπουλος
Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης

Προμηθεύς Εναντιοδρομών



Σημείωμα του συντάκτη

Το 1974, στα *Χρώματα της Ίριδος* του Νίκου Παναγιωτόπουλου, ένα κινηματογραφικό συνεργείο γυρίζει μια διαφήμιση, πρωινό, σε κάποια παραλία. Ένα άγνωστο πρόσωπο μπαίνει κατά λάθος στο πλάνο, κρατώντας ανοιχτή μια ομπρέλα. Ζητάει συγνώμη, μπαίνει στη θάλασσα και εξαφανίζεται κάτω από τα νερά. Εμφάνιση και εξαφάνιση υπερρεαλιστική. Το πρόσωπο αυτό υποδύεται ο Κώστας Σφήκας.

Στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, εκεί που κανείς δεν το περίμενε, παρουσιάζεται, την ίδια εποχή, το *Μοντέλο,* προκαλώντας την «αμήχανη αποδοχή», από κάποιους και την «αμήχανη απόρριψη» από κάποιους άλλους, ενώ, αντίστοιχα, ο ελληνικός κινηματογράφος, μέσα στο γενικότερο κλίμα της αμηχανίας που επικρατούσε εκείνη την εποχή, ενσωμάτωσε την ταινία και κατέταξε το σκηνοθέτη της στο χώρο της πρωτοπορίας και του πειραματικού κινηματογράφου, ρόλο που ο Σφήκας υπηρέτησε μέχρι σήμερα που έφτασε να καταμετρά ένα αξιοσέβαστο σε όγκο έργο ποιητικού στοχασμού πάνω στην τέχνη και την ιδεολογία. Ο Σφήκας έφυγε πέρα από τα όρια του κινηματογράφου, εκεί που ομότεχνούς του δύσκολα συναντάμε. Είναι μοναδική περίπτωση· είναι μόνος. Έφτιαξε κινηματογραφική σχολή, δάσκαλος και μαθητής του εαυτού του· υπηρέτης, μύστης και οπαδός της κι εμείς άλλοι ευλαβείς, κοινωνοί όσο μπορούμε των μυστικών της τέχνης του και άλλοι ιερόσυλοι, αλλόθρησκοι μάλλον, σκαρώνουμε αμήχανα τεχνήματα, ανάπηρους δούρειους ίππους, λεκτικούς ακροβατισμούς, να προσεγγίσουμε ένα έργο που όσο κι αν ο δημιουργός του διατυμπανίζει το «ερευνάτε τας γραφάς μου», του ταιριάζει το «πίστευε και μη ερεύνα». Και τότε, μέσα από αυτή την αλλόκοτη «μεταφυσική διαλεκτική», αναδεικνύονται εικόνες σπάνιας ομορφιάς, μοναδικά ίχνη της χαμένης αθωότητας του βλέμματος.

Ξεκίνησε με τις μικρού μήκους *Εγκαίνια* (1961) και *Αναμονή* (1962), με σκηνοθεσία σχεδόν στον αντίποδα από αυτήν των κατοπινών μεγάλου μήκους ταινιών του, κοντά στα διδάγματα του ιταλικού νεορεαλισμού. Ακολούθησε ο *Θηραϊκός όρθρος*, με συσκηνοθέτη τον Σταύρο Τορνέ, όπου η πολύμορφη αντιφατικότητα του χώρου οδήγησε τους δύο δημιουργούς στην απομάκρυνση από το νατουραλισμό, στην εισαγωγή των υπερρεαλιστικών στοιχείων που θα στοιχειώσουν τα κατοπινά τους έργα. Και μετά έρχεται η πιο «παράξενη» ταινία του ελληνικού κινηματογράφου, από την αρχή του και μέχρι το 1986, που ο Σφήκας πραγματοποιεί: η *Αλληγορία.* Μια απόπειρα κινηματογράφησης των οικονομικών σχέσεων όπως περιγράφονται στο *Κεφάλαιο* του Μαρξ, με διαδικασία αφαιρετική. Ολόκληρη η ταινία είναι ένα πλάνο σε φορμά 1:1.83, με τελικό χρωματικό αποτέλεσμα την οπτική του νεγκατίφ. Ένα ποτάμι από νεκρές εικόνες (η ολοκληρωτική έλλειψη ήχων δίνει την όψη του ατέρμονου νεκροταφείου) ξεχύνεται προς το θεατή για να τον οδηγήσει στην ταύτισή του με το θάνατο.

Την επόμενη χρονιά συνεχίζει τον πειραματισμό του με μια δεύτερη ταινία, τις *Μητροπόλεις,*

με θέμα τα μεγάλα καπιταλιστικά κέντρα της Δύσης, την εποχή του περάσματός της στο ιμπεριαλιστικό τους στάδιο και ταυτόχρονα στην παρακμή της αστικής μυθολογίας. Ο Σφήκας στην τρικέζα περιεργάζεται όλο το μνημειακό μεγαλείο των μητροπόλεων. Συμπαίκτες του, ο Ρίλκε και ο Προυστ στο λόγο και ο Σεν Σανς στη μουσική. Η αναζήτηση του χαμένου καιρού, της χαμένης ηδονής και η οδύνη για έναν ένοχο πολιτισμό είναι οι κύριοι άξονες της ταινίας. Το «μεγαλείο» ανασταίνεται και πεθαίνει. Ο Σφήκας μεταφέρει στην οθόνη εμπειρίες και γνώσεις που του αποκόμισε ένας βαθύς στοχασμός και η μελέτη ενός κόσμου που πολύ λίγο τον ξέρουμε στην πολυεδρικότητα που τον εκθέτει ο σκηνοθέτης.

Δέκα χρόνια αργότερα, ο Σφήκας εμφανίζεται με την τρίτη του μεγάλου μήκους ταινία, την *Αλληγορία,* που σαν τεχνική πραγμάτωσης θυμίζει το *Μοντέλο.* Πρόκειται για 6½ πανοραμικά 360°, όπου κινηματογραφείται ένα κυκλικό ντεκόρ στημένο σ' ένα χώρο όμοιο με εσωτερικό μεγάλης δεξαμενής και με θέμα τις προκαπιταλιστικές καταβολές· διαδρομές στον ιστορικό χρόνο, διαδρομές φορτισμένες με ιστορικά μηνύματα και την ανάλογη προβληματική που χρόνια επεξεργάζεται ο σκηνοθέτης. Η σπάνια ομορφιά της εικόνας αιχμαλωτίζει τον πιστό θεατή της.

Με *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε,* ο Σφήκας κατακλύζει την οθόνη με τα θλιμμένα πουλιά του Κλέε, που έρχονται καταπάνω στο θεατή αργά, επίμονα, βασανιστικά, ζητώντας θέση στο πεδίο της όρασής του, στο πεδίο της μνήμης του. Και μετά έρχονται κι άλλα πουλιά, κι άλλα πουλιά, και παύουν πια να προφητεύουν. Περιφέρουν τη θλίψη τους· τη θλίψη του αιώνα μας. Και οι πιστοί του είδους μπορούν να ισχυριστούν, μετά από αυτή την ταινία, πως είδαν κι αυτοί τα πουλιά του Πάουλ Κλέε να σχίζουν τον ουρανό της πατρίδας τους.

Στο *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* το θέμα είναι ο Προμηθέας, ο θεός, ο άνθρωπος· καρφωμένος, στους αιώνες των αιώνων, στο βράχο του Καυκάσου. Ο χώρος περιορίστηκε στο μίνιμουμ, και ο χρόνος, έννοια βασανιστική, είναι ατελεύτητος. Το ιδανικότερο θέμα για ταινία τού Σφήκα. Ο Προμηθέας καρφωμένος στο βράχο, ο Χριστός καρφωμένος στο σταυρό, ο άνθρωπος καρφωμένος στο αδιέξοδο της πόλης. Ο Σφήκας έσκυψε πάνω τους, συμπάσχοντας, κινηματογράφησε την ανοιχτή τους πληγή με πλάνα επίμονης διάρκειας, λιτά, ακόμη και βασανιστικά για το θεατή του.

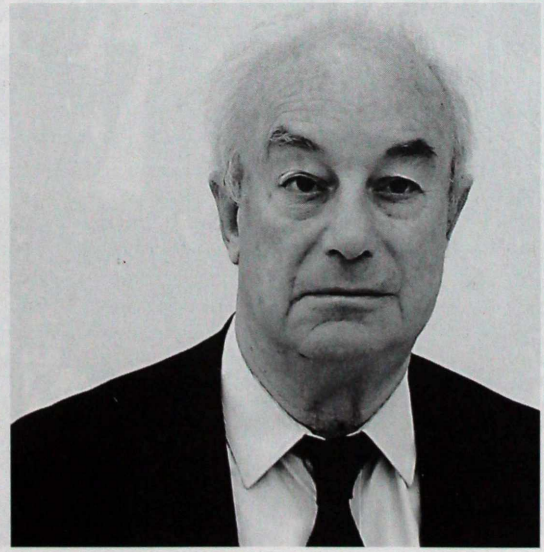
Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης είναι η έκτη μεγάλου μήκους του ιδιόμορφου, μοναχικού, μοναδικού και πια, όπως ο χρόνος έδειξε, ανεπανάληπτου σκηνοθέτη. Σε μια εποχή που οι νέοι σκηνοθέτες θρέφονται με τα διδάγματα της τηλεόρασης και του αμερικάνικου κινηματογράφου και που η γενιά του Σφήκα αναβαπτίστηκε με τα ίδια διδάγματα προκειμένου να αντιμετωπίσει –κατά την άποψή της– τις προκλήσεις των καιρών, ο Σφήκας έμεινε εκεί, καρφωμένος στο δικό του «μοντέλο» κινηματογράφου· ένα μοντέλο μακριά από τους δρόμους της αγοράς να αναρωτιέται: «Ποιος γκρεμίζει ένα σάπιο σύμπαν;» Ο εθνικός μας ποιητής καλείται να συμπράξει στο εγχείρημά του, όμως ο κινηματογράφος του Σφήκα, το επαναλαμβάνω, είναι ένα αυτόνομο σύμπαν, και αυτό πέραν κάθε μεταφυσικού υπαινιγμού.

Μέσα σ΄ αυτό το σύμπαν θα συναντήσουμε ακόμα τη σειρά των «Παρασκηνίων», φιλμικές προτάσεις κι αυτά, τα περάσματά του μπροστά από την κάμερα σε ταινίες «συναδέλφων» του, το μεταφραστικό του έργο, σοβαρή κατάθεση στη γραμματεία αυτού του τόπου.

Αυτός ο παράξενος κύριος Κώστας Σφήκας δεν είναι καθόλου μια ιδιάζουσα περίπτωση· είναι μοναδική· και, παρά την αδυναμία μιας ουσιαστικής προσέγγισης στο έργο του, προαισθανόμαστε κάτι που ίσως δεν θα μας φανερωθεί ποτέ.

Γιάννης Σολδάτος

Αναγνώσεις του έργου του Κώστα Σφήκα



Μητροπόλεις

Ο οραματιστής Κώστας Σφήκας και τα φαντάσματα

του Σάββα Μιχαήλ

1. [...] *ουδέποτε νοεί άνευ φαντάσματος η ψυχή.*[1] Ο Αριστοτέλης δε μιλάει εδώ μόνο περί ψυχής, αλλά δείχνει από μακριά και την αλήθεια του κινηματογράφου.
Ο φιλοσοφικός ήλιος της δύσης του αρχαίου κόσμου φωτίζει την κατ' εξοχήν τέχνη του μοντέρνου. Ο κινηματογράφος δεν υπάρχει χωρίς την εικονοπλασία, τη *φαντασία*, χωρίς τα *φαντάσματα*, την ενεργοποίηση των εικόνων που πυροδοτούν τη σκέψη. Όπως έλεγε κι ο Αϊζενστάιν, ο κινηματογράφος δεν μπορεί να είναι απλώς παρουσίαση γεγονότων σε εικόνες, είναι η δυναμική των εικόνων που η σύνδεση κι η αντιπαράθεσή τους προκαλεί κραδασμούς της σκέψης, «συνειδησιακές διεργασίες».[2]
Έναν κινηματογράφο σαν όργανο της ψυχής οραματίζεται και δημιουργεί δεκαετίες τώρα, μέσα στη σιωπή, ο Κώστας Σφήκας. Ενορχηστρώνοντας τις εικόνες της φαντασίας και της Ιστορίας του ανθρώπου, δε ζητά να αντιγράψει τα φαινόμενα, αλλά να κάνει να φανούν τα αφανή της εικόνας: *εν τοις είδεσι τοις αισθητοίς τα νοητά εστί.*[3] Το ζητούμενο των ταινιών του Σφήκα δεν είναι το θέαμα, αλλά η ανατροπή των συμβάσεών του, μια νέα κινηματογραφική εμπειρία που σε βυθίζει στο ανοίκειο, σε μετακινεί από τη θέση του θεατή και, εφόσον δεχτείς, σε κάνει συμμέτοχο στο όραμα. Χορογραφώντας τα αριστοτελικά *φαντάσματα*, ο Σφήκας ζητά να γίνει ορατό το αόρατο και νοητό το αδιανόητο – το τέλος της προϊστορίας του ανθρώπου που μέχρι τώρα εμφανίζεται σαν η Ιστορία του.

2. Η εντελώς ιδιόρρυθμη, εντελώς μοναχική αυτή περίπτωση κινηματογραφικής δημιουργίας –ο Σφήκας δεν μπορεί να έχει μαθητές ούτε καν μιμητές–, ακριβώς μέσω της μοναξιάς της και λόγω της μοναξιάς της είναι κι εντελώς ανοιχτή στο Καθολικό, στα πανανθρώπινα πεπρωμένα. Ανοίγεται στο ανθρώπινο δράμα και ρωτάει διαρκώς, επίμονα, την Ιστορία. Κι αντίστροφα: μέσα από την Ιστορία, συμπεριλαμβανομένης και της ιστορίας του κινηματογράφου, μέσα από τα ανοιχτά της ερωτηματικά, ανοίγουν κι οι θύρες των ταινιών του Σφήκα σε όσους θέλουν και τολμούν να τις διαβούν.
Ο απόμακρος αυτός καλλιτέχνης, που δεν απομακρύνθηκε ποτέ από το όραμα της Οκτωβριανής Επανάστασης, είναι πολύ πιο κοντά από ό,τι φαντάζονται κάποιοι σε μια κοινωνία που βγαίνει βαριά τραυματισμένη από την Κατοχή και τον εμφύλιο, τις μεταπολεμικές περιπέτειες, τη χούντα, τις προγενέστερες και μεταγενέστερες ιστορικές διαψεύσεις των κοινωνικών προσδοκιών της χειραφέτησης.
Ο ταχυδρομικός υπάλληλος Κώστας Σφήκας αρχίζει την περιπλάνησή του σαν αυτοδίδακτος κινηματογραφιστής με ταινίες μικρού μήκους – τα *Εγκαίνια* (1961), την *Αναμονή* (1962) και τον αριστουργηματικό *Θηραϊκό όρθρο* (1968, συνεργασία με τον Σταύρο Τορνέ).

1. Αριστοτέλους, *Περί Ψυχής*, Γ΄, 43a.
2. Σ. Μ. Αϊζενστάιν, *Πέρα από τους αστέρες*, μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σελ. 46.
3. ό.π., 432a.

Η πρώτη παρουσία του, ήδη διακριτή, γίνεται μέσα στον αναδυόμενο τότε αστερισμό αυτού που θα ονομαστεί *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος*: μια εφήμερη άνοιξη κινηματογραφικής αναζήτησης κι εναντίωσης στην εμπορευματοποίηση που θα τερματιστεί βίαια με την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας, για να ακολουθήσει από κει και πέρα ο κάθε δημιουργός τον δικό του, ανεξάρτητο λίγο-πολύ δρόμο. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος γεννήθηκε καθώς κλονιζόταν η μετεμφυλιοπολεμική τάξη πραγμάτων, φούντωνε ένας νέος ριζοσπαστισμός που δεν άφηνε αδιάφορη την τέχνη και άρχιζε να κλυδωνίζεται μέσα στην Αριστερά ο σταλινισμός και τα δόγματά του, μαζί κι εκείνο του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Κυριότερο σημείο αναφοράς των νέων σκηνοθετών, μαζί και του Σφήκα, είχε γίνει ο ιταλικός νεορεαλισμός.

Ο Gilles Deleuze υπενθύμιζε την προειδοποίηση του André Bazin ότι δεν πρέπει να ορίζεται ο ιταλικός νεορεαλισμός στη βάση του κοινωνικού του περιεχομένου και τόνιζε την ειδοποιό διαφορά του: «*Αντί να αναπαριστάνει ένα ήδη αποκρυπτογραφημένο πραγματικό, ο νεορεαλισμός έβλεπε ένα πραγματικό προς αποκρυπτογράφηση, πάντα διφορούμενο*».[4] Αυτό το ουσιαστικό γνώρισμα του ιταλικού νεορεαλισμού σημαδεύει και τις πρώτες ταινίες του Κ. Σφήκα, προπαντός τον ώριμο *Θηραϊκό όρθρο* του, προετοιμάζοντας, ταυτόχρονα, την επερχόμενη πλήρη ρήξη με τον αναπαραστατικό κινηματογράφο στην επόμενη ταινία του, *Μοντέλο* (1974), την πιο προωθημένη, ίσως, μορφή μοντερνισμού στο σινεμά.

Η εμφανής ρήξη στο *Μοντέλο* δεν πρέπει να κρύψει τους υποκειμενικούς όρους που την έκαναν δυνατή, το μοντερνισμό του ίδιου του *Θηραϊκού όρθρου*. Με τους όρους που ο Ντελέζ έχει ορίσει τη διάκριση των «κλασικών» από τις μοντέρνες ταινίες, μπορούμε να παρατηρήσουμε ήδη στην ταινία του 1968 τη ρήξη του παραδοσιακού δεσμού εικόνας και δράσης. Τη θέση της εικόνας-δράσης παίρνει η σύνδεση κι αντιπαράθεση οπτικών και ηχητικών στοιχείων στη διαμόρφωση μιας *εικόνας-κατάστασης* που παρουσιάζει, στο πνεύμα του νεορεαλισμού, μια πραγματικότητα *προς αποκρυπτογράφηση*.

Στην περίπτωση του *Θηραϊκού όρθρου* η αποκρυπτογράφηση του Πραγματικού ως κρυπτογράφημα συντελείται μέσα από μια διαδικασία mise en abîme, όπως θα έλεγαν οι Γάλλοι, όπου η λύση ενός αινίγματος ανοίγει την πόρτα σε ένα νέο, δυσκολότερο αίνιγμα: η αποκρυπτογράφηση των κοινωνικών σχέσεων του μικρόκοσμου της Θήρας οδηγεί στο κρυπτογράφημα της σύγχρονης Ελλάδας κι η αποκρυπτογράφηση του τελευταίου στην πραγματικότητα προς αποκρυπτογράφηση του σύγχρονου καπιταλιστικού κόσμου.

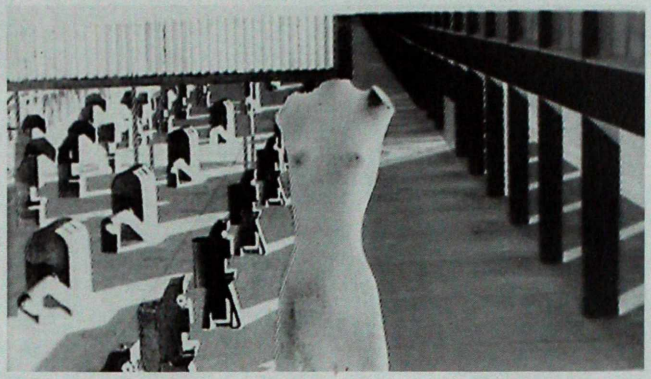
Ο Σφήκας κινείται ήδη στο δικό του δρόμο, περνώντας μέσα από το νεορεαλισμό στο κατώφλι της δικής του ιδιαίτερης κινηματογραφικής Ποιητικής – αλλά φτάνοντας, ταυτόχρονα, και σε ένα ακραίο όριο. Πέρα από αυτό το όριο αρχίζει η αναζήτηση της *παγκόσμιας εξίσωσης* για την οποία μιλούσε ο μέγας σοβιετικός πρωτοπόρος του κινηματογράφου Ντζίγκα Βερτόφ, ζητώντας από τους κινηματογραφιστές τη σύλληψή της και την *«κομμουνιστική αποκρυπτογράφησή της»*.[5]

Μέσα στις συνθήκες της δικτατορίας, με το εμφυλιοπολεμικό Κράτος γυμνό από κοινοβουλευτικές προσόψεις και με απογυμνωμένη ιδεολογία, μέσα σε ένα διεθνές περιβάλλον που αλλάζει ραγδαία, με τον επαναστατικό αναβρασμό και μια πλημμυρίδα ριζοσπαστισμού να καλύπτει τον πλανήτη, από τον Μάη του '68 στη Γαλλία και το ιταλικό φθινόπωρο, στην πτώση των δικτατοριών στη Νότια Ευρώπη και τη νίκη του λαού του Βιετνάμ επί της ισχυρότερης ιμπεριαλιστικής δύναμης του κόσμου, ο ίδιος ο κινηματογράφος στα χέρια του Κώστα Σφήκα ριζοσπαστικοποιεί τα μέσα και τους στόχους του και καταφέρει ένα πρωτοφανές πλήγμα στη φενάκη των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων, κάνοντας το μεγάλο άλμα με το *Μοντέλο*.

3. Με το *Μοντέλο* που ολοκληρώνεται στα τέλη της εφτάχρονης δικτατορίας (1974), ο Σφήκας προχωράει τολμηρά στην κατεύθυνση που είχε δείξει ο Αϊζενστάιν, στην πρώτη επαναστατική περίοδο της σοβιετικής τέχνης, προς την απελευθέρωση του κινηματογράφου «*από το ζυγό της "απεικονιστικής αυταπάτης" και της "αναπαραστατικότητας"*».[6]

Ως μέσο απελευθέρωσης, ο σοβιετικός σκηνοθέτης έβλεπε το διαλεκτικό μοντάζ «των ελεύθερων ρεαλιστικών τεχνασμάτων», των «ατραξιόν», κι ονειρευόταν με αυτή τη μέθοδο να επιχειρήσει να κινηματογραφήσει το *Κεφάλαιο* του Καρλ Μαρξ. Ο έλληνας μαθητής του θα προχωρήσει τολμηρά στην πραγμάτωση του ονείρου, καταφεύγοντας, όμως, στα ευρήματα της χρήσης του μοναδικού πλάνου από τον Alfred Hitchcock στο περίφημο *Βρόχο* του (*The Rope*).

4. Gilles Deleuze, *Cinéma2 L'Image-Temps*, Minuit, 1985, σελ. 7.
5. παρατίθεται ό.π., σελ. 58
6. Αϊζενστάιν, ό.π., σελ. 20



Μοντέλο

Το μοναδικό πλάνο στον Χίτσκοκ δεν καθορίστηκε, όπως συνήθως νομίζεται, από το γεγονός ότι το θέμα της ταινίας το δίνει ένα συγκεκριμένο θεατρικό έργο. Ο Χίτσκοκ δεν κινηματογραφεί μια θεατρική παράσταση κι ο *Βρόχος δεν* είναι théâtre filmé. Αντιθέτως, ο νεωτερισμός του βρίσκεται στο γεγονός ότι ο μετρ υπερβαίνει τα όρια θεάτρου και κινηματογράφου κι αναδεικνύει την κινηματογραφικότητα αυτού που θεωρείται μη κινηματογραφικό. Φανερώνει και ξεδιπλώνει σαν σπείρα τη δυναμική που κλείνεται μέσα σε ένα πλάνο που για άλλους θα ήταν καταδικασμένο στην ασάλευτη στατικότητα. Αυτή τη διαλεκτική στατικού και δυναμικού που αποκαλύπτει ότι ο χρόνος δεν είναι απλώς ο αριθμός της κίνησης των εικόνων, αλλά συμπυκνώνεται εκρηκτικά μέσα στην ίδια την εικόνα, είναι που κληρονομεί ο Σφήκας από τον Χίτσκοκ.

Στον χιτσκοκικό *Βρόχο* τα πάντα συμπυκνώνονται σε έναν τόπο του εγκλήματος, τόπο της ψυχής εσώτατο, κλειστοφοβικό, και ταυτόχρονα τόπο παγκόσμιο, εξώτατο, όσο έξω από την ίδια του την πράξη και την πιο εγκληματική βρίσκεται ο σύγχρονος αλλοτριωμένος άνθρωπος. Στον Σφήκα πάλι, ο τόπος του εγκλήματος, κλειστοφοβικός και παγκοσμιοποιημένος, είναι ο ίδιος ο τόπος της καπιταλιστικής παραγωγής, το εργοστάσιο.

Στο *Μοντέλο* το μοναδικό πλάνο γίνεται ένας μικρόκοσμος, η κυτταρική μορφή του καπιταλισμού με τις κινητήριες αντιφάσεις του. Σαν στοιχεία του πλάνου ως συστήματος διακρίνονται δύο αντιθετικά ζεύγη:

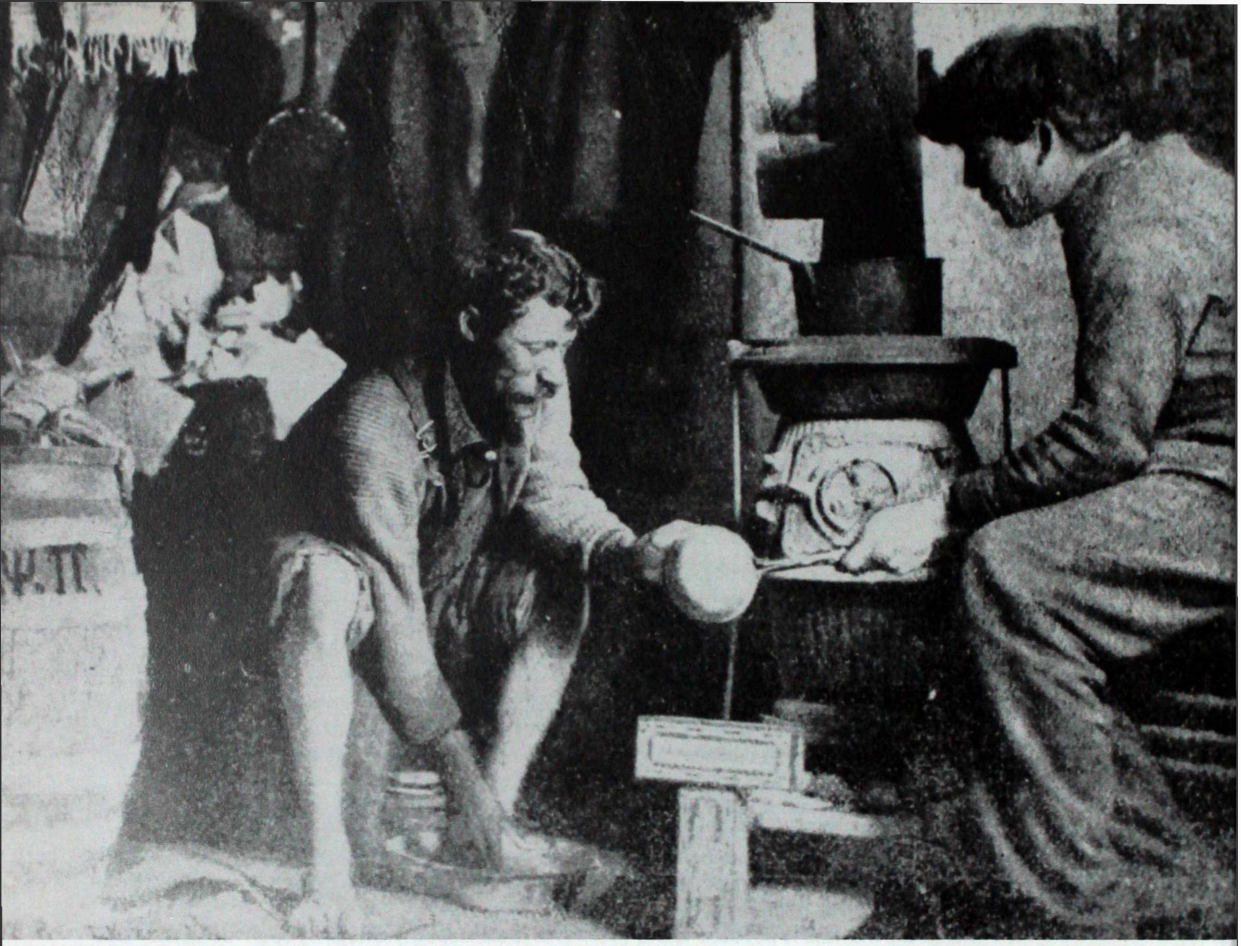
α) Μια ταχύτατη ροή φευγαλέων μορφών εργατών στη γέφυρα, στο πάνω τμήμα του πλάνου, μετατρέπεται, στο πλαϊνό τμήμα του πλάνου, σε μια βραδύτατη πορεία ανθρώπινων όντων που έχουν χάσει κάθε ποιοτικό προσδιορισμό και διαβαίνουν δίπλα στο χώρο της βιομηχανικής παραγωγής ενός εργοστασίου, σε ένα δρόμο θανάτου χωρίς αρχή και τέλος.

β) Οι εργάτες-ανδρείκελα που εργάζονται στο εργοστάσιο, στο κέντρο του πλάνου, προβάλλουν μέσα από τις μηχανές σαρκοφάγους και αντικειμενοποιούνται στο ίδιο το προϊόν της εργασίας τους ως ροή εμπορευμάτων-κοινωνικών ιερογλυφικών που κατευθύνονται προς την κάμερα και τον έξω κόσμο της κυκλοφορίας της αγοράς, κατακλύζοντας τα πάντα, μαγνητίζοντας τους πάντες με τη μνημειακή αίγλη των φετίχ.

Τα πάντα εκτυλίσσονται μέσα σε απόλυτη σιωπή, σε ένα χρόνο παγωμένο, τον αλλοτριωμένο χρόνο του Άλλου, τον «κοινωνικά αναγκαίο χρόνο εργασίας (Μαρξ), την αξία ως τη ρυθμιστική αρχή του καπιταλισμού.

Ο Ντελέζ διέκρινε τις «κλασικές» από τις μοντέρνες ταινίες με τη μετάβαση από την *Εικόνα-Κίνηση*, όπου ο χρόνος φανερώνεται έμμεσα, μέσα από την κίνηση, σαν εξαγόμενο της διαδοχής των μονταρισμένων εικόνων, στην *Εικόνα-Χρόνος*, όπου ο χρόνος γίνεται κατευθείαν ορατός κι η κίνηση αποτελεί την προοπτική του.[7] Ίσως, καμιά άλλη ταινία όσο αυτό το κινηματογραφικό Παράδοξο του Κώστα Σφήκα δεν κρυσταλλώνει το χρόνο σε μια τέτοια Εικόνα του, όπου το αόρατο γίνεται με τόση ενάργεια ορατό.

7. Βλ. Gilles Deleuze, *Cinéma1 L'Image - Mouvement* και *Cinéma2 L'Image - Temps*, εκδόσεις Minuit, 1983 και 1985 αντιστοίχως.



Μητροπόλεις

Το «*αρνητικό του Χρόνου*» που ζητούσε ο Ντζίγκα Βερτόφ, η «*παγκόσμια εξίσωση*», όπως την αποκαλούσε, βρίσκεται στο μοναδικό πλάνο του *Μοντέλου* – και στις σελίδες του μαρξικού *Κεφαλαίου*: είναι η ταυτόχρονη κρυπτογράφηση και αποκρυπτογράφηση της πραγμοποίησης μέσα στη νεωτερική καπιταλιστική κοινωνία.

4. Η ανατίναξη των δεσμών, με τον αναπαραστατικό κινηματογράφο που συντελείται με το *Μοντέλο*, απελευθερώνει το δρόμο για να κινηθεί από εδώ κι εμπρός ο Κώστας Σφήκας με πλήρη ελευθερία στον κόσμο των φαντασμάτων του, συνθέτοντας, σε μια μοναχική πορεία μέσα στη Μεταπολίτευση και μέχρι τις μέρες μας, τις αλληγορικές ταινίες του συνοδευμένες από τα σπάνια κινηματογραφικά δοκίμια που φτιάχνει για την εκπομπή «Παρασκήνιο».
Ό,τι ονομάστηκε Εικόνα-Χρόνος μεταμορφώνεται σε ό,τι ο Walter Benjamin αποκαλούσε *Διαλεκτική Εικόνα*: έναν αστερισμό σχέσεων, εντάσεων, αντιφάσεων που σχηματίζεται, σε μια καίρια ιστορική στιγμή κινδύνου κι επαπειλούμενης καταστροφής, ανάμεσα στο παρελθόν και τον «νυν καιρό».
Τέτοιοι σπινθηροβόλοι αστερισμοί είναι οι *Μητροπόλεις* κι οι διαδοχικές *Αλληγορίες* του Σφήκα.
Στις *Μητροπόλεις* (1975) ο «νυν καιρός» συνδέεται με την ανάδυση της ιμπεριαλιστικής εποχής στην περίοδο από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι την έκρηξη του Μεγάλου Πολέμου το 1914.
Στη πρώτη *Αλληγορία* (1986) το τέλος του αρχαίου κόσμου κι η εμφάνιση του χριστιανικού γίνονται η αλληγορία του τέλους του σύγχρονου αστικού κόσμου.

Στον *Αινιγματικό κύριο Ιούλιο Βερν-Νέμο / Αλληγορία ΙΙ* (1992) η ίδια η νεωτερικότητα εμφανίζεται αλληγορικά σαν ένας αστερισμός διαρκών δραπετεύσεων από τις κοινωνίες του εγκλεισμού και του ελέγχου μέχρι την τελική Έξοδο και την έφοδο στον ουρανό.
Στην *Αλληγορία ΙΙΙ – Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης, Παραλλαγές σε ένα θέμα του κόντε Διονυσίου Σολωμού* (2002), η όλη σπείρα της Ιστορίας ανελίσσεται από την ακμή και πτώση της παγανιστικής αρχαιότητας στην άνοδο και κατάπτωση του χριστιανισμού και μέχρι τον σύγχρονο κόσμο του Αστού, που συσσωρεύει κεφάλαιο και συλλέγει δάκρυα, παίρνοντας τη θέση του Δία και του Παντοκράτορα – ώσπου να έρθει η ώρα της αναπότρεπτης καταστροφής.
Οι διαλεκτικές εικόνες μιας Αλληγορίας δεν παραθέτουν σύμβολα ενός οπτικού κώδικα όπου το κάθε σύμβολο περικλείνει ένα σταθερό κι ολοκληρωμένο νόημα που ζητά την αποκωδικοποίησή του. Η αλληγορία διαφέρει από το σύμβολο, όπως έδειξε ο Μπένγιαμιν, γιατί συνδέεται με μια βίαιη διαλεκτική κίνηση της Ιστορίας που διαταράσσει την αυτάρκεια την οποία έχει το σύμβολο. Δεν παραπέμπει σε κώδικες αλλά στη διασάλευσή τους, τη ριζική υπονόμευσή τους:
«*Ενώ στο σύμβολο η καταστροφή εξιδανικεύεται και το μεταμορφωμένο πρόσωπο της Φύσης αποκαλύπτεται φευγαλέα στο φως της λύτρωσης, στην αλληγορία ο παρατηρητής βρίσκεται αντιμέτωπος με το* ιπποκράτειο προσωπείο *της Ιστορίας σαν ένα απολιθωμένο, αρχέγονο τοπίο*».[8]
Το «ιπποκράτειο προσωπείο», ο ιατρο-κλινικός όρος για τη χαρακτηριστική σύσπαση του προσώπου ενός ανθρώπου που πεθαίνει από τέτανο, χρησιμοποιείται καίρια από τον μεγάλο Γερμανοεβραίο στοχαστή για να διακρίνει την ιδιοτυπία της αλληγορίας: είναι το μαντίλι της Βερονίκης που αποτυπώνει το βασανισμένο πρόσωπο της ανθρώπινης Ιστορίας, την αγωνία θανάτου που την διαπερνά, προπαντός σε εποχές μετάβασης κι εμπλοκής, κρίσης της μετάβασης. Το αποτύπωμα είναι ο γεωγραφικός χάρτης της οδύνης, «ένα απολιθωμένο αρχέγονο τοπίο» – σαν το κινηματογραφικό «τοπίο» στις αλληγορικές ταινίες του Κώστα Σφήκα, αυτόν τον Τόπο των Φαντασμάτων.

5. Ο αλληγορικός κινηματογράφος του Σφήκα πραγματοποιεί την ταυτόχρονη, διπλή κίνηση που ζητούσε ο μακρινός δάσκαλός του, ο Αϊζενστάιν:
«*Μια μεγαλόπρεπη προοδευτική ανάταση σύμφωνα με τη γραμμή που χαράζουν τα υψηλότερα σκαλοπάτια της συνείδησης και, ταυτόχρονα, μια διείσδυση, μέσω της μορφικής δομής, στα βαθύτερα στρώματα της αισθητηριακής σκέψης*».[9]
Αν η κίνηση γίνει μονόπλευρα προς την κατεύθυνση μιας διαρκώς υψηλότερης συνείδησης, προειδοποιούσε ο σοβιετικός σκηνοθέτης, το έργο κινδυνεύει να γίνει ξερό, διδακτικό. Αν πάλι απλώς βυθιστεί στα βάθη των αισθητηριακών εικόνων, θα χαθεί σ' ένα χάος αισθητηριακών εντυπώσεων.[10]
Ο αλληγορικός κινηματογράφος του Σφήκα δεν είναι νοησιαρχικός-διδακτικός ούτε ιμπρεσιονιστικός. Είναι *οραματικός*. Έχει μορφική δομή που η εικαστική της δύναμη γεννάει στοχασμό με προοπτική. Είναι μια χορογραφία αριστοτελικών φαντασμάτων προς σκέψη. Το όραμα, με άλλα λόγια, όπως πάλι ο Αϊζενστάιν σημείωνε,[11] πρέπει να στηριχτεί στο ορατό, την υλική του βάση. Η αναγνώριση της πρωταρχικότητας της υλικής-ιστορικής εμπειρικής πηγής δίνει υλιστικό χαρακτήρα σ' αυτόν τον κινηματογράφο, αποτρέποντας συνάμα, με τον οραματικό χαρακτήρα, τον εμπειρισμό και τον χυδαίο υλισμό. Το όραμα δεν επιβάλλει κάποιες a priori προ-εμπειρικές διαδικασίες καντιανού τύπου πάνω στο εμπειρικό υλικό, αλλά αναδύεται μέσα από αυτό διαλεκτικά, μέσα από αντίφαση, άρνηση και άρνηση της άρνησης.
Η έννοια που δίνει ο Σταγειρίτης στη φαντασία και τα φαντάσματα είναι εδώ καίριας σημασίας για να κατανοηθεί η διπλή κίνηση που ζητάνε ο Αϊζενστάιν κι ο Σφήκας. Η αριστοτελική φαντασία δεν είναι απλώς η αίσθηση αλλά η εν ενεργεία ανάπτυξη του δυναμικού της, *κίνησις υπό της αισθήσεως της κατ' ενέργειαν γιγνομένη*.[12] Συνιστά την αναγκαία μετάβαση από την ζωντανή αισθητηριακή αντίληψη στην αφηρημένη νόηση αλλά και τη μνήμη: *αίσθησις μεν αεί πάρεστι, φαντασία δ' ού*.[13] Η φαντασία επιτρέπει την ανάμνηση, την επιστροφή της εικόνας του απόντος αντικειμένου, την επανεμφάνιση του εξαφανισμένου.
Το αριστοτελικό φάντασμα δεν είναι, συνεπώς, το άθροισμα απλώς των αισθητηριακών δεδομένων, το αποτύπωμα στα αισθητήρια όργανα, η εικόνα του αισθήματος. Είναι η οργανική μορφή που σχηματίζεται από την ανάπτυξη του δυναμικού του αισθήματος με την ενεργητική λειτουργία

8. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso 1998, σελ. 166.
9. Σ. Μ. Αϊζενστάιν, *Η μορφή του φιλμ (Α)*, μετάφραση Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Αιγόκερως, Αθήνα, 1981, σελ. 181.
10. ό.π., σελ. 182.
11. Σ. Μ. Αϊζενστάιν, *Κινηματογράφος και Ζωγραφική*, μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1983, σελ. 89.
12. Αριστοτέλους ό.π., Γ΄, 429a.
13. ό.π., 428a.

Αλληγορία

της φαντασίας. Η φαντασία είναι εικονοπλασία, μορφο-ποίηση, Ποίηση των Μορφών (με την διπλή έννοια της λέξης "Ποίηση"), σύλληψη και διάκριση διαφορετικών σύνθετων μορφών που, όπως προαναφέρθηκε, είναι οργανικές, *δυνάμει ζωήν έχουσαι*,[14] με δυνατότητα ζωής, φυσικοϊστορικές διαδικασίες ανάπτυξης και αναπαραγωγής του εαυτού τους, αυτο-ποίησης.

Η *κατά δύναμιν επιστήμη*,[15] η ικανότητα σύλληψης αισθητηριακών μορφών από τον *υλικό νου*, τον *intellectus possibilis* των αραβοεβραίων αριστοτελικών του Μεσαίωνα, επειδή, ακριβώς, συλλαμβάνει μορφές στη δυναμική τους ανάπτυξη, διακρίνει και την προοπτική τους, αυτό που δεν υπάρχει ακόμα, την ου-τοπική διάσταση. Η φαντασία ως ενεργοποίηση του δυναμικού των αισθητηριακών εικόνων, Μορφο-Ποίηση, Ποίηση των Μορφών προς σκέψη, καθιστά τον άνθρωπο έναν κατ' εξοχήν *Homo Poeticus*[16] κι έτσι homo sapiens.

Στην περίπτωση του κινηματογράφου του Κώστα Σφήκα, η διπλή κατά Αϊζενστάιν κίνηση περιλαμβάνει πρώτα απ' όλα αυτή την καταβύθιση στα ενδότερα της αισθητηριακής φάσης της σκέ-

14. Βλ. τον αριστοτελικό ορισμό του οργανικού, ό.π., 412b.
15. ό.π., 429b.
16. Βλ. Σάββα Μιχαήλ, *Homo Poeticus*, Άγρα, Αθήνα, 2005 (υπό έκδοση).

ψης, στην αριστοτελική λειτουργία της φαντασίας. Μια Κάθοδο στον Άδη, στο αρχείο των εικόνων της Ιστορίας και της Τέχνης. Οι εικόνες τότε, με την παρέμβαση του καλλιτέχνη δημιουργού, φανερώνουν εκ νέου μια απροσδόκητη δυνατότητα ζωής, η οποία μέχρι τότε παρέμενε κυριολεκτικά θαμμένη.

Η παρέμβαση του σκηνοθέτη στις εικόνες και τα μνημονικά ίχνη από εικαστικά έργα και φωτογραφίες δεν έχει στόχο να επιβάλει πάνω τους εκ των προτέρων νοητικά σχήματα που να τους δίνουν μορφή και νόημα. Το ζητούμενο, επαναλαμβάνουμε, είναι η ενεργοποίηση του αντικειμενικού δυναμικού της εικόνας, του κινηματογραφικού που υπάρχει εν δυνάμει στο εικαστικό. Τούτο επιχειρείται όχι απλώς με το μοντάζ των "ρεαλιστικών τεχνασμάτων-ατραξιόν" (Αϊζενστάιν), αλλά με φυγόκεντρες και κεντρομόλες κινήσεις των Διαλεκτικών Εικόνων, με δίνες εικόνων που σχηματίζονται, εμφανίζονται, εξαφανίζονται κι επανεμφανίζονται μέσω μιας διαδικασίας που ο Ντελέζ ονόμαζε *morcelage ré-enchaîné*,[17] «ανασυνδεόμενη κατάτμηση» (έκφραση που δανείστηκε από τις φυσικομαθηματικές επιστήμες και τις περίφημες «αλύσσους του Μάρκοφ»). Η σύνδεση των εικόνων δεν υποτάσσει, δεν αναιρεί την τομή ανάμεσά τους, όπως στο κλασικό μοντάζ, αλλά αναδεικνύει την μορφοπλαστική δύναμη της ίδιας της τομής.

Το κενό, λόγου χάρη, μαύρο (στην αρχή της πρώτης *Αλληγορίας*) ή λευκό (στην αρχή της *Αλληγορίας III*), ή η σιωπή, απόλυτη (*Μοντέλο*) ή σαν αιφνίδια διακοπή του ήχου της μουσικής σε πολλές ταινίες του Σφήκα, δεν αποτελούν κάποιο δευτερεύον στοιχείο αλλά ένα *δομικό* υλικό και μάλιστα πρωταρχικής αξίας, μια αρχή δόμησης. Είναι το αντίστοιχο της Αβύσσου (Ungrund) στη διαλεκτική του Boehme και του Hegel που γίνεται το Θεμέλιο (Grund) για να φανερωθεί η Ουσία. Τα Φαντάσματα αναδύονται εκ βαθέων κι εμφανίζονται επί της Αβύσσου που τα γεννά. Η ίδια η Άβυσσος δεν θα ήταν άβυσσος εάν δεν εξαφανιζόταν με την εμφάνιση των Φαινομένων: δε βρίσκεται πίσω τους ή μέσα τους, αλλά στη διαδικασία γένεσής τους, τη διαδικασία αυτοϋπέρβασης της ίδιας της Ουσίας τους.

Τα Φαντάσματα περιπλανιούνται πάντα πάνω στο Μηδέν.

6. *Ουδέποτε άνευ φαντάσματος νοεί η ψυχή.* Με την καταβύθιση στα βαθύτερα στρώματα των αισθητηριακών εικόνων, την ενεργοποίηση των δυνατοτήτων τους και τη διαμόρφωση/μεταμόρφωσή τους σε διακριτές οργανικές μορφές, σε ζωντανά (ή και αναστάσιμα) σώματα, αρχίζει κι η αντίστροφη κίνηση, η άνοδος προς τα νοητά, τις έννοιες των πραγμάτων, η *κατ' ενέργειαν επιστήμη* του Αριστοτέλη – η δραστηριότητα του *ποιητικού νου*, του intellectus agens του Αβερρόη – ό,τι στον Χέγκελ γίνεται Ιδέα.

Ο Κώστας Σφήκας ενορχηστρώνει τις μορφές της Φαντασίας προς σκέψη. Δεν φτιάχνει ταινίες *για* τον Πάουλ Κλέε, *για* τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, *για* τον Ιούλιο Βερν, *για* την Ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου, *για* την *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Διονυσίου Σολωμού αλλά *με* τον Κλέε, *με* τον Αισχύλο, *με* τον Ιούλιο Βερν, *με* τον Εμπειρίκο, *με* τον Σολωμό. Νοεί με τα φαντάσματά τους. Μορφο-ποιεί και αφαιρεί. Συγκεκριμενοποιεί αφαιρώντας κι αφαιρεί συγκεκριμενοποιώντας. Ονειρευόμενος συλλογίζεται.

Ο κινηματογράφος του Κώστα Σφήκα ξεκίνησε μαζί με τον ιταλικό νεορεαλισμό θεωρώντας ότι η πραγματικότητα είναι αίνιγμα προς αποκρυπτογράφηση, για να μετατραπεί, στη συνέχεια, σε ένα όργανο της ψυχής που προχωράει σε μια αινιγματική λύση του αινίγματος, μια *κρυπτική αποκρυπτογράφηση της πραγματικότητας.*

Οι ταινίες του είναι κρυπτικές, μια και χρησιμοποιούν μια εικαστική-κινηματογραφική γραφή *ιερογλυφικών και ιδεογραμμάτων*, για να θυμηθούμε, για πολλοστή φορά, τον Αϊζενστάιν. Κρυπτικές, λοιπόν, μ' αυτή την έννοια – *όχι ερμητικές*, όπως λέει ο θρύλος που τις συνοδεύει και πιστεύει η πνευματική οκνηρία ενός θεατή κακομαθημένου στις συμβάσεις. Η κρυπτικότητά τους είναι κάλεσμα για χειραφέτηση από τις συμβάσεις. Προκαλεί πυροδότηση σκέψης μέσω φαντασμάτων, ένα «παραξένισμα» που καθιστά ανοίκειο (Unheimlich) ό,τι θεωρείται οικείο, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα ότι το «οικείο» δεν μας ανήκει πια, ότι έχει αποξενωθεί και πρέπει να το ξαναβρούμε, να το επαν-οικειοποιηθούμε εν Φαντασία και Λόγω, με ενεργό δράση μέσα στην Ιστορία, με την πολιτική πράξη μιας Διαρκούς Επανάστασης. Ας μην ξεχνούμε ότι ο Κώστας Σφήκας, ακούραστα παρών στους δρόμους και τις διαδηλώσεις, φτιάχνει ταινίες όχι *για* αλλά *με* τον Τρότσκι.

17. Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, ό.π., σελ. 277.

Τα φαντάσματα στις ταινίες του Σφήκα πάντα εξορμούν σε μια έφοδο στον ουρανό. Πυροδοτούν τη βούληση όχι για δύναμη αλλά για ανατροπή κάθε δύναμης που καταπιέζει, εκμεταλλεύεται, ταπεινώνει τον άνθρωπο.
Μην φοβάστε τα φαντάσματα και προπαντός μην τα ξορκίζετε!

6. Ο μέγας ιατροφιλόσοφος Ιμπν Ρουσντ από την Κόρδοβα, γνωστός ως Αβερρόης, ριζοσπαστικοποιώντας τον αριστοτελισμό, έδειξε ότι τα φαντάσματα του Σταγειρίτη συνδέουν την αισθητηριακή εμπειρία του κάθε ατόμου με τον οικουμενικό intellectus possibilis, τη δυνατότητα νόησης της ανθρωπότητας, καθώς και με τον intellectus agens, τον ποιητικό νου του πανανθρώπινου Πολιτισμού. Ο ιταλός φιλόσοφος Giorgio Agamben έχει δίκιο τονίζοντας την καίρια σημασία της ερμηνείας των αριστοτελικών φαντασμάτων από τον Αβερρόη:[18] τα φαντάσματα διαμορφώνουν τη ζώνη ανάμεσα στην αίσθηση και τη σκέψη, το σωματικό και το ασώματο, το ατομικό και το Κοινό, ό,τι ενώνει τα αντίθετα, ξεπερνώντας τα όριά τους. Η ζώνη των φαντασμάτων δεν είναι τόσο η ζώνη του λυκόφωτος όσο του λυκαυγούς, της ανατολής του Νέου.
Στην πρώτη αυγή της νεωτερικότητας, ο βαθιά επηρεασμένος από τον αβερροϊσμό Dante Alighieri έγραφε στο κατ' εξοχήν πολιτικό του (κι απαγορευμένο, στη συνέχεια) έργο του *De Monarchia* ότι «*η υπέρτατη δύναμη του ανθρώπου δεν βρίσκεται στο είναι του (esse),* [...] *αλλά στην ικανότητά του να πραγματώνει όλο το δυναμικό του intellectus possibilis (totam potentiam intellectus possibilis)*»,[19] όλη τη δυνατότητα νόησής του, όλη την ικανότητά του να γνωρίζει και συνεπώς να αλλάζει τον κόσμο, το Είναι. Το επαναστατικό πρόταγμα αυτό βρίσκει την ηχώ του στο περίφημο άσμα του Οδυσσέα στο δαντικό *Inferno* που τόσο συγκλονιστικά ξύπνησε στη μνήμη του Πρίμο Λέβι μέσα στο Άουσβιτς:

αγνώστου πορθητές μην ανεχθείτε
το ευγενικό σας σπέρμα να προδώστε
Σαν ζώα δεν πλαστήκατε να ζείτε

τον Άνθρωπο Άνθρωποι θα δικαιώστε
αν αρετή και γνώση ακολουθείτε[20]

Δεν είναι τυχαίο ότι επί δεκαετίες, παράλληλα με το κινηματογράφο, ο Σφήκας έχει αφιερωθεί στη μεταγραφή της *Θείας Κωμωδίας* του Ντάντε και της *Ανθρώπινης Κωμωδίας* του Μπαλζάκ. Δεν πρόκειται για πάρεργο ούτε για ανεξάρτητη δραστηριότητα, αλλά για μέρος της κινηματογραφικής Ποιητικής του. Ο αλληγορικός κινηματογράφος του Σφήκα, με οδηγό τη μέθοδο του Μαρξ, στηρίζει το δαντικό όραμα σε ό,τι κάνει ορατό το νυστέρι του Μπαλζάκ, ανατέμνοντας με μαεστρία το σώμα της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας.
Τα φαντάσματα διαβαίνουν από τη Θεία στην Ανθρώπινη Κωμωδία κι αντίστροφα, στην ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στο σωματικό και το ασώματο, το ατομικό και το καθολικό, συνδέοντας την αισθητηριακή εμπειρία του καθενός με την πανανθρώπινη ιστορική τραγωδία, τον ανθρώπινο Πολιτισμό, τη Δυσφορία του και τη δυνατότητα της ανθρωπότητας να πραγματώσει totam potentiam intellectus possibilis.

7. Όλα στις ταινίες του οραματιστή Κώστα Σφήκα και στη χορογραφία των φαντασμάτων του, όλα στον κινηματογράφο, σαν όργανο της ψυχής, οδηγούν σε τούτο το Ένα, το Παν: την Έξοδο από τη γη της Δουλείας, την Έφοδο στον Ουρανό.

12-19 Οκτωβρίου 2004

18. Giorgio Agamben, *Nymphae*, Aut Aut, τεύχος 321/322, Μάιος-Αύγουστος 2004, σσ. 65-66
19. Dante, De Monarchia I,4.
20. Ντάντε, *Θεία Κωμωδία (Κόλαση)*, Canto XXVI, έμμετρη επανεγγραφή Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 2000, σελ. 190

«Τέχνη σε δεύτερο βαθμό»

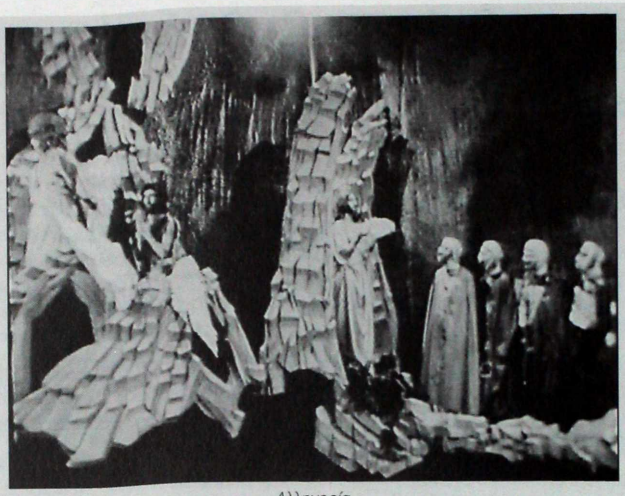
Ο γνωστός - άγνωστος κύριος Κώστας Σφήκας

του Βασίλη Μαζωμένου

Ένας οφθαλμός ταξιδεύει πάνω στο «πλοίο των τρελών» αυτού του Κόσμου. Είναι ό,τι απόμεινε από τη Έσχατη Κρίση. Από αυτό το ταξίδι στη «θάλασσα του τέλους» απουσιάζει ο Προφήτης Ηλίας, το «στοίχημα» της Παλαιάς Διαθήκης και προάγγελος της Δευτέρας Παρουσίας. Μπορεί η ανάσταση να πραγματοποιηθεί ερήμην του;

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ» (1986)

Όσο η τεχνική εξελίσσεται ραγδαία τόσο τα κινηματογραφικά πλάνα γίνονται περισσότερο άτεχνα. Στα χέρια ανθρώπων που δεν είναι δημιουργοί καλλιτέχνες, ο κινηματογράφος γλιστράει πάνω σε μια επιδερμική αντίληψη της πραγματικότητας. «Η συνταγή είναι γνωστή: λίγο ψυχολογία, κάμποσα ιψενικά τρίγωνα, μερικές μεταφυσικές ψευτοθεωρίες, ποτάμια αίματος και σπέρματος, κρύα αστειάκια, μαγειρεύουν μια σεναριακά πετυχημένη ταινία» (Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας). Κι έπειτα, πριν τελειώσει το γεμάτο από τα αστεράκια της κριτικής «αριστούργημα», αρχίζουν οι αριθμοί: πόσα εισιτήρια, πόσες αίθουσες, ποια αγορά, πόσες εισπράξεις στο super market των εικόνων.
Μέσα σε αυτό το «αγγελικό κινηματογραφικό τοπίο», οι ειδικοί της διαχείρισης, ως άλλοι θεράποντες γιατροί, ανακαλύπτουν το πρόβλημα: *ο κινηματογράφος πάσχει από σενάρια.* Και τρέχουν να φορτώσουν τον ασθενή με αντιβιοτικά: εξειδικευμένα σεμινάρια, ενισχύσεις από ειδικά προγράμματα, γκρουπ δουλειάς που θυμίζουν ομαδική ψυχανάλυση, παραδοχή των βασικών κανόνων και αρχών (sic) της δραματουργίας...
Η υποταγή σε δογματικούς κανόνες, όμως, έχει καθαρά θρησκευτικό χαρακτήρα και δε συμβαδίζει με τις γενικότερες αρχές ενός έργου της τέχνης, που είναι αποτέλεσμα μιας εσωτερικής ανεξάρτητης διαδικασίας, παρόμοιας με το Ήθος. Η διαφορά ανάμεσα σε ένα έργο που υποτάσσεται σε δογματικούς κανόνες και σε ένα ανεξάρτητο έργο είναι παρόμοια με τη διαφορά Ήθους (εσωτερική ανάγκη που σε προτρέπει να ακολουθήσεις την άλφα ή τη βήτα κατεύθυνση) και Ηθικής (σύνολο καταναγκαστικών κανόνων που επιβάλλονται στο άτομο από "τα πάνω").
Στον αντίποδα όλων των προκαθορισμένων καλλιτεχνικών κανόνων και νομοπαρασκευασμάτων, το σινεμά του Σφήκα –ελεύθερο και αντισυμβατικό– είναι εσχατολογικό. Κινηματογραφεί, με τον πιο λιτά αποδοτικό τρόπο, το μεγαλειώδες μα και μυθικό τέλος της ιστορικής κίνησης. Είναι ένα σινεμά για τους εσχατόπλαστους του νέου αιώνα, το οποίο διαρκώς ξεγλιστρά από το δαιμονιακό παρόν μας και συνδέεται με υψηλές ποιητικές εκφράσεις του 18ου, 19ου και του 20ού αιώνα. Όσο κι αν φαίνεται παράξενο, αυτός ο αυτοαποκαλούμενος «μαρξιστής καλλιτέχνης» εισχωρεί διαρκώς στο σκοτεινό βάραθρο της υποκειμενικής εμπειρίας όπου συναντά τη μυστική, άρρητη και άφατη σχέση με το Θείο. Τα έργα του Σφήκα δεν εκφράζουν παρά την αγωνία, κατά πόσον η ανθρώπινη θέληση θα πετύχει. Και είναι αυτή η αγωνία, μια εσωτερική επανάσταση ενάντια σε κάθε πλαίσιο με μοναδικό οδηγό τη «διαλεκτική του παραλόγου» (Κίρκεγκορ). Οι ταινίες αυτού του επτανήσιου σκηνοθέτη αγγίζουν, πέρα από τα «ιερά και τα όσια» του καλλιτεχνικού συστήματος, τους εσώτερους νόμους του Αντικειμένου στις διαφορετικές του εκφάνσεις.
Το έργο του χτίζεται πάνω στα θεμελιακά ζητήματα της Ύπαρξης, του Χρόνου, του Πολιτισμού, καθώς και στην αγωνία του για απαντήσεις που θα υπηρετούν τον Άνθρωπο. Πέρα από μύθους και



Αλληγορία

ήρωες, χωρίς να μεταφέρει γεγονότα και πληροφορίες, χωρίς να σχολιάζει καμιά δράση και ειρωνευόμενος αυτούς που θεωρούν το αργό, στατικό, ενώ πρόκειται για το αντίθετο.

Οι ιθαγενείς και η αποικιοκρατία, οι αστοί και τα παλάτια τους, οι φυλακισμένοι και οι φύλακές τους, το φετίχ των εμπορευμάτων, οι παγκόσμιοι πόλεμοι, η μοντέρνα τέχνη και, τέλος, η Τραγωδία συνιστούν ένα έργο-παγίδα. Κι αυτό γιατί πετυχαίνει να έχει την Ιστορία μοχλό κι όχι φόντο της ανάπτυξής του. Γνήσιο τέκνο των κινημάτων των αρχών του 20ού αιώνα, ο Σφήκας θα φτάσει μέχρι τις... απαρχές της ανθρώπινης Τραγωδίας, αφού περάσει μέσα από μια διαδρομή ενόρασης κι όχι «προθέσεων και εξωτερικών ανησυχιών». Με όπλα του τα όπλα του Ρομαντισμού: την πνευματική νηφαλιότητα, την ελευθερία έκφρασης, την προτεραιότητα της φαντασίας, την προτίμηση του μυστηριώδους και του παράδοξου, τη φυγή προς το όνειρο, τον εξωτισμό και το παρελθόν. Στις ταινίες του θα συναντηθούν ένας κοσμοπολιτισμός κι ένας απαισιόδοξος λυρισμός μαζί. Το «άρρωστο σύστημα» πεθαίνει και ο Σφήκας κρατάει αυτές τις πένθιμες σκέψεις ως αφετηρία. Στο έρημο τοπίο που άφησε ο Ρομαντισμός, ξεγλιστρώντας από τις παγίδες της καθημερινότητας, στη σφαίρα κάθε υπερβατικής συνείδησης, θα μπορούσε να είναι ένας μοντέρνος Ησυχαστής αν δεν ήταν ένας μεταρομαντικός Επαναστάτης.

Το έργο του Σφήκα εμφανίζεται ακόμα σαν ένα σύστημα μεταφορικών εννοιών σχετικών με την αφηρημένη του ιδέα. Αυτή η «δι' εικόνων μεταφορική έκφρασις» μιλά ως η διάμεση, η παρεμβαλλόμενη ανάμεσα στις διαφορετικές εποχές της, αναζητώντας το υποκρυπτόμενο και θεωρούμενο εν τέλει υψηλότερο και πνευματικότερο από το δηλωμένο «γράμμα της εικόνας». Άλλωστε όλα τα πράγματα, τα γεγονότα και τα φαινόμενα της ζωής έχουν εκτός του φανερού τους νοήματος και μια άλλη βαθύτερη και πιο πνευματική έννοια. Αυτή τη γενική αρχή του θρησκευτικού και φιλοσοφικού μυστικισμού φαίνεται να γνωρίζει καλά ο Σφήκας. Και αυτή η έμμεση απεικόνιση μοιάζει με προδιατύπωση προφητική για τα συνδεόμενα με το έργο του ιστορικά γεγονότα και όχι μόνο «*μια σκιά των μελλόντων*» («Παλαιά Διαθήκη», Κολ. Β΄, 17). Η αλληγορία δεν είναι προνόμιο μιας μόνης ιστορικής περιόδου. Τη χρησιμοποίησαν οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι (και μάλιστα οι στωικοί), οι Εβραίοι της διασποράς στην προσπάθεια τους να προσηλυτίσουν τους Έλληνες, οι Απόστολοι, οι μετέπειτα εκκλησιαστικοί συγγραφείς (κυρίως της Αλεξανδρινής σχολής με πρώτο τον Ωριγένη). Όλοι αυτοί θεωρούν εγκυρότερο και ανώτερο το νόημα που εξάγεται από την αλληγορία από αυτό του «γράμματος» του κειμένου. Δίπλα στην αλληγορία, το έργο του Σφήκα υποδέχεται και τη λεγόμενη «*τέχνη σε δεύτερο βαθμό*» (όρος του Ζ. Ζενέ σε δοκίμιο του για τον Μ. Προυστ) , την παρουσία δηλαδή ενός παλιότερου μέσα σε ένα νεότερο έργο. Πρόκειται για ένα παλίμψηστο:

ένα Κείμενο που πάνω του γράφτηκε ένα άλλο νεότερο, πιο σύνθετο, ελεύθερο και επομένως οντολογικά φαντασμαγορικό. Παρόμοιο φαινόμενο συναντάμε στον *Οδυσσέα* του Τζόις, μια παλίμψηστη επανεγγραφή του Ομηρικού Έπους. Δεν πρόκειται για ζήτημα αισθητικής ή ρυθμού, αλλά για την υπόγεια διαδρομή ενός έργου μέσα στο χρόνο, όπου το κλασικό εμπεριέχει το μοντέρνο, αυτό το αρχαϊκό κ.ο.κ. με θαυμαστή ευελιξία. Γι' αυτό ο μύθος του ανθρώπινου πολιτισμού δεν αποδίδεται στενά στις ταινίες του Σφήκα. Μπροστά στον κίνδυνο των περιορισμών που βάζει η Αναπαράσταση, τα σύμβολα , οι έννοιες και τα συστήματα αποκαλύπτουν όχι τα όριά τους, αλλά την απουσία αυτών των ορίων. Η ποιητική του Σφήκα προωθεί το ασυμβίβαστο ανάμεσα στο Μύθο και στο Ποιητικό Έργο.

Με τις ταινίες του Κ. Σφήκα, παρουσιάζεται ακόμα ο «καθαρός χρόνος» πραγματοποιημένος πέραν της δραματοποίησης και αναπαράστασης μιας καθημερινής και επομένως ψευδούς μέσα στη μυθοπλασία της ζωής. Το «καθαρό» στην τέχνη το έχει πετύχει μέχρι τώρα μόνο η μουσική (*pura arte*), η οποία μέσα από τον αφηρημένο χαρακτήρα της μιλά στην καρδιά του καθενός συγκεκριμένα και μοναδικά. Ο Σφήκας πετυχαίνει το ίδιο. Χρησιμοποιεί μουσικά την κάμερα για να προσεγγίσει την Ουσία. Έτσι γεννιέται το πρώτο ον του «*Μοντέλου*», το οποίο βαδίζει υπακούοντας σε μια κοσμική μα απόλυτα γήινη χορογραφία. Δηλώνεται, με αυτόν τον τρόπο, το ξεπέρασμα του αστικού χώρου, βασικό σκηνικό της σύγχρονης ιστορίας. Πάνω στα ερείπιά του χτίζεται ο χώρος του αιώνα μας, ικανός από το μηδέν να γεννήσει τα πάντα, ενιαίος και ταυτόχρονα διασπασμένος, «*στον οποίον υποβόσκουν αντινομίες βαβυλώνιου τύπου*» (Κ. Βεργόπουλος).

Οι... ιερόσυλες θέσεις του Σφήκα εμπνέονται από την άρνησή του να δεχτεί τη θρησκομανία των οπαδών ενός κινηματογράφου που υπνώνει τις αισθήσεις και επιφέρει τον πνευματικό θάνατο, απομακρύνοντάς μας από την εναγώνια αναζήτηση του αιώνιου. Με την ταινία του *Μοντέλο* (1974), παρουσιάζεται, για πρώτη φορά στον κινηματογράφο, το άυλο Σύστημα, η καρδιά του Κτήνους, που ως μύλος αλέθει τη σπορά (proles), έννοια που περιέχεται στη λέξη προλετάριος. Είναι ακόμα ένας «τόκος εν κακώ», παραφράζοντας την πλατωνική έννοια, όπου σώμα και ψυχή αλέθονται ταυτόχρονα.

Οι ταινίες του Σφήκα είναι Κείμενα-Εικόνες με τη μορφή του Ιδεογράμματος και έχουν δυο δεδομένα: ένα χαοτικό κι ένα συγκεκριμένο, σαν μια «*μη ταινία ακόμη*», αφού υπερβαίνει το υπαρκτό «*εν ονόματι αυτού που δεν είναι, αλλά που είναι έτοιμο να γίνει*» (E. Bloch). Χάρη σε αυτό, ο κινηματογράφος του Σφήκα δε δημιουργεί θεατές αλλά συνενόχους, συμπαίκτες στο παιχνίδι του, που έχει σκοπό την αποκάλυψη του Αρχέτυπου που απορρέει από το Συλλογικό μας Ασυνείδητο. Δεν είναι η πρώτη φορά. Πριν πολλούς αιώνες, οι Έλληνες ένωσαν το Μελλοντικό με το Αρχέγονο, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Από νοσταλγία μυστική, και όχι μόνο, το πρώτο και το τελευταίο ρέκβιεμ της ανθρώπινης ιστορίας ερμηνεύονται... εδώ, μεταφέροντας την αγωνία για την πτώση του Ανθρώπου στο ύστατο θανάσιμο αμάρτημα: την Εκμετάλλευση.

Το φάντασμα του Εμπεδοκλή πλανιέται στην «camera printa» των ταινιών του Σφήκα, βασανίζοντας όσους τοποθετούν την ανθρώπινη τραγωδία σε παρένθεση. Είναι όλοι εκείνοι που, βαπτισμένοι σε έτοιμα σχήματα και ιδεοληψίες, έρχονται αντιμέτωποι με έναν Άγιο Γεώργιο, μονομάχο του δράκου της ματαιότητας. Παρ' όλα αυτά, ο κινηματογράφος του Σφήκα είναι από «πυρ φτιαγμένος», μεταφέροντας την αγωνία του δημιουργού του για το μαρτύριο του Ταντάλου, που καταδίκασε σε αφανισμό τους πεπτωκότες της Υδρογείου, μεταμορφώνοντάς τους σε γράμματα μιας γλώσσας ακατάληπτης από το τόσο κοντινό μας ανθρώπινο παρελθόν.

(Αντί επιλόγου)

Σε μια τέτοια εποχή, όσοι δεν έχουν μάθει να υποκλίνονται, οφείλουν να επανακαθορίσουν τη σχέση τους με τον κινηματογράφο. Όσο βαθαίνει η κρίση, τα πράγματα για τους «στιλίστες» ξεκαθαρίζουν. Ανεπηρέαστοι από το σύνδρομο της επιτυχίας, με μετατροπή των απογοητεύσεων σε σθένος, οφείλουν να κλείσουν τα αφτιά στα καθημερινά ερεθίσματα και στους νεοβαρβαρικούς θορύβους. Δημόσιος δρόμος για τις Μούσες δεν υπάρχει. Ο γνωστός - άγνωστος κύριος Κώστας Σφήκας μάς το διδάσκει.

Σεπτέμβριος 2004

Στο δόκανο του οφθαλμού

του Χρήστου Βακαλόπουλου

Στο κινηματογραφικό τοπίο που αναδιπλώνει από ταινία σε ταινία ο Κώστας Σφήκας, το ανθρώπινο είδος δεσμεύεται από το «σιδηρούν προσωπείον» που αποτελεί η αναπαράσταση. Μόνο που στο τέρμα αυτής της διαδικασίας της υπερβολικής παρουσίας μερικών συλλογικών εικόνων, μερικών κοινά αποδεικτών μυθοπλασιών, βρίσκεται η καταστροφή: οι εργαζόμενοι μεταβάλλονται σε προϊόντα (*Μοντέλο*), η αστική τάξη ενταφιάζεται στις φωτογραφίες-αποδείξεις της ύπαρξής της (*Μητροπόλεις*), η μυθολογία του ουρανού που κατεβαίνει στη γη διαλύεται από τα μυστικά καπρίτσια της κοσμικής ύλης (*Αλληγορία*).

Αυτό που μένει ασάλευτο είναι ο οφθαλμός, ο τόπος του βλέμματος, που διασχίζει το κινηματογραφικό κάδρο στην αρχή και στο τέλος της *Αλληγορίας*, της πλέον «χειρωνακτικής» ταινίας του δημιουργού.

Ο αγώνας του κινηματογραφιστή με το δράκο της αναπαράστασης τον οδηγεί προς τα πίσω: στο *Μοντέλο* κυριαρχούσε απόλυτα το μέλλον της εικόνας, η ουτοπία της, ο βαμπιρισμός της.

Στις *Μητροπόλεις* ο κινηματογραφιστής βυθιζόταν στο υπέδαφος της κινηματογραφικής αυτοκρατορίας, στη φωτογραφία.

Με την *Αλληγορία*, ο Κώστας Σφήκας αναμετριέται με την πρωταρχική, τη θεμελιακά σκηνογραφική αντίληψη του κόσμου που συστηματοποίησε ο εκκοσμικευμένος χριστιανισμός.

Έτσι, εδώ, ο κινηματογράφος (η χειρονομία του κινηματογραφιστή) μεταβάλλεται σε απόπειρα αναμέτρησης του βλέμματος με τον τόπο από τον οποίο εκπορεύεται κρυφά: Ο Κώστας Σφήκας επιστρέφει στο *γυροσκόπιο*, στα πειράματα του Μάρεϊ γύρω στα τέλη του 19ου αιώνα. Μόνο που η *Αλληγορία* δεν είναι μια πειραματική ταινία. Οι εξήμισι γύροι της μηχανής που την ολοκληρώνουν συλλαμβάνουν την προσωρινή τάξη της αέναης εικονοπλασίας του κόσμου ανάμεσα σε δύο στιγμές χάους. Ο ορίζοντας της ταινίας είναι, κατά συνέπεια, το σύμπαν. Το πείραμα –που αφορά το εργαστήριο– χάνει το νόημά του. Ο κινηματογραφιστής βυθίζει το θεατή σ΄ ένα χρόνο του βλέμματος, οδηγώντάς τον στο «αρχιμήδειο σημείο», το υποθετικό εκείνο σημείο του διαστήματος από το οποίο, σύμφωνα με τον Αρχιμήδη, μπορεί κανείς να «τραντάξει τη γη» ή να απελευθερωθεί από τις αναπαραστάσεις με τις οποίες η ίδια χαλκεύει τα δεσμά της.

Τοποθετώντας τον οφθαλμό στο επίκεντρο της ταινίας του, ο Κώστας Σφήκας επισημαίνει την ουτοπική διάσταση αυτής της προσπάθειας. Η ύπαρξη του βλέμματος (που δεν πρέπει να συγχέεται με την όραση) συνιστά αυτομάτως αναπαραστατική χειρονομία, ενορχηστρωμένη από πολιτιστικές σταθερές και επιταγές της εξουσίας. Η ελευθερία του κινηματογραφιστή έγκειται στο να αποδέχεται το δόκανο του οφθαλμού και να υψώνει απέναντί του ένα –συχνά εφιαλτικό– καθρέφτη. Τότε υψώνεται η ελευθερία της διαδρομής του βλέμματος της *αλληγορίας* του.

Από ταινία σε ταινία, ο Κώστας Σφήκας αναγνωρίζει αυτή την ελευθερία που γεννιέται, επειδή ο οφθαλμός –με την ύπαρξή του– δεσμεύει μέσω του βλέμματος την τάξη του κόσμου.

Πρόγραμμα της προβολής, 1986.

Αναδημοσίευση στο Βιβλίο του Χ. Βακαλόπουλου, Δεύτερη προβολή, *Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1990*

Γνωριμία με τον Κώστα Σφήκα

του Θωμά Μποτίνα

Αν επιμένουμε φέτος και προβάλλουμε ξανά ταινίες του Κώστα Σφήκα στην «Ίριδα», τη φορά αυτή στα πλαίσια ενός οργανωμένου πλέον αφιερώματος στο έργο του, είναι γιατί, κατά τη γνώμη μας, ο δρόμος αυτού του έλληνα φιλμουργού, όπως θα προτιμούσαμε να τον αποκαλούμε και όχι σκηνοθέτη, είναι τουλάχιστον ενδιαφέρων και αξιόλογος μέσα στο χώρο του σινεμά, ενώ παράλληλα τόσο άγνωστος και δυσπρόσιτος σε όλους εμάς, μιας και δεν έχει προβληθεί ποτέ από το εμπορικό κινηματογραφικό κύκλωμα.

Ο κινηματογράφος του Σφήκα έρχεται σε κάθετη ρήξη με αυτό που αποκαλούμε ακαδημαϊκό σινεμά, το σινεμά δηλαδή που κυριαρχεί στην παραγωγή και διακίνηση των ταινιών, έτσι όπως την έχει διαμορφώσει το παγκόσμιο κινηματογραφικό εμπορικό κύκλωμα. Το σινεμά που κατασκευάζει με τέτοιο τρόπο τις ταινίες του, ώστε να μας περνά «υπόγεια» την άποψή του, μέσα από την ψυχολογική φόρτιση που μας επιφέρει κατά την παρακολούθησή του. Το σινεμά που μας βομβαρδίζει καθημερινά μέσα από τις κινηματογραφικές αίθουσες και την τηλεόραση με πλέον χαρακτηριστική την περίπτωση των κινηματογραφικών διαφημίσεων. Το σινεμά που για το λόγο αυτό μας έχει επιφέρει τέτοιο εθισμό, ώστε να δυσκολευόμαστε πολύ στην παρακολούθηση και στην κατανόηση μιας ταινίας που έχει κατασκευαστεί με μια εντελώς διαφορετική λογική. Μια λογική που αρνείται να φορτίσει ψυχολογικά το θεατή, ώστε να του επιβάλλει καταναγκαστικά την άποψή του, που αρνείται να του προσφέρει μια από τα πριν ειλημμένη θέση για τον κόσμο μέσα από μια εύπεπτη τυποποιημένη μορφή. Μια αντίληψη που χαρακτηρίζει αυτό που γενικά ονομάζεται μοντέρνο σινεμά. Ένα σινεμά που μιλάει «ανοικτά» χρησιμοποιώντας μια εντελώς διαφορετική κατασκευή, ακριβώς για να μας εκφράσει με ειλικρίνεια το πρόβλημά του, να προχωρήσει ενώπιόν μας στη διερεύνηση του προβλήματος, και να μας σχολιάσει στο τέλος τα αποτελέσματά του. Αυτή ακριβώς είναι και η βασική αντίληψη που κυριαρχεί μέσα στο έργο του Σφήκα, ιδιαίτερα στη δεύτερη περίοδο που επισημαίνουμε στο έργο του, η οποία αρχίζει με το *Μοντέλο*. Σ΄αυτή πλέον καταπιάνεται ταυτόχρονα με τα μεγάλα και τα παγκόσμια κοινωνικοοικονομικά ζητήματα της εποχής μας, επιχειρώντας να τα προσεγγίσει και να τα αναλύσει μέσα από ένα καθαρά φιλοσοφικό πρίσμα. Ο κινηματογράφος του επιχειρεί να εκφράσει κατευθείαν τους προβληματισμούς του, αναπτύσσοντας και αναλύοντας την κεντρική ιδέα και όχι να αφηγηθεί κάποιο μύθο, κάποια ιστορία, φορέα της κεντρικής ιδέας. Όχι μόνο δε χρησιμοποιεί την κλασσική κινηματογραφική γλώσσα για τη δόμησή του, αλλά ανατρέπει 100% τους κανόνες της. Καταργεί τελείως την αφήγηση και χρησιμοποιεί τα εικαστικά που δανείζεται από τη ζωγραφική και τη φωτογραφία προκειμένου να διατυπώσει τα νοήματά του. Αρνείται τελείως τους ήρωες, γι' αυτό στις ταινίες του δεν υπάρχουν ηθοποιοί. Το ανθρώπινο στοιχείο συνυπάρχει μέσα στην εικόνα με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της, λειτουργώντας είτε σαν σύμβολο είτε σαν αφηρημένη μορφή. Το μοντάζ που έρχεται να εξυπηρετήσει όλη αυτή τη λογική εκδηλώνεται εσωτερικά μέσα στην ίδια την εικόνα, σε επίπεδο εικαστικών συγκρούσεων μεταξύ των διαφόρων στοιχείων της, όπως περίπου συμβαίνει σ' έναν πίνακα ζωγραφικής ή σε μια φωτογραφία. Εδώ ακριβώς είναι που πρέπει να προσέξουμε κάτι, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το έργο. Η εικόνα δεν επιχειρεί να περιγράψει κάποιους χώρους, αντίθετα πρόθεσή της είναι να διατυπώσει και να αναλύσει αφηρημένες έννοιες, ώστε να αναπτύξει και να διερευνήσει την κεντρική ιδέα. Γι' αυτό δεν πρέπει να αντιμετωπίσουμε το χώρο που θα δούμε

Αλληγορία:
Μιχάλης Γαλανάκης,
Θωμάς Μποτίνας.

πάνω στην οθόνη, όπως τον αντιμετωπίζουμε συνήθως βλέποντας κινηματογράφο, δηλαδή σαν κομμάτι ενός χώρου τριών διαστάσεων που πλάθεται στο μυαλό μας με τη φαντασία μας, πέρα και έξω από την κινηματογραφική αίθουσα όπου πραγματικά βρισκόμαστε. Αυτό δεν αποτελεί καν πρόθεση του δημιουργού, ο οποίος άλλωστε κατασκευάζει το έργο του έτσι, ώστε για να το κατανοήσουμε, να έχουμε υπόψη μας ότι ο μοναδικός χώρος που υπάρχει σ΄ αυτό είναι η επίπεδη επιφάνεια της κινηματογραφικής οθόνης και τίποτε άλλο, ούτε πάνω ούτε κάτω, ούτε δεξιά ούτε αριστερά, ούτε πίσω απ΄ αυτή. Εμείς από τη θέση που θα καθήσουμε δεν έχουμε παρά να το αντιμετωπίσουμε σαν έναν πίνακα ζωγραφικής ή σαν μια φωτογραφία, μόνο που, επειδή πρόκειται για κινηματογράφο, υπάρχουν ενσωματωμένα σ΄αυτό ταυτόχρονα η έννοια και ο χειρισμός του χρόνου.

Το έργο του Σφήκα αρχικά είναι επηρεασμένο από τον ιταλικό νεορεαλισμό, όπως άλλωστε συμβαίνει και με άλλους έλληνες σκηνοθέτες, ανάμεσα στους οποίους ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ο Στέλιος Τατασόπουλος, ο Νίκος Κούνδουρος και ο Μιχάλης Κακογιάννης. Στην πρώτη αυτή περίοδο του έργου του, που περιλαμβάνει τρεις μικρού μήκους ταινίες, ασχολείται με τα άμεσα κοινωνικά προβλήματα της ελληνικής πραγματικότητας, τα οποία τα αντιμετωπίζει ακριβώς μέσα από μια νεορεαλιστική οπτική.

Στην πρώτη του μικρού μήκους ταινία, τα *Εγκαίνια* που γύρισε το 1962, ασχολείται με τη ζωή ενός μικρού βιοπαλαιστή που συντρίβεται κάτω από τη σκληρότητα του σύγχρονου κόσμου.
Το 1963 γυρίζει τη δεύτερη μικρού μήκους ταινία του, την *Αναμονή*. Θέμα της ένας ασπιρτζής που περιμένει για το μεροκάματο στην πλατεία Δημαρχείου από το πρωί μέχρι το βράδυ.
Το 1968, σε συνεργασία με τον Σταύρο Τορνέ, γυρίζει την τρίτη μικρού μήκους ταινία του, το *Θηραϊκό όρθρο*. Θηραϊκός όρθρος είναι οι ψαλμοί που ακούγονται στην ταινία. Πρόκειται για την κραυγή των κατοίκων της Σαντορίνης, όσοι τελικά έχουν απομείνει στο νησί, προσπαθώντας έτσι να θίξει ένα γενικότερο οικονομικό και κοινωνικό πρόβλημα στην Ελλάδα.
Το 1974, επηρεασμένος από τις αντιλήψεις και τα διδάγματα του μοντέρνου κινηματογράφου, κάνει μια μεγάλη στροφή στο έργο του, δημιουργώντας παράλληλα ένα εντελώς ιδιόμορφο προσωπικό στιλ, που ταυτόχρονα είναι πέρα για πέρα πρωτοποριακό. Μέσα από αυτό πλέον καταπιάνεται με τα μεγάλα και παγκόσμια κοινωνικά και οικονομικά ζητήματα της εποχής μας, τα οποία επιχειρεί να αναλύσει μέσα από μια καθαρά φιλοσοφική σκοπιά. Οι ταινίες του αποτελούν τα πλέον προωθημένα «οπτικά φιλοσοφικά δοκίμια».
Το *Μοντέλο* είναι ένα ακρότατο παγκόσμιο πείραμα για τον κινηματογράφο, να εκφράζεται σχεδόν μέσα από την ακινησία παρά μέσα από την κίνηση. Πρόκειται για ένα τόλμημα που ανάλογό του βρίσκουμε σε πειραματικές ταινίες του Ουόρχολ. Μέσα από αυτό επιχειρεί να εφαρμόσει μια αντίληψη του Αϊζενστάιν για τον κινηματογράφο, ότι με την τεράστια εκφραστική του δύναμη θα μπορούσε να εικονογραφήσει με απόλυτη πιστότητα ακόμη και το *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Αυτό ακριβώς επιχειρεί να αποδώσει η ταινία, φυσικά πέρα από τη γνωστή, την κλασική μορφή του σινεμά. Αντλώντας την ιδέα για τη σύνθεση κάδρου από το σουρεαλιστή ζωγράφο Ντε Κίρικο, δημιουργεί την αίσθηση του ατέρμονου, κρατώντας επί μιάμισι ώρα ακίνητο το ένα και μοναδικό πλάνο της ταινίας, καταργώντας εντελώς το μοντάζ και το ρυθμό που συνεπάγεται αυτό, μέσα από την κλασική του έννοια. Οι διακοπές κατά το γύρισμα, για το γέμισμα της μηχανής λήψης με νέο φιλμ, δεν γίνονται αντιληπτές στην προβολή. Δημιουργείται έτσι ένας παγωμένος, σκοτωμένος και πληκτικός χώρος, ανάλογος μ' εκείνον του εργοστασίου, του μοντέλου των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής, γεγονός που φορτίζεται ακόμη περισσότερο με το σχόλιο της νεκρικής σιγής που συνοδεύει την εικόνα, ελλείψει ηχητικής μπάντας. Οι όλες κινήσεις συντελούνται στο εσωτερικό του κάδρου. Είναι οι κινήσεις κάποιων μορφών μηχανών, προϊόντων και ανθρωπίνων μελών-υποπροϊόντων της παραγωγής (κλεμμένη υπεραξία). Είναι επίσης οι κινήσεις κάποιων ανθρωπίνων μορφών τόσο στη γέφυρα (πάνω αριστερά στο κάδρο) σε ομάδες που συμβολίζουν τις βάρδιες των εργατών, όσο και κατά μήκος του κόκκινου δρόμου που έρχεται από το άπειρο. Ενός δρόμου που συμβολίζει μια ατέλειωτη πορεία θανάτου μέσα στη ζωή που καθορίζουν οι καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής. Όλες οι μορφές εμφανίζονται και κινούνται με έναν εκπληκτικό συγχρονισμό βάσει ενός άχρωμου μονότονου ρυθμού επαναλαμβανόμενου κυκλικά και συνεχώς επιταχυνομένου, που αντιστοιχεί στη λογική της εντατικοποίησης της παραγωγής και της μεγιστοποίησης του κέρδους. Η άκρα αφαίρεση στη σύνθεση του κάδρου, με το χρωματικό αποτέλεσμα κατευθείαν του αρνητικού και όχι του θετικού φιλμ, επιτυγχάνει με εκπληκτικό τρόπο τη διατύπωση του σκηνοθέτη για το καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής, ζωγραφίζοντας την τερατωδία του και την απανθρωπιά του, καθώς εκμεταλλεύεται και εξαντλεί ολόκληρο το φάσμα του ανθρώπινου δυναμικού χωρίς διακρίσεις. Οι άνθρωποι γίνονται εμπορεύματα και οι σχέσεις μεταξύ τους μετατρέπονται σε σχέσεις αντικειμένων. Τα προϊόντα της παραγωγής θεοποιούνται, γίνονται φετίχ. Η χρήση της αρνητικής εικόνας αποτελεί ένα εκπληκτικό εύρημα για την αντιμετώπιση του προβλήματος της ρεαλιστικής απεικόνισης της φωτογραφίας, δεδομένου ότι το φιλμ επιδιώκει ακριβώς τη διατύπωση και ανάλυση αφηρημένων εννοιών και την αποφυγή της ταύτισης εκ μέρους του θεατή των διαφόρων μορφών που απεικονίζονται στην οθόνη, με συγκεκριμένα αντικείμενα, όσο τουλάχιστον είναι τούτο δυνατό. Όσον αφορά δε το ιδιαίτερο φορμά της ταινίας (η σχέση του ύψους προς το πλάτος της προβαλλόμενης κινηματογραφικής εικόνας είναι 1 προς 2), τούτο επιβλήθηκε από την ίδια τη σύνθεση του κάδρου. Η άποψη του Σφήκα για το μοντάζ είναι το κλειδί του φιλμ. Η διάρκεια προβολής της ταινίας ταυτίζεται με το χρόνο στον οποίο αναφέρεται, ο οποίος λογικά μπορεί να επιμηκυνθεί στο άπειρο.
Το 1975 γυρίζει τη δεύτερη μεγάλη μήκους ταινία του, τις *Μητροπόλεις*. Μητροπόλεις είναι τα με-

γάλα καπιταλιστικά κέντρα της Δύσης, την εποχή του περάσματος στο ιμπεριαλιστικό τους στάδιο, το οποίο ταυτόχρονα αντιστοιχεί στην παρακμή του αστικού μύθου. Μέσα από την ειδική επεξεργασία των ακίνητων φωτογραφιών της ταινίας στο εργαστήριο, προβάλλεται από τη μια μεριά το μεγαλείο της ακμής του αστικού πολιτισμού των μητροπόλεων, ενώ από την άλλη ταυτόχρονα ολόκληρο το πεδίο της εκμετάλλευσής του, μέσα από τη φετιχοποίηση του ίδιου του τρόπου ζωής, τον οποίο μετατρέπει σε θέαμα. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που θα τον οδηγήσει τελικά στην παρακμή και στην κατάρρευση. Το ηχητικό μέρος της ταινίας σχολιάζει την εικόνα συγκρουόμενο με εκείνη, μέσα από τον κατάλληλο χειρισμό τριών ταυτόχρονα στοιχείων. Του ποιητικού λόγου των Προυστ και Ρίλκε, τη μουσική του Σεν Σανς και τη σιωπή του ήχου.

Έντεκα χρόνια αργότερα, το 1986, γυρίζει την τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του, την *Αλληγορία*, μέσα από την οποία συνεχίζει την προβληματική του να εκφράζεται με την ακινησία, όπως την είχε εφαρμόσει στο *Μοντέλο*. Η ίδια η ταινία στο σύνολό της είναι ένα αλληγορικό σύμβολο του μυστικισμού και της μεταφυσικής που διαπνέει την εξουσία, η οποία επιχειρεί να συντρίψει καθετί καινούργιο. Μέσα από αυτή επιχειρείται να αποδοθεί η διαλεκτική έννοια της εξελικτικής διαδικασίας της ιστορίας, στην οποία κόσμοι και πολιτισμοί διαδέχονται αδιάκοπα ο ένας τον άλλο, ακμάζοντας και παρακμάζοντας. Για τη σύνθεση της εικόνας του δανείζεται τα εικαστικά στοιχεία της βυζαντινής αγιογραφίας. Κυριαρχούν τα χρώματα που χρησιμοποιεί εκείνη πάνω στο γνωστό, χρυσό της φόντο. Ανάμεσα στις μορφές και τα σύμβολα που χρησιμοποιεί, εμφανίζονται αγάλματα της ελληνικής κλασικής αρχαιότητας, σπασμένα και σκορπισμένα εδώ και εκεί μέσα στο χώρο, ο οποίος φαίνεται να επιδιώκει να τα καταβροχθίσει, υποδηλώνοντας έτσι την έννοια της παρακμής. Ο τελευταίος στη διάρκεια της προβολής βρίσκεται σε μια διαρκή εξέλιξη, που παρακολουθείται από μια αδιάκοπη και εκπληκτικά αργή οριζόντια κίνηση της κάμερας από αριστερά προς τα δεξιά, σημασιοδοτώντας ένα διαδικαστικό χρόνο που τείνει στο άπειρο. Η οριζόντια αυτή πορεία παράλληλα με το σκηνικό συγκρούεται με την καθετότητα που δημιουργεί η τοποθέτηση του οφθαλμού-συμβόλου της εξουσίας στο πιο ψηλό σημείο του σκηνικού. Οι διάφορες μορφές και τα σύμβολα εμφανίζονται, εξαφανίζονται και κινούνται με έναν απόλυτο συγχρονισμό, επιτυγχάνοντας μέσα από τις συγκρούσεις τους ένα μουσικό δομικό πλέγμα κι ένα μουσικό ρυθμό, που μοιάζει με εκείνο της συμφωνικής μουσικής. Η ταινία είναι πραγματικά μια οπτική συμφωνία, που μετατρέπεται σε ορατόριο μέσα από τη σύγκρουση της εικόνας με τον ήχο. Η ηχητική μπάντα σχολιάζει την εικόνα κάνοντας αισθητή την παρουσία της με τη μορφή ενός ασταμάτητου υπόκωφου βουητού, που μοιάζει να έρχεται από το υπερπέραν, συνοδεύοντάς την όμως ταυτόχρονα με μουσική από ορατόριο του Πεντερέφσκι και αποσπάσματα έργων των Βαρέζε και Νόνο σε ορισμένες από τις εξάρσεις της.

Ο Κώστας Σφήκας παράλληλα έχει γυρίσει αρκετές ταινίες για την ελληνική τηλεόραση, ανάμεσα στις οποίες «Η ποίησις του Ανδρέα Εμπειρίκου», «Φωνές και στέκια του ρεμπέτικου», «Το μοντάζ του Αϊζενστάιν», «Ο εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο», «Ο *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου», «Θρήνος για τον Γιάννη Χρήστου», «Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο» κλπ.

Το *Μοντέλο* του συμπεριλαμβάνεται στη λίστα του μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, σαν μια από τις δέκα πιο σημαντικές πρωτοποριακές ταινίες του κινηματογράφου, ενώ μια κόπια του φυλάσσεται στο μουσείο Μπομπούρ του Παρισιού.

Από πρόγραμμα των προβολών, Ιανουάριος 1988

Η ηθική αυτονομία της φόρμας

(Σκέψεις για τον κινηματογράφο και ορισμένες ταινίες του Κώστα Σφήκα)

του Τάσου Γουδέλη

«...Για το πλατύ κοινό δεν υπάρχει εναλλακτική λύση. Οι ταινίες είτε ντοκιμαντέρ είναι είτε μυθοπλαστικές, έχουν αναπτύξει μια γλώσσα και μια φόρμα για να διηγούνται ιστορίες. Δεν υπάρχει "αναπόφευκτο" στην ιστορία του κινηματογράφου. Φυσιολογικά, έχει και ο κινηματογράφος καθορισθεί από πιέσεις οικονομικές, προτεραιότητες, κοινωνικές, ανάγκες εξωγενείς. Θεωρητικά, η κύρια μορφική βάση για τον κινηματογράφο θα έπρεπε να είναι –και λέγεται ότι είναι– οι πλαστικές τέχνες, ζωγραφική, γλυπτική, ή η μουσική...»

Μάλκολμ Λε Γκρις
Μετά το αφηρημένο φιλμ

«Οι ιστορίες έχουν πεθάνει»
Γιώργος Χειμωνάς

Η ακόλουθη εισαγωγική απορία ίσως διαβαστεί ως ρητορική, περιττή. Πιθανόν να ηχήσει ως αφελής και ανιστόρητη μέσα στις στρεβλώσεις και τις παντοειδείς προσομοιώσεις του σύγχρονου στάτους πραγμάτων. Όμως κανέναν δεν εμποδίζει, από την άλλη, να χρησιμοποιήσει την όποια αναγνωστική του ελευθερία και να δώσει τη δική του ιστορική, πρόχειρη εν προκειμένω, ερμηνεία στα φαινόμενα που τον απασχολούν. Να μιλήσει ιδιολεκτικά για την εξέλιξη των μορφών στον 20ό αιώνα. Οπότε μπορεί να καταθέσει την έκπληξή του από το γεγονός ότι ο κινηματογράφος δεν επηρεάσθηκε απόλυτα από τις τόσες ρήξεις και αντιθέσεις ανάμεσα στις παλιές και στις νέες εκφραστικές ανάγκες που έλαβαν χώρα στο επίπεδο των καλλιτεχνικών αναζητήσεων.
Ασφαλώς θα συνεχίσει να σκέπτεται ο αναδραμών ότι αυτό που τον κάνει να απορεί, σχετίζεται με ένα ιστορικό/κοινωνιολογικό ερώτημα, εξαιρετικά εύκολο στην απάντησή του. Όμως, όπως πολλές απορίες μένουν με έναν απροσδόκητο(;) τρόπο άλυτες μέσα στο χρόνο, έτσι και η προηγούμενη πρόδηλη διερώτηση δεν ικανοποιείται ακόμα με μία απάντηση πειστική. Όχι βέβαια μόνον από την πλευρά όσων διαχειρίζονται τα πνευματικά και μας έχουν επιβάλλει σήμερα μια κινηματογραφική έκφραση ενός δεδομένου αφηγηματικού «κανόνα», αλλά και από άλλες πλευρές της καλλιτεχνικής αγοράς, από χώρους πιο υποψιασμένους, από οπαδούς παραδοσιακών αισθητικών αντιλήψεων εκ πεποιθήσεως και όχι εκ συμφέροντος. Οπότε τα πράγματα περιπλέκονται ελαφρώς, αφού τις απαντήσεις στη διερώτηση πρέπει να τις λάβουμε συνολικά από μια κουλτούρα, η οποία, δυστυχώς, είναι έρμαιο εκφραστικών ευκολιών σε όλα τα επίπεδα ζωής, εξαιτίας της εμπλοκής της σε ένα γενικότερο παθογενές σύστημα αξιών.
Προχωρώντας, λοιπόν, προσποιούμενοι ότι απαντήσεις επί του προκειμένου που σε μας μοιάζουν αυτονόητες για άλλους δεν είναι, ας βιαστούμε να ανατρέξουμε στις αφετηρίες του φαινομένου για μια ψαύση του. Και να πούμε ότι η ερμηνεία του τελευταίου αφορά, βέβαια, στον εμπορευματικό χαρακτήρα που προσέδωσαν στην τέχνη των Λιμιέρ, τόσο οι εφευρέτες της όσο και οι ευρύτεροι αποδέκτες (το μεγάλο κοινό), οι οποίοι θεωρώντας εαυτόν ως τον φυσικό «συνομιλητή» της, απαίτησαν και την ανάλογη, εκλαϊκευμένη, φόρμα από αυτήν: διατυπώσεις, δηλαδή, αναπαραστατικές,

Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης

οι οποίες υπηρετούν δουλικά το μυθοπλαστικό, παλιό γλωσσικό μοντέλο. Οπότε η βιομηχανία του θεάματος, η οποία βρέθηκε οικονομικά αμέσως πίσω από την εκμετάλλευση και αισθητική διαχείριση των κινούμενων εικόνων, έδωσε σε αυτές και το βολικό πρόσημο της «μαζικής τέχνης».

Έτσι, όσοι κινηματογραφιστές έκαναν την πολύ απλή σκέψη να αφιερωθούν στην άρθρωση ενός οπτικού λόγου μέσα από το στοιχειώδες, θεμελιακό αισθητικά υλικό, επί του οποίου βασίστηκε η τέχνη της μεγάλης οθόνης, αναγκάστηκαν να δημιουργούν εν περιθωρίω. Περίπου γραφικοί, κατάλληλοι μόνο για επιδείξεις των έργων τους σε αρτίστικα περιβάλλοντα. Και αξίζει να σκεφθούμε ότι οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες δεν έκαναν τίποτε άλλο από το να λάβουν υπόψη τους στο επίπεδο της φόρμας, π.χ., τη σχέση ανάμεσα στην τεχνολογία και στις παραδοσιακές τέχνες-μήτρες του κινηματογράφου, για να εγγράψουν στο σελιλόιντ το αποτέλεσμα της προβληματικής τους, η οποία αφορά σε ποικίλες πλευρές της σύγχρονης κουλτούρας. Οι «ιδέες» των καλλιτεχνών αυτών μπορούν να νοηθούν, πολύ ελεύθερα, και ως «νοητικές εικόνες» εάν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε στη θέση τής κάπως φθαρμένης αυτής έννοιας, ανορθόδοξα, μια παλιά έκφραση του Μαλαρμέ μια και θα μιλήσουμε στη συνέχεια για σινεμά και η λέξη «εικόνα» μας ταιριάζει.

Έτσι οι ρηξικέλευθοι αυτοί δημιουργοί ακολούθησαν ένα δρόμο αντιστικτικό στη διάρκεια του περασμένου αιώνα μέχρι σήμερα ως προς το σινεμά του «κανόνα». Το ίδιο, περίπου, συνέβη αναλογικά και με τους δημιουργούς άλλων εκφραστικών χώρων, οι οποίοι δεν συμβιβάστηκαν με μαζικού τύπου νόρμες. Στη μουσική, τη λογοτεχνία, τα εικαστικά, το θέατρο...

Στο χώρο του κινηματογράφου οι πολλαπλές ζυμώσεις γύρω από τις αναζητήσεις νέων δρόμων γραφής έγιναν από τα πρώτα βήματα του μέσου, δυστυχώς, σε παράλληλους δρόμους. Διότι τα βασικά τεχνικά προβλήματα δεν τα «έλυσαν» μόνον κάποιοι εργαλειακοί, αλλά και κάποιοι πρωτοπόροι καλλιτέχνες εκτός βιομηχανικής διαδικασίας (ασχέτως του ότι οι μηχανισμοί κατανάλωσης εκμεταλλεύτηκαν, ως ένα βαθμό, τις κατακτήσεις τους). Μόνον που οι πρώτοι ακολούθησαν την πεπατημένη βασιζόμενοι σε ακαδημαϊκούς κώδικες του θεάτρου ή της λογοτεχνίας και όχι σε περιοχές όπου το προωθημένο εκφραστικό μέσο του σινεμά με όλα του τα στοιχεία, τα τόσο πλούσια, μπορούσε να γίνει μια πιο αντιπροσωπευτική, πνευματική εμπειρία του παρόντος του και του μέλλοντος γενικά.

Εκτός των άλλων το σινεμά θα ήταν σε θέση, μέσα από περισσότερο ενισχυμένες από τα συστήματα «εξουσίας» και συντονισμένες από τους δημιουργούς του κινήσεις (δηλαδή όλων εκείνων που τον έβλεπαν ως καλλιτεχνικό μέσο ρήξης με παραδοσιακές γλωσσικές διατυπώσεις, δηλαδή ως κάτι οιονεί πρωτοποριακό), να αρθρώσει ένα βαθύ ποιητικό λόγο. Να βάλει τη μεταφορά, μια ιδιαίτερη χρήση του χρόνου, των «αναπνευστικών» μας ρυθμών, υπαγορευμένων από μία μη τεχνική, κατά την έκφραση του Αξελού, μη αλλοτριωμένη σχέση μας με τον πέριξ και ενδότερο κόσμο, ειδικά στη συγχρονία μας, στην επικράτεια της (μετα)νεοτερικότητας όπου η εικόνα δεσπόζει στην επικοινωνιακή, καθημερινή μας έκφραση.

Στα καθ' ημάς, στην πάμπτωχη πνευματική μας συνθήκη, όπου η νεοτερικότητα, η μεγάλη αυτή Σχολή της εμπειρίας όπως θα μπορούσε να πει και ο Σεφέρης, πέρασε και εξακολουθεί –φευ– να περνά σε όλες τις μορφές του λόγου της από απίστευτες Συμπληγάδες, ονόματα όπως του Κώστα Σφήκα στο χώρο του σινεμά αλλά και της ευρύτερης κουλτούρας, χωρίς καμία υπερβολή, εκπλήσσουν με το οριακά αυτονομημένο τους στίγμα. Παρουσίες αιφνιδιαστικές, λες από το πουθενά, που όχι απλώς πλαισίωσαν την τόσο χλομή ελληνική αβανγκάρντ χαρίζοντάς της σφρίγος, αλλά και τη διαπέρασαν μοναδικά.

Πέρα, όμως, από την ιστορικά, χρονολογικά πρωτοποριακή του εμφάνιση στον τομέα του κινηματογραφικού μοντερνισμού, ο σκηνοθέτης αυτός, μία global πνευματική προσωπικότητα, ένας homme de lettre (μεταφραστής λογοτεχνίας κ.ά.), με την ιδιότυπη εικονιστική του, ακολούθησε τη μονα(δ)ική διαδρομή του όχι μόνο με φυσική διάσταση με τα εκφραστικά στάνταρντς, εγχώρια αλλά και εν πολλοίς με τα ξένα. Δε χρειάζεται να είναι κανείς μελετητής ή απλός φίλος του σινεμά για να συλλάβει βλέποντας τις «παράδοξες» εικονιστικές συλλήψεις του Σφήκα, το μέγεθος της ρήξης αυτού του κινηματογραφιστή-διανοουμένου με τα αδρανή μας, αισθητικά αντανακλαστικά.

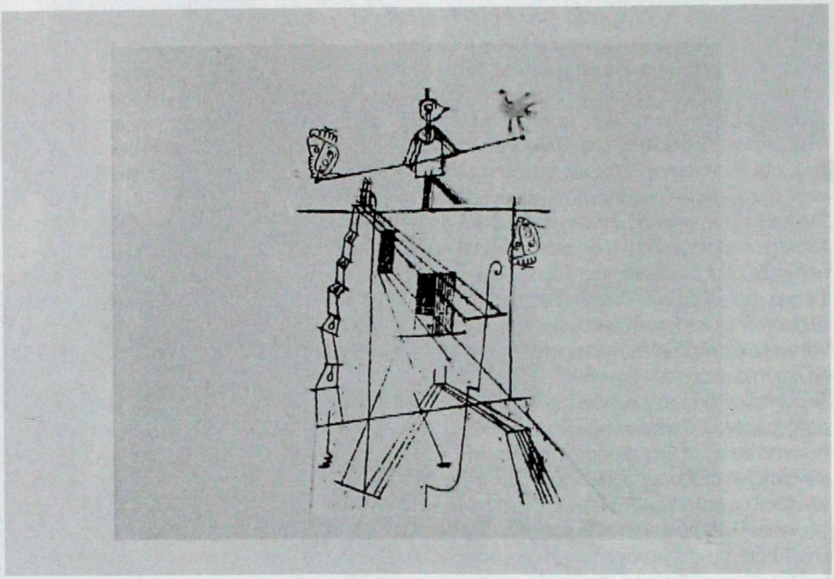
Είναι γνωστή η καθόλου παράδοξη ρήση σχετικά με τον «ελιτισμό» του αριστερού λόγου, ο οποίος ιδιαίτερα στις καλλιτεχνικές του χειρονομίες στρέφεται εναντίον της λαϊκότητας σε αντίθεση με το συντηρητισμό και τη δημαγωγία του. Και όντως ο πρώτος τονίζει στους αποδέκτες του την αδυναμία τους να τον πλησιάσουν απαράσκευοι, χωρίς εσωτερικά εφόδια, ενώ ο δεύτερος τούς κολακεύει μιλώντας τους για τις δεδομένες τάχα αρετές τους, οι οποίες οίκοθεν μπορούν και συνομιλούν άνετα με οτιδήποτε.

Ας τονιστεί αυτό γιατί ο Κώστας Σφήκας, με συγκεκριμένες ιδέες κοινωνικής προβληματικής, κινήθηκε εξαρχής, από τις πρώτες του ταινίες μικρού μήκους οι οποίες ήσαν αφηγηματικές, μέχρι τις σύγχρονες δοκιμιακές του, σε μια σφαίρα ποιητικής και κριτικής γλώσσας χωρίς αμφιταλαντεύσεις. Σε επίπεδο μορφικής οπτικής, ο φακός του εστιάσθηκε σε μία ποιητική προοπτική δημιουργώντας μια, θα έλεγα, δυναμική, συγκρουσιακή σε ένα βαθμό, αντίστιξη προς τη θεματολογία που στηρίχτηκε πάνω στην έννοια του ατομικού και συλλογικού χρόνου.

Πράγματι, ο Σφήκας χειρίστηκε ιδιαίτερα τον «χαμένο χρόνο» και στις δύο περιόδους της κινηματογραφικής του καριέρας. Όχι, βέβαια, αυτόν το χρόνο που ξέρουμε από τις μνημονικές προυστικές «ασκήσεις», αλλά εκείνον τον «πραγματικό», τον λεπλατημένο από τη ζωή όσων υφίστανται κλοπή της σωματικής και ψυχικής τους προσφοράς από την Εξουσία. Οπωσδήποτε, όμως, τίποτε δε μας εμποδίζει να δούμε και την οπτική του Σφήκα σαν μία «άσκηση» πάνω στο υπαρξιακό μοτίβο που έχει σχέση με το χρόνο φυσικά.

Σε εκείνα τα αργά πλάνα της *Αναμονής* του εργάτη στην πλατεία Κοτζιά, ο φακός υλοποιεί μια διάθεση κρυστάλλωσης του αληθινού χρόνου, η εικόνα με έναν παράδοξο τρόπο συλλαμβάνει την ακινησία ως ένα αντεστραμμένο εσωτερικό είδωλο που εκφράζει το αντίθετό της (δηλαδή μία συμπυκνωμένη κίνηση). Με άλλα λόγια, όπως το άσπρο χρώμα στη φωτογραφία εάν αναλυθεί μαρτυρά τη σύνθεσή του από τον αντίποδά του, το μαύρο, έτσι και εδώ η ακινησία είναι σαν να προδίδει μια συσπείρωση της κίνησης. Ο φυσικός χρόνος μοιάζει παγιδευμένος σε μία έκφραση ανεπιθύμητη γι' αυτό που είναι. Εάν θέλετε, γίνεται υπαρξιακός.

Το ίδιο θα έλεγε κανείς και για την τελευταία αναπαραστατική ταινία του σκηνοθέτη, τον *Θηραϊκό όρθρο*. Εδώ οι κάτοικοι του παραδοσιακού και μαζί τουριστικοποιημένου νησιού συντονίζουν τις κινήσεις τους ενορχηστρωμένοι από το χρονόμετρο της ηχητικής μπάντας, η οποία ρυθμικά (πότε σε μέλος και πότε σε απλούς κρότους οπλών) προτείνει ένα ρέκβιεμ πάνω στο δίπολο ζωή/χρόνος. Περνώντας στη δεύτερη περίοδο της φιλμογραφίας του Κώστα Σφήκα, που αρχίζει με το *Μοντέλο*



Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε.

και ολοκληρώνεται με την τελευταία ταινία του σκηνοθέτη *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης / Αλληγορία III* και πάλι κανείς, χωρίς να σχηματοποιεί αναγκαστικά, μπορεί να εντοπίσει ως θεμελιακό μοτίβο, κοντά σε άλλες παραμέτρους, την έννοια του χρόνου.

Σε αυτό το στάδιο έχουμε να αντιμετωπίσουμε ένα έργο εξαιρετικά ελλειπτικό και αφηρημένο με την τυπική έννοια, αυτή που δόθηκε από τη θεωρία συμβατικά για τις προσυμφωνίες μας όταν πρόκειται να αναφερθούμε στον μη αναπαραστατικό κινηματογράφο. Ο όρος «αφηρημένος» έχει το προσόν να κάνει... συγκεκριμένους τους τρόπους που χρησιμοποιεί ο φιλμουργός στην μη αναπαραστατική του πρόταση, δηλαδή εκείνους που σχετίζονται με την «αναθεώρηση» εκ μέρους του όλης της αισθητικής και πρακτικής του σινεμά. Επιπλέον οι όροι δοκιμιακός, πειραματικός ή ποιητικός κινηματογράφος δεν μας απομακρύνουν πολύ από το πεδίο το οποίο απασχόλησε τον Κώστα Σφήκα από το 1974 μέχρι σήμερα. Στον γράφοντα θα ταίριαζε πάντως περισσότερο ο όρος ποιητικός κινηματογράφος όσον αφορά τα σύνθετα αυτά φιλμ που υπέγραψε ο σκηνοθέτης μετά τον *Θηραϊκό όρθρο*, τοποθετώντας δίπλα τους και την τηλεοπτική του παρουσία στην εκπομπή «Παρασκήνιο» με μικρά φιλμ-παρτιτούρες πάνω σε διάφορα θέματα (λογοτεχνικά, μουσικά κ.ά.).

Χαρακτηρίζοντας ποιητικό τον κινηματογράφο του Σφήκα, έχω υπόψη μου την κλασική έννοια της λέξης, η οποία αφορά στο αιτιακό πεδίο, δηλαδή στο ότι σε καθετί ποιητικό δεν υπάρχει σκοπός. Σε ένα ποιητικό κείμενο προέχει η φαντασία και όχι η νόηση. Στα φιλμ του Σφήκα η κατασκευή είναι ποιητική και το περιεχόμενο «θετικιστικό». Και εδώ θα διαφωνήσω για τα γνωστά περί ενότητας φόρμας και περιεχομένου. Διότι στο έργο του σκηνοθέτη αυτού ο ποιητικός χειρισμός του θέματος εισάγει άλλα στοιχεία πέρα από αυτά τα οποία υπηρετεί το τελευταίο. Θέλω να πω ότι, π.χ., το θέμα, μέσω του θεάματος (όχι βέβαια του καταναλωτικού αλλά του αποτελέσματος της θέασης) της εικόνας, αποκτά μουσικές, ανεξέλεγκτες διαστάσεις, αυτοϋπερβαίνεται, εάν μπορώ να χρησιμοποιήσω έτσι τον όρο. Γι' αυτό εισαγωγικά μίλησα για μία πολύ ελεύθερα αντιστικτική (κάποτε εναντιωματική) σχέση του θέματος και της φόρμας, στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό και ερευνήσιμο στο έργο του Κώστα Σφήκα.

Φυσικά και το *Μοντέλο* (1974), ο μεγάλος αυτός σταθμός του σκηνοθέτη, είναι ένα φιλμ πάνω στην υπεραξία και την ανθρώπινη εκμετάλλευση από τον καπιταλισμό, μια οπτική «κατασκευή» για την μηχανοποίηση του όντος στις σύγχρονες, τεχνικές συνθήκες ζωής. Όμως, αυτή η σύλληψη και η ει-

κονιστική εφαρμογή σε ένα πλαίσιο όπου η δύναμη του «νεκρού» πλάνου και η βουβή, σε νοητές τονικότητες ενός ρέκβιεμ, οδηγούν όχι αυθαίρετα, νομίζω, στο πεδίο του «ανθρώπινου εκπεσμού» (καίτοι οι αιτιάσεις κατευθύνονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές περιοχές). Γίνονται αφαιρετικοί, μοντέρνοι πίνακες ενός Μπος όπου κατ' αναλογίαν τον φρικτό Θεό έχει αντικαταστήσει το σύγχρονο σεληνιακό τοπίο, εσωτερικό και προφανές.

Ναι, με ενδιέφερε πάντα το έργο του Σφήκα, επειδή είχε τη χάρη να με απαλλάσσει από την παγίδα των τυπικών προσδιορισμών και πάντα με παρέδιδε σωτήρια στην απόλαυση μέσω της σχεδόν απελπισμένης, χωρίς υστερίες, προσκόλλησής του σε ένα σημείο «μηδέν»: όπως συμβαίνει, εξάλλου, με κάθε εμπνευσμένο αβανγκάρντ έργο όπου παράδοξα διασταυρώνονται στο βάθος του λάμψεις και κραδασμοί απροσδιόριστοι, καρποί της ποιητικής ματιάς. Θα έλεγα και θρησκευτικής εάν δεν κινδύνευα να παρεξηγηθώ από τον ίδιο και τους συντρόφους του στον μαρξιστικό χώρο. Υπαινίσσομαι, όμως, με το προηγούμενο, την ποιητική απολυτότητα που πέρα για πέρα διαπερνά τα φιλμ του Κώστα Σφήκα.

Ο τελευταίος είτε εικονογραφεί το *Κεφάλαιο* είτε εμπνέεται από την πτώση των σύγχρονων Βαβυλώνων, τις Μητροπόλεις, από τον Χρήστου, τον Κλέε, τον Εμπειρίκο ή τον Σολωμό (βλ. το τελευταίο του φιλμ)· ποιεί εκ του μηδενός, ανασύρει τα στοιχεία του από το «χάος», όπως έλεγε και ο Πασολίνι για το σκηνοθέτη του ποιητικού σινεμά. Έτσι με βάση μία προγλώσσα οικοδομεί τον φιλμικό του λόγο, παραδίδοντας στο θεατή ένα μόρφωμα αόριστων εντυπώσεων, που σε τελευταία ανάλυση δεν αποκωδικοποιείται, ούτε έχει μόνο ανάγκη κλειδιά μαρξιστικά, για να λειτουργήσει αποτελεσματικά. Παρακολουθούμε στα έργα του μια ποιητικά τεθλασμένη γραμμή, με την έννοια ότι τα ηχοχρώματα που εκπέμπει το οπτικοακουστικό σύνολο εγγράφονται μυστηριακά εν τέλει στην πρόσληψή μας.

Το απόσταγμα από τη θέαση, π.χ., εκείνου του πίνακα που κινείται εξαιρετικά αργά, πλην τόσο αποδοτικού σε υποβολή, με ένα τράβελινγκ λατεράλ να ενώνει αντιθετικά τα σημεία ορίζοντος του πλάνου, ονόματι *Αλληγορία* (1986), δεν είναι φυσικά μια νέα κοινωνιολογική ερμηνεία του φαινομένου της σχέσης ειδωλολατρίας και χριστιανισμού σε σημεία τομής της ιστορικής εξέλιξης. Είναι οι εικόνες που αποσπά το φαντασιακό του «ποιητή» από την τρομερή πάλη του μαγικού με τον ορθολογιστικό κόσμο. Θα συμφωνήσω ότι η τόσο ύπουλη αυτή βραδύτητα που αιφνιδιάζει με τις φευγαλέες κλίσεις των εικόνων, καθώς τα καρέ προχωρούν σαν τις ελαχιστότατες, πλην αληθινές, κινήσεις των ουρανίων σωμάτων όπως τις περιγράφει ο Καλβίνο στα *Κοσμοκωμικά*, σκιαγραφεί ένα ιστορικό γεγονός. Τι παίρνουμε μαζί μας με τρομαγμένη συνείδηση από αυτή την πάλη του ντεκόρ με το ζωντανό σώμα, τους «τοξότες της Σκυθίας που μας κοιτούν μέσα από εικόνες Παναγίας» κατά τον αοιδό, το σώμα του φιδιού ανάμεσα στα άγια των αγίων, και βέβαια το υπερώο μάτι του Θεού, νομίζω έχει σημασία. Όχι, βέβαια, ένα ιστορικό/ιδεολογικό μήνυμα, αυτό είναι το πρωτοβάθμιο στοιχείο που λίγο μας αφορά. Εκείνο που μας φοβίζει σχεδόν, είναι η σκοτεινότητα που εκπέμπεται από ένα λόγο πάνω στην αλήθεια. Αφού φθάνουμε στο σημείο να εισπράττουμε το χρόνο πριν απ' όλα, και χωρίς τα συμφραζόμενα, ως ένα συγκλονιστικά... σιωπηλό (νεκρικό) μέγεθος, να μένουμε σ' αυτόν και όχι σε ό,τι «δημιουργικό» τον μνημειώνει. Στο συγκεκριμένο αίσθημα καταλήγουμε με αφορμή την απόλυτη ταύτιση της φόρμας προς μία σύλληψη του χρόνου και της Ιστορίας ως κάτι εκτός ημών, ως τρομερά στοιχεία. «Παγωμένα» και κινούμενα σε απόλυτη σιωπή, όπως οι αστροναύτες λυτοί στο βουβά μαύρο Σύμπαν του *2001 η Οδύσσεια του διαστήματος*.

Τρομάζοντας ή δυσαρεστώντας με τη μορφή τους, τα φιλμ του Κώστα Σφήκα ανοίγουν ένα συγκρουσιακό διάλογο πριν από καθετί με τη θεματολογία τους, να το επαναλάβω. Είναι ένα οξύμωρο, ένας «πάγος που καίει τα χέρια», κατά τη γνωστή έκφραση, κυρίως όσων νομίζουν ότι μπορούν να τα προσεγγίσουν μόνο με κοινωνιολογικά κριτήρια, βέβαιοι για το «σχέδιο» που εξυπηρετούν τα φιλμ αυτά, βασισμένοι ακόμα και στις διαβεβαιώσεις του ίδιου του Σφήκα. Ο θεατής, όμως, τελευταίος τη τάξει αλλά πρώτος σε δικαιώματα ψήφου, αποδομεί κατά βούλησιν και αυτό το προνόμιό του είναι αναφαίρετο, αφού γενικά οφείλει πρώτος ο δημιουργός να το κατοχυρώσει απέναντι στον αποδέκτη νιώθοντάς το ως στοίχημα της τέχνης. Και αν ο αποδέκτης των προτάσεων Σφήκα αποφανθεί ότι εκείνο που καταργεί τα υπόλοιπα στοιχεία τους είναι το αίνιγμα, τότε τόσο καλύτερο, νομίζω, για το σκηνοθέτη, ο οποίος θα μπορούσε να είναι ένας απλός ακτιβιστής και όχι καλλιτέχνης εάν ήθελε οι χειρονομίες του προς τους άλλους να έχουν πρόσημο πολιτικό και τί-

Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης

ποτε άλλο. Αυτό το τονίζω γιατί υπάρχει μια περίπου εξωαισθητική μυθολογία για την συμβολιστική των έργων του, κάπως περιοριστική, πιστεύω, μέσα στις προσεγγίσεις της, αφού πάνω απ' όλα ο Σφήκας αρθρώνει ένα λόγο αισθητικό, ηθικό με την καλλιτεχνική έννοια (ως προς την απαρέγκλιτη σχέση του με τη φόρμα, εννοώ). Τώρα όσον αφορά στο περιεχομενικό μέρος, εκεί, το είπα, η ουσία χωνεύεται στις εικόνες που την αποσπούν και την κάνουν συμφραζόμενό τους.

Σίγουρα οι *Μητροπόλεις* (1976) είναι τύποις μια τοιχογραφία της εποχής μεταξύ 1898 και 1914, πάλι ένα μεγάλο τόλμημα μετά το *Μοντέλο* να εικονογραφηθεί το άπιαστο: να συλληφθούν οι αποχρώσεις του θνήσκοντος «παλαιού κόσμου», του καπιταλιστικού, μέσα από σχετικές φωτογραφίες και ήχους (μουσικούς του Σεν Σανς, κειμενικούς των Προυστ και Ρίλκε). Με χάσματα σιωπής ενδιαμέσως, το υλικό αυτό φιλοδοξεί να «χρωματίσει» το χρόνο, το γεγονός του θανάτου, όπως έκανε ο ίδιος ο Σεν Σανς γράφοντας για πρώτη φορά στην ιστορία του σινεμά ένα ολόκληρο έργο, για να συνοδεύσει τη βουβή ταινία *Η κηδεία του πρίγκιπος Οργκάθ*. Και εδώ έχουμε μία λιτανεία ενός πολιτισμού, μέσα στον οποίο βουλιάζει ο Σφήκας για να εντοπίσει ακριβώς ό,τι και προηγουμένως: τη σιωπή, αυτό το κενό που χρειάζεται τον ποιητικό λόγο για να γεμίσει ή μάλλον να μορφοποιηθεί. Σε μία επικράτεια φαντασμάτων κυκλοφορεί ο φακός αντιμέτωπος με κάτοπτρα χωρίς είδωλα μέσα τους, καίτοι οι σκιές συνωστίζονται μπροστά τους. Ο Σφήκας, κάποτε οργισμένος για την έλλειψη απάντησης στις εκκλήσεις του μέσα σε αυτό το παγωμένο (όχι νεκρό, επιτρέψτε μου) παρελθόν, υπερθεματίζει αφήνοντας τα αληθινά κενά σιωπής ανάμεσα στα πλάνα του να αναδιπλασιάσουν το τοπίο της ερήμωσης. Μιας ερήμωσης που έχει σχέση με τον αληθινό και όχι με τον ιστορικό χρόνο.

Οκτώβριος 2004

Μια προσέγγιση στον «καθαρό» κινηματογράφο

της Στέλλας Θεοδωράκη

Η ύπαρξη ενός «πειραματικού» κινηματογράφου στα πλαίσια της ελληνικής κινηματογραφίας αποτελεί ένα σχεδόν απαγορευμένο όνειρο. Χώρα χωρίς ιδιαίτερη κινηματογραφική παιδεία, η Ελλάδα φοβάται να ερευνήσει την τέχνη της κινούμενης εικόνας, αγνοώντας πως δεν υπάρχει στην ιστορία του κινηματογράφου ταινία με διαχρονική αξία, χωρίς αισθητικές αναζητήσεις, δηλαδή χωρίς να ερευνά τον τρόπο που αφηγείται μια ιστορία προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Ανάμεσα στους λιγοστούς που δε φοβούνται να εικονοποιήσουν τις σκέψεις τους και τα αισθήματά τους και να ψάξουν έξω από ένα καθιερωμένο εικαστικό, αφηγηματικό αλλά και οικονομικό πλαίσιο, είναι ο Κώστας Σφήκας.

Οι ταινίες του Κώστα Σφήκα, και κυρίως το *Μοντέλο* (1974), συνιστούν μια οικουμενική προσέγγιση της κινούμενης εικόνας. Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να προβάλλει στην οθόνη μια φιλοσοφική θεωρία, μια επιστήμη της ιστορίας: προσεγγίζει με το δικό του κινηματογραφικό τρόπο το *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Ο Σφήκας γίνεται *ανατρεπτικός* βασίζοντας τη ροή της ταινίας του σε μια μαρξιστική αντίληψη και καταργεί ένα συγκεκριμένο λογοτεχνίζοντα αφηγηματικό τρόπο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δε διατηρεί μια συγκεκριμένη δομή. Το *Μοντέλο* μάς θυμίζει την απόπειρα του Viking Eggeling, όταν, στη δεκαετία του 20 –στα πλαίσια της πρωτοπορίας της εποχής–, με τη *Διαγώνια συμφωνία* του προσπάθησε να μεταφέρει στην οθόνη τη *Δημιουργό εξέλιξη* του H. Bergson. Ο Eggeling προσπάθησε να διαμορφώσει έναν κώδικα που να τον οδηγεί σε μια οικουμενική τέχνη, δηλαδή μια τέχνη-παγκόσμια γλώσσα, η οποία απορρέει από μια αφαιρετική προσέγγιση της εικόνας – χρησιμοποιεί, δηλαδή, αφαιρετικά σχήματα, στα οποία θεωρεί ότι συμπυκνώνει τις διαφορετικές μορφές της μπερξονικής εξέλιξης. Η σύγκλιση με το έργο του Σφήκα βρίσκεται στο ότι και οι δύο, Έγκελινγκ-Σφήκας, ψάχνουν έναν τρόπο να μεταφέρουν ένα φιλοσοφικό έργο στην οθόνη, έργο διαφορετικής ιδεολογίας μεν, Μπερξόν-Μαρξ, αλλά που τους θέτει παράλληλα αφηγηματικά προβλήματα, δηλαδή, πρώτον ότι πρέπει να διεισδύσουν στην ουσία του έργου και, δεύτερον ότι πρέπει να βρουν έναν εύληπτο εικαστικό τρόπο που να προβάλει εικόνα και ρυθμό στο θεατή.

Η μεταφορά ενός φιλοσοφικού κειμένου σε καλλιτεχνικό έργο δημιουργεί διαφόρων ειδών προβλήματα. Η αφαίρεση, είτε σχεδιαστική είτε προερχόμενη από αντικείμενα καθημερινής χρήσης, διευκολύνει αυτήν την απόπειρα, με την προϋπόθεση οι κωδικοποιημένες εικόνες της να είναι ικανές να εξυπηρετήσουν το φιλοσοφικό κείμενο, διατηρώντας όμως αυτονομία και επιδρώντας στις αισθήσεις του θεατή.

Στο *Μοντέλο* φόρμα και κίνηση, ύλη και ενέργεια είναι αδιαχώριστες. Από αυτή την άποψη, ο Σφήκας βρίσκεται κοντά στον κινηματογράφο της αφηρημένης τέχνης. Το ουσιώδες στις ταινίες του είναι η ενορχήστρωση του χρόνου. Ο ρυθμός είναι «διαρθρωμένος χρόνος». Ο Σφήκας ενδιαφέρεται για το μαρξιστικό χρόνο όπως αυτός συσσωρεύεται σ' ένα προϊόν. «Η ποσότητα της εργασίας έχει ως μέτρο τη διάρκειά της μέσα στο χρόνο, και ο χρόνος της εργασίας επιβάλλει με τη σειρά του το μέτρο του στα διάφορα κομμάτια του χρόνου, όπως την ώρα, τη μέρα κ.λπ.» λέει ο Μαρξ στο *Κεφάλαιο*. Ο Σφήκας μεταφράζει σε εικόνα τις σχέσεις που αναφέρονται στο *Κεφάλαιο*, δηλαδή τις σχέσεις των παραγωγικών φορέων, των ανθρώπων με τις δυνάμεις της παραγωγής και τα προϊό-

ντα, τα αντικείμενα και τα εργαλεία. Όπως έγραψε ο Σάββας Μιχαήλ, μελετητής του έργου του Σφήκα, όταν ο σκηνοθέτης γύριζε το *Μοντέλο* παρέμεινε πιστός στο *Κεφάλαιο*, με τον ίδιο τρόπο που ο Hieronymus Bosch έμεινε πιστός στην *Αποκάλυψη του Ιωάννη*. Διαπιστώνουμε σ' αυτήν την προσέγγιση μια πλευρά αλληγορική-συμβολική.

Το τοπίο του *Μοντέλου*, σε μορφή αρνητικού φιλμ και με την επιλογή του Σφήκα να χρησιμοποιήσει τα βασικά χρώματα, διαθέτει έναν παράξενο ονειρισμό. Αποτελείται από ένα σταθερό πλάνο, χωρίς λόγια ή ήχο, και επιβάλλει ένα περιβάλλον περίεργης μοναξιάς. Αριστερά, τέσσερις αράδες μηχανών, αποτελούμενες από έναν κορμό και μερικούς μοχλούς. Δεξιά, ένας διάδρομος που εκτείνεται μέχρι το βάθος του κάδρου. Στο βάθος, μια γέφυρα μηχανοστασίου με κάγκελα. «Αυτό το εργαστήρι, αυτό το προϊόν καταμερισμού της βιοτεχνικής εργασίας, γεννά με τη σειρά του τις μηχανές».

Στην αρχή δε συμβαίνει τίποτε. Έπειτα μια ανθρώπινη, μονόχρωμη μορφή προχωρά προς το θεατή κι εξαφανίζεται στη δεξιά πλευρά του κάδρου, ενώ μια άλλη μορφή εμφανίζεται στο βάθος. Πάνω στη γέφυρα περπατούν κι άλλες φιγούρες επιταχύνοντας το βήμα τους, ενώ χρωματιστά αντικείμενα κυκλοφορούν πάνω σ' έναν κυλιόμενο ιμάντα (κυκλοφορία των εμπορευμάτων).

Χωρίς μοντάζ ή καθιερωμένη-συγκεκριμένη αφήγηση, με την αργή ή γρήγορη λειτουργία των μηχανών, με τη διαδοχή των ανθρώπων-μοντέλων και των αντικειμένων-προϊόντων, ο Σφήκας δημιουργεί το δικό του κινηματογραφικό σύμπαν, το σύμπαν-χρόνο του. Το επιβάλλει με τη δύναμη ελκυστικών εικόνων, με την ίδια σαγηνευτική δύναμη που ασκούν πιθανότατα και τα αντικείμενα φετίχ. Η ταινία του Σφήκα (αν αφήσουμε κατά μέρος τη σχέση της με ένα επιστημονικό έργο, όπως το *Κεφάλαιο*) είναι, κατ' αρχάς, ένα καλλιτεχνικό προϊόν. Και ως τέτοιο λειτουργεί στο θεατή. Ο παγιωμένος χρόνος του *Μοντέλου*, η μοναξιά του τοπίου, γίνονται αντιληπτά από το θεατή, που τα εισπράττει στις αισθήσεις του, με διαφορετικό τρόπο από ότι τα εισπράττει στην ανάγνωση ενός οικονομικού κειμένου.

Ο παγιωμένος χρόνος του *Μοντέλου*, ο χρόνος χωρίς παρελθόν, χωρίς μέλλον, όπως τον θέλησε ο Σφήκας, μας θυμίζουν σύμφωνα με τον Dominique Noguez τα τοπία του De Chirico: «Θα διακρίνουμε λοιπόν, στο *Μοντέλο*, κάτι σαν το κινηματογραφικό ισοδύναμο των πινάκων του De Chirico, τόσο των πρώιμων, όσο και των ύστερων χρόνων, μιας και το έργο του Ιταλού επί μισό σχεδόν αιώνα χαρακτηρίζεται από μια αξιοθαύμαστη υφολογική και θεματολογική σταθερότητα».

Έχουμε ήδη διαπιστώσει πως η αισθητική αντίληψη του Σφήκα εμπεριέχει μια αλληγορική πλευρά. Αυτή η πλευρά σχηματοποιείται και συγκεκριμενοποιείται στην τελευταία του ταινία *Αλληγορία* (1986). Η Αλληγορία-allegoria-aliud dicitur aliud demostratur είναι μια λέξη που υπάρχει στο ελληνικό λεξιλόγιο από την ελληνιστική περίοδο: λεκτική ή οπτική έκφραση η οποία χρησιμοποιεί μεταφορές και σύμβολα.

Η *Αλληγορία* ανακαλεί διάφορες περιόδους της ελληνικής ιστορίας. Ο Σφήκας, το 1986, μελετά και ερμηνεύει τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του, επηρεασμένος από τον μεταμοντερνισμό της δεκαετίας του '80. Χρησιμοποιεί στοιχεία της τέχνης του παρελθόντος –κυρίως της βυζαντινής εποχής– σε μια σύγχρονη ταινία. Την βυζαντινή εποχή, δεν υπήρχε διάκριση μεταξύ της αλληγορίας και του συμβολισμού και μ' αυτόν κυρίως τον τρόπο χρησιμοποιεί την αλληγορία στην ταινία. Πρόκειται για μια αλληγορία in factis, in verbis, και ταυτόχρονα για αλληγορία historiae.

Στην *Αλληγορία*, η διαλεκτική σπειροειδής εξέλιξη της ιστορίας, που ξεκινάει από την αρχαιότητα, περνάει από τη βυζαντινή και τη φεουδαρχική εποχή, για να καταλήξει στον καπιταλισμό, δεν προτείνει την κατάληξη αυτή ως οριστικό τέλος. Ακολουθώντας τη σπείρα αυτής της εξέλιξης, ο Σφήκας αφοσιώνεται στην ποιητική αλληγορία. Το κινηματογραφικό του ορατόριο, όπου οι άγγελοι συνθλίβονται στην άβυσσο των πολιτισμών, είναι κάτι περισσότερο από τη μεταμόρφωση μιας φιλοσοφικής ιδέας σε ταινία, γίνεται η ίδια η ψυχή του ποιητή που αναρωτιέται για την αέναη εξέλιξή της.

Απόσπασμα από το άρθρο «Ο "Ανατρεπτικός" στον ελληνικό κινηματογράφο»,
LE CINEMA GREC, *ed. Centre Georges Pompidou, 1995.*

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Ο Μαρξ στη χώρα του Ντε Κίρικο

Μοντέλο του Κώστα Σφήκα

του Dominique Noguez

Γνωρίζουμε ότι ο Αϊζενστάιν ονειρεύτηκε και σχεδίασε πολύ σοβαρά να δώσει κινηματογραφική μορφή στο *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Γι' αυτό κατέφυγε στην ιδέα της περιγραφής μιας ημέρας από τη ζωή ενός εργάτη, που οι διάφορες φάσεις της θα αποτελούσαν, συνειρμικά, τομές προσέγγισης, αναλύοντας επεξηγηματικά και «εννοιολογικά» τα διάφορα προβλήματα μαρξιστικής οικονομίας και πολιτικής. Βλέπουμε ότι αυτή η ταινία θα μπορούσε να αποτελέσει υπόδειγμα φιλμ συγκροτημένου με «διανοητικό» μοντάζ. Όπως κατά κάποιο τρόπο είχε χειριστεί τη *Γενική γραμμή*, από της οποίας τη δομή ίσως να μην απομακρυνόταν και πολύ, θα παρέμενε ωστόσο στην προβληματική του αφηγηματικού κινηματογράφου. Υπάρχει και μια άλλη άποψη που δείχνει, χωρίς μοντάζ και αφήγηση –*uno intuitu*–, τη λειτουργία των διαφόρων κοινωνικοοικονομικών φαινομένων που έχει περιγράψει ο Μαρξ. Είναι η άποψη που επέλεξε ο Κώστας Σφήκας.

Ο Σφήκας, έλληνας μαρξιστής διανοούμενος, σκηνοθέτης πολλών ταινιών μικρού μήκους, που υποχρεώθηκε όπως και τόσοι άλλοι σε σιωπή[1] υπό το καθεστώς των Συνταγματαρχών, γυρίζει το *Μοντέλο* το 1974. Κατά έναν περίεργο τρόπο, αυτή η «ταινία μονοπλάνο», χωρίς λόγο (ούτε ήχο), υπήρξε αρχικά με την πλέον παραδοσιακή και περιγραφική μορφή: τη μορφή του σεναρίου. Είναι αλήθεια πως ήταν προϋπόθεση για να υπάρξει αυτή η ταινία: αφού παρουσιάστηκε σε κάποιο διαγωνισμό, το σενάριο κέρδισε το βραβείο και μπόρεσε να γυριστεί σε 35 mm. Όταν η ταινία παρουσιάστηκε στη Γαλλία για πρώτη φορά, στο Φεστιβάλ της Τουλόν, το 1975, δε γνωρίζαμε απολύτως τίποτα για το δημιουργό του, σχεδόν τίποτα για τις προθέσεις του. Η προβολή ήταν θορυβώδης. Είχε γίνει αργά το μεσημέρι και κατ' εξαίρεση είχε πολλούς θεατές εκείνη την ημέρα στην αίθουσα-γκέτο του «σινεμά ντιφεράν». Με τη βοήθεια του μεσημεριανού κρασιού, αρκετοί άρχισαν πολύ γρήγορα να επιτίθενται με αποδοκιμασίες στην ταινία, η οποία δε διέθετε παρά μόνο τη σιωπή και τα χρώματά της για ν' απαντήσει: ήταν οι συνήθεις βλακείες, συν κάποιες προτάσεις που ακούστηκαν από τον Ζαν Ντιφλό, ο οποίος δεν περίμενε να δει τρία λεπτά, ούτε να μάθει οτιδήποτε για το δημιουργό πριν αποφασίσει ότι η ταινία ήταν ύβρις για την εργατική τάξη κι ότι ήταν ένοχος ο θεατής που το άφηνε να περάσει αυτό έτσι χωρίς να φωνάξει. Έκτοτε, έχει μετανοήσει ο Ντιφλό. Υψώθηκαν κάποιες φωνές εναντίον των ταραξιών – αλλά ήταν μάταιο, υπάρχει ο γνωστός φαύλος κύκλος των αντιπαραθέσεων στις σκοτεινές αίθουσες: οι φωνές, για να πάψουν οι άλλοι, δημιουργούν επίσης θόρυβο και συμβάλλουν στο σαμποτάρισμα της προβολής που ήθελαν να προφυλάξουν. Ήταν ένα είδος μάχης του *Ερνάνη*. Η απαραίτητη ηρεμία – δε λέω καν για τη συγκέντρωση, αλλά πολύ απλά για την φυσιολογική αντίληψη της ταινίας (προσεκτική δηλαδή και, για μια στιγμή τουλάχιστον, καλοπροαίρετη) είχε λείψει, όμως αυτός ο σαματάς οινοβαρών μπακάλιδων και οπισθοδρομικών ή παραπλανημένων κριτικών είχε επιτρέψει, τουλάχιστον, να προκύψει η σκανδαλώδης καινοτομία και όλο το βάρος ενός έργου που προβληματίζει καθώς και το πολιτικό βάρος αυτής της μοναδικής ταινίας.

Η Μαργκερίτ Ντιράς, ο Σούζι Τεραγιάμα κι εγώ, που αποτελούσαμε την επιτροπή ενώπιον της οποίας διαγωνιζόταν αυτή η ταινία, αποφασίσαμε να της δώσουμε βραβείο. Όταν ο Μαρσέλ Μαζέ μας είπε ότι ο Σφήκας ήταν «facteur», «ταχυδρόμος» (αυτό είχαμε καταλάβει εμείς τουλάχιστον), πιστέψαμε κι εμείς σε έναν νέο facteur Cheval.[2] Κι αφού τη χρονιά εκείνη βαφτίζαμε όλα μας τα βρα-

1. Άποψη λανθασμένη. Ο Κώστας Σφήκας με τον Σταύρο Τορνέ γύρισαν το μικρού μήκους φιλμ *Θηραϊκός όρθρος* (1967-1968), που η λογοκρισία της χούντας απαγόρευσε το σπικάζ. Το δε γύρισμα του *Μοντέλο* άρχισε το 1973.
2. Facteur, σημαίνει στα γαλλικά ταχυδρόμος. Εδώ υπάρχει σύγχυση με το όνομα του Facteur Cheval (πραγματικό όνομα: Ferdinand Cheval), γάλλου εραστέχνη αρχιτέκτονα (1836-1942).

βεία με αστείους όρους, της απονείμαμε το βραβείο της Τρέλας – της γαλήνιας δηλαδή παραδοξότητας, της εμμονής στην ιδέα, της πρωτοτυπίας και –γιατί όχι;– της μεγαλοφυΐας.

Δεν ήτανε «ταχυδρόμος» ο Σφήκας. Απλώς εργαζόταν στο κινηματογραφικό τμήμα δημοσίων σχέσεων της ελληνικής ταχυδρομικής υπηρεσίας. Είχα την ευκαιρία να τον συναντήσω μερικούς μήνες αργότερα στην Αθήνα. Ο Μισέλ Δημόπουλος, διευθυντής ενός από τα δύο ελληνικά βασικά περιοδικά για τον κινηματογράφο, τον γνώριζε. Είχε «παίξει» κι ο ίδιος στο εσωτερικό ενός από τα μυστηριώδη κινούμενα μηχανήματα της ταινίας. Το περιοδικό του είχε αφιερώσει δύο άρθρα στον Σφήκα.[3] Μου έδωσε τη διεύθυνσή του. Μου είπε φευγαλέα ότι ο Σφήκας έπαιζε στην πιο διάσημη διεθνώς ταινία της εποχής, στο *Θίασο*[4] του Αγγελόπουλου, κι ότι ενσάρκωνε το ρόλο του γενειοφόρου φιλόσοφου-αντιστασιακού, ο οποίος εμφανίζεται για μερικά δευτερόλεπτα σ' ένα ξέφωτο όπου γίνεται μια παράνομη συνάντηση. Εγώ και ο Δημήτρης Εϊπίδης, συντονιστής της Ομοσπονδίας εταιρείας/Ένωσης των ανεξάρτητων κινηματογραφιστών του Μόντρεαλ, που ήταν περαστικός τότε από την Αθήνα, κλείσαμε μαζί του ένα ραντεβού. Ο άνδρας που μας υποδέχτηκε σ' ένα λαϊκό μάλλον διαμέρισμα, με ντροπαλότητα μαζί και θέρμη (η γυναίκα του μάλιστα μας είχε ετοιμάσει ένα μεγαλοπρεπές γεύμα το οποίο δεν μπορέσαμε να τιμήσουμε, διότι ήταν τέσσερις η ώρα το απόγευμα), ήταν καμιά πενηνταριά χρόνων. Φακτέρ Σεβάλ; Αυτός ο άνδρας μιλούσε γαλλικά, γνώριζε τη γαλλική λογοτεχνία, είχε μεταφράσει Μπαλζάκ, γνώριζε την ιταλική, κι εκείνη την περίοδο μετέφραζε τη *Θεία Κωμωδία* στα ελληνικά. Η τελευταία του ταινία, μας εξήγησε, ανέφερε εκτενώς Προυστ και Ρίλκε: δεν ήταν ένας Σεβάλ, ήταν ένας Φλομπέρ, ένας Λαμπεντούζα, ένας άνθρωπος με πνευματική καλλιέργεια θέλω να πω, ένας από τους δημιουργούς οι οποίοι ζουν απομακρυσμένοι αλλά ενημερωμένοι επάνω σε όλα (στα ουσιώδη), άγνωστοι, ή σχεδόν άγνωστοι στους σύγχρονούς τους και εν τούτοις βυθισμένοι με πάθος στη σύλληψη και υλοποίηση σπουδαιότατων έργων. Έτσι τον είδα, και τίποτα δεν μου επιτρέπει να πιστεύω σήμερα ότι έσφαλα, αντιθέτως μάλιστα.

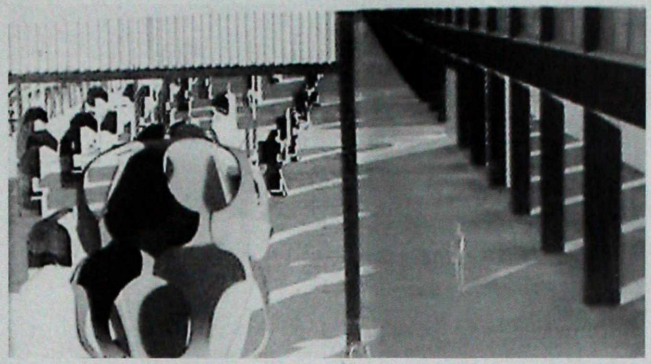
Την επόμενη χρονιά, ο Σφήκας ήρθε στο Παρίσι για να συμμετάσχει στο Διεθνές Συνέδριο για τον κινηματογράφο που έγινε στην ΟΥΝΕΣΚΟ. Έτσι μπορέσαμε να δούμε για δεύτερη φορά το *Μοντέλο,* σε απείρως καλύτερες συνθήκες. Ο Κριστιάν Μετζ βρισκόταν εκεί και φαινόταν να ενδιαφέρεται.

Το *Μοντέλο* περιέχεται στο κάδρο μιας στο άπειρο προοπτικής, σε ελαφρά γωνία πλονζέ και σε έγχρωμο αρνητικό, όπου περικλείεται ένα μεγάλο σύνολο. Αριστερά, τέσσερις σειρές από ημιφανταστικά μηχανήματα, σε αρκετή απόσταση το ένα από το άλλο, που αποτελούνται από ένα κύριο σώμα και μερικούς χρωματιστούς βραχίονες ή μοχλούς. Στο βάθος, αριστερά, μια υπερυψωμένη θυριδωτή γέφυρα. Δεξιά, ένας διάδρομος κατά μήκος ενός περιστυλίου που απλώνεται μέχρι το βάθος της προοπτικής. Αρχικά τίποτα δεν κινείται, δεν υπάρχει κανείς. Αιφνίδια μέσα από τα μηχανήματα προβάλλουν τα ανθρωπομορφικά εξαρτήματα (μονόχρωμα μανεκέν) και η κίνηση αρχίζει· δεξιά, κατά μήκος του τεράστιου διαδρόμου, που από την αφετηρία του εμφανίζεται μια ανθρώπινη μορφή (ή τουλάχιστον ανθρωποειδής), μονόχρωμη, προχωράει προς το μέρος μας με τελετουργικό-μηχανικό βάδισμα, κι έπειτα χάνεται στο κάτω δεξιά μέρος του κάδρου, ενώ ήδη μια άλλη μορφή κάνει την εμφάνισή της από μακριά· ψηλά αριστερά, επάνω στη γέφυρα, περνούν πού και πού άλλες ανθρώπινες μορφές (ίσως οι ίδιες), αλλά με πολύ γοργότερο ρυθμό· και τέλος, σε πρώτο πλάνο, το επάνω μέρος ενός κυλιόμενου τάπητα, τον οποίο αρχικά δεν τον υποπτευόμαστε, μεταφέρει καταπάνω μας αντικείμενα από χρωματιστό βακελίτη (κόκκινα, κίτρινα, πράσινα, μπλε) που φτάνουν ως το πρόσωπό μας και βγαίνουν από το οπτικό μας πεδίο προς τα δεξιά. Όλα αυτά σχηματίζουν μια αρκετά ασύμβατη σύνθεση, μιας αρκετά παράξενης ψυχρότητας, θελκτικής πλαστικής τέχνης, με τα ματ και βελουτέ/βελούδινα χρώματα του έγχρωμου αρνητικού και τους ποικίλους ρυθμούς της, ώστε να απορροφηθούμε σε μια *αισθητική* ανάγνωση. Έτσι, λοιπόν, θα δούμε στο *Μοντέλο* κάτι σαν την κινηματογραφική αντιστοιχία των πινάκων του Τζόρτζιο ντε Κίρικο, τόσο αυτών των γηρατειών του όσο και αυτών της νεότητάς του – αφού ο Ιταλός είχε δημιουργήσει στο μισό εκείνο αιώνα ένα σύμπαν με την εκπληκτική του εμμονή στους εκφραστικούς του τρόπους και στα θέματα.

Υπάρχουν όμως αυτοί οι ρυθμοί, ακριβώς, που ταιριάζουν και συνθέτουν ένα είδος συμφωνίας κινήσεων: συνεχείς κινήσεις των εξαρτημάτων, γοργότητα των ανθρωποειδών αριστερά, αργό βά-

3. *Σύγχρονος Κινηματογράφος,* τχ. 2-3 (Οκτώβ-Δεκέμ. 1974, σσ. 54-63, και τχ. 7 (Ιούλ.-Οκτώβ. 1975), σσ. 38-39.

4. Η ταινία ήταν οι *Μέρες του '36,* όπου ο Κώστας Σφήκας έπαιζε το ρόλο ενός εισαγγελέα.



Μοντέλο

δισμα της μορφής στα δεξιά και αδυσώπητη και τακτική έλευση των πλαστικών αντικειμένων. Έχουμε εδώ ένα από τα πιο εκπληκτικά *μηχανήματα απόλυτης μοναδικότητας* του κινηματογράφου. Ένα μηχάνημα όμως μεγάλης ακριβείας, καθώς η παραμικρή κίνηση των εξαρτημάτων (βραχίονες και μοχλοί) απαντά, φαίνεται, στις εντολές μιας παρτιτούρας.

Κάνοντας ένα βήμα παραπάνω, ενθαρρυμένο από τις ίδιες τις δηλώσεις του κινηματογραφιστή, μας αποκαλύπτεται το *νόημα* αυτού του μηχανοστασίου: όλες αυτές οι κινήσεις –αυτές οι ροές– συνδέονται μεταξύ τους. Εάν το αποφασιστικό βάδισμα των μορφών στα δεξιά αποτελεί ως ρυθμός μέτρο, τον ανθρώπινο χρόνο, το χρόνο πριν την καπιταλιστική οργάνωση της εργασίας – η γοργότητα των ανθρώπινων μορφών επάνω στη γέφυρα είναι η βιασύνη των ανθρώπων που τρέχουν στη δουλειά και προσφέρονται σε λίγο σαν ολοκαύτωμα στο μηχάνημα (στο ποσοτικό, στο επαναληπτικό). Η ταινία μάς κρύβει ότι αυτά τα μηχανήματα –τα οποία είναι περισσότερο *ιδέες* των μηχανημάτων παρά αναπαραστάσεις τους– στην πραγματικότητα έχουν ανθρώπους ως εξαρτήματα· όμως η όψη τους, σχεδόν ζωντανά ρομπότ (αλλά μηχανικά, φοβερά μηχανικά), υποδεικνύει ότι εκεί επενδύει και ταυτόχρονα χάνεται η ανθρωπότητα, ότι η ανθρωπότητα μεταμορφώνεται, αλλοτριώνεται. Εξ ου και τα αντικείμενα από βακελίτη ή άλλο υλικό (νιπτήρες, κουβάδες, και σε λίγο χέρια και πόδια από κούκλες, μορφές ανθρώπινες): εμπορεύματα, αλλά όπου περνάει και χάνεται ολοένα και περισσότερο η παγωμένη ανθρωπότητα. Πολύ ακριβής ανάπλαση μιας συγκεκριμένης διαδικασίας πραγμοποίησης, όπου ο εργάτης *υποβιβάζεται*, σιγά σιγά, στην υπεραξία του βακελίτη, στο ίδιο το εμπόρευμα που παράγει.

Ακόμη κι αν μας ήταν άγνωστη η πολιτική ή διδακτική πρόθεση του σκηνοθέτη, αυτό που θα είχαμε είναι αυτό το παγωμένο ντεκόρ, το γλίστρημα των μορφών και των αντικειμένων, τα χρώματα του έγχρωμου αρνητικού και κυρίως η διάρκεια. Το θαύμα είναι ότι χωρίς να τις έχει ποτέ δει, και με την καθεαυτή λογική του χειρισμού του, ο Σφήκας ξαναβρίσκει εδώ το *τέμπο* και την αισθητική των πιο προχωρημένων ταινιών της αμερικανικής αβανγκάρντ, του Σνόου και του Γκερ. Απόδειξη ότι η αβανγκάρντ μπορεί να *φυτρώνει* παντού· δεν εξαρτάται παρά από την ανεξαρτησία και το πείσμα· δεν είναι παρά μια ιδέα που την αφήνουμε να ανθίσει και την ωθούμε στα όριά της αψηφώντας τις δυσκολίες· είναι το θάρρος της ουτοπίας.

Από το Βιβλίο του Dominique Noguez Εγκώμιο στον πειραματικό κινηματογράφο, *ed. Centre Georges Pompidou, 1977.*

Απόδοση (με υποδείξεις του σκηνοθέτη): Μπουμπουλίνα Νικάκη

Κρατικό
Βραβείο Λογοτεχνικής
Μετάφρασης
2001
ΚΟΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ
Όνορε ντε Μπαλζάκ
Χαμένα Όνειρα
Αθήνα, Στάχυ, 2000. Σελ. 552+568. ISBN set: 960-8032-36-9
ΚΡΑΤΙΚΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ

Το μεταφραστικό έργο του Κώστα Σφήκα

του Γιάννη Βασιλειάδη

Ο Κώστας Σφήκας κατέχει μία ιδιαίτατη θέση στην ελληνική κινηματογραφία. Με αφετηρία τη μικρού μήκους *Εγκαίνια* (1961), το οποίο ακολούθησαν η *Αναμονή* (1962) και ο *Θηραϊκός όρθρος* (1963) (σε συνεργασία με τον Σταύρο Τορνέ), καθιερώνεται στη συνέχεια ως ο μοναδικός εκπρόσωπος ενός «cinéma d' auteur» που προηγούμενό του δεν υπάρχει στα ελληνικά δεδομένα: τον πρωτοποριακό πειραματικό κινηματογράφο. Η αρχή γίνεται με ευφάνταστα λαμπρό τρόπο με το *Μοντέλο* (1974), εγχείρημα πολύ δύσκολο αφομοίωσης της μαρξιστικής φιλοσοφικής σκέψης, και μάλιστα εισάγοντας την εικαστική αφαίρεση στις εικόνες της φιλμικής αφήγησης. Η πολυτονική συνέχεια ήταν αντάξια αυτής της αρχής: *Μητροπόλεις* (1975), *Αλληγορία* (1986), *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε* (1995), *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* (1998) και *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης / Αλληγορία III* (2002).

Άλλη μία επίσης σημαντική, αλλά κάτω από άλλη μορφή παρουσίασης, συνεισφορά του είναι ο αρκετά σημαντικός αριθμός δοκιμίων που πραγματοποίησε για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο»: «Ο βιολιστής Τάτσης Αποστολίδης», «Θρήνος για τον Γιάννη Χρήστου», «Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο», «Ο εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο», «Φωνές και στέκια του ρεμπέτικου», «Το μονταζ του Αϊζενστάιν», «Η ποίησις του Ανδρέα Εμπειρίκου», «Η αποκάλυψη του ηγεμόνα», «Ο αινιγματικός κύριος Ιούλιος Βερν - Νέμο / Αλληγορία II», κ.ά.

Αυτά, σε ό,τι αφορά στη δημιουργία του κινηματογραφιστή Σφήκα – την πλέον γνωστή. Έπεται τώρα η μεταφραστική. Γι' αυτήν που είναι εξίσου σημαντική –όσο και να ηχεί παράξενα– σε γενικές γραμμές, δε γίνεται λόγος, δεν έχει αποτελέσει ξεχωριστό αντικείμενο μελέτης ή εστία ενδιαφέροντος. Συγκεκριμένες μόνο επισημάνσεις γίνονται, περιστασιακές, κι αυτές με την ευκαιρία παρουσίασης του αντίστοιχου τόμου· σχόλια πάντοτε σε περιορισμένο βαθμό και αυτά σε συνάρτηση με την ανάλυση και αξιολόγηση του ίδιου του πρωτοτύπου, όχι αυτόνομα και αποκλειστικά. Με τη δημιουργική τούτη πλευρά του έργου του Κώστα Σφήκα θα ασχοληθεί το πόνημα αυτό, όσο το επιτρέπουν οι δυνατότητες του υπογράφοντος.

Οι μεταφράσεις χωρίζονται σε δύο αμιγείς κατηγορίες: σ' εκείνες που αφορούν κείμενα για τον κινηματογράφο και σ' εκείνες που είναι μεταφορές λογοτεχνικών έργων.

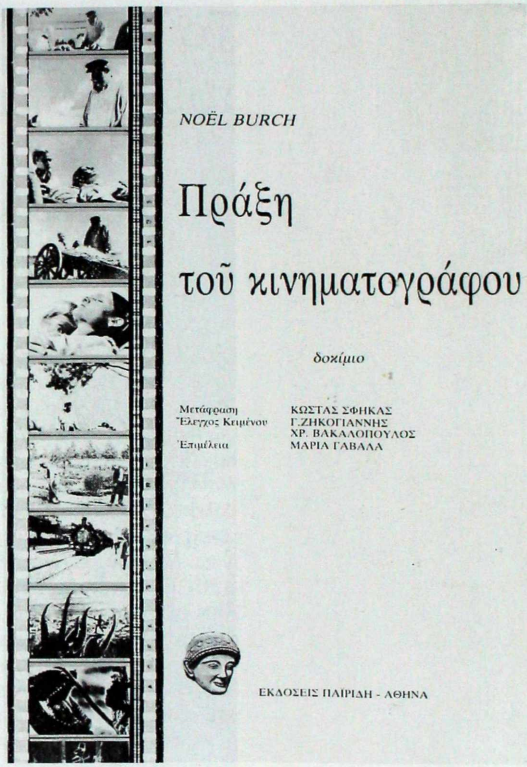
Την πρώτη αποτελούν τα:

N. Burch: *Πράξη του κινηματογράφου* (1980)
S.M. Eisenstein: *Πέρα απ' τους αστέρες* (1983)
S.M. Eisenstein: *Κινηματογράφος και ζωγραφική* (1985)
A. Bazin: *Τι είναι κινηματογράφος 1. Οντολογία και γλώσσα* (1988)
A. Bazin: *Τι είναι κινηματογράφος 2. Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού* (1989)
S.M. Eisenstein: *Η μορφή του φιλμ - Β΄ μέρος* (2003) (πρώτη γραφή, 1985)

Με απόγειο το Β΄ μέρος της *Μορφής του φιλμ*, η πιστότητα και η αυθεντικότητα στις μεταφράσεις αυτές είναι δεδομένες: ο Κώστας Σφήκας ως κινηματογραφιστής γνωρίζει και κατέχει από πρώτο χέρι το υλικό που μεταφράζει. Να σημειώσω πως από τα *Κινηματογράφος και ζωγραφική* και *Πέρα απ' τους αστέρες* έχω αντλήσει ορισμένα στοιχεία για τον δικό μου *Σ.Μ. Αϊζενστάιν*.

Στη δεύτερη κατηγορία, το λογοτεχνικό μεταφραστικό μέρος, δεσπόζουν πολυσέλιδα έργα μεγάλου βελνηνεκούς νοηματοδότησης, ογκόλιθοι μορφικής και αισθητικής πληρότητας:

Dante: *Θεία Κωμωδία - Κόλαση* (2000) (Η προγενέστερη έκδοση του έργου, το 1986, έφτανε μέχρι το Canto XIV. Ο Κ. Σφήκας ετοιμάζει ήδη το *Καθαρτήριο* και τον *Παράδεισο*, για να ολοκληρωθεί το κορυφαίο έργο.)
H. de Balzac: *Χαμένα όνειρα* (2000)
H. de Balzac: *Λαμπρότητες και αθλιότητες εταιρών* (2004)
Η «αποκάλυψη» της μέχρι τότε άγνωστης μεταφραστικής προσφοράς του σκηνοθέτη Σφήκα αρχίζει με την πρώτη μερική μετάφραση της *Κόλασης* και φτάνει στην πληρότητα με τα *Χαμένα όνειρα*, μία ευδαίμων συνάντηση και μια αγαστή συμβίωση του συγγραφικού ύφους του Μπαλζάκ με το λογοτεχνικό μεταφραστικό τάλαντο του κινηματογραφιστή.
Είναι κατανοητό ότι ο ελληνικός λόγος όταν επιχειρεί να προσεγγίσει ξένα γλωσσικά ιδιώματα, και μάλιστα εκείνα που διαθέτουν έντονη μουσικότητα, αγγίζει τα όρια του απραγματοποίητου. Το ιδίωμα ενός δογματικά δημοτικίζοντος λόγου δεν μπορεί να προσεγγίσει με μεγάλη επιτυχία το εκλεπτυσμένο ιδίωμα της γαλλικής γλώσσας –σε όσες περιπτώσεις απαιτείται– και να καλύψει συνολικά όλο το λεκτικό πλούτο και την «αφθονία» των μορφικών πλεγμάτων του μπαλζακικού λόγου, για παράδειγμα. Πέραν των όσων αναφέρθηκαν, ο μεταφραστής είχε να καλύψει και την ιδιαιτερότητα των ιδιωμάτων που αναπτύχθηκαν στις μεγαλουπόλεις, στα αστικά κέντρα και την επαρχία, που οι ιδιομορφίες τους διατηρούνται στο γαλλικό πρωτότυπο. Τη ρευστότητα και μουσικότητα του ρυθμού, τη φινέτσα και δυναμική φυσικότητα του ύφους.
Ο Σφήκας επιχείρησε και κατόρθωσε αυτό που φάνταζε ως ακατόρθωτο. Η μεταφραστική του δεινότητα για να προσεγγίσει τη γλωσσική υφή ενός κορυφαίου δείγματος γραφής του γαλλικού κλασικισμού, επινόησε πολλές «λύσεις», πρότεινε μεταφορές, αντιμετώπισε το πρόβλημα σε διαφορετικά επίπεδα:



1. Χρησιμοποίησε διάφορες μορφές εσωτερικής ομοιοκαταληξίας, με σκοπό να διατηρήσει την εσώτερη ποίηση που απαυγάζει το κείμενο. Ή ακόμη και παρηχήσεις, με τολμηρές και ελευθεριάζουσες επιλογές, ξεπερνώντας την πιστή, κατά λέξη, μετάφραση.
Κάποια παραδείγματα που σταχυολογούνται, θα φωτίσουν με ενάργεια την προηγούμενη διατύπωση, επιβεβαιώνοντας την εύστοχη εφαρμογή της:
Χαμένα όνειρα. Τόμος Β΄
Πανοραμά ντραματίκ (και όχι *Δραματικό πανόραμα*)
«Μπαίνουν, βγαίνουν, δάδες, επικλήσεις, έρευνες, αναζητήσεις, μάταιες. Τα πάντα άνω-κάτω. Κόρη Αλκάδη εκλάπη κι ο πατήρ παραληρεί. Εξαπολύει κατάρες, κλητήρας. Βρίσκει το σκουφί του, το φορεί: οποία κεφαλή, δε χωρεί. Είναι του κλέφτη. Κι ο κλέφτης; Σκοτεινοί, βλοσυροί, εφορμούν στη σκηνή, φωνασκούν, μπαίνουν-βγαίνουν, ερευνούν αποτελεσματικότερα. Ο Αλκάδης τελικά θα βρει έναν άνδρα χωρίς την κόρη του και την κόρη του χωρίς άνδρα. Ό,τι δικαστάς ευχαριστεί το κοινό δυσαρεστεί». [...]
Στον ίδιο τόμο, σελ. 51-52:
[...] «Ο Βερνού είναι ικανός να βγάλει το μάτι του, αρκεί να εξορυχθούν αμφότεροι οι οφθαλμοί του καλύτερού του φίλου. Θα τον δεις... να μειδιά ενώπιον όλων των συμφορών, να βάλλει, λαϊκός γαρ, εναντίον πριγκίπων, δουκών, μαρκησίων, όλων των ευγενών και όλων των επιφανών μπεκιάρηδων, καθότι ύπανδρος. [...] Ίδε ο άνθρωπος ο υλακτών όπισθεν ιησουϊτών, ο την αυλή λοιδορών διά προθέσεις επαναφοράς φεουδαλικών δικαιωμάτων, ιδία της πρωτοτοκίας, ο κηρύσσων σταυροφορίας υπέρ της ισότητος, μη αισθανόμενος ίσος κανενός. Η δημοσιογραφία... δεν είναι παρά ένας τεράστιος καταπέλτης, τιθέμενος εν κινήσει από άπειρα μικρά μίση». [...]

Στον Τόμο Α΄ του ίδιου μυθιστορήματος, στις σελίδες 200 και 204 του κεφαλαίου «Μαντάμ ντε Μπαρζετόν», υπάρχει ένας αφάντα-στης ποικιλίας χείμαρρος χαρακτηριστικών ρημάτων και επιθέτων: «Από την εποχή εκείνη είχε αρχίσει *να τυποποιεί, υποκειμενοποιεί, συνθετικοποιεί, δραματοποιεί, υπεροχοποιεί, αναλυτικοποιεί, ποιητικοποιεί, προζοποιεί, κολοσσοποιεί, αγγελοποιεί, νεολογικοποιεί* και *τραγικοποιεί* τα πάντα». [...]
(Ο κύριος ντι Σατλέ ήταν) «ευσταλής, καλλονός, χορευτής, μπιλιαρδίστας, ευτράπελος, εξυπνάκιας, θεατρίνος, τενορίνος, κόλαξ, αδίστακτος, ευέλικτος, φθονερός, ήξερε τα πάντα και τίποτα».
Είναι αρκετά τα σημεία όπου εκδηλώνεται η ειρωνεία του Μπαλζάκ, άλλοτε με τρόπο ευτράπελο κι άλλοτε με σκληρό και άγριο τρόπο, που στην κυριολεξία μαστιγώνει.

2. Όπως πάνω στην υπάρχουσα γραφή ενός πρωτογενούς χειρογράφου μπορεί να εγγραφεί μια νέα, έτσι και ο Σφήκας απέδωσε κάτω από μια νέα οπτική τις ιδιαιτερότητες της λεκτικής ποικιλίας και διάστασης των σαλονιών των αριστοκρατών και των αστών, των εργατών, των αγροτών, των τραπεζιτικών, των επιχειρηματιών, των τεχνικών, των δημοσιογράφων κ.ά., με εκείνη των αντίστοιχων ελληνικών επαγγελμάτων, διατηρώντας όσο ήταν εφικτό τα αντίστοιχα ιδιώματα.
Χαρακτηριστικό παράδειγμα απόδοσης είναι και το ποίημα του Λισιέν ντε Ριμπαμπρέ με τίτλο *Σ΄ εκείνην*, που το ύφος του μιμείται τη μορφή της βυρωνικής ωδής.
Υπάρχουν ακόμη τα έντονα συναισθηματικά σονέτα του Λισιέν στις σελίδες 463-467 του Α΄ τόμου, καθώς και το σατιρικό σονέτο και το τραγούδι της ταβέρνας στις σελίδες 184 και 230-231 αντίστοιχα του Β΄ τόμου.

3. Για την αυθεντική απόδοση της εποχής και της ατμόσφαιράς της, στις ονομασίες των διαφόρων περιοχών, των οδών, των μνημείων και σημαντικών κτιρίων κ.ά., έχει διατηρηθεί η γραφή του πρωτότυπου.

4. Στο μεταφραστικό αυτό ύφος όπου διακρίνει κανείς ιδιώματα άλλων ελλήνων συγγραφέων, απόηχους από τον Ροΐδη, τον Παπαδιαμάντη, τον Εμπειρίκο, τούτη η πολυσυλλεκτική γλώσσα που φαινομενικά είναι σαν να μη διαθέτει ενιαίο ύφος, δημιουργεί στο γίγνεσθαί της από την πρώτη μέχρι την τελευταία σελίδα και σφυρηλατεί το δικό της ύφος. Το «στιλ Σφήκα». Εξυπακούεται ότι οι λεξικολογικές και μορφολογικές προτάσεις και επιλογές δεν είναι αυθαίρετες και για λόγους εντυπωσιασμού, αλλά διατυπωμένες με τεκμηριωμένη πρωτοτυπία, αξιοποιούν το νοηματικό περιεχόμενο του πνευματικού «προϊόντος» με το οποίο καταπιάνεται και την εσώτερη μουσικότητά του. Κάθε φράση δουλεμένη με μόχθο είναι καλοζυγισμένη, το σύνολο ρέει με άνεση και φυσικότητα.
Το σκεπτικό της Επιτροπής που βράβευσε ομόφωνα τον Κώστα Σφήκα για τη μετάφρασή του τού μυθιστορήματος του Honoré de Balzac *Illusions Perdues* (*Χαμένα όνειρα*) με πρόεδρο τον Γιώργο Βέλτσο, είναι η ακόλουθη: «Η Επιτροπή θεώρησε ότι η μεταφορά του βιβλίου αυτού στην ελληνική γλώσσα θέσπισε "οδηγίες" για κάθε ανάλογο εγχείρημα στο μέλλον. Και ήταν φυσικό, γιατί η μετάφραση του Σφήκα, καρπός μιας υπερεικοσαετούς εργασίας, υπήρξε "έργο ζωής". Ο μεταφραστής, γνωστός για τις πρωτοποριακές σκηνοθεσίες του στον κινηματογράφο και για παλαιότερες μεταφράσεις του, όπως η έμμετρη επανεγγραφή μέρους της *Θείας Κωμωδίας* του Dante, τιμήθηκε όχι μόνο για το μεταφραστικό ύφος αλλά και για τις "προτάσεις" του κατά τη μεταφορά του έργου του Μπαλζάκ στη γλώσσα μας».
Οι αξιολογήσεις και επισημάνσεις που διατυπώθηκαν μέχρι τώρα σχετικά με τα *Χαμένα όνειρα*, ι-

σχύουν και για το *Λαμπρότητες και αθλιότητες εταιρών* (*Splendeurs et misères des courtisanes*), που αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τη συνέχεια του προηγούμενου μυθιστορήματος.

Αν τώρα τεθεί το ερώτημα, γιατί ο Κ. Σφήκας επέλεξε αυτά τα δύο μυθιστορήματα και όχι κάποια άλλα που είναι πιο πλατιά γνωστά στο αναγνωστικό κοινό, όπως *Eugénie Grandet, Le Père Goriot, Le Colonel Chabert, La Cousine Bette* κ.ά., η απάντηση θα πρέπει ν' αναζητηθεί σε δύο λόγους:

Αφενός, μεν, τα δύο πολυσέλιδα αυτά έργα εκφράζουν κορυφαίες στιγμές του συγγραφικού οίστρου και της τόσο προσωπικής γραφής του «δάσκαλου» του κλασικού μυθιστορήματος, οπότε θα έπρεπε να προσφερθούν με ξεχωριστή ποιότητα μετάφρασης στον έλληνα αναγνώστη. Αφετέρου, όμως, και περισσότερο, γιατί ειδικά στα *Χαμένα όνειρα* γίνεται μια ανελέητη κριτική του καπιταλιστικού συστήματος, που υπό γενική έννοια, απλά και ωμά διατυπωμένο, μετατρέπει κάθε πνευματικό προϊόν σε εμπόρευμα. Τις συνέπειες και τις απηχήσεις του συστήματος, ο Μπαλζάκ τις υπέστη και τις έζησε στο πετσί του, την εποχή του πριν από τα μισά του 19ου αιώνα, γι' αυτό και η κριτική που ασκεί στις διάφορες όψεις της εκμετάλλευσης είναι τέτοιας εμβέλειας και δύναμης: είναι μια κριτική «εκ των έσω». Η δύναμη της μπαλζακικής ρεαλιστικής μυθιστορίας και η επικαιρότητά της βρίσκονται και στη σχέση τους με τη μαρξιστική διαλεκτική στο *Κεφάλαιο* του Μαρξ. Γνωστές είναι, εξάλλου, και οι σχετικές αναφορές στο ίδιο μυθιστόρημα και οι αναλύσεις του Γκιόργκι Λούκατς.

Η 30χρονη πορεία του άθλου των μεταφράσεων *Θεία Κωμωδία* (*Κόλαση*), *Χαμένα όνειρα, Λαμπρότητες και αθλιότητες εταιρών*, χαρακτηρίζεται «έργο ζωής» και τον όρο τον έχουν ήδη χρησιμοποιήσει αρκετές φορές μέχρι σήμερα. Φαντάζομαι τον Κώστα Σφήκα να ξεκινάει τα μακρόπνοα εγχειρήματά του κάπως έτσι:

Να αρχίζει κομματιαστά, λίγο λίγο, να μεταφράζει αποσπάσματα από το συγκεκριμένο βιβλίο κάθε φορά, όχι για κανέναν αναγνώστη αλλά για τον ίδιο, να μεταφέρει για προσωπική του τέρψη στη γλώσσα που του είναι πιο οικεία από τις άλλες, τις συγκινήσεις κάποιου άλλου, συγκινήσεις όμως που θα μπορούσαν να είναι δικές του. Να δημιουργούνται σιγά σιγά σχέσεις «πάθους» με το προς μετάφραση κείμενο, να ταυτίζεται σταδιακά ο ίδιος με το συγγραφέα. Η πολυσυλλεκτική γλώσσα, όμως, που θέσπισε είναι απαλλαγμένη από εξεζητημένους ιδιωματισμούς και τραχύτητες και επιβάλλει την προσωπική ευαισθησία, συντονισμένη με το πρωτότυπο. Η δημιουργική μεταφορά στα ελληνικά σέβεται και διατηρεί την περιγραφική ή ψυχογραφική δεινότητα του συγγραφέα, εν συντομία, την ποιητική του.

Μια μετάφραση μπορεί να είναι εξαιρετικά τίμια, λεκτικά όμως πολύ πιθανόν άχρωμη, χωρίς χυμώδη παλμό. Ο επίπονος αγώνας έγκειται στο να μεταφερθεί στην ελληνική εκδοχή η ευαισθησία των συγγραφέων και πιστά και ατόφια. Στις μεταφράσεις του Κ. Σφήκα οι λέξεις αποκτούν μια ειδική βαρύτητα, που είναι ταυτόχρονα φωνητική, αισθητική και υπαρξιακή. Η συνειδητή μεταφραστική «περιπέτεια» είναι μια δύσβατη πορεία. Όταν παρελαύνει μπρος από τα μάτια του αναγνώστη με μια ρέουσα αλληλουχία το μεταφρασμένο κείμενο, προσωπικά, αυτόματα φαντάζομαι το πρωτότυπο, και επιχειρώ νοερά μια συγκριτική μετάφραση. Ζύγισα προσεκτικά τις φράσεις και με απασχόλησε η ευρηματικότητα των προτάσεων και «λύσεων»· αξιολόγησα, εν τέλει, το μέγεθος του άθλου.

Για την επιλογή της *Θείας Κωμωδίας* σαν μιας άλλης μεγάλης πρόκλησης, δύο στάθηκαν τα θεμε-

λιώδη εναύσματα για τον Κώστα Σφήκα. Πρώτα, οι μνήμες της παιδικής του ηλικίας, όταν ο παππούς του τού διάβαζε στίχους από το συγκεκριμένο έργο και που τον γοήτευαν. Έπειτα, το παράδειγμα του μεγάλου μας ποιητή Δ. Σολωμού που είχε προσωπικά προβληματιστεί με την απόδοση του πρώτου στίχου «Nel mezzo del cammin di nostra vita», έτσι όπως αναφέρεται στο *Διάλογό* του μεταξύ ποιητή, φίλου και σοφολογιότατου. Η *Κόλαση* έχει ήδη ολοκληρωθεί, και περιμένουμε να ακολουθήσουν το *Καθαρτήριο* και ο *Παράδεισος*. Ο σκηνοθέτης-μεταφραστής δε χρησιμοποίησε τους όρους «μετάφραση» ή «απόδοση», αλλά τον όρο «έμμετρη επανεγγραφή», που στην προκειμένη περίπτωση εκφράζει το ανώτερο στάδιο ποιητικής πράξης μορφολογικής ιδιοσυστασίας.

Πέρα από τα επτανησιακά και τα κρητικά ιδιώματα που μπορεί ν' αναγνωρίσει κανείς με σχετική ευκολία, η γλώσσα της επανεγγραφής βρίσκεται κοντά στο σολωμικό ύφος (ειδικά στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*, μια δημοτική βασισμένη στον προφορικό νεοελληνικό λόγο της εποχής του), και το ύφος των Ευαγγελίων. Θεωρώ πως μέσα στους λογοτεχνικούς μύθους, αυτή η *Θεία Κωμωδία* στην ολοκληρωμένη της εκδοχή θα πρέπει να αφιερωθεί στη μνήμη του Διονυσίου Σολωμού.

Για λόγους συγκριτικών συσχετίσεων, καθώς και για λόγους αξιολόγησης της διαφορετικής αντιμετώπισης του ντανταϊκού κειμένου, παραθέτω πρώτα μια στρωτή, πιστή και ποιητική μετάφραση των έξι πρώτων στίχων:

Μέσα στα μισά του δρόμου της ζωής μας,
Σε δάσος βρέθηκα σκοτεινιασμένο
Γιατί είχα το σωστό δρόμο χαμένο.

Α! και τι δύσκολο να το ιστορήσω
Το θρασεμένο κι άγριο εκείνο δάσος,
Που φόβο η θύμησή του ξαναφέρνει!

και στη συνέχεια, την επανεγγραφή του Κώστα Σφήκα:

Μεσόστρατα της ζήσης μας φθασμένος
στο μαύρο δάσος είχα ξεστρατίσει·
ο ίσιος δρόμος ήτανε χαμένος.

Α! φρίττει ύπαρξη να ομιλήσει.
Τραχιάς ερμιάς σκληρόπλεκτο λαγκάδι
το φόβο λογισμός του θ' αναστήσει.

Το ύφος που ανέπτυξε ο Ντάντε στη *Θεία Κωμωδία* συνεχίζει την παράδοση των τροβαδούρων του Μεσαίωνα, καθώς και της λυρικής μπαλάντας, έτσι όπως την ανέπτυξε και την επεξεργάστηκε ο François Villon. Ιστορικά είναι η πρώτη φορά που η *Κόλαση* της *Θείας Κωμωδίας* μεταφράζεται ακριβώς στην πρωτότυπη μορφή της, δηλαδή ενδεκασύλλαβος παροξύτονος με τριπλές ρίμες, φαινόμενο μοναδικό για τα ελληνικά δεδομένα, και το πιθανότερο –όπως πιστεύω– και σε παγκόσμιο επίπεδο.

Μέσα στη σχεδόν μηδενική ποιότητα του σημερινού κόσμου που σημαδεύεται από σπανιότητα των ηθικών αξιών, ο μοναχικός και μοναδικός Κώστας Σφήκας έβαλε το πιο γνήσιο κομμάτι του εαυτού του στις μεταφράσεις του. Προσμονή και συνάμα ευχή θα ήταν η καθολική ανταπόκριση και σε αναγνωσιμότητα, σαν δικαίωση για παρόμοια τολμήματα. Με την αυτοσημαινόμενη γραφή που πέτυχε τη μεταρσίωση του ιδιώματος που υιοθέτησε και το μετουσίωσε στην *Κόλαση* σε ατόφιο και ευαγή ποιητικό λόγο.

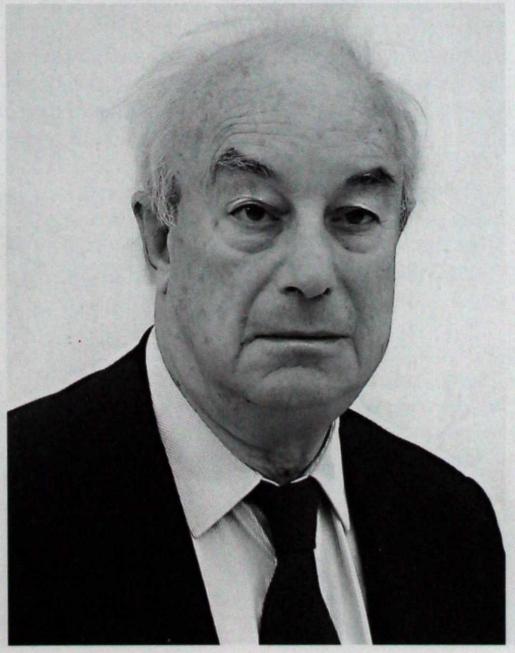
Και σαν τελευταία υπόμνηση με την οποία θα συμφωνούσε και ο εθνικός ποιητής:

Nel mezzo del cammin di nostra vita –
Μεσόστρατα της ζήσης μας φθασμένος.

Οκτώβριος 2004

Κιέριον του Δήμου Θέου (Ανέστης Βλάχος, Κώστας Σφήκας).

Μαρτυρίες
για τον Κώστα Σφήκα



Για τον Κώστα Σφήκα

του Λάκη Παπαστάθη

Οδός Καπλανών 10

Τον θυμάμαι το 1964, όταν πρωτοήρθε στη σχολή μας. Τον είχε φέρει ο αείμνηστος δάσκαλος μας Κώστας Φωτεινός να μας διδάξει αισθητική. Παρά τους λίγους μαθητές και τα φτωχά οικονομικά της σχολής, ο Κώστας Φωτεινός και η Ειρήνη Καλκάνη, που ήταν διευθυντές του «Κέντρου Ανωτέρων Σπουδών Κινηματογράφου» με θυσίες και πραγματικό ενδιαφέρον για μας, προσπαθούσαν να μας προσφέρουν γνώσεις και ήθος επιλέγοντας εξαίρετους δασκάλους.

Ο Κώστας Σφήκας είχε ήδη σκηνοθετήσει τις δύο πρώτες του ταινίες μικρού μήκους, τα *Εγκαίνια* και την *Αναμονή,* που από τότε εθεωρούντο ότι σηματοδοτούν την αυγή μιας καινούργιας περιόδου για τον κινηματογράφο μας.

Από τα πρώτα μαθήματα νιώθαμε υπερήφανοι για το δάσκαλό μας και προσπαθούσαμε να ανταποκριθούμε στο υψηλό επίπεδο των γνώσεων, των σκέψεων και των επιλογών του.

Εκείνο που μας εντυπωσίαζε ήταν η αντίφαση ανάμεσα στην κάπως συντηρητική του εμφάνιση και στις πιο πρωτοποριακές μοντέρνες απόψεις του για την τέχνη και τον κινηματογράφο. Μάθαμε τότε πως ο δάσκαλος μας εργαζόταν ως υπάλληλος στα Ελληνικά Ταχυδρομεία και αυτή την εποχή είχε αποσπασθεί στο υπουργείο Προεδρίας, στο τμήμα Ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών.

Θεωρώ τον εαυτό μου τυχερό που άκουσα τότε, δεκαεννιά χρονών παιδί, τον Κώστα Σφήκα να μιλάει για την τέχνη. Δε συγκράτησα τα συγκεκριμένα λόγια του, αλλά θυμάμαι την κίνηση της ψυχής μου προς το φωτισμένο δάσκαλο που μας οδηγούσε στο πρώτο σκαλί της τέχνης. Όπως λέει ο Γεώργιος Βιζυηνός όταν αναφέρεται στα χρόνια της μαθητείας του ως ραφτάκι: «Λησμόνησα τα ράμματα, τον πήχη, μα την ιδέα της τέχνης τη θυμάμαι».

Οδός Ζαλοκώστα 3

Καλοκαίρι του 1965. Μαζί με τον Δ. Αυγερινό είχαμε τελειώσει την πρώτη μικρού μήκους ταινία μας. Ήταν το ντοκιμαντέρ *Περιπτώσεις του όχι.* Στο τέλος της ταινίας ένας γερμανός αξιωματικός έβγαζε τη στολή του, φορούσε καθημερινό ρούχο και έβγαινε στους δρόμους της Αθήνας. Το ότι ο φασισμός κυκλοφορούσε ανάμεσά μας εξέφραζε την ανησυχία μας για τον κίνδυνο μιας στρατιωτικής δικτατορίας. Το 1965 ήταν μια χρονιά σταθμός για το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Υπήρξαν σημαντικές ταινίες μικρού μήκους από νέους κυρίως δημιουργούς που έκαναν τη μεγάλη στροφή: Νόλλας, Λιαρόπουλος, Ζώης, Ζαχαροπούλου, Μανθούλης κ.ά. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης έγραψε τότε στη «Δημοκρατική Αλλαγή» το περίφημο άρθρο του «Ελληνικός Κινηματογράφος Έτος Πρώτον» και ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος στο περιοδικό «Εποχές» δημοσίευσε ένα εκτεταμένο κείμενο με τίτλο «Οι Υποσχέσεις των Ταινιών Μικρού Μήκους». Ωστόσο εκείνο το καλοκαίρι η επι-

τροπή λογοκρισίας λειτουργούσε κανονικότατα και ήταν φυσικό να μας φοβίζει. Περιμέναμε με αγωνία να πάρουμε την άδεια προβολής που αργούσε ανησυχητικά. Επισκεφτήκαμε το υπουργείο στην οδό Ζαλοκώστα και συναντήσαμε εκεί το δάσκαλό μας που ήταν διορισμένος στην επιτροπή κρίσεως. Αυτός σχεδόν συνωμοτικά μας έκλεισε σε μια αποθήκη δίπλα στο γραφείο του. Ταραγμένος μας είπε πως «ότι και να γίνει η ταινία σας θα πάρει άδεια έστω κι αν εγώ χάσω τη δουλειά μου». Η άδεια δόθηκε και η ταινία παίχτηκε μαζί με τις άλλες μικρού μήκους στην ιστορική προβολή του κινηματογράφου «Ρόδον». Ήταν μια Κυριακή πρωί του Σεπτέμβρη του 1965.

Οδός Ρεθύμνου 10

Καλοκαίρι 1974, εισβολή των Τούρκων στην Κύπρο, επιστράτευση. Τον συνάντησα στα σκαλιά του ισογείου της CINETIC που τότε ήταν σ' ένα νεοκλασικό κτίριο στην οδό Ρεθύμνου 10, δίπλα στο αρχαιολογικό Μουσείο. Ο Κώστας ήρθε να μας αποχαιρετήσει πριν μεταβεί στη μονάδα του. «Επιστρατεύτηκα ως υπολοχαγός των Ελληνικών Ταχυδρομείων. Αν πάθω κάτι στον πόλεμο, έχω το σενάριο του *Μοντέλου* στο συρτάρι του γραφείου μου. Σε παρακαλώ να μου το γυρίσεις. Είναι γραμμένες όλες οι λεπτομέρειες». Ευτυχώς το γύρισε ο ίδιος κάνοντας την ωραιότερη μεγάλου μήκους ταινία του. Ένα φιλμ που δεν έχει όμοιό του στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Μια ανθρωποθυσία στο βωμό της εργασίας, που γυρίστηκε με τον πιο εικονοκλαστικό τρόπο, σαν βουβή τελετουργία. Η ταινία τιμήθηκε στο Φεστιβάλ του 1974 ως η καλύτερη καλλιτεχνική ταινία. Μέλη της κριτικής επιτροπής ήταν τότε ο Παύλος Ζάννας, ο Κώστας Σκαλιόρας και ο Νίκος Κούνδουρος.

Στη μουβιόλα της CINETIC

Καλοκαίρι 1975. Ο Κώστας Σφήκας ολοκληρώνει τη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του. Πρόκειται για τις *Μητροπόλεις* που παίχτηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης της ίδιας χρονιάς. Είχα την τύχη να είμαι ο μοντέρ αυτής της ταινίας. Στα πολλά ξενύχτια μας πάνω στη μουβιόλα, μας κρατούσε εν εγρηγόρσει ο οίστρος του Κώστα, η ποιητική του ακρίβεια και η βαθιά μουσική του παιδεία. Ήθελε να χτίσει την ταινία του σαν ένας διευθυντής ορχήστρας που διηύθυνε ένα συμφωνικό έργο. Στο φιλμ συνεχώς προβάλλονταν μπαρόκ εικόνες από τις Μητροπόλεις του κόσμου στην πρώτη εικοσαετία του εικοστού αιώνα. Εικόνες δύναμης και φρίκης. Ακουγόταν κυρίως μουσική του Σενς Σανς και κείμενα του Προυστ και του Ρίλκε. Η σχέση της μουσικής, του λόγου και των ήχων με την εικόνα έδιναν βάθος στην ταινία και αφηγηματικό ιστό, που αρθρωνόταν όμως με τους όρους και τον τρόπο της σύγχρονης ποίησης.

Το μόνο που σταματούσε την πυρετική εργασία ήταν ο ερχομός της Άννας, της γυναίκας του, που έφερνε το φαγητό μας. Το αναφέρω αυτό γιατί η Άννα είναι τρομερή μαγείρισσα και τα κατά καιρούς τραπεζώματα που μας έκανε στο σπίτι της αποτελούν ιστορία και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες του γεύτηκαν τα υπέροχα φαγητά της και ένιωσαν πως μια συνάντηση 10-12 ατόμων γύρω από το τραπέζι μπορεί να έχει και το χαρακτήρα τελετουργίας. Οι συζητήσεις των συνδαιτυμόνων στρέφονταν αποκλειστικά γύρω από την πίστη μας πως ο κινηματογράφος που ονειρευόμασταν μπορούσε να γίνει πραγματικότητα. Θυμάμαι και την προβολή των *Μητροπόλεων* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η ταινία συγκίνησε πολλούς. Ανάμεσά τους ήταν και η δασκάλα μου η Ειρήνη Καλκάνη, σπουδαία κριτικός του θεάτρου και του κινηματογράφου, που εκείνη τη χρονιά ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής. Γοητεύτηκε από την πνευματικότητα και την ευαισθησία της ταινίας και δήλωνε πως άνοιγε νέους δρόμους στην οπτικοακουστική αφήγηση. Το αναφέρω αυτό με συγκίνηση, γιατί αυτή η εξαίρετη γυναίκα, λίγο μετά το Φεστιβάλ έφυγε από τον κόσμο σε ηλικία μόλις 60 χρονών.

Κοντά στο χωριό Βουρλιώτες

Καλοκαίρι στα βουνά της Σάμου. Εποχή του τρύγου. Με καλούς φίλους επισκεπτόμασταν τα χωριά με τους μεγάλους αμπελώνες. Όλο το νησί στο πόδι. Τα μέλη κάθε οικογένειας με καπέλα και μαντίλια στο κεφάλι τρυγούσαν. Μετά φόρτωναν τα καφάσια στα μουλάρια και τα φορτηγά για να τα μεταφέρουν στο συνεταιρισμό. Οι πλαγιές των βουνών έγιναν πολύχρωμες.

Καθώς κατηφορίζαμε, άκουσα ξαφνικά το όνομά μου. Κάποιος με φώναζε από μακριά. Μας πλησίασε ένας νέος αγρότης με ευγενικό πρόσωπο και μούσι σαν καλογεράκι.

«Σας θυμάμαι από το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Σάμου», μου λέει. «Εκεί είχα την τύχη να δω την πιο σπουδαία ελληνική ταινία».
«Και ποια είναι αυτή;» τον ρωτάω.
«Ο *Θηραϊκός όρθρος* του Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ! Έμαθα πως μετά από αυτό το ντοκιμαντέρ και οι δυο τους έκαναν κι άλλες ταινίες. Δεν κατάφερα να τις δω. Δεν πειράζει, ίσως να φθάνει μόνον αυτή που είδα. Αυτοί οι άνθρωποι βρήκαν το Θεό από άλλο δρόμο απ' ότι εμείς. Πιο δύσκολο δρόμο γιατί τον ανακάλυψαν μόνοι τους. Σαν ψαλμωδία στον όρθρο είναι αυτή η ταινία. Ψαλμωδία για τους ανθρώπους, για τη ζωή. Σας χαιρετώ».

Λασκάρεως 3
Οι επισκέψεις του Κώστα Σφήκα στα γραφεία της CINETIC, τα τελευταία 30 χρόνια, δημιούργησαν μια παράδοση συζητήσεων υψηλού επιπέδου, αλλά και οδήγησαν στη δημιουργία δέκα εκπομπών του για το «Παρασκήνιο». Αναφέρω τους τίτλους: «Ο βιολιστής Τάτσης Αποστολίδης», «Θρήνος για τον Γιάννη Χρήστου», «Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο», «Το τσίρκο της Σόφιας», «Φωνές και στέκια του ρεμπέτικου», «Ο εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο», «Το μοντάζ στον Αϊζενστάιν», «Ο *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου», «Η αποκάλυψη του ηγεμόνα», «Ο αινιγματικός κύριος Ιούλιος Βερν». Και οι δέκα εκπομπές προτείνουν μια κινηματογραφική γραφή χωρίς καμιά παραχώρηση στο μέσον που λέγεται τηλεόραση. Τίποτα δεν απλουστεύεται, τίποτα δεν εκλαϊκεύεται. Καμιά προσαρμογή του ρυθμού και του μεγέθους κάδρου στη μικρή οθόνη. Μεγάλα κομμάτια δε των ταινιών του είναι εντελώς βουβά. Όλες αυτές οι ταινίες δεν είναι τελικά τηλεοπτικές εκπομπές αλλά κινηματογραφικά έργα με τη σφραγίδα του. Σαν να ήθελε να πει πως το έργο από όποιο μέσο και αν προβληθεί, ο θεατής πρέπει να αποκαλύψει τη δύναμή του και το πνεύμα του. Το μέσον δεν μπορεί να ισοπεδώσει το έργο τέχνης και πολύ περισσότερο δεν είναι δυνατόν να το φέρει στα μέτρα του.
Θαυμάζω ιδιαιτέρως το «Παρασκήνιο» που είναι αφιερωμένο στον Γιάννη Χρήστου. Νομίζω πως σ' αυτή την ταινία συναντιούνται δύο σπουδαίοι καλλιτέχνες της σύγχρονης έκφρασης. Ο Σφήκας του κινηματογράφου και ο Χρήστου της μουσικής. Είμαι σίγουρος πως αν ζούσε ο Χρήστου θα το έβλεπε με συγκίνηση.

Ο Κώστας στο χώρο και το χρόνο της σιωπής
«[...] το πιο τίμιο, η μορφή του», θα μπορούσε να πει ο μεγάλος Αλεξανδρινός και ένας ντοκιμαντερίστας, πριν από δέκα χρόνια στη Θεσσαλονίκη, κινηματογράφησε το πρόσωπο του Κώστα με ακίνητη τη μηχανή για 3 λεπτά. Χωρίς ήχο, χωρίς λόγια, χωρίς σχόλια. Ήταν μια καίρια αποκαλυπτική εικόνα που συναντούσε τις πιο καλές στιγμές των ζωγραφικών πορτρέτων. Αφτιασίδωτη απλότης, ζεστή ανθρώπινη παρουσία, συναρπαστική σχέση του βλέμματος με τον κινηματογραφικό φακό που έβγαζε κάτι από το μυστήριο της ύπαρξης.
Με αφετηρία αυτό το φιλμ σκέφτομαι πως θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να αναζητήσει κανείς τη μορφή του Κώστα Σφήκα έτσι όπως καταγράφηκε σε πολλές ελληνικές ταινίες, σαράντα χρόνια τώρα. Η αφιλοκερδής συμμετοχή του ως ηθοποιός σε ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους διασώζει το ήθος του προσώπου του και δείχνει πως αυτός ο μοναχικός καλλιτέχνης στήριζε τη συλλογική προσπάθεια των δημιουργών του νεότερου κινηματογράφου.
Είναι γνωστό πως ο Σφήκας δε μιλάει για το έργο του. Κανείς δε θα τον δει στην τηλεόραση να αναπτύσσει απόψεις ούτε θα διαβάσει στον Τύπο κείμενα που να εξηγούν και να εκλαϊκεύουν την τέχνη του. Πιστεύει πως η ίδια κυριολεκτεί καλώντας τους θεατές να επικοινωνήσουν, ξεκλειδώνοντας το μυαλό τους και ανοίγοντας τα μάτια της ψυχής τους. Από τα *Εγκαίνια* και την *Αναμονή* μέχρι το *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης*, οι ταινίες του ταξιδεύουν στο σύμπαν της νεοελληνικής τέχνης σαν πολύτιμα πετράδια. Κι ας είναι κλεισμένες σε σιδερένια κουτιά, κι ας παίζονται ελάχιστα.

Στο παλιό Ταχυδρομείο
Το 1984 σκηνοθέτησα για το «Παρασκήνιο» μια εκπομπή 55 λεπτών με θέμα το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Συμμετείχαν όλοι σχεδόν οι πρωταγωνιστές. Θέος, Παναγιωτόπουλος, Αγγελόπουλος, Τορνές κ.ά. Η εκπομπή τελείωνε με ένα δεκάλεπτο φιλμάκι αφιερωμένο στον Κώστα Σφήκα.

Ήθελα να μοιάζει με τις ταινίες του, με τους αφηγηματικούς του τρόπους, με το στιλιζάρισμα, την αφαίρεση, τις παύσεις, αλλά και να θυμίζει την ιδιαίτερη σχέση που έχουν οι ταινίες του με την ποίηση αλλά και τη μουσική. Σκέφτηκα να ακουστούν αποσπάσματα από την ποίηση του Ανδρέα Εμπειρίκου που θα διαβάζει ο ίδιος ο Κώστας, γιατί... «καθένας πορεύεται κι απομακρύνεται προς τα κρησφύγετα της οπτασίας του».
Άξονας αυτής της μικρής ταινίας είναι οι λήψεις μέσα στο παλιό Ταχυδρομείο, στο περίφημο νεοκλασικό του Τσίλερ, στην πλατεία Κοτζιά. Εκεί ο Κώστας πέρασε τον περισσότερο χρόνο της δημοσιοϋπαλληλικής του ζωής. Εκείνη την εποχή το κτίριο ήταν άδειο κι έμοιαζε πολύ με τις εικόνες των *Μητροπόλεων* και του *Μοντέλου* που επαναπροβάλλονται εδώ ως lite motive. Μέσα στο κτίριο ακούμε τον Κώστα να απαγγέλει το περίφημο...

Είμεθα όλοι εντός του μέλλοντός μας
όταν σκύβουμε εμπρός στα άχερα μιας καμένης πόλεως,
όταν προσεταιριζόμεθα την ψιχάλα του ρίγους...
όλοι είμεθα εντός της σιωπής του κρημνιζομένου πόνου
στα γάργαρα τεχνάσματα του μέλλοντός μας.

Στα κοντινά πλάνα του προσώπου του με φόντο τη βροχή και τα νεοκλασικά τόξα του κτιρίου ακούγονται οι στίχοι:

Ίσως να μην έπεσαν ψίθυροι πιο πυρακτωμένοι στην επιφάνεια ενός προσώπου...

Ξαφνικά εμφανίζεται ζωντανά στο χώρο του ταχυδρομείου μια κινούμενη φιγούρα, που λες και βγήκε από το *Μοντέλο* του. Καλεί τον Κώστα να την ακολουθήσει. Βγαίνουν έξω, στους δρόμους της Αθήνας του 1984. Φαίνεται η Ακρόπολη, το τούρκικο τζαμί, μια βυζαντινή εκκλησία, τα σύγχρονα κτίρια:

...μια οδοντοστοιχία κροτάλισε
και το παρόν εχάθηκε για πάντα.
Θηράματα των λογισμών μου
ρέοντα δάκρυα μιας καθυστερημένης εποχής.

Ακούμε κούρδισμα οργάνων. Βλέπουμε τη φιγούρα-Μοντέλο να μπαίνει στο διάδρομο του ωδείου.

...κάτω στη γη μια σκιά
γυρεύει το χαμένο σώμα της.

Μπαίνουμε στην αίθουσα όπου νέοι μουσικοί είναι έτοιμοι να παίξουν το Κοντσέρτο για Φλάουτο του Βιβάλντι. Διευθυντής ορχήστρας είναι ο Τάτσης Αποστολίδης, αδελφικός φίλος του Κώστα. Μόλις μπουν το Μοντέλο και ο Σφήκας, ο μαέστρος αρχίζει να διευθύνει. Η υπέροχη μουσική και το πρόσωπο του σκηνοθέτη.

...κανείς δεν ξέρει την αυγή που μας καλεί να μείνουμε μαζί της.

Σεπτέμβριος 2004

Ραπόρτο

του Γιώργου Καβάγια

Όταν ο Κώστας Σφήκας με κάλεσε να συζητήσουμε για μια ταινία που σχεδίαζε να κάνει, δεν μπορούσα φυσικά να φανταστώ τι θα γυρίζαμε. Ακόμα, εξάλλου, κι ο ίδιος δεν είχε καταλήξει σε οριστικό σχέδιο. Μια ιδέα, ένα όραμα ήταν, που προσπαθούσε να μου το περιγράψει. Δεν το έπιανα καλά. Ήταν πολύ δύσκολο.

Ήξερα ήδη τον Κώστα από αρκετά χρόνια. Ήμαστε φίλοι. Του είχα γυρίσει και την ταινιούλα *Εγκαίνια*. Είχαμε και πολλά κοινά ενδιαφέροντα. Αλλά αυτό δεν το 'πιανα. Πού ακούστηκε μια ταινία, μιάμιση ώρα, χωρίς να κουνηθεί η μηχανή καθόλου. Πήγαινε πολύ. Παρ' όλα αυτά, θα τον βοηθούσα. Είμαι στη δουλειά μου αρκετά ο τύπος του χαμαιλέοντα που χρειάζεται... «ο οπερατέρ πρέπει να προσαρμόζεται σ' αυτό που ο κάθε σκηνοθέτης του ζητά». Αν ο οπερατέρ είναι κολλημένος σ' ένα στιλ, χάθηκε. Αυτό και ότι κάτι ξέρω από ζωγραφική, σχέδιο, προοπτική κ.λπ., μας βοήθησε. Όταν βάλαμε κάτω χαρτιά και μολύβια κι άρχισα να σχεδιάζω ό,τι ο Κώστας μού περιέγραφε, το πλάνο, το ένα αυτό και μοναδικό σ' όλη την ταινία, έπαιρνε μια υπόσταση πια, έπαυε να είναι κάτι στη φαντασία μόνο. Είδαμε στο χαρτί το κτίριο δεξιά που χάνεται στον ορίζοντα η προέκτασή του. Τη γέφυρα και το εργοστάσιο που κόβονται απότομα από μια κάθετη γραμμή. Τα μηχανήματα, κάτι σκαριφήματα στην τύχη, εκείνης της στιγμής. Ναι, ήταν ένα πλάνο τελείως «άλλο». Και τα αντικείμενα που θα ανέβαιναν στο φακό. Και οι άνθρωποι που θα περπατούσαν στο δρόμο ή θα «δούλευαν» στις μηχανές.

Αρχίσαμε κατόπιν να δουλεύουμε λεπτομέρειες. Κάθε μέρα σχεδόν συναντιόμαστε και σχεδιάζαμε. Ο Κώστας βρήκε προσπέκτ μηχανημάτων που εγώ τα σχεδίαζα προσαρμόζοντας την προοπτική τους σ' αυτήν του σχεδίου του πλάνου. Έτσι, παίρνοντας ιδέες από πραγματικά μηχανήματα, καταλήξαμε σε ορισμένα σχέδια μηχανημάτων που θα κατασκευάζαμε με διάφορα υλικά. Παράλληλα ψάχναμε για χώρο. Γυρίσαμε όλη την Αττική. Δε βρίσκαμε κατάλληλο ή αν βρίσκαμε δε μας τον έδιναν... Η περιπλάνηση τραβούσε, ώσπου βρέθηκε το Κολέγιο στην Αγία Παρασκευή. Παράλληλα, τρεχάματα για μεταφορική ταινία που θα ανέβαζε τα αντικείμενα στο φακό, για τα ίδια τα αντικείμενα κλπ.

Τώρα γεννιόταν το πρόβλημα του συγκεκριμένου σχεδίου που θα ανταποκρινόταν σ' ένα πλάνο μ' έναν ορισμένο φακό, με την κάμερα στημένη σε ορισμένο ύψος με ορισμένη κλίση προς τα κάτω. Έκανα απανωτούς υπολογισμούς. Κατέληξα στο φακό με εστιακό μήκος 40 χιλιοστά αλλά με κάδρο κομμένο από πάνω και κάτω ώστε η αναλογία να είναι μεγαλύτερη απ' όση με πόρτα 1:1,83. Λίγο ακόμα και φτάναμε στο σινεμασκόπ. Ο φακός 40 ήταν πιο κατάλληλος κυρίως από την άποψη ότι εξυπηρετούσε στο μασκάρισμα για να μπορούμε ν' αλλάζουμε σασί. Πιο ευρυγώνιος θα 'δινε οπτικό πεδίο με γωνία τέτοια που δε θα μπορούσαμε να την καλύψουμε με κανέναν τρόπο. Με άλλα λόγια, έπρεπε κάποια στιγμή, η οθόνη να γεμίζει τελείως από ένα από τα αντικείμενα (που θα ανέβαιναν με τη μεταφορική ταινία), καθώς θα έστριβε για να βγει σε λίγο απ' το κάδρο. Υπολογίσαμε αυτό να γίνεται τουλάχιστον κάθε φορά που θα πλησίαζε να τελειώσει το φιλμ. Τότε, καθώς το κάδρο θα σκεπαζόταν τελείως από το αντικείμενο, το γύρισμα θα σταματούσε και φυσικά θα ακινητοποιούνταν τα πάντα. Θα αλλάζαμε σασί και θα συνεχίζαμε. Η λεπτομέρεια αυτή μας δυσκόλεψε λίγο στο γύρισμα, γιατί η Μίτσελ του Φίνου στην οποία φτιάξαμε ειδική πόρτα για το κάδρο που θέλαμε, δεν ήταν ρεφλέξ και δεν μπορούσα να παρακολουθώ απ' το βιζέρ πότε ακριβώς μασκάρονταν η εικόνα. Το εξωτερικό βιζέρ που διαθέτει αυτή η μηχανή, έχει βέβαια διόρθωση για παράλλαξη αλλά δεν εξυπηρετούσε. Ο φακός 40 πάλι, ενώ έλυνε ένα πρόβλημα, δημιουργούσε άλλο. Θέλαμε τα αντικείμενα νετ από ένα-δυο μέτρα μέχρι το άπειρο. Αυτό το βάθος πεδίου θα επιτυγχανόταν μόνο αν η λήψη γινόταν με διάφραγμα πιο κλειστό από F/8. Και με το έγχρωμο φιλμ,

ακόμα και πουσαρισμένο, θέλαμε τρομερή ένταση φωτός γι' αυτόν το σκοπό. Όλα τα άκρα της Ελλάδας αν συγκεντρώναμε, πάλι δε θα μπορούσαμε να πετύχουμε τόσο φωτισμό και συγχρόνως να δώσουμε στο θεατή μια εικόνα με άπλετο φως που να δίνει την εντύπωση μέρας. Έτσι καταλήξαμε στην απόφαση να γυρίσουμε με ήλιο. Αλλά ο ήλιος αλλάζει διαρκώς θέση και μαζί οι σκιές μετακινούνται. Πώς θα πετυχαίναμε ομοιογένεια από σασί σε σασί; Αν φερ' ειπείν το 5ο τρακοσάρι φιλμ το τελειώναμε σήμερα τ' απόγευμα κι αύριο το πρωί συνεχίζαμε με το 6ο, οι σκιές θα ήταν στο ένα έτσι και στο άλλο απ' την άλλη μεριά. Αποφασίσαμε, λοιπόν, να γυρίζουμε κάθε απόγευμα από τις 4.00 ως τις 5.00 περίπου. Αυτά μήνα Αύγουστο. Το περιθώριο της μιας ώρας ήταν πολύ στενό. Το μόνο που μπορούσαμε να κάνουμε ήταν να προηγούνται πολλές πρόβες ως τις 4.00. Έπρεπε γενικά να μελετώνται τα πάντα. Ήδη, πριν από το γύρισμα, είχαν προηγηθεί πρόβες επί μήνες. Μέσα στη μία ώρα του γυρίσματος δεν υπήρχαν περιθώρια για λάθη. Αρκετές μέρες φύγαμε χωρίς να τραβήξουμε ή τραβήξαμε και τα πετάξαμε. Αν συνέβαινε ένα λαθάκι στο γύρισμα, έπρεπε να σταματήσουμε και να ξαναρχίσουμε από το σημείο που άρχιζε το νέο σασί. Σημειωτέον ότι κάθε σασί δίνει χρονική διάρκεια περί τα 11 λεπτά. Έτσι μπορεί να πήγαιναν όλα καλά ως τα 10 λεπτά κι εκεί να σκαλώναμε. Έπρεπε να πετάξουμε ό,τι τραβήξαμε ως τα 10 λεπτά και να επαναλάβουμε.

Το ζήτημα του κάδρου είπαμε ότι το λύσαμε πρώτα στα χαρτιά. Με τη βοήθεια βιζέρ στήθηκε το ντεκόρ και το νέο πρόβλημα ήταν πώς θα φαινόταν ότι το κτίριο προεκτεινόταν στο άπειρο, ενώ στην πραγματικότητα το κτίριο σταματούσε μετά από ογδόντα μέτρα από την κάμερα. Στην αρχή σκέφτηκα να βάλουμε προς απ' το φακό ένα μικρό τελάρο τριγωνικό με την προέκταση του κτιρίου ζωγραφισμένη πάνω του. Αλλά τα αντικείμενα που έφερνε η μεταφορική ταινία θα κρύβονταν ή θα χτυπούσαν πάνω του. Τελικά το τελάρο έγινε, αλλά τεράστιο, και μπήκε κει που τέλειωνε το κτίριο και κάθετα στην πρόσοψή του. Σχεδιάστηκε κατάλληλα, κι απ' τη θέση της κάμερας έδινε την εντύπωση ότι το κτίριο συνεχίζεται. Στην αρχή το τελάρο έγινε τετράγωνο, αλλά το σχέδιο πάνω του ήταν τριγωνικό. Η κάτω του πλευρά ακουμπούσε στο δρόμο. Οι ηθοποιοί στο δρόμο εμφανίζονταν βγαίνοντας ξαφνικά πίσω από την κάθετη γραμμή, σε θέση δηλαδή αντίθετη από το κτίριο και ακριβώς εκεί που τέλειωνε αυτό. Ο Κώστας το είχε φανταστεί αλλιώς. Οι ηθοποιοί έπρεπε να κάνουν την εμφάνισή τους πολύ μακριά, στον ορίζοντα σχεδόν. Αυτό, όμως, δε γινόταν διότι το τελάρο έφραζε το δρόμο. Ξαφνικά είδα τη λύση. Έκοψα το τελάρο από κάτω αφαιρώντας ό,τι δεν είχε σχέση με το σχέδιο που ζωγραφίστηκε πάνω του. Έτσι από κάτω έμεινε ένα κενό μέσα από το οποίο βλέπαμε τους ηθοποιούς να έρχονται απ' το άπειρο, και φυσικά περνούσαν κάτω απ' το τελάρο. Όσο βρίσκονταν πίσω του, κινδύνευαν να κρυφτούν απ' αυτό. Αν πάλι οι ηθοποιοί πήγαιναν πολύ δεξιά του, κινδύνευαν να κρυφτούν από την κάθετη γραμμή που χώριζε το κάδρο. Αυτός ο κίνδυνος κρυψίματος ήταν ακόμα ένα στοιχείο που δεν μπορούσα να ελέγξω εύκολα στη διάρκεια του γυρίσματος, επειδή η κάμερα δεν ήταν ρεφλέξ. Θα πείτε γιατί δεν πήραμε μια Αριφλέξ. Σύμφωνοι, αλλά μόνο η Μίτσελ έχει υποδοχή για πόρτες έξτρα.

Έπειτα απ' αυτά τα προβλήματα είχαμε να κανονίσουμε το ύψος της γέφυρας, καθώς και την απόσταση της από το φακό, την τοποθέτηση των μηχανών, το ταίριασμα των χρωμάτων στις φιγούρες, στα μηχανήματα, κ.λπ. Προβλήματα δεν έλειψαν ποτέ. Γι' αυτό χρειαστήκαμε και δεύτερο καλοκαίρι για να τελειώσουμε. Το τελικό πρόβλημα ήταν τα χρώματα. Αρχική απόφαση ήταν η φυσική απεικόνιση των κινηματογραφουμένων. Η ιδέα για την προβολή αρνητικής εικόνας ήταν κοινή. Βλέπαμε, ο Κώστας κι εγώ, στη μουβιόλα περσινά σκάρτα αρνητικά για να μελετήσουμε την κίνηση. Μας έκανε εντύπωση η αρνητική εικόνα. Από κει και πέρα αρχίσαμε τους πειραματισμούς για να καταλήξουμε σ' αυτό που είδαμε όλοι. Τα αντικείμενα βάφτηκαν έτσι ώστε στο αρνητικό να δείχνουν ό,τι είδαμε. Το ίδιο και με τις στολές των ηθοποιών και των ανδρείκελων. Κάθε μέρα φωτογραφίζαμε χρώματα και τα μελετούσαμε στο αρνητικό. Με το πέρασμα στο θετικό και ξανά σε αρνητικό το οποίο και θα προβαλλόταν τελικά, με την παρεμβολή διάφορων φίλτρων, πετυχαίναμε διαφορετικά αποτελέσματα. Δεν έμενε παρά να διαλέξουμε. Στη λήψη χρησιμοποίησα διαφορετικό φίλτρο στο εργοστάσιο και τη γέφυρα απ' αυτό που έβαλα στο δρόμο, ώστε να πετύχουμε ένα χρωματικό διαχωρισμό στο χώρο. Έτσι χρώματα, σύνθεση, κίνηση, τρικ τελάρου κ.λπ., έκαναν όλα μαζί αυτό το πλάνο. Μερικοί είπαν: «Δεν ήταν παρά ένα πλάνο». Ναι, αλλά τι πλάνο!

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 2-3, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1974

Η 1η Συμφωνία του Μάλερ

του Νίκου Παναγιωτόπουλου

Νομίζω πως ήταν στην ταινιοθήκη της Μητροπούλου, στο «Άστυ», σ' ένα απ' αυτά τα γλυκά μεσημέρια, που είδα μια μικρού μήκους ταινία που είχε γυρίσει ο Σφήκας μαζί με τον Τορνέ. Δεν τον γνώριζα τότε προσωπικά, παρ' όλο που ήταν ένα πρόσωπο που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης ανάμεσα στους νέους κινηματογραφιστές. Δεν είχε τύχει, ίσως να έφταιγε και η συστολή μου. Η ταινία λεγόταν *Αναμονή* ή *Η αναμονή*, δεν θυμάμαι ακριβώς, όμως θυμάμαι ότι μου έκανε μεγάλη εντύπωση η πλούσια ηχητική μπάντα της ταινίας. Γι' αυτό παραξενεύτηκα, όταν αργότερα γύρισε την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, το *Μοντέλο*, εντελώς βουβή. Όταν είχα την τύχη να τον γνωρίσω και προσωπικά, κατάλαβα ότι αυτό ήταν φυσικό γιατί ο Κώστας μπορούσε να μένει σε μια συντροφιά πολλή ώρα σιωπηλός, όμως μπορούσε να είναι κι ένας ορμητικός ομιλητής, γεμάτος πάθος, όταν η συζήτηση έμπαινε στα χωράφια του. Ο Σφήκας ήταν αναμφίβολα μια προσωπικότητα που δεν μπορούσες να αγνοήσεις. Τόσο για τις απολύτως μοντέρνες αισθητικές του θέσεις (ένας φανατικός του πρωτοποριακού κινηματογράφου, της πρωτοπορίας γενικότερα), με παιδεία όμως που απλωνόταν σ' όλες τις τέχνες αλλά και στα γράμματα και με γνήσιο ταμπεραμέντο ενός ρομαντικού επαναστάτη. Αν προσθέσει κανείς σ' αυτά και μια φυσική ευγένεια, που, σε καιρούς πεζούς σαν τους δικούς μας, άγγιζε τα όρια της υπερβολής, ήταν εύκολο να τον φανταστείς σαν ήρωα μυθιστορήματος ή έστω ταινίας.

Έτσι, όταν έγραφα *Τα χρώματα της Ίριδος*, δεν μπορούσα να φανταστώ καλύτερο για να παίξει τον άνθρωπο με την ομπρέλα που μπαίνει στη θάλασσα κι εξαφανίζεται. Εκείνη την εποχή, είχε πάρει μέρος ως ηθοποιός στις *Μέρες του '36* του Αγγελόπουλου, και οι ιστορίες που έφταναν από την Κρήτη, όπου γυριζόταν ένα μέρος της ταινίας και αφορούσαν το πρόσωπό του, ήταν αμέτρητες και τις διηγούνταν με σπαρταριστό τρόπο ο αξέχαστος Μικές Καραπιπέρης, σκηνογράφος της ταινίας. Αυτό το γεγονός, με έκανε να νικήσω την ντροπή μου και να του ζητήσω να παίξει στην ταινία μου. Ο Κώστας, με την απέραντη γενναιοδωρία του, δέχτηκε σχεδόν αυτόματα, πιο πολύ για να βοηθήσει ένα νεαρό καλλιτέχνη στα πρώτα του βήματα, παρά για οτιδήποτε άλλο. Κατά την προετοιμασία της ταινίας συνδεθήκαμε με φιλία και ανακάλυπτα, σιγά σιγά, έναν υπερευαίσθητο άνθρωπο, ένα γεννημένο καλλιτέχνη, ακέραιο, ανυποχώρητο, αντισυμβατικό, απ' αυτούς που είναι πάντα εκτός εποχής, όποια εποχή και να δημιουργούν. Που, κατά κάποιο τρόπο, αποζητούν αυτή τη μεταχείριση, βέβαιοι για την ανωτερότητά τους.

Όταν γυρίζαμε τη σκηνή που ο Κώστας έπρεπε να μπει στη θάλασσα με την ομπρέλα, ήταν 5.30 το πρωί κι έκανε τσουχτερό κρύο παρ' όλο που ήταν Αύγουστος. Ήμουν πάρα πολύ ανήσυχος, γιατί την προηγούμενη μέρα, με είχε πάρει η γυναίκα του η Άννα, λέγοντάς μου να είμαι προσεκτικός, γιατί ο Κώστας είχε κάτι προβλήματα με την καρδιά του και ίσως το παγωμένο νερό να μην του έκανε καλό. Είχαν, ωστόσο, γίνει όλες οι πρόβες με κάθε λεπτομέρεια, για τη θέση της μηχανής, το τράβελινγκ, τις θέσεις των ηθοποιών και περιμέναμε να φτάσει ο ήλιος εκεί που έπρεπε, για να δώσει ο οπερατέρ της ταινίας το πράσινο φως για το μοτέρ. Ο Κώστας στεκόταν δίπλα μου και τον κρατούσα από τον ώμο. Μέσα σ' όλη αυτή την ένταση, γιατί το πλάνο θα γυριζόταν μόνο μια φορά κι αν δεν πετύχαινε θα 'πρεπε να ξαναδοκιμάσουμε την επομένη, ο Κώστας ήταν αλλού. Μου μιλούσε με πάθος για την 1η Συμφωνία του Μάλερ κι εγώ έκανα πως άκουγα από ευγένεια, ενώ το μυαλό μου ήταν στο πλάνο. Όταν άκουσα τον οπερατέρ να ουρλιάζει, βάζοντας στην τσέπη το

Τα χρώματα της Ίριδος
του Νίκου Παναγιωτόπουλου.

φωτόμετρο και βάζοντας το μάτι του στη μηχανή: «Πάμε. Τώρα!», εγώ φώναξα ακόμα πιο δυνατά: «Μοτέρ!» και μετά από πέντε δευτερόλεπτα έσπρωξα τον Κώστα στο πλάνο. Εκείνος μπήκε στο πεδίο της μηχανής και άρχισε να εκτελεί στην εντέλεια τα συμφωνημένα. Δηλαδή, διέσχισε την παραλία, μπήκε στη θάλασσα, περπάτησε μέχρι η θάλασσα να τον σκεπάσει ολόκληρο, κράτησε κάτω από το νερό την αναπνοή του για ένα ολόκληρο λεπτό, σε σημείο να αρχίσουμε να ανησυχούμε και αγέρωχος βγήκε από τη θάλασσα κάτω από τα χειροκροτήματα του συνεργείου και έτσι βρεγμένος, σαν να μην είχε συμβεί τίποτα, ήρθε πάλι δίπλα μου και συνέχισε την κουβέντα για τον Μάλερ, από κει που την είχε σταματήσει.

Φυσικά, στην επόμενη ταινία μου, που ήταν *Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας*, έβαλα σαν μουσική υπόκρουση την 1η Συμφωνία του Μάλερ και ο Σφήκας έπαιξε πάλι ένα μικρό ρόλο. Ακούγοντας και ξανακούγοντας αυτή τη μουσική αμέτρητες φορές, προκειμένου να την χρησιμοποιήσω με τον καλύτερο τρόπο στην ταινία, ανακάλυψα το μεγαλείο της. Πράγματι, είναι μια υπέροχη Συμφωνία, ένα σπουδαίο έργο, μια κορυφή, που μπορεί να σε κάνει ν' αγνοήσεις ακόμη και την κρύα θάλασσα κι αυτό ο Κώστας το ήξερε πριν από μένα και καλύτερα από τον καθένα μας. Γιατί είναι ένας από τους λίγους που έχουν απομείνει, ευτυχώς, να πιστεύει στη μαγική δύναμη της Τέχνης.

Σεπτέμβριος 2004

Ο αλλιώτικος

του Τάκη Μενδράκου

Όμορφα, καθοριστικά αλλά και δύσκολα τα χρόνια της εφηβείας, πολύ περισσότερο όταν τα βαραίνει μια δυσβάσταχτη ξένη κατοχή. Αντίβαρο στη σκοτεινιά της νεότητάς μας, τα οράματα και κάποιοι στενοί φίλοι. Ξεχωριστή φιγούρα, ο συμμαθητής στο Δημόσιο Γυμνάσιο, εκείνο το λεπτό αγόρι, που με τα χέρια στις τσέπες σφύριζε άριες. Αντίκριζε λίγους από μας με τρυφερότητα, αλλά για μια στιγμή, γιατί ξαφνικά το βλέμμα του χανότανε σε ορίζοντες που εμείς δε βλέπαμε. Ψιθύριζε στίχους γάλλων συμβολιστών και περιπλανιότανε στα μαγικά κανάλια της ποίησης και της μουσικής, πολύ πριν εμείς ανακαλύψουμε την ύπαρξή τους.
Ο βιοπορισμός τον οδήγησε πίσω από μια θυρίδα Ταχυδρομείου. Εκεί, η σειρά των πελατών κάποτε μεγάλωνε αφύσικα, γιατί ο νεαρός πωλητής γραμματοσήμων, χαμένος στους δικούς του στοχασμούς, αδιαφορούσε για το υπηρεσιακό καθήκον.
Στην πιεστική ανάγκη της έκφρασης ανακάλυπτε ολότελα δικές του διεξόδους, αλλά με μια βασική αρχή: Πέρα και μακριά απ' ό,τι λέγεται αναπαραστατική τέχνη. Τα σύμβολα ήταν αυτά που οδηγούσαν τα βήματά του και τον βοηθούσαν να ανασύρει τη δική του αλήθεια, την κρυμμένη πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων.
Τελικά τον κέρδισε ο κινηματογράφος και η λογοτεχνική μετάφραση. Και στα δυο έβαλε την προσωπική του σφραγίδα. Καμιά υποχώρηση και κανένας συμβιβασμός, κάτι που σεβαστήκαμε ο κοινός μας φίλος ο μουσικός κι εγώ, όταν μας κάλεσε να πάρουμε μέρος σε ταινίες του, εκείνον για το μουσικό υπόβαθρο του έργου κι εμένα για την εκφορά του λόγου.
Όσο για τις επιλογές του και την πραγματοποίησή τους στο χώρο της λογοτεχνικής μετάφρασης βούτηξε από την αρχή στα βαθιά νερά. Όμως, κανένα κείμενό του δεν επιδέχεται το χαρακτηρισμό της «μετάφρασης». Επιλέγοντας για κάθε περίπτωση έναν καινούργιο τρόπο, προχωρούσε στη «μετάπλαση» του έργου, σε μια γόνιμη προσπάθεια να βρει τις ρίζες της δημιουργίας του.
Οι λίγες αυτές γραμμές δε φιλοδοξούν να χαράξουν το πορτρέτο του Κώστα Σφήκα και, πολύ περισσότερο, να τονίσουν τη σημασία του έργου του. Δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένα μικρό ευχαριστώ, γιατί με τίμησε και με στήριξε με την αγάπη και τη φιλία του.

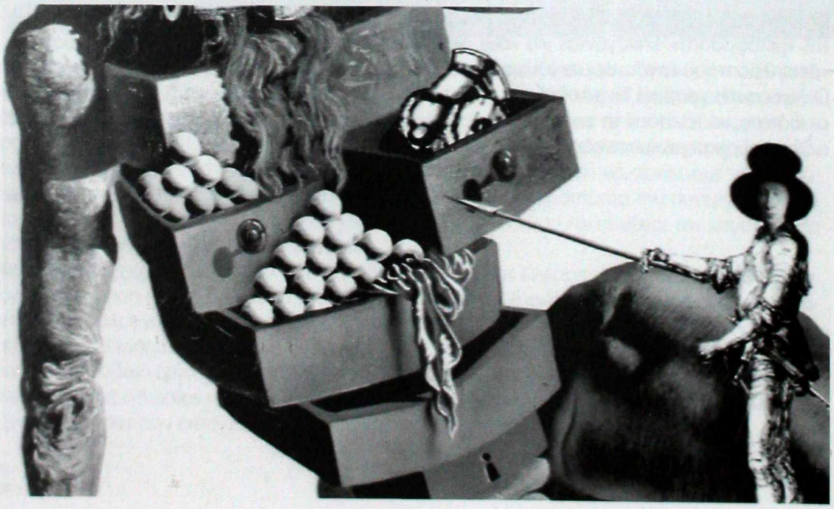
Σεπτέμβρης 2004

Η ελευθερία του ονειροπόλου

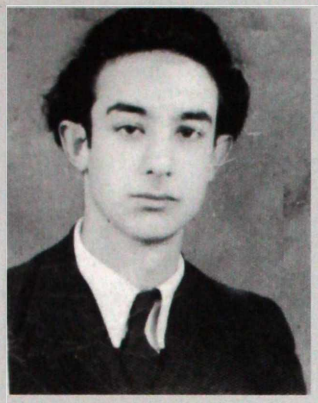
του Τάτση Αποστολίδη

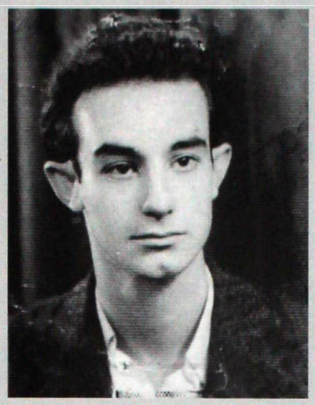
Καλά ταίριαξαν στον Κώστα Σφήκα η ελευθερία του ονειροπόλου, η αγρύπνια της σκέψης, η αφοσίωση του ερευνητή, το πάθος του χειροτέχνη.
Στο δρόμο του αναζήτησε, με τον δικό του ιδιοφυή τρόπο, τη Μουσική και την Ποίηση, κι αυτές έδωσαν στις εικόνες του μια άλλη διάσταση, μια πιο ευρύχωρη πνοή.
Όσοι καταγίνονται με μια Τέχνη, το ξέρουν πόσο δύσκολο είναι να μην τη μαράνει η αλαζονεία, το κυνήγι του επίκαιρου, ο ψυχαναγκασμός της επιτυχίας. Ο Κώστας Σφήκας αποδέχτηκε τη σκληρή και μοναχική συνθήκη της Τέχνης του, άντεξε και κράτησε ζωντανή την επιθυμία της· πράγμα σπάνιο στους καιρούς μας, καθώς υπήρξε αγώνας μιας ολόκληρης ζωής – και μάλιστα με τρόπο τόσο φυσικό.

Αθήνα, Οκτώβριος 2004



Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης



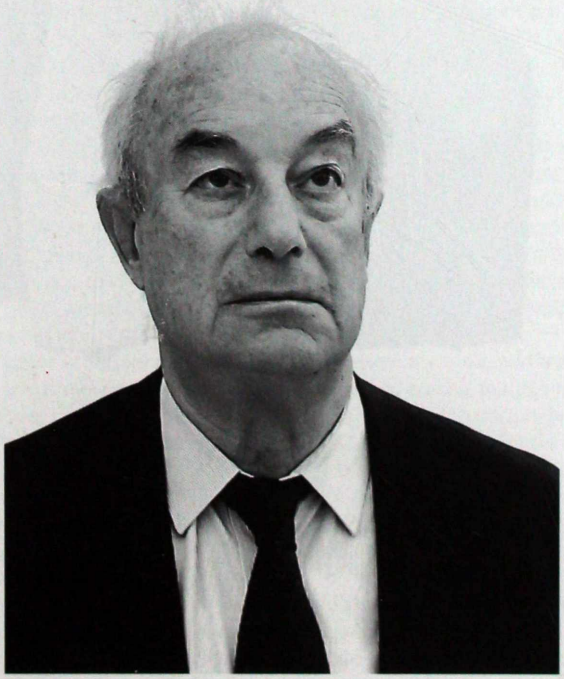


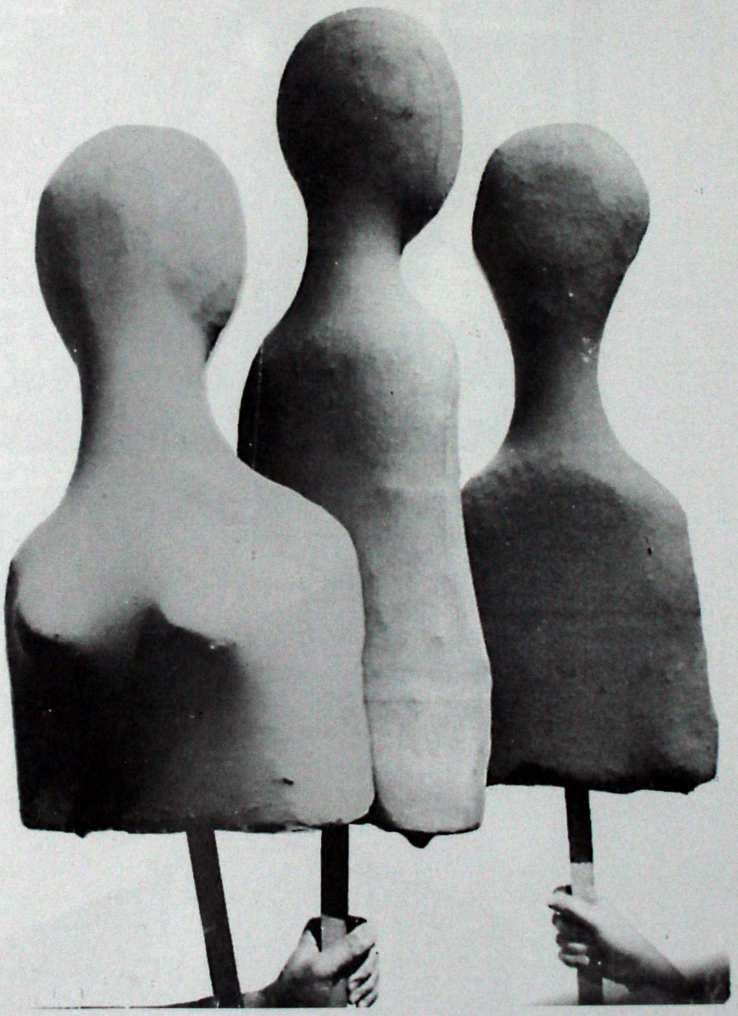
Επάνω: Μιχάλης Δημόπουλος,
Κώστας Σφήκας,
Άννα Σφήκα.

Κάτω: Κώστας Σφήκας,
Άννα Σφήκα.

ΦΩΤΟ: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΜΑΣΟΥΡΗ

Απόψεις και συνεντεύξεις του Κώστα Σφήκα





Ο Κώστας Σφήκας για το *Μοντέλο*

Έκανα μέχρι τώρα τρεις ταινίες που μπορώ να πω ότι ήταν μικρά παραδείγματα προτάσεων που αφορούν στις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις. Μετά προχώρησα σ' ένα πιο φιλόδοξο σχέδιο, να θέλω να εκφράσω το μοντέλο του καπιταλισμού όπως εμφανίζεται σήμερα στον τόπο μας. Θεώρησα την οικοδομική δραστηριότητα σαν την πιο βασική και πιο δηλωτική του ελληνικού καπιταλισμού.

Έτσι ξεκίνησα να κάνω μια ταινία πάνω στην ανέγερση μιας οικοδομής πιστεύοντας πως μέσα από τη διαδικασία αυτή θα είχα μια ανάγλυφη εικόνα όλων των σχέσεων που περιγράφονται στο *Κεφάλαιο*.

Στην πορεία, όμως, τα πράγματα και τα συγκεκριμένα δεδομένα άλλαζαν συνέχεια, έτσι που δεν ήταν δυνατόν να βγει ένα αποτέλεσμα που απ' τη μια να 'ναι πλήρης ρεαλιστική περιγραφή και από την άλλη μια ομόλογη αντιστοιχία προς τους αφηρημένους νόμους του *Κεφαλαίου*.

Η συγχρονικότητα δε συνέπιπτε με τη διαχρονικότητα. Έτσι το σχέδιο άλλαξε και προχώρησα στην άμεση πλαστική μεταγραφή των θεμελιωδών νόμων του *Κεφαλαίου*, που είναι το *Μοντέλο*.

Έκανα μια προσπάθεια ν' αποδώσω, πάντα βέβαια μέσα από μια αφαιρετική διαδικασία, τις πιο σταθερές συντεταγμένες της παραγωγικής διαδικασίας.

Για να επιτύχω αυτή την αφαίρεση, κατέφυγα στις πλαστικές μορφές, μελέτησα, π.χ., τη ζωγραφική του De Chirico, αλλά συνειδητοποίησα γρήγορα ότι η σχέση αντικειμένου και ανθρώπινης μορφής για ν' αξιοποιηθεί με τη συντεταγμένη του χρόνου, θα 'πρεπε το σκηνικό να βασιστεί στην προοπτική. Το πρόβλημα της αντικειμενικοποίησης μου επέβαλε έναν αυτοματισμό σε όλες τις μεταβολές που συμβαίνουν μέσα στο οπτικό πεδίο. Επίσης, την υπαινικτικότητα της λειτουργίας του διαδρόμου-γέφυρας, ως χώρου τροφοδοσίας από το δρόμο στο μηχανοστάσιο, την επιβάλλει η ίδια ανάγκη. Θεωρώ κορύφωμα μιας αφαιρετικής επινοητικότητας την αναίρεση της φοράς της κίνησης στη σχέση δρόμου και γέφυρας.

Όταν σκεφτόμουν τη συμβολική του δρόμου, είχα συχνά την εντύπωση πως πρόκειται για απλοϊκή λύση και μόνον η ανακάλυψη του κατάλληλου χώρου και η δοκιμασία της πράξης μ' έπεισε ότι ο συμβολισμός αυτός λειτουργεί σε βάθος και με μια αίσθηση σπαρακτική σε βαθμό που μ' έκανε να φοβηθώ από το μεταφυσικό της χαρακτήρα, γιατί τα σημεία που αναγνωρίζει ο θεατής πολλαπλασιάζονται σ' έναν αριθμό απροσδιόριστο.

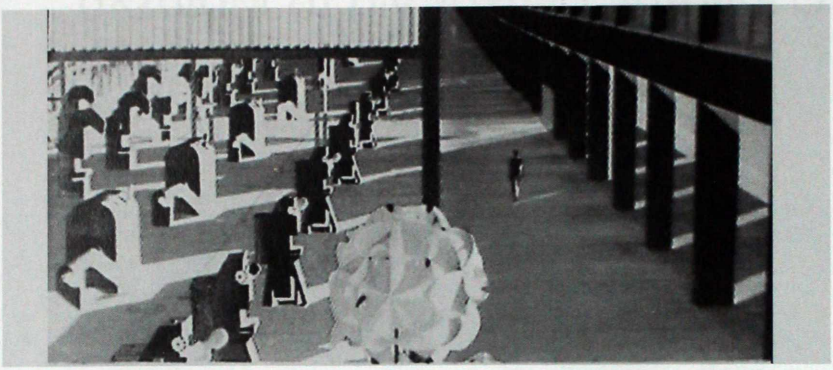
Ο δρόμος συσχετίζει με τον πραγματικό κόσμο την εικόνα ενός χώρου σύμβολο.

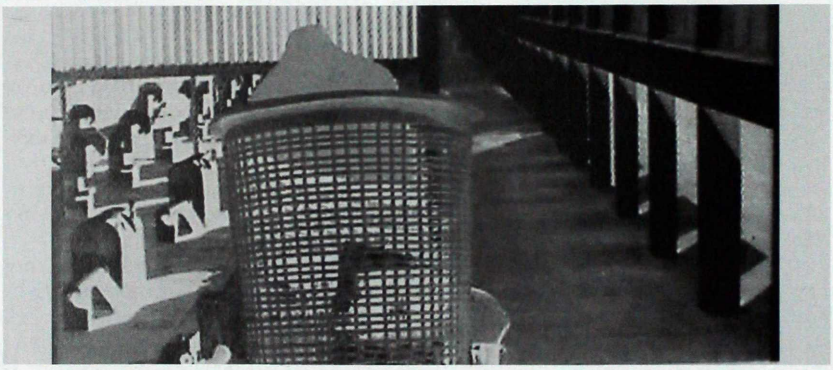
Οι αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες του κτιρίου παίζουν σ' αυτό αποφασιστικό ρόλο.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, ο δρόμος είναι μια ελεγειακή έκφραση που συνοψίζει την πορεία της αντικειμενικοποίησης.

Από την άλλη μεριά, οι μηχανές της Α΄ σειράς που το αρχέτυπό τους βρίσκεται σε μοντέλα σύγχρονων σιδηρουργείων πήραν το χαρακτήρα όρθιων σαρκοφάγων.

Τους ατομικούς τάφους έπρεπε ν' ακολουθούν ομαδικοί και μετά πάλι ατομικοί.





Μοντέλο

Η παρουσία των ομαδικών μηχανών γεννήθηκε από την ανάγκη μιας ρυθμικής αντιστικτικής σχέσης. Στις μεγάλες μηχανές ο αριθμός είναι 4/4 με παρεστιγμένο. Οι μεγάλες μηχανές μάς δίνουν επίσης σε κάποια ταυτοχρονικότητα την κίνηση ανάδυση-κατάδυση, σε αντίθεση με την κυκλική μόνιμη κίνηση στις ατομικές.
Ως αναφορά δε για την προοπτική, υπάρχει μια σχέση με τον σύγχρονο κόσμο ως προς το στοιχείο του γιγαντισμού.
Χώρος: μηδαμινότητα και μοναξιά.
Χρόνος: διάρκεια και επανάληψη.
Ρυθμός: μέτρο μεταξύ κίνησης και ακινησίας.
Το χρώμα στάθηκε το στοιχείο που περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο με βοήθησε στην απόδοση της ιδέας της αντικειμενικοποίησης.
Υπάρχει μια χρωματιστή ταύτιση αντικειμένου και ανθρώπων, η οποία μάλιστα υπογραμμίζεται σε ορισμένα σημεία έντονα.
Βοήθησε επίσης σε μια αφαίρεση της υλικότητας των αντικειμένων με την αφαίρεση μιας βασικής ιδιότητάς τους που είναι το χρώμα.
Από την άλλη μεριά έπρεπε να παρασταθεί μια εικόνα ζωής σαν έκφανση θανάτου.
Το αρνητικό βοήθησε αποτελεσματικά στο να παρασταθεί μια εικόνα ζωής σαν έκφανση θανάτου.
«Είμαστε αιώνιοι νεκροί», Β. Ι. Λένιν.

«Φιλμ», τχ. 3, Φθινόπωρο '74

«Τίποτα δεν μπορεί να υποκαταστήσει την υποβολή που δημιουργεί η σιωπή...»

Συζήτηση με τις Φρίντα Λιάππα και Τζίνα Κονίδου

Φρίντα Λιάππα - Τζίνα Κονίδου: *Μια συζήτηση για το* Μοντέλο *γίνεται καταρχήν αναγκαία εξαιτίας της «μη ομαλής» λειτουργίας της ταινίας. «Μη ομαλή» με την έννοια ότι δε βρίσκει «ομαλή» ανταπόκριση από το κοινό. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον να εξετάσει κάποιος τον τρόπο με τον οποίο δέχεται το κοινό την ταινία την ώρα που τη βλέπει. Δεν μπορεί να ξεπεράσει την εικόνα, πρόσκαιροι ερεθισμοί τού τραβούν την προσοχή, κι απ' αυτούς διασπάται και δε διαβάζει την ταινία. Τι εννοούμε μ' αυτό; Ενώ το κάδρο, πάντα σταθερό, το έχει πάντοτε μπροστά του και παρακολουθεί τις κινήσεις που γίνονται μέσα του, τη στιγμή που ένα από τα «προϊόντα» αναδύεται και σχεδόν καλύπτει την οθόνη, ο θεατής ξαφνιάζεται, η προσοχή του αποσπάται και δύσκολα επανέρχεται στην «ομαλή» προηγούμενη θέση του θεατή.*

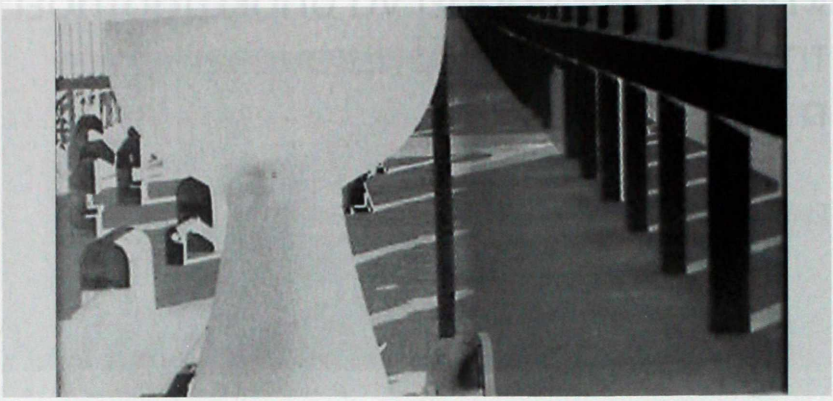
Κώστας Σφήκας: Ένας συνάδελφός μου, που παρακολουθούσε τα τελευταία γυρίσματα, μου είπε: «Κάνεις απόλυτο κινηματογράφο». Εννοούσε ότι δουλεύω κυρίως πάνω στην εικόνα, για να πετύχω την αυτάρκεια της εικόνας. Το ίδιο πράγμα, από πρώτη ματιά, θα μπορούσε κάποιος να πει και για το βουβό κινηματογράφο, όπου, μη υπάρχοντας ο ήχος, προβάλλεται περισσότερο η εικόνα. Όμως στο βουβό η εικόνα υπονοούσε τον ήχο. Τα στόματα δηλαδή ανοιγόκλειναν, πράγματα έπεφταν, έσπαζαν· υπήρχαν όλα τα ακουστικά γεγονότα της καθημερινής ζωής. Προσπαθούσε με κάθε τρόπο να μπει στην καθημερινή ζωή...

...Είχε ένα «ρεαλιστικό», κατά κάποιον τρόπο, χαρακτήρα.

...Ενώ εδώ συμβαίνει το αντίστροφο. Θέλαμε να δείξουμε κάτι που *φανταζόμαστε*, κι αυτό το επισημαίνουμε συνέχεια στο θεατή. Ακόμα και τα στοιχεία της αποδιάρθρωσης που υπάρχουν στην ταινία, που είναι από τα λάθη της (π.χ. το γεγονός ότι δεν έχουμε πετύχει έναν τέλεια μηχανικό ρυθμό στην κίνηση, κι ο καθένας καταλαβαίνει πως πίσω απ' αυτές τις φιγούρες υπάρχουν άνθρωποι), κι απ' αυτές τις ρωγμές βγαίνει η αίσθηση της κατασκευής, του μη-πραγματικού. Ο χώρος μοιάζει ένας βιομηχανοποιημένος χώρος, μα και ταυτόχρονα κατασκευασμένος, φανταστικός, ψεύτικος.

Σ' αυτήν ακριβώς την αίσθηση συντείνει και η απουσία ήχου. Είναι αδύνατον να φανταστεί κανείς τι ρόλο θα μπορούσαν να παίξουν οι μηχανικοί ήχοι μέσα στην ταινία.

Νομίζω πως η σιωπή συνδέεται με την αίσθηση του θανάτου που γεννάει η ταινία. Νομίζω πως υποβάλλει μια αίσθηση θανάτου. Σαν να είναι ένα νεκροταφείο, τελικά, που περίεργα αποτελεί και ένα μπαλέτο. Είναι ένας μηχανισμός που γεννάει θάνατο. Και ταυτόχρονα είναι ένας φανταστικός μηχανισμός. Όλα αυτά νομίζω τα υποβάλλει με μεγαλύτερη συνέπεια η σιωπή, από οποιοδήποτε ήχο. Τίποτα δεν μπορεί να υποκαταστήσει αυτή την υποβολή που δημιουργεί η σιωπή. Δεν πρόκειται για παύσεις. Πρόκειται για απόλυτη σιωπή που νομίζω πως ταυτίζεται μ' αυτή τη διαρκή γέννα θανάτου που υπάρχει μέσα στην ταινία. Ιδιαίτερα τα πρώτα μηχανήματα θυμίζουν όρθιες σαρ-



Μοντέλο

κοφάγους. Και είναι ενσυνείδητα φτιαγμένα έτσι, από τα στοιχεία που βρήκα στα prospectus των διαφόρων βιομηχανιών.

Τελικά μπορώ να πω, με επιφυλάξεις βέβαια γιατί έχω δει μία μόνο φορά την ταινία σου, πως η προβληματική για την εξέταση του καθαρά μορφικού επιπέδου, του καθαρά εικονικού, του εικαστικού, αν θες, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και την ανάλυση που μπορείς να κάνεις για την ταινία και στο ιδεολογικό επίπεδο. Η άμεση ιδεολογική ανάγνωση που κάνει κανείς συνήθως όταν βλέπει μια ταινία, παρατήρησα πως υποχωρούσε συνεχώς την ώρα που την έβλεπα και στη θέση της έμπαινε η παρακολούθηση και η εξέταση της φόρμας και της λειτουργίας αυτής της φόρμας στην ταινία σου.

Ήθελα να αποδείξω ότι ένας πίνακας ζωγραφικής μπορεί να έχει μια τέτοια ομορφιά που να κάθεται ώρες κανείς να τον κοιτάζει. Από κει ξεκινάει η ιδέα ότι ένα κάδρο και μόνο μπορεί να περικλείσει τη μεγαλύτερη έκφραση αυτού του κόσμου.

...Και η ταινία που θα κάνεις πάλι έχει εικαστικές αναφορές, αν δεν ξεκινάει από εικαστική αντίληψη και μόνο...

Ζήλευα τους ζωγράφους. Γιατί μπορούν να παίξουν με τον κόσμο. Αυτή η περιοδικότητα που καταφέρουν οι κυβιστές, όταν διεισδύουν μέσα σ' ένα κομμάτι ζωής. Όπως το σπάσιμο μιας ανθρώπινης φιγούρας σε πολλά πλάνα που είναι ταυτόχρονα τοποθετημένα πάνω σε μια επιφάνεια. Για να υποβάλλουν την ιδέα αυτής της πολυπλοκότητας. Χωρίς να ενδιαφέρει αν πείθουν ή όχι. Το ότι κάνουν τους άλλους να σκεφτούν, αυτό με κάνει να θέλω να κάνω κινηματογράφο. Στο *Μοντέλο* ήθελα να πλησιάσω και από μία κατεύθυνση τη μουσική. Δηλαδή, να δημιουργηθεί ένα είδος οπτικής μουσικής. Δηλαδή, να είναι μόνη, γυμνή η κίνηση και να υποβάλει την αίσθηση ενός ρυθμού· και μέσα από το χρώμα να υποβάλλονται οπτικές τονικότητες.

Αυτά τα πράγματα τα φιλοδοξούσα πολύ. Δεν τα κατόρθωσα όμως. Πλησίασα κάπως προς αυτήν την κατεύθυνση την ταινία, γιατί η ρυθμική της φύση γίνεται υπερτροφική από την κίνηση των αντικειμένων· και εκεί ο ρυθμός κυριαρχεί τόσο πολύ, που τους άλλους ρυθμούς τούς αφήνει σαν ένα φόντο. Δηλαδή καταντάει η ταινία σαν ένα κοντσέρτο για ένα όργανο κι ορχήστρα. Γίνεται υποτονική η παρουσία των άλλων στοιχείων που συντονίζουν το ρυθμό. Ήθελα να έχω μεγαλύτερες δυνατότητες ενορχηστρωτικής λειτουργίας μέσα στο φιλμ. Η ταινία ωστόσο, τελικά, με υποχρεώνει να κάνω ένα είδος moti perpetui. Έχω μια σειρά από moti perpetui, τέσσερα, πάνω στα οποία λειτουργούν. Το moto perpetuo από τη φύση του είναι μονότονο, αυτοεπαναλαμβάνεται συνέχεια. Η παρόμοια φύση και του θέματός μου με υποχρεώνει να μείνω σε μια επαναληπτικότητα που ακριβώς αυτή μου αφαιρεί τη δυνατότητα να παίξω με το ρυθμό, να καταστήσω ακόμα εντονότερη τη μουσική φύση αυτού του ρυθμού. Γιατί αυτή η κοντσερτική φύση της ταινίας, δίνει την εντύπωση ότι είναι ένα σόλο (τα αντικείμενα που εμφανίζονται) και ότι όλα τα άλλα στοιχεία α-

ποτελούν την ορχήστρα. Αυτό είναι μια δεσμευτική κατάσταση. Ακόμα και το κοντσέρτο έχει δυνατότητα για περισσότερες παραλλαγές. Ενώ εδώ είναι ένα moto perpetuo και άλλα moti perpetui γύρω γύρω, οπότε οι δυνατότητες ρυθμικού παιχνιδιού μειώνονται στο ελάχιστο.

Δε συμφωνώ απόλυτα μ' αυτή την ανάλυση που κάνεις για τα αντικείμενα, γιατί πιστεύω ότι τα αντικείμενα μπαίνουν σαν ένα στοιχείο ανατροπής μέσα στην ταινία και για μένα αυτό είναι πάρα πολύ σπουδαίο. Δηλαδή, ξαφνικά γίνεται μια εμβολή ενός άλλου στοιχείου, το οποίο από ένα σημείο και μετά γίνεται και το καθοριστικό...
Ασφαλώς.

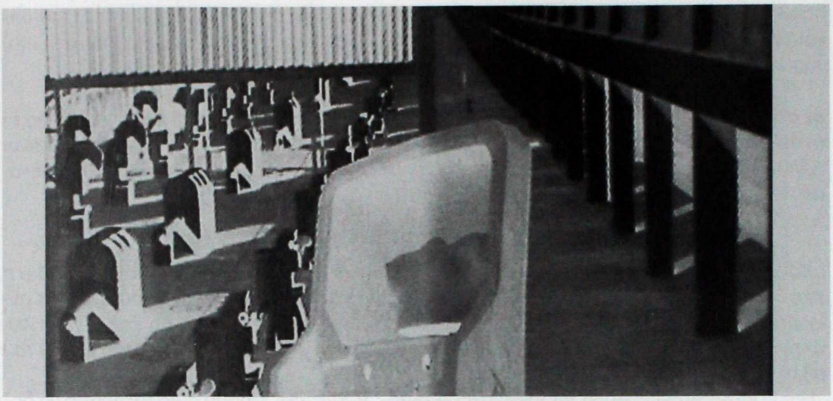
...Και στο επίπεδο του σημαίνοντος πια, αυτό είναι και το καθοριστικό σ' αυτό που εμπεριέχει η εικόνα. Δηλαδή αυτά τα πράγματα που παράγονται είναι εκείνα που ορίζουν αυτούς τους ανθρώπους. Κι έτσι αυτή η έννοια εμβολής και συνεχούς κίνησης, νομίζω ότι έχει μεγάλη λειτουργικότητα μέσα στην ταινία. Έτσι που το σπάσιμο του ρυθμού και η ανάδειξη αυτού του σόλο...
...Ναι. Είναι στην ίδια τη φύση της ταινίας· και γι' αυτό καταξιώνεται. Μπορεί αυτό το στοιχείο να δημιουργεί την ειδοποιό διαφορά της φύσης της ταινίας, αλλά οπωσδήποτε είναι δεσμευτικό. Γιατί οι δυνατότητες για ρυθμικές παραλλαγές στις άλλες ομάδες μειώνονται και αυτές οι σταθερές μένουν τελικά ένα πλαίσιο για να τονίσει την παρουσία περισσότερο του σόλο.

Ο τρόπος που εμφανίζονται τα αντικείμενα είναι έντονος και νομίζεις ότι θα σε πνίξουν.
Μερικοί φίλοι θέλανε να με παρασύρουν, άλλοι σε ταχύτερο, άλλοι σε αργότερο ρυθμό των αντικειμένων και πέρασα πάρα πολλούς διστάγμούς. Τελικά δε θέλησα να υπερτιμήσω ούτε το ένα στοιχείο ούτε το άλλο. Είναι υπερβολικά τελετουργική η παρουσία των αντικειμένων, ώστε να μη χρειάζεται να γίνει πιο αργός ο ρυθμός τους. Απ' άλλη πάλι μεριά, δεν ήθελα να υπερβάλω την απειλητική αίσθηση του ρυθμού.

Τελικά είναι απειλητικά.
Εκείνο που τους δίνει αυτόν το χαρακτήρα, δεν είναι πια ο ρυθμός, αλλά το γεγονός ότι τα αντικείμενα δρασκελούν όλες τις σχέσεις διαστάσεων της ταινίας και φτάνουν στο super gro plan. Εκεί βρίσκεται περισσότερο η απειλή. Παρά στο ρυθμό.

Σκεφτόμουν συνέχεια πώς λειτουργεί αυτό το στατικό κάδρο που σ' αφήνει και παρατηρείς όλα του τα στοιχεία και ξαφνικά ανακαλύπτεις μια παγίδα που σου έχει στήσει αυτό το κάδρο – ας πούμε το δοκάρι που είναι μέσα στη μέση. Ξαφνικά βλέπεις ότι αυτό το κάδρο είναι παράλογο.
Καταλαβαίνω τι θέλεις να πεις. Θα έπρεπε αυτό το δοκάρι, σαν χώρισμα που είναι, να φτάνει μέχρι το θεατή, για να του δημιουργήσει την έννοια του χωρισμένου. Όμως, αυτό δεν το κάνω, ηθελημένα, γιατί, έτσι όπως είναι, δημιουργεί μια ανασφάλεια για το θεατή. Μια λογική ανασφάλεια. Δεν μπορεί να εξηγήσει το χώρο απόλυτα. Και νομίζω ότι αυτό το στοιχείο είναι πολύ σημαντικό.

Τρομακτικά. Έχεις την εντύπωση συνεχώς ενός φανταστικού χώρου. Το ίδιο ως ένα βαθμό ισχύει και για το εικαστικό μέρος. Ενώ το κάδρο σού δίνει την εντύπωση μιας pentura metafisica, ενός πίνακα του De Chirico, τα αντικείμενα που έρχονται καταπάνω σου είναι στοιχεία καθαρά pop art. Έτσι που, σε μια στιγμή, η εισβολή στοιχείων της pop art, δηλαδή μιας ζωγραφικής της καταναλωτικής κοινωνίας, και το ζωγραφικό φόντο, που είναι μια ζωγραφική που αντιστοιχεί σε μια άλλη κοινωνική στιγμή, δημιουργεί μια διαλεκτική σχέση μεγάλης σημασίας.
Ένα άλλο από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της ταινίας, είναι το γεγονός ότι έχει τυπωθεί στο αρνητικό. Τι σε οδήγησε σ' αυτή τη λύση; Και γιατί γύρισες σε εξωτερικό χώρο;
Γιατί σε κλειστό χώρο και σε ποζιτίφ ήταν αδύνατον να πετύχουμε αυτή την προοπτική σε συνδυασμό με τους χρωματικούς τόνους και την καθαρότητα των τόνων αυτών. Σε σχέση με το συ-



Μοντέλο

γκεκριμένο φυσικό ντεκόρ (στην αυλή του Κολεγίου Θηλέων), χρησιμοποιήσαμε και συγκεκριμένα φίλτρα που έδωσαν αυτούς τους τόνους, τις σκιές και τα χρώματα στο νεγκατίφ.
Αντίθετα, στο ποζιτίφ, η εισβολή της μέρας σ' όλο το ντεκόρ ήταν πέρα για πέρα απογοητευτική. Φαινόταν σαν πραγματικός χώρος εντελώς μακιγιαρισμένος.
Θέλω να σας πω και κάτι που θα σας φανεί πιθανόν απολογητικό. Πάντοτε ένιωθα μια αποστροφή για το ρεαλισμό. Ποτέ δε δοκίμασα να δημιουργήσω μια ποιητική κατάσταση μέσα από την καθημερινότητα, ίσως γιατί αυτή την καθημερινότητα τη βίωνα σε μεγάλο βαθμό θεωρητικά. Με το *Θηραϊκό όρθρο* ήταν άλλο πράγμα, γιατί σ' εκείνη την ταινία –που ως ντοκιμαντέρ μπορεί να θεωρηθεί πέρα για πέρα «ρεαλιστική»– την πραγματικότητα την τραβούσα την ώρα που συνέβαινε, δεν τη δημιουργούσα. Κι έπειτα, καθώς πάντοτε στη ζωή μου έβαζα ιδεολογικούς στόχους που έμεναν απραγματοποίητοι, ήθελα να τους πετύχω μέσα από την τέχνη. Βρίσκω πάντως ενδιαφέρον το πρόβλημα της κατασκευής αυτής της ταινίας. Ακόμα και στο τόσο απλό θέμα της εύρεσης του χώρου.

Σαν μια ακραία κατασκευή, βασισμένη πάνω σε μια ακραία φόρμα, θέτει το πρόβλημα της ίδιας της φύσης του κινηματογράφου, θέτει οντολογικά το πρόβλημα της εικόνας.
Ακριβώς... Έβλεπα πως αυτός ο κατακερματισμός του χώρου στον κινηματογράφο, γίνεται τελικά για να ποικίλουμε το θέαμα. Με τους μεγάλους καλλιτέχνες μπορεί να μην υπάρχει τέτοιο πρόβλημα, γιατί αυτοί ήξεραν να χειρίζονται άριστα το χώρο, ωστόσο στον κινηματογράφο αυτό γινόταν τις περισσότερες φορές για να σπάσει η στατικότητα, να σπάσει η μονοτονία, για να παρασύρουμε το θεατή σε καινούργιους χώρους αυταπάτης. Κι αυτή η ψευτιά της αυταπάτης μ' ενοχλούσε πολύ.
Με την ταινία μου, ήθελα, ξαφνικά, να υποχρεώσω το θεατή να καθηλωθεί πάνω σ' ένα στοχασμό, πράγμα που έχει ιδιαίτερη αξία. Τελικά, έρχομαι σε ρήξη με το θεατή. Είναι σαν να του κουνάω ένα κόκκινο πανί για να εκφράσει το μίσος του εναντίον μου.

Γιατί ο θεατής δε θέλει να βλέπει αυτό που παθαίνει. Ένα άλλο θέμα τώρα. Οι ανθρώπινες φιγούρες έχουν τα ίδια χρώματα με τα αντικείμενα που παράγονται.
Ναι. Ήθελα μέσα απ' αυτό να υποβάλω την ιδέα ότι είναι και η πρώτη ύλη τους ταυτόχρονα. Ένας συνάδελφος θεώρησε τη μ' αυτό τον τρόπο μετατροπή της ανθρώπινης φιγούρας σε εξάρτημα μιας μηχανής, σαν απλοϊκό εύρημα. Ήρθανε στιγμές που κι εγώ είχα –κι έχω ίσως ακόμα– αμφιβολίες γι' αυτό.

Εγώ, δεν το βρίσκω απλοϊκό. Ιδίως αν το κοιτάξεις αυτό από την εικαστική πλευρά της ταινίας. Γιατί όλες οι ιδεολογικές αναφορές ή οι όποιες αναφορές περιεχομένου κάνει κάποιος από την ταινία, τις κάνει μέσα από οπτικές διαδικασίες, από χρωματικές σχέσεις, σχέσεις σχημάτων και ρυθμών.

Σ' αυτό είχε πολύ δίκιο ένας συνάδελφος που μου είπε ότι είναι μια εσωστρεφής ταινία. Αυτή η εσωστρέφειά της με στενοχωρεί, γιατί τελικά μου δυσκολεύει την επικοινωνία με το θεατή. Όμως, σκεφτόμουνα ότι οι «συμβολικοποιήσεις», ας πούμε, της ταινίας έχουν μια τόση απλοϊκότητα που υπέθετα ότι ο θεατής θα το κατανοούσε. Αυτή, λόγου χάρη, η εικαστική διαδικασία της μετατροπής σε εξάρτημα - πρώτη ύλη - εμπόρευμα και μετά από τα εμπορεύματα, η σειρά των τεμαχισμένων υπολειμμάτων που είναι τα μέλη, τ' άχρηστα, που σαν κομμάτια περνάν κι αυτά από την ταινία μεταφοράς, μπροστά απ' τα μάτια του θεατή –κι εκεί ολοκληρώνεται ο κύκλος των νοημάτων της ταινίας–, ένα πράγμα και μόνο σημαίνει για το θεατή. Του έχουμε εκθέσει ένα βασικό στοχασμό, μια βασική κρίση για τη θέση του μέσα στη διαδικασία της παραγωγής. Σ' αυτό θέλω να τον καθηλώσω: και το προσπάθησα μέσα από τη διάρκεια του χρόνου. Θέλω να συσσωρεύσω στο θεατή ένα χρόνο που να του αφήνει μια αίσθηση θανάτου. Γι' αυτό η ταινία κρατά μιάμιση ώρα.

Ωστόσο, σκέφτομαι πως η ταινία παρουσιάζει ένα θεωρητικό πρόβλημα: ακινητοποιεί μια στιγμή στο χρόνο –τη στιγμή των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής– κι αυτήν την προβάλλει σε απεριόριστο χρόνο. Και χωρίς να μπορώ να μιλήσω με σιγουριά, κάνω τη σκέψη μήπως μ' αυτόν τον τρόπο εισάγεται μια μεταφυσική έννοια στην ταινία.

Νομίζω πως η ταινία έχει ένα συγκεκριμένο στοιχείο που προσδιορίζει το γεγονός ότι αναφέρεται στο καπιταλιστικό μοντέλο. Γιατί, από μια άλλη μεριά, θα μπορούσε κάποιος να τη δει και σαν οποιοδήποτε μοντέλο, ακόμα και της παραγωγής των σοσιαλιστικών χωρών, αφού αυτή η σχέση αξία-εργασία δεν έχει ακόμα καταργηθεί, στο επίπεδο που βρίσκονται μέχρι σήμερα οι σοσιαλιστικές οικονομίες. Το στοιχείο που καταδεικνύει ότι πρόκειται για το καπιταλιστικό μοντέλο είναι τα παιδιά. Η παρουσία των παιδιών στην παραγωγή. Εφόσον, λοιπόν, ο καπιταλισμός δεν έχει ακόμα συντριβεί ως σύστημα, εγώ είμαι υποχρεωμένος να δείξω ένα φιλμ που να υποβάλει την ιδέα ότι αυτό το μοντέλο διαρκεί, υπάρχει ακόμα. Και δεν μπορώ να προβλέψω το τέλος του. Γι' αυτό, το πλάνο είναι ένα. Γιατί ο χρόνος έχει μια απόλυτη ενότητα, μια απόλυτη ροή. Είναι σαν μια εξίσωση που έχει έναν άγνωστο: το χρόνο. Κι ο χρόνος θα πάψει να υπάρχει απ' τη στιγμή που θα λυθεί η εξίσωση αυτή, όταν θα τελειώσει το μοντέλο. Όσο ρέει, δεν μπορείς να το μετρήσεις.

Μέσα του όμως δεν εγγράφονται οι αντιθέσεις εκείνες που θα το ανατρέψουν...

Το μοντέλο εξυπονοεί μια δύναμη πίσω του. Σίγουρα λείπει η επαναστατική δράση, η δύναμη που θ' ανατρέψει το μοντέλο. Εκείνο, όμως, που γεννά το μοντέλο, η καταστροφή, δείχνει ότι το μοντέλο θα πάψει να υπάρχει. Η καταστροφή συσσωρεύεται. Το έργο οπωσδήποτε δε θα μπορούσε να δείξει την καταστροφή αυτού του μοντέλου από μια δύναμη, που ναι μεν υπάρχει μέσα του, αλλά παρουσιάζεται σαν αριθμός, σαν αφηρημένη παρουσία. Εδώ, έχουμε αφηρημένα στοιχεία που συμβολίζουν το προτσές παραγωγής, γιατί το έργο ουσιαστικά κεντρώνεται πάνω στο προτσές παραγωγής. Δεν έχει δυνατότητα να προβάλει το πλήρες διαλεκτικό σχήμα που αποτελεί το καθολικό φαινόμενο της καπιταλιστικής κοινωνίας. Είναι μια αδυναμία που τη σκέφτηκα πολύ, αλλά δε βρήκα λύση.

Η δική μου σκέψη είναι μήπως η ερμηνευτική της ταινίας πρέπει να 'ναι τελείως αλλιώτικη. Να ξεφεύγει, δηλαδή, από το σχήμα του προτσές παραγωγής και της μαρξιστικής ερμηνείας, που θες να μορφοποιήσεις, και να εξετάζει, σε πρώτη γραμμή, το μορφικό της επίπεδο. Οπότε, πραγματικά, σου αφήνει μια αίσθηση του τραγικού που αποδεσμεύεται από την άμεση ανάγνωση των καπιταλιστικών σχέσεων παραγωγής μέσα στην ταινία.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 2-3, Οκτώβριος-Δεκέμβριος '74

«Προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο-δοκίμιο...»

Συζήτηση με τον Αχιλλέα Ψαλτόπουλο

Αχιλλέας Ψαλτόπουλος: *Βλέποντας την ταινία σας* Αλληγορία *είχα την εντύπωση πως έβλεπα μια προσπάθεια να κινηματογραφηθεί ο ιστορικός χρόνος. Κάτι που όσον αφορά εμένα δεν το έχω ξαναδεί να γίνεται στον κινηματογράφο. Αυτές τις περιστροφές της κάμερας τις ταύτισα με τους κύκλους της ιστορίας. Σε μερικούς απ' αυτούς δε συμβαίνει τίποτα, σε άλλους αλλάζει κάτι ελάχιστα και σε άλλους οι αλλαγές συντελούνται ραγδαία.*
Κώστας Σφήκας: Ακριβώς αυτός ήταν ο στόχος μου. Σωστά το αντιληφθήκατε. Η κάμερα εκτελεί 6½ περιστροφές που αντιστοιχούν σε 6½ ιστορικούς κύκλους.

6½ και όχι εφτά;
6½ και όχι εφτά.

Παρ' όλα αυτά, η ταινία σας δυναστεύεται από τον αριθμό 7. Όπως επτά είναι οι μορφές σ' ένα από τα συμπυκνωμένα ντεκόρ και νομίζω πως εφτά φορές εμφανίζεται ο μεσότιτλος «Εγώ ειμί ο Ων». Στη θεατρική μου παράσταση ΜΠ όπως Μπέκετ: Το όνομα της Ιστορίας *χρησιμοποιούσα τον αριθμό 7, σαν ένα μαγικό αριθμό, έναν αριθμό της Ανατολής, για να υπονομεύσω το δυτικό ορθολογιστικό πολιτιστικό σύστημα. Συμβαίνει το ίδιο και μ' εσάς;*
Ασφαλώς. Άλλωστε και ο αριθμός 6½ είναι πολύ κοντά στον αριθμό 7. Ναι. Αυτός ο αριθμός είναι το ειρωνικό μου σχόλιο πάνω στο Χριστιανικό Θρησκευτικό Σύστημα που μ' αυτό ασχολείται η ταινία μου.

Της οποίας το ντεκόρ αναπαράγει τη Βυζαντινή Ορθόδοξη Αγιογραφία. Γιατί περιοριστήκατε μόνο στην Ορθοδοξία;
Δε συμβαίνει αυτό. Αν παρατηρήσει κάποιος προσεκτικά την ταινία, θα διαπιστώσει πως αρκετές από τις φιγούρες που «κυκλοφορούν» μέσα της, είτε αυτές είναι κατασκευές είτε ηθοποιοί, αναπαράγουν και τη ρωμαιοκαθολική αισθητική, όπως έφτασε σ' εμάς από τους αναγεννησιακούς ζωγράφους.

Αυτή η κατάργηση του τόπου είναι που σας οδήγησε και στο να μη χρησιμοποιήσετε βυζαντινή μουσική υπόκρουση; Εγώ τουλάχιστον αναγνώρισα τη μουσική του Πεντερέφσκι.
Αυτό και κάτι άλλο. Ήθελα η μουσική να μεταφέρει τη δραματική ένταση που αλλιώς λείπει απ' την ταινία. Μου φάνηκε πως αυτή η δραματοποίηση απαιτεί την πολυφωνία, το διάλογο, τα σόλο, τα μεγάλα συμφωνικά περάσματα κ.λπ. Έτσι κατέληξα σ' αυτόν τον τύπο της μουσικής. Ναι, υπάρχει ο Πεντερέφσκι, αλλά όχι μόνον αυτός. Υπάρχουν κι αποσπάσματα από τη Συμφωνία του Βιετνάμ·

Αλληγορία: Μιχάλης Γαλανάκης, Θωμάς Μποτίνας.

του Νόνο, αλλά και μουσική του Γιάννη Χρήστου. Τα μεγάλα τμήματα της ταινίας μου, όπου ακούγεται ένα είδος βόμβου, είναι σε μουσική του Χρήστου, που από τη μελέτη που έκανα κατέληξα στο συμπέρασμα πως είναι υποδεέστερος της φήμης του.

Σε σχέση με το ντεκόρ τώρα. Αν και είναι προφανές πως είναι κυκλικό, πολλές φορές είχα την εντύπωση πως δεν ήταν μόνο η κάμερα που περιφερόταν ως προς τον άξονά της κατά 360°, αλλά και το ντεκόρ επίσης και μάλιστα πως αρκετές φορές άλλαζε και τη γωνία κλίσης του ως προς την κάμερα. Είναι αλήθεια αυτό;

Όχι. Το ντεκόρ παρέμεινε τελείως ακίνητο. Μόνον η κάμερα κινείται τοποθετημένη πάνω σ' ένα πολύπλοκο σύστημα από ράγες, άξονες κ.λπ.

Αυτό που κάνει εντύπωση είναι πως ενώ η κάμερα κινείται ανά χιλιοστό της μοίρας, το εικαστικό αποτέλεσμα του κάδρου που φαίνεται στην οθόνη είναι άψογο. Μένει κανείς άφωνος από τη σχολαστική δουλειά που έγινε σε επίπεδο ισορροπίας των χρωμάτων, των φωτισμών, των όγκων κ.λπ.

Ναι, πράγματι, δουλέψαμε σκληρά. Χρειάστηκε περίπου χρόνος τεσσάρων μηνών προετοιμασίας του ντεκόρ πριν αρχίσουμε τα τελικά γυρίσματα.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχει κάτι που τουλάχιστον φαίνεται παράξενο. Πολλές φορές έχεις την εντύπωση του ψεύτικου μέσα στην ταινία. Όπως, π.χ., στη σκηνή που το Μάτι του Θεού κλαίει γεωμετρικά σώματα. Έχεις σχεδόν την εντύπωση πως βλέπεις κάποιον κρυμμένο πίσω απ' τα ντεκόρ να πετά αυτά τα αντικείμενα μπροστά.

Μα είναι ηθελημένο. Η ταινία αυτοκαταγγέλλεται διαρκώς σαν μια ψεύτικη κατασκευή. Σας αναφέρω για παράδειγμα το σημείο όπου το κάδρο είναι γεμάτο από φίδια. Σ' αυτό φαίνονται καθαρά οι πετονιές με τις οποίες είναι κρεμασμένα. Δεν πρόκειται για μια «κρυφή» ταινία που θέλει να φαίνεται σαν μια ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Πρόκειται για μια κατασκευή, ένα προϊόν διανόησης, ένα «παιχνίδι» εάν θέλετε.

Αλληγορία

Πιστεύετε πως το ελληνικό κοινό μπορεί να παρακολουθήσει την ταινία σας;
Την παρακολούθησε ήδη. Υπήρξαν αντιρρήσεις. Και άλλοι που τους άγγιξε πολύ. Δεν αμφισβητώ πως πρόκειται για μια δύσκολη ταινία. Άλλωστε υπάρχει τεράστια θεωρητική δουλειά από πίσω της. Ανάλογα με την κατάρτιση του κάθε θεατή μπορεί να γίνει κατανοητή ή όχι· να τον ενδιαφέρει ή όχι. Εκεί που στενοχωρήθηκα πολύ, ήταν όταν, κατά την προβολή της στο Επίσημο Πρόγραμμα του Φεστιβάλ, υπήρξαν άτομα που φώναζαν: «Πού πήγαν τα χρήματά μας, τα χρήματα του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου;» Γιατί; Η ταινία πήρε λιγότερα χρήματα από πολλές άλλες. Δεν πιστεύω πως ήταν χειρότερη από πολλές άλλες. Είχα να κάνω ταινία εδώ και έντεκα χρόνια. Και πάλι έκανα μια δύσκολη ταινία, αυτό που λένε «αντιεμπορική». Είναι μια ταινία που δε χαϊδεύει τους θεατές. Θα μπορούσα να κάνω μια ταινία όπως τόσες άλλες που κυκλοφορούν και να φέρει πίσω χρήματα. Δε μ' ενδιέφερε κάτι τέτοιο. Προτιμώ να δουλεύω πάνω στον κινηματογράφο-δοκίμιο που άρχισα να κάνω με το *Μοντέλο*. Χωρίς υποχωρήσεις. Να μην την έφερνα στο Φεστιβάλ; Να μην προβαλλόταν ποτέ; Γιατί; Μια ταινία γίνεται για να παιχτεί. Κι όταν προετοιμάζεται, αντικατοπτρίζει την αισθητική, την ιδεολογία, την προβληματική τέλος πάντων, του δημιουργού της. Είναι ένα προσωπικό δημιούργημα. Όχι, όμως, ξεκομμένο από τον κοινωνικό χώρο γύρω της. Ο καλλιτέχνης, ως ευαίσθητος δέκτης, δέχεται τα ερεθίσματα από γύρω του, συλλαμβάνει τις αντιθέσεις και τη συλλογική συνείδηση κι αυτό το εκφράζει με το δικό του τρόπο στο δημιούργημά του. Εξαρτάται από την ευαισθησία των δεκτών των θεατών, εάν θα παραλάβουν πίσω το μήνυμά του ή όχι. Μερικοί είναι σίγουρο πως δε θα το κάνουν. Αλλά αυτό δε σημαίνει πως ο καλλιτέχνης πρέπει να πάψει να δημιουργεί με το δικό του τρόπο.

Για να επιστρέψουμε στην ταινία σας. Αυτή εξετάζει το πέρασμα από τον παγανισμό στο χριστιανισμό. Και μετά; Εγώ διέκρινα στη συνέχεια την εμφάνιση μιας κοσμικής εξουσίας, μπροστά στην οποία υποχωρεί ο χριστιανισμός και στη συνέχεια, η εμφάνιση των επιστημών και της γραφής –μάλλον με την έννοια της τυπογραφίας ή της διάδοσης του γραπτού λόγου στις μεγάλες μάζες– θα οδηγήσει την Ιστορία σε μια νέα δομή; Που η ταινία δε θέλει να εξετάσει;
Σε γενικές γραμμές, ναι. Στην πραγματικότητα η ταινία είναι πολύ πιο σύνθετη απ' ό,τι είπατε. Αλλά αυτό είναι θέμα μιας άλλης συζήτησης.

Η συζήτηση έγινε κατά τη διάρκεια του 27ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (Σεπτέμβριος 1986).
«Οθόνη», τχ. 27, Οκτ.-Νοέμ. 1986

Αυτός ο άγνωστος

Κείμενο της Ελένης Μαχαίρα

Είναι, εν τέλει, νόμος της ατελούς ανθρώπινης φύσης το διαφορετικό –που αδυνατούμε να εντάξουμε και να προβούμε στην όποια... χρήση του και εκμετάλλευσή του και δη εμπορική– να προσπαθούμε να το αποσιωπούμε ή να το παραχαράσσουμε;
Διαφορετικός ο Κώστας Σφήκας και ως άνθρωπος και ως δημιουργός, παραμένει στη χώρα του ο γνωστός μας άγνωστος όταν το Μοντέλο του βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και στο Beaubourg της Γαλλίας, και όταν το όνομά του και το έργο του συμπεριλαμβάνονται στο κινηματοχραφικό γαλλικό Larousse.
Ποιητής –ο ίδιος το διαψεύδει– και πώς θα μπορούσε να μην είναι, εκ του αποτελέσματος του έργου του, κινηματογραφικού και μεταφραστικού (Βλ. έμμετρη επανεγγραφή των Κάντος I-XIV της Κόλασης του Ντάντε και τα Χαμένα όνειρα του Μπαλζάκ κ.ά.), αλλά κυρίως εκ της θέσεώς του απέναντι στον κόσμο. Θέση που θα παρομοίαζα με αυτήν του πουλιού που ο Κώστας Σφήκας δανείζεται από τον πίνακα του Κλέε «Το δάσος των κίτρινων πουλιών» και το στέλνει να πίνει από τα δάκρυα μιας μορφής – «σύμβολο ανθρώπινων ψυχών, οι οποίες κινούνται προς ένα φανταστικό παράδεισο. Αυτό το πουλί που έχει κατά κάποιο τρόπο απορροφήσει όλο τον ανθρώπινο σπαραγμό, συνειδητοποιώντας το στίγμα αυτού του κόσμου, μετατρέπεται σε Πορθητή κι επιτίθεται στον Ουρανό για να συντρίψει τον «Μαύρο Ηγεμόνα», αυτή την εξουσία που συμβολίζει όλων των μορφών τις εξουσίες. Κοντολογίς, ο Κώστας Σφήκας είναι η αφυπνισμένη ανθρώπινη συνείδηση που συναισθάνεται και πιστεύει στην αναγκαιότητα μιας ριζικής αλλαγής αυτού του κόσμου.
Διανοητής –και αυτό το αρνείται– και πώς θα μπορούσε να μην είναι κάποιος που ισχυρίζεται ότι η θεωρητική κατάρτιση προϋποθέτει την άσκηση και ότι «ο πραγματικός επαναστάτης πρέπει να κάνει κάθε μέρα αυτό που κάνει κάθε μέρα ένας μεγάλος πιανίστας ο οποίος αφιερώνει ώρες και ώρες στη μελέτη και στην πράξη, για να μπορέσει να αποκτήσει την ικανότητα να χειρίζεται αυτό το δύσκολο όργανο, το μυαλό του, που βρίσκεται σε συνεχή ρήξη με τον κόσμο». Λάτρης της ζωγραφικής (ο ίδιος λέει πως δεν ξέρει να τραβήξει μια γραμμή – πραγματοποιεί, ωστόσο, εξαίρετες συνθέσεις στα πλάνα του), λάτρης της μουσικής (μαγικός, όταν μιλάει για τα αγαπημένα του κομμάτια), στραμμένος στην καλλιτεχνική πράξη και τις μελέτες στη σφαίρα της μαρξιστικής φιλοσοφίας και κοινωνιολογίας, διαπίστωσε, μετά τον Θηραϊκό όρθρο, ότι οι μέχρι τότε προσεγγίσεις του –να μην κάνει ένα σκηνοθετημένο κινηματογράφο, αλλά να οικοδομεί τεκμήρια που να αποτελούν τομές μες στην πραγματικοτητα που ζούμε– «δεν αποτελούσαν μια ολοκληρωμένη διαλεκτική τομή πάνω στην πραγματικότητα. Έβλεπα δηλαδή ότι ο πολιτικός κινηματογράφος απλώς διαπίστωνε διάφορες αντιφάσεις στις λειτουργίες του αστικού καθεστώτος κι ήταν σαν να έδινε συμβουλές να διορθωθούν κάποια κακώς κείμενα.
Δεν ήταν μια αποφασιστική αποκάλυψη του ίδιου του πυρήνα του κακού που είναι «ο κεφαλαιοκρατικός τρόπος παραγωγής και διανομής».
Ο Κώστας Σφήκας αρνείται τις συνεντεύξεις. Στη σελίδα αυτή καταγράφονται αποσπάσματα της σκέψης του, ύστερα από πολλαπλές συζητήσεις (στις οποίες μνημόνευε συχνά τους στε-

Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε.

νούς συνεργάτες Γιώργο Καβάγια, Τάκη Σασλίδη, Βασίλη Μαζωμένο, Κλεάνθη Σφήκα, Άννα Σφήκα), που πιστεύω ότι μπορούν να λειτουργήσουν ως «κλειδιά» στην προσέγγιση των θεωρητικών διερευνήσεων και του έργου του στο σύνολό του.

Πρώτα βήματα

[...] «Την τραγικότητα του αιώνα αυτού έπρεπε κανείς να την αντιμετωπίσει από τη σκοπιά των αρχών του μαρξισμού και γι' αυτό ακολούθησα την κατεύθυνση της προσπάθειας να οικοδομήσω έναν κινηματογράφο που να αποτελεί δοκίμια μιας φιλοσοφικής κοινωνιολογικής μαρξιστικής ουσίας.

Το πρώτο βήμα μου πραγματοποιήθηκε με το *Μοντέλο*. Για να κατορθωθεί, μελέτησα επί χρόνια μαρξισμό και κατάλαβα πως δεν είναι δυνατόν φιλμάροντας την ίδια την πραγματικότητα, να πραγματοποιήσει κανείς ένα τέτοιο εγχείρημα. Γι' αυτό στράφηκα σ' ένα είδος κινηματογράφου που δομείται με σύμβολα. Δανείστηκα από τον Ντε Κίρικο την έννοια της αφαίρεσης, γιατί αυτός κατόρθωσε να δώσει την αφηρημένη ανθρώπινη μορφή που είναι σαν μονάδα. Χρησιμοποίησα τους απρόσωπους σαν μονάδες εργάτες σ' ένα φανταστικό και ταυτόχρονα πραγματικό μηχανοστάσιο που λειτουργεί παράγοντας τη συντριβή της ανθρώπινης συνείδησης...».

Ο ρόλος των συμβόλων

[...] «Τα σύμβολά μου είναι μορφές οι οποίες μπορούν να αναχθούν σε γενικότητες και μιας συγκεκριμένης εποχής αλλά και διαχρονικά. Βασίζονται στην έννοια της αφαίρεσης. Μόνο με την αφαίρεση μπορεί κανείς να γενικεύει. Η αριστερή διανόηση δεν έχει συνειδητοποιήσει τη δυναμική των συμβόλων, γιατί βρίσκεται υπό την επίδραση του σταλινικού ατουραλισμού που έπαιξε μεγάλο ρόλο και της προσπάθειας να χρησιμοποιηθεί η τέχνη σαν προπαγανδιστικό όργανο που θα μπορούσε να αλλάξει τις συνειδήσεις ενός κόσμου ολόκληρου. Αυτό, φυσικά, δεν πραγματοποιείται με τέτοια μέσα, γιατί όταν ευτελίζει κανείς το έργο τέχνης, η επιρροή του κατά κάποιο τρόπο στρέφεται εναντίον του. Αυτό είναι το τραγικό...».

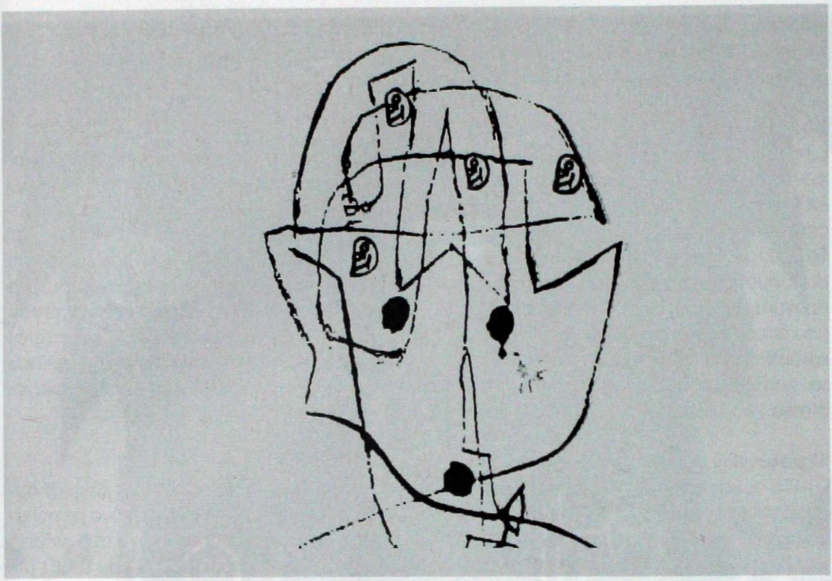
Αναπαραστατικός κινηματογράφος

[...] «Εκτός από τις εξαιρέσεις των πολύ μεγάλων έργων, τα οποία υπερβαίνουν τον εαυτό τους, πάντοτε η αναπαραστατική τέχνη προσπαθεί στο βάθος να εφησυχάσει το θεατή της παρά τη γοητεία που ασκεί στα χέρια των μεγάλων μετρ. Πιστεύω ότι ο παραδοσιακός κινηματογράφος έχει εξαντλήσει το ρόλο του. Η ίδια η μέθοδός του είναι παγίδα. Αυτό ισχύει και για το θέατρο. Είναι ανάγκη ο θεατής να αισθάνεται ότι ο κόσμος αυτός ανατρέπεται, ότι επιβάλλεται να αλλάξει. Να αισθάνεται ότι οι μορφές που του παρουσιάζονται εκφράζουν ένα σεισμό απειλητικό. Διαφορετικά, η τέχνη για μένα δεν έχει κανένα νόημα. Δεν μπορώ να καταλάβω ποιο νόημα μπορεί να έχει ένα έργο που ασχολείται με τετριμμένες αισθηματολογίες ή εξάρσεις ερωτισμού, που πολλές φορές είναι ύποπτες. Έχουν ένα χαρακτήρα πορνογραφίας συγκεκαλυμμένης ή προσπαθούν να διεγείρουν τα ανθρώπινα ένστικτα. Είναι ένα προϊόν για πούλημα σε κάποια αγορά. Οπότε είναι συμβατική τέχνη που, μέσα από μια συνενοχή με το καταναλωτικό κοινό, παράγεται και το κολακεύει...».

Ζωγραφική και Μουσική: δύο κυρίαρχα υλικά

[...] «Επιδιώκοντας να χτιστούν έργα τα οποία να έχουν ένα χαρακτήρα που πλησιάζει μια φιλοσοφικοθεωρητική προσέγγιση των φαινομένων του, ανακάλυψα ότι η σύγχρονη κυρίως ζωγραφική με τις αφαιρέσεις που έχει προτείνει, και έχει κατορθώσει πολύ σημαντικά επιτεύγματα, από την περίοδο του κυβισμού και μετά, προσφερόταν σαν ένα υλικό που θα μου έδινε αυτή τη δυνατότητα. Αναφέρθηκα ήδη στον Ντε Κίρικο.

Ο άλλος ζωγράφος στον οποίο κατέφυγα στην τελευταία μου δουλειά είναι ο Πάουλ Κλέε. Στη ζωγραφική του ανακάλυψα πάλι τη σύγχρονη τραγωδία τεμαχισμένη σε άπειρα έργα, ορισμένα από τα οποία μπορούσαν να πραγματοτοποιήσουν μεγάλες συνθέσεις. Ο Κλέε υπήρξε ο μεγαλύτερος ίσως ζωγράφος, γιατί στο έργο του περικλείονται όλες οι σχολές και τα κινήματα σε άπειρες πα-



Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε.

ραλλαγές. Η μουσική παίζει, επίσης, κυριαρχικό ρόλο στην οικοδόμηση έργων με σημαντικές αφαιρέσεις. Έχω χειριστεί το μουσικό υλικό για επεξεργασίες θεμάτων που έχουν σχέση με την Ιστορία. Στις *Μητροπόλεις*, παραδείγματος χάριν, χρησιμοποίησα την 3η Συμφωνία του Σεν Σανς, αφού τα γεγονότα στο έργο αρχίζουν από τα τέλη του περασμένου αιώνα. Στα έρχα που η θεματολογία είναι πιο σύγχρονη έχω χρησιμοποιήσει αφαιρετική μουσική (Ξενάκη, Πεντερέφσκι).
Χρησιμοποιώ όμως και τη σιωπή σε πολλά έργα συχνά, όπου υπάρχει το στοιχείο του δέους, το στοιχείο μιας βαθύτερης τραγικότητας που το θεωρώ άθραυστο.
Στο *Προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε* χρησιμοποίησα τη μουσική του... μεταίχμιου, του τέλους του προηγούμενου αιώνα και των αρχών του 20ού, όπως είναι η μουσική των Μάλερ και Σιμπέλιους...».

Αποκαλυπτικός λόγος

[...] «Η χρήση του λόγου είναι πάντα ποιητική στην ουσία της. Διεισδύει στην τραγική πορεία του είναι και της ανθρωπότητας. Στις *Μητροπόλεις* χρησιμοποίησα αποσπάσματα από το έργο του Προυστ *Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου* και από τις *Ελεγείες* του Ρίλκε.
Το ένα σκέλος αγγίζει την ποιητική της μνήμης –άλλωστε όλο το έργο είναι μνήμες–, το άλλο σκέλος είναι η μεγάλη κραυγή ενός μεγάλου ποιητή που προσπαθεί να αναζητήσει μέσα στον κόσμο αυτό κάποια στοιχεία που υποθέτει ότι οδηγούν σε ένα είδος αιωνιότητας του είναι. Σε όλα αυτά τα στοιχεία υπάρχει μια βαθύτερη τραγικότητα. Είναι ο σπαραγμός ενός κόσμου, ο πολιτισμός του οποίου αρχίζει πια να καταρρέει οριστικά. Στο *Προφητικο πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε* χρησιμοποίησα στίχους του παιδικού μου φίλου, Γιώργου Κεραμέα.
Ο λόγος που εκφέρεται από την ανδρική φωνή είναι γεμάτος αποκαλυπτικές τομές για τη φύση της καπιταλιστικής εκμετάλλευσης και αλλοτρίωσης που ασκείται πάνω στα όντα. Ο λόγος που εκφέρεται από τη γυναικεία φωνή εκφράζει την τραγωδία της ερωτικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο...».

«Επενδυτής», 26.11.1995

Φιλμογραφία

Επάνω και κάτω: *Εγκαίνια*

ΕΓΚΑΙΝΙΑ

1961

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Λ. Λοΐσιος. **Εργαστήριο:** Ασπιώτη. **Ηθοποιός:** Παναγιώτης Ζαμάνος. **Παραγωγή:** Άννα Σφήκα. **Διάρκεια:** 18 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 16mm.

Το πρώτο μεροκάματο ενός μικρού λαχειοπώλη.

Στα *Εγκαίνια*, όπως και στην *Αναμονή* (1962), η σκηνοθεσία του Σφήκα είναι τόσο διαφορετική, που σχεδόν βρίσκεται στον αντίποδα από αυτές των μεγάλου μήκους ταινιών του, που θα συναντήσουμε στις δύο επόμενες δεκαετίες. Κάτω από την επιρροή του ιταλικού νεορεαλισμού και εμπνευσμένος από τα παιδιά που γύριζαν στους δρόμους πουλώντας λαχεία, καταγίνεται με το στήσιμο γεγονότων πιστών στην πραγματική ζωή. Χρησιμοποιεί ένα παιδί μιας φτωχής οικογένειας, από άθλια συνοικία, κι έναν επαγγελματία λαχειοπώλη στον οποίο παραδίδει το παιδί η μάνα του για να το μυήσει στη βιοπάλη. Το πρωί, το παιδί ξεκινάει παίζοντας ένα ακόμη παιχνίδι, όπως φαντάζει γι' αυτό η πώληση των λαχείων. Όμως το βράδυ που γυρίζουν και η μητέρα παραλαμβάνει από τον επαγγελματία τα χρήματα για την εργασία του μικρού, οι σχέσεις όλων έχουν αλλάξει. Το παιχνίδι του μεροκάματου είναι οδυνηρό.

Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου

ΑΝΑΜΟΝΗ

1962

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Τάκης Γεωργόπουλος. **Μοντάζ:** Δημήτρης Σταύρακας. **Βοηθός σκηνοθέτη:** Σταύρος Τορνές. **Παραγωγή:** Άννα Σφήκα. **Διάρκεια:** 22 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 16mm.

Ένας ασπριτζής περιμένει στην πλατεία του Δημαρχείου από το πρωί ως το βράδυ πελάτη.

Η *Αναμονή* είναι η δεύτερη μικρού μήκους ταινία του Κώστα Σφήκα, στην ίδια θεματολογία με τα *Εγκαίνια*: αυτή της σκληρής καθημερινής ζωής. Με κυρίαρχα τα στοιχεία του ντοκιμαντέρ, ο Σφήκας παρακολουθεί το σκηνικό μιας πλατείας (πλατεία Κοτζιά) όπου διαδραματίζεται καθημερινά μια τραγωδία. Η τραγωδία των οικοδόμων που πηγαίνουν κάθε πρωί να πουλήσουν τη δουλειά τους –τον εαυτό τους κατά τον Σφήκα– και να βρουν δουλειά στα γιαπιά. Στο κέντρο αυτής της ζωής εστιάζεται ένας γιγαντόσωμος οικοδόμος. Από μακριά φαντάζει μεγαλειώδης φιγούρα ανθρώπου, αλλά όταν η κάμερα τον πλησιάζει, μάς τον αποκαλύπτει ετοιμόρροπο. Πέθανε τον επόμενο χρόνο και τον έθαψαν με έρανο.
Αν η ιδεολογική ματιά του Σφήκα παραμένει ακόμα στα κοινωνικά της πλαίσια και στα διδάγματα του νεορεαλισμού, αυτό που στην *Αναμονή* προοιωνίζει, έστω και ελάχιστα, την κατοπινή προβληματική του σκηνοθέτη πάνω στην κινηματογραφική φόρμα, είναι τα μεγάλα σε διάρκεια πλάνα του.

Γιάννης Σολδάτος, Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου

ΘΗΡΑΪΚΟΣ ΟΡΘΡΟΣ

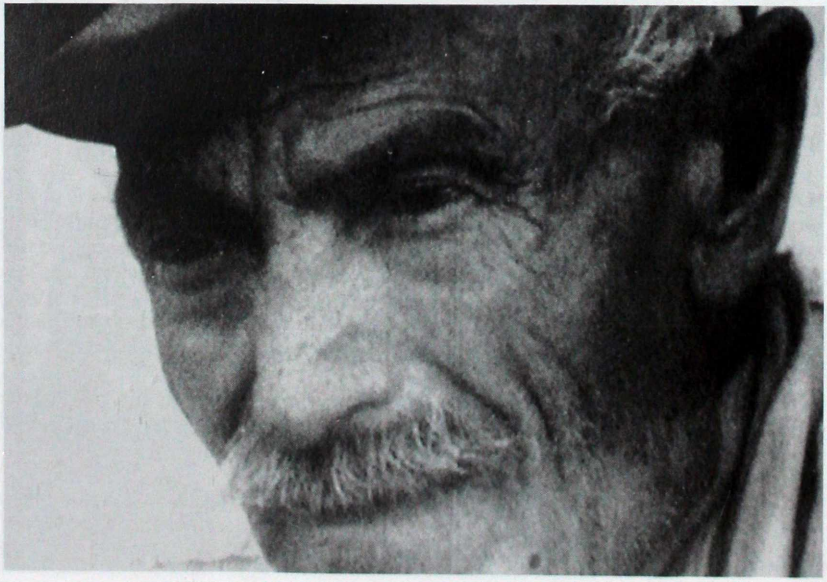
1968

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας - Σταύρος Τορνές. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας - Σταύρος Τορνές. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Πανουσόπουλος. **Μοντάζ:** Πάνος Παπακυριακόπουλος. **Ψαλμοί:** Κώστας Βούλγαρης. **Παραγωγή:** Γ. Σαμιώτης - Σταύρος Τορνές. **Διάρκεια:** 25 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 16mm.

Διείσδυση στις μορφές εκμετάλλευσης της τουριστικής ανάπτυξης στο ομώνυμο νησί.

Στην αναζήτηση ενός χώρου που η κοινωνική του σύνθεση και η σκηνική του μορφή συγκεντρώνει τα κύρια στοιχεία του ελληνικού προβλήματος, το νησί Θήρα προσφέρεται για έναν κινηματογραφιστή σαν αληθινο εύρημα, μια πολύ βολική τελική μικρογραφία. Πρωτόγονη αγροτική οικονομία, σκιώδης βιομηχανία, δουλικός τουρισμός, αργή αλλά σταθερή εγκατάλειψη, και ο λαός που επάνω του δεσπόζουν προαιώνιες παραδόσεις και γνωστοί οικονομικοί μηχανισμοί. Ακόμα και οι σεισμικές απειλές προσφέρουν μια ανέλπιστη προέκταση. Αυτή η πολύμορφη αντιφατικότητα του συνόλου επέβαλε διάφορους αφηγηματικούς άξονες, που οι τομές τους καθορίζουν την περιφέρεια ενός φαύλου κύκλου. Έπρεπε να δέσουν σε μια ενότητα τραγικά, σατιρικά, επικά, λυρικά στοιχεία, ν΄ απαλλαγούν από οποιονδήποτε νατουραλιστικό χειρισμό στην ηχητική πλαισίωση, ν' αποκτήσουν μουσική έκφραση που να πηγάζει από την παράδοση, αλλά που να 'ναι ταυτόχρονα σημερινή αντιμεταφυσική κραυγή του πάσχοντος.

Κώστας Σφήκας

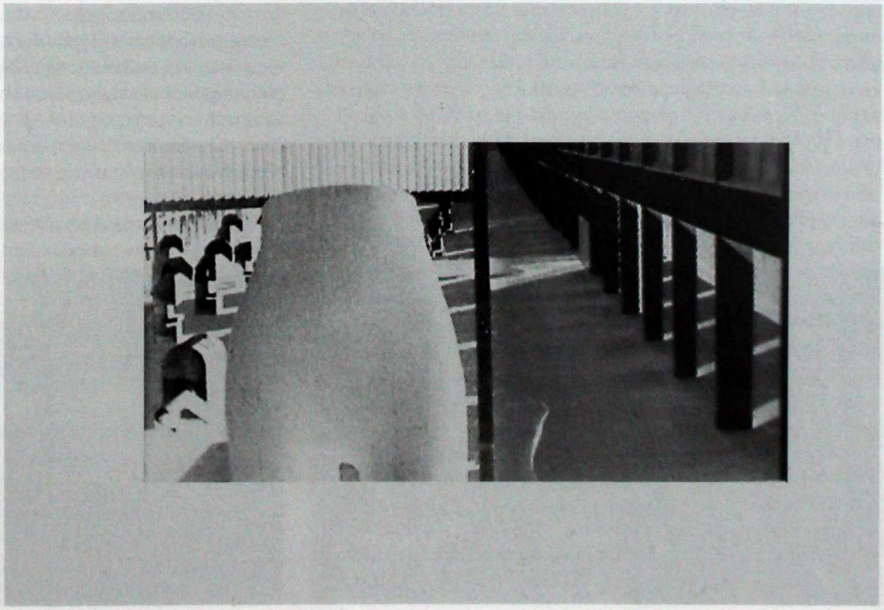


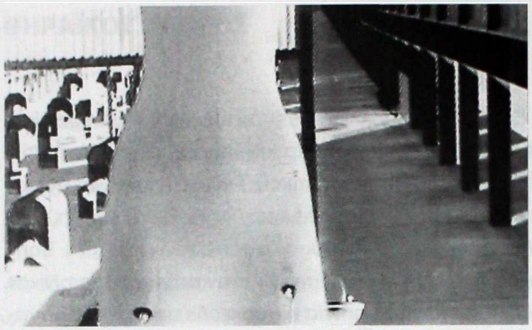
ΜΟΝΤΕΛΟ

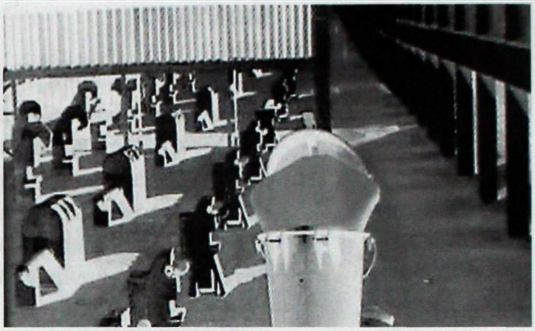
1974

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Βοηθός οπερατέρ:** Β. Τεζάρης. **Μακέτα κτιρίου:** Δημήτρης Μυταράς. **Μακέτα μηχανών:** Γ. Βαλαβανίδης. **Σχεδιασμός προοπτικού:** Γιώργος Καβάγιας. **Κατασκευή προοπτικού:** Ζωή Κεραμέα, Βασίλης Χρυσοβιτσιώτης, Χρήστος Σανταμούρης. **Μουσική φράση ρύθμισης κινήσεων μηχανοστασίου - γέφυρας:** Λένη Κεραμέα. **Βοηθός σκηνοθέτη - συντονιστής πλατό:** Λευτέρης Χαρωνίτης. **Συντονιστής γέφυρας:** Νίκος Αλευράς. **Εργαστήρια:** Φίνος Φιλμ. **Παραγωγή-Εποπτεία κατασκευής σκηνικού-Φροντιστήριο:** Άννα Σφήκα. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Έγχρωμο. 35 mm.
Απουσία ήχου

Σ΄ ένα φανταστικό μηχανοστάσιο με κινούμενα ανθρωπομορφικά, μονόχρωμα εξαρτήματα μανεκέν καταγωγής Ντε Κίρικο, πραγμοποιείται η ανθρώπινη ύπαρξη.







Αλληγορία της τερατωδίας και της απανθρωπιάς του καπιταλισμού

του Βάσου Αποστόλου (Βασίλης Ραφαηλίδης)

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Κώστα Σφήκα θα ήταν μάλλον απίθανο να γίνει δεκτή από ένα κοινό εξοικειωμένο με μια αφήγηση, έστω και ελλειπτική, μ' ένα σενάριο που είναι ο βασικός φορέας των εννοιών ή του μηνύματος, μ' ένα σκηνικό χώρο που τέμνει και τον μαθηματικό χρόνο, μ' ένα ντεκόρ που χαρακτηρίζει ενδεχομένως σχέσεις και αποσαφηνίζει καταστάσεις.

Στο *Μοντέλο* το σενάριο λείπει εντελώς και υποκαθίσταται από μια πάρα πολύ απλή ιδέα από μυθοπλαστική άποψη: πρόκειται για ένα εργοστάσιο, που καταναλίσκει ανθρώπους και παράγει αντικείμενα, ενώ απορρίπτει σαν υποπροϊόντα τα κατάλοιπα, τα ανθρώπινα μέλη. Δηλαδή, ό,τι απόμεινε από την ακατέργαστη πρώτη ύλη.

Τούτη η αλληγορία της τερατωδίας και της απανθρωπιάς του καπιταλισμού γίνεται εύκολα και άμεσα αντιληπτή. Ωστόσο, η αμεσότητα των εννοιών που αποδεσμεύει ο απλός μύθος αναιρείται και αυτοκαταστρέφεται από την τέλεια ανυπαρξία του χώρου και συνεπώς και του χρόνου: η ταινία διάρκειας μιάμισης ώρας είναι γυρισμένη ολόκληρη σ' ένα πλάνο, ενώ τα αναγκαστικά σταματήματα για την αλλαγή του σασί της κάμερας τις περισσότερες φορές δε γίνονται αντιληπτά. Αυτό σημαίνει ότι ο χρόνος της δράσης και ο χρόνος θέασης αυτής της δράσης ταυτίζονται. Δεν υπάρχει καμιά χρονική συμπύκνωση κι ακόμα ο φυσικός χρόνος που επιβάλλει η νοούμενη από το σενάριο δράση πολλαπλασιάζεται ακατάπαυστα μέχρι να συμπληρωθεί ο χρόνος προβολής. Τούτος ο πολλαπλασιασμός συντελείται μέσα σ' ένα ντεκόρ μόνιμο και αμετακίνητο, ενώ ο παγωμένος χώρος αποκτά μια μακάβρια επιπρόσθετη ακινησία χάρη και στη μία και μοναδική γωνία λήψεως. Τα μόνα «ζωντανά» στοιχεία μέσα στο απόλυτα στιλιζαρισμένο ντεκόρ είναι η κίνηση των μηχανικών γραναζιών και η διπλή και ταυτόχρονη κίνηση δύο ομάδων ανθρώπων και ενός ιμάντα που πετάει εκτός κάδρου τα προϊόντα και τα υποπροϊόντα του μοντέλου ενός εργοστασίου που είναι και το μοντέλο του καπιταλισμού.

Το αφηρημένο ντεκόρ, οι καλυμμένοι άνθρωποι-μονάδες και τα μη ρεαλιστικά χρώματα δε δίνουν καμιά λαβή για τον προσδιορισμό των σχέσεων ανάμεσα στις δύο ομάδες ανθρώπων και στις μηχανές. Εντούτοις, παρά την άκρα αφαίρεση, το μήνυμα γίνεται απολύτως νοητό, διότι η ιδέα που αναπτύσσεται είναι τόσο φανερή και τόσο γνωστή, ώστε τα επικουρικά εκφραστικά στοιχεία να περιττεύουν εντελώς. Μέσα σε μια τέτοια φιλμική κατασκευή που είναι και ένα ακρότατο πείραμα πάνω στις δυνατότητες του κινηματογράφου να εκφράζεται με την ακινησία και όχι με την κίνηση, ο θεατής αποπροσανατολίζεται εξαιτίας της αντίφασης ανάμεσα στο συνεχώς πολλαπλασιαζόμενο χρόνο και τον εντελώς ακίνητο χώρο.

Φυσικά, ένα τόλμημα σαν αυτό που επιχειρεί ο Σφήκας και που το ανάλογό του σ' ένα άλλο είδος κινηματογράφου μπορούμε να βρούμε στις πρώτες πειραματικές ταινίες του Ουόρχολ, δεν μπορεί παρά να σοκάρει ένα θεατή που έχει συνηθίσει ν' αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο σαν έναν πολλαπλό δεσμό κινήσεων. Έτσι, η μόνη ελπίδα που έχει η ταινία να γίνει αποδεκτή από το κοινό, τουλάχιστον σαν παραστατικοποίηση ενός πρωταρχικού προβλήματος, είναι η αγανάκτηση εξαιτίας της καθήλωσής του στην καρέκλα για να παρακολουθήσει μια ταινία, στην οποία δε συμβαίνει τίποτα ή σχεδόν τίποτα εκτός από την ανάπτυξη μιας ιδέας.

Μπορεί αυτός ο καταναγκασμός του θεατή να θεωρηθεί σαν μη θεμιτός, όμως, είναι οπωσδήποτε ένας αποτελεσματικός τρόπος για να τον υποχρεώσει κανείς να παρακολουθήσει την εκτύλιξη μιας βασικής ιδέας και όχι ενός μύθου φορέα ιδεών.

Ο κινηματογράφος του Σφήκα δεν έχει καμιά σχέση μ' ό,τι συνηθίσαμε να ονομάζουμε κινηματογράφο. Είναι ένα απίστευτα τολμηρό πείραμα που μπορεί να γίνει αποδεκτό μόνο από όσους έχουν κουραστεί από το λιγότερο ή περισσότερο ρεαλιστικά τρικ ενός κινηματογράφου που διατείνεται πως αναπαριστά μια πραγματικότητα, η οποία στο επίπεδο της τέχνης είναι αδύνατο να είναι ο,τιδήποτε άλλο εκτός από μια ανθρώπινη κατασκευή.

Το *Μοντέλο*, ακόμα και με τον τίτλο του, δε θέλει να κρύψει το χαρακτήρα του πεποιημένου που υπάρχει στο έργο τέχνης. Συνεπώς, είναι ταυτόχρονα και μια άποψη πάνω στην αισθητική.

«Ριζοσπάστης», 29.9.1974

Τολμηρό πείραμα

του Μπάμπη Κομνηνού

Το *Μοντέλο* είναι μια από τις πιο φιλόδοξες και τις πιο πρωτότυπες, σε σύλληψη, ταινίες που έχουν γυριστεί. Φιλόδοξη, γιατί επιχειρεί να καταγράψει στην «κινούμενη εικόνα», δηλαδή στον κινηματογράφο, τους καπιταλιστικούς όρους παραγωγής με βάση το *Κεφάλαιο* του Καρλ Μαρξ. Πρωτότυπη, γιατί θέλει να δώσει αυτό το θέμα χρησιμοποιώντας ένα μόνο πλάνο και μάλιστα ακίνητο: δηλαδή ο φακός μένει ακίνητος (επί 1 ώρα και 40΄ που διαρκεί η ταινία) έχοντας απέναντί του ε-

πίσης ακίνητο σκηνικό στο οποίο κινούνται άνθρωποι και προϊόντα. Το σκηνικό είναι τέτοιο που να καθορίζει βασικά δύο χώρους: έναν ατέρμονα διάδρομο, από τον οποίο μπαίνουν στο πλάνο οι άνθρωποι, και το (σχηματικό) εσωτερικό ενός εργοστασίου στο οποίο «απορροφώνται» οι άνθρωποι και από το οποίο «βγαίνουν» προϊόντα.

Αν δούμε την ταινία σαν αισθητική πραγμάτωση, αξίζει αναμφίβολα το χειροκρότημά μας. Όλα τα επιμέρους στοιχεία, από τα θαυμάσια (τυπωμένα σε αρνητικό) χρώματα μέχρι την εκπληκτική χρήση του χρόνου, και κυρίως αυτός ο ρυθμός των κινήσεων που, μέσα στην κυρίαρχη ακινησία του πλάνου και την παντελή έλλειψη ήχου, καταφέρνει να δώσει μια έντονη αίσθηση «μουσικότητας», όλα αυτά κάνουν το *Μοντέλο* να μην είναι μόνο ένα τολμηρό πείραμα αλλά και ένα πραγματικό επίτευγμα.

Από την άλλη μεριά, όμως, δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε ότι το *Μοντέλο* είναι και η καλλιτεχνική έκφραση ενός αδιεξόδου. Του αδιεξόδου της αστικής τέχνης που έχει την ικανότητα να συλλάβει και να υιοθετήσει τον μαρξισμό σαν θεωρία, αλλά και την αδυναμία να τον κάνει κοινωνική πρακτική. Έγκλειστη του αστικού ορισμού για την καλλιτεχνική πρακτική (που θέλει την «τέχνη», μια λειτουργία αυτόνομη), περιορίζεται στο να μετουσιώνει την μαρξιστική θεωρία σε «έργο τέχνης», αυτάρεσκη απόδειξη μιας ατομικά αναπτυγμένης «συνείδησης».

Έτσι το *Μοντέλο* είναι μια ταινία καταδικασμένη από τη φύση της (και, θα λέγαμε, κάπως μαζοχιστικά) να μείνει «ταινία χωρίς κοινό».

«Αυγή», 12.4.1975

Ένα γράμμα γύρω από το *Μοντέλο*
του Κώστα Σφήκα

Πριν λίγες μέρες δημοσιεύσαμε κριτική για την ταινία του Κ. Σφήκα το Μοντέλο. *Πάνω σ' αυτή την κριτική, ο Κ. Σφήκας μας έστειλε ένα γράμμα το οποίο και δημοσιεύουμε παρακάτω μαζί με την απάντηση του συνεργάτη μας Μπ. Κομνηνού:*

Η και για την προσωπική μου αυτογνωσία κρισιμότητα της θέσης που διετυπώθη στο φύλλο σας στις 12.4.1975 για το έργο μου *Μοντέλο*, καθώς και οι ευθύνες που προκύπτουν από την ύπαρξη και λειτουργία του, με υποχρεώνουν ν΄αναφερθώ σ΄αυτήν διατυπώνοντας σχετικά μερικές μου απορίες. Η θέση συνοψίζεται στα παρακάτω:

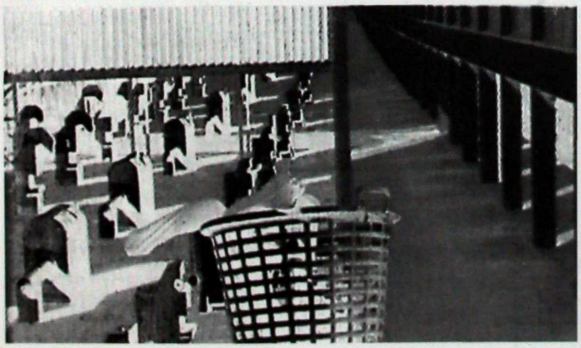
[...] Το *Μοντέλο* είναι και η καλλιτεχνική έκφραση ενός αδιεξόδου. Του αδιεξόδου της αστικής τέχνης που έχει την ικανότητα να συλλάβει και να υιοθετήσει τον μαρξισμό σαν θεωρία, αλλά και την αδυναμία να τον κάνει κοινωνική πρακτική. Έγκλειστη του αστικού ορισμού για την καλλιτεχνική πρακτική (που θέλει την τέχνη μια λειτουργία αυτόνομη), περιορίζεται στο να μετουσιώνει τη μαρξιστική θεωρία σε «έργο τέχνης», αυτάρεσκη απόδειξη μιας ατομικά αναπτυγμένης «συνείδησης».

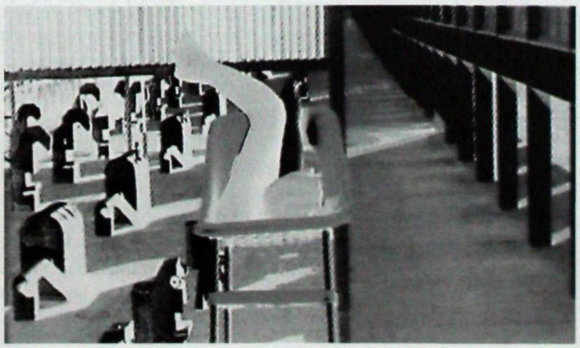
Το «κατ' εμέ» προκύπτουν οι παρακάτω απορίες :

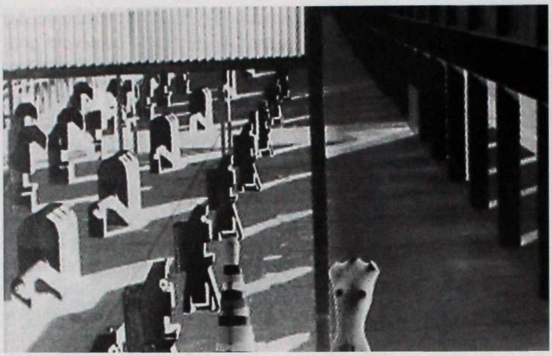
1. Αν ο όρος «αστική τέχνη» προϋποθέτει τα δεδομένα της συγκινησιοκρατίας (αναπαραστατικότητα-διαφάνεια κλπ.). Το *Μοντέλο* εντάσσεται στο μοντέλο τους ή αποτελεί την άρνησή του ;
2. Αν «έχει την ικανότητα να συλλάβει τον μαρξισμό σαν θεωρία» (υπενθυμίζω τη λενινιστική αρχή ότι «χωρίς ορθή θεωρία δεν μπορεί να υπάρξει ορθή πράξη») και εφ' όσον λειτουργεί στο εποικοδόμημα του εργατικού κινήματος που αντιμάχεται το αστικό, ποιος φορέας μπορεί να του προσδώσει την κοινωνική πρακτική εφ' όσον σαν ορθό «θεωρητικό όργανο» άρα διαλεκτικό, αδυνατεί να μεταβληθεί σε καταναλωτικό προϊόν της κινηματογραφικής αγοράς του.
3. Αν το *Μοντέλο* είναι πραγματικά μια μορφή της αστικής τέχνης, δεν είναι τουλάχιστον παράδοξος ο ισχυρισμός ότι έχει την ικανότητα «να συλλάβει τον μαρξισμό σαν θεωρία»;
4. Όλα τα εκφραστικά μέσα των αισθητικών μορφών που παράγονται ως σήμερα εντάσσονται αναγκαστικά στη σφαίρα της δεσπόζουσας ιδεολογίας και δεν εκφράζουν παρά αυτήν.
5. Η μπρεχτική παράδοση δεν αποδείχνει την ύπαρξη εκφραστικών τρόπων αισθητικής που η διαλεκτική τους λειτουρχία δεν ταυτίζεται με τη δεσπόζουσα ιδεολογία;
6. Μήπως ο όρος «αστική τέχνη» είναι ένα εύκολο στίγμα για όποια προσπάθεια δεν υποτιμάει τις ικανότητες συνειδησιακής εγρήγορσης του ζωντανού προλεταριάτου που συχνά ξεπερνά σε ωριμότητα τις ηγεσίες του;
7. Μήπως το *Μοντέλο* θα μπορούσε ν' αποτελέσει οπτικό βοήθημα ενός λαϊκού μαρξιστικού πανεπιστήμιου όπου η καθησυχαστική κι επιδερμική διδάχτικότητα δεν θα αποτελούσε αρχή ;
8. Γιατί οι ως στα σήμερα βασισμένες στα δεδομένα της αστικής αναπαραστατικότητας καλλιτεχνικές ταινίες, ελληνικές και σοσιαλιστικές, δεν έχουν επισύρει το στίγμα «αστική τέχνη», έστω κι αν αποτελούν για τους αστούς κριτική-υποδείξεις εκσυγχρονισμού ενός υπανεπτυγμένου χώρου, ενώ το στίγμα εκτοξεύεται στο φιλμ που, πασχίζοντας να προσεγγίσει ανάλογες προς το κεφάλαιο αφαιρέσεις, σκοπεύει στον πυρήνα του το σύστημα;

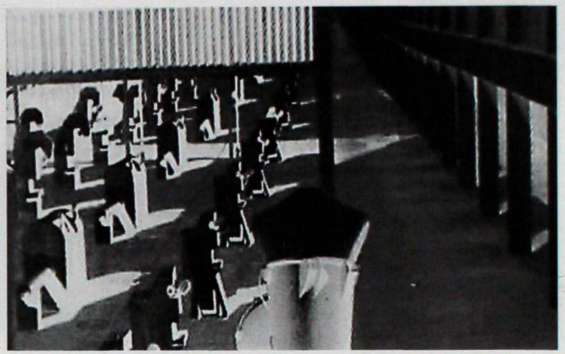
Απάντηση
του Μπάμπη Κομνηνού

Φαίνεται ότι η τελευταία παράγραφος του κριτικού σημειώματος που είχα-









με γράψει για την ταινία το *Μοντέλο* δημιούργησε ορισμένες παρεξηγήσεις. Ευτυχώς ο Κ. Σφήκας μας βοηθάει με το γράμμα του να εντοπίσουμε τη θεωρητική μας διαφορά στην οποία οφείλεται και η παρερμηνεία, από τη μεριά του Κ. Σφήκα, της κριτικής μας.

Ας προσπαθήσουμε να βάλουμε τα πράγματα στη θέση τους:

Ο κ. Σφήκας φαίνεται (βλ. σημείο 2 του γράμματος) να θεωρεί αυτονόητο ότι υπάρχει κάποιο «εποικοδόμημα του εργατικού κινήματος που αντιμάχεται το αστικό». Εμείς, όμως, όχι μόνο δε δεχόμαστε κάτι τέτοιο, αλλά αντίθετα πιστεύουμε απόλυτα ότι το εποικοδόμημα σε κάθε κοινωνία είναι ένα και μόνο, άσχετα αν σ' αυτό μεταφέρονται έτσι και αλλιώς οι αντιθέσεις που αναπτύσσονται στη βάση αυτής της κοινωνίας. Μ' άλλα λόγια, στην αστική κοινωνία διαπιστώνουμε την ύπαρξη ενός εποικοδομήματος (περιττό καν να το ονομάσουμε «αστικό») στο οποίο μεταφέρονται με διάφορες μορφές (όχι βέβαια μηχανιστικά) οι αντιθέσεις της αστικής κοινωνίας και φυσικά και η κυρίαρχη αντίθεση ανάμεσα στην αστική τάξη και το προλεταριάτο.

Βλέποντας έτσι τα πράγματα και με το δεδομένο ότι η τέχνη είναι ενταγμένη στο εποικοδόμημα, όταν μιλάμε για «αστική τέχνη» εννοούμε πολύ απλά την τέχνη στις αστικές κοινωνίες. (Οπότε αυτός ο χαρακτηρισμός δεν αποτελεί αυτόχρημα «στίγμα» όπως τον θεωρεί ο κ. Σφήκας – βλ. σημεία 6 και 8 του γράμματος).

Το ερώτημα που γεννιέται τώρα αυτόματα είναι:

Ποιος μπορεί να είναι ο ρόλος του μη αστού (ιδεολογικά) καλλιτέχνη που ζει σε μια αστική κοινωνία και επομένως δουλεύει αναγκαστικά στο δικό της «αστικό» εποικοδόμημα. Η απάντηση φυσικά δεν είναι εύκολη (και δεν είναι μία και μόνη). Οπωσδήποτε, όμως, πιστεύουμε ότι αυτός ο καλλιτέχνης δε θα πρέπει να πέσει στην παγίδα του αστικού ορισμού για την καλλιτεχνική πρακτική (που όπως γράψαμε ήδη θέλει την «τέχνη» λειτουργία αυτόνομη), αλλά να πάρει υπόψη του τις διασυνδέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στο εποικοδόμημα (τέχνη...) και τη βάση (κοινωνικές ταξικές αντιθέσεις...), καθώς και τον όλο ρόλο του εποικοδομήματος.

Μόνο τότε υπάρχει περίπτωση να μπορέσει να δώσει στην καλλιτεχνική πρακτική του την απαιτούμενη κοινωνική διάσταση. Μ' αλλα λόγια, ο «στρατευμένος» καλλιτέχνης έχει μπροστά του χοντρικά δυο δρόμους (που ο ένας δεν αποκλείει τον άλλον): ή να επέμβει μέσα από το εποικοδόμημα στις εκδηλωνόμενες στη βάση συγκρούσεις παίρνοντας θέση (βλ. τανίες προπαγάνδας, πολιτικά ντοκιμαντέρ...) ή να επέμβει μέσα στο εποικοδόμημα πολεμώντας την ιδεολογικά αντίπαλή του (κυρίαρχη) καλλιτεχνική πρακτική (βλ. Γκοντάρ στην πρώτη περίοδο, Κάρμελο Μπένε, Ζακ Ριβέτ κ.ά.). Και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις καλλιτεχνών που σήμερα ακολουθούν με επιτυχία παράλληλα τους δύο αυτούς δρόμους (βλ Γκ. Ρόσα, Ν. Όσιμα, Γκοντάρ στην τελευταία του περίοδο κ.ά.).

Υπάρχει, δηλαδή, πάντα τρόπος να εκδηλωθούν μέσα στην τέχνη διάφορες προοδευτικές, ή και επαναστατικές ακόμα, πρωτοπορίες (πολιτικές, αισθητικές κτλ.). Δυστυχώς, όμως, το *Μοντέλο* αρνιέται να λειτουργήσει μέσα στην προϋπάρχουσα τέχνη, επιδιώκει να υπάρξει δίπλα σ' αυτήν και ανεξάρτητα απ' αυτή. Επιδιώκει δηλαδή κάτι ουτοπικό και γι' αυτό, χωρίς να το καταλάβει, παίζει το παιχνίδι της αστικής ιδεολογίας: εξαφανίζει όλες τις υπάρχουσες αντιθέσεις (με το να τις αγνοεί ή με το να τις θεωρεί αυτονόητες – σε τελευταία ανάλυση είναι το ίδιο) και «διδάσκει» στην αστική τέχνη μια νέα μέθοδο να μιλάει για πράγματα «επικίνδυνα» με τρόπο «ακίνδυνο».

Ας αναφερθούμε λίγο, τελειώνοντας, σε μερικά άλλα σημεία του γράμματος του κ. Σφήκα.

Σημείο 1. Το *Μοντέλο* δεν εντάσσεται, σίγουρα, στα προηγούμενα μοντέλα της αστικής τέχνης (παραδεχόμαστε τον πρωτοποριακό του ρόλο). Όμως σε καμιά περίπτωση δεν αποτελεί άρνησή του, αφού αγνοεί και λειτουργεί σαν να μην υπάρχουν αυτά δίπλα. Έτσι για άλλα μοντέλα επιδιώκουν και λειτουργούν πάντα σαν να μην έχει υπάρξει το *Μοντέλο* (ενώ κανένας δε θα ξαναδιαβάσει με τον ίδιο τρόπο τον Ρικάρντο άμα έχει διαβάσει τον Μαρξ).

Σημείο 2. Η λενινιστική αρχή, οπωσδήποτε, δε σημαίνει ότι η ορθή θεωρία αρκεί για να υπάρξει ορθή πράξη.

Σημείο 3. Όταν ένας αστός υιοθετεί για λογαριασμό του την αντίπαλη ιδεολογία, δε σημαίνει ότι αυτόματα αποβάλλει το ταξικό του «είναι». Κάτι τέτοιο προϋποθέτει επίπονη δουλειά μέσα από μια πρακτική. Καμιά δουλειά μετασχηματισμού δε διαπιστώνουμε στο *Μοντέλο*.

Σημείο 4. Υπάρχουν, σίγουρα, εκφραστικά μέσα που μάχονται τη δεσπόζουσα ιδεολογία και (μέσα από την αστική τέχνη) τείνουν να εκφράσουν μια άλλη ιδεολογία. Το *Μοντέλο* δε μάχεται. «Αγνοεί» τον αντίπαλο.

Σημείο 5. Με την μπρεχτική παράδοση σχετίζεται η καλλιτεχνική πρακτική δημιουργών που ήδη αναφέραμε (Γκοντάρ, Όσιμα, Ρόσα...), όχι όμως η πρακτική του *Μοντέλου*. Τα άλλα σημεία του γράμματος είναι απόρροια της βασικής θέσης του κ. Σφήκα ότι μπορεί να υπάρξει και να λειτουργήσει αυτόνομα (δηλαδή σε «καθαρή» μορφή) μια τέχνη μη αστική μέσα σε μια αστική κοινωνία (δηλαδή μ΄ άλλα λόγια, ότι η επανάσταση μπορεί να αρχίσει από το εποικοδόμημα).

«Αυγή», Απρίλιος 1975

1974-1994: 20 χρόνια μετά
του Βασίλη Μαζωμένου

Όλα τα μεγάλα βήματα της ανθρώπινης σκέψης έγιναν ακριβώς με την παραβίαση των κανόνων και των αρχών που ίσχυαν προηγούμενα. Άλλωστε, θα ήταν ανοησία να εισδύσουμε σε μια καινούργια περιοχή με ήδη έτοιμες αντιλήψεις. Μόνος οδηγός τέτοιων βημάτων είναι συνήθως η εξιδανικευτική ροπή προς το Απόλυτο, η λαχτάρα της ανθρώπινης ψυχής να υψωθεί προς την πνευματική δημιουργία με απώτερο στόχο «τη συνάντηση του πνεύματος με την αιώνια πηγή του» (Πλάτων).

Το 1974, ο Κώστας Σφήκας ριζοσπαστικοποιεί τη σύγκρουσή του με την παραδοσιακή καλλιτεχνική σκέψη. Από το προϊόν αυτής της σύγκρουσης απουσιάζει οποιοσδήποτε κανονισμός που επιβάλλεται από νομοπαρασκευάσματα και είδωλα ενός «ορθού καλλιτεχνικού λόγου».

Με το έργο *Μοντέλο* παρουσιάζεται πρώτη φορά στον κινηματογράφο «ο καθαρός χρόνος» πραγματοποιημένος πέραν της δραματοποίησης και της αναπαράστασης των δεδομένων μιας καθημερινής και επομένως ψευδούς μέσα στη μυθοπλασία της ζωής.

Το «καθαρό» στην τέχνη το 'χε καταφέρει μέχρι τώρα μόνο η μουσική (pura arte), η οποία μέσα απο τον αφηρημένο χαρακτήρα της μιλά στην καρδιά του καθενός συγκεκριμένα και μοναδικά.

Το *Μοντέλο* πετυχαίνει το ίδιο. Παρουσιάζει μπροστά μας γυμνή την αλήθεια χάρη στον απόλυτο χαρακτήρα της αφαιρετικής του διαδικασίας.

Χρησιμοποιώντας μουσικά την κάμερα με τον μέγιστο δυνατό τρόπο (τη σιωπή ήχου και εικόνας), κατορθώνει να προσεγγίσει το βάθος (Ουσία) των πραγμάτων στο διαρκές τέλος των καιρών που ζούμε.

Είναι αναμφισβήτητα αυτή η σιωπή που γεννά το πρώτο Ον, το οποίο βαδίζει υπακούοντας σε μια κοσμική μα και απόλυτα γήινη χορογραφία. Πόσοι δεν ονειρεύτηκαν να κολυμπήσουν, πράγμα το οποίο κατορθώνεται απόλυτα μόνο στα Όνειρα, στα κοσμικά νερά της Φαντασίας όπου η Αλήθεια παρουσιάζεται «καθαρή» χωρίς φτασίδια και η συμβατική αντίληψη για το χώρο-χρόνο ανατρέπεται.

Με το *Μοντέλο* αποκαλύπτεται το ξεπέρασμα του αστικού χώρου που ήταν βασικό σκηνικό στη σύγχρονη ιστορία.

Πάνω στα ερείπιά του χτίζεται ο χώρος του επόμενου αιώνα διασπασμένος και ταυτόχρονα ενιαίος, ικανός από το μηδέν να γεννήσει τα πάντα, «στον οποίο υποβόσκουν αντινομίες βαβυλωνείου τύπου» (Κ. Βεργόπουλος).

Εκεί ακριβώς που απλώνεται ο εφιάλτης του μηχανισμού απόκρυψης της Αλήθειας, εκεί φυτρώνει το *Μοντέλο* αντλώντας ζωή από τους επίκαιρους νεκρικούς μας διαλόγους.

Οι «ιερόσυλες θέσεις» του Σφήκα εμπνέονται από την άρνησή του να δεχτεί τη θρησκομανία των οπαδών ενός κινηματογράφου που υπνώνει τις αισθήσεις και επιφέρει τον πνευματικό θάνατο, απομακρύνοντας από την εναγώνια αναζήτηση του αιώνιου. Το έργο αυτό δεν είναι «μοντέρνο» γιατί ακριβώς δεν αποτελεί το άλλοθι για να καταπιέσουμε καθετί διαφορετικό (όπως είναι το ίδιο) κάτω από το επίπεδο μιας στείρας ομοιομορφίας.

Αυτό το οποίο τρομάζει στο *Μοντέλο* δεν έχει να κάνει με το σινεμά ή την τέχνη όπως την εννοεί μέσα στις συμβάσεις του ο σύγχρονος δυτικός άνθρωπος. Είναι γιατί παρουσιάζεται μπροστά μας πρώτη φορά, με μοναδικό τρόπο, το άυλο Σύστημα, στην πολλαπλή μα ενιαία του φύση. Αυτή η μια εικόνα της ταινίας δεν είναι απλά ο σύγχρονος ή ο παλαιός χαρακτήρας του Συστήματος.

Είναι η καρδιά του κτήνους που, ως μύλος, αλέθει τη σπορά (proles, έννοια που περιέχεται στη λέξη προλετάριος). Είναι ακόμη ένας «τόκος εν κακώ», παραφράζοντας την πλατωνική έννοια, όπου σώμα και ψυχή αλέθονται ταυτόχρονα.

Η ανθρώπινη αδυναμία να ξεχωρίσει στο *Μοντέλο* κάποιο οικείο στοιχείο, με πρώτη ματιά, είναι στον καθένα μας όταν προσπαθεί να γνωρίσει τον εαυτό του, γέννημα-θρέμμα του δυτικού πολιτισμού. Καθώς γεννηθήκαμε, μεγαλώσαμε και πεθάναμε με την ψευδαίσθηση ότι όλα μας ανήκουν, έρχεται αυτή η τυραννική εικόνα να μας υπενθυμίσει ότι η απόσυρσή μας βρίσκεται κοντά.

Είναι λάθος να προσπαθείς να αναγνώσεις ένα τέτοιο έργο με τα δεδομένα του σινεμά είτε του εικαστικού που δεν είναι πέραν των σαφέστατων αναφορών του είτε του πειραματικού, δηλαδή του εργαστηριακού και επομένως του ημιτελούς, παρόλο που, από το 1974, ο Σφήκας προβλέπει και υπονομεύει τη σύγχρονη αισθητική της διαφήμισης και του video art «δουλεύοντας» αντίστροφα.

Έτσι το έργο, παραμένοντας βαθύτατα εικονοπλαστικό, είναι εν τέλει μια «Μη Ταινία Ακόμη» αποκαλύπτοντας την αρχετυπική της διάσταση μα και «υπερβαίνοντας το υπαρκτό εν ονόματι αυτού που δεν είναι, αλλά που είναι έτοιμο να γίνει» (Βλ. Ε. Bloch).

Το *Μοντέλο* είναι ένα Κείμενο-Εικόνα με τη μορφή του Ιδεογράμματος και έχει δύο δεδομένα: ένα χαοτικό κι ένα συγκεκριμένο.

Το ένα διεισδύει στο άλλο με τρόπο μοναδικό και γι' αυτό δεν ξεχωρίζουν αν πρόκειται για κάτι γνωστό ή κάτι ολότελα άγνωστο σε μας.

Κι αυτό γιατί όσο πιο περίπλοκα αφηρημένο γίνεται και αποκτά αυτές τις μεταβολές που φαίνονται ελάχιστες μα για τα δικά του δεδομένα είναι τεράστιες, τόσο πιο αποκαλυπτικά συνθέτει τη συγκεκριμένη του Φύση στη μια και μόνη Εικόνα.

Από τη μια έχουμε το Μοντέλο-Ύλη που είναι το Κεφάλαιο, το Εργοστάσιο, ο Πίνακας, η Ταινία – εν τέλει ο Δυτικός Πολιτισμός.

Από την άλλη έχουμε το Μοντέλο-Πνεύμα που είναι το Χάος. Ένα Χάος-μήτρα που υπαγορεύει τους δικούς του νόμους από τους οποίους εκπηγάζουν όλα τα γνώριμά μας δεδομένα, που όμως ποτέ δεν αναρωτηθήκαμε από πού προέρχονται.

Είναι τόσο αδιαχώριστες αυτές οι έννοιες που προκαλούν αμηχανία. Χάρη σε αυτές, το *Μοντέλο* δε δημιουργεί θεατές αλλά συνενόχους συμπαίκτες στο ιδιαίτερα σημαντικό παιχνίδι του το οποίο έχει στόχο την αποκάλυψη του Αρχέτυπου που απορρέει από το «συλλογικό μας Ασυνείδητο». Δεν είναι η πρώτη φορά.

Πριν πολλούς αιώνες, οι Έλληνες ένωσαν το «Μελλοντικό» με το «Αρχέγονο» με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Από νοσταλγία μυστική και όχι μόνο, το πρώτο και το τελευταίο requiem της ανθρώπινης ιστορίας ερμηνεύονται εδώ σιωπηλά, και μας μεταφέρουν την αγωνία για το τέλος του κόσμου και την πτώση του ανθρώπου στο ύστατο θανάσιμο αμάρτημα: το όγδοο στη σειρά που καλείται «εκμετάλλευση».

Το *Μοντέλο* δεν είναι ασφαλώς άλλη μια ανθρώπινη ιστορία οπτικοποιημένη με δραματικό τρόπο.

Είναι η ίδια η ανθρώπινη ιστορία επίκαιρη όσο ποτέ, παρουσιασμένη «καθαρά». Είναι το δράμα της ύπαρξης καθώς κολυμπά απελπισμένη, κυνηγημένη από ένα «σύμπαν αδειανό που την απειλεί», αρνούμενη όμως να δεχτεί τη δική της απόσυρση.

Αθήνα, Μάρτιος 1994

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΙΣ

1975

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Χειριστές τρικέζας:** Δ. Ανανίδης, Μ. Αδαμάκης. **Μεταφραστής αποσπασμάτων Proust:** Παύλος Ζάννας. **Ανάγνωση:** Κριστιάν Ντεβλιγκέρ. **Μεταφραστής αποσπασμάτων Rilke:** Άρης Δικταίος. **Απαγγελία:** Γκέρχαρτ Μπλουμλάιν. **Μοντάζ:** Μάνος Ευστρατιάδης. **Παραγωγή:** CINETIK. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm.

Αλληγορική οπτικοακουστική συμφωνία φωτογραφιών - μουσικής - αφήγησης - ποίησης - σιωπής, στο ιστορικό πλαίσιο της πρώτης μεγάλης κρίσης –αρχής της οριστικής παρακμής του καπιταλισμού 1898-1914– ως την έκρηξη του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου.

Μαυσωλείο, μεγαλόπρεπο και γελοίο μαζί
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Η ταινία *Μητροπόλεις* του Κώστα Σφήκα (όπως και εντονότερα με άλλους τρόπους η *Βιογραφία)* δημιουργούν ένα ιδιαίτερο είδος. Ενώ είναι φτιαγμένη με φωτογραφίες που διαδέχονται η μία την άλλη ή πάνω στις οποίες περιδιαβάζει ο φακός (δηλαδή μια δουλειά τρικέζας), όπως τα ιστορικά ντοκιμαντέρ (π.χ., το *1900* της Βεντρές), τελικά αποτελεί ένα οπτικοακουστικό ποίημα που είναι συγχρόνως και στοχασμός-δοκίμιο. Θέμα του, τα πλούσια ιμπεριαλιστικά κράτη, στην πρώτη ακμή τους, όταν, μαζί με την αρχή της τεχνολογικής προόδου και την αυγή του σύγχρονου καπιταλισμού, κατακτούσαν θριαμβευτικά και τον υπόλοιπο κόσμο. Εποχή ακμής της αστικής τάξης, δηλαδή υπερηφάνεια και αίσθηση μεγαλείου, μακαριότητα και ηδονή της «κατοχής», χωρίς καμία συνείδηση ενοχής που ήρθε αργότερα. Είναι η «μακρά ειρήνη», από το 1870 ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ειρήνη για την Ευρώπη αλλά με αποικιοκρατικούς πολέμους στην Αφρική και την Άπω Ανατολή. Και συγχρόνως η ανυποψίαστη πεποίθηση ότι ήταν οι φορείς του αληθινού πολιτισμού που τον εξάπλωναν σ' ολόκληρο τον κόσμο.

Αλλά η αναφορά στις *Μητροπόλεις* αυτές γίνεται χωρίς καμία τυπική ιστορική ή θεματική τάξη, χωρίς διάθεση οργάνωσης του υλικού προς μια λογική σύνθεση, αλλά αντίθετα με χρήση λεπτομερειακών και ετερόκλητων στοιχείων που δίνουν μια εσωτερική γεύση των μορφών της ζωής και του πολιτισμού τους. Επιστροφής κι επαναλήψεις, τίτλοι ενδιάμεσοι, με τη φιλολογική απλοϊκή περιγραφικότητα των τίτλων του Βουβού, οι φωτογραφίες πάντα εντατικά ακίνητες, ρυθμοί παγωμένοι, όλα παραπέμπουν στην ανίχνευση ενός μαυσωλείου, μεγαλόπρεπου και γελοίου μαζί. Ο σκηνοθέτης, όμως, δεν κοιτάζει απλά (και κριτικά), επιχειρεί να αποκτήσει κι ο ίδιος μια εμπειρία της ζωής του κόσμου εκείνου, την ίδια ώρα που μας τη μεταδίνει. Τα κείμενα του Προυστ (ήδη ένας παρατηρητής μέσα κι έξω από τον κόσμο αυτό, που τον ανασυνθέτει ηδονικά) είναι λειτουργία επαφής, οι στίχοι του Ρίλκε (δραματική ελεγεία της δύσης των *Μητροπόλεων*) ορίζουν το άγχος της αρχής της συνείδησης. Και η μουσική του θριάμβου από τον Σεν Σανς εναλλάσσεται με τη σιωπή, σιωπή του τέλους, αλλά και της δικής μας συνειδητοποίησης. Κάποιες μακρηγορίες και πολυλογίες είναι τα μόνα αρνητικά στοιχεία της αξιόλογης αυτής ταινίας.

«Χρονικό», 1976

Πολυεδρικό οικοδόμημα
του Κώστα Πάρλα

Το 16ο Φεστιβάλ άρχισε με μια υψηλοτάτης στάθμης και οπτικής κινηματογραφική τοιχογραφία, ένα συμφωνικο ποταμό που εξέπληξε. Με την ταινία *Μητροπόλεις*, ο Κώστας Σφήκας, ο δημιουργός του περσινού βραβευμένου *Μοντέλου*, ξεπέρασε τον εαυτό του και αναδεικνύεται μια πρώτης γραμμής δύναμη η οποία μιλά με σπάνια και εντελώς δική της γλώσσα και που αναμφισβήτητα πλέον χαράζει μια ιδιαίτερη πορεία στο χώρο του ελληνικού πολιτικού κινηματογράφου.

Με μοναδικό υλικό εκπληκτικές επιλεγμένες φωτογραφίες, ο Σφήκας τοιχογραφεί μια τεράστια σε σημασία εποχή, που αρχίζει περίπου λίγο πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και τελειώνει στην έκρηξη του Δευτέρου. Κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες, που ξεκινούσαν από τότε για να σημαδέψουν μέχρι σήμερα τον κόσμο, αποτυπώνονται με μαστοριά.

Από τη μια μεριά είναι η αποτύπωση της γλυκιάς, ανέμελης και φθοροποιάς ζωής της αστικής και κατά κύριο λόγο της μεγαλοαστικής τάξης, μέσα σ' όλον τον περίγυρο, τα παρακλάδια και τα παράγωγά της. Από την άλλη, το κομμάτι άνθρωπος, άνθρωπος αδύνατος, φτωχός, καταπιεσμένος, προδομένος, θυσιαζόμενος.

Ταυτόχρονα, η οικονομική του μεγαλοαστικού κατεστημένου που αναζητάει μέσα και διεξόδους ανάπτυξης όπως η βιομηχανία. Βιομηχανία όμως σημαίνει όπλα, όπλα σημαίνουν κατάκτηση, και κατάκτηση σημαίνει αποικιοκρατία. Και αποικιοκρατία σημαίνει ιμπεριαλισμός που μοιραία κάποτε προκαλεί την εξέγερση, την επανάσταση.

Μ' έναν εκπληκτικό αντιστικτικό ρυθμό, ο Σφήκας στήνει κάθε κομμάτι της τοιχογραφίας του χωρίς να αποφεύγει την οξύτητα, τον σαρκαστικό και θλιμμένο ταυτόχρονα τονισμό, μακριά όμως από κάθε εμβόλιμη ή εντυπωσιακή επέμβαση. Με την ίδια μαστοριά χρησιμοποιεί τα δύο άλλα βασικά στοιχεία της ταινίας του: το λόγο, τη μουσική και τη σιωπή.

Ο ΛΟΓΟΣ ακούγεται με τη μορφή αποσπασμάτων από το βιβλίο του Προυστ *Αναζητώντας τον χαμένο καιρό* και από ποιήματα του Ράινερ Μαρία Ρίλκε.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ –κατά μείζονα λόγο Σεν Σανς– υπογραμμίζει την αφήγηση της εικόνας. Αλλά πιο έντονη γίνεται η παρουσία της όταν ακριβώς διακόπτεται.

Η ΣΙΩΠΗ, καθώς οι εικόνες συνεχίζουν την αφήγησή τους, αναδεικνύεται σε καίριο πρωταγωνιστή καθώς με την αιφνίδια επιβολή της σε προετοιμάζει για το οπτικό σοκ που προχωρεί.

Η αντίστιξη της ταινίας δε σταματά εδώ. Επεκτείνεται και στο χώρο του περιεχομένου των κειμένων που ακούγονται στην ίδια τους τη γλώσσα, γαλλικά και γερμανικά. Ο Προυστ τονίζει, με τη ρομαντικά υπεραισθητική του τελειότητα, μ' έναν κοφτερό και οδυνηρό τρόπο την περιγραφή της κοινωνικής δομής της εποχής εκείνης, ενώ ο Ρίλκε συνοδεύει βασικά τα ανθρώπινα πάθη – τις συνέπειες δηλαδή των καπιταλιστικών καθεστώτων. Και εδώ ακόμα, ο Σφήκας πετυχαίνει με μια αξιοζήλευτη τελειότητα. Κατορθώνει να δώσει με τη σωστή παράθεση των κειμένων μία επιπλέον διάσταση στην εικόνα-αφήγηση, και ταυτόχρονα μια καινούργια οπτική στα ίδια αυτά τα κείμενα. Ιδιαίτερα όσον αφορά τις εποχές, τις νοοτροπίες και τελικά τις τοποθετήσεις που αντιπροσωπεύουν και πόσο απογοητεύει το άκουσμα της στείρας και άγονης, της ανυποψίαστης αισθητικότητας του Προυστ...

Έτσι ο θεατής βρίσκεται μπροστά σ' ένα πολυεδρικό οικοδόμημα όπου, με την προσοχή τεταμένη όσο γίνεται, παρακολουθεί το ξετύλιγμα αλλεπάλληλων επιπέδων μ' ένα κοινό στόχο. Δεν είναι μόνο η εξιστόρηση μιας εποχής αυτό που θέλει η ταινία. Είναι η πραγματοποίηση μιας κάθετης μα-

χαιριάς στο ιστορικό παρελθόν και η αποκάλυψη της τομής της μ' έναν τρόπο που σε κτυπάει οδυνηρά. Βλέποντάς την νιώθεις ένοχος, νιώθεις ηθικά υπεύθυνος για τη μοίρα σου, την άθελη ίσως συμπαράστασή σου σε κάθε λογής έγκλημα που έγινε και γίνεται στο όνομα μιας αυταρχικής πολιτικοκοινωνικής θεωρίας. Έτσι ακριβώς, όπως το «σχολιάζει» ο Ρίλκε, σε μία από τις συνταρακτικότερες στιγμές της ταινίας:

Και μεις θεατές παντού και πάντοτε προς όλα στραμμένα πάντα και ποτέ προς τα έξω, μας κατακλύζει αυτό: το τακτοποιούμε, πέφτει ερείπια. Ξανά το τακτοποιούμε και ερείπια πέφτουμε ύστερα εμείς οι ίδιοι.

«Το Βήμα», 23.9.1975

Κινηματογραφική συμφωνία
της Μαρίας Παπαδοπούλου

Από την πρώτη κιόλας μέρα, το 16ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου επιβεβαίωσε τις πιο τολμηρές προβλέψεις για το υψηλότατο, φέτος, ποιοτικό του επίπεδο. Άρχισε μ' ένα αριστουργηματικό έργο, που άφησε άναυδους τους κριτικούς.

Ο Κώστας Σφήκας, με τις *Μητροπόλεις*, έδωσε μια κινηματογραφική συμφωνία σε εικόνα, λόγο, μουσική και σιωπή. Η ενορχήστρωση αυτών των βασικών στοιχείων της ταινίας ανέβασε τη σύνθεση σ' ένα μοναδικό οπτικοακουστικό αποτέλεσμα, που όμοιό του δεν έχουμε ξαναδεί.

Το φιλμ είναι ένα άθροισμα από φωτογραφίες των αρχών του 20ού αιώνα, μέσα στις οποίες ο δημιουργός διεισδύει με την «τρικέζα». Τι βρίσκει; Τις βάσεις του παγκοσμίου πολιτικοκοινωνικού παρόντος, το τέλος μιας εποχής της «μπελ επόκ», το άπλωμα των πλοκαμιών του καπιταλισμού, την αυγή των μεγάλων ιστορικών συγκρούσεων, την αποικιοκρατία και την εκμετάλλευση που τρέφουν και πλουτίζουν τις μητροπόλεις. 'Ενα αφάνταστα πλούσιο φωτογραφικό υλικό, που προέρχεται κυρίως από το περιοδικό «Ιλουστρασιόν», δομείται και δίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε το έργο να απογειώνεται πέρα από το πιστοποιητικό της φωτογραφίας και την τεχνική της «τρικέζας». Ο Κώστας Σφήκας έχει ανακαλύψει τον μικρό παγωμένο κόσμο των φωτογραφιών και μεγαλουργεί. Η παλιά νεκρή φωτογραφία, ψυχρή από τη φύση της, κρατάει κι όταν ζωντανεύει πάνω στην οθόνη την «αποστασιοποίηση» από το θεατή που θέλει ο Μπρεχτ. Αυτός είναι ο αισθητικός άξονας της ταινίας, που ενισχύεται από τον Προυστ καθώς ακούγονται οι πρώτες λέξεις: «Νόμιζα πως ήμουν άλλος».

Η απόσταση, μέσω της λειτουργίας της μνήμης, κρατιέται κι εδώ σταθερή και η ταινία συμπληρώνεται αισθητικά με τη μουσική του Σεν Σανς που κόβεται, όπως και ο λόγος, με δραματικές σιωπές. Και γίνεται βαριά, ασήκωτη αυτή η σιωπή, ώσπου, μέσω ντοκουμέντων, προβάλλουν οι αγώνες της εργατικής τάξης. Κι αλλού πέφτει σαν ταφόπετρα πάνω σ' έναν κόσμο πεθαμένο για καλά. Ας δούμε, όμως, πιο απλά την ταινία.

Οι *Μητροπόλεις* δείχνουν την εποχή από τις αρχές του 1900 μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην εισαγωγή του φιλμ βλέπουμε το τεκμήριο της «μπελ επόκ» που πεθαίνει, άνδρες στεφανωμένους με λουλούδια, γεύματα επί γευμάτων, τραπέζια που από μακριά μοιάζουν με μνήματα, πρόσωπα σε ομάδα σαν απο την «Ταφή του κόμητος Οργκάθ» του Γκρέκο. Το συμφωνικό ποίημα «Φαέθων» και η Τρίτη Συμφωνία του Σεν Σανς ζωντανεύουν τον κόσμο των αστών που καλπάζει με μια ακάθεκτη ορμή. Μαζί ζωντανεύουν και η διακριτική γοητεία του. Κυρίες με ομπρελίνα, δαντέλες, καπελίνα, νύμφες, σάτυροι, «ταμπλό βιβάν», παλάτια, μουσελίνες. Το αργό μέρος της Συμφωνίας, που υποβάλλει την αναπόληση, συνυφαίνεται με το λόγο του Προυστ, από τον πρώτο τόμο του *Αναζητώντας τον χαμένο καιρό*, που ακούγεται γαλλικά. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, μοτίβο του Προυστ και της αστικής κοινωνίας, με τον καταπιεστή πατέρα, αναπτύσσεται σε περίτεχνες φράσεις, ώσπου εισβάλλει η σιωπή: με τον κόσμο στα εργοστάσια, τα κομμένα κεφάλια των Μπόερς, την επέμβαση της Αμερικής στον Παναμά. Από το σημείο αυτό, οι εικόνες αποκτούν λεζάντες, σαφείς και κατατοπιστικές. Οι έλληνες μετανάστες στο λιμάνι της Πάτρας που περιμένουν να πάνε στην Αμερική, άσπροι δούλοι – εργατικά χέρια για τη νέα μητρόπολη. Το ντοκ της Νέας Υορκης, τα παιδιά που τρώνε σκουπίδια, η κομψή διαφήμιση της Κόκα Κόλα, ο Ρούσβελτ που δηλώνει: «Μίλα γλυκά και κράτα μακρύ ραβδί». Ξανά μουσική, με λόγο του Προυστ που λέει «για ανταύγειες, πλιοβασιλέματα», ενώ τα στρατά, τα κανόνια, οι βόμβες περιμένουν. Και η σιωπή πυκνώνει στη μεγάλη απεργία των εργατών στη Ρωσία, με εικόνες συγκλονιστικές, βουβές, ενός εξαθλιωμένου προλεταριάτου.

Το πρώτο σοβιέτ των εργατών-αγροτών, η αστυνομία του τσάρου που πυροβολεί τους απεργούς, η ποίηση του Ρίλκε που ακούγεται γερμανικά και λέει: «Θα σωριαστούμε σε ερείπια κάποτε», οι αποικιοκράτες που κόβουν τα χέρια των ιθαγενών στο Βελγικό Κογκό, ο γερμανικός, ο ιταλικός, ο αγγλικός και ο αμερικανικός ιμπεριαλισμός που απλώνεται και ο πόλεμος που ετοιμάζεται.

Η ταινία οδηγείται, στο τέλος, σε μια εικόνα καφκική. Μοτίβο του έργου από την αρχή δείχνει φυλακισμένους σε κελιά, αμφιθεατρικά τοποθετημένα, και στο κέντρο κάποιος «καθοδηγητής» που κάνει διάλεξη περί βλαβερών συνεπειών του «αλκοολισμού», ενώ πριν σ' ένα πλάνο φαίνεται, ανάμεσα σε διαδήλωση σοβινιστών που πανηγυρίζουν στο άγγελμα του πολέμου, ο φέρελπις Αδόλφος Χίτλερ.

Έτσι, μέσα από μια υποδειγματική διαλεκτική ανάπτυξη με εικόνες, σιωπές, λόγο και μουσική, που λειτουργούν αντιθετικά, αίροντας το ένα τ' άλλο, προβάλλει καθαρά μια ολόκληρη εποχή με τις συνισταμένες της. Συνισταμένες που προεκτείνονται στο παρόν. Από τα πολλαπλά επίπεδα αναφοράς της ταινίας δε λείπει βέβαια η τέχνη, με κύριους εκφραστές της αστικής ιδεολογίας, τον Προυστ και τον Σεν Σανς, αλλά και το αντίθετό τους, τον Ρίλκε κατήγορο. Οι *Μητροπόλεις* δεν είναι ένα εύκολο, κοινωνικό ή πολιτικό, φιλμ. Ανάγονται στις κορυφές της κινηματογραφικής τέχνης και μέσω αυτής γίνονται μια αμείλικτη, πολυσήμαντη, πολιτική ταινία.

«Τα Νέα», 23.9.1975

Η δυναμικότητα της ακινησίας
του Άλκη Λελούδη

Το βασικό υλικό στην ταινία του Σφήκα είναι η φωτογραφία, υλικό που το χαρακτηριστικό του είναι η ακινησία. Στην προηγούμενη ταινία του *Μοντέλο*, η μονότονη και υπαινικτικά εξακολουθούμενη και μετά το τέλος της προβολής κίνηση, υπέβαλε την αίσθηση μιας ουσιαστικότερης ακινησίας. Στις *Μητροπόλεις*, το οπτικό μέρος καλύπτεται εξ ολοκλήρου από φυσικά ακίνητο υλικό και ο Σφήκας το μεταχειρίζεται ακριβώς σαν τέτοιο. Δεν υπήρχε άλλωστε λόγος να μας παρασύρει στην ψευδαίσθηση του ζωντανέματος της φωτογραφίας, αφού η ακινησία, σαν χαρακτηριστικό γνώρισμα του υλικού που καλύπτει οπτικά την ταινία του, είναι ένα από τα στοιχεία που μεταχειρίζεται για τη διαλεκτική οικοδόμηση ενός στοχασμού πάνω στο γιγαντισμό, την πτώση και το θάνατο των κυρίαρχων πολιτισμών του αιώνα μας. Τα άλλα στοιχεία που μεταχειρίζεται –στο ηχητικό μέρος– είναι ο λόγος, η μουσική και η εξάλειψη του ήχου.

Ο λόγος δε σχολιάζει άμεσα την εικόνα. Είναι λόγος ποιητικός, σε δύο «φωνές», ανήκει στον πολιτισμό που φεύγει, αλλά τον αντιμετωπίζει διαφορετι-

κά. Ο λόγος του Προυστ είναι η «αναζήτηση του χαμένου χρόνου», η αναβίωση μέσα στην τέχνη. Τα αποσπάσματα του Ρίλκε είναι η αδρή οργισμένη φωνή για τις αθλιότητες ενός «πολιτισμού». Η πρώτη κολλάει στην εικόνα, της δίνει ένα «νόημα», εκείνο μιας εκλεπτυσμένης τέχνης ενός δύοντος πολιτισμού στο αποκορύφωμα της τέχνης που αυτός παρήγαγε. Η άλλη φωνή προέρχεται από τον ίδιο πολιτισμό και είναι η αδρή ελεγεία της δύσης του. Ο «θρίαμβος» της εικόνας, σε στιγμές απεικόνισης ενός «μεγαλείου», βγαίνει ποτισμένος από τη νεκρική ακινησία της φωτογραφίας που γεμίζει την οθόνη, ενώ ο φακός που τη διατρέχει, δεν επιχειρεί να τη ζωντανέψει, αλλά να σταθεί σε κάποια λεπτομέρεια – κίνηση του φακού που δημιουργεί την αίσθηση περιπλάνησης πάνω σε τοιχογραφία γιγαντιαίων διαστάσεων, με τεράστιο αριθμό απεικονίσεων.

Η μουσική –θριαμβική ή δραματική– έχει την ίδια λειτουργία με τον πεζό και δραματικό λόγο, στη χρήση που του γίνεται: να σχολιάσει τον πολιτισμό των μητροπόλεων που την παρήγαγε, να υψωθεί μέχρι το θρίαμβό του, να τον ακολουθήσει στο προανάκρουσμα της δύσης του. Και ξαφνικά παύει –το ίδιο όπως και ο λόγος–, για να έρθει η σιωπή, προμήνυμα ανάδυσης άλλων δυνάμεων, απειλητικών για την πολιτική των μητροπόλεων. Σ' αυτές τις δυνάμεις υπό ανάδυση, το αδιαμόρφωτο αποκρούει το σχολιασμό –της μουσικής, του λόγου– που παρήγαγε ο πολιτισμός των καταπιεστών.

Οι εναλλαγές του ήχου και της εξάλειψής του βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση. Αλλά όχι μονοσήμαντα. Η πολιτιστική επιρροή δεν είναι ένα δεδομένο που απουσιάζει. Και ενώ η μουσική παύει να ακούγεται έξω από το περιβάλλον που τη γέννησε, ενώ ο ελεγειακός λόγος του Ρίλκε επιτελεί το ρόλο του μέχρι την καταγγελία, ο λόγος του Προυστ αρχίζει και αφήνεται μέχρι τις εικόνες που υποδηλώνουν ωστόσο την αντίθεσή τους στις μητροπόλεις.

Και φυσικά δεν είναι τυχαίο, που ο λόγος που ακούγεται σ' αυτή τη φάση του περάσματος είναι πάνω στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα. Πέρα από την πολιτική-οικονομική αντίθεση, επισημαίνεται η πιθανότητα επιβίωσης του λόγου μέσα σε νέο πλέγμα δομών ενός πολιτισμού πάλι πατριαρχικού.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 7, Ιούλ.-Οκτ. 1975

Κινηματογραφικό δοκίμιο
του Αχιλλέα Ψαλτόπουλου

Η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Κώστα Σφήκα, μετά το πρωτοποριακό *Μοντέλο*, ανήκει στις ταινίες που θα τις ονομάζαμε κινηματογραφικά δοκίμια. Είναι φτιαγμένη από ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό και όλη η ταινία είναι δουλεμένη στην τρικέζα. Εικόνες αίγλης της ανερχόμενης αστικής τάξης των μεγάλων ευρωπαϊκών μητροπόλεων, αντιπαραβάλλονται με εικόνες αθλιότητας των αποικιοκρατούμενων λαών της Ασίας και της Αφρικής, κι ανάμεσά τους εικόνες βιομηχανίας και πολέμου. Στο ηχητικό μέρος δεσπόζουν η μουσική του Σεν Σανς από τον «Φαέθωνα» και δύο ποιητικά αποσπάσματα των Μαρσέλ Προυστ και Ράινερ Μαρία Ρίλκε που απηχούν τραγικά τη συμφωνία και διαφωνία της δυτικοευρωπαϊκής ανθρωπιστικής συνείδησης με τον αστικό κόσμο. Η ταινία τελειώνει με μια ομοβροντία που υποδηλώνει την έκρηξη του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου και που θα σημάνει την πρώτη μεγάλη ανακατάταξη του 20ού αιώνα. Είναι ταυτόχρονα ένα τέλος και μια αρχή.

Αρχή της δευτέρας περιόδου του ευρωπαϊκού αστικού κόσμου που θα φτάσει μέχρι τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ο Σφήκας περιεργάζεται όλο αυτό το μνημειακό μεγαλείο, «το παράθυρο που άφησαν προς την αιωνιότητα», όπως το ονομάζει, σε αντιπαράθεση με τον «κινηματογράφο, ανοιχτό παράθυρο στον κόσμο» ου Μπαζέν· και πράγματι μέσα στις εικόνες του, το παράθυρο σε οποιαδήποτε μορφή, καθώς και η κινηματογραφική οθόνη, είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Στα δύο κείμενα, ο Προυστ κάνει μια «αναζήτηση του χαμένου χρόνου», μιας χαμένης ηδονής που προσπαθεί να γευτεί. Ο Ρίλκε εκφράζει την οδύνη για έναν ένοχο πολιτισμό. Η διαλεκτική των εικόνων μεταφέρεται στη διαλεκτική του λόγου. Η θριαμβευτική μουσική εναλλάσσεται με την απόλυτη σιωπή. Διαλεκτική του ήχου και της σιωπής. Το «μεγαλείο» ανασταίνεται και πεθαίνει. Η ταινία έχει βρει τη μουσικότητά της. Σ' αυτές τις μουσικές παύσεις (εικόνων, κειμένου, μουσικής) είναι που θα αναδυθεί η «άλλη» εικόνα, η απροσδιόριστη τριτοκοσμική απειλή καταστροφής των μητροπόλεων. Ο Σφήκας μεταφέρει ένα βαθύ στοχασμό και μια μελέτη ενός κόσμου, που πολύ λίγο τον ξέρουμε στην πολυεδρικότητα που τον εκθέτει ο σκηνοθέτης. Και είναι ακριβώς αυτός ο «αγωνιστικισμός» που προκαλεί το τεράστιο ενδιαφέρον του θεατή, που βυθίζεται όχι μόνο στο χείμαρρο του σπάνιου φωτογραφικού υλικού αλλά και στην αντιστικτική σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην εικόνα, στη μουσική και στο κείμενο. Το επίτευγμα του Σφήκα στη φόρμα είναι η κινηματογράφηση της ροής της στατικότητας, που βρίσκει το απόλυτο αντίστοιχό της στην ιδεολογία που χαρακτηρίζει τις «μητροπόλεις».

Θεσσαλονίκη, 1982

Ακμή (και παρακμή;) του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου
του Κώστα Φέρρη

Τις δύο από τις τρεις φετινές «ιδιότυπες» ταινίες έκανε ο Κώστας Σφήκας. Το *Μοντέλο* του είναι ό,τι λιγότερο θα μπορούσε κάποιος να περιμένει από την Ελλάδα. Το πιο αυστηρό και προωθημένο από τα «αντεργκράουντ» ή «εξπάντεντ» φιλμ της ιστορίας, που όμως δεν ανήκει σε κανένα απ' αυτά τα δύο είδη. Το *Μοντέλο* είναι μια ταινία μοναδική, κι ακόμα περισσότερο είναι μια ταινία-γεγονός. Ποτέ άλλοτε η διάρκεια της προβολής μιας ταινίας δεν προδόθηκε τόσο βίαια. Σε όσους δεν είδαν την ταινία, δεν τη συνιστούμε. Το γεγονός είναι πως αν ποτέ ιδρυθεί κινηματογραφικό μουσείο στην Ελλάδα, το *Μοντέλο* θα είναι η πρώτη ταινία που θα φυλαχθεί.

Το *Μοντέλο* είναι η κινηματογραφική μεταγραφή των βασικών νόμων του *Κεφαλαίου* του Μαρξ. Κι αν η ταινία είναι ανυπόφορη, είναι γιατί ανυπόφοροι είναι αυτοί οι νόμοι, όταν λειτουργούν έξω από την αλλοτριωτική δομή της καθημερινής ζωής.

Η δεύτερη ταινία μεγάλου μήκους του Σφήκα, είναι πιο προσιτή, παρ' όλο που κι αυτή λειτουργεί στο ίδιο προταές ταύτισης του θέματος με τη μορφή.

Οι *Μητροπόλεις* είναι μια ταινία «τρικέζας», που αναλύει και προβάλλει την πορεία προς τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μέσα από την αισθητική της εικόνας και την ποιητική του λόγου της εποχής εκείνης. Εικόνες από αφίσες και περιοδικά, αποσπάσματα από τον Ρίλκε και τον Προυστ, φέρνουν την κρίση της εποχής σε χρόνο παρόντα – για άλλη μια φορά στη διάρκεια της προβολής της ταινίας. Έτσι, αχρηστεύονται τα τυχόν άλλοθι των «μελετητών της ιστορίας», η αλλοτρίωση δε λειτουργεί και η ευθύνη αρχίζει να βαρύνει τον ίδιο το θεατή.

Ο κινηματογράφος του Σφήκα είναι ο πιο βίαιος κινηματογράφος που διαθέτουμε. Και η πολιτική ανάλυση που κάνει, είναι από απόσταση η πιο σοβαρή που έχει να επιδείξει ο κινηματογράφος μας.

«Θεατρικά», 1975

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ
1986

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Σκηνικά - Κοστούμια:** Ντόρα Λελούδα - Παπαηλιοπούλου. **Αγάλματα:** Ναταλία Μελά. **Κατασκευή Αγιογραφικών Ορέων:** Τάσος Αμπατζής. **Μοντάζ:** Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** Άννα Σφήκα - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διάρκεια:** 120 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm.

Σ' ένα κυκλικό ντεκόρ βυζαντινών μοτίβων, όπου βρίσκονται σφηνωμένα και αναδύονται ερείπια της ελληνικής αρχαιότητας, εκτυλίσσεται σε συμβολικό επίπεδο η μετατροπή του χριστιανισμού σε εκκοσμικευμένο status quo και η κρίση της αποσύνθεσής του.

Μίνιμαλ κινηματογράφος

του Βασίλη Ραφαηλίδη

Το να προσπαθείς ν' αντιμετωπίσεις κριτικά μια ταινία του Κώστα Σφήκα, σαν το *Μοντέλο* (1974), σαν τις *Μητροπόλεις* (1975) και σαν την *Αλληγορία* (1986), μοιάζει λιγάκι με τη μάταιη προσπάθεια του τετραγωνισμού του κύκλου: σε ταινίες κυκλικές, που δεν έχουν καμιά απολύτως αιχμή ή γωνία, απ' όπου θα μπορούσες να πιαστείς, πρέπει να δημιουργήσεις εσύ ο ίδιος τις γωνίες και τις αιχμές, προκειμένου να μη χαθείς μέσα σ' έναν κύκλο, που είναι φαύλος εκ προθέσεως, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως φαύλος είναι και ο δημιουργός. Εντελώς το αντίθετο, ο φαύλος κύκλος στον οποίο καλείσαι να περιπλακείς αυτόβουλα, και ίσα ίσα για να δοκιμάσεις την αντοχή του νοητικού σου οργάνου, δημιουργήθηκε ακριβώς για να σε βάλει σε μια νοητική δοκιμασία που δεν είσαι υποχρεωμένος να την αποδεχτείς. Όταν οι θεατές τέτοιου είδους (θα πούμε παρακάτω τι είδους) ταινιών μπορούν να μετρηθούν με τριψήφιο αριθμό, τότε οι κριτές θα ήταν δύσκολο να ξεπερνούν τον μονοψήφιο αριθμό. Μόνο η περιέργεια και η γνώση πως κινηματογράφος δεν είναι μόνο ένας τρόπος να λέει κανείς ιστορίες, αλλά και να δημιουργεί ιστορίες στη φαντασία του θεατή μέσα απ' την αφασία της εικόνας, θα μπορούσε να σε κάνει να παρακολουθήσεις μέχρι το τέλος ταινίες σαν την *Αλληγορία*, που λες και γυρίστηκαν από σαδιστές για μαζοχιστές.

Προσωπικά, δεν έχω κανένα δισταγμό να βάλω τον εαυτό μου στην κατηγορία των μαζοχιστών κινηματογραφόφιλων. Όχι μόνο γιατί έχω δει κάμποσες χιλιάδες κακές ταινίες σαν επαγγελματίας θεατής, αλλά κυρίως γιατί ο πειραματισμός, το παράδοξο, το περίεργο και το πρωτότυπο μ' ενδιαφέρουν εντελώς ιδιαίτερα, ακόμα και στην περίπτωση που δεν με ικανοποιούν εντελώς ιδιαίτερα. Κι όποιος πει πως μια ταινία τού Σφήκα τον καθηλώνει στην καρέκλα λόγω της έντονης αισθητικής μαγείας που ασκεί πάνω του, σίγουρα είναι είτε ένας μεγάλος ψεύτης είτε ένας ακόμα πιο μεγάλος σνομπ είτε ένας πάρα πολύ στενός φίλος τού κινηματογραφιστή, που νιώθει την υποχρέωση να τον κολακέψει. Προσωπικά, παρότι είμαι φίλος του Σφήκα από πάρα πολλά χρόνια, δε νιώθω καμιά διάθεση να τον κολακέψω. Και επειδή δε θεωρώ τον εαυτό μου σνομπ, θα μου ήταν δύσκολο να αυτοεκτασιαστώ βεβιασμένα. Και επειδή δεν είμαι ψεύτης, είμαι υποχρεωμένος να πω την αλήθεια, δηλαδή να εκθέσω ειλικρινά την προσωπική μου άποψη για έναν κινηματογράφο που δεν είναι παρά αντικινηματογράφος στην πιο απόλυτη έννοια του όρου: πάει κόντρα σ' όλα τα γνωστά είδη κινηματογράφου και επιπλέον δεν είναι πειραματικός, αφού έτσι ονομάζουμε μόνο τα φιλμ που σαν θέμα έχουν τη διερεύνηση των εκφραστικών μέσων του ίδιου του φιλμ. Ο Σφήκας δεν κάνει πειραματικό κινηματογράφο. (Τέτοιον στην Ελλάδα κάνει μόνο ο Ρεντζής). Κάνει σαδιστικό κινηματογράφο και πρόθεσή του είναι να σπρώξει το θεατή στα έσχατα όρια της αντοχής του.

Ο κινηματογράφος του Σφήκα, λοιπόν, είναι ένας κινηματογράφος των ορίων, με την έννοια που δίνει στον όρο ο Γιάσπερς: πέραν τούτου, το απόλυτο Μηδέν. Με όρους μαθηματικούς διατυπωμένο: ο κινηματογράφος του Σφήκα είναι ένας κινηματογράφος απειροστικός ή διαφορικός. Απέχει τόσο απ' το μηδέν όσο και το διαφορικό άνυσμα στον μαθηματικό λογισμό. Κι ωστόσο το αποτέλεσμα δεν ισούται με το μηδέν. Και μάλιστα είναι πάρα πολύ χρήσιμο στη σκέψη. Γιατί επιτέλους, με τον Λάιμπνιτς και τον Νεύτωνα, που δημιούργησαν ταύτοχρονα και ανεξάρτητα ο ένας απ' τον άλλο το διαφορικό λογισμό στα μαθηματικά, διαθέτουμε τώρα ένα μαθηματικό μέγεθος που αιωρείται σταθερά ανάμεσα στο μηδέν και στο ελαχιστότατο «συν» που

το απομακρύνει απ' το μηδέν. Χωρίς αυτό το δαιμονιακό μέγεθος δε θα γινόταν δυνατός κανένας απ' τους σύγχρονους άθλους της τεχνικής και της σύγχρονης τεχνολογίας, όπως για παράδειγμα η πτήση των διαστημόπλοιων με ακρίβεια που καταπλήσσει ή η οδήγηση του πυραύλου στο στόχο του με βεβαιότητα, που δεν αφήνει καμία αμφιβολία ως προς το αποτέλεσμα.

Η χρησιμότητα λοιπόν του διαφορικού μεγέθους δε γίνεται άμεσα αντιληπτή. Γιατί το απείρως μικρό, που διαφοροποιεί το εν εξελίξει φυσικό φαινόμενο κατά ένα απειροστό στην απειροστή μονάδα του χρόνου, είναι πάντα ανιαρό, για όποιον έμαθε να μετράει τα πράγματα με τις μονάδες μετρήσεως του συστήματος CGS.

Ο διαφορικός λογισμός, μεταφερμένος στην τέχνη, δημιούργησε αυτό που ονομάστηκε «μίνιμαλ τέχνη». Δηλαδή, τέχνη που προσπαθεί να αρθρώσει το λόγο της και το μήνυμά της με τα ελάχιστα δυνατά εκφραστικά μέσα, π.χ. μια ανελισσόμενη κραυγή προκειμένου για μουσική, ή μια τελεία σε άσπρο φόντο προκειμένου για ζωγραφική.

Θα μας ήταν δύσκολο, ωστόσο, να φανταστούμε κι ένα μίνιμαλ κινηματογράφο. Γιατί ο κινηματογράφος είναι πολυκωδική τέχνη και η αφαίρεση εδώ θα ήταν συνεπής μόνο αν στην οθόνη προβαλλόταν μια μαύρη ή μια άσπρη σκιά, πράγμα που έγινε άλλωστε στη δεκαετία του εβδομήντα, τότε που η Σούζαν Σόντακ είχε ανακηρυχτεί κάτι σαν ιέρεια της «αισθητικής της σιωπής», όρο που η ίδια δημιούργησε και που ορίζει μια τέχνη δομημένη πάνω στο κενό, και σχεδόν με το κενό. Η διαφόρηση των Λάιμπνιτς και Νεύτωνα θα γίνει έμμονη ιδέα και στην αισθητική.

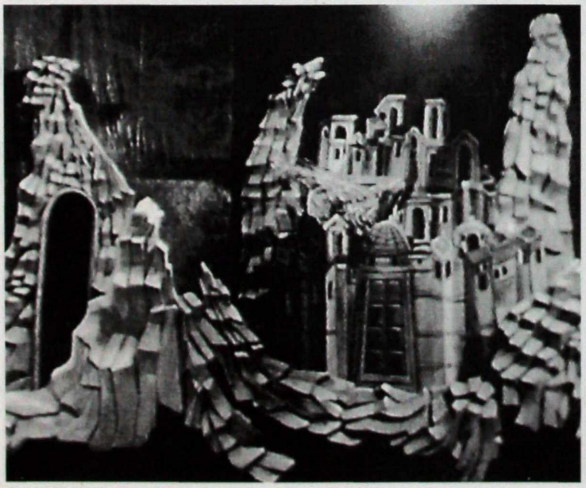
Ένας τέλειος μίνιμαλ κινηματογράφος είναι αυτός του ιδιοφυούς Καναδού Νόρμαν Μακ Λάρεν, που έφκιαξε αριστουργήματα μόνο με κινούμενες γραμμές, τελείες ή γεωμετρικά σχήματα, απευθείας ζωγραφισμένα πάνω στο φιλμ χωρίς τη μεσολάβηση της κάμερας. (Υπάρχουν στην Καναδική Πρεσβεία, κι όποιος ενδιαφέρεται μπορεί να ζητήσει αυτά τα φιλμ από κει και να τα προβάλει σπίτι του, εφόσον έχει μηχανή προβολής 16 χιλιοστών).

Ο Σφήκας ασχολείται επίμονα με τον μίνιμαλ κινηματογράφο, που, όπως είπαμε, ήταν πολύ της μόδας, σαν αισθητική τάση, κατά τη δεκαετία του '70. Μάλιστα, τούτη η επιμονή του στο μίνιμουμ τού χάρισε κι ένα παγκόσμιο ρεκόρ που δεν παρέλειψε να το σημειώσει ο οδηγός Γκίνες: το *Μοντέλο* είναι η

μόνη και η πρώτη ταινία στον κόσμο, όπου δεν υπάρχει ίχνος ανθρώπινης παρουσίας.

Η *Αλληγορία* είναι κι αυτή μια μίνιμαλ ταινία: επί δύο ώρες δε συμβαίνει απολύτως τίποτα επί της οθόνης. Πιο σωστά, αυτό που συμβαίνει –και είναι πάρα πολύ σημαντικό από ιδεολογικής απόψεως– θα μπορούσε να συνοψιστεί σ' ένα φιλμ το πολύ πέντε λεπτών, που χάρις στην διαφόρηση τανύζει και φτάνει την κολοσσιαία διάρκεια των 120 λεπτών. Γιατί τούτο το τάνυσμα; Μα, για να δοθεί στο θεατή η έννοια της διαφόρησης, δηλαδή της αλλαγής των μεγεθών (χρονικών και χωρικών) με μια μονάδα μέτρησης, που μόλις ξεχωρίζει απ' το μηδέν. Είναι λίαν αμφίβολο αν ο σκηνοθέτης γνωρίζει την έννοια της διαφόρησης (δε νομίζουμε πως ο Σφήκας έχει ασχοληθεί ποτέ με τα μαθηματικά), αλλά αυτό έχει πολύ μικρή σημασία μιας και οι ταινίες του είναι όντως διαφορικές και σαν τέτοιες θα μπορούσαν να γοητέψουν μόνο όσους αγαπούν τα παράδοξα μεγέθη που οδηγούν σε παράδοξα αποτελέσματα, που δε γίνονται ορατά... διά γυμνού οφθαλμού. Κι ωστόσο ένα φιλμ μόνο διά γυμνού οφθαλμού γίνεται ορατό. Αλλά στα διαφορικά φιλμ του Σφήκα, τα μάτια είναι πέρα για πέρα ανεπαρκή· αυτό που χρειάζεται κυρίως για να παρακολουθήσεις τις ταινίες του είναι η βούληση. (Ένας ποιητικίζων και απαίδευτος μεταφυσικός θα έλεγε «τα μέσα μάτια»). Και η καλή διάθεση. Τόσο καλή όσο κι αυτή του δημιουργού που πιστεύει φανατικά στην αξία και τη σημαρία του σαδισμού, που συνεπάγεται η αισθητική της σιωπής και η διαφορική μονάδα και η ευρισκόμενη πάνω απ' αυτήν μίνιμαλ τέχνη.

Η *Αλληγορία*, λοιπόν, είναι μια μίνιμαλ, όσον αφορά τη χρήση των αισθητικών της μέσων, ταινία, και μαζί μια διαφορική ταινία, αφού όλες οι αλλαγές που τελούνται σ' αυτήν, τελούνται κατά διαφορικά μεγέθη (δηλαδή, σχεδόν μηδενικά). Είναι μίνιμαλ, γιατί αυτό που πρωταγωνιστεί εδώ είναι ένα και μοναδικό ντεκόρ, όπου οι ηθοποιοί (ας τους πούμε έτσι από κεκτημένη ταχύτητα) είναι κι αυτοί μέρος του ντεκόρ και δεν κάνουν σχεδόν τίποτα άλλο απ' το να είναι το μόλις ζωντανό μέρος του ντεκόρ. Δηλαδή, αν η παρουσία τού ανθρώπου στο *Μοντέλο* είναι μηδενική, εδώ είναι διαφορική: ο άνθρωπος διαφοροποιείται απ' το πράγμα (απ' το ντεκόρ), μόνο απ' το γεγονός πως αντιλαμβάνεται ότι είναι άνθρωπος κι όχι ντεκόρ. Ενώ το ανάγλυφο απ' το γλυπτό μέρος του ντεκόρ διαφοροποιείται, μόνο απ' το γεγονός πως το ανάγλυφο μόλις και ξεχωρίζει απ' τη ζωγραφική. Τελικά, εδώ είναι δύσκολο να ξεχωρίσεις το ζωγραφικό απ' το ανάγλυφο και απ' το γλυπτό μέρος τού ντεκόρ.



Κάτι τέτοιο συμβαίνει και στη βυζαντινή τέχνη. Παρόλο που πρόκειται για ζωγραφική, η έλλειψη προοπτικής και το απόλυτο στιλιζάρισμα δημιουργούν την αίσθηση, που θα δημιουργούσε η γλυπτική εκείνη, του Μουρ για παράδειγμα, που φκιάχνει εξαρχής μια δική της προοπτική. Πράγματι, η *Αλληγορία* είναι μια αλληγορία της βυζαντινής τέχνης – που κι αυτή είναι μια μίνιμαλ τέχνη.

Πάνω σ' αυτό το παρωδιακά βυζαντινό ντεκόρ, η κάμερα κινείται μια προς τα δεξιά και μια προς τα αριστερά, μ' ένα τράβελινγκ λατεράλ τόσο αργό, που πιο αργό δεν έχει ξαναγίνει στην ιστορία του κινηματογράφου. (Ο Σφήκας βάζει υποψηφιότητα για ένα ακόμα ρεκόρ Γκίνες). Είναι απορίας άξιον πώς έγινε δυνατό κάτι τέτοιο από τεχνικής απόψεως. (Έχουμε εδώ άλλη μια έκφανση του σαδομαζοχισμού, που εμπεριέχεται έτσι κι αλλιώς στην αισθητική της σιωπής και τη μίνιμαλ τέχνη).

Στο τέλος, όπως και στην αρχή, το μάτι τού Θεού θ' απομείνει και πάλι ολομόναχο. Αυτή τη φορά δε θα βγει τίποτα από μέσα του παρά μόνο ένας φωσφορισμός σαν της πυγολαμπίδας που τρεμοσβήνει. Μ' ένα διαφορικό πάντα τράβελινγκ, το μάτι του Θεού θα πεταχτεί έξω απ' την οθόνη, απ' τα αριστερά. (Η είσοδος είχε γίνει στην αρχή προς τα δεξιά). Η ταινία που αρχίζει με το θάνατο μιας μυθολογίας, της παγανιστικής, τελειώνει με το θάνατο μιας δεύτερης μυθολογίας, της βυζαντινής. Και τώρα τι θα απογίνουμε χωρίς μυθολογίες; Μα στην άδεια, πλέον, οθόνη, άλλοι κινηματογραφιστές θα γράψουν άλλους μύθους, μοντέρνους. Ο Σφήκας, αδειάζοντας τη δική του οθόνη απ' την αλληγορία του, τους την εκχωρεί: ο ασπροπίνακας, που λέγεται οθόνη, προσφέρεται για το γράψιμο πάσης φύσεως αλληγοριών και μύθων.

Καταλάβαμε ήδη πως η αισθητική της σιωπής δεν είναι η αποσιώπηση. Και η μίνιμαλ τέχνη δεν είναι η εξαφανισμένη τέχνη. Η διαφόρηση που ασχολείται με τα απείρως μικρά μεγέθη, είναι κάτι πολύ σοβαρό – το είπαμε ήδη. Το πρόβλημα, όμως, με μια τέτοιας μορφής τέχνη είναι η αντοχή του θεατή. Προσωπικά, θα προτιμούσα τον θορυβώδη Μάλερ απ' τον συχνά διακριτικότατο Σοπέν, για να μιλήσω κι εγώ αλληγορικά σε μια γλώσσα, τη μουσική, που την καταλαβαίνει καλά ο μουσομανής, όπως κι εγώ, Σφήκας. Αυτό, όμως, δε σημαίνει πως δε σέβομαι τον Σοπέν. Απλώς, προτιμώ το μίνιμουμ σαν επιστημονικό-μαθηματικό, κι όχι σαν καλλιτεχνικό μέγεθος. Δε νομίζω πως η μίνιμαλ τέχνη θ' αποχτήσει ποτέ ένα μάξιμουμ ακροαματικότητας. Θα παραμείνει πάντα μια τέχνη για ολιγαρκείς, για περίεργους και, καμιά φορά, για μαζοχιστές σαν την αφεντιά μου. Που γίνομαι μαζοχιστής μόνο από αυτοκαταστροφική περιέργεια.

«Έθνος», 9.11.1986

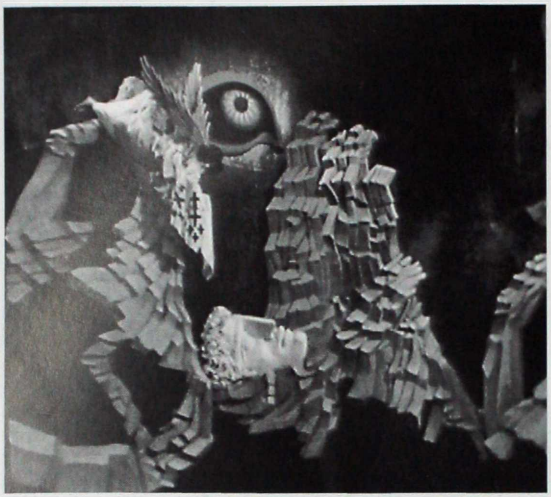
Η μοναξιά ενός δρομέα μεγάλων αποστάσεων

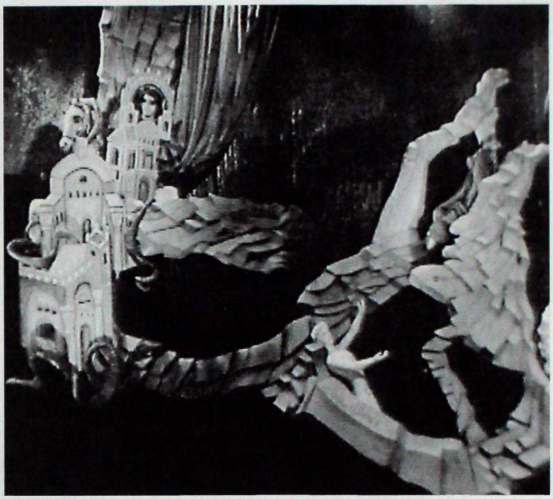
του Ιορδάνη Καμπά

Αν δεχθούμε ότι η *Αλληγορία* είναι μια πειραματική ταινία, τότε θα πρέπει να σταματήσουμε εδώ... ή να χαθούμε σε μια δαιδαλώδη ανάλυση των στοιχείων που ορίζουν αυτόν τον πειραματισμό. Άλλωστε, πάνω σε τι «πειραματίζεται» η ταινία; Ίσως στη διάθεσή μας να δούμε κάτι που δεν έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε. Αυτή είναι, κατά κάποιον τρόπο, η μοναδική παραχώρηση που γίνεται προς το πείραμα.

Είναι σίγουρο ότι δε βλέπουμε τέτοιες ταινίες. Ότι δεν μπορούμε να δούμε τέτοιες ταινίες.

Η *Αλληγορία* όμως είναι μια πρόσκληση και πρόκληση για ένα παιχνίδι ε-





πιθυμιών και βλεμμάτων, έξω και πολύ μακριά από τους συνηθισμένους και βαρετούς κανόνες που καθιερώνουν τη σχέση ανάμεσα στο θεατή και το θέαμα. Το θέαμα εδώ δεν ξεφεύγει ούτε στο ελάχιστο, ούτε για ένα φωτόγραμμα από την κινηματογραφική του διάσταση. Ένα ατέλειωτο κυκλικό μόρφωμα, που αγνοεί την αρχή αλλά και το τέλος της κίνησής του, γίνεται «ταινία» που προβάλλεται και που δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις νόρμες της κοινής προβολής αλλά και της κοινής λογικής. Λογικής που διέπεται από την ασυνέχεια και την αποσπασματοποίηση ενός πολυάσχολου και με περιορισμένη εμβέλεια αντίληψης βλέμματος, που διασπάται και απομακρύνεται όσο αυτή η «λογική» προβολής παύει να ανταποκρίνεται σ' αυτό που το ίδιο το βλέμμα μπορεί να αναγνωρίσει. Έτσι, η κυκλική κίνηση της μηχανής, που καταγράφει στο πέρασμά της δρώμενα και καταστάσεις, γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης με την ταινία. Όλα υποχρεούνται να «περάσουν» μέσα και μπροστά απ' αυτή την κίνηση. Είναι άγνωστο και είναι επίσης οπτικά αδύνατο να διαπιστωθεί πώς έχει αυτή η τελειότητα κίνησης και αναπαράστασης. Πού, αλλά και γιατί, έχουν γίνει οι συνδέσεις της Ιστορίας αλλά και οι συνδέσεις της οπτικής της αποτύπωσης. Όπως είναι επίσης δύσκολο να διαπιστωθεί αν η κίνηση είναι πριν ή μετά τη φιλμική της διάσταση. Να διαπιστωθεί, τελικά, τι κινείται και πώς κινείται.

Γιατί σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό ότι η *Αλληγορία* αποτελείται από το ίδιο ακίνητο πλάνο.

Ο πριν από την ταινία χρόνος είναι οπωσδήποτε μέσα σ' αυτό το προκλητικό παιχνίδι. Η διαδικασία του γυρίσματος μας είναι άγνωστη, και πρέπει να είναι άγνωστη. Η απομυθοποίηση εδώ δεν έχει θέση. Η μαγεία του μύθου είναι αναγκαία. Απόλυτη. Επιθυμητή. Χρειάζεται για την αποκατάσταση της προσωπικής σχέσης με το «θεατό». Με την εικόνα. Με την πολλαπλότητα των εικόνων, που διαχέονται η μία την άλλη στον ίδιο χώρο, στον ίδιο χρόνο, στην ίδια ενιαία κίνηση. Η μηχανή δεν περιμένει. Δεν μπορεί να περιμένει. Γυρίζει και αποτυπώνει εικόνες που, γεμάτες άγχος, πρέπει να προλάβουν να παρουσιαστούν. Να βρεθούν στη θέση τους την κατάλληλη στιγμή. Να αναζητήσουν τη ζωή δίπλα από τη φιλμική πραγματικότητα. Να φαίνονται όταν δεν υπάρχει τίποτα για να τις κοιτάξει...

Όλα, λοιπόν, μπορεί και να στηρίζονται στην έμμονη ιδέα της μοναδικότητας και της διαφορετικότητας του δημιουργού μιας «άλλης» ταινίας που δεν παραγνωρίζει όμως, αλλά και ούτε αρνείται τη γνωστή πραγματικότητα.

Η προσωπικότητα του Κώστα Σφήκα κυριαρχεί πάνω στην ταινία. Ο ένας και απόλυτος άρχων των εικόνων υπάρχει και συνεχώς δηλώνει την ύπαρξή του, επιχειρώντας να διανύσει μεγάλες αποστάσεις που διαρκώς αυξάνονται. Αποστάσεις που καλύπτουν χώρους ανάμεσα σ' αυτόν και τους θεατές, ανάμεσα στο σινεμά και την *Αλληγορία*, ανάμεσα στην επιθυμία και την αναγνώρισή της.

Συμβαίνει να είναι από τις λίγες φορές, στο σινεμά, που ο «σκηνοθέτης» βρίσκεται δίπλα από την ταινία του. Που τη διευθύνει την ώρα που προβάλλεται. Που επεμβαίνει ακόμα και όταν δεν πρέπει. Που συμμετέχει στην πραγμάτωση των ιδεών πέρα από την κατασκευή του. Και που η παρουσία αυτή διαχέεται μέσα και από την ταινία.

Ένα ενιαίο σύνολο που δεν αφήνει τίποτα στην τύχη και που στηρίζεται σ' ένα αυθόρμητο και πολλές φορές παιδικό εστετισμό με μοναδική επιθυμία τη μετάδοση προσωπικής εμπειρίας και αγωνίας για την τύχη και την κατάληξη της ανθρώπινης ύπαρξης.

Εγχείρημα μεγαλόπνοο και δύσκολο. Με τάσεις διαστροφικές, γεμάτες από την ομορφιά των εικόνων που τις αγκαλιάζουν στοργικά προσκαλώντας και προκαλώντας μας στο παιχνίδι τους.

Σ' εμάς, λοιπόν, είναι το πρόβλημα. Να αποδεχθούμε την πρόκληση, να συμμετάσχουμε στη φυγή, παραμένοντας καρφωμένοι στη θέση της αίθουσας, κοιτώντας και αφήνοντας το βλέμμα μας και την ψυχή μας να πλανηθούν πέρα από τον κόσμο της γνώσης και έως τον κόσμο της απόλαυσης.

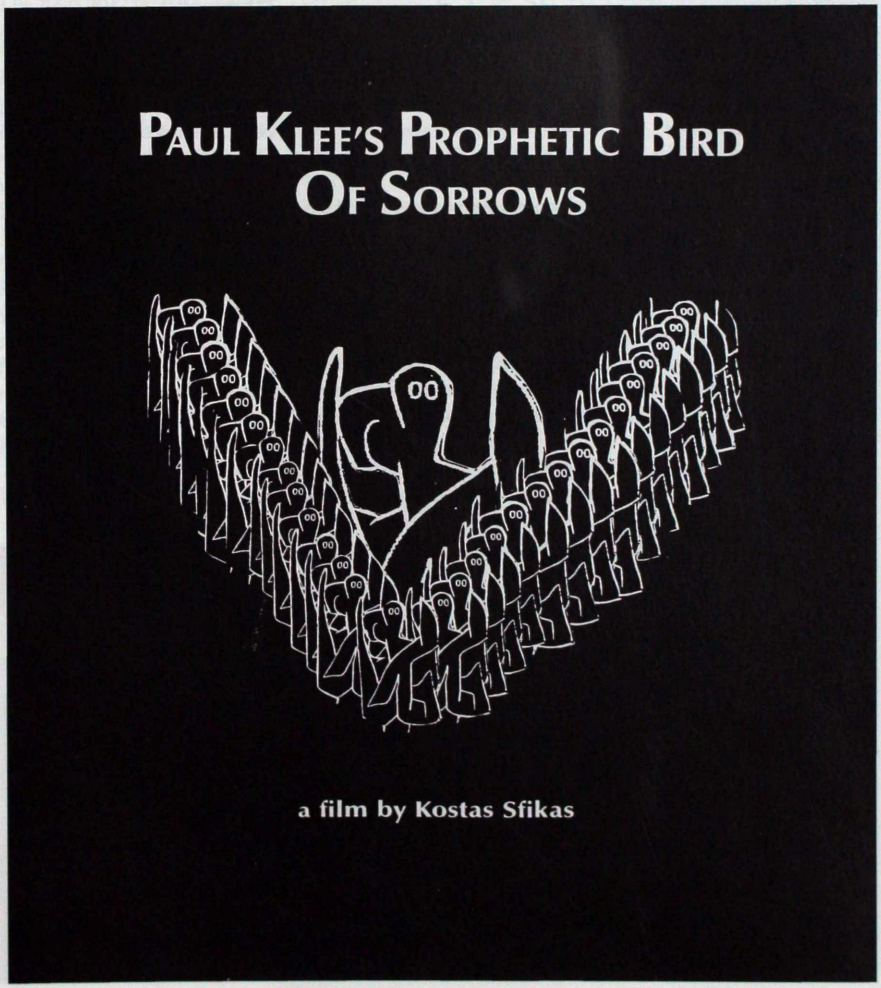
«Οθόνη», τχ. 27, Οκτ.- Νοέμ. 1986

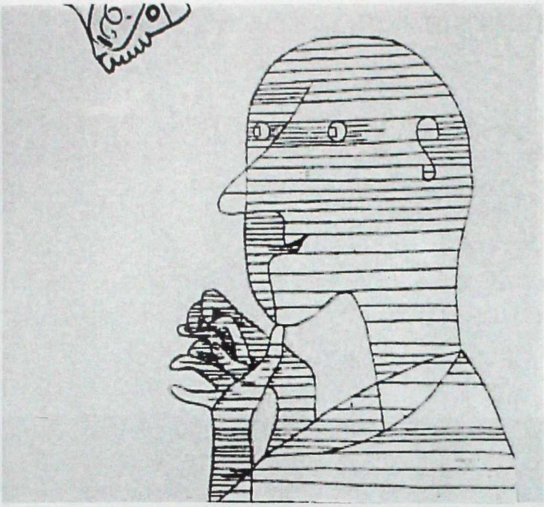
ΤΟ ΠΡΟΦΗΤΙΚΟ ΠΟΥΛΙ ΤΩΝ ΘΛΙΨΕΩΝ ΤΟΥ ΠΑΟΥΛ ΚΛΕΕ

1995

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Μπονίτα Παπαστάθη. **Φροντιστήριο - Επεξεργασία υλικού:** Άννα Σφήκα. **Παραγωγή:** Τάκης Σασλίδης, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διάρκεια:** 67 λεπτά. Έγχρωμη. 16mm.

Με τη μορφή κινουμένων εικαστικών μορφών σε συνθέσεις έργων, κυρίως του Π. Κλέε αλλά και του Λ. Λεζέ, προτείνεται μια ακόμη αλληγορία της σύγχρονης τραγωδίας.





Στοχαστική ματιά
του Νίνου-Φένεκ Μικελίδη

Το ντοκιμαντέρ αυτό του Κώστα Σφήκα αποτελεί μια στοχαστική ματιά στη ζωή και το έργο του Κλέε, αλλά και πάνω στην ιστορία της ανθρωπότητας και της ίδιας της τέχνης. Ο Σφήκας δε διστάζει ν' απελευθερώσει το περιβόητο πουλί του Κλέε, περιφέροντάς το με απόλυτη ελευθερία στους πίνακες του ζωγράφου ή και σε κομμάτια από τους πίνακες: είναι αυτός ο τεμαχισμός δοσμένος με σκέψη και σοφία, σε μια σειρά ταμπλό όπου το χρώμα, η κίνηση της μηχανής αλλά και η μουσική και η αφήγηση (από διάφορα ελληνικά και ξένα λογοτεχνικά κείμενα) και το μοντάζ παίζουν σημαντικό ρόλο στην ταινία του Σφήκα την ξεχωριστή της δύναμη και ομορφιά.

Σίγουρα η ταινία του Σφήκα είναι για ένα συγκεκριμένο κοινό, ένα κοινό έτοιμο να αφεθεί στην ομορφιά και την ποίηση ενός πρωτοποριακού κινηματογράφου, κι είναι αληθινά λυπηρό το ότι η προκριματική επιτροπή «έκοψε» το σημαντικό αυτό έργο του έλληνα δημιουργού, μοναδική προσφορά σ΄ έναν κινηματογράφο που οι άνθρωποι του χώρου έπρεπε όχι μόνο να περιβάλλουν με ξεχωριστή στοργή, αλλά και να προωθούν.

«Ελευθεροτυπία», 6.6.1995

Μεγάλη και ανησυχητική δύναμη εικόνων
της Ροζίτας Σώκου

Είδαμε επιτέλους και μία απο τις «κομμένες» ταινίες. *Το Προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε* του Κώστα Σφήκα. Ένα φιλμ που κρατάει μόλις 65 λεπτά και δεν μπορώ να καταλάβω τι το λιγότερο έχει από άλλες ταινίες του Σφήκα, που έχει βραβεύσει στο παρελθόν το Φεστιβάλ με ανώτατα βραβεία. Εδώ, τουλάχιστον, βλέπουμε έργα του Πάουλ Κλέε (ο οποίος, συμπτωματικά, τυχάνει ένας από τους πιο αγαπημένους μου ζωγράφους) και μόνον γι' αυτά αξίζει κανείς να δει το φιλμ.

Το οποίο, όμως, δεν είναι μια σκέτη παρέλαση των έργων του, αλλά ένα περίεργο παιχνίδι μοτίβων που αποκολλούνται, χορεύουν ή αραδιάζονται επάνω στα έργα (έτσι, που μία φιγούρα μετατρέπεται π.χ σε μια σειρά από στρατιωτάκια), επεμβαίνουν με σεμνότητα ή αναίδεια και, τελικά, δημιουργούν άλλα νοήματα, συχνά πιο σύγχρονα, τονίζοντας εν τούτοις, τη διαχρονικότητά τους. Όσο και αν τα κείμενα, που συνοδεύουν την εικόνα – και τα οποία διαβάζει πότε ο ίδιος ο σκηνοθέτης και πότε η κόρη του– δεν είναι άμεσα κατανοητά, η δύναμη των εικόνων είναι μεγάλη και ανησυχητική.

«Απογευματινή», 11.11.995

Είδωλα
της Πέπης Ρηγοπούλου

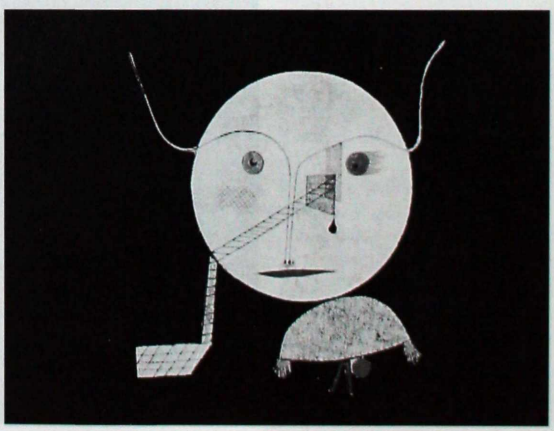
Είδωλα ονόμαζε ο ζωγράφος Πάουλ Κλέε μια σειρά από σκίτσα του που παρίσταναν τις μορφές εκείνων που δεν υπήρχαν πια. Νεκρές ψυχές ή μάλλον ψυχές νεκρών, που αποκτούσαν διά της αναπαραστάσεώς τους μια άλλη ζωή. Σαν τα μικρά είδωλα που συνοδεύουν συχνά το ταξίδι των νεκρών στις λευκές ληκύθους, τα είδωλα του Κλέε, μια μονοκοντυλιά σε λευκό χαρτί, απολαμβάνουν την ελαφρότητα που ευχόμαστε να έχουν οι ψυχές.

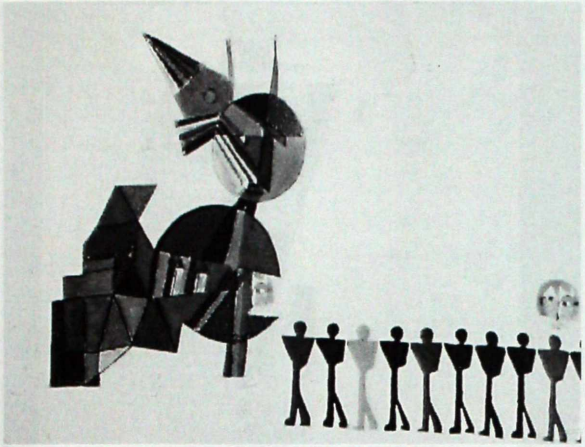
Ο ζωγράφος είχε διδαχτεί και αγαπήσει την ελληνική γλώσσα από τα μαθητικά του χρόνια. Τη χρησιμοποιούσε μάλιστα σαν ένα μυστικό κώδικα για να ανταλλάξει κρυφά μηνύματα με τους συμμαθητές του την ώρα του μαθήματος, μετατρέποντας σε παιχνίδι και αταξία μια γνώση που για μας τους «κληρονόμους» της μοιάζει συχνά δυσβάσταχτη αγγαρεία. Στα ελληνικά, λοιπόν, ο Κλέε έγραφε στο κάτω μέρος κάθε τέτοιου σκίτσου, λίγο πιο πάνω από τον τίτλο του, και τη λέξη είδωλα.

Ένα τέτοιο είδωλο βρήκε ο Κώστας Σφήκας και το έκανε πρωταγωνιστή στην ταινία του *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε.*

Δεν είναι ο μόνος. Και άλλοι αγαπήσαμε αυτόν τον αγγελικά άθεο ζωγράφο από μια καρτ ποστάλ και του χαρίσαμε, αντίδωρο της ομορφιάς, ένα κομμάτι από τις προσδοκίες, τις ψευδαισθήσεις, ίσως, της ζωής μας. Ναι, στον Κλέε φαίνεται, πιο καθαρά ίσως από οπουδήποτε αλλού, ότι ο Ντισάν είχε τελικά δίκαιο να χλευάζει τη μοναδικότητα του πρωτότυπου και να θεωρεί ότι το αντίγραφο και το πολλαπλό αρκούν για να μας μυήσουν στη γοητεία του έργου.

Ίσως γιατί ο Κλέε είναι αυτός που μνημειώνει το μικρό και κραταιώνει το α-





νίσχυρο. Μια καρτ ποστάλ. Κι όταν αξιωθεί κανείς να δει από κοντά τα έργα, και μάλιστα στο σπίτι του γιου του, του Φέλιξ, στοιβαγμένα, έστω και με στοργή, σε ράφια που μόλις τα χωρούσαν, τότε εκπλήσσεται διπλά. Γιατί και το πρωτότυπο δεν είναι κι αυτό παρά μία άλλη πρωτότυπη και μοναδική καρτ ποστάλ, ένα αριστούργημα που περισσεύει για να το κρύψει μια ανθρώπινη παλάμη. Γυρίζω σ' αυτή την αίσθηση του μικρού και του κρυμμένου και σκέφτομαι πως οι πίνακες αυτοί κράτησαν ίσως τη μαγεία του μυστικού παιγνιδιού από εκείνα τα παιδικά ελληνόγλωσσα μπιλιέτα του Κλέε, που για να κρατήσουν τη δύναμη της ανατροπής, της αταξίας, που ήταν τα ίδια εν ώρα μαθήματος έπρεπε να είναι μικρά, απαρατήρητα. Λιτότητα των μέσων, σμίκρυνση των μεγεθών, ανατροπή, μαγεία. Να τι ενώνει τη δουλειά του Πάουλ Κλέε και του Κώστα Σφήκα. Του σκηνοθέτη που μετά τον *Θηραϊκό όρθρο*, πέρασε με τις *Μητροπόλεις* και άλλα έργα σε μια έκφραση όπου η κίνηση του φακού στο ντοκουμέντο και η μουσική είναι τα μοναδικά του και μοναχικά εργαλεία, τα μόνα όπλα του –να που εδώ η λέξη όπλα παύει σχεδόν να είναι φθαρμένη μεταφορά–, για να κάνει μια αενάως επαναστατική τέχνη.

Κίνηση του φακού, λοιπόν, πάνω στα έργα του Κλέε. Αλλά και «αυτονομημένη» κίνηση στοιχείων από τα έργα, αέναες μεταμορφώσεις σημείων, που εισάγουν το διάλογο της ζωγραφικής με την κατεξοχήν τέχνη του χρόνου, που είναι ο κινηματογράφος. Συναίσθηση και αλληλουχία μουσικής, ζωγραφικής και κινηματογράφου.

Όμως με όλα αυτά, το έργο του Σφήκα για τον Κλέε είναι πρωτίστως κινηματογραφικό, μια κίνηση του φακού που ισοδυναμεί με περιπλάνηση της ψυχής.

Έργο αντίστασης του κινηματογράφου στους νόμους της αγοράς, που είναι και οι νόμοι της παραστατικότητας της αναπαράστασης, όχι πλέον ως γέφυρα προς το αόρατο αλλά ως βασίλειο της πιο δυναστικής αληθοφάνειας. Έργο που μας λέει μαζί με τον Κλέε πως και ο κινηματογράφος μπορεί να είναι μια μονοκοντυλιά, αρκεί να είναι τραβηγμένη από το χέρι του μάστορα.

Λιτός, ανοχύρωτος δημιουργός, ο Κώστας Σφήκας δημιούργησε σε εφτά ημέρες το έργο του. Με τα «κεφάλαια» της σύνταξής του, φυσικά.

«Ελευθεροτυπία», 1995

Η φύση της ερήμου

του Βασίλη Μαζωμένου

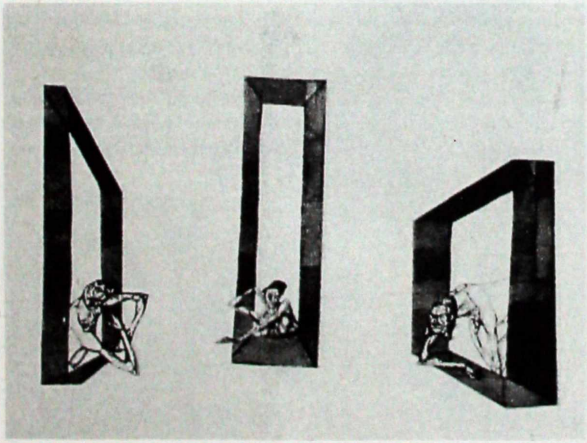
Υπάρχει μια μικρή κοινότητα στους πεπτωκότες κάθε Πόλης. Είναι οι μόνοι που ζουν, χωρίς την ντροπή των υπολοίπων, απέναντι στην παντοδύναμη εξουσία των ευημερούντων-εγκλείστων στη βαρβαρότητα της αναπαράστασης.

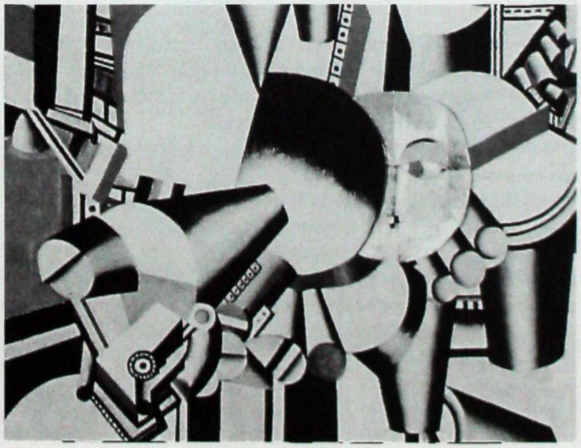
Ο Σφήκας ανήκει σε κείνη τη σπάνια ράτσα των κινηματογραφιστών που αξίζουν να λέγονται καλλιτέχνες, αφού αυτή η κοινότητα κατέχει στο έργο του το Ρόλο του πρωταγωνιστή.

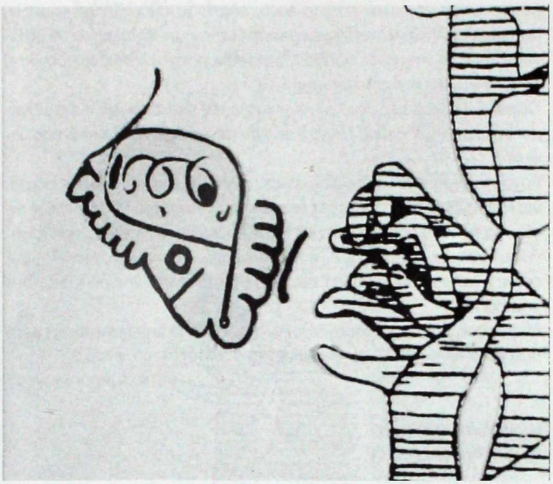
Όπως έχουμε ήδη γράψει ο κινηματογράφος του Σφήκα έχει δύο βασικά δεδομένα:

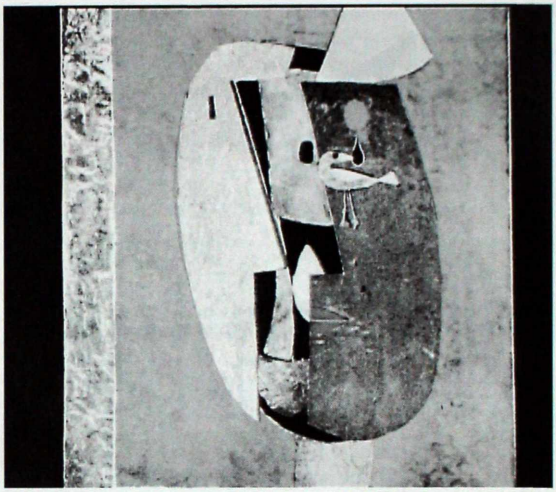
Το ένα αφορά τον εσχατολογικό του χαρακτήρα. Ο Σφήκας βλέπει στο τέλος του κοινωνικού μας συστήματος ή το τέλος του Κόσμου και Ανθρώπου ή την ανατροπή του και την εγκαθίδρυση μιας πολιτείας πεπτωκότων. Το άλλο δεδομένο είναι ότι το ίδιο το έργο αποτελεί ένα Κείμενο-Εικόνα με τη μορφή Ιδεογράμματος.

Έτσι και το τελευταίο του έργο, κάτι μεταξύ επιστολής και προφητείας, γίνεται ένα εσχατολογικό Κείμενο-Εικόνα για όσα συμβαίνουν, μα και θα συμβούν.









Η περίπτωση στη ζωγραφική είναι μοναδική.
Κατά τη γνώμη μου δεν ανήκει στη σχολή των Επιστημόνων-Καλλιτεχνών όπως ισχυρίζονται πολλοί.
Είναι ο καλλιτέχνης που, πέρα από τη μοντέρνα μυθολασία της εποχής του, στήνει παίζοντας με το χρόνο εικόνες ενός τεμαχισμένου ανθρώπινου, σχεδόν παιδικού, σύμπαντος. Δε ζωγραφίζει το χρόνο ούτε απλά τον φυλακίζει σε μια εικόνα. Τον τεμαχίζει και τον οικειοποιείται.
Ο Σφήκας δεν κάνει διάλογο με τον Κλέε.
Τον ξαναστήνει από την αρχή.
Κι εδώ βρίσκεται το αιρετικό μα και γοητευτικό συνάμα στοιχείο.
Το πουλί πετά από εικόνα σε εικόνα ενώνοντας όσα το ίδιο το έργο τεμαχίζει και υπονομεύει.
Μια διαρκής αυτοαναίρεση ενός μη αναπαραστατικού οπτικού ποιήματος-σώματος που συνάμα χτίζει έναν καινούργιο μύθο, πρωτόγνωρο και για τον ίδιο τον Σφήκα.
Πρώτη φορά στο ίδιο του το έργο αποσαφηνίζεται πλήρως «Η Φύση της Ερήμου» με την οποία έχει ανοιχτά χαρτιά και στα νεορεαλιστικά μικρού μήκους του.
Εκεί στην Έρημο του τεμαχισμένου σώματος, του προσώπου, του βλέμματος που τεμαχίζεται κι αυτό, γίνεται ο πόλεμος μεταξύ Μεσσία και θηρίου.
Τα όπλα του τελευταίου είναι μια «άθεη» κοσμική εξουσία, μια «ανήθικη» οικονομία κι ένας απάνθρωπος καταναλωτισμός.
Ο Μεσσίας (το πουλί δηλαδή) θα συγκρουστεί με το θηρίο επιλέγοντας τον πιο γοητευτικό τρόπο.
Θα πετάξει, θα υψωθεί δηλαδή πάνω από την ανθρώπινη/βάρβαρη προς το παρόν φύση, θα δει από ψηλά τις δαιμονικές δυνάμεις να κυριαρχούν μέσα στην αυταπάτη τους. Να νικούν ηττημένες.
Ο Μεσσίας (πουλί) μάς αποκαλύπτει προφητικά, δηλαδή έμμεσα-αλληγορικά, το πιο ουσιώδες στοιχείο της διαλεκτικής από τον αρχαίο κόσμο μέχρι τους φιλοσόφους της Αναγεννήσεως και τους αρνητές του 19ου αιώνα: τη θλίψη.
Σε ένα φανταστικό διάλογο που έπλασε ο Διογένης ο Λαέρτιος (ο πιο σημαντικός βιογράφος του Ηράκλειτου), ο τελευταίος συνομιλεί με έναν έμπορο. Στην απελπισμένη διαπίστωση που θέτει ο αρχέγονος καπιταλιστής στο φιλόσοφο «ότι κανείς δε θα διαβάσει τα βιβλία του, αφού είναι θλιμμένα», ο σκοτεινός Εφέσιος καλεί «όλους τους ανθρώπους, αναγνώστες και μη, να αρχίσουν να κλαίνε».
Δεν είναι τυχαίο το δάκρυ που το ίδιο το πουλί-Μεσσίας προκαλεί με το τσίμπημά του στον οφθαλμό.
Ένα δάκρυ που γίνεται πανανθρώπινο σύμβολο – σημαία στην τελική, όχι επίθεση, αλλά λυτρωτική επίσκεψη στον Ουρανό.
Εκεί όπου ο Μέγας Ιεροεξεταστής του Ντοστογιέφσκι δε βρίσκει παρά το θάνατο, ο Σφήκας βρίσκει τη λύτρωση.
Ο φόβος του Θεού, χαρακτηριστικό μιας ιδέας που ξέπεσε κι έγινε θρησκεία, δε φοβίζει παρά μόνο αυτούς για τους οποίους οι αυταπάτες της καθημερινότητας είναι ανυπέρβλητες.
Γι' αυτούς, ο φόβος είναι η απουσία χρόνου για τη μάταιη ζωή τους.
Για τους υπολοίπους, που η θλίψη είναι όχι εφιάλτης αλλά βασικό συστατικό της αιωνιότητας, δεν υπάρχει φόβος αλλά λύτρωση.
Ο κύριος Ζ δέχεται να σφραγίσει την επιστολή-ταινία που έγραψε, και το προφητικό πουλί των θλίψεων να μας πετάξει ως το σημείο όπου από ένα δάκρυ θα φυτρώσει στην έρημο της ματαιότητας ένα άνθος: το άνθος του Καλού.

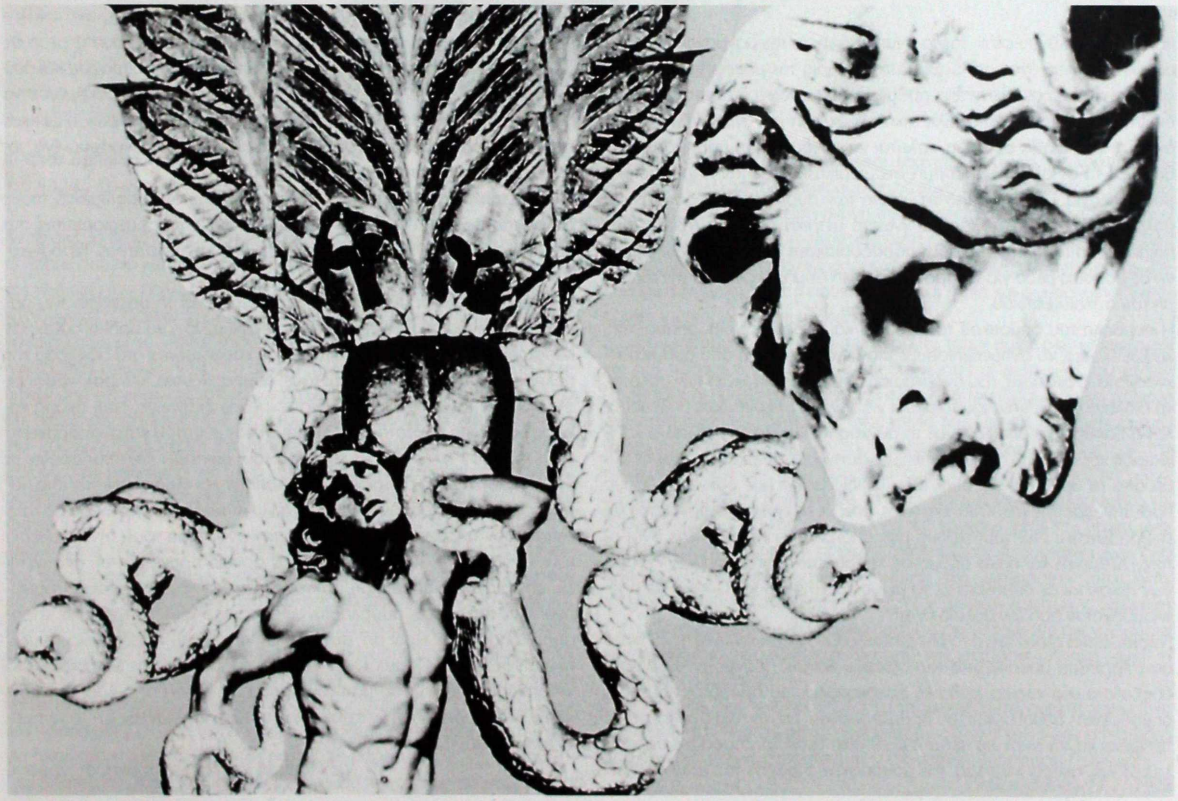
«Επενδυτής», 20-21.4.1996

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΕΝΑΝΤΙΟΔΡΟΜΩΝ

1998

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Μπονίτα Παπαστάθη. **Διδασκαλία άρθρωσης του αισχυλικού κειμένου:** Δημήτρης Λέκκας. **Μετάφραση αρχαίου κειμένου:** Κώστας Σφήκας. **Πρόσωπα που απαγγέλλουν:** Προμηθέας: Δημήτρης Γιατζουζάκης, Ιώ: Σάσα Κρίτση, Κράτος – Βία: Κώστας Σφήκας, Ήφαιστος: Γιάγκος Ανδρεάδης, Ωκεανός: Δημήτρης Λέκκας, Ερμής: Άρης Αλεξάνδρου, Χορός: Κλάρα Σφήκα-Σασλίδη, Βασιλική Σασλίδη, Μαριάννα Κολοβού, Τότα Δρούζα. **Φροντιστήριο - Επεξεργασία υλικού:** Άννα Σφήκα. **Παραγωγή:** Τάκης Σασλίδης - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διάρκεια:** 65 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm

Το αρχετυπικό σύμβολο επαναστατικής πάλης ανθρώπου - φύσης - εξουσιών, Προμηθεύς, μετατρέπεται στο αντίθετό του, της ταύτισης με τον κρατισμό.



Σκούπα και φαράσι
του Κώστα Σφήκα

Μόνο ένας γέρος δούλος που σκούπιζε τις επάνω κερκίδες του θεάτρου άκουσε τα χειροκροτήματα των θεών.
Μόνο ένας γέρος δούλος είδε ότι ο Προμηθέας ήταν ένα εργαστήριο τεχνικής που χάλκευε τα δεσμά του.
Μόνο ένας γέρος δούλος έβλεπε ότι αυτός ο ψευτοεπαναστάτης έκρυβε μέσα του μπάτσους και καραβανάδες.
Μόνο ένας γέρος δούλος άκουσε τους θεούς να γελούν με τους λόγους που επέβαλαν τον πόλεμο, γιατί τα ταμεία άδειαζαν και τ΄ ανδράποδα πέθαιναν.
Μόνο ένας γέρος δούλος μάντευε ότι θα τους δώσουν κάποτε την ελευθερία να πουλιούνται αντί να πουλούν.
Μόνο ένας γέρος δούλος πρόβλεψε πως ο μέγας επαναστάτης του μέλλοντος πριν δολοφονηθεί, θα φωνάξει: πηγαίνετε να πέσετε στον κάλαθο των αχρήστων της ιστορίας και είπε:
«Οι δούλοι είμαστε 300.000, τ΄ αφεντικά 30.000, είσαστε να τους πετάξουμε στον κάλαθο των αχρήστων της Ιστορίας;»

Από συνοδευτικό προβολής

Προμηθεύς Εναντιοδρομών. Η προσωδία στον Προμηθέα
του Δημήτρη Ε. Λέκκα

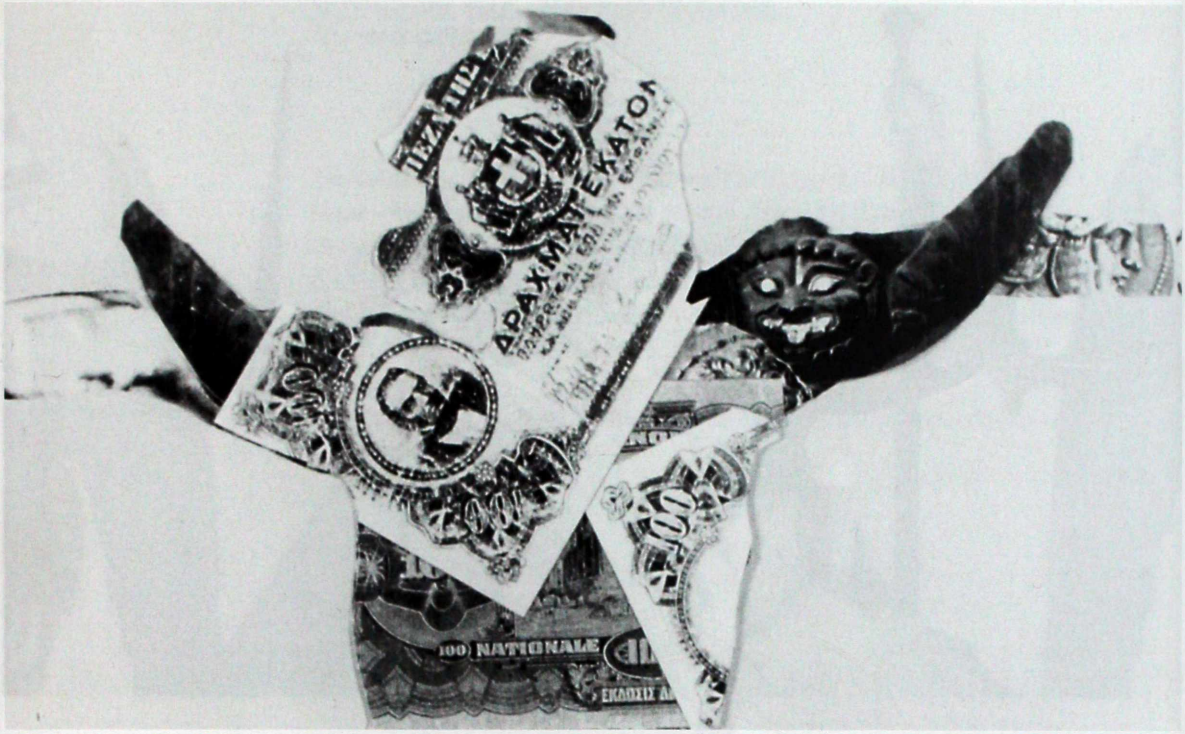
Η αγωγή του λόγου στην ταινία είναι απόρροια της μακρόχρονης προσωπικής μου έρευνας στη μαθηματική θεωρία της μουσικής και συγκεκριμένα στο μέρος εκείνο της ρυθμικής που αναφέρεται στην προσωδιακή εκφορά της Αρχαίας Ελληνικής. Η σχετική μονογραφία, που σχεδιάζεται να εκδοθεί σύντομα, καλείται να συνδυάσει τη μαθηματική μέθοδο με τη φιλολογική επιστήμη της μετρικής και με την παραδοσιακή μουσικολογία. Ξεκινάει από τη μελέτη των συσχετισμών βραχείας και μακράς συλλαβής, καταλέγει τα γνωστά μετρικά σχήματα της αρχαίας ποιητικής, τα ταυτίζει με οικείους παραδοσιακούς ρυθμούς και καταφεύγει σε μουσικά μέσα για να προσπελάσει τη δομή, τη ροή και την αίσθηση του αρχαίου στίχου.
Η συμβολή του δημοτικού τραγουδιού και χορού κρίνεται απαραίτητη, καθώς έχουμε να αντιμετωπίσουμε μια μεγάλη ποικιλία από ρυθμικά τεχνάσματα. Οφείλουμε, π.χ., ανάμεσα στις διάφορες διάρκειες των μακρών, να διαλέξουμε εκείνην που ταιριάζει για την κάθε περίπτωση. Η γλωσσολογία βοηθάει να αποφύγουμε τη σύγχυση τονούμενης συλλαβής και ισχυρού χρόνου, ενώ η γραμματική μάς οδηγεί να αντιδιαστείλουμε τις φύσει από τις θέσει μακρές συλλαβές. Το ίδιο μέτρο μάς δείχνει το δρόμο προς την εκάστοτε ταχύτητα εκφοράς, μαζί με τις εγγενείς επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις, ενώ ταυτόχρονα μας αποκαλύπτει ποιος στίχος είναι απαγγελλόμενος και ποιος αδόμενος. Η δραματική διάσταση των λεγομένων βρίσκεται σε σύμπνοια με τα μέτρα και το ήθος τους, όπως θα προσλαμβανόταν από τον αρχαίο θεατή.
Επιστημονικά ελεγχόμενα το όλο αποτέλεσμα πρέπει να είναι πολύ πιστό στην έρρυθμη μουσικότητα του αρχαίου λόγου, πράγμα που φαίνεται σαφέστατα στα χορικά, ρυθμική ραχοκοκαλιά του δράματος και πεδίο δημουργικής δεξιοτεχνίας του δραματουργού. Εκείνο που δεν πρέπει να περιμένει κανείς είναι μια πλήρης φωνητική αναπαράσταση της αρχαίας λαλιάς και, ακόμα λιγότερο, της μουσειακής εκφοράς της τραγωδίας. Η προφορά των φθόγγων είναι νεοελληνική, προσχωρώντας στην ασφάλεια του οικείου αντί για την περιπέτεια της ιστορικής αβεβαιότητας, όπως περίπου πράττουν οι Δυτικοευρωπαίοι με την ιταλότροπη λεγόμενη «εκκλησιαστική Λατινική». Τα αδόμενα μέρη δεν άδονται.
Όχι ότι όλα αυτά δεν είναι κατορθωτά, και μάλιστα σε εντυπωσιακό ποσοστό. Οι γνώσεις μας για την αρχαία φωνητική και μουσική είναι επαρκέστατες. Και μια εργασία που θα αποσκοπούσε εκεί, θα όφειλε και θα μπορούσε να γίνει αλλιώς. Αλλά ας μην ξεχνάμε ότι εδώ δεν αναπαριστούμε τίποτα, απλώς θέτουμε στοιχεία στην υπηρεσία μιας ταινίας: το μέσο, τα ζητούμενα και η αισθητική γραφή είναι εντελώς άλλα. Οπότε και η δική μου έχει πραγματώσει ένα θετικό βήμα προς την αναλυτική κατεύθυνση. Νομίζω πως ο θεατής/ακροατής θα αποκομίσει μια ξεκάθαρη ιδέα για τη ρυθμική αγωγή της αρχαίας μας γλώσσας και θα γευθεί τη μουσικότητα ενός λόγου που, ακόμα και όταν δεν άδεται, είναι τόσο μουσικός. Ευχαριστώ τον κ. Σφήκα για την τεράστια ευκαρία, τους συντελεστές για τη συμπαράσταση και την κατανόηση, του ερμηνευτές για τον απίστευτο μόχθο που κατέβαλαν.

Από συνοδευτικό προβολής

Η βασανιστική έννοια του χρόνου
του Γιάννη Σολδάτου

Ο *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* είναι η πέμπτη μεγάλου μήκους του ιδιόμορφου, μοναχικού, μοναδικού και, όπως ο χρόνος έδειξε, ανεπανάληπτου σκηνοθέτη. Σε μια εποχή που οι νέοι σκηνοθέτες θρέφονται με τα διδάγματα της τηλεόρασης και του αμερικάνικου κινηματογράφου και που η γενιά του Σφήκα αναβαπτίστηκε με τα ίδια διδάγματα, προκειμένου να αντιμετωπίσει –κατά την άποψή της– τις προκλήσεις των καιρών, ο Σφήκας έμεινε εκεί, καρφωμένος στο δικό του «μοντέλο» κινηματογράφου· ένα μοντέλο μακριά από τους δρόμους της αγοράς.
Το θέμα του είναι ο Προμηθέας, ο θεός, ο άνθρωπος· καρφωμένος, στους αιώνες των αιώνων, στο βράχο του Καυκάσου. Ο χώρος περιορίστηκε στο μίνιμουμ, και ο χρόνος, έννοια βασανιστική, είναι ατελεύτητος. Το ιδανικότερο θέμα για ταινία τού Σφήκα.
Εξωτερικά συμβαίνουν ελάχιστα· εσωτερικό είναι το μαρτύριο του πάσχοντος θεανθρώπου: ο Προμηθέας καρφωμένος στο βράχο, ο Χριστός καρφωμένος στο σταυρό, ο άνθρωπος καρφωμένος στο αδιέξοδο της πόλης. Ο Σφήκας έσκυψε πάνω τους, συμπάσχοντας, κινηματογράφησε την ανοιχτή τους πληγή με πλάνα επίμονης διάρκειας, λιτά, ακόμη και βασανιστικά για το θεατή του. Ο Προμηθέας συντηρεί και αναπαράγει το Κράτος, και το τελευταίο, με τη σειρά του, συντηρεί και αναπαράγει τη Βία. Ο Χριστός και ο άνθρωπος συντήρησαν και συντηρούν την ίδια παράδοση. Εναντιοδρομούν προς την αλλαγή των συνθηκών, που θα τους επιτρέψουν τον απεγκλωβισμό τους, την ανάστασή τους, την ελευθερία τους εν τέλει. Ο τραγικός λόγος με την αρχαία προφορά του ακούγεται ως off αφήγηση, απόμακρη απ' τον σημερινό λόγο. Χαρτάκια μπαινοβγαίνουν στο κάδρο, συμπληρώνοντας το παζλ που ονομάστηκε «Προμηθεύς πάσχων». Πριν απ' αυτόν είχαν πετάξει τα «Προφητικά πουλιά των θλίψεων του Πάουλ Κλέε» και, πιο πριν, ο Σφήκας είχε στήσει μια «Αλληγορία» με θέμα το μάτι του Θεού που βλέπει τα πάντα, στις σύγχρονες «Μητροπόλεις». Εν αρχή όλων αυτών, το «Μοντέλο» – το κινηματογραφικό μοντέλο του Σφήκα.

Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου



Κώστας Σφήκας Εναντιοδρομών
του Βασίλη Κεχαγιά

Αν το σινεμά διέθετε Ιερά Εξέταση, τότε είναι σίγουρο πως ένας από τους πρώτους που θα καιγόταν στην πυρά, θα ήταν ο Κώστας Σφήκας. Αιρετικός κήρυκας των πολλαπλών εκφραστικών ιδιοτήτων της κινηματογραφικής ιδιολέκτου, συνεχίζει μ' εμμονή κι επιμονή την πίστη του στο μονοπλάνο (αυτό που, με το *Μοντέλο* του, πέρασε στο βιβλίο Γκίνες, ως περίπτωση παγκόσμιας πρωτοτυπίας), στο σινεμά της μουβιόλας, στην άντληση νοημάτων από την εναλλαγή στοιχείων στο ένα και μοναδικό πλάνο, τα οποία είτε διέρχονται (*Μοντέλο*) είτε ανακυκλώνονται (*Αλληγορία*) είτε εμφανίζονται ξαφνικά (*Προμηθεύς Εναντιοδρομών*). Οι ρηξικέλευθες απόψεις δε μένουν στην εναντίωσή του με το κυρίαρχο ρεύμα της κινηματογραφικής αισθητικής, αλλά εκτείνονται και σ' ένα χώρο ταμπού: αυτόν της αρχαίας τραγωδίας.

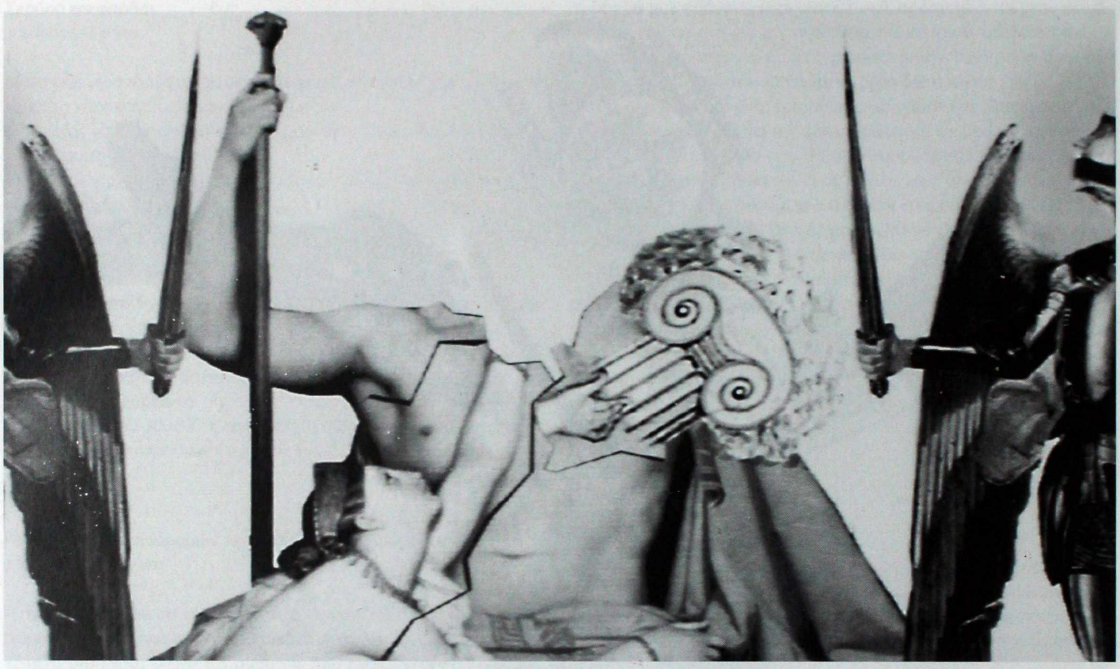
Ακόμη και οι παραφυάδες του ακαδημαϊκού κινηματογράφου (περιπτώσεις ευρωπαίων ή ασιατών σκηνοθετών) φυτρώνουν μέσα από το εύφορο έδαφος της στέρεης αφήγησης και παραβιάζουν μόνον ένα μικρό μέρος των καθιερωμένων εν ισχύι κωδίκων της έβδομης τέχνης. Έχουμε σκεφτεί, όμως, κατά πόσον μπορεί να είναι πραγματικότητα η ανατρεπτική πρόταση της Ζερμέν Ντιλάκ: «Ο κινηματογράφος έχει πολύ περισσότερα να πει από τις ιστοριούλες που τον βάλαμε ν' αφηγηθεί»; Ο Κώστας Σφήκας προσφέρει μια πολύ καλή ευκαιρία αναθεώρησης των απόψεών μας για το σινεμά και της βεβαιότητάς μας για τη μορφή του.

Παράλληλα, ο *Προμηθεύς δεσμώτης*, το μύθο του οποίου εικονογραφεί ο τολμητίας σκηνοθέτης, αποδομείται επανεξετάζόμενος, θεωρώντας τον ήρωα του βράχου τού Καυκάσου παράγωγο του κράτους προς το οποίο αντιμάχεται, από την πρώτη σκηνή της τραγωδίας ακόμη. Η λύση της, που βασίζεται στην επικείμενη απελευθέρωσή του, προϊόν του γάμου του Διός, επιβεβαιώνει την ουσιαστική αποδοχή του Προμηθέα από το κράτος (αλληγορικά η Δύναμις), στο οποίο υπάγονται η βία και οι υπόλοιποι θεράποντες του κορυφαίου των θεών.

Εάν θεωρήσουμε ότι τα πράγματα είναι έτσι, τότε η αμφιβολία μεταφέρεται και στο πρόσωπο του Ιησού (είναι συγνωστές οι αναλογίες του με τον Προμηθέα δεσμώτη και επιβεβαιώνονται από την εσταυρωμένη μορφής αναπαράσταση του δεύτερου, στην ταινία του Σφήκα), ο οποίος έμμεσα θεωρείται υπηρέτης του κράτους. Από το Μεσαίωνα ακόμη με την καταγραφή της αναλογίας Προμηθέα-Ιησού, στο έργο «Χριστός πάσχων», ως τις σύγχρονες αναγνώσεις (βλ. το έργο των ελληνιστών Βιλαμόρβιτς και Βεκλέν) που θεωρούν ότι ο χλευασμός του κράτους προς τον Τιτάνα είναι ανάλογος των Αρχιερέων προς το Θεάνθρωπο, η συστοιχία των δύο προσώπων διατρέχει κάθε ανάγνωση της σπουδαίας αισχυλικής τραγωδίας. Ακόμη και η εξαιρετική αρχαιοελληνικής καταγωγής αφήγηση της τραγωδίας στο φιλμ του Σφήκα παραπέμπει ευθέως στα αναγνώσματα των παθημάτων διαφόρων Αγίων από τον Διαβαστή-μοναχό, κατά τη διάρκεια της Τράπεζας.

Έτσι, παρόλο που είναι δύσκολο να στοιχειοθετηθεί αυτή η νοηματική ανατροπή του Κώστα Σφήκα, παραμένουν οι πολύ καλές μας εντυπώσεις από τις αισθητικές ανατροπές αυτού του κινηματογραφικού Γαλιλαίου.

«Μακεδονία» 17.11.1998

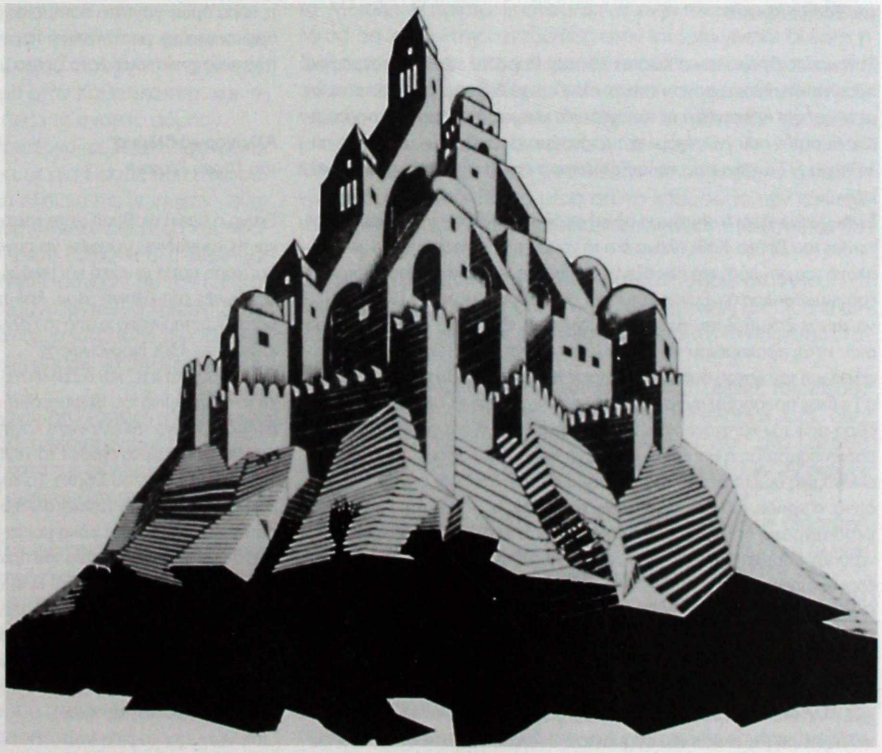


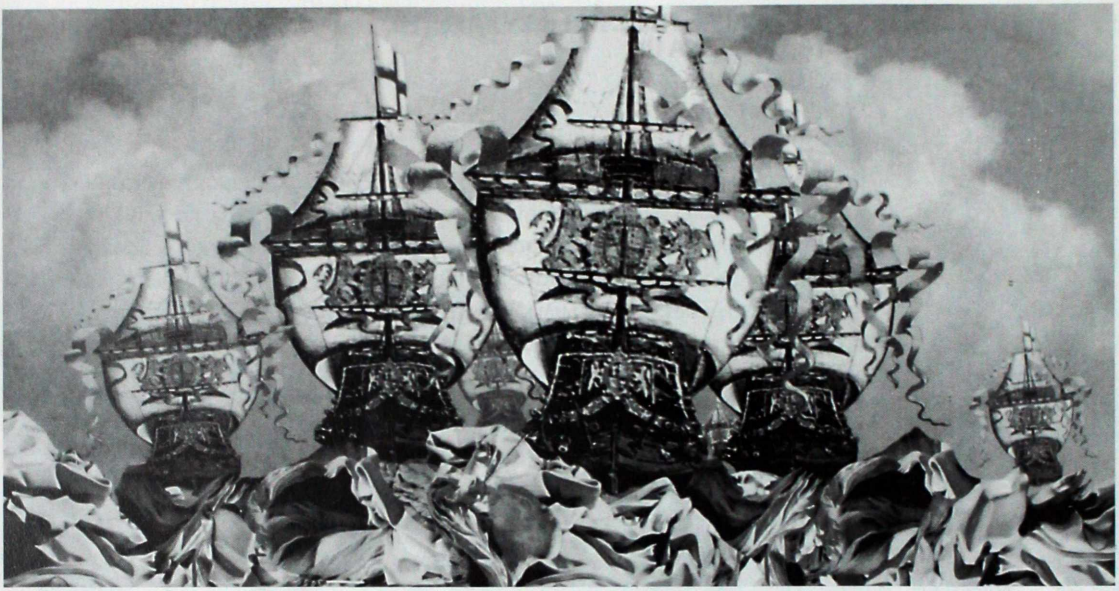
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ... ΚΑΙ Ο ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ (ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ ΙΙΙ)

2002

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Χειρισμός τρικέζας - Εγγραφή ήχου - Καλλιτεχνική συνεργασία:** Κώστας Δεληγιάννης. **Μοντάζ:** Κώστας Σφήκας, Κώστας Δεληγιάννης. **Ανάγνωση σολωμικού κειμένου:** Τάκης Μενδράκος, Βασιλική Σασλίδη. **Εκτέλεση adazio 1ης σονάτας για βιολί του Bach:** Τάτσης Αποστολίδης. **Φροντιστήριο - Επεξεργασία οπτικού υλικού:** Άννα Σφήκα. **Παραγωγή:** Τάκης Σασλίδης - Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. **Διάρκεια:** 65 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm

Μεταμορφώσεις της θηλυκής οντότητας σε διάφορες μορφές δουλείας και εξουσιών, ανά τους αιώνες.





Κινηματογραφικά προκλητικός
του Βασίλη Κεχαγιά

Συνεχίζει το δρόμο του ο Κώστας Σφήκας. Παράδοξος, κινηματογραφικά προκλητικός, ίσως εμμονοληπτικός, αλλά πάντα δημιουργικός. Η πρακτική με την οποία προσεγγίζει τις αλλαγές ενός κόσμου ολόκληρου, προσομοιάζει με αυτήν που γνωρίσαμε σε προηγούμενες ταινίες του σκηνοθέτη, αλλά τώρα *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης* ανανεώνει το αφηγηματικό κείμενο.

Σίγουρα ένα κριτικό σημείωμα αδικεί σφόδρα τον ιδεολογικό πλούτο μιας ταινίας του Σφήκα. Κάθε πλάνο έχει το νόημά του, συντασσόμενο με το διπλανό του στη ροή μιας παράξενης αφήγησης, η οποία αποκτά ιδιότροπη εσάνς μυθοπλασίας. Συνεκτικός ιστός αυτού του εικαστικού υλικού η *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Διονυσίου Σολωμού, εξεπίτηδες αποσιωπηθείσα στον τίτλο, προκειμένου να παραπέμψει στο ατοπικό των εικόνων. Η ενσάρκωση του κακού ουδέποτε γνώρισε τέτοιο κέντρισμα από το λόγο, και ο Σφήκας προσπαθεί αντίστοιχα να μας κεντρίσει με τις εικόνες του.

Πέρα από τον «μπετοναρισμένο» ιδεολογικό αρμό της ταινίας (επιγραμματική σύμπτυξη: η θρησκεία, οι αγιογραφικές απεικονίσεις της, η πίστη, η οικονομική εκμετάλλευσή της, το χρήμα ως σαρκοβόρος δύναμη του κόσμου, η χρήση του στα σκύρα των εξουσιών, οι πόλεμοι για χάρη του, ψευδεπίγραφα δηλωμένοι ως θρησκευτικοί, ο Θεός και τα κοσμικά του ανάτυπα), υπάρχει πάντα η αγωνία ν΄αποκτηθεί η κινηματογραφική του εξαργύρωση.

Ο Κώστας Σφήκας την προσδοκά από μία γνώριμη για τους θιασώτες των έργων του τεχνοτροπία. Αυτό που στο *Μοντέλο* καταγραφόταν ως ανακύκλωση της υλικής παραγωγής, προς δόξαν του καπιταλιστικού πλούτου, εδώ γίνεται με τη μορφή φωτοτύπησης Χριστών. Στο ενδιάμεσο η *Αλληγορία*, άλλο ένα κυκλωτικό κινηματογράφημα, προσέγγισε τις φιλοσοφικές αντιλήψεις για την πλάση του σύμπαντος. Ο τολμητίας σκηνοθέτης ακολουθεί μια γνώριμη διαδρομή, που κάποτε μπορεί να ήταν νεόκοπο μονοπάτι, τώρα όμως φαντάζει πατημένος δρόμος. *Η γυναίκα της Ζάκυθος* ήταν πρωτοποριακή για την εποχή της, το ίδιο και το *Μοντέλο* το 1974, αλλά η τελευταία ταινία του Κώστα Σφήκα μοιάζει να... έχει ξεχαστεί στο παρελθόν.

«Μακεδονία», 12.11.2002

Αλληγορικό βλέμμα
του Τάσου Ρέτζιου

Εκείνη η παλιά αίσθηση με το «πειραματικό», τις «προσωπικές διαδρομές» και τις «μοναδικές γραφές» να συναντούν την αυτοσχέδια ταινία και την πρόχειρη ματιά (φυσικά και μιλάμε για ελληνικό σινεμά), βρήκε τέλεια «εφαρμογή» στη χτεσινή μέρα. Από τη μια η προβολή της ταινίας του ακάματου Κώστα Σφήκα κι από την άλλη το tribute, τόνωσαν το... φεστιβαλικό χρώμα της 43ης διοργάνωσης.

Στο *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης*, ο Κώστας Σφήκας συνεχίζει να ακονίζει το αλληγορικό του βλέμμα, αυτήν τη φορά με άξονα ένα από τα πιο εμβληματικά έργα της ελληνικής λογοτεχνίας. *Η γυναίκα της Ζάκυθος*, που ο Διονύσιος Σολωμός έγραψε το 1826, έχει πολλά κοινά στοιχεία με το σκηνοθετικό σύμπαν του Σφήκα. Το κυριότερο είναι η καινοτομία του ύφους και των εκφραστικών μέσων, αλλά ό,τι στον Σολωμό έμοιαζε ανανέωση, σ΄ αυτήν την ταινία του Σφήκα μοιάζει επανάληψη. Όχι ότι δεν είναι πολλαπλά σημαινόμενα τα πλάνα του πρωτοπόρου πειραματικού κινηματογραφιστή, όπως πολλαπλές είναι κι οι σημασιοδοτήσεις τους γύρω από την παράδοση, τη θρησκεία και την τέχνη.

Όλα αυτά όμως γίνονται με το γνωστό (μη αφηγηματικό, ως συνήθως) τρόπο που είδαμε τόσο στην *Αλληγορία* όσο και στο *Μοντέλο*. Ένας κινηματογράφος δυσπρόσιτος, πολύ κοντά στην εικαστική έκφραση και ενίοτε με δύναμη εικόνας και ήχου.

«Αγγελιοφόρος», 12.11.2002

ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Το Μοντέρνο ως Ιστορία και Τέχνη

του Σάββα Μιχαήλ

1. Ο κινηματογράφος του Κώστα Σφήκα συγκροτεί ένα στοχασμό για το Μοντέρνο, ως Ιστορία και ως Τέχνη, με τα μέσα τής κατ΄ εξοχήν Τέχνης της εποχής.
Κατά συνέπεια αποτελεί ένα πολύτιμο αντίδοτο τώρα, που με τις εκρήξεις των τελευταίων χρόνων ο κονιορτός του Μεταμοντέρνου κομφορμισμού κατακαθίζει.
2. Η τελευταία ταινία του Κώστα Σφήκα *Ο αινιγματικός κύριος Ιούλιος Βέρν - Νέμο / Αλληγορία ΙΙ* (1992) συνοψίζει και υπερβαίνει μια Οδύσσεια στο βυθό του Μοντέρνου.
Δείχνεται σαφέστατα: οι Νέοι Καιροί, το Μοντέρνο ως Ιστορία είναι μια ιστορία δραπέτευσης, ή ορθότερα, μια Ιστορία αλλεπάλληλων δραπετεύσεων.
Η δραπέτευση αρχίζει απ' την κλειστή φυλακή της φυσικής οικονομίας κι ενός γεωκεντρικού κόσμου που έγινε ασφυκτικός. Οι Νέοι Καιροί επιτελούν το άνοιγμα στην Καθολικότητα και τη διάρκεια της Ιστορίας την Έξοδο προς το ανοικτό σύμπαν.
Η Νέα Τέχνη, με τη σειρά της, το Μοντέρνο ως Τέχνη, πραγματοποιεί αυτό το άνοιγμα προς τα μέσα, με μια Είσοδο που είναι συνάμα Έξοδος από τα παραδοσιακά πλαίσια της μιμητικής - αναπαραστατικής αισθητικής. Η ρήξη συντελείται στα μέσα και, προπαντός, στα τέλη του 19ου αιώνα –στον καιρό του Ι. Βέρν–, όταν το Άνοιγμα στο Καθολικό, επειδή συνέβη με τον Καπιταλισμό, μπαίνει σε κρίση μαζί του, κινδυνεύοντας να κλειστεί εντός του εφιαλτικού κύκλου μιας Αιώνιας Επιστροφής του ίδιου Εμπορευματοποιημένου Κόσμου, ενώ μπορεί να διευρυνθεί απεριόριστα.
Μέσα απ΄ αυτή την Αντίφαση, επάνω στο έδαφος της Παρακμής του Φιλελευθερισμού, ξεπηδά ο Μοντερνισμός.
3. Ο Σφήκας συνεχίζει την επίθεση κατά της φενάκης του Αναπαραστατικού Κινηματογράφου που πρώτος άρχισε ο μέγας Αϊζενστάιν.
Δυναμιτίζοντας αυτόν τον απατηλό φενακισμό μαζί μ΄ όλους τους συμβατικούς κανόνες παραγωγής και θέασης μιας ταινίας, συνθέτει ένα χώρο εικόνων, ένα Bildraum, με την έννοια που έδινε στον όρο ο Βάλτερ Μπένγιαμιν: το χώρο εικόνων της Ενεργού Πραγματικότητας, ενός Κόσμου ανοικτού προς όλες τις κατευθύνσεις.
Η συγκρότηση ενός τέτοιου χώρου πρϋποθέτει συγχρόνως: κριτική της απατηλής αναπαράστασης των επιφαινομένων και Άνοιγμα στον Κόσμο-Άνοιγμα του Κόσμου: Άρνηση της Άρνησης της Άρνησης.
4. Το Bildraum της τελευταίας ταινίας συντίθεται απ΄ όλα τα οράματα του Ιούλιου Βέρν και του 19ου αιώνα συν τις ονειρικές ρίζες του δικού μας 20ού αιώνα που τώρα τερματίζεται, καθώς στο ,φίλμ αυτό ξετυλίγεται το νήμα των Νέων Καιρών σαν ιστορία μιας δραπέτευσης σε δύο φάσεις.
Στην πρώτη, η περιπέτεια της χειραφέτησης που άρχισε με τη Γαλλική Επανάσταση και τους Ναπολεόντειους πολέμους καταλήγει σ΄ ένα νέο εγκλεισμό.
Η δεύτερη όμως και κρισιμότερη φάση της αρχίζει με την Επανάσταση του 1848 και την Παρισινή Κομμούνα. Κατά τη μετάβαση απ΄ τη μια στην άλλη φάση, οι δραπέτες του Κώστα Σφήκα πραγματοποιούν την κατάβασή τους απ' το Ηφαίστειο της Ιστορίας στο Κέντρο της Γης για να συναντήσουν τον ανατρεπτικό Ναυτίλο κι έναν Απελευθερωτή Νέμο που ταυτίζεται με το Μεγάλο Εξόριστο Επαναστάτη σ' έναν πλανήτη χωρίς βίζα.
Μέσα απ' αυτήν την καταβύθιση στην Ιστορία γίνεται δυνατή η διάκριση ανάμεσα στις συγκρούσεις που συντελούνται στην επιφάνεια και στις υποβρύχιες διαδικασίες που τις καθορίζουν: ανάμεσα στο «κατάστρωμα» της δημόσιας πολιτικής και το «αμπάρι» όπου οι δούλοι συνωστίζονται.
Μόνο αποκαλύπτοντας το μυστικό της αλλοτριωμένης εργασίας γίνεται δυνατή η διάβαση μέσα απ' το λαβύρινθο των κοινωνικών και πολιτισμικών μορφωμάτων και η τελική Έφοδος στον ουρανό.
Ο Σφήκας κορυφώνει την ταινία του με αναφορές στο *Από τη Γη στη Σελήνη* του Βερν όπου, σ΄ ένα κλίμα *Αποκάλυψης* του Ιωάννη, πραγματοποιεί έναν ειρωνικό επικήδειο της θνήσκουσας τάξης πραγμάτων.
5. Εδώ, στην ουράνια μηχανική του Κώστα Σφήκα, ταιριάζουν τα λόγια του Χλιέμνικοφ: «Ας σχιστεί ο Γαλαξίας στα δύο, στο Γαλαξία των Εφευρετών-Εξερευνητών και στο Γαλαξία των Επενδυτών Εκμεταλλευτών» [*Η σάλπιγγα των Αρειανών* (1916)].
6. Ο Σφήκας, σε μια σειρά ταινιών, διερευνά μια άλλη διάσταση του Μοντέρνου: την εισβολή του στον ελληνικό χώρο ή αλλιώς τη βίαιη ενσωμάτωση της Ελλάδας στο Μοντέρνο.
Τέτοια είναι η περίπτωση του φιλμ *Φωνές και στέκια του ρεμπέτικου* (1980). Μέσα από την επεξεργασία του φωτογραφικού υλικού της εποχής αποκαλύπτει την απότομη είσοδο της νεοελληνικής κοινωνίας στη μοντέρνα βαρβαρότητα, με την Μικρασιατική Καταστροφή, τη βίαιη προλεταριοποίηση των προσφυγικών μαζών, την ανάδυση της σύγχρονης εργατικής τάξης

και τ' ασαφή όριά της προς τον κόσμο των απόκληρων και των declasses, τη δόμηση του κατασταλτικού κράτους – όλα μουσικά αντιπροσωπευμένα με αυθεντικό ρεμπέτικο, σ' ένα σύμπαν λαϊκής ευαισθησίας και οδύνης.

Το σημείο που πρέπει ιδιαίτερα να προσεχθεί, είναι ακριβώς η μη φενακισμένη, μη εξιδανικευμένη παρουσίαση του κόσμου τους που επιτυγχάνεται επειδή συνδέει το λαϊκό στοιχείο της ανάστατης μεσοπολεμικής Ελλάδας τόσο με το Μοντέρνο ως Ιστορία, που γέννησε την αναστάτωση και τα δεινά, όσο και με το Μοντέρνο ως Τέχνη.

Η ίδια η αισθητική και τεχνική του φίλμ ανήκουν στο Μοντέρνο, καθώς συντελείται μια παράδοξη μουσική συνύπαρξη αντίθεση-αλληλοδιείσδυση Μπάτη ή Βαμβακάρη με Άντον Μπρούκνερ, το υστερορομαντικό και προδρομικό μοντέρνο.

Κατά το αυτό πνεύμα, ο χώρος των εικόνων της ταινίας ξετυλίγεται εμπρός στο ανήσυχο μάτι του σκηνοθέτη φωτογραφημένου σε παιδική ηλικία, μάτι συγκαιρινό με τα δρώμενα και ταυτόχρονα σημερινό, κατ' εξοχήν μοντέρνο.

Η όλη αντίστιξη, λαϊκού - μοντέρνου - Μπρούκνερ - Βαμβακάρη, καταλήγει στην τελική αντιθετική εναλλαγή της εικόνας του ποιητή - σκηνοθέτη - παιδιού και του περιβόντου «Δράκου της Καλογρέζας», τραγική φιγούρα μιας εποχής και μιας κοινωνίας όπου τα σύνορα ανάμεσα στο θύμα και τον εγκληματία χάνονται.

7. Η σχέση Μοντέρνου και Τέχνης στη νεότερη Ελλάδα, σ' ένα άλλο επίπεδο, διερευνώνται απ' τον Κώστα Σφήκα στις ταινίες για τον Γιάννη Χρήστου και τον Ανδρέα Εμπειρίκο.

Στο *Θρήνος για τον Γιάννη Χρήστου* (1978) η εισβολή του Μοντέρνου στη σύγχρονη ελληνική μουσική κατά τη μεταπολεμική περίοδο παρουσιάζεται με τον καλλιτέχνη εν δράσει, εν θερμώ, στο μέσο της βασικής αντίφασης που χαρακτηρίζει την Μοντέρνα Καλλιτεχνική δημιουργία: η Καλλιτεχνική πράξη διχάζεται εσωτερικά και αυτοαντανακλάται.

Το υποκείμενο της Καλλιτεχνικής Πράξης γίνεται Αντικείμενο και το Αντικείμενο δρα ως Υποκείμενο.

8. Στο φίλμ *Ποίησις Ανδρέα Εμπειρίκου* (1982) ξετυλίγεται μέσα απ' τους στίχους του μεγάλου Ποιητή και το ονειρικό εικαστικό σύμπαν του Υπερρεαλισμού, η διαλεκτική της Αλλοτρίωσης.

Η ανδρική και η γυναικεία φιγούρα είναι απρόσωπα μανεκέν, όπως στο *Μοντέλο* (1974) την κλασική ταινία του Σφήκα. Μέσα από τα οράματα του Εμπειρίκου και των Υπερρεαλιστών ανιχνεύουν το μέλλον, όπου επαναποκτούν τη χαμένη ανθρώπινη ουσία και μορφή. Δε μένουν όμως αυταπάτες για το παρόν: οι φιγούρες επανέρχονται στην αλλοτριωμένη απρόσωπη κατάσταση – από την οποία πρέπει να δραπετεύσουν.

9. Δόμησις εκρήξεων επί της τραγωδίας των ανθρωπίνων στην περιϊπτάμενη γαμήλια πομπή των στεναγμών ενός νέου πλανήτη.

Οι στίχοι αυτοί του Εμπειρίκου απεικονίζουν, μέσα στο μοναδικό ερωτικό έργο του Κώστα Σφήκα, την αγωνία ενός δημιουργού που πετάγεται έξω από την καρδιά του.

25 Οκτώβρη 1992

Ο ΒΙΟΛΙΣΤΗΣ ΤΑΤΣΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ

1977

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Πορτρέτο κουρυφαίου βιολίστα. Τα χαρακτικά του Ντορέ για τον Δον Κιχώτη, που ξεφυλλίζει ο μικρός μαθητής, σχολιάζουν το υπαρξιακό ρόλο του καλλιτέχνη.

ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟ

1979

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 22 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Αποσπάσματα του ευαγγελίου σχολιάζουν σε παράλληλη κίνηση, η πορεία ενός πάπα και της συνοδείας του για μια σύνοδο, το μαρτύριο των παθών, πολεμικές φρικαλεότητες θρησκευτικού πολέμου, με μάχες επίγειες και επουράνιες.

ΘΡΗΝΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΧΡΗΣΤΟΥ

1980

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Παράλληλη κίνηση της κάμερας σε παρτιτούρες-σύμβολα και σκηνές ανάπλασης ορισμένων χάπενινγκς του συνθέτη με την καθοδήγηση των συνεργατών του Ισμήνης και Νίκου Αυγέρη, που συμμετέχουν στις εκτελέσεις των σκηνών.

ΤΟ ΤΣΙΡΚΟ ΤΗΣ ΣΟΦΙΑΣ

1981

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Θόδωρος Μαργκάς. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Νούμερα ενός περαστικού τσίρκου σηματοδοτούν ανθρώπινες Λαμπρότητες και Αθλιότητες με αλληγορική σημασία.

ΦΩΝΕΣ ΚΑΙ ΣΤΕΚΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1981

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Θόδωρος Μαργκάς. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Ένα παιδί θυμάται γεγονότα και φωτογραφίες από τον Τύπο της εποχής σχετικά με το ρεμπέτικο.

Ο ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1982

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιάννης Δασκαλοθανάσης. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Κινήσεις της κάμερα σε φωτογραφίες των κορυφαίων έργων της εξπρεσιονιστικής σχολής του σινεμά, με τις σχετικές αλληλοεπιδράσεις ως ένα σύμπαν.

Η ΠΟΙΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ

1982

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Εμφανίζονται:** Κώστας Σφήκας, Κλάρα Σφήκα-Σασλίδη, Τάκης Σασλίδης. **Παραγωγή:** ΛΕΡΤΑΣ για την τηλεοπτική εκπομπή «Οι ποιητές μας». **Διάρκεια:** 25 λεπτά. Έγχρωμο. 16 mm.

Στίχοι Ανδρέα Εμπειρίκου εικονίζονται στο παράθυρο ενός πραγματικού-φανταστικού χώρου, πλασμένου από έργα υπερρεαλιστών, όπου παρακολουθούμε την αγωνία ενός ζεύγους που αγωνίζεται μάταια να υπερβεί την αλλοτριωτική επίδραση του σύγχρονου κόσμου.

ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΤΟΥ ΑΪΖΕΝΣΤΑΪΝ

1983

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιάννης Δασκαλοθανάσης. **Μοντάζ:** Δέσποινα Μαρουλάκου. **Εικαστικές παρεμβάσεις:** Ντόρα Λελούδα-Παπαηλιοπούλου. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Εικαστικές παραλλαγές σε αποσπάσματα των έργων του *Θωρηκτό Ποτέμκιν* και *Οχτώβρης*.

Ο «ΜΙΣΑΝΘΡΩΠΟΣ» ΤΟΥ ΜΟΛΙΕΡΟΥ

1984

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Θόδωρος Μαργκάς. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 22 λεπτά. Έγχρωμο. 16 mm. **Σκηνικές - πλαστικές επεμβάσεις σε μια παράσταση του θεάτρου Πορεία, Σκηνοθεσίας:** Λ. Τριβιζά. **Σκηνικά - Κοστούμια:** Ντόρα Λελούδα-Παπαηλιοπούλου.

Απόπειρα μεταμόρφωσης μιας θεατρικής παράστασης σε κινηματογραφικό δοκίμιο.

Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΗΓΕΜΟΝΑ

1992

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 55 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Διείσδυση σε εικονογραφικό υλικό όπου απεικονίζονται μορφές άσκησης εξουσίας και καταστολής κατά τις περιόδους που αναφέρεται στον «Ηγεμόνα» ο Μακιαβέλι έως την Βιβλική περίοδο.

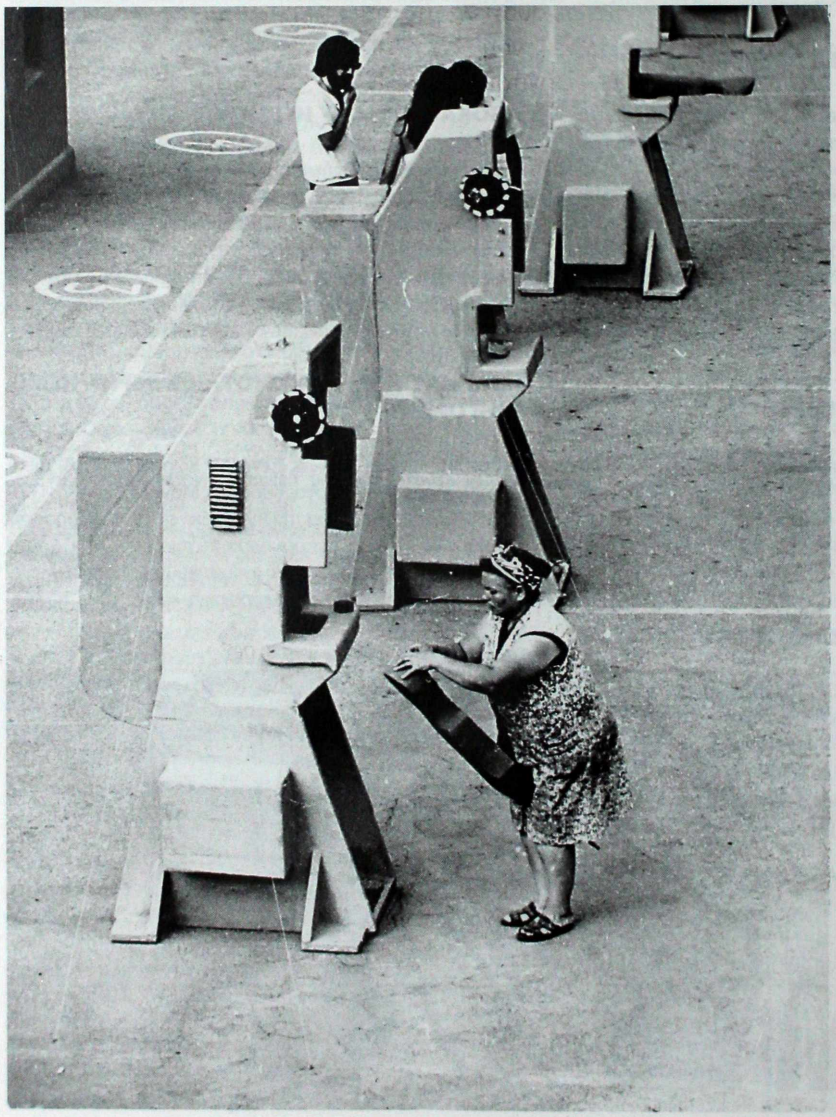
Ο ΑΙΝΙΓΜΑΤΙΚΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΙΟΥΛΙΟΣ ΒΕΡΝ – ΝΕΜΟ ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ ΙΙ

1993

Σκηνοθεσία: Κώστας Σφήκας. **Σενάριο:** Κώστας Σφήκας. **Διεύθυνση Φωτογραφίας:** Γιώργος Καβάγιας. **Μοντάζ:** Βαγγέλης Γούσιας. **Παραγωγή:** CINETIK για την τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο». **Διάρκεια:** 50 λεπτά. Ασπρόμαυρο. 16 mm.

Αλληγορία της πάλης ενός περιπλανώμενου ανά τον πλανήτη επαναστάτη, με μορφικό υλικό τα χαρακτικά, και όχι μόνο, των έργων του Ιουλίου Βερν.

Αλληγορία (από το γύρισμα): Κώστας Σφήκας, Μιχάλης Γαλανάκης.



Μοντέλο
(από το γύρισμα): Άννα Σφήκα.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36 (1972)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Θόδωρος Αγγελόπουλος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Αρβανίτης. **Μουσική:** Γιώργος Παπαστεφάνου. **Ηθοποιοί:** Χρήστος Χειμάρας, Κώστας Παύλου, Βαγγέλης Καζάν, Θάνος Γραμμένος, Γιώργος Κυρίτσης, Πέτρος Ζαρκάδης, Τούλα Σταθοπούλου, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** Γιώργος Παπαλιός. **Διάρκεια:** 170 λεπτά. Έγχρωμο.

ΚΙΕΡΙΟΝ (1974)
Σενάριο: Κώστας Σφήκας, Δήμος Θέος. **Σκηνοθεσία:** Δήμος Θέος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος, Συράκος Δανάλης. **Ηθοποιοί:** Ανέστης Βλάχος, Δήμος Σταρένιος, Ελένη Θεοφίλου, Σταύρος Τορνές, Τιτίκα Βλαχοπούλου, Κώστας Σφήκας, Ελένη Ξανθάκη, Θόδωρος Αγγελόπουλος. **Παραγωγή:** Γ. Παπαλιός - Δ. Θέος. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Α/Μ.

ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΙΡΙΔΟΣ (1974)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος. **Φωτογραφία:** Νίκος Καβουκίδης. **Μουσική:** Σταμάτης Σπανουδάκης. **Ηθοποιοί:** Νικήτας Τσακίρογλου, Βαγγέλης Καζάν, Έλενα Κυρανά, Γιώργος Μοσχίδης, Γιώργος Διαλεγμένος, Τάκης Βουλαλάς, Χριστίνα, Μιμή Ντενίση, Αλέκος Δεληγιάννης, Κώστας Σφήκας, Πάολα. **Παραγωγή:** Γιώργος Παπαλιός. **Διάρκεια:** - Χρ. - 100 λεπτά

Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ (1976)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δήμος Θέος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Αρβανίτης, Άρης Σταύρου. **Μουσική:** Χριστόδουλος Χάλαρης. **Ηθοποιοί:** Κώστας Σφήκας, Ελένη Μανιάτη, Άγγελος Σφακιανάκης, Γιάννης Ευδαίμων, Γιάννης Τότσικας, Κώστας Χαραλαμπίδης, Ηρώ Κυριακάκη, Δημήτρης Πουλικάκος. **Παραγωγή:** Γιάννης Στεφανής. **Διάρκεια:** 115 λεπτά. Α/Μ.

ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ (1978)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος. **Φωτογραφία:** Ανδρέας Μπέλλης. **Μουσική:** Γκούσταβ Μάλερ (επιλογή από το έργο του). **Ηθοποιοί:** Όλγα Καρλάτου, Γιώργος Διαλεγμένος, Νικήτας Τσακίρογλου, Δημήτρης Πουλικάκος, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** ALIX Φιλμ. **Διάρκεια:** 115 λεπτά. Έγχρωμο.

Η διαδικασία του Δήμου Θέου (Ελένη Μανιάτη, Γιάννης Τότσικας, Κώστας Σφήκας).

ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ (1979)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Βασίλης Βαφέας. **Φωτογραφία:** Γιώργος Καβάγιας. **Ηθοποιοί:** Μηνάς Χατζησάββας, Νέλλη Αγγελίδου, Γιάννης Γκούμας, Κώστας Σφήκας, Αντώνης Αντωνίου, Λευτέρης Βογιατζής, Τάσος Υφαντής, Μάγια Λυμπεροπούλου, Δημήτρης Καταλειφός. **Παραγωγή:** Βασίλης Βαφέας. **Διάρκεια:** 77 λεπτά. Έγχρωμο.

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ; (1980)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Νίκος Παναγιωτόπουλος. **Φωτογραφία:** Σταύρος Χασάπης. **Μουσική:** (επιλογή από το έργο τους) Τζιάκομο Πουτσίνι, Τζουζέπε Βέρντι. **Ηθοποιοί:** Λευτέρης Βογιατζής, Μαρία Ξενουδάκη, Αλέκα Παΐζη, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** Χρήστος Μάγκος. **Διάρκεια:** 93 λεπτά. Α/Μ.

ΡΕΠΟ (1982)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Βασίλης Βαφέας. **Φωτογραφία:** Γιώργος Καβάγιας. **Ηθοποιοί:** Πέτρος Ζαρκάδης, Άννα Μακράκη, Κατερίνα Γιουλάκη, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Δημήτρης Πιατάς, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** Βασίλης Βαφέας. **Διάρκεια:** 77 λεπτά. Έγχρωμο.

Ρεπό του Βασίλη Βαφέα (Πέτρος Ζαρκάδης, Δημήτρης Πιατάς, Κώστας Σφήκας).

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΕΒΛΕΠΕ ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ (1989)
Σενάριο: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Χρήστος Βακαλόπουλος. **Σκηνοθεσία:** Νίκος Παναγιωτόπουλος. **Φωτογραφία:** Άρης Σταύρου. **Μουσική:** Χάρης Ξανθουδάκης. **Ηθοποιοί:** Μυρτώ Παράσχη, Γιάννης Μπέζος, Τάσος Υφαντής, Θόδωρος Μορίδης, Αλέξανδρος Γκόλφης, Μισέλ Βάλεϊ, Κώστας Σφήκας, Σταύρος Τσιώλης, Μάνος Βακούσης, Γιώργος Παρτσαλάκης, Δήμος Μυλωνάς. **Παραγωγή:** ΕΚΚ - ΕΡΤ - ΜΑΡΙΑΝΝΑ Φιλμ. **Διάρκεια:** 105 λεπτά. Έγχρωμο.

Μη μου άπτου του Δημήτρη Γιατζουζάκη (Ράνια Σχίζα, Κώστας Σφήκας).

ΣΤΑΓΟΝΑ ΣΤΟΝ ΩΚΕΑΝΟ (1995)
Σενάριο: Ελένη Αλεξανδράκη, Ανδρέας Στάικος. **Σκηνοθεσία:** Ελένη Αλεξανδράκη. **Φωτογραφία:** Βασίλης Καψούρος. **Μουσική:** Γιώργος Παπαδάκης. **Ηθοποιοί:** Αμαλία Μουτούση, Γιώργος Σφυρίδης, Νατάσα Σανίκα, Κερασία Σαμαρά, Ακύλας Καραζήσης, Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:** ΕΚΚ - Stefi - KABEL - Π. Κακαβιάς - Ελένη Αλεξανδράκη. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Έγχρωμο.

Ο ΘΡΙΑΜΒΟΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ (1996)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Βασίλης Μαζωμένος. **Φωτογραφία:** Παναγιώτης Καραγεώργης. **Αφήγηση:** Κώστας Σφήκας. **Παραγωγή:**Γ. & Β. Μαζωμένος - AVD ΓΙΑΝΝΙΚΟΣ - ACCELERE. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Έγχρωμο.

ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ (1996)
Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γιατζουζάκης. **Φωτογραφία:** Γιάννης Δασκαλοθανάσης. **Μουσική:** Νίκος Μαμαγκάκης. **Ηθοποιοί:** Γιώργος Νινιός, Κώστας Σφήκας, Ράνια Σχίζα, Πασχάλης Τσαρούχας, Ταϋγέτη, Ελένη Γκαζούκα. **Παραγωγή:** CINEGRAM - Ε.Κ.Κ. - ΑΝΩΣΗ - Δημήτρης Γιατζουζάκης. **Διάρκεια:** 96 λεπτά. Έγχρωμο.

ΣΕΝΑΡΙΟΓΡΑΦΟΣ ΣΕ ΤΑΙΝΙΕΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΗΔΟΝΗΣ (1961)
Σενάριο: Κώστας Σφήκας. **Σκηνοθεσία:** Γιώργος Ζερβουλάκος. **Φωτογραφία:** Τζιοβάνι Βαριάνο. **Μουσική:** Βασίλης Τσιτσάνης. **Ηθοποιοί:** Νίκος Ξανθόπουλος, Ρίκα Διαλυνά, Βούλα Αβραμίδου, Γιάννης Αργύρης, Σταύρος Τορνές, Ανδρέας Ζησιμάτος, Δήμος Σταρένιος, Ανέστης Βλάχος, Παμφίλη Σαντοριναίου. **Παραγωγή:** Κούρος Φιλμ. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Α/Μ.

ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ (1963)
Σενάριο: Βασίλης Βασιλικός, Κώστας Σφήκας. **Σκηνοθεσία:** Νίκος Κούνδουρος. **Φωτογραφία:** Τζιοβάνι Βαριάνο. **Μουσική:** Γιάννης Μαρκόπουλος. **Ηθοποιοί:** Ελένη Προκοπίου, Τάκης Εμμανουήλ, Κλεοπάτρα Ρώτα, Βαγγέλης Ιωαννίδης, Ζανίνο, Ανέστης Βλάχος. **Παραγωγή:** Αντζερβός - Μίνως Φιλμ. **Διάρκεια:** 95 λεπτά. Α/Μ.

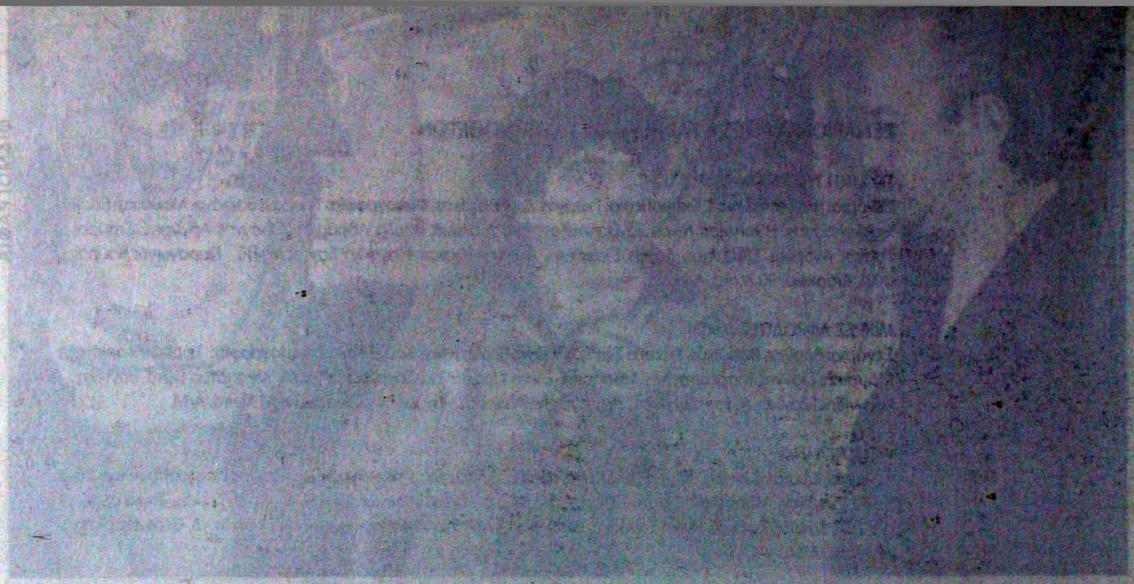
ΚΙΕΡΙΟΝ (1974)
Σενάριο: Κώστας Σφήκας, Δήμος Θέος. **Σκηνοθεσία:** Δήμος Θέος. **Φωτογραφία:** Γιώργος Πανουσόπουλος, Συράκος Δανάλης. **Ηθοποιοί:** Ανέστης Βλάχος, Δήμος Σταρένιος, Ελένη Θεοφίλου, Σταύρος Τορνές, Τιτίκα Βλαχοπούλου, Κώστας Σφήκας, Ελένη Ξανθάκη, Θόδωρος Αγγελόπουλος. **Παραγωγή:** Γ. Παπαλιός - Δ. Θέος. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. Α/Μ.

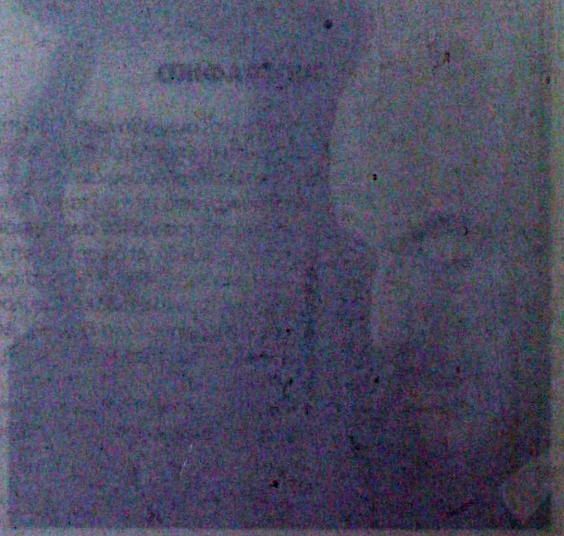
ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΟ ΕΡΓΟ

Η Θεία Κωμωδία (Κόλαση) του Ντάντε (εκδόσεις Αιγόκερως)
Η μορφή του φιλμ του Σεργκέι Αϊζενστάιν, τόμος Β΄ (εκδόσεις Αιγόκερως)
Πέρα από τους αστέρες του Σεργκέι Αϊζενστάιν, (εκδόσεις Αιγόκερως)
Κινηματογράφος και ζωγραφική του Σεργκέι Αϊζενστάιν (εκδόσεις Αιγόκερως)
Τι είναι ο κινηματογράφος του Αντρέ Μπαζέν (εκδόσεις Αιγόκερως)
Οντολογία και γλώσσα του Αντρέ Μπαζέν, τόμος Α΄ (εκδόσεις Αιγόκερως)
Ιταλικός Νεορεαλισμός του Αντρέ Μπαζέν, τόμος Β΄ (εκδόσεις Αιγόκερως)
Τα χαμένα όνειρα του Ονορέ ντε Μπαλζάκ (εκδόσεις Στάχυ) Α΄ Κρατικό Βραβείο Μετάφρασης 2001
Λαμπρότητες και αθλιότητες κυριών του Ονορέ ντε Μπαλζάκ (εκδόσεις Πολύτροπον)

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

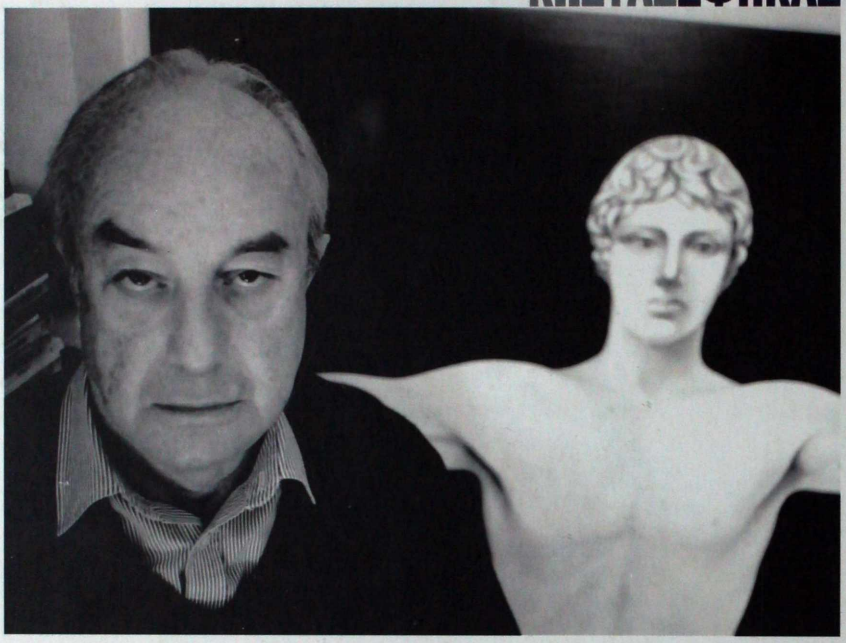
Ο γεννημένος στην Αθήνα το 1927, ταχυδρομικός υπάλληλος απ' τα εφηβικά χρόνια, Κώστας Σφήκας, αρχίζει την περιπέτεια του αυτοδίδακτου κινηματογραφιστή το 1961, με τη μικρού μήκους ταινία *Εγκαίνια*. Ακολουθούν τα ντοκιμαντέρ *Αναμονή* (1962) και *Θηραϊκός όρθρος* (1968), το δεύτερο σε συνεργασία με τον Σταύρο Τορνέ, όπου η επίδραση της νεορεαλιστικής σχολής δεσπόζει.
Η αποστροφή του για τον αναπαραστατικό κινηματογράφο και το δράμα ενός διαλεκτικού υλιστικού σινεμά, ικανού να δώσει μορφή στις κατακτήσεις της μαρξιστικής φιλοσοφικής σκέψης, τον οδηγούν από το 1974 στην πραγμάτωση των έργων *Μοντέλο* (1974) – Βραβείο καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1974 και μία κόπια βρίσκεται στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης «Μπομπούρ» στο Παρίσι–, *Μητροπόλεις* (1975), *Αλληγορία* (1986), *Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε* (1995), *Προμηθεύς Εναντιοδρομών* (1998), *Η Γυναίκα της... και ο Συλλέκτης* (2002).
Η τηλεοπτική εκπομπή «Παρασκήνιο» της εταιρείας CINETIC, με τον ανοιχτό ερευνητικό χαρακτήρα της, τού προσφέρει από το 1976 τη δυνατότητα γυρίσματος ενός σημαντικού αριθμού δοκιμίων.





ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΣΦΗΚΑΣ



ISBN 960-322-220-8

ΣΧΕΔΙΑΣΗ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ: Δ. Θ. ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ - ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ